



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

კრებულში დაბეჭდილი სტატიების შინაარსსა და სტილზე პასუხისმგებლები არიან ავტორები.

Доклады печатаются в авторской редакции.

The authors are responsible for the contents and the style of the articles printed in the collection.



ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი



v. Javakhishvili Tbilisi State University

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature



კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული
ასოციაცია (GCLA)

VII საერთაშორისო სიმპოზიუმი
ლიტერატურათმცოდნეობის
თანამედროვე პრობლემები

**ლიტერატურა დევნილობაში.
ემიგრანტების მწერლობა**
(მე-20 საუკუნის გამოცდილება)

VII International Symposium
Contemporary Issues of Literary Criticism

Literature in Exile. Emigrants' Fiction
(20th century experience)

ნაწილი II

Volume II

მასალები Proceedings

Institute of
Literature Press



ლიტერატურის
ინსტიტუტის
გამომცემლობა

UDC(უაკ) 821.353.1.09+821.353.1(063)
ლ-681

რედაქტორი
ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია:
მაკა ელბაქიძე
ირინე მოდებაძე
მირანდა ტყეშელაშვილი

Editor
Irma Ratiani

Editorial Board
Maka Elbakidze
Irine Modebadze
Miranda Tkeshelashvili

მხატვარი
ნოდარ სუმბაძე

© თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი,
2013

© TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2013

ISBN 978-9941-0-6169-1 (ყველა ნაწილის)

ISBN 978-9941-0-6171-4 (მეორე ნაწილის)

ISSN 1987-5363

შინაარსი

ემიგრანტების მწერლობა — ლიტერატურული ჟანრები და მხატვრული მოდელები Emigrants' Fiction - Literary Genres and Artistic Models

JŪRATĖ LANDSBERGYTĖ

Lithuania, Vilnius

**Lithuanian Catastrophe in the Poetry
of Emigrants: Apocalyptic Meaning
of the Soviet Occupation and the Affected Archetypes
(the discourse by B. Brazdžionis and A. Mackus).....15**

SIARHEI LEBEDZEU

Belarus, Minsk

**«National» as a Factor of Work's Artistry
and National Identification of Work.....31**

С. Ю. ЛЕБЕДЕВ

Беларусь, Минск

**«Национальное» как фактор художественности
произведения и национальная идентификация
произведения.....31**

IRINE MANIZHASHVILI

Georgia, Tbilisi

The Basic Concept of Simon Bereziani.....40

ირინე მანიშაშვილი

საქართველო, თბილისი

სიმონ ბერეჟიანის საყრდენი კონცეპტი.....40

IRINE MODEBADZE

Georgia, Tbilisi

**The political leader's imago: a view from aloof
(Gr. Robakidze. "Stalin as Ahriman's power").....53**

И.И. МОДЕБАДЗЕ

Грузия, Тбилиси

**Имаго политического лидера: взгляд издалека
(Гр. Робакидзе. «Сталин как дух Аримана»).....53**

FLORA NAJIYEVA <i>Azerbaijan, Baku</i> The Ways and Methods of Interpretation of the History in Mark Aldanov’s Creation.....	65
Ф.С. НАДЖИЕВА <i>Азербайджан, Баку</i> Пути и способы осмысления истории в творчестве Марка Алданова.....	65
ADA NEMSADZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Givi Margvelashvili’s Autobiographical Novel – “Captain Vacush’s” Several Aspects.....	77
ადა ნემსაძე <i>საქართველო, თბილისი</i> გივი მარგველაშვილის ავტობიოგრაფიული რომანის - „კაპიტანი ვაკუშის“ — რამდენიმე ასპექტი.....	77
KADISHA NURGALI <i>Kazakstan, Astana</i> Ahmet Baitursynov and Problems of Scientific Coverage of Issues of the Kazakh Literature.....	85
К.Р. НУРГАЛИ <i>Казахстан, Астана,</i> А. Байтурсынов и проблемы научного освещения вопросов казахской словесности.....	85
ZHANNA NURMANOVA <i>Kazakhstan, Astana</i> The Trajectory of Emergence way of Wandering in the Memoirs of M. Shokai «I am writing to you from Nogent.....	90
Ж.К. НУРМАНОВА <i>Казахстан, Астана</i> Траектория эмигрантского пути-странствия в мемуарах М. Чокай «Я пишу Вам из Ножана...».....	90
NATALIA PETROVA <i>Russia, Perm</i> Metonymical Components of Russia Image – Poetry of the First Emigration Wave.....	100

Н.А. ПЕТРОВА <i>Россия, Пермь</i> Метонимические составляющие образа России – поэзия первой волны эмиграции.....	100
SOLOMON TABUCADZE <i>Georgia, Tbilisi</i> The author’s Modality in “The Notebook” by Agota Kristof.....	109
სოლომონ ტაბუცაძე <i>საქართველო, თბილისი</i> ავტორის მოდალობა აგოტა კრისტოფის რომანში „საერთო რეველი“.....	109
MARIA FILINA <i>Georgia, Tbilisi</i> Wojciech Potocki – a Poet and Mistificator.....	116
М.А. ФИЛИНА <i>Грузия, Тбилиси</i> Войцех Потоцкий – политический ссылный, поэт, мистификатор.....	116
GULBANU SHARIPOVA <i>Kazakhstan, Astana</i> Poetru of Continuing Time in G. Gazdanov’s Novel “Evening at Clare”.....	125
Г.А. ШАРИПОВА <i>Казахстан, Астана</i> Поэтика длящегося времени в романе Гайто Газданова «Вечер у Клэр».....	125
ROMAN DZYK <i>Ukraine, Chernivtsi</i> Phenomen of the “Otherness” in the Novel “Murder in Byzantium” by Julia Kristeva.....	136
Р. А. ДЗЫК <i>Украина, Черновцы</i> Феномен «чужести» в романе Юлии Кристевой «Смерть в Византии».....	136

NATELA KHINCHAGASHVILI

Gori, Georgia

A.I. Kuprin in Emigration.....153

НАТЕЛА ХИНЧАГАШВИЛИ

Грузия, Гори

А.И.Куприн в эмиграции

(К постановке вопроса).....153

MAIA JALIASHVILI

Georgia, Tbilisi

**Restored the Mythic-poetic Model of the
Broken Time and Space (According to the novel by
Grigol Robakidze «Guards of Grail»).....160**

მანია ჯალიაშვილი

საქართველო, თბილისი

**დარღვეული დრო-სივრცის აღდგენილი
მიტოპოეტური მოდელი (გრიგოლ რობაქიძის
„მცველნი გრალისა“ მიხედვით).....160**

**ემიგრანტების შემოქმედება — ინტეგრაცია და ადაპტაცია
Emigrants' Fiction - Integration and Adaptation**

DAVID BARBAKADZE

Georgia, Tbilisi

**Peculiarities of Intersection of Individual
Experience, Specificity of the Avant-garde
Art and Historical Context on the Example
of Three Key Émigrés Avant-garde Artists
(Hans Arp, Kurt Schwitters, Rauol Hausmann).....168**

დავით ბარბაქაძე

საქართველო, თბილისი

**ინდივიდუალური გამოცდილების, ავანგარდული
ხელოვნების სპეციფიკისა და ისტორიული
კონტექსტის ურთიერთგადაკვეთის თავისებურებანი
სამი ცენტრალური ავანგარდისტი ემიგრანტის მაგალითზე
(ჰანს არპი, კურტ შვიტტერსი, რაოულ ჰაუსმანი).....168**

LIANA BASHELEISHVILI

Russia, Moscow

**Vladislav Khodasevich — an Emigrant in
the Homeland and a Homeland in Exile.....183**

ლიანა გაშელეიშვილი

რუსეთი, მოსკოვი

**ვლადისლავ სოდასევიჩი — ემიგრანტი
სამშობლოში და სამშობლო ემიგრაციაში.....183**

ZEINAB KIKVIDZE

Грузия, Кутаиси

**The Idea of Caucasian Identity in
Grigol Robakidze’s Short Stories.....193**

ზეინაბ კიკვიძე

საქართველო, ქუთაისი

**კავკასიური იდენტობის იდეა
გრიგოლ რობაქიძის ნოველებში.....193**

LARISA KISLOVA

Russia, Tyumen

**«Flamenco in Russian»: the Problem of
Cultural Assimilation in the Novel Dina Rubina
«The last of the wild boar in the forests Pontevedra’s».....201**

Л.С. КИСЛОВА

Россия, Тюмень,

**«Фламенко по-русски»: проблема культурной
ассимиляции в романе Дины Рубиной
«Последний кабан из лесов Понтеведра».....201**

TATIANA MARKOVA

Russia, Chelyabinsk

**Russian Literature on Both Sides of the Border:
Materials of the Round Table.....212**

Т.Н. МАРКОВА

Россия, Челябинск

**Русская литература по обе стороны
границы: материалы круглого стола.....212**

LORETA MACANSKAITE

Lithuania, Vilnius

**Emigration as Protest and Solidarity:
Case of Ichokas Meras.....217**

ЛОРЕТА МАЧЯНСКАЙТЕ

Литва, Вильнюс

**Эмиграция как протест и солидарность:
случай Ицхокаса Мераса.....217**

MAIA NINIDZE

Georgia, Tbilisi

National Identity Narrative in

Zurab Kalandadze’s Works.....232

მანია ნინიძე

საქართველო, თბილისი

ეროვნული იდენტობის ნარატივი

ზურაბ კალანდაძის შემოქმედებაში.....232

RUSUDAN NISHNIANIDZE

Georgia, Tbilisi

George Papashvily – American Writer

and Sculptor of Georgian Origin.....243

რუსუდან ნიშნიანიძე

საქართველო, თბილისი

ქართული წარმომავლობის ამერიკელი მწერალი

და მოქანდაკე — ჯორჯ (გიორგი) პაპაშვილი.....243

BARTOSZ OSIEWICZ

Poland, Poznan

Emigrant’s Suicide of Alexander Galich.....251

Б. ОСЕВИЧ

Эмигрантское самоубийство

Александра Галича.....251

NINO POPIASHVILI

Georgia, Tbilisi

Intellectual Migration and Identity.....260

ნინო პოპიაშვილი

საქართველო, თბილისი

ინტელექტუალური მიგრაცია, როგორც

პოსტკოლონიალისტური კონტექსტი.....260

ELENA SAKULINA

Russia, Nizhniy Novgorod

«Driven Out Of Paradise...»:

Elsa Lasker-Schuler’s Lyrics.....266

Е.А. САКУЛИНА

Россия, Нижний Новгород

«Изгнана из рая...»:

о поэзии Эльзы Ласкер-Шюлер.....266

A.F. STROEV <i>France, Paris</i> Russian Writers and Parisian Actress the 18th-Century in Literature and in Life.....	275
А.Ф. СТРОЕВ <i>Франция, Париж</i> Русские писатели и парижские актрисы XVIII века в литературе и жизни.....	275
SABINA TARVERDIYAVA <i>Azerbaijan, Baku</i> Women of the Russian Emigration: Courage School.....	283
С.Е.ТАРВЕРДИЕВА <i>Азербайджан, г. Баку,</i> Женщины русской эмиграции: школа мужества.....	283
NINO KAVTARADZE <i>Georgia, Tbilisi</i> The Problem of Identity and Amin Maalup's Historical Fiction.....	289
ნინო ქავთარაძე <i>საქართველო, თბილისი</i> იდენტობის პრობლემა და ამინ მაალუფის ისტორიული პროზა.....	289
SHORENA SHAMANADZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Thought in Native Language, Written in German.....	296
შორენა შამანაძე <i>საქართველო, თბილისი</i> მშობლიურ ენაზე ნაფიქრი, გერმანულად დანერგილი.....	296
ANDREI SHISHKIN <i>Italy, Rome</i> V. Ivanov Emigration in Italy.....	304
АНДРЕЙ ШИШКИН <i>Италия, Рим</i> Итальянская эмиграция Вячеслава Иванова.....	304

NATELA CHITAUURI

Georgia, Tbilisi

National Identity and Georgian Émigré Literature.....311

ნათელა ჩიტაური

საქართველო, თბილისი

ეროვნული იდენტობა და

ქართული საზღვარგარეთული მწერლობა.....311

**ემიგრანტული მწერლობის ენისა და
სტილის პრობლემები
Problems of Language and Style of Emigrant Writers**

IRINA BAGRATION-MUKHRANELI

Russia, Moscow

Portraits of Writers in the

Works of Boris Zaitsev.....320

ИРИНА ЛЕОНИДОВНА БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ

Россия, Москва

Портреты писателей Бориса Зайцева.....320

NATO GULUA

Georgia, Kutaisi

‘Mist in Nahatari Forest’- a Short Story by Levan Gotua as

a Literary Experience of Inner Emigration.....327

ნათო გულუა

საქართველო, ქუთაისი

ლევან გოთუას მოთხრობა

„ნისლი ნახატარის ტყეში“ შინაგანი ემიგრაციის

მხატვრული გამოცდილების მიხედვით.....327

ANDREW GOODSPEED

Macedonia, Tetovo

“stamm’ausLitauen, echtdeutsch”: Multilingualism and

Exile in T.S. Eliot’s “The Waste Land”.....337

MAYA GORCHEVA

Bulgaria, Sofia

Homeland In Exile: the Ethics / Ethical in the

Writing of Bulgarian “Non-Returners” of the 1970’s.....348

ELENA GUSEVA <i>Ukraine, Mariupol</i> “Who knows, whether or not you might want to return?”: the Motif of Return in the Poetry of the Exiles.....	359
Е.И ГУСЕВА <i>Украина, Мариуполь</i> «Кто знает, не вернешься ли ты еще назад?»: мотив возвращения в поэзии изгнанных.....	359
SVETLANA EVDOKIMOVA <i>Brown University</i> “Ivan Elagin: Nostalgia or Resentment”.....	370
СВЕТЛАНА ЕВДОКИМОВА <i>Университет Браун</i> Иван Елагин: ностальгия или рессентимент.....	370
MOHAMMAD EXIR <i>Iran, Bushehr</i> W. G. Sebald’s Self-Imposed Exile: a Comparative Study of The Emigrants and Austerlitz.....	382
MAIA IANTBELIDZE <i>Georgia, Tbilisi</i> The Universe From the Sight of Two Different, but Still the Same Points of View.....	395
მაია იანტბელიძე <i>საქართველო, თბილისი</i> სამყარო ორი სხვადასხვა, მაგრამ ერთნაირი არსის პრიზმაში (გრიგოლ რობაქიძე, ვაჟა-ფშაველა).....	395
FATIMA KAZBEKOVA, M.B.MURIEVA <i>Russia, Vladikavkaz</i> The Personality of Gaito Gazdanovin the Linguo-cultural Context of Russian Émigré Literature.....	404
Ф.З. КАЗБЕКОВА, М.В. МУРИЕВА <i>Россия, г. Владикавказ</i> Личность Гайто Газданова в лингвокультурном аспекте литературы Русского зарубежья.....	404

SHARLOTA KVANTALIANI

Georgia, Tbilisi

The Unknown Addressee of Akaki Papava's Poem.....415

შარლოტა კვანტალიანი

საქართველო, თბილისი

**აკაკი პაპავას ლექსის უცნობი ადრესატი
(20-იანი წლების ემიგრანტული მწერლობა).....415**

NINO KVIRIKADZE

Georgia, Kutaisi

Th. Mann's Model of National

Mentality during his Emigration.....418

НИНО КВИРИКАДЗЕ

Грузия, Кутаиси

Национальная модель мышления

Томаса Манна периода эмиграции.....418

JULIA LEVCHUK

Ukraine, Lutsk

Actualization of National Mythologeme in the

Conditions of Foreign Topose

(Lesia Ukrainka's «The Forest Song»).....431

Ю. А. ЛЕВЧУК

Украина, Луцк

Актуализация национальной мифологемы

в условиях иностранного топоса

(«Лесная песня» Леси Украинки).....431

ELIZABETH LITOVSKAYA

Russia, Yekaterinburg

Transformation of Emmigrant's

Experience in Blogs of Global Russians.....436

Е.В. ЛИТОВСКАЯ

Россия, Екатеринбург

Трансформация эмигрантского

опыта в блогах global Russians.....436

G.A.MAGERRAMOVA

Azerbaijan, Baku

V.Voynovich: Yesterday and Today.....446

Г.А.МАГЕРРАМОВА

Азербайджан, Баку

В.Войнович: вчера и сегодня.....446

ემიგრანტების მწერლობა —
ლიტერატურული ჟანრები და მხატვრული მოდელები
Emigrants' Fiction - Literary Genres and Artistic Models

JŪRATĖ LANDSBERGYTĖ

Lithuania, Vilnius

Lithuanian Culture Research Institute

**Lithuanian Catastrophe in the Poetry of Emigrants:
Apocalyptic Meaning of the Soviet Occupation and the Affected
Archetypes
(the discourse by B. Brazdžionis and A. Mackus)**

The article attempts revealing the importance of emigration creation of the most critical for Lithuania post-war period of the XX c. This is a situation, when there happened the conversion of the values and archetypes. The affected archetypes, permanent mediators of the Lithuanian poetry are: *mother country*, undermined by the loss, *prayer* as plainsong, *earth* turns to *bloody ground*, eternal *returning home* closes as the hopeless circle, and *call from the depths* is left as the only assumption for life and resurrection. Catastrophic modernism of the emigrants, filled with these apocalyptic meanings, had two trends of poetry: traditional Christian, Catholic patriotic song of B. Brazdžionis and liberal modern one of A. Mackus, engaged with its paradigm of loss.

Key words: *emigration, affected archetypes, enstranged Self.*

Lithuanian literature after the catastrophe of the World War II developed with the spirit of the self only in exile beyond the Atlantic. Here it opened the whole drama and horror of the loss of the statehood, a special confrontation of historic experience with the Apocalypse and conversion of the values. That could not happen in Lithuania itself which was virtually stricken by occupants. The Soviet occupation brought the phenomenon of war crimes which was of another extent and still unperceived by the humanity, and which could hardly be believed by the society of Christian West still rocked by romanticism and democracy. But the horror which caught in 1940 and returned in 1945 (massacres, tortures, village burning, mass deportations) already did not raise the doubts for the intelligentsia whether to move to the West. In this way they became “the castaways” and with

their own mission for the mother country. The emigrants stayed free in a creative way, they could perceive and express the loss of their country and religion God, the pain on their creation. Therefore, beyond the Atlantic there emerged the real Lithuanian literature, the lament breathing with the meanings of the dimension of depth, unique post-war literature of the emigrants, the so-called “apocalyptic modernism”, the importance of which can now be equated only with the fight of the partisans in Lithuania, their input into the continuation of the state, because that literature named the truth, the main assumption of state freedom. This study will emphasize two poetical discourses of emigration, liberal and Christian Catholic traditions, which are represented by two American Lithuanian poets – Bernardas Brazdžionis (1907–2002) and Algimantas Mackus (1932–1964). Their creation revealed the real Lithuania’s situation with endless dimension of **call – from the depths**, although differently treated as the baseline **in the sense of hope and despair**.

Lithuanian catastrophe, purified by the poetry of the emigrants, is systematically centred by several notional layers: 1) loss of mother country, 2) longing for mother country, 3) death as the absolute point of history process, 4) *landscape of bloody earth*, 5) call from the depth – paradigm of prayer, primary gesture of resurrection. Gothic or so called non-ornamented speech generation affected of the loss of the state stigmatised by A. Mackus chooses the victory of despair – depth – shot darkness *de factus*: “And death will not be defeated“, rephrasing Dylan Thomas (1962, Mackus 1999:155). And B. Brazdžionis, although less modern, animates the hope of resurrection with the tune of traditional Christian psalm, picture of God and belief. The power of the images of reality bite with the evidence into the lives of the poets, their duration told everyone’s truth: A. Mackus lost his life in auto-catastrophe (1964) as well as his friend, playwright, Antanas Škëma, being only 32-years-old, and B. Brazdžionis survived even the end of the XX c., and the fall of the Soviet empire, attained the Lithuanian Independence which he surprisingly believed since the beginning of Lithuania’s occupation in 1940:

*Commune will die in the whole world,
I see it – I see it falling:
Injustice quickly rises, quickly dies,
It goes the slippery way to the abyss.*
(1940, Brazdžionis 1991:83)

Both poets, although looking from different poles to the so-called **deformed time**, constantly met in the crossroads of nation’s death and resurrection archetypes.

I. Loss of mother country. It is a non-questioned point of reading, from which there begins the way of the emigrant, the curve of his longing and pain, the discourse of his homelessness, the sign of the of infinity. Here is on source of the reasons, namely the most painful one – forced salvation from the inevitable apocalyptic fall – the red occupation, which marked the hand of its steps with the blood of the sufferers still in the beginning of the war.

*Falling in Pravieniškiai in horrific June,
And in Zarasai, in Petrašiūnai, and Panevėžys,
The sufferers of Rainiai forest will spark like bloody stars,
For the mother country to stop wringing its hands in pain!*

*I call You, God, from the depth,
From the depth of the suffering heart...*
(1943.1.27, Brazdžionis 1991:58)

Here poet Brazdžionis mentions the places of uncanny wholesale slaughter, the war crimes done by the Soviets, especially stashed in 50 years of the Soviet occupation, like Katyn and other landscapes of *Bloodlands*... As it is known, they were not a secret for the poets during the years of German occupation, but rather the reason explaining the abandoning of the mother country, when “the red flood” comes back, breaking the meanings of the words called the “liberator“. The loss of the mother country is mourned with the prayer:

*Oh our Father God, we are poor as orphans,
Without mother country, earth, and home...*

*Our earth mourns too sunken in black misery,
And the days of our brothers, and the graves of our parents –
Exile for Your name, shoot for Your prayer,
The organs have become silent, the bells don't ring anymore...*

*Oh our Father God, foster our Mother country
And light a new morning of freedom in its sky*
(1945, Without mother country, Prayer, Brazdžionis 1991:52, 53)

The loss of mother country is existential separation from the family and home in the poetry of A. Mackas as well, in which there open the solitude, strange world and ironic joyless representation of the signs of civilization. It integrates into a particular chain of images pierces with prayers, protest, condemn, invocation and the gall of despair, and crucified by the controversies of the Western

world: already with the title of the first poetry set, the poet states the experience of demarcation: “The land is his“ (1959). Here Mackus questions the prayer:

*The books of prayers rust...
We will not be connected by bitter gothics of the churches,
And lush lines of Baroque;
Neither blood,
As the veins are solidly closed,
Nor roots,
As the earth breathes with them
I have met him indeed.
One midnight...*

*I am almost enslaved by the earth:
I don't know, if he is God.*

(“The land is his“, 1959, Mackus 1999:29)

The loss of mother country here opens with the existential transcendence’s of *sea and travel into unknown continent*, the language spread with stresses – modernistic graphics, firmly cutting into the visual script and not leaving the compromise lyrical niches for hiding. This is how the prayer’s rhetoric tradition is transformed into the visual conversion of the world, the reason of which is the same as in the prayers of B. Brazdžionis – Lithuania’s occupation.

II. Longing for mother country. Nostalgia for Mother country of both poets spills differently: B. Brazdžionis frames in the heart the nature of the home land, the landscape, the spirit of the past, as the beloved, as the ideal source which has a special role in the future:

*In a thousand of pictures you show to me
Over the cities, seas and hills:
Oh Mother country, the exile’s condolence,
I go with you all the ways...*

*And I go those bridges into you,
Lithuania – three suns of pure gold!
And I read: – Mother country, without you
This world is empty and meaningless.*

*And eternal fire of the antecedents
Burns in the altars of high hills,
The herald awakened from the cemetery
Blows the great horn of the voice of ages.*

*And I hear in his powerful voice:
Lithuania – seven suns of gold!
For those, who have the dead mother country in the hearts,
This world is empty and meaningless!*
(Lithuania's name, 1945, Brazdžionis 1991:18)

Here one can see the versification based on refrain used by the poet and idealistic motif of light, love, heat of feelings and going into the Mother country as well as of its survival. It stays the inexhaustible source of the poet's longing, and constantly questioned real Lithuania's *status quo*:

*Lord, is the white parents' apple branch
Blossoming near our native home?
I faint without it, I thirst without it over the ocean...
What told you, mother, that there is peace in the earth?*
I also carry the days of exile as the victim of cross...
(Victim, Brazdžionis 1991:73)

Meanwhile, the longing for Mother country for A. Mackus becomes the parable of suffering: as if an endless din of apocalypse he crumbles the memories into the segments of meaning and transforms the world – the continent (America), North, Lithuania, Siberia, Africa into a solid landscape of pain, testifying the fall of the values, their fragments, the conversion of their meanings.

III. The absolute of Longing and death here is the crossroads of Lithuania's situation. Finally, one reaches the depth of loss. Death becomes the point of new situation – of reading of the world's turn:

*Death is old and cold
Sunset over Lithuanian landscape:
The sun got married in spring
To the moon speaking a foreign language.*

*Death is coming back to front
Angry and cynical soldiers with medals:
Starveling girl attacked lead,
After losing the tears for mourning her fate.*

*Death is of the destroyed state,
Erased river till the seas in the maps:*

*Drought is sung by the blackface Maria
In the language of lilies, ice and rain.*

*Death is a collage of colourful glass and water;
Not fading in the archives...*

(A. Mackus, Chapel B, 1962, Mackus 1999:130, 131).

Longing becomes the line of the horizon, leading to nowhere – to the sea, connecting the shores of the continent and North:

*Towards the Northern ocean
There sighs the psalm of burial.
It is waiting for the echo.
But the sea is dead
If there still is undivided time –
Change left since yesterday,
You will be sons and daughters.*

(After the stepsons, Mackus 1999:127)

Mackus transforms the line of longing, call for God, diverts the colours of memory towards the depths of despair. But only there watches the adequate idealistic dimension of Lithuania's reality, enabling the conversion, only in this way the apocalyptic panorama of the cross is evaluated in a correct way:

*As the trunk of the cut tree
Safe yourself, Lord, in slow evenings
The procession of the dying ones sings*

(Mackus 1999:90)

The destroyed land tells the metaphor of the death of the Mother country:

*There is no native land!
Nemunėlis does not flow silently
And the oat would ask to be beautifully seeded...
The heart to be soughing and tearing
On the strange country and strange land
Before the last rites
With sunflower oils (Mackus 1999:126)*

In this way, in the poetry of Mackus, there emerge new categories, which turn prayer – psalm the *hermetical lament*, call of pain, apocalyptic triumph of death, jointing the archival mysteries of damaged archetypes:

*Send a painful lament
For weeping the faces,

A painful folk lament
For weeping the immortal childhood,

Not blaming the painful
For finishing the sorrow of generation.*
(Mackus 1999:86)

With the ultimate gesture, Mackus states the despair of the generation:

*Our gender is over:
We don't have any land for our children.
Our family is buried
Will disperse into bones and dust.
The father will mourn the heritage,

Left in the church in Vilnius
Damp is soaking and soaking
Into the empty sarcophagus of the family*
(Mackus 1999:142)

*We dispel and dispel, and dispel
The foam of archival dream.*
(Chapel B, Mackus 1999:144)

It can be stated that here one reaches the depth of loss from which the way out already has the transcendental Biblical dimension and *the call from the depths* with its acuteness massacres any model of the history conformism:

*And I don't want to see
The fear where courage has been...
And I don't want to see
The absurd where the sense has been*
(Chapel B, Mackus 1999:150)

Precisely such line of rhetoric is already the front line and echoes Lithuania's fight, it's the most painful crossings of losses and heroism. Remembering the reality on this side of the Atlantic, in 1957, in Kaunas, one of the leaders of the partisans was arrested, the former teacher, Adolfas Ramanauskas – Vanagas, he was inconceivably cruelly martyred (tortured about 1 year (!) and shot). Uncanny experience of the struggles of the Lithuanian partisans (the bodies of the killed ones were being thrown in the squares of the towns, not allowing to bury, etc.)

openly pulsated with blood, as it is known, only in the creation of the emigrants, full of scream, prayer, laments and transformations of the affected archetypes. Only here could sound the voices of the real sufferers:

*Green, green!
I want only green
To cover the dim birch sentimental,
Rough as kersey
Northern moonlight.*

*Sudden, sudden!
I want only sudden,
Cold as ice
Moonlight disease
On the not pain-understanding
Crashed head.*

(Chapel B, Mackus 1999:132)

The “upside-down” of the archetypes “home, father, God, angel“ as collision burns in the poetry of Mackus, therefore it becomes especially close to the “distant Lithuania“. Meanwhile, Brazdžionis “loves Lithuania from a distance“ and asks:

*You will see it as the bright sun,
Like sacred wings of the infant.
And it perhaps will walk in the bonds of the maid
And it will be depressed by the mountains of grief
 (“Lithuania from a distance“, Brazdžionis 1991:49)*

For Mackus, his love to the Mother country divides reality and turns into the *bloody land* conquered by the absolute:

*Death is fanatical peasants,
Blind blood sacrament withearth:
Like wounded beasts rise from the beds
And break striking into the cement at night.
Death is yellow manuscripts,
Title pages of old books:
To the mould chronicle and date of vanishing
They collected the grey antiquary of Vilnius.*

(Chapel B, Mackus 1999:130)

Here the archetypal values of the Lithuanian: land, peasants, old chronicles, sunset, nature, the girl become the wounded ones, the victims of constraint,

fall, break, perform the blind “blood sacrament”. These are deformations, upturned, killed valuable essences of the existence, without which the poet becomes the herald of death himself:

Black, black!
I want only black,
With the Moon's hands
Into the dream covered
With God's mass
Of the crashed accident.

(From Chapel B, written for the friend, playwright, Antanas Škėma, who died in the car accident, 1961, Mackus 1999:133).

Literary critic of the emigration, Vytautas Kavolis especially correctly speaks about Mackus's poetry's special and world-connecting meaning, new landscape of otherworld, sufferers and nowadays:

“Mackus's existence has been rooted in the exceptionally sensitive feeling of pain as the main human reality. He felt the painfulness of the human being not only in the suffering experienced in himself, but also in the commitments connecting people in the face of the pain of the others. Today we are all the **witnesses of the justice of his emotional attitude, the part of the tortured landscape** left to us by him.

Today we have lost the struggle which more than anything else promised us the hope of resurrection. But among the defeated ones there is no Algimantas Mackus“ (Vytautas Kavolis. The word by the closed coffin. In: Mackus 1999: 162, 163). Exactly in Mackus's poetry the *frozen landscape of Lithuania* was reflected correctly: the images of the bodies of partisans in the market squares, the triumph of death, betrayal, spiritual deformation and destruction. It is evidenced by the sets of the documents published already in nowadays, the horror raising photos of the crimes for humanity (Апиљauskas, Forgotten Soviet war crime 2007:12) and the epopee of the discourse of the whole epoch. Mackus's word here is an unambiguous stress for the wall of deception, violates the prosperity of its *iron curtain* with the *scream from the depths* of despair, equivalent to the crossing of the civilizations values (Kavolis 1998:31) and its archetypical ray of the shock, leading to the light. But first of all here one reaches the depth of loss. Its bard was this poet himself:

Because firmly was stuck to the ground
His halting and bloody shadow...

(A. Mackus. Floundering, “The land is his“, 1959, Mackus 1999: 63).

IV. Bloody lands. Call to Lithuania. Here both Brazdžionis and Mackus are getting closer towards one word:

*At seven in the morning
The thickening blood fanfare,
At equally seven in the morning,
Was covered by the word.*

(The lament-like, Chapel B, 1962, Mackus 1999:147)

A. Mackus's *code of despair*, blade of poetry get stuck into the wound of the bloody land and act as the surgeon's knife, opening the source of the depths of pain, show their reasons. Therefore this poetry indeed becomes the sword of the warrior, *a never-lost struggle*, bringing the affected archetypes home to Lithuania, into the truth of the history of its lands. Speaking about death, Mackus as if performs an adequate regressive shock towards the strategy universalized by the enemy. The stress of shock intersects the layers of false victory, the wall of the murderers, cracks the crust of earth and releases the overall meaning of apocalyptic response:

*You can't measure blood,
You can't share pain.
Žilvinas, Žilvinėlis
What will you choose?*

– *What is given, what is chosen?*
– *Land is given, death is chosen.*
– *What is given, what is chosen?*
– *Nothing is given, only everything is chosen.*

(Chapel B, Mackus 1999:154)

The triumph of victory is by Mackus overturned according to the poem of Dylan Thomas:

*And death won't be defeated.
Dead men won't turn back,
Supporting the frame with the elbows.
Northern eye of the northern moon
Will collect bones, but won't put them
As the word – letter to letter.
The soul will be left, but the soul won't stay.
And the death won't be defeated.*

(The triumph-like, Chapel B, Mackus 1999:155)

It should be noticed that the poem's notional energetics is especially radical, applied to Lithuania's experience, the wave of global dimension, the one, which could touch the depths of Lithuania's pain as well, the horror of survival, surmount the distance, connect the *continent* and *North*. Only the deepest notional settlement to the depths of despair was able to find the point of all the meanings. Rising starts from here.

For the comparison, one opened song of the Lithuanian partisans tells about the landscape of bloody lands:

*Lithuanian rivers have already suffused with blood,
Mountains and hills are marked with graves
Here nobody hears the cry of the poor
And the self is being taken by strangers.*

(Shot songs 1990:71)

And in the depths of Brazdžionis one can see the light of hope, the line of rise, **going from the depths of loss**:

*What comes from the graves – carries a black grave
Both for the morning's psalm and midday's bells.
Will step everyone on his way as a fertilizer
And will poach all the fields without a respite.*

*What comes from the night, what comes from cold death,
What from the autumn, what from the winter, what from the graves, –
Will suppress the light song of your young morning,
Surrounding with requiem reverberation of the bells...*

*And you have to stay alive in his difficult path,
Like left in the fog of the ages and wind,
And you like a blossom late under the wing of frost,
Are keeping life in the depth of self's roots.*

*You will walk through the night, through the death and through the autumn,
Through the graves – and through the graves – and through the graves...
And your land will deck with blossoms and fruit again,
And your name will be in the sky of the eternal names.*

(B. Brazdžionis "What comes from the night", Brazdžionis 1991:61, 62, 63)

Brazdžionis always unbundles the black dissonance of the dark into the light towards the hope. Although in his poetry obvious is the avoidance of critical shock of modernism, and the trust in Christianity, belief in God, prayer, traditional Lithuanian values as if hermetically canned in the "island of Utopia" of

emigration. Meanwhile, Mackus's glow of despair even more corresponded to the real criteria of Lithuania's situation, spiritual needs, their absolute, nonconformist, ultimate way, whereby the greatest and the real soldiers of the Lithuanian state were going – forest brothers, partisans, dissidents, chased priests. It should be memorized that in the modern state (when Lithuania is the member of NATO and EU), the general of the army of resistance, Jonas Žemaitis – Vytautas (1909–1954), who, after the Stalin's death, already being the prisoner in Lithuania, was called by Beria for conversation about future of Lithuania as the actual leader of Lithuania (Gaškaitė-Žemaitienė 2007:542, 543); nowadays she was awarded the status of the contemporary legitimate president of Lithuania. Thus, *the impossibility of idealism*, despair, the depth of which could be reached only by the poetry of the emigrants, stayed and transformed from art to the structure of the state, i.e. bore its fruit. The same could be said about the paradigmatic content of the poetry of the emigrants: waiting for the resurrection of Lithuania, **call from the depths**, the fifth essential thematic layer.

V. Call from the depths. In the creation of Mackus, the call is equivalent to the conversion of despair, to the change of non-return:

*Agnus Dei,
 You destroy the sins of the world,
 Destroy our last sin –
 Destroy the call for return!*

*Return the circles!
 Return the stepsons city,
 Buried in the light of the moon and sun,
 Return me – I uttered one.*

(Generation of non-ornamented language, Mackus 1999:93, 95)

The motif of call based the best poetry of *the resurrection of the mother country* of Brazdžionis. First of all, it is related to the psalm, prayer, to *De profundis clamavi*. This is how one of the main *sally* poems of Brazdžionis is named, used for the text of the choral cantata of the organist Pranas Šližys in Lithuania 1972:

*I call you, oh Lord, from the depth,
 From the depth of the thick heart,
 I go to search for You, for the Consolatory word,
 I go for You, for the midnight star.*

*With bitter poison soured the fruit of our land,
 Gathered by our shaking hands in captivity...*

*You will stand, Lord, the Knight of mass,
The kings will fall as short slaves...
You, Lord, they will tremble like leaves.
You want Lord, the day will again be in Dzūkai.
You will call, Lord, they will rise from the depths.*
(De Profundis, 1943, Brazdžionis 1991:54, 57)

The brightest *poem of the call* of Brazdžionis became the psalm of the Revival of Lithuania and the Retrieval of independence in 1990, the cultish of the Movement, known to every Lithuanian since then:

*I call the nation, broken by GPU
And dispelled as the autumn leaves:
And the new highway, to the new everydayness,
Where rough winds will never blow.*

*Come out of dusk, from nightfall,
Light a new fire in the hearts,
Leave for the slaves the horrific night! –
I call with the spirit of your past.*

*I call with the voice of calm of fathers gods
And with the light penance of your christening
Stand by for the ages here,
As the sun stands! –
I call for you, with the spirit of your ancient past.*
(Brazdžionis 1991:57)

This *poem of the call*, which was written during the first years of the Soviet occupation, is like a precept for the Lithuanian partisans, for the long “war after war” during in Lithuania over 10 years.

His belief in tradition Christian values was the primary source of the creation and stayed it. Therefore he was able to call the life in the depths of the dark, to envisage the whole of loss even in the beginning of the occupation:

*I was looking for the home in dark night like the grave:
– Where are you, mother country, where are you, Lithuania?
Is the heart beating in the pain,
Are you alive, or are you not?*

*I raised the arms calling into the black sky:
– Where are you, mother country, where are you, Lithuania.
And when I fell, running through the grease,
It answered me: I'm here – alive!*

– *I'm here – alive, – beneath the feet said the earth,*
– *I'm here – alive, – son, can't you see?*
– *I'm here alive, – leaning and darkened*
Responded the spheres.

The lights were flickering like tears of pain...
– *Are you there, are you there, Lithuania?*
And from the dark, and from the night, and from the shadows
Responded: – I'm here – alive!
(1940, Brazdžionis 1991:122, 123)

Conclusions

In the poetry of the emigrants, five topic blocks are distinguished, reflecting the meanings of the affected archetypes and their vital roots:

1. *loss of mother country* – apocalyptic turn of the world
2. *longing for the mother country* – disastrous syndrome of no comeback
3. *death* – apotheosis of the loss of the world, depth, darkness, absolute
4. landscapes of *bloody land* – the images of the occupation in the mother country
5. *call from the depths* – the impulse of archetypal religious *De profundis* dimension movement, on purpose of seeking global connection to the the whole. This is Lithuania's call: "come out of the dusks – I call, with the spirit of your past" (Brazdžionis). The space is the past.

This latter gesture of art creation is equivalent to the instrument, evoking the nation's consciousness, its push, which is possible only the deepest layers of the archetypes. They correspond to the objective of the deepest level of the psychological depth and can have the features, necessary for the resurrection (the archetypes of the nation, art, religion, myth and historic memory). Those features are acute turns, pointed to the distance – height or depth, graphical line – gesture, which pierces archaeological layers or spheres, turning the work of art into the assumption for transformation – fluctuation – evoking of essence. This is how in the outcome of catastrophic modernism there emerges its conversion – the echo in Lithuania is related to the endless beat of the waves of the Baltic sea and rhythm monotony the Baltic sacral minimalism, which in music also began with the **call of the depths**, i.e. "The Herald" (V. Bartulis, 1982) and "The Road to the silence" (the work for the organ by Onutė Narbutaitė composed in 1981), "The Awayhening of the nights blossoms" (A. Martinaitis, 1974).

But the primary impulse for the preservation of the affected archetypes and challenging of life have to be attributed to the creation of the emigrants early in the 60-his, to the catastrophic modernism of the America's Lithuanian poets.

Only thanks to their compassion of the suffering of those left, the conversion could be deep and directed towards one objective, of both liberal modernist's and nihilist's Algimantas Mackus's and the bard's of the Christian traditional: psalm, Bernardas Brazdžionis, who believed in the freedom of Lithuania with the naïve hope, but who attained it. Therefore, these flows as psalms fill each other in the tangle of endless yearning for the mother country:

*Hear the whine,
Listen to the mourning
Of your children...*
(De profundis, 1943, Brazdžionis 199:35)

and by Mackus:

*I will kneel in the snow's litany
Confessed with mother's lips
To wash the childhood.*

*You will destroy the generation, termless Lord,
With the memory of the enrooted city.
Eternally painful
Snows, snows and snows*
(Generation of non-ornamented language, 1959, Mackus 1999:72)

Litany, prayer, lament are the archetypes, being able to give the adequate push, impulse for the consciousness of *the deformed time*, seeking to overturn the meanings of such concepts as freedom, mother country, betrayal and belief. The echoed voices of poetry from beyond the Atlantic “from the depths of loss” were even more penetrating.

The regressive turn of this archetype of the superseded ones – complex artistic – semiotic – political gesture – *the return home of the spirit* happens in a totally smitten poetry of the despair “condemned“ Mackus.

The breaks of the images of the mother country become the body of self in the poet's person:

*When tired after the resurrection
Christ, you will be looking for rest,
I will be a comfortable coffin:*

*Concordat strong with one hungry,
The joints wounded up to non-pain.*

*I come back from everywhere not going out.
I look for native home in the nights.*

*If I opened the native home, –
Nobody will take me out of them
Neither in the coffin, nor in death.*

(Mackus 1999:76)

Precisely here the poet comes home, even death does not deny it... The archetype “coming back home“ again brightens in its break. In this way one can define the projection of the resurrection of the wounded ones in poetry, the “front line” of the spiritual struggle of the emigrants, returning Lithuania to its roots and the family of the nations of freedom. This is the gesture of catastrophic modernism, which is necessary to be understood by the Old Europe (see Tumavičiūtė, Olschowski, 2013:18). It is very deep and is characteristic to the special experiences of Baltic states which were left to survive calling to life from the other side of the ocean.

BIBLIOGRAPHY

Brazdžionis 1991: Bernardas Brazdžionis. *Šaukiu aš tautą* (I call the nation). Vilnius, National publishing centre, 1991.

Landsbergis...2007: *Forgotten soviet war crime*. Compiled and prepared by Landsbergis V. and Šiušaitė A. Vilnius, 2007. Dr. Arvydas Anušauskas. Introduction to “The Rainiai tragedy”, p. 9-12.

Gaškaitė-Žemaitienė 2007: Nijolė Gaškaitė-Žemaitienė. *Žuvusiųjų prezidentas* (The President of the Killed). Research centre of genocide and resistance of the Lithuanian inhabitants. Vilnius, 2007.

Kavolis 1998: Vytautas Kavolis, *Civilizacijų analizė* (The Analysis of Civilisations). ALK, Baltos lankos, 1998.

Mackus 1999: Algimantas Mackus. *Trys knygos* (Three books), Vilnius, Baltos lankos, 1999.

Sušaudytos dainos (Shot songs). Songs of the Džūkija partisans. Comprised and prepared by Vytautas Ledas, Henrikas Rimkus. Vilnius, Vaga, 1990.

Free Newspaper 2013: Irena Tumavičiūtė. (Heinrich Olschowski, www.Tagespiegel.de). Hitler’s and Stalin’s pact – blank page. In: *Laisvas laikraštis*. No. 34, Istorija (Free Newspaper, No. 34, History), 2013.09.7–13.

SIARHEI LEBEDZEU

Belarus, Minsk

Belarusian State University (BSU)

«National» as a Factor of Work's Artistry and National Identification of Work

In our report we consider the expression of national consciousness in literary work and a possibility to refer the work to this or that national literature.

National, being a certain property of mentality and consciousness and **not being a form of public consciousness**, is shown in any «product» of personal art activity. A key problem is a relationship between the national consciousness expressed in the literary work and a national identity of the work itself.

As one of the key factors of national self-expression and national identification, it is considered in the report the relationship between the type of the consciousness presented in the work and the language in which the work is created.

Key words: Art, national, self-identification, linguistic identification.

С. Ю. ЛЕБЕДЕВ

Беларусь, Минск

Белорусский государственный университет (БГУ)

«Национальное» как фактор художественности произведения и национальная идентификация произведения

Национальное – не форма общественного сознания. Это очевидно. Оно не институализировано, и нет такого рода деятельности, когда человек мог бы сказать: «Я занимаюсь национальным» (можно заниматься чем-либо – например, танцами – и воплощать в них национальное, но не непосредственно национальным). Однако очевидно и то, что **национальное** как нечто, представляющее интерес и являющееся объектом для изучения всего спектра гуманитарных дисциплин, явно имеет место быть. Особенно это становится важным, когда речь идет об изучении искусства вообще и ИСКУССТВА СЛОВА, ЛИТЕРАТУРЫ, в частности.

Сегодняшнее изучение «национального» в искусстве затруднено тем, что в течение многих лет «национальное» отождествлялось с «народностью». Об этом дискутировали еще в XIX в. Н. Добролюбов и А. Григорьев. Но все-таки на современном этапе развития гуманитарной мысли понятие

«национального» более или менее определено. В самых общих чертах, говоря словами Н. Гоголя (заметим: здесь писатель говорил о «народности»), оно заключается «не в описании сарафана, но в самом духе народа». То есть, когда речь идет о **национальном** вообще, то необходимо говорить о неких особенностях, присущих тому или иному явлению (в нашем случае – словесно-художественному) с точки зрения выражения в нем именно такого, конкретного, национального мироощущения, которое отличается от других мироощущений, которое отличается именно конкретными, национальными, но не сводимыми к «описаниям сарафана», особенностями от иных картин мира и которое «роднится» с другими картинками мира, родственными данному мироощущению именно в аспекте **национального видения** мира.

Очевидно, что любой образ, включая художественный, не может быть НАДнациональным и ВНЕнациональным. По той простой причине, что образ, будучи субъективным и чувственно порождаемым и чувственно воспринимаемым, будет изначально «заряжен» той интенцией, которая «окрашивает» деятельность любой личности, ибо личность как таковая не может развиваться вне общества, – интенцией особого отношения к действительности, интенцией, отличной от интенций иных общностей (народов, национальностей), в течение веков и тысячелетий на подсознательном уровне создавших ИНУЮ картину мира, выработавших ИНОЕ отношение и взаимодействие с действительностью. Лишь **понятие**, не имеющее, в отличие от образа, наличие субъективного в своей структуре, не «отягощено» наличием национального (хотя даже в науке как форме общественного сознания серьезные исследователи находят некие национальные особенности – см. Гачев 1993). Заметим: вопрос этих **ОСОБЕННОСТЕЙ** – это вопрос психологии, политологии, культурологии. Искусствоведение же (и литературоведение в частности) могут интересовать лишь те аспекты данного серьезного вопроса, которые непосредственно касаются того или иного произведения как явления **искусства**. И конкретно: необходимо перевести разговор из плоскости национальной психологии в плоскость **эстетическую**. Вся проблема в том, что зачастую в постсоветском и постсоциалистическом литературоведении культивируется весьма странный с точки зрения искусствоведения критерий художественности произведения. «Степень» художественной ценности начинает определяться «степенью» выраженности в нем национального менталитета или, что еще хуже, выраженности в нем того самого «сарафана».

Такой подход, если называть вещи своими именами, не сильно отличается от марксистского подхода советского литературоведения. Просто если раньше критерием художественной ценности объявлялось наличие или отсутствие в произведении позиции четкого классового подхода с це-

лью построения социалистического общества, то сейчас таковым критерием становится наличие в произведении яркого (обязательно!) проявления национального самосознания.

В белорусском, украинском, русском и других национальных литературоведениях зачастую можно встретить вполне серьезные размышления по поводу того или иного произведения, где анализ его художественных достоинств подменяется констатацией факта выраженности в нем национального духа. Порой такие рассуждения граничат с карикатурностью, когда с первого раза невозможно разобраться, серьезен ли автор того или иного «текста о тексте», или он иронизирует.

«Владимир Личутин – писатель удивительный, редкостный. Он и в прежние-то, лучшие времена русской прозы стоял бы наособицу в строю духовидцев, а уж ныне, когда писательским званием украшают свой подол и профурсетки, он и вовсе похож на нерасчисленную комету. Во всяком случае, ни словаря такого самоцветного, ни синтаксиса затейного в духе “северного барокко” ни у кого другого ныне не сыщешь. Как и такой размашистой палитры, захватившей в свой окоём, кажется, все века русской доли – от седой древности до взбаламученной злободневности <...> Притихшая, застывшая в ужасе разора и недоумения деревня, ныне сплошь и рядом вбирающая в свои щелястые, покосившиеся избы лихой перекасти-поле-люди, и обуянная диким накопительством и невиданной на Руси преступностью столица – эти два мира словно смотрятся в прозе Личутина друг в друга, догадываясь о своём тайном родстве, но и отшатываясь от него. Надежда на православное опамятование теплится здесь, но как она далека у писателя от дежурных, фанфарно-бодрых самолюбований и славословий!..» (Архипов 2010: 1), – такими словами вполне серьезно Ю. Архипов объясняет литературные достоинства произведений В. Лачутина. (Заметим: мы не утверждаем, что проза В. Лачутина плоха. Проблема в том, что критерии ее художественных достоинств или недостатков, как нам представляется, находятся в иной плоскости и выражаются иными словами.)

Если исходить из теории архетипов К. Г. Юнга, то национальное является не чем иным, как конкретной формой проявления «коллективного бессознательного», оно будет выражаться в наднациональных архетипах, однако выражаться будет всегда с некоей национальной окраской. «Национальное» и «архетипичное» соотносятся как «явление» и «сущность». Именно такое и именно в конкретном литературном произведении оно (национальное) может стать или не стать фактором художественности. «Вполне естественно, что коллективное бессознательное в шедеврах литературы по своему резонансу выходит далеко за национальные рамки. Такие произведения становятся созвучны духу целой эпохи» (Андреев 1995: 92). Здесь налицо

проблема «выраженности», или «нормы» – как любая «норма», «степень» выражения той или иной идеологической установки, будь то национальная, религиозная, политическая или иная, органично «растворенная» в художественном тексте или «выпирающая» из него, – когда произведение перестает быть художественным, а становится религиозным или публицистическим – как, например, проповедь, памфлет, воззвание, статья и т.д.

То есть национальное начинает обладать истинно художественными достоинствами в произведении лишь тогда, когда сквозь него начинает четко «высвечиваться» общечеловеческое, когда выражение «национального» – не самоцель художника, а средство для выражения сквозь него чего-то большего. Настоящие шедевры любой национальной литературы становятся достоянием **мировой** литературы именно потому, что они, оставаясь предельно национальными, «попадают в резонанс» с носителями других ментальностей, когда духовные проблемы, затрагиваемые в таких произведениях, перестают быть локальными и одномоментными, а выражают всеобщее и вневременное. Поэтому и происходит ситуация, когда произведения Ш. Руставели или У. Шекспира воспринимаются культурой, например, России или Франции, а произведения А. Чехова или Ф. Достоевского культурой, например, Англии или Японии. «У развитых народов, обладающих развитой литературой и культурой, арсенал образных средств беспредельно обогащается, изощряется, интернационализируется, сохраняя при этом узнаваемые национальные коды (преимущественно чувственно-психологического происхождения)» (Андреев 1995: 92). При другой же ситуации (эдакое «варение в собственном соку») произведение литературы не вызывает художественного интереса у носителей «чужого» менталитета, даже при художественных достоинствах, признанных у себя на Родине (классический пример – творчество таких русских писателей, как Н. Лесков или А. Ремизов).

Проблема наличия «национального» в произведении искусства (заметим: о проблеме **отсутствия** оного речи по определению идти не может, так как очевидно, что «гены пальцем не раздавишь» – классическая, пусть и грубоватая констатация неоспоримого факта, что при наличии в деятельности человека психической и психологической составляющей его национальная принадлежность будет в той или иной степени прослеживаться **всегда**) неизменно перетекает в следующую проблему: **проблему национальной идентификации произведения.**

Может показаться, что знаковые системы таких видов искусства, как музыка, живопись, танец и др. являются наднациональными или вненациональными. Для Майи Плисецкой, по ее неоднократным утверждениям, очевидно, что язык танца – универсален (или интернационален). Можно утверждать, что русскому человеку не требуется «перевода» «Времен года»

А. Вивальди, а итальянцу незачем «переводить» «Времена года» П. Чайковского. Все это как бы верно. Но – не совсем... Дело в том, что такие гениальные произведения становятся воспринимаемы носителями иной культуры именно потому, что они оказываются «созвучны» не только представителям своей национальности; их духовное содержание оказывается намного более глубоким, чем просто выражение национальной сущности как таковой. Заметим при этом, что интерес к «Калинке-малинке» и т. д. не у русского человека, у иностранца – это элементарный интерес к экзотике, к самобытности, к «чему-то эдакому». Такой интерес сродни любопытству европейца к индийскому танцу: мы наблюдаем эстетику в чистом ее виде, как цветок в поле, не понимая всех смыслов, заложенных в движениях, не воспринимая это произведение как произведение **искусства**. Француз слушает произнесенное вслух хокку по-японски и говорит: «Боже, как красиво!»... Эстетическое восприятие – состоялось, духовное восприятие **произведения искусства** – нет.

Звук, цвет, жест – конечно же, универсальны. Они не требуют перевода. Именно поэтому великие хореографические постановки, живописные полотна, музыкальные произведения, скульптурные композиции, архитектурные шедевры не требуют «конвертации» в иную культуру. Там ведь эти же виды искусства «говорят» на этих же языках, их семиотическая система – та же! Однако если серьезно разобраться, то мы поймем, что всегда есть (не бывает, чтоб не было!) некие **особые** сочетания звуков, цветовые символы, жесты, которые несут в себе определенные смыслы, закодированную глубинную психологическую, архетипичную информацию, которая «резонирует» при восприятии одним национальным менталитетом и «молчит» при восприятии другим. Поэтому происходит невероятное. С одной стороны, великие художники, музыканты, скульпторы, танцоры «преодолевают» возможности «языка» своего вида искусства – и как бы становятся понятны всем. (Мировая слава ансамбля имени И. Моисеева или ансамбля «Эрисиони» – не столько заслуга техники исполнения, сколько умение донести некую мысль средствами одного из самых «психичных», нерациональных видов искусства; то самое умение «пробиться» сквозь национальное на более широкий простор.) Однако, с другой стороны, очевидным становится то, что по-настоящему «попадать в резонанс» с тем или иным произведением искусства в полном объеме возможно лишь в случае тотального «нахождения» с ним в одной системе ценностей – в том числе и национальных. Необходимо быть носителем данной культуры, быть представителем этой национальности. Тогда есть возможность понять – вернее, **воспринять** – всю полноту и глубину данного произведения во все его красе. И вместе с тем одним из критериев ценности, духовной глубины, если угодно, «художественного

качества» произведения может быть его возможная «конвертация» в другие национальные культуры. «Узконациональное» произведение не может быть действительно значимым. Здесь психика, «душа», глубинные пласты человеческого сознания и подсознания главенствуют над мыслью, «духом» (и это касается произведения любого вида искусства). А, как гениально высказался по этому поводу Б. Шоу, «великое произведение искусства – это мучительная победа гениального ума над гениальным воображением».

В таких видах искусства (а так было, есть и, думается, будет) спор о национальной идентификации произведения – трудноразрешимая проблема. При отнесении к тому или иному национальному искусству, допустим, живописного шедевра все сводится, в основном, к критериям типа «где родился автор», «где жил», «кто по национальности», «кем себя считал», «какой менталитет выразил». И если все перечисленное, кроме последнего, установить обычно не составляет труда, то как раз последнее – самое «непонятное» и «раздираемое» на части представителями разных культур. При этом парадокс в том, что именно это последнее, по логике, и является определяющим – и самым сложным по определению именно в силу того, что знаковая система этого вида искусства универсальна: **цвет и линия**. А вот национальный менталитет, который выразил данный художник универсальными цветом и линией, но **уникальной** техникой, отражающей **собственное** мироощущение – тот еще вопрос... Поэтому бесполезно говорить с французами или испанцами по поводу национальной идентификации творчества П. Пикассо. Одни апеллируют к национальности, другие – к «влиянию французской культуры» и даже ударение в фамилии переносят. Во французских источниках вы прочтете, что М. Шагал – французский художник, в российских – что это русский художник, в белорусских – что он белорусский художник. Таких примеров – бесчисленное множество.

Трудности здесь – понятны. Выявить особенности национального менталитета, который всего лишь «растворен» в образах, «окрашивает» их, который невозможно «опредметить», «поймать за хвост» – трудно (но, заметим, возможно! Пример тому – труды Г. Гачева). Особенно это сложно, если, повторимся, принимать во внимание то, что язык большинства видов искусства по своей форме – **универсален**. И вот здесь мы «подбираемся» к тому виду искусства, язык которого не универсален, а **абсолютно национален**, ибо это естественный язык общения – к литературе.

Казалось бы, здесь не должно быть таких проблем, как в определении национальной отнесенности, например, произведений художника или композитора. Там нет «национального звукоряда» или «национальной цветовой палитры». Национальный же язык есть. Есть даже национальные алфавиты. Однако здесь, как ни странно, все оказывается еще запутанней (не по естес-

твенной своей, заметим, запутанности, а по перманентному стремлению гуманитарной мысли не «прояснить», а «запутать», «затуманить», в силу того, что эта сфера познания по-прежнему старается не научно, понятийно, рационально отражать объект своего изучения, а делать это образно, субъективно, интерпретационно, то есть так, «как хочется, удобно и душе угодно»).

Здесь сразу же следует отметить, что национальная принадлежность того или иного писателя чаще всего сегодня сомнению не подвергается. Что поделывать: если человек русский, француз или грузин по рождению – этого не изменить. Однако принадлежность **художественных текстов** того или иного автора к той или иной национальной литературе по-прежнему зачастую остается предметом спора – причем, заметим, не научного, а чаще спекулятивного. То есть вопрос «Набоков – русский писатель или американский» не ставит под сомнение его национальность. Вопрос касается отнесения его произведений к русской или американской литературе и шире – к культуре.

Сегодня в Беларуси, например, А. Мицкевича относят к белорусским поэтам, в Литве – к литовским. Польское литературоведение по этому поводу справедливо снисходительно молчит, как молчало бы в такой ситуации русское, если бы, допустим, в украинском литературоведении стали бы называть Н. Гоголя украинским писателем. Основания белорусских и литовских литературоведов просты: родился на территории современной Беларуси, жил на территории современной Литвы. Иногда называл свой язык «литвинским» (Беларусь и Литва до сих пор не определяются, кто был «важнее» в составе Великого Княжества Литовского). В произведениях описывается природа Беларуси. То, что все это «делалось» А. Мицкевичем по-польски – никого не смущает (справедливости ради следует отметить, что лингвисты продолжают исследования по «отступлению от норм» польского языка в творчестве поэта в сторону диалектов – как белорусских, так и литовских).

«Электронная еврейская энциклопедия», например, относит к явлению еврейской литературы творчество Л. Фейхтвангера и И. Бабеля. А «патриотически» настроенная часть российских литераторов дружно вытесняет творчество Д. Рубиной из сферы русской литературы. Как быть в этих ситуациях?

Нам представляется, что необходимо абстрагироваться от «желаний» и предпочтений, а апеллировать к логике.

Во-первых, сама тематика литературно-художественного произведения явно не определяет его национальную принадлежность – это уже давно очевидно всем. Англичанин может писать о Дании и при этом оставаться английским писателем, а русский – о Кавказе, при этом оставаясь русским. Проблема там, где как бы «скрещиваются» две относительно независимые субстанции – национальный менталитет и национальный язык. Возможно

ли выражение одного менталитета другим, чуждым для него национальным языком? История литературы показывает, что возможно. Здесь достаточно упомянуть творчество Ч. Айтматова или лауреата французской национальной Гонкуровской премии 1995 г. А. Макина, по поводу творчества которого российские литературоведы чаще всего склоняются к мысли, что «все же считать его исключительно французским писателем на основании избранного им литературного языка было бы, пожалуй, не совсем правомерно. Все его романы обращены к России, а его проза, хотя и написана по-французски, основана не только на французской, но, несомненно, и на русской литературной традиции» (Рубинс 2004: 208).

Однако отнесенность произведения к той или иной культуре – это не выявление в нем того или иного менталитета или традиции. Отражение и того, и другого – вполне возможно. Но отнесение в конкретную национальную культуру на основании этого представляется не совсем корректным.

Язык – один из основных носителей национальной культуры (наряду с другими семиотическими системами, но все же – главный). Есть, говоря словами языкознания, национальный **лингвистический универсум** (см. Карпов 1992), являющий собой целостную систему, которая включает в себя свод **всех** текстов, созданных на национальном языке, которая является, по большому счету, носителем национального самосознания в самом широком, объемном, полноценном смысле этого слова и тем самым отражает и выражает саму национальную сущность. (Мы здесь не говорим о других семиотических системах или о языках других видов искусства, которые, вне всякого сомнения, также являются носителями и выразителями национальной культуры, потому что они, как мы уже сказали выше, выражают национальное не непосредственно, а «вплетают» его в ткань образов, построенных средствами, например, музыки или живописи. Язык же естественный – **непосредственно** национален.) «Капнула» ли в этот «культурный океан» (например, русский) «капля» шекспировского «Гамлета» и растворилась ли в нем, когда великий англичанин создал свою трагедию? Очевидно, что **нет**. Потом, со временем, опосредованно – да. Немного. И лишь при возникновении достойных переводов на русский язык произведение стало **фактом** русской культуры. Оно воспринялось культурой, «растворилось» в ней, в «океане» стало на одну «каплю» больше. И так происходит с любым произведением литературы (заметим – не обязательно художественной), которое «конвертируется» с одного языка в другой. Оно становится каплей национального культурного океана, оно в нем присутствует и оно является моментом его целостности. Но до тех пор, пока произведение существует на **ином** для данной культуры языке, оно не является ее фактом и фактором, оно не «растворено» в нем, оно может «плавать» на его поверхности подобно капле мас-

ла – и не быть частью этого культурного пространства. Эта «капля» может быть той же температуры, что и океан, быть того же цвета, но у нее **другая структура**. Она – не растворилась. Для этого нужно что-то наподобие химической реакции – **перевода**. Произведение может сколь угодно много нести в себе черт конкретной национальности, автор его может быть какой угодно национальности – написанное на «чужом» языке, оно не стало моментом данного лингвистического универсума и, соответственно, данной литературы. Поэтому относить польскоязычное произведение к белорусскоязычной литературе, русскоязычное – к киргизской, франкоязычное – к русской представляется не совсем корректным. **Пока эти литературы не обретут их**. В переводах. А здесь, как мы понимаем, говоря словами В. Жуковского, «переводчик в прозе – раб, переводчик в стихах – соперник». Иначе говоря, национальная литература в такой ситуации обретает не само произведение, а некий более или менее адекватный и более или менее художественный его эквивалент. «“Трансплантация” национальных образов в чужеродную словесную оболочку происходит с неизбежными искажениями» (Андреев 1995: 95). Повторимся: литература «обретает» то или иное произведение лишь по факту его наличия на языке данной литературы, его «вхождения» в национальный лингвистический универсум, важнейшей составляющей которого именно художественная литература и является. Относить же «оригинал», написанный на одном языке, к литературе, являющейся частью целостной системы другого языка, не совсем правомерно с точки зрения логики. То есть – «Лолита», написанная В. Набоковым по-английски, относится к американской литературе, «Лолита» на русском языке – к русской.

При рассмотрении ситуации двуязычия или, наоборот, единого для нескольких разных национальностей языка литературно-художественное произведение тоже не остается «бездомным» или «многодомным».

Если язык – общий, то и критерии остаются, как в музыке или в живописи, – это **выраженность общим языком своих, национальных особенностей**. Русско- или франкоязычный читатель может и не уловить (особенно в переводе) тонких отличий между произведениями немецкой и австрийской литературы. Однако для человека сведущего (а особенно для немца или австрийца) эти отличия будут очевидны. Несмотря на общий язык. То же – для англичанина и американца. Как неразличимые для, допустим, француза русский и украинский танцы имеют четкие различия для носителей русского и украинского менталитета. Опять же – несмотря на общий, казалось бы, язык танца.

Иногда интересные черты обретает проблема литературно-национальной терминологии в двуязычных литературах. В Беларуси на вполне «законных» основаниях существует **русскоязычная литература Беларуси**, она

изучается, по ее поводу проводятся научные конференции, произведения, относящиеся к ней, входят в школьную программу и т.д. Однако и здесь ведутся споры по поводу адекватности именно такого определения белорусских писателей, пишущих на русском языке. Некоторые предпочитают определение «белорусская русскоязычная литература», другие – «русская литература Беларуси». Несмотря на действительно принципиальную разницу между этими определениями, факт остается фактом: белорусская культура «живет» в двух лингвистических универсумах – белорусском и русском. Поэтому отнесение писателя, пишущего по-русски, к русской или белорусской русскоязычной литературе, требует тех же оснований, что и «распределение», например, немецкоязычных писателей «между» немецкой и австрийской литературами.

Закончить нашу статью мы хотели бы словами профессора А. Андреева, являющегося, кстати, еще и ярким представителем современной русскоязычной литературы Беларуси: «...Великие произведения становятся национальным достоянием не столько потому, что они выражают национальный менталитет, сколько потому, что этот менталитет выражен высокохудожественно» (Андреев 1995: 99).

ЛИТЕРАТУРА:

Андреев 1995: Андреев А. *Целостный анализ литературного произведения*. Минск, 1995.

Архипов 2010: Архипов Ю. *Душа неизъяснимая*. Литературная газета, №9, 2010.

Гачев 1993: Гачев Г. *Наука и национальная культура (гуманитарный комментарий к естествознанию)*. Ростов-на-Дону, 1993.

Карпов 1992: Карпов В. *Язык как система*. Минск, 1992.

Рубинс 2004: Рубинс М. *Русско-французская проза Андрея Макина*. НЛЮ, №66, 2004.

IRINE MANIZHASHVILI

Georgia, Tbilisi

David Aghmashenebeli university of Georgia

The Basic Concept of the poetry of Simon Bereziani

Simon (Simonika) Bereziani (1899-1942) is one representative of the Georgian emigrant writings of 1920s-1930s of the 20th century. Unfortunately, Georgian society hadn't known this talented person until 1990s. A writer, a poet, an artist, a critic, an actor, emigrated Simon Bereziani famous as Simonika was introduced by Guram Sharadze in 1993 when he published a book ("Under For-

eign Air” in the third volume. The poet’s first collection of poems appeared in 1943 in Berlin called “Writings” (with ado by V. Nozadze). It should be noted that the writings of Berezhiani are scattered in the periodical press and his creative work doesn’t include only these two books.

Key words: *Concept, Homeland, Emigration*

ირინე მანიჭაშვილი

საქართველო, თბილისი

საქართველოს დავით აღმაშენებლის უნივერსიტეტი (სდასუ)

სიმონ ბერეჟიანის საყრდენი კონცეპტი

სიმონ(სიმონიკა) ბერეჟიანი(1899-1942წწ.) XXსაუკუნის 20-30-იანი წლების ქართული ემიგრანტული მწერლობის ერთ-ერთი წარმომადგენელია. სამწუხაროდ, ამ მრავალმხრივად ნიჭიერ ადამიანს 90-იან წლებამდე არ იცნობდა ქართული საზოგადოება. მწერალი, პოეტი, მხატვარ-კარიკატურისტი, მსახიობი, ემიგრაციაში სიმონიკად ცნობილი სიმონ ბერეჟიანი გურამ შარაძემ გაგვაცნო 1993 წელს გამოცემული წიგნის „უცხოეთის ცის ქვეშ“ III ტომში. შემდეგ რუსუდან ნიშნიანიძემ 2002 წელს, წიგნში “XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან“.

საქართველოში ზეპირად იციან თითქოსდა ნოე ჟორდანიას საფლავის ქვაზე წარწერილი ეპიტაფიის სიტყვები:

ვარ ჩემი ქვეყნის გულდამწვარი ჭირისუფალი,
ერის ბრწყინვალე მომავალით მსურს გავიხარო.
თუ საქართველო არ იქნება თავისუფალი,
დე, მტვრად ქცეულიც დამენახოს მთელი სამყარო!
(ბერეჟიანი 1943:52)

მაგრამ ეს სიტყვები წარმოადგენს უკანასკნელ სტროფს ლექსისა „მგოსანი“, რომლის ავტორია სიმონ ბერეჟიანი. ორიოდ სიტყვით შევეხებით მის ბიოგრაფიულ მონაცემებს.

„სიმონიკა დაიბადა 1899წელს. იგი დაბადებით ბერეჟიანი არ იყო. სიმონის მამა ერმილე თაყაიშვილი იყო და დედა ქარცივაძის ქალი ყოფილა. სიმონის მშობლებს ხუთი შვილი ჰყოლიათ. ერთი წლის სიმონიკა შვილად აუყვანია მის უშვილო დეიდას, რომელსაც გოგუცა ერქვა და სიმონ ბერეჟიანსა ჰყავდა ცოლად. ამ სიმონმა მისცა სიმონიკას თავისი სახელიცა და გვარიც, როცა ბავშვი მონათლეს.. სიმონიკას გვიან გაუგია, რომ იგი თაყაიშვილი იყო. ამის შესახებ იგი არასოდეს ლაპარაკო-

ბდა. მისმა ახალმა მშობლებმა სიმონიკა ტფილისში ჩაიყვანეს, სადაც ისინი საკუთარ სახლში ცხოვრობდნენ, ვარაზის ხევის მახლობლად. ტფილისში სიმონიკა ქართულ გიმნაზიაში სწავლობდა, ხოლო ზაფხულობით გურიაში ჩადიოდა, სადაც ბერეჟიანებს კარგი მამული და სახლ-კარი ჰქონდათ სოფელ ახალშენში ხიდისთავთან“ (ბერეჟიანი 1982:12).

სიმონ ბერეჟიანს წერა ადრე დაუწყია. მისი პირველი ლექსები მამინდელ პრესაშიც გამოქვეყნებულა. ამასთან, მ. ტულუშის ცნობით, სიმონიკას ბედნიერება ჰქონდა, მონაწილეობა მიეღო ყველა იმ ბრძოლაში, რომელიც ქართულმა ახალგაზრდა ჯარმა გასწია ჩვენი ახლადშექმნილი სახელმწიფოს დასაცავად 1918-20 წლებში.

უმაღლესი განათლების მისაღებად ს. ბერეჟიანი დამოუკიდებელმა საქართველომ 1920 წელს ევროპაში გაგზავნა, მაგრამ 1921 წელს თებერვალ-მარტში საქართველოში განვითარებულმა მოვლენებმა დაუხშო მას უკან დასაბრუნებელი გზა. პირველი სამი წელი სიმონიკამ გერმანიაში გაატარა, ხოლო შემდეგ გადავიდა საფრანგეთში.

პოეტის ლექსების პირველი კრებული გამოვიდა ბერლინში 1943 წელს, სახელწოდებით „ნაწერები“ (ვ. ნოზაძის წინასიტყვაობით). იქვე აქვს დართული მარკოზ ტულუშის წინათქმა „ს. ბერეჟიანი და მისი შემოქმედება“. საგულისხმოა და ემოციური სიმონიკას შემოქმედების მ. ტულუშისეული შეფასება: „ს. ბერეჟიანის შემოქმედება არის მხოლოდ და მხოლოდ ერის პოლიტიკური უბედობის მძაფრი ანარეკლი.. უფალი სამშობლო დაბრძანდა სრული ბრწყინვალეობით ხელოვანის მთელ არსებაში და იქიდან გვასმენს უსაზღვრო ტანჯვის სიმფონიას, რომელიც ძალიან იშვიათად თუ დაუშვებს დისონანსის მსგავს იმედის კრიმანჭულს“ (ბერეჟიანი 1943:16).

არც არის გასაკვირი ამგვარი შეფასება იმ კაცის შემოქმედებისა, რომელიც იძულებით მოსწყდა მშობლიურ ფესვებს და სამშობლოზე ნატვრასა და ლოცვაში გაატარა თავისი ხანმოკლე სიცოცხლე. ამიტომაც მისი პოეზიის საყრდენი, ღირებულებითი კონცეპტი, რომელიც მოიცავს ყველა სულიერ ფასეულობას, არის სამშობლო, „უფალი სამშობლო“. სულ 16 ლექსია კრებულში შეტანილი და თექვსმეტზე სამშობლოს ნატვრითა და ნოსტალგიით არის ნასაზრდოები.

ორიოდე სიტყვით თვით კონცეპტის, როგორც ლინგვოკულ-ტუროლოგიური ტერმინის შესახებ. მისი გაგება არ ემთხვევა ცნების კლასიკურ(ტრადიციულ) დეფინიციას., რომელიც საგნის არსებით ნიშანთა ერთობლიობას გულისხმობს. თანამედროვე ლინგვოკულ-ტუროლოგიური მიდგომა კონცეპტისადმი, უწინარეს ყოვლისა, სულიერი ღირებულების ცნებად მიიჩნევს მას. კონცეპტები, როგორც მენტალური ერთეულები, არამარტო გაიაზრებიან, არამედ განიცდებიან კიდევ (სტეპანოვი 1997: 41).

კონცეპტთა რიცხვს მიეკუთვნება მხოლოდ სემანტიკური წარმონაქმნები, რომელთა სია საკმაოდ შეზღუდულია. ისინი ეროვნული მენტალიტეტის საკვანძო ერთეულებს წარმოადგენენ.

ზოგადად ემიგრანტული მწერლობისათვის და ს. ბერეჟიანის პოეზიისთვისაც სემანტიკური ერთეული სამშობლო განზოგადებულია როგორც უნივერსალური კონცეპტუალური ღირებულება და საწყისი ეროვნულ-სულიერი ფასეულობების.

ს. ბერეჟიანის ლექსების ორი მცირეფორმიანი კრებულია გამოცემული. პირველი, როგორც აღვნიშნეთ, 1943 წელს ბერლინში გამოვიდა, დაისტამბა გაზეთ „საქართველოს“ გამომცემლობაში ქართული ლეგიონის სავლე ბიბლიოთეკის სერიით, ხოლო მეორე წიგნი, სათაურით „ლექსები“, დაიბეჭდა პარიზში 1982 წელს და მიეძღვნა „მეორე მსოფლიო ომში საქართველოს გასათავისუფლებლად ბრძოლაში დაღუპულ ქართველ მამულოშვილთა ხსოვნას“. მისი რედაქტორია ემიგრანტი პოეტი გიორგი ყიფიანი.

უნდა აღინიშნოს, რომ ს. ბერეჟიანის ნაწერები გაბნეულია პერიოდული პრესის ფურცლებზე და ამ ორი კრებულით არ ამოიწურება მისი შემოქმედება. ჩვენს ნაშრომში შევეცდებით, წარმოვადგინოთ მეტნაკლებად სრული სურათი ს. ბერეჟიანის პოეტური მემკვიდრეობის, რომლის მთავარი ორიენტირი არის სამშობლო და ის ეროვნული ღირებულებები, რომლებიც ამ კონცეპტის ირგვლივ მოიაზრება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პირველი სამი წელი ს. ბერეჟიანმა გერმანიაში დაჰყო. სწორედ აქ დაიწერა მისი ლექსი „სამშობლო უცხოეთში“ (1923 წ., ბერლინი), რომელშიც უკვე ღრმად არის გააზრებული სამშობლოს დაკარგვის რეალური საფრთხე და ნოსტალგია მშობლიური მიწის.

მოსჩანდა ღელე, თხმელები, ოდა,
ნალია მზეზე დამწვარ ყანებით;
და საცვეთებთან დასეირნობდა
უხეში ჩექმა დედის გინებით.
(ბერეჟიანი 1943:26)

„უხეში ჩექმის“ მეტაფორა უცხო არ არის ქართველი მკითხველისთვის, მაგრამ მოცემულ კონტექსტში უფრო ამძაფრებს სამშობლოს დაკარგვით გამონგვეულ ტკივილს. სოფლის იდილიური სურათები და იქვე კონტრასტი — „უხეში ჩექმა დედის გინებით“.

პოეტს არ ასვენებს შიში ვერდაბრუნების, სამშობლოსთან გაუცხოების:

ნეტავ ვიცოდე: გრილი ჭადარი
თუ ამინწავს სიყვარულით თმებს?
გაირბენს წლები ძველებურ წესით

და დახავსებულ წისქვილის ქვებთან,
გათეთრებული, ვერცხლის ანკესით
ხომ ვითევზავებ სოფლის ბიჭებთან?

პოეტი ხშირად კონტრასტის ესთეტიკაზე აგებს თავის სათქმელს. ამგვარი სახე-განწყობა, სრულიად სხვადასხვა ხატები, უფრო მეტად ამძაფრებს ემოციას, გამოხატვის სიღრმეს.

და უცხოეთის ქარის ნავალში
ასე იცვლება ამ ფიქრთა ჯარი:
მოვა წარსული მოკლე შარვალში
და შავი ქალი გატეხილ ჯვარით.

თუნდაც შემდეგი სტრიქონები:

პირველი თოვლი დაეცა ქუჩებს.
პირველი თოვლი მე მომაგონებს
მიცვალეზულის გაყინულ ტუჩებს
და თეთრ კაბებში მორთულ გოგონებს.

პირველი თოვლის ასოციაცია ერთი მხრივ მიცვალეზულის გაყინულ ტუჩებთან და მეორე მხრივ — თეთრ კაბებში მორთულ გოგონებთან. ეს ისეთი მკვეთრი კონტრასტი და რადიკალურად განსხვავებული სახე-ხატებია, რომ მკითხველსა და ავტორს შორის იკარგება დისტანცია და შემადრწუნებლად განიცდება სათქმელი.

სხვებთან თუ უცხოეთი დედინაცვლად იხსენიება, ს. ბერეჟინისთვის ევროპა მამინაცვალია.

როცა წარსული გარდაიცვალა
თეთრი კაბები შევლებე შავად
და ავიყვანე ავი მენავე
უცხო ქვეყნებში მამინაცვალად.

ამავე ლექსში:

გამხმარ თითებში ძვირფას სიგარებს
აბოლებს დინჯი მამინაცვალი,
კვამლი ეხვევა ქალაქებს, ჰქრება;
და ბნელ ქუჩებში მე ბევრჯერ ვნახე,
ჩემს მამინაცვალს რომ ემუქრება
წითელი დროშა, ყვითელი სახე.

სიმონ ბერეჟიანი გრძნობს წითელი ხელისუფლების საფრთხეს ევროპაშიც. სევდა და ნალველი გასდევს მთლიანად ლექსს.

მე ქართველი ვარ და ზანტი თვალი
ვერ მოვაშორე მოწყენილ სივრცეს.
მიყვარს უმიზნოდ გზები სავალი
და მამინაცვალს ნეტა რად მიმცეს?

პოეტისთვის სამშობლოს კონცეპტში მოიაზრება ყველა ის სულიერი ღირებულება, რაც მშობლიურ მიწასთან არის დაკავშირებული.

დამარხეს ჯვარი, ფარხმალი, დროშა,
მთელი დიდება ჩვენს წინაპართა.”

ს. ბერეჟიანის ფაქიზი პოეტური სამყარო ხშირად ცნობიერისა და არაცნობიერის მიჯნაზე მერყეობს. სიზმარს, ზღაპარს მის პოეზიაში მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს. ალბათ, არც არის გასაკვირი ემიგრაციაში მყოფი პოეტისთვის, რომლის ფიქრი და ოცნებაც სულ სამშობლოს დასტრიალებს.

და უკან დამრჩა აღმოსავლეთი,
გამოუცნობი ჩემი სიზმარი.

სიზმრის სიმბოლიკას სხვა ლექსებშიც დავუბრუნდებით. რითმების სიუხვე, ორიგინალური მხატვრული სახეები და შედარებები ამშვენებს ს. ბერეჟიანის სევდიან პოეზიას. ამ ლექსის დასასრულიც საოცრად თბილი და ნოსტალგიურია:

და ეხლა ათოვს გაყინულ ქუჩებს,
და როგორც მორცხვი, ჩუმი მონები,
როგორც პირველი კოცნა ცხელ ტუჩებს,
ესტუმრნენ ოთახს მოგონებები.
(ბერეჟიანი 1943:27)

მის შემოქმედებაში ერთ-ერთი გამორჩეული ლექსია „მგზავრი“. აქაც მთავარი სათქმელი სამშობლოს ტკივილი და საზრუნავია. ლექსი სავსეა სახე-სიმბოლოებით. დაკარგულია რეალური დროის შეგრძნება და მისი წარმოსახვა ირეალურსა და რეალურ სამყაროს შორის მონაცვლეობს. გმირული, დიდებული წარსულის ხატება მოსვენებას უკარგავს პოეტს. ლექსის პირველივე სტრიქონებით ავტორი ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს მკითხველზე, ამასთანავე სიმბოლური დატვირთვაც აქვს:

წამიქცევს ქარი ეზოში მუხას,
წალეკავს გიჟი მდინარე ჭალებს.
დავანთებ კოშკში ძველებურ ბუხარს
და ცეცხლი წარსულს ააშრიალეებს.
(ბერეჟიანი 1943:33)

მისი ქვეყნის გმირული წარსული და ბნელი აწმყო ზღაპრის საბურ-
ველშია გახვეული. პოეტს არ ასვენებს დამარცხებულის, ღონემიხდი-
ლობის შეგრძნება და ამის პარალელურად თავს ახსენებს დარბაისელი
წინაპარი „ფეხმოკეცილი ჩიბუხით ხელში“.

დიდებული წარსულის აჩრდილები და უსასოქმნილი აწმყოს სუ-
რათები ენაცვლება ცხოვრების ზღაპარში ერთმანეთს. ზოგჯერ ბრძო-
ლის ყინი მოუვლის გმირს, სურვილი წინსვლის, გზის გაგრძელების.

ვიყავი მეფე და ვგავარ ზღაპარს.
მოკვდები, ისევ გამეღვიძება.
ძველ კოშკებიდან დავანთებ ლამპარს
და მზეთ-უნახავს ჩავესიძები.

არც სინანული, არც თავის დახრა...
ზეცამ მარგუნა ეს ბედი წილად:
უძლური მეფე ქარში უმაყროდ
მივემგზავრები დღეს საქორწილოდ.

საოცარი სიახლოვე და გულწრფელობაა ღვთისმშობლისადმი მი-
მართვაში:

ჩემი ბავშვობა გახსოვს, მარიამ?
თეთრი ხელებით გთხოვდი შენდობას,
დღეს კი ისეთი ცუდი დარია,
რომ ჩავეხუტეთ ქსელში ობობას.
(ბერეჟიანი 1943:34)

რასაკვირველია, ემიგრანტ პოეტს მეტი თავისუფლება ჰქონდა აზ-
რის გამოთქმის, პროტესტის... სამშობლოში დარჩენილები მხოლოდ შე-
ფარულად, მეტაფორულად თუ გააპარებდნენ სათქმელს; ნიღბავდნენ
ათასგვარი მხატვრული ხრიკებით, რომ ცენზურას როგორმე დასძრო-
მოდნენ და მკითხველამდე მიეტანათ თავიანთი ეროვნული ტკივილი.
იქ, უცხოეთში, ეს ბარიერი არ იყო და ამიტომ პოეტი პირდაპირ, შეუ-
ფარავად გოდებდა სამშობლოს ბნელ აწმყოზე.

როგორც აღვნიშნეთ, ლექსში „მგზავრი“, უიმედობას ზოგჯერ ცვ-
ლის ბრძოლის ყინი და ტატოს „მერანის“ გავლენაც, როგორც ჩანს,
ძლიერია პოეტისთვის:

ჩემო მერანო გადიქეც ქარად!
გაჰკაფე მკერდით ტყენი უვალი
სად მამამ ბრძოლით დღეს გაიარა,
გაივლის მედგრად ხვალ მომავალი.

სიმონ ბერეჟიანის შემოქმედებაში იშვიათია მაჟორული ტონი, იმე-
დიანი განწყობა და „მგზავრი“ ერთ-ერთი გამონაკლისია ამ მხრივაც
(როგორც მხატვრული ღირებულებით, ისე — იდეური თვალსაზრისით).

გამოუგზავნის მზე ბნელ ქვეყანას
ახალ რაინდებს, აწყვეტილ რაშებს!

ამაღლევებელია ლექსის ფინალი, ზღაპრის დასასრული... განუმე-
ორებელი მხატვრული სახეები იშლება მკითხველის თვალწინ:

მოაცურებენ ღრუბლები ნავებს...
გადმოეშვება ზეციდან გზები...
და გაიშლიან ოქროს ნაწნავებს
ღამეში თეთრი ანგელოსები...

გმირს ესმის მაყრული ხმები, ხედავს როგორ მოჰყავთ „ჩემი ოც-
ნება და სიყვარული, ასული ნაზი... მაგრამ დიდია ცამდე მანძილი...“
ეს სიშორე არ ასვენებდა პოეტს მთელი თავისი ხანმოკლე სიცოცხლის
განმავლობაში. ამკარაა მისი შინაგანი გაორება და კონტრასტი რეალ-
ობასა და წარმოსახვას შორის:

რომელი ცხოვრობს ეხლა ჩვენ ორში?
დღე მზის თვლებით ჩემში ვის ხედავს?
ბედნიერ მეფეს? თუ სველ მინდორში
გაყინულ ცხენზე უსულო მხედარს?

ს. ბერეჟიანი, მიუხედავად ასეთი ღრმა შინაგანი დრამატიზმისა,
ენაკვიმატი და მეტად აქტიური ადამიანი ყოფილა. „თავისი მოქცევით,
სიმღერით, მოხდენილად ლექსების ნაკითხვით ქართველ ლტოლვი-
ლებს ამხნევებდა, ჩვენი ემიგრანტული იჯახის თვალად ითვლებოდა“,
— ნერს მისი ბიოგრაფი მ. ტულუში(ბერეჟიანი 1943: 12).

საფრანგეთში 1924 წლის 24 ოქტომბერს, გენერალ ლეო კერესელ-
იძის მეთაურობით, პარიზში შეიქმნა ქართველი პატრიოტული ახალ-
გაზრდობის ორგანიზაცია „თეთრი გიორგის“ სახელწოდებით. ს. ბე-
რეჟიანიც ამ ორგანიზაციის ერთ-ერთი დამფუძნებელი და მისი აქტი-
ური წევრი გახდა. 1926 წელს კი გამოვიდა გაზეთი „თეთრი გიორგი“,
რომლის გამოცემაც 1939 წელს შეწყდა. ს. ბერეჟიანის შემოქმედების

უმთავრესი ნაწილი სწორედ ამ გაზეთის ფურცლებზეა აღბეჭდილი. მის პირველსავე ნომერში (25.08.1926) ვხვდებით ს. ბერეჟიანის ლექსს „თეთრი ხომალდი“. პოეტი იგონებს დამოუკიდებელი სამშობლოდან უმაღლესი განათლების მისაღებად წამოსვლას—სავსეს იმედებით და ოცნებებით:

თეთრი ხომალდი, დატვირთული ნორჩ იმედებით,
მოშორდა ნაპირს, დიდ წინაპართ წმიდა საფლავებს.
გზებს გვიქარგავდა ოკეანე ლურჯ ხავერდებით
და ცივ ზვირთებში გვინათებდა ზეცა ვარსკვლავებს.
(გაზ. „თეთრი გიორგი“ 1926:1)

რწმენით აღვსილ ახალგზრდებს წინ მიუძღვით „წარსულის ამაყი ლანდი“, სრული გამარჯვება მეფობს მათ გულებში, საქართველო თავისუფალია, მაგრამ „უკბილო ბედმა გადათხარა გზა უახლესი, ნორჩ სასახლეში აიმართა თვით ერის სისხლით შეღებილი წითელი დროშა“, „ფრთები მოტეხეს თავისუფალ მთების არწივებს...“ პოეტი მაინც არ კარგავს იმედს:

და თუმცა მამულს აოხრებულს, მიგდებულს ოზლად
ჩვენ სამარცხვინოთ, ბინძურ ქუსლის ნაკვალი აზის,
მაგრამ მე მჯერა, რომ მომავალს სანუგეშებლად
მოევლინება თამარის მზე და ჯვარი ვაზის.

„სამშობლოს“ კონცეპტ-სინონიმია „მამული“, რომელიც ყველაზე მეტად შესწავლილი სიტყვა-ნიშანიცაა. მამულის ცნება მოიცავს ენა-საც და სარწმუნოებასაც, რაც ეროვნული იდეის საფუძველთა საფუძველია. ქართული ემიგრაციის მსოფლხედვა და მათ შორის ს. ბერეჟიანის, ვაჟას, ილიას და აკაკის შეგნებითაა ნასაზრდოები. ცნობილია, რომ ვაჟა-ფშაველა განსაკუთრებული ავტორიტეტი იყო მისთვის. არსებობს პოეტის მოგონება, რომელიც 10 წლის ბავშვის განცდებს ასახავს, უცხო ქვეყანას მყოფი მეტად ემოციურად იხსენებს შავროხიან ვაჟასთან შეხვედრას.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობა თემატური მრავალფეროვნებით არ გამოირჩევა. ერთი სათქმელი, ერთი ტკივილი, რომელსაც ის მთელი არსებით მოუცავს, სამშობლოს სიყვარულია. საქართველოზე ფიქრი, სევდიანი მონატრება პოეტურ სტრიქონებში იკვლევს გზას. „გული“, „გურიას“, „მგოსან“, „მერცხლის წყევლა“, „წვიმა“, „ემლო“, „ურმული“, „მშვიდობით“, „ნასახლარი“, „მარადისობა“, „შეფიცულებს“, „თეთრ გიორგელთა სიმღერა“, „ბატონიშვილს“, ეს არასრული ჩამონათვალია მისი ლექსების.

ლირიკულ ლექსში „სიყვარული ჩრდილოეთში“, მშვენიერი არსების ხატვასაც კი ავტორი იყენებს კონტრასტისთვის — თავისი მზიური სამშობლოს უპირატესობის წარმოსაჩენად:

შენ გიყვარს ცაცხვი, მე — დიდი მუხა.
შენ — მკრთალი ნისლი, მე — დღე ნათელი.
შენ გიყვარს ზეცამ თუ დაიქუხა
და სველი ბალი წვიმით ნათელი.

იყო საღამო, **დღის ლურჯი სახე...**
ქუჩებში ყვითელ ფოთლების დარდი...
და ეხლა ვნანობ, რად დაგინახე,
თუ მზით არ სცოცხლობ, რად შემეყვარდი?
გადაეფინა ყინული არხებს...
დროც გაიყინა... ეთერს არ ველი.
ვგრძნობ მაღალ კოშკში გული დავმარხე,
სად ჩრდილოეთი და სად ქართველი?!
(გაზ. „თეთრი გიორგი“, 1927, 4.05)

მართალია, ლექსის ვრცელი მონაკვეთი მოვიტანეთ ნაშრომში, მაგრამ იმდენად მელოდიური ლექსია და ერთი ამოსუნთქვით ნასაკითხი, რომ ძნელია შეეღიო მის მცირე ამონარიდს...

პოეტის მგრძნობიარე გულს ერთი ნუთითაც არ ტოვებს სამშობლოზე ფიქრი და ოცნება და გასაკვირიც არ არის მის პოეზიაში გაიდევალებული თუა საქართველო, მშობლიური ადგილები. შორს ყოფნა და მონატრება ამძაფრებს სოფლის ხილვებს:

ისევ ის მთები! ისევ ის ზეცა!
შენს სილამაზეს ვერ შეცვლის დრონი.
ორ ნაწნავებად გადმოიკეცა
ფარჩის კაბაზე მტკვარი, რიონი.
გაყვავი მძევლად დღეს კუდიან ქარს...
როცა სოფელი იწვა ბინდებში,
ვაკოცე ღობეს, ვაკოცე ჭიშკარს
და დავიმაღე სქელ სიმინდებში.
გატეხილ ხულას დასჩხავის ყვავი,
დამპალ სვეტებზე ქანაობს ოდა...
მე რომ ალვისხედ გავჩენილიყავ,
შენთან დარჩენა შემეძლებოდა.
(ბერეჟიანი 1943:47)

ლექსში ნასახლარის დრამატული სურათი აშკარად მეტყველებს მის პიროვნულ ტრაგედიაზე. პოეტი ალვის ხედ ყოფნასაც კი ნატრობს, ოღონდაც მშობლიურ მიწაში ედგას ფესვები.

ს. ბერეჟიანს აქვს მიძღვნილი ლექსები საქართველოს გმირებისადმი, რომლებიც გამოჩენილია ეროვნული მუხტით თუ მხატვრული ღირსებებით. 1927 წელს ალ. ბატონიშვილის (ერეკლე მეფის მეხუთე შვილი, რომელიც კატეგორიული წინააღმდეგი იყო რუსეთთან შეერთების და მის წინააღმდეგ იბრძოდა სიკვდილამდე) ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოზე, პარიზში, ს. ბერეჟიანს წაუკითხავს ლექსი „ბატონიშვილს“:

ჩავაგეთ ხმლები... შეგვირიგდა ანჩხლი ირანი...
კრწანისის ველმაც დაივიწყა ბუკი, ნაღარა
და ძმობის ნიშნად გადაფურცლა მოლამ ყურანი,
ისკანდერ მირზას როცა მიწა გადაეყარა.

— ბატონიშვილო! ჩრდილოეთით მოსულ ავდარში,
გაშავდა ჯვარი, დაიჟანგა და მოიხარა
და შენი ხმალი მოქნეული, გადატყდა ტარში...
— ბატონიშვილო, აღარ გარგებს ძილი, აღარა!
(შარაძე 1993: 206)

ეროვნული გმირის, ქაქუცა ჩოლოყაშვილისადმი მიძღვნილი ლექსი ოპტიმისტური განწყობით არის სავსე:

თქვენ ამბობთ: „მოკვდა! მივაბარეთ დღეს უცხო მიწას,
არ გვყავს ქაქუცა, დაგვიბლდა შეფიცულთ კერა“.
შეფიცულებო, ნუ ქვითინებთ, თქვენს თავსა ვფიცავ,
ეს ტყუილია, არ მომკვდარა, მე ეს არ მჯერა...

პოეტის ფიქრით, მკერდში დაჭრილმა, დაქანცულმა გმირმა დიდი მუხის ძირას ინება ნაბდის გაშლა და ... მიძინება:

და სძინავს, სძინავს მეფურ ძილით საყვარელ ბელადს...
ჩუმად... ნუ სტირით... მოვასვენოთ გუშაგი ერის.
(ბერეჟიანი 1943:53)

მისი ლექსების ერთი ნაწილი გაზეთ „თეთრი გიორგის“ ფურცლებზე იბეჭდებოდა (ზოგჯერ სიმონ ბერის ფსევდონიმით). 1937 წლიდან ს. ბერეჟიანის ლექსების ბეჭდვა გაგრძელდა პარიზში, ვ. ნოზაძის მიერ ახლად დაარსებულ ჟურნალ „ქართლოსში“. ეს ლექსებია: „გურიას“, „მარადისობა“, „მგოსანი“, „უკვდავება“, „მშვიდობით“, „პაემანი მთან-მინდაზე“).

მშობლიური კუთხის მონატრება მთელი სიმძაფრით არის გადმოცემული ლექსში „გურიას“:

გამიღე კარი, ნუმიცქერი მეგობარს მტრულად,
თვალს ნუ მარიდებ, მშვენიერო, მომეცი ნება,
შენს მთებს, შენს ჭალებს მივესალმო მე ძველებურად:
ბახმაროს ნისლში გავახვიო ტკბილი ოცნება.
(ბერეჟიანი 1943:48)

ამ სასონარკვეთილ მიმართვას ძალზე უბრალო, ქართული ხიბლით
გაჯერებული წარმოსახვა ცვლის:

ხო, მართალი ხარ! მიყვარს ყანნი, ჩხავერის ღვინო.
თავზე ნაკრული ყაბალახი... ხელზე მიმინო.

პოეტის უკანასკნელი სურვილი და ოცნება სამშობლო ქვეყნის მი-
ნასთან მიახლება:

მაგრამ თუ ჩემთვის დახშულია ოდის კარები,
თუ კი ცოცხალი არას გარგებ, მიმიღე მკვდარი.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სიმონ ბერეჟიანი ხშირად მიმართავს
სიზმრის სიმბოლიკას („წვიმა“, „ურმული“, „ბაემანი მთანმინდაზე“ და
სხვ.) სიზმარში დასაშვებია დროისმიერი ანაქრონიზმი და როდესაც
კონცენტრირება ხდება წარსულზე, ორიენტირება კონკრეტულ გმირე-
ბზე, სიზმარი იძლევა ამის საშუალებას. ემიგრანტი პოეტისთვის ხშირ-
ად ისტორიული და მისი თანამედროვე საქართველო განუყოფელია. ამ
მთლიანობას ის სიზმრის მეშვეობით აღწევს.

მკვლევარი რ. ნიშნიანიძე მართებულად აღნიშნავს: „ზოგადად ემი-
გრაციისთვის და განსაკუთრებით ქართულისთვის, დამახასიათებელია
„პოლიტიკური რომანტიკა“. არა მხოლოდ ის შემთხვევები, როცა მომხ-
დარი არარეალურად ფასდება, ეს კიდევ სხვა სასაუბრო თემაა, არამედ
როცა მოვლენებისა და პიროვნებების იდეალიზაცია ხდება, ლექსებში
ხშირად ფიგურირებენ ერთი და იგივე გმირები. ამ შემთხვევაში ორი-
ენტაციის დაკარგვა კი არ ხდება, არამედ პირიქით, ზედმეტი ორიენ-
ტირება წარსულზე: მეფე თამარი, დავით სოსლანი და სხვ.“ (ნიშნიანიძე
2005: 65).

ე.წ. „ისტორიული სიზმრები“ სიმონ ბერეჟიანის შემოქმედებისა
და ცხოვრების მუდმივი თანმდევი. ცნობილია ფსიქოლოგიიდან, რომ
პიროვნების ამგვარი განწყობა, ფანტაზია, გამანადგურებელ გავლენ-
ას ახდენს ადამიანის ფსიქიკურ წყობაზე (დ. უზნაძე—ფანტაზიის
გავლენა მეხსიერების სხვადასხვა ფორმაზე; კ. იუნგი—ისტორიული
სიზმრების ფუნქცია).

თუ ამ მოსაზრებებს გავითვალისწინებთ, შესაძლოა საცხებით ლო-
გიკურად და ბუნებრივად მივიჩნიოთ ს.ბერეჟიანის ცხოვრების ტრაგი-

კული დასასრული. სამწუხაროდ, მისი საფლავიც არ არის ცნობილი. სიმონიკა ბერეჟიანი აღესრულა მეორე მსოფლიო ომის დროს, რუმინეთში. მას აღმოაჩნდა სულიერი დაავადების ნიშნები და სამხედრო ლაზარეთიდან იკარგება მისი კვალი. სიმონიკას მესამე გვარის ტარებაც ხვდა წილად. სამხედრო წიგნაკში ეწერა სიმონ ბერგერ. ასე რომ, ქართული გვარით დამარხვაც არ ელირსა.

ლექსში „მგოსანი“ სიმონ ბერეჟიანი წერდა:

თუ გამარჯვება არ არსებობს სისხლის გარეშე,
მხოლოდ სისხლისთვის გიხმობს ჩემი ბუკი-ნალარა!
ისე არ ჩავალთ, ცით მოსული, ბნელ სამარეში,
თუ არ შევღებე მტრების სისხლით ჩემი ჭალარა!
ვარ ჩემი ქვეყნის გულდამწვარი ჭირისუფალი,
ერის ბრწყინვალე მომავალით მსურს გავიხარო.
თუ საქართველო არ იქნება თავისუფალი,
დე, მტვრად ქცეული დამენახოს მთელი სამყარო!
(ბერეჟიანი 1943:52)

ეს ალბათ, ფანატიზმამდე მისული ჭირისუფლობაა, როცა მთელ ქვეყნიერებასაც კი გასწირავ საკუთარი სამშობლოსათვის. ემიგრაციაში ყოფნა უფრო აღრმავებს პოეტის სასონარკვეთილებას.

ბერლინში გამოცემულ კრებულში დაბეჭდილ წერილში ვ. ნოზაძე წერდა: „იგი გულით ატარებდა საქართველოს და იყო თავდავიწყებული მიჯნური სამშობლოსი... მტერი ჰფლობდა სამშობლოს და იგი უცხოეთიდან ელოლიავებოდა მას, უგალობდა“ (ბერეჟიანი 1943: 8).

ეს მონატრება და მზრუნველობა სამშობლოსადმი სხვადასხვაგვარად გამოვლინდა მის ცხოვრებასა თუ შემოქმედებაში.

ს. ბერეჟიანის უცნობი საფლავი ბევრ ქართველ ემიგრანტს გაჰყვა ტკივილად. ამის ერთ-ერთი დასტურია გიორგი ყიფიანის ლექსი „სიმონ ბერეჟიანის ხსოვნას“:

სად დარჩა--- რომელ მიწაზე
შენი გრძნობების ნექტარი!
სად დაიმარხე ბატონო!
იქნებ ვიცოდე—ნეტავი.
რომ დავიჩოქო მოხუცმა
ენახო ნამსხვრევი მზისანი.

ისე გიმსხვერპლა სანუთრომ
დრო ვერ იხილე მზიანი,
სიკვდილს სამშობლო არა აქვს,
სამშობლო—სიკვდილი არი!..
(შარაძე 1993:213)

ს. ბერეჟიანის პოეზია არ იყო მცდელობა დასავლეთევროპულ ლიტერატურულ და კულტურულ სივრცეში თვითდამკვიდრების, არამედ ვინრო, ქართული ემიგრაციის წრეებში გასამხნეველად, სულის საოხად შექმნილი პოეზია, რომელსაც სამშობლოში გამომზეულების არც უფლება ჰქონდა და არც პრეტენზია. ემიგრანტულ მწერლობას ბევრი სირთულე ახლავს თან და მათ შორის ერთ-ერთი და მთავარი — ენის შენარჩუნებაა. ს. ბერეჟიანის პოეზიაში საოცარი ქართული ჟღერადობით არის შენარჩუნებული ენობრივი მოდელი ამ სრულიად უცხო ენობრივ გარემოში.

როგორც არაერთგზის აღვნიშნეთ ნაშრომში, არანაირი თემატური მრავალფეროვნება... მხოლოდ ერთი გეზი, ერთი მიმართულება ამოძრავებს პოეტს. ეს არის სამშობლო და მის ირგვლივ გააზრებული ეროვნული სივრცე.

დამონეშანი:

ბერეჟიანი 1943: ბერეჟიანი ს. *ნანერები*. ბერლინი: 1943.

ბერეჟიანი 1982: ბერეჟიანი ს. *ლექსები*. პარიზი: 1982 (ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქართული ემიგრაციის მუზეუმი. გურამ შარაძის კერძო კოლექცია).

კვარაცხელია 1995: კვარაცხელია გ. *მხატვრული ენის შესწავლის ლინგვისტური ასპექტები*. თბ.: თსუ, 1995.

ნიშნინიძე 2000: ნიშნინიძე რ. *XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. თბ.: „ლომისი“, 2000.

ნიშნინიძე 2005: ნიშნინიძე რ. *საქართველო—სამანს იქით... წიგნი II*. თბ.: მერანი, 2005

შარაძე 1993: შარაძე გ. *უცხოეთის ცის ქვეშ*. ტ. III. თბ.: „მერანი“, 1993.

IRINE MODEBADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The Political Leader's *imago*: a View From Aloof (Gr. Robakidze. “Stalin as Ahriman's power”)

Grigol Robakidze (1884-1962) is one of few 20th century writers who were organically bound to three national cultures, in his case Georgian, Russian and German. The writer was interested in the historical roots of Stalinism and in the personality of the “Father of Nations”. Gr. Robakidze surveyed the political leaders of his time for manifestations of superhuman nature. In our article we analyze

Robakidze's essay "Stalin as Ahriman's power" /Stalin als Ahrimanische Macht/ ("Demon and Myth" collection, 1935). We paid particular attention to system of expressive tools (symbols, metaphors etc.) that allowed the writer to achieve a multiply nuanced semantics.

Key words: *Georgian literature, Gr.Robakidze, image of Stalin.*

И.И. МОДЕБАДЗЕ

Грузия, Тбилиси

Институт грузинской литературы им. Шота Руставели

Имаго политического лидера: взгляд издалека (Гр. Робакидзе. «Сталин как дух Аримана»)

Человек — это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком.

Канат над бездной.

Фридрих Ницше

Вступление

Григол Робакидзе (1884-1962) – выдающийся грузинский писатель XX века. Его юность прошла в Европе: начав в 1901 г. учиться на юридическом факультете в Юрьевском (Тартуском) университете, он продолжил образование на философском факультете Лейпцигского университета (1902 - 1906 гг.), после чего на протяжении ряда лет оставался в Европе, слушая курсы лекций в различных университетах. По возвращении на родину, Гр. Робакидзе активно включился в литературную и общественную жизнь. В 1931 году, не желая более сотрудничать с «*большевистским режимом*» в условиях его ужесточения и полного подавления личностной свободы, писатель эмигрировал в Германию, где прожил 14 лет. Вскоре после отъезда он напишет в одном из своих писем в Грузию: «*В Советском Союзе думают, что я нахожусь на противоположном берегу. Они не правы. Я нахожусь на третьем берегу. Такой третий берег имеет каждая река. Тот, кто не может находиться на нем, - не писатель и не художник*» (цит по: Феодосьев 2006 [online]). В апреле 1945 года, покинув Германию, Гр. Робакидзе переехал на постоянное жительство в Швейцарию. Остаток жизни он прожил в Женеве и никогда больше не видел родины.

На протяжении многих лет богатое творческое наследие и даже само имя Гр. Робакидзе оставались в СССР под запретом, однако в последние десятилетия оно все чаще привлекает внимание исследователей. Это, прежде

всего, романы («Змеиная рубашка», 1926; «Убиенная душа», 1933; «Хранители Грааля», 1937 и др.), поэтическое наследие, сборник эссе «Демон и миф» (1935), литературно-критические статьи и, конечно же, пьесы.

Гр. Робакидзе - один из немногих писателей, кто органически был связан с тремя культурами - грузинской, русской и немецкой. Он стоял у истоков создания грузинской символистской литературной группы «Голубые роги», стремившейся «обновить» грузинскую поэзию с учетом достижений европейского и русского символизма. В одной из своих статей Тициан Табидзе назвал его первым, кто открыл для Грузии «евангелие модернизма».

Пытаясь осмыслить современность сквозь призму мифологии, библейской символики и традиций родной литературы, Гр. Робакидзе создал собственную художественную модель концептуализации современной истории. Ни для кого не секрет, какое влияние на становление общественной мысли того времени оказали идеи Фридриха Ницше. Будучи различно интерпретированы (см. Тавадзе 2011: 44-59; Брегадзе 2013:299-318), они во многом сказались на оценке значимости лидеров в политическом дискурсе эпохи и их имаго. Размышляя на эту тему, Гр. Робакидзе пытался осмыслить происходившие на его глазах события, сквозь призму истинной природы /сущности/ личностей, определявших на его глазах судьбы Европы.

В центре нашего внимания сегодня - его размышления на эту тему в 1935 году.

Итак, 1935 год. После смерти В.И. Ленина (1870-1924) на политической карте Европы самыми значительными фигурами являются три диктатора, личности которых – предмет особого интереса писателя. Это: Адольф Гитлер (Adolf Hitler: 1885-1945), с 1933г. - рейхсканцлер, а с 1934г. - фюрер Германии; Бенито (Амилкаре Андреа) Муссолини (Benito Amilcare Andrea Mussolini: 1883-1945) - премьер-министр (1922-1943) и вождь («дуче») Италии, который с 1936 г. будет носить титул «Его Превосходительство Бенито Муссолини, глава правительства, Дуче фашизма и основатель империи»; Иосиф Виссарионович Сталин (И. В. Джугашвили /იოსებ ჯუღაშვილი/, 1878, по официальной версии, 1879 – 1953) - в 1920-х - 1930-х годах – Генеральный секретарь ЦК РКП(б), фактически - правитель Советского государства.

В личностях политических лидеров своего времени Гр. Робакидзе, прежде всего, искал проявления сверхчеловеческой природы. Позже, в 1939 г., он посвятит Гитлеру эссе «Адольф Гитлер. Взгляд иностранного поэта», а в 1941 г. напишет книгу о Муссолини - «Муссолини. Отмеченный солнцем» (второе издание вышло в 1942 году под заглавием «Муссолини. Взгляд с Капри»). Размышления Гр. Робакидзе о лидерах фашизма, несомненно, заслуживают особого разговора (см.: Кватаиа 2006: 195-208 и Кватаиа 2008:

156-167. Однако не меньший интерес вызывали у писателя события, происходившие в то время в Советском Союзе: на протяжении многих лет он пытался осмыслить исторические корни сталинизма и личность «отца народов». В 1933 г. писатель заканчивает посвященный этим вопросам роман «Убиенная /замученная/ душа» /„ჩაკლული სული“/. К этой теме Гр. Робакидзе вновь вернулся позднее – в 1935 г. выходит написанное им на немецком языке эссе “Stalin als Ahrimaniche Macht” - «Сталин как дух Аримана», которое вошло в сборник эссе «Демон и миф. Магический калейдоскоп» (1935)*. В предисловии к сборнику писатель оговаривает: «*Портрет Сталина взят мной из моего романа «Убиенная душа». Он подвергся, однако, значительным изменениям, дополнениям и расширен»* (Робакидзе 2001:5)**

I. Специфика художественной модели мира Гр. Робакидзе.

Обычно ключом к правильной интерпретации произведения служит его заглавие. Оно создается специально для данного текста и, являясь составной частью этого текста, принадлежит только ему одному. Заглавие несет особую смысловую нагрузку. «О смысловой наполненности заглавия, делающей его уникальной информативной частью произведения, литературоведы писали неоднократно, начиная с 30-ых годов. Л.С.Выготский называл заглавие доминантой смысла, С.Д. Кржижановский – «ведущим книгу словосочетанием», подчеркивая внутреннюю форму термина, то, что выдается автором *за главное* книги. Современный исследователь В.А.Кухаренко утверждает, что в заглавие помещается «главная, а часто единственная формулировка авторского концепта». Представление о том, что заглавие конденсирует смысл текста можно рассматривать как аксиому, выдвигая которую исследователи предлагают множество терминов, подкрепляющих самоочевидность этого утверждения, ссылаясь на то, что заглавие – «ключевое слово», «сильная позиция текста», «однофразовый текст» (Веселова... 2011: 205). В данном случае мы имеем дело с двумя заглавиями, которые должны быть рассматриваемы в органическом единстве. Во-первых, это название самого сборника – «Демон и миф», и лишь потом заглавие эссе «Сталин как дух Аримана». И хотя заглавие эссе действительно очень точно выражает авторский концепт, а заглавие сборника содержит его более широкую формулировку, тем не менее, современному читателю для правильной интерпретации /понимания/¹ множественности смыслов, вложенных автором в текст эссе, недостаточно только той информации, которая зафиксирована в его заглавии.

* В дальнейшем цитируем по этому изданию с указанием страниц в скобках.

** Напомним, что по Робакидзе, способность «уходить в глубину самого себя» - характерная черта «восточного человека».

От времени написания произведения нас отделяет почти вековая дистанция. Одного этого было бы вполне достаточно для возникновения т.н. хронологического культурного барьера, не говоря уже о том, что эссе создавалось на немецком языке для немецкоязычного читателя, а, следовательно, перевод этого текста неизбежно отражает и определенную дистанцию между различными культурными полями (различиями в языковых картинах мира). Кроме того, поскольку, как правило, любой художественный текст являет собой художественную реализацию авторской модели мира (см.: Лукин 1999: 94), без понимания индивидуальной специфики этой модели, т.е. без проникновения во внутренний мир автора, от читателя неизбежно ускользает какая-то часть смыслового богатства текста. Это прекрасно понимал и сам писатель, который счел нужным предпослать сборнику пространное предисловие. Особое внимание он уделил разъяснению собственного понимания основных тенденций развития, по его словам, «магистралей современного мира». Следует также учитывать и специфику авторемы Гр. Робакидзе - образно-метафоричного, апеллирующего к универсальным символам и архетипам, авторского стиля (см.: Гогаишвили 2011: 110). Поэтому полагаем, что истинный ключ к прочтению эссе – философская позиция писателя, основа его личностной художественной вселенной.

Сквозь все творчество Гр. Робакидзе алой нитью проходят размышления о двух типах мироощущения (отношения к миру и к месту человека в этом мире, т.е. различных критериях оценки индивидуального «Я» и осмысления сути человеческого бытия). Писатель неоднократно предпринимал попытки философски осмыслить, дифференцировать и обобщить эти различия, прежде всего на фоне культурной дихотомии, которую условно принято обозначать как Восток-Запад: *«восточный человек видит Бога закрытыми глазами, уходя в глубину, где все чувства обострены до звериной чуткости, где они, взаимодействуя, выливаются в новое чувство. Западный же человек видит Бога открытыми глазами и, кажется, даже пытается осязать его»* (65). Основным критерием для писателя служило противопоставление мистически-мифологического (интуицию) и материалистического (рацио) типа мировосприятий. В частности, в предисловии к сборнику «Демон и миф» он пишет: *«Можно рассматривать Землю как геологическую реальность. Однако можно воспринимать ее и как космическое явление. <...> В восприятии Земли как таковой различаются два направления или течения. Первое видит в феномене Земли лишь «материю» Средствами использования этой «матери» являются рацио и техника. Земля расколдовывается и обезбоживается. <...> Вечное отрицается, индивидуальное подавляется - все сводится к анонимному, безлико-интернациональному. Эти силы, я рассказал о них в своем романе «Убиенная душа» - существует повсюду, но*

в основном они сконцентрированы в Советском Союзе. Второе направление воспринимает Землю не как вещественно-материальную субстанцию, но как MAGNA MATER – Великую Матерь. Вместо рации здесь доминирует интуиция <...> Все явления рассматриваются под знаком нерасторжимо-го космического единства и поэтому под знаком мифа» (3). Полем действия таких сил писателю видится современная ему Германия.

Именно в этих «двух направлениях» Гр. Робакидзе видит «магистралю современного мира», и в своих очерках старается учесть «оба полярных направления». Поэтому считаем возможным полагать, что название сборника составила оппозиция маркеров этих двух типов мировосприятия. «Миф», несомненно, следует декодировать как осмысление «всех явлений» в их «космическом единстве». А что же тогда «демон»? Совершенно ясно, что второй компонент оппозиции должен служить маркером «обезбоживания», т.е. примата материализма. Демон – универсальный символ Врага Божьего, бунтаря-революционера (Люцифер) и как нельзя лучше подходит в качестве метафоры богоборца (противника Всевышнего). Однако в данном случае имеется в виду отнюдь не Люцифер, но Ариман (это не только четко прочитывается в общем контексте сборника, но и полностью соответствует культурному дискурсу ницшеанства). По учению Зороастра, Ариман – дух тьмы, олицетворение зла, враждующий с Ормуздом, олицетворением света и добра. Во всякое доброе начинание он способен заронить зерно зла: Ариману подвластны все злые силы. «Эти силы», по словам автора, «сконцентрированы в Советском Союзе». Таким образом, личностная позиция Гр. Робакидзе выражена абсолютно однозначно. Воплощением «духа Аримана» писатель считал Сталина.

II. «Чудесный грузин».

Выделяя два типа сознания, Гр. Робакидзе стремился понять индивидуальное «Я» не только с позиции носителя определенной культурной ментальности, но и выделить соотношение интуиции/эмоции – рации в характере каждой конкретной личности. Личность Сталина – особый предмет размышлений писателя. У Гр. Робакидзе он вызывает интерес не только как политический лидер, в котором писатель предвидит возможность влиять на судьбы мира. В не меньшей степени Гр. Робакидзе интересуется личность Кобы (Сосо Джугашвили) – этнического грузина: грузинское, точнее, негрузинское начало его личности. С первых же строк своего эссе он уделяет особое внимание этому вопросу: «Ленин дал Сталину необычное прозвище «чудесный грузин». Чудесного в Сталине хоть отбавляй, а вот грузинского весьма и весьма немного. <...> В недрах каждого народа рождается и чуж-

дое ему, даже направленное против него начало. Это, по-видимому, чисто биологическая тайна. Может быть, эта способность нации порождать чуждое себе призвана преодолевать инонациональное? Сталин грузин лишь в той мере, в какой он – его антипод» (6). Интересно, что, завершая свои размышления о Сталине и сталинизме, писатель вновь возвращается к этому вопросу. Эссе завершается следующим наблюдением: «В редкие мгновения его жизни, когда в нем, невозмутимом и непоколебимом отключаются эти флюиды («наводящие ужас на людей» - И.М.) и он выползает из их сети <...> в страхе осознающий, что силы его небеспредельны, тогда он, Сталин – всего лишь Сосо Джугашвили, простой грузин. Тогда он смутно вспоминает далекую Грузию, от которой у него сохранились лишь вкус сациви, кахетинского вина, застольная песня «Мравалджамиер» и грузинское проклятие «Магати дэда Ки ватирэ» («Уж наплачутся у меня их матери») (34).

Таким образом, авторская мысль, совершая широкий круг, вновь возвращается к поставленному в самом начале вопросу, освещая и иную сторону предмета². В итоге подчеркивается двойственность натуры: Сталин-вождь - «антипод» грузина, Сосо Джугашвили, хоть и утративший связь с родиной, но все же «простой грузин». Выстраивается оппозиция *Сталин – Джугашвили* (внушающий страх всем окружающим всесильный диктатор – сверхчеловек, и «осознающий, что силы его небеспредельны», простой грузин).

Особое внимание Гр. Робакидзе уделяет внешности Сталина. Портрет, как одно из средств художественной характеристики, отражающее характер персонажа и отношение к нему автора, всегда субъективен. В данном случае, при сохранении всех этих художественных функций, на первом плане - стремление автора деиконизировать имаго Сталина, созданное официальными портретами советского вождя.

Как известно, живописный портрет, это, прежде всего, «идейно-художественная интерпретация» личности изображенного на нем человека (Гращенко 1996: 57). Он призван, создавая эффект присутствия, вызывать определенные эмоции, чувства. По словам Р.Дж. Коллингвуда, «дело заключается не в том, чтобы произведение напоминало оригинал (в таком случае изображение можно назвать “буквальным”), а в том, чтобы чувства, возбуждаемые произведением, напоминали чувства, вызываемые оригиналом (это уже “эмоциональное” изображение). Когда говорится, что портрет похож на портретируемого, имеется в виду, что зритель, глядящий на портрет, “чувствует, будто” находится в присутствии этого человека» (Коллингвуд [online]). Тем более бесспорно это наблюдение, когда речь идет о портретах государственных лидеров. К портрету главы государства предъявляются оп-

ределенные требования: прежде всего он должен оказывать идеологическое воздействие на большое количество зрителей (чрезмерное использование портретов лидера является одним из признаков культа личности). Они часто выполняют также и функцию государственного знака - символа самого государства. Соответственно стиль портрета определяет его функция. По словам Юрия Лотмана, «у фотографии нет прошлого и будущего, она всегда в настоящем времени. Время портрета - динамично, его „настоящее“ всегда полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего... Портрет постоянно колеблется на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности» (Лотман 2002: 356). Поэтому всем известное лицо Сталина выражает устремленную в будущее уверенность и непоколебимость.

Каким же видит и позиционирует Сталина Гр. Робакидзе?

Первое, на что обращает наше внимание писатель, это - *«окаменевшая голова доисторической ящерицы»* («так назвал Сталина один из его бывших соратников, не подозревавший, возможно, что попал в точку» - 6). Подчеркиваются *«нюх рептилии», «сильный хребет», «неистощимый спинной мозг», «узкий, слабо развитый лоб, выдающий человека решительных действий», у которого «маленькие, колючие, непроницаемые глаза глядят неподвижно, как бы высматривая добычу». «В детстве он перенес оспу, и едва заметные рубцы, оставшиеся после нее, подчеркивают доисторичность головы – так же, впрочем, как и веснушки, придающие его лицу сходство с цесаркой»* (6-7).

Выстраивается ассоциативная цепочка: *доисторическое существо - ящерица - рептилия*. Доисторическое существо – ящерица? Воображение невольно апеллирует к более понятному: *ящер*. Но если это *ящер*, то возникает вопрос, о каком именно ящере речь - о динозавре, вымершем, но реальном существе, или драконе* – также исчезнувшем в незапамятные времена, но, скорее мифическом, чем реальном? Границы метафоры расширяются, воображение читателя заинтриговано. Затем писатель апеллирует уже к иному сравнению – он подчеркивает свойственную диктатору крадущуюся *«кошачью походку»*: *«Сталин ходит медленно, по-кошачьи мягко, как будто хочет укрыться или внезапно напасть на кого-то»* (7). Невольно возникает ассоциация с опасной кошкой: воображение услужливо подсказывает – *тигр*, ужас джунглей, символ величия и дикости, силы, могущества; но также разрушения и неумолимой жестокости.

Таким образом, портрет внушающего окружающим первозданный страх всевластного правителя с великолепным мастерством апеллирует как

* В попытках найти реальные корни мифов о драконах, в современных текстах часто сближаются понятия ящер и дракон, что приводит к их совмещению в сознании читателя/зрителя кинофильмов.

к европейской, так и к азиатской символике, безотказно воздействуя на подсознание любого читателя. И, если говорить об универсальных символах, нельзя не упомянуть архетип *змеи*.

Змей - хтоническое существо, символизирующее силу и первозданный Хаос. В то же время символика *змеи* непосредственно связана с Востоком, и, упоминая мистические способности Сталина, писатель упоминает *змею* и *тибетских йогов*: «*Сталин, словно змея, сбрасывал с себя кожу, оставаясь внутренне неприкасаемым*», не желая привлекать к себе внимания, он как «*тибетец(йог)*» обладал даром «*сверхчеловеческим усилием воли уходит в свою оболочку*», «*становиться невидимым*», безликим, незаметным в толпе (7). Соответственно, одно из проявлений сверхчеловеческого, «*чудесного в Сталине*» - это его способность, «*менять личину*», «*оставаться внутренне неприкасаемым*»*, быть безлико-многоликим, «*анонимом*».

Таким образом, возвращаясь к первоначальной цепочке ассоциаций, можно с уверенностью утверждать, что писатель пытался создать ассоциацию с существом *мистическим*: драконом, змеем, или даже с Василиском (см. Воротников 2003). С любым из них: в различных мифологиях все они связаны с первозданной силой (Хаосом), и являются вызывающими страх на подсознательном уровне маркерами опасности. Именно безотчетный страх, который внушал окружающим всеильный вождь и старался подчеркнуть Гр. Робакидзе в его портрете. «*В нем чувствуется холодная кровь существа, несущего бедствия другим, способного перехитрить кого бы то ни было. Под его взглядом никнет любая воля*» (6-7). К этому добавляется способность «*вечно возрождаться*», «*менять личину*», оставаться «*анонимом*». «*Снедаемый лихорадкой активности, Сталин сидит в Кремле – власть имущий, но не властелин, ядро революционных сил, но не человек, проводник с предохранительной надписью «Опасно для жизни!» Даже разговор с ним по телефону действует угнетающе. Никто не застрахован от него. Излучая флюиды, наводящие ужас на людей, он неприступным колоссом возвышается над всеми – слепой и холодный рок Советской страны, а, быть может, и всего мира*» (33-34).

Писателя интересует, как мог сформироваться подобный характер. Ответ он ищет в детстве Сосо Джугашвили, в «*распаде семейных уз*», который «*роковым образом сказался на душе ребенка*» (8). «*В мире, в самом Творении он видел одно безобразие, а родной отец представлялся ему чудовищем*». Ребенок не мог любить отца-«*пьяницу, грубого и язвительного человека*». «*На Востоке знают, какое место в семье занимает отец. Он – семя оплодотворяющее, он – космическое начало. <...> Сын проклял семя,*

* Напомним, что по Робакидзе, способность «*уходить в глубину самого себя*» - характерная черта «*восточного человека*».

породившее его, значит, возненавидел само Творения. Для него не существовало любви, ничто не радовало его. Жизнь его была отравлена неистребимой ненавистью к отцу. Ребенку, растущему практически без отца, всегда недостает самого существенного – он лишен радости жизни. Душа его не в состоянии раскрыться перед лицом мироздания. Она никогда не сможет стать воплощенной частицей мистически раздробленного Бога. Она холодна, тверда, сурова» (8-9). С детства «лишенный радости жизни», Сталин не способен любить. Душа его не способна испытать экстаз. Поэтому писатель и видит в нем «холодный аримановский дух». «Жестокий», «неумолимый», «лишенный радости жизни», «ненавистник жизни», «хладнокровное существо», «лишенный страсти», «неспособный любить» - вот далеко не полный перечень эпитетов, которыми Гр. Робакидзе характеризует натуру Сталина. Сталин не теряет самообладания, «никогда нее пьянеет», «ему чужды чувственные наслаждения: женщины, вино, азартные игры» (33). Но он «никакой не аскет», просто он «лишен дара любви», и в результате его уделом становятся «душевная пустота», «меланхолия», подозрительность – «"ненавистнику жизни" всюду мерещились враги» (13). Еще одно свойство, роднящее Сталина с Ариманом – это способность уничтожать.

Для Сталина «народ заменен массой, душа классом», «стихия Сталина - массы», он повсюду чувствует «себя органически слитым с массой» (15). Все эти качества Гр. Робакидзе считает идеально подходящими для большевика. И если Ленин, по мнению писателя, способен на «полуэкстаз», он - «судьба революции», «гений революции», в нем «огонь Люцифера», его метафора – «единорог», в его натуре можно увидеть сочетание радио + интуицию, то Троцкий – лишь «полусудьба», он - «талант революции», «мастер слова», но в глубине души он не большевик, поскольку обладает эмоциями. Лишь «Сталин – прирожденный большевик». «Неиссякаемый звериный инстинкт большевистской души Сталина питает рассудок». Его увлечение естественными науками – это попытка освободиться от Бога, ведь если человек не является творением Всевышнего, но произошел от обезьяны, то в нем и не может быть Образа и Подобия. Так среди лидеров марксизма постепенно эволюционирует бездушное радио. «Сын Божий в современном человеке почти умер. Вместо Логоса в нем царит Радио. Гомо сапиенс превратился в гомо техникус. В нем сохранился в цельности лишь Сын Человеческий. <...> Земля для него уже не великая Матерь, а просто некая геологическая реальность. Не оплодотворяемый Логосом, он и сам уже не в состоянии оплодотворять землю, он лишь использует, эксплуатирует ее. Он более не пестун, а лишь повелитель и насильник. Так обстоит дело в Европе и Америке. Что же происходит теперь в большевистской России? То же, что и в Европе и в Америке. Разница лишь в том, что этому способствуют

сознательно. Демифологизация мира, убиение Земли – материнского лона Божественного – вот чем одержим большевик. В этом направлении ясно прослеживается воля большевиков к власти. Ленин дал точное определение сути коммунизма: «советская власть плюс электрификация всей страны». В переводе на наш язык это означает: демонизм плюс американизм. Здесь гомо техник превращается в дьявола» (18). Символом же этих процессов писателю представляется Сталин.

Так, развенчивая, демифологизируя советский миф об «отце народов» Гр. Робакидзе создает собственный миф о Сталине - существе особом, харизматичном, обладающем «чудесными» способностями и сверхчеловеческой - «аримановской» энергией.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Сущность интерпретации П.Рикер определяет как «работу мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии урвной значения, заключенных в буквальном значении», т.е. обнаружении «множественности смыслов» (Рикер 1995: 18). Он особо отмечает, что у интерпретации «глубокий замысел – преодолеть культурную отдаленность, дистанцию, отделяющую читателя от чуждого ему текста, чтобы поставить его на один с ним уровень и таким образом включить смысл этого текста в нынешнее понимание, каким обладает читатель» (Рикер 1995: 4).

2. Концентрическая композиция построения суждения считается одним из широко применяемых в ораторском искусстве приемов. Но для грузинской культуры речи традиционным является более широкое использование подобной композиции, в том числе и в письменном, а также научном тексте (см.: Модебадзе 2009).

ЛИТЕРАТУРА:

Брегадзе 2013: კონსტანტინე ბრეგაძე. ნიგუმს მარადიული დაბრუნების (“*ewige Wiederkunft*”) (ანტი-)სწავლეების კრიტიკა გრიგოლ რობაქიძესთან / Константин Брегадзе. *Критика (анти-) учения Ницше о вечном возвращении (“ewige Wiederkunft”)* у Григола Робакидзе/. კონსტანტინე ბრეგაძე. ქართული მოდერნიზმი / Константин Брегадзе. *Грузинский модернизм*/. Тбилиси: Меридиан, 2013, стр. 299-318.

Веселова... 2011: Веселова Н.Ю., Овчаренко О.А. *Заглавие. – Теория литературы, т. II. Произведение.* М.: ИМЛИ РАН, 2011, стр.199-230.

Воротников 2003: Ю.Л.Воротников. «*На Аспиде и Василиска наступиши*» - Ю.Л.Воротников. *Слова и время.* М.: Наука, 2003.

Гогатишвили 2011: მიხეილ გოგატიშვილი. აზროვნება ნარატივით - გრიგოლ რობაქიძე მოთხსა და ფილოსოფიას შორის / Михаил Гогатишвили. *Мышление нарративом: Григол Робакидзе между мифом и философией*/. - გრიგოლ რობაქიძე და თანამედროვე აზროვნება / Григол Робакидзе и современное мышление/. Тбилиси, 2011, стр.92-110, (на груз. яз.).

Гращенко 1996: Гращенко В.Н. *Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения*. М., 1996.

Кватаია 2008: მანანა კვათაია. „ევროპის უდიდესი პიროვნება“ გრიგოლ რობაქიძის თვალთახედვით /Манана Кватаია. «Выдающаяся личность Европы» глазами Григола Робакидзе/. ლიტერატურული ძიებანი /Литературные разыскания/, XXIX, Тбилиსი, 2008, სტრ. 156-167 (ნა გრუზ. ყაზ.).

Кვათაია 2006: მანანა კვათაია. *ეს სკანდალური „ადოლფ ჰიტლერი“... /Манана Кватаია. Этот скандальный «Адольф Гитлер».../*. ლიტერატურული ძიებანი /Литературные разыскания/, XXVII, Тбилиსი, 2006, სტრ. 195-208 (ნა გრუზ. ყაზ.).

Коллингвуд [online]: Р. Дж. Коллингвуд. *Принципы искусства*. online: <http://www.bellabs.ru/Books/Art/Art-03.html>

Лотман 2002: *Портрет*. Лотман Ю.М. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. СПб.: Академический проект, 2002. С. 349—375.

Лукин 1999: Лукин В.А. *Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа*. М.: Ось-89, 1999.

Модебадзе 2009: *Проблемы перевода научных исследований древнегрузинской литературы на русский язык*. La Traduction: Philosophie, Linguistique et Didactique. UL3 collection. 2009, სტრ. 87-91.

Рикер 1995: Рикер П. *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*, пер. с фр. И.С.Вдовина, Москва: Канон-Пресс-Ц: Кучково поле, 1995.

Робакиძე 2001: Гриგოლ რობაკიძე. *Демон и миф. Магический калейдоскоп*. Тбилиსი: «Цотნე», 2001

Таваძე 2011: გორგი თავაძე. *ნიცშეს ფილოსოფიის გაგების მეტაკრიტიკისათვის - გრიგოლ რობაქიძისა და დავით კასრაძის პოლემიკა ნიცშეს თანამედროვე კვლევების კონტექსტში /გიორგი Таваძე. К метаκριтике осмысления философии Ницше – полемика Григола Робакидзе и Давида Касрадзе в контексте современных исследований Ницше/*. - *გრიგოლ რობაქიძე და თანამედროვე აზროვნება /Григол Робакидзе и современное мышление/*. Тбилиსი, 2011, სტრ.44-59, (ნა გრუზ. ყაზ.).

Феодосьев 2006 [online]: Сергей Феодосьев. *На третьем берегу. Григол Робакидзе: судьба писателя в XX веке*. Газ. «Зеркало недели. Украина» №19, 19 мая 2006. Online:

http://gazeta.zn.ua/SOCIETY/na_tretiem_beregu_grigol_robakidze_sudba_pisatelya_v_hh_veke.html

FLORA NAJIYEVA

Azerbaijan, Baku

Baku Slavic University

The Ways and Methods of Interpretation of the History in Mark Aldanov's Creation

The article devoted to an examination of ways and methods of artistic interpretation of historical events in creation of the first wave of Russian emigration Mark Aldanov, who left Russia after October Revolution in 1917. The article focuses on writer's creation of various genre forms on a historical theme. These are artistic and journalistic essays, literary portraits, essays and fiction: tales, stories, novels and his philosophical tractate "Ulm night", written in the form of dialogue. The audit reveals poetics of historical prose, feature of creative manner, singularity coverage of historical facts, conception of M. Aldanov's history.

Key words: *Mark Aldanov, historical prose, the literature of Russian emigration.*

Ф.С. НАДЖИЕВА

Азербайджан, Баку

Бакинский славянский университет

Пути и способы осмысления истории в творчестве Марка Алданова

История как жизненный материал предоставляет писателю широкие возможности для реализации его художественных замыслов, идеологических взглядов, творческих амбиций. Ведь история – это сгусток событий и характеров, предполагающих разноречивость, а порой и полярность их оценки, интерпретации, это возможность нового прочтения и переосмысления на каждом очередном этапе развития общества уже известных исторических фактов. Особенно пристрастна была к теме истории литература русского зарубежья. Трудно назвать писателя-эмигранта, который не обращался бы в той или иной форме к исторической тематике, к перипетиям и катаклизмам далёкого и близкого прошлого, к личностям, игравшим ключевые роли на том или ином витке истории.

К отображению истории, исторических событий, в частности событий Октябрьского переворота 1917 года обращались многие выдающиеся писатели русской эмиграции «первой волны». Здесь можно назвать такие произведения, как «Окаянные дни» И. Бунина, «Юнкера» А. Куприна, «Лето Господне» И. Шмелёва, «Золотой узор» Б. Зайцева,

«Рождение богов» Д.Мережковского, «Взвихренная Русь» А.Ремизова и многие другие. Писатели русской эмиграции «первой волны», периода, охватывающего послереволюционные годы, оказавшись вдали от родины, ощущая себя «по ту сторону», привносили в литературу не только своё мировидение, но и формировали новые эстетические принципы художественного воссоздания нового содержания – застигших их исторических событий.

У каждого из этих писателей русского зарубежья была своя концепция истории и свои формы её реализации, своё отношение к событиям революции, свои пути и способы отражения исторических событий. Но особенно интересно решалась и широко привлекалась историческая тематика в творчестве одного из ярких представителей младшего поколения русской эмиграции «первой волны» М.Алданова (настоящая фамилия Ландау). Это был один из наиболее плодотворных в творческом отношении писателей русской эмиграции.

Многие русские писатели-эмигранты продолжали писать о потерянной ими России, о своём недавнем прошлом. Алданов избирает другой путь – историческую романистику, начатую в русской литературе с «Арапа Петра Великого» Пушкина. «Исторический жанр необыкновенно соответствовал личности Алданова – учёного, аналитика, книжного человека. <...> История, кажется, единственная наука, создавшая ветвь литературы, не существует романа, к примеру, геологического или медицинского. Не оттого ли, что, уходя в прошлое, события обретают новую значительность и историки, постоянно обогащаясь опытом, вновь и вновь заново передумывают их взаимосвязи? По Алданову: нет суда истории, есть суд историков, и он меняется каждое десятилетие», – писал А.Чернышев в предисловии к 6-томнику М.Алданова (А.Чернышев 1991:5).

Алданов использует самые разные жанровые формы, посредством которых в художественной форме последовательно реализует свою концепцию истории. Им создано множество эссе, очерков, литературных портретов исторических личностей и шестнадцать крупных беллетристических произведений, исторической основой которых стали две революции – французская вместе с последовавшими за ней наполеоновскими войнами и октябрьская революция в России.

Говоря о приходе писателя к главной теме своего творчества, Г.Струве отмечал: «Алданов как-то вдруг, в возрасте 35 лет, открыл в себе исторического романиста» (Струве 1996: 115). Но дело в том, что предпосылки для обращения к исторической тематике дают о себе знать уже в самом начале творчества писателя, когда им был создан целый ряд значимых произведений на историческую тему самых разных жанровых форм. Критический очерк «Толстой и Роллан» была дебютом в литературном творчестве Марка Ал-

данова. И хотя эта работа носила литературоведческий характер, она имеет большую значимость для понимания художественного творчества в целом и творческого пути писателя. В этом критическом исследовании содержится глубокий анализ толстовских принципов создания исторического романа, философии истории Л.Толстого, разлада в его литературном облике.

Алданов называет Толстого величайшим художником мировой литературы, в то же время он словно вступает с ним в полемику по некоторым вопросам отображения истории в художественном творчестве. По словам одного из исследователей творчества М.Алданова Ч.Н.Ли: «Став сам беллетристом, Алданов как будто поставил себе целью исправить несколько неточностей в противоречивых ответах Толстого на поднятые им вечные вопросы. Поэтому можно считать это критическое исследование своего рода путеводителем по всему беллетристическому творчеству Алданова» (Ли 1972: 97). В 1918 году выходит в свет историческое эссе «Армагеддон». Здесь в публицистической форме находят отражение взгляды М.Алданова на историческое прошлое и происходящие события. Эта работа была изъята из продажи новой властью. В марте 1919 года Марк Алданов покидает Россию.

Уже в Париже, на страницах журнала «Грядущая Россия», этого эмигрантского издания, одним из редакторов которого был и сам М.Алданов, он продолжает публикацию своих исторических эссе, начатую «Армагеддоном». Здесь они идут под заголовком «Огонь и дым». Вновь писатель использует жанр свободных от фабулы размышлений, основанных на ретроспективном показе прошлого, проецируемого на настоящее. А дебютирует он в эмиграции книгой о В.И.Ленине, которая была переведена на несколько языков и мгновенно разошлась. В этих произведениях, далеких от художественной прозы, постепенно формируется концепция истории, воплощенная позднее в художественном творчестве М.Алданова. Исследователи отмечали и необычайный успех его небеллетристических этюдов об исторических деятелях, вошедших в книги «Современники» (1928), «Портреты» (1931), «Земля и люди» (1932), в которых содержится летопись русской и мировой истории. Однако художественные произведения, а именно повести и романы, посвященные русской и европейской истории, начиная с 1762 года, принесли М.Алданову широкую известность. Они были переведены на 25 языков.

Первым произведением в ряду художественной прозы М.Алданова была повесть «Святая Елена, маленький остров» (1921). Действие повести происходит в 1821 году. Речь идет о последних днях униженного, больного Наполеона Бонапарта, узника острова Святой Елены. Повесть сразу же после публикации в журнале «Современные записки» принесла М.Алданову

широкую известность. О ней много писали, очень хвалили, сразу же перевели на французский язык. Символично, что публикация произведения совпала со столетием со дня смерти Наполеона.

В своей повести М.Алданов как бы продолжает начатую им в его критическом этюде о Л.Толстом полемику с великим писателем. В основном, это касается трактовки образа Наполеона. Он показывает его на склоне дней, подводящим итог своей жизни: *«О прошлом говорят дураки, умные люди разговаривают о настоящем, о будущем толкуют сумасшедшие... Впоследствии я редко заглядывал вперед больше, чем на три или четыре месяца. Я узнал на опыте, насколько величайшие в мире события зависят от его величества – случая...»* (Алданов 1991: 2,369). Словами своего героя писатель выражает личностное отношение к непредсказуемости истории, тщетности и бесполезности революций. Эта мысль будет проводиться и в последующих произведениях М.Алданова, который всегда будет прибегать ко всякого рода историческим экскурсам, размышлениям, отражающим его взгляд на историю. Но вместе с тем, уже в первой книге М.Алданова большое место, наряду с авторскими размышлениями, монологами героев, выражающими неприкрыто позицию автора, занимает и символика.

В повести «Святая Елена, маленький остров» впервые появляется образ демона, беса, который показан как олицетворение людского бессилия перед хаосом истории. Он назван М.Алдановым – «мыслитель». Именно так и называет впоследствии писатель свой цикл исторических произведений, в который, наряду со «Святой Еленой...», входят позже еще три романа – «Девятое термидора», «Чертов мост», «Заговор», написанные соответственно в 1923, 1925, 1927 годах. Таким образом, с интервалом в два года он создает свою историческую тетралогию «Мыслитель», посвященную событиям русской и европейской истории с 1793 года по 1821 год.

Есть ещё один развёрнутый символ, также берущий начало со «Святой Елены». Это книга Экклезиаста с её лейтмотивом «Всё – суета сует». В кабинете, у тела покойного Наполеона аббат читает Библию, пророка Экклезиаста: *«Всему и всем – одно: одна участь праведнику и нечестивцу, доброму и злому, чистому и нечистому, приносящему жертву и не приносящему жертвы; как добродетельному, так и грешнику, как клянущемуся, так и боящемуся клятвы»* (Алданов 2002: 640). Алданов подчёркивает этим суетность деяний даже таких личностей, как Наполеон. Кроме того, обращаясь к отдалённой эпохе, писатель словно хочет напомнить современному читателю, что эта зависимость человека от суетных страстей была во все времена, обнаруживала себя в натурах людей самых разных исторических эпох.

М.Алданов с самого начала тяготеет к цикличности произведений, объединённых общностью темы, историко-философских линий, символики, с одной стороны, и действующих лиц или их предков и потомков, с другой.

Автора привлекают персонажи его книг не своей неповторимостью, а взаимосвязанностью во времени, наличием родственных черт у людей самых разных исторических периодов. Но при всей общности черт и единстве романов, входящих в тот или иной цикл, они вполне самостоятельны.

В первом же цикле исторических произведений М.Алданова уже получают отражение основные художественные приёмы и средства, которые писатель использует затем в трилогии, состоящей из книг «Ключ» (1930), «Бегство» (1932) и «Пещера» (1936), посвященных событиям русской революции, а также в романах «Начало конца» (1939), «Истоки» (1950), «Живи как хочешь» (1952), «Самоубийство» (1957). Это и широкое обращение к символике, и ретроспективное построение повествования, и использование исторических параллелей и сравнений и многое другое.

Трилогия М.Алданова («Ключ», «Бегство», «Пещера»), по мнению некоторых исследователей, в том числе Г.Струве, по своей тематике перекликается с трилогией А.Н.Толстого «Хождение по мукам», включающей романы: «Сёстры», «1918-й», «Хлеб». Надо отметить, что оба писателя, Алданов и Толстой, совместно редактировали толстый журнал русской эмиграции «Грядущая Россия», в которой была начата публикация «Сестёр». Надо сказать, что Г.Струве, сравнивая обе трилогии, видел в произведениях Алданова больше объективности, историзма и глубины. Он ценил трилогию Алданова выше, чем «Хождение по мукам». Но, несмотря на это, именно трилогия А.Толстого включалась во все учебники и учебные пособия, издававшиеся в советской России, а о трилогии М.Алданова стало известно русскому читателю метрополии лишь в конце XX века.

В трилогии М.Алданова создана широкая картина русской революции, увиденная писателем-эмигрантом, оценивающим с чужбины судьбу своей родины. Названия романов символичны. Писатель пытается найти «ключ» к пониманию предыстории революции, описывает «бегство» многих от этой катастрофы и их желание найти на чужбине убежище – «пещеру». В трилогии переплетаются различные сюжетные линии, но все они подчинены главной идее – раскрыть перипетии «русской судьбы», попавшей под «колеса истории», а именно истории революционного переворота, отсчет которого ведется с Первой мировой войны, с Февральских событий, приведших к вспыхке революционного беспредела в октябрьские дни, а затем и к вынужденной эмиграции, к жизни на чужбине.

Эта трилогия в общей сложности заняла у Алданова 12 лет. Особенно долго работал Алданов над третьей книгой – романом «Пещера». Это произведение, по мнению многих исследователей, имеет особое значение для всей эмигрантской литературы именно в силу того, что здесь впервые события русской революции были показаны как взгляд со стороны, глазами эмигранта. Основным отличием этой трилогии от предыдущих произведе-

ний, в том числе и от предшествующего «Мыслителя», было то, что во всех трёх книгах Алдановым выводятся вымышленные персонажи. Писатель словно отказывается от привычного для его творчества показа исторических личностей, выступающих в его книгах под собственными именами. На это была причина. И она состояла в том, что ещё не отошли в прошлое, на большую дистанцию времени исторические события, о которых идёт речь в этой трилогии.

Следует отметить, что даже в беллетристике писателя, в его исторических романах и повестях сюжет определяется не столько развитием событий и характеров, сколько движением мысли и столкновением идей. При этом в его романах нет прямого высказывания собственных взглядов. Писатель, строго придерживаясь исторических фактов, пропускает их через образы людей, показывая историю в людях, а не людей в истории.

В конце 1920-х годов роман «Ключ» воспринимался читателями как роман о современности, так как все события, изображённые в нём и время действия (разгар первой мировой войны) были частью их жизни, фактом недавнего прошлого, составившего их жизненный опыт. Но сам масштаб происходящих событий, развитие которых привело к невиданному повороту в жизни многих людей, позволял рассматривать их как исторические события. М.Алданов, словно по горячим следам, стремится запечатлеть эту «движущуюся историю» и предъявить нравственный счёт тем, кто был повинен в её бедах.

Символический смысл, который вкладывает автор в слово «ключ», особенно отчётливо представлен в диалоге, который имеет место в третьем, заключительном романе трилогии «Пещера». Диалог этот происходит между учёным-химиком Брауном и Мусей Кременецкой, которые давно не виделись. Он говорит ей о том, что «кончил, или почти кончил книгу, над которой работал много лет», и что называется она «Ключ». На её вопрос о том, чему посвящена книга, он отвечает, что это «философская книга. Книга счетов» (Алданов 2002:659). В романе «ключ» как символ фигурирует в самых разных значениях. Помимо приведённого выше, здесь можно назвать и следующие значения и толкования. Во-первых, следствие по делу Фишера, с которого начинается роман, тут же фиксируется на такой улике, как ключ от квартиры Фишера, и начинаются поиски этого ключа, кстати, ни к чему так и не приведшие. Во-вторых, как считает А.Чернышев, автор «хотел подобрать ключ к событиям Февральской революции». Будучи современником многих своих героев, Алданов проявляет в этой книге особую причастность ко всему, что происходит в России в этот период. Но это взгляд человека, ставшего, как и многие другие, жертвой этих событий. Поэтому в отличие от других произведений Алданова эта трилогия является наиболее субъективным по силе выражения в ней авторской позиции.

По окончании своих двух больших произведений о русской истории – тетралогии «Мыслитель» и трилогии, о которой речь шла выше, – М.Алданов словно задаётся целью восполнить пропущенное. Одно за другим он создаёт произведения, в которых речь идёт об этапах русской истории, не охваченных в этих двух его циклах. Ещё до начала второй мировой войны он создаёт свою философскую повесть «Пуншевая водка», которую в подзаголовке он определяет как «сказку о всех пяти счастьях». В этой повести описан 1762 год и воцарение Екатерины II. Как и в других исторических произведениях Алданова здесь событийность тесно переплетается со спорами, которые ведут герои. В основном, это споры на нравственные темы, которые ведутся такими историческими личностями, действующими в повести, как Ломоносов, Алексей Орлов, Миних и другие.

К повести «Пуншевая водка» примыкает ещё одна философская повесть «Могила воина». Словно обозначая цикличность и этих произведений, М.Алданов даёт этой повести аналогичный подзаголовок. Это тоже «сказка», но уже «сказка о мудрости». Здесь выведены образы Байрона и Александра I. Близка по поэтике к этим «сказкам» и повесть «Бельведерский торс». В ней охвачен период не из русской, а мировой истории XVI века, речь идёт о том, как было совершено покушение на жизнь папы Пия IV, много места уделено и Микеланджело, а в связи с ним и теме искусства.

Ещё одним интересным произведением М.Алданова, посвященным осмыслению истории, является его самый крупный роман «Истоки», написанный в 1950 году. Писатель в свойственной ему манере, уже с дистанции времени пытается осмыслить истоки революционного движения в России, начиная с 1874 года, с народнического движения, которое он характеризует как террористическое. Он создает контраст между пафосом революционной романтики, выражающейся в стихах, песнях, и бытом. А кульминацией является покушение на царя Александра II в марте 1881 года. Сцена эта символизирует грядущие кровавые события в России. Люди, несущие Александра во дворец, «засучили рукава, с них струилась кровь, как с мясников», «по окровавленному коврам бегали окровавленные лакеи с засученными рукавами»

А.Чернышёв утверждает, что «В «Истоках» нет резонёров – комментаторов событий. Политические деятели, представители разных лагерей горячо спорят о путях исторического развития России, о нравственности в политике и о том, что допустимо ли прибегать к военной силе, о природе власти и разобщении царской власти и интеллигенции» (Чернышёв 1991:35). Но, тем не менее, в романе выведен такой герой. В роли традиционного алдановского героя-резонера здесь выступает профессор Муравьев. Он хорошо осознает гибельность революционного пути, считая, что призыв к революции есть «либо величайшее легкомыслие, либо сознательное пре-

ступление». Его слова близки самому Алданову и отражают мироощущение писателя, его историко-философские взгляды, которые он неоднократно высказывал в своих публицистических произведениях и статьях на страницах периодической печати.

В романе «Истоки» задействованы такие известные исторические личности, как Александр II, Вильгельм I, Бисмарк, Достоевский, Лист, Вагнер, Бакунин, Маркс, Перовская, Желябов и многие другие. Наряду с ними – множество вымышленных персонажей. Как отмечал Г.Иванов в своей рецензии на «Истоки», вымышленные персонажи «выполняют, как всегда в алдановских романах, два задания. Обычную роль вымышленного элемента во всяком историческом повествовании – оживлять его и придавать ему занимательность, и ещё, специально алдановское, – пропускать всё, что показывается читателю – вечное и временное, великое и малое, – сквозь исторический скептицизм автора, окрашивая всё в однообразный тон безверия и скептицизма» (Иванов 2002:506).

Алданов, раскрывая образы народовольцев с такой тщательностью, вниманием, даже пристрастием, ставит цель раскрыть через эти образы самые истоки народнического движения. А само народническое движение, как считает Алданов, положило начало грозной Октябрьской революции, которая, в свою очередь, предопределила «истоки свойственной всему XX столетию жестокой нетерпимости». Но при всём этом Алданов с одинаковой симпатией и участием показывает обе стороны противоборствующих сил, показывая политический конфликт, политические интриги чем-то вроде циркового представления, со всеми присущими им опасными номерами. И здесь, как он считал, не могло быть принципиальной разницы между всеми теми, кто находится «на арене», в данном случае народовольцами и царями.

И как всегда, роман полон символических деталей. Так, например, Т.Орлова совершенно справедливо отмечает, что на символическом уровне сближены в произведении террористы-народники и акробат цирка Карла, который желал «во что бы то ни стало, сделать фантастическое сальто-мортале, смертельный риск которого пропорционально растёт с количеством оборотов: два, три...» (Орлова 1998: 25).

В романе «Живи как хочешь», в последнем романе, увидевшем свет отдельным изданием при жизни автора, Алданов собирает вместе всех своих героев, чтобы распутать все узлы. Почти все действующие лица предшествующих произведений вдруг оказываются вместе на большом океанском лайнере, направляющемся в Америку. Здесь и Виктор Яценко, и дон Педро, и Николай Дюммлер, которые уже являются пожилыми людьми. Потому, наверное, очень часто исторические события, описанные в романах М.Алданова, сравниваются с музыкальными произведениями, с театральными постановками, сценическими опытами прошлых лет. В книгах

М.Алданова используется и множество реминисценций художественных и философских произведений, рассчитанных на узнавание, здесь много парадоксальных афористических высказываний, суждений, много исторической рефлексии как автора, так и героев.

Говоря о «композиционном даре» М.Алданова, Г.Адамович сравнивает его с В.Набоковым. Сам Набоков также высоко отзывался о мастерстве М.Алданова, о тех художественных приёмах, которые он использует в своём творчестве. «Интересно и поучительно наблюдать приёмы алдановского творчества. – писал Набоков. – С прозрачной простотой слога, лишённого ложных прикрас (удивительно: слова у него даже не отбрасывают тени), как-то гармонирует строгая однообразность подступов: автор пользуется одной и той же дверью, скрытой в стене библиотеки, для вхождения в ту или другую чужую жизнь». Он особо подчёркивает и «очаровательную правильность строения, изысканную музыкальность авторской мысли» в произведениях Алданова (Набоков 2002: 705-706).

Г.Адамович, затрагивая вопрос о своеобразии стиля М.Алданова, объяснял это тем, что «из всех русских писателей он является наиболее научно мыслящим и наименее «фантазёром»». И подводя итоги своим размышлениям по этому поводу, отмечал, что «может быть, именно эта большая научность и обоснованность литературного наследия Алданова и отсутствие в нём модных побрякушек и были причиной того холодка, которым были встречены его произведения и при его жизни, и после его кончины. Это по природе своей произведения «для немногих»» (Адамович 1994: 115).

Писатель всегда предпочитал свободную форму искусства, полноту романного синтеза, считал, что художественная проза может включать в себя и публицистику, и философию, и поэзию. Это характеризует многие его произведения, начиная с самых ранних. В «Ульмской ночи» он полностью реализует эти свои эстетические идеи. Не случайно, многие исследователи оценивали это произведение в жанровом отношении как философский трактат, а в проекции на художественное творчество писателя как итог его беллетристики – исторических романов, повестей, литературных портретов. «Ульмская ночь» имеет подзаголовок, который о многом говорит – «Философия случая». Вновь возвращаясь к диалогической форме, которая была использована М.Алдановым в «Армагеддоне» (диалог между ученым и писателем), с помощью которой писатель высказывал свои мысли, в «Ульмской ночи...» он строит эти диалоги между двумя интеллектуалами, обозначив их как А. и Л. Некоторые исследователи считают, что эти заглавные буквы псевдонима писателя – Алданов, и его настоящей фамилии – Ландау.

Книга эта состоит из шести частей, каждая из которых представляет собой диалог на ту или иную тему: «Диалог об аксиомах», «Диалог о случае

и теории вероятностей», «Диалог о случае в истории», «Диалог о «Красоте-Добре» и о «Борьбе со случаем», «Диалог о русских идеях», «Диалог о тресте мозгов». С самого начала Алданов даёт и объяснение по поводу названия книги, ссылаясь на биографа Декарта Байе. Ульм – это место, куда отправился в 1619 году Декарт, чтобы в одиночестве поразмышлять над жизнью, над своими идеями, проверить их истинность. Тем самым прямо в начале книги М.Алданов, не скрывая этого, говорит о том, что он в своих философских размышлениях основывается на философию Декарта.

Алданов здесь чётко развивает свою идею о случае в истории, называя его «Его Величество Случай». Он, конечно, считает, что существует причинно-следственная связь событий в истории, но в то же время, по его мнению, существует и независимая друг от друга цепь случайностей, которые очень многое решают в историческом развитии. Он считает, что совершенно бесполезно делать исторические прогнозы. Говоря об Октябрьской революции, он и её считает результатом случая. По его мнению, не стань во главе этого движения Ленин, не было бы революции. Он спорил с историками по поводу отсутствия исторической предопределённости русской революции. Как и всегда, здесь, в «Ульмской ночи» Алданов использует приём сопоставлений самых разных, отдалённых друг от друга по времени эпох.

Своеобразным итогом творчества М.Алданова стала и «Повесть о смерти», написанная в 1953 году, в которой воссоздана история последних лет Бальзака. Но, как это обычно бывает в произведениях М.Алданова, центром, к которому стягиваются все сюжетные узлы произведения, стало историческое событие – февральская революция 1848 года. Кроме того, Алданов в который раз пытается показать пристрастность истории. Последние дни жизни и смерть Бальзака показана через свидетельства самых разных лиц, и в зависимости от того, кем пересказываются те ли иные факты, реконструирующие последние годы жизни великого французского писателя, какими мотивами они продиктованы, меняется кардинально от рассказа к рассказу эта картина. А смерть писателя предстаёт в самых разных характеристиках, от героической до самой отталивающей.

Концепция истории М.Алданова, научная и художественная, интересна еще и тем, что он один из тех, кто покинул родину в годы революции, став писателем-эмигрантом. Историческая тема была для него возможностью найти ответ на вопрос: была ли неизбежной русская революция, которая перевернула его судьбу и судьбы многих других русских интеллигентов, бежавших от нее и потерявших родину. Писатель предпочитал свободную форму искусства, полноту романного синтеза, считал, что художественная проза может включать в себя и публицистику, и философию, и поэзию. Это характеризует многие его произведения, начиная с самых ранних и кончая самыми последними.

Но надо отметить, что даже в беллетристике писателя, в его исторических романах и повестях сюжет определяется не столько развитием событий и характеров, сколько движением мысли и столкновением идей. При этом в его романах нет прямого высказывания собственных взглядов. Писатель, строго придерживаясь исторических фактов, пропускает их через образы людей, показывая историю в людях, а не людей в истории. Говоря о мастерстве М.Алданова в плане создания литературных героев, В.Набоков, который очень высоко ценил писателя, пишет, что они далеки от «мнимой жизненности».

Подчёркивает В.Набоков и то, что на героях М.Алданова «заметна творческая печать легкой карикатурности». «Я употребляю это слово в совершенно положительном смысле: усмешка создателя образует душу создания», – уточняет он (Набоков 2002: 705). И действительно, М.Алданову в большой мере было присуще ироническое мироощущение. Оно определялось и теми темами, которые он избирал для своих произведений: «Его тема – ирония судьбы» (Орлова 1998: 37). Именно ирония определяет взгляд писателя на историю и судьбу человека. «Русская судьба» порой показывается им не только в ироническом, но и даже в саркастическом плане. Особенно это характерно для тетралогии «Мыслитель», цикла романов «Бегство», «Ключ», «Пещера».

Алданов нередко включает в историческое повествование вымышленных персонажей. Через их образы он опровергает веру в объективность знания современников и отрицает суд истории. Это проходит, например, через весь роман «Самоубийство». Одной из форм показа исторических событий в прозе М.Алданова является изображение этих событий в театрализованной форме. Например, революция предстаёт в его произведениях, как грандиозный спектакль, сопровождающийся яркими театральными эффектами. И автор в исторических романах Алданова, как отмечают исследователи, это «человек играющий». Он всё время строит диалоги с читателем, используя приём «книга в книге», «театр в театре». Потому, наверное, очень часто исторические события, описанные в романах М.Алданова, сравниваются с музыкальными произведениями, с театральными постановками, сценическими опытами прошлых лет.

В книгах М.Алданова используется множество реминисценций художественных и философских произведений, рассчитанных на узнавание, здесь много парадоксальных афористических высказываний, суждений, много исторической рефлексии как автора, так и героев. Широко используется игровая поэтика в историческом повествовании. Так, нравственно-философская оценка исторических лиц и событий даётся М.Алдановым в основном в игровой форме. Именно она определяет как эстетическую то-

нальность, так и специфику историзма и жанровую природу его исторических романов.

В своих исторических романах и повестях, а также в «литературных портретах», М.Алданов создаёт летопись эпохи на протяжении нескольких столетий. История и обращение к ней были возможностью найти ответ на главный вопрос, который их занимал, а именно: была ли неизбежной русская революция, которая перевернула их судьбы, как и судьбы многих других русских интеллигентов, бежавших от революции и потерявших в силу этого свою родину. Писатели-эмигранты русского зарубежья события русской и мировой истории проецируют на проблемы своего современного существования, прежде всего, на проблему их оторванности от родины, от национальных корней.

Марк Алданов создал целый ряд бесценных произведений исторической прозы, всё ещё не до конца оценённых литературоведением. И самое главное, он нашёл свои пути и способы художественного отображения и осмысления истории, посредством которых создал свою концепцию мировой, в частности русской истории, и выразил своё понимание грандиозных событий переломной эпохи, свидетелем которых он стал.

ЛИТЕРАТУРА:

Адамович 1994: Адамович Г. *Мои встречи с Алдановым*. Дальние берега: портреты писателей эмиграции. М., 1994.

Адамович 2002: Адамович Г. *Одиночество и свобода*. М.Алданов. Ключ. Бегство. Пещера. М., 2002.

Алданов 2002: Алданов М. *9-е термидора. Чёртов мост. Заговор. Святая Елена*. Тетралогия. М.: Захаров, 2002.

Алданов 2002: Алданов М. *Ключ. Бегство. Пещера*. Трилогия. М.: Захаров, 2002.

Алданов 2007: Алданов М. *Портреты*. В 2 тт., т.2. М.: Захаров, 2007.

Алданов 1991: Алданов М. *Собр. соч. в 6-ти тт.*, т.2. М., 1991.

Иванов 2002: Иванов Г. *«Истоки» Алданова*. Алданов М. Истоки. Роман. М.:Захаров, 2002.

Ли 1972: Ли Ч.Н. *Марк Александрович Алданов: жизнь и творчество*. Русская литература в эмиграции. Питтсбург, 1972.

Набоков 2002: Набоков В. *Рецензия на книгу М.А.Алданова «Пещера»*. М.Алданов. Ключ. Бегство. Пещера. М., 2002.

Орлова 1998: Орлова Т.Я. *Некоторые аспекты проблематики трилогии М.Алданова «Ключ. Бегство. Пещера»*. Вестник МГУ. Филология. Серия 9. М.: 1998.

Струве 1996: Струве Г. *Русская литература в изгнании*. М., 1996.

Чернышев 1991: Чернышев А. *Гуманист, не веривший в прогресс*. М.Алданов. Собр. соч. в 6-ти тт., т.1. М., 1991.

ADA NEMSADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Givi Margvelashvili's Autobiographical Novel – “Captain Vacush’s” Several Aspects

In year 1961 Givi Margvelashvili launches working on his autobiographical novel “Captain Vacushi”. Novel is interesting for several aspects. In the first book there are described lives of the Georgians inhabited in Germany. It’s worth paying attention how the Georgian emigrants manage to connect their national identity with mother origins. And there is just another aspect to mention: there are clearly expressed postmodern signs, which didn’t show in 60-ies Georgian literary space. Genre issues are also quite important. In spite of the fact, that fictional-documental genre takes place from beginning of renaissance, “Captain Vacushi” is first example of autobiographical novel.

Key words: “Captain Vacushi”, autobiographical novel

ადა ნემსაძე

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

გივი მარგველაშვილის ავტობიოგრაფიული რომანის — „კაპიტანი ვაკუშის“ — რამდენიმე ასპექტი

ემიგრაცია ნიშნავს ორმაგ არყოფნას, ორმაგ დაუსრებლობას. ლიტერატურაში ამის ფანტასტიკური მაგალითია გივი მარგველაშვილი, რომელიც არც საქართველოში იყო ბოლომდე და არც გერმანიაშია. ეს არის ადამიანი, რომლის იდენტობა არც ქართულია და არც გერმანული. მას აქვს ის, რასაც თანამედროვე კულტურის კვლევებში „დეფისის იდენტობას“ უწოდებენ ხოლმე, ანუ იდენტობა, რომელსაც ეწოდება გერმანულ-ქართული“ (გიგა ზედანია). ფილოსოფოსის ამ მოსაზრების მხატვრულ ფორმაში რეალიზაციის საუკეთესო ნიმუშია მწერლის ავტობიოგრაფიული რომანი „კაპიტანი ვაკუში“, რომელზე მუშაობაც ჯერ კიდევ 1961 წელს დაიწყო გივი მარგველაშვილმა. „მე უბრალოდ მინდოდა, ჩემი გამოცდილება არ დაკარგულიყო, ჩემში ხომ ორი სამყარო შეხვდა ერთმანეთს“, — წერდა იგი. რომანის გამოქვეყნება მისი შექმნიდან სამი ათეული წლის შემდეგ, 1991 წელს, ხდება შესაძლე-

ბელი, თანაც გერმანიაში (Kapitän Wakusch Giwi Margvelaschwili. - Konstan: Südverlag. Buch 1. In Deuxiland: autobiographischer Roman. 1991), ქართველ მკითხველს კი მისი გაცნობის საშუალება 2005 წელს მიეცა კარლო ჯორჯანელის თარგმანით (დღეისათვის რომანის 7 ტომიდან თარგმნილია მხოლოდ I ნიგნი). „კაპიტანი ვაკუში“ ქართულ სივრცეში არაქართულ ენაზე შექმნილი მხატვრული ტექსტია, რომლის I ნიგნშიც 1917-21 წლების ქართველ ემიგრანტთა ყოფა აღწერილი XX საუკუნის 20-40-იანი წლების გერმანიაში.

„კაპიტანი ვაკუში“ ავტობიოგრაფიული რომანია. ავტობიოგრაფია და ბიოგრაფია, როგორც თემა და ფორმა, ანტიკური ეპოქიდან იღებს სათავეს, თუმც ეპიკურ ჟანრებად მოგვიანებით ყალიბდება. რეალიზმში ეს ჟანრები ლიტერატურული პროცესის ორგანული და მნიშვნელოვანი ნაწილი ხდება. XX საუკუნიდან კი განსაკუთრებით იზრდება ავტობიოგრაფიული ჟანრის პოპულარობა. ამ მხრივ გამონაკლისი არც პოსტმოდერნიზმი აღმოჩნდა.

დავიწყოთ სათაურით. საყოველთაოდ ცნობილი მოსაზრებით, სათაური თავადაა ნაწარმოების ინტერპრეტაციის გასაღები. იგი ქმნის პირველად განწყობას ტექსტის მიმართ. უმბერტო ეკო ამბობს: „მკითხველს ყველაზე მეტად ის ავტორი სცემს პატივს, რომელიც რომანის სახელწოდებად მთავარი გმირის სახელსა და გვარს აირჩევს“ (ეკო 2012: 690). აქ მკითხველის გონებაზე ზემოქმედება იგულისხმება, რადგან სათაურად მთავარი გმირის სახელის გამოტანა მასზე კონცენტრირებისკენ უბიძგებს აღმქმელ სუბიექტს. ბიოგრაფიულ ჟანრში სათაურად ხშირად გვხვდება გმირის სახელი და გვარი (როსტომ ჩხეიძე „ბედი პავლე ინგოროყვასი“, ლერი ალიმონაკი „კვირის წირვები ანუ ცხოვრება ტერენტი გრანელისა“, შტეფან ცვაიგის „ბალზაკი“, რუბენ პელაიო „მარკესი“, ბაჩანა ბრეგვაძის „ბლეზ პასკალი“...) ან ფსევდონიმი (ჭაბუა ამირეჯიბის „გორა მბორგალი“), თუმც ხშირია სრულიად ნეიტრალური სახელწოდებაც ან ისეთი, რომელიც ასოციაციურად მიგვანიშნებს ობიექტზე (ირვინგ სტოუნი „წყურვილი სიცოცხლისა“ (ვან გოგი), კლიმენტი გოგიავა „მთების სიმღერა“ (ვაჟა-ფშაველა), როსტომ ჩხეიძის „მზის რაინდი“ (ალექსანდრე ბატონიშვილი), მაქსიმ გორკის „ჩემი უნივერსიტეტები“...). გივი მარგველაშვილმა ავტობიოგრაფიულ რომანს „კაპიტანი ვაკუში“ (ქართულად ვახუშტი) დაარქვა. როცა საქმე პოსტმოდერნიზმს ეხება, იქ ყველაფერია მოსალოდნელი. როგორც თავად ავტორი ერთ ინტერვიუში ამბობს, პოსტმოდერნი „საპირისპიროს უყრის ერთად თავს, აღარ არსებობს წინააღობები, ყველა კარი ღიაა“ (მარგველაშვილი 2013: 46). ყველა კარის გაღება აზროვნებისა და წერის პროცესში სამყაროში ყველაზე თამამ ინტერპრეტაციებს გულისხმობს. ზოგადად, მემუარებსა თუ ავტობიოგრაფიულ რო-

მანებში მწერალი საკუთარ ამბავს პირველ პირში ყვება, მთხრობელი არის „მე“. გვიცი მარგველაშვილი აქაც ინოვაციურ ხერხს მიმართავს: თავის პროტოტიპს ქმნის, საკუთარ ამბავს მას აამბობინებს და თანაც III პირში. ტექსტიდან ვერ ვიგებთ დის, დედის და მამის სახელებს, რაც ასევე უჩვეულოა დოკუმენტურ-ეპიკური ჟანრისათვის. საერთოდაც, ტექსტში იშვიათია საკუთარი სახელი, მხოლოდ რამდენიმე პერსონაჟს აქვს იგი, იგივე შეიძლება ითქვას გეოგრაფიულ სახელებზეც, მოვლენებისა და ფაქტების დასახელებებზე და ა. შ. მაგრამ არა თარიღებზე, აქ მწერალი აბსოლუტურ სიზუსტეს იცავს.

„კაპიტანი ვაკუში“ ამავე დროს პოსტმოდერნისტული რომანია. თუმცა იგი განსხვავდება როგორც ტიპური ავტობიოგრაფიული რომანებისაგან (რადგან პოსტმოდერნისტული ხელწერით შექმნილი ტექსტია), ისე ტიპური პოსტმოდერნისტული რომანებისგანაც (რადგან დოკუმენტურ ჟანრს მიეკუთვნება და რეალურად მომხდარ ამბებს და ფაქტებს ასახავს). სწორედ ამაშია მისი გამორჩეულობა. რაც შეეხება თავად ავტორს, იგი საკუთარ სტილს ასე განსაზღვრავს: „პოსტმოდერნისტულ მიმდინარეობაში მთავარ ადგილს იკავებს წიგნი, ლიტერატურული ტექსტი, წიგნის პერსონაჟები. ჩემი სამწერლობო მიმდინარეობა პოსტპოსტმოდერნია იმიტომ, რომ მე კიდევ უფრო ვააქტიურებ ლიტერატურულ პერსონაჟებს, ისინი ჩემი სამწერლობო „ტექსტის თამაშისთვის“ რეალური პირები ხდებიან“ (მარგველაშვილი 2012: 5).

პოსტმოდერნისტიკისთვის დამახასიათებელი ირონიულობა სათაურიდანვე იჩენს თავს — ვაკუში კაპიტანია. კაპიტანს სამოქალაქო განათლების ლექსიკონში რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს: სამხედრო წოდება — ოფიცერი არმიაში ან ფლოტში, გემის მეთაური, სპორტული გუნდის უფროსი მოთამაშე ან მწვრთნელი. რაც შეეხება ვაკუშს, იგი დიქსილენდური ხომალდის კაპიტანია, ეს ხომალდი კი მის წარმოსახვაში, არც მეტი, არც ნაკლები, „მფრინავი ჰოლანდიელია“. ერთხელ ლამით, როცა დიქსილენდური „ლოდინის ციხე-კოშკის“ მგზავრებს დარაჯობდა, თავი „მფრინავი ჰოლანდიელის“ კაპიტნად წარმოიდგინა: „ვაკუში სანთელს მისჩერებოდა და ცდილობდა, არ დასძინებოდა. ახლას „მფრინავ ჰოლანდიელზე“ კაპიტანიც იყო და მესაჭეც ერთსა და იმავე დროს. „ეკიპაჟიდან“ მის გარდა ყველას ეძინა... დიქსილენდურ არენაზე სინყნარე სუფევდა... კეთილი იმედის კონცხისთვის შემოველოთ. „მფრინავი ჰოლანდიელი“ უკვე წყნარი ოკეანის ტალღებს, ყველაზე ღრმა და მაცდური ზღვის ტალღებს მიაპობდა...“ (მარგველაშვილი 2005: 115). კაპიტნობა, თანაც „მფრინავი ჰოლანდიელისა“, ერთდროულად ორმაგი კოდირების ნიმუშიცაა და პაროდიაც, წარმოსახვაც და რეალურობაც („პოსტმოდერნი საპირისპიროს უყრის ერთად თავს“ — ავტორის ამ მოსაზრების კიდევ ერთი დადასტურება). რომანის ენა და სტილი მთლიანად პოსტმოდერნისტული მანერითაა გამართული.

„თხრობა გამუდმებით გადადის თემიდან თემაზე, კონტექსტიდან კონტექსტზე, აზრიდან აზრზე და თითქოს ყოველ წამს ხელიდან გვისხლტება, არასოდეს არ არის ჩვენთან ერთად, ყოველთვის გვისწრებს ან ჩამოგვრჩება და ჩვენც მუდამ გვინევს, დავენიოთ ან უკან დავბრუნდეთ და ხელმეორედ გავიაზროთ წაკითხული“ (ცაგარელი 2010: 13). „კაპიტან ვაკუშში“ თხრობა დესტრუქციულია, პოლიფონიური, თხრობის ასეთი არასწორხაზოვანი სტილი კი იძლევა ტექსტის ახლებურად წაკითხვისა და მისი მრავალჯერადი განსხვავებული ინტერპრეტაციის საშუალებას. ამას ხელს უწყობს აბსოლუტური ჭეშმარიტებისა და უნივერსალური იდეის არარსებობა, რაც პოსტმოდერნიზმმა თავიდანვე აღიარა, შესაბამისად, მათდამი ერთგულების აუცილებლობისგანაც გაგვათავისუფლა და გზა გაუხსნა თამაშს. ამ ყველაფერს ემატება რომანის ფართო სიმბოლური ველი, რაც თავისთავად არის პოლისემანტიკურობის უპირველესი წყარო.

როგორც ყველა მიმდინარეობას, პოსტმოდერნისტულ ტექსტსაც თავისი მახასიათებლები აქვს. იგი ანგრევს ტრადიციულ დიქტომიურ სკალას და აფუძნებს მსოფლმხედველობრივ ინდიფერენტულობას. ამიტომაცაა, რომ ამბივალენტური ესთეტიკური თუ მსოფლმხედველობრივი კატეგორიებიდან არც ერთს აღარ ენიჭება ჭეშმარიტებისეული ღირებულება. ეს ტენდენცია კარგად ჩანს ამ რომანის ტექსტშიც. ერთი მხრივ, მეცხვარე ამირანის სახე, მისი ზედმინევენიტი ეროვნულობა და ერთგულება ქართული ყოფიერების გამომხატველი ნიშნებისადმი (რაც ამავდროულად პაროდირებულია უღვაშითა და რუსულენოვანი ტატუთი მკერდზე — „დედას არ დავივინებ“), და მეორე მხრივ, ვაკუშის აბსოლუტური ინდიფერენტულობა საკუთარი წარმომავლობისადმი (მხოლოდ ოთხი სიტყვა იცის მშობლიურ ენაზე: ორი სალანძღავი — „ვირისთავო“ და „მამაძაღლო“, ორიც მოსაფერებელი — „გენაცვალე“ და „ჭირიმე“). ოპოზიცია *ეროვნული ცნობიერება / ეროვნული ნიჰილიზმი* თანაბარღირებულ კატეგორიებად აღიქმება ტექსტში, პოზიტიურ-ნეგატიურის კონტექსტი აღარ იკითხება.

მკაფიო პოსტმოდერნისტული ნიშანია ტექსტიდან სიყვარულის განდევნა და მისი სრულად ჩანაცვლება სექსით. სენიორ ტულიოს სახელში გამართული ვნებიანი ღამეები თუ დღეები არის სწორედ თანამედროვე სამყაროსთვის ნიშანდობლივი, დეგრადირებული და აბსოლუტურად პაროდირებული სახე სიყვარულისა. ამ სახელში შეკრებილი ადამიანები ერთმანეთის სექსუალური პარტნიორებიც კი არ არიან, რადგან არჩევანი შემთხვევითია და მხოლოდ იმაზე დამოკიდებული, დროის ამა თუ იმ მონაკვეთში ვინ შემოივლის დიქსილენდურ „ლოდინის ციხე-კოშკში“. ამიტომაც უნოდებს მათ ავტორი „მდედრობით და მამრობით პიპოებს“. იდენტობა და ინდივიდუალობა მოშლილია,

არჩევანი კეთდება მხოლოდ ერთი ნიშნით — პარტნიორი საპირისპირო სქესის წარმომადგენელი უნდა იყოს. ამით მწერალი არა მარტო ამ ერთ — სიყვარულის — პრობლემას ამძაფრებს, არამედ სტიქიური თავისუფლების საეჭვობასაც უსვამს ხაზს, რომ აღარაფერი ვთქვათ ადამიანური ზნეობის სრულ დემორალიზაციაზე.

მკვლევარი კ. ბრეგაძე გამოკვლევაში „პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკა“ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ ტიპოლოგიურ ნიშნად მიიჩნევს სიმბოლოს არარსებობას: „აქ [პოსტმოდერნიზმში, ა. ნ.] გვაქვს სახისმეტყველებითი (სიმბოლურ-ალეგორიული) მხატვრული თხზვის წესისა და ტრადიციული ტროპული დიქოტომიის — სახისა და საზრისის მთლიანობის სრული დაშლა/რღვევა. ამიტომაც პოსტმოდერნისტულ რომანებში საერთოდ არ გვხვდება „ტრადიციული“ ალეგორიები და სიმბოლოები და მათ სიმულაკრული და რიზომატული კოდები და ტოპოსები ენაცვლება“ (ბრეგაძე 2013: 404). ამ მოსაზრების საწინააღმდეგოდ შეგვიძლია მოვიყვანოთ ტროპული სახე **გოგლიმოგლი** გივი მარგველაშვილის განსახილველი რომანიდან, ასევე სიმბოლოს სახეში განიხილავს „სუნს“ მკვლევარი ი. ბურდული თავის მონოგრაფიაში „პოსტმოდერნიზმის ზოგადკულტურული პარადიგმა პატრიკ ზიუსკინდის ნარატივში“.* თუკი ავერინცევის ცნობილ განმარტებას დავეყრდნობით — „სიმბოლო არის ცნება, რომელიც აფიქსირებს მატერიალური საგნების, მოვლენების, გრძნობადი სახეების თვისებას, გამოხატოს იდეალური შინაარსი, მათი უშუალო გრძნობად-კონკრეტული ყოფიერებისაგან განსხვავებით“ (ავერინცევი 2001: 156) — გოგლიმოგლი სწორედ ასეთ სახედ წარმოდგება. მისი სიმბოლური ველი ფართოა: აქ ხან პიროვნება მოიაზრება (გოგლიმოგლი 27 — რომანის მთავარი გმირი, იგივე ავტორი, რომელიც 1927 წელსაა დაბადებული, ამავდროულად ეს გერმანიაში ნაცისტური მოძრაობის გააქტიურების წელიცაა), ხანაც მსოფლიო ისტორიის უმნიშვნელოვანესი თარიღები თუ მოვლენები (გოგლიმოგლები: 17 — რევოლუცია რუსეთში, 33 — ნაცისტების მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდება, 37 — საბჭოთა რეპრესიების ხანა...). კარლ გუსტავ იუნგი სიმბოლოს მთლიანობის სრულყოფილი გამომსახველობის ძირითად ასპექტად, მრავალშრიანობის გარდა, ურთიერთსაწინააღმდეგო მხარეთა აუცილებლობას გულისხმობდა, რომლებიც ერთმანეთს არა მარტო ავსებენ და ამთლიანებენ, არამედ ერთ-

* დასახელებული ნაშრომის მესამე თავში — **„სიმბოლური ნომინაცია, როგორც კულტურული პარადიგმა და მისი სემანტიკური ველი პოსტმოდერნისტულ ჭრილში“** — ავტორი წერს: „ზიუსკინდთან ამბივალენტური პარადიული კოდების თამაშით, სიმბოლური შრეების სინთეზითა და ერთიანი სიმბოლური ნომინაციის ფორმირებით სამყარო ზოგადკულტურულ მხატვრულ-სიმბოლურ ხატად ყალიბდება“ ან: „ქრონოტოპული ერთიანობა ზიუსკინდთან ხატისა და სიმბოლური ნიშნის გამთლიანებით და ტექსტის სრული მრავალშრიანი სიმბოლიზაციით მიიღწევა, ხოლო „სუნამოს“ ჟანრობრივი ხასიათი პოსტმოდერნისტული „ყველაფრის-სინთეზის“ ადეკვატურია და ამიტომაც არის ის პოსტმოდერნისტული რომანი“.

მანეთისაგან გამომდინარეობენ კიდევ **გოგლიმოგლს** ეს მახასიათებელიც აქვს: ტექსტში იგი აღნიშნავს როგორც რევოლუციას, რომელმაც დაამხო ცარიზმი (გოგლიმოგლი 17), ისე ნაციზმსაც (გოგლიმოგლი 27 და 33) და საბჭოთა წყობასაც (ახალი გოგლიმოგლი).

გოგლიმოგლი 27-ის, გოგლიმოგლი 37-ისა და გოგლიმოგლი 39-ის ოპოზიციად ტექსტში შემოდის **დიქსილენდი** — თავისუფლების სიმბოლო, რომელიც თავდაპირველად ჩნდება, როგორც ნაციზმის წინააღმდეგ მიმართული იდეოლოგია. „დიქსიჯაზის მელოდიები — მათთვის აკრძალული დასავლური ხილი“ თავისუფლების ესთეტიკური ნიშანია. ოპოზიციას ქმნის ენაც — ერთი მხრივ გოგლიმოგლის ენა (გერმანული), მეორე მხრივ კი „დიქსილენდური“ (ინგლისური). დიქსილენდი დასავლური სამყაროს, უპირველესად კი ამერიკის დაშიფრული კოდია. იგი ასრულებს თავისუფლების კუნძულის როლს ნაციზტურ გერმანიაში, სწორ გზაზე აყენებს ვაკუუმსა და მის მეგობრებს, თაობას, რომელიც არ შეურიგდა გოგლიმოგლს. თავისუფლების სულის გამოხატვას ემსახურება ტექსტში სიმბოლოურად გადმოცემული ეროტიკულ-სექსუალური სცენები სენიორ ტულიო მობილიას სახლში, რომელიც დიქსილენდურ „ლოდინის ციხე-კოშკადაა“ გადაკეთებული და 27-ის, 37-ის და ა. შ. გოგლიმოგლთა, ანუ ნაციზმისა და ყოველგვარი ძალადობის, ოპოზიციას წარმოადგენს ტექსტში. სენიორ მობილიას „ლოდინის ციხე-კოშკი“ ძალადობისაგან თავისუფალი სივრცეა, რომელიც ბედნიერებით, დამოუკიდებლობით, თავგადასავლებითა და უამრავი სიახლითაა სავსე, რაც ეს-ესაა იშლება 15-16 წლის მოზარდის წინაშე. შესაბამისი სექსუალური სიმბოლოებით (*ვიკერები* (ქალები), *ფილიპინები* (მკერდი), *მანილა* (ვაგინა) და ა. შ.) დაშიფრული ტექსტი ამავე დროს მკვეთრად ირონიულ-პაროდიულია: აქ არიან სახლიდან გამოპარული ახალგაზრდა ქალებიც და „ნესიერი“ ოჯახის დიასახლისებიც, ამ საქმეში გამოუცდელებიც და გამოცდილებიც, რომლებიც ბუზებივით ეხვევიან როგორც „კოშკს“, ისე თვით ტულიოს და მის კაფეს.

მძაფრი წინააღმდეგობა ახლადგაბატონებულ იდეოლოგიასა და თავისუფლებისმოყვარულ ახალთაობას შორის, რომელსაც ავტორი „გოგლიმოგლი 27-ის ცქნაფებს“ უწოდებს, ასევე მთლიანადაა სიმბოლიზებული. აქ იდეოლოგიური წნეხი გოგლიმოგლის დაძალებული ქამითაა გამოხატული: სახლებში — კოვზით კვება, ხოლო სკოლაში — ძაბრით. სიმბოლოური ველი მყარდება კიდევ ერთი დამატებითი სახით, **ცქნაფით**. ცქნაფი გერმანელი ხალხი, ხოლო გოგლიმოგლი დროა, რომელიც ზრდის საზოგადოებას, ამავედროულად კი იძულებულს ხდის მას, მიიღოს ყველაფერი ის, რაც მოაქვს, მიუხედავად წინააღმდეგობისა: „თავდაპირველად ეს ცქნაფების მხრიდან მხოლოდ კონკრეტული თავდაცვითი მოძრაობა იყო, გოგლიმოგლი 27-ის წინააღმდეგ თავით, ხელებითა და ფეხებით წარმოებული ბრძოლა. იმხანად სახლს ვერ ნახავდით საშინელი ტირილის ხმა რომ არ გამოსულიყო...“ (მარგველამ-

ვილი 2005: 10). ცქნაფში სიმბოლურად ხაზგასმულია გერმანული სა-ზოგადოების უმნიფრობა, ჩამოყალიბებლობა და უძღურება იმ დიდი ბოროტების წინააღმდეგ, რასაც ნაციზმი ერქვა. უაღრესად საინტერესო სახეა თვით **ძაბრი**, რითაც გოგლიმოგლს ასხამდნენ პირში მოსწავლეებს. ავტორი გვეუბნება, რომ „ბევრ ძაბრში, თუკი ვინრო ყელიდან ჭოგრიტივით თვალთან მიიტანდით, დიქსილენდის გზა ჩანდა მკაფიოდ, ხოლო გზის უკან კი, თუმცა ბუნდოვნად, მაგრამ ცქნაფებისთვის მაინც გასარჩევად, დასაუღეთის ზოგიერთი ქვეყნის მზიური სანაპიროები გამოკრთოდა“ (მარგველაშვილი 2005: 14). ძაბრი ერთდროულად ჩაგვრის ნიშანიც არის და თავისუფლებისაკენ გასახედი საშუალებაც. აქ თავს იჩენს სიმბოლოს ამბივალენტური ხასიათი, საპირისპირო მნიშვნელობათა სინთეზი. ამრიგად, *ზემოგანხილული სახეები ქმნიან ერთ დიდ სიმბოლურ ბლოკს, რომელშიც ისინი ერთმანეთს ამყარებენ და ერთიან სააზროვნო ველში თავისუფლების სანინააღმდეგო ყველა მახასიათებელს აერთიანებენ.*

დიქსილენდური მუსიკით გატაცებული ვაკუში სულიკოს მელოდია-საც უსტვენს. თუმც ეს უკანასკნელი საჭიროებას უკავშირდება ხოლმე, ხოლო პირველი სიამოვნებაა, მოთხოვნილება, აკრძალვისა და რისკის მიუხედავად. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს ნიჰილისტური დამოკიდებულება ყოველგვარი ეროვნულის მიმართ არის ყალბი და ცარიელი პატრიოტიზმის პაროდირება, რომელიც ვერაფერს ვერ რგებს ვერც ემიგრანტ ქართველს და ვერც მის სამშობლოს. ესაა მინიშნება ბოლშევიკურ საშიშროებას გაქცეული თაობის შთამომავალთა ტრაგედიაზე, რაც მათში ეროვნულ-კულტურული იდენტობის კრიზისმა გამოიწვია. ამიტომაც მათთვის აღსანიშნის გარეშე დარჩენილ აღმნიშვნელებს, ანუ ცარიელ ნიშნებს წარმოადგენენ ტექსტში გამოყენებული ქართული ეროვნული იდენტობის ნიშნები: ჩოხა, ყანწი, „სულიკო“, „გველის პერანგი“, „ვეფხისტყაოსანი“, ჭავჭავაძის, რუსთაველის, აკაკი წერეთლის და სხვა დიდ ქართველთა სურათები. ნიშნის ქვეშ აღარაფერია, შესაბამისად, მათზე მოჭიდება, მათი ეროვნული ცნობიერების ფორმირებისათვის საყრდენად გამოყენებაც შეუძლებელია.

რომანის ტექსტის რამდენიმე პასაჟში ბახტინისეული საკარნავალო დისკურსიც იკვეთება. საკარნავალო დისკურსის თავისებურებებიდან ბახტინი გამოყოფს თავისუფალი და ფამილარული ურთიერთობების პროვოცირებას ადამიანებს შორის, არაცნობიერი ინსტიქტების — სექსი, ჭამა-სმა — აქცენტირებას... სწორედ ამ კარნავალური მოტივების აქტუალიზება შეინიშნება რომანის ტექსტში: გოგლიმოგლის კოვზითა და ძაბრით მირთმევის ირონიულ-პაროდიული სცენები, ერთ-ერთ სარდაფში გახსნილი სენიოო ტულიო მობილიას ღამის ბარი „კაკადუ“, რომელშიც ტულიო თავის მუსიკოსებთან ერთად დიქსილენდურ სიმღერებს ასრულებს, დიქსილენდური „ლოდინის ციხე-კოშკი“, სადაც ყოველგვარი სექსუალური ურთიერთობებია დაშვებული და ნახალისე-

ბული... ამ ადგილების უპირველესი დანიშნულება კარნავალური დისკურსის ერთ-ერთი მთავარი მოტივი — განახლებაა. „განახლება, ბახტინის აზრით, არასოდეს ხორციელდება კონკრეტული კარნავალური სუბიექტის დონეზე, იგი ხალხის, როგორც ერთი მთლიანი, მონოლითური ორგანიზმის თვისებაა და გარდაუვლად უკავშირდება სიკვდილს. კარნავალური ინდივიდის სიკვდილი, ხალხის ცხოვრების მხოლოდ პატარა ფრაგმენტია, ნამია, რომელიც ამ ხალხისავე განახლებისა და სრულყოფისთვის არის საჭირო“ (ლიტერატურის... 2008: 50). ამ სივრცეში თავისუფლება, ანუ ნაციტური რეჟიმიდან გათავისუფლებული გერმანიის მომავალი, განახლებული სახე — ინგლისური სიმღერებითა და თავისუფალი სექსითაა ნომინირებული. ტულიო მობილიას ბარი და სახლი „იმ კარნავალური ინდივიდის“ ინვარიანტებს წარმოადგენს, რომლის კვდომამაც განახლება უნდა მოიტანოს. ეს დისკურსი რომანში მართლაც ვითარდება: ომის დამთავრებისთანავე ტულიოს „კაკადუდან“ თავის მუსიკოსებთან ერთად უხდება გაქცევა და დიქსილენდური „ლოდინის ციხე-კოშკიც“ ნადგურდება, რაც ნაციზმის დამხობისა და განახლების, გათავისუფლების პროცესის დასაწყისის მიმანიშნებელია.

ამრიგად, „კაპიტანი ვაკუში“ გამორჩეულია როგორც არქიტექტონიკით, ისე უახლესი თუ შორეული წარსულის გამოცდილების თანამედროვეობასთან ორიგინალური შერწყმითა და ამ სინთეზის გაანალიზებით. ეს რთული რეფლექსია კი მრავალფეროვანი მხატვრული ხერხებით რეალიზდება (პაროდია, ინტერტექსტუალობა, სიმბოლიზაცია...). გივი მარგველაშვილის „კაპიტანი ვაკუში“ სრულიად განსხვავებული ტიპის ავტობიოგრაფიული რომანია ღრმად სიმბოლური პლანითა და გამოხატული პოსტმოდერნისტული ელემენტებით.

დამონებანი:

ავერინცევი 2001: Аверинцев С. *Символ*. (2-е исп. изд.). София: Логос, 2001.

ბრეგაძე 2013: ბრეგაძე კ. *ქართული მოდერნიზმი*. თბ.: „მერიდიანი“, 2013.

ეკო 2012: ეკო უ. *ვარდის სახელი*. თბ.: „დიოგენე“, 2012.

ლიტერატურის... 2008: *ლიტერატურის თეორია: XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. თბ.: ლიტ. ინ-ტის გამ-ბა, 2008.

მარგველაშვილი 2005: მარგველაშვილი გ. *კაპიტანი ვაკუში*. წიგნი I. გერმანიაში. (ავტორიზებული თარგმანი კ. ჯორჯანელისა). თბ.: „კავკასიური სახლი“, 2005.

მარგველაშვილი 2012: მარგველაშვილი გ. „ორ ყდას შორის, ანუ იქ მატარებელივით მივიწვევ წინ...“ (ინტერვიუ). გაზ. „24 საათი“, 25 მაისი, 2012, ჩან. *Weekend*, 25-31 მაისი, 2012, 17 (98).

მარგველაშვილი 2013: მარგველაშვილი გ. „ფანტაზია სიცოცხლის გადასარჩენად — გივი მარგველაშვილთან „მაყურებელთა დარბაზებში“ (ინტერვიუ). ცხელი შოკოლადი, № 88, მარტი, 2013.

ცაგარელი 2010: ცაგარელი ლ. გაქცევის ესთეტიკა. გაზ. „ქართული უნივერსიტეტი“, 29 აპრილი-5 მაისი, 2010.

KADISHA NURGALI

Kazakstan, Astana

L. N. Gumilyov Eurasian National University

Ahmet Baitursynov and Problems of Scientific Coverage of Issues of the Kazakh Literature

In an article in the context of cultural and educational activities of prominent turkologist Ahmet Baitursynov find coverage of the problem of formation of philological science in Kazakhstan. Attention is focused on the importance of understanding the role of creative activities Ahmet Baitursynov as the author of books of poetry, which are shining examples of artistic speech. Prominent national carrier of creative consciousness, the author of the collections “Маца» («Mosquito»), «Қырық мысал» («Forty Fables»), demonstrates in a subsequent scientific work unsurpassed level of academic understanding of the status and prospects of development of the Kazakh language, gives the first examples of a theoretical generalization of literature processes in the past and the present. The paper finds evidence- lighting Ahmet Baitursynov thesis about social – Hoc nature of artistic expression, emphasizes the value of an encyclopedic book «Әдебиет таньтқыш» («Theory of Literature») for the understanding of the origins and prospects of Kazakh literature.

Key words: *Kazakh linguistics, poetic speech, conception of literature, literary theory, literary history.*

К.Р. НУРГАЛИ

Казахстан, Астана,

ЕНУ им. Л.Н.Гумилева

А. Байтурсьнов и проблемы научного освещения вопросов казахской словесности

Ахмет Байтурсьнов – великий казахский просветитель, крупный ученый-лингвист, тюрколог, поэт, переводчик, исследователь литературы, автор целого ряда учебников и учебных пособий. Родился в Тосынской волости бывшего Торгайского уезда (аул Акколь Жангельдинского района нынешней Костанайской области). В своё время он стал жертвой несправедливости, сталинских репрессий, более полувека не удостоивался упоминания, его имя не занимало достойного места в истории Казахстана. Лишь сейчас, в условиях перемен, когда в истории устраняются «белые» пятна, народу воз-

вращены имена таких его деятелей, как Шакарим Кудайбердиев, Ахмет Байтурсынов, Магжан Жумабаев, Жусупбек Аймауытов, Мыржакып Дулатов.

Ахмета с детства окружали яркие личности, потомки батыров и биев, смелые, образованные, честолюбивые. Его отец Байтурсын, считавшийся потомком народного батыра Умбетая, был храбрым, умным человеком, с чувством собственного достоинства, не мирившимся с производством и бесправием в казахских аулах, часто вступавшим в конфликт с местными феодалами и царскими властями. В 1885 году Байтурсын и его брат были осуждены на 15 лет и сосланы в Сибирь за то, что разбили голову начальнику уезда. Расправа властей над отцом, родственниками и поддержавшими их аульчанами оставила горькое впечатление у будущего поэта. В «Письме к матери», написанном в 1909 году из Семипалатинской тюрьмы, А. Байтурсынов об этих событиях пишет так: Сердце моё, сражённное в 13 лет, сохранило неизлечимую рану и глубокий след. Ахмет обучался грамоте у аульного муллы. В 1886 году он поступил в Тургайское двухклассное русско-казахское училище, затем учился в школе киргизских учителей в Оренбурге, которую окончил в 1895 году. Он долго учительствовал в аульных, волостных школах, а также двухклассных русско-казахских училищах в Актюбинском, Каркалинском уездах и в городе Кустанае. К тем ранним временам относятся стихи, которым он дал название «Сеятель разума».

«Когда многие образованные люди добивались чинов, терпя оскорбления и рабство, Ахмет Байтурсынов был чуть ли не единственным человеком, который в царские времена будил народ, поднимая вопросы национальной чести и достоинства. Когда некоторые казахи тех времен старались устроиться в уездные, губернские суды переводчиками, продавая честь, старались выслужиться в начальники, Ахмет, не щадя своих сил, служил идее... рисковал своей головой, поднимая самосознание народа» (С. Сейфуллин). Он не плыл по течению как многие, не делил казахов на бедных и богатых, ратовал за честь и достоинство.

Ахмет Байтурсынов был одним из первых просветителей Казахстана, которые осознали, что просвещение, образование принесет ощутимую пользу народу лишь в условиях свободы, общественных перемен. Он нередко выступал с разоблачением произвола местных управителей и колониальной политики царского самодержавия. Революция 1905-1907 годов вызвала в нём надежду на перемены, он активно участвует в народных волнениях, часто выступает перед демонстрантами, организует группу казахских интеллигентов, вместе с ними составляет петицию в адрес правительства в Петербурге. В годы наступления реакции продолжает работу в подпольных организациях. Жандармы арестовывают Байтурсынова и его товарищей и в 1909 году заключают в Семипалатинскую тюрьму, продержав под следстви-

ем восемь месяцев. Затем его выслали за пределы казахской земли, долгое время он находился под надзором полиции, но борьбу за свободу своего народа не прекращал.

Острое чувство справедливости, нетерпимость ко злу, лицемерию, жадности, стяжательству передавались в его роду от отца к сыну. Одно из ярких воспоминаний детства: однажды отец Ахмета, Байтурсын, узнав, что начальник Торгайского уезда Яковлев, давно причинявший зло аулу, стал взимать еще большие поборы, в гневе побил взяточника. Ахмет рано вступил на путь борьбы. Он не мог просто существовать, видя деспотизм и произвол политики царской власти.

Осознав, что борьба против колонизаторской политики насилия невозможна без просвещения народа, он всю свою жизнь посвятил борьбе с невежеством. Подвергали преследованиям – не сдался, посадили в тюрьму – не сломался. Стал учителем, учил детей, просвещал молодое поколение, выпускал газеты, писал статьи, стихи, будил народ от спячки, объясняя скрытый смысл происходящих событий, знакомил с целями борьбы.

Любую свою должность, большую и маленькую, школу, где преподавал, издательства, где выпускал стихи и статьи – все, все он рассматривал как средство претворения своих идей в борьбе за интересы народа. «Даже если мы забудем казахскую школу, которую открыл Ахан, его заслуги перед родным языком, его пламенные призывы к многострадальному народу в созданной им литературе – «Қырық мысал», «Маса», в газете «Қазақ», его огромный труд и неиссякаемую энергию, отданные делу просвещения, если мы забудем все это, – его дела и заслуги не забудет история» (М. Ауэзов).

Но большевики, главными аргументами которых всегда были сила и принуждение, постарались вычеркнуть из истории и имя, и заслуги Ахмета Байтурсынова. Человека, который посвятил всю свою жизнь честному служению народу, объявили врагом народа, расстреляли. Преследовали всех, кто упоминал его имя. Но прошли десятилетия... Обвинение – это облако, которое тает и исчезает. Истина – солнце, которое не исчезает. Времена истины вернулись. Ахан, Ахмет Байтурсынов, беззаветно любивший свой народ, снова вернулся к нему.

Все его творчество было посвящено созданию творческих сил, их консолидации во имя неразрывной связи культуры соседних народов, русского и казахского. Крупный ученый-тюрколог Ахмет Байтурсынов внес значительный вклад в казахскую фольклористику, в развитие казахского языкознания, он создал новый казахский алфавит, взяв за основу арабский. Велика его заслуга в истории казахской литературы и теории литературы.

Имя Ахмета Байтурсынова золотыми буквами вписано в историю нашей страны. Он был одним из тех людей, которые заложили камень в фундамент Независимости Казахстана.

Основными трудами А. Байтурсынова являются поэтический сборник «Маса» («Комар»), «Қырық мысал» («Сорок басен»), «Әдебиет танытқыш» («Теория литературы»), «Ер Сайын» и лингвистические работы.

«Сорок басен» – это творческий перевод басен И.Крылова, в которых автор связывает сюжет басни с конкретными явлениями из казахской жизни.

Оригинальные стихи в сборниках «Сорок басен» и «Комар» А. Байтурсынова в основном посвящены нравственной проблематике. В них он выступает как продолжатель просветительских, демократических, гуманистических традиций и взглядов своих предшественников Ш. Уалиханова, Ы. Алтынсарина, А. Кунанбаева. В стихотворениях «Состояние казаха», «Традиция казаха», «Письмо другу», «Положения», «Собранное-избранное» и других автор всматривается в явления и события окружающей жизни, находит много негативных явлений таких, как бездействие, беспечность, медлительность, самоуспокоение, невежество, произвол власть имущих, угнетение и бесправие народа и т.д. Его настроение выражено в тональности поэтической речи: «увеличилось небо», «ночь», «сгустившиеся над нами тучи», «боль в душе», «бедствие», «тело, окутанное пожаром», «раздирающие распри» и т.д. Так он описывает состояние казахского общества в первые десятилетия нового века.

Его книга «Теория литературы» представляется первым профессиональным исследованием по теории казахской словесности. На конкретном литературном материале (включая фольклор, творчество жырау и акынов) А. Байтурсынов выявляет внешние и внутренние закономерности развития казахского словесного искусства. Его основная научная концепция раскрывает социальную природу художественного слова и жанрово-стилевые формы его реализации.

Книга А. Байтурсынова о социальной жизни слова создана в русле фундаментальных литературоведческих концепций. Он далек от их формализации. Он также далек от формализации литературного процесса, для него важен профессиональный разговор об этих проблемах. Для сегодняшних исследователей книга А. Байтурсынова – это и энциклопедия «забытых» имен и произведений, только начинающих входить в наш научный оборот, выпавших звеньев общего процесса литературного развития.

Стоя у истоков казахского языкознания, он разработал научную терминологию грамматики, создал новый казахский алфавит. Идеи, высказанные еще в 1914-1915 гг. в пособии по языку «Тіл құрал» в послереволюционные годы были развиты в «Новой азбуке», в пособии для учителей «Баяншы», в работах «Теория словесности», «Очерки литературы», «Язык – средство общения».

С 1913 по 1918 гг. А. Байтурсынов был редактором общенациональной газеты «Казах», которая способствовала формированию идейных предпо-

сылки казахской конституционно-демократической партии «Алаш», организационно оформившейся в июле 1917 года. Автором программы партии и одним из ее лидеров был А. Байтурсынов, активно отстаивающий на I Всекиргизском съезде идею независимого автономного государства. В декабре 1917 года на Втором Всекиргизском съезде, объявившем автономию «Алаш-Орда» и сформировавшем правительство, А. Байтурсынов становится членом правительства, руководителем комиссии по организации учебного дела. Впоследствии, осознавая невозможность победы партии «Алаш», не желая братоубийственной войны и надеясь на обещания большевиков справедливо решить проблемы казахского народа, он в 1919 году идет на сотрудничество с Советской властью, вступает в РКП(б). Делегат Всероссийского съезда Советов, член Военно-революционного комитета по управлению киргизским краем, а затем Народный комиссар просвещения Киргизской АССР, член КазЦИК, сотрудник газеты ЦК Компартии Туркестана «Ак жол» всегда стоял на страже интересов казахского народа, был в числе тех, кто поставил свою подпись под «Добавлениями к тезисам Ленина по национальному и колониальному вопросам», предостерегая от грубого, насильственного решения наболевших проблем.

После исключения из компартии (1921 г.) в связи с якобы новыми фактами антисоветской деятельности, А. Байтурсынов отходит от политики. Занимаясь с 1922 года исключительно научно-педагогической деятельностью, он становится председателем научно-литературной комиссии при Наркомпросе. Огромной популярностью пользовались созданные им учебные пособия по родной речи, учебники для системы ликбезов, иллюстрированный букварь, литературоведческие статьи. Делегат V съезда Советов Казахстана (1925 г.), Ахмет Байтурсынов был инициатором возвращения казахскому народу его исторического названия, убедительно доказав делегатам съезда правильность наименования страны Казахская АССР. До 1929 года он работал преподавателем ВУЗов Алма-Аты и Ташкента, был участником I тюркологического съезда в Баку, съезда работников народного просвещения в Казани.

В июне 1929 года арестован по обвинению в националистической антисоветской деятельности, приговорен к расстрелу, два года провел в Бутырской тюрьме г. Москвы в ожидании казни, в январе 1931 года замененной ссылкой на 10 лет в Архангельскую область. Тогда же в Томскую область была выслана его супруга с дочерью Шолпан. Только в 1934 году, по ходатайству Международного Красного Креста, он получает возможность вернуться в Алма-Ату, воссоединиться с семьей.

Попшатнувшееся здоровье, невозможность как политически неблагонадежному устроиться на работу, материальная нужда омрачили его послед-

ние годы. Консультант Центрального музея, а затем и просто билетный контролер, санитар в туберкулезном диспансере, он, повсеместно узнаваемый и почитаемый простыми людьми, вызывал опасения и ненависть властей, вновь и вновь оказывался без работы. После очередной провокации в октябре 1937 года А. Байтурсынов был вновь арестован и 8 декабря 1938 года расстрелян как «классовый враг» по обвинению в связи с террористической организацией – тюркской народной партией. 4 ноября 1988 года Верховный суд Казахстана реабилитировал А. Байтурсынова за отсутствием в его действиях состава преступления. Ныне Ахмет Байтурсынов вновь со своим народом: в строках своих научных трудов и поэтических произведений, в названиях улиц Алматы и Костаная, в экспозициях музея, в благодарной народной памяти.

ZHANNA NURMANOVA

Kazakhstan, Astana

L. N. Gumilyov Eurasian National University

The Trajectory of Emergence Way of Wandering in the Memoirs of M. Shokai «I am writing to you from Nogent

The theme of emigration penetrates the book of reminiscences of M.Y. Chokay «I'm writing to you foam Nozhan». In the preface to the book the author marks that the most part of her joint life with Mustafa was in exile, in which she has to play very different and sometimes physically unusual roles.

Key words: *M. Shokay, reminiscences, emigration, trayect, path`s trayectory, emigrant-romanticist.*

Ж.К. НУРМАНОВА

Казахстан, Астана

ЕНУ им. Л.Н. Гумилева

Траектория эмигрантского пути-странствия в мемуарах М. Чокай «Я пишу Вам из Ножана...»

На протяжении многих лет имя Мустафы Шокая было вычеркнуто из казахстанской историографии и окружено самыми противоречивыми легендами: народный заступник и ярый националист, страстотерпец и фашист-

ский пособник, герой и предатель. На самом деле это был высокообразованный и харизматичный эмигрант-романтик, посвятивший свою жизнь отстаиванию прав тюрок. Журналист Б.Кадыров назвал главного героя «человеком, пытавшимся заткнуть вулкан рукой в контексте планетарных событий» (Кадыров 2008: 3). Отказываясь признать советскую власть и правительство, Мустафа Шокай был вынужден покинуть родину и навеки стать «одним из первых эмигрантов, защищавших интересы тюрок на Западе» (Канафина 2008:3). Его участь разделила супруга Мария Яковлевна Чокай-Горина, оперная певица, с которой он познакомился у генерала Еникеева в 1916 году, будучи студентом Петербургского университета.

«Степная карьера» М. Чокая началась на родине – в Акмечети (Кызылорда, Западный Казахстан), официальная политическая деятельность - в 1917 году, когда он был делегирован от Туркестана на съезд мусульман в Москву. После падения туркестанской автономии он был вынужден бежать из Ферганы в Ташкент, где за его голову была объявлена крупная сумма. Пожалуй, с этого момента начинается его сложный путь странствий и скитаний вдали от родины. В этот момент Мустафе Чокаю не было и двадцати семи лет.

Книга воспоминаний *«Я пишу Вам из Ножана...»* - повествование от лица Марии Яковлевны Чокай о событиях 1919-1941 годов, очевидцем которых она была. Мемуары были написаны через сорок лет после происшедших событий и опубликованы в 1971 году. В казахском переводе они вышли под названием «Мой Мустафа». В своем предисловии М.Я. Чокай отмечала, что даром сочинительства не обладает и просила не искать в этом произведении красивых литературно-художественных приемов: *«Писать биографии весьма нелегкое дело, писать же о самом близком тебе человеке, не впадая при этом в душевное волнение, кажется почти невозможным»* (Чокай 2001: 11). В книге, составленной «из осколков памяти и из прожитой жизни», все устойчивые признаки мемуаров – фактографичность, преобладание событий, ретроспективность. Воскрешая в памяти события сорокалетней давности, М.Я. Чокай сравнивает ее (память) с *«чердаком со сваленными в беспорядке нужными и ненужными вещами»* (Чокай 2001: 11).

Структура мемуаров М.Я. Чокай включает в себя предисловие и 25 глав, написанных в хронологической последовательности:

1. Родословная Мустафы
2. Школа
3. Ташкентская гимназия
4. Мустафа в социально-экономической жизни
5. Характер
6. Первые политические уроки

7. Мустафа Чокай-политик
8. Переворот 1917 года в Ташкенте
9. Массовые волнения
10. В степи
11. Роспуск съезда в Екатеринбурге 19 ноября 1918 года.
12. Тайное совещание под буркой
13. Еще одна история, приключившаяся со мной на свободе.
14. Я в Троицке.
15. В плену Доссора.
16. Последний этап в Туркестане.
17. В Баку.
18. Май 1919 года в Тбилиси.
19. Война. Отъезд в Турцию. Жизнь в Турции. Эмиграция в Париж.
20. О Сеит Насыре.
21. По дороге в Европу.
22. 1939 год. Война.
23. Война с Советами.
24. Июль 1943 года. Немецкая полиция арестовывает меня.
25. Второй арест.

Воспоминания М.Я. Чокай дополняются и перемежаются с вкрапленными в текст повествования письмами мужа: *«Здесь мне кажется уместным привести письмо Мустафы Чокая, адресованное мне в 1923 году, когда я ненадолго выезжала из Парижа в Берлин»* (Чокай 2001: 18). Основная мысль, которая звучит в его письмах – это чувство ностальгии по утраченному Отечеству, боль за судьбу родных и близких: *«Пишу о них, потому что считаю, что они тебе так же близки, как мне. Ведь ты – мой друг. Прошу тебя не думать и не писать о моих воспоминаниях, потому что мысли, изложенные в письме, воспринимаются сильнее, чем сказанные устно»* (Чокай 2001: 20). В контекст мемуаров включены и записки М. Чокая, адресованные жене, своеобразный путеводитель инструктивного характера, служащий обозначением дальнейшего маршрута героини, например: *«Первый этап в Троицке у Якушевых»*.

Тема эмиграции пронизывает всю книгу воспоминаний М.Я. Чокай. В предисловии к книге автор отмечает, что большая часть ее совместной жизни с Мустафой прошла в эмиграции, в которой *«приходилось играть самые разные, порой физически непривычные роли»* (Чокай 2001: 11).

Мотив пути является знаково-важным в литературе и искусстве. Как многозначное понятие оно может обозначать не только отрезок пространства между какими-либо географически обозначенными пунктами, но и метафору жизни отдельного человека. Маршрут, который преодолевают Мустафа и Мария - Ташкент, Баку, Тбилиси, Стамбул, Марсель, Париж и Ножан.

Первая часть мемуаров - повествование о пути, связанном с Марией Яковлевной Чокай. Сложнейшая политическая обстановка в мире, рок событий меняют планы героев и траекторию их жизни. Так, делегированные на Туркестанский съезд в Америку, они оказываются вначале в Екатеринбурге, затем в Челябинске: *«Позже мы с мужем часто вспоминали эти события и удивлялись, почему, имея деньги и билеты, мы не поехали во Владивосток или даже в Америку, почему нам не пришла такая мысль? Словно мы были в плену»* (Чокай 2001: 49). Путая следы и избирая такой маршрут, чтобы не попасть ни к белым, ни к большевикам, Мария Яковлевна проделывает сложный путь из Челябинска в Троицк, затем в Оренбург и Орск. Путь ее тернист и сложен, она преодолевает его пешком, на перекладных – на лошади, верблюде, водным транспортом - на простых рыболовецких лодках: *«Мне до конца дней своих не забыть этот путь»* (Чокай 2001: 49). Рядом с ней – почти всегда верный человек, который помогает переправиться в указанное место. *«Англичане удивлялись моей смелости: в это смутное время не всякий пустится в путь через казахские степи, через Сибирь, где идут бои... Сейчас, задумываясь над всем этим, удивляюсь себе сама. Как же я сумела все это преодолеть, не зная ни языка, ни местности? Меня всегда хранил бог. И все же, что ни говори, одинокой молодой женщине без денег и провизии удалось преодолеть сибирские и уральские просторы и, выехав из Челябинска 24 декабря 1918 года, прибыть 20 апреля 1919 года в Баку»* (Чокай 2001: 71).

Баку и Тбилиси как «пороги рая». Из России путь в Европу лежит через Азербайджан и Грузию, куда направляется героиня, но *«пройти одному русскому в Азербайджан – это все равно что грешному перешагнуть порог рая»* (Чокай 2001: 73), потому что здесь ждут признания своей независимости со стороны Франции и Англии, нет войны и жизнь спокойна. Мемуары изобилуют описаниями городов, в которых волею судьбы оказывается М.Я. Чокай. Свое первое впечатление о Баку она описывает следующим образом: *«Мне показали город. Впервые после ташкентского переворота 1917 года я видела такой красивый город. Витрины полны товаров, дорогих ювелирных изделий, много цветочных магазинов. Все напоминало российские города до войны 1914 года... Живя здесь, трудно поверить, что где-то люди умирают от голода»* (Чокай 2001: 72).

Тбилисский период жизни (1 мая 1919 - декабрь 1920) – один из самых счастливых в воспоминаниях М.Я. Чокай: *«На вокзале я увидела Мустафу с букетом цветов. Он не сразу узнал меня. На мне было белое платье, а на голове - белая шляпа... Я так сильно волновалась, что я не смогла вымолвить ни слова, словно проглотила язык. Я издавала какие-то немисли-*

мые звуки. И вдруг разрыдалась. Мустафа тоже заплакал. На улице было тепло (Чокай 2001: 74). Жизнь в Грузии кажется интересной, *«в первые дни голова кружится от счастья»*, по улицам ходят хорошо одетые люди – эмигранты, которых приютило местное правительство: *«На какое-то время мы даже забывали, что живем в период происходящей революции»* (Чокай 2001: 79). Каждый из супругов получает возможность заниматься своим любимым делом – Мустафа Чокай работает в редакциях газет «Вольный горец», «Борьба», становится редактором журнала «На рубеже», открытого при финансовой поддержке грузинского правительства. Мария Чокай берет уроки пения, работает в театральной труппе московских артистов.

«Милый сердцу Стамбул». Решение бежать в Турцию было принято супругами Чокай после того, как в Тбилиси вошли большевики. 25 февраля 1921 года на итальянском судне они выехали из столицы Грузии. В своем дневнике М. Чокай пытается запечатлеть свое первое восприятие нового города: *«Стамбул утонул в лучах солнца. Зрелище было бесподобное. Над голубой гладью воды возвышались белоснежные дворцы, минареты мечетей напоминали свечи. Взор притягивают также пестрые флаги кораблей, прибывших со всех концов света»* (Чокай 2001: 80-81). В Турции начинается сложный период в жизни героев – безденежья, безработицы, сложнейшей атмосферы слежки и преследования со стороны властей. Здесь они ведут жизнь, типичную для русских беженцев, пытаются заработать деньги всеми возможными средствами: Мустафа печатает свои статьи в журнале «Таймс», Мария пытается продолжить свою артистическую карьеру, но из этого ничего не выходит. Добившись визы во Францию, они отбывают на французском корабле.

«Вторая родина» - Франция. Двадцать лет своей эмигрантской жизни Мустафа Чокай провел во Франции, которая стала для него второй родиной. *«Для меня оставить страну, давшую мне политическое убежище, все равно что покинуть родину»*, - постоянно повторял Мустафа (Чокай 2001:95). Здесь он *«оставил свое теоретическое наследие, которое бережно хранится в библиотеках стран Европы и Америки»* (Тасмагамбетов 2001: 6).

Первым городом Франции, в котором был Марсель: *«Прибыли в Марсель утром. Вышли на пристань. В глубине ее стояли статуи, словно желали путникам доброго пути»* (Чокай 2001: 85). Вторым был Париж с двумя адресами - Моцарта 64 и домом возле станции метро Порт Дофин. Париж – это город, который хранит воспоминания о самом близком для нее человеке. Мария Яковлевна вспоминает, как в Париже Мустафа ходил работать в национальную библиотеку, много времени проводил за чтением Корана и Библии, сопоставлял их и говорил, что между ними много общего. В главе

«Школа» Мария Яковлевна вспоминает, как они с мужем зашли в Париже этнографический музей на площади Трокадеро, где он увидел национальный казахский инструмент домбру и обомлел: *«Попросив разрешения у сотрудника музея, он взял в руки инструмент, настроил его и исполнил удивительно красивую казахскую мелодию. Потом он бережно положил домбру на место. Он был взволнован и печален, глаза его были полны слез. Ни до, ни после я его таким не видела»* (Чокай 2001: 14).

«Живу среди добрых людей...» В 1921 году они переехали в небольшой городок Ножан-сюр-Марн под Парижем, в котором прожили до 1941 года. В книге мемуаров М.Я. Чокай упоминаются люди, кто не по долгу, а по искренней доброте своей сделали немало хорошего для четы Чокай, те, кто *«заранее помог советом о том, как нам жить в эмиграции: питаться, лечиться, устроиться на работу и т.д.»* (Чокай 2001: 88-89). Одним из них является Сергей Равинский. И в то же время М.Я. Чокай рассказывает о тех людях, которых они сами поддержали, помогли не потеряться в эмиграции: Нина Александровна Давыдова, Сеит Насыр, Сеит Керими, Хасан, Султана и другие.

Отдельные места в мемуарах предельно документальны и напоминают сводки: *«13 мая в Ножане появились немцы. Париж был объявлен беззащитным городом. В Винсенском лесу была выставлена охрана»* (Чокай 2001:95). С приближением фронта усиливается чувство страха у супругов: *«Чувство страха у Мустафы росло. Политическая ситуация становилась непонятной. Многое оставалось загадкой»* (Чокай 2001: 93).

Рассказы об эмиграции во Франции связаны с одним предметом – пятиламповым радиоприемником, которое Мустафа слушал днем и ночью, ловил разные волны, что-то записывал: *«Он делал все, что мог, чтобы услышать передачу. Трудно передать все словами. Надо было видеть. Он ловил передачи то на длинных, то на коротких волнах, на турецком или немецком языках. Его страдания не оставляли меня равнодушной»* (Чокай 2001: 92). Когда наступила пора беззвучия и *«от тишины не знали, куда себя девать»* (Чокай 2001:96), Мустафа молча слушал лондонское радио: *«Мустафа словно больной буквально припадал к лондонскому радио, чтобы слушать новости. Нервничал, если хоть на минуту опаздывал с прослушиванием»* (Чокай 2001:99).

Важную роль в мемуарах М.Я. Чокай начинают приобретать сны героев в эмиграции: *«По ночам стали сниться кошмары. Проснувшись, мы спрашивали друг друга, что видел каждый, и радовались, что это был лишь сон. Мустафа во сне часто видел свой аул, разговаривал с покойным братом, прятался от преследовавших его большевиков»* (Чокай 2001:96). Сны передавали его переживания по поводу расставания с родными дли-

ною в двадцать лет. Мария Чокай стала записывать сны, многие из которых оказались вещими: *«Будто бы мы с Мустафой где-то заблудились. Очень скользко и мы не можем сделать ни шагу. Я предлагаю ему идти вправо, а он меня тащит в сторону туннеля. Вижу, что он уперся в тупик. В итоге я его теряю из виду. Я проснулась в слезах. Увидев, что он рядом, очень обрадовалась. Через год потеряла его навсегда»* (Чокай 2001:97). Через мемуары М.Я. Чокай сквозной нитью проходит мотив чуда: *«Некоторые не верят в чудеса. Я верю, иначе как объяснить происшедшее? К тому же нам повезло во второй раз: мы оказались в двухместном купе»* (Чокай 2001: 39). Но главного чуда не произошло – М. Чокай остался вечным заложником эмиграции и умер по официальной версии от тифа в Берлине.

В 2008 году известный казахский сценарист и кинорежиссер Е. Турсунов написал историко-биографический кинороман «Мустафа Шокай», в котором пытался прочесть жизнь неординарного человека, сыгравшего большую роль в истории казахского народа. Кинороман был основан на мемуарах М.Я. Чокай «Я пишу Вам из Нождана» и переписке супругов. Концепция Е. Турсунова была построена на том, что это был человек, проигравший при жизни, но победивший после смерти, с которым фортуна сыграла не самую лучшую партию.

Сценарий сложен в той мере, в какой неординарна и неоднозначна фигура духовного лидера тюркского мира и избранника политики мусульманской эмиграции. Индивидуально-авторский стиль сценария Е. Турсунова продиктован траекторией жизненного пути-странствия, которое совершил главный герой. Для того чтобы сценарий получился, Е. Турсунову пришлось проделать тот же путь, что и его герою: от станции Сулу-Тобе, где располагался аул Мустафы до Берлина: «Я сел в поезд и поехал за ним: Перовск, Ташкент, Петербург, Баку, Тифлис, Стамбул, Париж, Нождан, Берлин... Здесь, в Берлине, его путь закончился. Теперь, когда я проехал его дорогой от начала и до конца, разговор получается совсем другой» (Турсунов 2008: 11). Путешествуя вслед за своим героем, автор пытался уяснить для себя логику жизненных исканий Мустафы и смысл мессианской жертвенности его соратников. Сценарий Е.Турсунова явился попыткой приближения к исторической правде, восстановлению утраченных страниц жизни героя, которые смогут ответить на многие современные и животрепещущие вопросы.

Мотив пути явлен на разных уровнях текста: от сюжетных деталей - до сюжетных узлов. Так, судьбоносные ситуации, духовные кризисы главных героев возникают во время поездок, прогулок и путешествий. Композиция киноромана делится на две части. Первая часть киноромана посвящена восточному периоду жизни М.Шокая (Коканд - Ташкент - Тифлис), вторая часть – европейскому периоду (Париж - Нождан - Берлин). Пролог и эпилог

связаны с Францией конца 1960-х годов, где в приюте Русской православной церкви под Парижем статная колоритная старушка «со следами былой красоты» листает альбом с фотографиями и мысленно возвращается к событиям начала XX века. Кольцевой характер композиции киносценария подчеркнут не только тем, что его действие начинается и завершается во Франции конца 60-х годов XX века, но и в мотивном обрамлении темы отца и сына, являющейся сквозной в творчестве Е. Турсунова. Трогательной сценой проводов сына осенью 1897 года в русскую школу Акмечети начинается и завершается сценарий: «Отец ведет маленького Мустафу по улицам огромного, как казалось тогда, города. Скоро осень, и уже не так жарко.

- А почему ты меня в русскую школу отдаешь? – спрашивает Мустафа.- Мне мулла в ауле сказал, что если я стану учиться по-русски, то перестану быть казахом.

- Ерунда все это,- улыбнулся отец.- Не слушай его, сынок. Ты всегда будешь казахом. Настоящим казахом» (Турсунов 2008: 63).

В этих строках заключается главная идея произведения – куда бы ни забросила судьба главного героя, он всегда оставался верен себе и своему отечеству.

В начале сценария М. Шокай показан в роли главы Кокандского правительства, продержавшегося «шестьдесят четыре дня свободы и независимости». Отказываясь признать советскую власть и возглавить Туркестанское правительство, герой вынужден покинуть родные места и навеки стать эмигрантом поневоле. Его участь разделяет супруга Мария, в прошлом оперная певица. Завязывается сюжетный узел с верным слугой - стариком-узбеком Ахматом-ака и племянником Баидрахманом, которые, появившись в начале сценария в качестве самых близких и верных людей, вернутся во второй части в качестве предателей Мустафы.

Желая подчеркнуть значимость фигуры, Е. Турсунов вводит своего героя в окружение политических имен – В. Ленина, И. Сталина, А. Гитлера, Р. Риббентропа, А. Керенского, М. Фрунзе. Линия А. Керенского и М. Шокая - наиболее значимая в киномане. Как известно, жизненные пути их неоднократно пересекались – они окончили Ташкентскую мужскую гимназию, чуть позже - юридический факультет Санкт-Петербургского университета. А. Керенский предложил М. Шокаю портфель министра, когда был главой Временного правительства. В сценарии есть сцена их встречи в Париже в 1929 году, когда главный герой в знак протеста против «душно пахнущей статейки» разрывает с редактором газеты «Дни»:

«(...) Между прочим, если ты помнишь, я предлагал тебе портфель министра в моем правительстве. Но ты отказался.

- Я этого не забыл, - ответил Мустафа.- И я не забыл, что я тогда ответил...

- Что ты не веришь ни во что временное, - перебил Керенский. – Честно говоря, это всего лишь красивая фраза. За ней нет ничего, кроме пустой бравады. На самом же деле все лучшие сыны Отечества сейчас здесь. Все носители культурной мысли России живут и работают тут, в Париже, вместе со мной! А ты – один, и ты бессилен. И ты всегда будешь один! В своем гордом, но беспомощном, никому не нужном одиночестве, как последний гурон, как...

Ты должен быть с нами. Ты пользуешься влиянием в мусульманских кругах. мы должны объединить наши усилия, и под знаменем русской идеи мы пойдем...

- мы никуда не пойдем под таким знаменем, - перебил Мустафа.

-Прости, Саша...» (Турсунов 2008:95).

В сценарии – несколько сюжетных узлов:

- Мустафа Шокай и алашординцы (А. Букейханов и др). Герой расходуется с ними по идейным соображениям, потому что понимает: каждый из них идет к одной цели, но разными дорогами;

- Мустафа Шокай и басмачи (курбаши Иргаш и др.), для которых он – предводитель тюрок;

- Мустафа Шокай и фашисты (А. Гитлер, Р. Риббентроп). Сцены сценария напоминают кадры из фильма «Список Шиндлера» С.Спилберга. Оскар Шиндлер спас жизни 1200 евреев во времена холокоста, М. Шокай провел 180000 бесед с пленными-азиатами в концентрационных лагерях Сувалки, Ченстохоф, Вустрау, предпринимая разные попытки к спасению их жизней;

- Мустафа Шокай и религиозные служители (мулла Омар).

Имя Мустафы в сценарии имеет разные номинативные обозначения, трансформирующиеся по ходу развития действия. «Шахин-Шахом-Мустафой» мечтает стать его племянник Байдрахман, «Мустафой-ханом» его называют Иргали и пленные, «батано Мустафа» именуют в Тифлисе, «Мустафой-беем» зовут пантюркисты и «Мустафой-акой» он становится на последних страницах киносценария.

Марию, жену главного героя, называют «белой ханшей», женщиной, которая приносит счастье. Ее подвиг во имя возлюбленного сравним с подвигом жен декабристов, следующих за своими мужьями. Спасительная сила любви, семейного единения дают силу главным героям противостоять тоталитаризму

Кинороман построен на приеме параллелизма. Главные герои Е.Турсунова совершают свой путь в сопровождении верных им людей, Мустафа Шокай – с Вадимом Чайкиным, Мария – с Ахматом-акой. Сцена вос-

сединения происходит в Тифлисе 1 мая 1919 года. После сцены на станции, когда племянник Баидрахман получает в подарок четки от Мустафы Шокая, следует другая сцена с мальчиком-скелетом из мертвого аула, просящим хлеба. Сцена с расстрелом голодных людей у хлебного поезда в Ташкент перемежается со сценой «одного дня сытого счастья за долготерпение» на полуострове Цесаревич. Видя, как узбек отдает своего сына в медресе, Мустафа Шокай вспоминает своего отца, настоявшего однажды на его учебе в русской школе.

Сценарий Е.Турсунова «Мустафа Шокай» несет особое религиозное звучание. Пройдя через жизненные испытания и страдания, главный герой убеждается и утверждается в вере и верности Богу. Важную роль в его пути-странствии играет разговор с муллой Омаром, которого интересует только одно: будет ли в его новом ханстве Мустафа место для Бога? В другом эпизоде Марией с Ахматом-акой попадают в старообрядческую деревню на полуостров Цесаревич и спасаются от наводнения в церкви, в которой «каждый из них молится своему Богу» (Турсунов 2008:69). В одном из последних эпизодов Мустафа слышит звуки органа и оказывается в церкви Мадлен, в лоне католической церкви. Таким образом, герои, проходя через сакральные пространства мусульманской мечети, русской церкви и католического собора, утверждают формулу: «Бог един».

ЛИТЕРАТУРА:

Кадыров 2008: Б. Кадыров. *Теперь он с нами, Мустафа Шокай*. Казахстанская правда. 2008, 11 сентября. С.3

Канафина 2008: Ж. *Посол великой степи*. Караван. 2008. 25 января. С.3

Тасмагамбетов 2001: И. Тасмагамбетов. *Слово к читателю*. М. Чокай. *Я пишу Вам из Ножана... Алматы, 2001. С.5-6*

Турсунов 2008: Турсунов Е. *Мустафа Чокай. Кинороман*. Алматы, 2008.

Турсунов 2008: Долгая дорога домой. Мустафа Чокай. *Кинороман*. Алматы: 2008.

Чокай 2001: Чокай М. *Я пишу Вам из Ножана... Алматы, 2001.*

NATALIA PETROVA

Russia, Perm

Perm State Humanitarian and Pedagogical University

Metonymical Components of Russia Image – Poetry of the First Emigration Wave

The article “Metonymical components of Russia image – poetry of the first emigration wave” that been devoted to image of Russian symbolical wholeness, formed it on metonymical principle. The theme of exile to the hell of emigration converted signs of previous life in archetypes. Horizontal projection of the space is anthropocentric; the main in it is a man who opposed “his” and “strange” accordingly his esthetic and ethic convictions. Vertical projection is mythological. Semantically synonymous of divided horizontal and vertical spaces makes the worlds of the paradise and the hell ambivalent and opposed it to time that can’t be turned award.

Key words: poetry, Russian, emigration, metonymy, symbol.

Н.А. ПЕТРОВА

Россия, Пермь

ПГГПУ

Метонимические составляющие образа России – поэзия первой волны эмиграции

Два наиболее влиятельные движения в литературе первой эмиграционной волны – символизм и акмеизм – могут быть соотнесены по принципу, предложенному Р. Якобсоном, как тексты метафорические и тексты метонимические. Увязывая тип образного мышления со способом организации художественной речи, жанром*, литературным направлением, Якобсон напомнил, что метафора преобладает в романтической и символистской литературе, а метонимия лежит в «основе так называемого "реалистического" направления», которому отводится место «между упадком романтизма и началом символизма» (Якобсон 1990: 127). Акмеизм, вышедший из «широкого лона» (О. Мандельштам) символизма, эволюционировал в сторону неоклассицизма и далее того, что получало название неореализма или тра-

* Или нозтического реализма от нозы – мышления, «момента осмысления», снимающего различие рационального и интуитивного, указывающего на «существующее теперь, на бывшее (в воспоминании), на будущее (в ожидании)», открывающего «тот внутренний смысл, благодаря которому возникает у нас чувство собственного места в мире и всякой вещи в нем» (Шпет 1914: 135,151). Подробнее: (Петрова 2001).

диционализма***, то есть некоего модифицированного «реалистического направления», что допускает проецирование концепции Jakobsona на новую литературную ситуацию.

По этой гипотезе у символистов должна преобладать метафора, у акмеистов, избегавших как романтических, так и символистских проявлений, – метонимия. Реальность опровергает правомерность этих ожиданий, демонстрируя точки схождения и расхождения.

Общей была, прежде всего, судьба, разделившая жизнь на «до» и «после». Унаследованное романтическое двоемирие обернулось вполне реальными «там» и «здесь», «тогда» и «сейчас». Разграниченное пространство распалось на «свое» и «чужое», причем утраченная родина могла быть и той, и другой, а новоприобретенная чаще оставалась «чужой»**.

Образ пространства, рассеченного горизонтально, репрезентируется названиями мемуарных книг: «На берегах Невы», «На берегах Сены» (И. Одоевцева), «Другие берега» (В. Набоков). И. Северянин, оказавшийся в эмиграции случайно и мечтавший о возвращении, смотрел на Петербург-Ленинград *С той стороны Финляндского залива* и стремился, пусть словом, но преодолеть эту границу, *Послав в ответ «с той стороны посланью» | Свою поэзу – с этой стороны* («Поэза через залив»). Осознано эмигрировавший И. Бунин непримирим по отношению к *несчастной, подлой жизни там, | Где по родным, святым местам... | Чертополох растет могильный*. Для Дон-Аминадо единственной Россией остается *Россия, выехавшая за границу*. «Провал» между «берегами» заполняется водами Леты или Стикса.

Логике горизонтальных оппозиций подчиняются городские топосы (Москва и Петербург) и стороны света (юг и север, восток и запад). Неукорененность и экзистенциальная бездомность эмигранта*** акцентирует мотив «транзитности». «Запад», ставший местом ненадежного обитания, ассоциируется с мотивами смерти и посмертного существования («Элегия небытия», «Тоска небытия» И. Северянина, «Посмертный дневник» Г. Иванова), что вполне укладывается в мифологическую географию. Так горизонталь, которая антропоцентрична, поскольку точкой отсчета остается человек, в

* Так Вяч. Иванов в «Римском дневнике» называет Италию *страной счастливой*, но это счастье существует вне времени и вне субъективного восприятия.

** Ряд можно дополнить: «Повсюду гость и чуженин...» (Вяч. Иванов) «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...» (И. Бунин), *Чужой остается чужим* («Грустный опыт» И. Северянина), «Тоска по родине. Давно...», «Переселенцами...» (М. Цветаева), «Да, мы эмигранты, «переселенцы»...» (И. Чиннов), «Странствуя, ночуя у чужих...» («Сны» В. Набокова) и т. п.

*** Ряд можно дополнить: «Повсюду гость и чуженин...» (Вяч. Иванов) «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...» (И. Бунин), *Чужой остается чужим* («Грустный опыт» И. Северянина), «Тоска по родине. Давно...», «Переселенцами...» (М. Цветаева), «Да, мы эмигранты, "переселенцы"...» (И. Чиннов), «Странствуя, ночуя у чужих...» («Сны» В. Набокова) и т. п.

силу своих идеологических, этических, эстетических убеждений отстаивающий «свое» в противовес «чужому», сменяется метафизикой вертикали, соединяющей верх и низ, земное и небесное.

В этой проекции утраченная Россия идеализируется, вся прежняя жизнь осмысливается как рай – детства, дома, семьи, дружбы, любви («Потерянный рай» И. Бунина, «В раю» В. Набокова), а inferнальные черты придают тому, что происходит «здесь» и «сейчас» – запад коррелируется не только со смертью, но и с адом.

Свойственное романтизму обращение горизонтального пространства в мифологическую вертикаль присуще и символистам, и приверженцам акмеизма. У символистов реалии, составляющие этот мифологизированный мир, приобретают характер символов и архетипов.

Образ России как символического целого чаще всего формируется по метонимическому принципу – целое замещается деталями, обозначающими родную природу (*заря, прохлада и весна* – Н. Крандиевская-Толстая; *русская рожь* – М. Цветаева, обязанная своим появлением, скорее всего, фонетике) или воскрешающих моменты счастья (*печаль ресниц, сияющих и черных...* – И. Бунин; *женский медлительный взгляд* – В. Набоков)*. Ту же функцию может выполнять христианская атрибутика (кресты, лампы, свечи). Свернутую до отдельных деталей страну и ее культуру изгнанник уносит с собой в суме, котомке, *рыжем ранце на спине*.

Магистральная тема – «изгнание из рая» в «ад» эмиграционного существования – превращает приметы прежнего быта в архетипические образы, воссоздающие картину мирового устройства, структурирующие пространство и время и определяющие «место человека во вселенной» (О. Мандельштам). Реалии становятся символами, устоявшимися в своих общедоступных смыслах или формирующимися по мере порождения стихотворного текста.

Первый вариант может быть представлен березой, с давних пор считающейся символом России. Ее сентиментальная знаковость уже вызывает иронию (*ну что же, – я ведь тоже проливала слезы по поводу нашей русской березы,* – писала Тэффи) (Литература русского зарубежья 1990: 105), но, тем не менее, этот образ встречается в стихотворениях К. Бальмонта, М. Цветаевой, В. Набокова и многих других поэтов. Ситуация эмиграции

* Тот же метонимический принцип характерен для эмиграции XIX века, например, письмо Н. Огарева А. Герцену: *Мне только одного жаль — степей и тройки, березы, соловья и снеговой поляны, жаль этого романтизма, которого я нигде не находил и не найду* (цит. по: Лебединская 1980). Подтверждением его распространенности в XX веке может служить приведенное Р. Гулем стихотворение Росимова из «не талантливой», по его определению (Гуль 1927: 55), книги «Стихи об утерянном», где автор вспоминает *далекий дом, | С крашенным полом зало, | Березку под низким окном* и противопоставляет им бытовые реалии эмигрантского житья (*газовая кухня, жидкий суп*).

пополняет семантику березы мотивами светлой печали и памяти. Тоска по невозвратным временам может быть передана образом *плачущей ивы* (*Как иве хочется печали, | Как иве хочется домой!* – К. Бальмонт) или *памятного дубка* (*будет старик незнакомый стоять вместо дубка у ворот* – В. Набоков). У Цветаевой *младые дубовые рощи* – напоминание *Об упавших и не вставших, – | В вечность перекочевавших*.

Второй вариант – цветаевская рябина (*особенно – рябина*). В фольклоре рябина обычно служит знаком женского одиночества, невоплотимости любви, у Цветаевой тема собственной горькой жизни дополняется тоской по России. У Г. Иванова главным признаком чужого мира становится отсутствие среди пышной европейской флоры (*«Здесь в лесах даже розы цветут...»*) *кривых* и гибельных (*Чья-то кровь на кривом мухоморе*), но родных мухоморов.

Один из способов символизации метонимических реалий – обобщение, превращение конкретного дерева в дерево вообще. Метафора «деревянной Руси» реализуется И. Буниным: *Народ сам сказал про себя: “из нас, как из дерева, – и дубина, и икона”, – в зависимости от того, кто это дерево обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев. Если бы я эту “икону”, эту Русь не полюбил, не видал, из-за чего же бы я так сходил с ума все эти годы, из-за чего страдал так непрерывно, так люто?* (Бунин 1990: 101). В бальмонттовском «дереве», которое называется Россией («Прощание с деревом»), проступает семантика «Мирового древа». Безграничная длительность его существования закрепляется архаической образностью (*леший, Вий*), лексикой (*древо, веицает, заоблачный*), и глаголами прошедшего времени несовершенного вида, обозначающими повторяемость действия во времени. Диссонансом звучит последняя строка стихотворения – *острый наточен топор*, – перечеркивающая многовековое бытие (глагол совершенного вида отмечает временную точку отсчета). Мифологическое сознание относится к дереву как к живому существу, покушение на жизнь древа-России воспринимается как покушение на мировые устои. У Цветаевой гора – имя не нарицательное, а собственное («Поэма Горы»: с нее боги спускаются на землю, а мертвые уходят в подземный мир).

У поэтов акмеистического толка маркерами России служат «холод» (*стоградусные холода* – Г. Адамович), «снег» (*Родина, родина! Ты исполинским сугробом встала во мгле надо мною...* – В. Набоков). В символике снега и сугроба («Когда мы в Россию вернемся... | о, Гамлет восточный, когда? – » Г. Адамовича, «Панихида» В. Набокова) угадывается фольклорная традиция сказки, где снег означает неодолимость пути, а зима и холод – смерть. Ритмические перебои напоминают отпевание, с присущими ему повторами и плачем. У Г. Адамовича пригрезившаяся в смертном бреду Россия, где *«Коль славен» играют в каком-то приморском саду* – рай, реально сущес-

твующая (*снегом ее замело*) – ад, на дне которого – ледяное озеро Коцит. В мифологический мотив смерти укладывается и переименование Петербурга («Отходная Петербургу» И. Северянина).

С холодом и снегом перекликается образ хаоса, разгула необъяснимых сил, которым *названья в мире нет* – природных (*снега, снега, поля, поля, ледяная тьма*) и социальных (*Веревка, пуля, каторжный рассвет*). Россия превращается в мертвое, призрачное пространство (*А, может быть, России вовсе нет. | И над Невой закат не догорал, | И Пушкин на снегу не умирал*), где больше не существует времени (*А ночь темна, | И никогда не кончится она* – «Россия счастье. Россия свет...» Г. Иванова). Бунину *Хлябь, хаос – царство Сатаны, | Губящего слепой стихией* («День памяти Петра») кажется преходящим: *И вот дохнул он над Россией, | Восстал на Божий строй и лад, но придет, придет пора | И воскресенья и деянья, | Прозрения и покаянья*.

Очевидно, что горизонтальная проекция, скорее, метонимична, а вертикальная, – скорее, метафорична, но жесткой границы нет, и интерпретации могут быть прямо противоположными, так «холод» может быть истолкован как метонимическая составляющая образа России, как метафора остановки ее исторического развития и как символ ее смерти.

В стихотворении Вяч. Иванова «холод» связывается с Европой, и первая его строка может показаться началом метонимического перечисления, но уже вторая переключает описание в метафорический план:

Европа – утра хмурый холод,
И хмурь содвинутых бровей,
И в серой мгле Циклопов молот,
И тень готических церквей.

В формировании образа России как будто бы преобладает метонимия, но тема пути придает ей обобщающий метафорический смысл:

Россия – рельсовый широкий
По снегу путь, мешки, узлы;
На странничьей тропе далёкой
Вериги или кандалы.

Последняя строфа уравнивает и Европу с Россией, и оба способа образного воссоздания мира: первые две строчки метонимичны, две последние – метафоричны (сравнение, переходящее в метафору):

Земля – седые океаны,
И горных белизна костей,
И – как расползшиеся раны
По телу – города людей.

У К. Бальмонта в стихотворении «Здесь и там» *гулкий Париж* представлен *погудками, вихрями, рокотами* – звуками и силами, не складывающимися в нечто целое, но метафорически характеризующими это место как непригодное к пребыванию. *Там*, воссоздаваемое деталями (*на черте бочагов – незабудки, | И в чаще давнишний алкаемый клад, в пряном цветении болотные травы, | Безбрежное поле, | Бездонная тишь, | Там стебли дурмана с их ядом и слезом | И стонет в болотах злоецающая выть*), отнюдь не идеализированными, рисует картину страшного и привлекательного сказочного мира, далекого от европейской рациональности.

Амбивалентность пространственно-временных структур в творчестве поэтов первой волны эмиграции не способствует четкому разграничению способов его построения. Когда З. Гиппиус, с ее приверженностью к «темам вечным» (Г. Струве) – *О Человеке, Любви. И Смерти* («Тройное»)* – описывает вынужденный отъезд, строки, передающие смятение – надежду на возвращение, утрату надежды – перемежаются метонимической фиксацией состояния окружающего мира: *Санки у подъезда. Ветер, Снег.* («Отъезд»). *И улица, и дома, и тьма* – реалии (отъезд происходил в декабре), но архетипическая семантика стихий превращает реалии в метафоры, разрастающиеся до символа.

Картина мира у символистов и акмеистов имеет немало сходжений, но строится она на разных поэтических принципах. Если по Вяч. Иванову, движение совершается «от видимой реальности и через нее – к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей» (Иванов 1974: 571), и подразумевает не столько постижение, сколько обозначение непостижимого, то акмеистам, мучимым идеей прустовского неуловимого и неостановимого времени, реалья необходима для закрепления самого факта существования. Так у Мандельштама прошлое невозвратимое во всей его и полноте, требует закрепления в неопровержимых реалиях быта (*Но все же скрипели извозчичьих санок полозя – «Я буду метаться по табору улицы темной...»*), даже если истинность этих реалий совсем не безусловна. Эта потребность ощущается и в стихотворении Гиппиус «Отъезд».

Воссоздание невозвратимого прошлого у символистов происходит за счет заполнения пространства, что особенно отчетливо проступает в произведениях поэтов второго плана, близких к символизму, но не сохраняющих его метафизической направленности, например, у Н. Агнiewiczа**. В его книге стихотворений, «Блистательный Петербург», изданной сначала в Тифли-

* Та же установка, но с другим обоснованием присутствует в высказываниях Г. Адамовича, передаваемых Ю. Иваском: «Он утверждал: мы – дети эмиграции, которые смутно помнят Россию, живут на чужбине, ... должны писать просто, не... экспериментировать... Пишите только о самом главном... о любви, о жалости, о смерти» (Глэд 1991: 23, 35).

** О. Мандельштам назвал его «Кузмин на сахарине» (Мандельштам 1993: 244).

се (но с пометкой «Санкт-Петербург»), а потом – в Берлине (1923), облик города во всем многообразии уровней его существования восстанавливается каталогизацией метонимических примет. Это история и культура (*Пушкин, Достоевский*), архитектура (*Дворцов застывший плац-парад, Фасад Казанских колоннад, «Кариатиды Эрмитажа*), уличное движение (*Ландо, коляски, лимузины*), еда (*Кулебяка «Доминика», Пирожок из «Квисисаны», «Соловьевский» бутерброд*), уютный быт (*А на окнах – канареечка | И – герань!*). Воскрешаемая памятью густота деталей как будто бы возвращает *былые дни, | Когда вся жизнь была иною*. Удивительно в этом отношении стихотворение «Коробка спичек», название которого конкретизируется именем Лапшина* Коробка спичек – бытовая вещь, которая если и имеет какие-то мифологические смыслы, то лишь при учете принадлежности спичек к стихии огня. У Агнивцева коробок превращается в волшебный ящик, вместивший в себя и *весь гигантский Петербург: | Исакий, Петр, Нева, Крестовский, | Стозвонно-плеицующий Пассаж, | И плавный Каменноостровский, | И баснословный Эрмитаж*), и воспоминания юности (*И первой радости зарницы, | И грусти первая слеза*). Спичечная коробка становится буквальной реализацией метонимической функции: *Из маленькой коробки спичек | Встал весь гигантский Петербург*. Характеристика октябрьского переворота тоже находит метонимическое выражение:

Видел весь мир, изумленно
Ахнувши из-за угла,
Как трехсотлетней короне
Кепка по шапке дала!

У поэтов, тяготеющих к акмеизму, доминирует поэтика не заполнения, а вычитания. Память не способна сохранить то, что навсегда утеряно. Мало того, нет желания вспоминать, и нет самого предмета воспоминания («Хорошо, что нет России...» Г. Иванова). Метонимические реалии не складываются в образ прошлого:

Мне больше не страшно. Мне томно.
Я медленно в пропасть лечу.
И вашей России не помню
И помнить ее не хочу.
И не отзываются дрожью
Банальной и сладкой тоски
Поля с колосющейся рожью,
Березки, дымки, огоньки...

* Первый в России, неоднократно награжденный производитель «шведских» спичек, на коробках которых отражались исторические события и деятели Руси.

И в другом, посвященном Р. Гулю, стихотворении прежний мир исчезает с утратой памяти о нем:

Нет в России даже дорогих могил,
Может быть и были – только я забыл.

Нету Петербурга, Киева, Москвы –
Может быть и были, да забыл, уввы.

Для подтверждения факта существования России требуется живущий там *русский человек*, с которым можно достичь взаимопонимания, но и тогда Россия останется «его», а не «своей» страной (*И тогда начну | Различать в тумане и его страну*).

Обратимая двойственность разделенного пространства и необратимость времени воплощается образом зеркала, могущего быть и реалией, и мифологемой, и символом. Зеркало – средство осмысления «своего» как «чужого» и «чужого» как «своего».

Мифологемой предстает зеркало в поэзии символистов. В стихотворении З. Гиппиус «Зеркала повсюду», зеркала служат мифической преградой между реальным и идеальным мирами. Благодаря им, *земное и горнее* едины, обратимы и *равны* (*Друг друга они повторяли, | Друг друга они отражали...*), что открывается далеко не каждому, но хорошо известно лирическому субъекту. Такое же чувство избранности и причастности к сокрытым ото всех остальных тайнам проступает в стихотворении К. Бальмонта «Поэты». Их зеркало – *зеркало Судьбы*, предопределенной отпущенным им даром. Двоемирие у Бальмонта складывается из мира, где поэт живет и творит, и мира созданного им творения, что, в сущности, демонстрирует своеобразно осознанную концепцию авторской «внеаходимости» (М. Бахтин): *И в центре круга мы всегда, | И мы мелькаем по окружности*. Свойственная символизму демонизация образа поэта и процесса творчества (*меж неопытных царим | Безумьем, ужасом и сказками*) актуализирует мотив смерти (*Везде, где смерть, мы тут же с ней*).

В стихотворении «Зеркало» Бунина зеркало – реалья, деталь обстановки, удваивающая картину мира и обрастающая символическими смыслами. Жизнь вписывается в природный цикл, заканчивающийся день приравнивается к уходящей жизни, но поскольку сначала гаснет отражение (*Что было в зеркале, померкло, потерялось...*), чему лирический субъект является свидетелем, то сам он продолжает жить и после конца отраженного мира, и после *могильной темноты*, поглотившей реальный мир. Циклическое время бесконечно, даруемое им бессмертие подкрепляется темой бессмертного искусства (*Кто это заиграл? Чьи милые персты, | Чьи кольца яркие вдоль клавиш побежали?*), и смерть утрачивает роковой характер (*Душа моя полна восторга и печали | Я не боюсь могильной темноты*).

Та же игра отражениями и обратимостью жизни и смерти есть в стихотворениях наследника акмеизма Г. Иванова (*Друг друга отражают зеркала, | Взаимно искажая отраженья*). В стихотворении «Распыленный мильоном мельчайших частиц...» зеркало не упоминается, но сохраняется тот же мотив удвоения отраженных миров. *Ледяной и бездушный мир смерти* описывается в соответствии с поэтикой вычитания: в нем нет *ни солнца, ни звезд, ни деревьев, ни птиц*. Утраченный мир живых локализуется в уже раставшем времени мире юности: *романтического Летнего сада и петербургского мая*. Отраженьем какого из них является лирический субъект, того, где распылен или того, что утерян во времени (*Я вернусь – отраженьем – в потерянном мире*) неясно, но отсутствующее зеркало символически соединяет реальное и иллюзорное прошедшее с иллюзорным и реальным будущим.

В стихотворении опоздавшего родиться (по его собственному ощущению) и не примкнувшего ни к какому из литературных направлений В. Ходасевича «Перед зеркалом», актуализируется мифологическая функция зеркала – *говорящего правду стекла*, окна в собственную ушедшую жизнь.

Метонимической деталью, наряду с ключами, бельем, рамой, периной, акварелью, лампой – всем, что заполняет пространство жизни, зеркало остается только у В. Набокова, но у него, как в сказочном зазеркалье объект и субъект, вещь и человек меняются местами (*Зеркальный шкаф глядит, не узнавая, | Как ясное безумье на меня...*). *Зеркальный шкаф* отсылает к пушкинскому *магическому кристаллу* – символу все отражающего и преобразующего искусства (Даниэль 2006). Полной реализацией метонимического принципа можно считать стихотворение В. Набокова «Зеркало». Осторожно провозимое по улице (*будто святыню*) зеркало – *осколок живой вешнего неба* – втягивает в себя мир природы и социума. Метонимический образ зеркала сменяется его метафорическим уподоблением сердцу, которое *отражало в дивные давние дни солнце, и тучи, и птиц*, сердцу как – «зеркалу абсолютного сочувствия» (Бахтин 2000: 230), и знаку *двойного бытия* (Ф. Тютчев) между утраченным и приобретенным, между жизнью и искусством. Картина мира распадается на метонимические детали, контаминирующие культурные смыслы, с тем, чтобы потом собраться в метафизическое целое.

ЛИТЕРАТУРА:

Бахтин 2000: Бахтин М.М. *Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук*. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.

Бунин 1990: Бунин И. *Окаянные дни. Воспоминания. Статьи*. М.: 1990.

- Глэд 1991:** Глэд Дж. *Беседы в изгнании*. Москва, 1991.
- Гуль 1927:** Гуль Р. *Жизнь на фукса. Очерки белой эмиграции*, 1927. http://royallib.ru/book/gul_roman/gizn_na_fuksa.html
- Даниэль 2006:** Даниэль С. *Петербургская тема в романе Набокова «Дар»* // Toronto Slavic Quarterly, 2006, № 18. <http://www.utoronto.ca/tsq/18/daniel18.shtml>
- Иванов 1974:** Иванов Вяч. И. Экскурс П. Эстетика и исповедание / *Собрание сочинений*. Т.2. Брюссель, 1974, С. 566–572.
- Лебединская 1980:** Лебединская Л. *С того берега (Повесть о Николае Огареве)*. Москва: Политиздат. 1980. <http://libes.ru/337427.htm>
- Литература русского зарубежья 1993:** *Литература русского зарубежья в 6 т.* / Под ред. А. Афанасьева. М., 1990. Т. 2.
- Мандельштам 1993:** Мандельштам О. *Собр. соч. В 4 т.* Т. 2 Москва: АРТ-БИЗ-НЕС-ЦЕНТР, 1993.
- Петрова 2001:** Петрова Н.А. *Литература в неантропоцентрическую эпоху. Опыт Э. Мандельштама*. Пермь, 2001.
- Якобсон 1987:** Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака / *Работы по поэтике*. М.: Прогресс, 1987. С. 324–338.
- Якобсон 1990:** Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // *Теория метафоры*. М.: Прогресс, 1990. С. 110–132.

SOLOMON TABUCADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The Author's Modality in “The Notebook” by Agota Kristof

Modality is an aspect of a human existence, the categories of which are possibility, reality and necessity. While studying the organization of speech of a text, author's modality or an author's attitude to the expression/declaration as well as the attitude of an expression to reality - an important notion for the formation of a text and perceiving it – is very important. Notebook by Agota Kristof displays such kind of attitude through lingual means, namely, stylistic ascetism. The language of the novel, the lingual neutrality brings the text and the reality together and produces the effect of displaying the heroes spontaneously and directly.

Key words: author's modality, stylistic ascetism, fictional narrator.

სოლომონ ტაბუცაძე

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ავტორის მოდალობა აგოტა კრისტოფის რომანში „საერთო რვეული“

მოდლობა ადამიანური ყოფის ასპექტი და სახეობაა, რომლის კატეგორიებადაც გველინებთან შესაძლებლობა, სინამდვილე და აუცილებლობა. მოდალური ნიშნავს მდგომარეობითა და ვითარებით განპირობებულს. მოდალობა აღნიშნავს მოლაპარაკის დამოკიდებულებას გამოთქმისადმი და იმავდროულად თვით გამოთქმის მიმართებას სინამდვილის ნაირგვარი ფორმებთან.

ფილოსოფიურ განსაზღვრებათაგან მოდალობას ყველაზე მეტყველად ფრანგი ავტორი დიდიე ჟიულია (დიდიე 2000: მოდალობა) განმარტავს: მოდალობა არის მსჯელობის ფორმა. იმის მიხედვით თუ რას გამოხატავს ჩვენი მსჯელობა — რეალურ ფაქტს, შესაძლებელ ჰიპოთეზასა თუ კანონის აუცილებლობას — უნოდებენ მას ასერტორულ (სინამდვილე), პრობლემატურ (შესაძლებლობა) და აპოდიქტიკურ (გარდაუვალობა/აუცილებლობა) მსჯელობას*. მსჯელობის სამივე ეს ტიპი, კანტის განსაზღვრებით, ჩვენი ცნობიერების სამი შესაძლებლობაა.

ტექსტის სამეტყველო ორგანიზაციის შესწავლისას დიდი მნიშვნელობა აქვს ტექსტის წარმოქმნისა და მისი აღქმისათვის უმნიშვნელოვანეს ცნებას — ავტორის მოდალობას, რომელიც აზრობრივად და სტრუქტურულად კრავს ტექსტის ერთეულებს.

წინადადება-გამოთქმის დონეზე მოდალობა განისაზღვრება მოლაპარაკის მიმართებით გამოთქმის შინაარსთან (სუბიექტური მოდალობა) და ამ უკანასკნელის მიმართებით სინამდვილესთან (ობიექტური მოდალობა). პირველ შემთხვევაში მოდალობას ქმნის სპეციფიკური მოდალური სიტყვები, ნაწილაკები, შორისდებულები (საბედნიეროდ, სამწუხაროდ, აფსუსს, ხომ, აკი); მეორე შემთხვევაში მოდალობა იქმნება სიტყვებით, რომლებიც გადმოსცემენ მტკიცებულებას, სურვილს, ბრძანებას და სხვ. ობიექტური მოდალობაში ასახულია მოლაპარაკის მიერ კვალიფიცირებული სინამდვილე — მისი რეალურობა-ირეალურობა, შესაძლებლობა, სასურველობა და სხვ. ამრიგად, მოდალობა რეალიზდება ლექსიკურ, გრამატიკულ და ინტონაციურ დონეზე.

* ეს არის ფართოდ გავრცელებული სამი მოდუსი: „დღეს კარგი ამინდია“ — ასერტორულია და რეალურ ფაქტს გამოხატავს; „თუ კარგი ამინდი იქნა, სასეირნოდ წავალ“ — პრობლემატურია და გამოხატავს შესაძლებლობას; „ორჯერ ორი — ოთხია“ — აპოდიქტიკურია და გამოხატავს უცილობელ, გარდაუვალ კანონს.

ამჯერად ჩვენთვის საგულისხმოა მოდალობის კატეგორია წინა-დადება-გამოთქმის მიღმა — ტექსტში და სამეტყველო სიტუაციაში (მეჭერიაკოვი 2001: 99-105). ამ შემთხვევაში მოცემული კატეგორიის პრაგმატიკა მნიშვნელოვნად ფართოვდება და წინა პლანზე გამოდის თვით კომუნიკაციის აქტი, ესე იგი ავტორისა და მკითხველის ურთ-იერთმიმართება.

ავტორის პიროვნების აღქმა ტექსტში რეალიზებული ფორმების წიაღ ორმხრივად ხდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი ორიენტირებულია ავტორისა და მკითხველის ურთიერთმიმართებაზე, რადგან ტექსტის მოდალობა — ეს არის მასში (ტექსტში) ასახული, მკითხველის საუწყებლად ფორმულირებული მიმართებანი ავტორისა გამონათვამთან, მის კონცეფციასთან, ხედვის ნერტილთან, პოზიციასთან, ღირებულებრივ ორიენტაციასთან. ზოგადად, მოდალობა როგორც ავტორის მიმართება გამონათქვამთან, გვიბიძგებს და გვაიძულებს ტექსტის არა ცალკეულ ერთეულებად, არამედ ერთ მთლიან ნაწარმოებად აღქმას. როგორც ვიკტორ ვინოგრადოვი წერს, ავტორის პიროვნული დამოკიდებულება აღიქმება როგორც „ნაწარმოების არსის კონცენტრირებული ხორც-შესხმა, რომელიც აერთიანებს სამეტყველო სტრუქტურების მთელ სისტემას“ (ვინოგრადოვი 1971: 44).

გამოთქმაში ასახული ავტორისეული შეფასებები ყოველთვის უკავშირდება გამოხატვის ადეკვატურ ხერხებს, რომლებსაც ყოველი ავტორი თვითონვე ირჩევს და რომლებიც ნაირგვარი, ყოველთვის მოტივირებული და მიზანმიმართულია. ამ ხერხების არჩევანის მიღმა ყოველთვის დგას რაიმე არამეტყველებითი ამოცანა, რომლის რეალ-იზაციაც ქმნის სწორედ ტექსტის მოდალობას.

ამრიგად, ტექსტი აღქმული არ უნდა იქნას ვინროდ, მხოლო თემა-რემატულ* თანმიმდევრობათა(გამოთქმათა შერწყმად)ფორმალურ გაერთიანებად, რადგან იგი უფრო მეტია, ვიდრე თანმიმდევრობათა რაიმეგვარი წყება.

აგოტა კრისტოფის რომანი-ტრილოგია 1986-1991 წლებში გამოქვეყნდა.

პირველი ნაწილი — „საერთო რვეული“ გამოქვეყნდა 1986 წელს, ხოლო მისი გაგრძელებები — „მტკიცებულება“ და „მესამე სიცრუე“ — შესაბამისად, 1988 და 1991 წლებში “ და ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ ავტორმა „საერთო რვეული“ თავისებურ ტრილოგიამდე გააფართოვა. ავტორს ამგვარი ჩანაფიქრი არ უნდა ჰქონოდა, მაგრამ, ჩანს, პირველი ნიგნის წარმატება მაპროვოცირებელი ფაქტორი აღმოჩნდა და ასე იშვა გამირების ცხოვრების დამატებითი ორნიგნეული.

* ამოსავალი, თავიდანვე მოცემულ შემადგენელი გინასაფუძველი (ის, რაც ცნობილია ან ადვილამოსაცნობია) არის თემა; ახალი, მოლაპარაკის მიერ მტკიცებული შემადგენელი (ის რაც იუწყება გამოთქმის ამოსავალი ნერტილის შესახებ) არის რემა ანუ ბირთვი.

ფრანგმა კრიტიკოსებმა ეს წიგნი მეოცე ასწლეულის „ყველაზე ულმობელ წიგნად“ მონათლეს და რომელსაც, მათივე მოწმობით, ლიტერატურაში აფეთქების ეფექტი ჰქონდა.

პირველი და, შეიძლება ითქვას, ყველაზე წარმატებული, თვითკმარი წიგნი („საერთო რვეული“) ტყუპი ძმის — კლაუსისა და ლუკასის — დღიურ ჩანაწერებს წარმოადგენს. დედამ ისინი ომს გაარიდა და „დიდი ქალაქიდან“ საზღვრისპირა პატარა უნგრულ დასახლებაში, ბეზიასთან ჩაიყვანა, მაგრამ ბიჭების ყოფა ამ ადგილმონაცვლეობით არ შემსუბუქებულა. ადამიანთა უგვანო ცხოვრებით გარემოცული ტყუპები, გარემობასთან შეგუების მიზნით თვითნართობას მიჰყოფენ ხელს და აუტანელ ფიზიკურ და სულიერ ტკივილებს აყენებენ ერთმანეთს. ვარჯიშობენ შიმშილში, მათხოვრობაში, სისასტიკეში და ცდილობენ მიღებული ყოფითი ნორმების დავინყებას, რათა განუხრელად მისდიონ საკუთარ შინაგან კოდექსსა და წარმოდგენას, რომელიც არა სცნობს თანაგრძნობასა და ყველაფერ იმას, რამაც შეიძლება ისინი მოწყვლადი გახადოს. ტყუპების ყოფა არის ერთგვარი შესავალი ტანჯვის ანესთეზიაში ანუ რალაცნაირი მზადება უფრო მძიმე და აუტანელი ცხოვრებისათვის. ამიტომ ითმენენ, უძლებენ, წინააღმდეგობებს გადალახავენ და ამ გულგრილ და თანაგრძნობისგან განძარცვულ გარემოს თავის კოლოსალურ ნებისყოფას უპირისპირებენ.

წიგნი სრულდება იმით, რომ საბჭოთა იკუპაციისა და უნგრეთისათვის მავთულხლართების შემოვლების შემდეგ, ტყუპისცალი საზღვარზე გადადის და სამუდამოდ ქრება.

ტრილოგიის მეორე წიგნში — „მტკიცებულება“, სოციალისტურ ბანკში დარჩენილი ძმის ცხოვრებაა მოცემული. ლუკასი შრომობს ბებიის დანატოვარ ბაღჩა-ბაღში, ინცესტის ცოდვით დამძიმებულ და თანამოქალაქეთაგან უარყოფილ გოგოსაც შეიფარებს თავისი ინვალიდი შვილით; თამაშობს ჭადრაკს მღვდელთან; გაიცნობს და აცდუნებს ბიბლიოთეკარ ქალს; სვამს ადგილობრივი პარტიული ორგანიზაციის ხელმძღვანელთან, რომელიც გულმოდგინეთ ფარავს თავის სექსუალურ ორიენტაციას.

წიგნის ბოლო თავი ეთმობა უცხოეთში მცხოვრები ძმის დაბრუნებასა და დარჩენილი ტყუპისცალის ძებნა-ძიებას.

ტრილოგიის მესამე წიგნის სახელდება („მესამე სიცრუე“) მიანიშნებს, რომ წინა ორი წიგნიც სიცრუე ყოფილა. აქ ხდება წინა ორწიგნეულის ისტორიების ერთგვარი ვარირება და ბანქოსებური აჭრა. აღმოჩნდება, რომ ტყუპისცალთაგანი ბეზიასთან კი არა, თავშესაფარში გაზრდილა, ხოლო მეორეს მთელი ცხოვრება ნახევრადშემიღი დედინაცვალთან გაუტარებია... და ამ კალეიდოსკოპური თხრობის შემდეგ ერთგვარად ჭირს კიდევ საერთო სურათისა და სიუჟეტური

ხაზის გამოკვეთა. ეს შეიძლება პოზიტიურადაც შევაფსოთ, რადგან აგოტა კრისტოფმა შექმნა ერთი გაბმული მეტატექსტი, რომლითაც მკითხველი ისეთ მოვლენებში გაახვია, რომ ტექსტის თამაშის პირობების თავდალწევა ველარ ხერხდება.

მოკლედ, სამივე ეს ნიგნი არის ომისა და ერთმანეთის დაკარგვის ისტორია, მაგრამ გლოვისა და ნუხილის ნატამალიც არსად ილანდება.

ევროპულ კრიტიკაში „საერთო რვეული“ (ჩანს, მაინც ასე — ერთი სახლწოდებით უნდა მოვიხსენიოთ ტრილოგია) მიჩწეულია აწტიმილიტარისტულ წიგწად, რადგან ტყუპების თვალთ დანახული სამყარო, რბევით, ძალადობით, მოროდორობითა და ყველა იმ უგვანობით შემოიფარგლება, რაიც ომს ახლავს. მაგრამ მთავარი მაინც ის არის, რომ აგოტა კრისტოფი ახდენს იმ მექანიზმის რეკონსტრუირებას, რომელიც ბადებს განურჩევლობას, დაუნდობლობას და ადამიანური სიმდაბლის ყველა გამოვლიწებას. წამლად ვერ მიაგწებთ რაიმეგვარი მენწტორობის ნატამალსა და ჰუმანისტურ პათოსს — ხომ საერთოდ, რაიც შეიძლება უცხო არ ყოფილიყო 1956 წლის უწგრეთის აწტისაბჭოური ამბოხების დამარცხების შემდეგ შვეიცარიაში დამკვიდრებული მწერლისაგან, რომელმაც სრულად იწწწია ემიგრანტული ცხოვრების ყველა სიმდაბლე და თავგადასავალი.

ამ კალამბურული გვარ-სახელის მქონე მწერლის თხზულება ნახსენები „ულმობლობითაც“ მიაგავს თავშესაქცევი დეტექტივების მთხზველ ლედის — აგატა კრისტის, რომელმაც მწერლური მოღვანეობა ჰოსპიტალის აფთიაქში მუშაობისას, წამლების ჩამორიგების შემდეგ მორჩენილ თავისუფალ დროს გასართობი სიუჟეტების წერით დაიწყო. აგოტა კრისტოფმა კი სადაგი ყოფის გარდათქმა „ტექსტთან ახლო“ არჩია და შეურევწელი რეალობა და „შიშველი სიმართლე“ ასახა. ასეა დანახული რომანის გმირების მიერ ის სამყარო, რომელსაც მწერალი პერსონაჟების თვალთახედვით აღწერს. მათი საქმე მხოლოდ ქმედებაა, სხვა დანარჩენი რაიმე რიგის მეტარეფლექსიები არათუ უსარგებლო, არამედ დასაგმობიცაა. მათდამი ემპათია მკითხველსაც ეუფლება და საბოლოო ჯამში არც მისთვის არის უცხო ის ყველაფერი, რასაც გმირები სწადიან.

და, აი, ბებიასთან ჩამოსვლის დღიდან მოყოლებული, კლაუსი და ლუკასი იწყებწ წერას იმ ყვლაფრისას, რასაც ისინი ხედავენ. მათი საერთო რვეული იგსება ისტორიით და ჩვენ გვანტერესებს პასუხის კითხვაზე თუ „ვინ წერს?“ — რადგან სწორედ ეს არის შემოქმედების სინამდვილესთან მიმართების უწივერსალური მეტაფორა, რომელშიაც იკვეთება სწორედ **ავტორის მოდალობის** საკითხი.

ტრილოგიის პირველ წიგწში ორი თხრობითი პლასტია შეწივებული — არადეკლარირებული ავტორი და მთხრობელი სუბიექტ(ებ)ი.

მეორე წინგში ავტორი უკვე ჩნდება და ლუკასის ცხოვრების აღწერას გარე დამკვირვებლის ხედვითაც ავსებს, ხოლო მესამეში — კვლავ ტყუპისცალის, მაგრამ უკვე კლაუსის, პირით მიმდინარეობს თხრობა. მეორე წინგში, როგორც იტყვა, კომბინირებული თხრობითი დისკურსი პრევალირებს. ამდენად აქ ორსუბიექტიან თხრობასთანა გვაქვს საქმე, რაც აფართოებს მხატვრული სინამდვილის ცენტრის მოცულობას.

რაც შეეხება პირველი წინგის („საერთო რვეული“) თხრობით პლასტებს, აქ ორსუბიექტიანი თხრობა მხოლოდ დეკლარირებულია და მათ შორის მიჯნა ვერ ფიქსირდება. დეკლარირებული კი ასეა: „აი, როგორ მიმდინარეობს თხზვის გაკვეთილი: სამზარეულოს მაგიდასთან ვსხედვართ ჩვენი უჯრებიანი ფურცლებით, ფარქრებითა და საერთო რვეულით.“

ერთ-ერთი ჩვენგანი ამბობს:

— შენი თხზულების სათაურია „ბებიასთან ჩამოსვლა“.

— შენი თხზულებისა კი — „ჩვენი სამუშაოები“, მიუგებს მეორე. ვინცებთ წერას“.

ერთი შეხედვით „საერთო რვეულის“ ტექსტი სანინააღმდეგოა იმისა, რასაც წერასა და წერის ცოდნას ვუნოდებთ. გასაგებია, რომ საქმე გვაქვს ბიჭების მონათხრობთან და ტექსტიც სწორედ ამიტომაც ასე მოდელირებული. კლაუსისა და ლუკასის თხრობაში საერთოდ არ შეინიშნება რაიმე მხატვრული ხერხი, ვთქვათ — შედარება და ეპითეტი; ვერ ნახავთ ფრჩხილებს (ესე იგი რაიმეგვარ ნიაღვრას), თანწყობილი თხრობა სჭარბობს ქვეწყობილს, ხოლო პირდაპირი, უშუალო მეტყველების შესატანად გამოიყენება მხოლოდ ორი ზმნა „ამბობს“ და „კითხულობს. არავითარი შინაგანი მონოლოგი, მერყეობა და მოტივირება არ გვხვდება, პერსონაჟები მხოლოდ მოქმედებენ, მათი აზრები და გრძნობები ჩვენთვის — მკითხველისთვის უცნობია.

ეს ყველაფერი ასეა, მაგრამ შეიძლება ყველაზე უფრო მიმზიდველი შტრიხიც სწორედ ეს იყოს რომანისა და, ვფიქრობთ, არის კიდევ და მას ლიტერატურულობა შეიძლება ვუნოდოთ. „ზუსტად აღწერილი ფაქტების“ ობიექტურობა სინამდვილეში ილუზია აღმოჩნდება; ხერხების უარყოფა, მათზე უარის თქმა — თვითონვეა ხერხი; „უსტილო სტილის“ ექსპლუატაცია ბადებს რომანის სტილისტური ასკეტიზმს, რაც დაშლილ-დარღვეული რეალობის სტრუქტურირების საშუალებაა, — ქაოსის წინააღმდეგ მიმართული და მასში ლოგიკის ხელოვნურად შემტანი; ესე იგი კიდევ ერთი შესაძლებელი სიცრუეა, შემდეგ მეორე და ბოლოს — „მესამე სიცრუე“, რომელიც წინა ორის ბევრ პასაჟს აუქმებს... ტრილოგიის მესამე რომანში, ასაკში შესულ გმირს ეკითხებიან: „...ნამდვილ საგნებზე წერთ თუ გამოგონილზე“-ო და იგი იძულებულია

ალიაროს: „ვცდილობ აღწერო ნამდვილი ამბები, მაგრამ მოცემულ მომენტში ამბავი აუტანელი ხდება მისივე ნამდვილობის გამო და ამიტომ იძულებული ვარ შეეცვალო. ჩემი ისტორიის გადმოცემას ვცდილობ, მაგრამ არ შემიძლია, ძალიან ცუდად მხდის... ამიტომ ყველაფერს ვასხვავებ და ყველაფერს აღწერ არა ისე, როგორც მოხდა, არამედ როგორც მინდოდა, რომ მომხდარიყო“. აი, სწორედ ეს „როგორც მინდოდა“ ანუ „როგორც შეიძლებოდა რომ მომხდარიყო“-ა ლიტერატურის კლასიკური განსაზღვრება და ტექსტის „ლიტერატურულობაც“ ამიტომ ვახსენეთ.

დაბოლოს, იმ „ნესების“ შესახებ, რომლის მიხედვითაცაა დაწერილი რომანი და რომლებიც ფორმულირებულია (ცხადია, პერსონაჟების მიერ) თავში „ჩვენი მეცადინეობა“: თხზულება ნამდვილი უნდა იყოს. უნდა აღწეროთ ის, რაც არის, რაც გვესმის, რასაც ვაკეთებთ.

მაგალითად, აკრძალული გვაქვს დავწეროთ: „ბებია ჰგავს კუდიანს“. დასაშვებია: „ხალხი ბებიას კუდიანს უწოდებს“. გვეკრძალება დავწეროთ: პატარა ქალაქი ლამაზია“, რადგან პატარა ქალაქი შეიძლება ლამაზი იყოს ჩვენთვის და უშნო — სხვებისთვის.

ასევე, თუ ვწერთ „დენშიკი კეთილია“, ეს არ შეეფერება სიმართლეს, რადგან დენშიკს შეუძლია ჩაიდინოს ბოროტებები და ჩვენ ეს არ ვიცოდეთ. მიტომ უბრალოდ ვწერთ „დენშიკი გვაძლევს საფარებლებს“.

ვწერთ: „ჩვენ ბევრ კაკალს ვჭამთ“ და არა „ჩვენ გვიყვარს კაკალი“, რადგან „სიყვარული“ არცთუ ეჭვმიუტანელი სიტყვაა, სიზუსტე და ობიექტურობა აკლია. „გვიყვარს კაკალი“ და „გვიყვარს დედა“ — ერთსა და იმავე განცდას ვერ იგულისხმებს. პირველი სასიამოვნო გრძნობას გადმოსცემს, მეორე — სენტიმენტალურ მიმართებას.

საერთოდ, სენტიმენტების შემცველი სიტყვები ძალზე ბუნდოვანია. სჯობს, მათ მოვერიდოთ და საგნების, ადამიანების, საკუთარი თავის ანუ ფაქტების სანდო აღწერას დავჯერდეთ“.

ნათელია, რომ ავტორის მთელი პათოსიც ის არის, რომ იგი ცდილობს მოვლენათა არა აღწერას, არამედ ჩვენებას, რეალობის ენობრივ კოპირებას და ამისთვის იგი ირჩევს ნეიტრალურ თუ განეიტრალებულ ენობრივ ფორმას. თუმცა იმაზეც რეფლექსირებს, რომ ცხოვრების ზუსტ ასახვას, მის სრულყოფილ ჩვენებას ვერ შეძლებს: „ნიგინი, რა სევდიანიც უნდა იყოს ის, მაინც ვერ იქნება ცხოვრებასაკვით სევდიანი“.

როდესაც მწერლის მიერ შემოთავაზებული თამაშის მიზიდულობა და თავდაუწონელობა ვახსენეთ, მხედველობაში გვქონდა არა მხოლოდ უჩვეულო და შემაშფოთებელი ამბები, არამედ თხრობის ფორმაც, რაც გულისხმობს ყოველგვარი მხატვრული სამკაულის ჩამოცილებას და რაიმეგვარი შეფასებითი ეპითეტის უგულებეყოფას. არსებობს მხოლოდ სუსტ სიუჟეტურ ძაფზე ასხმული ტყუპი ძმების ისტორიები და

მასთან მიერთებული რამდენიმე სიუჟეტი. ზოგჯერ წერა და თხრობა ერთგვარი თვითმიზნურობის შთაბეჭდილებასაც ბადებს მკითხველში და ამ დროს შეიძლება თქვა, რომ აგოტა კრისტოფი, მიუხედავად ნაწვენები ცხოვრებისეული ჯოჯოხეთისა, წერს არა ადამიანის გადაგვარებულობასა და სისასტიკეზე, არამედ იმ სასწაულზე, რასაც წერა და შესაბამისად სიცოცხლე ჰქვია. წერო, რათა ცხოვრების გაუსაძლისი წუთები ბედნიერებად გარდასახო და ზეიმად აქციო. ამიტომ ვაძლევ თავს იმის ვარაუდის უფლებას, რომ კრისტოფი წერს თვით წერის პროცესისათვის და არა რაიმე ისტორიის მოსაყოლად. მისი ავტობიოგრაფიული რომანის — „მცირემცოდნის“ წაკითხვის შემდეგ ეს ვარაუდი კიდევ უფრო სარწმუნოდ მესახება და ვფიქრობ, რომ მისი ნაწარმოებები წერის გაბედულებით ტკბობაცაა და თავის ემიგრანტულ ბედზეც შურისძიებაც.

ღამონახიანი:

დიდე 2000: Дидье Жюлиа. *Философский словарь*. Пер. с франц. – М. Междунар. Отношения, 2000. – 544 с.

ვინოგრადოვი 1971: Виноградов В.В. *О теории художественной речи: Учеб. пособие*. М., 1971.

მეშერიაკოვი 2001: Мещеряков В.Н. К вопросу о модальности текста // *Филологические науки*. 2001. №4.

MARIA FILINA

Georgia, Tbilisi

Iv. Dzavakhishvili State University in Tbilisi

Wojciech Potocki – a Poet and Mistificator

Count Wojciech Potocki was one of the most colorful and mysterious figures of Polish “Caucasians”. The whole his life was like adventure novel. Also affects the breadth of his connections, surprise of his actions and deeds. Potocki was involved in political conspiracies, was exiled to the Caucasus. He distinguished himself in the most demanding military operations. He was a secular person, fine poet, one of the few exiles made a bright career and helped his countrymen. Potocki was a founder of the Tbilisi Public Library, tutor of Prince Levan Dadiani and Catherine Chavchavadze children; he died at their estate in Zugdidi.

Key words: *Poland, Georgia, Wojciech Potocki , a group of Polish” Caucasian” poets*

М.А. ФИЛИНА

Грузия, Тбилиси

ТГУ им. Ив.Джавахишвили

Войцех Потоцкий – политический ссыльный, поэт, мистификатор

Представляется несомненным тот факт, что на Кавказе, в частности, в Тбилиси как центре культурной жизни Закавказья с конца 1830-х до конца 1850-х годов функционировал своего рода малый филиал польской литературы – литературы кавказского изгнания. Как она возникла? Кем была создана?

Абсолютно точного ответа на эти вопросы нет. В определенном смысле можно говорить о возникновении польской литературы о Кавказе в более ранние времена, во второй половине XVIII века, а в отдельных описаниях еще ранее. Мы углубляться в даль веков не будем, поскольку говорить о литературном обществе в ту пору не приходится.

Массовый наплыв поляков в кавказский регион связан с политическими репрессиями. Кавказ становится “южной Сибирью”. В 1794 сюда сослали польских солдат, пытавшихся соединиться с повстанцами, а позже – плененных участников восстания. На Кавказе в те времена служили и польские офицеры с окраин Польши. В грузинских полках оказались также пленные поляки из наполеоновских войск. Историки приводят разное число солдат – от нескольких тысяч до нескольких десятков. Большинство из них вернулось в Польшу после манифеста Александра II, но часть их осталась, о чем свидетельствуют мемуары тех лет, в частности, воспоминания ксендза Юзефа Сурина.

Однако наиболее численный наплыв поляков был связан с репрессиями после ноябрьского восстания. Оно стало самым драматическим событием для целого поколения, для первого поколения романтиков. Восстание определило еще один своего рода раздел Польши – на тех, кто остался на родине и эмигрантов. В определенном смысле 1831 год является символическим, поскольку в популярных работах пишется, что польскую кавказскую поэзию и прозу создали сосланные после ноябрьского восстания. Это удобная и формула при ответе на вопрос, откуда взялись в Грузии поляки? Однако, хотя участники восстания направлялись рядовыми в Кавказский корпус, их роль в группе «кавказцев» не была ведущей. Здесь следует учитывать, что в первые годы ссылки условия службы в армии были крайне тяжелыми, польские солдаты сотнями гибли в горах, и условий для возникновения литературного сообщества не было.

В действительности же тысячи политических ссыльных оказались на Кавказе и после восстания Костюшко, и после раскрытия заговоров Конарского, ксендза Петра Сцегенного и других.

Поэтому восстановление вех судьбы является одним из ключей к творчеству. Кто же составил эту группу?

И в данном вопросе нет единства мнений, как неизвестно, даже приблизительно, сколько польских солдат побывало в кавказских полках. Матеуш Гралевский в «Кавказе» приводит ошеломляющую цифру: 500 000. Еще более подробно и резко он пишет Ю.И.Крашевскому: «На Кавказе, несомненно, прошло полмиллиона соотечественников наших, втиснутых в московские ряды, пока его не завоевали последние захватчики. Поэтому для нас не может быть безразличным подробнейшее и искусное ознакомление с краем, завоевание которого стоило нам стольких жертв и такой крови и в котором, несмотря на это, до сих пор есть условия для битвы с общим для нас врагом. Эти причины склоняют меня к скорейшему изданию моего труда» (Гралевский. Архив Ягеллонской библиотеки).

Цифра эта не находит подтверждения, Гралевский вообще склонен к преувеличениям, но то, что счет шел на тысячи, несомненно. Знаменателен и решительный, непримиримый с самодержавием политический тон письма.

М.Инглот приводит список из 37 имен ссыльных, оставивших след в польской словесности (Inglot 1957) и в скобках дает буквенное обозначение примерного времени прибытия на Кавказ и отчасти причины ссылки (Н – наполеоновская война, Л – после восстания 1830-31 гг., М – период между восстаниями, то есть сосланные по делу Конарского, П.Сцегенного и др.). Список можно расширить и уточнить. Уже источники XIX века однозначно указывают на то, что огромная часть наследия «кавказцев» была утеряна. Даже сочинения ведущих поэтов группы порой дошли до нас в фрагментах. Такое положение вещей было ясно уже современникам, многие из ссыльных никогда не публиковали своих произведений, и лишь в альбомах польских дам сохранилась часть поэтической исповеди ссыльных.

Лишь некоторые из литераторов смогли легально вернуться на родину. Большинство завершило жизнь на Кавказе. Причем, отказ от возвращения в Польшу был иногда обусловлен крайней нуждой и невозможностью отправиться в путь.

Основное ядро группы составляли так называемые «конарщики», сосланные участники заговора казненного в 1839 году Шимона Конарского, главы одного заговоров с самой радикальной программой. Далее по значению идут политические дела, в связи с которыми ссылались в основном студенты, более всего члены Содружества польского народа. Последняя крупная волна – это сосланные после 1844 года по «списку» ксендза Петра

Сцегенного, проводившего демократическую пропаганду среди крестьян. Таким образом, в ссылке оказались в первую очередь виленские, киевские студенты и их окружение. Составление их портретов – нелегкая задача для литературоведа. Приходится складывать их из мозаики информации, часто ошибочной и неточной, поскольку подчас мы исходим из описаний и облика, запечатленного в памяти их близких, то есть данных весьма субъективных. Более основательные факты можно почерпнуть из архивных материалов, которых, как уже было сказано, не так уж много, к тому же они долгое время были недоступны или почти недоступны для исследователей. Речь идет, прежде всего, о документах, хранящихся на территории бывшего Советского Союза.

Несомненно, письма к И.Крашевскому, сохранившиеся в фондах Ягеллонской библиотеки, их корреспонденция с издательством Завадских (исторический Архив в Вильнюсе), документы Флориана Зелинского в собрании Оссолинеум и письма Владислава Юрковского в собрании Курнимцких – это источники, позволяющие в определенной степени установить правдоподобность иных материалов. Ссылочные писатели осознавали, что выражают мысли части поколения и представляют большую группу польской интеллигенции, судьба которой благодаря их стараниям может запечатлеться в памяти соотечественников не только как легенда культуры, но как четкое свидетельство истории.

Одной из самых колоритных и таинственных фигур среди «кавказцев» был Войцех Потоцкий. Вся его жизнь напоминает авантюрный роман, в котором трудно отличить факты от легенд. Поражает обширность его связей, неожиданность передвижений как в пространстве, так и по службе, удивляют и внутренние пружины его действий и поступков.

Самый подробный портрет Потоцкого составлен профессором В.Шадури, ведущим специалистом своего времени по грузино-русским литературным взаимосвязям XIX века. В поле его зрения, естественно, попали и поляки, которые были включены в культурный процесс Грузии, и их интересы пересекались с интересами русских и грузинских философов, писателей и деятелей культуры. Автор начинает свою работу сообщением о появлении в 1832 году в свите главнокомандующего Г.В.Розена в Тбилиси «загадочной личности», прошлое которой, по словам современника, «было покрыто таинственностью, носились темные слухи, будто он в Южной Америке дрался за свободу и в своей жизни перенес много несчастий, а какие именно, никто не ведал. Положительно знали об одном, что он прибыл на Кавказ не по собственному желанию» (Шадури 1983: 162).

В.Шадури отмечает, что биографические данные о Потоцком весьма скудны, ему посвящены лишь небольшие статьи Ю.В.Гомулицкого. Действительно, специальных работ о Потоцком мало. Но упоминания о нем в

мемуарной литературе многочисленны, и библиография к статье в Польском Биографическом Словаре авторства Ю.Гомулицкого весьма обширна (Polski 1958: 103).

Войцех (Альберт) Потоцкий (Шелига-Потоцкий) родился в 1801 году на Волыни, около Аннаполя в знатной шляхетской семье. Сохранились сведения о родных. После смерти матери в 1805 году воспитывался мачехой. В 1814 году отец отвез его в Варшаву, поместил в лицей Линде и поручил опеке Каэтана Козьмяна. Войцех считался блестящим лицеистом, все окружающие отмечали его исключительные способности. Его патриотические настроения проявились впервые на уроке, посвященном Конституции Польши в 1819 году. На своем экземпляре Конституции он написал поэтический комментарий, в котором присутствовало слово «тиран». Об этом стало известно наместнику Великому князю Константину, который велел Потоцкого арестовать. Спасти его удалось благодаря стараниям мачехи, лично знавшей Константина. Следующий раз ей пришлось вступить за «Альбрика» в 1820 году, когда он участвовал в антиправительственной демонстрации. Вскоре он стал посещать подпольные сходки патриотической молодежи в подzemелье сожженного дворца в Динасах (В.Шадури эти сведения не были известны – М.Ф.).

В 1820 году Потоцкий покинул Варшаву и под чужим паспортом отправился в Лондон с намерением вступить в ряды добровольцев, отправлявшихся в армию Симона Боливара в Южную Америку. Его намерения потерпели фиаско, корабль с добровольцами и оружием был задержан испанскими властями и возвращен в Лондон. Там Потоцкий терпел крайнюю нужду, по некоторым свидетельствам ночевал на кладбище, работал в порту. Из Англии ему удалось перебраться во Францию. В Париже Адам Чарторыйский помог ему получить паспорт через русское посольство для возвращения на родину. Но одновременно с ним прибыло сообщение о его бунтарской деятельности. Потоцкий был арестован и направлен юнкером в гренадерский полк около Бельска. В.Шадури был прав, не доверив воспоминаниям Леона Сапеги о том, что Потоцкий был тогда сослан на Кавказ к генералу Алексею Петровичу Ермолову. Десять лет он пробыл в полку в районе Бельска, там же получил первый офицерский чин. Служба в тех краях закончилась с началом восстания, когда Потоцкий заявил генералу Г.Розену, в то время командовавшему Литовским корпусом, что «воевать против земляков не будет». На его счастье, Г.В.Розен, хорошо знавший отца и мачеху Потоцкого, был назначен главнокомандующим Кавказским корпусом. Он помог перевести Потоцкого на Кавказ, где тот и оказался в начале 1831 года.

Таким образом, Потоцкий не был участником восстания 1830 года, как ошибочно указывается в литературе (Reychman 1954: 24; Inglot 1957: 543).

Он отказался в нем участвовать – в качестве карателя, но и не присоединился к повстанцам.

Имя Потоцкого мелькает во многих воспоминаниях, в том числе в мемуарах Ф.Торнау. Современники не жалеют красок в его характеристике. Он представляется человеком хитрым, изворотливым, способным приспособиться к любым условиям. Подчас представляется, что Потоцкий обладал чертами человека XXI века, когда касается возможности сделать карьеру, и одновременно обладает чертами истинного романтика и аристократа, когда дело касается внезапного патриотического порыва или помощи друзьям. Все сходится в одном – Потоцкий был талантлив, он совершал благородные поступки и, оказываясь обласканным сильными мира сего, оставался патриотом и человеком гуманным. Это каким-то образом сочеталось с его склонностью к авантюризму. Вскоре Потоцкий сблизился с генералом Розеном, бывал у него в доме на семейных вечерах. Жизнь в Тбилиси в свое удовольствие перемежалась с участием в самых опасных военных операциях. В 1832 году Потоцкий участвовал в походе на Чечню и Дагестан. За отличие в экспедиции был награжден орденом Святого Владимира. Затем Потоцкий жил то в Тбилиси, то в резиденции князя Дадияни в Мингрелии, был участником походов с «Мингрельской дружиной».

К тому времени относится одна из самых трагических и трогательных историй его контактов – дружба с Александром Бестужевым-Марлинским. В названной экспедиции 1832 года Потоцкий воевал рядом с братом Александра, ссыльным Павлом Бестужевым, прославившимся своей необыкновенной храбростью. Во время пребывания в Тбилиси дружба окрепла, тогда же Потоцкий, познакомился, видимо, с известным романтиком.

А.Бестужев-Марлинский некоторое время даже жил на одной квартире с Потоцким (Шадури 1983: 169). Польский офицер участвовал в экспедиции, в которой погиб русский романтик и был очевидцем его гибели. Описание Потоцкого на мыс Адлер и истории гибели Марлинского – одно из самых ярких в мемуарной литературе того времени. Воспоминания были опубликованы в «Атенеуме» (Potocki 1845) и перепечатаны в журнале «Иллюстрация» (1848, № 24). Он подробно описал последние часы жизни друга в письме к Павлу Бестужеву (от 5 октября 1837 года).

Потоцкий вошел в литературную жизнь Тбилиси той поры как полноправный участник. Он был тесно связан с семьей Александра Чавчавадзе и его кругом, долго жил в Мингрелии у князя Дадияни – супруга Екатерины Чавчавадзе.

В 1837 году Г.Розен был отстранен от должности. Но Потоцкого в это время уже не было в Грузии. Он отправился в Петербург, а затем в Варшаву. Поскольку его пребывание на Кавказе не было добровольным, трудно сказать, как ему удавалось столь свободно передвигаться.

В 1840-1844 годы Потоцкий служит уже в звании подполковника в гренадерском полку в Польше. Его имя часто встречается во многих мемуарах деятелей культуры той поры. Он вел светский образ жизни, и когда оказывался в Варшаве, бывал в самых модных салонах и участвовал в литературных делах. Потоцкий сблизился с двумя классиками польской литературы, Юзефом Крашевским и Циприаном Норвидом. Норвид считал его чуть ли не первым своим литературным критиком. Годы, проведенные на родине, оказались самыми плодотворными в творческом плане. Он публикует свои стихи, прозаические произведения, статьи, переводы в самых популярных альманахах – «Атенеуме», «Библиотеке Варшавской».

Казалось бы, не было никаких причин для отъезда из Польши, но вдруг в 1844 году Потоцкий подает прошение об отставке и едет в Одессу. Его отъезд совпал с назначением М.С.Воронцова главнокомандующим Кавказским корпусом. Потоцкий был рекомендован княгине Елизавете Ксавьеревне Воронцовой, и в марте 1845 года в свите наместника отправляется на Кавказ.

С июня 1845 года Потоцкий числится официально прикомандированным к Грузинскому гренадерскому полку, но фактически становится одним из приближенных М.С.Воронцова. Благодаря своей близости с наместником, Потоцкий мог помогать соотечественникам. Сохранилась его записка о Заблоцком и Стшельницком (Шадури 1983: 179-181). Потоцкий участвовал во многих начинаниях наместника. Он сотрудничал с «Кавказом» фактически со дня основания газеты. Достаточно назвать очерк «Кавказ (письмо с дороги от находящегося в свите князя наместника)» (1846, 27 апреля), «Некролог князя Левана Дадияни» (1847, № 21) и др.

Не менее знаменателен тот факт, что первая книга во вновь созданной Публичной библиотеке в Тбилиси была «пожертвована Потоцким». На лето Потоцкий уезжал в Мингрелию. В последние годы жизни Потоцкий был воспитателем детей князя Дадияни. Он был тайно, а скорее явно влюблен в Екатерину Чавчавадзе-Дадияни. В ее семейном альбоме (ныне хранится в фонде особых книг и рукописей Национальной Парламентской библиотеки Грузии – так переименовали Публичную библиотеку) записаны три стихотворения на польском языке. Все они принадлежат Потоцкому. Одно из них датировано 1848 годом – последним годом жизни поэта. Это перевод «Розы и соловья» А.Одоевского. Два других – экспромт, воспевающий красоту Екатерины и стихотворное соболезнование ей в связи с кончиной супруга Левана Дадияни и отца Александра Чавчавадзе.

Сам Войцех Потоцкий скончался внезапно от лихорадки в имени Дадияни в 1848 году. Жизнь Потоцкого является во многом исключением из судьбы «кавказцев». Он был единственным человеком с весьма благополуч-

ными периодами жизни, единственным, сделавшим столь блестящую карьеру, имел исключительно благоприятное для ссыльного общественное и материальное положение. И, тем не менее, часто на вершине благополучия Потоцкий сам поворачивал события неожиданным образом. Изучая его произведения, можно почувствовать в этой яркой и неординарной натуре присутствие постоянной горечи. Казалось бы, Потоцкому доступно все. При этом он, видимо, к своей карьере не относился слишком серьезно. Душевная связь Потоцкого с остальными «кавказцами» несомненна.

В завершение приведем стихотворение Войцеха Потоцкого в нашем подстрочном переводе:

На смерть Владислава Стишельницкого

*Вначале были вести, а постом молчание,
Которого никакие вести не нарушили.
(Из моих прошлых стихотворений «Брат и сестра»)*

*Месяц светит над Днестром и над берегом Куры,
Днестр спешит в Эуксин, Кура в Каспийское море,
А деяния людские, идя обычной чередой,
Как волны реки плывут в пространство вечности.*

* * *

*Над Днестром старушка, преклонив колени в светлице,
Так, в горячей молитве, зывала к Творцу:
«О Ты, что границ милосердию не знаешь,
И в счастье и в горе слава Тебе, слава!
Дал Ты мне, о Боже, сына в щедрости своей благодати,
Но судом неизвестным давно нас разлучил,
А вот это его письмо: скоро пройдет зима
Он вернется ко мне с ласточкой, ничто его не задержит,
Вернется, а я подберу ему набожную девицу,
И небеса положат конец заботам матери,
Когда меня окружат невестка и внуки,
Храни его, Мать Пречистая и Святая троица!»
Потом грустно завыл вихрь, зашумели волны,
И сова отозвалась в часовне на скале,
Потому что в одинокой часовне, кто-то, кроме совы,
Мог стенать так жалобно, как будто уходила жизнь.*

* * *

*Месяц светит над Днестром и над берегом Куры,
Днестр спешит в Эуксин, Кура в Каспийское море,
А деяния людские, идя обычной чередой,
Как волны реки, плывут в пространство вечности.*

* * *

*Над берегами Куры, на ложе юноша,
Положив у подножия креста венец своих надежд,
Взывал: «О мама, прими последнее прощание!
Нас было две сироты в огромном мире,
Через мгновение одна будешь, потому что сына не станет
Владислав, Владислав! Уже не будут меня звать,
Вижу родные поля – слышу волны Днестра,
Вот дом родной – часовня на скале,
Задержись там, дух, в своем перелете над землей,
Дай в этой часовне с родными проститься.*

* * *

Месяц светит над Днестром и над берегом Куры, и т.д.

*Хоть Куры и Днестра волны громко шумят,
Слышно пение прибрежное, и толпятся лодки,
Какие-то голоса, Владислав, к тебе зывают?
И волны заглушают из жалобными словами?
Может быть, поэта приветствуют родные на небе,
Может, плачут о поэте земляки на земле,
Так откуда в воздухе этот неприятный писк?
Это совы затаившиеся, ночные летучие мыши
Или дорогу человек оплакивает,
Или свора в ночное тишине неслышно скитается,
Так откуда шум на земле возникает удивительный?
Это зависть подлая, которая бранится в злобе,
Когда вышина пробуждает в сердцах поклонение
Ее шум прерывает гармоничное пение,
Когда соловей на ветке в честь Творца поет,
Подлые змеи насыщаются у подножия дерева.*

Месяц светит над Днестром и над берегом Куры...

(Potocki 1849: 172–174).

ЛИТЕРАТУРА:

Гралевский. **Архив Ягеллонской библиотеки:** Listy Mateusza Gralewskiego, rkps BJ, sygn. 6504/IV.

Inglot 1957: Inglot M. *Polacy piszące na Kaukazie w pierwszej połowie XIX w. Materiały do zagadnienia.* Warszawa, „Pamiętnik Literacki” № 1-2, 1957.

Polski 1958: Polski Słownik Biograficzny. Warszawa, T.XXVIII.

Potocki 1845: Potocki W. *Ostatnie chwile Marlińskiego.* „Athenaeum” 1845, t.1

Potocki 1849: Potocki W. *Na śmierć Władysława Strzelnickiego.* „Rubon” 1849, t. 10.

Reychman 1954: Reychman J. *Polacy w górach Kaukazu do końca XIX wieku.* „Wierchy” 1954, t. 23.

Шадури 1983:Шадури В. Войцех Потоцкий и его русско-кавказские связи. Сб.:Духовная культура славянских народов. Ленинград, 1983.

GULBANU SHARIPOVA

Kazakhstan, Astana

L. N. Gumilyov Eurasian National University

Poetru of Continuing Time in G. Gazdanov's Novel "Evening at Clare"

This article is devoted to the analysis of continuing time poetics, which is associated with a "stream of consciousness" of the hero Gaito Gazdanov's novel "Evening at Clare". The basic meanings of this poetics are considered: pre-evening → evening → after-evening.

Ke ywords: *"Evening at Claire", pre-evening, night Paris, sadness of love, after-evening, the Russian chronotopos.*

Г.А. ШАРИПОВА

Казахстан, Астана

ЕНУ им. Л.Н. Гумилева

Поэтика длящегося времени в романе Гайто Газданова «Вечер у Клэр»

Наследие Гайто Газданова (1903-1971), одного из ярких представителей литературы русского зарубежья, стало доступно на родине в конце 1980-х годов. Его изящное письмо современники приняли благосклонно и сравнивали с прозой Марселя Пруста (в особенности) и Владимира Набокова. Однако «прустоцентричность» таланта Газданова, впервые высказанная М. Осоргиным после романа «Вечер у Клэр» и рассказа «Водяная тюрьма», повторяемая затем в рецензиях В.Вейдле, В.Ходасевича, М.Слонима, в новом прочтении подвергается сомнению.

Важной в этом направлении представляется работа Франка Гёблера «Время и воспоминания в романе Гайто Газданова «Вечер у Клэр»». Автор подчеркивает, что, во-первых, выбранная им тема еще недостаточно разработана, во-вторых, до создания своего первого романа «Вечер у Клэр» Газданов не читал Пруста *«и, следовательно, ни о каком влиянии не может быть и речи»* (Гёблер 2001:1). Опираясь на категории «время» и «воспоминания», немецкий исследователь рассматривает и обосновывает различие структурообразующих начал в романах Пруста («В поисках утраченного времени») и Газданова («Вечер у Клэр»). По заключению Гёблера, «воспо-

минание не служит возвращением потерянного «я», но являет собой борьбу против смерти, по сути дела приравненной рассказчиком Газданова к забвению»; «воспоминания так же определяют жизнь, как тяга к неизвестному», к этому выводу, рассказчик приходит только после «вечера у Клэр» (Гёблер 2001:5).

Как известно, Газданов покинул Россию семнадцатилетним солдатом Белой армии, поэтому главные мотивы его произведений навеяны жизнью писателя на чужбине. Первый роман «Вечер у Клэр» (1929) – это внутреннее время сознания, постоянное «длание» которого реализовано в искусство исповедально-монологического повествования.

Поскольку заглавие романа Гайто Газданова – «Вечер у Клэр» – приводит к одному знаменателю, знаменателю времени, нельзя не очертить вкратце историю изучения феномена времени как одного из самых важных достижений в литературе. Пример систематического труда являет работа Д.С. Лихачева «Поэтика художественного времени». Отмеченное глубиной историко-культурной памяти ученого, это исследование появилось в эпоху эпизодического изучения проблемы художественного времени в русской литературе.

Чтобы преодолеть относительно слабую изученность проблемы и понять особенности современного использования художественного времени в литературе, ученый исследует отдельные жанры фольклора и древнерусской литературы и выявляет разнообразные интерпретации времени в старых памятниках словесного искусства. Сформулировав базовые представления о древнерусском художественном времени, Лихачев рассматривает особенности их судеб в новой литературе, персонифицированной именами И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Высокий уровень творческого отражения поэтики «нравоописательно-го времени» учительной литературы древних Лихачев находит у Гончарова. С новым, как он пишет, «реалистическим отношением к времени» была сопряжена удивительно точно «тема ленивого человека, медленно живущего, много спящего, много обещающего (этим дается автору возможность переложить часть обобщений на своего героя), пропускающего впечатления от действительности через свободно текущий поток своего сознания». По заключению ученого, «предмет изображения и способ изображения находятя в «Обломове» в строгом соответствии» (Лихачев 2001: 93-99).

Литературное разветвление «летописного времени» Лихачев связывает с Достоевским и Салтыковым-Щедриным. История времени у Достоевского являет пример, по слову ученого, «коренного переворота» в использовании темпов времени в качестве художественного обобщения. Наглядное представление о том, как писатель эмансипирует время героев своих про-

изведений и даже рассказчиков, предоставив действовать им самим, как бы независимо от автора, обосновано ученым на материале многих сочинений писателя, начиная от «Бедных людей» и до последнего – «Братьев Карамазовых» (Лихачев 2001: 99-112). Сложности изучения поэтики художественного времени в произведениях пародийного жанра Лихачев иллюстрирует на анализе «Истории одного города». Это объяснимо тем, считает ученый, что здесь неизбежно совмещаются различные ряды времени: времени пародируемого произведения, то есть исторического сочинения по тексту летописи, времени художественного произведения писателя и времени авторского, в том числе вымышленного «издателя» «Глуховской летописи» (Лихачев 2001: 113-126).

В итоге Д.С. Лихачев в своей работе не только актуализировал различные формы художественного времени в произведениях долитературного и литературного словесного искусства, но и настаивал на необходимости изучать историю художественного времени, историю развития представлений о времени и их отражения в художественных произведениях. Из сказанного следует, что научные рекомендации ученого важны не только сами по себе, но и как ориентиры нашего осмысления романа Газданова, определяемого понятием «бессюжетная проза» (Гёблер 2006:2).

Итак, «Вечер у Клэр» – это большой внутренний монолог героя-рассказчика, но не произнесенный, а записанный автором-повествователем. Герой излагает события (в том числе и «вечера»), их начало, течение, но конец только предполагает: «...*пройдет еще много времени, пока я создам себе иной ее образ и он опять станет в ином смысле столь же недостижимым для меня, сколь недостижимыми были до сих пор это тело, эти волосы, эти светло-синие облака*» (Газданов 2006:16). Описание вечера продолжается по преимуществу в грамматическом времени прошедшего несовершенного, то и дело переходящего в настоящее: «*теперь я жалею о том, что я уже не могу больше мечтать о Клэр, как я мечтал всегда... Я думал о Клэр, о вечерах, которые я проводил у нее, и постепенно стал вспоминать все, все, что им предшествовало*» (Газданов 2006:16).

На борту парохода участников Белого исхода герой Газданова не думал о том, что покидает свою страну, и не чувствовал этого до тех пор, пока не вспомнил «вдруг» о француженке Клэр. «Теперь», в мечтах о несомненной парижской встрече со своей первой любовью, он отвергает постоянную и напряженную печаль о русских снегах и зеленых равнинах и всем том количестве жизней, которые он проводил в родной стороне. Внешние перипетии встречи с возлюбленной через десять лет ожидания и постперцепция обретения и одновременной утраты ее образа как мечты – все это навевает герою постоянно перебиваемые ассоциации и мысли о прошлом. В сине-бе-

лых облаках комнаты Клэр причудливо и нелинейно сопрягаются отзвуки и мотивы времени биографического, семейно-родового, природного, исторического, социально-психологического, литературного. Поэтика длящегося времени как метафора воплощения картин российских далей структурирована символикой вечера, ночной мглы. Вопреки традиционным представлениям о вечере/ночи, связанным с западом, метафора «вечернего» заглавия романа Газданова ложится на восточные ступени мира-дома. И свершается духовно-душевный путь символического возвращения героя из чужой страны в свое российское прошлое.

Обращаясь к поэтике заглавия как к событийному времени – состоявшемуся вечеру у Клэр, – необходимо выделить основной ряд смыслов и экстраполировать этот ряд в сферу общекультурных символов: **предвечерие** → **вечер** → **послевечерие**.

Предвечерие. Этому периоду предшествовало последовательное время вечеров, с которых главный герой начинает свое повествование: *«Клэр была больна; я просиживал у нее целые вечера и, уходя, всякий раз неизменно опаздывал к последнему поезду метрополитена и шел потом пешком с улицы Raynoard на площадь St. Michel, возле которой я жил»* (Газданов 2006:7). Период предвечерия (в ритме «просиживал» – «опаздывал») атрибутирует смыслы повторяющейся вседневности и имеет свою «территорию». Таковы реалии ночного Парижа, которые маркируют образы городского пространства и свет многочисленных фонарей. Неизменно опаздывающий к последнему поезду метрополитена герой Газданова выверяет свой маршрут топографически точно, вписывая в него улицу Raynoard и конюшни военного училища, длинную и узкую улицу Babylone и витрину фотографии в ее конце, неверный свет далеких фонарей и черную сверкающую полосу бульвара. В герменевтическом аспекте этой «территории» важны акустооптические и ольфакторные детали: из конюшен слышался звон цепей, на которых были привязаны лошади, и конский запах, что было, по определению рассказчика, столь необычно для Парижа; особенно выделены роговые европейские очки на глазах героя фотографии, выставленной в витрине.

В психоэмотивной структуре образа рассказчика Газданова художественное претворение и истолкование фотографического портрета, очерчивающего некое пограничье в пространстве и темпе движения героя, является необходимым примером: *«... в неверном свете далеких фонарей на меня глядело лицо знаменитого писателя, все составленное из наклонных плоскостей; всезнающие глаза под роговыми европейскими очками провожали меня полквартила до тех пор, пока я не пересекал черную сверкающую полосу бульвара»* (Газданов 2006:7). Сама по себе символика провожающих глаз становится элементом мифологизации времени перехода из темного локуса

бульвара к свету огней над Сеной. Что представляет собой данный предмет, фотография? Она отражает таинственный свет лика творческой личности, преображающий тьму и ориентирующий сокровенные мысли проходящего мимо героя. И в этом смысле фотография предстает как со-бытийный знак.

Наконец рассказчик, запоздалый путник, добирается до своей гостиницы. Но прежде чем подняться к себе в комнату и погрузиться в глубокий мрак, он созерцает с моста водную гладь Сены, над которой горели многочисленные фонари. И начинало казаться ему, что он стоит над гаванью моря и что море покрыто иностранными кораблями. Мотивы кажимости моря – в извивах памяти героя о бухте в Севастополе, где особенно чувствовалось хронометрированное время последних дней пребывания в России. А мост – метафора его трудного перехода из одного состояния в другое.

Вечер. Как происшедшее в некоторое реальное время это событие «датируется»: *«Когда Клэр выздоровела <...> и почувствовала себя вполне хорошо, она потребовала, чтобы я сопровождал ее в кинематограф»* (Газданов 2006:13). Клэр, центрирующая таким образом пространственно-временную модель вечера, и ее спутник провели *«около часа в ночном кафе»*. Она, казалось, была в плохом настроении. Шел дождь. При прощании, у двери, *«она вдруг раздраженно»* пригласила его на чашку чая. Герой продолжает: *«Я вошел. Мы выпили чай в молчании. Мне было тяжело, я подошел к Клэр и сказал»* (Газданов 2006:14), что напрасно она сердится на него, что он ждал встречи с ней десять лет и ничего у нее не просит.

В психозеротической структуре вечера символическую роль играют глаза Клэр, цветовой спектр которых предстает как знак негативных сил: из серых становятся почти черными. Герой признается: *«Я с ужасом увидел – так как слишком долго этого ждал и перестал на это надеяться, – что Клэр подошла ко мне вплотную и ее грудь коснулась моего двубортного застегнутого пиджака»* (Газданов 2006:14). Переживая свойственное Клэр сочетание пейоративной и откровенной страстности, он продолжает, что *«долго видел перед собой туманные глаза Клэр, обладавшие даром стольких превращений, то жестокие, то бесстыдные, то смеющиеся, мутные глаза»* (Газданов 2006:14).

Смысловой пуантой выхода из настоящности – вечера – в новую территорию – послевечерия – становится печаль. Аура печали (что буквально значит «то, что жжет». Фасмер 1967:34) направляет исповедально-отчужденный тон повествования об «уходе» от Клэр и мыслимом возвращении в родные пределы. Непосредственно к печали восходящая глагольная номинация «жалеть», «печаль», от древнерусского желя – «печаль», «скорбь», выступает в сознании героя Газданова метафорой былой недостижимости любви и утраты мечты: *«И как грустил я о богатствах, которых у меня не*

было, так раньше я жалел о Клэр, принадлежавшей другим; <...> теперь я жалел о том, что я уже не могу больше мечтать о Клэр, как я мечтал всегда» (Газданов 2006:16).

Пространственно-временное измерение эмоционального состояния, когда очень сильны мотивы печали *«завершения и приближения смерти любви»* (Газданов 2006:15), связано с разрозненными образами интерьера комнаты, теперь «обживаемой» героем по-новому. Таковы синий цвет обоев в комнате Клэр, который показался ему внезапно посветлевшим и странно изменившимся; волнистый изгиб лилового бордюра обоев, который стал похож на условное обозначение пути рыбы в неведомом море; трепещущие занавески открытого окна, сквозь которые могла предстать длинная галерея воспоминаний, неудержимо падавших, как дождь. Как видно, в конфликте с замкнутостью пространства эквивалент визуально-хроматических переживаний героя моделирует некое целое, далекое, называемое им галереей воспоминаний. «Вращая» (а время от индоевропейского *vertmen* – «вертеть», «вращать») сюжеты и образы галереи Гайто Газданова, возможно обнаружить поэтику дления времени детства, отрочества и юности героя по имени «Коля» и по фамилии «Соседов».

Таким образом, в конфликте не только с замкнутостью пространства, но и с сюжетным временем («у Клэр») участвуют такие диаметрально противоположные силы, как время собственно вечера и время более нового, более сложного, объединяющего все происходящее в большое художественное полотно, внутри которого, в свою очередь, наблюдаются различные временные ряды, рассматриваемые далее.

Послевечерие. Это время одухотворено мотивами семьи-дома отца/матери, сада-дома деда и образом дяди Виталия, скептика и романтика. Простор художественного мира послевечерия включает картины ученичества героя в кадетском корпусе и в гимназии, а также его индифферентный опыт солдатского «вживания» в немирное бытие бронепоезда «Дым». Все это представляет скол разных исторических времен российского хронотопа, начиная со времен молодчества деда, который когда-то давным-давно занимался тем, что угонял табуны лошадей у враждебных племен и продавал их, и завершая пространственноподобным временем героя-внука, который под звон корабельного колокола начинает иное существование в заботе о будущей встрече с Клэр, во Франции, куда он отправится из старинного Стамбула.

Без преувеличения, в средокрестии российского хронотопа жизни героя поэзию семейно-родового начала олицетворяет тема Дома. Своеобразная перспектива Дома, обусловленная взглядом из авторского настоящего на прошлое, реализует чувства и переживания детских, отроческих и юно-

шеских лет жизни героя.

На уровне творения первомира детства здесь сошлись большой и чинный дом петербургской бабушки, в котором он родился; прохладные комнаты дома кавказского деда, который гордился своим садом и пускал туда только внука; родительские дома, которые уютно обживались, несмотря на частые переезды семьи. Пространство этого первомира, отмеченное памятью слуха, зрения и чувств, разворачивается своими сокровенными смыслами. Странные звуки, похожие на тихое урчание, изредка перебиваемое протяжным металлическим звоном, заставляют трехлетнего мальчика подкатить к окну большое кресло, взобраться на подоконник и зачарованно следить за движениями двух пильщиков: «... они поочередно двигались взад и вперед, как плохо сделанные металлические игрушки с механизмом. Иногда они останавливались, отдыхая; и тогда раздавался звон внезапно задержанной и задрожавшей пилы» (Газданов 2006:19). Писатель восстанавливает в душе взрослого Николая Соседова картину этого события из раннего детства и устами того младенца организует звуковую интерпретацию увиденного, увиденного как сейчас. Из авторского настоящего как сейчас осознанная самим рассказчиком предстает укорененная с детства привычка много читать, которая сочеталась с ощущением своей причастности к судьбе героев книг. Но вот подвиги Рыцаря Печального Образа прошли с отсутствующим присутствием читателя «Дон-Кихота». Коротко говоря, устремления мальчика-книгочея были не бесконфликтными. Переводя былое в план воспоминания, герой вновь воссоздает внутреннее пространство книжного шкафа и то, как однажды он решился разбить стеклянную дверцу шкафа, чтобы найти среди множества книг отобранный у него первый том сочинений Достоевского, запомнившийся портретом писателя. Необходимо мысленно преодолеть расстояние, чтобы проецировать отцовский кабинет, заставленный колбами, ретортами, и рельефную карту Кавказа на этажерке, которую отец лепил из гипса целый год вечерами, а сын по неосторожности уронил. Ворота двора, куда входили бодливые коровы деда; работница отводящая упрямые телячьи головы от вымени; упругие струи молока, звеневшие об белые донья ведер, и дед, смотревший на это с галереи и задумавшийся о чем-то своем, – вся картина создает эффект собственного присутствия автора в голосе и взоре героя-мальчика.

Однако эти ценности счастливого детства «обживаются» в воображении взрослого человека и утверждаются, когда нет того Дома, в глубинной сущности которого предстает и образ материнского дома (отец умер, когда герою Газданова было восемь лет). Сюда он возвращался ранней осенью из Кисловодска. Своим уютом мягких ковров и глубочайших диванов в гостиной он был овеян тишиной и поэзией зимы с ее хрустящим снегом. Но

этот же дом располагал к переселению *«в какую-то иную страну... Я любил вечерами сидеть в своей комнате с незажженным светом; с улицы ночное розовое пламя фонарей доходило до моего окна мягкими отблесками. И кресло было мягкое и удобное; и внизу, в квартире доктора, жившего под нами, медленно и неуверенно играло пианино. Мне казалось, что я плыву по морю и белая, как снег, пена волн колышется перед моими глазами»* (Газданов 2006:55), – так конструирует герой противоположные дому свои грезы. Грезы движения из дома-мира во внешний мир.

Повествование о том времени отражает тему, скажем, отсутствия отрочества в отроческие годы Коли Соседова. Иными словами, этот дом в противостоянии простору внешнего мира «не устоял». Велико было желание героя, вопреки очевидному, казаться взрослым и искать общества старших. Времяпровождение в вечернем цирке, чтобы смотреть наездниц, или в ночном кабаре, чтобы слушать скабрзные куплеты и видеть двусмысленные танцы шансонеток, – все это герой биографирует хронологически точно. Двенадцати лет всячески стремился казаться взрослым; тринадцати лет, изучив трактат Юма и добровольно пройдя историю философии, выработал привычку критического отношения ко всему; тринадцати с половиной лет пристрастился к бильярдной игре.

Нельзя не заметить, что это эпатажное стремление к перемене и тяга из дому реализованы на уровне приема ускорения времени. И не только. Они исторически совпали с тем временем, которое предшествовало новой эпохе как в жизни всего общества, так и в жизни героя. Обратимся к воспоминаниям его: *«Был конец весны тысяча девятьсот семнадцатого года; революция произошла несколько месяцев тому назад; и наконец летом, в июне месяце, случилось то, к чему постепенно и медленно вела меня моя жизнь, к чему все, прожитое и понятое мной, было только испытанием и подготовкой: в душный вечер, сменивший невыносимо жаркий день, на площадке гимнастического общества «Орел», стоя в трико и туфлях, обнаженный до пояса и усталый, я увидел Клэр, сидевшую на скамье для публики»* (Газданов 2006: 56-57).

К единожды зафиксированному образу Клэр стянуты различные спектры времени: циклический (конец весны, лето), историко-ассоциативный (революция, «моя жизнь»), календарный (июнь, тысяча девятьсот семнадцатый год), ожидаемо-биографический (случилось то, к чему вела жизнь героя), суточный (день, вечер). О нацеленности воспоминаний на восприятие Клэр активно свидетельствуют запечатлевшиеся в памяти образы и мотивы реальной действительности: площадка, скамья, трико, туфли, полубнаженность героя-гимнаста и состояние его усталости. Все это не столько рассказ о событии явления «французенки» (о галльском происхождении барышни

герой, обрадовавшись неизвестно почему, узнает при знакомстве утром следующего дня), сколько воспоминания, корректирующие состояние героя накануне тех десяти лет, которые маркируют новое летоисчисление с (и без) Клэр. В виде особой интенции время «накануне», корреспондирующее с образом Клэр, закреплено в памяти территориально-географически: гимнастическая площадка, ее комната с белой мебелью, большая гостиница, город, Украина. С другой стороны, это время служит моделью одиночества героя, кануна его печальной судьбы. Услышав со стороны матери Клэр оскорбительные в свой адрес слова, он не видится с девушкой в течение четырех месяцев.

Рассказ о времени не-встречи излагается с возвышенной думой об образе возлюбленной и структурирован образом-символом зимы с ее снежными равнинами и лесом. Медленное скольжение на лыжах, неторопливый полет ворон – все это в потоке мыслей и чувств ассоциируется с образом Клэр. Странную, по определению героя, надежду встретить ее в лесу фиксирует бессознательный его взгляд на снег, точно в поисках ее следа, хруст веток, согнувшихся под тяжестью снега, созвучен ее шагам. И мотивы ожидания, что взвоется снежная пыль и в белом облаке предстанет Клэр.

Символичным выглядит дорога в город после одинокой прогулки в зимнем лесу: кругом расстился розовый от заката снег; за дальним поворотом шоссе бряцали колокольчики под дугой; в стылой синеве воздуха возникало изображение города, где в белом высоком доме гостиницы жила Клэр, которая, как думал герой, наверное, лежит теперь на диване. Транспонируя окрест «зимнее» (в кавычках и без оных) состояние души героя, обратим внимание на возвышенно-плоскостную картину «обобщения» времени. В ней, прежде всего, значим мифологический сюжет времени года – зимы, связанной с символикой смерти-покоя перед возрождением. Исключительность «замеревшего» времени, которое прервало некое совместное бытие героев, подчеркнута особо: «... наступала поздняя осень, в теннис больше не играли, я не мог видеть Клэр на гимнастической площадке» (Газданов 2006: 62). Наконец, соположенный в пространстве этой картины предметно-образный ряд являет пример «ориентационной метафоры» (Лакофф, Джонсон 2008: 33). Она, метафора, способна творить реальность: в ее вертикали сходятся деревья, звенящие от мороза, как серебро, юноша, движущийся на лыжах, белый высокий дом гостиницы; а в горизонтали ее обозначены снежные равнины и дорога; а также возлежащая на низком диване Клэр. Противопоставленные динамичный статус «верха» и покоящаяся статика «низа» опосредует художественное время испытания юноши разлукой.

Герой, продолжающий свой путь в город, замечает, что стемнело. В этой темноте ему представляется комната Клэр, где все также, наверное, на

синем ковре безмолвно скачет Дон-Кихот и на акварели, висевшей на стене, темно-серый лебедь обнимает толстую Леду. Инфернальной силе дороги и одиночества героя противопоставлена воображаемая «дорога от Клэр». Этот образ-мотив усиливает роль полетных коннотаций, явленных горизонтом мечтаний героя: «...и дорога от Клэр ко мне стелется над землей и прямо соединяет лес, по которому я иду, с этой комнатой, с этим диваном и Клэр, окруженной романтическими сюжетами» (Газданов 2006: 63).

И хотя ожидаемая через высь «дорога от Клэр» не состоялась, влюбленный герой Газданова продолжает моделировать свои эмоционально-полетные картины. Приверженность его к горным высям, сакрализация небесных атрибутов – метели, снега и представление о птицах как о человеческих душах отражены в одном из воспоминаний. Оно заслуживает того, чтобы привести его полностью: «Я особенно любил смотреть, как во время метели летят сквозь снег и опускаются на землю птицы: они то складывают, то вновь раскрывают крылья, точно не хотят расстаться с воздухом – и все же садятся; и сразу, будто по волшебству, превращаются в черные комки, шагающие на невидимых ногах, и выпрастывают крылья особенным птичьим движением, мне почему-то необыкновенно понятным. Я давно уже не верил ни в Бога, ни в ангелов, но зрительные представления небесных сил сохранились у меня с детства; и я думал, что эти крылатые красивые люди летели бы и садились не так, как птицы; они не должны были бы делать быстрых движений, так как такие взмахи крыльев свидетельствуют о суетливости» (Газданов 2006:66). Малая величина, таящаяся в птицах-комках, расширена до вселенских размеров, и «крылатые красивые люди» – Бог и ангелы – словно программируют отказ от суетных прельщений обыденной жизни. (Сравним: уже замужняя Клэр, случайно встреченная поздней осенью, пытается соблазнить юношу. «Я хотел пойти за ней, – вспоминает герой, – и не мог. Снег все шел по-прежнему и исчезал на лету, и в снегу клубилось и пропадало все, что я знал и любил до тех пор» (Газданов 2006: 70), заключает он, символически снега подвергая негации это событие).

Новые спектры внутреннего времени сознания несут в романе далеко не величественные смыслы. Имеем в виду незавершенность периода жизни, именуемого юность, что стала отражением того мира социального опыта, который начался после добровольного вступления Николая в Белую армию. Как вспоминает герой в послевечерии, «был конец тысяча девятьсот девятнадцатого года; с той зимы я перестал быть гимназистом Соседовым, перешедшим в седьмой класс, перестал читать книги, ходить на лыжах, делать гимнастику, ездить в Кисловодск, видеть Клэр; и все, что я делал до сих пор, стало для меня только видением памяти» (Газданов 2006:99). Его судьба была увязана с общей судьбой «вооруженной России» посредством бронепоезда «Дым», который целый год, как загнанный зверь, ездил

по рельсам Таврии и Крыма. Неудивительно, что маркированный лексемой «дым» бронепоезд предстает не только как символ временного укрытия, но и – мимолетности жизни. Странствия солдата Соседова по безблагодатной земле родины становятся по сути началом его жизненных скитаний, завершающихся парижским вечером у Клэр.

Итак, силой воспоминаний в романе Гайто Газданова воссозданы различные периоды жизни автобиографичного повествователя. На присутствие подобного героя-рассказчика не только в автобиографических (отчасти) романах «Вечер у Клэр» и «Ночные дороги», но и в последующих произведениях («Пилигримы», «Пробуждение», «Эвелина и ее друзья») обратил внимание С.А. Кибальник. Ученый находит, что психологический тип личности повествователя везде один и тот же: *«Везде это внутренне противоречивая, раздвоенная личность, погруженная в свой собственный мир и отзывающаяся быстрее на движения внутри этого мира, чем внешние»* (Кибальник. 2006:43).

Добавим – к тому же постоянно перебивающая себя личность и уводящая за собой в мир, отмеченный по-газдановски особым знаком бесконечности. В изображении высших и низших проявлений этого мира-бытия художественный прием длащегося времени в романе «Вечер у Клэр» объемлет многообразные формы времени. Среди каковых в качестве вывода укажем основные: а) неизбыточное время детства; б) ускоренное время отрочества; в) незавершенное время юности эпохи небратского состояния мира; г) хронометрированное и уравнивающее всех чужестранственное время эпохи предвечерних и послевечерних «ночных дорог»; д) метафора воплощенного времени «вечера у Клэр»; е) сослагательное время «северной» (русской), судя по думам героя) легенды о сотворении мира: «В начале была метель» (Газданов 2006:65).

ЛИТЕРАТУРА:

Басинский, Федякин 2003: Басинский, Федякин. *Современное русское зарубежье*. М.: Астрель, 2003.

Газданов 2006: Газданов Г.И. *Возвращение Будды: Романы*. М.: Эксмо, 2006.

Гёблер Франк: Гёблер Франк. *Время и воспоминания в романе Гайто Газданова «Вечер у Клэр»* <http://1september.ru>

Кибальник 2008: Кибальник С.А. *Буддистский код романов Гайто Газданова*. Ж.: Русская литература. №.1, 2008.

Лакофф, Джонсон 2008: Лакофф Джордж, Джонсон Марк. *Метафоры, которыми мы живем*. М., 2008.

Лихачев 2001. Лихачев Д.С. *Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы*. СПб.: Алетейя, 2001.

Фасмер 1967: Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка. Т.2*. М., 1967.

ROMAN DZYK

Ukraine, Chernivtsi

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

Phenomen of the “Otherness” in the Novel “Murder in Byzantium” by Julia Kristeva

The creative work of Julia Kristeva the French author of the Bulgarian origin is investigated. She is perceived as an organic part of the French culture, but in France her status is not so unambiguous. J. Kristeva does not only accept her strangeness in the French language and culture, but also tries to comprehend it. Strangeness is examined on the ontological, epistemological and artistic levels. A novel “Murder in Byzantium” serves as an object of the investigation. This work deliberately uses the form of detective and even the police novel, skillfully combining it, as in “The Name of the Rose” by Umberto Eco, with the genre of the historical novel and playing with the narrative points of view.

Key words: *Julia Kristeva , strangeness , exile , emigration , “Murder in Byzantium”.*

Р. А. ДЗЫК

Украина, Черновцы

ЧНУ

Феномен «чужести» в романе Юлии Кристевой «Смерть в Византии»

Эмиграция – один из важнейших исторических факторов, определяющих культурный ландшафт XX века. Не являясь продуктом исключительно прошлого столетия, именно в этот период, однако, эмиграция в силу разных причин обрела тотальный характер. По справедливому утверждению Эдварда Саида, «одна из наиболее досадных особенностей нашей эпохи в том, что она принесла больше беженцев, мигрантов, перемещенных особ и изгнанников, чем когда-либо в истории» (Саид 2007:462). Масштабность эмиграции неизбежно сопровождается разнообразием форм, требующим строгой систематизации.

По замечанию Саида, «изгнанником, бесспорно, является любой, кто в силу внешних обстоятельств не в состоянии вернуться домой; можно, однако, провести некоторые различия между изгнанниками, беженцами, экспатриатами и эмигрантами» (Саид 2003). Следует отметить, что подобная классификация, как и традиционное большинство других, основывается

на пространственно-географическом принципе. Не стоит, тем не менее, игнорировать еще одно важное измерение проблемы, связанное с временнo-историческим аспектом. Речь идет о феномене внутренней эмиграции, на котором акцентирует внимание Любовь Бугаева, говоря об индивиде, не вписывающемся и не принимающем историческую действительность, но не совершающем пространственных перемещений (Бугаева 2006:52). Несмотря на несколько метафорический характер обозначенной составной дихотомической пары, она выступает существенным элементом при целостном рассмотрении явления как такового. Доказательством этому тезису служит хотя бы тот факт, что внутренняя эмиграция не обязательно связана с внешней, тогда как внешняя эмиграция практически всегда оборачивается и эмиграцией внутренней.

В привычных рамках пространственного понимания эмиграции все исследователи, по наблюдению Бугаевой, так или иначе фиксируют ее четыре основных формы, «четыре основных формы отчужденности», представленные следующими фигурами: *эмигрант* («человек, вынужденно покинувший свой дом»), *экспатриант* («человек, добровольно покинувший родной дом»), *номад* («человек, свободный от влияния национальности, государства, партии, общества, временного сообщества и т.п.», он «воплощает бесконечное перемещение, перманентную безместность и бездомность, отчужденность от любого пространственного локуса», он «не способен иметь дом и не стремится к этому»), *турист* («как правило, западный европеец или американец, обычно мужчина, белый, не стесненный в средствах, наблюдатель, образованный, культурный», он «находится в постоянном поиске нового смысла, в поиске наиболее достоверного, аутентичного», является «вариацией путешественника») (Бугаева 2006:53-55). Принимая в целом очерченную типологию эмигрантов, необходимо помнить о неизбежной схематичности любых классификаций, поскольку в реальной действительности возможны и контаминации выделенных типов. Общий характер указанной типологии потенциально предусматривает наличие подтипов внутри каждой группы. Не ставя перед собой задачи подобной детализации, укажем лишь на необходимость учитывать и род деятельности эмигрантов.

В аспекте интересующей нас проблемы допустимо говорить об особом (сверх)типе писателей-эмигрантов, который может вписываться в любую из перечисленных классификационных групп. Возможность и важность обособления данного типа связана, в частности, с тем, что писатель не только острее других переживает эмигрантскую отчужденность, но и фиксирует пережитое в своем художественном творчестве. Более того, благодаря подобному способу противоборства забвению и небытию, образ эмигранта как объект рефлексивного сознания уже настолько слился именно с фигу-

рой писателя, выступающей своеобразной матричной формой, что исследователям часто приходится подчеркивать, что изгнанничество является уделом не только писателей. Впрочем, и самому писателю, вопреки какому-либо привилегированному статусу, следует понимать, что его опыт является лишь фрагментом общего опыта эмиграции. По словам Иосифа Бродского, «нравится это изгнанному писателю или нет, но Gastarbeiters'ы и беженцы любого типа лишают его ореола исключительности» (Бродский 2003:28). По словам еще одного литературного эмигранта – Чеслава Милоша, «сегодня сотни тысяч и даже миллионы людей, согнанных с насиженных мест войнами, экономическим гнетом, политическими преследованиями, покидают родные края, и эмигрант – к примеру, писатель, художник, интеллектуал, оставивший свою страну по тем или иным, скажем так, тонким мотивам, гонимый не только угрозой голода или страхом перед полицией, – не может думать о своей судьбе в отрыве от судьбы этих масс. Их кочевое существование, трущобы, где они чаще всего ютятся, пустыни неприветливых улиц, на которых играют их дети, – это, в каком-то смысле, и его участь. Он чувствует с ними солидарность и спрашивает себя: может быть, изгнание – все более универсальный образ человеческого удела?» (Милош 1997). Исходя из собственного опыта, Милош авторитетно заявляет, что эмиграция в наше время не сводится к переезду из одной страны в другую, а включает, например, также переезд из сельских провинций в промышленные центры, поэтому «отчуждение сегодня – не болезнь какой-то отдельной категории людей, а удел многих и многих, так что у эмигранта, если вдуматься, нет причин особенно горевать о своей судьбе» (Милош 1997). Польский писатель развивает мысль еще дальше: «может, чтобы выразить экзистенциальную ситуацию современного человека, художник и должен так или иначе быть в изгнании?» (Милош 1997). Такая постановка проблемы намечает кардинально отличную от традиционной перспективу истолкования феномена изгнания.

Экзиль может восприниматься не только как трагедия, но и как источник продуктивной силы. Данный феномен Эдвард Саид объясняет тем, что «в жизни изгнанника много места отдано стараниям вновь обрести ориентиры – сотворить взамен всего утраченного новый мир и занять там высокое положение», поэтому «не удивительно, что среди изгнанников так много писателей, шахматистов, политических деятелей и людей свободных профессий» (Саид 2003). Рассматривая пример «успеха Джойса на поприще изгнанника», известный теоретик постколониализма ставит ряд ключевых вопросов, касающихся легитимности позитивного взгляда на изгнание: «Может быть, изгнание – нечто слишком личное и экстремальное, чтобы обслуживать задачи искусства? И если так, то, используя изгнание таким образом, мы его неизбежно опошляем? Как вышло, что литература изгнания

заняла место в ряду “моделей осмысления” человеческого опыта рядом с приключенческим романом, романом воспитания, романом о первооткрывателях и т. п.? Неужели это то же самое изгнание, которое в буквальной смысле погубило Янко Гурала* и стало питательной средой для изгнаннического национализма XX века, превратившего столько людей в зверей и так дорого стоившего нашей планете? Или изгнание как литературное явление все-таки не столь опасно?» (Саид 2003). Ответ на эти вопросы автор сам себе дает в книге «Культура и империализм»** (1993): «Существует глубокое различие между оптимистической мобильностью, интеллектуальным оживлением <...> и массовыми перемещениями, разорениями, нуждами и ужасами, пережитыми миграциями и покалеченными жизнями нашего*** столетия» (Саид 2007:462). Вместе с тем Саид считает, что возможно говорить об особой «изгнаннической энергии», объединяющей обе перспективы удела изгнанников. Воплощенная в мигранте, такая энергия осмысливается в сознании «интеллектуала или художника в изгнании, политической фигуры между сферами, между формами, между пристанищами и между языками» (Саид 2007:462). Подобная позиция между мирами, между культурами, создает хорошую почву для оригинального мировидения, которая в терминологии формалистской поэтики, очевидно, могла бы быть обозначена как «остранение», или же, вслед за Саидом прибегая к языку музыки, названа «контрапунктическим сознанием» (Саид 2007:462; Саид 2003). Именно эту «энергию», рожденную между полюсами двух культур, можно считать главным и отличительным жанрообразующим аргументом литературы изгнания.

Для возникновения изгнаннической энергии наличие двух «параллельных миров» является обязательным. Потерянный родной мир, дом сохраняется благодаря памяти. Иосиф Бродский в эссе «Состояние, которое мы называем изгнанием, или Попутного ретро» настаивает на том, что «“изгнание”, возможно, не самый подходящий термин для описания положения писателя, вынужденного (государством, страхом, бедностью, скукой) покинуть свою страну», поскольку он, «в лучшем случае, охватывает сам момент отъезда, исключения: то, что за этим следует, слишком удобно и слишком автономно, чтобы именоваться этим термином, который предполагает вполне понятное горе» (Бродский 2003:34). Взамен Бродский предлагает обратить внимание на главный ретроспективный механизм, определяющий сознание изгнанника: «Писатель в изгнании, в общем и целом, ретроспективное, глядящее вспять существо» (Бродский 2003:31). Таким образом, память нарав-

* Персонаж рассказа Джозефа Конрада «Эми Фостер».

** Эдвард Саид акцентирует внимание на том, что книга «Культура и империализм» (1993) является «книгой изгнанника» (Саид 2007:31).

* Имеется в виду XX век.

не с отчужденностью способствует функционированию «контрапунктического сознания» писателя-эмигранта.

Разумеется, все попытки выделить типические, претендующие на универсальность черты эмигрантского состояния (отчужденность, утрата привычной системы координат, междумирье, контрапунктическое сознание, особая роль памяти и ретроспекции), не должны игнорировать уникальности любого опыта изгнания. В упомянутом эссе Бродского, писавшемся как доклад на международную писательскую конференцию «Writers in Exile» (Вена, 1987), звучит обращение к публике, состоящей из литературных изгнанников: «Наше собрание свидетельствует о том, что если у нас и есть нечто общее, то ему не хватает названия. Испытываем ли мы равную степень отчаяния, леди и джентльмены? Равным ли образом разлучены мы с нашей аудиторией? Все ли мы живем в Париже?» (Бродский 2003:34). Нобелевский лауреат настаивал на том, что «перемещенные и неуместные суть общее место нашего столетия» (Бродский 2003:28). Это столетие, по мысли критика Джорджа Стайнера, может быть названным эпохой беженцев, символом чего выступает литература изгнанников и об изгнанниках, составляющая отдельный «внетерриториальный» жанр (см: Саид 2003). Более того, справедливым представляется следующее утверждение Эдварда Саида: «Современная западная культура во многом творение изгнанников, эмигрантов, беженцев» (Саид 2003). В таком случае, надлежит также усвоить новый подход к литературе, с позиций которого «изгнание, вовсе не будучи судьбой забытых бедняг, переживающих конфискацию и экспатриацию, станет чем-то ближе к норме – опытом пересечения границ и картографирования новых территорий с открытым пренебрежением к каноническим огораживаниям, несмотря на то, сколько печали и вреда этого опыта пришлось познать и записать» (Саид 2007:441). Проект такой литературоведческой позиции, взлелеянный в конце прошлого столетия Саидом, сегодня все больше становится нормой в подходе к литературе эмигрантов.

Учитывая все вышеизложенное, следует еще раз акцентировать внимание на том, что одним из главных интерпретационных понятий для исследования экзилья выступает «чуждость». Одной из наиболее последовательных разработок концепта чужести является теоретико-художественный дискурс французской писательницы болгарского происхождения Юлии Кристевой (1941 г.р.). Но прежде, чем рассматривать теоретический и художественный аспекты проблемы, обратимся к онтологическому измерению жизненного опыта писательницы.

Онтологический уровень

Болгарка по происхождению (эмигрировала во Францию в 1964 году), Юлия Кристева воспринимается со стороны как органическая часть фран-

цузской культуры. Однако в самой Франции ее статус представляется не столь уж однозначным. В глазах парижских интеллектуалов Крестева остается чужестранкой, «l'étrangère»* (Ролан Барт) или даже «вульгарной болгаркой» (Николчина 2003а:5). Исследовательница и романистка не только не отвергает своей *чужести* во французском языке и культуре, но и пытается всячески ее осмыслить.

По убеждению Миглены Николчиной, Крестева пребывает в позиции болгарской изгнанницы; эта позиция часто обсуждается в противоречивых терминах (Николчина 2003а:5). На полюсах такого позиционирования, с одной стороны, находится утверждение Гаятри Спивак о том, что «болгарская жизнь ни малейшей тенью не касается спящего света парижского голоса» Крестевой, с другой стороны, неодобрительное отношение к ее показной «маргинальности “вульгарной болгарки”» (Николчина 2003а:5). Николчина считает, что «чужестранность» Юлии Крестевой должна рассматриваться не только как биографический факт, а и как «теоретическая, художественная и этическая позиция и, помимо этого, как фундаментальное свойство ее мышления и ее письма» (Николчина 2003а:6). Такая позиция, безусловно, имеет под собой биографические основания.

Цветан Тодоров, еще один известный болгарин, переехавший в Париж на год раньше Крестевой, классифицируя судьбы писателей стран восточного лагеря, выделил три соответствующих модели их поведения: официальный писатель, диссидент и писатель-затворник. Очевидно, Юлия Крестева, будучи еще моложе Тодорова, согласилась бы с его первоначальной позицией: «Сам я, когда еще жил в Болгарии, был слишком молод, чтобы играть какую бы то ни было роль; и все же, полагаю, больше всего меня привлек бы третий путь – писателя-затворника» (Тодоров 1998). В конечном счете оба они вместо внутренней эмиграции выбрали эмиграцию внешнюю.

Следует, впрочем, уточнить некоторые особенности отношения Юлии Крестевой к французской культуре. По собственному признанию, она «была посвящена» во французскую культуру довольно рано, а именно с того момента, когда родители отдали ее в доминиканскую школу при женском колледже в Софии (Крестева 2005). Однако после переезда во Францию Юлии Крестевой пришлось избавиться от иллюзий насчет «гостеприимства и универсализма» французской культуры, которая оказалась «исключительно закрытой», «не была толерантна по отношению к “другому-чужому”, к эмигрантам и иностранцам» (Крестева 2005). Болгарская изгнанница на себе прочувствовала эту «своего рода манеру затаенного недоброжелательства, исключительно отталкивающую»: «Меня принимают и справа и слева, в университете и т.д., но я никогда не буду француженкой, хотя парадок-

* Сама Юлия Крестева соглашалась с этим определением: «L'étranger – это я сама» (Крестева 2005).

сальным образом за границей меня принимают за квинтэссенцию парижанки» (Кристева 2005). Речь идет о феномене двойной «чужести»: изъятый из родной культуры, эмигрант остается так до конца и не принятым новой культурой. По глубокому убеждению Юлии Кристевой, несмотря на причины и проблемы экономического, политического, юридического характера, «судьба эмигранта фундаментально связана с родиной»: «Etranger – это тот, кто покидает свой родной язык, свою среду и который создает свою новую идентичность. Это своего рода новое рождение или даже возрождение после смерти. Это очень опасный эксперимент, и в то же время эксперимент чрезвычайно увлекательный. Некоторые склонны видеть в нем своего рода несчастье, трагедию. Другие <...> видят в этом свою избранность» (Кристева 2005).

Кристевой неоднократно используется метафора смерти и возрождения для объяснения не только судьбы эмигранта как таковой, но и применительно к собственному изгнанническому опыту. Например: «Я интеллектуальная космополитка: выросла в Болгарии, живу во Франции, у меня европейское гражданство. Я везде немного иностранка, и в этом есть преимущество – у эмигрантов нет четкой идентичности, застывшего представления о том, кто я, и это дает свободу творить себя, придумывать свою жизнь, рождаться заново» (Кристева 2011). В другом месте она повторяет: «Когда проходишь путь, как я, от тоталитаризма до Сан-Жермена де Пре, то постоянно находишься в логике смерти и воскрешения: ты должен либо двигаться, либо исчезнуть. И чтобы идти вперед, я нашла своё решение: превращать своё любопытство в созидательную силу. Вникая в те положения и идеи, которые мне казались интересными, и создавая собственную версию. Я была свободнее, поскольку не принадлежала ни к одной общности» (Кристева 2012). Тут впору напомнить слова Иосифа Бродского, которыми он заканчивал уже упомянутую выше речь, о том, что «освобожденный человек не есть свободный человек, что освобождение – лишь средство достижения свободы, а не ее синоним» (Бродский 2003:36). Освобождение чревато не только утратой ориентировки и привычной системы координат, о чем говорил Чеслав Милош (Милош 1997). Испытание множеством мест проживания, множеством культур и языков таит в себе, как считает Кристева, опасность «потери моральных устоев, по принципу – у меня нет одного закона, у меня много законов» (Кристева 2005). Взамен же этот мультилингвизм и мультикультурализм, по ее убеждению, обеспечивает огромный творческий потенциал, открывает неожиданные творческие способности (Кристева 2005; Кристева 2012). Собственный опыт самой Юлии Кристевой лучшее тому доказательство.

Ситуация мультилингвизма рано или поздно ставит писателя-эмигранта перед проблемой языкового выбора. По убеждению Иосифа Бродского,

для человека писательской профессии «состояние, которое мы называем изгнанием, прежде всего событие лингвистическое: выброшенный из родного языка, он отступает в него», и «из его, скажем, меча язык превращается в его щит, в его капсулу» (Бродский 2003:35). Эта ситуация больше всего соответствует писателям, которые оказались в эмиграции, будучи уже в значительной мере сформированными личностями и художниками. В то же время вместо замыкания на родном языке есть возможность найти себя в чужом. Данный путь оказывается ближе для тех писателей, которые начинают осознавать свое призвание именно в эмиграции. К таким следует отнести и Юлию Кристеву.

Язык, по известной философской формуле Мартина Хайдеггера, является «домом бытия». Не случайно Кристива признает, что эмиграция убила ее старую основу, болгарский язык стал для нее «почти мертвым». Взамен она возвела новую, «сначала хрупкую и искусственную, вскоре, – как она подчеркивает, – все более и более мне необходимую, а теперь единственно живую – французский язык» (Кристива 1997). Однако язык детства не был ею предан полному забвению, он продолжает оставаться «связью со своими истоками»: «Над спрятанной в подземелье криптой, неподалеку от болота с недвижимой и загнивающей водой я построила себе новый дом, в котором живу и который живет во мне» (Кристива 1997). Кристива расшифровывает эту предельно точную метафору, оголяя внутренние механизмы собственного творчества: «В алхимии наименований я остаюсь наедине с французским. Дав имя Бытию, я начинаю быть: душой и телом я живу по-французски. Однако когда события складываются в сюжет, то есть всякий раз, когда Бытие является ко мне в виде истории – истории жемчужного тумана или истории диких уток и, конечно, истории мечты, страсти или убийства, – я чувствую смятение, которое не выразить словами, но которое обладает собственной музыкой; оно навязывает мне неуклюжий синтаксис и бездонные метафоры, не имеющие ничего общего с французскими блеском и внятностью и пропитывающие мою покойную ясность византийской тревогой. Я отступаю от традиций французского вкуса. <...> И пусть я уже пятьдесят лет воскресая во французском языке, мой французский вкус не всегда противится всплескам старой мелодии, вьющейся вокруг все еще бдительной памяти. На поверхность этих сообщающихся сосудов вдруг выныривает какое-нибудь странное слово – ино-странное себе самому, родом ниоткуда, уродливый росток чего-то глубоко личного. <...> На перепутье двух языков и по крайней мере двух времен я леплю язык, который за стремлением к внятности пытается спрятать робкие всплески патетики, и тогда под гладкой поверхностью французских слов, отполированных, словно камень водосвятной чаши, я начинаю различать почерневшую позолоту православных икон. А возникающий в результате монстр – не знаю, исполн

или карлик – тешится тем, что вечно спорит с самим собой, но он вызывает раздражение и у коренных жителей обеих стран. Как у жителей моей родной страны, так и у жителей страны, меня приютившей» (Кристева 1997). Возможно, единственным способом преодолеть эту двустороннюю чуждость может стать обращение обоих «домов бытия» в одинаково родных.

Фундаментальная связь с родиной, определяющая сущность эмигранта, характеризуется у Юлии Кристевой особой сложностью, «проживанием трагедии своей страны изнутри и извне»* (Кристева 1997). Француженка и болгарка вместе, она клеймит болгар с позиций Запада, но вместе с ними клеймит и себя: «Это не я. Это моя материнская память, еще не остывшее и горящее тело – тело в моем теле – вибрирует в унисон с инфразвуками и потоком новых сведений, тайной любовью и явными конфликтами, грегорианскими песнопениями и рекламными объявлениями, детской нежностью и жестокостью бандитов, убогой тупостью политики, экономики, идеологии, со всеми окружающими вас людьми – растерянными или прущими напролом, рвачами или лентяями, ненасытными спекулянтами, бессовестными и пустыми эгоистами, с вами – выброшенными за борт истории и пытающимися догнать ее, не очень понимая, как это сделать; с вами, болгары, – никем не замечаемыми, никому не нужными, как мутное пятно на прозрачном стекле, с вами, мрачные балканцы, – окруженными безразличием Запада, к которому принадлежу и я» (Кристева 1997). И со стороны, и, тем более, изнутри самой Болгарии, такой взгляд может показаться чересчур жестким. Поль Рикер предполагает, что возможное объяснение «особой сложности ее отталкивания от прежней родины» заключается в том, что коммунисты убили ее отца, священника (Рикер 2002:427).

Подобное раздвоение, бытие между языками, странами и культурами может олицетворять не только трагедию, но и, как уже говорилось, может питать позитивную изгнанническую энергию. Именно таковой является и позиция самой Юлии Кристевой: «Судьба изгнанника всегда горька, но со времен Рабле, да и после падения Берлинской стены, изгнание остается для нас единственным способом отыскать Божественную бутылку. Найти ее можно, лишь ведя поиск ради поиска или в изгнании, изгоняющем изгнанническое сознание, изгнанническое высокомерие» (Кристева 1997). Таким образом, данная программа требует осмысления.

Гносеологический уровень

Частично представленные теоретические взгляды Юлии Кристевой на феномены эмиграции, изгнанничества и чужести, получили концентрированное выражение в книге «*Étrangers à nous-mêmes*» («Чужой в нас самих»),

* Называя свое эссе «Болгария, боль моя», Кристева указывает на схожесть своей позиции с дневником «Германия, боль моя» еще одного литературного эмигранта Томаса Манна (Критцева 1997).

1988). Главной мыслью книги является то, что чуждость другого может быть воспринята и принята только тогда, когда будет осмыслена чуждость самому себе. Автор замечает, что, размышляя над этой проблемой, она «думала и о своей собственной судьбе» (Кристева 2005). Кристева восстанавливает историю чужести от Древней Греции до нашего времени и выстраивает своеобразную систему координат из основных интерпретационных понятий чужести как таковой. Самым важным в теоретическом плане представляется первый раздел ее книги – «Токата и fuga для чужого».

Чужой – трагическая фигура. Возможно ли счастье для чужого? Только особый вид этого счастья, заключающийся в чувстве изначальной переходности, «между побегом и происхождением: шаткая граница, временный гомеостаз» (Кристева 2004:11). Чужого постоянно сопровождают утраты. То, что толкает его к скитаниям, – «тайная рана, часто неведомая ему самому» (Кристева 2004:11). Он пытается заглушить эту рану через вызов: изгнание представляется независимым от внешних причин, а только его собственным решением поиска «невидимой и обещанной территории», которую он «вынашивает в своих мечтах и которую следует назвать потусторонностью» (Кристева 2004:11-12). Однако, столкнувшись с неприязнью новой реальности, чужой проходит через «страдание, экзальтацию и маскировку». Обретая цель (профессиональную, интеллектуальную), выбирая определенную программу, он изменяет своей чужести, тогда как «экстремальная логика изгнания» должна постоянно отдалять все цели (Кристева 2004:12-13). Чужой очень чувствителен ко всем внешним раздражителям, у него словно «содрана кожа», поэтому взамен он надевает маску, «лишенную чувствительности кожу». Под этой маской прячется, с одной стороны, восхищение теми, кто его принял, поскольку он чаще всего считает их выше себя (материально, политически, социально), с другой стороны, он считает их несколько «ограниченными и слепыми», поскольку «его гордые хозяева не имеют той *дистанции*, которая есть у него, чтобы видеть и себя и их»: «Чужой утверждает в этом промежутке, отдаляющем его и от других, и от него самого и дающем ему чувство превосходства не потому, что он владеет истиной, а потому, что может релятивизовать все и себя самого там, где остальные остаются в плену колеи одновалентности» (Кристева 2004:13-14). Как видим, в данном случае обосновывается контрапунктическое сознание изгнанника, которое Эдвард Саид считал главным достижением эмигранта.

Изгнание является единственным выходом для чужого: «оставшись дома, он, возможно, стал бы маргиналом, большим или оказался вне закона»*, а так, «не имея дома, он, наоборот, эксплуатирует парадокс актера:

* «Не стоит ли допустить, что в другой стране стаешь чужим потому, что ты уже чужой изнутри?» (Кристева 2004:23).

умножая маски и «ненастоящие самости», он никогда не бывает ни целиком настоящим, ни целиком фальшивым, поскольку умеет приспосабливать к проявлениям любви и ненависти поверхностные антенны базальтового сердца» (Крїстева 2004:16). Однако, твердость, уверенность, отстраненность являются лишь способом противостоять дроблению. Равнодушие оказывается только «пристойным ликом ностальгии», «меланхолической влюбленности в утраченное пространство»*, оборачивающей злость против других на себя (Крїстева 2004:17). Впрочем, не следует забывать, что чужой не является чем-то одномерным, «он никогда не бывает просто четвертованным между тут и там, теперь и раньше» (Крїстева 2004:18). Крїстева разделяет чужих на две категории: иронисты и верующие. Первые – это те, которые «пожирают себя в терзаниях между тем, чего уже нет, и тем, чего никогда не будет», «приверженцы нейтральности, поклонники пустоты»; вторые – те, кто «сами себя преодолевают», «ни раньше, ни теперь, а по ту сторону, они имеют страстное и твердое желание, хотя так и не утоленное, к другой, всегда обетованной земле» (Крїстева 2004:18). Эти две категории, воплощаясь в самых разных видах, моделируют типы поведения чужого.

Абсолютная свобода чужого, порвавшего все связи со своими, превращается в одиночество (Крїстева 2004:20). Утерянные связи влекут за собой сиротство, но и восстанавливают солидарность с людьми из предыдущей жизни (Крїстева 2004:31-33), однако сам чужой противится какой бы то ни было посторонней отсылке к своим корням (Крїстева 2004:41-42). Своеобразным защитным механизмом от тотального одиночества, как это не звучит парадоксально, оказывается ненависть. Чужой предпочитает вместо усиливающего одиночество безразличия других чувствовать на себе их ненависть, которая затем оборачивается на ненависть к ним (Крїстева 2004:21). К сожалению, сосредотачиваясь на ненависти, чужой рискует не заметить любовь (Крїстева 2004:21-22).

Характерной приметой чужого является также утрата родного языка, которая никогда не бывает полной. Как не бывает полным усвоение нового языка. Даже когда чужому думается, что новый язык становится «воскрешением», «новой кожей», иллюзия развеивается, если ему дают хотя бы косвенно понять языковые несуразности его речи. В результате, «между двумя языками» стихией чужого становится «молчание» (Крїстева 2004:23-24). А раз чужой не может говорить, ему остается работать – «иммигранты, значит, работники», чужой узнается по тому, что «*do сих por* считает работу ценностью» (Крїстева 2004:27). Это обычная роль эмигранта. Чтобы преодолеть ее, по мнению Крїстевой, чужому стоит ответить себе на вопрос, действительно ли он хочет говорить (Крїстева 2004:25). Правда, и в работе

* Сама Юлия Крїстева соглашалась с этим определением: «L'etranger – это я сама» (Крїстева 2005).

может проявляться изгнанническая энергия, позволяющая достигнуть определенных высот. В этой перспективе чужой начинает восприниматься как завоеватель, хозяин «будущего», переворачивая этим диалектику раба и хозяина с ног на голову (Крїстева 2004:28-30). Однако, чаще всего чужой игнорируется, его слово является незначительным. Поэтому, если он не замыкается в молчании, то его слово должно «рассчитывать лишь на силу своей голой риторики, на имманентность вложенного в него желания» (Крїстева 2004:30-31). Воспринятый язык, оставаясь искусственным, позволяет чужому обращаться с собой более свободно, легче переходя за рамки пристойности, вместе с тем открывает необыкновенную легкость в творении нового (Крїстева 2004:42-45). Часто экспериментаторами в литературе становятся именно эмигранты.

В конечном счете, исходя из собственного опыта, Юлия Крїстева признает: «Нигде не чувствуешь себя *более* чужим, чем во Франции» (Крїстева 2004:52). Чужого выдает его «злосчастный французский язык», отсутствие «универсального, то есть французского вкуса» (Крїстева 2004:52). Именно эта ситуация порождает две противоположные тенденции поведения: стремление к ассимиляции либо замыкание в своей изоляции (Крїстева 2004:53). В то же время Крїстева считает, что «нигде нет возможности чувствовать себя *лучше* чужим, чем во Франции» (Крїстева 2004:53). Благодаря своей особости и неприемлемости, чужой становится увлекательным объектом: реакция может быть позитивной или негативной, но не нейтральной. «И наконец, когда ваша чужость стает исключением культуры, – например, когда вас признали как великого ученого или великого художника, – вся нация присоединится к вашему успеху, приобщит его к своим наилучшим достижениям и признает вас существенней, чем где-нибудь, но не без некоторого понимающего подмигивания касательно вашей не очень французской комичности, хотя и с блеском и большой пышностью. Так было с Ионеско, Сьораном, Беккетом...» (Крїстева 2004:54). Остается добавить, что так случилось и с Юлией Крїстевой.

Художественный уровень

Наконец, обратимся к собственно художественному опыту Юлии Крїстевой. На постсоветском пространстве она известна в первую очередь как теоретик – постструктуралист, семиотик, лингвист, философ, специалист в области поэтики, истории искусства и религии, метафизики, эпистемологии, психоанализа и феминизма. В то же время она не чужда и писательству, которое на сегодняшний день представлено пятью романами. Этот пласт ее литературной деятельности практически остается у нас рецептивной лакуной.

Как пронизательно замечает Миглена Николчина, «начиная с “Самураев”^{*} письмо Кристевой наконец пересекает границу, за которой оно могло бы определить себя как “роман”», «сам жанр оказывается “пациентом”, очень похожим на протагониста “Сил ужаса”: изгнанника, вопрошающего “Где?”, неутомимого скитальца, одержимого проведением границ и разделением пространств, сменяющего маски в игре со множеством идентичностей, заблудившегося меланхолика, пересекающего вечно чужую страну “до края ночи”» (Николчина 2003а:19).

Изгнание и чуждость являются смысловыми скрепами романного повествования «Смерти в Византии» (2004) – произведения, которое нарочито использует форму детективного и даже полицейского романа, мастерски совмещая ее, как в «Имени розы» Умберто Эко, с особенностями исторического романа и по-новороманнистски играя нарративами.

Романное действие разворачивается в контурах трех знаковых топов: Санта-Барбары, Парижа и Византии. Санта-Барбара является воплощением современного мира мигрантов. *«Вам хочется увидеть Санта-Барбару на карте? Невозможно. Как локализовать столь планетарное явление? Санта-Барбара есть и в Париже, и в Нью-Йорке, и в Москве, и в Софии, и в Лондоне, и в Пловдиве, и в самой Санта-Барбаре, повсюду, говорю вам, там, где пытаются выжить чужестранцы вроде нас с вами, бродяги, утратившие собственную аутентичность, ищущие непонятную истину»* (112)^{**}. Санта-Барбара выступает тут своеобразной моделью современного общества. Изгнание и чуждость воплощаются в персонажах, которые чаще всего являются эмигрантами во втором, а то и в третьем поколении.

Главная героиня романа – Стефани Делакур, чьи предки по материнской линии были русскими и нарратив которой доминирует в тексте, *«филолог-лингвист-семиолог»* (130), *«блестящая студентка филологического факультета, увлекавшаяся сперва китайским языком, а потом на короткое время структурализмом»* (126). Она больше других идентифицируется с личностью автора. Тот факт, что в романе несколько раз упоминается имя самой Юлии Кристевой (например, Стефани *«присутствовала на докладе иностранки Кристевой о новых душевных расстройствах, которыми по преимуществу страдают приезжие»* (113-114)), никак не должен способствовать мысли об отчуждении автора от рассказчика, напротив – между ними тянутся невидимые связующие нити, главной из которых является концепт чужести.

Стефани чувствует себя чужой в парижской журналистской среде. Отправляясь в Санта-Барбру с редакционным заданием как специальный

* Первый роман (1990) Юлии Кристевой.

** Тут и далее текст романа цитируется за изданием (Кристева 2008) с указанием номера страницы.

корреспондент, чтобы расследовать странные убийства, героиня погружается в чтение романа о византийской принцессе Анне, написанного неким Себастьяном. Это позволяет Стефани прочувствовать себя «византийкой», то есть «чужестранкой». Героиня утверждает: «Я – византийка <...>. Отрываюсь от самой себя, как эта пыль, что заполняет ветер и вместе с ним перемещается к Золотому Рогу, как дух, отделяющийся от тела, как тело, что начинает источать на жаре запахи <...>. Не ищите меня на карте, моя Византия – понятие временное, это вопрос, который время задает самому себе, когда не желает выбирать между двумя географическими точками, двумя догмами, двумя кризисами, двумя идентичностями, двумя континентами, двумя религиями, двумя полами, двумя уловками. Византия оставляет этот вопрос открытым, время тоже. Никаких колебаний, лишь мудрое осознание происходящего, проходящего, уходящего, скоропреходящего – будущего предшествующего» (144). Обращение к Византии, которое она совершает вслед за Себастьяном, позволяет Стефани осознать свою чуждость, исключительность положения между мирами и временами.

Однако не только книга Себастьяна направляет героиню к Византии, туда влечет Стефани ее собственное происхождение: «Мой дед по материнской линии звался Иваном, он женился на красавице еврейке Саре, они покинули родную Москву накануне революции и уехали сначала в Женеву, потом в Париж. Будучи психоаналитиком-самоучкой, я подозреваю, что эта докоммунистическая колыбель с ее православными куполами – единственный византийский магнит, притягивающий меня к пути, по которому следует твой Себастьян» (265). Тема родовой предыстории имеет свое напряжение. Важно помнить, что, по терминологии Юлии Кристевой, потеря родины в какой-то мере отождествляется с матереубийством и, наоборот, обретение матери равняется обретению родины*. Совсем не случайно Стефани начинает по-настоящему обретать мать только после ее смерти (обращает на себя внимание, что имя матери «Кристина» созвучно с фамилией автора). Мать представляет типичный образ изгнанницы и чужестранки. Обрисовывая ее образ, Стефани несколько раз употребляет слово «молчание»** как наиболее соответствующее ее характеру. Закономерно, что на склоне лет мать увлеклась собиранием исторических документов о дореволюционной Москве, своем доме, ее манит к себе православие (как и саму Стефани, а также Себастьяна). Однако отец, француз и католик, в каком-то непонятном порыве относит этот архив на помойку. После этого с матерью происходит единственный «эмоциональный взрыв», который запомнит Стефани, «если можно так назвать уход в себя, в молчаливое порицание»: «“Знаешь, дочка, никто не презирает иностранцев так, как презираем их мы, французы.

* Первый роман (1990) Юлии Кристевой.

** О молчании чужого см. выше.

Холодно, без угрызений совести, со спокойной душой. Мы ведь лучшие!” О, это недоброе “мы”! “Не забывай этого, обещаешь?” И все, больше ни звука» (268-269). Свообразным посмертным протестом этой тихой изгнанницы, свидетельством ее непокоренности и укорененности в ином, становится завещание похоронить ее по православному обряду.

Свообразным идеологическим дополнением к Стефани выступает другой важный персонаж книги – Себастьян Крест-Джонс. Генеалогия и этимология его фамилии восходит к болгарскому «Кристи» (как и Крестева?). Себастьян работает на кафедре истории миграций в университете Санта-Барбары. Мы знакомимся с ним в момент, когда он летит в самолете в Стони-Брук, где должен получить ученое звание доктора honoris causa за труды по метизации народов. Данный факт представляется весьма важным в свете размышлений Юлии Крестевой, которые мы находим в книге «Чужой в нас самих»: «Не принадлежать никакому месту, никакому времени, никакой любви. Утраченное происхождение, невозможное укоренение, исчезающая память, неопределенное настоящее. Пространство чужого – это поезд в движении, самолет в полете, это собственное превращение, исключающее остановку» (Крестева 2004:15). Переключка этой сентенции с романом более чем очевидна. Например, в самолете *«Себастьян Крест-Джонс вдруг отдал себе отчет в том, что полет был единственным сродственным ему, если не сказать органичным, состоянием»* (24). Более того: *«Он наконец осознал, кто он. Переселенец. Мигрант. И если однажды ему предстояло, согласно буддистской вере, в кого-либо перевоплотиться, это непременно будет птица»* (25). Дальше Себастьян усугубляет сравнение, уподобляя мигранта бабочке: *«Из всех обитателей Санта-Барбары и Византии лишь бабочки казались ему достойными уважения <...>. У бабочек ни тела, ни лица, только веретенообразное тулово, к которому прикреплены мембраны души, крылья пространства, паруса пейзажа. Невозможно представить себе их жилище, гнездо, дом – эти понятия вообще с ними не вяжутся. Все, что они могут предпринять для своей защиты, – спрятаться в собственных крылышках, сложенных, как руки для молитвы, и уснуть на какой-нибудь тычинке, лепестке, почке»* (40). Выясняется, что Крест-Джонс является незаконнорожденным сыном официантки Трейси Джонс от Сильвестра Креста, эмигрировавшего из Балкан и добившегося успеха в Санта-Барбаре. Это положение еще более усугубляет его чуждость. Себастьян сам признает, что является *«бастардом, изгнанником в поисках Истоков»* (160). Он утешается стихией парадоксов, ищет *«мир, который в этом мире был бы не от мира сего»* (262). К истории Византии XI века он обращается в поисках следов своего далекого предка-крестоносца. Интригующим моментом сюжетного конструкта становится увлечение Себастьяна личностью современницы легендарного предка принцессы Анны. Эту первая женщина-историк,

пути которой, по мысли Себастьяна, могли с этим предком пересекаться. В итоге, творческие поиски Византии, становятся возвращением в родные места, «обретением дома» и, одновременно, конечным пунктом его жизненного пути.

Себастьян концентрирует на себе все аспекты чужести. Большинство его размышлений можно полагать автоцитированием, поскольку они звучат буквально как ретрансляция теоретических выкладок Юлии Кристевой. Помимо всего прочего стилистика текста его дневников воспроизводит легкий акцент чужого: *«Я ничтожество, лишенное родины. Все изгнанники родом из каких-то других краев, которые они либо предпочитают принявшим их странам, либо ненавидят, чтобы лучше слиться со второй родиной. Я знаю таких, что заделываются поэтами и непрерывно мечтают о “хрупких березках, укрытых снегом” или о “согревающем аромате приправленных блюд, укачиваемом голубизной вечного моря”, оставшиеся в стране, где прошло их детство. Знаю и других, что прячутся за маской безразличия. И третьих, что жалуются на все и вся, превратившись в жертв приютившей их страны, словно жалоба – последняя цена за свободу, что в тысячу раз предпочтительнее, чем рабство, от которого они бежали! Я же не бежал и не выбирал. И тем не менее я не у себя дома. Когда же я отправлюсь за границу, то узнаю на лицах незнакомцев знакомое выражение людей ниоткуда: что это – нечто и впрямь присущее им или же отблеск моей собственной неприкаянности? Я не принадлежу никакому пространству, возможно, я принадлежу времени, когда оно сжимается и не может быть определено никакими пределами...»* (91-92). Впрочем, и сама Кристева неоднократно возникает на страницах романа, подмигивая читателю постмодернистской автоинтертекстуальностью.

Помимо Себастьяна и Стефани в романе присутствует целая вереница еще более отчужденных, порой, весьма экзотичных персонажей. К примеру, убитая Крест-Джонсом Фа Чан (любовница-китайка из Гонконга), или ее брат-близнец Сяо Чан, талантливый математик, забросивший свои занятия в пользу орнитологии (!), ищущий свои истоки в даосизме. Однако этот Сяо оказывается еще и серийным убийцей, жертвой которого стал в том числе и профессор кафедры миграций Себастьян. Характерно, что персонажи, живущие без осознания своей чужести (такие, как ассистент Себастьяна Пино Минальди или жена Себастьяна Эрмина), выглядят наиболее поверхностными и грубыми существами. Тема специфичности романной персониферы этого текста нуждается в отдельном анализе.

В итоге вновь обратимся к вопросу онтологического значения: не повествует ли читателю этот роман о самой «иностранке» Кристевой, пребывающей в поисках своих истоков? Может быть, перед нами художественное воспроизведение своеобразного компенсаторного механизма, непосред-

твенно нужного автору? Крестоносцы из французских земель, по свидетельству Анны Комниной, византийцами воспринимались как варвары и чужаки. Некоторые из них оседали на землях Византии, обретая участь изгнанника. То есть, у многих современных представителей народов Византии с большой вероятностью предками могли быть те же франки. А тогда, не являются ли коллизии сегодняшней истории, по исходной идее самого автора, вариацией или некоей зеркальной копией европейских событий тысячелетней давности? Во всяком случае, именно это может стать ключевым условием адекватного восприятия всей романной конструкции «Смерти в Византии».

ЛИТЕРАТУРА:

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

Бугаева 2006: Бугаева, Любовь. *Мифология эмиграции: геополитика и поэтика*. В кн.: *Ent-Grenzen: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts / За пределами: Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века*. Франкфурт-на-Майне: Петер Ланг, 2006.

Кристева 1997: Кристева, Юлия. *Болгария, боль моя* [online]. Иностранная литература, no. 10, 1997, accessed 1 September 2013; available from <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/10/kristeva.html>;

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

Кристева 2008: Кристева, Юлия. *Смерть в Византии*, Москва: АСТ, 2008.

Кристева 2010: Кристева, Юлия. *Черное солнце. Депрессия и меланхолия*, Москва: Когито-Центр, 2010.

Кристева 2011: Кристева, Юлия. *7 вопросов Юлии Кристевой* [online]. Русский репортер, 8 февраля, 2011, no. 5 (183), accessed 1 September 2013; available from http://rusrep.ru/article/2011/02/08/7_voprosov/;

Кристева 2012: Кристева, Юлия. *Лакан или историческое значение психоанализа: интервью с Юлией Кристевой* [online]. Вестник Психоанализа, no. 1, (2012), accessed 1 September 2013; available from http://olshansky.sitcity.ru/lttext_3001234503.phtml?p_ident=lttext_3001234503.p_2803193829;

Кристева 2004: Кристева, Юлия. *Самі собі чужі*, Київ: Основи, 2004.

Милош 1997: Милош, Чеслав. *Об изгнании*. Иностранная литература, no. 10, 1997, accessed 1 September 2013; available from <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/10/milosz.html>;

Николчина 2003а: Николчина, Миглена. *Власть и ее ужасы: полилог Юлии Кристевой*. В кн.: Кристева, Юлия. *Силы ужаса: эссе об отращении*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2003.

Николчина 2003б: Николчина, Миглена. *Значение и матерубийство. Традиция матерей в свете Юлии Кристевой*. Москва: Идея-Пресс, 2003.

Рікер 2002: Рікер, Поль. *Сам як інший*. Київ: Дух і Літера, 2002.

Саїд 2003: Саїд, Едвард. *Мысли об изгнании*. Иностранная литература, no. 1, 2003, accessed 1 September 2013; available from <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/1/saide.html>;

Саїд 2007: Саїд, Едвард. *Культура й імперіялізм*. Київ: Критика, 2007.

Тодоров 1998: Тодоров, Цвеган. *Человек, потерявший родину: главы из книги*. Иностранная литература, no. 6, 1998), accessed 1 September 2013; available from <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/6/todorov.html>;

NATELA KHINCHAGASHVILI

Gori, Georgia

Gori State Teaching University

A.I. Kuprin in Emigration

The mission of Russian emigrant Literature is one of the problems in Russian literature history even today. The emigrant literature is defined differently even now because of political situations, for example: “Ours”, “enemies”, “paricides”. In this paper we have been trying to answer those questions which appeared beyond the attention of researchers working on Kuprin’s creative works. During these 17 years of emigration, the writer thinks about the Russian character and soul. One of the etudes of emigrant period named “Russian Soul” with leitmotiv of writer’s perfectly expressed his spiritual mind.

Key words: *Foreign literature, archive materials, the theme of people, army and homeland, publicism.*

НАТЕЛА ХИНЧАГАШВИЛИ

Грузия, Гори

Горькийский государственный учебный университет

А.И.Куприн в эмиграции (К постановке вопроса)

Я люблю Россию и привязан к её земле...

Русская зарубежная литература XX века – блестящая страница в истории русской культуры – до сих пор остается сложной проблемой, несмотря на кажущиеся простоту и закономерность ее как общественного явления. Русская литературная эмиграция, ставшая заложницей процессов полити-

ческого характера, продолжала жить в Зарубежье, стремясь «донести свечу до родины», сохранить русскую культуру и русскую православную веру для будущей свободной России.

Проблемы русской литературной эмиграции в той или иной мере рассматриваются многие годы. Однако, наибольшее количество исследований появилось лишь в последние годы, когда произошло изменение самого взгляда на причины и роль явления. Русская литература становится единой русской национальной литературой, переставая быть искусственно расчлененной, ликвидируются «белые пятна», публикуются работы самих русских эмигрантов, рассматривающих происшедшие процессы с позиций отнюдь не пассивных наблюдателей.

Творчество А.И.Куприна, писателя, оказавшегося волею судеб маленькой, но значимой частицей литературного зарубежья, до сих вызывает интерес исследователей. К наиболее значимым работам, осмысливающим творчество Куприна в аспекте Русского Зарубежья, на наш взгляд, относятся исследования Л.Н. Михеевой («С думой о России, о человеке», М., 1992), «Время исканий, возрождения, обновления»(М.,1994), «На заре «серебряного века» (М., 2001); И.Г. Минераловой «Поэтический портрет эпохи» (М., 2000); В.В.Агеносова В.В. (Русская литература серебряного века. М.1997, Литература русского зарубежья (1918-1996).М.1998); Р.Янгирова (Забятая публицистика А.И. Куприна. Литературное обозрение. 1998. №4); Л.И. Бронской (Концепция личности в автобиографичной прозе Русского Зарубежья первой половины XX века. 2001) и др.

При всей ценности вышеупомянутых работ, однако, следует признать, что большая часть исследований раскрывает лишь одну-две стороны жизни и деятельности представителей русской литературной эмиграции. В настоящей статье делается попытка ответить на некоторые вопросы по теме, оставшиеся за бортом внимания современных куприноведов, изучающих эмигрантский период творчества писателя

Согласно версии советского литературоведения, А.И.Куприн чуть ли не насильно мобилизованный белыми, оказавшись в эмиграции по недоразумению, не написавший за границей ничего стоящего, сильно сожалел о своем отъезде из СССР. Что ж, таковым был политический заказ советской пропаганды. Так как же и почему А.Куприн оказался за кордоном – цель нашего исследования.

Судя по произведениям Куприна, писатель с восторгом приветствовал революцию 1905 и Февральскую 1917-го. Октябрьскую же революцию, диктатуру как форму власти писатель не принял, Советскую Россию называл Совдепией. Не желая подчиняться большевикам, А. Куприн оказался в числе миллионов русских людей, эмигрировавших за рубеж. Так что же

обусловило его решение эмигрировать: политические, идейные или же случайные, житейские?

В 1915 году Александра Ивановича, как офицера запаса, мобилизовали и послали в Финляндию, где он должен был обучать солдат, но из-за обострившейся болезни вскоре вернулся в Гатчину. Освобождённый от военной службы по состоянию здоровья пятидесятилетний Куприн пошёл в белую армию добровольцем.

Обстоятельства пребывания Куприна в армии весьма трагичны.

К моменту Октябрьской революции в России Эстония добилась от Временного правительства автономии. На следующий день после объявления независимости Эстонии, 25 февраля, Кайзеровские войска вступили в Ревель и вся территория Эстонии, разделенная на округа, подчинилась немецкому командованию. Однако, в том же году побежденная Германия подписала перемирие, которое положило конец Первой мировой войне.

Между тем летом 1918 года в России на Псковщине стали образовываться белые вооруженные формирования, которые под давлением красных частей отступили в Эстонию. Именно в это время, через полгода после захвата власти большевиками, Куприн был арестован и посажен в тюрьму, однако вскоре был выпущен, помилован как известный писатель.

Правительство Эстонии, находясь в трудном положении (малочисленные отряды белоэстонцев не могли противостоять наступавшей Красной Армии) задействовало отряды белых. В начале 1919 года белоэстонцы, получив поддержку от союзников, перешли в контрнаступление и дошли до Нарвы. Белые прорвали фронт под Нарвой, затем последовали ожесточенные бои с Красной Армией.

В Нарве находились штабы, интендантские службы. Сюда в июле 1919 года прибыл генерал Юденич и принял руководство Северо-Западной армией.

Осенью 1919 года войска Юденича заняли Гатчину. В октябре 1919 года А.И. Куприн снова был призван в армию, в головной Талабский полк. Куприна определили редактором фронтовой газеты «Приневский край», просуществовавшей всего месяц.

В конце октября красные вновь перешли в контрнаступление. Началось отступление белых. Куприн писал: «Наступает зима. У Нарвы русские полки не пропускаются за проволочное ограждение эстонцами. Люди кучами замерзают в эту ночь. Потом Нарва, Ревель и бараки, заваленные русскими воинами, умирающими от тифов. В бараках солдаты служили офицерам и офицеры солдатам...» [Куприн 2007:82] Вот в таком состоянии, полураздетая и полувооруженная Северо-Западная армия прорвала красный фронт и взяла Гатчину, где в это время жил Куприн.

В середине ноября Белая армия оказалась в весьма тяжелом положении. Эстония, решившая заключить мир с большевиками, не пропустила белых на левый берег Нарвы. не пропустили, и она была оставлена оборонять правый берег реки южнее Нарвы. За спиной белоэстонцев начался грабеж военных складов. Красные взяли «в мешок» белогвардейские части. Эстонцы же не пускали на свою территорию. Обезоруженный и обманутый талабский полк был полностью уничтожен. Сегодня на этом месте стоит деревянный крест, напоминающий о страшной трагедии.

Пропуск 15 тысяч солдат и офицеров Северо-западной армии на территорию Эстонии обратился в ужасную картину. Эстонские солдаты прямо на морозе раздевали солдат, снимали новые шинели, отнимали ценные вещи. Затем людей разместили в пустующих фабричных зданиях. Условия были ужасными: ни кроватей, ни одеял, ни теплой одежды, ни медикаментов... «Русских начали убивать прямо на улице, запирали в тюрьмы и концентрационные лагеря, вообще всячески притесняли всякими способами. С беженцами из Петроградской губернии, число коих было более 10 000, обращались хуже, чем со скотом. Их заставляли сутками лежать на трескучем морозе на шпалах железной дороги. Масса детей и женщин умерла.» (Секретный доклад 1920:143—169).

Куприн разделил трагический путь Северо-Западной армии. Как личную трагедию воспринял писатель поражение армии: «Я... склоняю почтительно голову перед героями всех добровольческих армий и отрядов, полагавших бескорыстно и самоотверженно душу свою за други своя», — скажет он о солдатах, сражавшихся за землю Русскую в Гражданскую войну в изданной в Париже повести «Куполе Святого Исаакия Далматского» И далее об офицерах Северо-Западной армии: «В офицерском составе уживались лишь люди чрезмерно высоких боевых качеств. В этой армии нельзя было услышать про офицера таких определений, как храбрый, смелый, отважный, геройский и так далее. Было два определения: „хороший офицер“ или, изредка, — „да, если в руках“». (Куприн 2007:98).

Видя в борьбе с большевиками свой долг, он гордился службой в этой армии, смог бы — пошёл бы в строй, на позиции. Как дорогую реликвию в эмиграции он хранил полевые погоны поручика и трехцветный угол на рукав, сшитый Елизаветой Морицевной.

Следует отметить, что отстраненный по болезни от службы, Куприн считал делом чести поступить добровольцем и занимался редакторской работой при штабных газетах. В начале ноября в Нарве (Ивангороде) генерал и писатель П. Краснов издавал газету Северо-западной белой армии «Приневский край». Газета придерживалась правых позиций и также тесно была связана с командованием Северо-западной армии. Газета была создана 19

октября 1919 г. в Гатчине по указанию штаба армии как ее орган, предназначенный для гражданского населения районов, освобожденных от красных. Непосредственным руководителем газеты стал генерал П. Краснов, большая же часть редакционной работы выпала на долю А. Куприна.

После отступления Северо-западной армии из-под Петрограда редакция обосновалась в Нарве, где с 7 декабря 1919 г. на 23-ем номере было возобновлено издание газеты. Впрочем просуществовала газета недолго: последний номер (№50) ее вышел 7 января 1920 г.

Проживая в 1919 году в Гатчине, Куприн был призван, как офицер запаса царской армии (поручик), на военную службу в белую Северо-Западную армию в качестве редактора именно этой армейской газеты. Вот как вспоминает он об этих днях:

«Я «явился» ему (коменданту) по форме. Он оглянул меня сверху вниз и как-то сбоку, по-петушиному. С досадою прочитал я в его быстром взоре обидную, но неизбежную мысль: «А лет тебе все-таки около пятидесяти».

— Прекрасно, — сказал он любезным тоном. — Мы рады каждому свежему сотруднику. Ведь, если я не ошибаюсь, вы тот самый... Куприн... писатель?

— Точно так, господин капитан.

— Очень приятно. Чем же вы хотите быть нам полезным?

Я ответил старой солдатской формулой:

— Никуда не напрашиваюсь, ни от чего не откажусь, г. капитан.

— Но приблизительно... имея в виду вашу профессию.

— Мог бы писать в прифронтовой газете. Думаю, что сумел бы составить прокламацию или воззвание...» (Куприн 2007:92).

Особенностью этой газеты была публикация не только фронтовых сводок, но и литературных материалов. В дальнейшем с отступлением армии, редакция газеты перешла в Нарву, куда переехал и Куприн с семьей. Было начало ноября и большевики готовили наступление на Нарву, поэтому Куприны в Нарве не задержались и переехали в Ревель. Последний номер «Приневского края» вышел в свет в Нарве 7 января 1920 года. (Куприн 2007:102).

С 26 августа 1919 г. в Таллинне начала выходить газета Северо-западного правительства «Свободная Россия».

Уже 16 сентября 1919 г. «Свободная Россия» была закрыта по распоряжению министра внутренних дел Эстонии, но через день издание газеты было возобновлено под измененным названием «Свобода России». Газета призывала к борьбе с большевиками и с этих позиций поддерживала белую армию, но в то же время всячески откровенничала от реакционно-монархи-

ческого лагеря и пыталась убедить белых не восстанавливать старых порядков и утвердить демократию в России.

23 июня 1920 г. «Свобода России» была закрыта по распоряжению военного командования Эстонии.

Уже на следующий день вместо нее стала выходить газета «За свободу России», которая продолжала прежнюю линию, что закономерно вызвало новое закрытие газеты эстонскими властями, уже окончательно, – 26 августа 1920 г. Короткое время в газете – в конце 1919 г. – печатался А.И. Куприн.

Органом белой армии Н. Юденича была газета «Вестник Северо-западной армии», начавшая выходить под несколькими названиями – «Вестник Северной армии» – 22 июня 1919 г. Газета печаталась в Нарве. Газета отражала точку зрения командования армией и стояла на правых монархических позициях. Ее лозунгом было «Вперед – за Великую, Единую, Неделимую Россию».

В октябре 1919 года Юденич предпринимает поход на Петроград, окончившийся для него полным провалом. А в первые дни ноября Куприн с отступающими частями Северо-западной армии генерала Юденича вместе с семьей — женой Елизаветой Морицевной и дочерью Ксенией уезжает в Гельсингфорс и приблизительно дней через двадцать – двадцать пять получает визу во Францию. 4 июля 1920 года Куприн с женой и дочерью прибыл в Париж. После поражения, уже побывавший в тюрьме и в заложниках, он спасал себя и свою семью от террора. Так началась эмиграция.

Память — удивительная вещь. В годы эмиграции Куприн пишет три большие повести, много рассказов, статей и эссе. Однако тема армии, наряду с темой любви, остается любимой и неизменной. Если «Поединок» сводит образ благородного царского офицера почти до уровня офицера современного, то «Юнкера» наполнены духом русской армии, непобедимым и бессмертным. «Я хотел бы, — говорил Куприн, — чтобы прошлое, которое ушло навсегда, наши училища, наши юнкеры, наша жизнь, обычаи, традиции остались хотя бы на бумаге и не исчезли не только из мира, но даже из памяти людей. „Юнкера” — это моё завещание русской молодёжи» (Куприн 2007:106).

Уже в эмиграции, вдали от отчей земли, Александр Иванович вспомнит родное, заветное, увиденное в далеком-далеком детстве: «Меня упрекнут, может быть, — писал он, — в том, что я все рассказываю в настоящем времени: говорю есть, а не было... Но что же я могу с собою поделать, если прошлое живет во мне со всеми чувствами, звуками, песнями, криками, образами, запахами и вкусами, а теперешняя жизнь тянется передо мною как ежедневная, никогда не переменяемая, надоевшая, истреplенная фильма. И не в прошедшем ли мы живем острее, но глубже, печальнее, но слаще, чем в настоящем?» (Куприн 2007:108).

«Пасхальные колокола» (1928), «Молитва Господня» (1929), «Московская Пасха» (1929), «У Троице-Сергия» (1930) — все эти рассказы о России написаны во Франции. Как никогда раньше, Куприн размышляет о русском характере, русской душе, которая и на чужбине не иссякает. Один из этюдов эмигрантского периода так и называется — «Русская душа». Написанный по случаю, в связи с обвинениями в адрес бывшего белогвардейского офицера, дошедшими из советской России, этюд этот удивительно точно передает состояние души самого писателя в ту нелегкую для него пору. Этюд невелик, потому приведем его почти полностью:

«Конечно, очень легко упразднить душу и рассчитать за ненадобностью Бога, возглаговав над миром интересы желудка и пола: гораздо становится удобнее и проще протянуть временное земное бытие, чем перейти потом навсегда в черное "ничто".

Но русскому человеку не жить без души.

Хорошее есть старое мужицкое словечко. Пожалейте мужика, скажите ему: "Ах ты, бедный!" Он поправит вас: "Беден один черт. У него души нет".

Оттого-то у меня не хватает слов, чтобы выразить в газетной статье все глубокое уважение, весь гордый восторг, которые я испытываю, когда думаю о том, как прекрасно, широко и благостно проявляется живая русская душа здесь, на чужбине, среди трудов, скорбей и лишений, вдали от милой Родины.

Я не говорю уже о последних днях святого предпраздничного подъема, когда у всех беженцев, по некрасовским словам, "как ветром полу правую / отворотило вдруг..." в пользу голодающих и безработных. Но как не вспоминать о той щедрой и поспешной готовности, с которой русское эмигрантское общество отзывалось на каждую нужду, на каждую боль... Вспомним о сборах в пользу инвалидов, вспомним создание убежища для беспризорных, брошенных русских мальчиков, вспомним массовые отклики на каждый отдельный случай братского несчастья, вспомним об усердных дарах на церковные надобности и... пожалуй, устанем перечислять примеры величия, чуткости и доброты русской души в изгнании.

Не пройдем также благодарной памятью тех тяжелых времен, когда шли из эмиграции в Россию хуверовские и индивидуальные посылки. Это было дело многих миллионов франков. Оборвалось оно по злой вине тех же большевиков с упраздненной душою.

Ах, братья мои, слезы радости стоят в глазах, когда думаешь: "Жив Бог, жива Россия, живем и цветом неизменным цветом русской души".

Эмиграция более миллиона бывших подданных России переживалась а осмысливалась по-разному. Пожалуй, наиболее распространенной точкой зрения стало убеждение в особой миссии русского зарубежья, призванного сохранить и развить все живоносные начала исторической России.

Россия всегда была источником вдохновения Куприна, любовь к ней никогда не ослабевала в его душе. Поэтому, первый же очерк, написанный им на родине, имевший характерное название _ «Москва родная» отразил и тоску эмигрантских лет, и неиссякаемое чувство любви к России. Именно это чувство помогло писателю выжить и дожить до возвращения на родину.

Проведенное исследование позволило прийти к следующим выводам:

- в судьбе А.Куприна было много жертвенности, бесконечной тоски по Родине, обиды русского офицера, болезненного обострения мыслей и чувств и, главное, памяти.
- одна из основных тем своего творчества эмигрантского периода жизни – тему армии Куприн развивал и в эмиграции;
- Россия, народ и армия, как ее защитник всегда была источником вдохновения Куприна.

ЛИТЕРАТУРА

Ахиезер 1993: Ахиезер А. Эмиграция из России: культурно _ исторический аспект. М., 1993.

Бронская 2001: Бронская Л.И. Концепция личности в автобиографичной прозе Русского Зарубежья первой половины XX века. Ставрополь, 2001.

Демидова 2001: Демидова О.Р. «Эстетика литературного быта Русского Зарубежья: (На документальном материале русской эмиграции 1920-1960гг.)», СПб, 2001.

Куприн 1999: Куприн А.И. Голос оттуда. 1919-1934. Рассказы. Очерки. Воспоминания. Фельетоны. Статьи. Литературные портреты. Некрологи. Заметки. М., 1999.

Куприн 2007: Куприн А.И. Полное собр. соч., в 10 томах. М. 2007 (т.10, с.343-362; т. 8. с. 92, с.98, с.102, с.106, с.108).

Секретный... 1921: Секретный доклад С.- з. фронта, 1920. Г. В. Гессен, Архив русской революции, т.2, Берлин, 1921, с. 143-169

MAIA JALIASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Restored the Mythic-poetic Model of the Broken Time and Space (According to the novel by Grigol Robakidze “Guards of Grail”)

Soviet Georgia was some kind a violation of time and space for Georgian writer Grigol Robakidze, which was fugitive from the homeland. In his artistic activity the writer saved his homeland in the manner that he presented a mythical and poetic models of independent Georgia. He spiritually saved Georgian culture

by his works. In his novel “Guards of Grail” he symbolically restored the Georgia and created his mythical and poetic model. Thus, he retained a national identity and expressed faith in freedom and survival of Georgia by the way of using symbolic and mythical paradigms.

Key words: Grigol Robakidze, Grail, Mythical, Georgian Literature.

მანია ჯალიაშვილი

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

დარღვეული დრო-სივრცის აღდგენილი მითოპოეტური მოდელი (გრიგოლ რობაქიძის „მცველნი გრალისა“ მიხედვით)

სამშობლოდან იძულებით გადახვენილი გრიგოლ რობაქიძისთვის საბჭოური საქართველო იქცა დარღვეულ დრო-სივრცედ, რომელშიც სასიცოცხლო შემოქმედებითი ენერგია მთლიანად ჩაკლა და ჩაანაცვლა ბოლშევიკურმა დამანგრეველმა, დემონურმა რეჟიმმა. ლიტერატურა და გერმანული კულტურული სამყარო მისთვის იქცა თავშესაფრად, სადაც იგი სამშობლოს სულიერ გადარჩენას მხატვრულ სამყაროში შეეცადა. ემიგრაციაში გერმანულ ენაზე დაწერილ რომანში „მცველნი გრალისა“ მან შექმნა აღდგენილი საქართველოს მითოპოეტური მოდელი. ამგვარად, მან შეინარჩუნა ეროვნული იდენტობა და სიმბოლურ-მითოსური პარადიგმების გზით საქართველოს თავდახსნისა და გადარჩენის რწმენა გამოხატა.

რომანში აღწერილი „მითიური რეალობა“ წარმოაჩენს, ერთი მხრივ, ბოლშევიკური ხელისუფლების ძალადობას ქართველ ხალხზე, სინამდდეთა შელახვასა და ტრადიციათა შეურაცხყოფას, პიროვნების ხრწნას, ფსევდოკულტურის დამკვიდრებას, მეორე მხრივ, გრალის თასის, მწერლის მიერ კლასიკური რელიგიური სიმბოლოს ტრანსფორმირებული ხატის, მცველთა თავგანწირულობას მადლისა და ეროვნული მეობის გადასარჩენად.

რომანში შექმნილ მითოპოეტურ სივრცეში ქართველი ერის ნიაღვრადან, ცოცხალი ფესვებიდან წამოსული ენერგია წინააღმდეგობას უწევს ბნელ ძალებს, სინათლის უფსკრულში ჩანთქმას რომ ესწრაფვიან. „თვით ხალხის სულიერ ფესვებს ემუქრებოდა განადგურება. ისტორიის განმავლობაში მათი ნაწილი მუდამ რჩებოდა ხელუხლებელი, მაგრამ თუკი ყველა ფესვი მოინამლა, საშველი აღარსადაა: მაშინ ყოფიერება იქცევა იარაღად დემონურ ძალთა ხელში“ (რობაქიძე 2012ა: 178). ნათ-

ლის მხედრები, სიტყვის (უფლის) ერთგულნი, სიბნელეს არ ემორჩილებიან. „ვიდრე ადამიანი იტანჯება, მას კიდევ რჩება ძალა აღორძინებისათვის“ (რობაქიძე 2012ა: 182). გრალის თასის მცველობის სიმბოლური მრავალმნიშვნელოვნება, უპირველესად, თავისუფლების, ადამიანში ღვთის ხატებისა და მსგავსების გადარჩენას გულისხმობს.

რომანში მცველნი გრალის თასისა, რომელიც საქართველოს მფეთქავი, ცოცხალი გულია, ერთი მხრივ, არიან წინაპრები, მეორე მხრივ, თანამედროვენი: თავადი გიორგი (ძველი, დიდებული, დამოუკიდებელი ქვეყნის სიმბოლო), რომელმაც წინაპრებისაგან გადმოცემული თასი შეინახა და მომავალ თაობას გადასცა, ლევან ორბელი (მისტიკურ-მაგიურად მჭვრეტელი ერის სულისა) და ხელოვანნი (მწერლები, პოეტები, მუსიკოსები, მხატვრები, რეჟისორები). ავალას, ოდილიანის, მარჯანის დაშიფრულ სახეთა მიღმა მწერალმა ქართული სიტყვის ერთგულ მსახურთა: ტიცვიან ტაბიძის, პაოლო იაშვილის, კოტე მარჯანიშვილის, უშანგი ჩხეიძის სახეები წარმოაჩინა.

გრიგოლ რობაქიძის აზრით, ქართული კულტურა ინახავს ერის სულიერებას, სწორედ ამიტომაც ქმნის ამ რომანში წარმოსახვით აღდგენილ მითოპოეტურ დრო-სივრცეს, რომელშიც წარსული, აწმყო და მომავალი განუყოფელია. ამ სივრცეში ქართველები დედამიწას ეპყრობიან, როგორც „დიდ დედას“ და მისტიკური კავშირი აქვთ კოსმოსთან. ამ დრო-სივრცეში უკვდავყოფილნი არიან გრალის მცველნი, რომელთაც შეძლეს იდეალების ერთგულება და ფასეულობათა გადარჩენა.

„ერთ წამში მოხელთებული უსასრულობა სივრცის“ (რობაქიძე 2012ა: 229) — ამბობს ლევან ორბელი, მთავარი გმირი რომანისა და ამგვარად სწვდება დრო-სივრცის მეტაფიზიკურ ერთიანობას. ის პოეტიკა და ხშირად ეუფლება ექსტაზი, როდესაც უსაზღვრო, ზეპიროვნული სიყვარულით იმსჭვალება, წარსულს, აწმყოსა და მომავალს მთლიანობაში განიცდის და გრძნობს კავშირს ყოველ ცოცხალ თუ გარდაცვლილ არსებასთან, მისთვის ესაა „მარადისობის ზღვარი, ვინც კი მას ერთხელ მიუახლოვდება, შეძლებს შეაბიჯოს ნეტართა სამყოფელში“ (რობაქიძე 2012ა: 4). ლევან ორბელი, მწერლის აზრით, პრომეთეული არსებაა, შინაგანი ცეცხლით სავსე, ამიტომაც სწორედ იგია სიმბოლო საქართველოს მისტიკურად გამამთლიანებელი სივრცისა, რომელიც ქართველობის არსს ინახავს და ავითარებს.

რომანში ორ ურთიერთაპირისპირებულ პოეტურ სივრცეს ქმნის მწერალი: რეალურ-ისტორიული სივრცე და წარმოსახული სივრცე, რომლებიც თავისთავში გულისხმობენ სხვა მხატვრულ სივრცეებსაც.

რეალურ-ისტორიული სივრცე წარმოდგენილია მეოცე საუკუნის საქართველოს 20-იანი წლებით, როდესაც ორი სივრცეა შეჭიდებული — ბოლშევიკური ხელისუფლებით მართული, მის მიერ შექმნილი

სივრცე და დამოუკიდებლობას ვერშეგუებულ ხალხის სივრცე, რომელიც, უპირველესად, წარმოჩნდება საირმეში. საირმე, ამ შემთხვევაში, არის ერთგვარი ცენტრი, გული, რომელიც თავის გარშემო იკრებს და მართავს ამ სივრცეს. საირმე რობაქიძისთვის ერთგვარი სიმბოლური სივრცეა, მას ვხვდებით „გველის პერანგში“.

თავისუფლების სულისკვეთებით გაჟღენთილი სივრცე მოიცავს მითოლოგიურ სივრცესაც, რომელსაც ქმნის რომანის მთავარი ძარღვი — ამბავი გრალის თასისა. იგი ქმნის საკრალურ სივრცეს, თავისუფალი საქართველოს ერთგვარ წინარე ხატს, რომელიც ყოველ დროში არსებობს და განაპირობებს ქართველი არის გარკვეულ დრო-სივრცეში არსებობას.

როგორ იხატება რობაქიძის მიერ შექმნილი სიმბოლო — თასი გრალისა? ეს არის გრალის თასის ერთგვარი ვარიაცია, ქართულ სულიერ სივრცეში გამოვლენილი. მასში უძველეს დროში დასაღუპავად განწირული ქართველი რაინდები სასწაულებრივად აყვავებულ ვაზის ჯვარზე გამოსხმული მტევნებს ჩაწურავენ და გადარჩებიან.

გრალის თასი არის კარდუს, ქართველთა მითიური მამამთავრის, ერთგვარი ჰიპოსტასი, რომლის გადარჩენა ერის ხსნას ეთანაბრება, ამიტომაც არის, რომ რომანში მისი უპირველესი მცველნი, თავადი გიორგი და ლევან ორბელი ფიზიკურად იღუპებიან, მაგრამ ისინი მისტიკურად ერწყმიან ამ თასს.

თასის გადარჩენისთვის ბრძოლა რომანის მთავარი მოტივია.

რომანში გვხვდება ერთგვარი სივრცული გზაჯვარედინები, მეტაფიზიკურ რეალობას რომ ქმნიან და ამ წერტილებში პერსონაჟებს ეუფლებათ ერთგვარი ექსტაზი, რომელიც ინვესს სულიერ ტრანსფორმაციას და გმირს მარადისობასთან ზიარებაში ეხმარება. წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ერთიანობა მწერლისთვის მნიშვნელოვანია იმ რწმენის ასაღორძინებლად, რომელიც დამოუკიდებელი და თავისუფალი ქართული სახელმწიფოს მატერიალურ სივრცეში არსებობას გულისხმობს. მითოსის, ზღაპრის, ლეგენდის, პოეზიის წარმოსახულ სივრცეებში პერსონაჟები მოგზაურობენ დაკარგული სულიერი ძალების მოსაპოვებლად, რათა ეს ენერგია შემდეგ ხალხის ღირსებისა და თვითშეგნების გამოვლიძებისთვის გამოიყენონ.

მწერალი ქმნის კლასიკურ ტრადიციაზე დაყრდნობილ ახალ პოეტურ მითს გრალის თასისას, რომელშიც მფეთქავი გული ასვენია საქართველოსი. ის მატერიალიზებული სახეა ერის უკვდავი სულისა და მისი სამყოფი სივრცე, ერთი მხრივ, ლეგენდის, წინაპრების საკრალური სივრცეა, მეორე მხრივ სიზმრისა, ჭვრეტისა თუ ხილვისა. მისი შენახვა, გადარჩენა ქართველ ხელოვანთა მთავარი მისიაა, რომელიც რომანში ხორციელდება მეოცე საუუნის 20-იან წლებში საბჭოთა დე-

მონურ ხელისუფლებასთან ბრძოლის პირობებში. გრალის მცველის, ლევან ორბელის, მსხვერპლშენიერვა საღვთო რიტუალია, რომელიც გულისხმობს ერის მზადყოფნას გაიმეოროს ჯვარცმის მისტერია — მამა შვილს სწირავს ცოდვილთა გამოსახსნელად. გრალის თასის უსაფრთხო სივრცეში, მუხის გულში, გადაძალა მიაწინებს, ბუნების, როგორც ერის ნაწილის, თანაზიარობაზე ხალხის მისწრაფებებთან.

გრიგოლ რობაქიძე მკითხველს უნერგავს რწმენას, რომ საქართველოს რეალურ-მატერიალური სივრცე არსებობს იმდენად, რამდენადაც ქართველ ხალხს აქვს განცდა ერთიანი, მარადიული დროისა, რომლის ნაწილიც თვითონვე არიან. ამგვარი მეტაფიზიკური აღქმა სივრცისა საფუძველია ერის გადარჩენისა.

ლევანის სახით გრიგოლ რობაქიძე ქმნის იმგვარ პერსონაჟს, რომელიც თავისუფლების იდეად გარდაიქმნება. იგი მზის ნიშნით არის აღბეჭდილი, რაც იმგვარ არსებობას ნიშნავს, როცა ყოველ წუთს მზად ხარ თავი გასწირო და გააჩუქო მზესავით. საგულისხმოა, რომ რომანში კოტე მარჯანიშვილი დგამს პიესას, რომლის კულმინაციაა ეპიზოდი, როდესაც მეზობლებს დალუპული მეომრის ცოცხალი გული შემოაქვთ (ამ ეპიზოდს თამაშობენ უშანგი ჩხეიძე და აკაკი ვასაძე. ლევანი წერს სწორედ ამ დროს მეომრის წარმოსათქმელ სიტყვებს, რომლებმაც უნდა შეძრან ქართველი მაყურებლის გული და თავგანწირვისთვის აღძრან).

პერსონაჟი, როგორც თავისუფლების იდეა — გვახსენებს ვაჟაფშაველას მიერ შექმნილ ლუხუმის სახეს „ბახტრიონში“. პოემის ბოლოს დაჭრილ ლუხუმთან მიახლოებული საზარელი გველი, იძლევა სიკეთის მიერ. მისი არსების ბნელი ენერგია დაიძლევა და გადაიფარება იმ სინათლით, რომელიც ლუხუმის არსებიდან მოედინება. ეს ეპიზოდი ვარიაციაა „ვეფხისტყაოსნის“ ქაჯეთის ციხის აღებისა და იმ სიბრძნის დასტურია, რომელიც გამჟღავნებულია პოემის აფორიზმებში: „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია“, „ბოროტიმცა რად შეექმნა კეთილისა შემოქმედსა“, „ღმერთი კეთილს მოავლინებს და ბოროტსა არ დაბადებს...“). დიონისე არეოპაგისეული მოძღვრება მსჭვალავს ქართულ ლიტერატურას და ეს ტრადიცია ირეკლება ამ რომანშიც.

საგულისხმოა, რომ მას შემდეგ, რაც ლევან ორბელი გრალის მცველი ხდება, ის იცვლება არა მხოლოდ შინაგანად, არამედ ფიზიკურადაც. იგი თითქოს ადამიანი კი არა, ცეცხლი იყო —სიყვარულით ანთებული. მას საოცარი ნათელი გადაეფინება, მისი სხეული განიმსჭვალება ღვთაებრივი სიკეთის ძალებით, რათა მან არა მხოლოდ მიწიერი, არამედ კოსმიური ბოროტი ძალები დაამარცხოს. მას სჯერა გრალის თასის გადარჩენისა, ამიტომ იოლად აჯერებს ხალხსაც, რომელსაც წარსულს თხრობისას მითოსად გარდაუქნის. მისი აზრით, როდესაც ერი ქედს უხრის დამპყრობელს, მისი სულიერი სიმრთელე სასიკვდილოდ ზიანდება, ხოლო თუ ვინმე ერთი მაინც არ დანებდება, ამით ერის სასიც-

ოცხლო დვრიტა გადარჩება. მას არც სიკვდილის ეშინია; „მე აქ დავრჩები გრალთან ერთად. სიკვდილის წინ ჩვენს თასს წმინდა ცეცხლს გადავცემ, რათა უწმინდური ხელი არ შეეხოს. ის საქართველოს უკვდავ გულში განაგრძობს სიცოცხლეს. ამიერიდან მისი მცველი სხივოსანი ლაშარი იქნება“ (რობაქიძე 2012: 224). რომანში ბოროტებას, რომელიც კონკრეტულ დრო-სივრცეში ბოლშევიზმს ემსახურება, უპირველესად, განასახიერებს ველსკი, ყვითელსახიანი წითური, მოლურჯომოიისფრო, ირიბად გაჭრილი, ჩამუქებულ უბეებში ჩამდარი ერთურთს არაბუნებრივად დაშორებული თვალებით, „სამურაი უნდა ყოფილიყავი, მისი მზერისთვის რომ გაგეძლო“ (რობაქიძე 2012:7). ტიპეტელი ჯადოქარით ყრუ და მომწუსხველი ხმით. სწორედ მასთან დაპირისპირება სიმბოლურად წარმოაჩენს დემონური და ღვთაებრივი ძალების ჭიდილს. მათ რეალურ დაპირისპირებას წინ უსწრებს ლევანის სიზმარი, რომელშიც ეს ურჩხული მას ყელის გამოჭრას უპირებდა. სხვა კომპარულ სიზმარში კი ველსკი გრალის თასში შემძვრალ საზარელ შხამიან ობობად წარმოუდგება. ველსკი თვითონვე აღიარებს, რომ ის გრალის შემწუსვრელია და ემსახურება უსახელოს, იგივე სატანას.

როდესაც თავადი გიორგის სასახლეში შეჭრილი ველსკი ცდილობს, რომ ხელში აიღოს გრალი — აქ თითქოს ზეციურ ძალთა ორთაბრძოლა იხატება. ველსკი მეფისტოფელური სახეა. ბოლშევიკური ხელისუფლება უარყოფდა ყოველგვარ მისტიკურს, საკრალურს (ეს კარგად ჩანს ლეგასა და ველსკის საუბრებში — ისინი გრალის თასს სისულელედ, ჯამბაზობად აცხადებენ), მაგრამ ველსკი გველივით გონიერია, ის სწვდება სამყაროსეულ კანონზომიერებას, მან იცის, რისთვის არის ამქვეყნად მოვლენილი და, მიუხედავად ზედაპირული ღვთისუარმყოფელობისა, შინაგად სწამს მისი არსებობა და თავისი წინააღმდეგობის მნიშვნელობაც.

ლევან ორბელიცა და თავადი გეორგიც, გველეშაპთან მებრძოლი წმინდა გიორგის ხატებანი, თვითონ გრიგოლ რობაქიძის ალტერ ეგონი არიან. ორივე გამოხატავს მის წარმოდგენებს ქართველობასა თუ სამყაროსეულ ჭეშმარიტებებზე. სწორედ ეს ორი პერსონაჟია მთავარი ძალა, რომელიც ერთიანი, დამოუკიდებელი საქართველოს იდეის გადარჩენას ეწევა.

რობაქიძე ტრილოგიად მიიჩნევდა თავის სამ რომანს: „გველის პერანგს“, „ჩაკლულ სულსა“ და „მცველნი გრალისას“. „გველის პერანგში“ იხატება თავისუფალი სირცე, რომელსაც „ჩაკლულ სულში“ ბლალავს, შლის და ანგრევს ბოლშევიზმი, ხოლო რომანში „მცველნი გრალისა“ წარმოდგენილია ბრძოლა ბნელ ძალებთან ამ სივრცის გადასარჩენად.

საგულისხმოა, რომ გრიგოლ რობაქიძე რეალურადაც და ამ რომანის მიხედვითაც, ვერ ხედავს გამოსავალს შეაიარაღებული გზით

ხელისუფლებასთან დაპირისპირებაში. ეს კარგად ჩანს ცალკეულ ეპიზოდში.

ლევან ორბელი 1924 წლის აჯანყებაში არ მონაწილეობს და წინააღმდეგეცაა ამგვარი ბრძოლისა. ბასილასთან საუბარში მას ეს აჯანყება ხალხის თვითგამანადგურებელად და სრულ სიგიჟედ, ხარაკირად მიაჩნია. მას არ მოსწონს, რომ აჯანყებას თანასწორობის კომიტეტი ხელმძღვანელობს და არა ქარიზმატული წინამძღოლი: „რა ფასი ექნება იმ ჯარს, რომელიც ჰანიბალის, ალექსანდრესა თუ ნაპოლეონის მაგიერ რომელიღაც კომიტეტს შეჰყურებს?! ესაა ბრბო, ნაცვლად მუჭად შეკრული ძალისა. ლიდერის მაგიერ—კომიტეტი? ეს ხომ ანონიმური იმპოტენციაა!“ (რობაქიძე 2012ა:163). მას ასევე დაუშვებლად მიაჩნია ის, რომ აჯანყებულნი ქაქუცა ჩოლოყაშვილთან აქტიურად არ თანამშრომლობენ. ირუბაქიძეთა ძველისძველი სახელოვანი გვარის შთამომავალი, რომელიც გასაბჭოების პირველი დღეებიდანვე თავის შეფიცულებთან ერთად ბოლშევიკების წინააღმდეგ შეუპოვრად იბრძოდა, ერთადერთ ლიდერად წარმოუდგება. ამ აჯანყების კრახი რომანში დიდი გულისტკივილითაა წარმოჩენილი.

ლევან ორბელიცა და თავადი გიორგიც იბრძვიან საქართველოს პირველხატის, სულის გადასარჩენად. ამიტომაც მათთვის მნიშვნელოვანია გრალის თასის გაფრთხილება, ამ მფეთქავი გულის გარეშე, ერის სულიერი სცოცხლის გარეშე მისი ფიზიკური არსებობა წარმოუდგენელია.

რობაქიძის აზრით, ეს არის უმნიშვნელოვანესი, თუ პირველხატი გადარჩა, მაშინ ის აუცილებლად გამოვლინდება გარკვეულ მატერი-ალურ სივრცეში, თუნდაც ცალკეული ადამიანის გულში.

სწორედ ამას გულისხმობს ლევანი, როდესაც, ციხესიმაგრეში გამაგრებული, ზაქარას ახალი ორდენის შექმნაზე ესაუბრება: „ხალხი შინაგანად დამსხვრეულია, მაგრამ არა განადგურებული. ჩვენი ვალია, მისი ძალების აღორძინებას შევეუწყოთ ხელი. უნდა შეიქმნას რჩეული კაცების მცირე გაერთიანება, რომელიც საკუთარ თავში ქართულ სულსა და არსს წმინდად და საიდუმლოდ შეინარჩუნებს“ (რობაქიძე 2012ა: 193).

რა აძლევს რობაქიძეს ამ პირველხატის გადარჩენის რწმენას? „ყოველ სანაყისში თაურსანაყისი თვლემს და მარადიული ცალკეულშია წარმოდგენილი. და თუ ცალკეული თავის თავზე მარადიულის გამანაყოფიერებელ ზემოქმედებას შეიგრძნობს, ამგვარად ის მარადიულთან წილნაყარია. მაშინ მისთვის ყოველი სასიკვდილო ზღვარი მეტად აღარ არის საბედისწერო საფრთხე და, მეტაფიზიკურ მიჯნას შეჯახებული მისი „მე“ შეიძლება გადარჩეს. ამგვარად, თაურშიშის დაძლევის ერ-

თადერთ გზად მითიური რეალობის ცოცხალი წვდომა გვესახება“ (რობაქიძე 2012 ბ: 38)

ქართველის ერის ისტორია, მისი კულტურა, ტრადიციები. ეს ყოველივე ძნელად იძლევა ბოლშევიზმის მიერ: გავისხენოთ, რომ ლევანთან ერთად მონათლული ბესია ხელმძღვანელობს იმ ჯარს, რომელსაც ციხესიმაგრის დანგრევა და მეამბოხეთა შეპყრობა ევალება. როგორ იქცევა ბესია? ის თვალს ხუჭავს. ან კიდევ, როდესაც თავადი გიორგის დაკითხვას ავალბენ მის ნათლულს, გპუ-ს მაღალჩინოსან შავდიას, ის უარს ამბობს, ხოლო როცა გიორგი გპუ-ს ტალანში არხინად მოსეირნე ბაგრატიონს, საქართველოს ტახტის ერთადერთ მემკვიდრეს თვალს მოჰკრავს, ის შერცხვენილი მიიმალება. ამ ადამიანებს ჯერ კიდევ გააჩნიათ სინდისი, რომლის ჩაკვლასაც ბოლშევიკური რეჟიმი ცდილობდა.

საგულისხმოა, რომ თავადი გიორგი ველსკის დაკითხვაზე რუსულად საუბარზე უარს ეტყვის, ცარისტულმა რუსეთმა ქართველებს გვიღალატა და ამ ენასთან დაკავშირებით ფსიქოლოგიური ბარიერი მექმნებაო. ველსკი იძულებულია ფრანგულ ენაზე დაჰკითხოს.

სიყვარული არის მთავარი ძალა, რომელიც გმირებს სულიერად ამტკიცებს. ნორინა, მარადქალურობის სიმბოლო, ლევანის შთამაგონებელი და ძალის მიმცემია გრალის თასის გადასარჩენად გამართულ უშეღავათი ბრძოლაში.

რომანის ბოლო ეპიზოდში ნორინა ფანჯრიდან იისფერ საღამოს გასცქერის. „უეცრად ლევანის სახე იხილა, სინათლით იყო გამსჭვალული და ნათელს ასხივებდა“ (რობაქიძე 2012: 241). ეს ნათელი მკითხველსაც გადაეფინება და რწმენითა და სიყვარულით აღავსებს.

შეიძლება ითქვას, ამ რომანით, გრალის თასის მხატვრული სახის შექმნით, მწერალმა საქართველო გაამთლიანა და გადაარჩინა, მას შეუნარჩუნა საკრალურობა, რომლის შებღალვასაც ცდილობდა ბოლშევიკური ხელისუფლება.

დამოწმებანი:

რობაქიძე 2012ა: რობაქიძე გრ. „მცველნი გრალისა“. თბ.: „არტანუჯი“, 2012.

რობაქიძე 2012ბ: რობაქიძე გრ. „დემონი და მითოსი“. თბ.: „არტანუჯი“, 2012.

ემიგრანტების შემოქმედება — ინტეგრაცია და
ადაპტაცია

Emigrants' Fiction - Integration and Adaptation

DAVID BARBAKADZE

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

**Peculiarities of Intersection of Individual Experience, Specificity
of the Avant-garde Art and Historical context on the Example of
Three Key émigrés avant-garde artists
(Hans Arp, Kurt Schwitters, Rauol Hausmann)**

In the thirties of the past century the National Socialists announced modern art as “degenerate art” and officially banned it which caused emigration from Germany the best representatives of Avantgarde. Such key figures as Arp, Schwitters and Hausmann also shared the fate of the banned artists. It is noteworthy that these three artists are united by a sort of heresy in relation to the “orthodox” context of the avant-garde itself. In spite of this, individual experience of their art totally differs from each other and gives an opportunity to trace specific peculiarities of their avant-garde art and important details of interaction of a concrete historical context.

Key words: National Socialism, avant-garde art, Exile Literature

დავით ბარბაკაძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

**ინდივიდუალური გამოცდილების, ავანგარდული
ხელოვნების სპეციფიკისა და ისტორიული კონტექსტის
ურთიერთგადაკვეთის თავისებურებანი სამი ცენტრალური
ავანგარდისტი ემიგრანტის მაგალითზე
(ჰანს არპი, კურტ შვიტტერსი, რაოულ ჰაუსმანი)**

გასული საუკუნის 30-იან წლებში ნაციონალსოციალისტებმა მოდერნისტული ხელოვნება გადაგვარებულ ხელოვნებად გამოაცხადეს და ის ოფიციალურად აკრძალეს, რამაც გერმანიიდან ექსპრესიონისტების, დადაისტების, სიურრეალისტების, კუბისტების და სხვა მიმდინარე-

ობათა საუკეთესო წარმომადგენლების ემიგრირება და მთელ მსოფლიოში მათი მიმოფანტვა გამოიწვია. აკრძალულ ხელოვანთა ბედი გაიზიარეს დადაიზმის ისეთმა საკვანძო ფიგურებმაც, როგორებიც იყვნენ ჰანს არპი (1886-1966), კურტ შვიტტერსი (1887-1948) და რაოულ ჰაუსმანი (1886-1971). აღსანიშნავია, რომ ამ სამ ხელოვანს აერთიანებს ერთგვარი ერეტიკულობა თვით ავანგარდის „ორთოდოქსულ“ კონტექსტთან მიმართებაში. მაგალითად, შვიტტერსი სწორედ დადაიზმის „ოფიციალური“, პოლიტიკურად ანგაჟირებული ხაზიდან დისტანცირების გამო „მოიკვეთეს“ 20-იან წლებში ბერლინელმა დადაისტებმა, არპი კი სიცოცხლის ბოლომდე იმით ამაყობდა, რომ მას არ უღალატია დადაიზმისთვის სიურრეალიზმის სასარგებლოდ. ამ ხელოვანებს არც ემიგრანტულ წლებში შეუწყვეტიათ აქტიური შემოქმედებითი საქმიანობა, პირიქით, ავანგარდისტული მოძრაობის ინტერნაციონალური ხასიათიდან და ავანგარდული ხელოვნების საკომუნიკაციო ღიაობიდან გამომდინარე, კიდევ უფრო გაინტენსიურდა და მრავალფეროვანი გახდა მათი მხატვრული ექსპერიმენტებიც, საორგანიზაციო აქტივობაც და თეორიული კვლევებიც. ჰანს არპი წარმოშობით ელზასელი იყო და მისთვის გერმანული და ფრანგული ენები მშობლიურ ენობრივ გარემოს წარმოადგენდა, ამიტომ 1940 წელს საფრანგეთში ემიგრირებულმა პოეტმა და მოქანდაკემ არა მხოლოდ გერმანულად ლექსების წერა შეწყვიტა და მხოლოდ ფრანგულად განაგრძო ლექსების წერა, არამედ ეს გააკეთა გამიზნულად, გერმანელების მიმართ პროტესტის ნიშნად. კურტ შვიტტერსს, რომელიც ჯერ ნორვეგიაში (1937), მერე კი ინგლისში (1940) ემიგრირდა, სიცოცხლის ბოლომდე არ შეუწყვეტია ექსპერიმენტულ პოეზიაში მუშაობა, რომელიც რთული ფორმალური ძიებების სიმდიდრით არ ჩამოუვარდებოდა მისი გერმანული პერიოდის შემოქმედებას. რაოულ ჰაუსმანმა კი, რომელიც ემიგრაციის საწყის წლებში შვაიცსა, ჩეხეთსა და საფრანგეთში ცხოვრობდა, მიუხედავად იმისა, რომ მეორე მსოფლიო ომის მერე შინ დაბრუნება უპრობლემოდ შეეძლო, საფრანგეთში ცხოვრება არჩია და იქ განაგრძობდა ექსპერიმენტულ ხელოვნებაში მუშაობას (მათ შორის, ხმოვან პოეზიაში, რომელიც მისთვის არ შემოიფარგლებოდა გერმანული ენობრივი გამოცდილებით). მიუხედავად ამისა, მათი ხელოვანის ინდივიდუალური გამოცდილება ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავდება და შესაძლებლობას გვაძლევს, თვალი მივადევნოთ პიროვნული განვითარების, ავანგარდიული ხელოვნების სპეციფიკური თავისებურებებისა და კონკრეტული ისტორიული კონტექსტის ურთიერთზემოქმედების საყურადღებო დეტალებს.

ვინაიდან წინამდებარე მოხსენების ფარგლებში შეუძლებელია თანადროულ სოციალურ კონტექსტთან თითოეული ამ ხელოვანის მიმართებისა და სახელოვნებო პრინციპებით გამოწვეული მათი სო-

ციალური ბედის მეტ-ნაკლებად ამომწურავი ანალიზი, ყურადღებას გავამახვილებთ უშუალოდ ავანგარდის ეთიკური და ესთეტიკური პრინციპებით გაპირობებულ რამდენიმე არსებით მომენტზე, რათა უკეთ გამოიკვეთოს როგორც 30-იანი წლების კონკრეტულ ისტორიულ ტოტალიტარულ კონტექსტთან, ისე საერთოდ ნებისმიერ სოციალურ კონტექსტთან ავანგარდისტული ხელოვნების მიმართების ფილოსოფია. ამ მიზნით ჩვენ შევცვლით ისტორიული კონტექსტის ანალიზზე ორიენტირებული ხედვის კუთხეს და აღნიშნული სამი ხელოვანის მაგალითზე შევეცდებით ვაჩვენოთ, თუ რატომ ვერ იქონიებდა მათ შემოქმედებაზე უარყოფით გავლენას ტოტალიტალური ქვეყნიდან ემიგრაცია.

ქრესტომათიული ჭეშმარიტებაა, რომ კლასიკური ავანგარდის ესთეტიკაც და ეთიკაც იმთავითვე საზღვრების გადალახვისა და გაუქმების პროექტად გაფორმდა. შეგვიძლია დავასახელოთ ამ პათოსის ოთხი ძირითადი განზომილება: 1. ესთეტიკური: დადაისტების პირველივე მანიფესტებში პროგრამული ხასიათი შეიძინა ხელოვნების დარგებს შორის საზღვრების ნაშლის მოწოდებამ; 2. სოციალურ-პოლიტიკური: დადაისტების და სიურრეალისტების, ისე, როგორც კლასიკური ავანგარდის სხვა მიმდინარეობათა მანიფესტებში საკრალურსა და პროფანულს შორის განსხვავება გაუქმდა, ხელოვნების ნაწარმოების შექმნა გამოცხადდა ნებისმიერი ადამიანისთვის ხელმისაწვდომად; ამის პარალელურად, ხელოვანმა რევოლუციონერის სტატუსი შეიძინა და სოციალურ კონტექსტთან აქტიური პოზიციის გამომუშავება მოითხოვა, ხელოვნება პოლიტიკური სუბიექტი გახდა; 3. ეთიკური: ავანგარდი, როგორც პანესთეტიკური პროექტი, მოითხოვდა ნებისმიერი სახის დისკრედიტაციის გაუქმებას, მათ შორის, ფსიქიკურ ჯანმრთელობასა და ფსიქიკურ ავადმყოფობას შორის საზღვრის ნაშლას და ფსიქიატრიული საავადმყოფოებიდან პაციენტების, როგორც დისკრიმინირებული ადამიანების, გათავისუფლებას; 4. ნაციონალური: ავანგარდი მთლიანად ინტერნაციონალურ თანამოაზრეობაზე იყო დაფუძნებული და პერმანენტულად შლიდა პოლიტიკურ და ნაციონალურ საზღვრებს, სისტემურად იყო ორიენტირებული არა ნაციონალურ, არამედ ინტერნაციონალურ კონტექსტზე.

ერთი სიტყვით, საუკუნის დასაწყისში სრული სოციალური და ესთეტიკური თავისუფლების პროგრამით გამოსული ახალი ხელოვნების გერმანული ფრთა 30-იანი წლებში ისეთი ტოტალიტარული წნეხის ქვეშ აღმოჩნდა, რომლის წინაშეც ან ფორმალური კაპიტულაცია უნდა გამოეცხადებინა და ტოტალიტარიზმის სამსახურში ჩამდგარიყო (ანუ ისე მოქცეულიყო, როგორც უამრავი მოდერნისტი ხელოვანი მოიქცა საბჭოთა კავშირში) ან ქვეყანა დაეტოვებინა.

რა ვითარება იყო ამ დროისთვის გერმანიაში? ან რამდენად მოულოდნელი იყო შექმნილი სიტუაცია?

გერმანელი მკვლევარი და ემიგრანტული ლიტერატურის სპეციალისტი ალექსანდერ შტიფანი აზუსტებს, რომ 1933 წლის 30 იანვარს, როცა პაულ ფონ ჰინდენბურგმა ძალაუფლება ჰიტლერის კაბინეტს გადააბარა, უკვე დაწყებული იყო ის კულტურული პოლიტიკა, რომელმაც ვაიმარის რესპუბლიკაში 30-იან წლებში, უბრალოდ, სისტემური და დასრულებული ხასიათი შეიძინა და ქვეყანაში თავისუფალი სახელოვნებო ცხოვრება შეუძლებელი გახდა. ვინც ნაციონალსოციალისტური პარტიის წევრი ან ნაციისტური ღირებულებების პროპაგანდისტი არ იყო, ის აუცილებლად ღირებულებათა ნგრევის, კულტურის დასასრულის, მასობრივი საზოგადოების აღზევებისა და ქაოსის მაუწყებელი იყო. ცენზურის გამკაცრება, გამომცემელთა შევიწროება, თეატრალური წარმოდგენების აკრძალვა, პრესაზე იერიში – ეს ყველაფერი 1918-1933 წლებშიც არ წარმოადგენდა იშვიათობას. 1933 წლიდან აღნიშნულმა პროცესმა უკვე ინტენსიური ხასიათი მიიღო და ლეგიტიმირებულ სახელმწიფო პოლიტიკად გადაიქცა (შტიფანი 1979: 21-22).

აღსანიშნავია, რომ 20-იანი წლების მეორე ნახევარი და 30-იანი წლების დასაწყისი საკვება მწერლების, მხატვრებისა და, საერთოდ, ხელოვანთა მიმართ განხორციელებული იურიდიული ღონისძიებებით. მაგალითად, აიკრძალა რემარკის რომანის „დასავლეთში ახალი არაფერია“ საფუძველზე გადაღებული ფილმი, ასევე – ბრეხტის ფილმის „გრილი ლაბაზი“ ნაწილი, კურტ ჰუნის ლექსები. სასამართლოს წინაშე წარდგომა მოუწია გეოგრ გროსცს ნამუშევრისთვის „აირწინალიანი ქრისტე“, ასევე – მსახიობ იოზეფ გერტნერს, რომელმაც ერთ საზეიმო საღამოზე რევოლუციური ლექსები წაიკითხა. მხოლოდ 1931 წლის პირველ ნახევარში გერმანიაში 44 კომუნისტური გაზეთი დაიხურა. დროის იგივე მონაკვეთში გაზეთმა სახელწოდებით „მშრომელთა ილუსტრირებული გაზეთი“ ღალატში მხილებული ნ წრედაქტორის ფოტო გამოაქვეყნა. დაიხურა გერმანიის კომუნისტური პარტიის მთავარი ბეჭდვითი ორგანო „წითელი დროშა“.

ერთი სიტყვით, 30-იან წლებისთვის ვაიმარის რესპუბლიკაში ყველაფერი მზად იყო ნაციონალსოციალისტების კულტურული პოლიტიკის გასატარებლად. ამ პოლიტიკის მთავარ ამოცანას წარმოადგენდა საკუთარი პროგრამის განსახორციელებლად წამოწყებული ბრძოლის პარალელურად თამაშიდან ყველა ძლიერი მოწინააღმდეგის გამოთიშვა. პირველ რიგში, ესენი იყვნენ „ნიჰილიზმის“ გამავრცელებელი მწერლები, „ლიბერალური თავისუფლების“ ადვოკატები და ე. წ. სალონური ბოლშევიკები. ამის მერე მათ იერიში მიიტანეს ებრაული წარ-

მოშობის ყურნალისტებზე და გამომცემლებზე, რომელთა განაპირება მართლდებოდა გერმანული სისხლის დაცვის პოლიტიკით. ეს იყო ის მოტივები, რომლებიც ნაციონალსოციალისტებმა საფუძვლად დაუდეს თავიანთ კულტურულ პოლიტიკას (შტეფანი 1979: 30-31).

1933 წლის 28 თებერვალს, რაიხსთაგის ხანძრის მერე, დაიწყო კომუნისტური ფუნქციონრების, მწერლებისა და ყურნალისტების დაპატიმრება. თავს გაქცევით უშველეს იოჰანეს რ. ბეხერმა, ბერტოლტ ბრეხტმა, ვილი ერის ვაინერტმა და ფრიდრიხ ვოლფმა. მემარცხენე პარტიების გაზეთები, გამომცემლობები, წიგნის მაღაზიები, ყურნალეები გაუქმდა, მოხდა მათი ნაციფიცირება ან იძულების წესით საზღვარგარეთ გატანა. 1933 წლის გაზაფხულზე უკვე ლაპარაკიც შეუძლებელი იყო გერმანიაში კომუნისტურ და სოციალდემოკრატიულ ლიტერატურაზე (შტეფანი 1979: 32).

რეპრესიის მეორე ტალღა შეეხო კულტურპესიმისტურ ლიტერატურას. რაკი ასეთი წიგნების დიდი ნაწილი ან ებრაელ ავტორთა დაწერილი იყო ან — ებრაულ გამომცემელთა მიერ გამოცემული, ნაციონალსოციალისტებმა წმენდის პოლიტიკა რასისტულ საკითხს დაუკავშირეს. ებრაელები და კულტურბოლშევიკები (როგორც ისინი მემარცხენეებს უწოდებდნენ) ნაციონალსოციალისტურ პლატფორმაზე მდგარი პოლიტიკოსების, მწერლებისა და ინტელექტუალების ოპოზიად გამოცხადდა. ლიტერატურა, რომელიც მატერიალიზმის, კლასთა ბრძოლის, დეკადანსის, ომის თემატიზებას ახდენდა, ბიბლიოთეკებიდან და წიგნის მაღაზიებიდან ამოიღეს, მათი ავტორების მიმართ კი განხორციელდა ისეთი ფსიქოლოგიური ზენოლა, რომ ისინი იძულებული ხდებოდნენ, ქვეყანა დაეტოვებინათ (ცალკეულ შემთხვევებში მათ აპატიმრებდნენ კიდევც). ანალოგიური დარტყმის ქვეშ იყო ავანგარდისტული ხელოვნებაც, რომელიც ნაციონალსოციალისტებმა დეგენერირებულ ხელოვნებად გამოაცხადეს (შტეფანი 1979: 32).

აღსანიშნავია აღნიშნულ კონტექსტში ავანგარდის ბედთან დაკავშირებული ერთი გარემოება, რომელზეც ყურადღებას ამახვილებენ ისტორიკოსები. როზამუნდე ნოიგებაუერის გამოანგარიშებით, ნაციისტური გერმანიიდან უშუალოდ ავანგარდისტული ხელოვნების ერთგულების ნიშნით ემიგრირებულ პირთა რიცხვი 20 %-ზე დაბალი იყო, მაშინ, როცა ხელოვანთა გადამწყვეტი უმრავლესობა რასისტული ან პოლიტიკური ნიშნით იდევნებოდა. „გადაგვარებულ“ ხელოვანთა დიდი ნაწილი კი ან შინაგან ემიგრაციაში იმყოფებოდა ან, პირწმინდად პრაგმატული მოსაზრებით, ცდილობდა სტილისტურად მორგებოდა სახელისუფლებო კულტურპოლიტიკურ სტანდარტებს. მკვლევარი აღნიშნავს: „ემიგრაციაში „საკუთარი ნებით“ წავიდა მხოლოდ არაებრაელ ან არაპოლიტიკურ ხელოვანთა შედარებით მცირე რაოდენობა,

მაგალითად, მაქს ბეკმანი, ვასილი კანდინსკი, იოზეფ ალბერსი თუ კურტ შვიტტერსი, რომელთა არა ფიზიკურ არსებობას და სიცოცხლეს ემუქრებოდა საფრთხე, არამედ — სახელოვნებო არსებობას, მათ დიათხოვდნენ სამსახურებიდან, აუკრძალავდნენ პროფესიულ შრომას და გამოფენებში მონაწილეობას და მათ დიფამირებას მოახდენდნენ“ (ნოიგებაუერი 1998: 36).

1933 წელს დააპატიმრეს პოპულარული კომუნისტი ავტორები ვილი ბრედელი, ჰერმან დუნკერი, ეგონ ერვინ კიში, კურტ კლებელი, ბერტა ლასკი, ლუდვიგ რენი, ანა ზეგერსი და კარლ აუგუსტ ვიტტფოგელი. რენის გამოკლებით (რომელსაც სახელმწიფოს ლალატის ბრალდებით ორნახევარი წელი მიესაჯა) ყველა გაათავისუფლეს 1934 წლამდე. ამ ავტორებიდან რამდენიმეს გაათავისუფლების მიზეზი, როგორც შტეფანი აღნიშნავს, მათ უცხოურ მოქალაქეობას უკავშირდებოდა: კირში ჩეხი იყო, ზეგერსის ქმარი — უნგრელი, ზეგერსიც — უნგრეთის მოქალაქე, შპერბერი კი პოლონეთის საელჩოს ჩარევის შედეგად გაათავისუფლდა (შტეფანი 1979: 33).

ხელისუფლებაში ნაციონალსოციალისტების მოსვლისა და, შესაბამისად, მათთვის არასასურველი ადამიანების დევნის, რეპრესიების დაწყებასთან ერთად მსოფლიოს ბევრი ქვეყანა სთავაზობდა ლტოლვილებს თავშესაფარს: ჩეხეთი, ავსტრია, შვაიცია, საფრანგეთი, ბელგეთი, ჰოლანდია. მოქმედი გერმანული პასპორტი საკმარისი იყო ამ ქვეყნებში ლეგალურად თუ არალეგალურად შესასვლელად და იქ დასარჩენად. საბჭოთა კავშირში შესვლა შესაძლებელი იყო მხოლოდ ოფიციალური მონვევის საფუძველზე და მონვეულთა რაოდენობა შემოიფარგლებოდა კომუნისტური პარტიის წევრებით ან კომუნიზმის მხარდამჭერი მწერლებით. ლტოლვილ მწერლებს შეზღუდული რაოდენობით ლეზულობდა ინგლისიც, მაგრამ ვინც იქ შესვლას ახერხებდა, ყოველგვარი ბიუროკრატიული შეზღუდვისგან თავისუფლდებოდა, და ასეთი ვითარება მეორე მსოფლიო ომის დაწყებამდე არ შეცვლილა. ანალოგიური ვითარება იყო სკანდინავიის ქვეყნებში, რომლებშიც ლტოლვილებს თანაბრად ანაწილებდნენ. ემიგრირებული გერმანელი მწერლების უმრავლესობა პირველ ხანებში თავშესაფარს ეძებდა საფრანგეთში, რომელიც ახალი დროის დემოკრატიისა და თავისუფლების კუნძულად მიიჩნეოდა. საფრანგეთი ლტოლვილებს იმითაც იზიდავდა, რომ იქ, მე-20 საუკუნის ოციანი წლებიდან მოყოლებული, ბევრი გერმანელი მწერალი ცხოვრობდა, მათ პარიზსა თუ სამხრეთ საფრანგეთში უკვე თავიანთი პატარ-პატარა ინტელექტუალური წრეები და კოლონიები ჰქონდათ შექმნილი. გერმანიიდან ძირითადად გაედინებოდნენ მემარცხენეები და ებრაელები, ხოლო მასპინძელ ქვეყნებში მათ რეკომენდაციას უწევდნენ აღიარებული ევროპელი ინტელექტუ-

ალები. ოცდაათიან წლებში უკვე არსებობდა გერმანელ მწერალთა მხარდამჭერი გაერთიანება, რომელიც ოფიციალურად 1933 წლის ზაფხულში დაფუძნდა, — მას მერე, როცა 10 მაისს ნაციონალსოციალისტებმა მათთვის არასასურველ ავტორთა წიგნები დაწვეს. 1933 წლის სექტემბერში კი აღნიშნული გაერთიანება ოფიციალურად წარსდგა გერმანელთა და ფრანგთა მეგობრობისადმი მიძღვნილ საღამოზე. დროთა განმავლობაში უამრავი ასეთი გაერთიანება აღმოცენდა და ისინი მეტ-ნაკლებად ერთმანეთთან იყო დაკავშირებული, ომის წლებში კი — წინააღმდეგობის მოძრაობასთანაც, ძირითადად — პოლიტიკური ან პარტიული ნიშნით (კანტოროვიცი 1978: 147-149).

შტეფანი ყურადღებას ამახვილებს ემიგრანტული ლიტერატურის ფუნქციონირებისთვის გამომცემლობების გადამწყვეტ როლზე. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ნებისმიერ გარემოებათა ძალით წარმოქმნილი ემიგრანტული ლიტერატურის მნიშვნელობის, გავლენის, ზემოქმედების, ლოკალურ ან გლობალურ ლიტერატურულ პროცესებში ჩართულობის ხარისხს არსებითად განსაზღვრავს ემიგრაციაში მათი გამომცემლების აქტივობა. მათ შეუძლიათ, სულ მცირე, დავიწყებისგან იხსნან დევნილი ავტორები, დაეხმარონ მათ საზოგადოებრივი ყურადღების კვლავ მოპოვებაში, უზრუნველყონ ისინი ფინანსურად. იგივე შეეხებოდა გერმანულენოვან ემიგრანტ მწერლებს. მათ რომ 1933 წლის მერე ამსტერდამში, ციურხში, პრალაში თუ პარიზში გამომცემლები ვერ მოენახათ, ეს ავტორები მნიშვნელობას და რეზონანსს დაკარგავდნენ. ამიტომ, ემიგრანტული ლიტერატურის ისტორია, დიდი ანგარიშით, ემიგრანტული გამომცემლობების ისტორიაც არის. ემიგრაციის პირველ ტალღას გამომცემლობების ინტენსიური დაარსება მოჰყვა. დღესდღეობით აღწერსულია 600-მდე გამომცემლობა, რომელიც მაშინ უცხოეთის ქვეყნებში ემიგრანტულ ლიტერატურას გამოსცემდა. მათ შორის ცენტრალური, დომინირებადი გამომცემლობის დასახელება შეუძლებელია. გამომცემლობების აღნიშნული რაოდენობა ოდნავადაც ვერ უზრუნველყოფდა ემიგრანტი ავტორების, როგორც სწორედ ავტორების, ჩართვას ლიტერატურულ პროცესში (მით უმეტეს, რომ ეს იყო მცირე გამომცემლობები). განსაკუთრებით მწვავედ შეეხო ეს პრობლემა ახალბედა ავტორებს. მაგრამ ისეთი ცნობილი ავტორებიც კი, როგორც, მაგალითად, ელზე ლასკერ-შულერი იყო, იძულებული ხდებოდნენ, თვითგამოცემები განეხორციელებინათ. ბრესტის ხელნაწერები აშშ-ში ფოტოასლების და ტიპოსკრიპტების სახით ცირკულირებდნენ, ერთ დროს ცნობილმა ექსპრესიონისტმა კურტ ჰილერმა თავისი ლექსების წიგნი პეკინში დასტამბა. ოსკარ მარია გრაფი კი აშშ-ში საკუთარ წიგნებს თავად ყიდდა. ცხადია, იყვნენ გამონაკლისებიც. მაგალითად, ფიოხტვანგერის, დიობლინის და რემარკის წიგნები 6-10

ათასიანი ტირაჟითაც კი გამოიცემოდა. ამ გამოცემათა წყალობით ისინი შეძლებულად ცხოვრობდნენ, განსხვავებით, მაგალითად, ბრეხტისგან, რომელმაც აშშ-ში პირველი 6 წლის მანძილზე გამოცემული ვერ მონახა. სიტუაციას ართულებდა ის გარემოებაც, რომ ბევრგან ცხოვრობდნენ ადრეული ემიგრანტი გერმანელები, რომლებიც ჰიტლერის რეჟიმს თანაუგრძობდნენ და არა — ემიგრანტებს. ბევრი მათგანი ეწერებოდა ვერმახტის სამსახურში ან ჯაშუშურ საქმიანობას ეწეოდა. თვით ევროპისგან მოშორებულ ჰაიფაშიც კი, როცა არნოლდ ცვაიგმა და ვოლფგანგ იოურგრაუმ გერმანულ ენაზე მემარცხენე იდეების გავრცელება დაიწყეს, საგამომცემლო სახლი, რომელთანაც ისინი იყვნენ დაკავშირებული, ააფეთქეს (შტეფანი 1979: 84-85).

ასეთი წნეხის ქვეშ მოხვედრილი ხელოვნების ავანგარდისტული ფრთის სულისკვეთების გასაგებად არსებითია ჩვენს მიერ შესავალშივე აღნიშნული მისი ინტერნაციონალური ხასიათის გათვალისწინება, მაგრამ — ერთი თავისებურების დაზუსტებით: კლასიკური ხელოვნების ინტერნაციონალური მარკერებისგან განსხვავებით, ავანგარდისტული ხელოვნების ინტერნაციონალიზმი პროცესუალურია და აქცენტს სვამს არა დასრულებულ ნაწარმოებზე, არამედ — ხელოვანის, როგორც მედიუმის და როგორც ორგანიზატორის მნიშვნელობაზე, ანუ ავანგარდისტული ხელოვნების სისტემა ფუნქციონირებს, როგორც ხელოვანთა და არა მათ მიერ შექმნილ დასრულებულ ნაწარმოებთა კომუნიკაცია, შესაბამისად, ავანგარდისტი არტისტი, პირველ რიგში, საკუთარი თავის — როგორც ხდომილების — პრეზენტაციას ახდენს; მისი, როგორც რევოლუციონერის მოქმედების მნიშვნელოვნებას და ეფექტიანობას მისივე — როგორც ხელოვნებისა და ცხოვრების ცოცხალი რეპრეზენტატორის — აქტივობა განაპირობებს და არა — მის მიერ შექმნილი არტეფაქტის ავტონომიური ონტოპოეტური სტატუსი. აქ წინა პლანზე გამოდიან აქციონისტი და მისი საკომუნიკაციო თამაშები.

ავანგარდისტული ხელოვნების ინტერნაციონალური საკომუნიკაციო სივრცე უკვე მთელი სპექტრით იყო წარმოდგენილი 10-იან წლებში. გაეისხნოთ: როცა 1916 წელს ციურიხში, კაბარე „ვოლტერში“, დადაიზმის დაბადება აღინიშნა, მისი დამფუძნებლები ევროპის სხვადასხვა ქვეყნიდან შვაიცში თავმოყრილი ემიგრანტები იყვნენ: ჰუგო ბალი, ტრისტან ტცარა, რიხარდ შიულზენბეკი, ემი ჰენინგსი, მარსელ იანკო, ჰანს არპი და სხვები. ამ სულისკვეთებით გააგრძელა დადაიზმმა არსებობა მომდევნო ათწლეულშიც, ხოლო დადაიზმის ადვოკატები ამ ახალ მიმდინარეობას ისე ავრცელებდნენ თავიანთ ქვეყნებში, როგორც — ახალ სახელოვნებო რელიგიას. დადაისტების რეგიონული დაჯგუფებები მაშინვე გაჩნდა კიოლნში (მაქს ერნსტის გარშემო), ჰანოვერში (შვიტტერსის ჯგუფი), პარიზში (სადაც ის ტრისტან ტცარამ

აამოქმედა), ნიუ იორკში (ემიგრანტების ერთი ჯგუფის თაოსნობით და მეცენატ ვალტერ არენსბერგის მხარდაჭერით; ეს ერთ-ერთი უძლიერესი ჯგუფი იყო, მარსელ დიუშანის, ფრანსის პიკაბიას, მან რეის წარმომადგენლობით). დადაისტების აქტიური დაჯგუფებები შეიქმნა რუსეთში, იტალიასა და იაპონიაში. ბარსელონასა, პრადასა და ზაგრებში მოქმედი დადაისტები ინტენსიურად კომუნიცირებდნენ პარიზულ დადაისტებთან, ითარგმნებოდა მანიფესტები, რომლებიც პროკლამაციებით ვრცელდებოდა.

პოლიტიკურ კონტექსტში დადაიზმის ადგილის არაუწყინარი ბუნების გასააზრებლად უნდა შევნიშნოთ, რომ იგი არ ყოფილა მხოლოდ სახელოვნებო-ესთეტიკური მოვლენა, დადაიზმი იმთავითვე კონციპირებული იყო, როგორც პოლიტიკური მოძრაობა, რომელიც თავისი რადიკალური მანიფესტაციებით კიდევ უფრო ამწვავებდა კონფრონტაციას ტრადიციულ ხელოვნებასთანაც და პოლიტიკურ ძალაუფლებასთანაც. 1921 წელს ჰაუსმანის მიერ აღნიშნული ცნობილი სიტყვები „დადა უფრო მეტია, ვიდრე — დადა“ სწორედ დადაიზმის რევოლუციურ პათოსს და მის პოლიტიკურ ამბიციებს გამოკვეთდა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ დადაიზმმა გაითვალისწინა ფუტურ-იზმისა და ადრეული ექსპრესიონიზმის გამოცდილება და საერთოდ მოხსნა საკითხი აზრისა და უაზრობის, საზრისისა და მიზნის შესახებ. სხვა მიმდინარეობებისგან განსხვავებით, დადაიზმმა ხელოვნებაში პირველმა დაამკვიდრა და პრაქტიკულად გამოიყენა აზროვნებისა და ქმედების ისეთი ინსტრუმენტები, რომლებიც საკუთარ თავს თავადვე აუქმებენ. თუ მაინც არის შესაძლებელი დადაიზმის საბაზისო ინსტრუმენტარზე ლაპარაკი, მაშინ უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ინსტრუმენტარის ყველა სტრატეგიული ელემენტი პოლიტიკური ხასიათის მატარებელია: ინტერნაციონალური გეგმარები, ტოტალური პაციფიზმი და ომის წინააღმდეგ ორგანიზებული აქციები, ანტისაზოგადოებრივი მორალი, ყოველგვარი ტრადიციული სოციალური და კულტურული კონვენციონალიზმის უარყოფა, რადიკალური ესთეტიკური პრაქტიკების დანერგვა, მათ შორის საკუთარ საბაზისო სტრუქტურებზე იერიშების ჩათვლით, როგორც არის, მაგალითად, ჰიულზენბეკის ცნობილი ლოზურგი: „ამ (დადაისტური — დ. ბ.) მანიფესტის წინააღმდეგ ყოფნა ნიშნავს დადაისტად ყოფნას“ (ასპოლტი... 1995: 147).

ამრიგად, ავანგარდულის და ტოტალიტარულის შეპირისპირებისას ერთ-ერთი არსებითი ოპოზიციური სეგმენტია ინტერნაციონალური-ნაციისტური, რომელშიც ავტომატურად, ზედმეტი ძალისხმევის გარეშე აღმოჩნდნენ ავანგარდისტები, პირველ რიგში კი — მისი ისეთი საკვანძო ფიგურები, როგორებიც არპი, შვიტტერსი და ჰაუსმანი იყვნენ. ამ სამი ხელოვანის გეოგრაფიული გადაადგილების პოეტიკაზე ზოგა-

დი დაკვირვებაც კი, მათი სახელოვნებო ინტერესების და მიზნების გათვალისწინებით, გვარწმუნებს მათი შემოქმედებითი თავისუფლებისთვის ემიგრანტული ცხოვრების უპირობო სიკეთეში (იმ შემთხვევაშიც კი, 30-იანი წლების გერმანიაში მათ ფიზიკურ არსებობას საფრთხე რომ არ დამუქრებოდა).

ჰანს არპი პარიზში პირველად 1900-იან წლებში, თითქმის ყმანვილი, ჟიულიენის აკადემიაში სასწავლებლად ჩავიდა. ამის მერე იგი, პრაქტიკულად, განუწყვეტლივ მოძრაობდა და გადაადგილდებოდა. 1910 წელს არპი შვაიცელ მხატვართა ჯგუფის „Der Moderne Bund“ თანადამმართველი გახდა. 1912 წელს მან მიუნხენში კანდინსკი გაიცნო და „ლურჯი მხედრის“ მეორე მიუნხენურ გამოფენაში მიიღო მონაწილეობა. ამავე წელს გაიცნეს ერთმანეთი ბერლინში არპმა და ჰაუსმანმა. 1914 წელს კი არპმა კიოლნში მაქს ერნსტი გაიცნო. პირველი მსოფლიო ომის დაწყებისთანავე პარიზს მიაშურა, სადაც მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა აპოლინერთან, ჟაკობთან, პიკასოსთან, რობერტ და სონია დელონებთან, მოდილიანისთან. 1915 წელს ციურიხში გაიცნო თავისი მომავალი მეუღლე სოფია ტოიბერი, 1916 წელს კი დადა-მოძრაობა დააფუძნა ტრისტან ტცარასთან, მარსელ იანკოსთან და ჰიულზენბეკთან ერთად და, ამიერიდან, სწორედ როგორც დადა-ხელოვანი, უამრავი აქციის მოთავე თუ მონაწილე იყო. კურტ შვიტტერსი მან 1918 წელს გაიცნო ბერლინში და მასთან წლების განმავლობაში თანამშრომლობდა (მათ ერთად მიიღეს მონაწილეობა 1921 და 1922 წლებში ტარენცსა და ტიროლში ორგანიზებულ აქციებში). ბევრი მომავალი თანააქციონისტი გაიცნო არპმა 1922 წელს ვაიმარში დადაისტების და კონსტრუქციონისტების კონგრესზე ვაიმარში. 1925 წელს მან პარიზში იქირავა ატელიე, თანამშრომლობდა მონდრიანთან და სიურრეალისტებთან, 1926 წელს კი საფრანგეთის მოქალაქეობა მიიღო. 1936 წლიდან არპმა ლექსების წერაც დაიწყო ფრანგულად. 1940 წელს ის, მეუღლესთან ერთად, საცხოვრებლად გადავიდა სამხრეთ საფრანგეთში, 1942 წელს — ციურიხში. სოფია ტოიბერი 1943 წელს ტრაგიკულმა შემთხვევამ იმსხვერპლა, არპი კი ომის დასრულებისთანავე საფრანგეთში დაბრუნდა. 40-იანი წლებიდან მისი გადაადგილებისა და მოგზაურობის არეალი გაფართოვდა და მოიცვა აშშ, მექსიკა, საბერძნეთი, ეგვიპტე. ყველა მისი მოგზაურობა კი უკავშირდებოდა ინტერნაციონალურ სახელოვნებო აქციებს და პროექტებს. საერთოდ, არპის, როგორც ახალი ხელოვნების გზისგამკვლავის ავტორიტეტი განუზომლად დიდი იყო. ჰაუსმანი არპისადმი მიძღვნილ, 60-იან წლებში დაწერილ თავის ბრწყინვალე ესსეში აღნიშნავს, რომ არპს ვიტგენშტაინის „ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატის“ გამოცემამდე (1921) რამდენიმე წლით ადრე უკვე მიგნებული ჰქონდა ენის ლოგიკისა და

სემიოტიკის ის კანონზომიერებები, რომლებიც ვიტგენშტაინმა შემდგომ ფილოლოგიურად დაამუშავა, და რომ ახალი სემანტიკის, სემიოტიკისა და არტიკულაციის გზის გამკვალავად არპი უნდა ჩაითვალოს და არა ვიტგენშტაინი (ჰაუსმანი 2008: 17).

კურტ შვიტტერსი, როგორც მოდერნისტი, პრაქტიკულად, სწორედ ემიგრანტულ წლებში განხორციელდა. იგი თავიდან იმპრესიონისტული ხელოვნების ადეპტი იყო, 1917 წლის მერე კი მის შემოქმედებაში ექსპრესიონისტული ეტაპი დაიწყო. აქედანვე დაიწყო აბსტრაქტული ხელოვნებისკენ მისი სვლა, და განვითარების უმაღლეს პუნქტსაც, ასევე, ემიგრაციაში მიაღწია. მაგრამ ის ძირითადი ავანგარდისტული მარკერი, რომლითაც შვიტტერსი „ამოიცნობა“, უკვე 1918-1919 წლებში სახეზე იყო. საქმე ეხება მისივე მიერ ნეოლოგიზმით “Merz” მონათლულ სახელოვნებო-საპრეზენტაციო ფორმას. ამ ნეოლოგიზმით მოიხსენიებდა ის ნებისმიერ ტექსტს, იქნებოდა ეს ნახატი, ნანერი, კოლაჟი თუ საგამომცემლო პროექტი, რომელსაც თავად ქმნიდა (აღნიშნული ნეოლოგიზმის იმპულსად და საფუძვლად იქცა ერთი სარეკლამო განცხადებიდან ამოჭრილი სათაურის — “Kommerz und Privatbank” – კოლაჟი). თვით ავტორის განმარტებით, იგი თავის ნამუშევრებს “Merz”-ის სახელწოდებით აერთიანებდა იმიტომ, რომ მათ ვერ მოიაზრებდა ექსპრესიონიზმის, კუბიზმის, ფუტურისმის და სხვა უკვე არსებული იზმების ჩარჩოში. შვიტტერსის მანიფესტირებული მიზანი იყო ხელოვნების ყველა სახეობის გააზრება ერთ სახელოვნებო მთლიანობად, რასაც ის აღნიშნავდა კონსტრუქტით “Merzgesamtkunstwerk”. ის წერდა: „მერცს და მხოლოდ მერცს შეუძლია, ერთხელაც, ჯერაც განუსაზღვრელ მომავალში, მთელი მსოფლიო ერთ ძლევამოსილ ხელოვნების ნაწარმოებად გარდაქმნას“.

შვიტტერსი თავის ტექსტებს გაიაზრებდა, როგორც „აბსტრაქტულ შემოქმედებას“. მან უარი თქვა ლიტერატურული ჟანრების ტრადიციულ კლასიფიკაციაზე და მეტარეფლექსური ელემენტებით ლიტერატურის სისტემური ანექსია განახორციელა. მან აზრის და უაზრობის დიქოტომიის თემატიზება გადაწყვიტა, უაზრობას უპირატესობა მიანიჭა და მიზნად დაისახა უაზრობის მხატვრული რეპრეზენტაცია. მისი ამ მცდელობის ყველაზე უფრო ცნობილი ნიმუშია „ანა ბლუმი“ (1919). თუმცა, მას მერე, რაც „ანა ბლუმზე“ გამანადგურებელი რეცენზიები დაიწერა და ავტორი სულით ავადმყოფადაც კი გამოაცხადეს, შვიტტერსმა დეტალურად განმარტა და დაასაბუთა თავისი მეთოდი და დაწერა შემდგომში არანაკლებ პოპულარული პროზაული ტექსტი სახელწოდებით Auguste Bolte (ein Lebertran), რომელიც 1923 წელს გამოქვეყნდა.

შვიტტერსი ტოტალური პოეტიზმის იდეოლოგი იყო, — მან მოინდომა, ყველაფერი პოეზიად გადაექცია: რიცხვები, ფოტოსურათები, ასოები. შესაბამისად, აქვეყნებდა რიცხვლექსებს, ფოტოლექსებს და ა. შ.

შენიშნულია, რომ 30-იანი წლებიდან შვიტტერსის შემოქმედებაში ექსპერიმენტული ძიებები უკან იხევს და მეტი ყურადღება ექცევა უკვე მიღწეულის ვარიენტებს ან ტრადიციული ფორმებისკენ უკანდახევას. ამის პარალელურად, უკვე ემიგრაციის წლებში, შვიტტერსი ინგლისურად იწყებს წერას.

1933 წლიდან შვიტტერსსაც, როგორც ავანგარდისტს, შეეხო „entartete Kunst“-ის ვერდიქტი. მართალია, ის მუშაობას განაგრძობდა, მაგრამ შეიზღუდა მისი სამოქმედო სივრცე. აეკრძალა გამოფენების მოწყობა, ნიგნების გამოცემა. 1934 წლიდან ქვეყანაში პოლიტიკური და კულტურული სიტუაცია დამძიმდა, ამიტომ 1935 წელს მან შვაიცში ემიგრირების გეგმა მოინიშნა. 1936 წლის დეკემბერში შვიტტერსმა ჯერ თავისი ვაჟი გაგზავნა ნორვეგიაში, 1937 წლის 2 თებერვალს კი თავადაც დატოვა გერმანია და ნორვეგიაში ემიგრირდა, სადაც, როგორც მისი წერილები ადასტურებენ, განიცდიდა შემოქმედებით იზოლაციას, რაც მისთვის აბსტრაქტულ ხელოვნებასთან გამიანურებული არტისტიზმისგან მოწყვეტით ცხოვრებას ნიშნავდა (ამფითეატრი 1991: 96). საერთოდ კი, შვიტტერსს ახალი ხელოვნების სამოთხედ ყოველთვის წარმოედგინა შვაიცი, სადაც მას უამრავი მეგობარი ჰყავდა (ამის შესახებ იხ. (შაუბი 1998)).

1940 წელს, გერმანელებს რომ არ ჩავარდნოდა ხელში, დიდ ბრიტანეთში გადავიდა. აქ ის ინტერნირებული იყო ბრიტანეთის საკონცენტრაციო ბანაკში, როგორც „უცხოელი მტერი“ (ორხარდი 2007: 183), ხოლო 1941 წლიდან ანუ მას მერე, როცა გაათავისუფლეს, ლონდონში ცხოვრობდა, 1945 წლიდან კი – ამბლესიდში. სიცოცხლის ბოლო წლებში კვლავ ინტენსიურად მიუბრუნდა „Merz“-ის კონცეპციას და ჰაუსმანთან ერთად მუშაობდა ჟურნალზე PIN, მაგრამ 1948 წელს გარდაიცვალა და ჟურნალის განახლების პროექტი განუხორციელებელი დარჩა.

რაოულ ჰაუსმანი (1886-1971), ვენაში დაბადებული შტრასბურგულიტალიური წარმოშობის მწერალი, მხატვარი და მოცეკვავე, ბერლინში 1912 წელს გამოჩნდა, სადაც ფუტურისტების გამოფენაში მიიღო მონაწილეობა, 1916 წლიდან კი ანარქისტულ-რადიკალური მიმართულების გამოცემებს და ჯგუფებს დაუმეგობრდა. ომს მან ორი მიზეზით დააღწია თავი: ჩეხური პასპორტით და მხედველობის პრობლემებით. 1917-1918 წლებში ციურიხიდან ბერლინში დაბრუნებულ ჰიულზენბეკთან და ფრანც იუნგთან ერთად „კლუბი დადა“ დააფუძნა და დადა-მოძრაობის ბერლინური ფრთის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო აქტიურ პოლიტიკურ, სოციალურ და სახელოვნებო ძალად იქცა. ფრანც იუნგის დახმარებით

იგი გაეცნო ანარქისტების თეორიებს და ფსიქოანალიტიკოს ოტო გროსის შრომებს. ჰაუსმანის სარკასტული ტექსტების მთავარ თემებად იქცა დათრგუნული სექსუალობა, ბურჟუაზიული მორალი და გენდერული პრობლემები. მისი ანტიმილიტარისტული პამფლეტები 1920 წელს გამოქვეყნდა სათაურით „ვაშა! ვაშა! ვაშა!“. რადიკალური პოლიტიკური პროტესტის სულისკვეთება მან მალევე გადაიტანა ესთეტიკაში და შეიმუშავა ფოტომონტაჟი, როგორც კოლაჟის სპეციალური ფორმა, ასევე – ფონეტიკურ-ლექსურული ლექსები, რომლებიც ასოების და ხმოვნების თავისუფალი, ყოველგვარ შინაარსს მოკლებული კომბინაციებით იქმნებოდა და ფსევდოსიტყვების მწკრივებს ქმნიდა (ჰუგო ბალის ექსპერიმენტების ანალოგიურად). განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა მისი თანამშრომლობა კურტ შვიტტერსთან, რომელიც ასეთ ექსპერიმენტებს ათიანი წლებიდან მიმართავდა. 1921 წელს ჰაუსმანმა და შვიტტერსმა პრალაში ერთად გამართეს ორი საღამო სახელწოდებით „ანტი-დადა და მერცი“. ჰაუსმანის დადაისტური მისია გულისხმობდა მის ინტენსიურ პრეზენტაციებს, ამიტომ იგი, პრაქტიკულად, ნებისმიერ დადა-ლონისძიებაში ღებულობდა მონაწილეობას. 1919-1920 წლებში ჰაუსმანმა გამოსცა ჟურნალ „Der Dada“-ის სამი ნომერი. იყო 1920 წელს ჩატარებული „პირველი ინტერნაციონალური დადა-მესის“ თანაორგანიზატორი, ასევე – ბევრი სხვა დადა-გამოფენის თანაორგანიზატორი. 1923 წელს იგი კონსტრუქტივისტებს დაუკავშირდა და პერიოდულად იბეჭდებოდა მათ გამოცემებში. ამ დროიდან ჰაუსმანი თანდათანობით ჩამოშორდა დადა-მოძრაობას და აკუსტიკის მეცნიერული შესწავლა დაიწყო. ოპტიკისა და აკუსტიკის დარგში მეცნიერულმა ძიებებმა ის ოპტოფონის შექმნამდე მიიყვანა. აპარატი განკუთვნილი იყო ოპტიკური და აკუსტიკური ფენომენების ერთმანეთში ტრანსფორმირებისთვის. 1930 წელს, ფოტოგრაფიული კვლევების შედეგად, მან შეიმუშავა აქტიური ხედვის თეორია, რომელიც სურათხატების ფორმალური აგების პრინციპებს უკავშირდებოდა.

1933 წელს ჰაუსმანი, პრალის გავლით, ჯერ პარიზში, მერე ბარსელონაში გადავიდა, მალე კი იბიცაზე დასახლდა, სადაც 1936 წლამდე დარჩა. მცირე მოცულობის ტექსტში „ემიგრაციის წლები“ ჰაუსმანი აღნიშნავდა, რომ გერმანია მან ებრაელი მეუღლისა და ებრაელი მეგობარი ქალის მიზეზით დატოვა, კუნძულ იბიცაზე ცხოვრება კი იმდენად იაფი იყო, რომ გერმანიიდან გამოყოლილი მცირე კაპიტალი ცოლ-ქმარს 1934 წლის აგვისტომდე ეყო (კოხი 1994: 18), ამის მერე კი იგი თავს, ძირითადად, ფოტოგრაფიით ირჩენდა. ემიგრაციაში მან განაგრძო არქეოლოგიასა, ეთნოლოგიასა და ანთროპოლოგიაში ცოდნის გაღრმავება, ასევე — 1926 წელს დაწყებულ რომანზე მუშაობა (რომელიც 1955 წელს დაასრულა). ჯერ კიდევ 1939 წელს, საფრანგეთში

ყოფნისას, ომის დაწყებისთანავე, ფრანგულმა პოლიციამ მას არჩევნის გაკეთების შესაძლებლობა მისცა: ან ერთ-ერთ საკონცენტრაციო ბანაკში გადასულიყო (ასეთი ბანაკები იქ ომის დაწყებისთანავე შეიქმნა) ან, როგორც ჩეხეთის მოქალაქე, ჩეხეთის არმიამი ჩანერილიყო. ჰაუსმანმა მეორე ვარიანტი აირჩია, მაგრამ ცუდი მხედველობის გამო წუნდებული აღმოჩნდა (კოხი 1994: 19). 1944 წელს ციურიხის და პრადის გავლით ის ლიმოგესში ჩავიდა. ომის დასრულების მერე კი დადაიზმის ისტორიის წერას შეუდგა და ნაშრომი 1958 წელს გამოსცა პარიზში.

50-იან წლებში ნეომოდერნისტები (დანიელ შპოერი, ჯასპერ ჯონსი, ვოლფ ვოსტელი, ფრიდერიკე მაირიოკერი, ერნსტ იანდლი) აქტიურად ცდილობდნენ ჰაუსმანთან კონტაქტის დამყარებას, მაგრამ ჰაუსმანს მიაჩნდა, რომ ახალმა დრომ მისი ისტორიული დამსახურება სათანადოდ არ დააფასა. მიუხედავად იმისა, რომ ჰაუსმანის დამსახურება აღიარებული იყო და მასალის — ხმის, ბგერის, ასონიშნის და სურათის — როგორც მგრძნობელობის თაურელემენტების მიზნობრივი ფენომენების მისმიერი გადაწყვეტები სანიმუშოდ მიიჩნეოდა, ჰაუსმანი გარკვეულწილად მართალი იყო. ადელჰაიდ კოხმა ტერმინი „(არ)რეცეპციის ისტორიაც“ კი შემოიღო ჰაუსმანის მიმართ კრიტიკის მიმართების აღსაწერად. შექმნილი ვითარება კი ერთის მხრივ ჰაუსმანის რთული ხასიათით აიხსნება, მეორეს მხრივ — ხელოვნების სხვადასხვა დარგის გადაკვეთაზე მისი მოძრაობით, რაც გარკვეულ დრომდე ართულებდა მისი ნაშრომების კლასიფიცირებას. 1970-იანი წლების მერე ვითარება შეიცვალა და ჰაუსმანის ნამუშევრების გამოფენების, მისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სიმპოზიუმების მერე კლასიკური მოდერნის წინაშე მისი დამსახურებაც უკეთ გამოიკვეთა. ინტერსადისციპლინო კვლევების გაინტენსიურებამ კი ჰაუსმანის ნაშრომებთან დიალოგშიც შეიტანა დადებითი ცვლილებები. საზღვრების გადალახვის ეს დაუოკებელი სწრაფვა ჰაუსმანის პიროვნული ხასიათის ერთი მთავარი ელემენტი იყო. აღსანიშნავია, რომ იგი ყოველთვის ირონიით აზუსტებდა თავისი ნაციონალური იდენტობის პირობითობას. 1966 წელს ერთ თავის მეგობარს სწერდა: „ავსტრიელი მხოლოდ იმიტომ ვარ, რომ შემთხვევით ვენაში დავიბადე. ჩემს წინაპრებს შორის მოიპოვებთან ჩეხი, მორავიელი, იტალიელი და ელზასელი, თავად მე ჩემს თავს ევროპელად აღვიქვამ“ (კოხი 1994: 20).

ავსტრიელმა მწერალმა ალფრედ კოლერიჩმა ჰაუსმანის ავსტრიული იდენტობის პრობლემა მთლიანად კულტურულ-სოციალურ ჭრილში გარდატეხა და მისმა საგულისხმო ინტერპრეტაციამ ასეთი სახე მიიღო: „მიუხედავად იმისა, რომ იგი (ჰაუსმანი, — დ. ბ.) ავსტრიელია, მას ჭეშმარიტებისთვის არ უღალატია. ის იმ იშვიათ ავსტრიელთა შორის არის, ვინც ეს მოახერხა. ამიტომაც არ ცხოვრობდა იგი ავსტრიაში და ამიტომაც დაივიწყა იგი ავსტრიამ“ (ერლჰოფი 1982: 242).

ამრიგად, გასული საუკუნის 20-იანი წლების ბოლოს ისტორიული ავანგარდის პოლიტიკური და ესთეტიკური პლატფორმა ამომწურავად იყო მანიფესტირებულიც და პრაქტიკული აქციებით განმტკიცებულიც. შესაბამისად, არავითარი იმედი, რომ ნაციონალსოციალისტების გერმანიაში შვიტტერსს, ჰაუსმანს და არპს თავისუფლად მუშაობის და ავანგარდისტული ქმედებების შესაძლებლობა ექნებოდათ, არ არსებობდა. ხოლო მათ მიერ უკვე შექმნილი და გამოქვეყნებული, ასევე ხელმწიერი მანიფესტების შინაარსები მათი გასამართლების რისკსაც ზრდიდა. მაგრამ ამ რისკის გაუთვალისწინებლად, გერმანიაში მათი დარჩენა აუცილებლად იქნებოდა საკომუნიკაციო და შემოქმედებით იზოლაციაზე თანხმობა, ვინაიდან სახელოვნებო ავანგარდი თუ რამეს გამოიცილავს, პირველ რიგში — კაბინეტური, ჩაკეტილი ტექსტების კულტურას, მით უმეტეს — კონფორმისტულ გარემოში. ეს სამი ხელოვანი კი არათუ კონფორმისტი არ იყო, არამედ, როგორც თავშივე აღვნიშნეთ, თვით ავანგარდის შიდა კონტექსტების მიმართაც პრობლემატური კომუნიკაციების სიუხვით გამოირჩეოდა. შეიძლება იმის მტკიცებაც, რომ სამივე ეს ხელოვანი, ეკონომიური პრობლემების მიუხედავად, ემიგრაციაში თავს ბუნებრივ შემოქმედებით გარემოში გრძნობდა და, პრაქტიკულად, დაუბრკოლებლად აგრძელებდა XX საუკუნის პირველ მეოთხედში აღებულ კურსს ტოტალური პოლილოგიური კონტექსტის შესაქმნელად. გარკვეულწილად, სხვებთან ერთად, მათი დამსახურებაც იყო ავანგარდისტული ხელოვნების გავრცელება საერთაშორისო კონტექსტში. ჩვენს მიერ უკვე ციტირებული ნოიგებაუერი სამართლიანად ამახვილებს ყურადღებას ერთის მხრივ, ემიგრანტი ავანგარდისტების მიერ მთელ მსოფლიოში კლასიკური ავანგარდის განვითარებაში შეტანილ წვლილზე, მეორეს მხრივ კი იმ მნიშვნელოვან გარემოებაზე, რომ არაერთი ხელოვანი, რომელსაც გერმანიაში ავანგარდისტულ ხელოვნებასთან კავშირი არ ჰქონია, სწორედ ემიგრაციის წლებში ჩამოყალიბდა კლასიკური მოდერნის პროტაგონისტად (ნოიგებაუერი 1998: 37).

დამოწმებანი:

ამფითეატრი 1991: *Amphiteater 18/19. Kurt Schwitters Herzscherzen*. Echternach 1991.

ასპოლტი... 1995: Asholt W., Walter Fähnders (Hg.). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Metzler Verlag, Stuttgart/Waimar: 1995.

* არპის, შვიტტერსის და ჰაუსმანის შესახებ წინამდებარე მოხსენებაში დამოწმებული ბიოგრაფიული მონაცემები, როცა წყარო არ გვაქვს საგანგებოდ მითითებული, ამოღებულია შემდეგი გამოცემებიდან: Killy Literaturlexikon. Band 1. S. 226. Berlin/Boston 2008 (არპის შესახებ); Killy Literaturlexikon. Band 5. S. 94-96. Berlin/New York 2009 (ჰაუსმანის შესახებ); Killy Literaturlexikon. Band 10. S. 696-698. Berlin/Boston 2011 (შვიტტერსის შესახებ).

ერლჰოფი 1982: Erlhoff M. *Raoul Hausmann, Dadasoph*. Verlag Zweitschrift, Hannover 1982.

კანტოროვიცი 1978: Alfred Kantorowicz; *Politik und Literatur im Exil*. Hans Christians Verlag, Hamburg 1978.

კოხი 1994: Adelheid Koch, *Ich bin immerhin der grösste Experimentator Österreichs*. Haymon-Verlag, Innsbruck 1994.

ნოიგებაუერი 1998: Neugebauer Rosamunde, *Avantgarde im Exil? // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Band 16. Exil und Avantgarden. Edition text+kritik, München 1998.

ორხარდი 2007: Karin Orchard, Isabel Schulz (Hg.). *Merzgebiete. Kurt Schwitters und seine Freunde*. Sprengel Museum, Hannover 2007.

შტეფანი 1979: Alexander Stephan. *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*. C. H. Beck Verlag, München 1979.

შაუბი 1998: Gerhard Schaub, *Kurt Schwitters und die „andere“ Schweiz*. Fannei und Walz, Berlin 1998.

ჰაუსმანი 2008: Raoul Hausmann, *Hans/Jean Arp*. Belleville Verlag, München 2008.

LIANA BASHELEISHVILI

Russia, Moscow

Lomonosov Moscow State University

Vladislav Khodasevich — an Emigrant in the Homeland and a Homeland in Exile

This article analyses problems of identity and belonging / not belonging to the titular nation on the example of the Russian Empire. Language, memory or genetics? How a poet defines his identity in native land and in exile, and how he conveys his inner feelings through a form and magic of words.

Key ords: *Khodasevich, homeland, immigration, identity*

ლიანა ბაშელეიშვილი

რუსეთი, მოსკოვი

მოსკოვის ლომონოსოვის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ვლადისლავ ხოდასევიჩი — ემიგრანტი სამშობლოში და სამშობლო ემიგრაციაში

რუსულ იმპერიულ ოიკუმენას ადამიანთა ეთნიკური იდენტიფიკაციის და იმპერიულ სივრცეში ინტეგრაციის რამდენიმე აპრობირებული მეთოდი ჰქონდა. დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ სარწმუნოების ერთობა იმ პარადიგმაში უკანასკნელ როლს თამაშობდა

და რუსი ეთნოგრაფის ველიჩკოს თქმით, ყველაზე წამგებნიანც კი იყო. ვლადისლავ ფელიციანის ძე ხოდასევიჩი (1886-1939) რუსული ემიგრანტული ლიტერატურის შესანიშნავი წარმომადგენელი, ვ.ნაბოკოვის (1899-1997) შეფასებით, თანამედროვეობის დიდი რუსი პოეტი, (ვ.ნაბოკოვი 1998) მამით პოლონელთა შლიახტის, ხოლო დედით გაკათოლიკებული ებრაელის მემკვიდრე იყო მინსკიდან. იგი არც მართლმადიდებელი გახლდათ. მან დედისაგან მემკვიდრეობით მიიღო მგზნებარე კათოლიკური სული და პოლონური ენა. „ღმერთი, პოლონეთი და მიცკევიჩი“ — ეს სამი რამ, «იდუმალი, გაუგებარი, მაგრამ ძვირფასი» (ხოდასევიჩი 2009-2013.) არის ის, რამაც განსაზღვრა ხოდასევიჩის იდენტობა. მეორე მხრივ, რუსული ენა, რომელიც პოეტისათვის იყო „სამშობლო მოთავსებული პუშკინის რვა ტომში“.

ხოდასევიჩი საკუთარ თავს იმ ობობას ადარებდა, „რომელიც ჯვრის სახითაა დატვიფრული, ოღონდ თავად არაფერი უწყის ამ ტვიფრის შესახებ“ (ხოდასევიჩი 2009-2013).

Я родился в Москве. Я дыма
Над польской кровлей не видал,
И ладанки с землей родимой
Мне мой отец не завещал.

России – пасынок, а Польше –
Не знаю сам, кто Польше я.
Но: восемь томиков, не больше, –
И в них вся родина моя.

Вам – под ярмо ль подставить выю
Иль жить в изгнании, в тоске.
А я с собой свою Россию
В дорожном уношу мешке.

Вам нужен прах отчизны грубый,
А я где б ни был – шепчут мне
Арапские святые губы
О небывалой стороне.

12 февраля 1917, 2 марта 1922

რუსეთის გერი — ასე აღიქვამდა ხოდასევიჩი საკუთარ თავს, ხოლო პოლონეთისათვის ვინ იყო თავად? არარსებული შვილი? ამ კითხვაზე პასუხი მას მთელი ცხოვრება აწვალებდა. ხოდასევიჩი სევას ტრფიალი კოპერნიკის მიმართ თითქოსდა მან მემკვიდრეობით მიიღო პაპის დახატულ სურათთან ერთად, რასაც იგი შესანიშნავად აღწერს თავის მემუარებში „ბავშვობის“ შესახებ. კოპერნიკის სურათი ხომ კრებითი

პოლონეთია და პოლონეთის სახე, ამიტომაც დაურიგა პაპამ იგი თავის შვილებს, რათა არ დავინწყებოდათ საკუთარი ფესვები.

გარდა პოლონური ეთნიკური მუხტისა, ვლადისლავ ფელიცინის ძე საკუთარ ებრაულ იდენტობასაც უზღვდა ხარკს. მას ეკუთვნის მართლაც რომ დიდებული თარგმანები ებრაული პოეზიისა რუსულ ენაზე. განსხვავებით მისი პაპისაგან, დედის მხრივ, ებრაელთა მოძულე ლიტერატორ იაკობ ბაფერისაგან, ვლადისლავ ხოდასევიჩი შორს გახლდათ იუდეოფობიის ნებისმიერი გამოვლინებისგან, უფრო მეტიც, მას იგი სამარცხვინოდ მიიჩნევდა, ისე როგორც ნებისმიერ ფობიას, რომელიც ადამიანს აიძულებს ცხოვრების გერად იგრძნოს თავი. როგორ არიგებდა თავის სულში ორ ერთმანეთთან მოურიგებელ იდენტობას — ებრაულსა და პოლონურს, პოეტი?! ლევ ანინსკი, შესანიშნავი ლიტერატურათმცოდნე და ლიტერატურის კრიტიკოსი, რომელმაც ხოდასევიჩის შემოქმედებას მიუძღვნა მშვენიერი ანალიზი — «Владислав Ходасевич: Так нежно ненавижу и так язвительно люблю», წერს: „ვერც ჯვარცმა და ვერც თანალმოზა ვერ შევლის ადამიანს ამ წუთისოფელში. რუსეთის ორი დევნილი ხალხის, ებრაელებისა და პოლონელების შვილი — არა მხოლოდ მათ სისხლს იღრვეს თავის ძარღვებში, არამედ იგი აერთებს საკუთარ თავში მათ კარგად გაცნობიერებულ დაწყევლილობასაც“ (ანინსკი 2009). ორმაგი უმკვიდრობის განცდა ისევე ანინსკი: „ხოდასევიჩის თარგმანებში კრასინსკი და მიცკევიცი კულტურულად თანაარსებობენ ჩერნიახოვსკისა და ფიხმანის გვერდით, მაგრამ პოეტის სულში ეს საწყისები არც თუ მშვიდობიანად ვანდებიან: ისტორია არ აძლევს მათ ამის საშუალებას“ (ლევ ანინსკი 2009).

На новом, радостном пути,
Поляк, не унижай еврея!
Ты был, как он, ты стал сильнее
Своё минувшее в нём чти.

1915

1914 წლის 9 ნოემბერს პოეტი წერდა ბორის სადოვსკის: «Мы, поляки, кажется, уже немного, режем нас, евреев» (ანინსკი 2009). პოლონელიც, ებრაელიც, რუსიც?!

ვლადისლავ ხოდასევიჩი არც კი ირგებდა წინასწარმეტყველისა და ქადაგის მანტიას, როგორც მისი თაობის რუს პოეტთა უმრავლესობა. დროის ზეამოცანა ისეთი გახლდათ, რომ პოეტი ქადაგი და ტრიბუნი უნდა ყოფილიყო — ხოლო ხელოვნება პოლიტიკის დამხმარე და საყრდენი. ხოდასევიჩს ორფეოსობა სურდა, იგი, ქართული ტროპი რომ მოვიშველიოთ, არც ცდილობდა საკუთრთხვევლის მსახურებასა და წინასწარმეტყველობას. გამომდინარე მისი იდენტობიდან, პოეტი

ვერ შთანთქა პოლიტიკურმა ვნებათაღელვამ და რევოლუციის ქარტეხილებმა, სხვა რუს ხელოვანთა დარად (რაც სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ დრო არ იგრძნობოდეს მის პოეზიაში). მოცემულ დისკურსში პოეზია ყოველთვის წაგებული რჩებოდა. მხატვრული გემოვნება კი ჩლუნგდებოდა. წმინდა ხელოვნების თეორიაც ვერ აძლევდა პოეტს თავისუფლებას. ხოდასევიჩს კი სურდა ყოფილიყო გმირი თავისი შეხედულებისამებრ და მაშინ „როცა ამას თავად მოისურვებდა — აღნიშნავენ მისი პოეტური მემკვიდრეობის მკვლევარნი. იგი არ უმღეროდა რევოლუციას, ვერ და არ თანაუგრძნობდა მხარეებს, არც ებრალებოდა ისინი.

ხოდასევიჩი არ იყო ძლეული ლექსისაგან ისე, როგორც მისი თანამედროვე პოეტები ვერცხლის ეპოქისა. იგი უპირველესად დიდებული ლიტერატორი გახლდათ, სწორედ ამან შეუნარჩუნა ღირსება მას მაშინ, როცა პოეტურმა მუზამ მიატოვა იგი. «Здесь не могу, не могу, не могу жить и писать, там не могу, не могу, не могу жить и писать». ბევრი მისი თანამოკალმის ტრაგედია სწორედ ის გახლდათ, რომ ემიგრაციაში მათ ვეღარ მოუხმეს პოეტურ მუზას, ხოლო ლიტერატორობა ვერ შეძლეს სხვადასხვა მიზეზთა გამო.

რაც შეეხება სამშობლოს განცდას, რომელიც ხოდასევიჩმა პუშკინის რვა ტომში მოათავსა და ჩაატია, იგი მძაფრდება რევოლუციის შემდეგ პერიოდში. პოეტი ბიბლიური ქვეტექსტებით დატვირთულ კრებულს „მარცვლის გზით“ (1920) (ხოდასევიჩი 2009-2013) სთავაზობს მის მკითხველს. სამშობლოსა და სულის გზა ერთია და იგი ღვთაებრივ კანონს ემორჩილება. ეს გზა სიკვდილის მეშვეობით განახლების და აღორძინების გზაა. დინჯია და ნაფიქრი პოეტის სტრიქონები. ხოდასევიჩი არ არის შემსჭვალული რუსულ მესიანურ იდეებთან სამყაროს ხსნისა და სხვა ხალხების „გაბედნიერების“ შესახებ. რევოლუციასაც იგი სტოიკური სიმშვიდით შეხვდა.

Так и душа моя идёт путём зерна:
Сойдя во мрак, умрёт – и оживёт она.

И ты, моя страна, и ты, её народ,
Умрёшь и оживёшь, пройдя сквозь этот год, –

Затем, что мудрость нам единая дана:
Всеми живущему идти путём зерна.

1917

იმპერიებს ცხოვრების საკუთარი კანონები აქვთ. მას სჭირდებათ ნიჭიერი ხალხი, რომელსაც იყენებს საშენ მასალად. იმპერია ხშირად არად აგდებათ ეთნიკურ კუთვნილებასა და აღმსარებლობას. ახმატოვას

თათრული ფესვები ჰქონდა, ბალტრუშაიტისი (1873-1944) ლიტველი გახლდათ, მარიეტა შაგინიანი — სომეხი, (1888-1982) მანდელშტამი (1891-1938) და პასტერნაკი (1890-1960) — ებრაელები, მაგრამ ყველას იდენტობას განსაზღვრავდა რუსული ენის უდიდესი სიყვარული და რუსული კულტურის სამსახური. ეს იყო და იქნება რუსული, თუნდაც ტრანსფორმირებული იმპერიის მთავარი მახასიათებელი, მისი განმსაზღვრელი ნიშანი. რამდენად აკმაყოფილებდა ხოდასევიჩი ამ მოთხოვნებს, თავად განსაჯეთ, როცა წერდა:

Не матерью, но тульской крестьянкой
Еленой Кузиной я выкормлен. Она
Свивальники мне грела над лежанкой,
Крестила на ночь от дурного сна.

...

И вот, Россия, «громкая держава»,
Её сосцы губами теребя,
Я высосал мучительное право
Тебя любить и проклинать тебя.

12 февраля 1917

მიუხედავად მისი პოლონური იდენტობისა და საკუთარი თავის გერად აღქმისა რუსეთში, სავსებით ცხადია მისი პოზიცია, რადგან იმავდროულად იგი რუსიცაა, რუსული რძით და რუსული სიტყვით გამოკვებილი და დაფრთიანებული. გერიც ოჯახის წევრია და მხოლოდ მასზეა დამოკიდებული თუ რა პატივს მიაგებენ მას ოჯახში. შესაძლოა საკუთარ შვილსაც კი ამჯობინონ.

როდესაც ხოდასევიჩის პოეზიაზე ვსაუბრობთ ზემოთხსენებული დისკურსით, უნდა გვახსოვდეს, რომ პოეზიის ანალიზი პოეტის ცხოვრებიდან რაღაც ფაქტებზე დაყრდნობით, ან კიდევ ისტორიული ფონის გათვალისწინებით ყოვლად დაუშვებელია. პირადად ჩვენთვის მიუღებელია გენეტიკური სკოლის პრინციპები. «პოეტის ბიოგრაფია უნდა დარჩეს ლიტერატურის კრიტიკოსის შემოქმედების მიღმა» (შტაიგერი 1956: 146). პოეტური ქმნილება უშუალოდ და ხელშესახებად არ უკავშირდება მისი შემქმნელის ცხოვრებას.

გამონაკლისი მხოლოდ მაშინ შეიძლება დავუშვათ, თუ თავად შემოქმედი საკუთარ ლექსებში საუბრობს მათზე და ამ საუბარს უკავშირებს თავის კრედოს. ის, რაც ცნობილია ხოდასევიჩის მემუერებიდან, რევოლუციის და მოსკოვური ცხოვრების კომპარი, აღწერილი „თეთრ კორიდორში“, „ვაჭრობასა“ და „ფსკოვში“, „პორხოვს გამგზავრებაში“, „ლიტერატორთა საერთო საცხოვრებელსა“ თუ „საუზმე სორენტოში“ (ხოდასევიჩი 1980:) საერთოდ არ იგრძნობა ხოდასევიჩის იმდროინდელ პოეტურ კრებულებში. გამონაკლისად შეიძლება ჩავთვალოთ „მარცვ-

ლის გზით“, რომელშიც პოეტი ქვეყნის სიკვდილსა და გარდაცვალებაზე ბიბლიური იგავის მოხმობით გვესაუბრება. ეგაა და ეგ.

და მაინც, რომელი ისტორიული ფაქტები უნდა გაითვალისწინოს კომენტატორმა როცა კონკრეტულ პოეტზე საუბრობს? კროჩე ამ კითხვას ასე პასუხობდა „ნებისმიერი ფაქტი შესაძლოა აღმოჩნდეს აუცილებელი, მაგრამ არ არსებობს ისეთი, რომლის გარეშეც საქმეს არ მოევლებოდეს“ (კროჩე 1926: 27). ბიოკიც ისტორიულ – შედარებით მეთოდს განმარტების ოთხი გზიდან ერთ-ერთად მიიჩნევდა (ბიოკი 1877: 119). ამგვარი მიდგომა ხშირად იწვევს იმას, რომ მკვლევარი მხატვრულ ქმნილებაში ეძებს იმ საზრისს, რაც დაკავშირებულია რეალურ ფაქტებთან. შესაძლოა მხატვრული ქმნილების ტექსტი ეწინააღმდეგებოდეს ისტორიულ სიმართლეს და გარემოებებს, რომელიც პოეტური ქმნილების შექმნის დროს უკავშირდება. ლექსი „პეტერბურგი“ მხოლოდ ამ პოზიციების გათვალისწინებით შეიძლება განვიხილოთ.

Напастям жалким и однообразным
Там предавались до потери сил.
Один лишь я полуживым соблазном
Средь озабоченных ходил.

Смотрели на меня — и забывали
Клокочущие чайники свои;
На печках валенки сгорали;
Все слушали стихи мои.

А мне тогда в тьме гробовой, российской,
Являлась вестница в цветах,
И лад открылся музыкальный
Мне в сногшибательных ветрах.

И я безумел от видений,
Когда чрез ледяной канал,
Скользя с обломанных ступеней,
Треску зловонную таскал,

И каждый стих гоня сквозь прозу,
Выхивая каждую строку,
Привил-таки классическую розу
К советскому дичку.

12 декабря 1925

ისტორიულ მოვლენათა შეფარული რიგი ისეა პოეტურ სახეებში განსხვავებული, რომ არავითარი საჭიროება ისტორიული ქვეყნობის

ბისა და ლექსის ერთმანეთთან „მორიგებისა“ აღარ არსებობს. პოეზია კი, მ. ჰაიდეგერის განმარტებით, ყოფიერების სიტყვიერი წარმოდგენაა — „*worthafte Stiftung des Seins*“. ხოდასევიჩის პოეზიასა და პროზაში ეს პრეზენტაცია ყოფისა სახეზეა. იგი შეიძლება გამრავალფეროვნდეს ნაწყვეტებით მისივე მემუარებიდან, როცა პეტერბურგის ბაზარზე ხოდასევიჩი და ანა ახმატოვა ბარათებით მიღებული ე. წ. „პაიოკს“ ყიდდნენ, რათა როგორმე კარაქი ეყიდათ. ყოფიერების პრეზენტაცია არანაკლებ მთამბეჭდავად ხოდასევიჩის პროზაშია წარმოდგენილი.

„თეთრი დერეფანი“, „გამგზავრება პორხოვში“ ან „ფსკოვში“ გაცლილებით მეტს გვეუბნება რევოლუციის შემდეგდროინდელ სამშობლოზე და იმ მორალურ – ზნეობრივ კატასტროფაზე, ვიდრე თუნდაც მისი ლექსები, რომელშიც იგი ხან ირონიულ, ხან კიდევ სარკასტული განწყობით ან სიყვარულზე ან თავისუფლებაზე, ან პოეზიაზე გვესაუბრება. პოეზიას ნაკლებად აღელვებს საგანი, იგი ფორმის მაგიას ემორჩილება განსხვავებით პროზისაგან. ის რაც პოეზიაში არ იკვეთება, ბრწყინვალედ ვლინდება ხოდასევიჩის პროზაში. ბევრისმეტყველია იმ კომუნისტ ცოლ — ქმრის სახე, რომლებთანაც დაქანცულმა და არაქათგამოცლილმა ხოდასევიჩმა, რომელსაც უკან დასაბრუნებელი ბილეთის აღების უფლება არ ჰქონდა, პროვინციაში ღამე გაათია: «За два года они не удосужились обзавестись ни бельём, ни кроватями, ни даже парой стаканов. И это не от бедности, коммунист мог легко всё раздобыть, но от своеобразного социалистического аскетизма, который сродни обыкновенному свинству...» (ხოდასევიჩი 1980: 154). იმდროინდელი სამშობლოსა და მის მცხოვრებთა ტრანსფორმაცია თუ მეტამორფოზა, დეტალებშია განფენილი, რომლის უბადლოა ოსტატია ხოდასევიჩი. აი, მისი საუბარი ვინმე დიაკვანთან: «Ах, Марья Сергеевна! – сказал он. – Что за девушка! Что за невеста! Красоты неопикуемой и не ест ничего!» (ხოდასევიჩი 1980: 156). მთავარი ღირსება სარძლოსი და მახასიათებელი მთელი ეპოქისა საბრალო ღვთისმსახურის ბოლო ფრაზაა.

მოსკოვისა და პეტერბურგის მწერალთა კავშირების დარბევის შემდეგ, რომლის ინიციატორები ზინოვიევი და კამენევი გახლდნენ, ემიგრანტთა რიგები განუხრელად იზრდება. აშკარა პოლტიკურ რეპრესიებს ლიტერატორებს შორისაც ჰყავდათ ადვოკატები და ადეპტები. «Многие из нас, не поняв, что потеряли читателя, вообразили, что потеряли свободу» (ხოდასევიჩი 1980: 40) – ციტირებს მარიეტა შაგინიანის სიტყვებს კოლეგებთან დაკავშირებით ხოდასევიჩი და იგონებს, თუ როგორ ქედმაღლურად უსაყვედურა მას მარიეტა შაგინიანმა მაშინ, როცა ლევ გუმილიოვის „პაიოკი“ ხოდასევიჩის მიაკუთვნეს და გუმილიოვი მეცნიერთა სიებში გადაანაცვლეს. ჩვეული ღირსებით და ყოველგვარი კომენტარების გარეშე ვლადისლავ ხოდასევიჩი აღნიშნავს, რომ

მარიეტა შაგინიანი არ შეუწუხებია სინდისს გუმბელიოვის ქვრივი რომ გამოესახლებინა ბინიდან და შიგ თავისი მრავალრიცხოვანი ნათესავები განეთავსებინა. ასეთი სამშობლოც, ასეთი ხალხიც, ერთდროულად უყვარს და ეზიზღება ხოდასევიჩს. რეფრენი მისი შემოქმედებისა: «Я высосал мучительное право, тебя любить и проклинать тебя» სამშობლოს ეკუთვნის — მშიერს, დანგრეულს, საშიშს და იმავდროულად საცოდავს.

იპოვა თუ არა ხოდასევიჩმა სხვა სამშობლო და სიმშვიდე ემიგრაციაში? იგი რუსეთიდან არ გაუსახლებიათ სხვა პოეტთა დარად. ვლადისლავ ფელიციანეს ძეს ლუნაჩარსკის ხელმონერით დაუტოვებია რუსეთი ნინა ბერბეროვასთან ერთად. „ვეროპული ღამე“ ხოდასევიჩის საუკეთესო პოეტურ კრებულთა რიცხვს განეკუთვნება. მიუხედავად დიდი ადაპტაციური რესურსისა, (ენათა ცოდნა, კათოლიკური აღმსარებლობა) ენობრივი და კულტურული კუთვნილებით პოეტი რუსია და რუსად რჩება ევროპაშიც. ასე ხედავს ხოდასევიჩი ბერლინს 1923 წელს შექმნილ ლექსში.

С берлинской улицы
Вверху луна видна.
В берлинских улицах
Людская тень длинна.

Нечеловечий дух,
Нечеловечья речь –
И пёсьи головы
Поверх сутулых плеч.

Дома – как демоны,
Между домами – мрак;
Шерengi демонов,
И между них – сквозняк.

Зелёной точкою
Глядит луна из глаз,
Сухим неистовством
Обуревая нас.

Дневные помыслы,
Дневные души – прочь:
Дневные помыслы
Перешагнули в ночь.

В асфальтном зеркале
Сухой и мутный блеск –
И электрический
Над волосами треск.

Опустошённые,
На перекрестки тьмы,
Как ведьмы, по трое
Тогда выходим мы.

1923

სამისიტყვათშეხამება – «нечеловечья речь»; «нечеловечий дух»; «пёсьи головы» როგორც წესი, არ შეიძლება გამოყენებული იქნას სამშობლოს დასახასიათებლად. ბერლინის ქუჩებში იგი თავს არ გრძნობს სახლში. შინ იგი გერია, ხოლო ემიგრაციაში — უცხო, „სხვა“, რუსული ენობრივი სამყაროს წარმომადგენელი, რომელსაც ბერლინელთა მეტყველება

არაადამიანური ეჩვენება. ხოდასევიჩისათვის კარგი და ცუდი, კეთილი და ბოროტი, ამაღლებული და მშვენიერი, ცინიზმი და სარკაზმი ერთმანეთშია გადახლართული და მისი ლექსებიდან მისი ბიოგრაფიის აღდგენა უსარგებლო საქმიანობაა, გარდა იმ შემთხვევებისა, რომელშიც პოეტი ნათლად და არაორაზროვნად ახდენს „ყოფიერების წარმოდგენას“ სიტყვის მაგიის მეშვეობით.

პოეტისათვის სამშობლოს დიდება არაა რუსული იარაღი, არც მოგებული ომები და დამარცხებული მონინააღმდეგენი. დიდება — რუსული პოეტური სიტყვაა, რაც შესანიშნავად ჩანს მის ლექსში: «Не ямбом ли четырёхстопным прославилась она? (1938)

პოეტის სულიერი უდაბნო ევროპაში გამოიკვეთება:

Великая вокруг меня пустыня,
И я – великий в той пустыне постник.
1924-1925

სამშობლო მის იმდროინდელ ლექსებში მაინც არ იძენს მელანქოლიურსა და ელეგიურ ტონებს, ხოდასევიჩის ელეგიური სინაზე მხოლოდ პოლონეთს თუ მიემართება პოეტმა საკუთარი თვალით იხილა და ცივი გონებით აღწერა ის, თუ რა მოსდის რევოლუციის დროს ადამიანს.

Когда шумит мятеж,
Голодный объедается до рвоты,
А сытого (в подвале) рвёт от страха
Вином и желчью, – я засов тяжёлый
Кладу на дверь, чтоб ветер революций
Не разметал моих листов заветных.
1924-1925

ხოდასევიჩი რუსულად წერს ბერლინსა და სააროეში, კოკტებელში. ემიგრაციაში იქმნება „ნეკროპოლი“, „თეთრი დერეფანი“, 430 წერილი და მათ შორის ოთხმოცი პუშკინზე.

ტრავმა, რომელიც ჩვეული გარემოს დატოვებასთან, შიმშილთან, ნგრევასთან, ღირსების შელახვასთან ასოცირდება, შეიძლება დაიძლიოს სრული დავინწყების მექანიზმის ამოქმედებით. ისტორიის ფილოსოფიასა და სოციოლოგიაში, თუ თანამედროვე დიდ მეცნიერს ანკერსმიტს დავესესხებით, „ტრავმის ძლევა და ახალი იდენტობის „მორგება“ სრული დავინწყებითაა შესაძლებელი სრული დავინწყების კატეგორია კი ძალით სიკვდილის ტოლფასია“ (ანკერსმიტი 2007:

443), როგორც ერის, ასევე კერძო პირისათვის. მისი მიღწევაც უდიდეს ძალისხმევას საჭიროებს. ეს ძალისხმევაა სწორედ რომ სიკვდილთან გათანაბრებული. ნებისმიერი ემიგრანტი ნაწილობრივ ივიწყებს წარსულს, აწილობრივი დავიწყება კი ვერ შველის ტრავმას, ამიტომაც შეუძლებელი ხდება მთლიანად ახალი იდენტობის მორგება. ხოდასევიჩიც განაგრძობდა ტრავმასთან თანაცხოვრებას, მიუხედავად იმისა, რომ ბუნებრივად მიაჩნდა სიკვდილი „მარცვლის მსგავსად“, სიკვდილი ახალი ცხოვრებისათვის, ახალი ცხოვრების სახელით. ახალი ცხოვრება კი ლინგვისტურ არჩევანსაც ითხოვდა პოეტისაგან, რომლისთვისაც სამშობლო პუშკინის რვა ტომში ეტეოდა. აბა, როგორ გააკეთებდა იგი არჩევანს?!

ღამოწმებანი:

ანკერსმიტი 2007: Анкерсмит Ф. Р. *Возвышенный исторический опыт*. М.: Издательство «Европа», 2007.

ანინსკი 2009: Анинский Л. А. *Серебро и чернь. Красный век. Эпоха и поэты*. [on lain wigni]. М.: ПрозаиК. 2009. misamarTi. URL: <http://anninsky.ru/index.php/serebroichern/134-vladislavhodasevich.html>

ბიოკი 1877: Boeckh A. *Encyklopaedie und Methodologie Wissenschaften*. Leipzig. 1877.

კროჩე 1926: Croce B. *Die Antinomien der Kunstkritik*, Tübingen 1926.

nabokovi: Набоков В. Отрывки из эссе: О Ходасевиче // *лекции по литературе*. М.: Независимая газета. 1998. მისამართი. URL: <http://www.hodasevich.su/about/nabokov-esse-o-khodaseviche.html>

შტაიგერი 1956: Steiger E. *Die Kunst der Interpretation*. Zürich: 1956.

ხოდასევიჩი 1980: Ходасевич В. Ф. *Избранная проза в двух томах*. N. Y.: Серебряный век. Т. I. 1980. [ონლაინ წიგნი]. მისამართი. URL: <http://www.hodasevich.su/prose/belyi-koridor.html>

ხოდასევიჩი 2009-2013: *О Владиславе Ходасевиче*. «Владислав Ходасевич Собрание сочинении». 2009-2013. Проект литературного общества «Треугольный стол». მისამართი URL: <http://www.hodasevich.su/poems>

ZEINAB KIKVIDZE

Грузия, Кутаиси

Akaki Tsereteli State University

The Idea of Caucasian Identity in Grigol Robakidze's Short Stories

Grigol Robakidze's entire creative work deals with defining of the Georgian reality, of its ethnic mentality. In order to determine the role and place of the Georgian phenomenon within a general humane discourse, he pays particular attention to the Caucasus and presents it as an integral, indivisible area. In the three short stories, the author creates an artistic model, by means of which Caucasian identity has been shaped both for a foreign and a Georgian reader;

Key ords: Gigol Robakidze; Identity; The Caucasus

ზეინაბ კიკვიძე

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

კავკასიური იდენტობის იდეა გრიგოლ რობაქიძის ნოველებში

XX საუკუნეში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესები ქართული მწერლობისათვის იქცა ერთგვარ გამოცდად, რომლის ჩაბარებაც უმეტესად მწერალთა ფიზიკური ყოფნა-არყოფნით, საკუთარი მრწამსისა და შეხედულებების უარყოფით, ყალბი აღტაცებისა და ცრუ პათოსის ფრქვევით გამოვლინდა. საბჭოთა სინამდვილე უსიტყვო მორჩილებას მოითხოვდა. თუმცა, როცა საბჭოეთის იდეოლოგიის მესვეურებმა კარგად გაითავისეს, რომ ლიტერატურა ერთგვარ რუპორად შეიძლება ქცეულიყო, რომელიც საზოგადოებაში ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე დანერგავდა არსებულისადმი მხარდაჭერის შეგრძნებას, გადანყვიტეს, ყველა ღონე გამოეყენებინათ, რომ მწერლობა „მოთვინიერებულიყო“. ეს პროცესი კი რევოლუციური ლოზუნგით — „ვინც ჩვენთან არ არის, ის ჩვენი მტერია“ უნდა წარმართულიყო.

შემოქმედებითი სულის ადამიანებისთვის პროტესტის ორივე ფორმა: გაჩუმება ან საკუთარი შეხედულებების აშკარად გამოხატვა, ერთნაირად შეუძლებელი და სახიფათო იყო. შეუძლებელი იმდენად, რამდენადაც მწერალმა თუ საკუთარი მე არ გამოხატა, მხატვრულ სიტყვაში არ გაანივთა თავისივე თავი, მაშინ ის მწერალი აღარაა. ამასთანავე,

პროლეტარიატის დიქტატურის წარმომადგენლებმა კარგად უნყოდნენ, რომ ამ შემთხვევაში დუმილი არ ნიშნავდა თანხმობას; არაფრის თქმაც წინააღმდეგობის კონსტატაციად ითვლებოდა. ამის მაგალითად შეიძლება გავიხსენოთ ფილიპე მახარაძის ფრაზა მწერალთა კავშირის სხდომაზე, როცა მან კონსტანტინე გამსახურდიას მიმართა: „თქვენ ისე არ დუმდით, როგორც ეს ჩვენ გვინდოდაო“. საკუთარი პოზიციის დაუდასტურებლობა კი ნიშნავდა მწერლის მიერ საკუთარ შემოქმედებაზე, საერთოდ ლიტერატურაზე უარის თქმას. პროტესტის ორივე ფორმას ავტორი ავბედით იარლიკთან: „ხალხის მტერია“-სთან მიჰყავდა, აქედან კი ერთი ნაბიჯი იყო გადასახლება მდე ან დახვეწება მდე. მაგრამ ქართულმა მწერლობამ დიდი მსხვერპლისა და ძალისხმევის შედეგად მაინც მოახერხა არ ეღალატა საკუთარი გზისთვის და სხვადასხვაგვარი ფორმით გამოვლენილიყო.

დისიდენტური აზრის თავისუფლად გამოთქმის ერთ-ერთი ფორმად ემიგრაციული ლიტერატურა იქცა. მწერლები იძულებული გახდნენ საკუთარი სულიერი და ფიზიკური გადარჩენის მიზნით სხვა ტოპოსში, სხვა ენობრივ სივრცეში გადასახლებულიყვნენ, რათა ნაციონალურ კულტურასთან დისტანციურად მაინც ყოფილიყვნენ ახლოს. მაგრამ ამავე დროს ახალი წინააღმდეგობაც გაჩნდა. მწერალი ცხოვრობდა უცხო ქვეყანაში, განსხვავებული მენტალობის, პოლიტიკურ-ეკონომიკური თუ მსოფლმხედველობის საზოგადოებაში, რომლისთვისაც ის თემატიკა, რაც ახლობელი იყო ქართული ეთნო-ყოფისათვის, შესაძლოა, აბსოლუტურად უცხო და უინტერესო ყოფილიყო. ქართველი ემიგრანტი ავტორების თხზულებების აზრობრივი და გამომსახველობითი პლასტები უცხო ქვეყნის ლიტერატურული დისკურსისათვის შეუთავსებელი ან ნაკლებად თავსებადიც კი აღმოჩენილიყო.

ემიგრანტი მწერლის შემოქმედებითი გზა უნდა გადებულიყო ერთი მხრივ საკუთარი და ეროვნული იდენტობის წარმოჩენაზე, მეორე მხრივ კი იმ ლიტერატურულ გარემოსთან ადაპტაციაზე, რომლის ნაწილიც უნდა გამხდარიყო ავტორი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მწერალს ისეთი კოდი უნდა მოეძებნა, რომელშიც მისი მყოფობის სუბიექტური და ობიექტური ელემენტები გაერთიანდებოდა. ამით ის არ მოსწყდებოდა მშობლიურ ფესვებს და შეიძლება უცხო ლიტერატურულ დისკურსშიც თავის დამკვიდრებას. ასეთ გამაერთიანებელ კოდად გრიგოლ რობაქიძისათვის მითო-პოეტური სახისქმნადობა იქცა.

XX საუკუნის ემიგრანტთა შორის გრიგოლ რობაქიძე ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურაა, რომელიც თავისი შემოქმედებით ორგანულად ერწყმის ქართული ლიტერატურის მაგისტრალურ ხაზს. მწერლის მთელი შემოქმედება ქართული სინამდვილის, ეთნოსური მენტალობის განსაზღვრას ეხება. მისი თხზულებების ბაზისი კი მითოლოგიური

დისკურსია, რის შესახებაც თვითონ მწერალიც მიუთითებდა წერილში „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“: „ვისაც სიმბოლო და მითოსი არ ესმის, იგი ჩემს შემოქმედებას ვერ გაიგებს. ვგულისხმობ მკვლევარს და არა მკითხველს. მკითხველი ხშირად უშუალო განცდით უფრო ღრმად ნვდება რომელიმე ნაწარმოებს, ვიდრე აპარატებით დამძიმებული მკვლევარი“ (რობაქიძე 1996: 81).

მითოსი აღმოჩნდა გრ. რობაქიძისათვის ერთგვარი უნივერსალური გასაღები, რომლითაც შეალო როგორც ქართული ასე ევროპული ლიტერატურის კარები, რადგან მითოსის ნიაღში არსებული მარადიული სახეები, მათი ტრანსფორმაციული პარადიგმები და ეთნოგრაფიულ რიტუალებში გაცოცხლებული დამოკიდებულებები საშუალებას იძლეოდა შორიდან დაკავშირებოდა ქართულ ლიტერატურულ სივრცეს, ხოლო ქართული და კავკასიური რეალობა ეგზოტიკურად და დამაინტრიგებლად მიენვდინა ევროპელი მკითხველისათვის. ემპირიულისა და ტრანსცენდენტულის, ფიზიკურისა და მეტაფიზიკურის, ისტორიულისა და მითოსურის მუდმივი მონაცვლეობითა და ერთმანეთში შერწყმით მწერალი მისწვდა ნაციონალური იდენტობის საწყისს, რაც გოეთეს პირველფენომენისა და ნიცშეს მარადიული დაბრუნების კონცეპტებით გახდა შესაძლებელი.

იმ პერიოდში, როდესაც დაიწერა „კავკასიური ნოველები“, მსოფლიო პოლიტიკური რუკის შეცვლა, ტერიტორიების ხელახალი გადანაწილება მსოფლიოს ახალი თავსატეხი იყო. ზესახელმწიფოთა სურვილებსა და მისწრაფებებს პატარა ქვეყნების ინტერესები უნდა დამორჩილებოდა. ხოლო კავკასიის რეგიონი, როგორც ყოველთვის, ახლაც საკმაოდ მნიშვნელოვანი იყო. ამ ტერიტორიაზე დასახლებულ ხალხს მუდმივად სჭირდებოდა საკუთარ გადარჩენაზე ფიქრი, რადგან ყოველთვის არსებობდა ასიმილირების საფრთხე. ხსნა კი საკუთარი თავის მიგნებაში, იდენტობის ფიქსაციაში უნდა ეძებნა.

მითოსური მსოფლალქმის მთავარი პრინციპი, რომლის მიხედვითაც სამყარო ნაწილებად დაუშლელ მთლიანობად მოიაზრებოდა, განაგრძობდა არსებობას ეთნო-ყოფითი რიტუალების სახით; რიტუალი იყო ის ქმედითი შემკვერელი არსი, რომელიც ვლინდებოდა საკრალურისადმი ერთგულებაში. რწმენას ერწყმოდა ჩვეულება, ორივე ერთად კი აერთიანებდა მოსახლეობას, ავლენდა მათ პიროვნულ მეს, რომელიც არსებობდა თემში, თემი ვლინდებოდა ეთნოსში. ეთნოსის გადარჩენის აუცილებელ პირობად კი საკუთარი იდენტობის გარკვევა და გამყარება იყო.

როდესაც ვსაუბრობთ იდენტობაზე, პირველრიგში უნდა დავაზაუსტოთ რას ვგულისხმობთ მასში. ეს ტერმინი აღნიშნავს პიროვნების არ-

სებით და ძირითად მეობას, ინდივიდის შინაგანი, საკუთარი თავის შესახებ შემუშავებულ სუბიექტურ კონცეფციას. იდენტობა საკუთარი თავის იგივეობის განცდაა. ტერმინი მომდინარეობს ლათინური ფრაზიდან „იდე მ ეტ იდე მ“, რაც სიტყვასიტყვით ნიშნავს „ერთსა და იმავეს“. მისი მეშვეობით პიროვნება საკუთარ თავს აიგივებს გარკვეულ ტიპოლოგიურ კატეგორიასთან. „იდენტობის მექანიზმი გადამწყვეტ როლს ასრულებს სოციალური სტრუქტურისა და კულტურული ტრადიციების შენარჩუნების, გადაცემის პროცესში. კულტურული იდენტობა კი არის ამა თუ იმ ისტორიული ერთობის წევრთა თვითგააზრება ამ ერთობის კულტურის წევრად. ეთნიკური იდენტიფიკაცია საკუთარ ეთნიკურ გარემოსთან ინდივიდის გაიგივების პროცესია, რომელიც მას ამ ეთნოსის ქცევის ნორმებისა და კულტურული ფასეულობების ათვისების შესაძლებლობას აძლევს“ (სოციალურ-პოლიტიკურ ტერმინთა ლექსიკონი 2004:321).

ენტონი სმიტი თავის ნაშრომში „ნაციონალური იდენტობა“ წარმოადგენს იდენტობის განმსაზღვრელ კომპონენტებს. მას მიაჩნია, რომ ისტორიული ტერიტორია ანუ სამშობლო, საერთო მითები და ისტორიული მეხსიერება, საერთო საზოგადოებრივი მასკულტურა, ყველა წევრისთვის საერთო სამართლებრივი უფლებამოვალეობანი, საერთო ეკონომიკა ერთობის წევრთათვის ტერიტორიული მობილურობის უზრუნველყოფით ნაციონალური იდენტობის დამადასტურებელია.

კავკასიურ იდენტობაში უნდა ვიგულისხმოთ კავკასიის არეალში მცხოვრებ თემთა გამაერთიანებელი ნიშნისადმი იგივეობრიობა. ამ შემთხვევაში კავკასიის არეალი ერთმანეთისაგან ეთნიკურად განსხვავებული ტომებით დასახლებული ისტორიული ტერიტორიაა, რომელიც ამ ეთნოსთა სამშობლოდ აღიქმება. კავკასიელთა ისტორიულ მეხსიერებას ქმნის ის ურთიერთდამოკიდებულება, რაც საუკუნეების განმავლობაში არსებობდა ცალკეულ ტომებს შორის, რომელიც ზოგჯერ მეგობრულ ურთიერთობებში, ზოგჯერ კი ურთიერთსისხლისღვრაში გამოიხატებოდა. რაც შეეხება სამართლებრივ მხარეს, კავკასიის თითქმის ყველა ტომს ჰქონდა თავისი განსაკუთრებული ადათი, თუმცა ხშირად მისი ცალკეული წესი უნივერსალური იყო, იმდენად, რამდენადაც იღებდა ზოგადკავკასიურ სახეს. ეს შეიძლება ითქვას სტუმარ-მასპინძლობის, სისხლის აღების, ნადირობის წესებზე. მაგრამ ყველაზე მეტად კავკასიური იდენტობის ნიშნები უნდა ვეძიოთ არა ყოფით დეტალებში, არამედ მენტალურ დამოკიდებულებებში, აზროვნების წესში, რაც საფუძვლად ედება ცნებას „კავკასიელი“, რომელიც იგივედება ვაჟკაცურთან, თავისუფლების სიყვარულთან, ადათის ერთგულებასთან.

გრ. რობაქიძე დეტალურად იკვლევდა ქართველთა ეთნოგენეზის და მიაჩნდა, რომ მითოსი იყო სათავე როგორც ისტორიული პირველსაწყისის, ასევე თანამედროვე რეალობის გამონვლილვით შესაცნობი საშუალება. ყოველგვარ საკრალურს, იქნებოდა ეს საგანი, თუ რიტუალური ქმედება, ეროვნული ფენომენის ძირების წვდომის ატრიბუტად მოიაზრებდა. ამიტომაც ზოგადსაკაცობრიო დისკურსში ქართული ფენომენის როლისა და ადგილის გარკვევისათვის მწერალი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა კავკასიას და მას წარმოადგენდა როგორც ერთიან, განუყოფელ მთლიან არეალს.

მწერალი ეყრდნობოდა მითოსური მსოფლმხედველობისათვის დამახასიათებელ ძირითად სენტენციას, რომლის მიხედვით ადამიანთა ერთობა ნაწილებად დაუშლელი მთლიანობაა და ამ მოდელით კავკასიური მენტალობაც ერთიანია, მიუხედავად იმისა, რომ ეს რეგიონი საკმაოდ მრავალფეროვანია ეთნოსური სხვადასხვაობის თვალსაზრისით. ამ მხრივ უდავოდ საყურადღებოა „კავკასიური ნოველები“, რომელიც ორჯერ გამოიცა ემიგრაციაში გერმანულ ენაზე – 1932 წელს გამომცემლობა „ინზელის“, ხოლო 1979 წელს — „ზურკამპის“ მიერ. კრებულს, რომელშიც სამი ნოველა იყო შესული, დიდი პოპულარობა ხვდა წილად. ცნობილი მიზეზების გამო, ეს წიგნი საქართველოში არ დაუბეჭდავთ, მაგრამ ქართველ მკითხველს მაინც მიუწვდებოდა ხელი ემიგრანტულ ჟურნალ „ბედი ქართლისაში“ გამოქვეყნებულ ნოველებზე — „ენგადი“ და „იმამ შამილ“, რომელიც მოგვიანებით ლიტერატურულ პერიოდიკაში დაიბეჭდა და დიდი ინტერესი დაიმსახურა. „წმინდა ხარის მოკვლა“ კი დღემდე უცნობი იყო და საგანგებოდ ითარგმნა გერმანულოვანი გამოცემის წინათქმასთან ერთად (გერმანულიდან თარგმნა თამარ კოტრიკაძემ).

თავად ავტორი გამოცემის შესახებ წერდა: „ახლახან გამოიცა ჩემი „კავკასიური ნოველები“, რომელშიც კავკასიას, როგორც მთლიანს, თავისთავადს ვხატავ. გასულ წელს თავზარი დამცა უღრმესმა, შინაგანმა შეცნობამ: ადამიანის გული ხორცადქცეული ნაწილია მითითურად გაგლეჯილი ღმერთის. ეს დასკვნა ახლა ჩემთვის ცხოვრებად გადაიქცა“ (რობაქიძე 2013:7).

კავკასიური იდენტობა, მწერლის აზრით, ვლინდება თავისუფლებისადმი უსაზღვრო ლტოლვაში, რაც გამოიხატება ერთი მხრივ ღვთაებრივთან თანაზიარობში, მეორე მხრივ, — იმ ყოფით დეტალებში, რომლითაც ცხადდება საკრალურთან შერწყმა.

მწერალი წინასიტყვაობაში ერთგვარ ექსკურსს აკეთებს, რომ უცხოელი მკითხველი შეამზადოს თავისი ნოველების გასაოცარ წილში შესასვლელად. ის ისეთ დეტალებზე ამახვილებს ყურადღებას

(სარწმუნოება, ენა, სიმღერის ფენომენი, წარმომავლობის ადგილი — ქალდეა), რაშიც ეროვნული თვითმყოფადობა იკვეთება. იქმნება განწყობა, რომლის ძალითაც თხზულებებში კავკასიის თავისთავადობა, როგორც საკრალური ფაქტი, ისე უნდა წარმოჩინდეს.

ნოველაში „იმამ შამილ“ ენობრივი ქსოვილის უალრესი ექსპრესიულობით წარმოჩნდება თავისუფლებისმოყვარე კავკასიელთა ვაჟკაცური ბუნება, რომელშიც, როგორც თავად ავტორი ამბობს, სრულიად კავკასიელთა ხასიათია აღბეჭდილი. თხრობის დაძაბული და მაჟორული ტონი მკითხველს არა მხოლოდ აზრობრივად და სახეობრივად შეაგრძნობინებს კავკასიურ შეუდრეკელობას და სულიერ ძლიერებას, არამედ აქცევს მას მის თანაზიარად. მწერალი ახერხებს კავკასიური ფენომენის არსის — თავისუფლების უდიდესი სიყვარულის — მიტანას მკითხველამდე. ავტორს თითქოს ავართა აულებში შეეყვართ. ის არა გარედან, არამედ შიგნიდან გვანახებს კავკასიის გამუდმებულ ბრძოლას მტრის წინააღმდეგ. მის გაუტყეხელობას, მუდმივგანახლებას ასულდგმულებს უფალთან თანაზიარობა.

იმისათვის, რომ უცხოელი მკითხველისათვის უფრო ახლობელი გახდეს ჩეჩენთა თავგანწირვა და მასში კავკასიური სულის თვითმყოფადობის შეცნობა, მწერალი რამდენიმე, მსოფლიო ლიტერატურაში შაბლონად ქცეულ სიმბოლოს იყენებს. თხრობა დაისის ულამაზესი სურათით იწყება, ეს ერთგვარი მინიშნებაა, რომ რაც არ უნდა დიდებული იყოს კავკასიელთა შემართება და თავგანწირვა, ყველაფერს აქვს თავისი დასასრული. თითქოს შამილის ძლიერების მზე უნდა ჩაესვენოს. მტერი დიდია და აურაცხელი რესურსი აქვს, ხოლო ჩეჩენთა წინააღმდეგობა უკვე აბსურდული ხდება. თითქოს მოსულა ჟამი ფიზიკურ გადარჩენაზე ფიქრისა. ეს აზრი მსჭვალავს ნაიბთა გონებას, თუმცა მის უკუსაგდებად ავტორი მეორე მყარ სიმბოლოს გვთავაზობს — ბავშვების დამოკიდებულებას ბელადის მიმართ. დედის ნათქვამით გადარეული იმამი ველად გავარდება, ის პატარა ბიჭებს ხვდება, რომლებიც ფიზიკურად ვერ ცნობენ მას, მაგრამ იციან, რომ შამილის მომრევი არავინაა. „შამილი შენცა გძლევს“ არის ბავშვის პირით ნათქვამი წმინდა სიტყვა, რომელშიც თითქოს კოსმიური ენერგია იმალება, რომელმაც ბელადს საკუთარი თავის დაძლევისა და გამარჯვების ძალა უნდა აგრძნობინოს. ის უფალს უნდა ეზიაროს, უფლის თანადგომით იპოვოს საკუთარ თავში რუბიკონის გადალახვის ენერგია. მწერალს თხრობაში შემოაქვს მესამე სიმბოლო — უფსკრული, რომლის დაძლევა თითქოს წარმოუდგენელია, მაგრამ ის, ვინაც ღმერთი იხილა, ვინაც საკუთარი თავი შეიცნო ბავშვის პირით ნათქვამი ჭეშმარიტებით, უფსკრულსაც გადალახავს, ანუ ძლევს თითქოსდა დაუმარცხებელ მტერს. მაგრამ შამილი

მარტო არ არის, მასთან არიან ის ნაიბები, რომლებიც ნოველის დასაწყისში დაზავების აზრს ურიგდებიან, ფინალში კი მითოსური ერთობის დაუშლელ ნაწილებს განასახიერებენ, რომელთა თავისუფლებისათვის თავგანწირვის მზაობაშიც გამოკრთის კავკასიური იდენტობა.

საკრალური რიტუალებით უზენაესთან თანაზიარობა ხდება „ენგადის“ აპოთეოზი. მისი მთავარი მოქმედი პირი, გიორგი ვალუევი, ნახევრად ქართველია, მაშასადამე, მასში გენეტიკურად უკვე ჩადებულია ერთიან მთელში საკუთრივ მესა და მასთან გაერთიანებული უცხო სერთარსებობა. პიროვნების ასეთი თვისება ორმაგ დატვირთვას სძენს მის სურვილს, გაეცნოს ხევსურებს, მისივე სიტყვით „უსაიდუმლოეს ტომს არა მხოლოდ საქართველოს, არამედ მთელ კავკასიის ტომთა შორის“ (რობაქიძე 2013:31).

მთავარი პერსონაჟი ცდილობს შეიცნოს ხევსურული სული, მაგრამ ეს ერთი ხელის მოსმით, ანუ ერთი ქმედებით ვერ მოხდება. ის უნდა შევიდეს ტომის ერთიანობაში, უფრო სწორად, უნდა გახდეს მითოსური მთელის ნაწილი, სხვაგვარად მისთვის გაუგებარი იქნება ყველა ადათი, რომელიც ესოდენ წმინდა და მნიშვნელოვანია თითოეული ხევსურისათვის. ხახმატის დღესასწაულზე პერსონაჟი ხვდება, რომ ის შინაგანად ვერ გახდა ზიარი, დარჩა მხოლოდ მაყურებელი. შეიგრძნო, რომ „ტომი იყო ერთიანი, მასში გამქრალიყო ცალკეულობა, მონადიმენი ფიზიკური წევრები იყვნენ მხოლოდ ერთი უხილავი მთელისა“. ამ მთელში შესაღწევად საჭიროა კავკასიური თვითმყოფადობის შეგრძნება, მისი განცდა და გათავისება. გიორგი ვალუევი აანალიზებს სწორფრობის რიტუალს და ხვდება, რომ აქ არ არის მრუშობა. ეს რიტუალი ღმერთთან მიახლებისა და მისი შეგრძნების წმინდა გამოხატულებაა. მისი ფესვები უძველეს წარსულში იკარგება და აუცილებლად მოიაზრებს უცხო არსებობას. პერსონაჟიც გრძნობს თავს უცხოდ, ამავე დროს კი ღვთიური არსის თანაზიარად. მისთვის ცხადი ხდება, რომ ხევსურეთს აქვს მხოლოდ ამ არეალისთვის დამახასიათებელი მენტალობა, რომელიც ვლინდება სულიერ სინამდვილეში; აზროვნების წესი უმთავრეს ადგილზე აყენებს პიროვნების შინაგან თავისუფლებას, მთელი თემის თავისუფალი ნებიდან რომ გამომდინარეობს. ხოლო კაცურობის განმსაზღვრელად ვაჟკაცური დამოკიდებულებებია მიჩნეული, რაც ასევე თავის ადგილს იჭერს კავკასიურ იდენტობაში.

მესამე ნოველა „წმინდა ხარის მოკვლა“ სვანების ცხოვრებას შეეხება. მწერალი ამ ტომის თვითმყოფად ბუნებას უძველესი რიტუალებით წარმოადგენს, მურყვამობის დღესასწაულის, „მელიაი ტულეფიას“, სვანური ფერხულის დეტალური აღწერით, ავტორი სვანების თვითმყოფადობას აღმოაჩენს. თემის ერთობა სახიერდება ფერხულში. როგორც

„იმამ შამილში“, აქაც ცეკვაში ცნაურდება თემის ერთიანობა და მითოსური მთლიანობა. ფერხულს საკრალური მნიშვნელობა აქვს, მისი უმთავრესი დანიშნულებაა გამოხატოს ერთობის დამოკიდებულება უზენაესთან. მონანილეთა შეწყობილი ქმედება ორმაგ დატვირთვას იძენს, პირველი, გამოავლინოს თავისი მონივნება ღერმეთისადმი და მეორე, დააფიქსიროს რასის ხასიათი. ამ ეპიზოდით გრ. რობაქიძე ერთგვარად შეამზადებს მკითველს, რომ ჩასწვდეს შემდგომი ქმედებების რაობას. თემმა შური უნდა იძიოს, რადგან მათი წარმოდგენით წმინდა ხარის დაკვლით მოლოდ რწმენა კი არ შეუბღალეს, მათს თავისუფლებასაც დაემუქრნენ. ღერმეთისადმი მსახურებაში სახიერდებოდა მთელი უშგული.

უცხოელი მკითხველისათვის უდავოდ დამაინტრიგებელი იქნებოდა სტუმარმასპინძლების კავკასიური წესი, რომელიც ნოველაში ვაჟას „სტუმარ-მასპინძლის“ ალუზიერებით შემოდის. მართალია, ფუთა დადეშქელიანი მტერია, მაგრამ ის მაინც საპატიო სტუმრად მიიღეს, თუმცა თემი ურყევია, ღერმეთის შეურაცხყოფელი უნდა დაისაჯოს. მას ყველამ ერთად უნდა გამოუტანოს განაჩენი და ყველამ ერთად მოკლას, ამ შემთხვევაში მითოსური დაუშლელი მთლიანობა აზროვნების ფორმაში ვლინდება. ერთიანობით სინდისი სუფთა დარჩება. თანაც ეს იქნება არა მკვლელობა, არამედ სამართლის აღსრულება. ასეთი შეფასებით თემი პირველ რიგში თავის ადათთან იმართლებს თავს. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც სტუმრის მოკვლა უდიდეს დანაშაულად ითვლება, რადგან სტუმარი კავკასიაში ღვთისაა და ამით უშგულებებმა თავადაც უღმერთო საქმე ჩაიდინეს. მწერალი მოკვეთის ტრადიციასაც იყენებს, ოღონდ ამ შემთხვევაში მოხუცი მასპინძელი მოიკვეთს შვილს, ოჯახს, გვარ-ტომს, მთელ უშგულს და გადაიხვეწება.

გრ. რობაქიძე ნოველებში ზოგჯერ ესეიტურ ჩანართებსაც იყენებს. ის ხშირად განმარტავს ისეთ ფრაზებს, რომლებიც გაუგებარია მკითხველისათვის (ზანკურს, ჭანურს, დღესასწაულებს). ასეთი დეტალები ცხადყოფს, რომ მწერალი ცდილობს კავკასიური თვითმყოფადობა უფრო საჩინო გახადოს იმ ენობრივი დისკურსისათვის, რომელიც მოღვაწეობა უწევს.

სამივე ნოველაში ავტორი ქმნის მხატვრულ მოდელებს, რითაც როგორც უცხოელი, ისე ქართველი მკითხველისათვის იკვეთება კავკასიური იდენტობა; მწერალი ახერხებს შექმნას რეალობის შესამეცნებელი ორმაგი სივრცე — გარე და შიგა: პირველი მიიღწევა გრიგოლ რობაქიძისთვის დამახასიათებელი ენობრივი სტილიზაციით, მეორე კი — ეთნო-ყოფითი რიტუალების თხრობაში შემოტანით. ასეთი ხერხით მწერალი ჯერ „გარედან“ დაანახებს მკითხველს კავკასიურ თვითმყო-

ფად ფენომენს (რომელიც აერთიანებს ამ გეოგრაფიულ არეალში მცხოვრებ ყველა თემსა და ეთნოსს), მერე კი „შიგნიდან“ აგრძობინებს და მის თანაზიარად აქცევს. სამივე ნოველაში ცნაურება ავტორის მიზანი — კავკასიელობა წარმოადგინოს როგორც გარკვეულ, ტრადიციულ წესრიგს დაქვემდებარებული მყოფობა, რომელშიც გაერთიანებულია პიროვნული და ეთნოსური თვისებები.

დაგონგეზანი:

ბრეგაძე 2013: ბრეგაძე კ. გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა. სპეკალი. №7, 2013.

რობაქიძე 2013: რობაქიძე გრ. კავკასიური ნოველები. თბ.: „არტანუჯი“. 2013.

რობაქიძე 1996: რობაქიძე გ. ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია. კრებული. თბ.: 1996.

სმიტი 2008: სმიტი ე. ნაციონალური იდენტობა. თბ.: „ლოგოს პრესი“, 2008.

სოციალურ-პოლიტიკურ ტერმინთა ლექსიკონი 2004: სოციალურ და პოლიტიკურ ტერმინთა ლექსიკონი-ცნობარი (სარედაქციო ჯგუფი: ე.კოდუა და სხვ.). თბ.: „ლოგოს პრესი“, 2004.

LARISA KISLOVA

Russia, Tyumen

Tyumen State University

«Flamenco in Russian»:

the Problem of Cultural Assimilation in the Novel Dina Rubina «The Last of the Wild Boar in the Forests Pontevedra's»

The novel “The Last wild boar from the forest Pontevedra” by Dina Rubina shows dive of heroes-emigrants in another reality, is created a model of the world without borders. The author-adult enters into a dialogue with a foreign culture, lives in an atmosphere of carnival and participates together with the heroes of the novel in a symbolic representation . The writer is trying to penetrate into the Spanish mentality, she links the Russian cultural stereotypes with a tragic history, in which she has engaged.

Key words: Context, discourse, space, carnival, cultural paradigm, mentality.

Л.С. КИСЛОВА

Россия, Тюмень

ТюмГУ

**«Фламенко по-русски»: проблема культурной ассимиляции
в романе Дины Рубиной «Последний кабан из лесов
Понтеведра»**

*А смерть
все выходит и входит,
выходит и входит ...*

*А смерть
все уходит –
и все не уйдет из таверны.*

Федерико Гарсия Лорка

В романе Дины Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра», жанр которого определяется как испанская сюита, рассматривается проблема ассимиляции героини (автора-персонажа) в пространстве двух культурных полей: Испании и Израиля. Рассказчица, как и автор, репатрировавшись в Израиль, но являясь при этом частью русской языковой среды, обретает статус художника-эмигранта, что позволяет ей одновременно существовать в трех культурных контекстах: русском (как русскоязычной писательнице, рожденной в СССР), еврейском (как репатриантке, вернувшейся на историческую родину) и испанском (как другу Люсио, испанского эмигранта, живущего в Израиле).

Люсио и Дину (имя героини совпадает с именем автора биографического) роднит ностальгическое ощущение утраты своей земли. И хотя Израиль становится их домом, в который оба возвращаются, пройдя путь лишений и потерь, воспоминания об Испании и России вдруг возникают в сознании каждого из них и превращают легкий диалог сослуживцев в глубокое, полное драматизма общение двух героев-эмигрантов.

Героиня Дины Рубиной – писательница (alter ego автора), пишущая на родном (русском) языке, сохраняет тесный контакт с русской литературой и русской языковой средой. Однако новое окружение довольно равнодушно относится к ее творчеству. Люсио же – испанский художник-декоратор – адаптируется к новому языковому окружению и создает свои маленькие шедевры для представителей другой культуры, но, будучи принятым в новом языковом и художественном контексте, остается по-прежнему одиноким и совершенно непонятым. Он находит благодарного слушателя в Дине, кото-

рая старательно символически переводит «с испанского на русский». Таким образом, два художника-эмигранта, обретшие новый старый дом, пытаются соединить культурные представления друг друга в единое целое и сформировать особый эстетический дискурс, который может стать родным для них обоих.

В романе Дины Рубиной Испания предстает как особый мир, излучающий опасность. Уникальность испанской темы связана, в первую очередь, с тем, что пронзающие гармоничную мирную среду испанские страсти заставляют участвовать в национальной трагедии людей абсолютно иной культуры. Определение «испанские страсти» более чем соответствует происходящему в романе Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра», который, как отмечает Ю. Серго, «содержит в себе в общем-то не новую проблему автора-эмигранта, оказавшегося в иной языковой среде. Он написан от лица героини-эмигрантки, ставящей перед собой задачу освоения чужого культурного пространства, которое предстает как пространство двух стран – Израиля и Испании. Сама же рассказчица, естественно, является представителем русской культуры, что и создает условия для возникновение некоего межязыкового эксперимента» (Серго 2007: 95).

Героиня романа Дина оказывается вовлеченной в абсолютно испанскую историю, кровавую и трагическую, потрясшую мирную общину Матнаса (дома культуры и спорта). Дина, наблюдающая происходящее в сообществе Матнаса и одновременно невольно принимающая участие в карнавальном действе, все глубже погружается в странную, непривычную и нестандартную ситуацию. Актеры словно покидают подмостки, устремляются в зрительный зал и вовлекают растерянного зрителя в свой спектакль. Рыцарский турнир в финале романа (первоначально символический) со временем приобретает вполне реальные очертания: рыцарь Альфонсо Человечный верхом на живом осле, настоящие костюмы Альфонсо и Люсио и, наконец, реальный поединок на картонных мечах: «Станным образом, оба они почему-то не решались сцепиться по-настоящему, в тесной мужской кулачной драке. А может быть, им мешали костюмы. Во всяком случае, они остервенело лупили друг друга бутафорским оружием, отскакивали, тяжело дыша, выкрикивая по-испански все, что каждый из них держал при себе много лет.

Их тени потешно метались по стенам – длинная тощая тень Альфонсо и короткая приземистая тень Люсио. Это было и страшно, и дико, и смешно: словно в вывернутой наизнанку пьесе по роману Сервантеса Рыцарь Печального Образа дрался со своим верным оруженосцем» (Рубина 2005: 172). Инцестуальные корни трагедии, уходящие в далекие глубины средневековья, заставляют всех участников этого импровизированного спектакля

перенестись из современного Израила в Испанию времен инквизиции. Жесткая завязка, кровавая развязка диссонансными аккордами пронзают специфическую мирную жизнь еврейского сообщества. Оказавшись в бурлящей страстями гуще матнасской общины, Дина на самом деле погружается в концентрированную испанскую действительность: «...*Но откуда, откуда в Матнасе? – сладостный и отравленный напев роковой испанской страсти*» (Рубина 2005: 33). Испанский контекст Матнаса построен на интригах, болезненной ревности Альфонсо к Люсио и Люсио к Альфонсо, безумии рыцаря Альфонсо и жестокой любви красавицы Брурии. Здание Матнаса напоминает рыцарский замок, и это странное сходство обнажает средневековый испанский дискурс: «А если учесть, что здание Матнаса нависало над дорогой и снизу – подпертое высокой каменной стеной – казалось одиноким и отделенным от жилых массивов, сходство его с замком усиливалось. Во всяком случае, мне сходство представлялось фатальным» (Рубина 2005: 19).

И Люсио, и Альфонсо – каждый по-своему – символизируют особую Испанию. Люсио – уроженец Галисии, области на севере Испании – суровой и торжественной земли, неизменно средневековой и католической. Альфонсо эмигрировал в Израиль из Аргентины, и его корни затеряны где-то на испанском юге:

«Тайна Испании в романе Д. Рубиной берет свое начало в образах и именах двух главных героев, чьи звуковые обозначения тоже отражают авторскую карнавальную игру со словом. Испанское имя героя дополняется «русскими» культурными ассоциациями, которые вносят в повествование дополнительный смысл, имя становится диалогически знаковым, говорящим, «переводимым». Так, в имени «карлика» Люсио заключен намек на женскую сущность, тонкую ранимую душу героя, ибо это имя на русском языке может быть только женским, не имеющим созвучного мужского аналога» (Серго 2007: 98).

Образы двух испанцев – Альфонсо и Люсио – отчетливо антитетичны: Альфонсо – красавец, Люсио – уродлив, Альфонсо – глуп, Люсио – умен, Альфонсо – бездарен, Люсио – талантлив, Альфонсо – благородный рыцарь, Люсио – любимый шут. Мрачный галисийский ум Люсио противопоставлен латинской яркости и экспрессивности Альфонсо. Люсио – воспитатель или координатор работы с трудными подростками (мотэками), Альфонсо – директор Матнаса, сочетающий образ сурового руководителя и ампула успешного манекенщика: «Альфонсо порождает «бутафорский», иронический образ испанца, и, как следствие этого, Испании. Его игра – бездарное представление манекенщика, пытающегося в рамках карнавала изобразить Сиду Компеадора. Ни декорации средневекового замка, ни театральные костюмы ему в этом помочь не могут» (Серго 2007: 98).

Однако, несмотря на выразительную контрастность или, скорее, благодаря ей, эти двое понимают друг друга как никто другой. Они дополняют и ненавидят друг друга одновременно. И дело даже не в том, что Альфонсо и жена Люсио (брат и сестра) любовники, но в том, что они оба испанцы. Альфонсо, испытывая болезненную жестокую страсть к своей сестре, не хочет отказаться и от Брурии, классической испанской красавицы, не столько потому, что Брурия ему дорога, сколько потому, что Брурия – испанка, женщина, рожденная на его родине. Маленькая Испания в предместье Иерусалима выглядит странно и привлекательно, но одновременно страшно и мрачно. Карнавал перерастает в поединок, сумасшедший испанский танец оборачивается жестоким противостоянием. Герои, столь явно ненавидящие друг друга, не могут не любить друг друга.

Испанское карнавальное действо устраивается в Матнасе во время празднования Пурима – одного из самых еврейских праздников. Таким образом, иудейская традиционная концепция самодостаточного существования погружена в экспрессивный, разноцветный, шумный испанский мир: «Условность карнавного действия позволяет автору отказаться от привычных принципов изображения, уподобиться ярморочному циркачу, актеру народной драмы» (Серго 2007: 98-99).

Импровизированное испанское представление втягивает в свою орбиту все новых и новых участников. Иерусалимским испанцам недостаточно общества друг друга. Им необходима аудитория: зрители, статисты. За болезненными отношениями четверых наблюдают все обитатели Матнаса. Подобное публичное позиционирование своей любви и ненависти свойственно именно испанской ментальности.

После смерти Люсио и отъезда в Аргентину Альфонсо и Брурии Матнас словно лишается истинной страсти, настоящей жизни. Смерть Люсио – финал праздника, конец любви: «*Трагический герой, жонглер, канатоходец, шут – он сочинил себе балладу своей жизни, своей любви и своей смерти и неукоснительно следовал сюжету*» (Рубина 2004: 177). На земле Израиля остается жена Люсио, обладательница блудливой улыбки, миловидное существо с прелестным профилем, так напоминающая деревянную деву Марию, «какие в старину украшали носы кораблей» (Рубина 2004: 52). После ухода всех испанцев эта женщина остается в одиночестве и наконец обращается к своим настоящим корням. Жена Люсио (единственный персонаж в романе, лишенный имени) рождает мертвого ребенка, поскольку «Всевышний не захотел ягненка из-под этой женщины...» (Рубина 2005: 177). Рождение мертвого ребенка, собственно, и ставит точку во всей этой трагической истории.

Истинного испанца Люсио настигает проклятие вопреку за то, что он, как и его дед (дворянин из рода Коронель), женился на девушке из семьи

marranos (крещеных евреев), за то, что ради этой девушки забыл обо всем на свете, посвятив свою жизнь безрассудной страсти. Один из Коронелей, предавших свой род, Люсио оказывается на дне пустой водяной цистерны монастыря Мартириус. Смерть на территории монастыря – также возвращение к своим корням. Обращение в веру отцов становится возможным для него лишь после смерти.

Таким образом, в романе обозначен еще один аспект столкновения культурных традиций Израиля и Испании. Противостояние иудаизма и христианства, древней религии иудеев и религии Нового Времени создает особый конфликтный слой и высвечивает еще одну грань столь живо волнующей автора испанской темы, которая объективируется Д. Рубиной и в других текстах – повести «Воскресная месса в Толедо» и романе «Белая голубка Кордовы».

Героиня повести (путевых записок) «Воскресная месса в Толедо» мучительно размышляет над вопросом, что значит Испания в ее жизни. Этот вопрос не дает ей покоя, и, восхищаясь почти нереальной красотой испанских городов, она словно вновь и вновь проживает многовековую историю своего древнего народа, изгнанного с этой земли пять веков назад. Героиня пытается найти следы своего рода, узнать себя в этом чужом мире, поскольку всю жизнь Дину преследует сон о том, как она ступает босыми ногами на прохладную брусчатку мостовой: «Я бежала здесь босая... По рынку Алькана... в другом детстве... А может, меня гнали на костер...» (Рубина 2005: 462). Принадлежность к роду Эспиноса, возможно, не что иное, как некий семейный миф, основанный на смутных догадках и вряд ли чем-либо аргументированных предположениях, но внешнее сходство героини и испанских женщин, а также профессиональные занятия живописью мужчин из ее семьи укрепляют уверенность в том, что Дина принадлежит к роду Эспиноса. Она стремится ощутить себя частью древнего испанского рода и испытать вполне законную гордость от того, что ее предки сохранили верность своей религии: «Если б я говорила по-испански, я ничего ему бы не сказала. Потому, что за каждым из нас молчаливо встали две разные ветви наших предков – тех, что приняли нищету, чуму, рабство, смерть ради памяти и чести, и тех, кто, отрекшись от себя, сохранил дома, имущество, родину и язык...» (Рубина 2005: 455). Героиня возвращается в Испанию, она продвигается в Толедо, генетически страшный для нее город, через всю страну, и по мере этого продвижения волнение ее нарастает. Возвращение в свою Испанию словно реванш для героини Д. Рубиной, но, проходя по горбатым улочкам старинного еврейского гетто, она вновь переносится домой, в Иерусалим, город воплощенной мечты: «И ни в каком ином месте на земле я не думала так много об Иерусалиме, как в Толедо...

Оба они, выросшие на скале, ищут встречи с небом – оба. Камень – их суть; свет, проходя в лабиринтах улиц, отражаясь от стен, умирая в ущельях переулков и тупиков, формирует объемы, как бы сотканые из камня и золотистой пыли – арабски Толедо, миражи Иерусалима...» (Рубина 2005: 451). Слиянность, близость двух этих городов, их незримая странная связь обнажают и глубинную проблему судьбы целого народа. По мысли Ю. М. Лотмана, расположение «той или иной культуры (географическое, политическое, типологическое) оказывается постоянно действующим фактором, который то спонтанно и неосознанно для самой культуры, то открыто и даже подчеркнуто определяет пути ее развития» (Лотман 2002:744).

Тревожная идиллия Иерусалима гармонизирует душевное состояние писательницы – сквозной героини Д. Рубиной. Именно в солнечном мире Иерусалима, чья энергетическая аура способна совершенствовать художника, рассказчица готова творить, искать сочетания слов, красок и сюжетных линий.

В эссе Д. Рубиной «Время соловья» представлена амбивалентная ментальность Иерусалима: открытое безграничное пространство пустыни антитетично городскому пространству, замкнутому узкими улицами. Гостеприимство святого места («Наш город благословляет каждого, кто во вратах его!») (Рубина 2007: 6) противостоит тотальному контролю его границ (блокпост на въезде в город, ограничивающий свободу передвижения). Почти сонное восточное спокойствие здесь соседствует с тревожным ожиданием возможной провокации со стороны соседей. Иерусалим в прозе Д. Рубиной рассматривается как пример «гео-этнической» панорамы (В. Н. Топоров) – текстового пространства, объединяющего природу и культуру. С точки зрения Т.В. Цивьян, «как любой символ, каждый город отпечатывался в виде минимального набора признаков; так возникали с и г н а т у р ы г о р о д а ...» (Цивьян 2001:41).

Иерусалим – перекресток, где встречаются разные культуры и соприкасаются многочисленные этносы, та уникальная пространственная и духовная точка, в которой соединяются топосы и сталкиваются противоположные интересы. Эклектичное смешение культурных ландшафтов, материальных и духовных, подтверждает особый статус этого уникального места. Слияние в одном локусе трех религий создает удивительную атмосферу погружения в поливерсионное теологическое пространство. Пересечение культурных осей образует особую ауру религиозной толерантности. Иерусалим абсолютно бестелесен, связан с интуитивными ощущениями и бесконечно далек от материального мира. Эта нематериальность Иерусалима способствует возникновению в сознании как героев, так и автора бесплотного, воздушного образа Святой Земли, столь близкого и понятного писательнице. Иерусалим, объединивший Восток и Запад, иудейскую, хрис-

тианскую и мусульманскую религии, явлен как духовный центр, средоточие мирового духовного потенциала, универсальная культурная парадигма. Иерусалим – город, в котором сплетаются прошлое и будущее, страдания и благодать, мечта и реальность. Таким образом, именно в ближневосточном пространстве формируется углубленное чувственное восприятие бытия, и, несмотря на перманентные военные действия и отчетливое ощущение опасности, притягательность Иерусалима чрезвычайно сильна, поскольку он является для героев и автора, чье личное существование становится частью коллективного проживания, идеальным воплощением ценности жизни.

Однако атмосфера Испании в отличие от атмосферы Израиля для героини повести «Воскресная месса в Толедо» по-прежнему наполнена тревогой. В Испании ее преследует едва уловимое ощущение опасности: встреча с юной Мирьям, всегда помнящей, что она принадлежит к *marranos*; **коррида**, в которой пострадал не только бык, но едва избежал смерти и тореро. Это захватывающее действие героиня наблюдает по телевизору в маленьком толедском баре. Толедо – город оружия – особенно потрясает ее. Извечная обреченность, которую ощущает Дина в Испании, и в особенности в Толедо, способствует созданию уникальной испанской картины мира, в которую героиня по-прежнему не вписывается. Она чувствует себя чужой в оставленном, потерянном много веков назад доме, но щемящая, болезненная тоска по Испании, безусловно, напоминает тоску по родине. Это генетическое ностальгирование рождает в сознании мучительный и непобедимый хаос, непривычную дисгармонию. И вновь в произведении возникает традиционный мотив столкновения религиозных постулатов, мысли героини возвращаются к истокам, к извечной проблеме религиозного противостояния: *«Я слушала торжественный гул воскресной мессы в одном из грандиозных соборов христианского мира и думала о мужественном гении моего народа, с космическим бесстрашием вступившем в диалог с бестелесным Богом Вселенной...»* (Рубина 2005: 461-462).

Оплакивая судьбу своего народа, героиня, тем не менее, продолжает попытки примириться с христианской Испанией, но ей мешает именно отчетливая испанская материальность. В этой удивительной стране можно коснуться всего и ощутить температуру, запах, форму абсолютно всего. Безусловная преувеличенная материальность этого топоса заставляет героиню думать о том, что страшный испанский сон наконец-то материализовался: холодные камни мостовой, холодная сталь толедских клинков, холодное и совершенно реальное дыхание смерти. Находясь в Гранаде, она замечает, что «в воздухе разлита опасность, чего не чувствовалось ни в приветливой и легкомысленной Севилье, ни в благородной Кордове» (Рубина 2005: 441). Именно в Гранаде Дина встречает кинематографичного юношу, движущее-

гося легкой ночной походкой. В руке юноша держит банку, вероятно, холодного пива, и ощущение этого холода связано для рассказчицы с другим ощущением. Ей вдруг становится совершенно ясно, что он только что убил человека. Встреча с ним на темных улицах Гранады – это и есть встреча со смертью.

У Дины складывается впечатление, что испанцы не боятся смерти, а скорее стремятся построить с ней определенные отношения: «Я слушала слаженный гул воскресной мессы и думала об испанском заигрывании со смертью, о готовности сосуществования со смертью, о погружении в нее до срока» (Рубина 2005: 461). Это испанское легкомыслие удивляет и восхищает героиню Д. Рубиной. Такие рискованные, неформальные отношения со смертью словно гарантируют бессмертие и одновременно обесценивают прекрасные мгновения жизни. Испанцы будто не знают страха смерти, а потому смеются, говоря о ней (рассказ Люсио о проклятии вепря («Последний кабан из лесов Понтеведра»)), восхищаются, глядя на нее (коррида), и в то же время преклоняются пред ее таинством, следуя постулатам католической религии.

«Если при выделении какого-либо определенного признака образуется множество непрерывно примыкающих друг к другу элементов, то мы можем говорить об абстрактном пространстве по этому признаку. Так можно говорить об этическом, цветовом, мифологическом и пр. пространствах. В этом смысле пространственное моделирование делается языком, на котором могут выражаться непространственные представления» (Лотман 1999: 205). И если Израиль – страна миражей, воплощение души человека, предстоящего этой душе неземного пути, то телесность Испании восходит к жизни земной, жизни прошлой. Таким образом, возникает бинарная оппозиция «Испания – Израиль», перетекающая в оппозицию «прошлое – будущее». Оторвавшись от прошлого, найдя убежище для своей души и обеспечив свое земное и внеземное будущее, сквозная героиня произведений Д. Рубиной размышляет о том, каким образом ее личная судьба и судьба ее народа связана с этой таинственной, мрачной и радостной страной. Она наконец готова описать признаки внутренней боли и объяснить происхождение этой боли. Испания – незаживающая рана в душе Дины, и как ни странно, образ Испании в творчестве Д. Рубиной близок по своей ментальной наполненности к образу России. Но миф об Испании более привлекателен, утончен и загадочен, поскольку, в отличие от Испании, реальная Россия слишком хорошо знакома писательнице, а русский язык воспринимается как тайный, интимный язык избранных, набор знаков для шифра, азбука Морзе, в то время как чужой испанский язык напоминает прекрасную и непонятную мелодию. Испанскую историю она узнает и домысливает, увлекаясь разгадыва-

нием именно испанского кроссворда. Этот процесс позволяет ей заполнить пустующие места в замысловатой мозаике собственного мироощущения.

В Мадриде рассказчица видит старую сеньору, сидящую на ступенях Прадо. Ее надменная спина в черных одеждах, высокая прическа с гребнем, венчающим иссиня-черный крашенный узел, белый воротник, кроваво-алые губы медленно тающая длинная сигарета в костлявых старческих пальцах, завораживают. В этой сеньоре заключено все, что связано с древней, жестокой, страшной, пронзительно яркой и абсолютно загадочной страной. Именно увиденная в Мадриде старая сеньора символизирует Испанию в представлении героини.

Сквозная героиня произведений Д.Рубиной живет не в одной реальности, она существует словно в нескольких временных измерениях. Наблюдая за происходящим в Матнасе со стороны и одновременно участвуя в жизни общины («Последний кабан из лесов Понтеведра»), она словно перемещается из одного мира в другой: современный Израиль, средневековая Испания и игровая площадка Матнаса, где сообщество координаторов напоминает свиту рыцаря Альфонсо. Все *раказим* (координаторы) – личности удивительно колоритные, и, глядяываясь в многообразие образов, Дина понимает, что общается с ожившими персонажами своих будущих произведений: *«Вот что все это было: славный рыцарь Альфонсо, сеньор, со всем своим двором выехал на охоту в своих угодьях. При нем тепелася шут Люсио, умный, нервный и злой; шут Люсио, так напоминавший мне карликов великого Веласкеса; тут были и благородные дамы, и знатные господа, и прочие вассалы. И каждому, каждому из нас – дворни – можно было подыскать подходящие занятия и должность при дворе сеньора Альфонсо, рыцаря»* (Рубина 2005: 45). Писательница словно смотрит фильм из жизни рыцарей и прекрасных дам, финал которого трагичен. Героиня повести «Воскресная месса в Толедо» переносится в средневековую Испанию, блуждает по улицам современных испанских городов, и в ее сознании прошлое и настоящее переплетаются так же, как сон и явь. Она чувствует себя вполне органично в любой эпохе. Это путешествие во времени помогает ей понять Испанию, «проникнуть» в страну, «где все – на взрыве, на взрыде, на надрыве» (Рубина 2005: 461).

Таким образом, сквозную героиню Д. Рубиной привлекает испанское актерство: игра с жизнью и смертью, с прошлым и будущим, с любовью и ненавистью. Испанцы живут публично, демонстрируя друг другу свои истинные чувства. Главная для них – *движение сердца*, и это естественная глубинная сердечность кажется Дине удивительно органичной. И все же в этом испанском мире нескончаемой фиесты она чувствует себя по-прежнему одинокой, чужой и беспомощной. Дина надеется расшифровать мистические знаки, постичь удивительную испанскую ментальность, но

это ей так до конца и не удастся, возможно, именно потому, что она упрямо возвращается в те места, откуда ее народ был изгнан пять веков назад – старое еврейское гетто («Воскресная месса в Толедо») или пытается на правах ангела-хранителя вмешаться в испанскую интригу, которая так или иначе закончится смертью того, кого рассказчица тщетно пытается защитить – Люсио («Последний кабан из лесов Понтеведра»). Красота Испании, собственно, и заключается в ее вечной неразгаданности и недоступности. Постичь, понять и объяснить, почему испанцы поступают именно так, а не иначе, невозможно, а потому эта земля навсегда останется непонятной и таинственной. Героиня повести («Воскресная месса в Толедо») входит в свой родовой сон, материализуя этот сон, фотографируется в его декорациях и заставляет призраков отступить. Вернувшись домой, она без усталости смотрит на фотографию, сделанную в древней подкове арки Постиго де ла Худерия на улице Ангела и видит свою Испанию – по-прежнему полную загадок страну, тоска по которой навсегда останется в сердце. В романе «Последний кабан из лесов Понтеведра» рассказчица готова открыть Люсио правду о нем самом. Писательница-эмигрантка, мыслящая и пишущая по-русски, способна выразить восхищение и сочувствие лишь на родном языке, поскольку иврит является по-прежнему чужим для нее. Но Люсио не понимает русского, и их эмоциональный диалог напоминает символическое представление фламенко – страстного танца андалузских цыган, где «каждое движение, каждый жест исполнен сокровенного смысла и истолковывается самым опасным образом» (Рубина 2005: 114). Так, в прозе Дины Рубиной («Последний кабан из лесов Понтеведра», «Воскресная месса в Толедо») сопрягаются русская, израильская и испанская ментальность и рождается иллюзия двойной родины.

ЛИТЕРАТУРА:

Лотман 1999: Лотман Ю.М. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст _ семиосфера – история.* М., 1999. 464 с.

Лотман 2002: Лотман Ю.М. *Современность между Востоком и Западом // История и типология русской культуры.* СПб., 2002. С. 744-751.

Рубина 2005: Рубина Д.И. *Последний кабан из лесов Понтеведра // Воскресная месса в Толедо: Роман, повести, рассказы.* М., 2005. С. 6-178.

Рубина 2005: Рубина Д.И. *Воскресная месса в Толедо // Воскресная месса в Толедо: Роман, повести, рассказы.* М., 2005. С. 415-462.

Рубина 2007: Рубина Д.И. *Время соловья // Холодная весна в Провансе.* М., 2007. С. 5-27.

Серго 2007: Серго Ю.Н. *Поэтика межъязыкового диалога в романе Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра» // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания / Сборник статей.* Пермь, 2007. С. 95-102.

Цивьян 2001: Цивьян Т.В. *«Золотая голубятня у воды...»: Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций // Семиотические путешествия.* СПб., 2001. С. 40-50.

TATIANA MARKOVA

Russia, Chelyabinsk

Chelyabinsk State Pedagogical University

Russian Literature on Both Sides of the Border: Materials of the Round Table

A lot of literature sites and internet-journals of Russian writers give a presentation about cultural and psychological adaptation migrants far and near abroad. Russian literature abroad serves as a presentation and popularization the Russian language and culture.

Key words: *Russian literature, migration, adaptation, cultural project*

Т.Н. МАРКОВА

Россия, Челябинск

ЧГПУ

Русская литература по обе стороны границы: материалы круглого стола

Русская литература на постсоветском пространстве дальнего и ближнего зарубежья – явление, образовавшееся вследствие радикального социокультурного слома, каковым стал распад СССР. Носители одного языка, по воле истории оказавшиеся в разных частях Евразии, попадают в сферу различных влияний со стороны географической среды, иных традиций, иной культуры, чужого языка, что неизбежно накладывает отпечаток на самоидентификацию отдельной личности и всей русской диаспоры. Возникает альтернатива: писать на родном языке или же перейти в иную языковую плоскость. В первом случае сохраняется тенденция к языковой интеграции с родной литературой, но новому окружению творчество писателя оказывается чуждым. Во втором – происходит включение в новое окружение, но намечается разрыв с корневой традицией. Опыт культурной и психологической адаптации – социально и эстетически значимый объект наблюдения в условиях все нарастающей миграции.

Отслеживать литературный материал сегодня позволяет Интернет. Имеются в виду предназначенные для массового внимания сайты, где публикуются материалы публицистического и художественного характера. Среди таковых: «Литературная Вена», «Литературная Прага», «Союз литераторов Греции», «Русские в Казахстане», «Русские в Кыргызстане», «Русские в Узбекистане». Есть у названных объединений электронные журналы, раз-

мещающие на своих страницах художественные произведения на русском языке, например, «Венский литератор» (Австрия), «9 муз» (Греция), «Два берега. Современная русскоязычная поэзия Узбекистана», «Новая литература Кыргызстана» и др.

Так, интернет-журнал «9 Муз» Союза русских эмигрантов в Греции им. кн. С.И.Демидовой ищет талантливых и оригинальных писателей, поэтов, историков, философов по всему миру. Журнал выходит на русском языке и знакомит с русскоязычными писателями, историками и философами, которые живут и творят как у себя на родине, так и за рубежом. Сегодня журнал насчитывает более пятидесяти авторов, которые разбросаны по всей планете, среди них – известные историки писатели и переводчики («9 Муз» [online]).

Накопленный в течение двух последних десятилетий материал позволяет выявить некоторые типологические особенности русской литературы зарубежья. Различия между самоощущением и самосознанием носителей русской культуры в разных странах весьма существенны, прежде всего, это касается различий положения и статуса русскоязычной литературы в странах Западной Европы и на постсоветском пространстве.

В большой литературе термин «эмиграция» утратил свою актуальность. Русские писатели, проживающие в Америке, Израиле, Западной Европе (скажем, Д. Рубина, М. Палей, М. Шишкин и др.), печатаются в российских журналах и книжных издательствах, получают престижные литературные премии, пользуются признанием российского читателя, то есть пребывают внутри большого русскоязычного культурного пространства. Мигранты на Западе – это люди, склонные к комфорту. Бытовой комфорт создает условия для творческой работы, однако проблема лингвистической и психологической адаптации русских в иноязычной среде остается.

В этой связи приведем пример удачного культурного проекта, пользующегося особой популярностью у русскоязычных писателей разных стран. Это «Литературная Вена», проект Союза русскоязычных литераторов Австрии и журнала «Венский Литератор», получивший поддержку фонда «Русский Мир» в 2008, 2010 и 2011 годах*.

Ежегодно осенью в Вене Союз литераторов проводит фестиваль «Литературная Вена». Ему предшествует Международный литературный конкурс, который становится год от года все более представительным. Длинный и короткий списки конкурсантов публикуются по мере подведения итогов. Объявление окончательных результатов и награждение победителей происходит непосредственно на фестивале в Вене.

* См. официальный сайт: <http://www.litaustria.org> и фоторепортаж с фестиваля: <https://www.dropbox.com/sh/qtvtjzbb41hek6/8UgFOSb4xM>.

Форум русскоязычных литераторов – это некоммерческое мероприятие, преследующее исключительно творческие и благотворительные цели: консолидация творческого потенциала пишущих людей, проживающих в разных частях света, поддержка русского языка и русской культуры за пределами России. Форум создает благоприятные возможности для взаимного общения, укрепления творческих связей, открытия новых имен, налаживания контактов с издателями и популяризации российской литературы в Европе. К участию в Форуме приглашаются все, кто пишет на русском языке – прозаики, поэты, публицисты, литературоведы, критики и переводчики, а так же преподаватели русского языка, издатели, деятели культуры и представители СМИ – независимо от места жительства и гражданства, членства в творческих Союзах. Одна из участниц форума-2012 Валентина Шевченко (Украина) написала гимн венского литературного союза:

*В сердце Европы
бьется, клокочет,
искрой горячей пронзая умы,
Русское слово -
сосредоточье
света среди хаоса тьмы.
Француз, болгарин, русский,
Поляк и белорус
Священным словом дружбы
Прославим литсоюз. (litaustria [online]).*

Иначе дело обстоит в странах СНГ. Русские, родившиеся и проживавшие в национальных республиках Союза, однажды проснулись в другой стране, внезапно оказавшись в иноязычной среде. Не писатель в данном случае эмигрирует из родной страны – она, словно почва, уходит из-под ног. В последние два десятилетия произошло стремительное ослабление, казалось, надежно выстроенных межэтнических связей; изменилась позиция русского языка на отпочковавшейся постсоветской территории. Это заметно, например, в направленности публикаций ташкентского альманаха «Малый шёлковый путь» (Малый... 2001).

Смысловой доминантой представленных этим изданием произведений, в частности, Е. Абдуллаева и Д. Рубиной, является Ташкент недавнего прошлого. В годы Отечественной войны 1941-1945 годов. Этот древний город стал гостеприимным прибежищем для эвакуированных из европейской части Союза, после страшного землетрясения 1966 года строители со всех концов страны помогли восстанавливать Ташкент. В обеих перипетиях пережить и преодолеть трудности удалось благодаря взаимной поддержке,

дружбе и доверию людей разных национальностей. Создатели и участники проекта «Малый шёлковый путь» совпали в единодушном желании сохранить в своем творчестве образ бывшего города. В поэтическом сознании он трансформируется в «ташкент», который есть у каждого писателя бывшего советского «окоёма» (по терминологии «путейцев»).

Ферганская школа художественной словесности, создаваемой на русском языке, декларировала в качестве ключевого эстетического принципа синтез культур. Ферганцы и Ташкентская поэтическая школа своим русскоязычием преодолели синдром литературной изоляции, совершили выход авторов Узбекистана на более широкую аудиторию – в другие страны СНГ и дальше зарубежье. У русских авторов современного Узбекистана (особенно старшего поколения – Н. Ильина, А. Файнберга) преобладает тенденция элегического решения темы межкультурного взаимодействия. Иначе обстоит дело в русскоязычной литературе Казахстана и Кыргызстана: здесь художественная рефлексия характеризуется драматизмом, порой весьма острым.

В апреле 2013 года поэт Киргизии Вячеслав Шаповалов удостоен российской награды «Русская премия». Для участия в конкурсе он был выдвинут журналом «Дружба народов» за цикл стихов «Евроазис» (Шаповалов 2011: 89-93). Произведения В. Шаповалова выразительно иллюстрируют характерные процессы в русской литературе на постсоветском пространстве Центральной Азии:

- 1) нерастрожимость связи с той страной, которая стала местом становления личности;
- 2) остро переживаемая утрата позиций русской культуры в складывающемся новом социальном контексте страны;
- 3) распад связей с русскоязычной (ещё недавно – опорной) полиэтничностью России;
- 4) осознание перманентности подобных процессов в истории человечества.

Мотив потерь звучит всё чаще в контексте размышлений поэта об утратах как неизбежной составляющей исторического процесса. Острота личной драмы, образ социального сиротства в конкретной исторической ситуации сопровождается ассоциациями с мотивом скитаний, многообразно представленным в мировой художественной культуре. Отсюда образ «Русской Трои», мотив извечного стремления человека на свою родину, утрат и обретений на этом пути. Прошлое предстаёт поэту чередой забвений и недопониманий. Исторические аллюзии слышатся в строках: «Скрижали сотрутся / И гордые годы о морок запнутся»; «Те же телеги, на коих пришли из России, / скрип колёс, плач комуза, туман из ложбин». «Телеги» русских, «скрип колёс» отсылают к героическому эпосу – «Слову о полку Игореве»,

а «плач комуза» напоминает о потерях, пережитых в финале похода Манаса – героя киргизского эпоса.

Среди произведений В. Шаповалова есть стихотворение с эпиграфом из Пушкина и начальной пушкинской строкой «Нас было много на челне». Смешение мифологем (поход за руном, Вифлеемская звезда, звезда Полюнь), стилистические контрасты («со знаком пепла на челе», «мы за каким-то, блин, руном / гребли...») свидетельствуют о мучительном и напряженном развитии авторской мысли. И завершается этот страстный монолог современного поэта в духе лучших традиций русской классической литературы:

*Нас было много на челне –
в который век? в какой стране?
О, по какой мы шли трясине ...
В аду, в раю идя по краю,..
.....
я гимны прежние пою
и родину не укоряю.*

В контексте изучения сложного процесса межкультурных взаимодействий, складывающихся на евразийском пространстве, сдержанный оптимизм вселяет итоговая составляющая: русский язык по-прежнему играет роль средства межнациональной коммуникации, и русская литература по ту сторону границы способствует его сохранению и продвижению, а также объединению творческих сил и популяризации российской культуры.

ЛИТЕРАТУРА:

«9 Муз» [online]: Интернет-журнал «9 Муз» Союза русских эмигрантов в Греции: www.9musesjournal.wordpress.com

Малый... 2001: *Малый шелковый путь: Новый альманах поэзии.* М.: Изд-во Руслана Элинина. Вып. 2, 2001.

Litaustria [online]: *Официальный сайт проекта «Литературная Вена»:* <http://www.litaustria.org>

Шаповалов 2013: Шаповалов В. *Евроазис.* Ж.: Дружба народов. №1, 2013.

LORETA MACANSKAITE

Lithuania, Vilnius

Vilnius University

Emigration as Protest and Solidarity: Case of Ichokas Meras

This article basically is brief overview of the thematic and stylistic changes that are noticeable in the books written by Meras in Israel. Author of the article proposes and uses the term “arrangement” as a concept to describe seeking of authentic life and also literary method. The issue of difficult reception of Meras’ creativity is also raised but just as a peripheral aspect of the review. One of the main objects in this analysis is comparison of the trajectories in relations between individual and society identified comparing Meras to such artists as Venclova, Jurgaļas, and Kondrotas. **The instruments of analysis used in the article are semiotics of culture by J. Lotman and sociosemiotics by E. Landowsky.** The concept of “horizon of expectations” by J. R. Jauss is updated and adapted to use for this analysis.

Key words: *Lithuanian literature, emigration, repatriation, sociosemiotics, life strategie, horizon of expectations*

ЛОРЕТА МАЧЯНСКАЙТЕ

Литва, Вильнюс, Вильнюсский университет,

Институт литовской литературы и фольклора

Эмиграция как протест и солидарность: случай Ицхокаса Мераса

Главным объектом этого исследования будет биографический и литературный «текст» литовского писателя Ицхокаса Мераса, уроженца маленького города Кельме, а с 1972 года до сих по _ жителя Израиля. Осмысление уникальности жизненной позиции писателя требует основы для сравнения, поэтому в статье немалое внимание будет уделяться другим представителям творческой литовской эмиграции советского периода. Воспользуемся абстрактной схемой, иллюстрирующей дифференциацию мотивов и поведенческих стратегий эмигрантов из Советского Союза, которую можно представить как тройственную структуру:

- Политическая эмиграция.
- Личностная эмиграция (семейная, профессиональная, экономическая, медицинская).
- Репатриация евреев в Израиль. Алия.

Авантюрная эмиграция

Наиболее интересной является политическая эмиграция, в парадигму которой входят случаи невозвращения и разного рода побегов, часто ставшими сюжетами для литературных произведений и кинофильмов. Попытка побега Симаса Кудирки в 1970 году вдохновила американского режиссера Дэвида Лоуэлла Рича / David Lowell Rich на постановку ТВ фильма «Перебежчик Симас Кудирка» / «Defection of Simas Kudirka». В нем рассказывается как во время встречи руководителей рыболовных организаций США и СССР, Кудирка, работавший радиооператором на плавучей базе Клайпедской флотилии «Советская Литва», тайно договорившись с одним из членов экипажа, перепрыгнул на борт корабля береговой охраны США „Vigilant“ и попросил там политическое убежище. Не менее эффектным был поступок Йонаса Плешкиса (брата знаменитой литовской актрисы Эугении Плешките), который в 1967 году направил свой корабль на берег Швеции, где попросил политического убежища. История Плешкиса легла в основу романа Тома Клэнси / Tom Clancy «Охота за „Красным октябрём“» / «The Hunt for Red October» 1984 года и одноименного фильма, поставленного в 1990 году режиссером Джоном МакТирнэном / John McTiernan с Шоном Коннери / Sean Connery в главной роли.

Самый большой резонанс в международной прессе получил случай угона самолёта совершённый отцом и сыном Бразинскасами в 1970 году. Это был первый удачный угон самолета из Советского Союза, но жестокость захватчиков мешает говорить об их героизме. Происшествие закончилось трагически: в ходе захвата была убита 19-летняя стюардесса Надежда Курченко, ранены два члена экипажа и один пассажир. Бразинскасы стали прототипами террористов для советского кинофильма «Абитуриентка», снятого на киностудии им. А. Довженко в 1973 году режиссером Алексеем Мишуриным о подвиге стюардессы, которая ценой своей жизни помешала осуществлению планам захватчиков.

Политическая эмиграция людей творческих профессий происходила не столь экстравагантными способами, как захват самолета или корабля, но случаи политического отъезда тоже сопровождались скандалами, протестами, иногда и публичными акциями.

Томас Венцлова: собеседник на пиру

Наиболее яркий пример бунта против власти и требования выпуска из страны _ это случай поэта, литературоведа, эссеиста, переводчика, диссидента Томаса Венцлова (р. 1937). Сын убежденного коммуниста и канонизированного советского поэта, автора гимна Литовской ССР, довольно в юном

возрасте нашел свой путь умственной эмансипации и автономного творческого и научного развития. Венцлова дебютировал в печати научно-популярной книгой «Ракеты, планеты и мы» /Raketos, planetos ir mes“, 1962, выпустил первую книгу стихов «Знак речи» /„Kalbos ženklas“, 1972, работал как переводчик, но книга переводов редакторами издательства была возвращена с пометкой, что выбор переводимых поэтов весьма односторонен. Венцлова готовил кандидатскую диссертацию о поэте Юргисе Балтрушайтисе под руководством создателя таргуской семиотической школы Юрия Михайловича Лотмана, работал преподавателем Вильнюсского университета, потом стал заведующим литературной частью в провинциальном театре города Шауляй. Венцлова так и не был принят в Союз писателей Литвы, со временем его почти перестали печатать, он два раза не получил разрешения на поездку в Польшу, что, по словам поэта, «стало последней каплей терпения». 9 мая 1975 года Венцлова написал «Открытое письмо ЦК Компартии Литвы», в котором четко высказал свою позицию и объяснил мотивы желания эмигрировать из Союза: «[...] Коммунистическая идеология мне совершенно чужда и представляется ошибочной. Ее безраздельное господство принесло моей родине немало бедствий. Барьеры на пути перетекания информации, репрессии по отношению к инакомыслящим толкают наше общество в застой и отставание. Это губительно не только для культуры. Со временем эти факторы способны погубить и само государство. Не в моих силах что-либо в этом изменить. [...] В этой стране я лишен возможности публичной литературной, научной и культурной деятельности. Любой гуманитарий в Советском Союзе вынужден непрерывно изъясняться в верности господствующей идеологии, иначе он не сможет работать. Такой порядок способствует выдвижению приспособленцев и карьеристов. Думаю, он неприятен даже для убежденных марксистов. Для меня он попросту неприемлем. Я не умею писать “в стол”, мне нужен контакт с аудиторией. Никакой работы, кроме литературной, я выполнять не умею и не хочу, а такие возможности мне из года в год ограничивают, поэтому само мое пребывание в этой стране становится бессмысленным и ненужным. [...]» (Венцлова 1998).

Открытое письмо протеста стало известно на Западе, Иосиф Бродский и Чеслав Милош, подняли шум, и властям пришлось реагировать на требования поэта и диссидента Венцлова. Ситуацию очень обострила создание в 1976 году литовской Хельсинской группы, в которую входил и Венцлова, вопрос для советской власти стал принимать форму альтернативы: или посадить автора письма на 15 лет, или выбросить его за границу. В 1977 году Венцлова получил возможность уехать из Советского Союза по вызову Чеслова Милоша. Вскоре после отъезда он был лишен советского паспорта, в частности, за выступления на радио «Свобода»: «за поступки, недо-

стойные звания советского гражданина», по формулировке того времени. Поведение Венцлова должно было быть очень сдержанным, потому, что он представлял на Западе литовскую Хельсинкскую группу, и важно было не навредить сподвижникам, действующим легально. Судьба Венцлова в эмиграции сложилась удачно, он защитил докторскую диссертацию, стал профессором Йельском университета, преподавателем славянских языков и литератур, занимался русской поэзией, издал несколько научных монографий на русском и английском. Венцлова – до сих пор пишет стихи на литовском языке, он официально признанный кандидат на Нобелевскую премию, и в то же время он является автором аналитических текстов, очень актуальных для литовского общества, раскрывающих травмы и комплексы литовского самосознания, т.е. объясняющих отношения с евреями и поляками. Венцлова публиковался не только в литовской, но и в русской, польской эмиграционной прессе, писал для американских, французских газет. До сих пор Венцлова остается одним из самых ярких критиков действительности, его высказывания вызывают серию ответных статей, что в литовской прессе довольно редко встречается.

Перед отъездом друзья предупреждали, что его будет мучить ностальгия, на что Венцлова отвечал, что он так «ностальгирует по Парижу, Венеции, Флоренции и Риму, что, вряд ли, ностальгия по Вильнюсу окажется сильнее». Он объясняет, что в нынешнее время при теперешних транспортных возможностях он в Литве бывает столько, сколько ему хочется, по крайней мере, два раза в год. «Я чувствую себя там как дома, это как перейти из одной комнаты в другую комнату», – утверждает поэт (Венцлова 2008).

Йонас Юрашас: охотник на мамонта

Другой пример, который необходимо вспомнить, говоря о политической эмиграции из Советской Литвы – это случай театрального режиссера Йонаса Юрашаса (р. 1939). Его спектакли «Охота на мамонтов» по пьесе Казиса Сайи (1968), «Дом угрозы» (1970) Юозаса Глинскиса, «Барбара Радвилайте» Юозаса Грушаса (1972) в Каунасском драматическом театре конце шестидесятых – начала семидесятых становились настоящими сенсациями, театральными легендами, но, увы, их судьба была непростой. Спектакли закрывали, переделывали, снимали с репертуара и, наконец, сам режиссер был уволен из Каунасского театра по политическим соображениям. Свою роль сыграло и то обстоятельство, что в Литве в 1972 г. юношей Ромасом Калантой был совершен акт самосожжения с требованиями свободы Литвы, после чего в Каунасе начались стихийные акции протеста, вследствие которых действие цензуры и творческие ограничения резко ужесточились.

Настоявшим ударом и толчком к эмиграции для режиссера Юрашаса стал запрет на премьеру шекспировского «Макбета» в московском театре «Современник» в 1971 г. По мнению искусствоведа Видмантаса Силюнаса, «дело было не в том, что театр испугался своей гражданской смелости, а в том, что он сопротивлялся режиссерской эстетике, внутренне не наполненные формы постановки были впечатляющими и искусственными, резкими, холодными и безжизненными» (Силюнас 2002 [online]). Как и Венцлова, Юрашас написал письмо протеста, но на два года раньше, т.е. в 1973 году, и обратился он не в ЦК партии, а в Министерство культуры. Письмо мгновенно попало на Запад, через некоторое время оно было опубликовано в Лондоне (Index on Censorship), несколько лет режиссера и его жену преследовало КГБ. В 1974 году Юрашас с женой – писательницей Аушрой Марией Слущкайте-Юрашиене – уехал в Германию, потом в США, работал в разных театрах Америки, Канады, Европы, преподавал в театральных школах Америки и Канады. Одним из первых спектаклей, поставленных Юрашасом в эмиграции, на сцене Нью-йоркского городского театра /Theater for the New City (1978) была политическая антиутопия литовского драматурга Юозаса Глинкиса «Прогулка при луне» /«A walk in the moonlight», в которой высмеивался маразм и слабоумие дряхлевшей коммунистической элиты. Фамилия драматурга, оставшегося в Литве, официально не указывалась по причинам безопасности, а в перевозке пьесы на Запад принимал участие Андрей Дмитриевич Сахаров.

После восстановления независимости Юрашас триумфально вернулся в Каунасский театр, но отношения с труппой складывались сложно, и режиссер через некоторое время вернулся на Запад. Иногда он ставил спектакли и в разных театрах Литвы, но только с 2009 года его творческая судьба опять тесно связана с Каунасским театром. Для Юрашаса очень важны темы исторической памяти и национальной идентичности, поиск нового литературного материала. Самая яркая его постановка последнего времени, 2012 года – спектакль по мотивам романа «Белый саван» литовского писателя-эмигранта Антанаса Шкемы (1910-1961), автор инсценировки А. М. Слущкайте-Юрашиене. В данном случае не обошлось без некоторого скандала – кассовый спектакль был поставлен без официального разрешения дочери писателя Кристины Шкемайте-Снидер, что вызвало ее обращение с протестом в посольство Литовской республики в США. На просьбу журналистов объяснить ситуацию режиссер отвечал, что, режиссер не обязан заниматься вопросами авторских прав, а представитель театра уверяла, что они не знали об американском гражданстве Шкемы (Lietuvos rytas 2013).

Саулюс Томас Кондротас: бедняк, богач

Эмиграция по личным мотивам стала ярче проявляться в середине 80-ых годов и позднее, она была больше характерна для музыкантов, танцоров, певцов, художников, но не для писателей, что закономерно для представителей литературы небольшой языковой аудитории. Лишь один литовский писатель эмигрировал, не скрывая амбиций относительно международной карьеры и перспективы писать на английском, чем шокировал консервативную литовскую общину – прозаик и романист Саулюс Томас Кондротас (р. 1953). Философ и психолог по образованию, он работал преподавателем в Художественном институте Литвы, выпустил два романа и две книги рассказов, стилистически близких к магическому реализму и ломавших конвенции психологической и миметической литовской прозы. Как писатель, Кондротас столкнулся с проблемами непонимания, отчасти даже отклонения его творчества соотечественниками, но он стал широко известен в Советском Союзе как автор сценария многосерийного фильма Литовской киностудии «Бедняк, богач», поставленного в 1982 г. по роману американского писателя Ирвина Шоу /Irwin Shaw «Rich man, poor man». Кстати автор экранизации не был высоко мнения о самом романе и не скрывал этого на встречах группы фильма со зрителями.

В 1986 году Кондротас уехал в Германию, работал сотрудником радио «Свободная Европа» в Мюнхене и Праге, а в 2004 после закрытия литовской радиослужбы переселился в США. Литературная карьера Кондротаса сложилась не слишком удачно: написанный им еще в 1981 году роман «Взгляд змеи» был переведен на несколько языков (французский, немецкий); переводились и печатались также и отдельные рассказы; его талант оценили некоторые литературные знаменитости, например, итальянский писатель Алессандро Барико /Alessandro Baricco, но большого международного признания не получилось. Живя на Западе, Кондротас не только не начал писать на неродном языке, но вообще почти прекратил литературное творчество, написав всего три новых рассказа. Кажется, создание вымышленных текстов потеряло для него притягательную силу, хотя философски настроенный Кондротас никогда не декларировал, что он расстался с писательством навсегда, а объяснял отход от литературы нехваткой времени. На данный момент *непишущий* писатель живет в Сан-Франциско, занимается фотографией ювелирных изделий и не принимает никакого участия в деятельности литовской диаспоры. В интервью он не раз говорил, что считает себя патриотом планеты и не чувствует никакой ностальгии по Литве, радуется теми возможностями жизни, которые для него открылись в Америке, и пока вполне реализует себя творчески как свободный художник – фотограф

алмазов. «Не надо взваливать на себя чужие ноши» – говорит Кондротас о своем нежелании заниматься проблемами литовской литературы и делами эмиграции (Kondrotas 2007).

Ицхокас Мерас: житель перевернутого мира

Третий тип эмиграции советского периода по нашей схеме олицетворяет репатриация в Израиль или аллия. Среди ее представителей есть и несколько писателей, живших и творивших в Литве, но бывших далекими от литовской литературы, как, например, известный поэт, писавший на идиш, Гирш Ошерович (1908 – 1994), эмигрант 1971 года. Среди репатриантов из Литвы есть всего лишь один действительно представитель литовской словесности – это прозаик и сценарист Ицхокас Мерас (р. 1934). В начале июля 1941 года, когда Ицхокасу было восемь лет, он и его старшая сестра потеряли своих родителей – евреев. Будущего писателя приютила литовская крестьянская семья, в которой он вырос как седьмой ребенок. Скрываемый мальчик должен был поскорее забыть родной еврейский язык и в совершенстве выучить литовский, на котором говорила его новая семья и все окружение, кроме немцев, конечно. В условиях ужасного стресса фашистской оккупации стирание опасного идиш произошло настолько совершенно, что он был вытеснен «не только из сознания, но и из подсознания» (Meras 2005, Ч 11). **Мерас называет литовский язык родным, во всех интервью подчеркивает, что это «язык с которым он вырос и через которого воспринимает мир, на котором думает и пишет».** Детство Ицхокаса похоже на детство многих литовских интеллигентов – жизнь впроголодь, помощь родителям во всех их трудах и почти неизбежное занятие детей из бедных семей: пастьба коров или овец до первых заморозков. Для Мераса связь с родной землей – это не красивая метафора, о которой любят говорить поэты, и не тема для философских рассуждений феноменологического толка, а живой опыт, вписанный в телесную память босой ноги.

Во время войны Ицхокас был крещен как Йонас Альгирдас, наречен Викторасом, и воспитывался в духе католических и литовских традиций, только позднее он вернул свое настоящее имя, выучил идиш, чтобы общаться с выжившими Каунасскими евреями. Мотив умножение имен и раздвоенности сознания был блистательно развит в рассказе «Тайная вечеря», написанного уже в Израиле и опубликованного в сборнике «Перевернутый мир», 1995. Благодаря стечению обстоятельств, старшая сестра Ицхокаса тоже спаслась и жила по соседству, они общались даже во время войны и будущий писатель вырос с ясным пониманием катастрофы, происшедшей с его народом, и с желанием выразить свой трагический опыт.

Уже в школьные годы Мерас начал заниматься литературным сочинительством, а, став студентом Каунасаского политехнического института, практическим действием включился в дискуссию лириков-физиков, организовав литературный кружок для будущих инженеров. Первые автобиографические рассказы Мераса о переживаниях детства стали появляться в журналах где-то в середине пятидесятых. Такие публикации требовали от редакторов определенной смелости – еврейская тема была полузакрытой. После того, как в 1960 году вышла первая книга Мераса – цикл новелл «Желтый лоскут», из Парижа ему стала писать легендарная спасительница евреев, праведница мира, Она Шимайте (1894 -1970). После освобождения из Дахау Шимайте, бывший библиотекарь Вильнюсского университета, приверженка эсеровских идеалов, жила в Париже, интересовалась всем, что происходило в Литве, и с большим энтузиазмом стала помогать соотечественникам, оставшимся на родине, особенно людям культуры и науки. Прочитав «Желтый лоскут», Шимайте обратилась к молодому автору и стала письмами вдохновлять его на будущие произведения о духовной силе жертв холокоста, внушая ему уверенность, что он является тем человеком, который обязан стать голосом погибших. Самый первый роман Мераса – «Ничья длится мгновение» (1963), как Шимайте и хотела, рассказывал о духовном и физическом сопротивлении в Вильнюсском гетто, но ценность произведения превзошла ожидания праведницы: роман отличался необычной структурой и интертекстуальными переплетениями, техникой лейтмотивов и эффектом ритмичности сказа. Смоделированный как шахматная партия и новая версия истории Авраама и Исаака, парафраз «Песни Песней» Соломона и повести Шалом Алейхема, этот роман со временем принес автору мировую известность. Знаменитый американский литературный критик, писатель, теоретик культуры Джордж Стейнер /Georg Steiner называл Мераса «одним из самых великих мастеров маленького романа» (The New Yorker 1973), а иудейский писатель Поль Гиневский /Paul Giniwski признал роман «Ничья длится мгновение» шедевром, одной из самых лучших книг о холокосте (Le Figaro 1979). Со второй половины семидесятых произведения Мераса переводились на многие языки, конечно, и на русский язык, в первую очередь. Автор становился все более известным в Советском Союзе и в Восточной Европе. Тем не менее, между писателем и властями все время сохранялось трение, которое обострялось еще и тем, что в СССР после шестидневной войны между Израилем и арабскими странами в 1967 году, еврейская тема опять переходила в зону табу. Но дело было только в теме и идеологии, цензоры придирались ко всему, что выходило за рамки общепринятого эстетического канона. В 1971 году в журнале «Пяргалё» /«Pergalè» как экспериментальное произведение был опубликован фило-

софский роман Мераса «Стриптиз», который ничего общего не имел ни с холокостом, ни с политической тематикой, но который испугал блюстителей чистоты советского сознания слишком авангардной стилистикой и общей анти-тоталитарной направленностью. На роман обрушились заказные письма возмущенных читателей коммунистов, издание романа отдельной книгой стало невозможным, публикация романа не прошла и через фильтр журнала «Новый мир». С другой стороны, Мерас был втянут в назойливую конфронтацию на литовской киностудии, где работал редактором и отстаивал свои сценарии перед местными и московскими цензорами, требующими по многу раз переделывать сценарии. Эта постоянная борьба чуть не довела его до инфаркта. После фиаско «Стриптиза» писатель понимал, что рамка творческой свободы вокруг него трагически сужается и что перед ним два пути: либо пойти на компромисс с режимом, либо эмигрировать. Мерас выбрал второй путь, путь протеста, и в 1972 году выехал из страны

Но есть и другая причина, и именно ее писатель акцентирует в разных интервью, объясняя обстоятельства отъезда примерно так: «В начале семидесятых поднялась волна еврейской репатриации, и каждый еврей должен был сделать выбор осудить изменников советской родины или встать с ними рядом». Естественно, что для Ицхакаса Мераса, глубоко уважающего традиции и идеалы своего народа, выбор был один – солидарность и принятие участие в строительстве еврейского государства. Позиция Мераса, отлична от позиции Томаса Венцлова, который рассматривал возможный отъезд в Израиль лишь как транзит на пути в Америку или другую западную страну, и предлагал вариант в знаменитом письме ЦК: «Поскольку моя жена — еврейка, мы можем уехать в Израиль» (Венцлова, 1998). В интервью с Галиной Маламант Мерас рассказывает об изменениях сознания, произошедшее с ним на земле предков, о формировании личности гражданина Израиля и искренней любви к новой родине: «Я увидел мир, и я попал в страну, где, часто вопреки желанию многих, стал полноправным гражданином. Это было очень существенно. Этого еврей не может почувствовать нигде, даже в такой космополитической стране, как Соединенные Штаты. Сегодня многие новоприбывшие не озабочены этим. Они не без основания считают: где нам лучше, там и хорошо. Мое поколение было еще не совсем таким. Мы трудно уезжали и верили в свое предназначение. Это привязывало меня к Израилю. В любом случае, ни в одной точке земного шара я, в смысле творчества, не чувствовал бы себя лучше, чем в Литве и Израиле» (Малламант 2002).

Тема создания еврейского государства не представлена в литовской литературе, что по своему естественно, но надо признать, что литовская общественность до сих пор не совсем свободна от старых, «советских», представлений об Израиле и мало знает о реальности жизни и истории молодого

государства, об идеализме его строителей. Единственным представителем исторического опыта и мироощущения репатриантов для нас является творчество Ицхокаса Мераса. В рассказе «Тайная вечеря» мы находим вдохновенный пассаж о тетушке героя, бывалой израильтянке, которая не понимает драматичности судьбы и сложностей интеграции выходцев из Литвы, олицетворяя, всем своим обликом идею патриотизма, аскетизм мученичества, но и человеческую односторонность такого выбора, с другой стороны. «Она была самой старшей за этим столом, долгая жизнь морщинами избороздила ее лицо, она посвятила себя служению нации, свою юность, семейное счастье, всю свою жизнь отдала в жертву, создавала и строила еврейское государство, защищая каждую пядь земли своим хрупким телом и жизнями своих близких: за эту землю сложили головы ее брат, муж, зять, а она все равно жила и творила, и пела песни пионеров-халуцим, те самые, что вот сейчас, когда мы сидели за этим столом, транслировали по телевидению, те самые, что мы уже давно должны бы выучить наизусть _ за пятнадцать-двадцать-двадцать пять лет, прожитых на еврейской земле, потому что она все принесла в жертву, чтобы выстроить дом для таких, как мы, и чтобы мы были евреями, истинными евреями» (Мерас 2013: 177).

В Израиле жизнь писателя складывалась непросто, с первого дня ему нужно было думать о том, как зарабатывать хлеб насущный, учить язык, набираться новых социальных навыков. Мерас как квалифицированный радиоинженер стал преподавать электронику и электротехнику в колледже, но, к сожалению, педагогическая деятельность отнимала силы необходимые для творчества. Для того, чтобы не запаниковать и не сдаться, нужна была вера в себя и твердая воля, стоическое принятие ситуации: уехав из Советского Союза, он потерял своих будущих читателей – книги эмигрантов изымались из фондов, имя таких писателей вычеркивалось из истории литературы. Надо отметить, что ужасная машина деформации памяти отчасти сработала в случае Мераса _ выросло несколько поколений, не слышавших имени такого писателя, и позднее понадобилось много совместных усилий литературоведов, писателей и культурологов, чтобы вернуть творчество Мераса в литовскую литературу. Это заняло почти двадцать лет.

Только верой в свое предназначение можно объяснить тот факт, что Мерас отказался от возможности жить в Мюнхене и работать в литовской радиослужбе «Свободной Европы» как ему предлагалось. Кстати, отношения Мераса с Литовской эмиграцией, особенно либеральным крылом интеллектуалов, живших в США, всегда были самими лучшими. Литовские коллеги его творчество ценили, книги охотно издавали, всегда ждали новый произведений, которых сразу публиковали в эмигрантских журналах, писатель два раза был удостоен премий общества литовских писателей в изгнании. В 1976 и 1995 году, принимая награду за роман «Стриптиз» в Чикаго, Мерас

так охарактеризовал свою человеческую судьбу, двойственность идентичности и понятие писательского смысла:

«В карьере у Кельме лежит мать, родившая меня.
В Кельме живет моя вторая мать, которой уже семьдесят пять.
В синагогу Кельме я когда-то ходил на молитву с отцом.
Затем, будучи еще ребенком, я молился в костеле Кельме.

Я пас отару в поместье у Кельме, у трех сосенок, у которых расстреляли мать, и видел, какая неестественно высокая и зеленая трава выросла на гравии.

Приходя на кладбище Кельме, к могиле умершего своей смертью Дайнаускаса, я проходил мимо нескольких одинаковых могил – в них лежали те, которые стреляли у сосенок.

Кельме научила меня смотреть на жизнь глазами литовца и не забывать о том, что я – еврей.

Кельме – это моя Литва и мой Иерусалим.

В этом, должно быть, кроется все: мои отношения с еврейским народом и Израилем, мои отношения с литовским народом и Литвой, мое место в литературе и творческие стремления. В этом – весь я, человек и писатель, обыкновенный и сложный, ясный и противоречивый, как и эти двойные корни, кормящие меня.

Таким я себя слепил не своими руками. Я – настоящий, хотя, может быть, и странный продукт нашей эпохи. И если в действительности у каждого человека есть свой ангел-хранитель, то меня сопровождали и, возможно, сопровождают два ангела: один по имени Яхве, а другой – по имени Бог, единый в трех ипостасях.

Возможно, поэтому, когда я пишу о еврее, я думаю о русском, латыше или чехе, а когда пишу о еврее и литовце, то думаю о человеке» (Мерас 1977 [online]).

Его «двойные корни» стали особо ощутимы в текстах израильского периода, которых можно назвать ярким примером медленной скорости транскультурных изменений, говорю словами С. П. Мослунда (Moslund 2010). В Израиле Мерас написал совсем мало – роман «Сара», 1984, и десяток рассказов, вошедших в книгу «Перевернутой мир», 1995, а позднее в книгу «На полпути» (литовское издание 2004, русский перевод 2013). Персонажи Мераса не испытывают «радостной гибридизации» или всепоглощающей травмы непринятия действительности, они идут по длинному пути аранжировки и настройки внутреннего мира в сочетании с новым языком, климатом, пейзажам, архитектурой, ритмом, обычаями и религией. Слово аранжировка здесь не случайно, поскольку оно может характеризовать и модус

отношений индивида и его среды, и музыкальный принцип внутренней организации дискурса, и корреляцию между планом содержания и планом выражения. Смысловые толчки текста Мераса всегда концептуально «аранжированы» с изменениями поэтики: в его израильском творчестве заметно усиление сюрреалистической образности, мифологического абстрагирования, размытие границ между фикцией и реальностью, миром живых и мертвых, сном и бодрствованием. Персонажи текстов, написанных в Израиле, живут в обстоятельствах, совершенно иных по сравнению с теми, в которых действуют герои традиционной литовской прозы. Людей Мераса теперь окружают высотные дома с лифтами и домофонами (иногда здания даже могут исчезнуть, как случается в рассказе «Высокий седьмой этаж»), герои тоскуют по зеленому цветку, который выделяется на фоне урбанистического пейзажа, привязываются к растениям как к проявлению самой жизни (роман «Сара», рассказ «Старуха с зеленым ведерком»), им трудно привыкнуть к жаркому климату и пробкам на дорогах («Черная мушка — желтое брюшко»), а вот девушка в военной униформе уже не вызывает удивления («У киоска, на взморье»). Но во всех случаях для людей Мераса самое главное это коммуникативная связь (она может быть и невербальной) с другим человеком, именно через которого происходит семиозис нового края и мира вообще.

В этом аспекте одним из самых интересных текстов «Перевернутого мира» является рассказ «Оазис», в основном представляющий поток сознания молодого репатрианта на похоронах друга своего отца. Похороны без гроба приезжим евреем воспринимаются как чужой обычай, молитва «Кадыш», записанная еще в юношеском альбоме на нескольких языках, не раскрывает свой смысл, оставаясь лишь красивым звучанием, и читатель предполагает, что и сам Израиль для нового его жителя не становится землей обетованной. Но вдруг во время похорон происходит трансформация восприятия мира: нарратор неожиданно начинает осознавать слова «Кадиша», а после ритуала погребения, оставшись один на кладбище, он погружается в свою фантазию (галлюцинацию) о друге отца, который становится для него символическим проводником к духовному перерождению, метафорически выраженным фигурой дороги в оазис: «Он сидел, как живой, только окутанный простыней, и я, преодолевая страх перед смертью, ждал, когда он встанет, откинет простыню, поднимется из ямы и зашагает прочь от своей могилы, прочь от кладбища, потому что он был частью моего отца, частью меня самого. А когда он встал и пошел — кругом, другой дорогой, чем был принесен, как и полагается живым, по древним обычаям, — я пошел следом за ним» (Мерас 2013: 110).

Мерас писал и продолжает писать только на литовском языке, но он сильно отошел от традиций литовской прозы и ее конвенций. На самом деле Мерас был уникальным писателем, и во время жизни на родной земле его творчество с трудом попадало под «горизонт ожиданий» (Яусс 1995) литовских читателей, не всегда умевших оценить соединение «кинжинерности», т.е. четкой структуры повествования, и лиричности – музыкальности понимаемой автором как ритмичность образов и фраз.

По мнению Лева Аннинского: «В литовском литературном контексте Мерас перекликался тогда с Межелайтисом, написавшим книгу «Человек». Не с прозой литовской перекликался: не с Авижюсом, не с романом внутреннего монолога, полным вязкого подробного «подводного» психоанализа, — а именно с поэзией: с духоподъемной и космичной поэтикой, которая в русских переводах Межелайтиса опиралась на Маяковского и Хлебникова. С тогдашней русской прозой, кажется, здесь было куда больше точек соприкосновения, чем с литовской. [...] Мерас явился в подкрепление и подтверждение левого (по тогдашней терминологии), авангардного отряда русской прозы, ориентированного не на «местные», а на «универсальные» ценности» (Аннинский 1996: 220).

Судить о связях Мераса и русской литературы выходит за рамки компетенции автора этой статьи, как и вопрос о влияниях литературы (литератур) Израиля, но в пространстве собственного творчества писателя нетрудно заметить рывок по направлению освобождения от табу, в первую очередь эротических. Роман «Сара», рассказывающий о переживаниях еврейской женщины во время войн Израиля с арабскими странами, переплетен сексуальными сценами, которые, несмотря на отталкивающий характер некоторых эпизодов необходимы для развития концепции автора, имеют метафорическое значение, семантику отношений людей и матери земли / евреев и землей Израиля. Сам образ Сары сконструирован как антипод лирической героини из знаменитого стихотворения Константина Симонова военных лет «Жди меня», который для множества советских женщин оставался кодифицирующим и репрессирующим дискурсом даже в мирное время (Чудакова 2002).

Как уже упоминалось, литовская эмиграция в Америке приняла Мераса в свою семью, но все же не обошлось без дискуссий насчет порнографии в романе «Стриптиз», который был издан эмигрантским литовским издательством и премирован в 1976 году. В эмигрантских книгах, посвященных литовской литературе, Мерасу уделяется довольно мало места, что свидетельствует о сложностях принятия нетрадиционного писателя, особенно если он живет в другом культурном контексте и не принимает активного

участия в жизни диаспоры. Особенно обидным для Мераса были сомнения относительно знания им литовского языка, которые высказал в солидной коллективной монографии (*Lietuvių egzodo literatūra... 1992: 697*) лингвистически некомпетентный журналист, инженер по образованию. Но даже Томас Венцлова поддался некоторым стереотипам и попал впросак с утверждением, что Мерас выбрал литовскую культуру (Венцлова 1991: 155), хотя, как говорит сам писатель и что понятно и без объяснений, мальчик Ицхокас ничего не выбирал – выбирала судьба.

А вот насчет дипломатической деятельности Мераса можно уверенно заявить, что это личный выбор. Мерас был фактическим послом Литовской республики, когда после восстановления независимости какое-то время не было посольства Литвы в Израиле, позднее он работал как неофициальный атташе по культуре, а в 2004 инициировал проект «Спасители евреев Литвы – праведники мира народов». Дипломатические заслуги Мераса были не раз оценены литовским государством, а вот признания вклада в литературу пришлось ждать до 2010, когда его творчество было удостоено национальной премии культуры и искусства.

Поведенческие стратегии

Понять логику отношений художника и социума, особенно ярко выраженную в условиях эмиграции, поможет схема из книги французского семиотика Эрика Ландовского /Eric Landowski «Бытие другого» /«Présences de l'autre», в которой выделены четыре варианта «форм жизни»: денди, сноба, хамелеона и медведя. Названия траекторий не несут каких-либо отрицательных значений, это всего лишь метонимическая ссылка на направленность развития той или другой поведенческой стратегии, наименование социальной модели в предполагаемом конечном результате, в крайне форме проявления.

Траекторию сноба характеризует стремление связи (конъюнкции) с обществом и осознание себя как более высокого субъекта. Томас Венцлова, активный участник культурной жизни, страстный полемист, провокатор, будоражающий литовское общественное сознание, может быть ассоциирован с такой формой жизни. Траектория «денди», ведущая к разрыву, демонстративному отстранению – это Саулос Томас Кондротас. Возможно, именно такую стратегию представляют и упомянутые нами в начале статьи случаи удачных или неудачных побегов, ставшие источниками для сюжетов пропагандистских или приключенческих кинокартин. «Хамелеон» (позиция не – дисъюнкции) находится на пути к обществу, он стремится угадать

ожидания, чувствовать пульс времени, постоянно меняется – именно такая стратегия сделала Юрашаса легендой театра и самым актуальным режиссером своего времени. Траектория медведя (не – конъюнкция) объясняется как стратегия того, кто поступает по своему усмотрению, не старается понравиться и остается верным своим принципам. Это – Мерас, говоря его словами, «аутсайдер и инсайдер в одном лице» (Besikartojančios... 2009: 58). Мерас не только сохранил литовский язык, живя у красного Моря, но до сих пор говорит с акцентом жермайтского диалекта. А жермайтцы – это очень специфическая этническая группа: они последними в Европе приняли христианство, а по упорству похожи на евреев. На их гербе изображен медведь.

Для культурного равновесия и разнообразия социума должны функционировать все четыре стратегии, но как показывает история культуры, именно представители траектории медведя, как Она Шимайте, Еймунтас Некрошюс. Микалоюс Константинас Чюрленис, способны образовать зону культурного билингвизма, обеспечивающего семиотические контакты между двумя мирами (Лотман, 1992: 15). Творчество и деятельность таких людей воплощают в себе две идеи – аутсайдерства и солидарности. И это как раз случай Иццокаса Мераса.

ЛИТЕРАТУРА:

Аннинский 1996: Аннинский, Лев. Мир держится? Ж. *Дружба народов*, № 7 (Июль) 1996, с. 219 -223.

Венцлова 2008: Венцлова, Томас. Интервью по случаю получения премии «Балтийская звезда». 25 октября 2008. <http://dudina.livejournal.com/38160.html>

Венцлова, 1998: Венцлова, Томас. Из опыта исторического оптимиста. Ж. *Дружба народов*, № 3 (Март) 1998. <http://magazines.russ.ru/druzhiba/1998/3/vents.html>

Венцлова 1991: Venclova, Tomas. *Vilties forms*, Vilnius: Lietuvių rašytojų sąjungos leidykla, 1991.

Лотман, 1992: Лотман, Юрий Михайлович. *Избранные статьи*, т. 1. Таллинн: Александра, 1992.

Малламант 2002: Маламант, Галина. *Чтобы люди забыли зло...* Семь дней: приложение газеты «*Новости недели*». Тель-Авив: 14. марта 2002.

Мерас 2013: Мерас, Иццокас. *На полпути*. Иерусалим: Библиотека «Иерусалимского журнала», 2013.

Мерас 1977 [online]: Мерас, Иццокас. Отрывок из речи Иццокаса Мераса, произнесенной при вручении ему премии Общества литовских писателей в Чикаго, в 1977 году. http://www.booksfromlithuania.lt/old/index.php?page_id=53&action=info&WriterID=21

Силюнас 2002 [online]: Силюнас, Видмантас, *Был ли Шиллер сюрреалистом?* 2002. <http://www.neelova.ru/press/1/1158/>

Чудакова 2002: Чудакова, Мариэтта. „Военное“ стихотворение Симонова „Жди меня...“ (июль 1941 г.) в литературном процессе советского времени“. Новое литературное обозрение, № 58 2002, с. 223 – 259. <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/chuda-pr.html>

Яусс 1995: Яусс, Ганс Роберт. История литературы как провокация литературоведения. *Новое литературное обозрение*, № 12 (Декабрь) 1995, с.34-84.

Besikartojančios... 2009: Besikartojančios erdvės. *Pokalbiai su Icchoku Meru i kūrybos interpretacijos*. Vilnius: Baltos lankos, 2009.

Kondrotas 2007: Kondrotas, Saulius Tomas. *Neužsikrauti naštos*. Naujoji Romuva., nr. 3 (Kovas) 2007. <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2007-11-12-saulius-tomas-kondrotas-neuzsikrauti-nastos/4189>

Le Figaro 1979: Landowski, Eric. *Présences de l'autre*. Paris: Press Universitaire de France, 1997. “La victoire de Noé”. *Le Figaro*. 29 Janvier 1979.

Lietuvos rytas 2013: “Lietuvos kūrėjams _ A. Škėmos duktės nuoskaudos”. *Lietuvos rytas*, 8 sausio 2013. <http://www.lrytas.lt/lietuvos-diena/kultura/lietuvos-kurejams-a-ske-mos-duktes-nuoskaudos.htm>

Lietuvių egzodo literatūra... 1992: *Lietuvių egzodo literatūra 1945-1990*. Chicago: Litanistikos institutas. 1992.

Meras 2005: Meras, Icchokas. *Geraį taip, kaip yra*, Icchokas Meras: žinomas ir nežinomas meistras, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005, p. 10-24.

Moslund 2010: Moslund Stern Poultz. *Migration Literature and Hybridity. The Different Speeds of Transcultural Changes*, Palgrave Macmillan, 2010.

The New Yorker 1973: “Under the Hammer”. *The New Yorker*, 12 May 1973.

MAIA NINIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

National Identity Narrative in Zurab Kalandadze's Works

History of Georgian Literature cannot be perfect without taking into consideration literary works created by our emigrants and people of various nationalities, living in our country. Georgian painter and writer – Zurab Kalandadze lives in the Netherlands since 1994 and is very successful. Among his poems expressing feelings of emigrants is “Flying Leaves”, written in 2012. The poem was created together with a melody line. It was published with the score and the author's own painting on the cover. The poem became so popular that it was soon translated into five languages.

Key words: *Kalandadze, Georgia, Poetry, Painting, Graphics*

მანია ნინიკა

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ეროვნული იდენტობის ნარატივი ზურაბ კალანდაძის შემოქმედებაში

ემიგრანტთა ხელოვნება უმრავლეს შემთხვევაში ორი კულტურის ნიშნებს ატარებს — იმ ქვეყნისას, სადაც ხელოვანი დაიბადა და გაიზარდა და იმისას, სადაც ცხოვრობს. შესაბამისად, ქართული ლიტერატურის ისტორიის სურათი სრულყოფილი რომ იყოს, იგი უნდა ასახავდეს როგორც უცხოეთში მოღვაწე ქართველი მწერლების შემოქმედებას, ისე ჩვენს ტერიტორიაზე მცხოვრები სხვადასხვა ერის წარმომადგენელთა ნაღვანს. მიმდინარე კონფერენციას ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარებისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, რადგან მასზე წარმოდგენილია ამ ორი მიმართულებით ჩატარებულ კვლევათა შედეგები. ჩვენ შევეხებით 1994 წლიდან ჰოლანდიაში მცხოვრები ქართველი პოეტისა და მხატვრის — ზურაბ კალანდაძის შემოქმედებას.

ზურაბ კალანდაძეს ქართველი მკითხველი კარგად იცნობს როგორც ტექსტოლოგს — ის არის გამომცემლობა „მთაწმინდის“ დამაარსებელი და რამდენიმე ათეული მნიშვნელოვანი წიგნის შემდგენელი და რედაქტორ-გამომცემელი, მათ შორისაა: „ბიბლიის ლექსიკონი“ ორ ტომად, იაკობ გოგებაშვილის „სალმრთო ისტორია“, არქიმანდრიტ პიროსის „ახალი აღთქმის წიგნთა განმარტებანი“, პავლე რაზიკაშვილის „დარიგებანი“; ლადო ასათიანის, ალექსანდრე საჯაიას, მირზა გელოვანის, გიორგი კალანდაძისა და გაბრიელ ჯაბუშანურის ბიობიბლიოგრაფიები და სხვ. ზურაბ კალანდაძის ლიტერატურათმცოდნეობითი სამეცნიერო კვლევები გამოცემულია ორ წიგნად: „დრო და მწერლობა“ (კალანდაძე 1992) და „სამი პორტრეტი“: გაბრიელ ჯაბუშანური, ალექსანდრე საჯაია, რევაზ მარგიანი (კალანდაძე 2012 გ). ამას გარდა, მას ქართულ ენაზე გამოქვეყნებული აქვს ლექსების ორი კრებული: „მზე ეტრფის ზენიტს“ (კალანდაძე 1993) და „მე და ჩემი ძმა“ (აბუჟანდაძე... 2010). საგამომცემლო საქმიანობას ზურაბ კალანდაძე დღესაც წარმატებით აგრძელებს, მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობა – მხატვრობა და პოეზია. თუ არ ჩავთვლით წიგნში „მე და ჩემი ძმა“ დაბეჭდილ ბოლოდროინდელ რამდენიმე ლექსს და სიკა რომაინ ჰედმანის სტატიის „ჭარმონიის მხატვარი“ ქართულ თარგმანს (ჰედმანი 2013: 17, 24), სადაც აღწერილია ზურაბ კალანდაძის 60 წლისთავთან დაკავშირებით ჰოლანდიაში ჩატარებული

საიუბილეო ღონისძიებები, ქართული საზოგადოება ნაკლებად არის ინფორმირებული უცხოეთში ცხოვრების პერიოდში ამ ხელოვანის შემოქმედებითი მოღვაწეობის შესახებ.

ჰოლანდიელები ზურაბ კალანდაძეს თავიანთ მწერლად და მხატვრად მოიხსენიებენ, უბეჭდავენ წიგნებს და უწყობენ გამოფენებს, 2013 წელს კი, დაბადებიდან 60 წლისთავზე, ძალიან გულთბილი იუბილე გადაუხადეს. ისინი ამ ხელოვანის შემოქმედებას მათთვის ახლობლად მიიჩნევენ და მალალ შეფასებას აძლევენ, მაგრამ ამასთანავე ყველა ერთხმად აღიარებს მის პოეზიასა და ფერწერულ ტილოებში ქართული ფესვის სიმძლავრეს, რამაც გადამწყვეტი როლი შეასრულა მისი ინდივიდუალური სტილის ჩამოყალიბებაში. ჰოლანდიელი ხელოვნებათმცოდნე, პროფესორი ენგელბერტ ბროკჰაუსი წერს: „ზურაბ კალანდაძის შემოქმედებას ფესვები ქართულ კულტურაში აქვს გადგმული. ეს აისახება ამ ხელოვანის მიერ გამოხატული საგნების ფორმაში, ფერსა და კომპოზიციაში“ (ბროკჰაუსი 2013: 5). ზურაბ კალანდაძისა და მისი მშობლიური კულტურის ურთიერთმიმართებასთან დაკავშირებით, მისი ლექსების რუსულ ენაზე მთარგმნელი ირენა სერგეევა აღნიშნავს: „ავტორის მუზა მისი სამშობლოა... ზურაბ კალანდაძეს სულ უფრო უმძაფრდება მასზე ფიქრის და მისი შეხების სურვილი“, „როდესაც უახლოვდები ამ დალოცვილი ქვეყნის... უკიდურესად თვითმყოფადი კულტურის სიღრმესა და ამოუწურავობას, ამავე დროს უახლოვდები ამ ხელოვანის უნიკალურ სამყაროსაც“ (სერგეევა 2012: 3). ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი პიტ ავგუსტაინი მიიჩნევს რომ ზურაბ კალანდაძის ნამუშევრებს „საფუძვლად უდევს ქართული ანბანის გრაფიკული სტილისტიკიდან ამომავალი ფორმათა ენა“, „მზის სიუხვე“, „მშობლიური მხარის კულტურაზე დამყარებული ფერთა გარდამავალი ტონები და თემატიკა“ (ავგუსტაინი 1994: 5). ქართული დამწერლობის ანარეკლს ზურაბ კალანდაძის შემოქმედებაში საგანგებოდ აღნიშნავს ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი თამარ ჩუდინოვსკაიაც და ამას ხელოვანის შემოქმედების სანყისს, კვინტესენციას, ფერმენტს უწოდებს. მისივე დაკვირვებით, ზურაბ კალანდაძის გენეტიკა — სისხლის ძალა თავს იჩენს და ვლინდება მეოცე საუკუნის ავანგარდული ხელოვნების მიერ ნაშობ საერთოშორისო ფორმათა ენაში, მაგრამ კლასიკური ავანგარდისაგან მის სტილს გამოარჩევს პოეტური ხედვა და მკვეთრად ნაციონალური აქცენტები). მისი ფერწერისათვის დამახასიათებელია ფორმათა სიბრტყეული აღქმა და კომპოზიციის ზედაპირზე გაშლა (ჩუდინოვსკაია 2012: 165–168). ზურაბ კალანდაძის პოეტური კრებულის „მფრინავი ფოთლები“ წინასიტყვაობაში ნიუ-იორკელი კრიტიკოსი ტ. გ. ტიონი განსაკუთრებულ აქცენტს აკეთებს პოეტის შემოქმედებით კრედოზე, რომელიც მას ლექსში „ახალი ეპო-

ქის მზე“ ასე აქვს ფორმულიებული: „წარმომავლობისა და ეროვნების გამძაფრებული განცდა, აზრით დატვირთული ცხოვრება, საკუთარი წვლილის შეტანა მსოფლიო კულტურის განვითარებაში“ (ტიონი 2013: 3).

ზურაბ კალანდაძის შემოქმედების თვითმყოფადობას მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს მისი სინთეზური ნიჭი და მრავალმხრივობა. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ მიხეილ გერმანის დაკვირვებით, იმის გამო, რომ მის ფერწერულ ტილოებში ერთდროულად შეიგრძნობა ბგერა, უჩვეულო რიტმიკა და ლიტერატურული რემინისცენციების მთელი ფეიერვერკი, ისინი უამრავ ასოციაციას იწვევს და განსაკუთრებულ შემოქმედებას ახდენს მნახველზე (გერმანი 2012: 161, 162). „პირველი შთაბეჭდილება, რაც გამოიწვია ჩემში მისმა ნახატებმა, იყო ასოციაცია პოეზიასთან“, წერს. მხატვარი ჰუბ ტილენი (ტილენი 2013: 119). ცნობილი ქართველი ხელოვნებათმცოდნის — ალექსანდრე ჩხეიძის თქმით, ლირიზმი, პოეტურობა, რომელიც ვლინდება ზურაბ კალანდაძის მხატვრულ ტილოებში, მისი „სულის მდგომარეობა... მსოფლალქმაა“ (ჩხეიძე 2013: 116-117). გამომცემლობის „First Class Art Editions“ დირექტორის — კრის კონაინენდაიკის თქმით, ზურაბ კალანდაძემ მოახერხა ხიდის გადება განსხვავებულ კულტურებს შორის, რაშიც, მისი აზრით, ხელოვანს მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი მისმა წარმომავლობამ და კულტურულმა მემკვიდრეობამ (კონაინენდაიკი 2013: 118, 119).

ზურაბ კალანდაძის პოეზიასა და მხატვრობაში შეხვედებით პარალელურ მოტივებსა და სახე-სიმბოლოებს. შემოქმედის კონკრეტული განცდა ან განწყობა ხშირად დროის მოკლე შუალედში იხსამს ხორცს ჯერ ნახატის და შემდეგ ლექსის სახით. ავტორის თქმით, ხორც-შესხმული ტილო თავად ახდენს გავლენას შემოქმედზე და გარკვეული დროის შემდეგ ხდება მისი ვერბალიზება ლექსის სახით. ასე შეიქმნა, მაგალითად, ნახატი „ევა“ და ლექსი „ცისკენ, მზისკენ“, ნახატი „მწვერვალისაკენ“ და ლექსი „To a traveler“ (კალანდაძე 2013: 30,31) პოეტური თხზულება ინგლისურ ენაზე დაინერა, მისი ავტორისეული ქართული თარგმანი — „მგზავრს“ კი ჯერჯერობით გამოუქვეყნებელია.

ლექსში „სარკის წინ“ ფერწერული ტილოს შექმნის პროცესია ასახული: „უტყვ ტილოზე ფიქრების / უსხეულო ნაყოფებს / ფუნჯით ამოვუძერწე / სხეული ნაირფერი, / მივეც სახე სხვადასხვა, / თავისუფლად ვამყოფე, / ისე, ვით გალიიდან / გაშვებული ფრინველი“ (აბუანდაძე 2010: 24).

პოეზიისა და ფერწერის, როგორც შემოქმედებითი თვითგამოხატვის ორი მჭიდროდ დაკავშირებული საშუალების დემონსტრირებაა გამომცემის ის ტიპი, რომელსაც ხშირად მიმართავს ზურაბ კალანდაძე. ეს არის მხატვრობის (ან მხატვრული ფოტოგრაფიის) და პოეზიის

ერთიანი კრებულები. 1996 წელს ჰოლანდიურ ენაზე გამოვიდა მისი პირველი ასეთი წიგნი — „ცრემლები“ — ლექსებითა და გრაფიკით, კრებულში „გრძნობების თეატრი“ (“Theatre of Feelings”) წარმოდგენილი იყო ზურაბ კალანდაძის პოეზია და პეტერბურგელი მხატვრის ლევან კვარაცხელიას ნახატები. ასეთივე შერეული კრებული „გამაღლე ფრთები“ („შპრუად ყოურ წინგს“) აქვს მას გამოცემული ახალგაზრდა ქართველ მხატვარ ეკა ოკიაშვილთან ერთად. კრებულებში „ევროპული ბაღები“ (“European Gardens”) და „ცისფერი სარკმელი“ (“Sky Blue Window”) წარმოდგენილია ზურაბ კალანდაძის ლექსები და სხვა შემოქმედთა მხატვრული ფოტოები, 2012 და 2013 წლებში დაიბეჭდა ზურაბ კალანდაძის ორი საავტორო წიგნი: „ფერწერა და პოეზია“ (“Paintings and Poetry”) „გრაფიკა და პოეზია“ (“Graphics and Poetry”), 2012 წელს კი პოეზიისა და ფერწერის გვერდით პოეტის ერთი ლექსის — „მფრინავი ფოთლების“ გამოცემაში გაჩნდა მუსიკა — ლექსი დაიბეჭდა ავტორისეულ ფერწერასთან და მისივე შქმნილი მელოდის პარტიტურასთან ერთად. ჰარმონიის მისეულ ხედვას ქართველი ხელოვანი აყალიბებს ინგლისურ ლექსში „Mosaïque vivante“ („ცოცხალი მოზაიკა“).

ზურაბ კალანდაძეს უყვარს შემოქმედებითი სიახლეები — 2010 წელს თავის მეგობარ — ანზორ აბჟანდაძესთან ერთად გამოცემულ პოეტურ კრებულში ამ ორი ავტორის ინდივიდუალური პოეზიის გარდა შეტანილია ერთი ექსპერიმენტიც, მათი პოეტური დუეტი „მე და ჩემი ძმა“. ეს ლექსი, გარდა იმისა, რომ დრო-ჟამის „მარადი საფიქრალის“ ღრმა სულიერი განცდით გამოირჩევა, საინტერესოა ეროვნული თვითშემეცნების მარკირების თვალსაზრისითაც. იგი მთავრდება ზურაბ კალანდაძის სტროფით: „ისევ ჟღერს და ისევ ზეობს / ტკბილქართული ხმა... / აივნიდან ვიმზირებით / მე და ჩემი ძმა“ (აბჟანდაძე... 2010: 29).

მიუხედავად იმისა, რომ ქართველი ხელოვანი ტრადიციებს უდიდეს პატივს სცემს და სულიერი ღირებულებები ხელშეუხებლად მიაჩნია, ახალი ფორმებისა და გამომსახველობითი საშუალებების მუდმივ ძიებაშია. მისთვის არ არსებობს ყრუ კედელი არც ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს (პოეზია, მხატვრობა, მუსიკა), არც სამეცნიერო ენებს (ქმნის ლექსებს ქართულ, ჰოლანდიურ, ინგლისურ და რუსულ ენებზე) და არც შემოქმედებით პრინციპებსა და მეთოდებს შორის. XX საუკუნის მიწურულს სხვადასხვა სტილისა და მიმდინარეობის ჰოლანდიელ მხავრებთან — იუჟინ სტინის-დეხენაართან და ჰარი ფლამინგსთან ერთად ჩამოაყალიბა მხატვართა ჯგუფი — „არტტრიო კონტრასტი“. მისივე ფორმულირებით, ეს შემოქმედებითი გაერთიანება შეიქმნა დამოკიდებულებათა მრავალფეროვნებისა და იმ დიდი განსხვავებების წარმოსაჩენად, რომლებიც თავს იჩენს მხატვრობის სამყაროში

გამოხატვის ფორმების მხრივ. ჯგუფის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზანია სულიერი სიახლოვის ნიშნით კონტრასტული პიროვნული შეხედულებებისა და გამოხატვის რადიკალურად განსხვავებული ფორმების ინტეგრირების პრეცედენტის შექმნა (კალანდაძე 2000: 3).

ხელოვნებათმცოდნეთა დაკვირვებით, ფერწერული ტილოს მეშვეობით შემოქმედებითი ჩანაფიქრის მაქსიმალურად გადმოცემისათვის, ზურაბ კალანდაძე მიმართავს ფერის სიღრმეთა გრადაციას და ნახატის ფონიდან დეტალების გამოყოფას, რის მეშვეობითაც ქმნის რამდენიმე ინფორმაციულ შრეს. ამას გარდა, დამატებით საკომუნიკაციო საშუალებად იყენებს მსოფლიო კულტურის, მითოლოგიის, ზღაპრებისა და ლიტერატურული შედეგების საკუთარი ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური დაკვირვებებით გამდიდრებულ სიმბოლოებს. ყოველივე ეს მის ხელწერას ინდივიდუალობას ანიჭებს და იოლად ამოსაცნობს ხდის. იგივე შეიძლება ითქვას მის პოეზიაზეც — სახეთა ალეგორიულობა, ხატოვანება და სტილის ლაკონიურობა, რაც მის ლირიკას ახასიათებს, ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს მკითხველზე და ამახსოვრდება: „ჩემი ქვეყნის მწვანე კალთას ვეფარები / ხეივანში ჭადრის ჩრდილად მიმალული“; „სარკის სიღრმეში შემომეჭერ, როს ფერით ვწერდი / საკუთარ პორტრეტს საუკუნის ქაოსის ფონზე“; დრო გარბის და ჩუმად ითვლის წლებს / ეს ცხოვრება — ფოთოლშლა და ფოთოლცვენა, / ფიქრებს სევდის ღრუბელი ავსებს, / სიმარტოვე დამესენა“; „დანის შემყურე ვარდი მოუჭრელადაც ჭკნება“ (კალანდაძე 2013: 108). მისი პოეტური სახეები დინამიურია და ენა — უშუალო. ამის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია პატარა ლექსი „ნაკადული“: „მორბის, მოჩუხჩუხებს, / დარდი არ აწუხებს, / ხელიდან უსხლტება / დუმილის მარწუხებს. / ისე, ვით სიცოცხლის / მჩქეფარე დინება, / კლდე-ღრეს მიეხლება / და შეერკინება. / გულში გაიცინეს / მოხუცმა მუხებმა: / „რა ახალგაზრდაა / და როგორ უხდება!“ (აბჟანდაძე 2010: 20).

განსაკუთრებით მდიდარია ზურაბ კალანდაძის მხატვრობა და პოეზია სახე-სიმბოლოებით. გამოვყოფთ ზოგიერთ მათგანს, რომლებიც ემიგრანტის განცდებს და იდენტობის საკითხებს უკავშირდება. ერთ-ერთი ავტოპორტრეტი, რომელზეც ჩემოდანზე მჯდარი კაცია გამოსახული, უცხოეთში მცხოვრები იმ ადამიანის ზოგადი სახეა, რომელიც ზის და „ტკბილსურნელოვან ყვავილს ყნოსავს“, მაგრამ, ამავე დროს, მუდამ უკან დაბრუნებაზე ფიქრობს.

საინტერესოდ აღიქმება ჩემოდნის სახე გრაფიკულ ტილოზე — „დედები და შვილები“. ქალსაც და პატარა გოგონასაც ჩემოდნები უკავიათ. ქალს — დიდი, გოგონას — პატარა. მათ გარდა ტილოზე გამოსახულია ორი მფრინავი ჩიტი და ყველა გამოსახულება, ადამიანებიც და ჩიტებიც, ზურგიდან ჩანს. ალეგორია „თბილ ქვეყნებზე“ თვალსაჩინ-

ნოა, მაგრამ რჩება კითხვა ყველა ეს ფიგურა თბილი ქვეყნებისკენ მიემართება თუ უკან ბრუნდება. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ნახატი უცხოეთში შეიქმნა და დავაკვირდებით დედა-შვილის მსუბუქ ჩაცმულობას, უნდა ვიფიქროთ, რომ ტილოზე „თბილი ქვეყნებიდან“ დაბრუნებაა ასახული.

დამატებითი შინაარსით იტვირთება ჩემოდნების სახე კიდევ ერთ გრაფიკულ ნაშრომში — „მძიმე ბარგი“. ჩემოდანი ის ტვირთია, რომელსაც ადამიანი ათრევს, როცა საკუთარ სახლში არ არის. ემიგრანტისთვის ჩვეულებრივ ცხოვრებისეულ სიმძიმეს სხვაგან ყოფნის სიმძიმეც ემატება.

ხელოვანი საკუთარი შემოქმედებით ამბობს თავის სათქმელს. ეს კარგად ესმის ზურაბ კალანდაძეს და დეკლარირებულიც აქვს პოეტიკადმი მიმართულ ერთ-ერთ ლექსში:

„ხელთ გაიყრია უბასრესი მახვილი — / სიტყვა მჭრელი, სულით ნასათუთარი, / საუკუნეს ესმის შენი ძახილი, / ადამიანს წრფელი სიტყვა უთხარი“.

მაგრამ ხელოვანი ამავე დროს არის მამულიშვილი და აქვს მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობაც. ზურაბ კალანდაძის სიტყვა და საქმე ამ მხრივ განუყოფელია. იგი არა მხოლოდ თავისი შემოქმედებით ეხმიანება სამშობლოს ტკივილსა და სიხარულს, არამედ — საქმიანაც. ჰოლანდიაში ცხოვრების პეიოდში მას 16 მნიშვნელოვანი პროექტი აქვს განხორციელებული, რომელთა ფარგლებშიც აწყობს ქართველი მხატვრების ნამუშევართა გამოფენებს ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში. 2000 წელს ზურაბ კალანდაძემ ამსტერდამში დაბეჭდა ელგუჯა გიუნაშვილისა და მის მიერ გამოსაცემად მომზადებული უაღრესად მნიშვნელოვანი წიგნი — ბიბლიის ლექსიკონი ორ ტომად და ამ მალხაზარისხოვანი გამოცემის 1000 ეგზემპლარი საჩუქრად გადასცა საქართველოს. გარდა იმისა, რომ 2008 წლის აგვისტოს ომის დროს მან საგანგებოდ რუსულ ენაზე შექმნა და რუსეთში გამოაქვეყნა ამ ქვეყნის აგრესიული ქმედებების მამხილებელი ორი ლექსი («Рассказ в переулке» და «Огонь негосимого очага»), რითაც აშკარად გამოხატა საკუთარი დამოკიდებულება მიმდინარე მოვლენებისადმი, ამასთანავე თავი მოუყრა თანამოაზრე ხელოვანებს — სხვადასხვა ეროვნების პოეტებს, მხატვრებს, მუსიკოსებს და სამ ქვეყანაში — ჰოლანდიაში, ბელგიასა და გერმანიაში ოცი მშვიდობიანი აქცია გამართა საქართველოს წინააღმდეგ განხორციელებული საომარი მოქმედებების დასაგმობად.

მეოცე საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოდან საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკურმა მოვლენებმა — ცხრა აპრილის ტრაგედიამ, სამოქალაქო ომმა, აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს ოკუპაციამ მძიმე კვალი დატოვა ზურაბ კალანდაძის შემოქმედებაზე. მის პოეზიაში ამ

ტკივილების გამოძახილი სხვადასხვა ენაზე ისმის: „С ворами в тюрьмы патриотов посадив / Отчизну межеульцы продавали»; „Война была, война. / Детей измучил страх... / Искали люди тишины / в чужих краях“ («Рассказ в переулке») „დრო იყო უმწარესი, / სამშობლოს წაეტანა / არაქართული თესლი“ („სხივი“); „მითხარ რას ჰგონობ, როცა სტირი, / როს ნაავდრალ ბილიკს მისდევ, / რაა ცრემლი თუ არა ამ ბილიკებზე / ნაღვლიანი მოგონების გუბურები“; “Yes, that is what it is: / thought silhouettes. / the spectre of war, / a hot day in Georgia, / weeping adults, the love for life / mixed with worry... (August 2008, Scheveningen).

იდენტობისადმი ხელოვანის დამოკიდებულების თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ზურაბ კალანდაძის ლექსი „მომიალერსე“, რომლის მიხედვითაც ადამიანს ნუთისოფლის ორომტრიალს დააძლევინებს მშობელი მინა. აი, რას ეუბნება იგი ქართველ პოეტს: „მომიალერსე, თორემ გაქრები, — / მე მქვია მინა, / სიკეთე — ფესვი / ჩემს წიაღში გაიდგი მყარად...“ (აბუხანდაძე 2010: 21). ავტორის აზრით, საქართველოზე, თავის სამშობლოზე ზრუნვის გარეშე ქართველ ადამიანს გაქრობის, გადაშენების საშიშროება ემუქრება.

სამშობლოს მონატრებას და ხელოვანის სულიერ განცდებს ეხმიანება ფერწერული ტილო „ნოსტალგიური პეიზაჟი“. ადამიანის ფიგურა ემბრიონის პოზაშია — მოხრილი და მომრგვალებული. ტინის ადგილას ჩანს ხეები და აქცენტირებული მწვანე ფერები. აქ არის კონცენტრირებული ყველაზე მეტი სინათლე. მუქ მწვანეში არეული ჩალისფერი, ოქროსფერი და ბორდო თითქოს მეხსიერებიდან ამოტივტივებული ის ფერებია, რომლებიც ვრცელდება ამ ფიგურის მთელ სხეულზე და ტოვებს ასოციაციას იდიომისას: „ძვალსა და რბილში აქვს გამჯდარი“. თვალის ადგილას სიცარიელეა, თითქოს ტილოზე გამოსახულ არსებას ირგვლივ არაფრის დანახვა არ სჭირდება, მზერა შიგნით აქვს ჩაბრუნებული და მხოლოდ გონების თვალთვლით ჭვრეტს.

ზურაბ კალანდაძის პოეზიაში უხვად არის სიმბოლოებად ქცეული ტრადიციული ყოფითი ელემენტები: მაგალითად, „წიგნის კარადა“, რომელშიც „სუნთქავს წიგნის საოცარი, / სუფთა სამყარო / და ნათობს ქართველ გენიოსთა / ნიჭი მარადი (ჩემი ოთახი)“; „მამის სურათი“, რომლის მიღმა მოიაზრება არა მხოლოდ ავტორის მამის — პოეტ გიორგი კალანდაძის სახე, რომელმაც უმნიშვნელოვანესი კვალი დატოვა საკუთარი ვაჟის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე, არამედ ზოგადად მამის, წინაპრის, მასწავლებლის, იდეალის განზოგადებული სახე. ტრადიციულისაგან განსხვავებული მხატვრულ-შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს „ბუხარს“, რომელშიც იფერფლება პოეტის ოცნებები: „ოცნებებს ჩემსას, როგორც შემას, / ჩეხს ცხოვრება; / დაანვრილმანებს, / შეუკეთებს დროის ბუხარში; / აგუზგუზდება ცეცხლმოდებული, / მერე ტკიცინით ჩაიფერფლება“.

ხელოვანის ამ ტკივილიან განცდებს ანელებს იმის იმედი, რომ ყოველივე ეს ამაოდ არ ხდება და დროის ბუხარში ცეცხლმოდებული მისი ოცნებები შეიძლება ვილაცას ათბობდეს:

„გაფაციცებით ვუმზერ მიდამოს, — / მაინტერესებს / ბუხრის პირას / ვინმე თუ თბება“ (აბუჯანდაძე 2010: 16).

სიმბოლურ-ალეგორიული მნიშვნელობა აქვს ზურაბ კალანდაძის მხატვრულ ტილოებში ოჯახს. ტრადიციული ოჯახი – დედ-მამითა და შვილებით აღიქმება მთელი კაცობრიობის სახედ და მისი განვითარების საძირკვლად. ამის საუკეთესო მაგალითია ფერწერული ტილო „ოჯახური სიტბო“, რომელიც სივრცის უსასრულობისა და კოსმიურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. კომპოზიციის ტრადიციულ ქართულ ფესვებზე მიგვანიშნებს არა მხოლოდ ვენახის, ყურძნის ფოთლებისა და მტვევნების გამოსახულებები, რომელთა ფონზეც არის წარმოდგენილი მშობლებისა და შვილების სტილურად ერთგვაროვანი და ჰარმონიული ფიგურები, არამედ ჩვენი კულტურისათვის დამახასიათებელი ფორმები, ფერები და ხატუნების ელემენტები.

კონცეპტუალურად ამავე თემის გაგრძელებას წარმოადგენს, მაგრამ სანინალმდეგო კუთხიდან დანახულს, დიპტიხი „ქალი და კაცი“, სადაც დარღვეულია ზემოთ განხილულ ფერწერულ ტილოზე ასახული იდეალური ჰარმონია. აქ გამოსახულია მსხვილი, ღრმად ფესვგადგმული ხისკენ აქეთ-იქედან ზურგშექცევით მდგარი კაცი და ქალი, რომლებიც სხვადასხვა მხარეს იხედებიან და მათ წინ ამოსულ თითო ახალ, უნაყოფო ხეს შეჰყურებენ. ნახატი სიმბოლურად ასახავს ქალისა და მამაკაცის ურთიერთგაუცხოების, გათიშვისა და დამოუკიდებელი, თვითკმარი არსებობისკენ სწრაფვის ტენდენციას. თუ პირველი ტილო ტოვებს სიმშვიდისა და სინაზის განცდას, მეორეს შემოაქვს სიცივე, სიხისტე და სივრცის უკმარისობა.

მართალია, ზურაბ კალანდაძეს უცხო ენებზე მეტი საავტორო კრებული და ალბომი აქვს გამოქვეყნებული, ვიდრე ქართულად, მაგრამ მისი წიგნების მყარი გარეკანის ზედაპირზე ყოველთვის ქართული ასოებით არის მითითებული ავტორის სახელი და გვარი. მართალია, მხატვართა წრეებში მას უმეტესად იცნობენ ფსევდონიმით „კალანდა“ და უცხოელთაგან შეიძლება ბევრმა არ იცოდეს მისი გვარის ქართული დაბოლოება, ყველამ იცის, რომ ის საქართველოდან არის, რადგან თავად მას წუთითაც არ ავიწყდება საკუთარი წარმომავლობა და არ ცდილობს ვისიმე მიმსგავსებას. ქართველ ხელოვანს ჰოლანდიაში ბევრად უკეთესი სამუშაო პირობები და პერსპექტივები აქვს, ვიდრე საქართველოში ჰქონდა, მაგრამ გასაჭირის ჟამს მაინც სამშობლო ეიმედება: «Если буду жизнью ранен./ Мой народ всегда со мной“, გადარჩენის გზად კი ჩაუმქრალ კერიას მიიჩნევს. მის ლექსში «Огонь негосимого очага» შა-

ვოსანი უცნობი მაგიდაზე მდგარ გლობუსს ლოკავს და თითქოს მასზე რალაცის ნაშლას, შთანთქმას ცდილობს. ლირიკული გმირის აღმფოთებიდან მკითხველი ხვდება, რომ საფრთხე მის ქვეყანას ემუქრება. მაგრამ საქართველოს ამოშლა მსოფლიო რუკიდან არც ისე იოლი აღმოჩნდა. ამ მიზნის განხორციელებაში ბოროტ ძალას ხელი შეუშალა კერიის ჩაუმქრალმა ცეცხლმა და ქართველის გულსა და გონებაში ღრმად აღბეჭდილმა სიყვარულმა საკუთარი წმინდანებისა და გმირებისადმი:

«Я _ Искренность сердца, в груди твоей кроюсь / Я мысль, что живет, высока и строга / Любовь твоих предков - святых и героев / Огонь негасимого очага» (კალანდაძე 2013 გ).

მიუხედავად იმისა, რომ ლექსში გაშიშვლებულია რუსული პოლიტიკის დამპყრობლური ზრახვები და მათი ქმედება „ბოროტებად“ არის სახელდებული, მას დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა არა მხოლოდ ამერიკის შეერთებულ შტატებსა და ევროპის ქვეყნებში, არამედ რუსეთის ინტელიგენციის წრეებშიც.

ომის თემას დაუკავშირა ზურაბ კალანდაძემ „სხივის“ სახე ამავე დასათაურების ლექსში, რომელიც თემატური პოეტური კონკურსისათვის დაწერა. ნაწარმოები შეიქმნა ინგლისურად და კონკურსში გამარჯვების შემდეგ საელჩოს თხოვნით, ითარგმნა ქართულად:

„როს ვძლიეთ ბილნთა ხროვა, / ისევ ამზევდა გული / ბინაში ხარობს სხივი / სამშობლოს სიყვარული“.

უცხოეთში მცხოვრები ადამიანის განცდებზე დაწერილი თხზულებებიდან გამოირჩევა 2012 წელს ინგლისურ ენაზე გამოქვეყნებული „მფრინავი ფოთლები“. ეს ლექსი იმდენად ღრმად განიცადეს და ისე მნიშვნელოვნად მიიჩნიეს ზურაბ კალანდაძის მეგობარმა უცხოელმა პოეტებმა, რომ სულ მოკლე დროში ითარგმნა იტალიურ, ესპანურ, რუსულ, გერმანულ და ჰოლანდიურ ენებზე. ნიშანდობლივია, რომ იგი არ დაწერილა და არც თარგმნილა ქართულად. ალბათ ამას იგივე მიზეზი აქვს, რის გამოც მშობელ დედას ვერ ველაპარაკებით მისდამი სიყვარულზე. ლექსი მელოდიასთან ერთად იქმნებოდა. იგი წიგნადაც პარტიტურის თანხლებით და ავტორისეული ფერწერული გაფორმებით გამოიცა. ვფიქრობ, აქ სწორედ მელოდია და მხატვრობაა ჰანგად, ფერად და ფორმად ქცეული ქართული ტექსტის იდეოგრამა, რომელიც სიტყვების ნაცვლად ეალერსება მონატრებულ სამშობლოს. ბოლო ტაეპების პნკარედული თრგმანი ასეთია: „მფრინავო ფოთლებო, გვედრებით, დარჩით ჩემს გულში. / იქ მზე ძველებურად ანათებს. თქვენი სიმღერა მაფხიზლებს და მაბრუნებს სამშობლოში მარადიული თავისუფლების განსაცდელად“. ამ თემაზე ლექსის ავტორს ორი ფერწერული კომპოზიცია აქვს შექმნილი პირველ მათგანზე გამოსახულია, როგორ წყდება ხეს ფოთლები და სხვადასხვა

მიმართულებით გაფრენილები როგორ უფერულდება, მეორე ტილოზე კი ფოთლები ისევე ერთად არის თავმოყრილი და ფერებიც დაბრუნებული აქვს.

ძნელია, ერთ წერილში სრულად აღწერო ის შემოქმედებითი წარმატებები, რასაც ზურაბ კალანდაძემ მიაღწია ჰოლანდიაში მოღვაწეობის პერიოდში, მაგრამ რაოდენ მნიშვნელოვანიც არ უნდა იყოს ეს მიღწევები, ხელოვანის გულისყური ყოველთვის სამშობლოსაკენ არის მოპყრობილი. ვფიქრობ, იგი, როგორც თავისი შემოქმედებით, ისე საზოგადოებრივი ღვაწლით ნამდვილად იმსახურებს თანამემამულეთა ყურადღებას და ქართველი სპეციალისტების მიერ მისი შემოქმედებითი ნაღვანის კვალიფიციურ შეფასებას.

დამონებიანი:

აბუანდაძე...2010: აბუანდაძე ა., კალანდაძე ზ. *მე და ჩემი ძმა*. თბ.: „მთაწმინდა“, 2010.

აგუსტაინი 1994: Augustijn P. *Tranen*. Amsterdam: muze, 2013.

ბროკჰუსი 2013: Broekhuis E. W. H. *Inspiration in line and colour*. Zura Kalanda, Paintings and Poetry, Amsterdam: First Class Art Editions, 2013.

გერმანი 2012: German M.I. *The Rhythmes of Lines*. Zura Kalanda, Graphics & Poetry, Amsterdam: First Class Art Editions, 2012.

კალანდაძე 1992: კალანდაძე ზ. *დრო და მწერლობა*. თბ.: „ნობათი“, 1992.

კალანდაძე 1993: კალანდაძე ზ. *მზე ეტრფის ზენიტს*. თბ.: „ნობათი“, 1993.

კალანდაძე 2000: Kalandadze Z. *Arttrio Contrast*. 2000.

კალანდაძე 2012ა: Kalandadze Z. *Graphics & Poetry*. Amsterdam: First Class Art Editions, 2012.

კალანდაძე 2012ბ: Kalandadze Z. *Flying Leaves*. Pegasus Publishers, 2012.

კალანდაძე 2012გ: კალანდაძე ზ. *სამი პორტრეტი: გაბრიელ ჯაბუშანური, ალექსანდრე საჯავია, რევაზ მარგინი*. თბ.: „მთაწმინდა“, 2012.

კალანდაძე 2013ა: Kalandadze Z. *Paintings & Poetry*. Amsterdam: First Class Art Editions, 2013.

კალანდაძე 2013ბ: Kalandadze Z. *Flying leaves*. Tb.: Mtatsminda Publ., 2013.

კალანდაძე 2013 გ: Каландадзе З. *Шторм времени*. С. Петербург: издательство лицей, 2013.

კონინენდაიკი 2013: Konijnendijk, Ch. *World of Peace and Art*. Zura Kalanda, Paintings & Poetry, Amsterdam: First Class Art Editions, 2013.

სერგეევა 2012: Сергеева И., Каландадзе З. «Шторм времени». С. Петербург, издательство лицей, 2012.

ტიონი 2013: Tioni T. G. *Introduction*. Zurab Kalandadze. Flying leaves, Tbilisi: Mtatsminda Publ., 2013.

ტილენი 2013: Tielen H., Zura Kalanda. *Paintings & Poetry*, Amsterdam: First Class Art Editions, 2013.

ჩუდინოვსკაია 2012: Chudinovskaya T. G. *The mythopoetic realism of Z. Kalanda*. Zura Kalanda, Graphics & Poetry, Amsterdam: First Class Art Editions, 2012.

ჩხეიძე 2013: Chkheidze A. *Kalanda: A Portrait*. Zura Kalanda, Paintings & Poetry, Amsterdam: First Class Art Editions, 2013.

ჭედმანი 2013: ჭედმანი ს. რ. ჰარმონიის მხატვარი. გაზ. „რაეო“, 2013, აგვისტო-სექტემბერი, № 8-9; 243-244.

RUSUDAN NISHNIANIDZE

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

George Papashvily – American Writer and Sculptor of Georgian Origin

Papashvily's emigration coincided with the period when the Georgian Menshevik government was leaving Georgia in 1921. **George (Giorgi) Papashvily** is entered in such serious publications as **Who's Who in American Arts**, as well as **Who's Who in American Literature of the 20th century**.

He frequently exhibited in most distinguished American museums. William Penn Memorial Museum showed sixty of his works at a retrospective show in 1971.

“Anything can Happen” – this was the title of a book by George and Helen Waite Papashvily. **“An unprecedented event”** they wrote after 600, 000 copies of the book were sold. The fact was that the book turned into a **best-seller**.

Papashvily's legacy is a significant landmark in the history of **Georgian-American culture**.

Key words: George Papashvili, emigrant, best-seller

რუსუდან ნიშნიანიძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ქართული წარმომავლობის ამერიკელი მწერალი და მოქანდაკე — ჯორჯ (გიორგი) პაპაშვილი

გიორგი პაპაშვილმა საქართველო 1921 წელს დატოვა. **“Who's Who in American Arts”**, **“Who's Who in American Literature of the 20-th century”** — ორი სერიოზული გამოცემა და ორივეში შეტანილი **ქართული წარმომავლობის ამერიკელი მწერლისა და მოქანდაკის გვარ-სახელი: ჯორჯ პაპაშვილი**.

ემიგრაციაში ერთი კაცის ბიოგრაფია „ყველას ბიოგრაფია“ ხდება: ერთნაირი ტკივილით, გაუგებრობებით, დახმარების მოლოდინით, უფულობით, ერთმანეთის დადანაშაულებით და ლანძღვითაც... გიორგი პაპაშვილის შემთხვევა კი სრულიად განსხვავებულია.

საბჭოთა სივრცის ერთი მიმართება — „აკრძალული კულტურა“. ამის პარალელურად იყო ისიც: „უცნობი კულტურა“. იშვიათად, მაგრამ მაინც ჩნდებოდა გაცნობის შესაძლებლობა...

„უმაგალითო მოვლენა“ — დაინერება ამერიკულ პრესაში. გაკვირვება თუ იმავდროულად, შეფასება?!

რეკლამა გარკვეულწილად ყველაფერს სჭირდება... რასაკვირველია, კარგ წიგნსაც; იმ შემთხვევაშიც კი, თუ იგი საზოგადოებისათვის მეტ-ნაკლებად ცნობილია; ეს ერთი „დეტალია“ წიგნის წარმოების — ანუ, საგამომცემლო საქმიანობის ვრცელ და სერიოზულ სივრცეში. ცხადია, არც „გადაჭარბება“ უცხო; ესეც რეკლამის თვისებაა, მაგრამ კონკრეტული წიგნის (ან ნებისმიერი პროდუქციის) წარდგინება მის ძირითად არსს ან ვთქვათ ასე, ღირსებას უნდა უსვამდეს ხაზს.

ერთი სარეკლამო წარდგინება:

მოხერხებული ფორმატით შემოთავაზებული წიგნი — მისი სათაური უნდა დაიმახსოვროს მნახველმა; ქვემოთ, ცნობილი ავტორები და შეფასებები... დამთავარი — წარწერა დიდი ასოებითა და მუქი შრიფტით:

„FIRST, COLUMBUS - THEN GEORGE” -

„პირველად კოლუმბმა, შემდეგ ჯორჯმა“...

აზრი მექანიკურად გრძელდება — აღმოაჩინეს ამერიკა! ჯორჯი — ჯორჯ პაპაშვილია. **„ნიუ-იორკ ტაიმისი“ 1945 წლის 7 იანვრის** ეს წარდგინება შემდეგ არაერთმა გაზეთმა გადაბეჭდა...

პატარა ქართული სოფელი კობიანთკარი. კავკასიონის მთების ძირში შეყუჩული. სულ ოცდათვრამეტი კომლი. ოცდათვრამეტი ბუხრიდან ამოსული კვამლი, ოცდათვრამეტი ეზო-კარიდან მიდამოს მოფენილი მზიარული ჟივილ-ხივილი... ღარიბი სოფელი, იმდენად, რომ საკუთარი არც წისქვილი ჰქონიათ, არც საავადმყოფო, არც სკოლა, არც მაღაზია, არც ფოსტა... ეს კი არა, თავისი, სოფლის ეკლესიაც კი. იცნობდნენ ერთმანეთსო, ასე უბრალოდ ვერ იტყოდით; მეტიც, ერთი ცხოვრებით ცხოვრობდნენ — ჭირიც ერთი ჰქონდათ და ლხინიც. ერთ დღეს ახალგაზრდა ვანომ თანასოფლელებს სასიხარულო ამბავი თვითონ გააგებინა: ცოლი მომყავსო. ყველამ გაიხარა. ახალი ოჯახი, ახალი ბედნიერება, ახალი წევრი სოფელში, მაგრამ ახალი კითხვაც: განსაკუთრებული ქალია და აბა, რითიო?

პასუხები ისეთი იყო, როგორც კობიანთკარელებს შეეფერებოდათ: „ყველა პატარძალი განსაკუთრებულიაო“, „კეთილია და მშვენიერიო“,

„კარგი საქმელები იცისო“, მცენარეების მცნობიად და მკურნალი, ქსოვა და რთვა გამოარჩევსო; უფრო მხიარულებიც იყვნენ, ვისთვისაც „სიმღერა და ცეკვა“ ქალს განსაკუთრებულობის ხიბლს აძლევდა. არადა, იამზე (ასე ერქვა საპატარძლოს) სოფლისთვის მართლაც განსაკუთრებული იყო — ნერა-კითხვა იცოდა.

ვანოს და იამზეს ქორწინებიდან ერთი წლის თავზე — 1898 წლის 23 აგვისტოს ვაჟი შეეძინათ, გიორგი დაარქვეს. ბედნიერება დაიწყო... ოდნავ მოგვიანებით, ანბანის სწავლაც... **მშობლიური, ქართული ანბანის...** ამის შემდეგ ბევრი რამ მოხდება: ძალიან ცუდიც და რასაკვირველია, კარგიც... ფათერაკებიც არ დაილევა... ვანო პაპაშვილი თავის კუთვნილ ერთ აკრ მინას ბატონიშვილისაგან იჯარით აღებულ კიდევ ორს დაამატებდა და ისე ამუშავებდა. ხანაც მეზობელ სოფელში დღიურ სამუშაოს შოულობდა. ხელმარჯვე კაცი იყო, ყველაფერი გამოსდიოდა: ხის თვლებს თლიდა ურმისთვის, ფქვილის შესანახ ლამაზ კალათებს წნავდა ტირიფის ტოტებისაგან, თოკებს გრებდა, ხეებსაც ამყნობდა.

„ოთხი წლის რომ ვიყავი, მამაჩემს მიწის ხვნაში ვეხმარებოდი“ (პაპაშვილი 1979: 4) — გაიხსენებს მოგვიანებით თავად. ძნელია, ნათქვამს არ ენდო, უბრალოდ, დაჯერებაა ძნელი. „ვეხმარებოდი“ მაინც პირობითი ნათქვამი მგონია. გიორგის თავისი საქმე ჰქონდა: ეზოს ჰგვიდა, შინაურ ცხოველებს, უფრო სწორად „პატარა მეგობრებს“: ძაღლ მურას, ლეკვ ბასარას, ხბოს, კამეჩ ლამაზოს, რომლებიც მერე მისი ნაწარმოებების პერსონაჟებად შემორჩებიან ნიგნების ფურცლებს სიმინდის ნარჩენებსა და თივას უყრიდა. არც ბავშვურ თამაშობებს აკლდებოდა; თანატოლებთან ერთად მინდორში, მდინარეზე, ტყეში დახეტილობდა და ის დამოკიდებულება, რომელიც თითქმის ყველა მის ნაწარმოებში იკითხება, მერე, უკვე გაზრდილს კი არ გასჩენია, არამედ პატარაობიდანვე ამგვარად აღიქვამდა;

„ასე მეგონა, ყველაფერი, რაც ამ სამყაროში არსებობდა, მე მეკუთვნოდა“ (პაპაშვილი 1979: 4).

ოჯახის უფროსმა ახალი სახლი ააშენა, ახალი წვერიც (დავითი) შემოემატათ. სიმშვიდე, ოჯახური სიმყუდროვე და შინ დატრიალებული სითბო სხეულს ერთიანად ავსებდა. საღამოს, როცა კამეჩს სახლისკენ მოდენიდა, ბინდბუნდში შორიდანვე ხედავდა ფანჯრებიდან მოციმციმე სინათლეს და საბუხრედან ამომავალ კვამლს; ფეხს არც აუჩქარებდა, უკვე შინ იყო. სახლში შემოსულს ბუხრის თავთან დაკიდებული ლიმონის ტოტებისა და ფოთლების უჩვეულო სურნელი უღიბინებდა ცხვირში, უფრო უჩვეულო, ვიდრე ცეცხლზე შემომდგარი სადილის მადისადმძკრელი ოხშივარი. მაგრამ მთავარი?! ახალშობილს დასაძინებლად დაანვენდნენ... მერე?... ბუხარში მინავლებული ცეცხლი, მთელი დღის ჯაფისგან დაღლილი, ოცნებით და გეგმებით სავსე

ახლგაზრდა წყვილი და ბიჭუნა, პატარა ბიჭუნა, რომელიც მზად იყო მშობლებისთვის ყური დაეგდო და ყველაფერი ბეჯითად შეესწავლა. ქალაქი არ ჰქონდათ, რასაკვირველია, არც ფანქარი; ოღონდ ეს დაბრკოლებად ვერ იქცეოდა: ვანომ ფიჭვის ხისაგან სწორი ფიცარი გამოთალა, გააშალაშინა, შემდეგ გრძელი და თხელი ჯოხები გასხეპა, წვერები ცეცხლში გამოწვა და გაკვეთილებიც დაიწყო...

ფიჭვის დაფაზე წერდნენ, შლიდნენ, წერდნენ, შლიდნენ...

სიყვარულით გამთბარი კერა, მომღიმარი მშობლები, მაგიდასთან თავდახრილი გიორგი ნამახულწვერიანი ჯოხით მუყაითად რომ გამოჰყავდა ულამაზესი ქართული ანბანის ასოები: ა, ბ, გ, დ... და ბედნიერება, რომელიც ასე ახლოსაა; ახლოს კი არა, აქაა, მათთან!...

ოჯახი კიდევ ერთი წევრით უნდა გაზრდილიყო, მაგრამ ერთ დღეს არც დედა იყო, არც უმცროსი პანანინა დაიკო, არც გაკვეთილები და... აღარც ბედნიერება.

წლების შემდეგაც ისევე გაიხსენებს, როგორც ცოტა ხნის წინ თავს გადახდენილს. საოცარია, ეს ბავშვური შთაბეჭდილებები რაგვარ ცხადლივ ამოუტივტივდება.

ბიოგრაფიული დეტალები სხვა დროს, ამჯერად საინტერესო და უჩვეულო კიდევ ერთი ფაქტი — **მეორე ანბანის** შესწავლა. ეს რამდენიმე ათეული წელიწადის შემდეგ მოხდება. დააზუსტებს, როდესაც დანერს:

„1921 წელს ნიუ-იორკში ჩამოვედი. ერთი სიტყვაც არ ვიცოდი ინგლისურად“ (პაპაშვილი ჯ. 1979: 15)

მოგვიანებით, თბილისში ჩამოსული უკვე ღიმილით გაიხსენებს:

„პირველად მუნჯურად ველაპარაკებოდი ამერიკას“...

უცხო ქვეყანაში დამკვიდრებიდან რამდენიმე ათეული წელიწადი და...

უოლტ უიტმენი, მარკ ტვენი, ჯექ ლონდონი, ჰენრი ჯეიმსი, ფრანსის სკოტ ფიცჯერალდი, უილიამ ფოლკნერი, ერნესტ ჰემინგუეი, იუჯინ ო ნილი... კიდევ რამდენიმე ათეული გვარი. ეს ამერიკის რჩეულთა ბიბლიოთეკაა. ამ ავტორებს (მათ ნაწარმოებებს) „ამერიკის ლიტერატურის რჩეულ ნაწარმოებთა სერია“-ში აქვთ საკუთარი, გამორჩეული ადგილი. მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ ამ რანგში ჩამონათვალს კიდევ ერთი სახელი დაემატა — ჯორჯ (გიორგი) პაპაშვილის სახელი. ეს 1950 წელს მოხდა!

ჯორჯ და ჰელენ პაპაშვილების რომანი „ყველაფერი შეიძლება მოხდეს“ ბესტსელერად აღიარეს (1945). „უმაგალითო მოვლენა“ — სწორედ მაშინ დაიწერა, რაც 600 000 ცალი წიგნის გაყიდვას მოჰყვა. ფაქტი იყო, წიგნი ბესტსელერად იქცა! ამას აღარც სჭირდებოდა ოფიციალური დასტური; და მაინც, ჟურნალმა „ბესტსელერი“ თავის მხრივ,

ამავე წლის (1946) იანვარში მრავალათასიანი ტირაჟი გამოუშვა. არ ყოფილა „განსხვავებული“ შეფასებები, არც დისკუსია გამართულა... ნიგნი ერთხმად, პატივით იქნა წარდგენილი ნოდებაზე **Book of the Month Club** („ყოველთვიური ნიგნის“ კლუბი), როგორც ფრიად წარმატებული (*ვსარგებლობ ცნობილი ქართველი ემიგრანტის, ბ-ნი გივი კობახიძის მიერ ვაშინგტონ-ტომპარკში დაწერილ ნარკვევში მონოდებული ცნობებით*).

ნაწარმოები არაერთ ენაზე ითარგმნა და შესაბამისად, გამოიცა კიდევ, დაახლოებით თხუთმეტ — ფრანგულ, გერმანულ და სხვა ევროპულ ენებზე; იაპონურ და ჩინურ ენაზეც (საინტერესოა, ამ უზარმაზარ ქვეყანაში რომანი რა რაოდენობის ტირაჟით დაიბეჭდა); არსებობს თარგმანი „ურდუს ჩათვლით“, — ვკითხულობთ ერთი უცხოელი ლიტერატორის სტატიაში (ურდუ სამხრეთ აზიაში გავრცელებული ენაა — ისეთ ქვეყნებში, როგორებიცაა: პაკისტანი, ბანგლადეში, შრი-ლანკა, ნაწილობრივ ინდოეთი და არაბეთის ქვეყნების მოსახლეობის უმეტესობას შეუძლია გაიგოს ურდუ). ურდუზე გამოცემა მეორედაც გამხდარა საჭირო. გთავაზობთ საინტერესო დოკუმენტს:

„ამერიკის შეერთებული შტატების საინფორმაციო სააგენტო
ვაშინგტონი

ძვირფასო ბ-ნო და ქ-ნო პაპაშვილებო:

[წერილს] თან ერთვის „ყველაფერი შეიძლება მოხდეს“ თარგმანის ასლი ურდუზე. ეს თქვენი ნიგნის კიდევ ერთი გამოცემაა, რომელიც შესაძლებელი გახდა ამერიკის შეერთებული შტატების საინფორმაციო სააგენტოს უშუალო ძალისხმევით.

ჩვენი სურვილია, რომ თქვენ გქონდეთ ასლი, როგორც დამატებითი ეგზემპლარი და როგორც დასტური უცხოეთში თქვენი ნიგნის მიმართ დაინტერესებისა.

გულწრფელი პატივისცემით“

წერილს ხელს აწერს საინფორმაციო ცენტრის სამსახურის ხელმძღვანელი (პაპაშვილები ჯ. და შ.: სპეციალური კოლექცია)

იმხანად ნიგნი თითქმის მილიონნახევარმა მკითხველმა წაიკითხა...

მასშტაბები უდავოდ, ძალიან შთამბეჭდავია!

XX საუკუნეში არ მეგულება წარმატების მსგავსი ანალოგი, ქართული წარმომავლობის რომელიმე მწერალს ჰქონოდა.

რომანი „ყველაფერი შეიძლება მოხდეს“ („**Anything Can Happen**“) საქართველოში 1966 წელს გამოიცა. თუმცა, ოდნავ განსხვავებული დასათაურებით: „ქვეყანა, სადაც ყველაფერი შეიძლება მოხდეს.“ ინგლისურიდან თარგმნა **ანდრეაფარ ქეიშილიმა**. გარდა იმისა, რომ იგი საინტერესო და კარგი თარგმანია, ძალიან მნიშვნელოვანია როგორც თავად ლიტერატურული ფაქტი.

1961 წლის 21 მარტს მწერლებმა: ჯორჯ და ჰელენ პაპაშვილებმა სასიამოვნო და მნიშვნელოვანი წერილი მიიღეს:

„თომას ი. ქროუველ ქომპანი“ — წიგნების გამომცემლები (დაარსებული 1834 წელს) 432 პარკ ავენიუ სამხრეთი. ნიუ იორკი 16.

„ძვირფასო მისტერ და მისის პაპაშვილებო:

ათი წლის განმავლობაში მიმდინარეობდა მუშაობა **„ამერიკული ლიტერატურის ენციკლოპედიაზე“**. ნამუშევარი, რომელსაც გარდაცვალებამდე, რედაქტირებას უწევდა მაქს ჰერცბერგი, გააერთიანებს ამერიკელი მწერლებისა და სხვა აღსანიშნავი ფიგურების ბიოგრაფიულ მონაცემებს და აგრეთვე, დიდი მოცულობის სტატიებს სპეციალურ თემებზე.

იმისათვის, რომ **მონაცემები თქვენ შესახებ მაქსიმალურად ზუსტი** იყოს, მაღლიერები ვიქნებით, თუ თანდართულ ფორმას შეავსებთ. როგორც კითხვარის სქემიდან ხედავთ, ჩვენი უპირველესი განზრახვაა, თანამედროვე ავტორები უფრო ფაქტობრივი და ბიოგრაფიული მონაცემების კუთხით წარმოვადგინოთ, ვიდრე ანალიტიკური და კრიტიკული წერილებით. თუმცა, ქვეთავში, სათაურით „კომენტარები“ თქვენ შეგიძლიათ, გამოთქვათ მოსაზრებები თქვენი საყვარელი ნაწარმოებებისა და მწერლების, თქვენს მიერ მონახულებული ადგილების შესახებ; დაწეროთ, თუ რას ანიჭებთ უპირატესობას, ან აღნიშნოთ ყველაფერი ის, რისი აღნიშვნაც მიგაჩნიათ საჭიროდ“ (პაპაშვილები ჯ და ჰ.: სპეციალური კოლექცია)

წერილს ხელს გორდონ ქარუთი — საცნობარო წიგნების რედაქტორი აწერდა.

ლიტერატურული კონტექსტი ძირითადად ერთ ესთეტიკურ სივრცეს გულისხმობს, ხანდახან პოლიტიკურსაც. არაერთი ასეთი კონტექსტი იცის ქართულმა და ზოგადად, ევროპულმა (თუ მსოფლიო) მწერლობამ; ამაზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებ... როცა ჯორჯ პაპაშვილის გვარს ასახელებენ, ძირითადად ერთი ყაიდის მწერლობის კონტექსტში მოიხსენიებენ: მარკ ტვენი, ო'ჰენრი, უილიამ საროიანი... როგორც ჩანს, მიიჩნევენ, რომ საერთოა მათი თხრობის ფორმა ე.წ. სჰორტ სტორი, იუმორი და ამბის გადმოცემის მანერა.

ისტორია ამით არ დასრულებულა: იმხანად ძალიან ცნობილმა რეჟისორმა, ჯორჯ სიტონმა ჰოლივუდს ამ ნაწარმოების მიხედვით ფილმის გადაღება შესთავაზა. რეჟისორი — ჯორჯ სიტონი, ტექნიკური რეჟისორი — ლადო ბაბიშვილი, მთავარ როლებში — კინოვარსკვლავები: ხოზე ფარერი და კიმ ჰანტერი. ფილმში გამოყენებული იყო ქართული სიმღერების მელოდიები და ცეკვებიც. ამ კუთხით დაკავებულნი (მინვეულები) იყვნენ კომპოზიტორი იუნგი და ალექსანდრე ფუტკარაძე... დიდი ჯგუფი მუშაობდა.

„ოქროს გლობუსი“ — ამერიკული კინოპრემიაა, რომელსაც ჰოლივუდის უცხოეთის პრესის ასოციაცია აწესებს (1944 წლიდან) კინო და ტელევიზიებისათვის.

კალიფორნიის შტატი, ლოს ანჯელესი, 1953 წლის 26 თებერვალს. ნომინაციაზე სამი ფილმი ნარდგენილი: „ყველაფერი შეიძლება მოხდეს“, „დანიშნულების ადგილი: პარიზი“ და „აივენგო“. თქმა არ უნდა, უამრავი ადამიანი ღელავს; დარბაზი მოუთმენლად ელის შედეგების გამოცხადებას... და აცხადებენ **გამარჯვებული ფილმს**; ფილმი, რომელიც ხელს უწყობს საერთაშორისო თანხმობას — „ყველაფერი შეიძლება მოხდეს“

შეერთებულ შტატებში მათი თანაავტორობით კიდევ არაერთი ნიგნი გამოიცა: „ჰო და არა მოთხრობები“, „მადლობა ნოეს“, „რუსული სამზარეულო“ და „შინისკენ, კვლავ შინისაკენ“.

ჯორჯ პაპაშვილს აკადემიური სამხატვრო განათლება არ მიუღია. „გაამერიკელებული ქართველი ფიროსმანი“ — ამ ფრაზას დაფიქრებული გაიმეორებს ამერიკაში მყოფი ქართველი მწერალი აკაკი ბელიაშვილი...

ცნობილი გამოფენები: პენსილვანიის სახვითი ხელოვნების აკადემია, ფილადელფიის ხელოვნების მუზეუმი, რედინგის სახელმწიფო მუზეუმი და ხელოვნების გალერეა, არაერთი უნივერსიტეტი (ლიჰაის...), ვუდმორის გალერეა. მოქანდაკის გარდაცვალებამდე რამდენიმე წლით ადრე (1971) უილიამ პენის მემორიალურმა მუზეუმმა რეტროსპექტულ ჩვენებაზე ჯორჯ პაპაშვილის 60 ნამუშევარი გაიტანა.

ნამუშევრებზე ინიციალებს არასოდეს ტოვებდა; თვლიდა, მეტიც, თურმე დარწმუნებული იყო, რომ „ხელმოწერა თავად ხელოვნების ნიმუშია“. როგორც ჩანს, მოქანდაკე მიიჩნევდა, რომ თავად ნამუშევრით უნდა მიმხვდარიყო მნახველი ავტორის ვინაობას და არა მხოლოდ მინერილი გვარ-სახელის მეშვეობით. მის ნამუშევრებთან თუ ზოგადად, გამოფენებთან დაკავშირებით ინერებოდა რეცენზიები, სტატიები.

ჯორჯ პაპაშვილზე, როგორც მოქანდაკეზე, შეერთებულ შტატებში დოკუმენტური ფილმიცაა გადაღებული — „მშვენიერება ქვაში“. ფილმის რეჟისორი გახლდათ ამ დარგში აღიარებული ლიდერი არტურ სტენიუსი. ის იყო „უეინის უნივერსიტეტის აუდიო-ვიზუალური მასალების საკონსულტაციო ბიუროს დირექტორი“. მთელი ქვეყნის მასშტაბით არაერთი დარგობრივი სამსახური და სხვადასხვა შემოქმედებითი უწყება თანამშრომლობდა მასთან და სარგებლობდა მისი ბიუროს მომსახურებით (არტურ სტენიუსი 50 წლის ასაკში, კიბოს დიაგნოზით გარდაიცვალა).

დოკუმენტურ ფილმს ის ხიბლი აქვს, რომ რეალურ პიროვნებას მაყურებელი თავად ხედავს, აკვირდება, ესმის მისი ხმა. აქ არავინ

„თამაშობს“. ასეა პაპაშვილის შემთხვევაშიც. მოქმედება მოქანდაკის სახელოსნოსა და მიმდებარე ტერიტორიაზე ვითარდება. ფონის პროექცია — სივრცე ზუსტადაა შექმნილი, რაც მაქსიმალურად ინარჩუნებს ბუნებრიობის იერს. რასაკვირველია, დიდი მნიშვნელობა აქვს, **სად იტყვი სათქმელს**. დოკუმენტური ფილმი მოქანდაკის ბიოგრაფიის ერთი მონაკვეთია, ერთი დღე.

საქართველოში პირველად ორმოცი წლის შემდეგ მეუღლესთან ერთად ჩამოვიდა. ყოველივე ეს აოცებს და ახარებს კიდეც. საქართველოში თითქმის ერთი თვე დარჩება... ამერიკაში დიდი შთაბეჭდილებებით, ალტაცებული დაბრუნდება:

„— მე არ ვიცოდი, რევოლუციამ რამდენად მართებულად შეცვალა ვითარებანი, ანდა თუ მე უნდა მიმემართა ვინმესათვის „ამხანაგო“; მაგრამ მე ვნახე, რომ თვით რევოლუციამაც კი ვერ შეცვალა კარგი მანერები“ (კობახიძე 1993:5).

ეტყობა, ბევრად უარესს ელოდა... თბილისში დაათვალიერეს პირველი საშუალო სკოლა, პიონერთა სასახლე, უნივერსიტეტი, უცხო ენათა ინსტიტუტი; იყვნენ სიღნაღის რაიონის სოფელ ძველ ანაგაში, ხელოვნების მუზეუმში, დაათვალიერეს ბოტანიკური ბაღი, მიხეილ მამულაშვილის ბაღნარი მცხეთაში. მოგზაურობის ბოლო კვირას მათი საუკეთესო მეგობრები შეერთებული შტატებიდან — მიულენბერგები შემოუერთდნენ. ამაყი გიორგი პაპაშვილი მეუღლესა და იმის თანამემამულეებს ათვალიერებინებდა ქვეყანას.

20-იან წლებში წასულს 60-იანი წლების ქვეყანა რასაკვირველია, სრულიად განსხვავებული დახვდა. საქართველოში ჩამოსვლას კიდევე იმედოვნებდა; მადლობას უხდოდა ყველას ასეთი დახვედრისთვის, ამგვარი დღეებისთვის, ამ სიხარულისთვის; ყველას, **„ვინც... [მისი] ყოფნა საქართველოში... მოვლენად გადააქცია“** (პაპაშვილი 1961:4) „მოვლენა“ მხოლოდ მისთვის არ იყო, არამედ საბჭოთა მკითხველისთვისაც და მისი აქ დარჩენილი ახლობლებისთვის...

ათი წლის შემდეგ დაინერება წიგნი: **„Home, and Home Again“ („შინისკენ, კვლავ შინისაკენ“)** შთაბეჭდილებებს დაღვინება სჭირდებოდა; ამჯერად, ამას ერთი ათეული წელი დასჭირდა. „ნიუ-იორკ ტაიმის“ ფურცლებზე ედუინ მაკდოველი საგანგებოდ გამოჰყოფდა ამ წიგნს და დიდ მნიშვნელობასაც ანიჭებდა. ეს იყო მწერლის ბოლო წიგნი. გამოიცა 1973 წელს, ნაცნობი გამომცემლობის Harper & Row მერ. 5 დოლარად და 95 ცენტად ერთბაშად გაყიდული 72 000 წიგნის ტირაჟი მართალია, ვერ იმეორებდა ბესტსელერის შედეგს, მაგრამ შთაბეჭდავი და ძალიან პოპულარული ამერიკელ მკითხველებში უდავოდ ჯორჯ (გიორგი) პაპაშვილის ცხოვრების და ლიტერატურული მემკვიდრეობის შესწავლა მნიშვნელოვანი და საინტერესო ფურცელია ქართული და ამერიკული კულტურის ისტორიაში.

დამონებიანი:

კობახიძე 1993: კობახიძე გ. „ბუნების მეტრფე“. გაზ. „თბილისი“, 23 (11724), 5. II. 1993

პაპაშვილი 1961: პაპაშვილი გ. „ასეთია ძალა სიმართლისა“. გაზ. „კომუნისტი“, 134 (12048) 14. IV. 1961

პაპაშვილი 1979: პაპაშვილი ჯ. *George Papashvily: Sculptor. A retrospective catalogue with an introduction by Charles H. Muhlenberg and notes by Helen Papashvily. Photographs by Terry Wild.* 1979.

პაპაშვილები: პაპაშვილები ჯ. და ჰ. სპეციალური კოლექცია: ლიპაის უნივერსიტეტი, ჯორჯ და ჰელენ პაპაშვილების სპეციალური კოლექცია.*

BARTOSZ OSIEWICZ

Poland, Poznan

Adam Mickiewicz University in Poznan

Emigrant's Suicide of Alexander Galich

This article is devoted to emigrant poet and singer Alexander Galich. One can distinguish two stages in his poetic works. The former is called ‘inner emigration’, where the poet has become a classic of the author’s song. The latter is described as the time of staying abroad that was destructive to his poetry. The decision about leaving Russia has turned out to be a suicide attempt as far as Galich couldn’t create any lyric poetry in foreign country.

Key words: *Alexander Galich, the author’s song, emigration.*

Б. ОСЕВИЧ

Польша, Познань, УАМ

Эмигрантское самоубийство Александра Галича

Среди многих писателей-эмигрантов XX столетия творчество Александра Галича заслуживает особого внимания. Оно создавалось в течение двух отличающихся друг от друга эмигрантских периодов, которые по разному влияли на развитие художественного мышления автора и разнообразно стимулировали его творческий потенциал. В советских условиях Галич с одной стороны был официально признанным драматургом и киносценарис-

* შენიშვნა — არაერთი ინფორმაცია ეყრდნობა ამ არქივში დაცულ მასალებს.

том, с другой пользуясь возможностями, которые давал ему жанр авторской песни с его помощью он создавал альтернативный литературный дискурс. Увлечшись новым синкретичным видом искусства, в котором один человек был поэтом, композитором, музыкантом и исполнителем ориентированным на непосредственный контакт со слушателем и присоединившись к группе поющих поэтов, Галич выбрал «внутреннюю эмиграцию», которая гарантировала ему неподцензурное пространство для развития свободной мысли. Так, надевая маску подчиненного власти писателя, которая обеспечивала ему материальную сторону существования, Галич скрывал под ней истинное лицо свободолюбивого поэта-бунтаря, стремившегося к развитию духовной жизни и продолжению поэтической миссии своих выдающихся предшественников. Основанная на лжи система некоторое время не одобряла, но и не препятствовала Галичу работать в двух ипостасях, быть одновременно покорно-непокорным художником слова. Посчитав авторскую песню маргинальным явлением, власть некоторое время не обращала особого внимания на домашние концерты поэтов-бардов. Пощечиной для ней было публичное выступление Галича на фестивале в Новосибирске в 1968 году. Поэт-бард спел тогда песни, предназначенные лишь только для «внутреннего употребления» на советских кухнях. За это был наказан типичным для брежневского «застоя» образом – сначала полным замалчиванием и исключением из творческих союзов, затем изгнанием из страны. В первой половине 70-х годов прошедшего столетия Галич стал частью третьей волны русской эмиграции, которая была заставлена создавать русскую культуру за пределами национальных границ. Однако в демократических условиях Запада его песенное творчество оказалось чужим и непонятым. Принужденная эмиграция убила в Галиче поэта и заставила его поменять лирические жанры на прозу. Эмигрантский творческий кризис мечтающего о возвращении Галича, символически закончился вместе с трагической смертью писателя в его парижской квартире.

В жизни Галича можно условно выделить два эмигрантских периода. Первый датируется 1962–1974 годами и именуется «внутренней эмиграцией». Его появление связано с возникновением первой авторской песни Галича под заглавием *Леночка*, которая была, по определению поэта, началом его «истинного, трудного и счастливого пути» (Галич 2005б:300). Галич сразу заметил преимущества нового вида искусства, в котором до него начали работать уже такие авторы как Юрий Визбор, Михаил Анчаров, Булат Окуджава, Юлий Ким и Владимир Высоцкий. Как опытный советский драматург и киносценарист¹, имеющий за плечами тоже поэтические опыты в виде напечатанной официально книжки ученических пропитанных идеологией стихотворений озаглавленной *Мальчики и девочки* (Крылов...2000:457–466),

Галич хотел продолжить свой творческий путь в новом жанре.

В течение нескольких лет Галич стал самым политическим и одновременно самым литературным поэтом бардом, который открытым текстом говорил о сталинских репрессиях и пороках советской действительности, а также творчески использовал художественное слово выдающихся русских авторов – Александра Пушкина, Александра Блока, Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака, Анны Ахматовой, которое было искусно вплетено в ткань его интертекстуальных песен-стихотворений. Такая поэтическая смесь оказалась особо опасной для власти. Началом атаки на Галича стало появление разоблачительной статьи Николая Мейсака, в которой резкой критике подверглось песенное творчество барда (Галич 1989:217–227). Это событие знаменовало новую тенденцию в отношениях власти к представителям песенной поэзии. В 1968 году начинается травля Высоцкого в прессе (Крылов...1998:41–43). Раньше на страницах официальной печати преследовался Окуджава (Кулагин 2009:30; А.К. 1968:59), вследствие чего в конце 60-х годов он был вынужден сосредоточиться на исторической прозе (Николаев 2000:514). Наступившие сложные времена для классиков авторской песни особо сильно ощущались Галичем. В отличие от Окуджавы и Высоцкого, за распространение его песен можно было получить лагерный срок². Однако полный запрет на публичные выступления не помешал поэту активно заниматься творческой и общественной деятельностью, о чем свидетельствует возникновение шедевров его гражданской лирики и борьба за права человека в Советском Союзе.

Своеобразной увертюрой к эмиграции было издание в тамиздате в 1969 году сборника поэзии Галича *Песни* (Галич 1969). Хотя он был напечатан без ведома и согласия писателя и содержал искаженные тексты, то Галич никогда не отказался от этого издания. Однако ярость власти вызвала не столько тамиздатская книга стихотворений, сколько приложенная к ним не лишённая ошибок и преувеличений биография автора, которая укрепляла миф преследованного поэта, который якобы многие годы провел в сталинских лагерях. Она увеличивалась вследствие отсутствия однозначной реакции Галича, который не отрекся от издания и молча одобрял такой порядок вещей. С того момента изгнание Галича оставалось только делом времени.

В первой половине 70-х годов Галич подвергался давлению власти, которая хотела заставить поэта покинуть Советский Союз. Эти действия не давали желаемого эффекта, поскольку убеждали Галича в необходимости остаться. Однако с течением времени, когда условия для жизни становились крайне неблагоприятными и поэт начал понимать надобность в эмиграции, искусственно создавались разного рода препятствия, мешающие отъезду. Целью власти было максимально измучить поэта, а затем принудить его

к отказу от советского гражданства и заставить его эмигрировать по израильской визе. Галич – еврей по происхождению – не одобрил этих условий, так как считал себя русским, художником слова создающим русскую культуру, последователем православия, который не идентифицируется с исторической родиной своих предков. Сопротивление Галича продолжалась до 1974 года, когда он уступил под влиянием шантажа³ и не по собственной воле навсегда покинул родину. Эмиграция, которая искусственно оторвала писателя от естественной языковой и культурной среды воспринималась им как личная трагедия.

Следует подчеркнуть, что в годы «застоя», рядом со штрафной психиатрией и замалчиванием художественного слова непокорных авторов, принужденная эмиграция стала новым не менее жестоким способом борьбы против творческой интеллигенции. Третья волна эмиграции, массовый характер которой отражается в названии этого явления, была продолжением послереволюционного и послевоенного исходов, вызванных отсутствием творческой свободы и партийным контролем над литературой и искусством. Важным фактором ее возникновения стало усиление репрессий и ужесточение цензуры (Буслакова 2009:293). Поэтому Изабела Ковальска-Пашт, говоря о причинах возникновения третьей в прошедшем столетии российской диаспоры, указывает на роль «духовной потребности» писателей, которые хотели верно служить свободной русской культуре (Kowalska-Paszt 2001:9). Одновременно следует помнить об отсутствии идейного единства эмигрантов третьей волны, а также о выступающих между ними мировоззренческих различиях, на которые обращает внимание Люциан Суханек (Suchanek 2002:17). Однако общим для них остается презрение официальной культуры и желание ценой изгнания сохранить верность себе, продолжить борьбу в условиях чужого, вне родины творить высокую культуру.

Второй эмигрантский период в жизни Галича это время проведенное писателем в изгнании в 1974–1977 годах и законченное его трагической гибелью вне родины. Литературное творчество автора *Леночки*, возникшее в эмиграции, коренным образом отличается от культурного наследия, созданного им на более ранних этапах его творческого пути. В условиях художественной свободы Запада и оторванности от родного языка создаваемый Галичем жанр авторской песни, являющийся сокровищницей русской культуры и орудием в борьбе с тоталитаризмом, теряет свою актуальность и становится ненужным. Его прирожденная антисистемность и цель служить правде вне советской реальности воспринимались как семантически пустые лозунги. Хотя песни-стихотворения Галича официально записывались в профессиональных студиях грамзаписей (таким образом возникает первая пластинка барда *Крик шепотом*, содержащая 12 песен в авторском

исполнении), а его произведения печатались, широко рекламировались в эмигрантской прессе и без препятствий попадали в западные книжные магазины (на норвежском языке публикуется биографическая проза *Генеральная репетиция*, готовятся к изданию сборники его песен-стихотворений), то не было тогда спроса на голос, слово и мысль поющего поэта, который покинул несвободную страну, чтобы не опасаясь уже за свою жизнь дальше разоблачать зло и создавать русскую культуру.

Затерянность Галича в новой действительности прекрасно показывают съемки из его выступления в Норвегии, являющиеся составной частью документального фильма о беженцах *Когда я вернусь*, режиссером которого является Рафаил Голдин⁴. Русский поэт и бард выходит на сцену в сопровождении известного актера и певца Эрика Бай, который объявляет выступление эмигранта и диссидента. Однако Галич, окруженный веселой толпой участников мероприятия в луна-парке, чувствует себя совершенно чужим. Атмосфера непринужденности и веселья контрастирует с торжественностью и возвышенностью его песен, которые ни в коем случае не предназначены для слушающих их жующих жвачку детей и равнодушных к русской поэзии взрослых. Эта картина насыщена красками бахтинской карнаваллизации, когда высокая литература сталкивается с массовой культурой, а мастер художественного слова воспринимается улыбающимися зрителями как экспонат Кунсткамеры. Галич напрасно пытается войти в контакт со слушающей его толпой, вследствие чего одно из самых трогательных его произведений – песня *Когда я вернусь* – не находит отклика⁵. Оно плывет сверх человеческой массы и направляется в любимую им Россию. Таким образом стихотворение Галича становится недоступным ни западному, ни отечественному слушателю.

Галич мгновенно осознал, что новая среда, в первую очередь, воспринимает его как диссидента, не задаваясь мыслью о русской культуре, не пытаясь более глубоко взглянуть на Россию и ее повседневные проблемы, которые сфокусированы в поэзии барда. Во время своих выступлений поэт говорил: «Запад очень хорошо понимает наши беды, когда речь идет, так сказать, об экстренных ситуациях. А вот хуже понимает, что значит вот такая, так сказать, „every day life советская”»⁶. Его концерты на Западе были рассказами о «советском буту», поэтому начиная одно из таких выступлений Галич констатировал: «У Льва Николаевича Толстого в его великом рассказе *Смерть Ивана Ильича* есть такая фраза: „Жизнь его была самая обыкновенная и самая ужасная”. Вот об этой самой обыкновенной и самой ужасной жизни я попытаюсь вам сегодня немножко рассказать»⁶. Однако абсурды советской действительности, столь умело разоблачаемые Галичем, не интересовали представителей свободного мира, которые не понимая их сути относились к ним как к проявлениям культурной экзотики.

Непонимание стихотворений Галича, исполняемых им под собственный гитарный аккомпанемент заставляет писателя поменять литературную стратегию. Лирика вытесняется эпикой, поэтический талант барда отмирает, хотя не исчезает полностью. В эмигрантском поэтическом творчестве Галича громко звучит одна тема – тема возвращения на родину (Андреева 1978:227; Малыгина 2008:238), которую открывает упомянутая уже песня *Когда я вернусь*. Ностальгия по прошлому, разочарование настоящим, тоска по России, которая была для поэта самой естественной средой для творчества – это чувства, сопровождающие писателя до конца его дней. Жизнь в эмиграции оказалась разрушительной для Галича, который постоянными мечтаниями покинуть Запад приводил в изумление своих знакомых и сотрудников. Один из них – Владимир Максимов – в своем последнем романе *Кочевание до смерти*, в котором начертил портреты представителей русской эмиграции в Париже не забыл коснуться в нем этого вопроса. Внимательный читатель максимовского произведения с ключом без проблем уловит аллюзию на Галича и его неиссякаемую любовь к России: «Я запомнил наш последний разговор с ним в кафе у русской церкви на рю Дарю (в ней отпевали Галича 22 декабря 1977 – **Б.О.**). Он сидел за столиком против меня – крупный, вальяжный, с красиво посаженной лысеющей головой, и, глядя мне в переносицу библейского разреза кроличьими глазами, через каждые два-три глотка спрашивал и спрашивал на все лады, вернемся ли мы когда-нибудь в Россию? А я все никак не мог взять в толк, что она ему, оплеванному этой самой Россией с головы до ног, крещеному еврею, и чего он там забыл? Я, чисто русский, давно не испытываю к ней ни любви, ни ненависти, даже любопытства и того не осталось. Одни только воспоминания и сны, не оставлявшие после себя ничего, кроме смутной досады и тревожного раздражения. Я бы ухом не повел, если, однажды проснувшись, узнал об ее исчезновении с лица земли: „тоска по родине! Известная морока”. Поэтому и не понятны мне были ни осевшая в нем боль, ни изводящая его мечта о возвращении» (Максимов 1994:586–587).

Возникшие в России авторские песни Галича, отличаются от его эмигрантских поэтических опытов. До эмиграции Галич, работая со словом, максимально широко использовал потенциал поэтических жанров, находящихся на рубеже эпики и драмы. Благодаря такому приему возникли произведения отличающиеся диалогическим началом, обладающие развитым сюжетом и имеющие большое количество неповторимых персонажей (*Баллада о том, как едва не сошел с ума директор антикварного магазина № 22 Копылов Н.А., рассказанная им самим доктору Бельенькому Я.И.*; *Баллада о стариках и старухах, с которыми я вместе жил и лечился в санатории областного совета профсоюзов в 110 км от Москвы*; *Баллада о прибавоч-*

ной стоимости; *Право на отдых*; *Красный треугольник* и др.). Неслучайно Галич, рядом с Высоцким, воспринимается как поэт развивающий эпико-драматическое начало в авторской песне, а созданные им герои, во главе с Климом Петровичем и товарищ Парамоновой являются самыми узнаваемыми персонажами поэта-исполнителя. В изгнании поэзия Галича теряет свойственный себе родовой синкретизм и становится тонкой лирикой (*А было недавно, а было давно*; *Благодарение*; *Старая песня*; *Падение Парижа*; *Майские стихи*). Отдав весь эпический слой песенного творчества прозе, которая во второй половине 70-х годов прошлого века стала для Галича главной, хотя не единственной формой художественной выразительности⁷, его поэзия все чаще напоминала лирику Окуджавы, в которой сильный эмоциональный накал выражается тихим и нежным образом.

Рядом с качественными изменениями особого внимания заслуживают и количественные разницы в эмигрантском поэтическом наследии барда. Они вызваны, прежде всего, творческим кризисом, возникшим сразу после прибытия Галича на Запад и разочарованием в новой среде. Галич, привыкший к жизненным препятствиям и постоянной борьбе против попыток власти ограничить творческую свободу, не нашел вдохновения в атмосфере спокойствия и гармонии, которая уважала право художника на независимость и вольнодумство. С другой стороны обстановка, в которой оказался Галич привела к обесценению понятия «поэт», которое в России всегда значило больше своего западного эквивалента. Поэтому писатель поэтическое творчество заменяет интенсивной общественной и культурной деятельностью, работой на радиостанции «Свобода», а также многочисленными путешествиями, соединенными с концертами и лекциями. Чувство отчуждения, подавление миром, в котором массовая культура уничтожила поэтический этос оказались для Галича более разрушительными, чем тоталитарная действительность, в условиях которой возникли шедевры его поэзии.

Жизнь Галича трагически оборвалась 15 декабря 1977 года. Тогда в своей парижской квартире поэт получил смертельный удар электрическим током при подключении нового стерео комбайна. Смерть поэта в результате несчастного случая по сегодняшний день является предлогом для выдвижения сенсационных и трудных для подтверждения гипотез, касающихся мнимых обстоятельств его гибели. В неофициальных версиях говорится о том, что Галич мог стать жертвой советских, либо западных спецслужб, покончил жизнь самоубийством или был убит завистливыми сотрудниками радиостанции «Свобода», на которой работал (К годовщине...1978:57; Аронов 2010:877–949). Избегая попыток исследовать их следует подчеркнуть, что кончина поэта в эмиграции имеет прежде всего символический характер. Забытый своей Музой и слушателями Галич внезапно уходит из жизни, од-

новременно оставаясь в живых благодаря художественному слову, которое после смерти писателя возвращается на его родину и становится неотъемлемой частью русской культуры. Таким образом актуальными становятся слова Бродского из письма Брежневу, в которых русский лауреат Нобелевской премии подчеркивает силу поэзии «Я верю, что я вернусь; поэты всегда возвращаются: во плоти или на бумаге»⁸, а также частично сбывается заветное желание Галича, высказанное им незадолго до эмиграции: «(...) единственная моя мечта, надежда, вера, счастье, удовлетворение в том, что я все время буду возвращаться на эту землю. А уж мертвый – то я вернусь в нее наверняка...» (Галич 2003:572).

Галич похоронен на парижском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, на котором лежат самые выдающиеся представители первой волны русской эмиграции – Иван Бунин, Борис Зайцев, Алексей Ремизов, Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, а также ушедшие из жизни после Галича его современники – изгнанники третьей волны – Виктор Некрасов, Андрей Тарковский, Владимир Максимов. Таким образом имя поэта расширило длинный список беженцев, творчество которых создавалось во благо русской культуре далеко от географических границ России.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Имя «официального» Галича упоминалось в советской литературной энциклопедии, в которой перечислялись названия его пьес и киносценариев, а также емко характеризовались особенности написанных им комедий: «Комедиям Г. (Галича – Б.О.) свойственны романтич. приподнятость, лиризм, юмор». (Краткая 1964).

2. На этот факт обращает внимание Максим Кравчинский: «Власти не жаловали „народное творчество“: в 70-е сажали за песни Биккеля и Галича» (Кравчинский 2008:177). Об этом упоминал тоже сам Галич в одной из авторских передач на радио «Свобода». Рассказывая об Одессе, поэт подчеркивал, что даже на известных одесских барахолках магнитофонные записи его песен были дефицитным товаром: «А тут у ворот молодые люди продавали магнитофонные пленки с самыми разными записями: Амстронга, Эллы Фитцджеральд, Битлов, Роллинг Стоунов и советских бардов: Высоцкого, Окуджавы. И мой друг тронул одного из продавцов за плечо и спросил: // – Слушай, а Галич у тебя есть? // (...) Тогда этот молодой человек, скривив рот, негромко сказал: // – Нужна мне еще сто девяностая статья! Мне хватает сто пятьдесят четвертой. // Сто пятьдесят четвертая статья по Уголовному кодексу Украины – это статья за спекуляцию. Так вот на спекуляцию он шел, а антисоветскую агитацию он иметь не хотел» (Галич 2005б:598).

3. «В 1974 году он (Галич – Б.О.) был вызван в ОВИР, и ему предложили выехать по неизвестно от кого пришедшей израильской визе. Было сказано, что если он не уедет на Запад, то поедет на Север, и после двух инфарктов третий там не перенесет» (Галич 2005а:546).

4. См.: Норвегия, 1976, Режиссер Рафаил Юльевич Гольдин. Александр Галич в фильме «Когда я вернусь» (Nar jeg vender tilbake. En film av Rafael Goldin); available from http://www.youtube.com/watch?v=tv4f8pSpdJg&feature=watch_response (22.06.2011); Internet.

5. Это, а также другие выступления Галича перед западной публикой, не знающей русского языка, оставили неизгладимый отпечаток в сознании писателя, который говорил об этом в своих интервью: «И конечно, здесь, когда я встречаюсь с аудиторией, не понимающей ни единого слова по-русски, – впечатление довольно тревожное, не скрою. Но... Во всяком случае, я всё-таки надеюсь, что я окажусь здесь (на Западе – Б.О.) полезен и сумею найти своё место в этой трудной и сложной для меня новой жизни» (Крылов 2009:354–355).

6. Цит. по фонограмме концерта Галича, *На реках Вавилонских* (1974).

7. Самыми известными произведениями Галича, возникшими в эмигрантский период, являются пропитанные автобиографическими мотивами неоконченные или сохранившиеся лишь частично романы *Еще раз о черте* (1977) и *Блошинный рынок* (1977). Последний был впервые напечатан в эмигрантском журнале „Время и мы” после внезапной смерти Галича (Галич 1977:5–54; Галич 1978:5–54).

8. Письмо Иосифа Бродского генеральному секретарю ЦК КПСС Леониду Брежневу; available from http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/BRODSKI_IOSIF_ALEKSANDROVICH.html?page=0,3; Internet.

ЛИТЕРАТУРА:

А.К. 1968: Булат Окуджава взят под обстрел. „Посев” 1968, № 8 (1135) август.

Андреева 1978: Андреева Д., *России сердце не забудет... О творчестве Александра Галича*, „Грани” 1978, № 109.

Аронов 2010: Аронов М. *Александр Галич*. М. – Ижевск, 2010.

Буслакова 2009: Буслакова Т.П. *Литература русского зарубежья: Курс лекций. Учеб. пособие*. М., 2009.

Галич 1969: Галич А.А. *Песни*. Frankfurt/M. 1969.

Галич 1977: Галич А., *Блошинный рынок*, „Время и мы” 1977, № 24.

Галич 1978: Галич А., *Блошинный рынок (Окончание)*, „Время и мы” 1978, № 25.

Галич 1989: Галич А. *Избранные стихотворения*. М., 1989.

Галич 2003: Галич А.А. *Возвращается вечером ветер*. М., 2003.

Галич 2005а: Галич А.А. *Антология Сатиры и Юмора России XX века*, т. 25. М., 2005.

Галич 2005б: Галич А.А. *Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева. М., 2005.

К годовщине...1978: *К годовщине смерти А.А. Галича*, „Посев” 1978, № 12 (1259) декабрь.

Кравчинский 2008: Кравчинский М.Э., *Русская песня в изгнании*, Нижний Новгород 2008.

Краткая 1964: *Краткая литературная энциклопедия: В 9 т.*, гл. ред. А.А. Сурков, т. 2: Гаврилюк – Зюльфигар Ширвани. М., 1964; available from <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp>; Internet.

Крылов 2009: Крылов, А.Е. (составитель). *Галич: Новые статьи и материалы*. вып. 3. М., 2009.

Крылов...1998: Крылов, А.Е. и Щербакова, В.Ф. (составители). *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*. вып. II, Москва 1998.

Крылов...2000: Крылов, А.Е. и Щербакова, В.Ф. (составители). *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*. вып. IV. М., 2000.

Кулагин 2009: Кулагин А.В., *Лирика Булата Окуджавы: научно-популярный очерк*, М. – Коломна 2009.

Максимов 1994: Максимов В. *Избранное*. М., 1994.

Мальгина 2008: Мальгина, Н.М. (редактор). *Избранные имена. Русские поэты XX века: учеб. пособие*. М., 2008.

Николаев 2000: Николаев, П.А. (гл. редактор и составитель). *Русские писатели 20 века. Биографический словарь*. М., 2000.

Письмо Иосифа Бродского генеральному секретарю ЦК КПСС Леониду Брежневу; available from http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/BRODSKI_IOSIF_ALEKSANDROVICH.html?page=0,3; Internet.

Kowalska-Paszt 2001: Kowalska-Paszt I., *Proza niefikcyjna trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Model typologiczny*. Szczecin 2001.

Suchanek 2002: Suchanek L., *Emigracyjne wizje Rosji. Trzecia fala emigracji*, в: *Emigracja rosyjska. Losy i idee*, pod red. R. Bäckera i Z. Karpusa. Łódź 2002.

NINO POPIASHVILI

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Intellectual Migration and Identity

Each migration process is provoked by objective crisis. In some cases it is individual, - social, psychological or political crisis. Frequently, we face mass migration conditioned by wars or different disasters.

Research of migration primarily implies, on the one hand, to the study of the reasons causing migration and, on the other hand, revision of the life, fate and adventures of each individual, their intellectual heritage. Migration is closely linked with changes in private life, life style and environment. There exist challenges, home sickness, language barriers, lost contacts and relationships, complete alteration of cultural environment.

Key words: *Migration, colonization, decolonization, literature in emigration*

ნიმუ აჰიაშვილი

საქართველო, თბილისი

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

ინტელექტუალური მიგრაცია, როგორც პოსტკოლონიალისტური კონტექსტი

ყოველ მიგრაციას ობიექტური კრიზისი უდევს საფუძვლად. ზოგიერთ შემთხვევაში ეს არის ინდივიდუალური, — სოციალური, ფსოქოლოგიური, პოლიტიკური კრიზისები, ხშირად ვხვდებით მასობრივი მიგრაციის შემთხვევებს, რომელიც ომებით, სხვადასხვა კატასტროფით არის გამოწვეული.

მიგრაციის კვლევა უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს ერთი მხრივ, იმ მიზეზების კვლევას, რამაც მიგრაცია გამოიწვია, ხოლო მეორე მხრივ, ინდივიდების ცხოვრების, ბედისა და თავგადასავლის კვლევას. ამასთან, მათი ინტელექტუალური მემკვიდრეობის შესწავლას. მიგრაციასთან დღემდე მჭიდროდ არის დაკავშირებული პირადი ცხოვრების, ცხოვრების წესის, გარემოს ცვლილებები, არსებობის სირთულეები, სამშობლოს მონატრება, ენობრივი პრობლემები, დაკარგული კავშირები და ურთიერთობები, კულტურის სრული ცვლილება.

მიგრანტების ბიოგრაფიების რეკონსტრუირებისას ნათლად ჩანს, რომ მიგრანტების ცხოვრება უმეტეს შემთხვევაში, ორ ნაწილად იყოფა: მიგრაციამდე და მიგრაციის შემდეგ. ეს უკანასკნელი დაკავშირებულია ვრცელ თავგადასავალთან, სადაც საბოლოო მიზანი შეიძლება არც არის ბოლომდე ნათელი, სადაც მიგრაციაში დამკვიდრების შემდეგაც შესაძლოა არ არსებობდეს „სახლის“, „საკუთარის“ შეგრძნება, შედარებით იმ შეგრძნებებთან და წარმოდგენებთან, რომლებსაც მიგრანტები მუდმივად გრძნობენ და განიცდიან უკვე დატოვებული ქვეყნის, მხარის მიმართ.

მიგრაცია უმეტეს შემთხვევაში თავის თავში გულისხმობს ტოტალიტარული გარემოდან გაქცევის იძულებას, რითაც გარკვეული კულტურული ტრანსფერი ხდება, რაც არ არის მხოლოდ სიცოცხლის გადარჩენით გამოწვეული გაქცევა, არამედ შესაძლოა განიხილებოდეს, როგორც გარკვეული შანსი ახალ გარემოში უკეთესი ხელშეწყობის, უკეთესი სოციალური და ეკონომიკური პირობების გამო, რითაც შესაძლებელია თავისებურად გარანტირებული იყოს მზარდი და ნაყოფიერი ინტელექტუალური რეალიზაცია.

სწორედ აღნიშნული პერსპექტივიდან გამომდინარე, პოლიტიკური და სოციალ-ეკონომიკური სტაბილურობა ნაყოფიერად ზემოქმედებს

მიგრანტების ინტელექტუალურ ნაწილზე. თუმცა, იმავდროულად, ინტელექტუალური მიგრაციის დროს განსაკუთრებით ხელშესახებია იდენტობის, როგორც პრობლემის წინ ნამოწვევა, იდენტობის ცვლილებები.

გლობალიზაციის ეპოქაში მიგრაციული მწერლობა უკვე იქცა განხილვის საგნად. მიგრაციაში შექმნილი ლიტერატურული ნაწარმოებები წარმოადგენს ერთგვარ საზღვარს ენებსა და კულტურებს შორის. ამასთან, მნიშვნელოვანია ის ფაქტორიც, თუ რა განსაზღვრება უნდა არსებობდეს მიგრაციული მწერლობისათვის და არის თუ არა მიგრაციული ლიტერატურა რომელიმე ნაციონალური (ეროვნული) ლიტერატურის კუთვნილება.

ამ კუთხით მნიშვნელოვანია ჰომი კ. ბჰაბჰას შეხედულება კულტურის იდენტობისა და ლიტერატურის იდენტობის შესახებ. ბჰაბჰას მოსაზრებით, კულტურა ყოველთვის არის ჰიბრიდული, რომ მას მრავალ ენაში, კულტურაში, ლიტერატურაში აქვს ფესვები, რის გამოც ტერმინი მიგრაციული ლიტერატურა მოძველებულ იერს იღებს, ვინაიდან ლიტერატურა მუდმივად არის მოძრაობაში, მიუხედავად იმისა, ავტორი მიგრანტია, თუ არასოდეს დაუტოვებია საკუთარი მხარე და სამოგზაურდაც კი არ ყოფილა (ბჰაბჰა 1994). თუმცა მიგრაციული ლიტერატურა თანამედროვე ეპოქაში აქტუალურია იმიტომ, რომ იგი ასახავს მიგრაციის პროცესის თანმდევ, წინმსწრებ და შემდგომ მოვლენებს, რომლებზე დაკვირვებაც მიგრაციის, როგორც საკითხისა და პრობლემის შესახებ ნათელ სურათს ქმნის. ამასთან, მიგრაციულ მწერლობაში, მხატვრული ლიტერატურის სპეციფიკიდან გამომდინარე, მწერლის ინდივიდუალურ დამოკიდებულებასთან ერთად ასახულია გარკვეული ობიექტური ფაქტორები, რაც მთლიანობაში კიდევ უფრო თვალსაჩინოდ წარმოადგენს პროცესებს. შესაბამისად, მიგრაციული მწერლობა განიხილება, როგორც „სხვა“ მწერლობა, როგორც ერთგვარი „შერევა“ სხვადასხვა გავლენისა და სპექტრისა. ასეთი მწერლობა შესაძლოა ნაციონალური ლიტერატურის ნაწილადაც იქცეს, თუმცა, იმავდროულად, იმავე პერსპექტივით, შესაძლოა მიგრაციული მწერლობა მიგრირებული ქვეყნის ლიტერატურულ პროცესადაც განიხილებოდეს და კულტუროლოგიური თვალსაზრისით ამდიდრებდეს ორივე ლიტერატურულ პროცესს. ამასთან, მიგრაციული ლიტერატურის პირობებში შესაძლებელია ვიმსჯელოთ მულტიკულტურულობაზე, რაც თავისთავად იქმნება ასეთი ლიტერატურის ტირაჟირებისას.

თანამედროვე გერმანულენოვანინ ავტორის, ვლადიმერ კამინერის ტექსტები უკვე იქცა საგანგებო დაკვირვების საგნად. ლიტერატურის ჰიბრიდულობა კამინერის შემოქმედებაში აშკარაა. მისი მშობლიური ენა რუსულია, თუმცა გერმანულად წერს და აქვეყნებს ტექსტებს. ავტორები, რომლებიც არ წერენ მშობლიურ ენაზე, ცალკე ფენომენს

წარმოადგენენ, რადგან მათი ნაწარმოებები ერთდროულად ქმნიან ახალ ენობრივ, კულტუროლოგიურ და ლიტერატურულ კონსტრუქტებს, ზეინდივიდუალურ ლექსიკასა და სინტაქსს. ვლადიმირ კამინერის შემოქმედებისათვის კი ავტორის წარმომავლობა იქცა კიდევ მის სამარკო ნიშნად. ვლადიმირ კამინერის „რუსების დისკოთეკა“ (გერმანულად — „Russendisco“) რუსულ კულტურულ იდენტობასთან მჭიდრო კავშირშია. ავტორისათვის წარმომავლობა უკვე გახდა წარმატების მთავარი მიზეზი. ისევე როგორც მისი პერსონაჟები, ავტორი თვითონაც მკვეთრი რუსული აქცენტით ლაპარაკობს. კამინერის აუდიონიგნები ავტორის მიერ არის გახმოვანებული. რუსული აქცენტი ყველგან მარკირებული და ხაზგასმულია. კამინერის მკვლევრის, დიტერ ჰილდებრანდტის აზრით, ის არის „არაჩვეულებრივი მაგალითი ცრუ ინტეგრაციისა. ის წერს გერმანიაზე, ჩვენ კი გვესმის რუსული სული“ (ჰილდებრანდტი 2002: 247).

ლექსიკური თვალსაზრისით კამინერი გერმანულ ენაში არ იყენებს უცხო სიტყვებს. ასევე, არ ცდილობს ენის „რუსიფიკაციას“, ის არ არის ინტერკულტურული ავტორი, ამ სიტყვის კულტუროლოგიური გაგებით. მისი ტექსტები არ არის ენების ცვლილებებით გამოწვეული შემოქმედებითი სინთეზი. კამინერის შემოქმედება ლიტერატურული ჰიბრიდულობის ნიშნებს უმეტესწილად ტექსტების შინაარსობრივი კუთხით ამჟღავნებს. ავტორი ხშირად ადარებს თავისი წარმოშობის ადგილებს ახლანდელ საცხოვრებელს. ყველა ქალაქებზე, ქუჩებზე, ადამიანებზე. ეს კი საფუძვლიან განსხვავებებს ქმნის.

მიგრაციული ლიტერატურის შექმნისათვის მყარ ნიადაგს ქმნის პოლიტიკური ინსტრუმენტები: კოლონიალიზაცია, დეკოლონიალიზაცია, ომები, კონფლიქტები და, ბუნებრივია, გლობალიზაციური პროცესები.

პოსტკოლონიური თეორიის მიხედვით, კოლონიალიზაცია ღრმა კვალს ტოვებს არა მხოლოდ კოლონიაზე, არამედ კოლონიატორზე. მაგ. აღნიშნულია, რომ ევროპის კოლონიატორ ქვეყნებში ეროვნული თვითშეფასება გაიზარდა კოლონიების დამორჩილებების შემდეგ. ასევე, მიუხედავად იმისა, რომ ყოფილმა კოლონიებმა დამოუკიდებლობა მოიპოვეს, მაინც არსებობს გარკვეული დამოკიდებულება და დაქვემდებარება.

პოსტკოლონიალიზმის თეორია აანალიზებს კულტურულ დემენსიას და პოსტკოლონიალიზმის თეორეტიკოსები შემდეგ კითხვებს სვამენ: რა მოხდა კოლონიების გაუქმების შეგდევ კოლონიალისტურ აზროვნებაში, დამთავრდა თუ არა კოლონიალისტური აზროვნება? რა იყო კოლონიალისტური ეპოქის მთავარი შედეგი და რა საზოგადოებრივ, კულტუროლოგიურ, ეკონომიკურ საკითხებთან არის კავშირში კოლონიალიზმი დღემდე? (როკმანი... 2003) ამიტომაც კვლევის საგა-

ნია პოსტკოლონიური გამოცდილებები, ისევე, როგორც, გავლენები და ყოფილი კოლონიზატორების მხრიდან ზეწოლა. ასევე, სხვადასხვა სახის დისკრიმინაცია, მიგრაცია. აღნიშნულია, რომ დასავლეთის ქვეყნებს კოლონიების არსებობა სჭირდებოდათ იმისთვის, რომ საკუთარი თავის პოზიტიური ანტონიმი ეპოვათ. მაგალითად, ისეთები, როგორებიცაა: დემოკრატია — დესპოტიზმი, ცივილიზაცია — პრიმიტიულობა, განვითარება — განუვითარებლობა, წინსვლა — უკუსვლა, რაციონალიზმი — ირაციონალიზმი და სხვა.

მრავალი პოსტკოლონიური ეპოქის ავტორი იმპერიულ ენას მედიუმად იყენებს. უმრავლეს შემთხვევაში ეს მიგრაციის შედეგია, თუმცა, ზოგიერთ შემთხვევაში ეს შეიძლება იყოს ესთეტიკური არჩევანი, რომელიც ავტორებს უბიძგებს უცხო ენაზე შექმნან ტექსტები.

ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა იმ მწერლების შემოქმედებაზე დაკვირვება, რომლებმაც მიგრაციაში შექმნეს საკუთარი ნაწარმოებები.

მიხეილ გიგოლაშვილი წარმოშობით ქართველი რუსულენოვანი მწერალია, რომელიც გერმანიაში ცხოვრობს. იგი არის ფილოლოგიის დოქტორი, მრავალი წლის განმავლობაში მოღვაწეობდა საქართველოში, კითხულობდა ლექციებს ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში რუსული ენისა და ლიტერატურის კათედრაზე. მეოცე საუკუნის 90-იან წლებში საცხოვრებლად გერმანიაში გადავიდა. რომანების წერაც ამ დროიდან დაიწყო.

ერთ-ერთ ინტერვიუში გიგოლაშვილი ყვება, თუ რამდენად ძნელი იყო მისთვის ევროპაში დაფუძნება. „ცხოვრება გაუძულებს იპოვო პასუხები კითხვებზე: რა შეგიძლია? რა შეგიძლია მისცე ხალხს, საზოგადოებას იმისათვის, რომ გამოიმუშავო ფული? მე არაფერი ვიცი. მოფანფალებული კვაზი-სოციალიზმიდან კაპიტალიზმში აღმოჩნდი, შავბნელი და მღელვარე სამყაროდან, სადაც კარაქს ტალონებზე ყიდიდნენ და ტუალეტის ქაღალდი არ იშოვებოდა — სამყაროში, სადაც ყველაფერი ბრწყინავს, ანათებს, გეძახის, სადაც არის ყველაფერი, რაც გულს უნდა, ხალხი გესალმება და გიღიმის, ქუჩაში უმრავლესობა თეთრკანიანია. მაშინ, 91-ში, დასავლეთი ჯერ კიდევ ცისარტყელას ფერებით ბრწყინავდა, რაც ევროპამ ბოლო ხანებში დაკარგა... მეც დავიწყე ფიქრი, რა შეიძლებოდა გამეკეთებინა უნივერსიტეტში ლექციების წაკითხვის პარალელურად, სადაც მიზერული საათობრივი ანაზღაურება მქონდა. ათი წელი ველოდებოდი პროფესორის ადგილს, მაგრამ ახლა, ისევე როგორც გერმანული უნივერსიტეტების დიდ ნაწილში რუსული ენის მიმართულება დახურეს. გერმანელებში გაიარა ეიფორიამ. გერმანელება, რომლებმაც „პერესტროიკა“ დააფინანსეს, მიხვდნენ, რომ რუსებთან ურთიერთობა რთულია. ამიტომაც ენისადმი

ინტერესიც გაქრა. ვმუშაობდი ერთ რუსულენოვან ჟურნალში რედაქტორად, რომელიც გერმანიაში გამოდიოდა. ისიც დახურეს. ენა რომ უკეთესად ვისწავლე, თარჯიმნად დავიწყე მუშობა. ახლა ეს სამუშაოც შემცირდა. ასე რომ, ჩემთვის გერმანიაში ცხოვრება არ იყო მარტივი და ახლაც ასეა“.

გიგოლაშვილის შემოქმედება ავტორის ბიოგრაფიული შტრიხებით არის დატვირთული: ცხოვრობს გერმანიაში, ეროვნებით ქართველია და, ამავდროულად, არის რუსულენოვანი მწერალი. ეს ყველაფერი კი ტავისებურად აყალიბებს მწერლის იდენტობას. გიგოლაშვილის ყველაზე ცნობილი რომანი „ემპაკის ბორბალი“ მწერლისთვის მრავალი ჯილდოს მომტანი აღმოჩნდა. რომანი 2010 წელს გამოიცა და პრესტიჟული პრემია: „რუსული დიდი წიგნის“ მიიღო. პრემია განსაკუთრებულია იმით, რომ მას მკითხველები აძლევენ ხმას. თითქმის 800 გვერდიანი რომანის სიუჟეტი საბჭოთა კავშირის დაშლის პერიოდზე მოგვითხრობს. მოქმედება ტბილისში ვითარდება. ღირებულებების გადაფასება, იმედგაცრუებული ადამიანები, არალეგალური ქმედებები, ნარკოტიკები, კანონიერი ქურდები, კორუმპირებული მოხელეები, ყველაფერი, რაც საბჭოთა კავშირის დაშლისას და მას სემდეგ დაისადგურა საქართველოში რომანის თემებად იქცა. გამოსვლისთანავე რომანს უნდოდა „რეკვიემი საბჭოთა კავშირზე“, „რომანი — სარკე“. მწერალმა რომანის წერა 1988 წელს, თბილისში დაიწყო, ხოლო მასზე მუშობა 2007 წელს, გერმანიაში დაასრულა. „ემპაკის ბორბალთან“ დაკავშირებით რუსულენოვანი ჟურნალი „აფიშა“ წერდა: „რთულია ამოხსნა, თუ რატომ იქცა საქლველი ნარკომანების შესახებ დაწერილი რომანი რუსული დიდი წიგნის პრემიის მფლობელი, მაგრამ რაც არის, არის“.

გიგოლაშვილის ყველა ტექსტი ავტობიოგრაფიულია. მისი რომანი „თარჯიმანი“ ევროპაში ოხვედრილ მიგრანტებზე მოგვითხრობს. შემთხვევითი არ არის, რომ მწერალი თარჯიმნადაც მუშაობს. „მე დავიწყე თარჯიმნად მუშობა პოლიციაში, სასამართლოზე, დევნილთა ბანაკებში, ვისმენდი ადამიანების ისტორიებს გადასახლებებზე, დევნაზე, რისი ატანაც მათ უხდებოდათ საბჭოთა კავშირის დაშლის სემდეგ მთელს პოსტსაბჭოთა სივრცეში. მე, როგორც ყოფილ საბჭოთა ადამიანისთვის ეს ყველაფერი გასაგები იყო და არც მიკვირდა, თუმცა გერმანელი ჩინოვნიკები ამ ისტორიების მოსმენის შემდეგ შოკში ვარდებოდნენ. ისინი ფიქრობდნენ, რომ ეს ყველაფერი ტყუილი იყო, თუმცა მე ვხვდებოდი, რომ რასაც დევნილები ყვებოდნენ, შესაძლოა დიდი ტყუილი ყოფილიყო, თუმცა, იმავდროულად, ადვილად შესაძლებელი იყო, ეს მართალიც ყოფილიყო“.

„თარჯიმანი“ არ არის უბრალო ემიგრანტებზე. ეს რომანი არის მათზე, ვინც ცდილობს მიიღოს დასავლეთში პოლიტიკური თავშესაფარი. ამიტომაც ისინი ყვეებიან სხვადასხვა თავგადასავალს, რომ გერ-

მანელმა ჩინოვნიკებმა დაიჯერონ, რომ მათ დევნიან და ემუქრებიან სამშობლოში.

ინტელექტუალური იგრაციის პირობებში ემიგრაციაში შექმნილი ლიტერატურა მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრულია ავტორის შინაგანი იდენტობით, თუმცა ხშირად ვხვდებით იდენტობის გაორებას, ამასთან, იდენტობის ლაბირინთებში შელწვევა ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის დამატებითი შემოქმედებით წყაროდ არის ქცეული.

დამონეზიანი:

ბჰაბჰა 1994: Bhabha H. *The Location of Culture*. Routledge: 1994.

გიგოლაშვილი 2009: Гиголашвили М. *Чертово колесо*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2009.

გიგოლაშვილი 2010: Гиголашвили М. *Толмач*. М.: 2010

მისიელ გიგოლაშვილის ინტერვიუები, ინტერნეტ რესურსი: <http://blog.than-kyou.ru/mihail-gigolashvili-kazhdyiy-kto-pishet-po-russki-dolzhen-chuvstvovat-za-spi-noy-dyihanie-nashih-velikh-uchiteley/>; <http://admarginem.ru/etc/700/>

როკმანი... 2003: Rockman M., Steele J. 2003: *The Colonization of Unfamiliar Landscapes*. Routledge: 2003.

ჰილდებრანდტი 2002: Hildebrandt D. *“Ein Gruener redelt nach Sibirien. Wladimir Kaminers Ausfluge in die Wirklichkeit“*. Tuebingen: 2002.

ELENA SAKULINA

Russia, Nizhniy Novgorod

Nizhny Novgorod State Linguistic University named after N.A Dobrolyubov

«Driven Out Of Paradise...»: Elsa Lasker-Schuler’s Lyrics

The report is dedicated to a dramatic fate and work of Elsa Lasker-Schuler (1869-1945), a German outstanding lyricist and writer of the first half of the 20th century and a brilliant representative of German literary expressionism. Her life was very dramatic as she was extremely poor most part of it and chased at the time of the Weimer Republic. When fascism came to power the lyricist left Germany for Switzerland as she had Jewish roots in the origin. In 1938 she was denationalized and all her works were forbidden. Since the beginning of World War II Lasker-Schuler lived in Palestine where she died of a heart failure at 76.

Key words: *Elsa Lasker-Schuler, literary expressionism, Switzerland, Palestine*

Е.А. САКУЛИНА

Россия, Нижний Новгород

НГЛУ им. Н.А. Добролюбова

«Изгнана из рая...»: о поэзии Эльзы Ласкер-Шюлер

*Повсюду я разыскиваю град,
Где ангел на часах стоит у врат.
Я на плечах несу, как клад...*

Эти строки принадлежат немецкой поэтессе, драматургу и писательнице еврейского происхождения первой половины XX века Эльзы Ласкер-Шюлер (1869-1945), представительнице немецкого литературного экспрессионизма, автора нескольких блистательных лирических сборников, а также ряда прозаических произведений социально-критической направленности. Предельная лирическая исповедальность, стремление к духовной свободе и личной независимости создали неповторимый эмоциональный тон, сложную ассоциативность и целостность образов в ее поэтических текстах на протяжении всего творческого пути. «Черный лебедь Израиля» как называли ее современники, она стала голосом еврейского народа, ее имя стало символом трагической судьбы художника в условиях тоталитарного режима, сохранившего, вопреки преследованиям и лишениям, свои убеждения и ценности на протяжении всего творческого пути. Немецкий поэт – экспрессионист, современник и близкий друг Эльзы Ласкер-Шюлер Готфрид Бенн так писал о ней: «...была она величайшей из поэтесс, каких только знала Германия. <...> Ее темы были многослойно еврейскими, ее фантазия имела восточную окраску, но язык ее — немецкий; роскошный, блистательный, нежный немецкий; зрелый, пряный язык, каждым своим побегом произрастающий из самого ядра творческой субстанции. Неколебимо верная себе, фанатично заклинающая самое себя, на дух не перенося все сытое, благонадежное, миленькое, она умела на этом языке выразить свои страсти, не раскрывая потаенного и не раздвигая того, что было ее сутью». (Бенн, 2008: 415-416)

Судьба Эльзы Ласкер-Шюлер драматична: большую часть жизни она провела в бедности, подвергалась травле и преследованиям в годы правления нацистов, познала горе и все тяготы эмиграции. Дочь известного архитектора еврейского происхождения, она родилась в 1869, в немецком городе Вупперталь. С раннего детства девочка обнаружила незаурядные способности, к 4 годам она уже свободно могла читать и писать, в возрасте 10 лет родители отдали Эльзу в один из престижных лицеев, но из-за перенесенного в 11 лет тяжелого заболевания ее забрали домой, и далее Эльза обуча-

лась под патронажем частных учителей. Вскоре после этого в жизни Эльзы произошли первые испытания, сначала умирает ее любимый старший брат Пауль, а вслед за ним и родители. Смерть горячо любимой матери сама поэтесса назвала «изгнанием из рая». В 1894 году Эльза выходит замуж за врача Джоннатана Бертольда Ласкера (старшего брата всемирно известного шахматиста Эммануила Ласкера) и переезжает с мужем в Берлин. Здесь молодая поэтесса знакомится с лучшими представителями творческой богемы того времени, она берет уроки живописи у художника Симона Гольдберга, кроме того, в это же время публикуются ее первые поэтические произведения, которые сопровождаются ее же иллюстрациями. Однако брак оказался непрочным, и вскоре после развода с Ласкером Эльза вновь выходит замуж за молодого литератора и музыканта Георга Левина, известного под псевдонимом Гервард Вальден, ставшего, впоследствии, основателем и редактором журнала «Штурм» (кстати, идея программного и символического названия журнала принадлежала именно Эльзе Ласкер-Шюлер). Впрочем, и эти отношения также были недолгими. Однако, следует отметить, что благодаря во многом влиянию Вальдена и его связям, имя Эльзы Ласкер-Шюлер приобретает известность в кругах творческой богемы.*

После разрыва со вторым мужем в 1911 Эльза Ласкер-Шюлер ведет активную творческую деятельность, становится членом собрания берлинской богемы «Неопатетическое кабаре», которое стало одной из первых организационных групп раннего экспрессионизма. Она становится ведущей фигурой экспрессионистского десятилетия еще в одном крупном литературном центре Берлина того времени «Западное кафе» (Café des Westens). Вокруг нее группировались в то время Гросс, Моргенштерн, Ведекинд, Хардекопф, там же произошло знакомство с Готфридом Бенном, переродившееся в дальнейшем в большой любовный и поэтический диалог.

Ее произведения публикуются в ведущих художественно-публицистических изданиях нового искусства, это такие журналы-антологии как «Кондор», «Мистраль», «Штурм» и «Факел» (в последнем благодаря содействию и помощи журналиста, литератора и критика Карла Крауса). Вскоре Эльза Ласкер-Шюлер стала заметной фигурой в развивающемся направлении литературного экспрессионизма, ее связывают тесные узы дружбы с поэтами Г.Траклем, Г. Бенном, Я. ван Годдисом, писателем К. Эйнштейном, художниками Ф. Марком, О. Кокошкой. Вместе с тем, несмотря на достаточно тяжелое материальное положение, поэтесса принимает участие в социальных проектах помощи неимущим, выступает против обязательной воинской

* Вальден сыграл значительную роль в продвижении современного искусства в Германии, в 1929 году он сближается с Коммунистической партией Германии и в 1932 эмигрирует в СССР, где занимается преподавательской деятельностью. Далее о его судьбе известно мало. В 1941 году в Саратове следы его теряются, согласно скудным историческим справкам Вальден был репрессирован и погиб в Саратовской тюрьме от сердечной недостаточности.

повинности в Германии, а также в защиту прав женщины и ее социальной роли в обществе, за упразднение аборт. Мироощущение поэтессы, не вписывалось ни в один из альтернативных шаблонов жизненного поведения буржуазного общества Германии.

Следует отметить, что реакция на ее творчество было неизменно резко полярной. Так, сатирик, основатель политического кабаре Эрих Мюзам считал, что в ее поэмах «пылал огонь восточной фантазии». Ф. Кафка, в свою очередь, высказал мнение, что ее поэмы _ «результат беспорядочных мозговых спазмов, характерных для горожанки с повышенной возбудимостью», а К. Краус назвал ее «помесью архангела с торговкой из рыбных рядов». В одном из писем к Мартину Буберу, с которым Эльза Ласкер-Шюлер и переписывалась, и встречалась довольно часто, она защищает свое высоко персональное и глубоко субъективное видение мира и столь же эгоцентричный способ его описания, объясняя, что знает только одну _ свою собственную жизнь, поэтому только о ней и может писать с достаточной степенью авторитетности и авторитарности, необходимой писателю (Lasker-Schüler 1997: 264).

По воспоминаниям ее близких друзей даже внешний облик поэтессы, не соответствовал традиционному образу женщины-представительности европейского общества тех лет. Вот как описывал ее Готфрид Бенн: «Она была маленького роста, стройная, словно мальчик, черные как смоль волосы коротко острижены — в то время такая женская прическа была еще в диковинку, — глаза большие, иссиня-черные, ускользящий, неповторимый взгляд, экстравагантные широкие юбки или брюки, а выше _ еще более немислимое облачение, шея и руки усыпаны броской бижутерией. Нередко спала на скамьях, бедствовала во всех жизненных ситуациях и на протяжении всех своих дней» (Бенн 2008: 415-416). Безусловно, Эльза Ласкер-Шюлер не могла остаться незамеченной. Уже в 1914 году за свой эпатажный стиль поэтесса была четырежды арестована в Мюнхене и один раз в Праге за то, что проповедовала в церкви на своем воображаемом «азиатском» языке перед собравшейся вокруг нее, в конец озадаченной толпой.

В годы правления Веймарской республики поэтесса продолжает активную творческую деятельность. Издатель Пауль Кассирер выпустил собрание ее сочинений в десяти томах. В 1932 году Эльза получает престижную премию Клейста за достижения в искусстве поэзии. Однако с приходом к власти фашистов поэтесса, имеющая в своем происхождении еврейские корни, подверглась серьезным преследованиям. Еще в начале 20-х годов Ласкер-Шюлер вызывает пристальное внимание со стороны «ревнителее» чистоты немецкой культуры. Так, национал-социалистская газета «Мисбахский бюллетень» публикует в 1921 г. стихи Ласкер-Шюлер лишь для того,

чтобы наглядно продемонстрировать, «как евреи деформируют и искажают великий народный язык. Мораль, которую хочет донести до читателей автор сопроводительной статьи, проста и понятна: «инородцам» нет места в пантеоне немецких литераторов» (Maier-Metz 1984: 307).

Вскоре в Германии были запрещены ее произведения, большая часть ее книг была подвергнута публичному сожжению. Известно, что с 1929 года национал-социалисты развернули грандиозную и жесточайшую кампанию по «очистке храма искусства от чуждого, упаднического, дегенеративного немецкого искусства с 1910 года» (в 1937 году в Мюнхене по приказу рейхсминистра просвещения Геббельса была открыта выставка «Дегенеративное искусство»). При этом, определение «дегенеративный» вплотную приближалось к «еврейско-большевистскому», что подвергало смертельной опасности многих представителей авангардного направления в искусстве, покинувших вскоре родину.

Подобной участи не избежала и Ласкер-Шюлер. Уже в первые дни нацистских погромов в 1933 году, после нападения штурмовиков, она была вынуждена спешно покинуть Германию и переехать в Швейцарию, в город Цюрих. Не смотря на то, что в первое время жизни в Швейцарии Эльза получила определенную защиту от преследования нацистов, разрешения на трудовую деятельность как литератора и длительное пребывание в стране она не добилась. Поэтесса вынуждена часто менять место жительства, живет в основном за счет продажи своих рисунков, которые, не смотря на запрет, пользовались успехом у состоятельной швейцарской публики. В 1934 году ей даже некоторое время пришлось жить в хосписе Аугустинахоф от швейцарской евангелической общины, атмосфера в котором оказывала на Эльзу гнетущее воздействие. В своем письме к молодому литератору Фридриху Кемпу она писала: «Вчера впервые за этот месяц сходила в кино, но сидела словно окаменевшая и потом в слезах снова вернулась туда, где никто никогда не улыбается. Я тоже уже стала походить на них...» (Lasker-Schüler 1997: 187).

В это тяжелое время ее поддерживают друзья, в Швейцарии она знакомится с Томасом Манном, а затем и с Клаусом Манном, благодаря которому были опубликованы несколько ее поэтических текстов в ежемесячном литературном издании «Ди Заммлунг». Кроме того, периодически поэтесса выступала с литературными докладами и лекциями о своей поэзии, о творчестве молодых художников того времени по радио и публично, ее тексты, посвященные истории Палестины, были также опубликованы в двух периодических изданиях еврейской общины в Швейцарии (*Israelitisches Wochenblatt für die Schweiz* (Zürich) и *Jüdische Presszentrale Zürich*). В 1936 году на сцене любительского драматического театра Цюриха состоялось первое

представление ее произведения «Артур Аронюмус и его отец», в котором отображены напряженные взаимоотношения между евреями и христианами. Актерами были немецкие эмигранты, знавшие Эльзу Ласкер-Шюлер еще по Берлину. Однако, уже после второго представления, спектакль был запрещен по требованию немецкого посольства. В это же время в Германии, из выставочной национальной галереи Берлина были изъяты все ее работы по живописи и графике с той же пометкой «дегенеративное искусство» (entartete Kunst).*

Весной 1934 года Эльза Ласкер-Шюлер совершает из Швейцарии свое первое путешествие в Палестину. Друзья неоднократно приглашали ее туда, но основная причина ее выезда из страны – необходимость получения новой швейцарской визы. Хотя Ближний Восток вызывает в ней восхищение, однако она видит, как отличается реальность от картин, которые рисовало ее воображение. Важно заметить, не смотря на то, что поэтесса родилась в Германии, и в семье господствовал европейский уклад жизни, ее иудейское происхождение никогда не утрачивало для нее свое значение. Так, в автобиографических текстах она создала себе целую родословную, лишь отчасти опирающуюся на реальные факты, в которой "назначила" своего прадедушку главным раввином Рейнской области и Вестфалии, а о себе писала, что она родом из Египта. Будучи уже в зрелом возрасте, Ласкер-Шюлер стала подписывать письма, и даже официальные документы именем "принц Юсуф Фивский**", ставший в кругу богемы ее творческим псевдонимом. Многовековые гонения и притеснения еврейского народа поэтесса принимала очень близко к сердцу, и, по существу, вся ее поэзия пронизана болью и пропитана слезами. Уже в ранних поэтических текстах поэтесса обращалась к национальным еврейским мотивам. А когда в 1922 г. появились переводы стихов Эльзы Ласкер-Шюлер на иврит, переводчица отметила в предисловии, что языковые средства оригинала странным образом кажутся заимствованными из иврита: «Кажется почти случайностью, что они изначально написаны не на иврите. Можно даже назвать это «ивритским немецким». Одно из самых известных ранних стихотворений Ласкер-Шюлер – «Мой народ» («Mein Volk»), в котором удивительным образом перекликаются библейские мотивы и пророчество поэтессы еврейскому народу той трагической судьбы и лишений, которые выпали на его долю в годы правления нацистов. Впервые

* Лишь в 2011 году в Берлине состоялась впервые после смерти Эльзы Ласкер-Шюлер выставка ее живописных и графических работ. Основная часть ее рисунков сейчас находится в музее изобразительных искусств г. Вуппертала.

** На литературное и художественное творчество Эльзы Ласкер-Шюлер глубоко повлияли археологические находки из Древнего Египта, увиденные ею в Берлинском Новом музее в 1913 году. Пользуясь разными античными мотивами, Эльза Ласкер-Шюлер создала фигуру «Юсуфа, принца Фивского». Эта мифическая фигура, имя которой напоминает старозаветного Иосифа, была соткана из древнеегипетских, но также еврейских, мусульманских, христианских элементов.

оно было опубликовано еще в 1905 г. в сборнике “Седьмой день”; оно же вошло в 1912 г. в цикл “Иудейские баллады”.

Во время первой поездки в Палестину было создано одно их значимых прозаических произведений, лирический очерк «Земля иудеев» («Das Hebräerland»), в котором лейтмотивной темой стала победа любви и толерантности над национальной враждой. Сама поэтесса так писала о нем своему покровителю, крупному швейцарскому фабриканту Сильвиану Гуггенхайму «Как кузнец диадему я выковала там каждое слово в золоте» (Lasker – Schüler 1997: 246). Переписку Эльзы Ласкер-Шюлер в этот период следует выделить отдельно. За годы, проведенные в Швейцарии, она написала свыше 700 писем, среди ее корреспондентов были Пауль Цех, Томас Манн, Макс Райнхард, Эрнст Толлер, Эрих Мюзам, Оскар Кокошка. Именно в письмах можно познать ее сокровенные мысли, совершенно индивидуальный поэтический код, и вместе с тем, читателю открываются все тяготы жизни и лишений поэтессы в эмиграции. Большое количество писем было написано в то время ее племяннице Эдде Линднер (свыше 90 писем), проживавшей в Берлине с семьей в весьма стесненных обстоятельствах. В каждом письме Эльзы к ним можно найти слова поддержки и ободрения. Не смотря на собственное бедственное положение, она старалась помочь им и материально. Как она сама писала в одном из писем Томасу Манну: «Я разделяю нужду со своими друзьями».

Еще один весьма значительный пласт в переписке поэтессы тех лет – это письма к ее поклоннику, молодому адвокату из Берна Эмилио Раасу. Они познакомились в ноябре 1933 года в Берне, после лекции поэтессы на литературном вечере в молодежной студенческой организации «Союз Берна», вице-президентом которой являлся Эмиль Раас. Поводом для их знакомства послужил восторженный отзыв Рааса на ее выступление, опубликованный в газете «Юдише Прессцентрале Цюрих», в котором молодой человек, в частности, так писал о ее поэтическом мастерстве: «...это был ковер, сотканный из слов-цветов, звезд и человеческих желаний, мягкий как шелк и такой красочный, какого мы доселе еще не видели, старый иудейский храм восстал пред нами из баллад, как-будто сложенный из красивейших, дорогих колонн. Но более всего нас поразили образы людей из библейских времен, истинно приближенных к Богу...» (Lasker-Schüler) . В ответ Эльза Ласкер Шюлер написала ему благодарственное письмо, и после этого последовало еще около 200 писем _ исповедей.

Не смотря на разницу в возрасте в сорок лет (поэтессе на тот момент было уже 63 года), между ними установилась удивительная близкая духовная связь. Образ Эмиля Рааса «странника в светлом альпийском пальто» мы встречаем в стихотворении «Иерусалим», написанного в уже Палестине, но в котором отображены мотивы ее воспоминаний о швейцарской эмиграции:

*Im lichten Alpenmantel eingehüllt –
Und meines Tages Dämmerstunde nähmest –
Mein Arm umrahmte dich, ein hilfreich Heiligenbild.
Wie einst wenn ich im Dunkel meines Herzens litt –
Da deine Augen beide: blaue Wolken.
Sie nahmen mich aus meinem Trübsinn mit .*

(Lasker-Schüler, 2000: 57)

Адвокат Раас во многом также помогал ей улаживать многочисленные бюрократические осложнения, связанные в частности с продлением разрешения на ее пребывания в Швейцарии. Нередко Эльза выплескивала в своих письмах к нему гнев и негодование на собственную слабость, «...когда я думаю об униженных и погибших в концлагерях, я стыжусь своих жалоб» – писала она в одном из писем (Lasker-Schüler, 1997: 398). Контрольные наблюдатели, негласно приставленные нацистами к ней, постоянно докладывали о ее многочисленных нарушениях установленных предписаний. В 1938 году ее лишили гражданства Германии, в официальных инструкциях НСДАП ее стихи именовались «словесным салатом», понять который невозможно.

В 1939 году Ласкер-Шюлер предпринимает третью поездку в Палестину, но вскоре разгорается Вторая мировая война, в продлении швейцарской визы ей было отказано. Швейцария, с большим трудом удерживающая нейтралитет в войне, использовала возможность избавиться от неудобной поэтессы с еврейскими корнями. Иерусалим становится ее последним прибежищем. Несмотря на чувство причастности к восточной культуре, в отрыве от европейской литературной жизни Ласкер-Шюлер чувствует себя неудобно. В одном из писем она писала: «Трудно мне здесь, среди местных. Отсюда и царь Давид куда-нибудь съехал бы» (Lasker-Schüler 1997: 434).

Тем не менее, она не прекращает писать и, используя любую возможность, ездит по окрестным городам с докладами и чтениями для немецкоязычных эмигрантов. В Иерусалиме выходит последний прижизненный сборник ее стихов «Мой голубой рояль». Его издал палестинский книгоиздатель Шокен. Книга приобрела мировую известность. Одноименное стихотворение из этого сборника выражает весь трагизм человека, рожденного творцом, оно стало «криком души», болью, лебединой песней поэтессы, не изменившей себе, своему поэтическому « Я » до последних дней жизни.

Творчество – единственное, на что она может опереться на склоне лет, пережив потерю родины, любимых мужчин, а также единственного сына, умершего от туберкулеза. Она, не смотря на свой преклонный возраст, все так же верна своему эпатажному стилю, вхожа в диаспору еврейских немцев, общается с лучшими представителями интеллигенции, среди них

были Мартин Бубер и Макс Брод. Свои впечатления о жизни в Иерусалиме она выражает в небольших эссе, не изменяя при этом своему мировидению, наполненному тоской по идеальному миру, жадной светлого будущего, исканием лучшего места: «Я прихожу из гущи града Иерусалима. Я так люблю жить в гуще города любого города и вот – Иерусалима! А где-нибудь в уюте за изгородью живой – казалось бы мне бегством от событий. А мне бы вовсе не хотелось прозевать ни утоляющего, ни болезненного, ни муки, ни засиявшей вдруг улыбки дар обретшего ребенка..... Мне только бы не упустить ни одного события ни звука ни шага ни копыта ни ноги! Ни один осел, тем паче – караван верблюдов не минует моего взгляда. И часто на вопрос: отчего не живу я в Рехавии или в другом предместье Иерусалима, я отвечаю отговоркой – лживой не вполне. Нельзя же целый день питаться лишь одним зеленым десертом! Даже птицы сами живут со мной в волнении города Иерусалима, а они свободны выбирать и принять приглашение их лиственной праматери осесть в ветвях тенистых в садах Рехавии» (Перевод с немецкого – Н. Зингер, Е. Зингер).

Поэтесса скончалась 1945 году в возрасте 76 лет от тяжелой сердечной недостаточности, похоронена на Масленичной горев Иерусалиме, в самом святом для евреев месте. Вопреки все более разгорающемуся конфликту между иудейским и арабским миром, одним из ее последних проектов была попытка убедить и евреев, и арабов построить совместными усилиями парк с аттракционами, «чтобы все научились вместе развлекаться и веселиться». Незадолго до своей кончины в 1945 году на Двадцать первом конгрессе евреев она, встав со своего места, сказала: «Знаете, как можно разрешить еврейско-арабские конфликты? Есть один-единственный способ: вместе радоваться жизни. Нужно заложить увеселительный парк для евреев и для арабов, куда они могли бы прийти, чтобы вместе поесть картофельные оладьи, вместе покататься на одних и тех же каруселях, вместе поиграть в колесо фортуны. А над входом там должно быть написано: “Во славу Божью!”» (Перевод с немецкого – Н. Зингер, Е. Зингер).

Настоящее признание пришло к поэтессе лишь в конце 70-х _ начале 80- х годов. В Берлине ныне установлены две памятные доски. Первая на доме, где в 1909—1911 годах жила Эльза Ласкер-Шюлер, и где они совместно с мужем Г. Вальденом издавали экспрессионистский журнал «Der Sturm». Вторая на доме, где она жила с 1924 по 1933 год. В 1990 году в Вуппертале было создано политико-литературное «Общество Эльзы Ласкер-Шюлер» (нем. «Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft»), а также Учреждена Драматическая Премия им. Эльзы Ласкер-Шюлер (нем.: Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis).

ЛИТЕРАТУРА:

- Бенн 2008:** Бенн Г. *Двойная жизнь: Проза, эссе, избранные стихи*. М., 2008.
- Пестова 2004:** Пестова Н. *Немецкий литературный экспрессионизм*. Екатеринбург: 2004.
- Семенова 1983:** *Экспрессионизм и современное искусство авангардизма*. М.: 1983.
- Ришар 2003:** Ришар Л. *Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка*. М.: 2003.
- Hiller 1965:** Hiller K. *Die Weisheit der Langweile*. Eine Zeit- und Streitschrift. Leipzig., 1965.
- Lasker-Schüler 1997:** Lasker-Schüler E. *Ausgewählte Briefe im Exil*. Frankfurt/Main, 1997.
- Lasker-Schüler 2000:** Lasker-Schüler E. *Briefe und Dichtungen*. Frankfurt/Main, 2000.
- Maier-Metz 1984:** Expressionismus-Dada-Agitprop. *Zur Entwicklung des Malik-Kreises in Berlin 1912-1924*. Frankfurt/Main, 1984.

ALEXANDRE STROEV

France, Paris

Université Sorbonne Nouvelle –Paris 3

Russian Writers and Parisian Actress the 18th-Century in Literature and in Life

In the 18th century, the police monitored foreigners intensely. The reports of morality inspectors and police officers who spied on diplomats and aristocrats now help us to reconstitute the everyday life of Parisian Russians of that era. Shuvalov, Golitzine, Strogonov, Razumovsky, Beloselsky, and Vorontsov were among those who inhabited Paris for years on end. Russian nobles and literary figures appeared at the Court of Versailles, visited Masonic lodges, artists' workshops, frequented writers and philosophers, maintained their own salons and gambling houses, and supported actress mistresses. The police were not overly preoccupied with writers, but nevertheless spied on A.Kantemir, A.Beloselsky, A.Shuvalov, D.Fonvizin, I.Chemnizer, N.Lvov, E.Dashkova, S.Rumyantsev, and others. A comparison of police records with the memoirs and correspondence of Russian aristocrats will help to outline their intellectual networks (Diderot, Grimm, Rousseau, Marmontel). Scandalous tales of their good or ill fortune in love reached the desk of the Chief of Police and the Minister of Foreign Affairs, and even the ears of Louis XV, great lover of spicy stories. Echoes surface in Pushkin's epigram about General Orlov and the dancer Istomina. Diderot dedicated his story *Spoofing* to Parisian Russians, Pushkin refers to them in the *Queen of Spades* and *The Blackamoor of Peter the Great*.

key words: Writers, Actress, Paris, Pushkin.

А.Ф. СТРОЕВ

Франция, Париж

Университет Новая Сорбонна – Париж 3

Русские писатели и парижские актрисы XVIII века в литературе и жизни

В отличие от XX столетия, когда войны, революции и политические преследования вызвали несколько волн русской эмиграции, в эпоху Просвещения длительная поездка по Европе – необходимая составная часть образования русского дворянина. Научам обучаются в Германии и Голландии, любви к искусствам — в Италии, светскому поведению – в Париже. Разумеется, иногда бывшие фавориты впадают в немилость и отправляются в вынужденную поездку по Европе (Разумовский, И.И. Шувалов, Е.Р. Дашкова), но это отнюдь не ссылка в Сибирь.

В XVIII веке около 600 русских дворян живет в Париже, многие с семьями. Одни проводят несколько месяцев, другие остаются на годы. Их мемуары, дневники, письма, а также донесения французской полиции по надзору за иностранцами и полиции нравов позволяет воссоздать систему социальных связей русских парижан, описать их повседневную жизнь и их круг интеллектуального общения.

В эпоху Людовика XV полицейские инспектора представляли подробные донесения о поведении актрис и их любовников, в первую очередь иностранцев. Отчеты писались изысканным литературным слогом, и не без юмора, ибо начальник парижской полиции зачитывал их по утрам королю. При Людовике XVI полиция сосредоточилась в основном на слежке за иностранными дипломатами, хотя пикантные истории не исчезли вовсе из отчетов. Донесения сохранились в Библиотеке Арсенала, в Национальной библиотеке Франции и в Архиве МИДа и частично были опубликованы. Мы готовим полное издание отчетов, посвященных русским и данной работе рассмотрим в качестве примера только один эпизод.

Главным центром притяжения для русских остается дом посла, который устраивает регулярные приемы, собирает соотечественников на официальные и религиозные праздники. Кроме того, в его доме можно играть в азартные карточные игры, запрещенные полицией. Успехом пользуются философские салоны и музыкальные вечера у графов Строгановых и Шуваловых, у графини Разумовской, праздники и балы у князей Голицыных (Lilti 2005), приемы у барона Фридриха Мельхиора Гримма, представлявшего в Париже интересы императрицы Екатерины II. Русские посещают масонские ложи, мужские и смешанные, а в конце века – якобинские клубы и Национальное собрание (П.А. Строганов). Коллекционеры (Н.А. Демидов,

граф А.С. Строганов) осматривают мастерские художников и скульпторов, собирают большие коллекции. Лучшие выпускники Петербургской Академии Художеств приезжают на годичную стажировку, учатся у французских художников, пользуются советами и покровительством князя Д.А. Голицына и его друга Дени Дидро.

Русские писатели, историки и ученые подолгу живут во Франции, некоторые в качестве дипломатов: князь Антиох Кантемир, Сергей Плещеев, Никита Демидов, князь Александр Белосельский, князь Дмитрий Голицын, Юлия Крюднер, Павел Потемкин, Иван Хемницер, Михаил Львов, граф Андрей Шувалов, Денис Фонвизин, Андрей Нартов, граф Сергей Румянцев, Николай Карамзин. Приезжают действующие и будущие президенты Академии Наук: графы Кирилл Разумовский и Владимир Орлов, княгиня Екатерина Дашкова, президент Академии Художеств граф Александр Строганов, основатель Петербургской Академии Художеств и Московского университета Иван Шувалов, куратор Московского университета Иван Мелиссино. Они сводят знакомство с французскими философами, посещают их, вступают в переписку, переводят их книги, как Павел Потемкин. Нелюбимый Жан-Жак Руссо принимает графа Владимира Орлова, дружит с графом Александром Головкиным; Иван Хемницер ходит каждое утро к его дому, чтобы увидеть его издали, а Денис Фонвизин повидать философа не успевает и подробно описывает его кончину. Он же рассказывает о приезде в Париж Вольтера, тогда как все остальные посещают Вольтера в Фернее и Женеве и/или переписываются с ним (А.Д. Кантемир, И.И. Шувалов, граф А.П. Шувалов, князь Александр Белосельский, княгиня Е.Р. Дашкова и др.). Именно знакомство с Вольтером и обеспечивает европейскую славу, обмен письмами и стихотворными посланиями с фернейским патриархом непременно попадает во французскую печать. А.П. Шувалов и А.М. Белосельский печатают много произведений во Франции, составляя репутацию не только себе, но и всей русской литературе. Дидро переписывается с И.И. Бецким, беседует с Е.Р. Дашковой и В.Г. Орловым, а вот Фонвизина не принимает и тот, обидевшись, называет в письмах всех философ «шарлатанами», и удовольствуется знакомством с менее известными писателями, Тома и Мармонтелем.

Описание пребывания русских во Франции вызывает к жизни многочисленные литературные тексты. Французские поэты воспевают приезд графа и графини Северных, великого князя Павла Петровича и Марии Федоровны, в 1782 г. (Coudray 1782). Французские и русские комедии высмеивают неотесанность россиян (Р. Пуассон, «Поддельные москвитяне», 1668, Д. Фонвизин, «Бригадир», 176, Д. Хвостов, «Руской парижанец», 1783), и полицейские донесения им вторят. Напротив, Вольтер в поэме «Россиянин в Париже» (1760) представляет своего героя как истинного знатока французской культуры.

В XIX в. Пушкин рассказывает о россиянах в Париже в «Пиковой даме» и в «Арапе Петра Великого», и одна и его эпиграмм описывает ситуацию, напоминающую о галантном мире Франции предшествующего столетия.

*Орлов с Истоминой в постеле
В убогой нагоде лежал
Не отличился в жарком деле
Непостоянный генерал.
Не думав милого обидеть
Взяла Лауса микроскоп
И говорит: «Позволь увидеть,
Чем ты меня, мой милый, <...>» (1817)*

Знаменитая балерина Авдотья Истомина, сверстница Пушкина, танцевала в балетах Шарля Дидло по его произведениям, «Кавказский пленник, или Тень невесты» (1823, композитор Кавос) и «Руслан и Людмила» (1824, композитор Шольц). Поэт описывает ее в «Евгении Онегине» (I, XX), она появляется в набросках неоконченных романов «Les deux danseuses» («Две танцовщицы», план на французском языке) и «Русский Пелам». Пушкин был влюблен в Истому, ревновал, а потому и припечатал эпиграммой соперника, князя Алексея Федоровича Орлов, боевого генерала, участника войн против Наполеона. Трудно сказать, произнесла ли Истомина фразу про микроскоп, но можно описать ее литературный и исторический контекст.

Андрей Добрицын нашел вероятный литературный источник: стихотворение «О пользе очков», приписываемое Шарлю Борду, впервые опубликованное в 1756 г. (Добрицын 2008: 426-427). Заключительные строки в вольном переводе звучат так: «Очки на нос воодрузи / И ты найдешь свой член в горсти» (здесь и далее перевод мой). При перепечатке в 1769, 1772, 1776 и 1778 гг. финальная реплика изменилась и стала ближе к пушкинскому тексту: «И ты *узришь* свой член в горсти».

Для того, чтобы правильно оценить литературный и исторический контекст пушкинской эпиграммы, необходимо определить роли действующих лиц, актрисы и вельможи.

Во-первых, это модная и престижная любовница, помогающая проматывать состояние, ибо репутация повесы составляется безудержными тратами и долгами. «Танцовщицу держал! и не одну: трех разом!», уверял Чацкого Репетилов (Горе от ума. IV, 4.) Как пишет Франсуа Антуан Шеврие в романе «Мемуары честной женщины» (1753), «Актрисы – это публичные афиши, извещающие о состоянии частных лиц». Чем большим успехом пользуется она на сцене, тем выше расходы покровителя.

Во-вторых, актриса находится на содержании, так сказать, на законном основании. Принятие в труппу королевского театра (Французская Комедия, Опера, Комическая Опера) обеспечивало положение в обществе, пусть и не слишком почтенное, и освобождало девицу, даже несовершеннолетнюю, от родительской опеки. Поскольку фигурантки в Опере зачастую не получали жалования, то богатые любовники с лихвой возмещали его.

В третьих, она комедиантка не только на театре, но и в жизни. Как свидетельствуют донесения парижской полиции нравов, актриса, как правило, изменяет любовнику, ведет несколько интриг одновременно, не брезгует разовыми посещениями.

Во французской сатирической литературе XVIII века публичная женщина противопоставляется публичным людям – государственным мужьям или философам, еще более продажным, беспутным и беспринципным, чем она. Противник энциклопедистов Шарль Палиссо бросает им эти обвинения в комедии «Куртизанки» (1775). Подобно античным гетерам, парижские Лаисы предстают как философки, устами которых глаголет истина. Зачастую литераторы наряжают своих героинь в античные одеяния, описывая современные нравы (Cortey 2001). Публичная женщина делает истину публичной. Вольнодумство ей ведомо, а посему она может наставлять философов на путь истинный, как это делает героиня анонимного антивольтеровского памфлета «Лаиса – философка, или Мемуары г–жи Д*** и ее беседы с Вольтером о его безбожии, его дурном поведении и безумии» (1761).

В комедии Эдма Бурсо «Эзоп при дворе» (1701) Лаиса отказывается выйти замуж за Эзопа и высмеивает его уродство, упоминая микроскоп, которого, разумеется, в античности не знали:

ЛАИСА

*Микроскоп не надо брать,
Чтоб уродство увидеть.
Разум прям, да тело криво.
Хоть мораль его красива,
Басен Гиленей не ест (Boursault 1701 ; IV, 1).*

Князь Андрей Михайлович Белосельский, посланник в Саксонии, парижских Лаис жаловал. В донесении полиции от 17 мая 1776 г. говорится, что дипломат прибыл в Париж для поправления здоровья: «Телосложения мощного и крепкого, любитель прекрасного пола, он переоценил свои возможности; в прошлое пребывание он снискал великую репутацию у наших Лаис; приходится предположить, что ныне он искупает свои наслаждения» (АМАЕ. Vol. 10. F. 31r –v).

Ради красного словца актрески не щадили заезжего молодца. Девица Грекур вспомнила о микроскопе, как Истомина пятьдесят лет спустя. Доносение от 22 ноября 1765 г. гласит: «Русский князь, гетман Разумовский, видом и статью напоминающий резвого скакуна, посетил 16 числа девицу Грекур, которая не на шутку обрадовалась, вообразив, что имеет дело с недюжинным силачом, но крепко обманулась в своих ожиданиях, ибо, как она уверяет, не только потребен микроскоп, дабы узреть его прелести, но вдобавок, вопреки пословице «мал золотник, да дорог», тот выдохся после первой скачки и никакими ухищрениями ни вздоха более от него нельзя было добиться. Воистину, много гонору, да мало толку. Десять луидоров послужили ей в утешение» (Paris sous Louis XV. Т. 3 (1910): 50).

Речь идет об уже упоминавшемся графе Кирилле Григорьевиче Разумовском, брате фаворита императрицы Елизаветы Петровны. В царствование Екатерины II семья вышла из милости. В 1764 г. К.Г. Разумовский был вынужден оставить должность Президента Академии Наук, отказаться от украинского гетманства, взамен которого получил почетное звание генерала-фельдмаршала, а затем отправился путешествовать в Европу. В Париже он развлекался осенью-зимой 1765 г. вместе с другим опальным временщиком, Иваном Ивановичем Шуваловым, который жил во французской столице в 1764–1767 гг.

28 ноября 1765 г. «Князь Разумовский и г-н Шувалов ужинали с девицами Грекур и Даржанвиль» (Paris sous Louis XV. Т. 3: 54). Как видим, щедрость Разумовского оказалась для Грекур аргументом весомым. Отметим, что обе актрисы, славившиеся красотой, были из заведения супругов Бриссо, которое обслуживало самых знатных и богатых клиентов, включая принцев крови и наследников европейских престолов, и пользовалось особым покровительством инспектора полиции нравов Маре (см. Venabou 1987).

В течение всего столетия французская полиция и дипломатия тесно сотрудничали и регулярно обменивались информацией. Так, 6 мая 1763 г. инспектор Маре получает копию письма Матрены Павловны Салтыковой, урожденной Балк, жены русского посланника в Париже, графа Сергея Васильевича Салтыкова, к своему любовнику, д'Эмару де Вильмару, а заодно возможность подслушивать их беседы из соседней комнаты в доме, где проходят свидания (Venabou 1987: 115; Journal des inspecteurs 1863: 270-271). Когда через год М.П. Салтыкова возвращается из Парижа в Петербург, по свидетельству Джакомо Казановы, ее сопровождает в поездке граф Андре Тотт, брат Франсуа Тотта, находившегося на турецкой службе. В 1768 г., в связи с началом русско-турецкой войны, русские власти высылают Андре Тотта за шпионаж (Строев 1998: 339-340).

Сам же граф С.В. Салтыков, который в 1752-1754 гг. пользовался благоклонностью великой княгини Екатерины Алексеевны, будущей императри-

цы, в 1761 г. подхватил дурную болезнь и заразил актрису Люси. Взойдя на трон, Екатерина II назначила его в июле 1762 г. посланником в Париже, но когда весть о его похождениях дошла до Петербурга, Салтыков был отставлен от места. Жена с ним разошлась, актрисы отказывали ему от дома, да и в заведение Бриссо не пускали, дабы он девиц не перезаразил (23 декабря 1763 г.; *Journal des inspecteurs* 1863: 370; см. также Mathorez 1918: 314-317; Смилянская 2002).

На графа Разумовского у французской дипломатии были давние виды. Еще в 1752-1754 гг. Франция пробует связаться с гетманом и предложить ему отделить Украину от Российской империи и возглавить независимое государство (см. Борщак 1957). Версаль отправляет к нему на службу врача Никола Габриеля Клера (Леклера), будущего литератора и историка (о его дальнейшей шпионской деятельности в России см.: Stroev 2004). К.В.Разумовский покидает Петербург в 1764 г. вскоре после провала заговора Василия Мировича, который, как доказывает Илько Борщак, был связан с украинцами, перешедшими на сторону Турции, и, по утверждению французских дипломатов, был вхож к Разумовскому (Борщак 1957). Поэтому в Париже К.В. Разумовский находился под особым присмотром полиции, о чем свидетельствует и то, что постоянную любовницу ему опять-таки подыскивали Бриссо: «Князь Разумовский горячо желал иметь любовницу еще неизвестную, и девица Кларимонд из Фонтенбло сумела ему понравиться своей привязанностью к маркизу де Дюрасу, которую не могли поколебать даже самые блестящие предложения. С тех пор как она покинула труппу Монтазье, а маркиз, как говорят, расстался с ней, россиянин поручил даме Бриссо отыскать ее в Париже и узнать, во что ценит она себя, выдав даме карт бланш для достижения цели. Можно сказать, что миром правит прихоть, ибо, честно говоря, ничего особенного в ней нет, как вы сами сможете убедиться завтра во время аудиенции, на которой она должна предстать» (6 декабря 1765 г.; *Paris sous Louis XV*. Т. 3. P. 56-57).

Частую актрисы одаривали своим благосклонным вниманием поочередно нескольких россиян. Те тоже меняли содержанок, да и за словом в карман не лезли. Так Гертруда Соави (Сюави), танцовщица парижской Оперы, любовница Джакомо Казановы, состояла на содержании у юного графа Александра Романовича Воронцова (1759-1761), а после разлуки вплоть до 1764 г. получала годовой пенсией в 12 000 ливров. В 1761 г. ее посещал граф Н.Ф. Апраксин, а в 1764 г. посланник во Франции князь Д.А. Голицын. В 1764 г. она пустилась во все тяжкие, из содержанки стала куртизанкой, в 1766 г. вышла из моды и разорилась. «Граф Апраксин, который вот уже две недели содержит девицу Шедевиль, фигурантку в балетах Оперы, решил несмотря на это попробовать девицу Сюави, танцующую в том же спектак-

ле. Не знаю, во что она ему обошлась, но, по всей видимости, не слишком понравилась, ибо он во всеуслышание заявил, что она *хороша только на сцене*» (21 февраля 1761 г. Paris sous Louis XV. Т. 1: 296-297).

Н.Ф. Апраксин и Д.А. Голицын делили также девицу Ре, фигурантку Оперы (1761). Кроме того, до женитьбы на графине Шметау в 1768 г., князь Голицын посещал девиц Бовуазен (1762) и Дорвиль (1765, обед в заведении Гурдан) и содержал актрису Дорне. Историю их взаимоотношений описал Дени Дидро, друг Дмитрия Голицына, в рассказе «Мистификация» (Diderot 2004; Catrysse 1970; Venot 1981).

Как мы видим, пушкинская эпиграмма воспроизводит обычную для Франции модель взаимоотношений вельможи и актрисы. Правила щегольского поведения предполагают модную и престижную любовную связь. За редкими исключениями любовные отношения не предполагают верности, тем более со стороны актрисы. Она обязана обогатить богача до нитки, посмеяться над ним, а затем выгнать; искренне влюбленная комедиантка теряет уважение у своих товарок. Обманы и измены обоюдны. Смена партнера – в природе вещей. Как пишет Шарль Пино Дюкло в романе «Исповедь графа де***» (1742), через пару месяцев надо возвращать любовницу обществу как «товар который должен находиться в обращении». В случае конфликта соперника приговорают красным словом, которое становится достоянием гласности. В Париже убивает смех, и дело, как правило, не доходит до поединка. Не то в Петербурге, где из-за Истоминой в ноябре 1817 г. погиб на дуэли ее возлюбленный граф В.В. Шереметев.

АРХИВЫ И ИХ ПУБЛИКАЦИИ

Archives du Ministère des Affaires étrangères (AMAE), Fonds Contrôle des étrangers (1771-1791), 93 vol.

Bibliothèque de l' Arsenal, Fonds 7, n 10028 (1758), n°10249 (1749-1752), n 10283-10293 (1725, 1729-1748, 1750, 1753-1754, 1761, 1767).

BNF, Mss, Fonds Français, n 11357-11360.

Journal des inspecteurs 1863: Journal des inspecteurs de M. de Sartine / éd. L. Larchey. Bruxelles – Paris: 1863.

Paris sous Louis XV. Т. 3.: Paris sous Louis XV: rapports des inspecteurs de police au roi / éd. C. Piton. Paris: 1905-1914, 5 vol. (années 1740-1760).

ИСТОЧНИКИ

Boursault 1701: *Boursault E.* Esope à la Cour. 1701 (IV, 1).

Coudray 1782: *Coudray A.J.* Le Comte et la comtesse du Nord. Anecdote russe. Paris, 1782

Diderot 2004: *Diderot D.* Contes et romans / éd. M. Delon. Paris, 2004.

ЛИТЕРАТУРА

Борщак 1957: Борщак И. *Слидами гетьмана Розумовського у Франції*. Munich, 1957.

Добрицын 2008: Добрицын А.А. *Вечный жанр. Западноевропейские истоки русской эпиграммы XVIII – начала XIX века*. Верн, 2008.

Смилянская 2002: Смилянская Е.Б. *Скандал в благородном семействе Салтыковых: пагубные страсти и «суеверия» в середине XVIII в. Россия в XVIII столетии*. М., 2002. С. 74-96.

Строев 1998: Строев А.Ф. «Те, кто поправляет фортуна» *Авантюристы Просвещения*. М., 1998

Benabou 1987: Benabou E.-M. *La Prostitution et la police des mœurs à Paris au XVIII^e siècle*. Paris, 1987.

Benot 1981: Benot Y. *Diderot, de l'athéisme à l'anticolonialisme*. Paris, 1981.

Catrysse 1970: Catrysse J. *Diderot et la mystification*. Paris, 1970

Cortey 2001: Cortey M. *L'invention de la courtisane au XVIII^e siècle dans les romans-mémoires des «filles du monde» de Madame Meheust à Sade, 1732-1797*. Paris, 2001.

Lilti 2005: Lilti A. *Le monde des salons: sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris, 2005

Lozinski 1925: Lozinski L. *Le Prince Cantemir et la police parisienne (1741)*. *Le Monde slave*, 1925, t. II. P. 223-247

Mathorez 1918: Mathorez J. *Les étrangers en France sous l'Ancien régime : histoire de la formation de la population française*, Paris, 1919-1921, 2 vol.

Stroev 2004: Stroev A. *Les espions français en Russie durant la guerre entre la Russie et la Turquie (1768-1774) // L'influence française en Russie au XVIII^e siècle*. Paris, 2004. P. 581-598.

SABINA TARVERDIYAVA

Azerbaijan, Baku

Baku Slavic University

Women of the Russian Emigration: Courage School

The Russian women of emigration, continuing literary activity, uniting round itself creative persons, became the mercy and humanity center. Zynaida Gippius's literary salon, religious activity of Mother Maria, Golovina A.S. "silent" prose. etc. here only some names of women of the Russian emigration which the example showed force of a weak half of mankind. If to sound names of these women, it becomes clear, their role and value in formation and association of the Russian emigration. Where there would be no these women, they always became the center of new ideas, images.

Key words: *Women, emigration, school, literary.*

С.Е.ТАРВЕРДИЕВА

Азербайджан, г. Баку,

БСУ

Женщины русской эмиграции: школа мужества

Наверное, звучание данной темы является парадоксальным. И, тем не менее, школа мужества и женщины эмиграции понятия взаимодополняющие друг друга. В ситуациях, которые сломали бы многие сильные личности, женщины эмиграции показали удивительную стойкость духа и силу воли. Именно сила этих женщин позволила им не просто выстоять, но и развиваться. Если озвучить имена, станет понятно, их роль и значение в формировании и объединении русской эмиграции. Где бы ни находились эти женщины, они всегда становились центром новых идей, образов. Они таинственным образом сохраняли свой нравственный облик в чужой среде, где не выдерживали даже сильные мужчины. Они не только сохраняли свои принципы и веру, но становились своеобразным центром для окружающих их людей. Каждая в своей среде пыталась воссоздать иллюзию свободы, насколько это было возможно. Ведь именно для этой свободы они покинули свою Родину. Они были экзотикой на первых парах эмиграции, но постепенно стало понятно, какой огромный вклад они могут привнести в культуру и искусство тех стран, куда эмигрировали.

Например, если рассмотреть творческую судьбу Зинаиды Гиппиус, можно увидеть именно эту тенденцию. Гиппиус, которая была олицетворением декаданса – «декадентской мадонной», как ее называли после публикации «Посвящения», которая тщательно продумывала свое социальное и литературное поведение, смогла сохранить свои позиции и в эмиграции. И в Петербурге, и в Париже ее литературный салон считался центром, где озвучивались самые смелые идеи и мысли. Ее манера и стиль не изменились и в эмиграции. Она не утратила своего значение и места в глазах не только начинающих, но и именитых поэтов и литературных деятелей эпохи. Ее дом и в эмиграции остался важным центром религиозно-философской и общественной жизни. Посещение этого дома было обязательным для молодых мыслителей и писателей. Все они признавали авторитет Зинаиды Гиппиус и считали, что именно ей принадлежит главная роль во всех начинаниях сообщества. В то же время почти все они испытывали неприязнь к хозяйке этого салона за ее высокомерие, нетерпимость и страсть экспериментировать над людьми. Создав общество «Зеленая лампа» (1925 – 1940), она провозгласила в творчестве новую эстетику. Основой этой эстетики была Свобода. Зинаида Гиппиус не приняла идей революции. Она как бы создала

вокруг себя мир, в котором была главной. Наверное, этим же объясняются и раздражавшие столь многих стиль поведения и манера приема гостей, которая нередко вызывала шок у неосведомленных. Но это был иллюзорный мир, в котором было мало правды. Несмотря на значимую роль в литературе декаданса, она, наверное, понимала границы своей «власти». Этот иллюзорный мир был одновременно и утешением, и спасением Зинаиды Гиппиус. Ее творчество утратило в эмиграции свои эмоционально- психологические, нравственно-философские корни, и это стало причиной пессимизма и мрачных ноток в ее творчестве последних лет. А последние годы были самыми трудными. Взгляды Д.С.Мережковского, которые вызвали негодование и открытую ненависть, обрекли их на одиночество в последние дни. Даже после его смерти она, сохранив верность долгу, обрабатывает его биографию, так и не успев завершить свое последнее дело.

В формировании творчества И. Одоевцевой свою роль сыграл салон «Зеленой лампы» З.Гиппиус. Хотя это и было не единичным случаем. Может, и она и не была активисткой этого салона, однако аура, созданная среди творческой элиты эмиграции, ощущается в наследии многих из них.

Еще одной трагической судьбой была судьба Матери Марии, Елизаветы Юрьевны Скобцевой. В отличие от Зинаиды Гиппиус, она свою основную энергию направила на религиозную стезю, хотя литературная деятельность у нее была первичной. Общение с Н.Гумилевым, А.Ахматовой, О.Мандельштамом, М.Лозинским, А.Толстым, М.Волошиным оставило след в ее творчестве, однако основной целью Матери Марии является выражение в произведениях ее религиозных дум и мыслей. Создается такое ощущение, что женщины эмиграции для своего морально-нравственного спасения выбирают разные крайности, но цель остается неизменной: сохранив свои духовные ценности, стать опорой и спасением для других, страждущих и беззащитных. Пережив потерю близких, Мать Мария находила в себе силы не только продолжать дальше жить, но, в то же самое время, быть для многих тем спасительным кругом, держась за который, они выживали нравственно и психологически в духовно чужой среде. Став с 1927 года активным деятелем Русского студенческого христианского движения, Мать Мария в качестве разъездного секретаря путешествовала по Франции, посещала русские эмигрантские общины, выступала с лекциями, докладами, публиковала заметки о тяжелой жизни эмигрантов. Она полностью посвятила себя благотворительной и проповеднической деятельности. Мать Мария организовала в Париже общежитие для одиноких женщин, дом отдыха для выздоравливающих туберкулезных больных в Нуази-ле-Гран под Парижем. Интересно, что, большую часть работы она там делала сама: ходила на рынок, убирала, готовила пищу, расписывала домовые церкви, вышивала для

них иконы и плащаницы. При общежитии была устроена церковь Покрова Пресвятой Богородицы и курсы псаломщиков, а с зимы 1936 – 1937 – миссионерские курсы. Она же стала инициатором создания благотворительного и культурно-просветительского общества «Православное дело», членами которого были Н. Бердяев, С. Булгаков, Г. Федотов, К. Мочульский и др. Она заняла активную позицию в борьбе с фашизмом. Когда Париж находился в оккупации, она лично непосредственно участвовала в спасении евреев во время гонений. Именно за эту свою позицию Мать Мария была казнена в концлагере. Матери Марии посмертно было присвоено звание «праведник мира», и в 2004 году она была канонизирована Константинопольским патриархатом как преподобномученица.

Еще одной крайностью был юмор Тэффи – Надежды Александровны Лохвицкой, которая создала за юмором своеобразный спасательный круг. Русская писательница – поэтесса, мемуарист, переводчик она создала ряд произведений, в которых высмеивая человеческие пороки и быт. Однако она не занимает активную позицию борьбы, как бы считая, что изображение это и есть борьба. Но корни ее юмора также несут грусть человека, оторванного от родной почвы. Этим, наверное, объясняется ограниченность галереи героев, которые остаются неизменными. Все также в эмиграции Тэффи пишет рассказы о дореволюционной России, раскрывает всё ту же мещанскую жизнь, которую она описывала в сборниках, до эмиграционного периода. Однако этот юмор уже носит ностальгический характер.

Есть еще одно имя, которое оставило след в русской эмигрантской литературе. Это Марина Цветаева. Она, наверное, самое слабое звено в цепочке женщин-писательниц в эмиграции. Чем это объясняется? Наверное, внутренним неумением воспринимать «чужое», как это смогли сделать другие. Ее неумением быть командным игроком. Ведь основным способом выживания в эмиграции было именно умение находиться в сообществе, в команде. Это мы видим и на примере Зинаиды Гиппиус, и на примере Матери Марии и др. А Марии Цветаевой, с ее обостренным чувством одиночества и грусти, везде было неуютно. Она не была борцом, она была нежным цветком, который, попав в другую среду, не смог расцвести. Поэтому даже Россия была для нее чужой со своей диктатурой «красных». Этим объясняется ее трагическая кончина.

В жанровом значении на первый план выступает мемуаристка. Это, наверное, диктуется временем и ситуацией. Ведь литературная эмиграция в первый период адаптации находилась между двумя мирами. Следует отметить, что образ России, или же русского человека, так и остался в подтексте многих произведений, созданных русской литературной эмиграцией. Многие, даже почти все, обращались к автобиографии. Причина такого выбора

вполне понятна, ведь память иногда служит лучшим спасением. Когда весь национально-этический и философско-психологический фон меняется, уход вглубь памяти является самым доступным или возможным способом выживания. Вот почему фоновым отзвуком творчества всех писателей эмиграции, людей искусства вообще, является грусть и ощущение одиночества. Наверное, этим объясняется обращение очень многих писательниц-эмигранток к поэзии. Поэтическая струя способствовала выражению сокровенных мыслей и душевного настроения этих неординарных людей на чужбине. Однако основной формой выражения является проза. В тематическом плане эмигрантскую литературу можно охарактеризовать с одной стороны очень легко, а с другой стороны сложно. Они писали о России, далекой и недоступной, они писали о религии и т.д. Но о чем бы не писали, основной темой было – одинокий человек в инородной среде, проблемы понимания и принятия, ощущения человека, резко перешедшего с одной благоприятной среды в другую – чужую, проблемы сохранения своих духовных корней. Ностальгия о былых временах – основная тема, основная ткань произведений литературы эмиграции.

С целью сохранения своего культурного фона создавались литературные сообщества, такие, как объединение «Таверна поэтов» в Варшаве, «Скит поэтов» в Праге, «Берлинский кружок поэтов», Парижские и т.д. В этих сообществах возникало и развивалось творчество уже молодого поколения русской эмиграции – первой эмиграции первой волны. Сохраняя традиции русской классической литературы, они практически начинали создавать новую литературу. В конце XX века эту литературу назовут «возвращённой», но иногда кажется, что они каким-то внутренним чувством понимали, что когда-то вернуться в Россию. Поэтому так упорно пишут о родине, о своих корнях, как бы готовя почву для возвращения. Появляются различные альманахи и журналы. Удивительным фактом является то, что, находясь в экономически сложной ситуации, они находили в себе силы изыскивать средства для издания литературных журналов. Создание сообществ, издание литературных альманахов и журналов и т.д. является своеобразной рефлексией. Пройдут годы, и всё это окажется русским наследием зарубежья.

Была и попытка рассказать о себе, о своих исторических, нравственных корнях, быть понятым и принятым людьми, которые окружали этих необычных женщин. Была у этой попытки и еще одна цель: рассказав о своих корнях, рассказать о себе, объяснить окружающим, что волей судьбы оказавшись на чужбине эти женщины, может быть, потеряли материальные ценности, но сумели сохранить свой нравственно-моральный облик, свой внутренний свет и сильный дух. Так мемуары были не только попыткой

спасти, укрывшись за слоями памяти, но и попыткой раскрыть свои корни, рассказать о своей загадочной русской душе. Даже находясь вдалеке от России, они продолжали служить ей.

Другой вопрос – насколько востребованными были они для того общества, в которое попали? Или, как они сами восприняли духовно чужое общество? На каком бы поприще ни трудились эти женщины, они оставались верным себе, своим принципам и идеям. Они сумели сохранить и национальное самосознание. Это было необходимо для сохранения духовной силы. Они никогда не теряли духовной связи со своей Родиной. Но время для них остановилось на том историческом отрезке, во время которого они покинули Родину. Но нельзя не отметить тот факт, что эмигрантская культура, конечно же, повлияла на культуру тех стран, куда эмигрировали сливки русской культуры. Иногда они выглядели эксцентричными, странными и непонятными. Они не старались любой ценой вписаться в то общество, куда попали. Для них важнее было сохранить собственную ценность. Нужно отметить, что они сумели выполнить эту задачу. Их признали носителями особой культуры.

Вообще, несмотря на то, что причина эмиграции у всех была политической, в дальнейшем они не занимались активно политической деятельностью вплоть до второй мировой войны.

Нельзя не отметить роль и значение участия женщин-эмигранток в борьбе с фашизмом в рядах французского Сопротивления. Многих из них награждали уже посмертно за вклад в эту борьбу. Но вот парадокс: на данном историческом этапе они как бы выступают в одном ряду с теми, кто стал причиной их эмиграции, с теми, кто был причиной всех тех бед, которые выпали в их долю. Кстати, фашисты нередко напоминали им об этом. Но эти женщины в очередной раз показали весь масштаб своего мышления. Они показали, что они мыслят вне всяких политических ограничений, во имя всего человечества. Осознав всю глубину сложившейся ситуации, опасности фашизма для всего человечества, они вступили на путь борьбы.

Своим примером и умением выдерживать трудности они явились примером для многих. Они не только сами привыкали к новым условиям, к новой жизни, но и становились опорой своим близким. Русские женщины эмиграции, продолжая литературную деятельность, объединяя вокруг себя творческие личности, становились центром милосердия и человечности. Литературный салон Зинаиды Гиппиус, религиозная деятельность Матери Марии, «тихая» проза Головиной А.С. и т.д. – вот лишь некоторые имена женщин русской эмиграции, которые своим примером показали силу слабой половины человечества.

ЛИТЕРАТУРА

Бавин 1995: *Зинаида Николаевна Гиппиус (1869—1945): Библиографические материалы* / Автор-составитель С. П. Бавин. М., 1995.

История 1983: *История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Л.*, 1983.

Критика 2002: *Критика русского зарубежья: В 2. ч., М.: Олимп, 2002.*

Нартыев 1999: Нартыев Н. Н. *Поэзия З.Гиппиус: проблематика, мотивы, образы.* Волгоградский государственный университет. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999.

Смирнова 1993: Смирнова Л.А. *Русская литература конца XIX – начала XX века.* М.: 1993.

NINO KAVTARADZE

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

The Problem of Identity and Amin Maalup's Historical Fiction

Amin Maalouf is a French writer of Lebanese origin. On the background of popularity of Historical – biographical publications, common to mankind problem of identity, Maalouf's historical narrative acquires the specific form of novel and is manifested in compositions of fictional-literary texts in structural of diversity where the reality and fiction, historical facts and myths, social, religious or historical themes are intertwined with each other. Christian among Arabs and Arab in the West -Amin Maalouf is interested in identity issues more than the contrast of the two cultures.

Key words: Historical Fiction, Amin Maalouf, Léon L'Africain.

ნინო ქავთარაძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

იდენტობის პრობლემა და ამინ მაალუფის ისტორიული პროზა

კარდინალ რიშელიეს მიერ, 1635 წელს დაარსებულ ფრანგულ აკადემიას, რომელიც 40 წევრს ითვლის და მონოდებულია დაადგინოს და განსაზღვროს ფრანგული ენის და ლიტერატურის ნორმები, არა-ფრანგი წევრებიც ჰყავს: ალისია ჯაბარი, მაროკოელი მწერალი და

კინორეჟისორი, რომელიც აკადემიის წევრი 2005 წელს გახდა, ჩინური წარმომავლობის პოეტი და კრიპტოგრაფი ფრანსუა ჩენი (2002 წ.) და ამინ მაალუფი, ლიბანში გაზრდილი და დაბადებული ფრანგი მწერალი. პირველი წარუმატებელი ცდის შემდეგ, ამინ მაალუფმა 2011 წელს ფრანგული აკადემიის კარი შეალო და თავი დაიმკვიდრა უკვდავთა შორის.

ამინ მაალუფი ლიტერატურას არაბულ, „სინათლის ენაზე“ ეზიარა, თუმცა მისი ლიტერატურული დებიუტი „ჩრდილის ენაზე“ — ფრანგულზე შედგა. „ლეონ აფრიკელი“ მაალუფის პირველი ლიტერატურული ცდა და გამარჯვებაცაა (1986). ამას წინ უძღვოდა წარმატებული ესე — „არაბთა თვალთ დანახული ჯვაროსნული ლაშქრობები“ (1983), გონკურების პრემიით დაჯილდოვებული „ტანიოსის კლდე“ (1993 წ.), „სამარყანი“ (1988 წ.) და „ლევანტის კარიბჭე“ (1996 წ.), სადაც 1975 წლის სამოქალაქო ომის შედეგად სამშობლოდან გადახვეწილი მწერალი პირველად შეეხო ლიბანში მიმდინარე პოლიტიკურ პროცესებს.

სწორედ სამოქალაქო ომმა უბიძგა მაალუფს, სოციოლოგიის და ეკონომიკის ფაკულტეტადმთავრებულს, იმხანად ლიბანში ცნობილ ყურნალისტს მიეტოვებინა სამშობლო და საფრანგეთში გადახვეწილიყო, სადაც ქვეყანასთან ერთად პროფესიაც შეიცვალა.

ბუნებრივია, რომ ამინ მაალუფის შემოქმედების ძირითადი თემა იდენტობა, სამშობლოდან გადახვეწილი ადამიანის თვითგამორკვევა და ადაპტაციაა. ისტორიული პროზა ყველაზე უკეთ მოერგო მაალუფის მიზმებს და შესაძლებლობებს, რამაც ლიბანელ მწერალს საშუალება მისცა თავისი მხარე ევროპისთვის გაეცნო და გაეთავისებინა ევროპული კულტურა.

ისტორიული რომანი ისეთი მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტია, სადაც ასახულია კონკრეტული ეპოქა, კონკრეტული ისტორიული მოვლენა, ფონის შესაქმნელად თუ ძირითად ეპიზოდად გამოყენებული (რეი 1992: 17). ასეთ რომანებში გამოგონილ პერსონაჟებთან ერთად ნახსენებია რეალური და ისტორიული პირები. ამ კრიტერიუმებით, რომელიც საკმაოდ ზოგადი და კონკრეტულისგან შორსაა, ბევრი რომანი შეიძლება ისტორიულს მივაკუთვნოთ.

ვალტერ სკოტი ევროპული ისტორიული რომანის შემქმნელადაა აღიარებული. ამ მიკრო-ჟანრის ფრანგულ სათავესთან მადამ დე ლაფაეტი დგას (რეი 1992: 16). როგორც გეორგ ლუკაში წერს, XVIII საუკუნეში, ლიტერატურის და რეალობის ერთმანეთთან დასაკავშირებლად დიდი ნაბიჯი გადაიდგა (რეი 1992: 24). მანამდე არსებული რეალისტური საზოგადოებრივი რომანი მიზნად არ ისახავდა ამბების კონკრეტულ ისტორიულ დროის მონაკვეთში ასახვას და მოვლენების ისტორიულ ჭრილში გააზრებას, მაგალითად: ეპიკური პოემის და რომანის

ზღვარზე შექმნილი ფენელონის „ტელემაქეს თავგადასავლები“ (1717 წ.). განზოგადებისკენ სწრაფვას ისტორიული სიმართლის უგულვებელყოფისკენაც მივყავით: ლესაჟს საფრანგეთის რეალობა ესპანეთში გადააქვს. მის რომანს — „ჟილ ბლასის ამბავი“ (1715-1735 წ.წ.), პიკარესკული რომანის გავლენა ეტყობა, რადგან საზოგადოების კარგი და ცუდი მხარე ერთი პერსონაჟის ხედვაზეა მორგებული. კიდევ უფრო ადრე, *სიდში*, პიერ კორნელმა ესპანეთის რეალობა ფრანგულს მიუხადავა. ისტორიული სინამდვილის გადაკეთება ახასიათებს ალექსანდ დიუმას: თავის რომანში „სამი მუშკეტერი“, ისტრიკოსების დახმარების მიუხედავად, მწერალმა ლუი XIV სამეფო კარის ამბები ლუი XIII ეპოქას მოარგო. ვოლტერი და დიდრო, კონკრეტული რეალისტური ქრონოტოპის ფონზე, მიზნად არ ისახავდნენ ისტორიულ კონტექსტში საზოგადოების სურათის აღწერას.

ისტორიული რომანის თავისებურება იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ მოვლენა აღწერილ იქნას, არამედ აღწერილი მოვლენების მიმართ მიდგომა იყოს ისტორიულ-მეთოდოლოგიური, მოვლენებიც ისტორიულ ქრილში უნდა იყოს გადანწყვეტილი და რომანის პერსონაჟებიც ისტორიულ პრიზმაში იყოს გატარებული. ამ თვალსაზრისით, მაალუფის მწერლობა ისტორიული ნარატივის ნიმუშია. ისტორიული რომანის შექმნას წინ უძღვის საკმაოდ დიდი და შრომატევადი საქმიანობა, რაც მაალუფისთვის არაა უცხო. ამის შესახებ მაალუფი მსმენელს ერთ-ერთ თავის ინტერვიუში გამოიუტყდა: *ლეონ აფრიკელი* (1488-1554) მისი პირველი ლიტერატურული ექპერიმენტი, ლეონ მედიჩის რეკონსტრუირებული ბიოგრაფიაა.

ლეონ აფრიკელის ნაშრომებიდან თანამედროვეობას მხოლოდ ორი შემორჩა: ერთი — *აფრიკის გეოგრაფია და ისტორია* და მეორე — არაბულ-ებრაულ-ლათინური სამენოვანი ლექსიონი, რომლის ერთადერთი ეგზემპლარი მადრიდის ესკორიალში ინახება. პაპის ლოცვა-კურთხევით ლეონი ბოლონიის უნივერსიტეტში ასწავლიდა არაბულს. მან ისე კარგად შეისწავლა იტალიური, რომ თავისი ნაშრომი, *აფრიკის გეოგრაფია და ისტორია*, იტალიურად დაწერა და 1526 წლის 10 მარტს გამოსცა. ლეონ აფრიკელის შრომა XIX საუკუნემდე რჩებოდა ევროპელთა ერთადერთ ინფორმაციის წყაროდ, რომელშიც მოთხრობილია აფრიკის კონტინენტის ბუნების და მასზე მცხოვრები ხალხების ისტორია და ადათ-წესები.

ალ ჰასან ბინ მუხამედ ალვაზანი იოანეს ლეო აფრიკანუსს, ჯოვანი ლეონე დ'აფრიკანო მას შემდეგ გახდა, რაც ჟორჯთან ერთად იგი პაპ ლეონX-ის ძღვნად მიართვეს. სამი წის შემდეგ, 1520 წლის 6 იანვარს, ჰასანი წმინდა პეტრეს ტაძარში, თავად პაპმა ლეონ X-მ მონათლა და თავისი სახელიც უსაჩუქრა — იოანე-ლეონი. მანამდე კი გრენადელმა

ჰასანმა ნომადის ჭირ-ვარამი იგემა: რეკონკისტას დროს, ქრისტიანთა მიერ გრენადის აღებას ჰასანის ოჯახის პირენეის ნახევარკუნძულიდან გადახვეწა მოჰყვა. 13 წლის ბუჭუნამ ახალ საზოგადოებაში თავის დამკვიდრების სირძნელები საკუთარ თავზე იწვინა. XV-XVI საუკუნეების ევროპის და აფრიკის ჩრდილოეთით განაგებული არაბული სამეფოების ისტორიის მაგალითზე, მაალუფი გვიჩვენებს თუ რაოდენ გადაჯაჭვულია ერთმანეთთან სახელმწიფოები, რელიგიები, ადამიანთა ბედი. შეიძლება მინიერი სამოთხე ვერ იპოვო, მაგრამ ყველამ იცის, რომ ჯოჯოხეთი იქაა, სადაც შენს ცოლ-შვილს შეურაცხყოფენ (მაალუფი 1986: 82).

მკითხველი ლეონის თვალთ უყურებს მოვლენებს, თუმცა ეს მზე-რა შემფასებლური როდია: მისი აღსარება დამკვირვებლის მონაცოლია, რომელიც მაქსიმალური ობიექტურობით აღწერს მომხდარს, როგორც ჭეშმარიტ ისტორიოგრაფს სჩვევია ხოლმე. ნაწარმოების ერთადერთ ეპიზოდში პროტაგონისტის პროტესტის გრძნობა უჩნდება, როდესაც ცამეტი წლის მარიამი (გამოგონილი პერსონაჟი) სავაჭრო გარიგების საგნად იქცევა (მაალუფი 1986: 142). განგებამ და ჰასანის ძალისხმევამ მარიამს მდიდარი გაიძვერას და ავაზაკის ცოლობა ააცილა, მაგრამ დიდი განსაცდელიც მოუშადა: იგი კეთროვნად შერაცხეს. ძღვევამოსილი ხელისუფალის შეწყნარების მოლოდინში, ახალგაზრდა ქალმა ოთხი წელი სნეულთა ბანაკში გაატარა. მარიამი დაავადებას სასწაულებრივ გადაურჩა. მკითხველი მართალი იქნება თუ იტყვის, რომ ასე მხოლოდ რომანში ხდებაო: მარიამის ბედი არაბულ ზღაპრის გმირისას ჰგავს. ეს ეპიზოდი მწერლური ოსტატობის დამადასტურებელია: დის გაუბედურებით გამოწვეული გულისწყრომა და შურისძიების სამართლიანი გრძნობა მაალუფს კიდევ ერთ გამოგონილ პერსონაჟზე, ჰასანის მეგობარზე, მარიამის მეუღლეზე — ჰარუნზე გადააქვს (მაალუფი 1986: 146). მარიამზე და მის ქმარზე ხალხმა ბევრი რამ შეთხზა. იქნებ ასე იქნება ლეგენდაც და ისტორიაც?

ისტორიული რომანს ორი ძირითადი თვისება ახასიათებს: მკითხველის დაინტერესება და ინფორმაციის მიწოდება. მწერალს ბევრ საკითხვაზე უწევს პასუხის გაცემა, სწორედ ესაა საინტერესო ისტორიული რომანის კითხვისას, რომ მყარ ყალიბში გამოდნობილი კონკრეტული ისტორიული მოვლენები ჯერ უამთაღმწერლის, შემდეგ კი რომანის ავტორის ინტერპრეტაციით არის მოწოდებული. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ბევრი ისტორიული ფაქტი მკითხველთვის წინასწარაა ცნობილი. ისტორიული მოვლენებისადმი ინტერესის მიუხედავად, ფიქციონალური პერსონაჟების ამბით დაინტერესებაც არ კლებულობს; პირიქით, მაალუფის რომანში, *ლეონ აფრიკელში*, სადაც ლეონ აფრიკელის შესახებ ყველა ფაქტი ცნობილია, მკითხველი დიდი

გულისყურით ადევნებს თვალყურს ჰასანის, ლეონ აფრიკელის ნახევარდის, მარიამის თავგადასავალს. მკითხველთან დიალოგს მაალუფი ოსტატურად ართმევს თავს: ხან ისტორიულ რეალობას, ხან კი გამონაგონს აწვდის, რითაც თანამოსაუბრის დაინტერესებას და მასში ახალი ინფორმაციის მიღებით გამოწვეულ სიხარულს იწყევებს.

მაალუფის რომანში, *ლეონ აფრიკელი* ორი სახის ისტორიული მოვლენა შეიძლება გამოვყოს: პირველი, რომელიც მხოლოდ კონკრეტულ ეპოქაშია მნიშვნელოვანი და ძირეულად ცვლის ადამიანის ბედს: (დედოფალ იზაბელას და მეფე ფერდინანდის მართველობა, ოსმალეთის იმპერიის ზეგავლენის ზრდა და დაპლობები, ინტრიგები.... (მაალუფი 1986: 27,29, 33)); მეორე – ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის მქონე მოვლენები, რომელიც კაცობრიობის არსებობის მანძილზე მეორდება და ერთი ადამიანის კი არა, მთელი ერის და სახლმნივოს მომავალს განსაზღვრავს: ეპიდემია, დევნა, ომი....

მაალუფის თხრობის სადა, თავშეკავებული სტილი ისტორიული პროზის თავისებურებას უკავშირდება, უფრო უკეთ, ისტორიული დისკურსის მაალუფისეულ აღქმას. რადგან მკითხველი ისტორიული თემატიკით თავიდანვეა დაინტერესებული, ამიტომ მეორეხარისხოვანი ხდება სტილისტიკური ხერხების გამოყენებაც. ეს შეიძლება იმითაც ავხნათ, რომ მაალუფისთვის ფრანგული ენა მშობლიური არაა. მოკლე, ლაკონური წინადადებები ქრონოლოგიურად გადმოცემს არაბი ბიჭის სახელმძღვანელო სწავლულად ქცევის გზას. მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოები დღიურების სახითაა დაწერილი, მასში ხდომილობას დიდი ადგილი უკავია. წიგნი ხუთ თავად არის დაყოფილი და თითო თავი ერთი წლით დათარიღებულ რამდენიმე ქვეთავს აერთიანებს: ინკვიზიტორთა წელი, სალმა ლა ჰორას წელი, ამულეტის წელი.... სწორედ თავების დასახელებაში ვლინდება ისტორიულ თხრობაში შეპარული სუბიექტივიზმი. მოვლენები ერთმანეთს ისე ჩქარა ენაცვლება, რომ ლეონ აფრიკელი, რომანის ჰომოდიეგესური მთხრობელი, ამ მოვლენებისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამჟღავნებას ვერ „ასწრებს“. ემანჭვერი მწერლის მიერ მოთხრობილი ამბებით მონუსხული მკითხველი ჩაფლულია რეალური თუ გამოგონილი პერსონაჟების თავგადასავლებში, ამბის გაგრძელებას მოუთმენლად ელის და ავტორისეულ ინტერპრეტაციას სჯერდება. მწერალი ისე მოგვითხრობს, რომ მკითხველს თავს არ ახვევს რომელიმე მხარის უპირატესობას: ინფორმაცია მაალუფს არა აღმოსავლური ტრადიციებისთვის ხოტბის შესასხმელად, არამედ აღმოსავლური ადათების ევროპისთვის უკეთ გასაცნობად სჭირდება. არც მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტია განზილებული: მაალუფის მონათხრობში უკვე ნაცნობ ინფორმაციის ამოცნობაა შესაძლებელი და, მასთან ერთად, აღმოსავლური თხრობის

მანერით ტკბობაც, სადაც გამონაგონი და რეალობა ერთმანეთს ჰარმონიულად ერწყმის.

მაალუფის ლეონ აფრიკელი ისტორიულ ჭრილში დანახული რეალობა და ყველათვის ცნობილი ფაქტების ფონზე მოთხრობილი ამბავია. ეს მხოლოდ ისტორიული გამოძიება როდია, არამედ რომანია, სადაც გამონაგონს თავისი მნიშვნელოვანი წილი აქვს. მაალუფი უტყუარ, ყველასთვის ნაცნობ ფაქტებს გვანვდის: 15-16 საუკუნეებში პირენეის ნახევარკუნძულზე ებრაელთა დევნა, ოსმალეთის იმპერიის ძლევამოსილება და მისკენ მიმართული დაჩაგრული არაბების იმედიანი მზერა, შავი ჭირის ეპიდემია... (მაალუფი 1986:53, 69,70,102).

თუ კარგად დავაკვირდებით და ჩავეძიებით მაალუფის არჩევანს, მივხვდებით, რომ მწერალი წარსულს დღევანდელივით ადარებს და იმასაც დავასკვნით, რომ მას შემდეგ არაფერი შეცვლილა: განსხვავებული შეხედულებების გამო დღესაც იდეებზე, დღესაც წვავენ წიგნებს, დღესაც იმედის თვალთ შეჰყურებენ ძლევამოსილების შარავანდედით მოსილთ (მაალუფი 1986: 14).

რომანში ხელოვანთა და საზოგადო მოღვაწეთა კოჰორტაა წარმოდგენილი: პაპი ლეონ X, კლემან VIII, შარლV, ბენვენუტო ჩელინი, ერაზმ როტერდამელი, რაფაელი, რომელიც ლეონის, ანუ ჰასანის გაქრისტიანებას ესწრებოდა (მაალუფი 1986: 307,335,336,337). რომანის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურაა პაპი ლეონ X (მაალუფი 1986: 299). პაპი გულუხვი მეცენატი იყო, მაგრამ ხაზინა დააცარიელა. მას გარჯა არავინ დაუფასა და ფულის ხარჯვა გაუხსენეს, ამიტომ 45 წლის ასაკში გარდაცვლილი რომის პაპის უსახური დამშვიდობების ცერემონია არავის გაჰკვირვებია. ამ ფაქტს მაალუფიც ადასტურებს: პაპს რაფაელის დიდი გასამრჯელო ბრალად წაუყენეს, რითაც ლეონ X კავალერის შენახვას შესძლებდაო. ამითვეა გამართლებული მომდევნო პაპის, ადრიანე VI-ს ხელმომჭირნეობა და რეფორმაციის გავლენა ვატიკანზე. რომის გაძარცვისას არც პაპი ახსოვდა ვინმეს და არც ხაზინა — ალყაშემოვლებული რომიდან ყველა დაღწევას და საკუთარი თავის გადარჩენას ცდილობდა.

ისტორიულ ნარატივს და ისტორიულ დისკურს შორის დაპირისპირება მაალუფთან ნარატივის სასარგებლოდ წყდება: მწერლისთვის ისტორიულ რეალობაზე შექმნილი ესეც მხატვრული ლიტერატურის ჟანრია. მაგალითად „არაბების თვალთ დანახული ჯვაროსნული ლაშქრობები“. ესესთვის აღქმის სუბიექტივიზმი არ არის უცხო, თუმცა მასში, რომანისგან განსხვავებით, მინიმუმანდეა დაყვანილი ფიქციონალური სამყაროსთვის დამახასიათებელი გამოგონილი პერსონაჟების და თავბრუდამხვევი თავგადასავლების რაოდენობა.

მდიდარი ტრადიციების მქონე ევროპული ისტორიული პროზა მაალუფისთვის მხატვრული გამოხატვის საუკეთესო ფორმად იქცა. ისტორიულ-ბიოგრაფიული პუბლიცისტიკის პოპულარობის, იდენტობის ზოგადსაკაცობრიო პრობლემის ფონზე, მაალუფის ისტორიული ნარატივი რომანის სპეციფიკურ ფორმას იძენს და მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტების კომპოზიციის და სტრუქტურის მრავალფეროვნებაში ვლინდება. მაალუფს აინტერესებს როგორც აღმოსავლეთის ცნობილი პოეტის და მეცნიერის ბიოგრაფია, (ომარ ხაიამი რომანში *სამარყანდი*), ასევე შუა საუკუნეების ევროპელ პოეტთა ბინდითმოცული ცხოვრება. ფინელმა კომპოზიტორმა, კაია ანელი საარიახომ ამინ მაალუფის ლიბრეტოს მიხედვით შექმნა ოპერა, რომელიც პირველად 2000 წელს, ზალცბურგის მუსიკალურ ფესტივალზე შესრულდა. *შორით ტრფობა* ტრუბადურის, ჟოფრე რუდელის მოღვაწეობას ეძღვნება.

მაალუფის შემოქმედებას დასავლეთის და აღმოსავლეთის ურთიერთობების ისტორიულ ქრილში გააზრება, სახელოვანი ადამიანების (ლეონ აფრიკელი, მანი წინასწარმეტყველი, ომარ ხაიამი...), პრიზმაში გატარებული სამყაროს ხედვა უდევს საფუძვლად, სადაც რეალობა და ფიქცია, ისტორიული ფაქტები და მითები, სოციალური, რელიგიური თუ ისტორიული თემატიკა ერთმანეთთანაა გადაჯაჭვული. მწერალი სევდანარევი სიამყით ქმნის ამომავალი მზის საოცნებო მხარის პოეტურ ხატს, რაც სამშობლოსთან განშორებით და აღმოსავლეთის მდიდარი წარსულითაა ნასაზრდოვები. ისტორიული რომანის ჟანრის მეოხებით (რომელიც მწერლის მიზნებს ყველაზე მეტად ესადაგება), მაალუფი ევროპელებს კიდევ ერთხელ შეახსენებს ლევანტის ბრძენთა ევროპული კულტურისთვის განუელი ღვანლის შესახებ. ქრისტიანი არაბთა შორის და არაბი დასავლეთში — ამინ მაალუფი სამშობლოდან დევნილთაიდენტობის საკითხით უფროა დაინტერესებული, ვიდრე ორი კულტურის შეპირისპირებით. რამ გაჰყო ეს ორი სამყარო? კაცობრიობას საერთო ფესვები, ბედი და მომავალი აქვს — ეს ის გზავნილია, რომელსაც მაალუფი უზიარებს თავის მრავალრიცხოვან მკითხველს, უკვე მსოფლიოს 27 ენაზე.

დამონეგებიანი:

ბერნარ პიეო 1986: *ინტერვიუ ამინ მაალუფთან*, 25 ივლისი 1986 წელი, ჩანაწერი, განთავსებული 2012 წლიდან მის.: http://youtube/_1LFPDn4k4

მაალუფი 1986: Maalouf A., *Léon l'Africain*, Paris, Éditions JCLattès, 1986.

რეი 1992: Rey P.-L., *Le roman*, Paris, Éditions HACHETTE, 1992

რემონი 2000: Raimon M., *Le roman*, Paris, Éditions Armand Colin, 2000.

ელექტრონული მალა ინტერნეტიდან, მის.: www.aminmaalouf.net/fr, www.academi-francaise/fr

SHORENA SHAMANADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Thought in Native Language, Written in German

The 21st century is characterized by irreversible migration processes. This is particularly evident on the example of modern literary process when a writer appeared in new environment seems to live between two worlds. We try to show how the processes of globalization, migration are reflected in modern literary process on the example of two distinguished women writers, who have already established their place in modern German language world. They are Melinda Nadj Abonji and Nino Kharatishvili.

Key words: globalization, migration, modern literary process.

შორენა შამანაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

მშობლიურ ენაზე ნაფიქრი, გერმანულად დანერვილი

თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესს დიდწილად განსაზღვრავს ორი ისეთი ფენომენი, როგორცაა გლობალიზაცია და მიგრაცია. ამის მაგალითია იმ ორი გამორჩეული მიგრანტი ქალი მწერლის შემოქმედება, რომლებმაც უკვე დაიმკვიდრეს თავიანთი ადგილი თანამედროვე გერმანულენოვან სამყაროში. ესენია ქართველი ნინო ხარატიშვილი და სერბეთის პროვინცია ვოევოდინას უნგრული უმცირესობის წარმომადგენელი მელინდა ნადი აბონჯი. როგორც ვთქვით, ამ ორ მწერალს შემდეგი იდენტობები გამოარჩევს: **იმიგრანტობა და ქალი ავტორობა.**

მე-20 საუკუნის დასასრულს მთელ მსოფლიოში განვითარებულმა მოვლენებმა, რომელთა შორის იყო საბჭოთა კავშირის ჰეგემონიისაგან აღმოსავლეთ ევროპის განთავისუფლება, სამოქალაქო ომები ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკების ტერიტორიაზე, ბალკანეთის კრიზისი, აგრეთვე პოლიტიკური თუ ეკონომიკური ხასიათის მიზეზებმა განსაკუთრებით ხელი შეუწყვეს მიგრაციის პროცესების განვითარებას აღმოსავლეთიდან დასავლეთის და სამხრეთიდან ჩრდილოეთის მიმართულებით. ამავე დროს, ახალი ათასწლეულის რეალობა — გლობალიზაციის პროცესი, ინფორმირებული საზოგადოება — ქმნის პირობებს, რომ ადამიანებმა იძულების გარეშე გააკეთონ თავისუფალი

არჩევანი და თავად განსაზღვრონ საკუთარი ცხოვრებისა და საქმიანობის გეოგრაფიული ადგილი. XXI საუკუნე შეუქცევადი მიგრაციული პროცესებით ხასიათდება. სამყარო „განახლების“ სტადიაშია. მსოფლიო ეთნიკური სურათი განიცდის ცვლილებებს. ამ პროცესში იკვეთება რამდენიმე ტიპის ფსიქოლოგიური პრობლემა, რომელსაც ადამიანი უცხოობაში განიცდის: მიგრაცია-ნეგატიური ცხოვრებისეული გამოცდილება, შეხვედრა ახალ კულტურასთან, კულტურული შოკი, იზოლაციის განცდა. ისინი უკვე გადაეჩვივნენ სამშობლოში ცხოვრებას, თუმცა ჯერ ახალ ადგილსაც ვერ შესჩვევიან. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა თანამედროვე ლიტერატურული პროცესის მაგალითზე, როდესაც ახალ სამყაროში მოხვედრილი მწერალი თითქოს ორი სამყაროს მიჯნაზე ცხოვრობს, თავის სათქმელს ახალი გეოგრაფიული საცხოვრებლის ენაზე გამოხატავს, თუმცა აზრით და გონებით ჯერ კიდევ თავის სამშობლოშია; გამუდმებით მასზე ფიქრობს, აანალიზებს, ახალი ხედვა ეხსნება და სხვანაირად აღიქვამს იქ მომხდარ მოვლენებს.

რაც შეეხება ტერმინს, **მიგრანტული ლიტერატურა**, ეს შედარებით ახალი ტერმინია და გამოიყენება იმ ლიტერატურის დასახასიათებლად, რომელიც შეიქმნა უცხო ქვეყანაში საცხოვრებლად მარტო ან მშობლებთან ერთად წასული ავტორების მიერ. საცხოვრებელი ადგილის შეცვლის კვალდაკვალ ამ ავტორებს შეეცვალათ მშობლიური ენა, ხშირად ეროვნებაც. საბოლოო ჯამში მიგრანტული ლიტერატურაც და სტუმარ მუშათა ლიტერატურაც გაერთიანდა ერთ ტერმინში, რომელსაც **ინტერკულტურული**, ანუ მულტიკულტურული ლიტერატურა ეწოდა. ეს არის იმ ავტორთა მიერ შექმნილი ლიტერატურა, რომლებიც სულ ცოტა ორი კულტურული სივრცის თვალთახედვიდან წერენ. ინტერკულტურული ლიტერატურა ნაციონალური ლიტერატურის ორგანული ნაწილია, ინტერკულტურული ასპექტი კი ყოველ მხატვრულ ტექსტს გააჩნია.

როგორც ვთქვით, ამ ორ ავტორს კიდევ ერთი იდენტობა აერთიანებთ — ორივე **ქალი ავტორია**. ეს კი უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხია. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქალ ავტორთა შემოქმედების შესწავლას, ლიტერატურაში ქალისა ადგილისა და როლის განსაზღვრას გენდერული, კულტუროლოგიური თუ ლიტერატურათმცოდნეობითი ასპექტებით. ამ მხრივ, საქართველოშიც იგრძნობა გააქტიურება. „მასკულინური ლიტერატურის გვერდით აღმოცენებული ქალთა, ქალ ავტორთა ლიტერატურა, მიუხედავად თავისი მცირე პერიოდისა, უკვე გარკვეულ ტრადიციას ქმნის. „თანამედროვე მამაკაცური თვითგაცნობიერებული ტექსტების გვერდით, რომლებიც ავტონომიურ და ინდივიდუალურ

იდეალებს აფუძნებენ, ვითარდება მეცნიერულად არგუმენტირებული და განსაზღვრული ქალთა ლიტერატურა, რომელიც ჟანრობრივად განსხვავდება მამაკაცურისაგან“ (Spraitceri) ... ქალი ავტორი უკვე ცალკე იდენტობას წარმოადგენს, რადგანაც იგი განსაზღვრულია ქალური კოდირებით, ფემინინური საწყისით, ემოციური, მგრძობიარე დამოკიდებულებებით, მდებარეობით დელეგანტებით“ (პოპიაშვილი 2013: 174)

საერთოდ, მხატვრული ტექსტი ერთნაირად გამოხატავს ქალთა და კაცთა საკაცობრიო, ზოგადად, ადამიანურ შეგრძნებებსა თუ შთაბეჭდილებებს, თუმცა ხშირად ქალი ავტორის მიერ ჩამოყალიბებული აზრი მაინც განსხვავებულია და ეს გამოიხატება ემოციურ შეფერილობაში, ფოკუსების გადანაწილებაში, ფინალის აგებაში, სწორედ ამ კონტექსტშია საინტერესო ჩვენ მიერ დასახელებული ავტორები. განვიხილოთ თითოეული ცალ-ცალკე.

ნინო ხარატიშვილმა უკვე მიაღწია წარმატებას და აღიარებას გერმანულენოვან ლიტერატურულ სამყაროში. ნინო ხარატიშვილი წერს პიესებს, დგამს საავტორო სპექტაკლებს, თანამშრომლობს გერმანიის სხვადასხვა ქალაქების თეატრებთან, მონაწილეობს თეატრალურ ფესტივალებში. მან 2010 წელს გამოსცა თავისი პირველი რომანი „ჟუჟა“ და მაშინვე მიიპყრო ლიტერატურული საზოგადოების ყურადღება. ეს რომანი გერმანიის 2010 წლის ბეტსელერთა სიაში მოხვდა და მის ავტორს გერმანული ლიტერატურის განვითარებაში შეტანილი განსაკუთრებული წვლილისათვის ადალბერტ ფონ შამისოს პრემია მიენიჭა. 2011 წელს გამოვიდა ნინო ხარატიშვილის მეორე რომანი „ჩემი ტკბილი ტყუპისცალი“, რომელმაც ავტორს არანაკლები წარმატება მოუტანა. გერმანულმა კრიტიკამ იგი შეაფასა, როგორც „თანამედროვე კლასიკა“, იგი წლის ათ საუკეთესო წიგნთა შორის დაასახელეს და გერმანიის დამოუკიდებელ გამომცემლობათა ასოციაციის პრემიით დააჯილდოეს. 2011 წლის სოციოლოგიური გამოკვლევის შედეგების მიხედვით ნინო ხარატიშვილი დასახელდა იმ 100 ქალს შორის, რომლებიც გერმანიის მომავალ განსაზღვრავენ.

ნინო ხარატიშვილის შემოქმედებიდან განსაკუთრებით გვინტერესებს ის ნაწარმოებები, რომლებშიც იკვეთება ნაციონალური იდენტობის მარკერი. ასეთი მხოლოდ ორია, პიესა “Georgia” (ხარატიშვილი 2009)* და რომანი „ჩემი ტკბილი ტყუპისცალი“. ჩვენ ამჯერად პიესაზე შევჩერდებით.

პიესის მთავარი გმირი, ნელი გერმანიაში ცხოვრობს, ფოტოგრაფიას სწავლობს, ჰყავს მეგობარი მამაკაცი — რადიქსი, საყვარელი საქმე,

* სტატიაში ვსარგებლობ ამ პიესის გადმოქართულებული ვარიანტით, რომელიც თავად ავტორმა მომანოდა და რომლის სახელწოდებაც „აგონია“.

მაგრამ არ ასვენებს წარსული, დედის ბურუსით მოცული სიკვდილი, არეული ოჯახი. ეს ოჯახი თითქოს საქართველოს მიკრომოდელია, მასში აისახა 1989 წლის 9 აპრილის ტრაგედია, ოთხმოცდაათიანი წლების არეულობა, დაღუპული თაობა ნელის ძმის, გიოს, სახით, რეტროგრადი და საბჭოთა სისტემის ერთგული მამა, რუსეთ-საქართველოს ამბივალენტური ურთიერთობები: ერთი მხრივ, ნელის დედისა და რუსი არქიტექტორის სასიყვარულო რომანი, მეორე მხრივ, მოძალადე რუსი ჯარისკაცი. რადიქსისთვის, მონესრიგებული ევროპული მამაკაცისათვის გაუგებარია, როგორ შეიძლება ნელიმ დატოვოს თავისი საქმე, გამზადებული გამოფენა და ძველი ისტორიის გასარკვევად გაემგზავროს. ამისათვის მას მხოლოდ ერთადერთი, „მასკულინური“ ახსნა აქვს, რომ ნელი „გადაღლილი და სექსუალურად დაუკმაყოფილებელია“. მისთვის პათეტიკურად ჟღერს ნელის სასონარკვეთილი მცდელობა, რომ თუ იგი წარსულში ვერ გაერკვა, ველარ გააგრძელებს ცხოვრებას: „არასოდეს მისწავლია, ანმყო წარსულზე ამეგო. წარსული ჩემთვის ყოველთვის ანმყოსთან პარალელურად არსებული დრო იყო. უფრო მეტიც, წარსული ანმყოს ყოველთვის გვერდით მიჰყვებოდა და ცდილობდა გაესწრო მისთვის, ისე, რომ საბოლოოდ შეუძლებელი ხდებოდა მომავალთან მიახლოება, რადგანაც ანმყო მომავლი კი არა — წარსული ხდებოდა“.

პიესის ჟანრი შეგვიძლია განვსაზღვროთ, როგორც დედექტიურ-ფსიქოლოგიური. დედის ისტორიაში გარკვევას ნელი მოსკოვსა და თბილისში ცდილობს. მისთვის ამ შემთხვევაში ყველაზე მნიშვნელოვანია, დარწმუნდეს, რომ დედას არ მიუტოვებია. ამ გზაზე იგი აღწერს სამივე ქალაქს, სადაც მას უხდება ყოფნა:

„ჰამბურგი: ღამე, წვიმა; რძიანი ყავის სურნელი, მზერათა აცილება, გემების გუგუნე, ჭრელი კაბების ხახუნე, წითელი ლამპიონები, მარციპანიანი ფუნთუშები, მოხუცები ავტობუსში, მარტოობა...“

მოსკოვი: ხმაური, ქარიანი ქუჩები, კაზინოები, „ზუბროვკა“ საღამოს საათებში, სტალინის ნაგებობები, მოკლე კაბები, გრძელი ფეხები, თვალში მოსახვედრი მანქანები, ქუჩის ძაღლები, „კარტიე“, მეტროს ექსტაზი, შეძენის სურვილის სიგიჟე, ახალგაზრდები ავტობუსებში, ბარები სტრიპტიზის მოცეკვავეებით, ოპიუმის ჩიბუხები, თეატრის-გაყვითლებული პლაკატები. ლექსები. წარსული ან მომავალი ანმყოს გარეშე, გარდამავალი სამყარო ლენინსა და პუშკინს შორის, მაისურები, გადაკიდებული მტვრიან რადიატორებზე, შემთხვევითი ტაქსისტები, ტელეფონის კაბელები გადაჭრილი ბოლოებით, „სგუშონიანი“ ტორტები...

თბილისი: სითბო, ბული, ალუბალი, წარდის მოთამაშე ბაბუები, მეგობრები, ღვინო, ღვინო, ღვინო, სადარბაზოებში გაძვალტყავებული

კატები, მტრედები, ყურძნის მტევნები, მდელოები, ბავშვობა, მონვეთარი „ტრუბები“, ხმაური, კვიპაროსები, აკაციები, იასამანი, ეკლესიები, თაფლის სანთლები, მათხოვრები, ომი, მიცვალებულებისათვის უხვად ტიტები, უძრაობა, ოცნებები რეალობის გარეშე“.

პიესის გამორჩეული და სახასიათო გმირია ნელის მამა დათო. ტიპიური საბჭოთა ინტელიგენტი, ფილოსოფოსი, რომელიც ვერაფრით ეგუება საბჭოთა კავშირის დანგრევას, ღირებულებების გადაფასებას. მისთვის ბოლო ოც წელიწადში ღირებული არაფერი დაწერილა და მომხდარა, ყველაფერი საუკეთესო იმ პერიოდში დარჩა. ახლა მხოლოდ ფსევდოინტელიგენტები თარეშობენ და სტალინს ლანძღავენ. მას განსაკუთრებით აღიზიანებენ ფსევდომორწმუნეები: „შეხედე, ეს ქვეყანა როგორი ღვთისმშობიში გახდა! 70 წელი ღმერთი აკრძალული იყო და ახლა მოდაში შემოვიდა და ახლა ყველა მარხულობს და ახლად აშენებულ ეკლესიებში დარბის, როცა მოსახლეობის 80% სიღარიბეში ცხოვრობს. ეკლესია ამ ახალ მოდას ხელს უწყობს“. მისთვის დრო გაჩერებულია, ინერციით და ზიზლით ცხოვრობს, თითქოს ეს ზიზლი აძლებინებს კიდევ. გამუდმებით ჰეგელსა და არისტოტელეზე ლაპარაკობს და თითქოს ამითაც დროისგან გაქცევას ცდილობს. დათოს პერსონაჟი, თავისი გამომსახველობით და ექსპანსიით მართლაც საუკეთესოა პიესაში. ნელის სიტყვები: „დაივნიყე არისტოტელე! რა მოგიტანა იმან, რომ ჰეგელის ციტირება შეგიძლია? რაიმე გიშველა პლატონმა, ცოლმა რომ გიღალატა, რომ დაიღუპა, შენი ერთი შვილი რომ დაიჭირეს, მეორე რომ გაგექცა?“ ამგვარი მოაზროვნის განაჩენად შეიძლება ჩაითვალოს.

კიდევ ერთ პერსონაჟზე მინდა შეეჩერდე, ეს არის გიო, ნელის ძმა. ოთხმოცდაათიანი წლების მსხვერპლი, რომელიც ასევე ტიპიურია ქართული სინამდვილისათვის. უდედოდ, დაბოლმილი და გაბრაზებული მამის გვერდით, დის გარეშე დარჩენილი ახალგაზრდა, რომელსაც უბრალოდ სხვა შანსი აღარ რჩებოდა. ნარკოტიკები, ჩხუბი და ბოლოს მკვლელობა — ისევე მამამისის აუგად მოხსენიების გამო, თუმცა მამამისზე თვითონაც ზუსტად ისევე ფიქრობდა. მაგრამ ამ შემთხვევაში აქ ყველაზე მნიშვნელოვანი და-ძმის ურთიერთობაა, როგორ მიმართავს დას, ოღონდ ისე, რომ დამ ვერ გაიგონოს: “გახსოვს, ვეფხუნია, რომ მდარაჯობდი? დანჯღრეული მოპედით რომ ამოვდიოდი ღამე თბილისიდან სახლში, ჩაბნელებული რომ იყო მთელი ქვეყანა, უშუქობის გამო? გახსოვს ფოლადის მამაცი ჯარისკაცივით ფანჯარასთან რომ იდექი და მელოდი, რომ შემოგეშვი ჩვენს ციხესიმაგრეში ისე, რომ მამას არაფერი გაეგო და არ ვეცემე?”

პიესა საკმაოდ ოპტიმისტურად მთავრდება. ნელიმ დედის სიკვდილის საიდუმლოს ამოხსნით მოახერხა და კვლავ შეკრა ოჯახი. მაგრამ, ჩვენი აზრით, აქ ყველაზე მთავარია იმიგრანტი მწერლის მიერ

გარედან, გაუცხოებული თვალით დანახული საქართველო. ის, რომ აქ დრო გაჩერებულია, ფარისევლობა და დაბნეულობა სუფევს, ზარმაცობა და მომავლის მიემედობა დაგვუფლებია — ეს ყველაზე კარგად გარედან ჩანს. ავტორი თითქოს გამუდმებით აკვირდება აქაურობას, ადარებს თავის საცხოვრებელ ქვეყანას, ეძებს და პოულობს მათ შორის განსხვავებებს, დადებით თუ უარყოფით თვისებებს. ამის საილუსტრაციოდ მოვიყვან ერთ პასაჟს პიესიდან:

„ნესტანი: იცი, რა? მოდი ახლა 2 ქვეყნის შედარებობანა ვითამაშოთ. ორივე ქვეყნისთვის ქულებს შევადგოვებთ და მერე აი, მითხარი, იქ, თქვენთან არის ასეთი ალუბალი? დილის ოთახმდე შეიძლება ეზოში სიმღერა? ჩვენნაირი ზარმაცები არიან იქაც? ჩვენნაირი ღვინო აქვთ? და ჩვენნაირი შოვინისტი კაცები ჰყავთ?

ნელი: არა, გერმანიაში ყველა კაცი ისეთი ლიბერალურია, პირდაპირ... და ქალები კი, ჩემი ჩათვლით, ისეთი ემანსიპირებული არიან, რომ იმ მამაკაცს, რომელიც ქალს კარებში გზას დაუთმობს, მომენტალურად პრობლემა შეექმნება.

ნესტანი: აი, ხედავ? იქაც ყველა ასეთი მორწმუნეა? მოდაშია იქაც მართმადიდებლულურ ეკლესიაში სიარული?

ნელი: არა, კაცო, რას ამბობ? იქ ყველა მესამე თაობის ათეისტია.

ნესტანი: ჰმ და ყველაფერი ის უყვართ, რაც წარსულია და ყველა ახალ ფორმას ეწინააღმდეგებიან?

ნელი: არა, იქ ყველანაირ შინაარსს ეწინააღმდეგებიან. იქ კონსერვატიულად მიაჩნიათ რაიმე ამბის ან ისტორიის მოყოლა. იქ ყველაფერი ფორმით იწყება და მთავრდება.

ნესტანი: და იქაც ყველა ასეთი სენტიმენტალურია, რომ 2 ჭიქას დალევს და უცხოა თუ ახლობელი, გულს გადაგიშლის და შენს მხარზე ჩამოყრდნობილი აქვითინდება?

ნელი: ვინმემ თუ შეგამჩნია, რომ მონყენილი ხარ, მომენტალურად გთხოვს, არ იტიროო და ტუალეტისკენ გაგიშვებს, რომ ცრემლი მოინმინდო.

ნესტანი: ვა, რა რთულია ქულების შეგროვება.

ნელი: მე მაქვს საქართველოსთვის ერთი ქულა!

ნესტანი: აბა, მიდი.

ნელი: სიმღერა, მართლა საქართველოს ქულაა.

ნესტანი: უი, ხო, აგერ მეც მაქვს ქულა: ჩვენთან ლოთები არ არსებობენ, აქ ყველა სვამს და ყველა იტანს. 90-იანებში ჰეროინზეც ასე იყო, ყველა იტანდა, სანამ არ გადაყვნენ“.

მაგრამ ეს გაუცხოება ორმხრივია, ჩვენც ასეთივე სტერეოტიპებით ვუდგებით საზღვარგარეთ წასულ თანამემამულეებს. სწორედ ამას ჩივის ნელი: „მე ვცხოვრობდი აქ, მთელი ცხოვრება აქ ვიყავი! რატომ

მექცევით ყველა ისე, თითქოს უცხო ვიყო? რა გამინყალეთ გული იმის წამოძახებით, რომ თქვენთან ერთად არ ვიტანჯები? თქვენ გგონიათ, მე არაფერი მტკივა, არ განვიცდი?“ ეს ამოძახილი თავად ავტორის პოზიციადაც შეგვიძლია ჩავთვალოთ, რომელიც ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „საქართველოში რომ ვარ, თავს უკიდურეს გერმანულად ვგრძნობ, გერმანიაში ვბრუნდები და აბსოლუტური ქართველი ვარ. ეს სამწუხაროცაა და პრობლემებსაც მიქმნის, თუმცა სხვანაირად თუ შევხედავთ, მამდიდრებს კიდეცა. იმიტომ რომ თუკი თავს შინ არსად არ ვგრძნობ, მაშინ ჩემი სახლი ნებისმიერ ადგილას შემიძლია ავიშენო, შევქმნა...“ (ინტერნეტრესურსი *გერმანული თეატრი ქართული აქცენტის გარეშე...*) აკი ნიგნის ყდაზეც ეს სიტყვებია გამოტანილი) „აქ ცხოვრება დამავიწყდა, იქ ცხოვრება ჯერ ვერ ვისწავლე“.

სწორედ ეს გრძნობა აერთიანებს ნინო ხარატიშვილს შვეიცარიაში მცხოვრებ სერბეთის უნგრული უმცირესობის წარმომადგენლის მელინდა ნადი აბონჟისთან. ორივე ბავშვობის ასაკში მოხვდა უცხო ქვეყანაში და ორივემ მოახერხეს თვითდამკვიდრება, თან საკუთარი სამშობლოს ტკივილისა თუ განცდების ევროპულ მკითხველამდე ღირსეულად მიტანა. როგორც მიგრანტული ლიტერატურის ცნობილი მკვლევარი მუსტაფა ალ-სლაიმანი ამბობს, ამ ლიტერატურას ახასიათებს „დაპირისპირება რეალურ თანამედროვეობასთან, „უცხოთა“ და უჩვეულობის გამოცდილების თემატიზირება, მულტიკულტურული რეალობის მიღებისადმი მზადყოფნა, როდესაც „უცხოეთში მოხვედრილი ავტორები თავიანთ სამშობლოს გერმანულ ენაში ეძებენ“. (მუსტაფა ალ-სლაიმანი 1997: 35). აქვე მინდა მოვიყვანო ბელგიაში მოღვაწე ჩვენი თანამემამულე მეცნიერის თამარ პატარიძის სიტყვები მისსავე ინტერვიუდან: “მინდა ბროდსკისაც გამოვეხმაურო, რომ სხვაგან ვერ იცხოვრებ, იქ რამე თუ არ შეიყვარე: ასეთი „რამე“ ჩემთვის ფრანგული ენაა. ზოგჯერ შიშით ვფიქრობ, რომ ისეთ ადგილას ველარ ვიცხოვრებ, სადაც ფრანგულად ვერ ვილაპარაკებ. ზემოთ ვთქვი, ჩემი სამშობლო ჩემი საქმე და ჩემი ენაა-მეთქი. ფრანგულ ენაში, ისევე, როგორც ქართულში, ვცხოვრობ, როგორც ჩემს სამშობლოში.” (ინტერნეტრესურსი *ჩემთვის სამშობლო ჩემი ენა და საქმეა...*)

მელინდა ნადი აბონჟი შვეიცარიაში საცხოვრებლად ყოფილი იუგოსლავიიდან ხუთი წლის ასაკში გადავიდა, იგი არის იუგოსლავიის უნგრული უმცირესობის წარმომადგენელი, მისი მშობლიური ენაა უნგრული, წერს გერმანულად. მან შვეიცარიაში მრავალმხრივი განათლება მიიღო, თუმცა პროფესიად მწერლობა აირჩია. მისმა რომანმა „მტრედები აფრინდნენ“ (აბონჟი 2010) 2010 წელს ერთდროულად დაიმსახურა გერმანულენოვანი ლიტერატურის უმაღლესი პრიზი „ნიგნის პრემია“ და შვეიცარიის „ნიგნის პრემია“. ისევე როგორც ნინო ხარატიშვილის

შემთხვევაში, ეს ნიგნიც გარკვეულწილად ავტოგრაფიულია. მასში აღწერილია სერბეთის მკვიდრი უნგრული ოჯახის ისტორია, რომელიც სამოცდაათიან წლებში შვეიცარიაში გადასახლდა. ორივე ნაწარმოებს აერთიანებს საბჭოთა-სოციალისტური ბანაკის რეალობათა მარკერები, რომლებიც მათ მეხსიერებაშია აღბეჭდილი. მაგალითად, ნადი აბონი საგანგებოდ აღწერს იმ მანქანებს, რომლითაც შვეიცარიაში გადასახლებული კოცისისების ოჯახი მშობლიურ სოფელს სტუმრობდა ხოლმე. თავიდან ეს იყო შოკოლადისფერი შევროლე, შემდეგ თეთრი მერსედესი, ბოლოს ვერცხლისფერი მერსედესი. ამის საპირისპიროდ, რომანის მთავარი გმირი ილდიკო იგონებს, როგორ გაემგზავრა პირველად შვეიცარიაში „მოსკვიჩით“, რომელიც ყოველ ნაბიჯზე ქრებოდა. განსაკუთრებით ამაღლელებელია მოგონებები ბებიასა („მამიკა“) და ბაბუაზე („პაპუჩი“), ოჯახური თავყრილობებისა და ნათესაური ურთიერთობების აღწერა. ავტორი მუდმივად ორი სამყაროს მიჯნაზე მოძრაობს, ერთი არის ბავშვის მეხსიერებაში შემონახული მშობლიური სოფელი, ნათესავები, იქაური წეს-ჩვეულებები, ტრადიციები, ურთიერთობები, სადაც ის პერიოდულად სტუმრობს და რომელიც საოცრად ფერადოვანი, თბილი, სიყვარულით და მონატრებით სავსეა და მეორე მხრივ შვეიცარიის საქმიანი, პრაგმატული, მკაცრი, მაგრამ მოწესრიგებული და კომფორტული გარემო, სადაც მუდმივად გიხდება ბრძოლა, სწავლა, თვითდამკვიდრება. ამ ორ ნაწარმოებს აერთიანებს აგრეთვე ის ტრამვა, რაც გადაიტანეს საქართველოსა და ბალკანეთის ხალხებმა და რასაც სამოქალაქო ომი ჰქვია. რომანის მთავარი გმირი ილდიკო სამშობლოს ტრაგედიას ორი პერსპექტივიდან აღიქვამს: ჯერ, როგორც იმიგრანტი და მერე, როგორც შვეიცარიელი, როდესაც ომიდან გამოქცეულ შეყვარებულთან მოუწია დაპირისპირება. სწორედ ამ დიქოტომიით იქმნება სამშობლოს ის კრიტიკული სურათი, რომელსაც ორი სამყაროს ბინადარი ეს ორი ქალი ავტორი ქმნის, რომელიც გერმანულენოვან ლიტერატურას ახალ თემებს, ახალ სამოქმედო სივრცეებს სთავაზობს და თავისებური ჟღერადობით ამდიდრებს.

დამოწმებანი:

აბონჯი 2010: Abonji, Melinda nadi *Tauben fliegen auf Salzburg* / Wien: Originalausgabe: Jung und Jung, 2010.

ალ-სლაიმანი 1997: Al-Slaiman M. *Literatur in Deutschland am Beispiel arabischer Autoren – Zur Übertragung und Vermittlung von Kulturrealien – Bezeichnungen in der Migranten-und Exilliteratur*; Kinzelbach, Mainz: in: Thomas Bleicher (Hrsg.), *Literatur der Migration*.

გერმანული თეატრი ქართული აქცენტის გარეშე: *Немецкый театр без грузинского акцента*: მის.: <http://www.dw.de>

პოპიაშვილი 2013: პოპიაშვილი ნ. ქალი ავტორი // **ლიტერატურული, კულტურ-როლოგიური და გენდერული კვლევები.** თბ.: „მერიდიანი“, 2013.

ხარატიშვილი 2009: Haratischwili, Nino. *Georgia – Liv Stein.* Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, ©2009.

ჩემთვის სამშობლო ჩემი ენა და საქმეა. მის.: <http://24saati.ge/index.php/category/news/interview/2013-10-06/40898.html>

ANDREI SHISHKIN

Italy, Rome

V. Ivanov Emigration in Italy

Poet, scholar, and philosopher Vyacheslav Ivanovich Ivanov (Moscow, 1866-Rome, 1949) lived under all forms of despotic rule of the XX century: the Czarist's, the Leninist totalitarianism, Italian fascism, and even Nazi occupation. The narrative of Vyacheslav Ivanov's literary and scientific life in Italy, based on rare archive documents (cf. now www.v-ivanov.it), demonstrates how the poet found solutions to the challenges of his time.

Key words: *totalitarianism, non-collaboration, Christian humanism, tradition, conservatism*

АНДРЕЙ ШИШКИН

Италия, Рим

Итальянская эмиграция Вячеслава Иванова

С. Рахманинов покинул свою страну в 1917 г., С. Прокофьев – в 1918, Д. Мережковский, Д. Философов и З. Гиппиус – в 1919, К. Бальмонт и И. Бунин – в 1920, в 1921 умер невыпущенный за границу А. Блок и расстрелян Н. Гумилев, в 1922 по инициативе Ленина на «философских пароходах» в Германию были высланы философы Л. Карсавин, С. Булгаков, И. Ильин, С. Франк, Ф. Степун; литераторы М. Осоргин, Ю. Айхенвальд, А. Пешехонов, В. Булгаков; историки А. Кизеветтер, А. Флоровский, В. Мякотин, С. Мельгунов; социолог П. Сорокин, биолог, ректор Московского университета М. Новиков, математик В. Стратонов, всего, более 200 человек, сюда надо приплюсовать 60 высланных в том же году из Грузии меньшевиков. Значительная деталь: высылаемым на философских пароходах официально сообщалось, что в случае самовольного возвращения высылаемый расстреливался на месте.

Летом 1924 из Москвы отправился в изгнание поэт, мыслитель и ученый Вяч. Иванов (Москва, 1866-Рим, 1948; далее – *ВИ*). Мемуарист вспоминал «длинную, извивающуюся людскую очередь... очередь за словом поэта, точно за хлебом или сахаром» в ней был, в частности, Б. Пастернак (Иванова 1990: 123).

Мемуаристы также донесли экстракт того, что поэт говорил, уезжая: «Я еду в Рим, чтобы там жить и умереть»*. Кроме мотива безвозвратности истинного изгнания, в этой формуле важен мотив смерти. Тут можно вспомнить, что Сократ, имея выбор: смерть или изгнание, предпочел первое – изгнание несет больше страдания. Другие считали, что эмиграция, в некотором смысле, является видом смерти и перерождения. Сильная формула 1924 года, с трудом эксплицируемая, лежит в основе первого сонета цикла «Ave Roma. Римские Сонеты», созданного сразу по приезде в Вечный Город. Отметим сразу, что в сонете нет обличения, нет протеста, нет ностальгии. ВИ не питал иллюзию, как Мандельштам, что «в Петербурге мы сойдемся снова». И, в отличие от большинства эмигрантов, изучение античной культуры создало ему духовную родину, возвращение к которой возродило как его жизнелюбивый творческий инстинкт, так и уверенность в исторической преемственности и ее целесообразности.

Первый сонет имеет продуманный историософский смысл, это своего рода мифопоэтический манифест европейской эмиграции. Рифмы катренов в завязке первого сонета составляют имя города в ее русской («Рим» - строки 1, 3, 5, 7) и латинской («Roma» - строки 2, 4, 6, 8) транскрипции. То есть имя города прославляется в торжественных звучаниях рифм и с ним зарифмованных словах – враги Вечного Города в прошедшие тысячелетия хотели уничтожить не только город, но и само его имя; такому «словоборчеству» варваров противопоставляется апофеоз римского имени, который идет еще от «Энеиды» Вергилия. Звуковой и смысловой комплекс взаимодействует с традиционными мифопоэтическими палиндромами: и латинским «Roma» - «Атог», и русским «Рим» - «мир»:

Вновь арок древних верный пилигРИМ,
В мой поздний час вечерним 'Ave ROMA'
Приветствую, как свод родного ДОМА,
Тебя, скитаний пристань, вечный РИМ.

* Иванова Лидия. Воспоминания, с. 125, ср. Дешарт О. Введение // Иванов В. И. Собр. Соч. Т. 1. Bruxelles, 1971, с. 173. См. также Климов А. Вяч. Иванов в Италии (1924-1949) // Русская литература в эмиграции: Сб. статей. Питтсбург 1972, с. 151-165; Берд Р. Вяч. Иванов за рубежом // Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоидентификация. — Тарту, 1997. — С. 69–86; Шишкин А.Б. Вяч. Иванов и Италия // Archivio italo-russo. <Vol. I>. Trento, 1997, с. 503-562; Лаппо-Данилевский К. «В Риме, – говорил я, уезжая из России, – хочу умереть!»: Первые годы в эмиграции Вяч. Иванова // Russische Emigration im 20. Jahrhundert. München, 2005, S. 241-260.

Мы Трой предков пламени даРИМ;
Дробятся оси колесниц меж ГРОМА
И фурий мирового ипподРОМА:
Ты, царь путей, глядишь, как мы гоРИМ.

И ты пылал и восставал из пепла,
И памятливая голубизна
Твоих небес глубоких не ослепла.

И помнит в ласке золотого сна,
Твой вратарь кипарис, как Троя крепла,
Когда лежала Троя сожжена.

Композиция сонета соответствует классической модели: завязка, тема, поворот, антитезис, парадоксальный синтез. Его доступное не с первого прочтения и исключительно сжатое содержание можно пересказать так:

Тема: участь Трои, погибшей в пожаре, сожженной безжалостным врагом, постигла Россию, еще недавно притязавшую на имя Третьего Рима. Ответственность за катастрофу, революционную гибель в огне, возлагается не на иноплеменных врагов, а на коллективное «мы» (в 1919 г., говоря о русской революции, Вяч. Иванов признавал: «Да, сей костер *мы* поджигали» (Иванов 1987: 81); «особенность первой волны русской эмиграции была именно в том, что эти люди обладали очень высоким уровнем философской честности и были готовы нести крест последствий революции», – отмечает сейчас историк философии А. Козырев).

Поворот смысла: но история Вечного Города – его неоднократное опустошение и восстановление дают отдаленную, здесь не высказанную ясно надежду и для вернувшегося в изначальный Рим русского изгнанника. Надежда эта основывается на памяти прошлого, хранимой как небесами, так и на земле: новая Троя, основанная на берегах Тибра троянцем Энеем, первым «эмигрантом» старой Европы, – символ сохранения Прошлого и Сбывшегося, преемственности и единства христианской культуры, оттого Рим и начинает новую европейскую историю.

Парадоксальный синтез в сонетном ключе подчеркнут неожиданной и сильной антиномией: «Троя крепла/лежала сожжена»; здесь можно увидеть указание на идеи жертвы, «жизни через смерть», сверх-личностного бессмертия.

(Примечательно, что посланный в Москву цикл распространялся в советском самиздате уже в 1927 г., в 1934 ВИ напечатал свой прозаический перевод двух сонетов на итальянский, в 1936 издал весь цикл в LXII-й книге эмигрантского парижского журнала «Современные Записки». В настоящее же время, насколько мне известно, «Римские сонеты» – самый читаемый текст ВИ).

В годы эмиграции ВИ достаточно определенно высказывался по поводу оставленного режима: «В России жить не хочется, потому что я рожден свободным, и молчание там оставляет привкус рабства» (1925 г.); «в атмосфере палачества и богохульства я не могу дышать» (1927 г.); «Елка ... запрещена под угрозой тюрьмы. Москву *чистят*, разрушая церкви и монастыри» (1929 г.); «Проблема ... христианства – *сгух mistica* моего проблематичного патриотизма, который нехристианскую Россию органически не приемлет и жив покуда и поскольку теплится неугасимая лампада в ней» (1930 г.); «В Москву мне нет возврата ... пока там рушат церкви», (1937 г.). Приведенные цитаты взяты из частной переписки, последняя – из разговора с советским журналистом*.

Отношение к режиму Бенито Муссолини ВИ высказал в известном смысле публично. В 1926-1934 поэт занимал место скромного лектора языков в Колледжо Борромео в Павии. Ректор Колледжо, священник Дон Рибольди, был сторонник вождя, и как то настоял, чтобы ВИ раскрыл свою позицию в отношении новой идеологии. ВИ с убеждением и уверенностью отвечал: «считаю долгом заявить, что свободу личности признаю высшею религиозно-моральною ценностью и не одобряю точку зрения крайних государственников (каковы фашисты), по которым личность только средство для достижения государственных целей; ... Церковь поставлю выше государства, христианина выше гражданина**».

В первое десятилетие эмиграции ВИ практически ничего не публикует по-русски. Самой известной в Европе его книгой оказывается «Переписка из двух углов», 1920. Она переводится на немецкий (1926), французский (1930), итальянский (1932), испанский (1933) языки. Проблематика этой книги вводит его авторов в круг Ш. Дю Боса, М. Бубера, Г. Марселя, Ф. Мориака, Ж. Маритэна и других европейских мыслителей. ВИ пишет эссе по-итальянски, по-французски, по-немецки, сотрудничает с итальянским журналом «Фронтиспицио», швейцарским «Корона» и немецким католическим «Хохланд». В Германии и Швейцарии опубликованы философские эссе, написанные на немецком – «Историософия Вергилия», «Анима», «Гуманизм и Религия». В последнем эссе, посвященном самому авторитетному немецкому антиковеду XX века – У. Вилламовицу-Меллендорфу (U. Wilamowitz-Moellendorff), ВИ оспаривает его компетентность и даже добросовестность как историка эллинской религии, – жест по своей смелости

* Переписка <В. И. Иванова> с Ф. А. Степуном // Символ: журнал христианской культуры. Париж-Москва. № 53-54. 2008, с. 411; Избранная переписка <В. И. Иванова> с сыном Димитрием и дочерью Лидией // Символ, с. 555, 598; Чарный М. Неожиданная встреча // Иванова Л. Воспоминания, с. 328.

** Избранная переписка <В. И. Иванова> с сыном Димитрием и дочерью Лидией, с. 504-505 (письмо от 17-18 декабря 1926).

и независимости достаточно неожиданный для эмигранта и «маргинала» по внешнему статусу.

Перед Второй мировой войной, когда выявился конфликт между тоталитарными режимами коммунистов, фашистов и нацистов, часть эмиграции, считая что коммунизм в России может быть свергнут только толчком извне, возложила надежду на фашистов или нацистов. ВИ не участвовал в эмигрантской политике и, не доверяя ни одной из враждующих сторон, все глубже погружался в собственный религиозно-исторический мир.

С 1936 г. и почти до конца своей жизни ВИ преподавал в ватиканском Колледже Руссикум и Папском Восточном институте. Когда ректор Руссикума Де Режис ходатайствовал перед папой Пием XI о том, чтобы создать для ВИ постоянное профессорское место, то одним из главных аргументов была обозначена необходимость помочь 71-летнему поэту завершить «Повесть о Светомире» – «духовное завещание, завершающее его жизненный путь». В зависимости от установки читателя, этот текст может быть понят как «сказка, приключенческая эпопея, квазинисторический роман или богословский трактат» (Венцлова 1997: 141-167). Продолжая ряд идей Вл. Соловьева, и в том числе осторожно критикуя известную концепцию «Москва-Третий Рим», «Повесть» ставит проблему утопического «царства Божия на земле», отношения светской и церковной власти, и вообще справедливой христианской Власти. «Повесть» при жизни автора не была закончена и появилась в печати в католическом издательстве в Брюсселе «Жизнь с Богом» в 1971 г., сейчас в серии «Литературные памятники» в Москве готовится ее академическое комментированное издание.

Как своеобразный контрапункт к жизни и деятельности ВИ этих лет, следует указать на Д. Мережковского, в журнале которого ВИ печатался еще в 1904 г. и с которым в последующие два десятилетия оживленно полемизировал в Религиозно-философском обществе. В 1934-1936 г. Мережковский жил в Риме и Флоренции, и, в частности, немало общался с ВИ и его семьей. Для Мережковского Италия была как бы эмиграцией из ставшей «левой» Франции, в Рим он приехал с достаточно опасным проектом – литературным и политическо-мифопоэтическим. Мережковский несколько раз встречался с дуче, который одобрил его будущую книгу и сценарий фильма о Данте. На вождя Мережковский возлагал особые надежды, которые не выдержали испытания реальной политикой. Хронику этих надежд и разочарований находим в опубликованном дневнике З. Гиппиус (Гиппиус 1999). У нас нет прямых сведений об отношении ВИ к проекту сотрудничества Мережковского с фашистской властью, но общее отношение семейного окружения ВИ к нему можно увидеть в юмористическом журнале – его «издавали» в 1 экз. сын и дочь поэта – где пародировался рассказ Мережковского о его свидании с вождем:

«Я и Цезарю* это предлагал сделать, но он как то таким странным взглядом на меня посмотрел. Не понял. Он ведь еще *дитя* совсем, совсем *малое!*»**

Надо думать, что некоторую выгоду от проекта Мережковского рассчитывал получить и вождь. Любопытно, что Муссолини в 1933 предпринимал попытку начать отношения с Бердяевым, от чего мыслитель решительно уклонился (Русско-итальянский архив 2012: 142).

Другой контрапункт к деятельности ВИ в 1930-е годы при желании можно усмотреть в деятельности в 1930-е гг. грузинско-русско-немецкого писателя Григола Робакидзе. Он был знаком с ВИ с 1910 г., в 1938 приехал из Берлина в Италию, 18 июля 1938 нанес визит в дом ВИ в Риме и подарил поэту свою книгу о И. Сталине, написанную на немецком языке «*Dämon und Mythos*» (Йена, 1935) с надписью: «Вячеславу Иванову / Поэту и Посвященному / с Любовью ...».

Как известно, в эти годы Робакидзе увлекался опасными идеями германского и итальянского вождей и посвятил им две книги. Одна из них, «Муссолини. Взгляд с Капри» во 2 издании 1942 г. находится в библиотеке ВИ. Примечательно, что другой книги – «Адольф Гитлер. Взгляд иностранного поэта» (1939) в библиотеке нет***, а в пяти письмах Робакидзе к ВИ речь идет о статье ВИ «*Terrog antiquus*», о проекте новой книги Робакидзе о «человеке наших дней ... потомке атлантов», о пути Бога к Человеку, а о метафизическом сочинении о германском вожде не говорится ни слова (Русско-итальянский архив 2002: 175-180; *ვჯგუფობა* 2010: 255-264). Надо надеяться, что мы уточним драматическую коллизию «диктатор – писатель» или «Власть и Робакидзе», когда в Швейцарии будет выявлен архив грузинского писателя. Стоит добавить, что 1930-е ВИ поддерживал контакт с германскими католическими гуманистами (К. Мут, Ф. Муккерман), но еще в 19-м веке отвратился от берлинских военно-националистических настроений окружавших его «академиков».

* Иванова Лидия. Воспоминания, с. 125, ср. Дешарт О. Введение // Иванов В. И. Собр. Соч. Т. 1. Bruxelles, 1971, с. 173. См. также Климов А. Вяч. Иванов в Италии (1924-1949) // Русская литература в эмиграции: Сб. статей. Питтсбург 1972, с. 151-165; Берд Р. Вяч. Иванов за рубежом // Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоидентификация. — Тарту, 1997. — С. 69–86; Шишкин А.Б. Вяч. Иванов и Италия // Archivio italo-russo. <Vol. I>. Trento, 1997, с. 503-562; Лаппо-Данилевский К. «В Риме, – говорил я, уезжая из России, – хочу умереть!»: Первые годы в эмиграции Вяч. Иванова // *Russische Emigration im 20. Jahrhundert*. München, 2005, S. 241-260.

** См. публикацию этой страницы на вкладке в журнале «Символ», между с. 416 и 417.

*** См. <http://www.v-ivanov.it/literatura/biblioteca-vyach-ivanova/knigi-i-zhurnaly-na-nemeckom-yazyke>

В какой мере вклад ВИ в эмигрантскую литературную культуру отождествлялся с «альтернативным дискурсом», вопрос о котором ставит наша конференция? Какой то ответ здесь может дать стратегия и тактика самого значительного парижского эмигрантского журнала «Современные записки» (1920-1940, 70 книг), подробно восстанавливаемая благодаря недавней публикации его редакционной переписки. Примечательно, что учредители и редакторы журнала – И. Фондаминский, В. Руднев, Н. Авксентьев, М. Вешняк, А. Гуковский, а также Ф. Степун, консультирующий раздел поэзии – были профессиональными политиками (Авксентьев, Фондаминский, Вешняк, Гуковский были депутатами Всероссийского Учредительного Собрания; Степун – начальником политического управления Военного министерства во Временном правительстве). На страницах журнала собственно литература протеста представлена в весьма малой степени; в несколько большей – литература о потерянном прошлом, с установкой рассказать «о том, как все было» и идеализирующая «литература ностальгии». Бальмонта издают крайне скупо. Хотя Цветаева не соответствует вкусам редакторов, но признавая ее значение как поэта, они широко печатают ее в журнале. Поэзию и прозу Вяч. Иванова после «Римских сонетов» печатают практически во всех номерах. Кажется, наиболее широко представлена в журнале поэзия и проза Набокова-Сирина (и это несмотря на острую критику И. Бунина и Б. Зайцева); *длящееся влияние*, кажется, – главный критерий для политики журнала (Лавров 2010: 7-16; Современные записки 2011-2014).

7. В двадцатилетие между двумя самоубийственными европейскими войнами, тотального кризиса, больше – истребления моральных, религиозных и культурных ценностей, позицией ВИ была установка на сверх-национальный и сверх-личный христианский гуманизм. В эмиграции такое отстранение от протестов и идеалов публицистики разделялось многими учеными, художниками и писателями, углубившимися в абстрактный мир своей профессии в пользу некоего дальнего будущего всего человечества. «Communion de fois», «eine geistige Kommunion», «Духовное братство» объединяло разбросанных в Европе его единомышленников-гуманистов – Г.Марселя, Ш. Дю Боса, Ф. Мариака, Ж. Маритэна, Э. Р. Курциуса, М. Бубера, К. Мута, Ф. Муккермана, Ф. Зелинского, М. Боура, А. Пеллегрини, Т.Галларати-Скотти, Ф. Степуна, В. Руднева, И. Фондаминского, отчасти и Т. Манна.

8. В заключении мне бы хотелось ознакомить многоуважаемых коллег с двумя итальянскими сайтами, которые, наряду с сайтом www.emigrantika.ru и <http://libragium.fr> являются полезными инструментами для исследования феномена эмиграции. Это сайт www.russinitalia.it и www.v-ivanov.it

Многое из того, что я показывал – «Римские сонеты», портреты, обложки книг, книжные каталоги, дедикации Робакидзе и другое, 24.000 изображений рукописей и примерно столько же страниц посвященных Серебряному веку – вы можете свободно увидеть в этом сайте. Спасибо за внимание.

ЛИТЕРАТУРА:

Венцлова 1997: Венцлова Т. О Мифотворчестве Вяч. Иванова: повесть о Светомире царевиче // Венцлова Т. *Собеседники на пиру*. Статьи о русской литературе. Vilnius: 1997.

Гиппиус 1999: Гиппиус З. *Дневники*. Т. 2. М.: 1999.

Иванова 1990: Иванова Л. *Воспоминания: книга об отце*. Paris: 1990; http://www.v-ivanov.it/lv_ivanova/01text/02.htm#h2_5

Иванов 1987: Иванов В. *Собр. соч.* том IV. Bruxelles: 1987.

კვატაია 2010: კვატაია მ. გრიგოლ რობაქიძე იტალიაში — ეპისტოლური ალუზიები // *ლიტერატურული ძიებანი*. XXXI. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

Лавров 2010: Лавров А. В.. Двадцать лет «Современных записок» // *Современные записки*. Репринтное комментированное издание. Т. 1. СПб., 2010. **Русско-итальянский архив 2012:** *Русско-итальянский архив* (Archivio russo-italiano). IX. Salerno, 2012.

Русско-итальянский архив 2002: Переписка Г. Робакидзе с Вяч. Ивановым. Публ. Т. Никольской // *Русско-итальянский архив*. II. Salerno, 2002.

Современные записки 2011-2014: «Современные записки». Париж, 1920-1940. Из архива редакции. Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. Т. 1-4. М. 2011-2014.

NATELA CHITAUURI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

National Identity and Georgian Émigré Literature

The reality (intensive migrations, intercultural communications) has brought into existence the overcoming of ethnocentrism, interdisciplinary research areas in national culture. Closeness between the nations and erasing of boundaries were accompanied by painful processes of the merging globalization and traditionalism, necessity of the study of self-knowledge and self-determination, issues of national identity. Naturally, in an era of global transformations and mass migrations the study of national identity is important in such an interesting sphere of intercultural pattern of writing as Georgian émigré literature.

Key words: Identity, Émigré literature, globalization, traditionalism.

ნათელა ჩიტაური

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ეროვნული იდენტობა და ქართული საზღვარგარეთული მწერლობა

რეალობამ (ინტენსიური მიგრაციები, ინტერკულტურული კომუნიკაციები) მოიტანა ეთნოცენტრიზმის გადალახვის, ინტერდისციპლინური (ლიტერატურათმცოდნეობა, კულტუროლოგია, ფსიქოლინგვისტიკა, სოციოლოგია) კვლევითი სივრცის არეალის არსებობა ეროვნულ კულტურაში. კომპარატივისტულ კვლევათა საინტერესო სფეროა მიგრანტების მიერ საზღვარგარეთ შექმნილი მწერლობა. იგი თავისთავად წარმოადგენს ინტერკულტურულ მთლიანობას განსაკუთრებული პოლიტიკური, სოციალური, ფსიქოლოგიური ასპექტებით. ამავე დროს ერების დაახლოებას და საზღვრების „მოშლას“, გლობალიზაციისა და ტრადიციონალიზმის შერწყმის მტკივნეული პროცესებს თან მოჰყვა ეროვნული იდენტობის პრობლემების კვლევის საჭიროება, ვფიქრობთ, სწორედ ქართულ საზღვარგარეთულ მწერლობაში.

I. ნაციონალური იდენტობა

თანამედროვე სოციალური მეცნიერება აღიარებს, რომ განსხვავებულ იდენტობათა შორის დღესაც უმნიშვნელოვანესია ეროვნული იდენტობა (ერის საკუთარ თავთან იგივეობის დადგენა თვითინტერპრეტაციისა და ტიპოლოგიურ ნიშან-თვისებათა საფუძველზე). მრავალ მიზეზთა გამო ამ ფენომენის მიმართ ინტერესი თანდათან იზრდება. გლობალიზაციის პერიოდში სრულიად ადვილად შეიძლება დაიკარგოს, როგორც პიროვნება, როგორც ნაციონალური იდენტობის მატარებელი. რადგან საყოველთაო პროცესებს ვერავინ შეაჩერებს, ამიტომაც საჭიროა ორიენტირება, „ოქროს შუალედის“ მოძიება, საკუთარი ადგილის მონახვა და დამკვიდრება. ამდენად სწორედ ამ პოსტმოდერნისტულ ვითარებაში მომნიშვნელოვანია სულიერ ღირებულებათა, შემოქმედებით ძალთა მნიშვნელობის განსაზღვრის, თვითშემეცნების საჭიროება. ადამიანმა, ერმა უნდა იცოდეს, ვინ არის, საიდან მოსულა, რა რეალობაში ცხოვრობს და აქედან გამომდინარე, ურთიერთობა დაამყაროს სოციალურ, საჭიროა ყველა სფეროში უპირატესობა მიენიჭოს არა ესთეტიკურ, ეიფორულ, ტკობით, არამედ პრაქტიკულ, ასე ვთქვათ, დესკრიფციული ხასიათის დისკურსს.

აზრთა სხვადასხვაობაა ნაციონალური იდენტობის მახასიათებლების შესახებ. ბევრი სოციოლოგი მიიჩნევდა და დღესაც მიიჩნევს,

რომ ეროვნულ იდენტობას ქმნის სოციალ-პოლიტიკური ფაქტორები, ეკონომიკა, შრომის კულტურული ნიშნით დანაწილება, სოციალური ცნობიერება (ჰეტერეი 2007:). ერები ახალი ფენომენია, რომელთა ისტორიაც XVII-XVIII საუკუნეებიდან იწყება. ერი არის წარმოსახვითი საზოგადოება, სეკულარიზაციის, კაპიტალიზმისა და ბეჭდვითი ტექნოლოგიის შეზავების შედეგი (ანდერსონი 2003). აღსანიშნავია, რომ ამ თეორიების მიხედვით, „ეროვნული ხასიათი“, ეთნოკულტურული თავისებურებანი, ასე ვთქვათ, გამოძევებულია ეროვნული იდენტობის შინაარსობრივი არეალიდან.

სოციოლოგთა უმეტესობა მიიჩნევს, რომ ეროვნულ იდენტობას განსაზღვრავს არა იმდენად სოციალ-პოლიტიკური ფაქტორები, რამდენადაც ისეთი ეთნოკულტურული თავისებურებანი, როგორიცაა წეს-ჩვეულებანი, ტრადიციები, რიტუალები, რელიგია, მწერლობა, ეროვნული ფსიქოლოგია (ენტონი დ. სმითი, ზიგფრიდ ჯ. შმიდტი, ლოთარ ბლუმი, დონალდ რეიფილდი, ტარას კუზიო). სმითის აზრით, ეროვნული იდენტობის „მნიშვნელობა და პრიორიტეტულობა თავად ერის კულტურაშია ნაგულისხმევი“ (სმითი 2008: 114).

ქართული სოციალური მეცნიერება ნაციონალური იდენტობის ჩამოყალიბების პროცესში ეროვნული კულტურის ფენომენს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს („საქართველო ათასწლეულთა გასაყარზე“, 2005; „ქართველი ერის დაბადება. ილია ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი კონფერენციის მასალები“, 2007). რა თქმა უნდა, ამას აქვს თავისი ისტორიული საფუძვლები, რომელთა გააზრების შემდეგ სწორედ ქართულ სინამდვილეშია შესაძლებელი ვილაპარაკოთ ეროვნულ იდენტობაზე, როგორც „კულტურა-ხასიათის“ ფენომენზე. პოსტსაბჭოთა პერიოდმა დაადასტურა ქართული ეროვნული იდენტობის შენარჩუნებაში „კულტურის“ ისტორიულად ჩამოყალიბებული როლის ქმედითობა და სიცოცხლისუნარიანობა.

ეროვნულ იდენტობას სხვადასხვა დისციპლინა იკვლევს (ისტორია, სოციოლოგია, ანთროპოლოგია, არქეოლოგია, ლინგვისტიკა, პუბლიცისტიკა, ფოლკლორი, მხატვრული ლიტერატურა). ამ დისციპლინათა შორის თავად სოციალური მეცნიერება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს მწერლობას, ზოგადად კულტურას. „ნაციონალიზმის თანმხლები და მასაზრდოებელი ინტელექტუალთა შრომაა, რომლის მიზანიც ნაციის ფესვებისა და ხასიათის მიკვლევაა. ჰუმანიტარული დარგები უზრუნველგვყოფენ სათანადო ინსტრუმენტარიუმითა და კონცეპტუალური ჩარჩოთი იმის გამოსარკვევად, თუ ვინ ვართ, როდის დავიწყეთ, როგორ ვიზრდებოდით და საით მივდივართ“ (სმითი 2004: 55).

„ნიგნზე“ დაფუძნებული იდენტობის ტრადიცია ანტიკური პერიოდისა და მოყოლებული დღემდე არსებობდა, თუმცა ამ საკითხის აქტუალიზება მაინც მე-20 საუკუნეში მოხდა. ფსიქოლოგიური კონცეპტები

აჩვენებს, რომ გახსენება და იდენტობა ერთმანეთს მჭიდროდ უკავშირდება, მწერლობა კი რეფლექსიის უმთავრესი იარაღია, შესაძლებელია ვილაპარაკოთ „ნარატიულ იდენტობაზეც“. მოდერნიზაციის პროცესში, ინტერდისციპლინურმა კვლევებმა კიდევ უფრო მეტად გამოკვეთა მწერლობის როლი ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბების პროცესში და შესაბამისად, ეროვნული იდენტობის შესწავლის აუცილებლობა მწერლობაში. განსაკუთრებით საბჭოთა იმპერიის დაცემის შემდეგ ლიტერატურათმცოდნეობაში მკვეთრი პარადიგმული ცვლილებები მოხდა. ეს ცვლილებები ძირითადად შედეგი იყო კომუნისტური იდეოლოგიის რღვევისა, რამაც უამრავი შესაძლებლობა მოუტანა გონება-გახსნილ მეცნიერებს, თავიდან გადაეფასებინათ შეხედულებები მწერლობის სოციალურ როლზე. დღეს ლიტერატურათმცოდნეობა, სოციალური მეცნიერება მსჯელობს მწერლობისა და იდენტობის ურთიერთმიმართების კომპლექსური საკითხის განსაზღვრაზე. მაგალითად, ნიგნში „ლიტერატურის სოციოლოგია“ (არონი... 2011) წარმოჩენილია ის რეალური ფაქტი, რომ ლიტერატურული ტექსტები ყოველთვის ინტერესდებიან სოციალური საკითხებით და წარმოგიდგენენ იმპლიციტურ მოდელს, თუ როგორ იქმნება იდენტობა. კრებულში „ქალთა ლიტერატურული დისკურსი და ეროვნული იდენტობა პოსტსაბჭოურ უკრაინაში“ განხილულია მწერლობის როლი ეროვნული იდენტობის ე.წ. „გერმანულ“ მოდელში. (ეს მოდელი მოიცავდა ცენტრალურ და აღმოსავლეთ ევროპას), რომლის ინტელექტუალური ძირები გერმანულ რომანტიზმს და კლასიკურ ფილოსოფიაში უნდა ვეძიოთ. მოცემულ რეგიონში სიტყვაკაზმული მწერლობა ერთგვარ „ნაციონალისტურ“ იდეოლოგიად გვევლინება, შემოქმედებითი სფეროს მოღვაწენი ცდილობენ ლიტერატურული ნიაღვრების თუ ალეგორიების მეშვეობით მიაგნონ, ან ახალი სული შთაბერონ სამშობლოს სავალალო მდგომარეობას. ოცემული საკითხის გარკვევისას აღმოვაჩინეთ, რომ ლიტერატურას და ზოგადად სამწერლობო შემოქმედებას ლომის წვლილი მიუძღვის ქართული იდენტობის იდეური საწყისების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში. სამწერლობო არენა საქართველოში არასდროს ყოფილა ოდენ სიტყვაკაზმული შემოქმედების სფერო. იგი მუდამ გადაჯაჭვული იყო ქვეყნის კონკრეტული განვითარების ეპოქასთან.. ამიტომაცაა, რომ ილია ჭავჭავაძის, ვაჟა-ფშაველას, კონსტანტინე გამსახურდიას თუ მრავალი სხვა მოაზროვნის შემოქმედება ერთგვარ სოციალ-პოლიტიკურ ტრაქტატებს წარმოადგენს და მიზნად ისახავს ქართული ეროვნული იდენტობის ფორმების განსაზღვრებას. ქართული კულტურის კვლევა იძლევა იმის საფუძველს, რომ ქართული იდენტობა მოვიაზროთ კულტურულ (და არა მხოლოდ სოციალურ-პოლიტიკურ) კონტექსტში. ცნობილია ილია ჭავჭავაძის ღვაწლი ქართული ეროვნული ცნობიერე-

ბის ჩამოყალიბების პროცესში. ილია ჭავჭავაძემ ნაციონალური იდენტობის უმნიშვნელოვანეს ელემენტად სწორედ ეროვნული კულტურა, ხასიათი მოიაზრა. გავიხსენოთ მისი ნაწარმოებები, რომლებშიც პერსონაჟთა ხასიათი ძალიან ხშირად ასახავს ნაციონალურ იდენტურ ცნობიერებას (ხასიათთა საშუალებით ილია კლასობრივ ბრძოლასაც კი ანეიტრალებს). მისი სიტყვები: „მამული, ენა, სარწმუნოება“ დღემდე ერის საინდენტიფიკაციო-საპროგრამო კოდად ითვლება.

ქართული ეროვნული იდენტობისა და მწერლობის მჭიდრო კავშირი საქართველოს შემთხვევაში მართლაც რომ ამკარაა და ამას არაერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი განაპირობებდა: შეიძლება ითქვას, რომ ქართული სააზროვნო სივრცე არ გამოირჩევა პოლიტიკური და სოციალური ფილოსოფიის მწყობრი განვითარებით და ხშირ შემთხვევაში მის ადგილს სიტყვაკაზმული სფერო იჭერდა. ყოველივე ამას, რა თქმა უნდა თავისი კონკრეტული მიზეზები გააჩნია და უბრალოდ ქართულ „ახირებას“ არ წამოადგენს. მნიშვნელოვანია ერთი ფაქტორიც: თანამედროვე ერის დისკურსი საქართველოში, რომელიც მე-19 საუკუნეში წარმოიშვა ილია ჭავჭავაძის თაოსნობით და რომელშიც ახლად წარმოქმნილი ინტელექტუალური წრეები ლებულობდნენ მონაწილეობას (და არა ახალი სოციალური კლასი ბურჟუაზია, როგორც ეს დასავლეთ ევროპის შემთხვევაში იყო), რომანოვთა იმპერიის ბატონობის პირობებში ვითარდებოდა. *შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ, ამ დროიდან მოყოლებული (თუმცა შეგვიძლია საზღვრები ცოტა უფრო ადრეც გადავნიოთ შუა საუკუნეებისკენ, მაგალითად, გიორგი მერჩულიდან დავიწყოთ ათვლა. თუმცა ეს უკვე ალბათ მსჯელობის კიდევ ცალკე საკითხია) დღემდე ქართული მწერლობა უმთავრესად ეროვნული პრობლემატიკით საზრდოობს. სამწერლობო არენას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ამ მხრივ საბჭოთა ეპოქაში მიეცა. ტოტალიტარიზმის პირობებში მწერლობა ყველაზე უკვეთ ახერხებდა შეფარვით ეროვნული იდენტობის პრობლემატიკაზე ემსჯელა. ასე რომ, არ არის მართებული ქართული იდენტობის კვლევა მწერლობის გარეშე. შეიძლება ითქვას, რომ ეს შეუძლებელიცაა. უმთავრესად სწორედ სამწერლობო არენაზე ვხვდებით ჩვენ ძირითად დებატებსა თუ კონსტრუქციებს „საქართველოს“ რაობის შესახებ.*

II. ქართული საზღვარგარეთული მწერლობა

ცხადია, თუკი ეროვნული იდენტობის კვლევის ერთ-ერთი ზუსტი საზომი მწერლობაა, გლობალური ტრანსფორმაციებისა და მასობრივი მიგრაციების ეპოქაში მნიშვნელოვანია ეროვნული იდენტობის შესწავლა მწერლობის ინტერკულტურული მოდელის „კულტურული გლობალიზაციის ისეთ საინტერესო სფეროში, როგორცაა ქართული საზღვარგარეთული მწერლობა“.

საზღვარგარეთ შექმნილი მწერლობის სპეციფიკას განსაზღვრავს მიგრაციის მიზეზები, რომელნიც სხვადასხვა ქვეყანაში და ეპოქაში განსხვავებულია.

ინტელექტუალური მიგრაცია არის ინტელექტის, ანუ ხელოვანების სხვადასხვა დარგის ან მეცნიერების მოღვაწეთა, ზოგადად, ინტელიგენციის, უხეშად რომ ვთქვათ, ტვინის გადინება-გაქცევა ქვეყნიდან, რის მაგალითებიც კაცობრიობის ისტორიას არაერთგზის ახსოვს. ინტელექტუალური მიგრაციის გამომწვევე მიზეზი შეიძლება იყოს პოლიტიკური რეჟიმი, იდეოლოგიური ზენოლა, სიდეუსტირე ან ინდივიდუალური, ფსიქოლოგიური მიზეზები. მიგრაცია უმეტეს შემთხვევაში გულისხმობს გაქცევის იძულებას, რითაც გარკვეული კულტურული ტრანსფერი ხდება. ეს არ არის მხოლოდ სიცოცხლის გადარჩენით გამოწვეული გაქცევა, არამედ შესაძლოა განიხილებოდეს, როგორც გარკვეული შანსი ახალ გარემოში უკეთესი ხელშეწყობისა, რითაც შესაძლებელია თავისებურად გარანტირებული იყოს მზარდი და ნაყოფიერი ინტელექტუალური რეალიზაცია: პოლიტიკური და სოციალ-ეკონომიკური სტაბილურობა პროდუქტიულ ზეგავლენას ახდენს მიგრანტების ინტელექტუალურ ნაწილზე.

თუმცა, ცხადია, ხელოვანი ადამიანების მიგრაციის პროცესში, ანუ უცხო სივრცეში ინტეგრაციისა და თვითიდენტიფიკაციის პროცესში, თავს იჩენს მრავალი სახის პრობლემა-დაბრკოლება. ეს არის ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური, სოციალურ-იდეოლოგიური და შემოქმედებითი ასპექტები, რომელთა კვლევა წარმოაჩენს გლობალიზაციის პროცესში ხელოვანთა რეალობასთან მიმართების სურათს და ამავდროს განსაზღვრავს ხელოვნების განვითარების დინამიკას ინტერკულტურულ კონტექსტში. ინტელექტუალური მიგრაციის შემთხვევაში გამოიყოფა რამდენიმე პრობლემა: კულტურული შოკი, კულტურული დისტანცია, აკულტურაცია. საზღვარგარეთ მოღვაწე ხელოვანების შემთხვევაში განსაკუთრებით საინტერესოა კულტურული ადაპტაცია, ანუ შეგუება სხვა კულტურასთან. აქ გამოიყოფა სამი ეტაპი: 1) სანყისი, ანუ ამაღლებული და ოპტიმისტური განწყობა; 2) ფრუსტრაცია და დეპრესია; დადგენილია, რომ ხელოვანის, როგორც პიროვნებისა და პროფესიონალის სრულყოფისათვის მნიშვნელოვანია მრავალ კულტურასთან ადაპტირების უნარი და კროსკულტურული კონტაქტები, თუნდაც რამდენიმე ენის სრულყოფილი ცოდნა. თუმცა ისიც გამოკვლეულია, რომ ემიგრანტ მწერალს უჭირს „მასაპინძელი“ ენის გამოყენება ლიტერატურული მიზნებისთვის, ეს მოითხოვს დიდი ხნის განმავლობაში უსასრულო მოთმინებას. სწორედ ამიტომ მიგრანტ მწერლებს თავდაპირველად ურჩევნიათ მოკლე მოთხრობების ან ბიოგრაფიების წერა. რომანი, როგორც ნესი, შემდგომი ნაბიჯია (ბორჯი 2009).

ხელოვანების ახალ გარემოსთან ადაპტაციის პროცესში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიმღები ქვეყნის სოციალ-პოლიტიკურ და

კულტურულ ვითარებას ენიჭება. ემიგრაციის პირობებმა შესაძლოა მწერლის დაბადებაც გამოიწვიოს. ამასთან დაკავშირებით დღეს უკვე საინტერესო გამოკვლევები ტარდება. ერთ-ერთ ნაშრომში „იმიგრანტული მწერლობის აღმოცენება დასავლეთ გერმანიასა და ავსტრიაში „შედარებულია იმიგრანტული მწერლობის აღმოცენება გერმანიასა და ავსტრიაში, რათა უკეთ აიხსნას, თუ რამ განაპირობა „სტუმარი მუშების“ ლიტერატურის შექმნა გერმანიაში 1970-იან წლებში, ხოლო ავსტრიაში კი უფრო მოგვიანებით. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ორი ქვეყნის იმიგრანტული ისტორია იყო მსგავსი. როგორც ჩანს, ამ განსხვავებაზე გავლენა იქონია შესაძლებლობის სტრუქტურამ (opportunity structure) მიმღებ ქვეყნებში. ამ კონტექსტში შესაძლებლობის სტრუქტურა მოიცავს ქვეყნის კანონს, ინსტიტუციებს, საჯარო პოლიტიკურ კურსსა და კულტურას, რომელიც ან ავითარებს ან, პირიქით, ხელს უშლის ამ ჯგუფების პოლიტიკურ აქტივობას. ანალოგიურად, ლიტერატურული შესაძლებლობის სტრუქტურა მოიცავს სხვადასხვა ხელოვანებს იმ სფეროში, რასაც ეწოდა ლიტერატურული სფერო, რომელიც აერთიანებს მწერლებს, გამომცემლებს, სკოლების, უნივერსიტეტების და საჯარო სფეროს კრიტიკოსებს. ამ სფეროში შესასვლელად საჭიროა მოერგო მის წესებს. როგორც ირკვევა, გერმანიაში ემიგრანტული მწერლობა შექმნა სხვა გარემომ (მუშათა სოლიდარობამ, სოციალურმა პრობლემებმა), ხოლო ავსტრიაში მოგვიანებით, 1980-იან წლებში, ეთნიკურობამ, რასიზმმა და ქსენოფობიამ, რომლებიც 1990-იან წლებში მზარდი მნიშვნელობის იყო...

— ხელოვანების შემთხვევაში გლობალიზაციის პროცესში განსაკუთრებით აქტუალურია ასევე კულტურის მონდიალიზაცია (გლობალიზაცია), როდესაც საქმე გვაქვს ინტერკულტურული ჟანრობრივ-თემატური სისტემების შემუშავებასა და დამკვიდრებასთან. ასევე პოსტმოდერნის ფენომენი — ეს კონკრეტული მხატვრული სტილი კი არაა, არამედ ცივილიზაციის ხარისხის შეცვლის, ადამიანური ყოფაცხოვრების ახალი ფაქტორების გაჩენის ზოგადი ტენდენციაა, რომელიც, სავარაუდოდ, მომავალში კულტურის ყველა დარგს მოიცავს. ინტელექტუალური მიგრაციის დროს განსაკუთრებით იკვეთება სოციალურ-ფსიქოლოგიური ასპექტები (ენა, რელიგია, გენდერი და ა.შ.).

ყოველივე აქედან გამომდინარე, ცხადია ინტელექტუალური მიგრაციის დროს მოსალოდნელია იდენტობის, როგორც პრობლემის, წინ ნამონევა, იდენტობის ცვლილებები. საზღვარგარეთ შექმნილი მხატვრული ლიტერატურა თავად წარმოგვიდგება ნაციონალური იდენტობის განსაკუთრებულ მარკერად, რადგან, როგორც ცნობილია, ყოველი ტექსტი ნებისმიერ სიტუაციაში ინარჩუნებს ავტორის ეროვნულ მეხსიერებას, დამოუკიდებლად იმისა, რა ენაზე და სად იქმნება იგი, მეორე მხრივ, შეცვლილი სოციალურ-პოლიტიკური გარემო ამ მეხსიერებას თავის კვალს აჩნევს. ამ ტექსტებს ქმნიან ადამიანები, რომელნიც, თა-

ნახმად ინტერდისციპლინური თეორიებისა, შესაძლოა მივიჩნიოთ ლი-
მინარულ პიროვნებებად: მათ დატოვეს ჩვეული გარემო, იმყოფებიან
გაუცხოებისა და გაურკვეველობის პოზიციაში, რეკონსტრუირებული
და განახლებული კულტურული მოდელებისა და პარადიგმების რეა-
ლიზაციის მოლოდინში, რაც აისახება მათ მიერ შექმნილ ტექსტებში
ასევე-ფვიქრობთ, „ხედვის კუთხის შეცვლა“ განსაკუთრებით მნიშვნე-
ლოვანია საკვლევე თემატიკასთან დაკავშირებით. საზღვარგარეთ მოლ-
ვანეთა ნააზრევი — ეს არის სხვა გადასახედიდან დანახული, ხშირად
უკვე უცხოელის თვალთახედვით შეფასებული ეროვნული იდენტობა.
ამგვარი ხედვა კომპარატივისტიკაში საგანგებო ტერმინით — იმაგო-
ლოგია — აღინიშნება. დისტანცია აძლიერებს მგრძობელობას, გონე-
ბას მიმართავს საკუთარი წარმომავლობისა და ბუნების „ახლად აღმო-
ჩენის“ სურვილისაკენ; ამდენად, საზღვარგარეთ შექმნილი ლიტერა-
ტურა თავისუფლად მოძრაობს ეროვნული იდენტობის საზღვრებშიც
და მის საზღვრებს გარეთაც, მას აქვს მეტი საშუალება წარმოაჩინოს
განსხვავებული ნაციონალური კულტურების, ლიტერატურების კო-
მუნიკაციისა და ინტეგრაციის შესაძლებლობანი, ინტერკულტურული
იდენტობანი. ამიტომაც ამ მწერლობაში იდენტობის მრავალი საინტე-
რესო ნარატიული მოდელია მოცემული და აუცილებელია მასში იდენ-
ტობის კონცეპტების მოძიება.

უცხოეთში მოღვანე თანამემამულეების შემოქმედება (ქართული
საზღვარგარეთული მწერლობა), როგორც ქართული მწერლობის ინ-
ტერკულტურული მოდელი, ჯერ კიდევ ძველი მწერლობის არეალში
მოიაზრება (თუნდაც დავით გურამიშვილის შემოქმედება). რაც შე-
ეხება მე-20 საუკუნის ქართულ საზღვარგარეთულ ლიტერატურას,
იგი ორ ეტაპად, ორ თვისობრიობად წარმოგვიდგება: პირველი იწყება
მე-20 საუკუნის ოციანი წლებიდან ვიდრე საბჭოთა კავშირის დაშლამ-
დე, საქართველოს დამოუკიდებლობისდაკარგვისა და ქვეყანაში ბოლ-
შევიკური რეჟიმის დამყარების გამო ეს იყო იძულებითი ემიგრაცია,
მისი სივრცე ჩაკეტილი იყო და ცნობილია, როგორც ემიგრანტული
მწერლობა. მეორე ეტაპი იწყება მე-20 საუკუნის 90-იანი წლებიდან,
ანუ საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან და დღემდე გრ-
ძელდება. აღნიშნულ მოდელს გააჩნია მახასიათებლები. მაგალითად,
ესეისტის სიჭარბე პროზასა და პოეზიასთან შედარებით, უცხოური
მასალის მეტი ხელმისაწვდომობა და, შესაბამისად, გავლენა იმ ქვეყნის
კულტურული სივრცისა, სადაც ეს მწერალი ცხოვრობს.

ქართული საზღვარგარეთული მწერლობა ავლენს პიროვნებათა
ფსიქოსოციალური და კულტურული ადაპტაციის განსხვავებულ ფორ-
მებს გავლენათა კვეთაში. (საბჭოთა, პოსტსაბჭოთა, პოსტკოლონიურ-
ეროვნული ხანის გამოცდილებები, დასავლეთ-ევროპული კონტექსტი,

რეგიონული, კავკასიური და ნაწილობრივ, აზიური გავლენები, გლობალიზაციური იდენტობა, ე. წ. “მსოფლიო ველი” (პოლ არონი და ალენ ვილა), უცხოური გავლენების კანონი (ლანსონი).

იმისათვის, რომ უცხოეთში მოღვაწე თანამემამულეების შემოქმედებაში ეროვნული იდენტობის პრობლემები წარმოვაჩინოთ, აუცილებელია გამოვიყენოთ კვლევის ინტერდისციპლინური, კონკრეტულად, სოციოლოგიური მეთოდებიც.

შევქმნათ თეორიული ჩარჩო ზემოთ აღნიშნული გლობალიზაციური და ეროვნული იდენტობის მარკერების (კულტურული ადაპტაცია, აკულტურაცია. კულტურის მონდიალიზაცია, ენა, რელიგია, ეროვნული მემკვიდრეობა, პიროვნების გაორების ანუ ლიბინალიზების ფაქტორი და ა.შ) და ქართული საზღვარგარეთული მწერლობის თავისებურებათა (რეგიონული და გლობალიზაციური გავლენები), საფუძველზე. რა თქმა უნდა, საჭიროა გამოვიყენოთ დისკურსის ანალიზი — ტექსტების დამუშავება აღნიშნული მარკერების სქემით.

დამონშეპანი:

ანდერსონი 2003: ანდერსონი ბ. *წარმოსახვითი საზოგადოებანი* (მთრგმნ. რ.გოცირიძე). თბ.: 2003.

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

ბორჯი 2009: Borghi E. *Literature of Migration _ perspectives, struggles and innovations*. 24.Apr.09; http://truthseekers.cultureunplugged.com/truth_seekers/2009/04/literature-of-migration-perspectives-struggles-and-innovations.html

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

ვიბკე 2008: Wiebke Sievers. *Writing Politics: The Emergence of Immigrant Writing in West Germany and Austria*. Journal of Ethnic and Migration Studies. Vol. 34, No. 8, November 2008, pp. 1217_1235

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

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

მალახოვი 2004: Малахов В. *Национализм как политическая идеология*. М.: Книжный дом «Университет», 2004.

რევაკოვიჩი 2004-2005: *Women's Literary Discourse and National Identity in Post-Soviet Ukraine* Author(s): MARIA G. REWAKOWICZ. Source: Harvard Ukrainian Studies, Vol. 27, No. 1/4 (2004-2005), pp. 195-216. Published by: Harvard Ukrainian Research Institute. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41036867>.

სმიტი 2004: სმიტი ე.დ. *ნაციონალიზმი* (მთრგმნ. მ. ჩხარტიშვილი). თბ.: 2004.

სმიტი 2008: სმიტი ე. დ. *ნაციონალური იდენტობა* (მთრგმნ. ლელა ჰატარაძე). თბ.: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2008.

ჩიტაური 2007: ჩიტაური ნ. *ქართველი ერის დაბადება. ილია ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი კონფერენციის მასალები* (26-27 ნოემბერი, 2007).

ჰეტჩერი 2007: ჰეტჩერი მ. *ნაციონალური შეჩერება* (მთარგმნელი ე. მეტრეველი). თბ.: 2007.

ემიგრანტული მწერლობის ენისა და
სტილის პრობლემები
Problems of Language and Style of Emigrant Writers

IRINA BAGRATION-MUKHRANELI

Russia, Moscow

Moscow City Pedagogical-Pedagogical University

Portraits of Writers in the Works of Boris Zaitsev

Russian emigre writers responsibility in preserving national culture was vividly manifested in their attitude towards the classical heritage. “Derzhavin” of Khodasevich, Vladimir Nabokov’s “Commentary to Eugene Onegin”, on which he worked for over 15 years, novelized biographies of writers by Boris Zaitsev are significant milestones along the way.

Being in Russia, B.Zaitsev, who started writing since 1900, belonged to the circle of L.Andreev and I.Bunin, and in France for years presided as Chairman of the Paris Union of writers and journalists. Caught in exile, he had experienced a spiritual rebirth, through which he perceived the secular Russian culture as something integrated and unified with the religious culture. Inspired by his trips – the pilgrimage to the monasteries of Mount Athos and Valaam, in 1925 he wrote a series of “hagiographic portraits” (devoted to “Alexy _ the man of God,” and “St. Sergius of Radonezh”). Throughout his life Zaitsev had been making literary studies of Dante – essay “Dante and his poem” (Moscow, 1922) and translation of “Inferno” in rhythmic prose (Paris, 1961).

His novelized biographies – “Turgenev’s Life” (Paris, 1932), “Zhukovsky” (Paris, 1951), “Chekhov” (New York, 1954) reflect the self-consistency and harmonious identity of literary and human shape of the writer. They belong to the highest samples of world literature and be called as agiobiographies ones.

Key words: Russian emigre writers, Zaitsev, biography, Zhukovsky, agioaraphy.

ИРИНА ЛЕОНИДОВНА БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ

Россия, Москва

ГБОУ ВПО МГППУ

Портреты писателей Бориса Зайцева

*Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт, –
Неужто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.*

А.С. Пушкин «Евгений Онегин» (Гл. I, LVI)

Острое осознание того, что с Октябрьской революцией окончательно закончился важный период русской истории и новая Россия не собирается продолжать традиции имперской культуры петровского времени, подтолкнуло целый ряд писателей зарубежья заняться на практике сохранением живого ощущения русской литературы.

Попытки сохранить, описать, запечатлеть Россию, которая была потеряна, одушевляли практически всех деятелей эмиграции.

Часть из них, – И. Бунин, Н. Шмелев, видят национальный характер в описании уклада, традиций, обычаев. Понятие национального имплицитно присутствует в их творчестве как определенный образ жизни. Календарный цикл церковных праздников, привычки, уклад, отношения, – все это безвозвратно уходило из новой русской советской жизни и задача литературы была сохранить эту прошлую жизнь.

Другая часть писателей, достаточно значительная, обращается в первую очередь к культуре прошлого. Большевики осознавались как варвары, осуществлявшие акты чудовищного вандализма, повинные в гибели не только элиты России и миллионов русских людей. На их счету было уничтожение базовых ценностей – религии, церкви (и как центра духовной жизни, и как института, и как образцов национального зодчества), литературы, с 1918 года переходившей на новую орфографию, и многое другое.

В этой ситуации опыт культурного строительства, жизнь и творчество лучших писателей классического периода русской литературы, приобретали новый, дополнительный, смысл.

Портреты тех, кто создавал золотой фонд русской культуры XVIII-XIX веков, как нельзя лучше свидетельствовали о ее непреходящей ценности.

Ответственность писателей русского зарубежья в деле сохранения отечественной культуры ярко проявилась в отношении к классическому насле-

дию. «Державин» В.Ходасевича, «Комментарий к «Евгению Онегину» над которым В.В.Набоков работал свыше 15 лет, романы-биографии писателей Бориса Зайцева — значительные вехи на этом пути.

Все трое ищут свою манеру рассказа, свое отношение к жанру романа-биографии. Наиболее классическими являются произведения В.Ф.Ходасевича. Он задумывает биографию Пушкина, но успевает написать из нее лишь несколько глав. Зато он создает роман-биографию «Державин». Поэт пишет о поэте. Он не по наслышке представляет психологию творчества в моменты взлета поэтического гения и убедительно формирует образ своего героя, не только в житейской конкретике, но в моменты создания общенациональных мифов. Описание того, как Державин пишет оду «Бог», принадлежит к лучшим страницам русской прозы (Ходасевич 1997: 227-229). Основываясь на материалах, собранных Я.Гротом, Ходасевич создает повествование, верное фактам и документам, при этом не теряет образной целостности существования Державина.

С изменением исторической оптики меняется интерес к документам культуры. Не зависимо от того, являлась ли у писателей эмиграция памятью ностальгической или же памятью травматической, все они осознавали дистанцию разрыва и необходимость восстановления живой традиции. Дистанция помогала увидеть целое, а непрерывность зависела от умения и мастерства тех, кто считал классическую русскую культуру живой. Так, помимо лекций о русской классической литературе, которые приходилось читать «по долгу службы» занимаясь преподавательской деятельностью, В.В.Набоков пятнадцать лет работал над литературоведческим комментарием к «Евгению Онегину», рассчитанному на англоязычного читателя. Скрупулезная точность и научная выверенность комментария не мешает Набокову подчеркнуть декларировать свою кровную причастность к высокой классике русской литературы, к Пушкину, себя, (а не только Онегина) считать последним в роде. Набоков в комментарии часто пользуется писательскими методами, тропами, иронией, откровенным озорством. Чего стоит, например, сравнение Пушкина, бесшумно обгоняющего Онегина, спешащего на бал (Глава I, строфа XXVII) с ... «летучей мышью». (Набоков 1998: 46). Вопрос о том, считает ли Набоков, что всякое сочинение, о писателе-поэте должно быть фактом литературы, продолжает ли традиции Ю.Н.Тынянова — писателя и литературоведа, В.В.Вересаева — автора «Пушкина в жизни», этот вопрос не имеет однозначного ответа. Во всяком случае Набоков также создает новый жанр.

Эту тенденцию можно проследить и в творчестве Б.Зайцева.

Начав писать с 1900 года, принадлежа в России к кругу И.Бунина и Л.Андреева, Б.Зайцев долгие годы был председателем Парижского союза

писателей и журналистов. Оказавшись в эмиграции он пережил духовное возрождение, через которое воспринимал светскую русскую культуру как нечто целостное и единое с культурой религиозной. В 1925 году он пишет серию «житийных портретов» (посвященных – «Алексею — Божьему человеку», и «Преподобному Сергию Радонежскому») своим путешествиям – паломничествам в монастыри Афона и Валаама. Но Зайцев не становится церковным писателем, новым Андреем Муравьевым XX века. После паломничества на Афон и книги «Путешествие на Афон» Зайцев пишет романы о писателях – «Тургеневе», «Жуковском». Он рассматривает вопросы религиозности обоих, отношение к церкви, пристально анализирует проблематику, мировоззрение, стиль. Зайцева отличает широкий контекст размышлений о литературе. В течении всей жизни Зайцев занимается Данте — исследование «Данте и его поэма» относится к 1922 году, а перевод «Ада» ритмической прозой, над которым он работал с 1913 по 1942, был издан в Париже в 1961-м.

Всего Б.К.Зайцевым написаны три художественные биографии писателей – «Жизнь Тургенева» (Париж, 1932), «Жуковский» (Париж, 1951), «Чехов» (Нью-Йорк, 1954). Все они являют стойкий интерес писателя к «тихим» биографиям собратьев по перу, отражают непротиворечивость, гармоничное единство писательского и человеческого облика самого Зайцева. Романы эти принадлежат к высоким образцам литературы, являются новым словом в жанре исторического романа-биографии.

Обратившись к биографиям писателей Борис Зайцев должен был решать не только историко-культурную проблему — сохранить ту Россию, которая перестала существовать после революции, но и собственно литературную. Перед писателем стояла серьезная творческая задача — как и зачем писать о хорошо известном поэте. И биография, и творчество Жуковского входили в культурный багаж многих поколений, были достаточно известны образованному русскому читателю. Если не из книг К.К.Зейдлица «Жизнь и поэзия Жуковского. По неизданным источникам и личным воспоминаниям» (СПб.1883) или Я.К.Грота «Очерк жизни и поэзии Жуковского» (СПб, 1883), то из самого корпуса текстов, написанных Жуковским. Исповедальность лирики, эмоциональная открытость создает у читателя ощущение близости к биографии, к жизни поэта. Писателю, берущемуся рассказывать об известном поэте, нужно также решить, в какой мере необходимо цитировать известные любимые стихи, освещать факты жизни классика.

Жанр исторического романа, романа-биографии из жизни литераторов в конце XIX века был, например, представлен необычайно плодотворным писателем Д.Л.Мордовцевым. В его романах «Железом и кровью» действовали Грибоедов, Пушкин, Гоголь и Плетнев, которые читали собственные

произведения. Литературный текст становился у Мордовцева основой восприятия исторических событий, история виделась в зеркале литературы. В частности, в трех произведениях — двух романах Мордовцева «1812-й год», «Вельможная панна» и рассказе «Кто-то вернется?» автор заставляет на Бородинском поле у костра читать Жуковского черновые наброски из «Певца во стане русских воинов». «Иногда такое отношение к художественному слову обретает почти карикатурные черты.» _ пишет современный исследователь творчества Мордовцева А. Сарочан, — «в первой части романа «Двенадцатый год» Пушкин, Кюхельбекер, Грибоедов и дети Сперанского играют в петербургском саду, при этом все декламируют стихи... Для характеристики такой прозы, в которой история опирается на литературу, а не наоборот, мы <...> будем употреблять термин «квазиисторический» (Сарочан 2007 :78-79)

Б.Зайцев решительно дистанцируется от подобного упрощенного подхода. Ему удастся избежать как литературщины, так и унылой исторической фактографичности. Он умеет тонко и ненавязчиво создавать атмосферу. Вот начало книги о Жуковском: «Ока берет начало несколько южнее Орла. Худенькая еще в Орле и скромная, скромно восходит прямо на север, к Калуге. Там возрастает Угрой. Медленно, неустанно пронизывает извилами зеркальными Русь через Рязань до Волги — светлая душа страны» (Зайцев 1951: 17). Символическая и эмоциональная насыщенность этого отрывка напоминают скорее шаг стиха, чем тип традиционной прозаической наррации, «прозу поэта». «Проза поэта» — понятие не биографическое, а терминологическое. Это тип текста, основывающийся на музыкально организованной системе лейтмотивов, с особой интонацией и ритмом, таких как «Первошум» Р.-М.Рильке, «Охранная грамота» Б.Л.Пастернака и «Египетская марка» О.Э.Мандельштама. В «Жуковском» характер повествования близок к той особой ритмической прозе, какой Зайцев переводил «Ад» Данте, строка в строку с подлинником. Комментируя свой перевод Борис Зайцев говорит: «Форма эта избрана, потому что лучше передает дух и склад дантовского произведения, чем перевод терцинами, всегда уводящий далеко от подлинного текста и придающий особый оттенок языку. Мне как раз хотелось передать по возможности, первоизданную простоту и строгость дантовской речи» (Цит. по Терапиано 1962). Подобную простоту и строгость жизни и поэзии Жуковского, Зайцеву удастся передать используя неожиданные сопоставления, метафоры, уместные в тексте поэтическом.

Говоря о «Песне» Жуковского 1815 года («Минувших дней очарованье/ Зачем опять воскресло ты? / Кто разбудил воспоминанья / И замолчавшие мечты?») Зайцев пишет: «Пушкин сидел еще в Лицее, а в литературе раздавались уже звуки, которые он подхватит, взвоет, возведет в перл. Но разда-

лись-то они у Жуковского. Он русский Перуджино, через которого выйдет, обгоняя и затмевая, русский Рафаэль» (Зайцев, 1951: 119).

Ф.Степун, характеризуя стиль Бориса Зайцева в очерке о писателе, отмечает импрессионистичность и пластическую выразительность его прозы. У него есть черты, роднящие его с И.Буниним, однако Б.Зайцев обращает больше внимания на психологию персонажей. Зайцев, опираясь на собственный опыт, убедительно пишет о психологии творчества. Однако, в отличие от В.Ф.Ходасевича, который в книге о Державине, почти что перевоплощается в изображаемого поэта, (страницы, посвященные созданию Державиным оды «Бог», написаны с восхищенной завистью, видно, как самому Ходасевичу хотелось бы создать это вершинное произведение русской поэзии), у Зайцева отношения между автором и героном несколько иные. Зайцев держится несколько остраненно от своего героя. Он не дает забыть читателю, что золотой век русской литературы кончился, кончился и серебряный. Но его задача их соединить с современностью, с серединой XX века. Зайцев может сравнить сестер Протасовых с Татьяной и Ольгой Лариными, не заботясь о том, что «Евгений Онегин» еще не был написан в то время, о котором идет речь в биографии Жуковского. В другом месте он может уподобить Жуковского героям И.С.Тургенева – то Лаврецкому из «Дворянского гнезда», то Кирсанову из «Отцов и детей».

Зайцев выбирает свою особую оптику для рассказа о жизни Жуковского и его окружения. Литературные взгляды юного романтика Василия Андреевича преломляются и как бы проверяются судьбами Маши Мойер и Александры Воейковой. Это дает Зайцеву возможность показать соотношение идеальных мечтаний и жизни героев. Сложная, трагическая любовь поэта к Маше Протасовой, попытки добиться разрешения на брак, рассказаны достаточно кратко и сдержанно.

«Если кто-то пишет о жизни русского писателя или святого, или музыканта, – признавался Б.Зайцев, – это значит, что заранее признает он важность предмета и свое к нему любовно-почтительное отношение. Писание биографии есть нечто вообще смиряющее. Пишущий освобождается от себя, живет чужой жизнью, к которой всегда у него отношение «преклонения» (Зайцев 1999-2000 : 271).

Исследовательница истории создания Б.К.Зайцевым беллетризированной биографии «Жуковский» Е.Анисимова, использует удачный термин – «агиобиография» (Анисимова 2011: 25). Из соединения жанра жития и психологической биографии, рождается жанр «Жуковского». Зайцев на протяжении всего своего творчества последовательно сближает светскую и церковную традиции. Написав «житийный портрет» Сергея Радонежского языком современной классической прозы, он принимается за биографию Жу-

ковского. Но у писателя нет средневековой этикетности в описании героя. Зайцева интересует «религия сердца», «религия души», голубиная кротость Жуковского, но писатель не идеализирует, не отказывается от верности историческим фактам. «Он прожил жизнь скорей **около** церкви, чем в церкви. У него не было тех корней, как у Хомякова, Киреевских, Аксакова... Церкви он несколько опасался, как бы стеснялся, да может быть Церковь тогдашняя была ему не надлежаше» (Зайцев 1951: 244).

Зайцев точно выстраивает исторический контекст жизни Жуковского. Неожиданно, но убедительно сопоставление последних лет жизни Гоголя и Жуковского. Зайцев сближает двух гениальных современников. Непонятость и недооцененность современниками обоих, одновременная смерть в 1852 году, наводят на глубокие размышления о внутреннем сюжете развития русской литературы. Ее пророческого пафоса, учительского начала и социального смысла. Б.Зайцев тщательно избегает риторики, однозначных выводов, но постоянно подталкивает читателя к новому взгляду на известные факты, давая толчок к дальнейшим размышлениям.

Историческая точность не мешает Зайцеву передавать символический план и масштаб личности своего героя. Мудрость, которую обретает Жуковский в конце жизни позволяет писателю подвести читателя к выводам, укрупняющим значение поэта в русской культуре, сравнивает его, с одной стороны с Гомером — крупнейшим эпическим поэтом, а с другой дает христианскую оценку Жуковского, значения его мифо-поэтического баснословия: «В плавных гегзаметрах легче, покойнее теперь ему повествовать. И под всем этим сложилось, окрепло, иное, искусству не противоречащее, но более важное и глубокое, на само-то искусство бросающее отсвет. «Наипаче ищите Царства Божия», — давний, великий зов, проносившийся над русской литературой с Гоголя, в одном Жуковском нашедшем завершение гармоническое. Искусство искусством, но есть нечто и высшее... Странно было бы, если бы такая жизнь не приводила к Царству Божию... Если вспомнить, что это был человек совершенной чистоты и душа вообще «небесная», то ведь скажешь: единственный кандидат в святые от литературы нашей» (Зайцев 1951: 242).

Этот неожиданный, но совершенно справедливый итог жизни поэта вновь предлагает читателю задуматься о единстве русской литературы, цельности и органичности традиций литературы житийной и биографической, своеобразию отечественной словесности по сравнению с литературой западно-европейской.

Иерархическая четкость оценок, выстроенность авторского мира в подходе к поэзии и жизни Жуковского, делают написанную Б.К.Зайцевым беллетризованную биографию поэта, одной из лучших не только в литературе эмиграции, но и русской литературы XX века в целом.

ЛИТЕРАТУРА:

Анисимова 2011: Анисимова Е.Е. *К истории создания беллетризированной биографии Б.К.Зайцева «Жуковский»*. Мир науки, образования, культуры. Горно-Алтайский государственный университет, 2011, № 1 (26), С.24-26.

Громова 2009: Громова А.В. *Жанровая система творчества Б.К.Зайцева: литературно-критические и художественно-документальные произведения*. Автореферат диссертации... доктора филологических наук, Орел, 2009.

Зайцев 1951: Борис Зайцев. *Жуковский*. Copyright 1951 by YMCA-PRESS, Париж.

Зайцев 1999-2000: Зайцев Б.К. *Собрание сочинений в 5 т.* М., Русская книга.

Набоков 1998: Набоков В.В. *Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин»*. Перевод с английского. Санкт-Петербург, «Искусство-СПБ», «Набоковский фонд», 1998.

Сорочан 2007: Сорочан А.Ю. *«Квазиисторический роман» в русской литературе XIX века. Д.Л.Мордовцев*. Тверь. Тверской государственный университет, Марина, 2007, 223 с.

Терапиано 1962: Терапиано Ю. *«Ад» в переводе Бориса Зайцева*. «Русская мысль», 6.1. 1962.

Ходасевич 1997: Ходасевич В.Ф. *Державин*. //Собрание сочинений в четырех томах. М, «Согласие», 1997, т. 3. С.119-395.

NATO GULUA

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

“Mist in Nahatari forest”- a Short Story by Levan Gotua as a Literary Experience of Inner Emigration

Modern Georgian literary process is experiencing serious paradigmatic jolts nowadays, which is quite common for the literature of the post-soviet period. Georgian literary fund involves emigrant literature _ works of dissidents as well as inner emigrants. To this group we relate Levan Gotua, whose works need to be reread and reevaluated. A short story ‘Mist in Nahatari Forest’ reflects autobiographical moments of him as an inner emigrant. That fact helped him to create a completely new physiological character. We aim to reevaluate the author’s vision of reality, his inner incomppliance against the state system, which is expressed by means of various stylistic devices.

Key words: *Levan Gotua, inner emigration, alternative discourse.*

ნატო გულუა

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ლევან გოთუას მოთხრობა „ნისლი ნახატარის ტყეში“ შინაგანი ემიგრაციის მხატვრული გამოცდილების მიხედვით

თანამედროვე ქართული ლიტერატურული პროცესი დღეს განიცდის პოსტსაბჭოთა სივრცის ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ პარადიგმულ ძვრებს, რამაც განაპირობა დისიდენტ მწერალთა ნიმუშების, შინაგან ემიგრანტთა ნაწარმოებების ახლებურად განხილვა. ამ მწერალთა რიცხვს მიეკუთვნება ლევან გოთუაც, რომლის შემოქმედება ასევე მოითხოვს გადახედვასა და დეკოდირებას. ის, არაერთი ქართველი მოაზროვნის დარად, საბჭოთა რეჟიმის მსხვერპლი იყო, მასში პროტესტს იწვევდა საბჭოთა ტოტალიტარიზმი და მის წინააღმდეგ ქმედებისაკენ უბიძგებდა. უშუალოდ ჩაიარა ლ. გოთუას მცდელობამ — გადაეღობა საზღვარი, ნასულყო ემიგრაციაში და ამგვარად გაქცეოდა არასასურველ რეჟიმს. სამშობლოს მოღალატედ და ჯაშუშად მონათლულმა მწერალმა ოცდაორი წელი გაატარა თბილისის, მოსკოვის, სოლოვკების, ნარიმის, ბისკის ციხეებში და, როცა სასჯელმოსხდის არ მისცეს საქართველოში ცხოვრების უფლება, ნებაყოფლობითი პატიმრობა ირჩია, რადგან სხვა სახით პროტესტის გამოხატვა მის ძალებს აღემატებოდა. ამიტომ ლ. გოთუას მდგომარეობასა და პოზიციას საეხებით შეესატყვისება ტერმინი „შინაგანი ემიგრანტი“, ანუ მოქალაქე, რომელიც არ იზიარებს ქვეყნის პოლიტიკურ კურსს და იდეოლოგიას, იძულებულია დარჩეს სამშობლოში და მოკლებულია თავისი უფლებებისა და შეხედულებებისათვის ლეგალური ბრძოლის საშუალებას.

ლ. გოთუას შემოქმედება ალტერნატიული დისკურსის ნაწილია. მიუხედავად იმისა, რომ მისი მხატვრული ტექსტების გარკვეული რაოდენობა უცხო გარემოსა და არაადამიანური ყოფის პირობებში შეიქმნა, ავტორმა ბოლომდე შეინარჩუნა მტკიცე კავშირი ტრადიციულ ქართულ ლიტერატურასთან. გოთუას შემოქმედება ნაციონალური ნარატივის ესთეტიკას ეფუძნება. თუმცა გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ ხელოვნებას, კერძოდ, მწერლობას გარკვეულწილად განსაზღვრავს ამა თუ იმ ეპოქის პარადიგმა. XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში მიმდინარე ცვლილებებმა გავლენა იქონია ლ. გოთუას შემოქმედებაზეც და მის მიერ შექმნილი მხატვრული ტექსტები აშკარად გასცდა წმინდა რეალისტურ საზღვრებს. თუ გავითვალისწინებთ

ლ. ბრეგაძის მოსაზრებას, რომლის მიხედვით “ის შინაარსობრივ-ფორმალური სიახლენი, რომლებმაც ომის შემდგომ ქართველ პოეტთა და პროზაიკოსთა ერთი ნაწილის შემოქმედებაში იჩინა თავი, დღევანდელი თვალსაწიერიდან ეს უთუოდ პოსტმოდერნიზმი იყო, მეტ-ნაკლები მკაფიოობით გამოვლენილი სხვადასხვა ქართველ მწერალთა შემოქმედებაში“ (ბრეგაძე 2012), შეიძლება ითქვას, რომ ლ. გოთუას ბოლოდროინდელ ნაწარმოებებში პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი თვისებები გამოიკვეთა. ეს მოვლენა განსაკუთრებით თვალშისაცემია მწერლის თანამედროვეობის ამსახველ ნაწარმოებებში. მათში ავტორი არც თუ ისე შორეულ წარსულს, შეიძლება ითქვას, გუშინდელ დღეს აშუქებს, რაც კიდევ უფრო ამაღლებს მწერლის პასუხისმგებლობას მკითხველისა და ეპოქის წინაშე.

მოთხრობაში „ნისლი ნახატარის ტყეში“ (გოთუა 1963) მწერლის შინაგან ემიგრაციაში ყოფნასთან დაკავშირებული ავტობიოგრაფიული მომენტები აისახა, რამაც ხელი შეუწყო განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური ტიპის პერსონაჟის შექმნას. ჩვენი მიზანია, ახლებურად გავი-აზროთ სინამდვილის ავტორისეული ხედვა, განვსაზღვროთ მწერლის მიერ მხატვრული ხერხებით გადმოცემული სახელმწიფოებრივ სისტემასთან შინაგანი შეუთანხმებლობა, წერის განსხვავებული მანერა. მოთხრობაში ეპიკური ტილოსათვის დამახასიათებელი ტრადიციული თხრობა ივსება XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული პროზისათვის ნიშანდობლივი ახალი შტრისებით, ავტორისეული „მე“ ასახულია მოთხრობის მთავარი გმირის მხატვრულ სახეში, რაც შეესაბამება ემიგრანტული და დისიდენტური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ ახალ მხატვრულ პრაქტიკას. ამ თვალსაზრისით მოთხრობა „ნისლი ნახატარის ტყეში“, ისევე როგორც ლ. გოთუას მთელი შემოქმედება, ჯერ კიდევ სათანადოდ არ შეუფასებია თანამედროვე ლიტერატურულ კრიტიკას.

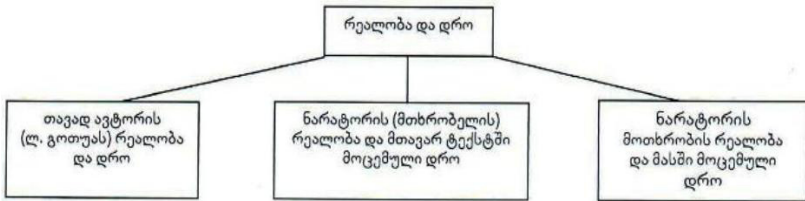
მოთხრობაში ლ. გოთუამ გვიჩვენა დიდი ძვრების ხანა, ახალი ეპოქის დადგომა და მასთან დაკავშირებული წინააღმდეგობანი, თაობათა შორის ჭიდილი. მწერალი ზოგჯერ პირდაპირ და ხანაც ირიბად, სიმბოლოების მოშველიებით ცდილობს მკითხველს უჩვენოს ცხოვრების ოპოზიციური მხარეები, განსხვავებული, ურთიერთდაპირისპირებული სამყაროები. ნაწარმოებში იკვეთება მთავარი მიზეზი ახალი დროის, წყობის, სისტემის დამკვიდრებასთან დაკავშირებით გაჩენილი წინააღმდეგობებისა; თვით ახალი ცხოვრების კანონის გააზრების შედეგად ხდება საცნაური, რომ „სადაც ინგრევა — ყველაფერი უნდა დაინგრეს და ახლებურად უნდა აიწყოს“. მკაცრი დროება არ განიცდის სინანულს ნანგრევებში მოყოლილთა მიმართ. ამ პრობლემას ლ. გოთუა თავისი შემოქმედების დასაწყისში შექმნილ ტრაგედია „დაძირული სოფელში“

(ლხცსა, 125) შეეხო, რომელშიც ელსადგურის საგუბარისათვის ერთი სოფლის დაძირვის ამბის ფონზე ნაჩვენებია, თუ როგორ ინერგებოდა ქვეყანაში სოციალიზმი და უღმობლად ნადგურდებოდა ყოველივე, რაც წარსულთან იყო დაკავშირებული. ძველი დროის ფასეულობების განადგურება, ის, რომ ახალი დრო ძველის ნიადაგზე კი არ წარმოქმნილა, არამედ მისი ნგრევით დაიწყო ახლის შექმნა, ავტორის აზრით, დანაშაულია. მართალია, ცივილიზაციის განვითარება ყოველთვის უსწრებს წინ სულიერ განვითარებას და ეს პროცესი მეტად მტკივნეულია საზოგადოების გარკვეული ნაწილისათვის, მაგრამ საბჭოთა ქვეყნის მშენებლობის პროცესში განსაკუთრებით გვიან გაუტოლდა ახალი შეგნება ტექნიკურ მიღწევებს; სულიერი დოვლათი, როგორიცაა სწავლა, წიგნი, დაგვიანებით წამოეწია მატერიალურ-ტექნიკურ განვითარებას, რამაც დაარღვია ზნეობრივი წონასწორობა და ქვეყანამ ვერ აიცდინა მსხვერპლი. ამ პროცესებმა ადამიანებს აუნაზღაურებელი ზარალი მიაცენა. ის აზრი, რომ დრო თავისას მაინც წაიღებს და წინსვლა მსხვერპლს მოითხოვს, ვერ ამართლებს იმ მძიმე შედეგებს, ზარალს, ახალი დროის მოსვლამ რომ მოუტანა ქვეყანას.

მოთხრობის მიხედვით, ეპოქის სირთულე იმაში გამოიხატება, რომ ჭირს ტყუილ-მართლის გარჩევა. შენიშნავს კიდეც მოთხრობელი, ოცნებისა და სინამდვილის ზღვარზე დავიბენიო; ველარ გაარკვია, სად დასრულდა მისი მოთხრობის ქარგა, სად დაიწყო მიხვედრა და ნამდვილი ცხოვრება. ეს იმით იყო გამოწვეული, რომ იმ ეპოქის ადამიანებმა დაკარგეს საზომი, რომელსაც ა. სოლჟენიცინი უწოდებდა **ნიხრს**, რომელსაც უნდა განესაზღვრა, თუ რა არის სისასტიკე და სად გადის ბოროტების ზღვარი; რა არის პატიოსნება და რაა ტყუილი (სოლჟენიცინი, 2013).

წინარმოებს ნარატოლოგიური თვალსაზრისით თუ გავიაზრებთ, ლ. გოთუას სახით მოთხრობას ჰყავს **რეალური ავტორი**. ის ამ კონკრეტული ტექსტისაგან დამოუკიდებლად არსებობს; მოთხრობას ჰყავს, ასევე, **აბსტრაქტული ავტორიც**, რომელიც წინარმოების შემქმნელის ზოგადი სახეა მკითხველის წარმოდგენაში, სწორედ მასშია კონცენტრირებული მოთხრობის მთელი არსი, რომელიც აერთიანებს პერსონაჟთა მეტყველების სტრუქტურას, მათ დამოკიდებულებას მოთხრობელთან. მართალია, ხშირ შემთხვევაში, ავტორის სახე არ ემთხვევა ნარატორისას, მაგრამ მოცემულ მოთხრობაში არა მარტო აბსტრაქტული, არამედ რეალური ავტორიც აშკარად იკვეთება მოთხრობელის მხატვრულ სახეში. ამის საფუძველს გვაძლევს ლ. გოთუას ბიოგრაფიის, მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტისა და მთავარი გმირის თავგადასავლისა და მსოფლმხედველობის შეპირისპირება, ასევე, მოცემული ტექსტის ცალკეული პასაჟები, რომელთაც ქვემოთ განვიხილავთ.

მოთხრობას საკმაოდ რთული კომპოზიცია აქვს. ექსპოზიციაში, ნაწარმოების პერსონაჟების (მწერალი, ბარათა, მაყვალა, ტუხა) პარალელურად, ვეცნობით მთავარი გმირის — მწერლის (იგივე ნარატორის) მოთხრობის პერსონაჟებსაც, რომელთა ქმედება შემდგომში ძირითადი ნაწარმოების გმირების პარალელურადაა მოცემული და მათთანვეა შეპირისპირებული. აქ გვაქვს **სიუჟეტი სიუჟეტში**, რაც **სამ რეალობას** და მათთან დაკავშირებულ **სამ დროს** ქმნის. ნათქვამის საილუსტრაციოდ წარმოვადგენთ სქემას:



ამავე დროს არსებობს ნარატორის მოთხრობის „ქარგის პირველშავი“, მეორე ქარგა და ა. შ., რაც, გარკვეულწილად, ართულებს ნაწარმოების სიუჟეტს, რომელიც, მიუხედავად სხვადასხვა რეალობისა და დროისა, მთლიანია და კარგად შეკრული. ძირითადი მოთხრობის ექსპოზიციაშივეა ჩართული „ქარგის პირველშავი“ და მასში განვითარებული მოვლენები, რომლებიც შეიძლება მოთხრობის „პირველ ამბად“ მოვიაზროთ. ნარატორმა მის მიერ შექმნილ ნაწარმოებში საკუთარი თავი წარმოიდგინა მთავარ გმირად, ასევე, შემოიყვანა ახალგაზრდა მძღოლი და ლამაზი ქალიშვილი ნუკრია. აქვე იკვრება „პირველი ამბის“ კვანძიც, რაც ორ მამაკაც-პერსონაჟს შორის მეტოქეობაში გამოიხატება. ექსპოზიციაში თანდათან შემოდიან ძირითადი მოთხრობის პერსონაჟებიც და იწყება მთავარი ამბის თხრობა. თუმცა მხოლოდ კვანძის შეკვრის შემდეგ იკვეთება პერსონაჟთა როლი და დანიშნულება ნაწარმოებში.

ავტორი ტექსტში, ანუ ავტორი როგორც **შიგატექსტური მოვლენა**, ხშირად იკვეთება მოთხრობაში. ის ნარატორის შთაბეჭდილებებსა და ემოციებს განზოგადებულ ხასიათს აძლევს. მაგალითად, ისეთ პასაჟებში, სადაც მწერლის როლი და ადგილია გამოკვეთილი, აშკარად იგრძნობა ავტორის ხმა: „აი მწერლის ადგილი — ყველგან გრძნობდნენ, ყველგან გეძებდნენ და არსად ჩანდე! შენ კი სახავდე, სწვდებოდე ყველაფერს, მაგრამ სასიკეთოდ!“ (გოთუა 1963: 65). ავტორი მარტო ნარატორის სახეში როდი ვლინდება, მისი ხმა უშუალოდ ისმის სხვა პერსონაჟის, კერძოდ, ბარათას აზრებშიც. ბარათას გამოცდილება — იგივე ავტორისეული დაკვირვება და გამოცდილებაა. მრავალჭირნახული ავ-

ტორი მომენტალურად იგივედება მოხუც ბარათაში. „ცხოვრება მუდამ მტყუანია კეთილ მეოცნებესთან! სიმართლეს ოცნებასთან უფრო ახლოა, ვიდრე ცხოვრებასთან“, — ამგვარად მოძღვრავს ახალგაზრდა მწერალს ბარათა. **ავტორისეული ნიღაბი** ამჯერად მეტყვევის სახემ მოიხრგო, რადგან ცხოვრებისეული გამოცდილება სწორედ მას გააჩნია და ამ სიტყვების თქმის უფლებაც მას აქვს. „კეთილ მეოცნებეში“, რომლის მხარესაც არის სიმართლე, ბარათაც უნდა ვიგულისხმოთ, რეალური მწერალიცა და ნარატორიც. სამივე მათგანი კარგად გვემა ცხოვრებამ, რომელიც მათი მეტოქეა, ოპოზიციანია. თუმცა გამოკვეთილ *ოპოზიციურ წყვილად* ნაწარმოებში გვევლინება **მწერალი** და **ტუხა**, რომელიც უსამართლო ცხოვრების სახეა.

მოთხრობის ნარატივი მხოლოდ ფონად შეიძლება წარმოვიდგინოთ. ამკარაა, ავტორი თავის ცხოვრებას გვიამბობს; ნაწარმოებს თანდათან ავსებს ავტობიოგრაფიული დეტალებით: მოგზაურობა, ბუნების გამორჩეული სიყვარული, პირველი მარცხის შემდეგ ისტორიული მოთხრობებისა და რომანების წერაზე გადასვლა და მწერლური წარმატებები, დასმენის შედეგად ხალხის მტრად გამოცხადება და უცხო მხარეში იძულებით ყოფნა და ა. შ. მოთხრობის მთავარი გმირიც მწერალია, ახალგაზრდა, ლალი, მეოცნებე, გამოუცდელი, რომელიც თამამად და იმედებით აღსავსე შეაბიჯებს რეალურ სამყაროში — წარმოსახვითისაგან განსხვავებით, სასტიკსა და დაუნდობელში. როდესაც ის მიხვდა თავის მწერლურ შეცდომას და აღიარა, რომ სინამდვილე არასწორად აღიქვა, რის გამოც მისი გმირები ნისლში გახვეულები იყვნენ, ადამიანები კი მკაფიო, ძალიან გვიანი იყო: ვერც ნახატარის ტყეს უშველა რამე და ვერც საყვარელი ქალი გადაარჩინა; მან საფრთხეც ნაკლებად გაითვალისწინა და საკუთარი თავიც ვერ დაიცვა დროის ქარიშხლისაგან.

ნაწარმოების განხილვისას ასევე თუ გამოვიყენებთ მხატვრული ტექსტის ანალიზის სტრუქტურულ-სემიოტიკურ მეთოდს, გამოვავლენთ ტექსტში არსებულ ოპოზიციურ წყვილს და პარალელურ სახეებს, ნათელი გახდება მოთხრობის შიგნით არსებული კანონზომიერებანი. ტექსტზე დაკვირვებამ აჩვენა, რომ მოთხრობის მხატვრული ქსოვილი გაჯერებულია სიმბოლოებით, მეტატექსტებით, რომელთაც ესეისტური მსჯელობის სახე აქვს, დიალოგებითა და შინაგანი მონოლოგებით.

მოთხრობის კვანძი, ისევე როგორც მწერლის ცხოვრება, მაშინ გაიკვანძა, როცა მწერლის მეტოქე — ტუხა მახათელი — შემოვიდა თხრობაში. **მწერალი – ტუხა** ის **ოპოზიციური წყვილია** მოთხრობაში, რომელთა დაპირისპირებამ უნდა გამოკვეთოს ავტორის მთავარი სათქმელი. ტუხა ახალი დროის კაცია, ჯიქურა მძლოლია, რომლის სატივრთო მანქანაზე წითელი ალამი ჰკიდია — „ცეცხლსამიში მასალა თუ მიაქვს“ — უფრო მართებული იქნება თუ ვიტყვით, რომ ლ. გოთუა

უბრალოდ ამ პერსონაჟის სახით საბჭოთა საბჭოთა იდეოლოგიის გამტარებელს გვიხატავს. მოთხრობაში ავტორმა გადაუხვია ჩვეული გზიდან და პერსონაჟთა **პირდაპირი დახასიათების** ნაცვლად **ირიბი** გამოიყენა. ტუხას შემთხვევაში ავტორი მიმართავს პერსონაჟის **ორმაგ** დახასიათებას, რაც თავიდანვე მიგვანიშნებს მის ორსახოვნებაზე. ტუხას გარეგნული იერსახე სულაც არა აქვს მტაცებლის: „სათნოდ განყობილი პირსახე, „ეშხიანად ჩაკვესილ-ჩახატული თვალ-წარბი“, „მაღალი, კეთილშობილი შუბლი გვირგვინივით ადგა სახეს“; „თავდადებულად შრომობს – მაღალი ძაბვის გაყვანაში უშუალოდ მონაწილეობს, თავადაც მაღალი ძაბვის პიროვნებაა“. ის პირდაპირ სამზერად, მართლაც, ლამაზი კაცი იყო, მაგრამ გვერდიდან დანახულს კი სულ სხვა სახის ნახაზი ჰქონდა, თითქოს სხვა პიროვნება იყო – გვიხსნის ავტორი: მტკიცე ყბებიანი, მოგუდულტუჩებიანი, ქორული თვალი და ცხვირი; წარმოგვიდგენს მას როგორც გრძელხელებას, მრავალხელებას, ანუ საცეცების მქონეს, ყველგან რომ მიუწვდება ხელი; გვიხატავს გრძელყურება ქუდით — გაფაციცებულს, ყურებდაცქვეტილს, დღენიდაგ სათავისოზე მზრუნველს. არა მხოლოდ გარეგნობა, მისი ნამოქმედარიც ორმხრივია: პირდაპირ თითქოს კეთილშობილურიცაა, მაგრამ თუ მისი ქმედების არსს და მიზანს ჩავწვდებით, მტაცებელს, მეთავისეს, მომხვეჭელს ვიხილავთ.

ტუხა მახათელის მხატვრული სახით ავტორს მარტო ერთი ხასიათის ჩვენება როდი სურდა, ის ზოგადი სახეცაა და ამიტომაც სხვადასხვა მხრიდან სხვადასხვაგვარი სამზერი. ბარათას დაჭრა და საყვარელი საქმისგან ჩამოცილება, მაყვალას გაუბედურება, ნახატარის ტყის ნატყევარად ქცევა, მწერლის დაბეზლება და შორეთში გასტუმრება – აი, ტუხას – ამ ახალი დროის კაცის მიერ ჩადენილ ბოროტებათა არასრული სია. მაშინ, როცა მოთხრობის გმირი, ავტორის მსგავსად, მხოლოდ კალმით ებრძოდა ყველაფერ წმინდის გამმეტებლებსა და მკვლელებს, ტუხა და მისნაირები ცილისწამებას, დასმენას, ფარულ თუ უსახელო წერილებს, სიყალბის თხზვას მიმართავდნენ; მათთვის ბრძოლის არანაირი საშუალება არ იყო სათაკილო.

მოთხრობაში ავტორი შეეცადა სათქმელი სიმბოლოების საშუალებით გამოეხატა, რომელთაგან ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სახესიმბოლოა ნახატარის ტყე; სწორედ მის ირგვლივ და მის ნიაღში ხდება მოქმედება ნაწარმოებში. ნახატარის ტყე საუკუნეების მანძილზე დაცული და მოვლილი ნაკრძალია, რომელსაც ერთ დროს ხატი იცავდა ხელყოფისაგან, ახალ უღმერთო დროში კი მოხუცი ბარათას, მწერლისა და ალაგ-ალაგ შემორჩენილ წარსულის დამფასებელი და მომავალ თაობაზე მზრუნველი ადამიანების დასაცავი გამხდარა მედროვე კაცებისაგან. ლ. გოთუას მიხედვით (თუ გავითვალისწინებთ ავტორის სხვა

ნანარმოებებსაც, კერძოდ, „ლეკვი ლომისა“ (გოთუა, 1963: 104), სადაც ანალოგიური ფუნქცია ენიჭება ბორჯომის ტყეს, ხოლო „იმედის სანერგეში“ — სანერგეს (გოთუა, 1968: 140), ნახატარი უბრალო **ტყე**, ხეების სიმრავლე როდია, ის იმ **დიდი სულიერი ფასეულების** სიმბოლოდ გვევლინება, რომელიც ერს მომავალი თაობებისათვის სულიერ საზრდოდ შემოუწონავს. ნანარმოების მიხედვით, **ხე** — იგივე **ადამიანი**; ავტორის თვალთახედვით, თითოეული ხე ისევე მნიშვნელოვანი და ძვირფასია, როგორც ყოველი ადამიანი სახელმწიფოსთვის. თუმცა, მაშინდელი წყობიდან გამომდინარე, ადამიანი, მისი ღირსება და სიცოცხლე არ იყო სათანადოდ დაცული. ასევე დაუცველია ტყეც, იქ მდგარი ხეებითა და მისი ბინადრებით. ახალი დროის კაცების სახით, მას მრავალი მტერი გაუჩნდა. **გზამ**, რომელიც ნანარმოებში **დროის მსვლელობასთან** არის გაიგივებული, ფაქტობრივად იმსხვერპლა ტყე. იქ, სადაც საუკუნეების მანძილზე ერთი ხეც არ მოჭრილა, ახლა „მორები უპატრონო ცხედრებით ეყარნენ აქა-იქ“. ავტორი კიდევ უფრო შორს მიდის, როცა მოჭრილ ხეებს „ბრძოლაში დაცემულ მეომრებად“ წარმოგვიდგენს. ტყის განადგურება — სწორედ ესაა წონასწორობის დარღვევა, როცა ნადგურდება ბუნებრივი დვრიტა, მაშინ ისპობა — ძირითადი კანონი, რაც შთამომავლობის კუთვნილების ძარცვაში, ერის სიმდიდრისა და ქონების ფლანგვაში გამოიხატება.

მეტყვევ ბარათა მთლიანი, გაუზზარავი ხასიათია, მატინიდან გამომოსული მოხუცი, ზოგადად ქართველი კაცი, რომლის თავზეც „ბევრი კაკალი დაბერტყილა და დამტვრეულა“. ის უძღურია დაუპირისპირდეს ახალ დროს, იცის, რომ ველარც ტყის განადგურებას შეაჩერებს, მაგრამ მაინც ავლებს მას **ლობეს**. ნანარმოების მიხედვით, ლობე **საზღვარია, მიჯნაა**, რომელსაც ბარათა „ნესს“ უწოდებს. ე. ი. ლობის, საზღვრის, მიჯნის გადალახვა ნესების დარღვევაა. ლობის აგებით ბარათამ თავისი ხალხის საკუთრება უნდა დაიცვას ისეთი „ვაჟბატონებისაგან“, რომლებმაც კერძო საკუთრებაზე იმიტომ აიღეს ხელი, რომ ყველაფრის მესაკუთრედ და ბატონ-პატრონად მიაჩნდათ თავი.

მოთხრობაში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სიმბოლო გვხვდება ადგილის დედის სახით. ის არაჩვეულებრივი სილამაზის კაკლის ხეა, „შეგვირგვინებული პატარძალი“, პატარძლის მიერ დარგული. ავტორი შეგნებულად უსვამს ხაზს კაკლის ხის დედობრივ ბუნებას, მის ქალურად ოდნავ ხაოიან კანს. ასევე, ადგილის დედად მოიაზრება მაცვალაც — ბარათას ქალიშვილი, რომლის მიმართ მწერალს გაორებული დამოკიდებულება აქვს: უფრო პერსონაჟად აღიქვამს, ვიდრე რეალურ არსებად. ნანარმოებში სინამდვილე ანუ ნარატორის რეალობა განსხვავებულია მისივე მოთხრობის ბურღოვანი და ჩანისლული რეალობისაგან, რაც მას წინააღმდეგობაში აგდებს და საკუთარ სისუსტეებს თვალნათლივ

დაანახებს. გმირებიც კი — ავტორისეული და მთხრობელისეულიც — აშკარად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან; განსაკუთრებით ეს ითქმის მაყვალაზე, რომელიც ნუკრიაზე „ერთი მზით უფრო ლამაზია“. მაყვალა კაკლის სამყაროს კუთვნილებაა (მაყვალას სავარცხელსაც ასოციაციით ტყემდე მივყავართ). მისი დასაკუთრება არ შეუძლია კალამგატეხილ (თუ კალამმოცარულ) მწერალს, იგივე „ხალხბატეხილ მბერტყავს“. ნუკრია „ხელნაწერის ქალია“, რომელსაც მელნის სისხლი აქვს და ქალაღდის კაბა აცვია. მაყვალა კი „არაგვის ქალი“ — ცოცხალი და „ძებორციელი“, ის ცრემლებით გლოვობს ნუკრიას დალუპვას, რადგან ქალური ალლო კარნახობს, რომ მწერალი, თავისი გამოუცდელობით, მასაც მელნის სისხლს ჩაუყენებს და ქალაღდის კაბას ჩააცმევს. მწერალი დამნაშავედ გრძნობს თავს მაყვალას წინაშე, იმიტომ რომ თავად დაარღვია უდიდესი წონასწორობა: როცა გადამწყვეტ მომენტში ქალის გადასარჩენად მოქმედება იყო საჭირო, მას უშუალობა, გაბედულება თუ უტიფრობა არ ეყო განზრახვის სისრულეში მოსაყვანად; ის არ უნდა დაკმაყოფილებულიყო მხოლოდ მოწმის როლით და მოვლენების აღწერით, უნდა ემოქმედა, წინ აღდგომოდა ბოროტებას.

მწერალმა, თავისი სათქმელის მხატვრულად გადმოცემის მიზნით, ნაწარმოებში გამოიყენა კიდევ ერთი მხატვრული ხერხი — **ემოციის მატერიალური საგნით გამოხატვა**. მოთხრობაში ტუხა მაყვალას **თიხის კოკას** ამსხვრევს: „სულ ჩაცალა და კოკა ხელუკულმა გაიშორა, თითქოს მიაგდო“, — ამ სიტყვებით იმ ფაქტზე მიგვანიშნა ავტორმა, რომ ტუხასათვის ადამიანებიც, საგნების მსგავსად, გამოყენების შემდეგ კარგავენ მნიშვნელობას და უსარგებლონი ხდებიან. ამიტომაც ენიჭება კოკის გატეხვას ასეთი დიდი მნიშვნელობა ნაწარმოებში, მოთხრობის სიუჟეტიც აქ იკეთებს ნასკვს, მთავარ პერსონაჟსაც გულმა რეჩი უყო დამსხვერული კოკის დანახვაზე, რადგან ტუხაში წინასწარგაუთვალისწინებული წინაღობა და თავისი მოთხრობის პერსონაჟი ერთად დაინახა. ტუხას გამოჩენამ კაკლის ხეც შეარხია: ადგილის დედამაც იგრძნო, რომ მისი სახით ახალი დროის კაცი მოვიდა, მარჯვე და ილათიანი, ნითელაღმიანი და მრავალხელეა, რომელსაც ყოველგვარი სინმინდის ხელყოფა შეეძლო. მწერალი კოკაში ძველი ქართველის მიერ სულჩადგმულ ნივთს ხედავდა და მისი შენაცვლება ტუხასეული თვალისმომჭრელი, ქარხნული ნარმოების **ბროლის ტოლჩით**, ეპოქალურ ცვლილებებზე მიანიშნებს: მწერლის, ბარათას და მათი მსგავსების დრო ამოიწურა და ტუხასწაირების თარემის დრო დადგა. ტოლჩის დამსხვერვით ამაოდ შეეცადა მწერალი ახალი დროის მოდინების შეჩერებას.

ნაწარმოებში გვხვდება **შინაგანი მონოლოგის** ნიმუშები, როცა ნარატორი მკითხველს მოთხრობაში განვითარებულ მოვლენებზე საკუთარ ფიქრებსა და მოსაზრებებს ანდობს (გოთუა, 1963: 62, 64).

შინაგანი მონოლოგის გამოყენებით ავტორი, პერსონაჟის სულიერი პორტრეტის დახატვასთან ერთად, თავისი ქვეცნობიერის მხატვრული ქსოვილის ზედაპირზე ამოტანასაც ახერხებს. ასევე გვაქვს **ტექსტი ტექსტში**, როცა მთხრობელი თავისი მოთხრობიდან ამონარიდს უკითხავს მაყვალას, ან კიდევ, მაყვალასადმი მიწერილ წერილებს და ბარათას შეტყობინებებს გვთავაზობს (გოთუა, 1963: 65, 70, 71). საგულისხმოა მწერლის მიერ **ძერის** მოკვლის ეპიზოდი. ძერა იგივე ტუხაა — მტაცებელი, დაუნდობელი; ასევე, აღსანიშნავია **კურდღელი**, რომელიც ბარათას **პარალელურ სახედ** გვევლინება, რადგან ორივე ნახატარის ბინადარია და ორივეს ფეხში დაჭრის ტუხა. ადგილის დედის სანაცვლოდ კაკლის ბაყილოს დარგვა კი ძველის განახლების დასაწყისია.

ნაწარმოებში კვანძის გახსნამ ცხადი გახადა, რომ „ახლო მანძილზე“ აჯობებს მწერალს ახალი დროის კაცებმა. ის რომ მან პირიქითა კავკასიონის ფიჭვი და ფოთლნარი, შუა ზოლის არყის ტევრები, შუა აზიის საქსაულისა და ფშატის კორომები, ჩრდილო წიწვნართა სამყარო, ტაიგის მწვანე ოკეანე და, მით უფრო, შორს, ჩრდილოეთის ჯუჯა ტყე, და ბოლოს, ტუნდრის უტყეობა და ბურცოვებიანი ჭაობები იხილა, აშკარად მეტყველებს, მის ქარტეხილიან ცხოვრებაზე, გადასახლებებსა და ციხეებში გატარებულ დროზე, იმ გზების სირთულეზე, ბედისწერამ რომ ატარა. ლ. გოთუა ამ ნაწარმოებით კიდევ ერთხელ შეეცადა დავერწმუნებინეთ ჭეშმარიტებაში, რომ ცხოვრების მცირე მანძილზე ტუხასნაირები ყოველთვის იმარჯვებენ, რადგან დაუფლებულნი არიან „ღობემძვრალობის ხერხს“, მაგრამ ბოროტება ხანგრძლივად ვერ იბოგინებს, რომ გულმართალი მწერლის გაუბედურება შეიძლება, დამარცხება — არა.

მოთხრობაში „ნისლი ნახატარის ტყეში“ ლ. გოთუამ აშკარად გამოხატა კრიტიკული დამოკიდებულება თავისი თანამედროვე ეპოქის, იმ წყობის მიმართ, რომლის შემქმნელებსაც ყველაფერი თავიანთ საკუთრებაში ეგულებოდათ. ტოტალიტარული რეჟიმის მიერ შექმნილი მტრულად განწყობილი სამყაროს მიმართ გმირის წინააღმდეგობრივმა დამოკიდებულებამ მოთხრობაში ახალი მნიშვნელობა შეიძინა ტყე-სამყაროს სიმბოლური განადგურებითა და მისი შემდგომი განახლებით, რომელიც ძველი წყობის ალტერნატივად გვევლინება. ნაწარმოებში გამოიკვეთა აგრეთვე ქვეყანაში მიმდინარე დიდი ძვრების დროს მწერლის დანიშნულება — დაიცვას ზნეობრივი წონასწორობა.

დამოწმებანი:

ბრეგაძე 2012: ბრეგაძე ლ. *პოსტსაბჭოური კულტურის სივრცე და ლიტერატურული პროცესი*. მოდიებულია 2012.მის.: <http://lib.ge/book.php?author=237&book=6686>

გოთუა 1963: გოთუა ლ. ნისლი ნახატარის ტყეში. მოთხრობები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1963.

გოთუა 1968: გოთუა ლ.მატიანური. თბ.: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1968.

სოლჟენიცინი 2013: სოლჟენიცინი ა. ნობელის პრემიით დაჯილდოვებისას ნაკითხული ლექცია (თარგმნა ნ. გულუამ). ქუთაისი: „განთიადი“, 2013, №5-6.

ლხცსა 125: ლხცსა. ფ.125, აღწ. 1, საქ. 63.

ANDREW GOODSPEED

Macedonia, Tetovo

South East European University

“stamm’ausLitauen, echtdeutsch”: Multilingualism and Exile in T.S. Eliot’s “The Waste Land”

The paper investigates language and exile in Eliot’s “The Waste Land”

Key words: *multilingualism, alienation, exile, Modernism, Eliot*

If one understands exile as involuntary expulsion from one’s native land, particularly when enforced by judicial decree, T. S. Eliot was never an exile. Indeed, none of the major Anglophone writers of the 1910s and 1920s were properly exiles. Most of them left their homes in acts of volitional expatriation. Gertrude Stein possessed the wealth and desire to live in Paris. Ezra Pound chose Europe because he wished to contact distinguished poets in Europe, notably Yeats. Ernest Hemingway volunteered first for ambulance duty in the First World War, then returned in a spirit of journalistic adventure. F. Scott Fitzgerald seems to have been attracted to Paris because of the diminished cost of living and the quality of life available to an author. James Joyce cherished the idea that he had been exiled from a Catholic and paralyzed Ireland, yet even his acquaintances found this more pose than reality; as John Eglinton later wondered, “Pause on that word ‘exile,’ a favourite one with Joyce. Why was it necessary for him to conjure up the grandiose image of his rejection by his countrymen? Ireland, though famous for flights of Wild Geese, banishes nobody, and Dublin had no quarrel with her Dante.” (Eglinton 1967: 140) In all these instances, the writers faced nothing of the genuine peril of returning to one’s homeland faced by Vladimir Nabokov or, later, Thomas Mann.

T.S. Eliot’s life in Europe is essentially impertinent to this essay. What is of relevance is his depiction of alienation and being culturally displaced in “The Waste Land.” It seeks to investigate particularly the use of non-English phrases or quotations. It is the author’s contention that Eliot uses these non-English phrases for

several purposes: 1) to recreate the welter of languages in a modern city, 2) to depict that confusion of languages as being central to the experience of being a city-dweller in the early postwar era, and 3) to indicate the cultural separation that modern men and women experience from the cultural heritage of the world. In this reading, Eliot's use of multilingualism in the poem is not Modernist elitism and posture; it is instead a way of reflecting the confused mass of a modern city, filled with voices that one does not understand, making references to works one perhaps should know, but does not recognize.

To examine Eliot's use of non-English phrases in "The Waste Land," it is perhaps worth beginning with an observation about his English: it does not seem, in any notable sense, North American English. This is a poem composed by a native-speaking American, but it is very much the poem of someone living in, and mimicking, English phraseology. Where Eliot has the choice to use American phrases, he uses Britishisms, especially in situations when he is imitating the verbal registers of non-oracular average people, as though they were overheard on the street, or in the pub. Two citations must exemplify the trend: in the pub section of "A Game of Chess," one of the ladies mentions the time "When Lil's husband got demobbed," (Eliot 1975: 65) after which Lil complains about her health—"The chemist said it would be alright, but I've never been the same." (Eliot 1975: 67) "Demobbed" was, at that time, a common phrase for which a North American might more naturally employ "Demobilized"; and a "chemist" was then, and remains now, a "pharmacist" to an American. There is no value in overemphasizing the point: Eliot unavoidably locates the poem in London, and it is a perfectly honest artistic choice to employ the voices and phrases that one might hear in London. For this essay, however, it is worthy of note that Eliot enacts in the poem itself one of the main experiences of exile, which is to live in a foreign city, listen to the high and low verbal registers one encounters, and to reproduce them. Indeed, one may suggest that the multiplicity of voices, juxtaposed fragments of poems and popular songs, and different languages is not just unexplained Modernist montage; one may also read it as reproducing the linguistic experience of an exile or an expatriate hearing a collage of strange, apparently unrelated, voices and poems. The exile does, in a sense, live like Tireseas, "throbbing between two lives." (Eliot 1975: 68)

It is a mark of the extremity of Eliot's multilingualism in "The Waste Land" that one might calculate several different totals for non-English languages in the poem. Much would depend upon whether or not one includes the epigram (in Greek and Latin) and whether or not one counts unmeaning—but culturally significant—words ("Weialalaleia"). It is not to the purpose of this study to count the languages, but to interpret their significance and usage. Their specific sources have been admirably and briefly traced by Javier Martin Arista, to whose article "Finding the Way through T. S. Eliot's Tower of Babel: The Function of Multilingual Lines in 'The Waste Land'" the reader is referred.

For this study, it is significant that the first non-English phrases in the poem itself—excluding the epigram and the dedication—are the following: “Bin gar keineRussin, stamm’ ausLitauen, echtdeutsch.” (Eliot 1975: 61) This is an individual explaining identity, but through the prism of homeland and alienation. There are several levels of alienation to be unfolded here. First, these are German words in a poem of which the twelve preceding lines are in English. Linguistically, they are already out of place; they speak a different language. Secondly, they are a statement about ethnic identity as being distinct from national identity or physical location. The speaking individual is “echtdeutsch,” yet comes from Lithuania. This suggests to the reader the extremely complex nature of historical locations of a homeland; for the speaker, a “real German” may establish the accuracy of this identification by coming from Lithuania. Such displacements of ethnic and linguistic groups would, of course, have been sadly recognizable in the immediate postwar era. Finally, the sentence is a protest, or at least a correction—the speaker has (apparently) been misidentified as belonging to a linguistic and ethnic nationality (Russian), to which the only appropriate answer is “Bin gar keineRussin.” Thus, early in the poem, this apparently minor line introduces several themes that this paper suggests are significant: that non-English lines represent exile, distance from one’s homeland, and a lack of linguistic and cultural belonging to the place where one may be.

The next lines out of English are also German; they are quotations from Richard Wagner’s *Tristan and Isolde*.

Frisch weht der Wind
Der Heimatzu,
Mein Irisch Kind,
Woweilest du? (Eliot 1975: 61-62)

Here again we have a direct evocation of the concept of homeland, and of the longing for one’s homeland that one feels when away. Indeed, one might suggest that the homeland is most precious precisely because one is distant. This suggestion is augmented by the mention of the “Irisch Kind.” In Wagner’s time an “Irisch Kind” had no independent homeland; an Irishman was, irrespective of desire, a citizen of the United Kingdom. Thus, to a certain extent, one was not at home even in one’s homeland. Similarly, at the time of the composition of “The Waste Land,” the matter of Irish nationality and independence had been at the forefront of British political attention, as the Anglo-Irish War (War of Irish Independence) brought the matter to the battlefield again. Finally, it is difficult to ignore the potentiality of the connection here to James Joyce’s *Ulysses*. We can establish the Eliot read, and was influenced by, *Ulysses* during the last phases of composition of “The Waste Land.” If Eliot’s use of Wagner’s mention of “Mein Irisch Kind” is a recognition—even if only a private tip of the hat—of Joyce’s work, this raises the complexity of Leopold Bloom’s homeland.

His father is an Hungarian immigrant who changed his name from Virag to Bloom; Leopold himself was born in Ireland; yet everywhere he goes in Dublin he is perceived as being an alien because of his Jewishness. If Joyce's character is the most notable urban alien in the Modernist *dramatis personae*, Eliot's tangential evocation of him indicates that, here too, he is using foreign languages to suggest dislocation, alienation from one's present habitation, and the sense of being somehow apart.

Of the next employment of a foreign language—the German “Od' und leer das Meer”—there seems to be little application to the present argument. One might note, however, that the sea is the one place on which one cannot be at home. No one has a homeland on the sea.

At the end of this first section (“The Burial of the Dead”), we encounter the third language in the poem, French. As though the narrator were walking through a modern city, and the reader with him, one hears smatterings of numerous foreign languages; we have passed through the German area, and are now passing through a French section. Here Eliot quotes Baudelaire's line, with an English addressee added to it: “You! hypocritelecteur!—monsemblable,—mon frère!” (Eliot 1975: 63) It would appear from the punctuation that he is stating this directly to his acquaintance Stetson, yet it is difficult to interpret this precisely. The ships at Mylae, where it seems Stetson and the narrator knew one another, are an implausible ancient reference. In this sense, it is Baudelaire's context that helps to untangle the quotation. The line comes from Baudelaire's prefatory poem “Au Lecteur” for *Les Fleurs du Mal*, in which he chides his reader for being a hypocrite in condemning the vices that Baudelaire celebrates and which, Baudelaire asserts, we all indulge (or wish we could find the courage to indulge) to resist ennui. One might suggest that Eliot's employment of it here again relates to the experience of being an exile, or at least an alien. Baudelaire's essential charge is that the reader pretends to be what he is not; similarly, exiles or aliens must often borrow the behavioral or linguistic habits of one's adopted land, pretending to be what one is not. That Eliot adds the English “You!” seems to address it to the English-speaking reader, and adds another element of linguistic discontinuity between the foreign language and the reader. Here, the narrator does not use the French “Tu” (which would have fit rhythmically, and which Baudelaire himself employs in the line previous to the line quoted by Eliot); instead, he draws the reader's attention, in English, to the accusation of pretense leveled in French. It serves to make a reader unfamiliar or uncomfortable with French acutely aware that one is still being addressed, in much the same way in which one grows uneasy when being addressed in a language that one does not know—one knows that a response is expected, but does not know how to reply or what words to use. Had it been entirely in French, one might pass the line quickly, yet the English “you” inescapably involves the English-speaking reader in a foreign-language confrontation.

After an extended passage in unbroken English, the reader again encounters French: “Et, O cesvoixd'enfants, chantantdans la coupole!” (Eliot 1975: 67) Eliot, in

his notes to the poem, identifies this for his reader—the line comes from Verlaine’s “Parsifal.” Having resisted sexual temptation in his search for the Holy Grail, Parsifal becomes distracted by the unexpected signing of the children in the dome. Although this is not clearly relatable to the concept of polyphony or exile, it does retain a certain religious association with those themes. The search for the Holy Grail is, in essence, the search to reconnect with a lost religious reality, and the quest is the active search for that sense of connection to divinity. In mythical terms, one must go on a quest for the Grail; the physical movement away from safety and comfort enacts the spiritual journey towards spiritual coherence and away from the comforts of mere biological existence. In this sense, Parsifal on his Grail Quest is, in a sense, an earlier form of an exile, and a complicated one. Theologically, he is exiled from his proper home—heaven—by the disobedience of the first couple, and the accompanying sin visited upon all their descendents. He is thus, in a sense, a political exile, having been expelled from his homeland by an irresistible force and an unappealable decree. But he is also a volitional exile, in that he chooses to go on the quest for the Grail, and accepts that this necessary journey imposes upon him, of necessity, exile and wandering. For the seeker for the Grail, the only way to find one’s true home is to leave it; it is a concept Eliot revisited in *Little Gidding*, twenty years later:

We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time. (Eliot 1975: 197)

There may also be theological relevance here to the location of this citation of Verlaine. The lines appear in a notably physical passage of “*The Waste Land*,” where the narrator notes the bellies of rats dragging on the slime, “white bodies naked on the low damp ground” (Eliot 1975: 67) which quickly transition into “bones cast in a little low dry garret,” (Eliot 1975: 67) before Sweeney comes to Mrs. Porter in the spring. After the line from Verlaine, the poem moves quickly into the loveless copulation of the secretary and her “small house-agent’s clerk.” (Eliot 1975: 68) The repugnance of this extended passage—from the rats to the meaningless sex—suggests a profound dissociation from natural life. Even the “house-agent’s clerk” is a symptom of homelessness; he comes to the secretary’s apartment, he works for people in the transition between having a home and needing a new one, and he does not stay the night with the woman with whom he has just lain (Eliot’s word is more direct: “assaults”). This sense of the temptations of the body leading to nothing more than meaningless erotic moments rounded by loneliness and isolation serves to reinforce the power of Parsifal’s accomplishment in resisting sexual desire. Theologically, the phenomenal body that one experiences, or indulges, is a distraction from the true

meaning of the spirit, and dissuades one from the true quest for one's spiritual home. This idea of distraction will reappear later in this essay.

The next lines of non-English verse are again German, yet they have now lost semantic meaning. These are the lines "Weialalaleia/ Wallalaleialala." (Eliot 1975: 69) We may recognize these as the Rhinemaidens' song from Wagner's "Götterdämmerung." It is not easy to interpret their purpose here, except perhaps as the voice of the river, in a manner similar to that explored later by Joyce in the "Anna LiviaPlurabelle" section of *Finnegans Wake*. There may be two other potential points of importance. The first relates to their lack of semantic meaning. They carry cultural value without having specific value or content as words themselves; they may evoke Wagner to an opera afficiando, or they may merely seem mysterious sounds of the water. To the Wagnerian, the association is with the Rhine, and this again evokes the sense of exile; here is someone indisputably in London ("Down Greenwich reach/Past the Isle of Dogs") (Eliot 1975: 69), yet the murmurs of the water evoke a different river, a river in Germany—the Heimat of the Rhinemaidens. To one who does not recognize the reference, it nonetheless seems somehow meaningful, instead of merely being random noises. This follows the pattern of the earlier lines "Twit twit twit/Jug jug jugjugjugjug,"(Eliot 1975: 67) which may read as nonsense and which nonetheless, contextually, feel as though they are references to something one may not recognize or remember (as indeed they are). One reading "Weialalaleia" without knowing the reference will nonetheless feel that he or she is missing something, and is in a position of cultural isolation—a point that, this paper argues, Eliot is attempting to convey.

One can draw few conclusions about Eliot's employment of the French "Co co rico co corico" to express the cry of the "cock stood on the roof tree." (Eliot 1975: 74) It is clear contextually that this is the cry of that animal, and even a reader without French will understand the onomatopaeic value of the line. It is possible that Eliot merely preferred the sound of the French to the abominable American variant, "cock-a-doodle-do."

The next employment of non-English lines is perhaps the most celebrated, in that Eliot has now moved over into Sanskrit for the voice of the thunder. Symbolically Eliot is merely moving back to the ancient spiritual language to express the ancient spiritual heritage of Vedic knowledge. Yet it is perhaps worth noting the simple fact that this is the first language that places serious linguistic impediments before a serious reader. A native Anglophone may not be fluent in French or German, and may have little knowledge of Latin or Greek; yet it seems extremely unlikely that Eliot's initial readership did not at least recognize what languages these were. It is not certain, however (The author of this essay has been unable to locate early reviews that commented specifically on the employment of Sanskrit), that many of Eliot's earliest readers even recognized this as Sanskrit. This paper suggests that Eliot's employment of Sanskrit is not merely the symbolic expression of old religious wisdom

in a venerable language; it is also Eliot's last, best chance to alienate, in a linguistic manner, his reader. A fortunately-educated reader may read the French and German with ease, and might be able to parse the Greek and Latin, but only serious linguistic scholars would confidently recognize and comprehend Sanskrit as well. If only here, Eliot creates a sense of linguistic exclusion from the text for even highly polylingual individuals.

The expression of the Sanskrit words is, according to BinduMohanty, rearranged from the original sources, which order the commands Damyata, Datta, Dayadhvam. (Mohanty 1994: 86). Mohanty's interpretation, that Eliot wished to emphasize the command to humans to give, seems persuasive. For the purposes of the present article, Prof. Mohanty's more relevant point is this, with which the present author agrees: in "The Waste Land [...]civilization is shown to be degraded precisely because men did not bother to follow the three virtues." (Mohanty 1994: 85-86). That is the salient point, in that Eliot is using the original words to remind the reader of the antiquity and unfamiliarity of the original commands to humans for a properly ordered existence. Not only have Eliot's Londoners "did not bother to follow the three original virtues," they do not even understand them without annotations and translations.

The poem concludes with a linguistic welter of images and languages:

Shall I at last set my lands in order?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascosenelfocohegliaffina
Quandofiamceuchelidon—O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantihshantihshantih (Eliot 1975: 74-75)

It is amusing that "heap of broken images" begins with a question about setting things in order. "Poi s'ascosenelfocohegliaffina/Quandofiamceuchelidon" is, as Eliot's notes inform us, from Dante's *Purgatorio*, and refer to Arnaut Daniel. Dante is the perfect symbol of exile, having been expelled from his own city, and having expressed the spiritual exile and homecoming of the spirit in *La Divina Commedia*. In these lines Daniel, in the fire that refines or purifies, one begins to make the transition from the sins and omissions of physical life into the purified coherence of heaven; if these images are chaotic and fragmentary, this is because the clarity that one has come to seek is only to be found in heaven, and it is the recognition that they have no coherence that starts one on the path towards the ultimate clarity of redemption. Similarly, the line "Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie" (identified in Eliot's notes as being a quotation from Gerard de Nerval's sonnet "El Desdichado")

is a self-identification. The narrator of that poem, and perhaps the narrator of “The Waste Land,” reflect on what they have lost, and to reflect on what has been is a necessary condition of purgation. To shore these fragments—of memory, of culture, and of language—against one’s ruins is not therefore a gesture merely of desperate besiegement, but is also a precondition of purgatory; one must recognize the extent of the laceration before the scar can begin to heal. With this recognition, the final voice is again that of ancient wisdom speaking for natural processes. The processes of the seasons, and the fertility and barrenness of the lands, supersede and outlast the lives and deaths of individuals.

As mentioned above, this paper makes three basic arguments about Eliot’s use of multilingualism in “The Waste Land”: 1) to recreate the Babel of languages in a modern city, 2) to depict that confusion of languages as being central to the experience of being a city-dweller in the early postwar era, and 3) to indicate the cultural separation that modern men and women experience from the cultural heritage of the world. Having surveyed the languages, and the quotations they usually contain, it is here apposite to attempt to support these three assertions.

The frequent urban settings of “The Waste Land” are places of individual isolation amidst large crowds. The crowds themselves are isolated individuals conflowing on streets that lead to bridges, but no one speaks:

A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet. (Eliot 1975: 62)

This is an auditory city. In this London barmen cry out “HURRY UP PLEASE ITS TIME,” a woman after undesired sex takes refuge in her gramophone, and even the fear of death is something that one experiences as sounds: “the rattle of bones” and a “chuckle.” One shuffles along, lost in a crowd, looking down and hearing only the sighs, not the words, of others. The narrator, and indeed the reader, is hearing words, yet these are strange words in different languages, fragments of Australian music-hall songs about Shakespeare, and peculiar snatches of conversation about tarot readings and handsome drowned young sailors.

This essay interprets these sound fragments as being meant, in part, to evoke the fragmentary auditory impressions one experiences when walking through a modern city. Moreover, it argues that their lack of narrative connection suggests the way in which a foreigner or a non-native experiences a city. One hears different languages, and either knows their meaning or is ignorant of them; one hears parts of conversations, but does not understand their totality; one notes individual buildings or cafes but cannot relate them to the whole of the city; and one moves along as one member of a mass, without knowing them or speaking with them.

Eliot seems to have attempted to create this city of isolation, multilingualism, and unrelated experiences to suggest the chaos and disorder of a modern city. If this is so, this paper then suggests that he includes a multiplicity of languages in part to alienate even those of his readers who are native speakers of English. It is difficult to isolate or individuate a reader in his or her native language; it requires the processes the Russian Formalists termed “ostraneniye,” or “bestrangement.” The proposition advanced here is that Eliot’s techniques for making the familiar strange were unexplained juxtaposition (to recreate the chance and uncertain impressions one undergoes each day); fragments of high and low culture (to recreate the unsorted mixture of cultural influences to which one is exposed each day); and to employ numerous languages (to recreate the multilingualism and complexity one encounters each day in a modern city). To avoid this sense of linguistic estrangement one would need a solid grasp of several European languages, and indeed an ancient Indian language—a feat that (this interpretation of the poem asserts) Eliot is trying to make difficult, as he wishes to promote a sense of linguistic alienation.

If Eliot’s multilingualism and polyphonic qualities are granted; and if the general assertion is also accepted that this may have been included to induce a sense of isolation and estrangement in the reader, similar to the discontinuity many feel in modern cities; then there remains the question of why a poet of Eliot’s talent should write in so unconventional and uncommon a manner. This reading of the poem suggests an answer: Eliot creates, through linguistic alienation, the sense of cultural exile that he detects in the modern world. In such an interpretation, Eliot’s use of fragmentary quotations, in numerous languages, becomes thematically relevant.

If one does not recognize Dante in Italian, or Wagner in German, or Baudelaire in French, one is not merely missing part of the experience of being a human being, but one is indeed confused by these fragments’ inability to cohere into a unified, consistent culture. A modern individual has a vast cultural inheritance, but does not understand it; Eliot proves this by forcing us to recognize this by citing these important works in the originals. If a reader requires the notes, Eliot’s suggestion that the modern individual is cut off from a great continuity of culture is demonstrated. This reading further explains the employment of Sanskrit at the conclusion, as few readers are likely to recognize the holy language and the natural processes it expresses here; the reader is thus ultimately ignorant of, and isolated from, the clarity that nature can give to life, and that religion can give to life.

In Eliot’s city, one passes beautiful buildings, but spends equal time in dusty rented rooms; one catches passages of Dante and references to Thomas Kyd, but must also endure the shout of the barman as one finishes a drink; and one tries to make a rewarding life with love, only to have one’s affections amount to little more than an evening with a tinned dinner and an aggressive partner. In this sense too, Eliot’s city is not merely a physical location, it is a spiritual location. The modern city-dweller

lives in a place as barren and fruitless as a resident of the desert or the dusty mountain. The people who flow around in crowds lack exactly the cultural heritage that gives experience a unity and a purpose. They are distracted by their work, their need for false teeth, or the lack of cultural context. They have great beauty around them, but they have it only in fragments, or they do not recognize them; these pieces do not inform the people; the fragments do not cohere. In short, Eliot's Londoners are surrounded by culture, but have no connection to the culture around them. Even when they hear the works of the great humanists, they either do not recognize the reference, they pass too quickly to bring these experiences into order, or they simply do not understand the language in which they are expressed.

This, ultimately, is the hypothesis that this essay advances: Eliot uses multiple languages to create a sense of linguistic alienation for his reader, even a native speaker of English, because that sense of confusion and isolation enacts the cultural exile that modern humans endure from the traditions that give life and experience meaning. Without a cultural heritage, one is merely a biological existence. With a cultural heritage, one may strive for a unification of one's experiences, because they have a context; and from this attempted unification of experiences may come understanding. As Eliot noted in his essay "Tradition and the Individual Talent": "[Tradition] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour," (Eliot 1934: 49) and one might consider culture an analogous phenomenon. The poem suggests that one cannot truly—at least in this world—attain that understanding; one must shore the fragments together, and retreat again into the flame of purgation, until there is at last "the Peace which passeth understanding."

If this reading of the poem's non-English passages is correct, or if it at least indicates the correct approach in general terms, then it serves a purpose of clarification. By this reading, a reader is not expected to know or recognize all of the foreign language passages, their original sources, or even their semantic content. The confusion this induces is intentional, and thematically purposeful. By understanding that one experiences these languages in a distracted and fragmentary manner, one might look up their meaning and their original texts. From these sources—and Eliot's taste in citation is generally exquisite—one may deepen one's engagement with the European cultural tradition and indeed, with diligence, might even progress to the study of Sanskrit and the spiritual heritage of India. Thus, in a certain sense, the poem enacts the linguistic and cultural confusion it diagnoses, but simultaneously promotes the furtherance of culture and tradition by sending readers back to those sources. In demonstrating the reader's cultural and linguistic exile from a unified cultural heritage, "The Waste Land" also provides the clues for the journey back to a civilizational homeland: one needs only begin with the references that Eliot provides. As a quotation from Dante may lead to the study of Daniel, so each reference establishes a new connection today with the traditions and humanism of the past. By each new contact,

the reader slowly moves away from the unfocused distractions of contemporary society and back into the “true heritage”—to borrow Pound’s words (Pound 1948: 99)—of what one loves well, or what one should love well, if modern culture were again made coherent with the highest accomplishments of the civilized past.

BIBLIOGRAPHY:

Arista, Javier Martin. *Finding the Way through T. S. Eliot’s Tower of Babel: The Function of Multilingual Lines in The Waste Land*. [P.D.F. online] Accessed 14 November 2013; available from: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/555067.pdf

Badenhausen 2007: Badenhausen, Richard. *Totalizing the City: Eliot, de Certeau, and the Evolution of The Waste Land*. *Studies in the Literary Imagination* 40, issue 1 (Spring) 2007.

Brooker ... 1992: Brooker, Jewel Spears and Joseph Bentley. *Reading The Waste Land: Modernism and the Limits of Interpretation*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1992.

Carver 2007: Carver, Beci. *London as a Waste of Space in Eliot’s The Waste Land*. *Critical Quarterly* 49, issue 4 (Winter) 2007.

Eglinton 1967: Eglinton, John. *Irish Literary Portraits*. Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press, 1967.

Eliot 1975: Eliot, T.S. *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*. London: Book Club Associates, 1975.

Eliot 1996: Eliot, T. S. *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917*. New York: Harcourt, Brace, 1996.

Eliot 1988: Eliot, T. S. *The Letters of T. S. Eliot (I) 1898-1922*. London: Faber, 1988.

Eliot 1934: Eliot, T. S. *The Sacred Wood*. London: Methuen, 1934.

Eliot 1950: Eliot, T. S. *Selected Essays of T. S. Eliot*. New York: Harcourt, Brace, 1950.

Ellmann 1981: Ellmann, R. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1981.

Kenner 1973: Kenner, H. *The Pound Era*. Berkeley: University of California Press, 1973.

Mohanty 1994: Mohanty, B. *The Ordering of the Sanskrit Words in T.S. Eliot’s The Waste Land*. *ANQ* 7, issue 2 (April) 1994.

Nayak 2011: Nayak, S. *Citizenship in Heaven and Earth: Contesting Nationalism in The Waste Land*. *Modern Philology* 109, issue 2 (November) 2011.

Pound 2011: Pound, E. *Literary Essays of Ezra Pound*. Norfolk: New Directions, 1954.

Pound 1948: Pound, E. *The Pisan Cantos*. Norfolk: New Directions, 1948.

Pound 1966: Pound, E. *Polite Essays*. Plainview, N.Y.: Books for Libraries Press, 1966.

Wilson 1966 Wilson, E. *Axel’s Castle*. New York: Modern Library, 1996.

Woolf 2008: Woolf, V. *Selected Diaries*. London: Vintage, 2008.

MAYA GORCHEVA

Bulgaria, Sofia

Plovdiv University

Homeland In Exile: the Ethics / Ethical in the Writing of Bulgarian “Non-Returners” of the 1970’s

Due to the historical upheavals the political emigration is crucial for understanding the essential concepts underlying Bulgarian culture. Here we propose a survey of some ideas delivered by Bulgarian intellectuals in 1960’s, emigrants from the beginning of 1970’s. They elaborated a “parallax’ point of view”, as Assen Ignatov put it, which reveals the concessions and even betrayal of ethical both in the camp of violence and ideology, and in the camp of the consumerism.

Key words: *political emigrants, the “thaw” generation, “parallax” point of view.*

The title extracted from an essay of Dimiter Botchev, a journalist and writer, whose biography is marked by a departure from Sofia in 1972 and a return back after the collapse of the regime in 1990, sums up the well-known expectation of all the émigrés to preserve a piece of the homeland in their new residence. The following reflections on Bulgarians in exile from the Cold War period, whose departure was triggered by the 1968s outburst, don’t aim to propose a comprehensive survey of their literary works nor to draw the scattered line of its transformations through the decades, but to focus the attention on their self-appreciation in-between There, the lost homeland, and Here, the attained new land. Their writings embrace instances of both continuity and rupture with the native culture. The inceptive suggestion is that the specific social position between There and Here, or Outside both the homeland and the accepting residence, discloses a specific intellectual viewpoint demonstrated in a peculiar literary expression. Furthermore, the investigation outlines the crucial points of their ideas, different from the nationally based literature and commenting on it.

Disadvantaged by the political and ideological post-thaw stiffening, with specific social or intellectual background, the generation of the 1970s nevertheless joins the assumptions for expatriates in a long national tradition, and at the same time is different. Bulgarian emigrants are part of actual host culture with the names of Tzvetan Todorov, or Julia Kristeva. The new settlement comes with the adoption of the host language for a number of intellectuals: exquisite art connoisseurs Dora Vallier¹ and Andrei B. Nakov² choose the French or the English; the German is the language of successful writers like Dimiter Inkiow in the field

of the literature for children, or the film-maker and play-writer Tzvetan Marangozoff (Marran Gosov), or the anthropological philosopher Assen Ignatov. At present, the vehicle of the adopted language gives popularity to writers coming from Bulgaria, and exploring Bulgarian plots, like Ilija Trojanov in Germany or Dimitre Dinev in Austria. But more often the émigrés either refused to melt in the accepting milieu, or the vicissitudes of their doom didn't allow it. Their biographies, like their works printed in Bulgarian in small and modest editions, are tinted with sorrow and solitude.

The appellations for their status vary from the neutral designations as “refugees”, “political emigrants” through “fugitives” to “apostates” and “traitors”, “non-returners” being reserved for the criminal law and propaganda. Dwellers of Outside, they became outsiders at the fringes of society. Expatriates and vagrants, they are thirst for their linguistic refuge. The code name of Markov's report in the secret services was Wanderer. If we broaden the perspective, however, the emigrants' situation is part of the national background and poetic imagery, as it is related to the beginnings of the modern Bulgarian culture, namely the political liberation and the national emancipation amidst the people of the Ottoman Empire. In exile – in the cities of Roumania, in Russian Odessa, or Constantinople – the emigrants sought by all means to fight against the oppression and with this purpose a number of political papers or literary works were released. The literary critics have pointed out that a substantial part of nowadays canon was brought forth in emigration. One of the famous poetic adages thrown by the venerable poet from this age – Christo Botev – embodies the prototype figure of the emigrants: *Nemili-nedragi*, which refers to the misfortunes of the abandon and may be translated literally as “no-cherished, no-dear”. Bulgarian culture takes the home-leaving in aversion as a reclusion – the émigré is deprived of all the pleasures. Another negative reference for the runaway from the home is *durvo bez koren*, i.e. a “rootless tree”. Every culture coins the idioms banishing the nomads and accusing them for unfaithfulness and the Bulgarian culture in particular is too severe inasmuch the patriarchal is conceived as overarching all the levels of social, political, or civil life. The notion of Homeland is hallowed, imbued with romantic exaltation, and thus it is in line with all Balkan cultures whose apprehension and veneration for Home, kinship or the spirit of the Nation and nationality are far from the civil concept of citizenship. Thus, the attempt to articulate the notion for the Homeland through non-Bulgarian, but English linguistic pattern undermines the underlying worldview and also dismantles such frame of mind.

As for the emigrants' situation, the compulsory displacement due to the political upheaval inevitably entails the same dismantling of the native preconceptions. The emigrant unbound from the restrictions and from the support of the patriarchal Home is in front of two choices: either to rebuild the lost homeland, i.e. to

reproduce the received ideas about it, in order to enact the primeval scene, or to build a life apart reinventing his identity. The same are the options developed in Bulgarian emigrants' literature. According to literary evidences for the generation of 1970s, however, the two strains appear to be intertwined and the ethos of patriotic values is entangled with the principle of individual ethos, hence our study will rely on the premise that the reversion to the past model doesn't contradict the individual choice, but brings forward both a revival of the national and a consolidation of the self-appreciation.

In contrast with the preconceptions, the nostalgia is not at all unavoidable for the émigrés from the 1970s. In his account about his own emigrant experience Assen Ignatov declares he never heard an emigrated intellectual complaining and exposes not the drawbacks, but the advantages of the emigration especially for an intellectually skilled person (*Exile...* 1996: 2). According to Assen Ignatov's rationale about the emigration, it may be fruitful for whoever profits from its favors.

The émigrés of the 1970's come from the generation of 1960s (Assen Ignatov³, George Markov⁴, Atanas Slavov⁵...) or are spokespersons of the cultural efflorescence of the 1960s (Dimitar Botchev⁶). To the group of émigrés, with the extension of 'inside emigrants', also pertain the movers of new intellectual or artistic ideas of 1960s in the homeland like the critic Tzvetan Stoyanov⁷ or the poet Konstantin Pavlov^{8,9}. If the emigration choice is motivated by the aversion for the ideological, and the fear, the aim is to build up another life of free development in accordance with the desires and personal intentions. So the endeavor wasn't simply to embellish the every-day life, but to build a new way of life and creation in quest of new intellectual horizons. This was the motive for George Markov as attested in his letters exchanged with friends and relatives for the months he spent abroad before the decision to emigrate (cf. 121 documents 1999). A benchmark for this group of young urban intellectuals, proponents of an intellectual "revolution", were fluency in foreign languages (English) and provenance from the expelled elites of the 1930's. With excellent background in literary theory, they were prone to literary writing and promoted an essayistic style which gave freedom from the ideological clichés and was exuberant in launching original ideas.

Of course, the emigrant generations are different and the chronology of political emigration mirrors the political trends for every decade and at the same time the parallel fictional texts enumerated in George Paprikov's bibliography (Paprikoff 1985) indicate a constant nationalistic bent. Not only the prevailing part is published in Bulgarian, but even the novels not in Bulgarian language deal with homeland plots and supply details about every-day live or historical events¹⁰. In other words, the writing is devoted to perpetrate a certain Bulgarian tradition lost after the communists seized power. This tendency is fostered by republishing of canonical or modern Bulgarian authors.

In a way, every Bulgarian emigrant generation is bound with the culture of the 1930s. Although the turmoil of war years disrupted the idyllic image of this period, it remained the ideal for a harmonic social and cultural development. The first generation of émigrés began their career writing for pre-war periodicals (Stefan Popov 1906-1989, Christo Ognjanoff 1911-1997, Pierre Rouff / Petar Uvaliev 1915-1998). It is worthwhile to indicate that the essay was the preferred form for the current publications of the leading Bulgarian intellectuals of 1930s for they considered it as a vehicle to make popular their ideas to wider audience. The generation of 1960s – the émigrés of 1970s – underlines the liaison with their ancestors from 1930s¹¹.

A crucial feature for the first generation of political émigrés is the respect of the Bulgarian orthography rules in vigour till the simplification of the spelling with a decree in February 1945. This is the printing model for the poetry books of Christo Ognjanoff, conceived as reinventing the Homeland of the language, and also for others¹². For the forthcoming authors the spelling is not debated and thereby the orthography rules may be considered as a hallmark of the émigrés' generations. The spelling as political position for the earlier emigrants was followed by a policy of highlighting the national cultural achievements, undertaken by the next generation of 1970s. Their surveys on the liberal arts in Bulgaria demonstrate an excellent knowledge about the situation as if the direct nutrition and the contacts weren't broken.

The public stage in exile presumably shuns all nationally specified topics. Bulgarian émigrés benefit from the Cold War Broadcasting but they soon feel disappointed. On one hand, in the mid 1950s, the émigrés demanding sharp political steps to overturn the political regime realized that any effort was doomed to fail¹³. On the other hand, the pure interest for the national was missing from the program content. Moreover, there was zero interest for their native country abroad, as George Markov mercilessly described: "For a huge number of people the name 'Bulgaria' doesn't evoke any special association nor does it give rise to particular curiosity"¹⁴. The author's suggestion for the reasons points to the ideological odiousness of the domineering regime. Alas, 24 years after the fall of the communist regime the situation is the same and it seems that the Markov's explanation was not at all exhaustive...

So, it wasn't by the assistance of the broadcasters well-disposed to the émigrés, but rather contending the accepted policies that the Bulgarian-specific topics were introduced as Dimiter Botchev reveals¹⁵. As a result of such efforts, Radio Free Europe started the program "Kontakti", opened for discussions on culture and literature. Later some of the essays delivered entered in the most representative books of the Bulgarian émigrés' heritage, unique for the overall contemporary Bulgarian culture. On the other hand, the involvement of the émigrés in broadcasting media influenced their writing, determining not merely the topics,

but also the style and the genre of essay chosen. The media imposed frames on the texts but in spite the oral deliverance the style matched the patterns of the written text. The Bulgarians from the Homeland still pay tribute to the elegant discernment of this style missing from the current use in journalistic or academic contexts.

Among the texts derived from radio emissions is *The Thaw in Bulgarian Literature* (1981) of Atanas Slavov. From the beginning of the 1960s he was part of the new nascent intelligentsia, bound with close friendship to the authors of the New Wave: the poets Konstantin Pavlov and in particular the researcher of European literature Tzvetan Stoyanov. Slavov's book is the best evidence—and testimony for—the wagers of the life of this Bulgarian generation in the period of ideological release, maybe the generation with the most spectacular splash of creativity in modern Bulgaria. In *Absentia Reports* by George Markov – the emblematic book for the age of Bulgarian political emigration – was also composed for the above mentioned radio emission. The writer settled down in London in 1972, after some months in Italy. The essays are an account of his former highly successful career as a writer in Sofia and moreover expose his abundant experience about the society – from visiting factories to the writers' private meetings with the communist party leader Zhivkov, and his famous favors for the artists¹⁶. Markov's autobiography is a base to reconstruct a social and cultural documentation of the period, which turns out to be the most conspicuous evidence for the communist society with detailed analyses on the main concepts illustrating and commenting on the oppressive power of the regime and their psychological sequels, reproducing turn-taking, catchwords or everyday jokes, etc. The first essays depict the repudiation of the old society and the instauration of the communist regime, recording a shift in cultural paradigm. The new reality imposed new literary imagery aiming to the universal paragons of the absurd. In the preface the author comments on the transformation: "Therefore today we are far more heroes of Kafka than of Grandpa Vazov" (*Reports* 1990: 2)¹⁷. **Apart from the condemnatory** pitch, the statement indicates the new state of the imagery of this generation, pervaded with non-Bulgarian items, fed by the universal cultural symbols. The same mentality underlines a similar Ignatov's confession, which sounds like treatise of the national precedence of the symbols: "Cologne's cathedral is more familiar to me than "St. Alexander Nevski" [in Sofia] and Stendhal moved me more than Vazov. I belong to the European culture's world and I perceive Goethe and Kleist as my "native" writers" (*Exile...* 1996: 5). The reason at the outset is the intellectual affinity for the type of West-refined cultural tradition.

With the adoption of universal cultural values the generation of 1960s sought to escape from the ideological sway in the desire to get on the path to the worldwide culture, and at the same time to break with the traditional native frames

of life. In counterpoint to the Ognjanoff's first generation coming in emigration straightforward from the pre-communist Bulgaria, Botchev argues for "denationalizing" as liberation from the national prejudices, with the conviction that this will help the delivering of the thinking from any restraints on its way to the values of human liberty. But on the other hand Botchev prefaced the Bulgarian re-edition of Christo Ognjanoff's essays (Christo Ognyanoff. *Sreshti prez godinite. Spomeni I razgovori. Sofia: Gutenberg, 2002*), thus pointing the difference – and at the same time maintaining the continuity – between the generations. For the younger the emigration means to break the link-ups with an ideologically corrupted regime, but also to escape the handicaps of an obsolete tradition. On these grounds the emigrant's condition brings about the reconsidering of the national tradition and the rebuilding of its concepts.

The Kafka's angst pursues Markov during the years in London till his assassination in 1978. Through his publications and his private documents we may reconstitute the uneven line of his interest towards the Bulgarian and foreign literatures with deviations up and down, in relation with the themes suggested by the radio programming. At the outset the émigré's reminiscence of the Bulgarian canon or the literary actualities apparently is superseded by the interest for current world novelties. So abreast of the Bulgarian topics¹⁸ there are essays on European celebrities: Orwell, Henri Miller, Jean Genet, Tom Stoppard, Ionesco, Louis Bunuel, Saul Bellow, Soljenicin (in: *New Reports 1991*). His accounts aren't neutral and the vitriol is not spared, neither for the whimsical modern art of Antonioni cant nor for the communist meek servants. Coarsely, the Bulgarian literature is classified under the label of "paysan literature" mirroring the traditional rural and patriarchal way of life. Therefore, Markov argues that the plots delivered by the non-Bulgarian authors are far more adequate and familiar for actual life. At the same time Markov indicates that the literature according the communist dogma gives other types of Bulgarian, diverted from the traditional and perverted ones. Thus, he explores an idea shared by and cherished in the emigrant's community: that the emigration is the repository, and the custodian of the national values violated by the communist regime – an idea of Ognjanoff's first generation. Markov dedicates a series of essays on "The Figure of the Bulgarian"¹⁹ to trace the facets of the national portrayal through the literary works of the pre-communist age and to compare it with the actual data. In this way he opposes the flagrant appropriation of the inherent virtues. The category under which he summed up the results of the degradation is alienation, since the national life was alienated from its inherent values and way of life after the communist dilapidation of the national tradition. The notion of alienation gives an explanation to the psychological deterioration of the totalitarian society in general²⁰.

From his position outside the emigrant intellectual obtains a vantage point to estimate both There and Here without close involvement and to propose an in-

dependent appreciation. Thereby Markov can combine the irony for the national claims in the context of his extraterritorial position with praising the refreshment of the national originality in counterpoint of the ideological distortions.

The Outside has a perfect understanding for the developments Inside and furthermore the parallels give surprisingly new insights to the host society and culture. Markov ventures a comparison between the writers from both sides to pinpoint the negative propensity to corruption they share despite the ideological contrast as both writers are eager to benefit from the authorities instead of to stand against the official concealment of the truth²¹. In contrast, the instances of individual achievement grow in power and are pinpointed as undeniable values. On these grounds some of the intellectuals sought out a new unity and new ideals, which is attested in their personal correspondence and friendship. George Markov addressed a letter to Atanas Slavov to express how delighted he was to find a “kindred spirit”, to share common ideas, and to discuss familiar topics. In the same line are the letters addressed to Dimiter Botchev. The topic by which this brotherhood is solidified is the Bulgarian literature and the ways to promote it in order to find a wider audience amid the national diversity of emigrant voices. George Markov etches the contributions of “Kotseto” (Konstantin) Pavlov, going even beyond Soljenicin’s revelations²², and incites Slavov to prepare an article for INDEX about the poet or to translate some of his poems. As Botchev consults him in the intention to offer a survey on Bulgarian literature for the same periodical, Markov deploys a short plan for the main authors and underlines the first-rate position of Pavlov, with Dalchev, Canev, Kanchev and Radoy Ralin coming next²³. Later, in the essays of *The Thaw...*, Slavov outlined the biography and the unbeatable aura of Konstantin Pavlov. The title of Slavov’s memoir book *With the Precision of Bats* (1986) quotes a line of Pavlov’s poetry.

The case is exemplary for the strive of the émigré’s generation of the 1970’s to keep unity with the native literature and with the cultural developments in the Homeland, which they conceive as an entity purified from any nationalistic tint. The conceptualization frame has outgrown the nationalistically moulded schemes and the launched literary genealogy is rebuilt on the base of non-national but universally accepted cultural or ethic values. One of the reasons comes from their personal intellectual development, as these intellectuals are indebted to the Homeland for their first introduction to the modern literature and philosophy. The inquiry of Tzvetan Stoyanov and his pioneering book ‘*The Alienation in Modern European Literature*’ (1967, 1973) revealed for the inland intellectuals that the European modernity is listless and imbued with existential anxiety. The alienation – the learned philosophical concept – is experienced as social coercion and is imprinted in the mentality of the generation. The same sensitivity the émigrés of the 1970s take to their new Homeland and the alienated consciousness com-

mands the way they grasp their own situation. With rationalistic sharpness, both emotional and intellectually disciplined, Botchev examines the state of Homo Emigranticus, as he entitles the book with emigrants' essays published later in Bulgaria. His conceptualization is based on a semantic shift in the assumptions for the emigration as displacement that produced forlorn expatriates and strangers. The person who emigrates is alien in a figurative sense and is alone in a more metaphysical aspect, as the estranged position of dis-attachment suddenly reveals the solitude of his moral principles. Homo Emigranticus felt alone between "the camp of violence and ideology" and "the camp of the tradesmen" and the money-oriented prosperity. The choice to emigrate is a doom for the No-Land, as "the East didn't let them go, but not because of loving them, and the West refused to receive them, but not because they were hated" (Botchev, *Transfer Flight* 1991: 168). The trials of the emigration are conceived as a question for the moral principles and endows the émigrés with a position, which in Assen Ignatov's terms is called "parallax point of view" (Assen Ignatov)²⁴. Unbound by their dissent from both sides, banished and homeless, the emigrants acquire the perspicacity to perceive the concessions and even betrayal of ethical in both societies, and to rethink the perspectives for human action.

The firm moral position is the result of the intellectual development but undeniably, it grows through the personal experience in fighting against both the ideological constraints and the prejudices, and the will to counteract the domineering powers of the actual societies. In the context of the national culture, the émigrés' standpoint is a continuation and unfolding of a specific intellectual tradition that was generated in the Homeland by the intellectual breeding of the Thaw. Thus, the attested fidelity to moral principles of the 1960's turns to be a counterpoint both to the ideology and to the consumerism and thereby the ethical principles are spread over the host societies. Paradoxically, the homeland of ethical principles turned to be utopian, that is to say of no land or country.

The comparisons between There and Here, or Outside and Inside are multiple, explicit or implicit. Numerous are the broadsides given in George Markov's correspondence or literary contrived (and biographically attested) in Botchev's novel *Transfer Flight* (1992). Instead of accepting the downright opposition the literary texts demonstrate critically independent appreciation and the conclusions we may draw are in detriment to both domiciles. Obviously the moral persistence leads to the restoration of the truth and the sincerity in society, or to the creation. From a philosophical standpoint of view Ignatov reintroduces the Christian values and the love and hope in the spirit of Berdiaev's prophecy whose religious philosophy he took on account in his anthropological analysis of the communist regime. Ignatov's study upholds "the revolutionary myth" as one of existential range, born in the angst of death, and therefore the only remedy could come from

the existential dimension of love and hope. Love is never a conqueror, according to his judgment, but love could find a gap in the history to be enthroned... (Ignatov 1991: 177).

The same dissent from There and Here emerges for all the émigrés despite the generational difference. The exodus from the situation they find brings extra-territorialness and individual liberty to their politically imposed status. For the elder Christo Ognjanoff the absolute of the Homeland rises up to the worship for the language and through its pure figures the divine looms. The quest for new perspectives leads Stefan Popov through the icy beauty of the Alps to the fathomless philosophical concepts of the history ground on the national idea in counterbalance to the pessimistic spirit permeating contemporary Europe. According to the émigrés from 1970s, the absolute of the liberty ranging from the Christianity principle to the liberty of creation and of human life is their answer and their attempt to rebuild the unity of human values beyond the national boundaries. Being successors of a national tradition, in their own texts the authors assume the position of a witness in the moral trial and claim their responsibility. The writing is a deed, the accomplishment of their duty to the future readers. Indeed, nowadays we appreciate the ethical significance of the émigrés' legacy both for historical reasons and for the universal extent of their insights. However, in reality the reception rather proves the failure of the bequest intended. As in other national traditions, the emigrant literature is republished²⁵, then venerated and stored in the libraries, and afterwards left untouched. The contemporary interest for its ideas or percepts has dissipated. In the case of Bulgaria, even the meticulous work on bibliographical fulfillment of the archives is missing.

NOTES:

1. Dora Valier (1921 - 1997) – art critic with comprehensive surveys on modern art and essays on artists such as Georges Braque, Henri Rousseau etc., first published in French with forward English translations.

2. Andreï B. Nakov (1941 -) – art critic whose catalogues or surveys on modern art, and especially Russian avant-garde and constructivism, are available in French or English.

3. Assen Ignatov (1935 - 2003) – a former assistant professor in the Department of Philosophy at Sofia University teaching logics, departed 1972 using the opportunity to participate in a scientific conference in Brussels.

4. Gueorgi Markov (1929 – 1978) – one of the most acclaimed and awarded young writers of his time, with works in different genres, in the cinema or theater productions, departed after being granted a special permission to travel abroad in 1969 to visit his brother in Italy.

5. Atanas Slavov (1930 - 2010) – writer, translator; with highly appreciated scientific career as professor of English literature in Sofia University, researcher in the Institute for Arts; departed on a research project on the world culture in USA (1975-1976).

6. Dimiter Botchev (1944 -). After 1990 he gave the sharpest testimony for the emigrant dilemmas in the novels *Transfer Flight* (1991), *The Blue-Eyed Blind Man* (1997), *Genesis II* (1997).

7. Tzvetan Stoyanov (1930 – 1971).

8. Konstantin Pavlov (1933 – 2008).

9. The qualification “emigrant” is taken from critical appraisals for a number of prominent artists of the period (cf. Vihren Chernokojev (*Antitotalitarian* 2009: 17-18, Nikola Ivanov (Konstantin Pavlov in... 2009: 137).

10. Cf. French or English language novels of George Papazov, Lilian Guignabodet, Krasimira Rad, Ilko Iliev and others.

11. Cf. Assen Ignatov’s essay ‘The Psychological Style of Pre-Revolutionary Bulgaria’, in: Ignatov 1968: 7-36.

There are biographical evidences for the direct genealogical liaison: Tzvetan Stoyanov’s father is part of the editing team for the outstanding literary review *Zlatorog*; Atanas Slavov’s family, introduced in his biographical book *With the Precision of Bats* (1981), is representative of the budding elite in 1930’s Sofia.

12. The successors are numerous: the books of Irene Dolski in Italy or Dora Gabenski and Ivan Robev in USA; Stefan Popov composed his memoir book: “Insomnias” in that way and it seems as a historical joke that the actual Bulgarian publishing technique itself discarded his faithfulness to the Bulgarian tradition because it wasn’t possible to reproduce all the letters.

13. The decisive event was the restraint of the authorities in the West from any practical support of the Budapest uprising (see Popov 1992: 226). Deceived, the émigrés interpreted the facts as a proof that the political opposition was nothing more than pure propaganda overspeak.

14. “*Prez ochite na drugite*”, in: *New Reports* 1992: 302.

15. This bitter conclusion of Dimiter Botchev is evident in the article *Bulgarian Literature and Culture in the Western Broadcasting for Bulgaria*, in: *Antitotalitarian...* 2009: 334-341.

16. The Bulgarian artists and particularly the writers were showered with perks. in the time of Zhivkov and later in 1980s with the special attention of his daughter Ludmila Zhivkova (cf. *Reports* 1990: 141-159).

17. Ivan Vazov is the eminent ancestor of Bulgarian literature; the most notorious author immersed after the creation of modern Bulgaria in 1877th.

18. The interest is mainly for outstanding authors like the satirists Konstantin Pavlov and Radoy Ralin; Atanas Dalchev, Yordan Radichkov, Emilian Stanev, both the poetry and the plays of Stefan Canev and the broadsides at the repertoire of the National Theater, compared to the high level repertoire of the 1930s!

19. „*Obrazūt na bŭlgarina*“, in: *New Reports* 1991: 239-254.

20. The conclusion of one of his case studies is highlighted in capital letters: THE SUSPICION IS ONE OF THE MAIN ELEMENTS OF THE ALIENATION IN COMMUNIST SOCIETY (*Reports* 1990: 100).

21. “*Za pisatelite i parite*”, in: *New Reports* 1991: 89-92.

22. As Markov wrote in a letter to Atanas Slavov from 21. 01. 1978, Konstantin Pavlov is “far more profound and trustworthy” (121 documents 1999: 253).

23. Letter to Dimiter Botchev from 19. 08. 1977, in 121 documents 1999: 248.

24. The notion is conceived in the preface of *Transfer Flight* 1991: 5.

25. The publishing places: Letopisi (in early 1990’s, *Demokratcheski pregled*, *Fakel*).

BIBLIOGRAPHY:

121 documents 1999: Аз бях той. 121 документа за и от Георги Марков. Съст. Любомир Марков. София: Изд. Продуцентска къща 2 ½. С., 1999.

Antitotalitarian 2009: Антитоталитарна литература. Ред. Вихрен Чернокожев и др. София: Изд. БАН, акад. Център Боян Пенев, 2009.

Botchev 2010: Димитър Бочев. Боготърсачът между беса и слепотата. София: Фондация д-р Желю Желев, 2010.

Exile... 1996: Изгнаничеството. Драма и мотивация. София: Карина М, Ак. изд. Марин Дринов, 1996.

Ignatov 1968: Асен Игнатов. Тъга и порив на епохата. София: БП, 1968.

Ignatov 1991: Асен Игнатов. Психология на комунизма (студии за менталитета на господстващия слой в комунистическия свят). София: Аргес, 1991 (I ed.: **Asen Ignatov**. Psychologie des Kommunismus: Studien zur Mentalität der herrschenden Schicht in kommunistischen Machtbereich. München: Johannes Bergman Verlag, 1985).

Konstantin Pavlov in... 2009: Константин Павлов в българската литература и култура. София: Кралица Маб, 2009.

New Reports 1991: Георги Марков. Нови задочни репортажи за България. София: ИК П.К.Яворов, 1991.

Paprikoff 1985: Works of Bulgarian Emigrants. An Annotated Bibliography. Dr. George Paprikoff. Books, Booklets, Dissertations. Chicago, 1985.

Popov 1992: Попов, Стефан. Безсъници. С., Летописи, 1992.

Reports 1990: Георги Марков. Задочни репортажи за България. София: Профиздат, 1990.

The Thaw...: Атанас Славов. Българска литература на размразяването. С., ИК "Христо Ботев, 1994 (I ed: **Atanas Slavov**. The "Thaw" in Bulgarian Literature. East European Monographs, 1981).

List of the referenced works in Bulgarian:

Димитър Бочев // BotchevDimitar

Генезис II. Пловдив: Летера, 1997 (Genesis II).

Хомо емигрантикус. София: Изд. БАН, 1993 (Homo Emigranticus).

Междино кацане. С., Кунеса, 1991 (Transfer Flight).

Асен Игнатов // Ignatov Asen

Тъга и порив на епохата. София: БП, 1968 (Sadness and Impulse of the Epoch).

Георги Марков // Markov George

Нови задочни репортажи за България. София: ИК П. К. Яворов, 1991 (New Reports for Bulgaria *In Absentia*).

Задочни репортажи за България. София: Профиздат, 1991 (*In Absentia Reports*). In Engl.: George Markov. The Truth That Killed. Weidenfeld & Nicolson, 1983; Ticknor&Fields, 1984.

Цветан Стоянов // Stoyanov Tzvetan

Идеи и мотиви на отчуждението в западната литература. София: Наука и изкуство, 1973 (Alienation Ideas and Motives in Western Literature).

Атанас Славов // Slavov Atanas

Българска литература на размразяването. София: ИК "Христо Ботев, 1994 (The "Thaw" in Bulgarian Literature, East European Monographs, 1981).

С точността на прилети. София: БП, 1992 (With the Precision of Bats, Occidental Press, 1986 (1976)).

ELENA GUSEVA

Ukraine, Mariupol

Mariupol State University

**“Who knows, whether or not you might want to return?”:
the Motif of Return in the Poetry of the Exiles**

The image of wave is a symbol of emigration in literature of XX century. It is based on such semantic points, as spontaneity, periodicity of motion. Motif of return is also related to the image of wave. Return to the past becomes the element of poetics in allusion, quoting. It can take the form of denial. It can be a *citatory* image “*émigré life is dream*”. A poetic antipode of return is oblivion.

The possibility of return is in quoting, in the roll-call of motifs, images, in poetic continuity. It serves as the identification sign of literature of The Exiles.

Key words: *emigrant's poetry, literature of The Exiles, motif of return.*

Е.И ГУСЕВА

Украина, Мариуполь

МГУ

**«Кто знает, не вернешься ли ты еще назад?»:
мотив возвращения в поэзии изгнанных**

Наиболее устойчивым символом эмиграции в литературе XX века стал образ волны, опирающийся на такие смысловые точки, как стихийность, периодичность движения. Ассоциативным фоном образа мог быть разрушительный характер стихии и возможность спасения на чужих берегах. Владимир Набоков в юбилейном эссе так пишет о русских эмигрантах первой волны: «Мы волна России, вышедшей из берегов, мы разлились по всему миру» (Набоков, 1927). Волны истории, волны и островки эмиграции в литературе изгнания выстраиваются в один образный ряд.

С образом волны в поэзии изгнанных связан еще один мотив, одна почти обязательная составная часть сюжета – мотив возвращения. Возможность возвращения на родину, или ее отсутствие, формирует проблематику эмигрантской поэзии, определяет внутренний выбор лирического героя. У возвращения есть два измерения – временное и «пространственное», а вернее, пространственно-временное: это возвращение когда («*Когда я вернусь, а когда я вернусь?*» _ Галич 1989: 29) и возвращение куда – в прошлое родной страны или в ее настоящее. Литература первой волны русской эмигра-

ции, отрицая постреволюционные перемены, ностальгически обращается к прошлому России: «Мы верны ее прошлому, мы счастливы им», – утверждал Владимир Набоков в эссе «Юбилей» (Набоков, 1927).

Сопоставляя художественно-эстетическую направленность поэзии первой и последующих волн эмиграции, отмечают черты пассаистской поэтики в эмигрантской литературе первой волны. «Когда совершенное бытие перестают связывать с настоящим, его находят или в прошедшем или в будущем времени. С этим комплексом связаны два известных восприятия в истории искусства. С одной стороны, пассаизм, с другой – футуризм», – пишет Ганс Зедльмайр в работе «Искусство и истина. Теория и метод истории искусства» (Зедльмайр 1999: 192).

Говоря о «ранних эмигрантах основной волны», подчеркивают, что основным мотивом их творчества была ностальгия по утраченной дореволюционной России. Стремление осмыслить трагические события революции, гражданской войны, исхода, наряду с невозможностью или нежеланием понять и принять современность, вновь и вновь возвращают их к прошлому: «*Нам не забыть, увы, Как были счастливы, как были мы несчастны В туманном городе на берегу Невы*» (Иванов 2009).

Владимир Набоков так объяснял эту обращенность в прошлое «Мы верны России не только так, как бываешь верен воспоминанию, не только любим ее, как любишь убежавшее детство, улетевшую юность, – нет, мы верны той России, которой могли гордиться» (Набоков 1927). И зачастую именно невозможность возвращения в прошлое, или же в свою собственную юность, определяла решение не возвращаться:

*Кто знает,
Не вернешься ли ты еще назад? И все пойдет
по-прежнему, кроме того,
Что сам ты не будешь прежним* (Брехт 1971).

Возвращение в прошлое, неосуществимое в реальности, оказывается возможным в поэзии. Преодолевая невозможность силой поэтического чувства, поэты-изгнанники вновь и вновь возвращаются к своим истокам.

*Возвращается ветер на круги своя,
Вот такими давно ли мы были и сами
С тем же счастьем, с теми же, вспомни, слезами* (Оцуп 2009).

Возвращаются в прямых тематических экскурсах – к юности, былому счастью и слезам, к городским переулкам и деревенским проселкам. Возвращаются в аллюзиях, в ностальгической недосказанности. И тогда, когда вечер, по русскому, ласков и тих и когда, как у И. Бродского, дети кричат по-английски снег, а вспоминается его русское звучание и значение.

Поэтическая память, которую называют феноменологической, потому что она не вспоминает, а воссоздает, преодолевает безжалостную линейность бытия. Она возвращает в прошлое, переносит на родину в настоящем или строит будущее по модели прошлого:

*Я войду в тот единственный дом,
Где с куполом синим не властно соперничать небо,
И ладана запах, как запах приютского хлеба,
Ударит в меня и заплетется в сердце моем* (Галич 1989: 29).

Иллюзия возвращения здесь почти осязаема: с запахом ладана и хлеба, цветом купола и теплом дома, трепетом сердца. Бахтинский хронотоп оказывается милосерднее реального времени.

Мотив возвращения в прошлое особым образом проявляет себя в цитации. Цитата по самой своей природе связана с прошлым, обращена к нему. Но будучи отсылкой к прошлому, она объединяет поэтов в настоящем. Благодаря ей, как столетие назад, Георгию Иванову слышится, как бьет полночь в Афинах, шумят в Пятигорске грозы, а на холмы Грузии ложится ночная мгла. И эта же ночная мгла, спустя еще полвека, полна тревоги для Александра Галича: «*Не остывает в кулаке зола, Все в мерзлый камень памятью одето, Все, как удар ножом из-за угла... “На холмах Грузии лежит ночная мгла...” И как еще далеко до рассвета!*» (Галич 1989: 20). В цитировании, в аллюзии возвращение в прошлое становится элементом поэтики.

Для литературы изгнания характерны открытая цитация и намеренное обращение к прецедентным текстам. В цитировании, в отсылке к прецедентному тексту, как правило, провозглашается поэтическая преемственность. Но это может быть и цитата-антитеза: «*Я памятник воздвиг себе иной! К постыдному столетию – спиной. К любви своей потерянной – лицом.*» У Иосифа Бродского гипсовый бюст соперничает с монументом из бронзы: «*в стране большой, на радость детворе из гипсового бюста во дворе сквозь белые незрячие глаза струей воды ударю в небеса*» (Бродский 1992: 18).

Цитата может быть стилистически и жанрово переформлена – тогда элегия наполняет ирония: «*Хотя бесчувственному телу равно везде... Но ближе к делу: я вновь в Венеции*» (Цит. по Штерн 2013: 67). Но даже если автор трансформирует цитату в отрицание, ее воздействие неоднозначно: сопутствующий, побочный и даже обратный эффект определяется собственным прагматическим потенциалом прецедентных единиц языка.

Прецедентное имя становится символом поэтической преемственности, и оно же может быть знаком распада цепи времен (но не распада интертекста): Вергилий проводит Данте по кругам ада, Данте служит проводником поэта-эмигранта Б. Брехта, а у Владислава Ходасевича – лишь одиночество

парижского чердака и Вергилия нет за плечами («Перед зеркалом»). В поэзии изгнания мотив одиночества человека перерастает в образ одиночества, утратившего путь и лишившегося проводника.

Литературу изгнания отличают как намеренные отсылки к прецедентным текстам, цитирование как стилистический прием, так и непроизвольное цитирование – повторение ключевых слов, концептов, устойчивых формул языкового сознания. Мотив возвращения подпитывается образами русской земли – ветра, поля, снега:

*Душа становится далеким русским полем,
В калужский ветер превращается,
Стоит раковой в тусклом тульском поле,
Ледком на Ладого ломается* (Чиннов 2013).

Слова-концепты, сформировавшиеся на почве русской культуры (такие образы-символы, как Петербург, Нева, Кремль) и на почве русской земли, объединяют литературу на двух берегах. Берег левый, где поет, поет петербургская метель А. Блока, и берег правый:

*Тишина благодатного юга,
Шорох волн, золотое вино...
Но **поет** петербургская **вьюга**
В занесенное снегом окно* (Иванов 2009: 2).

Слово *снег*, безусловно, стоит в ряду основных слов-концептов эмигрантской поэзии. Образ снега вплетен в многообразные повторения и преобразования мотива возвращения.

Снег как память, как след, по которому можно пробежать и вернуться:

*...когда я вернусь,
Когда пробегу, не касаясь земли, по февральскому снегу,
По еле заметному следу – к теплу и ночлегу...* (Галич 1989:29)

Снег как злой рок: он заносит счастье, уносит его на столетия назад у Г. Иванова и замечает след и грозит безумьем у А. Бродского: «*Так за флей-той настой-чивей мчись, снег следы за-метет, за-несет, от безумья забвеньем лечись! От забвенья безумье спасет*» (Бродский 1997: 39). С ним же связан и мотив невозвращения и забвения.

Возвращение как поэтический образ нередко принимает форму отрицания: «*Так спаси-бо тебе, Крысолов, на чужби-не отцы голосят, так спаси-бо за слав-ный улов, никаких возвраще-ний назад. ...все равно здесь не вспом-нят о нас!*» (Бродский 1997: 39).

В стихотворении «Мне больше не страшно. Мне томно...» Георгий Иванов утверждает или, что вернее, отрицает: «*И вашей России не помню.*

И помнить ее не хочу». Но это отрицание сродни есенинскому «не жалею – жалею». Весь последующий контекст стихотворения насыщен словами-концептами, противящимися отрицанию:

*И не отзываюся дрожью
Банальной и сладкой тоски
Поля с колосющейся рожью,
Березки, дымки, огоньки...* (Иванов 2009: 2).

В поэзии эмиграции наиболее ярко проявляется значимость слов-концептов, их взаимосвязь, их действенность, их привязка к земле и роду. С другой стороны, в ней обнаруживает себя двойственность, амбивалентность многих слов-концептов русского языка, словно предназначенных для того, чтобы передать раздвоенность сознания поэтов эмиграции. *Тоска, грусть, печаль* – смысловые контуры этих слов нечетки, окрашены то горечью, то теплом воспоминаний. Размыты границы чувств, нечетки очертания реального мира.

В стихотворении «*Россия – счастье. Россия – свет...*» Георгий Иванов говорит об иллюзорности мира, построенного на воспоминаниях:

*А, может быть, России вовсе нет.
И над Невой закат не догорал,
И Пушкин на снегу не умирал,
И нет ни Петербурга, ни Кремля –
Одни снега, снега, поля, поля...* (Иванов 2009: 2).

Сомнение в реальности прошлого у Георгия Иванова принимает форму отрицания важнейших концептов русской культуры, но «снег» и «поле» не подлежат сомнению. Даже в отчаяние, «*в приют последний*» поэт возвращается так, как если бы «*мы пришли зимой С вечерни к церковке соседней, По снегу русскому домой*» (Иванов 2009: 2).

«*Тоска по родине! Давно Разоблаченная морока...*», – пишет и Марина Цветаева в порыве отрицания:

*Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И всё – равно, и всё – едино.
Но если по дороге – куст
Встаёт, особенно – рябина ...* (Цветаева 1984: 243)

Стихотворение Марины Цветаевой, построенное в виде периодической речи, в протазисе представляет собой ряд тезисов – ряд отрицаний. Это идущее по нарастающей отрицание достигает кульминации в оппозиции *родной язык – непонимание, обольщение – безразличие*:

*Не обольщусь и языком
Родным, его призывом млечным.
Мне безразлично, на каком
Непонимаемой быть встречным!*

(Цветаева 1984: 243)

Но достигнувшее пика напряжение в аподозисе снимается двумя «природными» словами-концептами: *куст рябины*. Можно сказать, что в стихотворении М. Цветаевой, в строках стихов Г. Иванова накатывающему волнами отрицанию, этой волевой волне (*не помню, не хочу, не обольщусь, вовсе нет*) противостоит подводное течение, составленное языковыми гештальтами, глубинными формулами языкового сознания, в которых имя и предмет слиты воедино: поле, снег, дорога, береза, рябина. К ключевым образам поэзии эмиграции без сомнения относится и образ слова – и слова, прерывающего молчание вселенной, и слова, бессильного преодолеть непонимание.

Отрицание как лейтмотив поэзии изгнанных почти всегда двунаправленно – это и отрицание возможности возвращения, и отрицание реальности настоящего («*Уцелевший не уверен – надо руку ущипнуть*»). У Николая Оцуца ощущение нереальности мира, где «*всюду кровь и дальний путь*», сосуществует с сомнением в подлинности жизни в эмиграции:

*Ни смерти, ни жизни, а только подобие
Того и не только для тех,
Чье солнце – над Лениным...
Но так ли уж ярко оно, иностранное... (Оцуп 2009).*

И у Георгия Иванова отрицание эмиграции сплетается с представлением о ее нереальности. Раздвоенность чувств поэта в стихотворении «*Ликование вечной, блаженной весны...*» преломляется в цитатный метафорический образ «*жизнь есть сон*».

Крайняя форма отрицания и невозвращения – молчание. Так, дотошные исследователи насчитывают только два упоминания о родине в поэзии Бродского, поэта, принявшего решение «*никаких возвращений назад*». Часто говорят о явной или скрытой полемике Бродского с поэтами гражданской лирики, утверждавшими, что поэт в России больше, чем поэт. Некрасовский категорический императив воспринимается «*поэтом чистого искусства*» почти как угроза, как давление на личность. Не менее значима и скрытая полемика Бродского с Пушкиным. Бродский – Пушкин, как полагают исследователи, это соперничество поэта, провозгласившего «*я славянин*», и поэта добровольного изгнания. Это, конечно, верно, но лишь отчасти.

По мысли самого Бродского, Пушкин был назначен первым поэтом. «*Почему не Баратынский?*» – спрашивает он у своих собеседников, авторов

фильма «Бродский. Возвращение». Кроме того, поэту представляется, что в России сложился миф «Пушкин – наше все». Но, как известно, еще Платон, который некогда утверждал, что поэты будут изгнаны из его Республики, предлагал оценивать миф не по тому, насколько он верен, а по тому, насколько он полезен. И сам Иосиф Бродский, выбирая между Баратынским и Пушкиным, отдает предпочтение первому, но делая выбор между Галичем и Высоцким – последнему. Почему? В этом предпочтении вопрос великости, как и вопрос народности, решается И. Бродским по тому же критерию, который в свое время определил национальный выбор между Баратынским и Пушкиным. И ключ к выбору, как представляется, лежит в ахматовском «Я была тогда с моим народом».

В диалогах поэта с поэтом, poeta с читателями открывается видимая часть айсберга, а за нею «невидимые миру» раздумья И. Бродского о таких категориях, как величие, признание, память. И решение не возвращаться – всего лишь видимая часть айсберга. Мотив возвращения присутствует в его стихах периода эмиграции как некое подводное течение, то прорывающееся на поверхность, то ныряющее в глубину. В поэзии Бродского 1990-х годов он звучит в стихотворениях «Письмо в оазис» (1991), «Итака» (1993), «Мы жили в городе цвета окаменевшей водки...» (1994). И не раз в эмиграции Бродский возвращается к своему Петербургу:

*Ни страны, ни погоста не хочу выбирать.
На Васильевский остров я приду умирать...
И увижу две жизни далеко за рекой,
К равнодушной отчизне прижимаясь щекой.*
(Бродский 1992: 14).

Решение не возвращаться, как и желание уехать из России, о котором позднее вспоминал В. Аксенов в своем последнем романе о шестидесятниках «Тайственная страсть», кроме всего прочего, объясняют трагической любовью поэта. Как полагают, эмиграция И. Бродского и его невозвращение в Россию были в значительной степени связаны с неизбежной любовью поэта к Марине Басмановой. Как Шота Руставели из-за безответной любви к царице Тамаре покинул родную Грузию и уехал в Палестину, так и Бродский из-за любви уходит и не возвращается.

В воспоминаниях об Иосифе Бродском «Поэт без пьедестала» Людмила Штерн признается, что для нее, как и для многих эмигрантов, ностальгия сфокусировалась на тоске по Ленинграду, и цитирует «Стансы городу»:

*Да не будет дано
умереть мне вдали от тебя.
В голубиных горах...*

*... и летящая ночь
эту бедную жизнь обручит
с красотой твоей
и с посмертной моей правотой.*
(Штерн 2013: 67).

Возможно, однако, что Иосифу Бродскому по-своему удалось вернуться. Вернее, ему удалось иное возвращение – возвращение в прошлое, к истокам поэзии. В Италии, в Венеции, в традициях классической римской поэзии он находит свое прибежище, свою родину. Классическая поэзия, как латынь, идеальна, совершенна и не обременена реальностью. И так же завораживающе совершенны его стихи. Но это стихи, в которых звучит голос русского поэта. И в его фольклорной скороговорке:

*Пришел сон из семи сел.
Пришла лень из семи деревень.
Собирались лечь, да простыла печь.*
(Бродский 1992: 363).

И в «Письмах римскому другу», где грустная ирония автора объединяет пространства и времена: зелень лавра с вьюгой, историю давнюю, римскую, с недавней, советской: *«Если выпало в Империи родиться, лучше жить в глухой провинции у моря. И от Цезаря далеко, и от вьюги»* (Бродский 1992: 270).

И в переключке с Дж. Чосером, Шекспиром, Б. Брехтом: *«идут по земле пилигримы»*, а значит, *«быть над землей закатам, и быть над землей рассветам. Удобрить ее солдатам. Одобрить ее поэтам»* (Бродский 1992: 17).

Возвращение поэзии всегда бесконечно важно для поэта-изгнанника. И для Александра Пушкина: *Но если, обо мне потомок поздний мой Узнав, придет искать в стране сей отдаленной Близ праха славного мой след уединенный – Брегов забвения оставя хладну сень, К нему слетит моя признательная тень* (Пушкин 1978: 182).

И для поэта-эмигранта Игоря Чиннова:

*...Приятный сюрприз будет, если Россия
Эмигрантских поэтов почтит... потом.
Ввезут, реабилитированных посмертно,
На Литераторские мостки,
И уже не будет, почти наверно,
Ни одиночества, ни тоски* (Чиннов 2013).

Для Иосифа Бродского, говорившего, что лучшая его часть – стихи – уже возвратились. И для Г.Иванова, уже тогда, когда возвращение поэзии – это единственная возможность вернуться: *«Но я не забыл, что обещано мне Воскреснуть. Вернуться в Россию – стихами»* (Иванов 2009: 2). Воз-

возможность такого возвращения – в цитировании, в переключке мотивов, образов, тем. Возможность возрождения – в творчестве поэтов последующих поколений, в поэтической преемственности.

Поэтический антипод возвращения – забвение: *«Это забытые, – Тихо сказал Данте, – Уничтожили не только их тела, их творения также. Смех оборвался... Пришелец побледнел»* (Брехт 1971). Уже одно только стихотворение «Посещение изгнанных поэтов» поражает масштабностью явления, именуемого литературой эмиграции. Пришелец Б. Брехта лишь начинает переключку поэтов-изгнанников всех времен и народов – Овидий, Бо Цзюй, Ду Фу, Данте, Гейне, Шекспир, Вийон, Еврипид, но ряд изгнания и сейчас остается открытым...

Мотив возвращения не только объединяет поэтические произведения авторов разных стран и разных эпох, формируя собирательное понятие «эмигрантская поэзия», он объединяет автора и его читателей, как на родине, так и вне ее. Не случайно ряд работ, посвященных И. Бродскому и его поэзии, носит имя «Возвращение». Так назван известный фильм-интервью с Иосифом Бродским, такое название выбирает для статьи о Бродском Израэль Шамир – «Возвращение на Родину». Показательно стихотворение Александра Товберга «Бродский. Возвращение», написанное в духе произведений фан-арта:

*Ты возвратился, и в тебе прокис
Щербатый город, нежный неврастеник,
Щербатый дом, в котором столько крыс –
Снующих и глядящих сквозь простенок* (Товберг 2013).

«Бродский. Возвращение» Александра Товберга – это продолжение «Романса для Крысолова и хора» Иосифа Бродского: *«Нас ведет КРЫСОЛОВ! КРЫСОЛОВ! вдоль па-не-лей и цин-ковых крыш, и звенит и летит из углов СВЕТЛЫЙ ХОР ВОЗВРАТИВШИХСЯ КРЫС»* (Бродский 1997: 39).

Современность привносит в цитирование новые черты – это не дословное цитирование с атрибуцией, т.е. с указанием авторства, а та или иная форма и степень включения (инкорпорации) цитаты в авторский текст. Цитата трансформируется, превращается в дописывание текста, перерождается в фанфик – новейшее изобретение массовой литературы, создаваемое по мотивам художественного произведения его поклонниками. К уже известной форме «лоскутного текста» в виде центона, прибавляется причудливая форма «кроссовера» – произведения, в котором смешиваются персонажи и локации различных текстов. Но любая трансформация цитаты не изменяет ее сущности. Цитата по-прежнему, как двуликий Янус, обращена одновременно и к прошлому и к будущему. Связующая нить дней, времен, пространств, образов – в этом суть феномена цитации.

Характер явления определяет его черты – вечные сюжеты, сквозные темы и повторяющиеся мотивы. Так, со времен Овидия, воплощением образа поэта, спасшегося благодаря чудодейственной силе искусства, становится Арион. Точно так же судьба самого Овидия Назона послужила для Пушкина прообразом поэта-изгнанника, заброшенного стихией жизни в чужие края, но и спасшегося благодаря чудодейственной силе искусства: *«В отчизне варваров безвестен и один Ты звуков родины вокруг себя не слышишь»* (Пушкин 1978:181). Овидий пишет об Арионе, Александр Сергеевич Пушкин цитирует опального римского поэта: *«О, возвратите мне священный град отцов»*. Иосиф Бродский подхватывает мотив возвращения в «Итаке» и развивает тему странствий и спасительных дальних берегов в стихотворении «С видом на море»: *«Поддержки чьей-нибудь не жди, сядь в поезд, высадишь у моря... уж если чувствовать сиротство, то в тех местах, чей вид волнует, нежели язвит...»* (Бродский 1992: 216). К легенде об Арионе, в которой, как античные корни, переплелись тайна спасения и тайна предназначения поэта, обращаются и другие писатели-эмигранты. Так разрастается мотив спасения на чужих берегах и строится сплетенный из цитат интертекст поэзии изгнания, поэзии, которая противостоит забвению.

Мотив возвращения как повторяющийся элемент поэтической системы трансформируется со временем. В современной поэзии он наполняется новым содержанием. Обзор современной эмигрантской поэзии, предпринятый Александром Мельником, показывает, что чуть ли не основной мотив четвертой волны эмиграции – ностальгия. И снова, как в поэзии «ранних эмигрантов основной волны», это может быть поэтическое утверждение ностальгии. Как, например, в «Песнях эмигранта» Петра Давыдова: *«Мы живем совершенно другие На другой половине Земли... Этот вирус зовут ностальгия...»* (здесь и далее цит. по Мельник 2004). Или у Инны Ярославой:

*Ностальгия – слегка пересоленный слой в пироге,
ломит руку к пурге от пурги за четыре границы.
Там ручные синицы, Изба на куриной ноге...
Там обычно судьба вылезает за кромку страницы,
Выводя по дуге.*

Или утверждение эмиграции без ностальгии, как у автора с никнеймом Gennadi K: *«Бросив Русь, поселившись на время в рай, – Я другого такого не видывал рай, – Ностальгических песен я в нем не пою»*. Или сомнение в подлинности ностальгии у Михаила Зива: *«Что ностальгия? – Милое кино. Мы слишком снисходительны к поправкам Своей судьбы»*.

И такая поэтическая рефлексия все меньше коррелирует с идеей возвращения. *«Ностальгия, Не лги. Я не жду И не жажду Вернуть и вернуться. Дважды в реку войти не спешу И в былое опять окунуться», – признает-*

ся автор с никнеймом Lada. Это если и желание вернуться, то вернуться не навсегда, а на время: «Ностальгия, Не жги. Я вернусь. Протопчу след по раннему снегу. И морозного воздуха грусть Полной грудью вдохну... И уеду».

В обзоре «Эмигрантские стихи об эмиграции и ностальгии» Александр Мельник указывает на «одну из самых болевых точек эмиграции – чужеродность в другой стране» Ее, как собственную вину, осознает таинственный mister X: «*И порой, себя ругая, Я не знаю, чья вина... Что вокруг шумит другая... Непонятная страна*» (Мельник 2004).

Уходя – уходи, гласит пословица, и кому-то это удастся. Так, в XX веке сложилась и продолжается поэтическая линия украинской эмиграции. Среди крупнейших украинских писателей называют Ивана Багряного, эмигрировавшего в Германию ещё до конца войны. Известный поэт Василь Барка после войны оказался в Европе, а затем жил и умер в Нью-Йорке. Евгений Маланюк после войны жил в США. Современный украинский модернизм представляет за рубежом поэтесса Эмма Андиевская.

Двойственное отношение эмигрантов к новой родине отражают такие концептуальные переменные образа новой родины, как *убежище, прибежище, пристанище, приют*. Это слова, в семантике которых изначально заложена амбивалентность. Метафорический образ приюта, пристанища – это символ защиты и спокойствия, но одновременно знак отчаяния и безысходности. Точно так же эмиграция – это и надежная гавань, и приют, и, как в стихотворении Б. Брехта “**Place of refuge**”, **дом, из которого хочется вырваться**: “*The house has 4 doors to escape with*”. Как и у русских эмигрантов, у европейских поэтов-изгнанников неоднозначное отношение к стране, их приютившей: Присоединяя свой голос к сонму голосов изгнания, Бертольд Брехт с горечью говорил о том, что эмигранты – неверное имя для тех, кто не по своей воле покинул родину, точно так же как земля, приютившая их, не может стать для них домом: «I always found the name false which they gave us: Emigrants. That means those who leave their country. But we Did not leave, of our own free will. ... Not a home, but an exile, shall the land be that took us in» (цит. по Speirs 2000: 49–50).

Мотив возвращения-невозвращения – тот водораздел, который позволяет отличать поэзию изгнанников от поэзии эмигрантов, сумевших найти в стране далекой не только приют, но и новую почву. Но независимо от решения, принимаемого автором (а это решение могло меняться) независимо от возможности или невозможности вернуться, независимо от выбора, который провозглашается лирическим героем, мотив возвращения является опознавательным знаком литературы изгнания.

ЛИТЕРАТУРА:

- Брехт 1971:** Брехт Бертольт. *Поэзия*. [on line]: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_1_2.txt_with-big-pictures.html
<http://poetrylibrary.ru/stixiya/all-22.html#kogda-vo-sne>.
- Бродский 1997:** Бродский И. *Шествие*. [on line]: <http://lib.ru/BRODSKIJ/iosif.txt>
- Бродский 1992:** Бродский И.А. *Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы*. Т. I. Минск.: Эридан, 1992.
- Галич 1989:** Галич А. Когда я вернусь. // *Полное собрание стихов*. [on line]: <http://www.litmir.net/br/?b=75597&p=1>.
- Зедльмайр 1999:** Зедльмайр Х. *Искусство и истина. Теория и метод истории искусства*. М.: Искусствознание, 1999.
- Иванов 2009:** Иванов Георгий. *Поэзия белого движения*. [on line]: <http://belyi-stan.narod.ru/index.files/ivanov2.htm>.
- Мельник 2004:** Мельник А. *Эмигрантские стихи об эмиграции и ностальгии* [on line]: <http://www.stihi.ru/2004/07/26-52>.
- Набоков 1927:** Набоков В. *Юбилей* (Эссе). [on line]: http://lib.ru/NAVOKOW/es_jub.txt_with-big-pictures.html.
- Оцуп 2009:** Оцуп Николай. *Поэзия белого движения*. [on line]: <http://ouc.ru/otsup/vozvrashchayetsia-veter-na-krygi-svoya.html>.
- Пушкин 1978:** Пушкин А. С. *Избранные сочинения в двух томах*. Т. I. Москва. Художественная литература, 1978.
- Товберг 2013:** Товберг. А. Бродский. *Возвращение*. [on line]: <http://www.stihi.ru/2013/06/16/8724>.
- Цветаева 1984:** Цветаева М. *Избранные произведения*. Мн.: Маст. лит., 1984.
- Чиннов 2012:** Чиннов Игорь. [on line]: <http://magazines.russ.ru/nj/2012/267/ch3.html>.
- Штерн 2013:** Штерн Л. *Поэт без пьедестала*. Воспоминания об Иосифе Бродском. [on line]: <http://www.litmir.net/br/?b=139474&p=67>.
- Speirs 2000:** Speirs Ronald. *Brecht's Poetry of Political Exile*: Cambridge University Press, 2000.

SVETLANA EVDOKIMOVA

Brown University

Providence, RI 02912, USA

“Ivan Elagin: Nostalgia or Resentment”

The article considers Ivan Elagin's poetry that is dedicated to his relations with his motherland and with the totalitarian regime, which forced him to leave his native country. Elagin links his exile to that of Dante. The article compares Elagin's attitude toward exile and the country that exiled him with the paradig-

matic poet of exile, Dante, on the one hand, and with the writers that experienced the trauma of Holocaust, on the other. Elagin's poetry combines the modus of nostalgia and the modus of trauma, which lead the poet to the distinct feeling of resentment toward Soviet Russia, a country that never quite repented for its crimes against humanity. The poet, however, overcomes both nostalgia and resentment in the space of culture and poetry, united by the common tragic fate of humankind.

key words: distance, nostalgia, trauma, resentment, amnesty, rehabilitation, exile, Dante

СВЕТЛАНА ЕВДОКИМОВА

Университет Браун

Провиденс, Род Айлэнд, США

Иван Елагин: ностальгия или рессентимент

Иван Венедиктович Елагин (Зангвиль Матвеев, или Уотт Зингвильд Иоанн) _ один из самых трагических поэтов русской эмиграции 20 века. Как и у многих писателей-эмигрантов, тема родины и отношения к диктаторскому режиму, который вынудил их покинуть ее, является для него центральной. Елагин, однако, занимает особое место в контексте литературы изгнания. Он относится к сравнительно небольшой группе поэтов второй эмиграции, что в значительной степени определяет его своеобразное отношение к оставленной им стране и к теме ностальгии и памяти, которые характерны для поэзии эмиграции в целом.

Как мне представляется, существенным в структуре поэтической ностальгии является концепция дистанции. Под дистанцией я подразумеваю не географическое расстояние, а степень отторжения от существующего режима в покинутой ими стране и возможность или невозможность возвращения и постоянного контакта с ней. Чем больше дистанция и чувство невозможности возвращения, тем больше идеализация, если не настоящего страны, то по крайней мере ее прошлого. Парадоксальным образом эта идеализация может приводить к двум противоположным результатам: к еще большему отдалению, полному отказу от настоящего в пользу прошлого, или в некоторых случаях к попытке сокращения дистанции, т.е. к возвращению, не всегда оканчивающемуся в соответствии с ожиданиями. В случае Набокова можно говорить о первом типе идеализации, т.е. увеличению дистанции, что в свою очередь привело и к языковой дистанции _ бегству в чужой язык (ср. также Кундера); или в случае Бунина – бегству во время, своеобразному

«поиску утраченного времени»; в случае Цветаевой – о втором. В обоих случаях чувство реальности ослабевало, т.к. страны, из которой они уехали (досоветской или еще не вполне советской), больше не существовало. В целом эти два типа идеализирующей ностальгии были характерны для первой эмиграции с ее ощущением колоссальной дистанции, отделяющей их от существующего в стране строя. Память о родной стране в основном была ассоциативной.

С третьей эмиграцией дело обстояло иначе. Это были люди, выросшие в диктаторском режиме, а потому дистанция, отделяющая их от этого режима, была минимальной, несмотря на отторжение или даже бунт. Чем меньше дистанция, тем меньше идеализация. Поэтому ностальгия третьей эмиграции была менее идеализирующей. Можно даже сказать, что ностальгические интонации были в ней гораздо слабее и были связаны больше с ностальгией по времени (детству, юности и связанными с ними конкретными предметами) и социуму (типу человеческих отношений), чем пространству (месту, городу, дому) или некой метафизической сущности родины. В третьей эмиграции было заметно меньше патриотизма (т.е. любви к *πατρίς*, отечеству), который становится для многих из них почти ругательным словом. Советское прошлое не идеализируется, а высмеивается, хотя часто и не без доли своеобразной ностальгии (Довлатов). Память о стране в таком случае не столько ассоциативная, сколько конкретная—отсюда интерес к анекдоту, насыщенность элементами советского быта. Идеализация же скорее распространялась на новую страну, которая их приютила. Тогда как первая волна культивировала свою русскость, третья культивировала принадлежность к новой стране («Новый американец»). Контраст между изданиями «Новое русское слово» и «Новый американец» совершенно очевиден.

Как представитель второй эмиграции, Елагин как бы оказывается посредине между этими двумя типами. Он печатается в «Новом русском слове» и никогда не отказывается от своей русскости, но при этом делает попытку найти свое место в Америке и полюбить эту страну. С одной стороны, детство поэта прошло в советской России (он родился в 1918 во Владивостоке и провел детские и юношеские годы до и включая Вторую мировую войну в разных городах России—Киеве, Саратове, Москве); дореволюционной России он не знал, а потому от советской жизни и советского уклада жизни он не дистанцировался в такой степени, как писатели первой эмиграции. Отсюда и отсутствие идеализации. И даже как бы отказ от ностальгии:

Мне незнакома горечь ностальгии.
Мне нравится чужая сторона.
Из всей—давно оставленной--России
Мне не хватает русского окна. (Елагин 1986:63)

С другой стороны, покинув родину как «ДР» (лагеря для перемещенных лиц) под страхом не просто ареста, а расстрела, ибо он жил во время войны на оккупированной территории, и, будучи сыном репрессированного отца, он не мог даже и помышлять о возвращении, что невольно увеличивало дистанцию. Поэтому в его поэзии практически отсутствуют элементы советского быта.

Существенным в литературе изгнания и авторском отношении к покинутой родине всегда является проблема памяти и ее избирательности. В зависимости от того, что в художественном сознании писателя всплывает на поверхность, что запоминается, можно говорить о памяти ностальгической и памяти травматической. Модус ностальгии, когда вспоминаются, например, «антоновские яблоки» (Бунин), характерен для значительной временной и психологической дистанции. Модус травмы для небольшой дистанции. В поэзии Елагина парадоксальным образом сосуществуют два модуса: ностальгии и травмы, ностальгии, связанной с утраченным домом, в который он все-таки мечтает вернуться:

Родина! Мы виделись так мало,
И расстались. Ветер был широк,
И дорогу песня обнимала—
Верна союзница дорог.

Разве можно в землю не влюбиться,
В уходящую из под колес? /.../

Мы вернемся, если будем живы,
Если к дому приведет Господь. (Елагин 1986:9)

и травмы, связанной с трагическим опытом русской советской действительности:

О Россия—кромешная тьма...
О куда они близких дели?
Они входят в наши дома,
Они щупают наши постели...

Разве мы забыли за год,
Как звонки полночные били,
Останавливались у ворот
Черные автомобили...

И замученных, и сирот—
Неужели мы все забыли? (Елагин 1986:13)

Характерно в этом стихотворении четкое разделение на «мы» и «они», т.е. дистанцирование себя от враждебного социума, но при этом намеренный отказ от забвения, т.е. примиряющей и идеализирующей дистанции. «Их» присутствие, «их» близость передается как чувством сокращенной пространственной дистанции («Они входят в наши дома,/ Они шупают наши постели»), так и временной дистанции, времени, которому сопротивляется память. Основная нравственная проблема в том, что модус травмы неизбежно отступает под давлением времени:

Еще ломаем руки в гневе,
И негодуем, и клянем,
Но в лабиринте ежедневий
Отупеваем с каждым днем.

И равнодушие изведав,
Увязем в слякоти житъя,
И внуки позабудут дедов,
Как позабыли сыновья. (Елагин 1986:11)

Если в основании ностальгии лежит идеалистически переживаемый образ прошлого, то в основании травматического опыта – чувство обиды и негодования, связанные с неким условным фактом этого прошлого. Негодованием проникнуты стихи, в которых, забвение, примирение и прощение преступников против человечества, поэт по сути объявляет аморальными:

Пока не заткнули кляпом
Клокочущий рот, пока
Не выгнали в ночь этапом
Под окрики с броневика, /.../

Пока не сбиты кучей
За проволокой колючей
И сыновья и дочери
Под пулеметные очереди-- /.../

Пока еще не на слом,
Дышим еще покамест—
Гневу псалом!
Ненависти акафист! (Елагин 1986:50)

Наиболее четко и одновременно сложно позиция Елагина по отношению к травме, причиненной страной, в которой он родился и вырос, выражена в его известном стихотворении «Амнистия». Название стихотворения,

вошедшего в сборник «Дракон на крыше» (1973) неслучайно. Стихотворение написано в контексте ряда политических событий: реабилитации сотен тысяч людей, репрессированных при Сталине, притом части — посмертно, основания Amnesty International (1961), антинацистских судебных процессов, проходивших в 1950–1960-х. Событием международного значения стал франкфуртский процесс по делу о Холокосте против палачей Освенцима, который проходил с декабря 1963-го по август 1965 года. Эти события давали возможность для сравнения и выявляли контраст между реабилитацией и амнистией и между тем, как к вопросу о жертвах политических и иных репрессий, массового террора и геноцида со стороны государства подходили Германия и Россия.

Тема изгнания и амнистии также закономерно появляется и в связи с судьбой поэта-изгнанника Данте. При этом собственные биографические обстоятельства давали Елагину все основания для того, чтобы писать о своей эмиграции как об изгнании. Очевидно, Елагин сопоставляет свою судьбу и свое отношение к родине с изгнанием Данте. В 1315 году Флоренция объявила амнистию всех изгнанников, включая Данте. Однако, Флоренция требовала публичного раскаяния от своих изгнанников, раскаяния, от которого Данте категорически отказался.

Как видим, ситуация в стихотворении Елагина почти идентична:

Если б я захотел,
Я на родину мог бы вернуться.

Я слышал,
Что все эти люди
Простили меня. (Елагин 1986:179)

Ключевым вопросом, как и в случае с Данте, является вопрос: кто кого должен прощать? Кто должен каяться и на каких условиях возможно возвращение? Разница между амнистией и реабилитацией является существенной для обоих поэтов. Данте не соглашается на амнистию и на покаяние, он требует реабилитации.¹

То, что Елагин эксплицитно сравнивал свою эмигрантскую судьбу с судьбой знаменитого изгнанника, совершенно очевидно, и находит свое выражение также в его стихотворении “Невозвращенец” (1968), в котором он прямо ссылается на трагическое изгнание Данте и его отношение с родиной как парадигму эмиграции, применяя к Данте анахронически советский термин “невозвращенец”. Ситуация приобрела для Елагина особое значение, когда появились сведения о суде в Ареццо, который пересмотрел приговор Данте и отменил его². В его стихотворении это описывается так:

Эмигранты, хныкать перестаньте!
Есть где, наконец, душе согреться:
Вспомнили о бедном эмигранте
В итальянском городе Ареццо.

Из-за городской междоусобицы
Он когда-то стал невозвращенцем.
Трудно было, говоря по совести,
Уцелеть в те годы во Флоренции. /.../

Всякий бы сказал, что делу крышка,
Что оно в веках заплесневело.
Но и через шесть столетий с лишком
Он добился пересмотра дела.

Судьи важно мантии напялили,
Покопались по архивным данным.
Дело сочинителя опального
Увенчалось полным оправданьем.

Так в законах строгие педанты
Реабилитовали Данте! Елагин 1986:136)

По иронии судьбы, в июне 2008, уже через 21 год после смерти Елагина и почти 700 лет после смерти Данте, городской совет Флоренции проголосовал за отмену приговора, вынесенного Данте Алигьери в 1302 году. И так, флорентийцы посмертно реабилитировали Данте, лишив его, наконец, статуса «изгнанника». Елагин, однако, пишет о реабилитации уже в сборнике опубликованном в 1967. Темы, затронутые им в стихотворении 1967 года и в стихотворении «Амнистия» как бы оживают в 2008, когда снова идут споры по поводу амнистии и «реабилитации» флорентийского поэта. Любопытно, что несмотря на решение флорентийского суда о реабилитации поэта, граф Пьералвизе Серего Алигьери, прямой потомок Данте Алигьери, отказался приехать на церемонию реабилитации своего великого предка флорентийским городским советом. По мнению графа, флорентийцы недостаточно покаялись, как пишет газета The Guardian, Граф сказал, что едва не плакал, читая документы прений чиновников флорентийского муниципалитета: «Это было что угодно, только не коллективное покаяние и символическое окончание ссылки»³.

Именно отсутствие коллективного и полного покаяния со стороны изгнавшей его родины приводит Елагина к ироническому выводу в отношении его собственной судьбы и судьбы эмигрантов его поколения:

Но в двадцатом веке, как ни странно,
Судьи поступили с ним гуманно.

Я теперь смотрю на вещи бодро:
Время наши беды утратит.
Доживем и мы до пересмотра
Через лет шестьсот или семьсот.
(Елагин 1986:137)

Жесткая ирония в стихотворении “Амнистия”, где поэт ссылается на спокойно живущих палачей и в стихотворении “Невозвращенец”, где звучит рессентимент по отношению к запоздалому “прощению” великого поэта, ставит под сомнение возможность искупления преступлений против человечности за сроком давности. Родина для него оказывается блудным, непокаявшимся отцом, от которого вынужден отказаться сын.

Любопытным образом позиция лирического героя удивительно напоминает отношение к травматическому прошлому в нашумевшей книге «На границе разума» влиятельного австрийского эссеиста Жана Амери. В связи опытом Холокоста им поднимается вопрос о том, что составляет моральное отношение к прошлому, которое связывает жертву режима с преступным государством. Пытаясь объяснить свое чувство глубокой и непреходящей обиды к тому, что он считает причиной своей травмы (рессентимент), он рассказывает о встрече с благодушным немцем во время своего путешествия по Германии. Амери передает свой разговор так: «Немецкий народ не хранит обиды против еврейского народа», сказал он. В качестве доказательства он процитировал великодушную политику правительства, т.е. репарации, которые были положительно оценены молодым израильским государством. В присутствии этого человека, чья совесть была так спокойна, я почувствовал себя совершенно раздавленным!»⁴. Пытаясь объяснить свое чувство глубокой обиды или бессильной злости, Амери использует понятие рессентимента, но полемизирует с использованием этого термина Ницше, утверждавшему в «К генеалогии морали», что рессентимент возникает в случае, когда человек компенсирует свою обиду через воображаемую месть. Чувство бессилия, порождаемое отсутствием возможности адекватными поступками ответить на нанесенную обиду, становится основополагающим для формирования новых ценностей, утверждает Ницше. Тогда как Ницше осуждает рессентимент как свойственный морали рабов и связывает его с христианством, а Макс Шелер считает его болезнью и называет «самоотравлением души» (Шелер 1999: 13)⁵, Амери пытается реабилитировать понятие рессентимента и узаконить его. Амери утверждает, что дело не в мести и не в искуплении. Ибо травма неразрешима и необратима. Он борет-

ся с тем, чтобы память перешла просто в воспоминание. Выход он видит не в разрешении конфликта, а в его обнажении, он стремится разбередить сознание, «уже залеченное временем». Это своеобразная борьба со временем и успокаивающим действием памяти. Таким образом, Амери сознательно не выходит за пределы рессентимента.

Чувство рессентимента в поэзии Елагина усугублялось еще и сознанием того, что, по сути, страна никогда не приняла на себя полной ответственности за содеянное. Следует отметить, что контраст между «покаянием» Германии и непокаянием России был для Елагина несомненно очевидным. В своей статье, посвященной травме, связанной с Холокостом, Шошана Фельман отмечает важную роль суда над Адольфом Эйхманом в формировании нового правопорядка, позволяющего жить в мире после Холокоста⁷. Ситуация, связанная с советской историей коллективного насилия, радикально отличалась от ситуации Холокоста и отношения к нему Германии.

Однако, хотя рессентимент очевидно присутствует в поэзии Елагина и в его отношении к оставленной им родине, он для него не является основным модусом существования. Творчество и поэзия—это то, что позволяет ему, в отличие от Амери, выйти за пределы рессентимента. В отличие от Амери, который пытается полностью отмежеваться от идентификации себя с немецкой культурой и историей, Елагин не перестает идентифицировать себя с рускостью и российской культурой. Ни государство, ни политика не могут отменить нанесенных травм, искупить вину или реабилитировать невинно репрессированных и изгнанных. Но в поэзии _ и шире, в культуре _ восстанавливается единство и аннулируется разделение на «здесь» и «там», на «тогда» и «сейчас». Культура, воображаемое пространство, преодолевает географию, время и политику:

Привыкли мы всякую ересь
Читать на страницах газет.
Твердят, с географией сверясь,
Что я эмигрантский поэт. /.../
Художника судят по краскам,
Поэта – по блеску пера.
Меня называть эмигрантским
Поэтом? Какая мура! (Елагин 1986:323)

Очевидно, что отторгаясь от диктаторского режима, подобно писателям первой и третьей волны, он все же считает себя причастным не только великой русской культуре, которая обеспечивает некое единство писателям, пишущим на одном языке, но также и природе, русской душе, родине в некоем метафизическом смысле :

Прописан я в русском пейзаже,
Прописан я в русской душе. /.../
С милицией, с прокуратурой,
С правительством – я не в ладу,
в русскую литературу
Без их разрешенья войду. /.../
Я в русском живу языке. (Елагин 1986: 247-8)

Именно литература и язык помогают ему выйти за пределы ressentiments. В поэтическом мире Елагина пространство и расстояния постепенно исчезают, прошлое и настоящее образуют единое целое. В конечном счете он оказывается в положении лингвистической, поэтической, духовной, временной и пространственной дислокации, создавая свой особый поэтический мир вне России и вне Запада. В стихотворении “Наплыв” появляется единый мир, в котором нет временных и пространственных границ:

Мы выезжали из Чикаго
Или из даты новогодней?
Из календарного порядка?
Из часового циферблата?
Из потускневшего сегодня?
двинулись в “давно когда-то”,
У нас на звездах пересадка. (Елагин 1986:225)

Чувство общей трагической судьбы человечества преодолевает индивидуалистический ressentiment, настаивающий на особенности и исключительности конкретной травмы, делящий мир на жертву и палача. Преодолевает оно также и уводящую от “здесь” и “сейчас” ностальгию:

В карете на носилках лежа,
Затягиваясь струйкой дыма,
Я понимаю, что мне плохо,
Что жизнь моя непоправима,
И с чем-то очень давним схожа
Сегодняшняя суматоха,
Сегодняшняя передрыга.
Что я живу уже сверх плана,
Что существую рикошетом,
Что, видимо, по всем приметам
Не существует ни Чикаго,
Ни Киева, ни Магадана,
Ни Конотопа, ни вселенной,
А только есть одна дорога,
А на дороге катастрофы... (Елагин 1986:227)

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Интерес к поэту-изгнаннику был характерен для поэзии серебряного века в целом. В послереволюционной поэзии сравнение с судьбой Данте возникало почти неизбежно. Ср. стихотворение Ахматовой «Не с теми я, кто бросил землю...», в котором Ахматова отстраняется от бежавших из России эмигрантов, но тем не менее сочувственно упоминает знаменитого итальянского поэта, вынужденного покинуть родную землю:

Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога странник.
Польною пахнет хлеб чужой. (Ахматова 1976:230)

В стихотворении «Данте» (1936) Ахматова не только возвращается к теме поэта-изгнанника, но и прямо ставит вопрос об условиях возвращения в изгнавшую его Флоренцию, требующую от поэта обряда покаяния:

Но босой в рубахе покаянной,
Со свечой зажженной не прошел
По своей Флоренции желанной,
Вероломной, низкой, долгожданной... (Ахматова 1976:295)

Очевидно, Елагин также отказывается вернуться на родину “в рубахе покаянной”.

2. В связи с празднованием семисотлетия со дня рождения Данте в Ареццо в 1966 году состоялся весьма продолжительный и тщательный суд, в котором были назначены адвокаты в качестве защиты и обвинения и выдвинуты аргументы за и против оправдания поэта. В результате обвинения были сняты и приговор, вступивший в силу в 1302 году, отменен. Подробнее на эту тему см. книгу, посвященную суду над Данте: Dante Ricci, ed. *Il Processo di Dante, Celebrato il 16 aprile 1966 nella basilica di S. Francesco in Arezzo*. Firenze: Arnaud (Alinari Baglioni), 1967.

3. См. статью “Italy: Infernal row flares over Florence council's plans to pardon Dante” в *The Guardian* (Monday 28 July 2008): “Florence council was to have healed the 700-year rift with the poet by presenting the city’s golden florin to Count Pievalvis Serego Alighieri. The count, however, believes the Florentines are not sorry enough. /.../ Count Pievalvis said it was ‘anything but a collective ‘mea culpa’ and symbolic ending of [Dante’s] exile”.

4. См. Améry 1980:67: “The German people bear no grudge against the Jewish people, he said. As proof he cited his government’s magnanimous policy of reparations, which was, incidentally, well appreciated by the young state of Israel. In the presence of this man, whose mind was so at ease, I felt miserable».

5. Ницше так связывает «мораль рабов» с рессентиментом: «Восстание рабов в морали начинается с того, что rressentiment сам становится творческим и порождает ценности: rressentiment таких существ, которые не способны к действительной реакции, реакции, выразившейся бы в поступке, и которые вознаграждают себя воображаемой мстью. В то время как всякая преимущественная мораль произрастает из торжествующего самоутверждения, мораль рабов с самого начала говорит Нет ‘внешнему’, ‘иному’, ‘неспособному’: это Нет и оказывается ее творческим деянием». (Ницше 1990:421).

6. В своей книге «О насилии» Славой Жижек возвращается к концепции ressentiment и ссылается в связи с этим на оценку Америки В.Г. Зибальдом: «Вспомним, что В. Г. Зибальд писал о противостоянии Жана Амери травматическому опыту нацистских концлагерей: Источник энергии, стоящей за полемическими высказываниями Америки, неумолимый и непреклонный ressentiment. Многие его эссе связаны с оправданием этой эмоции (обычно понимаемой как искаженная потребность в мести) _ важнейшего условия для подлинно критического взгляда на прошлое. Ressentiment, пишет Амери, полностью отдавая себе отчет в алогичности подобного рабочего определения, гвоздями прибавляет каждого из нас к кресту его разрушенного прошлого. Как это ни абсурдно, оно требует, чтобы необратимое было обращено вспять, случившееся _ случилось обратно. Выход, следовательно, не в разрешении конфликта, а в его обнажении. Импульс ressentimentа, передаваемый нам Америки, требует признать право на ressentiment, что ведет не более и не менее как к программному намерению разбередить сознание народа, уже залеченное временем» (Жижек 2010: 60-61).

7. Разбирая понятие «банальность зла», которое впервые использовала Ханна Arendt, Шошана Фельман отмечает, что оно используется ею не в психологическом значении. Важно понять, что это значит на языке права: «How can the banality of evil be addressed in legal terms and by legal means? On what new legal grounds can the law mete out the utmost punishment precisely to banality or to the lack of mens rea? How can the absence of mens rea in the execution of a genocide become itself the highest--and not just the newest--crime against humanity?» (Felman 2001:205) Суд над Эйхманом важен в таком случае не просто как способ наказания виновного, а как попытка осознать поступок, который не имеет логического объяснения или мотивации, на языке права с целью избежания повторения в будущем: “If the banality of evil designates a gap between event and explanations, how can the law deal with this gap? The Eichmann trial must decide not just the guilt of the defendant, but how these questions can be answered. How, moreover, can a crime that is historically unprecedented be litigated, understood, and judged in a discipline of precedents? When precedents fall short, Arendt will ask, what is the role of legal history and legal memory? How can memory be used for the redefinition of a legal meaning that will be remembered in its turn, in such a way that the unprecedented can become a precedent in its own right--a precedent that might prevent an all-too-likely future repetition?” (Felman 2001:206) Очевидно, что в Советском Союзе ничего подобного сделано не было, что не могло ускользнуть от внимания Елагина. Коллективные преступления, совершенные в Советской России, так и остались вне попытки включения их в новую систему права.

ЛИТЕРАТУРА:

- Ахматова 1976:** Ахматова, Анна. *Стихи и проза*. Ленинград: «Лениздат», 1976.
- Елагин 1986:** Елагин, Иван. *Тяжелые звезды*. Эрмитаж, 1986.
- Жижек 2010:** Жижек, Славой, *О насилии*. Москва: Издательство «Европа», 2010.
- Ницше 1990:** Ницше, Фридрих. *Сочинения в двух томах*. Том 2. Москва: «Мысль», 1990.

Шелер 1999: Шелер, Макс. Ресентимент в структуре моралей (Max Scheler, Das Ressentiment im Aufbau der Moralen). СПб: «Наука», 1999.

Améry 1989: Améry, Jean. *At the Mind's Limits. Contemplations by a Survivor on Auschwitz and its Realities*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

The Guardian 2008: “Italy: Infernal row flares over Florence council’s plans to pardon Dante.” *The Guardian*, 28 July 2008.

Felman 2001: Felman Shoshana. *Theaters of Justice: Arendt in Jerusalem, the Eichmann Trial, and the Redefinition of Legal Meaning in the Wake of the Holocaust*. *Critical Inquiry*, Vol. 27, no. 2 (Winter) 2001, pp. 201-238.

Ricci 1967: Ricci, Dante, ed. *Il Processo di Dante, Celebrato il 16 aprile 1966 nella basilica di S. Francesco in Arezzo*. Firenze: Arnaud (Alinari Baglioni), 1967.

MOHAMMAD EXIR

Iran, Bushehr

Sama Technical and Vocational Training College,

Islamic Azad University, Bushehr Branch

W. G. Sebald’s Self-Imposed Exile: a Comparative Study of *The Emigrants* and *Austerlitz*

W. G. Sebald establishes his narrator to be illustrating the “imprisoning narcissism” of the modern subject through revealing it as disengaged, exiled, and posthumous. This voice neither sets itself free from the anxieties tied to its individual history nor accepts its absorption into the collective history of mankind. Sebald’s exile is geographical and the condition of writing in the language of Germany in the foreign country he lives in. Sebald’s works are characterized by a self-imposed exile from a Germany he seems not particularly to like; this is why there is a constant nagging presence in his self-reflection. This paper tries to compare how Sebald juxtaposes this sense of intensified exile in *The Emigrants* and *Austerlitz*.

Key words: *exile, The Emigrants, Austerlitz, narrator*

Who is W. G. Sebald?

In order to get familiar with the Sebaldian narrator more clearly it may be helpful to compare this narrator’s details with the author’s biography, as the two are closely connected. Winfried Georg Maximilian Sebald, “Max” to friends and colleagues, was born on May 18, 1944 in Wertach im Allgäu, a village in the

Bavarian Alps of Germany. Before he reached double figures his family moved to nearby Sonthofen. Many of Sebald's relatives had immigrated to New York in the 1920s, including all his mother's siblings. Sebald describes his parents as being from "conventional, Catholic, anti-communist backgrounds" (Jaggi 6). His father found advancement in the army during the Nazi period and participated in the Polish campaign at the beginning of World War II. His late return in 1947, after being held as a prisoner of war in France, meant that he initially seemed a stranger to his infant son. After this difficult beginning the two had a strained relationship. Moreover, the father's not speaking about his wartime experiences was a key factor in his son's increasing interest in the subject. Sebald was once asked whether he ever resolved matters with his father, and responded: "We never had that conversation. You didn't know what your parents had done, but, perhaps more decisively, you didn't even know what they had seen or not seen. And the question, to mind now, is: What did they witness? What did they see?" (Bigsby 2006:143) Thus while Sebald seems to have stopped ever finding out whether his father took part in atrocities, he has transmuted his personal conflicts and intellectual curiosity into his writing, both in the prose narratives and in his analysis of post-war German consciousness, as in the lectures on "Air War and Literature" which appeared in English, alongside other essays, as *On The Natural History of Destruction* (Sebald 2003).

From 1963 to 1966 Sebald studied German and comparative literature in Germany and Switzerland. At Freiburg University he followed the Frankfurt trial of former Auschwitz personnel, and acquired a lot of knowledge on the recent history he had previously ignored. Not satisfied with central Europe, from 1966-70 he worked as a *Lektor* or German language assistant at the University of Manchester, apart from a year as a school teacher in Switzerland. He married an Austrian, Ute, in 1967; they had one daughter, Anna, who got a teacher. Living in Germany did not make Sebald happy so he returned to England for again. It is understandable, then, that the theme exile (in his case voluntary) dominates in his work. Though Sebald preferred England to Germany, he always considered himself a guest in his adoptive homeland. In 1970 he settled permanently in England, taking a job at the University of East Anglia in Norwich as a Lecturer in German Literature. Apart from a brief stint at the Goethe Institute in Munich during 1975, he remained for the rest of his life at UEA, receiving a Personal Chair in European Literature in 1988. Having hitherto published only academic material, Sebald began to write more personal work in the late 1980s, beginning with the long poem *Nach der Natur: Ein Elementargedicht* (1988), translated as *After Nature* (2002). Fragments of prose that he had been assembling began to appear in print, progressively increasing in narrative coherence. *Schwindel. Gefühle* (1990) was translated as *Vertigo* (1999); *Die Ausgewanderten* (1993)

as *The Emigrants* (1996); and *Die Ringe des Saturn: Eine Englische Wallfahrt* (1995) as *The Rings of Saturn* (1998). When visited by the writer James Atlas in 1999, he was living in “a redbrick Victorian manor with tall windows and a manicured lawn in a suburban cul-de-sac on the outskirts of Norwich” (Atlas 288). Sebald died in a car crash on 14 December 2001, a short time after the publication of *Austerlitz*, a book that came closer to the form of a novel than any of his previous works. *Campo Santo*, a collection of prose fragments and essays, appeared posthumously in 2003, and was translated into English in 2005.

Sebald’s decision to leave Germany in the 1960s and eventually to take up permanent residence in England has prompted scholars to suggest his “self-imposed” or “voluntary” exile, a designation which is both problematic and questionable. Although Sebald never explicitly referred to his living arrangement as one of exile, he expressed his awareness of the liminal status of his life and work in England, “Only a guest in England, I still hover between feelings of familiarity and dislocation there too” (Sebald 2005: 208). In this same speech, made on the occasion of his acceptance into the German Academy, Sebald expressed a distance towards his homeland, his feelings of being “a traitor to [his] country and a fraud” and that only in a distance from Germany, while in England, was he able to form “ideas of [his] native country.”

Introduction

W. G. Sebald seems to be employing a special narrative strategy to reconcile the ethical and epistemological problems brought about by a sort of gap in time and experience. He very well knows the role of the first-person narrator in order to illustrate the past that is self-reflexive, synthesize ideas of time, memory and generations, and steps both towards and away from the victims of the past in a simultaneous gesture of proximity and distance. He equally highlights both “memory” and “history”. W. G. Sebald’s employment of a narrative persona in *The Emigrants* and *Austerlitz* simultaneously imposes layers of distance while creating close personal connection. The subject of both works is the tension existing in the act of “remembering” an event so far from the writer’s experience which nevertheless provokes a powerful feeling of proximity in the form of emotional response to the suffering of victims. Both of these works contain themes of exile, memory, and loss. In an unusual way, Sebald uses a narrator who has some biographical similarity with the author and who takes part in the action. Thus, Sebald is able to simultaneously impose layers of narrative distance while creating close personal connection with his damaged protagonists. Sebaldian narrators refuse to “imagine” or “picture” the suffering of others, while nevertheless “work through” the inevitable affective emotions raised by our knowledge of them, in a consistent and convincing rejection of identification. The works of Sebald form

mixed or hybridized genres in that they combine fiction, (auto-) biography and history; besides, they include the element of self-reflexivity, too.

A Novel like Sebald's *Austerlitz* is concerned with the nature and consequences of memory, and the relationship between the writer in the present and the subject in the past. It mirrors a wider concern in contemporary society with memory and memorialisation.

A complex and sensitive sensibility, like Sebald's, like those of his narrators, like those of the writers and artists he admired, is exiled, so many of these spirits "uncertain" and "homeless" in a world in which the human species seems intent on destruction. They, as creative people, are forced to make a place for themselves in their art (Blackler 2007: 97).

Journalistic reception of his work in Britain and the United States frequently portrayed Sebald in this light, and referred to his living 'in exile' in such a way as to imply expulsion or inner compulsion rather than economic migration, thereby implicitly establishing parallels between Sebald and the protagonists of *The Emigrants* and *Austerlitz* (Long 2007: 1).

Discussion

W. G. Sebald's prose narratives can be seen at the borderline of the novel form. Their self-conscious hybridity, forming memoir, historical account, travelogue and fiction, can be regarded as pushing the boundaries of genre. However Sebald's use of a narrator-figure with some biographical resemblance to the author, who takes part in the action, brings about an even greater crossing of borders.

The Emigrants and *Austerlitz* share their concern with exile and loss. Sebald himself noted the connection: "You might almost describe [*Austerlitz*] as a sequel to *The Emigrants*" (Bigsby 2001:162). By putting these narratives in the context of the Sebaldian persona Sebald self-reflexively makes a close personal connection with the victims of history while simultaneously constructing texts that are characterized by several layers of structural and epistemological distance.

Much of Sebald's work is concerned with "the lives of those who have survived persecution". But the question is how he deals with the problems of appropriation and invasion, and what part the "role of the narrator" plays in this negotiation.

The "I" as a character is a major element in Sebald's work. This narrator makes his presence felt on the first pages of *The Emigrants* and *Austerlitz*. His multiple functions include the describing of hallucinatory travels through Central Europe, the recounting of journeys of the mind through philosophy, literature and history; acts of meeting, listening to and recording the memories of exiles and emigrants, and their friends and relatives, both real and fictional; and the inves-

tigation of sites of both historical and personal importance. This “I” brings all these elements together in a powerful personal vision of destruction and decay. He offers personal biographical information: “In the second half of the 1960s I traveled repeatedly from England to Belgium” (Sebald 2001: 1); “Until my twenty-sixth year I had never been further away from home than a five- or six-hour train journey” (Sebald 2002: 149). He also describes his physical and psychological problems like being “alarmed by what I feared was the progressive decline of my eyesight” (Sebald 2001: 47). Despite these details he remains obscure, a “shadowy pronoun” (Atlas 1999: 283), a “spectral annunciatory presence that engenders the texts” (Blackler 2007: 93).

Austerlitz begins with an account of the circumstances by which the narrator happens to be in the Antwerp waiting-room in which he first meets the protagonist. Meanwhile, part of the task of the narrator of *The Emigrants* is to show how he came upon the stories he is to tell. However, this personalization of the events is just one of the elements of the Sebaldian narrator, who is a complex and innovative construction created for the particular situation of the late twentieth century author who looks back on that century’s horrors.

Sebald and Exile

The ambiguous position taken by the Sebaldian narrator has its own socio-political implications. As Philip Schlesinger maintains, based on what we know of Sebald’s biography, the apparent posture of bearing witness adopted in *Austerlitz* should not be taken superficially. Schlesinger argues that “behind the narrator is a German writer-in-exile” choosing to bear witness to the victims’ suffering (Schlesinger 2004: 50).

Blending personal connection and consciously imposed distance may be found in the wider course of the narrative. The first step the narrator takes is towards proximity. He introduces his own story and shows how it intersects with Paul’s: “In December 1952 my family moved from the village of W to the small town of S., 19 kilometres away” (Sebald 2001: 29). “S.” turns out to be where Paul lives and teaches, and the narrator clearly describes what it was like to be in that gifted educator’s class. He also subtly depicts the emotional feelings that arise when remembering those childhood days. Describing Paul’s habit of expertly whistling while leading the schoolchildren on mountain walks, the narrator comments that these once mysterious melodies “infallibly gave a wrench to my heart whenever, years later, I rediscovered them in a Bellini opera or Brahms sonata” (Sebald 2001: 41). Even more revealingly, the narrator implicitly claims affinity with Paul through common “exile” or “emigrant” status. Paul was exiled to France before the war on account of his three-quarter Aryan status, and then endured a kind of internal exile fighting in the German army before returning to S.

after the war to live once again among those who had previously kept him away. The result of these vicissitudes is seen in Paul's journals that he wrote in later life. Lucy Landau, Paul's bereaved partner, passes on this diary, in which Paul had transcribed accounts of suicide by other writers, prefiguring his own eventual death. Lucy comments that "it seemed to me [. . .] as if Paul had been gathering evidence, the mounting weight of which, as his investigations proceeded, finally convinced him that he belonged to the exiles and not to the people of S." (Sebald 2001:58-9). There is a clear parallel here with the narrator's project of "gathering evidence" about Paul (in the course of his enquiries, investigations, or reconnaissance), a parallel that implies that he, too, feels that he "belong[s] to the exiles". Indeed, the reader already knows from the previous section of *The Emigrants*, "Henry Selwyn", that the narrator has lived at least some of his life in England, far from his Bavarian origins. Moreover, the later sections, "Ambros Adelwarth" and "Max Ferber", further strengthen the narrator's identification with the exiles whose stories he recovers and recounts, not least through his strong criticism of Germany's attitude towards its past that parallels the disgust Paul feels for the bystanders of his home community. In this context, the Sebaldian narrator's comment that his short 19-kilometre journey from W to S. as a young boy "seemed like a voyage halfway round the world" (Sebald 2002:29-30) is representative not just of limited childish perception and emotional upheaval, but of a sensibility which sees exile and emigration as central to the melancholic existence of both himself and the group represented by Selwyn, Bereyter, Adelwarth and Ferber. In this way the narrator appears to identify himself with his subjects to the extent that he becomes the fifth emigrant (a point also made by Susanne Finke in her article "W. G. Sebald – Der Fünfte Ausgewanderte").

Through writing, Sebald creates a narrative persona who, through listening and imagination, relates to, and relates the story of, "Paul Bereyter". Thus the story is told at one remove. Paul, meanwhile, though clearly shown as suffering at the hands of laws, which prevent his marriage to the non-Aryan Helen Hol-laender and force his exile to France, is nevertheless a somewhat indirect victim compared to those who were imprisoned and murdered in the camps during the same period. By choosing to avoid direct confrontation with the more obvious horrors such a period, Sebald adds another layer of distance. Finally, the distance in time between the narrator and his wider subject is foregrounded in the text through the thematization of memory throughout. Distance, then, is embedded in the very structure of "Paul Bereyter", as in much of Sebald's oeuvre, in which subjects are separated from the author by several narrative layers. This serves as an exact counterbalance to the apparent identification implied by his statements of close personal connection. Sebald's technique, based around a particular use of a narrative persona, thus combines simultaneously the elements of proximity and distance necessary for an empathic approach to the victims of history.

Sebald is not expected to be regarded as a writer characterized by the autobiographical turn in German fiction but rather create his narrator as a figure whose very voice express “the imprisoning narcissism of the modern subject by representing it as disengaged, as exiled, as posthumous.” This is a voice not able to free itself from the worries inseparable from its individual history, not able “to accept its absorption into the collective history of mankind” (Blackler 2007: 57).

Sebald’s decision to write in German illustrates an “elegiac resurrection of the sonorousness of German literary syntax and style” as practiced before Germans themselves damage the attention to German culture and its language in the modern world (Blackler 2007: 82). Forgetting the past is foolish, and dishonest; remembering it is tragic. The past cannot be ignored, but it is also, surprisingly, culturally beautiful. Writing in German is to recognize that there is no escape from the past: “I’ve still got it in my backpack and I can’t just put it down” (Zeeman 1998). To write in German was “An Attempt at Restitution” (Sebald 2005: 206).

Sebald’s exile was not merely geographical; it was also the condition of writing in the language of Germany in the foreign country he chose to live in. “A lot of people do not perceive the patterns of the past . . . only those with a certain education . . . it’s part of your make-up . . . it will determine where you will end up” (Zeeman 1998). Quoting Lichtenberg, Sebald maintains that “you have to go away for a while if you want to write in your own language” (Zeeman 1998) — to end up in East Anglia, the beginning of his own life (in 1944) having been inextricably bound up with the destruction of Germany, writing in German, seemed part of a pattern to someone who gave great weight to coincidence. “Only in literature can there be an attempt at restitution over and above the mere recital of facts and over and above scholarship” (Sebald 2005: 215).

Arthur Williams regards Sebald in the great European tradition of thinkers as well as “Europe’s great painterly writer” (Williams 2000: 99). His point of view about Sebald’s troubled Germanness is worth quoting:

If Germany is largely absent as a direct subject of Sebald’s work, it is an incontrovertible subliminal presence; the War event is present almost throughout as a palimpsest. . . . when there is direct reference to Germany, and this is most particularly the case in *Die Ausgewanderten*, there is an immediate association with ugliness and antisocial behaviour. We are brought face to face with “die hässlichen Deutschen” [the hateful and ugly Germans — my translation]. There is a certain anti-German element about Sebald’s work . . . Sebald’s work, then, is characterized by a self-imposed exile from a Germany he seems not particularly to like, but which, perhaps for this reason, is a constant nagging presence in his selfreflection. (Williams 2000:103)

Austerlitz

W.G. Sebald's world of remembrance, recollection, and restitution of the German exiled past – the pastness of the past – is almost a devotional retreat into the chaos of the aesthetics of memory and exile. His writing should become paradigmatic for thinking about exile. Sebald came into historical view in his final years of life as if sudden waves of memory traces flood into an already memory-saturated world of exilic accounts. There is no end to the diaspora of memories and the uncertainty of how to keep the telling the same stories over again (Zaslave 2006: 207). Exile becomes a shaping force for the silence of a never-ending impermeable assimilation to the rescuing of the exile. Exile is Sebald's Golem: the character he created of Austerlitz.

Sebald describes his alter-ego, created persona from the depths of Sebald's own spectral past, the persona, Austerlitz, searches for peace of mind that would be a physical and palpable refuge that would only become real when he could learn to remember the past, which might become the second breeding ground about the unthinkable. Austerlitz-Sebald's restitution of memory would have to take place in some location, in some place that is not a fantasy of remembering, but has the body of the memory (210). The buildings might be railroad stations, museums, libraries, archives, manor houses, old factories, the "impenetrable fog" of language (Sebald 2001: 124), hospitals where he resists throwing himself over banisters, wanderings in remote parts of London where "Londerers of all ages lie in their beds in those countless buildings in Greenwich, Bayswater, or Kensington, under a safe roof they suppose ..." (Sebald 2001: 126) all of which are shadowed by the fear of the corporeality of the past:

The new library building, which in both its entire layout and its near-ludicrous internal regulation seeks to exclude the reader as a potential enemy, might be described ... as the official manifestation of the increasingly importunate urge to break with everything which still has some living connection to the past. (Sebald 2001: 286)

Sebald's fictionalized characters and the authorial voice that listens carefully to their shattered monologues culminate in this character, Austerlitz, namesake of battlegrounds and train stations and the exiled Napoleon himself (Zaslave 2006: 211). The world that is revealed to the reader in the photographs marks Sebald's conscious attempt to create a chronotope from the actual world of exile to one that disallows the exile the fruits of a composed autobiography that would pretend that the writer had at one time been a whole person (Zaslave 2006: 212).

Looking at the images with the nomadic Austerlitz's relentless story in our mind, we imagine that the photographs also depict the fated future of the others portrayed, or that the buildings we see depicted will soon fall into ruins. Sebald's own self-imposed exile lies behind their stories; however, he neutralizes him-

self in the narration, in the way the pictures depict neutralized lives (219). The photographs are not pictorial; they are fugitive images, homeless, extraterritorial representations of memory. Sebald refers to exile as a “looking-glass world of exile” (Sebald 2005: 153).

Sebald’s own archival memory traces the circumstances of the vernacular-story-telling side of his characters who hover nearby in their geography of exile in *Austerlitz*, *Vertigo*, and *The Immigrants* – those who wander outside the walls of the city. The German title, *Ausgewanderten*, holds onto the meaning of the word more securely than the Latinate ‘immigrant’ (Zaslove 2006: 220-21).

Exile is an inwardly directed reminder of the shaping force for the town and for Sebald’s work on Austerlitz’s memory. The photographs deconstruct the shape and illuminate the incomplete restitution of memory work. Sebald’s attempt to rescue the forgotten, exiled individuals which in turn makes forgetfulness a blurred aspect of historical accounts where the distancing effect that accompanies the photographs brings the idea of loss of sight emotionally closer to us. Paul Bereyter in *The Emigrants* experiences this growing blindness, but continued to read “writers who had taken their own lives or had been close to doing so” (Sebald 2002: 58).

Austerlitz in his search for lost information about his dead father daydreams his way into diverse landscapes, while in the grip of the Cartesian library systems. His mind becomes a simulacrum to Sebald’s writing: colportage materials that portray the exilic unconscious from “the border between life and death” that is “less impermeable than we commonly think” (Sebald 2001: 283).

The intimate world of Sebald’s pictures of the search for restitution does not fit very well into this chronicle that historicises exile. Exile, in his text and image, interrelates two interpenetrating dialectical others: on the one side the utopian desires to recover what is lost from the destruction of what we can call homeland as a location within nation or state. On the other, to come to terms, repair in the sense of reparation the damaged life, created by the invasion of the material body, the Gestus, illuminated by the “laws governing the return of the past” (Sebald 2001: 185). The person in Sebald is invaded by history, by the violence-making powers of the state against persons and to the violence of the decomposition of the cities and the expansion of the planning agendas into the global mobility when the borders of states break down and the poorest of the poor suffer “*Ausgrenzung*” as they move or are moved. The end result: the other of exilic unconscious is the violent innocence about the everyday vagabondage inside of the structural inequalities of the world. Sebald set out to photograph this process and create an inner dialogue about it with his exiled character Austerlitz and his exiled semi-fictional companions, vagabonds, in a world where now capital transects nations with vagabond economics (Zaslove 2006: 233).

In *Austerlitz*, Austerlitz suffers the bleakness of school in Oswestry in the marginal Welsh Marches, where he is sent as Dafydd Elias, when Gwendolyn falls ill. Sebald juxtaposes this “imprisonment” and intensified exile with the invitations that Austerlitz’s friend Gerald Fitzpatrick’s young, widowed mother Adela extends to him when she learns that he is alone in the world (Blackler 2007: 206).

Sebald uses the conceit of the “false world” from the beginning of *Austerlitz*, but it is only in retrospect that the reader realizes to what extent Austerlitz’s description of his childhood is a description of a world that was also false. It was a counterfeit childhood, an experience that had not been meant to be. The Nocturama in Antwerp sets the tone for this and subsequent examples of deceptive realities. They exist both in benign forms—the world of the theater, for instance—as well as in the form of grotesque distortions of reality, such as the use to which the Nazis put the fortress at Breendonk. Moreover, the deformed, false universe of the war is the cause of Austerlitz’s removal to an unforeseen world where he does not really belong. Only in childhood’s fleeting moments of half-sleep does he catch an occasional glimpse of the figure that must be his mother, or a smiling father putting on his hat. But Austerlitz cannot hold the moment, and he concludes, as children often do, that he himself is responsible for the ill that has befallen him, and that his present exile is his own fault. He himself is the unwitting cause of his exile to another, alien universe. Austerlitz’s childhood is not mentioned, however, until the forty-fourth page of the novel. The first encounters between Austerlitz and the narrator, which take place in several different Belgian cities, are concerned with other topics.

Austerlitz, unlike the broken men and women of *The Emigrants* is a victim who seems hardly aware of his victimhood until his true name is revealed to him and the effects of his exile begin to make themselves known. Who were his parents, their friends, his family? The task is clear: every possible shard must be found so as to piece together as much of the broken vessel as can be done (McCulloh 2003: 132).

The reception of Sebald’s writing is certainly affected deeply by the waning of the classic exile paradigm. Exile has been refurbished in post-colonial studies as diasporic studies and the proliferation of studies of memory and the memorialization of lost dimensions of culture (Zaslove 2006: 234-35).

The Emigrants

The title of *The Emigrants* encourages a cultural historical perspective on the reality of a state of exile and emigration which may or may not be one of “homelessness.” The *Review of Contemporary Fiction* proclaimed *The Emigrants* “one of the best novels to appear since World War II” (Malin 1997: 173). The novelist

and critic Susan Sontag praised the work as a remarkable new form of literature, and was joined by the novelists Cynthia Ozick in pronouncing Sebald's work "sublime" (Ozick 1996: 33-38). It is the book that most clearly warrants the appellation often associated with Sebald, "documentary fiction." Its four parts explore the biographies of several people Sebald knew who suffered exile because of their ethnicity. Uncertainty is both an element of the author's skeptical viewpoint and of the explicit experience of his narrators and other characters, who are all essentially exiles, as title *The Emigrants* expressly suggests. The title of the novel, like all of Sebald's titles, is not without an ironic—in this case, sadly ironic—quality. None of the emigrants described in the book actually emigrated voluntarily. They were all in some way forcibly exiled. One of the emigrants, Paul Bereyter, remained in Germany, having been exiled not in the physical but in the spiritual and emotional sense.

The Emigrants is itself a kind of album dedicated to the lives and sufferings of people who surely would have otherwise been forgotten. In one specific episode the near loss is explicit: a German artist in exile in England gives the narrator his mother's diaries and notes, from which he composes a restrained but lyrical memoir of daily bourgeois life in the spa town of Bad Kissingen. Always in the background is the chilling knowledge that the artist's mother, the author of the diaries, vanished in the war, and that she wrote down her memories because she knew something dreadful was looming on the horizon (McCulloh 2003: 7).

The theme of dislocation and exile pervades all of *The Emigrants*. One need only think of Paul Bereyter's postcards to his parents from the front—regardless of where he was, he always wrote that he was 2,000 kilometers away, to which is added (by Paul? by the narrator?) the question: but from where? The same notion is expressed in the scene where Sebald and Uncle Kasimir are standing on the beach and conversing in English. The older man, having turned pensive, remarks that he often comes out here because it makes him feel that he is a long way away, though he never quite knows from where. The plight of the exile is depicted in even starker terms when he adds, "This is the edge of darkness." The "edge of darkness" is a metaphor for the foreboding year of 1913, in which Adelwarth and Cosmo made their most extensive travels. It was a chronological calm before the storm (38).

An overlapping with the narrator in this story is that Ferber, like Sebald and his other narrators, is an exile from Germany. Both first arrived by plane: Ferber in 1939, and Sebald in 1966. Sebald's description of the flight over the moonlit Midland landscape combines the mundane detail of a routine flight with an increasing sense of the strangeness of the scenery below: a mountain resembles a "monstrous prone body that sometimes seemed to rise up or sink," while the city of Manchester, "spread over a thousand square kilometers . . . built of countless

bricks and inhabited by millions of souls, living and dead,” glows dimly under a shroud of fog. If the comparison of Sebald’s perspective to that of an extraterrestrial observer was ever apt, it is certainly so here. Once in Manchester, the overwhelming atmosphere of the hotel where he settles in, as well as the city itself, is one of silence and emptiness, which is so smothering, especially on Sundays, which the narrator finds himself trying to cope by venturing out on long walks through the seemingly abandoned city (McCulloh 2003: 42).

One thing that is certain about identity in Sebald is that his characters remain forever exiles. The condition is immutable. Ferber’s attempts to conform to English life and “fit in” did not meet with success in the long run. At the same time, he quit speaking German the day he arrived in England, and once the letters from his parents stopped coming, the bond with his native language was broken entirely. Yet the news that would finally come, confirming their death, was at first utterly incomprehensible. In time he felt the meaning of it more and more acutely, and he withdrew inwardly, to “immunize himself against the suffering they endured and against my own.” While his repression of the pain by means of self-seclusion gave him a temporary sense of balance, it formed such deep roots that the effects of the tragedy, he says, “rose up again and put forth evil flowers that formed a poisonous canopy arching over me. It has kept my world shadowed and dark in these last years.” With this image of pullulating evil, Sebald provides a negative example of interconnectedness, of anastomosis (McCulloh 2003: 47).

All the stories in *The Emigrants*, then, deal with experiences of dislocation that, as Anne Whitehead (2004: 118) and Stuart Taberner (2004: 185) note, are a function of modernity. Modernity’s dislocations are not merely geographical; the four main characters undergo experiences of cultural displacement, economic migration, political exile and, in two cases, racial persecution at the hands of the Nazis, whose impact on the individual psyche becomes apparent only belatedly. Furthermore, Selwyn, Bereyter, Adelwarth and Ferber are representatives of families – and ultimately of entire societies – that have been destroyed or scattered by the political upheavals of the twentieth century (Long 2007: 110).

The Emigrants is a writer’s journey from central or Eastern Europe into exile, with destinations various and individuals subject to further psychic displacement. *Austerlitz* is an iterative and circular journey, spiraling and revisiting different stations in two parallel journeys which intersect at various points, voices traveling backwards into the past, the writing speaking another’s aporia, the ghostly future (Blackler 2007: 104).

Conclusion

There are too many photographs in our world, too many exiles, and Sebald’s archival consciousness of the compilational nature of memory uses the cosmogony of exile and restitution to photograph memory – again. He has become one of

the paradigmatic exiles for our time when the word has become a ruin of meanings. Exile evolves and will continue to evolve into many other forms. There are and will be other vagabonds like him (Zaslove 2006: 235).

BIBLIOGRAPHY

- Atlas 1999:** Atlas, James. "W. G. Sebald: A Profile." *Paris Review* 151 (1999): 278-95.
- Barzilai 2004:** Barzilai, Maya. 'Facing the Past and the Female Spectre in W. G. Sebald's *The Emigrants*', in J. J. Long and Anne Whitehead (eds), *W. G. Sebald: A Critical Companion*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Bigsby 2001:** Bigsby, Christopher. "In Conversation with W. G. Sebald." *Writers in Conversation*. Vol. 2. Norwich: Arthur Miller Centre for American Studies, 2001. 139-65.
- Blackler 2007:** Blackler, Deane. *Reading W. G. Sebald: Adventure and Disobedience*. Studies in German Literature, Linguistics, and Culture. New York: Camden House, 2007.
- Jaggi 2001:** Jaggi, M. "Recovered Memories." *Guardian* 22 Sept. 2001, sec. Saturday: 6-7.
- Long 2007:** Long, J. J. *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Malin 1997:** Malin, Irving. "W. G. Sebald. *The Emigrants*," *Review of Contemporary Fiction* (spring 1997): 173.
- McCulloh 2003:** McCulloh, Mark R. *Understanding W. G. Sebald*. United States of America: University of South Carolina, 2003.
- Ozick 1996:** Ozick, Cynthia, "The Posthumous Sublime," *New Republic*, 16 Dec. 1996: 33-38
- Schlesinger 2004:** Schlesinger, Philip. "W. G. Sebald and the Condition of Exile." *Theory, Culture & Society* 21.2 (2004): 43-67. Sebald, W. G. *Austerlitz*. Trans. Anthea Bell. London: Hamish Hamilton, 2001.
- . *Campo Santo*. Trans. Anthea Bell. Ed. Sven Meyer. London: Hamish Hamilton, 2005.
- . *The Emigrants*. 1996. Trans. Michael Hulse. London: Vintage, 2002.
- . *On the Natural History of Destruction*. Trans. Anthea Bell. London: Hamish Hamilton, 2003.
- Taberner 2004:** Taberner, Stuart. 'German Nostalgia? Remembering German-Jewish Life in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*', *Germanic Review* 79: 2004.
- Williams 2000:** Williams, Arthur. "W. G. Sebald: A Holistic Approach to Borders, Texts and Perspectives." *German Language Literature Today: International and Popular?* Ed. Arthur Williams. Bern: Peter Lang AG, 2000: 99-118.
- Zaslove 2006:** Zaslove, Jerry. "W.G. Sebald and Exilic Memory – His Photographic Images of the Cosmogony of Exile and Restitution." *Journal of Interdisciplinary Crossroads*. Ed. David Kettler and Zvi Ben-Dor. 3.1 (2006): 207-235.
- Zeeman 1998:** Zeeman, Michael (Interviewer) and Antoinette Grote Gansey (Director). *Kamer Met Uitzicht — Max Sebald, Peter Nadas*. Television program. 12 July 1998. VPRO, Holland, 1998.
- This paper compares how W. G. Sebald deals with the theme of self-imposed exile in his works *The Emigrants* and *Austerlitz*.

MAIA IANTBELIDZE
Georgia, Tbilisi
Sokhumi State University

The Universe From the Sight of Two Different, but Still the Same Points of View

For modern literature and philosophical thinking it is very important how classical literature evaluates freedom, patriotism and cosmopolitanism. The epoch of globalization itself adds some more problems and gives great importance to the issues.

The writers of different minding space and points of view put the part of their soul into the study of this process, and it is not just an esthetic expression, because real science always relies on inner feelings and intuition.

We have tried to find some similarities and differences that connect these two. Points of view. It is such a great puzzle that that can't be solved at once. In Grigol Robaqidze's world the impulse of leaving the usual space (world) is powerful and tragical, even in the compositions that were created before his emigration. Though these two great writers have much in common. So, the main thing is probably that Georgian writers wherever they are care about pure esthetic, realizing the world in a whole, their motherland, love and real freedom.

Key words: *Vazha-Pshavela, Grigol Robaqidze, freedom, homeland.*

მაია იანტბელიძე

საქართველო, თბილისი
სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სამყარო ორი სხვადასხვა, მაგრამ ერთნაირი არსის პრიზმაში (გრიგოლ რობაქიძე, ვაჟა-ფშაველა)

თანამედროვე ლიტერატურული, ფილოსოფიური აზროვნებისათვის ძალიან მნიშვნელოვანია, როგორ აფასებს კლასიკური მწერლობა თავისუფლების, პატრიოტიზმისა და კოსმოპოლიტიზმის ცნებებს. გლობალიზაციის ეპოქა ამ საკითხებს კიდევ უმატებს პრობლემებს და განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს.

სხვადასხვა სააზროვნო სივრცის, მსოფლმხედველობის შემოქმედები საკუთარ სულიერ ძალას, გულის ნაწილს დებენ ამ პროცესის

შესწავლისას და ეს არ არის ესეისტური გამონათქვამი, რადგან ნამდვილი მეცნიერება ყოველთვის ეყრდნობა შინაგან განცდებს, ინტუიციას.

ამ წერილში ჩვენ შევეცადეთ, გვეჩვენებინა ორი, სხვადასხვა სოციალურ გარემოში მცხოვრები, დიდი მწერლის სააზროვნო სივრცეში, შემოქმედებაში ზემოწამოთვლილი კატეგორიების გააზრება და მათ მიმართ დამოკიდებულება, რომელიც მაინც ერთ საწყისზეა ამოზრდილი, მას ეყრდნობა და მისით იკვებება.

ადამიანის არსებობას განაპირობებს ისტორიული ეპოქა, რომელშიც ის ცხოვრობს, როგორც წინასწარგანზრახულობა, შეუცვლელი ბედისწერა. გავიხსენოთ ის მძიმე პერიოდი, რომელმაც ტრაგიკულად განავითარა გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება.

„გრიგალი გააქვს მსოფლიო ორკესტრს,
მას დირიჟორობს თვითონ სატანა“...
(ტაბიძე 1977:780)

სულიერმა ფასეულობებმა გლობალური მასშტაბით იწყეს რღვევა. „ღმერთის ამოძიკვა ყოფიერებიდან — ეს არის კულტურის ახალი მიჯნა“ (რობაქიძე 1984:76). არსებულ სინამდვილეში მომხდარი ამდენი ძალადობა, სისასტიკე, უამრავი უდანაშაულო ადამიანის წამება და სიკვდილი ზოგადად ღმერთის არსებობაზეც ჩააფიქრებდა კაცს. ათეისტურ სამყაროში ადამიანი მარტოდმარტო დარჩა ყოფითი პრობლემების პირისპირ. დადგა დრო პიროვნების ნიველირებისა და მასის, კოლექტივის, რომელიც უფრო ადვილად სამართავია, პრიმატისა.

გრიგოლ რობაქიძე იკვლევდა გამოთქმებს „უნივერსალური კაცი“, „კოლექტიური კაცი“, „მარადი ადამიანი“. რობაქიძისეული „ადამიანი“ ნიშნავს არა ადამისაგან წარმოშობილს, არამედ ცალკეულს, რომელშიც „ადამია“ (რობაქიძე 1984:238), კაცის პირველქმნილი, სრულყოფილი ხატი, ღმერთთან წილნაყარი... და რწმენაში ნაპოვნი შვება. სამყაროს დარდი — სიმარტოვისა და არყოფნის შიში. „შენ შენს თავში ატარებ ყოველგვარ სიამეს, ბრწყინვალეხას, მაგრამ ყველა დარდსაც. შორიდან, ძალიან შორიდან მოზრწყინავს ხსნა. ო, სიმარტოვევ! ო, შენ, ქრისტეს სისხლო, დაჭრილი ნეკნებიდან გადმოღვრილო, შენს ერთ წვეთს მაზიარე, მხოლოდ ერთ პატარა წვეთს, რათა განვახლდე, გავნათლდე“, (რობაქიძე 1991:154)... „რა ეშველება თავისუფლებას, ღმერთის ამ უმაღლეს საჩუქარს? როგორ შეიძლება კაცი მის აღმოფხვრას დაეთანხმოს? რა გაამართლებს თვით არსებობას, თუ ერთი კაციც კი არ არის თავისუფალი? ან ვის სჭირდება არათავისუფალი სამყარო?“ (რობაქიძე 1984:82) ეს ის დროა, როცა ჯერ არ დამდგარა რეპრესიების, დასმენის, „მოლალატეთაგან წმენდის“ დღეები, იმ დროის ტერმინოლოგიით.

თავისუფლება კი ღმერთთან მიახლებაა, მისი ადამიანში დავანება. ციტატა მიხეილ წერეთელის ენათმეცნიერული კლევებიდან: „ღმერთი ყველგანაა, სადაც გული ღიაა, სამსხვერპლო ცხოველის დარად, მზად არის თავის თავის შესათავაზებლად“. ვანლერ დაისელი, 1926წ. კრებულში „მზის სისხლი“ წერდა: „მე წავიკითხე მთელი სიბრძნე ყოფნა-არყოფნის, კრავის თვალეში დაღენილი უბინოებით.“(ვანლერ დაისელი 1926:90). აქვე გავიხსენოთ სულხან-საბასეული განმარტება: ღმერთი — „წვა და ხედვა“. ეს ენათესავება სიტყვას მზე, რომელიც თეოლოგიურ ფილოსოფიაში სიმბოლოა ღვთაებისა. ქართულში დღევრძელობა — დიდხანს, ხანგრძლივი სიცოცხლეა, მზეგრძელობა კი — არა მხოლოდ სიცოცხლის, მზის (ნათლის, ღვთაებრივის) დიდხანს შენარჩუნებისკენ სწრაფვაა ადამიანისა.

უღმერთო კაცი აღარაა ჰარმონიაში ბუნებასთან, რადგან სამყაროს შეცნობა უფლის შეცნობას ნიშნავს.

გრიგოლ რობაქიძე წერს ღმერთის განდევნაზე სამყაროდან: „ჩვენთან ღმერთის წინააღმდეგ იბრძვიან, მისი მოკვლა სურთ. ამერიკასა და ევროპაში რაღა ხდება? იქ არ კლავენ ღმერთს, იქ იგი თავისით კვდება. ღმერთი მუდმივი წვაა...“ (რობაქიძე 1984:76) როცა ცდილობენ, მოკლან ღმერთი ჩვენში, როგორც თავისუფლება, დგება საფრთხეც ფიზიკური გადარჩენისა, როგორც წინაპირობა სულის, ღირსების, ადამიანურობის შენარჩუნებისა და გრიგოლ რობაქიძე ხდება იძულებითი ემიგრანტი. ინყება მტანჯველი განშორება სამშობლოსთან, ზმანებები და უტოპიური ოცნება წარსულ თუ მომავლის საქართველოზე.

„მე მესიზმრება რაღაც წმინდა, შორი ქვეყანა,
სადღაც, ოდესღაც ზმანებული, ერთხელ ნახული“
(ტაბიძე 1977: 123)

გრიგოლ რობაქიძე იყო ადამიანი, რომლისთვისაც სამშობლო ყველაზე დიდი ღირებულება სამყაროში. „საქართველო დაჭრილი მზეა“, „დაჭრილი“... მაგრამ მაინც მზე“. იგი წერდა: „ვზივარ აივანზე და ვერთვი ნელ-ნელა მდინარის ხმაურს, ჩაფიქრებული, მზე უხვად ედინება ჩემს ბინას, მაგრამ იგი არაა „ცხრათვალა“, როგორც ჩვენშია, მყუდრო თალარში აციალებული, ვიხილავ კვლავ შენს სამფლობელოს, დიდო კარდუ: საქართველოს ან სანაკადულოს!“ (რობაქიძე 1994:158)

როგორ მყლავნდება კიდევ და რას წერს გრიგოლ რობაქიძე დღეს ასე ხშირად და არამიზნობრივად ხმარებულ პატრიოტიზმზე. „გსურს გაიგო „ვინ ხარ“, უნდა შეიგნო „ვინ იყავ“. გინდა იქვე „რამედ“, უნდა შეიტყო „რა განვლე“... „საითკენ?“ მიზანხვედრია მაშინ, თუ ესეც იცი „საიდან“ (რობაქიძე 1994:106) ეს კი რელიგიური, წარმართული და მასზე კულტურულად „დამყნობილი“ ქრისტიანული წარმოდგენების სიღრმიდან მომდინარეა. ამ მხრივ გავიხსენოთ წმინდა ნინოს ჯვრის გრიგოლ რობაქიძისეული გახსნა: „ხსნა არის!... ჯვარი ვაზისა. მითქ-

ვამს და ვიმეორებ: ასეთი უნივერსალური რეალ-სიმბოლო მთელ საქრისტიანოში არ მოიპოვება, ეს სიმბოლო შეიძლება მხოლოდ იმ მხარეში წარმოშობილიყო, საცა მევენახე ამბობს: „თვალი ჩასულა მტევანში“ (რობაქიძე 1962:201). გავიხსენოთ „გველის პერანგი“: „სხვების ჯვარი ან ქვისაა, ან რკინის, ან უბრალო ხის — ყოველთვის მშრალი და წუთხე. აქ კი: ჯვარი ვაზის. ვაზი ხომ სახეა მინის — ნიადაგის — სიცოცხლის. სხვაგან ჯვარი წამების და დასჯის ნიშანია, ჩვენში ჯვარი ლხინია თვითონ. ჯვარი — ვაზის ნასხლავისგან გამოჭრილი, ჯვარი — ქალის თმებით, ქალის თმები ხომ სახეა — ქალობის — ქალწულობის — დედობის... არა, სხვების ჯვარი ბერნია, ჩვენი კი — ნოყიერი და ნაყოფიერი“ (რობაქიძე 1989:109).

ქართულ ცეკვაზე გრიგოლ რობაქიძე წერდა: „გარდა ქართველისა, მას ვერ იცეკვებს ვერავინ: რასსა არ ეყოფა“ (რობაქიძე 1989:83). რასაში, უპირველესად, ეროვნული ქართული მახასიათებლები იგულისხმება, რომლებიც ასე მნიშვნელოვანია ადამიანში და შემდგომ უკვე ზოგადად ადამიანური თვისებებიც. ან კიდევ ჭირსა და ლხინში ნამღერი „მრავალჟამიერი“. რობაქიძე წერს: „მღერის ქართველი „მრავალჟამიერს“ რაღაც წვალებით... აწვალებს რამე? ეშინია მოკლე ჟამის და მისთვის უყვივის მრავალ ჟამს ან მრავალი ჟამი გაუვლია და ეძახის გარდასულ ჟამს?“ (რობაქიძე 1989:42). სიცოცხლე მოიაზრებს სიკვდილს, რადგან მისი ათვლა იწყება, როგორც დასასრულის დასაწყისისა. „პლატონი და პეგელი განცვიფრებოდნენ, რომ სცოდნოდათ, ქართულად „ყოფნას“ და „არყოფნას“ ერთი და იგივე ფესვები აქვს“ (რობაქიძე 1984:80). ჰომეროსის მთარგმნელი და ანტიკური მსოფლიოს მკვლევარი, ტასილიო ფონ შეფერი, გრიგოლ რობაქიძეს სწერდა: მე შემშურდებოდა თქვენი გენიისა, რომ რამე მიდრეკილება მქონდეს შურიანობისა, მაგრამ რადგან ეს არა მაქვს, დამრჩენია მხოლოდ აღფრთოვანებული ვიყო თქვენი.

„რად ყოფილი, იგივე ყოფადი, და რად ქმნადი, იგივე ქმნული. და არა რად არს ახალი მზესა ქუეშე“ — წერს ეკლესიასტე(ბიბლია 1989:312). ამას ეხმიანება გრიგოლ რობაქიძისეული ანალიზი ქართული ენის სიღრმისა: „გოეტჰეს შობამდე ქართველნი ვიტყვივით, მაგალითად: „ვქმნიდე“. ეს არაა არც წარსული: „ვქვენ“, არც აწმყო: „ვქმნი“, არც მომავალი „შევქმნი“, სტილი ქართული ზმნისა მოქროლვით ანიშნებს „მარად მყოფადს“ (რობაქიძე 1984: 80).

რობაქიძესთან უფლის და სამშობლოს ცნებები შეზრდილია ერთმანეთთან, როგორც ქართულ ვაზის ჯვარზე წმინდა ნინოს თმები. „შვილი, რომელსაც საქართველო სიზმრად ახსოვს, დაეძებს დაკარგულ მამას. მამის ძებნაში იძვრის თანდათან მეტი სიმძაფრით შორეული ფესვი: „მამულის“ ნახვაში იელვებს ხანდახან მამა უზენაესი — თაური ყოვლისა“ (რობაქიძე 1962:224) — წერს მწერალი.

გრიგოლ რობაქიძე ემიგრაციაშიც ნაყოფიერად მუშაობდა და სულიერად დაკავშირებული იყო სამშობლოსთან, ფიზიკური სიშორის მიუხედავად. თუმცა, ამას თან ერთვოდა სიმწარე: საქართველოში მისი მოლაღატედ, გამცემად შერაცხვა, რაც მკვდრად გამოცხადებას უდრიდა, მონატრებული სანახები და პატარა შვილის საფლავი. მწერალი წერდა: „მათ ჰგონიათ თურმე: თითქო მე ჰიტლერიანი ვყოფილიყვე... მაშინ არ ვიქნებოდი გესტაპოს ზვერვის ქვეშ მოქცეული 1942 წლის ივნისის შუა რიცხვებიდან ომის ბოლომდე“ (ირაკლი აბაშიძისადმი გაგზავნილი წერილიდან). იგი ამბობდა, რომ მისი წიგნები ჰიტლერსა და მუსოლინიზე წმინდა ლიტერატურულ ფარგლებს არ გასცილებია და მათში წვეთიც არაა ფაშიზმისა (წერილი ნიკო ურუშაძისადმი). კარლო ინასარიძე კი წერდა „რობაქიძე ლენინს უფრო ამკობდა ქება-დიდებათ, ვიდრე მუსოლინ-ჰიტლერს, თუმცა არასდროს ყოფილა არც ბოლშევიკი, არც ფაშისტი“ (რობაქიძე 1984:120).

ცნობილია, რომ როცა 1945 წელს ბერლინი იბომბებოდა, ქართველ მწერალთა ერთი ჯგუფი კ. გამსახურდიას მეთაურობით მივარდა მთავრობის სასახლეში და ითხოვა, რამე ელონათ გრ. რობაქიძისა და მ.წერეთლის, რომლებიც ბერლინში ეგულეებოდათ, გადასარჩენად.

1962 წლის 20 ნოემბერს ჟენევის პოლიციამ გრიგოლ რობაქიძე გარდაცვლილი აღმოაჩინა მისივე ბინაში.

„შორეული წინაპარი და უახლოესი ნათესავი ერთი არსებობის გაგრძელება“ — წერდა გრიგოლ რობაქიძე. ყოფადობის ასეთ გაგრძელებაზე ნატვრაა მისი ანდერძიც: „ჩემი ნატვრაა: როცა მე ამ სოფლად უკვე აღარ ვიქნები, მიდიოდეს ვინმე ქართველი დედა ყოველ წელს მცხეთას, მწიფობის, ჩემი დაბადების თვეში, სანთელს ანთებდეს ამ პანია სალოცავის წინ და ლოცვით იხსენებდეს ჩემს სახელს. მეტს არას ვთხოვ საქართველოს“ (რობაქიძე 1994:159).

ვაჟასეული „კოსმოპოლიტიზმი და „პატრიოტიზმი“ გამორჩეულად საგულისხმოა, როდესაც ემიგრანტულ სამყაროზე, იქ შექმნილ ლიტერატურასა ან სააზროვნო სტრუქტურებზე ვსაუბრობთ, რადგან ის, რასაც ადრე გლობალიზაციის ნაცვლად კოსმოპოლიტიზმი ერქვა და, რალა დასამალია, პატრიოტიზმს საკმაოდ ავინროებდა, დღეს სხვა სახით გვევლინება და ეს ყველაზე კარგად იციან ემიგრანტებმა. ყოველი ერის ღირსება თვითყოფადობა, რაც მსოფლიო კულტურისა და მონაპოვრის მრავალფეროვნების საწინდარია. „ზოგს ჰგონია, რომ ნამდვილი პატრიოტიზმი ეწინააღმდეგება კოსმოპოლიტიზმს, მაგრამ ეს შეცდომაა. ყოველი ნამდვილი პატრიოტი კოსმოპოლიტია ისე, რო-გორც ყოველი გონიერი კოსმოპოლიტი (და არა ჩვენებური) პატრიოტია. როგორ? ასე — რომელი ადამიანიც თავის ერს ემსახურება კეთილგონიერად და ცდილობს თავისი სამშობლო აღამაღლოს გონებრივ, ქონებრივ და ზნეობრივ, ამით ის უმზადებს მთელ კაცობრიობას საუკეთესო

წევრებს, საუკეთესო მეგობარს, ხელს უწყობს მთელი კაცობრიობის განვითარებას, კეთილდღეობას. თუ მთელი ერის განვითარებისათვის საჭიროა კერძო ადამიანთა აღზრდა, აგრეთვე ცალკე ერების აღზრდა საჭირო, რათა კაცობრიობა წარმოადგენდეს განვითარებულს ჯგუფსა“ (ვაჟა-ფშაველა 2011:218)). ყველა გენიოსი ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენდა, მაგრამ თითოეული მათგანი კაცობრიობის საკუთრებაცაა, მთელი ქვეყანაა მათი სამშობლო. ასე რომ, სწორედ გენიოსები გვიხსნიან გზას კოსმოპოლიტიზმის, გლობალიზაციისაკენ. ამის დასტურია ის, რომ, საუკეთესოა, გენიალური შემოქმედის ნაწარმოებთა ორიგინალით, საკუთარ ენაზე გაცნობა. ჩვენი, როგორც პატარა ერის, ტრადიციაც ისაა, რომ რაც არ უნდა ბრწყინვალე იყოს უცხოენოვანი თარგმანი, „ვეფხისტყაოსნისა“ და ვაჟა-ფშაველას სრულყოფილად გაგებას ქართული ენის ცოდნა უნდა მაინც.

„პატრიოტიზმი, როგორც სიცოცხლე და სიცოცხლესთან გრძნობა, თითქო დაბადებასთან ერთად ჰყვება ადამიანს და შეიცავს ისეთ ნაწილებს, რომელთაც ვერც ერთი ჭკვათმყოფელი ადამიანი ვერ უარყოფს, როგორც მაგ. არის დედაენა, ისტორიული წარსული, სახელოვანი მოღვაწენი და ეროვნული ტერიტორია, მწერლობა და სხვა. იმავე ნაწიდან, როცა ბავშვი ქვეყანას იხილავს, მას, გარდა ჰაერისა, სადგომსაწოლისა, ესაჭიროება აღმზრდელი, რძე-საზრდოდ, ნანა-მოსასვენებლად“ (ვაჟა-ფშაველა 2011:219-220). აქედან გამომდინარე, რაოდენ მძიმე და არაბუნებრივი მდგომარეობაა ნებისმიერი, განსაკუთრებით კი ქართველი ადამიანისთვის, რომელიც სამშობლოზე უფრო მიჯაჭვული მგონია, როგორც ფსიქოტიპი, სხვა ქვეყანაში ცხოვრება, უფრო მეტიც, იძულებითი ემიგრანტობა. ამ დროს იგი ინარჩუნებს მის გენეტიკურ მემკვიდრეობაში არსებულ, წარუშლელ, ეროვნულ თვისებებს ცნობიერსა თუ ქვეცნობიერში, მაგრამ უამრავი პრობლემების შინაშე დგება: ავილოთ თუნდაც საკმაოდ მტკივნეული ფიზიკური სიშორე სამშობლოსგან, შინაგანად დამანგრეველი ნოსტალგია, ორენოვნების დიდი სირთულე. ყოველივე ზემოთქმული ხომ ჩვენი დღევანდლობის თანამდევნი და მახასიათებელია. თუმცა ხშირად მოძალბებულ სასონარკვეთას იმედი ცვლის, რომ „დრონი მეფობენ...“ და ეს პირდაღებული იარაღ მოშუშდება.

კოსმოპოლიტიზმის არაჯანსაღი გაგებაა, როცა ჰგონიათ, რომ არა ერთი ერი, არამედ ყველა ერთნაირი სიყვარულით უნდა გიყვარდეს. ეს არაჯანსაღი განსჯაა. გლობალიზაცია თუ კოსმოპოლიტიზმი კარგი გაგებით, ვაჟას აზრით, რომელიც დღესაც თანამედროვეა, ასეთია: „ვინც უარყოფს თავის ეროვნებას, თავის ქვეყანას იმ ფიქრით, ვითომ და კოსმოპოლიტი ვარო, ის არის მახინჯი გრძნობის პატრონი, იგი თავისავე შეუმჩნეველად დიდი მტერია კაცობრიობისა, რომელსაც ვითომ ერთგულებას და სიყვარულს უცხადებს. ღმერთმა დაგვიფაროს

ისე გავიგოთ კოსმოპოლიტიზმი, ვითომ ყველამ თავის ეროვნებაზე ხელი აიღოსო. მაშინ მთელმა კაცობრიობამ უნდა უარჰყოს თავისი თავი. ყველა ერი თავისუფლებას ეძებს, რათა თავად იყოს თავისთავის პატრონი, თვითონ მოუაროს თავს, თავის საკუთარს ძალ-ღონით განვითარდეს. ცალ-ცალკე ეროვნებათა განვითარება აუცილებელი პირობაა მთელი კაცობრიობის განვითარებისა“ (ვაჟა-ფშაველა 2011:221).

ასე რომ, ეროვნულობა, რომელიც დღეს მავანთა მიერ ზოგჯერ პროვანციალიზმად აღიქმება, ვაჟასთან, როგორც ქართველ მწერალთა უმრავლესობასთან, ტკივილიანი სიმძაფრით წარმოჩენილი თემაა.

ზნეობრივი სიმტკიცე, გაუტეხლობა, ამტანობა, ვაჟაკაცური სული, სწორედ ეს თვისებებია საყრდენი მწერლის ღრმა ეროვნულობისა („ქვეყნის ჭირ-ვარამს ვატარებ, ვერავინ შამედრებითა“). ვაჟა-ფშაველა არა მარტო მოუწოდებდა, არამედ თვითონაც, როგორც ჭეშმარიტი ხელოვანი, თავისი გმირების მსგავსად, არასდროს ყოფილა მონა ყოფიერებისა, ყოველთვის მალღებოდა მასზე და დიდი შემოქმედთათვის დამახასიათებელი შორსმჭვრეტელობით გვიამბობდა მომავალზე. იგი თავისი წინააღმდეგობათა გადამლახავი სულით მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი გმირობის ნიმუშს წარმოადგენდა და ღირსეული მემკვიდრე იყო ილიასა და აკაკის მამულიშვილური ტრადიციებისა. ოცდაორი წლის ვაჟამ უკვე იცოდა, რომ სამშობლო „ქვეყნიერი ღმერთია“.

პატრიოტული და სოციალური ყოვლისმომცველი, ფართო შინაარსის მქონე ცნებებია ვაჟასათვის, რომლებიც მრავალ მოტივს და საკითხს აერთიანებს მის ნაწარმოებებში. ეს ორი მთავარი განწყობილება ცალ-ცალკე არ მოიაზრება მწერლის შემოქმედებაში. ისინი ერწყმის და აღრმავებს ურთიერთს და თანაბარი ძალით მყლავნდება ვაჟას ღირიკას, ეპოსსა და პროზაში.

ვაჟა-ფშაველას პოემების შინაარსი სოციალურია. პატრიოტული საკითხების გვერდით, ზოგჯერ მათთან შერწყმული სახით, მწერალი გვიჩვენებს ადამიანთა ურთიერთობას საზოგადოებრივი ცხოვრების პირობებში. მისი ინტერესები ამ მხრივ საოცრად ფართოა, ღრმა და მოიცავს ყველა დროითვის აქტიურ პრობლემას — პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობისა.

სოციალური მოტივებიც ისევე მნიშვნელოვანია ვაჟასთან, როგორც მისი „რა არის თავისუფლება“. იგი ხსნის ამ ურთულეს პროცესებს, ოღონ შიგნიდან და არა, როგორც ემიგრანტი. თუ გრაფიკულად წარმოვიდგენთ, დავინახავთ განივ ჭრილს, რომელიც თანადამსწრის უტყუარი და უწრფელესი განცდით წარმოადგენს ისეთ თემებს, რომლებიც ზოგჯერ იჩქმალებოდა და ხანდახან, სამწუხაროდ, მათ ახლაც არიდებდნენ თავს.

„თავისუფლება მოქმედებაა, განხორციელებაა ნებისა, აზრისა, გრძობისა და არა განსვენება, უქმად ყოფნა. თავისუფლება პიროვნებისა და ერისა ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული. სადაც არაა პიროვნება თავისუფალი, იქ ერი დამონებულია და დამონებულ ერში, რა თქმა უნდა, პიროვნებაც მონაა, უთავისუფლო, სხვის ხელში სათამაშო ნივთი“ (ვაჟა-ფშაველა 2011:300) რა თანამედროვეა ის განცდები, რომლებიც ვაჟას აქვს იმ სოციუმისადმი, რომელშიც ცხოვრება უნევდა და რომელიც განაპირობებდა ადამიანის თავისუფლების ხარისხს მაშინ და ახლაც ასეა. „არ დამარცხდება მჩაგვრელი ძალა, არ დაფრთხება მგლის ჯოგი, ვიდრე ამას არ იტყვის უმრავლესობა. იტყვის კი როდესმე ერი გადაჭრით, თავ-გამოდებით „სიკვდილი ან სიცოცხლე“ (ე.ი. თავისუფლება?!)(ვაჟა-ფშაველა 2011:301-302). თავისუფალი, ვაჟას აზრით, მხოლოდ მაშინ ხარ, როცა არ ემონები მძიმე რეალობას და მიუხედავად ყველაფრისა, იბრძვი ბედნიერების მოსაპოვებლად. „რა არის ეს თავისუფლება, რატომ არ იკითხავთ? უკაცრავად ნუ ვიქნები, რომ მე ჩემებურად განვმარტო ეს სიტყვა: თავისუფლება ხალხისთვის მტარვალთაგან წართმეული ბედნიერებაა. ბედნიერება წართმეულს რა ჰრჩება უბედურების მეტი?“ (ვაჟა-ფშაველა 2011: 302). თავისუფლება არ ნიშნავს აკრძალვების, ზნეობრივი ცენზურის მოსპობას, რომ რაც გინდა ის აკეთო, ილაპარაკო, წერო, ყოველ სიტყვას საერთო, საზოგადოებრივი ბედნიერება უნდა ჰქონდეს მიზნად.

ყოველთვის არის ხოლმე პრობლემა სოციალური კეთილდღეობისა, რომელიც, გარკვეულწილად, არის განმაპირობებელი საზოგადოების, ერის ბედნიერებისა, მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ იყოს მისწრაფება სულიერი განახლებისა და სრულყოფისაკენ. „მარტო ქონებრივი უზრუნველყოფა არ არის გარანტია, ერმა შეინარჩუნოს თავისუფლება, უკეთუ მას თან არ ახლავს ერის საერთო გონებრივი სიმნიფე, განათლება და ცოდნა“ (ვაჟა-ფშაველა 2011:304).

ეს უნდა იყოს მიზანი ერის თუ ბერისა ჩვენი, ცოტა არ იყოს, გროტესკული კომიკურობითა თუ უიმედო ტრასგიკომით დამძიმებული დღევანდელი მდგომარეობისთვისაც. ეს არის იარაღიც წინააღმდეგ მტრისა, რომელიც, სამწუხაროდ, დღესაც ისეთივე რეალურია, როგორც იყო საუკუნეების მანძილზე.

„ბრჭყალით ვუპყრივარ სევდასა, როგორაც არწივს გნოლია“ — წერს ვაჟა, მაგრამ ეს სევდა ცხოვრების წვრილმანებით არ იყო გამოწვეული. არსობის გამოცნობის სურვილია ამის მიზეზი. ვაჟამ იცის, რომ სამყარო დიდია, მაგრამ ეს სიდიადე არ არის მხოლოდ ჩარჩო ადამიანის სახის წარმოსადგენად, მის გმირებს სხვა ღირებულებებიც აქვთ, გარდა იმისა, რომ ისინი ბუნების ნაწილს შეადგენენ. ისინი ადამიანები არიან და, ამდენად, გამართლებულია მათი მისწრაფება, იყვნენ თავისთავადნი, თავისუფალნი. ისინი მთელი არსებით უარყოფენ ბრმა მორჩილებას, გულწრფელად და ყოველგვარი ქედმაღლობის გარეშე

მიიღტვიან თავიანთი „მეობის“ შენარჩუნებისაკენ.. ვაჟას გმირების ეს თვისება არის საზომი მათი ღირსებისა. ეს დიდბუნებოვანი ადამიანები სასტიკად ისჯებიან და ჩვენ თანაფურცნობით, პატივის- ცემის გრძნობით ვიმსჭვალებით მათ მიმართ. მართალია, ვაჟას გმირებს კიცხავენ, სჯიან, თემიდანაც კი აძევებენ, მაგრამ მათი ინტერესები არ კვდება. ვაჟა-ფშაველას მიერ გმირისადმი მინიჭებული საკუთარ თავად დარჩენის უფლება, უფლის მიერ ადამიანისათვის ბოძებული ყველაზე დიდი საჩუქარი — თავისუფალი ნება, არჩევანი, მწერლის შემოქმედებაში შერწყმულია საზოგადო კეთილდღეობისათვის ზრუნვის მოვალეობასთან. ეს განხორციელებულია მინდიას, ჯოყოლას, ალაზასა და ალუდას სახეებში. სწორედ ეს ანიჭებს მათს პიროვნებას დიდ სოციალურ ღირებულებას.

მაგრამ უმთავრესი ისაა, რომ როცა ვაჟა-ფშაველა აფასებს მოვლენებს, ის არის „ბალახი და არა ცელი“, მანკიერის გადმოცემისას ცდილობს, არ მოკვეთოს ძირში ყველაზე მნიშვნელოვანი. ის ეძებს გამოსავალს, თავისუფლებას, ზნეობას, კაიკობას, იმ ჰარმონიას, რომელიც პირიმზეს და ზვავს ერთად ათავსებს ამ სამყაროში, რომლის არსიც ტრაგიკულია.

ჩვენ შევეცადეთ, მოგვეძებნა ის საერთო და განმასხვავებელი, რაც ამ ორ მსოფლმხედველობას აკავშირებს ერთმანეთთან. ეს ძალიან რთული ამოცანაა და ერთჯერადად ძნელი გადასანყვეტი, რადგან გრიგოლ რობაქიძის სამყაროში ძლიერი და ტრაგიკულია ჩვეული სივრციდან დიდი ხნით გასვლის იმპულსი. თუმცა საერთო ძალიან ბევრია. სწორედ ალბათ, ესაა მთავარი, რომ სადაც არ უნდა იყვნენ, ქართველ მწერლებს, აწვალებთ ფიქრი: რა არის წმინდა ესთეტიკა, მსოფლიოს მთლიანი აღქმა, სამშობლო, სიყვარული და ნამდვილი თავისუფლება და მათი დამოკიდებულებაც ამ მარადიული კატეგორიებისადმი ძირითადად თანხვედრილია, ვიდრე აცდენილი, მიუხედავად იმ საოცრად განსხვავებული სივრცისა და რეალობისა, რომლებშიც მათ უწევდათ ხშირად ტკივილიანი ცხოვრება.

დამონებიანი:

ბიბლია 1989: ბიბლია. თბ.: საქართველოს საპატრიარქო, 1989.

დაისელი 1926: დაისელი ვ. *მზის სისხლი. დედაქალაქი*. 1926.

ვაჟა-ფშაველა 2011: ვაჟა-ფშაველა. *წერილები*. თხზულებათა ხუთტომეული. ტ. V. თბ.: „პალიტრა“, 2011.

რობაქიძე 1984: რობაქიძე გრ. *კრებული*. კარლო ინასარიძის გამოცემა. მიუნხენი: 1984.

რობაქაძე 1989: რობაქიძე გრ. *გველის პერანგი*. ქსრ. თბ.: „მერანი“, 1989.

რობაქიძე 1991: რობაქიძე გრ. *ჩაკლული სული*. თბ.: „ივერია“, 1991.

რობაქიძე 1994: რობაქიძე გრ. *სერია შერისხულნი თხუთმეტ ტომად*. ტ. II. თბ.: „გეა“, 1994.

ტაბიძე 1977: ტაბიძე გ. *რჩეული*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

FATIMA KAZBEKOVA, M.B.MURIEVA

Russia, Vladikavkaz

North Ossetian State University by K.L. Khetagurova

The Personality of Gaito Gazdanov in the Linguo-cultural Context of Russian Émigré Literature

This article deals with the problem of linguistic peculiarities in works of Gaito Gazdanov, one of the most representatives of the Russian literature in the foreign countries. The author's individual bilingualism, which can be classified as situational, seals both on the language and on the style of his works. There are some examples of the French-Russian interferences in the article that can be found both in grammar and in lexicon.

Key words: *linguistic interference; a bilingual writer; individual bilingualism; syntactic constructions; syntactic loan-translation; lexical loan-translation*

Ф.З. КАЗБЕКОВА, М.В. МУРИЕВА

Россия, г. Владикавказ

ФГБОУ ВПО «Северо-Осетинский государственный университет им. К.Л.Хетагурова»

Личность Гайто Газданова в лингвокультурном аспекте литературы Русского зарубежья

Русская литература эмиграции стала по своему объему, продолжительности и жизненной силе уникальным историческим явлением. Достаточно назвать имена таких писателей как И.Бунин, В.Набоков, Н.Тэффи, Г.Иванов, Р.Гуль, Н.Берберова, З.Гиппиус, М.Цветаева, Б.Поплавский, М.Осоргин и др. Произведения замечательных поэтов и писателей, имена которых были незаслуженно забыты или неизвестны, вернулись к нам сегодня, поражая оригинальностью и самобытностью. Одним из ярких представителей русских писателей XX века является и Гайто Газданов, сложившийся как личность и состоявшийся как художник в условиях эмиграции, в двуязычном социокультурном контексте.

Анализируя язык литературных произведений Г.Газданова, мы будем рассматривать модель речевого поведения билингва, отклоняющегося от правил русского языка в построении и оформлении предложений, уподобляя их закономерностям структурной организации неродной лингвокультуры. Для Г.Газданова родным языком был русский, а проживание во Франции поставило его в условия, когда языком повседневного общения стал

французский. Таким образом, русская речь писателя во всем разнообразии авторских отклонений от кодирования ее литературной нормы первой трети XX столетия, оказалась под явным и существенным влиянием неродного для писателя французского языка.

Литературный билингвизм рассматривается нами как высшая форма индивидуального билингвизма, что дает возможность через язык писателя приблизиться к его языковой личности. Использование этого подхода к исследованию интерференций в рамках литературного билингвизма имеет свои преимущества: в литературной речи не встречаются типичные случаи интерференций, возникающие вследствие языковой некомпетентности, так как уровень владения обоими языками у писателя очень высок. Кроме того, примеры интерференций, обнаруженные в текстах литературных произведений писателя, можно использовать для раскрытия глубинных различий между контактирующими языками. Хотелось бы отметить, что собственно лингвистический аспект произведений Г. Газданова и, в частности, изучение француско-русских интерференций, как результата литературного билингвизма писателя, впервые становится предметом специального исследования.

Изучая билингвизм Г. Газданова, мы пришли к выводу, что писатель, главным языком творчества которого был, по его собственному утверждению, русский язык, не смог избежать, в ситуации постоянного контакта, взаимодействия в его сознании двух разных языковых систем. Это и стало для него естественным способом вхождения в новую языковую и культурную среду. Учитывая фактор времени (почти полувековое проживание во Франции), а также степень владения французским языком в условиях естественного билингвизма и более частое использование его в общении, можно утверждать, что в данном случае мы имеем уникальную языковую ситуацию, когда именно второй язык (французский) становится для писателя доминантным и именно он оказывает влияние на его родной, русский язык, что и проявляется в многочисленных француско-русских интерференциях в произведениях писателя.

Лингвистические интерференции, т.е. отклонение от нормы и нарушение правил в системе одного языка под влиянием другого (согласно наиболее общепринятому определению), в письменной речи двуязычного писателя, уровень владения обоими языками которого очень высок и допускает вариативность и альтернативность решений в области структурной организации высказывания, в отличие от речевых ошибок, характерных для недостаточной языковой компетенции.

Индивидуальный билингвизм Г. Газданова, определяющий глубину француско-русских интерференций, отражает самобытность языка его

произведений. При этом отклонения от норм русского языка можно наблюдать и в лексике, и в грамматике, что соответственно ведет и к нарушению принятых установок узуса.

Выявленные в текстах литературных произведений Г.Газданова грамматические интерференции, в основе которых лежат структурные факторы различия между двумя контактирующими языками, проявляются в порядке взаимного расположения основных членов предложения, в типах и конкретных формах категориальной связи слов в словосочетаниях (глагольное управление) и в предложениях, в оформлении отрицательной конструкции, в употреблении видовых форм глаголов. В русских предложениях писателя нередко имеет место синтаксическая калька с французского языка, которую допустимо воспринимать как прямую синтаксическую интерференцию.

Нередко можно встретить предложения, в которых под влиянием французского языка нарушен порядок слов, свойственный синтаксическим конструкциям русского языка. Речь идет о придаточных определительных предложениях, вводимых местоимением *«который»*. Согласно правилам грамматики русского языка относительные местоименные слова располагаются в самом начале придаточного предложения. Исключение составляет тот случай, когда слово *который* входит в качестве зависимого компонента в состав субстантивного словосочетания. Тогда оно располагается после существительного. Таким образом, порядок слов в русском придаточном предложении ограничен стилистически нейтральным расположением слов, при котором тематические компоненты препозитивны: придаточное предложение начинается именно с дополнения, за которым следует относительное местоименное слово *который*, подлежащее и сказуемое. Во французском же сложноподчиненном предложении относительное местоимение *dont* всегда помещается перед подлежащим придаточного предложения, а после *dont* следуют (по схеме прямого порядка слов): подлежащее, сказуемое, прямое дополнение, что не соответствует аналогичной фразе русского языка. В произведениях Г.Газданова мы часто встречаем именно этот тип придаточного предложения, в котором автор сохраняет французский порядок слов: *«...и мне вдруг стало бесконечно жаль Павла Александровича; надо было полагать, что в этом мире, **которого она была живым и непреодолимым напоминанием**, ему была суждена роль ее бледного спутника...»* (Газданов 1990:427). Придаточная часть данного сложноподчиненного предложения, полностью воспроизводит порядок слов французского предложения, вводимого относительным местоимением *dont*: *«...et soudain j'eus infiniment pitié de Pavel Alexandrovitch; force était de supposer que dans cet autre monde **dont elle était le rappel vivant et invincible**, il avait été condamné à jouer le rôle triste du pâle compagnon...»* (Газданов 2002:67). Нормам русского языка скорее бу-

дет соответствовать: ... *живым и непреодолимым напоминанием которого она была*». И хотя структура предложения нарушена относительно его порядка слов, смысл предложения остается неизменным и вполне понятным.

Примером синтаксических интерференций является и употребление прилагательного *«другой»*, выполняющего функцию указательного местоимения. Во французском языке местоимения играют большую функциональную роль: являются не только семантическими заместителями и определителями имени существительного, но выполняют и функцию синтаксических заместителей, осуществляя тем самым важную роль в структурной организации предложения: *«Je n'y prêtai guère attention: je les connaissais par cœur, comme les quartiers qu'ils habitaient et ceux où ils ne mettaient jamais les pieds»* (Газданов 1991:24). Такое употребление указательных местоимений не имеет аналогов в русском языке. В системе русского языка повторение имени существительного является достаточно императивным, тогда как во французском оно может быть заменено местоимением. В частности, в русской фразе писателя вместо прилагательного *«другие»*, выполняющего функцию указательного местоимения, естественнее было бы употребить то существительное, которое оно заменяет, например *«кварталы»*. У Г.Газданова же мы читаем скорее французскую модель предложения: *«Я почти не смотрел на них, так как знал наизусть их внешний облик, как знал кварталы, где они живут, и другие, где они никогда не бывают»* (Газданов 1990:112).

Синтаксической калькой с французского языка можно считать и придаточные предложения с союзом «без того, чтобы», встречающимся в русском языке довольно редко. Во французском же языке придаточные предложения, вводимые соответствующим ему союзом *sans que*, употребляются чаще, формируя при этом общее негативное значение. В аналогичных им придаточных предложениях русского языка глагол должен сопровождаться отрицательной частицей *ne*, которая во французском языке инкорпорирована в форму союза *sans que*. В русских предложениях Г.Газданова отрицание перед глаголом отсутствует, подобно тому, как если бы он строил его французский эквивалент: *«...мне случилось ехать довольно быстро, задумавшись о чем-нибудь и не глядя по сторонам; потом, без того, чтобы что-либо произошло, я сильно нажимал на тормоз, машина останавливалась...»* (Газданов 1990:136). Это соответствует французскому: *«...il m'arrivait de rouler assez vite..., sans regarder autour de moi, sans que rien se passât, je freinais très fort: le taxi s'arrêtait»* (Газданов 1991:58).

Синтаксическую кальку мы видим и в следующем предложении, где глагол употребляется в сослагательном наклонении: *«Казалось, что прошло очень много времени до той минуты, пока слышались нетороп-*

ливые шаги...» (Газданов 1990: 459). Для русского предложения логичнее было бы (в данном контексте) после союза *пока*, употребленного автором в значении «до тех пор, пока», «до того времени, пока», поставить перед глаголом частицу «не». У Г.Газданова мы видим «французский вариант» употребления союза *jusqu'à ce que (до тех пор, пока не)*, после которого во французском языке частица «не» никогда не употребляется.

Явление языковой интерференции можно наблюдать и в оформлении отрицательной конструкции. Это касается, в частности, места постановки отрицательных частиц в предложении. Так, во французском языке отрицательная конструкция *ne...pas* обрамляет глагол и является служебным приглагольным элементом и не может, в отличие от русского, употребляться при других словах. В русском языке отрицательная частица *не* способна находится перед любой словоформой. Кроме того, в русском языке от местоположения частицы *не* зависит характер отрицательного предложения: оно является общеотрицательным, если *не* стоит при сказуемом, или частноотрицательным, если отрицается не само действие, а лишь какая-то его часть (время, место и т.п.). В произведениях Г.Газданова довольно часто можно встретить использование французской манеры оформления отрицательной фразы: автор ставит частицу *не* перед сказуемым даже тогда, когда отрицается не сам факт действия, а например, причина или способ его: «*Но их мрачность вовсе не происходила от того, что они понимали, насколько ужасно их положение*» (Газданов 1990:204). По-русски естественнее бы звучало: *...их мрачность происходила вовсе не от того, что...*

Ярким примером синтаксической кальки в произведениях Г.Газданова является употребление несвойственной для русского языка конструкции «начинать + глагол несовершенного вида». Глагольные перифразы французского языка, выражающие различные нюансы вида или модальности, являют собой аналитические конструкции, образующиеся с помощью полувспомогательных глаголов, отягощенных функциями наклонения, вида, времени, лица, числа, и инфинитива значимых глаголов в сопровождении соответствующих предлогов. Примером такой конструкции во французском языке является перифраза «*se mettre à + infinitif*», «*commencer à + infinitif*» со значением вида: напр., *Il commençait à dormir lorsqu'on l'éveilla* (он начал спать, когда его разбудили) (Le Petit Robert 1984:343). В русском языке данная грамматическая категория образуется с помощью приставок *по-, за-, про-, на-, с-, при-* и др. В произведениях Г.Газданова, по аналогии с французским языком, происходит замена синтетических форм аналитическими, подтверждая суждение В.Ю.Розенцвейга о том, что это «универсальное явление морфологической косвенной интерференции» (Розенцвейг 1972:46). В частности, в текстах произведений Г.Газданова мы встречаем типично

«французские перифразы»: «...мне вдруг, среди бела дня, **начиналось хотеть спать, и я дремал, сидя в кресле**» (Газданов 1990:505).

Несовпадение правил глагольного управления в двух языках Газданова также привело к нарушению грамматической нормы русского языка под влиянием французского, отразившемуся в индивидуальном стиле Г.Газданова. В частности, нередко встречаются примеры неправильного употребления словосочетаний, когда автор употребляет беспредложную конструкцию вместо предложной или, наоборот, предложную конструкцию вместо беспредложной. Эти синтаксические «перевертыши» также допустимо считать синтаксическими кальками: «*отсутствовать из дому*» (*absenter de*) (Газданов 1996:367); «*говорили с военными словечками*» (*parler de; par*) (Газданов 1990:96); «*надавил лед*» (*presser qch*) (Газданов 1990:151).

В текстах произведений Г.Газданова были выявлены и морфологические интерференции. Нельзя не отметить, что в грамматическом строе русского языка категория вида одна из основных и самых специфических категорий глагола. От категории вида зависят и возможность образования временных форм, и типы спряжения, и лексическое значение многих глаголов. «В системе французского глагола имеется два явления, в которых усматривают категорию вида и которые нередко сопоставляют с русским видом: 1) противопоставление простых и сложных времен; 2) противопоставление точечных и линейных времен» (Гак 1977:158). В текстах Г.Газданова нередко можно встретить предложения, где автор вместо несовершенного вида глагола, который выражает «действие процессности, т.е. не ограниченного пределом», что в приведенных примерах соответствует контексту, употребляет его совершенный вид: «*В один прекрасный день я получил месячное жалование, ушел – и больше **никогда не вернулся** в это учреждение*» (Газданов 1990:318). Это соответствует французскому: «... **je ne suis jamais revenue**...». Согласно правилам русского языка в данном предложении уместнее было бы употребить несовершенную форму глагола: *больше никогда не возвращался*. «Совершенный вид не может употребляться при выражении действия в процессе его протекания, не может обозначать развернутый, развивающийся процесс _ он передает «свернутый», концентрированный целостный факт, ограниченный пределом» (Русская грамматика, 1980:605).

Часто встречаются у Газданова и предложения, в которых при перечислении нескольких глаголов (однородных членов) автор употребляет две видовые формы вместо одной, тогда как согласно «Русской грамматике» для выражения последовательности фактов используется сочетание нескольких глаголов совершенного вида. Используя две видовые формы в данном контексте, автор провоцирует тем самым формально-грамматическое противоречие: «*И неоднократно мне хотелось, разом, в один короткий*

день, забыть все, что мне пришлось **видеть, испытать и узнать**, _ для того, чтобы исчезло это тягостное видение мира...» (Газданов 1990:201). В данном случае и глагол «**видеть**» необходимо было бы облечь в форму совершенного вида: «увидеть» (как и глаголы «**испытать**», «**узнать**»). Встречаются у Газданова также предложения, где использование одной видовой формы глаголов вступает в противоречие с нормой русского языка: «*Всю неделю, работая в Версале, он с нетерпением ждал субботы, потом **одевался** по-праздничному и ехал в Париж, чтобы ночью, на пустынной улице, **произносить** свои едва слышные оскорбления и **грозить** в направлении кафе*» (Газданов 1990:113). Глаголы «**произносить**» и «**грозить**» могли бы быть употреблены в данном контексте в их совершенном виде для указания законченности действия, его ограничения «внутренним пределом, представляющим действие как целостный акт»: «...чтобы **произнести** и **погрозить** в направлении кафе». Автор, используя несовершенный вид этих глаголов, хотел, вероятно, подчеркнуть, что описываемые действия имеют повторяющийся характер, придавая им, таким образом, не совсем русское звучание. Анализ приведенных примеров становится иллюстрацией того, что интерференции в синтаксисе и, шире, _ на уровне грамматики в целом, сказывается не в грубых ошибках, а в «неорганичности» фразы.

Довольно часто встречающимся видом грамматических интерференций является в текстах Г.Газданова выражение категории числа абстрактных имен существительных. Для этих существительных (по крайней мере, для многих из них) естественной формой существования во французском языке оказывается форма как единственного, так и множественного числа: *l'amour / les amours* (вспомним «**les amours du pottier**»), *le loisir / les loisirs* и т.д. В русском языке абстрактные существительные тяготеют к форме единственного числа (хотя, разумеется, не исключена возможность оформления их грамматического числа по стереотипному образцу данной категории: свобода / свободы – политические, социальные, экономические и т.д.). У Г. Газданова семантический класс абстрактных имен получает регулярное воплощение в категориальной форме множественного числа: «*Но в такие дни он много читал, и на это, главным образом, уходили его **досуги***» (Газданов 1996:313); «...доктор говорил правду: **выпитый** стакан вина немедленно вызвал у него **рвоты** и мучительное заболевание» (Газданов 1990:425); «...и он помнил **несколько** **погод** в Испании, России и Италии более отчетливо, чем самые важные события своей жизни» (Газданов 1996: 256). Необычность таких употреблений определяется простой и ясной причиной: неосознаваемой имитацией тех системных форм, которыми актуализируются все имена существительные во французском языке независимо от их семантической отнесенности. Те различия, которые достигают две лингвокультуры в данном

звене их структурной организации, утверждают нас в убеждении, что «дух» французского языка (*l'esprit de langue*) **стремится к воплощению множественного числа абстрактных имен** в гораздо более недифференцированном виде, (т.е. без излишней категоризации), чем это происходит в русском языке. Справедливости ради следует сказать, что и в узусе русского языка последнего времени сформировалась устойчивая тенденция (столь же чуждая «духу» его системы) облекать в форму множественного числа абстрактное существительное «риск», ставшее одним из штампов социально-политической риторики. Получается, что возникают своего рода межъязыковые дублеты (точнее говоря, параллели) там, где их ранее не было: *les risques* / риски. Остается только надеяться, что русский аналог слова *les vomissements* (*рвота*) останется отстраненным от категории множественного числа и будет по-прежнему воплощать его логико-информативное содержание посредством сочетания со словом «приступ».

Нередки случаи интерференции и в словообразовательных моделях. Согласно определению словаря под редакцией М.И.Панова, словообразовательные нормы не допускают употребления в литературных текстах слов, структура которых нарушает принципы сочетания морфем. В произведениях Г.Газданова встречаются слова, построенные по словообразовательным моделям французского языка и, соответственно, отсутствующие в русском языке. Примеры таких дериватов допустимо именовать морфологическими кальками: «*несамоуверенность*» (*l'incertitude*) (Газданов 1990:13); «*неотзывчивость*» (*l'insensibilité, l'indifférence*) (Газданов 1990:44); «*непереходимыми*» (*infranchissables*) (Газданов 1990:128). Морфологическая структура этих слов абсолютно ясна: они образованы от слов «самоуверенность», «отзывчивость», «переходимые» с помощью приставки *не-* по аналогии с французскими словами, например: *incertitude* (*in + certitude*) или *insensibilité* (*in + sensibilité*). В процессах создания антонимических пар оба языка прибегают к помощи отрицательных префиксов: «*in-*» во французской системе и «*не-*» _ в русской. Однако, вопреки реальному существованию такой словообразовательной модели в русском языке, в его лексической системе не имеется только что упомянутых слов, которые были созданы Г.Газдановым в соответствии с данными моделями.

Широко распространены в текстах литературных произведений Г.Газданова и лексические кальки, которые, по мнению многих исследователей, являются одним из самых активных видов влияния чужого языка. Так, например, мы встречаем: «*скелетические тела*» (Газданов 1996:685) вместо предлагаемого БТС «скелетоподобный» (Кузнецов 2001:1194). Французские словари регистрируют именно прилагательное «*squelettique – qui évoque un squelette (par sa maigreur)*» (Petit Robert, 1984: 1857) (**тот, который напоми-**

нает скелет (своей худобой). Г.Газданов употребляет в своем предложении «французский вариант» для выражения необходимого ему понятия. Результатом французско-русской интерференции является и лексическая калька слова «canaliser», к которому обращается автор: «...*все было направлено к тому, чтобы стихийное движение советских людей **канализовать** именно так, как это было нужно и рационально*» (Газданов 1996:679). Словарь «Le Petit Robert» приводит пример использования этого слова в словосочетании: «canaliser la foule» т.е. «направлять толпу, управлять ею». В русском языке слово *канализовать*, БТС не фиксируется.

Ярким примером лексико-семантической кальки является и употребление притяжательных местоимений. Как известно, русский язык отличается от многих других европейских языков наличием немаркированного по категории лица притяжательного местоимения *свой*. Местоимение *свой* именно такого типа (т.е. с отсутствующей маркированностью лица) вытесняется у Г.Газданова под влиянием французского языка притяжательными местоимениями, имеющими, напротив, четкую характеристику лица, как это и положено во французской системе: «***Ты** понимаешь теперь **твое** заблуждение?*» (Газданов 1996:697). Кроме того, в произведениях Г.Газданова часто встречаются фразы, где употребление притяжательных местоимений вообще избыточно: «...*я перегружен цитатами и воспоминаниями о чужих чувствах – и они часто мешали **мне** жить **моей** собственной жизнью*» (Газданов 1996:730).

В текстах литературных произведений Г.Газданова наблюдается использование разного рода лексических заимствований, так называемых «межъязыковых омонимов», одного из вариантов проявления французско-русских интерференций. Автор употребляет заимствованные из французского языка слова, совпадающие с русскими по форме, но неравнозначные по объему значения. Сближение лексических единиц разных языков, причиной которого является, прежде всего, их фонетическое сходство, а затем и вытекающее из него их семантическое употребление, также приводит к произвольным нарушениям языковой нормы. Так, например, у Г.Газданова можно прочесть: «...*я занимался **журнальной** работой...*» (Газданов 1990:302). В данном случае автор использует слово *журнальной*, имея в виду *работу в газете*, _ по-французски *dans le journal*, что не соответствует соотнесенному слову русского языка. Кроме того, в русской системе слово *журнальный* гораздо чаще выступает в составе сочетаний «журнальный стол», «журнальная статья».

Довольно часто в текстах Г.Газданова можно встретить слова и выражения, значения которых читателю понятны, в силу того, что в русском языке существуют синонимичные им однокорневые слова и устойчивые словосочетания, позволяющие понять смысл сказанного. Однако в упомянутых словосочетаниях, употребленных автором, эти слова в современном

русском языке не используются. Следовательно, в аспекте общепринятых правил системы они являют собой нарушения деривационных норм русского языка. Так, у Г.Газданова можно прочесть: *безвыходная нищета...*» (Газданов 1990:127); «...ощущение смертельной тоски и *безвыходности*»; (Газданов 1996:455). Прилагательное «*безвыходный*» естественнее бы звучало в сочетании с существительным «*положение*» или «*ситуация*», тогда как «*нищета*» бывает скорее «*безысходной*», т.е. «безнадежной», так же как и «*ощущение безысходности*» (Кузнецов 2001:69).

В следующем примере лексико-семантическая интерференция становится причиной несоответствия привычной (если не стереотипной) для русского языка сочетаемости слов: «*И подумать только, что я, который раздавал папиросы **пакетами**, вынужден теперь просить одну папиросу у вас*» (Газданов 1990: 236). В русском тексте для выражения понятия «*пачка сигарет*» автор использует лексические средства, калькированные из французского языка «*paquet de cigarettes*». И хотя слово «*пакет*», употребленное в предложении вместо русского «*пачка*», фонетически и информативно несколько сходно с французским, его семантика в русском языке гораздо шире, чем во французском. Несовпадение семантических полей в контактирующих языках довольно часто является причиной лексико-семантической интерференций.

Нарушение правил узуального обращения со словом мы видим и в следующем примере: «*У нее ... были **многочисленные родители**, хронически голодавшие в России...*» (Газданов 1996:305). Французское слово «*parents*» может обозначать, согласно словарю Le Petit Robert, как отца и мать, так и близких и дальних родственников (Parents: A. 1. Le père et la mère; 2. *lit.* Les ascendants. B. 1. Personne avec laquelle on a un lien de parenté). В русском же языке слово «*родители*» однозначно и обозначает только отца и мать. Поэтому употребление данного слова в сочетании с прилагательным «*многочисленные*» неуместно и недопустимо, а у Г.Газданова мы видим абсолютно «французское значение» данного существительного.

Изучая язык произведений Г.Газданова, невозможно не обратить внимания на создание автором целого ряда окказионализмов, которые, однако, не выходят за рамки его произведений, оставаясь на уровне его авторского речетворчества. Индивидуальный билингвизм писателя и отсутствие, по его собственному замечанию, непосредственного контакта с людьми и языком родины являются причиной возникновения авторских языковых лакун, которые и заполняются столь же авторскими окказионализмами: «... немецким отрядом **расстреливателей**...». (Газданов 1996:691); «...муж, любовник, **ухаживатель?**» (Газданов 1990:223); «...убедить женоподобного **гестаписта**...» (Газданов 1996:702); «...**карманчик** Володя Чех» (Газданов 1996:150). Большинство таких образований возникает по аналогии

со словами, имеющими частотные хождения в узусе. Новизна этих слов достигается тем, что они синонимичны общеизвестным словам, употребляющимся в языке, имеют те же корни, но отличаются словообразовательными средствами, которые использованы при их формировании. Способ создания нового, свежего, нешаблонного слова, с точки зрения общепринятого языка – это нарушение его грамматической нормы. По этому пути идет Г.Газданов. Он создает отглагольные существительные «*расстреливатель*», «*ухаживатель*» по аналогии с узуальными: «*читатель*», «*слушатель*», «*покупатель*» и т.п.; а существительные «*гестапист*» и «*карманищик*» имитируют модель, запечатленную в словах «*машинист*», «*таксист*», «*финансист*» и «*часовщик*», «*каменщик*» или «*кладовщик*» и т.п.

Интерференции как результат взаимодействия двух языков в условиях билингвизма, т.е. влияния элементов одной языковой системы на другую, по мнению многих исследователей, чаще рассматриваются как «отрицательный языковой материал». Анализируя примеры французско-русских интерференций на любом уровне (грамматическом или лексическом), обнаруженные в текстах произведений Гайто Газданова, нельзя не отметить тот факт, что наличие таковых в его письменной речи, напротив, способствует созданию особого индивидуального стиля писателя. Стремясь найти нужное слово для выражения той или иной мысли, придать большую экспрессивность образу, возникшему в его сознании, Г.Газданов нередко выбирает именно «французский вариант», создавая тем самым дополнительные коннотации, что способствует раскрытию потенциала русского языка.

Интерферентные явления, наблюдаемые в языке произведений Г.Газданова, несомненно, свидетельствуют о специфике его мироощущения, о некоей маргинальной картине мира личности, сформировавшейся на стыке двух великих культур.

ЛИТЕРАТУРА:

- Гак 1977:** Гак В.Г. *Сравнительная типология французского и русского языков*. Л.: 1977.
- Газданов 1990:** Газданов Г. *Вечер у Клер*. Владикавказ: 1990.
- Газданов 1990:** Газданов Г. *Вечер у Клер*. Романы и рассказы. М.: 1990.
- Газданов 1996:** Газданов Г. *Собрание сочинений*: В 3 т. Т.1: Вечер у Клер. История одного путешествия. Полет. Ночные дороги. М.: 1996.
- Газданов 1996:** Газданов Г. *Собрание сочинений*: В 3 т. Т.2: Призрак Александра Вольфа. Возвращение Будды. Пилигримы. Пробуждение. Эвелина и ее друзья. М.: 1996.
- Газданов 1996:** Газданов Г. *Собрание сочинений*: В 3 т. Т.3: Рассказы. На французской земле. М.: 1996.
- Газданов 1991:** Gazdanov G. *Chemins nocturnes*. Traduit du russe par Elena Balzamo. Paris: 1991.
- Газданов 2002:** Gazdanov G. *Le retour du Bouddha*. Traduit du russe par Chantal Le Brun Kéris. Paris: 2002.
- Розенцвейг 1972:** Розенцвейг В.Ю. *Языковые контакты*. Лингвистическая проблематика. Л.: 1972.

СЛОВАРИ:

Русская грамматика 1980: АН СССР, Институт русского языка. Русская грамматика в 2-х томах. Т.1. М., 1980.

Русская грамматика 1980: АН СССР, Институт русского языка. Русская грамматика в 2-х томах. Т.2. М., 1980.

Кузнецов 2001: Большой толковый словарь русского языка. РАН, Институт лингвистических исследований. Сост. С.А.Кузнецов. Санкт-Петербург, 2001.

Le Petit Robert 1984: Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique. Paris-IX^e, 1984.

SHARLOTA KVANTALIANI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The Unknown Addressee of Akaki Papava's Poem

The emigrant writings of the 1920s gives objective material for evaluation of Georgia's socio-political and cultural life at that time.

In the collection "Sakartvelo" coming out in Munich was anonymously printed a patriotic poem, "A Letter from the Motherland". In 1965 in Buenos Aires was published Akaki Papava's poem "A Letter to a Friend". Textological analysis of these two poems shows that the addressee of the unknown poet's poem was the author's friend Akaki Papava. I hope numerous manuscripts of the unknown writer can be found in Akaki Papava's archive.

Key words: "Sakartvelo", 1924 offer, Akaki Papava

შარლოტა კვანტალიანი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

აკაკი პაპავას ლექსის უცნობი ადრესატი

(20-იანი წლების ემიგრანტული მწერლობა)

გასული საუკუნის 20-იანი წლების ემიგრანტული მწერლობა განსაკუთრებით ფასეულ და ობიექტურ დოკუმენტურ მასალას იძლევა იმდროინდელი საქართველოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების შესაფასებლად.

საქართველოს გასაბჭოების გამო, განსაკუთრებით 1924 წლის აჯანყების ჩახშობისა და დარბევის შემდეგ, ოკუპირებული სამშობლოდან მრავალი ხელოვანი გადაიხვეწა. ემიგრანტები უცხო ქვეყნებში აგრძელებდნენ მოღვაწეობას, მათი უპირველესი საფიქრალი ოცნებად ქცეული სამშობლო იყო. ისინი საზღვარგარეთ აარსებდნენ ჟურნალ-გაზეთებს, სათვისტომოებს, თეატრებს და ა. შ. მიუნხენში გამოდიოდა ემიგრანტული ლიტერატურული კრებული „საქართველო“, სადაც იბეჭდებოდ როგორც სხვადასხვა ქვეყნებში გაფანტულ მწერალთა შემოქმედება, ასევე, საქართველოში, ფაქტობრივად, მძევლებად ქცეულ პოეტთა ცრემლიანი სტრიქონები, რომელშიც აღწერილი იყო იქ დარჩენილთა ტრაგიკული ყოფა, თავისუფლებადაკარგულ პატრიოტთა ტანჯვა.

მიუნხენში გამოშვებულ ემიგრანტულ ლიტერატურულ კრებულში „საქართველო“ დაიბეჭდა ტრაგიკული ჟღერადობის პატრიოტული ლექსი — „წერილი სამშობლოდან“. მას ახლავს რედაქციის მინაწერი: „ეს ლექსი ერთ ჩვენს თანამედროვე ცნობილ მგოსანს ეკუთვნის. იგი დაწერილია 1924 წლის აჯანყების შემდეგ. ხელნაწერად მოიარა მთელი საქართველო და უცხოეთშიც მოაღწია“. რედაქციამ, ეტყობა, იცოდა ავტორის ვინაობა, მაგრამ, გასაგები მიზეზების გამო, არ ასახელებდა მას.

ლექსში შეუფარავად და შეულამაზებლადაა გადმოცემული იმდროინდელი საქართველოს ტრაგიკული ისტორია. პოეტი წერს მეგობარს:

საშინელია ეს დროთა სიგრძე,
ლამის ლოდინი მოკვდეს უშვილოდ,
სადა ხარ, ჩვენი ტანჯვა თუ იგრძნე,
უნდა სამშობლოს ჩქარა ვუშველოთ.

იგი დაწვრილებით უყვება თბილისურ ამბებს თავის მეგობარს:

ძმათა საფლავზე ვიყავ პარასკევს,
სადაც ისვენებს მოლლილი ჯარი...

მზრუნველობას იჩენს ემიგრანტი მეგობრის მიმართ, შიშობს, ვაითუ, ამ ლექსმა ადრესატი ვერ იპოვოს:

ძმაო, არ მინდა შენც დამაობლო,
ჩემი ლექსები სხვის კარზე ჰქროდეს,
თუ პოეზიას არ აქვს სამშობლო,
პოეტს სამშობლო ხომ უნდა ჰქონდეს?!

უცნობი პოეტი რუსი კომუნისტების მიერ დახვრეტილი ქართველი პატრიოტების შესახებ აწვდის ცნობას მეგობარს და ოკუპანტებს ასე ახასიათებს:

ყველა მივიღეთ დებად და ძმებად
ვინც გვასახელა საზიზღარ ქცევით...
ხელზე კორძები დაგვაქვს ბეჭდებად,
ამდენ კუბოთა მალლა ანევით.

ლექსი მთავრდება ერთგვარი ანდერძით:

მშვიდობით, და გთხოვ, რომ ჩემი გვამი,
თუ დაიცხრილა ქალაქის გარეთ,
დანვით და ფერფლი ჰაერნასვამი
პოეტებს თავზე გადააყარეთ.

ჩვენ არ ვიცით, როგორ გაგრძლდა ამ პატრიოტი პოეტის ცხოვრება, სხვა რა შექმნა. საანალიზო ლექსი მაღალმხატვრული პოეზიის ნიმუშია, მას პროფესიონალის ხელი ატყვია, რაც მეტ პასუხისმგებლობას გვაკისრებს, დროულად მივაგნოთ ავტორს. ამ მიზნით, ჯერ კიდევ 1992 წელს (№ 1) აღმანახ „ალგეთში“ დავბეჭდეთ ეს ლექსი და მკითხველს ვთხოვეთ, გამოგვხმაურებოდა, რასაც შედეგი არ მოჰყოლია. 1998 წლის თებერვალში კვლავ დავბეჭდეთ ლექსი, ამჯერად, გაზეთ „კალმასობაში“, იმავე თხოვნით, რასაც ქუთაისიდან მოჰყვა წერილი, პროფესორი ავთანდილ ნიკოლეიშვილი ლექსის ავტორს არა, მაგრამ ამ ლექსის შესაძლო ადრესატს გვისახელებდა. იგი ცნობილი საზოგადო მოღვაწე, მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი აკაკი პაპავა აღმოჩნდა. აკაკი პაპავას ლექსი „პასუხად ძველ მეგობარს“ (პოეზიის დღეს, შვიდ მაისობას), უცნობი ავტორის ნაწარმოების საპასუხოდ უნდა იყოს დანერილი. ამ მოსაზრებას ადასტურებს ზემოთ ხსენებული ლექსების ტექსტოლოგიური ანალიზი.

აკაკი პაპავა თავადაც მონაწილეობდა აჯანყებაში, დაჭრილა კიდევ, შემდეგ კი საზღვარგარეთ წავიდა საცხოვრებლად და იქიდან ადევნებდა თვალს სამშობლოს ბედ-იღბალს, 1962 წელს ბუენოს-აირესში გამოვიდა პოეტის ლექსთა კრებული „უცხო ჭიშკართან“, სადაც შესულია მეგობრის საპასუხო ლექსი, რომელიც ლომას დე სამორაში, 1956 წლის 16 მარტს, დაუწერია. როგორც ვიცით, ეს წელიც ტრაგიკული ქართველებისათვის. შესაძლოა, მარტის გამოსვლებმა მწარე მოგონებები გაუცოცხლა პოეტს და დაგვიანებული პასუხიც დაანერინა. „შენგან მივიღე ბევრჯერ წერილი“, წერს იგი და იხსენებს თბილისში ერთად გატარებულ დღეებს:

ხომ გახსოვს, ორივე აშუღებს ვგავდით,
რითმით ვსუნთქვდით გულგამილები,
ვით შეფიცულნი მუზის შვილები...

აკაკი პაპავა მეგობრის ლექსის ყოველ სტრიქონს ეხმიანება:

მწერ, რომ ღრმა სევდა შენს გულს დააჩნდა,
ჩვენი რაზმების უკან დახვევით,
კორძები ბეჭდათ ხელზე დაგაჯდა
ამდენ კუბოთა მაღლა აწევით.

აკაკი პაპავას ამ ლექსში საქართველოს ისტორიის ყველაზე მწარე ფურცლების რეალისტური სურათია დახატული, რაც აკაკის ბიოგრაფიაშიც აისახა: იგი კოჯრის მთაზე დაიჭრა, „რუსის ყუმბარამ გადაუქროლა“ და კინალამ სისხლისგან დაიცალა, ურიცხვმა მტერმა ქართველთა ჯარი დაშალა, სამშობლო აკვნესდა, დროშები დაიხარა. ამის შემდეგ გადაიხვეწა იგი უცხო მხარეში და „უცხო ქიშკართან ცრემლად იღვრება“, რომ „ასე დათმეს ჩვენი საზღვრები“. პოეტმა ყველაფერი იცის, რაც აქ ხდება, იცის, რომ „იდუმალი ფიცი დადეს“ ქართველებმა და მისმა მეგობარმა „ფიცის დროს“ აღთქმაც თქვა, სამშობლოს გადასარჩენად. აქვე მოაქვს ციტატა მეგობრის წერილიდან: „თან მწერდი: „ჩვენი ტანჯვა თუ გესმის, უნდა სამშობლოს ჩქარა ვუშველოთ“. „გპასუხობ: მზად ვარ ხმაღს წამოვეგო“...

ბოლოს, აკაკიც ფიცს დებს: თქვენთან ერთად ვიბრძოლებ, გზას გავიკვალავთ, თუ არადა, შვიდ მაისს (პოეზიის დღეს) იუდასავით თავს ჩამოვიხრჩობო. ეს საინტერესო მიმოწერა სცილდება ორი ადამიანის პირად ურთიერთობას და მნიშვნელოვან დოკუმენტურ მასალას გვანვდის XX საუკუნის 20-იანი წლების საქართველოს შესახებ. იმ ადამიანთა ტრაგიკულ ბედზე, რომელიც გამოიწვია რუსეთის მიერ საქართველოს გასაბჭოებამ და მისი დამოუკიდებლობის დაკარგვამ.

უცნობი პოეტის „აღმოჩენის“ შემდეგ იმედია, მრავალი საინტერესო და მნიშვნელოვანი დოკუმენტი და ლექსი შეემატება ქართული მწერლობის ისტორიას.

NINO KVIRIKADZE

Georgia, Kutaisi

Kutaisi Akaki Tsereteli State University

Th. Mann's Model of National Mentality During his Emigration

Emigration is an ambiguous phenomenon in creative destiny of Th. Mann. It undergoes several stages, from the period of formation of the artistic worldview, which has been influenced by the German philosophers and essayists as well as Russian, Scandinavian, British, American etc. writers. However, it has not made him a cosmopolitan, strengthening the awareness of his national identity: Th.

Mann remains a German writer (“Where I am, there is Germany”). Th. Mann’s heritage has not been yet fully studied in terms of its relation to the German world outlook and national stereotype mentality. This paper aims to create a complex approach to the aforesaid problem. Th. Mann’s creative consciousness forms a clear idea of national traditions and the German spirit to which he remains faithful throughout his creative life.

Key words: emigration, artistic worldview, national stereotype mentality.

НИНО КВИРИКАДЗЕ

Грузия, Кутаиси

Государственный университет им. Акакия Церетели

Национальная модель мышления Томаса Манна периода эмиграции

Эмиграция – явление неоднозначное в творческой судьбе Т.Манна. Она претерпевает несколько этапов, от периода формирования художественного мировоззрения, на которое оказали влияние как немецкие философы, эссеисты, писатели, так и русские писатели, скандинавские, английские, американские и др. Однако это не сделало его космополитом, напротив, укрепило осознание им своей национальной принадлежности: Т.Манн остается немецким писателем. Значительная часть публицистики Т.Манна, как, впрочем, и художественной его прозы, написана в эмиграции. Вообще он – в немалой степени эмигрантский писатель, и это обстоятельство не следует недооценивать.

Его творческое сознание формирует четкое представление о национальных традициях, границах и немецкой идее, которым он не изменяет на протяжении всей своей творческой жизни. Эмиграция в его творчестве многоаспектна и неоднозначна. Она делится на несколько этапов: от внутренней эмиграции к внешней и связана не только с историческими событиями (Первая мировая война, фашизм и Вторая мировая война), но и с этапами творческого роста. Вынужденное пребывание в Чехии, во Франции, Италии, Америке, Швейцарии не сделало его чехом, итальянцем, американцем, швейцарцем.

Несмотря на неприятие его позиций со стороны немецких и западноевропейских критиков, он ставался немцем в своем понимании триединства национальной немецкой идеи: осознании географических границ, национальных ценностей, немецкой национальной идеи, которые воплощал поэтапно в разных жанрах: романах, эссеистике, юмористических рассказах, а также в языковом стиле.

Н. Вильмонт в своей статье о немецком писателе «Художник как критик» замечает: «Томас Манн в первую очередь художник. Его философия и критическая мысль неотделимы от того наплыва образов, которые не уставала порождать его творческая фантазия. В этом свете было бы правомерно утверждать, что Томас Манн всего более мыслитель там, где он всего более художник» (Вильмонт 1961: 621). Далее автор говорит о манновском феномене – не только как о художнике-философе, но и как о художнике-публицисте – и о неразрывности этих двух ипостасей: «Томас Манн с самого начала своей литературной деятельности, наряду с художественными произведениями – ранними новеллами и первым романом «Будденброки», писал также и критико-публицистические статьи – частью в разъяснение собственного творчества, но также и такие, в которых он высказывался о писаниях своих современников, о немецком классическом наследии, о великих памятниках мировой литературы и, наконец, о значительных общественных и общественно-политических событиях своего времени» (Вильмонт 1961: 621-622).

Рассмотрение наследия Т. Манна в едином аспекте его отношения к немецкому пониманию мира, в аспекте национального стереотипа мышления, в художественном диалоге литератур и культур, несмотря на многочисленные исследования, все еще не стало объектом научного исследования в полном объеме. До сих пор остаются актуальными и востребованными в литературной критике публицистические и критические статьи Т. Манна: статьи, очерки, эссе – «Этот мир», «Брат Гитлер», «Культура и политика», «Германия и немцы», «Художник и общество» и др. Сами названия этих работ, ставших хрестоматийными, посвящены осознанию немецкой ментальности, определению места немецкой национальной культуры в мировом художественном пространстве. Несомненно, Т. Манн высоко превозносит национальную культуру, частью которой ощущает и себя. Однако необходимо учитывать и тот факт, что историко-эстетической предпосылкой этих работ является осознание краха немецкой культуры в преддверии фашизма. Немецкий максимализм, великое наследие идеалистической немецкой философии, абсолютизм духа привели немецкую нацию к краю пропасти. Уже первый роман писателя «Будденброки» овеян чувством падения бюргерства – оплота немецкой нации. Антифашистская тема его публицистики сегодня особенно актуальна. Каждое время вносит коррективы в исследованные целым рядом теоретиков (В. Адмони, Т. Сильман, А. В. Русакова, М. Кургинян, А. Мидделль, Р. Геринг и др.) публицистические работы Т. Манна. Современная теоретическая поэтика требует по-новому пересмотреть известные работы Т. Манна с точки зрения теоретического переосмысления понятий: «творческое поведение писателя», авторская субъективность в

инонациональном окружении, рассмотрении и перекодировка оппозиций: свой/чужой, внутренняя/внешняя оппозиция, а также граница ментальности. Отношение Т.Манна к проблеме немецкого национального архетипа, к фашизму дает возможность по-новому, с точки зрения классического наследия переосмыслить проблему рецепции современной немецкой молодежью отношения к фашистскому наследию. Современный литературный процесс осложняется сегодня противоречивым неоднозначным отношением к классическому наследию. Современная интеграция в сфере литератур отличает-ся теоретическим разнобоям, обозначающим и по-разному осмысляющим классификацию эмиграционной литературы.

В работе предпринята попытка анализа работ Т.Манна, относящихся к периоду эмиграции. При этом учитывается и тот факт, что эмиграционный этап творчества имеет историческую градацию, которая повлияла на творческое поведение и мышление писателя. Избранный нами подход учитывает и современное неоднозначное отношение к классической литературе. Однако необходимо помнить, что хрестоматийные произведения Т.Манна – это не застывшие памятники литературы, а произведения, дающие ответ на отношение к тоталитарным системам. Классическое наследие немецкого эстета и критика обладает научным прогнозированием. Все аспекты затронутых нами проблем не могут быть исследованы, тем более что они получили освещение в целом ряде работ (В. Адмони, Т. Сильман, А.В. Русакова, М. Кургинян, А. Мидделль, Р. Геринг и другие). Наш интерес сосредоточен на определении историко-социальной преемственности в художественно-публицистическом наследию Т.Манна в разные периоды эмиграции; особый интерес составляет проблема видоизменения его авторской позиции, которая вызвана и отношением писателя к меняющемуся миру; анализируется его отношение к сущности нацизма, фашизма, шовинизма на разных этапах. Тем самым теоретической предпосылкой в данной статье считаем высказывание писателя: «Где я, там и Германия ...» («Wo ich bin, da ist Deutschland...»). Эта установка на оппозицию малой родины по отношению к внешнему миру: микромир/макромир. Ошибочно было бы считать, что в этой оппозиции первая часть является константной. Предпринятый нами анализ показал, что обе эти части находились в процессе самоопределения: каждый исторический этап эмиграции ставил писателя перед проблемой самоопределения, противопоставления своей творческой индивидуальности другой национальной среде: немец и итальянец, немец и француз, немец и американец, немец и швейцарец ... В докладе предпринята попытка создания комплекса по означенной проблеме. Подобный подход будет способствовать современным требованиям понимания понятий: внутренняя и внешняя эмиграция Томаса Манна, ее рецепция в творчестве

писателя, мета- и внутритекстовый диалог с национальными литературами и культурами периода эмиграции.

На протяжении творческого пути Манн написал целый ряд больших и малых эссе, до Первой мировой войны черпая темы в области культуры, затем подключив и сферу политики. Ряд крупных эссе Манна посвящен трём кумирам его юности – Шопенгауэру, Ницше и Вагнеру, а также И.В.Гёте, Л.Н.Толстому, Ф.М.Достоевскому, Ф.Шиллеру, З.Фрейдю и др. Политические его эссе – это размышления о двух мировых войнах и возникновении гитлеризма.

Прежде чем рассмотрим эссе Т.Манна непосредственно эмиграционно-го периода, в которых он, наряду с другими вопросами, вскрывает античеловеческую сущность фашизма, нацизма, шовинизма, показывая, насколько пацифизм и конформизм могут быть чреваты и губительны не только для одного народа, но и для всей человеческой цивилизации, в нескольких словах рисуем понимание писателем данных проблем на предыдущих этапах жизни и творчества.

Оставаясь гуманистом и продолжателем высоких традиций немецкой культуры, Т.Манн продолжительное время перед Первой мировой войной и после нее примыкал к консервативному лагерю. В первой статье Т.Манна «Бильзе и я» (1906) уже предугадывается шопенгауэровское трагическое противостояние искусства всему реальному миру, всякой действительности.

В дальнейшем шопенгауэровская философия в публицистике Т. Манна выльется в откровенный шовинизм, что будет особенно четко проявляться на примере сборника «Рассуждения аполитичного» («Betrachtungen eines Unpolitischen») (1918). Это произведение можно назвать поэтическим, потому что в нем публицистом воспевается святость войны 1914 года и оправдывается кровопролитие, которое происходит на этой войне. Оно, равно как и небольшие эссе времен войны, представляет собой попытку немецкого патриота-консерватора оправдать позицию своей страны в глазах демократического Запада. Т.Манн в своих «Рассуждениях» отстаивает идею собственной избранности, а также избранности всей немецкой нации (Mann 1961: 94 -213). Волю Германской империи он навязывает другим народам и настаивает на том, чтобы они ей подчинились во имя собственного блага. Эта война – судьба, и, по мнению публициста, глупо противиться ей. Помимо идей Шопенгауэра, здесь можно увидеть мысли другого немецкого философа – Фридриха Ницше, философские представления которого оказали воздействие на Т.Манна и его произведения в не меньшей степени, чем идеи Шопенгауэра. В этом сборнике, писавшемся во время Первой мировой войны, особенно четко прорисовывалась присущая А. Шопенгауэру националистическо-консервативная позиция Манна: «Experte zu machen, ist beschwerlich. Wenn es mir aber gelungen ist, mir obgleichen Zitaten unsere Ra-

dikalisten, Republikaner, Recht- und Macht-Antithetiker und Revolutionsschulmeister zu ärger, so soll ich mich die Mühe nicht getreuen» (Mann 1961:121). Вслед за ницшевской «священной» связью поэзии войны, художника и солдата, молодой публицист признавал особую избранность Германии (Mann 1961:199). Ведя полемику с Р.Ролланом, со своим старшим братом Генрихом Манном, антимилитаристски настроенной литературной молодежью Германии, немецкий писатель все свои мысли сводил к настойчивой защите своей независимости, надпартийности, аполитичности, провозглашенной им еще в статье «Бильзе и я». Подобно Ф. Ницше, который называл себя последним аполитичным немцем, молодого публициста не интересует понятие «свобода»: «Я ненавижу политику, – заявляет он в статье, – политическая свобода меня не интересует» (Цит. по: Русакова 1975: 45). Поэтому демократию публицист отвергал, так как она политика и ненемецкое, как и всякая политика, потому что «это вообще ненемецкое, немецкий бюргер не связан с политикой» (Цит. по: Русакова 1975: 45). Согласно философским взглядам Ф. Ницше, «жестокость, насилие, рабство, опасность, все злое, страшное, тираническое» служат возвышению человека и его духа, как и их противоположность. Отсюда и провозглашается публицистом аполитичность вместе с ненавистью к «интересам других», к философии национальных преобразований.

Лейтмотивом его «Рассуждений» было противопоставление старой, утомленной «латинской цивилизации» молодой, многообещающей германской культуре. Он писал: «Я убежден, что прогресс, революция, современность, молодость, новизна сегодня находятся в Германии – несмотря на все и всякие обстоятельства, которые усложняют и затемняют ход вещей» (Цит. по: Русакова 1975: 45).

В 1922 году вышло второе издание «Рассуждений аполитичного». Но этот год стал последним, когда Томас Манн высказывал ницшеановское презрение к западной (римской) цивилизации, шопенгауэровское прославление судьбы, мечты о великой, достойной планов Фридриха Германии, которая совершит прорыв в число первых держав мира путем крови и силы. В этом же 1922 году из-под пера публициста выйдет отповедь собственным «Рассуждениям» – эссе «О немецкой республике». В этом своем публицистическом произведении он уже начинает отказываться от своих прежних идей, начинает отворачиваться от своих учителей Ницше и Шопенгауэра, говоря о защите Веймарской республики и о достигнутых ею свободах слова, совести и других правах, зафиксированных в Веймарской конституции – *начинается эволюция национального мышления писателя*. С этого момента Манн-художник и Манн-публицист постепенно становится на противоположный прежнему идеологический путь. К концу 20-х годов Томас Манн приходит к мысли об ответственности духа, то есть интеллигенции, за

практическое воплощение идей. Трезвость рассудка помогла ему выбраться из шовинистско-националистической ямы, которая препятствовала его художественному и публицистическому росту. Он ясно видел, как в Германии на протяжении одного лишь десятилетия (1918-1928) сумели очень быстро насадить расовые предрассудки, культ силы, жестокости и зла и подготовить немецкий народ к фашизму. Уже тогда он заявляет, что политика должна стать делом каждого, что «башня из слоновой кости» является «анахронической глупостью», что тот художник, который теперь, когда политика так близко касается всех, попытается остаться от нее в стороне, не только не сможет создать ничего нового и ценного, но и поставит под удар свое старое творчество». Итак, Т. Манн начинает бить тревогу за будущность своей страны и мира в целом. Так появляются романы «Волшебная гора» и «Лотта в Веймере». Идея ответственности как философская категория приобретает не менее актуальное и значимое звучание и в публицистике Манна: «Гете как представитель бюргеровской эпохи» (1932), «Страдание и величие Рихарда Вагнера» (1933). В 1929 г. Манн получает Нобелевскую премию по литературе за его способность примирить «поэтическую приподнятость, интеллектуальность с любовью ко всему земному, к простой жизни». В 1930 г. Манн произносит речь в Берлине, озаглавленную «Призыв к разуму» (“Ein Appell an die Vernunft”), в которой он ратует за создание общего фронта рабочих-социалистов и буржуазных либералов для борьбы против нацистской угрозы.

Эмиграция

В 1933 году Томас Манн совершил поездку по стране с чтением лекций и отрывков из собственных произведений. В очерках и речах, которые писатель произносит в эти годы по всей Европе, звучит резкая критика политики нацистов; Манн также выражает симпатии социализму, когда социалисты встают на защиту свободы и человеческого достоинства. Из этой поездки Т.Манн не вернулся в Мюнхен, а через Голландию, Бельгию и Францию эмигрировал в Швейцарию и обосновался в городе Кюснахте на берегу Цюрихского озера. Идеологи Третьего рейха приложили немало усилий, интриг и провокаций, чтобы вернуть в Германию писателя такого ранга: лишали почетных званий распускали клеветнические измышления, однако Т.Манн считал вслед за великим Гете, что можно менять взгляды, но нельзя изменять принципам. В 1936 году он был лишен немецкого гражданства и принял чешское.

В 1938 году Томас Манн эмигрировал в США и в 1944 принял американское гражданство. Писатель, достойно представляющий свой народ, признанный им и горячо любимый, вынужден был расстаться прежде всего со своим читателем. Этим объяснялось его молчание в первое вре-

мя. После выступления некоего Корроди в «Новой цюрихской газете», утверждавшего, что Томас Манн занят переоценкой ценностей, «осмысливает дело национал-социализма» и скоро вернется на родину, писатель ответил гневным письмом редактору этой газеты: «Глубокое убеждение, ежедневно подтверждаемое и питаемое тысячами человеческих, моральных и эстетических впечатлений и наблюдений, в том, что современные властители Германии ничего не могут принести хорошего ни Германии, ни миру, — это убеждение вынудило меня покинуть страну, с духовными традициями которой я сроднен значительно глубже, чем те, что уже в течение трех лет никак не отваживаются отказать мне перед всем миром в принадлежности Германии». Т.Манн – единственный немецкий писатель-эмигрант, получивший в Америке широкое общественное признание и ставший некоронованным королем литературной эмиграции. В 1938 году в номере от 22 февраля «Нью Йорк Таймс» он отмечал: («Где я, там и Германия» – «Where I am, there is Germany»).

Программные эссеистические и публицистические произведения Томаса Манна периода эмиграции – это «Культура и политика» (1939), «Брат Гитлер» (1938), «Германия и немцы» (1945), «Философия Ницше в свете нашего опыта» (1947), «История 'Доктора Фаустуса'. Роман одного романа» (1949), «Мое время» (1950), «Германия и немцы» (1945), «Художник и общество» (1952) и др. В них ***национальное мышление писателя находит наиболее полное воплощение.***

Покинув Германию, Томас Манн напряженно следил за тем, что происходило в его стране. Он приходил к выводу, что поджог рейхстага с равным успехом могли совершить как нацисты, так и коммунисты. Впоследствии Манн не раз возвращался к причинам успеха гитлеризма – в частности, в докладе «Германия и немцы» (1945), где писатель стремился не только донести до американской аудитории свое понимание духовных истоков, предпосылок нацизма, но и создать некую модель «немецкости», чтобы именно с ней победители соотносили свой гнев и свое милосердие.

«Германия и немцы»

Ввод эссе Т.Манна «Германия и немцы» (“Deutschland und die Deutschen”) в современный литературно-критический обиход сталкивается с определенными трудностями. С одной стороны, высказываются суждения, что классическая литература достаточно изучена и интересует критиков лишь как памятник истории литературы. Возможен и другой подход, которым мы оперируем: даже небольшое по объему эссе классика немецкой литературы Т.Манна проецируется на сегодняшнее время и способствует формированию феномена границ, истории нации; столь символично появление названного произведения «Германия и немцы» в один из самых тяжелых моментов немецкой истории – это 1945-ый год.

Парадокс заявлен во вступлении словами: « ... я уже несколько месяцев как американский подданный...» (Манн 1961:303). Весь строй эссе, весь смысл опровергает этот постулат. Т.Манн был и остался немцем, последняя строка текста противостоит первой: «В милосердии, которое так насущно необходимо сейчас Германии, нуждаемся мы все» (Манн 1961:326). Между этими полярными рассуждениями – сам автор, с его немецкой страстностью, нетерпимостью к фальши, максимализмом чувств, знанием основ немецкой жизни во всех ее проявлениях.

Деидеологизация современной литературной критики в целом дает возможность рассматривать критическое наследие Томаса Манна в аспекте современного диалога литератур и культур. Эссе «Германия и немцы» посвящено выявлению архетипа немецкой нации в синтезе исторического времени, философских, социополитических исканий вплоть до событий национальной катастрофы – войны 1945 года. Стереотип немецкого мышления выводится автором не столько критическим, сколько художественным видением. При всем противоречивом отношении к пониманию вопроса и соответствующей оценке рассматриваемого произведения в критике, необходимо указать на публицистичность стиля эссе и решительность автора, взявшего на себя смелость проследить генезис немецкого архетипа от формирования до современности. Чудовищную катастрофу, которая постигла немецкую нацию, Т.Манн рассматривает в плане детерминированного итога, определившего новый взгляд на мировой литературный процесс, культуру в целом. Противоречивость психологии немецкой нации, феномен мышления, поведения определены автором с точки зрения дифференцированного подхода к другим национальным культурам. Историко-культурологический подход к пониманию эссе предполагает комплексный подход исследования, т.е. рассмотрения работы в социологическом, психологическом, историческом, культурологическом планах, что позволит выявить творческое поведение автора (ТПА), определить новые грани его мышления. Так, например, культурологический аспект труда показывает отношение автора к музыке, ее демоническому, отрицательному воздействию на немецкую натуру. В этом отношении стереотип феномена нации у Т.Манна перекликается с известным тезисом Л.Толстого, высказанным в статье «Об искусстве», об отрицательном воздействии музыки на человека. Известно само высказывание Т.Манна о влиянии Л.Толстого на его творчество. Экскурсе в историю музыки отчасти верен, когда касается характеристики музыкальных жанров, стилей, инструментов. Культурологический аспект позволяет оценить авторский подход к немецкой «Фаустиане» на данном историческом этапе литературного процесса.

Немецкий архетип – «продукт музыкально-немецкой самоуглубленности», однако противопоставлен в его отношении к свободе, которую автор рассматривает в личностном и политическом аспектах. Автор противо-

поставляет понятия «национальное» и «националистическое», т.е. в своем литературном эссе, в форме откровенной беседы с читателем, закладывает предпосылки понятия возрождения национальной идеи, проследивая, по сути, исторические этапы ее формирования. В понимании Т.Манна – художника, а не литературного критика – национальная идея рассматривается как систематизированное обобщение национального самосознания; она представлена прежде всего в отношении к литературе и культуре. В тексте эссе в непринужденной форме выражены наиболее характерные аспекты национальной идеи: историческая судьба народа, генезис нации, ее историческая и культурная миссия. Томас Манн подчеркивает актуальность германской проблемы, актуальность исследования загадки характера и судьбы народа, который принес миру столько неоспоримо прекрасного и великого и в то же время неоднократно становился роковым препятствием на пути его развития. Он отмечает, что именно страшная судьба Германии, чудовищная катастрофа, к которой она пришла, завершая новейший период своей истории, – именно это и привлекает всеобщий интерес (Манн 1961:305). Совершенно справедливо писатель считает, что если человек родился немцем, значит он волей-неволей связан с немецкой судьбой и немецкой виной; а в желании отойти на известную дистанцию, чтобы обеспечить себе возможность критического суждения, по его мнению, еще не следует видеть измену. Нельзя не согласиться с ним в том, что если человек пытается сказать правду о своем народе, прийти к этой правде можно только путем самопознания.

Затрагивается вопрос отношения Германии к другим народам, в частности проблема «европоцентризма». Говоря о противоречивой стихии немецкой психологии, Т.Манн высказывает мысль о том, что «в натуре немца сочетаются потребность общения с миром и боязнь перед ним, космополитизм и провинциализм» (Манн 1961:305). Он проводит параллель между громадной, могущественной Германской империей и крохотной Швейцарией и отмечает, что Швейцария, нейтральная, многоязычная, проникнутая французским влиянием и овеваемая ветром Запада, была на самом деле в гораздо большей степени «миром», Европой, чем Германия, где слово «интернациональный» давно уже стало бранным эпитетом. Причину этого Т.Манн видит в оригинальности немецкого мышления и немецкого душевного строя – в немецкой отчужденности от мира, в немецкой далекости от общемировых вопросов, глубокой отрешенности от всемирного бытия, что приобретает новейшую, националистическую форму.

О чем бы он ни писал, он проецирует свои мысли как на свой прошлый художественный опыт, так и на будущее. Так, например, немецкий мир – макромир – воспринимается через призму микромира – город Любек. И Любек – это есть маленькая миниатюра Германии, с ее косностью, затхлостью, с ее бюргерством, с упадком этого бюргерства, Любек – это принадлежность Германии. Иными словами, трагедия Германии – 1945-ый год – началась еще

тогда, с периода упадка и гибели бюргерства. Эта всепоглощающая пошлость, это противостояние пошлости, с которой не совладать, – все это идет из Любека. Протестантский Любек, как это видит Т.Манн, отмечен печатью глубокого готического средневековья, но это выражается не только в панораме города с его башнями и шпилями, не только в живописных бюргерских домах, а и в том, что в самой атмосфере города осталось нечто от духовного склада людей, живших в последние десятилетия пятнадцатого века – это «истеричность уходящего средневековья» (Манн 1961:307). Разумеется, подобный вывод позволяет писателю сделать именно то, что начальную пору своей жизни он провел в этом городе и прочувствовал его изнутри.

Томас Манн пытается дать читателю возможность почувствовать таинственную связь немецкого национального характера с демонизмом; связь эту, по признанию писателя, он познал сам в результате собственного внутреннего опыта. Отмечая, что черт (черт Лютера, черт «Фауста») представляется ему в высшей степени немецким персонажем, писатель считает, что наступил момент, когда нужно взглянуть на Германию именно в данном аспекте – то есть в аспекте героя-одинокого мыслителя (Фауста), который, желая насладиться всем миром и овладеть им, прозакладывает душу черту. Здесь же Т.Манн рассматривает вопрос немецкого национального характера в разрезе музыки, считая ошибкой то, что легенда и поэма не связывают Фауста с музыкой. Фауст, по мысли Т.Манна, обязательно должен быть музыкальным, быть музыкантом, поскольку музыка – это «область демонического ... христианское искусство с отрицательным знаком ... самое страстное искусство, абстрактное и мистическое» (Манн 1961:308-309). Итак, Фауст, как воплощение немецкой души, должен быть музыкален, ибо отношение немца к миру абстрактно, то есть музыкально. «Глубина» немецкой души, по мнению Т.Манна, состоит в ее музыкальности, «в том, что называют ее самоуглубленностью, иначе говоря, в раздвоении человеческой энергии на абстрактно-спекулятивный и общественно-политический элемент при полном преобладании первого над вторым» (Манн 1961:303). С музыкальностью немецкой души Т.Манн связывает грандиозную фигуру Мартина Лютера, который воплощал в себе немецкий дух и был необыкновенно музыкален. Не отрицая заслуг Лютера в истории развития Германии, Т.Манн в то же время и критикует его. Писатель признает, что Лютер был великим и сугубо немецким человеком, что он спас христианство, воспринимая его с наивно крестьянской серьезностью в эпоху, когда его нигде уже не принимали всерьез. Однако Томас Манн (принадлежавший к лютеранской части немецкого населения) «с большой четкостью исторического мышления указывает на пагубную роль, которую сыграли в немецкой жизни реформация, Мартин Лютер и лютеранская церковь» (Вильмонт 1961: 625). «Мартин Лютер, – пишет Т.Манн, – был борцом за свободу, но на сугубо немецкий лад, ибо ничего не смыслил в свободе. Я имею здесь в виду не свободу хрис-

тианина, а политическую свободу гражданина» (Манн 1961:311). Т.Манн не одобряет негативного отношения Мартина Лютера к народу, не одобряет его яркой ненависти «к Крестьянской войне, победа которой, несмотря на религиозный характер движения, дала бы немецкой истории совсем другой, более счастливый оборот» (Манн 1961:303). Как считает Н.Вильмонт, в этом смысле Лютер, проповедовавший безграничную свободу совести, был в то же время «опасным насадителем пресловутой немецкой внутренней свободы под защитой реакционных властей, а тем самым и духа законопослушной, мрачной реакционно-мещанской демократии» (Вильмонт 1961: 656), без поддержки которой ни Вильгельм II, ни Гитлер не могли бы, конечно, и мечтать о своей захватнической политике.

В связи с проблемой «европоцентризма» мысли автора обращены к Гете, к его противостоянию по отношению к пониманию «европеизации». Феномен Гете Т.Манн видел в том, что он так радостно принимал все широкое и великое: преодоление национальной ограниченности, идею всемирного германства, мировой литературы (Манн 1961:316). Говоря о противопоставлении народной силы и цивилизации, об антитезе «Лютер – утонченный педант Эразм», писатель подчеркивает, что Гете преодолел эти противоположности и примирил их. Гете, по мысли Т.Манна, «олицетворяет собой цивилизованную мощь, народную силу, урбанистический демонизм, дух и плоть в одно и то же время, иначе говоря – искусство... С ним Германия сделала громадный шаг вперед в области человеческой культуры...» (Манн 1961:303). Т.Манн ставит проблему влияния великих людей на самосознание нации, о том, в какой мере они определяют национальный характер, оказывают на него формирующее воздействие своим примером и в какой мере сами они являются его воплощением и олицетворением, – ставит данную проблему, но не разрешает ее. В вопросе идеи всемирного германства Т.Манн солидаризируется с Гете: «Будучи американцем, я – гражданин мира, каковым, в силу своей природы, является всякий немец, при всей свойственной ему нелюдимости, робости перед миром, причины которой следует искать то ли в его кичливом самомнении, то ли в прирожденном провинциализме, – своеобразном национально-общественном комплексе неполноценности, а, быть может, в том и другом вместе» (Манн 1961:304).

Проявлением немецкой самоуглубленности (“Innerlichkeit”) – прекраснейшего свойства немецкой природы – Т.Манн считает немецкий романтизм, рассматриваемый им также в разрезе феномена немецкой нации. По словам писателя, заслуги немецкой романтической контрреволюции перед историей духовной жизни поистине неопенимы; немецкий романтизм, как выражение немецкого духа, немецкого романтического бунта, дал европейской мысли глубокий живительный импульс, хотя сам не взял от европейского демократизма какие-нибудь полезные для себя истины. Романтическая Германия предстала перед миром как могучая держава, ведущая реалистичес-

кую политику, как цитадель бисмаркизма, как сила, создавшая, казалось бы, неизбежно здоровую и могущественную Германскую империю. Однако, как с сожалением замечает автор, немецкий романтизм, в силу двойственности своей натуры (с одной стороны, вознесение жизненного над абстрактно-нравственным, с другой – родственность смерти), на исконной своей родине опустился до жалкого уровня черни, до уровня Гитлера и «выродился в истерическое варварство, в безумие расизма и жажду убийства, и теперь обретает свой жуткий конец в национальной катастрофе, в небывалом физическом и психическом коллапсе» (Манн 1961:324).

Т.Манн критически оценивает современное умонастроение в Германии. Он негативно относится к тому факту, что врожденный космополитизм немцев, как духовный атрибут древнего сверхнационального государства, превратился в стремление к европейской гегемонии, более того – к мировому господству, т.е. в среде немцев, в руках немцев добро переродилось в зло, хорошее стало дурным. Писатель с горечью отмечает, что этот космополитизм перешел в свою прямую противоположность – в наглый и опасный национализм и империализм, что немцы подставили на место национализма нечто более современное: лозунг расизма, который увлек их по пути чудовищных злодеяний и вверг всю страну в пучину неслыханных бедствий (Манн 1961:320). Автор, исследуя феномен немецкой нации и излагая тем самым, по его собственным словам, историю немецкой «самоуглубленности», фактически возражает против механического деления Германии на «добрую» и «злую». Он доказывает, что немецкий фашизм «порожден глубокими историческими причинами и что, следовательно, полное его искоренение – дело нелегкое» (Манн 1961: 477). В заключение Т.Манн выражает надежду, что искоренение нацизма будет благоприятствовать дальнейшему развитию Германии, поскольку, по его мнению, «весь этот социальный гуманизм, выходящий далеко за пределы буржуазной демократии...» не может быть «чужд или враждебен немецкой натуре» (Манн 1961:303).

Т.Манн смог поставить вопросы, актуальные для формирования национального самосознания и мышления в переломный момент истории, вопросы далеко не литературного характера. Заслуга автора состоит в том, что сам спектр намеченных проблем обозначен как задача преодоления кризиса, как задача выхода Германии из кризиса. Составные этой проблемы закрепились в немецком сознании уже после смерти писателя – в выдвижении тезиса о полицентризме, о возможности диалога между разными культурами и литературами, символично сформулированном в год объединения Германии.

Итак, мировоззренческая концепция Т. Манна менялась, и он эволюционировал на протяжении всей своей литературной жизни. Находясь на реакционно-шовинистических позициях, пребывая в «башне из слоновой кости» первого десятилетия XX века, к началу 30-х годов он вступил на совсем иную общественно-политическую стезю. В период эмиграции национальная модель мышления Томаса Манна находит свое полное завершение.

ЛИТЕРАТУРА:

Адмони ... 1960: Адмони В., Сильман Т. Томас Манн: *Очерк творчества* // Л.: Сов. писатель, 1960.

Вильмонт 1961: Вильмонт Н. *Художник как критик* // Т.Манн. Полн. собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10. М.: Худ. лит-ра, 1961.

Манн 1961: Манн Т. *Германия и немцы* // Т.Манн. Полн. собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10. М.: Худ. лит-ра, 1961.

Мотылева 1976: Мотылева Т.Л. *Томас Манн (после 1918 г.)* // История немецкой литературы в пяти томах. Т.5. М.: Наука, 1976.

Русакова 1975: Русакова А.В. *Томас Манн*. Ленинград: Изд. Лен. ун-та, 1975.

Mann 1961: Mann Th. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Berlin-Darmstadt-Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1961.

JULIA LEVCHUK

Ukraine, Lutsk

Lesya Ukrainka Eastern European National University

Actualization of National Mythologeme in the Conditions of Foreign Topose (Lesia Ukrainka's «The Forest Song»)

In the article the author examines the problem of creativity in terms of emigration, particularly Lesia Ukrainka's stay in Georgia, where she has created a drama-extravaganza «Forest Song». Attention is given to the function mythological scheme in the study text as a universal scheme in the world. An important aspect in this study are the mnemonic features of writer, her ability to extract from memory long ago assimilated the information. In addition, the article refers to the issue of cultural (collective) memory, mechanisms that triggered unconsciously. The theory of collective memory is very closely connected with the concept of «collective unconscious» of C. G Jung, which allows the researcher to talk about «the interaction of cultures» (in Y. Lotman), in this case, the Georgian and Ukrainian.

Key words: *mythological scheme, drama extravaganza, mnemonic abilities, collective memory.*

Ю. А. ЛЕВЧУК

Украина, Луцк

ВНУ

**Актуализация национальной мифологемы в условиях
иностранного топоса
(«Лесная песня» Леси Украинки)**

Известно, что Лесья Украинка длительное время жила в Грузии, а её великолепный шедевр – «Лесная песня» (1911) написан в Кутаиси, как не странно. Обстоятельства в жизни писательницы складывались таким образом, что она была вынуждена много уезжать за границу, в частности в те страны, где климат был оптимальным для её здоровья. Конечно же, это не была эмиграция по идеологическим причинам, но, тем не менее, это были далеко не добровольные решения: Лесе Украинке всегда было тяжело физически и морально, находясь вдали от родной земли.

В основе «Лесной песни» – мифы Западного Полесья демонологического характера. Рассказы о мавках, лесовиках, русалках и других персонажах Лесья Украинка слышала еще в детстве. Все эти образы находились в памяти поэтессы всю жизнь и всплыли наружу практически в самом конце этой жизни (до 1 августа 1913 года оставалось совсем немного), к тому же автор находился далеко от тех мест, о которых писал. Цель исследования – найти механизмы воссоздания в памяти давно усвоенной информации. Эффективным в этом плане есть когнитивное литературоведение, в частности – мнемопоэтика, ведь именно этот аспект когнитологии занимается вопросами памяти, воспоминания, забвения и т. п.

Драма-феерия «Лесная песня» – это микрокосмос, в котором всё действует по другим законам (имеется в виду мир мифических существ). Мифологема являет собой некую универсальную схему, присущую в сознание человека помимо его воли. Мифологемы одного этноса очень часто имеют сходства с мифологемами других этносов. Ощущение этого сходства возникает на подсознательном уровне, вследствие чего в памяти начинают актуализироваться архаические образы.

С. Кочерга утверждает, что Лесья Украинка активно интересовалась гностическими трудами, касающимися веры, как христианской, так и других религий. Именно потому поэтесса, по мнению исследовательницы, это «личность, которая благодаря своей вере способна подняться и уйти вопреки общепринятому, даже если оно освящено клерикальными авторитетами ... Не странно, что поиски таких личностей логически выводят Лесью Украинку к неканоническим истокам, ересям и их учениям. Не менее важной

для неё была загадка времени: почему маргинальные верования, которые столетиями пытались стереть каноническое христианство, не исчезают, а сохраняют свою потенцию к жизни?» (Кочерга 2010:194). Леся Украинка действительно очень активно интересовалась как христианскими учениями, так и языческими. «Лесная песня» базируется в основном на языческих верованиях, которые существуют уже не столь свободно, а параллельно христианству, то есть вера во все эти лесные существа является ересью и богохульством с точки зрения доминирующей религии.

М. К. Кадубина, исследуя жанровую природу «Лесной песни», приходит к заключению о том, что в этом произведении воссоединились жанры сказки как идеального мира и жанр трагедии как мира, наполненного злом (Кадубина 2004:76). Нельзя утверждать, что «Лесная песня» это симбиоз только двух вышеуказанных жанров, поскольку здесь можно увидеть и жанр собственно драмы, и поэмы, и легенды, и мифа. Феерия – жанр, который не возник сам по себе, он скорее всего есть результатом взаимодействия нескольких жанров. И это не только в Леси Украинки, точно так же можно говорить и о «Marchendrama» у Г. Гауптмана. В этом состоит особенность жанра драмы-феерии, потому как «феерия предусматривает значительно высшую степень универсализированности идейно-проблематического уровня, неисчерпаемость трактовок которого возможна именно благодаря максимальной условности характеров, событий и хронотопа» (Десятова 1999:57). В свою очередь эта глубина и неисчерпаемость смыслов возникает на уровне мифа, который представлен в жанре драмы-феерии как мифологема, то есть «осколок» мифа, некая схема (образная, сюжетная), которая движет события в драме-феерии. Другими словами мифологема составляет основу исследуемого жанра и имеет в себе тот объём информации, которую мы назовём национальной памятью.

По поводу понятия коллективной памяти, достаточно недавно разработанного, М. Лановик размышляет следующим образом: «Психические структуры каждой нации вырабатывают собственные уникальные матрицы коллективной памяти, подсознательные компоненты, которые проникают в процесс писания и чтения, проявляются видимо, «материализуясь» главным образом на уровне стиля. Уже в начале XX в. проблема национального стиля связывалась не только с отображением в языке мировоззренческой системы народа, но и была углублена пониманием стиля эпохи. Ведь каждая эпоха обогащает внутреннее значение даже отдельного слова или образа новыми значениями, оттенками значения, дополняет новыми ассоциациями» (Лановик 2011:177). То есть национальная мифологема – это часть национальной памяти (этих мифологем может быть очень много), и в определённых условиях эта мифологема актуализируется. Кроме того первобытное (мифическое)

мышление и детское мышление очень близки по своей сути, поэтому мифы Западного Полесья (а их Леся Украинка усвоила ещё в детстве) так крепко удержались в памяти поэтессы. Это свидетельствует о двух механизмах воспоминания: первый касается индивидуальной памяти, которая исходит из детских (основанных на эмоциях) впечатлений, второй срабатывает на уровне коллективной памяти, которая основана на архетипах, национальном менталитете.

О. В. Переходцева выделяет «три самые влиятельные концепции памяти в литературоведении, которые достаточно эмпирически сформировались к настоящему моменту: память литературы, память в литературе и литература в культурной памяти» (Переходцева 2012:158). «Память литературы» (memory of literature) – это концепция, приписывающая символической системе «литература» свойство памяти, согласно которой литературные произведения и их эстетические формы «помнятся» авторами, читателями, институтами» (Переходцева 2012:159). С этой точки зрения жанр «драмафеерия» это дань зарубежной литературной традиции, ведь Леся Украинка активно читала и Гапмана, и Метерлинка, и Ибсена. Именно эти писатели заложили фундамент фантастической драмы, в которой действуют мифические персонажи. «Второй принципиальный подход к изучению постановки проблем памяти в литературоведении – концепция *памяти в литературе* (memory in literature) – занимается изучением репрезентаций механизмов памяти в литературном произведении. Здесь в центр становятся отношения между литературой и внехудожественной реальностью» (Переходцева 2012:161). Этот подход касается механизма памяти конкретного писателя (в данном случае Леси Украинки). Известно, что именно в детстве поэтесса узнала о таинственном мире лесных существ. Также известно, что дети очень впечатлительные, им нравится то, что по сути своей есть загадочным, тайным, запрещённым, страшным и т. д. В письме к матери Леся объясняет какраз тот факт, почему она вдруг решила написать «Лесную песню»: «Мне кажется, что я просто вспомнила наши леса и загрузила по ним. А то ведь я издавна эту мавку “в уме держала”, ещё аж с того времени, как ты в Жаборице мне что-то про мавок рассказывала, когда мы шли каким то лесом с маленькими, но очень пышными деревьями. Потом я в Колодяжном в месячную ночь бегала одна в лес (вы того никто не знали) и там ждала, чтобы мне привиделась мавка. И над Нечимным она мне видилась, когда мы там ночевали – помнишь? – у дяди Льва Скулинского... Видно, уж надо было мне когда-то её написать, а теперь почему-то пришло “подходящее время” – я и сама не пойму почему. Очеровал меня этот образ на всю жизнь» (перевод авт. – Ю. Л.) (Леся Українка 1979:378-379). То есть детские воспоминания подкреплённые отсутствием родных и близких рядом, пребыванием в чужей стране, дали позитивный результат в данном случае. Этот факт очень схо-

жий с примером из жизни Т. Шевченко, ведь он тоже, пребывая в Петропавловской крепости, написал изумительный шедевр пейзажной лирики «Сад вишнёвый возле дома». Немало таких примеров знает и мировая литература, и это свидетельствует о том, что иностранный топос – это своего рода стимулирующий фактор к тому, чтобы более остро ощутить потребность в родине, разбудить желание её вспомнить в ярких красках. В третьей концепции прослеживается *роль литературы в передаче культурной памяти* (literature in cultural memory). «В рамках данного подхода ученые задаются вопросами, как именно функционирует литература в качестве средства культурной памяти и какую функцию выполняют литературные тексты в памяти культуры» (Переходцева 2012:162]. Здесь мы можем утверждать, что Леся Украинка и её произведение являются хранилищем культурной памяти украинцев, поскольку воссоздав в «Лесной песне» картину жизни мифических персонажей (а в их существование верил чуть ли не каждый житель Полесья), поэтесса таким образом актуализировала функцию для кого-то воспоминания, а для кого-то запоминания.

Известно, что во многих городах Грузии жила семья Леси Украинки и К. Квитки, но именно в Кутаиси была написана драма-феерия. Может быть, что миф о долине Колхиде (куда Аргонавты отправились за золотым руном) каким-то образом повлиял на то, что автор вспомнила о мифах и легендах своего края. Хотя, может, пышная природа, густые леса и реки тоже некоторым образом вызвали ощущение сходства с украинским Полесьем. Но это всего лишь наши гипотезы, потому как об этом сама писательница ничего не говорит. Понятно лишь одно, что явно был какой-то стимул (и весьма сильный), который активизировал информацию, усвоенную в глубоком детстве на эмоциональной почве.

Что касается национальной мифологемы, которая представлена в «Лесной песне», то здесь она даже не общенациональная, а региональная. Но это не имеет большого значения, важно то, что мифологема дуальна, то есть имеет два параллельных миры, черту между которыми стирают Мавка и Лукаш. И даже когда любовь Лукаша угасает к Мавке, эти миры все равно продолжают взаимодействовать. Есть также и медиум в лице дяди Льва. Его миссия состоит в том, чтобы балансировать между мирами, уметь жить и в одном, и в другом. Лев не пытается соединить эти миры, поскольку он хорошо понимает то, что они слишком разные.

В заключении можем отметить, что строение мифологемы за принципом бинарной оппозиции очень характерно для творчества Леси Украинки. Противопоставление ирреального и реального мира, тайного и явного, светлого и тёмного (в тексте драмы-феерии, к слову, так и не понятно до конца, какой из миров светлый, а какой тёмный) – это свидетельство о глубоко архетипном мышлении автора, о его склонности к созданию проблемных,

кризисных ситуаций, в которых человек должен показать грань своих возможностей, а в некоторых случаях даже перешагнуть эту грань. Текст «Лесной песни» – это пример ярких мнемонических особенностей творчества писателя, которые, как ни странно, успешнее срабатывают в иностранных условиях.

ЛИТЕРАТУРА:

- Десятова 1999:** Десятова Ю. Феєрія як різновид драми // Слово і час. – 1999. – № 9.
- Кадубіна 2004:** Кадубіна М. К. Жанрова природа «Лісової пісні» Лесі Українки // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». – Харків : б. в., 2004. – №607. – Вип. 39.
- Кочерга 2010:** Кочерга Світлана. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів : монографія. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010.
- Лановик 2011:** Лановик М. Національна пам'ять як форманта літературного простору // Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Літературознавство». – Т. : [б. в.], 2011. – Вип. 32.
- Переходцева 2012:** Переходцева О. В. Концепции памяти в современном западном литературоведении // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Пермь : [б. и.], 2012. – Вып. 1(17).
- Українка 1951:** Українка Леся. Избранные произведения; [пер. с укр. под ред. Н. Брауна, А. Дейча и М. Рильского]. – Ленинград : Советский писатель, 1951.
- Українка 1979:** Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979.

ELIZABETH LITOVSKAYA

Russia, Yekaterinburg

Ukraine Federal University named after the first President of Russia B.N.Yeltsin

Transformation of Emmigrant's Experience in Blogs of Global Russians

The article analyses the transformation of expatriate writers' topics and implementation of global Russians themes in the texts of the journals "Bolshoy Gorod", "Snob" and a number of popular blogs. Global Russians is a new social type of Russian, which is not catching on the basis of place of residence but by for involvement in Russian culture and traditions. They give a rise to the new types of texts, which are associated with the traditional immigrant literature thematically and formally anyway. A special place in the article is paid to the lament tradition, which is characteristic of texts Global Russians and Russian emigre writers of previous generations.

Key words: *Russian emigration, Global Russians, blogs, «Snob», globalization*

Е.В. ЛИТОВСКАЯ

Россия, Екатеринбург

*Уральский Федеральный университет им. Первого Президента России
Б. Н. Ельцина*

Трансформация эмигрантского опыта в блогах global Russians

Глобализм и космополитизм являются важнейшими социальными тенденциями рубежа XX-XIX веков. Современный человек получил большую, чем его предки, мобильность и свободу в передвижении, выборе страны для работы и жизни, самоидентификации и определении своего места на политической карте мира. Исторический цикл глобализации трансформировался и перешел в новую фазу.

До рубежа XVIII-XIX глобализация не была социально осмысленной: и во времена античности (когда появился сам термин «космополит»), и во времена Великих географических открытий процесс освоения новых территорий носил экономический или политический характер, а путешественники того времени мыслили себя скорее первооткрывателями, чем «гражданами мира». Но, начиная с эпохи Просвещения, в Европе нарастает первая волна моды на космополитизм. В этот период пути русской и общеевропейской культур глобализма еще не разошлись. С начала XX века ситуация кардинально изменилась, и итоги I Мировой войны, Гражданской войны в России и революций 1917 года заставили говорить о новом явлении – русской эмиграции.

Сейчас традиционно принято выделять четыре волны эмиграции из России в XX веке, **различные по предпосылкам, составу и образу, оставленному в русской культуре.**

Самой романтизированной является I-ая (так называемая **Белая эмиграция**). Во время и после Гражданской войны Россию покинуло множество людей, получивших политический статус не эмигрантов, а беженцев. В их числе были сторонники монархии, аристократия, военные, служившие в царской армии, множество деятелей искусства. Русские эмигранты этого поколения создали первые русскоязычные сообщества за рубежом и начали формирование феномена искусства русского Зарубежья.

II волна эмиграции была связана с событиями Второй Мировой войны. Для неспециалистов эта волна часто остается неизвестной и не осмысленной, не оставившей определенного образа в обывденном сознании. Военнопленные, коллаборанты, люди, во время военных действий или после передела территории оказавшиеся за пределами Советского Союза, расширили географию русского зарубежья, но их творческое наследие не такое объемное и известное широкому кругу читателей, как созданное их предшественниками и последователями.

III волна – эмиграция периода Холодной войны. Эта волна стала одним из источников политического диссидентства, так как людям отказывали в праве выбора страны жизни. Потенциальные эмигранты сразу были предупреждены о том, что пути назад у них не будет: они лишались гражданства и права возвращения на Родину. В отличие от покинувших страну в период первой волны, во время отъезда думавших о возвращении и о том, что это может быть лишь временной мерой, это поколение уезжающих воспринимало свой отъезд иначе. Часто третью волну называли «колбасной эмиграцией», подчеркивая, что люди уезжали за более высоким качеством жизни. Третья волна не является такой романтизированной, как первая. Проблемы, с которыми сталкивались эмигранты, начиная с момента отъезда, перестали быть тайными и обсуждались не только в частном общении, но и в эмигрантской литературе.

Эмигрантов I, II и III волн объединяло то, что возвращение на Родину было для них невозможно, и российский или советский этап жизни, в дальнейшем осмыслялся как завершенный.

IV волна пришлась на период 1990-2000-х, и состояла из двух этапов: начала 1990-х и 2000-х. В 1990-е из страны уезжали в поисках работы, а в 2000-е – за более благоприятными условиями жизни, лучшим климатом и желанием увидеть мир. Эта волна уже не похожа ни на одну из предыдущих, так как уезжающие имеют возможность возвращаться в Россию, жить на две и более страны. У большинства эмигрантов IV волны двойное гражданство, позволяющее расширять как географические границы, так и границы собственной идентичности. Именно IV волна эмиграции принесла с собой новое словосочетание для автономии – *Global Russian*.

Global Russian – особый класс современных русских, не являющихся россиянами по месту постоянного жительства, но считающих себя носителями русской культуры. Социальная группа *Global Russians* отличается от традиционных эмигрантов тем, что в нее входят не только уехавшие, но и те, кто живет в России, не имеют паспорта другой страны, но по тому или иному признаку причисляют себя к неоднородной группе новых русских космополитов.

Идея формирования сообщества *Global Russians* возникла в период массового освоения Интернета, облегчавшего и заметно ускорявшего процесс коммуникации между людьми. Он позволил эмигрантам получать актуальную информацию из России, читать русские СМИ и становиться активными участниками социальных процессов, происходящих на Родине.

Популяризаторами идеи *Global Russians* стали издатели журнала «Сноб», так охарактеризовавшие его концепцию: «Международный проект «Сноб» — это единственное в своем роде дискуссионное, информационное и общественное пространство для людей, которые живут в разных стра-

нах, говорят на разных языках, но думают по-русски» (Сноб [online]). Это предполагало сотрудничество социально активных известных эмигрантов и русских авторов для создания интернационального журнала, печатную версию которого можно приобрести во многих крупных городах мира, где существуют русские комьюнити, а стать членом «снобщества» - сообщества, сформировавшегося вокруг журнала, может стать любой человек в любой точке земного шара, читающий на русском языке и оформившей платную подписку на интернет-версию издания.

Интернет-версия журнала состоит из авторских колонок (блогов) и открытых обсуждений заданной тем или иным участником «снобщества» темы или проблемного вопроса. Чаще всего проблемный ряд, обсуждаемый современными русскими за рубежом, схож с тем, что волновал предыдущие поколения эмигрантов: собственная идентичность, причастность к той или иной культуре; проблемы интеграции в иностранную среду; причастность или непричастность к России, ее современной социальной, культурной или политической ситуации; отношение к наследию русской культуры,; русская ментальность; разница между русским, российским и советским; собственный советский (или российский) опыт.

Для анализа блогов важным вектором является то, что такой тип текста – непосредственная реакция автора на происходящее, публикующаяся непосредственно после создания и обладающая функцией изменчивости (интернет-автор может изменить свой текст в любой момент или вовсе удалить пост, который считает не соответствующим своим актуальным взглядам), то есть автор выступает одновременно в ролях писателя, редактора и издателя. Это отличает блог от более традиционных форм записи текстов, характерных для предшествующих периодов: периодических изданий, художественной литературы, видео – и радиопередач.

О жизни и опыте эмигрантов предыдущих поколений современные люди знают из уже переработанных текстов. Письменные тексты проходили через несколько этапов исправлений: авторские, **редакторские, корректорские**, издательские, цензорские. Переписки с Родиной или почти не было, или она имела в виду внешнюю цензуру, изданные дневники перерабатывались, так что мы не можем засвидетельствовать их полную аутентичность. Более спонтанные текстовые формы (выступления на телевидении и радио) также проходили тщательный отбор выбора средств речевой экспрессии, темы и содержания выступления.

Интернет дает блоггерам возможность самостоятельно контролировать и форму, и содержание своих высказываний. Так как блоггинг – это скорее скрипторство, а не художественное письмо, он объединяет в себе устную и письменную речевые традиции, тем самым расширяя набор вербальных и невербальных выразительных средств. Также гибридность формы ведет к расширению границ дозволенного в плане выбора темы, примеров и аргументов.

Русскоязычные авторы-эмигранты, пишущие не только для «Сноба», но и в своих самостоятельных блогах, рассказывая о своем опыте жизни за пределами России, часто обращаются к основным темам всех поколений русской эмиграции. С одной стороны, ужасам жизни в стране, которую они покинули, а с другой – ностальгии, тоске по ментальности, культуре и языку, которые необходимо сохранять. Таким образом, поддерживается образ непоколебимой границы, выход за которую связан с жертвами: лишением культурной среды, необходимостью поиска новой самоидентификации эмигранта, трудностями интеграции в «чужое» пространство.

Идея пересечения границы как символический жест в русской культуре ведет свою историю из древнерусского фольклора. В народной культуре пересечение границы, будь то уход из дома на войну, свадьба, похороны, переезд и так далее, связывалось с традицией причета. Пересечение границы в русской культуре – символическое действие, которое должно, с одной стороны, повлечь за собой новую инициацию, а с другой – вызвать тоску по покинутому месту и укладу жизни, связанному с этим местом. Такое отношение формируется сначала русским фольклором, а потом и художественной литературой.

Для русских эмигрантов пересечение границы требовало переосмысления не только собственного политического и социального статуса, но и собственной национальной и культурной идентичности, что привело к появлению большого количества текстов, посвященных поиску нового «я» в непривычном мире, перекраиванию границ «своего» и «чужого» в условиях изменившейся внешней ситуации.

Блоггер и известный кино(теле)оператор Елена Спирина, осмысляя восприятие отъезда и пересечения границы как предательства, что характерно для официального советского дискурса, и чувство тоски по русской жизни, пишет следующее: *«И потом, ты не всегда чувствуешь в себе смелость задать вопрос. Не из боязни ответа, который вдруг захочется выбросить, не распахав. От стыда. Ведь ты хотя бы единожды, но предал. Предательство в твоей природе. И что бы там не говорили про факты, про поступки, ты то знаешь, что все начинается с мысли. И грызешь себя, – если умеешь грызть, – исключительно за помыслы. Они ведь куда шире и отважнее реальности. В объективной реальности Наполеон, – он был один, а в мыслях – каждый третий. И вот ты не смеешь, потому что предал. Позволил допустить, что та, другая, она где-то лучше, интереснее и с ней было бы существенно комфортнее. И пускай вы едва знакомы, и не путаешь ты туризм с эмиграцией, черт побери, но ты вот точно знаешь, что там, с ней, на ее территории – там и есть она, настоящая твоя жизнь. В которой ты больше не никто. И даже не кто-то там. А скорее тебе и вовсе наплевать кто ты, потому что ты просто счастлив. Ведь есть все предпосылки...»* (Спирина [online]).

В проекте журнала «Большой город», посвященного столетию русской эмиграции, были приведены интервью русских эмигрантов различных поколений, где фольклорный образ непреодолимой границы проходил через все интервью, подтверждая наш тезис о важности данного образа. Непреодолимая граница в этой группе текстов – это символический рубеж, после которого жизнь кардинально меняется. Характер изменений, связанных именно с пересечением границы, разный у эмигрантов разных поколений: для эмигрантов первой волны такой переход связан с грустью по прошлой (русской жизни), а для эмигрантов третьей и четвертой волн, желавших уехать, – с изменением жизни к лучшему.

Для сравнения приведем примеры из двух интервью:

Евгения Померанцева, эмигрантка I волны: *«Он был одинок: вся его семья осталась в России, за чертой, и тоска у него была неимоверная. В каком-то смысле он был частью нашего дома во Франции, хотя и не жил у нас. Полагаю даже, что когда суждено мне будет попасть туда, к Олегу, то первым, кто меня там встретит, будет непременно дядя Леля, счастливый и печальный — как вся наша жизнь».* (Большой город [online])

Арина Гинзбург, эмигрантка III волны: *«Когда перелетели границу СССР, всем принесли какой-то замечательный обед: каждому полагалась баночка красной икры. Гэбэшники, которые летели с ними, открыли дипломаты и аккуратно сложили туда свои баночки. А ээки, наоборот, демонстративно открыли и наслаждались икрой на виду у своих преследователей».* (Большой город [online])

Первая цитата отсылает нас к традиции причета: пересечение границы – печальное действие, связанное с одиночеством, отрывом от корней, а пересечение второй границы (смерть) – повлечет новое объединение с людьми из хорошего «домашнего» периода жизни.

Вторая цитата напрямую не связана с причетом. Наоборот, выход за символическую границу прошлой сложной жизни эмигранта влечет за собой награду (красная икра выступает как символ новой сытой жизни). Но дальнейший текст также переходит в ламентацию – рассказ о сложной судьбе за пределами родины.

Ламентация, с точки зрения исследователя речевой повседневности эпохи перестройки Нэнси Рис, – это совершенно характерный для русской (в частности, поздней, и постсоветской) культуры способ выражения мысли (Рис, 2005: 159). Ламентация основывается на фольклорной традиции причета, и переходит во все сферы бытования языка: в литературу, в публицистику, в устную речь, в интернет и так далее. Как и большинство фольклорных по своей сути жанров, ламентация обладает заклинательной функцией.

Заклинательная функция эмигрантской ламентаций – призыв возможность вернуться домой, снова обрести связь с землей предков. Идея «возвращения к корням» у всех поколений эмигрантов связана уже не столько с самим местом, сколько с образом места. Тоска по Родине становится скорее тоской по культурным кодам и по ощущению понятости. Именно свою связь с культурой считали определяющим фактором собственной идентичности эмигранты предыдущих поколений. И именно культуру взяли как определяющий вектор современные Global Russians, решающие, кто же они такие.

Как пишет в своем блоге в интернет-журнале «Сноб» Алексей Федоров, *«мы действительно Global: живём в разных странах (включая Россию), много перемещаемся, ценим и любим культуру других стран и народов, являясь таким образом частью глобальной цивилизации, а не только национальной.. Но, безусловно, остаёмся русскими по «культурным кодам» и по складу характера»* (Обсуждение [online]).

Ему вторит Александр Свириц, участвуя в обсуждении Общественной палаты РФ: *«Глобальный русский, с моей точки зрения, это тот, кто несёт в себе ценности русской культуры и одновременно открыт к диалогу с культурой общемировой. Для меня эта категория в большей степени лежит именно в области культуры, а не политики. Каждый народ уникален, имеет свои традиции и обычаи, однако общие черты так или иначе можно выделить в каждом, независимо от континента»* (Обсуждение [online]).

Из приведенных примеров мы видим, что для Global Russians важной деталью их самоопределения является также вовлеченность в глобальный мировой контекст, интерес к «чужой» культуре, наличие иной манеры поведения. Но именно поведение, отличное от стереотипа о принятом в России, вызывает в блогах разнородную реакцию.

Активист дискуссии о том, кто такие Global Russians на «Снобе» Елена де Винне пишет: *«В Москве на книжном развале все принимали меня за иностранку. Говорили, что москвичи все руками хватают сразу, а издалека только иностранцы смотрят»*. В данном контексте «чужая» манера становится маркером корректности и воспитанности.

Блоггер goiko, **высказывая свое мнение про репрезентацию Global Russians** в журнале «Сноб», пишет о заимствовании иностранной манеры (в данном случае, разговорной) уже как об отрицательном явлении: *«Просто русские, говорящие на своем родном языке с намеренным акцентом (я не говорю про настоящую эмиграцию) и все эти люди, которые говорят «ауч» и «вау» и «эта страна» вызывают у меня не меньшее презрение, чем само слово «Сноб», хотя я не сноб, а простой «советский человек», типа «глобал советиш»»* (Global Russian и снобы [online]).

Дискуссия о том, кто такие Global Russians, чем они отличаются от эмигрантов, кто может являться членом данной группы и какими характеристиками должен обладать человек, чтобы иметь возможность называть

себя Global Russian, являются ли все уехавшие за рубеж русские членами данной группы, все еще не завершена ни в информационном пространстве журнала «Сноб», ни в русскоязычном сегменте интернета в целом.

Елена де Винне в своем комментарии задает важный вектор в понимании природы Global Russians – это явление, вписанное в мировой социальный контекст объединения национальных групп на основании не единой страны проживания, а культуры и ментальности: *«Зачем мне этот ярлык? Он мне нравится значительно больше, чем ярлык Dutch, коий некорректен, поскольку я себя ею не ощущаю, и мне не подходит – по факту – просто Russian – я всю взрослую жизнь живу в Европе и вижу, что хотя я сохранила связь, любовь и уважение, мой менталитет в ряде важных вопросов отличается».*

А насчет остальных «наций» – я окончательно полюбила ГР, когда столкнулась с общественной организацией Vlamingen in de wereld (фламанды в мире) и ее председателем. И поняла, что если даже на 5 миллионов фламандцев такая организация существует и успешно функционирует, то уж как минимум понятие и явление ГР должно быть. Собственно, на фоне объединенных фламандцев и стала говорить и себе ГР» (Обсуждение [online]).

Де Винне поднимает важный для текстов Global Russians вопрос о том, является ли данное определение самопозиционированием отдельно взятого человека, или это социальный конструкт, связанный не с самоидентификацией личности, а с ее местом в социуме и социальными характеристиками.

Блоггер Peter M. Key в ответе на реплику Де Винне демонстрирует иной подход к определению Global Russian: *«Сделав глубокий вдох (сейчас, вероятно посылаются обвинения в отсутствии толерантности и снобизме...:-) Предположу, что эта некая «улучшенная» версия того, кого можно просто обозначить словом Russian... своего рода Russian v2.0. Или же, используя термины маркетологов – это может обозначать некоторую дифференциацию от просто Russian. <...> Ну а дальше уже начинаются вопросы самоидентификации... и ответ на вторую часть вопроса... Кто я? И что это за группа, «global Russian» к которой я в общем то подхожу, исходя из выбранной методики классификации? Но вот вопрос – ассоциирую ли я себя с ней? <...> И честно говоря, последние 5-6 лет, мне все чаще становится достаточно стыдно говорить, что я Russian, даже не важно какой версии. Возможно, это «психологическое отклонение» того самого селезня, который не хочет быть уткой»* (Обсуждение [online]). Он согласен с Еленой Де Винне в том, что это вопрос самоидентификации, но для него важнее не идея глобальности, а идея стереотипной плохой «русскости». Образ России как государства невоспитанных людей и варварских порядков типичен и для традиционной эмигрантской литературы, но в блогах эмигрантов IV волны речевой радикализм стилистически выделяет литания такого типа.

Еще одной важной темой, связывающей все поколения эмигрантов, является тема возвращения. Никлас Луман писал, что «идентичность может быть приписана только тогда, когда возвращаются к чему-то. Но вместе с тем это означает подтверждение и генерализацию» (Луман, 2012: 70).

Мотив возвращения на Родину почти исчезает из текстов **Global Russians**, так как эта проблема почти полностью теряет свою актуальность: в отличие от эмигрантов **I, II и III волны, они могут себе позволить безболезненное** возвращение на Родину. Но они совершают символический перенос большого набора специфических особенностей и положительных качеств русского народа не на страну как таковую, а на русскую культуру и традиции.

Global Russians стараются возвращаться к целому ряду традиций: традиции русской эмиграции, традиции космополитизма, традициям русской культуры – и из этого идеологического сплава рождается идея новой идентичности, отношение к которой двойственно даже внутри международного русскоязычного комьюнити.

Елена Спирина в своем блоге *Bloodymerry* пишет о своем отношении с Россией следующее: *«Мои отношения с Родиной не сложились, как, наверное, у каждого человека, с детства не знавшего оседлости. Успев пожить в четырех странах до совершеннолетия, закрутив роман с Нью-Йорком, и так наиграно важно бросив Париж, я очень часто мечтала о самом простом и одновременно таком невозможном – нащупать корни. Человеку в принципе нужна сумасшедшая мечта, чтобы было о чем с грустью и надеждой вздохнуть под майским ливнем.*

И вдруг, совершенно неожиданно, не вовремя и я бы даже сказала не кстати, мечта моя осуществилась. Пришло понимание простейшей истины: Родина – это не место, не земля, хотя, чего лукавить, хотелось бы хранить горсть ее в баночке, это не точка на карте, не название и даже не люди. Это фундамент, твоя личная внутренняя культура и характер устремлений. Точка отсчета, если хотите. И потому так важно быть с нею в мире, не конфликтовать. Ведь по сути вы с ней одно целое и в любви ваша сила» (Спирина [online]).

Появление сообщества **Global Russians** и их попытки пересмотреть отношения «уехавших» и «оставшихся», эмигрантов и государства, эмигрантов и культуры и отношения к отъезду из страны можно считать показателем социальных изменений: исторический цикл повторился и глобализация снова вошла в моду. Спор между условными западниками и условными славянофилами на данный момент перешел в стадию синтеза: **Global Russians** – это не эмигранты, а скорее прозападные славянофилы или западники со славянофильским уклоном. Они, в отличие от многих предшественников-эмигрантов, позиционируют себя как открытых миру успешных людей, не имеющих за рубежом трудностей ни с самореализацией, ни с бытом, ни с российской властью. Мир вокруг них в их текстах представляется менее

враждебным к приехавшим из других стран людям. Новый тип эмигрантов придерживается традиций русской культуры, создавая в своих текстах образ нового русского космополита, живущего на стыке русской культуры, русских бытовых и гастрономических традиций и западной манеры поведения, общения и выборочно принимаемой культуры.

ЛИТЕРАТУРА:

Большой город [online]: Сто лет русской эмиграции// Большой город: <http://bg.ru/specials/emigration/>

Global Russian и снобы [online]: <http://goiko.livejournal.com/101578.html?thread=181962>

Global Russian [online]: Global Russian //Трибуна общественной палаты РФ: <http://top.orgf.ru/blogs/293/7521.html>

Луман 2012: Луман Н *Реальность массмедиа*. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2012.

Обсуждение [online]: Обсуждение «Прошу ответить на вопрос _ считаете ли Вы себя Global Russian?»: <http://www.snob.ru/profile/5646/blog/35789>

Рис 2005: Рис Н. *«Русские разговоры»: Культура и речевая повседневность эпохи перестройки*. М., 2005.

Сноб [online]: <http://www.snob.ru/>

Спирина [online]: Елена Спирина. Отчуждение и надежда <http://bloodymerry.ru/OTCUZDENIE-I-NADEZDA>

G.A.MAGERRAMOVA

Azerbaijan, Baku

Baku Slavnic University

V.Voynovich: Yesterday and Today

As we know the creation of V.N.Voynovich considered as phenomenon of Russian literature of the second half of XXth century. It plays big role in organization of historical and literary process of 1960-1990 years. In his creation we can see most of ideas which appeared in postrealism and postmodern literature. V.N.Voynovich appealed to many fragments of “alien” discourses, included the texts of past and modern literature. These intertextual features organized the semantic field of games with definite meaning in his works’ structures. For example, the novel “Moscow 2042”, which was written by him in emigration period. It consists from wide spectrum of association and reminiscence, scores of which are creation N.Chernishevski, N.Gogol, F.Dostoyevski, Y.Zamyatin, M.Bulgakov and etc.

Key words: *Vladimir Voynovich, intertextuality, postmodern literature.*

Г.А.МАГЕРРАМОВА

Азербайджан, Баку

Бакинский славянский университет

В. Войнович: вчера и сегодня

Как известно, творчество В.Н.Войновича расценивается, как феномен русской литературы второй половины XX в. Оно играет большую роль в формировании историко-литературного процесса 1960-1990-х гг. В России творческое наследие писателя получило распространение вместе с произведениями других писателей-диссидентов А.Солженицына, С.Довлатова, В.Аксенова и др. В его произведениях прослеживаются многие идеи, появившиеся позже в постреалистической и постмодернистской литературе.

Так, произведения В.Войновича построены на приеме интертекстуальности, который, по мнению Натали Пьеге-гро, «решительным образом подрывает монолитный характер смысла литературного текста; вводя иностранные элементы, отсылая к уже сформировавшимся значениям, она изменяет его однозначность» (Пьеге-Гро 2008: 112). Следовательно, при чтении произведений писателя нарушается линейный характер чтения, поскольку требует от читателя вспомнить какой-то другой текст. В результате, полностью меняется статус текста: упор делается на разнородность и дискретность как на конститутивную особенность всякого текста, в которой вторгаются фрагменты другого. Следует отметить, что текст у писателя не всегда представляет собой словесное изложение. Он может предстать и в виде картины, что в корне меняет условия прочтения, восприятие и глубинную природу текста вообще.

Раскрывая понятие интертекстуальности, ученые, как правило, опираются на бахтинскую концепцию диалогизма в культуре, поведения в тексте «чужого слова». С интертекстуальностью теоретики Р. Барт, Ж. Жаннет и др. связывают «смерть» традиционного текста и вместе с ним его автора. Автор появляется в тексте как гость, как след памяти о нем в цитате. Главное заключается в том, что эта цитата дает ход сложной игре между выдуманной и реальностью, рассказчиком и автором. То же происходит в произведениях В.Войновича: игра цитат придает интертекстуальному пространству, созданному писателем, театрално-карнавальную характер.

Обращение прозаика к многочисленным фрагментам «чужих» высказываний, включение текстов предшествующей и современной автору литературы на различных уровнях интертекстуальности образуют в структуре произведений семантическое поле игры со смыслами. Ярким тому примером может служить роман «Москва 2042», написанный в годы эмиграции. Это произведение содержит широкий спектр ассоциаций и реминисценций, источником которых является творчество Н.Чернышевского, Н.Гоголя, Ф.Достоевского, Е.Замятина, М.Булгакова и др.

Так, в романе «Москва 2042» прослеживаются ассоциации, источником которых является творчество Ф.М.Достоевского. Примером может служить образ Гениалиссимуса, который преломляется через интерпретацию образов евангельского Дьявола, искушавшего Христа, у Достоевского в «Легенде о Великом Инквизиторе», рассказанную в «Братьях Карамазовых». Речь идет о диалоге Великого Инквизитора и Христа, который у Войновича передается разговором Гениалиссимуса с рассказчиком Карцевым. Интерес в романе вызывает также образ чёрта в главе «Разговор с чертом». Как отмечает Е.Хлебникова, данный образ «интегрирует несколько смысловых доминант, одновременно отсылающих к различным текстам-источникам» (Хлебникова 2006: 71). Этими текстами-источниками выступают роман Ф.Достоевского «Бесы» (мотив раздвоения сознания главного героя) и повесть Н.Гоголя «Ночь перед Рождеством» (изображение нечистой силы в быту).

Но на этом автор не останавливается. В главе «Наслаждение жизнью» имеются некоторые семантические переключки с «Четвертым сном Веры Павловны» Н.Чернышевского, тогда как композиционный прием, а именно использование сновидений героя для образного выражения авторских идей, восходит к традиции А.Радищева (ср.: глава «Спасская Полесь» в романе «Путешествие из Петербурга в Москву»).

В романе «Москва 2042» В.Войнович обращается и к художественному наследию русской литературы XX века. К примеру, Карцев соотносится с образом Мастера из романа «Мастер и Маргарита» М.Булгакова: текстуальная параллель наблюдается в разговоре Карцева с Миттельбрехенмахером в Мюнхене в начале романа В.Войновича и диалога Бездомного и Берлиоза на углу у Патриарших в указанном романе М.Булгакова. Соотношение Мастера с Карцевым заметно и в их именах-обобщениях. Булгаков назвал своего героя Мастером, чтобы указать на то, что он является в высочайшей степени профессионалом своего дела. В.Войнович переименовал Карцева в Классика, «что актуализирует <...> мотив разложения, фрагментации личности, утраты ею первоначальной сущности» (Хлебникова 2006: 71).

Особого внимания в романе заслуживает обращение автора к мифопоэтическим образам и мотивам. «Москва 2042» ориентирован на современность, и в этой ситуации миф получает функцию языка, иначе говоря «шифра-кода», проясняющего тайный смысл происходящего. То же можно наблюдать в творчестве А.Платонова, в частности в его романе «Чевенгур». Образ паровоза у А.Платонова, связанный с революцией и ее лозунгами, трансформируется у В.Войновича в образ самолета.

Таким образом, автор посредством интертекстуальности создает своего рода игру. Цитаты, чередуясь, выстраивают своеобразный текстуальный мир, обретающего характер игры. Однако с интертекстуальной игрой тесно связана ирония и сатира. Именно ситуация абсурда в текстах писателя выступает в качестве сюжетобразующей константы. Например, в основе сю-

жета произведений «Шапка» и «Иванькиада» лежит прием игры со стереотипами и «мифологемами» советского сознания, подвергая их осмеянию.

Смех, ирония и сатира проходят красной нитью через все его творчество. Особенно ярко это прослеживается в одной из последних книг писателя – «Альбом. Сказки для взрослых. Стихи на полях» (2012).

Условно содержание книги делится на 3 части:

- 1) альбом, где собраны фотографии картин художника;
- 2) сказки, которые сказочник написал для взрослых;
- 3) стихи, выражающие чувства поэта.

Заметим, что картины художника полны, с одной стороны, сатиры, а с другой стороны, грусти, возможно, и скорби по человечеству. В качестве примера можно привести символичную картину «Ищу человека». На ней изображена рука, которая держит керосиновую лампу. На ум сразу приходит русская поговорка: «Днем с огнем не сыскать». И в итоге проявляется скрытый смысл изобразительного текста: «Ищу человека, днем с огнем не сыскать».

Необходимо отметить, что как в картинах художника, так и в его произведениях формируется метатекстовое пространство, в границах которого объединяются автобиографический и вымышленный планы, которые, «с одной стороны, оказываются противопоставлены и отрицают друг друга, с другой – оба становятся объектами авторской рефлексии» (Хлебникова 2006: 64). Тому примером могут служить картины «День приезда, день отъезда» (по центру картины изображены два чемодана, и не понять: изображена сцена расставания или встреча после долгой разлуки), «Встреча поколений» (перед компьютером сидит Н.Гоголь с пером в руке, а рядом стоят справа А.Пушкин, слева – В.Войнович), «Мир входящему!» (акушерка держит в руках новорожденного, а снизу надпись: «Минздрав предупреждает: Жить страшно»), «В светлое будущее» (наседка с цыплятами идут по дороге, уходящей за горизонт) и многие другие. На наш взгляд, картины у художника вводят читателя в суть следующей – прозаической – части.

Сказки для взрослых так же, как и картины, вовлекают читателя в придуманный писателем мир. Более того, он не просто выступает рассказчиком в своих произведениях, он является и комментатором: мотивы сочинительства, жизнестроительства, литературного быта реализуются в текстах писателя в авторских отступлениях, сносках, автокомментариях. Так, перед началом повествования сказок, он несведущему читателю, а именно родившемуся после конца восьмидесятых годов XX столетия, поясняет, что в своих сказках он применил прием простейшей аллегории: «Пароход – Советский Союз, Капитаны: Ленин, Сталин, Хрущев, Брежнев, Андропов, Черненко, Горбачев. Волшебная книга – «Капитал» (Войнович 2012: 39).

Как и в других произведениях писателя, в сказках наблюдается комическое воспроизведение советской эпохи. Приемы комического организуют высказывания, в которых обыгрываются и пародируются имена и прозви-

ща (*Карла Марла, Фриц по прозвищу Ангелочек, Лукич, Инквизитор, Галией Галилеевич*), названия стран (*Лимония, Апельсиния, Мандариния, Грейпфрутландия*), выражений и оборотов (*«рабочие были, в основном, голь перекатная», «пароход старый, а путь неблизкий», «Капитан во весь голос командует: «Полный вперед!» Первый помощник вполголоса поправляет: «Малый назад!», «с некоторых пор в нашем здоровом коллективе стали наблюдаться нездоровые явления»*), пословиц и поговорок (*фомы неверные, родная палуба тянет, заблудший коллега*), афоризмов и газетных штампов (*«Да здравствует наш величайший и мудрейший капитан, мореход и предводитель, лучший друг всех идущих по морскому пути!», «Земля! – кричит. – Земля!», «а все-таки она вертится!», «Умный не тот, кто говорит первым. Умный тот, кто говорит вовремя»*).

Как было отмечено, функционирование паремий в тексте Войновича предназначено для сатирического изображения жизни советского общества, развенчания догм коммунизма, доведения до абсурда, до полного разрушения основных постулатов марксистско-ленинской идеологии. Следовательно, комическая интенция в произведениях В.Войновича обуславливает проявление авторского отношения к воссоздаваемой художественной реальности, отличающейся многоплановостью, с помощью языковых единиц различных уровней.

И, наконец, третья часть книги – стихи на полях. Стихи так же, как и сказки, предварены комментарием от автора. Умение писателя проявляется не просто в комической игре фраз, но в представлении серьезного в несерьезной форме:

- *Ах, здравствуйте!*
- *Ах, здравствуйте!*
- *Ну, как вы поживаете?*
- *Спасибо, потихонечку живем.*

*Зарплату получаем,
Налево помышляем*

И как-то что-то все еще жуем. (Вторая песня из пьесы «Трибунал»)

Ирония вперемешку с грустью проявляется не только в стихах, но и комментариях поэта: *«9 мая 1985 года в свой шестьдесят первый день рождения он (Булат Окуджава – Г.М.) вдруг заявился ко мне в Штокдорф (деревня под Мюнхеном). Он поселился у нас почти демонстративно, к большому удивлению и недовольствию тамошних левых, снявших ему дорогую гостиницу и державших Булата за своего идейного единомышленника, пока они не увидели его в компании со мной. Окуджава прожил у нас несколько дней <...> Когда он уехал, у меня осталось настроение, которое за меня выразил Пушкин: «Мой первый друг, мой друг бесценный, и я судьбу благословил, когда мой двор уединенный, печальным снегом занесенный твой колокольчик огласил...» (Войнович 2012: 137).*

Книга завершается картиной В.Войновича «Балерина» (балерина, прощаясь, приседает в реверансе на осыпанной цветами сцене).

Как отмечал М.Бахтин, «слово по своей природе диалогично» (Бахтин 2002: 205), т.е. все без исключения речевые высказывания представляют собой выраженные в слове позиции разных субъектов. Однако книга «Альбом. Сказки для взрослых. Стихи на полях» В.Войновича представляет собой цельное произведение, которое комментируется не только словесно, но и художественно: в диалог втягиваются не только слова в прозе, мысли в поэзии, но и чувства в картинах.

Таким образом, исследуя творчество В.Войновича можно прийти к следующим выводам:

1. Текст Войновича представляет собой зрелище производства, где встречаются производитель текста и его читатель.

2. Текст писателя интертекстуален: в нем присутствуют другие тексты, как предшествующей культуры, так и современной.

3. В его тексте подвергаются изменению всевозможные коды, различные выражения, ритмические модели, фрагменты социальных языков.

4. Текст Войновича – «размытое поле анонимных формул, происхождение которых нечасто удастся установить, бессознательных или автоматических цитат без ковычек» (Барт 1973).

5. Инвариантными чертами поэтики прозы писателя являются приемы игры, пародии, иронии, формирующие диалогические отношения внутри текста.

6. Использование приема автоцитации в создании единства произведений В.Войновича.

7. Приоритет в текстах прозаика отдается крылатым выражениям и афоризмам советского периода, а также газетным штампам, которые служат писателю основным языковым материалом.

ЛИТЕРАТУРА:

Барт 1973: Барт Р. *Текст (теория текста)*. Encyclopædia universalis. 1973.

Бахтин 2002: Бахтин М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Бахтин М. Собр. соч. в 7-и тт., т. 6. М., 2002.

Войнович 2012: Войнович В. *Альбом. Сказки для взрослых. Стихи на полях*. М., 2012.

Зыкова 1997: Зыкова Е. *Крылатые выражения в произведениях В.Войновича*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1997.

Пьеге-Гро 2008: Пьеге-Гро Н. *Введение в теорию интертекстуальности*. М., 2008.

Хлебникова 2006: Хлебникова Е. *Жанровое своеобразие прозы В.Войновича*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2006.

