



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

უფასო გამოცემა



ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Iv. Javakhishvili Tbilisi State University



შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature



კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული
ასოციაცია (GCLA)

VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი
ლიტერატურათმცოდნეობის
თანამედროვე პრობლემები

შუა საუკუნეების ლიტერატურული პროცესი.
საქართველო, ევროპა, აზია

ედვინება „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი ბეჭდური
გამოცემის 300 წლისთავს
ნანილი II

VI International Symposium
Contemporary Issues of Literary Criticism

Medieval Literary Processes. Europe, Asia, Georgia.

**Dedicated to 300th anniversary from the first printed
publication of Shota Rustaveli's Poem
'The Knight in the Panther's Skin'
Volume II**

მასალები Proceedings

**Institute of
Literature Press**



UDC(უაკ)398.22+2-264](479.22)+821.353.1.092
მ-666

რედაქტორი
ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია:
მაკა ელბაქიძე
ირინა მოდებაძე
მირანდა ტყეშელაშვილი

Editor
Irma Ratiani

Editorial Board
Maka Elbakidze
Irine Modebadze
Miranda Tkeshelashvili

მხატვარი
ნოდარ სუმბაძე

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2012
© Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2012

ISBN 978-9941-0-3961-4

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შუა საუკუნეების ლიტერატურული ტრადიცია.
აღმოსავლეთი და დასავლეთი

The Literary Tradition of the Middle Ages: The East and The West

MAIA CHOLADZE

Georgia, Kutaisi

**Secularisation of Love in the German Chivalric
Tale and Its Transformation in Musical Romanticism
(Gottfried von Strassburg –**

Richard Wagner: “Tristan and Isolde”).....15

მ ა ი ა ჭო ლ ა ძ ე

საქართველო, ქუთაისი

სიყვარულის სეკულარიზაცია გერმანულ
სარაინდო რომანში და მისი ტრანსფორმაცია
მუსიკალურ რომანტიზმში (გოტფრიდ შტრასბურგელი —
რიჰარდ ვაგნერი: „ტრისტანი და იზოლდე“)

.....15

KETEVAN KHITARISHVILI

Georgia, Tbilisi

**The Theological and Symbolic Interpretation of
the Passage from the “Life of Saint Nino”**.....26

ქ ე თ ე ვ ა ნ ხ ი თ ა რ ი შ ვ ი ლ ი

საქართველო, თბილისი

„წმინდა ნინოს ცხოვრების“ ერთი
პასაჟის საღვთისმეტყველო-სახისმეტყველებითი
გააზრებისათვის.....26

.....26

შუა საუკუნეების ლიტერატურული ჟანრები

Literary genres in the Middle ages

MANANA GELASHVILI

Georgia, Tbilisi

**Transformation of the Genre of Romance in
Chaucer’s *Canterbury Tales***.....33

მ ა ნ ა ნ ა გ ე ლ ა შ ვ ი ლ ი

საქართველო, თბილისი

სარაინდო რომანის ჟანრის ტრანსფორმაცია
ჩოსერის „კენტერბერიულ მოთხრობებში“

.....33

ELINA GUSEVA <i>Ukraine, Mariupol</i> Fantasy – the Becoming of Genre (from fantastic fiction of Middle Ages to fairy-tale-medieval fantasy).....	40
Е. И. ГУСЕВА <i>Украина, Мариуполь</i> Фантастическое – становление жанра (от фантастики эпохи Средневековья к сказочно-средневековому фэнтези).....	40
NINO DOLIDZE <i>Georgia, Tbilisi</i> “Tbilissian Maqāma” Al-Harīrī.....	46
ნინო დოლიძე <i>საქართველო, თბილისი</i> აღ-ჰარირის „თბილისური მაკამა“	46
VERA KVANTRE <i>Georgia, Kutaisi</i> Genre Transformation of the Hagiographic Tradition in Russian Literature of the XVIII Century.....	54
ВЕРА КВАНТРЕ <i>Грузия, Кутаиси,</i> Жанровая трансформация агиографической традиции в русской литературе XVIII в.	54
ANA LETODIANI <i>Georgia, Tbilisi</i> For the Comprehension of One Passage from “Abdulmesiani”	60
ანა ლეთოდიაანი <i>საქართველო, თბილისი</i> „აბდულმესიანის“ ერთი ადგილის გააზრებისათვის.....	60
G.A. MAGERRAMOVA <i>Azerbaijan. Baku</i> New old “Dede Gorgud” of K.Abdulla.....	66
Г.А. МАГЕРРАМОВА <i>Азербайджан, Баку</i> Новый старый «Деде Коркуд» К. Абдуллы.....	66

MAGDA MCHEDLIDZE

Georgia, Tbilisi

Commentary as a Scientific Literary

Genre in Byzantium and the 12th Century

Commentaries on Proclus' *Elements of Theology*.....69

მაგდა მჭედლიძე

საქართველო, თბილისი

კომენტარი როგორც სამეცნიერო

ლიტერატურული ჟანრი ბიზანტიაში და

პროკლეს „თეოლოგიის ელემენტების“

XII საუკუნის კომენტარები.....69

IRINA NATSVLISHVILI

Georgia, Tbilisi

Question Concerning Poetics of the

Medieval Georgian Chronicles.....77

ირინა ნაცვლიშვილი

საქართველო, თბილისი

შუა საუკუნეების ქართული ჟამთააღმწერლობის

პოეტიკის ერთი საკითხი.....77

K.R. NURGALI

Kazakhstan, Astana

Nomadic world in the Turkic Literature and Culture.....84

NURILA SHAIMERDINOVA

Kazakhstan, Astana

Runic literary language of the Orkhon Monuments.....90

Н.Г. ШАЙМЕРДИНОВА

Республика Казахстан, Астана

Рунический литературный язык

Орхонских памятников средневековья.....90

შუა საუკუნეების ლიტერატურა და თანამედროვე

ლიტერატურული პროცესი

Medieval Literature and Modern Literary Processes

A.V. BAKUNTSEV

Russia, Moscow

Interpretation of Medieval Literary

Tradition in I.A. Bunin's Work.....97

А.В. БАКУНЦЕВ

Россия, Москва

Преломление средневековой литературной

традиции в творчестве И.А. Бунина.....97

TAMAR BARBAKADZE <i>Georgia, Tbilisi</i> The Interpretation of <i>Vepkhistqaosani</i>'s Author and Images of Protagonists in Modern Georgian Lyrics.....	106
თამარ ბარბაკაძე <i>საქართველო, თბილისი</i> „ვეფხისტყაოსანის“ ავტორისა და გმირთა სახეების ინტერპრეტაცია თანამედროვე ქართულ ლირიკაში.....	106
LYUDMILA BORIS <i>Russia. Moscow</i> Western Russian Monastery in the Village of Derman as a Monument of the Middle Ages.....	111
Л.А. БОРИС <i>Россия, Москва</i> Западнорусское средневековье на примере Дерманского монастыря.....	111
ANASTASIA BUGRIJ <i>Ukraine, Kiev</i> Medieval West European Code in the Novel “The Green Knight” by I. Murdoch.....	118
А.С.БУГРИЙ <i>Украина, Киев</i> Код западноевропейского Возрождения в романе Айрис Мердок «Святая и греховная машина любви».....	118
IA BURDULI <i>Georgia, Tbilisi</i> Grail and Name of Rose in the Minnesingers' Paradigms.....	124
ია ბურდული <i>საქართველო, თბილისი</i> გრალი და ვარდის სახელი მინეზინგერულ პარადიგმებში.....	124
RŪTA BRŪZGIENĖ <i>Vilnius, Lithuania</i> Medieval Musical Literary Genres in the Lithuanian Poetry of the 20th Century.....	132

JULIETA GABODZE <i>Georgia, Tbilisi</i> The Ideological and Artistic Transformation in Akaki Tsereteli's and Galaktion Tabidze's Creative Works.....	143
ჯულიეტა გაბოდზე <i>საქართველო, თბილისი</i> „ვეფხისტყაოსნის“ იდეური და მხატვრულ-სახეობრივი ტრანსფორმაცია აკაკისა და გალაკტიონის შემოქმედებაში.....	143
G. M. VASILYEVA <i>Russia, Novosibirsk</i> The Medieval Formula of the World “Urbi et Orbi” in Goethe's Works	153
Г.М. ВАСИЛЬЕВА <i>Россия, Новосибирск</i> Средневековая формула мира «Urbi et Orbi» в творчестве Гёте.....	153
LOLA ZVONAREVA, GREGORY PEVTSOV <i>Russia, Moscow</i> The Medieval European and Russian Topics in the Mirror of Historical Poems and Ballades by Yefim Zuslin.....	163
ЛОЛА ЗВОНАРЕВА , ГРИГОРИЙ ПЕВЦОВ <i>Россия, Москва</i> Средневековые сюжеты Европы и России в зеркале исторических поэм и баллад Ефима Зуслина.....	163
IA ZUMBULIDZE <i>Georgia, Kutaisi</i> The Traditions of the Genre of Visions in the V.Pelevin's Creation.....	169
ИЯ ЗУМБУЛИДZE <i>Грузия, Кутаиси,</i> Традиции жанра видений в творчестве В.Пелевина.....	169
LIA KARICHASHVILI, REVAZ SIRADZE <i>Georgia, Tbilisi</i> "The Man in the Panther's Skin" and the Phenomenon of the Author.....	174

ლია კარიჭაშვილი, რევაზ სირაძე ავტორის ფენომენი და „ვეფხისტყაოსანი“.....	174
IRAIDA KROTENKO <i>Georgia, Kutaisi</i> The Medieval Russian Literature and Culture across East and West.....	179
И.А. КРОТЕНКО <i>Грузия, Кутаиси</i> Средневековая русская литература и культура между Востоком и Западом.....	179
NESTAN KUTIVADZE <i>Georgia, Kutaisi</i> Peculiarities of Allusions of Shota Rustaveli’s ‘The Knight in the Panther’s Skin’ in the Late XIX Century Georgian Literature.....	185
ნესტან კუტივაძე <i>საქართველო, ქუთაისი</i> შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ აღუზირების თავისებურებანი XIX საუკუნის დასასრულის ქართულ მწერლობაში.....	185
JŪRATĖ LANDSBERGYTĖ <i>Lithuania, Vilnius</i> Medieval Archetypes in Lithuanian Culture – Phenomenon of Time Changers (devoted to the 80th anniversary of the composer Bronius Kutavičius).....	192
SIARHEY LEBEDEU <i>Belaru, s Minsk</i> The Development of the Types of an Art Narration in the European Literature in the Light of Complete Analysis Methodology (from the Middle Ages – to the beginning of the XXI century).....	204
С.Ю. ЛЕБЕДЕВ <i>Беларусь, Минск</i> Развитие типов художественного повествования в европейской литературе в свете методологии целостного анализа (от средневековья – к началу XXI в.).....	204

YORDAN LYUTSKANOV <i>Bulgaria, Sofia</i> Attaining of Medieval Culture by the Avant-garde (the case with the “leftist” literary avant-garde of the 1920s in Bulgaria).....	216
ЙОРДАН ЛЮЦКАНОВ, <i>Болгария, София</i> Обретение средневековья авангардом (случай “левого” авангарда 1920-х гг. в болгарской литературе).....	216
TATYANA MEGRELISHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> ALINA MASLOVA <i>Russia, Saransk</i> Concept Book as Semiotics Megaimage of Russian Culture in T.Tolstaya’s novel "Kys".....	229
ТАТЪЯНА МЕГРЕЛИШВИЛИ <i>Грузия, Тбилиси</i> АЛИНА МАСЛОВА <i>Россия, Саранск</i> Концепт Книга как семиотический мегаобраз русской культуры в романе Т.Толстой «Кысь».....	229
INGA MILORAVA <i>Georgia, Tbilisi</i> Depiction of the Medieval Art Concepts in Georgian Prose of the 20th Century.....	238
ინგა მილორავა <i>საქართველო, თბილისი</i> შუა საუკუნეების მხატვრული კონცეფციები XX ს-ის ქართულ პროზაში.....	238
MARIYA MIKHAILOVA, ANNA NIZHNIK <i>Russia, Moscow</i> “Masculine” and “Feminine” Ethics of Medieval Knighthood Adopted by Russian Silver Age.....	245
М.В. МИХАЙЛОВА, А. В. НИЖНИК <i>Россия, Москва</i> Этические модусы средневекового рыцарства: взгляд из Серебряного века («мужской» и «женский» варианты).....	245

F.S . NADJIYEVA <i>Azerbaijan, Baku</i> Medieval Literature in the Context of Azerbaijan Prose of “Congestion” Period.....	252
Ф.С. НАДЖИЕВА <i>Азербайджан, Баку</i> Средневековая литература в пространстве азербайджанской прозы периода «застоя».....	252
ADA NEMSADZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Transformation of Hagiographic Plot in the Contemporary Novel.....	256
ადა ნემსაძე <i>საქართველო, თბილისი</i> ჰაგიოგრაფიული სიუჟეტის ტრანსფორმაცია თანამედროვე რომანში.....	256
AVTANDILI NIKOLEISHVILI <i>Georgia, Kutaisi</i> Philip Makharadze and ‘the Knight in the Panther’s Skin’.....	267
ავთანდილ ნიკოლეიშვილი <i>საქართველო, ქუთაისი</i> ფილიპე მახარაძე და „ვეფხისტყაოსანი“	267
ZHANNA NURMANOVA <i>Kazakhstan, Astana</i> “The Immortal Friend of Cultural History” Sh. Rustaveli in the Sphere of Kazakh Literature and Culture.....	272
Ж.К. НУРМАНОВА <i>Казахстан, Астана</i> «Бессмертный спутник культурной истории» Ш. Руставели в орбите казахской литературы и культуры.....	272
FIKRAT RZAYEV <i>Azerbaijan, Baku</i> Medieval Orient in the Russian Poetry of the 19th Century.....	277
Ф.Ч. РЗАЕВ <i>Азербайджан, Баку</i> Средневековый Восток в русской поэзии XIX века.....	277

LJUDMILA SAVOVA <i>Bulgaria, Sofia</i> The Spiritual Messages of the Alternative Book Throughout the Centuries.....	284
ЛЮДМИЛА САВОВА <i>Болгария, София</i> Альтернативная духовная книга и ее путь через столетия.....	284
T.S. SIMYAN <i>Armenia, Yerevan</i> Hermann Hesse and St. Francis of Assisi (Typological descriptions experience of biographies).....	290
Т.С. СИМЯН <i>Армения, Ереван,</i> Герман Гессе и св. Франциск Ассизский (опыт типологического описания биографий).....	290
ZHANNA TOLYSBAYEVA <i>Kazakhstan, Aktau</i> Individual-Autor Genre Creativity as an Innovation Epoch Evidence.....	302
Ж.Ж. ТОЛЫСБАЕВА <i>Казахстан, Актау</i> Индивидуально-авторское жанротворчество как свидетельство эпохи обновления.....	302
EKATERINA TRUKHTANOVA <i>Moscow, Russia</i> Evergreen Challenge.....	209
Е.В. ТРУХТАНОВА <i>Россия, Москва</i> Классика как вызов.....	309
TAMAR SHARABIDZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Vazha-Pshavela as a Researcher of “The Knight in the Panther's Skin”.....	315
თამარ შარაბიძე <i>საქართველო, თბილისი</i> ვაჟა-ფშაველა, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ მკვლევარი.....	315

TAMAR CHIKHLADZE

Georgia, Tbilisi

From Medieval Book Repository to Virtual Library.....321

თამარ ჩიხლაძე

საქართველო, თბილისი

შუა საუკუნეების ნიგნოსაცავებიდან

ვირტუალურ ბიბლიოთეკებამდე.....321

EKA CHKHEIDZE

Georgia, Tbilisi

“The Knight in the Panther’s Skin”

in the Epoch of Postmodernism.....330

ეკა ჩხეიძე

საქართველო, თბილისი

„ვეფხისტყაოსანი“ პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში.....330

ZOIA TSKHADAIA

Georgia, Tbilisi

Journal “Rustaveli” in the Service of Rustvelology.....336

ზოია ცხადაია

საქართველო, თბილისი

ჟურნალი „რუსთაველი“

რუსთაველოლოგიის სამსახურში.....336

MAIA JALIASHVILI

Georgia, Tbilisi

Renaissance of Rustaveli’ Poetics in

the Poetry of “The Blue Horn”.....341

მაია ჯალიაშვილი

საქართველო, თბილისი

რუსთაველის პოეტიკის რენესანსი

ცისფერყანწელთა პოეზიაში.....341

შუა საუკუნეების ლიტერატურული ტრადიცია.
აღმოსავლეთი და დასავლეთი
**The Literary Tradition of the Middle Ages:
The East and The West**

MAIA CHOLADZE

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

**Secularisation of Love in the German Chivalric Tale and Its
Transformation in Musical Romanticism
(Gottfried von Strassburg - Richard Wagner: “Tristan and Isolde”)**

The German Chivalric Tale originates in the beginning of XIII century. Unsurpassed skills of Gottfried von Strassburg greatly contributed to the further development of this genre. The love between Tristan and Isolde got a new life. Their love is earthly and noble. The author criticized feudal traditions though not radically. The fatal saga responded to Wagner’s romantic aesthetics and composer’s tragic love. In his non-traditional opera Wagner has made emphasis on the feelings of the characters. Their striving for night implies determination to die which reflects Arthur Schopenhauer’s influence on Wagner.

Key words: Chivalric Tale, love, night, death.

MAIA CHOLADZE

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

**სიყვარულის სეკულარიზაცია გერმანულ სარაინდო რომანში და
მისი ტრანსფორმაცია მუსიკალურ რომანტიზმში
(გოტფრიდ შტრასბურგელი — რიჰარდ ვაგნერი:
„ტრისტანი და იზოლდე“)**

სეკულარიზაცია, როგორც ცნობილია, სასულიერო სფეროდან საერო-ში გადასვლას ნიშნავს და ამ ტერმინს სასულიერო აზროვნების გამოვლინების საერო შინაარსით გაგებისას იყენებენ. ჩვენ გვანტერესებს, როგორ მოხდა გერმანული სარაინდო ლიტერატურის თითქმის ბოლო წარმომადგენელთან — გოტფრიდ შტრასბურგელთან მე-13 საუკუნის დასაწყისში სიყვარულის ფენომენის გათავისუფლება არსებული შეზღუდული გაგებისაგან და მისი ესოდენ გაბეული ინტერპრეტირება, როცა გმირები ზღაპრულ-ფანტასტიკური საბურველით შებურვილი ბუნებრივი გრძნობის ტყვეობაში აღმოჩნდნენ. შტრასბურგელი მათ, ფაქტობრივად წინარეწესანსული ტიპის ადამიანებად სახავს. ავტორი გვიდასტურებს

საკუთარ ეჭვებს, რომ ისტორიულ-სოციალური განვითარება თავისთავად დაამსხვრევდა მორჩილების ბორკილებს და მოაზროვნე, განათლებული და მრავალმხრივ განსწავლული ადამიანები, როგორებიც იყვნენ ამ შემთხვევაში ტრისტანი და იზოლდი (უცხო ენების ფლობა, უშიშრად ბრძოლა, სხვადასხვა საბრძოლო, მუსიკალური, ხელსაქმის ინსტრუმენტების ფლობა, ცხოველთა და ფრინველთა ენის ცოდნა, სამსახიობო ნიჭი, პოეტური თხზვის ნიჭი, მჭევრმეტყველება), გაურკვეველი სოციალური კანონების მიხედვით განერილი როლებით აღარ ითამაშებდნენ და ისინი, როგორც თავისუფალი, მოაზროვნე ადამიანები, პროტესტს გამოთქვამდნენ. მრავალმხრივ განსწავლულმა ავტორმა ინტუიტიურად იგრძნო სიახლის მოლოდინი, თუმცა ბოლომდე მაინც ვერ გათავისუფლდა თავისი დროის მარწმუნებისგან და გარკვეული ხარკიც გადაუხადა მას. გოტფრიდ ფონ შტრასბურგის მთავარი მოწინააღმდეგე დრო აღმოჩნდა, რომელმაც საშუალება არ მისცა, საკუთარი კრიტიკა თანადროული ფეოდალური საზოგადოების მიმართ გაბედულად და თანამიმდევრულად ჩამოეყალიბებინა და ეჩვენებინა ახალი ტიპის ადამიანთა ურთიერთობების განვითარების გზა. გოტფრიდის პერსონაჟები, თამამად შეიძება ითქვას, შექსპირული გმირების წინამორბედნი არიან, რომელთაც უყვართ, სძულთ, ეჭვიანობენ, იტანჯებიან და კვდებიან გულწრფელად, ბუნებრივად და ყოველგვარი ხელოვნურობის გარეშე.

გვიანი სარაინდო ლიტერატურის დემოკრატიზაციის პროცესის განსაკუთრებით ნიშანდობლივი თვისება ადამიანთა გრძნობებზე, მათ სასიყვარულო ურთიერთობებზე აქცენტის გაკეთებაა. კურტუაზიული ლიტერატურის იდეალები, როგორც ცნობილია, დიდად იყო რეალობისაგან დაშორებული და ავტორები, გარკვეულწილად, პროტესტს გამოხატავდნენ თავიანთი უკეთილშობილესი რაინდის მხატვრული სახის შექმნით, რომელსაც მსუბუქად რომ ვთქვათ, არასასურველ რეალობას უპირისპირებდნენ. მათი კალმის წყალობით, კურტუაზია თავისი რიტუალებით, ღირებულებათა სისტემით, ლამაზი ქალის მსახურების იდეით იქცა დასავლური შუასაუკუნეების ე.წ. რელიგიად. იგი, როგორც განსხვავებული მორალური და ესთეტიკური ნორმების კომპლექსი, მკვეთრად გამოხატულ საერო ხასიათს ატარებდა და გასაგებიც იყო ეკლესიის გაცხარებული პოლემიკა მასთან. განსაკუთრებით გამაღიზიანებელი ეკლესიისათვის კურტუაზიული სიყვარულის ანტიმატრიმონიალური ხასიათი იყო. რეალობისა და კურტუაზიული წარმოდგენების შეუსაბამობაზე ალბათ ისიც მეტყველებდა, რომ იქმნებოდა უცნაური დისონანსი: არცთუ ადვილი წარმოსადგენია პოეტთა საყოველთაო ასპარეზობაზე სასახლის კარის წინაშე მდგარი მგოსანი, რომელიც წარმოთქვამს დახვეწილ „ალბას“ და ლექსის სინატიფითა და ჟღერადობით აღფრთოვანებული პუბლიკა მას ტაშს უკრავს და ამ მსმენელში ბევრია რეალურად რქებდადგმული ქმარიც. ეკლესიისათვის მიუღებელი და ლიტერატურაში განდიდებული არამატრიმონიალური სიყვარული გარკვეული პროტესტის გამოხატულება იყო ფეოდალური მორალის და შესაბამისად, არსებული ქორწინების წესის მიმართ, რომელიც მხოლოდ გარიგების, საქმიანი შეთანხმების ობიექტად აღიქვამდა ადამიანს და მისი ბუნებრივი გრძნობების არსებობა არც იგულისხმებოდა (იმავე იზოლდეს გათხოვების სცენაც).

ლიტერატურათმცოდნეებისათვის არაფერია ცნობილი ელზასელი გოტფრიდის შესახებ. არავინ დავობს, რომ ნანარმოები 1210-11 წლებშია დაწერილი, რომ ავტორის ენა ელზასურია, რამეთუ ტექსტის უძველესი შემონახული ვერსია დასავლეთ ალემანიაზე, ელზასზე მიუთითებს და ამდენად, აღარც გოტფრიდის შტრასბურგელობაზე კამათობენ. იგი მე-12 საუკუნის შუა პერიოდიდან მოყოლებული სარაინდო რომანის სპეციფიური ნიშნების საფუძვლიან ცოდნას იჩენს, რომელსაც როგორც ცნობილია, აქვს მყარი სტრუქტურა, სადაც პროლოგში ან ეპილოგში აუცილებლად მოიხსენიება, როგორც თავად ავტორის, ასევე ნანარმოების დამკვეთის ვინაობაც; მუშავდება ძირითადად ანტიკური და ადრე შუა საუკუნეების მასალა, თუმცა სარაინდო რომანს კელტური ზეპირსიტყვიერებაც სერიოზულად კვებავდა. მისი ყურადღების ცენტრში არა ისტორიული მოვლენებისა და ფაქტების სიზუსტე იდგას, არამედ აქ ძირითადად გამოგონილი, ფანტასტიკური ტოპონიმიკა და არარსებული დრო მოქმედებს, ასევე თემატური აქცენტებიც გადატანილია საზოგადოების უმაღლესი ფენის ცხოვრების, ყოფის და გრძნობების აღწერაზე.

მიუხედავად მრავალი პროგრესული შეხედულებისა და გარკვეული არატრადიციულობისა, გოტფრიდი თავისი ნანარმოების სიუჟეტის შერჩევაში ორიგინალობით არ გამოირჩევა, რასაც ის განაპირობებდა, რომ „შუა საუკუნეების ლიტერატურა არ იცნობდა „ორიგინალური გენიის“ ცნებას და არც საკუთარი აღმაფრენითა და ფანტაზიით წერა იყო სასურველი (კრონი 2008: 328).

ტრისტანის თავგადასავლის პირველ ავტორად ითვლება თომას ბრეტანელი. მისეულ 1155 წლის ანგლო-ნორმანულ ვარიანტს მოყვება 1170 წლის აილჰარტ ფონ ობერგის გადამუშავება, შემდეგია 1190 წელს ბერულის და დაახლ. 1210 წლით თარიღდება გოტფრიდის ვერსია. რადგანაც აილჰარტის ორიგინალი დაიკარგა, შტრასბურგელი თომასზე დაყრდნობით წერს საკუთარ რომანს. პროლოგშიც და შემდგომაც ავტორი ხშირად ასახელებს ვინმე წინამორბედებს (შტრასბურგელი 1993: 19), რომელთაც დაწერეს ამბავი, ოღონდაც არასწორად. იგი მხოლოდ თომას ბრეტანელის ვერსიას აღიარებს თავის სანდო პირველწყაროდ, რომელიც მან შემდეგ ყველა მოპოვებული წყაროს გადამუშავებით განავრცო. გოტფრიდი ხშირად უცხადებს უნდობლობას სხვათა მონათხრობს (შტრასბურგელი 1993: 515, 517). ტექსტი აჩვენებს გოტფრიდის დაუფარავ სიმპათიას და კეთილგანწყობას ტრისტანის მიმართ, მაგრამ 18458 სტრ. კვლავაც უნდობლობას ამჟღავნებს გოტფრიდი იმ მთხრობელთა მიმართ, ვინც ათასგვარ დაუჯერებელ საგმირო ისტორიებს მიანერს რაინდს. „მსურს უყურადღებოდ დავტოვო მას მიწერილი გამოგონილი ამბები, რეალურად არსებულმაც უამრავი თავსატეხი გამიჩინა“, — აღნიშნავს იგი (შტრასბურგელი 1996: 511).

ჭკვიანი, კეთილგონიერი და კაცთმოყვარე მარკ მეფის, მისი უკეთილშობილესი რაინდი დისწულ ტრისტანისა და მარკის ახალგაზრდა ულამაზესი ცოლის, მეფის ასულ იზოლდის სასიყვარულო სამკუთხედის ისტორია პიკანტური, პროვოკაციული და უზომოდ საინტერესო იყო უპირველეს ყოვლისა, პერსონაჟთა მეფური წარმომავლობის გამო. იგი კარგად აჩვენებდა საკარო ურთიერთობებს და მთლიანად მაშინდელი საზოგადოების სოციალურ ყოფას, რაც უკვე ნიშნავდა ნანარმოების პოპულარობას და, შესაბამისად, წარმატებას. ამას ემატებოდა ის კონტექსტი, სადაც მოქ-

მედება ხდებოდა: ინგლისი და საფრანგეთი გახლდათ ქვეყნები, სადაც გვირგვინი მემკვიდრეობით გადადიოდა, ამიტომ დედოფლის ლალატი და მემკვიდრის შესახებ ეჭვის გაჩენა კატასტროფულ პოლიტიკურ შედეგს მოასწავებდა, რაც ასევე იცოდა ნანარმოების ავტორმა. ჭკვიანმა და განაფული პოეტური კალმის მქონე გოტფრიდმა სკანდალურ ისტორიას კეთილშობილება, ტრაგიზმი, ზღაპრული ელემენტები, მეგობრობისა და ერთგულების საოცარი სცენები, სიყვარულის სამსალა დაუმატა და მიიღო ამბავი, რომელიც უსაზღვრო ფანტაზიას აღუძრავდა არა მხოლოდ მწერლებს და არა მხოლოდ მის ეპოქაში. რაინდი ტრისტანი გარკვეულწილად მითოლოგიედაც კი იქცა, რომელიც გულისხმობს ერთგულებას, ვაჟკაცობას, გამბედაობას, სიძლიერეს, სილამაზეს, პატიოსნებას, უშიშარებას, მახვილგონიერებას, ტკბილსიტყვაობას, მუსიკალურობას, ბუნებასთან განუყოფელობას. იგი, თითქმის იდეალური ადამიანია, რაც ადამინის ბუნებას გარკვეულწილად ეწინააღმდეგება.

გოტფრიდის რომანის მის თანამედროვეებთან მსგავსება-განსხვავების შესახებ ბევრს კამათობენ, ისევე, როგორც ტექსტის დასრულება-დაუსრულებლობაზე. სქემის მიხედვით, პროლოგში და ეპილოგში ავტორისა და მისი მეცენატის ვინაობა უნდა დასახელებულიყო და ამას საინტერესოდ ახდენს შტრასბურგელი ტექსტში არათანაბრად გაბნეული აკროსტიხით. პროლოგში იგი შედარებით ადვილად იკითხება, შემდგომი ნაწილები კი დაუსრულებელია, რაც კიდევ ერთ არგუმენტად გამოდგება, რომ გოტფრიდს რომანი განზრახ არ შეუწყვეტია ტრისტანის მონოლოგში. იგი გაურკვეველი მიზეზებით დარჩა ღია ფინალის მქონედ. აკროსტიხის თანახმად, G DIETERICH TIIT O RSSR T IOOI E SLLS.

სავარაუდოდ, დიტრიხი უნდა იყოს ის ანონიმური მფარველი მეცენატი, რომლის შეკვეთითაც შეიქმნა ამბავი. შემდეგ მოდის გარკვეული შუალედებით მდგარი ერთურთში ჩახლართული ასოთა რამდენიმე წყვილი: ტიიტ, რზზრ, იოოი, სლლს. როგორც უკვე გაშიფრულია, ესაა ტრისტანისა და იზოლდის ინიციალები, შემდეგ მეორე, მესამე და მეოთხე ასოებია, ცაკლე მდგომი ასოების შეკრებით კი ვიღებთ გოტე — ანუ, სავარაუდოდ სწორედ ეს იყო გასაღები — გოტეფრიდი. დაუსრულებელია რომანი, შესაბამისად, დაუსრულებელია აკროსტიხიც. ან პირიქით, დაუსრულებელი აკროსტიხი გვაფიქრებინებს, რომ გოტფრიდის განზრახვა არ იყო ტექსტი ტრისტანის მონოლოგზე შემწყდარიყო. კრიპტოგრამის გაშიფრვა ყველა იმ ავტორთან ჩნდება, რომლებიც უშუალოდ უტყუარ მასალას — ტექსტს იკვლევენ (ტომაშეკი 2007, ჰუბერი 2001, ჯონსონი 1993, რუ 1980).

ბერულისა და აილჰარტის ვერსიებს გოტფრიდი საკვანძო საკითხებში არ თანხვდება: სიყვარულის სამსალა — მისი ფუნქცია, მოქმედების ძალა, ეფექტი — ნანარმოების მთავარი პრობლემისთვის კარდინალურად მნიშვნელოვანია. ამბავს რომ გავყვეთ, ისევ უცნაურ ფეოდალური ქორწინების ადათთან მივალთ, რომელსაც შტრასბურგელიც ზუსტად აღწერს: ქორწინების პირველ ღამეს პირველი ურთიერთობების შემდეგ მეუღლეებს უერთგულესი მსახურები თითქმის თავთან ედგნენ და სთავაზობდნენ ღვინით სავსე თასს, რომლიდანაც ორივე შესვამდა და ითვლებოდა, რომ ეს რიტუალი ბეჭედს ასვამდა მათ კავშირს და არასასურველი ქორწინების შემთხვევაშიც კი თასის შესმით ყოველგვარი უსიამოვნება მოგვარებულად ით-

ვლებოდა. ამ გავრცელებული წესის შესასრულებლად გამოატანა დედოფალმა იზოლდმა თავის დისწულ ბრანჯენეს (Brangäne) (სხვა ვერსიებით იგი ჩვეულებრივი მოახლეა) ჯადოსნური სასმელით სავსე ჭურჭელი, რათა ქერა იზოლდს თავის მეუღლე მარკ მეფესთან ერთად შეესვა იგი და ბედნიერი ყოფილიყო იმის მიუხედავად, რომ საკუთრი ნების გარეშე გაათხოვეს, რომ არც საპატარძლო და არც მშობლები სასიძოს არ იცნობდნენ, მაგრამ ბედნიერი იყვნენ მაინც მდიდარი პარტნიორის შეძენით. მხოლოდ დედა-დედოფალმა და ბრანჯენემ იციან სამსალის შესახებ, რომლის საოცარ და საშიშ ძალაძეც მიუთითებს დედოფალი და აფრთხილებს ქალს, რომ არავინ არაფერი უნდა იცოდეს. სწორედ, არცოდნით, სიცხეში მონყურებულები შემთხვევით ნაპოვნ ბოთლიდან ისხამენ ღვინოს ტრისტანი და იზოლდი და სვამენ ერთი თასიდან სითხეს, რომელსაც მთხრობელი იქვე აძლევს სიყვარულის და სიკვდილის დეფინიციას. ბრანჯენე ჭურჭელს ზღვაში მოისვრის და შემდგომ ტექსტში აღარაფერია ნათქვამი სამსალის შესახებ. როგორც ცნობილია, ბერულისა და აილჰარტის ვერსიებში სასმელს ჰქონდა მოქმედების ვადა: სასიყვარულო დაავადება 3-4 წელიწადი ტანჯავდა ავადმყოფებს. რ. კრონის აზრით, ეს ვარიანტები „შპილმანური ესთეტიკისათვის შესაფერისი იყო, ხოლო გოტფრიდის ხშირი ფსიქოლოგიური რეფლექსიები, მინიმუმამდე დაყვანილი არარეალიქსტური დეტალები ტექსტს საკარო პუბლიკის გემოვნებისათვის შესაბამისს ხდის. დროში შეზღუდვა ხელოვნურია სიყვარულისათვის და თომასსა და გოტფრიდს ეს ხერხი არაფერში სჭირდებათ, რადგენაც ისინი ბუნებრივი და თანასწორი ადამიანების თავისუფალი სიყვარულის ვტონომიურ, მთლიან ძალას აღწერენ, რომელსაც სისტემის დამანგრეველი ძალა აქვს“ (კრონი 2008: 339). ტრისტანი და იზოლდეს ტრაგედია გამოწვეულია გრძნობის მთლიანი გათავისების, მთელი არსებით შეპყრობის გამო, რაც გარესამყაროსთან გარდაუვალ კონფლიქტს ნიშნავს: ისინი კატეგორიულად არაკონვენციური არიან თავიანთი სოციუმისთვის და იმავდროულად ბუნებრივი თავიანთ გრძნობებში, რაც ათასგვარ დაბრკოლებას გადააღახინებს მათ. ჯონსონის აზრით, გოტფრიდი არტურის ციკლის ეპიკურ ტრადიციასაც დაუპირისპირდა, რამეთუ „[იქაც კი] არაა ინდივიდი ავტონომიური ნატურა, რომელიც ზეციური გეგმის ნაწილის შთაბეჭდილებას ტოვებს და თავისი ექსისტენციური სურვილებით ექვემდებარება ვერტიკალს, ზეციურ გეგმას. ტრისტანი და იზოლდი ავტონომიურები არიან თავიანთ გრძნობებში. ისინი, მიუხედავად ყველა გარე ნორმისა, ელტვიან ერთმანეთს, თუმცა იციან, რომ ეს დაუშვებელია“ (ჯონსონი 1993: 240). ამიტომაც პერსონაჟები წინააღმდეგობაში არიან არა მხოლოდ საკარო მენტალიტეტით გაჟღენთილ საკუთარ ცნობიერებასთან, არამედ გარესამყაროსთანაც. რთულ სიტუაციებში უცნაურ გამოსავალს იგონებს ჰომოდიეგეტური ნიშნების მატარებელი გოტფრიდი, თუნდაც მარკ-იზოლდის ქორწინების ღამის სცენა რად ღირს. არაერთი მკვლევრის აზრით, სამსალა ტექსტში გამოყენებულია როგორც სიყვარულის ლეგიტიმაციისთვის, იმავდროულად, გამარტების გამართლებისათვის. გოტფრიდის ამოცანა პროლოგშივე ცხადია, მას, ნებისთნეულად შეუკვეთეს ეს სენსაციური ამბავი, რომელშიც ქორწინების ფიცისგამტეხნი სიმპათიურად და კეთილშობილურად უნდა აჩვენოს. თავდაცვად იგი შეტევას ირჩევს: გაუგებარ ქორწინ-

ნებას უპირისპირებს უერთგულესი შეყვარებულობის ნიჭს. „ტრისტანი“ თავისი დროის რომანებს შორის უკვე გამორჩეული იყო სიყვარულის განდიდებით და მაინც ტრაგიკული ფინალით. ლ. პ. ჯონსონის აზრით, ეს რომანი მოწმობს ეროსის დაბადებას მისი ყველაზე თანამედროვე, გაბედული ინტერპრეტაციით (ჯონსონი 2008: 241). აქ სიყვარული არის ფსიქოლოგიური, ფიზიოლოგიური ძალა, რომელიც გარედან ესხმის თავს სწორედ მისთვის შესაფერისად მომნიჭებულ გმირებს. განსაკუთრებულად ტრისტანი იმდენად სრულყოფილი პიროვნებაა, რომ ტექსტში უხვად არსებული ზღაპრულ-ფანტასტიკური არსებები, ეპიზოდები, ბატალიები, თავგადასავლები, სივრცეები არ ასუსტებს მისი ქმედებების რეალისტურ და ბუნებრივ ხარისხს და დამაჯერებელს ხდის მათ. არანაირად არ ჯდება მოცემულ კონტექსტში სამსალა. სწორედ, მისი ერთგვარი ხელოვნურობის წინააღმდეგაა მიმართული მისი აღარასოდეს გახსენება გმირების მიერ მას შემდეგ, რაც ზღვაში მოისროლა ბრანჟენემ ბოთლი.

არაერთხელ აღნიშნულა ღმერთის როლის საკითხი თხრობაში. შეყვარებულებისადმი კეთილგანწყობილი ღმერთის ფიგურის წყალობას მუდამ გრძნობენ გმირები. არა ერთხელ დასმულა შეკითხვა, აქ იგულისხმება ქრისტიე ორთოდოქსული გაგებით, თუ სიყვარულის ხელისშემწყობი ზეციური ძალა? ფაქტია, ეკლესია მკრეხელობად ჩაუთვლიდა გოტფრიდს იზოლდის ცრუ დაფიცების სცენას, სადაც ყველაფერი ზუსტად გათვლილი და იმ წუთისათვის სწორია, მაგრამ სინამდვილეში დედოფალი მეფეს ღალატობს და იგი ამის გამო არ ისჯება. ეს ქრისტიანული იდეის დემონტაჟი ხომ არაა? ან პირიქით, იქნებ გოტფრიდი აბსოლუტურად არათეოლოგიური საკარო-სეკულარული წარმოდგენებით აგებს კონფლიქტს? შეკითხვებს ისიც ინვესს, რომ იზოლდეს თავდაცვით ნაწილში ტექსტში ძალიან სუსტდება ჰომოდოქსური მთხრობელის პოზიცია და გოტფრიდის შეფასება შეკითხვას ინვესს:

Sie wurde gerettet durch ihren Betrug
Und ihrer gefälschten Schwur (შტრასბურგელი 1996: 349)
(იგი გადარჩა ტყუილითა და გაყალბებული ფიცით)

ეს თომასის მოცემულობის კრიტიკაა, თუ მისი გულწრფელი ნუხილი ტყუილით გამართლების გამო? ქრ. ჰუბერი და ტ. ტომაშეკი აშკარად გამორიცხავენ თეოლოგიურ შეხედულებებს, ან მათ უარყოფას, აქ საუბარი არა ტრანსცენდენტურ ღმერთზე, არამედ ადამიანის ღვთიურ სახეზე, რომელიც მართვადია. არ იგულისხმება არც ორთოდოქსია და არც ღვთის სამსჯავროს მკრეხელური კრიტიკა (ჰუბერი 2001: 94, ტომაშეკი 2007: 175).

სიყვარულის გროტოს სცენას მრავალი თვალსაზრისით გარდამტეხი ფუნქცია ეკისრება. გოტფრიდი, აქაც თვითნებურად უდგება პირველწყაროს და იმის ნაცვლად, რომ მისმა გმირებმა ტყეს შეაფარონ თავი, როგორც ბერულთან, ისინი სპეციალურად სიყვარულისთვის ზებუნებრივად გაჩენილ სავანეში მიდიან, რომელსაც გარდა ღრმა და მრავალფუნქციური ალუზიებისა, კონკრეტულად გოტფრიდისეული ნიშნები აქვს და არ ჰგავს სიყვარულის არც ერთ ქვაბულს: არც „ოდისეის“ კალიფსოს გროტოს, არც „ენეიდას“ დიდონას ჭექა-ქუხილისგან დამცავ მღვიმეს, შუასაუკუნეების ვენერას მთას — იგივე ფუნქციითა და შებრუნებული ფორმით, ეს

არც პლატონისეული გამოქვაბულია, სადაც ადამიანები ბნელში ნათლის ანარეკლით იქმნიან წარმოდგენას ნათელზე. ტექსტში საკმაოდ დიდი ნაწილი ეთმობა გროტოს აღწერას, მას ეკლესიასაც კი ადარებს გოტფრიდი როგორც სივრცის ფუნქციურ განმარტებებით, ასევე ფერთა გამის და ფორმების გრძნობებთან და ემოციებთან შესაბამისობით. იგი მრგვალი, ფართო, მაღალი, ციცაბო, თოვლივით თეთრი, გლუვი და სწორი ზედაპირისაა, ზვირფასი ქვებით მოჭედილი, მწვანე მარმარილოს იატაკით, მდიდრული, კეთილშობილური, ცენტრში ბროლის სანოლით, სამი დიდი ცაცხვი ფარავს შესასვლელს და იქვეა ანკარა წყარო, მწვანე მოლი, საოცარი ყვავილებით მოქსოვილი მდელო- მოკლედ სიყვარულის ქალღმერთის ხელდასხმული სამოთხე დედამინაზე (შტრასბურგელი 1996: 409-435). აქ ცხოვრების ხანმოკლე პერიოდი ტრისტანისა და იზოლდის უბედნიერესი ხანაა, სადაც არც შიათ, არც წყურიათ, არც სცივათ და არც არაფერზე ფიქრობენ, იმიტომ რომ ბედნიერები არიან სიყვარულით. მეფის მიერ აღმოჩენისა და მიტევების შემდეგ მათ სიყვარულს მომაკვდინებელი განაჩენი გამოუტანეს: მეფემ დაგმო კარის ცილისმნამებელი დიდებულები, სიხარულით დაიბრუნა სასახლეში ულამაზესი ახალგაზრდა ცოლი ყოველგვარი ეჭვის, ან მორალური წნეხის გარეშე. ტრისტანს კი ქვეყნოდან წასვლა და საკუთარ ბედზე ფიქრი ურჩია. არაერთგზის აღნიშნავს სიყვარულის მოწმე მგოსანი, რომ ერთმანეთს დაშორებული შეყვარებულები ცოცხალ-მკვდრებს ედარებოდნენ. ზღვის გაღმა-გამოღმა ორი გული იტანჯებოდა და იფერფლებოდა თვალსა და ხელს შუა. უდიდესმა სიყვარულმა დაიფარა ისინი წინააღმდეგობებისგან, სოციალური გაუცხოებისგან, მისცა მათ ძალა მოტყუებითა და ეშმაკობით თავი დაეცვათ — გოტფრიდ შტრასბურგელი ადამიანური ურთიერთობების ახალ ეთიკურ კანონებს აყალიბებს თითქოს, მაგრამ მის მიერ დატოვებული დაუსრულებელი ტექსტით ძნელია გოტფრიდის პოზიციაზე დასკვნის გაკეთება, სადაც უკანასკნელ სცენაში ტრისტანის გულისშემძვრელი ჩივილია ნაჩვენები იმის გამო, რომ გამოსავალს ვეღარ ხედავს ქერა იზოლდის გარეშე, მისი მარკ მეფესთან ბედნიერების საპირწონედ ტრისტანის თეთრხელა იზოლდთან ბედნიერებაც ლალატად მიაჩნია. ჩიხში მოქცეული სიტუაცია ასრულებს ტექსტს, რომელიც ტრადიციულად დაამთავრეს გამგრძელებლებმა-ულრიჰ ფონ თიურჰაიმმა და ჰაინრიჰ ფონ ფრაიბერგმა: დაჭრილი ტრისტანი მკურნალი ქერა იზოლდის მოლოდინში ლევს სულს, ქალიც მისი სიკვდილით თავზარდაცემული ქვავდება და მარკ მეფე მიდის, რათა ორივე უსაყვარლესი ადამიანი მის მინაზე დაკრძალოს. იგი სწორედ ამ დროს შეიტყობს სიყვარულის სამსალის შესახებ და ნანობს, რომ არ მისცა ახალგაზრდებს ბედნიერების საშუალება. (მეფე მარკიც არაადამიანურ კეთილშობილებას იჩენს, ტრისტანისა და მარკის მხატვრულ სახეებს აშკარად საგმირო ეპოსის ნიშნები ჯერ კიდევ დაკრავთ!)

მორალი: სიყვარულის გროტოდან სასახლის დიდებულებასა და ფუფუნებაში დაბრუნებული შეყვარებულების უბედურება უკვე საბოლოო განაჩენი იყო, რომელიც დრომ გამოუტანა დროის შეუსაბამო გმირებს, რომელთაც მიუხედავად თვალის დახუჭვის, ან მოტყუების მცდელობისა, კონვენციურობის დარღვევა არ ეპატიათ. ტრისტანი და იზოლდი ვერ იქნებიან ფეოდალურ კარზე ბედნიერნი, მაგრამ ბუნებრივი, ყოვლისმომცველი, ლალი და სალი სიყვარულის იდეა მშვიდად და მიზანმიმართულად

ანგრევს შუა საუკუნეების ტყუილის, ხელოვნური ერთგულების დამაკანონებელი სასმელებისა და გაუგებარი ქორწინების კანონს.

ტრისტანისა და იზოლდეს ამბავი წლების განმავლობაში კვებავდა გერმანულ ლიტერატურას. გოტფრიდის შემდეგ განსაკუთრებით გამოირჩევა ვაგნერის ვერსია, რომელსაც ვილანდის, შლეგელის, რიუკერტის, იმერმენის ვარიანტები უძღვის. 1848-49 წლების რევოლუციის რეაქციის იდეამდე განვითარება, უზომო იმედგაცრუებაზე ამოზრდილი შოპენჰაუერის „სამყარო ვითარება და წარმოდგენა“ და ვაგნერის ტრაგიკული სიყვარული მათილდე ფონ ვეზენდონკისადმი იქცა მისი მონუმენტური სამმოქმედებიანი დრამატული ოპერის საფუძვლად. ვაგნერის ფსიქო-სოციალურ განწყობილებებს ზუსტად გამოხატავდა რომანტიკოსთა სევდიანი ნატვრით დამოკიდებულება გარესამყაროსადმი. Sehnsucht არის პასიური, ავადმყოფური ნატვრა, როცა თვით ტანჯვა იქცევა ტკბობის საგნად და, შესატყვისად, რომანტიკული მეოცნებეობა უპირისპირდება ყოველგვარ პრაქტიკულ საქმიანობას.

დრეზდენის 1849 წლის რევოლუციის დარბევის შემდეგ ციურიხში თავშეფარებული რიჰარდ ვაგნერი ქმნიდა თეორიულ ტრაქტატებს, რომელთა პოსტულატებსაც მუსიკალურად აცოცხლებდა საკუთარ დრამებში. კომპოზიტორი თითქმის ყველა თავის ნაწარმოებში ავითარებს სიყვარულის თემას, რომელიც განიმარტება როგორც მომნანიებელი ძალა, მინიერი ტანჯვისაგან ხსნის საშუალება. გარდა ამისა, მუსიკის არსსაც სწორედ სიყვარულში ხედავს ვაგნერი. ნოვატორი კომპოზიტორის ესტეტიკის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა იქონია ფოიერბახის ფილოსოფიამ, სადაც სწორედ სიყვარულია უნივერსალური საწყისი, კაცობრიობის ცხოვრების წარმმართველი ძალა. სიყვარულმა უნდა ჩაანაცვლოს რელიგია და თავად იქცეს რელიგიად. ვაგნერის მსოფლმედველობისათვის ახალი გამონვევა იყო ფოიერბახი. იგი ნოვატორ კომპოზიტორს განვითარების განსხვავებულ გზებს სთავაზობდა, ვიდრე შოპენჰაუერი, რომლის თანახმაც, ცხოვრება ტანჯვისა და ცდომილების ნაკრებია, ერთადერთი გამოსავალი ცხოვრებაზე უარის თქმა, მისი უარყოფა და არყოფნაში გადასვლაა. შოპენჰაუერს ვაგნერთან აახლოებდა დამოკიდებულება მუსიკასთან, როგორც უმაღლეს ხელოვნებასთან, ობიექტური სამეცნიერო ანალიზისათვის მიუწვდომელ ირაციონალურ სფეროსთან, თუმცა „ტრისტან და იზოლდე“ უფრო მეტად წინააღმდეგობააშია ვაგნერთან, ვიდრე ეთანხმება მას. ოპერაში მოცემული ვნებათა დაძაბულობა და მათი შეუკავებელი ნაკადი არ ეთანხმება შოპენჰაუერის უარყოფის პასიურობას. ვაგნერის სიყვარულის ჰიმნი ადამიანთა მძლავრ, ექსტაზურ ვნებებს უმღერის. იგი არა სიკვდილის, არამედ სიყვარულის წყურვილს, სიყვარულით ტანჯვასა და აღტაცებაზე გვიამბობს. განსაკუთრებული ძალით ეს განწყობილებები გამოხატულია დრამის აღიარებულ 3 კულმინაციურ სცენაში: უვერტიურა, სასიყვარულო სცენა (II მოქმედება), იზოლდეს სიკვდილის სცენა (III მოქმედება). ლაიტმოტივებშიც კი რომელთაც Todesmotiv — სიკვდილის მოტივი და Liebestod — სიყვარულში სიკვდილი ჰქვიათ, სიკვდილი არ იგრძნობა: პირველ შემთხვევაში ნაჩვენებია ტრაგიკული ბედისწერა, მეორე შემთხვევაში — ვნების გაძლიერება.

რიჰარდ ვაგნერი მაღალი ხელოვნების ენაზე ახდენს გოტფრიდისეული ტრისტანისა და იზოლდეს სიყვარულის ტრანსფორმაციას. ეს მონუმენტური, სამმოქმედებიანი ოპერა, რომელიც თითქმის ხუთი საათის განმავლობაში გრძელდება, პირველწყაროსგან პირველივე სცენაში განსხვავდება. პირველი მოქმედება ხდება გემზე, რომელსაც კორნუელისაკენ მიჰყავს მარკ მეფის საცოლუ მშვენიერი იზოლდე. ვაგნერმა საკუთარი მიზანდასახულებისათვის თითქმის ახალი ტექსტუალური ქსოვილი შექმნა გოტფრიდისეული რემინისცენციებით. მოროლდ ირლანდიელი მასთან იზოლდეს საქმრო იყო და მისი განგმირვით, თუმცა თანასწორ ვაჟკაცურ ორთაბრძოლაში, ტრისტანი იზოლდეს უბედურების მომტანი და დაუძინებელი მტერი ხდება, ხოლო კორნუელი კიდევ უფრო ამძაფრებს ქალში მოუნელებელ ტკივილს. ვაგნერი გოტფრიდის მსგავსად, ამბის ტრადიციულ თხრობას არ მიჰყვება, იგი კიბოს სვლისებრ, კორნუელს მიახლოებული გემიდან მოგვითხრობს უკვე მომხდარ ამბებს. (საპატარძლოს უგუნებობით გაოცებულ ბრანჟენეს იზოლდე უმხელს საიდუმლოს). მიუხედავად, მოახლის რჩევისა, დედოფალმა მარკ მეფესთან ერთად შესვას დედის გამოტნეული ჯადოსნური სითხე და იყოს ბედნიერი, იზოლდე გადამალულ სხვა ბოთლს ირჩევს, რომელსაც სიკვდილის სასმელი აწერია და რომელიც, მისი განაჩენით, საქმროს მკვლელმა რაინდმა ტრისტანმა უნდა შესვას, წინააღმდეგ შემთხვევაში, დედოფალი გემს არ დატოვებს. ტრისტანი არ ეწინააღმდეგება ბედს და მორჩილად სთავაზობს დედოფალს ხმალს, რათა განგმიროს იგი, სამაგიეროდ, ქალი მას თასს სთავაზობს, რათა სიკვდილი შესვას, მაგრამ მოულოდნელად, იზოლდე გადანყვეტს, გაიზიაროს სასმელი და მოკვდეს ტრისტანთან ერთად. ქალი საკუთარ თავს იმიტომაც ასამართლებს, რომ მას მოროლდის მოშხამული ხმლისგან სასკივდილოდ განწირული დაჭრილი ტრისტანი მკურნალობისას შეუყვარდა და საკუთარ გრძნობებს ვერაფერს უხერხებს. მაშასადამე, გოტფრიდისაგან განსხვავებით, სიყვარული უკვე შეჰყრიათ ვაგნერის პერსონაჟებს, როცა მოქმედება იწყება და როცა ჯადოსნური სასმელი ხდება აქტუალური. ვაგნერი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მრავლად არღვევს პირველწყაროს ვერსიას: 1. მასთან ტრისტანი და მარკ მეფე ნათესავები არიან, მაგრამ გოტფრიდთან შედარებით, აქ უფრო აქცენტირებულია სიუჟერენვასალის ურთიერთობები. 2. დაჭრილ ტრისტანს ირლანდიაში არა დედადედოფალმა, არამედ თავად ქერა იზოლდემ უმკურნალა. 3. როცა იზოლდე დარწმუნდება, რომ საქმრო მოროლდის მკვლელი განკურნა და მოკვლას უპირებს მას, ლიტერატურული პირველწყაროს მიხედვით, ქალს დედა და ბრანჟენე ამშვიდებენ, ხოლო ვაგნერთან, იზოლდე თავად ვერ უძლებს ტრისტანის მზერას და ხმალს დაუშვებს, რამეთუ უკვე უყვარს მტერი. 4. ვაგნერი განსაკუთრებულად ძაბავს გმირთა ემოციურ მდგომარეობას, როცა განკურნებულ და შეყვარებულ ტრისტანს კორნუელიდან ისევ მოავლენს ირლანდიაში, ამჯერად მეფის მაჭანკლად და ბოლოს, 5. ვაგნერთან ჯადოსნური სასმელის როლი სრულიად განსხვავებულია და წარმოდგენილი. აქ დედის გამოტნეული სიყვარულის ხელოვნურად გამომწვევი ბოთლი თითქმის უგულვებელყოფილია და აქტუალურია სულ სხვა, ახალი ბოთლი, რომლის დანახვაზეც მოახლე გაფითრდება: სიკვდილის სამსალა! — აღმოხდება მას. გოტფრიდთან შეშინებული ბრანჟენე აფრთხილებს უცნობი სასმელით მთვრალ ტრისტანსა და იზოლდეს, რომ მათ

სიყვარულთან ერთად სიკვდილი შესვეს, რადგანაც, ეს სიყვარული გარემოს წესს და კანონებს ეწინააღმდეგება და უკანონო შეყვარებულები სიკვდილით დაისჯებიან. ვაგნერთან პირდაპირ განმარტებულია, რომ ბოთლში სიკვდილის მომტანი სითხე ასხია, მხოლოდ მისი იძულებით შესმის შემდეგ ხვდება ტრისტანი, რომ იზოლდემ მასთან ერთად სიყვარული, ანუ სიკვდილი გაიზიარა.

ვაგნერის ოპერა მუსიკალური რომანტიზმისა და რომანტიკული მუსიკის გამომსახველობითი საშუალების სინთეზის უმაღლესი ნერტილია, სადაც პერსონაჟებისა და მოქმედებების რაოდენობა მინიმალურია უსასრულო მელოდიის პრინციპების გათვალისწინებით. ვაგნერის საერთო საორკესტრო სტილისთვის დამახასიათებლად, ოპერის მუსიკალური ქსოვილი გაჯერებულია ლაიტმოტივებით, ქრომატიზმებითა და ნამყვანი როლი სწორედ ორკესტრს ენიჭება. პირველ მოქმედებაში, განკურნებული ტრისტანის კორნუელში დაბრუნებისას ჟღერს ცნობილი „ტრისტან-აკორდი“, რომელიც „სხვადასხვა დინამიკაში, ორკესტრირებასა და ფაქტურაში ჩნდება დრამის მნიშვნელოვან მომენტებში, ლირიკულ და დრამატულ კულმინაციებში. [...] ესაა ლაიტჰარმონიის თავისებური სახე, რომელიც განსაზღვრავს დრამის წყობის ინტონაციებს მის სტილურ მთლიანობაში“ (ფხაკაძე 2010:85) მეორე მოქმედება ხდება სასახლეში, იზოლდეს სავანის წინ. მოახლე აფრთხილებს დედოფალს, ფრთხილად იყოს, რადგანაც მეფის კარზე უკვე შეამჩნიეს ტრისტანისა და იზოლდეს უცნაური ქცევა და უთვალთვალებენ. ვნებით დაბრმავებული დედოფალი ყურადღებას არ აქცევს რჩევას და მოუთმენლად ელოდება ღამეს, რომელიც შეყვარებულთა მალვის მოწმე და ხელისშემწყობია. ეწყობა ღამის ნადირობა, რათა ბუკის ხმაურსა და მონადირეთა ღრიანცელში შეყვარებულებმა შეძლონ ფარული შეხვედრა და სიყვარულით ტკობა, ხოლო მეფის ერთგულმა მელოტმა ამხილოს ისინი. შეუმჩნევლად გადის სიყვარულის ტკბილი ღამე, რომელსაც სიკვდილით ემუქრება დღე, მზის შუქი. შეყვარებულები ვერ გრძნობენ მოახლოებულ საშიშროებას, არც ბრანჟენესა და კურვენალის გაფრთხილებებს უგდებენ ყურს და დარწმუნებულნი არიან, რომ მათი გრძნობა უკვდავია, თუმცა ხეივანში უკვე ჩანან მეფე მარკი და დიდებულები, რომელთაც ურცხვი მოღალატეები უნდა ამხილონ. მეფის ინტერესებს მელოტი იცავს, რომელთან შესაბრძოლებლადაც ტრისტანი უყოყმანოდ მზადაა. არც ის და არც იზოლდე თავის მართლებას არ ცდილობენ. გოტფრიდისგან განსხვავებით, ვაგნერთან არაა არანაირი ზეციურ-მოულოდნელი ხსნის სცენები: მაგ.: იზოლდეს ყალბი ფიცი, ნაკადულში არეკლილი მარკ მეფის სახე, ტყეში გახიზნულთა ხმლით გაყოფილი სარეცელი და ა.შ. ვაგნერთან სიყვარულიცა და სიკვდილიც გაბედულად, დაუფარავად მოდის გმირებთან და ისინიც მზად ხვდებიან ყველანაირ განსაცდელს, რადგანაც სიყვარულის გარეშე სიცოცხლე ისედაც სიკვდილია მათთვის. მელოტი-ტრისტანის შერკინება ამ უკანასკნელის დაჭრით სრულდება და აქვე მთავრდება მეორე აქტი. მესამე მოქმედებაში დაჭრილი რაინდი ბრეტანში თავის სამეფო კარეოლში სიკვდილს ებრძვის. მისი ხსნა მშვენიერ ქერა იზოლდეს შეუძლია. დედოფლის მოლოდინის გამომხატველი თეთრი და შავი აფრები ვაგნერთან ჩანაცვლებულია მხიარული და სევდიანი მელოდიებით, რომელიც მწყემსმა უნდა დაუკრას. ასევე განსხვავებით გოტფრიდისაგან, ვაგნერის იზოლდე მოუსწრებს

ცოცხალ სატრფოს, თუმცა იგი მაშინვე მიიცვლება და ქალს ერვენება, რომ სატრფო მას თან უხმობს და კვდება. ლიტერატურული, თუმცა არა გიტფრიდისეული, და მუსიკალური ტექსტები ერთმანეთს თანხვდება ბოლო სცენაში, როდესაც მარკ მეფე შეიტყობს სიყვარულის სამსალის შესახებ და მზადაა შეუხდოს შეყვარებულებს. იზოლდეს სიკვდილი ძირითადად კრიტიკაში გაშუქებულია როგორც სიყვარულში სიკვდილი, თუმცა ვაგნერის განმარტებით, ეს იყო იზოლდეს ფერისცვალება (Isoldes Verklärung).

რიჰარდ ვაგნერმა, ფაქტობრივად, ახალი ფსიქოლოგიური დრამატიზმის მქონე პოემა დაწერა, რომელსაც ძნელად შევადარებთ გიტფრიდისეულ ვერსიას. კომპოზიტორმა სცენათა და პერსონაჟთა მაქსიმალური შეკვეცით სასიყვარულოს გარდა ყველა სხვა ფუნქცია და კონტექსტი ჩამოაცალა ამბავს. შეყვარებული გმირებისათვის მხოლოდ რეალობისაგან გაქცევის სევდიანი ნატვრის მოტივია მთავარი, როგორც ეს რომანტიზმის ესთეტიკას ახასიათებდა. ტრისტანსა და იზოლდეს ერთი ნახვით უყვარდებათ ერთმანეთი და იძულებულნი არიან, თავიანთი ნების სანინააღმდეგოდ იმოქმედონ. ხაზგასმულია აუტანელი რეალობა, რომლისგანაც ხსნა მხოლოდ გაქცევაა. ამ შემთხვევაში გაქცევა სიკვდილია, რომელიც უკვე სიგნალიზებულია პირველსავე სცენაში, სადაც სიკვდილის სასმელის ბოთლი ფიგურირებს. თითქოს ნოვატორი კომპოზიტორი გზას უჩვენებს თავის გმირებს: ერთმანეთის მკლავებში სიყვარულით სიკვდილი ტრისტან და იზოლდესათვის შვება და გამარჯვებაა. ესაა მარადიული ცხოვრება და შოპენჰაუერისეული არყოფნის ანტიპოდი. ვაგნერის გმირები, რომელთაც ღამე ესადაგებათ და დღის სინათლეს ბოროტება მოაქვს მხოლოდ, სიკვდილის გმირები არიან. ისინი თავიანთი სიყვარულის ლეგიტიმურობისთვის არავის ებრძვიან, მათ უბრალოდ ერთად ყოფნა უნდათ და ეს გარდაუვალ სიკვდილს ნიშნავს, მაგრამ იგი საშიში არაა მიჯნურებისთვის. პირიქით, ისინი აღტაცებული მოელიან მას, რამეთუ სიკვდილში სიყვარულს ველარ დაუშლიან და მარადის ერთად იქნებიან. იზოლდეს სიკვდილის სცენა ულამაზესია თავისი ჟღერადობით. აქ თავს იჩენს ინსტრუმენტული სრულყოფილებაც და გმირის პარტიის ხატოვანებაც. მთელი სცენა თითქმის თანაბრადაა გადანაწილებული ინსტრუმენტსა და მომღერალს შორის და უკანასკნელი მოზეიმე აკორდი თითქოს გამოხატავს ტრისტანისა და იზოლდეს სიხარულს და სიკვდილით ნებადართულ სიყვარულის უფლებას.

დრამატულ სანყისზე ფსიქოლოგიური სანყისის ბატონობა ზოგადად გერმანული რომანტიკული ოპერის დამახასიათებელი თვისება იყო, მაგრამ სიმფონიზაციამ ვაგნერთან უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია. კომპოზიტორის ჩანაფიქრით, „ტრისტან და იზოლდე“ უნდა ყოფილიყო დრამა თეატრისა და სცენისათვის, თუმცა, როგორც შ. ფხაკაძე აღნიშნავს, „გამოვიდა ისე, რომ დრამის მთელი შინაარსი თავმოყრილია მხოლოდ მუსიკაში მისი სიმფონიურობის საფუძველზე. [...] ვაგნერის გენიის ერთ-ერთი უმაღლესი მიღწევა „ტრისტან და იზოლდე“ უფრო გიგანტური ვოკალურ-სიმფონიური პოემაა, ვიდრე დრამა“ (ფხაკაძე 2010: 98).

ვაგნერის მონუმენტური სიმფონიური პოემის სტილურ-კომპოზიციურ და აზრობრივ სირთულეზე ის ფაქტიც მეტყველებდა, რომ 1859 წელს დასრულებული ნაწარმოები 1865 წლამდე ელოდა სცენაზე განხორციელებას. მისი მონუმენტურობის გამო თითქმის შეუძლებელი გახდა დადგმა,

რაზეც 1860-62-63 წლების წარმოდგენის ჩაშლილი მცდელობები მოწმობდა. ვაგნერმა გოტფრიდისეული ტექსტის დეკონსტრუირებით შეძლო ერთმანეთისათვის შეეთანხმებინა შოპენჰაუერისა და ფოიერბახის ფილოსოფიური პოსტულატები, ისინი შეერწყა საკუთარ იდეებთან და მიეღო საკუთარი თანადროულობისთვის აბსოლუტურად განსხვავებული და მიუღებელი გენიალური პროდუქტი, რომელიც სიკვდილით დაუმარცხებელი ადამიანური გრძნობების ჰიმნს წარმოადგენს.

დამონეგანი:

კრონი 2008: Krohn R. Gottfried von Straßburg. Tristan. Kommentar, Nachwort und Register. Bd.3. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2008.

რუ 1980: Ruh K. Höfische Eik des deutschen Mittelalters. Berlin: Erich Schmidt, 1980.

ტომაშეკი 2007: Tomasek T. Gottfried von Straßburg. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007.

ფხაკაძე 2010: fxakaZe S. gotfrid Strasburgelida rihard vagneri: „tristan da izolde“. akaki wereTlis saxelmwifo universiteti. samagistro naSromi xelovnebaTmcodneobaSi. quTaisi 2010.

შტრასბურგელი 1993: Gottfried von Strassburg. Tristan. Band 1: Text. Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch. Verse 1-9982. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1993.

შტრასბურგელი 1996: Gottfried von Strassburg. Tristan. Band 2: Text. Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch. Verse 9983-19548. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996.

ჯონსონი 1993: Johnson L.P. Gottfried von Straßburg: Tristan. In: Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen. Hrsg. von Brunner H. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1993.

ჰუბერი 2001: Huber Ch. Gottfried von Straßburg: Tristan. Berlin: E. Schmidt, 2001.

KETEVAN KHITARISHVILI

Georgia, Tbilisi

National Centre of Manuscripts

The Theological and Symbolic Interpretation of the Passage from the “Life of Saint Nino”

In the text of the “Life of Saint Nino” the episode of giving Saint Nino the “Sealed Book” (identical “Ten Words”) at a lake Pharavani is really noteworthy from theological and symbolic viewpoint. The “Sealed Book” was firstly mentioned in “Revelation” of Saint John the Theologian. In the text of the “Life of saint Nino” an apocalyptic motive indicates that the hope and attention of just converted Georgian nation is related to the waiting for the second coming of our Saviour. This consideration is proved by both the “Ten Words”, also named as the “Sealed Book” and the words of the characters of the “Life of Saint Nino” as well.

Key words: “Sealed Book”, apocalyptic motive, symbolic viewpoint.

ქეთევან ხითარიშვილი

საქართველო, თბილისი

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

„წმინდა ნინოს ცხოვრების“ ერთი პასაჟის საღვთისმეტყველო-სახისმეტყველებითი გააზრებისათვის

საღვთისმეტყველო და სახისმეტყველებითი თვალსაზრისით „წმინდა ნინოს ცხოვრებაში“ საინტერესოა ფარავნის ტბასთან წმინდა ნინოსადმი „ნიგნი დაბეჭდულის“ (იგივე „ათი სიტყვის“) გადაცემის პასაჟი. ნაწარმოების ეს მონაკვეთი სრულად შემოგვინახა „წმინდა ნინოს ცხოვრების“ სინურმა და ქელიშურმა რედაქციებმა: „მომცა მე ნიგნი დაბეჭდული და მრქუა მე: „აღდეგ და სწრაფით მიართუ ესე მცხეთას მეფესა წარმართთასა“. და ვინყე ტირილით ვედრებად მისსა და ვარქუ: „უფალო, დედაკაცი ვარ უცხოჲ და უმეცარი, ვითარ მივიდე მე, არცა ენაჲ ვიცი, თუ რაჲ ვთქუ უცხოთა ნათესავთა თანა?“ მაშინ განჴსნა ნიგნი იგი და მომცა მე კითხვად. დაწერილი იყო ჰრომაელეზრ და დაბეჭდული იყო იესუდსი“ (ძეგლები 1963: 116).

საერთოდ, „ნიგნი დაბეჭდულის“ სახე — სიმბოლო ჯერ კიდევ გვხვდება ძველი აღთქმის წიგნებში (ესაია 29, 11), (ეზეკიელი 2, 9), რომელთა მიხედვითაც, ის წინასწარმეტყველურ წიგნს წარმოადგენს (ბიბლიური ღვთისმეტყველების ლექსიკონი 1974: 497).

იოანე ღვთისმეტყველის „გამოცხადების“ V თავში „ნიგნი დაბეჭდულს“ საიდუმლოებრივი მნიშვნელობა ენიჭება, მასში აღნიშნული სახე სრულ წარმოდგენას გვიქმნის ამ სიმბოლოს ქრისტიანულ შინაარსზე. იოანე ღვთისმეტყველმა ჩვენებაში იხილა ტახტზე მჯდომარის მარჯვენაში წიგნი „დაწერილ შინაგან და გარეგან, დაბეჭდული ბეჭდითა შვიდითა“ (გამოცხ. 5. 1). ასე რომ, იკვეთება კავშირი „წმინდა ნინოს ცხოვრებასა“ და „გამოცხადებას“ შორის.

წიგნი, რომელიც იოანე ღვთისმეტყველმა იხილა, პერგამენტის გრაგნილზე იყო წარმოდგენილი, როგორც, ჩვეულებრივ, ინერებოდა წინასწარმეტყველური ტექსტები. ის დაწერილი იყო შიგნით და გარედან, დაბეჭდილი — შვიდი ბეჭდით. ორივე მხრიდან დაწერილი წიგნი აზრობრივად ღრმა შინაარსს შეიცავდა, რომელიც არ შეიძლება დატეულიყო გრაგნილის ერთ მხარეს. გრაგნილი იყო ერთი, მაგრამ შეიცავდა შვიდ ხვეულს. ეს ხვეულები ერთმანეთისაგან გამოყოფილი იყო ბეჭდებით. ბეჭდების ახსნისთანავე გრაგნილი თავისით ტრიალებოდა და თანდათანობით გადმოშლიდა „შინა-არსს“ (ლოპუხინი 1911-1917: 536). აპოკალიფსური „ნიგნი დაბეჭდულის“ აღწერილობა გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო წმინდა ნინოსადმი ბოძებული „ნიგნი დაბეჭდული“, რომელსაც რ. სირაძე წმინდა ნინოს მოსვლის შემდეგ საქართველოში გავრცელებულ პირველ ქრისტიანულ წიგნს უწოდებს (სირაძე 1997: 193-194).

„აპოკალიფსში“ ვკითხულობთ, რომ ახსნა რა „კრავმა“ პირველი ბეჭედი, გამოჩნდა „სპეტაკი“ ცხენი: „აჴა ცხენი სპეტაკი, და მჯდომარესა მას ზედა აქუნდა მშულდი, და მიეცა მას გურგუნი, და განვიდა ძლევიით და სძლოცა“ (გამოცხ. 6, 2).

„გამოცხადების“ ამ ხილვაში მნიშვნელოვანია ცხენის ფერი, საიდუმლოთმჭვრეტელი მხედარზე მხოლოდ და მხოლოდ ამ ცხოველთან მიმართებით საუბრობს. საერთოდ, ცხენი სიმბოლოა ომისა და მოძრაობის. აქ ცხენი თეთრი ფერისაა, ხოლო მოძრაობაში სულიერი მოძრაობა იგულისხმება. მხედრის გამარჯვებული იერი ქრისტიანობის სწრაფ გავრცელებას ნიშნავს, რაც განხორციელდა ღვთის ნებითა და მოციქულთა ქადაგებით (ლოპუხინი 1911-1917: 540).

მეორე ბეჭდის ახსნისას „გამოვიდა სხუად ცხენი წითელი, და მჯდომარესა მას ზედა მიეცა აღებად მშუდობად ქუეყანით, რადთა ერთმანერთი მოსწყდონ; და მიეცა მას მახვილი დიდი“ (გამოცხ. 6, 4).

წითელი ცხენი სახეა წარმართთა მიერ დაღვრილი მონამეთა სისხლისა და ქრისტეს მოძღვრების გულმოდგინედ დაცვისა (კესარია-კაბადუკიელი: 22).

მესამე ბეჭდის ახსნისას გამოჩნდა შავი ცხენი: „და მჯდომარესა მას ზედა აქუნდა კელთა მისთა უღელი, და მესმა კმაჲ შორის ოთხთა მათ ცხოველთაჲსა, რომელი იტყოდა: სამადგანი იფქლი დრაჰკნის, და სამი სამადგანი ქერი დრაჰკნის, და ღვნოსა და ზეთსა ნუ ავნებ“ (გამოცხ. 6, 5).

შავი ფერი გაჭირვებისა და მწუხარების სიმბოლოა, ამიტომ ამ ფერის ცხენი მიგვანიშნებს კაცობრიობის სატკივარზე — შიმშილზე. წარმართობასთან ბრძოლის ადრეულ პერიოდში პირველი ქრისტიანები მათგან განიცდიდნენ დიდ შევიწროებას (ლოპუხინი 1911-1917: 541).

ანდრია კესარიელის მიხედვით, „სამადგანი იფქლი დრაჰკნისა“ იმ ქრისტიანებს მოასწავებს, რომლებმაც ქრისტესთვის ღირსეულად მიიღეს სატანჯველი, ხოლო „სამი სამადგანი ქერი“ სახეა მათი, რომლებმაც შიშისა და სატანჯველის გამო უარყვეს უფალი, შემდეგ კი სინანულით აღადგინეს „შეგინებული იგი ხატი“ (კესარია-კაბადუკიელი: 22).

მეოთხე ბეჭდის ახსნისას: „და აჰა ცხენი მწუანს და მჯდომარესა მას ზედა სახელი მისი სიკუდილი; და ჯოჯოხეთი შეუდგა მას, და მიეცა მას კელმწიფებაჲ მეოთხედსა ზედა ქუეყანისასა მოსვრად მათდა მახვლითა და სიკუდილითა და მკვეცთა მიერ ქუეყანისათა“ (გამოცხ. 6, 8).

მწვანე ფერი სიმბოლოა რისხვის, რომლის მიერ უშჯულოებს შურისგებისათვის სიკვდილი და ჯოჯოხეთი მოევლინებათ (კესარია-კაბადუკიელი: 23).

თუ რა მდგომარეობაში იმყოფებიან ქრისტიან მარტვილთა სულები, ამას მეხუთე ბეჭდის ახსნისას ვკითხულობთ: „ვიხილენ საკურთხეველსა ქუეშე სულნი იგი მოკლულთანი სიტყუსათჳს ღმრთისა და წამებისათჳს კრავისა მის, რომელი აქუნდა“ (გამოცხ. 6, 9).

მეექვსე ბეჭდის ახსნის შემდეგ: „ძვრად იქმნა დიდი, და მზს შავ იქმნა, ვითარცა ძაძაჲ ბალნისაჲ, და მთოვარს ყოვლითურთ იქმნა, ვითარცა სისხლი. და ვარსკულავნი ცისანი გარდამოცკეს ქუეყანად, ვითარცა ლელუმან რაჲ დაყაროს ყუავილი თჳსი, ქარისაგან დიდისა შერყეულმან“ (გამოცხ. 6, 12).

ანდრია კესარიელის განმარტებით, რაც აქამდე ითქვა ბეჭდების ახსნის შესახებ, ქრისტიანთა დევნას შეეხებოდა, ხოლო მეექვსე ბეჭდის ახსნის შემდგომი მოვლენები ანტიქრისტეს მოსვლას მოასწავებს. ბიბლიური განმარტებით, ეს მუხლი მიანიშნებს უფლის მეორედ მოსვლის წინ სამყაროს ცვალებადობასა და მის აღსასრულზე (კესარია-კაბადუკიელი: 24).

მეშვიდე ბეჭდის ახსნისას „იქმნა დუმილი ცათა შინა, ვითარ ნახევარსა ჟამისასა. და ვიხილენ შუდნი იგი ანგელოზნი, რომელნი წინაშე ღმრთისა

დგანან. და მიეცნეს მათ შუდნი საყურნი“ (გამოცხ. 8, 1). ამ ბეჭდების ახსნა სოფლის დახსნას მოასწავებს. შვიდი ანგელოზი კი ურწმუნოებს სატანჯველს მოუვლენს. დუმილი მიანიშნებს უფლის მეორედ მოსვლის უცნაურობასა და ანგელოზთა წესიერებას (კესარია-კაბადუკიელი: 28).

ამგვარად, აპოკალიფსური „ნიგნი დაბეჭდული“ ღრმა სიმბოლოებით დატვირთული სულიერი ნიგნია, რომელიც გვიჩვენებს, თუ რა გზა განვლო ქრისტიანულმა ეკლესიამ, ხოლო მეექვსე ბეჭდის ახსნისას კი აღსრულდება ესქატოლოგიური წინასწარმეტყველებანი.

რაც შეეხება „წმინდა ნინოს ცხოვრების“ „ნიგნი დაბეჭდულს“ (იგივე „ათი სიტყვა“), ის, ძირითადად, ახალი აღთქმიდან ამოკრებილი მუხლებისგან შედგება: სახარება-ოთხთავიდან, ხოლო ერთი მუხლი კი არის პავლე მოციქულის ეპისტოლიდან გალატელთა მიმართ. „ათ სიტყვაში“ ჩამოთვლილი შეგონებები უნდა გაითვალისწინოს როგორც წმინდა ნინომ, ასევე მეფე მირიანმაც, რადგან „კაცი ერთი ჰასაკითა ზომიერის, თმითა ნახევარ-თმოსანის“ სიტყვით, ეს ნიგნი განკუთვნილია წარმართი მეფისთვისაც. საინტერესოა რა კავშირი აქვს ამ მუხლებს წმინდა ნინოს ღვანლთან და აპოკალიფსურ „ნიგნი დაბეჭდულთან“. უნდა აღინიშნოს, რომ „ათი სიტყვის“ მუხლების უმეტესი ნაწილი (მათე 26, 13; მარკ. 14, 9), (მათე 28, 19), (მათე 10, 40), (მათე 10, 28) სამოციქულო-სამისიონერო მიზანდასახულობისაა, წმინდა ნინოს მოციქულებრივი მისიისთვისაა განკუთვნილი:

„პირველი სიტყუაჲ: სადაცა იქადაგოს სახარებაჲ ესე, მუნცა ითქუმოდის დედაკაცი ესე“ (მათე 26, 13; მარკ. 14, 9).

„წარვედით და მოიმონაფენით ყოველნი წარმართნი და ნათელსცემდით სახელითა მამისაჲთა და ძისაჲთა და სულისა წმიდისაჲთა“ (მათე 28, 19).

„რომელმან თქუენ შეგინყნარეს, მე შემინყნარებს, და რომელმან მე შემინყნაროს, შეინყნარებს მომავლინებელსა ჩემსა“ (მათე 10, 40).

„ნუ გეშინინ მათგან, რომელთა მოსწყდნენ ჳორცნი თქუენნი, ხოლო სულისა ვერ შემძლებელ არიან მონყუედად“ (მათე 10, 28); (ძეგლები 1963: 116-117)

„ათი სიტყვის“ მეორე შეგონებაა: „არცა მამაკაცებაჲ, არცა დედაკაცებაჲ, არამედ თქუენ ყოველნი ერთ ხართ“ (გალატელთა 3, 28). თუ რატომ მოაქცია ქართველი ერი ქალმა, ეს აზრი გაშლილი აქვს XII საუკუნის საეკლესიო მოღვაწეს ნიკოლოზ გულაბერისძეს ნაშრომში „საკითხავი სუეტი-სა ცხოველისაჲ, კუართისა საუფლოჲსა და კათოლიკე ეკლესიისაჲ“.

კ. კეკელიძე აღნიშნავს, რომ ეს თემა სრულიად ახალი საკითხი იყო ქართულ მწერლობაში. ნიკოლოზ გულაბერისძე სამ მიზეზს ასახელებს ქალის მიერ ქართველი ერის მოქცევის შესახებ: 1. საქართველო „ნაწილი იყო დედისა ღმრთისა“, მას თვითონ სურდა წამოსვლა და ქრისტიანობის ქადაგება, მაგრამ „ძემან მისმან დააყენა ის ამის სანადელისაგან, გამოთხოვითა და ხუაშნით დედისა თვისისაჲთა“ და მის ნაცვლად წარმოავლინა ქალი. 2. ქართველები ყველაზე ველურნი იყვნენ, ამიტომ ღმერთმა თავისი ძლიერების გამოსაჩენად აირჩია არა ძლიერი მამაკაცი, არამედ სუსტი ქალი. 3. მესამე მიზეზი ღვთის მიერ დედათა ღირსების წარმოჩენას ემსახურება. მაცხოვრის აღდგომა ხომ პირველად დედაკაცს ეუწყა და შემდეგ მის მიერ სხვებს ეხარა (კეკელიძე 1980: 319-320).

ხოლო ნეტარი თეოფილაქტე ბულგარელი ასე განმარტავს პავლე მოციქულის ამ ადგილს: ყოველი მონათლული განაგდებს ბუნებით თვისე-

ბებს და იღებს არა ანგელოზის, არამედ ღვთის სახეს. ნათელღებულნი საკუთარ თავში ავლენენ ქრისტეს. ასე რომ, როგორც მისი მსგავსნი, ერთნი ვართ ქრისტეში, იმდენად, რამდენადაც გვაქვს ერთი „სხეული“ და ერთი „თავი“ — ქრისტე (ნეტარი თეოფილაქტე ბულგარელი 1910: 612).

„ნათელი გამობრწყინვებად წარმართთა დიდებად ერისა შენისა ისრაჴლისა“ (ლუკა, 2, 32). ეს მუხლი უკავშირდება ერთ-ერთ საუფლო დღესასწაულს მირქმას. სვიმეონ მიმრქმელი, რომელიც წლების განმავლობაში ელოდა მესიის მოვლინებას, ტაძარში მიყვანილ იესოს ხელში აიყვანს და უფლად აღიარებს. სვიმეონი მას „ხსნას“ უწოდებს.

ნეტარი თეოფილაქტე ბულგარელი ბრძანებს: სვიმეონმა ხსნა უწოდა მხოლოდშობილის განხორციელებას, რადგან იმ მიზნით განკაცდა უფალი, რომ ეხსნა სოფელი. ეს ხსნა იყო „ნათელი გამობრწყინებად წარმართთა“, დაბნელებული ხალხის გასანათლებლად და ისრაელის სადიდებლად (ნეტარი თეოფილაქტე ბულგარელი 2000: 40).

სწორედ ამ ნათლის (უფლისეული სიტყვები: „მე ვარ ნათელი“) შემომტანია ქართლში წმინდა ნინო. წმინდა მირიანი თავის ანდერძში ამბობს: „აჰა ესერა შეიცვალა ბნელი ნათლად და სიკუდილი ჩვენი ცხორებად“ (ძეგლი 1963: 162).

ლუკა მოციქული სახარების ერთ ეპიზოდში გადმოგვცემს, თუ როგორ სტუმრობს უფალი ლაზარეს დებს: მარიამსა და მართას. მართა ზრუნავს მის გულუხვად გამასპინძლებაზე, ხოლო მარიამი იესოს ფერხთით ჯდება, რათა მოუსმინოს მას. ამის გამო მართა საყვედურობს მარიამს უფლის წინაშე. სახარების ამ კონტექსტიდანაა მოხმობილი „ათი სიტყვის“ ერთ-ერთი მუხლი: „ფრიად უყუარდა მარიამ უფალსა, რამეთუ მარადის ისმენნ მისსა სიბრძნესა ჭემმარიტსა“ (ლუკა 10, 39).

ღვთის სიტყვის წყურვილი ჩანს წმინდა ნინოსთანაც. მისი ცხოვრებიდან ვიცით, რომ იგი რამდენიმე წელი მსახურებდა სარა „მიაფორს“ და გამოიძიებდა უფლის ცხოვრების, მისი ვნების, ჯვარცმის, დაფლვის, აღდგომის, სამოსლის, ჯვრისა და სუდარის შესახებ (სწორედ უფლის კვართის ადგილსამყოფელის გამოკითხვის შემდეგ მოდის წმინდა ნინო ქართლისკენ). სარა „მიაფორი“ კი გახლდათ განსწავლული როგორც ძველ, ისე ახალ რჯულში.

მომდევნო შეგონებაში ჩანს აღდგომის სიხარული. მკვდრეთით აღმდგარი იესო ქრისტე ეუბნება მარიამ მაგდალინელს: „წარვედ, დედაკაცო, და ახარე ძმათა ჩემთა“ (იოანე 20. 17). ქალი გახდა ღირსი, რომ უფლის აღდგომა ეხარებინა მოწაფეებისათვის.

ქრისტიანულ სარწმუნოებაში სწავლებას — მაცხოვრის აღდგომის შესახებ ებმის მოძღვრება საყოველთაო აღდგომის შესახებ.

წმინდა იოანე დამასკელის სწავლებით, უფალმა წმინდა სახარებებში სხეულთა აღდგომა ცხადად გვაუნყა, რადგან თქვა: „ნუ გიკვრნ ესე, რამეთუ მოვალს ჟამი, რომელსა ყოველნი რომელნი ისხნენ საფლავებსა, ისმინონ ხმისა მისაჲ და გამოვიდოდინ კეთილისა-მოქმედნი აღდგომასა ცხორებისასა, ხოლო ბოროტის მოქმედნი აღდგომასა სასჯელისასა“ (იოანე 5, 28-29). ამასთან, არა მხოლოდ სიტყვით, არამედ საქმითაც გააცხადა უფალმა სხეულთა აღდგომა, როდესაც ოთხი დღის გარდაცვლილი ლაზარე აღადგინა. მაცხოვარი დასაბამი გახდა იმ სრული აღდგომისა, რაც უკვე აღარ ექვემდებარება სიკვდილს (წმინდა იოანე დამასკელი 2000: 214).

სწორედ წმინდა ნინო ასწავლის ქართველ ერს უფლის აღდგომისა და ესქატოლოგიური მომავლის შესახებ: „ნათლისღება და სიკუდილი ქრისტესი და აღდგომა მკუდრეთით... მეორედ მოსლვა და ძისა ღმრთისა და ქუეყანად, მართალთა ცხორება და ცოდვილთა შურისგება“ (ძეგლები 1963: 98-99).

ამრიგად, წმინდა ნინოსადმი ბოძებული „ნიგნი დაბეჭდული“ და აპოკალიფსური „ნიგნი დაბეჭდული“ შინაარსობრივად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ მათ შორის კავშირი არსებობს. ორივე ძეგლში „ნიგნი დაბეჭდულის“ მიხედვით, მოციქულებრივი ღვანლი დიდი პატივია უფლის წინაშე, რაზეც მეტყველებს აპოკალიფსური „ნიგნი დაბეჭდულის“ თეთრი, წითელი, შავი ცხენის სიმბოლური გააზრებანი და V ბეჭდის ახსნის შემდგომი მოვლენები. ასევე „წმინდა ნინოს ცხოვრების“ „ათი სიტყვის“ შემდეგი მუხლები: (მათე 26, 13; მარკ. 14, 9), (მათე 10, 40), (მათე 10, 28). მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, ძეგლში „დაბეჭდული ნიგნის“ არსს წარმოადგენს მზადება საყოველთაო აღსასრულისათვის. მართლაც, „წმინდა ნინოს ცხოვრების“ მთელ ძეგლს უფლის მეორედ მოსვლის იდეა მსჭვალავს, რაც ნაწარმოების პერსონაჟების გამონათქვამებშიც ჩანს:

მეფე მირიანის სიტყვები: „აღჰმალღდი ზეცად და დაშჯედ მარჯუენით მამისა, და მერმე მოსვლად ხარ განშჯად ცხოველთა და მკუდართა“ (ძეგლები 1963: 154).

„ვნება და მისი და აღდგომა, დიდებით, და მეორედ მოსვლად მისი სამინელებით, და ჭემარიტად იგი არს მოლოდება წარმართთა“ (ძეგლები 1963: 145-146).

„ქალწულისაგან შობა და წყლითა ნათლის-ღება და ჯუარ-ცუემად დაფლვა და მნათობთა დაბნელება და სამარეს დადება და აღდგომა და დღესა მესამესა და ზეცად ამალღება და კუალად მოსლვა მითვე კორცითა განსჯად ყოველთა დაბადებულთა“ (აბიათარი); (ძეგლები 1963: 103).

აღსანიშნავია ისიც, რომ „ნიგნი დაბეჭდულის“ მიღებამდე წმინდა ნინო შიშშია, ვინაიდან არის „უცხო“ და უმეცარი წარმართთა ქვეყანაში, ხოლო მას შემდეგ, რაც ქართველთა განმანათლებელს გამოცხადება ეძლევა და გადაეცემა ნიგნი, რომელიც ერთგვარი პროგრამა მოციქულებრივი მოღვაწეობისა, წმინდა ნინო უკვე ცხადად იწყებს ერის მოქცევას, რაც გამოიხატება არმაზის მსხვერვის სასწაულში.

ამგვარად, „წმინდა ნინო ცხოვრება“ აპოკალიფსური სულისკვეთებითაა განსმჭვალული. გაქრისტიანებისთანავე ახლადმოქცეული ერის მზერა მაცხოვრის მეორედ მოსვლის მოლოდინისკენაა მიმართული. საგულისხმოა ისიც, რომ „ათი სიტყვა“ „ნიგნი დაბეჭდულადაა“ სახელდებული. ამ სულიერი ნიგნით წმინდა ნინო მოციქულად დგინდება და ქმედითად იწყებს სამისიონერო ღვანლის აღსრულებას.

დამონებიანი:

ბიბლიური ღვთისმეტყველების ლექსიკონი 1974: Словарь Библейского Богословия. Т. 1, Брюссель: 1974.

ნეტარი თეოფილაქტე ბულგარელი 1910: Блаженного Феофилакта На послание св. ап. Павла къ галатамъ. Толкования на Апостоль. С.Петербургъ: 1910.

ნეტარი თეოფილაქტე ბულგარელი 2000: Блаженного Феофилакта Арх. Богорского Толкования на Евангелие от Луки. М.: 2000.

იოანე დამასკელი 2000: წმ. იოანე დამასკელი. მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზედმინევნითი გადმოცემა. ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი და შენიშვნები დაურთო ე. ჭელიძემ. თბ.: თბილისის სასულიერო აკადემიის გამომცემლობა, 2000.

კეკელიძე 1980: კეკელიძე კ. ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. 1, თბ.: 1980.

კესარია-კაბადუკიელი: ანდრია კესარია-კაბადუკიელი „თარგმანებაჲ იოვანეს გამოცხადებისაჲ“.

ლოპუხინი 1911-1917: Лопухин А. П. Толковая Библиа. Т. 3. 1911-1917.

სირაძე 1997: სირაძე რ. „წმინდა ნინოს ცხოვრება და დასაწყისი ქართული მწერლობისა“. თბ.: 1997.

ძველი ქართული... 1963: ძველი ქართული აგიოგრაფიული ძეგლები. წიგნი I (V-X სს.). დასაბეჭდად მოამზადეს ილ. აბულაძემ, ნ. ათანელიშვილმა, ნ. გოგუაძემ, ლ. ქაჯაიამ, ც. ქურციკიძემ, ც. ჭანკიევმა და ც. ჯღამაიამ ილია აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით. თბ.: საქართველის სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. 1963.

შუა საუკუნეების ლიტერატურული ჟანრები Literary genres in the Middle ages

MANANA GELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Transformation of the Genre of Romance in Chaucer's *Canterbury Tales*

Canterbury Tales by Geoffrey Chaucer are often called an anthology of Medieval genres: fabliau, miracle, fable, romance etc. are used in the pilgrims' tales. Besides this, Chaucer, despite chronologically belonging to the Middle Ages, was a Renaissance man which is best testified by his innovative treatment to many of the genres in *Canterbury Tales*. The present paper studies transformation of Romance in three texts of *Canterbury Tales*: The Knight's Tale, The Squire's Tale and the Tale of Sir Thopaz. It analyzes the artistic devices used by Chaucer-author to mock chivalrous romance in this burlesque. Supposedly, Chaucer deliberately left both tales unfinished to underline the absurdity of outdated institute and genre.

Key Words: Chaucer, Canterbury Tales, Romance.

მანანა გელაშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სარაინდო რომანის ჟანრის ტრანსფორმაცია ჩოსერის „კენტერბერიულ მოთხრობებში“

ჩოსერის „კენტერბერიული მოთხრობები“ შუასაუკუნეების სალიტერატურო ჟანრების ანთოლოგიად მიიჩნევა: ფაბლიო, მირაკლი, იგავი, სარაინდო რომანი — ყველა ამ ჟანრმა ჰპოვა ასახვა პილიგრიმთა მიერ მოთხრობილ ამბებში. ამასთანავე ჩოსერმა, რომლის შემოქმედებაში უკვე იგრძნობა მოახლოებული აღორძინების ეპოქის სულისკვეთება, ამ ჟანრებს ახალი სული შთაბერა. ამ თვალსაზრისით განსკუთრებით საინტერესოა შუა საუკუნეებში უაღრესად პოპულარული სარაინდო რომანის ჟანრი, რომელიც „კენტერბერიულ მოთხრობებში“ რამდენიმე მონათხრობში გვხვდება და ზუსტად ასახავს როგორც ამ ჟანრის პოპულარობას, ასევე იმ ფაქტსაც, რომ ჟანრმა, ისევე როგორც რაინდობის ინსტიტუტმა თავისი თავი ამოწურა.

ბუნებრივია, რომ ჩოსერი სარაინდო რომანის ჟანრს კარგად იცნობდა, რადგან სამეფო კარსა და არისტოკრატიულ წრეებში, სადაც ჩოსერი ტრიალებდა და რომელთა შეკვეთითაც მან არაერთი ნაწარმოები შექმნა, სარაინდო რომანის ჟანრი ყველაზე მიღებული და საყვარელი ფორმა იყო. „კენტერბერიულ მოთხრობებში“ მოხსენიებულია არაერთი ფრანგულ და საშუალო ინგლისურზე შექმნილი ტექსტი, რომელიც ჩოსერის თანამედროვეთათვის კარგად იქნებოდა ცნობილი. ამ ჟანრის პოპულარობაზე

მითითებს ის ფაქტიც, რომ ჩოსერმა ახალგაზრდობაში, შემოქმედების იმ პერიოდში, რომელსაც ჩოსეროლოგები „ფრანგულ პერიოდად“ იხსენიებენ, რადგან ჩოსერი ამ დროს ძირითადად ფრანგულიდან თარგმნითა და ფრანგული ტექსტების მიბაძვით იყო დაკავებული, თარგმნა შეასაუკუნეების ერთერთი ყველაზე პოპულარული ტექსტი „რომანი ვარდზე“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „კერტერბერიულ მოთხრობებში“ რამდენიმე სარაინდო რომანი გვხვდება. ამათგან წინამდებარე სტატიაში ყურადღება სამ ნიმუშზე შევაჩერეთ: რაინდის ამბავი, სკვაირის ამბავი და სერ ტოპაზის ამბავი. რადგან ეს ტექსტები ყველაზე საინტერესოდ წარმოაჩენენ როგორც ჟანრის კანონიკური ნიმუშის მახასიათებლებს, ასევე იმ ტრანსფორმაციას, რასაც სარაინდო რომანის ჟანრი განიცდის „კერტერბერიულ მოთხრობებში“.

სარაინდო რომანის პირველ ნიმუშს რაინდის ამბავი წარმოადგენს. რაინდისათვის პილიგრიმთა შორის პირველი სიტყვის დათმობა უთუოდ იერარქიულ საფეხურზე რაინდობის ინსტიტუტის მაღალ სტატუსზე მიუთითებს. ხოლო სასტომრომ მეპატრონის ჰარი ბეილისა და პილიგრიმების მიერ მისი მონათხრობის მიმართ გამოჩენილი ყურადღება — იმ ინტერესზე, რომელიც სარაინდო რომანის ჟანრის მიმართ არსებობდა ჩოსერის ეპოქაში.

რაინდის მონათხრობის სიუჟეტური წყაროდ ბოკაჩოს „თეზეიდა“ ითვლება, თუმცა ჩოსერის ხელში ბოკაჩოს ვრცელი ეპიკურმა ნაწარმოებმა თითქმის სამჯერ შეკვეცილი სარაინდო რომანის ფორმა მიიღო. თავად მთხრობელი, ანუ რაინდი კი თავის მონათხრობში პირველი საუკუნის რომაელ ავტორს პუბლიციუს პაპინიუს სტაციუსს (Publius Papinius Statius-ს) ახსენებს და ამბობს, რომ სტაციუსის ძველ წიგნებს ეყრდნობა თებზე. აქვე აღვნიშნავ, რომ სტაციუსის „თეზეიდა“ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა შუა საუკუნეებში, ისევე როგორც მისი მიბაძვით შექმნილი ფრანგული სარაინდო რომანი თებზე. დიდი ალბათობაა, რომ ჩოსერი სამივე ტექსტს კარგად იცნობდა, მაგრამ ამ ტექსტებიდან რაინდი თავისი ამბის წყაროდ მხოლოდ რომაელი ავტორს იმონმებს, რაც უთუოდ ჩოსერის გარკვეულ პოზიციაზე მიგვანიშნებს: შუა საუკუნეების პოეტიკა გამოგონების, თხზვის ნაცვლად უპირატესობას უკვე ნაცნობის და ძველ წიგნებში მოყოლილის ხელახლა მოყოლას ანიჭებდა. ჩოსერს მიაჩნდა, რომ კარგი მწერალი კი არ თხზავს, არამედ იყენებს ძველ წიგნებს და თავის ხელოვნებასა და ოსტატობას მათ მოყოლაში ავლენს. ამიტომ სავარაუდოდ ბოკაჩოსაც და იგივე სიუჟეტზე შექმნილ ფრანგულ სარაინდო რომანსაც ძველი ტექსტის ერთერთ ასეთ ვარიაციად მიიჩნევდა.

3000 სტრიქონიანი რაინდის ამბავში კურტუაზიული რომანის ჟანრისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები მეტ-ნაკლებად დაცულია. თუმცა თავისი ფილოსოფიური გასჯით ბედისწერისა და თავისუფალი არჩევანის შესახებ (რომელშიც ჩოსერის მიერ თავმნილი შუასაუკუნეებში უაღრესად პოპულარული ფილოსოფიური ტექსტის — ბოეციუსის „ნუგეშის ძიება ფილოსოფიაში“ — გამოძახილს ხედავენ) საგრძნობლად სცილდება ჟანრის ფარგლებს.

რაინდის ამბავი ორი თებელი რაინდის არსიტისა და პალამონის ტყვეობას, სიყვარულში მეტოქეობასა და ამ სიყვარულის მოსაპოვებლად თებვისის მიერ გამართული ტურნირის შესახებ მოგვითხრობს. ფორმის თვალსაზრისით იგი მაღალი სტილით არის დაწერილი და სრულიად განსხვავდება სხვა

პერსონაჟთა მონათხრობისა და შესავლის ლექსიკისაგან: მაღალფარდოვანება, უხვი ნასესხობები ლათინურიდან და ფრანგულიდან, ხშირი დამონმებები სხვადასხვა წყაროებიდან, ყველაფერი ერთად წარმოქმნის იმ ენობრივ ქსოვილს, რომელიც შეესაბამება იმ ჟანრს, რასაც ეს მონათხრობი განეკუთვნება. ასევეა დაცული ჟანრის კანონები პერსონაჟთა ხატვის ხერხებშიც. თუ რაინდის მონათხრობის პერსონაჟებს პროლოგში დახატულ პერსონაჟთა პორტრეტებს შევადარებთ, აშკარა იქნება მათ შორის დრამატული განსხვავება. პროლოგში შექმნილი პერსონაჟები ცოცხალია., კოლორიტული. შეუძლებელია მკითხველს დაავინყდეს ბათელი ქალი, კეთილშობილი რაინდი, გაპრანჭული სკვაირი, ან ღვინით გამოყეყეჩებული მენისქვილე. რაინდის მონათხრობში კი პერსონაჟები უღიმღამოა. არსიტი და პალამონი ერთმანეთისაგან არაფრით განსხვავდება და ამიტომ მკითხველის სიმპატია არავის მხარეზე არ არის. მშვენიერი ემილიაზეც მისი სახელის გარდა ბევრი არაფერი მოაგონდება მკითხველს. ცხადია, რომ ჩოსერს, რომელსაც ბადალი არ ყავს პერსონაჟთა ხატვაში, ამ შემთხვევაში პერსონაჟები ნაკლებად აინტერესებს. უფრო სწორად, ყველა პერსონაჟის მონათხრობში ჩოსერი ცდილობს ამბავი თავისი ფორმითა და შინაარსით მაქსიმალურად შეესაბამებოდეს მთხრობელის პიროვნებას, და მის ინტერესებს. ამ შემთხვევაში, რაც მნიშვნელოვანის მთხრობელისა და ამ ჟანრისათვის არის კურტუაზიული სიყვარულის რაინდობის, ღირსების კოდექსი. ეს ის ნორმებია, რომელიც მთხრობელისთვის არსებითია, რითაც მან განვლო თავისი ღირსეული ცხოვრება. ტყუილად ხომ არ იწყებს ჩოსერი რაინდის დახასიათებას ასეთი ფრაზით: „ის ჭეშმარიტად ღირსეული რაინდი იყო...“ (ჩოსერი 1977: 26). მისი მონათხრობი სწორედ იმ სამყაროს დიდებულების, კეთილშობილების აღწერაა, სადაც ტურნირები, ნადიმები, მშვენიერი ქალბატონისათვის წვა და დაგვა მეფობს. შესაბამისად, სწორედ მათ აღწერა უჭირავს ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი რაინდი ამბავში. საინტერესოა, რომ ყველა ამგვარი პომპეზური აღწერა რაინდის იმ განცხადებით იწყება, რომ მისი ენა უძლურია და ვერ აღწერს იმ დიდებულებას, რაც იქ სუფევდა და ამიტომ მსმენელს ამით თავს არ მოაბეზრებს, თუმცა, როგორც დ. ა. პირსოლმა მოსწრებულად შენიშნა „ნადიმების აღწერაზე ვითომ უარის თქმა შუა შაუკუნეების რომანის ერთერთი ის ხერხია, რომელსაც სინამდვილეში უამრავი დრო მიაქვს“ (პირსოლი 1964: 84).

რაინდის ამბავში მოცემული აღწერა ტურნირისათვის მზადებისა კარგ წარმოდგენას გვიქმნის იმაზე, თუ როგორ იყენებს მთხრობელი ამ ხერხს: *„ხოლო რაც იმას შეეხება, თუ სად და ვითარ, / რომელ ბანოვანს რა სიამეს მუსიკა ჰგვრიდა, / ან თუ რა ძღვენი — არმალანი მიართვეს თეზევსს, / ან მანდილოსანთ რა მანდილი ეფინათ თმებზე... / ამაზე არრას მოგახსენებთ“...* (ჩოსერი 1977: 8).

სარაინდო რომანში ესოდენ პოპულარული პალარიფსის ხერხი, რომელსაც რაინდი რამდენჯერმე მიართავს სავარაუდოდ იმას ემსახურება, რომ მკითხველს აუწყოს, რომ ის რასაც აღწერს მხოლოდ ზღვაში წვეთია იმ დიდებისა და დიდებულებისა, რის გადმოცემასაც იგი ვერ შეძლებს. მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი აღწერები თხრობას ამუხრუჭებს, ხასიათების გახსნას და სიუჟეტის განვითარებას არაფერს მატებს, მთხრობელის მიზანი იმ სამყაროს რაც შეიძლება ფერადოვნად და შთამბეჭდავად დახატვაა, რომლითაც იგი ასე ამაყოფს. ასე, რომ არ იყოს, რატომ დაეთმობოდა ამდენი ადგილი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების ემეტრიუსისა

და ლიგურგის აღჭურვილობის აღწერას, რა მნიშვნელობა ექნებოდა მათი თეთრი არნივის, ლომებისა და ლეოპარდების ხსენებას. რას მატებს ნანარმოების განვითარებას, ან პერსონაჟთა ხასიათების გახსნას ამგვარი დეკორატიული ატრიბუტები, თუ არა ის ფაქტი, რომ რაინდის ამბავი ამ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების პომპეზურობით იმ სამყაროს პომპეზურობას უსვამს ხაზს, რომელიც სარაინდო რომანის სამყაროა.

აქვე აღვნიშნავ, რომ ჩოსერი პარალიფსის ხერხს მეორე სარაინდო რომანშიც მიმართავს, კერძოდ სკვარიც რაინდივით აცხადებს, რომ თავს არ შეაწყენს მსმენელებს ქემბისხანის დაბადების დღის წვეულების აღწერით, ან მისი ქალიშვილის სილამაზის აღწერით. მაგრამ სინამდვილეში უზომოდ განელილ და იმდენად პრეტენზიულ არწერას იწყებს, რომ სავარაუდოა, სკვარის მონათხრობში ჩოსერი სარაინდო რომანი ჟანრისათვის დამახასიათებელი ამ მხატვრული ხერხის პაროდირებას აკეთებს, რაზეც უფრო დანვრილებით სკვარის მონათხრობის ანალიზისას შევჩერდებით.

რაინდის ამბისაგან განსხვავებით, სკვარის მონათხრობს სიმწყობრე აკლია და ფანტასტიურ ელემენტთა სიუხვით ხასიათდება. თუ იმის მიხედვით ვიმსჯელებთ, თუ რის მოყოლას აპირებდა სკვარი, მისთვის ხელი რომ არ შეეშალათ, მისი მონათხრობი მთელი „კენტერბერიული მოთხრობების“ მოცულობაზე რამდენჯერმე დიდი გამოვიდოდა. ეგზოტიკური ელემენტები, თხრობის შორეულ აღმოსავლეთში, მონღოლი იმპერატორის ქემბისხანის კარზე გადატა, ზღაპრული ელემენტების შემოტანა როგორცაა მეფისათვის მისი ქალიშვილის ხელის მოსაპოვებლად მირთმეული მფრინავი რაშის, ჯადოსნური ხმლისა და ბეჭდის, რომლის პატრონსაც ცხოველთა და ფრინველთა ენა ესმის, ასევე ამ ეპოქისა და რომანის ჟანრის გატაცებას გამოხატავს ამგვარი ელემენტების მიმართ. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ თუ კარგად მოთხრობილ ტექსტში ამგვარ ფანტასტიურ საჩუქარს სიუჟეტის განვითარებაში ხშირად გადამწყვეტი ფუნქცია აქვს, სკვარის მონათხრობში ძნელი მისახვედრია, თუ ეს ზღაპრულ საჩუქრები რა როლს ასრულებს. მათგან მხოლოდ ერთი ფუნქციონირებს და ისიც სიუჟეტის განვითარებას არ ემსახურება. კერძოდ, მეფის ასულის უნარი ფრინველთა ენა გაიგონოს საკმაოდ განელილ ამბავს შემოიყვანს ნანარმოებში, სადაც იგი შეყვარებულის მიერ მიტოვებული ჩიტის გოდებას გაიგებს, რომელიც თავის მოკვლას აპირებს. მეფის ასული კი მას გადაარჩენს, უნამლებს და თავის ბაღში დაუდებს ბინას. თუმცა მთელ ამ ისტორიას სათხრობთან და სიუჟეტის განვითარებასთან რა კავშირი აქვს ძნელი მისახვედრია.

შეყვარებული ჩიტის ისტორიის თხრობის შემდეგ სკვარი აპირებს ისევ მეფე ქემბისხანის და მისი შვილების საგმირო ამბები გვაუწყოს, შემდეგ მეფის ასულის ერთერთი ხელისმძიებლის ფათერაკები გვიამბოს და მხოლოდ ამის შემდეგ დაუბრუნდეს იმას, სადაც გაჩერდა. სკვარის ეს გეგმები მხოლოდ იმაზე მიუთითებს, რომ მის მონათხრობს კომპოზიციური სიმწყობრე აკლია და მოთხრობელს უნარი არ შესწევს ორგანიზება გაუკეთოს მთელ იმ პრეტენზიულ მასალას, რომლის დახვავება მისი მოთხრობელის დიდ ამბიციებსა და მოკრძალებულ ნიჭიერებაზე მეტყველებს.

სკვარის სნობიზმი მის ენობრივ ორიენტაციაშიც გამოიხატება. როდესაც მისი ამბავი ხანის ასულის საარაკო სილამაზეს ახსენებს, იქვე განმარტავს, რომ მისი აღწერისაგან თავს შეიკავებს, რადგან მისივე სიტყვე-

ბით, მისი ინგლისური არ იკმარებს ("is insufficient") ამგვარი „მაღალი მისი-ისათვის“ ("heigh a thyng"). თუ გავიხსენებთ, რომ ინგლისის არისტოკრატია „კენტერბერიული მოთხრობების“ შექმნიდან არცთუ ისე დიდი ხნის წინ მხოლოდ ფრანგულ ენაზე მეტყველებდა, რომ თავად სარაინდო რომანი სწორედ ფრანგული ენის წიაღში გაჩნდა და ჩოსერის თანამედროვე პოეტი ჯონ გაუერი ჯერ კიდევ სამ ენაზე ქმნიდა თავის ნაწარმოებებს, გაპრანჭული სკვარიის პრეტენზიულ მონათხრობში ეს მობოდიშება არა სარაინდო რომანისთვის დამახასიათებელ პარალიფსად უნდა აღვიქვათ, არამედ უფრო მის ენობრივ კუდაბზიკობაზე მიუთითებს. ამ მოსაზრების სასარგებლო მეტყველებს ისიც, რომ მის მონათხრობში ეს ერთადერთი შემთხვევაა, როდესაც სკვარიი მართლაც გულისხმობს იმას, რასაც ამბობს, რადგან ყველა სხვა ასეთი მობოდიშება, რომელიც ხუთჯერ თუ ექვსჯერ მაინც გვხვდება მის მონათხრობში, ჩვეულებრივ რიტორიკული პარალიფსია და მას ჩვეულებრივ იმ ნადიმის, საჩუქრების ან სასხლის პომპეზური აღწერა მოყვება, რის აღწერასაც მთხრობელი ვითომ არ აპირებს.

სკვარიის მონათხრობის შედარება რაინდის ამბავთან კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის განსხვავებას ამ ორ სარაინდო რომანს შორის. სავარაოდოა, რომ ჩოსერს მამა-შვილის ერთი ჟანრის, მაგრამ სრულიად სხვადასხვა ხარისხის ნაამბობი სხვადასხვა თაობის რაინდებს შორის განსხვავებასა და ამ ჟანრის დაკნინებაზე მიგვანიშნებდეს. სტენლი კარლმა შენიშნა, რომ სკვარიის მონათხრობის რამდენიმე ფრაზა სიტყვასიტყვით იმეორებს მამამისის, ანუ რაინდის მიერ წარმოთქმულს, რაცს შეუძლებელია შემთხვევითი იყოს და მას ჩოსერი სავარაუდოდ გარკვეულ ფუნქციას აკისრებდა. მისი ინტერპრეტაციით, ჩოსერი ამით ხაზს უსვამს „რაინდის ამბავში მოცემული სარაინდო სამყაროს კლასიკურ წესრიგს, რომელიც ასე განსხვავდება იმ მოუნესრიგებლობისა და ეგზოტიკის მიმართ მზარდი ტენდეციისაგან, რომელიც გვიანი შუასაუკუნეების ევროპის სამეფო კარზე იკიდებდა ფეხს“ (კარლ 1973: 195).

სკვარიის ამბიციური გეგმა, რომელიც, სკვარიისავე სიტყვებით, მეფე არტურის ციკლის რომანების დაჯაბნას ისახავდა მიზნად, საბედნიეროდ ვერ განხორციელდა, რადგან მას სხვა პერსონაჟი — ფრანკლინი (ანუ თავისუფალი მინათმფლობელი) — აწყვეტინებს სიტყვას. ჩოსერი, ერთხელ კიდევ ოსტატურად ახერხებს ამ მოქმედებით ისიც გამოხატოს, რომ თავისი მონათხრობით სკვარიმა თავი მოაბეზრა მსმენელებს, და ისიც, რომ ინგლისში ახალი ფენა გამოჩნდა — ახლად გამდიდრებულ თავისუფალ მინათმფლობელთა, რომელსაც არისტოკრატისა და ჯენტრის კურტუაზიული მანერები აკლია (აკი ამბობს ფრანკლინი, ნეტავ ჩემს შვილს ჰქონდეს თქვენსავით დახვეწილი მეტყველება და მანერებიო), მაგრამ რომელიც უკვე თავის ადგილს იმკვიდრებს და თავის სათქმელს ამბობს. ფრანკლინის მონათხრობიც ამასვე ადასტურებს, რადგან მისი ძირითადი პათოსი ის არის, რომ კეთილშობილება (gentillesse) მხოლოდ და მხოლოდ არისტოკრატის სიქველეს არ წარმოადგენს. რაც შეეხება სკვარიისა და მისი მონათხრობისადმი მიმართული ფრანკლინის ხოტბა ის უბრალო პირფერობაა, რადგან ფრანკლინს რომ გულწრფელად მოსწონდეს და აინტერესებდეს სკვარიის მონათხრობი, მაშინ სიტყვას რატომ გაანყვეტინებდა.

საფიქრებელია, რომ ჩოსერმა მონათხრობი შეგნებულად დატოვა და-უსრულებლად. ამ მოსაზრებას ისიც ადასტურებს, რომ „კენტერბერიული მოთხრობების“ მესამე სარაინდო რომანის ნიმუში ფრაგმენტია და უკვე ამ ჟანრის აშკარა პაროდიას წარმოადგენს. მისი მოთხრობელი თავად ჩოსერია, რომელიც ერთერთ პილიგრიმად და ყველაზე უნიჭო მოთხრობელად გვევლინება ნაწარმოებში. მის მიერ მოთხრობილი „სერ ტოპაზის“ ამბავი თავისი ფორმითა და შინაარსით სარაინდო რომანის პაროდიას წარმოადგენს, სადაც თავგადასავლებისა და ფათერაკების ძიება, ისევე როგორც სარაინდო კოდექსის ნორმები ბურლეკურ აბსურდამდეა მიყვანილი.

აქვე უნდა ავლნიშნო, რომ ერთმანეთისაგან უნდა გავმიჯნოთ ჩოსერი „კენტერბერიული მოთხრობების“ ავტორი და ჩოსერი პერსონაჟი. ჩოსერი-პერსონაჟი სულაც არ აპირებს სარაინდო რომანის პაროდირებას. იგი ყველა იმას, რაც სმენია და ყველა ისე, როგორც შეუძლია ("It is the beste ryme I kan" (ჩოსერი 2012: 928). საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ ჩოსერი-პილიგრიმი მკაფიოდ აყალიბებს თუ რა ტიპის ამბის მოყოლა სურს. ეს, მისი აზრით, უნდა იყოს ამბავი „ბრძოლებსა და რაინდობაზე, და ქალბატონების სიყვარულის მონადირებაზე“ და იმ ნაწარმოებებსაც მოიხსენიებს, რომელთაც ბაძავს (Horn Childe, Sir Lybex, Beves of Hamptoun). ჩოსეროლოგები მიუთითებენ, რომ ჩამოთვლილ ნაწარმოებთა შორის არცერთი არ არის ფრანგული სარაინდო რომანი, არამედ ყველა საშუალო ინგლისურზე მათი მობაძვით დაწერილი მდარე მხატვრული ღირსების, მაგრამ ჩოსერის ეპოქაში უზომოდ პოპულარული ნაწარმოებია.. საფიქრებელია, რომ ეს ჩამონათვალი შემთხვევითი არ არის. ჩოსერი-ავტორი კარგად ხედავს სარაინდო რომანის ჟანრის დეგრადირებას და ჩოსერი-პილიგრიმის მისაბაძ ტექსტებად სწორედ ასეთ აშკარად არასანიმუშო რომანებს ასახელებს.

რა ხერხებს იყენებს ჩოსერი სარაინდო რომანის პაროდირებისათვის? პაროდირება ხდება როგორც შინაარსის ასევე ფორმის. „სერ ტოპაზის“ სიუჟეტი აბსურდამდეა მიყვანილი. შორეული ქალწულისათვის თავდადება და მისი გულისა და ხელის მოსაპოვებლად საგმირო საქმეების ჩადენა ამ ჟანრის განუყრელი ატრიბუტია, მაგრამ სერ ტოპაზის შემთხვევაში იგი გამოგონილი დულსინეასათვის ქარის ნისქვილებთან ბრძოლას ემსგავსება. სერ ტოპაზის მიერ სიზმრად ნანახი ფერიების დედოფალს არავინ ემუქრება და მისი გულისათვის გოლიათის საძებნელად წასული სეტ ტოპაზი მკითხველში მხოლოდ ირონიულ ღიმილს აღძრავს, მით უფრო რომ ისე მიეჩქარება, რომ ცხენს დეზებისცემით სისხლს ადენს, შემდეგ კი თავგადასავლების საძიებლად წასული ისე მოითენთება და წაძინებას გადაწყვეტს, რომ ჯერ თავს არაფერ გადახდენია. გამოღვიძებულს კი თავს გოლიათი დაადგება, რომელსაც სერ ტოპაზი გააფრთხილებს, რომ მეორე დღეს დაბრუნდება და შეებრძოლება, რადგან დღეს მუზარადისა და აღჭურვილობის გარეშეა (?!). გოლიათი შინ მიმავალ სერ ტოპაზს შურდულით ქვებს დაუშენს, რაც სავარაუდოდ კიდევ ერთი სალალობო მინიშნებაა გოლიათთან მებრძოლ დავითზე, რამაც, ბუნებრივია, კომიკური ეფექტი უნდა წარმოქმნას.

ფორმის თვალსაზრისით ჩოსერ-პილიგრიმის ნაამბობი გაცვეთილი ფრაზებით არის გაჯერებული. მაგ. სარაინდო რომანის ერთერთ ცნობილ პერსონაჟს — გავეინს — თითქმის უველა სარაინდო რომანში მოიხსენიებენ, როგორც „რაინდობის მშვენიებას“ ("the flower of Shivarly"). სერ ტოპაზიც ამ ეპითეტით მოიხსენიება („the flower of roial Chivalry“) და მისი

საგმირო საქმეები სერ პარციფალისას დარდება. და ეს მაშინ, როცა მისი ყველაზე დიდი წარმატება კურდღლის მონადირებაა. ჩოსერი სწორედ ისეთ დეტალებს იყენებს, რაც სარაინდო რომანის განუყრელი ატრიბუტია (ნადირობა, ფათერაკების ძიება, გოლიათთან შერკინება, შორეული ქალბატონის სიყვარული) და მათი დაკნინებით, აბსურდამდე დაყვანით და კლიშეების ოსტატურად გამოყენებით ახდენს ჟანრის პაროდირებას.

სკვაირის ამბისაგან განსხვავებით, სადაც მხრობელმა ვითომ მეორე პილიგრიმის მონონება და ქება დაიმსახურა, თუმცა მის მონათხრობს ბოლომდე არ მოუსმინეს, ჩოსერ-პილიგრიმს ამკარად დაუნუნეს სალექსო ფორმაცა ("drasty ryming is not worth a toord!) და აბდაუბდა შინაარსიც. „კენტერბერიულ მოთხრობებში“ „სერ ტოპაზის ამბავი“ ერთადერთი სარაინდო რომანია, რომელსაც ჩოსერი-ავტორი სრულიად ღიად იგდება მასხრად.

განხილული სამი სარაინდო რომანის შედარება გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის, როგორც სარაინდო რომანის მეტ-ნაკლებად კანონიკური ტექსტის ღირსებასა და სისუსტეებზე, ასევე იმაზეც, თუ რა მიმართულებით წავიდა გვიანი შუასაუკუნეების სარაინდო რომანი და რა სახეცვლილება განიცადა რაინდობის ინსტიტუტმა.

„კენტერბერიული მოთხრობების“ პირველი მოთხრობელი — რაინდი — საფიქრებელია, რომ *defensores fidei*-ს ერთერთი უკანასკნელი მოჰიკანია. ყველაფერი — მისი გარეგნობა, ჩამოთვლილი ბრძოლები, მისი მეტყველება, მის მიერ მოთხრობილი ამბავი — მის კეთილშობილებასა და რაინდობის ინსტიტუტის ნორმების მსახურებაზე მიუთითებს. მისი ვაჟი, ახალგაზრდა სკვაირი, კი უკვე რიჩარდ II-ის სამეფო კარზე გაჩენილი ახალი რაინდობის წარმომადგენელია, რომლის „ჯვაროსნული ლაშქრობა“ სინამდვილეში საფრანგეთთან ასწლიანი ომის ერთერთი სამარცხვინო ფურცელია. სკვაირის სამამაცო საქმეები, რომელიც ჩამოთვლილია „კენტერბერიულ მოთხრობებში“ ("*chyvachie / In Flaundes, in Artoys, and Pycar die*" (ჩოსერი 2012: 85-86) სწორედ რომ არარაინდულია, როგორც თავისი მიზნებით ისე მიღწევებითაც. რაინდობამ ფუნქცია დაკარგა, რამაც ამ ინსტიტუტის დაკნინება გამოიწვია. ჩოსერის გენიალობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მან ძალიან ზუსტად აღიქვა ის ცვლილებები, რაც დრომ მოიტანა და „კენტერბერიულ მოთხრობებში“ მოახერხა გადმოეცა მთელი ის მრავალფეროვნება, რომელიც სარაინდო რომანის ჟანრის საუკეთესო ნიმუშების პოპულარობასაც ასახავს და ამავე დროს, პაროდირებასაც აკეთებს იმ აბსურდული ფორმის, როგორი სახეც ამ ჟანრმა მიიღო.

დამონებიანი:

კარლი 1973: Kahrl S.H. Chaucer's Squire's Tale and the Decline of Chivalry. *The Chaucer Review*, vol.7. no3, 1973.

მუსკატინი 2012: Muscatine Ch. "The Knight's Tale," *Chaucer and the French Tradition*, pp. 175-190. <http://www.courses.fas.harvard.edu/~chaucer/bibliog/musc-kt.htm>, accessed 19 October, 2012.

პირსოლი 1964: D.A.Pearsall, 'The Squire as Story-Teller,' *UTQ*, 349, 1964.

ჩოსერი 1977: ჩოსერი ჯ. კენტერბერიული მოთხრობები. თარგმანი ინგლისურიდან გიორგი ნიშნიანიძისა. თბ.: 1977.

ჩოსერი 2012: Chaucer J. *The Canterbury Tales*. http://www.canterburytales.org/canterbury_tales.html, accessed 10 October, 2012.

ELINA GUSEVA
Ukraine, Mariupol
Mariupol State University

Fantasy – the Becoming of Genre
(from fantastic fiction of Middle Ages to fairy-tale-medieval fantasy)

The origin of fantastic fiction is attributed to a clash of mythological and realistic world outlooks. In Middle Ages subgenres of trip and utopia – a heritage of antiquity – acquire a Christian orientation. The epoch of postmodernism proves oneself in such subgenre of fantasy as fairy-tale-medieval story. The artistic world of dark fantasy is built as the world of past, its Christian-religious basis is reflected in details and symbols. The images of medieval warrior or knight are guessed in the heroes of «fantasy of past». Medieval symbolism marks such examples of Ukrainian fantasy as Marina and Sergey Dyachenko's novel «Witch age» (burning on a fire, renunciation from faith, miraculous rescue), Middle Ages is one of the alternative worlds of their novel «Execution». Fairy-tale-medieval fantasy possesses the same potential of world creation, as fantasy on the whole.

Key words: fantastic fiction, fantasy, fairy-tale-medieval fantasy, dark fantasy, ritual.

Е. И. ГУСЕВА
Украина, Мариуполь, МГУ

Фантастическое – становление жанра
(от фантастики эпохи Средневековья к сказочно-средневековому фэнтези)

Зарождение фантастического связывают с противостоянием мифологического и реалистического мировосприятий, развитие фантастики как жанра, как полагают ее исследователи, обусловлено столкновением обрядовости и художественного вымысла. «Понятия выветривали из мифа его конкретные и прямые смыслы. Это и закладывало основу фольклору, который тщательно воспроизводил все наследие мифологии, понятное, однако, реалистическим мировосприятием. На этой почве одно застывало в виде традиционной формы, другое становилось фантастичным, третье преобразовывалось» (Фрейденберг 1998: 17). В Средневековье, которое, как считается, противилось фантастическому, происходит становление новых разновидностей жанра, в частности, развивается (под)жанр видений, тяга к чудесному формирует (под)жанр откровений. Новым источником фантастического, наряду с кельтским эпосом, становится апокрифическая литература. Жанры фантастического путешествия и утопии – наследие античности – приобретают в Средневековье христианскую этическую направленность.

Мировоззренческий кризис, который когда-то привел к расщеплению мифа на реальное и вымышленное, лежит и в основе возрождения фантастического в современной литературе. Двадцатый век вызывает к жизни фантастические романы самых различных видов – психологический, философский, романтический, мистический и другие. На рубеже XX–XXI вв. творческий потенциал средневековой фантастики наследует и развивает фэнтези, а именно сказочно-средневековая фантастика.

Средневековые корни проступают в лучших образцах фэнтези – произведениях Роберта Говарда («Конан»), Клайва Льюиса («Хроники Нарнии»), Джона Толкина, американского писателя и сценариста Джорджа Мартина, автора цикла романов «Песнь Льда и Огня». Именно им обязано своим появлением понятие сказочно-средневековой фантастики. Именно они закладывают основные жанровые характеристики произведений темного фэнтези: обращенность в прошлое, возрождение «естественного человека», мифологизированного средневекового героя.

Для сказочно-средневековой фантастики характерен тот же мирообразовательный потенциал, что и для фэнтези в целом. Художественный мир сказочно-средневековой фантастики строится как мир прошлого, а его христианско-религиозная основа проявляется в деталях и символах (огонь, крест). Христианская идея сотворения мира вдохновляет писателей на создание собственных вселенных – миров прошлого, будущего, альтернативных и параллельных миров.

Художественный мир темного фэнтези или намеренно строится писателем как мир средневековья или по определенным деталям опознается читателем как мир прошлого: *«Гостей провели по прихожей, где мозаика из цветного стекла изображала гибель Валирии. В черных железных фонарях, развешанных на стене, горело масло. Под аркой из переплетенных каменных листьев внук воспевал их приход. – Визерис из дома Таргариенов, третий носитель своего имени, – провозгласил он тонким и сладким голосом, – король андалов, ройнаров и Первых Людей, владыка Семи Королевств и Хранитель Областей»* (Мартин 2001:10). В героях «фэнтези прошлого» угадываются черты средневекового паломника или воина: *«Миновало пятнадцать лет с той поры, как они выехали, чтобы отвоевать престол, и тогда владыка Штормового Предела был чисто выбрит, светлоглаз и мускулист, как девичья мечта. Шести с половиной футов ростом он и так возвышался над окружающими, но, надевая броню и великий рогатый шлем своего дома, становился истинным гигантом»* (Мартин 2001: 11). Однако не следует забывать, что в этих персонажах воплощены не столько черты человека средних веков, сколько черты героя средневековой литературы – мифологизированного средневекового героя. В частности, известный цикл романов «Песнь Льда и Огня» Джорджа Мартина – вымышленный мир эпохи европейского средневековья допороховой эры – отдаленно напоминает читателю Войну Роз. Мифологизированный герой выступает основным связующим звеном между фантастикой средневековья и сказочно-средневековым фэнтези.

Взрастить современный миф на поле средневековья возможно, лишь возродив такие его концепты, как чудо, провидение, предназначение, а также вера, ритуал, рыцарское служение долгу. И, конечно же, культ Дамы. По просторам фэнтези странствует рыцарь романов позднего Средневековья, наделенный автором множеством романтических примет и одной реалистической чертой, подмеченной когда-то Шота Руставели: *«Не согреешь льда дыханьем, Уходящего на подвиг не удержишь лобызаньем...»* (Руставели 1981: 69).

Герой «сказочно-средневекового фэнтези», «фэнтези бегства» слышит тревожный зов – зов судьбы – и идет навстречу неведомому. Человек, для которого подвиг важнее поцелуя, отправляется на поиски своего предназначенья. Вторичное наименование жанра – литература бегства – наполняется сложным содержанием.

В произведениях украинских писателей Марины и Сергея Дяченко это бегство от обыденного, от своего привычного «я», предопределено для героя. Оно приходит к нему с неотвратимостью судьбы и ведет его к постижению своей подлинной сущности, открытию своего предназначения. Герои открывают в себе иную сущность – стержень повествования, объединяющий такие романы, как «Vita nostra», «Долина совести», «Ритуал» и «Варан».

Еще одна типологическая черта сказочно-средневековой фантастики – сложные отношения реального и фантастического. У художественной литературы на протяжении всей ее истории были неоднозначные отношения с реальностью: от стремления быть отражением жизни до отказа от всякой связи с ней. Если основу художественного составляет вымысел, то фэнтези как жанр – это воплощение художественности. В постмодернистской по своей сути сказочно-средневековой фантастике почти размывается граница, отделяющая вымысел от реальности. И, тем не менее, реальность и здесь остается необходимой основой фантастического. Так, главный герой романа «Варан» живет на морском побережье, в краю, называемом Кривой Клык. Мир Варана разделен облаками на два уровня: на верхнем уровне живет элита, именуемая горни. Обитатели нижнего мира – поддонки – живут крестьянско-рыбацкой общиной, поставляют горни воду и рыбу, а в сезон зарабатывают на отдыхающих. В курортный сезон Поддонье затопляется, а его жители в плавучем ковчеге поднимаются наверх: *«Туман расступился, и, когда он расступился совсем, – поселка уже не было и не было туч. Перед ошалевшими, жмурящими глаза поддонками открывалось море – синее, а не серое, небо – синее, а не серое, белая скала в пятнах первой зелени – мир горни, превратившийся в остров теперь уже среди воды, а не облаков, удивленно глядящий в собственное неузнаваемое отражение»* (Дяченко 2004: 30).

Так же ирреален мир фауны во второй части романа, посвященной скитаниям героя. Все звери и птицы вымышлены и наделены реальными или ирреальными чертами, закрепленными в их названиях и именах: солонухи, српантеры, которых в просторечье называют змейсами, служащие для передвижения по воде, люты – звери, которые «запросто жрут друг друга», пластуны, ерыламы, на которых летают горни, дойные кричайки – птицы, которые дают молоко, сытухи, из кожи которых шьется одежда.

Условность времени и пространства в художественном произведении особенно ярко проявляет себя в мире фэнтези. В творчестве М. и С. Дяченко можно выделить две разновидности романа – две формы условности. Первая – совершенно особый, параллельный мир, никак не соотносящийся с миром читателя, мир, в котором прошлое, настоящее и будущее становится вневременьем. Вторая – это условность, по воле которой привычный для читателя мир вдруг изменяется и превращается в мир, в котором реальное и фантастическое сосуществует.

Два мира, в котором живут герои романа «Варан», мир поддонков и мир горни, соответствуют двум мирам фэнтези – правды и вымысла. В мире горни нет деревьев, и Варан мечтает уплыть с плотогонами, людьми, которые привозят в их край древесину. Варана увлекает рассказ Императорского мага о Бродячей Искре, старике, который странствует по материку, переходя от дома к дому, и в доме, где он затопит печь, рождается маг. Главной мечтой Варана

становится встреча с этим стариком, который способен, кажется, ответить на терзающие героя вопросы. Поиски Бродячей Искры приводят героя к превращению в Мага. Пройдя исполненный многими испытаниями путь мага, Варан осознает Бродячую Искру в себе. Маг не рождается, он становится – таков лейтмотив произведений Марины и Сергея Дяченко.

Вымышленный мир фэнтези строится на реальной основе, делающей его правдоподобным и, возможно, именно потому приемлемым для читателя. Фантастическое не просто пересекается с реальностью, оно во многом является ее преломлением. В частности, сны героя романа «Варан» выступают как некая пограничная зона. Варану снится смерть Подорожника: *«...А потом летящий человек сорвался с невидимой опоры, перекувырнулся в воздухе и исчез в облаках... Сон о гибели Подорожника навещал его раз в полгода и предшествовал, как правило, каким-то значительным событиям»* (Дяченко 2004: 163). Сон-предвестник гибели мага становится сном-предвестником будущего. Сны, способность героев предвидеть будущие события, иные их чудесные способности – это, в сущности, пролонгированная реальность.

Мистическую литературу средневековья и литературу «сказочно-средневекового фэнтези», объединяет то, что можно определить как поиски предназначения человека. Героям Дяченко свойственна жертвенность праведников, многие из них наделены предзнанием своей судьбы. М. и С. Дяченко – непревзойдённые мастера в описании героев, на которых давят обстоятельства – окружающие, враги и даже любимые, а также взятые на себя или навязываемые жизнью обязательства. Практически во всех их романах интересна приключенческая канва, но основное внимание всегда приковано к тому, что происходит внутри героя. Наиболее показателен в этом отношении путь героев романа «Ритуал»: *«Бесконечно свободные в небе и на земле, неукротимые и почти неуязвимые — предки его были тем не менее рабами Закона, и несли свое рабство с радостью, и считали его привилегией. Тысячелетиями драконы похищали юных пленниц из людских поселений — принцесс, дочерей воевод и вождей, великих и малых властителей. Тысячелетиями они гордо выполняли ритуал, дающий им право бестрепетно смотреть в глаза соплеменникам»* (Дяченко 2001: 7).

В «Ритуале» воплощена ключевая мысль Марины и Сергея Дяченко: ритуал – хочешь ты или нет – должен быть свершен. Но и в этом романе вопрос, что является истинной пружиной действия, внутренние склонности героя или его предназначение, определенное некими высшими силами, авторы оставляют открытым. В романе «Варан» судьба героя оказывается в руках Подорожника: *«А тебя – тебя! – я отправил на поиски Бродячей искры. Это мою – мою! – мечту ты всю жизнь пытался исполнить...»* (Дяченко 2004: 323). Сам же Варан, повзрослев и пройдя через череду испытаний, дает такое объяснение своим прошлым порывам и терзаниям: *«Дух авантюризма и жажда странствий – вот что заставило его покинуть Круглый Клык... Потребовались годы, чтобы осознать: легенду не взвесишь в руке, а некоторые вопросы не имеют ответов, их некому задавать, кроме себя самого»* (Дяченко 2004: 217).

В фантастическом мире Марины и Сергея Дяченко решаются вполне современные, или, вернее, вневременные, нравственные проблемы, такие, например, как вопрос о соотношении цели и цены. Для многих героев цена – это не столько отказ от сложившегося уклада жизни или привычной стези, сколько

ожесточение и отчуждение. Варан спокойно воспринимает известие о гибели некогда любимой им девушки: *«Нила умерла, говорил себе Варан, прислушиваясь к тому, что происходит в нем в ответ на эти слова. Ничего не происходило. Как будто все, что могло в Варане любить и жалеть, в одночасье онемело, отнялось»* (Дяченко 2004: 257).

Фэнтези часто называют литературой эскапизма. Относя темное фэнтези к литературе бегства, обычно ссылаются на Идею побега у Дж.Толкина. Идеей эскапизма взращен и феномен литературы катастроф, «пропаданческой литературы», но в отличие от произведений, в которых неверие в будущее сочетается с неверием человека в собственные силы, фэнтези занято поисками некогда целостного мира и естественного человека. Иногда этот поиск дает неожиданные результаты – например, приводит в страну хоббитов. Именно там обитает неочтенный американским кинематографом целостный человек – хоббит Сэм Скромби. Парадокс Сэма, стоящего перед нравственным выбором – спасти человечество или остаться с мертвым, как ему казалось тогда, Фродо Бэггинсом, – вершина романа «Властелин колец». Выбирая друга, Сэмуайз Гэмджи (Сэммиум Скромби) спасает Средиземье. Кстати, название мира хоббитов, людей и эльфов – Средиземье, как и земель в романах Дж. Мартина, неслучайно созвучно с именем Средневековье.

Феномен темного фэнтези безусловно связан с европейской культурной традицией – а именно с ее поисками «естественного человека», и поисками его не в современности, а в далеком прошлом. Но почему, обращая взор в прошлое, литератор останавливает его именно на эпохе средневековья? И почему фэнтези становится возрожденным средневековым мифом? Возможно, в том числе и потому, что в средневековом мифе следует искать его истоки.

Исследователи единодушны в том, что у истоков жанра фэнтези находится античная и средневековая мифология. Что же касается восточно-славянской литературы, то она, на наш взгляд, как правило, питается не античным, а христианским мифом. В частности, античный миф о Филемоне и Бавкиде бытует в народе как история Христа и приютившего его бедняка (в варианте легенды – история приютившей Христа женщине). Ликийский миф о Юпитере и Меркурии, приходивших к людям под видом нищих, чтобы испытать их веру, благодаря Овидию Назону входит в энциклопедию европейской культуры, однако «Метаморфозы» были и остаются известными лишь образованному меньшинству, тогда как библейская легенда о Христе, запечатлевшем свой лик на рушнике, живет в устных преданиях. В романе Дяченко «Варан» идея неузнавания и чудесного прозрения отражена в истории главного героя, который приходит в дома как простой печник, еще не ведая своей Божественной Искры.

В целом же источники жанра фантастического – античный и средневековый миф, а истоки поджанра фэнтези, получившего название сказочно-средневековой фантастики, – мир средневековых легенд и преданий. «Фэнтези прошлого» двояко связано со средневековьем – там истоки фантастики и там благодатное поле для воплощения современного мифа. С другой стороны, сказочно-средневековая фантастика, с ее обращенностью в прошлое, является несомненным порождением постмодернизма. Отвечая на вопрос о причинах возникновения и далее успешного развития фэнтези как жанра, можно назвать целый ряд факторов как общего, так и частного

порядка и ряд идей, определивших умонастроения читающего человечества. Первый ряд факторов – это идеи общефилософского плана, наиболее полно воплощенные в постмодернизме, который, по мнению современных мыслителей, отражает социальный опыт XX столетия и кризис рационализма (вспомним суждение Ж.-Ф. Лиотара о связи “постсовременности”, т.е. постмодернизма, с исчезновением идеи прогрессивного развития рациональности и свободы) (Лиотар 1994: 57). “Иррационализация” на практике отразилась в самых разнообразных явлениях. Следствием ее стал поворот от научного понятия к мифу, от научной фантастики к фэнтези, более того, к темному фэнтези, обращенному не к будущему, а к прошлому.

Следующий ряд факторов, обусловивший появление фэнтези и объясняющий небывалый интерес к «фантастике прошлого», связан с негативными последствиями технического прогресса и объединяет фэнтези с литературой эскапизма. Страх перед техникой смыкается с извечным страхом перед неизвестным, чувство малости и незащищенности порождает эскапизм особого рода – бегство в страну сказок или же в идеализированный мир прошлого. К сказанному можно добавить еще одно обстоятельство, объясняющее, чем, собственно, фэнтези связано с научной фантастикой и в чем противопоставлено ей. Обыденное сознание воспринимает многие достижения науки и техники как чудесное и неизвестное. Коллайдер не менее чудесен, а микрочастица не менее загадочна, чем магия и волшебство.

Утрата веры в прогресс, невозможность “прогрессивной реализации социального и индивидуального освобождения в масштабах всего человечества” обрекает, по мнению Ж.-Ф. Лиотара, постсовременную культуру на “роковое повторение и/или цитирование...” (Лиотар 1994: 56–57). Однако фэнтези избегает цитирования текста. В нем происходит иное: заимствуется не текст, а мироощущение. И мироощущение не человека из темных веков, а мифологизированного средневекового героя – естественного и цельного человека. Споры, идущие вокруг произведений Дж.Р.Р. Толкина, Дж. Мартина, Марины и Сергея Дяченко, других авторов фэнтези, отражают неоднозначную оценку жанра в целом. Изначально фэнтези относят к произведениям, которые рассчитаны на невзыскательного читателя. Но такое категорическое суждение (от слова «суд») противоречит реальному положению дел – фэнтези привлекает в том числе и читателя, уже приобщенного к художественной культуре, чей вкус развился чтением не только классической литературы, но и литературы постмодерна, а требовательность к художественным достоинствам произведения была привита в университетских аудиториях. Литературоведы давно обратили внимание на то, что произведения, написанные для взрослых, со временем переходят в разряд детской литературы (Рабле, Свифт). В фэнтези можно наблюдать обратный процесс – от поверхностного «наивного прочтения» до постижения его истоков и предназначения.

Сопоставление истоков фантастического и его современного состояния дает возможность поставить сложный вопрос, с туманной перспективой ответа, – каково предназначение фэнтези? Дж.Р.Р. Толкин выделял такие основные функции волшебной сказки (фэнтези), как восстановление душевного равновесия и эскапизм, отмечая положительные стороны сказочного бегства от действительности: «Утешение в волшебных сказках, радость от счастливого конца... эта радость, которую волшеб-

ные сказки исключительно хорошо вызывают, не является по существу ни “эскапистской”, ни “радостью беглеца”. В обстановке сказки — или иного мира — это неожиданный и чудесный дар, на его повторение никогда нельзя рассчитывать. Им не отрицается возможность Дискатарсиса — горя и неудачи; такая возможность необходима для радости при разрешении событий; им отрицается (при множестве свидетелей, если позволите) всеобщее окончательное поражение. В таком смысле это утешение евангелическое, дающее мимолетный проблеск радости за пределами нашего мира... (Толкин 1992: 3).

В фантазировании усматривают форму осмысления действительности и способ познания человека, его можно рассматривать как способ мышления, а именно художественно-образного мышления, а также как особую разновидность прогнозирования. В произведениях сказочно-средневековой фантастики просматриваются черты так называемой пророческой (профетической) литературы. Провиденциальная роль фэнтези – подготовка человека к неведомым ему переменам, к существованию в ином, изменившемся мире и по-иному.

ЛИТЕРАТУРА:

Дяченко 2004: Дяченко Марина и Сергей. *Варан: Избранные произведения*. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 512 с.

Дяченко 2001: Дяченко Марина и Сергей. *Ритуал* [online]: <http://knigosite.ru/library/read/858> http://www.loveread.ec/read_book.php?id=12251&p=1

Лиотар 1994: Лиотар Жан-Франсуа. *Заметка о смыслах “пост”*. Ж.: Иностранная литература. №1, 1994, с. 56–59.

Мартин 2001: Мартин Джордж. *Игра престолов*. [online]: http://www.loveread.ec/view_global.php?id=8107

Руставели 1981: Руставели Шота. *Витязь в тигровой шкуре*. Мн.: Юнацтва, 1981.

Толкин 1992: Толкин Джон. *О волшебных сказках*. [online]: [http://bjorn.kiev.ua/librae/Tolkien/Tolkien On Fairy Stories VAM.htm](http://bjorn.kiev.ua/librae/Tolkien/Tolkien%20On%20Fairy%20Stories%20VAM.htm)

Фрейденберг 1998: Фрейденберг Ольга. *Миф и литература древности*. Москва: издательская фирма «Восточная литература», РАН, 1998.

NINO DOLIDZE

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

“Tbilissian Maqāma” Al-Harīrī

Maqāmāt having no analogues in the western literary works rank high among the oriental literary genres of the middle Ages. *Al-Harīrī’s “Tbilissian Maqāma”* is a classical example of the Arabic medieval literature. The literary canon left its marked effect on it (that is expressed in the standard beginning and end of this literary work, in the peculiar development of actions, conditional character of situations etc.). The fact that among fifty Maqāmāt, the sequence of which is not accidental, the 33rd *Maqāma* is “Tbilissian” is not insignificant. The main characters are coming to Tbilisi, which represents one of the cultural centers of that time (along with Shiraz, Tabriz, Samarqand, Marawi etc.). Action takes place in Tbilisi.

Key Words: Medieval Arabic Literature, Tbilissian Maqama.

ნიწო დოლიძე

საქართველო, თბილისი

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ალ-ჰარირის „თბილისური მაკამა“

შუა საუკუნეების არაბული ლიტერატურის პროზაულ ჟანრებს შორის გამორჩეული ადგილი უკავია მაკამას, რომელსაც ანალოგი არ მოეპოვება დასავლურ მწერლობაში. მაკამა, როგორც მხატვრული ფორმა, X ს-ში წარმოიშვა. ეს არის გართმული პროზით (ე.წ. *საჯ'ით*) დანერგული პატარა ნოველა — ამბავი, რომელსაც აქვს თავისი დასაწყისი, ამბის განვითარება და დასასრული. ალაგ-ალაგ ჩართულია ლექსები. ავტორი ქმნის რამდენიმე ათეული მაკამისაგან შემდგარ ციკლს. მაკამებში შინაარსის თვალსაზრისით ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ამბებია გადმოცემული. ერთ ციკლში მათ ორი მთავარი პერსონაჟი აერთიანებს: გმირი — ქალაქიდან ქალაქში მოხეტიალე მჭევრმეტყველი და მთხრობელი, რომელიც მის შესახებ გვიამბობს — გვიყვება, თუ როგორ ჩამოდის მთავარი პერსონაჟი ამა თუ იმ ქალაქში, მიდის ხალხის თავშეყრის ადგილზე — მოედანზე, ბაზარში, ბიბლიოთეკასა თუ აბანოში, ჯერ მჭევრმეტყველებით ხიბლავს ხალხს, შემდეგ ატყუებს შეკრებილ ადამიანებს. ისინი კი ძღვენით ავსებენ, რაღაც ფორმით აჯილდოვებენ მოხეტიალე სიტყვით გამოსვლელს. უფრო მოკლედ თუ ვიტყვით, კლასიკური მაკამის მთავარი გმირი გადატაკებული განათლებული ფენის წარმომადგენელია, რომელიც ცდილობს, თავისი ცოდნითა და განაფულობით სარჩო მოიპოვოს. ამისათვის ტყუილსაც არ ერიდება, რის გამოც მთხრობელის საყვედურს იმსახურებს. მთხრობელი მოთხრობილი ამბის უშუალო მონაწილეა.*

XI-XII სს-ის მიჯნაზე არაბულმა მაკამამ განვითარების მწვერვალს ცნობილი ბასრელი ლიტერატორის ალ-ჰარირის (1054-1122) შემოქმედებაში მიაღწია. მოგეხსენებათ, შუა საუკუნეების აღმოსავლეთში, როდესაც ჯერ კიდევ არ არსებობდა ბეჭდვითი ორგანოები, მარტო და ჩუმად კითხვა დიდი იშვიათობა იყო, ლიტერატურის ნიმუშებს საჯაროდ კითხულობდნენ. ცნობილია, რომ ალ-ჰარირის მაკამები, რომელიც მთელს მუსლიმურ აღმოსავლეთში გავრცელდა ინდოეთიდან მოყოლებული ესპანეთის ჩათვლით, ყურანის შემდეგ უპოპულარულესი საკითხავი გახდა. მარტო მისი უძველესი ხელნაწერი ას ოთხმოცი წლის მანძილზე ოცდაათჯერ ნაიკითხეს საჯაროდ (ვაქსი 2003: 184). ამას, ალბათ, არა მხოლოდ ნაწარმოების მაღალმხატვრულობა და დახვეწილი სტილი უწყობდა ხელს, არამედ მისი ავანტიურული ხასიათიც.

ალ-ჰარირის მაკამებს ჯერ კიდევ ქართული აღმოსავლეთმცოდნეობის სამეცნიერო სკოლის დამაარსებელმა გიორგი წერეთელმა მიაქცია ყურადღება. მას იმთავითვე ქართული ინტერესი ამოძრავებდა აღმოსავლური კულტურის, ლიტერატურისა თუ ისტორიის კვლევისას. ცნობილ საპროგრამო ხასიათის ნაშრომში „სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა

* მაკამის ფორმის შესახებ ვრცლად იხ.: დოლიძე ნ. *ალ-ჰარირის „ალ-მაკამათი“ და მისი კომპოზიცია*. თსუ შრომები, აღმოსავლეთმცოდნეობა, 341, 2002, გვ. 101.

ქართული კულტურის ისტორიის შესწავლისათვის“ გ. წერეთელმა ყურადღება გაამახვილა „თბილისურ მაკამაზე“: „[მაკამებში] ჰარის იბნ ჰამამის სახელით აღწერილია აბუ ზეიდ ას-სარუჯის თავგადასავალი და მისი ხეტიალი სხვადასხვა ქალაქში, იმდროინდელი აღმოსავლეთის კულტურულ ცენტრებში, როგორც არის შირაზი, თავრიზი, სამარყანდი, მარავი და სხვ. არ არის დავინყებული არც თბილისი, სახელდობრ, 33-ე მაკამა სწორედ თბილისისადმი არის მიძღვნილი“ (წერეთელი 1947: 41). გიორგი წერეთელს, რა თქმა უნდა, შემთხვევით ფაქტად არ მიაჩნდა ის, რომ დიდი მწერალი უზარმაზარი იმპერიისა, რომელიც VII-XII სს-ში ფაქტობრივად კულტურული ფონის განმსაზღვრელი იყო მთელს ახლო აღმოსავლეთში, თბილისს ამ რეგიონში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ცენტრად მოიაზრებდა შირაზის, თავრიზის, სამარყანდის და სხვათა გვერდით.

იმავე სტატიაში წერეთელი მაკამების შექმნის ისტორიასაც მოგვითხრობს:

„ფილოლოგი ალ-ჰარირი ალ-ბასრი (+1122) ერთ დღეს იჯდა თავის სამშობლო ბასრის მეჩეთში (*ბენუ ჰარამის* უბანში), როდესაც იქ შევიდა მათხოვრულად ჩაცმული, მოგზაურის შეხედულების მქონე ერთი უცნობი შეიხი, რომელიც ყურადღებას იქცევდა თავის დახვეწილი, მოხდენილი საუბრით. იგი აღმოჩნდა ვილაც აბუ ზეიდ ას-სარუჯი, მოხეტიალე ბოჰემა, რომელსაც თავის დროზე ბევრი რამ ენახა, ახლა კი მთლად ერთიანად დაცემულიყო და ხალხს ამასხარავებდა მოთხრობებით იმის შესახებ, რომ წარმოდგება სასანიდების, ან არაბთა მეფეების დასანიდების გვარიდან. ალ-ჰარირი დაინტერესდა ამ პიროვნებით და გამოხატა ის ერთ პატარა ნოველაში, რომელიც რითმოვანი პროზით იყო დაწერილი შიგ ჩართული ლექსებით (ე.წ. 48-ე მაკამა ჰარამიული). ნოველას წარმატება ხვდა და მუსთარშიდ ბილლაჰ ხალიფას ვაზირმა ურჩია ავტორს, დაწყებული საქმე განეგრძო. ამგვარად შეიქმნა მთელი სერია ორმოცდაათი ნოველისა“ (წერეთელი 1947: 42).

როგორც ჩანს, გიორგი წერეთელი ბასრელი მწერლის ვაჟის ცნობას ეყრდნობა. დღესდღეობით უაროფილია მოსაზრება, რომელიც მაკამების მთავარი გმირის პროტოტიპს *ბენუ ჰარამის* მეჩეთში მისულ მოხეტიალე ბოჰემას უკავშირებს. თუ თავად ალ-ჰარირის მიერ ნაწარმოებისთვის დაწერილ წინასიტყვაობას ყურადღებით ნავიკითხავთ, გავიგებთ, რომ მთავარი პერსონაჟი გამოგონილია და ამას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს მწერლისთვის. მაკამების გმირის რეალობაში არარსებობა პირდაპირ კავშირშია ნაწარმოების მხატვრულობის საკითხთან. თუ პერსონაჟი და მის თავს გადამხდარი ამბავი გამოგონილია, მაშინ მაკამებში ასახულია ის, რაც სინამდვილეში არ მომხდარა, მაგრამ შეიძლებოდა მომხდარიყო. საინტერესო ფაქტია, რომ არაბებმა თარგმნეს არისტოტელეს „პოეტიკა“ და არავინ დაფიქრებულა ფიქციაზე, როგორც შუა საუკუნეების არაბული ლიტერატურის პრობლემაზე. ამასთან დაკავშირებით ჰელსინკის უნივერსიტეტის პროფესორი ჰემენ-ანტილა აღნიშნავს: „[მაკამებში] თხრობა ამკარად ფიქტიურია მაშინ, როცა კლასიკური არაბული ლიტერატურა მიდრეკილია ისტორიულობისაკენ (ისტორიული სინამდვილის ასახვა), აისტორიულობისაკენ (როცა ნაწარმოებს არანაირი კავშირი არ აქვს ისტორიასთან, მაგრამ ავტორი იყენებს ისეთ ტიპებს, როგორცაა ბედუინი, მონა გოგონა და სხვ.) და ფსევდოისტორიულობისაკენ (როცა შინაარსი ჰგავს ისტორიულ სინამდვილეს, იგულისხმება იგი). მაკამებში ფიქცია ინოვაციაა“ (ჰემენ-ანტილა 2000: 253). შუა საუკუნეების არაბულ მწერლობაში, ანეკდო-

ტურ ლიტერატურაშიც კი, ისტორიული პირი ან რეალობაში არსებული ადამიანი მაინც უნდა ყოფილიყო მოქმედი პერსონაჟი. შეიძლება, ამბავი გამოგონილი იყო, მაგრამ ამის აღნიშვნა და მით უფრო ხაზგასმა მიუღებელი გახლდათ. ალ-ჰარირის ნაწარმოების ინოვაციურობა მის შესავალშია, სადაც ავტორი პირდაპირ მოგვანიშნებს — მე ვიგონებ პერსონაჟებსო.

ალ-ჰარირი მაკამების პროლოგში თავის ქმნილებას იმ ცნობილ წიგნებს უდარებს, სადაც „ცხოველები ადამიანის ენაზე მეტყველებენ.“ თელავის უნივერსიტეტის პროფესორი რინა დრორი ამასთან დაკავშირებით აღნიშნავს: „აქ, უპირველესად, იგულისხმება ინდური „ჰანჩატანტრის“ არაბული ლიტერატურული დამუშავება „ნიგნი ქილილასი და დამანასი“, სადაც, მართალია, ალეგორიული ფორმით, მაგრამ არსებობს გამონაგონი, მაშინდელი გაგებით „სიცრუე“. რაკი „ქილილა და დამანა“ მიღებულია *ადაბის** მიერ, მაშინ „ტყუილის“ მიუხედავად მაკამებიც უნდა სცნოს არაბულმა კანონიკურმა ლიტერატურამ. არაკების ამ კრებულის გადაკრულად მოხსენიებით ალ-ჰარირი თითქოს თავისი მხატვრული ქმნილების დაკანონებას ცდილობს“ (დრორი 1994: 150)

შუა საუკუნეების არაბული კანონიკური ლიტერატურა არ ცნობდა ფიქციას, მხატვრობას. მხატვრული გამონაგონი აღიქმებოდა, როგორც ტყუილი, მკითხველისა თუ მსმენელის მოტყუება. ამიტომაც დასჭირდა ალ-ჰარირის „ქილილა და დამანას“ არგუმენტად მოშველიება. თუმცა ცნობილია, რომ თავის დროზე მწერალს მაინც ედავებოდნენ გამონაგონის გამო — „ქილილა და დამანა“ არაკების კრებულია, ცხოველები კი სინამდვილეში ვერ მეტყველებენო (დრორი 1999: 507). რაკი ლიტერატურული კანონის თანახმად, ნაწარმოებში რაიმე ფორმით სინამდვილე უნდა ყოფილიყო დადასტურებული, სავარაუდოდ, ალ-ჰარირის ვაჟმა თავად შეთხზა ამბავი ვინმე რეალურად არსებული მოხეტიალის სარუჯელის (ას-სარუჯის) შესახებ, რომელიც თითქოსდა *ბენუ ჰარამის* მეჩეთში უნახავს ავტორს. ამით მან მამამისის საქციელის „გამართლება“ სცადა. გიორგი წერეთელიც სწორედ ამ ცნობას ეყრდნობა. „ჰარამიული მაკამა“ რიგით 48-ეა. დღეს, მაკამების ტექსტის, მისი კომპოზიციური თავისებურებების დანვრილებით შესწავლის შემდეგ, დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ის არ არის ავტორის მიერ შეთხზული პირველი მაკამა.

ალ-ჰარირის მაკამები და კონკრეტულად „თბილისური მაკამა“ წარმოადგენს შუა საუკუნეების მხატვრული პროზის ნიმუშს. თუმცა მთლიანობაში ალ-ჰარირი ბოლომდე ემორჩილება არსებულ ლიტერატურულ ეტიკეტს. ეს უკეთ გამოჩნდება, თუ „თბილისურ მაკამას“ განვიხილავთ, როგორც შუასაუკუნეების ტიპურ ძეგლს.

„თბილისური მაკამა“ დასრულებული, დამოუკიდებელი ნაწარმოებია, პატარა მოთხრობაა, რომლის გასაგებად არ არის აუცილებელი წინა 32 მაკამა გქონდეს ნაკითხული. საინტერესო ფაქტია, რომ აბასიანთა ეპოქაში, როცა არაბულ სამყაროში თანაარსებობდა ზეპირი და წერილობითი ლიტერატურა, ბევრ დანერგულ ძეგლში ზეპირსიტყვიერების ნიშნები გაჩნდა (მაგალითად, პერსონაჟი-მოთხრობელი). ერთ-ერთი ასეთი თავისებურებაა ტექსტის სეგმენტაცია. „ათას ერთი ღამე“ დაყოფილია ღამეებად,

* ადაბი — კლასიკური არაბული ლიტერატურა

„ქილილა და დამანა“ — კარებად, „არაბთა ბრძოლები“ — დღეებად და სხვ. ჩარჩოსებრი ფორმაში მოქცეული ზღაპრები თუ იგავ-არაკები შინა-არსით ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ამბებია. იმხანად, როცა ეს ქმნილებები საჯაროდ იკითხებოდა მეჩეთებსა და ყავახანებში, მოსახერხებელი იყო სეგმენტირებული ტექსტის კითხვა. ამგვარად დანანევრებული ნაწარმოების საჯაროდ, ხმამაღლა წაკითხვის პროცესი შეეძლოთ ნებისმიერ დროს შეენწყვიტათ და შემდეგ განეახლებინათ. ასეთივე, ზეპირსიტყვიერებით დადგასმული, ნაწარმოებია მაკამები. „თბილისური მაკამა“ არაფრითაა დამოკიდებული წინა და შემდგომი მაკამების შინაარსზე.

ლიტერატურულმა კანონმა განაპირობა მათში სტანდარტული დასაწყისისა და დაბოლოების არსებობა, მოქმედებათა ერთგვაროვანი განვითარება. ეს იმდენად თვალში საცემია, რომ შეიძლება გამოიკვეთოს ალ-ჰარირის მაკამების მოქმედებათა სქემაც:

- ა) ექსპოზიცია: იბნ ჰამამის ჩამოსვლა ქალაქში;
- ბ) მჭევრმეტყველთან შეხვედრა;
- გ) მონოლოგი;
- დ) დაჯილდოვება;
- ე) აბუ ზაიდის შეცნობა;
- ვ) საყვედური;
- ზ) თავის გამართლება;
- თ) დაშორება.

ტექსტის ანალიზის შედეგად გამოიკვეთა, რომ ალ-ჰარირის ორმოცდაათი მაკამიდან ათი ზუსტად ემთხვევა მოცემულ ყალიბს, შვიდ მათგანში წყობა უმნიშვნელოდაა შეცვლილი, თხუთმეტი მაკამაში თითო შემთხვევაა გამოტოვებული, ცხრაში – ორ-ორი, ხუთში – სამ-სამი, ხოლო ოთხი და ხუთი შემთხვევა გამოტოვებულია თითო მაკამაში (დოლიძე 2002: 101).

„თბილისურ მაკამაში“* არის:

- ა) **ექსპოზიცია, იბნ ჰამამის ჩამოსვლა ქალაქში:**

„ალაჰს შევფიცე, თხუთმეტი წლის რომ გავხდებოდი, შეძლებისამებრ ლოცვას აღარ დავაყოვნებდი. უქმად ვიდოდი ერთი ხმელა პურის ამარა, მაგრამ ლოცვის დრო არაფრით არ გამომრჩებოდა, შემთხვევით ცოდვებს ვერიდებოდი. დიდ გზას ვადექი თუ ცოტა ხნით დავსახლდებოდი, მუეზინის ხმას სიხარულით ვეგებებოდი, ერთგულ მლოცველებს ვედევნებოდი. მოხდა ისე, რომ როცა ქალაქ თბილისს ჩავედი, ღარიბ-ღატაკთა მცირე ჯგუფთან მომიხდა ლოცვა.“

- ბ) **მჭევრმეტყველთან შეხვედრა:**

„ჩვენ ყველაფერი მოვათავეთ და ვიშლებოდით, მაგრამ უეცრად დამბლადაცემულ შეიხს წავანყდით — ყბა მოქცეოდა, ტუჩის კუთხე ეგრიხებოდა, ძლივს მოდიოდა, ტანსაცმელი ჩამოხეოდა.

თქვა: ვფიცავ, ის, ვინც თავადაა თავის უფალი, ვინც მოთმინებით აღვისილია და თავს იმძიმებს ვალდებულებით, ერთ სიტყვას მაინც მოისმენს

* „თბილისური მაკამის“ თარგმანი იხ.: დოლიძე ნ. *მაკამის ჟანრი არაბულ ლიტერატურაში*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 2010, გვ. 155-158.

ჩემგან. არჩევანს მერე გააკეთებს — ხელგაშლილობით იჩინოს თავი თუ გამეცალოს მყისვე მდუმარი“.

გ) მონოლოგი:

„შეიხი დასვეს. იყო ჩუმად, გაუნძრეველი. როცა დარწმუნდა, ყველას სურდა მისი მოსმენა, გარშემო მყოფთაც იდუმალი იგრძნო მან მზერა, დაიწყო:

ო, შორსმჭვრეტელნო, გონიერნო და გამჭრიახნო, ასჯერ გაგონილს განა ერთხელ ნანახი არ სჯობს?! უკვამლოდ ცეცხლი განა არსებობს?! ჭალარა თვალსაჩინოა, უძლურება — აშკარა, სნეულება მძიმეა, სიღარიბე ძნელია. არადა ვიყავ ის, ვინც მართავდა, ჰქონდა სიმდიდრე აღურაცხელი, ეხმარებოდა, ხელს უწვდიდა, თავსაც ესხმოდა — ვის ძლიერებას გავარდნოდა ქვეყნად სახელი. ბედის ბორბალი უკან-უკან დამიტრიალდა, ჩემი სახლ-კარი სულ მთლიანად დაცარიელდა, მთელი ქონება ერთიანად გამინიავდა. აღარა დამრჩა — ერთი დირჰამიც. ტანთსამოსელი შემომეხია, ნუთისოფელი მე გამიმწარდა. ჩემი შვილები შიმშილისგან მოთქვამენ მწარედ: ლუკმა გვინდაო მხოლოდ ერთი — ძლივს წარმოთქვამენ. ამ სამარცხვინო ადგილას მე არ დავდგებოდი და თქვენგან მცირე შემწეობას არ მოვითხოვდი, მაგრამ ვიტანჯე ძალზე ბევრი, დამბლა დამეცა, გავჭალარავდი, იმდენი რამ გადავიტანე და სიკვდილს, მხოლოდ სიკვდილს ვნატრობ.

კაცი ატირდა. შემდეგ სუსტი ხმით დაუმატა მიკნავებულმა: „ვუჩივი ალაჰს, მის წყალობას, მტრულ / ბედისწერის უკუღმართობას, / უბედურებამ სულ დამინგრია ჩემი დიდების მყიფე შენობა, / მისი ტოტები მიმოამტვრია და უსინდისოდ ზურგი მაქცია. / უნაყოფობით, უმოსავლობით ჩემს სახლში თავიციც / აღარ ჭაჭანებს, / უმისამართოდ მიტოვებული ვითვლი დუხჭირი / ცხოვრების წამებს / და ეს მას შემდეგ, რაც ვიყავი ძალზე მდიდარი... / მადლობელია მათხოვარი სულ მცირედისაც, / როგორც უმადლის მიმქრალ შუქსაც ღამის მსტოვარი. / განგება იმათ ეხმარება, ვისზედაც თვალი მიუწვდება, / სტუმრებს ზურგს აქცევს და ვერ იტანს / ძღვენის მთხოვნელებს. / განა ამ ჭაბუკს დაამწუხრებს ბედისწერისგან მიტოვებული / ვილაც კაცის მწარე გოდება, / რომ დაამშვიდოს, მოუშუშოს სულის ჭრილობა?!“

მთხრობელმა გააგრძელა:

ხალხი შეირხა, აჩოჩქოლდა. ეუცნაურათ კაცის ამბავი. უნდოდათ, უკეთ გაერკვიათ, რა დაემართა.

უთხრეს: შევიტყუეთ, რომ ხარ მცოდნე, ენაწყლიანი, მაგრამ ვინა ხარ, საიდან ხარ? ჩამოიხსენი ეგ საფარველი, წარმომავლობა გვითხარი შენი.

უცნობმა მშრალად გასწია თავი, უარის ნიშნად იბრუნა პირი, თითქოს გაეგოს ცუდი ამბავი. დასწყევლა ყველა ვალდებულება. იდუმალი ხმით ესლა წარმოთქვა: „სიცოცხლის ძირში ხომ ტკბილია ნაყოფი ყველა, / უნდა მიირთვა, რაც მოგეცემა და არ ითხოვო შენ ფიჭა ფუტკრის, / ღვინის ნაჟურის და ძმრის გმართებს კარგად გარჩევა, / რათა ყველაფერს ფასი დასდო გამოცდილ მუშტრის. / ხომ სირცხვილია, როცა ჭკვიანს ეს შეეშლება?“

დ) დაჯილდოვება:

„იქ შეკრებილნი აღფრთოვანდნენ უცხო შეიხის გონიერებით. ავადმყოფობის მიუხედავად მან დაატყვევა ყველა იქ მყოფი. და შეუგროვეს ის სულ მცირედიც, რაც მათ ებადათ. უთხრეს:

გივლია, უწყლო ჭები შემოგივლია. გზაზე გინახავს ცარიელი, უფიჭო სკები. აილე ჩვენგან ეს მცირედი შესანიშნავი და ნუ დაგვძრახავ, მადლობასაც კი ნულარ გვეტყვი.

და ეს მცირედი სულ არ იყო ძალიან ცოტა. შეიხმა ყველას მოახსენა დიდი მადლობა და გაათრია სანყალობლად ის ნაკლიანი, თავისი უშნოდ მოგრეხილი ერთ-ერთი მხარი.“

ე) აბუ ზაიდის შეცნობა:

„ამბის მთხრობელმა აქ განაგრძო კიდევ ამბავი:

მომეჩვენა, რომ სულ სხვაგვარად ეჭირა თავი. მის უჩვეულო სიარულსაც სახე ეცვალა. მე თან გავყევი. მან შემნიშნა, ცერად მომხედა — ფიქრობდა, ალბათ, ვინ ოხერი გადაეყარა. ცოტა შეყოვნდა, ვიდრე გზა არ და-ცარიელდა და შემეგება მომლიმარი, გახარებული.

მას შემდეგ, რაც მან მლოცველები ტყუილით გაბერა, ხელი მომხვია — მეგობრობას სული შთაბერა. მკითხა, თუ გყავსო შენ ერთგული ვინმე მეგზური, შენთვის გარჯილი, დახარჯული, დაუზარელი.

ვუთხარი: არა, ნეტავ, მყავდეს, თუ შენ მიმიღებ...

მითხრა: იპოვე, გაიხარე, რასაც ეძებდი.

შემდეგ კი ბევრი იხარხარა და დამანახა, რომ კაცი იყო ჩვეულებრივი. მეც აბუ ზაიდ სარუჯელი მაშინ ვიცანი — ავადმყოფობის ნიშან-წყალი სულ რომ გასცლოდა“.

ვ) საყვედური არ არის, თუმცა ნახსენებია. მთხრობელი ამბობს:

„მინდოდა მეთქვა საყვედური, მე რომ დამცლოდა, მაგრამ დამასწრო...“

ზ) თავის გამართლება:

„ენა დამება, ვბორძიკობდი, ვიყავ ღარიბი, / მუხანათი დრო უმოწყალოდ რომ მოქცევია, / დამბლა დამეცა, ხალხის გული მე რომ მომეღბო. / ძონძის გარეშე შედეგს მე ხომ ვერ მივალწევდი, / რომ არ მეტირა, ხალხი როგორ შემიცოდებდა?!“

თ) დაშორება:

„ასე ვიარე მასთან ერთად მე ორი წელი, ვიდრე დრომ ისევ არ გაგვყარა, დაგვაცალკევა“.

გამოიკვეთა, რომ „თბილისურ მაკამაში“ არის ყველა კომპონენტი გარდა საყვედურისა, თუმცა ის ნახსენებია მაინც: „მინდოდა მეთქვა საყვედური, მე რომ დამცლოდა.“

„თბილისური მაკამა“ თავიდან ბოლომდე მიჰყვება სქემას და მკითხველსა თუ მსმენელს იმედი არ უცრუვდება. მან იცის არა მხოლოდ პერსონაჟის გამოჩენის დრო და ადგილი ნაწარმოებში, არამედ ისიც, რომ მთავარმა გმირმა აუცილებლად უნდა იცრუოს და ხშირად ეს ტყუილიც, ფულისა თუ საჭმლის შოვნის ხერხიც მეორდება. მაკამებში ერთ-ერთი ასეთი ხერხია მათხოვრობა და სიმულანტობა (თავის მოავადმყოფება), რაც „თბილისურ მაკამაში“ გვხვდება — პერსონაჟი, რომელიც თავის დიდებულ წარსულს მისტირის და ბედისწერის უმოწყალობას უჩივის, ვითომ დაინვალიდებულა. ლიხაროვის განმარტებით, შუა საუკუნეებში ცერემონია აღწევდა ცხოვრებიდან ხელოვნებაში. იმ ეპოქაში ნაწარმოების კითხვა ნიშნავდა გარკვეულ ცერემონიაში მონაწილეობას და ამ ცერემონიის ყველა დეტალი წინასწარ იყო ცნობილი

(ლიხაჩოვი 1979: 341). შუასაუკუნეების აღმქმელს არ ესმოდა მოულოდნელობის ეფექტი, ეს მიუღებელიც კი იყო მისთვის. მას არც სიტუაციათა პირობითობა ხვდებოდა თვალში, მაგალითად, ის, რომ მთხრობელი ვერასოდეს ცნობს მთავარ გმირს, რომელსაც არაერთგზის შეხვედრია. „თბილისურ მაკამაშიც“ ვერ ცნობს, სანამ ის წესიერად არ გაივლის და დაილაპარაკებს. (არადა, მთხრობელი და მთავარი პერსონაჟი ამ დროისთვის უკვე ოცდათორმეტჯერ მაინც არიან შეხვედრილნი). მაკამებში ხშირად მეორდება პერსონაჟების შეხვედრის ადგილი. ეს უნდა იყოს ხალხმრავალი ადგილი. ამ თვალსაზრისით თბილისის მეჩეთიც ტიპური შემთხვევაა.

მედიევისტური ნაწამოებისთვის დამახასიათებელია დროისა და სივრცის არაადექვატური აღქმა. მაკამებში მთავარი პერსონაჟები მოკლე დროში დიდ მანძილებს ფარავენ სანადან ჰულვანამდე, დამასკოდან ბაღდადამდე. „თბილისური მაკამა“ ასე მთავრდება: „ასე ვიარე მასთან ერთად მე ორი წელი, ვიდრე დრომ ისევ არ გაგვყარა, დაგვაცალკევა“. ეს ორი წელიც არ შეიძლება აღვიქვათ, როგორც რეალური დრო. მაკამებში დრო და სივრცე პირობითია.

მართალია, მაკამები მხატვრული პროზაა (მას თანამედროვე არაბული ნოველის წინაპრადაც კი წარმოაჩენენ ხოლმე, რაკი დასაწყისი, მოქმედების განვითარება, კულმინაცია, კვანძის გახსნა და დასასრული იკვეთება), მაგრამ მასში, როგორც ტიპურ შუასაუკუნეების ძეგლში, არ გვხვდება სიუჟეტის გავრცობა, პერსონაჟთა პორტრეტები, პეიზაჟების აღწერა. თუმცა „თბილისურ მაკამაში“ სახეცვლილი და მუდმივად სხვადაგარდასახული მთავარი გმირი ორიოდ სიტყვით გამოჩენისთანავე აღწერილი: „მაგრამ უეცრად დამბლადაცემულ შეიხს ნავანყდით — ყბა მოქცეოდა, ტურჩის კუთხე ეგრიხებოდა, ძლივს მოდიოდა, ტანსაცმელი ჩამოხეოდა.“ ხოლო რაც შეეხება ადგილის აღწერას, ის არც ერთ მაკამაში გვხვდება. ალ-ჰარირი არ აღწერს არც ბაღდადს, არც სანას და არც რომელიმე სხვა ქალაქს, სადაც მოქმედება ვითარდება. „თბილისურ მაკამაში“ თბილისის სახელიც კი მხოლოდ ერთხელაა მოსენიებული: „მოხდა ისე, რომ როცა ქალაქ თბილისს ჩავედი, ღარიბ-ლატაკთა მცირე ჯგუფთან მომიხდა ლოცვა“.

ისლა დაგვრჩენია, XII ს-ის თბილისი წარმოვისახოთ თავისი მეჩეთით. ამაში ერთი პატარა მინიატურაც დაგვეხმარება. გიორგი წერეთელს ზემოხსენებულ სტატიაში დამონმებული აქვს ბორისოვის ნაშრომი „ალ-ჰარირის მაკამათა წიგნის მინიატურები“, და მიუთითებს, რომ „სსრკ მეცნ. აკადემიის აღმოსავლეთის მცოდნეობის მუზეუმში მოიპოვება ჰარირის მაკამების XIII ს-ის ხელნაწერი, რომელშიც თბილისის მიზგითის სურათიც არის მოთავსებული“ (წერეთელი 1947: 43). ჩვენ დავუკავშირდით რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის დირექტორს ქ-ნ პოპოვას. ვინაიდან ხელნაწერი ჯერ არ დაუბეჭდავთ, გადანყვიტეს, ჩვენთვის მინიატურის ფრაგმენტული გამოქვეყნების უფლება მოეცათ, რისთვისაც დიდ მადლობას მოვახსენებთ მათ. აღნიშნული ფრაგმენტი მონოგრაფიის (დოლიძე 2010) ყდაზეა მოთავსებული.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ „თბილისური მაკამა“ (ისევე როგორც მთელი ციკლი ალ-ჰარირის მაკამებისა) წარმოადგენს ერთი მხრივ, კლასიკური არაბული სიტყვაკაზმული პროზის საინტერესო ნიმუშს, რომელიც როგორც მხატვრული ქმნილება თავისი დროისთვის პროგრესულ მოვლენად შეიძლება

ჩაითვალოს, მეორე მხრივ, ის არაბული კანონიკური ლიტერატურის მიერ დალდასმული ტიპური შუასაუკუნეების ძეგლია.

დამონებიანი:

დოლიძე 2002: დოლიძე ნ. ალ-ჰარირის „ალ-მაკამათი“ და მისი კომპოზიცია. თსუ შრომები, აღმოსავლეთმცოდნეობა, 341, 2002.

დოლიძე 2010: დოლიძე ნ. მაკამის ჟანრი არაბულ ლიტერატურაში. მონოგრაფია. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 2010.

დრორი 1999: Drory, R., *Three Attempts to Legitimize Fiction in Classical Arabic Literature*, JSAI 18, 1994.

ვაქსი 2003: Wacks D. A. *The Performativity of Ibn al-Muqaffa's Kalīla wa Dimna and al-Maqāmāt al-Luzumīyyah of al-Saraqustī*. JAL, no. 34, 2003.

ლიხაჩოვი 1979: Лихачёв Д.С. *Поэтика древнерусской литературы*. М.: 1979.

წერეთელი 1947: წერეთელი გ. *სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიის შესწავლისათვის*. თბ.: თსუ შრომები, 1947.

ჰემენ-ანტილა 2002: Hämeen-Anttila J. *Maqāma _ a History of a Genre*. Wiesbaden, 2002.

VERA KVANTRE

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State Universiti

Genre Transformation of the Hagiographic Tradition in Russian Literature of the XVIII Century

Typological consideration of the XVIII century culture reveals to found in her relationship with the organic properties of culture of the preceding stage and the transformation of these traits. Thanks to the work of writers of the XVIII century hagiography genre is represented by the diverse options of genre transformations. Cantemir recreated the energy type of antique biography consciousness form of sacralization – hagiography. Trediakovsky, following the French model reproduced the energy source of the type of biography. It focuses on common Christian hagiographic tradition of descriptions the lifetime of great persons. Fonvizin made confessional-penitential discourse of holistic body of prose works, the author puts the principle of negative overlap. Radishchev modified the structure of the genre of hagiography, created a new compositional model of the narrative, where religious motives have given way to universal values.

Key words: genre transformation, hagiography genre, hagiographic tradition

ВЕРА КВАНТРЕ

Грузия, Кутаиси,

Государственный университет им. Акакия Церетели

Жанровая трансформация агиографической традиции в русской литературе XVIII в.

Типологическое рассмотрение культуры XVIII в. позволяет обнаружить связь с органическими и глубинными свойствами культуры предшествующего этапа и далеко идущую трансформацию этих черт (Лотман 2002: 74). Традиционность средневековой культуры не стала препятствием для рецепции канонического жанра жития в литературе Нового времени. Художественная традиция представляет собою сложную совокупность преемственности: предшествований и наследования (Небольсин 1999: 3). Наследуя предшествующий опыт, русская литература XVIII в. трансформировала жанры древнерусской книжности. «Традиция русской агиографии оказалась востребованной в культуре XVIII столетия, разделившего ее целое на оцерковленную и секуляризованную части. Поэтому обнаружение механизмов, позволивших ассимилировать старые и новые формы и смыслы в культурном пространстве Нового времени, до сих пор является одной из важных исследовательских задач» (Растягаев 2008: 4).

Принципиальное значение имеет тезис о возрождении и обновлении любого жанра на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении этого жанра. Именно в контексте большого времени возможно говорить о трансформации жанра жития в русской литературе XVIII в. Целью нашей статьи является исследование путей жанровой трансформации древнерусской агиографической модели в произведениях писателей XVIII в., прямо или опосредованно связанных с житийной традицией.

Истоки житийного жанра восходят к глубокой древности и укореняются в двух традициях: античной и христианской. Агиографический жанр генетически связан с мифом, античной биографией, надгробной речью, сказкой, эллинистическим романом испытания и биографическим романом, одновременно с Ветхим Заветом, Евангелием и Деяниями апостолов. Канонические житийные тексты оказали существенное воздействие на художественно творчество светских писателей XVIII столетия.

В художественной системе XVIII столетия получило распространение трансформированное житие, в свое время оттесненное на задний план. При всех новациях светская литература оставила за собой право на посредничество между сакральным и профанным мирами. Эта функция была унаследована и от средневековой агиографической традиции, которая продемонстрировала неограниченные возможности контаминации с неканоническими жанровыми системами. В новых условиях XVIII в. житие трансформировалось в жанровые варианты исповедально-покаянных текстов А.Д.Кантемира, В.К.Тредиакковского, Д.И.Фонвизина и А.Н.Радищева.

Антиох Кантемира открыл новый этап в развитии русской литературы послепетровского времени. Вступление Кантемира в литературную деятельность как автора-составителя происходит под знаком религиозной традиции,

восходящей к ветхозаветной Псалтири. Позже, при переводе посланий Горация, Кантемир обратился и к жанру жития. Тексты Горация, написанные почти за два тысячелетия до рождения русского писателя, и в век Просвещения представляли непреходящую культурную и духовную ценность. Для реабилитации идеалов античного поэта Кантемир предпринял специфический отбор материала, переосмыслил его в духе Нового времени.

Кроме того, и в переведенные тексты, и в жизнеописание Горация Кантемир (сознательно или бессознательно) вложил собственное авторское начало – представление о значимых фактах своей биографии, накопленный духовный опыт, проекцию писательского «я», личные ассоциации. Кантемир воскресил античную мудрость запечатлел себя на века в мировой культуре.

Опора одновременно на античную и древнерусскую традиции предопределила роль творчества Кантемира в отечественной словесности – стать связующим звеном между книжностью древних и литературой XVIII в. Творчество Кантемира сформировалось в период замещения старой, теоцентричной культуры новой, антропоцентричной. Идеология просвещенного, истинно благонамеренного Кантемира может быть охарактеризована двумя принципами: он был первый, кто пытался 1) жить горацциански, 2) сочетать в своей жизни гораццианскую парадигму с евангельским учением. Под гораццианским типом поведения принято понимать осуществление на практике двух убеждений: *carpe diem* («лови день») и *aurea mediocritas* («золотая середина»).

В этом смелые очень интересны также поэтические инновации молодого Тредиаковского в переложении Псалтиря и обращение к агиографической традиции в «Житии канцлера Франциска Бакона», которые подтвердили легитимизацию традиционных элементов поэтики древнерусской книжности в литературе Нового времени. Доказательством того, что в представлении Тредиаковского поэт – посредник между Богом и человеком, а поэтическое вдохновение генетически восходит к молитвенному, стали его теоретико-филологические работы и переложение Псалтири (Тредиаковский 2007: 76).

Сами выбранные псалмы и их переложения, снабженные авторскими названиями, структурно составляют единое целое. Экзегетика библейских текстов и стихотворные переложения поэта, помимо ветхозаветной топики, включают особый дискурс, представляющий собой контаминацию религиозно-эстетических воззрений Тредиаковского и рефлексии по поводу горьких моментов собственной жизни.

Тредиаковский уподобляет поэтический дар пророческому и считает библейских пророков поэтами. Среди всех ветхозаветных героев особенно чтим царь Давид-псалмопевец, чье творчество Тредиаковский называет достойнейшим образцом для подражания. Именно псалмы Давида, по мысли поэта, счастливо соединяют поэзию со стихом.

Становление культа святых и появление жанра жития навсегда связали поэтику Псалтири с агиографической традицией. Обращаясь в 1752г. К переложению избранных псалмов, Тредиаковский реализует собственную исповедальную модель. Проникновенно-интимные интонации ветхозаветных текстов создают исповедальный дискурс всего двухтомного «Собрания сочинений» Тредиаковского. Сложные перипетии судьбы поэта оправданы и освящены высокой целью, а труд филолога – пророческим даром и ответственностью первосвященника.

Обращение Тредиаковского к переводу жизнеописания Ф.Бэкона обусловлено кардинальной сменой типа писательского поведения. Теперь русский писатель следует социальной модели ученого-наставника и просветителя. Жизненные обстоятельства обратили внимание Тредиаковского на жизнеописание английского подвижника Просвещения Ф.Бэкона, автором которого был Моллет. «Житие канцлера Франциска Бэкона» Тредиаковского – ключ к пониманию того, как в XVIII в. провинциальный попович на волне переходного времени стал в истории отечественной культуры первым русским светским поэтом, первым отечественным профессором, первым русским филологом: теоретиком, критиком, историком литературы, реформатором стихосложения и орфографии.

Агиографические традиции получили дальнейшее развитие в русской прозе, например в творчестве Д.Фонвизина. Подтверждением того становится поэтика заголовочного комплекса и художественные особенности автобиографизма в «Чистосердечном признании в делах моих и помышлениях»; изучается поэтика «Жизни графа Никиты Ивановича Панина», «Рассуждения о суетной жизни человеческой (на случай смерти князя Потемкина-Таврического)» (Фонвизин 1959: 56). В них Фонвизин попытался синтезировать житийную традицию с сатирическим пафосом. Предпринятая Руссо трансформация исповедальной модели была усвоена русским писателем как западноевропейский культурный опыт. Однако проблему собственной исповеди Фонвизин решает не только в контексте идей французского и русского Просвещения, но и обращается к агиографической традиции. Замысел «Чистосердечного признания...» отличается от целеполагания «Исповеди» Руссо. Фонвизин рассказывает не все о себе, а исключительно о своих грехах. Более того, русский писатель вступает в открытую полемику с Руссо, трансформирует проблематику «Исповеди» Руссо, деканонизируя саму идею французского текста как первообразца. Эпиграф и знаменитое вступление к «Чистосердечному признанию...» – это не что иное, как деруссоизация светской исповедальной модели. Затем автор «Чистосердечного признания» противопоставляет концепции человека Руссо свое видение человеческой природы. Естественный человек, по Фонвизину, несет не только первоначальный грех, но и рождается с дурными задатками: он есть средоточие зерен всяческих пороков. Воспитание, образование и социализация не могут представлять собой абсолютной ценности для человека. Замысел «Чистосердечного признания...» отличается от целеполагания Руссо. Идею искренности Руссо русский писатель не отвергает, однако согласует свое повествование именно с религиозной исповедальной традицией. Жанровая доминанта фонвизинского текста заявлена уже в тщательно оформленном заголовочном комплексе «Чистосердечного признания...». Фонвизин связывал слово исповедь с сакральным, церковно-религиозным дискурсом. Хотя исповедь Руссо и мотивирована искренностью автора, все же это откровение перед лицом человечества, когда очень важен акт публичного или общественного признания. Более того, в «Исповедь» Руссо проникает определенный игровой элемент, который меняет знаковую полярность в оценке человеческой деятельности. Старое и традиционное оценивается со знаком минус, а новое и оригинальное получает знак плюс. Акт покаяния теряет момент сакрального общения с Богом и перемещается в единое время-пространство бытия человека.

Фонвизин, напротив, создает русскую исповедальную модель XVIII в. в духе средневековой агиографии, чем и объясняется возвращение к топике и риторике жи-

тийной традиции. Это подтверждает второй элемент заголовочного комплекса – эпитафия (общий, данный ко всему тексту, и отдельные – к каждой главе).

Весь заголовочный комплекс «Чистосердечного признания...», включая заглавие, эпитафия и вступление, актуализирует древнейший мотив покаянного общения с Богом. Именно псалмы Давидовы исполнены необходимого для Фонвизина пафоса взывающего к Богу человека, находящегося в предельно бедственном состоянии. Данный ветхозаветный мотив спасения (избавление из рабства, освобождение из плена, здоровье, многодетность, изобилие, удача) в тексте «Чистосердечного признания...» имеет и буквальный смысл, и символический. Не случайно спасение в ветхозаветном понимании мыслится как духовно-телесное: оно включает в себя воскресение и просветление тела, а новозаветное спасение – это не просто избавление от гибели, смерти и греха, а многообразные духовные дары.

Самому понятию искренность возвращается первоначальный религиозный смысл, секуляризированный исповедальной моделью Руссо. Поскольку возвращению утраченного смысла Фонвизин придает особое значение, вступление к основному тексту призвано опровергнуть ценность публичного признания Руссо и утвердить авторский идеал. «Жизнь графа Никиты Ивановича Панина» тематически примыкает к «Чистосердечному признанию в делах моих и помышлениях». Смерть Н.И.Панина, наступившая 31 марта 1783 г., была воспринята Фонвизинным как рубежное событие отечественной истории.

Создавая литературный облик патрона, Фонвизин обращается к нескольким традициям: христианской агиографии и светской писательской практике философов и писателей, искавших в античной истории и современности примеры для доказательства собственных воззрений на положительные человеческие качества.

Как и средневековые тексты, «Рассуждение...» имеет двусложную архитектуру: конкретный и символический уровни. Небольшое по объему, написанное по конкретному поводу произведение Фонвизина продолжает агиографическую традицию и генетически связано с поэтикой средневековой православной догматики. Экзегетическая позиция автора определяется авторитетностью Псалтири и творениями отцов Церкви. Язык тематического ключа становится понятным современному читателю посредством изучения культурного контекста, включающего реалии конца XVIII столетия и средневековую традицию, частью которой стали житийные тексты. Фонвизин создал образ антигероя – честолюбца и транжиры, ради личной славы растратившего огромные государственные богатства. Ссылки на царя Давида и Псалтирь являются композиционным приемом отрицательного параллелизма. Основная псалтырная антиномия праведники / грешники реализуется в фонвизинском тексте через противопоставление священных творений Давида суетным делам князя. Тип бытового поведения человека, явленный Потемкиным, оценивается как греховный и противоречащий христианским добродетелям.

Житийная традиция занимает особое место в творчестве А.Н.Радищева. Примером этого является «Житие Ушакова», которое является результатом не только трансформации агиографического жанра, но и движения от теологии к эстетике (Радищев 1789: 43). В этом произведении прослеживается процесс становления нового для русской литературы жанра воспитательного романа, где смеховая тень дейс-

твительности создает предпосылки для формирования романной концепции личности и обуславливает диалогическое взаимодействие героев-двойников, автора и читателя.

Таким образом, происходит развенчание власти через ее пародирование и осмеяние. Молитва как христианский ритуал замещается игрой карнавального типа, которая снимает с фигуры «правителя» функцию исключительности. И отец Павел и майор Бокум становятся мнимыми наставниками. В «Житии Ф.В.Ушакова» происходит десакрализация идеи власти одного человека над другими через осмеяние – действие, которое вполне может быть названо ритуальным.

Новации Радищева повлияли на становление многих повествовательных жанров русской словесности. Особое место в творчестве писателя занимает его духовное завещание, которое в жанровом плане представляет собой трансформацию ряда элементов средневековой поэтики, обусловленной топику русской агиографической традиции и многих жанров средневековой книжности. Духовное завещание Радищева писалось в сложных, жизненно важных для писателя обстоятельствах. Оно представляет собой не корпус текстов разной жанровой природы: собственно «Завещание детям», «В дополнение к моему завещанию», несколько писем к начальнику Тайной экспедиции С.И.Шешковскому и незаконченное повествование «Положив непреодолимую преграду...», больше известное в истории литературы как радищевское «Житие Филарета Милостивого».

Радищев трансформировал древнерусский литературный этикет, видоизменил жанрово-стилевую структуру поучения-покаяния, создав завещание в духе Нового времени. Однако новые явления по-прежнему осмысливаются через средневековую топику. Ранневизантийская агиография допускала светское благочестие: доброту, мягкость к рабам, смирение, набожность, милосердие – в качестве достаточного условия для причисления к лику святых. Более поздние жития дают парад жизни преподобных, чей религиозный подвиг явлен уже через различные формы монашеской аскезы. Однако именно пример праведной жизни в миру привлекал не только народное сознание, но и обуславливал моделирование типа писательского поведения и в конце XVIII в.

Таким образом, агиографическая традиция, претерпев ряд трансформаций, продолжилась в литературе XVIII столетия в произведениях Кантемира, Тредиаковского, Фонвизина, Радищева. Новые жанровые модели светского жития в творчестве данных писателей стали следствием культурной преемственности, совместной деятельности начинателей и продолжателей, единством традиции и новаторства. Литературная практика писателей XVIII в. выявила способность агиографического жанра к дальнейшим жанровым трансформациям.

ЛИТЕРАТУРА:

Лотман 2002: Лотман Ю.М. *Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII начало XIX века)*. СПб.: Искусство-СПБ, 2002.

Небольсин 1999: Небольсин С.А. *Пушкин и европейская традиция*. М.: Наследие, 1999.

Растягаев 2008: Растягаев А.В. *Агиографическая традиция в русской литературе XVIII в.: проблема генезиса и жанровой трансформации*. М.: 2008.

Тредиаковский 2007: Тредиаковский В.К. *Лирика. «Тилемахида» и другие сочинения*. Астрахань: Астраханский университет, 2007.

Фонвизин 1959: Фонвизин Д.И. *Собрание сочинений*: В 2 т. М.: Л.: ГИХЛ, 1959.

Радищев 1789: Радищев А.Н. *Житие Федора Васильевича Ушакова: С приобщением некоторых его сочинений*. СПб.: В Императорской типографии, 1789.

ANA LETODIANI

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

For the Comprehension of One Passage from “Abdulmesiani”

In “Abdulmesiani” there is a line related to Queen Tamar- “She is three times blessed as a father’s child, striving for deeds to win fame” (47. 2). Some scientists refer to it to argue that praisers and historians saw Queen Tamar as the “fourth” member of the Trinity, being praised like God in “Abdulmesiani” (N. Marr, Z. Gamsakhurdia); however, there is an opinion that the line expresses metaphoric similarity to the religious doctrine (E. Chelidze). We share the latter notion and we will attempt to strengthen and expand it with our arguments.

Key words: Queen Tamar; “Abdulmesiani”; “Fourth” member of Trinity.

ანა ლეთოდიანი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

„აბდულმესიანის“ ერთი ადგილის გააზრებისათვის

იოანე შავთელის „აბდულმესიანში“ ვხვდებით ასეთ სტრიქონებს: „მამის ძედ არის სამგზის ნეტარი, მეტრფე საქმეთა სახელისათა“ (47.2) (ძველი ქართველი მეხოტბენი 1964: 132), რომლებიც თამარ მეფეს მიემართება. თამარის მატრიანეების, ჩახრუხადის „თამარიანის“ და თავად „აბდულმესიანისვე“ გარკვეულ მონაკვეთებთან ერთად, ზოგიერთი მეცნიერი აღნიშნულ ტაეპებს (ძირითადად, პირველ სტრიქონს) უმეტესად იმის დასამტკიცებლად მოიხმობს, თითქოს თამარ მეფეს, ბუნებით ღმერთად, მესიად, სამების „მეოთხე“ ნევრად სახავენ მეხოტბეები და ისტორიკოსები. გავიხსენოთ ეს შეხედულებები.

კორნელი კეკელიძე მიიჩნევს, რომ შავთელის (ისევე, როგორც ჩახრუხადის) მსოფლმხედველობა არის ქართული სახელმწიფოებრიობის ღვთაებრივი წარმომავლობა, ძველი და ახალი აღთქმის ისტორიის მესიანიზმი, რომელსაც მიზნად ჰქონია თამარის ბრწყინვალე ეპოქის მომზადება, ეთეროვანი დედოფლის გაღმერთება და სხვა ამგვარი“.

მეცნიერის აზრით, ისტორიკოსის ისეთი ფრაზები, როგორცაა: „სამებისაგან ოთხად თანააღზევეებული“, „სამებისა თანა იხილვების ოთხებად თამარ“ ხოტბათა ზეგავლენითაა შედგენილი (კეკელიძე 1962: 223; კეკელიძე 1981: 231, 246, 272).

ივანე ლოლაშვილი ძველ ქართველ მეხოტბეთა (ჩახრუხადე, იოანე შავთელი) თხზულებების შესახებ თავის გამოკვლევაში აღნიშნავს, რომ შავთელის ქების ობიექტი ქალი სამოთხიდან ღვთის მიერ მოვლენილი მეფეა; ის მის მიერ შობილი ღვთიური არსებაა ისევე, როგორც ძე-ღმერთი (ძველი ქართველი მეხოტბენი 1964: 74). საკუთარი მოსაზრების გასამყარებლად მეცნიერს მოჰყავს ჩვენთვის უკვე ნაცნობი სტრიქონები: „მამის ძედ არის, სამგზის ნეტარი მეტრფე საქმეთა სახელისათა“ (47,2) (ძველი ქართველი მეხოტბენი 1964: 74).

ზვიად გამსახურდია ეთანხმება ნიკო მარის შეხედულებას იმის შესახებ, რომ „აბდულმესიანი“ დავით აღმაშენებელი შექმნილია, როგორც მონა ღვთისა, ხოლო თამარი, როგორც თვით ღმერთი, რომელიც: *„მამის ძედ არი / სამგზის ნეტარი / მეტრფე საქმეთა სახელისათა“* (გამსახურდია 1991: 127, 128).

რევაზ თვარაძის აზრით, ისტორიკოსების მსგავსად, თამარს ჩახრუხადე და შავთელიც, „ღვთაებად, კაცთა მოდგმის მხსნელ მესიად სახავენ, რომელმაც შემუსრა მუსლიმები და აღაზევა ქრისტიანობა, და რომელსაც მსოფლიო ერნი ადიდებენ“ (თვარაძე 2001: 180).

ზემომოხმობილ თვალსაზრისთა გარდა, არსებობს განსხვავებული მოსაზრებაც, რომელიც ედიშერ ჭელიძეს ეკუთვნის. მეცნიერი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ შავთელის მთელ თხზულებაში (შესაბამისად, მოყვანილ სტრიქონებშიც) ვლინდება მეტაფორიკის თანაშემომილება საკუთრივ საეკლესიო მოძღვრებასთან (ჭელიძე 2011: www.library.church.ge). ვიზიარებთ ამ მოსაზრებას. ნაშრომში შევეცდებით ჩვენეული არგუმენტებით გავამყაროთ და განვაზრცოთ იგი. საერთოდ მიგვაჩნია, რომ სახოტბო თხზულებებზე („აბდულმესიანი“, „თამარიანი“), ისევე როგორც თამარის მატიანეებზე („ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“, „ცხოვრება მეფეთ მეფისა თამარისი“) საუბრისას, აუცილებლად გასათვალისწინებელია მეხოტბეთა და ისტორიკოსთა თეოლოგიაში განსწავლულობა (ეს ჩანს თხზულებებიდან და ამ ფაქტს არაერთი მეცნიერი აღნიშნავს, მაგ., მარი 1902: 16, 17; კეკელიძე 1981: 242), ასევე სახისმეტყველებითი ცოდნა. ვფიქრობთ, მოხმობილი ტაეპებიც (განსაკუთრებით კი, პირველი) ქრისტიანულ ღვთისმეტყველებაზე დაყრდნობით უნდა განვიხილოთ.

ქრისტიანული თეოლოგიის თანახმად, ღმერთმა ადამიანი შექმნა „მსგავსად“ და „ხატად თვისად“. შესაქმის“ ნიგნი გადმოგვცემს, — „და თქვა ღმერთმან: ვქმნეთ კაცი ხატისებრ ჩვენისა და მსგავსებისაებრ“ (დაბ. 1. 26) (მცხეთური ხელნაწერი 1981: 49).

ადამიანი დასაბამშივე ღვთის (ყოვლადწმინდა სამების) ბუნებისადმი ხატქმნილი იყო და არა მხოლოდ თავისუფალი ნებით, მოაზროვნეობით, მეუფებრივობით (რაც ხატებრივ თვისებად მიიჩნევა), არამედ სათნოებითი ღირსებებითაც: სიკეთით, სამართლიანობით, სინმინდით, სიმდაბლით, უხრწნელობით (რაც მსგავსებისეულ თვისებებად ითვლება). ყოველივე ეს ადამიანს ანიჭებდა მადლმოსილებას, ნეტარებას, დიდებულებას და მას, უცოდველს, წარმოაჩენდა მამისეულ მხარეში დამკვიდრებულ საყვარელ ძედ, ღვთის ძეობილად, რომელიც თავის თავში გამომხატველი იყო ძე ღმერთის ბუნებითი ძეობისა (იოანე ოქროპირი) (ჭელიძე 2001: 94).

ცოდვით დაცემის შემდეგ „ხატება“ წარუხოცელად დარჩა ადამიანში, ხოლო მსგავსებისებრობა (ძეობილობა) სრულყოფილების შესაბამისად მოსაპოვებელი გახდა. ძე ღმერთის განკაცებამ ადამიანებს კვლავ გაუხსნა გზა იმ თავდაპირველი მსგავსებისაკენ (ჭელიძე 2001: 107), ძეობილობისაკენ, რაც უცოდველ ადამიანს ჰქონდა თავის პირველქმნილებაში და რაც ცოდვამ გააუკუღმართა (იოანე დამასკელი) (ჭელიძე 2001: 107).

მსგავსების მოპოვების აუცილებლობაზე ყველა ღვთისმეტყველი აწმყო დროში საუბრობს, რაც კაცობრიობის დაცემულ ცოდვის შემდგომ პერიოდს გულისხმობს (მართლმადიდებლური თეოლოგიის თანახმად,

კაცობრიობის ისტორია სამ ეპოქად იყოფა: უცოდველი, ცოდვის შემდგომი (დაცემული) და კვლავ უცოდველობაში აღდგინებული). ეს ნიშნავს იმას, რომ ხატისებრობის თვისებები: თავისუფალი ნება, მოაზროვნეობა ადამიანში ცოდვის შემდგომ მდგომარეობაშიც შენარჩუნებულია, რაც განწმენდადი და აღდგინებადია ნათლისღების მადლით. სათნოებებში სრულყოფა კი საღვთო ნათლისღებასთან ერთად აუცილებელი პირადი ძალისხმევით მოიპოვება, რაც არის სწორედ მსგავსებისებრობა (წმ. დიადიქოს ფოტიკელი) (ჭელიძე 2001: 111).

„ყველა ადამიანი გონიერია და ყველა ადამიანში არის ხატება ღვთისა, ხოლო მსგავსებას მხოლოდ ის აღწევს, ვინც არის კეთილი და ბრძენი“, — ამბობს მაქსიმე აღმსარებელი (ღვთისმეტყველება 2002: 347).

ნაშრომში, „დოგმატური ღვთისმეტყველება“ ვლადიმერ ლოსკიც აღნიშნავს, — „ადამიანის შექმნა მის ხატად არის ღვთის ნება, ხოლო მსგავსების მოპოვება კი ღვთის ნებასთან ერთად ადამიანის ძალისხმევაზეა დამოკიდებული“ (ლოსკი http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/dogmatika/Lossk/_02.php).

უპირველესად, წმინდანნი არიან ის ადამიანები, რომელნიც მთლიანად შეუდგებიან და შეემეცნებიან ღმერთს, თავიანთი ცხოვრების წესის, სათნოებებში სრულყოფის კვალობაზე უფალი „აძლევს მათ შვილად გახდომის უფლებამოსილებას“ (იოან. 1. 12). ისინი აღარ არიან მონები — არამედ ძეები, ხოლო თუ ძეები არიან, არიან მემკვიდრეები ღვთისა (გალატ. 4. 7; რომ. 8. 17) (იოანე დამასკელი 2000: 184).

არსებობს თვისებრივად ორი ძეობა: 1) ბუნებითი, არსობრივი, შეუქმნელი და დაუსაბამო ძეობა, რაც აქვს მეორე ჰიპოსტასს მამალმერთისადმი და 2) მადლისმიერი, შექმნილობითი ძეობა ღვთისადმი, რაც ადამიანის თვისებაა.

პირველ შემთხვევაში, ბუნებითი ძეობა სწორედ პირდაპირი გაგებით ითქმის, მეორე შემთხვევაში კი ადამიანი პირდაპირი მნიშვნელობით კი არ არის ძე ღვთისა, არამედ „შვილებულია“, „ძედდადებულია“, „ძეობილია“, მადლისმიერი ძეა („ძეობილია“, ეს ტერმინი ეკუთვნის არსენ იყალთოელს) ანუ თავდაპირველად ადამიანი შეიქმნა ძეობილად, მადლისმიერ ძედ ღვთისა. ძეობილობის პატივი მან გააუკუღმართა მცნების დარღვევით. მაცხოვარმა თავისი განკაცებით კვლავ აღადგინა ადამიანი თავდაპირველი ძეობილობის პატივში (ჭელიძე 2001: 67, 68).

ძეობილობა მწვერვალია ღვთისადმი მსგავსებისა (ჭელიძე 2001: 118) „რამეთუ არა ფრიად დააკლდა ანგელოზთაგან კაცი და რამეთუ ძალ-უცღმრთისაცა მსგავსებად და რომელი-ფრიად უაღრეს, მადლით შვილ მისსა ყოფად“ (მოსაჯსენებელი წმიდისა და დიდებულისა მოციქულისა ქრისტესისა და მახარობელისა იოვანე ღმრთისმეტყველისა (ძველი მეტაფრასული კრებულები 1986: 427).

იესო ქრისტე სახარებაში ეუბნება მოციქულებს „თქვენ მეგობრები ხართ ჩემი. აღარ გინოდებთ თქვენ მონებს, რადგან მონამ არ იცის რას აკეთებს მისი ბატონი“ (იოანე 15. 14). თუკი ყოველთა შემოქმედი და უფალი „მეუფეთა მეუფედ“, „უფალთა უფლად“ და „ღმერთთა ღმერთად“ ითქმის, ეს ნიშნავს, რომ წმინდანი, ვინც იქცევა ვნებათა მეუფედ და გაუკუღმერთების გარეშე საღვთო ხატის დამცველად ხდება მადლით ღმერთი, მადლით და არა ბუნებით“ (იოანე დამასკელი 2000: 184).

„ღმერთმა შექმნა ადამიანი თავისუფალი და პასუხისმგებელი, რათა ის მონოდებული ყოფილიყო ესწრაფა უმაღლესი ჯილდოს, განღმრთობისაკენ, ანუ იმისთვის, რომ ადამიანს მადლით მიეღო ის, რაც ღმერთია თავისი ბუნებით.

ადამიანი წარმოადგენს ქმნილებათა აპოგეას, რადგან მას შეუძლია თავისი თავისუფალი არჩევანის საფუძველზე გახდეს მადლით ღმერთი“, — წერს ვლადიმერ ლოსკი (ლოსკი www.gumer.info).

ვფიქრობთ, აღნიშნული ეხება თამარ მეფესაც. მისი: სიკეთის, სამართლიანობის, სიმდაბლის, გულმონყალების, ღმობიერების და სხვა საღვთო თვისებების, სათნოებების შესახებ ბევრს წერენ მეხოტბეები, უფრო მეტს კი, ისტორიკოსები.

თამარი განმასახიერებელია ორი უმაღლესი მდგომარეობის — მეფობის და წმინდანობის. ღირსეული ხელმწიფობით იგი მეფობის ბიბლიური იდეალის განმახორციელებელი გახდა (იყო სამართლიანი და ბრძენი მეფე). მისი წმინდანობის საფუძველადაც სწორედ გამორჩეული მეფობა და ცხოვრების წესი იქცა. ამდენად, როგორც მეფე-წმინდანი თამარი „შეერთებულია“ ღმერთს, მადლით განღმრთობილია.

ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, „აბდულმესიანის“ მოხმობილი სტრიქონში, უნდა იგულისხმებოდეს ის, რომ თამარი, როგორც საღვთო ხატის „გაუკუღმართების გარეშე დამცველი“ წმინდანი მეფე, მიემსგავსა მამას (ღმერთს), მისი „ძეა“ („ძეობილია“) და ამიტომ „სამგზის ნეტარია“.

მიგვაჩნია, რომ მეხოტბის შესახებ იმის თქმაც კი, თითქოს ის თამარს ბუნებით ღმერთად, „სამების მეორე ჰიპოსტასად“ აღიარებს ან აცხადებს, არასწორია (გავიხსენოთ, მოხსენების დასაწყისში მოყვანილი: კორნელი კეკელიძის, ივანე ლოლაშვილისა და ზვიად გამსახურდიას შეხედულებები). ჩვენი აზრით, მსგავსი არაფერი იგულისხმება შავთელის სიტყვებში.

მართლმადიდებლური თეოლოგიის მიხედვით, ღმერთი: დაუსაბამო, მარადიული, შეუქმნელი, მარტივი, შეუდგენელი, უცვლელი, უსხეულო, ყოვლადძლიერი, კეთილი, სამართლიანი, ზესრული, გარეშემოუწერელი, მოუაზრებელი, ყოვლისმპყრობელი, ყოველთა წინა გამგები და მსაჯული... ერთია, შეიცნობა სამგვამოვნებაში: მამაში, ძესა და სულიწმიდაში. ეს სამი გვამოვნება (ჰიპოსტასი) ერთი არსებაა, განუყოფელია. ყოვლითურთ ერთია, გარდა უშობელობის, შობილობის და გამომავლობისა (მამა უშობელი, ძე მამისგან შობილი, სული მამისგან გამომავალი) ხოლო შესაქმე მოხდა არა ღვთის არსებისაგან, არამედ ღვთის განზრახვითა და ძალით, არარსებობიდან არსებობაში შემოვიდა. შექმნა, დაბადება გულისხმობს დამბადებელი არსებისაგან არსობრივად არამსგავსის შექმნას, გაჩენას. ეს ეხება ყველაფერს, რაც შექმნილია და მათ შორის, რა თქმა უნდა, ადამიანს, „ღვთის ხატად და მსგავსად“ შექმნილს, მაგრამ მაინც შექმნილს, შექმნილისაგან არსობრივად განსხვავებულს. ადამიანი მხოლოდ მიემსგავსება შემოქმედს, შეუძლია გახდეს „მადლით ღმერთობის“, ანუ ღვთის „ძეობილობის“ ღირსი, ისევე როგორც ანგელოზები არიან უკვდავნი, ოღონდ არა ბუნებით, არამედ მადლით, რადგან ბუნებით უკვდავი არის მხოლოდ მარადის მყოფი, მარადისობაზე უზემოესი, თვით ჟამთა შემოქმედი, ღმერთი. ანგელოზები კი არიან შექმნილნი და ის, რაც დაწყებულია, ბუნებით დასრულებადი (იოანე დამასკელი 2000: 58).

გავიხსენოთ დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი. იგი, როცა დავით მეფის გარდაცვალების შესახებ გვაუწყებს, აღნიშნავს: „ეგრეთვე ჟამსა შინა შუენიერსა და სამი წელიწადი და აღვიდა წინაშე ღმრთისა, სადა იგი მკვიდრობენ წინასწარმეტყველნი და მამათ-მთავარნი და მეფენი“ (ლაშა-გიორგის დროინდელი მემატიანე 1955: 369).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, წარმოუდგენლად მიგვაჩნია, ღვთისმეტყველების კარგად მცოდნე მეხოტბეს თამარი, მართალია, მეფე-წმინდანი, მაგრამ მაინც ღვთისაგან ბუნებით ადამიანად, ანუ არსობროვად მისგან არამსგავსად შექმნილი, შემოქმედის, ბუნებითი ღმერთის, ერთარსება სამპიროვანი სამების მეორე წევრად, „ძედ“ დაესახა.

ახლა რაც შეეხება თამარ მეფის „ნეტარად“ წოდებას.

„აბდულმესიანის“ შესახებ ნაშრომში კორნელი კეკელიძე არ იზიარებს ნიკო მარის მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ ხოტბაში შექებულთა მხოლოდ ერთი პირი, მამაკაცი-მეფე, დავით აღმაშენებელი. იგი მიიჩნევს, რომ შავთელის თხზულების ქების ობიექტი დავით აღმაშენებელთან ერთად არის მეორე ადამიანიც, გვირგვინოსანი ქალი, კონკრეტულად კი თამარ მეფე. თავის შეხედულებას კორნელი კეკელიძე რამდენიმე არგუმენტით ასაბუთებს. მათ შორის ერთი-ერთი ამგვარია, — „აბდულმესიანში“ „სამგზის ნეტარი“ მხოლოდ თამარს შეიძლება მიემართებოდეს, რადგან, მეცნიერის თქმით, ხოტბის „სამგზის ნეტარი“ ანალოგიურია „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანის“ ავტორის სიტყვებისა „თამარ სამგზის სანატრელი“ (კეკელიძე 1981: 239).

გამონათქვამზე „სამგზის ნეტარი“ უფრო ვრცლად კორნელი კეკელიძე თამარის პირველ მათიანეზე, როგორც ისტორიულ წყაროზე, მსჯელობისას საუბრობს. იგი აღნიშნავს, რომ „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანის“ ავტორი თამარს უწოდებს „სამგზის სანატრელს“, „მას შეეძლო ეწოდებინა მისთვის „ღვთისწორი“, — ასე ბიზანტიაშიც უწოდებდნენ მეფეს („იზოთეოს“), შეეძლო ეწოდებინა მისთვის „სამებისაგან ოთხად თანააღზევებული“, მაგრამ სიცოცხლეში „სანატრელსა“ და „სამგზის სანატრელს“ ვერ უწოდებდა. საქმე ისაა, რომ „სანატრელი“, „ნეტარი“ საეკლესიო-კანონიკური ტერმინოლოგიით სიცოცხლეში მხოლოდ პატრიარქს ეწოდება, ხოლო გარდაცვალების შემდეგ ასეთ ადამიანებს, რომელნიც, ცოცხალთა შეგნებით, სასუფევლის ღირსნი და მკვიდრნი არიან. რუის-ურბნისის „ძეგლის წერაში“ ხაზგასმითაა ნათქვამი, რომ „სანატრელი“ და „ნეტარი“, „დაუსრულებელისა ნეტარებისა მკვიდრი“ ეწოდებათ მხოლოდ გარდაცვლილებს და არც ერთ ცოცხალს („საქართველოს სამოთხე“, გვ. 529-530). თამარის სიცოცხლეში დაწერილ და გამოცემულ სიგელ-გუჯრებში ის არსად იწოდება „სანატრელად“. იმას ხომ ვერ ვიტყვით, — დასძენს კორნელი კეკელიძე, რომ „ისტორიკოსმა, როგორც მისი თხზულებიდან ჩანს, ზედმინევნით მცოდნეა ყოველივე საეკლესიოსი, არ იცოდა კანონიკური წესი?!“ (კეკელიძე 1962: 204).

ვფიქრობთ, იმავეს თქმა შეიძლება „აბდულმესიანზეც“. იოანე შავთელის წარმოდგენილი ტაეპის ჩვენეული ინტერპრეტაცია იმაზე მიუთითებს, რომ მეხოტბე თამარზე, როგორც წმინდანზე ისე საუბრობს, უწოდებს მას: „მამის ძეს“, „სამგზის სანატრელს“. ხოლო რადგან წმინდანად შერაცხვა ადამიანის განვლილი ცხოვრების და ღვანლის შეფასების შემდეგ ხდება, ნაკლებად სავარაუდოდ გვეჩვენება, რომ ღვთისმეტყველებაში ასევე ღრმად განსწავლულ იოანე შავთელს (მარი 1902: 16,17; კეკელიძე 1981: 242) თამარისათვის სიცოცხლეშივე ეწოდებინა „სამგზის სანატრელი“.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ჩნდება კითხვა, ხომ არ შეიძლება დღეისათვის ქართულ მეცნიერებაში „აბდულმესიანის“ დაწერის დროდ მიჩნეულმა თარიღმა* რამდენიმე წლით გვიან, თამარის გარდაცვალების შემდეგ, უფრო კონკრეტულად კი, მისი წმინდანად შერაცხვის ხანაში გადაინიოს? ან ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ შავთელის მოხმობილი სტროფი ხოტბაში მოგვიანებით, თამარის გარდაცვალების, მისი კანონიზების შემდეგ იყოს ჩართული? (თუმცა, აქვე შევნიშნავთ, რომ პირველი ვერსია უფრო სარწმუნოდ გვეჩვენება. ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს შავთელის ტექსტში განხილული ტაეპის მსგავსი არაერთი მაგალითის არსებობა).

დამოწმებანი:

გამსახურდია 1991: გამსახურდია ზ. „ვეფხისტყაოსნის“ სახისმეტყველება. თბ.: 1991.

თვარაძე 2001: თვარაძე რ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. მოკლედ მოთხრობილი უცხოელთათვის. ნაკვეთი I. თბ.: 2001.

იოანე დამასკელი 2000: წმ. იოანე დამასკელი. მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზედმიწევნითი გადმოცემა. ძველი ბერძნულიდან თარგმნა. შესავალი და შენიშვნები დაურთო ე. ჭელიძემ. თბ.: თბილისის სასულიერო აკადემიის გამომცემლობა, 2000.

კეკელიძე 1962: კეკელიძე კ. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. ტ. VIII. თბ.: 1962.

კეკელიძე 1981: კეკელიძე კ. ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი. ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტ. II. თბ.: 1981.

ლაშა-გიორგის დროინდელი მემატიანე 1955: ლაშა-გიორგის დროინდელი მემატიანე. ქართლის ცხოვრება. ტ. I. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. სახელმწიფო გამომცემლობა თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1955.

ლოსკი: Лосский В. Догматическое богословие. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/dogmatika/Lossk/_02.php

მარი 1902: Марр Н. Древне-грузинские описцы. тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии. IV. 1902.

მცხეთური ხელნაწერი 1981: მცხეთური ხელნაწერი. გამოსაცემად მოამზადა ელ. დოჩანაშვილმა. თბ.: 1981.

ჭელიძე 2001: ჭელიძე ე. მართლმადიდებლური ხატმეტყველება (საღვთისმეტყველო საფუძვლები). თბ.: 2001.

ჭელიძე 2011: ჭელიძე ე. წმ. თამარ მეფის ე. წ. მეოთხე ჰიპოსტასობისა და „ზუნებითი ღმერთობის“ შესახებ. ჟ. „გული გონიერი“, №2. 2011. www.library.church.ge

ძველი მეტაფრასული კრებულები 1986: ძველი მეტაფრასული კრებულები. თბ.: 1986.

ძველი ქართველი მეხოტბენი 1964: ძველი ქართველი მეხოტბენი. ნიგნი II. ტექსტი გამოსცა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ივ. ლოლაშვილმა. თბ.: 1964.

* ამ შემთხვევაში ვიზიარებთ კორნელი კეკელიძის შეხედულებას, ოღონდ ნაწილობრივ. იგი მიიჩნევს, რომ „აბდულმესიანი“ დაწერილი უნდა იყოს 1210—1215 წლებში. მაგრამ ვერ დავეთანხმებით მეცნიერის მსჯელობის იმ ნაწილს, რომელშიც, შავთელის ხოტბა თამარის სიცოცხლეში შექმნილადაა აღიარებული (ივ. ლოლაშვილის თვალსაზრისითაც, „აბდულმესიანი“ თამარის სიცოცხლეში უნდა დაწერილიყო) (ძველი ქართველი მეხოტბენი 1964: 113) ხოლო მისი დაწერის terminus post non თარიღად 1215 წელს იმიტომ ასახელებს, რომ, მისი აზრით, თამარი 1215 წელს გარდაიცვალა. დღესდღეისობით ქართულ მეცნიერებაში თამარ მეფის გარდაცვალების თარიღად მიღებულია 1213 წელი (თუმცა განსხვავებული შეხედულებებიც არსებობს).

G.A. MAGERRAMOVA

Azerbaijan, Baku

Baku Slavic University

New old “Dede Gorgud” of K.Abdulla

In the book “Secret Dede Gorgud” K. Abdulla show epos like a point of contact Old and New. As writer thinks, epos is the first contact between Myth and Writing, when Myth turned to the past and Writing to the future. Connecting between Myth and Writing is link between human’s words and his mind, word and thinking, contemplation and analysis, blind faith and doubt, arisen from experience. As the author thinks, epos was written in time of transition, when Myth became powerless and Writing began to develop its strength. Bases on Myth “Writing creates opportunities for developing early existing, programmed and genetically embedded in human individual features”.

Through the prism of linguistic analysis the author showed that secret epos has become the authentic document of life, which is incorporated and saved in art form the norms of past society.

Key words: K.Abdulla, Middle Ages, The Book of Dede Gorgud, epos, Myth and Writing.

Г.А. МАГЕРРАМОВА

Азербайджан, Баку, БСУ

Новый старый «Деде Коркуд» К. Абдуллы

Последние десятилетия XX века оказались переломными для нашего мира. Это было время, когда многие народы вновь обрели так называемую независимость, но как воспользоваться ею и, главное, с чего начинать свою суверенную жизнь не знали многие. Тому пример последствия, возникшие во многих странах постсоветского пространства, или духовный разрыв германцев, в результате падения Берлинской стены и др. Тогда многие видели выход только в одном: в возвращении к своим истокам, к своим корням. Естественно, что все это не могло не найти своего отражения и в художественной литературе того или иного народа, а именно в обращении современных писателей к средневековой литературе. Исключением в этом смысле не стала и азербайджанская литература. В частности, можно говорить о новом понимании и переосмыслении такого известного средневекового произведения азербайджанского народа, его первокниге, как «Книга моего деда Коркуда». Однако если большинство писателей черпали в этой книге духовную силу огузов, вспоминали о древних традициях и обычаях, богатой культуре азербайджанцев, то К. Абдулла в произведении «Тайный «Деде Коркуд» подошел к тюркскому героическому эпосу несколько иначе: не только как писатель, но прежде всего как ученый-лингвист.

В 20-ые годы XX века лингвисты-теоретики, разрабатывая новаторские идеи Ф. де Соссюра, столкнулись с проблемой значения, которая стала камнем преткновения не только для лингвистов, но и для психологов и философов. В 1923 году американские семиотики С.К.Огден и И.А.Ричардс опубликовали книгу с характерным названием «Значение значения. Исследование влияния языка на мышление и научный символизм», в которой был предложен семантический треугольник, представляющий собой модель взаимосвязи трех логико-грамматических категорий:

- явление психического мира, именуемый в логике «денотат», а в лингвистике «референт»;
- возникающий в сознании людей мысленный образ о данном объекте, которое в логике называется «понятие» или «концепт», а в лингвистике «значение» или «смысл»;
- принятое в человеческом обществе наименование объекта «имя» (Семантический ...[online]).

Заметим, что впоследствии этот семантический треугольник с успехом стал применяться не только в лексикологии, но и на других уровнях языковой иерархии. Именно по этому принципу было также построено исследование эпоса К.Абдуллой.

Книга «Тайный «Деде Коркуд» состоит из трех частей: 1. «Таинственный Дастан»; 2. «В поисках инвариантов»; 3. «Семантические лакуны текста». Каждую из трех частей можно считать самостоятельным исследованием, однако в совокупности они представляют тот целостный блок, в котором ставится ряд проблем, благодаря которым автор пытается достичь сути «Книги моего деда Коркуда». Одним из ключевых моментов в исследовании является проходящая красной нитью через всю монографию мысль о том, что в дастане «Деде Коркуд» отражается переход из мифологического мира в мир цивилизации, от совокупного к единичному, от общества к человеку, от Мифа к Письму: *«Именно в скрытых пластах «Деде Коркуда» сохранились и продолжают свое существование отчетливые следы перехода от Мифа к Письму, следы разных отношений, борений и кипения страстей в процессе этого перехода»* (Абдулла 2006:13). Миф для К.Абдуллы – это *«все, что было вокруг, человек считал родственным себе, все воспринимал в неразрывной целостности, не делая различий между отдельными предметами и явлениями; сон и реальность сосуществовали для него в естественной форме, взаимопроникая и взаимодополняя друг друга»* (Абдулла 2006:12). Однако в момент, когда начинают возникать проблемы в отношениях человека с коллективом, а также человека с природой и взаимоотношениях людей друг с другом, Миф начинает терять свою силу и уступает место Письму. Как определил азербайджанский философ Рахман Бадалов, Миф и Письмо – «термины-понятия у Камала Абдуллы <...> в равной степени могут быть названы и научными понятиями, и художественными метафорами» (Бадалов 2006:7).

Таким образом, Миф и Письмо два основополагающих начала, раскрытие функционирования которых помогут, по мнению ученого, понять секреты героического эпоса. Через столкновение Мифа и Письма писатель проводит героев эпоса через семантический треугольник и объясняет их поведение, их поступки, их судьбы. Данный тезис мы можем рассмотреть на примере судьбы одного из главного героя эпоса Бейрека, являющимся также одним из связующих звеньев всей цепи дастана.

Так, в первой части «Таинственный Дастан» автор в одноименном параграфе «Судьба Бейрека» (Абдулла 2006: 176-204) описывает и, главное, анализирует жизнь героя: его рождение, женитьбу, пленение, смерть... Иначе, ученый описывает судьбу Бейрека как явление психического мира, т.е. Бейрек и его жизнь является так называемым референтом семантического треугольника.

Заметим, что «Китаби деде Коркуд» является ярким образцом героического эпоса, памятником, в котором воспеваются мужество, стойкость, смелость и преданность огузских воинов. Эти воины всегда берут верх как над своими врагами, так и над стихийными силами природы. Они никогда не проигрывают, и если даже им приходится отступать, то это всегда носит временный характер. Обычно они побеждают, одерживают победы над своими недоброжелателями (См.: Kitab 2004). Известно и то, что для героических дастанов не характерна гибель героя. Подобные случаи считаются выходящими за пределы нормы. Но автор считает, что Бейрек умирает только по одной причине: он не сдержал своего Слова, т.е. прошел против Мифа и за это должен был быть наказан. Но так ли это на самом деле ученый попытался понять в двух других главах своего исследования.

Во второй главе писатель сравнивает Бейрека не как художественный образ, а как типический вариант героев, характерных для многих героических эпосов разных народов мира. В частности, он проводит параллели между Бейреком и Одиссеем. Так, например, Бейрек после шестнадцатилетней разлуки узнает, что его невесту хотят выдать замуж за другого, и убегает из плена. Одиссей после двадцатилетней разлуки возвращается на свой остров и сталкивается с молодыми аристократами, претендующими на руку Пенелопы. Как Одиссея не узнает никто из аристократов, так и Бейрека не узнают беки Огуза. И Бейрека, и Одиссея не сразу узнают их возлюбленные. Постаревшим и ослепшим отцам обоих героев сообщается радостная весть, оба героя встречаются со своими родителями. И наконец, смерть обоих героев. Оба наказаны Мифом за то, что нарушили установленный Мифом порядок и, тем самым, преступили закон. Прошлое мстит Одиссею с помощью Телегона, а Бейреку – Аруза Коджи. Сравнивая оба образа, автор приходит к мысли, что, во-первых, огузские мифы имеют такое же древнее происхождение, а, во-вторых, греческие мифы тоже не являются первоисточником начальной точкой отсчета, прамифологическим уровнем. Они, как и мифы других народов, находятся на пути, ведущим к первоистокам, они тоже лишь варианты, а никак не инварианты. Тем самым становится ясно, что сходство и параллели, прослеживаемые в огузских и греческих мифах, имеют не типологический, а генеалогический характер. *«Судьба из инварианта кому-то посылает счастье, кого-то наделяет лучшей долей, кому-то ниспосылает желаемое и, то оберегая мифическое начало, первоисток, то щедро делясь с ним, продолжает дергать за концы нитей, играя судьбами персонажей. Участь, фатум, встречаемые в вариантах, в интварианте сливаются в Рок, в Судьбу»* (Абдулла 2006:286). А проследить эту судьбу, конкретную реализацию жизни описываемых вариантов, а также понимание участи каждого из героев ученый предлагает уже в третьей главе своей книги «Семантические лакуны текста».

Под семантическими лакунами автор понимает ту разорванность и фрагментарность, которые возникают в тексте в описании сюжетных линий. Восполнение семантических лакун служит адекватному восприятию текста. Например, прослеживая жизнь Бейрека, писатель отмечает, что слепота отца Бейрека – Байбуры бека – является обыденным для Мифа и созданного им мира явлением, поскольку внешняя слепота ведет к внутреннему просветле-

нию. Данную метаморфозу автор считает универсальным правилом древней мифической системы, которая в «Деде Коркуде» отошла от классического типа. Речь идет о причинах прозрения Байбуры бека. Ученый отмечает, что «причиной прозрения Байбуры бека стали его сын Бейрек и «воля Всевышнего Аллаха» (Абдулла 2006:312). И задаваясь вопросом, а что было бы, если эти причины отсутствовали бы, и Байбура бек остался незрячим, сразу дает на него ответ: «по законам Мифа его пришлось бы возвысить до уровня прорицателя, мудреца» (Абдулла 2006:313). Но этого не происходит, поскольку у огузов уже был свой прорицатель, регулировавший их действия и поступки, и им был Деде Коркуд, который является образным отражением Мифа: «раз есть Деде Коркуд, раз есть повиновение его слову, раз его действия и поступки являются примером для подражания, школой мировидения и миропонимания для всех огузов, то во втором Деде Коркуде, в новом святом нет нужды» (Абдулла 2006:313). Таким образом, судьба Бейрека выводит читателя уже на другую параллель, на другой инвариант, на другую сюжетную линию. В этом и заключается вся тайна дастана – во взаимосвязи и взаимодействии каждого персонажа, каждого героя, каждой параллельной линии, каждого сюжета как единой системы, как сложного, многоаспектного организма.

Итак, в книге «Тайный «Деде Коркуд» К.Абдулла проводит анализ огузского эпоса как с научной, так и с художественной точек зрения. Такой синтетический подход позволил автору найти связи и провести параллели там, где они не очевидны. Однако универсальность этой монографии заключается в том, что здесь выстроена и четко описана своеобразная картина мира тюркского народа, у которого есть «свое прошлое, есть предки, есть заветы этих предков» (Бадалов 2006:3).

ЛИТЕРАТУРА:

Абдулла 2006: Абдулла К. *Тайный «Деде Коркуд»*. Баку: «Мутарджим», 2006.

Бадалов 2006: Бадалов Р. *Прошлое, которое не остается позади* // Абдулла К. *Тайный «Деде Коркуд»*. Баку: «Мутарджим», 2006, стр. 3-10.

Семантический ...[online]: *Семантический треугольник* [online]: <http://semiology.ru>

Kitab 2004: *Kitabi-Dədə Qorqud (əsil və sadələşmirilmiş mətnlər)* /Книга моего деда Горгуда (первоначальный и адаптированный тексты)/. Bakı: Öndər nəşriyyatı /Баку: изд-во Ондер/, 2004 (на азерб. яз.)

MAGDA MCHEDLIDZE

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Commentary as a Scientific Literary Genre in Byzantium and the 12th Century Commentaries on Proclus' *Elements of Theology*

In Byzantine writing a commentary is one of the most widespread forms of research and pedagogical literature. The paper discusses the peculiarities of John Petritsi's expository commentaries and Nicholas of Methone polemic comments (the 12th century) on Proclus' *Elements of Theology* and analyses them with respect to each other as well as to classical and Byzantine traditions and methods pertinent to philosophical and theological commentary.

Special attention is paid to the works of Petritsi and the bishop of Methone in the context of research and pedagogical literature of the 11th and 12th centuries, primarily with respect to Michael Psellos' commentatorial position and methods, and the literary aspect of his commenting style.

Key Words: commentary, Proclus, Petritsi, Nicholas of Methone, Michael Psellos.

მაგდა მჭედლიძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

კომენტარი როგორც სამეცნიერო ლიტერატურული ჟანრი ბიზანტიაში და პროკლეს „თეოლოგიის ელემენტების“ XII საუკუნის კომენტარები

კომენტარი როგორც სასწავლო-სამეცნიერო მეთოდი და, იმავდროულად, როგორც ლიტერატურული ჟანრი, ელინისტური ლიტერატურული ტრადიციების მემკვიდრე ბიზანტიურ მწერლობაში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს.* კომენტირება, რომლის მიზანი ტექსტის ამა თუ იმ ასპექტის ანალიზი და გაგებინებაა, გულისხმობს მისი შინაარსის პარაფრაზირებას, ექსპლიკაციას თუ ინტერპრეტაციას, ტექსტთან დაკავშირებული პრობლემატიკის ისტორიის გადმოცემას, გამოხატვის ფორმისა თუ მეთოდოლოგიის აქცენტირებას, ტერმინთა ნიუანსურ განმარტებებს და სხვ.

ამასთან, კომენტარი ფილოსოფოსობის ფორმადაც გვევლინება: ნეოპლატონიკოსების მსგავსად, რომლებიც საკუთარ ორიგინალურ მოსაზრებებს ხშირად პლატონის კომენტარის ფორმით აყალიბებენ (ფილოსოფიური სკოლებისათვის საერთოდ დამახასიათებელია სკოლის მამამთავრის ავტორიტეტი, რომელიც, შეიძლება ითქვას, ანალოგიურია ამა თუ იმ რელიგიის აღმსარებელთა დამოკიდებულებისა მათთვის წმინდა წიგნების მიმართ), ქრისტიანი ავტორებიც, ავტორიტეტული ნაწერებით შთაგონებულნი, კომენტირების პროცესში განავითარებენ საკუთარ ფილოსოფიურ-საღვთისმეტყველო აზრებს (ავერინცევი 1984: 42).

პლატონის კომენტირებას განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა V ს-ის ნეოპლატონიკოსი ფილოსოფოსი პროკლე დიადოხოსი, რომლის თხზულებები მოგვიანებით თავად იქცა კომენტარის საგნად როგორც ქრისტიანულ აღმოსავლეთში, ასევე — დასავლეთში. პროკლეს წვლილი შუა საუკუნეების ფილოსოფიის განვითარებაში ცნობილია, თუმცა მისი იდეების გამოყენება ბიზანტიაში კარგა ხანს ანონიმურად ხდებოდა (პროკლეს მხოლოდ მისი კრიტიკოსები ასახელებენ, მაგ., ფილოპონოსი), გაცხადებულად კი მისი ნააზრევის დაფასება და მისი შესწავლის მნიშვნელობის აღიარება XI საუკუნიდან იწყება, როდესაც ბიზანტიელ ინტელექტუალთა წრეში ზოგადად ანტიკური აზროვნებისა და, კერძოდ, ნეოპლატონური ფილოსოფიის მიმართ ინტერესი და დამოკიდებულება თვისობრივად ახალ სახეს იღებს.

* კომენტარულ ჟანრს ძველ ქართულ მთარგმნელობით ტრადიციაში ეძღვნება თ. ოთხმეზურის მონოგრაფია (იხ. ოთხმეზური 2011).

პროკლეს „*თეოლოგიის ელემენტებზე*“ XII ს-დან გვაქვს იოანე პეტრიწის ექსპოზიციურ-ექსპლიკაციური და ნიკოლოზ მეთონელის პოლემიკური კომენტარები.* ნიკოლოზ მეთონელთან დაკავშირებით ყველაფერი ნათელია: ის განმარტავს პროკლეს ტექსტს, რათა მისი მოძღვრების ქრისტიანობასთან შეუთავსებლობა წარმოაჩინოს. თავის მიზანს და პოზიციას ის შესავალშივე გვაცნობს, როგორც ამას ჟანრის კანონი მოითხოვს. კერძოდ, იგი აცხადებს: „არ უნდა გაგვიკვირდეს, თუკი ელინებს, რომლებიც ადამიანურ სიბრძნეს ეძიებენ, როგორც ამას პავლე, ღვთის მოციქული ბრძანებს (შდრ. I კორ. 1, 22-23), ჭეშმარიტი ჩვენი სიბრძნე სისულელედ მიაჩნიათ... მაგრამ, საკვირველია, რომ ისინი, რომლებიც მადლით ღვთაებრივ საიდუმლოებებს ეზიარნენ, საკუთარზე წინ უცხოს აყენებენ, საკუთარის სიცხადეს, სიმარტივეს, არახელოვნურობას სრულყოფილებად არ მიიჩნევენ, ხოლო იმათი მოძღვრებების სიჭრელეს, ჩახლართულობას (*grifon*) და ხელოვნურობას (*komyon*) აღმერთებენ როგორც ჭეშმარიტ დიდებულებასა და სიბრძნეს; იმაზე ზრუნვით, რომ ეს არ დამართოდა ბევრ თანამედროვესაც, რომლებიც პროკლე ლიკიელის თავებს გულმოდგინე შესწავლის ღირსად მიიჩნევენ, რამდენადაც მის მიერ *ღვთისმეტყველების საფუძვლებად* იწოდებიან, ჩავთვალე, რომ აუცილებელი იყო, მათთვის სერიოზული ყურადღება დამეთმო და მეჩვენებინა, რომ თითოეული ეს თავი ღვთის რწმენის სანინააღმდეგო აზრს შეიცავს, რათა მხილების მეთოდით გამოაშკარავებულიყო ის სიცრუე, რომელიც ხელოვნებით არის მოფიქრებული და ოსტატურად დაფარული და, ამდენად, მრავალს უსხლტება...“ (ნიკოლოზ მეთონელი: 1, 8-12).

შესავალში მეთონელი პროკლეს პიროვნების რიტორიკულ დახასიათებასაც იძლევა: „ეკლესიის წინააღმდეგია ეს გარეშე სიბრძნით ძლიერი პროკლე, რომელიც არა მხოლოდ არისტოტელესთან, პლატონთან, პითაგორასა და სხვა ბრძენებთან ერთად მონანილეობდა ფსევდო-სიბრძნის დოგმების დღესასწაულში, არამედ თავად დემონების თვითმხილველი, განდობილი და მსახური გახდა, რომელთაც ეთაყვანებოდა, როგორც ღმერთებს. მან დაანთო კოცონი და მთელი ძალით ააგიზგიზა ღვთისმოსაობის წინააღმდეგ, მასზე გამოწვა აგურები — მთელი ელინური განათლებისაგან შერეული ბუნდოვანი მსჯელობები, რომლებიც ორას თერთმეტ თავად შედგენილნი ერთმანეთზე დააწყო და გოდოლად აღმართა, შესადუღაბებლად კი გამოიყენა ლოგიკური დასაბუთებები. მას ეგონა, რომ ამგვარი კონსტრუქციით არა მხოლოდ ზეცამდე ავიდოდა, არამედ მისი შემეცნება (*th/gnwsei*) ზე-ციურ გონებებსაც გადალახავდა, თავად ღმერთთან, ყოველივეს საწყისთან აიჭრებოდა და მიუწვდომელს მისწვდებოდა. მაგრამ ვინც იმ ძველ გულად გოდლისმშენებელთ შეუშალა ხელი საქმიანობაში ენების არევით, ის ამ ჭაბუკ გოდლისმშენებელსაც, რომელმაც საკუთარი თავი ზემალალი სიმალლისაკენ უზომოდ აღაზევა, თავის თავს დაუპირისპირებს და აღრევს, შეარყევს და მოხერხებულად დაამხობს, და თუ როგორ, ვნახოთ...“ (ნიკოლოზ მეთონელი: 3, 15-4, 2)

* იოანე პეტრიწის კომენტარის ბიზანტიურ ფილოსოფიურ ტრადიციასთან მიმართების შესახებ იხ. ასევე ალექსიძე 2007, 237-251.

ნიკოლოზ მეთონელის კომენტარი სწორედ პროკლეს დებულებების ლოგიკური უსუსურობის და წინააღმდეგობრიობის ჩვენებას ეძღვნება.

რაც შეეხება პეტრინს, პროკლეს მიმართ მისი პოზიციის საკითხი არცთუ მარტივი განსასაზღვრია. კომენტარის შესავლიდანვე ცხადი ხდება, რომ ის, პირიქით, პროკლეს პოზიტიურ განმარტებას ისახავს მიზნად, რომლის მსჯელობა მას ლოგიკურად უზადოდ გამართული ესახება: „ხოლო ჰაზრი ამის წიგნისა ამათ შინა შემოიცვის: პირველად, რათა ერთი წარმოაჩინოს, თუ არს ერთი, და იძულებათა მიერ თანშესიტყუათასა აღმოაჩინოს ესე მრავალსაქადაგოდერთი... ხოლო აღმოაჩენს ერთსა სახედ მოღებითა სიმრავლისა და ამის რიცხუთა ერთისათა და კანონთაებრ „ორლანოსათა“ აღმომიარსებს ჩუენ, ვითარმედ პირველად ერთი არს ყოველთა რიცხუთასა. და ვითარცა ესე აღმოაჩინოს და დამსჭუალოს უძრავად და შეურყეველად ყოვლისა ცთომილისა მბრძოლისაგან, მერმე აღიღებს მას აღმოჩენილსა და უმხილებელსა პირსა და სხუასა შემდგომსა აღმოაჩენს. და შემდგომითი შემდგომად ყოველთა ზედა ამას ჰყოფს: რამეთუ პირველ აღმოჩენილთა მიერ შემდგომთასა დასდებს საფუძველსა აღმოჩენათასა და ესრეთ სრულ-ჰყოფს, რათა, ვითარცა გუამი, თვისთა ნაწილთა მიერ შედგეს და მოიღოს თვისი ყოვლობა...“ (პეტრინი: 3, 5-7; 4, 1-11).

სათაურის — *ღვთისმეტყველების საფუძველები* — განმარტებისას, მეთონელისაგან განსხვავებით, პეტრინი აღიარებს თეოლოგიის ელემენტების უნივერსალურობას: „ხოლო სტიქიოდ ღმრთისმეტყველებითად ითქუნეს თავნი ესე. სტიქიო [ენოდების] კავშირსა, და ამისთვის დადვა კავშირი, ვითარცა უმარტივესი ყოვლისა, [რამეთუ] სასწავლოდ შემავალთა ყოველთა პირველად უმარტივესთა ასწავებენ, და მერმელა მათგან შედგმულთა...“ (პეტრინი: 5, 23-27).

პეტრინი, როგორც ჩანს, სწორედ იმათგანია, ვისაც პროკლეს ნააზრევის სირთულე (*grifon*) ხიბლავს (შდრ. „ესე თავი მეტად ღრიფობს“, 161, 10; „მეტად ღრიფობის და მრუმობის“, 183, 23; „სრულ მყოფმან ფრიად ღრიფოსა თავისამან“, 68, 10; „თვით გონებაცა ძნელ და ღრიფა უჩუეველთათვის“, 51, 8), მისი გამონათქვამების ხელოვნურობა (*komyon*) კი მას არა ნაკლად, არამედ უფრო ღირსებად — ოსტატობად, „სიმარჯვედ“ ესახება (107, 18).

ნიკოლოზ მეთონელი დიონისე არეოპაგელსა და გრიგოლ ღვთისმეტყველზე დაყრდნობით წმიდა სამების შესახებ ორთოდოქსულ თვალსაზრისს შესავალშივე წარმოადგენს (ნიკოლოზ მეთონელი: 4, 19-15), პეტრინი კი საერთოდ არ ეხება ამ საკითხს; არც ქრისტიან ღვთისმეტყველებს ასახელებს, არაფერს ამბობს პროკლეს ტექსტის ქრისტიანობასთან შესაბამისობაზე. როგორც ავტორიტეტს, იგი აქ „საღმრთო პლატონს“ ახსენებს.

რაც შეეხება პროკლეს, მის შესახებ პეტრინი საუბრობს, როგორც ღვთის წყალობით მოვლენილ ადამიანზე: „ესე პროკლე, მონაცვალე საყდარსა საღმრთოსა პლატონისსა, იყო ტომით ეონიელი, შვილი დიდად დიდთა გუარითა, რომელთა არა ესუა შვილი და ლოცვათა მიერ სამარადისოდ ჰრეკდეს კართა ღმრთისა წყალობისათა. ვინა, ეუწყა მათ მიერ საღმრთოსა საუწყოსა, ვითარმედ — მოგეცეს თქუენ წული ყრმა, რომელმან წარვლნეს ყოველნი ჰასაკნი ხედვასა შინა ზენათა ნაწილისასა...“ (პეტრინი: 4, 14-19) პეტრინის თქმით, პროკლე დაეუფლა *ენკიკლოპაიდეიას* სრულ კურსს: ლოგიკა, ფიზიკა, მათემატიკა... ამის შემდეგ იგი გასცდა მატერიალურ სამყაროს, დაამარცხა არისტოტელიკოსები მათივე სილო-

გიზმების მეშვეობით, მოახერხა ამაღლებულიყო თვით ზე-გონიერ სამყაროზეც და შეეცნო, რამდენადაც ეს საერთოდ შესაძლებელია, ყველასაგან მიუწვდომელი ერთი (პეტრინი: 4, 25-5, 12). როგორც ვხედავთ, პროკლეს პიროვნებისა და ღვანლის პეტრინისეული შეფასება სრულ კონტრასტშია მეთონელისეულ დახასიათებასთან.

პეტრინის კომენტარების გაცნობა გვიჩვენებს, რომ მისი პრინციპია კონკრეტული ტექსტის განმარტება ამ ტექსტის ავტორის აზროვნების, ასევე მისი ფილოსოფიური მიმდინარეობის კონტექსტში. პეტრინს შეთვისებული აქვს პროკლეს მიერ დეკლარირებული პრინციპი: პლატონის განმარტება პლატონის მეშვეობით, რაც, თავის მხრივ, მომდინარეობს არისტარქეს პრინციპიდან: ჰომეროსის განმარტება თავად ჰომეროსის მეშვეობით (ვესტერინკი).* მაგრამ, როგორ უნდა გავიგოთ XII საუკუნის ქრისტიანი კომენტატორის მიერ ამ პრინციპის გამოყენება ნეოპლატონიკოსი ავტორის მიმართ? ნიშნავს თუ არა ეს აუცილებლად იმას, რომ პეტრინი იზიარებს პროკლეს ხედვას? იქნებ, იგი ნეოპლატონიზმის ქრისტიანობასთან შეთანხმებას ესწრაფვის? შესაძლოა, პროკლეს შესწავლას იგი სასარგებლოდ თვლის მხოლოდ გონების გასავარჯიშებლად, წმინდა ინტელექტუალური ინტერესიდან გამომდინარე? მეცნიერებაში ყველა ამ მოსაზრებას ჰყავს თავისი მომხრე და მოწინააღმდეგე.

იოანე პეტრინის კომენტარული ნაშრომის ხასიათის შესაფასებლად, აუცილებელია ამავე ეპოქის ბიზანტიელ ინტელექტუალთა, უპირველეს ყოვლისა კი კონსტანტინოპოლის ფილოსოფიური სკოლის მესვეურის — მიქაელ ფსელოსის კომენტარების კონცეფციისა და მეთოდების გათვალისწინება. ცნობილია XI საუკუნის ბიზანტიელ ინტელექტუალთა განსაკუთრებული გატაცება პლატონიზმით (თუმცა პლატონური ტენდენციების სასწავლო ციკლის არსებობას უკვე არეთა კესარიელის მოღვაწეობას უკავშირებენ. — ტატაკისი: 133-134): მაგალითად, მიქაელ ფსელოსის მასწავლებელი, იოანე მავროპუსი ღმერთს პლატონისათვის, ასევე პლუტარქესთვისაც ადგილს სთხოვდა ზეცაში (ბუკი 1978: 129); ფსელოსი ნეოპლატონიკოს პროკლეს დარად პლატონს „ღვთაებრივს“ უწოდებდა, არისტოტელეს „დაიმონურს“, თავად პროკლეს კი — „უბადლოს“ (ქრონოგრაფი, XXXVIII); ფსელოსის მოწაფე იოანე იტალოსი ანათემასაც კი იქნა მიცემული პლატონის იდეების მიღების ბრალდებით.

მიქაელ ფსელოსთან ჩვენთვის საინტერესოა როგორც ძველ მოაზროვნეთა კონცეფციების კომენტარება, ასევე ანტიკური ფილოსოფიის მოხმობა წმიდა მამების გამონათქვამების კომენტარებისას. კერძოდ, საყურადღებოა იმ ტიპის განმარტებები, სადაც იგი არ შედის პოლემიკაში ანტიკური ხანის ავტორებთან, არამედ მათ ხედვას გვაცნობს და გვაგებინებს. ასეთია, მაგალითად, ტრაქტატი „იდეების შესახებ, რომლებზეც პლატონი ლაპარაკობს“, რომელიც ფსელოსის მიერ პლოტინის ნაწერების გამოყენებით არის შედგენილი (ფსელოსი 1989: 111-114) და სხვ. ანალოგიურ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე გრიგოლ ღვთისმეტყველის ფსელოსისეულ კომენტარებშიც, როდესაც წმიდა მამის გამონათქვამთან შეპირის-

* პეტრინთან აღნიშნულ კომენტატორულ პრინციპს უფრო ვრცლად განვიხილავთ სხვა სტატიაში (მჭედლიძე 1999: 132-138).

პირებით არის გადმოცემული ელინი ფილოსოფოსების თვალსაზრისი. მაგალითად, ტრაქტატში „მარადისობისა და დროის შესახებ“ ფსელოსს თავდაპირველად წარმოდგენილი აქვს წმიდა მამის გამონათქვამი 38-ე სიტყვიდან, შემდეგ კი, მასთან შეპირისპირებით, ამავე საკითხზე „ელინ ბრძენთა“ ხედვის გასაცნობად, პარაფრაზირებით აქვს გადმოცემული ექსცერპტები პლოტინის „ენეადებიდან“ (ფსელოსი 1992: 146-148).

უნდა აღინიშნოს, რომ ფსელოსის სააზროვნო-სამეცნიერო მეთოდი მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრულია და განპირობებული მისი ფილოსოფიური პოზიციით, მაგრამ, ამავე დროს სწორედ ეს მეთოდი გვევლინება მნიშვნელოვანწილად ფილოსოფოსის პოზიციის განმსაზღვრელად და წარმომჩენად. გარეშეთა ნააზრევის მიმართ ფსელოსის მიდგომა — ყველაფრის შესწავლა და შეძლებისდაგვარად ყველაფრის ქრისტიანული რწმენის სამსახურში ჩაყენება — სქოლასტიკური აზროვნებისათვის არის ნიშანდობლივი (თევზაძე 1996: 119) და იგი, არსებითად, ისევ დოგმატურ აზროვნებაზე მიუთითებს. მაგრამ საკითხის კვლევის ფსელოსისეულ პრინციპებში, სააზროვნო მეთოდში, ბევრი რამ უთუოდ ახალი ეპოქისათვის დამახასიათებელი რაციონალისტურობის მაჩვენებელია. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის მსჯელობისას მხოლოდ გონების არგუმენტების გამოყენება, მაშინაც კი, როდესაც საქმე ღვთაებრივი სფეროს შესახებ წმიდა მამის გამონათქვამის განმარტებას ეხება. ფსელოსი, ცხადია, აღიარებს, რომ ჭეშმარიტება წმინდა წერილსა და წმინდა მამების თხზულებებშია გადმოცემული, მაგრამ, მისი აზრით, კომენტირებისას, საკითხი თავადაც უნდა გამოვიკვლიოთ, საკუთარი კრიტერიუმით განვსაჯოთ, რათა უვიცად და შეუგნებლად არ მივსდით ავტორიტეტებს; სხვადასხვა კონცეფციების გაცნობით საკითხის ისტორიას ღრმად უნდა ჩავწვდეთ, სხვადასხვა შეხედულების გათვალისწინების და კრიტიკულად შეფასების შედეგად უნდა მივიღოთ ჭეშმარიტი აზრი და უარვყოთ მცდარი (ფსელოსი 1989: 346) (მდრ. თომა აკვინელი, რომელიც ძველ ფილოსოფოსთა შესწავლას, მათ შორის, მცდარი შეხედულებებისას, ისევ და ისევ ჭეშმარიტების ძიებისათვის თვლიდა აუცილებლად. — ირემაძე 2001: 25).

ფსელოსთან ვხვდებით დადებით კონტექსტში დასახელებას პლატონისა, პლოტინისა, პროკლესი. მათი იდეების შეფასებას, როგორც სწორისა. მიუხედავად იმისა, რომ ძველ ფილოსოფოსთა მოძღვრებებიდან ფსელოსი ბევრ რამეს მიუღებლად თვლის, მათ მრავალი თვალსაზრისით მისაბაძად აცხადებს (მაგალითად, გრიგოლ ღვთისმეტყველის კომენტირებისას ასაბუთებს, რომ იგი აზრის გამოხატვისას ჰბაძავს როგორც პავლე მოციქულს, ასევე პლატონს. — ფსელოსი 1989: 348) და მათი ტექსტების უშუალოდ გაცნობას და შესწავლას თვლის საჭიროდ. წმინდა მამებს, რომლებიც ანტიკური ნააზრევით სარგებლობდნენ, არ ახასიათებთ თეოლოგიურ საკითხებზე საუბრისას ძველ ფილოსოფოსთა ციტირება (აღარაფერს ვამბობთ პლატონის „ღვთაებრივად“ მოხსენიებაზე). გრიგოლ ნოსელიც კი, რომელიც განსაკუთრებით ბევრს სარგებლობდა ანტიკური ფილოსოფიით საკუთარი კონცეფციის ჩამოსაყალიბებლად, „როდესაც ასახელებს პლატონსა თუ არისტოტელეს, ფილონსა თუ პლოტინს, ამას აკეთებს ყოველთვის საკუთარი ხედვის მათთან დასაპირისპირებლად“ (დანიელუ 1970: VIII).

ა. შტოკლი აღნიშნავს, რომ სქოლასტიკოსთათვის „გამოცხადება“ იყო ურყევი და გარდუვალი ჭეშმარიტება, ადამიანის გონება კი შეცდომას

დაქვემდებარებული. ფილოსოფიის ამოცანა მათთვის მდგომარეობდა სწორედ ამ შეცდომის მხილება და უკუგდებაში ფილოსოფიის საშუალებითვე (შტოკლი 1912: 174). მაგრამ სწორედ სქოლასტიკური აზროვნებისა და განათლების წიაღში ისახება ფსელოსისათვის დამახასიათებელი ახალი სააზროვნო ტენდენციები, როდესაც ლოგიკურ არგუმენტაციას თანდათანობით უპირატესი მნიშვნელობა ენიჭება, ფილოსოფიის შესწავლისას კი ჩნდება სურვილი არა სხვის მიერ სისტემატიზებული და გადმოცემულის დასწავლისა, არამედ უშუალოდ ორიგინალის ტექსტთან მისვლისა და საკუთარი შეხედულებით განსჯისა.

ფსელოსის აზროვნების ტიპი, ჩვენი აზრით, ეს არის დოგმატურიდან არადოგმატურზე გარდამავალი აზროვნება და ამ გადასვლას განაპირობებს მისივე სააზროვნო მეთოდი — პრობლემური საკითხების თავად შესწავლა სხვადასხვა თვალსაზრისის შედარება-შეპირისპირების გზით, საკუთარი გონებით განსჯა, თავად მისვლა ჭეშმარიტებამდე. სწორედ ამ მეთოდის თანამიმდევრული გამოყენება გახდება მოგვიანებით განმსაზღვრელი ახალი ეპოქის აზროვნებისა.*

ანალოგიურ შემთხვევასთან უნდა გვქონდეს საქმე იოანე პეტრინის კომენტარების სახით. თავად არჩევანი საკომენტარო ავტორისა და ტექსტისა ეპოქის ინტერესების შესაბამისია. განმარტების ექსპოზიციურ-ექსპლიკაციური ხასიათიც მოწმობს, რომ პეტრინი ამ ტექსტს საღვთისმეტყველო ხედვებისათვის „ფრიად საჭიროდ“ მიიჩნევს, მეტიც, კომენტარების სტილი და სულისკვეთება გვიჩვენებს, რომ იგი აღფრთოვანებულია პროკლეს აზროვნებით. თუმცა, მიუხედავად ამისა, კომენტარებში იგი არ ცდილობს პროკლეს შეთანხმებას ქრისტიანულ დოგმასთან (რამდენიმე არასისტემურ პარალელს თუ არ ჩავთვლით, რომელთა ავთენტურობაც შეიძლება სადავო იყოს. აქვე შევნიშნავთ, რომ ამჯერად ჩვენ არ ვიღებთ მხედველობაში ე. წ. ბოლოსიტყვაობას, რომელიც სინამდვილეში დამოუკიდებელი ტრაქტატია).

საგულისხმოა, რომ *თეოლოგიის ელემენტები* არაბეზმაც თარგმნეს. ამასთან დაკავშირებით უ. რ. იეკი აღნიშნავს: „ისეთი მკაცრად მონოთეისტური რელიგია, როგორც ისლამია, წარმართული ღმერთების პროკლესეულ თეოლოგიაზე, ცხადია, მხოლოდ უარყოფით რეაგირებას მოახდენდა, მაგრამ „თეოლოგიის საწყისების“ თეორემათა ფილოსოფიური აზრის სიღრმე და სიცხადე არაბებისათვის მაინც სარწმუნო აღმოჩნდა: წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი ამ ნაშრომს სრულად უარყოფდნენ“ (იეკი 2010: 53). უნდა აღინიშნოს, რომ პეტრინი არ კმაყოფილდება ამ ნაშრომში პროკლეს მიერ დიალექტიკურად გადმოცემული ტექტის უბრალო განმარტებით და მისი მსჯელობის ლოგიკის ნათელსაყოფად მთელს ანტიკურ ფილოსოფიასა და, უპირველეს ყოვლისა კი, თავად პროკლეს თხზულებებს იშველიებს, რომლებშიც საღვთისმეტყველო საუბრის სხვა სახეებიც გამოიყენება: სიმბოლური, ხატისმიერი, გამოცხადებითი. ამგვარადაც მიჰყვება იგი თავად პროკლეს კომენტარულ პრინციპებს (შდრ. პროკლე 1968: 2, 9-10).

ვფიქრობთ, შეუძლებელია თავად პეტრინის შეხედულებების გამომხატველად მივიღოთ პროკლეს კომენტარებისას მის მსჯელობებში გამო-

* მიქაელ ფსელოსის ფილოსოფიურ პოზიციას და სააზროვნო მეთოდს ვრცლად განვიხილავთ მონოგრაფიაში (იხ. მჭედლიძე 2006).

ყენებული ამგვარი გამონათქვამები: „ინყე ნამდვილ მყოფითგან და წარმოვლენ ყოველნი ბუნებანი გონებისანი, ვითარ სამარადმყოსა თვითცხოველისა, და გონიერთა და გონებითა და კუალად გონიერთა ოდენ, სადა კრონოს და ზევს, დია, და არეა გამოჩნდეს დასასრულსა გონიერთასა“ (პეტრინი: 46, 29-33). არ იქნება სწორი, პლატონთან პეტრინის უპირობო თანხმობად მივიჩნიოთ ის, რომ იგი არ შედის პოლემიკაში ელინ ფილოსოფოსთან, როდესაც მის ამგვარ თვალსაზრისს გადმოსცემს: „და თვით მას ცისა სხეულსაცა ბუნებით, ვითარცა მარტივად ოდენ სხეულისასა, უცხოვრობო და უქმ-ჰყოფს, მეტყუელი ესთა „ტიმეოსა“ შორის, ვითარმედ თვით ვითარ სხეული მოკუდავ და უმდგო არს, არამედ იმყოფების და იმდგომობს, ვითარცა საყოველთაოსადსულისადა თანმიბუნებებული და ოქიმო მისი. და მიითუალავსო მიდრეკათა მარცუალთა მიერ შეწყობისათა ჟამსა-თანა განზიდული, დაუვსებელსა. რამეთუ ზევს მიხედვითა გონიერისა ცისათა ჰბადა და ალამკო იგიო“ (პეტრინი: 47, 26-33).

ასევე, მხოლოდ ფიგურალური მეტყველებით თუ აიხსნება პეტრინთან მსგავსი გამონათქვამები: „ხოლო ჩუენ თანადგომითა პირველისა ათინასითა აღვძრათ ჩუენ-შორისი ერმი, რათა მოვიდეს ჩუენდა ქრისტეს მიერ პრომითია“ (პეტრინი: 51, 9-11). ათენა აქ გადატანითი მნიშვნელობით ოდენ სიბრძნეს, გონიერებას აღნიშნავს, ჰერმესი — ჰერმენევტიკულ უნარს, ხოლო პრომითია გამჭრიახობად ითარგმნება (ანუ ამ შემთხვევაში ვერ ვილაპარაკებთ წარმართული აზროვნებისათვის და, კერძოდ, პროკლეს ნეოპლატონიზმისათვის დამახასიათებელ სიმბოლიზმზე, რომელიც ბუნებრივი ძალების განდმრთობას უკავშირდება).

ამრიგად, იოანე პეტრინის მიზანი არ არის დოგმატური პოზიციიდან განხილვა ელინთა ნააზრევისა; მას არც აპოლოგეტური მოტივები ამოძრავებს; მისი მიზანია პროკლეს ტექსტის სწავლება და გაგებინება, რომლის ცოდნაც მას თეოლოგიური ხედვებისათვის სასარგებლოდ ესახება. წარმართი ნეოპლატონიკოსი ავტორის მიმართ ამგვარი პოზიციით შედგენილი კომენტარი, ჩვენი აზრით, მიქაელ ფსელოსის ანალოგიური ადოგმატურობისაკენ მიმართული აზროვნების მაჩვენებელია.

დამონებანი

ავერინცევი 1984: Аверинцев С. *Эволюция философской мысли.* // Культура Византии. IV – первая половина VII в. М.: "Наука", 1984.

ალექსიძე 2007: ალექსიძე ლ. იოანე პეტრინი XI-XII საუკუნეების ბიზანტიური ფილოსოფიის კონტექსტში. // ბიზანტინოლოგია საქართველოში. ეძღვნება აკადემიკოს სიმონ ყაუხჩიშვილის ხსოვნას. რედაქტორები ნ. მახარაძე, თ.დოლიძე. თბ.: პროგრამა „ლოგოსი“, 2007.

ბეკი 1978: Beck H.-G. *Das byzantinische Jahrtausend.* München: 1978.

დანიელუ 1970: Daniélou J. *L'Être et le Temps chez Grégoire de Nysse.* Leiden: „Brill“, 1970.

თევზაძე 1996: თევზაძე გ. *შუა საუკუნეების ფილოსოფიის ისტორია.* თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1996.

იეკი 2010: იეკი უ. რ. *განაზრებანი ქართული ფილოსოფიის შესახებ.* გერმანულიდან თარგმნა ლ. ზაქარაძემ. თბ.: „ნეკერი“, 2010.

ირემაძე 1999: ირემაძე თ. *ფილოსოფიური კომენტარის საკითხები შუა საუკუნეებში.* „ფილოსოფიური განაზრებანი“, 1, 2001.

მჭედლიძე 1999: მჭედლიძე მ. *იოანე პეტრიწის კომენტატორული მეთოდის ძირითადი პრინციპისათვის — პროკლეს განმარტება პროკლეს საფუძველზე („საღვთისმეტყველო ელემენტების“ პირველი თავების სქოლიონების მიხედვით).* ფილოლოგიის ფაკულტეტის ახალგაზრდა მეცნიერთა შრომები. წიგნი მესამე, მიძღვნილი აკადემიკოს კორნელი კეკელიძის დაბადებიდან 120 წლისთავისადმი. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1999.

მჭედლიძე 2006: მჭედლიძე მ. *მიქაელ ფსელოსის ფილოსოფიური პოზიცია, სააზროვნო და პედაგოგიური მეთოდი (მარადისობისა და დროის ურთიერთმიმართების პრობლემისადმი მიძღვნილი ტრაქტატების მიხედვით).* თბ.: პროგრამა „ლოგოსი“, 2006.

ნიკოლოზ მეთონელი 1984: Nicholas of Methon. *Refutation of Proclus' Elements of Theology.* Ed. by A. D. Angelou. Athens, Leiden: „E. J. Brill“, 1984.

ოთხმეზური 2011: ოთხმეზური თ. *კომენტარული ჟანრი შუა საუკუნეების ქართულ მთარგმნელობით ტრადიციაში.* თბ.: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2011.

პეტრიწი 1937: იოანე პეტრიწი. *განმარტება პროკლესათვის დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის.* გამოსცეს შ. ნუცუბიძემ და ს. ყაუხჩიშვილმა. *იოანე პეტრიწის შრომები*, II. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1937.

პროკლე 1968: Proclus. *Theologie platonicienne.* I. Éd. par H.D.Saffrey et L.G.Westerink. Paris: „Les Belles Lettres“, 1968.

ფსელოსი 1992: Michael Psellus. *Opuscula logica, physica, allegorica, alia.* Philosophica minora. Vol. 1. Ed. J.M.Duffy. Stutgardiae et Lipsiae: „Teubner“, 1992.

ფსელოსი 1989: Michael Psellus. *Opuscula psychologica, theologica, daemonologica.* Philosophica minora. Vol. 2. Ed. D. J. O'Meara. Stutgardiae et Lipsiae: „Teubner“, 1989.

ფსელოსი 1989: Michael Psellus. *Theologica*, I. Ed. P. Gautier. Lipsiae: „Teubner“, 1989.

შტოკლი 1912: Штёкль А. *История средневековой философии.* М.: 1912.

IRINA NATSVLISHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Question Concerning Poetics of the Medieval Georgian Chronicles

Medieval Christian literature with its typology is traditional or normative. Its artistic consciousness is determined by theological gnoseology. Medieval Georgian historiography is also an integral part of literary processes and poetics. Despite narrow genre demands, it is based on a sample, norm and topos. The discourse of a Georgian historian is also focused on the biblical “ready word”. To confirm the reliability of the account, he refers to the Bible, attests it or suggests by quoting a laconic reasoning based upon biblical concepts. The quotations from the Bible manifest religious and theological vision of the epoch in the context of the Chronicle and represent one of the main features of the poetics of medieval Georgian chronicles.

Key words: historiography, topos, biblical, “ready word”, poetics.

ირინა ნაცვლიშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

შუა საუკუნეების ქართული ჟამთააღმწერლობის პოეტიკის ერთი საკითხი

ლიტერატურის გაგება შუა საუკუნეებში რამდენადმე სხვაობდა მისი თანამედროვე ინტერპრეტაციისგან, რაც განაპირობებდა კიდევ ამ ეპოქის წერილობითი კულტურის უჩვეულო ჟანრულ მრავალფეროვნებას; თუმცა, მიუხედავად ამ მრავალფეროვნებისა ან კონკრეტული ეროვნული კუთვნილებისა, შუასაუკუნეობრივ ლიტერატურას ჰქონდა ისეთი საერთო ნიშნებიც, რომლებიც განსაზღვრავდნენ მის შინაგან მთლიანობას და სპეციფიკურ ტიპოლოგიას.

მწერლობის განვითარების ხანგრძლივი პროცესის სხვადასხვა ეტაპზე ყალიბდება პოეტიკურ კატეგორიათა გარკვეული სისტემა, რომლის ხასიათი განპირობებულია ეპოქის „ლიტერატურული თვითშეგნებით“. მწერლობა ასახავს დროის შესაბამის იდეოლოგიურ მოთხოვნილებებსა და წარმოდგენებს, ეპოქის მხატვრული ცნობიერება კი მის პოეტიკაში ვლინდება.

შუა საუკუნეების ქრისტიანული ლიტერატურა თავისი ტიპოლოგიით ტრადიციონალური, ანუ ნორმატიულია, მის მხატვრულ ცნობიერებას კი რელიგიური გნოსეოლოგია განაპირობებს. ს. ავერინცევის შენიშვნით, „ქრისტიანული დოქტრინის მიხედვით, ყველა ნორმის ნორმა, „გზა, ჭეშმარიტება და სიცოცხლე“ — ეს არის თავად ქრისტე (არა მისი სწავლება ან მისი „სიტყვა“, როგორც რაღაც, გამიჯნული მისი პიროვნებისაგან, არამედ მისი პიროვნება, როგორც „სიტყვა““ (ავერინცევი 1977: 202). „ღმერთი-სიტყვა ჯერ კიდევ ადრექრისტიანულ პლასტიკაში იღებს საბერძნეთისა და რომის ღმერთებისათვის უჩვეულო ატრიბუტს — გრაგნილს... მოგვიანებით ბიზანტიური ხელოვნება გრაგნილს ქრისტეს ხელში შეცვლის კოდექსით“ (ავერინცევი 1977: 202). ქრისტეს პლასტიკური განსახოვნების ატრიბუტის ამგვარი ცვლილების მიზანი, სავარაუდოდ, უნდა სცილდებოდეს ვიზუალურ მხარეს. კოდექსი, როგორც უბრალოდ წიგნი, ფაქტობრივად, იმასვე გულისხმობს, რასაც გრაგნილი — ამა თუ იმ შინაარსის დანერგილ ტექსტს, მაგრამ კოდექსმა („ძველ რომში წიგნთა ადრეული ფორმების (ერთად შეკრებილი ფიცრების, პაპირუსის ან ქალაღდების) პირველადი დასახელება (ენციკლოპედიური ლექსიკონი 1963: 506) ადრევე შეიძინა კანონის, კანონთა კრებულის მნიშვნელობა. ამდენად, კოდექსი-წიგნი ქრისტეს ხელში, გრაგნილის ნაცვლად, შესაძლოა, სამართალზე, ქრისტიანულ კანონზე მიუთითებდეს.

მიუხედავად იმისა, რომ ქრისტეს ამქვეყნად მოსვლითა და ვნებით დაირღვა ძველი აღთქმა ღმერთსა და ადამიანს შორის და მის ნაცვლად შეიკრა ახალი კავშირი, განმტკიცებული იესოს სისხლით, ეკლესიამ იუდეისტური ტრადიციისაგან იმემკვიდრა არა მარტო ძველი აღთქმის კანონი (ფართო გაგებით), არამედ, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, თავად იდეა კანონისა და მის საფუძველზე შექმნა კანონი ახალი აღთქმისა. ამდენად, ბიბლიას მთლიანად არა მარტო „რჯულის“ (ვინრო მნიშვნელობით, ანუ

ტრადიციის), არამედ ადამიანის ქცევების მარეგლამენტირებელი წიგნის ფუნქციაც მიენიჭა. ადრე სინონიმური მორალისა და კანონის გაგება ქრისტიანულ შუა საუკუნეებში, გარკვეულწილად, ერთმანეთს დაშორდა და მორალმა შეითავსა ადამიანის შინაგანი ცხოვრების სამყარო, დაუკავშირდა სინდისსა და თავისუფალ ნებელობას, ხოლო კანონი წარმოდგა, როგორც ზეინდივიდუალური ძალა, რომელსაც ადამიანი უნდა დაემორჩილოს. ამასთანავე, მორალი მჭიდროდ ერწყმის კანონს, რამეთუ მისი საზომი და კრიტერიუმი სწორედ უმაღლეს, ღვთაებრივ კანონთან შესაბამისობით დგინდება. ასე რომ, „ეკლესია წარმოდგა გამტარებლად სამართლის ნომოკრატიული კონცეფციისა, რომელიც გამომდინარეობდა ბიბლიიდან, განსაკუთრებით კი პავლე მოციქულის ეპისტოლეებიდან... ღვთაებრივი სამართლის მისეული თეორია წინ წამოსწევდა თეზისს ღვთის მიერ დადგენილი კანონის საერთო ბატონობაზე“ (გურევიჩი 1972: 175).

ამდენად, ბუნებრივი და გასაგებია, რომ ბიბლია იყო ქრისტიანული მწერლობის იდეოლოგიური საფუძველი, მაგრამ, ამასთანავე, ბიბლია მწერლობის ნიმუშადაც ითვლებოდა. შუასაუკუნეობრივი ქრისტიანული მწერლობა, ეპოქის მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე, არა მარტო სამყაროს მოიაზრებდა ბიბლიური, მარადიული მოდელის მიხედვით, არამედ სინადვილის განსახოვნების ფორმებსა და საშუალებებსაც ბიბლიაში ეძებდა. შუა საუკუნეთა ლიტერატურის ეს ორი მხარე — იდეურ-შინაარსობრივი და გარეგნულ-ფორმალური — გაუთიშავი იყო და ერთ საერთო მიზანს — ყოფითის მარადიულით დატვირთვას, ღვთაებრივის მიწიერში, როგორც მის ემანაციაში, დანახვას ესწრაფოდა.

შუა საუკუნეების ქართული ისტორიოგრაფიაც თავისი დროის ლიტერატურული პროცესის განუყოფელი ნაწილია და მისი პოეტიკაც, მიუხედავად ვიწრო ჟანრული მოთხოვნებისა, ნიმუშს, ნორმას, ე.წ. ტოპოსს ემყარება. ქართულ საისტორიო მწერლობაში უხვად გვხვდება ბიბლიური ციტატები, რომლებიც ტექსტის სტრუქტურაში მათთან ძირითადი თხრობით მისადაგებული მოვლენების მიღმურ შინაარსს ავლენს ან აფასებს მათ ბიბლიით გაცხადებული ჭეშმარიტების კვალობაზე, რომელსაც, ამავე დროს, ზეინდივიდუალური, ყოველგვარ დროზე მაღლა მდგომი კანონის ძალა ჰქონდა. XIV საუკუნის ქართველი ისტორიკოსის ე.წ. მონღოლთდროინდელი მათიანის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, თხზულების მხატვრულ ქსოვილში მნიშვნელოვან პლასტს ქმნის ბიბლიიდან მრავლად მოხმობილი ციტატები, რომლებიც ხან პერსონაჟთა სიტყვებში გაიჟღერებს, ხან საქართველოს სინამდვილის, როგორც ბიბლიით ნაწინასწარმეტყველების, საილუსტრაციოდ მოგვეწოდება, ხან კი ავტორისეულ თხრობაში წმინდა სენტენციის ხასიათს ატარებს. ამჯერად ჩვენ ამ უკანასკნელ შემთხვევაზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

ჟამთააღმწერელი დეტალურად მოგვითხრობს ხვარაზმელთაგან საქართველოს დარბევისა და, ამავედროულად, ჯალალედინთან მონღოლთა დაპირისპირების ამბებს. ისტორიკოსის ცნობით, სულთნის კვალზე წამოსულმა ორმოცათასიანმა ლაშქარმა ბრძოლით განვლო ალმუთის ქვეყანა, ერაცი, ადარბადაგანი, რახსი და განძა. შეშინებული ჯალალედინი დედანულიანად აიყარა და გეზი საბერძნეთისკენ აიღო, მაგრამ ბასიანთან მას მონღოლები წამოეწიენ. ხვარაზმელები გაიბნენ და მარტო დარჩენილმა სულთანმა ძლივს მიაღწია ერთ სოფლამდე. დაღლილს ხის ძირას ჩაეძინა

და მისი მდიდრულად შემკული სარტყლისა და უნაგირ-კაპარჭის ხელში ჩაგდების მიზნით „კაცმან ვინმე შეურაცხმან“ მოკლა. ამ ადგილას მემატიანე თხრობის დაძაბულ და ექსპრესიულ ტემპს ანელებს, დროებით აჩერებს მოვლენათა მსვლელობას და ზოგადფილოსოფიურ ფიქრებს ეძლევა. ამასოფლის ერთ-ერთი ძლიერთაგანის, ხვარაზმელთა სულთნის, ასე უბრალოდ სიკვდილი მას ცხოვრების რაობაზე განსჯის საბაბს აძლევს. ჟამთააღმწერელი წერს: *„მოიკლა კაცი იგი მაღალი და სახელოვანი ხელმწიფე. ვინა დაუდგრომელ არს მინდობა სოფლის ამის ამოსა, ვითარ იტყვის ბრძენი ეკლესიასტე: „ამაოება ამაოთა და ყოველივე ამაო არს“. ამისათვის ამაო იქმნეს სპანი და სიმტკიცე ქედისა, წყობათა შინა მძლეობა და გარდარეული სიმდიდრე. და ყოველივე ამაო არს, გარნა საუკუნო იგი უკუდავი ცხოვრება დაულევნელი“* (ქართლის ცხოვრება 1959: 185).

როგორც ვხედავთ, წუთისოფლის პრობლემას მემატიანე ქრისტიანობის პოზიციებიდან ჭვრეტს, მაგრამ ის არ კმაყოფილდება საკუთარ-რი, თუმცა ღრმადემოციური თვალთახედვის გამოხატვით და ნათქვამისათვის დამარწმუნებელი ძალის მინიჭების მიზნით უმაღლეს ავტორიტეტს — ბიბლიას მიმართავს, კერძოდ, მოაქვს ციტატა ეკლესიასტეს წიგნიდან — *„ამაოება ამაოებათა და ყოველივე ამაო არს“* (იხ. ეკლ. 1,2; 12,8).

ა. გურევიჩის დაკვირვებით, „ციტატები და სესხებანი ძველი ავტორებიდან, ფორმულარები და კლიშეები იყო გამოთქმის ბუნებრივი ხერხი ეპოქაში, როცა ავტორიტეტი ნიშნავდა ყველაფერს, ხოლო ორიგინალობა — არაფერს. საერთო ადგილთა (topoi) ბატონობა ლიტერატურაში წარმოადგენდა ავტორის მიერ საკუთარი აზრების გამოთქმის განსაკუთრებულ საშუალებას — ავტორიტეტთა დამონმებით, რაც, უეჭველად, არსებითად ზღუდავდა ინდივიდუალობის გამოვლენას“ (გურევიჩი 1972: 140). ამგვარ, შუა საუკუნეების ავტორთათვის ნიშანდობლივ მეთოდს მიმართავს ჟამთააღმწერელიც და საკუთარ ფიქრებს საყრდენს ავტორიტეტული, შეუდავებელი ჭეშმარიტების — ბიბლიური ციტატის — საშუალებით უმაგრებს. ამასთანავე, ის მსჯელობაც, რომელსაც მემატიანე თავის მხრივ აახლებს ფრაზას, წუთისოფლის ამაოებასა და უკვდავების მოპოვებაზე მარადიულ, „დაულევნელ“ ცხოვრებაში, ბიბლიურ წიგნთა იდეური კონცეფციის კვალობაზეა განვითარებული (იხ. ეკლ. 12,1-8; ფს. 107,12), თუმცა ინდივიდუალობის ნიშანი მაინც ატყვია. როგორც ჩანს, ნიჭიერი შემოქმედნი მკაცრად რეგლამენტირებული მწერლობის ფარგლებშიც ახერხებდნენ ტრადიციულ, კონსტანტურ მხატვრულ-ესთეტიკურ სახეთათვის ახლებური და ორიგინალური ჟღერადობის მინიჭებას.

საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ, მიუხედავად ჰეროიკული პასაჟების სიმრავლისა და შთამბეჭდავად გამოხატვისა, ჟამთააღმწერლის მათიანეს ლირიკულ ფონად გასდევს ამაოების განცდა. უშუალოდ ეკლესიასტეს დამონმებას თხზულებაში სხვა ადგილასაც ვხვდებით. ახალგაზრდა უფლისწულის — გიორგის — სიკვდილს მემატიანე თითქოს მამამისის — დავით ლაშას ძის — ზნეობრივი გზიდან გადასვლით ხსნის. ისტორიკოსის თვალთახედვით, მშვენიერი ჭაბუკის უდროო გარდაცვალება მშობლის გამოსაფხიზლებლად ღვთის მიერ მოვლენილი საწვრთნელი განსაცდელია: *„ამას თანა სხუანიცა ბოროტნი აღძრა მტერმან, რომელნი არა სახმარ არიან თქმად, და მძლავრა სიბერესა შინა, ვითარცა სოლომონს. ამისთვის სწვრთიდა ღმერთი არა ჩუენე-*

ბით, არამედ შუენიერებითა ძისა მისისა სიკუდილისა გლოვითა“ (ქართლის ცხოვრება 1959: 256). მემატიანის ამ განცხადებას უშუალოდ ერწყმის მსჯელობა ადამიანის გულის ბოროტისკენ მიდრეკილებისა და წუთისოფლის ამოოების თემაზე. შეიძლება ითქვას, რომ ჟამთააღმწერლის დისკურსი, რომელიც ლოგიკურად ითავსებს საღვთო წერილიდან მოხმობილ ორ ციტატას, მთლიანად ეკლესიასტეს სულისკვეთებით არის აღვსილი. ისტორიკოსი წერს: **„ვინათგან უგუნურებასა შინა ვართ ნათესავნი ადამისნი, და გულს-მოდგინედ მიდრეკილ არს გული კაცისა ბოროტისა მიმართ, ვითარცა წერილ არს: „არა მნებავს შეგონებად, არამედ გარდავკედით ცხორებასა ჩუენსა, და ყოველნი ვართ ამოებასა შინა“, ვთარ იტყვს ბრძენი ეკლესიასტე:„ ამოება ამოებათა და ყოველივე ამო არს“, და მზესა ამას ქუეშე ხილულსა ყოველსა ამოებასა მისცემს“** (ქართლის ცხოვრება 1959: 256). ვფიქრობთ, სათქმელი აბსოლუტურად ნათელია და ამ პასაჟზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ.

რა თქმა უნდა, ისტორია მხოლოდ ერის არსებობის დამადასტურებელი ფაქტი არ არის და არც ღროში მოვლენათა უბრალო მონაცვლეობა. წარსულის ცხადყოფას სამომავლო დატვირთვა ეძლევა, ანუ ისტორიოგრაფიის მიზანი, მორალურ-ზნეობრივ ასპექტში, რეცეფციულია. ჟამთააღმწერელიც, როგორც ისტორიკოსი, ადამიანთა ქმედებებს უმაღლესი, ბიბლიური მორალის მიხედვით აფასებს და, ამავედროულად, მკითხველს ბიბლიური შეგონებებით მოძღვრავს. სულთან ყიასდინის მიერ დავით ლამას ძის დანდობით განრისხებული რუსუდან დედოფლის ცილისმწამებლური განზრახვის შესახებ მემატიანე გვამცნობს: **„ამისგან განცვიფრებულმან და გულისწყრომისგან აღვსილმან, დაივიწყა სჯულიც და ღმობა ნათესავთა, და თვთ შვილისი სიყვარული დედობრივი, ვითარცა იტყვს ბრძენი სოლომონ, ვითარმედ „გულისწყრომამან კაცისამან სიმართლე ღვთისა არა ყვის“. ვითარ ამანცა კეთილთა მორჩიან არა ყო სიმართლე და წყალობა, დაწერა წიგნი სიძესა თვსსა სულტანსა ყიასდინს თანა, და ესრეთ მიუმცნო, ვითარმედ: „ამისთვის მენება მოკლვა ძმისწულისა ჩემისა დავითისი, რომე ცოლსა შენსა და ასულსა ჩემსა ძმისწული ჩემი დავით თანა-ეყოფვის, და ამისთვის არა ნებავს ასულსა ჩემსა ბოროტი მისი“. ზი, გონება მხეცთა უმძვინვარესი, ვად მკვლელობა, ოდესმე სმენილთა და და გარდასულთა მკვლელობათა უბოროტესი, რომელი აღასრულა შვილსა და ძმასა ზედა, დამვიწყებულმან დედობრივთა და ძმებრივთა ღმობათამან“** (ქართლის ცხოვრება 1959: 199).

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ღრმად ემოციურ პასაჟში ჟამთააღმწერელი შესანიშნავად ახერხებს საკუთარი ხედვით ჩაუღრმავდეს მოვლენას და შინაგანი განცდის საფუძველზე ის ლოგიკურად შეაფასოს, ისტორიკოსი მაინც ბიბლიისკენ იხედება და იქ ეძებს საააზროვნოდ საჭირო მასალას. ამიტომაც ის რუსუდანის ბოროტ, უღვთო საქციელს ბიბლიური სიბრძნის მოშველიებით ხსნის.

მოვლენათა ბიბლიური ქეშმარიტების საშუალებით ახსნასა და, ამავედროულად, მორალური ზნეთსწავლულების გაკვეთილს გვთავაზობს ჟამთააღმწერელი სხვა შემთხვევაშიც. მაგალითად, ბექა სურამელის ვაჟის მიერ ორი ამპარტავანი ოსის დამარცხებასთან დაკავშირებით ისტორიკოსი წერს: **„იხილეს სხუათა ოვსთა და ივლტოდეს. ამისთვის იტყვს წინასწარმეტყველი: „უფალი ამპარტავანთა შეჰმუსრავს“, კუალად სხუა ხმობს:**

„ალხოცენინ უფალმან ყოველნი ბაგენი მზაკუარნი, და ენა დიდად მეტყუელი“ (ქართლის ცხოვრება 1959: 298). ამ შემთხვევაში ჟამთააღმწერელი ბიბლიიდან მოიხმობს ორ ციტატას, რომელთაგან პირველის წყარო, სავარაუდოდ, იგავთა წიგნია (იხ. იგ. 3,34), მეორისა კი — დავითნი (იხ. ფს. 11,3). მსგავსი მაგალითების მოყვანა მათიანის ტექსტიდან მრავლად შეიძლება (მაგალითად, არლუნ ყაენის შვილის, ნავროზის, სიკვდილის (ქართლის ცხოვრება 1959: 301), სულთან ყიასდინის გულისწყრომის (ქართლის ცხოვრება 1959: 200), ცოტნე დადიანის გმირობისა (ქართლის ცხოვრება 1959: 216) თუ სხვა მოვლენების ამსახველი პასაჟები), მაგრამ გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ ერთ ძალიან საინტერესო და შუა საუკუნეებისათვის ერთგვარად უცნაურ შემთხვევაზე. ვიდრე რუსუდან დედოფლის მიზეზით დავით უფლისწულის გარშემო დატრიალებულ საბედისწერო მოვლენებზე მოგვითხრობდეს, ჟამთააღმწერელი მოცულობით მცირე, მაგრამ შინაარსობრივად ტევად ეთიკურ-ფილოსოფიურ წიაღსვლას აკეთებს: *„კუალად აქაცა ვინებე დუმილი, ვინათგან მეგულების განსაკრთომელისა მოთხრობისა, დაღათუ არა საკადრებელ არს თხრობა მეფეთათვს უშუერსა რასმე, რამეთუ იტყვს მოსე, მხილველი ღმრთისა, ვითარმედ: „მთავარსა ერისა შენისასა არა ჰრქუა ბოროტი“. გარნა ვინათგან წიგნი ესე შუამდებარე არს კეთილის-მოქმედთა და ბოროტის-მოქმედთა, შენდობილ იყვნენ სიტყუანი ჩემნი, რამეთუ ჟამთააღმწერლობა ჟემმარიტის მეტყუელება არს და არა თუალ-ახმა ვისთვსმე“* (ქართლის ცხოვრება 1959: 198-199). თხზულების ამ პასაჟით ავტორი ერთდროულად თითქოს მკითხველსაც ესაუბრება და შინაგან დიალოგსაც მართავს საკუთარ თავთან, საკუთარ სინდისთან. სულ რამდენიმე სტრიქონში სრულად იკვეთება უცნობი ჟამთააღმწერლის პიროვნული სახე თუ მეცნიერული პატიოსნება, როგორც შემჩნეულია სამეცნიერო ლიტერატურაში (ჯავახიშვილი 1977: 249; ბარამიძე 1988: 770). მაგრამ, ამასთანავე, მათიანის ამ კონტექსტში ყურადღებას იქცევს ავტორის მიერ საკუთარი ნაშრომის მნიშვნელობის სწორად გააზრება და, რაც განსაკუთრებით საინტერესოა, ისტორიკოსის დამოკიდებულება ბიბლიურ-მარადიული პრინციპებისა და კატეგორიების მიმართ. ჟამთააღმწერელს მყარად სჯერა, რომ *„არა საკადრებელ არს თხრობა მეფეთათვს უშუერსა რასმე“*. მემათიანის ამგვარ წარმოდგენას არა უშუალოდ პატრონყმული საზოგადოების ეტიკეტი, არამედ ბიბლიის ავტორიტეტი განსაზღვრავს: *„რამეთუ იტყვს მოსე, მხილველი ღმრთისა, ვითარმედ: „მთავარსა ერისა შენისასა არა ჰრქუა ბოროტი“*. ისტორიკოსოს მიერ მოხმობილი ციტატის წყარო მოსეს თორას ერთ-ერთი — გამოსვლათა — წიგნია, რომელშიც ვკითხულობთ: *„ღმერთათვს ძვრი არა სთქუა და მთავარსა ერისა შენისასა არა ჰრქუა ძვრი“* (გამ. 22,28). ამდენად, თითქოს ყველაფერი „რიგზეა“ და საზოგადოდ შუა საუკუნეთა თუ კერძოდ ჟამთააღმწერლის მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე, ჩვეულებრივი შემთხვევის წინაშე ვდგავართ. მაგრამ შემდგომ ქართველი მემათიანე მისთვის უჩვეულო და ჩვენთვის მოულოდნელი გზით ავითარებს დისკურსს. მიუხედავად იმისა, რომ იგი შეუდავებელი ავტორიტეტის სახით იმონმებს ბიბლიურ სიტყვებს, აქვე ერთგვარად უარყოფს კიდევ მათ. სწორედ აქ ვლინდება ისტორიკოსის შინაგანი ჭიდილი საკუთარ თავთან. მას, როგორც ქრისტიან მოაზროვნეს, ერთი მხრივ,

ცოდვად მიაჩნია ბიბლიური, საყოველთაო პრინციპის დარღვევა, ამიტომაც ითხოვს შენდობას, მაგრამ, მეორე მხრივ, დაუშვებლად ცნობს ქეშმარიტების ღალატს. ამის გათვალისწინებით, ჟამთააღმწერლის მიერ მოსეს მცნების წინააღმდეგ წასვლა საღვთო წერილის ატორიტეტულობასა და უზენაესობაში ეჭვის შეტანას ან ბიბლიის პრინციპებიდან გადახვევას როდი ნიშნავს. მემატიანეს სწორედ ჟეშმარიტების ერთგულება ავალებს, თქვას სიმართლე, თუნდაც იგი მეფე-მთავართა უზნეობას შეეხებოდეს. მიუხედავად იმისა, რომ ჟამთააღმწერელი არღვევს მოსეს ერთ-ერთ მცნებას, მისი აზროვნება მთლიანად ბიბლიურ სანყისებს ეფუძნება. ამასთან დაკავშირებით, საგულისხმოდ გვეჩვენა ისტორიკოსის ფრაზაც: **„ნიგნი ესე შუამდებარე არს კეთილის-მოქმედთა და ბოროტის-მოქმედთა.“** ე.ი. „ასწლოვანი მატიანე“ კეთილისმოქმედთა და ბოროტისმოქმედთა გამმიჯნავია. ამდენად იგი განკითხვაცაა (სიტყვიერი) ისტორიის პროცესშივე, რაც თითქოს სიმბოლურად შეესატყვისება უფლისმიერ განკითხვას ისტორიის დასასრულს. იოანეს სახარებაში ვკითხულობთ: **„მოვალს ჟამი, რომელსა ყოველნი რომელნი ისხნენ საფლავებსა, ისმინონ ჳმისა მისისაჲ და გამოვიდოდნიან კეთილის-მოქმედნი აღდგომასა ცხორებისასა, ხოლო ბოროტის-მოქმედნი აღდგომასა სასჯელისასა“** (იოან. 5, 28-29).

და კიდევ ერთი: ამ შემთხვევაში ჟამთააღმწერლის ქმედებას შეიძლება ეწოდოს „სიმართლით სჯა“. იოანეს სახარებაში წერია: **„ნუ სჯით თუალღებით, არამედ სამართალი სასჯელი საჯეთ“** (7,24), ხოლო ამ მუხლის იოანე ოქროპირისეულ თარგმანში ვკითხულობთ: **„რაჲ არს უკუე „თუალღებით“? ესე იგი არს, ნუ ამისთვს, რომელ მოსე თქუენ მიერ დიდად პატივცემულ არს, მისგან ჳყოფთ განჩინებასა, არამედ ბუნებაჲ საქმეთაჲ იხილეთ და ესრეთ ქმენით სასჯელი იგი, რამეთუ ესე არს სიმართლით შჯაჲ... ხოლო ესე არა მაშინდელთა მათ მიმართ ოდენ თქუმულ არს, არამედ ჩუენდა მომართცა, რაჲთა არცა ერთითა საქმითა გარდავაქცევდეთ სიმართლესა, არამედ ყოვლით კერძო სიმართლისათვს ვისწრაფდეთ... რამეთუ უფალსა უყუარს სამართალი“** (ნმ. იოანე ოქროპირი 1993: 349-350).

დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ავტორისეული სათქმელის ბიბლიურ ნიგნთა კვალობაზე, ხშირად კი მათი უშუალო ციტირების საშუალებით გამოხატვა შედეგია ქრისტიანული ტრადიციონალიზმისა, რომელმაც განსაზღვრა შუა საუკუნეთა კულტურის საერთო ხასიათი. ქართველი ისტორიკოსის დისკუსიაც მთლიანად ბიბლიურ „მზა სიტყვაზეა“ ორიენტირებული. ნათქვამისთვის დამარწმუნებელი ძალის მინიჭების მიზნით, ის ბიბლიას მიმართავს, იმონმებს მას ან ზოგჯერ, ციტატასთან ერთად, საერთო ბიბლიურ წარმოდგენებსა და პრინციპებზე დაფუძნებულ ლაკონიურ მსჯელობას გვთავაზობს.

უნდა აღინიშნოს აგრეთვე, რომ ბიბლიურ ნიგნთა ციტირების მეთოდი თვით ბიბლიიდან, კერძოდ კი, ახალი აღთქმიდან მომდინარეობს, რომელიც არცთუ იშვიათად ესესხება ძველს, როგორც წინასწარმეტყველურ ნიგნთა კორპუსს ან „შეუდავებელ ავტორიტეტს“. ამდენად, ბიბლიის ციტირებას თვით ბიბლიაშივე მსოფლმხედველობრივი საფუძველი აქვს, თუმცა იგი ერთგვარი ლიტერატურული ეტიკეტის ფუნქციასაც იძენს. შუა საუკუნეების ქრისტიანული მწერლობა, რომელიც თავის ნიმუშად საღვთო წერილს ცნობს, მასზეა დამოკიდებული მსოფლმხედველობრივა-

დაც და მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებებსაც აქედანვე იღებს. ბიბლიიდან მოხმობილი ციტატები მათიანის კონტექსტშიც ეპოქის რელიგიურ-თეოლოგიურ თვალთახედვას ავლენს, მაგრამ, ამასთანავე, შუასაუკუნეობრივი ქართული ჟამთააღმწერლობის პოეტიკის ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანია.

დამონეგებიანი:

ავერინცევი 1977: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: 1977.

ბარამიძე 1988: ბარამიძე რ. ბოლოსიტყვა. ქართული მწერლობა. თბ.: 1988.

გურევიჩი 1972: Гуревич А. Я. Категории Средневековой культуры. М.: 1972.

ენციკლოპედიური ლექსიკონი 1963: Энциклопедический словарь в двух томах. Т. I. М.: 1963.

წმ. იოანე ოქროპირი 1993: წმინდა იოანე ოქროპირი. განმარტება იოანეს სახარებისა. თბ.: 1993.

ქართლის ცხოვრება 1959: ქართლის ცხოვრება. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. II. თბ.: 1959.

ჯავახიშვილი 1977: ჯავახიშვილი ი. თბზულებანი. VIII. თბ.: 1977.

K.R. NURGALI

Kazakhstan, Astana

L.N.Gumilyov ENU

Nomadic World in the Turkic Literature and Culture

Historical romance studies, addressing the issues of the past, has been trying to answer the burning questions of our time. Writers are looking in the past for parallels with our times, the past helps them understand reality. Historical personalities, nomadic world, medieval towns are the major themes that modern writers touch upon in their works. The author of this paper shows the development of the literary image of al-Farabi, the great scholar and philosopher, in the works of Anuar Alimzhanov and Dukenbai Doszhanov.

Key words: nomadic world, literary image, al-Farabi, poetics.

K.R. NURGALI

Kazakhstan, Astana

L.N.Gumilyov ENU

Nomadic world in the Turkic literature and culture

Historical romance studies, addressing the issues of the past, has been trying to answer the burning questions of our time. In the past, writers were looking for parallels with nowadays, the past helps to understand the reality. Modern historical works can be called the epic of our time. Each writer found in history topics close to him, but with all the thematic diversity the main topics were historical figures, the world of nomads and medieval towns.

It is interesting to trace the development of the artistic image of al-Farabi in the works of A. Alimzhanov (“The Return of the Teacher”) and D. Doszhanov (“Farabi”). The poetics of these works is characterized by flashbacks to the past. The action develops in two layers of time. From the compositional point of view A. Alim-

zhanov's novel is built as a ring story – Damascus, escape of the character and return to the town at the end of the novel.

D. Doszhanov's Farabi is a very old man of eighty. His beard is as white as snow. He is also dressed in all white and he travels shaking in a cart with Saif's troops. Chapters that describe Saif's military campaign, alternate with chapters – the protagonist's memories of Otrar. The wanderer's journey full of memories of his experiences is called by A. Alimzhanov as "the journey of reflections about the truths of life". "If the narrative plan of memories covers the whole life of a scientist from childhood to adulthood, the main plot-making narrative plan includes a description of the events that are limited in time and occurred in a short period of time – said B. Tolmachev. – And the artistic realization of this plan in the novel is largely based on traditions of oral oriental novels – dastans about life of mythic heroes of folk legends, acquiring some symbolic, philosophical, universal sense" (Tolmachev 1997: 157).

Philosophical debates about the meaning of life, conversations with different characters about the truth are organically included in the architectonics of the novel. In addition, in the novel there are stories about adventures (a fight with robbers and death of Sanzhar), a love story, stories about other characters (about the slave-Chaldean Hasan, and the main character made him closer to himself; about the scribe-Arab Mahmud, Turk-warrior Sanzhar). All this allows us to speak about the uniqueness of the poetics of the novel, its singularity.

The epigraph to the work of A. Alimzhanov can be Aristotle's saying "The artistic representation of history is more scientific and more true than an accurate historical description. Poetic art goes right into the heart of the matter, while an accurate report provides only a list of details." It seems that the same view is taken by the author of the novel, who just as his main character is attracted by the realm of knowledge. "Historical knowledge, originality of thinking, originality of the stylistic manner of A. Alimzhanov and M. Simashko make it possible to talk about the direction that they created in the historical prose of Kazakhstan which highlights the theme of ancient civilizations, oriental culture and philosophy, disappeared towns, dead cultures" (Ananyeva 2010: 265-266). Analyzing the narrative "The Return of the Teacher", the critic N. Rovensky is more inclined to think that this is a novel. The scene is represented as cities of Central Asia and the Middle East. The novel joins three continents – Asia, Africa and Europe. It is very important that namely here "there appeared ancient civilizations, and widely expressed the most important factor of progress – exchange of information (knowledge, ideas, culture), its selection and accumulation." This was the intellectual climate the great Kipchak Abu Nasr Farabi worked in.

N. Rovensky gives an exact comparison: the novel is permeated with a sense of constant anxiety and danger, fragility and illusory nature of human happiness. Over the abyss and bustle of bloody political passions A. Alimzhanov raises the majestic figure of Farabi. The critic thinks that the path chosen by the author for his images is the only acceptable and productive: "We see a high priest of science who is not separated from life, not an indifferent stranger that looks at the world from a height of cold categories of peripatetic logic. He is deeply rooted in his violent time, he heroically seeks the truth, because he sees the gross injustice of the being which is dear to him. Fate befell him with a whole stock of joys and trials that an intellectual of those times was due to have. He knew grace, but oftener cruelty of masters, he

loved the daughter of the governing caliph and talked to outstanding scientists and poets, he was hiding from persecution in the rocky steppes, in a black low Bedouin tent and threw the words of reconciliation into the thick of the battles of religious fanatics, he produced a book about the Virtuous city and dreamed of justice with the “Brethren of Purity” and Carmathians. He went through many tragic events, witnessed the blinding of his friend, the great poet Rudaki, but never lost the high human dignity and could severely besiege a haughty and sovereign sultan” (Rovensky 1983: 70).

“With respectful tact” the author follows his character. He conveys his finest mental condition, sad memories of the lost forever Kipchak home. This is one of the motifs of the story. The second is the re-establishment of the inner spiritual life of the philosopher and the most important events of his biography: wandering in search of truth, clashes with authorities in the palaces and dungeons, love, meeting with Carmathians, etc. The critic agrees with the writer that the search for truth and justice will always enthrall readers no matter at what period of time they occur. Critics-democrats V.G. Belinsky, N.A. Dobrolyubov, N.G. Chernyshevsky, D.I. Pisarev sought the truth and justice in the best examples of literature. The truth and justice were most highly valued by their follower – critic of the second half of the XX century – N. Rovensky. A. Alimzhanov needed vast knowledge and creative audacity for such searches of events of thousands of years created by him.

The pursuit of truth for the character of A. Alimzhanov is accompanied by deep suffering and spiritual crisis. He tries to answer the most important question for himself, “How to live in this unstable and violent world?” The question is precisely formulated by N. Rovensky, he penetrated into the message of A. Alimzhanov. The writer offers his character a few decisions: to be under the protection of the executioners and voluptuaries of sultan Saif al-Daula and similar people or stay alone as a weak wobbly canoe in the realm of lies, deceit and evil, naively believing that he is free. There is a possibility of a life choice. But neither the first nor the second way is unacceptable for the main character. “Most likely, – wrote N. Rovensky – the great mathematicians “al-Khorezmi and al-Daukhari were right, using the wealth and power of the caliphs for distribution and approval of their wise ideas. They knew that they served not the caliph, but the time and people. The Greeks knowingly invented Prometheus and deified him” (Rovensky 1983: 71). There is no force that could stop the flight of thought.

Therefore Farabi in A. Alimzhanov’s work is “a seeker, suffering, protesting, living, not just a face, but personality, zealot, who proclaimed the triumph of reason and thought in the era when people lived “without any idea of law, of God, as in the prison night without a candle” (Rovensky 1983:72). N.Rovensky devoted to A. Alimzhanov’s creative work more than one article, but it is in this one, with the catchy title “Implementation of audacity” he vividly and concisely, without any extensive commentary and retreats, says the most important thing – about the path of the quest of his character that has occupied a prominent place in the artistic heritage of the Kazakh writer. Novel genre is defined by the critic as intellectual, moreover, in the best sense of the word, “because such things can be said only about a narrative where the character comes to the only correct conclusion that “neither good nor reason are able to protect themselves from evil. There is no abstract reason, abstract good, abstract love. They are supposed to have strong shields and sharp spears... Good and reason must be able to defend themselves!” (Rovensky 1983: 72). N.

Rovensky quotes R. Rolland that “moral law is the same for all of us and for all times” and emphasizes how exactly A. Alimzhanov “joint” values of the past with the present, which is the reason why the novel acquires a topical meaning.

“The story about the wanderings of Abu Nasr Muhammed ibn Muhammad ibn Tarkhan ibn Uzlag al-Farabi al-Turki” (this is the full title of the novel “The Return of the Teacher”) is filled with motifs of loneliness. “I will write about rulers and cities. About sovereigns and people! But this won’t be a fairy tale. This will be the truth! The truth everybody is afraid of and nobody wants to touch upon” – exclaims al-Farabi (Alimzhanov 1998: 19). The great wanderer-traveler, the greatest scientist is shown by the writer as a subtle lyricist. The image of the way-road in the Kazakh literature is in general interpreted, according to B.A. Zhetpisbaeva, in three variations. “First, during the literary embodiment of the biography of a great individual, an extraordinary and unique individual, charismatic, endowed with bright original talent, which has had a strong influence on the formation of the culture and mentality of his people. Usually already in the titles of such works there is a symbolic code which generates associative units (M. Auezov’s “Abai’s Way”, A. Alimzhanov’s “Arrow of Makhambet”, “The Return of the Teacher”, S. Mukanov’s “Flashed Meteor” (Zhetpisbayeva 1999: 169).

Second, “the image of the way-road in the Kazakh prose can be displayed through the prism of the fate of an individual, striving to master vital tops of the one who was the exemplar (the novel-essay “Ascent” by B. Momysuly) ... Third, a multifaceted image of the way appears in translating stories, historical destiny of the people (A. Alimzhanov’s “Ways of People” (Zhetpisbayeva 1999: 170).

The lyric stream is quite strong in the novel. There were no friends left. Among other people al-Farabi feels like a desert. He is totally absorbed in knowledge, writes a treatise on the division of science into categories. He convinces Banu that “knowledge is the supreme bliss of the soul and heart, it will light your way and the way of others in the ocean of life. Only the truth and knowledge remain faithful to a person. But love can betray him. Knowledge can not be taken away, put in chains, be punished and destroyed.” There is a multiple meaning in the author’s comments to the words of the character: “He was speaking quietly, trying to drown out the pain. He rather convinced himself that just taught her.” And Banu understands, feels, knows that he is afraid of himself, of his feelings. A wanderer-Turk could not marry such a noble person of Damascus as the daughter of the vizier, governor, a widow of a great noble. Though in her heart she remained to be a granddaughter of a nomad-Turk.

We can clearly see why the author includes in the text of the story the interior monologue about the first love: “Let her remain a great moment that has illuminated your youth with soft light. Let it forever remain in the heart as an aching pain, wistful longing, joy and warm gentle sadness” (Alimzhanov 1998: 17). The look of the main character was a revelation. And Banu changes. In her eyes we can see “courage and determination, it is full of dignity and rebellion”. The past invades the lives of the characters. It is also poeticized: “The past is the source for memories. And if it is clear, it always gives power for imagination, it helps maintain the beauty of feelings”. The present is full of contradictions. Al-Farabi realizes that the present sultan of Damascus is “not so much cunning and sly, as he is cowardly, cruel and suspicious. He sees in everyone a rebel and a villain”. There is no ruler in the world that would correspond to the notions of the scientist.

An important role in the story is played by the Afterword to the novel in which the author reflects on the continuing interest in the past. “Why did the decoding of alphabetic characters on a fragment of Rosetta stone so much amaze and astound the most outstanding thinkers of the XIX and XX centuries, and became the key to reveal the greatest mysteries of the world civilization? Perhaps, in this case, yes, this, at first glance, paradoxical phenomenon is concluded that great force which makes us again and again look back into the past and search for the origins of today’s triumphs and woes, the origins of progress and vice ...” (Alimzhanov 1998: 186).

Up to the 60-ies of the XX century little was known about al-Farabi, thinker and mathematician, astronomer and historian, philosopher and physician, musician. A. Alimzhanov is himself looking for the answer to the question of why this attractive personality of al-Farabi attracts our contemporaries so much: “Perhaps it happened because in the history of peoples and nations there are such moments of great insight, when, having gone through the dark years and centuries of triumphs and victories, having known the might of fraternal unity with other peoples, having felt the light of knowledge and having become equal in the most perfect society of the century, people want to look at the past from some new heights for sake of further strengthening of their friendship with brothers and to put on the common altar of culture the best things ever created in his own history” (Alimzhanov 1998: 189).

Al-Farabi, the character of E. Doszhanov’s “Farabi” openly proclaims his purpose – “to understand the mystery of the world. And then use this secret in the interest of the people” (Doszhanov 1985: 260). Piercing are the great old man’s reflections on the Homeland. They are described on the background of the autumn landscape, “Gray clouds, swirling, were floating close to the ground, in the gaps between them one could the sky. They, these clouds, oppressed and crushed with their weight. There was a damp wind blowing. From far away there came a dull, depressing howling of a wolf. “Autumn has receded – thought the old man. – Yes, autumn again. Which one in my life? The last memory of the Muslim world – the kingdom of Syria, the only one in the desert, full of hot sun and sand-devils... And here is autumn too. The sovereign is also sad, no wonder – it was his first time defeat by the enemy, that is why he is do depressed, and he is traveling praying to all the spirits ...” (Doszhanov 1985: 260).

Homeland never left the heart of the old man. He had seen many long and short roads, “he has had sorrow and happiness and now these numerous years are a heavy stone on his chest. The closer were the arms of the cold earth, the hotter became his memories of the homeland. He missed it day and night, to see just a glimpse of it from a distance was beyond his wildest dreams...” (Doszhanov 1985: 7). The same great is yearning for the homeland of sultan Baybars, the ruler of Egypt, who reached the pinnacle of power, the protagonist of the story “Emshan” by M. Simashko. He struggled with fame, placing above all else his homeland. Just like D. Doszhanov’s characters, many of the characters are on their way. Doszhanov shows how the bold, independent character of the protagonist was developing. Not everyone likes his youthful enthusiasm and energy. Abunasir recalls returning to his homelands after leaving medrese in Baghdad. The author accurately indicates his age, “thirteen years two times – that is two cycles according to the Kipchak chronology is the period of life Abunasir had to live on earth”. His dreams of the future meet a wall of misunderstanding, dismal are the pictured of the life of the people.

The inner monologue of the character conveys anxiety, worry as passion for the military campaigns still dominates over all the others: “Kipchaks live rather sparingly. As if tiger skins are rare around Karatau and there is lack of silks that are obligingly presented by traders in squeaky boots. Sparingly is the palace furnished. Great is the love for military campaign here, more than jewelry. Their souls are as hard as steel”.

Abunasir is determined and persistent. Throughout the novel, the author shows spiritual growth of the main character, his complex relationship with the surrounding outside world which is not friendly. Korkyt and Yasa show an enviable interest in knowledge. Abunasir is worried about their future. They help the teacher discover and collect old books, they carefully questioned old masters about the secrets of skills hoping to hand them over to his successors. Let’s build a white marble palace and turn the water of Inzhu on a wide bed, and we shall have a closer look at the stars, we try and use for ourselves potentials of the nature ...”

The character of A.Alimzhanov’s and D. Doszhanov’s works is lonely, the enlightenment ideals are not yet available to the masses. The governors and ministers of religion reject them immediately. The sovereign of Otrar does not hide his intentions: “Kipchak is not allowed to travel and hold a book. He needs only a balky horse and a sharp sword! He needs honor! A volitional hand holding the reins of power ... If only you loosen them – there are a lot of enemies who will instantly knock you off the saddle”. The richest creative legacy of the great thinker al-Farabi, the first medieval philosopher of the Middle East, who has developed a system of philosophical views, covering all aspects of human existence, promotes in the modern world the solution of the most relevant problem – achievement of mutual understanding, reconciliation, spiritual and moral stability and security. Spiritual reflection of the great personalities of the past illuminates the path to our future.

REFERENCES:

Alimzhanov 1998: Алимжанов А. *Возвращение Учителя*. Алматы: 1998. 231с. (Alimzhanov A. *The Returning of the Teacher*. Almaty, 1998. 231 p.)

Ananyeva 2010: Ананьева С. *Русская проза Казахстана. Последняя четверть XX – первое десятилетие XXI века*. Алматы: ИД «Жибек жолы», 2010, с.265-266. (Ananyeva S. *Russian prose of Kazakhstan. The last quarter of the XX – the first decade of the XXI century*. Almaty: Silk Way Press, 2010, p. 265-266)

Doszhanov 1985: Досжанов Д. *Серебряный караван*. Москва: 1985, 189с. (Doszhanov D. *Silver caravan*. Moscow, 1985, 189 p.)

Zhetpisbayeva 1999: Жетписбаева Б.А. *Символ в движении литературы*. Алматы: ҒЫЛЫМ, 1999, 288 с. (Zhetpisbayeva B. *Symbol in the movement of literature*. Almaty: Gylym Press, 1999, 288 p.)

Rovensky 1983: Ровенский Н. *Осуществленная дерзость // Ровенский Н. Портреты: Обзоры, рецензии, литературные портреты*. Алма-Ата: Жазушы, 1983. С.67-73. (Rovensky N. *Realized audacity // Rovensky N. Portraits: Surveys, reviews, literary portraits*. Alma-Ata: Zhazushy Press, 1983. P.67-73)

Tolmachev 1997: Толмачев Б.Я. *Человек и история (О современном историческом романе)*. Алматы, 1997, 233 с. (Tolmachev B. *Man and History (About the modern historical novel)*. Almaty: 1997, 233 p.)

NURILA SHAIMERDINOVA

Kazakhstan, Astana

LN Gumilev Eurasian National University (ENU)

Runic Literary Language of the Orkhon Monuments

The language of Orkhon monuments of early Middle Age is characterized as a standard runic lingua franca. Since runic alphabet of ancient Turks had appeared, spoken lingua franca took a shape of well-composed literary norm, which was used in Old Turkic State. There are often used in monuments, inherent in literary language, oratorical formulas, appeals, rhetorical questions. The texts of monuments are full of the emotional and aesthetic structures in the form of artistic trope of metaphors, comparisons, which reveal emotional character of thinking of the ancient Turks and demonstrate the richness, colorful, high artistry of the Old Turkic language.

Key words: standard lingua, runic, monuments, Orkhon.

Н.Г. ШАЙМЕРДИНОВА

Казахстан, Астана

Евразийский национальный университет им.Л.Гумилева

Рунический литературный язык Орхонских памятников средневековья

Древнетюркские племена Степного пояса Евразии на протяжении многих тысячелетий не только прошли громадный, насыщенный историческими событиями путь, создали значительные культурные ценности, но и оказали большое влияние на историю соседних регионов и всего Евразийского пространства. В конечном счете, последнее и определило тот повышенный интерес, который исследователи проявляют к истории и культуре тюрков на протяжении ряда столетий.

Кратко отметим известные географические и климатические особенности обозначенного пояса. Границами Степного пояса выступали на западе побережье Черного моря, на востоке Желтого моря. Его общая протяженность близка к восьми тысячам километров, а общий территориальный охват достигает восьми миллионов квадратных километров. Основными базовыми чертами служат, прежде всего, ландшафтно-экологические признаки: отсутствие или подчиненная доля лесного покрова при полном господстве покрова травянистого, континентальный или резко континентальный аридный климат с жарким летом и морозною зимой, пролегание по умеренным широтам материка.

В историческом аспекте Степной пояс Евразии характеризуется богатством неповторимой духовной и материальной культуры, создателями которой были многочисленные древние племена, народности и государства, в т.ч. и древнетюркские, истоки которых восходят к древним скифам, сакам, гуннам. Новейшие достижения современных гуманитарных наук позволяют оценивать древнетюркскую культуру как пласт древнетюркской цивилизации, оставивший свой след в истории развития человечества.

древнетюркский язык, который основан был на рунической графике, переводились манихейские, буддийские тексты, что также способствовало пространственно-временному распространению рунической письменности. Таким образом, религиозные, социально-исторические, культурные аспекты стали причины высокой образованности, грамотности не только отдельных знатных лиц, но и широкого круга людей на территории, заселенной тюркскими народами. Примером тому служит краткая наскальная надпись, которая была обнаружена в 1985 году археологом А.Е. Рогожинским в Восточном Казахстане, в урочище Койтубек, в юго-восточных отрогах Курчумского хребта. И.Л.Кызласов прочитал рунический текст, определил палеографическую принадлежность и историко-культурное значение надписи. Текст надписи подтверждает широкое распространение во времени и пространстве рунической грамотности, и он сводится к следующему: $\text{OГ } \text{Ч} \text{D} \text{J} \text{€} \text{Y} \text{Y} \text{IN}$, us(i)kl(i)g {ä} (a)jurtim, «Я велел изъясняться письменно» (Кызласов 2011: 65).

По стилю словаря данная надпись относится к высокохудожественному литературному языку: «велел», «изъясняться», «письменно». Императив (повеление, приказ), содержащий в слове «велел», означает приказ человека, наделенного властью; слово «изъясняться» предполагает – рассказать, точнее, описать какое-то происшедшее событие. Наречие «письменно» означает: субъект действия хорошо осведомлен об образованности и грамотности адресата, так как просит оповещать его в письменной форме. Все содержание предложения содержит важную информацию о достаточной грамотности населения, потому что такие надписи были не единичны и нашли широкое распространение в Евразийском ареале. Известный ученый-тюрколог Сергей Григорьевич Кляшторный подтверждает сказанное выше. Он пишет: «...руническая письменность была распространена и активно использовалась во всей зоне обитания древнетюркских племен. А отсутствие профессионализма в исполнении мелких наскальных надписей указывает на значительное число людей, владевших письмом и использовавших его в обыденной жизни. В сравнении с раннесредневековой Европой можно считать Тюркский каганат страной сплошной грамотности» (Кляшторный 2011: 19).

В древнетюркском государстве были не только грамотные люди, но и летописцы, писатели-авторы памятников. На одном из найденных впервые Д.Г. Мессершмидтом рунических енисейских памятников, на спине каменного изваяния указан автор текста, его имя, его племя, а главная информация о том, что он летописец:

Я – ичрек Кара-хана...

Я – от (племени) ябаку...

Я – тюркгеш. Я – летописец. Год обезьяны (Кормушин 1997: 127).

В конце Орхонского памятника Кули-чор есть информация об авторе текста: *«Пришел тегин. Пришел Йиген-чор, сын тардуша Кули-чор. Столько народа пришло на погребение. Бентир-бегим. Подготовил свой символ и оказал последние почести, совершил молитву. Такую надпись сделал я. Я сделал надпись на памятнике Кули-чор»* (Жолдасбеков ... 2006: 345).

В двух Кошо-Цайдамских памятниках имя автора также указано непосредственно в текстах:

1) *«Весь письменный текст написал я, Йоллык-тегин, наставник Кюльтегина. Двадцать дней на этом камне, на этом сооружении осмысленно вырезал я, Йоллык-тегин»*, памятник Кюльтегин,

2) *«Надпись Бильге-кагану, я, Йоллык-тегин, написал... я, племянник тюркского Бильге-кагана, Йоллык-тегин, проведя (за работой) месяц и четыре дня, покрыл надписями и украсил»*, памятник Бильге-каган» (Жолдасбеков... 2006: 265).

С.Г.Кляшторный Йоллык-тегина впервые в тюркологической науке называет каганского рода и его герольд, Йоллык-тегин был, как он сам заявляет, автором многих надписей, пожалуй, первым известным нам по имени писателем, писавшим на тюркском языке. Это он своей рукой нанес на камень (процарапал или написал тушью) текст надписей, высеченный затем китайскими резчиками. Ему принадлежали также не сохранившиеся надписи на стенах заупокойных храмов. Несомненно, что памятник как литературное произведение и образец древнетюркской письменности был написан им» (Кляшторный 2011: 20).

По форме существования языка письменные рунические памятники следует отнести к литературной форме, несмотря на то, что некоторые тюркологи характеризуют древнетюркский язык как некий диалект либо огузский, либо уйгурский, либо турфанский. В.В.Радлов отмечал, что древнетюркский язык состоит из трех диалектов: наречия северных тюрков-сиров, говор южных тюрков-уйгуров и смешанный северо-южный диалект (цитируется по Жолдасбеков... 2006: 15).

Принимая во внимание подобные высказывания, следует отметить, что язык рунических памятников довольно сложно отнести к говору или к какому-либо диалекту, либо к народному языку, ибо все факты говорят о том, что рунические тексты написаны грамотным письменным слогом.

В современной тюркологии язык древнетюркских памятников определяется как «общий письменный литературный язык древнетюркского общества», «рунический литературный язык», «стандартный язык официального повествования», «тюркское руническое койне», «эпитафийные надписи на камнях» (А.Н. Бернштам, Л. Р. Кызласов, С.Е. Малов, И.В. Кормушин, Э.Р. Тенишев, Л.И. Кызласов).

О признаках литературности языка рунических памятников пишет Эдхям Рахимович Тенишев: *«...есть основания полагать, что тюркоязычными племенами задолго до употребления рунического письма был выработан свой вариант обобщенной речи, стоящий над диалектами, которым могли пользоваться в устно-поэтической практике, во время публичных выступлений и обрядовых действий»* (Тенишев 2006: 178). С появлением у тюрков рунического письма устное койне оформилось в стройную литературную норму, получившую общественное признание и распространение в древнетюркском государстве. Как пишет Э. Тенишев, в VII-VIII языком рунических надписей как единым литературным стандартом пользовались различные тюркские племена или союзы племен – огузы, уйгуры, кипчаки и др. Каждое племя имело, разумеется, свой народно-разговорный язык для повседневного общения: у огузов и кипчаков это были j-языки (ajag, goj-), у уйгуров d-язык (adag, god), у киргизов – z-язык (azag, goz) (Тенишев 2006: 179).

Литературную стандартность языка енисейских, орхонских, турфанских и других рунических памятников доказывают несколько факторов, к числу которых относятся стилистическое своеобразие, использование высокой

лексики, высокая пафосность и тональность текстов, особенно ярко проявившихся в переводах И.В.Кормушина, С.Е.Малова, А.С.Аманжолова. В текстах памятниках часто используются присущие литературному языку:

- ораторские формулы:

«...Став каганом, я поднял неимущий, бедный мой народ. Бедный народ сделал богатым, малочисленный народ сделал многочисленным. Разве есть неправда в этой моей речи?» (Жолдасбеков ... 2006: 264).

«Я, тюрк Бильге-каган, нынче сел на престол»; «О! ВЫ, тюркские, огузские беки и народ, слушайте! Если Тенгри сверху не давило тебя, и земля внизу не разверзлась под тобой, тюркский народ, кто погубил твое государство, твою власть! Объединяйтесь!» (Жолдасбеков ... 2006: 268).

- обращения: *«О, тюркские беки и народ, слушайте меня! Как, объединив тюркский народ, создал государство, здесь высек. Как заблуждаясь, вы распадаетесь, тоже вырезал на этом камне...»* (Жолдасбеков... 2006: 265).

- риторические вопросы: *«Был народ, у которого было государство. Где государство это теперь? Был народ, у которого был собственный каган. Где мой каган? Какому кагану отдаю я (мои) труды и силы?»* ИЛИ: *«Откуда пришли вооруженные люди и рассеяли тебя?»* *«Откуда пришли копьеносцы и увлекли тебя?»* (Жолдасбеков ... 2006: 186).

Язык орхонских надписей отличается особой стилизацией, которую обобщенно можно представить как :

- повторяемость слов и выражений в особой рифмованной тональности (*«имевших колени заставил преклонить колени, имевших головы заставил склонить головы», «вперед – на восток, назад – запад; справа, в стране полуденной, слева, в стране полуночной», «истинно мудрые люди, истинно мужественные люди не поддавались обману»*). Частотность рифмо-поэтической тональности текстов позволяет некоторым исследователям толковать их как поэзию древних тюрков, о чем писали в свое время И.В.Стеблева, М.Жолдасбеков.

- Тексты памятников насыщены эмоционально-эстетическими структурами в виде художественных троп метафор, гипербол, сравнений, эпитетов, которые, с одной стороны, раскрывают эмоционально-образный характер мышления древних тюрков, с другой – демонстрируют богатство, красочность, высокую художественность древнетюркского языка: *«Войско тюркского кагана в Болчу пришло, как огонь и буря». «Кровь твоя бежала (лилась) рекой, твои кости лежали как горы». «На другой день они пришли, пламеня, как пожар», «...Я проливал свою красную кровь, стекал (лился) мой чёрный пот»* (Орхонские тексты).

Эмоциональным построением текста, художественными тропами насыщены енисейские и другие рунические тексты: *«Золотой колчан, мой – я разлучился с тобой». «Печаль из печалей – вы отделились [от нас], о горе». «ВЫ, Тириг-бек [были] словно клыкастый вепрь». «Жаль, моя земля, моя священная земля, - о жаль! Жаль, мое государство, мой хан, солнце и луна, о жаль! Моя... земля»* (Енисейские тексты).

«Моя маленькая жена осталась вдовой, мой сын полненький малыш». «У родственников расстройство желудка от глубоких переживаний, как у лошадей и волов». «Развей мою печаль». «Кара-Чур – меткий стрелок (по прозвищу) Кол-Кар – Ямаз (букв. «Рука - НЕ- Промахнется»» (Таласские тексты).

Наконец, литературная нормированность орхонских текстов наиболее ярко проявляется в переводах С.Е. Малова и А.С. Аманжолова. Переводы С.Е. Малова считаются литературно-хрестоматийными, характеризуются как образцы высокого литературного стиля, стандартного рунического койне. Так, малая надпись текста Кюль-тегина начинается с высокой литературной лексики: «*Небоподобный, небо-рождённый (собств. «на небе» или «из неба возникший») тюркский каган, я нынче сел (на царство). Речь мою полностью выслушайте (вы), идущие за мной мои младшие родичи и молодёжь (вы), союзные мои племена и народы; (вы, стоящие) справа начальники шад и апа, (вы, стоящие) слева начальники: тарханы и приказные, (вы) тридцать...»* (Малов 1951: 34).

Для обоснования вышеизложенного тезиса можно сравнить перевод этой строфы, осуществленный П.М. Мелиоранским: «*(Принявь титуль:) «Небоподобный, Неборождённый (собств. «на Небе» или «изъ Неба возникшій») Турецкій Мудрый Каганъ», я ныне селъ (на царство). Речь мою до конца выслушайте (вы), идущіе за мною мои мдлашіе родичи и огланы, (вы), мои приверженные челядинцы (или: соплеменники?) и мой народъ; (вы, стоящие) справа шадапытъ-беги, (вы, стоящие) слева таркатъ-буюрукъ-беги, (вы) тридцать...»* (Мелиоранский 1899: 43).

В результате этого сравнения выявляются различия (Шаймердинова 2007: 192):

- орфографические – предложение П.М. Мелиоранского следует орфографии XIX века, С.Е. Малов использует современную орфографию и правописание, поэтому тюркский каган не является именем собственным;

- лексические - перевод П.М. Мелиоранского насыщен архаичной лексикой *огланы, (вы), мои приверженные челядинцы, «соплеменники»*, которые затрудняют восприятие текстов; С.Е. Малов вместо этих архаизмов употребляет общеизвестную лексику *молодёжь, союзные мои племена и народы;*

- семантические - ср.: *Речь мою до конца выслушайте* (П. Мелиоранский) и *Речь мою полностью выслушайте* (С. Малов);

- стилистические - *ныне – нынче.*

В обозначении тюркской социальной действительности, титулов тюркской знати П.М. Мелиоранский максимально следует подлиннику, сохраняя слова типа *шад-апыт баглар, таркат буйурук баглар*, которые по смыслу не понятны русскому читателю.

С.Е. Малов эти названия приближает к восприятию русского читателя, используя для них слова *начальники, приказные, «военачальники», «княжна»*, т.е. слова характерные для русской картины мира. В своих переводах С.Е. Малов стремится сохранить стиль нормированного литературного языка, передать через перевод картину мира древних тюрков как образное представление о мире, возникающее в сознании человека на основе кодирования предметов окружающей действительности.

В переводах С.Е. Малова древнетюркская руника представлена как высокохудожественное литературное произведение. Язык древнетюркской руники максимально приближён для восприятия и понимания современного читателя, что обусловлено глубиной вхождения в мир древних тюрков, в древнюю цивилизацию самого С.Е. Малова, манифестацией его языкового сознания и языковой личности.

ЛИТЕРАТУРА:

Жолдасбеков... 2006: Жолдасбеков М., Сарткожаулы К. *Атлас Орхонских памятников* (перевод на русский язык М.Жолдасбекова, Н.Г. Шаймердиновой, К. Сарткожаулы). Астана: Күлтегін, 2006.

Кляшторный 2011: Кляшторный С.Г. *Древнетюркские рунические памятники и их авторы // Тюркский мир: история и современность. Сборник статей Международного тюркологического симпозиума*. Астана, ЕНУ, 2011.

Кормушин 1997: Кормушин И.В. *Тюркские енисейские эпитафии. Тексты и исследования*. М.: Наука, 1997.

Кызласов 2011: Кызласов И.Л. *Как называли руническое письмо сами тюркские народы// Российская Тюркология*. № 2(5). 2011.

Тенишев 2006: Тенишев Э.Р. *Избранные труды / Э.Р.Тенишев. Книга первая*. Уфа: Гилем, 2006.

Малов 1951: Малов С.Е. *Памятники древнетюркской письменности*. М-Л.: Изд- во АН СССР, 1951.

Мелиоранский 1899: Мелиоранский П.М. *Памятник в честь Кюль-тегина*. СПб.: ЗВОРАО, 1899.

Шаймердинова 2007: Шаймердинова Н.Г. *Когнитивная семантика древнетюркских орхонских текстов*. Астана: Арман-ПВ, 2007.

შუა საუკუნეების ლიტერატურა და თანამედროვე ლიტერატურული პროცესი

Medieval Literature and Modern Literary Processes

A.V. BAKUNTSEV

Russia, Moscow

Solzhenitsyn House of Russian Abroad

Interpretation of Medieval Literary Tradition in I.A. Bunin's work

The article gives information about the ways of interpretation of medieval literary tradition in I.A. Bunin's fiction and publicistic works. In author's opinion this tradition reflects itself in the following way: Bunin appeals to plots, themes and genres of medieval literature (mainly Old Russian); hi gives direct and indirect quotations from Russian chronicles and epic, itinerary, Lives of the Saints, homilies, the Bible; he uses methods of medieval Russian literature in his own works. Literary tradition of the Middle Ages was the fundamental principle of the World and native culture for Bunin, as he considered himself its part and inheritor.

Key words: I.A. Bunin, medieval literary tradition, Old Russian literature.

А.В. БАКУНЦЕВ

Россия, Москва

Дом русского зарубежья имени А. Солженицына

Преломление средневековой литературной традиции в творчестве И.А. Бунина

Цель данной статьи – не решение, а только постановка научной проблемы, которой в отечественной и зарубежной науке до сих пор не уделялось должного внимания. Именно поэтому статья носит обобщенный, обзорный, а местами и описательный характер.

Обращение к эпохе Средневековья, к ее культурным кодам, литературным жанрам стало одной из примет культуры (и особенно литературы) Серебряного века. В лирике, прозе, драматургии рубежа XIX–XX вв. встречаются темы, мотивы, целые сюжеты, в той или иной степени носящие характер средневековых реминисценций. Это, несомненно, свидетельствовало о новом витке романтического сознания в русской литературе. Средневековью – европейскому, русскому, восточному – отдали дань в своем творчестве А.А. Блок, В.Я. Брюсов, Н.С. Гумилев, О.Э. Мандельштам, И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев и др. Не остался в стороне от этого «веяния эпохи» и И.А. Бунин.

Сам себя писатель считал подверженным, подобно Т. Готье, «готической болезни» (Бабореко 1960: 241). Но это лишь одна сторона бунинского творческого самосознания. Не меньше, чем европейское, Бунина волновало родное, русское, и восточное Средневековье с его богатыми и разнообразными литературными, художественными, архитектурными традициями и канонами.

Особенно показательна в этом смысле бунинская поэзия. Она поражает обилием произведений, в которых явным образом сказалась средневековая литературная традиция. Это проявляется главным образом в двух планах: во-первых, в выборе тем и сюжетов; во-вторых, в обращении к более или менее типичным средневековым жанрам.

У Бунина есть целый ряд стихотворений, сюжеты которых – или даже хотя бы отдельные мотивы – заимствованы из русских былин («На распутье», «Святогор», «Святогор и Илья»), летописей («Ковыль», «Любил он ночи темные в шатре...», «После битвы», «В орде», «Край без истории. Все лес да лес, болота...», «Канун», «Сон епископа Игнатия Ростовского»), житийной («Святой Прокопий») и апокрифической («Бегство в Египет») литературы, из Священного Писания («Из книги пророка Исаии»). В основном эти стихотворения представляют собой авторские вариации героических и священных сюжетов и тем. Часть подобных произведений могут показаться стилизациями под соответствующие литературные памятники. Однако это обманчивое впечатление. О чем бы ни писал Бунин, он неизменно художественно самостоятелен. Он остается таковым и тогда, когда рисует юную мать Тамерлана близ монгольской кибитки в степи («В орде») или умирающего на кургане витязя («После битвы»); и тогда, когда он «перепевает» на свой лад хрестоматийные сюжеты о Святогоре и Илье Муромце или о бегстве Девы Марии в Египет; и даже тогда, когда сам пишет по-старославянски, как бы примеряя на себя образ средневекового агиографа – как в стихотворении «Святой Прокопий», которое, по-видимому, следует рассматривать как своеобразный бунинский историко-лингвостилистический эксперимент.

Вместе с тем среди поэтических произведений Бунина есть и такие, которые не только в той или иной форме воспроизводят средневековые сюжеты, но и сами принадлежат к средневековым (по их происхождению) жанрам. В данном случае мы имеем в виду бунинские баллады и сонеты.

Сонет как жанр занимает особое и весьма значительное место в поэтическом наследии Бунина, который говорил, что он вернул русской словесности эту литературную форму. В самом деле, Бунин является автором целого ряда великолепных сонетов, удивительных по ясности художественной идеи и чеканной точности стиля. Однако бунинский сонет не несет в себе никаких явных архаических признаков. По форме он классически строг, по содержанию – вполне современен или вневременен.

Другое дело бунинская баллада. Баллад у Бунина сравнительно немного. Самыми заметными среди них, безусловно, являются стихотворения «О Петре-разбойнике», «Мушкет», «Молодой король», «На пути из Назарета». И это опять-таки не столько стилизации, сколько свидетельства бунинской способности к перевоплощению в образы не только персонажей этих баллад, но и их условных – опять же созданных воображением поэта – авторов.

Вообще в применении к Бунину и его исключительной способности воссоздавать давно ушедшие эпохи и легендарные сюжеты правильнее говорить не о стилизованности или стилизаторстве, а об *артистизме*. Артистизм бунинской природы сказывался не только в «бытовом» лицедействе, о котором имеется множество свидетельств современников писателя и которое выражалось во всевозможных устных импровизациях, пародиях и т.п. Артистизм являлся

неотъемлемой частью и литературного творчества Бунина. Об этом говорят, по существу, все его произведения, но в особенности те из них, что несут на себе отпечаток «тоски (и не только тоски!) всех стран и всех времен».

Недаром Бунин полагал, что именно художники и поэты в наибольшей степени обладают *«способностью особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и прочих, – то есть, как принято говорить, способностью перевоплощения и, кроме того, особенно образной (чувственной) Памятью. А для того, чтобы быть одним из таких людей, надо быть особью, прошедшей в цепи своих предков очень долгий путь существования и вдруг явившей в себе особенно полный образ своего пращура со всей свежестью его ощущений, со всей образностью его мышления и с его огромной подсознательностью, а вместе с тем особью, безмерно обогащенной за свой долгий путь и уже с огромной сознательностью»* (Бунин 1996: 404–405).

Очевидно, что именно подобная одаренность и является залогом той высшей художественной правды, которая отличает истинно художественные произведения. По Бунину, художник в процессе творчества не столько воображает, сколько *вспоминает* то, что ему некогда, в прошлой жизни, уже было известно. Так в бунинском представлении о природе творчества соединились сократовское учение о «припоминании» как основном способе познания и буддистско-индуистское учение о реинкарнации.

Между тем в прозе и публицистике Бунина средневековая (главным образом древнерусская) литературная традиция проявляет себя не менее сильно, чем в поэзии. И ее проявления также носят двойной характер. В бунинских произведениях, написанных прозой, художественных и публицистических, так же как и в стихах, немало всевозможных явных и скрытых цитат из летописей, былин, житий, апокрифов. В то же время целый ряд творчески самостоятельных произведений писателя создан как бы «с оглядкой» на памятники древнерусской письменности, «по образцу» их, с использованием их приемов.

Едва ли не самая ранняя из бунинских прозаических отсылок к древнерусской литературе содержится в повести «Деревня». Один из главных ее персонажей – Кузьма Красов негодует и недоумевает, говоря о «дикости» и жестокости русского народа: *«Да-а, хороши, нечего сказать! Доброта неопи- санная! Историю считаешь – волосы дыбом станут: брат на брата, сват на свата, сын на отца, вероломство да убийство, убийство да вероломство... Былины – тоже одно удовольствие: “распорол ему груди белые”, “выпускал черева на землю”... Илья, так тот своей собственной родной дочери “ступил на леву ногу и подернул за праву ногу”...»* (Бунин 1994: 49). Знаменательно, что эта реплика, столь негативная по отношению к некоторым чертам русского национального характера, зафиксированным в летописях и былинах, почти слово в слово будет не раз повторена Буниным устно и печатно во время «великой русской революции» и затем в первые годы эмиграции.

Разнообразными летописными, былинными, агиографическими реминисценциями наполнены и другие прозаические произведения Бунина. Например, «Жизнь Арсеньева» начинается строками, которые, как установил петербургский исследователь А.В. Блюм, представляют собой слегка видоизмененную

цитату из старообрядческих «Поморских ответов» (Блюм 2001: 681–682). В романе цитируются также строки из «Жития протопопа Аввакума». Не раз Алексей Арсеньев – этот лирический alter ego Бунина, – выражая свои впечатления от настоящего, от разных его проявлений, пользуется летописными, былинными образами. Так, героя поражают слова отца о том, что *«вороны живут по несколько сот лет и что, может быть, этот ворон [замеченный по дороге через Становую в город. – А.Б.] жил еще при татарах»* (Бунин 1996: 70). Вспоминая крещенские морозы в этом городе в бытность свою гимназистом, Арсеньев говорит, что они наводили *«мысль на глубокую древнюю Русь, на те стужи, от которых земля “на сажень трескалась”...»* (Бунин 1996: 89–90). Путешествуя по Днепру, он вспоминает легендарного Святополка Окаянного, а, говоря о некоторых орловских, тамбовских крестьянах рубежа XIX–XX вв., отмечает их поразительное внешнее, физическое сходство с древнерусскими удельными князьями и т.п. Не раз выражает Арсеньев и свое восхищение русскими летописями, «Словом о полку Игореве». Он постоянно существует как бы и в прошлом, и в настоящем одновременно, и прошлое для него является так же живым и понятным, как и настоящее. Недаром, вспоминая Украину своей юности, он говорит: *«В современности это был великий и богатый край, красота его нив и степей, хуторов и сел, Днепра и Киева, народа сильного и нежного, в каждой мелочи быта своего красивого и опрятного, – наследника славянства подлинного, дунайского, карпатского. А там, в древности, была колыбель его, были Святополки и Игори, печенеги и половцы, – меня даже одни эти слова очаровывали, – потом века казацких битв с турками и ляхами, Пороги и Хортица, плавни и гирла херсонские... “Слово о полку Игореве” сводило меня с ума...»* (Бунин 1996: 185). Все это давало герою бунинского романа и «чувство родины, ее темной древности», и непосредственно связанный с этим чувством импульс к собственному литературному творчеству.

Другой бунинский Алексей – Алексей Алексеич, главный герой одноименного трагикомического рассказа – всеобщий любимец, бонвиван и дамский угодник, – в обществе любит блеснуть знанием древних русских текстов – по преимуществу малоизвестных (правда, в точности неизвестно: то, что он говорит, цитаты в собственном смысле слова или всего лишь стилизованные импровизации): *«... Уподобимся, государыня моя, стрекочущу кузнецу, в зленем злаке суцу. В меру и во благовремении питие вредить не может. Лишь бы не упиваться до отвратности, – сказал он, не думая ни единой секунды о том, что говорит. – Лишь бы не сравняться с пьяницей богомерзким. Ибо что есть пьяница, по учению мужей мудрых? Оный пьяница аки болван, аки мертвец валяется, многожды бо осквернився, мокр и нальвяся, яко мех, до горла, не могый главы своей возвести, смрадом отрыгая от многого локания.*

– Не говорите гадостей, я есть не могу, – сказала княгиня.

– Как, это поучения-то святых отцов гадость? – сказал Алексей Алексеич. – А еще в Лавру, княгиня, каждый Божий день ездите!» (Бунин 1999: 428).

Героиня рассказа «Чистый понедельник» тоже любит цитировать древнерусские тексты (но в данном случае сомнений в их аутентичности нет), испытывает почти мистический восторг, наблюдая старообрядческий обряд погребения, и этой тягой к старине, к русской древности вызывает недоумение

у своего возлюбленного – человека по-тогдашнему вполне современного и «положительного»: «...Вот вчера утром я была на Рогожском кладбище...

Я удивился еще больше:

– На кладбище? Зачем? Это знаменитое раскольничье?

– Да, раскольничье. Допетровская Русь! Хоронили архиепископа. И вот представьте себе: гроб – дубовая колода, как в древности, золотая парча будто ковкая, лик усопшего закрыт белым воздухом, шитым крупной черной вязью – красота и ужас. А у гроба диаконы с рипидами и трикириями...

– Откуда вы это знаете? Рипиды, трикирии!

– Это вы меня не знаете.

– Не знал, что вы так религиозны.

– Это не религиозность. Я не знаю что... Но я, например, часто хожу по утрам или по вечерам, когда вы не таскаете меня по ресторанам, в кремлевские соборы, а вы даже и не подозреваете этого... Так вот: диаконы – да какие! Пересвет и Ослябя! И на двух клиросах два хора, тоже все Пересветы: высокие, могучие, в длинных черных кафтанах, поют, перекликаясь, – то один хор, то другой, – и все в унисон и не по нотам, а по “крюкам”. А могила была внутри выложена блестящими еловыми ветвями, а на дворе мороз, солнце, слепит снег... Да нет, вы этого не понимаете!» (Бунин 1999: 404).

Нет сомнений в том, что герои процитированных бунинских произведений, подчеркивая свою кровную связь с русской древностью, с прошлым русского народа, выражали едва ли не главное жизненное кредо своего творца, которое, по-видимому, сформировалось во многом под влиянием событий «великой русской революции» и спровоцированной ею Гражданской войны. До крушения российской государственности и связанного с этим кризиса традиционных культурных и нравственных ценностей Бунин, скорее всего, не признавал себя в такой степени *национальным* писателем, не чувствовал так своей кровной и духовной связи с создателями отечественной культуры. Отныне, подобно многим другим представителям российской интеллигенции, не склонившим головы перед советской властью, именно в прошлом России, в ее «темной древности», в ее литературном и духовном наследии он находит нравственную опору и ответы на вопросы «окаянной» современности, черпает силы для творчества. Древнерусская литература с ее летописями, житиями, отческими поучениями осознанно воспринимается ими как единственно подлинная первооснова русской культуры. При этом совсем неслучайно, что и у Бунина, и у ряда его единомышленников из числа сначала просто «белых», а затем и «белоэмигрантских» писателей, публицистов большевистский режим ассоциировался с татаро-монгольским игмом, с Ордой.

Знаменательна в этом смысле дневниковая запись, сделанная женой писателя, В.Н. Муромцевой-Буниной, 5 (18) марта 1919 г.: «Сейчас я долго сидела с Яном. <...> Он все говорил, что была русская история, было русское государство, а теперь его нет. Костомаровы, Ключевские, Карамзины писали историю, а теперь нет и истории никакой. <...> “Мои предки Казань брали, русское государство создали, а теперь на моих глазах его разрушают – и кто же? Свердловы? Во мне отрыгнулась кровь моих предков, и я чувствую, что я не должен был быть писателем, а должен принимать участие в правительстве”».

Он сидел в своем желтом халате и шапочке, воротник сильно отставал, и я вдруг увидела, что он похож на боярина» (Устами Буниных 2004: 179–180).

В этих строках – как бы ключ к пониманию и личности «пореволюционного» Бунина, и той части его творческого наследия, в которой особенно отчетливо проявилась древнерусская литературная традиция. Писатель признавал себя наследником своих предков – создателей русского государства, чувствовал свою сыновнюю и гражданскую ответственность перед ними и вместе с тем как бы и сам, лично, вышел из русской древности.

Нет ничего удивительного в том, что эта «метаморфоза» произошла с Буниным именно во время Гражданской войны, т.е. в один из тех периодов, которые Б.М. Эйхенбаум характеризовал как «трудные и грозные для страны и народа годы» (Эйхенбаум 1969: 374). По мнению литературоведа, именно в такие периоды в отечественной литературе возникает то, что он, вслед за исследователем древнерусской литературы И.П. Ереминым, назвал «рецидивами летописного образа мыслей и стиля» (Там же). Такими «рецидивами» Эйхенбаум считал пушкинского «Бориса Годунова», не написанную Грибоедовым поэму о 1812 г., толстовскую «Войну и мир», щедринскую «Историю одного города».

Следуя логике Эйхенбаума, таким же «рецидивом летописного образа мыслей и стиля» называет бунинские «Окаянные дни» швейцарский исследователь жизни и творчества Бунина Д. Риникер. Он пишет: «В связи с революцией, в воистину “грозные для страны и народа годы”, летописная традиция стала для Бунина особенно актуальной. В разных публицистических выступлениях конца 10-х – начала 20-х гг. Бунин постоянно возвращался к древним летописям» (Риникер 2001: 647–648). В самом деле, всевозможные ссылки на древнерусские летописи то и дело встречаются, например, в знаменитой бунинской лекции «Великий дурман», в речи «Миссия русской эмиграции», в статье «Инония и Китеж», в книге «Окаянные дни» и др.

Но вместе с тем в своих печатных и устных выступлениях Бунин не только цитировал древнерусские тексты. Он и некоторые собственные произведения (главным образом публицистические) строил по образцу этих текстов.

Например, Д. Риникер, как уже говорилось, находит много общего у древнерусских летописей и «Окаянных дней» (Риникер 2001: 647–650). О правомерности подобного «сближения» будет сказано ниже. Со своей же стороны заметим, что определенное сходство у «Окаянных дней» имеется с «Плачем о пленении и о конечном разорении Московского государства» и с «Житием протопопа Аввакума».

А.В. Громов-Колли считает, что бунинские «путевые поэмы» «Тень птицы» и «Воды многие» «конкретно» вписываются «в традицию паломнических текстов, восходящую к игумену Даниилу, основателю жанра древнерусских “хожений”» (Громов-Колли 1995: 37).

Рассказы «Аглая», «Я все молчу», «Иоанн Рыдалец», «Лирник Родион», «Божье древо» явно созданы «с оглядкой» на каноны житийной литературы. *Биографические* с виду книги «Освобождение Толстого» и «О Чехове», ряд статей и очерков поминального характера (в том числе «Его вечной памяти», «Инония и Китеж», «Рахманинов», «Его высочество») также в большой степени носят *агиографический* характер.

Целый ряд бунинских статей («Не могу говорить», «В этот день», «Заметки», «Инония и Китеж» и др.), лекция «Великий дурман», речь «Миссия русской эмиграции», отдельные места «Окаянных дней», «политические» стихи («22 декабря 1918 года», «России», «День памяти Петра» и др.) явно по своей форме тяготеют к жанрам проповеди-поучения и одновременно «плача». В этих произведениях Бунин, подобно древнерусским авторам, широко обращался к библейским и богословским текстам, к их образам, сюжетам, мотивам. Это привносило в его собственные тексты особого рода патетику, вследствие чего современники – кто с пониманием, кто с осуждением – отмечали, что Бунин в этих и подобных им произведениях «выступает в черном плаще Иоканаана» (Н. С. 1924: 2).

Безусловно, многое роднит Бунина с авторами летописей, былин, «хожений», проповедей – в частности, подчеркнутая декларативность в выражении своих нравственных, политических, религиозно-философских, гражданственных идеалов: эти же черты И.П. Еремин выделяет в тех произведениях древнерусской литературы, которые, по его словам, имели целью «идеальное преобразование мира» (Еремин 1966: 250). И все же не следует абсолютизировать влияние древнерусской литературы на поэтику Бунина, как это делает в своей статье, посвященной «Окаянным дням», Д.Риникер.

В этой статье, опираясь на труды Б.М. Эйхенбаума, Д.С. Лихачева, а «через» них – и И.П. Еремина, Риникер как наиболее характерные черты русского летописания выделяет следующие: «построение вещи не на обычной для романа сюжетной основе, а на временном (“погодном”) движении событий, общая фрагментарность повествования с частыми отступлениями философского характера... отрицание причинно-следственных связей». По мнению исследователя, «все эти черты в какой-то степени присущи не только “Окаянным дням”, но всей поэтике Бунина в целом» (Риникер 2001: 647).

Одним из доказательств того, что при написании «Окаянных дней» Бунин опирался на летописную традицию, Риникер считает употребление слова «окаянный» в заглавии бунинской книги не в современном, расхожем значении – напр., «грешный, отверженный, проклятый; очень плохой, неприятный в каком-либо отношении» (Словарь 1959: 777), – а именно в тех значениях, которое это слово имело в древнерусском языке. Таких значений четыре: 1) несчастный, жалкий; многострадальный; 2) плачевный, горестный, заслуживающий сожаления; ужасный; 3) безбожный, безнравственный, низкий; 4) отчаянный, пропавший (Словарь 1987: 320). По мысли Риникера, все четыре значения слова «окаянный» зафиксированы в заглавии бунинской книги.

Следы летописной традиции швейцарский буниновед усматривает и в самом характере бунинского повествования в «Окаянных днях». Повествование это фрагментарно, оно фиксирует лишь отдельные факты, часто внешне как будто маловажные, но при этом у читателя все равно возникает впечатление целостного и неохватного потока исторических событий, как отраженных в книге, так и оставшихся за ее рамками. Те же свойства в русских летописях отмечал Д.С. Лихачев (Лихачев 1979: 256–257).

В своей статье Риникер указывает и на близость бунинского и летописного взгляда на исторический процесс. Близость эта, как справедливо отмечает исследователь, выражается в том, что и Бунин, и древнерусский летописец

воспринимали историю как совокупность циклически повторяющихся событий. Аксаковские слова: «Не прошла еще древняя Русь!» Бунин воспринимал буквально и сам не раз говорил: «*История повторяется, но нигде, кажется, не повторяется она так, как у нас*» (Бунин 1919: 2).

Однако на этом, как нам представляется, связь бунинской прозы и публицистики с летописной традицией исчерпывается. Вообще сходство «Окаянных дней» с русскими летописями нам кажется чисто внешним. Целый ряд признаков, не менее характерных для русского летописания, чем отмеченные Риникером, чужды бунинской поэтике. И даже бунинское представление о цикличности, повторяемости истории на самом деле сильно отличается от летописного.

Так, если в летописях повторяемость событий представлена как объективное, непостижимое, Богом данное (и потому никак не оцениваемое) свойство исторического процесса, то в произведениях Бунина она, напротив, носит вполне земной, умопостижимый характер и получает оценку, причем отрицательную. Для писателя это всегда дурная повторяемость, что особенно заметно на примере бунинского отношения к «великой русской революции». Для писателя события двух революций 1917 г., а также Гражданской войны были повторением «уже не раз бывалого, только в небывалых еще размерах» (Бунин 1919: 2). Аналоги этих событий Бунин усматривал как в далеком, так и в сравнительно недавнем прошлом России. Для писателя «великая русская революция» и спровоцированная ею братоубийственная война были явлениями одного порядка со средневековыми русскими междоусобицами, юдофобскими бесчинствами Богдана Хмельницкого, бунтами Степана Разина и Емельяна Пугачева. А большевизм, советскую власть Бунин прямо называл новым проявлением азиатчины в русском народе, сравнивал с татаро-монгольским игом, на что имеются прямые указания в лекции «Великий дурман», в стихотворении «Скоморохи» в его остропублицистических версиях 1919 и 1921 гг., в речи «Миссия русской эмиграции», и в статье «Инония и Китеж» и др.

Для Бунина вообще была исключительно важна, принципиальна оппозиция «славянское, русское, христианское» – и «монгольское, азиатское». Например, почти вся статья «Инония и Китеж», формально посвященная памяти А.К. Толстого, построена на духовном противопоставлении Руси «обдорской», «татарской» и Руси славянской, христианской, причем это противопоставление реализуется и в плане конкретно-историческом, реальном, и в плане литературном, культурном. Для Бунина современная ему советская Россия с ее новой литературой, лишенной, по убеждению писателя, всякого духовного, христианского начала и насквозь дикарски кощунственной, были безусловными свидетельствами утверждения «обдорской», «татарской» Руси, проявлениями ненавистной ему не меньше, чем Толстому, «монгольщины». Формально повод для такого взгляда на молодую советскую литературу Бунину дал Блок своими «Скифами», вызывавшими у Бунина такую же ярость, как поэма «Двенадцать». Блоковская (и не только блоковская) поэтизация русской «азиатчины» для Бунина была неприемлема. Строкам из поэмы Блока: «Да, скифы – мы, да, азиаты – мы // С раскосыми и жадными очами» – он противопоставлял толстовские слова: «Моя ненависть к монгольщине есть идиосинкразия; это не тенденция, это я сам. Откуда вы взяли, что мы антиподы Европы? Туча монгольская прош-

ла над нами, но это была лишь туча, и черт должен поскорее убрать ее без остатка. Нет, русские все-таки европейцы, а не монголы!» (Бунин 2000: 425).

Характерно, что в пору новой русской смуты и социально-политической междоусобицы Бунин с особым вниманием читал и перечитывал не только труды русских историков – В.О. Ключевского, Н.И. Костомарова, – но и стихи, письма А.К. Толстого, очевидно, находя в них созвучие собственным мыслям и чувствам. Недаром, цитируя (пусть и не вполне точно) в своей статье одно из самых известных высказываний Толстого: «Когда я вспоминаю о красоте нашего языка, когда я думаю о красоте нашей истории до проклятых монголов, мне хочется броситься на землю и кататься от отчаяния!», – Бунин добавляет: «Что бы он сказал теперь?» (Бунин 2000: 431). Ответ на этот – лишь с виду риторический – вопрос для него очевиден: Толстой, как представитель старой, подлинной русской культуры, приверженец «Руси киевской, с Святогором, с Феодосием Печерским», вне всякого сомнения, не принял бы новой, «обдорской» России, позволившей безбожной власти совершить в числе прочих ее святотатств едва ли не самое возмутительное: вскрыть публично раку с мощами преподобного Сергия Радонежского – главного идеолога русской борьбы с Золотой Ордой. Этот эпизод из новейшей истории России был для писателя очередным свидетельством торжества (как он надеялся, временного) Руси «обдорской» над Русью православной, исконной.

И.П. Еремин в своей работе о «Повести временных лет» писал, что «рецидивы» летописного стиля «в виде модификаций или рудиментов – можно проследить и в литературе нового времени, ибо в искусстве ничто не исчезает бесследно» (Еремин 1966: 97). На наш взгляд, именно в таком ключе и следует рассматривать влияние средневековой (в том числе древнерусской) литературной традиции на творчество И.А. Бунина.

ЛИТЕРАТУРА:

Бабореко 1960: Бабореко А. И.А. Бунин на Капри (По неопубликованным материалам) // *В большой семье. Проза. Стихи. Литературная критика.* Смоленск: 1960. С. 238–253.

Блюм 2001: Блюм А.В. Из бунинских разысканий // *И.А. Бунин: pro et contra* /Сост. Б.В. Аверина, Д. Риникера, К.В. Степанова, коммент. Б.В. Аверина. М.В. Виролайнен, Д. Риникера, библиогр. Т.М. Двинятиной, А.Я. Лапидус/. СПб., 2001. С. 678–693.

Бунин 1919: Бунин Ив. *Из «Великого дурмана»* // *Южное слово.* 1919. 24 нояб. (7 дек.). № 82.

Бунин 1994: Бунин И.А. *Собр. соч.: В 8 т.* М.: 1994. Т. 3.

Бунин 1996: Бунин И.А. *Собр. соч.: В 8 т.* М.: 1996. Т. 5.

Бунин 1999: Бунин И.А. *Собр. соч.: В 8 т.* М.: 1999. Т. 6.

Бунин 2000: Бунин И.А. *Собр. соч.: В 8 т.* М.: 2000. Т. 8.

Громов-Колли 1995: Громов-Колли А.В. «Путевые поэмы» И.А. Бунина // *И.А. Бунин и русская литература XX века: По материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения И.А. Бунина.* М., 1995. С. 37–40.

Еремин 1966: Еремин И.П. *Литература древней Руси.* М.: Л.:1966.

Лихачев 1979: Лихачев Д.С. *Поэтика древнерусской литературы.* 3-е изд., доп. М.: 1979.

Н. С. 1924: Н. С. *Маскарад мертвецов* // *Известия.* 1924. 16 марта. № 63.

Риникер 2001: Риникер Д. «Окаянные дни» как часть творческого наследия И.А. Бунина // *И.А. Бунин: pro et contra* /Сост. Б.В. Аверина, Д. Риникера, К.В. Степанова, коммент. Б.В. Аверина. М.В. Виролайнен, Д. Риникера, библиогр. Т.М. Двинятиной, А.Я. Лапидус/. СПб., 2001. С. 625–650.

Словарь 1959: *Словарь современного русского языка*. Л.: 1959. Т. 8.

Словарь 1987: *Словарь русского языка XI–XVII вв.* М., 1987. Вып. 12. С. 320.

Устами Буниных 2004: *Устами Буниных: Дневники И.А. и В.Н. Буниных и другие архивные материалы: В 2 т.* / Под ред. М. Грин/. М.: 2004. Т. 1.

Эйхенбаум 1969: Эйхенбаум Б.М. *О прозе: Сб. статей*. Л.: 1969.

TAMAR BARBAKADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustavli Institute of Georgian Literature

The Interpretation of *Vepkhistqaosani*'s Author and Images of Protagonists in Modern Georgian Lyrics

The problem is complicated: because of a number of poets and compositions, it is hard to come to a final conclusion; still, it is possible to trace in general *Vepkhistqaosani*'s allusions, reminiscences, interpretation in the works of Georgian lyric poets and to establish a vital connection of the modernity with the author of the poem and ideal heroes from the period of *Tsisperqantselebi* ("The Blue Horns") up to the beginning of the first decade of the 21st century. Modern Georgian lyrics have undeniably maintained emotional bond with the author of the *Vepkhistqaosani* and protagonists making Georgian readers love them and preserving the halo of an ideal for today too.

Key words: author, protagonists, Modern Georgian Lyrics

თამარ ბარბაკაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ვეფხისტყაოსანის“ ავტორისა და გმირთა სახეების ინტერპრეტაცია თანამედროვე ქართულ ლირიკაში

XX-XXI საუკუნეებმა „ვეფხისტყაოსანის“ ავტორსა და პოემის გმირებს უამრავი პოეტისა და თხზულების სახელი დაუკავშირა, ამიტომაც მეტისმეტად ძნელია, ამომწურავი და ყოვლისმომცველი იყოს დასკვნა საანალიზო საკითხის კვლევისა; ჩვენი მიზანია, „ცისფერყანწელების“ შემოქმედებით დაწყებული, ვიდრე უახლეს, XXI ს. 10-იანი წლების დამდეგამდე, ერთი საუკუნის განმავლობაში, თვალი გავადევნოთ ვეფხისტყაოსანისეულ ალუზიებს, რემინისცენციებს, საერთოდ, და გამოვკვეთოთ თანამედროვეობის ცოცხალი კავშირი „ქართველთა ძირითად წიგნთან“, პოემის ავტორისა და პერსონაჟების მიმართ მკითხველის ემოციური დამოკიდებულების თავისებურება.

სიახლე ნებისმიერი ესთეტიკის ცენტრალური კატეგორიაა; როგორც მიუთითებენ, „რეალისტური სიმბოლიზმი“ (ვ. ივანოვი) ქართულ პოეზიაში კარგად შეენივთა რუსთაველისეულ „შესაძლებლობათა რეალიზმს ანუ რეალისტურ რომანტიზმს“ (გ. ნადირაძე), ამიტომ ტ.ტაბიძის „ფატმან-ხათუნი“, ან გ. ლეონიძის „ოფორტი“ და „ამოდის მთვარე“ ახლებურად, თუმცა ეროვნული ესთეტიკური მგრძნობელობის ფონზე გვიცოცხლებს პოეზიის ისტორიულ, იდეალურ სინამდვილეს; ავტორის ტრანსფორმაცია

საკუთარ ქმნილებაში ესთეტიზმისა და პოეტი-დემიურგის (მხატვრული სამყაროს მბრძანებლის) პრეტენზიით ხორციელდება.

ამთავითვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მარიამ კარბელაშვილმა ღრმად და ამომწურავად შეისწავლა და გააანალიზა პრობლემა: „შოთა რუსთაველი და „ვეფხისტყაოსანი“ — გიორგი ლეონიძის პოეტური შთაგონება“, რომელიც დაიბეჭდა სათაურით, პოეტისავე ფრაზით: „ჩემო სამშობლოვ, ჩემო მთა-ველო, რა იქნებოდი ურუსთაველო?“ (კარბელაშვილი 2001: 169-220). ალბათ, აუცილებელია ამგვარი სამეცნიერო ნაშრომები სხვა ქართველი პოეტების შემოქმედებაზეც დაინეროს, თუმცა გალაკტიონის პოეზიაში რუსთაველისა და „ვეფხისტყაოსნის“ რემინისცენციებს არაერთი გამოკვლევა მიეძღვნა, მაგრამ ეს საკითხი კვლავ ელის მკვლევართ.

ამჯერად შევეცდებით, „ცისფერყანწელთა“ პოეზიის მეშვეობით, ახლებურად განცდილი ფატმან-ხათუნი გავიცნოთ: სიმბოლისტური პოეზიის ერთ-ერთი მთავარი ატრიბუტის — სარკის — ანარეკლით იგი შემოდის ტიცვიან ტაბიძის სონეტში „ფატმან-ხათუნი“ თავისი ორმაგი სახით. ზემოხსენებული „რეალისტური სიმბოლიზმი“ არ უფრთხის ცხოვრების ქვედა პირის, მახინჯი და დაფარული სინამდვილის ჩვენებას. ამგვარი გააზრება ფატმან-ხათუნისა განსაკუთრებით კარგად ჩანს სონეტის ტერცეტებში:

არ დაიღლება მისი ტუჩი კოცნით არასდროს, / სულსაც მიინდობს, რომ ღალატით შემდეგ დაღადროს / მისთვის ერთია ჩაჩნაგირი და ავთანდილი. / ფატმან, ოცნებით ცხოვრობს სული შენს ცხელ საბანში, / ის შენი ტყვეა, როგორც თავი სინის ხაფანგში / და თრთის ქედანი, აქ ძერასთან ომგადახდილი (ტაბიძე 1999: 12).

გ. ლეონიძის „ოფორტში“ დახატული ფატმან-ხათუნის თაობაზე მარიამ კარბელაშვილი წერს: „უცნაური ავი ზმანებებით შეპყრობილი ახალგაზრდა პოეტი გარემოს ანტურაჟში ფატმანის ჩახატვით კიდევ უფრო ამძაფრებს თავის წინათგრძნობებს“ (კარბელაშვილი 2001: 179):

ნატისუსალში ამთქნარებს ვატმანს, / ვაგზლის გეიშა ფანრებს ამძიმებს, / და სარაცინი აწვალებს ფატმანს. / ქერა ლოთები სცლიან ბარძიმებს („ოფორტი“. ლეონიძე 2000: 113).

სიმბოლიზმის ესთეტიკისათვის აუცილებელი ირონია და ცინიზმი გ. ლეონიძის 1919 წელს დაწერილ „ოფორტში“ რითმამ აირეკლა: ვატმანს — ფატმანს, ამძიმებს — ბარძიმებს. რითმის სემანტიკა და ფონიკა, რაც წარმართავს კიდევ ამ პერსონაჟის პოეტურ სახეს სიმბოლისტის ლექსში, მეორე სარიტმო წყვილი: ამძიმებს — ბარძიმებს პარადოქსულია: ღვთიური სასმისი, ლოთებისა და გეიშების ამარა დარჩენილი, მძიმდება და უფუნქციო რჩება.

1960 წელს, თითქმის ორმოცი წლის მერე, გ. ლეონიძე კვლავ უბრუნდება ფატმანის სახეს ლექსში: „ამოდის მთვარე, საყვარელო...“

„...და მთვარეც, როგორც ბესიკის დროს, ისე ამოდის / ვერის ბალებზე უდარდელი ქალაღაით... / თბილისის ყველა ფანჯარასთან ნაპაემნარი, / ალვის ხეებში ფატმანივით ათრთოლებული, / ვით ლედი მაკბეტ, თმაგაშლილი მთვარის ხანძარში / ცხელი კოცნებით დამბუგველი, გადამფერფლავი, / ამოდის მთვარე, საყვარელო, მთვარე ამოდის!“ („ამოდის მთვარე, საყვარელო...“, ლეონიძე 2000: 439).

ბესიკური თოთხმეტმარცვლედით 5/4/5 დაწერილი ეს ვრცელი ლექსი, სხვა მრავალ საინტერესო საფიქრალთან ერთად, გვიღვიძებს აზრს, რომ

მთვარე და ფატმანი — ერთად დაწყვილებული ეს ორი მხატვრული სახე, ახლებურად, მტკივნეულად ანათებს XX ს. 60-იანი წლების ქართული ლირიკის სივრცეს: უამრავი კითხვის ნიშანი და ბუნდოვანი, გაუნათებელი პოეტური სივრცე უნდა დარჩენილიყო სოციალისტური რეალიზმის მსახური მოკლამის შემოქმედებაში: ემოციური მეხსიერებით შემორჩენილი სულისმიერი განცდები აღარავის სჭირდებოდა და, შესაბამისად, მათი გაშლა-განათება ლირიკულ ლექსებში სოციალისტური სამშობლოს დაღატად ითვლებოდა: „*ჩონგურის ცრემლზე ია ცისფრად კიდევ ამოვა? / იელვარებენ ოცნებათა ციციანათლები? / ვარდი პატარძლად ბულბულისა ისევ დარჩება? / ვისლა უნდინხარ შადრევანთან მიჯნურთა ელჩად, / ვერ იშრიალებ სიყვარულის შარიშურებით... / გაძრცვილო მთვარევ, რითმისათვის გაციებულო, / სალამანდრასებრ ველარ დაგვწვავ შენი ცეცხლებით, / უბულბულებოდ დარჩენილო, უსიყვარულოდ... / გამოეთხოვეთ, პოეტებო, მთვარეს მარმარას, / გეყოთ, რაც დაგჭრათ, ბევრი სწოვეთ მთვარის სხივები / ახლა სიზმრები ასაზრდოვეთ ქარიშხლის კვესით!.. / ... / არ ისმის ცაში სერაფიმთა ფრთების შრიალი?*“ („ამოდის მთვარე, საყვარელო...“, ლეონიძე 2000: 440).

საგულისხმოა, რომ ნესტანის სახე ამ ლექსში ვერ ჩნდება: „თეთრი მერდინი ნესტანისა მომეზურება“, — აცხადებს პოეტი. „ცა არნივისთვის და კაცისთვის განკუთვნილია!“ — ასე გამოხატა გ. ლეონიძემ სოციალისტური რეალიზმის მიერ საბჭოთა პოეტისათვის ნაბოძები თეზისი, რომლის მსახურება იკისრა, მაგრამ საკუთარ თავში ბოლომდე ვერ ჩაკლა ჭეშმარიტი ლირიკოსი.

შოთა ჩანტლაძე გამომწვევად და თამამად ამკვიდრებს საკუთარ „მეს“ XX ს. 40-50-იანი წლების ლირიკაში. მისი „მე — გულანშაროში“ (1949 წელი) ტრაგიკული აღსარებაა იდეალის (ნესტანის) ძეხნით დაღლილი პოეტისა („არ იქნება წინანდებურად — აღარცა მეფე, აღარც მონა, უდაბნოელიც...“) („მე, როგორც მისანნი“).

„სოციალისტურმა რეალიზმმა“ შთანთქა „რეალისტური რომანტიზმი და სიმბოლიზმი“: ნიცშეანური ნიჰილიზმის ფონზე გულწრფელი ტრაგედია იკითხება ლირიკოსისა, რომელიც ველარ ინატრებს „სახელს რუსთაველისა“: „*გულ-აშარო, გულანშარო, სამეფოო ვაჭართა... / ყველა ქალი ვიხილე და ნესტანი კი არ ჩანდა. / ვინახულე ნავსადგურის ყველა გემის ბაქანი, ყველა ბაზრის დუქანი და ყველა საქულბაქონი. / ლხინი იყო, ამოქონდათ ლოთებს სიტყვა გულიდან. / ზოგი ღვინით მთვრალი იყო, ზოგიც — სიყვარულითა. / გლოვა მესმა, — ალბათ, სადმე აზიელნი მღეროდენ: / უმღეროდენ ტანად ალვას, ქალას არა ცეროდენს. / უმღეროდენ და მღეროდენ ასე გულდამწვარები / გულანშაროს ეწვიაო ანგელოსი ყარიბი; / მეფის კარზე მიიყვანეს, მეფისავე ბრძანებით, / მეფის კარის ფატმანები გახდენ ნაფატმანები. / გაიოცეს, არ იცოდენ, ასე თუ რამ დალოცა, / გააოცა მეფეცა და მთელი გულანშაროცა. / შემდეგ, თურმე, უჩინარი სადღაც გაპარულიყო... / დაეძებენ, დაეძებდენ, როგორც ჩვენში სულიკოს. / გულ-აშარო, გულანშარო, სამეფოო ვაჭართა... / ყველა ქალი ვიხილე და ნესტანი კი არ ჩანდა*“ („მე — გულანშაროში“. ჩანტლაძე 1998: 60).

გულანშაროდ ქცეული სინამდვილე ვერ იგუებდა ნესტანის არსებობას, ამიტომაც ლექსის ნარატიული დისკურსი მხოლოდ ზმნების მეშვეობით: „ვიხილე“, „დაეძებენ“//„დაეძებდენ“, „უმღეროდენ“// „მღეროდენ“ გვიმჟღავნებს პოეტის სათქმელს: მარადიული მოგზაურობისთვის მზად

არის იგი თავის ერთან, სულიკოს მძებნელებთან ერთად, ეძიოს ნესტანი. იდეალის გამოჩენა არსებულ რეალობას აშიშვლებს, სრულიად უკარგავს ფასს: „ფატმანები გახდენ ნაფატმანები“. შოთა ჩანტლაძემ შეძლო, ამ ლექსით გადაერჩინა და მკითხველისათვის მოეტანა „ვეფხისტყაოსნის“ იდეალებით გაძლიერებული ქართველის სული, რომელსაც ვერაფერი დააკლო მკაცრმა რეჟიმმა 30-40-იან წლებში.

შოთა ჩანტლაძის „გულ-აშარო, გულანშარო...“ ცხრა ორტაეპედისაგან შედგება, რომელთაგან პირველი და ბოლო, იდენტურია: პოეტი მკითხველის, წინაცეზურული შიდარიტმისა (გულ-აშარო — გულანშარო) და ასონანსური ბოლორიტმის (ვაჭართა — არ ჩანდა) მეშვეობით, მკაფიოდ ნარმოადგენს ზღაპრული ზღვათა სამეფოს ქალაქის სივრცეს — ცარიელსა და უინტერესოს. საგულისხმოა, რომ ლექსის საზომი კენტმარცვლიანია და ერთ-ერთი იშვიათი ქართულ პოეზიაში: 15 მარცვლელი: (4/4/4/3) (4/4/2/5). თხუთმეტმარცვლელი პირველად „დავითიანში“ გვხვდება: „აღსდგა ქრისტე და / აღმოიყვანა / ადამიანი“ (5/5/5). თხუთმეტმარცვლელის ასიმეტრიული ფორმებიდან კი მიუთითებენ 4/4/4/3 (ხინთიბიძე 2000: 53-54). *მაშ, რას ელი, / სულო ჩემო / შეხტი, შეინავარდე!* (ი. გრიშაშვილი).

კატრენის ნაცვლად, ორტაეპედების — ბეითების — მიხედვით ლექსის სტრუქტურის შექმნისა და 16-მარცვლიანი რუსთველური შაირის (44/44; 53/53) დაკოჭლებით, მისი გარდაქმნით — 15-მარცვლიან მეტრად, პოეტმა შეგნებულად მიმართა მკითხველის ყურადღება თავისი დისჰარმონიული ეპოქის მიმართ: უნესტანოდ დარჩენილი სივრცე მის მკვიდრთა შემფოთებულ, ჰარმონიის მაძიებელ სულს აირეკლავს დისჰარმონიული რუსთველური კატრენით: დაკოჭლებული რუსთველური შაირით, დაკოჭლებული რიტმითა და სტროფიკით. ძირითადი სალექსო პარამეტრები: საზომი, სტროფიკა და რიტმა საგანგებოდ დააყრუა შოთა ჩანტლაძემ ამ ლექსში, რომელმაც მხოლოდ ალიტერაციით, ფონიკით მოგვიტანა მელოდია რუსთველის ლექსისა: ალიტერაციის კოეფიციენტი გამეორებული თანხმოვნებისა: შ, ჩ, ქ, ლ, ღ, რ, ც, ნ, ტ — იმდენად მაღალია, რომ ტექსტი თითქმის იმღერება: მელოდია ისმის.

გივი გეგეჭკორის „ნიგნი მიწერილი ასმათსა თანა“ 1975 წელს არის დაწერილი. პოეტ-ინტელექტუალის ეს ცნობილი შედევი ექვსი, რვატაეპიანი სტროფისაგან შედგება. ექვსივე რვატაეპედი მთავრდება რეფრენით: „ხელს არ გაუნვდი ტარიელს, ასმათ“. XX ს. 70-იანი წლების საქართველოში, მიუხედავად საზოგადოების ერთგვარი სულიერი სიზანტისა, კომფორმიზმისა და ზედაპირული უძრაობისა, იგრძნობოდა ეროვნული იდეალების გამოცოცხლება, სუნთქვა მოახლოებული შინაგანი, პიროვნული თავისუფლებისა. პოეტი, შინაგანი განგაშით შეპყრობილ, გრძნობს, ეჭვობს იდეალურისაგან საბედისწერო დაშორების ტრაგიკული შედეგის გარდუვალობას, ლექსის მკაცრი, მყარი ვერსიფიკაციული სტრუქტურა და ევფონიური ჰარმონია მკითხველს ჰუმანიზმისა და რწმენის ჩარჩოებისაკენ აბრუნებს: *„მე ნიგნი ხელში ავიღე, მხედარს / რომ გავყოლოდი და მასთან მევლო, / შენ ხარ გულწრფელი ყველაზე მეტად / შენ, სხვის ცრემლებზე დაღვრილო ცრემლო! / ბევრი უძილო ღამე ათია / და მხოლოდ ასე გაიგო კაცმა, / რომ ღამე დღეზე მუხანათია... / ხელს არ გაუნვდი ტარიელს, ასმათ“* („ნიგნი მიწერილი ასმათსა თანა“. გეგეჭკორი 1988: 198).

ლექსის პირველივე რვატაეპედი ორ ანჟამბემანს აერთიანებს და მიგვანიშნებს პოეტის გაცნობიერებულ ვერსიფიკაციულ არჩევანზე: სიმეტრიული ათმარცვლედის (5/5) საზღვრის გაფართოებაზე — მისი მიახლოების მცდელობაზე ძველ ქართულ გრძელსაზომიან ლექსთა სახეებთან: ჩახრუხაულთან, ფისტიკაურთან, შავთელურთან. ლირიკული ლექსისათვის, ანჟამბემანის მეშვეობით, საზღვრის გაფართოებისას ინტონაციაცი ცვლება და უფრო დინჯი, ეპიკური კილოთი იკითხება იგი.

გ. გეგეჭკორის ლექსის საზომი, მართალია, რუსთველური შაირი არ არის, მაგრამ ყველა მონაკვეთში, რვატაეპედში მონაცვლეობს ორმარცვლიანი და სამმარცვლიანი რითმები, დაბალი და მაღალი შაირის სარიტმო ცალეების მსგავსად. პოეტი ცდილობს, მკითხველის სმენაში გააცოცხლოს „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსის მუსიკა სარიტმო სიტყვების დაბოლოებების მიხედვით: *„ის მიდის დილის ნამით ნაბანი / და აფრთხობს მძორზე დაფენილ ჭილყავს / ანდა მაღალი შაირით მიჰყავს. / შენს იქით ვერსად ვერ წავა, დაჯექ / და ანუგეშე, განყვეტილ თასმას / თუ დაუკერებ, დაანგრევს ქაჯეთს, / ხელს არ გაუნვდი ტარიელს, ასმათ“* (გეგეჭკორი 1988: 199).

საგულისხმოა, რომ თითქმის ყველა სალექსო მონაკვეთის ტაეპთა საწყისი სიტყვები მოკლეა: ერთ ან ორმარცვლიანი სიტყვებისაგან შედგება: თუნდაც ზემოთ მოხმობილ რვატაეპედში (ის, და, განა, ანდა, შენს, და, თუ, ხელს); გ. გეგეჭკორი, თითქოს, განზრახ არჩევს მაღალი და დაბალი შაირის მუხლების შესატყვისი ბგერითი აგებულების შემცველ სიტყვებს და ისე წარმართავს თავისი ლექსის რიტმს. გამონაკლისია უკანასკნელი რვატაეპედის პირველი ნახევარი, რომელიც შემფასებლური ხასიათისაა და არა თხრობითი ინტონაციით შესრულებული. გ. გეგეჭკორი ამ კატრენში რუსთველის ლექსს ახასიათებს: *„თავისუფალი, ლალი და მკაცრი / მღერით, საუბრით და ლიტურგიით / ლექსი სტრიქონის თექვსმეტი მარცვლით / თითქოს მდინარის ბრწყინავს ზურგივით“*.

რვატაეპედები ჯვარედინი რითმით არის შესრულებული (abababab), რომელთაგან უმრავლესი სახელისა და ზმნის გართმვის შესანიშნავი მაგალითია: მევლო — ცრემლო, ათია — მუხანათია, ბურუსიდან — უზიდავს, მიდის — ჭიდილს, არ წავა არსად — ტარიელს, ასმათ. ეს უკანასკნელი შედგენილი რითმის მშვენიერი მაგალითია.

2005 წელს დაისტამბა ზაზა თვარაძის ლექსების კრებული „Tyrannosaurus Rex“, რომელშიც შევიდა მისი ვრცელი პოეტური თხზულება: „ოდა რუსთაველს“. პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობით დალდასმული პოეტი აღიარებს, რომ ცხოვრება არის „დავინყებულები დაუხსომებლად“, ამიტომ მას აღარ შეუძლია, ახსოვდეს „რუსთაველი ბავშვი“; თუმცა, როგორც კლასიკურ ოდას შეეფერება, პოეტი, მოულოდნელად, არაპოსტმოდერნისტულად, სრულიად გულწრფელი იმედით ასრულებს ლექსს; 2011 წელს გამოცემულ წიგნში „მხიარული ლანდები“ ზაზა თვარაძის ლირიკული გმირი კვლავ წუხს იმის გამო, რომ ავთანდილი და შერმადინი არა ჰყავს გვერდით: *„სად მყავს ავთანდილ! ანუ შერმადინ! / არავინ მიდგას ძმასავით გვერდში / (ისევ არავინ!) — ამ მარად-მედინ / დრო-ჟამის ხახას მარტოკა შევრჩი!..“* („.: შუალამეა. ვერაფერს ვხედავ“. თვარაძე 2011: 720).

შეიძლება, თამამად ვთქვათ, რომ თანამედროვე ქართულმა ლირიკამ ცოცხალი, მგრძნობიარე კავშირი შეინარჩუნა „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორ-

სა და გმირებთან; „ემოციური მეხსიერებით“ შეაყვარა ქართველ მკითხველს ამ პოემის პოეტიკა და პერსონაჟებიც, რომელთაც დღევანდელი შიშის კი შეუნარჩუნა იდეალურის შარავანდედი.

დამონებიანი:

გეგეჭკორი 1988: გეგეჭკორი გ. სიზმრის წიგნი. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1988.

თვარაძე 2011: თვარაძე ზ. მხიარული ლანდები. თბ.: „ნეკერი“, 2011.

კარბელაშვილი 2001: კარბელაშვილი მ. „ჩემო სამშობლო, ჩემო მთა-ველო..“. // ლეონიძე გ. 102 რჩეული ლექსი. წერილები გ. ლეონიძის შემოქმედებაზე. თბ.: „საარი“, 2001.

ლეონიძე 2000: ლეონიძე გ. საქართველოს ცრემლები. ლექსები. თბ.: გ. ქავთარაძის გამომცემლობა, 2000.

ტაბიძე 1999: ტაბიძე გ. სონეტები. რჩეული ლექსები. ესე. თბ.: „მეცნიერება“, 1999.

ჩანტლაძე 1998: ჩანტლაძე შ. მე მოვალ. თბ.: „ლიტერატურის მატიანე“, 1998.

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე ა. ქართული ლექსმცოდნეობა. ლექციების შემოკლებული კურსი. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2000.

LYUDMILA BORIS

Russia, Moscow

School of Translation and Interpretation of MSU

Western Russian Monastery in the Village of Derman as a Monument of the Middle Ages

The Saint Trinity Monastery in the village Derman (Rivne region of Ukraine) is connected with the history of several nations: Belarus, Poland, Ukraine and Lithuania. It was founded in the late 15th century by Kostantin Ostrogsky, a philanthropist and Orthodox theologian. The monastery was appeared as a cultural center of the European model: the monks copied manuscripts in Old Church Slavonic and translated the sacral texts from Greek and Latin. Russian pioneer printer Ivan Fedorov was steward of the monastery in 1574-1575. In 1602, Prince of Ostrog organized a typography in the monastery, and for a time a center of book publishing is appeared here. Monastery had contacts with the Ostrog school, Vilnius and Kiev Academy, many Western universities. Medieval polyphony of western Russian languages, dogmas, cultural bias has focused in the difficult history of the monastery of village Derman.

Key words: Monastery in the village Derman, Middle Ages, typography, Konstantin Ostrogsky, printer Ivan Fedorov, western Russian languages and cultural, Orthodox dogmas..

Л.А. БОРИС

Россия, Москва

Высшая школа перевода (факультет) МГУ им .Ломоносова

Западнорусское средневековье на примере Дерманского монастыря

Храмы в большинстве культур строились в значимых местах как с геополитической, стратегической, торгово-экономической, так и культурно-просветительской точек зрения. Средневековые христианские монастыри, прежде всего, выполняли защитную функцию: будучи одновременно крепостью (в том числе для жите-

лей соседнего поселения), своего рода военной базой для мужского состава монастыря, в то же время, благодаря самодостаточной хозяйственной деятельности чернецов, могли в отдельном комплексе храмовых и хозяйственных построек развивать культуру, искусства, синкретические научные знания – от прикладной физики до софистической теологии. Известная поговорка «В чужой монастырь со своим уставом не суйся» в прямом смысле указывает на то, что разработанное начертание каждой буквы (т.н. *устав*) переписчики книг и хранители знаний – монахи – будут защищать от вторжений и влияний. Особенно интересными в культурно-историческом контексте являются те точки, которые находились на перекрестках сфер влияния, как например, Дерманский монастырь (ныне в Ровенской области Украины), вошедший в историю сразу нескольких современных государств: Украины, Белорусский, Польши, Литвы и России. Его основателем в конце XV в. был Василий Острожский – из рода Киевских князей, сын Феодосия Острожского, причисленного к лику святых. На дороге из Острога в Дубно (из Московии в Польшу, с Литвой на севере и давно раздробленной Киевской Русью на юге) он создал крепость, место отдыха и смены лошадей, поставил Свято-Троицкую церковь. Его правнук Константин (Василий) Острожский – Киевский воевода, но при этом Гетьман Великий Литовский, владелец земель на территории Великого Княжества Литовского, а затем Речи Посполитой – политический деятель, просвещенный меценат и православный человек, воздвиг каменную церковь и дополнил её колокольней, с которой открывался обзор на двадцать миль вокруг, а монастырь превратил в культурный центр европейского образца: с библиотекой, штатом переводчиков и переписчиков рукописей, с типографией и условиями для теологических диспутов.

Место не было расчетливо выбрано, оно существовало задолго до постройки монастыря. Название деревни Дермань окутано легендами и домыслами. Поселение около урочища Шамовой горы (Хом-гора) рядом с рекой Устей (другое название Дерманка) по раскопкам датируется II тыс. до н.э. Это в прямом смысле слова заповедные места – с известняковыми залежами, выходящими на поверхность окаменевшими деревьями и глыбами янтаря, богатой и редкой флорой, проблемами с сотовой связью*. В X-XI вв. поселение называлось *Рай-городок* и имело деревянную церковь, а затем в 1241г. было уничтожено во время так называемого монголо-татарского нашествия, о чем свидетельствует сохранившееся по сей день название источника «Батыева крыница», около которой располагался стан хана Батыя. Жители перешли на соседние, заросшие лесом места, корчевали деревья и поэтому одно из толкований названия местности по народной этимологии происходит от слов «дери-май» (*выдирай и имей*). К нему же примыкает трактовка слова *дерма* (лат. *dermis*, от греч. *δέρμα* - кожа) ровенским краеведом Ярославом Пура как «целина, напаханная земля», плюс суффикс *-ань*, свойственный местным топонимам (Клевань, Степань, Умань и др.) и иногда трансформировавшийся в *-ания* (Дермания). Былинного плана легенда гласит, что один из князей Острожских, охотившийся в этих местах, задремал (и поэтому *Дермань* выводится из

* 11 декабря 2009 года Президент Украины В.А.Ющенко издал указ №1039/2009 «О создании национального природного парка «Дерманско-Острожский».

Дремань), и на него напал медведь (волк), и князь в страхе завопивший «Дер мене!» (с укр. – *драл меня*), убил зверя, а на этом месте основал поселение.

Село всегда было полиэтничным в силу своего местоположения, до сих пор фамилии жителей – Балабы, Бухальские, Галабурды, Махобеи, Борысы – радуют своим разнообразием. Названия отдельных частей поселения типа *Варшавка*, *Жидовская долина*, *Пропастинце* свидетельствуют о том же. Поэтому простор для трактовки топонима обоснован: от имени турецкого воеводы мустафы *Дермана* (*манова*), еврейского дельца с такой же фамилией, русского мастерового Ивана *Дерьмова*, польского пана *Дермека* и под. Все эти легенды автор статьи с интересом собирала многие годы и обратила внимание, что с наименьшей охотой рассматриваются именно наиболее очевидные этимологии типа *Der Mann* (от нем. «мужчина, человек») и *Герман* (от лат. *Germanus* – «единоутробный», «близкий», «родной»), менее вероятно – от др.-нем. *Hermann*, так как в этом случае осталась бы инициальная гласная, а не звонкий согласный. Причины игнорирования, по-видимому, нужно искать в исторически обусловленном отторжении идеи германо-славянского единства в индоевропейском пердеде языков и территорий. Между тем, топоним *Дермань* (латиницей – *Derman, Dermanie*) всегда в западных источниках имел мужской род, как и соседние *Клевань*, *Цумань* и т.п., и только в более поздних великорусских записях* склонялся по женскому роду (*в Дермани*). Существует также гипотеза об образовании названия от нем. *Dart* – «копье» и *Mann* – «человек», что объясняет устойчивое ударение на первом слоге, которое, впрочем, может происходить от мадьярского варианта немецкого диалекта, а мадьяры, добравшиеся до Карпат, как известно, потеряли воспоминания и племенные связи именно во время нашествия Батые. В пользу аналогии с именем *Герман* говорит форма названия земли *Дермания* (*Германия*) и самоназвание деревенских жителей *дерманцы* (*германцы*). Эта реконструкция все еще нуждается в пристальном рассмотрении.

За пять последних столетий место на Мизоцком кряже Волынской возвышенности под названием *Дермань* было неоднократно «зачищено», оставлено без документов и колоколов над воротами хранилища, относилось к разным государствам, пережило множество вторжений и междуусобиц. Поэтому документальное подтверждение хронологии и фактологии событий, происходивших даже в последние полстолетия, весьма проблематично (*Жив'юк... 2011:106*). Первые сведения о *Дермане* относятся ко времени, когда литовский князь *Гедимин* пытался захватить *Волинь*, а польский король *Владислав* – *Галичину*. В грамоте от 8 декабря 1322 г. содержится первое упоминание об этом населенном пункте, подаренном князем *Любартом Гедимином Луцкой соборной церкви Иоанна Богослова*: „Паки же спаднейшего ради отправления хвалы Божое, пры церкви соборной даємо... Будорож, Пичеви, Точышко как се в себе широко й долго мает до Чудовы могилы з лесами под Дубно на две мили ку *Дерманю*” (*Новосілецький 1999: 9*).

Точная дата основания монастыря неизвестна, но по косвенным свидетельствам, к которым принадлежал несохранившийся «Поминальник», основал его князь *Василий Федорович Острожский*, получивший прозвище «Красный», который скончался около 1460 года. *В.Ф.Острожский* (сын канонизированного

* Например, в *Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона*, СПб, 1890.

Феодосия Печерского) поддерживал литовскую сторону и оборонялся от татар, поэтому строилась каменная крепостная стена, а позже монастырь, как и положено, был обнесен рвом и снабжен каменным мостом, и таких монастырей он выстроил несколько – в Дубно, Остроге, Межиречье. Позже, в 1497-м году кн. Александр Ягеллончик в своей грамоте официально подтвердил владения князей Острожских. Потомок основателя, Константин (Василий) Острожский (1527-1608), также покровительствовал монастырю и в разные годы на рубеже столетий дарил церковную утварь и книги — книгу Каликстових поучений патриарха Константинопольского, рукописное Евангелие, Апостол и др. (Лобацька 2007:43). Монастырь из фортификационного сооружения превращается в хранилище информации и культуры, а оставшиеся оседлые татары живут среди местных жителей и не составляют угрозы для православия. Зато с польской стороны все агрессивней навязываются католические догматы и вследствие этого собрание ученых мужей превращается не столько в теологическое братство, сколько в общество политических единомышленников. Это время расцвета деятельности монастырского братства, связанного с подобными кружками в Остроге, Дубно, Вильно, выдающимися деятелями средневековой просветительской мысли на западно-русских землях.

Наиболее заметной фигурой среди настоятелей монастыря был первопечатник Иван Федоров, который сам себя не считал «первым» печатником, а скромно подписывался «друкар Иван Федоров Москвитин». К.Острожский оказывал ему покровительство после того, как типограф, выгнанный из Москвы, не смог наладить дело во Львове. О его пребывании в качестве настоятеля в дерманском монастыре в 1775-1776 гг. опять-таки известно из косвенных источников: из жалобы предыдущего управителя Михаила Джусы на киевского воеводу, который самовольно сместил его и назначил Ивана Федорова (Я. Ісаєвичем, О. Купчинським, О. Мацюком, Е. Ружицьким „Першодрукар Іван Федоров та його послідовники на Україні (XVI – перша половина XVII ст.)” (Ісаєвич 1964: 24-26). Затем из судебных разбирательств конфликта монастырских служителей с князьями Любомирскими – И.Федоров представлял интересы своих подопечных в Луцком городском суде.

Несмотря на беспокойную жизнь, типограф успел подготовиться к главному достижению в своей жизни: он отлил шрифты для печати Острожской библии – первой библии, отпечатанной на древнерусском языке, подготовил заставки, а главное – приобрел единомышленников, помогавших отстоять его правоту и убеждения. Собственно печать Острожской библии состоялась в 1581-м году в типографии города Острога, в Великом Княжестве Литовском. По всему миру известны более 300 хорошо сохранившихся экземпляров этой выдающейся книги. А предисловие к ней написал Герасим Смотрицкий (ум.1594) – отец известного просветителя Мелетия Смотрицкого, первый ректор Острожской школы, а фактически Академии (1580), первого высшего учебного заведения на этой территории. Он основательно подошел к делу пропаганды печатного варианта Библии, написав целых три предисловия: зачем нужно печатное издание Библии, какой именно вариант текста был избран для печати и особо – обращение «К благоверному и православному всякаго чина, возраста и сана читателеви»: «яко не просточитати повелевает, но испытovati... - читание бо письменное умерщвляет, испытание же духовное оживляет...» (Смот-

рицкий 1988: 204). Особняком стоит «До народов русских короткая а пилная предмовка.» - как и предыдущие тексты, пытающаяся собрать вместе «обоих народов грецких и русских и иных всех им единовѣрных». Особо стоит рассмотреть язык этих произведений, содержащий лексемы и грамматические конструкции, присущие ныне не столько церковнославянскому, сколько восточно и западно-славянским языкам, включая литовский. Кроме указанного произведения, сохранилось несколько его стихов и книга «Ключ царства небесного и наше христианское духовное власти нерешимый узел» (1587) - первая печатная достопримечательность малорусской полемической литературы. Она состоит из посвящения князю Александру Острожскому, обращения «К народам руским» и двух полемических трактатов «Ключ царства небесного и наше христианское духовное власти нерушимый узел» и «Календарь римский новый». В эту бурную эпоху пришло время обновления календаря и автор, не одобряющий нововведений, отмечает, что сместились месяцы и даты празднования Пасхи, а это «реч еще старшая, ниж календар». Затем, разбирая конфессиональные представления, он отмечает: «Личба розна, сила едина» /Счет (расчет) разный, сила одна/ (Смотрицкий 1988: 104).

В 1594-1596 гг. на территории Украины, Белоруссии, входящих тогда в Речь Посполитую, произошли крестьянские восстания под руководством Северина Наливайка, его старший брат Дамиан Наливайко (ум. 1627) стал следующим настоятелем монастырской обители. При Дамиане, который сам был писателем и переводчиком, образовался целый кружок просветителей, прошедших Афонскую школу: Кирило Лукарис, Иов Борецкий, Василий Сур(о)ажский, Антоний Грекович, Исаакий Борискович, Иов Княгиницкий, Иван Вишенский – творческая и научная мысль каждого из них достойна отдельного рассмотрения, но нам важна общность идей, сотрудничество, направленное на защиту православия и просвещения. При этом монастырь не имел патриаршего благословения и формально не был утвержден в правах. Но двери его были распахнуты для всех «взыскующих учения», можно было, не принимая постриг, а только трудясь и выполняя правила монастырского уклада (не приходить поздно, не уходить со службы и т.д.), пользоваться библиотекой, заниматься творчеством и научными исследованиями. Монахи переводили с латыни и греческого, подготовили издания сборника афоризмов «Пчела» и «Беседы Иоанна Златоуста» на русском языке, в достаточно академичном по современным меркам виде.

Наиболее удачным для Дерманского монастыря можно считать 1602 год, когда кн. К.Острожский добился всех привилегий и прав для его официального признания, а также подарил монастырю собственную типографию. Был выработан «общежитийский статут» по правилам Василия Великого, архиепископа Каппадокийского, но настоятеля избирали из чернецов монастыря. При монастыре возникло училище для будущих пономарей, а в деревне была открыта школа, которая прерывала свою образовательную деятельность только во время самых опустошительных войн, таких как Вторая мировая. В 1602 году, проездом из Москвы в Польшу, в монастыре останавливался Гришка Отрепьев – будущий Лжедмитрий. Монастырь давал приют всем гонимым и страждущим и не прекращал своего основного дела: в 1602 году был напечатан «Октоих» (Восьмигласник), в 1603 – «Синтагматсион», полемический трактат, множество мелких изданий активно выпускались до 1605 года, а затем конкуренцию составила вновь открытая Острожская типография. Исследовате-

ли, занимавшиеся печатными изданиями Острожской и Дерманской типографий (Н.Карамзин, П.Строев, А.Петрушин, А.Селецкий), отмечают, при абсолютной идентичности шрифтов, более строгий подход к языку именно в работах монастырской братии, желание придерживаться правил церковно-славянского языка, в то время как в Остроге печатали преимущественно «простою мовою» (Копержинський 1924: 77). Кроме того, в подробных предисловиях к каждому изданию можно почерпнуть значительную информацию об исторических деятелях как Волыни, так и западно-русских земель вообще, о чем пишет М.Грушевский в пятом томе «Истории Украины-Русы», анализируя процесс введения унии на территории украинско-белорусских земель. (Лобацька 2007: 49)

Последним защитником православия в Дерманском монастыре был его настоятель Мелетий Смотрицкий, похороненный на территории обители в 1633 году. Максим (Мелетий) Герасимович Смотрицкий, писавший под псевдонимом Теофил Ортолог, создал первую русскую грамматику, по которой до Ломоносова учились все *русские* в самом широком понимании этого слова, поскольку базовым языковым материалом был язык Писания, церковнославянский, с незначительными отклонениями в разговорную речь. Учебное пособие «Грамматіки Славѣнскія правільное Сѣнтагма» было издано 1618 году в типографии Евье, около Вильнюса, оно состоит из орфографии, этимологии, синтаксиса, просодии. Смотрицкий подчеркивал необходимость сознательного усвоения учебного материала — «умом разумей слова». Им было выдвинуто 5 ступеней обучения: «зри, внимай, разумей, рассмотри, помняти». Но за право руководить монастырем и издавать книги он пошел на компромисс: в 1827 году принял униатство. Киевский митрополит Иосиф Рутский уже давно настаивал на обращении монастыря в униатство, но только со смертью последнего кн. Острожского Александра монастырь потерял защиту (и это несмотря на то, что сам Александр перешел в католичество). М.Смотрицкий, известный своим резконаправленным против унии трактатом «Плач», по-видимому, пошел на это сознательно, т.к. для введения унии в монастыре он должен был пройти специальную школу, а вместо этого он просит держать втайне от монахов его униатство — якобы до получения ответов из Рима. Затем он пишет «Апологию», в которой критикует православие, потом трактат «Protostatia», в котором объясняет свое отречение от унии и обращается к польскому королю с письмом о созыве собора, примиряющего всех христиан. Монастырь стал униатским только после его смерти. К православному состоянию он вернулся только в 80-е годы 19-го столетия, когда русское правительство, после третьего раздела Польши, сочло нужным вернуть монастырю исконное верование.

Однако изначальное устройство монастырского братства как независимого, просвещенного и верующего сообщества сохранилось на многие столетия. Деревенские жители, учившиеся в школе и лечившиеся в больнице при монастыре, всегда с уважением относились к монахам и обращались к ним за помощью в различных ситуациях. Последним трагическим периодом деятельности мужского Дерманского Свято-Троицкого монастыря стала Вторая мировая война, во время которой его служители не отказывали в помощи, прибежище и лечении ни одной из многочисленных сторон: партизанам, красноармейцам, оуновцам (ОУН — Организация Украинских националистов). Единственной книгой записи актов гражданского состояния

в послевоенное время была монастырская книга, куда монахи добросовестно вносили информацию о крещениях и отпеваниях за все лихие годы. В 1946 году монастырь был расформирован, а его служители пропали бесследно. Само село было переименовано в Устенское (по названию реки). Непонимание и неприятие этих процессов выразил родившийся в Дермани и закончивший свою жизнь в Торонто писатель Улас Самчук (1905-1987) в первой части трилогии «Вольнь», романе «Куда течет эта речка?» маленький Володька задает такой вопрос отцу и получает ответ:

- *Наша речка прежде всего в Горынь вливается. Когда в Острог поедем, так увидишь ту речку...*

- *А та Горынь куда течет?*

- *Куда-то далее. Туда дальше, на Полесье. Там есть топи такие, а в топах тех река Припять. Откуда-то оттуда. А Припять впадет в Днепр....*

- *А где он есть, тот Днепр?*

- *Да это там... около Киева.*

- *А что это – Киев?..*

- *А это город такой. Очень большой и красивый...*

- *Город? хм. А где же этот город?*

- *В России.*

- *А что это такое – Россия? (пер. автора)*

Но со временем монастырские стены стали заполняться, в бывших кельях и палатах появились сначала брошенные дети, а затем монашки, ухаживавшие за ними. Ровенский краеведческий музей вернул колокол на колокольню, а село вернуло себе имя. Что пока не поддается исторической и культурологической (включая лингвистический аспект) трактовке, так это то, что название *Дермань* стало изменяться по женскому роду, а Свято-Троицкий монастырь теперь женский. Он по-прежнему православный и все так же относится к Московскому патриархату, что предполагает прежде всего службы на церковно-славянском, а проповеди на украинском. И при непростой конфессиональной ситуации в Украине в настоящее время жители Дермани в не самой вежливой форме выпроваживают агитаторов за смену подчинения, формы богослужения, языка, поскольку монастырь для них был и остается средоточием культуры, веры, верности традициям.

ЛИТЕРАТУРА:

Жив'юк... 2011: Жив'юк А., Марчук І. *Від «Дерманської республіки» до «Дерманської трагедії»*. Рівне: 2011.

Копержинський 1924: Копержинський К. *Острозька друкарня в Острозі та в Дермані після Берестейської унії 1596 р., її видання та діячі*. Бібліологічні вісті. Київ: Січень–березень, 1924.

Ісаєвич 1964: Ісаєвич Я.Д. *Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні*. К.: 1964.

Лопачька 2007: Лопачька Н.М. *Дерманський монастир та межконфесійна боротьба*. Острог, 2007.

Новосілецький 1999: Новосілецький А. *Острог на Волині*. Острог: 1999.

Смотрицький 1988: Смотрицький Г. *Українська література XIV-XVI ст.* Київ: Наукова думка, 1988.

ANASTASIA BUGRIJ

Ukraine, Kiev

Borys Grinchenko Kyiv University

**Medieval West European Code in the Novel
“The Green Knight” by I. Murdoch**

Motif of dichotomous love in Iris Murdoch’s novel “Sacred and profane love machine” discovers reflection in allusive comparison with Titian’s picture “Sacred and profane love”, leading to mutual sense enrichment of initial and foregoing texts. The article is devoted to the analysis of cultural code changes in medieval legend about Sir Gawain and the Green Knight in British novel of the 20th century. Typical for West European cultural code images of “game”, “magic theatre”, “mask”, “alter-idem” are seen more obvious through the prism of time. Game type of artistic text organization on the outer level of the novel “The Green Knight” by I. Murdoch is modeled by resemblance ascertainment between mystery as universe law and life as performance. Impersonation of novel-myth genre model as a unit of playing existential philosophic novel specificity on the inner level leads to anticanonocity, intertextual tangle of artistic realities, allusion images-symbols, different interpretations of the same source, new reality formation and its subsequent breach.

Key words: platonism, dichotomous motif, Eros

А.С.БУГРИЙ

Украина, Киев

Киевский университет имени Б.Гринченка

**Код западноевропейского Возрождения в романе Айрис Мердок
«Святая и греховная машина любви»**

Проблема укорененности человеческого сознания в прошлом, личном и общенациональном решается британскими авторами XX века с помощью обращения к образам «поэтического» Возрождения. Формальным признаком ренессансной традиции в тексте П.Зюмптор считает присутствие устойчивых элементов, «*форм, стремящихся к максимально высокой концентрации смысла*» (Зюмптор 2003:94). Применительно к британскому роману можно говорить об использовании устойчивых элементов либо собственно ренессансной поэтики, либо более поздних их вариантов, генетически восходящих к средневековью. Упоминание о приемах, «*позволяющих создавать эквивалент пространственных ощущений*» (Зюмптор 2003: 36), относится к различным средневековым культурным и литературным кодам, что позволяет говорить о максимальной обобщенности описываемых событий, выводить их за пределы социально-бытового и психологического уровней на уровень вселенский. И, как следствие, достигать эффекта диалога традиций, что позволяет использовать широкий спектр мотивов, приемов и выразительных средств, в том числе заимствованных из изобразительного искусства.

Сравнение двух видов деятельности, писательской и художественной, характерно для романов Айрис Мердок. «*Искусство наводит порядок в наполненной случайностями жизни, дает пространство для размышлений и энергию для очищения наших чувств, приближает наше сознание к просветлению и совершенству, позволяя смотреть без греха на грешный мир*», – утверждала писательница (Murdoch

1993: 8). Подчеркивая явную и скрытую значимость художественных картин в произведениях британской романистки, Дж. Бейли писал: «Она единственный известный мне писатель, способный поместить в свои романы целый мир искусства» (Bailey 1998: 131). Аллюзии из области живописи используются автором во всех романах. Важную роль играют аллюзии на творчество Тинторетто, Хогарта, Карпаччо, но особенно – Тициана. Венецианский мастер упоминается А. Мердок в произведениях «An Unofficial Rose» (1962), «The Unicorn» (1963), «The Nice and the Good» (1968), «An Accidental Man» (1971), «Henry and Cato» (1976), «The Sea, the Sea» (1978), «Nuns and Soldiers» (1980), «Jackson's Dilemma» (1995), «The Sacred and Profane Love Machine» (1974) (фрагмент аллегорического полотна Тициана «Sacred and Profane love» даже появился на обложке переведенного на русский издания («Слово», 2003).

Роман «Святая и греховная машина любви» (1974) (литературная премия Великобритании Whitbread book award) – модернистская версия средневековой легенды о Тристане и Изольде. Смысл оригинального заголовка точнее можно передать словами «Машина любви. Любовь земная и небесная». Люди как машины, со своим скрытым механизмом, живут точно заведенные. И вроде бы хотят вырваться из своего привычного круга жизни, но это выходит не всегда – затягивает чувство страха, лени и боязни потерять свое лицо перед окружающими, близкими. Стремления, поиск верных решений в складывающихся ситуациях, ложь, любовь, страдания и переживания, будто механический ход, влекут их в неведомое будущее. Весьма подробно, иногда жестко, может в чем-то иррационально (как настоящий экзистенциалист) А. Мердок рассматривает переживания героев, разрушая видимую картину произведения и обнаруживая скрытую за ней действительность. Добропорядочный примерный семьянин Блейз в течение многих лет ведет двойную жизнь, пытаясь удержать преданную, всепрощающую, все понимающую и принимающую жену Харриет, свято верующую в крепость и нерушимость их семьи, и нервную, сексуальную, вспыльчивую и вымотанную неопределенностью Эмили, уверенную в счастливом общем будущем. Невозможность жить в двух параллельных мирах – святом и греховном и желание вырваться из этого замкнутого круга приводят героев в «зазеркалье» наиболее загадочной картины итальянского Возрождения «Любовь земная и небесная (1514) Тициана Вечеллио.

На картине изображены две молодые и прекрасные женщины, богато одетая светская дама (прообразом послужила натурщица Виоланта, возлюбленная Тициана) и обнаженная женская фигура, сидящие на фонтане, выполненном в форме античного саркофага. Женщина слева с миртовым венком на голове одета в белое платье с красными рукавами, как венецианская невеста XVI ст. Одна рука покоится на золотом сосуде, в другой – небольшой букет роз. Обнаженная женщина с драпировкой вокруг бедер, сидящая справа, в поднятой руке держит небольшой сосуд, из которого поднимается легкий дым. Если не учитывать одежду и атрибуты, то женщины выглядят как двойники (сходство двух женщин в композиции может быть основано на неоплатонической идее прообраза и его земного подобия, популярной в позднее средневековье и Возрождение).

Исследователи предполагают, что произведение было создано как «свадебная картина» в 1514 году, предназначенная для прославления брачного союза венецианского патриция Николло Аурелио, секретаря Совета Десяти, и

дочери профессора юриспруденции Лауры Багаротто. История интерпретации полотна предоставляет широкий спектр толкований (Wethey 1969), но полностью убедительного пояснения, включающего все детали композиции и находящего подтверждение в истории изобразительного искусства, предоставлено не было. Э. Панофский в «Иконологическом исследовании» утверждает, что картина была написана под влиянием неоплатонической теории любви и изображает двух Афродит (Panofsky 1939: 150-160). Парадокс существования двух богинь подтверждается материалом религиозной практики, поскольку существовали храмы обеих богинь, параллельные ритуалы.

Более ранней является версия хтонического происхождения Афродиты (Urania), рожденной из попавшей в море крови Урана (Гесиод 2001: 20). «Пенорожденная» богиня браков обладала космическими функциями мощной, пронизывающей весь мир любви. Ее власти были подчинены боги и люди. Постепенно архаическая богиня с ее стихийной сексуальностью и плодовитостью перевоплотилась в кокетливую и игривую версию классической Афродиты (Pandemos) – богини сладострастности и откровенной чувственности. С наслаждением внушая любовь людям и влюбляясь сама, дочь Зевса и Дионы стала олицетворением красоты и высшей чарующей силы (Гомер 2008: 180). Платону в «Пире» (Платон:1999) принадлежит противопоставление Афродиты Урании и Афродиты Пандемос. Древняя Афродита переосмыслена как «небесная» в связи с происхождением от бога Урана (др.-греч. Οὐρανός – небо). Афродита Пандемос для Платона доступная и понятная всем, не столь древняя и не связанная с небом. Первоначально термин «Pandemos» (всенародный) отображал всеобщий характер поклонения богине любви, но Платон предпочел толковать его как «пошлый», «доступный», указывая на низменную чувственность любви.

Согласно средневековой традиции небесную любовь обычно символизирует одетая фигура, тогда как обнаженная фигура означает земную, вульгарную или греховную любовь. Идеи платонизма, развивавшиеся флорентийской Платоновской Академией в эпоху Ренессанса, создают новую систему ценностей. На картине Тициана «Любовь земная и небесная» обнаженная женщина является персонификацией Небесной Афродиты, символизирующей красоту чистого разума. Чтобы подчеркнуть ее небесную природу, Тициан изображает позади нее церковь, тогда как позади элегантно одетой женщины он изображает замок. Более того, отсутствие одежды становится приемом изображения добродетели и непорочности («обнаженная истина», «сокровенная красота»), благородного характера обнаженной фигуры, подчеркивая более земной характер фигуры одетой.

А. Мердок импонировала платоновская двойственность трактовки Эроса – «посредника между природой вечной и смертной, демоном, связывающим небо и землю», соответствующая принципам трактовки любви в художественной практике писательницы. Обращение к идеям Платона было связано, прежде всего, с поиском нравственных опор и путей совершенствования личности в мире, что позволяет говорить о философской концепции платонизма. Но свойственная А. Мердок эклектичность выводит «разрушительный и двусмысленный дух» за рамки философской системы, образуя необычный союз фрейдовского «либидо» и платоновского Эроса, в котором «низменная эгоистичная энергия (низкий Эрос) должна трансформироваться в энергию духовную (высокий Эрос)» (Murdoch 1993: 24). Проникая в глубину романа «Святая

и греховная машина любви», сочетание механической модели души и моральной модели становится очевидным.

Психоаналитик Блейз, привыкший считать себя интеллектуалом, пытался выстроить свою жизнь в соответствии с идеями Фрейда и французских философов. Абсолютные, но некомфортные для жизни убеждения привели его к Харриет с ее ангельской добротой, расплывчатой религиозностью и полным отсутствием каких бы то ни было «странностей». «Романическая» красота и викторианские наряды светловолосой «небесной» Харриет (фр. «домашняя») напоминали видения из нездешнего, нравственного мира. Внутреннее природное благородство и великодушие этой женщины граничили со святостью, и Блейзу было ясно, что с ней «никакие темные углы ему не грозят» (Мердок 2008: 109). Он нуждался в силе ее духа, ценил выдержку и сострадание и, принимая характер жены как часть самого себя, ощущал себя завершенным. «*Леди, ангел, богиня, спасительница, волшебница, жрица или прорицательница*» (Мердок 2008: 167; 198; 228; 286; 347), она и сама ощущала себя «*каким-то мифологическим персонажем*» (Мердок 2008: 260). Но в любом супружестве всегда есть уровни, на которых любовь потерпела неудачу. Спустя несколько лет, устав от постоянного самопожертвования, полного отсутствия интеллектуальных амбиций и набожности, он вновь возвращается к интеллектуальным истокам и находит возлюбленную, на лекции Мерло-Понти. Темноволосая «земная» Эмили (лат. «соперница») внесла в их отношения ритуальный аспект, предоставив ему все, в чем он нуждался: стимул, секс, опасность, грех и собственный интеллект для обсуждения его идей. За хрупкой синеглазой оболочкой скрывалась «*сухая дьяволица – энергичная, жестокая и расчетливая*» (Мердок 2008: 318), идеально вписывающаяся во все его «отклонения». Подобно лакмусовой бумажке, она выявила то, что прежде было скрыто, и Блейз впервые по-настоящему почувствовал себя собой.

Без малейшего морализаторства противопоставляя возвышенные и низменные чувства, писательница не берется судить о том, какая любовь «лучше» – земная или небесная. Она лишь констатирует, что каждой положен свой путь. И если любовь к телесной красоте связана с разрушительным началом смерти, потому что такая красота конечна, то любовь к красоте духовной сопрягается для А. Мердок с созидательным началом смерти, которая, будучи последним и высшим актом любви и самоотречения, высвобождает совершенство. Обе женщины притягивали его к себе, словно наделенные божественной, магической властью. «*Она (Харриет) ведь душа, а я всего-навсего тело*» (Мердок 2008: 146), – говорит Эмили, и Блейз понимает, что его тайные отношения поддерживают и питают его любовь к Харриет. Они обе ему нужны, ведь любовь так многолика, и «*...почему одна любовь должна непременно исключать другую? Просто ему выпало две правды, две жизни, и обе одинаково дороги ему и одинаково бесценны*» (Мердок 2008: 125).

Харриет – покорная и самоотверженная жена и мать, счастливая, пока благоденствует ее семья. Она безоговорочно верит, что врожденная «правильность» и непоколебимые христианские убеждения придают ей «божественную» силу для спасения близких: «*Этого ждут от меня все. И я должна их всех спасти... чистота и невинность всегда помогают*» (Мердок 2008: 267).

Образ Харриет ассоциируется с Богородицей, изображенной на картине Тинторетто «Благовещение». Дева Мария сидит на развалинах, потому что Святой дух явился к ней как страшная разрушительная сила. «*Но Богородице разрушение принесло благую весть, а Харриет оно ничего не принесло. Только сравняло ее дом с землей – и все*» (Мердок 2008: 222-223). Она становится священной жертвой, избавив Блейза от дилеммы и побудив Эмили занять ее место.

На картине Тициана образ одетой женщины имеет много черт, сближающих его с образом Девы Марии. Недавнее исследование картины выявило, что первоначальный наряд дамы был красного цвета и более скромным, закрывающим грудь (Goffen 1992:138), напоминая традиционную одежду Богоматери. Кроме того, известно, что венецианская мода XVI ст. отдавала предпочтение большим рукавам, украшенным разнообразными эмблемами, символами, гербами и девизами (Voucher 1967:204). Таким образом, можно предположить, что красный рукав окончательной версии наряда сидящей женщины служит знаком, намекающим на связь этого образа с Марией. Сравнение «Любви земной и небесной» с произведениями «Мадонна с вишнями» (1515), «Благовещенье» (1519) Тициана демонстрирует сходство между образом одетой в белое платье женщины и изображением Богоматери (Норе 1980: 34).

Эротическая любовь, «*затрагивающая не только плоть, но и самое утонченное из всех духовных начал человека, сексуальное начало*» незаконной Эмили обнажает и создает «*ex nihilo мужской или женский дух, оправдывающий все*» (Мердок 2008:407). Земная Эмили аллегорично противопоставляется небесной Харриет и вызывает ассоциации с Евой, искусившей Адама.

Образ обнаженной женщины на картине Тициана вызывает неоднозначную реакцию со стороны зрителя. Это может быть как «низменная похоть», так и «высочайшее духовное стремление к слиянию с божеством». Эротизм восприятия, являющийся отличительной чертой ренессансного искусства, инициировал изображение наготы, особенно в композициях, связанных с темой брака (желание вызвать чувственный отклик со стороны зрителей способствовало формированию особой живописной техники – пастозной живописи). Сцены рельефа на фонтане-саркофаге соотносятся с основными событиями истории грехопадения. Изображение мужчины и женщины справа напоминают сцену грехопадения (картина «Грехопадение» была написана Тицианом еще в 1570 г., и в ней, как и в более поздней композиции, на рельефе подчеркнута фигура Евы). Сцена избиения перекликается с росписью «Каин убивает Авеля» Гентского алтаря (Ян и Губерт ванн Эйк), а также с картиной самого Тициана «Каин и Авель» (1542-1544). Известно, что Тициан знал произведения нидерландских художников, влияние которых можно проследить в его творчестве (Logan 1972: 224). Появление сцены убийства рядом со сценой грехопадения оправдано теологически и, таким образом, сцены на рельефе под фигурой обнаженной женщины могут изображать следствия непослушания первых людей воле Бога. Сцена, изображенная слева, может ассоциироваться с пасхальными событиями и «Воскресение Адама и Евы», символизирующее будущее спасение всех праведников (изображение воскресения первых людей можно увидеть на ксилографии Тициана «Триумф веры»). Возможное значение изображения лошади на рельефе в картине Тициана связано с описанием лошади в «Бестиарии» (Bestiary 1993: 103) и может

символизировать гармоническое состояние, противопоставляющееся разделению и насилию (правая сторона рельефа).

Святая машина любви в романе А. Мердок заправляется себялюбием и собственническим инстинктом. В греховной машине любви, не смотря на навязчивые сексуальные желания, тоже есть глубина и непорочность. Это исключает четкую дихотомичность «безгрешный – нечестивый». На картине Тициана композиционная роль, отведенная фонтану, разделяет и связывает между собой правую и левую часть произведения как эмблемы греховности (обнаженная фигура) и добродетели (одетая фигура). Фонтан ассоциируется с Эросом, изображенным Тицианом между двумя богинями, беззаботно играющим со струями воды, что указывает на отсутствие непроходимой грани между телесными и духовными проявлениями жизни.

Анализируя композицию в целом, Э. Панофский утверждает, что она относится к так называемой «картине-диалогу», изображающей две аллегорические фигуры, каждая из которых представляет одну из сторон в диспуте на теологическую или философскую темы. В искусстве средневековья и Ренессанса были изображения таких парных фигур как «Природа» и «Благодать», «Природа» и «Разум». При этом обнаженная «Природа» часто ассоциировалась с Евой, а одетая «Благодать» – с Богородицей «Новой Евой». Исследователь, однако, утверждает, что картина Тициана изображает не контрастное сопоставление двух противоположных принципов, а «символизирует один принцип в двух аспектах его проявления и двух степенях совершенства» (Panofsky 1939: 154). Подтверждением этой теории служит картина «Венера Урбинская» (1538). Изображенный Тицианом чувственный образ «*dona puda*» находится на грани между портретом юной невесты Джулии Варано и мифологической богини Венеры.

Теория Э. Панофского повлияла на многих исследователей, пытавшихся интерпретировать природу Эроса. Р. Фрейхан, Е. Винд, Р. Гоффен согласны с тем, что две женщины представляют собой один принцип в двух вариациях. Р. Блекни, рассматривающая земную и небесную любовь в свете юнговской теории архетипов сознания, говорит о «*внутреннем психологическом процессе становления личности, когда человек ищет разрешения конфликта противоположностей внутри себя и обретает психическую целостность*» (Blakeney 1987: 58). Согласно ее теории, две женщины – это *anima* – женский принцип души.

Внимательное изучение романа «Святая и греховная машина любви» и картины «Любовь святая и греховная» приводит к гармонизации противоположных динамических начал, заложенных в композиционном построении А. Мердок и Тициана. В результате образ «греховной» женщины должен быть прочитан дважды. В начале рассмотрения он во многом будет окрашен сценами разделения/насилия, вызывая негативное или «низменное» значение. При втором прочтении образ героини обретает положительный, «небесный» смысл и динамический потенциал, позволяющий ему развиваться по духовной шкале вниз и вверх.

Раздвоение объекта исследования происходит от неспособности принять возможность противоречия того или иного явления. В творчестве А. Мердок и Тициана образы женских персонажей обладают определенным потенциалом к изменению и способностью к внутреннему превращению. Их значимость в модернистской и ренессансной культуре была во многом связана с влиянием

неоплатонизма, с восприятием мира в виде цепи существ, соединяющих небо и землю. Все богини имели сходные черты и могли бы быть представлены как одна фигура, обладающая несколькими проявлениями или модусами существования.

Таким образом, в романе «Святая и греховная машина любви» А. Мердок выходит за рамки средневекового морализма, рассматривая «праведную» и «греховную» любовь как равноценные проявления Эроса. Ссылка на картину венецианского художника «Любовь земная и греховная» способствует более выразительной обрисовке ситуации. Особый эстетический и эмоциональный эффект возникает вследствие использования аллюзии в области изобразительного искусства. Мотив раздвоенности любви находит отражение в аллюзивных сравнениях, используемых автором, что приводит к взаимному обогащению смыслов исходного и прецедентного текстов.

ЛИТЕРАТУРА

- Гесиод 2001:** Гесиод. *Теогония*. Полное собрание текстов. М.: Лабиринт, 2001.
- Гомер 2008:** Гомер. *Илиада*. СПб.: Наука, 2008.
- Зюмптор 2003:** Зюмптор, П. *Опыт построения средневековой поэтики*. СПб., 2003.
- Мердок 2008:** Мердок, А. *Святая и греховная машина любви*. М.: Эксмо, 2008.
- Платон 1999:** Платон. *Федон, Пир, Федр, Парменид*. М.: «Мысль», 1999.
- Bayley 1998:** Bayley, J. *Iris: a memoir of Iris Murdoch*. Duckworth, 1998.
- Bestiary 1993:** Bestiary. *Being an English Version of the Bodeian Library Oxford. With All the Original Miniatures reproduced in facsimile*. Woodbridge: The Boydell Press, 1993.
- Blakeney 1987:** Blakeney, R. *Language of Self in Titian's Sacred and Profane Love*, Ann Arbor, Mich.: UMI Dissertation Services, 1987. Thesis.
- Boucher 1967:** Boucher, F. *2000 Years of Fashion: The history of costume and personal adornment*. New York: H.N. Abrams, 1967.
- Goffen 1992:** Goffen, R. «*Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture*», in *Titian 500*. Washington, 1992.
- Hope 1980:** Hope, C. *Titian*. London: Routledge, 1980.
- Logan 1972:** Logan, O. *Culture and Society in Venice 1470-1790: The Renaissance and its Heritage*, London: Batsford, 1972.
- Murdoch 1993:** Murdoch, I. *Metaphysics as a Guide to Morals*. London: Penguin Books, 1993.
- Panofsky 1939:** Panofsky, E. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, New York: Oxford Univ. Press, 1939.
- Wethey 1969:** Wethey, H. *The Paintings of Titan*. V. 3. The Mythological and Historical Paintings. London: Phaidon, 1969.

IA BURDULI

Georgia, Tbilisi

Georgian Technical University

Grail and Name of Rose in the Minnesingers' Paradigms

The esoteric thinker of the 20th Century Uspensky calls the four dimensional space “the body of time” and addresses the three dimensional space as its image. This process is also evident in the literally Discourse. The perception of Unity of time and space is mostly possible in literary texts because the universal archetypal meaning of the semantical field of many fiction characters speaks about both the unity of world and the chronotypical structure. Thus, the rose is outstanding among the symbolic ones. Grail, as the archetypal symbol and the

Golden-Cut was especially evident in literal texts of the chivalrous poetry. Under its semantical field are meant both the multilateral mythological icons and the Christian-apocryphal mystical character.

Key Words: archetypal icon, chronotop, semantical field.

ია გურდული

საქართველო, თბილისი

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი

გრაალი და ვარდის სახელი მინეზინგერულ პარადიგმებში

მეოცე საუკუნის ეზოთერიკოსი მოაზროვნე, უსპენსკი ოთხგანზომილებიან სივრცეს „დროის სხეულს“ უწოდებს, ხოლო სამგანზომილებიანს კი მის გამოსახულებად ასახელებს. მკვლევარი ამტკიცებს, რომ არსებული თითოეული სამგანზომილებიანი სხეული მოძრაობს დროში და თავის მოძრაობის კვალს დროის ანუ ოთხგანზომილებიანი სხეულის სახით ტოვებს (უსპენსკი 1992: 33).

ინდურ ფილოსოფიაში სხეულის ფორმას, გამოსახულებას, რომელიც დროში სახეცვლილებას განიცდის, მაგრამ თავისი არსით იგივე რჩება, „ლინგა შარირა“ ეწოდება. მხატვრულ დისკურსში ეს პროცესი აშკარაა. თუკი დროის მსვლელობის კონტექსტში განვიხილავთ სიმბოლურ კოდებსა და მხატვრულ ტროპებს თავიანთი ცვალებადი სემანტიკური ველითა და პირველადი მნიშვნელობით, შეიძლება ითქვას, რომ დროისა და სივრცის ერთიანობის აღქმა ყველაზე მეტად, სწორედ მხატვრულ ტექსტშია შესაძლებელი. არაერთი მხატვრული ხატისა და სიმბოლოს სემანტიკური ველის განზოგადებული არქეტიპული მნიშვნელობა მეტყველებს სამყაროს მთლიანობასა და ქრონოტოპულ სტრუქტურაზე. ამ თვალსაზრისით, სიმბოლურ ხატთა შორის გამორჩეულია ვარდისმეტყველება.

„ვარდი და ღვინო! ნუ გექნება სხვა საზრუნავი, / სვი, დაივინყე სატკივარი განუკურნავი, / სანამ ვარდით დაგფურცლავდეს, შემოგაცლიდეს / სიცოცხლის პერანგს ეგ სოფელი, მიწყვიტებრუნავ“ (ხაიამი, თარგმანი თამაზ ჩხენკელის 1977: 308).

ომარ ხაიამის ამ ერთსტროფიანი ლექსით სიღრმისეულად ცხადდება ვარდის სიმბოლიკის ინტეგრალები, რომელიც სუფისტური პოეზიის არსია, ხოლო ამ პოეზიის მასაზრდოვებელი წყარო ისლამისადმი თავისუფალ მიდგომასთან ერთად, სულის განვითარების პირველქრისტიანული გზაა, სამყაროს საიდუმლოსთან განდობა და დროსთან შერწყმა.

ვარდი ეს უნივერსუმის სიმბოლოა, რომელიც სხვადასხვა საგნებში თავისი ფერადოვნებით მრავლისმეტველად ვლინდება. იგი თავად პოეზიაა, სილალეა, სულის დაფურცლული, ან ჯერ კიდევ დაუფურცლავი სიფაქიზეა და ამავდროულად სიცოცხლის პერანგია: სურნელოვანი, მომხიბვლელი და ეკლიანი; გზა და მარადიული წრებრუნვა უნივერსუმის. ასეთი ფილოსოფიური ჭვრეტა ვარდის სიმბოლიკისადმი აშკარაა რუსთაველთან. პოეტისათვის ვარდი სიცოცხლის ძალა და ენერგიაა: „*მაგას ნუ ბრძანებთ, მეფეო, ჯერო ვარდი არ დაგჭკნობია*“... (39).

ადამიანმა თვალი უნდა გაუსწოროს ჟამთა დინებას და რაც არ უნდა მტკივნეული იყოს იგი, უნდა მიიღოს ანმყო, როგორც რეალობა და მარადიული წრებრუნვის შემადგენელი ნაწილი: „*ვარდი თუ გახმეს, ეგეცა გემართებს მისივე ჯერობა*“..(38); „*რა ვარდმან მისი ყვაილი გაახმოს, დაამჭენა-როსა, / იგი ნახდების, სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა: / მზე ჩაგვესვენა, ბნელსა ვჭვრეტთ ღამესა ჩვენ უმთვაროსა*“ (36) (რუსთაველი 1974: 19).

ვარდისმეტყველება წარმოადგენს როგორც ქართული და აღმოსავლური კაზიმულსიტყვაობის, ასევე დასავლეთ ევროპოს სარაინდო პოეზიის მხატვრულ ტროპთა სემანტიკური ველის ერთერთ უმთავრეს კომპონენტს. გოეთეს ლექსთა კრებული „დასავლეთ-აღმოსავლური დივანი“, რომელიც ჰაფეზის ლექსთა ინტერპრეტაციის შედეგად შეიქმნა, მეტყველებს კაცობრიობის ზოგადასოციაციური და ინსპირაციული მუხტის შედეგად ჩამოყალიბებულ მხატვრულ აზროვნებაზე, მოგვიანებით, სწორედ ამ გამოცდილებას დაეყრდნო კარლ-გუსტავ იუნგი, როცა ზოგადი არქეტების მხატვრულ ხატებს ფსიქოანალიზის ჭრილში განიხილავდა (ფრანცი 1996: 24).

ვარდი, ეს კომპლექსური, ამბივალენტური მხატვრული ხატი ლილიის, ასე ვთქვად, წყლის ვარდისა და ლოტოსის, ენერგეტიკულ წნულთა ცენტრის სადარია: იგი დრო და მარადიულობაა, სიცოცხლე და სიკვდილია, ნაყოფიერება და და თან ქალწულებრივი სისპეტაკეა, სიხარულის სურნელი და თან ტკივილია, ამიტომაც იქცა ვარდი ტრისტან და იზოლდას საფლავის მშვენებად, კრეტიენ დე ტრუას რომანში, რომელიც XIII საუკუნის მინეზინგერმა გოტფრიდ ვონ შტრასბურგერმა გადაამუშავა და ეს ძველ-ზემოგერმანულ ენაზე შექმნილი პოეტური ნაწარმოები შუა საუკუნეების სარაინდო რომანის „კლასიკად“ იქცა.

ამ რომანში შეყვარებულთა საფლავზე ამოზრდილი ვარდი, ასევე მათ საფლავზე ამოსულ ვაზს გადაეჭდო. ანტიკური გაგებით ვაზი წარმოადგენდა დიონისურ სანყისს, თავისუფალი სიყვარულის, თრობის მასაზრდოვებელ წყაროს, ხოლო ქრისტიანული მისტერიისთვის იგი წარმოჩინდება ერთერთ არსებით სიმბოლოდ: ცრემლის, ღვინისა და სისხლის ერთობლივ არსად, მსხვერპლიას და ღვთისმშობლის ტკივილად.

თანამედროვე გადასახედიდან შეიძლება ითქვას, რომ „ტრისტან და იზოლდაში“ სიმბოლოთა მრავალნახნაგოვნება გარკვეულწილად ამბოხია, სტერეოტიპების რღვევის მცდელობაა. საგულისხმოა, რომ გარკვეული თვალსაზრისი, ვაზისა და ვარდის სემანტიკური ველი ერთ ჭრილში შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ტკივილისა და სიხარულის ნაზავი: ვენერას სამკაული, თავბრუდამხვევი, დამათრობელი სურნელი, თავისუფალი სიყვარულის, ვნებათაღელვის დიონისური წყარო, ხოლო რაც შეეხება ქრისტიანულ მსოფლალქმას, ვენახი და ვარდი ღვთისმშობლის სიმბოლურ ხატად სახელდება და ასეთივე მნიშვნელობით, მაგრამ ამ მნიშვნელობისადმი შეცვლილი დამოკიდებულებით, მხატვრულ კოდებად ხმიანდება დეკადანსურ მწერლობაში („ბოროტი ყვაილები“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“) და აგრეთვე თანამედროვე, პოსტმოდერნისტულ დისკურსში („ვარდის სახელით“).

აღსანიშნავია, რომ ამ მხატვრულ კოდთა მრავალნახნაგოვნება, ახლებური და მრავალმხრივი ინტერპრეტაცია ზოგადი ასოციაციებისა და გამოცდილების სათავეებით საზრდოობს, სიმბოლოთა სემანტიკური ველის სიღრმეებს წვდება და სწორედ აქედან გამომდინარე, მხატვრული ხატები ექსპრესიულ, „მსოფლმხედველობრივ ტროპებად ყალიბდება. ასეთი

მხატვრული ტროპი მსოფლმხედველობას (**weltanschauung**), სამყაროსა და მოვლენებისადმი დამოკიდებულებას გამოხატავს, ამიტომაც შეიძლება ითქვას, რომ იგი ინტერპრეტაციის სიღრმისეულ შესაძლებლობებს იძლევა და, რომ ექსპრესიული ტროპი ყველა ლიტერატურული მიმდინარეობისთვის იყო დამახასიათებელი. „იგი როგორ „ფუნქციონალური მიკროასლი“, ესთეტიურად ყველაზე ღირებული საშუალება“ (ნათაძე 1988: 244).

ცხადია, მხატვრული სიმბოლოს, მეტაფორას აღქმა და ინტერპრეტაცია მკითხველის გამოცდილებასა და ასოციათა ერთობლიობას ემყარება. საგულისხმოა, რომ შლაიერმახერის აზრით, ინტერპრეტაცია ძველზე დაფუძნებული „კვლავ-შექმნის“ მონესრიგებული სისტემაა და არაფერი ღირებული, მათ შორის არც ლიტერატურული ტექსტი, არ იქმნება ავტორის მიერ წინასწარ დადგენილი წესებით. აქედან გამომდინარე, ამკარაა, მხატვრული ხატები და ტროპების შექმნა ავტორისათვისაც მის ინტუიტიურ, არქეტიპულ გამოცდილებას ეფუძნება, მაგრამ მკითხველს, ინტერპრეტატორს, ითვალისწინებს რა იგი ტექსტში გამოკვეთილ ასპექტებს, ზოგჯერ უფრო საინტერესო და ინტერტექსტუალურად უფრო სწორი მიგნებები გააჩნია (რატიანი 2008: 115).

მაგალითად, „მაისის ვარდო“ — „O, Rose of May!“ — ამ მეტაფორით მიმართავს ლაიერტი დაღუპულ ოფელიას, ეს ერთი შეხედვით მარტივი ტროპი მნიშვნელობის გაორების შემცველია: პირველი ის არის მშვენიერი ყვავილი, სურნელოვანი, ნორჩი და ქვეყნის დამატკბობელი თავის სურნელებით, ფაქიზი, უმანკო, დაუცველი და მეორე მნიშვნელობით, ის არის მომხიბვლელი ქალი, მშვენიერი, კონკრეტულად კი ოფელია, რომელიც ჰამლეტის სატრფოა და ა.შ. ამ მნიშვნელობათა სემანტიკურად შეკვრა გარკვეული მიმართულებით მიმდინარეობს კონტექსტიდან გამომდინარე და რჩება თავისუფალი ნიშნები რაც ოფელიას ახასიათებს, მაგალითად მომღერალი ბულბულისთვის სასურველი, გაზაფხულის განცდის მატარებელი, ბალის ფაქიზი მშვენიერება, რომელს ვნებაც ადვილად შეიძლება და სხვა. ეს ქვეცნობიერად შემოსული თავისუფალი ნიშნები, რაც მკითხველის გამოცდილებიდან წარმოექმნება ამდიდრებს ოფელიას ხატს და განაპირობებს მხატვრული ხატის ემოციურ და ესთეტიკურ ეფექტსა თუ მრავალმნიშვნელოვნებას (ნათაძე 1988: 207).

XII-XIII მიჯნაზე მოღვაწე ცნობილ მინეზინგერთან, ვალტერ ფონ დერ ფოგელვაიდესთან მხატვრული ტროპების სემანტიკური ველის აღქმა ასევე მკითხველის გამოცდილებასა და ასოციაციებს ეყრდნობა: ეკლიანი ვარდი სევდის, განშორების ნალველის აღმძვრელი მეტაფორაა:

"Er tat vil lise, im was nicht gach, / rose ein dorn, ein tube sunder gallen"
(Vogelweide 11966/2 :27-31).

რაც შეეხება უეკლო ვარდს, იგი — „უეკლო ვარდი, მტრედი მწუხარების გარეშე“ სილამაზესთან ერთად, ქრისტიანოლი სწავლებიდან გამომდინარე, სათნოება და უმანკოებაა. მტრედი ანუ მეორე მხატვრული ტროპი მართალია განმარტავს უეკლო ვარდს, როგორც უმანკოს, მაგრამ ამავდროულად მისი საშუალებით იქმნება უფრო რთული სემანტიკური ველი, რომელიც უფრო მეტ ესთეტიკურ-ასოციაციურ გამოცდილებას ეყრდნობა, რომლის თავისუფალ ნიშნებსაც, განსაკუთრებით სარაიდო ლირიკაში წარმოადგენს სულიწმინდის უმანკოება, სისპეტაკე, სათნოება, ასევე უშფოთველობა, სულიერი სიმშვიდე და ა.შ. **"eine Rose ohne Dornen, eine Taube ohne Bitternis"** (Vogelweide 11966/2 :27-31).

es den თუმცა შესაძლებელია, ამ მხატვრულ ტროპს დაუცველის, მსხვერპლის, როგორც უეკლოსა და განიარაღებულის ინტერპრეტაციაც მიეცეს, რაც თავს იჩენს ექსტრემისონისტულ პოეტურ ტექსტში (მაგალითად გეორგ თრაკლისთან).

კურტუაზიულ საკარო ლირიკასა და განსაკუთრებით, შპილმანურ პასტორალურ პოეზიაში, ისევე როგორც აღმოსავლურ-აშულურ კაზმულ-სიტყვაობაში ვარდი უმეტესად ტურფას, სასურველი ლამაზმანის გამომხატველი იყო. ვარდის კრეფა სატრფოს დაუფლებას, მისი გულის დაპყრობას ნიშნავდა (მაგალითად, ფოგელვაიდეს ლექსები: „**Rosenlesen**“ („ვარდის კრეფა“), „**Ein Kuß von rothem Munde**“ („წითელი ტუჩების კოცნა“), „**Unter der Linden**“ („ცაცხვებ ქვეშ“). ამ ლექსებში და ზოგადად, ფრაზული მეტაფორის განხილვისას, შესიტყვება ფრაზის მთლიანობაშია ჩაქსოვილი. მაგალითად გრიშაშვილთან ვკითხულობთ: *თავს მევლება ისე, ვით პეპელას ვარდი! / თითქმის შემეყვარდა, თითქმის შეუყვარდი* (გრიშაშვილი 2012: <http://litsakhelebi.ge>).

ერთი შეხედვით წარმოუდგენელია, როგორ შეიძლება პეპელას თავს ევლებოდეს ვარდი, მაგრამ აქაც თავისუფალი ნიშნები ქმნიან სემანტიკურ ველს და ფრაზის მთლიანობას უდიდესი მნიშვნელობა ეკისრება მის გააზრებაში.

მოფარფატე, მონავარდე, სუსტი და ფაქიზი ბუნების პეპელა ადვილად დანებდება ვარდის წარმოსადეგ მშვენიერებას, სურნელსა და მიმზიდველობას, რაც თავბრუს ახვევს, თავს დასტრიალებს, მოსვენებას არ აძლევს გრძნობებში მოფარფატე „პეპელა“-პოეტს. საინტერესოა, რომ პოეტი საკუთარი თავის, მამაკაცის მეტაფორად პეპელას იყენებს, როგორც მაგალითად რუსთველთან ავთანდილი თავისთავს ვარდს უწოდებს და ამით საკუთარ ჩამომავლობაზე, რაინდობასა, ახალგაზრდობაზე და ამავედროულად, თავის ღირსებაზე მიანიშნებს, ხოლო ფატმანის ყვავთან გაიგივებისას, იგი აშკარად გამოკვეთს ფატმანის ამორალურობას, ავხორცობას, ასაკს და აკნინებს ქალს.

აღმოსავლური პოეზიისაგან განსხვავებით, „ვეფხისტყაოსანში“ ერთმანეთს ემიჯნება აშიკობა და მიჯნურობა, აშიკობა თვით რაინდების მიერ პოემაში წახალისებული არ არის, მაგრამ ეს უკანასკნელნი უარს როდი ამბობენ ასეთ სატრფიალო თავგადასავლებზე. ამ მხრივ, მაგალითად, საინტერესოა ასმათისა და ტარიელის წერილობითი შეთანხმება პაემანზე და ტარიელის განმარტება ამ შეხვედრის დასტურზე.

მინეზინგერულ პოეზიაშიც ასევე ვხვდებით ეროტიკულ ელემენტებს, მაგრამ გათხოვილი ქალისადმი რაინდული სამსახური გამოკვეთილი და მონიშნულია, თუმცა მნიშვნელოვანია, რომ სათაყვანებელი „**Dame**“ დიდგვაროვანია და ხშირად გაფურჩქნილ ვარდთან არის შედარებული. ეს ტენდენცია ქართულ პოეზიაშიც იჩენს თავს, თუნდაც, რომ გავიხსენოთ გოგლა ლეონიძის ლექსი: „წინანდლის ვარდო“. ხოლო აშულური ელემენტების შემცველ პოეზიაში ტრფიალი უფრო მწველია და პასტორალურ პოეზიას ეხმიანება: *„მოდო!/ გეძახი ათას წლის მერე, / დამნაცროს ელვამ შენი ტანისა; / ვარდის ფურცლების ნიშანი არი / და დრო ახალი პაემანისა!..“* (ლეონიძე 2010: www.burusi.wordpress.com).

ვარდის ფურცლობის ნიშანი რთული ტროპია, მისი სემანტიკური ველი ესთეტიკურ-ასოციაციური გამოცდილებით ეხმიანება „**Rosenlese**“-ს, ვარდის

კრეფას. დაფურცლული ვადის ფურცლები აღძრავს ვარდის სურნელის შეცნობას, მასში ჩაძირვას და თავბრუდამხვევ სიფაქიზესთან გაიგივებას.

ეს განწყობა ასევე ლაიტმოტივად გასდევს განსაკუთრებით XII-XIII საუკუნის აღმოსავლურ ლირიკას.

ომარ ხაიამი წერდა: *„მნდო, ამ ვარდნას, დღეს რომ ყვავის გულის სალხენად, / გნამდეს, ხრიოკი დაერქმევა მალე სახელად; / მაშ, ღვინო ვსვათ და, მაშ, მოვკრიფოდ ვარდის კონები, / სანამ ეს მდელი უქცევიათ ნაგვის საყრელად“* (34) (ხაიამი, თარგმანი ალექსანდრე ელერდაშვილის 2012: natargmni.blogspot.com/p/blog-page).

ვარდის კონა ცხოვრების მშვენიერება და სიამეთა ნაკრებია, და საგულისხმოა, რომ ამ ტროპის სემანტიკური ველის მნიშვნელობათა ერთობლიობას განსაკუთრებულად სწორედ კონტექსტი გამოხატავს, ასე ვთქვათ, ანტონიური გარემო — „ნაგვის საყრელი“. საოცარია, მაგრამ ინტერტექსტუალურად ალბათ, „ასეთ გარემოში“ აღმოცენდა ევროპული დეკადანსის „ბოროტი ყვავილები“.

ყვავილთა კონა თავის ფორმითა და შინაარსით თასთან იგივდება. მსგავს სემანტიკურ ველს ქმნის კოკრის გაფურჩქვნა, რომელიც წრეს კრავს. ძველი თქმულებების მიხედვით, წითელი ვარდის კოკორი ადონისის სისხლის წვეთიდან აღმოცენდა. იგი ავრორას, ჰელიოსის, დიონისოს სიმბოლოა და ქრისტიანული სარაინდო ლიტერატურის მიხედვით, ქრისტეს სისხლის წვეთია. ეს წვეთები იოსებ არიმათიელმა, ქრისტეს გარდამოხსნისას გრალის თასში შეაგროვა, რაც ქრისტეს სისხლით ზიარებისთვის განკუთვნილი ბარძიმის სიმბოლოდ იქცა სარაინდო ლიტერატურაში.

აღმოსავლური სწავლებით კი, ვარდი წინასწარმეტყველის სისხლია, რომელიც მის ვაჟებში: ჰასანსა და ჰუსეინში ჩქეფს: მუჰამედის ორი „თვალი“ ან „ვარდებია“. „ბაღდადის ვარდი“, თავის სამსაფეხურიანი სიმბოლური დატვირთვით კი ალაჰის, შემოქმედის მისტიკური სახელია (კოპერი 1986:150).

ამრიგად, წრიული, ფიალის ფორმის გაფურჩქნული ვარდი, (ლოტოსი) მთავარი ენერგეტიკული ცენტრის — მზნისწნულის გამომსახველობაა და, სწორედ ამიტომ, ქრისტიან მინეზინგერთათვის იგი ჯვრის ცენტრს წარმოადგენდა, რომელიც სამყაროს ყველა მხარეს თავისთავში აერთიანებს.

მისტიკური „ჯვრის ვარდი“, როგორც ცხოვრებისეული ტკივილსა და მსხვერპლის გამომხატველი ბორბალი, ოთხი განზომილების, ოთხი ელემენტის შემაკავშირებელი გრაალის მცველ რაინდთა კრედოს წარმოადგენდა, რომლის განდობილიც თავად გრალის თასის რომანის — „პარციფალის“ ავტორი, მინეზინგერი ვოლფრამ ფონ ეშენბახი იყო. მან გადაამუშავა კრეტიენ დე ტრუას რომანი „პერსევალი“ და თავის რომანში თანდათანობით, იუმორისტული, ფსიქოლოგიური და ყოფითი, ბუნებრივი ელემენტებით ისე განავითარა თავისი გმირის — პარციფალის სავალი გზა — სულიერად აღმასვლის პროცესი, რომ ჭაბუკმა მთელი სულითა და გულით შეიცნო გრალის თასის საიდუმლო და სიყვარულის წრებრუნვის მარადიულობა.

კელტური თქმულების მიხედვით, გრალის მცველთა უკანასკნელი მეფე გახდა არტურ მეფის „მრგვალი მაგიდის“ ორდენის ერთერთი წევრი პარციფალი-პარსიფალი, რაც მოხეტიალეს და ბენვმოსილს ნიშნავს.

რაინდთა მთავარი მიზანი ფიზიკურ ზრდასთან ერთად, სულისა და სამშვივნელის გაძლიერება და წვრთნა იყო, რაც ჯვრისაკენ, მაცხოვ-

რისაკენ გარკვეული გზის გავლას გულისხმობდა (ბილი... 2001: 22). ეს იყო გზა გრალისაკენ, ცის კამარიდან (ყამარიდან) ჩამოვარდნილი ძვირფასი, ფილოსოფიური ქვისაკენ, წმინდა სიყვარულისაკენ. როგორც დეკარტე ამბობს, „ეს იყო საკუთარი ეპიფიზის — სულის სამყოფელისკენ“ (შეფერი 2006: 29), საკუთარი გულისაკენ სავალი ბენვმოსილთა, განდობილთა გზა.

ზეპირ და წერილობით მხატვრულ ტექსტებში ეს იყო გზა დევთა და ქაჯთაგან „კოშკში დამწყვდეულ ქალწულისკენ“ და გველემაპის მიერ მიტაცებული განძისაკენ („*Niebelungenschatz*“, „ნიბელუნგების განძი“), უკვდავების წყაროსკენ სავალი ბილიკი. უკვდავების წყლის, ვარდის წყლის ჭურჭელი წმინდა, პატიოსანი თვლებით შემკული თასია, ცაზე ვარსკვლავად აკიაფებული, ან ციდან ჩამოვარდნილი, რომლის იპოსტაზებს ქართულ დისკურსში ყამარი, ბარბალე და თამარი წარმოადგენენ ჯამ-ჭურჭლით, თვალ-მარგალითითა და იაგუნდებით. მათი ფესვები კი შესაძლებელია, მედეას „ოქროს ქვაბებში“ ვეძიოთ.

თასი, ცარგვალი, ზეციური საშოა და ქრისტიანული მსოფლალქმაში იგი უფლის წმინდა ჭურჭელია, ღვთისმშობელია, დედამინაზე უკვდავების წყლის შემნახავი. ჭურჭელი ასევე თავად ადამიანია, ღვთიური სულის დამცავი. ადამიანი საკუთარი სულიერი გზის გავლით, ბარძიმთან, თასთან მიახლებით, ფერფლიდან ხელახლა იბადება, ამიტომ გრალის მხატვრულ-სემანტიკური მნიშვნელობა ფენიქსთანაც იგივდება (Cooper, Lexikon 1986:67).

ეს მეტამორფოზა წყლის ღვინოდ გადაქცევას, ლაზარესა და მაცხოვრის აღდგომას გულისხმობს, ხოლო რაც შეეხება თასის მისტიკური შინაარსს, მის სიმბოლურ გამოსახულებდ ქალწულ წმინდა ბარბარეს ხატი იკითხება.

გრალი, როგორც არქეტიპული სნიმბოლო, როგორც ოქროს კვეთა, განსაკუთრებულად სარაინდო ლიტერატურის მხატვრულ ტექსტში გამოიკვეთა და რა თქმა უნდა, მისი სემანტიკური ველი გრალის მრავალფეროვან მითოლოგიურ ხატებსა და ქრისტიანულ-აპოკრიფულ მისტიკურ ხასიათს გულისხმობს. როგორც კრეტიენ დე ტრუასთან, ასევე ეშენბახთან პარციფალს გრალის მფლობელი მეფე-მეზადური აზიარებს სარაინდო სიბრძნეს. თუმცა აღსანიშნავია, რომ გერმანელი მინეზინგერი რაინდისათვის უმთავრესი საიდუმლო ადამიანურ თანაგრძნობაში — მოყვასის სიყვარულშია. სწორედ ეს არის რაინდობის უმთავრესი კრედო და არა სტერეოტიპად ქცეული ზოგიერთი ეტიკეტი.

რატომ აირჩია ეშენბახმა გრაალის მცველად სარაინდო ხელოვნებაში ახალბედა, დედისმერ ჯამბაზის ტანსაცმელში გამონყობილი, ღიმლის მომგვრელი პარციფალი, სინამდვილეში კი გრალის მეფის დისწული, რომელსაც დედა ჰერცელოიდე, ტყეში ზრდიდა, საკარო ცხოვრებიდან მოშორებით, რათა ყმანვილი რაინდი მამის — გაჰმურეტის კვალს არ გაჰყოლოდა და არ დაღუპულიყო სარაინდო შერკინებისას. დედის სიკვდილით გამონვეულმა უდიდესმა ტკივილმა დააბრუნა უკვე მოზრდილი პარციფალი თავის ნამდვილ გარემოში. ყმანვილი სრულიად გამოუცდელი იყო, მაგრამ ჩიტების ჭიკჭიკით, მცენარეებისა და ცხოველების სიყვარულით თითქმის განდეგილად სპეტაკად გაზრდილს, ესმოდა ბუნების საიდუმლო და გულუბრყვილოდ ხარობდა ადამიანებთან ყოფნით. რაინდობის გზის გავლის შემდეგ კი ჭეშმარიტ მეფედ — გრაალის მცველად იქცა (ბაუმანი/ობერლე 2000: 25).

მინეზინგერ რაინდთან — ვოლფრამ ფონ ეშენბახთან, როგორც რუსთაველთან, ამ ქვეყნად სიყვარულის, ჭეშმარიტების მაძებარ რაინდთათვის საზღვრები არ არსებობს. მათ მსოფლხედვაში (**Weltansicht**) დასავლური და აღმოსავლური სიბრძნე და სწავლება ერთმანეთს ერწყმის. ამ სინთეზის სიმბოლური მხატვრული ხატი ეშენბახთან იკვეთება შავ-თეთრ რაინდში, ფაირეფიცში, რომელიც პარციფალის უფროსი ნახევარძმაა და რომელიც რაინდ გაჰმურეტს, ახალგაზრდობაში აღმოსავლეთში მოგზაურობისას, მშვენიერ მავრიტანელ დედოფალ ბელაკანეზე დაქორწინების შედეგად შეეძინა.

რაინდთა სიმბოლიკა ალქიმიასაც უკავშირდება. ფერთა სიმბოლიკა ეზოთერული თვალსაზრისით, თეთრ-ქრისტიანულ და შავ-აღმოსავლურ სწავლებათა ურთერთ შერწყმას შეიძლება შევადაროთ. შუა საუკუნეებში გავრცელებული სხვადასხვა ტიპები, მაგალითად შავი, თეთრი ან წითელი რაინდი სულერი განვითარების გარკვეულ საფეხურს გულისხმობდა. ამ კონტექსტში როგორც ფერთა გამა, ასევე ხმლის გადაცემის რიტუალი სიმბოლურ დატვირთვას იძენდა (ყეინაშვილი 2002: 142).

განსაკუთრებული ხმლის მფლობელი რაინდი, პარციფალი რჩეული იყო უპირველესად თავისი სულიერი მდგომარეობითა და სიმამაცით. სიმბოლურად აგრეთვე მნიშვნელოვანია სახელწოდება „გრალის მცველი“, მრგვალი მაგიდა და გრალის რაინდთა თორმეტი საფეხური, რაც თორმეტ მოციქულს და მათ ხასიათთა განსხვავებულ თვისებებს გულისხმობს.

ლირიკული ნიმუშებისაგან განსხვავებით, საკარო რომანები, როგორც ვრცელი ხასიათის პოეტური ტექსტები არა სიმღერით, არამედ რეჩიტატივით იკითხებოდა, მაგრამ „sang“ ძველგერმანულად ნიშნავდა სიმღერას, მღერას (singen), ხოლო „minne“ სახეს, გამოსახულებას და მინეზინგერთა, რაინდთა სახელწოდებებსაც მხატვრულ ნარატოლოგიაში მისტიკურ-სიმბოლური დატვირთვა გააჩნდა, ამ თვალსაზრისით, „მინეზანგი“ თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში შესაძლებელია, რომ სახისმეტყველებად გავიაზროთ. მაგალითად: ღამის რაინდი, გედის რაინდი, ვარდის რაინდი, ამ სახელწოდებებიდან გამომდინარე, მონათხრობში განსაზღვრული იყო თითოეული მათგანის მისია.

ეს ასპექტები დღესაც ქვეტექსტებად იკითხება მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში, მაგალითად: ვაგნერის „ლოენგრინში“ — გედის რაინდი, რომელმაც არ უნდა გათქვას, თუ საიდან მოვიდა იგი, ან საით მიდის საბოლოოდ. ეკოს პოსტმოდერნისტულ რომანში კი ვარდის სახელით ბოროტება ხორციელდება, მაგრამ ჭეშმარიტი „ვარდის რაინდი“ იმარჯვებს და მშვენიერებისაკენ სავალ მთაგორიან ბილიკს ირჩევს. ამით ცხადდება ჯვაროსან რაინდთა გზის საიდუმლო აზრი: „იხილეთ და განიცადეთ საფლავი იგი ქრისტესი“ (კატეხიზმო, შმემანი 2007: 15).

დამონებიანი:

ბაუმანი/ობერლე 2000: Baumann B/Oberle O. *Deutsche Literatur in epochen*. F. A.M.: „Max Huber“ 1996/2000.

ბილი... 2001: Biel J., Rieckhoff S. *Die Kelten in Deutschland*. Stuttgart: 2001.

გრიშაშვილი 2012: გრიშაშვილი ი. *დააჩქარე! დააჩქარე!* <http://litsakhelebi.ge>

ლეონიძე: 2012: ლეონიძე გ. *ყივჩაღის პაემანი*. www.burusi.wordpress.com/2010/01/17/giorgi-leonidze-17, 2012

ელენი 1966: Ehlen W. *Epochen Dichter Werke: Vogelweide W.* Köln: „Stam GmbH“, 1966.

იოანე 1991: იოანე. *ახალი აღთქმა და ფსალმუნები*. სტოკჰოლმი: „ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი“, 1991.

კოპერი 1986: Coopeer F. *Lexikon Alter Symbole*. Leipzig: „Seemann“. 1986.

ნათაძე 1988: ნათაძე მ., ნათაძე გ. *დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე): რა არის ტროპი და როგორ აისახება მის ცვლაში ეპოქის სვლა*. თბ.: „თბილისის უნივერსიტეტი“, 1988.

რატიანი 2008: რატიანი ი. *ლიტერატურის თეორია: ჰერმენევტიკა*. თბ.: „ლიტერატურის ინსტიტუტი“, 2008.

რუსთაველი 1974: რუსთაველი შ. *ვეფხისტყაოსანი*. თბ.: „განათლება“, 1974.

უსპენსკი 1992: Успенский П. *TERITUM ORGANUM Ключ к загадкам мира*. Санкт-Петербург: „Андреев и сыновья“, 1992.

ფრანცი 1996: von Franz M-L. *C. G. Jung Sein Mythos in unserer Zeit*. F.a.M.: „Huber, Frauenfeld“, 1972; Neuauflage Düsseldorf: „Walter“, 1996.

ყეინიშვილი 2002: ყეინიშვილი ი. *რაინდულო საქართველოვ, აღსდექ!* თბ.: „სიესტა“, 2002.

შეფერი 2006: Rainer Schäfer: *Zweifel und Sein. Der Ursprung des modernen Selbstbewußtseins in Descartes' cogito*. Würzburg: „Königshausen & Neumann“, 2006.

ხაიაში 1977: ხაიაში ო. *ირანული პოეზია* თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

RŪTA BRŪZGIENĖ

Lithuania, Vilnius

Mykolas Romeris University

Medieval Musical Literary Genres and the Lithuanian Poetry of the 20th Century

The topic of the paper is dedicated to the expression peculiarities of worldly and church genres, which were popular in the Middle Ages, and to some lineament of them in the Lithuanian poetry of the 20th century. The problem of the article is to research possibilities of transformations of structure and semantics of medieval literary-musical genres in modern literature. Therefore the article first of all discusses theoretical and methodological bases of such researches. The paper will discuss such church genres as psalm, anthem, their compositional features, analogues in poetry also the motifs of church liturgy are analyzed (in the works of B. Brazdžionis, A. Miškinis, A. Nyka-Niliūnas, etc.). Worldly genres, which were popular in the folklore, also creation of troubadours and trouveres (rondellus, song, ballads, bar form, etc.), while being transformed, still stayed in the poetry till nowadays. The article is based on the works of W. Wolf, V. Vasina-Grossman, D. Jakaitė, V. Bobrovsky, J. Girdzijauskas, etc., also, a comparative methodology is used.

Key words: medieval musical literary church and worldly genre; Lithuania poetry of the 20th century; transformation.

RŪTA BRŪZGIENĖ

Lithuania, Vilnius

Mykolas Romeris University

Medieval Musical Literary Genres and the Lithuanian Poetry of the 20th Century

The aim of the article – to explain the possibilities of expression of medieval musical-poetical genres in the literature of the 20th century. Analyzing musical – poetical medieval genre transformations is not easy, as there are many different aspects and paradigms of their development. First of all, we would distribute the genres into worldly and religious, into professional and folklore or domestic (urban). We would also have in mind their origin, when the main genesis of the genre is arisen from the epoch of art syncretism, or the development when the genres of folklore origin are often transformed into professional vocal or even instrumental. Therefore one would have to speak about the peculiarity of the development of some genres as well as features, and only then one would be able to discuss some peculiarities of their expression in Lithuanian poetry of the 20th century. Obviously, the discussion on every genre in this attitude is endlessly wide and problematic, thus, in the article one would have to be satisfied with only theoretical-methodological premises of genre transformation for poetical analysis of the 20th century as well as indications to some examples. One would have to attention to the fact that musical-poetical genres, often being of general origin, later branch individually into instrumental, vocal professional or “pure” literary ones, but at the same time they exist as old individual poetical or folklore ones. Such examples would be a ballad (folklore – professional vocal – instrumental – literary), a song (in parallel – folklore, professional vocal, instrumental, poetical), rondo (folklore, poetical, instrumental); sonnets, etc. Plentiful religious genres also have their specificity, features of architectonics as well as the principles of monodiousness or polyphony. When some of them are of more general nature (chant, psalm, choral, hymn, anthem) and they are popular till nowadays, others are more specific, vanished or used only in church liturgy. We would also have to pay attention to the fact that literary musicality can be of several levels, as it was mentioned – direct vocal (folklore, professional or domestic) genre structure, or “music in literature” as thematization (of musical images – textual, contextual, paratextual), and as the analogue of instrumental musical forms, and as compositional archetypes (the purest expression of which is in musical forms). Besides, if we analyze the expression of musical form analogues in poetry, one would have to remember the purest genres of polyphony as well – fugue, counterpoint, and the principles of musical topic formation.

For the expression and transformations of every separate vocal genre in poetical work monographs could be distinguished, therefore, in this article it is possible to present only the most common possible shapes of multifaceted study and the attention would be given to specific features of development of some genres.

Relations of Music and Literature

For the purpose to understand theoretical fundament of research, one needs to briefly present the systematics of correlation of music and literature, then there would emerge the possible study aspects and the spectrum of problematics. By conception of intermediality (Wolf 1999) relations of music and literature are classified into open / direct (“music and literature”, i.e. vocal music) and close / indirect (“literature in music”, i.e., programme music, and “music in literature”). The report finds relevant common aspects of the development of the musical-literary genres (vocal music) and “music in literature”. The last is divided in the following levels: 1) thematization of music (usage of musical images – textual, paratextual, contextual); 2) imitation (musicalization of literature – “word music”, form and structure analogues (micro-and macro-forms), analogues of music content – verbal music; 3) restoration of music in literary text in the way of associations – general and specific ways of music reference (general intermedial reference and specific semi-intertextual reference). Talking about reference way, general intermedial reference and specific semi-intertextual reference can be distinguished. In the first case, music or its aesthetic influence is referred indefinitely, e.g., such titles as “counterpoint”, “polyphonies” mark uncertain analogue with musical way of composition, and not a specific work or music genre. The second semi-intertextual mentioning is related to really existing or imagined music works or specific music genres, such as fugue, choral, anthem, ballads, rondo, saraband, etc.

Imitation of music in literature can be reached in various linguistic or literary means: one can mention “word music”, form and structure analogues, imaginative music content analogues, e.g. “verbal music”. In “word music” musicality is expressed as the similarity of acoustic phenomenon of music and text. Analogues of music form and structure (one can be architectonics form how scheme or intrinsic form how processuality of literary text) in literary text are the equivalents music composition principles and models. In both cases musicality is revealed in different ways: while in “word music” music is imitated only on the level of text significant, form analogues can have influence for the significant as well as structure which forms adjusting them. Form analogues are reflected in text’s material structure – on the level of phonology, syntax and especially semantics, and can be based, as states (Wolf 1999: 560), on both specific literary means and most important similarities of this art and music: layout of text, its formal division in stanzas, chapters or paragraphs, graphics, repetitions of topics and motifs, creating musical structures or archetypical models. In such way musical microforms and compositional means are imitated such as imitation, *ostinato*, thematic variation, modulation, polyphony, etc., and macro-forms (or music genres), such as fugue, rondo or sonata, etc. Here we can remember archetypical musical structures (Karbusicky 1997) on the basis of which the general music models have been based. For the research of musicalization of text musicality important are musical thematization and musical imitation, i.e., structure analogues, “word music”, “verbal music”.

Worldly vocal genres

Worldly vocal genres are of folklore or “professional” origin – which is of poets – bards, troubadours, etc. creation. Some of these genres were of folklore origin – rondo, ballad, song, but the basics of their poetics were retaken by bards, later

developed into pure literary genres – it is a ballad, rondo, sonnet, song. But there in parallel exist their variants of folk ballads, rondo and song. Especially complex is the “destiny” of as song: there are many variants of forms of folklore songs, is an instrumental “song without words”, there are the forms of vocal professional song – Lied (simple song form – in Russian musicology, or simple forms – period, 2party, 3party). In general, song's syntactic and intonation principles in poetry are the same which formed in syncretic art epoch.

A song

Songs are divided into folklore and author ones. Author ones, started to be created in ancient times (odes, hymns, epic, drinking-songs, etc.), in the 12-13th c. were influenced by troubadours, trouvères, minnesingers, who created monophonic ballads, rondo, shansons, albs, vireles, and other songs. In their creation developed main compositional principles of a professional song – genre (strophic structure, symmetric form, stressed metre, major tune), which were developed by the composers of later times of Western Europe. In the end of the 15th c. – at the beginning of the 16th c. increasingly plugging the tune of major, homophonic facture, there developed new genres – homophonic frotola, villanelle and sonnet in Italy, viljansika in Spain, polyphony and shanson in France.

Song form (Liedform) is less independently used vocal or instrumental music form. Characteristic features: single-topic, connection with the internal composition of strophic song or dance (equal metric pulse, symmetrical deployment of syntactic derivations, relations of melodious and harmonious tenures reminding of poetical versification rhymes in musical line – phrase, sentence endings. There can be one-part, two-part (AA¹, AB), three-part (ABA). In the way of single form comparison they can enter into the structure of more complex forms – complex A (aba) B (cdc) A (aba), strict variations (A, A¹A²). Term “song” was first used by A. B. Marx (1837), dividing tonal musical forms into main types and naming them according characteristic genres – song, rondo, sonata forms (Ambrazas 2000: 294).

In the opinion of V. Vasina-Grossman, researcher of correlation of literature and music, part of analogous poetic and musical structures are traditional stanza variants formed in vocal art (doesn't matter in folklore or professional one), which stay in “pure” poetry, too. Such genetic relation is obvious in refrains (they are especially spread in folklore) and triplets or tercets, and stanzas with refrains, totally or partially repeated (those are also popular in folk songs), and sonnets, octaves, etc. (Васина-Гроссман 1978: 188). In her words, any stanza, especially quatrain, is analogous to musical period, and stanzas with cross rhymes abab and anaphora in the first and third lines even precisely correspond to the periods of repeated topicality.

Altogether, this author considers strophicality the most common structural principle of both poetical and musical vocal form organization (Васина-Гроссман 1978: 243). But processual form aspect is not less important; it is based on the regularities of poetic idea development, and these determine both separation of the work in stanzas (as in stanzas with refrain) and the tendency of continuous topic (idea) development (as in octave). Between these two poles there deploys a whole variety of typical and individual stanza form. Thus, specific work composition also

depends on architectonic and processual its side which in poetry are equally not separated as in music. Greater importance for stanza architectonics is had by lexical and phonetic rhymes, anaphora, and repetitions forming a period, circular composition (traditionally calling) and other structural compositions. But in poetic works, larger than stanza, in the process of form formation it is referred to correlations of essential-expressive and topical-plot motifs and contrasts (comparison of lexical and phonemic elements only helps).

Three-part form (ABA¹)

V. Vasina–Grossman also writes about a three-part form in literature in her fundamental work “Music and poetry word” (“Muzika i poetičeskoje slovo” 1978: 178). In the words of B. Kac, a three-part form in the 19th c. was also spread in vocal music (contrary to sonatas, which is quite rare in it), that German musicologists have called it “song form” (they considered a “song” the period and a two-part, and even a complex three-part form with trio), and it has not been able not to influence the composition of lyrical poem (Kac 1997).

Endlessly many music works have a three-part (ABA¹) structure: generally, not referring to many different variants, we will describe common features of a three-part form: in the first one the main theme is presented, the middle is often contrast (although it can be created on the thematic basis of the first one), and at the end one returns to the thematic of the first part. It is an especially meaningful form of music: even the form of sonata and fugue is based on it.

Thus, precise three-part reprise form is not always suitable for poetry, but it is fundamental in music. Therefore, poets, creating the text to music, tend to hide the pure ABA¹ structure, but composers, writing music to the text, try adding the missing material up to three-part reprise form.

Rondo

The basis of musical rondo is ABA form, in which between the repeated A (refrain – theme), precise or varied, episodes are included: ABACA... Rondo is of folklore origin; it is especially clear in rounds where a chorus sings the beginning and the refrain is sung by soloists. There occur the works of this genre in which the refrain is fixed and episodes are varying (AB¹AB²AB³). Sometimes rondo is formed of the composition of the theme and variation; then both elements are applied – refrain and episode, the work is comprised of two themes and their variations (AB, A²B², A³B³). There are endlessly many forms of rondo: with a refrain in the first (ABACAD) or second (ABCBDB) place; according to the number of themes used – one-theme (i.e., rondo with episodes AA¹AA²A), two-theme (ABAB¹A), three-theme (ABACA), multi-theme (ABACADA); according to the inter-relation of the themes – simple (only refrain returns in it), sonata rondo (rondo-sonata), in which there returns the theme of the first episode as well. In particular epochs there emerged certain types of forms of rondo, such as ancient (couplet), transitional, classical, romantic (suite) rondo, etc. Villanelle – one of the most popular genres of worldly vocal music of the renaissance – is also three-part composition of reprise structure and rondo (Brūzgienė 2004).

In music, since the times of Beethoven, traditional rondo is AB^1CAB^2A , but in poetry such structure is rare, and rondo is usually considered being of fifteen lines, three stanzas, two-rhyme French lyrics poem, or a rhymed poem which separate lines and some (often two) rhymes gradually repeat. Generally, there are several poetical forms, based on the idea of rondo: although their names and models are different, but the essence is comprised of main variants of rondo models (e.g., triolet, etc.) with the number of various numbers. In these poems the topic (refrain) appears three times and makes ABACA form. The length of refrain can take two lines as well as one word; it can also be divided into two parts – in this case, one of them is repeated through all the poem, or repeated only the first one. The principle of rondo and to prove that logics of musical thinking is wider than in poetry, therefore the application of musical rondo concepts rather enrich the possibilities of poem form analysis.

Ballad

The genre of ballad is especially complex and heterogeneous: these are its folklore, literary and musical (vocal or instrumental) variants, the semantics of which, stylistics and structure differed in various periods. Although there are many scholastic works about the development of ballads, structure, forms, poetics, but they often are based on controversial theories, and united conception was not yet created. The history of ballad models and imitations grow and continued for centuries, and always every generation of authors left the concepts of their changes and subtly coloured the concepts of ballad styles, topics and moods. In folkloristics there is a lack of a more precise definition of ballad, more numerous studies of its form and poetics. Generally, Lithuanian folklore ballads are more lyrical than English, Scottish or German, they have less dramatic events, violence. Their plot is fragmentary, narrative, dialogue and generalization fluctuation is characteristic; stanzas are often quatrain, triplet. In folk ballads there dominate a three-part metre, slow or moderate tempo, some of them are sung in a dialogue (*idem*). But generally it is considered that theoretical literature which rose many contradictory concepts of a ballad, still not make a firm basis for ballad genre analysis in literature as well as folklore.

The ballad of the 12-13th c. – a lyrical song, arisen from the song of folklore dance (round), together with rondo became one of the most important poetical - musical genres in the creation of *trouveres* and *troubadours*. Its structure was strophic, there fluctuate solo and chorus episodes. In the 14th c. there settled specific poetical musical structure of a ballad: all three poetical stanzas end with the same refrain. Each stanza is corresponded by two musical periods, the first of them is repeated and the second sounds only once; musical form of such stanza is AAB. In the 13-14th c. there formed a political strain of this genre: ballads were created for solo voice with an instrument (French type) or several singers (Italian *ballata*). Together there evolved a folklore ballad in England: gradually losing the relation with dancing, it transformed into the narrative genre of song type, but still kept the fluctuation of solo – chorus episodes. In the 18th c. reborn and in the 19th c. spread in the creation of composers romantics vocal ballad (type of epic song) is often composed of contrast episodes together with the principle of continuous development or keeping a folk strophic structure. For the following vocal ballads influence was

made by “pure” literary ballads, emerged from the 19th c.: legendary or fantastic texts were retaken from them (Ambrazas 2000: 1: 110). On the other hand, creators of literary ballad tried using many elements of poetics of not only folklore, but also old vocal ballad. A vocal ballad, like a professional song, in the beginning of the 19th c. became one of the most important manifestations of approach of music and poetry. In the 19th c. there blossomed instrumental ballad as well, for which the influence was made by vocal and literary genres of this kind. Although instrumental ballads were created by J. Brahms, G. Faure, E. Grieg, F. Liszt, but of the most artistic ones are considered four grand-piano works of this genre by F. Chopin, the structure of which is based on free treating of synthetic forms.

V. Bobrovsky, making reference on Chopin oeuvre, describe instrumental ballad dramaturgy, too (Бобровский 1978). The essence is described by peculiar continuous development form, when in the beginning of the work a given thematic contrast is intensifying. Thematic content, embodied with bright lyrics, looks as if it is being developed to a triumphal end. Nevertheless, in the main culmination, emergent, unexpected and rapid action turns and fixates the tragic first in the final (this corresponds to catastrophe in the hidden plot of the ballad). Coda sounds like an extension of the same catastrophe, consisting of the three synthetic components in the last rhythmic chain.

A different variant of ballad dramaturgy is present as well. In this case the single lyrical-dramatic theme is being developed using a continuous principle till tempestuous dynamics sallies in reprise and coda. Here the main culmination is formed as if crowning the whole piece. Another one, very rare “inverse” ballad dramaturgy type could be found. The culmination is associated with a lucid mind first apotheosis. In all the cases the same model of dramaturgy is functioning: a strained first image theme is developed to reprise, to the beginning of a decisive turn in coda’s step, which gives rise to the culmination. The latter sets on one of the two contradictory image parts: an intensifying tense is associated with increasing tempo, concentration of musical time, “compression“, the method of thematic content revamp is dominating. The culmination at the end creates a “breaking wave” relief. This is a typical structure of dynamics of instrumental ballad, but dramaturgical ballad elements can match other model of dramaturgy. In general, the sonata form is appropriate to musical ballad. This form can be combined with the three part form or with variations or with the sonata (symphonic) cycle features.

In Lithuania literary ballad was more widely discussed by A. Žalys, V. Zaborskaitė, folklore ballad – J. Balys, P. Jokimaitienė, J. Čiurlionytė, R. Aleksandravičiūtė and others. Various groups of sung ballad are distinguished: magic, mythological, historic, adventure, minstrel, knight, street singers, legends, riddles, homiletic, dance, refrain, solo, tragic, comic, etc. Poetic genre, formed in the epoch of romanticism, took many features of folk ballad or vocal ballad. Historic and psychological motifs, characteristic to romanticism, dominated in the ballads of the beginning of the 20th c. (M. Šeizis’ – thistle-finch’s “Cuckoo”, M. Gustaitis’ “Sunk bell”, V. Mykolaitis–Putinas’ “Two lovers”, “Wife-murderer”, “From golden frames”, “Mozart”. Lyrical intonation is characteristic to the ballads of B. Buivydaite, K. Inčiūra, J. Aistis. Tragic experiences of war periods became the basis of Mykolaitis – Putinas’, (“Ballad”, “Doll ballad”), S. Nėris’ “Sigurd de Jordis”, “Soldier’s mother”. Tendency to the structures of generalizing narrative, conditional images, stayed in the works of

this genre of Just. Marcinkevičius (“Ballad about leg”, “Nine brothers”). Transformation of the meanings of reality, motifs of myths, tales, being alogicality and paradoxicality are characteristic to the cycle of S. Geda and M. Martinaitis “Ballads of Kukutis”, 1977. P. Širvys, E. Mieželaitis, A. Miškinis, V. Reimeris, V. P. Bložė, A. Mikuta, A. Bukontas, J. Strielkūnas have also created ballads (Žalys 1988; 2001).

Religious musical–poetical genres

The study of religious poetry genres (psalms, anthems, hymnes, chorales) in Soviet Lithuania was impossible, therefore a little more is written about them in emigrant academic literature. Only one or another position is devoted to the study of religious genres: the analysis of old psalms by Dainora Pociūtė–Abukevičienė, Dalia Čiočytė “Biblija lietuvių literatūroje” (“Bible in Lithuanian literature”), the set of academic articles for Bible and literature, in music – Jonas Vilimas, Danutė Kalavinskaitė, Živilė Stonytė, etc. Religion in the mentality of the Lithuanians since the 19th c. was the expression of struggle for independence. In the first part of the 20th c. existential problems were close to religious poetry, and in the times of Soviet occupation its semantics branched into philosophic questions of being (Alfonsas Nyka–Niliūnas, L. Andriekus and others), and into those of resistance to Soviet occupation (Antanas Miškinis and others).

Psalms

Religious poetry of Psalm book is *glory* (Lord’s glorification) *psalms*; with a later *psalm* word musical acceptance is marked. Besides the *glory psalms* (hymns) *complaint* psalms are distinguished, too. We talk about some most important features of them. *Dialogicality* of the Bible (the second brightest feature of poetics) allows the author calling the Sacred Writ the discourse of already happened communication and the one still happening anew (Jakaitė 2010: 173-194). *Repetition* in Biblical poetry is embodied by parallelism, rhyme and other features. Semantic statements and topics are emphasized thanks to repetition of words, their bases, word fields, motifs and leitmotifs. In lexical and syntactic, in line and stanza structures, parallelism is realized in morphological, syntactical, gender, mood and other pairs. The parallelism of member is “the most reliable criterion of Hebrew poetry, distinguishing it from prose” (ibid). As Jakaitė says, *parallelismus membrorum* in the text is recognized from words or repetition of language collocations, i.e., if in the first line there is a statement, in the second one that statement will be formed in parallel, but in other conceptions”. Further the author states: “according to the repetition expression manner parallelisms are divided into: *synonymous parallelism*, when in the idea expressed in the first line is repeated in another one; it is formulated in different but more or less equal words <...>; *antithetic parallelism*, when the idea of the first line is even strengthened in the second one in an opposite conception (where antithetic parallel sayings appear – the statement is followed by another opposite but it strengthening statement); *synthetic parallelism*, when the idea of the first line is supplemented in the second and other lines <...>; *climatic parallelism*, when the ideas of the first line is told in the second and other lines, after increasing the extent of the phenomenon, comparing it with the first statement” (ibid).

Psalm stylization (characteristic to the 16-19th c.) differs from psalm paraphrasing. Lithuanian church psalms and psalm stylization are characteristic the same thematic elements as the ones of psalms, but in different literary epochs certain motifs are developed more, for example, in Baroque epoch poetry popular were the aspects of penance, prayer, meditation, in Romanticism period – psalm hero and nation's destiny identity parallels (creation of A. Baranauskas). In the poetry of the 20th c. psalm stylization was a handy way of expression of anti-occupational exile (psalms of A. Miškinis), also poetical expression of religious meditation (J. Baltrušaitis, B. Brazdžionis).

Psalms by Nyka–Niliūnas (Nyka–Niliūnas 1985) can be perceived as one of author's musicality elements. For his research important would be the canon of plainsong chorale (even more for the motifs of this music in the texts or another sounding of psalms heard in specific place and certain time. With reference to the study of poet's symphonies performed by a musicologist Vita Česnulevičiūtė, we could call psalmicity metonymy in symphony's wide and valuable sense, one of musical voices in symphonically multi-voice poet's world (Česnulevičiūtė 2005: 226). Already in the New Testament there emerge a *Christian* tradition of psalm recitation; for hearing and understanding the psalmicity of the poetry of Nyka–Niliūnas not only Bible is important, but also other poetical texts.

“The Psalms” by Antanas Miškinis (Miškinis 1991) are written in Siberian lagers, where he was sent in 1948. They were written on cement bag pieces and become the prayers of the prisoners, are being sung. They are emotional, full of pain, suffer, lager images, expressionist or folklore stylistics. Strophics usually is based on abab rhyme system, the stanzas are quatrain. This is more close to folklore song stylistics than psalm singing; obvious contrast is between folklore diminutives and drastic images of the lager.

It is obvious on the level of thematization – in the usage of musical church images, a certain tendency to freely recited forms, close to psalmodic recitation (especially in the poetry by Niliūnas). We also find the images of polyphonic music (polyphony is one of the typical features of professional music of old church). Modern example of psalm paraphrasing – Geda's “Books of Psalms” (1997).

Chants

Catholic Lithuanian songs (called “kantičkinės” in the 19th century) are the “Roads of the cross” (“Mountains”, “Calvaries”), “Karunka”, “Hours”, “Advent”, “Lent”, “Gegužinės” (“May”), “Biržėlinės” (“June”), etc. Many texts for these songs have been created or translated by famous authors, for example, M. Mažvydas, S. Slavočinskis, S. Jaugelis–Telega, P. Šrubauskis, but they were also in the tradition of popular thought themselves, and what is more, during a long time, the texts gained more features typical to national emotional attitude. Analogically, the melodies of songs, despite their origin (inherited from the neighbours or created by local composers, grounded on plainsong chorale or other melody), were transformed in a folklore style. Moreover, a part of melodies is created by the chanters themselves or they were borrowed from other folk songs, sometimes even from drinking-songs. Not staying by these questions in more detail, giving attention to their folk emotional attitude and the reflectors of pagan beliefs.

Although Christian content is expressed in “kantičkinės” songs, but there are also some folklore, peasant-like thinking elements in them. Lexis of many songs (psalms) is especially close to the spoken language. Here we can find such words and their forms, revealing ethnographic environment, that the impression forms that Biblical actions takes place not elsewhere but in Lithuanian village:

Many chants were created in the 19th c. (A. Strazdas, A. Baranauskas, Maironis), and in the 20th c. S. Dagilis renewed the chant book of evangelicals reformats. Sometimes the verse of a popular poet Bernardas Brazdžionis are turned into chants.

Poetry of Bernardas Brazdžionis

The creation of Lithuanian poet Bernardas Brazdžionis (1907–2002) is interesting as example as various musical origins, forms, etc. In his poetry there is plenty of church liturgy and other religious music images, also there are quite many motifs of classical music and musical folklore origin. The poet’s creation is distinguished by a rare musicality, which is usually based on syntactic structures, but also there are some poems of a more free form. Musical experience is one of the most inward and at the same time it is the deepest religious experience, opening the sensations of the sacral cosmic being through the structures of sound and semantic dynamics.

His most important collections are – “Amžinas žydas” (“The Eternal Jew”), “Krintančios žvaigždės” (“Shooting Stars”), “Ženkilai ir stebuklai” (“Signs and Wonders), “Kunigaikščių miestas” (“The Town of The Dukes”). Their topics vary from biblical, liturgical symbolism to folklore, landscape or urban motifs. In these collections, one can notice also an authentic relation with being, based on religious experiences, there is also quite much declaration of religious truths; they are also characteristic of the variety of style and structural models.

Analysis of Brazdžionis’s poems in musical thematization level reveals that the musical images can be set into several groups (Brazdžionis 1989). One is the nature based folklore images (*rauda* [lament], *aušrinė išgiedojo* [the morning star has sung its song], *dainuos žvaigždės* [stars will sing], *piemenėlių dainos* [shepherds songs], etc.). Another group is based on classical music or everyday music (*madrigalas* [madrigal], *valsas* [waltz], *romansas* [romance], *kantilena* [cantilena], *stygos* [strings], *gama* [gamut], *Strausso muzika* [Strauss' music], etc.). The third group will hold the images of Church and liturgical music (*psalmė* [Psalm], *Osanna* [Hosanna], *Gloria*, *Kyrie Eleison*, *Dies irae*, *Sanctus*, etc.). Juozapas Girdzijauskas emphasizes repetition, variability of expansion, abundance of internal rhymes, alliteration, and *organic rhythmic*s (Girdzijauskas 2006). Sometimes it is referred to his melody being monotonous, that sounds like repetitive polyphonic meditation or recurs in the style of rondo. Repetition and variance have been accepted as the basis for his main form creation.

Analysis of the works of Brazdžionis shows that the number of motives of church music and folklore can compete between themselves but very few images of classical and everyday music can be found. Such interaction of the motives draws the dominants in poet’s understanding of the world alongside reflecting the harmony of the pantheistic worldview of the old agrarian Baltic culture and Christianity so typical of Lithuanian culture.

CONCLUSIONS

1. Poetical – musical medieval genres are grouped into religious and worldly (of folklore origin and professional or urban culture). The research of their transformations in poetry is very complex not only for the specificity of the origin of each of them, peculiarities of development, but also for various aspects and possibilities of literary musicality.

2. Worldly medieval vocal genres in modern literature, passing through various transformations, also can be found. These are ballads, rondo, triolets, sonnets, songs, their instrumental form analogues, etc. The genre of song is the most characteristic to Lithuanian poetry, which has correlations with folklore song and vocal traditions of professional art. On the other hand, instrumental song form is being applied while analyzing not only the architectonics of the text, but also the processuality as the internal form. Semantics of many mentioned works reflects the cataclysms of the 20th c., full of existential worry, but there is some play, direct old form imitation or folklorization.

3. Church liturgy genres, reaching the first ages of the era with their beginning (e.g., psalms, chant) or somewhat later, of the 20th c. in the Lithuanian poetry prolong the depth dimensions of sacredness in modern world or are filled with existential content. It is expressed as adoration of divine being (B. Brazdžionis), thinking of being sensation (A. Niliūnas) or as form of resistance for the Soviet ideology (A. Miškinis). Religious chants are also folklorized (the so-called “kantičkinės” chants), in which there are plenty of elements worshipped in paganism. For psalm form is characteristic of free reciting, variation or psalm antiphonies, parallelisms, repetition structure.

4. Medieval tendencies of poetical–musical genre semantics and structural change and its expression in 20th c. in Lithuanian poetry is an infinitely wide and perspective for research, but here the attempts were made to draw some dotted lines.

BIBLIOGRAPHY:

Ambrazas 2000: Ambrazas, Algirdas. Daina. In: *Muzikos enciklopedija, t. 1*, Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000.

Brazdžionis 1989: Brazdžionis, Bernardas. *Poezijos pilnatis*, Vilnius: Lietuvos kultūros fondas „Sietynas“, 1989.

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

Česnulevičiūtė 2005: Česnulevičiūtė, Vita. Simfoninio mastymo raiška Alfonso Nyko-Niliūno „Vasaros simfonijoje“. In: *Literatūros ir kitų menų sąveika*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005.

Girdzijauskas 2006: Girdzijauskas, Juozapas. *Lietuvių literatūros vagoje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.

Jakaitė 2010: Jakaitė, Dalia. Psalmyno pasaulis Alfonso Nyko-Niliūno eilėraščiuose (žiemos teopoetika). In: *Alfonsas Nyka-Niliūnas: poetas ir jo pasaulis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010. p. 173-194.

Karbusicky 1997: Karbusickis, Vladimiras. Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje, In: *Baltos lankos*, Nr. 9, Vilnius, 1997.

Miškinis 1991: Miškinis, Antanas. *Rinktiniai raštai*, t. 1, Vilnius: Vaga, 1991.

Nyka–Niliūnas 1985: Nyka-Niliūnas, Alfonsas. *Žiemos teologija*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1985.

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

Žalys 2001: Žalys, Aleksandras. Baladė. In: *Lietuvių literatūros enciklopedija*, red. Vyt. Kubilius, Vyt. Rakauskas, Vyt. Vanagas, Vilnius: LLTI, 2001 (Vilnius: Vilspa).

Žalys 1988: Žalys, Aleksandras. *Lietuvių literatūrinė baladė*, Vilnius: Vaga, 1988.

Бобровский, 1978: Бобровский, Виктор. *Функциональные основы музыкальной формы*, Москва, 1978.

Васина-Гроссман 1978: Васина-Гроссман, Вера. *Музыка и поэтическое слово*, ч. 1, 2, Москва, 1972, 1978.

Кац 1997: Кац, Борис. *Музыкальные ключи к русской поэзии*. СПб., 1997.

JULIETA GABODZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The Ideological and Artistic Transformation in Akaki Tsereteli's and Galaktion Tabidze's Creative Works

According to Akaki Tsereteli's and Galaktion Tabidze's creative works Shota Rustaveli holds a special place in the formation and afterwards in development of Georgian Identity. In the research material manuscripts are used from the archives of Akaki Tsereteli and Galaktion Tabidze, including some of the unpublished publicist letters by Akaki Tsereteli. Special attention is paid to 'The knight in the panther's skin' and the influence or transformation it has on Akaki's and Galaktion's works. Galaktion Tabidze's work is also full of the images and symbols, allusions, reminiscences from Shota Rustaveli's work.

Galaktion Tabidze's poem "The Book of Peace" is analyzed in the article.

Key words: unpublished, "The Knight in the Panther's Skin", "The Book of Peace".

ჯულიეტა გაბოძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ვეფხისტყაოსნის“ იდეური და მხატვრულ-სახეობრივი ტრანსფორმაცია აკაკისა და გალაკტიონის შემოქმედებაში

აკაკი წერეთლისა და გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების მიხედვით რუსთაველს სრულიად გამორჩეული ღვანლი მიუძღვის ქართული იდენტობის ჩამოყალიბებაში. განსაკუთებით სააყურადღებოა „ვეფხისტყაოსნის“ იდეური და მხატვრულ-სახეობრივი ტრანსფორმაცია აკაკისა და გალაკტიონის შემოქმედებაში, მაგრამ ვიდრე ამ საკითხს შევეხებით, ვფიქრობთ, მკითხველისათვის ინტერესმოკლებული არ იქნება, გავაცნოთ აკაკისა და გალაკტიონის საარქივო ჩანაწერები. ამ მასალების მიხედვით უფრო თვალსაჩინო ხდება, თუ როგორ დიდ ადგილს უთმობდნენ აკაკი და გალაკტიონი შოთა რუსთაველსა და მის პოემას.

საზოგადოებისათვის კარგადაა ცნობილი აკაკის „სამი ლექცია „ვეფხისტყაოსნის“ ორიგინალობის შესახებ“. აკაკის სკანდიდატო დისერტაციაც ხომ სწორედ „ვეფხისტყაოსნის“ ორიგინალობის საკითხის კვლევას ეხებოდა. აკაკის მდიდარ პუბლიცისტიკაშიც არაერთი წერილი გვხვდება

პოემის შესახებ, თუმცა ამჯერად ჩვენ მხოლოდ აკაკი წერეთლის ერთი უცნობი ხელნაწერის შესახებ გვსურს ვისაუბროთ, ესაა: „ლექციიდან ძველი ნაშთები“. სავარაუდოდ, შესაძლებელია ეს იყოს აკაკის მიერ რაჭა-ლეჩხუმში მოგზაურობისას ნაკითხული ლექციის ავტოგრაფული ხელნაწერი. რომელიც დღემდე დაკარგულად ითვლებოდა. ამჟამად იგი ინახება ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში (აკაკის ფონდი, ხელნაწერი № 79).

წერილში აკაკი ვრცლად საუბრობს ქართული ეროვნული სიმდიდრეებისა და მისი მოვლა-პატრონობის შესახებ და მათ შორის „იმ ლიტერატურულ ნაშთებზე, რომელნიც, რალაც უცნაურობით, გადარჩენიან ისტორიულ ქარცეცხლს და მოუწევიათ ჩვენამდე. როცა ქართულ მნიგნობრობაზე ჩამოვარდება ხოლმე ლაპარაკი, უნდა „ვეფხისტყაოსანს“ ნავეტანოთ ხოლმე და ნავეპოტინოთ მხოლოდ და მხოლოდ გაგებით. თამამად შემოძლია ვსთქვა, ასს ინტელიგენტში ათს თუ ექნება ნაკითხული და და იმათში ორ-სამს გათვალისწინებული. ერთი დიდი ოჯახისშვილი, ქართლში დაბადებული და აქვე გაზრდილი აღტაცებით კითხულობდა ანდრეევის თხზულებას და მე მკითხა: რას იტყვით ანდრეევიზე. მე ხუმრობით მივუგე: ჯერ თქვენ მითხარით რამე რუსთაველზე მეთქი და მკითხა: „ა კტო ტაკოი რუსთაველიო?“ წინათ კი ოჯახისშვილებმა ზეპირად იცოდნენ „ვეფხისტყაოსანი“ და დაბალ ხალხშიც ზეპირგადმოცემად იყო გავრცელებული, დღეს თუ თხზულება, რომელიც არის დაბეჭდილი, არ იციან, რაღა უნდა ვთქვათ დაუბეჭდავზე?“ აკაკის ეს წერილი მრავალმხრივ საინტერესოა და ამავე დროს კარგი შენაძენია მწერლის მემკვიდრეობისათვის.

გამორჩეული ადგილი უჭირავს რუსთაველს გალაკტიონის შემოქმედებაში. ამ თვალსაზრისით ძალიან მნიშვნელოვანია გალაკტიონის არქივის მეცნიერული შესწავლა, მით უფრო ახლა, როდესაც გამოვიდა გალაკტიონის საარქივო გამოცემის ოცდახუთი ტომი, მომზადებული ლიტერატურის მუზეუმის თანამშრომელთა მიერ. ეს საარქივო გამოცემა ცხად-ჰყოფს, პოეტის შემოქმედების კვლევისას, რაოდენ მნიშვნელოვანი და გარდაუვლად საჭიროა მისი ლექსების ავტოგრაფებისა და ფრაგმენტული ჩანაწერების გაცნობა, რომელთა დიდი უმრავლესობა ხშირად უფრო ზუსტად გამოხატავს პოეტის მთავარ სათქმელს, ვიდრე მათი გამოქვეყნებული ვარიანტები. გალაკტიონის შემოქმედების კვლევა ამ საარქივო მასალების გარეშე, დღეს უკვე სიბნელეში სანთლით სიარულს ჰგავს.

არქივში შემონახულია პოეტის არა ერთი ჩანაწერი რუსთაველის ლექსის შესახებ, განსაკუთრებით საინტერესოა მის მიერ 1958 წელს ერთ-ერთ დღიურში ჩანიშნული ასეთი რიტმა [რუსთაველი, რუს-თაველი, ბურუსთა ველი, რუსთა ველი]. იმავე დღიურში გალაკტიონს ჩაუწერია რამდენიმე ათეული ფრაზეოლოგიული გამოთქმა სიტყვა „გულის“ მიხედვით. ამოუწერია „ვეფხისტყაოსნის“ თერთმეტი თავის მიხედვით სტრიქონები, რომლებშიც ხაზგასმულია ხატოვანი გამოთქმა გული. შთამბეჭდავია ეს დაკვირვება თვით რუსთაველის კარგად მცოდნე მკითხველისთვისაც კი, რომელიც უეცრად აღმოაჩენს, რომ პოემის თითქმის ყოველ მეორე-მესამე სტრიქონში არის ნახმარი იდიომები ამ სემანტიკური ერთეულის გამოყენებით. გალაკტიონის დღიურებში ინახება პოემიდან საგანგებოდ ამოწერილი სტრიქონები, რომლებიც შემდეგში საკუთარ ლექსებს ეპიგრაფად ნაუძღვარა (ამაზე ქვემოთ).

გალაკტიონის არქივში ვხვდებით საინტერესო ჩანაწერს, რომელიც ეხმიანება არტურ ლაისტის წერილს „ზღვა და ქართველები“, რომლის მიხედვითაც ქართულ ლიტერატურაში ზღვის თემატიკა არ ჩანს და რომ თითქოს რუსთაველსაც გაკვრით აქვს ნახსენები იგი, გალაკტიონი წერს: „ერთი რამ კი უდავოა, ზღვის თემატიკა ქართულ ლიტერატურაში რუსთაველს შემდეგ არ სჩანდა, ეს მოძრაობა დაიწყო მხოლოდ მეოცე საუკუნის ქართულმა ლიტერატურამ. ჩემს შესახებ შემოძლია ვთქვა, რომ ეს მოტივები არის პირველ ნიგნში (1914), მეორეში (1919), არის მასალები სახელგამის მიერ გამოცემულ I, II, III და IV ტომებში, ცალკე ნიგნად გამოცემულ „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“. „მნათობში“ ამას წინათ გამოვაქვეყნე რამდენიმე ლექსი, ... ამ დღეებში გამოვა ჩემი ნიგნი „ზღვა ახმაურდა“ და სხვა, ცხადია დაწყებულია მოძრაობა (ტაბიძე, 1975: 142).

ასევე უაღრესად საინტერესოა „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ-სახეობრივი ტრანსფორმაცია აკაკისა და გალაკტიონის შემოქმედებაში. პოემის პერსონაჟებმა კონკრეტული ალევორიულ-მხატვრული ფუნქცია შეიძინეს აკაკის შემოქმედებაში. ქაჯების ტყვეობაში მყოფი ნესტანი აკაკის შემოქმედებაში **სამშობლოს** მყარ ალევორიულ ხატად იქცა, ხოლო **ტარიელი, ფრიდონი და ავთანდილი** — მის **მხსნელ გმირთა სახეებად**; ქაჯები კი მტრის ალევორიაა. ქრესტომათიული განსაზღვრებით: „ალევორია ლიტერატურული ხერხია, რომელსაც საფუძვლად უდევს ქარაგმულად თქმა, გონებაჭვრეტითი იდეის საგნობრივ ხატში მოქცევა. ალევორიაში გვაქვს ორი პლანი: **ხატოვან-საგნიერი და აზრობრივი, მაგრამ პირველადი სწორედ აზრობრივი პლანია**“ (ლიტერატურული ენციკლოპედია, 1987:20). საზოგადოდ, გამოყოფენ დაბალი და მაღალი ჟანრის ალევორიას. როგორც ემზარ კვიციანიშვილი მიუთითებს: „აკაკი წერეთელს საკმაოდ მაღალი წარმოდგენა ჰქონდა ალევორიის უმაღლეს სახეზე და ეს იმით დასტურდება, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ალევორიულ ქმნილებად მიიჩნევს... აკაკი იცნობდა დაბალი და მაღალი ჟანრის ალევორიებს, თუმცა საჭიროებისამებრ, უფრო დაბალ, ე. წ. იგავურ ჟანრს მიმართავდა და ალევორიასაც აქ იყენებდა. მკაცრი ცენზურული პირობების გამო პოეტს ბევრ რამეზე გადაკრულად თქმა უხდებოდა და ცხადია, თავისი სამიზნის ნამდვილ სახელს ლექსში ვერ გაამხელდა (კვიციანიშვილი 1991: 90) და ამიტომაც სათქმელის ხატოვნად და შეფარვით გადმოსაცემად ამ პოეტურ ხერხს იყენებდა.

ალევორიას შელინგი უწოდებდა „ხელოვნების ენას“. ნესტან-დარეჯანი, რომელიც ქაჯების ტყვეობაშია — **სამშობლოს** ალევორიული ხატია: **„ეუხმოზ ფრიდონს და ავთანდილს, / მხარი მხარს მივცეთ, ხელი-ხელს ნესტან-დარეჯან ქაჯებს ჰყავთ, მოელის ტურფა გამომხსნელს“** („ჭალარა“, აკაკი 2011:157).

ამრიგად, აქ რამდენიმე ალევორიული ხატია: 1. ნესტანი — ტყვეობაში მყოფი **სამშობლო**.

2. **ტარიელი, ფრიდონი და ავთანდილი** — მისი **მხსნელი გმირები** და 3. **ქაჯები** — **მტრები**.

ასეთი მაგალითები უამრავია, თუმცა ამ მხრივ ნოვატორობა ნამდვილად არ უკავშირდება აკაკის სახელს. როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაში მიუთითებენ, ქართულ პოეზიაში პირველად ალექსანდრე ჭავჭავაძემ შემოიტანა სატრფოს სახე **სამშობლოს** ალევორიად.

ამრიგად, აკაკის შემოქმედებაში **სატრფო (ნესტანი)** — **სამშობლოს** მყარ ალევორიულ ხატად იქცა, მაგრამ როდესაც საუბარია ალევორიაზე, რო-

გორც მხატვრულ მეთოდზე, ამ შემთხვევაში წინ მოდის არა ხატოვან-საგნი-ერი, არამედ აზრობრივი პლანი, რომელიც უკვე კონკრეტულ ქვეტექსტს (უმეტეს შემთხვევაში პოლიტიკურს) შეიცავს (მაგ. „დათვი“, „პატარძალი“, „სავარცხელი“ და სხვ). თუმცა პოეტი ამასაც არ სჯერდება და ალუზიის გამოყენებით ქმნის სრულიად ახალ ალევორიულ ხატს — მოყვარე მტერი! რომელიც აკაკისთან ქვეყნის მტრის ალევორიაა. რუსთაველის ამ პოეტურმა სახემ („მოყვარე მტერი ყოვლისა მტრისაგან უფრო მტერია, არ მიენდობის გულითა, თუ კაცი მეცნიერია“) ერთგვარი ტრანსფორმაცია განიცადა და ქვეყნის მტრის ალევორიულ ხატად იქცა. აკაკის პოეზიაში. ეს გადამთიელი მტერი ხან „მოყვარულად მოსული მოძმეა“, ხან „ცხრამთაგადაღმელი სიძეა“, ხან ცრუ მიჯნურია, რომელიც სიყვარულს ეფიცება საქართველოს: „მოყვარე გადამთიელი მპირდება განკურნებასა; მოსულა ქრისტეს სახელით იფიცავს მისვე მცნებასა“, ხანაც კუდური დედინაცვალია „ოჰ, რა ძნელია ობლობა და უძნელესი — გერობა! დედინაცვალის დედობა, მისი მოყვრული მტერობა!.. რათ მინდა ტუსაღს ალერსი? ეს მოყვრობაა მტრულიო“. „ჩიტი გალიაში“ (აკაკი 2011:202). „ნამოდგა მზეთუნახავი, სთქვა: „დიდხანს მიძინებიაო!.. სა-ნამდი ვიყავ მღვიძარი, არავის მშინებიაო... „მაგრამ ლალატმა ბოლოს დროს პირბადე დაიფარაო: მტერი მომადგა მოყვრულად და ბანგი შემაპარაო. „ხალხური“ (აკაკი 2011:202). მზეთუნახავი თუ ამ შემთხვევაში ბანგით მოცუ-ლი და მოტყუებული საქართველოა, მოყვრად მოსული მტერი, ცხრამთაგა-დაღმელი სიძე და მოყვარე გადამთიელი კი — საქართველოს მტერი— ერთმორწმუნე რუსეთია: „მეგულები ციხეში, / ცხრაკლიტულში მჯდომარე... / შეთვისებას გიპირებს / გაიძვერა მოყვარე!“ („სატრფოს“, აკაკი, 2011: 217).

ეს მხატვრული სახე — მოყვარე-მტერი არის სწორედ აზრობრივი ალევორია, რომელშიც კონკრეტული მტერი, რუსეთი, მოიაზრება. გო-ეთეს განმარტებით, „ალევორია მოვლენას აქცევს ცნებად. ცნებას — სუ-რათად, მაგრამ ისე, რომ ამ სურათში ცნება კვლავ განსაზღვრულია, მთლიანად დატეული და გამოთქმულია მასში“ (ლიტერატურა და.. 1991: 50) ალევორიის ეს ხატოვანი დახასიათება ვფიქრობ, ზუსტად ხსნის — მოყვარე მტრის — ამ მშვენიერ მხატვრულ სახეს, რომელიც იმავდრო-ულად მტრის ერთგვარ მეტაფორადაც იქცა. ანდრეი ბელის მიხედვით „შემოქმედების ალევორია ემბლემამდე დაიყვანება“. შეიძლება ითქვას, რომ მოყვარე მტერი დამპყრობლის ემბლემად, ამ შემთხვევაში კი რუსე-თის მეტაფორად იქცა. მეტაფორად, რომელსაც აკაკი სიცოცხლის ბოლოს ძალიან ხშირად იმეორებდა და ალბათ, ამიტომაც ბევრ ლექსს აღარ უბეჭ-დავდნენ, უფრო მეტიც, რუსული ცენზურის შიშით დღემდე ვერ გამოქ-ვეყნდა მისი შესანიშნავი პოემა „ასი წლის ამბავი“, რომელშიც არაერთ-გზის გვხვდება „მოყვარე-მტრის“ ალევორია: „*ჯერი რომ მიდგა რუსებზე / და გაძლიერდა ისიცა, / შეუპოვრობა ქართველის / მან იუცხოვა... იტკიცა! / როგორ თუ გამიმკლავდება / პატარა საქართველოო? / ის სუსხით უნდა დავაჭკნო, / როგორც ზაფხულში მდელოო. / თუ ვერას გავხდი მტრო-ბითა, / მოყვრობით ვიგდებ ხელშიო / და მაშინ მე მთელ აზიას / ხელსაც ნაუჭერ ყელშიო. / ეს განიძრახა და კიდევ / საქმედ აქცია ყოველი / და ერთ რჯულობით შემცდარსა / გარს შემოერთყა ვით გველი“* („ასი წლის ამბავი“, უცნობი აკაკი, 2001: 101).

საინტერესოა, რომ მოყვარე-მტრის მხატვრულმა სახემ ისევ განი-ცადა სახეცვლილება, რასაც ისტორიულ — სოციალურმა რეალობამაც

შეუწყო ხელი და ქართულ მწერლობაში იგი უკვე მოძალადე მიჯნურის სახედ იქცა (ხალხური „მუხრანული“ და გიორგი ლეონიძის „ყივჩალის პაემანი“). ამ ორი „მიჯნურის“ მემკვიდრეა ჯაყო (მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“), რომელიც უკვე ზოგადად, მტრის კრებითი სახეა. ყოველ მათგანს კი ერთი საერთო სახელი აქვთ — **მოყვარე მტერი!**

გალაკტიონის შემოქმედება ასევე გაჯერებულია რუსთველური სახესიმბოლოებით, ალუზიებით, რემინისცენციებითა თუ ტროპული მეტყველების ნიმუშებით. განსაკუთრებით საყურადღებოა მისი ლექსების კრებული „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“, რომელიც 1944 წელს გამოიცა ბათუმში, თუმცა მისი შექმნის იდეა გაცილებით ადრე, ოლია ოკუჯავასთან ზღვაზე ყოფნის დროს, დაებადა პოეტს. გალაკტიონმა ძირითადი სათქმელის მისანიშნებლად შესანიშნავად გამოიყენა **ეპიგრაფი**. წიგნში მოთავსებულ 75 ლექსს ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს „ვეფხისტყაოსნის“ ტაეპები, ან სტროფები, რომელთა მეშვეობითაც გამოკვეთილია ავტორის მთავარი სათქმელი, გალაკტიონმა ლექსების იდეის შესანიშნავად მშვენიერ პოეტურ მეთოდს მიაგნო. საგულისხმოა, კრებულის სტრუქტურული ნყოფა, რომელიც, ზოგ შემთხვევაში, „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტს იმეორებს (შესავალითა და დასასრულით). ამ კრებულის ღირსება ისიცაა, რომ როგორც გალაკტიონს ამბობდა: მან შექმნა ლექსების ციკლი ზღვაზე და ამით ამოავსო ის სიცარიელე, რომელიც არსებობდა ქართულ პოეზიაში რუსთაველის შემდეგ.

გალაკტიონმა კონიუნქტურული ლექსების შესანიშნავად მშვენიერ პოეტურ მეთოდს მიაგნო. ხშირ შემთხვევაში სათაურთან ერთად ლექსის ეპიგრაფი ინახავს მთავარ იდეას, რომელიც შესაძლოა, ნაწარმოების შუა ან ბოლო სტროფში გაამჟღავნოს ავტორმა, ან სულაც არ გათქვას და მხოლოდ ეპიგრაფს მიანდოს სათქმელი. მაგალითისთვის დავიმონწიებთ რამდენიმე ლექსს: „**მზის ამოსვლა ზღვაზე**“ ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს შემდეგი ტაეპი („საცა გინახავს იგი მზე, წამომყე ზღვისა კიდესა“); ცნობილ ლექსს „**გემი დალანდი**“ ეპიგრაფად შოთას შემდეგი სტრიქონები ახლავს : („მზეო თქვენ შუქი მომფინეთ, ჰოი, რა ავი დარია“). ასევე ძალიან საყურადღებოა ეპიგრაფი ლექსისა „**იბობოქრე ცხოვრების ზღვაზე**“ („საომარად ატეხილი, ვიყავ მათად გამტეხელად“). ტექსტის გაცნობა აშკარას ხდის იმ მეტაფორას, რომელსაც შეიცავს ლექსი. სხვათა შორის, ორი ეპიგრაფი აქვს ლექსს „**ჩვენი ძველი დროშები**“ („მაგრა თუ გესმის გუშაგნი რა ახლო-ახლო ყივიან?“ და „ციხეს ვზი ეზომ მაღალსა, თვალნი ძლივს გარდასწვდებიან“) აქვე შევნიშნავთ, რომ ჩვენ შეგნებულად არ გადავტვირთეთ ტექსტი ციტატებით, აკადემიური მკითხველისათვის მათი შინაარსი ისედაც ცნობილია. კრებულში უსათაურო ლექსებიც გვხვდება, თუმცა ეპიგრაფი სრულად ხსნის ლექსის იდეას“ („ასმათ! ხიდნი ზღვასა ჩაგვიცვივდეს... გვ.121). სხვათა შორის, უნდა აღინიშნოს, რომ გალაკტიონმა ამ ლექსებს სხვა გამოცემებში ეპიგრაფები მოხსნა, ალბათ, მიზეზი ადვილი მისახვედრია: შიში ტოტალიტარული რეჟიმისა, თუ პირველ შემთხვევაში მან ისინი ზღვის ციკლის ლექსებად გამოაცხადა და ამის ნყალობით მთავარი იდეა გააპარა, მიხვდა, რომ სხვა გამოცემებში ეს ხერხი აღარ გამოდგებოდა, სათქმელი აშკარავდებოდა, ამიტომ „სამხილის“ მოხსნა არჩია.

საბოლოოდ, მიზანს მიაღწია! პოეტიკისა და კონიუნქტურის თვალსაზრისითაც, გალაკტიონის ამ ხერხმა გაამართლა.

გალაკტიონის პოეზიაში განსაკუთრებით საყურადღებოა რუსთაველის პოემის იდეური ტრანსფორმაცია, რაც საინტერესოდ აისახა გალაკტიონის პოემაში „მშვიდობის წიგნი“. დღეისათვის, შეიძლება ითქვას, რომ პოემის შესახებ საკმაოდ მწირი ლიტერატურა არსებობს. რევაზ თვარაძის შეფასებით „მშვიდობის წიგნი“ გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალური და უმშვენიერესი ქმნილებაა, იგი შედარებულია პოემასთან „სინათლის ყვავილი“ და მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ორივე პოემის საერთო მოტივი და იდეური ხაზები „ვეფხისტყაოსანსა“ და ხალხური შემოქმედების ზოგიერთ ნიმუშს მოგვაგონებს“. ამოუცნობი და განუსაზღვრელია, სხვათა შორის, ის დროც, როდესაც ხდება პოემაში მოთხრობილი ამბები. ეს არის ჩვენი ერის წარსული აღებული მის მთლიანობაში ისტორიული ეპოქის გამოუყოფლად“. რევაზ თვარაძეს პოემის ერთ-ერთ ღირსებად მიაჩნია მისი რიტმი და მელოდიურობა: „ჩვენს ყურადღებას იპყრობს... სტროფის უჩვეულოდ მუსიკალური ჟღერა“ (თვარაძე 2005: 375).

მურმან ჯგუბურიას მოსაზრებით „ნაწარმოებში მოცემულია მშვიდობის იდეა, სჩანს თუ არა ეს? პოემა შესრულების მხრივ სიახლეა“... ასე ორფა თვალთა და ფიქრითაა განწყობილი პოემის ყოველი კარი. ესაა ორი, სხვადასხვა კუთხით დანახული ქვეყანა: ერთი მარადის ძვირფასი და შეუღლებელი, მეორე მარადის ბნელი და სანყალობელი“ (ჯგუბურია 2005: 388).

აკაკი ხინთიბიძე წერილში „მშვიდობის წიგნის“ ინტერპრეტაციისათვის წერს: ორმოციანი წლების გალაკტიონი თითქოს შეენყო, შეეთვისა ეპოქის ხასიათს, სინამდვილეში კი უფრო კარგად მოირგო, უფრო კარგად აიფარა ნილაბი. ამდროინდელია მშვიდობის წიგნი (1945-1956). „მშვიდობის წიგნი“ ნილაბაფარებული გალაკტიონის დაწერილია ადრინდელი სიმბოლოებისა და მინიშნებების ნაცვლად აქ თავიდან ბოლომდე ყველაფერი გასაიდუმლოებულია. სიმართლის წიგნი ჩაიფიქრა და მშვიდობის წიგნი დაარქვა... სხვა ჩაიფიქრა და სხვა დაწერა. ჩანაფიქრი კი გენიალურია, ისეთი როგორც ნიკორწმინდის ავტორს შეეფერება, სიმართლის წიგნი, სიმართლის გამარჯვების იდეა, სიმართლის პრინციპებზე აგებული სახელმწიფო ალბათ ამ ჩანაფიქრს გულისხმობდა, როცა ამბობდა მშვიდობის წიგნი მსოფლიო სახელს მოიპოვებსო“ და მარტო ამ ჩანაფიქრის გამო (უსამართლობის ეპოქაში სიმართლის ძიება და პოვნა, მარტო ამ იშვიათი სტროფული კომპოზიციის გამო (რომელიც ერთადერთია ქართულ და არა მარტო ქართულ ვერსიფიკაციაში) „მშვიდობის წიგნშია“ გალაკტიონი გალაკტიონად დარჩა“ (ხინთიბიძე 2005: 398).

ჩვენ ვიზიარებთ მკვლევართა მოსაზრებებს და შევეცდებით მოკლედ წარმოვადგინოთ პოემის იდეის ჩვენეული ხედვაც. ვინაიდან მოცემულ ფორმატში შეუძლებელია საკითხის ვრცელი ანალიზი, მომავალშიც ვფიქრობთ კვლევის გაგრძელებას, რაშიც ძალიან დაგვეხმარება გალაკტიონის დღიურებში არსებული ჩანაწერები პოემის შესახებ. როგორც აღვნიშნეთ, საარქივო ჩანაწერები და ნაწარმოების შავი ავტოგრაფები ხშირად უფრო მეტ სათქმელს ინახავენ, ვიდრე თავად ნაბეჭდი ტექსტები. ერთ-ერთი დღიური (დ. 355) ასე იწყება: „მანქანაზე გადაბეჭდილია წიგნი, რომელიც

მსოფლიო სახელს მოიპოვებს. გალაკტიონ ტაბიძე მშვიდობის წიგნის თავგადასავალი წიგნი პირველი 1956“ შემდეგ ჩამონერილია პოემის გეგმა:

ნაწილი პირველი — სოფლის დატოვება, ჩამოსვლა ზღვის პირად. ცხენის დატოვება.

ნაწილი მეორე — ისევ დაბრუნება, ჯერ ზღვის პირად ავადმყოფობა. მორჩენა.

ნაწილი მესამე — ფაზისის გზით გამგზავრება.

ნაწილი მეოთხე — მშვიდობიანი დღეები, ქალთა შეკრება.

ნაწილი მეხუთე — ფაზისის კვლავ ადიდება. ღონისძიებები.

ნაწილი მეექვსე — მგზავრის გადარჩენა

ნაწილი მეშვიდე — ჩანანერს მოსდევს ლექსი:

„მე, მეოცნებე / ვწერ ამ პოემას / სულში უთქმელად / თვალის გახელად / ვის პოეტთ მეფე / მერქვა სახელად“ (დ. 355“, ტაბიძე 2008: 267).

ცხადია, მკითხველს უმაღლეს „ვეფხისტყაოსნის“ დასასრული („ვწერ ვინმე მესხი მელექსე“) გაახსენდება.

შეიძლება ითქვას, რომ გალაკტიონის დღიურებში ყველაზე მეტი ჩანანერი გაკეთებულია სწორედ ამ პოემის გეგმისა თუ შინაარსის შესახებ. როგორც ჩანს, პოემა თავდაპირველად დაბეჭდილია რომანის ფორმატით 300 ეგზემპლარი, აკადემიის სტამბაში და როგორც ირკვევა, მისი განხილვა უნდა შემდგარიყო, რაზეც გალაკტიონს ჩაუწერია, „იმდენი უნდა იყოს მომხსენებელი, რამდენი გმირიცაა, რამდენი თავიცაა, ჩვენ არ გვეშინია წარსულზე საუბრის, ჩვენ არ გვეშინია პოემის სიდიდის, არ გვეშინია მრავალსიტყვაობის, ის აქვს ყოველ დიდ პოეტს, აქვს რუსთაველსაც კი“ (ტაბიძე 2008: 344), ვხვდებით ასეთ ჩანანერსაც „სატირული მომენტები პოემაში დეე იყოს (აქვს რუსთაველსაც), პირიქით ძალიან საჭიროა (ტაბიძე 2008: 344). ან კიდევ „გმირი სიამაყით ატარებს რუსთაველის სახელს“.

გალაკტიონის „მშვიდობის წიგნი“, რომელიც 72 თავისა და 1081 სტროფისგან შედგება და რომლის შექმნაზეც ასე ხანგრძლივად და ასეთი მონდომებით მუშაობდა პოეტი, აშკარაა, რომ კომპოზიციურად და იდეურად მისდევს „ვეფხისტყაოსანს“.

მოქმედი გმირები არიან ზრდილი იმერელი ქალ-ვაჟი: თამარი და ტარიელი, ამ უკანასკნელს მთელი სიუჟეტის მანძილზე რამდენიმე გზის უხდება გარდასახვა, რასაც ავტორი იმერული დიალექტით გვაცნობს ხოლმე (მაგ. „რაის მამაია, ტარიელია“).

ფაბულა ასეთია: თამარს ადარდებს, რომ ცუდი დრო დადგა, „ბნელა“, ეზო დაუცველია და შიშობს, რომ არ დაკარგონ წიგნი:

„ტარიელ ბნელა, ეზო ჰგავს ქუჩას / შემოდის ყველა, ვისაც გზა უჩანს, / ვინ იცის, იქნებ ჩასწვდნენ ძველ წიგნებს / გზასაც გაიგნებს, თუ რომ დაურჩა“.

აქ საგულისხმოა, რომ ავტორს შემოაქვს ეზოსი და ქუჩის სიმბოლიკა. ეზო ანუ შიდა სამყარო. მყუდრო, ნაცნობი და ახლო. ქუჩა იგივე გზა, გარე სამყაროა, ღიაა, უცხოა. ეზოს მდგომარეობით პატრონის ხასიათსაც მიანიშნებენ ხოლმე (გავიხსენოთ ლუარსაბის და ოთარაანთ ქვრივის ეზო). ეზოს ფუნქცია დაცვა და შენახვაა, ქუჩა კი გახსნილია და მასზე გავლა ყველას შეუძლია შინაურსაც და გარეულსაც, ნაცნობსაც და უცნობსაც, მტერსაც და მოყვარესაც, ალბათ ამიტომაც თამარი ავალეებს ტარიელს დაიცვას ეზო, რომელიც ახლა ჰგავს ქუჩას, რადგან ცუდი დროა და დაუცველ, გალავანმორღვეულ ეზოში „შემოდის ყველა, ვისაც გზა უჩანს“

„ვისაც როგორ სურს, ეპრიანება. შემოდის ყველა მხეცი წურბელა. მათ კაცთა თელვა ვინ მიაწება?... და ამ განუკითხაობაში არის საშიშროება, რომ შემოვიდეს და „მისწვდეს// ჩასწვდეს ძველ წიგნებს“ (დავაკვირდეთ გალაკტიონი პოემის ერთ გამოცემაში სწორედ ამ სიტყვას — ჩასწვდეს — ხმარობს). ვნახოთ, რაზე მიაწინებს იგი ამ ზმნისწინით?

წიგნი, რომლის დაკარგვის საშიშროებასაც გრძნობს თამარი? და ისე უფრთხილდება მას, როგორც დიდ განძს. ვფიქრობთ, რომ რწმენის, სიბრძნის და თავისუფლების, სიმბოლოა და მაშასადამე, არსებობს საშიშროება, რომ მტერი მიხვდება, ჩანვდება, გაიგებს, რა არის ქართველთა სიძლიერის, სიბრძნის წყარო და ამას წაართმევს, გაიტაცებს (აქ ასოციაციურად გვახსენდება არგონავტების მიერ გატაცებული ოქროს საწმისი და ალბათ შემთხვევითი არაა, რომ პოეტიც ფაზისსა და არგონავტებს ახსენებს). სწორედ ამიტომ ავალებს იგი ტარიელს, საგანგებოდ დაიცვას ეზო და შესაბამისად, — წიგნი — წყარო სიბრძნისა და თავისუფლებისა: „გმირი შეიქნე- სცადე შეიგნე, მშვიდობის წიგნი უფრო გიყვარდეს!... მშვიდობას მიჰყე, ხარ ფალავანი, ააგე ციხე, გარს გალავანით“ (ტაბიძე 2005: 9). სამწუხაროდ, თამარის შიში მართლდება და მალევე ამცნობს წუხილით ტარიელს: „რა გითხრა ერთგულს, წიგნი წაიღეს“, წიგნი, „ჩვენი შემამკობელი, ჩვენი წყვდიადის და განთიადის... მარადის მანათობელი“, წიგნი, რომლის „ნათელით ჩვენ მარადისი გზები გავიგნეთ“.

ყველაზე დიდი განძი გატაცებულია (დავაკვირდეთ, გატაცებულია და არა დაკარგული) და ის ემსგავსება საფრთხეში მყოფ ნესტანს და მოელის მხსნელს „ვეფხვს“ ან „არწივს“. ორივე თავისუფლებისა და ძლიერების მეტაფორაა. წიგნის გამოსახსნელად გმირია საჭირო და აქ კვლავაც თავს იჩენს ქართული ლიტერატურისათვის ესოდენ ორგანული და მარადიული თემა: გმირის ძიების საკითხი („ვინ აღჩნდეს გმირი...“, ან „ვაჟკაცი სახელოვანი“, რომელმაც ბაზალეთის ტბის ძირას ჩადგმული ერის თავისუფლების აკვანი უნდა აიტაცოს, ან ტარიელი, რომელმაც ნესტანი — სამშობლო — უნდა გამოიხსნას და სხვ.) და გალაკტიონის გმირიც არ აგვიანებს, იგი იქვეა და გაცნობიერებული აქვს თავისი მისია: უნდა დაიცვას უდიდესი საუნჯე — წიგნი –სიბრძნე და თავისუფლება!

„წიგნი — მხნეობა თუ გაიტაცეს, მოვალეობა ჩვენ დიდი გვანევს, რომ არ განიბნეს კვალი ამ წიგნის- მოითხოვს სიბრძნეს და სითამამეს“ (ტაბიძე 2005: 15).

ეს გმირი ტარიელია, მას შეგნებული აქვს თავისი მოვალეობა და მზადაა თავი დადოს, მხოლოდ ხალხის დავალება და ნდობა სჭირდება, რასაც იღებს კიდევ და აი, აქედან იწყება მისი მოგზაურობა წიგნის გამოსახსნელად.

აქ საინტერესოა ავტორის იდეური ჩანაფიქრი: ამ გზაზე რამდენჯერმე ხდება გმირის გარდასახვა: თავდაპირველად იგი ნავის წინამძღოლი მამიაა, რომელიც არ ერიდება არავითარ წინააღმდეგობას, რადგან „ის თამამია“ და შუპოვრად ებრძვის შავი ზღვის ტალღებს, სამწუხაროდ დრო იცვლება, ავი დრო დგება, „ქარი-სულ მალე ქარიშხლად იქცევა და ანგრევს ყველაფერს“ (ეპოქის მეტაფორა), მამიაც ისევ ზღვაშია, რადგან ნაპირისკენ გზა აღარ ჩანს და გალაკტიონი გვიმხელს ერთ საიდუმლოს, რაშიც, როგორც ჩანს, დროც ეხმარება, „როს ცა არ ღრუბლობს, თქმა არ ძნელია და საიდუმლოც გასამხელია. ვსცნობთ, რაც ჟამია ამ ადამიანს, რისი მამიატარიელია!“ (ტაბიძე 2005: 28). გმირმა იცის თავისი მისია, უნდა დაიბრუ-

ნოს დაკარგული წიგნი, მაგრამ არ იცის მთავარი რამ: ვინ მოიტაცა წიგნი! საგულისხმო მინიშნებაა: ქართველებმა დაკარგეს თავისუფლება, სიბრძნე, მზად არიან იბრძოლონ მის დასაბრუნებლად, მაგრამ არ იციან, ვის ებრძოლონ, სადაა, ან ვინაა კონკრეტული მტერი. თუმცა ერთი რამ უდავოა, რომ ეს განძი „**თუნდ ცხრაკლიტულში იყოს, ჩვენს გულში მაინც ანთია**“ (ტაბიძე 2005: 50). ანუ თავისუფლების დაბრუნების იმედის სხივი ერის გულში მუდამ ანთია.

მაგრამ დრო მიდის (როგორც გალაკტიონი ამბობს: „დროს არ უყვარს დიდხანს დგომა“) და გმირი იძულებულია არჩეულ გზას გადაუხვიოს, ცხენი ჩააბაროს და ხალხს დაემშვიდობოს, რადგან სხვა არის გეზი, თუმცა მას არც იმის დაზუსტება შეუძლია, რამდენი ხნით მოუწევს განშორება, ამის შემდეგ პოეტს შემოჰყავს სხვის სამოსში გადაცმული გმირი, რომელსაც „**ლუარსაბ ჰქვია, ნამდვილად კია ტარიელია რის ლუარსაბი!**“, მაგრამ სამწუხაროდ მას „**ლომის გარდა სხვა არ სჯერა, არ სწამს რამ წუთისოფლად**“. საგულისხმო მეტამორფოზაა, როდესაც დაკარგული განძის, წიგნის (თავისუფლების) მაძიებელი გმირი იქცევა ლუარსაბად, რომელსაც ჭამა-სმის გარდა, სხვა არაფერი ადარდებს. ეს ყველაფერი სიზმარში ხდება და გამოფხიზლებული და გულმოკლული ტარიელი ვეღარ ცნობს გარემოს და ფიქრობს: „**აქ სხვა ზეცაა.. აქ სხვა ქარი ქრის / აქ ვხედავ ბეცებს. აქ წიგნს დაეძებ? / რა უნდა აქ წიგნს?**“ (ტაბიძე 2005: 77).

დასკვნა ასეთია: აქ, ამ გარემოში ადამიანებს სხვა საზრუნავი გასჩენიათ და ცხადია, ისინი ვერ შეძლებენ წიგნის (თავისუფლების) დაბრუნებას.

ტარიელის მოგზაურობა გრძელდება. დრო შეიცვალა, გმირი გარდაისახა ბერად, რომელიც შრომით და ბრძოლით „**ბურქთ გადასცვლიდა, ერთს გადასხლავდა, სხვას გადარგავდა**“ (შესაძლოა, ავტორი ბერის სახეში ილიას მოიაზრებდეს, რომელმაც მართლაც რომ გასხლა და განმინდა ეროვნული ვენახი), მაგრამ, სამწუხაროდ, როცა მორჩა საქმეს, „იგი შებოჭა მწუხრის კამარამ“.

ამასობაში გავიდა ათი წელი (ათი წლის განმავლობაში ეძებდა ტარიელი ნესტანს) და ძველი ნავიდან გადმოყავთ დასნეულებული ბერი, რომელიც დიდი მზრუნველობისა და მოვლის შემდეგ საჯინბოში იცნობს იმ ცხენს, რომლის მიტოვებაც მოუწია ოდესღაც. იგი მზადაა, გააჭენოს, მაგრამ... სამწუხაროდ ისევ „**ჰკარგავს ფერს ოცნება ძველი**“, „**ამასობაში კიდევ დაღამდა**“, მოიცვა „**ჩაგვრამ ვრცელი დუმილი! მოიცვა**“. და მოგზაურობა ჯოჯოხეთში გრძელდება, კვლავაც დაისადგურა ავმა სიჩუმემ, „**ძილია მაგრამ რა ძილი?** და თითქოს ამასაც არ დასჯერდა ბედი, ახლა წყალდიდობა მოუვლინა ქვეყანას, შედეგად ყველაფერი განადგურდა, ისეთი ღრმულებია, რომელშიც ვეღარასოდეს გაიხარებს მცენარე. თუმცა ავტორი არ ჰკარგავს იმედს, რადგან უფალი არასოდეს ტოვებდა საქართველოს: „**ვინ მოსთვლის, თუ ვის და სადა / კაცს ანგელოსი გამოუცხადა / მაგრამ ან კიდევ, რამდენი „კიდევ“ / ცაო იდიდე, მარად იდიდე!**“ (ტაბიძე 2005: 334).

პოემის დასასრული ერთგვარად იმედიანია, გმირმა გადაარჩინა მშვიდობის წიგნი, ხალხი გახარებულია, თამარი მადლობას უძღვნის ტარიელს, რომ „**ეზო ჰგავს ეზოს (უნდოდეს ვინმეს ვერ მისწვდეს წიგნებს**“. ტარიელმა გაამაგრა საზღვრები და შესაბამისად, წიგნიც დაცულია, თუმცა მკითხველისთვის მაინც გაუგებარი რჩება, როგორ, რა საშუალებით შეძლო ტარიელმა წიგნის დაბრუნება. საყურადღებოა ისიც, რომ გმირი თა-

ვადვე ვერ პასუხობს ამ კითხვას, უფრო მეტიც, სთხოვს ხალხს, რომ ნუ ჰკითხავენ, როგორ დაიბრუნა წიგნი!

თუ ჩვენი მსჯელობა სარწუნოა, უნდა დავასკვნათ, რომ ამ შემთხვევაში წიგნი სიმბოლოა სიბრძნისა და თავისუფლებისა, რომელიც ქართველებმა თავიანთი ბედოვლათობით დაკარგეს. მერე კი, საუკუნეების განმავლობაში, დიდი წვალებით ცდილობდნენ მის მოპოვებას. პოემის მიხედვით, ბოლოს, როგორც იქნა, იპოვეს და დაიბრუნეს იგი, თუმცა რა გზით, რა საშუალებით, ამის შესახებ ავტორი არაფერს ამბობს. მაინც რას უნდა ნიშნავდეს ეს სიჩუმე? რატომ ინახავს გალაკტიონი წიგნის დაბრუნების ხერხს საიდუმლოდ? იქნებ იმიტომ, რომ იმ ხანად თავისუფლების მიღწევის რეალური გზა არ ჩანდა და ამაზე ხმამაღლა ვერავინ ისაუბრებდა, თუმცა პოეტი გრძნობდა, რომ ქართველთა ეს ოცნება აუცილებლად ახდებოდა! ამისთვის კი საჭირო იყო მშვიდობა! მშვიდობა, რომელიც ასევე სანატრელი იყო ყველასთვის და შესაძლოა, პოემის სათაურით სწორედ ამაზე მიგვანიშნებს პოეტი. ქართველებს დაკარგული აქვთ ყველაზე დიდი განძი — თავისუფლება და მისი დაბრუნება შესაძლებელია მხოლოდ მშვიდობის სიბრძნის დაუფლების (მშვიდობის წიგნის მოპოვების) შემდეგ.

დამონეგებიანი:

აკაკი 2011: ნერეთელი ა. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად. ლექსები ტ. II. თბ.: ლიტინსტიტუტის გამოცემა 2011.

აკაკის ფონდი 79: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. აკაკი ნერეთლის ფონდი.

კვიციანი 1991: კვიციანი ე. ალეგორიული ხატები. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, № 3. თბ. 1991.

ლიტერატურული ენციკლოპედია 1987: ლიტერატურული ენციკლოპედია. მ.: 1987.

ტაბიძე 1944: ტაბიძე გ. „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“. ბათუმი: 1944.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. XII. თბ.: 1975.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წიგნად. მშვიდობის წიგნი. წიგნი მეთორმეტე. ლიტერატურის მატთანე. თბ.: 2005.

ტაბიძე 2008: ტაბიძე გ. საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წიგნად, დღიურები, უბის წიგნაკები, ჩანაწერები 1955-1959, წიგნი მეცხრამეტე, ლიტერატურის მატთანე, თბ.: 2008.

თვარაძე 2005: თვარაძე რ. „როს სიმაღლეებს სწვდებოდა არსი“ // ტაბიძე გ. საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წიგნად. მშვიდობის წიგნი. წიგნი მეთორმეტე. ლიტერატურის მატთანე. თბ.: 2005.

უცნობი აკაკი 2001: უცნობი აკაკი. შემდგენლები ი. ევგენიძე და ნ. ფრუიძე. თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემა, 2001.

ხინთიბიძე 2005: ხინთიბიძე ა. „მშვიდობის წიგნის“ ინტერპრეტაციისათვის // ტაბიძე გ. საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წიგნად. მშვიდობის წიგნი. წიგნი მეთორმეტე. ლიტერატურის მატთანე, თბ.: 2005.

ჯგუზურია 2005: ჯგუზურია მ. „მშვიდობის წიგნი“ // ტაბიძე გ. საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წიგნად. მშვიდობის წიგნი. წიგნი მეთორმეტე. ლიტერატურის მატთანე, თბ.: 2005.

G. M. VASILYEVA

Russia, Novosibirsk

Institute of International Relations and Law (NSUEM)

The Medieval Formula of the World “Urbi et Orbi” in Goethe's Works

It's referred to the formula, known in pan-European humanitarian heritage. Goethe transforms it into culturally-philosophical, artistically-theoretical and methodological conceptual object of universal meaning. The author gives a christian interpretation of ancient world models. Out-being contributes to the perception of a different culture. There is a special approach to the theme choice behind this «colossal» formula: grand material, not burdened with the details. It serves to make a holistic impression. Goethe overcomes comparatively-historical inertia, neutralizing spiritual contrasts of Ancient times and Middle Ages. The image-paradigm properly communicates that medieval synthesis of the arts which has been quite often misinterpreted. It was connected more with romanticism and symbolism rather than with western- (eastern) christian historical realities.

Key words: the formula-symbol, the image of «an ideal city».

Г.М. ВАСИЛЬЕВА

Россия, Новосибирск

Институт международных отношений и права

Средневековая формула мира «Urbi et Orbi» в творчестве Гёте

При реализации «вечной темы» «Urbi et Orbi» нередко проявляется беллетристическая инерция. Образ Рима обладает повышенной коммуникативностью. Его можно адаптировать к любой ситуации. С точки зрения идеологического генезиса сюжета, Рим соотносится с периодом расцвета и упадка, становится символом плотской явленности, изобильности. «Хлеба и зрелищ!» (лат. panem et circenses) – дискредитированный мотив воплощения Слова в Хлеб. Постигание слова Божия граничит с гастрономической темой и переливается в нее. Воображение человека занимают не отдаленные перспективы, но насущные потребности. Эта соотнесенность является релевантной для творчества Гёте. Имя Рим в характеризующей функции поддерживает в контексте значение исторической необратимости, нетождественности разных этапов исторического развития.

Традиционной и даже канонической фигурой греко-римской древности и средневековой мысли является формула «Urbi et Orbi» («Urbs-orbis»). Она неразрывно связано с *sensus communis* – идеей «всеобщей сообщаемости». «Земли народов других ограничены твердым пределом; / Риму предельная грань та же, что миру дана», – писал Овидий в «Фастах» (Овидий 1994: II, 389). В оригинале эти слова звучат так: «*Romanae spatium est urbis et orbis idem*» [Для римского народа то же самое – протяженность мира и города]. Франческо ди Джорджо Мартини и Микеланджело создавали образ «идеального города». Наполнить формулу актуальным художественным содержанием можно, лишь исходя из сакральных рубежей, из обряда, постигнутого (в идеале) в своем месте и в свое время, на основе первичных источников. Образ-

парадигма всегда осмысливается вне диктуемых конъюнктурой момента оценок и выводов. В «колоссальной» формуле кроется особый подход к выбору тематики – величие материала, не обремененного деталями. Мысль развивается по мере экстенсивного развития, охвата все более широкого круга явлений. Она углубляет, унифицирует, связывает воедино свои принципы и начала в перспективе «великого объединения». Формула призвана производить целостное впечатление.

Христианство зародилось на одной из окраин Римской империи. Здесь соединились разные миры – греко-римский Запад, эллинизированный Восток; парфяно-иранский Восток. Рим исполнял роль имперской столицы. Он выработал для всего мира законы и формы политической, духовной жизни, староримский кодекс гражданской чести. Экзотопия (вненаходимость) способствует познанию иной культуры (Faure 1991: 8). Художники интерпретируют образ-парадигму согласно национальным эстетическим идеям. Она заставляет задуматься о месте мистического опыта в секулярной культуре, о полилоге и «коммуникации» без обмена. «Физика мира» становится средством описания психического проявления человека.

Формула выражает преемственную связь с имперским прошлым. Империя была страной людей. Многообразно пластичная, разнородная, она подвергалась самым разным влияниям, и постоянно преображалась. Истоки редукции формулы следует искать в тех психологических законах, по которым происходит формирование упрощенных идей. Человек воспринимает историю империи через литературу, живопись, метафизические панегирики. Превращает образ в мир вне времени и пространства – неподвижный, лишенный становления, однородный и автономный. Благодаря эстетической завершенности и замкнутости образ становится отстраненным: он созерцаем как вид «существенно сущего».

Необходимо сразу же подчеркнуть: для Гёте эта формула выражает не средневековую символику, но средневековый символизм. Смысловая разница между двумя столь похожими словами весьма велика. В изучении символики основное внимание уделяется разного рода эмблемам (в самом широком смысле слова) и их истолкованию. Тогда как в исследовании символизма речь идет главным образом об особенностях мышления. Они находят свое выражение, в частности, в эмблемах, но не только в них. Понятно, что символическое мышление универсально: оно обращено на все стороны бытия в равной мере.

Феминизация Рима начинается уже в грамматиках целого ряда языков, как древних, так и новых, присваивающих слову с этим значением категорию женского рода. Она продолжается «женскими» метафорами, используемыми по отношению к городу в речи, как обычной, так и специальной (например, юридической, поэтической). И находит естественное завершение в визуальных образах, наглядно представляющих тот или иной город в виде женщины. Персонификация Рима представляла собой образ девы в воинском доспехе, иконографически идентичный образу Афины. Это не случайное совпадение. Древний палладий Рима представлял собой (на что намекает уже само его название) архаичную статуэтку Афины Паллады.

«Weltformel» подчиняет своему влиянию все пространство элегий Гёте и сцен из «Фауста». Для поэта счастливые досуги в Италии превращаются в картины-эмблемы, с их условными знаками эмоциональной стихии. Рим предстает как мир с

многократно усиленными оптическими и тактильными ощущениями. Он выражает такие формы ауратичности, как излучение, атмосфера, настроение, дыхание. Гёте знал, какое значение римляне придавали «гению места» (лат. *genius loci*) и месту происхождения народа (ит. *natio loco*). В раннем стихотворении «Послание» («Sendschreiben», 1774) поэт замечал: «Nicht in Rom, in Magna Gräcia – / Dir im Herzen ist die Wonne da!» [Не в Риме, не в Великой Греции – / В сердце наслажденье у тебя] (Goethe 1900). Об этом писали предшественники Гёте. Данте в трактате «Пир» («Il Convivio», 1304–1308) и Петрарка в книге «О презрении к миру» («De contemptu mundi», или «Secretum», 1343) пытались определить «состав» любви. Гёте также вынашивал замысел поэмы «Тайны» («Die Geheimnisse», 1785). Она написана особым видом строфы итальянского стихотворного эпоса – стансами. Эту раннюю неоконченную поэму в 1922 г. переводит Пастернак.

Гёте присуще спокойное и трезвое отношение к стране как к «отечеству души», куда надлежит вернуться при благоприятной возможности. Поэт переводит сцены праздничного веселья в этос «трудов и дней». Гёте дает христианское осмысление античных моделей мира. В XV-ой элегии бытовая сценка перерастает в гимн вечному «Риму и миру», «Urbi et orbi» (Goethe 1989: 1, 168). «Hohe Sonne, du weilst, und du beschauest dein Rom!» [Высокое солнце, ты пребываешь, и осматриваешь твой Рим]. Солнцу оказана честь, дарована радость любоваться Римом. Оно было свидетелем рождения города, его расцвета, падений, возрождения. Этот же мотив звучит в одной из «Смешанных эпиграмм» «Китаец в Риме» («Vermischte Epigramme», «Der Chinese in Rom») (Goethe 1989: 1, 206).

В Риме Гёте соглашается вступить только в одно общество. Его торжественно принимают в круг аркадийцев, в Литературную Академию «Аркадия» (1690). Имя «Аркадия» ассоциируется с Италией. «Et in Arcadia ego» является эпиграфом к «Итальянскому путешествию» и выражает счастье, пережитое поэтом. Пасторальный роман в стихах и прозе Якопо Саннадзаро так и назывался – «Arcadia» (опубликован в 1504). Герой скрывается в Аркадии от горестей несчастной любви. Саннадзаро был членом неаполитанской Академии. Ее председатель Джованни Понтано – автор латинских произведений, например, «Книги любви» («Amorum libri», 1455–1458). Согласно уставу, все члены Академии Понтано выбирали пастушеские греческие имена. Саннадзаро дает герою свой псевдоним – Actius Sincerus (Искреннее Действие). С древности фраза «Et in Arcadia ego» напоминала о смерти, о мимолетности счастья. Она начертана на многих саркофагах. В творчестве Гёте этот образ многозначен (ср. первая эпиграмма «Венецианского цикла»).

Сама идея развития предполагает множество пройденных этапов. Путешествие по Италии позволяет увидеть каждый из этапов на пике его расцвета. Руины античного Рима, созерцаемые однажды путешественником, вселяют в него смутное беспокойство, ощущение разлитой повсюду смерти, за которой вновь следует возрождение. И там, где явно властвуют Средневековье и Ренессанс, смутно ощущаются призраки невидимых глазу, давно утонувших в земле античных руин, и холод этрусских гробниц. На могилах и стелах помещали говорящую эпитафию, древнюю эпиграфическую формулу: надпись от первого лица, в которой реализовалась идея говорящего надгробия. В этой же надписи усматривалась и традиция посвятительной эпиграммы. Используя «речь» изображения, эпиграмма, подобно эпитафии, также воплощала отношение к картине или статуе как живой и говорящей.

Гёте писал: «Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe / Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom» («Römische Elegien», I, 1788-1790) (Goethe 1989: 1, 157). [Рим! О тебе говорят: «Ты – мир». Но лишь любовь отнимите, – / Мир без любви – не мир, Рим без любви – не Рим]. Формула строится по законам логики. Две посылки и заключение образуют силлогизм: «Roma è il mondo. Il mondo è l'amore. Pertanto, Roma è amore» «Рим есть мир. Мир есть любовь. Следовательно, Рим есть любовь». Подобная логическая игра восходит к двум древним формулам-символам: «Urbs=orbis», Roma=Amor» (Schneider 1926: 57).

Обыгрывая палиндром, Гёте прибегает к законам логики и правилам риторики. Здесь кроется структура смыслового конфликта – восстановление нормы с помощью логического анализа. Называя, человек обретает власть над объектом. При этом не утрачивает то, что в процессе познания предшествует слову, является несказанным. Внутренний образ высказывается как связь суждений. Гёте сплетает начала в некие силлогизмы: συλλογισμός. В действие вступает поиск аналога, закон аналогии, метафорической тавтологии. Поэт собирает целое из первоэлементов в определенном порядке. Мир складывается в строй, определенный особой логикой. Строй является логосом. Поэт возвращает к тому смыслу Логоса, который называется логическим. Отдельные понятия не сведены в иерархическую структуру. Все они являются главными. Силлогизм может быть передан словом «воззрение». В нем присутствует значение суждения, учения, мнения. При этом сохраняется связь с восприятием, видением, рассмотрением. Это воззрение излагается, обосновывается, указывает метод – путь к себе.

«Диффузным» персонажем сцены «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге» в трагедии «Фауст» является Рим. Имя названо, оно также подразумевается, или просто транспонировано. Города Лейпциг, Рим, Париж, сосуществующие неслиянно, приведены к единству. Их целое удерживается метафорическими связями. В «Фаусте» этот образ-парадигма являет собой манифестацию смысловых значений, которые, на первый взгляд, не относятся к непосредственному действию.

Пирушка веселых малых

Фрош. Никто не хочет пить? Смеяться?

Учу, как надобно кривляться!

Солома мокрая сейчас

Вы, кто огнем горел не раз!

Брандер. Попробуй сам, ты сам не взял

Сюда ни глупости, ни свинства.

Фрош *выливает ему стакан на голову.*

Так вот тебе мои гостинцы!

Брандер. Свинья свиньей!

Фрош. Ты ею стал!

Зибель. Кто ссорится, всех тех за дверь!

Пусть рунда пьет, кричит теперь!

Ауф! Холла! Хо!

Альтмайер. О, горе! Мне расход!

Платок! Мне парень раздирает уши!

Зибель. Когда всю трясется свод,

Бас чувствуется много лучше.

Фрош. Так! Убирается пусть тот,
Кто обижается! А! тара лара да!

Альтмайер. А! Тара лара да!

Фрош. Настроены все глотки хоть куда!

Поет

Как долго Империи Римской стоять,
Как трон ей священный свой удержать?

Брандер. Тьфу! Песня скверная, политикой несет!

Вы каждым утром пойте аллилуйя,
Что об империи не вышло вам хлопот.

Имею выгоду, да ведь какую,
Что я не канцлер и не кайзер никакой,
Но кто-то должен быть и среди нас главой,
Пора избрать нам Папу своего.
Высокий сан владеет большей силой.

Фрош. Взлети, соловушка, на небосвод,

Спой сто тысяч раз для милой!

Зибель. Долой приветы милой! Замолчи!

Фрош. Привет! Привет и поцелуи горячи!

Поет

Засов открыт! Ночная тишина,
Засов открыт! На страже милая одна.
Засов закрыт! Вновь рано поутру.

Зибель. Пой, пой, хвали, превозноси ее!

В такой момент мне хочется смеяться,
Как я обманут, будешь отдуваться.
Для милой кобольд я подарком счел,
Пусть на распутье с ней флиртует, млея,
Скача галопом с Блоксберга, козел
Пусть старый для нее всю ночь проблеет!
А молодец из плоти и крови
Для девки – это слишком благородно.
Знать не хочу о знаках я любви,
Кроме таких, как выбитые окна!

Фауст и Мефистофель.

Мефистофель. Тебя я должен первым делом

Доставить в общество гуляк,
Смотри, живут легко и смело,
Здесь каждый день гуляют так.
Немного шуток, море смеха;
И крутятся в кружке своем,
Точно котята за хвостом.

Ничто веселью не помеха,
Лишь бы хозяин в долг давал
Да не болела голова

(Здесь и далее перевод мой. – Г.В.).

События происходят в пасхальные дни. В предыдущих сценах дан сакральный аспект весенней картины. Встреча в погребке Ауэрбаха всецело принадлежит миру людей. Странствие имеет «человеческий» характер: оно связано с погружением Фауста в стихию страстей, принимающих образ вакханалии. Одной из фундаментальных черт мифологического мышления является отождествление противоположных ценностных полюсов. Для их характеристики используется инвариантный набор символов. Они способны трансформироваться из состояния негативного в позитивное, и обратно. В частности, данное явление не чуждо образной системе Апокалипсиса. Для нее характерна симметрия многих сакральных и инфернальных символов. Сходство лишь оттеняет контраст. В портрете «земной власти» сакральная символика не отменяется. Она используется таким образом, что становится заметным сопоставление в ней диаметрально противоположных смысловых возможностей. Слияние неба и Ада достигает таких пределов, при которых высокий пафос оказывается неотделим от инфернального осмеяния. В поэтической эсхатологии Гёте проступает традиция апокалипсического мышления. Оно склонно к циклическому умножению (уходящему в бесконечность) как самих эсхатологических катастроф, так и состояния ожидания, предчувствия и прозрения. В условно-литературных образах выявляются черты античного мира времен провозглашения Нового Завета и создания Апокалипсиса.

В сцене даны два образа. Первый – сниженная картина пира с его дешевым, к тому же разбавленным вином. И картина пира, на котором льется настоящее вино. Дружеский пир приобретает шутливую сакральную коннотацию. И противопоставлялся в этом качестве обычаю разбавлять вино водой. Противопоставление разбавленного и «настоящего» вина, не теряя первоначальной интонации застольной шутки, приобретает целенаправленный смысл. Данное противопоставление является органической частью темы «Нового Завета». В зонах описания и упоминания даже самой обычной еды происходит «удвоение смыслов». Текст Гёте являет разные аспекты экспансии пищевой риторики в духовные сферы. Пища телесная выступает в качестве метафоры пищи духовной. Можно наблюдать прямой перенос «физиологии питания» в сферу «чистого духа». Происходит переключение аксиологических кодов.

Дружеский пир, на котором льется истинный символ крови, – неразведенное вино – возвращает причастию его первоначальное значение. Разведение вина причастия водой осмысливается (в прямом, вызывающем противопоставлении церковному канону) в качестве еретической «подмены» таинства. Гёте облек данный мотив в форму, которая, при полной внешней конвенциональности, заключала в себе потенциальную двусмысленность. И открывала путь к парадоксальному толкованию. Образы персонажей несут в себе множество черт, имеющих на поверхности чисто комический и сниженный бытовой характер. Однако внутренняя форма всех этих бытовых клише, стершаяся в повседневном употреблении, с последовательностью проецирует «явление» в план апокалипсических символов. В этой проекции Мефистофель предстает в облике Антихриста. Он неожиданно является, вооруженный инфернальными атрибутами. Сама парадоксальность вторичного смысла, несоответствие ситуации и комического внешнего облика может быть понята как часть мимикрии Сатаны. Его истинная личина открывается только тем, кто умеет угадывать

скрытые «знаки». Физический недостаток Мефистофеля читается как знак порочной природы. Один из «веселых малых», Зибель, замечает хромоту Дьявола: «Was hinkt der Kerl auf einem Fuß?» [Что, хромотает малый на одну ногу?]. Эта типично фарсовая деталь может пониматься как «инфернальная печать». Она заключает в себе демонический потенциал. Неупорядоченность дьявольского телостройства нарушает установленный Богом «чин» тела. И превращает Дьявола в своего рода визуальную метафору беспорядка. Части его облика не сочетаются друг с другом. Разъезды Мефистофеля (из Риппах в Лейпциг) осмысляются здесь как еще одна грань его инфернальной вездесущности. Дьявол носит одновременно несколько масок: происходит стихийная смена ликов. Мгновенная «перемена декорации» имеет оттенок маскарадного переодевания. Мефистофель вбирает, втягивает души буршей в себя, что совмещается с мотивом греховной трапезы в ее предельно архаизованной форме. «Und ist ganz kannibalsch wohl / Als wie fünfhundert Säuen» [И вполне поканнибальски, / Как пятьсот свиной].

Неотъемлемой частью картин Ада являются сцены оргий – «инфернального шабаша». Образы вписываются в картину апокалипсических сцен. Свидетелем и участником становится Фауст в своем странствии. Поэтический «пейзаж» имеет не просто инфернальную, но апокалипсическую природу. Он является знаком наступающих «последних времен». Разлив инфернальной стихии возвещает одновременно и катастрофу, и близящееся торжество Завета. В этом смысле, все непристойности и богохульства оказываются необходимой частью сакральной миссии. Происходит двусмысленное смешение сакрализации и непристойности. Кошунственное снижение сакральных образов может быть истолковано и в другом, противоположном, позитивном смысле. Окружающий поэта мира, со всеми его гротескными чертами, возводится в ранг божественного космоса. Становится ареной борьбы инфернальных и небесных сил, исполняющих «тайную волю» Провидения. Амурная хроника Лейпцига обретала библейские черты. Упоминаемый буршами Рим – первый мировой центр христианства. Возникают ассоциации с первыми веками Церкви. Христианство, после всех гонений, восторжествовало над язычеством, до того господствовавшим в гигантской мировой империи. Здесь «сплавлялись» символы Рима как первоапостольного града, символика Апокалипсиса и раннего христианства, мессианизма.

Тема льющегося вина потенциально сопоставляет эту «апокалипсическую» ситуацию с мотивом острова, отрезанного от внешнего мира. В исподволь накапливающихся образах уже проглядывают черты той мифологической картины бедствия, которая получит развернутое воплощение. Финал сцены своей катастрофической неожиданностью вырывает сюжет из конвенционального смыслового ряда – и тем самым создает символическую проекцию. Множество знаков исподволь, скрыто указывают на «сверхъестественную» значимость нарисованной картины. Ситуация приобретает черты мистической анонимности. Общая тональность сообщает смысл таким деталям пейзажа, как заполненность пространства вином и огнем.

Контраст тона и оценки, заключенной в этих двух линиях, не только не исключает их возможное смысловое сродство, но, скорее, может служить аргументом в пользу такого сродства. Чем важнее была для Гёте та или иная поэтическая идея, тем настойчивее он стремился рассмотреть ее в различных ракурсах, представить в контрастных стилистических сферах. Доминирующей чертой мира Гёте становится всепроникающий дуализм, бесконечные взаим-

ные превращения служения и отступничества, сакральной миссии и адской вакханалии. Он стремится познать смешанную природу обеих борющихся сил – как в их многообразных земных воплощениях, так и в идеальной мифопоэтической модели. Адские оргии антагонистов оборачивались причастием Нового Завета. На поверхности стих отличается конвенциональной «гладкостью». Используемые Гёте образы и выражения входят в общий фонд поэтических средств. Глубинное значение «не ломает» конвенцию, но скрывается в ней. Важным источником образной системы явилась традиция фривольной и кощунственной поэзии века Просвещения – традиция Вольтера.

Каждый акт «откровения», совершаемого поэтом, приобретает характер новой формы литературности, нового условного кода. Гёте прорывается не от условности к «действительности» или трансцендентной «сущности», но от условности к другой условности. Его мир, во всех своих смысловых трансформациях, сохраняет словесную природу. Это всегда – литература, а не «действительность». Не окончательно достигнутая «правда», но «поэзия». Гёте удерживает раз найденный элемент в русле своего творчества, делает его органической и никогда уже не упускаемой частицей поэтического мира.

Зибель (*в то время как Мефистофель приближается к нему*):

Я кислых вин, признаться, не люблю,
Подайте сладкого вина сюда!

Мефистофель (*сверлит*):

Я вам токайского тотчас налью.

Альтмайер. Нет, вы в глаза смотрите, господа!

Смеяться вздумали над нами?

Мефистофель. Ах! С благородными шутить

Столь не посмел бы господами.

Ну, быстро! Сразу говорите,

Каким вином вам услужить?

Альтмайер. Любым! Таким, каким хотите,

Расспросами чтоб не томить.

(*После того как все отверстия просверлены и закрыты.*)

Мефистофель (*с причудливыми ужимками*):

Виноградная лоза виноград несет,

А рога — козел,

Сочное вино дерево дает,

Может дать вино деревянный стол.

Взгляд на природу глубок — не измерить!

Чудо здесь есть, нужно лишь верить!

Пробки долой — наслаждайтесь сполна!

Все (*в то время как они вынимают пробки и каждому в бокал льется желаемое вино*):

О, дивный источник, текущий для нас!

Мефистофель. Бойтесь пролить хоть каплю вина!

(*Они пьют снова.*)

Все (*поют*):

Так хорошо по-каннибальски нам,

Как будто пятистам свиньям!

Мефистофель. Народец рад, коль все отринет!

Фауст. Убраться я б хотел отсель.

Мефистофель. Сначала глянь, какой зверинец
Проявится во всей красе.

Зибель (*пьет неосторожно, вино льется на землю и становится пламенем*):
Огонь! Спасите! Ад обжег!

Мефистофель (*заговаривая пламя*):
Утихни, элемент любезный!
(*Спутникам.*)

Чистилища то огонек.

Зибель. Ах, так! Вам видно неизвестно,
Кто мы!

Фрош. В другой раз отметелим!

Альтмайер. Притихнуть, кажется, велели!

Зибель. Что, господин хороший? Понесло?
Вновь к фокусам? К дешевым трюкам?

Мефистофель. Потише, пьянь!

Зибель. Ах, помело!
Грубишь? Получишь по заслугам!

Брандер. Ну, погоди! Дождешься тумака!

Альтмайер (*тянет пробку из стола, ему навстречу устремляется огонь*):
Горю! Горю!

Зибель. Тут колдовство! А ну-ка,
Тип вне закона! Бейте чужака!
(*Они достают ножи и набрасываются на Мефистофеля.*)

Мефистофель (*с серьезной миной*):
Лживый образ, слово-плут,
Смысл слова ловко обернут!
Будьте там и будьте тут!
(*Они стоят удивленные и смотрят друг на друга.*)

Альтмайер. Где я? Что за прекрасная страна!

Фрош. Ах, виноградники! Я, верно, грежу?

В журнале «Немецкий Меркурий» («Der Deutsche Merkur») была опубликована корреспонденция из Рима. В ней сообщалось о художнике А. Я. Карстенсе. В Риме Карстенс создавал композиции на сочинения Данте, Гёте и других авторов. Он написал также картину «Время и пространство» («Die Zeit und der Raum»). Гёте и Шиллер не приняли столь обобщенный образ, хотя Рим был для них символом художественного мира¹. Гёте, говоря о топологических универсалиях, понимал, что характер их взаимоотношений отличается в каждой из культур. В ксении 135 «Новости из Рима» («Das Neueste aus Rom») представлен короткий диалог. «Raum und Zeit hat man wirklich gemalt, es steht zu erwarten, / Daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt» (Goethe1900). Он состоит из двух реплик: сентенции («Говорят, пространство и время нарисовали») и парадоксального ответа на нее («Остается ждать, / Что вскоре с таким же успехом нам станцует добродетель»).

Много лет спустя, советуя Эккерману посетить Рим, Гёте говорит: «<...> вы должны увидеть Рим, чтобы стать человеком! Какой город! Какая жизнь! Какой мир! Ото всего, что в нас есть мелкого, – в Германии не отделаешься. Но стоит нам ступить на улицы Рима, и с нами происходит чудесное превращение – мы чувствуем себя не менее великими, чем то, что нас окружает» (Эккерман 1981: 259).

Только в Риме человек может «сравниться» в величии с мастерами Возрождения. Данный постулат был важен в культуре Просвещения, которую называют «эпохой воспитания», «*Zeitalter der Erziehung*» (Karthaus 2000: 21).

Таким образом, исходная биографическая модель становится лишь основанием для понимания образа-парадигмы. Он выполняет функции объединяющую и образовательную. Его невозможно истолковать с помощью клише итальянского жанра, коммерчески успешной эксплуатации «итальянских сцен». Использование заведомо вторичных сюжетных мотивов итальянского происхождения может натолкнуться на инерцию читательского восприятия. Оно уже не улавливает оттенки в кружении «карнавалов» и «праздников». *Weltformel* требует избегать псевдопоэтическую эмоциональность и «криптолингвистические» умствования.

ПРИМЕЧАНИЕ:

1. Только в 20-е гг. XX века модернисты пытались воплотить чистую форму, освобожденную от смысловых или декоративных маргиналий. Идею отделения одного от другого, очищения во имя абсолютных и объективных Времени и Пространства высказывает итальянский писатель и художественный критик Массимо Бонтемпелли (см. Bontempelli 2006: 15). Неоклассические поиски модернистов имеют целью ту же идеальную, объективную форму, существующую в том же идеальном, безвременном пространстве (Адольф Лоос – в архитектуре, Венская школа – в искусствознании, итальянские художники Акилле Фуни и Карло Карра).

ЛИТЕРАТУРА:

Овидий 1994: Овидий. *Собр. соч.: В 2 т.* Пер. с лат. и примеч. Ф.А. Петровского; вступ. ст. В.С. Дурова. Т. 2. СПб.: Биографический институт «Студия Биографика», 1994.

Эккерман 1981: Эккерман И.П. *Разговоры с Гёте в последние годы его жизни* / Пер. с нем. Н.С. Ман, ком. и указатель А.А. Аникста/. М.: Худ. лит., 1981.

Bontempelli 2006: Bontempelli M. *Realismo magico e altri scritti sull'arte* / A cura di E. Pontiggia, Milano: Abscondita, 2006.

Faure 1991: Faure B. *The Rhetoric of Immediacy: A Cultural Critique of Chan / Zen Buddhism*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Goethe 1989: Goethe I.-W. v. Werke: In 14 Bde. / *Textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. Trunz. Vierzehnte durchgesehene Auflage. Bd. 1.* München: Verlag C. H. Beck, 1989.

Goethe 1900: Goethe I.W. von. *Xenien* [book on-line]. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3628/1>.

Karthaus 2000: Karthaus U. *Sturm und Drang. Epoche-Werke-Wirkung*. München: Beck, 2000.

Schneider 1926: Schneider F. *Rom und Romgedanke im Mittelalter*. München: Dreimasken Verlag, 1926.

LOLA ZVONAREVA, GREGORY PEVTSOV

Russia, Moscow

**The Medieval European and Russian Topics in the Mirror of
Historical Poems and Ballades by Yefim Zuslin**

The historical poems by the Almaty man of letters Yefim Zuslin move us to the medieval times of three countries: Old Rus (From the Silent and Oldest Times), the State of Steppe (The Singer) and France of XIII c. (The Ballades of Knight Guillaume). Zuslin dared deal with a great historical theme following the author of The Tale of Igor's Campaign and Alexander Blok – the creator of the cycle At the Kulikovo Field. The analyses of Zuslin's work is based upon a vast field of associations with native and European traditions and images-symbols which are topical for Russian culture: from zoomorphic code in Simeon of Polotsk's syllabic poetry and absurd lyrics of oberiuts to romantic symbolism in the creative activity of the Silver Age poets and native writers of older generation. Central themes in Zuslin's historical poems are highlighted – the deep worry about the future of the motherland, the Belle Dame cult, longing for lost harmony of the past. It is the ability to incorporate the best traditions of native and European classical literature, Oriental epos and African folklore which allows the Almaty man of letters to refresh the genre of historical poem in which he deals with problems actual for modern society and culture.

Key words: symbolic writing, image-symbol, rhythmic expression, zoomorphic code, landscape miniatures.

ЛОЛА ЗВОНАРЕВА

Россия, Москва

Институт семьи и воспитания Российской академии образования

ГРИГОРИЙ ПЕВЦОВ

Россия, Москва

Союз писателей Москвы, международный альманах «Литературные знакомства»

**Средневековые сюжеты Европы и России в зеркале исторических
поэм и баллад Ефима Зуслина**

Николай Михайлович Карамзин назвал Историю священной книгой народов: главной, необходимой; зеркалом их бытия и деятельности; скрижалю откровений и правил; заветом предков к потомству. В исторических повествованиях Ефима Зуслина скрижаль откровений предстает в зеркале поэзии.

Исторические поэмы алмаатинского литератора погружают нас в различные эпохи и переносят в три далекие страны – Древнюю Русь (*Из времен отишумевших, далеких*), Степное Государство (*Певец*) и Францию XIII столетия (*Баллады о рыцаре Гийоме*). Особое внимание автора книги к вождям и поэтам роднит его с автором исторических эпосов в стихах и прозе Тимуром Зульфикаровым.

Пьеса в стихах *Старо как мир* - попытка автора показать, что шекспировская поэтика вполне может быть использована в наше время, если цели автора сродни творческим задачам великого английского драматурга – защитить Правду, Любовь, Достоинство от интриг, завистников и предателей.

Историческая поэма как жанр занимает особое место в русской, да и в мировой литературе, обладая особой силой воздействия, ибо заставляет нас вернуться к истокам. Ефим Зуслин дерзнул обратиться к большой исторической теме вслед за автором *Слова о полку Игореве*, вслед за А. Блоком, создавшим цикл *На поле Куликовом*. Поэма Ефима Зуслина также пронизана болью и тревогой за судьбу отечества.

Особое звучание в поэме обрела тема русских богатырей – воинов из народа. Автор воздаст должное реальным историческим лицам, сумевшим объединиться под предводительством славного витязя из Ростова Александра Поповича – прототипа известного былинного богатыря Алеши Поповича.

Совет русских дружинников олицетворяет в поэме своеобразную форму военной демократии, призванной защитить родную страну в годину тяжелых испытаний.

Зуслин, будучи проницательным историком и точно оценивая сложившуюся политическую и стратегическую ситуацию, в которой Русь оказывалась зажатой между монголами и крестоносцами, вкладывает в уста Александра Поповича ряд ключевых оценок, с истинностью которых трудно не согласиться. Как и в *Слове о полку Игореве*, важную роль в поэме Зуслина играет описание природы, раскрывающее внутренний мир героев, придающее поэме особую лиро-эпическую окраску.

Одна из главных тем поэтического творчества Ефима Зуслина – тема вечной женственности, рыцарского служения Прекрасной Даме. Высокой и чистой любви благородных рыцарей и трубадуров – далеких предшественников французского поэта Гийома Аполлинера посвящены «Баллады о рыцаре Гийоме». Ведь именно в те далекие времена зарождается образ Прекрасной Дамы. Как знать, может быть, совпадение имен главного героя баллад и легендарного французского поэта польского происхождения (по матери) отнюдь не случайно.

Несмотря на исторический характер «Баллад», в которых воссоздана достоверная канва событий, происходивших во Франции в тринадцатом столетии, они звучат особенно актуально в нашу непростую эпоху и дают дополнительный импульс для борьбы за высшие нравственные ценности, призывают к жертвенному служению во имя сохранения человеком своего достоинства и высокого назначения:

<i>И не в делах великих дело,</i>	<i>Достойно чтобы, с доброй силой</i>
<i>Мне кажется, всего важней,</i>	<i>Носили свой короткий век</i>
<i>Чтоб сердце тем огнем горело,</i>	<i>Мы то, что нас объединило,</i>
<i>Что подарил нам Прометей!</i>	<i>Простое имя – Человек! (Зуслин 2010: 10)</i>

Главный закон Вселенной – закон притяжения. Этой мыслью начинается историческая поэма Ефима Зуслина «Из времен отшумевших, далеких». Огромный мир един, и время, которое объемлет его, тоже едино. Как тут не вспомнить слова А. Блока из стихотворения «Художник»: «*Длятся часы, мировое несущие. // Ширятся звуки, движенье и свет. // Прошлое страстно глядится в грядущее. // Нет настоящего. Жалкого – нет*» (Блок 2001: 13).

И Ефим Зуслин, глядя на историю глазами художника, сшивает воедино ткань времен, обнажая внутренний пульс истории, звучащий сегодня не менее предостерегающе, чем восемь веков назад. Именно в этом особое значение

поэмы, ее актуальность. «И мы видим картины былого...» (Зуслин 2010: 14), в которых ищем ответ на главный вопрос, волнующий любого гражданина своего отечества: что будет с нами и нашей родиной завтра, и что мы должны сделать для того, чтобы это будущее было светлым?

Поэма имеет и более широкое философски-историческое звучание, выходящее за рамки национального аспекта. Это размышления о вечных категориях и ценностях:

*О предательстве и благородстве
О раздорах и дружбе великой,
И о том, что всегда были люди
Против зла выходявшие биться* (Зуслин 2010: 48).

Навсегда останутся эти люди в памяти последующих поколений, как никогда не забудем мы тех сынов земли нашей, что пролили за нее кровь, ибо кровь праведников никогда не проливается напрасно:

*Словно звёзды в просторах высоких
В монолите веков не пропали
Имена тех, кто в битвах жестоких
Защищал эти светлые дали* (Зуслин 2010: 58).

Историческая поэма как жанр занимает особое место в русской, да и в мировой литературе, обладая особой силой воздействия, ибо заставляет нас почувствовать собственные корни, вернуться к истокам.

Далеко не каждый автор способен создать в этом жанре достойное произведение, и отрадно, что Ефим Зуслин дерзнул обратиться к большой исторической теме вслед за автором «Слова о полку Игореве», вслед за великим русским поэтом А. Блоком, создавшим написанный кровью души цикл «На поле Куликовом», где есть такие строки:

*Я - не первый воин, не последний,
Долго будет родина больна.
Помяни ж за раннюю обедней
Мила друга, светлая жена!* (Блок 2001: 14)

Поэма Ефима Зуслина также пронизана болью и тревогой за судьбу отечества. В ней звучит вечная и главная для нас тема, поднятая еще в «Слове о полку Игореве», – тема единства России, преодоления разрушающих державу распрей и междоусобных войн, подобных Липицкой битве, в которых погибли десятки тысяч русских людей.

Сильный, коварный и жестокий враг – орды Чингизхана – сплотился для новых завоеваний и последующего нападения на Русь: «*А сплоченья их цель – не защита очагов своих, а нападенье*» (Зуслин 2010: 67), в то время как русских князей даже угроза вторжения столь мощного противника не могла заставить восстановить единое крепкое государство с общей дружиной, которое некогда существовало на Руси. Многие из владык тогда посчитали: «*Далёко от земель моих сила та злая*» (Зуслин 2010: 67)

Разрозненность удельных княжеств, междоусобная вражда бросались в глаза даже вчерашним врагам Руси – половцам, которые теперь, перед лицом монгольской угрозы были вынуждены искать союза с русскими:

*Только в них теперь было спасенье,
Только с ними в единстве победа,
Хотя знали, что нет единенья,
Среди русских земель разобщённых,
Да и с Запада враг надвигался.* (Зуслин 2010: 78)

Предводителю половцев хану Котяну через своего зятя – галицкого князя Мстислава Удатного удалось склонить русское воинство к выступлению в поход против монголов. Поход этот, начавшись весьма успешно, но, не будучи подготовлен стратегически как система согласованных действий отдельных княжеских дружин под единым началом, в конце концов, привел русских в западню и обернулся гибелью десятков тысяч наших воинов, в том числе и принявшего участие в походе великого князя киевского Мстислава Романовича Старого. В решающей битве на берегу Калки погибло более половины принявших в ней участие удельных князей.

В связи с этим особое звучание в поэме обрела тема русских богатырей – воинов из народа, бескорыстных и верных защитников родной земли, которые *«не искали виновных и правых, а единства Руси лишь желали»* (Зуслин 2010: 87).

Автор воздаёт должное этим героям – реальным историческим лицам, сумевшим преодолеть принадлежность к разным княжеским дружинам и объединиться под предводительством славного витязя из Ростова Александра Поповича – прототипа известного былинного богатыря Алеши Поповича. Совет этих лучших русских дружинников олицетворяет в поэме своеобразную форму военной демократии, призванной защитить родную страну в годину тяжелых испытаний. Интересно, что подобная военная демократия в древние времена существовала и у других народов, имевших крепкие боевые традиции, например, у франков.

Автор, будучи проницательным историком и точно оценивая сложившуюся на тот момент политическую и стратегическую ситуацию, в которой Русь оказывалась зажатой в тисках между монголами и крестоносцами, вкладывает в уста Александра Поповича ряд ключевых оценок, с истинностью которых трудно не согласиться:

*А сейчас наша цель – единенье!
Не имея единого князя
И единой дружины могучей,
Русь не выдержит новых нашествий,
А они приближаются, братья.* (Зуслин 2010: 89)

Эти слова актуальны даже в наши дни, а тогда на съезде бойцы приняли решение идти в Великий Киев, поддержать князя Мстислава, *«чтобы киевский князь стал единым господином над всею странюю и врагов отразил силой общей»*.

Александр в поэме делает ряд справедливых высказываний стратегического характера:

*Чую я, что неладное будет!
Побегут, отступая, монголы,
Уведут, убегая притворно,
Наших в дальнюю степь за собою,
Западню им готовят, погибель.*

И далее: *Не пошли бы князя в эти степи!
У Днепра надо стать было вместе,
Одного над собою поставить,
Да и встретить пришельцев незваных...* (Зуслин 2010: 98)

Как и в «Слове о полку Игореве», важную роль в поэме Зуслина играет описание природы, глубже раскрывающее внутренний мир героев. Анимистическое восприятие природы наряду с передачей сокровенных дум и личных переживаний персонажей придает поэме особую лиро-эпическую тональность.

Обращает на себя внимание и оригинальная авторская находка в области формы: главы поэмы предварены авторскими эпиграфами, которые выражают отношение к произошедшим в те далекие времена событиям как бы из дня сегодняшнего, проецируют их в наше время.

В конце поэмы автор отдает дань высочайшей самоотверженности и жертвенности отряда северных витязей во главе с Александром Поповичем, которые ценою собственной жизни спасли многих соотечественников:

*Может быть, и поляжем в той битве,
Только чести своей не уроним,
.....
Не искали герои спасенья
И врагам не давали пощады.
Киевляне ж к Днепру уходили...* (Зуслин 2010: 104)

Это о них сказано в Евангелии от Иоанна: «Больши сея любви никтоже имать, да кто душу свою положит за други своя» (Евангелие 2000: 23). Именно в этой жертвенности – залог грядущей победы над врагом. Эти герои – навечно с нами. И пусть «годы мчат безвозвратно над миром», но «о былом помнят песни и ветер» (Зуслин 2010: 167).

Ещё очень интересный момент – устами главного героя поэмы поэт как бы предсказывает появление великого воина, который разгромит железные отряды крестоносцев и сделает всё возможное для сохранения и укрепления Руси:

*Верю я, что появится воин,
Знатный родом и сердцем великий,
Разобьет их могучей десницей,
И надолго отвадит от брани.* (Зуслин 2010: 239)

И действительно, через девятнадцать лет после битвы на Калке Александр Невский разгромил тевтонский орден и сумел оградить Северо-западную Русь от вторжения монголов.

Особо хотелось бы сказать о поэме «Певец». Великолепные описания природы и яркие сравнения, романтика любви и трагедия самопожертвования. «В этом древнем певческом краю, слова поэта нередко превозносились выше ханской власти. Во все времена Степь внимала музыке стихов. И в радости и в печали...» Покоряет лёгкий и изысканный язык поэмы и её глубокий смысл. Истинная любовь к женщине, детям, к родной земле! Что может быть чище и выше:

*Пусть в бой не только гнев и месть ведут,
Но и любовь к отцам и матерям,*

*Кто любит, тот всегда сильнее во всем,
Кто любит, слышит, даже если глух,*

*И к малым детям, женам, что так ждуют,
К кочевьям нашим, рекам и горам.*

*Легко идет он, даже если хром,
Кто любит, тот в сраженьи стоит двух!*
(Зуслин 2010: 240)

В поэме не только видна любовь поэта к своей родине – Казахстану, но и знание его богатой истории, народных обычаев и традиций.

С историческими поэмами Ефима Зуслина в своих глубинных аспектах тесно перекликается и его фантастическая поэма «Дар Исиды». В ней автор поднимает тему единого космического времени, которое «единой платой платит всем, кто жил, живёт и нам придёт на смену», преемственности поколений, «как волны бесконечные» мчащихся друг за другом.

*Для Нового нет лучшего примера,
Чем Новое, что прошлым рождено.* (Зуслин 2010: 211)

Что остается неизменным, вечным? Любовь, высокие нравственные идеалы, чуткость сердца, ясность ума или ценности материальные, жажда славы, власти и обогащения? Автор дает в итоге свой ответ на этот вопрос.

В основу сюжета поэмы положено древнее, передававшееся изустно предание африканского племени догонов о переселении на Землю людей, прилетевших в «небесных ковчегах» с далекой планеты звезды Сириус, которой поклонялись и древние египтяне, отождествляя ее с богиней Исидой.

*Ночь осветило пламя неземное,
.....
Огромный приземлился звездолёт,
А вслед за ним другие, целый флот.* (Зуслин 2010: 267)

Гости привезли с собой «Дар Исиды» – «необычайных семь камней» и закопали их «в горах далёкого материка»:

*В камнях тех мудрость множества миров,
Исчезнувших сегодня до основ.* (Зуслин 2010: 269)

Эти таинственные камни символизируют высшие духовные ценности, и отношение к ним определяет глубинную внутреннюю сущность человека. Устами старика, хранящего камни, автор выражает божественный принцип свободы воли, свободы человеческого выбора:

*Старик сказал: «Поверьте, истин вечных
Немало людям предстоит узнать.
Но каждый должен сам путь выбирать.
Я знаю, на земле нет безупречных,
Не думает о лжи тот, кто правдив.* (Зуслин 2010, 270)

Всех, кто пытался похитить волшебные камни с корыстной целью в разные эпохи, будь то царство Соломона или наше время, постигает возмездие. Эти люди погибают:

*Но в ад ведёт к стяжательству дорога,
Нельзя нарушить заповеди Бога!* (Зуслин 2010, 271)

Таким образом, автор напрямую затрагивает тему спасения человеческой души, и в этом – главное, духовное значение поэмы «Дар Исиды».

Анализ исторических поэм Ефима Зуслина дается на широком ассоциативном поле отечественных и европейских традиций, актуальных в русской культуре образов-символов: от зооморфного кода в силлабической поэзии Симеона Полоцкого и абсурдистской лирике обэриутов до романтической символики в творчестве поэтов Серебряного века и произведениях отечественных писателей старшего поколения (Николая Гумилева, Александра Блока, Тимура Зульфикарова, Валентина Распутина, Марины Москвиной).

Выделяются центральные темы в исторических поэмах Зуслина – культ Прекрасной Дамы, патриотический пафос, тоска по утраченной гармонии прошлого. Именно умение творчески опираться на лучшие традиции отечественной, европейской классической литературы, восточного эпоса и африканского фольклора позволяет алмаатинскому литератору в значительной мере обновить и совершенствовать жанр исторической поэмы, обращаясь к проблемам, актуальным для современного социума и сегодняшней культуры в целом.

ЛИТЕРАТУРА:

Блок 2001: Блок А.А. *Избранное*. М.: 2001

Зуслин 2010: Зуслин Е. *Дар Исиды*. М.: 2010

Евангелие 2000: *Евангелие*. М.: 2000

IA ZUMBULIDZE

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State Universiti

The Traditions of the Genre of Visions in the V.Pelevin's Creation

The modern era, to the extent that it is the era of a new civilization, new vision, finds typological proximity of the Middle Ages. In modern literature genre of visions occupies a special place. Our interest in the V. Pelevin's creation due to the fact that the analysis of texts of the writer will come to the answer to the question of what characteristics and features has a motif of vision in literature of post-modernism and is it possible to detect similar motifs of modern vision of its genre. Plenty of reasons that go back to popular for many centuries genre in the works of one of the most popular Russian authors should draw attention to themselves.

Key words: modern literature, postmodern discourse, genre of visions.

ИЯ ЗУМБУЛИДЗЕ

Грузия, Кутаиси,

Государственный университет им. Акакия Церетели

Традиции жанра видений в творчестве В.Пелевина

Современная эпоха, в той мере, в какой она является эпохой возникновения новой цивилизации, нового мировоззрения, обнаруживает типологическую близость Средневековью. Можно предположить, что интерес к эпохе

Средневековья имеет те же корни, что и такие типичные для постмодернистского дискурса темы, как «смерть Бога», «смерть человека», «конец истории».

В современной литературе особое место занимает жанр видений. Этот жанр русской и зарубежной литературы всегда интересовал исследователей. Это объясняется и загадочным смыслом самого понятия и мифическими образами, связанными с ним. Описания разного рода видений очень рано проникли в фольклор и литературу, положив начало одноименному жанру.

Понятие видения имеет разные значения и смысловые сочетаемости. В первую очередь оно отсылает к особому психофизическому феномену, а также к корпусу текстов, известных с древнейших времен и содержащих описание видений. В словаре Брокгауза и Ефрона видения определяются как «непроизвольно воспринимаемые наяву зрительные образы и картины, производящие более и менее полное впечатление объективной действительности, но не имеющие внешнего материального субстрата (Соловьев 1892: 249).

Чаще всего предметом видений являлись путешествия души по загробному миру, иллюстрирующие представления о так называемой малой эсхатологии, посмертном бытии души (Пигин 2006: 3-4). В силу того, что загробная жизнь души определялась обстоятельствами земного существования, видения включали широкий спектр образов и мотивов, отсылающих к сфере земных дел, подвигов или, напротив, прегрешений. Такого рода визионерские тексты, существуя в разных культурах, обладали сходными формальными и содержательными чертами. Содержание видений для самих визионеров и их аудитории было предметом веры (Гуревич 1990: 163—164). Для жанра видения характерно то, что сюжет излагается от имени лица, которому он якобы открылся в сновидении, галлюцинации и летаргическом сне. Основные компоненты жанра видения, предложенные Н.Л. Шиловой следующие: присутствие образа визионера; указание на психофизическую основу видения (в средневековых видениях это сон, галлюцинации, летаргия / «обмирания»); указание на духовную, «мысленную» природу совершающегося (этот момент отграничивал визионерские «путешествия в иной мир» от близкого жанра хождений); религиозно-мистическая проблематика (часто эсхатологического характера); вопросно-ответная форма; выраженное дидактическое начало (Шилова 2007: 165).

Одним из ярких примеров постмодернистской прозы являются произведения В. Пелевина. В своем стремлении противостоять безликой, безразличной к человеку реальности, герои Пелевина придумывают свои миры, полные иллюзий и видений, которые впоследствии становятся для них самой настоящей реальностью. Интерес к рассмотрению творчества Пелевина вызван тем, что анализ текстов писателя позволит подойти к ответу на вопрос, какими характерными особенностями и чертами обладает мотив видения в литературе постмодернизма и можно ли обнаружить сходство современных мотивов видения с его жанром.

Тема видений является сквозной в рассказах и повестях Пелевина, собранных в книгу "Желтая стрела", в его романах "Жизнь насекомых", "Чапаев и Пустота", "Generation "П"". Видения у Пелевина играют различные роли, могут быть серьезными, ироничными, игровыми, абсурдными, но своей исконной роли проводников в другие миры не теряют. Иные реальности говорят с человеком при помощи видений и снов. Они наполнены знаками и самыми разными ассоциациями. Сон как концепция, основ-

ная формула бытия/небытия ("жизнь есть сон"), и сон как один из приемов поэтики сочетаются в пелевинской прозе. Выход из мира сновидений и в мир сновидений - самый распространенный прием в постмодернизме вообще и у Пелевина в частности. Сновидение существует на границе текста и реальности. Подобно бытованию мифа, сновидение перетекает в рассказ о сне, представляющий собой "обыкновенный текст, хотя и с явными следами своего необыкновенного прошлого" (Руднев 2000: 217).

В повести Пелевина «Желтая стрела» на первый план выступает базовый для жанра визионерской литературы, но не единственный в нем мотив потустороннего мира. Сюжет повести в метафорической форме воспроизводит архетипические позиции религиозных и мистических учений об освобождении человека из плена иллюзий и приобщении к новой, подлинной жизни. В центре — герой, напряженно всматривающийся в окружающую действительность и ищущий истины. Подобно тому как это происходило во многих других произведениях «учительной» литературы, сюжет духовных исканий облечен здесь в иносказательную форму. Время, пространство и событийная цепь определены главным символом повествования — повесть рассказывает историю одного железнодорожного путешествия. Среди источников визионерской топики нужно назвать, по крайней мере, два претекста. Во-первых, это эзотерическое учение, изложенное в книгах американского антрополога и мистика К. Кастанеды, книги которого Пелевин как переводчик хорошо знает. Из них в повесть проникают мотивы множественности миров, мистической инореальности, измененных состояний сознания. Во-вторых, повесть диалогически обращена к поэме Вен. Ерофеева «Москва-Петушки», в которой, визионерская топка играет немаловажную роль. Интересно, что оба источника, по справедливому замечанию Г. В. Заломкиной, были восприняты В. Пелевиным в едином смысловом ключе. Сопоставлению их автор посвятил даже отдельное эссе «Икстлан-Петушки», где герой поэмы Ерофеева называется русским Кастанедой (Заломкина 2005: 337).

Поезд под названием «Желтая стрела», в котором путешествует главный герой Андрей, описан как своего рода модель мироздания. Железнодорожный состав символизирует привычный, чувственно воспринимаемый мир. «Беспорядочным освоением» его люди-пассажиры заняты с детства. Мир этот подчинен по большей части самым примитивным устремлениям, полон тайн, мифов и табу. Наряду с миром видимым существует и пространство за его пределами, «по ту сторону», за окнами вагонов. Обычно пассажиры «Желтой стрелы» его не замечают и попадают туда мертвыми. Главный герой повести — один из немногих, кому удастся попасть в потустороннее заоконное пространство живым и по собственной воле.

В романе В. Пелевина «Чапаев и пустота» мотив видения носит отчетливо сюжетообразующий характер. Уже краткий экскурс во внутренний мир произведения позволяет заметить обилие элементов, отсылающих к стихии визуального вообще и к визионерской топике в частности. Разнообразные атрибуты жанра видения щедро вплетены в ткань повествования. Почти все события, составляющие сюжетную канву романа, могут быть интерпретированы как видения главного героя.

Именно за подробный рассказ о галлюцинациях благодарит лечащий врач Тимур Тимурович своего пациента в заключение романа (Пелевин 2003: 393). Галлюцинациями, снами, кошмарами часто называет свои видения и сам герой. При этом приведенные характеристики происходящего, как и в традиционных видениях, призваны не столько опровергнуть реальность (материальность) увиденного, сколько

обозначить психофизическую основу видений персонажа, т.е. способ духовного «проникновения» в иной мир. Мотив видения присутствует в романе в разных обликах. Во-первых, в латентном, пограничном виде — в форме лаконичных описаний тех или иных снов или галлюцинаций, регулярно замещающих собой в сознании Петра Пустоты восприятие привычной действительности. Множественность и «привычность» визионерских эпизодов подчеркивается комментарием самого героя в одном из случаев: *«Это, конечно, не самое интересное видение в моей жизни»* (Пелевин 2003: 81). Так, в зимнем Петербурге «1918 или 1919 года» герой, приняв кокаин, любуется «удивительной красоты снежинками», крутящимися за стеклом, и думает о том, что сам является «чем-то вроде такой снежинки», а «ветер судьбы» несет его *«куда-то вперед, вслед за двумя другими снежинками в черных бушлатах, топавшими по лестнице впереди»* (так измененное сознание героя воспринимает идущих впереди революционных матросов) (Пелевин 2003: 25–26). В других случаях мотив видения предстает, напротив, в подчеркнутом виде, в форме нетелесного преодоления физических границ времени или пространства, тяготея в последнем случае уже к целостной жанровой модели. К таким случаям относится эпизод, когда на лезвии пашки Чапаева Петр наблюдает «прямое включение» В.И. Ленина из кремлевского коридора и тотчас же осознает, что *«видел все это вовсе не на пашке, а только что каким-то непонятным образом был там...»* (Пелевин 2003: 96). В последнем случае интересна своеобразная аналогия между визионерским переживанием и такой привычной для конца XX века вещью, как видео- или телерепортаж. Фантастический образ «прямого включения» Ленина на лезвии пашки, как на экране, стирает, с одной стороны, временную границу между двумя реальностями, в которых блуждает Пустота (какие «прямые включения» в эпоху Гражданской войны!), с другой — между переживанием ясновидца и обычным для человека конца XX столетия «перемещением» во времени и пространстве с помощью телевидения. Экзотичность визионерства нивелируется, а обыденное, напротив, приобретает черты чуда.

Рассказы о видениях в романе Пелевина всегда сопровождаются указанием на то или иное состояние измененного сознания. Наряду с галлюцинациями сон неоднократно упоминается в качестве психофизической основы видений. Этот мотив принадлежит к числу наиболее частотных в романе и сопровождает многократные перемещения героев между разнообразными «реальностями», в которых они пребывают. На визионерскую основу «сновидений» героя указывают формулировки типа: «сновидческая легкость», с которой приходят видения или сон как «водоворот фантастических видений», и т. п. Условный, духовидческий характер мотива сна, определяемый в каждом из эпизодов, подчеркивается, кроме того, и в целом в сцене, когда один из солдат следующим образом комментирует строки известной русской песни: *«Слышь, поют: „мне малым мало спалось да во сне привиделось“. Это знаешь что значит? Что хоть и не спалось, а все равно привиделось как бы во сне, понимаешь?»* (Пелевин 2003: 285).

В своем романе «Чапаев и Пустота» Пелевин словно стремится собрать и предъявить читателю все элементы традиционного жанра, превращая текст в своеобразную комментированную визионерскую энциклопедию. При этом различимая постмодернистская ирония в данном случае не посягает на авторитет иронически описываемых вещей, но лишь оттеняет парадоксальный характер проводимых автором сопоставлений.

По утверждению А.Б. Грибанова, в роман проникает и традиционная для видений вопросно-ответная форма (Грибанов 1989: 73). Во многом именно на такой основе строятся отношения главных героев — Чапаева и Пустоты, реализующие традиционную (и вновь отсылающую к сфере духовных исканий) модель Учитель — Ученик.

Многообразные эсхатологические включения в особенности свидетельствуют о знакомстве автора с визионерской литературой. Как отмечает Шилова, эсхатологические мотивы определяют и содержание ключевого эпизода седьмой главки, в которой Пустота в сопровождении таинственного и могущественного барона Юнгерна совершает своеобразную экскурсию во „владения“ последнего — Валгаллу, „один из филиалов загробного мира“ (Шилова 2007: 165). Структура эпизода соответствует одному из основных канонов жанра, когда визионер с помощью компетентного проводника посещает загробный мир, где знакомится с его устройством и почерпывает сведения о загробной судьбе людей.

Анализ романа позволяет отметить два способа функционирования визионерской топики, которые встречаются у Пелевина и могут быть характерны для новейшей литературы в целом. Во-первых, в романе есть отдельные фрагменты, организованные очень близко к традиционной жанровой модели видений. Таковы видения Просто Марии, которые, хотя и целиком посвящены реалиям перестроечной России, но находят объяснение в поэтике средневековых видений, которые, по утверждению Б.И. Ярхо, могли носить не только эсхатологический, но и злободневный политический характер (а зачастую оба плана оказывались сопряжены, связаны между собой) (Ярхо 1989: 41-42); видения Сердюка, Володина; эпизод путешествия Петра Пустоты в загробный мир, однако даже и средневековый читатель, как отметил С.С.Аверинцев, вряд ли всерьез разграничивал эти смежные жанровые формы (Аверинцев 1997: 113). Во-вторых, все формально-содержательные признаки жанра видений проникают в роман и в качестве дискретных элементов. Традиционные структурные составляющие жанра видения как бы расплываются, рассредоточиваются в пространстве романа на отдельные мотивы. В последнем случае обращает на себя внимание их частотность, повторность, выполняющая роль своеобразного авторского курсива. Благодаря такому «статистическому» акценту эти маркированные в жанровом отношении мотивы не до конца, не бесследно растворяются в тексте. Экспликация позволяет всю гамму поэтических элементов, восходящих к единой жанровой основе.

Визионерские мотивы в произведениях современных прозаиков представлены достаточно широким кругом модификаций. На первый план для авторов может выходить поэтико-риторическая форма мотива, и тогда он приобретает характер литературного приема. В произведениях В. Пелевина акцент получает содержательная сторона визионерской топики, те «вечные» вопросы жизни и смерти, с которыми она изначально связана. Традиционная семантика в этих случаях каждый раз «переводится» на новый язык эпохи, на индивидуальный язык автора, различными способами остраивается, но остается узнаваемой благодаря использованию мотивов-маркеров (измененные состояния сознания, мотивы потустороннего мира, мытарств, мистических встреч и проч.).

Конечно, визионерская поэтика и проблематика — не единственное и, вероятно, не первое, что может привлечь современного читателя в прозе Пелевина.

И всё же обилие мотивов, восходящих к популярнейшему в течение многих столетий жанру, в творчестве одного из самых читаемых русских авторов, не может не обратить на себя внимание.

Визионерские мотивы в постмодернистской литературе прочно сцеплены с широким историко-литературным контекстом, осознаются авторами как часть некой магистрали, простирающейся от Апокалипсиса и «Божественной комедии» до «Медного всадника» и далее в современность.

ЛИТЕРАТУРА:

Аверинцев 1997: Аверинцев С.С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. М.: 1997.

Грибанов 1989: Грибанов А.Б. *Заметки о жанре видений на Западе и на Востоке // Восток-Запад: Исследования, переводы, публикации*. М.: 1989.

Гуревич 1990: Гуревич А.Я. *Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства*. М.: 1990.

Заломкина 2005: Заломкина Г.В. *Москва-Петушки: другая дорога в Икстлан // Международный сборник научных статей*. Под ред. С.А.Голубкова, Н.Т.Рымаря. Самара: 2005.

Пелевин 2003: Пелевин В.О. *Чапаев и Пустота*. М.: 2003.

Пигин 2006: Пигин А.В. *Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности*. СПб., 2006.

Руднев 2000: Руднев В. *Прочь от реальности. Исследования по философии текста*. М.: 2000.

Соловьев 1892: Соловьев В. *Видения // Энциклопедический словарь [Брокгауза и Ефрона]*, т.11. СПб., 1892.

Шилова 2007: Шилова Н.Л. *Традиции жанра видений в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» // Литература в контексте современности: Материалы III Международной научно-методической конференции*. Челябинск: 2007.

Ярхо 1989: Ярхо Б.И. *Из книги «Средневековые латинские видения» // Восток-Запад: Исследования, переводы, публикации*. М.: 1989.

LIA KARICHASHVILI, REVAZ SIRADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

"The Man in the Panther's Skin" and the Phenomenon of the Author

The presence of the author as a poet (being in love, sympathetic to his personages and theoretician) is strongly evident in the prologue of the poem "The Man in the Panther's Skin". Besides this, the text is accompanied by Rustaveli's "comments": Rustaveli expresses his sympathy, approval, delight, amazement or condemns towards unacceptable and immoral facts. Some "commentaries" are philosophical. Thus, in the poem the phenomenon of the author is represented not only as a creator but also in the plot of the poem he is perceived as a participator, recipient and in this case he positions himself as the author and the reader.

Key words: Author, recipient, "The Man in the Panther's Skin".

ლია კარიჭაშვილი, რევაზ სირაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ავტორის ფენომენი და „ვეფხისტყაოსანი“

ავტორის ფენომენი ცალკე შესწავლის საგანია სამეცნიერო ლიტერატურაში (რ. ინგარდენი, რ. ბარტი, ი. ჰოიზინგა, მ. ბახტინი, უმბერტო ეკო, აგრეთვე ქართველი ავტორები: ლ. ბრეგაძე, ი. რატიანი, რ. ყარალაშვილი...).

ამ თვალსაზრისით წინარერუსთველური ხანიდან საყურადღებოა ბიბლიურ-ეგზეგეტიკური ტრადიციები, „ნმ. ნინოს ცხოვრება“, „აბოს წამება“, ზოგადად, აგიოგრაფიული ნარატივი, როგორც ავტორის თვითშემეცნების გამომხატველი; „ამირანდარეჯანიანი“, მეხოტბეთა შემოქმედება. გასათვალისწინებელია ავტორის ფენომენის ტრადიცია ბიზანტიური საერო და დასავლეთევეროპული სარაინდო რომანებიდან.

როგორც პოსტმოდერნისტულ ენციკლოპედიაშია აღნიშნული, ავტორის ფენომენი მაქსიმალურად ვლინდება დასავლურ კულტურაში ანტიკური პერიოდიდანვე. ეს განაპირობა ჰომეროსისა და პლატონის თხზულებათა იდენტიფიცირების საჭიროებამ.

საყურადღებოა მოსაზრება: ავტორის ფენომენის გააზრებამ „მნიშვნელოვანი განვითარება განიცადა ქრისტიანული ეგზეგეტიკის, როდესაც შემუშავდა ტექსტის საავტორო იდენტიფიკაციის წესთა კანონიკური სისტემა, დაფუძნებული ისეთ კრიტერიუმებზე, როგორებიცაა ხარისხობრივი (შეფასებითი აზრით) და სტილური შესაბამისობა საიდენტიფიკაციო ტექსტისა უკვე იდენტიფიცირებულ ტექსტებთან; დოქტრინალური არანინააღმდეგობრივი ხასიათი ამ ტექსტისა ავტორის საერთო კონცეფციასთან... ტემპოლარული თანხვედრა...“ (პოსტმოდერნიზმი 2001: 20)

„პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიაში“ ავტორის ცნება ინდივიდუალურ-პიროვნული და სოციალურ-ფსიქოლოგიური ასპექტებიდან გადაიზარდა დისკურსიკულ-ტექსტოლოგიურ ასპექტებში (იქვე, გვ. 20).

მ. ფუკოს ფორმულირებით, ავტორია არა ის, ვინცა თქვა ან დაწერა, არამედ დისკურსთა გამამთლიანებელი პრინციპი, ე. ი. რაღაც ზეპიროვნული, ტექსტის „შინამოდელირების“ ფენომენი.

უმთავრესად როლან ბარტის, აგრეთვე დერიდას და სხვათა კვალობაზე ითვლება, რომ ტექსტი თვითდინებადია, ვითარცა თვითკმარი პროცედურა აზრთაქმნადობისა.

ძველი ენციკლოპედიებიდან გასათვალისწინებელია თუნდაც სადღეისოდ თითქოსდა დასაძლევნი თეზა, რომ ნაწარმოებია გასაგნებული სული ავტორისა (ენციკლოპედია 1987: 13-14). ალბათ, ჯობს აქ „სულის“ ნაცვლად ვიგულისხმოთ „ნება“ („ნებელობა“). „ნებამ“ ავტორისა შეიძლება მოიცვას „განწყობა“ (მზაობა) და პასიონარობა (გზნება, დ. გუმბოლდის კვალობაზე და კ. იუნგის, ვ. ვერნადსკის და თვით პატრისტოიკული ეგზეგეტიკის გათვალისწინებით.)

ქართულ ლიტერატურაში არსებობს გააზრება, რომლის მიხედვით ნაწარმოები „შვილია“ ავტორისა და, შესაბამისად, ჰგავს მას. „ყოველი წული მშობელთა მზგავსი მზგავსს ემსგავსებიან“ („დავითიანი“ 1955: 29). ადრეც იყო ეს

მსგავსად გააზრებული: „თვისდა ხატად წარმოიქმნა ყოველი წარმომქმნელი ყოველსა თვისგან წარმოქმნილსა“ (პეტრინი 1937: 71,35) ამისი პირველწყარო ბიბლიური კრეაციონიზმია და ამიტომაც რუსთველისთვის ესაა უპირველესი („მისგან არს ყოველი ხელმწიფე სახითა მისმიერთა“).

სიახლის შემოქმედებით ავტორი ღმერთსა ჰგავს და ღმერთი ხელოვანს, ამიტომაცაა ფართოდ გავრცელებული გააზრებანი: ღმერთი — ხელოვანი. ღმერთი — მხატვარი — ხელოვანი (რ. სირაძე 1975: 15-17).

მოსე პირველმწერლის საშუალებით ღმერთმა აღთქმა დაუდო ხალხს და ამით დიდად განსაზღვრა მწერალთა ღვთაებრიობა.

„ავტორის მიცვალება“ (რ. ბარტი), რაც მოჰყვა „ღვთის მიცვალებას“ (ნიცშეს შემდეგ, თუმცა მანამდე ეს გვხვდება ჰეგელთან „რელიგიის ფილოსოფიაში“, ოლონდ ასეთი ფორმით — „ქრისტეს მიცვალება“ (ჰეგელი 1977: 286), ერთი შეხედვით, უგულვებელყოფს ნანარმოების ავტორის ღვთაებრიობას და, საერთოდ, მის შემოქმედებით ფუნქციას. ავტორი რჩება მხოლოდ გადამწერად (რალაც ამისდაგვარი ჩანს გიორგი მერჩულისეულ ფრაზაში — „ან არს ხანძთას ხელითა მისითა დანერილი სულისა მიერ წმიდისა...“).

„ვეფხისტყაოსანი“ მთლიანობაში გამომხატველია რუსთაველის ცნობიერებისა, მისი „შინა არსისა“ („კოკასა შიგან რაცა დგას, იგივე წარმოსდინდების“, შდრ. „თვისდა ხატად წარმოიქმნა ყოველი წარმომქმნელი...“, ი. პეტრინი) და, ამავე დროს, ავტორის ფენომენი ვლინდება პოემის სტრუქტურის სხვადასხვა დონეზე, იქნება ეს სოციალურ-ფსიქოლოგიური, დისკურსული, მხატვრულ-ესთეტიკური, ტექსტოლოგიური თუ სხვა. გამოვყოფთ რამდენიმე ასპექტს:

როგორც არ უნდა გავიგოთ სიტყვები: „მე, რუსთველი, ხელობითა...“ (ხელობა — ოსტატობა თუ თანამდებობა) აქ ჩანს ავტორის, ასე ვთქვათ, „ესთეტიკური არისტოკრატიზმი“ და მისთვის დამახასიათებელი სოციალური ამბიციურობა: — „ჩემი ან ცანით ყოველმან, მას ვაქებ, ვინცა მიქია, ესე მიჩს დიდად სახელად, არ თავი გამიქიქია“ — რაც არ გვხვდება ჰაგიოგრაფებსა და ჰიმნოგრაფებთან და თვით მეხოტბეებთანაც კი.

„დავითიანში“ ავტორისეულ თვითშეგნებას განმსჭვალავს, პირობითად თუ ვიტყვით, გალობანი ეროვნული სინანულისანი და აქედან გამომდინარეა სწრაფვა მეორე (ან იქნებ პირველი) პოეტური „მესაკენ“, რომელიც წარმოიდგინება უმეტესად დავით ფსალმუნმეტყველად („ღმერთო, მისმინე დავითის საგალობელი“), ღვთისმშობლის სახით ან თვით ქრისტეს სახით (აკროსტიქი „მამაო ჩვენო...“). ასე უშუალოდ არა, მაგრამ მოკლე ჩანაცვლებანი გვხვდება „ვეფხისტყაოსანში“: „ნაგიკითხავს სიყვარულსა მოციქულნი რაგვარ წერენ...“; „მე სიტყვასა ერთსა გკადრებ პლატონისგან სწავლა-თქმულსა“; ან „მომცეს ფრთენი და ავფრინდე“, გარდათქმა ფსალმუნისა: „ვინცა მცნა მე ფრთენი, ვითარცა ტრედისანი და ავფრინდე“ (ფს, 54,7). (ეს არაა პასიური ნარატივი, ასეთ მაგალითებში ამოვიკითხავთ ხოლმე ავტორს, მის სულიერ სახეს.)

პოემის დასაწყისშივე საცნაურდება ცნობიერება ავტორისა, როცა ღმერთს აღნიშნავს პირველივე სიტყვით „რომელმან“. ე. ი. აღნიშნავს ისე, რომ მასზე არაფერი თქვას, არავითარი სახელდება ან განსაზღვრება (ეს ხდება შემდეგ, მეორე სტროფში „ჰე, ღმერთო ერთო...“). საფიქრებელია, რომ ესაა ღვთისადმი უმაღლესი მიმართება, იდუმალმეტყველება (შესაძლოა არეოპაგიტული წიგნის კვალობაზე „საიდუმლო ღვთისმეტყველები-

სათვის“). შემდეგ, პოემის სიუჟეტურ ნაწილში, ხშირია იდუმალმეტყველებითი სახისმეტყველება, ე.წ. ირაციონალური სახისმეტყველება, რაც გავრცელებული იყო ქართულ ჰიმნოგრაფიაშიც. ავტორის ცნობიერებას წარმოაჩენს, ცხადია, დისკურსი შაირობისა და მიჯნურობის შესახებ. აგრეთვე, მაგალითისათვის, ავტორის თვითგაცნობიერების გზათა გასააზრებლად გასათვალისწინებელია სამი უმთავრესი ევანგელური უნივერსალია „ვეფხისტყაოსანში“ პავლეს ეპისტოლედან: „ან ესერა ჰგიეს: სარწმუნოებაჲ, სასოებაჲ და სიყვარული, სამი ესე; ხოლო უფროის ამათსა სიყვარული არს“ (I კორინთ. 14, 13.)

აქ არის სიბრძნეთა სიბრძნე, ყოველგვარ მეცნიერებაზე ზეალმატეზული უმაღლესი აქსიოლოგიური თვალსაზრისით, რომელიც პოემაში წარმოდგენილია არა მხოლოდ უშუალოდ (დეკლარირებულად), არამედ სახეობრივად და განფენილია მთელ სიუჟეტშიც („ვიტყვი სიბრძნესა ღმრთისასა საიდუმლოდ, დაფარულსა“ (I კორინთ. 2, 7.) „ვიტყვით არა სწავლულებითა კაცობრივისა სიბრძნისა სიტყვათაჲთა, არამედ სწავლითა სულისა წმიდისაჲთა, (I კორინთ. 2, 13).

ასეა პოემის სათაურშიც, პროლოგსა და სიუჟეტურ ნაწილშიც. აქ წარმოდგენილი ქმედებანი, ძეხნა ნესტან-დარეჯანისა ჯერ ტარიელის მიერ და განსაკუთრებით ავთანდილისაგან, მთლიანად ემყარება იმედს. მიზნის მიღწევის სხვა არავითარი ლოგიკური საფუძველი არ ჩანს. მამოძრავებელია მხოლოდ იმედი და ეს გადასატანია ავტორის შინაგან ბუნებაზე. ქრისტიანული პრინციპით, იმედი ადამიანის მოვალეობაა. ამ აზრს ნერგავს პოემის თითქმის მთელი ნარატივი. ცალკე თემაა სიყვარული, რომელიც „აღაშენებს“.

ავტორი ჩანს „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში, როგორც პოეტი („ვთქვენი ქებანი...“, „მე რუსთველი ხელობითა...“), მიჯნური („დავუძღურდი, მიჯნურთათვის კვლა წამალი არსით არი“), მეხოტბე მეფისა (“თამარს ვაქებდეთ მეფესა...“ „მას ვაქებ, ვინცა მიქია“), საკუთარ პერსონაჟთა თანამგრძნობი („მით შევეწივნეთ ტარიელს“, „...მისთვის გულლახვარსობილი“) და თეორეტიკოსი („შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი...“, **„ვთქვა მიჯნურობა პირველი და ტომი გვართა ზენათა...“**). იგი **პირველყოვლისა, მავედრებელია ღვთისა: „მომეც მიჯნურთა სურვილი, სიკვდიმდე გასატანისა, / ცოდვათა შესუბუქება მუნ თანა წასატანისა“**(2).

ეს ორივე რამ — „მიჯნურთა სურვილი“ და „ცოდვათა შესუბუქება“ არის ნება (ნებელობა) ღვთისა, რაც ავტორს ავტორად ქმნის. (ამას რალაციით ჰგავს, მაგრამ უფრო მეტად განესხვავება ანტიკური მუზა, რომლისადმი მიმართვით იწყება „ილიადა“)

„სურვილი“ ღვთაებრივი სწრაფვაა შემოქმედისთვის ღვთისგან ბოძებული. ღვთის ნება ავტორში მკვიდრდება სიყვარულით, როცა მასში საამისო მზაობაა („დამტევნელობა“). ავტორი ხდება მიჯნური. მიჯნურობა სიშმაგეა (პლატონის მიხედვით, სიშმაგეა პოეზიაც). „კვლა მიჯნურსა მიჯნურობა უყვარდეს და გამოსცნობდეს“ (სიყვარულის სიყვარული ნეტარი ავგუსტინეს „აღსარებაშიცაა“).

ამდენად, „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში რუსთაველი წარმოდგება საკუთარი პიროვნული პროფილით, ეთიკურ-ესთეტიკური მრწამსით.

გარდა ამისა, პოემის ტექსტს გასდევს რუსთაველის „კომენტარები“. ეს არის ერთგვარი ჩანართი; სიუჟეტური თვალსაზრისით, მცირე ნყვეტა, შეყოვნება, როდესაც რუსთაველი მკითხველის პოზიციიდან აფასებს ამას იმ პერსონაჟის ქცევას ან ფაქტს. ხშირად ეს შეფასება ემოციურია. ამ „კომენტართა“ შესწავლამ შესაძლებელი გახადა მათი ერთგვარი კლასიფიკაცია-მარკირება: ავტორი გამოხატავს თანაგრძნობას („ხედავთ, ვარდსა უმზეობა როგორ ადრე დააჩნდების“ (717); „პატრონისა ვერა მჭვრეტმან ყმამან რამცა გაიხარნა“ (812); მონონებას („რას უბნობდის, რას მოსთქმიდის, რა ტურფასა, რაზომ გვარსა!“ 842); აღტაცებას („ვიმონმებ ღმერთსა ცხოველსა, მათებრი არვინ შობილა“ (872); გაოცებას („ესე მიკვირს სისხლი მათი ასრე ვითა მოიპარა“ (1117); „მიკვირს რად სცალს ნყლიანობად, რად არ გულსა შეიურვებს“ (764); ან გმობს რაიმე მიუღებელს, ამორალურს („ნახეთ თუ ოქრო რასა იქმს, კვერთხი ეშმაკთა ძირისა“ (1196); „ან ნახეთ მთრვალი ვაჭარი, ცქაფი, უნრფელი, მსწრომელი“ (1165). ზოგიერთი „კომენტარი“ ფილოსოფიური ხასიათისაა („ვა, სანუთრო ბოლოდ თავსა ასუდარებს, აზენარებს...“ (716); „ზამთარი ვარდთა გაახმობს, ფურცელნი ჩამოსცვივიან, ზაფხულის მზისა სიახლე დასწვავს, ყინვასა ჩივიან...“ (1347). ამავე დროს, რუსთაველი არ ივინყებს მკითხველს, არ ნყვეტს კონტაქტს მკითხველთან, დაწყებული პროლოგიდან — „მო, დავსხდეთ, ტარიელისთვის...“ (7), შემდეგ — „ლექსთა მკითხველნო, შენიმცა თვალი ცრემლისა მღვრელია...“ (942), ან „აქა, მხატვარო დახატენ ძმათ უმტკიცესნი ძმობილნი...“ (1373) — პოემის დასასრულამდე — „ნახეთ სიმუხთლე ჟამისა...“ (1665).

რუსთაველი მძაფრი ინტერესით მიადევნებს თვალს საკუთარ პერსონაჟთა თავგადასავალს. თითქოს მან „მომართა“ ამ სამყაროს „მექანიზმი“ და შემდეგ უკვე გარკვეული დისტანციიდან აკვირდება მის დინამიკას. (შდრ. „ტექსტი თვითდინებადია“) ავტორიდან იგი გარდაისახება მკითხველად, რომელიც ემოციურად აღიქვამს ამბის განვითარებას, პერსონაჟთა ქცევებს. ცხადია, ეს ერთგვარი თამაშია. ავტორის ამგვარ პოზიციას შესაძლოა არაერთგვაროვანი ინტერპრეტაცია ჰქონდეს (პოსტმოდერნისტული ელემენტების დანახვაც შეიძლება მასში), მაგრამ საგულისხმოდ მიგვაჩნია ის ნიუანსი, რომ რუსთაველი უზენაესი შემოქმედის პრინციპით (და მხატვრული პირობითობის კვალობაზე) თავისუფალ ნებას „ანიჭებს“ პერსონაჟებს. ამით მიიღწევა გამომსახველობითი ეფექტი, რომ პერსონაჟები (ვითარცა პიროვნებანი) მოქმედებენ საკუთარი თავისუფალი ნებით, თავისუფალი არჩევანით.

ამდენად, პოემის სიუჟეტში რუსთაველი ჩანს როგორც მონაწილე, თანაგანმცდელი, რეციპიენტი. ამ შემთხვევებში იგი თავისთავში მოიცავს შემოქმედისა და მკითხველის პოზიციებს.

დამონებიანი:

ავტორი 2001: Можейко М. А. Автор. – Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: "ИнтерпрессервиЗ", 2001.

ბარტი 1989: Барт Р. "Смерть автора". Избранные работы (Семиотика. Поэтика). М.: "Прогресс", 1989.

გურამიშვილი 1955: გურამიშვილი დ. „დავითიანი“. 1955.

- ენციკლოპედია 1987: Автора образ. Литературный энциклопедический словарь. М.: 1987.
 კარიჭაშვილი 2011: კარიჭაშვილი ლ. სამი საღვთისმეტყველო სათნოება და „ვეფხისტყაოსანი“. // „ვეფხისტყაოსანი და პოსტმოდერნიზმი“. თბ.: 2011.
 პეტრინი 1937: იოანე პეტრინი. შრომები. ტ. II, თსუ, 1937.
 რუსთაველი 1951: რუსთაველი შ. ვეფხისტყაოსანი. ა. ბარამიძის, კ. კეკელიძის და ა. შანიძის რედაქციით. თბ.: 1951.
 სირაძე 2008: სირაძე რ. ქართული პარადიგმული სახისმეტყველებისათვის. // სირაძე რ. კულტურა და სახისმეტყველება. თბ.: ინტელექტი, 2008.
 ჰეგელი 1977: Гегель Г. Философия религий. I, "Мысль", 1977.

IRAIDA KROTENKO

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

The Medieval Russian Literature and Culture across East and West

We study the formation of identity of medieval Russian literature and culture, the proportion of influences of the East and the West. Deideologized approach to the problem, change the ideological code on culturological make it possible to take a new approach to solving this problem, track trends occurrence of medieval national literature and culture, understand the specifics of its identity, to trace the genesis occurrence of the dialogue of literature and culture from the point of view of polycentricity, which is now experiencing a paradigm shift. We outline the process of integration of Russian literature and culture in the world literary space, which is regarded in the spectrum of problems: national identity, temporal-spatial boundaries of the Middle Ages, complex of concepts such as the Middle Ages, the contradictory nature of the Middle Ages, determining the identity of the Western Middle Ages, in the dialogue with the Eastern Middle Ages.

Key words: Middle Ages, the national self-identification, cultural code

И.А. КРОТЕНКО

Грузия, Кутаиси

Государственный университет им. Ак. Церетели

Средневековая русская литература и культура между Востоком и Западом

Максим Грек создал поразительный по глубине и верности образ России: женщина в черном платье, задумчиво сидящая при дороге. Средневековье на Руси развивалось под влиянием Запада и Востока, исторически опередивших Россию, чему способствовало ее геополитическое положение, мощное влияние разнонаправленных цивилизационных факторов, христианского и мусульманского. Сегодня происходит новое духовно-практическое осознание русской литературой и культурой своего исторического наследия. Процесс этот болезненный и неоднозначный, необходимый для интеграции русской литературы и культуры в мировое литературное пространство. Он затрагивает исследование целого ряда проблем: национальную самоиндификацию, уяснение временно-пространственных границ русского Средневековья, комплекс такого понятия как Средневековье, противоречивый характер Средневековья (религиозный фанатизм и уважение к свободе личности),

дискуссионность по поводу соотношений феодализм/средние века, неопределенность историко-хронологической периодизации, пространственно-географической универсальности, историческую и духовную разнофазовость национальных версий, формирование эстетики, средневековой философской и научной мысли под влиянием европейской схоластики и арабоязычной философии, неоднозначное, идущее из Средневековья и до сих пор вызывающее споры теоретиков отношение к европеизации, синкретический характер русской культуры, повлиявший на формирование слитности философского и эстетического содержания культуры и литературы. Новая тенденция европейской интеграции сегодня расширяется на Восток и влечет за собой решение целого ряда проблем, одну из которых можно обозначить как определение идентичности западного Средневековья в диалоге со Средневековьем восточным. Подобный диалог возможен при теоретической разработанности комплексов понятий восточное/западное Средневековье. Теоретико-социологическое понимание диалога в гуманитарной сфере обнаруживает, что подобное чистое взаимодействие является абстракцией, которая оставляет за рамками скрытых посредников: нормы, стереотипы, ориентации, выходящие за границы непосредственного контакта. Современное неклассическое понимание диалога предполагает рассмотрение этой проблемы на уровне сопоставления систем. Теоретики, как в России, так и на Западе, указывают, что в многочисленных работах на Западе отмечена незначительность вклада России и стран Восточной Европы в мировой литературный и культурный фонд. До сих пор наблюдается явная диспропорция вклада в пользу греко-римских традиций и скромной восточнославянской. Такая же диспропорция наблюдается и в отношении типологических связей в средние века.

Необходимо обозначить также и еще одну проблему - славянские средневековые литературы и культуры образуют два типа отношений: внутриславянские связи с многосторонними внешними контактами и локальные связи между двумя или несколькими славянскими культурами. Русское средневековье как часть этого единства обладает разнонаправленными векторами отношений: с одной стороны, тяга к сохранению общеславянских традиций (обращение к фольклору, тема патриотизма), с другой – приобщение к завоеваниям Запада. Теоретики (В.Злыднев, А.Мыльников) вынуждены констатировать, что эта комплексная проблема до сих пор еще остается малоисследованной. Таков далеко не полный перечень предпосылок, затрудняющих решение вынесенных нами на рассмотрение проблем. Поэтому предложенные выводы могут иметь предварительный характер. Деидеологизированный подход к проблеме, смена идеологического кода на культурологический дают возможность по-новому подойти к ее решению: проследить тенденции возникновения средневековой национальной литературы и культуры, понять специфику ее самобытности, проследить генезис возникновения диалога литератур и культур с точки зрения полицентризма, который сегодня переживает парадигматический сдвиг. Призыв к духовному преображению неоднократно возникал в истории мировой культуры. Так было на закате античности, в XIX веке и в XXI веке. В поисках духовного преобразования культура в разные времена обращается к эпохе Средневековья. Идет новое освоение складывающихся условий действительности, ее художественного и теоретического познания. Еще Гумилев, отмечая неоднозначность межкультурных взаимодействий народов, указывал на две тенденции: взаимообогащение и взаиморазрушение культур. Мы же традиционно исследуем только взаимосвязи и взаимо-

обогащение, хотя корни этих влияний значительно глубже, а их исследование затрагивает вопросы не только литературы и культуры, но и социологии, антропологии, религиоведения. Проблема влияния Востока и Запада на русское Средневековье не может рассматриваться в одностороннем порядке, только как освоение русской культурой и литературой достижений западной и восточной культуры. Влияние Востока не только на русское Средневековье, но и на западное также требует новых методологических подходов. «Оркестровое единство», терминологическое понятие, введенное русским культурологом А.Радугиным, предполагает равнозначного места в этом единстве каждой культуре и литературе. Процесс этот также длительный и неоднозначный. Западное Средневековье как феномен сформировалось под влиянием и в результате противостояния завоеваниям других культур, создав таким образом национальные версии культуры. Аналогично русское Средневековье, усваивая культурное наследие других народов, противопоставляло им свои традиции: оппозиция свое/чужое сформировала русскую модель Средневековья, отличную как от западной, так и от восточной. Рецептивный характер европейского Средневековья предполагает рассмотрение целого ряда аспектов, перечислим лишь некоторые из них: сознательная трансформация античной науки в средневековую, создание модели подражательной, иконографической философии, новая мировоззренческая модель в виде сплава христианской религии с понятиями античной мифологии, имитационный, формальный анализ патристики, попытка опровержения арабоязычной философии с позиций католицизма. Между тем влияние восточной средневековой философии на западную было продолжительным и плодотворным. Восточное Средневековье – понятие условное. Создателями арабской культуры были персы, евреи, турки, таджики, узбеки, азербайджанцы. Исламская теология предшествует расцвету европейской схоластики. Ее формирование относится к IX – XI векам. Между тем в Западной Европе в этот период был застой, вызванный разрушением Римской империи. Арабская философия явилась связующим звеном между античной философией и европейской схоластикой. Жизнерадостное восточное мировоззрение питало вновь открытую средневековую греческую эстетику и подготовило материализм XVII-XVIII веков. Со всеми окрестными народами европейцы поддерживали различного рода контакты. Особенно значимым было воздействие византийской и арабской культур. Они могут быть отнесены к внешним источникам формирования культуры средневековой Европы. Внутренние источники – римское и варварское наследие, а также христианство в его западной, католической форме. Плодотворные контакты между западноевропейской культурой и культурой восточных стран в XII веке сформировали в средневековой философии новые доктрины оппозиционного характера: аристотелизм / мистика. Восточный аристотелизм сочетался с теоцентризмом, труды Авиценны и Аверроэса получили распространение на Западе.

Взаимовлияние восточнославянских и западноевропейских культур сегодня может рассматриваться с точки зрения неоднозначного подхода к оппозиции европейский канон / восточнославянский канон, а также русский как часть восточнославянского. Переводы художественных и научно-философских произведений арабоязычного Средневековья получили распространение на Руси не только в европейском изложении, но и непосредственно в переводах с оригиналов. Арабская художественная литература сыграла определенную роль в развитии европейской литературы Средневековья и Возрождения. Так, первые

латинские переводы сборников арабских новелл послужили своеобразной «кладовой сюжетов» для многих испанских и итальянских новеллистов, вплоть до Дж. Боккаччо. Проблема восприятия Средневековья требует заострения внимания на национальных достижениях, имеющих или общекультурный, или общенаучный характер. Для первых характерны двойственность и преувеличение. С одной стороны, для гуманистов Возрождения, поклонников Просвещения XVII–XVIII вв., идей прогресса в XIX в. Средневековье было воплощением всего, против чего они боролись: католицизма и господства слепой веры над разумом, монархии и сословных привилегий, власти грубой силы и дикости. Именно отсюда и возникает утрированный образ «мрачного средневековья», освещаемого разве что кострами инквизиции. С другой стороны, романтизм XIX века, с его интересом к древней простоте, сильным личностям, народному творчеству (баллады, сказки, легенды) и мистике идеализировал средние века – время благородных рыцарей и прекрасных дам.

Главной предпосылкой для вхождения России в европейское сообщество было принятие христианства. Длительный период русской культуры определялся христианско-православной религией. Ведущими культурными жанрами стали храмоительство, иконопись, церковная литература. Постепенно возникает светская культура, которую формирует новый слой интеллигенции. Следует по-новому оценить дошедшие и чудом уцелевшие сооружения, стенопись, образцы мелкой пластики, иконы, в которых отразилось творческое освоение реального опыта. Иконописцы создают оригинальные художественные композиции на темы, не известные в Византии. Задача русской иконы – вернуть первоначально заложенные в человеке лучшие духовные качества путем созерцания и восприятия. Русская икона выполняла в средневековье ту же эстетическую функцию, которую древние греки называли катарсисом. Эстетизированы были и средневековые книги, украшенные драгоценными окладами, миниатюрами. Традиция создания миниатюр на Руси шла из Востока. Русское христианство, заимствованное от греков, не отмежевалось от Запада, в конечном счете оказалось ни византийским, ни западным, а русским. Борьба за национальную русскую церковь заключалась также и в том, что первые русские святые были возвеличены по политическим причинам, не имеющим отношения к вере. Новая христианская мораль способствовала формированию единой нации: исчезла граница между русом и славянином. Русь, по словам Хомякова, восприняла только внешнюю форму обряда, не дух и сущность греческого православия, вышла из-под влияния религиозных догматов и переросла границы православия.

Причисление Руси к странам византийского мира имеет историческое обоснование, но требует уточнений. Вряд ли сущность русской культуры следует представлять только как «пересечение византийской и западной цивилизаций» (Н.Воронин). В современной теоретической поэтике продолжают споры по поводу Возрождения, его тенденций, границ и влияния на другие культуры. Целесообразнее говорить о самобытном и ускоренном развитии русского художественного творчества на рубеже XII–XIII веков. В этот период значительно снизился удельный вес усвоения византийских ценностей. Художники деформировали византийский стиль, вырабатывали новые приемы иконографии, воспринимали и опыт южных славян. Сербский эпос оказал воздействие на развитие русского и чешского эпосов (Смирнов Ю.) Без понимания исторической и культурной атмосферы времени трудно понять

возникновение «Слова о полку Игореве», генезис жанра «Слова» фактически утерян. В эпоху создания «Слова» во всех европейских странах существовала профессиональная поэзия. Непосредственно «Слово» не зависит ни от скальдической поэзии, ни от поэзии миннезингеров и трубадуров. Ученые не раз отмечали типологические параллели в отдельных элементах текста и поэтические приемы между «Словом» и средневековой поэзией Европы. На Руси в XII веке была профессиональная поэзия. Эпоха создания «Слова» интересна тем, что в XII веке написаны французская «Песнь о Роланде», грузинская поэма «Витязь в тигровой шкуре». Духовные православные ценности в русском «Слове» и грузинской поэме «Витязь в тигровой шкуре» определили и еще одну степень родства двух эпохальных произведений: культ женщины в грузинской культуре и литературе и переориентация с культа Христа на культ Богородицы на Руси. Это время создания масштабных произведений, больших исторических событий, объединения во имя сохранения национальной культуры, духовного возрождения личности в России, Франции, Грузии. Теория литературы изобилует дискуссионными моментами, считается, что разнотой мнений закономерен, зависит от культурно-исторической ситуации, в которой получил свое обоснование. В современной теории литературы продолжаются споры по поводу сущности явления Возрождения, его тенденций бытования, влияние на другие культуры, споры по поводу его временных и географических границ (А.Беляева, Л.Новикова, В.Толстых, В.Вельфин). Русская культура переживала эпоху предвозрождения, прерванную монголо-татарским нашествием. Французский историк-славист Ф.Конт заключает: «Этот период характеризуется общим спадом всякой деятельности, вследствие чего он остается малоизученным» (Хронология 1994: 284). Период предвозрождения на Руси некоторые исследователи называют «православным возрождением» (Г.Прохоров, О.Николаев). Андрей Рублев, по мнению В. Мапельмана, «уникальный русский мыслитель, который посредством иконописи представлял свою концепцию троичности мироздания до Гегеля и Канта, взаимоотношения духовного и телесного, жизни и смерти, вечного и преходящего» (Славянские... 1978: 264). До сих пор остается спорным вопрос о происхождении славянского Возрождения, отношение к нему разных теоретических западноевропейских и восточноевропейских школ различное. Этот вопрос был тесно связан с интересом, который к нему проявляли славянофилы, немаловажную роль в вопросе национального самоопределения играла проблема отношения к тем странам, под властью которых находились славянские народы: Австрия, Пруссия, Турция. Ожесточенные споры по проблемам русской культуры и истории, их философском осмыслении свидетельствовали о росте русского национального самосознания. Стремление к самоидентичности одновременно совмещалось с идеей «славянской взаимности» и стремлением к освобождению от европеизма, особенно усилившемся в XIX веке. Взаимосвязи художников Сербии, Болгарии, Украины, как и проявление общеславянских интеграционных процессов в культуре, не противоречили кристаллизации национального своеобразия искусства славянских стран, но содействовали ей. Контакты способствовали проверке, своеобразной пробе качества общечеловеческой ценности культуры каждой славянской нации. С XII века происходит формирование московской субкультуры, в становлении которой большую роль сыграл геополитический фактор, срединное положение между цивилизациями Востока и Запада, перемещение центра страны на северо-восток. Русская литература и

культура вобрала искусство и фольклор других народов (меря, мордва, мари). Многонациональность русской культуры приобрела новые типологические качества, которые изменили даже внешний тип людей. Особым объектом исследования необходимо обозначить становление субцивилизации Московии ее сложной и противоречивой связью с Золотой Ордой: с одной стороны – неприязнью к завоевателям, с другой – подражанию, Золотая Орда была метрополией. Исследование этих взаимовлияний все еще не стало предметом должного научного интереса. Необходимо, на наш взгляд, выделить в отдельную область исследования проблему, условно обозначенную нами как москвоцентризм. Одним из основных факторов его возникновения можно считать историческую реальность: литовское княжество получило статус самоуправления и стало развиваться по общеевропейской модели. Культурный изоляционизм Москвы был направлен против Запада, основой которого стал антагонизм между православием и католицизмом. Деидеологизированный комплексный подход в решении данной проблемы также является частью общей проблемы определения и генезиса, а также перспектив в дальнейшем качественно новом взаимоотношении русской культуры и литературы с литературами и культурами Запада и Востока. Западное Просвещение отличает от русского существенный фактор. В глазах просветителей влияние церковной иерархии стало главным препятствием развития цивилизации. Традиционная религия с ее системой догм была враждебна личной свободе художника. Русская же литература эпохи Просвещения продолжает оставаться литературой христианской. Вероисповедание выступает одним из мощных стимулов развития культуры. Концепция “Москва – третий Рим” оформилась в религиозно-мистическое учение: русскую соборность, далее в русский космизм. Русская культура и литература формировалась и развивалась в постоянных поисках. Таким образом, процесс взаимодействия русской средневековой культуры со странами Запада и Востока сформировал особые, специфические черты русского национального самосознания: соединение характерной для Востока духовности, основанной на православии, со стремлением к свободе, демократии, характерной для Запада, коллективизм и слабо выраженное личностное самосознание, приоритет государственных начал. Россия впитала все лучшее, что было в других культурах, в этом секрет ее богатства. Она, не копируя чужие образцы, создала свою самобытную культуру, в различных модификациях на первое место выдвигала идею служения отечеству. Эта идея питала и приумножала культуру и литературу вплоть до 19 века.

ЛИТЕРАТУРА:

Славянские... 1978: *Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций.* Материалы международной конференции ЮНЕСКО. М.: 1978.

Тарнас 1995: Тарнас Р. *История западного мышления.* Перевод с англ. Т.А.Азарович. М.:1995.

Хронология...1994: Конт, Ф. (Редактор). *Хронология российской истории.* Энциклопедический справочник/ под ред. М.: 1994.

NESTAN KUTIVADZE

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

Peculiarities of Allusions of Shota Rustaveli's 'The Knight in the Panther's Skin' in the Late XIX Century Georgian Literature

'The Knight in the Panther's Skin' by Shota Rustaveli is not limited within the epochal frame and constantly gives the possibility of its distinctive scientific and artistic interpretation. In this regard, Georgian literature of the 80-90s is not an exception either (Akaki Tsereteli's 'Bashi-Achuki', 'Small Tarieli' 'Grey Hair' ... Egnate Ninoshvili's 'The Hero of Our Land'...). During the artistic interpretation of the national pain of the XIX century the values of the poem and ideal characters consciously or subconsciously have always remained to be the spiritual indicator and companion due to the fact that for the centuries its manifestation was changed but the essence has stayed exactly the same.

Key words: Allusion, artistic interpretation, essence.

ნესტან კუტივაძე

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ ალუზიების თავისებურებანი XIX საუკუნის დასასრულის ქართულ მწერლობაში

შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“ სრულყოფილად წარმოჩნდა ჩვენი ერის სულიერი სამყარო. სწორედ ამიტომ ქართული მწერლობის ეს შედეგური არასდროს იკეტება რომელიმე ეპოქის ჩარჩოში და მუდმივად იძლევა მისი განსხვავებული მეცნიერული თუ მხატვრული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. ამ მხრივ, გამონაკლისი არც XIX საუკუნის 80-90-იანი წლების ქართული მწერლობაა.

გმირის ძიება არ ყოფილა მხოლოდ რაინდული ეპოსის მთავარი თემა. იგი როგორც შემდგომი პერიოდის, ასევე XIX საუკუნის ქართული - მწერლობის ძალზე მნიშვნელოვანი ტენდენციაა. „რუსთაველის მიერ დახატული სამშობლოს და პიროვნების თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეალი ეხმაურება ჩვენი ისტორიის განცდას და ის ქართულ მწერლობაში ამთლიანებს რუსთაველის მემკვიდრეებს, რომელნიც შთაგონებულნი იყვნენ ვეფხისტყაოსნის ადამიანური სახეებით და ამ შეგნებით რუსთაველი აერთიანებს და აკავშირებს მთელ ქართველობას ათასწლეულში“, — წერს პროფ. გაიოზ იმედაშვილი (იმედაშვილი 1989: 22). მეცნიერის მიერ გამოთქმული მოსაზრების მართებულობაში კიდევ უფრო დავრწმუნდებით, თუ ამ თვალსაზრისით XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის ქართულ მწერლობას გავადევნებთ თვალს და დავუკვირდებით რა ტრანსფორმაციას განიცდის პოემის გააზრება.

ცნობილია აკაკის გამორჩეული დამოკიდებულება შოთა რუსთაველის პოემისადმი. აკ. წერეთელმა ჯერ კიდევ უნივერსიტეტში სწავლის დროს დავით ჩუბინაშვილის ხელმძღვანელობით ამ უკვდავ ქმნილებაზე სადიპლომო შრომა დაწერა, შემდგომში ლექციები წაიკითხა და საყურადღებო

წერილებიც გამოაქვეყნა, მაგრამ ეს დისკურსი ამჯერად ჩვენი ინტერესის საგანს არ შეადგენს. არანაკლებ საყურადღებოა მწერლის მხატვრულ ტექსტები, რომლებშიც ავტორი სხვადასხვა ხერხით „ვეფხისტყაოსნის“ ღირებულებებსა და მხატვრულ სამყაროზე მიგვანიშნებს.

აკაკის პოეზიაში 70-იანი წლების დასაწყისიდან ვხვდებით „ვეფხისტყაოსნის“ დღეს უკვე საყოველთაოდ ცნობილი ლექსემების გამოყენებით აგებულ ტროპებს. ასე მაგალითად: „კაცი უნდა ლომი იყოს,/ დედალ ვეფხვად მე დამსახოს...“ („სხვადასხვაგვარი სიყვარული“) (წერეთელი 1988: 140), ან „ბროლ-ბალახში, ბაგე-ლალი, ბაგეთ ტკბილად დასაწები“ („...ერთხელ ვნახე“) (იქვე: 154). მიუხედავად იმისა, რომ აკაკის ცხრაკლიტულში გამოკეტილი სატროფო-სამშობლოსადმი მიძღვნილი ლექსი გაცილებით ადრეც აქვს შექმნილი, ამ კონტექსტში რუსთაველის პოემის მხატვრულ ინტერპრეტაციას 80-იანი წლებიდან ვხვდებით. „მინდა, რომ ჩემსა სატროფოსა/ ვხედავდე თავისუფალსა“... „მინდა, რომ მისსა დიდებას/ დამღერდეს რუსთაველის ქნარი“, — ამბობს იგი („სურვილი“), (იქვე: 202).

აკაკი ნატრობს რუსთაველის დარად „ერის მგოსნად“ იქცეს, „რომ ჩემის მღერით აგზნილი რაყიფი ტარიელობდეს;/ ქაჯთა ებრძოდეს ლომ-კაცი,/ ნესტანისათვის ხელობდეს!..“ („რუსთაველის სურათზე“), (იქვე: 259). აქ უკვე გაფართოებულია ტექსტის სააზროვნო სივრცე და ნესტან-ტარიელის ტროფობა დატყვევებული სამშობლოს ინპლიციტური პლანითაცაა დატვირთული, მაგრამ თუ ეს ტექსტი განსხვავებულადაც შეიძლება იქნას გააზრებული, საყოველთაოდ ცნობილ „ჭალარაში“ ლექსის საერთო კონტექსტი სხვაგვარი ინტერპრეტირების შესაძლებლობას არ ტოვებს, გარდა იმისა, რომ ქაჯებისაგან დატყვევებულ ნესტან-დარეჯანში თავისუფლებანართმეული საქართველო და მისი მტერი დავინახოთ: „გუხმობ ფრიდონს და ავთანდილს,/ მხარი-მხარს მივსცეთ, ხელი-ხელს, ნესტან-დარეჯან ქაჯებს ჰყავს,/ მოელის ტურფა გამომხსნელს!“ (იქვე: 309). ეს ალეგორიაა გაშლილი, ასევე, ლექსში „სატროფოს“, რომელშიც ავტორი სამშობლო-სატროფო-ნესტან-დარეჯანს ამხნევებს და აფრთხილებს არ ენდოს გაიძვერა მოყვარეს, მოთმინება არ დაკარგოს: „ტარიელი დაგეძებს,/ გავარდნილი დღეს ველად,/ ავთანდილიც ფრიდონით/ მოდის გამოსახსნელად“ (იქვე: 367). ბუნებრივია, პოეტის ნუხილი საქართველოში შექმნილი ვითარების გამო. „სანამ ჩემი საყვარელი/ ქაჯებსა ჰყავს ცხრაკლიტულში, ვინ მალირსებს სასუფეველს? ჯოჯოხეთი მიძევს გულში!“ („საღამო“), (იქვე: 371). ქაჯეთის ციხეში გამოკეტილი სატროფო-სამშობლოს მხატვრული სახე შეიძლება იქნას მიჩნეული ავტორისეულ მხატვრულ კლიშედაც, რომელსაც მრავალი საინტერესო ვარიანტი დაეძებნება მისსავე შემოქმედებაში (შდრ.: ავადმყოფი, დედოფალი, მზეთუნახავი...). სწორედ პოემის ალუზირებით მგოსანი ამყარებს, ნერგავს რწმენას, რომ თანამემამულეებმა „ვეფხისტყაოსნის“ გმირის მსგავსად სამშობლო აუცილებლად უნდა გაათავისუფლონ და არ შეეგუონ არსებულ რეალობას.

აკაკი თავის შემოქმედებაში მუდმივად ეხმიანება საზოგადოებრივ ყოფაში მიმდინარე ცვლილებებს. უაღრესად საყურადღებოა, რომ XX საუკუნის დასაწყისში (1902) დაწერილ ლექსში „საქართველოს დღევანდელი სახე“ ავტორმა გააერთიანა პრომეთე-ამირანისა და „ვეფხისტყაოსნის“ კონტექსტები. პოეტის აზრით, „ერთაშორისი ძალმომრეობა“ მუდმივად ვერ გაგრძელდებოდა, მან „ეროვნება — ღვთის ნიჭი“ მიიჩნია იმ გზად

და ხიდად, მთელი ერი კი იმ გმირად, რომელიც ტარიელსა და ავთანდილს — ამირანის სისხლ-ცრემლებით გამოზრდილ ქართველებს — შეაძლებინებდა კავკასიის ქედზე მიჯაჭვული ყრმის გათავისუფლებას. „გაასწორებს და გზას მისცემს/ ტარიელს და ავთანდილსა, ამირანის სისხლ-ცრემლებით/ ქართველებად გამოზრდილსა (იქვე: 528). მნიშვნელოვანია, რომ აქ ტარიელი და ავთანდილი მოაზრებულნი არიან ამირანის მითით გაზრდილ ქართველებად.

აკაკის რუსთაველის პოემა მხოლოდ ჰეროიკული იდეალის დასამკვიდრებლად არ გამოუყენებია. იგი დიდი პოეტის უტყუარი ალლოთი გრძნობს თავისი დროის საქართველოს სახეცვლილებას. ამ შემთხვევაშიც მისი პოეტური რეფლექსია „ვეფხისტყაოსნით“ იტვირთება. ეპოსის გმირებს სახე უცვლიათ და აღარ გვანან ძველ ქართველებს. „არც თამარი, არც თინათინ,/ აღარც ნესტან-დარეჯანი!.. აღარც ერთს არ ეტყობოდა/ ქართველობის რამ ნიშანი!..“ („სიზმარი“), (იქვე: 453). ეს ლექსი აღსანიშნავია იმითაც, რომ აქ თინათინი და ნესტან-დარეჯანი ერთ სიბრტყეზე არეალურ, ისტორიულ თამარ მეფესთან და ისინი არა სამშობლოს, არამედ ქართველი — ნაციონალური ნიშნების მატარებელი — იდეალური ქალის სიმბოლოებად არიან გააზრებულნი.

XIX საუკუნეში ეროვნული გრძნობების დეგრადაციის საჩვენებლადაც აკაკიმ პოემას მიმართა და ძალიან ნათლად და გასაგებად ასახა მენტალური ცვლილება. პოეტის აზრით, „ვეფხისტყაოსანში“ მოთხრობილი რეალური ამბავი იმ დროისათვის ზღაპრად იყო ქცეული, თამარი თათიად გარდასახული, გათითოკაცებულ მამულიშვილებს კი არაფრის შეცვლა არ ძალუძდათ. პოეტისათვის ეს ისტორია „ორპირი, ცვალებადი“ ნუთისოფლის მაგალითია („ცოცხალი სურათები“), (იქვე: 474-476). ამგვარი დასასრულით ტექსტი ფილოსოფიურ რაკურსს იძენს, რითაც იგი, გარკვეულწილად, გადის ქრონოლოგიური ჩარჩოდან.

არანაკლებ საყურადღებოა „განთიადის“ ავტორის საყოველთაოდ ცნობილი პროზაული ნაწარმოები „ბაში-აჩუკი“, რომელშიც საინტერესოდ ხდება „ვეფხისტყაოსნის“ ალუზირება და რომელზეც ავტორი პირდაპირ მიგვანიშნებს: „ტყუილად არ სჩიოდა ძველად სამღვდელოება, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ სახარებაზე უფრო გაუტკბა ქვეყანასო; საუკუნეების განმავლობაში, დიდი და პატარა, ყველა იმას ენაფებოდა; კაცები ტარიელ-ავთანდილსა ჰბაძავდნენ, ქალები ნესტან-თინათინობას სცდილობდნენ, მეფე და კარისკაცები — როსტევეან-სოგრატობაზე სდებდნენ თავს, მსახურნი შერმადინობდნენ და მოახლე-გამდელეები კი ასმათობას ჩემობდნენ“, — წერს აკაკი (წერეთელი 1989: 136). ფაქტობრივად, მწერალი აქ საუბრობს არა მხოლოდ ტრადიციაზე, არამედ გზაზეც, როგორ შეიძლება რეალიზდებოდეს ყოველდღიურ ყოფაში „ვეფხისტყაოსნის“ ფასეულობები.

ამის შესაბამისად, წერეთლის ქალი ახალი დროის თინათინია. მისთვის თავის მოსაწონებლად საგმირო ასპარეზისაკენ მიიღტვის ბაში-აჩუკი — ახალი დროის ავთანდილი, რომელიც გარესამყაროს ისევე აღიქვამს, როგორც როსტევეანის ამირსპასალარი. „...აი, ამას მიმართა ახალმა ავთანდილმა. მოემზადა საუცხოვოდ, შეიკაზმა „აფხაზურა“ და გაეშურა აღმოსავლეთისაკენ. გზაში სევდები შემოაწვა, სამშობლოს დატოვება გულსა სწყვეტდა და საყვარლის მოშორება ზედ ტანჯვის ცეცხლს აკვესებდა. მიდიოდა და მილიღინებდა: ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ, ...“ (იქვე: 137).

ამავე ტექსტში აკაკი ოდნავი ცვლილებით ახდენს XVI საუკუნეში გავრცელებული თეიმურაზისა და რუსთაველის შედარების შესახებ არსებული რეფლექსიის რეკონსტრუქციას. გარდა იმისა, რომ ამ პასაჟით კიდევ ერთხელ ადასტურებს ავტორი შოთას ფენომენის განსაკუთრებულობას, მეფეთა უმძიმესი ხვედრისა და ერის წინაშე მათი უდიდესი პასუხისმგებლობის ხაზგასასმელადაც კარგ კონტექსტს ქმნის.

XIX საუკუნის (1897) მიწურულს დაწერილ ამ შესანიშნავ ისტორიულ მოთხრობაში აკაკიმ პატრიოტული გრძნობების, ასევე, ბრძოლისა და მრავალრიცხოვან მტერზე გამარჯვების იმედის გაღვივებასთან ერთად ახალი ვითარების შესაბამისად მიანიშნა ახალ საგმირო ასპარეზზეც.

თუ ომების ეპოქაში საგმირო ასპარეზი გონიერებასა და ღრმა სულიერებასთან ერთად ძირითადად მაინც დიდ გამბედაობასა და ფიზიკურ მომზადებას გულისხმობდა, შეცვლილ ვითარებაში შეიძლება ეს ასპარეზი აბსოლიტურად განსხვავებული ყოფილიყო. მიუხედავად იმისა, რომ აკაკი წერეთელი ძალიან ბევრს წერდა იმის შესახებ, რომ ერს მომავალი გმირები თავად უნდა გაეზარდა და ზვარაკად ქცევა უნდა შეძლებოდა ყველა ქართველს (შდრ.: წერილები, დრამები და სხვ.), იგი თავისი ხალხისთვის ჰეროიკულ იდეალთან ერთად პრაგმატულ გზასაც სახავდა — ეს იყო ერის სამსახური მშვიდობიანობის დროს.

შოთა რუსთაველის უკვდავი პოემა იმითაც აღმოჩნდა გენიალური, რომ თავისთავში შეიცავს არათუ განსხვავებულად, არამედ რადიკალურად ნაკითხვის შესაძლებლობასაც. სხვა დროში პოემის არასწორად გაგების, „ვეფხისტყაოსნის“ ექსპლიციტური პლანის წინ წამოწევის შემთხვევაში ფასეულობების დამახინჯების საშიშროებას მიუძღვნა აკაკი წერეთელმა „პატარა ტარიელი“. იუმორით გაჟღენთილ ამ საყმაწვილო მოთხრობაში (როგორც თავად ავტორმა უწოდა) იგი აჩვენებს, როგორ შეიძლება არასწორად იქნას გათამაშებული ყოველდღიურ ყოფაში ტარიელის ამბავი, მაგრამ მთვარი ამ ნარატივში პოემის მნიშვნელობის ახსნაა, რასაც მწერალი მასწავლებლის პერსონაჟის შემოყვანით ოსტატურად ახერხებს. სწორედ მისი პირით ეუბნება, უხსნის აკაკი თანამედროვეებს, როგორც მასწავლებელი მოწაფეებს, რომ განსხვავებული ხასიათის საუკუნეები განსხვავებულ გმირებს წარმოშობენ. ზოგჯერ წინა პლანზე „ვაჟკაცობა და მკლავის ძალა წამოიწევს“, ზოგჯერ კი „სწავლა-მეცნიერება“, მით უფრო, მაშინ, როდესაც ომიანობის პერიოდი წყდება და „მკლავის ძალას“ „გრძნობა-გონების ძლიერება“ ცვლის. „ქვეყნის ბედნიერება, თავისუფლება, ეს ყოველი ერის „წმიდათაწმიდა“ უგუნურებასა და უმეცრებას რომ ჩაუგდია ხელში, იგივე ნესტან-დარეჯანი არ არის, ქაჯეთის ციხეში ჩამწყვდეული? გამოხსნა უნდა და თუ ტარიელ-ავთანდილ-ფრიდონები არ გვეყოლებიან, ვინ უნდა გამოიხსნას?“ (იქვე: 372),-ესაა საკითხი, რომელიც აკაკის შემოქმედების, მისი პრაქტიკული მოღვაწეობის ქვაკუთხედი. ამიტომ მწერალი საკმაოდ დაწვრილებით ხსნის, როგორ უნდა მოხდეს XII საუკუნის რაინდის ტრანსფორმაცია XIX საუკუნის დასასრულის საქართველოში, რომელშიც თამარის ეპოქის სანადირო ტყე-ველი, საბურთაო მოედანი სასწავლებელია, ხოლო გმირობა ცოდნით აღჭურვილი ახალგაზრდების ქვეყნის სასიკეთოდ მოღვაწეობა (იქვე: 373).

აკაკი მიიჩნევდა, რომ იდეალის — წარსულის, ისტორიისა და ლიტერატურის — ცოდნა და სწორად გააზრება მნიშვნელოვანი იყო, რადგან

სწორედ „მათი მიბაძვით ახალი დროის შესაფერისად“ „მათ კვალში ჩამდგარიყვნენ“ და სამსახური გაენიათ თავისი ქვეყნისათვის. მხოლოდ ზღაპრული ამბის მექანიკურად რეალურ ცხოვრებაში გადმოტანით კი „სატარიელო გზაზე დამდგარები“ შეიძლებოდა „ბაყაყით შეშინებულ ნაცარქექიებს“ დამსგავსებოდნენ. აკაკის აზრით, იდეალს შოთა რუსთაველის უკვდავი პოემა აჩვენებდა. თანამედროეებს მისი სწორად ნაკითხვა უნდა შეეძლებოდათ, რაშიც შეუცვლელი ფუნქცია ჰქონდა მინიჭებული მწერლობასა და აღზრდა-განათლებას. საინტერესოა, რომ აკაკი წერეთელი „ჩემ თავგადასავალში“ აღნიშნავს, რომ ბავშვობისას თავადაც „ვეფხისტყაოსნის“ ზღაპრული შინაარსის გარდა, ვერაფერი გაიგო, თუმცა ძალიან გაიტაცა შოთას უკვდავმა ქმნილებამ. არ არის გამორიცხული „პატარა ტარიელის“ დანერა, ამითაც იყოს გაპირობებული (იქვე: 54).

ამდენად აკაკი წერეთლის მხატვრული შემოქმედებაში უალრესად საინტერესოა ინტერპრეტირებული შოთას უკვდავი პოემა, დამუშავებულია სხვადასხვა ვარიანტი, რითაც კარგად დასტურდება, რატომ იქცა იგი სრულიად გამორჩეულ ლიტერატურულ მოვლენად ქართულ კულტურაში.

XIX საუკუნის დასასრულის საქართველოში ღირებულებათა გადაფასებისა და საყოველთაო დაეჭვების ეპოქაში, ზოგადად, რაინდობის, გმირობის თავიდან გააზრების პროცესი მიმდინარეობდა და სხვადასხვაგვარ შინაარსობრივ პლანს იძენდა, რაც, შესაბამისად, აისახებოდა მწერლობაშიც (მაგ. შიო არაგვისპირელის „შემუსვრილი სამი მცნება“).

ამ პერიოდის პროზაში შექმნილია დამცრობილი რაინდის მხატვრული სახე, რომლის ალუზიაშიც შუა საუკუნეების ქართული ეპოსის გმირია ნაგულისხმევი. ეგნატე ნინოშვილის „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“ 1893 წელს „კვალის“ რამდენიმე ნომერში გამოქვეყნდა. საყურადღებოა, რომ იგი ქრონოლოგიურად უსწრებს როგორც „ბაში-აჩუკს“, ასევე „პატარა ტარიელს“. რა თქმა უნდა, ტექსტის საერთო სულისკვეთება კარგად ამჟღავნებს ავტორის მსოფლმხედველობას. მკითხველი სათაურიდანვე ხვდება, რომ თხზულებაში აქცენტები სხვაგვარადაა დასმული: საზოგადოებრივი ყოფის ტრანსფორმაციის უწყვეტ და კანონზომიერ პროცესში უარყოფითი მუხტი არცთუ იშვიათად ზედაპირზე ამოდის და ძალადობის ფორმით ვლინდება, რომელთან გამკლავებაც მარტივი არ არის, რადგან ხშირად სახეცვლილების ქეშმარიტი არსი, შინაარსი ხდება საკმაოდ ძნელი გამოსაცნობი.

მწერალს მოთხრობაში დასაწყისშივე შემოჰყავს გამორჩეული გარეგნობის გმირი აზნაური ტარიელ მკლავაძე. იგი „დიდი ვაჟკაცი“ და „დიდი ღონის პატრონია“, მაგრამ ამასთანავე მოძალადე, ზნედაცემული პიროვნებაა და კაცის მოკვლაც შეუძლია. აზნაურობა, დიდკაცობა კი ხელს უწყობს, რომ დაუსჯელი დარჩეს. რა თქმა უნდა, ეს ერთმნიშვნელოვნად სოციალური ხასიათის პლასტია, მაგრამ ამასთან ერთად იდეალის დაკნინების დამანგრეველი შედეგიც აქცენტირდება.

უძველეს დროში წინაპრებს, როგორც ავტორი მოგვითხრობს, სამშობლოსათვის დიდი სამსახური გაუწევიათ, შეცვლილ ვითარებაში კი სხვა ასპარეზი უპოვიათ (მაგ.: ვაჭრობა, მამულის გაშენება, ლაქიობა, ჩინოვნიკობა და ა. შ.), მაგრამ იყვნენ ისეთებიც, „რომლების თვალში ძველებურ რაინდობას, ესე იგი ძალმომრეობას, ჯერ კიდევ შერჩნოდა გვირგვინი, რომლებისთვის ჯერ კიდევ იდეალი იყო ძველებური რაინდობა, ერთი ამ უკანასკნელთაგანი იყო ერეკლე მკლავაძეც“ (ნინოშვილი 1984: 225), — წერს

პროზაიკოსი. შვილის ყალბი ღირებულებებით აღზრდას სწორედ მამის მცდარი შეხედულებები განაპირობებს, რისი ერთ-ერთი გამოვლინებაც ნათლობის სახელის, ტიმოთეს, ტარიელის შეცვლაა, იმ მოტივით, რომ იგი ბერს უფრო შეეფერება.

სამწუხაროდ, რაინდობაზე ყალბი წარმოდგენა მხოლოდ ერეკლე მკლავაძისათვის არ არის დამახასიათებელი. სწავლის მიმართ ნიჰილისტური დამოკიდებულებას ამჟღავნებს „ძველ ქართველთა“ (ილია ჭავჭავაძე) ერთი ნაწილიც. „ეს რაინდათ დაუბადია ბუნებას, ცოდვაც იქნება, რომ სწავლის გულისათვის ამათ თავისი საღი აგებულობა დაასუსტოს, სწავლა საზოგადოთ ასუსტებს ადამიანის სხეულსო“ (იქვე: 226), — ტარიელის შესახებ „ერთი პატივცემული თავადის“ მიერ გამოთქმული XIX საუკუნის ლიტერატურული დისკურსისათვის კარგად ნაცნობმა ამ მოსაზრებამ საბოლოოდ დამლუპველი როლი შეასრულა. სწავლაში ისედაც ჩამორჩენილი ტარიელის მშობლებს განუმტკიცდათ აზრი, რომ შვილისათვის, რომელიც, მართლაც, არჩვეულებრივ შთაბეჭდილებას ახდენდა ირგვლივ მყოფებზე, მთავარი ღირსება — ფიზიკური მომხიბვლელობა სავსებით საკმარისი გახლდათ.

ყურადღება უნდა მიექცეს ერთ მომენტსაც. ტარიელი დაბადებიდანვე განსხვავებული განათლების, შეხედულებების, სოციალური ფენის, ნათესაური კავშირის, ასაკის ადამიანების მიერ ასოცირებულია „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთან. „გენაცვალე, ღმერთო, ტარიელი დამბადებია! დაილოცოს ჩვენი გვარი! გამოსულა ჩვენ გვარში ლომ-კაცები და ეს არის, კიდევ გამოვიდა“, — ამბობის ერეკლე მკლავაძე ვაჟის დაბადებისას (იქვე: 225). სიამაყის გრძნობით აღავსებს მისი ხილვა „ერთ პატივცემულ“, გონიერ და სამშობლოს მოყვარულ პიროვნებასაც.

ტარიელის „თვალტანადობა“ მოენინათ დესპინესა და სპირიდონ მცირიშვილსაც. მათთვისაც იგი „ძველებური რაინდის“ ასოციაციას იწვევს, მეტიც მისი ხილვა სიამაყის გრძნობითაც კი აღავსებს სპირიდონ მცირიშვილს. „მხოლოდ ჩვენს მამულს, საქართველოს, შეუძლია ასეთი შვილის შობა. სხვაგან კი ველარ შეხვდება კაცი ამ დროში ასეთ რაინდს. აბა, კარგად შეხედე, „ვეფხისტყაოსნის“ გმირს, ტარიელს არ მოგაგონებს?“, — ეუბნება თავის მეუღლეს სპირიდონი (იქვე: 230), რომელიც დარწმუნებულია, რომ „ადამიანის ფიზიკური განვითარება დიდი თავდება იმის გონებრივი განვითარებისათვის“ (იქვე: 231).

მხოლოდ ფიზიკური ნიშნით აღიარებას, ფიზიკურსა და სულიერ განვითარებაში ჰარმონიის რღვევას დამლუპველი შედეგი, უპირველეს ყოვლისა, თავად ტარიელისათვის მოჰყვა. იგი თვითკმაყოფილებას მიეცა და სულიერად კიდევ უფრო დაეცა. თავი „საუკეთესო ქმნილებად“, „საუკეთესო ადამიანად“ წარმოიდგინა და ჩათვალა, რომ ამქვეყნიური სიამით უნდა დატკბეს. თრობისა და ქალებთან ჟინის მოკვლის გარდა, მას კიდევ ერთი „ლტოლვოლება“ აღმოაჩნდა — „ის ეტრფიალებოდა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ იმ ადგილებს, სადაც მოთხრობილია: „ტარიელმა კაცს თავი მათრახით გადაუფხრინა, კაცი კაცსა შემოსტყორცნა“... „თავი სვეტსა შევატაკე“... და სხვა ამგვარი“ (იქვე: 227-228). ეს პასაჟი ცხადად აჩვენებს, რომ პოემა, რომელიც ერთ დროს ქვეყნისათვის სახარებას წარმოადგენდა, შეიძლებოდა მხოლოდ გარეგნული ნიშნით გამხდარიყო ბაძვის საგანი, რაც, მწერლის აზრით, გონებრივი დაკნინების შედეგი იყო და იგი, ბუნებრივია, საყოველთაო უბედურებას მოიტანდა, თუ წინ არავინ აღუდგებოდა.

დესპინემ და სპირიდონ მცირიშვილმა, მრავალთა დარად, საკუთარ თავზე იწვნიეს შედეგი ფიზიკური ძლიერებისა და სულიერი დაცემისა. ტექსტის ყველაზე ტრაგიკულ ეპიზოდებში ალუზირდება პოემის კარგად ცნობილი მონაკვეთები. ტარიელ მკლავაძე ინდოეთის ამირბარის დამცრობილი, დეჰუმანიზებული ვარიანტი, ანტიგმირია. ამდენად, „ლომივით ძლიერი“ ტარიელი „ხაფი“ ხმით მტერს კი არ სცემს თავზარს, არამედ სრულიად უდანაშაულო ადამიანებს. ორ მეგობართან ერთად თათბირს მართავს, როგორ ჩაიგდოს ხელში ერთი ღამით დესპინე, რომელიც შემთხვევით მატარებლის სადგურზე დაინახა და მოეწონა. სწორედ მისი ერთი დამქაში ქალს ირონიულად „ტარიელის ნესტან-დარეჯანად“ მოიხსენიებს.

რა თქმა უნდა, შეიძლება მწერლის მიერ ზედმეტად ჰიპერბოლიზებულიად მოგვეჩვენოს ადამიანის ზნეობრივი დეგრადაციის ასეთი სურათი, საერთოდ, ეს თემა, მაგრამ, ფაქტია, იგი შეგნებულად მიმართავს ამგვარ ხერხს, რომ უფრო მეტად წამოსწიოს წინა პლანზე სულიერი ღირებულებები, შინაგანი სიმტკიცე და გამბედაობა, რაც კარგად ჩანს სპირიდონ მცირიშვილის — მასწავლებლის — სახეში. ის, მართალია, არ გამოირჩევა ფიზიკური ძლიერებით, მეტიც ავადმყოფია, მაგრამ მაინც ბედავს დაუპირისპირდეს ბოროტ ძალას, დაიცვას საკუთარი ოჯახის ღირსება, თუნდაც სიცოცხლის ფასად დაუჯდეს ეს.

შოთა რუსთაველის პოემაში „ტარიელის ვეფხისტყაოსნობა მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი მხატვრული სახეა, რომელშიც ერთდროულად წარმოჩნდება ავტორის მხატვრული კონცეფციის სხვადასხვა განზომილება. მართალია, პოემის სახელწოდება ტარიელს და მის მიჯნურს ნესტან-დარეჯანს გულისხმობს, მაგრამ ვეფხისტყაოსნობა, როგორც პიროვნების ცხოვრების, მისი არსებობის ტრაგიკული პერიოდის გამოვლინება, სულიერი თვითჩაღრმავების, საღვთო გზისაკენ სვლის სიმბოლო, ალეგორია, ალუზია, ენიგმა, ყველა პერსონაჟისათვის არსებითია“, — წერს ნესტან სულავა (სულავა 2009: 14).

თუ XII საუკუნის ტექსტში ტარიელის ვეფხისტყაოსნობა გააზრებულია, „როგორც პიროვნების ცხოვრების, მისი არსებობის ტრაგიკული პერიოდის გამოვლინება, სულიერი თვითჩაღრმავების, საღვთო გზისაკენ სვლის სიმბოლო“ (ნესტან სულავა), ეგნატე ნინოშვილის „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“ იმით არის საყურადღებო, რომ იგი „ვეფხისტყაოსნობის პერიოდის“, საკუთარ სულში ჩაღრმავების უნარდაკარგული ადამიანის დაძაბუნებასა და სულიერ რღვევას ასახავს. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამგვარი პაროდირება მოდერნისტული ესთეკის ნიშნების შემცველიცაა, მაგრამ საკმაოდ გამოკვეთილი სოციალური ნაკადი ძნელადსავარაუდებელს ხდის ამგვარ ინტერპრეტაციას, თუმცა არა შეუძლებელს.

XIX საუკუნის ქართულ მწერლობაში „ვეფხისტყაოსნის“ ალუზირების კიდევ ერთ თავისებურებას მიაქცია ყურადღება კრიტიკოსმა გურამ ასათიანმა. მან დავით კლდიაშვილის პერსონაჟების ლიტერატურულ არქეტიპებად პოემის გმირები მიიჩნია. „ჩემი ფიქრით, პლატონისა და კირილეს ალიანსი თავის არქეტიპს ტარიელისა და ავთანდილის დაძმობილებაში პოვებს. ასეთი კავშირი („ვეფხისტყაოსანსა“ და „სამანიშვილის დედინაცვალს“ შორის) შეინიშნება შესაბამის სიუჟეტურ კოლიზიებშიც, რომელსაც თითოეული მათგანი ასრულებს, როგორც დაძმობილებული წყვილის ერთეული“, — წერს გურამ ასათიანი (ასათიანი 1982: 59). იგი აქვე ხაზგასმით მიუთითებს, რომ „ცხადია, დავით

კლდიაშვილის მოთხრობაში ყოველივე ეს პაროდირების დონეზე ხორციელდება, ოღონდ პაროდია აქ ფართო — არა ლიტერატურული, არამედ ცხოვრებისეული — მნიშვნელობით მოქმედებს“ (იქვე).

თუ დავით კლდიაშვილის შემთხვევაში პლატონისა და კირილეს რეცეფცია ტარიელისა და ავთანდილის პაროდირებულ სახეებად საკამათოდ შეიძლება გვეჩვენოს, ეგნატე ნინოშვილი ინტერტექსტით პირდაპირ მიანიშნებს ტრაგიკულ დეგრადაციასა და იდეალისაგან უკუსვლაზე.

მნიშვნელოვანია, რომ თითოეული ეს ნაწარმოები კარგად აჩვენებს ერთ დროში გამოვლენილ სხვადასხვა დისკურსს და ამასთან ერთად უცვლელად ინახავს იდეალს — „ვეფხისტყაოსნის“ სააზროვნო სივრცეს, მის ზნეობრივ ფასეულობებს. XIX საუკუნის ეროვნული სატკივრის მხატვრული ინტერპრეტირებისას პოემის ღირებულებები და იდეალური პერსონაჟები გაცნობიერებულად თუ ქვეცნობიერად მუდმივად რჩებოდნენ სულიერ ორიენტირად და თანამგზავრად, რადგან საუკუნეთა განმავლობაში იცვლებოდა მისი კონკრეტული გამოვლინება და არა არსი.

დამონებიანი:

ასათიანი 1982: ასათიანი გ. *სათავეებთან*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1982.

იმედაშვილი 1989: იმედაშვილი გ. *ვეფხისტყაოსანი და ძველი ქართული მწერლობა*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1989.

ნინოშვილი 1984: ნინოშვილი ე. *თხზულებები*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1984.

სულავა 2009: სულავა ნ. *„ვეფხისტყაოსანი“ — მეტაფორა, სიმბოლო, ალუზია, ენიგმა*. თბ.: „ნეკერი“, 2009.

წერეთელი 1988: წერეთელი აკ. *რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად*. ტ. I. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1988.

წერეთელი 1989: წერეთელი აკ. *რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად*. ტ. III. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1989.

JŪRATĖ LANDSBERGYTĖ

Lithuania, Vilnius

Lithuanian Culture Research Institute

Medieval Archetypes in Lithuanian Culture – Phenomenon of Time Changers (devoted to the 80th anniversary of the composer Bronius Kutavičius)

Medieval archetypes influenced and still influence the Lithuanian culture, which is closely related with history and performs the role of nation's immunity in the presence of worldly catastrophes. One of such catastrophes for Lithuania was the loss of Independence – Soviet occupation in the second half of the 20th century. Then the images of the past started acting which were pushed in the sub-consciousness (C. G. Jung), medieval archetypes, related to the formation of mentality of the nation from sound, word, rhythm and the wave of dynamism. Such principle is characteristic to the musical works by Bronius Kutavičius (*1932), especially his oratory dramaturgy. Critical influence here was made on the composer by the poet Sigitas Geda (1943–2008), the last Lithuanian “jotwingian, pagan“, which erupted in the space of his images into the symbiosis of Lithuania and the world.

Keywords: archetypes, Middle Ages, Lithuania, history, vision, din, nature, symbols, encoded warriors

JŪRATĖ LANDSBERGYTĖ

Lithuania, Vilnius

Lithuanian Culture Research Institute

**Medieval Archetypes in Lithuanian Culture –
Phenomenon of Time Changers**

(devoted to the 80th anniversary of the composer Bronius Kutavičius)

Lithuanian culture and history are deeply related, growing into the category of the nation's immunity and the way of art expressed in the way of survival. Here most important is specific to the Lithuanians, Balts, as well as the descendents of Vikings Scandinavians – return to the past time what characteristic to the nations living with myths. Some of these archetypes – the important historic dates are strongly related with the nation's consciousness and like balances form with the way of modern thinking. This is the coronation of Mindaugas (1253, grounding Cathedral of Vilnius) and the first baptism of Lithuania in 1236, ending with a dramatic killing of Mindaugas and nation's returning to paganism. It is the real date events of Lithuanian baptism celebrated now of the year 1387 (Krėva Union with Poland). It is government by Vytautas, power of the Lithuanian nation with the boundaries till the Black sea and Žalgiris (Grünwald) battle in 1410 where the Lithuanians, Polish and their allies overcame the orders of crusader knights straining to the East. And still the level of paradigms: painful loss – disappearance of the crown of Vytautas by the way to coronation celebration in Trakai and his death in 1432, being king, but not attaining the crown assigned by the Pope.

All these factors are still alive warriors of the Middle Ages, still happening in the space of our minds, still fighting for the Lithuanian nation, its entrenchment in the world. They are real archetypes still managing Lithuanian thinking, which sink existention to a temporary silence and rise with a double power and with only own image are able to change the history.

This happens precisely in the period of occupations: in the 1st part of the 19th c. there speaks the Polish romanticism in the voice of the Middle Ages - A. Mickiewicz (“Gražina“, “Konrad Walenrod“), J. Slowacki poetry, I. Kraszewski (“Crossaders“), and in the 2nd part, after a cruelly suppressed rebellion of 1863 and after the prohibition of the Lithuanian press (1864–1904) – especially strong wave of the call of the power from the past - awakening nation rebirth in rising Lithuanian poetry:

*The forest dins, cries, sounds
The wind breaks a green tree,
Sadness overwhelms the heart*

*The forest cries for large-horns
Horrible axes violated them,
Cries Lithuania for heroes
Mother country is awayting them.*

*Who would return the past to us
And its sound, and its power?
Who would reborn these bones
Which are pale under the ground?*Maironis, 1885 (Maironis 2012:75)

“Reborn of bones” eventually becomes not only a poetic metaphor - “pushed” a century later it starts acting like a transcendental projection of an archetype.

Medieval call gains even more universal dimensions, covering modern mentality, in the confrontation of already another occupation, because the Soviet occupation (the 2nd half of the 20th c.) meant **a direct return to the Middle Ages**: it is not a romantic emotional landscape, enriched with legends and visions, a landscape inspiring art, but on the contrary – a mystery of the horror of strange power, brutal, bloody nation’s “levelling with the ground”, invoking the tanks, non-return trains – instrument of deportations and bulldozers of ideology.

*Ground
cut
by excavators
obscures
beautiful
faces of
dead
nations.*

Writes Sigitas Geda in “Opened driving in the Street“, 1972
(Geda 1988: 27)

This is collapsing back to the Middle Ages, Apocalypse, return of barbarians to Europe – such meaning of these experiences of New Middle Ages not only to the Lithuanian nation. Of course, raising the archetypes again, inviting to rise from the depths, resurrection of spiritual meanings, defence of patria transforming into immunity archetype of being in time and space “without any limits”. Only art and culture is able to fulfil such mental transformation, getting the universality from the sources of depths: myth, nature, code of evolution to resurrection, inspiring structural principles of artistic creation (for example, movement in circles around). The phenomenon of the myth itself is related to waiting for a miracle and transformation precisely through music (Mâche 1992: 5) therefore its power starts acting in wider resonance – to inspire the changes of history, awakening of social consciousness and actions. This is especially well testified by the ideological stage of the 20th c. behind which there loom invisible countours operas by Richard Wagner and their multimedia and philosophical transformations.

In this way the medieval archetypes developed their phenomenon in Lithuanian of the 2nd half of the 20th c. as a cultural metaphor of resistance to the Soviet regimen, raised it in another dimension – transferred from the darkness of the forest and „forest brothers“ to the echo for free Lithuania in spiritual enlightening. This metaphor in music became so spacious and universal that it was not defeated by any bars of ideological dictatorship. It found its own way through psychology of depth – replaced and awakened images-archetypes, one of the most important impulses of which was the reminder of the crossing of East-West coming from the Middle Ages. There opened the space of metaphors awakened by the glow of memory, like bulls hearing the flute of Chloe in the Greek myth, poaching and sinking the ship which occupied them (Mâche 1992: 5). This process was happening in Baltic art as well, in music (A. Pärt, I. Zemzaris, P. Vasks, B. Kutavičius) and in Georgian cinema (T. Abuladze), etc. Here a great role was performed by the theatre, playwrights: K. Saja

– “Hunting of Mamouths“, J. Grušas – “Union“, “Barbora Radvilaitė“, J. Marcinkevičius – “Mindaugas“, “Mažvydas“, “Cathedrale“, directors – J. Jurašas (“Barbora Radvilaitė“), J. Vaitkus (“Unija“), E. Nekrošius (Č. Aitmatov “Day, as long as the century“, in which one of the essential topic of historic mancurtism is raised). In music everything also started from the Middle Ages: opera by Vytautas Klova “Two blades. Grünwald/Žalgiris“, “The Castle people“ were the strongest sources of patriotic emotional experiences of the Lithuanian becoming, inevitably pulsating and entrenching powerfull past during the Soviet times (productions in the opera theatre in the 6-7th decade). But the real return of the Middle Ages – not as in the reality of historic horror, but post-apocalyptic as the metaphors of resistance were still on the way of spiritual weapon, mental space of the exciter of the nation's immunity.

Here one can remember the saying of a transcendental nature: *manuscripts do not burn*. “No nations are born and die...“, developing the idea says S. Geda (Poem about Teirus lake) (Geda 1984: 289) In this way one comes to the new face of Lithuania – medieval archetypes, melt in the consciousness of modern, return in an open space of art. One of the most important meanings here – developed by Geda “the world without limits“, becoming philosophic category for Lithuanian music. This code lies in the transformation of “going to silence” – in the paradigm of general resistance.

Unique influence by S. Geda on Lithuanian music materialized in the creation by B. Kutavičius. Medieval archetypes, signs of eternity of Lithuania are awakened in poetry, became the demiurges of musical sound, prophets, sphinxes, looking from "Lithuania of glaciers" to global stage of history. Prehistory, glaciers, awakening of universum and times of Vytautas Magnus, Grünwald battle, destiny of Prussia, rebellion of Herkus Mantas here become the signs eternally grew in the stones, petrified archetypes, devoted to fill the stage of the world with undeniable proofs of Lithuanian existence and being as well as “live bones“, telling the prehistoric truth, as if remaining ruins of Pompeii after the eruption of Vesuvius. To equalize their possibilities *up* and *down*, to eliminate injustice, compulsion and collapse, to show the struggle of civilization and its outcomes, perspective. This is the “opening of the world” in transcendental values of poetry named by A. Andrijauskas “as lithuanising the world“ (Andrijauskas, 2010: 57-133). There the characters are invoked – archetypes which are courted by the poet’s “wild, mad” imagination from the depths of the past. Nations and struggles mix, Lithuania still stays:

*“King, please take my soul...
We are your servants,
Birds singing by Cracow,
We swore to ourselves that we will serve,
We will serve Lithuania, flagging woods,
We will serve our own heart from Hungary,
We are of the old tribe of warriors,
Those, who were galloping for three years
On the horses of Chingischan, oh King,
We have just come back from Ūla,
Where the bones of the ancestors have rest, oh King... “*
(“Monologue of Hungarian soldier in Lithuania before Grünwald battle“, Grünwald. Medieval chronicle - Geda 1984: 299).

This is a struggle, conflicts, action, when the time of Lithuania – Medieval starts, when images and symbols help fighting. The Middle Ages – the metaphor of Lithuanian eternity. The archetypes of the crossing of paganism and Christianity, awakening the fate of eternity: fighter, Knight, swords, crusaders, castles, horses, battles, Prussia, rebellions, mysteries of undertow, archaeology, artefacts, monolingual of the sacral and nature till today. The artefacts - signs, "bones" move to B. Kutavičius' music in a unique way. Electrified, charged by the archetypes of depth psychology, the level of music of their springs from the poetry by Geda as if changes - vanish, "ossify" – sink into that depth sheltering the bones, the beginning of beginnings, monotony of steps, feet, full of unnameable signs of life nostalgia and start rising from there in the lines awakened by the gestures of archetypes, impulses and forms of ritual eternity (a circle, cycle, wave, triad, explosion, light emerging of darkness in chaos space). Archetypical Prussian or pagan landscapes by B. Kutavičius emerge from the nation's impulses of depth psychology, circling formations, derivatives of repetition and verification, visually reminding of the filled forms of the temple cups, ritual movements, breathing of magic and transformation – entrance to another space. In this way there emerge the most important "fighting" medieval images transferred by the archetypes or "characters" in the creation of B. Kutavičius, telling about the power of symbol, Lithuanian-Baltic depth of the world's identity, destiny of civilization. One gets into "the world inside oneself", today, in the past, in eternity. Myth, even the fairy-tales with the help of metaphors "save Lithuania" with their transformation from vanishing - this phenomenon, I think, was inspired by the magic of cinema and theatre, there inspired by power coming from the ages, transforming into a striking language of metaphors, genially cultivated in Georgian art as well (famous theatre of shadows).

We can especially share the wonder of reduction the heroic images and even the religion in Western World.

Meanwhile, phenomenon of B. Kutavičius in the way of minimalism (reduction of retorik) returns to the medieval space symbolized by the sound of stones and in music leaves the following signs – sound of works, awakening the instinct of formation of Lithuanian state:

- Oratory "Panteistic", words by S. Geda, 1969
- Trio "Prutena (Prussia), sand covered village" for organ, violin and bells, 1976 (according to the text of L. Rėza, poet from Königsberg of the 18-19th c.)
- Oratory "The last pagan rites", for chorus, soloist, organs and horns, words by S. Geda, 1978
- Oratory "From stone of jatwingian" for the Ensemble of New Music and folklore soloist, 1983
- Opera "Thrush – the green bird", words by S. Geda, 1981
- Quartet No. 3 "Anno cum tettigonia", 1980
- Symphony "Epithaphy for passing time", *Epitaphium temporum pereunti* according to Bychovc chronicle, after text by Žygimantas Liauksminas and S. Geda, 1998.

This phenomenon devoted to time has an especially bright explanation for Baltic gene of Kutavičius, which is best reflected in his words said now, in 2012, appro-

aching the 80th anniversary of the composer: “Excites not what happens today, but that bone which is several thousand years old and which is dug out only now“*. This is Baltic archaeological-mythological phenomenon of modern thinking, being able to paradoxically developing its wings in the conditions of the Soviet regimen, when poetry and music struck by totalitarianism "went into the silence".

Medieval archetypes, guiding Kutavičius' music, are several. I – its Prussia, one of the strongest awakenings of Lithuanian archetypes: “they say, there are not much of Prussians left, but where could they vanish?“ asks Geda (Geda 1984: 283); II – it's the crossing of paganism-Christianity, eternal conflict of epochs and drama of time changes; III – these are the depths, darkness and *De profundis*, call from the depths, medieval mystique and rising in the cycles of life till the circle of stage – meaning of sacral process, brightening of vision – such is the archetypical conceptuality of the dramaturgy of works by Bronius Kutavičius, in which the Middle Ages participate. The field of archetype action becomes clearer: Prutena, or old Prussia, is a village covered in sand... Prussian poet's, who explored Donelaitis (who was Lutheran pastor, the father of Lithuanian literature in the area of Königsberg ruled by the Germans in the end of the 18th century), Liudvikas Rėza's poem about the village buried by sand storms in the dunes of Kuhrische Nehrung (“Beloved village where are you?“), the tower of the church, like a distant echo of centuries, metaphor mourning Lithuania, genially create the awakening of the archetype pushed out in music, action bells and prospecting vibration of the millennium... B. Kutavičius' “Prutena“ for violin, organs and bells appeal to the space – wind, sand, air vibration, flight of bird's feather, fragile, transcendental sound – in organ uninterrupted second interval vibration. Phenomenon of space - here is the vibration of sand dessert, absorbing eternity, opens with a din of silence, frees the vision, the fate of which is to open one layer of time after another one... Already in the beginning of “Prutena“ the sound of music is an absolute transcendence of time, thread of contact with spheres, a note which overflowing in the air – breathing of infinity transforms. Idiom of Middle ages – **viduramžiai** transforms in word eternity – **amžinybė**.

Vibration of “Prutena's“ wind, sand and air is marked in the sense of eternity by a bell – bells of the tower of sand-covered church, can there be a more precise expression of the state of Lithuania? It is reached by sinking to the depth's Middle Ages in which there lie fundamental archetypes of nation's and state's becoming: nature, Christianity, constant termination of existence by catastrophes.

It must be admitted that against this genial simplicity of yearning of depths-dins any socialistic ideology becomes banal grasses - pagan B. Kutavičius' avant-gardism (Jankauskienė: 2001) lies here in a stone, let it be under the tracks of tanks as well, but what it is, it stays like that... This is how "Prūtena“ calls for three main archetypes of Lithuanian beings: 1. organ sound – nature and church, geographical-transformational space of Nehrung landscapes – nature, air, sand, sea, vibration of eternity;

* Bronius Kutavičius' interview with Mindaugas Nastaravičius. In: *15 minučių No. 8 daily*. Vilnius, 2012 March, special supplement, devoted to the 80th anniversary of Bronius Kutavičius.



The murdered Lithuanian Government, in 1942, Sverdlovsk, newspaper, "Lithuanian news", 19.09.2012

2. bell beats – vitality of Christianity, existential symbolism, church, belief, reminder, existention; 3. folklore –Lithuanian lament of violin of a country which has to be saved, the note of as-trapped village of Neringa on the lawn-line of pain of folk song, terminated and coming back again melodious power, existential drama of survival exploding in strained chords, the background of which – a fall, driven by the layers of ground, sand or inevitable destiny...

The areas of the beginning of the Lithuanian world– in Prussia of Königsberg, destiny of Neringa dunes – everything is stagnated in the landscape of music images "Prutena", coming from the depths of time, suppressed by the depth of post-war pain, graves and forest wood – Prutena... Old name of Prussia is also an archetype – death of the

leader of the last Prussian rebellion, Herkus Mantas, and what is left from the power of the castles of crusaders (nowadays Königsberg region).

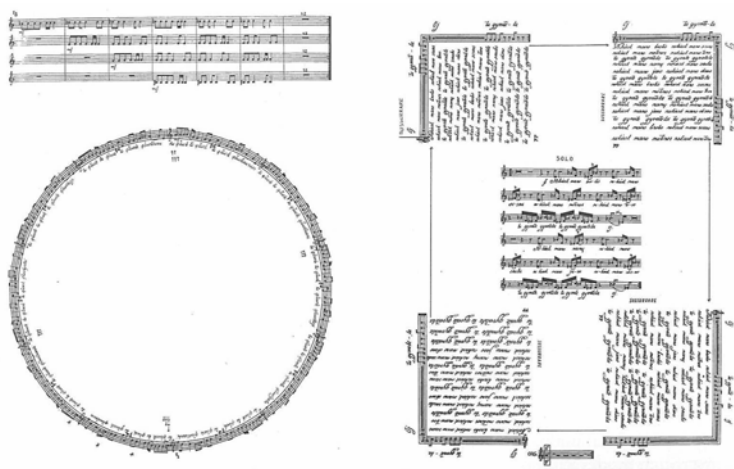
The image of the dead (vanished) nations constantly comes to Lithuania to rise, awaken and develop the archetypes from the depth of darkness. There begins the transformation, first a fairy-tale – then myth – religion – art – culture – music – to the assumption of resurrection – to the becoming of the archetypes of the replaced image... In this way Arion's dolphins hear about the sounds of flute and swim to the ship to save the one who aspects to be murdered (Mâche 1992:5). This chain of changes irresistible to control although it is wanted to regulate it from the top, but in case of Kutavičius, it is unlikely to be possible, as the nature itself integrates. Because the archetypes of call from the depths here are related to universality, to existential provisions inspiring the history of many nations and the signs of universal relation. Archetypes of transferring - symbols about which there speaks the science of psychoanalysis and philosophy - F. Nietzsche, A. Schopenhauer, S. Freud, C. G. Jung, E. Fromm, A. Heidegger they are the codes of this music, secret soldiers. Especially in the works by Jung the theory of archetypes is developed, which can be used to support the analysis of some art works of the end of the 20th century, implicating the "return home" of the nations - to the space of myth – sound – origin of existence, prehistory and religious transcendence (Jung 1999:147). The Middle Ages here are the tool of transformation, purifying the spirit but also raising to the struggle. Precisely the following is music by B. Kutavičius, which was elastically related to non-systemic language of the poetry of S. Geda, full of sharp corners, resistance pulsing with wild "cut ground" and "red dream of oak", phenomenon of imagery transfused with the forms of crossing boundarys and breaking messages.

B. Kutavičius gives this poetry gothic structure of medieval culture, majesty breathing with purity of its crossings (but not hedonism!). The Middle Ages – text and chorales, prayer and battles. His another work of that period – oratory “The last pagan rites“ (1978, after the texts of S. Geda) became the cultish work, particular *critical point* of the turn of the century, and symbolizes the mental saldo from *the displacement of periphery into re-Lithuanisation of the world* (Andrijauskas, 2010). Pagan element – again the spirit of the conflict of the Middle Ages with the Christianity – brought this archetypical sense of wave beat of Lithuanian freedom, related to the rituals of instruments of nature's breathing, Baltic codes of survival of life - "snake incantation" and tree stability - eternity of oak roots (oakery – sacral and one of the strongest outlines of the power of old Lithuania). Although the prehistory in modernism is not new, remembering Igor Stravinskis’ “Sacred spring“ or Bela Bartok’ “barbarism" of grand-piano music (*Allegro barbaro*), nevertheless, Kutavičius here opens a totally new dimension – sacramental, signed by the survival drama and vitality of the depths of time – Baltic participation in the symbolism of the millennium. Confrontation of pagan psalms (chorus, soloist) with the German chorale – Gothic, sign of crusaders – at the end symbolizes an unquestioned crossing of the epochs, finality, by Jung-mentioned conflict of *self with the stranger*. And transformational displacement of time – peripeteia of drama of nation’s rising. In this way the powerful archetype of becoming of the nationality is called, pushed by the “entrance to silence” – tragedy of failure of Lithuania’s state. There utters the difference of prayers, necessity of securing the existence: “Don’t strike my brother...“ (Geda, 1978). Both word and unshaped sound – whispering is the structure of timeless sound. Here very important is the function of ritual moving around (it is uniquely reflected by the score) – a circle is the symbol of eternity, pre-classical and post-civilisation return of the epoch to eternity, immunity code of the Balts and Lithuanianism in this crossing of ages and in its audio-visual space of projections.

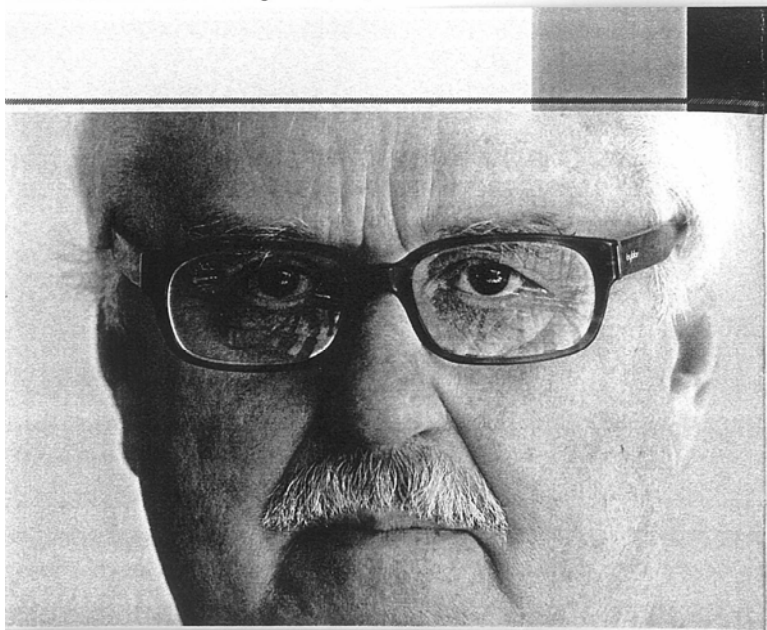
Kutavičius here doesn’t go to complex modernity but rather recedes, sinks to the Middle Ages as the fundamental aura of myth – its din, equivalent of eternity. Therefore his music’s “Middle Ages” as if rise in hacked lines of transformed chorales – sharp collisions of Gothic towers, their constructive clarity, verticality of the church and organs, decision made with the crossings. The Middle Ages of “The last pagan rites“ is the coming of the epoch first of all in a special sense – one space (organ chorale) pushes away another one (chorus, paganism) – fullness full of nature’s hums. In this way the archetype of Self is liberated by strong baltic demiurge of sounds.

However, here determines not the crossing of paganism (pantheism) and Christianity itself but the image of absolute’s fluctuation and transformation. Confrontation of destiny and nation, family, tribe and nature, one going to silence and other – another way to the triumph of evolution is the collision of this crossing, bringing history "to the door threshold”. The rejected history and failed state meet again for resurrection. The displaced image creates a way to return, a push to unlimited space.

It can be stated that precisely the medieval archetypes (castles, temples, paganism, crusaders, prayer and fight, church, architecture, organ facades) play a decisive role in the fluctuation of time – as the impulse of the images of the past, inspiration, motif and background and underground, in which starts the action. And the action transforms into the metaphor of nowadays, ritual, movement, social discourse. This happened with some works by B. Kutavičius, especially - with the medieval oratories, embodying the code of liberation – projection of idea and regularities of its turns.



Bronius Kutavičius' oratorio Last Pagan Rites (1978).



Partitur of "The last Pagan Rites", 1978, and B. Kutavičius in 2012

The apotheosis of power of the moved archetypes is also symbolized by the oratory "From stone of jatwingian" (1983). Here time is even more purified – one goes from usual stage rituals to a *real* pre-civilization depth of time – so unds of non-music status – rope touching with a nail, "clattering with stones". Despite the primitive image, the relation with the stones is fundamental– unprecedented activeness of rhythm does not allow forgetting – this is the arche type of becoming a structure, of civilization rising from the depths, of support from the earth, placing of eternity and development. The birth of new structure approaching in cycle strikes with its simplicity – intensive culmination and its break: folklore singer, a young woman in ethnic robe emerging like a morning star in the middle of the circle, with a song "Wind blows". Its melodious magic – rising Lithuania from the depths of forgotten time, from the layers of archaeological excavations, from artefacts, bones and myths about untouched space. It wasn't – but it is

now, as the birth of the nation – stage drama situation and music's melting in its peripheries...

This is a new category of music becoming from the peripheries – even not a din, just a rhythm, pulse, *drumming* – modern language of archetypal style. The archetype of the beginnings themselves here ideally opens a new conception of transformation in dramaturgy, moving to socialization of music movement, too: from the ensemble of New Music – to the Sajūdis national movement. The period of time between the epochs diminishes and melts. One of the essential



New Music Ensemble on stage by performing B.Kutavicius oratorio "From Jatwingian Stone", 1983

archetypes – pulse, vibration, *drumming* gets closer to its roots – ritual scenes of ethnic tribes and transforms to image of the nation nowadays. Category “the Middle Ages” rather stays a metaphor – being outside the limits of time, prehistory, period of nation’s formation, resources of paganism – impulse of sources of life. Like a place of baptism hides the magic of form and content. Its essence is purified in “Magic circle of sanscrit“ (1990), in a radical way of impulse towards a magnificent crossing of even further epochs.

*Hello, sky!
To a purple glow in a royal wave...
My world awakened again:
Great luxury of the sights...

Strayed spirits, you fought bravely,
We will go to the fields of Grünwald
I will lead far, lark, the flocks of the Lithuanians,
Polish, Russians and Tartars,

Till they become flying in the sky,
Field grass, spring light...
All those souls in transparent bodies
In the fields of the great kingdom.
Sigitas Geda. Žalgiris (Grünwald).
Medieval chronicle (Geda 1984: 302–303)*

The Middle Ages in the creation of Sigitas Geda perform the role of a wild soul – rover – vagabond poet, his “Dedications Poem for Franşua Vijon” transfused in all its bravenheart with an image of the absolute: “Now nobody will save us...” (Geda 1984: 131) The absolute of medieval spirit here distinctively defeats totalitarianism.

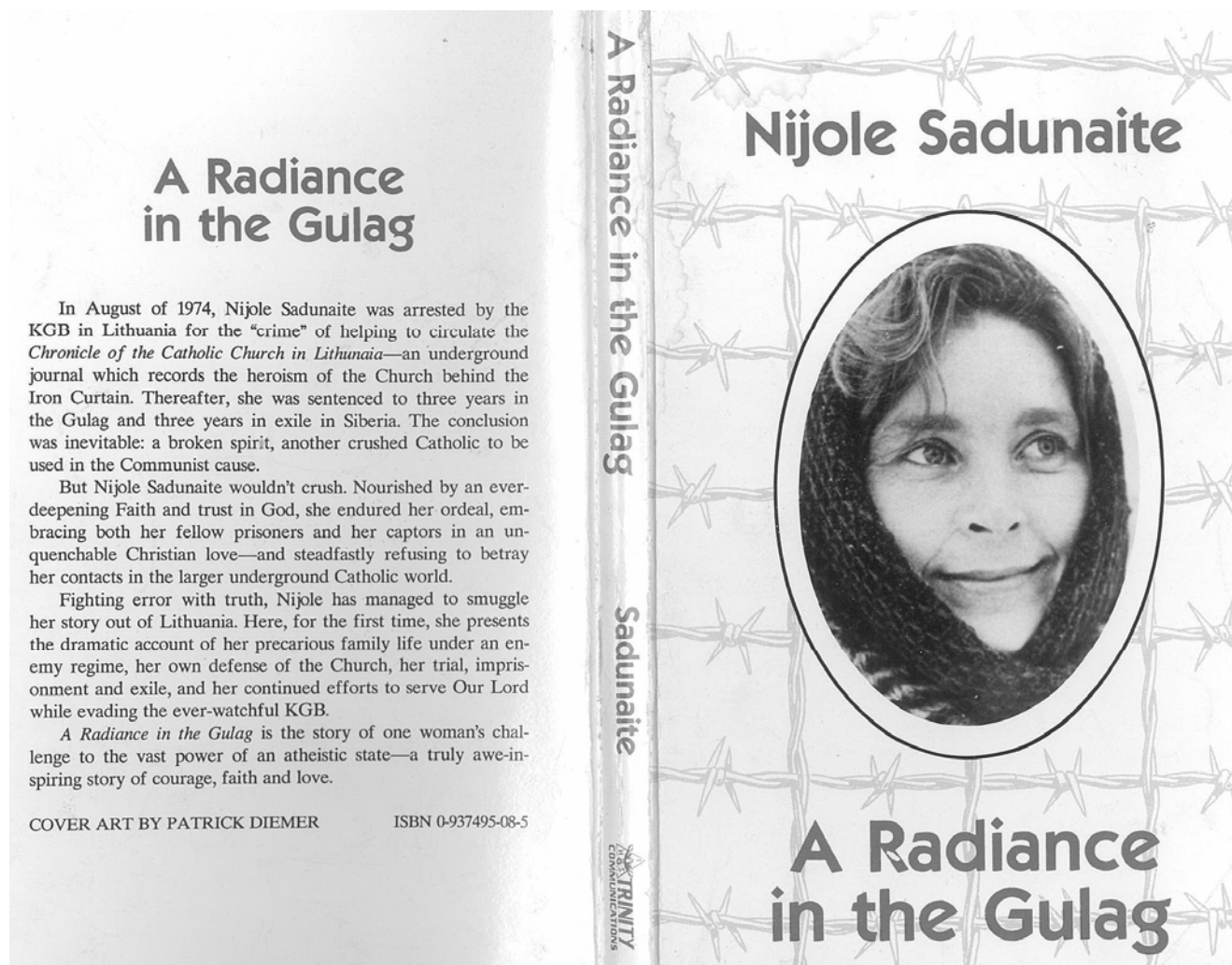
The Middle Ages return to Lithuania defending its name, image, geopolitics, place in the world, beliefs and ancestor souls. Medieval archetypes are watching in the roadsides: these are sculptures of God, crosses of wood carving, oaks, stars suns, moons and meditations about time intervals – steps in centuries, everything what determines the unlimitedness of peripheries and music works. Medieval archetypes “nationalize” them, provide with messages and spears and they become the guards, knights fighting for the meaning of history.

In B. Kutavičius’ music category of time is especially important, which is not related only to the Middle Ages, but becoming the metaphor of history determines “the style of the cult of the past” not only in music, operas, but also in all modern thinking of the Lithuanians, emphasizing the support for the values which are not protected yet, not obvious, still lie in the depths of the ground.

One of such new valuable discoveries – from not old past – partisan post-war fights for the freedom of the country, although they lost for Apocalypse of communist totalitarianism that time, but may have creating the Baltic category of winning limitless in time: “After losing the battle, how to win the war“ (Partisan song, transcribed nowadays by singer Aiste Smilgevičiūtė and her band “Skylė“ (“The Hollow“)*. This is justified by underground

* Partisan song, transcribed nowadays by singer Aiste Smilgevičiūtė and her band “Skylė“ („The Hollow“).

“The cronicle of Catholic Church“ and its heroes, surfaced in nowadays as if from the images of courage of medieval mystics (Sadūnaitė, 1987).



Sister Nijolė Sadūnaitė, dissident, underground worker of “The Cronicle of the Catholic Church“, 1970–1985, cover of her book “The Radiance in the Gulag“, 1987

The challengers of these pushed away images – Baltic medieval archetypes in new Middle Ages (occupation and communist regimen in Eastern Europe) became the artists of dissident imagination – composers, poets, painters, playwrights, directors, actors – encoded warriors, by careful minimal cycles of impulses raising the chain of movements, forms of archaic brand and precisely pushing “the still point of the turning world“ (Th. St. Eliot), phenomenon of time changes. Its methods in music – primary, archaic, going to the spaces of the myth and impulses of the ritual *prime cells* of minimalism: din, chaos, motif/brightening, repetition/rhythm pulsation, rising wave, break, triad, echo, transference to another level of the skills and creativ audio-visual principles of movement (Karbusicky 1999:10). These are the methods in which as with universals there return “the pushed images” – archetypes, categories, having unlimited potential of creation, coming back of being suppressed, the power and historical justice motivation of rebuilding/restitution, amounting to Biblical miracle of rebuilding of truth, transcendental level of “ending of the whole”. Such returns of archetypes are essential powers of national cultures of Baltic, also Caucasian nations and New Europe resisting the wastes of complexes, opening after New Middle Ages, after the apocalypse, rebuilding the nationality, being able to balance post-civilization emptiness of the world. Their space – is also “another space”, sought by Czeslaw Milosz, M. K. Čiurlionis, A. Pärt, meanwhile S.

Geda and B. Kutavičius, who went searching for it into an archaeological depth which is always a real ground... To the prehistory of the Balts – ancestors of history. The archetypes of the Middle Ages return because they were called with the works by B. Kutavičius: “Prutena, sand covered village“, oratories “The last pagan rites“, “From stone of jatwingian“, “Magic circle of sanscrit“, opera “The Thrush – a green bird“, Quartet “Anno cum tettigonia“. As it happens, the king of impulse – grasshopper is mostly guilty for “The greatest catastrophe of the 20th century” (Vladimir Putin sentence) – ruin of the Soviet Union. With the help of whirr (and without army!) one can call the ruin of epochs. Such phenomenon happened in Lithuania because of metaphoric music powers of the heard past and universum.

The last Medieval action in lithuanian music happened in very impressiv multimedia way: life played orchestra music composed by Bronius Kutavičius for the old famous silent film “The Passions of Jane D'Ark“ made by danish filmmaker Carl Theodor Dryer (in 1923). The film had very long way till that stage: burns, disappears and was restored again. The music and film came together in 2009 as in memoria for Sigitas Geda.

CONCLUSIONS

1. Medieval archetypes in the consciousness of the Lithuanian nation symbolize the fluctuation of time, statehood, fight for freedom. They sometimes become especially meaningful and transform to nowadays.
2. Medieval archetypes actualized in the second part of the 20th c., after coming of New Middle Ages – Stalin ruled Soviet occupation, deportations and post-war partisan “forest brothers” fight, state’s rout, which has punished Lithuania over ten years. In this background music kept silent – ideas receded in “going to silence”.
3. Young non-systematic creators of the 7th decade - a poet S. Geda and a composer B. Kutavičius “heard” the universal whispering of the depths of the ground, baltic archetypes, pulse and eruption to the top – this archetypical “call from the depths” spilled in the poetry by S. Geda (“dark ice, Dionysius, Hebrew, Polish, German ice, heart, oh heart of Lithuania“, Žalgiris (Grünwald). Medieval chronicle (Geda 1984: 285) and through him – also in music by B. Kutavičius (“The last pagan rites“, 1978).
4. Musical stage works and their awakened archetypes – crossing of paganism and Christianity, from shamanism to the song of psalm, nation’s resurrection, return to history from the depths of silence, catastrophes and existential survival collision, power of nature, power of church and other ideologically forbidden to awayk, make him to be mentioned phenomena, erupted to the light, shocked the thinking, changed the society, what was sought by a composer Kutavičius, “one needs to astonish a person, to kill with sounds to be ready to reborn“ (Gaidamavičiūtė 2005: 66–82, 70).
5. Medieval archetypes here are not only psychological characters, but also become musical images, models, rituals, structures, purifying the way of architectonics and connecting archaism, psychological reverse and mythological political modernist discourse, rebuilding of residential justice through the culture. Structural level is upset: monument grows from the cell. A constant that the level of art is able of changing the world – ruin and create national systems, proves in this “sinking to the depth” of the Middle Ages of Baltic spirits, becoming the gates to the vision of way creativ, not complexed national existence.

LITERATURE:

Gaidamavičiūtė 2010: Rūta Gaidamavičiūtė. *Music Events and Events in Music*. Lithuanian music and theatre academy, Vilnius: 2010.

Gaidamavičiūtė 2005: Rūta Gaidamavičiūtė. *New Ways of Lithuanian Music*. Lithuanian music and theatre academy, 2005.

Andrijauskas 2010: *Sigitas Geda: Lithuanizing of World Culture. East-West. Comparative studies X*. Comp. by Prof. A. Andrijauskas. Lithuanian Institute of Cultural Studies, 2010.

Geda 1984: Sigitas Geda. *Starling under the Moon*. Verse and poems. Vilnius, Vaga, 1984.

Jankauskienė 2001: Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. *Pagan Avant-gardism. Theoretical musical Aspects of Bronius Kutavičius*. Vilnius, Gervelė, Institute for Philosophy, Culture and Art, 2001.

Jung 1999: Carl Gustav Jung. *Psychoanalysis and Philosophy*. Comp. by A. Andrijauskas. Vilnius: Pradai, 1999.

Karbusicky 1999: Vladimir Karbusicky. Anthropological and natural universals in Music. In: *Baltos lankos*. Comp. by R. Goštautienė, Vilnius: 1999, p. 7–29.

Jasinskaitė 2008: *Music of Bronius Kutavičius. Passing Time*. Comp. by Inga Jasinskaitė-Jankauskienė, Versus Aureus, 2008.

Aras Lukšas 2012: Aras Lukšas. *The murdered government*. In: *Lithuanian News*, history in daily newspaper, Vilnius, 19.09.2012.

Mâche 1992: François Bernard Mâche. *Music, Myth and Nature or the Dolphins of Arion*. Contemporary Music studies University of Edinburgh. UK, 1992.

Maironis 2012: Maironis. *Spring Voices*. 28 edition, Lithuanian literature and folklore institute, Vilnius 2012.

Sadūnaitė 1987: Nijolė Sadūnaitė. *A Radiance in the Gulag. The Catholic Witness of Nijolė Sadūnaitė*. Trinity Communications, Manassas, Virginia, 1987.

SIARHEY LEBEDEU

Belarus, Minsk

Belarusian State University

The Development of the Types of an Art Narration in the European Literature in the Light of Complete Analysis Methodology (from the Middle Ages – to the beginning of the XXI century)

The narration as an intermediary realization between the art world and the reader occurs in each moment of the art text. The author is the subject, the carrier of the consciousness which have simulated the new world; the storyteller is the function which is carrying out this intermediary, formally expressed subject of speech. The author and the storyteller as independent subjects of consciousness appear only in traditionalistic epoch. And only during the third, individually-creative period the author, at last, «has received freedom» and could «subcontract» a narration to the carrier of any consciousness incoincident with author.

Key words: author, storyteller, literary character, narration.

С.Ю. ЛЕБЕДЕВ

Беларусь, Минск

Белорусский государственный университет

Развитие типов художественного повествования в европейской литературе в свете методологии целостного анализа (от средневековья – к началу XXI в.)

Литературоведы, работающие в рамках методологии целостного анализа (В.И. Тюпа, А.Н. Андреев и др.), рассматривают произведение искусства как **художественную модель** мира, являющуюся результатом отражения в сознании человека окружающей действительности. Как любая модель, художественная модель мира включает в своей структуре как свойства реального моделируемого объекта, так и особенности, «отпечаток» моделирующего субъекта (в любой модели как результате взаимодействия человека и реальности «закодированы» свойства как объекта (реальности), так и субъекта (сознания конкретного человека)). Философы Й. Брокмейер и Р. Харре, рассматривая любые произведения искусства как **нарративы**, считают, что последние «являются одновременно моделями мира и моделями собственного “я”. Посредством историй мы конструируем себя в качестве части нашего мира <...>. Эко утверждал, что каждый вымышленный мир паразитирует на действительном или реальном мире, который вымышленный берет в качестве основания» (Брокмейер...2000: 40). Главное отличие **художественной модели** мира от любых других моделей – это приоритет в ее структуре «личностного», субъективного начала. Художественное отражение мира – это не столько отражение реальности, сколько **выражение себя** посредством того, **что** отражаешь. И если любая «сконструированная» модель необходима для познания определенных закономерностей ее объекта, то художественная – для **выражения субъекта** с его «пониманием» этих закономерностей. Искусство моделирует, «создавая наглядный, образно-эмоциональный мир, трансформирующийся в художественных произведениях по собственным внутренним законам» (Егоров 2000: 28). При изучении такой модели, соответственно, задача исследователя – не рассмотрение признаков, существенных для реального объекта отражения, то есть действительности, а выяснение «запечатленных» в ее структуре особенностей **субъекта отражения** – конкретного сознания. Изучить такую модель именно как **художественную** – значит рассмотреть ее как «продукт» деятельности сознания ее субъекта. **Объектом** любого произведения искусства всегда является **действительность**, а **содержанием** – **личность**. Таким образом, настоящий анализ произведения искусства – это анализ того, **что** ее – именно такую – породило, того, что она **выражает**, а не что она **отражает**.

Каждая личность – «естественная» модель мира, содержащая в себе «в снятом виде» всю многоуровневую структуру доступного нам мира. И именно конкретное мировоззрение есть фактор, определяющий отбор абсолютно всего, что имеет место в конкретной художественной модели мира. Естественно, все мировоззрение конкретной личности не может быть представлено в «ограниченном объеме» произведения. (Личность, по словам Э.В. Ильенкова,

– «единичное», «внутри себя столь же бесконечное, как пространство и время. Полное описание единичной индивидуальности равнозначно поэтому “полному” описанию всей бесконечной совокупности единичных тел и “душ” в космосе» (Ильенков 1991: 389).) Мироззрение в произведении определяется тем, что называют **образной концепцией личности** (или, словами Э. Фромма, «системой ориентации и поклонения» - Фромм 1992: 53). По словам В.И. Тюпы, «концепцией не высказанной или, напротив, “затаенной” писателем, а **осуществленной** всем строем художественного мира текста. Строго говоря, это не “концепция”, не идея, не мысль (хотя бы и главная), – но специфическая манера мышления, некий “менталитет”, концептуально значимый **феномен духовного присутствия человека в мире**, феномен воплощенного “смысла жизни”. Это и есть <...> автор произведения искусства в наиболее существенном и сокровенном смысле слова» (Тюпа 1985: 27).

То или иное «понимание» смысла жизни, ее законов и диктует наличие в произведении того или иного героя, названного так или иначе, живущего в том или ином месте и так или иначе поступающего и разговаривающего и т.д. Как писал Д.С. Лихачев, «внутренний мир художественного произведения имеет <...> свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система» (Лихачев 1968: 76), мир этот «зависит от реальности, “отражает” мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер» (Лихачев 1968: 76). Внутренние – исторические, психологические – законы художественного мира могут быть отличны от реальных, там – «свои законы, по которым совершаются исторические события, своя система причинности или “беспричинности” событий» (Лихачев 1968: 77).

Исследователи отмечают, что «для литературы XX века в целом вопрос о соотношении автора и произведения/текста остается центральным» (Аверинцев...1994: 38). Во многом это связано с тем, что зачастую не разделяются различные значения термина «автор». И.Н. Сухих пишет, что «под “автором” в разных исследованиях и контекстах подразумевается и изображенный, включенный в художественный мир персонаж (“образ автора” в “Евгении Онегине”), и объективное, непсонифицированное повествование от третьего лица (“Отцы и дети” написаны от третьего лица), и реальный создатель художественного текста (Пушкин – автор “Евгения Онегина”» (Сухих 1998: 135).

Во втором значении автор – субъект (носитель) сознания, выражением которого является все произведение – понимается не только при непсонифицированном повествовании от третьего лица, но и при любом типе повествования как концентрированное воплощение сути произведения. В дальнейшем термин «автор» мы будем употреблять только в этом значении; для определения же **реального человека**, живущего в реальном мире (в цитате И.Н. Сухих – третье значение), в нашей работе будет использоваться термин «писатель». Писатель и автор – разные субъекты и разные **субстанции**. Исследователи отмечают, что автор «может быть и очень далек от реального писателя <...>, и очень к нему близок <...>, но никогда с ним не может быть отождествлен, как неотожествимы вообще предмет и его образ» (Атарова...1980: 33). Именно поэтому писатели Пушкин и Толстой могли и не

знать мотивов поведения, «не понимать» своих героинь, Татьяны Лариной и Анны Карениной, о чем неоднократно упоминалось в литературе.

Нельзя сказать, что писатель в полной мере отдает себе отчет в том, что он создал; он не несет полной ответственности за автора, воплощенного в произведении: в процессе художественного творчества **«досознательные», психические** ресурсы художника задействованы в бóльшей степени, чем собственно сознание. «Если же писатель выступает в качестве автокритика, разъясняя свой замысел, основную идею в самом произведении или в специальных статьях («Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» Л.Н. Толстого), его интерпретация, конечно, очень важна, но далеко не всегда убедительна» (Скиба...1999: 217). Такое осознание разницы между писателем и автором позволяло, например, философу М.К. Мамардашвили утверждать, что «писатель так же “не понимает” свой текст и так же должен расшифровывать и интерпретировать его, как и читатель» (Мамардашвили 1992: 159), а культурологу М. Элиаде – считать неоспоримым тот факт, что в большинстве случаев автор не в силах исчерпать значения своих произведений. Б.А. Успенский считал, что «говоря об авторской точке зрения <...>, мы имеем в виду не систему авторского мировосприятия вообще (вне зависимости от данного произведения) (то есть писательскую. – С.Л.), но ту точку зрения, которую он принимает при организации повествования в некотором конкретном произведении» (Успенский 1995: 23). Автор (не писатель!) и есть «точка отсчета» в создании художественного произведения. Он определяет законы моделируемого мира, всю структуру, стиль произведения (и выражает себя через них), «заставляет» персонажей есть лимон, бросаться под поезд, ехать на Кавказ, вообще совершать те или иные поступки, разговаривать так или иначе на те или иные темы.

Писатель может как бы «войти» в художественный мир своего произведения, как, например, И.С. Тургенев в «Записках охотника» или А.С. Пушкин в «Евгении Онегине». Тогда мы можем говорить о том, что в произведении присутствует **персонаж**, прототипом которого является реальный писатель (лицо, которое так или иначе присутствует в мире художественного произведения – персонаж, даже если от его лица ведется повествование и его прототип – реальный писатель). Автор и такой персонаж могут в той или иной степени совпадать, однако нельзя отождествлять образ героя с субъектом его создания («всякий образ – нечто всегда созданное, а не создающее» - Бахтин 1986а: 289); нельзя «доверять» такому персонажу полностью, иначе зачем его **изображать**, то есть **оценивать**? Любой персонаж будет всегда уже всей художественной модели, равной автору. М.М. Бахтин отмечал, что «сознание автора есть сознание сознания, то есть объемлющее сознание героя и его мир сознание» (Бахтин 1986б: 16). То есть, например, У.С. Моэм, от лица которого ведется повествование в романе «Острие бритвы», для автора – объект оценки, персонаж, «живущий» и действующий в границах созданного мира. Автор (творение реального Моэма-писателя) рассматривает Моэма-персонажа «со стороны» так же, как автор «Капитанской дочки» рассматривает «со стороны» персонажа, от лица которого ведется повествование. Мало того, оба эти персонажа (У.С. Моэма и А.С. Пушкина) «внутри» произведений существуют в двух ипостасях: **«я-прошлый»**, существующий во время описываемых действий, и как бы **«я-настоящий»**, существующий в момент рассказывания,

что позволяет еще более усложнить систему «оценок». «Я-прошлый» – объект для «я-настоящего» (ведь прошло время!), а **оба они – объекты для автора**, совпадающего с границами мира, в котором произошло и то, о чем повествуется, и сам процесс высказывания-воспоминания о прошлом. Персонаж, прототипом которого является сам реальный писатель, «введен» в новый мир, то есть опосредован автором. Автор же как носитель концепции произведения – опосредован писателем. По словам Б.О. Кормана, «реальный, биографический автор (то есть писатель. – С.Л.) создает с помощью воображения, отбора и переработки жизненного материала автора художественного <...>. Инобытием такого автора, его опосредованием является весь художественный феномен, все литературное произведение» (Корман 1981: 41).

Повествование как **осуществление посредничества между художественным миром и читателем** происходит в каждом моменте художественного текста. Если автор всем повествованием **связывает** свою модель мира с читателем, то повествователь – **функция, осуществляющая это посредничество**, формально выраженный **субъект развертывания** литературно-художественной модели во времени. То есть мы можем говорить о повествовании в широком смысле как о сущностной характеристике любого произведения литературы. Развертывание художественной модели мира происходит при восприятии как эпического произведения, так и произведения, относящегося к лирике или драме. Родовая принадлежность будет, несомненно, диктовать особенности структуры этого развертывания, различие в типологии. Важно одно: «посредничество» между художественной моделью мира и читателем осуществляется непрерывно – могут меняться лишь его субъекты, субъекты речи. Таким образом, повествование – это не «общение повествующего субъекта с адресатом-читателем» (Тамарченко 1999: 279), а «общение» с ним всей целостности произведения как единого художественного высказывания. Суть вопроса заключается в выявлении и определении структуры субъектов этого развертывания, то есть субъектов речи, выполняющих функции посредничества.

История «взаимоотношений» между различными субъектами сознания и речи в художественном произведении напрямую связана с историей развития литературы как искусства слова вообще и категориями **автор** и **повествование** в частности. Система повествовательных ситуаций в любом тексте всегда будет в структуре «хранить» этапы своего становления. «Исторической поэтике как таковой, по-видимому, придется сохранить идущую от самого Аристотеля установку на описание литературного произведения как целого, – считает В.И. Тюпа, и продолжает: – Однако, будучи поэтикой **исторической**, она обязана в самой целостности произведения увидеть историко-литературный процесс в «снятом», или «свернутом» виде, увидеть произведение в его генетической многослойности, где «раскопка» того или иного «пласта» художественной реальности предполагает реконструкцию соответствующего этапа литературной и, шире, общекультурной эволюции» (Тюпа 1985: 22). Рассмотрение существующего в современном литературном произведении множества повествовательных инстанций невозможно без осознания причин возникновения этого множества. Этапы усложнения взаимоотношений между **писателем и автором, автором и повествователем, повествователем и читателем** определяются историческим развитием художественного сознания.

Как считают авторы большинства исследований, опирающихся в первую очередь на «Историческую поэтику» А.Н. Веселовского, «“начала” будущих искусств (музыки, пения, танца, театра, литературы), и литературных родов пребывали в синкретическом виде и были составляющими мифа и обряда» (Бройтман 2001: 85). Дальнейшее развитие художественного сознания исследователи подразделяют на три исторических этапа: 1) **мифопоэтический**, 2) **традиционалистский** (VI-V вв. до н. э. – середина XVIII в.) и 3) **индивидуально-творческий**, существующий по сей день (Аверинцев...1994: 4).

В первую эпоху в литературе не существовало разных субъектов речи и сознания, мало того, были «размыты» границы даже между субъектом всего произведения и реципиентом. Как пишут исследователи, в первый период еще невозможно выделить само понятие **автора** в современном значении этого слова, так как в архаическом типе художественного сознания «нет различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается, кому рассказывается» (Фрейденберг 1998: 267). Субъектно-объектных отношений не существовало не только в рамках художественного «текста», – их не было даже во взаимоотношениях «текст – слушатель»: в художественном творчестве этого периода рассказывающий и слушающий – как бы один субъект, «автор-герой-бог» (Бройтман 2001: 31). Мифопоэтическое сознание было полностью во власти синкретизма мифа, оно не выделяло различных субъектов в системе «автор – высказывание – слушатель», «**авторству** как новому культурному типу отношений между человеком и высказыванием предшествовал архаичный тип таких отношений, отвечающий понятию **авторитета**, – одному из ключевых для всякой традиционалистской культурной эпохи» (Тюпа 1985: 23). Авторитет вообще не подразумевал никакой субъективности в «построении» художественного высказывания, «я-высказывающее» не может не совпадать с «я-слушающим» и самим текстом высказывания. Литература этого периода вообще еще не «выделена» из реальной жизни, «жанровые структуры не отделимы от внелитературных ситуаций, жанровые законы непосредственно сливаются с правилами ритуального и житейского приличия» (Аверинцев...1994: 12). **Автор** как самостоятельный субъект сознания появляется лишь в следующую, **традиционалистскую** эпоху, однако в этот период «на первый план выдвигаются нормативные категории стиля и жанра, подчиняющие себе субъективную волю автора» (Аверинцев...1994: 15). Жесткость канонов диктовала автору **все** – вплоть до взаимоотношений «автор – повествователь», каковые (взаимоотношения) в каждом жанре были строго регламентированы, при этом, естественно, «индивидуализация авторского образа была весьма низкой, преобладали некие широкие жанровые амплуа» (Манн 1994: 431). По мнению исследователей, в традиционалистскую эпоху «автор – выражает себя в первую очередь через жанр <...>. Сервантес и Шекспир в разных жанрах предстают как бы разными индивидуальностями» (Аверинцев...1994: 28). Однако несмотря на это, уже в античности «поэты и прозаики часто достигают высокой степени самовыражения (опираясь при этом все-таки на поэтику “общих мест”» (Аверинцев...1994: 23).

И лишь в третий, **индивидуально-творческий** период автор, наконец, «получил свободу» и смог «передоверить» повествование носителю **любого** сознания,

несовпадающего с ним самим, и обращаться к **любому** «слушателю», а не к «узкоспециализированному» «воспринимателю» «житий» или «хождений». Как указывают исследователи, «центральной “персонажем” литературного процесса стало не произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель (здесь – **автор**. – С.Л.), центральной категорией поэтики – не стиль или жанр, а автор <...>. Понятие стиля переосмысливается: он перестает быть нормативным и делается индивидуальным» (Аверинцев...1994: 33). Для выражения неповторимой, всегда конкретной образной концепции личности автор «стал волен» использовать любые стилевые средства, – в том числе возможность введения в текст многочисленных повествовательных инстанций, различных точек зрения, перспектив видения. «Стилевая свобода» дает возможность автору ограничивать себя лишь «нуждами» той концепции личности, которой суждено «выразиться» в конкретном произведении – и понятие **нормы** стиля практически исчезает. «Многостильность искусства <...> в новую эпоху развития искусств является характерной принадлежностью индивидуального стиля» (Виноградов 1961: 18). Существование нескольких, а иногда и множества повествовательных перспектив, «преломляющихся» в одну, авторскую перспективу, становится своего рода нормой. Множественность повествовательных инстанций стала возможной в любых эпических жанрах, однако литература без «повествовательных канонов» в XIX и XX веках нашла воплощение в первую очередь «в романе как всеохватывающей по своему смыслу и в то же время каждый раз индивидуально построенной форме» (Аверинцев...1994: 37).

К середине XVIII века в литературе уже окончательно сложились две основные повествовательные ситуации: **аукториальная** (auktorial Erzählsituation), при которой субъект высказывания не является персонажем, «смотрит» на описываемое как бы со стороны и ведет повествование от третьего лица, и **«я-повествовательная»** (Ich-Erzählsituation), где субъект повествования является действующим лицом, описывает «увиденное» как бы «изнутри» и выражен в тексте в форме первого лица. (В отечественном литературоведении субъекты таких повествований называются **повествователем** и **рассказчиком** соответственно.) И оба этих повествовательных типа в индивидуально-творческую эпоху обретают те особенности, которые были им несвойственны в эпохи предшествующие.

По мнению многих исследователей, роман Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденныша» – одно из первых европейских произведений, повествование в котором несет на себе откровенно субъективные черты, где, несмотря на аукториальную повествовательную ситуацию, читатель видит выраженного в тексте автора, не обусловленного ни авторитетом, ни канонами определенного жанра. «Это значит, что автор не имеет никаких сюжетных контактов со своими персонажами, последовательно дистанцирован от изображаемого им мира, не воплощен в какое-либо действующее лицо, но проявляется как всепроникающий “дух рассказа”» (Манн 1994: 439). Подобная тенденция в противоположной речевой ситуации (Ich-Erzählsituation) окончательно оформилась в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна: субъективный повествователь принадлежит изображенному миру, живет по его законам и разворачивает перед нами его «изнутри». «Сплошь и рядом рассказчик в романе выходил за пределы своего кругозора как участника событий и обнаруживал способности эпического всезнания. Он, например, описывал как всеведущий повествователь события, которые никак не мог наблюдать или

фиксировать <...>. В рамках заявленной повествовательной ситуации развивалась другая – аукториальная» (Манн 1994: 442). Авторы в этих произведениях-«первопроходцах» вольны «предъявить» читателю любую точку зрения, «доверить» функцию повествования любому субъекту сознания – как себе, находящемуся вне художественного мира, так и персонажу, – руководствуясь лишь субъективными критериями. Одна из важнейших тенденций здесь – и в повествовании Г. Филдинга «предметом рецепции становится произведение не как готовое, но в процессе своего воплощения» (Манн 1994: 440), и в повествовании Л. Стерна произведение «предстает готовым и становящимся в одно и то же время» (Манн 1994: 444) (вспомним подобное в «Евгении Онегине»: «Противоречий очень много, / Но их исправить не хочу», или «...Докончу после как-нибудь»). Автор в индивидуально-творческую эпоху сам «творит» своих персонажей – и одновременно как бы «не вмешивается» в их внешнюю и внутреннюю жизнь. Такое диалектическое противоречие «укрепляет свойственную эпосу (в отличие от драмы) временную дистанцию, при которой точка наблюдения располагается всегда *после* описываемых событий и последние мыслятся уже свершившимися» (Манн 1994: 441). Заметим, что при повествовании от первого лица «точка наблюдения» субъекта речи может существовать в одно время с событиями, – если, например, персонаж повествует в настоящем времени о том, что с ним происходит «здесь и сейчас», – но авторская «точка зрения» всегда будет «удалена» от рассказываемого, она будет находиться «после» него; последнее всегда уже оценено автором.

В России в XVIII-XIX вв. автор тоже перестает быть «анонимным». Некоторые исследователи признают здесь первым представителем нового, индивидуально-творческого художественного типа сознания Н.М. Карамзина, творчество которого уже было ориентировано «на свободный вымысел и на индивидуальный стиль» (Штедтке 1998: 136). Однако решающим шагом в сторону «индивидуализации» автора, отходо́в его от «привязанности» к концепции определенного жанра многие считают поэму А.С. Пушкина «Руслан и Людмила». Здесь в рамках одного произведения «жанровый автор», как замечает в своем исследовании Ю.В. Манн, «разрушается с помощью много- и разножанровости <...>. Подвижность и изменчивость тона определяли саму функцию повествования в “Руслане и Людмиле”» (Манн 1994: 432). И новаторство Пушкина здесь – не в «смешении» разножанровых авторских амплуа: это уже знала литература того времени. Авторы уже «научились» сменять «жанровые маски» в рамках одного произведения. «В эмоциональный же мир автора в пушкинской поэме вторгались живые современные чувства, в их взаимных переходах и сменяемости» (Манн 1994: 433). В последующих произведениях А.С. Пушкина, «отделенный от своего героя сюжетно, автор объединялся с ним пережитым опытом, что нередко поддерживалось общностью душевных излияний, произносимых от лица автора, но равно относящихся к его герою (или наоборот) <...>. Так создавался своеобразный параллелизм судьбы персонажа и авторской судьбы» (Манн 1994: 434). Исследователи не раз обращали внимание, что в романтизме «герой и автор предельно сближаются, первый очень часто оказывается проекцией личности второго» (Аверинцев...1994: 36). Начатое именно романтической поэмой и окончательно закрепленное «Евгением Онегиным», искусство как отражение и момент **жизнетворчества** стало основным в эпоху индивидуально-творческого художественного сознания и прошло «красной нитью» через XIX и XX

века, являя человечеству шедевры, несмотря на то, что от непосредственного «параллелизма» судеб писателя и персонажа литература в основном отказалась.

Такой повествователь имеет возможность свободно «перемещаться» во времени и пространстве, знать абсолютно все, вплоть до мельчайших движений души любого персонажа, а может чего-то «не знать», не договаривать. «Неполноту» авторского знания при таком повествовании может создавать использование в авторской речи модальности, то есть неопределенности («может быть», «наверное» и т.д.) и даже противоречивости информации», или прямое указание на «незнание» – так поступает повествователь у Н.В. Гоголя, когда говорит о мыслях Акакия Акакиевича: «...Нельзя же залезть человеку в голову и узнать все, что он ни думает». Степень выражения всеведения или незнания повествователя будет зависеть от авторской воли и преследовать каждый раз конкретные цели. Концепция личности, определяющая систему образов и выраженная в них, может диктовать наличие «незнания» в повествовании для выражения оптимального «образного объяснения» своей сути. Даже в хрестоматийном примере авторского всеведения в «Войне и мире» Л.Н. Толстого автор часто не раскрывает внутреннего состояния героев (Каратаев, Вера, Анатолий Курагин), оставляя их «загадкой» для читателя. Автор может «войти» в художественный мир своего произведения, как бы оставив за собой функцию повествователя (например, в «Записках охотника» И.С. Тургенева). Тогда повествование начинает вестись от первого лица (Ich-Erzählung), так как автор «передоверил» функцию повествователя персонажу, прототипом которого является реальный писатель.

В каждом конкретном случае требует истолкования и ситуация, при которой автор (не наделяя функциями повествователя «персонажа-писателя») может «чуть-чуть ввести» себя в художественный мир, где будет как бы присутствовать его «тень». «Мы не знаем, почему...», «Вот так и мы все иногда...» и т.д., как это происходит, например, в «Даме с собачкой» А.П. Чехова. Кто эти «мы» в таких ситуациях, если повествователь – ауториальный и в описываемом мире как бы не присутствует? Такого типа **медитации** («взволнованное и психологически напряженное раздумье о чем-либо» (Хализев 1999: 311) – главное, по В.Е. Хализеву, начало в лирике) «оттягивают» эпический текст к «полюсу» лирики, поэтому в таких ситуациях зачастую повествователь начинает выражать себя **непосредственно**, не обязательно высказывая при этом свою, авторскую позицию, а как бы «сливаясь» посредством несобственно-прямой речи с персонажем.

Все многообразие повествовательных форм может быть сведено к двум «чистым» типам, которые, заметим, могут «перетекать» друг в друга в рамках одного произведения, создавая «стереоскопический» эффект. И если повествование от третьего лица («ШФ») надлено, в первую очередь, семантикой творческого акта, **вымысла**, и характеризуется «широтой» знания повествователя (от всеведения в «Войне и мире» до «суженности» мира в «Каштанке»), то в повествовании от первого лица («ІФ»), имитирующем достоверность, свидетельство, нет возможности «знать все» в принципе. Знает **все** в такой ситуации – лишь автор, так как персонаж-повествователь, являющийся «моментом» описываемого мира, не может «знать» весь этот мир: его кругозор ограничен, он подчинен тем же законам, что и его персонажи, здесь нет презумпции вымысла, как есть она в ШФ. М.М. Бахтин по поводу повествования в «ІФ» говорил: «За рассказом рассказчика мы читаем второй

рассказ – рассказ автора о том же <...> и, кроме того, о самом рассказчике. Каждый момент рассказа мы отчетливо ощущаем в двух планах: в плане рассказчика <...> и в плане автора, преломленно говорящего этим рассказом и через этот рассказ. В этот авторский кругозор вместе со всем рассказываемым входит и сам рассказчик со своим словом» (Бахтин 1975: 127). В «ИФ» автор «надевает маску», и мы видим мир как бы глазами персонажа, однако здесь, как в исполнении музыкального произведения, за личностью исполнителя, за особенностями его мастерства просматривается мир автора произведения, музыкант же – его необходимый формальный «выразитель», который «окрашивает» его. Демонстрация личности посредством «прямого» выражения ее самой имеет определенные преимущества, как имеет преимущество мнение, составленное о человеке при личном знакомстве, а не «навязанное», с чужих слов. Однако при повествовании в «ИФ», когда, кажется, читатель все должен знать о внутреннем мире субъекта речи, – автор может специально не «вкладывать в уста» персонажа-повествователя отображение полноты знания о нем, и читатель до последнего момента может не знать о повествователе самого главного (как, например, в «Убийстве Роджера Экройда» А. Кристи).

Автор может быть актуализирован – то есть выражен **эксплицитно** (местоимения «я», «себе», обращения к читателю, текст о тексте – метатекст: «уже отмечалось», – и т.д.). Такой тип повествования – классический. Однако даже минимальное формальное «вхождение» субъекта сознания в художественный мир превращает такого субъекта в **объект** для автора. В литературе периода индивидуально-творческого типа художественного сознания автор может вообще не быть актуализирован в тексте (то есть быть **имплицитным**) – при повествовании в «ШФ» формально «не проявлять» себя или передоверять функции посредничества персонажу. Как справедливо отмечают исследователи, «идеологическая позиция автора в таких произведениях обнаруживается на глубинном уровне анализа, в “подтексте” произведения» (Атарова... 1980: 39). Выбирая повествование в «ИФ», автор позволяет читателю одновременно и «видеть все так, как есть», и оценивать все увиденное с той высокой идейно-эстетической позиции, на которой находится сам автор. Главная проблема в «ИФ» – в различении субъектов речи и разных субъектов сознания, в выделении «второстепенных» и «главной» идеологий в произведении.

Любое слово художественного текста всегда принадлежит конкретному субъекту речи. В каждый конкретный момент повествования субъект речи всегда один, но субъектов сознания может быть много, и «располагаются» они по принципу матрешек. Любая реплика персонажа, о котором повествует «рассказ в рассказе» – выражение сознания персонажа. Но это сознание «включено» внутрь художественного мира – самого «рассказа в рассказе», который, в свою очередь, входит как компонент во внутренний мир повествователя – выразителя концепции всего произведения (если функции повествователя выполняет непосредственно автор) или «включенного» в авторское сознание (если функции повествователя выполняет персонаж). Таких «матрешек» может быть очень много, а формально выражена, «видна» только одна – но, в отличие от матрешек реальных, та, которая находится «внутри» всех остальных, а не самая большая, которая «включает в себя» остальные: авторское сознание включает в себя сознание субъекта «рассказа в рассказе», который, в свою очередь, моделирует мир, моментом которого является сознание носителя слов реплики – и т.д. Например, в «Асе» И.С. Тургенева мы видим рассказчика (являющегося объектом для автора), в чье повествование входит

рассказ Гагина, куда входит рассказ слуги Якова. В «Очарованном страннике» Н.С.Лескова авторское сознание включает в себя сознание рассказчика-повествователя, моментом которого, в свою очередь, является сознание «очарованного странника» Флягина, куда как моменты его мира входят реплики героев его рассказа. **Субъект сознания (автор) не всегда наделен «собственной» речью, субъект же речи – всегда субъект сознания.** Функции повествователя могут «передаваться» любому персонажу, и в этом месте текста повествование в широком смысле остается, а повествователь как бы исчезает; на его место «заступает» субъект речи, который, моделируя свой собственный мир и выражая его **непосредственно**, становится «вторичным повествователем». Повествовательных инстанций может быть много, они могут казаться равноправными («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова), не имеющими отношения к непосредственному повествованию (газетные заметки в «Войне с саламандрами» К. Чапека), может казаться, что автор-повествователь как бы «самоликвидируется» (часто ошибочно говорят об отсутствии точки зрения автора в произведениях Г. Флобера или А.П. Чехова).

Часто при повествовании в «ШФ» автор «видит» описываемое как бы глазами персонажа – не передоверяя при этом ему функций повествователя (например, частое видение мира как бы глазами Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского и т.п.). В.В. Виноградов отмечал, что для русской литературы (мы добавим, что и для мировой литературы последних двух веков вообще) характерна «множественность субъектных призм, через которые преломляется понимание и изображение действительности <...>. Точки зрения пересекаются, взаимно отражаются и объединяются в структуре целого произведения» (Виноградов 1990: 219). Формально выраженный повествователь при этом часто остается один – автор. Он как субъект речи не передоверил функции повествования персонажу, глазами которого он как бы видит мир. Моменты, при которых повествователь с собственной точки зрения как бы переходит на точку зрения персонажа, не всегда являются моментами смены повествователя. Б.А. Успенский пишет: «Переход от одной точки зрения к другой весьма нередок в авторском повествовании и зачастую происходит как бы исподволь, контрабандой» (Успенский 1995: 31). Это может быть выражено даже в том, как повествователь в данном моменте текста именуется своих персонажей: автор в «Войне и мире» может показывать Николая Ростова как бы с точки зрения его семьи (и тогда называет его Николенькой), а может – с точки зрения сослуживцев (тогда повествователь говорит о нем как о Ростове). При таком повествовании в тексте наблюдаются оценки, выраженные, по словам М.М. Бахтина, **двуголосым словом**. Однако при такой «диффузии» разных сознаний авторская точка зрения окончательно никогда не совмещается с точкой зрения персонажа.

Очевидно, что, с одной стороны, выводить основания для типологии повествователя исходя из типа сознания, концепции произведения не представляется возможным (сколько произведений – столько концепций), с другой стороны, деление всего разнообразия повествовательных инстанций (субъектов речи) лишь на повествователя и рассказчика (на «ШФ» и «ИФ») недостаточно для анализа произведения и полного представления о концепции личности, представленной в нем. Все предлагаемые в рамках осознанных двух форм повествования типологии не принесли значимых научных результатов – несмотря на то, что попытки выделить в систему типы повествования предпринимались еще в 20-е годы XX века.

Все типологии повествования обычно основываются на «близости – отдаленности» сознания субъекта речи и авторского сознания (это касается как советского и постсоветского литературоведения, так и западноевропейской и американской школы нарратологии). Нам представляется, что здесь достаточно определить лишь границы этого спектра, так как все бесконечное множество возможных вариантов в его рамках невозможно объединить в какие-либо типы: речь повествователя либо будет выражать авторскую позицию, либо будет – в той или иной степени – **всегда** не совпадать с ней.

ЛИТЕРАТУРА:

Аверинцев...1994: Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. *Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.* М.: 1994.

Атарова...1980: Атарова К.Н., Лескис Г.А. *Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе.* Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 39, № 1, 1980.

Бахтин 1975: Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* М., 1975.

Бахтин 1986 а: Бахтин М.М. *Литературно-критические статьи.* М.: 1986.

Бахтин 1986 б: Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества.* М.: 1986.

Бройтман 2001: Бройтман С.Н. *Историческая поэтика. Учебное пособие.* М.: 2001.

Брокмейер...2000: Брокмейер Й., Харре Р. *Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы.* Вопросы философии. № 3, 2000.

Виноградов 1961: Виноградов В.В. *Проблема авторства и теория стилей.* М.: 1961.

Виноградов 1990: Виноградов В.В. *Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя.* М.: 1990.

Егоров 2000: Егоров А.В. *Философия познания.* Минск: 2000.

Ильенков 1991: Ильенков Э.В. *Философия и культура.* М.: 1991.

Корман 1981: Корман Б.О. *Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Межвузовский сборник.* Куйбышев: 1981.

Лихачев 1968: Лихачев Д.С. *Внутренний мир художественного произведения.* Вопросы литературы. № 8, 1968.

Мамардашвили 1992: Мамардашвили М.К. *Как я понимаю философию.* М.: 1992.

Манн 1994: Манн Ю.В. *Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.* М.: 1994.

Скиба...1999: Скиба В.А., Чернец Л.В. *Образ художественный // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины.* М.: 1999.

Сухих 1998: Сухих И.Н. *Чеховские писатели и литератор Чехов // Автоинтерпретация: Сборник статей.* СПб., 1998.

Тамарченко 1999: Тамарченко Н.Д. *Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины.* М.: 1999.

Тюпа 1985: Тюпа В.И. *Категория автора в аспекте исторической поэтики (к постановке проблемы) // Проблема автора в художественной литературе. Межвузовский сборник научных работ.* Устинов: 1985.

Успенский 1995: Успенский Б.А. *Семиотика искусства.* М.: 1995.

Фрейденберг 1998: Фрейденберг О.М. *Миф и литература древности.* М.: 1998.

Фромм 1992: Фромм Э. *Человек для себя.* Минск: 1992.

Хализев 1999: Хализев В.Е. *Теория литературы.* М.: 1999.

Штедтке 1998: Штедтке К. *Индивидуальное творчество как проблема истории литературы // Литературоведение на пороге XXI века. Материалы международной научной конференции (МГУ, май 1997).* М.: 1998.

YORDAN LYUTSKANOV

Bulgaria, Sofia

Institute of Literature for BAS

**Attaining of Medieval Culture by the Avant-garde
(the case with the “leftist” literary avant-garde of the 1920s in Bulgaria)**

This paper investigates the compatibility between the poetics of literary avant-garde and the poetics of a piece of East Christian monumental ‘art’ and East Christian liturgy; exploring, thus, the possibilities for a double synthesis: of avant-garde art and East Christian holy images, and of literature and painting. It focuses on a classic of the Bulgarian leftist avant-garde, Geo Milev, on his works created within the early 1920s, a period of intense German existential and artistic impact on him. It shows that the synthesis, at least its first aspect, took place within a short post-symbolist interim, before social engagement became dominant in the avant-garde art of Milev.

Key words: Avant-garde, holy images, Geo Milev

ЙОРДАН ЛЮЦКАНОВ,

Болгария, София

Институт литературы БАН

**Обретение средневековья авангардом
(случай “левого” авангарда 1920-х гг. в болгарской литературе)**

Введение

1. Настоящая работа обращена и к болгарским, и к русским, и к грузинским коллегам.

Болгарские историки авангарда причастны к бинарному мышлению – они слишком поглощены исследованием *контр*-культурного пафоса и смысла авангарда,* чтоб обратить внимание на его *ино*-культурный смысл: на то, что он восстанавливает в достоинстве деклассированную культуру прошлого. Не примитив, не докультурное состояние, а именно культуру. Конечно, он пользуется ею в своих целях. Левый авангард 1910-1920-х гг. прибегает не только к христианской апокалипсической образности, но и к воссоздаваемой им византийской поэтике. Избегая, однако, миметически-насыщенных и броских стилизаций.

Для русских историков авангарда *ино*-культурность авангарда не новость.** Стоит наверное указать только на следующее. Болгарскому авангардисту, о котором пойдет речь, воцерковленное мироощущение и мировоззрение были чужды; а искания русского неохристианства начала века были ему малознакомы. Отсюда следует, что *следы* историю средневековой воцерковленной эстетики можно исследовать, не скрашивая жизнь и мировоззрение художника в тона благочестия и благочиния. И что к эстетическому опыту, сопоставимому с опытом о. Павла Флоренского, и к по-

* Среди редких исключений – работы Димитра Аврамова (см. ниже).

** Если не они сами, то византинист Виктор Васильевич Бычков написал достаточно, чтоб направить внимание узкопрофессиональной гильдии на эту особенность авангарда.

этике иконного письма можно прийти, исходя из опыта разных национальных культур, питающихся восточным христианством (и, конкретно, православием).

Тема настоящей работы, равно как и сопоставление болгарского и грузинского модернизмов и авангардов, стоит внимания грузинских коллег. Так, например, образ Христа, Распятия, Голгофы сопрягается с актуальным политическим, почему бы не и историософским, звучанием в эссе Колау Надирадзе, написанном по свежему следу вторжения красной армии в Грузию в 1921 году и опубликованном лишь после середины 1980-х; образ Христа сопрягается с таким же звучанием в стихотворении Константина Гамсахурдиа “Мариа Стелла” (опубликованное в 1922 году).^{*} Подобное наблюдается в работах Гео Милева, посвященных восстанию спартакистов в Германии, а также в других работах болгарского поэта, написанных с позиций левого политического радикализма. Стоит отметить, что и Гео Милев, и Гамсахурдиа биографически и духовно связаны с Германией, проведя там не один год учебы и эстетического созревания; что и Гео Милеву, и Колау Надирадзе близка поэзия Эмиля Верхарна (Милев 1995, 1: 209-210; Rayfield 1994: 277).

2. Гео Милев (родился в 1895-ом году, убит в 1925-ом) – классик левого авангарда в Болгарии. Теоретик и практик радикального пост-символизма, в чьих работах все явственнее пропагандируется, кроме эстетической, социальная революция “слева”.

Эти же, социально-радикальные, работы обильно пользуются христианской образностью: аллюзиями на ветхозаветных пророков, на Откровение Иоанна Богослова, на учение Иоахима Флорского и на проповедь Савонаролы, чтобы заявить воинствующее неприятие современного социального мира.

Чуть более ранние работы Гео Милева, указанного пафоса еще не либо поддающиеся ему лишь частично, обнаруживают более интересный тип обращения с христианством, в том числе со средневековым: на уровне поэтики, а не на уровне идеологии. Эта сопряженность не сразу бросается в глаза, она лишена как патетики, так и приглаженной стилизации. Она открывает доступ к относительно конкретным и историко-географически близким средневековым и христианству – к миру местной, византийской и пост-византийской, традиции, а не к прекрасному далеку Италии и “столбовой дороги” европейской интеллектуальной истории.

Поэтика литературного экспрессионизма сопрягается с поэтикой иконописи и с поэтикой православного богослужения. Это происходит в двух работах Гео Милева – в лирико-эпическом цикле “Иконы спят” и в лирико-драматическом цикле “Панихида по поэту Пейо Яворову”. Обе работы, хотя они совсем небольшие по объему, опубликованы поэтом в виде самостоятельных книжек.

Этот двойной синтез (средневековье – авангард, литература – визуальные искусства) появляется у Гео Милева не на пустом месте. Он приходит к нему постепенно, постепенно же и отходит.

^{*} О стихотворении судим по частичному английскому переводу Дональда Рейфильда, об эссе – по характеристике того же исследователя (Rayfield 1994: 280, 277).

Поэт, художник, декоратор.

Гео Милев – писатель, очень рано и прочно ощутивший связь между литературой и изобразительным искусством, а также между литературой и ее непосредственным материальным контекстом, то есть печатной или рукописной страницей. Гео Милев с тринадцатилетнего возраста изготавливает рукописные газетки и журналы (Милев 1995, т.2: 6). С пятнадцатилетнего возраста он оснащает эти “издания” автопортретами (тушью, карандашом, акварелью) (Милев 1995, т.2: 39 и сл.).

Осенью 1914 года Гео Милев рисует два совершенно разных автопортрета. Первый из них отличается репрезентабельной красотой, второй – напряженной и мрачной интровертностью. Первый из них заключен в двойную раму, причем само изобразительное поле подвергается изображению в виде листа, и создается иллюзия изобразительного листа, гвоздями прикрепленного к физически-наличному листу бумаги. Согласно искусствоведу, публикующему и комментирующему рисунки и картины Гео Милева, данный прием “имеет смысл возвышающего постамента” (Ружа Маринска в: Милев 1995, т.2: 53). Вторым автопортретом дает образ автора, заключенный в овал (овальную раму) в центре листа (55). Итак: лист в листе; эффект пригвожденности; овал около образа. Между этими приемами есть, так сказать, общая точка схода: квази-иконописное изображение в рамках другого изображения или текста. Иными словами, Гео Милев постепенно нащупывает элементы такового изображения, пока давая их в разрозненном виде.

Летом 1915 года Гео Милев портретирует себя в облике и под именем брата Балтазара, главного героя драмы “Монастырь” Эмиля Верхарна (Маринска в: указ.изд.: 57). Позже он портретирует себя в облике монаха еще раз (58). Объяснение искусствоведа: здесь сказалось представление о том, что большие модернисты эпохи являются своего рода монахами от модернизма, – кажется приемлемым. Но нас интересует не объяснение, а сам факт востребованности образов монаха и монашества, их коннотативного потенциала.

Выпуская рукописные и печатные книжки, целиком задуманные и выполненные им (от перевода через портреты переводимых авторов до прочих элементов книжной декорации), Гео Милев “не афиширует свое авторство, что касается визуальных элементов книги”, как замечает искусствовед (67; см. также 69 и сл.). Последние являются для него “лишь аспектом такого синтетического продукта, как книга” (см. Милев 1995, т.2: 67). Я хотел бы сместить здесь акцент. Авторство Гео Милева функционирует как бы в разных режимах: в режиме (самоподразумеваемого) самооглашения, что касается словесного ряда, и в режиме (несамоподразумеваемого) самостушевания, что касается ряда визуального.

Отсюда можно прийти к следующему предположению: цикл “Иконы спят” (о нем см. ниже) представляет собой не цикл поэтических текстов, доведенных до знания читателя при помощи типографского станка, а словесно-визуальное единство. В этом единстве присутствие визуального компонента утоньшено до невидимости, оно почти перетекает в виртуальность. Визуальный минимализм выражается в том, что издание полностью лишено декоративных элементов, а визуальная имплицитность в том, что словесный компонент его синтетического целого

оказывается экфрастическим, то есть оказывается (в свою очередь имплицитным) описанием невидимого произведения визуального искусства.

В 1921 году Гео Милев написал и опубликовал словесный портрет актера, отсылающий и к экспрессионизму и к монументальной иконописи.

“Крысте Сарафов” – стихотворение, посвященное сорокалетию Сарафова, одного из крупнейших актеров болгарского драматического театра, современника поэта. “Ты несешь в себе ужасную и прекрасную осень. / нависшие дуги мученического серебра – / луна – прожектор – ультрафиолет. / (...)” (Гео Милев 1995, т.1: 38; букв. пер. с болг. мой, Й.Л.). И так далее. Из стихотворения вряд ли можно вывести миметически и логически складный образ, хотя начальные стихи дают некоторую надежду. Поставим себе более легкую и, может, более уместную задачу: указать на вовлеченные в эти три стиха представления, дискурсы, стили, художественные языки. Осень здесь ужасна и прекрасна. Осень связывается – в силу смежности, в силу соприсутствия в одном и том же человеке – с мученичеством. То есть текст пользуется обломками расхожего культур-исторического представления о пышном увядании поздней античности и о неброской и угрожающей красоте противостоящего ей христианства. Нависшие дуги мученического серебра отсылают уже не к культур-историческим и историософским представлениям, а к определенному художественному языку: языку монументальной иконописи (мозаичной либо фресковой). Аппелируется к засевавшему в эстетический опыт читателя чувственному образу: последовательность концентрических дуг около фигуры Христа в композициях Воскресения и Преображения Господня.* Серебро, луна, ультрафиолет указывают на то, что текст отсылает к одной из двух возможных гамм этих концентрических дуг, или *мандорлы*. Цвета мандорлы могут быть выдержаны в теплых тонах, например от коричневого-красного к белому, или же в тонах холодных – например от серебристого к сине-черному. В первом случае изображение акцентирует на лицезримости, в Христе, божественного света, во втором – на лицезримости, в Нем же, божественного мрака (James 1996: 81-109); что, с онтологической точки зрения, одно и то же. Просвечивающий образ то ли фрескового (иконного, мозаичного) Христа, то ли мученика незамедлительно “раз-урочивается”, т.е. приурочивается к нескольким культурным пластам сразу: мученическое – луна – прожектор. Он расслаивается, принадлежа и христианству, и до-христианской *природе* (природности), и современной (сценической) цивилизации и техники.** Этот образ обнаруживает активное присутствие в пространстве реципиента, то есть этот образ повышено *иллокутивен*, чем он подтверждает свою причастность языку монументальной иконописи, а также языку

* Легче и проще представить себе просто нимб около головы святого, или же дуги седых волос. В своем протекании, однако, текст стихотворения не раз отсылает к сюжету Преображения (напр.: “(...) Сон перерастает в видение: / и вот третье преобразование Бога...”, перевод мой, Й.Л.), чем поддерживает предположение о *мандорле*.

** В своей “Мадонне”, картине 1894-1895 гг., Эдвард Мунк преобразует традиционный образ мандорлы, окружающей фигуру Богородицы/ Девы Марии, в вуалеобразную рамку около полуобнаженного женского тела. То есть мандорла включается им в характерное для декадентской культуры сопряжение образов Девы Марии и блудницы. (Это сопряжение, намеренно или нет, утрирует чувственный характер католической аскезы и мистики.)

пост-импрессионистской, а точнее экспрессионистской, живописи. Как? “Нависшие дуги” можно понимать и как “нависшие дуги” мандорлы (миндалины), и как “нависшие дуги” нимба (окружности) около головы святого, и как “нависшие дуги” *бровей*. Здесь варьируются не только миметические, но вложенные в них геометрические стоимости: глаз – зрачок; сечение окружностей – окружность. Неоднозначность семантики словосочетания поддерживает сдвиг в масштабе виртуального, т.е. мелькающего в памяти, образа. Этот образ как бы вдвигается и надвигается, отступает от воспринимающего/воспоминающего и наступает на него; в конечном счете, демонстрирует способность теснить и давить почти физически, почти осязательно. Этот образ отсылает, быть может, и к известнейшему образу раннейшего экспрессионизма – к “Крику” Эдварда Мунка: неправильные дуги, давящая на реципиента пульсация.

Я не в состоянии определить, сколь долго, на протяжении этого стихотворения, продерживается аллюзия на монументальное иконописное изображение и на соответствующий художественный язык.

Но и то, на что я только что указал и что я коротко охарактеризовал, заслуживает внимания.

Экспрессионистская проза Гео Милева пользуется композиционной матрицей месяцеслова и печатного календаря.

“Грозни прозы”, или “Уродливые куски прозы”, представляет собой последовательность одиннадцати кусков экспрессионистской прозы. Цикл опубликован в 1924 году (я пользуюсь публикацией в: Милев 1995, т.1: 91-102). Особенное здесь в том, что, во-первых, каждый из кусков занимает какую-то долю *одной* печатной страницы, то есть *не* превышает в объеме одну страницу и *графически остается* в ее пределах: то есть, типографическое пространство не является нейтральным вместилищем напечатанного текста. Во-вторых, после третьего куска, или же, что то же самое, после третьей страницы, открывается пустое место, пустая страница: четвертая страница (она же с. 94 указ. изд.) остается незанятой текстом, или, что почти то же самое, четвертый кусок прозы почему-то опущен, и цикл складывается из одиннадцати, а не из двенадцати кусков.

К этому времени Гео Милев уже выпустил цикл кусков экспрессионистской прозы, который был недвусмысленно двенадцатисложным: это – “Экспрессионистский карманный календарь на 1921 год”. Этот цикл настраивает читателя ожидать и двенадцатисложность, и отсылку к календарю в следующем. И, надо признать, второй цикл, то есть “Уродливые куски прозы”, это ожидание оправдывает. Четвертая страница пустая, а на двенадцатой помещен кусок, озаглавленный “Распятие”. Как мы знаем, “Распятие” можно приурочить к четвертому (реже – пятому) месяцу современного календаря, тогда как к двенадцатому приурочивается не Распятие, а событие-антипод: Рождество. “Распятие” Гео Милева вбирает в себя семантику как опущенного четвертого, так и двенадцатого элементов цикла; как четвертого, пасхального, так и двенадцатого, рождественского, месяцев современного гражданско-церковного календаря. И, в самом деле, в “Распятии” вырисовывается зимний пейзаж, а затем и зримый контур распятия. Дело, однако, в том, что этот кусок “уродливой прозы” вобрал в себя семантику апреля и декабря *с отрицательным знаком*: данная здесь зима к Рождеству не отсылает, а Распятие среди снега не отсылает к Воскресению. Кусок уродливой прозы, озаглавленный “Распятие”, указывает на и вместе с тем воплощает полную оторванность обозначиваемого мира от Бога: тут нет

ни Рождества, ни Воскресения. Таким образом, ненавязчиво пользуясь языком церковно-обиходных художественных форм (таких, как карманный церковный календарь и как месяцеслов), поэт-экспрессионист внушает полное расхождение между должным состоянием мира, как оно подразумевается ими, и актуальным состоянием этого мира; а тем самым поэт взрывает смысл этих форм изнутри. Либо формы должны измениться, либо мир должен радикально измениться. И все-таки эти ветхие, непрестижные, отброшенные европеизирующимся на либерально-социалдемократический лад болгарским обществом формы востребованы: востребованны экспрессионистом, симпатизирующим опыту коммунистической революции в Германии.

Ознакомление с первой, журнальной (и единственной прижизненной), публикацией указанного цикла (Милев 1924а) заставляет пересмотреть выводы и скорректировать один из них. Дело в том, что там одиннадцать кусков смещаются на шести страницах (а не на двенадцати или одиннадцати), причем встречаются случаи переноса текста одного или другого куска с определенной страницы на последующую; т.е. своеобразного анжамбмана, если уподобить страницу стиху, а кусок прозы – предложению. Тем самым сопряженности между мерностью материального носителя и мерностью “носимого” им текста, оказывается, здесь нет; или же она нарушена. Т.е. произведение отошло от материального измерения матрицы календаря. Но оно сохранило ее семантику и синтактику: одиннадцатисложность цикла, кончающегося на куске, озаглавленном “Распятие”, так же указывает на отсутствие как “Воскресения”, так и “Рождества”, и т.д.

На первый взгляд, в журнальной публикации цикл обретает свою нарушенную полноту, т.е. 12-сложность, внедрением инородного и вместе с тем тавтологизирующего компонента: (микро?) репродукцией работы Макса Мецгера (наверное линорез), изображающей Голгофу (Милев 1924а: 86). Но репродукцию следует толковать скорее как часть “текста” журнального номера (чей редактор и издатель – сам Гео Милев), нежели как часть текста цикла, замыкающегося на пометке о месте и времени (написания? действия?): “Берлинъ, 1918-19”.

Как бы то ни было, одиннадцатисложное произведение Гео Милева активно взаимодействует со своим типографическим окружением, вызывая к жизни элементы архитектуры христианской книги предшествующих веков.

Иконы спят: Пять вариаций на темы народных песен.

Заглавие произведения, опубликованного в 1922 году (Милев 1995, т.1: 44-51),* отсылает к восточно-христианской традиции, но само произведение очевидно лишено признаков классицизирующего, нео-византийского стиля, создавая взамен более глубокую и труднозамечаемую стилевую общность. Гео Милев сочетает стилевые пласты фольклора, декаданса и иконописи специфическим образом, а именно: в манере и согласно логике иконного письма. Это произведение лишено какой бы то ни было авангардной идеологии. Оно не ангажируется ни с левыми, ни с правыми, в духе Бердяевского “Нового средневековья”, политическими программами. Оно

* Уменьшенное (7,5 x 5,3 см) репринтное воспроизведение по-видимому восемнадцатистраничного оригинала имеется в книге: Горчева 2006: 110-114. Книжка, на самом деле, имеет объем, соответствующий двадцати четырем страницам (включая мягкую обложку) (Милев 1922а).

“просто” тавтологически выражает состояние современной, то есть рушащегося Нового времени и повоенной, души.*

Каждая часть цикла имеет свое собственное заглавие, а также сопровождается стихом из фольклорной песни в качестве эпиграфа. В первом поэтическом куске, озаглавленном “Змей” (или “Дракон”), слово дается фемининному лирическому голосу, который дает нам знать, что она, чей голос мы слышим, претерпевает сексуальный акт с драконом либо предвкушает его, будучи Змеем уносимой. Данная точка зрения заимствована из фольклора, ее происхождение отмечено введением соответствующего мотива в эпиграфе: “Меня любит, мать, змей”. Однако, специфическая смесь страха и желания сексуального акта отсылает к эротике декаданса, имевшая своей целью бросить вызов вкусу благовоспитанных буржуа. Если мне позволено указать на мотив из древнегреческой мифологии, с которым перекликается рассматриваемая ситуация, то я указал бы на мотив “Леды и Лебедя”. Финальная строфа “Змея” свидетельствует о пробуждении фемининного протагониста, силою колокольного звона, и об ее плаче над “чудовищным трупом” ее “сна”. Двусмысленное отношение протагониста к своему сну оставляется без поэтического комментария; читателю предоставляется право также решить, может ли финальное рассеяние чудовищного сна нейтрализовать его почти осязаемое присутствие до этого. Но более существенно то, что “Змей” кончается, имплицитно следуя одному из самых традиционных, самых центральных сюжетов, мыслимых в восточно-христианском (и, конкретно, балканском) контексте: Святой Георгий убивает змея. Колокольный звон синонимически и путем синестезии обозначает Георгия, прокалывающего змея копьем. Это – один из самых популярных сюжетов и образов в восточно-христианской иконописи, и конкретно в болгарской. В поэтическом произведении, или же в произведении вербальной иконописи Гео Милева, роль Святого Георгия, протагониста традиционного сюжета, берет на себя имплицитный автор. Этот косвенный, имплицитный и не-иконический (ан-иконический) способ введения протагониста, продемонстрированный Гео Милевым, имеет ряд преимуществ: с точек зрения как авангардной, так и восточно-христианской эстетики.

Теперь я постараюсь объяснить почему ход, протяженность обсуждаемого произведения подразумевает иконописные прототип, рамку и разрешение. Во-первых, цикл в целом несет заглавие “Иконы спят”; а конкретное стихотворение выставляет персонажи и ситуацию, в коих узнавается широко распространенная иконографическая схема. При мысленном зрелище женского голоса, змея и змея, ниспадающего в ад (в предпоследней строфе), читатель с растущей напряженностью спрашивает себя, появится ли Святой Георгий. Во-вторых, если, с наружной точки зрения, кто-нибудь спит (как это объявлено заглавием цикла), а, с внутренней точки зрения, кому-нибудь что-то снится (как это оповещено лирическим голосом внутри первой работы цикла), то читатель имеет основания отождествить того, кто спит, с тем, кому снится; короче, читатель имеет основания отождествить работу с иконой и фемининный лирический голос, поведующий свой опыт, с авто-репрезентацией той самой

* Мая Горчева (2006: 30 и сл.) прочитывает цикл как выражение Гео-Милевского мифа о предродильной и родильной драме “новой души” (или Новой Души), букв. “модерной души”. Имеется ввиду прежде всего душа, впервые нашедшей свое выражение в творчестве французских “проклятых” поэтов.

иконы. Тем самым женская драма, нуждающаяся в разрешении, и процесс художественной репрезентации, нуждающийся в завершении, нуждаются в финальном мужском жесте: в копье Святого Георгия и в последнем мазке или росчерке художника. Что выводит художник последним движением своей кисти? А наверное свою подпись, свои инициалы. “Гео Милев” – это артистический псевдоним Георгия Касабова.* Таким образом, силуэты Святого Георгия, гипотетического иконного мастера и “подлинного” автора поэтического цикла, Георгия Касабова, накладываются друг на друга и даже сходятся, совпадают: в фигуре имплицитного автора первого поэтического куска, “Змей”. Этот кусок колеблется между бытием словесной иконы и бытием словесной *репрезентации* иконы. А также между тем, чтоб быть прочитанным как кощунство (если читатель примет его за работу, рассчитывающую на мимесис и самоочевидно-эксплицитную) и быть прочитанным как избегающий неблагочестия (если читатель прочтет его как работу, преимущественно не-миметическую и рассчитывающую на имплицитность).

Эксплицитное появление Святого Георгия – безотносительно к тому, какой сюжет связывает воедино все пять кусков цикла – было бы художественным провалом. Оно нарушило бы по крайней мере два эстетических правила, являющихся общими для авангарда и для восточно-христианского искусства:** моделирование активного воспринимающего, раз; и такое сочетание иконизма и ан-иконизма, которое раскрывает непредставимость, невозпроизводимость самого горнего и самого внутреннего, два. Апофатика, как интимный и превосходящий “друг” катафатика, а также ан-иконизм, как интимный и превосходящий “друг” иконизма, идут друг к другу навстречу. Чем безмолвней присутствие, тем больше иллюкативной силы (силы экспрессии и побуждения): таков здесь случай с Святым Георгием и с подписью автора.

Невидимо и лаконично подписывая свою работу, Гео Милев или Георгий Касабов решает трудную эстетическую и экзистенциальную задачу, приводит к законченности сложно-составное стилистическое целое.

На самом деле он прибегнул к разным степеням эксплицитности, чтобы ввести, во-первых, носителей разных точек зрения на изображаемую ситуацию, и, во-вторых, разные идеологические пласты в показе, понимании и запоминании этой ситуации. Прибегая к все большей сжатости, текст неявно указывает на следующую иерархию (читаю в восходящем порядке): змей, фемининный персонаж, имплицитный автор в двух ролях (Святого Георгия и Георгия-иконописца). Змей подвержен эксплицитному изображению – через речь фемининного персонажа – при этом он изображен как тот, кто действует и кто активен; и все-таки он полностью лишен авто-репрезентации, а точнее, авто-вокализации. Он полностью объективирован (если прибегнуть к терминологии Михаила Бахтина), или же дан в профиль (если применить к нему пространственные меры иконного изображения): ведь тот, кто дан в профиль, по умолчанию, не входит и не может входить в прямое общение с воспринимающим. Женский персонаж полу-объективирован и в полу-профиле: с

* Подпись художника (или ее отсутствие) воспринималась как актуальная составляющая структуры работы болгарскими художниками-современниками Гео Милева (Аврамов 1993: 221-222).

** Или производства священных образов, если стать на точку зрения Ханса Бельтинга.

одной стороны, она действует (то есть выступает субъектом), но в самом деле она только *реагирует* на действия змея; с другой стороны, она говорит, но в самом деле не в состоянии остановить свою речь (только конец произведения обрывает эту речь). Мужской персонаж, с чувственной точки зрения, и безмолвен, и недвижим, но в самом деле он оказывается и избавителем, и создателем; от дан *в лицо* (анфас), если вообще он “дан” (он не дан, а задан).

На протяжении этой последовательности изобразительных планов и космологических ярусов, а также сквозь них, проступает еще одна градация. Она состоит вот в чем. Если поставить Змея в контекст известной иконографической композиции, он будет идентифицирован безошибочно. Если поставить в этот контекст женский голос, то начинаются сомнения: мы можем приписать этот голос женской фигуре у врат или на крепостной стене изображаемого на заднем плане и угрожаемого Змеем города, но мы можем приписать голос и персонифицируемой Матери-Земли. Если же попробовать визуализировать невидимого мужского протагониста Гео-Милевского произведения, идентификация окажется еще труднее: так как он обременен функциями Святого Георгия, Георгия-иконописца, Спасителя (или Бога-Сына) и Создателя (или Бога-Отца). Тем самым мы можем наблюдать следующее соотношение: чем выше космологический ярус, тем сложнее структура личности, тем сложнее персональность, раскрываемая в его пределах.

Пользование разными степенями эксплицитности, а тем более сопряженное с изображением разных степеней персональности, означало применение техники, которую мы ассоциируем с техникой последовательного и космологически-сознательного полагания слоев в иконном письме, как эта техника описана в известной работе Павла Флоренского тех же лет (см.: Флоренский 2000).

Данная композиция ранжирует не только агентов субъектности, выявляемых в произведении, но и идеологические под-миры его хронотопа. Связанный с *текстом* мир декадентской эротики, связанный с *эпиграфом* мир фольклорной легенды, и связанный с *контекстом* мир христианской космологии формируют прогрессию слоев: она наступает на воспринимающего, охватывая, обнимая его.

Получается так, что авангардистское мировоззрение, мироощущение и выразительность, или же авангардистский художественный и экзистенциальный стиль, со-прягает несколько других стилей, чтоб образовать составное целое. Такое составное стилевое целое в свое время Якоб Буркхардт назвал “пространственным” стилем (Буркхардт 1986: 485-486). Три стиля, сопряженные в работе Гео Милева, сопряжены средствами скупого, почти имплицитного *гипотаксиса*: декаданс, фольклор и восточно-христианский стиль формируют прогрессию, почти полностью лишенную “соединительной ткани”. Тип выразительности, который правит этой прогрессией, можно характеризовать в терминах авангардистских “измов”: как сочетание экспрессионизма, сюрреализма и кубизма, причем кубизм почти невидим.

Гео Милев постиг “синтаксическое”, или “структурное”, а не “морфологическое” и поверхностное, сопряжение авангардистского искусства и иконопис-

ного ремесла.* О характере сопряженности словесного и визуального рядов, однако, я пока не готов вынести аналогичное суждение.

Введением иконного образа и, тем более, иконной поэтики в горизонт легенды, Гео Милев историзировал, намеренно или нет, легенду и тем самым преодолел протосимволистскую парадигму освоения фолклора, характерную для Пенчо Славейкова, Петко Тодорова и Кирилла Христова. Той парадигме был свойствен бинаризм (а в самом деле монизм) культурфилософского мышления, рассматривающий культуру как одну и противопоставляющий ей не другую (иную) культуру, а природу.

Я опускаю анализ остальных (четырех) работ цикла “Иконы спят”. Анализ наверное подтвердит предположение, что цикл репрезентирует деформированный образ иконостаса.**

Я откладываю в сторону анализ титульной страницы произведения, очевидно отсылающей к поэтике и традиции фигурных стихотворений; анаграмм; монограмм (в т.ч. христограмм) с добавочными идео- и пиктографическими значениями.

Панихида по поэту Пейо Яворову.

Этим произведением начинающий экспрессионист Гео Милев наиболее очевидным образом вступает на путь продолжителя и преобразователя восточно-христианской художественной традиции и эстетики.

Произведение написано в 1914 году, но потом подвержено радикальной правке. Оно впервые опубликовано в 1922 году – в рамках альманаха, редактируемого Гео Милевым, и самостоятельным изданием.

Я обращаюсь к его самостоятельному изданию (Милев 1922б). Шестнадцать страниц маленького размера. Или же один печатный лист. Нумерация страниц отсутствует. На восьми *средних* помещается произведение, занимая, условно, страницы с пятой по двенадцатую. Перед произведением, на первом и втором титульном листах соответственно, располагаются портрет вспоминаемого поэта и заглавие и имя автора произведения. После произведения – сведения о произведении: когда написано, в какой типографии и во скольких экземплярах выпущено. Обложка черная, мягкая, глянцевая, без каких-либо фигур либо надписей. Внутри книги декорация совсем простая: три жирных черных линий и одна шестиконечная звезда. Первая линия – на втором титульном листе, вторая – на странице первой, перед началом текста произведения, третья – на странице восьмой, в конце произведения. Первая расположена вертикально по оси страницы и напоминает столп, а вместе с именем автора и заглавием у верхнего конца – крест. Вторая и третья линии горизонтальны; их можно уподобить траурной раме; гробовой доске; очертанием гробовой ямы; и

* Я заимствую это различие от анализа, посвященного тому, как Пикассо-синтетический кубист превзошел Пикассо-аналитического кубиста в исследовании и освоении скульптурного искусства африканских масок (Боа 2001: 180-181, 187 и др.).

** Англоязычная версия помещенного выше анализа работы “Змей” включена в текст доклада с иной тематической перспективой, прочитанного на симпозиуме по авангарду в сентябре 2011 г. (Университет Париж-3). Доклад опубликован в сборнике под редакцией Харри Вейво (Harri Veivo) в сентябре 2012 г.

так далее. Шестиконечная звезда располагается на странице девятой и делит на две части пятую главку произведения.

Как мы видим, визуальный аспект книжки, или же непосредственный визуальный контекст произведения, решительно отталкивается от миметизма изображения, от эстетики мимесиса. Недоочерченность основного визуального символа христианства – креста – тоже имеет отношение к эстетике книжки. А-миметизм (или ан-иконизм) сочетается с сдержанностью выражения, с тенденцией к имплицитности.

Если книжка отсылает к какому-то, обобщенно говоря, “церковному” стилю, то она остерегается избыточности, остерегается показа намеренности стилизации. Остерегается от – если привлечь инациональные контексты – от “византийско-русского стиля” и от сецессионной пышности.

Второе самостоятельное издание “Панихиды” – 1924 года (Гео Милев 1924б). Год его выхода совпадает с десятым-одиннадцатым годом от смерти воспоминаемого поэта Яворова. В этом издании произведение обставлено немного по-иному, но в общем сдержанный и ан-иконический стиль сохраняется. Во-первых: обложка уже не черного, а серо-зеленого цвета и неглянцеванная, и к тому же содержит сокращенное заглавие произведения (“Панихида по Яворову”) и шестиконечную звезду под ним. Во-вторых, в этом издании титульный лист с заглавием произведения и именем автора *предшествует* листу с фотографическим портретом воспоминаемого поэта. Во-третьих, шестиконечной звезды как декоративного элемента внутри текста произведения уже нет. Второе изменение, перемещение фотографического портрета “вовнутрь” корпуса книжки, можно истолковать так: портрет становится *частью произведения*. Таким образом произведение приближается к “Гезамткунстверку”, а также подчеркивается центонность, как принцип его поэтики.

Гео Милев, немецкий воспитанник и современник Флоренского, не будучи знаком с его работой “Храмовое действо как синтез искусств”, сотворяет *печатный образ* храмового действия, как *синтеза искусств*. “Панихида” в стихах вбирает в себя фотографию-икону,^{*} демонстрирует центонность своей структуры и улаживается целиком в меру кодекса, книги. Осуществляется продуманный синтез синестетического произведения искусства (в котором доминирует словесный компонент) и *материального носителя* этого произведения. Синтез панихиды и кодекса (книги). Причем это осуществляется при помощи *минималистической* выразительности: я имею ввиду не только сдержанность визуальных кода и “речи”, но и скромность влагаемых материальных средств. Недорогой картон для обложки, недорогая бумага (для первого издания – даже газетная), маленький формат и всего один, максимум один, печатный лист. Разносторонне минималистическая выразительность осуществляет, во-первых, эстетический императив выразительной емкости, характерный для эстетики авангарда (экспрессионизма и кубо-футуризма в частности), и, во-вторых, идеологический императив идти навстречу массовому искусству, массовой культуре, характерный для идеологии авангарда (так левого, так и – иным образом – правого). Книжку Гео Милева можно мысленно развернуть и приклеить к стене – получится

* Ханс Бельтинг, отмечая живучесть иконы, или же *культового образа*, приводит пример фотографического изображения итальянского святого XX века, функционирующего как икону этого святого (Belting 1994: 11-12). Т.е. иконная функция портрета (вос)поминаемого поэта в книжке не отменяется фотографическим характером этого портрета.

самый обыкновенный некролог, траурная афишка, только чуть большего, чем обычный, размера: в печатный лист. Ее целиком можно разместить и на газетной странице большого формата. Тем не менее, Гео Милев не скрывает, что пользуется технической воспроизводимостью в целях поддержания, воспроизводства *элитарной* культуры: тираж обоих изданий небольшой (200 и 1200 экз. соответственно), и экземпляры и того и другого – пронумерованны.* Книжка Гео Милева – т.е. произведение в единстве со своим материальным носителем – программирует взаимопонимаемость и даже взаимообратимость нескольких миров и нескольких эстетик: высокой византийской; низовой (массовой), неприуроченной ни к какой эпохе в особенности; и авангарда XX века. Она перекидывает мост между эстетикой *информационного парадокса* (Ю. Лотман; эстетики цитаты и варьирования) и эстетикой эксплуатирующей *техническую воспроизводимость* художественного произведения.

Что же это за произведение – “Панихида по поэту П. К. Яворову”? Это – словесная “партитура” поминального богослужения, т.е. панихиды, состоящая из семи частей: 1. псалом; 2. канон; 3. антифон I; 4. антифон II; 5. ирмос; 6. икос; 7. слава. Гео Милев очевидным образом ориентируется на византийскую (или восточно-христианскую *халкидонскую*) богослужебную практику и традицию. При внимательном рассмотрении замечаются, однако, несоответствия, смысл которых ускользает от внимания литературоведа, воспитанного и образованного в светском духе.

Стоит сравнить этот опыт Гео Милева с опытами предыдущих поэтических формаций. “Панихида по Яворову” отсылает к таким произведениям, как “Литания Сатане” (не позже 1857) Шарля Бодлера и “Гимны о смерти сверхчеловека” (1907) болгарского поэта Пенчо Славейкова. Пенчо Славейков и Гео Милев трактуют одну и ту же тему, обращаясь к совершенно разным жанровым обозначителям, вызывая к жизни совершенно разные антропологические и эстетические традиции. Несмотря на апеллирование к христианскому богослужению в заглавии работы Бодлера, трактовки Бодлера и Славейкова принципиально схожи. Выражаясь языком русского религиозного возрождения начала XX века, протосимволисты пользуются языком религии человекобожества, постсимволист – языком религии богочеловечества.

Заключение

Стиль Гео Милева продолжал рассчитывать на аллюзии на христианские образы, нарративы и жанровые формы и после 1922 года. Но он уже не воспроизводит сложную целостность какого-то конкретного стиля средневековья (византийского, романского или готического). Он воспроизводит лишь фрагменты стилей, и эти фрагменты сплавляются в некую довольно общую эмблематику средневековья и христианства. Наконец, они все более заряжены футуристической идеологией социальной революции. Свидетельство тому – работы, опубликованные в 1924 году и позже: “День гнева” (или “Dies Irae”) “Ад”, “Сентябрь”.**

* Яворов (псевдоним Пейо Тотева Крачолова) – талантливый представитель протосимволистского поколения, наверное первый в болгарской литературе символист (хотя и не самопровозгласившийся символистом). Классик уже при жизни, он кончил самоубийством в 36 лет. Кумир элиты, герой молвы и желтой хроники. “Панихида” перевоплощает антитетизм пути поминаемого.

** В конце 1920 г. Гео Милев опубликовал свой частичный перевод поэмы Александра Блока “Двенадцать”, в следующем году – полный перевод (Милев 1995, т.1: 282). Двенадцатисложность работ

Попытаемся осмыслить случай с точки зрения опыта пост-советского русского литературоведения, рискуя малопонятное сделать удобопонятным и неинтересным. В работах Гео Милева 1920 – 1922 годов промелькнула эстетика (правого, не авангардистского) постсимволизма (ср. И. Есаулов, в: Постсимволизм 1995: 9 - примеч. 21), а точнее – культурная субпарадигма “неотрадиционализма” (как варианта пост- и контрсимволистской парадигмы; В. Тюпа, в: Постсимволизм 1995, 22-24).

Я оставил многое в своем изложении недообработанным, неуточненным. В том числе – одно из его опорных понятий: средневековье. Я позволил себе обыгрывать “средневековье” и “христианство” как синонимы; таким же образом поступил и с понятиями “византийское”, “восточно-христианское”, “болгарское средневековье” искусство. Я уверен, что такой “рустический” ход мысли перспективу не искажает – с той оговоркой, что мы не выходим за пределы (пост)христианского мира.

ЛИТЕРАТУРА:

Аврамов 1993: Аврамов Д. “Движението “Родно изкуство” – естетика и перспективи” (1970). Ibid. *Диалог между две изкуства*. София: 1993, 203-245.

Боа 2001: Боа И.-А. “Живописата като модел. Урокът на Канвайлер”. *Следистории на изкуството. Читанка*. Ред. И. Генова и А. Ангелов. София: 2001, 175-218. [Перевод работы: Yves-Alain Bois, “Kahnweiler’s Lesson”, *ibid*, *Painting as Model*, Cambridge (Mass.): 1990, 65-97 и 280-293].

Буркхарт 1986: Буркхарт Я. *Култура и изкуство на Ренесанса в Италия*. София: 1986.

Горчева 2006: Горчева М. “Иконите спят”: *Превъплъщенията на модерната душа*. Велико Търново, 2006.

Милев 1922а: Милев Г. *Иконите спят. Пет вариации на народни песни*. София: 1922.

Милев 1922б: Милев, Г. *Панихида за поета П. К. Яворов*. София: 1922.

Милев 1924а: Милев, Г. *Грозни прози*. Ж.: Пламък. № 3, 1924, 81-86.

Милев 1924б: Милев, Г. *Панихида за поета П. К. Яворов*. Стара Загора, 1924.

Милев 1995: Милев, Г. *Произведения в 2 тома. Том 1: Гео Милев поетът. Том 2: Гео Милев рисува, представен от Ружа Маринска*. София: 1995.

Постсимволизм 1995: *Постсимволизм как явление культуры* (Материалы международной научной конференции, 10–11 марта 1995 года). Москва: 1995.

Флоренский 2000: Флоренский, П. *Иконостаc* (1922). [online]: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html>

Belting 1994: Belting, H. *Image and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago and London: 1994 [1990].

James 1996: James, Liz. *Light and Colour in Byzantine Art*. Oxford: 1996.

Rayfield 1994: Rayfield, D. *The Literature of Georgia: A History*. Oxford: 1994.

Блока и Гео Милева (“Экспрессионистского карманного календаря на 1921-ый год” и “Уродливых кусков прозы”) следует считать совпадением, результатом ориентации на разные варианты и разные пласты одной и той же христианской числовой матрицы (число апостолов – число месяцев). Другие аспекты поэтики Блоковской работы (повседневность синтаксиса и лексики, тройное сопряжение социального радикализма, христианской эмблематической образности и графически выразительного стиха (с характерным ритмом и метрикой)) находимы как раз в перечисленных выше поздних работах Милева.

TATYANA MEGRELISHVILI

Georgia, Tbilisi, Georgian Technical University

ALINA MASLOVA

Russia, Saransk, Mordovian State University

Concept Book as Semiotics Megaimage of Russian Culture in T.Tolstaya's Novel "Kys"

T.Tolstaya's novel "Kys" (2000) is a work, differing a philosophical and psychological saturation, addresses to such characteristic postulate for a postmodernism, as likeness of the XX century to the Middle Ages. Both civilizations show the same passion to citing, a commenting, an intertextuality, the same taste to a collecting and cataloguing, attempt to overcome a gap between scientific (elite) culture and mass (popular).

The novel semiotics is filled with the significant concepts. These senses turn work into a narration about a national way of attitude and an assessment of a place and a role of Russian national character in the world shipped in "chaos" where the human consciousness is presented as the text.

Key Words: T.Tolstaya, "Kys", postmodernism, middle Ages.

ТАТЬЯНА МЕГРЕЛИШВИЛИ

Грузия, Тбилиси, Грузинский технический университет

АЛИНА МАСЛОВА

Россия, Саранск, Мордовский государственный университет

Концепт *Книга* как семиотический мегаобраз русской культуры в романе Т.Толстой «Кысь»

*«Мир проходит через хаос, но стремится к образованию духовного космоса,
универсума, подобного средневековому»
(Николай Бердяев)*

О романе Т.Толстой «Кысь» (2000) существует объемный корпус критических эссе, общая тональность которых противоречива: неоднозначность оценок, поляризация взглядов на это произведение – от восторгов до полного неприятия – свидетельствуют, что обращение Толстой, признанного мастера рассказа в современном русском литературном процессе, к жанру романа породило множество споров.¹ Критики в основном акцентируют свое внимание на жанровых особенностях произведения (утопия-антиутопия) (Парамонов [online]), вопросах идиостиля (языковая образность), системе образов (Смирнова [online]) и интертекстуальности (Пономарева 2008). При этом за рамками анализа остается та модель мира, которая сконструирована в романе авторской волей и реализуется в тексте через знаки и знаковые системы, анализ которых позволяет вскрыть глубинные смыслы творения Т. Толстой.

Между тем именно расшифровка модели мира, представленной автором в романе, а не анализ жанра, идиостиля и прочих компонентов художественной структуры (при всей их безусловной важности) позволяет в итоге предложить

одну из гипотетически допустимых интерпретаций понимания центральной авторской мысли, которая прочитывается в романе «*Кысь*».

Для решения поставленной задачи наиболее продуктивным представляется анализ центрального семиотического знака романа – художественного концепта *Книга*, играющего ключевую роль не только в конструировании всех уровней романной структуры, но и в созданной автором модели мира. Для достижения максимальной научной точности была избрана междисциплинарная методика, предполагающая как литературоведческий, так и лингвокультурологический метод анализа произведения. Такое сочетание позволяет расширить горизонты исследования и обозреть центральный компонент текста – концепт *Книга* – во всей многогранности² современного научного осмысления культурных концептов и представить его и как индивидуально-авторский компонент текста, и как элемент литературно-художественной традиции в его национальной разновидности.

Пространство действия романа – город Федор-Кузьмичск («*А зовется наш город, родная сторонка, – Федор-Кузьмичск, а до того, говорит матушка, звался Иван-Порфирычск, а еще до того – Сергей-Сергейчск, а прежде имя ему было Южные Склады, а совсем прежде – Москва*») (Толстая 2003:20). Уже на глазах читателя город переименовывается в Кудеяр-Кудеярычск – каждый раз по имени очередного Набольшего Мурзы. При этом ничего не происходит, не меняется, а если меняется, то к худшему. События разворачиваются «*в преддверии... двухсотлетия Взрыва*» (Толстая 2003: 155): «*отчего да отчего был Взрыв? <...> люди играли и доигрались с АРУЖЬЕМ*» (Толстая 2003: 16), в результате чего все разрушено – уцелело лишь небольшое количество людей, теперь именующихся «*прежними*». Кроме «*прежних*», которых меньшинство, городок населен мутантами, у каждого из которых свое «*последствие*» Взрыва: мутации на физическом уровне самого разнообразного вида. Но есть у жителей Федор-Кузьмичска одно общее «*последствие*»: «*прежние*» не стареют, у молодых резко увеличилась продолжительность жизни, а главное – обитатели городка после Взрыва живут под властью какого-нибудь тирана, осознанно стимулирующего в своих подданных невежество и дикость нравов. Главным врагом объявлены книги. За тем, чтобы у жителей не было ни одной книги, следят «*санитары*» – этакая зондеркоманда во главе с Главным санитаром, Кудеяр Кудеярычем – когтистым гигантом, глаза которого излучают проникающие сквозь любую преграду лучи. «*Санитары*» вооружены огромными обоюдоострыми крюками, которыми они цепляют очередного «*провинившегося*» тайным хранением книг и волокут «*на лечение*». Этого «*лечения*» пуще смерти боятся жители городка, боятся даже больше *кыси* – зверя, обитающего в прилегающих к городу лесах, в которых можно найти мутирующих животных – черных зайцев, «*птиц-блядуниц*» (голуби-мутанты) и прочую изменившуюся до неузнаваемости флору и фауну.

В этом постапокалиптическом мире главный герой – юноша-сирота, наделенный «*знаковым*» именем Бенедикт³, позволяющем читателю построить ассоциативный ряд с наиболее известным носителем имени – Св. Бенедиктом Нурсийским, который в VI веке основал в Субиако и Монтекассино монашеский орден бенедиктинцев, прославившийся интеллектуальными занятиями и лучшими в средневековом католическом мире библиотеками. Персонаж, в имени которого уже намечается

мотив книжности, книг, проходит в романе путь нравственных исканий, главным стимулом которого становятся книги – хранители «истины» и одновременно «запретный плод» в Федор-Кузьмичске, что делает их своеобразным центром, где пересекаются интересы всех слоев «общества»: художественный прием используется автором с учетом центральной роли книги в русском культурном социуме. Книга неотъемлемый атрибут Бенедикта, по отношению к которому герой проходит в художественном пространстве романа значимую эволюцию, *от осознания книги как предмета труда («труд тоже недурной» - Толстая 2003: 22) до превращения в главный смысл существования героя: «Ты, Книга! Ты одна не обманешь, не ударишь, не обидишь, не покинешь! Тихая – а смеешься, кричишь, поешь; покорная – изумляешь, дразнишь, заманиваешь; малая – а в тебе народы без числа; пригоршня букв, только-то, а захочешь – вскружишь голову, запутаешь, завертишь, затуманишь, слезы вспузырятся, дыхание захолонет, вся-то душа, как полотно на ветру, взволнуется, волнами восстанет, крылами взмахнет!» (Толстая 2003: 221).*

Семантическое пространство концепта *Книга* в русской языковой картине мира представлено в двух ипостасях. Как известно, в современном русском языке слово *книга*, являясь обозначением конкретного артефакта, репрезентирует материальную сущность объекта, что отражено в толковых словарях (произведение печати или рукописное – в старину; переплетенные листы для официальных документальных данных; подразделение литературного произведения). Идеальная сущность проявляется в том, что этот объект создан писателем для восприятия читателем (подробнее см.: Киреева 2006 – А.М.) и представляет собой средоточие духовных ценностей – текст. В русской языковой картине мира двуединая природа книги осмысливается во взаимосвязи с семантическим пространством человека, что, безусловно, нашло отражение и в романе Т.Толстой «*Кысь*».

Исходя из сложившейся в русской культуре традиции, в нашем случае на базе семантического пространства концепта *Книга*, в романе Т.Толстой, с одной стороны, жизнь человека определяется с помощью образов книги (*жизнь человека – книга*), а с другой стороны, книга в пространстве человека наделяется собственной жизнью, персонифицируется (*книга – человек*). Так, Т.Толстая строит роман как постижение «азбуки жизни», обозначая главы произведения буквами древнерусского алфавита. Подобное структурирование текста коннотативно соотносит роман Толстой, с одной стороны, с «романом-воспитанием», традиция которого в русской литературе восходит к «*Капитанской дочке*» А.С.Пушкина, а с другой – с первыми толковыми азбуками⁴. Действительно, в каждой главе можно найти семантически значимые параллели между романским сюжетом и древнерусским алфавитом. Например, первая буква алфавита АЗЪ, вынесенная в заглавие первой главы, маркирует отрезок текста, в котором заданы «базовые данные» романа: пространство и время действия; обрисовываются реалии нравов и быта обитателей Федор-Кузьмичска, что сразу же позволяет составить представление как о «внутреннем», так и о «внешнем» в обществе, изображаемом в романе: «*А вот «хер», али «живете» – те, наоборот, загораживают путь, не пускают, крест-накрест проход заколачивают: сюды не пушу. Неча! «Ци» и «ца» – с хвостами, как Бенедикт до свадьбы. «Червь» – как стуло перевернутое. «Глаголь» – вроде крюка» (Толстая 2003: 135). Мир сознания и мир вещей предстают перед читателем в дисгармонии с миром культуры, которая символизируется древнерусским алфавитом, так что адресат мгновенно понимает посыл авто-*

ра, который предлагает ему всмотреться в жизнь, где движение истории направлено как бы вспять – от развитой культуры к ее деградации. Русский алфавит, сакральный смысл которого почитается со времен русской средневековой культуры, становится семиотически значимым символом в романе.

Линия движения сюжета строится на семиотических параллелях. Не случайно информация о старопечатных книгах появляется именно в главе под названием «Глаголь» – древнерусской графемы, похожей на крюк (ср. компонент фабулы: крюк как главное орудие «санитаров» в романе, предназначенное для изымания «старопечатных» книг у «голубчиков»). Внутренняя жизнь персонажа, переписчика книг, отражает фрагмент средневековой ментальности: от списывания книг «*трое благо получиши: первое – от своих трудов питаешься, второе – праздного беса изгоняешь, третье – с Богом беседовать научишься*» (Пером... [online]) (ср. авторскую сюжетную параллель: «изба переписчиков – средневековый скрипторий»), что имплицитно организует сюжетную линию. Действительно, в начале романа Бенедикт – простой переписчик, для которого его работа лишь средство существования, но вчитываясь в тексты великих классиков, которые Федор Кузьмич выдает за свои, Бенедикт погружается в эфемерную реальность, вымышленный мир литературы. Порой не понимая значения слов (на вопрос Варвары Лукинишны, что такое «конь», он отвечает, что это, видимо, большая «мышь»), герой уплывает в далекие миры, которые выглядят яркими и привлекательными на фоне серой обыденности. В дальнейшем это стремление унести мысленно подальше от реальности становится ему необходимо, как наркотик. Процесс чтения, погружение в вымышленную жизнь делается средством ухода от реальности, в которой герой не в силах обрести ничего, что бы могло заполнить его существование.

Алфавитный порядок наименования глав довольно прозрачно обозначает претензию и на «энциклопедическую всеохватность» (Елисеев 2007) повествования, вследствие чего невольно возникает параллель с Изборником Святослава 1073 года – «первой русской энциклопедией», охватывающей широчайший круг вопросов современной автору средневековой жизни и предназначенным для чтения не только церковнослужителями, но и мирянами. Ведь и санитары искали «старопечатные книги» у неискушенных, «непосвященных» жителей, которые прячут книги, не смея их читать, но интуитивно осознавая их ценность: «*А они, голубчики наши темные, – вона! – ни себе, ни людям, попрятали книги и гноят, и ни о чем не признаются, что, мол, книга у него запрятана, а отсталость большая и Болези боятся, а Болезнь тут ни при чем, Бенедикт тыщу книг прочитал и здоров*» (Толстая 2003: 278).

Такой компонент сюжета свидетельствует об активизации в романе концептуально-значимых смыслов на базе вышеупомянутой двойственности: семантическая параллель *книга – клад* (артефакты) порождает оппозицию на идеальном уровне *ценность – недостижимость*. Поэтому речь идет именно о «старопечатных» книгах. Сегодня под старопечатными книгами понимаются книги, обычно содержащие произведения религиозно-нравоучительного характера, написанные на старославянском языке. В тексте романа термин семантически трансформирован: понятие *старопечатные* означает «до Взрыва»: «*А еще говорят, будто где-то есть книги старопечатные. Правда ли то, нет, но слух такой есть. Будто те книги еще до Взрыва были. И врут еще, что в*

лесу есть полянка, а на полянке – горяч белый камень, а под камнем тем клад зарыт. Вот в темную ночь, ... на ту полянку прийти, да сказать: «Земля, отройся, клад откройся», – вот тогда пойдут туманы мороком ... и клад откроется. И там те книги схоронены, и светятся они как полный месяц. ... И будто у людей эти книги видели» (Толстая 2003: 38).

Так в романе актуализируется ведущий мотив клада и его поиска, реализуемого в концептуальном поле *Книга* на двух уровнях – «поиск буквальный – поиск духовный». На эксплицитном уровне развития сюжета «санитары», включая Бенедикта, ищут книги как материальные объекты. Одновременно по мере движения сюжета в главе со значимым названием «Слово» Бенедикту открывается значимая для развития его личности истина: «Не в книгах Болезнь, мил человек, а в головах» (Толстая 2003: 186), пробуждая в душе героя стремление к духовному поиску, структурируя хаос его сознания в модусе «духовная тьма – духовный свет». Это отсылает читателя к библейскому контексту («В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»). Книгу как компонент духовного начинает осознавать и Бенедикт, правда довольно примитивно: «А так про книжицы завсегда говорят: пища духовная. Да и верно: зачитаешься — вроде и в животе меньше урчит» (Толстая 2003: 81). Однако в сознании героя очень скоро оформляется ассоциация «книга – поиск истины»: «Книгу-то эту, что вы говорили, где искать? Где спрятана? Чего уж теперь, признавайтесь! Где сказано, как жить!» (Толстая 2003: 262).

Издревле в русской ментальности книга сопрягается с глобальным знанием. И в этом аспекте она является ключевым компонентом национальной картины мира, поскольку существует убедительное доказательство родства русского слова «книга» с понятиями, означавшими знание вообще (Об этом подробнее: История книги [online] – А.М.). Древнерусский средневековый тезаурус еще в эпоху раннего средневековья отказывается от общих для латинско-европейского культурного пространства лексем, обозначающих в той или иной мере письменный продукт (*библио, либер, манускрипт, хартия, грамота*), и вырабатывает словообразование от праславянского **kneti*, то есть *знать*. В русской письменной культуре лексема *къниги* встречается впервые в Остромировом Евангелии, самом раннем из датированных рукописных памятников, и употребляется во множественном числе, что позволяет исследователям дать ей расширительное толкование – скорее объективное знание, чем конкретный предмет (История книги [online]). В древнерусском сознании намечается и закрепляется пересечение когнитивно-значимых смыслов образа книга (книга → рукописные и старопечатные книги → объективное знание), что и использует в своем романе Т. Толстая. А если понимать культуру как объективное знание, хранимое и передаваемое во времени, то концепт *Книга* в русском культурном сознании с давних пор включает в свое семантическое поле многие смыслы, располагающиеся между полюсами «предмет, предназначенный для чтения» – объективное знание». Таким образом, концепт *Книга* в романе раскрывает свою сущность как мегаобраз национальной культуры.

Поиск книги в романе постепенно превращается для героя в поиски смысла жизни. Однако Бенедикт – человек, казалось бы, ищущий знания, панически боится результатов своего поиска. Не означает ли возможность открыть забытую старопечатную книгу – заглянуть в себя? Или лучше жить со слепой

верой в придуманного идола, читать ради чтения? Варвара Лукинишна предлагает Бенедикту открыть старопечатную книгу, но: – *Нет!!! – шарахнулся Бенедикт.* «Окысевание» от страха перед необходимостью перемен, бегство от самого себя мешает освоению азбуки жизни, и герой попадает под влияние тестя – умелого манипулятора и циничного искателя власти. В финале романа Главный Истопник Никита Иваныч наставляет Бенедикта: «*Азбуку учи! Азбуку! Сто раз повторял! Без азбуки не прочтешь!*». И вновь на семиотическом уровне реализуется мегаобраз книги как Главной Жизненной Азбуки, позволяющей, как справедливо отмечено О. Крыжановской, «проследить мутацию, изменения в Бенедикте, в его сознании и выступающей своеобразной энциклопедией «мутации духовности» (Крыжановская 2005: 4).

Так реализация когнитивно-значимых смыслов концепта *Книга* в романе Т.Толстой «*Кысь*» посредством высокой степени ментальных обобщений демонстрирует знаковый характер книги как мегаобраза русской культуры. Одновременно концепт *Книга* выступает своеобразным хронотопом, сопрягая пространство повествования и время создания романа. И тогда Бенедикт предстает носителем картины мира, свойственной обыденному сознанию кризисной эпохи, что закодировано в финале романа в авторском указании на время его создания («1986-2000»).

Обыденное сознание понимается нами как один из компонентов общественного сознания, которое в свою очередь является атрибутом общества. Общество, описанное в «*Кыси*», отличается господством обыденного сознания при жесточайшем подавлении форм духовной культуры, символом которой в романе становятся книги. И если книги – символ духовной культуры, то *обыденное сознание*, обладающее повышенной экзальтированностью, амбивалентностью реального и нереального, правды и вымысла, олицетворено в собирательном образе «*голубчика*» – жителя городка.

В структуре романа *обыденное сознание* и *духовная культура*, т.е. концепт *Книга*, составляют антиномию. Антиномичную природу обыденного сознания и духовной жизни четко осознали еще в раннем средневековье. Фома Аквинский считал, что, формируясь в русле практической жизни (*vita activa*), *обыденное сознание* противостоит *жизни духовной*, религиозной, созерцательной (*vita contemplativa*), на путях которой только и возможно (через акты непосредственной интуиции, духовного сосредоточения, мистического озарения) познание Бога. А такая созерцательная жизнь – достояние избранных. Собирательный образ цивилизации, изображаемой в романе, во многом схож с уровнем цивилизации эпохи раннего средневековья, что и отражается в поэтике романа. Обе цивилизации – и средневековая, и в романе – демонстрируют ту же страсть к цитированию, комментированию, интертекстуальности, тот же вкус к коллекционированию и каталогизации, попытке преодолеть разрыв между ученой (элитарной) культурой и массовой (точнее, популярной – *popular*).

Именно в контексте противостояния элитарной культуры и культуры *popular* в романе поднимается мотив взаимоотношений автора и читателя – возникающий в русской литературе еще с XIX столетия и приобретший в XX веке еще у М.Булгакова особые коннотации, акцентирующие бинарные оппозиции в модусе «*творец – массовый потребитель литературы*»⁵. В том же контексте Т.Толстая обращается к

образу Пушкина как к фигуре, знаковой для русской культуры. И тогда выявляется одна из ключевых ситуаций русского сознания, отмечавшаяся еще символистами, – глубинная олитературенность природы, стремление видеть в литературе не столько искусство, сколько искусство жизнетворчества: *«Ты, Пушкин, скажи! Как жить? Я ж тебя сам из глухой колоды выдолбил, голову склонил, руку согнул: грудь скрести, сердце слушать: что минуло? Что грядет? Был бы ты без меня безглазым обрубком, пустым бревном, безымянным деревом в лесу; шумел бы на ветру по весне, осенью желуди ронял, зимой поскрипывал: никто бы не знал бы про тебя! Не будь меня – и тебя бы не было! <...> какие мы, таков и ты, а не иначе! Ты – наше все, а мы – твое, и других нетути!»* (Толстая 2003: 262). Фраза *«какие мы, таков и ты»* приоткрывает центральную авторскую мысль в романе, и сквозь призму этой фразы сам текст прочитывается как послание автора современным Бенедиктам, которые должны *«азбуку учить»*. После этого эпизода Бенедикт оказывается свидетелем спора о будущем духовности между Никитой Иванычем и Львом Львовичем (*«из диссидентов»*), и этот спор, итогом которого становится *«открытый финал»* романа, намеченные штрихами моменты сопряжения культуры обыденной и духовной сводит воедино, маркируя значимость этого сопряжения. Без облагораживания обыденного сознания духовностью не достижимы нравственность, социальные свободы и, наконец, духовный ренессанс, без которого *«любой плод технологической цивилизации обернется в ваших мозолистых ручонках убийственным бумерангом»* (Толстая 2003: 28).

Таким образом, концептуальное поле рассматриваемого концепта *Книга* разрабатывается в романе Т.Толстой многофункционально: оно в равной мере связано как с обыденным сознанием, так и с духовной культурой. Исходя из этого, логично утверждать, что концептуальное поле концепта *Книга* в романе *«Кысь»* художественно выражает авторскую установку на изображение конкретного типа культуры. Мы полагаем, что это культура, условно параллельная средневековью. Рассмотрим это положение.

Социальное лицо феодального средневековья как определенной парадигмы развития общечеловеческой культуры определяется межличностными отношениями, для воспроизводства которых в первую очередь необходимы эмоционально-ценностные, а не рационально-когнитивные функционалы сознания. Поэтому средневековое сознание ориентировано на продуцирование не объективных знаний, а ценностей; вере оно отдает предпочтение перед знанием. В начале романа Т.Толстой вера воплощена в образе Набольшего Мурзы, в котором соединены, по мысли его подданных и главного героя Бенедикта, художественная, социальная и техническая гениальность. Личность и облик Мурзы-Божества не подвергаются рационально-когнитивной оценке, а воспринимаются исключительно эмоционально, чтобы не сказать сакрализовано: *«Уж такие у Федора Кузьмича, слава ему, стихи ладные выходят, что иной раз рука задрожит, глаза затуманятся и будто весь враз ослабеешь и поплывеешь куда-то, а не то словно как ком в горле встанет и сглотнуть не можешь»* (Толстая 2003: 22).

В романе все ценности духовной культуры, персонифицированные в стихах классиков русской литературы, которые, пользуясь всеобщим невежеством, Федор Кузьмич выдает за собственные произведения, пробуждают в обитателях городка мифологическое преклонение перед Властью. Автор умело обыгрывает известную мысль о том, что *«в России поэт больше чем поэт»*: это мифологическая фигура, в

облике которой для обывателя соединены правда (тексты классиков) и вымысел (авторство Федора Кузьмича). Таким образом, два компонента модели духовной культуры средневековья – вера и репрезентация ценностей – присутствуют в пространстве художественной реальности.

Элитарное (идеологизированное) сознание, носителями которого в романе выступают «прежние» и в первую очередь Никита Иванович, видит в обыденном сознании прежде всего практический здравый смысл, ограниченный жизненно-бытийными, мирскими ситуациями, в которых межличностные отношения определяют все, что опять-таки характерно для модели культуры средневековья.

Анализ текста романа доказывает, что система образов романа сконструирована в соответствии с принципами воссоздания модели средневековой культуры в ее этноментальной разновидности. Подобный прием, не являясь в современном мировом литературном процессе совершенно новым, позволяет наметить моменты сопряжения «*Кыси*» с известными образцами постмодернистской прозы, в частности с романом Умберто Эко «*Имя розы*», который во многом может считаться прецедентным текстом для произведения Т.Толстой. И подобно «*Имени розы*», роман Т.Толстой «*Кысь*» – произведение, отличающееся полемической и сатирической насыщенностью, – острием своей проблематики направлен в современную автору действительность.

Представленный ракурс прочтения романа «*Кысь*» логически обуславливает постановку ключевого вопроса: почему Т.Толстая, впрочем, как и некоторые другие авторы-постмодернисты, рассуждая о проблемах современности, обращается к имплицитному изображению средневековья? Что актуализирует сегодня этот интерес к средневековью, который вышел далеко за рамки собственно литературы и переключался в кино, музыку и прочие виды искусства?

Полагаем, что ответ на этот вопрос лежит в осмыслении тех сложнейших парадигматических изменений, которые претерпевает современное общество. Сегодня мир переживает эпоху крушения старых ценностей и одновременно период отсутствия четко выкристаллизованных новых ценностей. Это порождает в сознании индивида ощущение острой эпистемологической неуверенности, ощущение мира как хаоса. Уже Н.Бердяев ощущал этот кризис «*новой истории*», по его терминологии, или кризис метарассказов, по терминологии М.Фуко, и грядущую эру «*нового средневековья*»: «Эпоху нашу я условно обозначаю как конец новой истории и начало нового средневековья. <...> все категории мысли новой истории, все ее направления кончены и начинается мышление иного мира, мира нового средневековья» (Бердяев 1924: 8). Обратим внимание, что сегодня понятие *средневековье* подразумевает как определенную историко-культурную парадигму, в рамках которой развивается специфическая модель культуры, так и целый комплекс знаковых элементов, которые объединены в метафорическое словосочетание *темные века*. При этом понятно, что каждый из этих смыслов репрезентирует соответствующий полюс указанной антиномии.

Исходя из этого, считаем: авторы-постмодернисты обращаются к средневековью именно как к альтернативе эпохи господства метарассказов. И в этом смысле роман Т. Толстой становится книгой-летописью, в которой зафиксированы основные, с точки зрения автора, этапы движения общества к порогу «нового средневековья» в бердяевском «более глубоком и онтологическом

смысле слова»: «Новым средневековьем я называю ритмическую смену эпох, переход от рационализма новой истории к иррационализму или сверхнационализму средневекового типа» (Бердяев 1924: 25).

Таким образом, концепт *Книга* в романе Т.Толстой «*Кысь*» позволяет увидеть глубинный смысл произведения: обращаясь к читателям-современникам, автор стремится донести до них мысль о том, что любое действие, совершаемое наполовину – полужнание, полуграмотность – следствие духовных страхов и социальной апатии, а такой путь приводит к утрате культурных корней. В силу неординарности мышления автора произведения рецепт спасения человека в эпоху «окисивания» видится в возврате к культурным истокам. Таким истоком для русской писательницы является книга.

ПРИМЕЧАНИЯ (Т.М.):

1. В популярном Интернет-издании «Современная литература с Вячеславом Курициным» обнаруживается коллекция рецензий на роман Т. Толстой «Кысь» [available from online].

2. «Концепт в филологии – это содержательная сторона словесного знака, за которой стоит понятие, относящееся к умственной, духовной или материальной сфере существования человека, закрепленное в общественном опыте народа, имеющее в его жизни исторические корни, социально и субъективно осмысляемое и – через ступень такого осмысления – соотносимое с другими понятиями, ближайше с ним связанными или, во многих случаях, ему противопоставляемыми» (Демьянков 2007: 60). Лингвокультурологический аспект понимания концепта – концепт есть результат столкновения значения слова с личным и народным опытом человечества (Лихачев 1993; Кубрякова... 2007).

3. Предположительно, имя пришло в русский мир из Византии, по-латыни означает «*благословенный*», краткий вариант в русской культуре – Бенья, Веня.

4. «Толковые азбуки», иногда называемые «Азбучная молитва» — стихотворная азбука, одно из самых ранних славянских стихотворений. Она представляет собой особую форму изложения религиозных истин и различных вопросов православного вероучения в удобной для запоминания стихотворной форме. Представляет собой абecedарий (акростих на алфавит). «Азбучная молитвы» написана учеником Св. Мефодия (брата Св. Кирилла), выдающимся болгарским литератором и церковным деятелем Константином Преславским (епископом Преслава Великого), жившим на рубеже IX—X веков (Куев 1963) не позже 893 года (Veder 1999). «Азбучная молитва» была широко распространена в древнерусской письменной традиции. К настоящему времени учёными обнаружено и опубликовано 43 списка «Азбучной молитвы» XII—XVII веков, все русского происхождения.

5. В «Мастере и Маргарите» читаем: «*Вот пример настоящей удачливости... - тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападавая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека, - какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: «Буря мглою...»? Не понимаю!.. Повезло, повезло! - вдруг ядовито заключил Рюхин и почувствовал, что грузовик под ним шевельнулся, - стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...» (Булгаков 1988: 76).*

ЛИТЕРАТУРА:

Бердяев 1924: Бердяев Н. А. *Новое средневековье: Размышление о судьбе России и Европы* Берлин, 1924.

Булгаков 1988: Булгаков М.А. *Избранное*. М., «Худ.лит», 1988, 479с.

Елисеев 2007: Елисеев Н. *Рецензия на «Кысь» Т. Толстой.* [online]: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk6/11.html>

Давыдов: Давыдов А. *Современная русская литература в поисках личности (Роман «Кысь» Татьяны Толстой и проблема литературного героя как субъекта русской культуры).* [online]: <http://do.gendocs.ru/docs/index-90286.html>

Демьянков 2007: Демьянков В.З. *Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н. Ю. Шведовой / Отв. ред. М. В. Ляпон. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2007. (РАН: Институт русского языка им. В. В. Виноградова). С. 606-622.*

История книги [online]: <http://hi-edu.ru/e-books/НВ/01-1.htm>

Киреева 2006: Киреева Н.В. *Специфика репрезентации концепта «книга» в речевом жанре «дневник» // Электронный научный журнал «Вестник Омского государственного педагогического университета». Вып. 2006. [online]: www.omsk.edu*

Крыжановская 2005: Крыжановская О.Е. *Антиутопическая мифопоэтическая картина мира в романе Татьяны Толстой "Кысь": автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук / О.Е. Крыжановская. Тамбов: Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина, 2005. – 22 с.*

Куев1963: Куйо Куев. *Към въпроса за авторството на Азбучната молитва // Славист. студии. Сборник по случай V международен славист. конгр. в София. София, 1963. С. 325-336.*

Кубрякова... 2007: Кубрякова Е.С., Демьянков В.З. *К проблеме ментальных репрезентаций // Вопросы когнитивной лингвистики. М.: Институт языкознания; Тамбов: Тамбовский гос. университет им. Г. Р. Державина, 2007. № 4. С.8–16.*

Лихачев 1993: Лихачев Д.С. *Концептосфера русского языка. Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М.: Наука, 1993. — Т. 52. № 1. С. 3-9.*

Парамонов [online]: Парамонов Б. *Русская история наконец оправдала себя в литературе // <http://www.guelman.ru/slava/kis/paramonov.htm>.*

Пономарева 2008: Пономарева О.А. *"Диалогизм" романа "Кысь" Т.Толстой: фольклорный, литературный и историко-культурный аспекты. Автореферат диссерт. на соиск. уч. степени канд. фил. наук. Майкоп, 2008.*

Смирнова [online]: Смирнова М.В. *Система образов в романе Т.Толстой «Кысь»* [online] http://www.sovmu.spbu.ru/main/sno/uzmf2/uzmf2_07.pdf

Толстая 2003: Толстая Т. *Кысь.* М.: 2003, 318 с.

Veder 1999: William R. Veder. *Utrum in alterum abiturum erat: A Study of the Beginnings of Text Transmission in Church Slavic.* Bloomington, 1999. С. 79-80.

[available from online]: <http://www.guelman.ru/slava/kis/index.html>.

INGA MILORAVA

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Depiction of the Medieval Art Concepts in Georgian Prose of the 20th Century

Georgian literature became interested in the Middle Ages in the 19th century after the romantic writers appearance on the literary path. In general they were interested in the expression of the past, the golden age of Georgian history. They wanted to create an emotional artistic image of the golden past. In Georgian prose of early 20th century a few concepts of expressing the past appeared which implies a kind of understanding of issues and images of the Middle Ages. Middle Ages became the chief guide of the story. Against this background the epochal problems and characters were expressed. It became the chief guide of the story.

Key words: depiction, history, reconstruction, transformation.

ინგა მილორავა

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

შუა საუკუნეების მხატვრული კონცეფციები XX ს-ის ქართულ პროზაში

შუა საუკუნეების ისტორიული სინამდვილეს ხშირად მიმართავს თანამედროვე ლიტერატურა, როგორც კაცობრიობის ძალიან მნიშვნელოვან სულიერ, ესთეტიკურ გამოცდილებას. ევროპული შუა საუკუნეები თავისი ფარული წინააღმდეგობებით, სიახლისადმი, ადამიანის შემოქმედებითი შესაძლებლობების სრულად შეცნობისა და გამოყენებისადმი სწრაფვითა და ამავე დროს დოგმატიზმით, ფანატიზმით, გოთიკური ბნელი ხილვებითა და შინაგანი შფოთვით მრავალი მწერლის შემოქმედების წყარო ხდება უკვე მე-19 საუკუნიდან.

ქართულ ლიტერატურაც ინტერესს შუა საუკუნეებისადმი მე-19 საუკუნიდან, რომანტიკოსთა ასპარეზზე გამოჩენის შემდეგ იჩენს. თუმცა მათ ძირითადად აინტერესებდათ გამქრალი დიდების, ოქროს ხანის გრძნობიერი ხატის გამოსახვა და ერთგვარი კონტრასტის შექმნა დამცირებულ, ღირსება და თავისუფლებადაკარგულ ანმცოსთან. შუა საუკუნეები, როგორც მხატვრული სამყაროს იმგვარი საფუძველი, რომელიც სიუჟეტის განვითარებას, გარკვეული ეპოქალური კონტურებისა და ნიშნების მქონე პრობლემებისა და ხასიათების გამოკვეთას, თუნდაც დეკორაციებისა და ანტურაჟის თვისობრიობას განაპირობებს, აქტუალური უფრო მოგვიანებით ხდება.

მე-20 საუკუნის დამდეგიდან ქართულ პროზაში გამოიკვეთა ისტორიული წარსულის მხატვრულად გააზრებისა და გამოსახვის რამდენიმე კონცეფცია, რომლებიც, უპირატესად, შუა საუკუნეების პრობლემატიკისა და ესთეტიკის თავისებურად გააზრებას გულისხმობს. როდესაც ისტორიულ წარსულზე, როგორც მხატვრული სამყაროს საფუძველზე, ვსაუბრობთ, იმთავითვე აუცილებელია რეალური და წარმოსახვითი დროის გამიჯვნა, რადგან, მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოები, რომელშიც მწერალი თუნდაც დოკუმენტურობის სრულ დაცვას ისახავს მიზნად და ამ დროს მიმართავს სრულიად გამოკვეთილ ეპოქას და ცდილობს დაუკავშირდეს ემპირიულ დროსადა სივრცეს, მაინც მთლიანად ექვემდებარება ადამიანის წარმოსახვას. ბერტრან რასელი „ფილოსოფიის პრობლემებში“ მკვეთრად გამოყოფდა წარმოსახვით — „პირად“ დროსა და სივრცეს და უწოდებდა მას „ფსიქოლოგიურ“ დროსა და სივრცეს. სწორედ ამ პირად, ფსიქოლოგიურ დროს გამოსახავს მხატვრულ ქსოვილში ინდივიდი, შემოქმედი, მას ეფუძნება ესთეტიკური ასახვის პრინციპი, რომელიც რეალობის არაიდენტურად, არაზუსტად, მაგრამ მხატვრულად გააზრებულ სახეებში, ემოციის, გრძნობიერების, განსჯისა და საკუთარი დასკვნების თანხლებით გამოხატავს. სწორედ ეს „დანამატები“ და უზუსტობა ქმნის მხატვრულ ნაწარმოებს, როგორც აზრობრივი და ემოციური ველისა და დიდი ზემოქმედების უნარის მქონე ახალ რეალობას. პერცაფტუალურობა მხატვრული ნაწარმოების აუცილებელი დამახასიათებელი თვისებაა,

რომელიც გარდაუვალია და იწვევს უზუსტუბას, არაიდენტურობას, მაგრამ სწორედ მისი მეშვეობით ენიჭება ტექსტს მხატვრული ღირებულება. ალექსანდრე დიუმა ისტორიის შედახებ ამბობდა, რომ ისტორია ლურსმანია, რომელზეც მე ჩემს სურათებს ვკიდებო და ეს გამონათქვამი ზუსტად გამოხატავს მხატვრულ დროდ ისტორიული ემპირიული დროისა და სივრცის ტრანსფორმაციის მექანიზმსაც, შედეგსაც და მხატვრულ მნიშვნელობასაც.

მხატვრული მანარმოებში ისტორიული დროის ხორცეშხმის შედეგი სრულიად ახალი სინამდვილის მიღებაა, რომელშიც ბუნებრივად და დამაჯერებლად იქნება შერწყმული რეალური და გამონაგონი. მხატვრული ნაწარმოები ისტორიული ნაშრომისგან იმით განსხვავდება, რომ მისი მიზანია არა ფაქტების და მოვლენების ზუსტი დაცვა, არამედ ხასიათების, მხატვრული სახეების, ეპოქის სულისა და ელფერის ასახვა. თუმცა ისტორიულ თემატიკაზე შექმნილი ბევრი ნაწარმოები ასე თუ ისე გარკვეულ პრეტანზიას აცხადებს ისტორიული ფაქტების გადმოცემაზე, მაგრამ, მიუხედავად მწერლის დიდი სურვილისა თუ დაჟინებული მცდელობისა, ასახვის პერცეფტუალურ ბუნებას მაინც შეაქვს თავისი აუცილებელი და გარდაუვალი კორექტივები და თვით ისტორიულ სინამდვილესთან ყველაზე მიახლოებულ ნაწარმოებებშიც კი მაინც ნამყვანი ელემენტი ხდება ინდივიდუალური აღქმა, განცდა, დროის, ეპოქის ინტიუტიური შეგრძნება და მწერლის ოსტატობა, რომელმაც უნდა აღადგინოს არა მარტო ანტურაჟი, ნივთიერი სივრცე, არამედ სული და ფსიქოლოგია, რაც ძალიან ძნელია, მითუმეტეს, რაც უფრო შორეულ და თანამედროვეობიდან განსხვავებულ ეპოქაა გამოსახული ნაწარმოებში. ამ თვალსაზრისითაც შუა საუკუნეები, როგორც ნაწარმოების თემა და სივრცე, დიდ სირთულეს ქმნის, თუმცა ორმაგად საინტერესოა ტექსტის ქმნადობის პროცესიც, მისთვის თვალის მიდევნებაც და იმ კონცეფციებისა და ჩანაფიქრების გააზრება, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს შუა საუკუნეების უკვე მხატვრულად გარდაქმნილ დროსა და სივრცეს მხატვრულ ტექსტებში, საძირკვლად დაედვენ ახალ მხატვრულ სამყაროებს.

ისტორიულ წარსულზე, მოემულ შემთხვევაში, შუა საუკუნეების რეალობაზე შექმნილი ნაწარმოებები ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისგან. მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც აღვნიშნეთ, გამოსახვისას უმთავრეს როლს მაინც ინდივიდუალური აღქმა, „პირადული“ ხედვა თამაშობს, მაინც აშკარად იგრძნობა, რომ ნაწარმოებები, რომლებიც წარსულის სამყაროს, მოვლენებს, ადამიანებს გამოსახავენ, სხვადასხვანაირად აღიქვამენ გარდასულ ეპოქას და ასევე სულ სხვადასხვაგვარი აქცენტებით გამოსახავენ მას. ჩანს, რომ სხვადასხვაგვარი მიდგომა ქმნის ერთსა და იმავე დრო-სივრცული ლოკალის სხვადასხვაგვარ მხატვრულ ანაბეჭდს.

მხატვრული ნაწარმოებში ისტორიული გამოსახვისას გასათვალისწინებელია ორი ძირითადი ასპექტი:

1. ისტორიული ფაქტი;
2. მწერლის ფანტაზია.

შეიძლება ერთგვარი ფორმულაც კი შევიმუშავოთ, რომელიც ნათელჰყოფს, რომ ამ ასპექტებიდან ერთ-ერთის მკვეთრი დომინირება განსაზღვრავს ნაწარმოების ხასიათს და საშუალებას გვაძლევს, რომ მასში გამოსახული ისტორიულ-მხატვრული დრო-სივრცე (ნებისმიერ შემთხვე-

ვაში მაინც პერცეფტუალური) განვიხილოთ როგორც ე.წ. კონკრეტული თუ პირობითი წარსული. ნებისმიერ შემთხვევაში მწერალი მაინც თავისი ინდივიდუალური სამზერიდან, საკუთარ რაკურსში დანახულ ისტორიულ წარსულს გამოსახავს, მაგრამ იმისდა მიხედვით, ცდილობს თუ არა იგი შეძლებისდაგვარად დაიცვას დოკუმენტური სიზუსტე, ფაქტების და მოვლენების თანმიდევრობა, შეიძლება ვიმსჯელოთ, თუ რისი გამოსახვა აქვს მას ჩაფქირებული — კონკრეტული ისტორიული რეალობის, თუ პირობითი წარსულის, რომელიც ფაქტების სიზუსტის გარეშე მაინც ქმნის ეპოქის განწყობასა და განცდას.

ქართული მხატვრული აზროვნებისთვის შუა საუკუნეები მრავალი ასპექტით აღმოჩნდა საინტერესო. მეოცე საუკუნეში ჯერ კიდევ შემორჩენილი რომანტიკული განწყობები წარსულს განსაკუთრებული შარავანდედით მოსავდა და არა სივრცეში, არამედ დროში განფენილ ალთქმულ ქვეყანად წარმოადგენდა, მაგრამ თანამედროვე სააზროვნო ტენდენციებს უკვე შეჰქონდათ სკეფსისის ელემენტები ტექსტში. მიუხედავად ამისა, შუა საუკუნეები, ოქროს ხანიდან თვით „შავ დროებად“ დაცემამდე, მაინც რჩება ეროვნული იდენტობის გამოსახატავად ყველაზე მოქნილ და სახიერ მასალად. სამშობლოს სიყვარულის განცდა, სამშობლოს შეგრძნება, რომელიც ბოლო დრომდე, თვით 21-ე საუკუნის უკიდურესად კოსმოპოლიტურ და ეროვნული ნიჰილიზმით გაჯერებულ სივრცეშიც კი შენარჩუნდა, გასული საუკუნის მოდერნიზაციის გზაზე შემდგარი მწერლობისთვის ძალიან აქტუალური იყო და სწორედ წარსულის მშენიერ და ტრაგიკულ სანახებში ეძიებდნენ სახეებს თავიანთი ნაარმოებებისთვის. ამ პერიოდის ისტორიული, შუა საუკუნეების თემატიკაზე შექმნილი ნაარმოებები შეიძლება პირობითად რამდენიმე ჯგუფად დავყოთ, რომლებიც ნათლად დაგვანახებენ მწერლების დამოკიდებულებას წარსულისადმი, ისტორიული ფაქტებისადმი, სინამდვილის გამოსახვის კონცეფციებსა და მხატვრულ ინდივიდუალობას.

გამომდინარე იმ დებულებიდან, რომ მწერლის დამოკიდებულება წარსულისადმი შეიძლებაელია განვსაზღვროთ მის ტექსტში ისტორიული ფაქტების ან ფანტაზიის დომინირებით და ამ საფუძველზე ვუნოდოთ ნაწარმოებში ასახულ წარსულს კონკრეტული ან პირობითი, შეგვიძლია გამოვყოთ პირველი და ყველაზე პირობითი ჯგუფი ნაწარმოებებისა, რომლებიც წარსულს და სწორედ შუა საუკუნეებს მიმართავს. ამ ნაწარმოებების ძირითად არსს შეადგენს არა ისტორიული ფაქტი, მოვლენა, რომელიც აყალიბებს მოცემულ სიტუაციას, არამედ ის განსაკუთრებული მხატვრული სახე და იდეა, რომელიც ჩადებულია ქვეტექსტში და პერცეპტუალურ დროსა და სივრცეშია ლოკალიზებული. ნაწარმოების მხატვრული დრო-სივრცის პირობითობას ამძაფრებს მითოლოგიური ელემენტები. ასეთ შემთხვევაში, ხშირად ნაწარმოები უღებს ლეგენდის, თქმულების ფორმას, თუმცა იდეა და ცოცხალი ხასიათები ნათელყოფს მის შინაგან, მყარ, მაგრამ ძალიან დაფარულ კავშირს წარსულის ემპირიულ დროსა და სივრცესთან. ასეთი ნაწარმოებებია ნიკო ლორთქიფანიძის „ქედუხრელნი“, „ეს იყო ძველათ“, „ამაყი“ და სხვა. ნიკო ლორთქიფანიძე არ აკონკრეტებს დროულ ლოკალს, თუმცა მინიშნებები, ხან პირდაპირი, როგორც მინაწერი „მონგოლთა ბატონობის ხანიდან“ ან, ირიბი, ქმედების, შინაარსისა და განწყობების დონეზე, მაინც არსებობს. გმირებს, რომლებიც ამ პირობით

წარსულში არსებობენ, უწევთ გაუმკლავდნენ ქვეყნის მტერს, სიცოცხლის ფასად, თავგანწირვითა და დიდი სულიერი ძალისხმევით დაიცვან სამშობლო და ეს ამბავი და მისი თანმხლები განცდა, მკითხველისთვის ნაცნობი და გასაგები, საშუალებას აძლევს მას, თითქმის ზუსტად, მცირეოდენი ცდომილებით მოძებნოს ისტორიის წრფზე ის ადგილი, რომელზეც მოუთხრობს მწერალი. პირობითი წარსული ლეგენდის ჩარჩოებში დამატებით სიღრმესა და სიმძაფრეს იძენს და ეპიკურიც ხდება.

ნიკო ლორთქიფანიძეს პრინციპული პოზიცია აქვს წარსულის გამოსახვის საკითხში. მისი გამოსახვის კონცეფცია ნათელია:

„მე სხვადასხვა სურათს მოგანვდენ ცხოვრებიდან. მათი ერთმანეთთან შეკავშირება შენთვის მომნდვია. მე მაინც მგონია, რომ მკითხველს მეტი ადგილი უნდა დაეთმოს ფანტაზიისთვის...“

მწერალმა მარმარილო, ტილო, საერთო აზრი, ჩარჩო, ორი-სამი ხაზი უნდა დაამზადოს, დამთავრება, დაბოლოება მკითხველის გემოვნებას და სურვილს მიანდოს“.

ასე იქცევა იგი წარსულის გასმოსხვის დროსაც. მწერალი უზიარებს მკითხველს შთაბეჭდილებას, გადმოსცემს ეპოქის განწყობას, თავი აზრსაც გამოხატავს, თუმცა მკვთარი დასკვნები არ გამოაქვს. მწერლის ისტორიული კონცეფციის გარკვევისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მისი თანამედროვე ისტორიული პროზის კონცეფციას და საერთო ლიტერატურულ პროცესში ნიკო ლორთქიფანიძის ადგილის გააზრებას. იგი ერთი მხრივ აგრძელებს მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის რეალისტურ ტრადიციას, მაგრამ ამავე დროს ემორჩილება მოდერნისტული ფილოსოფიური და ლიტერატურული აზროვნების მოთხოვნებსაც. ასეთი სინთეზი გავლენას ახდენს არა მარტო ფორმაზე, არამედ ნაწარმოების დროის სტრუქტურაზეც. როგორც პირობითი წარსულის ამსახველი ნაწარმოებიდანაც ჩანს, მწერალი არავითარ მნიშვნელობას არ ანიჭებს კონკრეტულ დროულ ლოკალს, მეტიც, თავისუფლად ახდენს მის მითოლოგიზებას და გადაჰყავს ზედროულ პლასტში, როცა ლეგენდა, თქმულება, მითი შთაბეჭდილებების დაკავშირებითა და და მიხვედრის მეშვეობით ასოციაციურად უკავშირდება ემპირიულ წარსულს. წარსულის ცოცხალი, მართალი სურათის შექმნა მისთვის არ ნიშნავს რაიმეს დაკონკრეტების აუცილებლობას. იგი თავისუფლად ეპყრობა დრო-სივრცეს. ისეთ ნაწარმოებებშიც კი („არაისტორიული ამბები“), რომლებიც აშკარად უფრო მჭიდროდ უკავშირდება რეალურ ისტორიულ წარსულს, უარყოფს ქრონოლოგიზაციის პრინციპს, შემონახულ ზუსტ ფაქტებს. მას მახვილი ხასიათების ისტორიულობაზე, ტიპიურობაზე, მოქმედი გმირების ეპოქისთვის ნიშანდობლივ ვნებებსა და მისწრაფებებზე გადააქვს. თვით ნაწარმოების ფაბულა, მასში ასახული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პრობლემები და ადამიანური ურთიერთობანი, ანტიურაჟი, მწერლის მიერ „აგებული“ ეპოქალური ნიშნით აღბეჭდილი დეკორაციები, ასახვის იმპრსიონისტული სტილი მკითხველს დამოუკიდებელი აზროვნებისაკენ უბიძგებს და იგი მწერლის ნების მიხედვით ზუსტად აღიქვამს, სწორად პოულობს და „ერგება“ ნაგულისხმევ ეპოქას. წარსული მოიაზრება როგორც თავისუფალი, შეუზღუდავი მხატვრული დრო და სივრცე, რომელიც ნაწარმოების ძირითად იდეას სრულად გამოხატავს. „მრისხანე ბატონში“, „ჟამთა სიავეში“, „რაინდებში“, „რაინდში“ ეს პრინციპები მთლიანად დაცულია. აქ მწერალი უფრო რეალისტურ

სურათებს ხატავს, მაგრამ პირობითობის განცდა მაინც ძალიან ძლიერია. საგულისხმოა ნაწარმოებების დროის და სივრცის შიდა სტრუქტურა: მწერალი ნებისმიერად აჩქარებს ან ანელებს ნაწარმოების დროს, ცვლის სივრცის „წყობას“, ერთმანეთში ურევს და ანაცვლებს დროის ნიშნებს, რითაც წარსულს აწმყოსა და მომავალს უკავშირებს და უზრუნველყოფს დროთა კავშირს. ასე იქმნება წარსულის მითოპოეტური და ეპიკურ-პირობითი სახე, რომელიც ეფუძნება:

1. ხასიათების სიზუსტეს;
2. ეპოქალურ მოვლენებსა და განწყობებს, ურტიერტობების ფორმებსა და შინაარსს;
3. სამშობლოს განცდას.

ამ ტექსტებში წარსულის გამოსახვა უპირატესად ერთ მიზანს ემსახურება, რომ ნათლად წარმოაჩინოს სამშობლო

- როგორც სასიცოხლო აუცილებლობა;
- როგორც ღირებულებრივი ორიენტირი;
- როგორც მთელი სამყაროს მოდელი და სიმბოლო.

ისტორიული წარსულის გამოსახვის ვასილ ბარნოვისეული კონცეფცია განსხვავებულია. რომანებში („ტრფობა წამებული“, „მიმქრალი შარავანდედი“, „დედოფალი ბიზანტიისა“ და ა.შ.) შუა საუკუნეების სამყარო პოეტურია, იდეალიზებული და, რაც მთავარია, ექვემდებარება ბარნოვისეული სიყვარულისა და კაცლმერთობის კონცეფციას. ბარნოვის მხატვრული სამყარო მთლიანად ადამიანის შინაგანი სამყაროს გრძნობიერ ქრილში გამოსახვას ეფუძნება და ამ თვალსაზრისით მიუდგა იგი ისტორიასაც. მწერალი სრულად არ უგულვებლყოფს ქრონოლოგიზაციის პრინციპს, ნიკო ლორთქიფანიძისგან განსხვავებით, იგი კონკრეტულ ეპოქას გამოსახავს გარკვეული ისტორიული ფაქტების გათვალისწინებით, მაგრამ მისთვის მაინც უპირატესი გამონაგონი, თავისი გრძნობიერი დამოკიდებულება, ის სათქმელია, რომელიც ისტორიის სარჩულს ელვარე ზედაპირად ედება. მისთვისაც ძალიან მნიშვნელოვანია სამშობლოს, როგორც ვიტალური სანყისის გამოხატვა მხატვ რულა ქსოვილში, მაგრამ ეს განცდაც და სხვა უმნიშვნელოვანესი თემებიც მთლიანად ექვემდებარება განსაკუთრებულ ადამიანის კონცეფციას, რომელიც განღმრთობას, ანუ „კაცლმერთად“ გარდაქმნას, განსხვავებულ, არატრადიციულ, ბარნოვისეულ ზეკაცად ქცევის შესაძლებლობას სიყვარულში ხედავს. ამიტომაცაა, რომ მწერალი კონკრეტულ დრო-სივრცულ ლოკალს და მის შემავსებელ პოლიტიკურ, სოციალურ, ყოფით მოვლენებსა და პრობლემებს მუდმივად ამ იდეის საფუძველზე განმარტავს და მასვე უმორჩილებს. „მიმქრალ შარავანდედსა“ და „დედოფალი ბიზანტიისაში“ ისტორია, მისი კანონზომიერებანი, უკვე ფაქტად ქცეული გარდასული დროის მოვლენები ადამიანების შეგრძნებების, ტრაგიკული სიყვარულის თითქოს მხოლოდ ფონია, მაგრამ ამავე დროს იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ისტორიაც ესაა და სხვა არაფერი — წარსული ადამიანების სიყვარულის, ტკივილის, დარდისა და სიხარულის ასპარეზი იყო და რეალური ამბები მათ მხოლოდ სიცოცხლეს და ახალ ფერებს ჰმატებს. „ტრფობა წამებულში“ მწერალმა არა მარტო კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქას, ისტორიულ გმირებს მიმართა, არამედ თავისი მხატვრული სამყაროს საფუძვლად აგიოგრაფიული ტექსტი აიღო, რაც, თავისთავად, სარისკო საქმეა, ბევრი თვალსაზრისით, მაგრამ აქაც

გამონაგონმა უფრო მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა და ისტორიული რეალობა, რელიგიური ჭიდილი, სახელმწიფოებრივი პრობლემები მთლიანად ადამიანური სიყვარულის ტრაგედიის მხატვრული ხორცშესხმისას თითქოს ფონად, მაგრამ ამავე დროს ტექსტის ორგანულ და უმთავრეს შემადგენელ ნაწილად იქცა ყველა დონეზე (სიუჟეტური, სახეობრივი, ხასიათების სტრუქტურა, ფილოსოფიური საფუძველი). ასე რომ, წარსული, შუა საუკუნეები, რომელსაც გამოსახავს ვასილ ბარნოვი, შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც პოეტურ-გრძნობიერი და რომანტიზებული.

განსხვავებულ რკალს შეადგენს კონსტანტინე გამსახურდიასა („დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენა“ და „დავით აღმაშენებელი,“) და შალვა დადიანის („გიორგი რუსი“) რომანები. კ. გამსახურდია წავიდა გზით, რომელიც გარდასული ეპოქის სრულ, დეტალურ რეკონსტრუქციას გულისხმობს ყველა დონეზე (ფაქტობრივი, ყოფითი, სულიერი, საზროვნო ტენდენციები, სამოქმედო სივრცე — დეკორაცია, ანტიურაჟი). მსგავსი პრინციპი გამოიყენა გუსტავ ფლობერმა „სალამბოს“ შექმნისას, როცა შეეცადა ასევე ყველა ასევე დონეზე აღედგინა კართაგენის სახე და სული. მან დიდძალი ფაქტობრივი და არქეოლოგიური მასალა შეისწავლა, მაგრამ მისი საბოლოო მიზანი ტექსტში წარსულის ფიზიკურ რეკონსტრუქციაზე უფრო რთული იყო. მას სურდა აღედგინა წარსულის ადამიანის ფსიქიკა, ხასიათი, იმავე მიზანს ისახავს კონსტანტინე გამსახურდიაც. „დიდოსტატის მარჯვენასა“ და „დავით აღმაშენებელში“ კარგად გამოჩნდა, რომ იგი უდიდეს როლს ანიჭებდა დეტალებს და სწორედ დეტალების ფილიგრანული დამუშავებით იქმნება წარსულის რეალურად, ხელშესახებად არსებობის, მისი ახალი სიტყვიერი სიცოცხლის განცდა. ასევე, კონსტანტინე გამსახურდიას კონცეფცია იმითაა საინტერესო, რომ იგი შეეცადა წონასწორობა შეენარჩუნებინა გამონაგონსა და ისტორიულ ფაქტებს შორის, თუმცა სივრცის და ხასიათების ზედმონევნით ზუსტად რეკონსტრუქციის სურვილის და მცდელობის მიუხედავად, მისი მხატვრული ქსოვილი მაინც დამოუკიდებელი რეალობაა, რომელშიც რეკონსტრუქციულია სწორედ ის წარსული, რომელიც არსებობს მწერლის წარმოსახვაში. ამავე რეკონსტრუქციის გზით მიდის შალვა დადიანიც „გიორგი რუსში“, რომელიც უფრო არსებულის აღწერითი ხასიათისაა, ვიდრე კონსტანტინე გამსახურდიას წარსულის დროული პლასტის საფუძველში ჩადებული და გამოძერწილი განუმეორებელი ელფერისა და ხიბლის მქონე მხატვრული სივრცე.

მოგვიანებით განისაზღვრა შუა საუკუნეების მხატვრულ ტექსტში გარ-დასახვის მესამე გზაც. გრიგოლ აბაშიძის რომანებში „დიდი ღამე“, „ლაშარელა“ და „ცოტნე დადიანი“ შუა საუკუნეები ცოცხლდება არა იმდენად მხატვრული ქსოვილის ზედაპირზე, დეტალებში, რამდენადაც ამბის, განწყობის და მწერლის მიერ თითქმის თანამედროვე სახეებში გააზრებული ისტორიული სინამდვილის მეშვეობით. დაახლოებით იმავე მეთოდს მიმართავდა ლიონ ფოიხტვანგერიც. იგი შორეული წარსულის, თუნდაც ანტიკური რომის რეალობას ისე გამოსახავს, თითქოს თანამედროვე გერმანიის შესახებ წერს, თუმცა ეპოქასაც აკონკრეტებს და მისი გმირებიც რეალური ისტორიული გმირები, მეტიც, ზოგჯერ თავად ისტორიკოსები არიან („იოსებ ფლავიუსი“). ასეთივე წარსულის სურათი იქმნება გრიგოლ აბაშიძის რომანებში. მწერალი არ ცდილობს წარსულის რეკონსტრუქციას სახეობრივ ქსოვილში, მისი გმირებიც არ არიან არქაული ნიშნებით აღ-

ბეჭდილნი, თუმცა ამ ემპირიულ დროსთან და სივრცესთან შედარებით დაახლოებულ ქსოვილში მაინც აისახება წარსულის ფაქტობივი სივრცეც, მწერლის დამოკიდებულებაც მოვლენებისადმი და მისი ინდივიდუალური რაკურსი და მხატვრული ოსტატობაც ჩანს. ამ გათანამედოვეებულ ტექსტში წარსული წარმოსდგება როგორც პარალელური რეალობა.

მე-20 საუკუნის ქართულ პროზაში შუა საუკუნეების გამოსახვის ეს სხვადასხვა პრინციპი და ისტორიული თემატიკით მწერლების დიდი და შედეგიანი დაინტერესება ქმნის სამომავლო პერსპექტივას, რომელიც უკვე დახვეწილ კონცეფციებთან ერთად ახალი ხედვისა და დამოკიდებულების შემუშავების საშუალებას შეიცავს, რაც აუცილებელია მხატვრული აზროვნების შემდგომი განვითარებისათვის.

MARIYA MIKHAILOVA, ANNA NIZHNIK

Russia, Moscow

Lomonosov Moscow State University (MSU)

**“Masculine” and “Feminine” Ethics of Medieval Knighthood
Adopted by Russian Silver Age**

One of possible inspirations that forced A. Block to include in “The Rose and the Cross” certain motifs and narrative elements lays in the works of A. Mire – hardly explored writer who was well-known amongst St. Petersburg’s boheme. Her play “The Blue Peacock” stands in the line of similar plays written by more popular artists of the Silver Age. In the play “The Rose and the Cross” Block seems to invert her vision of medieval legend and gives some of the characters similar traits. The article explores the sameness of medieval myths of Silver Age. The plot of the Eternal Feminine is told in two plays by two voices: a woman’s and a man’s and is settled in two different ways.

Keywords: Block, Mire, The Blue Peacock, The Rose and The Cross, Eternal Fertility, myth.

М.В. МИХАЙЛОВА, А. В. НИЖНИК

Россия, Москва

МГУ им. М.В. Ломоносова

**Этические модусы средневекового рыцарства:
взгляд из Серебряного века
(«мужской» и «женский» варианты)**

Установка символистов на подчеркнутую эстетизацию творческого пространства привела к своеобразному, но вполне логичному результату: практически каждый из авторов этого литературного течения обращается к некоему «образцовому» миру прошлого, где находит соответствие своим художественным вкусам. Средневековый миф становится миром, где возможна идеальная схема отношений между человеком-творцом и Богом, между мужчиной и женщиной, где возможен идеальный «сценарий» жизни. Такое внимание имен-

но к сценарным схемам – следствие широкого распространения теории житнетворчества, в рамках которой судьба творца должна подчиняться законам художественного произведения. При этом интерес проявлялся к самым разным сторонам средневекового мифа. К духу средневековых мистерий обращается Алексей Ремизов, к ренессансной и средневековой эстетике апеллирует М. Кузмин, Брюсов создает «средневековый» роман, А. Белый интересуется средневековым мистицизмом. Свою вариацию на тему Средневековья разрабатывает и Блок. Примечательно, что «Роза и крест» принадлежит к более позднему периоду творчества поэта, когда он начинает разочаровываться и критически осмысливать прежние символистские идеалы. Для такой задачи он выбирает именно средневековую тематику, потому что ничто лучше не продемонстрирует «слом» привычной схемы, как «перевернутый» рыцарский миф, прежде представлявшийся идеальным. Такой же эксперимент проводит в 1907-08 годах Брюсов в романе «Огненный ангел», в котором Прекрасная Дама из возвышенного и одухотворенного существа превращается в одержимую ведьму. Такую тенденцию не мог не заметить Бальмонт – всегда преданный идеалам символизма, возможно, именно поэтому он начинает в 1914 перевод поэмы Руставели «Витязь в барсовой шкуре». Эта работа могла быть вдохновлена именно работами «разочарованных» в средневековье Блока и Брюсова, ведь «Витязь» – это новый, свежий для России начала XX века эпос, в котором поддерживаются идеи, свойственные аналогичным европейским произведениям. Именно в свете «диалога» между средневековой нормой и современной перверсией этого мифа должны рассматриваться опыты символистов того периода.

В литературоведении досконально изучены все истоки замысла блоковской «Розы и креста», прослежены этапы работы над пьесой, изменения жанровой природы, вариативность системы образов. Известны все книги, которые изучал Блок, чтобы глубже вникнуть во французское Средневековье, постичь взаимоотношения людей эпохи, изучить судьбы менестрелей. И нигде не встречается имя Мирэ. По крайней мере, оно не зафиксировано ни в дневниках, ни в воспоминаниях «соучастников» творческого процесса – тех, с кем Блок делился своими соображениями.

Значит ли это, что нужно полностью исключить возможность проявления «отзвука» личности и творчества этой писательницы (Александры Михайловны Моисеевой, 1874-1913) и ее пьесы «Голубой павлин» (впервые напечатанной в ее сборнике «Черная пантера», 1909) в возникновении идейного замысла пьесы? Блоку ее творчество было знакомо: в 1905 году он написал довольно пространную рецензию на ее первый сборник «Жизнь» (1904), в которой в целом высоко отозвался о даровании автора, отметил несколько особо понравившихся ему рассказов, выделил качества, выгодно отличавшие прозу Мирэ от большинства не очень им ценимых произведений женского творчества.

Блок мог знать Мирэ и по Петербургу: они вращались в одних и тех же кругах, о ее судьбе много судачили в литературной среде, она вполне могла быть темой их бесед с хорошо знавшим её Г.И.Чулковым. Известно было, что она позировала художникам на Монмартре, обслуживала моряков в портовых публичных домах Франции, имела многочисленные любовные связи (в том числе и с М.Волошиным, чего тот не скрывал), потом уехала в Пермский край,

откликнувшись на брачное объявление в газете, где стала женой агронома, жившего в глуши. Так же громко обсуждался ее разрыв с ним, ее бегство обратно в Петербург, а потом метания по городам и весям.

Но, что может быть, еще важнее: она для всех была неким показателем торжества низменно-женского (эротического), которое заглушает порывы души и духа. О ней ходили слухи, что она «неудовлетворена» (Юшкевич 1913), вечно «изнемогает от избытка страстных желаний, вовсе неутоленных» (Чулков 1999:47), т.е. попросту является нимфоманкой. И надо заметить, такая «репутация» сопровождала именно Мирэ, потому что в иных подобных случаях женщины того времени обычно обставляли свое поведение «идеологически»; с помощью феминистских теорий, манифестируя идеи эмансипации или апеллируя к утопическим построениям, которые должны восторжествовать в области эротики в будущем. Мирэ была проще: она жаждала любви, безраздельной, неземной, вечной, напряженно искала ее везде и безрассудно шла ей навстречу. Это не могло остаться незамеченным на фоне усложненной диалектики философских устремлений эпохи. Именно это лежит в основе рыцарского сюжета, разработанного Мирэ в пьесе «Голубой павлин»: утверждение вечной любви, ибо поиск истинного чувства, сопровождавший всю жизнь этой женщины, дает ей возможность громко и открыто заявить, что, несмотря на жестокость объективной реальности, идеал неугасающей любви все еще актуален.

Если сам Блок и не читал «Голубого павлина», то вполне вероятно, что содержание этой вещи ему могли пересказать, тем более что обо всем сборнике сложилось мнение как о последней мрачно-уайльдовской вспышке всеуничтожающего декадентства, устремленного к небытию. И это тоже было необычно на фоне утвердившихся в целом младосимволистских теорий о возрождении и преображении.

Разумеется, А. Блок к средневековой культуре относится с огромным пиететом. Рыцарская «схема» отношений между мужчиной и женщиной воспринимается Блоком как сама собой разумеющаяся, и именно от нее он отталкивается, когда пишет свой «инвариант» рыцарского сюжета: пьесу «Роза и крест». Но при этом Блок ощущает, что «чистый» рыцарский кодекс, столь восторженно принятый символистами вслед за В. Соловьевым, требует переосмысления и «проверки» современными реалиями.

Нужно отметить, что вся средневековая эстетика в Серебряном веке оказывается «завезенной» из-за рубежа. Интерес к древнерусской литературе той же эпохи оказывается у символистов довольно скудным, по-видимому, потому что в русских текстах не сложился столь привлекательный кодекс куртуазной любви. Источником вдохновения для Блока могли служить самые разнообразные европейские тексты (например, роман о Флоре, роман о Тристане и Изольде, народные бретонские песни, романы Артуровского цикла), но также и восточные образцы. Так, поэма Руставели была хорошо известна Блоку, правда уже после появления перевода Бальмонта, о чем свидетельствует письмо Н. Оцуца от 5 сентября 1920 года: *«Я пробовал в деревне взять на бордаж Шота Руставели и хотел бы сделать об этом сообщение в Вашей коллегии (издательство Всемирной литературы. – М.М., А.Н.), т.к. богатые дактилические рифмы из 1500 четверостиший поэмы (всего 6000 строк) должны неизбежно бороться с красотой языка, и я хочу просить санкции на рифмюиды и ассонансы»* (Блок 1987:566).

Нельзя не принять во внимание и ситуацию, возникшую в это время в личной жизни Блока. Неудовлетворенную ролью Прекрасной Дамы Любовь Дмитриевну тянуло к простому, земному, житейскому счастью, что претворилось в итоге в её материнстве и том, что сопровождало эту коллизию. Вот почему Блок, ранее напряженно размышлявший о духовном начале в женском естестве, о составляющих «компонентах» образа Прекрасной Дамы, Жены, облаченной в Солнце, теперь погружается в тварную ипостась женской природы и эту область «исследует», разрабатывая образ Изоры.

Если оставить конечный результат, т.е. завершённый вариант пьесы, и обратиться к подготовительным материалам, в них обнаружится несколько показательных характеристик, которые свидетельствуют, что Блоком сознательно создается «антиженский», едва ли не мизогинистский вариант рыцарского сюжета (и в этом как раз и заключается полемическая направленность блоковского текста по отношению к избранному Мирэ сюжету, возможно, возникшая и на подсознательном уровне). В «Розе и кресте» Прекрасная Изора оказывается отнюдь не *прекрасной* в душевном плане, вернее, оказывается прекрасной лишь наполовину, но эта половина не находит своей реализации. На двойственность женской натуры указывает следующее пояснение Блока: «*Сама Châtelaine — молода и прекрасна; прекрасна лишь тем, что молода; и как во всех молодых, в ней сладостно борются и еще не скоро доборются два стремления: одно — пошлое, житейское, сладострастное; этой частью своего существа она склоняется к пажу; но эта половина души освещена розовым, нежным, дрожащим светом другой половины, в которой скрыты высокие и женственные возможности*» (Блок 1961:458). И хотя Блок, казалось бы, находит почти материалистическое объяснение тому, почему героиня не может воспользоваться этими возможностями («*окружающая среда не дает никакой пищи ее неясным мечтаньям*» (Блок 1961:458), создается впечатление, что он не очень верит в волевой настрой женщины, которая на самом деле предпочитает уходить в ожидания, предчувствия и мечты, а не бороться и добиваться своей цели, и в результате соглашается на недостойный компромисс (в отличие от мужчины, ясно видящего свою цель и идущего к ней, несмотря на преследующие его неудачи). Вот почему это *прекрасное* начало звучит все более приглушенно, пока не исчезает совсем (если в первых набросках Châtelaine — такое имя первоначально носила героиня — не обращает внимания на пажа, то впоследствии, «превращаясь» в Изору, становится к нему все более благосклонной).

По Блоку, Изора — «*существо низшей породы*» (Блок 1961:461). И естественно, что она откликается не на зов подлинной любви, воплощенной в образе Бертрана (она способна только мечтать о любви, но ни оценить ее, ни увидеть), не на зов Рыцаря-Грядущее, художника, готового возвысить ее, а на зов пажа Алискана (трактовка образа которого претерпела большие изменения, но его примитивная подбострастная природа осталась отчетливо выраженной). Этот финал «анонсирован» в пьесе репликой Рыцаря-Несчастье, который, вероятно, подспудно осознает приземленность (по Блоку) женской натуры или просто так глубоко укоренен в реальности, что не видит магического ни в образе Изоры, ни в сказках Гаэтана. Он простодушно «развенчивает образ сказочной принцессы: «*Не короля, а дочь простой швеи <...>... Она — смугла. И косы чернее ночи у нее*» (Блок 1961:219). Гаэтан готов «читать» реальность как рыцарский роман о белокурой Изольде, Блок же рисует совсем не

куртуазную смуглянку, которая к тому же ведет себя совсем не подобающим званию Прекрасной дамы образом. Готовность женщины променять высокое на то, что «под рукой» (в данном случае — даже под ногой!) иллюстрируется следующей детально прописанной сценой: « <...> на Изору находит страстная тоска. Она чувствует, что что-то большое прошло мимо нее и ушло безвозвратно и, **не умея высказать этого** (выделено нами — М.М., А.Н. — на это уточнение Блока следует обратить особое внимание, т.к. из него следует запрограммированная немота женщины, которая способна чувствовать, но не способна анализировать и понимать), *склоняется в суматохе рыцарей к пажу, который страстно смотрит на нее. И **вдруг*** (выделено нами. — М.М., А.Н.) *их глаза встречаются. — (Паж, зашнуруй мне туфлю)... <...> Никем не замечаемая Изора **вдруг*** (выделено нами. — М.М., А.Н.) *дает руку пажу, который страстно хватает ее. И, приподнимая платье от росы, она бежит к замку, за ней — паж»* (Блок 1961:460). На непредсказуемость поведения женщины, ее импульсивность указывают дважды употребленное Блоком наречие «вдруг».

Но даже до того, как «стать» низменной Изорой, Châtelaine у Блока демонстрирует порочные признаки женской природы: она снисходительно принимает поклонение всеми презираемого незадачливого рыцаря, не желая лишиться даже такой, никому вроде бы не нужной преданности. Она, «*презирая его в глубине души, не выражает этого внешне. Напротив, как **истая баба*** (выделено нами — М.М., А.Н.), *она умеет обмануть его мужскую честность, ослепленную к тому же любовью, ласковым обращением, взглядом»,* ибо, по замечанию Блока, «*всякая влюбленность — лишний раз льстит **низкому бабьему самолюбию***» (выделено нами. — М.М., А.Н.) (Блок 1961:457).

Впрочем, конечный результат несколько отличался от «пути создания» образа. В характеристике своей героини Блок уже избегает слов «бабье», но все же возникшая снисходительность к поступкам молодой женщины не компенсирует сомнений в возможности ее возрождения, которые, по-видимому, не оставляли поэта до конца работы над пьесой:

Что же осталось от прежнего? Неспособность женщины в принципе «оценить преданную, человеческую только любовь» — ведь такая любовь «охраняет незаметно», бережна, но «никуда не зовет» (т.е. лишена столь необходимой женщине внешней атрибутики и романтического пафоса). Она способна услышать «нечеловеческие зовы» (Блок 1961:529), но предпочтет все же не высокое и прекрасное (хоть и неразумительное), а низменное и сладострастное, красиво-животное, оправданием чему, по Блоку, может служить то, что это низменное и есть *живое* — в отличие призрачного, возвышенно-духовного (так, Блок частично признает правоту женщины, за которой стоит природа, недаром он так настойчиво подчеркивает *темную страстность* южной испанской природы Изоры).

Вышесказанное дает основание предположить, что строй блоковской пьесы мог быть нацелен на опровержение «исходных данных» героини Мирэ, принцессы Лис, которая наделена как раз высшей духовностью. Ей не нужны зовы извне, она сама исторгает их, и сама зовет других за собой. Ее диалог с любимым пажом Орелио построен по принципу «эхолалии», т.е. он повторяет или развивает ее высказывания. Паж Орелио не только не преисполнен вожделения — он не смеет коснуться ее одежды, не смеет ее поцеловать. Вот как звучит воспоминание влюбленных о прогулке:

«Принцесса Лис. Вода была серебряная. Влюбленный ветер не волновал ее. Орелио. Лилии спали.

Принцесса Лис. Их белые невинные тела дрожали на листьях. Вверху луна...

Орелио. Как ты, прекрасная...» (Женская драматургия 2009:297)

Принцесса Лис добровольно уходит из жизни после смерти возлюбленного, но ее гибель «исправляет» порочную служанку Бенину, которая отказывается от радостей земных, коим предавалась ранее без устали, и принимает решение уйти в монастырь. Героиня Мирэ не способна на измены, а тем более на подмену одного избранника другим. Ее избранником навсегда останется паж и никто другой.

Тем не менее, Мирэ решается заглянуть «за изнанку» сюжета о рыцаре и Прекрасной даме. В ее пьесе рыцарь оказывается «подмененным», злым, мстительным, а истинный возлюбленный принцессы – Паж – погибает от его руки, становясь буквально жертвой кодекса рыцарского поведения. Мирэ как бы показывает, что случается, когда типичный любовный треугольник (дама, ее истинный возлюбленный и ложный жених) разрешается не по канонам средневекового эпоса, а по трагическим законам действительности. Другой жертвой «подложных» рыцарей становится служанка принцессы – Бенина. Оскорбленные ее легкомыслием рыцари совершают над ней насилие. Однако любовь несмотря ни на что торжествует: Черный рыцарь, почти следуя канонам античной трагедии, совершает самоубийство.

Парадоксальным образом мнение богемного кружка о Мирэ (неудовлетворенная нимфоманка) опровергается текстом пьесы, где акцент сделан отнюдь не на любви чувственной. Видевшая дно жизни Мирэ старательно поддерживает подлинно рыцарский дискурс своей пьесы: однозначную победу любви, преданность принцессы и пажа, духовное преображение приземленной служанки, хотя носителями рыцарской чести все же оказываются не рыцари.

Блок же всерьез задумывается о разрушении в современном ему мире традиции рыцарства и поэтому ставит в пьесе проблему несоответствия высокого идеала, который могут предложить два носителя средневекового рыцарского кодекса поведения, реальным потребностям «Прекрасной дамы». Блоковский Рыцарь-Несчастье, проклятый всеми горбун, зеркально отражает образ Черного рыцаря в пьесе Мирэ. Налицо абсолютное внешнее сходство: Бертрана сравнивают с «вороной в рыцарских перьях» (Блок 1961:165). Видимо, он весьма неуклюже носит темные доспехи. Черный рыцарь Мирэ подчеркнута уродлив.

Вероятнее всего, здесь сказалась общая для разочарованных младосимволистов «мода» на перевернутые рыцарские образы: образ пугающего, похожего на злую птицу рыцаря, появился и в цикле Белого «Королевна и рыцари». Что же до персонажей Блока и Мирэ, то Бертран готов ради любви жертвовать своей жизнью, а Черный рыцарь – жизнью других. Однако оба страдают болезненной раздвоенностью, которую приносит настоящее любовное чувство («Радость-Страданье» у Блока и «Любовь-проклятье» у Мирэ): Черный рыцарь одновременно и убийца, и самоубийца; с другой стороны, «жертвенный» Бертран радуется, что автор призывной песни слишком стар, чтобы понравиться Изоре как мужчина («*Радость вторая – прости за нее – // Вижу – не юноша ты: // Лучшие услышит песню Изора, // Не смущаясь низкой мужскою красой*» - Блок 1961:205). Символистское творчество отходит от традиционного представления об однозначно благородном рыцаре или безусловном злодее – и любовь становится показателем этой перемены.

Разумеется, пьеса Блока получила несравненно большую известность. Когда Мирэ писала своего «Голубого павлина», вероятно, она не рассматривала, в отличие от Блока, эту пьесу как некое «программное заявление», избавление от канонов традиционного символистского мифопостроения. «Голубой павлин» на первый взгляд вписывается в сложившуюся к тому времени традицию символистской драмы, но сюжетно ломает устоявшуюся схему.

Важно принципиальное сходство сюжетов. Авторы явно исследуют, как именно изменился рыцарский кодекс Средневековья к эпохе начала XX века, и возможно ли принять эти изменения. Мирэ отвечает на этот вопрос положительно: хотя в ее пьесе и разворачивается трагедия, нравственные основы остаются незатронутыми: служанка оказывается способна на высокий поступок, главный злодей мучается от неразделенной любви, Прекрасная дама сохраняет верность своему возлюбленному даже под страхом смерти. Блок, для которого трансформация рыцарского мифа в пьесе «Голубой павлин» могла послужить одним из источников некоторых сюжетных «аналогий» (треугольник рыцарь-Дама-паж, образ самого рыцаря), в «Розе и кресте» откладывает решение этого вопроса на неопределенный срок: смерть Бертрана вроде бы меняет Изору, но окончательно это не прописано.

В основе этого различия лежит разница «мужского» и «женского» восприятия высокой любви, и хотя Блок кажется большим адептом идеи Вечной Женственности, которой должен служить рыцарь, но в результате его Прекрасная дама предстает низведенной с пьедестала. Что же касается Мирэ, то для нее при трагическом разрешении любовного конфликта для всех его участников, любовь остается единственной вечной ценностью в мире.

Итак, отзвуки пьесы Мирэ, несколько необычной для той эпохи, можно расслышать в блоковской пьесе. Такое предположение позволяет по-новому взглянуть на средневековый миф в восприятии символистов и то, как он развивался: от робкого предположения Мирэ – к полновесной пьесе Блока, ставшей одной из главных средневековых стилизаций начала XX века, а затем и к переводу К.Бальмонтом «Витязя в тигровой шкуре», ибо эта поэма – один из образцов литературного отражения рыцарского кодекса, включающего едва ли не в первую очередь возвышенную, куртуазную любовь. В этом эпосе, как известно, вообще не поднимается «проклятый» вопрос символистов: существует ли истинная любовь – оба рыцаря, и Тариэл, и Автандил, не сомневаются в верности возлюбленных. И в целом в средневековом рыцарском романе, говорящем об истинной любви, существует лишь «миражная» измена, любовь же всегда воспринимается как данная свыше константа.

ЛИТЕРАТУРА:

Блок 1961: Блок А. *Собрание сочинений в восьми томах. Том 4.* Москва-Ленинград: Художественная литература, 1961.

Женская драматургия... 2009: *Женская драматургия Серебряного века.* Составление, вступительная статья и предисловие Марии Михайловой. Санкт-Петербург: Гиперион, 2009.

Литературное наследство 1987: *Литературное наследство: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Книга четвертая.* Москва: Наука, 1987.

Чулков 1999: Чулков Г. *Годы странствий.* Москва: Эллис Лак, 1999.

Юшкевич 1913: Юшкевич П. *Мирэ. Некролог.* День, Санкт-Петербург, 9 декабря 1913.

F.S . NADJIYEVA

Baku, Azerbaijan

Baku Slavic University

Medieval Literature in the Context of Azerbaijan Prose of “Congestion” Period

In Azerbaijan prose of “congestion” period strongly expressed the appeal to the medieval literature (Anar, Elchin and others). The writers in their works about medieval literature search and find expressive phenomena, which is accusing such way of life allegorically. Medieval literature, realities of the Middle Ages and characters of Azerbaijan prose extensively involved also in post-soviet period (K.Abdulla, S.Rustamkhanli and others). Being of continue of earlier trend it is also a new level, which is need in special research in context of all post-soviet literature.

Key words: The Middle Ages, the literature of “congestion” period, Azerbaijani prose.

Ф.С. НАДЖИЕВА

Азербайджан, Баку

БСУ

Средневековая литература в пространстве азербайджанской прозы периода «застоя»

Каждый исторический этап представляет писателю «плоскость», на которой социально-политические, морально-психологические, религиозные институты социума выводят сложнейшие переплетения тематических линий. Не придумывать специально такое социальное «пространство и время», а брать его из предшествующей литературы целиком или же в частично переделанном виде и в лабиринтах этого пространства и времени испытывать людей – большой соблазн для писателя. Такой соблазн испытывали и советские писатели так называемого застойного времени – 1970-80-х годов.

Как-то один из ярких представителей русской прозы о Великой Отечественной войне Ю.В.Бондарев сказал: «... *Главные участники истории – это Люди и Время. Не забывать время – это значит не забывать Людей, не забывать Людей – это значит не забывать Время*» (Бондарев 1974:41). Даже беглый обзор литературы 1970-80-х годов позволяет сделать вывод о том, как сильно представлено в ней тяготение к максимальному приближению далекого Времени и Людей этого времени. Создаётся впечатление, что писатели стремятся «пройти в это прошлое, чтобы вынести из глубины веков что-то важное и нужное для современности» (Лебедев 1976:3).

В азербайджанской прозе означенного времени особенно сильно выражено обращение к средневековью. Писатели стремились в поисках впечатлений, стимулов для эмоционально-мыслительной активности «отправиться в путешествие» в мир книжной культуры этого времени, а потому обращались к текстам средневековой литературы. Она для писателей застойного времени представлялась одним из богатых источников жизненных впечатлений, необходимым для осознания ими сути своей жизни и творчества. И как показывает

литература, это «путешествие» имело для писателей советского периода большие экзистенциальные последствия, а порой превращалось и в особые художественные приёмы и формы отображения современности.

Широко использует такого рода «приёмы» в своих романах один из интереснейших писателей современной азербайджанской прозы Иса Гусейнов. Так, в романе «Идеал» (Гусейнов 1986) автором взят на вооружение «приём» художественно-научной фантастики. Он позволил писателю выработать своеобразный код, посредством которого он «расшифровывает» определенные слова азербайджанского языка в совершенно неожиданных и как бы тайных, скрытых религиозно-философских смыслах. Такой подход открыл перед писателем и возможность новых интерпретаций, даже существенных переинтерпретаций древней и средневековой истории Азербайджана.

Это, естественно, в своё время вызвало в научных и литературных кругах Азербайджана некоторое смятение и даже возмущение. Но все пишущие о романе, упрекающие писателя в фальсификации истории забывали, что избранная автором форма научно-фантастического изложения не может подлежать осуждению с позиций исторической правды, она может быть оценена лишь с эстетической и эмоционально-нравственной точки зрения. Однако писатель не отказался от избранного им в «Идеале» принципа подачи материала, и в следующем своем романе «Судный день» (Гусейнов 1984) он и вовсе наделил страницы примечаниями (как в научном тексте).

Одной из главных особенностей эпохи «застоя» являлось то, что в идеологической, духовной жизни подлинная событийность заменялась квазисобытиями. Юбилеи, торжественные пуски новых заводов, партийные постановления по разным поводам, встречи руководителей государств, не имеющих каких-либо существенных последствий, и тому подобное средствами массовой информации раздувалось так, чтобы возникала иллюзия грандиозности происходящих событий. Именно из-за этой ложной событийности, из-за представленной средствами массовой информации картины социалистической действительности, мыслящие и честные люди называли советскую культуру культурой, в которой ничего не происходит.

Событие происходит как нарушение нормального хода движения, как излом, скачок (об этом см.: Лотман 1971:284). Однако идеология конца 1960-1970-х годов избегала феномена резкой исключительности, излома, которые, не дай бог, могли свидетельствовать о неуправляемости какой-либо областью социалистической действительности. Поэтому партийные постановления предпочитали названия такого рода: «о дальнейшем улучшении», «о дальнейшем развитии», что в зашифрованном виде означало неблагополучие в какой-либо области идеологической жизни. «Дальнейшее» в данном случае означало плавное, поступательное и управляемое движение, направленное не на изменение, а на «улучшение», «углубление», «развитие» того, что есть.

В советском обществе 1970-80-х годов на уровне жизни, информация о которой не поступала, или поступала в сильно искаженной, зашифрованной форме в средства массовой информации, происходили значительные события, выявлялись потрясающие симптомы экономических, социальных, идеологических болезней, но все это лишь мизерно отражалось прессой, телевидением

и другими средствами массовой информации. И в этом дефиците реальной информации литература, кино, театр и некоторые публицистические выступления брали на себя смелость говорить правду. Таким образом, одним из источников событий, так жизненно необходимых для литературы, являлась сама современная жизнь, хотя не каждый имел право приоткрывать завесу идеологии и разоблачать пороки системы, показывать жизнь такой, какой она была на самом деле. А если и допускалось некоторое разоблачение, то сама степень разоблачения строго дозировалась.

Вот в этой ситуации в 1970-80-е годы история приходит на помощь литературе, снабжая ее яркими событиями и не менее яркими героями. Литературе всегда интересны социальные потрясения, изломы социальных, политических структур, борьба с государственными устройствами, борьба за освобождение, протесты против голода, нищеты, конфликты между государствами и т.п. Литературе всегда интересны разоблачители всеобщего нравственного лицемерия, сильные натуры, сохраняющие свои нравственные принципы на фоне всеобщего падения нравов, жертвы государства, жертвы ложных идей, ложные фавориты, государи. И литература 1970-х годов, как в Азербайджане, так и в России, обращаясь к истории, удовлетворяла во многом эту свою потребность.

Запрет на современность заставлял некоторых писателей искать свободу действия в литературе отдаленных от них эпох, в частности, в образцах средневековой литературы. Азербайджанский писатель Анар на материале «Китаб-и Деде Горгуда», древнего эпоса Азербайджана, создает произведение, которое позволяет ему говорить в завуалированной форме о многих проблемах современной ему жизни. Например, он говорит о пагубности обласкивания конформистов, подхалимов в литературе и науке, о певцах «новой жизни», унижающих, выказывающих пренебрежение к честным писателям, доводящих их до морального или даже физического уничтожения, стирающих их имена из истории литературы. Это произведение Анара стало явлением в среде интеллигенции Азербайджана 1970-х годов. Включенное в контекст социальной психологии времени застоя, оно вошло в семантический и эмоциональный контакт с мыслями азербайджанцев о причинах многих исторических бед в государственной и духовной жизни нации. В результате этого актуализировалась и их соотносимость с современностью.

«Деде Горгуд» Анара, написанный в жанре кинодастана, начинается со сцены схватки, в которой огузы (древние азербайджанцы) убивают друг друга. Повествователь с горечью вопрошает – в чем причина того, что люди одного народа безжалостно уничтожают друг друга (Анар 1983). Именно данный вопрос становится толчком для продолжения повествования, ставящего цель поведать об этих причинах. В событийном течении постепенно вырисовывается основной конфликт, приведший к трагическим результатам. Тщеславие, привычка осмысливать все в параметрах вражды, борьбы, войны, сужение понятия «своих» до предела ближайших родственников приводят к тому, что сторонники Аруза и Газана, забывая об огузском единстве, проливают кровь друг друга. Никто не внимлет голосу Деде Горгуда, являющегося носителем огузской духовности, осуждающего от имени этой духовности бессмысленность кровопролитий, вражду людей, принадлежащих к одному народу.

Трагическая война трагически же и заканчивается. Только после этого оставшиеся в живых огузы начинают понимать потерянный ими смысл исторического самосознания. Ведь главное в этом мире – это благополучие родины, борьба за ее благоденствие и процветание. Деде Горгуд увещевает Азера, символического праотца азербайджанцев: *«Чтобы превратить эту землю в родину, необходимы две вещи. Первое, ты должен пахать ее, сеять на ней. Второе, ты должен защищать ее. Если ты не способен защитить свою землю, то не стоит ее пахать и сеять на ней»* (Анар 1983: 91). Таким образом, на историческом материале Анар открывает истину, ставшую актуальной и для современности: главный пафос национального духа должен исходить из способности человека к труду на своей земле и из способности защищать свою землю.

Эльчину в его романе «Махмуд и Марьям» (Эльчин 1985), основанном на дастане «Асли и Керем», средневековые реалии, жизненно-духовные конфликты, любовная история христианки Марьям и мусульманина Махмуда помогли познать одну экзистенциальную фатальность: для духовного человека будущее есть бремя жизни, бремя бытия. Концепция нового человека в советской идеологии 1970-80-х годов просто обязывала встретить в штыки эту трагедию, если бы она была показана на примере жизни современного молодого азербайджанца. Однако исторические реалии в романе «Махмуд и Марьям» как бы отвлекали внимание официальной идеологии и критики от истинного смысла многих суждений писателя в романе.

Но в отличие от дастана в романе мир средневекового Азербайджана дан писателем в самом беспощадном реалистическом изображении. Голод и нищета людей, которые из-за нескончаемых войн покидают свою родину, болезни, уносящие тысячи жизней, коварство, алчность, предательство – на этом зловещем фоне даётся образ Махмуда, молодого человека с тонкой, нежной душой, получившего блестящее для своей эпохи образование, но живущего до сих пор во дворце и изолированного от этой жизни. На своем тяжелом пути он становится свидетелем и участником этих страшных событий, претерпевает все мыслимые и немыслимые трудности, присущие средневековому азербайджанскому миру.

Эльчин далек от поиска и придумывания каких-то художественных элементов, могущих хоть как-то приукрасить эту жизнь. Более того, в ткань произведения писателем вводится притчеобразные побочные события, в которых людское невежество, неблагодарность и беспощадность обнаруживаются в максимально предельном воплощении. Махмуд тяжело переживает тяжелое бремя бытия, которое ложится на его плечи, на его душу. Он предстает как человек, обреченный на смерть, и добровольно, без всякого сопротивления идет к этому фатальному исходу. Поэтому смерть в огне во время брачной ночи Махмуда и Марьям переживается читателем не так, как аналогичная сцена в дастане «Асли и Керем». В последнем трагическая смерть связана только с трагической любовью. В романе же Эльчина смерть Махмуда как бы обозначает трагическую судьбу любого, остро рефлектирующего духовного субъекта любой эпохи. Так, читатель 1970-80-х годов в судьбе Махмуда мог прочесть приговор и современным людям-нонконформистам.

Обратившись к роману Эльчина «Махмуд и Марьям», сравнивая его со многими другими произведениями, опирающимися на средневековую литературу, мы видим, что романтика любви героев как бы отодвигается на второй план, и испытывавший тяжелое бремя бытия, герой без особого сожаления прощается с жизнью. И это не

возмездие за его любовь к христианке, а освобождение от тягот жизни, от невыносимости тяжелых испытаний, выпавших на его долю. Таким образом, в романе Эльчина классические образы влюбленного и возлюбленной являются также средством, с помощью которого писатель выходит на показ сложностей современного бытия, жизни современного человека, на создание картины современного писателю национального мира.

Сама авторская позиция по отношению к людским злодеяниям в романе Эльчина предельно безжалостна и бескомпромиссна. Надо отметить, что такая позиция была непривычной, неприемлемой для идеологических установок 1970-80-х годов. Считалось, что только в буржуазном искусстве допустим пессимизм относительно человеческой природы, человеческого будущего, тогда как советская литература в человеческой натуре должна обнаруживать как самую сильную сторону только светлое начало. А роман Эльчина глубоко пессимистичен, но оправданием служит то, что он изображает средневековые реалии.

Человек без поступков, человек инертный, стремящийся не выделяться из общей массы, особо не отличаться от других – характерная черта людей 1970-х годов. И писатели в исторических произведениях искали и находили выразительные феномены, иносказательно обвиняющие такой стиль жизни, такое поведение человека этого времени. Широко привлекается тема средневековья и последующей литературой, прозой постсоветского периода в Азербайджане, где средневековые реалии и характеры занимают всё больше места (К.Абдулла, С.Рустамханлы, И.Фахми и др.). Это в определенной степени продолжение темы, но в то же время и новая ступень, которая нуждается в специальном исследовании в контексте всей постсоветской литературы.

ЛИТЕРАТУРА:

Анар 1983: Анар. *Деде Горгуд*. Баку: Гянджлик, 1983.

Бондарев 1974: Бондарев Ю.В. *Моё поколение* // Бондарев Ю.В. *Собр. соч. в 4 тт.* Т.3. М.: Молодая гвардия, 1974.

Гусейнов 1986: Гусейнов И. *Идеал*. Баку: Язычы, 1986.

Гусейнов 1984: Гусейнов И. *Судный день*. М.: Совесткий писатель, 1984.

Лебедев 1976: Лебедев В. *Предисловие к роману «Утро Московии»*. Л.: Детская литература, 1976.

Лотман 1971: Лотман Ю. *Заметки о структуре текста* // *Труды по знаковым системам*. Тарту, 1971.

Эльчин 1985: Эльчин. *Махмуд и Мариам*. Баку: Гянджлик, 1985.

ADA NEMSADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Transformation of Hagiographic Plot in the Contemporary Novel

The novel “Martyred Love” by Vasil Barnovi is increasingly interesting from the scientific point of view: 1) It is a fiction produced at the early stage of development of the novel genre. 2) The novel represents the successful attempt of implementing love story episodes of hagiographic novel in the contemporary novel. “Martyred Love” represents the literary and

social-cultural processes evaluated from a definite distance and reanalysis of the eternal problems in a new style. Moreover, in order to diversify the plot, the writer uses not only transformation of hagiographic text but also language innovation, that is represented by using the unchanged structures of hagiographic vocabulary.

Key words: “Martyred Love”, transformation, language innovation.

აღა ნემსაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ჰაგიოგრაფიული სიუჟეტის ტრანსფორმაცია თანამედროვე რომანში

XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში განსაკუთრებით დაიხვეწა რომანის ჟანრი. ვასილ ბარნოვი ერთ-ერთი პირველი ქართველი მწერალია, რომელიც ამ პროცესის სათავესთან დგას. სწორედ მის შემოქმედებაში იღებს სათავეს კლასიკური სახით ისტორიული რომანი, რომლის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშადაც შეგვიძლია დავასახელოთ „ტრფობა ნამებული“ (1918 წ.). აღნიშნული რომანი მრავალმხრივია საინტერესო კვლევის თვალსაზრისით: ერთი მხრივ, ესაა რომანის ჟანრის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე შექმნილი მხატვრული ტექსტი: იმ დროს, როცა „ტრფობა ნამებული“ იწერება, გამოქვეყნებულია მხოლოდ „ისნის ცისკარი“ (1901 წ.) და „მიმქრალი შარავანდედი“ (1913 წ.), პარალელურად იწერება შალვა დადიანის „უბედური რუსი“ (1916-1926 წწ.). მეორე მხრივ კი, იგი ყურადღებას იქცევს, როგორც შუა საუკუნეების ჰაგიოგრაფიულ თხზულებაში აღწერილი სასიყვარულო ამბის თანამედროვე რომანში იმპლანტაციის წარმატებული ცდა.

რომანის ლიტერატურულ პირველწყაროებად გვევლინება გიორგი მერჩულის „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“ და სუმბატ დავითის-ძის საისტორიო ხასიათის თხზულება „ცხოვრება და უწყება ბაგრატიონთა“. ასევე რომანის ერთი პასაჟისთვის შთგონების წყარო გამხდარა ბიზანტიური ჰაგიოგრაფიული ძეგლი „წმინდა ქრისტეფორეს ცხოვრება“.

„ტრფობა ნამებულის“ ტექსტი ისტორიული ამბებით იწყება. სუმბატ დავითის-ძის თხზულებაში „ცხოვრება და უწყება ბაგრატიონთა“ ამოტკურაპალატის შესახებ თხრობას სულ ორი გვერდი ეთმობა: ამოტკურაპალატის ძალაუფლება ვრცელდებოდა ბარდავზე, თბილისსა და მის შემოგარენზე. მაგრამ აგარიანთა ბატონობის გაძლიერების გამო იგი იძულებული გახდა, გაეცეულიყო და ოჯახთან ერთად საბერძნეთისათვის შეეფარებინა თავი. ამ დროს ამოტკ მხოლოდ ორი შვილი ჰყავს — ადარნასე და ბაგრატი. ლტოლვილებმა შეისვენეს ჯავახეთში, ფარავნის ტბასთან, სადაც მათ თავს დაესხნენ სარკინოზნი. „მაშინ შეენია ღმერთი ამოტკურაპალატსა, და კნინსა მას ლაშქარსა მისსა მოსცა ძლევა მათ ზედა, და მოსრნეს სიმრავლენი ურიცხუნი“ (სუმბატ დავითის-ძე 1955: 376). გამარჯვებით გულმოცემული ამოტი ცვლის გადაწყვეტილებას და რჩება შავშეთში, რომელიც თავისუფალია მტრისაგან, ხოლო მოსახლეობა მხოლოდ აქა-იქაა შემორჩენილი. როგორც მემატთანე წერს, ამოტს აქ დაუწყია აღმშენებლობა, რადგან მხარე მეტად გავერანებული იყო ჯერ სპარსთა,

შემდეგ კი „ყრუ ბაღდადელის“ შემოსევებისაგან. სამეფო რეზიდენციად კი აურჩევია არტანუჯი. „და ამან აშოტ კურაპალატმან პოვა კლარჯეთის ტყეთა შინა კლდე ერთი, რომელი პირველ ვახტანგ გორგასალს ციხედ აღეშენა, სახელით არტანუჯი; და აოკრებულ იყო ბაღდადელისა მის ყრუობითგან. იგი განაახლა აშოტ და აღაშენა ეგრეთვე ციხედ, და წინა-კერძო მისსა ქვეშეთ აღაშენა ქალაქი. და აღაშენა ციხესა მას შინა ეკლესია წმიდათა მოციქულთა პეტრესი და პავლესი, და შექმნა მას შინა საფლავი თვისი, და დაემკვდრა ციხესა მას შინა ცხოვრებად“ (სუმბატ დავითის-ძე 1955: 377). მემატიაზე ამით ამთავრებს აშოტ კურაპალატის შესახებ თხრობას და მის შემდეგდროინდელ ბრძოლებს სულ ერთი წინადადებით გვამცნობს: „და მრავალგზის მოსცა ღმერთმან აშოტს კურაპალატსა ძლევა და დიდი დიდება ბრძოლათა შინა“ (სუმბატ დავითის-ძე 1955: 377). ამას კი უშუალოდ მოჰყვება მეფის ტრაგიკული გარდაცვალების ეპიზოდი, რასაც მოგვიანებით დავუბრუნდებით. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამბავი, მართალია, მოკლედაა აღწერილი, მაგრამ საკმაოდ კარგად შეკრული კომპოზიცია აქვს, თხრობა მოსაწყენი არ ხდება ბრძოლის სურათებისა თუ მეფის გმირობათა ხანგრძლივი აღწერით. აშოტის მიერ გადახდილი ყველა წარმატებით დასრულებული ბრძოლა მან ერთ წინადადებაში ჩააგია, რაც მემატიაწის ლიტერატურულ გემოვნებაზეც მეტყველებს.

„ტრფობა წამებულის“ სიუჟეტური წყაროების შესახებ არაერთგზის აღნიშნულა ვასილ ბარნოვის შემოქმედების მკვლევართაგან (ვ. ცისკარიძე, ა. ნიკოლეიშვილი, თ. ვასაძე, დ. ბერიძე...). მწერალი უშუალოდ მიჰყვება სუმბატ დავითის-ძის ტექსტს, როცა შემდეგ ამბებს მოგვითხრობს: არაბთაგან გამოქცევა და გადანყვებილება საბერძნეთში თავის შეფარებისა, ფარავნის ტბასთან დაბანაკება, ბრძოლა სარკინოზებთან, გამარჯვება და გადასვლა შავშეთში, საბოლოოდ კი არტანუჯში დასახლება, მისი აღდგენა და დამკვიდრება. ამ ყველაფრის თხრობა რომანის ტექსტში საკმაოდ ვრცლად (რომანის 1-22 თავები) და ექსპრესიულობითაა მოცემული. ადვილი შესამჩნევია, რომ ორგვერდიანი ფაბულის მეშვეობით მწერალი დიდი მოცულობის ამბავს ქმნის, ამას იგი ფაბულის სიუჟეტური გარდასახვისას ბრძოლის სურათების დაწვრილებითიზედმინვენითი გამოცემითა და მეფისა და მისი მრჩევლების ქვეყნის ბედზე ხანგრძლივი მსჯელობებით ახერხებს. ერთფეროვნებისაგან თავის დასაღწევად კი ავტორი ბრძოლების სურათების აღწერისას თხრობითი დისკურსის ანაქრონიულ ტიპს იყენებს. იგი მიმართავს მის ორივე სახეს — ანალებსისს (უკან გადახვევას) და პროლებსისს (წინ გადახვევას). ანალებსისის მაგალითია ის ეპიზოდი, როცა იგი ჯერ გვიხატავს გამარჯვებული ხალხის ზეიმს, შემდეგ კი გვიამბობს, როგორ გაიმარჯვეს; ან: რომანის პირველივე თავიდან ვიგებთ, რომ აშოტი დაცოლმევილებულია, ხოლო როგორ შეერთო ცოლი, ამას რამდენიმე თავის შემდეგ მოგვითხრობს და ა. შ. ასევე ხშირია პროლებსისიც — „აშოტი უძლეველი მფლობელი შეიქმნა შავშეთ-კლარჯეთისა, მბრძანებელი მორჭმით მჯდომარე. ეს შემდეგში იყო“ (ბარნოვი 1962: 129), — დასძენს მწერალი, ხოლო ამის შესახებ თხრობას გარკვეული ხნის შემდეგ იწყებს. როგორც ამ რომანის მაგალითით ჩანს, ვასილ ბარნოვი ხშირად მიმართავს იმ ხერხს, რასაც ჟენეტი ანაქრონიულ თანამიმდევრობას უწოდებს. თავად ავტორი კი აქ გვევლინება არა მთხზველად, არამედ — მთხრობელად. შესაბამისად ფორმდება ფაბულა/სიუჟეტიც:

„ფაბულა და სიუჟეტი, როგორც მხატვრული ნარატივის საკვანძო ცნებები, ორ სხვადასხვა ნარატიულ საფეხურს შეესაბამება: ფაბულა ასახავს მოვლენათა ისეთ თანამიმდევრობას, როგორც სინამდვილეში მოხდა ყველაფერი, ხოლო სიუჟეტი — ისეთ თანამიმდევრობას, როგორსაც გვთავაზობს მთხრობელი“ (რატიანი 2011: 73). აქედან გამომდინარე, ვასილ ბარნოვის „ტროფობა ნამებულის“ სიუჟეტისათვის, უფრო ზუსტად, სიუჟეტის ნაწილისათვის, ფაბულას წარმოადგენს სუმბატ დავითის-ძის ისტორიული ტექსტი, სადაც მოვლენათა თანამიმდევრობა ქრონოლოგიურია. მის სიუჟეტად გარდასახვაში კი ჩანს მწერლის ავტონომიურობა, ოსტატობა, ლიტერატურული გემოვნება, რის შედეგადაც ვიღებთ კომპოზიციურად შეკრულ ნაწარმოებს.

თხზულების 23-ე თავიდან, როდესაც აშოტი უკვე ძღვევამოსილი მეფეა, მებრძოლი მეფის სახე ნელ-ნელა პასიური ხდება და სამაგიეროდ აქტიურდება მეფის ადამიანური პროფილი. თუკი აქამდე აშოტი ნაკლებად ფიქრობდა სიყვარულზე, გრძნობებზე, ახლა უკვე მწერალი წამოსწევს მეფის პირადი უბედურების განცდას. ამის ბუნებრივი განვითარება არის რომანში შუქიას გამოჩენაც, რომელიც შეუდარებელი ვაჟკაცის, მეფის ერთგული თანამებრძოლის, პაატას ცოლია. ეს ამბავი მთლიანად მხატვრული გამონაგონის სფეროშია, რადგან ჰაგიოგრაფიული ტექსტიდან ჩვენ არ ვიცით, ვინ არის „დედაკაცი სიძვისაჲ“. თუმცა აშოტის სასიყვარულო ამბებს, რომელსაც მერჩულისეული ფაბულა აქვს, წინ უსწრებს გრიგოლისა და თებრონიას სიყვარული, რაც მთლიანად XX საუკუნის ავტორის საკუთრებაა. ვასილ ბარნოვს თებრონიას გულქვაობა, რასაც იგი იჩენს შუქიასადმი შემდეგში, მოტივირებული აქვს მისი პირადი ცხოვრებით — თებრონია არა ნებით, არამედ იძულებით ხდება მონაზონი, რადგან გრიგოლი უარყოფს მის სიყვარულს და ირჩევს განდეგილობას. თებრონია დაეკონა თავისი მოძღვრის გრიგოლის მარჯვენას, „ველარ მოაშორა მგზნებარე ბაგე ძარღვიან ხელს ძლიერის ვაჟკაცისას; ზედ დააკვდა მას, დააბნდა მუხლმოდრეკილი. შეთრთოლდა ჭაბუკი, აგორდა მის გულშიც სურვილთა ტალღა მძღვეელი და ააძგერა იგი ძლიერად. ალავარდნილ ნაკადად მოაწვა სისხლი სახეზედ, აენტო თვალეზი ცეცხლით შემწველით. ენა აღექვა გამშრალ სასაზედ. მარცხენა მკლავი თავისთავად გაეშალა რაინდს ქალწულის მოსაჭდობად. დახარა ვნებამ, ვით მუხა ნორჩი გრიგალის ძალამ“ (ბარნოვი 1962: 261-262). მაგრამ ამ წუთიერ ვნებათაღელვას სძლევს უკვე არჩეული გზის ერთგულება და იგი უარს ამბობს მშვენიერი ქალწულის სიყვარულზე, მიუხედავად იმისა, რომ არ არის გულგრილი მის მიმართ: „ვაჟკაცის უხეშმა ნებისყოფამ დასძლია ლამაზ გრძნობთა წამიერი გამარჯვება, კვლავ შეძლო მან მძღედ გაბრძოლება, შეიბერტყა მედგრად და სიყრმით აღებულ სავალზედვე გასტყორცნა ჭაბუკი ღელვილი.

— განვედი ჩემგან, მაცდურო ბილწო! განმეშორე მე, ჭურო ცოდვისავ, ახალო ევავ!“ (ბარნოვი 1962: 262). სწორედ აქედან იწყება თებრონიას ხასიათის გაკერპება და იგი ხდება შურისმაძიებელი, დაუნდობელი მონაზონი.

რაც შეეხება აშოტისა და შუქიას სიყვარულს, „ტროფობა ნამებულის“ ამ მონაკვეთის ფაბულას წარმოადგენს გიორგი მერჩულის „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ 55-ე თავი. რომანის ჟანრული სპეციფიკიდან გამომდინარე, ავტორმა უნდა შექმნას ისეთი მოვლენები, ამბები, ინტრიგები, რომლებიც ტექსტში გამოიწვევენ განსაკუთრებულ დაძაბულობას, მძაფრ კონფლიქტს გმირსა და სამყაროს შორის. როგორც რუსი ფორმალისტები ამბობდნენ,

მწერალმა უნდა მოახერხოს სიუჟეტის გაუცნაურება, „სიუჟეტის გამაუცნაურებელი ფუნქცია კი ფაბულის თემატური ერთეულებისა და მათი კომპლექსების ხელახალ მონტაჟში მდგომარეობს“ (ლომიძე 2008: 19). ამ გაუცნაურებაში იგულისხმება სწორედ სიუჟეტური ტრანსფორმაცია, რაც გარკვეული ფაქტების, ამბების, წინარე მოვლენების შეთხზვას გულისხმობს, რათა მწერალმა დამაჯერებელი მოტივაცია შეუქმნას ტექსტში განვითარებულ ტრაგიკულ ამბებს თუ პერსონაჟთა ქცევებს. ამგვარ მასალას უხვად იძლევა ვასილ ბარნოვიც, კერძოდ: გრიგოლი არის აშოტის ნათესავი, რადგან აშოტი ნერსე ერისთავის მემკვიდრეა, და იგი სამადლოდ გაზარდეს მეფის კარზე; თებრონიას უყვარს გრიგოლი და არც ჭაბუკი გრიგოლია მისდამი გულგრილი; თებრონია და ზენონ სამცხელი არიან გაბრიელ დაფანჩულის ნათესავები; მონასტერში მიდის ზენონის და მარიამი, რომელმაც გადაწყვიტა სიჭაბუკის ცოდვების გამოსყიდვა და მონანიება; გრიგოლი მეფის მოძღვარს ავალებს, აღსარების დროს აშოტს უთხრას, კავშირი განწყვიტოს შუქიასთან, რასაც იგი ვერ აკეთებს. მას მიაჩნია, რომ აღსარების დროს არ შეიძლება მოძღვარმა ჩააგონოს მონანიეს რამე, იგი თვით უნდა მივიდეს ცოდვის აღიარების გადაწყვეტილებამდე და ეს გააკეთოს მხოლოდ საკუთარი ნებით; შატბერდის მონასტერში ცხოვრობს ერთი ბერი მამა ევდომოზი, რომელსაც ბიზანტიაში შეესწავლა ხელოვნება და რომელსაც მოახატვინებს აშოტი სასახლის კარის ეკლესიას და დარბაზებს; მირეან აზნაურის ცოლი კრავი პატივმოყვარე ქალია, რომელსაც სურდა, ქმარ-შვილს წარჩინებული ადგილი ჰქონოდა საერო თუ საეკლესიო წრეებში, მისი სურვილით შესწირა მირეანმა ეკლესიას საკუთარი შვილი არსენი და ა. შ.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, უკვე აღარ არის მოულოდნელი არც თებრონიას სისასტიკე და არც გრიგოლის უმოქმედობა მისი საქციელის წინააღმდეგ. თუმცა მიგვაჩნია, რომ სერიოზული მიზეზი მათი ასეთი გადაწყვეტილებისა არის ერის ზნეობაზე ზრუნვა, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო არაბთა ბატონობის ხანაში, რათა საყვარლის ყოლა მეფის მხრიდან ერს არ აღექვა აგარიანთა წესის დანერგვად ცხოვრებაში. ვასილ ბარნოვის ტექსტში იგრძნობა ორი თვალსაზრისის მორიგების ცდა. მხედველობაში გვაქვს გრიგოლისა და თებრონიას დამოკიდებულება აშოტისა და შუქიას სიყვარულისადმი. ავტორი გვეუბნება, რომ ისინი გრძნობდნენ ამ ძალას, ესმოდათ მეფის, „რა უშლელი იყო ჯაჭვი მათი მბორკავი და თან ტკბილი, უტკბილესი თაფლისა მის გოლეულისა“ (ბარნოვი 1962: 318). მაგრამ, ამავე დროს, მათ თავიანთი მდგომარეობა, მდგარიყვნენ ზნეობის სადარაჯოზე, საეკლესიო კანონიკა არ აძლევდა ამ სიყვარულთან შეგუების ნებას: „მაგრამ გონების თვალთ შხედავდნენ, რომ იგი ეწინააღმდეგებოდა ნებას ღვთისას, სწავლას ეკლესიისას, ადათს ერისას და ამაში იყო ცოდვა შეუნდობელი, ცთომილება მოსასპობი, ძირიანად აღმოსაფხვრელი“ (ბარნოვი 1962: 318). ისინი აღიარებენ, რომ ეს სიყვარულია, ოღონდ შეუძლებელი. ვასილ ბარნოვი, რომელიც არ არის შეზღუდული აგიოგრაფიული წესებითა და ქრისტიანული დოგმატიკური შეხედულებებით, თავს უფლებას აძლევს, გრიგოლი და თებრონია (განსაკუთრებით კი გრიგოლი) შინაგანად მეფის თანამგრძობლებად გამოიყვანოს. თუმცა ვერც იმას ვიტყვით, რომ ეს მთლიანად ავტორის ფანტაზიის ნაყოფია და ამის ფიქრის საბაზს მას არ აძლევს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ ტექსტი. ჩვენი აზრით, სწორედ ჰაგიოგრაფიულ ტექსტშია იძლევა იმის საფუძველი, რომ არაერთგვაროვნად იქნეს გააზრებული

აშოტის სიყვარული. თუკი მერჩულე ერთგან წერს: „არა ღონითა რადიმე კაცობრივთა მახეთაითა იყო ტრფიალ მისა მიმართ ჳელმნიფე იგი, არამედ ეშმაკისა მანქანებითა ესოდენ ძლეულ იყო, რომელ თავმოთნეობად დაავინყდა...“ (ძეგლები 1963: 297), „რამეთუ ეშმაკი ტრფიალებისად ფრიად აზრზენდა...“ (ძეგლები 1963: 296), მეორეგან ამბობს: „ხოლო მან აღუთქვა ცოდვისა მის განტევებად და დედაკაცისა მის წარგზავნად, ვითარცა მოეყვანა იგი. და ვერ დაამტკიცა თჳსი ბრძანებაჲ, რამეთუ დაემონა გულის-თქუმასა“ (ძეგლები 1963: 296), „...მე თავსა ჩემსა ზედა ვერ თავისუფალ ვარ, ვინაითგან გარდარეული სიყუარული აქუს ჩემდა მომართ კურაპალატსა“ (ძეგლები 1963: 296), და ბოლოს თვით აშოტის სიტყვები: „ნეტარ მას კაცსა, ვინც არღარა ცოცხალ არს“ (ძეგლები 1963: 297). ამრიგად, თვით ჰაგიოგრაფის ტექსტშიც კი მეფის გრძნობა ხან სიყვარულად არის სახელდებული, ხანაც ცოდვად. თუმც ერთი რამ ცხადია: ჭეშმარიტი სიყვარული ვერასოდეს იქნება ცოდვა, რადგან სიყვარული ღვთიური გრძნობაა და მისი გამონვევა მხოლოდ უფალს ძალუძს — „ღმერთი სიყვარული არს“... აქედან გამომდინარე, როცა ჰაგიოგრაფი ავტორი აცხადებს, რომ მეფეს „გარდარეული სიყვარული“ აქვს, ეს უკვე აძლევს მწერალს იმის ფიქრის საშუალებას, რომ ფარული თანაგრძნობა ამოიკითხოს სასულიერო პირის მიერ შექმნილ ტექსტშიც.

გარდა ზემოაღნიშნულისა, არის კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი მომენტი: ჟანრის კანონი. „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“ ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოებია და ბუნებრივია, მისი კონცეპტუალური ამოცანაა ქრისტიანული ნორმების ქადაგება, დანერგვა, დაცვა და შერნარჩუნება როგორც სასულიერო წრეში, ისე საერო საზოგადოებაშიც. როგორც მკვლევარი ივანე ამირხანაშვილი შენიშნავს, აგიოგრაფისათვის ისტორიული სინამდვილე მხოლოდ ფონია იდეის გადმოცემისათვის, მისთვის ამბავი კი არ არის მთავარი, არამედ იდეა და ამბავს სწორედ ამ იდეის შესაბამისად იყენებს (ამირხანაშვილი 2006: 16). ესაა გიორგი მერჩულის მიზანიც, ჰაგიოგრაფიისთვის უჩვეულო სასიყვარულო ამბის გადმოცემისას მისთვის მთავარი თვით ეს ფაქტი კი არ არის, არამედ იდეა — ერთი მხრივ, გრიგოლ ხანძთელის ავტორიტეტის წარმოჩენა, მეორე მხრივ კი, ზნეობრივი სინმინდის შენარჩუნებისთვის ბრძოლა ძნელბედობის ჟამს, როცა ერის წინამძღოლის ზნეობრივი სახე არ უნდა შეიბღალოს არანაირი ფაქტით. მაგრამ ამგვარი შეზღუდვა აღარ არსებობს „ტრფობა წამებულის“ ავტორისათვის, იგი XX საუკუნის გარიჟრაჟზე ქმნის მხატვრულ ტექსტს, კერძოდ, ისტორიულ რომანს და ჟანრის კანონი მას ავალდებულებს, შექმნას კონფლიქტი გარესამყაროსა და გმირს შორის. ამ ამოცანას შესანიშნავად ართმევს თავს ვასილ ბარნოვი და ჰაგიოგრაფიულ ამბავს, რომელსაც იგი ფაბულად იყენებს, უმატებს სწორედ ისეთ დეტალებს, ქმნის ისეთ პასაჟებსა და ეპიზოდებს, რომლებშიც ჩანს „კონფლიქტი გულის პოეზიასა და მის სანინააღმდეგოდ არსებულ ცხოვრების პროზას შორის“ (ჰეგელი). რომანში სამყაროსა და გმირს შორის გაუცხოება იწყება მაშინ, როცა აშოტი არღვევს საზოგადოებაში მიღებულ ზნეობრივ ნორმებს და სასახლეში კანონიერი მეუღლის გვერდით მოჰყავს სხვა ქალი. მიუხედავად იმისა, რომ ნამდვილი გრძნობა მას სწორედ ამ ქალთან აკავშირებს, მიუხედავად იმისა, რომ ნამდვილ სიყვარულს არ შეიძლება უპირისპირდებოდეს ეკლესია, რადგან სიყვარული ქრისტიანობის საფუძველია, მეფის ეს საქციელი, ბუნებრივია, მიუღებელია ერისათვის. იქმნება განხეთქილება, ერთი მხრივ „იდეალებსა და

გულის კანონებს“, მეორე მხრივ კი გარემომცველ სამყაროს, საზოგადოების მიერ დადგენილ მოთხოვნებს შორის. თანამედროვე განმარტებათა თანახმად, რომანის „ჟანრული შინაარსის“ პრინციპული თავისებურება სწორედ ესაა. „პიროვნების სულიერი სამყარო რაღაც კუთხით ეწინააღმდეგება იმ სოციალურს, რომელშიც გმირი ცხოვრობს. ხაზგასმულია აგრეთვე აზრი გმირის შინაგანი სამყაროს განვითარების, მისი ხასიათისა და თვითშეგნების ცვლილების შესახებ. რომანის ინტერესი მიმართულია იქით, რომ წარმოჩინდეს პიროვნების საკუთარი ზნეობრივი და გონისმიერი განვითარების შესაძლებლობა, დადგინდეს მისი ხასიათი, აისახოს ავტორისეული ნორმებისა და წარმოდგენების შეჯახება ძველ სამყაროსთან“ (კოსიკოვი 1994:). ავტორმა მიზანს მიაღწია მან შექმნა კონფლიქტი, რაც არ არსებობდა გიორგი მერჩულის ტექსტში. ამიტომ როცა ჰაგიოგრაფიული სიუჟეტის ტრანსფორმაციაზე ვსაუბრობთ, უმთავრესი განსხვავება აქ სწორედ ესაა: „ტრფობა წამებულისაგან“ განსხვავებით, მერჩულისეულ „სიძვის დიაცის“ ამბავში არ არის წინააღმდეგობა, აქ არ ჩანან გრიგოლთან დაპირისპირებული პირები, მეფის თანამგრძობელები თუ მოწინააღმდეგეები სასახლეში. პრობლემაც სწრაფად და უმტკივნეულოდ გვარდება და თხრობა აღარ გრძელდება შემდგომ განვითარებულ მოვლენებზე.

„ტრფობა წამებულის“ ფაბულაზე საუბარი არ იქნება სრული, თუ არ ვახსენებთ კიდევ ერთ ჰაგიოგრაფიულ თხზულებას „წმინდა ქრისტეფორეს ცხოვრებას“. მწერლის ქალიშვილი ლელა ბარნაველი იხსენებს, რომ მამამ მას უამბო ამ წმინდანის შესახებ და უთხრა, შუქიას ფიზიკურად დამახინჯების იდეა სწორედ ამ ამბავმა შთამაგონაო (ბარნაველი 1952: 123). ამ ცნობას ამყარებს რომანის ტექსტიც: თებრონია ქრისტეფორეს ცხოვრების ამბავს უყვება მონასტერში გამოკეტილ მეფის სატრფოს. მას განსაკუთრებით აბრაზებს ქალის სილამაზე, რადგან ეს ცოდვის წყაროდ მიაჩნია და ამიტომაც მის დამახინჯებას გადაწყვეტს. წმ. მონამე ქრისტეფორე არის როგორც მართლმადიდებლური, ისე კათოლიკური ეკლესიების წმინდანი. ლეგენდის მიხედვით, იგი იმპერატორ დეციუსის დროს ცხოვრობდა 250 წლის ახლო ხანებში. ბერძნული ლეგენდა მის შესახებ, სავარაუდოდ, უნდა ეკუთვნოდეს VI საუკუნეს. ქრისტიანულ ლიტერატურაში დამუშავდა წმ. ქრისტეფორეს ცხოვრების ორი განსხვავებული ვერსია. აღმოსავლური ვერსიის მიხედვით, რომელსაც აღიარებს მართლმადიდებლური ქრისტიანობა, წმ. ქრისტეფორე იყო ძალზე მაღალი (5,4 მეტრი სიმაღლის), დიდი ფიზიკური ძალის მქონე და უჩვეულო სილამაზის პატრონი. გაქრისტიანებამდე მას ერქვა რეპრევი. ყურადღებას იქცევს მისი უცნაური იკონოგრაფია — ძალღის თავი და ადამიანის სხეული. ერთი ვერსიით, იგი ასეთი იყო დაბადებიდან, რადგან ეკუთვნოდა კინოკეფალების (ძალღისთავიანი ადამიანების) ქვეყანას. მონათვლის შემდეგ კი მან მიიღო ადამიანის გარეგნობა. მეორე უფრო გვიანდელი ვერსიით, ქრისტეფორე იყო ძალზე ლამაზი სახის და რომ დაეღწია თავი იმ ქალებისაგან, რომლებიც მის ცდუნებას ცდილობდნენ, ღმერთს სთხოვა, შეეცვალა მისი გარეგნობა. კონსტანტინეპოლის სვინაქსარის მიხედვით, მისი ასეთი გარეგნობა და წარმომავლობა — რომ იგი იყო კინოკეფალების და ანთროპოფაგების (კაციჭამიათა) ქვეყნიდან — უნდა გავიგოთ, როგორც სიმბოლო უხეშობისა და მრისხანების (მაქსიმოვი 1975: 82). ქრისტეფორეს ცხოვრების სხვა ვერსია დამუშავდა დასავლურ კათოლიკურ ტრადიციაში.

დომინიკელი ბერი იაკობ ვორაგინელი თავის „ოქროს ლეგენდაში“ ქრისტეფორეს აღწერს, როგორც გოლიათური აღნაგობის მამაკაცს. მას წყალში ზურგით გადაჰყავს ადამიანები. ერთხელ მან ზურგზე შეისვა ბავშვი, რომელიც შუა გზაზე უჩვეულოდ დამძიმდა. ბავშვმა მას უთხრა, რომ იგი ქრისტე იყო და მას მთელი სამყაროს სიმძიმე აწვებოდა. ამის შემდეგ იესომ მონათლა რეპრევი წყალში და უწოდა მას ქრისტეფორე, რაც სიტყვასიტყვით „ქრისტეს მატარებელს“ ნიშნავს (ლიპატოვა 2007:). როგორც ჩანს, „ტრფობა წამებულის“ ის ეპიზოდი, სადაც შუქიას დამახინჯებაა აღწერილი, სწორედ „წმინდა ქრისტეფორეს ცხოვრების“ მართლმადიდებლური ვერსიითაა შთაგონებული.

„ტრფობა წამებულის“ სიუჟეტის ეპილოგში, სადაც აშოტის სიკვდილია აღწერილი, ავტორი კვლავ სუმბატ დავითის-ძის თხზულებას უბრუნდება და მეფის მკვლელობის ფაქტი თუმცა ისტორიული სიზუსტით აქვს აღწერილი, მაგრამ აქაც შეაქვს რომანისთვის აუცილებელი განსაკუთრებული ინტრიგა. მემატიაანის თქმით, მეფეს უეცრად მოუხდა ბრძოლა და ლაშქრის შეკრება ველარ მოასწრო. ნიგალის ხევში მას თავს დაესხა სარკინოზთა ლაშქარი, კურაპალატს მცირეოდენი რაზმი ახლდა და რადგან წინააღმდეგობის განევას აზრი არ ჰქონდა, გადანყვიტა, გაქცეულიყო. აშოტმა ეკლესიას შეაფარა თავი, მაგრამ მტერი იქაც შეჰყვა და „მონყლეს იგი მახვლითა საკურთხეველსა ზედა და შეისუარა საკურთხეველი იგი სისხლითა მისითა. [...] ხოლო ესმა რა ესე ამბავი ერსა მისსა, რომელნი-იგი იყვნეს დოლისყანასა, ვითარმედ მოიკლა უფალი იგი მათი აშოტ ჳელითა ოროზ-მოროზის ძეთათა, წარვიდეს დოლისყანით და დევნა უყვეს მკლველთა მათ უფლისა თვისისათა, დაენივნეს მათ სავანესა ზედა ჭოროხისასა, მოსრნეს იგინი ბოროტად, ვიდრემდის არა დაუშთა ერთი მათგანი...“ (სუმბატ დავითის-ძე 1955: 377). ჩვენ მიერ აღნიშნული და ჟანრის კანონით გათვალისწინებულ განსაკუთრებულ ემოციურობას კი იმით აღწევს მწერალი, რომ აშოტის მკვლეელი ოროზაშვილი (მემატიაანისეული „*ოროზ-მოროზის ძე*“) შუქიას ძმად გამოჰყავს, რომელიც ამით იძიებს შურს დის სიკვდილისათვის. უნდა აღინიშნოს, რომ ვასილ ბარნოვი დიდი მწერლის შეუმცდარი ალლოთი გრძნობს აქ ტექსტის მაჯისცემას და რომანს ზუსტად ისე ამთავრებს, რომ ერთი ზედმეტი ფრაზაც კი არ ამბობს: „აუკრა ოროზაშვილს ხმალი და გადაუმტვრია. არ მოჰკვეთა თავი: შეძრწუნებულის თვალეებში შუქური დაინახა; შემადლებული ხმალი სხვას გაავლო გასაკვეთელად. გააპო ავაზაკთა ბრბო. მიჰმართა საყდარს. დახშულმა კარმა ერთს წამს შეაყენა. შელენა. შეირბინა. შეჰყვნენ მდევნელნი. შესდგა ფეხი აღსავლის კარებში. მოასწრო ოროზაშვილმა, დასცა მახვილი.

დაეცა აშოტ.

მისი სისხლით შეიღება საკურთხეველი“ (ბარნოვი 1962: 414).

ყურადღებას გავამახვილებთ კიდევ ერთ საკითხზე: რამდენად მოსალოდნელია მეფის საქციელი, უღალატოს დედოფალს, ანუ რამდენად დამაჯერებელი და ბუნებრივია იგი. შკლოვსკი აღნიშნავდა, რომ სიუჟეტის კონსტრუირების დროს გადამწყვეტი როლი აქვს *სიუჟეტის საფეხურებრივ აგებას*. ვასილ ბარნოვი „ტრფობა წამებულში“ იყენებს სიუჟეტის აგების იმ ტიპს, რომელიც ხასიათდება „*მოტივთა პარალელიზმით*“ ანუ „*სიუჟეტური ტავტოლოგიით*“ (შკლოვსკი). ტექსტის სიუჟეტში რამდენიმე

პარალელური მოტივი შეინიშნება, რომლებიც დროდადრო ენაცვლება ერთმანეთს. ავტორი ექსპოზიციაშივე (სადაც ძირითადად ბრძოლებია აღწერილი) მიუთითებს მეფისადმი დედოფლის სულიერი სიცივის შესახებ: „ქალი კი არ არის ეს სისხლ-ხორციით თხზილი, გრძნობის სითბოთი სულდგმულელებული, კერპია ხისა მორთულ-შემკული, სადიდებლად კვარცხლბეკზედ მდგარი. ...ამაოდ ვეძებდი მასში ჩვილ-ტკბილ გრძნობათა სავანეს... ცივია მისი სული და ცივია ჩემთვის სამეფო პალატნიც ქვეყნურთა კეთილთა მიერ სავსებით სავსენი“ (ბარნოვი 1962: 144). „აშოტი გამოემართა ოთახიდან. ისე გრძნობდა თავს, თითქოს საბჭოს დარბაზიდან გამოვიდაო და არა მეუღლის სადგომ ბინიდან. განმარტოებულ კერაზედაც საერო საქმე დახვდა მას, სამეფო კითხვაზედ თქმა თუ მსჯელობა“ (ბარნოვი 1962: 165). „სწამდა აშოტს, ტურფა ყვავილი გადაიფურჩქნებოდა მის გრძნობათა სალაროში. მაინც მისცა ნიშანი გურანდუხტს. ხელმა მისცა იგი ნიშანი, გულს მონაწილეობა არ მიუღია ამ მოქმედებაში, ის კიდევ ეწინააღმდეგებოდა ამ მოძრაობას, იბრძოდა ულონოქმნილი“ (ბარნოვი 1962: 174). ნათელია, რომ კონფლიქტის გასაღვივებლად მასალა უკვე ექსპოზიციაშივეა ჩადებული. ამიტომ აშოტის სიყვარული აღარ აკვირვებს მკითხველს, პირიქით, მისი თანამგრძნობელი ხდება. ამის შემდეგ ეს სიუჟეტური მოტივი დროებით წყდება და იწყება ახალი — გრიგოლისა და თებრონიას ამბავი, რომელიც მალევე მთავრდება ჯერ გრიგოლის, შემდეგ კი თებრონიას აღკვეცით. ამის შემდეგ კი შეჩერებული მოტივი გრძელდება აშოტისა და შუქიას კავშირით, რაც დედოფლის გულგრილობითა და გულზვიადობითაა პროვოცირებული. ეს მოტივი უკვე ბოლოა და იგი ამთავრებს რომანის სიუჟეტურ ხაზს.

სიუჟეტური თვალსაზრისით კიდევ ერთი საინტერესო და იმ პერიოდისთვის არც თუ ხშირად გამოყენებული მხატვრული ხერხი შეინიშნება რომანში. ესაა რომანის მრავალხმიანობაში კიდევ ერთი განსხვავებული ხმის ჩართვა. იმ ეპიზოდში, როცა გრიგოლს დამორჩილებული შუქური სასახლიდან მიჰყავს, ავტორი თავისი ხმით ერთვება ტექსტში და მიმართავს პერსონაჟს:

„— ნუ მიხვალ, შუქურ! შესდექ, იყოვნე! გაიხსენე, ბედშავო, მიჯნურის სახე, აშოტის ხვეწნა. ნუ მიხვალ, შუქურ!..“

ახ, ვერ გავაგონე, ვერ შევასმინე! ძლიერ შორს ვიყავ, მრავალ საუკუნეთა მანძილით დაშორებული...“ (ბარნოვი 1962: 362). ეს ხერხი, ავტორის ჩართვა საკუთარი ხმით, რეფლექსია საკუთარ ტექსტზე, მის მიერ შექმნილი პერსონაჟის ბედზე დარდი და მასთან გასაუბრება გვხვდება XIX საუკუნის ლიტერატურაშიც (მაგალითისთვის დავასახელებთ ილიას „კაცია-ადამიანს?!“, სადაც ავტორი ხშირად ესაუბრება საკუთარ გმირს, ასევე ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ბედი ქართლისას“, როცა ავტორი მიმართავს წინა საუკუნის ქართველ დედებს), მაგრამ ეს არც ისე გავრცელებული ხერხია და მით უფრო, იმ პერიოდის ლიტერატურისთვის არ არის დამახასიათებელი. ეს ხერხი ერთ-ერთ აუცილებელ მხატვრულ კომპონენტად იქცა გაცილებით გვიან, პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში.

ჰაგიოგრაფიული სიუჟეტის ტრანსფორმაციაზე მსჯელობა სრულყოფილი არ იქნება, თუკი იმ ენობრივ ნოვაციაზეც არ გავამახვილებთ ყურადღებას, რომელსაც ვასილ ბარნოვი გვთავაზობს. არქაიზაცია ტექსტში ფრაზეოლოგიზმების, ლექსიკისა და სინტაქსური კონსტრუქციების დონეზე გვხვდება. ბარნოვი თავისუფლად ეკიდება ჰაგიოგრაფის ტექსტს. მისთვის

იგი არის მასალა, ნიადაგი, რომელსაც ეყრდნობა ხან ზუსტად, ხანაც თავისუფლად. იყენებს მას იმდენად, რამდენადაც მისი მიზნისათვის არის საჭირო. ზოგჯერ ზუსტად იმეორებს მერჩულისეულ ტექსტს: „მამაი გრიგოლ არავის უდებთაგანს შეიწყნარებდა. მონაფენი მისნი კეთილ იყვნენ ერთად. ემსგავსებოდნენ მოძღვარსა თვისსა, ვით მოძღვარი მათი ემსგავსებოდა ქრისტეს“ (ბარნოვი 1962: 309-310). „ჩვენთანა არს ხორციელი კეთილი, ხოლო თქვენთანა — სულიერი: შევაზავნეთ ურთიერთს. თქვენ მონაწილენი გვყვენით წმიდათა ლოცვათა თქვენთა და ძვალნი ჩვენნი ღირს ყვენით დასხმად წმიდათა ძვალთა თქვენთა თანა...“ (ბარნოვი 1962: 310). ხოლო გრიგოლის დახასიათებისას მერჩულისეული პორტრეტი მთლიანად გადმოაქვს, მაგრამ საკმაოდ თავისუფლად ერთვება კიდევ ტექსტში თავისი საკუთარი ტექსტით: „წარმოსადეგი ვაჟკაცი, ხილვითა დიდი; მშრალი აგებულობის, ძარღვიანი; ხორციითა თხელ, ჰასაკითა სრულ, სრულიად გვამითა მრთელ. გამჭვრეტი თვალი ღრმად შემხედველი. ჰაზრთაგან ნაკვალი შუბლი. თმა ხშირი, ლომის ფაფარივით გარდმოფენილი. გრიგოლი თითონაც დაამშვენებდა გვირგვინს თვისი ხორციელი სისრულით თუ სულიერ სიკეთეთა სიუხვით“ (ბარნოვი 1962: 250). ან კიდევ: „თვითონ ის სათნოება, რომელი ჰასაკის ზრდასთან ერთად იზრდება მასში, ჰუნეა მხოლოდ, მის გულის ვარდთან მიმყვანებელი. იცი შენ: სიტყვა მისი შეზავებულ არს მარილითა მადლისათა; რაჟამს იტყვის, ბრძნად აღაღებს პირსა თვისსა“... (ბარნოვი 1962: 253). მსგავსი მაგალითები თვალნათლივს ხდის ავტორის ენობრივ ნოვაციას: ჰაგიოგრაფიული ლექსიკისა და სინტაქსური კონსტრუქციების უცვლელი სახით გადმოტანა და თანამედროვე ქართულთან ორიგინალური სინთეზი. ამის მიზეზიც ისევ და ისევ ჟანრის კანონით შეიძლება ავხსნათ: ბარნოვის მიზანი არ არის გმირის იდეალური პორტრეტის შექმნა. ბარნოვისეულ გრიგოლს უნდა ჰქონდეს ამქვეყნიური ფიქრი, უნდა ანუხებდეს ხორციელი სურვილები და ვნებები, უნდა უყვარდეს და, ამდენად, დიდი ტანჯვის შედეგად უნდა იღებდეს გადაწყვეტილებებს. მწერალი „გმირს იდეალიდან რეალობად აქცევს, დადებითის სქემიდან — ხორცსხმულ ადამიანად, ეპოქის მკვიდრ შვილად“ (ცისკარიძე 1958: 124). ამიტომაც ბარნოვი მორჩილებით ვერ მიჰყვება მერჩულისეულ ტექსტს, ცვლის მას, რათა გრიგოლის სახეს შესძინოს სწორედ ის ტრაგიზმი, რაც მწერალს თავისი გმირისთვის სჭირდება (მაგალითად, ბერობის გადაწყვეტილების მიღება არა ისე ადვილად, როგორც „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“, არამედ ძნელად და დიდი ვნებათა ღელვისა და განცდის ფონზე).

ამრიგად, ვასილ ბარნოვის „ტრფობა წამებული“ წარმოადგენს ისტორიული მასალის მხატვრული დამუშავებისა და თანამედროვე ეპოქაში მისი გადმოტანის ფაქტს, რომელიც ფორმდება იმ პერიოდისათვის ახალი ჟანრის — ისტორიული რომანის ფორმით. სქემა ასეთია: IX საუკუნეში აშოტის კარზე მომხდარი რეალური ფაქტი უკვე ტრანსფორმირებული სახით ექცევა გიორგი მერჩულის ჰაგიოგრაფიულ ტექსტში. ვასილ ბარნოვისთვის კი ეს ჰაგიოგრაფიულ ტექსტი ხდება ფაბულა, იგი ახდენს ამბის დემონტაჟს და მისი ხელახალი კონსტრუირებით გვთავაზობს საკუთარ სიუჟეტს. რა თქმა უნდა, ამ სიუჟეტში უცვლელად გადმოტანილ ამბებთან ერთად საკმაოდ დოზით გვხვდება მხატვრული გამონაგონიც, რასაც უკვე ახალი ჟანრის, ისტორიული რომანის კანონი მოითხოვს. რომანის კომპო-

ზიციური სრულყოფისათვის, ამასთან ერთად, გამოყენებულია შუასაუკუნეების ისტორიული ნარატივიც — სუმბატ დავითის-ძის თხრობა აშოტზე. ამრიგად, მხატვრულად გარდასახული ფაბულით მწერალი ქმნის ახალ მხატვრულ ნარატივს ისტორიული რომანის სახით, რომელსაც გააჩნია ამ ჟანრისთვის დამახასიათებელი ნიშნები (მოტივთა პარალელიზმით აგებული დაძაბული სიუჟეტი, თხრობითი დისკურსის ანაქრონიული ტიპი, ანტი-თეზისი, პერსონაჟთა დახასიათების სხვადასხვაგვარი სახე და ა. შ.); მნიშვნელოვანია ავტორისეული სტილისა და ორიგინალობის ნიშნები (ღრმა ლირიკული წიადსვლები, მრავალფეროვანი პეიზაჟი, რიტმული პროზა, რომელიც მეტრული წესრიგის წყალობით ხანდახან თეთრ ლექსსაც კი უახლოვდება...); თუმცა, როგორც ჟანრის ჩამოყალიბების სათავესთან მდგომ ტექსტს, მასაც აქვს გარკვეული ხარვეზები (რამდენადმე გაჭიანურებული ექსპოზიცია და დაგვიანებული და ნაკლებადექსპრესიული კვანძის შეკვრა). „ტროფობა წამებულთ“ ვასილ ბარნოვი გარკვეული დისტანციიდან დაგვანახა შუა საუკუნეების ეპოქის ლიტერატურული და სოციო-კულტურული პროცესები, შემოგვთავაზა მარადიულ პრობლემათა ახლებური გააზრება.

დამონეგანი:

ამირხანაშვილი 2006: ამირხანაშვილი ი. აგიოგრაფია და ისტორიის კომპოზიცია // სჯანი. № 7, თბ.: 2006.

ბარნაველი 1952: ბარნაველი ლ. მოგონებანი მამაზე // ლიტერატურის მატიანე. ნიგნი 6. ნაკვეთი პირველი (1952): 118-124.

ბარნოვი 1962: ბარნოვი ვ. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. 5. თბ.: „საბჭოთა მწერალი“, 1962.

კოსიკოვი 1994: Косиков, Г. К. К теории романа. роман средневековый и роман Нового времени // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. вып. I. М.: Наследие, 1994: 45-87. — http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Kosikov_Roman.htm

ლიპატოვა 2007: Липатова С. Святой мученик Христофор Песьеглавец: Иконография и почитание. Web. 22 мая 2007 — <http://www.pravoslavie.ru/put/3304.htm>.

ლომიძე 2008: ლომიძე თ. რუსული ფორმალური სკოლა // ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

მაქსიმოვი 1975: Максимов, Е. Н. Образ Христофора Кинокефала: Опыт сравнительно-мифологического исследования // Древний Восток: К 75-летию академика М. А. Коростовцева. Сб. 1. М.: 1975.

რატიანი 2011: რატიანი ი. ფაბულა და სიუჟეტი. Pro Et Contra. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.

სუმბატ დავითის-ძე 1955: სუმბატ დავითის-ძე. ცხოვრება და უწყება ბაგრატიონთა // ქართლის ცხოვრება. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. ტ. I. თბ.: სახელგამი, 1955.

ცისკარიძე 1958: ცისკარიძე ვ. ვასილ ბარნოვი. // ლიტერატურული ძიებანი. XI. თბ.: 1958.

ძეგლები... 1963: ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები. ნიგნი I (V-X სს.). ილ. აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით. თბ.: საქ. სსრ მეცნ. აკად. გამომცემლობა, 1963.

AVTANDILI NIKOLEISHVILI

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

Philip Makharadze and ‘the Knight in the Panther’s Skin’

The presented paper aims to define and reveal the essence of Philip Makharadze’s (the leading representative of the social-democratic party and activities) attitude towards ‘the Knight in the Panther’s Skin’ based on his party-related ideological principles strongly arguing that the poem that glorified ‘the slave system and slavery life’ was among the interests of those people who ‘spent their lives carelessly without doing anything and lived at the expense of hard toil of others’. His nihilistic attitude towards the poem and generally towards the whole classical literary heritage was mainly conditioned by the party-related class viewpoint of the author and his antinational socialist ideology to what he served all his life with slavery fanaticism.

Key words: Makharadze, nihilistic vision, socialistic ideology.

ავთანდილ ნიკოლეიშვილი

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ფილიპე მახარაძე და „ვეფხისტყაოსანი“

ქართული სოციალ-დემოკრატიული პარტიის ხელმძღვანელი ბირთვის ერთ-ერთი აქტიური წარმომადგენელი, რევოლუციურ საქმეთა წარმმართველ-ორგანიზატორი და საბჭოთა ხელისუფლების მაღალჩინოსანი ფილიპე მახარაძე (1868-1941 წწ.) მთელი თავისი ცხოვრების განმავლობაში მიზანმიმართულად და გეზუეუცვლელად იბრძოდა მისი პარტიის ანტიეროვნული პრინციპების რეალურად ხორცშესახმელად და განსახორციელებლად. ნათქვამის ნათელსაყოფად არა მარტო მისი პარტიულ-პოლიტიკური ბიოგრაფიიდან შეიძლება უამრავი კონკრეტული მაგალითის გახსენება, არამედ იმ პუბლიცისტური წერილებიდანაც, რომლებსაც იგი სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლის პირველივე წლებიდან მოყოლებული აქვეყნებდა ამ პრინციპების შემბოჭველ ჩარჩოებში ქართული ლიტერატურული მემკვიდრეობის მოსაქცევად და შესაფასებლად. ფ. მახარაძის რევოლუციური საქმიანობის ამგვარ შეფასებაში გადაჭარბებული და სუბიექტურად ტენდენციური რომ არაფერია, ამის დასტურად აქ თუნდაც მხოლოდ იმ აქტიური ბრძოლის გახსენებაც იქნება საკმარისი, რომელსაც წინამურის ტრაგედიის ეს აქტიური ორგანიზატორი ეწეოდა ილია ჭავჭავაძის წინააღმდეგ მის მკვლელობამდეც და მკვლელობის შემდეგაც (ნიკოლეიშვილი, 2002: 175-203).

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია, შესაბამის არგუმენტებზე დაყრდნობით კონკრეტულად იქნეს განსაზღვრული და წარმოჩენილი იმ დამოკიდებულების არსი, რასაც ფ. მახარაძე ზემოთ აღნიშნული პარტიულ-იდეოლოგიური პრინციპებიდან გამომდინარე ავლენდა „ვეფხისტყაოსანისადმი.“ მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ლიტერატურის ისტორიაში რუსთველის პოემის მნიშვნელობის შესაფასებლად ფ. მახარაძეს სპეციალური

ნაშრომი არ დაუნერია და აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით მას მხოლოდ რამდენიმე ზოგადი მოსაზრება აქვს გამოთქმული, მათი მეშვეობით მაინც გვექმნება შესაძლებლობა, მეტ-ნაკლებად ნათელი წარმოდგენა რომ შეგვექმნეს ამ ნაწარმოებისადმი მის დამოკიდებულებაზე.

უმთავრესი პრინციპი, რის საფუძველზეც ფ. მახარაძე „ვეფხისტყაოსანს“ საზოგადოდ, მთელს ჩვენს კლასიკურ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას, აფასებს, მოვლენათა კლასობრივი თვალთახედვით განსჯა-გააზრებაა.

ფ. მახარაძის ამგვარ იდეოლოგიურ თვალთახედვას რევოლუციურ ასპარეზზე გამოსვლის პირველივე წლებიდან ჩაეყარა საფუძველი და მის მსოფლმხედველობას ამ თვალსაზრისით ფაქტობრივად სიცოცხლის ბოლომდე არ განუცდია არსებითი ცვლილება. მაგალითად, „კვალის“ 1901 წლის 24-ში დაბეჭდილ წერილში — „ძველი ქართული მწერლობის გამო“, რომელიც ალ. ხახანაშვილის წიგნის — „ნარკვევები ქართული სიტყვიერების ისტორიიდან, XIII-XVIII სს.“ რეცენზიას წარმოადგენს, ქართულ კლასიკურ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას ფ. მახარაძე ამგვარ შეფასებას აძლევდა: „ჩვენ კარგად ვიცით, რომ ძველი ქართული მწერლობა, გარდა ორიოდ ნაწარმოებისა, დღევანდელი მკითხველისათვის არავითარ საზრდოს არ შეადგენს;“ ქვემოთ კი დაასკვნოდა: ძველი ქართული მწერლობის უმთავრესი დამახასიათებელი თვისებაა: „მომქმედ პირებათ გამოყვანილია განსაკუთრებით მეფეები, მეფის შვილები და ან უპირველესი პირები, საზოგადოთ მაღალი ხარისხის კაცები; რაც შეეხება უბრალო ხალხს, ის სრულებით დავიწყებულია, ან და გამოდის სცენაზე მხოლოდ მაშინ, როცა საჭიროა რომელიმე საქმის შესრულება“ (მახარაძე, 1924: 250-253).

ქართული კლასიკური ლიტერატურული მემკვიდრეობისადმი, კონკრეტულად კი „ვეფხისტყაოსნისადმი“, თავისი პიროვნული დამოკიდებულება ფ. მახარაძემ ყველაზე მეტად 1904 წელს ქუთაისში გამოცემულ წიგნში — „დანიელ ჭონქაძე და მისი დრო“ გამოხატა.

პარტიულ-რევოლუციური პრინციპების ჩარჩოებში მოქცეული ეს წიგნი ყველაზე მეტად ავლენს ფ. მახარაძის ეროვნულ ნიჰილისტურ თვალთახედვას. ავტორი ჩვენს ერს „ისტორიის მიერ დასჯილ და გაუბედურებულ“ იმ ხალხად მიიჩნევს, რომელსაც „არ ყოლიათ გენიოსი მწერლები თუ ხელოვნების წარმომადგენელი და რომლებსაც თავის ისტორიულ ცხოვრებაში არ გამოუვლიათ არც ერთი ბრწყინვალე ხანა, როცა ხალხი ამოდრავებულიყოს რომელიმე მაღალი იდეის სახელით და მისი მოგონება ღირსსახსოვარი გამხდარიყოს შთამომავლობისათვის.

თქმა არ უნდა, რომ ასეთი ხალხის ცხოვრება მეტად საბრალოა; მის წარსულ ცხოვრებას არ აცისკროვნებს და არ აბრწყინვებს არც ერთი შესანიშნავი პირი, რომლის ნაწარმოები ამაღლებდეს გრძნობა-გონებას და აღვიძებდეს ინტერესს წინსვლისადმი... ვინც ჩვენ ისტორიას გაეცნობა, იგი დარწმუნდება, რომ ასეთი ყოფილა ჩვენი ხალხის ცხოვრება წარსულში“ (მახარაძე, 1926: 102).

ზემოთ აღნიშნული გარემოებიდან გამომდინარე, „იმ ხალხის ისტორიის შესწავლა, რომლის წარსული მოკლებულია ასეთ ცხოველ-მყოფელ ელემენტებს, რაღაც უაზრო ხდება და თვით მასალა უფერულია“. ფ. მახარაძის კატეგორიული მტკიცებით, „ბევრი ჩვენი წარსული ცხოვრების სიტყვით მაღიღებელი და ბრმად თაყვანისმცემელი ვაჟბატონი, რომელსაც ამ ისტორიის არაფერი არ გაეგება,“ მას ასეთი მოსაზრების გამოთ-

ქმის გამო „უეჭველათ დაძრახავდა“ და გაცობით გაახსენებდა ჩვენი ისტორიული წარსულის ისეთ ცნობილ გმირებს, როგორებიც იყვნენ: ვახტანგ გორგასალი, ბაგრატ მესამე, დავით აღმაშენებელი, თამარ მეფე და სხვები. მათგან განსხვავებით, ფ. მახარაძე ღრმად იყო დარწმუნებული იმაში, რომ ხსენებულ პირთა მოღვაწეობა ვერავითარ შემთხვევაში ვერ ჩაითვლებოდა ჩვენი ისტორიის „ბრწყინვალე ხანად,“ რადგანაც ერთადერთი რამ, რითაც მათ თავი ისახელეს, „მხოლოდ აუცილებელი სისხლის ღვრა, შეუწყვეტელი ომები და ადამიანთა ჟლეტა“ იყო (მახარაძე, 1926: 103).

ჩვენი ერის ისტორიული წარსულისა და სულიერი მემკვიდრეობისადმი ფ. მახარაძის ამგვარი დამოკიდებულება, არსებითად განპირობებული ავტორის პარტიულ-იდეოლოგიური თვალთახედვით, შემთხვევით მოვლენას რომ არ წარმოადგენდა, ამას მისი შემდგომდროინდელი ნაწერებიც ადასტურებენ ნათლად და არაორაზროვნად.

წინამდებარე ნაშრომში ზემოთქმულ გარემოებას ესოდენ განსაკუთრებული ყურადღება პირველ ყოვლისა იმიტომაც მინდა მივაქციო, რომ სოციალ-დემოკრატიული (შემდგომში კომუნისტური) პარტიის ანტიეროვნულ იდეოლოგიურ პრინციპებზე დამყარებული სწორედ ამგვარი ნიჰილისტური თვალთახედვა გახდა მკვიდრი საფუძველი იმ შეფასებებისა, რომელთაც ფ. მახარაძე გამოთქვამდა „ვეფხისტყაოსანთან“ დაკავშირებით საკმაოდ კატეგორიული და მენტორული ფორმით.

განსხვავებით მისი დროისა და ადრინდელი ხანის ქართველი და უცხოელი რუსთველოლოგებისა და მწერალ-შემფასებლებისაგან, რომლებიც „ვეფხისტყაოსანს“ ზოგადსაკაცობრიო საგანძურში ქართველი ხალხის მიერ შეტანილ ყველაზე მნიშვნელოვან ნვლილად მიიჩნევდნენ, ფ. მახარაძე კატეგორიულად ამტკიცებდა იმ აზრს, რომ „მონური წეს-წყობილებისა და მონური ცხოვრების“ განმადიდებელი და „აღმოსავლეთის კილოზე შექმნილი“ თავისი პოემით რუსთაველი „არ გადმოგვცემს ხალხის სულისკვეთებას და მის მისწრაფებათ; „ვეფხისტყაოსანში“ თქვენ ვერ ხედავთ ჩვენი ხალხის ცხოვრებას.“ ავტორის მტკიცებით, ამნაირი შინაარსის მქონე პოემა მხოლოდ იმ ადამიანთა ინტერესის საგნად შეიძლება დაქცეულიყო, რომლებიც „უსაქმოდ და უდარდელათ ატარებდნენ დროს და სხვისი ნაოფლარით ცხოვრობდნენ.“ ამდენად, ფ. მახარაძე ღრმად იყო დარწმუნებული იმაში, რომ ისეთი ნაწარმოები, როგორიც „ვეფხისტყაოსანია,“ „არასოდეს არ შეიძლება გახდეს რომელიმე ნაყოფიერი მოძრაობის ან მოვლენის სათავეთ“ (მახარაძე, 1926: 103).

ფ. მახარაძის ხაზგასმით, მისი ეს მოსაზრება, მართალია, „ზოგიერთ ვაჟბატონს არ მოეწონებოდა“ და მისი გამოთქმისათვის მას „სასტიკად გაკიცხავდნენ, მაგრამ ამით სინამდვილე როდი შეიცვლებოდა.“

ერთადერთი საერო პირი, რომელმაც ფ. მახარაძეზე ადრე „ვეფხისტყაოსნისადმი,“ ისევე როგორც საზოგადოდ მთელი ჩვენი ეროვნული ფასეულობებისადმი, თავისი პარტიული ინტერესებიდან გამომდინარე, მკვეთრად ნეგატიური და ხაზგასმულად ნიჰილისტური დამოკიდებულება გამოხატა, ივანე ჯავახიშვილი იყო — რუსული წაროდნიკული მოძრაობის წარმომადგენელი (რაც შეეხებათ საეკლესიო პირებს, რუსთველის პოემისადმი ნეგატიური დამოკიდებულება ზოგიერთმა მათგანმა უფრო ადრე — XVIII საუკუნეშიც — გამოხატა სასულიერო ინტერესებიდან გამომდინარე). როგორც ცნობილია, პეტერბურგში გამომავალ ჟურნალ „სევერნი

ვესტნიკის“ 1889 წლის თებერვლისა და მარტის ნომრებში გამოქვეყნებულ ჩვენი ეროვნული ღირსების შეურაცხმყოფელ წერილში — „პისმა ო გრუზიი“ ჯაბადარმა შოთა რუსთაველიცა და მისი პოემაც „გაჰკილა „სა-შინელი ღვარძლით,“ რამაც მაშინდელი ქართველი საზოგადოების უდიდესი აღშფოთება გამოიწვია (ამასთან დაკავშირებით იხ: ბარამიძე, 1966: 511).

ი. ჯაბადარის, როგორც მკვეთრად გამოხატული რუსოფილური თვალთახედვის მქონე და საკუთარი ერისადმი ნიჰილისტურად განწყობილი ფსევდოქართველის, მიერ ჩვენი ეროვნული ფასეულობების წინააღმდეგ დანყებული ეს სამარცხვინო ბრძოლა XIX საუკუნის დასასრულიდან მოყოლებული გარდაცვალებამდე (1941 წ.) კიდევ უფრო აქტიურად განაგრძეს ქართველმა სოციალ-დემოკრატებმა, მათ შორის ფ. მახარაძემაც. კერძოდ, მთელი თავისი ცხოვრებისა და პარტიული მოღვაწეობის განმავლობაში ფ. მახარაძე კატეგორიულად ცდილობდა იმის დამტკიცებას, თითქოს „ვეფხისტყაოსანი“ „ხალხის სულისკვეთებას, მის ცხოვრებასა და მისწრაფებათ“ მონყვეტილ იმ ნაწარმოებს წარმოადგენდა, რომელიც „არასოდეს არ შეიძლება გახდეს რომელიმე ნაყოფიერი მოძრაობის ან მოვლენის სათავეთ.“

„ვეფხისტყაოსანი“ გამონაკლისი არ ყოფილა და მსგავს ნიჰილისტურ შეხედულებებს ფ. მახარაძე კლასიკური ქართული ლიტერატურული მემკვიდრეობის სხვა დიდმნიშვნელოვან ნიმუშებთან და მათ ავტორებთან დაკავშირებითაც ხშირად გამოთქვამდა ხოლმე. უფრო მეტიც, ზემოთ ხსენებულ წიგნში იგი იმდენად შორსაც კი მიდიოდა, რომ ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში ხალხის ინტერესების გამომხატველ ნაწარმოებს დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხემდე“ ფაქტობრივად საერთოდაც ვერ პოულობდა და კატეგორიულად აღნიშნავდა: „მწერლობა ჩვენშიც, როგორც ყველგან, დიდი ხნიდან არსებობდა, მაგრამ იგი უფრო ძალით გადმონერგილი მცენარე იყო, ვიდრე ჩვენი ცხოვრების ნიადაგზე აღმოცენებული. ამიტომ იგი დაბადებიდანვე მკვდარი იყო; ხალხის ცხოვრების გარეშე იდგა და მასთან არავითარი დამოკიდებულება არ ჰქონდა“ (მახარაძე, 1926: 140).

იმისათვის, რომ მკითხველისათვის უფრო გასაგები გახადოს მის მიერ გამოთქმული ამ მკრეხელური მსჯელობის არსი, ფ. მახარაძე იმდენად შორსაც კი მიდის, რომ იგი „ვეფხისტყაოსანსა“ და „სურამის ციხეს“ ერთამნეთთან შეპირისპირებული ფორმით აფასებს და ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში თვისებრივად სრულიად ახალი ეტაპისათვის სათავეს დამდებ მოვლენად დანიელ ჭონქაძის მოთხრობას მიიჩნევს.

კერძოდ, ავტორის კატეგორიული მტკიცებით, ის ფაქტი, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ ყველა დროისა და ეპოქის საქართველოში ყველაზე მეტად პოპულარულ ნაწარმოებს წარმოადგენდა, სულაც არ ნიშნავდა იმას, თითქოს იგი თავისი მნიშვნელობითაც გამორჩეულ წიგნს წარმოადგენდა ჩვენს ლიტერატურაში. უფრო მეტიც, ფ. მახარაძე თავგამოდებით ამტკიცებდა იმას, რომ რუსთაველის პოემა სინამდვილეში ხალხისთვის უსარგებლო ნაწარმოებია, რომელსაც „დღევანდელი მშრომელი ხალხი ნაკლებათ ეტანება და რაც დრო მიდის, მისი ინტერესი კიდევ უფრო კლებულობს. „ვეფხისტყაოსანს“ უფრო ეტანება და გასავალი აქვს საზოგადოების იმ ნაწილში, რომელიც დაჩვეულია უსაქმობას და რომელსაც მოსწონს აღმოსავლეთის რაინდული ცხოვრება“ (მახარაძე, 1926: 166).

ფ. მახარაძის მტკიცებით, „ვეფხისტყაოსანი“ გამონაკლისი არ ყოფილა და ხალხის ინტერესების გამომხატველი ნაწარმოებებით საზოგადოდ მთელი ჩვენის ლიტერატურა იყო „მეტათ ღარიბი... მაგრამ არც ის ითქმის, რომ სრულებით არ მოგვეპოვებოდეს რა. დ. ჭონქაძის „სურამის ციხით“ ინყება ჩვენში თანამედროვე სახალხო წიგნების ხანა. ეს ერთადერთი მოთხრობაა, რომელმაც პირველად გაიკვალა გზა ჩვენს ხალხში“ (მახარაძე, 1926: 140-141).

როგორც ვხედავთ, დამონმებულ ფრაგმენტებში ფ. მახარაძის მსჯელობა იმდენად კუროზულია და გონივრულ საფუძველს მოკლებული, რომ ავტორის მიერ გამოთქმულ აბსურდულ შეხედულებათა უარსაყოფი არგუმენტების მოხმობა, ვფიქრობ, ყოველგვარ აზრს კარგავს. ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ აქაც და საზოგადოდ ყველგანაც, ფ. მახარაძის ამგვარ შეხედულებათა და მტკიცებულებათა განმაპირობებელ უმთავრეს ფაქტორს პირველ ყოვლისა ავტორის კლასობრივ-პარტიული თვალთახედვა წარმოადგენდა, ის ანტიეროვნული იდეოლოგიური პოლიტიკა, რომელსაც მთელი თავისი ცხოვრების განმავლობაში ემსახურებოდნენ ის და მისი პარტიული მეგობრები და თანამოაზრენი.

მართალია, „ვეფხისტყაოსნისადმი“ თავისი ნეგატიური დამოკიდებულების გამომხატველი ზემოთ დამონმებული ნაშრომები ფ. მახარაძემ პარტიულ-რევოლუციური მოღვაწეობის ადრეულ ხანაში დაბეჭდა, მაგრამ საბჭოთა ხელისუფლების წლებში მათი ხელმეორედ და უცვლელი სახით გამოქვეყნებით მან კიდევ ერთხელ დაადასტურა ნათლად და არა-ორაზროვნად, რომ აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით ადრინდელი პოზიცია მას არც შემდგომში შეუცვლია და კვლავაც მტკიცედ და ურყევად რჩებოდა ძველ თვალსაზრისზე.

ეს რომ ნამდვილად ასე იყო, ამის დამადასტურებელ ერთ-ერთ უმთავრეს არგუმენტად აქ თუნდაც იმ ფაქტის გახსენებაც იქნება საკმარისი, რომ 1937 წელს საბჭოთა იმპერიის იმჟამინდელი საჭეთმპყრობლის — იოსებ სტალინის უშუალო ინიციატივით გამართულ „ვეფხისტყაოსნის“ დაწერიდან 750 წლისთავის იუბილეს ფ. მახარაძე, რომელიც იმხანად საქართველოს ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის თავმჯდომარე იყო და მსგავს იდეოლოგიზებულ ღონისძიებებს ზეპირი გამოსვლებითაც და წერილობითი ფორმითაც ხშირად ეხმიანებოდა ხოლმე, ხსენებულ იუბილეს ერთი სიტყვითაც კი არ გამოხმაურებია.

დამონმებული:

ბარამიძე 1966: ბარამიძე ა. შოთა რუსთაველი და მისი პოემა. 1966.

მახარაძე 1924: მახარაძე ფ. თხზ. კრებული. ტ. I. 1924.

მახარაძე 1926: მახარაძე ფ. თხზ. კრებული. ტ. V. სიტყვა-კაზმული მწერლობა და მისი კრიტიკა. 1926.

ნიკოლეიშვილი 2002: ნიკოლეიშვილი ა. ლიტერატურული ნარკვევები. ქუთაისი: 2002.

ZHANNA NURMANOVA

Kazakhstan, Astana

LN Gumilev Eurasian National University (ENU)

**«The immortal Friend of Cultural History» Sh. Rustaveli
in the Sphere of Kazakh Literature and Culture**

The article of Nurmanova Zh. K. «The immortal friend of cultural history» Sh. Rustaveli in the sphere of Kazakh literature and culture is devoted to the role of Georgian masterpiece in the literature life of Kazakhstan. The author analyzes the articles of academic-writers of M. Auezov and Musyrepov, dedicated to the author's jubilee and his work (creation). The poem «The hero in a tiger skin» was interpreted by M.O. Auezov as a star of equal constant light and the immortal friend of cultural history of progressive mankind. In the center of the article of Nurmanova Zh. K. – analysis of poems- of Kazakh poets Zh. Zhabayev and K. Amanzholov to Georgian poem Sot Rustaveli. The great attention is paid to two translations of article «Hero in a tiger skin» made by T. Zharokov and H. Abdullin.

Key words: Sh. Rustaveli, Kazakh literature and culture, translations.

Ж.К. НУРМАНОВА

Казakhstan, Астана

ЕНУ им. Л.Н. Гумилева

**«Бессмертный спутник культурной истории» Ш. Руставели
в орбите казахской литературы и культуры**

В Казахстане руставелиеведение начинается с исследований академика, писателя М.О. Ауэзова, классика отечественной литературы. В 1937 году вышла его статья «Бессмертный поэт», приуроченная к 750-летию со дня рождения Ш. Руставели, в которой отмечается непревзойденное мастерство и художественное величие грузинского шедевра. В статье М. Ауэзов отмечает, что «есть произведения, подобные метеорам, и есть произведения, равнозначащие светилам» (Ауэзов 1961: 249). «Светилом ровного постоянного сияния», «бессмертным спутником культурной истории прогрессивного человечества» казахский писатель назвал поэму Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

Композиционно статья М. Ауэзова состоит из двух частей: первая часть посвящена анализу памятника, вторая – проблемам перевода поэмы на языки народов СССР. При характеристике памятника автор использует в статье три обозначения жанра: поэма, памятник культуры и песня («песня мужества и героизма», «песня любви и дружбы» и «песня о жизни»). Характеризуя особенности поэмы, он использует эпитеты «великий», «самостоятельный», «самобытный», «независимо оригинальный», «непревзойденный», «высокохудожественный» и т.д.

М. Ауэзов отмечает в статье созвучие поэмы с золотым веком античной истории, ставит его в один ряд с шедеврами мировой литературы - наследием Гомера, Шекспира, Гете и Пушкина. Поэма Руставели, по убеждению классика казахской литературы, возникла на рубеже культур Запада и Востока, но при этом она «переросла Восток и критически восприняла Запад» (Ауэзов 1961: 253). Доказывая это, писатель проводит параллели с арабской легендой «Лейли и Меджнун» и «Божественной

комедией» Данте. По мнению М. Ауэзова, герои поэмы Ш. Руставели «жадно живут и героически добиваются красивого, достойного смысла для своего, только земного, существования» (Ауэзов 1961: 252), в то время как герои восточного книжного образца демонстрируют обреченность и покорность судьбе.

Доказывая, что поэма по своему мироощущению имеет внутренние связи с культурой Запада, автор сопоставляет текст «Витязя...» с «Божественной комедией» Данте и отдает при этом предпочтение грузинскому шедевру, аргументируя это тем, что миропонимание и творческая фантазия поэта не скованы ни национальными, ни религиозными ограничениями, а «ареной его действий ... взят мир вообще» (Ауэзов 1961: 253).

В качестве главных достоинств памятника М. Ауэзов выделяет оригинальную трактовку темы любви и дружбы и его «героев во всей прозрачной и пленительной ясности своего облика» (Ауэзов 1961: 253). Герои Ш. Руставели - персонажи условной географической среды, которые «жадно живут и героически добиваются красивого, достойного смысла для своего, только земного, существования ее герои» (Ауэзов 1961: 252). Они не отягощены предрассудками, не обречены предопределением или судьбой, свободны и готовы к борьбе с любыми силами в мире.

Вторая часть статьи посвящена переводам «Витязя в тигровой шкуре» в Казахстане: «И вот мы пришли ко времени, когда скромно поведавший о себе «Месх безвестный из Рустави» читается на своих языках и русским, и бурятom, и казахом», - отмечает писатель (Ауэзов 1961:251). Он пишет о том, что над переводом «Витязя в тигровой шкуре» на казахский язык работает группа самых талантливых отечественных поэтов, которые в своей профессиональной деятельности опираются на переводы Бальмонта, Петренко, Цагарели, а также используют подстрочник, составленный и проверенный юбилейной комиссией ССП Союза.

Вторая часть статьи звучит как практическое руководство для тех, кто работает над переводом поэмы: «сохраняя ритмическую и метрическую напевность шестнадцатисложного стиха «шайри», можно переводить стихом с цезурой после восьмого или седьмого слога» (Ауэзов 1961: 255). Автор статьи обращает внимание на то, что при переводе следует учесть особенности рифмы Руставели и «не переходить в прозаизм». Особое внимание, по мнению М. Ауэзова, следует уделить передаче смысловых, художественно-поэтических, образно-стилистических особенностей поэмы - обилию развернутых сложных метафор, которые составляют неувядаемую прелесть и глубину наследия грузинского поэта. При этом, по мнению автора, необходимо учесть те особенности грузинской поэзии, которые сближают ее с природой и особенностями казахской народной поэзии – певучесть, основанную на аллитерациях и ассонансах, в виде повторов одиночных звуков и групповых звуковых сочетаний.

Как итог своих размышлений М. Ауэзов заключает, что поэма Ш. Руставели встретит признание и любовь казахского народа. Писатели и поэты, в свою очередь, «должны извлечь много поучительного для себя, прежде всего то, как надо создавать произведения, основанные на накопленном положительном достоянии народа. Должны учиться художественному мастерству поэта, обеспечившего себе бессмертие в веках и в сердцах народов» (Ауэзов 1961: 256).

Накануне 800-летнего юбилея Ш. Руставели в 1974 году была написана статья известного казахского писателя Г. Мусрепова, представляющая собой вступительное слово к переводу «Витязя в тигровой шкуре», сделанному Х. Абдуллиным.

Для казахского писателя Шота - человек, постигший тайну человеческой души («Шота теңіз жанды, теңіз сырың терең білген адам» - Мусрепов 1974: 7), умеющий разговаривать с небесами.

В начале статьи автор обращает внимание на то, что казахский читатель познакомился с великим творением грузинского поэта, благодаря переводу К.Бальмонта, научным изысканиям академика М.О. Ауэзова и работе переводчиков.

Г. Мусрепов подсчитал внутреннюю хронологию написания «Витязя в тигровой шкуре» и установил, что поэма была начата до 1189 года (Давид Сослани женился на Тамаре в 1189 году), а закончена до 1207 года (отталкиваясь от даты смерти Давида – 1207 и смерти Тамары в 1213).

Текст эпоса, по убеждению Г. Мусрепова, свидетельствует о том, что творчество Ш.Руставели ближе к Востоку, чем к Западу. В качестве аргументов автор приводит примеры, свидетельствующие о знании автором текста Корана (эпизод с Автандилом, посещающим мечеть). Писатель обращает внимание читателей на то, что текст поэмы изобилует восточной лексикой – арабскими, иранскими и турецкими словами, включением восточных имен героев (Фатима, Усеин, Нурадин, Шаймерден, Рамаз).

Отдельные фрагменты поэмы, по мнению Г. Мусрепова, напоминают казахские и туркменские сказки и дастаны (например, эпосы «Кобланды» и «Алпамыс», поиски ханским сыном прекрасной пери, золотой сундук и т.д.).

Следующая часть статьи посвящена анализу изобразительно-выразительных средств поэмы «Витязь в тигровой шкуре». «Без метафоры нет Шоты», - пишет казахский писатель и приводит следующие примеры: ресницы - агат, лицо – роза, зубы – жемчуг и т.д.

В заключительной части статьи внимание уделяется особенностям перевода поэмы «Витязь в тигровой шкуре». Перевод должен быть таким, по убеждению Г. Мусрепова, что читатель в казахском переводе должен ощутить себя человеком, попавшим в новый мир эпоса, а это может быть достигнуто только благодаря искусству переводчика. Акцентируя внимание на личности переводчика, он отмечает, что, в первую очередь, он должен быть исследователем, следовательно, он должен изучить научные работы по творчеству этого поэта, изучить и сопоставить имеющиеся варианты художественного перевода и на этой основе создать свой собственный вариант. Именно таким образцовым переводчиком-исследователем, по мнению Г. Мусрепова, является Х. Абдуллин, осуществивший целостный перевод поэмы, передавший дух Ш. Руставели, особенности его художественной и стилевой манеры.

«Мы не должны переводить таких великанов поэзии, как Гомер, Фирдоуси, Руставели, Данте, Гете и т.д., собственными традициями, поэтическими приемами каждой отдельной национальности. Все бесценные творения, относящиеся к золотой сокровищнице мировой литературы, должны быть переложены с собственными красками, оттенками, с полным сохранением стиля и духа. Только в этом случае мы можем обогатить родную литературу методами и приемами, которые применяли гениальные художники» (Мусрепов 1982: 227).

В казахской литературе сохранилось немало поэтических посвящений Шота Руставели. Несколько из них принадлежит перу Д.Джабаева, метафорически названного критиком М. Каратаевым «Алатау акынов».

В 1937 году намечались торжества в Тбилиси, связанные с 750-летием поэмы «Витязь в тигровой шкуре». Девяностолетний Джамбул возглавил делега-

цию казахских писателей. По дороге в поезде акын сочинил текст песни «Привет Кавказу» с зачином, в котором впервые появился образ Шота Руставели: *"Вырастил ты в золотой колыбели / Думы бессмертные, Руставели. Лебедем горным они прилетели/ В мой Казахстан, и аулы запел"* (Джамбул 1987: 72)/

В импровизированном поэтическом выступлении 1937 года - «Песне о жизни» на пленуме писателей Ш. Руставели предстает как «Грузии гордой пламенный сын», «витязь народа», «равный жемчужным кавказским вершинам» (Джамбул 1987: 84). Поэма Шота Руставели сравнивается с песней, «как взлет горделивый, орлиный», с песней, «несущейся над грозной стремниной». В стихотворении Д. Джабаева автор поэмы проходит по тропинкам героев своей поэмы: «идет он, где барс оставляет следы». Вторым центральным образом стихотворения является главный герой поэмы, который, «скрываясь под тигровой шкурой, с любимой песней к народу спешит».

В стихотворении «Шота Руставели», которую поэт сложил в декабре 1937 года, Джамбул пишет: *"О Шота из Рустави! Мы – / Ты после смерти? Я – живой – / Избавились от душной тьмы,/ В простор вступили голубой!"* (Джамбул 1987: 73).

Д. Джабаев отмечает в стихотворении то, что Шота Руставели «мужал душой» в Кавказе и Каспии, зная их как «две дивных юрты».

Заслуга грузинского поэта по Д. Джабаеву заключается в том, что он - «сын солнца», человек, герой, акын, который в наш век «славен стал на целый мир» (Джабаев 1987: 74).

Особую роль образ Ш. Руставели занимает в творчестве казахского поэта К. Аманжолова, назвавшего его в своих стихотворениях-посвящениях солнцем и луной грузинской поэзии. В стихотворении «Шота Руставели» (1950), написанном под впечатлением от поездки на Кавказ, перед читателем разворачивается ряд образов-персонажей и мыслей-переживаний автора, сопряженных с новой трактовкой грузинской поэмы.

Поэт с гордостью называет себя «потомком Тариэля», принесшего привет с гор Алатау. Взобравшись на гору, он пытается разглядеть «под небесным синим кругом» героев поэмы «Витязя...»: *"Я увидел великанов –/ Грозных витязей в кольчугах, / Лук могучий Тариэля / И стрелу, что улетела / Выше белых облаков./ Видел воина, который,/ Жизнь и время проклиная,/ Уходил от жизни в горы,/ В их дремучие леса"* (Аманжолов 2010: 210)

И, наконец, ему удалось увидеть того, кого он хотел видеть страстно и упорно: *:Он возник передо мною/ Величавой тенью горной,/ Дух могучий и свободный,/ Древней Грузии певец./ Здравствуй, Шота Руставели,/ Пев поэзии, воспевавший/ Дружбу, верность и луну* (Аманжолов 2010: 211).

Далее следует характеристика поэмы, построенная на сравнениях. Поэма сравнивается с рекой, льющейся потоком и оглушающей тишиной («словно Терек по ущельям») и птицей («словно птица над Кавказом пролетела»).

Поэт пытается передать тему и идею поэмы «Витязь в тигровой шкуре»: *"В ней – и мысли просветленья,/ В ней – и горькое паденье,/ И любви чудесной взлет.* (Аманжолов 2010: 211).

Стихотворение заканчивается клятвой поэта, что казахи, потомки Тариэля, «никогда не перестанут славить мудрого Шота!» (Аманжолов 2010: 212).

К. Бальмонт писал, что «прикосновение к грузинской розе... – впечатление, которого забыть нельзя». Наверное, такое же чувство испытали казахские переводчики Т.Жароков, К. Аманжолов и Х. Абдуллин. Первый фрагментарный перевод отрывков из поэмы сделал Т. Жароков, известный казахский поэт, бывший в ту пору литературным секретарем Д. Джабаева. Это был именно тот случай в литературной жизни, когда «возникла необходимость оперативно составить и выпустить книгу в связи с определённой датой или событием» (Абдрахманов 2008: 17). Этот перевод сыграл важную роль в знакомстве казахского читателя с поэмой Руставели.

Заглавие поэмы Т. Жароков перевел как «Жолбарыс терісін жамылған батыр» - «Воин, накинувший тигровую шкуру». Для перевода он выбрал два отрывка из поэмы: «Аравийский царь встречает витязя в тигровой шкуре» (второе сказание) - и «Письмо Нестан-Дареджан своему возлюбленному» (двадцать четвертое сказание). При переводе Т.Жарокову следовало учесть «краткость и упругость», «ширь стихов грузинского поэта, богатство его слога». Самым большим испытанием и в то же время творческой удачей для Т. Жарокова стало «Письмо царевны юной, изумляющее нас». Израненное сердце Нестан-Дареджан «заворачивается строками письма в белую бумагу»: «Ақ қағазға бірге оралды жүрегіміз менің, сенің» (Жароков 1973: 244). Местами письмо героини в переводе Т. Жарокова переходит в плач, в котором звучит проклятье судьбы: «Жан сүйгенім, сеніменен кұрсың өмір мені айырған» (Жароков 1973: 245). Каждый перевод – своеобразный эксперимент и школа литературного мастерства. Перевод Т. Жарокова – это познавательный перевод, через который казахский читатель получил представление о лучшем творении грузинского народа.

Повторный перевод «Витязя в тигровой шкуре» в 1974 году после Т. Жарокова сделал Х.Ж. Абдулин, посвятивший этой работе 25 лет своей жизни, чтобы создать возрожденный вариант грузинского шедевра. Название поэмы на казахском языке звучит следующим образом: «Жолбарыс тонды жаһангез», что дословно переводится как «Странник в тигровой шкуре». *"анында өзен шылбырап ұстан/ Әсем бір қара атты,/ Отыр өксіп жапжас жігіт/ бейне арыстан, нұр сымбатты* (Абдуллин 1974: 24).

Эти строки по своей ритмике, ударности, текстовой точности близки к оригиналу. Г. Мусрепов отмечал, что за последние 40 лет многие казахские поэты пытались перевести поэму, но он оказался многим не под силу. Исключение составил лишь Х. Абдулин, со всей ответственностью подошедший к переводу. Он использовал в работе подстрочный перевод С. Иорданишвили, прочитал и изучил все имеющиеся научные книги и статьи по творчеству Ш. Руставели.

Хамза Абдуллин большинство из почти 7000 строк своего перевода передал четырехсложными рифмами, сохранив внешние и внутренние соответствия, ассонансы и консонансы, присущие самому автору. «Еще одно особое свойство такой рифмы – ее неповторимость (каким бы длинным ни был дастан). Плюс ко всему, из всех этих 7000 строк нет ни одной рифмованной, т.е., все четыре строки в каждой строфе получают рифмованными», - так оценил Г. Мусрепов перевод Х. Абдулина (Абдрахманов 2008: 226).

Таким образом, пытаясь осмыслить «бессмертный памятник культурной истории» Шота Руставели в орбите казахской литературы, мы рассмотрели две статьи – М. Ауэзова и Г. Мусрепова, два стихотворения-посвящения – Д.Джабаева и К.Аманжолова и два перевода – Т. Жарокова и Х. Абдулина. Изучение творчества Ш. Руставели в Казахстане продолжается.

ЛИТЕРАТУРА:

- Абдрахманов 2008:** Абдрахманов С. *Перевод поэзии и поэзия перевода*. Астана: 2008. 472 с.
- Абдуллин 1974:** Абдуллин Х. *Жолбарыс тонды жаһангез (Витязь в тигровой шкуре)*. Алматы: 1974.
- Аманжолов 2010:** Аманжолов К. *Шота Руставели*. Алматы: 2010.
- Ауэзов 1961:** Ауэзов М. Бессмертный поэт. *Мысли разных лет*. Алма-Ата: 1961.
- Джабаев 1987:** Джабаев Д. *Шота Руставели*. Алма-Ата: 1987.
- Жароков 1973:** Жароков Т. *Жолбарыс терісін жамылган батыр (Витязь в тигровой шкуре)*. Алматы: 1973.
- Мусрепов 1974:** Мусрепов Г. Алғы сөз. *Жолбарыс тонды жаһангез (Вступительное слово к поэме Ш. Руставели "Витязь в тигровой шкуре")*. Алматы: 1974.
- Мусрепов 1982:** Мусрепов Г. *Черты эпохи: Статьи и речи*. Алма-Ата: 1986.

FIKRAT RZAYEV

*Azerbaijan, Baku
Baku State University*

Medieval Orient in the Russian Poetry of the 19th Century

In the Russian literature of the 19th century there was a strong interest towards the Orient and the traditions of the Oriental literatures of the Middle Ages. The list of the Oriental poets, which became popular in Russia, included such names as Nizami Ganjavi, Ferdowsi, Jami, Rumi, Saadi, Hafez, Omar Khayyam. In the Russian poetry of the first half of the 19th century there are numerous references to the traditions, motives, genres and poetical methods of the Oriental literatures. Against the background of interests towards the Oriental writings the Russian literature was absorbing the Oriental symbols, the most typical subjects and motives of the Oriental poetry. The Russian poets of that time were exploiting such genres of the Oriental poetry as ghazal, qasida, apologue, parable. The use of traditions of the literatures of the medieval Orient contributed to the enrichment of the Russian poetry of the 19th century.

Key words: Orient, motives, genres, Russian poetry.

Ф.Ч. РЗАЕВ

Азербайджан, Баку, БГУ

Средневековый Восток в русской поэзии XIX века

В русской литературе первой половины XIX века сформировался устойчивый интерес к Востоку, традициям восточных литератур средних веков. Среди факторов, способствовавших формированию такого интереса, следует отметить влияние западноевропейской литературы в ее отражении восточной тематики и формирование российского востоковедения.

Известно, что в конце XVIII – начале XIX веков Восток, восточная литература и культура привлекли внимание известных литераторов Европы. В 1814 году в Германии был опубликован полный перевод произведений Хафиза на немецком языке, в результате Гете создал свой «Западно-восточный диван», в котором посвятил персидскому поэту целиком вторую книгу, названную им «Книгой Хафиза». Средневековая восточная литература была также предметом пристального

внимания Байрона, Шиллера, многих представителей европейских литератур. Интерес западноевропейских романтиков к Востоку, отражение восточной тематики в их творчестве оказали существенное влияние на творчество русских романтиков. Так, например, известно, что творчество Байрона, в котором немалое место занимает восточная тематика, оказало влияние на Пушкина, Лермонтова, в целом, на романтическое направление в русской литературе XIX века. Русские литераторы в своих произведениях на восточную тематику стали даже использовать имена восточных героев Байрона (Жирмунский 1978).

Не менее значительное влияние на появление интереса к Востоку, восточной культуре и литературе оказало формирование российского востоковедения. Особо следует отметить, что среди основоположников российского востоковедения, получивших европейскую известность и воспитавших целую плеяду знатоков Востока и восточных языков, были азербайджанцы – профессор Мирза Казембек и профессор Мирза Джафар Топчибашев. Среди их учеников были не только профессиональные дипломаты, переводчики, но и известные литераторы, в том числе Л.Н.Толстой, А.С.Грибоедов и др.

Развитие русского востоковедения способствовало появлению целой плеяды переводчиков с восточных языков, благодаря деятельности которых в переводе на русский язык стали публиковаться произведения классиков восточных литератур, материалы об их жизни и творчестве. В начале XIX века в России на страницах большинства периодических изданий и литературных альманахов появляются многочисленные переводы образцов восточной поэзии. Среди восточных поэтов, ставших популярными в России, следует отметить Низами Гянджеви, Фирдоуси, Джами, Ибн-Руми, Саади, Хафиза, Хайама и др.

Первые русские профессиональные переводчики с восточных языков – Д.Ознобишин, О.Сенковский, Н.Батьянов, С.Соловьев, А.Коркунов и др. – публиковали свои переводы в таких популярных изданиях, как «Азиатский вестник», «Московский телеграф», Библиотека для чтения», «Полярная звезда», «Северная лира на 1827 год», «Северные цветы» и т.д. Так, например, журнал «Азиатский вестник» выделял среди восточных поэтов Низами Гянджеви, произведения которого были знакомы русскому обществу и по «Западно-восточному дивану» Гете. Автор статьи, опубликованной в этом журнале, Н.Батьянов особо подчеркивал популярность героев произведений Низами – Лейли и Меджнуна, Хосрова и Ширин, составляющих на Востоке «предмет романтической поэзии». В журнале «Северный архив» наряду с переводами произведений Низами и статьями о его творчестве были представлены сведения о современных Низами азербайджанских поэтах – Фелеки Ширвани, Эфзелдине Хагани и др. (См.: Гаджиев, Рзаев ... 2011).

Среди известных русских литераторов, обратившихся к переводам произведений восточных авторов, следует особо отметить деятельность В.А.Жуковского. Русский поэт перевел отрывок из поэмы великого персидского поэта Фирдоуси «Шах-наме» под названием «Рустем и Зораб», фольклорное произведение – индийскую повесть «Наль и Дамаянти», одну из вставных частей санскритского эпоса «Махабхарата». На протяжении многих десятилетий переводы Жуковского оставались единственными переложениями этих произведений на русский язык и сыграли значительную роль в ознакомлении русских читателей с Востоком. Значительны заслуги Жуковского-переводчика в популяризации произведений западно-европейских литерато-

ров, посвященных восточной тематике. Среди его переводов ориентальных стихотворений можно назвать «Пилигрим» Ф.Шиллера, «Араб на могиле своего скакуна» Ш.Мильвуа, «Лалла Рук» Т.Мура.

Средневековый Восток привлекал внимание представителей разных поколений русских литераторов XIX века. В 1894 году В.Бартольд впервые перевел на русский язык «Песнь об удалом Домруле, сыне Дука-Коджи» из азербайджанского героического эпоса средневековья «Китаби Деде Коркуд». Тогда же это произведение привлекло внимание тонкого знатока Востока, русского поэта Василия Львовича Величко, в творчестве которого большое место занимала ориентальная тема. Он перевел этот дастан в стихотворной форме и опубликовал его в своем сборнике «Арабески. Новые стихотворения» в 1903 году (Гюльмамедова . . . 1990:65). Этот перевод является единственным поэтическим переводом дастана на русский язык и заслуживает особого внимания.

В русской поэзии первой половины XIX века можно встретить многочисленные примеры обращения к традициям, мотивам, жанрам и поэтическим приемам восточных литератур. При интересе к восточной словесности в русскую литературу входили восточная символика, наиболее традиционные темы и мотивы восточной поэзии. Наиболее популярными в русской поэзии стали традиционные восточные символы любви – соловей и роза. Эти символы любви, как отмечает А.Дж. Гаджиев, «встречаются в русских переводах, выполненных как с ориентальных западноевропейских произведений, так и с собственных произведений восточных поэтов» (Гаджиев 1986:115). Начиная с 1820-х годов соловей и роза становятся неотъемлемой частью русской любовной лирики, при этом встречаются и в ориентальных произведениях русских поэтов, и в стихотворениях с чисто русской тематикой. Этому в немалой степени способствует та пропаганда восточной поэзии, которая, бесспорно, имеет место в 1820-е – 1830-е годы в литературной жизни России. Обращение русских поэтов к традиционной восточной символике любви – теме соловья и розы – сопровождалось и некоторыми теоретическими рассуждениями.

Так, В.К.Кюхельбекер, призывавший в своей статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) к изучению творчества восточных поэтов, используя в своем стихотворении «Смерть Байрона» (1824) тему соловья и розы, счел необходимым пояснить в примечании, что «соловей назван здесь любовником розы в подражание поэтам». Известный знаток восточных языков Д.П.Ознобишин-Делибюрадер в статье «О духе поэзии восточных народов...» (1826) особо отмечал, что «Персы имеют особенные прекрасные вымыслы, которые сделались, можно сказать, родственными языку их. Упомяну только об одном из них: любовь соловья к розе: это самый древнейший, а вместе с тем и прелестнейший миф персидской поэзии, который, невзирая на то, что столь часто повторяется в пленительных произведениях поэтов, сохранил, однако, всю девственную свежесть красок и доставляет удовольствие своими всегда новыми оттенками неги». На практике одним из первых к этой теме обратился поэт граф Д.И.Хвостов в стихотворении «На прибытие великой княгини Марии Павловны» (1822).

Более популярными соловей и роза как символы любви становятся в русской литературе с середины 1820-х годов. В 1824 году было написано стихотворение А.С.Пушкина «О, дева-роза, я в оковах», которое при первом издании (1826) имело подзаголовок «Подражание турецкой песне», что, по-видимому, должно было напомнить читателям о восточном происхождении использованной в нем любовной

символики: *"О, дева-роза, я в оковах;/ Но не стыжусь твоих оков:/ Так соловей в кустах лавровых,/ Пернатый царь лесных певцов,/ Близ розы гордой и прекрасной/ В неволе сладостной живет"* (Пушкин т.2, 1958:204).

В 1824 г. В.К.Кюхельбекер писал в стихотворении «Смерть Байрона»: *"И соловей, любовник роз,/ Вспорхнул, слетел с надгробных лоз"*(Кюхельбекер т.1, 1967:203)

После выхода в свет этих двух стихотворений появляется целый ряд произведений различных русских поэтов, воспевающих любовь соловья и розы. С 1825 по 1850 гг. было написано свыше тридцати стихотворений с использованием этой символики. Среди авторов – видные поэты Пушкин, Лермонтов, Полежаев, Кольцов, Катенин, Веневитинов, Дельвиг и менее известные Ознобишин, Раич, Зайцевский, Якубович, Тепляков и др.

К концу 1820-х годов символы соловья и розы уже настолько знакомы русскому читателю, что их употребление не сопровождается ни авторскими разъяснениями, ни какими-либо примечаниями. Наоборот, эти образы становятся в какой-то степени средством образной выразительности для русских поэтов, позволяющим сослаться на общепризнанные символы любви. Так, в стихотворении А.С.Пушкина «В безмолвии садов...» (1827) любовь соловья к розе как неразделенное чувство сопоставляется с его раздумьями о назначении поэта и поэзии: *"В безмолвии садов, весной, во тьме ночей,/ Поет над розою восточный соловей./ Но роза милая не чувствует, не внемлет,/ И под влюбленный гимн колеблется и дремлет./ Не так ли ты поешь для хладной красоты?/ Опомнись, о, поэт, к чему стремишься ты?"* (Пушкин т.3, 1958:8)

Как отмечает А.Дж. Гаджиев, «обращаясь к восточной символике, русские поэты, с одной стороны, подчеркивали ее восточное происхождение, а с другой – стремились перенести ее на русскую почву» (Гаджиев 1986:119). Действительно, попытки преодолеть восточную орнаментовку темы соловья и розы наблюдается в стихотворениях И.И.Козлова «К Н.И.Гнедичу» (1825), Д.В.Веневитинова «Три розы» (1826) и др. Например, в упомянутом стихотворении Д.В.Веневитинова роза оказывается, с одной стороны, «любовницей зефира», а с другой – вдохновением соловья, что создавало в какой-то степени синтез канонов восточной лирики и традиций русской любовной лирики.

Однако большей частью символы соловья и розы встречались в стихотворениях, относящихся к любовной лирике (А.Редкин, С.Е.Раич, Е.П.Зайцевский и др.). Один из самых верных воспевателей любви соловья и розы С.Е.Раич в стихотворении «Песнь соловья» (1827) писал: *"Ароматным утром мая,/ О подруге воздыхая,/ О любовнице своей,/ Пел над розой соловей"* (Поэты... 1972: 20).

Тема соловья и розы привлекала внимание и известного русского поэта А.А.Фета, который на протяжении всего своего творчества неоднократно возвращался к использованию типичных восточных образов соловья и розы в своих лирических стихотворениях. Перу поэта принадлежит также поэма под названием «Соловей и роза». Фет известен также как автор целого ряда стихотворений, посвященных восточной тематике, среди которых значительное место занимают «Песни кавказских горцев» (1875), являющиеся вольным переложением фольклора кавказских народов. В творчестве Фета значительное место занимали переводы и переложения из восточной поэзии. К примеру,

только из творчества Хафиза им было осуществлено около тридцати переложений и переводов, среди которых можно назвать такие стихотворения, как «О помыслах Гафиза», «Ветер нежный, окрыленный...», «Звезда полуночи дугой золотой скатилась...» и др. Благодаря оригинальным стихотворениям, переводам и переложениям Фета русский читатель впервые познакомился со всем богатством форм поэзии Востока, с ее великолепной образностью и метафоричностью, с идейно-нравственным содержанием.

Большой интерес в русской литературе XIX века представляет обращение к жанровым традициям восточной поэзии. Публикация многочисленных переводов из восточной поэзии вызвала к жизни появление большого количества подражательных произведений русских поэтов. Так, например, появляются подражания Корану (А.С.Пушкин, 1824; А.Г.Ротчев, 1827). Характерным являются подзаголовки большинства стихотворений русских поэтов: «Из Гафиза», «Подражание восточному», «Подражание персидскому», «Подражание Саади» и др. В произведениях русских писателей все чаще встречаются герои с восточными именами, названия восточных городов, какие-либо любимившиеся афоризмы и апологи.

Русские поэты обращаются к таким восточным жанрам, как газели, касыды, апологи, притчи. Жанры восточной поэзии использовались, с одной стороны, для создания стилизаций под Восток, соблюдения канонів восточной поэзии, с другой стороны, - в общественно-политических целях. Второй аспект давал возможность при обращении к злободневным политическим проблемам с помощью восточного фона преодолеть цензурные ограничения.

Публикация многочисленных переводов произведений Низами, Гафиза, Саади, Фирдоуси, Джами, Ибн-Руми и др. вызвали к жизни большое количество подражательных произведений русских поэтов, наполненных духом Востока. Начинают появляться произведения с подзаголовками «Из Гафиза» (А.Пушкин, Л.Якубович), «Подражание Саади» (Л.Якубович), «Подражание персидскому» (Сиянов), «Подражание восточному» (А.Редкин, В.Красов) и др. В русскую поэзию этих лет входит и жанровая традиция этих лет: появляются газели, касыды, апологи, притчи. Русские писатели использовали эту жанровую терминологию в двух аспектах:

1) в литературном (попытки переводчиков стилизацией под Восток следовать и соблюдать каноны его поэзии – так появлялись газели и касыды);

2) общественно-политическом (стремление через иноземный, в данном случае, восточный фон, преодолеть цензурные рогатки, касаясь злободневных общественно-политических проблем).

Первый стихотворный перевод из восточной поэзии был выполнен Ю.Познанским. Перевод из Хафиза опубликован под названием «Ода Гаафица». Этот перевод ознакомил русскую публику с формальными особенностями газели и заложил начало творческому освоению канонів восточной поэзии русскими поэтами. Д.П.Ознобишин-Делибюрадер перевел ту же газель Гафиза пятистишиями и под названием «Ода Гафица» опубликовал в альманахе «Северная лира на 1827 год». Большинство произведений того времени далеки от канонів восточной поэзии – «Витязь буланого коня (арабская касыда)» О.Сенковского, «Молодая аравитянка. Газель» Ф.Менцова, «Фарис (Кассида в честь

Эмира Таджул Фехер)» В.Щастного, «Шанфари (Арабская Касида)» Я.Драгоманова и др. Произведения этих авторов во многом созданы на восточном материале, описания даются в обрамлении восточных понятий, наименований и имен, но по жанровым особенностям они до того далеки от канонов газели и касыды, что их с наименьшим успехом можно было отнести к любому другому стихотворному жанру. Наиболее четко сохранены жанровые особенности восточной поэзии в переводе из Хафиза П.Я.Петрова «Газель (Из Хафиза)». Выполнив перевод с оригинала, Петров не только передал свойственный творчеству Гафиза восточный дух, но и сохранил все жанровые особенности газели – своеобразную рифмовку и употребление сфрагиды (упоминание в стихотворном произведении имени поэта, автора данных стихов).

По-иному вошли в русскую литературу восточные апологи и притчи, обращение к которым позволяло обойти цензурные рогатки. С середины 1820-х годов в русской периодике были опубликованы произведения с подзаголовками «восточный аполог», «восточная притча», «восточная басня». Как правило, в этих «восточных» произведениях Восток – чисто внешняя сторона, проявляющаяся в именах героев, в «местном колорите», но не вклинивающаяся в идейный смысл. В качестве примеров можно привести такие произведения, как «Таир. Восточная притча» (анонимная), «Дервиш» (А.Д.Илличевский), «Иман-козел» (А.И.Полежаев), «Жалобы турка (письмо к другу, иностранцу)» (Лермонтов), «Три пальмы (восточное сказание)» (Лермонтов), «Язык и зубы» (П.А.Вяземский) и др. Характерным в этом плане является произведение П.А.Вяземского «Язык и зубы (Восточный аполог)», написанное в 1823 году: *"Один султан пенял седому визирю,/ Что твердой стойкости он не имел во нраве./ «За недостаток сей судьбу благодарю!/ Им удержался я и в почести, и в славе.../ Мне шестьдесят пять лет, - прибавил он с улыбкой, - / Из твердых тех зубов, которые имел,/ Ты видишь – редкий уцелел,/ Но всех пережил один язык мой гибкой»* (Вяземский 1958: 156-157).

В этих строках ясно ощущается намек на временщика Аракчеева, хитростью и двуличием удерживавшегося у власти. Таким образом, мы видим, как Вяземский, используя типично восточную жанровую форму, выражает свои политические взгляды. В этой же манере написано стихотворное произведение Вяземского «Визирь Гассан (сказка)», в которой содержится рассказ о встрече двух приятелей, по-разному проживших жизнь и находящихся на разных ступенях сословной иерархии.

Ярким примером творческого освоения элементов восточной литературы является художественное наследие русского поэта В.Л.Величко (1860-1903). Знаток Востока и восточных языков (владел турецким, арабским, персидским, а также азербайджанским и грузинским языками), Величко использовал свои познания в поэтической деятельности. Он известен и как автор целого ряда оригинальных произведений, и как тонкий и вдумчивый переводчик стихотворений, притч и пьес восточных авторов, бережно передающий национальный колорит переводимых произведений. Перу Величко принадлежат переводы из Хайама, Хафиза и Саади, а также вышеупомянутый перевод из дастана «Китаби Деде Коркуд».

Названия некоторых поэтических сборников Величко, изданных в Петербурге, отражают поэтические пристрастия автора: «Восточные мотивы» (1890), «Из кавказских напевов» (1895), «Арабески. Новые стихотворения» (1903). Сборник «Восточные мотивы» был настолько популярен, что на стихи из этого сборника было создано много романсов. Симптоматично название первого сборника стихов Величко «Восточные мотивы», в который вошли лирические этюды и произведения с сюжетно-фабульной основой: басни, сказки, шутки, притчи, хадисы, анекдоты, поэмы. Указанные жанры показывают, что поэт часто обращался к использованию жанровых традиций восточной литературы, как оригинальной, так и фольклорной. Об этом свидетельствуют и названия стихотворений поэта («Газель», «Месяц и роза», «Персидская песня» и др.), и подзаголовки лирических произведений («перевод с татарского», «лезгинская шутка», «персидская песня», «перевод с арабского» и др.)

В стихах из сборника «Восточные мотивы» типично восточная лексика: «моя лунолика», «дней моих солнце», «стан кипарисный» и др. В основу поэтического посвящения любви «Месяца и розы» положен принцип контраста: противопоставлены влюбившиеся в царицу цветов розу Солнце и Месяц (типичные символы восточной поэзии), последний из которых, олицетворяющий нежность, верность и преданность, торжествует победу: *"Был яркий день, и солнце обливало/ Волнами золота благоуханный сад./ Дышало жизнью все и чаровало взгляд,/ Но всех цветов пышней там роза расцветала.*

Глядя с высоты, «влюбился в розу месяц серебрилицей». Его одолевает ревность, когда он видит, как «солнце властно жгло розу поцелуем, сияя в огненном венце своих лучей». Но день сменился ночью, наступило царство Месяца, который пробудил розу влюбленным взглядом. Она вся затрепетала и «в сиянии загадочном читала не жадной страсти зной, а тихую мольбу». Покоренная мольбой чарующей силы, «роза пышная страдальца полюбила, и вмиг на лепестках слезинки засверкали».

В сборнике «Восточные мотивы» есть несколько стихотворений, связанных с именем народного мудреца, остролова Моллы Насреддина, помеченных общим заглавием «Из преданий о Ходже Наср-Эддине» или «Анекдоты о Мулле Наср-Эддине» с указанием «с татарского». Известно, что Молла Насреддин – один из популярных героев устного народного творчества стран Востока. Большое количество юмористических и сатирических произведений азербайджанского фольклора связано с именем этого персонажа. Величко по народной традиции создает образ защитника справедливости, мудрого человека, борющегося против зла, невежества оружием своего уничтожающего смеха (анекдот о «мертвом» котле, «На погребенье», «Ложь», «Аба (плащ)» и др.). Так, известный анекдот о «мертвом» котле обретает у Величко поэтическую форму. Скупец-сосед с болью в сердце отдает Молле Насреддину на пять-шесть дней кастрюлю, но при возвращении ее он не может скрыть своей радости, так как кастрюлю Молла возвращает «с приплодом»: «твоя кастрюля родила». Маленькая кастрюля на дне большой свидетельствовала об этом. Но Молла почему-то посмеялся над незадачливым соседом. Когда же Молла просит у него котел, скупец отдает его с радостью в надежде на прибавление и не верит словам Насреддина, когда тот по прошествии положенного срока

заявляет: «Котел твой помер, нет котла!» На брань соседа он отвечает: "*Мой друг! Ведь если мы поверим, / Что и кастрюля родила, - / То как не верить в смерть котла?!*"

Таким вопросительным предложением автор завершает анекдот, предоставляя читателям возможность посмеяться над жадностью посрамленного соседа.

Молла Насреддин в изображении Величко чаще всего оказывается человеком, умеющим находить выход из трудных положений, смеющийся над недостатками людей, их суеверием и невежеством. Все это дает основание говорить о том, что для творчества Величко были характерны жанры притчи, анекдота, в которых он мог талантливо использовать поэтические приемы восточных литератур, некоторую назидательность, присущую литературам Востока.

Обращение русских литераторов к традициям литератур средневекового Востока способствовало обогащению поэзии XIX века. Мотивы и поэтические приемы, жанры поэзии и народного творчества Востока входили в поле зрения русских писателей, преломляясь в их творчестве, получали новую жизнь. Впоследствии эти традиции были продолжены и в русской поэзии XX века в творчестве таких известных поэтов, как В.Хлебников, В.Брюсов, Н.Гумилев и многие другие.

ЛИТЕРАТУРА:

Вяземский 1958: Вяземский П.А. *Стихотворения*. Л.: 1958.

Гаджиев, Рзаев ... 2011: Гаджиев А., Рзаев Ф., Якубова М., Алиева С. *Восток в русской литературе*. Баку: 2011.

Гаджиев 1986: Гаджиев А. Дж. *Этапы литературного братства*. Баку: 1986.

Гюльмамедова ... 1990: Гюльмамедова Л.И. В.Л.Величко. «*Песнь об удалом Домруле*». - В кн.: Вопросы сравнительного литературоведения: русско-азербайджанские литературные взаимоотношения. Баку: 1990, с. 65-78.

Жирмунский 1978: Жирмунский В.М. *Байрон и Пушкин (из истории романтической поэмы)*. Изд. 2. Л.: 1978.

Кюхельбекер 1967: Кюхельбекер В.К. *Избранные произведения. В 2-х тт.* М.-Л.: 1967.

Поэты 1972: *Поэты 1820-х – 1830 годов, в 2-х тт.* М.: 1972.

Пушкин 1958: Пушкин А.С. Полн. собр. соч., в 10-ти тт.// М.: 1958.

LJUDMILA SAVOVA

Bulgaria, Sofia

Sofia University "Saint Kliment Ohridski"

The Spiritual Messages of the Alternative Book Throughout the Centuries

Residents of the tiny southern French hamlet of Bugarach, population 194, are up in arms at a rising influx of Doomsday believers convinced it is the only place that will survive judgment day in 2012. Apocalypse devotees dressed in white are now a familiar sight in this picturesque village, drawn here by various New Age theories including claims that a nearby rocky outcrop, the Pic de Bugarach, harbors an alien technical base... Catharism appeared in Western Europe in the eleventh century from Bulgaria. Many clues in Cathar belief and practice point to extremely early origins (they often retained early Christian beliefs and practices that other strands of Christianity abandoned). The way is long and interesting.

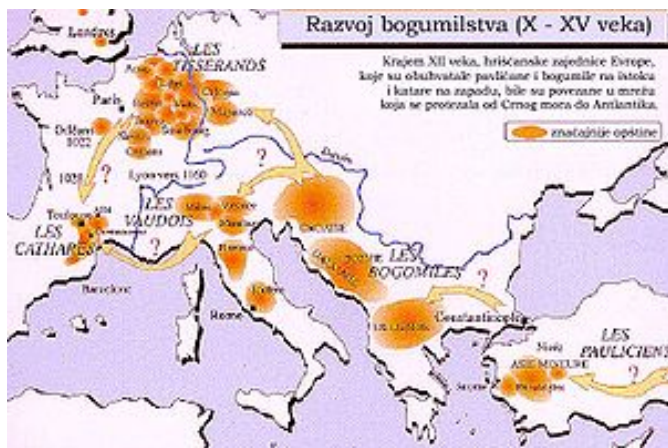
Key words: Christianity, Catharism, love.

ЛЮДМИЛА САВОВА

Болгария, София

Софийский университет „Св.Кл.Охридски“

Альтернативная духовная книга и ее путь через столетия



Распространение (10 - 15 век)



Богомильский храм в Травнике, Боснии и Герцеговине



**Богомильское кладбище
Босния и Герцеговина**

На размышления о богомилах и их книгах, о живучести их посланий меня подтолкнуло повсеместное ожидание конца света, которое якобы произойдет 21 декабря 2012 года. Никто из христиан не верит этим „пророчествам“, но на всякий случай... Тоже и я, молясь словами: Господи, верю, помоги моему неверию... и надеюсь и в следующем году приехать в свободную и солнечную в мирском и духовном смысле тем не менее, хочу Грузию, высказать свои мысли об ожидаемом конце света именно сегодня, на всякий случай ...Иногда даже приходит мысль – не поехали ли в рождественские каникулы в Югозападную Францию, в село Бугараш, понаблюдать собравшихся там людей, в своем заблуждении отвергших жизнь и ожидающих конца света. Будет ли на их лицах радость и облегчение, что жизнь продолжается? Можно ли так невозлюбив видимое, чтобы желать поскорее от него избавиться? Что могло бы меня убедить воспринимать свое тело – храм души моей – как сотворенное дьяволом и испытывать такую неблагодарность к Богу – творцу неба и земли – что даже отнимать своим неверием Его право быть создателем всего видимого и невидимого мира. Мэр села Бугараш пребывает в волнении от невозможности принять всех желающих поселиться в этом укромном местечке именно 21 декабря 2012 года (ожидаются около 10 000 паломников), а мне хочется напомнить слова Мартина Лютера о том, что если бы было точно известно, что завтра мир исчезнет, сегодня он бы посадил яблоню. Но вместо оздоровительной для психики деятельности многие предпочитают нагряться в беззащитную деревню, медитировать, читать псалмы, мешать 189 жителям сельца жить спокойно, покупать там дома и обеспечивать себе возможность оказаться среди избранных и не пострадавших в конец света. Впрочем каждой весной сюда

стекается множество одетых в белое людей. Они танцуют паневритмию, поклоняются солнцу и вершине на удивление местных людей, которые никак не могут связать новую секту с болгарскими богомилами X века. Там, однако есть свидетельства той связи. На стенах старой полуразрушенной церкви есть фигуры и знаки, датированные 12-13 веком. Именно в тот период катары распространяли в тех местах учение болгарского попа Богомила. Более того, считается, что название Бугараш составлено из слов „бюлгар” или „бугр” плюс „араш”, означающее солнечное место. (объяснение специалистов по южнофранцузскому языку Османа Рикко и Пиера Дюрбана) По плодам познаем добро или зло творим. Конец света объявлялся и отменялся многократно на протяжении веков. Все секты утверждали, что спасены будут только они. Наследники средневековых богомилов не делают исключение. Считая чувственный мир восьмым небом, сотворенным Сатанаилом, они стремятся скорее уйти из него. В таком отношении к творению я вижу нелюбовь ко Творцу и к себе. Если кратчайшее исповедание веры – Бог есть любовь – искажается, это приводит к разрушению личности, к потере смысла жизни и к самоуничтожению.

Богомильское послание нелюбви к Богу имеет тяжелые последствия для человека.

В Википедии дается высокая оценка вклада богомильства в мировую культуру. Отмечается, что им создается и распространяется:

- Религиозная свобода и толерантность
- Религиозное и священнодейственное равноправие полов
- Реформация социального порядка
- Священное отношение ко всем живым существам
- Нетерпимость к основанным на власти и насилии церкви и государства

В этой оценке содержится признание богомильского бунта против установленного порядка. Но для христианского сознания бунт неприемлем. Утверждение полного послушания перед Богом сказывается и на повседневном поведении. Например, если рассмотреть подвиг святого Иоанна Рыльского – он предваряет протест, убегает в горы, в великую Рыльскую пустыню, чтобы не превратиться в обыкновенного протестующего. Конечно, его благоразумие отличается от богомильского отношения. Наблюдается и слабое женское присутствие в его психосоматических чудоисцелениях, которое всего лишь напоминает ригористическую богомильскую типологию (Байрамова 1997: 64).

Сейчас исследуются богомильские камни и сохранившиеся на них надписи и изображения. В отличие от них христианский подвижник – хотя и повелитель камня, который он освятил своими молитвами, а согласно Курильской легенде – заставлял взглядом камней двигаться и стать в один ряд – все равно он не застывшая каменная статуя. Его динамическая жизнь согрета любовью, излучает тепло и свет и поныне. Св. Иоанн не создает новую идеологическую матрицу, лучше и справедливее существующей. И все же он либерализует, освобождает веровое мышление, своей жизнью утверждая, что все зависит от личного порыва и твердости. Обладая превеликим духовным капацитетом, он не ставит целью менять, реформировать что-либо. Православная вера достаточно удовлетворительна, если человек имеет силы ей следовать. Телесные

лишения и страдания для св. Иоанна, а и в более поздней исихастской традиции являются результатом целенаправленного усилия очищения помыслов, ума и сердца, он скорее дает приоритет духовному, пренебрегая телесным. Богомилы же, считая, что падшие ангелы, демоны принимали участие в сотворении человека и его тело – дьявольское творении, имеют очень жесткое отношение к своей плоти. Если в христианской аскезе пост – борьба за тело, то в богомилском понимании – изнурение плоти – самоцельно. Это объясняет и описание их бледных лиц презвитером Козьмой, исполненным гневом их притворством. Внешние признаки смирения иногда, а я бы сказала и очень часто, прикрывают невероятную гордыню.

Согласно богомилскому учению Бог – владетель неба, а дьявол – земли. Апокриф „Слово об Адаме и Еве” очень сильно отличается от библейского повествования. Если дьяволу Адам давал обет быть его слугой, как он и все его потомки будут относиться к творению? **Потребительское отношение человека к природе** имеет свои корни в таких древних учениях, затмевающих сияние божьего образа человека и превращающих его в скорбное темное и напуганное существо. Внушение старшинства Сатанаила по отношению Иисуса Христа ввергает душу человека в крошечный ад уже сейчас и сегодня, если он богомилам поверит. В этом по-моему сказывается **человеческая неблагодарность к Богу**.

Чтобы соблюсти научную объективность, надо отметить, что богомилская проблематика продолжает развиваться не только в новых интерпретациях, но и в общеевропейском контексте - прослеживаются взаимосвязанные процессы по вертикали и горизонтали. Преобладает мнение, что распространение „небогомилства” во всей Европе продолжается хотя оно искажает христианство не только в некоторых пунктах, а почти полностью. „Тайная книга” – сейчас уже вполне явная – при наличии одного устного текста показывает удивительную системность письменных свидетельств. Этот космогоничный эзотерический текст концептуально объединяет европейских последователей богомилов. Вторичные околобогомилские письменные тексты фрагментарно приближаются к основному тексту и незаметно пролезают нитью через века. Если сама письменность изобретена злым духом (согласно богомилскому учению), она должна тоже осквернять идеи устного текста. При таком сложном подходе библейский метатекст в каждом письменном памятнике занимает свое важное место.

Историография о богомилстве охватывает огромный корпус книг, статей, научных и популярных трудов, достаточно известных в академических кругах. В библиографическом указателе, вышедшем в 2009 г, Емилия Кикарина аннотирует около 700 заглавий. Не буду останавливаться на общеизвестном, хочу отметить только несколько изданий:

А. Уникаты, объединенные названием „За и против Богомилов”. Они издаются букинистическим кругом *Друзья книг* и не продаются в книжных магазинах. Работаются на заказ и оформляются в стиле книг-реликвий раннего болгарского книгоиздательского периода. Привлекательной становится элитарность и таинственность общества.

Книга 1 – „Недочитанные страницы в европейском инакомыслии” – сборник текстов Константина Иречека, Марина Дринова, Йордана Иванова, Антона

Страшимирова, Борислава Примова, Димитра Ангелова, Владимира Топенчарова, Петра Дънова, Петра Димкова.

Книга 2 – „Беседа против богомилов” – содержит текст Презвитера Козьмы по Солвецкому списку 15-ого века и текст начала 20-ого века.

Книга 3 – „Синодик царя Борила” – представлен первый список и текст 1897 года выдающегося ученого Михаила Попруженко

Книга 4 – „Богомильские апокрифы” – критические тексты болгарских ученых и тексты главных богомильских книг – „Тайная книга” или Иоанново Евангелие, Апокалиптические откровения, Евангелия, рассказы и др.

Б. Диссертация Экзарха Стефана I Болгарского, не изданной на болгарском языке – „Богомилы и Презвитер Козма”, 1920, Лозанна, интерпретировалась в статье Русалены Пенджековой – по личной рукописи труда, найденном в архиве экзарха Стефана.

Конечно, как **инакомыслие**, богомильство всегда имело и своих сторонников, в смысле сочувствия и одобрения. В этом проявляется человеческое сопричастие к гонимому, не более. Богомильские принципы кажутся простыми и на высоте, а их изложение - народные легенды и притчи – могут воздействовать очень сильно. Богомильские проповедники представлены искренними и ведущими высоконравственную жизнь, исполненная загадочностью и мистикой. Распространено и мнение, что народ воспринял обрядовую, внешнюю сторону христианства, а сохранил внутреннее стремление к высшему миру в своем варианте. За два с половиной века богомильство наполнило вожделением весь Балканский полуостров и добралось до Южной Франции, Италии, Германии, но его апогей стал и его закатом. В последние годы работает и над его следами в Англии. Это романтическое объяснение принижения „великого” учения недостойными последователями, которые стали его адаптировать для массового употребления, потеря элитарности аскетов как причина затихания по местам – все подобные объяснения являются горьким плодом сладкой мечты о личном величии и особом статусе. Личный аскетический подвиг не имеет смысла, если не постигает смирения и неосуждения ближних. Стремление к свободе, которые некоторые видят в богомильстве, на самом деле оказывается желание **противопоставиться общепринятому**, чтобы поискать свою индивидуальность, значимость, оказаться замеченным. Иные видят во влиянии богомильства как положительное - безразличие к социальным и общественным вопросам. Действительно, надо начинать менять мир с себя, но равнодушие к ближним в христианстве считается тяжким грехом – оно приводит к унынию и праздности.

Французская исследовательница Изабелл Врина рассматривает легенды о богомилах болгарского писателя **Николая Райнова** как аллегорическое изложение западной эзотерики 19 века. Этот интересный мыслитель работал на Мальте – в архивах он исследовал богомильские следы. Под именем Епископ Симеон вышла его статья „Богомильство и богомилы”, в которой содержится много сведений о личностях и распространении богомильства в тех краях.

В прочитанной програмной лекции в Военном клубе в Софии в 1919 г. Николай Райнов противопоставляет мистическому типу человека (созидателю) атеиста (рушителя). Мне кажется, что такое ясное противопоставление связано с богоборческими войнами, революциями и переворотами того времени в европейском, а и в мировом масштабе и все представители духовности оказы-

ваются по одну сторону. В сознании Райнова границы между ними стираются. Они все веруют в благородное, в доброе у человека и в любом проявлении находят ценное, положительное. Неверующий, наоборот, склонен высмеивать человека, обругать его, увидеть в нем плохое, низменное, отрицательное. Поэтому он старается отнять всякую надежду, отвлечь его в свое темное царство, обезверить его, более того – „озверить” его. Всем возвышенным порывам, которые приподнимают человека, любым движениям, бескорыстно старающимся извлечь человека из унижительного повседневия и обыденности, освободить его от позорного поклонения золотому тельцу, всему этому богоборец противопоставляет свое наглое обвинение.

Эти два типа не лежат далеко от нас и сейчас. Первый предпочитает истину и добро для других, а второй - для себя; первый алчет слияния с Богом, а второй – печется днем и ночью об одном - покорить других, превратить их в рабов своей воли и авторитета. Разве не были настоящими мистиками Феодосий Тырновский, патриарх Евфимий, отец Паисий, святой Климент, Григорий Прличев, царь Самуил, царь Петр, Черноризец Храбрый, Иоанн Экзарх, Иоанн Рыльский и многие еще, восклицает Николай Райнов. Какая мысль ими руководила, и как родились золоты плоды их беспредельной любви? Их первой задачей было – сотворить из нашего народа "Божий виноград Божий сад", поливать его и копать почву, из которой позже появятся плодоносные божественные ростки. Такими "Божьими работниками" он видит и богомилов, представляющих най – наиболее сильное мистическое движение, появившееся на нашей земле (Райнов 1919: 1). На мой взгляд противопоставление указанных двух типов имеет свои временные границы и не должно их перешагивать. Именно среди номинально верующих рождались богоборцы, которые проливали кровь своих братьев и теряли свое спасение, стараясь завлечь и других в геенну страданий. Есть ли на свете муки горше унылого взгляда на мир и презрительного отношения к ближним...

Обобщая, можно еще раз сформулировать постулаты современного богомильства.

1. Милый Богу богомил не нуждается в посредниках, он связывается с Божественным без внешних инстанций и институций.

2. Когда ростки света начнут в нем светиться, он превращается в бого-рождающий, „сосуд света”.

3. Он обязан хранить ростки света и в других людях. Через деятельную любовь он помогает освободиться от зла людям, Земле. Так исполняет основную человеческую задачу и приближает царство Святого Духа.

4. Любая институция убивает Дух, человеческое сердце – храм Иисуса Христа.

5. Через Крещение Духом богомил становится совершенным и должен освободиться от имущества, чтобы уподобиться апостолам.

6. Авторитет совершенного крепится только на степени активированного внутреннего света. Он становится таким через ступень своего внутреннего развития.

7. Верховный глава богомилов называется Дед, а есть степени Гость и Старец.

Хочу обратить внимание на амбивалентные взаимоотношения с Византией, которые очевидно помогают понять лучше проблему средневекового учения богомилов. Византия, которая просвещала христианской любовью - сожгла Василия Врача; христианство, поставило болгар среди цивилизованных народов и прекратило постоянный мотив Византии уничтожить нас (Янакиев 2012:

28). Симеон, который постоянно воюет с Византией, оценивается как великий царь, а как слабый – царь Петр, несмотря на канонизацию последнего со стороны Болгарской Православной Церкви и на пережитое культурное процветание именно в его царствование.

В заключение и к сожалению хочу подтвердить - Восток и Запад имеют много расхождений, а соприкасаются в контексте именно этого религиозного учения. На Западе ценится именно воспитание автономной индивидуальной духовной силы – тот путь, „который уводит духовное в человеке к духовному в Космосе” (Куцли 2012: 179). Мне вполне видится возможным постижение этой цели средствами духовного, без связи с манихейством или богомилским движением. Результаты показывают нам заблуждения и однобокость богомилства, которое носит отпечаток своего времени. Развитие и распространение этого учения в разных точках Европы носит свой бунтарский дух и ощущение богооставленности. Но безусловно, смелое вмешательство еретиков помогло оформиться и развиться будущей, исполненной Духом и свободой христианской общности.

ЛИТЕРАТУРА

Байрамова 1997: Байрамова *Вечният монах*, София, 1997

Кикарина 2009: Кикарина Емилия *Богомилството и Богомилската книжнина Хв.* – XXIв., Сф: 2009

Куцли 2012: Куцли Рудолф *По следите на богомилите – изкуство, история, символи*, София: 2012

Презвитер Козма 1998: Презвитер Козма *Беседа против богомилите*, София, 1998

Райнов 1969: Райнов Николай *Богомилски легенди*, Избр.съч., т.1, София: 1969

Райнов 1919: Райнов Николай *Мистика и безверие*, София: 1919

Янакиев 2012: Янакиев Калин *Светът на средновековието – генезис, история, общество*, София: 2012

T.S. SIMYAN

Armenia, Yerevan

Yerevan State University,

Hermann Hesse and St. Francis of Assisi (Typological descriptions experience of biographies)

The article deals with Herman Hesse's perception of the Middle Ages and his spiritual connection to Saint Francis of Assisi. Typological analysis of the biographies of Hesse and Saint Francis of Assisi is conducted. Four general components are discussed in detail: a. the confrontation with his father, b. conflict with the society c. serving the lepers (Francis of Assisi), serving the prisoners of war (Hesse), d. the austerity of Saint Francis of Assisi and Hesse.

Key words: the Middle Ages, Hermann Hesse, Saint Francis of Assisi, manners of a feeble-minded person, typology.

Т.С. СИМЯН

Армения, Ереван, ЕГУ

Герман Гессе и св. Франциск Ассизский (опыт типологического описания биографий)

Цель нашей - статьи попытаться ответить на следующие вопросы:

А. Как воспринималось Средневековье в картине мира Гессе?

Б. Почему Гессе обращается к образу Франциска Ассизского спорадически?

А. Известно, что Средневековье в разные времена воспринималось по-разному. Заслуживает внимания замечание Гессе в эссе “Библиотека всемирной литературы” (1927): *“Духовным миром средневековья, которое у нас до недавнего времени повсеместно называли ‘темным’, наши отцы и деды сильно пренебрегали, отчего у нас так мало современных изданий и переводов латинской литературы тех столетий”* (Гессе 1990:102). Как видно из цитаты, в 20-х гг. прошлого века 1920 гг. в Германии еще господствовала оценка, данная эпохой Просвещения Средневековью как ‘темному’ (Гофф 2001:31-38). Так, один из центральных авторов Просвещения, Вольтер писал о Средневековье: *“Историю этого времени необходимо знать лишь для того, чтобы ее презирать”*. Цитата свидетельствует о “толерантности” великого Просветителя, об отсутствии культурного релятивизма.

Гессе, составляя свой список всемирной литературы, предлагает своим читателям почти все ключевые тексты Средневековья (“Песнь о Нибелунгах”, “Кудруна”, провансальские трубадуры, из миннезанга - Вальтер фон Фогельвайде, из рыцарских романов - “Тристан” Готфрида Страсбургского, “Парцифаль” Вольфрама фон Эшенбаха). Следует заметить, что он выбирает свои книги по следующему критерию: *“Чтение,- пишет Г. Гессе, - должно нас не “развешивать”, а мобилизовывать; не морочить бессмыслицей о жизни и одурманивать лжеутешением, а, напротив, помогать вносить в нашу жизнь все более высокий, более полный смысл”* (Гессе 1990: 97). Можно заключить, что Гессе смотрит уже на средневековые тексты иначе, как на “живые”, дающие возможность извлечь нечто познавательное, “мобилизирующее” сознание читателя. Гессе верит, что им же выбранные тексты смогут преобразовать человека. В этом плане интересна следующая мысль: *“Ведь образование предполагает наличие того, что образовывать, а именно: характер, личность. Там, где их нет, где образование протекает без субстанции, как бы в пустоте, в лучшем случае возникает только знание, но не любовь и не жизнь”* (Гессе 1990: 98).

На основе эссе можно также заключить, что для Гессе к началу 14-ого века средневековая литература заканчивается и начинается эпоха Возрождения. Следует указать, что в западном научном дискурсе превалирует “расширенное” понимание средневековья почти до конца 18-ого века (взятие Бастилии) (Гофф 2001). При таком подходе снимаются оппозиции Средневековье//Возрождение, Средневековье// Реформация.

Б. Для того, чтобы ответить на второй вопрос, проведем некоторые параллели в поведении Франциска Ассизского и Германа Гессе.

У читателя может возникнуть вопрос: А почему Гессе обращается к образу Франциска Ассизского спорадически?

Напомним, что Гессе на раннем этапе своего творчества обращается к фигуре Франциска Ассизского (1182-1226) и пишет сначала его биографию (“Франциска Ассизского” (1904)). Гессе свои биографические произведения, посвященные Джованни Бокаччо и Джованни Бернардоне (Франциск Ассизский), написал в течение нескольких недель с “юношеским энтузиазмом”. Эти биографии после 1904 г. не переиздавались в Германии, и только благодаря известному гессеведу Фолькеру Михельсу в 1983 г. вышли в свет произведения Гессе по итальянской тематике. Фолькер Михельс в своем послесловии указывает, что причиной временного отсутствия этих биографических произведений было то, что они “не выдержали критику” автора (Michels 1983: 510).

В 1911 г. Гессе пишет эссе “Кровавый венчик святого Франциска Ассизского” (Der Blütenkranz des heiligen Franziskus von Assisi, 1911), а после Первой мировой войны писатель снова возвращается к этой теме и пишет рассказ “Игра цветов: из детства святого Франциска Ассизского” (Das Blumenspiel: Aus der Kindheit der heiligen Franziskus von Assisi, 1919).

Йозеф Миллек в своей книге “Герман Гессе” пишет, что привлекает Гессе эстетическая натура Франциска, “родственность их душ”. Исследователь также считает, что синтез учения эстетического у Ницше и духовность Гессе послужили хорошей почвой для большого интереса Гессе к Франциску” (Mileck 1977: 32). Аргументация Миллека глубока и приемлема. К этой проблеме обращается один из исследователей публицистики Гессе А.С.Науменко в своей статье- послесловии: “<...> две гессевские биографии «Боккаччо» и «Франциск Ассизский», - пишет А.С. Науменко,- отражения двусоставности творческой формации и характера Гессе. В Боккаччо, апологете свободы человека, в выдающемся писателе-читателе, индивидуально претворившем в новое художественное единство огромную литературную традицию, объявившем природу «матерью и устроительницей всего бытия», Гессе усмотрел собственную писательскую формацию, собственные искания и стремление выразить новое через всю книжную традицию; а во Франциске Ассизском, великом средневековом христианском подвижнике и поэте, Гессе была близка проповедь совершенства бедности, любви к всеодушевленной природе и приглашение самоочищения человека через претворение материального в духовное, через подвижнический аскетизм, цель которого обновление личности (курсив мой.- Т.С.)” (Науменко 1990: 194).

Мы попытаемся более конкретно показать “родственность душ” двух фигур - Гессе и Франциска – в аксиологическом, поведенческом плане.

Почему снова, спустя 15 лет, сразу же после Первой мировой войны в 1919 году Гессе снова обращается к теме Франциска и пишет рассказ “Игра цветов: из детства святого Франциска Ассизского”. Для нас очевидно, что обращение к образу Франциска есть имплицитное послание Гессе своему гипотетическому читателю:

А. *реванистам*, которые мечтали о новой войне, о новой геополитической ситуации в Европе и в мире. В этом плане интересно открытое послание

“Письма ненависти” (1921) Гессе, адресованное националистически воспитанным немецким студентам, которые вскармливались на текстах одного из предшественников идеологии национал-социализма Хустона Стюарта Чемберлена (1855-1927), теолога, публициста Пауля Рорбаха (1869-1956) и немецкого теолога, публициста националистического толка Фридриха Науманна (1860-1919). Гессе в письме вместо “одностороннего, идеалистически-националистического, убогого германизма” (Кант, Шиллер, Фихте, Вагнер) предлагает студентам перейти к “бесконечно более широкому, гибкому германизму” (Гессе 1987:136). Молодым ненавистникам его творчества Гессе советует также “найти выход из-под гипноза авторитетов” и немного поучиться “у таких иноземцев, как Иисус, Франциск Ассизский, Данте и Шекспир” (Гессе 1987: 135).

Б. Алчным немцам, которые мечтают разбогатеть за счет других народов (общеизвестно, что войны в основном разворачиваются из-за политических, экономических влияний, ради наживы, обогащения, захвата территорий, природных ресурсов) поведение и учение (аскетизм, кротость, смирение) Франциска Гессе ставит в назидание националистам, милитаристам. Андре Фроссар в поведении Франциска видит не только примирение Человека и Природы, но и “более трудный подвиг, примирив бродягу с жандармерией, пуританина с поэзией, буржуа с нищенством, бедного с бедностью” (Фроссар 1996). Урок Франциска был чужд послевоенной Германии. Гессе же призывал к “открытым” урокам великих религиозных и культурных деятелей.

Видимо, вне контекста войны, этот рассказ теряет свою прагматическую силу (текст-читатель).

Отметим еще и другой немаловажный фактор обращения Гессе к образу святого Франциска. Мы можем увидеть некоторую типологическую общность в биографии, поведении Франциска и Гессе:

А. конфронтация с отцом,

Б. конфликт с обществом,

В. служение прокаженным (Франциск), служение военнопленным (Гессе),

Г. аскетичность Франциска и Гессе

А. конфронтация с отцом. Конфликт с отцом ускорил перелом в жизни Франциска. В отсутствие отца Франциск продал “несколько штук шелка из отцовской лавки, причем начертал крест, дабы обозначить, что служат они благочестию и милости” (Честертон 1991: 21), а вырученные деньги предложил священнику на реконструкцию Божьего храма - старой, заброшенной церкви св. Дамиана. За проступок отец посадил сына в темницу. А на суде Франциск перед всеми произносит следующие слова: “«Я звал отцом Петра Бернардоне, теперь я слуга Господень. Я верну отцу и деньги, и все, что он считает своим, даже платье, которое он дал мне»” (Цит по: Честертон 1991: 21).

Известно, что и у Гессе были проблемы с отцом (“‘Отец’ - какое странное все же слово, и мне кажется, я не понимаю его. Ведь оно должно обозначать того, кого можно любить и кого любят по-настоящему, всем сердцем. Как бы мне хотелось иметь такого человека! Не могли бы Вы тут мне что-нибудь посоветовать... Ваше отношение ко мне становится, как мне кажется, все более напряженным, я думаю, если бы я был пиетистом, а не просто человеком, если бы я каждую свою черту или склонность обращал в их

полную противоположность, между нами возникла бы гармония. Но я не могу и не хочу так никогда жить, и если я совершу преступление, то в первую очередь в этом будет Ваша вина, господин Гессе, поскольку именно Вы лично отравили мне жизнь, лишив ее всякой радости. Ваш "милый Герман" стал теперь совсем другим – ненавидящим весь мир, сиротой при живых "родителях". Больше никогда не пишите мне "Дорогой Герман" и т. д. - это все подлая и гнусная ложь." (Гессе, 1892)

Б. конфликт с обществом. Известно, что общество (бюргерство) осудило Франциска за воровство, "содеянное" им. После суда Франциск снимает с себя всю одежду, кроме власяницы. Он сложил одежду, сверху положил деньги, отвернулся, и получив благословление от епископа, "вышел в холодный мир" (Честертон 1991: 21). Летописцы сообщают, что "он шел в одной власянице по зимнему лесу, по мерзлой земле, среди голых деревьев", запевая на прованском, на языке трубадуров (Честертон 1991: 21). Как видно, в поведении Франциска проявляется одна из черт юродства (см. внизу) ("оурос" - древнегреч. "глупый", древнерусский "урод"), таким образом, совмещается несовместимое: парадоксализм (Юрков 2003: 53), т.е. отрешенный рыцарь, и истязующий собственное тело аскет. Аскетизм и рыцарство - несовместимые явления. Ходьба Франциска по зимнему лесу, пение в лесу, согласно А.М. Панченко, можно сказать, есть пассивная часть юродивого, "обращенная на себя, - аскетическое самоунижение, мнимое безумие, оскорбление и умерщвление плоти <...>" (Лихачев...1984: 79).

Следует заметить, что в основу антиповедения Франциска - юродства, легли апостольские послания ("Мы безумны Христа ради" - Павел, I Кор. 4:10) и сама фигура Христа (Самарина 2008: 114), но и не исключено влияние византийской традиции юродивых (Иванов 1994): на Италию 12-13 вв.

В силу этой причины считаем возможным и на европейском материале показать *фрагментарные* проявления юродивого, гротескного поведения.

Неспроста классик русского зарубежья Борис Константинович Зайцев (1881-1972) в своей рецензии "История русской души", изданной в парижской газете "Возрождение" в 1931 г., пишет, что "из всех католических святых наибольшею любовью среди русских пользуется св. Франциск Ассизский – наиболее 'русский'* , с чертами даже юродства" (Зайцев 2009: 147). Если Б.К. Зайцев видит в св. Франциске "черты юродства", то профессор Никита Струве вообще не сомневается в юродстве Франциска.¹ Известный ученый С.С. Аверинцев, обращаясь к высказанным идеям Н. Струве по поводу св. Франциска, пишет, что "'космическое восприятие мира во Христе' окрашено у Франциска западным лиризмом, и его "юродство" заслужило ему прозвание 'скомороха Господня', непредставимое для восточной набожности" (Аверинцев 1993:). Из цитаты видно, что для С.С.Аверинцева неприемлема юродивость Франциска, а также точка зрения Честертона, потому что слово "юродство" взято в кавычки. Так же осторожно высказывается один из современных византологов С.А. Иванов, который "подозревает" св. Франциска в юродстве (Иванов 2005: 357), В.Н Назаров в образе св. Франциска видит "сходные черты" (Назаров 2001:602-603). Заметим, что западные исследователи проявления юродства видят даже в

* Эта родственность подчеркивается также в статье французского богослова Клемана Оливье (См.: Оливье 2012).

пророках Ветхого завета.* Это говорит о том, что западные русисты воспринимают юродство в расширенном контексте.

Юродивое поведение св. Франциска видно на примере, когда “простак и неграмотный” Франциск читает проповеди птицам, зайцам, называет Солнце и Ветер своими братьями, ласточек и галок величает своими сестрами, обращается к Земле, как к матери и т.д., а “его спутники проповедуют Евангелие рыбам” (Фроссар:1996).

Когда Франциск обирает отца, то его поступок тоже можно интерпретировать в ключе пассивного юродства. Последователь Франциска увидит в его подсознательном (а может и осознанном!) поступке главный тезис самого Франциска: жить надо вне мира вещей. Вещизм и духовная венаходимость несовместимы. Пассивное юродство Франциска получит дидактический оттенок в дальнейшем, когда его будущий последователь, читатель его бытия сможет увидеть его семиотизированные поступки. Не удивительно, что А. Фроссар по поводу поведения Франциска пишет, что “он действует так, как другие только учат, его поступки становятся притчами, и он начинает являть своим изумленным соотечественникам поразительное зрелище Благой Вести на свободе. Он отправляется босой, одетый в мешковину, проповедовать на площадях” (Фроссар:1996). Отличие Франциска от классического русского юродивого в том, что он говорит *словом*, а не *жестом*, неадекватным поведением, которое для наблюдателя со стороны превращается в притчу.

Можно привести другой пример семиотизированного, притчевого поведения Франциска. Однажды он “вошел в кафедральный собор с веревкой на шее, голый, в одной набедренной повязке и велел тащить себя на глазах у всех к тому камню, у которого обычно ставили преступников, подлежащих наказанию. Сев на него, он, трясаясь, как больной в лихорадке... начал проповедовать... Он уверял, что является человеком плотских страстей и обжорой, что его все должны презирать... Присутствующие дивились на столь великое зрелище. Поскольку они уже познали воздержанность этого человека, их пронзило благоговение. Они заявляли, что смирение подобного рода должно быть предметом более восхищения, нежели подражания. Такое поведение представлялось скорее знамением, на манер библейского пророчествования, чем примером [для других]... Франциск часто и во множестве проделывал подобные вещи” (Цит. по: Иванов: 2005:357).

Если у классического русского юрода в действиях превалирует иррациональность, то действия Франциска сравнительно рациональны. Думается, что разница связана с контекстом (Италия-Русь), с восприятием членов социума, с ментальностью, с разными кодами поведения, регулирующими поведение юродствующих святых. Иными словами, в поведении Франциска не хватает крайней резкости. Главный аргумент С.А. Иванова против “почти юродивости” (определение С.А.Иванова) Франциска и других юродствующих западных святых (Гинепр, Джакопоне да Тоди, Джованни Коломбини, Франциск Соланский, Бртоломео Карози, Иоанн да Део и др.) заключается в том, что они социально ориентированы, социально активны, ответственны: “Юродивый же по определению не может ничего создать в сфере социального” (Иванов 2005:359). Нам кажется, что западный католический идет на компромисс, что отсутствует у православных юродствующих святых. Наверное,

* Об библейских источниках юродства (См.: Ларше 2008).

бескомпромиссность русских юродивых заключалась в том, что они защищали народ от “верха”, от “сильных мира сего”. Примером того служит псковский юродивый Никола Салос, Василий Блаженный, которые обличали действия Ивана Грозного.

Но и отрицать юродство в католическом мире не вполне правильно.

Был у Гессе конфликт и с немецким социумом кайзеровской Германии, в котором преобладали антигуманистические взгляды, такие как шовинизм и национализм, из-за чего Гессе в 1912 г. переезжает в Швейцарию, а получает швейцарское гражданство только в 1924 году. Если Франциск служил прокаженным, т.е. опустился на “дно” средневекового общества, то в отличие от Франциска, на Гессе обрушилась немецкая пресса из-за статьи “Снова в Германии” (Wieder in Deutschland, 1915) и назвала его “предателем” и “подлецом по убеждению”, а “Кельнская ежедневная газета” (“Kölner Tagblatt”) писала: “Как рыцарь печального образа... прибыл сюда (в Швейцарию.- Т.С.) симулянт Герман Гессе, как лишенный родины малый, который давно решил стряхнуть пыль отеческой земли со своих ботинок!” (Целлер 1998:104). Как видим, Гессе в кайзеровской Германии становится маргиналом из-за своих гуманистических убеждений. Задолго до него св. Франциск из-за своих убеждений также становится маргиналом (воровство). Г. Честертон по этому поводу пишет, что “священник, чью церковь он чинил, епископ, благословивший его, — явно жалели его и над ним подсмеивались. Он остался в дураках” (Честертон 1991:26). Но и Гессе, и Франциск были воинами духа, служителями высоких гуманистических ценностей, были социально ангажированы, ответственны.

Следует заметить также, что юродивые (они же маргиналы) в обществе находятся в социальном “низу” и действуют в режиме “здесь” и “сейчас”, но со временем могут подняться “наверх” и оказаться в “центре” христианского мира — канонизироваться. Такой переход можно увидеть у Франциска; асоциальный, живущий в лачуге недалеко от прокаженных (периферия, социальный “низ”), становится основателем нового католического ордена — францисканцев (центр).

Жизнь Гессе тоже можно рассмотреть по этой модели. Он жил на периферии (деревня Монтаньела, Швейцария), но его творчество затрагивало все главные, центральные проблемы немецкой политической жизни (центр)². Заметим, что периферия дает возможность увидеть события своего времени со стороны, извне, а это способствует более обстоятельному пониманию *центральных* событий.

В. служение прокаженным (Франциск), служение военнопленным (Гессе). В годы Первой мировой войны Гессе с профессором зоологии Лепцигского университета Рихардом Волтереком руководил “Книжным центром для немецких военнопленных в Берне”. Они предоставляли книги в библиотеки немецким пленным во Франции и в Америке, а также интернированным в Швейцарии. По этому поводу Гессе обращался к коллегам и друзьям с просьбой о предоставлении книг: “Речь, - пишет Гессе Шмидтбонну, - идет ведь, естественно, даже не просто о гуманитарной работе, но о политической и народно-воспитательной, ибо велики и опасны духовные и моральные последствия пребывания в плену” (Целлер 1998:106).

Как видно, и Гессе, и Франциск были людьми действия (“Никто,- пишет Г. Честертон,- не назовет его деловым, но человеком действия он был, в молодости — даже слишком”) (Честертон 1991:17)). Они своим образом и поведением, своим творчес-

твом и жизнью меняют действительность: “В определенном смысле,- замечает Г.Честертон,- можно сказать, что он делал два дела сразу и восстанавливал не только дамианову церковку. Он учился понимать, что слава его не в том, чтобы убивать на поле брани, а в том, чтобы творить, созидать, утверждая мир. Он действительно строил что-то еще, во всяком случае, начал строить. Он строил то, что часто приходило в упадок; то, что никогда не поздно чинить. Он строил церковь. А Церковь всегда можно построить заново, даже если остался только камень <...>” (Честертон 1991:22).

Гессе и Франциска можно определить словом *чудаки*. Они способны были, не отдаляясь от толпы, жить в гармонии с обществом. Люди, сознательно отвергающие ценности общества, бюргерства (большинства), становятся в каком-то смысле безумцами. Не случайно Франциск считал себя “*ignotans et idiota*”. Даже в “Хронике” францисканского автора XIII века Анжело Кларено можно найти эпизод, в котором указано, что Франциск в своей речи перед братьями “говорит о себе как об “*idiota*”³ и о своем предназначении проповедовать слово Божье как “*novellus pazzus*” (новый сумашедший), или “*novus stultus*” (новый глупец) (Самарина 2008:118). Как видно из автоопределений, это тоже аргумент в пользу юродивости св. Франциска.

Но следует заметить, что Франциск на определенном этапе своей жизни приближается к поведению юродивого: конфликт с отцом, с обществом, антисоциальность, служение прокаженным, служение Богу, утверждение и провозглашение слова правда, подрыв устоев. Дело в том, что в поведении Франциска не проявляется, по определению А.М. Панченко, “*активная сторона юродства*”, которая “заключается в обязанности “ругаться миру”, т.е. жить в миру, среди людей, обличая пороки и грехи сильных и слабых и не обращая внимания на общественные приличия” (Лихачев... 1984: 79). Отметим, что “активная” сторона юродства в Европе не выдвигается на первый план, не воспринимается по каким-то причинам “активное” юродство, в отличие от исконной “*родины*” юродства - Руси.

Дело в том, что критика на Руси о “ненормальности мира” (слово, проповедь) могла восприниматься как ересь (Юрков 2003:54). В такой ситуации юродивые пытались своим гротескным антиповедением, наведением на социум страха своим внешним неадекватным видом, театрализованным поведением, жестами, юродским, “раздевающим” смехом напомнить о христианстве (Юрков 2003:62-69). Важную роль в распространении юродивых на Руси сыграли сверхрелигиозность, экзальтированность, самоотрешенность, альтруизм юродивых.

Юродивый своим нестандартным поведением срывает маску лжи, обмана, чтобы люди смогли увидеть дисгармонию в системе общепринятых ценностей. Чтобы говорить правду, надо быть асоциальным, свободным от материального достатка, внешнего мира. В таком контексте функционирует и шут, находящийся за пределами социальной иерархии, за пределами всяких практик, запретов и табу. Если шут играет в модусе социального, разоблачает асимметрию в горизонтальных отношениях, то юродивый, наоборот, действует, движимый религиозными побуждениями и служит Богу (вертикальные отношения). Как видно, типологически шут и юродивый близки. Интересно, что Франциск, когда вышел в мир со своими духовными братьями, он назвал их жонглерами Божьими (Честертон 1991:25). Какая связь между юродивым и жонглером (=скоромохом)⁴? Дело в том, что оба находятся в *игровом*

пространстве, что дает им свободу действий. К этой сфере пребывают и трубадуры. Как точно заметил Честертон, Франциск становится не рыцарем-трубадуром, а Божьим жонглером. На самом деле юродивого (в классическом смысле) можно назвать Божьим жонглером или шутом, который преследует дидактические цели ("Юродивый, - пишет А.М. Панченко, - ведет себя как шут..., но в то же время преследует дидактические цели" (Лихачев...1984, см. раздел: "Смех как зрелище").

Какова логика Франциска? Почему своих братьев он называет Божьими жонглерами? Нам кажется, что Божьи жонглеры должны быть свободными для служения Богу. Свобода есть основа братства, а чтобы быть свободным, надо быть вне материального мира, быть аскетом, дабы услышать Божий глас. Нынешний материализм, гонка за дорогими вещами не дают возможности человеку-потребителю такой возможности.

В этом плане фигура Франциска и его учение полностью находятся в оппозиции сегодняшним ценностям. По этому поводу интересны размышления Гессе "Путешествие в Нюрнберг" (*Die Nürnberger Reise*, 1927) по поводу "самого безумного и самого священного догмата современного мира – мол, время - деньги". "Безумно и подло,- продолжает Гессе,- ведь в этом глупейшем из всех человеческих догматов лишь то, что 'деньги' непременно служат обозначением высшей ценности" (Гессе 1994:184). Фетишизация денег есть знак девальвации духовных, христианских ценностей.

Св. Франциск родственен Гессе своим аскетизмом, отказом от вещизма. В вышеуказанном биографическом произведении Гессе пишет: "Надо было привести в порядок одежду и белье, пришить пуговицы, заштопать и залатать дыры" (Гессе 1994:188). Как видно из цитаты, Гессе не страдал снобизмом. Для него одежда не была маркирована, не была знаком социального статуса. Иными словами, одежда для него не является "языком социального общения" (Лотман 2010:77), а носит чисто утилитарное значение, т.е. представляется нулевым знаком, сообщением без адресата.

В аксиологическом плане Гессе и Франциска роднит идея братства (Об идее братства у Франциска см.: Честертон 1991:34). О духовном Братстве Гессе написал повесть "Паломничество в страну Востока" (1932), стилизованное под Средневековье.

Повесть Г. Гессе "*Паломничество в Страну Востока*" (1932) - один из его сложнейших текстов. Для понимания текста необходимо учесть обстановку 1930-х годов Германии, тот роковой период, когда нацисты рвались к власти. В Братстве имеют место как реальные (Лонгус (он же И.Б.Ланг-ученик Юнга), Альберт Великий, Тик, Brentano, Гофман, Ариосто, Лаушер (псевдоним Германа Гессе) и т.д.) так и вымышленные художественные образы (Рюдигер, Ирис, Сидхартха, Клигзор, Пабло, Ансельм, Дон Кихот, Парцифаль, Гольдмунд, Линдхорст и т.д.). Как видно из текста, праздник Братства вовлекает представителей разных культур и разных художественных героев. Это подтверждает наличие мультикультурности, где произведения, созданные в различных семиосферах (см.: Лотман 2004:250-297), а так же образы объединены в одно целое. Иначе говоря, описанная Гессе модель есть своеобразная гиперструктура, созданная интеллектуальными и творческими людьми, а читатель при общении с этим "пучком" интеллектуалов непроизвольно становится

причастным к коллективному интеллекту⁵. В повести модель Братства есть имплицитная *антимодель нацисткой идеологии*, противопоставленная мультикультурной модели Братства. Таким образом, Гессе в своей повести затрагивает актуальные проблемы современности. Другими словами, писатель косвенно, в “соусе” средневековья, через описания модели Братства, пытается предотвратить надвигающийся Молох - нацизм*.

Родственность Франциска и Гессе можно увидеть и в их особом отношении к природе. Особую любовь Гессе к природе привил, прежде всего, немецкий романтизм, конечно, не стоит забывать об особом отношении Франциска к природе.

Если в Средневековье люди к юродивым относились особо, считая их Божьими людьми, а уже в индустриальную эпоху юродство воспринимается в отрицательном контексте, с позиции неверующего, атеиста порицается как абсурдное, иррациональное, бессмысленное явление.

Классик русского зарубежья Борис Константинович Зайцев (1881-1972) в своей рецензии “История русской души” отмечает: “<...> Россия видела не только юродивых-святых, но и юродивых не-святых, юродивых в быту, в разных слоях – от баб-кликуш и деревенских ‘дурачков’ до писателей” (Зайцев 2009:147). Не-святые юродивые – это не “монополия” Руси, России; с этим феноменом сталкиваемся и в европейской культуре.

В европейской литературе 20-ого века можно увидеть “не-святых юродивых” или вернее секуляризированных, светских, а духовных юродивых, в поведении которых можно заметить притчеобразность.

В этом плане интересен рассказ Фр. Кафки “Голодарь” (Der Hungerkünstler, 1924).

Рассказ построен на оппозиции голодарь (мастер своего дела, деятель искусства) // массы. Интересен ответ голодаря шталмайстеру: “- Скажи пожалуйста! – заявил шталмейстер. – Почему же это ты иначе не можешь? <...> потому что я никогда не найду пищи, которая пришлась мне по вкусу. Если бы я нашел такую пищу, поверь, я бы не стал чиниться и наелся бы до отвала, как ты, как все другие” (Кафка 1991:393) (“<...> weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle” - Kafka 1970:171). Кафка как всегда верен себе: он всегда общеизвестное передает неожиданным способом, меняет коды и тем самым получается совсем новая наррация.

Общеизвестное в том, что модель голодаря была взята из реальной жизни 1920-х годов. В больших городах встречались мастера голодания, которые вызывали большой интерес публики. О них рассказывали в массовой прессе, акции голодания с их помощью превращали в сенсацию (Scholz 1996:43-44). Такая мистификация служила приманкой для наживы.

Полагаем, что образ голодаря по своей сути напоминает поведение не-святого юродивого, но вместе с тем у Кафки все описывается в контексте игрового, циркового, а религиозный подтекст заменен социальным. Как и в общении юродивого с народом не хватает понимания, так и в кафкианском тексте невозможен контакт между народом и голодарем, между представителем мира искусства и обывателя. Приведенная цитата показывает, что если бы голодарь

* Подробнее о модели Братства см.: Сиян 2011а:210-214; Сиян 2011б:139-150.

нашел духовную пищу (“die Speise”), т.е. взаимопонимание, то не устроил бы это зрелище (“die Aufsehen”). Даже, если его поведение не интересовало толпу, то он все равно продолжал бы голодать. Следовательно, семиотическое поведение голодаря - сознательное, рефлексивное, а “канал” самопрезентации проявляется языком толпы.

Голодарь своим заурядным поведением – самопрезентацией, *апеллирует* массы к означаемому своего поведения. Массовый зритель, адресат голодаря, не в состоянии декодировать сообщение голодаря (об этом знает только читатель); он больше заинтересован не его клеткой, которая стояла в одном ряду с клетками цирковых зверей, а самими зверями.

Таким образом, можно заключить, что средневековые тексты для Гессе “живые”, актуальные, способствующие познавательному процессу читателя. Типологическое описание биографий Гессе и Франциска показало, что общность поведения проявляется в четырех аспектах: а) конфронтация с отцом, б) конфликт с обществом, в) служение и г) аскетичность, а в аксиологическом плане в двух: а) идея Братства, б) любовь к природе.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. “Православным образ Франциска особенно близок: его космическое восприятие мира во Христе, его антиинтеллектуализм, доходящий до недоверия к культуре, его юродство сродни именно восточной традиции” (Струве 2000:54-56).

2. Эту же модель можно увидеть и на примере творчества Ю.М. Лотмана. Он в советское время создавал “центральные” тексты семиотики в периферии (Тарту, ТГУ), а не в одном из центральных ВУЗ-ов СССР - Ленинграде (ЛГУ). В центре места не нашлось!

3. Наряду с “идотом” юродивым, можно увидеть также социального, пассивного не-святого “идиота”, который своеобразно ведет себя во время эстетической коммуникации. Этот феномен затрагивает Х. Кортасар в рассказе “Надо быть на самом деле идиотом, чтобы”. В рассказе герой замечает, что его аплодисменты, реакции отличаются во время просмотра представления, спектакля, танца, от реакций всех остальных зрителей, реципиентов.

4. “Юрод, - пишет С.Е.Юрков,- активно навязывает себя миру, делает себя его центром. Скоморох организует смеховое действо, замыкая его на себе: юродивый же организует собственное микропространство за счет вовлечения в него окружающих, но не он сам, а толпа служит объектом его нападок и насмешек. Он провоцирует к соблазну и греху, в то время как, в соответствии с личиной святости, должен показывать пример добродетели. Оскорбляя и оплевывая собравшихся, юрод поучает; с другой стороны, толпа ясно понимает, чего добивается от нее подвижник и отвечает тем же, т.е. соответствует ему, сознавая, что перед ней персона, скрывающая святость, и ответными действиями способствует утверждению его (юрודה) общественного статуса в качестве такового” (Юрков 2003:58).

5. Эта проблема освящена также в статье В. Мухиной (Мухина 2006:10-16).

ЛИТЕРАТУРА:

Hesse 1983: Hesse, Hermann. *Italien: Schilderungen, Tagebücher, Gedichte, Aufsätze, Buchbesprechungen und Erzählungen* (Hrsg. U. mit e. Nachw. von Volker Michels), Suhrkamp Verlag, 1. Auflage, Fr. am. Main, 1983.

Kafka 1970: Kafka, Franz. *Sämtliche Erzählungen* (Hrsg. von Paul Raabe), Fisher Taschenbuch Verlag, Fr. am Main, 1970.

- Michels 1983:** Michels, Volker. Nachwort. In: *Hesse, Hermann. Italien: Schilderungen, Tagebücher, Gedichte, Aufsätze, Buchbesprechungen und Erzählungen* (Hrsg. U. mit e. Nachw. von Volker Michels), Suhrkamp Verlag, 1. Auflage, Fr. am. Main, 1983.
- Mileck 1977:** Mileck, Joseph. *Hermann Hesse. Biography and Bibliography*, Volume 1, University of California Press. Berkley, Los Angeles, London, 1977. [on-line]: <http://books.google.am/> – 12.09.2012.
- Scholz 1996:** Scholz, Ingeborg. *Erläuterungen zu Kafka*, C.Bange Verlag-Hollfeld, 5. überarbeitete Auflage, 1996.
- Аверинцев 1993:** Аверинцев, С.С. *Верность здравомыслию*. Ж.: Новый мир, 1993, N 11. [on-line]: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1993/11/bookrev03.html - 12.09.2012.
- Гессе 1892:** Гессе, Герман. *Brief aus Stetten-Письмо Германа Гессе к отцу от 14 сентября 1892 г. из лечебно-исправительного заведения в Штеттене*. [on-line]: <http://www.hermann-hesse.de/ru/> - 10.09.2012.
- Гессе 1987:** Гессе, Герман. *Письма по кругу*, М.: изд. “Прогресс”, 1987.
- Гессе 1990:** Гессе, Герман. *Магия книги: Эссе, очерки фельетоны и т.д.*, М.: изд. “Книга”, 1990.
- Гессе 1994:** Герман. *Собрание сочинений в 8-ми томах, Т. 3*, изд. “АСТ”, 1994.
- Гофф 2001:** Гофф, Жак ле. *В поддержку долгого средневековья // Он же, Средневековый мир воображаемого*, М.: 2001 [on-line]: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Goff_Middle.html -31.09.2012.
- Зайцев 2009:** Зайцев, В.К. *Дневник писателя*, М.: Дом Русского Зарубежья им. Александра Солженицина: Русский путь, 2009. [on-line]: <http://lib.rus.ec/b/383402/read#r> -12.09.2012.
- Иванов 1994:** Иванов, С.А. *Византийское юродство*, М.: Международные отношения, 1994.
- Иванов 2005:** Иванов, С.А. *Блаженные похабы: Культурная история юродства*, М.: ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР, 2005.
- Кафка 1991:** Кафка, Франц. *Замок: Роман; Новеллы и притчи; Письмо отцу; Письма Милене*, М.: Политиздат, 1991.
- Ларше 2008:** Ларше, Жан-Клод. *Библейские источники юродства*. Ж.: Мгарский колоколь, 2008 июль, N 66. [on-line]: <http://www.mgarsky-monastery.org/kolokol.php?id=639> – 19.09.2012.
- Лихачев... 1984:** Лихачев, Д.С., Панченко, А.М., Попырко, Н.В. *Смех в Древней Руси* (Раздел: “Смех как зрелище”), Ленинград: Наука, 1984. [on-line]: http://ec-dejavu.ru/j/Jurod_Panchenko.html - 29.008.2012.
- Лотман 2004:** Лотман, Ю.М. *Семиосфера*. С-Пб.: Искусство-СПб, 2004.
- Лотман 2010:** Лотман, Ю.М. *Непредсказуемые механизмы культуры*, TLU Presse, Талин, 2010.
- Мухина 2006:** Мухина, Валерия. *Великое идеопле общественного сознания*. Ж.: Развитие личности, 2006, N 4. [on-line]: http://rl-online.ru/articles/rl04_06/575.html -12.02.2011.
- Назаров 2001:** Назаров, В.Н. *Юродство*. В кн.: *Этика: Юнциклопедический словарь* (под ред. Р.Г.Апресяна, А.А.Гусейнова), М.: “Гардарики”, 2001. [on-line]: <http://jurodstvo.upelsinka.com/vved/nazarov.htm> -12.09.2012.
- Науменко 1990:** Науменко, А.С. *Писатель, околдованный книгой (послесловие)*. В кн.: *Гессе, Герман. Магия книги: Эссе, очерки, фельетоны, рассказы и письма...* М.: “Книга”, 1990.
- Оливье 2012:** Оливье, Клеман. *Святой Франциск и православная церковь*, 2012. [on-line]: <http://www.kiev-orthodox.org/site/personalities/3680/> - 12.09.2012.
- Самарина 2008:** Самарина, М.С. *Франциск Ассизский и Дон Кихот Ламанчский*. В. Кн.: *Франциск Ассизский и его наследие: от истоков к современности*. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2008. [on-line]: <http://ec-dejavu.ru/f-2/Francis.html> - -23.08.2012.
- Симян 2011а:** Симян, Т.С. *Структура Братства на основе рассказа Г.Гессе “Паломничество в страну Востока*. В кн.: *Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Девярых Андреевских чтений* (под ред. Н.Т.Пахсарьян), М.: Экон-Информ, 2011, с. 210- 214.
- Симян 2011б:** Симян, Т.С. *Бинарная оппозиция “верх”/”низ” как ключ описания модели Братства (на примере повести Германа Гессе “Паломничество в страну Востока” (1932)*. В кн.: *Mythological Thinking, Folklore and Literary Discourse. European*

and Caucasian Experience (V International Symposium), Volume II, Iv. Javakhishvili Tbilisi State University, Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2011.

Струве 2002: Струве, Н.А. *К 750-летию со дня смерти Франциска Ассизского*. В кн.: Струве, Н.А. *Православие и культура*, М.: “Русский путь”, 2000. [on-line]: <http://temarez.livejournal.com/33490.html?thread=143314> – 12.09.2012.

Фроссар 1996: Фроссар, Андре. *Соль земли (гл. 15, Чудо Франциска Ассизского)*, Киев, 1996, [1973] 1996. [on-line]: http://krotov.info/library/21_f/fro/ssar_1.htm - 12.09.2012.

Целлер 1998: Целлер, Бернхард. *Герман Гессе*, Урал LTD, 1998.

Честертон 1989: Честертон, Гилберт. Франциск Ассизский (пер. Н.Л. Трауберг). Ж.: Вопросы философии, [1923] 1989, N 1. [on-line]: <http://www.klex.ru/7lg> - 23.08.2012.

Юрков 2003: Юрков, С.Е. *Православное юродство как антиповедение*. В кн: Юрков, С. Е. *Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.)*. СПб., 2003. [on-line]: http://ec-dejavu.ru/j/Jurod_Jurkov.html - 30.08.2012.

ZHANNA TOLYSBAYEVA

Kazakhstan, Aktau

Caspian State University of Technologies and Engineering named after Sh.Yessenov

Individual-Autor Genre Creativity as an Innovation Epoch Evidence

Vekzamer is a kind of genre logotype of lyric epic world feeling of B. Kanapjyanov. The poet created an original genre, representing the peculiarities of individual author world outlook. Vekzamer is not just a lyric epic narration about the century, but the name of a new principle of depicting with which personal-individual and epic newsworthiness of every poem becomes a measure of dimension of spiritual well-being of the epoch. Images system in vekzamers is built on the principle of contrasting of modern and ancient worlds. The idea of antitheticity is “extinguished” by the will and wish of the most lyric hero himself. Spiritual and intellectual the hero philosopher takes the orientation for neutralization, contingency and linkage of the “broken links”.

Key words: Vekzamer, original genre, epic newsworthiness, the idea of antitheticity, lyric hero, linkage of the “broken links”.

Ж.Ж. ТОЛЫСБАЕВА

Казахстан, Актау

КГУТиИ им. Ш.Есенова

Индивидуально-авторское жанротворчество как свидетельство эпохи обновления

Рубежные эпохи всегда славились экспериментаторской активностью их современников. Не стал исключением и переход от XX к XXI столетию. Поэтические изыски авторов направлены на раскрытие внутреннего мира, на «расгерметизацию» всякой замкнутости. И в этом отношении современность очень схожа с эпохой Средних веков, «изнутри» выработавшей новые ценности, свою культуру, систему жанров и, в конце концов, новое представление о человеке и его бытийном предназначении. Можно смело утверждать, что в стихах поэтов-современников также происходит прорыв к подлинному пони-

манию человеческой природы, к «открытию» в каждом отдельном индивидуе гармонического единства духовного и физического начал.

Эту феноменальность проявляет поэзия Б.Канапьянова. Поэт создал оригинальный жанр векзаметров, репрезентовавших особенности индивидуально-авторского мировоззрения. Векзаметры – это жанровые стихотворения, появившиеся как свидетельство глубокого творческого самоанализа поэта. *Векзаметр - это своего рода жанр-логотип лиро-эпического мироощущения Б.Канапьянова, обреченный (по-хорошему) на жизнь только в пределах его творчества. Этот жанр «запатентован» уникальным мировидением поэта, выводящим каждое проявление души человека к событийности эпической значимости.*

Обратимся к полному собранию векзаметров в книге Б.Канапьянова «Над уровнем жизни» (Канапьянов 1999). Наименование «векзаметр» создано путем наложения понятий «гекзаметр» и «век». В Литературном энциклопедическом словаре гекзаметром называется размер античного стихосложения – 6-стопный дактиль. В новом термине «векзаметр» соединились смысловая понятийность «века» и формально-поэтическая заданность «гекзаметра». В свою очередь, составляющие слова «векзаметр», вступая в новые смысловые отношения, начинают информировать о принципиально ином содержании. *Векзаметр – это не просто лиро-эпическое повествование о веке, а (позволим себе предположение) это обозначение нового принципа изображения, при котором личностно-индивидуальная или эпическая событийность каждого стихотворения становится мерой измерения духовного благополучия эпохи.* Мотивируем наблюдения.

Какие «сюжеты» задают толчок развитию лирической эмоции? Сюжеты воспоминаний (см. стихотворение «Мальчик»), встреч («Песок времен», «За Садовым кольцом горизонт...», «Рапана»), фантазий на тему («Гомер и эпос»). Но в большем числе векзаметров лирическую эмоцию высвобождает прихотливая ассоциация поэта. Стрекозиное крылышко, вид полигона, гнездо ласточки, античная статуя, ворон, «дворик затерянный», орнамент ковра в равной степени могут стать и становятся объектами интереса поэта:

Там, у подножья Акрополя, видел я деву Эллады...(Канапьянов 1999:166)

Сквозь крыло стрекозиное мир выплыл, казалось, из детства...

(Канапьянов 1999:168)

...В ночь перед взрывом вижу – смуглая плачет луна...(Канапьянов 1999:195)

В орнаменте ковра есть что-то от арабской книжной вязи...

(Канапьянов 1999:169)

В некоторых произведениях (например, «На мотив старых часов», «Дорога столетий», «Плывут облака», «И день вновь прожит...», «Векзаметры») трудно определить исходный лирический образ, поскольку это образцы медитативно-философской лирики Б.Канапьянова. Каждое стихотворение насыщено философской проблематикой. Время и человек, Вечность и современность, духовное и суетное, проблема Памяти, Пути – эти темы переходят из стихотворения в стихотворение. Но ключевой для всех векзаметров является философская соотнесенность Абсолютного и преходящего, Вечного и Современного:

В орнаменте ковра есть что-то от арабской книжной вязи

И в памяти встают потомками разорванные связи...

(Канапьянов 1999:169)

или: *...Мы торопимся жить,
после спешки
Сознаем мы с горькой усмешкой,
Что приходим туда, откуда бы надо начать... (Канапьянов 1999:181)*

или: *...Вечность прошла, что помнишь, двойник мой,
с тех незапамятных пор? (Канапьянов 1999:167)*

Такого рода примеры можно привести из каждого векзаметра. Система образов в векзаметрах строится по принципу противопоставленности современного и древнего (или вечного, абсолютного) миров. В основном, проблема «Абсолютное – преходящее» решается на уровне со- и противопоставления слов с соответствующей семантикой. Движение поэтической мысли в контексте векзаметров постепенно «нагружает» полярные понятия дополнительными смыслами, в результате чего значением «вечности» обрастают следующие слова: миф, величие, торжественный, огромный мир, свет, бесконечность, мирозданье, детство, инопланетянин, Луна, степь, могила Абая, камень, память, скиф, руины, эпоха, кочевье, дорога, Атланты, колыбель, ветер. Слово «современный», в свою очередь, представляется словообразами явь, ты, я, гекзаметр, «хрупкие плечи», земляне, жеребенок, ребенок, стрекозиное крылышко, ласточкино гнездо, «апельсиновая корка фонаря», детская постель, часы, плач, врач, поезд, гастроном, Карлаг. Как эти образы взаимодействуют в тексте? Приведем примеры.

*Ласточка в клюве глину носила, чтобы слепить себе дом,
Словно зерно мирозданья над моим раскрывалось окном ...
(Канапьянов 1999:171)*

*... Фонарь апельсиновой коркою вспыхнул вновь в дебрях листвы,
И – дворик затерянный ожил веками державной Москвы...
(Канапьянов 1999:175)*

*...скифских эпох черепки,
Как будто в сонете приход магистральной строки... (Канапьянов 1999:182)
...Выйду из поезда – степь на все стороны века...,
...Атланты уходят. Их дети – земляне – глядят на экран
Видят друг друга они, уходящие кадры эпохи... (Канапьянов 1999:194)*

Оригинально, на наш взгляд, стихотворение «Медный всадник», где в качестве взаимоисключающих аллюзивно выведены, с одной стороны, «вечный» Пушкин и его литературные герои («вещий Олег», «медный всадник»), с другой, - реально-существующий памятник Петру I как явление современного мира:

*...Скачет всадник по городу ночью, и – копыта тревожат Москву.
Спасся он от змеиного яда, мчится он во все свои двести лет.
На бульваре не бросил он взгляда на страницы вчерашних газет...
(Канапьянов 1999:179)*

А стихотворение «Летописец» является программным, поскольку манифестирует основные положения векзаметра как жанра:

*Где гекзаметр жизни пролег, спотыкаясь о запятые,
Там камень точкой предстанет – и строку навсегда оборвет.
(Канапьянов 1999:180)*

Гекзаметр, традиционно ассоциирующийся с эпохой античности, в этом контексте функционирует в принципиально иной знаковой системе: «спотыкающийся о запятые» древний размер удачно соотносится с метафорой жизни, суетной, полной незначительных неожиданностей-«запятых». Альтернативой «бренному» гекзаметру является камень, воспринимающийся в контексте мировой культуры как инвариант памятника. Но содержательность этого словообраза решается в «минусовом», мертвом режиме: «Там камень точкой предстанет – и строку навсегда оборвет».

Нетрудно заметить, что семантическое поле «современный» вбирает в себя слова как благополучной, так и предостерегающей содержательности. В этом отношении хочется заметить, что в поэзии Б.Канапьянова вопрос о соотношении абсолютных и преходящих ценностей представлен действительно диалектически. Лирический герой Б.Канапьянова не пытается найти виноватых в ситуации забвения памяти предков, в бедах 1930 годов («...от голода исчезнет пол-аула и вымрет вся родня...»), в ядерной трагедии Чернобыля и Семипалатинска. Векзаметры приравнивают к судьбоносным историческим сюжетам ситуации, запечатленные философским сознанием субъекта и актуализирующие вопрос о бренности сиюминутного существования перед жизнью Вечности. Поэт осмысливает происшедшее и происходящее с глубоким чувством покаяния за драматические коллизии эпохи и смирения перед тем, что случится завтра:

*И все уснули в огромном мире. Но почему же тебе не спится?
Ты не тревожься. Ты нужен завтра. Ведь в мире этом
не все как надо.
И ты причастен к тому, что завтра должно свершиться
И что свершилось в огромном мире. (Канапьянов 1999:196)*

Так на глазах у читателя аннулируется смысловая антиномичность пар «сегодня - завтра», «вчера - сегодня», «добро - зло», «радость - печаль», «детство - зрелость». И эти же понятийные пары становятся символами двуединого процесса жизни:

*Если я загрущу, то где-то двойник улыбнется,
Если весело мне, то где-то двойник мой грустит,
В единое русло все это однажды сольется
Сквозь громаду пространств, что между нами стоит...
(Канапьянов 1999:167)*

или: *Связи едины, незаменимы – вместе и в каждом живут...
(Канапьянов 1999:199)*

Внимательнее вчитываясь в векзаметры Б.Канапьянова, вдруг обнаруживаешь, что противопоставленность понятий устраняется не только контекстом, представляющим мировоззрение поэта. Идея антитетичности «гасится» волей и желанием самого лирического героя. Духовный и интеллектуальный, герой-философ берет установку на нейтрализацию, сближение, увязывание «разорванных связей». Из векзаметра в векзаметр исподволь переходят словообразы третьей тематической группы со значением границы: «роковая черта», «связующая нить», бетон, стена, тамбур, стекло, бездна, «темная ночь», хаос, «проволака колючая»:

*Ладони и взгляды тянулись сквозь бездну...;
...Поезд в степи. Тамбур. Я и окно. (Канапьянов 1999:172)*

*Орнаментом ковра эпох связующая нить проведена –
Как будто за орнаментом бетонная раздвинута стена...
(Канапьянов 1999:173)*

*...Крыло стрекозиное годы спустя превратилось в стекло.
(Канапьянов 1999:189)*

Несмотря на элегичность звучания этих стихов, прочтение векзамеров не оставляет ощущения безысходной печали. Почему?

*«Темная ночь, - в телецентре поют, - пролегла между нами».
Поймет это первым поэт, поймут вслед за ним остальные,
Что значит держать на хрупких плечах между державами мост...
(Канапьянов 1999:194)*

Поэт понял, что виртуальный мост гармонии могут держать только два столпа – память и искусство. В каждом векзамере реализовано жизненное кредо поэта: фрагменты истории и судеб может увязать воедино, и таким образом задать им новый импульс к жизни, только память и творчески бережное отношение к прошедшему.

*Земля плачет древней травой, рельсы плач в бездну уводят.
Веселые птицы садятся на шпалы – и умирают.
По левую сторону я ухожу – и слышу стук сердца.
На правую сторону перехожу – спит балбала с чашей
И птичьим крылом я ладони сложу – и линию жизни
Вижу в ладони – будто с рожденья храню нить Ариадны.
(Канапьянов 1999:197).*

Тема памяти потаенно присутствует в каждом векзамере:

*...Это я или мальчик стоит? – память скрепила соседство...
(Канапьянов 1999:165),
...дворик затерянный ожил веками державной Москвы...
(Канапьянов 1999:172),
Наше прошлое спит, и мало нам вашего взгляда,
Чтобы его нанести на скрижали грядущих эпох... (Канапьянов 1999:183),
...и в памяти встают потомками разорванные связи...
(Канапьянов 1999:196) и т.д.*

Только в одном векзамере поэт вводит тему творчества как работы:

*Я жажду работы, чтобы была по душе и по сердцу,
Чтобы рука ощущала весомость рожденного слова,
Как чувствует зодчий тяжесть бетона и камня.
Я жажду работы, для которой на свет я рожден. (Канапьянов 1999:180)*

На первый взгляд, этот текст выпадает из общей картины мира векзамеров: отсутствует специфическая проблематика, не чувствуется образно-понятийной поляризации (если только не предположить, что это антитеза «я - свет»). В контексте векзамеров это стихотворение выполняет «сигнальную»

функцию, информируя «недогадливого» читателя об эстетической предназначенности нового жанра. Задача вексаметра – не обнаружить дисгармонию, но устранить её средствами искусства как наиболее действенного типа творчества. В этом смысле вексаметр является метафорой самого поэта, точнее, поэтического творчества, имеющего цель – вернуть миру гармонию.

Обращает на себя внимание ещё одна особенность поведения образов в вексаметрах. Если слова со значением вечности чаще употребляются с глаголами прошедшего времени, связаны с воспоминаниями, с пассивной памятью, то образы, характеризующие творимую человеком историю, необыкновенно активны, нацелены на переустройство этого мира, на выход из мира суетного в вечный. Сравним, с одной стороны, глаголы «вечности»:

*Птицы исчезли, скрылась лошадка, а мальчик в матроске
Стоит на обочине детства...,
...Помню, полынью горчило оно /молоко/...,
В ночь перед взрывом я вижу...,
Скажи мне, великий поэт, что траурный камень хранит?...,
И в памяти встают потомками разорванные связи...*

и глаголы, обозначающие преходящие действия:

*Фонарь ... вспыхнул...,
и дворик ожил...,
...За проволоку колючую цепляясь, рвется эбелек...,
...легенду выносит ночами прилив...,
...Ветер возгласы носит из небытия...,
...строчка Маклиша плывет.*

Даже Медный всадник скачет из Петербурга в Москву, чтобы поделиться «медью... белых ночей». А комета Галлея «не раз угрожала» людям во имя их же блага: «Беспечность толпы на время сметала она». Активность современных образов – от осознания возможной катастрофичности жизни, от желания предотвратить кризис Апокалипсиса и одухотворить мир вокруг. В каждом вексаметре логика развития лиро-эпической эмоции укладывается в вектор «миг - вечность». Активно проявившийся в памяти лирического героя фотографический снимок или образ, интересная ассоциация или информация становятся своеобразными импульсами к уходу от «хаоса в космос», от «петли» к «узорам»:

*На спицах антенн петли мы вяжем – тянется, тянется нить.
Проступят узоры твои в беспредельных глубинах души.*
(Канაпянов 1999:185)

Художественное время также структурируется по принципу статики – динамики: идилическое состояние души лирического героя возникает в моменты замираний (воспоминаний о детстве, созерцания мира через стрекозиное крылышко, фантазий на тему будущего, вслушивания в музыку раковины).

Пространственная организация вексаметров отходит от стандартного соотношения «замкнутое - открытое», «ущербное - благополучное». И древний, и современный миры характеризуются «открытыми» пространственными художественными образами. Море, степи, ночь, звездное небо являются знаками обеих систем. «Небла-

гополучное» художественное пространство характеризует и прошлую, и сегодняшнюю жизнь человека. Темы векзамеров - голод и репрессии 1930-1950 годов, атомная катастрофа, беспамятство современника. По какому же принципу собирается пространство векзамеров? Обратим внимание на то, что пространство бесконечности, становясь предметом лирического переживания героя векзамеров, утрачивает свою предполагаемую возвышенную духовность и «конвертируется» на прагматичный язык современника: звуки моря продает за банкноты седой грек (надо полагать, сородич Гомера!), степи ограждаются «колючей проволокой», «смуглая луна» плачет радиоактивными слезами, некогда родной лес не может спасти от смерти зараженного радиацией лося, бывшие скифы ныне интересуются преимущественно квартирным вопросом и приносят из гастронома «коровий кумыс». Пространство, символизирующее вечный мир, рифмуется с фотографиями (деда, мальчика), воспоминаниями (о няне, о событиях жизни, о литературных героях) и с философскими размышлениями. Противопоставляя вечное и преходящее, поэт менее всего хочет повторить банальную, хоть и очень актуальную на сегодняшний день истину «не забудем прошлого». К категории вечных художественных образов в контексте векзамеров отходят понятия, бытие которых никак не мотивируются пространственным местоположением. К такого рода понятиям относятся образы музыки, слова, идиллической памяти, виртуального космоса с его звездами, солнечными лучами, ветрами, и - самый лирический образ - это эмоция. Так из проданной раковины льется музыка:

*- Послушайте Марину, - грек сказал.
И я, закрыв глаза, все слушал, слушал.
Из тех глубин, что видеть не дано, музыка на берег выходила...*
(Канапьянов 1999:171)

Романтическая метафора «музыка на берег выходила» только усиливает идею неравнозначности материально-осязаемого (а, значит, потенциально-ущербного) пространства и мира чистой духовности. Душа лося аистом рвется ввысь, в запредельную бесконечность. «Ладони и взгляды» тянутся «сквозь бездну - друг друга понять...». Память человека сохраняет идиллические картинки прошлого и втягивает их в процесс активного философского самопостижения. Тень гнезда ласточки - материальное зернышко мироздания - ласково глядят солнечные лучи, как будто побуждая довериться абсолюту божес-твенной любви: «Тень гнезда на балконе, я вижу, лижет лучами рассвет». В ряде векзамеров появляются материальные образы с семантикой уязвимости. Хрупкая раковина, гнездо ласточки, домбра, окно, стекло, выветривающиеся каменные памятники Греции и балбалы степи и даже комета Галлея несут явно выраженную информацию о бренности всякой вещи в её физическом существовании. Интересно, что идеальной духовностью «нагружен» образ космического пространства:

*Тебя, не зная наяву, твое я чувствовал дыханье.
Дышала почва сквозь траву, небесный облакая камень.
И к месту встречи подойдя, на листьях пробудившейся березы
Вижу я не капельки дождя - пришельца человеческие слезы.*
(Канапьянов 1999:168)

Или: *Планетарий мой – пролетарий. Во Вселенной кочевье мое.
Под ногами космический гравий... Дай мне руку, отбросив копье.*
(Канапьянов 1999:175)

Соединяя в себе черты идеально-бесконфликтного, гармоничного пространства и будущего времени, космос признает идею существования высокодуховных, но потаенных потенциалов человечества. И тогда наполняются иным – необщим – значением образы-символы Хаоса и Космоса:

*Из хаоса в космос уходит векзамер – вектор Вселенной.
Миф влетается в явь ...* (Канапьянов 1999:198)

Поэт начала XXI века декларативно возвращается к философии гениальнейшего творца XIX столетия Ф.И.Тютчева с тем, чтобы принять его веру – и оттолкнуться от неё. Вектор движения от хаоса к космосу в поэзии Б.Канапьянова не повторяет логики тютчевской мысли: не от Земли с ее хаосом в космическую бесконечность, а от неразумной, духовно неупорядоченной внутренней жизни к осмыслению своего предназначения в мире как способу приобщения к мировой гармонии. Одним словом, от Жизни – к Житию.

Можно жить по законам абсолютной духовности. Но, к сожалению, люди понимают эту истину временами и, как правило, временами Апокалипсиса:

*... не раз угрожала Галлея хвостом,
Беспечность толпы на время сметала она. Исчезала...*
(Канапьянов 1999:200)

В связи с последней цитатой хочется отметить продуманность контекста векзамеров: последняя строка «Векзамера» «открывает» финал всего контекста, с одной стороны, выдавая озабоченность лирического героя судьбами землян, с другой, - оставляя очередной временной «пробел» в истории человечества во имя испытания современников на свершение Поступков.

ЛИТЕРАТУРА:

Канапьянов 1999: Канапьянов Б. *Над уровнем жизни.* Москва: Художественная литература, 1999.

EKATERINA TRUKHTANOVA

Russia, Moscow

Lomonosov Moscow State University (MSU)

Evergreen Challenge

The article gives a brief account of Shakespeare's biography, stressing the significant role of sonnets in his works.

A more detailed account is given to the difficult ties arising during the translation of sonnets 135&136 based on the play of words. The author study the strategies used by previous translators and put forward new variants of translation of puns, some of them being still unpublished.

Key words: Shakespeare, sonnets, translation, puns

Е.В. ТРУХТАНОВА

Россия, Москва, МГУ.

Классика как вызов

Уильям Шекспир (1564- 1616) родился в городе Страдфорд-на-Эвоне в семье ремесленника. В биографических преданиях о Шекспире есть легенда, рассказывающая о том, как поэт начал писать стихи. Охотясь на чужой земле, то есть занимаясь браконьерством, поэт оказался лицом, преследуемым местными властями. И он решил отвечать властям, развешивая таблички с зашифрованными поэтически словами оправдания на всех столбах в округе.

Шекспир знал латынь и греческий с детства, особенно он любил Вергилия и Овидия, чьи стихи знал наизусть. Строки этих авторов можно встретить вставленными или искусно вплетенными в шекспировские тексты. Он скрыто или открыто их цитирует, перефразирует, уточняя и улучшая для современников. Если считать его стихи подражанием античной поэзии, то мы имеем дело с английским риторическим и понятийным его оформлением.

Помимо того, Шекспира можно считать и последователем, и предшественником великого множества драматических поэтов: Джона Белла, Джона Хейвуда, Николаса Юделла, Джона Стилла, Томаса Кида, Кристофера Марло, Бена Джонсона, Томаса Хейвуда, Джона Флетчера, Френсиса Бомонта, Джона Форда, Джо Уэбстера и других. Без них его существование как поэта вряд ли было бы возможно, т.к. совершенно очевидно, что в литературе нет абсолютной новизны, но есть новые интерпретации и прочтения.

Всю поэзию XVI столетия называют эвфуистической (от имени героя романа Джона Лили «Эвфуэс, или анатомия ума»). Не избежал влияния этого стиля и Шекспир. Эвфуизмы встречаются часто в его произведениях. Многочисленные тропы, синтаксические и лексические параллелизмы, восходящие к риторике средневековых латинских проповедей и трактатов, к дидактическим сочинениям гуманистов способствовали обогащению английского языка.

Конец шестнадцатого века - это расцвет сонетной формы в Европе. В Англии в тот момент было напечатано около двух с половиной тысяч стихов, а написано наверняка еще больше.

Стихотворение *сонет* состоит обязательно из четырнадцати строк, обычно из двух катренов и двух терцетов. Шекспировские сонеты состоят из трех катренов и одного двустишия, подводящего итог тому, что в виде антитезы противопоставлено в первых двух катренах и объединено «под шапкой» - синтезом в третьем катрене.

Для большинства внимательных читателей Шекспир - поэт, одаренный особым зрением, открывший в самой ткани земного бытия наличие полярных сил, грозное скопление противоборствующих энергий, художник, знающий иную, чем классическая, красоту, драматург, сочетающий свет и тень, большое и малое, низменное и возвышенное.

Его сонеты - это своего рода философские рассуждения, представленные кратко и доходчиво. Шекспир понятен, поскольку, если он рассуждает в стихах, становясь то старым, убеленным сединами мужем, то матроной, то государем, то политиком, то солдатом, значит, он прекрасно видит внутренний мир этих людей и знает их

словарь. Однако в сонетах заданная форма требует некоторой нарочитости, он повторяет знакомые сентенции античных авторов, а также простые истины, расцвечивая их скорописью своего духа - метафорами. Ведь метафоризм, по мнению русского поэта Б. Пастернака, «стенография большой личности, когда поэт рисует целую вселенную», Шекспир восстанавливает, избегая нарушений, целостность всего мира. А весь этот мир он вмещает в поэзию.

Создавая один сонет за другим, Шекспир непременно пользуется перифразом, то есть тоже приближается к эвфуизмам и эстетике барокко, но все чаще уходит от нее. В его сонетах есть катрены, достаточно витиеватые, эвфуистические, но когда он делает умозаключение в конце, оно у него все просто и ясно, как разговорная речь, как пословица: «Умрешь и испаришься, как дымок, а ведь в наследниках остаться мог»; «Но если страх забвенья не знаком тебе совсем, умри холостяком»; «Без слов тебе оркестр поет раз сто, кто жил один, для вечности никто».

По словам Генрих Гейне, язык Шекспира передан ему его предшественниками и современниками: «... не трудно заметить, что во всех трагедиях и комедиях того времени господствует тот же стиль, те же эвфуизмы, та же преувеличенная манерность, неестественность в словообразовании, то же острословие, те же вычурные извороты мысли, которые мы встречаем и у Шекспира и которые вызывали слепое восхищение и у ограниченных умов; проницательный же читатель если не осуждал их, то снисходительно прощал, как нечто внешнее, как требование времени, которое приходилось по необходимости выполнять».

Но поговорим о переводах. Есть правило, что переводимое произведение должно сохранять историческое и национальное своеобразие. Во вселенной или универсуме ШЕКСПИР есть разные планеты. Речь идет в данном случае о сонетах совершенно определенной поры, которые включены в общие собрания сонетов, но порою их печатают и отдельно. Каждый предмет требует своих приближений и уточнения.

Так, приступая к переводу свода сонетов Шекспира, следует полностью отдавать себе отчет в том, что, рано или поздно, придется лицом к лицу столкнуться с сонетами 135 и 136, которые представляют для переводчика особую трудность. Недаром два не худших переводчика всего свода сонетов Шекспира – Н.В.Гербель и М.И.Чайковский, как и многие другие после них, – два вышеупомянутых сонета не переводили вообще. Оба эти сонета построены на обыгрывании омофоров слова will, которое в контексте сонетов может переводиться как воля, желание (в т.ч. и сексуального характера), вожделение и его объект. Сонеты содержат целый фонтан намеков в форме каламбуров, в том числе и эротического характера, вряд ли поддающихся однозначному толкованию. Написанное с заглавной буквы, Will становится сокращенным именем поэта и его соперника-тезки. Таким образом, перед переводчиком стоит не самая простая задача - не меняя имени поэта и его соперников, привязать его к чувству (любви) и объекту вожделения.

На примере сонета 135 посмотрим, как разные переводчики решали эту задачу.

Как и у всех, есть у тебя желанья.

Твои желанья – сила, мощь и страсть (Финкель 1976: 44).

Я – твой Уилл. Ты, жен иных не хуже

Уиллов всех пленишь для разных дел... (Фрадкин 2003: 71).

Средь разных волей твоих зовусь я «Виль».

Свою как хочешь волю позабавь... (Микушевич 2004: 76).

*Есть страсти у других, а у тебя есть воля,
И Воля есть еще в придачу у тебя....* (Гербель 1980: 75).

*Недаром имя, данное мне, значит
«Желание». Желанием томим....* (Маршак 1960: 494-495).

Здесь представлены основные переводческие стратегии: игнорирование каламбура (Фрадкин и Финкель), обыгрывание родительного падежа «воли» и несколько видоизмененного имени Шекспира «воль – Виль» (Микушевич), переименование Шекспира (Воля – уменьшительное от Владимир) (Гербель), включение перевода имени Шекспира в ткань сонета (Маршак) или в затекстовый комментарий (Гербель).

Как мы видим, проблему каламбура заметили все, но попытки ее решения вряд ли можно назвать удачными.

Принимая во внимание несовершенство каждой отдельно взятой стратегии, а также их детальную проработанность предыдущими поколениями переводчиков, было решено идти своим путем и пожертвовать эквивалентностью перевода в пользу его адекватности. Разница между данными понятиями видится в том, что «эквивалентность» оценивает перевод по логико-семантическому содержанию, а «адекватность» – по иллюкутивной цели и эстетическому воздействию. Проблемы, стоящие перед переводчиками, очень хорошо проиллюстрировал Г. Гейне, сравнив перевод с женщиной: *«Если она красива, то неверна, а если верна, то некрасива»*.

Итак, было решено закрыть глаза на неверность женщины и каламбур перевести каламбуром, а если невозможно – то какой либо другой формой языковой игры (ЯИ), коей каламбур является частью. Современные исследователи (Земская, Лыков, Санников) выделяют следующие традиционные формы ЯИ:

- Каламбуры
- Окказиональные слова
- Окказиональные словосочетания
- Метафоры
- Фразеологизмы
- Цитирование
- Игра графикой
- Эквилибристика

Собственно каламбуры в современных энциклопедических словарях определяются как игра слов, оборот речи, шутка, основанная на комическом обыгрывании звукового сходства разнозначащих слов или словосочетаний (БЭС, 1991)

Некоторые ученые полагают, что в отличие от перевода обычного текста, при котором его содержание (в том числе образы, коннотации, фон, авторский стиль) нужно влить в новую языковую форму. При переводе каламбура пере-выражению подлежит сама форма подлинника – фонетическая или графическая. Больше того. Нередко приходится менять даже содержание в угоду форме – на новое, если невозможно сохранить старое. Это необходимо потому, что для полноценного перевода художественного ... произведения план выражения может оказаться важнее плана содержания (Влахов, Флорин).

Основной стратегией при переводе 135 сонета в 2003 году стала попытка наиболее полно (на протяжении всего текста) связать желания автора и объект

его вожделения с именем поэта и его производными посредством игры графической и элементами паронимии, основанной на обыгрывании слов с формальными сходствами. Полагаем, что в принципе и подобный подход имеет право на существование.

- 135 *Имеешь всех, кого желаешь пылко;
Двух Уиллов призвала твоя звезда.
Не свил ли новый кто себе гнезда
В том черном мхе на роковой развилке?*
- Холмов иль ям размер - под стать желанью
Снаружи ль, изнутри ль владеть тобой;
Иль что? Князьям - и глаз, и губ сиянье,
А вил друзьям - надежды никакой?*
- Ты видишь: океан, несущий челн,
Приемлет влагу, что дожди пролили;
Пристрой меня к тем, что с тобою были -
Я Биллом сам был в детстве наречен.*
- Друзей не рань холодным "Нет" своим:
Желанен в каждом я, я – стоедин. (перевод 2003 года)*

В переводе 2009 года был использован другой прием – образование окказиональных слов, нарушающих языковую норму. По мнению специалистов в области ЯИ (Меснянкина, Спасова), современные окказионализмы характеризуются не только экспрессивностью, но и более насыщены по смыслу и эмоциональной насыщенности. В данном случае использованы окказиональные слова, образованные при помощи вкрапления лишних букв.

135. *Всем – дай одно, тебе – я нужен, Уилл,
А также Билл и Вилл, жилланных - стая!
Жиллею, - сам не удовлетворилл
Все пожиллания твои, тебя жиллая.*
- Ужель в вилликий грот твоей любви
Впустить моё жилланье трудно билло?
Чужой порыв ты назовешь благим,
А я просилл – гналла, не допустилла!*
- Смотри: дожди, морям себя даря,
За сотни лет чрез край не перелилли;
Впустилла б понырять в свой омут Уилли,
И я б долилл жилланьями тебя.*
- Не злись! Всех милых на груди приветь
И именем моим зови нас впредь. (перевод 2009 года)*

Похожие трудности возникают и при переводе сонета 136. В первом катрене поэт предлагает возлюбленной обмануть ее слепую душу, которая противится их сближению, назвав ей его имя. При этом, в силу игры слов, душа должна понять, что дружба с поэтом – желание самой девушки («мой Уилл» звучит как «моя воля», «мое желание»).

В переводах 2003 и 2009 годов также использована ЯИ в виде создания окказиональных слов, но уже с помощью т.н. контаминации (Цонева)– объединения двух слов или их частей для создания третьего.

136

*Коль Вильям сердцу твоему не мил,
Скажи, что я Жельям - твое желанье:
Слепому стражу ведомо названье
Той силы, что главнее прочих сил.*

*Я Вольям, вольно реющая птица,
Что в стае начирикается вволю;
Увы, в любви один - ноля не боле,
Хоть до колен свисает единица.*

*Один - забыт, заброшен, уничтожен;
Мне б голым колом быть, а не одним
Из частокола, чтоб я был любим
Нодем пушистым, на гнездо похожим.*

*Так дорожи желаньями своими:
Ты и меня полюбишь вслед за ними.*

(перевод 2003 года)

136.

*Раз имя Уилл душе твоей претит,
Скажи: я – Милл; она, слепая, знает,
Как к милому влечет любви магнит,
Тогда все получу, о чем мечтаю.*

*Твой грот набью желанием своим,
Мое-то много больше прочих будет;
Там, где считают сотнями, один -
Ничто, но от тебя-то не убудет!*

*Я – нолик на счету твоих побед,
Хоть должен быть нехилой единицей;
Считай, как хочешь, Уилл я, Милл, иль нет,
Пусть лишь твое желание продлится.*

*Чтоб ты меня до смерти не забыла,
Зови меня и впредь любимым Милом.*

(перевод 2009 года)

Сонеты Шекспира переводят сейчас многие - и профессиональные переводчики, и те, кто только стремится стать таковым. С большим количеством вариантов переводов любой желающий может познакомиться через Интернет. За последнее время значительно возросло количество людей достаточно хорошо владеющих иностранными языками, любящих классическую мировую литературу, стремящимися не только читать ее произведения в подлиннике, но и желающих представить свой вариант перевода широко известных произведений на суд других читателей. Станет ли результатом этого интереса появление нового перевода, который превзойдет работы предшественников, сможет ли кто-либо перевести сонеты Шекспира безупречно для всех категорий читателей и специалистов, покажет время.

ЛИТЕРАТУРА:

БЭС, 1991: *Большой энциклопедический словарь. В 2-х томах.* Гл. ред. А.М. Прохоров. М.: 1991-1992

Влахов ... 1980: Влахов С.И., Флорин С.П. *Непереводимое в переводе.* М., 1980.

Гербель 1980: Гербель Н.В. *Сонеты Шекспира в переводе Николая Гербеля.* СПб., 1980.

Земская 1992: Земская Е.А. *Словообразование как деятельность.* М., 1992.

Лыков 1976: Лыков А.Г. *Окказиональное слово как лексическая единица речи* // (Современная русская лексикология - русское окказиональное слово). М., 1976

Маршак 1960: Маршак С.Я. *У. Шекспир ПСС*, т. 8, М., «Искусство», 1960.

Микушевич 2004: Микушевич В.Б. *William Shakespeare/ Sonnets.* Перевод Владимира Микушевича. М.: Водолей Publishers, 2004.

Моснянкина... 2012: Моснянкина Е.И. и Спасова Р.А. *Традиционные формы языковой игры и их стилистические особенности.* // *Русистика: язык, культура, перевод.* Доклады юбилейной международной научной конференции, София, Изток-Запад, 2012, стр. 334.

Санников 2002: Санников В.З. *Русский язык в зеркале языковой игры.* М., 2002.

Стахиева 2008: Стахиева А.В. *Аббревиация: словопроизводство и словотворчество*. Ростов-на-Дону, 2008.

Тимашова 2006: Тимашова О.В. *Затейливые стихи о мужской дружбе*. // Предисловие. Астрель. 2006

Трухтанов 2006: Трухтанов С.И. *Новые переводы сонетов Шекспира*. М.: АСТ, 2006.

Трухтанов 2009: Трухтанов С.И. *555 – число ангела. Переводы сонетов В.Шекспира* // Рукопись. 2009.

Финкель 1976: Финкель А.М. *«Шекспировские чтения»*. М.: «Наука», 1976. п/р А.Т. Лифшица.

Фрадкин 2003: Фрадкин И. З. *Вильям Шекспир. Сонеты*. СПб.: Deah, 2003.

Цонева 2000: Цонева Л.М. *Языковая игра в современной публицистике*. Велико Търново, 2000.

Интернет-ресурс WWW.SHAKESPEARE.OUC.RU//сонет 135, сонет 136.

TAMAR SHARABIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Vazha-Pshavela as a Researcher of “The Knight in the Panther's Skin”

Vazha-Pshavela's letters – thoughts about “the Knight in the Panther's Skin” (several words as a response to Mr. A. Khakhanashvili) and “a Tallanted Writer” – is still actual today for Rustvelologists. This brilliant poem was discussed by Vazha in several aspects. In his discussion he paid attention to those important problems: 1. the issue of creative process, translation and critics; 2. Inevitability of literary influence on artistic creations which does not compromise over the creator's individuality; 3. Difference of individual creation from folklore one. He proved that folk “Tarieliani” came from “the Knight in the Panther's Skin” and not vice versa.

Key words: Vazha-Pshavela, “The Knight in the Panther's Skin”, “Tarieliani”, Georgian folklor.

თამარ შარაბიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ვაჟა-ფშაველა, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ მკვლევარი

ვაჟა-ფშაველას წერილები — „ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“, „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ (ორიოდე სიტყვა პასუხად ბ-ნ ა. ხახანაშვილს) და „ნიჭიერი მწერალი“ — დღესაც აქტუალურია რუსთველოლოგებისთვის. ეს გენიალური პოემა ვაჟამ რამდენიმე ასპექტით განიხილა და მსჯელობისას დააყენა ლიტერატურათმცოდნეობისთვის საკმაოდ მნიშვნელოვანი პრობლემები.

პირველ რიგში ვაჟა შეეხო შემოქმედებითი პროცესის, თარგმანისა და კრიტიკის ურთიერთმიმართების საკითხს, რითაც დაასაბუთა „ვეფხისტყაოსნის“ სპარსულიდან ნათარგმნობის თეორიის სიყალბე. ვაჟას აზრით, შემოქმედებითი პროცესი განსხვავდება მთარგმნელობითი პროცესისაგან. შემოქმედების დროს მჟღავნდება „დიადი ნიჭის ძლიერება“, რომელიც იმსახურებს ერის დიდ სიყვარულს. მთარგმნელს ძირითადად არც კი იცნობს ერი. ვაჟას სიტყვებით, „ერი რომ ეგრე ადვილად აღ-მერთებდეს უბრალო მთარგმნელებს, როგორც შოთა ჰყავს გაღმერ-თებული ქარ-

თველ ერს, სათვალავი არ ექნებოდა, იმდენი გენიოსები და რუსთაველები ეყოლებოდა კაცობრიობას, მაგრამ ეგრე ადვილი არ გახლავთ ერის სიყვარულის მოხვეჭა, მერე როგორი სიყვარულისა? — დიდად დიდის სიყვარულისა...“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 268). ასეთი სიყვარულის მოპოვება მხოლოდ გენიოსს შეუძლია, რომელიც თავისი ერის ღვიძლი შვილია, მისი სულის, სისხლის და ხასიათის გამომხატველი, რომლის შემოქმედებაშიც მთელი ერი და მისი კულტურული სიმდიდრე როგორც ფოკუსში, ისე წარმოჩნდება. მასში ერი თავის თავს ხედავს და შესტრფის იმას, ვინც თავისი თავი დაანახვა. „დიაღ, შოთა რუსთაველი იგივე საქართველოა და საქართველო იგივე „ვეფხისტყაოსანი“, — ასკვნის ვაჟა, — „ასე რომ არ იყოს, ხომ ქართველებს ასეთი სიყვარულიც არ ექნებოდა შოთასი“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 269). მწერლის მართებული შეხედულებით, „მკვლევარი და ამხსნელი სწორედ ამისთანა ორმაგად და ორჭოფად ნათქვამს უნდა და არა იმას, რო ვარდი უეკლოდ არ მოიკრიბებისო ... თუ „ვეფხისტყაოსნის“ არაკი მართლა სპარსულია, ამისთანა შინაარსიანს არაკს გამლექსავი, დამწერი, თვით სპარსეთშიაც ბევრი აღმოუჩნდებოდა, რადგან მგოსნები, პოეტები, როგორც მე-11 საუკუნეში, ისე მე-12-ში, სპარსეთს აუარებელი ჰყავდა. როგორ მოხდა, რომ ქართველმა საქართველოდან იპოვნა ეს ამბავი სპარსეთში, ხოლო სპარსელებმა კი ვეღარ თავის მშობელ ქვეყანა — სპარსეთში?“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 271). ვაჟას ეჭვი ეპარება, დიდებულ ფირდოუსს რომ ხელიდან გაეშვა ასეთი თქმულება, მაგრამ, მწერლის თქმით, შეუძლებელია იმის პოვნა, რაც არ არსებობს.

ვაჟა-ფშაველამ მეცნიერული სიზუსტითა და სიფრთხილით ჩამოაყა-ლიბა ის არგუმენტები, რომლებიც განასხვავებს ორიგინალურ ნაწარმოებს თარგმანისაგან და სასტიკად დაგმო ნიკო მარის თეორია; წერილში „ნიჭიერი მწერალი“ ვაჟა აღნიშნავს, რომ გენიოსი ეროვნულ ნიადაგზე უნდა იყოს აღზრდილი; პატრიოტიზმი, თავისი ენისა და ერის სიყვარული უნდა ჰკვებავდეს მის ტალანტს და აქვე დასძენს: „როგორ შეიძლებოდა რუსთაველს მონგოლურად ან არაბულად ეფიქრა, ეგრძნო და ისე დაეწერა „ვეფხისტყაოსანი“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 261). პატრიოტიზმი ერთ-ერთი ნიშანია ორიგინალური ნაწარმოებისა. წერილში „ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“ ვაჟა მსჯელობს შემოქმედებითი პროცესის თავისებურებასა და ხასიათზე და აქაც პატრიოტიზმსა და ეპოქის სულის ჩვენებას მიიჩნევს მის არსებით ნიშნად.

ვაჟა შეახსენებს „ვეფხისტყაოსნის“ მკვლევართა იმ ჯგუფს, რომელიც პოემის არაკს სპარსული ფოლკლორიდან მომდინარედ თვლის, რომ ეს გარემოება ხელს არ უშლის ნაწარმოების ორიგინალურობას და თვით „ღრმა ეროვნულობასაც“, რადგან პოეტური შემოქმედება შემდეგი თვისებისაა: „რაც უნდა დიდებული იყოს ზღაპარი, თუ მან არ გაიარა პოეტის ფანტაზიის და გონების მანგაში, თუ მას პოეტმა არ ჩაჰბერა უკვდავი სული, როგორც ღმერთმა თიხიდან შეზელილს ადამს, და იგი ზღაპარი თუ ლეგენდა არ შეუსისხლხორცა საკუთარს სულსა და გულსა, არაფერი გამოვა, — თავის დღეში „ვეფხისტყაოსნისთანა“ თხზულება არ დაინერება“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 271). ვაჟას მაგალითად მოჰყავს ლეგენდა ფაუსტზე, რომელიც ასობით მწერალმა გამოიყენა, მაგრამ მხოლოდ გოეთე შეიქმნა მისი ბატონ-პატრონი, რადგან „ლეგენდა ჩაუვარდა დიდი ნიჭის, დიდის გრძნობა-გონების პატრონს, მან შეასხა ამ ლეგენდას ახალი ხორცი და შთაჰბერა სული ცხოველი... ლეგენდაც, რა თქმა უნდა, როგორც

მასალა, საჭირო იყო პოეტისათვის, მაგრამ რა უფლება გაქვთ არ დამეთანხმოთ, რომ თუ გიოტე არ ყოფილიყო, არც დღევანდელი „ფაუსტი“ ექნებოდა კაცობრიობას?! მაშასადამე, თავი და თავი ავტორი ყოფილა და არა ლეგენდა. ეს ლეგენდაც რომ არ ყოფილიყო, ის აზრი და გრძნობა, რაც „ფაუსტშია“ გამოთქმულ-გამოსახული, მაინც გამოითქმე-ბოდა გიოტეს კალმის წყალობით, თუმცა შეიძლება სხვა რამ სახელი ჰქმეოდა, ან სხვა ფორმით დაწერილიყო“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 272). იგივე საკითხზე მსჯელობს ვაჟა ნერილში „PRO DOMO SUA“ და ლევ ტოლსტოისა და პუშკინის მაგალითები მოჰყავს; საუბრობს საკუთარ შემოქმედებაზეც, რომელიც ხალხურ თქმულებათა ზემოქმედებას განიცდის, მაგრამ ეს ზემოქმედება მხოლოდ და მხოლოდ ხალხში გაგონილი ორი-სამი სიტყვით განისაზღვრება. ერთი სიტყვით, ვაჟა აღიარებს მხატვრულ შემოქმედებაზე ლიტერატურული გავლენის გარდაუვალობას, რაც, მისი აზრით, ჩრდილს არ აყენებს შემოქმედის ინდივიდუალურობას. ვაჟამ წარმოაჩინა რუსთაველი, როგორც ხელოვნების თეორიის, კერძოდ, მხატვრული ნაწარმოების შექმნის, მასწავლებელი და ჩამოაყალიბა ის ნიშან-თვისებები, რომლებიც განასხვავებს ნიჭიერ მწერალსა და გენიოსს საშუალო ნიჭის შემოქმედთაგან; ვაჟა-ფშაველამ რუსთაველი XII საუკუნის პოეზიის რეფორმატორად მიიჩნია, რაც დაასაბუთა მეცნიერული არგუმენტებით.

ვაჟა აუცილებლობად მიიჩნევს მწერლობის პარალელურად კრიტიკის არსებობას, რათა „ჩვენი რწმენა, შეგნებული და მკვიდრი, ამოუფხვრელი იყოს და მასთანავე ნაყოფიერი“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 269). მაშასადამე, კრიტიკის მოვალეობა ჭეშმარიტების განმტკიცებაა და არა, როგორც ვაჟა ამბობს, „განქექილება“. სამწუხაროდ, ხშირად კრიტიკა არასწორ გზაზე დგას. ვაჟამ იმსჯელა ქართული კრიტიკის არასწორი მიმართულების მიზეზებზეც და მიუთითა თითოეულ მათგანზე. ესენია: საკვლევი მასალის ზერელე ცოდნა, კვლევის სწორი მეთოდის უქონლობა, ავტორიტეტის აზრის უკრიტიკოდ მიღება და შიში იმისა, რომ ეროვნული საუნჯის ქების გამო შოვინიზმი არ დასწამონ კრიტიკოსს. ვაჟას აზრით, სწორედ ამდაგვარი კრიტიკოსების შიში უნდა გვქონდეს, რადგან მათ შეუძლიათ მთელ ჩვენს ისტორიულ წარსულზე ხელი აგვადებინონ: „დიალ, სცხვენიათ კარგის თქმა საქართველოზე, მჟავე პატრიოტი არავინ დაგვიძახოსო, ეს ვაჟაკაცობად მიაჩნიათ, იმას როდილა ფიქრობენ, რომ სირცხვილი ის კი არ არი, თავისი დიდება ადიდო, თაყვანი სცე, — არამედ ისაა სირცხვილი, ეს დიდება მალლიდან დაბლა ჩამოაგდო ლაფში და ფეხით გასთელო, — ვერ გაჰბედო სთქვა სიმართლე...“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 270).

ვაჟამ მოგვცა მეცნიერულად საკმაოდ დასაბუთებული დაკვირვებები ინდივიდუალურ და ხალხურ შემოქმედებაზე, მათ შორის არსებულ მსგავსებასა და განსხვავებაზე. მან წარმოადგინა მეტად მნიშვნელოვანი არგუმენტაცია და დასკვნები, რომლებიც, როგორც მკვლევარმა, საკუთარი დაკვირვების საფუძველზე გამოიტანა; ვაჟამ უარყო ფოლკლორის გავლენაზე მსჯელობა მხოლოდ სიუჟეტური მსგავსებით და ფორმის უგულვებლყოფით. ქართულ ზეპირსიტყვიერებაზე დაკვირვებით კი გამოიტანა დასკვნა, რომ „ჩვენს ხალხს არ უყვარს ... ლექსად ზღაპრები და ვერც იპოვნით ქართულს ეროვნულს ზღაპარს გალექსილს“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 100), მან დაასაბუთა ხალხური „ტარიელიანის“ „ვეფხისტყაოსნი-

დან“ მომდინარეობა და არა პირიქით; სწორედ ამ საკითხის გამო სასტიკად გააკრიტიკა ალექსანდრე ხახანაშვილი, მისი კვლევის მეთოდს კი ყალბი უწოდა, რომელიც ჯერ საბუთების მოძიებას კი არ გულისხმობს, არამედ წინასწარ შემუშავებული აზრით ხელმძღვანელობას. ვაჟას მსჯელობით, თუკი არსებობდა ხალხური ვერსია პოემისა, მაშ ვიღას ატყუებდა რუსთაველი, ამბავი სპარსულია და არა ქართული. შოთას კი ტარიელის ამბავი იმდენად ახლად მიაჩნდა, რომ თვითონვე შეაქო, ობოლი მარგალიტი უწოდა, რომ ამით საზოგადოების ყურადღება მიექცია, იქნებ წაიკითხონო; ტარიელის ამბავი მართლაც რომ უცხოეთიდან შემოტანილი ყოფილიყო, მაინც დაუჯერებელი იქნებოდა, იმდენად გამომხატველია პოემა „მთელის ერის არსებისა“; თამარის დიდებული ეპოქა აღაფრთოვანებდა შოთას და ის აძლევდა მასალას ტიპების შექმნისა თუ შინაარსის ჩამოყალიბების დროს და არა ხალხური თქმულება. ვაჟას აზრით, ხალხურ თქმულებაზეც თვით ეპოქა მოქმედებს და ამიტომ ხდება, რომ შესანიშნავი ეპოქის შესანიშნავი მოვლენა ამბად, ზღაპრად ან ლექსად ყალიბდება. „ვეფხისტყაოსანში“ გარდა იმ დროის საჭირობო-როტო კითხვისა — მოენვიათ თუ არა უცხოტომელი თამარის მეუღლედ, — რომელიც აღელვებდა, როგორც, ზოგადად ერს, ასევე მწერალს, მონინავე კაცს, ჩანს ავტორის პიროვნული დამოკიდებულებაც ამ ფაქტისადმი, „მისი პირადი გრძნობა სიყვარულისა“ თამარის მიმართ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 100). ვაჟას აზრით, „ვეფხისტყაოსნის“ ლიტერატურულ ჩამომავლობას ისიც ამტკიცებს, რომ, ხალხური შემოქმედებისაგან განსხვავებით, სხვადასხვა ტაეპს სხვადასხვა რითმა (დაბოლოება) აქვს. თუ რუსთაველი ხალხური ლექსების შემკრები და გადამკეთებელია, გამამშვენიერებელი ფილოსოფიური მოსაზრებებით, მეტყველი ენითა და პოეტური აღმაფრენით, ეს შეურაცხყოფაა თავად ფოლკლორისა, რომელსაც, გამოდის, რომ აზრი არაფერი ჰქონია და თუ ჰქონია, მაშინ რუსთაველს მხოლოდ გმირების ტანისამოსის, პირისახის, აბჯარ-აბგრის აღმწერელის ფუნქცია ჰქონდა. ასეთი შე-მოქმედი კი თავ-მომწონედ ვერ დაუძრახავდა მოშაირობას თანამედროვეებს. „ვეფხისტყაოსანში“ უცვლელადაა შემონახული ნაწარმოების ლიტერატურული ფორმა და აზრი, რაც არ არის დამახასიათებელი ხალხური თქმულებისათვის. სახალხო მთქმელს ხშირად ავიწყდება დედნის სიტყვები და თვითონვე ახერხებს მათ ჩანაცვლებას მსგავსი რითმის სიტყვებითა და ავტორის პათოსით. ვაჟა ხალხური „ვეფხისტყაოსნიდან“ მოყვანილი მაგალითებით ამტკიცებს, რომ ლიტერატურული პოემა გავრცელებული ყოფილა ხალხში, ხალხს შეჰყვარებია იგი და რაც დავინწყებია, ის თვითონ უკეთებია და უმატებია. ხალხის ამ ზნეს ხევსური ხევისბრის დიდებაც მოწმობს, რომელშიც გადასხვაფერებულია სახარების ტექსტი, შეცვლილია ოდესმე საყდარში გაგონილი საღმრთო წერილის სიტყვებით, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სახარების სიტყვები ხევისბრის დიდებზე ყოფილა დაფუძნებული. წერილის დასასრულს ვაჟა აფრთხილებს ა. ხახანაშვილს, რომ ფრთხილად მოეკიდოს „ვეფხისტყაოსანს“ და უფრო ისტორიული თვალთ უცქიროს.

ვაჟას მოჰყავს დამაჯერებელი არგუმენტები, რომ პოემაში საქართველოს სინამდვილეა ასახული, რომლის მოწმე და თავად მონაწილეც არის ნაწარმოების ავტორი: 1) პოემაში სინამდვილე ანუ „**მოქმედ პირთა ქართველობა მოპარულს მამალივით მაინც ბოლოს აჩენს**“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 277), — წერს ვაჟა-ფშაველა, რადგან ფიქრობს, რომ საქართველოს სინამდვილე პოემაში შენიღბულია, მაგრამ ცალკეულ დეტალში მაინც მჟღავნდება; 2) „ტა-

რიელ და ავთანდილ ქრისტიანულად (ქართულად) იქცევიან, როცა „ერთი უჩანთ სათაყვანოდ, ერთსა ვისმე აშიყობენ“, — ამგვარი რწმენა კი, ჰარამხანის უარმყოფელი, შეუძლებელი იყო აღმოცენებულიყო მაჰმადიანთა გულგონების ნიადაგზე“ (იქვე); 3) ვაჟამ ფსიქოლოგიურად გააანალიზა „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟთა ხასიათი და დაასკვნა, რომ ზოგადად პოემის ვერც ერთ მოქმედ პირზე ვერ იტყვი, ქართველი არ არისო; 4) ნესტანდარეჯანის საყვედურმა ტარიელისადმი — „შენ სავაზიროდ მჯდარხარ და ჩემი ხვარაზმშაჰსთვის მითხოვება სხვებთან ერთად დაგიდასტურებიაო“, — შეუძლებელია ნესტან-დარეჯანის ქართველი ქალობა არ გაგვახსენოს; 5) ვაჟას აზრით, საქართველოს სამეფო კარზე მომხდარი ამბები ხვარაზმშას ძის მოკვლის ეპიზოდში თვალნათლივ გამომჟღავნდა, აქვე გამოიკვეთა მიზეზიც, თუ რატომ სურდა რუსთაველს შეენიღბა სინამდვილე — „სწორედ ხვარაზმშას მოკვლა ტარიელისაგან და დავარისა თავის მოკვლა, მიჯნურობა ტარიელისა და ნესტანდარეჯანისა, სხვათა შორის, უნდა იყოს მიზეზი, რომ რუსთაველი თავის პოემის სიუჟეტს სპარსულს უწოდებს“ (იქვე); 6) ვაჟა მიუთითებს საყოველთაოდ ცნობილ ფაქტზე, რომ რუსთაველის ეპოქაში აუარებელი ლექსი ინერებოდა თამარ მეფეზე, მაგრამ მათი გამომზეურების ნებას არავინ სთხოვდა ხელისუფალს, პირიქით, თამარი ხელსაც კი უწყობდა მგოსნებს და აქეზებდა მათ. მხოლოდ რუსთაველი ითხოვს ნებართვას, რადგან შიშობს, რომ თამარს შეიძლება რაიმე ეწყინოს. წყენა კი იმ უბ-რალო მიზეზის გამო შეიძლებოდა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტი სამეფო კარზე იმ მომხდარ ამბავს მოაგონებდა მკითხველს, რომელსაც საგულდაგულოდ მალავდნენ. ამიტომაც რუსთაველი რამდენჯერმე იმეორებს, რომ უცხო ხელმწიფეთა საქმენი აღწერა, იპოვა და ლექსად გარდათქვა, თითქოს ამით ეუბნება მკითხველს, „ვითომ ნუ იფიქრებთ რომ მე იმ ამბავს გიამბობთ, რაც თქვენც, მკითხველებო, იცითო და თუ ჰგავს ეგ რა ჩემი ბრალია, ეგ თვით იმ ამბის ბრალია, რომელიც მე სპარსეთში ვპოვე და ლექსად გარდავსთქვიო“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 287); 7) პოემაში რუსთაველი აყენებს თავისი დროის საჭირობოტო კითხვას, მოენვიათ თუ არა უცხოტომელი კაცი თამარის მეუღლედ; ეს ორმხრივ იყო შეურაცხმყოფელი შოთასთვის: ერთი მხრივ, იტანჯებოდა მისი ეროვნული გრძნობა, მეორე მხრივ კი, „ამ მოწვევით პატრონი უჩნდებოდა მის ხელმძღვანელს, მაშასადამე, იტანჯებოდა მისი პირადი გრძნობა სიყვარულისა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 100); 8) ვაჟა მწერლის, გენიოსის, მდგომარეობასაც კი წარმოიდგენს მაშინდელ საზოგადოებასა თუ სალიტერატურო წრეში. მისი აზრით, რუსთაველი ზღაპრის ყაიდაზე იმიტომაც კაზმავს თავის პოემას, რომ ამით აკმაყოფილებს თანამედროვეთა გემოვნებას, რომელიც სპარსულ ყაიდაზეა მონყობილი და ამ გემოვნების მსახური კი პირველ რიგში არისტოკრატიაა. პოემის ეპილოგში ჩანს, რომ რუსთაველი თანამედროვე პოეტებისაგან გულნატკენია. ბევრი ეურჩება მას და „ჩემი სჯობსო“, გაიძახის, ამიტომაც უხდება რუსთაველს, რომ ამ წვრილფეხა მგოსნებს ლექცია ნაუკითხოს და დამსახურებულად გააკრიტიკოს ისინი, შოლტი გადაჰკრას. ვაჟას ეჭვი ეპარება, რომ ამისთანა „კადნიერებას“ შეძლებდა სპარსული ლექსების უბ-რალო მთარგმნელი — „ნუ თუ შოთას კი არა ჰკადრებდნენ: შენ ვინლა ბრძანდებიო? მთარგმნელს სხვის ნახელავისას ვინ მოგცა მაგოდენა უფლება ჩვენის შეურაცხყოფისაო? შოთას წყრომა გენიოსი რეფორმატორის წყრო-მაა, — დაასკვნის ვაჟა, — რომელიც ცდილობს მაშინდელ ავტორებს, პოეტებს სწორე გზა უჩვენოს“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 289). ეს რეფორმა კი, ვაჟას

აზრით, ენის გახალხურებაში მდგომარეობს. „ეჭვს გარეშეა ისიც, — წერს ვაჟა-ფშაველა, — რომ შოთას ახალი ენა შემოაქვს მწერლობაში და ეს ენა წმინდა ხალხური ენაა“ (იქვე).

ვაჟამ ჩამოაყალიბა მკვლევართაგან განსხვავებული ვერსია „ესე ამბავი სპარსულის...“ ასახსნელად. გარდა იმისა, რომ რუსთაველი მიმართავს შენიღბვის ხერხს, იგი თავის ნაწარმოებს უკეთებს რეკლამასაც. მისი აზრით, სპარსულ მწერლობაზე აღზრდილი საზოგადოება არც კი წაიკითხავდა სხვას, თუ არა სპარსულ ყაიდაზე დაწერილს ან სპარსული ჩამომავლობის ამბავს. რუსთაველსაც უნდა ჰქონოდა ამის შიში, მიუხედავად იმისა, რომ ის არ დამორჩილდა სპარსულ გავლენას, ეს გავლენა მაინც გამოიხატა ზღაპრის გარეგანი ფორმის დაცვაში და მისთვის უძვირფასესი „წყობილი მარგალიტის“ სპარსულ ამბად გასაღებაში, რითაც პოეტმა გზა გაუხსნა პოემას იმდროინდელ საზოგადოებაში, რეკლამა გაუკეთა თავის ნაწარმოებს, თითქოს ეშინოდა, „ვაი თუ ... ბოლომდე არ წაიკითხონო“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 273). მან „ვეფხისტყაოსნის“ კრიტიკოსებს სახელმძღვანელოდ შესთავაზა თავის მიერ ჩამოყალიბებული მეცნიერული კვლევის მეთოდი, რომელიც ვაჟას შემოქმედების მკვლევარებსაც დიდ დახმარებას უწევს. ეს მეთოდია ნაწარმოებში სიუჟეტური სიმართლის მიღმა მწერლის ეპოქისა და გარემოს დანახვა, აგრეთვე სიუჟეტური სიმართლის ახსნა ლიტერატურული ნაწარმოების პრინციპებით. ვაჟა წერს: „რაკი (რუსთაველმა) ქართველები უცხოელებად გადააქცია, უეჭველად ეცდებოდა თავთავისი როლი ყველასათვის შესაფერად აღესრულებინა და ყველა გმირი თავ-თავის ალაგას ყოფილიყო, თუმცა ყველაფერი ოსტატურად აქვს მოწყობილი და გავარაუდებული შოთას, რათა პოემის არაკის უცხოელობა დაიცვას, მაინც კიდევ სინამდვილე, დამამტკიცებელი ჩვენის აზრისა, ალაგ-ალაგ ყურებს აჩენს ...“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 290). ვაჟა აღნიშნავს, რომ რუსთაველი ერთხელაც არ ახსენებს საქართველოს, არც თანამედროვე გმირებს, არც ჩვენ დაბა ქალაქებს, არც მდინარეებს, მაგრამ არ ახსენებს მხოლოდ მათი საკუთარი სახელებით და უმეცართ ისინი მართლაც უცხო ჰგონიათ; „საზრდო შოთას სულისა თვით ეს ეპოქა იყო საყვარელი და სათაყვანებელი მისი — საქართველო თავის მცხოვრებლებით, თავის დაბა-ქალაქებით და ნუთუ ამაზე შეეძლო ხელის აღება კიდევ რომ მოენდომებინა? დიალაც რომ არ შეეძლო და იმიტომ უნდა გადაჭრითა ვსთქვათ, რომ ასპარეზი შოთას გმირების მოქმედებისა და მათი სამშობლო საქართველოა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 290).

ვაჟამ პირველმა გაამახვილა ყურადღება პოემის გმირთა ეროვნულ ჩაცმულობაზე. ასმათი თავისი ჯუბით მას მთიელ ქალს მოაგონებს (ფშაველს ან ხევსურს). ვაჟა დაბეჯითებით ამბობს, რომ ჯუბა ქართული სიტყვაა. იგი აღნიშნავს ქართველი ქალის ტანსაცმელს, რომელიც დღეს ფშავ-ხევსურეთშია შემორჩენილი და მალე შეიძლება იქაც აიღონ ხელი იმაზე. „ჯუბა სიტყვა „უბიდან“ არის ნაწარმოები, რადგან ჯუბა შინ მოქსოვილი შალის პერანგია (ფშავში სადა, ხოლო ხევსურეთში რუშებით ნაკერი, გრძელი), დიაცს კოჭებს უფარავს, უბე გადმოგდებული“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 290). ასმათის ჩაცმულობა კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს მის ქართველობაზე.

ვაჟას მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ სხვადასხვა ასპექტით განხილვა მიგვითითებს მე-19 საუკუნის გენიოსის დაინტერესებაზე ლიტერატურათმცოდნეობითი პრობლემებით, გარდა პოეტური ნიჭისა, მის საღ, მეცნი-

ერულ ალლოზე და უპირველეს ყოვლისა, იმ შემართებაზე, რომ ეროვნული საგანძურის დაცვა ყველა მამულიშვილის ვალია.

დამონებიანი:

ვაჟა-ფშაველა 1961: ვაჟა-ფშაველა. თბულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად. ტ. V, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

TAMAR CHIKHLADZE

Georgia, Tbilisi

Sulkhan-Saba Orbeliani University

From Medieval Book Repository to Virtual Library

The paper studies the questions of modern cultural and literary life such as the future of printing books and traditional libraries, their functions, goals and dependence on today's literary processes. It is quite feasible that in the near future they might be in danger of disappearance. Due to the immense popularity of new technologies and reading in the Internet, libraries lose their value and role. All these processes are in close contact with literature, in general, writers and poets. The paper shows some perspectives of solving those problems and considers the ways of saving the true art and literature.

Key words: printing book, library, reader.

თამარ ჩიხლაძე

საქართველო, თბილისი

სულხან-საბა ორბელიანის სასწავლო უნივერსიტეტი

შუა საუკუნეების წიგნთსაცავებიდან ვირტუალურ ბიბლიოთეკებამდე

ჩვენი ცივილიზაციისა და კულტურის მიმართ, ცოტა არ იყოს, უნდობლობით განწყობილებს, ახალი ტექნოლოგიები და ვირტუალური სამყარო მრავალ თავსატეხს გვიჩენს. კომპიუტერის მიერ ადამიანის შეცვლის შიშით შეპყრობილნი, ვცდილობთ, ზოგი რამ ძველი და ტრადიციული შევინარჩუნოთ, მათ შორის — ნაბეჭდი წიგნი, რომელიც თვალსა და ხელ შუაღირებულებას კარგავს და ქრება.

წიგნი ერთიანი კულტურული ფენომენია. მის ხელოვნებას მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. წიგნის წარმოშობა და შემდგომი ცვლილება საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების მრავალ ასპექტს უკავშირდება: სარწმუნოებრივსა თუ პოლიტიკურს, სოციალურ ურთიერთობებსა თუ საგანმანათლებლო ტენდენციებს, მხატვრული აზროვნებისა თუ მატერიალური კულტურის განვითარებას. წერილობითი კულტურის ისტორია ხშირად განსაზღვრავს ამა თუ იმ ერის ადგილს ცივილიზაციის საერთო სისტემაში.

წიგნი მოვლა-შენახვას ყველა ეპოქაში საჭიროებდა. დღის წესრიგში ყოველთვის იდგა წიგნთსაცავების შექმნისა და განვითარების აუცილებლობა. მათი ისტორია ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 323–283 წლიდან იწყება. მსოფლიოს უძველეს ბიბლიოთეკად ალექსანდრიის ბიბლიოთეკაა მიჩნეული, რომელიც საკითხავ, სასწავლო, ასტრონომიულ, ანატომიურ და სხვა

განყოფილებებს მოიცავდა. გარდა ამისა, მასში განთავსებული იყო მუზეუმიც. მას შემდეგ, ეტაპობრივად ვითარდებოდა ბიბლიოთეკათა ქსელი და შესაბამისად, იზრდებოდა იქ დაცული მასალების მოცულობაც.

რაც შეეხება შუა საუკუნეებს, მას არ უღალატია ანტიკური რომისა და ძველი კონსტანტინოპოლის ტრადიციებისთვის და დიდი ყურადღება დაუთმო ნიგნოსაცავების განვითარებას. მაშინდელი ბიბლიოთეკების ისტორია შესისხლხორცეებული იყო ეკლესია-მონასტრების საქმიანობასთან, რომლებიც ნიგნოსაცავების შექმნაზე ზრუნავდნენ.

ყველა ეკლესია-მონასტერს თავისი ნიგნოსაცავი ჰქონდა. X საუკუნეში უკვე მონესრიგებული ჩანს ნიგნებით სარგებლობის, მათი დაცვისა და აღწერის საკითხები. ნიგნით სარგებლობა მაშინ მხოლოდ საცავში შეიძლებოდა. საეკლესიო-სამონასტრო ცხოვრების სახელმწიფოებრივმა მნიშვნელობამ განაპირობა ნიგნის გადანერისა და შექმნის საქმეში მაღალი ფეოდალური წრის ფინანსური ჩართვა. ნიგნი იქცა სახელმწიფოებრივი და კულტურული სტატუსის ერთ-ერთ მთავარ საყრდენად, რამაც ხელი შეუწყო ფორმით თუ დანიშნულებით განსხვავებული ხელნაწერების არსებობას, კერძოდ, ყოველდღიური მოხმარების სამონასტრო ნიგნების პარალელურად, მცირე ფორმის საბერმონაზვნო, მდიდრულად შემკული და საგანგებოდ აკინძული „საზეიმო“ და პირადი კუთვნილების ნიგნების შექმნას.

ეკლესია-მონასტრებში მოღვაწეობდნენ ხელოსნურ ჯგუფებად გაერთიანებული მნიგნობარი ბერები, მათ შორის „მმოსველები“ და „მმკაზველები“, რომლებიც დახელოვნებული იყვნენ ნიგნის ყდის დამზადებაში. ყდა ნიგნის კულტურულ-ისტორიული ღირებულების მნიშვნელოვან ელემენტს წარმოადგენდა და დიდი ყურადღება ექცეოდა მისი ზედაპირის დამუშავება-შემკობას. ძვირფას ყდაში ჩასმული ნიგნი ძვირად ფასობდა, რის გამოც მისი შეძენა ყველას არ ხელენიფებოდა.

ქართული ნიგნი მსოფლიო ცივილიზაციასთან ერთად ვითარდებოდა. ქრისტიანული მსოფლმხედველობის შეთვისების მიზნით, მან V საუკუნეიდანვე მიმართა ყურადღება ქრისტიანობის უმნიშვნელოვანესი ცენტრებისკენ და შემდგომაც, მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში, იხვეწებოდა თანადროულ აღმოსავლურ ქრისტიანულ სამყაროსთან მჭიდრო კულტურული კავშირების გზით. ქართულმა ნიგნმა შეითვისა როგორც ნიგნის შემეცნებით-საგანმანათლებლო ფუნქციის ამსახველი მდიდარი მასალა, ასევე მისი მხატვრული გაფორმებისა და საწარმოო პროცესების შესახებ შუა საუკუნეებში არსებული ცოდნა. ევროპულ კულტურასთან კავშირმა ხელი შეუწყო ქართული ხელნაწერი ნიგნის გრავირებისა და ბეჭდვითი საქმის განვითარებას.

შუა საუკუნეების საქართველოში სხვადასხვა ეკლესია-მონასტერში არსებობდა ცნობილი ნიგნოსაცავები: ბედიის სამონასტრო კომპლექსთან, სადაც მიმდინარეობდა ძველ ხელნაწერთა განახლება-რესტავრაცია და საღვთისმეტყველო ნიგნების თარგმნა, შემოქმედის მონასტერში, დავით აღმაშენებლის დროს, გელათსა და რუის-ურბნისში, ათონის ქართველთა მონასტერში XIV საუკუნემდე, ვიდრე არაბები არ გაძარცვავდნენ ამ ქართულ სავანეს. ცნობილი იყო, აგრეთვე, ვარძიისა და ჯვრის მონასტრის ნიგნოსაცავები. აქ იწერებოდა ორიგინალური ქართული თხზულებები, ბერძნულიდან ქართულზე ითარგმნებოდა სასულიერო დანიშნულების ნიგნები და იქმნებოდა ახალი ხელნაწერები.

ევროპის ძველი ბიბლიოთეკების წიაღში წიგნთან დაკავშირებული არა ერთი ოპერაცია სრულდებოდა. მოგვიანებით, მათ განვითარებაზე ზრუნვა უნივერსიტეტებსა და კოლეჯებს დაეკისრათ. რაც შეეხება პირად ბიბლიოთეკებს, ისინი ევროპის ქვეყნების მეფეთა და დიდებულთა მფლობელობაში იმყოფებოდა. ისლამურ სამყაროშიც, სადაც შერეული იყო ბერძნული და არაბული კულტურა, ხელი მიჰყვეს ბიბლიოთეკების შექმნას. XIV საუკუნიდან, ჰუმანიზმის ეპოქაში, ყურადღება გამახვილდა საჯარო, საერო და კერძო ბიბლიოთეკებზე, ხოლო XVI საუკუნეში ბეჭდვის გამოგონებამ მნიშვნელოვნად შეცვალა წიგნთსაცავების შემცველობა.

XIV საუკუნის ბოლოს ფლორენიელი ნიკოლო ნიკოლი პირველია, ვინც საკუთარ ბიბლიოთეკას ხელმისაწვდომს ხდის ყველასათვის. აქედან მოყოლებული, მთელი XV და XVI საუკუნეების განმავლობაში მედიჩების შთამომავლები ბიბლიოთეკების გამდიდრებაზე ზრუნავენ. შემდეგ, თანდათან მრავლდება და მდიდრდება წიგნთსაცავები მთელი ევროპის მასშტაბით. მეფეთა ბიბლიოთეკები განსაკუთრებული პრესტიჟით სარგებლობდა და სახელს ითქვამდა. ყოველი მბეჭდავი ვალდებული იყო, წიგნის თითო ეგზემპლარი მეფისთვის ებოძებინა. მეფეთა ბიბლიოთეკებს ხშირად სტუმრობდნენ უცხოელი ელჩები და მოგზაურები.

სხვადასხვა ტიპის ბიბლიოთეკის განვითარება XVIII საუკუნის ბოლოდან იწყება და დღემდე გრძელდება. კერძო ბიბლიოთეკები საჯაროდ გადაიქცა. მათ მთავარი ქალაქების ცენტრალურ შენობებში მიეჩინა საპატიო ადგილი. XIX საუკუნეში წიგნთსაცავებმა უკვე იწყეს კულტურათა გაცვლის სისტემაში ჩართვა, ხოლო საუკუნის ბოლოდან ისინი რეალურ გაუმჯობესებას აღწევენ თავიანთი კატალოგური და კლასიფიკაციის სისტემის შემოღებით. ამერიკელი ბიბლიოთეკარები კარს უღებენ ფართო საზოგადოებას და პირდაპირ აკავშირებენ ადამიანებს ნებისმიერ დოკუმენტთან. ეს თავისუფალი ხელმისაწვდომობა მალე ვრცელდება ევროპის ქვეყნებშიც.

XIX საუკუნის ბოლოდან იწყება ბიბლიოთეკების პროფესიული ფორმაციაც. დგება მჭიდრო ურთიერთ თანამშრომლობა დიდ ბიბლიოთეკებს შორის. XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან, მოსახლეობისა და უმაღლესი სასწავლებლების რიცხვის ზრდა, სახელმწიფოთა პოლიტიკა და ინფორმატიკის განვითარება გადამწყვეტ როლს თამაშობს ამ საქმეში. 80-იანი წლებში, ინტერნეტის გამოგონებასთან ერთად, ჩნდება ბიბლიოთეკების ინფორმატიზაციის იდეა. ამიერიდან, განვითარებული ქვეყნების დიდი წიგნთსაცავები იწყებენ ელექტრონული ბიბლიოთეკების შექმნას. ამავდროულად, არაერთი ბიბლიოთეკის შენობა-ნაგებობა განახლდა და გაფართოვდა. ზოგ მათგანში მუზეუმები განთავსდა, ზოგმა კი სპეციფიურ შენობებში დაიდო ბინა.

ასეთია ის ძირითადი გზა, რომელიც ტრადიციულმა ბიბლიოთეკამ გაიარა დღევანდელ ვირტუალურ ბიბლიოთეკამდე და მიიღო სახე, რომლის აღწერილობას თანამედროვე ლექსიკონი და კანონი საბიბლიოთეკო საქმის შესახებ ასე გადმოსცემს:

„ბიბლიოთეკა არის კულტურულ-საგანმანათლებლო სამეცნიერო-ინფორმაციული დანესებულება, რომლის მნიშვნელოვანი სოციალური ფუნქციაა სრულად და ეფექტურად გამოიყენოს თავისი ფონდები და სხვა საბიბლიოთეკო რესურსები ფიზიკურ და იურიდიულ პირთა მოთხოვნების

დასაკმაყოფილებლად [...] ბიბლიოთეკა ხელს უწყობს ეროვნული და მსოფლიო კულტურის, მეცნიერებისა და განათლების განვითარებას“.*

დღეს მსოფლიოში რამდენიმე უზარმაზარი ბიბლიოთეკა არსებობს, რომლებიც გვაოცებენ თავიანთი მასშტაბებით და ფუნქციებით. მაგალითად, კონგრესის ბიბლიოთეკა ვაშინგტონში სამ შენობას მოიცავს და 29 მლნ წიგნს ინახავს. ის აშშ-ის ერთ-ერთ უძველეს ფედერალურ ინსტიტუტადაა აღიარებული და გინესის რეკორდების წიგნშია შესული. ჩინეთის ნაციონალური ბიბლიოთეკა პეკინში აზიაში ყველაზე დიდი ბიბლიოთეკაა. მასში 23 მილიონამდე წიგნი ინახება. პეტრე დიდის დროს დაარსებულ სანკტ-პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიაში ამჟამად 20 მილიონამდე წიგნია დაცული. შეუძლებელია, არ მოვიხსენიოთ, ასევე, ნიუ-იორკის საჯარო ბიბლიოთეკა, რუსეთის სახელმწიფო, საფრანგეთის ეროვნული და ჰარვარდის ბიბლიოთეკები.

არაერთი მწერლის შთაგონების წყარო გამხდარა იდეალური, რეალური თუ წარმოსახვითი ბიბლიოთეკა. რაბლეს „პანტაგრუელში“ წმ. ვიქტორის სააბატოს ბიბლიოთეკას ვხვდებით, არგენტინელმა ნოველისტმა ჯორჯ ლუის ბორხესმა „ბაბელის ბიბლიოთეკა“-ზე იმსჯელა, ალფრედ ჟარიმ — დოქტორ ფაუსტროლის ბიბლიოთეკაზე, უმბერტო ეკომ „ვარდის სახელში“ ბენედიქტელთა მონასტრის ბიბლიოთეკაზე გაამახვილა ყურადღება; მხატვრებსაც არაერთხელ ჩაურთავთ ბიბლიოთეკის სიუჟეტები თავიანთ ტილოებში.

21-ე საუკუნის ბიბლიოთეკა რამდენიმე ფუნქციას ითავსებს: ატარებს სხვადასხვა სახის კულტურულ ღონისძიებას, კონკურსს, წიგნების პრეზენტაციას, კონფერენციას, ვირტუალურ გამოფენასა თუ შეხვედრას, იძლევა ინფორმაციას ახალი გამოცემებისა და სხვა აქტუალური საკითხების შესახებ. დიდი ბიბლიოთეკები არა მხოლოდ წიგნების საცავი და ელექტრონულ მონაცემთა ბაზების წვდომის ადგილია, არამედ ინფორმაციის აქტიური ძიების, სამეცნიერო კომუნიკაციის, იდეათა გაცვლის, სწავლებისა და მსჯელობის სივრცეცაა.

არსებობს სპეციალიზირებული ბიბლიოთეკები: სამედიცინო, სამუსიკო, იურიდიული და სხვა ლიტერატურისთვის. მრავლადაა საუნივერსიტეტო ბიბლიოთეკებიც, რომლებსაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვთ აღმზრდელობით და პედაგოგიურ საქმიანობაში. მაგრამ დღეს ბიბლიოთეკებში ჩანერის მსურველთა რიცხვი კლებულობს, სამკითხველო დარბაზები ცარიელდება. ინტერნეტში კითხვა უფრო პოპულარული ხდება, ძველი თუ ახალი წიგნები ინტერნეტ ოპერატორთა საკუთრებად იქცევა. ახლა ძნელია იმის თქმა, ეს პროცესი ბიბლიოთეკების დეგრადაციის ნიშანია თუ ახალი ნაბიჯია მათ განვითარებაში, დღის წესრიგში დგება ტრადიციული ბიბლიოთეკების დანიშნულების, ფუნქციისა და როლის გარკვევა ადამიანის ცნობიერების ამალლების საქმეში.

ახალ ტექნოლოგიებზე აწყობილი მსოფლიოს მრავალი ბიბლიოთეკის საქმიანობა იმედს გვისახავს, რომ ჯერ არც სამკითხველო დარბაზებს ემუქრება გაქრობის საფრთხე და არც თავად ბიბლიოთეკებს. მაგალითად, რადიოსიხშირული საიდენტიფიკაციო ჭდით აღჭურვილი მსოფლიოს ექვსასამდე ბიბლიოთეკის მკითხველთა რეგისტრაცია და წიგნის გაცემის პროცედურა დაფუძნებულია RFID ტექნოლოგიაზე, რომელიც საშუალებას აძლევს როგორც ბიბლიოთეკის მომხმარებელს, ისე თანამშრომელს, დაზოგოს დრო წიგნის

* http://www.nplg.gov.ge/index.php?sec_id=302&lang_id=GEO

მიღება-გაცემის გაფორმებაზე. ეს ტექნოლოგია აჩქარებს ინვენტარიზაციას და წიგნის ძიებას, ახდენს წიგნის გაცემის ავტომატიზაციას და იცავს საბიბლიოთეკო დოკუმენტს მოპარვისგან. ბიბლიოთეკის ორიგინალურ ფუნქიაზე მიუთითებს ნიუ-იორკში წარმატებით მომუშავე სასტუმრო-ბიბლიოთეკა (The Library Hotel), რომელიც 60 მყუდრო ნომრისაგან შედგება. ის მანჰეტენზე, ქალაქის საჯარო ბიბლიოთეკასთან ახლოს მდებარეობს. სასტუმრო-ბიბლიოთეკის ყოველ ნომერში განთავსებულია სურათები და წიგნები. სტუმრები ნომერს უკვეთავენ თავიანთი პირადი ინტერესების მიხედვით. მაგალითად, ლიტერატურის მოყვარულნი ჩერდებიან მერვე სართულზე, სადაც განთავსებულია მხატვრული ლიტერატურა, ზღაპრები და ა.შ. სასტუმროს ყველა ნომერი აღჭურვილია ხმოვანი ფოსტით და მაღალი ხარისხის უკაბელო ინტერნეტით. ოთახებს ტერასები აქვს და მყუდრო კაბინეტები — ავტორებისათვის. შენობის სახურავზე მოწყობილია პოეტური ბაღი. გასული წლის გაზაფხულზე, ნიუ-იორკში, ბრუკლინის საჯარო ბიბლიოთეკამ რეკრეაციის ადგილობრივ ცენტრთან ერთად ორგანიზება გაუკეთა პროგრამას მოზარდებისთვის. პროგრამა ითვალისწინებდა მინიატურული გოლფის სწავლის კურსს, ვიდეო თამაშებს, ხნისგან ტატუს გაკეთებას და სხვა აქტივობას. საბიბლიოთეკო პროგრამაში მონაწილეობა მიიღო 130-მა მოზარდმა, რომლებმაც დრო მხიარულად გაატარეს.

ასეთი მრავალფეროვანია ბიბლიოთეკების საქმიანობა დღეს, მაგრამ არავინ იცის, რა იქნება ხვალ, თუკი ბიბლიოთეკა დაკარგავს წიგნს და მის მკითხველს. ვერავინ გვეტყვის, რა სახელს და ფუნქციას შეითავსებს იგი. აღსანიშნავია, რომ წიგნს საფრთხე კინოსა და ტელევიზიის გაჩენის შემდეგაც შეექმნა, მაგრამ გადარჩა. საინტერესოა, გაუძლებს თუ არა ის კომპიუტერისა და ინტერნეტის კონკურენციასაც.

წიგნი, იმ სახით, რა სახითაც ჩვენ მას დღეს ვიყენებთ, მხოლოდ 1500 წლისაა. ქალაქის გამოგონებამდე, წიგნები ქვაზე, ბათქაშზე, თიხის ფირფიტებზე და ცხოველების ტყავზე ინერებოდა. იმ უხსოვარ დროს ბევრი წიგნი არ იქმნებოდა და არც ადვილად ვრცელდებოდა. ჯერ ქალაქის, ხოლო შემდეგ ბეჭდვის გამოგონებამ წიგნისა და წიგნიერების ფართოდ გავრცელებას შეუწყო ხელი. კომპიუტერისა და თანამედროვე საბეჭდი მოწყობილობების შექმნამ წიგნის წარმოების პროცესი სრულყოფილი, დახვეწილი და მარტივი გახადა. დაახლოებით 15 წლის წინ კი გაჩნდა ციფრული საბეჭდი მანქანაც – იდეალური მოწყობილობა მცირეტირაჟიანი წიგნის დასაბეჭდად. მანქანა კომპიუტერთანაა დაკავშირებული და მითითებული წიგნის ფაილს ჯერ ბეჭდავს, შემდეგ კინძავს, ყდაში სვამს და მზა წიგნად აქცევს. ეს ყველაფერი ერთ მანქანას შეუძლია შეასრულოს, თანაც — უმოკლეს დროში; ანუ შეიქმნა წიგნის ელექტრონული ფორმატი. თავდაპირველად, გამომცემლები ვარაუდობდნენ, რომ მომავალში წიგნებს კომპაქტ-დისკებზე ჩაწერდნენ და ასე გაყიდდნენ. მაგრამ მალე უფრო მოსახერხებელი მოწყობილობა — ელექტრონული წიგნები გამოიგონეს.

2007 წელს გამოვიდა პირველი ელექტრონული წიგნი — Kindle, რომელიც გამოსვლიდან ხუთ საათში გაიყიდა. ელექტრონული წიგნის წამკითხველი მოწყობილობა ყველაზე დიდმა ინტერნეტ-მაღაზიამ, ამაზონმა გამოუშვა. მისი მფლობელები მიხვდნენ, რომ დაბეჭდილი წიგნების გაყიდვის გარდა, წიგნის ელექტრონული სახით გაყიდვაც იყო შესაძლებელი,

თუკი მყიდველს შესაბამის მონყობილობას შესთავაზებდნენ. აქედან გაჩნდა Kindle-ის შექმნის იდეაც. ეს მონყობილობა ეკრანისა და ლილაკებისგან შედგება და დიდ მობილურს ჰგავს. მის 15 სანტიმეტრიან შავ-თეთრ ეკრანზე ელექტრონული ტექსტის წაკითხვაა შესაძლებელი ილუსტრაციების გარეშე. ასეთი წიგნების წყაროს ინტერნეტი წარმოადგენს.

დღეს მომხმარებელს შეუძლია წიგნის შეძენა ინტერნეტ-მაღაზიის საშუალებით რამდენიმე ფორმატში: დაბეჭდილი, აუდიო და ელექტრონული წიგნის სახით. ამ უკანასკნელის შეძენის შემთხვევაში ტექსტის გადმოწერა პირდაპირ ინტერნეტიდან ხდება Kindle-ში და მკითხველს შეუძლია მისი წაკითხვისას ტექსტის სასურველ ზომაზე დაყენება, გადაფურცვლა, სხვადასხვა გვერდზე გადასვლა და სხვა.

ელექტრონული წიგნის გაუმჯობესებული ვარიანტია ე. წ. „Nook“. ის საშუალებას აძლევს მკითხველს ბიბლიოთეკიდან 14 დღით უფასოდ გამოიტანოს ელექტრონული წიგნები, ხოლო Sony-Reader-ი ელექტრონული ჟურნალ-გაზეთების წაკითხვისა და გამონერის საშუალებასაც იძლევა. ამაზონს თავის ელექტრონულ ბიბლიოთეკაში 500 000 — ზე მეტი დასახელების წიგნი აქვს გაერთიანებული, ხოლო Sony-Reader-ის მფლობელს მილიონზე მეტი ელექტრო-წიგნის შეძენა შეუძლია ინტერნეტით. კომპნია Apple-მა 2010 წლის იანვარში გამოუშვა „iPad“ რევოლუციური მონყობილობა, რომელსაც 23 სმ-იანი ფერადი, სენსორული ეკრანი და ყველა ის ფუნქცია აქვს, რასაც თანამედროვე მომხმარებელი ინატრებდა. ამასთანავე, ეს მონყობილობა ძალიან მსუბუქი (700 გრ) და თხელია (1,2 სმ). მისი გამოყენება შეიძლება როგორც ელექტრონული წიგნებისა და ჟურნალ-გაზეთების წასაკითხად, ისე ფოტოალბომების, ვიდეოებისა და რუკების სანახავად, აქვს ელ-ფოსტა და შეუძლია ინტერნეტთან დაკავშირება.

შეუძლებელია, არ დავეთანხმოთ ონლაინ ბიბლიოთეკა lib.ge-ს დამაარსებლის, ქართველი პოეტის, გიორგი კეკელიძის აზრს, რომელიც მდგომარეობს იმაში, რომ ინტერნეტი, ერთის მხრივ, გვთავაზობს რა უამრავ გასართობს და თავშესაქცევს, გარკვეულწილად გვაშორებს წიგნს, მაგრამ მეორეს მხრივ, სწორედ ინტერნეტი გვაძლევს საშუალებას გავეცნოთ კლასიკური თუ თანამედროვე ლიტერატურის ნიმუშებს, თანაც უფრო ადვილად, ვიდრე ეს ბიბლიოთეკებში სიარულისა და წიგნის ძებნის დროს გვჭირდება ხოლმე.

2011 წლის 30 იანვრის გაზეთ „24 საათში“ შემდეგს ვკითხულობთ:

„აქტიურად იქმნება ეროვნული ციფრული ბიბლიოთეკები, რომლებიც ქვეყნების კულტურული მემკვიდრეობისთვის ელექტრონული საცავის ფუნქციას შეასრულებენ. ნორვეგიის ეროვნულმა ბიბლიოთეკამ ეს საქმიანობა გლობალური მასშტაბით 2005 წელს წამოიწყო. ამ დროისთვის ბიბლიოთეკაში უკვე სკანირებულია 170 000 წიგნი, 250 000 გაზეთი, რადიო გადაცემების 610 000, ხოლო სატელევიზიოსი — 200 000 საათი და კიდევ 500 000 ფოტო“.*

აქვე ნათქვამია, რომ 1990-იან წლებში კონგრესის ბიბლიოთეკა უკვე მუშაობდა ციფრული კოლექციის, სახელწოდებით „ამერიკული მეხსიერება“-ის, შექმნაზე; ახლა ის 16 მილიონ წიგნს, რუკას, ფილმს, ხელნაწერსა და სხვადასხვა მუსიკალურ ნაწარმოებს მოიცავს.

* <http://24saati.ge/index.php/category/news/world/2011-01-30/13523.html>

გიგანტური ციფრული ბიბლიოთეკა, რომლის საშუალებითაც ქვეყნის კულტურული მემკვიდრეობა ყველასთვის ხელმისაწვდომი გახდება, გააფართოებს აუდიტორიას იმ ისტორიულად იშვიათი წიგნებისთვის, ხელნაწერებისთვის, წერილებისთვის, გამოსახულებებისთვის, ფილმებისა თუ აუდიო კლიპებისთვის, რომლებიც აქამდე მხოლოდ სწავლულთა კომპეტენცია იყო.

ამერიკული ციფრული სახალხო ბიბლიოთეკის იდეა, ნაწილობრივ, Google-მა წამოაყენა, რომელმაც, 2004 წლიდან მოყოლებული, 15 მილიონზე მეტი წიგნი აქცია ციფრულად. მათი უმეტესობა იშვიათ წიგნებს მიეკუთვნება, რომლებსაც უნივერსიტეტები გასცემენ.

ამა თუ იმ იშვიათი პარაგრაფის წაკითხვა სრულიად უფასოდაა შესაძლებელი Google Books-ზე, თუ ეს ნამუშევრები საავტორო უფლების პროტექციის საგანს აღარ წარმოადგენენ. მაგრამ თუ მოსამართლის მეშვეობით შეთანხმება შედგება Google-სა და საავტორო უფლებების მფლობელთა შორის, მაშინ იშვიათი წიგნების (რომლებიც კვლავ საავტორო უფლების ქვეშ იმყოფებიან) სკანირების მისაწვდომობისთვის საჭირო გადმონერის თანხები უნივერსიტეტების ან სხვა დაწესებულებების მიერ უნდა დაიფაროს. ამ თემების ირგვლივ კამათი და კონფლიქტი დღემდე გრძელდება. ახალი გამოგონებები, ონლაინ ბიბლიოთეკები, გამომცემლობების მომავალი და მწერლების ახალი საჰონორარო სისტემა ხელოვანთა შეხვედრებზე ყველაზე აქტუალურ საკითხებად წარმოჩინდება. პრაქტიკული მხარეების, მაგალითად, ხარჯების, საავტორო უფლებების საკითხებისა და ტექნოლოგიის შესახებ გადანყვეტილებები ჯერ კიდევ მისაღებია.

თანამედროვე უცხოური ელექტრონული ბიბლიოთეკები ნამდვილად უჩინს მკითხველს სურვილს, შევიდეს და კარგა ხანს დარჩეს ვირტუალურ ელექტრონულ ბიბლიოსივრცეში. თუმცა მათი დიდი ნაწილი ფასიანი გახდა, ელექტრონული ბიბლიოთეკის შექმნა ძალზე შრომატევადი საქმეა, ცოტა ხნის წინ კი ელექტრონული ბიბლიოთეკები უანგაროდ, ნამდვილი ენთუზიასტების მიერ იქმნებოდა. ისიც უნდა ითქვას, რომ წიგნის ღირებულებასთან შედარებით ეს თანხა მიზეზურულია. მკითხველისთვის წიგნთან ურთიერთობის ყველაზე ხელმისაწვდომ საშუალებად ელექტრონული ბიბლიოთეკა იმიტომ რჩება, რომ ბეჭდური გამოცემები გაძვირდა. ამკარაა, რომ მომავალი ციფრულ ტექნოლოგიებს ეკუთვნის და ამას წინ ვერავინ აღუდგება.

საქართველოშიც იზრდება ელექტრონული ბიბლიოთეკების რიცხვი. www.lib.ge — ქართულ ვირტუალურ რეალობაში ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ბიბლიოთეკაა. პროექტი არაკომერციულია და მიზნად ისახავს საიტზე როგორც თანამედროვე, ასევე კლასიკური ქართული და უცხოური ლიტერატურის ნიმუშების განთავსებას და მათ პოპულარიზაციას მკითხველთა ფართო წრეებში. ბიბლიოთეკაში მხატვრულ ტექსტებთან ერთად ფოლკლორის ნიმუშებსაც გავეცნობით, წავიკითხავთ ინტერვიუებს სხვადასხვა საინტერესო ავტორთან, ასევე, სამეცნიერო წერილებს. www.literatura.ge-ის მიზანიც თანამედროვე ქართული ლიტერატურის პოპულარიზაცია და ამ სივრცეში ახალი სახელების წარმოჩენაა. ნებისმიერ ავტორს შეუძლია თავისი ლიტერატურული ნაწარმოების გამოქვეყნება, აქ პორტალზე წარმოდგენილი ნაწარმოებების ყოფნა-არყოფნის საკითხს რედკოლეგიასთან ერთად მკითხველიც წყვეტს. თავად რედკოლეგიაც საიტის მუდმივი და კომპეტენტური მკითხველებისგან შედგება. [327](http://www.literatu-</p></div><div data-bbox=)

ra.ge-მ დააფუძნა ლიტერატურული კონკურსი „წერო“, რომელიც, თანამედროვე ქართული ლიტერატურის განვითარებაში თავის სიტყვას ამბობს.

გაცილებით აკადემიურად გამოიყურება საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ელექტრონული ვერსია — www.nplg.gov.ge, სადაც რამდენიმე წელია მიმდინარეობს ელექტრონულ რესურსებზე მუშაობა. ამჟამად საიტზე დევს „ვეფხისტყაოსნის“ სამი: 1937, 1966 წლის საიუბილეო და 1978 წლის — უორდროპისეული თარგმანი, ასევე ვიქტორ ნოზაძის „ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება“. საინტერესო პროექტია ქართული ლიტერატურის ციფრული კოლექცია, რომელიც 2004 წელს იუნესკოს პროექტ „გრინსტოუნის“ ფარგლებში განხორციელდა. კოლექცია ქართული კლასიკური ლიტერატურის ანთოლოგიისგან შედგება. მასში ცალკეულ ფაილებად ჩართულია ძველ ქართულ სიტყვათა ლექსიკონი და ავტორთა მოკლე ბიოგრაფიები. პროექტის განახლება რეგულარულად ხდება. გარდა ამისა, მკითხველს შეუძლია გაეცნოს სხვადასხვა საინტერესო ხელოვანთა მიერ ეროვნულ ბიბლიოთეკაში ნაკითხულ საჯარო ლექციებს, ისარგებლოს სხვადასხვა ტიპის ლექსიკონებით და ა.შ.

რამდენიმე წლის წინათ, როდესაც საქართველოში ინტერნეტ-კულტურა ახლად იდგამდა ფეხს, ჟურნალ „არილიდან“ იგებდნენ ლიტერატურის მოყვარულები თანამედროვე მსოფლიო ლიტერატურაში მიმდინარე სიახლეებს, ეცნობოდნენ ახალ ავტორებს, ძველების ახალ ნაწარმოებებს, საინტერესო ინტერვიუებს. დღეს ეს მასალები „არილის“ ბლოგზეა განთავსებული, მისამართზე — <http://arili2.blogspot.com>

ელექტრონული ბიბლიოთეკა MLibrary (<http://lit-download.blogspot.com>) ნამდვილი ოაზისია ლიტერატურის თეორიით, ენათმეცნიერებით, კულტურის ისტორიით, ანთროპოლოგიით, ისტორიით, ანტიკური ლიტერატურით, მუსიკითა და ხელოვნებათმცოდნეობით დაინტერესებული მკითხველისთვის. აქ შესაძლებელია მოძიება და უფასოდ გადმოწერა წიგნებისა, რომელთა შეძენა www.amazon.com-ზე სოლიდური თანხა ღირს.

აღსანიშნავია პროექტი „ვახტანგ VI“ (www.dlf.ge), რომელიც ხორციელდება „ირმის ნახტომის“ ბაზაზე. მისი მიზანია მთელი ქართული კლასიკური ლიტერატურის — დასაწყისიდან თანამედროვეობის ჩათვლით, ციფრულ ფორმატში გადაყვანა და ინტერნეტ-საიტზე განთავსება. მნიშვნელოვანია, რომ აქ ჩართული არიან ბავშვები. სამომავლოდ ტექსტების ნაწილი საერთაშორისო პროექტ ‘Project Gutenberg’ (www.Gutenberg.org)-ის შემადგენლობაში შევა. ეს არის ამერიკული არაკომერციული პროექტი, რომელიც მსოფლიო კლასიკის 10 000-ზე მეტ შედევრს აერთიანებს.

არსებობს კიდევ სხვა შესანიშნავი გვერდები www.literatura.iatp.ge, www.litsaxebebi.ge, ასევე www.gabro.ge, რომელიც ძველი წიგნის სკანირების გზით ცდილობს ვირტუალური სივრცის შევსებას. მართალია, პოპულარულ თანამედროვე ქართველი ავტორების ახალი ნაწარმოებები ან ბესტსელერები საიტებზე არაა განთავსებული, მაგრამ შეგვიძლია გავეცნოთ კლასიკას, ნაკლებად ცნობილ და ახალ ავტორთა სახელებს. უდაოა, რომ ელექტრონული ბიბლიოთეკები მკითხველის საუკეთესო მეგობრად და მოკავშირედ იქცა.

თანამედროვე ბიბლიოთეკები სოციალური ქსელების აქტიური მომხმარებლებიც არიან. ისინი ამ გზით ცდილობენ მკითხველის მოზიდვას, საკუთარი თავის წარდგენას და ფართო აუდიტორიისთვის თავიანთი

სიახლეების გაცნობას. ისინი ბიბლიოთეკის ფონდში არსებული წყაროებიდან ჟურნალისტებს სწრაფად აწვდიან ნებისმიერ ინფორმაციას ცნობილი საზოგადოებრივი მოღვაწეების შესახებ. სოციალური ქსელები ვირტუალურ მკითხველებთან ყველაზე მოხერხებული საშუალებაა ინტერაქტიური დიალოგის გასამართად.

რაც შეეხება საბიბლიოთეკო ბლოგებს, ისინი წარმოადგენენ ინფორმაციის წყაროს, რომელსაც შეუძლია ხელი შეუწყოს ბიბლიოთეკის მოღვაწეობის რეკლამირებას, საბიბლიოთეკო სიახლეების გავრცელებას, პროფესიული ურთიერთობისა და ახალი კავშირების დამყარებას. ბლოგში აუცილებელი არ არის სუბორდინაცია, ის ბიბლიოთეკის არაოფიციალური სახეა. საიტთან შედარებით, ბლოგი უშუალო, თბილი და მეგობრულია.

როგორც ვხედავთ, კომპიუტერები და თანამედროვე ტექნოლოგიები ბიბლიოთეკებს სახეს უცვლის, მაგრამ მათი როლი და მნიშვნელობა კვლავაც დიდია, თუმცა, ელექტრონულ ვერსიად ქცეული ნაბეჭდი წიგნი, რომელსაც თავისი სიმყუდროვე, იდუმალეობა და ხიბლი ჰქონდა, გარდაიქმნება; მაშასადამე წიგნის კითხვისა თუ გაყიდვის კულტურაც იცვლება. საუკუნეების განმავლობაში წიგნს, როგორც ძვირფას საჩუქარს, ადამიანები ერთმანეთს უძღვნიდნენ, ქალაქებს ამშვენებდა წიგნის ბაზრობები და ბუკინისტების ჯიხურები. დღეს ადამიანთა ერთი ჯგუფი კითხულობს:

„რა მოუვა ნაბეჭდი წიგნს? ნუთუ ის აღარ იარსებებს? ნუთუ ველარ გადავშლით მის ფურცლებს და ვერ შევისუნთქავთ მის დაუფინყარ სურნელს?“*

მეორენი ვარაუდობენ, რომ ნაბეჭდი წიგნი მაინც იარსებებს, თუმცა მისი წარმოებაც და ქალაქშიც სულ უფრო ძვირი გახდება. ნაბეჭდი ვერსიას შემდგომში მხოლოდ კოლექციონერებისთვის და სპეციალური გამოცემების სახით გამოუშვებენ. ელექტრონული წიგნის სიიაფე და მისი სწრაფად შეძენის შესაძლებლობა კი თითქმის მთლიანად გამოდევნის ნაბეჭდი წიგნს ბაზრიდან. ასეთ ვითარებაში გაურკვეველი რჩება წიგნების ავტორებისა და გამომცემლების ბედი. ჩვენი აზრით კი, არანაკლებ პრობლემურ საკითხად წარმოჩინდება ტრადიციული ბიბლიოთეკების მომავალი. საინტერესოა, რა სახისა და დანიშნულების ინტელექტუალური საქმიანობის ცენტრებად იქცევიან ისინი ან რა მიზნით გააგრძელებენ მკითხველები ბიბლიოთეკებთან თანამშრომლობას?

დაბოლოს, ვიტყვით, რომ თანამედროვე სამყარო, რომელიც იღებს ახალ-ახალ გამონვევებს, კულტურასა და ლიტერატურას ეკლექტურსა და დეცენტრალიზებულს ხდის. მწერალთა თუ ნაწარმოებთა რეიტინგები დღეს, ძირითადად, გაყიდვების მაჩვენებლებით დგინდება. ნაწარმოების ორიგინალურობასა და მხატვრულ ღირებულებაზე აქცენტების კეთება, ასე ვთქვათ, მოდიდან გადადის და იბეჭდება ის, რაც დიდი შემოსავლის მომტანია. გლობალური კომერციული კანონები შთანთქვას უპირებს ნამდვილ ლიტერატურას. ამიტომ, მაღალმხატვრული ლიტერატურის გადარჩენის გზების ძიება აქტიურდება. ფიქრობენ, რომ ეს მისია მხოლოდ მკითხველს დაეკისრება. სავარაუდოდ, ის გადაწყვეტს წიგნისა და ხვალისდელი წიგნისა ცავების ბედსაც.

* <http://azrebi.ge/index.php?m=734&newsid=114>

დამონებიანი:

არაგონი 1924: available from
<http://www.unimuenster.de/Romanistik/Aragon/questions.fragon.htm>; Internet.
ედიტორი 2004: available from <http://www.lesediteurs.fr>; Internet.

EKA CHKHEIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

“The Knight in the Panther’s Skin” in the Epoch of Postmodernism

Some literary critics see the beginning of the epoch of postmodernism in James Joyce’s literary works, in particular, “Ulysses”, which represents a very peculiar ironic interpretation of the classical text of “Odysseus”. It’s hard to say where postmodern history in Georgian literature originates in. Not surprisingly, we recall Guram Dochanashvili’s “Waterpoloo – restoration works”- at the end of the novel Frederik represents bibliography as well (Prosper Merimee, Carmen...); Post-modernism requires the intellectual reader who is able to fathom the depths of the meaning of the text and interpret it from the modern points of view. A post-modernist text is a different style of literature, which creates definitely a new reality in the world literature.

Key words: postmodern epoch, interpretation, post-modernism.

ეკა ჩხეიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ვეფხისტყაოსანი“ პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში

დღემდე ვერ შეთანხმებულან მკვლევარები ტერმინ „პოსტმოდერნის“ დეფინიციაზე. დავას იწვევს მისი გენეზისის საკითხიც. ლიტერატურის-მცოდნეთა გარკვეული ნაწილი პოსტმოდერნის დასაწყისს ჯეიმს ჯოისის შემოქმედებაში ხედავს. კერძოდ, ლაპარაკია მის „ულისეზე“, რომელიც კლასიკური ტექსტის (ჰომეროსის „ოდისეას“) უაღრესად თავისებურ, ირონიულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს. კიდევ უფრო ზუსტი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ეს უკვე ინტერპრეტაციაც აღარაა. ეს არის შექმნა ახალი მხატვრული რეალობისა, ახალი ტექსტისა, რომელიც ვერ აღიქმება ბოლომდე (მთლიანად, სიღმისეულ დონეზე), თუ მკითხველი პირველწყაროს არ იცნობს და არ შეუძლია მისი გამოყენება ამ ახალი მხატვრული რეალობის აღსაქმელად. ასეთი „ღარიბი“ წაკითხვის შემთხვევაში „ულისე-დან“ დარჩება მხოლოდ სიუჟეტი — XX ს-ის დასაწყისის დუბლინი და ორი მარტოსულის: სტივენ დედალოსისა და ლეოპოლდ ბლუმის ბოდიალი ქალაქის ქუჩებსა თუ კაფე-ბარებში. „ულისე“ კი სულ სხვა რეალობის შექმნას ისახავს მიზნად — ჰომეროსის გმირებისა და საგმირო ეპოსის პაროდირება უაღრესად ფუნქციურია დიდი ირლანდიელი მწერლის სათქმელის გასააზრებლად. მაგრამ ეს საუბარი შორს წაგვიყვანს და ჩვენს თემას დაგვაშორებს. ამიტომ მხოლოდ იმის აღნიშვნა კმარა, რომ პოსტმ-

ოდერნი მხოლოდ კლასიკური ტექსტების ახლებურად წაკითხვა არაა, იგი თავისებური კამათიცაა ძველ ტექსტებთან, პაროდირების ან იუმორის საშუალებით ისეთი ახალი მხატვრული რეალობის შექმნაა, რომლის სრულყოფილი აღქმა და გააზრება პირველწყაროს გარეშე შეუძლებელია.

ძნელი სათქმელია, როდიდან უნდა დავიწყოთ პოსტმოდერნიზმის ისტორია ქართულ ლიტერატურაში. ბუნებრივია, აქ გაგვახსენდეს გურამ დოჩანაშვილის „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“, სადაც ფინალურ ნაწილში აფრედერიკ მე გამოყენებული ლიტერატურის სიასაც კი გვთავაზობს (პროსპერ მერიმე, კარმენი...) ან მისივე „მხოლოდ ერთი კაცი“, რომელიც ბერძნული მითოლოგიური სიუჟეტის (სკირონის შესახებ) პაროდირების საშუალებით ძალზე შთამბეჭდავ მხატვრულ ეფექტს აღწევს. ცხადია, მაგალითების დასახელება კიდევ და კიდევ შეიძლება, მაგრამ დღეს ეს ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს. გვინდა აკა მორჩილაძის პროზის რამდენიმე თავისებურებაზე გავამახვილოთ თქვენი ყურადღება.

მოთხრობაში „ნიგნი“ გადმოცემულია მოხუცებული ნურადინ-ფრიდონის ისტორია. ეს უკვე აშკარად პოსტმოდერნული ხერხია: იგულისხმება, რომ მკითხველი კარგად იცნობს „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ სამყაროს. წინააღმდეგ შემთხვევაში მოთხრობა სრულიად გულგრილს დატოვებს მკითხველს. პოსტმოდერნიზმი კარგად მომზადებულ მკითხველს გულისხმობს, ისეთს, რომელსაც შეუძლია თანამედროვე ტექსტში კლასიკური ტექსტების პაროდირება კი არ ამოიკითხოს, არამედ ის, რაც ამის მიღმაა — კლასიკური ტექსტის ინტერპრეტაცია სრულიად ახალ მხატვრულ რეალობას ქმნის, განსხვავებული სათქმელის გამოხატვის საშუალებას აძლევს ავტორს.

აკა მორჩილაძის ფრიდონი აღშფოთებულია გურჯების ქვეყანაში დაწერილი ნიგნით, რომელშიც „არასწორადაა“ რეალური ამბავი გადმოცემული — ის არ გაყოლია ორ რაინდს მავრთა კოშკიდან ქალის გამოსახსნელად. მეტიც, მას ასეთი რამ რაინდისათვის შეუფერებელ საქციელად მიაჩნდა — „წავიდოდი პირშავ მავრთა საჟღელტად, ის კოშკი რომ ცარიელი იყოს, მაგრამ არ არის მებრძოლის წესი ქალის გულისთვის ცეცხლის გაჩენა. გინდათ, მოგცემთ ოქროსა და ვერცხლს და გამოისყიდეთ იგი? ეს უფრო მართალი და ჭეშმარიტი იქნება“ (მორჩილაძე 2003: 58-59) აქ უაღრესად მნიშვნელოვანია ის, რომ ზღვისრეთის გამგებელს არ ესმის, რომ „არის ქვეყანა ამ ქვეყნის გარდა“ და იქ გმირობად სხვა რამე მიაჩნიათ. მან თავისი „მარჯვენა ხელი“ აბულ ყასიმი გაგზავნა ორი რაინდის დასახმარებლად და ვერ გაუგია, გურჯების ქვეყანაში დაწერილ ნიგნში რატომ იხსენიებენ მას მესამე რაინდად ამ ბრძოლაში. საგანგებოდ ამ რთულ ვითარებაში გასარკვევად მოწვეული ბრძენი ალ ქაუსი კი მას უხსნის:

„შენ არასოდეს დაგივიწყებენ, თუნდაც ამ ამბის გამო, რომელიც არ ჩაგიდენია. იმიტომ, რომ დაუჯერებელი ამაში არაფერია. შენს სხვა გმირობებს ვერ დაიჯერებენ, მავრთა ქვეყნიდან ქალის მოტაცების ამბავს კი საქვეყნოდ მოჰყვებიან. შენ ამბობ, რომ ერთხელ შეხვდით ერთმანეთს, მაგრამ თქვენ საუკუნო ძმებად გამოგაცხადებენ“.

„ეს არ მომხდარა!“ შესძახა ზღვისრეთის გამგებელმა.

„მოხდება“, ჩაიხითხითა ბრძენმა, „ჩვენ უძღურნი ვართ...“

„ორნი იყვნენ. ორნი იყვნენ! მესამე ყასიმი იყო, ყასიმი მსახური იყო! რატომ სამნი? ჩაენერა ორი, ჩაენერა ორი, ვინც მართლა აიღო ის წყეული ციხე! მე, ქალის გულისთვის...“

აღ ქაუს ბრძენმა ასნია თავისი შავი, ყვითელგულა ხელი და შეკრა ერთად ცერა, საჩვენებელი და შუა თითები.

„მათ მიაჩნიათ, რომ ყველაფერს სამი აკეთებს. აი, ეს სამი. თქვენც სამნი ხართ. თქვენ სამნი რჩებით“ 2003: 61).

ბრძენის სიმართლეს ააშკარავენ მოთხრობის ფინალიც: ფრიდონის გარდაცვალების შემდეგ უამრავი ადამიანი სთხოვს ჩელებს, მთელი ცხოვრება ფრიდონის გმირობის ამბებს რომ იწერდა, მოუთხროს რამე შეკრებილთ ნურადინ-ფრიდონის ცხოვრებიდან. ის კი მუდმივად იმას ჰყვება, როგორ გამოიხსნა დატყვევებული მზეთუნახავი მისმა ყოფილმა პატრონმა ორ რაინდთან ერთად მავრთა ქალაქიდან.

ასე ხდება, როცა მხატვრული სინამდვილე რეალობაზე გაცილებით ძლიერი აღმოჩნდება და ასე დასტურდება აღ ქაუსის სიტყვები: „შენს სხვა გმირობებს ვერ დაიჯერებენ, მავრთა ქვეყნიდან ქალის მოტაცების ამბავს კი საქვეყნოდ მოჰყვებიან. შენ ამბობ, რომ ერთხელ შეხვდით ერთმანეთს, მაგრამ თქვენ საუკუნო ძმებად გამოგაცხადებენ“ (მორჩილაძე 2003: 61). რატომ? იმიტომ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული სამყარო უკვდავია, რეალობა კი — წარმავალი. სულ ერთია, რა იყო სინამდვილეში, რა რეალური ამბები უდევს საფუძვლად შედეგს. მხატვრული გამონაგონი უფრო მაღალი რანგის სინამდვილეა. ის არ ძველდება და არც ქრება — ისინი მარადიულად სამნი იქნებიან, რადგან ასე ინება დიდმა პოეტმა.

პოსტმოდერნისათვის დამახასიათებელ კომენტირებას ხშირად იყენებს აკა მორჩილაძე თავის ნაწარმოებებში. ასევე ხშირია კლასიკური ტექსტების პერსონაჟთა გამოჩენა მისი თხზულებების ფურცლებზე („ავვისტოს პასიანში“ შერლოკ ჰოლმსი და დოქტორ უატსონი საუბრობენ, იგივე პერსონაჟები ჩნდებიან „ჰოლმსის საშაქრეშიც“ — სანდრო ყაზბეგთან და ილიასთან ერთად); მუშნი ზარანდია, დათა თუთაშხია, გრაფი სეგედი — როგორც ჩანს, მწერლის საყვარელი პერსონაჟები არიან და, თითქოს ვერ ელევან, საკმაოდ ხშირად მიმართავს ხოლმე ამ მხატვრულ სახეებს.

ცალკე სასაუბრო თემაა ცნობიერების ნაკადი ლიტერატურაში. ამ ტერმინს უმეტესად მარსელ პრუსტს, ჯეიმს ჯოისს, ვირჯინია ვულფსა და უილიამ ფოლკნერს უკავშირებენ. არსებითი არ არის ჩვენთვის ამ მხატვრული მეთოდის წარმოშობის გარკვევა (თუმცა, ალბათ, მისაღები უნდა იყოს თვალსაზრისი, რომ ამ მხატვრულ მეთოდს ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიზი უდებს სათავეს). საინტერესოა ის, თუ რა მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებები აღმოაჩინეს „ახალი რომანის“ შემქმნელებმა და როგორ აისახა ეს თანამედროვე ქართულ მწერლობაში.

ვფიქრობთ, უილიამ ფოლკნერის „ოდეს ვკვდებოდი“ და „ხმაური და მძვინვარება“ ამ მხატვრული მეთოდის გამოყენების ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებულ ცდაა მსოფლიო ლიტერატურაში — ერთი დღის ან ერთი ამბის თხრობა სხვადასხვა პერსონაჟის შინაგანი მონოლოგის საშუალებით განსაკუთრებულ მხატვრულ ოსტატობას გულისხმობს და მიზნის მიღწევა ამ ურთულესი გზით, ცხადია, ძალზე ძნელია.

„ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“ ერთი დღის ისტორიაა, სხვადასხვა პერსონაჟის ცნობიერების ნაკადით რომ არის გადმოცემული და სულიერებისა და ზნეობრიობისაგან დაცლილ რეალობას მთელი თავისი აბსურდულობითა და შემზარავი სისასტიკით წარმოგვიდგენს თვალწინ. საერ-

თოდ, მორალური ნორმების დევალვაცია აკა მორჩილადის შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი თემაა, რასაც იგი მუდმივად უბრუნდება ხოლმე.

„ჩემი თავგადასავალი“ ცნობიერების ნაკადის ტექნიკითაა შექმნილი. ნარკოტიკით დაბინდულ გონებაში ერთდროულად წარმოიშობა საზარელი ხილვები — გენერალი როდიონოვი თავისი ტანკებითა და კომენდანტის საათით ლონდონის ქუჩებში. თბილისელი ლტოლვილის კომმარულ ხილვებში კი ერთი მეორის მიყოლებით ამოტივტივდება კლასიკური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი მოტივები თუ მხატვრული სახეები — იქნება ეს ქართული მწერლობიდან თუ მსოფლიო ლიტერატურიდან. კონსტანტინე გამსახურდიას, ნოდარ დუმბაძის, ბიჩერ სტოუსა და სხვების მხატვრული სახეები კარნავალური სისწრაფით ცვლიან ერთმანეთს და მკითხველის თვალწინ იხატება XX ს-ის ბოლო პერიოდის სისასტიკით დანგრეული ფსიქიკა, რომლის საშველიც მხოლოდ და მხოლოდ სიყვარულია. სხვა საშველი არ ჩანს.

აკა მორჩილადის შემოქმედებაში აშკარად გამოიყოფა დიდტანიანი რომანი „სანტა ესპერანსა“, რომელიც თამაშის პრინციპით შექმნილი რომანია — ნაწარმოების სტრუქტურა თითქოს კარტის ერთი შეკვრის (4 ფერის 36 ცალი ქალაქი) შედგენილობას იმეორებს. მაგრამ აკა მორჩილადეს, როგორც ჩანს, ეს არ აკმაყოფილებს და „სანტა ესპერანსაში“ წაკითხვის 5 ვარიანტს გვთავაზობს! ამის ანალოგს მსოფლიო ლიტერატურიდან ჩვენ ვერ ვიხსენებთ. უნდა საგანგებოდ ისიც აღინიშნოს, რომ ხუთივე წაკითხვა სრულფასოვანია და კეთილგანწყობილი მკითხველის არავითარ შეღავათს არ გულისხმობს. მეტიც, აკა მორჩილადე მკითხველს იმასაც სთავაზობს, რომ თავად მკითხველმა მოძებნოს წაკითხვის სხვა ვარიანტები (ანუ პატარ-პატარა წიგნაკებად დალაგებული ამბების დაწყობის სხვა ვერსიები), რაც ასევე სავსებით შესაძლებელია და ამ შემთხვევაში მკითხველი უკვე, გარკვეული აზრით, თანაავტორადაც კი იქცევა.

ასეთი ფორმით აგებულმა თხზულებებმა თითქმის საუკუნის წინ მიიქცია მკითხველის ყურადღება. კორტასარისა და პავიჩის მიერ მიგნებული ნარატივის ორიგინალური სტრუქტურა თავისებურ გამოძახილს ჰპოვებს აკა მორჩილადის კიდევ ერთ პოსტმოდერნულ თხზულებაში „ამბავი ვეფხვისა და ასისტავისა“, სადაც ვხვდებით ფატმან-ხათუნსა და ნურადინ ფრიდონს. მოთხრობის თავების ნუმერაცია არათანმიმდევრულია. რას ნიშნავს ეს? ისევე, როგორც კორტასარის რომანში, აქაც ნაწარმოების წაკითხვის ორი ვერსია არსებობს: ერთი — თავების ნუმერაციის მიხედვით (ამ შემთხვევაში თანმიმდევრულად და გასაგებად ლაგდება ამბავი) და მეორე — მიყოლებით, ნუმერაციის გაუთვალისწინებლად (ამ შემთხვევაში მკითხველმა თავად უნდა დააღაგოს გონებაში თხრობა და დეტექტივის მსგავსად ამოხსნას დახლართული სიუჟეტი). რა მიზანი აქვს მოთხრობის ასეთ სტრუქტურირებას? შეიძლება მხოლოდ ვივარაუდოთ: ერთი ნაწარმოები ორგვარი გემოვნების მკითხველისათვისაა გამიზნული — ვისაც დეტექტიური ან ჩახლართული სიუჟეტი იზიდავს, მან ასეთი ნაწარმოები მიყოლებით (თავების ნუმერაციის გაუთვალისწინებლად) უნდა წაიკითხოს; ხოლო ვისაც კლასიკური ნარატივის ფორმა ურჩევნია, მან თავების ნუმერაციის მიხედვით დალაგებული ტექსტი უნდა წაიკითხოს. მაშასადამე, აქ წაკითხვის მხოლოდ ორი ვარიანტი არსებობს.

ორივე შემთხვევაში არსებითი ის არის, რომ მკითხველი მიხვდეს, ამ თხრობაში მთავარი დეტექტიური სიუჟეტი კი არაა, არამედ პირველწყა-

როსთან მიმართება. ოღონდ აქვე უნდა ითქვას, რომ სიტყვას „პირველ-წყარო“ ფართო მნიშვნელობით ვიყენებთ და მარტო „ვეფხისტყაოსანს“ კი არა, არამედ მთელი იმ ეპოქის კულტურულ-ისტორიულ კონტექსტს ვგულისხმობთ. რატომ? იმიტომ, რომ სხვაგვარად გაუგებარი იქნებოდა, რატომ იქცა ფატმან ხათუნის (აკა მორჩილაძის ტექსტში — ფათმა ხანუმის) ქმარი, უსენი, ზანქან ზორაბაბელად. დიახ, სწორედ იმ ზანქან ზორაბაბელად, დიდვაჭრად, რომელიც არა მარტო რეალური ისტორიული პირია, არამედ გადამწყვეტ (და, სამწუხაროდ, სრულიად საბედისწერო) როლს ასრულებს თამარ მეფის კარზე გამართული დარბაზის ბჭობის დროს — სწორედ მისი რჩევით უშვებს თამარის კარი ისტორიულ და სამარცხვინო შეცდომას საქართველოს ტახტზე თამარის თანამეცხედრის არჩევისას და უფრო მეტიც: იმავე ზანქან ზორაბაბელს ანდობს ზნეობრივად დეგრადირებული და, პოლიტიკური თვალსაზრისით, სრული არარაობის — ე. წ. გიორგი რუსის — ჩამოყვანას თამარის ქმრად! უარესი შეცდომის დაშვება მაშინდელ საქართველოში ძნელი წარმოსადგენი იყო — ამ ოდიოზურ გადანყვეტილებას ხომ ორი სასტიკი ომი მოჰყვა და უამრავი ადამიანი და გაღმერთებული მეფის ავტორიტეტიც ემსხვერპლა. საოცარი გაღიზიანებით იხსენებს ბასილი ეზოსმოდღვარი იმ ეპიზოდს, დარბაზმა რომ ყური არ უგდო თამარის რჩევას — ჯერ ჩამოვიყვანოთ ეს კაცი და იცხოვროს აქ, რომ დავნმუნდეთ მის ღირსებებშიო. ზანქან ზორაბაბელს კი თამარის მემატიანე უმეცრად და უღირსად მოიხსენიებს.

ვინ არის ყველაზე უღირსი კაცი რუსთველისათვის? რა თქმა უნდა, ფიცის გამტესი — კაცი, რომელსაც ვერ ენდობი და რომელიც ნამდვილად ვერ ჩაითვლება „მოყმედ“ და „ჭაბუკად“ (ანუ რაინდად). ასეთი „მჭლე და თვალად ნასი“, ფლიდი და მლიქვნელი კაცია ფიცისგამტეხი უსენი „ვეფხისტყაოსანში“ და მის ანალოგად აკა მორჩილაძის ტექსტში ზანქან ზორაბაბელი გვევლინება. იქნებ იმიტომ, რომ თანამედროვე მწერალმა თავისებურად „გახსნა“ „ვეფხისტყაოსნის“ სამყარო და უსენის სახეში მისი პროტოტიპი (ისტორიულად არსებული, მემატიანისთვის საძულველი დიდვაჭარი) ამოიციცნო? ამ შემთხვევაში ბასილი ეზოსმოდღვრისა და აკა მორჩილაძის თვალსაზრისები აშკარად ემთხვევა ერთმანეთს და, კაცმა რომ თქვას, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორსაც არ ეხატება ვაჭრები გულზე („თქვენ, ვაჭარნი, ჯაბანნი ხართ, ომისაცა უმეცარნი...“ და სხვ.).

თანამედროვე მკითხველმა შეიძლება იფიქროს, რომ ამგვარი თანხვედრები შემთხვევითია და სახელების მსგავსების იქით არ მიდის, მაგრამ ეს პრინციპული შეცდომა იქნება. სხვათა შორის, აკა მორჩილაძე განათლებით ისტორიკოსია და ძალიან კარგად იცის ის კულტურულ-ისტორიული რეალობა, რომლის ინტერპრეტაციასაც მიმართავს. ამდენად, სულაც არ არის გამორიცხული, რომ მის მიერ შექმნილ პოსტმოდერნისტულ ტექსტს სწორედ „ვეფხისტყაოსნის“ თავისებური გაგება ედოს საფუძვლად. რატომ უნდა იყოს გასაკვირი, თუ თანამედროვე ავტორმა ძალზე ორიგინალურად გაიაზრა კლასიკური ტექსტის პერსონაჟთა პროტოტოპებიც და ისტორიული რეალობის კვალიც.

ამგვარ მსჯელობას თუ გავყვებით, ძალზე საინტერესო ვერსიასაც აღმოვაჩინოთ — რა უნდა იყოს მულღაზანზარის შესატყვისი ისტორიულ რეალობაში? „ამ ქალაქს სამხრეთში ფაიტაკარანს უწოდებდნენ, სამხრეთ-აღმოსავ-

ლეთში — ბითლისს, სხვანი კი — ყალას და სეიდაბადს“. მოკლედ, მკითხველი სულ მალე გააცნობიერებს, რომ ფათმა ხანუმი (და შესაბამისად მისი ქმარი ზანქან ზორაბაბელიც) გადაგვარებულ, გამაჰმადიანებულ და დეგრატირებულ თბილისში ცხოვრობენ, სადაც მართავს ამირა — ჯაფარი ბენ საჰაკი და სადაც ყადი კი არ არის მთავარი, არამედ ჭაშნაგირი, მეფის ღვინოების და შარბათის უხუცესი. ასე რომ, „ვეფხისტყაოსნის“ კონკრეტული პერსონაჟის სა-ხელი აკა მორჩილაძის ტექსტში თანამდებობად არის ქცეული და სწორედ მის გარშემო იწყება იმ ინტრიგების ხლართვა, საბოლოოდ დავით აღმაშენებლის მიერ თბილისის აღებით რომ დამთავრდება.

თუ მოთხრობაში „ნიგნი“ ღმად მოხუცებულ და სიკვდილის მომლოდინე ნურადინ-ფრიდონს ვხედავთ, აქ კი ფრიდონი ახალგაზრდა ასისტავია, რომლისთვისაც სულტანის გაქცეული ვეფხვის დაბრუნება დაუვალებიათ, მაგრამ თავისდა უნებურად ფრიდონი იარაღად იქცევა „ახალგაზრდა მეფის“ ხელში. ქრისტიანი მეფე ხომ მიზეზს ეძებს, რომ ბითლისს თავისი ჯარებით შემოეწყოს და მამაპაპისეული მინა დაიბრუნოს. ასეთ მიზეზადაც კი დიახაც გამოდგება ჭაშნაგირის მკვლელობა. აკა მორჩილაძის ტექსტის ფინალურ ეპიზოდებში ირკვევა, რომ ფათმა ხანუმს დაგეგმილი ჰქონდა ჭაშნაგირის მკვლელობა, რადგან სწორედ ამას უნდა მოჰყოლოდა „ახალგაზრდა მეფის“ ჯარების შემოჭრა:

„კარგად იცოდა ფათმა ხანუმმა, რომ მოვა ჭაშნაგირი ამ დღეს და ისე არ ჩამოაღამებს, რომ არ ეწვიოს დამთვრალი სოვდაგრის სახლს და არ ეფეროს მის ცოლს კოჭებზე და სხვაგანაც... გაათამაშა ეს წარმოდგენა ფათმა ხანუმმა, ვინაიდან იცოდა, ფხიზელი ბაღდადელი ასისტავი ყოველთვის სძლევს მოსუქებულ მეღვინეს.

და არ მკითხო, რატომ დაემთხვა ჭაშნაგირის მოკვლა ქარვასლათა აბრიალებას. აქ რომ მოვდიოდი, მოედანზე აყაყანებულ ხალხს ვკითხე, რა მიზეზია ამ აშფოთების-მეთქი? მათ კი მომიგეს: მუსლიმებს მოუკლავთ ჭაშნაგირი და თავი მისი გაუტაცნიათ. მაშ, ქრისტიანებს აღარ დაგვედგომება ამ ქალაქში?

ეგებ ჭაშნაგირი ჯერაც ცოცხალი იყო, მაგრამ ხალხი კი ამბობდა, რომ მოუკლავთ“ (მორჩილაძე ე 2003: 128-129).

მაშასადამე, ყველაფერი დაგეგმილი და წინასწარგათვლილი ჰქონია ახალგაზრდა ქრისტიან მეფეს, ფათმა ხანუმი მის ძრახვათა შემსრულებელი ჯაშუში ყოფილა, ბაღდადელი ასისტავი ნურადინ-ფრიდონი კი — უბრალო ფიგურა ჩახლართულ თამაშში.

„ორი დღის თავზე მოვიდა თავად ყრმა მეფე ხუთი ათასი მხედრით და მოითხოვა კლიტენი და ჭაშნაგირის მკვლელის თავი. გამოეგება ყადი, აღუთქვა მორჩილება, საფასე, ღია კარი, ოღონდ არა კლიტენი და არ იცოდა, ვინ იყო მკვლელი. ოთხმა მხედარმა მარგილზე წამოაგო ყადი და გალავანს იქით გადაისროლა.

— თქვენი კუპრი გულსა მწვავს, — შეუძახა მეფემ და ერთი კვირის თავზე აიღო ქალაქი. ლენა სასახლენი და გადარჩენილი ქარვასლანი მხედრებს მისცა. მერე მიუშვეს წყალი ქვაფენილ ქუჩებს, უყურეს გადამწვარ სახლებს და მეფემ თქვა: — ეს არის მინა მამაჩემისა და პაპაჩემისა. ხელი მიდევს ამ მინაზე და გეუბნებით, აღარავინ ააშენოს სახლი ხისგან ამ ქალაქში, არამედ მხოლოდ ქვითკირისგან, რათა აღარ დაინვას იგი. ილოცეთ ყველამ თქვენს ადგილას და მე მოვალ და ვილოცებ თქვენს სალოცავ

ადგილას. მოკვდება მუსლიმი, ვინც იტყვის, რომ სძაგს ქრისტიანი და მოკვდება ქრისტიანი, ვინც იტყვის, რომ სძაგს მუსლიმი. ოთხას წელიწადს მოველოდით ასე ყოფნას და განაგო უფალმა მართლად...

ხოლო გრძელწვეროსანმა მრჩევლებმა თქვეს:

— აღარ არის ახალგაზრდა ჩვენი მეფე. ჩვენ აღარ ვიქნებით და ის იქნება სულ. ახლა ამირას ვირზე შესვამს და გაუშვებს ბაღდადში“ (მორჩილაძე 2003: 129–130)

ამრიგად, „ამბავი ვეფხვისა და ასისტავისა (აღმოსავლური დეტექტივი)“, როგორც ბოლოს ირკვევა, თურმე ფრიდონის გმირობებს კი არა, დავით აღმაშენებლის გამჭრიახობასა და ვაჟკაცობაზე მოგვითხრობს, ოღონდ ეს კია — არა კლასიკური მწერლობისათვის ჩვეული, ტრადიციული მეთოდებით, არამედ თამაშით — ისე, როგორც ზოგადად ახასიათებს პოსტმოდერნულ ლიტერატურას.

დამონებიანი:

კარიჭაშვილი 2011: კარიჭაშვილი ლ. „ვეფხისტყაოსანი“ და პოსტმოდერნიზმი. თბ.: 2011.

მორჩილაძე 2003: მორჩილაძე ა. ნიგნი. თბ.: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2003.

მორჩილაძე 2008: მორჩილაძე ა. სანტა ესპერანსა. თბ.: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2008.

ჩხეიძე 2009: ჩხეიძე ე. კლასიკური ტექსტების იმიტაცია და ინტერპრეტაცია აკა მორჩილაძის პროზაში. II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები. მასალები. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009.

ZOIA TSKHADAIA

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Journal “Rustaveli” in the Service of Rustvelology

The literary journal *Rustaveli* came out in 1918, in Tbilisi (editor E.Dvali): “the introduction of a universal language along with national languages so that each nation could speak one language and there would be no need to learn many languages”. It is paradoxical that *J.Rustaveli* appears as a supporter of the J.Rustaveli when it tries to display the significance of the *Vepkhistqaosani*, its role in the development of Georgian culture, Georgian language and literature. The second issue of the journal is almost completely devoted to Rustaveli. The author of the eight articles is Z.Chichinadze. The journal *Rustaveli* was a serious attempt to familiarize Georgian society with the accomplishments of Rustvelological science.

Key words: journal "Rustaveli", E.Dvali, Z.Chichinadze, paradoxical, important.

ზონა ცხადია

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ჟურნალი „რუსთაველი“ რუსთველოლოგიის სამსახურში

1910-იან წლებში საქართველოში 120-ზე მეტი დასახელების ჟურნალი გამოდიოდა, მათ შორის „საქართველოს ეროვნულ-ხალხოსნური და საზოგადოებრიულ-თემოსნური ჯგუფის“ ჟურნალი „რუსთაველი“, 1918 წლის ივნის-ივლისის თვეში, თბილისში. გამოიცა სამი ნომერი, ივნისში (თიბათვეში, როგორც ჟურნალს აწერია) ორი ნომერი, ივლისში — მე-3 და ამით შეწყდა მისი არსებობა. რედაქტორი ევგენი დვალი. ჟურნალი დაცულია საქართველოს ეროვნულ ბიბლიოთეკაში და, შეიძლება ითქვას, უცნობია, არ ქცეულა ყურადღების საგნად. დღევანდელი გადასახედიდან ის XX საუკუნის ქართული პრესის, საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურული ცხოვრების ნაწილია და, ამდენად, საინტერესოც, მით უმეტეს, იგი უკავშირდება შოთა რუსთაველის სახელს. ჟურნალში ძირითადი ადგილი ეთმობა ნაშრომებს, წერილებს რუსთაველზე, რომელთა ავტორია მეცნიერი და მკვლევარი ზაქარია ჭიჭინაძე. ეს არის რუდუნებით შესრულებული შრომები და ჟურნალის ღირსებაც ამაშია. მისი დაარსების ინიციატორად რედაქტორი უნდა მივიჩნიოთ, მაგრამ ამ საქმის სულისჩამდგმელი მისთვის ზაქარია ჭიჭინაძე უნდა ყოფილიყო, იმდენად დიდი ადგილი ეთმობა მის შრომებს, მის ნააზრევს. ამასთან, ჟურნალის პოპულარობისა და ფართო მკითხველი საზოგადოების დაინტერესებისათვის რედაქტორი აქვეყნებს (როგორც თავად აღნიშნავს) საგანგებოდ მოკრებილ ბიოგრაფიული ცნობების შემცველ მასალებსა და თქმულებებს პოეტის შესახებ. ყოველივე ამასთან, აშკარად იკვეთება რედაქტორ-გამომცემლის მთავარი მიზანიც — რუსთაველის სახელს დაუკავშირონ თავიანთი ახალშექმნილი პარტიის სახელწოდებაც, რომელსაც სახელად საქართველოს ეროვნულ-ხალხოსნურის და საზოგადოებრიულ თემოსნურის შოთა რუსთაველის ჯგუფ-პარტია ჰქვია. ამ მიზანს ემსახურება უთუოდ პოეტის ბიოგრაფიის ერთ-ერთი ვერსია.

როგორც ე. დვალი აღნიშნავს, რუსთაველი თურმე იყო მწერალ-მქადაგებელი ეროვნულ-ხალხოსნური აზრებისა. ამ სახის ჯგუფურ საზოგადოებას და ვაჭარ-მრეწველებს ძილი დაუფრთხოო. ამის გამო, თითქოს, თამარისთვის უთხოვიათ პოეტის გაძევება. იმასაც ანგარიში გაუწევია მთხოვნელებისთვის და რუსთაველი გაუძევებიათ საბერძნეთში „რაოდენიმე წლით“. აქ ცოლიც ჰყოლია, რომელსაც წასვლის ნება არ მისცესო. წლების მერე დაბრუნებულს ოჯახი განადგურებული დახვდა და იერუსალიმში ბერად შედგა. იქ ასაფლავია და არავინ იცისო კონკრეტული ადგილი.

XX საუკუნის დასაწყისში, ცნობილი ფაქტია, რომ რელიგია არ იყო იმდენად მოსაწონი, რამდენადაც არაეკლესიურობა. უღმერთობა („ღმერთი მოკვდა“) უკეთესად მიიჩნეოდა. ამ სიტუაციაში, როცა ირგვლივ ასეთი სულისკვეთებაა, როგორც ზოგადად, ისე ბოლშევიკების მხრიდან, ზ. ჭიჭინაძე და თვით რედაქტორი (მიუხედავად მისი ნათქვამისა: „სამღვდელოებას ძილი დაუფრთხოო“) არ ერიდებიან რუსთაველის რელიგიურობას.

რუსთაველის სახელის მატარებელი ე.წ. ეროვნულ-ხალხოსნური პარტია 1918 წლის 1 მაისს დაარსდა. ჟურნალის პირველი ნომერიც ამის მაუწყებელია. „სოფლისა და ქალაქის მუშა-მშრომელებო, შეერთდით“ — ეპიგრაფად უძღვის ჟურნალს და ეს უკვე გამოხატავს მათს განწყობასა და მიმართულებას.

რუსთაველის სახელი პარტიის წოდებასა და შინაარსს უკეთ მორგებული რომ იყოს, ავტორი (დვალი) იშველიებს „ვეფხისტყაოსნის“ ციტატებს: „რასაცა გასცემ, შენია, რაც არა, დაკარგულია“, „მიეცით ყოველთა ქონება, ათავისუფლეთ მონები“, „შიგან ხალხის საბრძანისსა თხა და მგელი ერთგან სძოვდესო“ (სტილი დაცულია, ზ.ც.). ყოველივე ეს კი მას საკმარისად მიაჩნია დასკვნისათვის, რომ რუსთაველი იყო „უდიდესი პატრიოტ-დემოკრატი და სოციალ-კომუნისტი მთელ მსოფლიოში, მაგრამ ასე არ მიაჩნიათო, — აღნიშნავს... შემდეგ ვკითხულობთ: „მართალია, ჩვენი მუშა-მშრომელი ხალხი დღეს უკვე შემოკრებილია მუშათა ინტერესების გვარიან დამცველის, მარქსისა და სხვათა მოძღვრების და დროშა-ალამის გარშემო, მაგრამ, როდესაც ჩვენ თვით გვყავს ჩვენი საპატიო უფრო დიდი მარქსი და ჩვენ თვით გვაქვს ჩვენი უმშვენიერესი მრწამსი ძმობის — ერთობის, თავისუფლების, თანასწორობის და სიყვარულის გამომხატველი, ასეთ შემთხვევაში რატომ უნდა შევაქციო ზურგი მას?

აქ შეიძლება ზოგიერთმა ის სთქვას, რომ როგორ შეიძლება ერთ და იმავე დროს ადამიანი პატრიოტიც იყოს, დემოკრატიც, სოციალისტიც და კომუნისტიცო, მაგალითად, როგორც შოთა რუსთაველი“... (დვალი 1918: 3). ე. დვალი ცდილობს, დაამტკიცოს, რომ ეს შესაძლებელია და რუსთაველის მოძღვრებაში კარგადაც ჩანსო. მისი საბოლოო მიზანია, გამომდინარე აქედან, მოუწოდოს თანამემამულეებს, ჩაენერონ ამ პარტიაში. პარტიის მიზან-პროგრამა 21 პუნქტისგან შედგება. საყურადღებოა, ერთი მხრივ: თავისუფლება, თანასწორობა, სიტყვის თავისუფლება, უფასო სწავლა-განათლება, გადასახადების შემცირება სულის კვალობაზე... საყოველთაო და ფარული არჩევნები, მუშა-მშრომელთა დაზღვევა უბედური შემთხვევისა და სიბერისაგან... უფასო მიმოსვლა რკინის გზით, ხომალდით და აეროსტატ-საფრენით და ა.შ. მეორე მხრივ, ერთმანეთის გამომრიცხავი პუნქტები: „ხელუხლებლობა ყველა მოქალაქის, პიროვნების ბინის და სხვის...“ და „მთელი ქონების, მიწის, მამულის და სხვის...“ (დვალი 1918: 3) საზოგადო სახალხო კუთვნილებად გამოცხადება. წირვა-ლოცვის ანუ ეკლესიის სრული თავისუფლება, ე.ი. ეკლესია იმან უნდა ინამოს და იმან შეინახოს, ვისაც სურვილი აქვს...

ნაციონალურ ენებთან ერთად ერთი საკაცობრიო ენის შემოღება მათთვის მისაღებია და უფრო მეტიც — საჭირო, „რათა ყველა ერთ ენაზე ლაპარაკობდეს და არ დაგვჭირდეს მრავალი ენის შესწავლა. ასეთი ენა უნდა შედგეს ყველა ერის საუკეთესო თანასწორ სიტყვებისაგან“ (დვალი 1918: 3); პარადოქსია, რომ ჟურნალი „რუსთაველი“ ესპერანტოს მომხრედ გვევლინება მაშინ, როცა ის ცდილობს, წარმოაჩინოს „ვეფხისტყაოსნის“ მნიშვნელობა, მისი როლი ქართული კულტურის, ქართული ენისა და ლიტერატურის განვითარებაში (ესპერანტოსთან დაკავშირებით საინტერესოა გრიგოლ რობაქიძის აზრი: „ძველ ინდოელთა უძველესი გაგებით, არსებობს ჯერ კიდევ დაუფარავი სიტყვა: shota. დაბადებიდანვე ის არ ჟღერს არც ინდურად, არც ჩინურად, არც ეგვიპტურად, არც ებრაულად, არც ბერძნულად და ა.შ. დაბადების

ნამს იგი ახმინდება ან ინდურად, ან ირანულად, ან ეგვიპტურად, ან ებრაულად, ან ბერძნულად და ა.შ. საჭიროების მიხედვით, ის ყოველ განსაზღვრულ ენაში იბადება. „ენა“ აქ გაიაზრება, ვითარცა დედამინის ფაქტორი (გარემოება). ახლა მე ვკითხულობ: როგორ შეიძლება ეს დაუბადებელი სიტყვა ესპერანტოზე გამოვლინდეს? ეს ერთხელაც რომ მომხდარიყო, ამგვარად, ის ტოტალური ცრუ ჯილაგისა იქნებოდა. ალბათ შეიძლებოდა, „Diviona Comedia“ ესპერანტოზე თარგმნილიყო, თუმცა ვერცერთი დანტე შესძლებდა, ის პირველადვე ესპერანტოზე შეეთხზა: შემქმნელ სულთან ერთად აქ თვით ენა მოქმედებს, ახალი „სიტყვის“ ნაცვლად ჩავსვით „სული“ („გონი“). მყისვე მივხვდებით, რომ სული ვერასოდეს შესძლებს, „ესპერანტულად“ მოველინოს. ის მუდამ კონკრეტულ „დედამინის გარემოებაში“ იბადება: რასაში, ხალხში, ენაში, კულტურაში. აქ ცხადად მოქმედებს მსოფლიოს ღვთაებ-რივი მრავალფეროვნება, რომლის პლასტიკურ-ნარმოქმნელი პლაზმაც დედამინაა. კულტურა „საზოგადოდ“ „ანონიმურია“...) (რობაქიძე 2012: 24-25) (თუმცა, ეს ითქვა მოგვიანებით, ზ.ც.). ჟურნალ „რუსთაველის“ განაცხადზე უთუოდ გავლენა იქონია იმან, რომ ჯერ კიდევ 10-იანი წლების დასაწყისში (1910-1911) თბილისში გამოიცა ორკვირეული ჟურნალი „Kaukaza Esperantisto — „კავკასიის ესპერანტისტები“, ესპერანტისტთა საზოგადოების ორგანო (ესპერანტოს, ქართულ, სომხურ და რუსულ ენებზე). ესპერანტოს ენაზე დაიბეჭდა ი. ჭავჭავაძის, შ. არაგვისპირელის და ე. ნინოშვილის მოთხრობები.

„რუსთაველის“ სამივე ნომრის გარეკანზე პარტიის დროშის ფონზე გამოხატულია რუსთაველის პორტრეტი, საგანგებოდ შეკვეთილი რედაქტორის მიერ მხატვარ გიგო ზაზიაშვილისათვის (სურათი-დროშა, — ასე უწოდებს მას შემკვეთი, ე. დვალი. დროშის გაკეთების მოკლე ისტორიას ეხება ჟურნალის მე-2 ნომერში).

როგორც აღვნიშნეთ, ჟურნალის პირველი ნომერი ივნისის თვეში გამოვიდა. საქართველოს დამოუკიდებლობა გამოცხადებულია. ამდენად, საინტერესოა გამომცემელთა პოზიცია ამასთან დაკავშირებით. ამ ნომერში „ვინმე რაჭველის“ ფსევდონიმით იბეჭდება წერილი „საქართველო“, რომელშიც ნათლად ჩანს ავტორის ანუ ჟურნალის დამფუძნებელი პარტიის პათოსი. აქ არის საქართველოს განთავისუფლებით, მისი დამოუკიდებლობით აღძრული კმაყოფილება და კრიტიკული თვალსაზრისიც, რომლის არგუმენტებიც საკმაოდ დამაჯერებლობით მოაქვს ავტორს, იგი შიშობს, რომ საქართველოს თავისუფალი არსებობა ძნელი საქმეა, რადგან ბევრი მტერი და ორგული ჰყავს შინ და გარეთ, „მით უმეტეს, რომ მას სათავეში არ უდგას დღეს ისეთი პიროვნებანი, რომლებსაც შესაფერი საღი ნიჭი და უნარი შესწევთ სახალხო-სახელმწიფოებრივი მმართველობისა.

აქ შეიძლება ბევრმა ისა სთქვას და იფიქროს, რომ ჩვენ, ქართველებს, ვითომდა ღირსეული კაცები არა გვყავს. არა, საქმე აქ იმაში მდგომარეობს, რომ ყველა ღირსეული პირები ყველა დანესებულებიდან განდევნილები არიან ისე, რომ მათ არავინ არაფერს არ კითხავთ“... (დვალი 1918: 5). მას მიაჩნია, რომ ასეთი ადამიანები მუშებიდანაც მრავლად არიან. ზოგადად კი, მას არ მოსწონს ქვეყნის საერთო მდგომარეობა და საქართველოს დამოუკიდებლობის საფრთხესაც ხედავს. განსაკუთრებით აღნიშნავს ქართველთა შორის შინაურ კინკლაობას, როგორც დამლუპველს ქვეყნის მომავლის საქმეში. „დროა, რომ ვინრო ჯგუფურ და პარტიულ კინკლაობას ბოლო მოეღოს

ჩვენში და ყველა ღირსეული და საქმის მცოდნე პირები იქმნენ ჩაყენებულნი ჩვენი სახელმწიფოს მმართველობის საქმეში“ (მსჯელობა არც უსაფუძვლო აღმოჩნდა, შედეგს თუ გავითვალისწინებთ. ზ.ც.) (ვინმე რაჭველი 1918: 12).

რაც შეეხება ავტორის ვინაობას, „ვინმე რაჭველი“ თავად ე. დვალი უნდა იყოს. იგი „ბაჯელის“ ფსევდონიმითაც აქვეყნებს წერილს, ლექსს, რაც მიაწინებს, რომ რაჭის სოფელ ბაჯიდან იყო.

ჟურნალის სამივე ნომერში ძირითადად იბეჭდება ზ. ჭიჭინაძის ვრცელი წერილები რუსთაველზე (ათზე მეტი). ზ. ჭიჭინაძე სამწუხარო ფაქტად მიიჩნევს იმას, რომ გადაწერის დროს „ვეფხისტყაოსანს“ „ასხვაფერებდნენ“ როგორც მწიგრობარნი, ასევე ოდნავი ქართული წერა-კითხვის მცოდნენი, ერის კაცნი თუ მღვდელ-მთავრებიო... ასევე აღნიშნავს, რომ გადაწერილია „სუფთად, შესანიშნავად და ანტიკათ“, ანუ, მისივე სიტყვით, „ტექნიკურ შნოს და ოსტატობას“ არ აკლებდნენო. გადამკეთებლებიდან, როგორც ერთადერთ ცნობილს, განიხილავს ნანუჩა ციციშვილის (XVIII) ნამუშევარს (პოეტმა არჩილმა თქვაო: ნანუჩას რუსთავლის ნათქვამში ბევრ რამ აურევია...).

ზ. ჭიჭინაძე განსაკუთრებით წარმოაჩენს ვახტანგ მეფის ღვაწლს, რომ მან „ვეფხისტყაოსნის“ შინაარსი და სამიჯნურო აღწერანი საღმრთოთ ახსნა, რადგანაც 1712 წ. თფილისში „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემის-დაბეჭდვის ნებას ქართული სამღვდელთა არ აძლევდა, ამ ახსნის დაწერის მეოხებით მისცეს „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემის ნებართვა ვახტანგ მეფეს... ვახტანგ მეფე გასაკიცხი და სასაყვედურო არაფერშია, ჩვენ მისი დიდი მადლობელი ვართ, რომ მან ძველი „ვეფხისტყაოსნები“ ერთად შეკრიბა, იქიდან საუკეთესო დედანი აღადგინა და 1712 წ. გამოსცა ცალკე წიგნად“ (ჭიჭინაძე 1918, № 1: 14).

ზ. ჭიჭინაძე წერს შემდეგი გამოცემის შესახებაც, რომ პეტრე ლარაძემ გმირთა შორის გამიჯნურებული აღწერა „საღმრთო ზნებაზედ შესცვალაო“.

საბოლოოდ ზ. ჭიჭინაძე ასკვნის: „ვისაც რამე ჩაუმატებია „ვეფხისტყაოსანში“, იგი ჩამატებანი ისე განირჩევა ნამდვილ „ვეფხისტყაოსნისაგან“, როგორც ალმასი რომ სადმე ეგდოს და იგი ირჩეოდეს სხვა ნივთებისაგან... ეს ღირსება გახდა დიდი საფუძველი, რომ ვახტანგ მეფემ „ვეფხისტყაოსნის“ მარგალიტ სიტყვების გვერდით ჩაყრილ ნაგავს ადვილათ მიაგნო, ყველა ესენი რუსთაველის ბრწყინვალე კალმის მარგალიტ სიტყვებს მოაცილა, მის საშუალებით ყველა დამატებული ადგილები გამოსტოვა, ძველი „ვეფხისტყაოსნის“ მსგავსი დედანი აღადგინა და ეს აღდგენილი 1712 წ. თფილისში ცალკე წიგნადაც გამოსცა, რაც მეტათ საინტერესო განძია ქართული მწერლობის ისტორიაში“ (ჭიჭინაძე 1918: 14). წერილს ერთვის „ვეფხისტყაოსნის“ ბოლოს დაბეჭდილი ვახტანგ მეფის ლექსი: **„ან დაიბეჭდა სტამბაში, პირველ ნაწერი ხელისა, / უგბილთა ფრიად სასწავლო, გონიერთ გულთა თმენისა, / მეფის ვახტანგის ბრძანებით და სიბრძნით კეთილთ მქნელისა / და ნაღვანი მისის მლოცველის მესტამბე მიქაელისა“, „დასრულდა ეს წიგნი ქრონიკონს უნსა სრულსა, / ყველაკასა უხაროდა, რიტორსა და ხმა უსულსა, / საღმრთოა და საეროცა ვისაც აქვს სმენა გულსა, / და უსწავლელსა სიბრძნეს მისცემს, გონიერსა გულს უსრულსა“.**

მკვლევარი ამის შესახებ აღნიშნავს: „ამ ლექსში ხსენებულია, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ საღმრთოც არის და საეროც... მიზეზი ამისა იყო, რომ სამღვდელთა „ვეფხისტყაოსნის“ წინააღმდეგი იყო, ვახტანგ მეფეს „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემის ნებას არ აძლევდნენ, არმყოფი წიგნიაო დ

იგი საღმრთო ცნებას ეწინააღმდეგებაო... „ვახტანგ მეფემ ამიტომ განძრახ დაწერა „ვეფხისტყაოსნის“ ეს ახსნა და „ვეფხისტყაოსნის“ ბევრი აზრები და კითხვები საღმრთოთ ახსნა და ამიტომაც მისცეს მისი დაბეჭდვის ნებართვა“ (ჭიჭინაძე 1918: 9). მომდევნო წერილი „ზარზმის ტაძრის წარწერები“ ეხება რუსთაველის სახელ „შოთას“ ვერსიებს.

ჟურნალის მე-2 ნომერში ზაქარია ჭიჭინაძის 6 ნაშრომი იბეჭდება რუსთაველის თემაზე, პირველია „აკაკის ჰაზრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ, რომელშიც აღნიშნავს, რომ ეს წერილი და ფიქრები ნ. მარის წერილმა გამოიწვია. ნაშრომში საგულისხმოა არა მარტო ილიასა და აკაკის აზრების მოტანა, არამედ თავად ზ. ჭიჭინაძის მოგონებების ჩართვა. ის წერს: „არ შეიძლება ამ გარემოების აღნუსხვას არ დაუმატო შემდეგი ზეპირ გადმოცემებიც, რაც აკაკიმ მიაგმო თვით მისი წიგნის დაბეჭდვის შემდეგ (იგულისხმება ი. ჭავჭავაძის წერილების შესახებ აკაკის პასუხები, რომლებიც ზ. ჭიჭინაძემ გამოსცა ცალკე წიგნად, ვინაიდან გაზ. „ივერიაში“ ილიას წერილები იბეჭდებოდა და იქ ესენი არ დაიბეჭდებოდა); აკაკიმ თქვაო: არაბეთი ქართლია, როსტევეანი — გიორგი მესამე და ა.შ. აკაკიმ ვახტანგ მეფის მოხსენებაც დაიმონმა, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ პირდაპირ ქართულ ენაზეა დაწერილი, ამ მიზეზით განგებ გადაიტანა უცხოეთში ამბავი. „ესე ამბავი სპარსულიც“ ამის შედეგია, რომ ამითი ეგები ბუნდოვანათ დაეფარა და არავის რა შეატყოვო ამ წიგნის ამბებში“ (ჭიჭინაძე 1918, № 2: 2-3).

ზ. ჭიჭინაძე იმდენად შეწუხებული ჩანს მარის განცხადებით: „ვეფხისტყაოსნის“ სპარსული დედანი ინგლისის ძველ სამკითხველოში ინახება და აღმოვაჩინეთ, რომ ე. დვალის ვერსიასაც კი იმონმებს „ვეფხისტყაოსნის“ სპარსულობის უარსაყოფად (ე. დვალი ჟურნალის პირველ ნომერში (გვ. 4) ამის შესახებ წერს: ესე ამბავი სპარსულია (სპადან) და არა სპარსული. ნათარგმანები — ნალაპარაკე-ნათქვამს ნიშნავს... ვპოვე — ნიშნავს იმას, რასაც ადამიანი თავის სულში პოულობს, გამოთქმის საშუალებასო და ა.შ.); მეცნიერი გულისტკივლით აღნიშნავს, რომ მარმა თავისი განაცხადი გაზ. „თეატრში“ დაბეჭდა, 30 წელი გავიდა და სად არის, ე.ი. რატომ ვერ აღმოაჩინეს აქამდე „ვეფხისტყაოსნის“ სპარსული ვარიანტიო... ნაშრომი საკმაოდ ვრცელია.

ცნობილია, რომ ქართველი მკვლევრების, მწერლების, ლიტერატურული საზოგადოებისთვის მეტად მტკივნეული აღმოჩნდა „ვეფხისტყაოსნის“ ორიგინალობის საკითხი. „მე-19 საუკუნის ქართველი მოღვაწენი ვერ ეგუებოდნენ „ვეფხისტყაოსნის“ ორიგინალობის საკითხის კითხვის ნიშნის ქვეშ დაყენებას“ (პატარიძე 2007: 149), — წერს მკვლევარი ნატო პატარიძე წიგნში „მიხეილ ნასიძე“ და განსაკუთრებულ ადგილს უთმობს ამ შესანიშნავი პუბლიცისტისა და კრიტიკოსის სამართლიან დაპირისპირებას ნ. მართან, კონკრეტულად, „ვეფხისტყაოსნის“ ორიგინალობასთან დაკავშირებით.

„ნ. მარს ყველაზე მეტი საყვედური ქართველი მოაზროვნე საზოგადოებისგან სწორედ „ვეფხისტყაოსნის“ გამო შეხვდა. იგი დამწყები მკვლევარი იყო, როცა ნაჩქარევად გამოაქვეყნა თავისი პირველი წერილი „ვეფხისტყაოსანზე“ (ბარამიძე 1988: 51) (აღ. ბარამიძეს მხედველობაში აქვს ჩვენ მიერ ზემოთ ნახსენები გაზეთ „თეატრის“ 1890 წლის მე-12 ნომერში გამოქვეყნებული ის წერილი, რომლსაც იხსენებს ზ. ჭიჭინაძე. ზ.ც.). შორი გადასახედიდან, თითქმის საუკუნის შემდეგ, აღ. ბარამიძე ახალგაზრდული სიჩქარით და დაუკვირვებლობით ხსნის ნ. მარის ამ დასკვნებს, მაგრამ,

ფაქტია, რომ მან შეძრა XIX საუკუნის 80-90-იანი წლების ქართული საზოგადოება. „სამოციანელები ერთხმად ჩაებნენ პოლემიკაში და „ვეფხისტყაოსანი“ წმინდა ორიგინალურ ქართულ ნაწარმოებად, საქართველოს რეალური ვითარების ანარეკლად მიიჩნიეს. მათი აზრით, რუსთაველი თავისი ხალხის სულიერი ძალების გამომხატველია, ღვიძლი შვილია თავისი ერისა და, ამდენად, „ვეფხისტყაოსანში“ მთელი ერის კულტურული ავლადიდება იყრის თავს“ (გუგუშვილი 1990: 69). ზ. ჭიჭინაძის მოცემული წერილიც ამ პოლემიკის მწვავე გამოძახილი იყო.

ზ. ჭიჭინაძე არ ივინყებს და კეთილსინდისიერად აღნიშნავს იმ ფაქტსაც, რომ ნ. მარმა გასცა პასუხი სენკოვსკის „სულელურ, ბოროტ ისტორიულ ჭორებს“ „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ, რომ ის XVII საუკუნისაა და თამარიც მოგონილია“, რომ ქართველები უსაფუძვლოდ აყენებენ თავიანთ კულტურას კავკასიის სხვა ხალხებზე, კონკრეტულად — სომხებზე მაღლაო...“ ამასთან დაკავშირებით, — როგორც ზ. ჭიჭინაძე წერს, საკადრისი პასუხები გაუციათ სენკოვსკისთვის მოსკოვის ლაზარევის ინსტიტუტის პროფესორ ილ. ოქრომჭედლიშვილსა და ისტორიკოს დიმიტრი ბაქრაძეს (ჭიჭინაძე 1918, № 1: 4).

ზ. ჭიჭინაძის „ნიკო ნიკოლაძის აზრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“ ხაზს უსვამს, რომ ნ. ნიკოლაძემ საკუთარ რუსულ გაზეთში დაბეჭდა საგულთსხმო დასკვნა „ვეფხისტყაოსანზე“, რომ ის იმდენად კარგი ქართულით არის დაწერილი, რა მნიშვნელობა აქვს, პირველად რა ენაზე დაინერაო.

აქვე იბეჭდება „ილია ჭავჭავაძის აზრები „ვეფხისტყაოსნის შესახებ“, რომელშიც გამოკვეთს მთავარს, რომ „ვეფხისტყაოსანს“ არავის ვეჭილობა არ სჭირდება (და საერთოდ არ მიაქცია ყურადღება მის სპარსულობას)... რომ ის მსოფლიო ერის საკუთრებაა, მისი გმირები მსოფლიო გმირები არიან. „ვეფხისტყაოსანს“ მსოფლიო მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოსო...

ზ. ჭიჭინაძე ბოლოს ასკვნის: „ვინც ამ ჭეშმარიტი შენიშვნების წინააღმდეგ წავა, ის იქნება უმეცარი ბოვში და საქართველოს არ მცნობი, საქართველოს ისტორიის და ძველი მწერლობის არ მცოდნე“ (ჭიჭინაძე 1918, № 1). იგი ცალკე წერილს უძღვნის „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემებს სხვადასხვა ენებზე: რუსულად, პოლონურად, ფრანგულად, სომხურად... წერს მთარგმნელთა ღვაწლზე და თარგმანის ხარისხზე. წერილში „შოთა რუსთაველის სურათის ამბავში“ აღწერს მანამდე არსებული სურათების შექმნის ისტორიას.

წერილში „ვეფხისტყაოსნის“ ძველი დედნების აღმდგენი კომისიის დაარსება და „ვეფხისტყაოსნის“ საუკეთესო დედნის აღდგენა 1885 წელს“ საუბარია გიორგი დავითის ძე ქართველიშვილის გამოცემაზე (ზიჩის მხატვრობით): „ამ დროს იყო თფილისში ჩამოსული (სომეხ მარტიროზიანცის სტამბაში). ხარჯები მთლიანად ქართველიშვილმა გაიღო, ხელმომწერთა ფული ქალაქს არ ეყო, „ძნელათ, რომ ვისმე გაებედნა იმ სახით „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემა, თუ არ საქართველოს დიდ გულშემატკივარს და მოყვარეს, უმისოთ კაცი „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემას ვერ გაბედავდა და არც მის შრომას და ხარჯს იკისრებდა“ (ჭიჭინაძე 1918, № 2).

ჟურნალის მე-3 ნომერში იბეჭდება ზ. ჭიჭინაძის „შოთა რუსთაველი ჩახრუხაძე არ არის, ჩახრუხაძე შოთა რუსთაველი არ გახლავსთ“; „შოთა რუსთაველის და „ვეფხისტყაოსნის“ ნაკრავი ნიხლები“ და სხვ.

ჟურნალის ბოლოს იბეჭდება რედაქციის განცხადება, „სად უნდა აიგოს შოთა რუსთაველის ძეგლი?“. „ზოგიერთი საზოგადო მოღვაწის აზრით, შოთა რუსთაველის ძეგლი თფილისის ერთ-ერთ მოედანზე ან კიდევ სადმე ბაღში უნდა აიგოს, მაგალითად ისე, როგორც სხვა ჩვეულებრივი ძეგლები, ამა თუ იმ ჩვეულებრივი მწერლების და საზოგადო მოღვაწეებისა. ამიტომ 1918 წელს, 1 მაისის სხდომაზე საქართველოს ეროვნულ-ხალხოსნურის და საზოგადოებრიულ-თემოსნურის შოთა რუსთაველის ჯგუფ-პარტიის კომიტეტმა დაადგინა, რომ შოთა რუსთაველის ძეგლი უთუოდ უნდა აიგოს მთაწმინდის მაღალ ქედზე, სწორედ იმ ალაგას, სადაც ამ ჟამად ფუნიკულების სახლია აგებული და იქიდან არნივივით უნდა დაჰყურებდეს თავზე თფილის ქალაქს და მის ახლომახლო მდებარე ალაგებს. კომიტეტმა დაადგინა აგრეთვე ისიც, რომ ერევნის მოედანს და სასახლის ქუჩას შოთა რუსთაველის ქუჩა და მოედანი დაერქვას“ (ჟურნალი „რუსთაველი“, 1918, № 3: 24) (სტილი დაცულია). მე-3 ნომრით ჟურნალის გამოცემა შეწყდა. მიზეზად დასახელებულია ქალაქის უქონლობა. ჟურნალს მკითხველი საზოგადოების დიდი ინტერესი გამოუწვევია. მისი ხანმოკლე არსებობაც კი საკმაოდ მნიშვნელოვანი იყო იმ დროისათვის, რადგან, როგორც ცნობილია: „1918-21 წლებში, როდესაც მიმდინარეობდა დიპლომატიური და სამხედრო ბრძოლა ისტორიული მესხეთის ტერიტორიების საქართველოს სახელმწიფოსთვის დასამკვიდრებლად, ქართველი პოლიტიკოსებისა და საზოგადო მოღვაწეებისათვის შოთა რუსთაველის სახელი წარმოადგენდა მრავალთა შორის ერთ-ერთ ძლიერ პოლიტიკურ არგუმენტს (თუ სამართლებრივი არა, ყოველ შემთხვევაში, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით მაინც), რომელიც მესხეთის დათმობას შეუძლებლს ხდიდა“ (კვერცხიშვილი 2003: 353). სტატიის ავტორი ამასთან დაკავშირებით იმონებებს ნაწყვეტს ვიქტორ ნოზაძის წიგნიდან „საქართველოს აღდგენისათვის ბრძოლა მესხეთის გამო“, რომელშიც ვკითხულობთ: „ქართულ შეგნებაში და ინსტინქტში გრიგალივით წამოიჭრა ქართული ძველი სული, მოგონება საფლავთა, ტაძართა, კულტურის ნაშთთა, და შოთა რუსთაველის...“.

დამონებიანი:

- ბარამიძე 1988:** ბარამიძე ა. ნიკო მარი, როგორც ქართული მწერლობის მკვლევარი. // აკადემიკოსი ნიკო მარი — 120. თბ.: 1988.
- გუგუშვილი 1990:** გუგუშვილი მ. წერილები ლიტერატურაზე. თბ.: 1990.
- დვალი 1918:** დვალი ე. ჟურნალი „რუსთაველი“, № 1. თბ.: 1918.
- ვინმე რაჭველი 1918:** ვინმე რაჭველი. საქართველო. ჟ. „რუსთაველი“, №1. თბ.: 1918.
- კვერცხიშვილი 2003:** კვერცხიშვილი ზ. მშვიდობით რაინდო და... // ათასწლეულების გასაყარზე. რედაქტორი ზ. კიკნაძე. თბ.: 2003.
- პატარიძე 2007:** პატარიძე ნ. მიხეილ ნასიძე. თბ.: „უნივერსალი“, 2007.
- რობაქიძე 2012:** რობაქიძე გრ. რო დომო სუა (გერმანული ენიდან თარგმნა მ. კვატაია). თბ.: „არტანუჯი“, 2012.
- ჭიჭინაძე 1918:** ჭიჭინაძე ზ. ჟურნალი „რუსთაველი“, № 1, 2, 3. თბ.: 1918.

MAIA JALIAHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Renaissance of Rustaveli' Poetics in the Poetry of "The Blue Horn"

Titsian Tabidze wrote: "The writer of the future must unite Rustaveli and Malarme". Rustaveli, a Georgian classic poet, expressed the best traditions of Georgian culture and Malarme, a French poet, was a symbol of modern western modernist aesthetics culture. According to "The Blue Horns" Renaissance of Rustaveli Poetics Should be the basis for renewal of the Georgian poetry of the twentieth century. It is primarily meant more musicality and metaphorical artistic style in poetry, revival of different symbols of the culture and the creation of a new artistic symbol, Recognition of the primacy of the form, arts for art - principles and enrichment of Rhyme and rhythm of poetry.

Key words: Rustaveli, modernism, revival, artistic style.

მაია ჯალიაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

რუსთაველის პოეტიკის რენესანსი ცისფერყანწელთა პოეზიაში

„მომავალ დიდ ქართველ მხატვარში უნდა შეხვდეს რუსთაველი და მალარმე. რუსთაველი მე მესმის, როგორც ქართული სიტყვის შემკრები ერთეული და მალარმე ამავე აზრით ევროპის პრეზენტისმის და ფუტურისმის“ (ტაბიძე 2002: 91) — ასე ფორმულასავით გამოკვეთა ტიცციან ტაბიძემ მომავალი ქართული პოეზიის სახე.

ცისფერყანწელთა აზრით, სწორედ რუსთაველის პოეტიკის აღორძინება უნდა ყოფილიყო ქართული პოეზიის განახლების საფუძველი. მათთვის მოდერნიზმი ნიშნავდა „რუსთაველისა და ძველი პოეტების რენესანსს“ (გაფრინდაშვილი 2007: 53).

მეოცე საუკუნის პირველ ოცნლეულში მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდა ქართულ ლიტერატურაში. მოდერნისტულმა ტენდენციებმა ხელი შეუწყო ახალი ესთეტიკის დამკვიდრებას.

მოდერნიზმი დაუპირისპირდა ლიტერატურაში გამეფებულ „ბატონ შაბლონს“, რომელიც „მალაყს გადადიოდა“ ქართულ მწერლობაში (ტაბიძე 2002: 88). ქართველმა მოდერნისტებმა უპირველეს ამოცანად სიტყვის ესთეტიკური ფასეულობის აღდგენა დაისახეს მიზნად.

ცისფერყანწელები ფიქრობდნენ, რომ საუკუნეთა განმავლობაში წმინდა ხელოვნების გატეხილი ხერხემალი სიმბოლისტებს უნდა აღედგინათ რუსთაველთან პირდაპირი კავშირით, მასთან ხიდის გადებით, ხოლო „საყრდენად“ ცნობილი ქართველი პოეტი ბესიკ გაბაშვილი გამოადგებოდათ, რომელსაც რუსთაველის პოეტიკის ღირსეულ მემკვიდრედ მიიჩნევდნენ.

ცისფერყანწელები ასაბუთებდნენ იმ კავშირს, რომელიც არსებობდა სიმბოლიზმსა და ნამდვილ ქართულ პოეზიას შორის (რუსთაველიდან ბესიკამდე). „ინდივიდუალიზმი, თავისუფლება შემოქმედების, ხელოვნების თვითმიზნობა, რომელსაც დღეს ქადაგებს ეს სკოლა (სიმბოლისტების), საქართველოს-

თვის ახალი არ არის. რუსთველისა და ბესიკის შემდეგ ამის მტკიცება თითქოს გაუგებრობაა“, — წერდა ტიცვიან ტაბიძე (ტაბიძე 2002: 95).

ქართველი მოდერნისტები არც იმას ივინყებდნენ, რომ XX საუკუნის ადამიანი განსხვავდებოდა ძველი საუკუნეების ადამიანისგან ცხოვრების წესით, მსოფლმხედველობით, ცნობიერებით, გარემოს აღქმით — ყოველივე ეს კი გავლენას ახდენდა კულტურაზე. ახალმა ცხოვრებამ ხელოვნებასაც ახალი პერსპექტივები გაუჩინა, მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ „ძველი ქართული პოეტიკა“ იყო ნოყიერი ნიადაგი და წყარო მოდერნიზმისთვის. ცისფერყანწელები ფიქრობდნენ, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ „საქართველომ შეკრიბა მთელი თავისი მხატვრული ენერგია“ (ტაბიძე 2002: 95), მათი შემოქმედებაც გამოირჩეოდა „შემოქმედების ინტენსივობითა“ და „მხატვრული ენერგიით“. მათთვის მთავარი იყო შეექმნათ ახალი პოეზია, როგორც სტეფან მალარმე იტყოდა, შეექმნათ იმგვარი „ლექსი, რომელიც გადაადნობს სიტყვებს ახალ, მთლიან სიტყვად, სიტყვა — შელოცვად, ინვესს საკვირველ შეგრძნებას — თითქოს ასეთი, თავისთავად საკმაოდ უბრალო ენობრივი ფენომენი მანამდე არასდროს გვსმენია და თვით ამგვარი სიტყვით აღნიშნული საგნის გახსენების პროცესიც უჩვეულო ატმოსფეროში მიმდინარეობს“ (მალარმე 1997: 7).

ტიციან ტაბიძე წერდა: „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში საფუძველი ეყრება ქართულ პოეტიკას. რუსთაველისათვის შაირობა სიბრძნის ერთი დარგია, „საღვთო საღვთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი“... ამ ტექსტს ბევრი ინკვიზიტორული კომენტარი მიუღია, მაგრამ უბრალო გრამატიკული და ლოგიკური ანალიზი გულისხმობს, რომ რუსთაველისათვის სასმენლად მარგებლობა მოკლებულია იმ ვულგარულ გაგებას, რომელიც მისცეს მას უტილიტარისტებმა. ესთეტიკაში უფრო საგულისხმოა, რომ რუსთაველი იცავს პრიმატს მუსიკისას ლექსში, რაშიც ის ხვდება ედგარ პოს და პოლ ვერლენს“ (ტაბიძე 2002: 95).

რატომ აღიარებდნენ ცისფერყანწელები თავიანთ უპირველეს წინაპრად, რუსთაველთან ერთად, ბესიკს? ტიცვიან ტაბიძის აზრით, ბესიკმა გააგრძელა რუსთაველის ესთეტიკური იდეალები: „ენის მუსიკალური ენერჯის ჯადოქრობა მას აიყვანს ქართული სიმბოლიზმის მამამთავრად“. საგულისხმოა, რომ ცისფერყანწელები, ევროპელ თანამოკალმეთა მსგავსად, ცდილობდნენ მოდერნიზმის ფესვების ეროვნულ წიაღში დაძებნას. მათი პოეტური ძიებები მიმართული იყო იქითკენ, რომ ენის მუსიკალური ენერგია მაქსიმალურად გამოეველინათ.

ასე რომ, რუსთაველის პოეტიკის აღორძინება მათთვის ნიშნავდა:

1. სახე-სიმბოლოების უმთავრეს ღირებულებად აღიარებას მხატვრული ტექსტის სისტემაში;
2. მუსიკალურობას. „მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა“ (ვერლენი).
3. XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში გაღარიბებული რითმის გამდიდრებას;
4. პოეზიის რიტმის გამდიდრებას;
5. ფორმის უპირატესობის აღიარებას;
6. რეალური სამყაროდან ირეალურში გაღწევას მხატვრული სახეების საშუალებით;
7. „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ იყო ერთგვარი გამოძახილი რუსთაველისეული „ტურფა ხსენებისა“ („მით შევეწივნეთ ტარიელს, ტურფად-

ცა უნდა ხსენება“), პრინციპისა, რომელიც გულისხმობდა, უპირველესად, გამოთქმის ხელოვნებას; ერთგვარ ასოციალურობას, ამბის „წყობილ მარგალიტად“ გარდაქმნის ოსტატობას.

„ფორმის გაღმერთება“ — ეს იყო ცისფერყანწელთა ერთგვარი დევიზი და, რობაქიძის აზრით, ეს იყო რუსთველის უმთავრესი თაყვანისცემისა და ფიქრის საგანიც. რობაქიძემ 1910 წელს თბილისსა და ქუთაისში წაიკითხა ლექციები რუსთველის პოეტიკის შესახებ, შემდეგ ამ ლექციების მიხედვით ესკიზი დაწერა, რომელშიც ფორმულებივითაა გამოკვეთილი ის ესთეტიკური იდეალები, რომლებიც ქართველი სიმბოლისტებისთვისაც უმთავრესად იქცა. რობაქიძე ამ ლექციებში გამოწვლილვით აანალიზებს, როგორ აქცევდა რუსთაველი ქაოსს მშვენიერ ფორმად. ამ თვალსაზრისით, ის იხსენებს ძველ ბერძნულ ხელოვნებას, რომელშიც მჟღავნდება „ელინთა ღვთაებრივი ინტუიცია“. ფორმის სრულყოფილების თვალსაზრისით, იგი საოცარ მსგავსებას ხედავს აფროდიტეს ქანდაკებასა და ნესტანის სახეს შორის. „მთელი ქმნილება რუსთაველისა სხეულის სილამაზით არის აღძრული, მაგრამ მასში არ მოიძებნება არც ერთი ხაზმოსმა, სადაც იჭრებოდეს ცხოველური გრძნობა. ერთი მხრით: ნდომით ფრენილი ოცნება და ტკბობით აღვსილი ნალველი: „შორით ბნედა, შორით კდომა, შორით დაგვა, შორით აღვა“; მეორე მხრით კი სრული უარყოფა ცხოველური სქესისა: „იგი სხვაა, სიძვა სხვაა, შუა უზის დიდი ზღვარი“ და სწორეთ ესაა ელლინური გრძნობა სხეულისა. რუსთაველის ინტუიციით სხეული არ არის უბრალო ხორცი: იგი ცოცხალი სახეა სულისა, იგი თვითონ ხილული სულია სწორეთ ისე, როგორც ფორმაში მოყვანილი მარმარილო: იგიც ხომ სულდგმულია მშვენიერებაში გაქვავებული ვნებითა დიახ, სულდგმული მარმარილო — აი, მხატვრული ქმნილება რუსთაველის მიერ გრძნეული სხეულისა!“ „თუ სიყვარული უბრალო ცხოველობაა, მაშინ იგი არ არის ლამაზი, მშვენიერი; თუ იგი უსხეულო ვნებაა, მაშინ იგი არაა ცოცხალი, ხორცსხმული იგი ერთსა და იმავე დროს მშვენიერი სულის სურვილიცაა და ლამაზი სხეულის წყურვილიც. მშვენიერი სული, ლამაზი სხეულისათვის ლტოლვილი, და ლამაზი სხეული, მშვენიერი სულისთვის ვნებული, — აი უშრეტი წყარო სიყვარულისა“ (რობაქიძე 2009: 392).

როგორც ცნობილია, სიმბოლისტთათვის მნიშვნელოვანი გახდა საგანთა და მოვლენათა შორის ფარული კავშირების აღმოჩენა და სიმბოლოებში გამოვლენა. ფერის, ხმისა და სურნელის ერთიანობაში წარმოსახვა. არტურ რემბომ ხმოვნებს ფერები შეუსაბამა და ასე შექმნა საოცარი ფანტასმაგორიული ლექსები. გრიგოლ რობაქიძე ამგვარ „ექსპერიმენტს“ „ვეფხისტყაოსანში“ ხედავს: „რუსთაველმა ისიც კი იცოდა, რომ ყოველს ხმას თავისი ფერი აქვს: ავთანდილი ბრუნდება, შეხვდება ტარიელს, — და უკანასკნელს: „ხმა შაქრის ფერად გაუხდა ვარდსა, ხშირ-ხშირად პობილსა“ (რობაქიძე 2009: 393).

რობაქიძის აზრით, „ჭეშმარიტი შემოქმედი არის ის, ვინც იდეას სრულად ასახიერებს, ვინც ნამდვილ ფორმაში ასხამს შინა-არსა. რუსთაველი ამ მხრივ ნამდვილი შემოქმედი: მის აზრს სწორედ თავისი სიტყვა მოუნახავს, მისი სიტყვა სწორედ თავის ხორცში ჩამოსხმულა. რუსთაველი ბრინჯაოს ჩამომსხმელია და მარმარილოს მკვეთელი: ლექსი მისი ფოლადის მტკიცე ნაჭედია და მარმარილოს სრული ნაკვთი. დიახ, რუსთაველი სიტყვის მქანდაკებელია: თვით ბენვენუტო ჩელლინიც ვერ გამოჰკვეთდა მარმარილოში ისეთს სხეულის ნაკვთს, როგორც არის რუსთაველის კე-

თილი სიტყვა და სხმული ლექსი ჭეშმარიტად განსაცვიფრებელია რუსთაველის მადლიანი შემოქმედი ხელი“ (რობაქიძე 2009: 394).

„ქართულმა პოეზიამ უნდა შექმნას რუსთაველის მითი“, — წერდა ვალერიან გაფრინდაშვილი და, მართლაც, ცისფერყანწელების მიერ შექმნილ „ახალ მითოლოგიაში“ რუსთველს უპირველესი ადგილი ეკავა (გაფრინდაშვილი 1990: 547)

ვალერიან გაფრინდაშვილი წერილში „ახალი 1922 წლის ქართულ პოეზიაში“ აღნიშნავდა: „რუსთველს იმდენი გამართლება აქვს პოეზიაში, როგორც ბოდლერს. პირველი დეკადენტი სიტყვის ფორმის უეჭველად იყო რუსთველი. არც ერთი თანამედროვე ქართველი პოეტი ისეთი გაბედული ბარბაროსობით არ ეპყრობა სიტყვას, როგორც რუსთაველი. ტიცვიან ტაბიძემ პირველად დააყენა ანალოგია რუსთაველისა და მალარმესი“ (გაფრინდაშვილი 1990: 548).

ასეთი უცხო პარალელები, მაგალითად, ბოდლერი — რუსთაველი ჩვეული იყო ცისფერყანწელებისთვის. მათ ხიბლავდათ რუსთველის დამოკიდებულება სიტყვის მიმართ, როგორ ქმნიდა ის ჩვეულებრივი სიტყვებისაგან საოცარ რითმებს, მეტაფორებს, მუსიკალურობას („მელნად ვიხმარე გიშრის ტბა და კალმად მე ნა რხეული“).

საზოგადოდ, წარსულისკენ მიხედვა უცხო არ იყო ქართული პოეზიისთვის („ძველი სახება საქართველოსი / საუკუნეთა ვუალში კრთება“, ტიცვიან ტაბიძე „ქალდეას სიზმრები“). ამავე წერილში ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა: „ჩვენს მოლოდინს ამხნევენს ეროვნული ხაზი ახალ ქართულ პოეზიაში. წინათ ბანალური პატრიოტიზმით განისაზღვრებოდა ეს თემა, იყო სიტყვები და არ იყო ვიზიონალური ხილვა წარსულის. ტიცვიან ტაბიძემ აღმოაჩინა ქალდეა, როგორც ახალი ქვეყანა. ეს უდრის დამარხული ქალაქების, პომპეიას და გერკულანუმის აღდგენას“ (გაფრინდაშვილი 2007: .52).

გაფრინდაშვილი საგანგებოდ გამოარჩევს იმ ქართველ პოეტებსა და პოეტურ ნიმუშებს, რომლებიც, მისი აზრით, ახალი პოეზიის მდინარებას ქმნიან: „ცხენი ანგელოსით“ დიდი გამარჯვებაა ქართული პოეზიის. გრიგოლ რობაქიძე „თბილისის ხერხემლით“ და „მეორე ხორალით“ ქმნის ახალ ეპოქას ქართულ პოეზიაში. კოლაუ ნადირაძე იძლევა თავის ლექსებში საქართველოს დაღუპულს და განადგურებულს. გიორგი ლეონიძემ შექმნა მითოლოგია კახეთის, რომელიც მოცემულია რუბენსის სიუხვით და სიამაყით. ბაგრატიონების არწივი ფრთადახრილია და ნატახტარი საქართველო აწამებს პოეტის — სარაცინის ოცნებას“ (გაფრინდაშვილი 2007: 52).

ცისფერყანწელები ფიქრობდნენ, რომ როგორც „ვეფხისტყაოსანმა“ გამოავლინა ქართველი ერის რაობა, მისი ჭეშმარიტი სახე სწორედ პოეზიის საშუალებით, ახალ ეპოქაშიც პოეზიას იგივე ფუნქცია უნდა შეესრულებინა. მთავარია, პოეტებს ერწმუნათ სიტყვის ძალისა და სიტყვათა ჩვეულ, გაცვეთილ მნიშვნელობებს მიღმა მათი დაფარული არსი აღმოეჩინათ („დავინყებული ძველ სიტყვების ვგრძნობ ანდამატებს“, ტიცვიან ტაბიძე, „ნიგნიდან „ქალდეას ქალაქები“).

ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა გრიგოლ რობაქიძის წერილი „სიტყვის როია“, რომელშიც ის სიტყვათა ასტრალურ სხეულებზე საუბრობს. მისი აზრით, სიტყვის ასტრალური სხეულები მჟღავნდება მეტაფორებსა და სიმბოლოებში, თვითონ ასე და ამგვარად წარმოაჩინა რამდენიმე სიტყვის ასტრალური სხეული: „მარია დორვალ: ოქროს თმები ლოკავენ

შიშველ თეთრქაფა სხეულს. დოლენა: სირბილე მინის ძუძუების. როგნედა: სკვითის სიგიჟე სლავურ მოდუნებაში. ოფელია: შეშლილი ფოთლები მდინარეში. ჯიოკონდა: დაეჭვების ღიმილი სივაჟეში. თამარ: გათვალვა დედოფლის ... ქალდეა: ჰალუცინაცია ხაშმით. საგარეჯო: გარუჯული განდეგილი. ორპირი: რასსების ჯვარედინი. გელათი: სინათლე... შარლ ბოდლერი: გენია სპლინში. დორიან გრეი: ლანდი სარკეში ჩარჩენილი. ირრუბაქიძე: მოურავი მოურეველი“ (ჯალიაშვილი: 1994: 37).

ცისფერყანწელთა აზრით, ქართველთა რაობა ისევე უნდა გამოკვეთილიყო აღმოსავლური და დასავლური კულტურების ქრილში, როგორც ეს მოხდა მეთორმეტე საუკუნეში: „ჩვენ უნდა გამოვკვეთოთ ჩვენი ქართული პროფილი, ქართველობის ძირეული განცდა ჩვენი მთავარი მოთხოვნაა, აქ იქნება, ჩვენი ტემპერამენტი, ჩვენი გონება. ჩვენი იერი. ჩვენ შევაერთებთ დასავლეთის სიმახვილეს და აღმოსავლეთის მზიურ მოდუნებას, დასავლეთის მხატვრული ნებით გამოვსჭრით აღმოსავლეთის ნამზეურს ჭვრეტას“ (გაფრინდაშვილი 2007: 58). „ბესიკის ბალში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს“, — წერს ტიცვიან ტაბიძე ლექსში „ნიგნიდან „ქალდეას ქალაქები“.

ამავე წერილში საგულისხმოა კიდევ ერთი პასაჟი: „1922 წლის პოეზია ღირსეულად დააგვირგვინა პავლე ინგოროყვამ ლექციების ციკლით რუსთაველის შესახებ და ეს „რუსთველიანა“ მეტ სიმაღლეზე აყენებს ჩვენს პოეზიას და მეცნიერებას, ვაჟა და რუსთაველი! ეს ორი პლანეტა სამუდამოდ ამხნევენს ჩვენს იმედებს და მათ დიდებულ აჩრდილებთან ჩვენ მივდივართ წინ“ (გაფრინდაშვილი 2007: 53).

საგულისხმოა, რომ აკაკისგან განსხვავებით, რომელმაც „მარგალიტების მთესველ“ ვაჟას ენა დაუნუნა, ცისფერყანწელებმა სწორედ ეს ენა მოიწონეს, გამდიდრებული ფშაური დიალექტური ფორმებით, ცოცხალი ბუნების საოცარი სიტყვიერი განცდით და სურნელით. ვაჟას პოეზიაში მათ სწორედ ეს ხელშეუხებელი სიცინცხლე სიტყვებისა ხიბლავდათ, იდუმალი მუსიკალურობით აღბეჭდილი: „ვაჟა-ფშაველა პანის ღვთაებრივი მჭვრეტელი, ხევის ნიაღვრით დასოლებული მუზით, რომლისთვისაც ბუნება ემბაზიც იყო, საქორწინო სანოლიც და კუბოც“ (ტაბიძე 2002: 85).

ცისფერყანწელთა მიზანი ხომ იყო „სიტყვის, როგორც ნამდვილი სხეულის, განცდა მისი ფერით, მისო ხმაურით, მისი ტემპერამენტით, მისი განუმეორებელი სურნელებით“ (გაფრინდაშვილი 2007: 57)

სერგო კლდიაშვილი აღნიშნავდა: „ცისფერყანწელები“ ჩვენი ქართული კლასიკური ლიტერატურის გულწრფელი ქომაგები ხდებიან“ (კლდიაშვილი 2007: 66). ეს ქომაგობა მათ წარმოაჩენდათ, როგორც ჭეშმარიტ მცველებსა და რაინდებს ქართული სიტყვისა, ამიტომაც იყო, რომ რობაქიძემ, თავის რომანში „მცველნი გრალისა“ გრაალის, იგივე საქართველოს არსის, მეობის, გულის — უპირველეს მცველებად პაოლო იაშვილი და ტიცვიან ტაბიძე წარმოაჩინა.

ტიციან ტაბიძე წერილში „რუსთაველი“ წუხდა: „ჭეშმარიტად, სამყოფი არ ყოფილა უსათუოდ გენიოსად ყოფნა ადამიანისა, რომ შეიქნეს ცნობილი. რუსთაველის გენიოსობის ტოლნი ამაყობენ დიდის სახელით. არ კმარა გენიოსობა, გენიოსი უნდა იყოს კიდევ ბედნიერი, უნდა ეკუთვნოდეს ბედნიერ ერს. რუსთაველი რომ ყოფილიყო ფრანგი, იმას ქვეყანა გაიცნობდა, როგორც კორნელს. ქართველები თავიანთი ისტორიული ცხოვრების ათასი წლების

განმავლობაში გვიჩვენებდნენ მაგალითებს გმირობისას, რაინდობისას და კეთილშობილებისას იმავე ზომით, როგორც ფრანგები; უბედურება კი გამოიარეს უფრო მეტი, ვინემ ფრანგებმა; მიუხედავად იმისა, რომ ისინი იბრძოდნენ სპარსელების, არაბების, ბიზანტიელების, თათრების და თურქების წინააღმდეგ, როგორც ახალგაზრდა ლომები; მიუხედავად იმისა, რომ არა ერთხელ ყოფილან დამწვარი და აოხრებული, საბოლოოდ, ისინი მაინც დგებოდნენ ფერფლიდან როგორც ფენიქსები, ყოველთვის მშვენიერები, კეთილშობილები და რაინდები; მიუხედავად იმისა, რომ იმათი სიმღერები იყვნენ უფრო ლამაზი და ძვირფასი, ვინემ სიმღერები Willon-ს და Ronsar-ისა, მათი ღვთაებრივი რუსთაველი არ არის გაღმერთებული ევროპაში და თითქმის არც ცნობილი. გენიოსად ყოფნა ცოტა ყოფილა დიდებისათვის, კიდევ საჭიროა თურმე ბედნიერება, ისევე, როგორც არ არის საკმაო კეთილშობილ ნაციად ყოფნა, რომ ღირსეულად იყო მიღებული სხვა ქვეყანათა ერებში“ (ტაბიძე 2010: 1)

ამიტომაცაა, რომ დიდი კამათი და გაღიზიანება გამოიწვია ნიკოლოზ მინიშვილის პესიმიზმმა, რომელიც წარსულისა და რეალობის „შეუსაბამობიდან“ დაიბადა.

გრიგოლ რობაქიძე წერილში „საქართველოს ხერხემალი“ იმონმებს ნიკოლოზ მინიშვილის რუსთაველზე გამოთქმულ თვალსაზრისს: „ნიკოლოზ მინიშვილი სწერს: „მეექვება თვით რუსთაველიც: თუ ის ჩვენი ცხოვრებისგანაა — უსათუოდ გაუგებრობაა ის; თუ არა და — ან რუსთაველი არ არის ქართველი, ანდა მისი პოემა ადვილად ნაშოვნია საქმეა“. კიდევ კარგი, რომ ავტორს „ვეფხისტყაოსანი“ გენიალ ქმნილებად მიაჩნია. მხოლოდ — როგორც ჩვენი ცხოვრების ნაყოფი — იგი მისთვის „გაუგებრობაა“ უკეთეს შემთხვევაში. უცუდეს შემთხვევაში? ან რუსთაველი არაა ქართველი, ან და მისი ქმნილება „ნაშოვნი“ საქმეა და ისიც „ადვილი“ (რობაქიძე 2012: 31).

რობაქიძე საკმაოდ მკაცრად გამოთქვამს საყვედურს: „ნუ თუ ავტორს ჰგონია, რომ რუსთაველით ამოიწურება ქართული გენია? (ეგებ სხვებსაც ჰგონიათ). 1902 წ. ნიკო მარრმა იერუსალიმში იპოვა ხელნაწერი „ცხოვრება წმ. გრიგოლ ხანძთელის“. ავტორი გიორგი მერჩული. გამოდის: მეოცე საუკუნის თაურამდე არავინ იცოდა, თუ რა საუნჯე ჰქონიათ ქართველებს. ქმნილება ეკუთვნის მეათე საუკუნის ნახევარს. ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ ეს ქმნილება ქართული გენიის ხალასი ნაყოფია. ქართული სიტყვა აქ მოცემულია ისე, თითქო პირველმინას რძე სდიოდეს კვლავ ძუძუებიდან. თქმა მოკლე: ნაკვეთი. სიტყვა — თითქო შედედებული სუბსტანცია, რომელიც წარმოთქმის შემდეგ იშლება, როგორც მდინარის სარკეული ზედაპირი, როცა ფრთებგამლილი გავაზი დაეცემა მას. არავითარი ხორცმეტი, არავითარი მეჭეჭი. სიტყვა ისეთი, რომელსაც აქვს ქალწულური დარცხვენა და ამავე დროს მორკინალის შემართება: სწორედ ისეთი, რომლითაც ძველად წირვადს ჰქმნიდნენ. არც გასაკვირია: გიორგი მერჩულეს ჰყავდა წინამორბედი — იაკობ ხუცესი (მეხუთე საუკუნე), რომელმაც გასაოცარი აღწერა დაგვიტოვა „წმინდა შუშანიკის“ ცხოვრებისა. გიორგი მერჩულმა, ცხადია, ქართული „საგალობლებიც“ იცოდა, საცა ქართველი ავტორები ფსალმუნობაში დავით წინასწარმეტყველს ედავებიან. მაგრამ ამით არ ამოიწურება მერჩულის ქმნილება. აქ არ არის მოცემული ჩვეული აღწერა ჩვეული წმინდანის, საცა სიცოცხლე მლაშეა და წუთხე. აქ მთელი მსოფლგზნებაა — სრულიად თავისებური.

გრიგოლ ხანძთელი — (მერჩულის აღწერით) — ისე დადის დედამინაზე, თითქოს უკანასკნელი სიმინდის ჯავარი იყოს, რომელიც დატარობას ელის. მინა მისთვის არ არის „ბერნი“. პირიქით: მისი ყოველი ნაყოფი „წყაროს თვალთა“, რომელსაც მოაქვს ბუნების მადლი. ამის შემდეგ რასაკვირველია, რუსთაველი აღარ არის „გაუგებრობა“. მაგრამ რუსთაველამდე კიდევ იყვნენ სხვებიც, რომელთაც ქართულ სიტყვაში გენია გააღვიძეს. ექვთიმე მთაწმინდელი, გიორგი მთაწმინდელი, ეფრემ მცირე. თითოეულს მათგანს ცალკე მონოგრაფი სჭირდება. თუ გერმანელები ლუთერს „ბიბლიის“ გერმანულად თარგმნისათვის გენიალობას ანიჭებენ, რა დააშავეს ჩამოთვლილმა მამებმა, რომლებმაც იგივე „ბიბლია“ ქართულად თარგმნეს. და მერე როგორ?! ლუთერის თარგმანი თუ არის ენის-ქმნა, მთაწმინდელების თარგმანიც ენის-ქმნაა ნამდვილი. თუ რომელი უფრო მძაფრი ქმნაა, ეს კიდევ სადაოა. ასეთია მაგისტრალი, რომლის ბოლოს რუსთაველი მოსჩანს, როგორც დამთავრება და როგორც ასეთი — ხანდახან როგორც გადახრაც (ოდნავი დეკადენსი). ამის შემდეგ რა აზრი აქვს ასეთს დილემას: „ან რუსთაველი არაა ქართველი, ან და მისი პოემა ადვილად ნაშოვნია საქმეა“? რუსთაველი ქართველია და მის პოემას უდიდესი სიტყვის კულტურა უძღვის წინ. რასაკვირველია, „ადვილად შოვნაზე“ ლაპარაკი ამ კულტურის არცოდნაა“ (რობაქიძე 2012: 32).

რობაქიძის ამგვარი დამოკიდებულება წარსულთან ტონის მიმცემი იყო ცისფერყანწელებისთვის, მართალია, ხანდახან რომელიმეს, მაგალითად, ნიკოლო მინიშვილს შეიძლება ეჭვის გასჩენოდა, მაგრამ ეს საერთო სურათს არ ცვლიდა, თანაც, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი ეჭვი საკმაოდ გვიან გამოითქვა, როცა ცისფერყანწელების პოეტური ორდენი აღარ არსებობდა და ბევრ მათგანს იძულებით მოუხდა ძველ იდეალებთან გამოთხოვება.

ცისფერყანწელებმა თავიანთი პოეზიით, მართლაც, შექმნეს ახალი მითოლოგია და აქ უპირველესი მითი იყო რუსთაველი. მათ პოეზიაში ხშირად გაიელვებდა მისი სახე. რაც მთავარია, მათ ააღორძინეს რუსთაველისეული „სიტყვის კულტურა“.

დამონებიანი:

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. „დეკლარაცია (ახალი მითოლოგია)“. // ვალერიან გაფრინდაშვილი. ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესეები. „მერანი“, 1990.

გაფრინდაშვილი 2007: გაფრინდაშვილი ვ. „ახალი 1922 წლის ქართულ პოეზიაში“. // „ცისფერყანწელები ცისფერყანწელებზე“. ქუთაისი: საგამომცემლო ცენტრი „ქუთაისი“, 2007.

კლდიაშვილი 2007: კლდიაშვილი ს. პაოლო იაშვილი. // „ცისფერყანწელები ცისფერყანწელებზე“. ქუთაისი: საგამომცემლო ცენტრი „ქუთაისი“, 2007.

მალარმე 1997: მალარმე ს. სიმბოლიზმის შესახებ. გაზ. „არილი“, 27 მარტი, თბ.: 1997.

რობაქიძე 2012: რობაქიძე გრ. საქართველოს ხერხემალი. // გრიგოლ რობაქიძე. ქართული სიტყვიერება. ტ.10. თბ.: 2012.

რობაქიძე: რობაქიძე გრ. სერია: ქართველი მწერლები სკოლაში (ავტორ-შემდგენელი მაია ჯალიაშვილი). თბ.: „დია“, 2009.

ტაბიძე 2010: ტაბიძე ტ. შოთა რუსთაველი. <http://444.ucoz.es/blog/2010-02-20-803>

ტაბიძე 2002: ტაბიძე ტ. ცისფერი ყანწებით. // ტიციან ტაბიძე. პაოლო იაშვილი. სერია: ქართველი მწერლები სკოლაში (ავტორ-შემდგენელი მაია ჯალიაშვილი). თბ.: „დია“, 2002.

ჯალიაშვილი 2006: ჯალიაშვილი მ. თაობიდან თაობამდე. თბ.: „ლომისი“, 1994.