

საჯარო სამართლის იურიდიული პირი

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ევროპეისტიკის დეპარტამენტი

ქეთი ნოვახაძე

ვიქტორ ქორქიას შემოქმედების ძირითადი მხატვრული
და შინაარსობრივი თავისებურებები

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი
ასოცირებული პროფესორი ნანა ქაჯაია

ბათუმი 2025

განაცხადი

როგორც წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ჩემს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად.

30.11.2025

ქეთინო კახაბერიძე

შინაარსი

შესავალი	4
თავი I. ვ. ქორქიას შემოქმედება რუსული პოსტმოდერნიზმის კონტექსტში	11
1.1 პოსტმოდერნიზმის ზოგადი დახასიათება.....	11
1.2 რუსული პოსტმოდერნიზმის ჩამოყალიბება და სპეციფიკა.....	20
1.3 ვიქტორ ქორქია სამეცნიერო-კრიტიკულ ლიტერატურაში	37
თავი II. ვიქტორ ქორქიას დრამატურგია.....	49
2.1. „შავი ადამიანი, ანუ მე, საწყალი სოსო ჯულაშვილი“ - თემატიკა, ჟანრული თავისებურება და პერსონაჟთა სახეები.....	52
2.2. პიესა „ჰამლეტ.ru“, როგორც უ. შექსპირის ტექსტის რეცეფცია.....	78
2.3. ანტიკური მითის რეცეფცია	89
2.4. ბალაგანის ტრადიციები ვ. ქორქიას დრამატურგიაში.....	92
თავი III. ვიქტორ ქორქიას პოეზიის თავისებურებანი.....	99
3.1. ვ.ქორქიას პოეტური პრინციპების შესახებ.....	99
3.2. პოსტმოდერნისტული პრინციპების რეალიზება ვ. ქორქიას პოეზიაში.....	104
დასკვნა	125
ბიბლიოგრაფია.....	133

შესავალი

მე-20 საუკუნის დასასრულის პოლიტიკურ-სოციალური და ეკონომიკური კატაკლიზმები ეპოქის დასასრულის, უზარმაზარი საბჭოთა იმპერიის დაშლის აშკარა ნიშნებს წარმოადგენდა. აღნიშნულმა მოვლენებმა კარდინალურად შეცვალა ადამიანების ცხოვრება, უზარმაზარი გავლენა მოახდინა მათ აზროვნებაზე, მენტალიტეტზე. რადიკალურად შეიცვალა ლიტერატურული შემოქმედებაც, მისი ფორმები და თემები. სწორედ ამ კრიზისულმა სიტუაციამ წარმოშვა ახალი, რთული შინაარსისა და უჩვეულო ფორმის კულტურა, რომელსაც პოსტმოდერნიზმს ვუწოდებთ.

პოსტმოდერნიზმი წარმოიშვა, როგორც მოდერნიზტული პრინციპების უარყოფა და კრიტიკა. მისთვის დამახასიათებელია პროგრესის, უნივერსალური ჭეშმარიტებებისა და სამეცნიერო ობიექტურობის მიმართ სკეპტიკური დამოკიდებულება. პოსტმოდერნიზტული ესთეტიკა უარყოფს არა მარტო ნებისმიერ იდეოლოგიას, არამედ სტერეოტიპულობასაც, როგორც შემოქმედის, ასევე მკითხველის აღქმის მხრივ. ახალი კულტურა ამტკიცებს ჭეშმარიტების მრავლობითობას, ახლებურად იაზრებს ისტორიას, კატეგორიულად უარყოფს მეტანარატივებს.

პოსტმოდერნიზმი, რომლის ცნებაც XX საუკუნის 60-იან წლებში გაჩნდა, მხოლოდ XX საუკუნის ბოლოს გახდა მასობრივი და გავრცელდა არა მხოლოდ ხელოვნებაში, არამედ საზოგადოებრივი ცხოვრების ბევრ სფეროშიც.

XX საუკუნის მიწურულისა და XXI საუკუნის დასაწყისის რუსული პოსტმოდერნიზტული ლიტერატურის კვლევა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან და აქტუალურ მიმართულებად რჩება. როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნიზმის არსი პირდაპირ არის დაკავშირებული „მეტანარატივების“ კრიზისთან (ჟ. ფ. ლიოტარი), კლასიკური ლიტერატურული კანონის დეკონსტრუქციასთან, აგრეთვე ის ორიენტირებულია ტექსტის ინტერტექსტულობაზე, ირონიასა და თამაშის ბუნებაზე (ი. ჰასანი, მ. ეპშტეინი). აღნიშნული ტენდენციები რუსულ ლიტერატურულ ტრადიციაში განსაკუთრებულ, ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტზე დამყარებულ, სპეციფიკურ ფორმებს იძენს.

რუსული პოსტმოდერნიზმი საკმაოდ ფართოდ არის შესწავლილი. თანამედროვე მკვლევრები: ი. სკოროპანოვა, მ. ლიპოვეცი, მ. ეპშტეინი, ნ. კიაკშტო, ტ. დავიდოვა, ი. სუშილინა, მ. ჩერნიაკი და სხვები თავიანთ ნაშრომებში ანალიზებენ რუსული პოსტმოდერნიზმის ისეთ დამახასიათებელ ნიშნებს, როგორებიცაა: ჟანრობრივი საზღვრების წაშლა, კანონების პარადიულ-ირონიული ტრანსფორმაცია, ტექსტთან თამაშის ტენდენცია და თეატრალური ექსპერიმენტები.

წინამდებარე სამეცნიერო ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს თანამედროვე რუსული ლიტერატურული პროცესის ერთ-ერთი საინტერესო წარმომადგენლის, ქართული წარმომავლობის მწერლის – ვიქტორ ქორქიას შემოქმედების ძირითადი მხატვრული და შინაარსობრივი თავისებურებების ანალიზი.

ვ. ქორქიას შემოქმედება XX საუკუნის დასასრულისა და XXI საუკუნის დასაწყისის რუსული ლიტერატურული პროცესების ერთობ საინტერესო და თავისებურ ფურცელს წარმოადგენს. მას რუსული პოსტმოდერნიზმის მეორე თაობის წარმომადგენლად მოიაზრებენ.

ვ. ქორქიას პოეზიასა და პიესებში ნათლად ჩანს ექსპერიმენტატორი შემოქმედის ხელწერა, რაც მისი შემოქმედების პოსტმოდერნისტული ბუნებიდან გამომდინარეობს. მისი პოეტური და დრამატურგიული ტექსტები ეფუძნება ერთიან ესთეტიკურ პრინციპს, რომელიც გამოხატავს პოსტმოდერნისტული პოეტიკის უნივერსალური ნიშნებისა და ავტორის ინდივიდუალური ხერხების ორგანულ სინთეზს. მიუხედავად ჟანრული განსხვავებებისა და გამოხატვის მრავალფეროვანი საშუალებებისა, ვ. ქორქიას შემოქმედებაში აშკარად იკვეთება სტილური მთლიანობა. ავტორი ოსტატურად იყენებს ძირითად პოსტმოდერნისტულ პრინციპებს (ინტერტექსტულობა, კარნავალურობა, ირონია, მეტატექსტურობა, დეკონსტრუქცია, თამაშის საწყისი, ექსპერიმენტები სიტყვაქმნადობის სფეროში...). საკუთარი მხატვრული სტილის ჩამოსაყალიბებლად ავტორი ტექსტებს აქცევს ექსპერიმენტულ სივრცედ, სადაც ჟანრების, სტილისა და სხვადასხვა ლიტერატურული ხერხის ერთმანეთთან შეხამება და ერთმანეთში აღრევა ქმნის ახალი მხატვრული ხედვის შესაძლებლობას. ვ. ქორქიას ესთეტიკური სტრატეგია გამოირჩევა როგორც პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ზოგადი ნიშნების გააზრებული გამოყენებით, ასევე ავტორისეული ინტერპრეტაციის ორიგინალუ-

რობით. მიუხედავად იმისა, რომ მისი ქმნილებები, განსაკუთრებით კი დრამატურგიული ნაწარმოებები, რუსულ კულტურულ სივრცეში საკმაოდ დიდი პოპულარულობით სარგებლობს, საქართველოში ვ. ქორქიას შემოქმედებას თითქმის არ იცნობენ. მისი ნაწარმოებები არ არის ქართულად ნათარგმნი და ასევე თითქმის არ მოიპოვება ქართულენოვანი სამეცნიერო-კრიტიკული ლიტერატურა ვ. ქორქიას შემოქმედების შესახებ. აღნიშნულიდან გამომდინარე, წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს საკითხის კომპლექსურად შესწავლის ერთ-ერთ პირველ მცდელობას, რომლის მიზანიცაა, ქართულ აუდიტორიას უფრო ახლოს გააცნოს ქართული წარმომავლობის ცნობილი მწერლის – ვიქტორ ქორქიას შემოქმედება.

ვიქტორ ქორქია დაიბადა 1948 წელს სამხედრო მოსამსახურის ოჯახში. 1973 წელს მან დაამთავრა მოსკოვის საავიაციო ინსტიტუტი. მისი პირველი ლექსი «Ракета» დაიბეჭდა 1962 წელს საბავშვო კრებულში «Мы пишем и рисуем» (Мы пишем и рисуем... 1962, გვ. 11). 1965 წელს ახალგაზრდა პოეტების ლექსების კრებულში „პოეზიის საათი“ დაიბეჭდა მისი ლექსი «Самолет Нестерова» („ნესტეროვის თვითმფრინავი“) («Час поэзии» – 39).

ვიქტორ ქორქიამ გასული საუკუნის 80-იან წლებში მყარად დაიმკვიდრა ადგილი მოსკოვის პოეტთა ხუთეულში, თუმცა მისი ლექსების პირველი წიგნი მოგვიანებით, 1988 წელს, „პერესტროიკის“ დროს, გამოიცა. მისი პირველი პიესა იყო „შავი ადამიანი, ანუ მე საწყალი სოსო ჯუღაშვილი,“ რომლის მთავარი გმირი იოსებ სტალინი იყო.

1976-1990 წლებში ვიქტორ ქორქია ჟურნალ «Юность»-ის პოეზიის განყოფილების თანამშრომელი იყო, შემდგომში – მოსკოვის კლუბ „პოეზიის“ ერთ-ერთი მონაწილე, ხოლო 1989 წლიდან მისი თავმჯდომარე გახლდათ.

როგორც ითქვა, პირველ სერიოზულ წარმატებას ვ. ქორქიამ მიაღწია 1988 წელს, როდესაც ჟურნალ «Юность»-ში პოემა „თავისუფალი დრო“ გამოაქვეყნა. მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტურ თეატრში ევგენი სლავუტინმა დადგა პარატრაგედია „შავი ადამიანი, ანუ მე, საწყალი სოსო ჯუღაშვილი“. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად და შემდგომ ბევრ სცენაზეც დაიდგა.

1990-იანი წლების დასაწყისიდან ვიქტორ ქორქია უფრო მეტ ყურადღებას უთმობს დრამატურგიის ჟანრს. მისი ნამუშევრები იბეჭდებოდა ჟურნალებში

«Юность» და «Горизонт». ისინი გამოიცა ცალკე კრებულადაც. ვიქტორ ქორქიას ლექსები და დრამატურგიული ნაწარმოებები ითარგმნა უცხოურ ენებზეც.

მიუხედავად იმისა, რომ რუსული პოსტმოდერნიზმის შესახებ საკმაოდ მრავალრიცხოვანი და ღირებული სამეცნიერო ლიტერატურა არსებობს, ვიქტორ ქორქიას შემოქმედება რუსულ სამეცნიერო წრეებში დღემდე შედარებით ნაკლებად არის შესწავლილი. წინამდებარე ნაშრომში გაანალიზებულია მისი დრამატურგიული და პოეტური ნაწარმოებები, რამეთუ ისინი თვალსაჩინოდ ასახავენ პოსტმოდერნიზმის ძირითად ტენდენციებს და წარმოაჩენენ ამ მიმდინარეობის პრინციპების განხორციელების ორიგინალურ სტრატეგიებს.

ყოველივე ზემოთ თქმული განაპირობებს ჩვენი საკვლევი თემის **აქტუალურობას**.

ნაშრომის მიზანია თანამედროვე ლიტერატურული კონტექსტის გათვალისწინებით ვიქტორ ქორქიას შემოქმედების, კონკრეტულად კი მისი დრამატურგიული და პოეტური ნაწარმოებების შინაარსობრივი და კომპოზიციური თავისებურებების შესწავლა.

მიზნების შესაბამისად, **კვლევის ამოცანებია შემდეგი:**

* რუსული პოსტმოდერნიზმის ჩამოყალიბების მიზეზებისა და განვითარების თავისებურების მიმოხილვა;

* ვ. ქორქიას შემოქმედების კულტურულ-ბიოგრაფიული კონტექსტის შესწავლა;

* მწერლის შემოქმედების შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა;

* მწერლის დრამატურგიული და პოეტური ნაწარმოებების შესწავლა თანამედროვე ლიტერატურული პროცესის თავისებურებებისა და ტრადიციის გათვალისწინებით; მისი მხატვრულ-შემოქმედებითი პრინციპებისა და სტრატეგიების განსაზღვრა;

* ვ. ქორქიას ნაწარმოებებში უნივერსალური პოსტმოდერნისტული პრინციპების რეალიზაციის კონკრეტული ავტორისეული სტრატეგიისა და ხერხების (რიმეიკი, კოლაჟი, ბალაგანი, ინტერტექსტულობა) ანალიზი;

* პიესებში ირონიის, პაროდისა და პოლიტიკური სატირის მხატვრული რეალიზების შესწავლა;

* ლიტერატურული რემინისცენციების როლისა და ფუნქციონირების თავისებურების დადგენა მწერლის დრამატურგიაში;

* ვიქტორ ქორქიას თეატრის, როგორც მხატვრული იდეის, რეალიზების ხერხის, დახასიათება;

* ვ. ქორქიას ლექსებში ავტორისეული პოზიციისა და ორიგინალური შემოქმედებითი ხელწერის თავისებურებების გამოვლენა.

ჩვენი კვლევის **ობიექტს** წარმოადგენს ვიქტორ ქორქიას პიესები: „შავი ადამიანი, ანუ მე, საწყალი სოსო ჯულაშვილი“, „ჰამლეტ.ru“, „არისტონი“, „თხის სიმღერა, ანუ რა გსურს შენ, ჰეკუბა?“, პოეტური ნაწარმოებები. ვიქტორ ქორქიას დრამატურგიული და პოეტური ნაწარმოებების ანალიზის საფუძველზე შესწავლილია პოსტმოდერნისტული ტექსტების ინტერპრეტაციის შესაძლო გზები. ნაშრომში საკვლევი თემის გასაანალიზებლად ფართოდაა გამოყენებული როგორც თეორიული მასალა, ასევე არჩეული მწერლის შემოქმედების ლიტერატურული კონტექსტი, სხვა პოსტმოდერნისტი ავტორების ნაწარმოებები.

მეთოდოლოგია. ვ. ქორქიას შემოქმედების პრობლემების კვლევა ეფუძნება თანამედროვე ლიტერატურულ-თეორიული მეთოდოლოგიების კონტექსტს (ნარატოლოგია, რეცეფციული ესთეტიკა, ჰერმენევტიკა და სხვა). ჩვენი კვლევის მეთოდოლოგიური ბაზა კომპლექსურია, ის ემყარება ინტერტექსტულ, შედარებით-შეპირისპირებითსა და აღწერით მეთოდებს. აღნიშნული მეთოდების გამოყენება მნიშვნელოვანია ვ. ქორქიას ცალკეული ნაწარმოების მხატვრულ-შინაარსობრივი თავისებურებებისა და ჟანრული სპეციფიკის გამოსავლენად. აგრეთვე ეს მეთოდები საშუალებას მოგვცემს, გამოიკვეთოს ვ. ქორქიას შემოქმედების ორგანული კავშირი თანამედროვე ლიტერატურულ კონტექსტთან.

ნაშრომის **სამეცნიერო სიახლეს** წარმოადგენს ის, რომ ვიქტორ ქორქიას შემოქმედების პოპულარულობის მიუხედავად, იგი დღემდე კომპლექსურად არაა ნაკვლევი. მკვლევრები ძირითადად შემოიფარგლებიან რომელიმე კონკრეტული მოტივის ან ხერხის შესწავლით. ნაკლებად არის შესწავლილი მისი ნაწარმოებების ენობრივი ექსპერიმენტის თავისებურება, ავტორისეული პოზიციის საზოგადო-

ებრივ-პოლიტიკური მახასიათებლები. წინამდებარე ნაშრომი აღნიშნული საკითხების უფრო სიღრმისეულად და კომპლექსურად შესწავლის მოკრძალებულ ცდას წარმოადგენს. ამასთან, ჩვენი კვლევა წარმოადგენს ქართულ სამეცნიერო სივრცეში ვ. ქორქიას შემოქმედების კვლევის პირველ მცდელობას.

ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება. ნაშრომი დახმარებას გაუწევს ფილოლოგებს, სლავური ფილოლოგიის სპეციალობის სტუდენტებს, აგრეთვე რუსული ლიტერატურითა და თეატრალური ხელოვნებით დაინტერესებულ პირებს. მასალების გამოყენება შესაძლებელია XX საუკუნის რუსული ლიტერატურის ისტორიის სალექციო კურსში.

ჩვენ მიერ დასახულმა მიზნებმა და ამოცანებმა განაპირობა სადისერტაციო ნაშრომის **სტრუქტურა**. ის შედგება შესავლის, 3 თავის, 9 ქვეთავისა და მიღებული დასკვნებისაგან. ნაშრომს თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის სია.

ნაშრომის შესავალში დასაბუთებულია საკვლევო თემის აქტუალობა და მეცნიერული სიახლე, განსაზღვრულია კვლევის ობიექტი, მიზნები და ამოცანები, კვლევის მეთოდები, მისი თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება, ნაშრომის სტრუქტურა.

პირველი თავი შედგება სამი ქვეთავისგან. პირველ ქვეთავში მიმოვიხილავთ ზოგადად პოსტმოდერნიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის, ჩამოყალიბების პროცესსა და მხატვრულ თავისებურებებს.

მეორე ქვეთავი ეძღვნება რუსული პოსტმოდერნიზმის დახასიათებას, მისი ევოლუციის თავისებურებებს. მიმდინარეობის ზოგადი მახასიათებლები დიდწილად განსაზღვრავს მწერლის ინდივიდუალობასა და მისი მხატვრულ-ესთეტიკური კონცეფციის თავისებურებას, ამიტომაც დეტალურად მიმოვიხილავთ რუსული პოსტმოდერნიზმის სამი პერიოდის ჟანრულ, შინაარსობრივსა და იდეურ სპეციფიკას.

მესამე ქვეთავში მოკლედ მიმოვიხილავთ ვიქტორ ქორქიას შემოქმედების შესახებ სამეცნიერო-კრიტიკულ ლიტერატურას.

მეორე თავი ეძღვნება ვ. ქორქიას შემოქმედებით გზას, მიმოვიხილავთ მის დრამატურგიულ ნაწარმოებებს. აღნიშნული თავი შედგება 4 ქვეთავისაგან.

პირველ პარაგრაფში დეტალურადაა გაანალიზებული ვ. ქორქიას ყველაზე ცნობილი პარატრაგედიის „შავი ადამიანი, ანუ მე, საწყალი სოსო ჯულაშვილი“ მხატვრულ სახეთა სისტემა, თემატური და პოეტური თავისებურებები.

მეორე ქვეთავი ეძღვნება ასევე ფართოდ ცნობილ პიესას „ჰამლეტ.ru“-ს. პიესა განხილულია, როგორც შექსპირის ტექსტის გაგრძელება, გაანალიზებულია მასში ინტერტექსტული ჩანართების გამოყენების სპეციფიკაც.

მესამე ქვეთავში მოკლედია მიმოხილული ვ. ქორქიას პიესებში ანტიკური მითების რეცეფციის თავისებურებანი.

მეოთხე ქვეთავში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ვ. ქორქიას დრამატურგიაში ე.წ. ბალაგანური საწყისის გამოვლენას, ავტორის ბალაგანურ პოეტიკაში რუსული სკომოროხოვის, დასავლეთევროპული მოედნის თეატრისა და *commedia dell'arte*-ს ტრადიციების ანალიზს.

მესამე თავი შედგება ორი ქვეთავისაგან, რომელშიც განხილულია ვ.ქორქიას პოეტური პრინციპები, პოსტმოდერნისტული პრინციპების რეალიზების კონკრეტული ხერხები მის პოეზიაში. აქვე გაანალიზებულია სხვადასხვა დროს გამოცემული პოეტური ნაწარმოებების მრავალშრიანი ინტერტექსტული სტრუქტურა, რომელშიც დასტურდება სხვადასხვა სტილისა და კულტურული კოდის შერევა.

დასკვნაში განზოგადებულია კვლევის შედეგები.

თავი I. ვ. ქორეიას შემოქმედება რუსული პოსტმოდერნიზმის კონტექსტში

1.1 პოსტმოდერნიზმის ზოგადი დახასიათება

კაცობრიობის ისტორიაში არსებული კულტურული ეპოქებიდან ბოლო ეპოქამ პოსტმოდერნის სახელწოდება მიიღო. სწორედ პოსტმოდერნის ცნებიდან მომდინარეობს პოსტმოდერნიზმი, რომელსაც იყენებენ ფილოსოფიის, ლიტერატურისა და კულტურის მიმართ გარკვეული ტენდენციების დასახასიათებლად. ზოგადად ის აღნიშნავს 1) კულტურის განვითარების ახალ პერიოდს; 2) პოსტარაკლასიკური მეცნიერული აზროვნების სტილს; 3) ახალ მხატვრულ სტილს, რომელიც დამახასიათებელია თანამედროვე ხელოვნების სხვადასხვა სახეობისათვის; 4) ახალ მხატვრულ მიმართულებას (არქიტექტურაში, ფერწერაში, ლიტერატურაში და ა.შ.); 5) მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში ჩამოყალიბებულ მხატვრულ-ესთეტიკურ სისტემას; 6) აღნიშნულ მოვლენებზე თეორიულ რეფლექსიას (Скоропанова, 2007, p.9).

პოსტმოდერნიზმი (ფრანგ. Postmodernisme – მოდერნიზმის შემდეგ) XX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XXI საუკუნის დასაწყისის ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული კულტურული მიმდინარეობაა.

პოსტმოდერნიზმი 1960-იან წლებში ჩამოყალიბდა დასავლეთ ევროპაში. პოსტმოდერნის კულტურულ-ისტორიული ეპოქის თავისებურებამ, რომელიც გამოიხატებოდა კრიზისულ მდგომარეობაში, პროგრესის რწმენის შესუსტებაში, საყოველთაო პესიმისტურ განწყობებში, წარმოშვა შესაბამისად რთული და არაორდინალური ხელოვნება. თავად პოსტმოდერნიზმის ეპოქა წარმოადგენს „ტრანსკულტურულსა და მულტირელიგიურ ფენომენს, რომელიც გულისხმობს დიალოგს ორმხრივი ინფორმაციის საფუძველზე, ღიაობასა და კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების მრავალფეროვნებაზე ორიენტაციას“ (Маньковская, 1995, p. 94).

მეცნიერები ტ. დავიდოვა და ი. სუმილინა თვლიან, რომ «Культура постмодерна складывалась через сомнения во всех позитивных истинах. Для нее характерны разрушение позитивистских представлений о природе человеческих знаний, размывание границ между различными областями знаний: она отвергает претензии

рационализма на понимание и обоснование феномена действительности. Постмодерн провозглашает принцип множественности интерпретаций, полагая, что бесконечность мира имеет как естественное следствие бесконечное число толкований» (პოსტმოდერნიზმის კულტურა ვითარდებოდა ყველა პოზიტიურ ჭეშმარიტებაში ეჭვის შეტანის გზით. მისთვის დამახასიათებელია ადამიანის ცოდნის ბუნების შესახებ პოზიტივისტური წარმოდგენის მსხვრევა, ცოდნის სხვადასხვა სფეროს შორის საზღვრების მოშლა: ის უარყოფს რაციონალიზმის პრეტენზიებს, გაიგოს და დაასაბუთოს სინამდვილის ფენომენი. პოსტმოდერნი აღიარებს ინტერპრეტაციათა მრავლობითობის პრინციპს და თვლის, რომ სამყაროს უსასრულობას ინტერპრეტირებათა უსასრულო შესაძლებლობები გააჩნია) (აქ და შემდგომ თარგმანი ჩვენია ქ. კ.) (Давыдова & Сушила, 2023, p. 374).

თავად ტერმინი „პოსტმოდერნიზმი“ ლიტერატურის მიმართ პირველად 1971 წელს ამერიკელმა მეცნიერმა იჰაბ ჰასანმა გამოიყენა. მასვე ეკუთვნის პოსტმოდერნიზმის დამახასიათებელ ნიშანთა კლასიფიკაცია. კერძოდ, ესენია: დეკანონიზაცია, ირონია, ჰიბრიდულობა, კარნავალიზაცია, დეკონსტრუქცია და ზოგადად, პოსტმოდერნისტული მხატვრული გამომსახველობა. სტატიაში „Towards a Concept of Postmodernism“ („პოსტმოდერნიზმის კონცეფციისათვის“) იჰაბ ჰასანი პოსტმოდერნიზმს განიხილავს არა როგორც მკაცრად განსაზღვრულ მიმართულებას, არამედ როგორც კულტურულ მდგომარეობასა და ტენდენციასა ერთობლიობას, რომელიც მოდერნიზმთან დიალოგში ყალიბდება. იგი უსვამს ხაზს პოსტმოდერნიზმის პრინციპულ განუსაზღვრელობას, მის ფრაგმენტულობას, ირონიულობას, თამაშის საწყისსა და მნიშვნელობის დეცენტრალიზაციას, ამ თვისებებს კი უპირისპირებს მოდერნისტულ მთლიანობას, იერარქიულობასა და ავტოროცენტრიზმს. ბინარული ოპოზიციების სისტემის მეშვეობით ჰასანი აჩვენებს პოსტმოდერნიზმის მიერ კანონებისა და მდგრადი მნიშვნელობის სტრუქტურების უარყოფას, ინტერტექსტულობის გაძლიერებასა და ავტორის სტატუსის ტრანსფორმაციას, რაც საშუალებას იძლევა, პოსტმოდერნიზმი განვიხილოთ, როგორც ღია და დაუსრულებელი კულტურული პროცესი (Хасан, 1987).

პოსტმოდერნიზმის დისკურსი არის არა მთლიანი, არამედ ფრაგმენტირებული, სადაც დარღვეულია მოქმედების ლოგიკური მდინარეობა, ტექსტი არ წარმოადგენს

მხატვრულ მთლიანობას. ნიშანდობლივ ნიშნებად მიიჩნევენ პაროდირებას, ირონიასა და პასტიშსაც. რაც შეეხება ორმაგ კოდირებას, ის განსხვავებული კოდების შერევა, ფუნქციურ სტილთა და ჟანრთა თანაარსებობაა. საინტერესო ნიშანია ინტერტექსტულობაც, რომელიც სხვა ტექსტთა ხელახალ წაკითხვას გულისხმობს.

პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიური გაგების პირველი საფუძვლიანი მცდელობა იყო ჟ. ფ. ლიოტარის წიგნი „პოსტმოდერნული მდგომარეობა“ («La condition postmoderne»), რომელიც 1979 წელს გამოიცა. მასში გაანალიზებულია პოსტმოდერნიზმის წარმოქმნის ფილოსოფიური წანამდგვრები და მისი ფუნდამენტური თვისებები. ლიოტარმა აღიარა „დიდი ნარატივების“ ეპოქის დასასრული, რომლებიც ინფორმაციული საზოგადოების ეპოქაში ინდივიდუალური დისკურსების, მცირე ნარატივებისა და შეუქცევადი ენობრივი თამაშების სიმრავლით შეიცვალა (Lyotard, 1979).

პოსტმოდერნის კულტურა წარმოიშვა მასობრივი კომუნიკაციის განვითარების ეპოქაში, რამაც საბოლოოდ ვირტუალური რეალობის წარმოქმნა გამოიწვია. შესაბამისად, ახალი ეპოქის კულტურა მიმართავს სინამდვილის მოდელირება-მოდელირებას ესთეტიკური ექსპერიმენტის მეშვეობით.

პოსტმოდერნულობა XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან თავად იქცევა დროის მახასიათებლად და ის როგორც კულტურულ-ესთეტიკური, ისე ინტელექტუალური თუ სოციალური პროცესების განმსაზღვრელი ხდება. იგი გავლენას ახდენს თავად თანამედროვეობის აღქმაზე. შეიძლება ითქვას, რომ „თანამედროვეობა დროში განივრცობა. ის აღარ აღნიშნავს უშუალო აწმყოს, ქრონოლოგიურსა თუ გრამატიკულ დროს, რომელშიც მთქმელი იმყოფება, არამედ იმ სულიერსა თუ სოციალურ ეპოქას, რომელიც მოიტანა მოდერნულმა მსოფლმხედველობამ, რომელიც ჯერაც აღიქმება თანამედროვედ და რომელსაც, ფაქტობრივად, უკვე ასწლეულზე მეტი გვაშორებს, ამიტომ უშუალო აწმყოს დასახასიათებლად საჭიროც კი ხდება ისეთი ცნების შემოტანა, როგორცაა პოსტთანამედროვეობა“ (წიფურია, 2016, გვ. 441).

პოსტმოდერნიზმის პირობებში მწერალი სრულიად განსხვავებულ, თავისუფალ „სივრცეში“ მოექცა: თავისუფალი ფორმები, მოქმედება, განუსაზღვრელობა, ირონია, ინტერტექსტი, ორმაგი კოდირება, წერილი, მცირე ისტორია, მოულოდნელობებით დატვირთული სივრცეები... მთავარი და მნიშვნელოვანი გახდა „ტექსტი“ – „სამყარო,

როგორც ტექსტი“ და „ცნობიერება, როგორც ტექსტი.“ ტექსტოლოგიური ანალიზით შესაძლებელი ხდება ადამიანის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ასახვა ახალ ეპოქაში, მისი შინაგანი და სულიერი განწყობის, მისი როლისა და ადგილის პოვნა; მხატვრული ნაწარმოები არ ექვემდებარება ადრე დადგენილ წესებს, შესაძლებელი ხდება თავისუფალი ინტერპრეტირება; ტექსტში უდიდეს ადგილს იკავებს ასოციაცია, ორაზროვნება, სიმბოლურობა“ (მირცხულავა, 2009).

შესაბამისად, პოსტმოდერნიზმის დამახასიათებელ ნიშნებს წარმოადგენს: 1) ინტერტექსტულობა, რემინისცენციების, ალუზიების, ციტატების სიმრავლე, 2) პაროდია (თვითპაროდია), ირონია, წარსულის კულტურის ელემენტების ხელახალი გააზრება, 3) ტექსტის მრავალშრიანი ორგანიზაცია, 4) თამაშის ხერხი, მკითხველის თანაშემოქმედების პრინციპი, 5) გაურკვეველობა, ორაზროვნების, შეცდომების, გამოტოვებების, ფრაგმენტაციის კულტი და მონტაჟის პრინციპი (რიზომის პრინციპი), 6) ჟანრული და სტილური სინკრეტიზმი (სხვადასხვა ტიპის კულტურული შემოქმედების გაერთიანება და განუყოფლობა), 7) თეატრალურობა, „ორმაგი კოდირების“ გამოყენება, „ავტორის ნიღბის“ ფენომენი და „ავტორის სიკვდილი“.

პოსტმოდერნისტული პოეტიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელია ინტერტექსტულობა. პოსტმოდერნიზმის რთული და არაერთგვაროვანი ბუნება დღემდე დისკუსიის საკითხს წარმოადგენს. პოსტმოდერნიზმი არ ცდილობს, ასახოს სინამდვილე, ის ქმნის საკუთარ „მეორე“ რეალობას, რომლის ფუნქციონირებისას საერთოდ გამოირიცხება ყოველგვარი სწორხაზოვნება, მასში მოქმედებენ ერთგვარი სიმულაკრები, ასლები, რომელთაც არ გააჩნიათ ორიგინალი, ამიტომაც პოსტმოდერნისტი ხელოვანი ერთგვარად დისტანცირდება თავისი ტექსტის სამყაროსაგან. სწორედ ამ თვალსაზრისით პოსტმოდერნისტული პოეტიკის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებლად იქცა ინტერტექსტულობა: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» (ნებისმიერი ტექსტი შეიძლება აიგოს როგორც ციტატების მოზაიკა, ნებისმიერი ტექსტი წარმოადგენს რომელიმე სხვა ტექსტის ათვისებისა და ტრანსფორმაციის პროდუქტს) (Кристева, 1995, p. 99).

ინტერტექსტულობა პოსტმოდერნიზმში ეს არის ესთეტიკურად შემეცნებადი რეალობის ყოფითი დახასიათება (Давыдова & Сушила, 2023, pp. 377-378).

მ. ჩერნიაკი კი ინტერტექსტულობას იმ მიზეზით ხსნის, რომ პოსტმოდერნიზმი ცდილობს, იარსებოს „ლიტერატურის დასასრულის“ პირობებში, როცა უკვე აღარავითარი ახლის დაწერა აღარ შეიძლება, როცა სიუჟეტი, სიტყვა განწირულია განმეორებისთვის, ამიტომაც პოსტმოდერნიზმის ლიტერატურის დამახასიათებელ თავისებურებად იქცა სწორედ ინტერტექსტულობა (Черняк, 2010, p. 22). მკვლევრის აღნიშნული შეხედულება გარკვეულწილად საკამათოდ შეიძლება ჩავთვალოთ. პოსტმოდერნიზმის ინტერტექსტულობა, ჩვენი აზრით, არა გამოუვალი მდგომარეობის შედეგია, არამედ სინამდვილისადმი დამოკიდებულების ახალი, უჩვეულო ფორმა.

ინტერტექსტულობის, პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრინციპის, არსია კლასიკური ლიტერატურის ციტირება, ალუზიის ან რიმიკის გამოყენება. „ინტერტექსტულობა ტექსტში ორი ან მეტი ტექსტის „თანამონაწილეობას“ ნიშნავს. იგი შეიძლება გამოიხატოს ციტატით, ტექსტის მეტაფორიზაციით, დემითოლოგიზაციით და ა.შ.“ (მირცხულავა, 2010, გვ. 40).

პოსტმოდერნისტული შემოქმედების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრინციპს წარმოადგენს ორმაგი კოდირების პრინციპი ან, როგორც უწოდა მას პოსტმოდერნისტული არქიტექტურის თეორეტიკოსმა ჩ. ჯენკსმა, „პარადოქსული დუალიზმის“ პრინციპი. როგორც ზ. ქარუმძე შენიშნავს, ეს არის „ორი განსხვავებული, შეუსაბამო ენობრივი კოდის (უფართოესი გაგებით), დისკურსის, სტილის თანხვედრა და შერწყმა (ქარუმძე, 2009). ეს ტერმინი ბრიტანელ არქიტექტორსა და ხელოვნებათმცოდნეს, ჩარლზ ჯენკსს, ეკუთვნის, რომელიც აღნიშნავდა, პოსტმოდერნისტული არქიტექტურა კლასიკური ტრადიციისა და მოდერნისტული ავანგარდის შერწყმას ემყარება. ხელოვნებისა და კულტურის ამგვარ სამომავლო ტენდენციაზე ჯერ კიდევ ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის მამა – ჰანს-გეორგ გადამერი მიანიშნებდა, მომავალმა ხელოვნებამ უნდა შეძლოს და კლასიკა შეუწყოს ავანგარდსო. პოსტმოდერნიზმიც სწორედ ამ ორმაგი კოდირების ენაზე, ერთდროულად კლასიკისა და ავანგარდის ენებზე მეტყველებს, მაგრამ „ორმაგი კოდირება“ შესაძლოა უფრო ფართოდაც გავიაზროთ და საერთოდ

ნებისმიერი განსხვავებული ენობრივი კოდის შერწყმის სახით წარმოვიდგინოთ. მაგალითად, დეტექტივის შერწყმა მედიევისტიკასთან, შუასაუკუნეების შემსწავლელ მეცნიერებასთან; ამგვარი შერწყმის შედეგია უმბერტო ეკოს რომანი „ვარდის სახელი“ და ა. შ. საერთოდ, ყოველივე ეკლექტური, განსხვავებულთა აღრევაზე დამყარებული ხელოვნება, თავისი არსით, ორმაგი, სამმაგი, ოთხმაგი და ა.შ. „კოდირების“ ნიმუში გახლავთ“(ქარუმიძე, 2009).

იმავე ორმაგ კოდირებას გულისხმობს კიდევ ერთი პოსტმოდერნისტული ტენდენცია: გამონაგონისა და ნამდვილის, ილუზორულისა და რეალურის ონტოლოგიური აღრევა. პოსტმოდერნიზმი სიმულაციის ხელოვნებაა, იგი არც არასოდეს არსებულ „ორიგინალთა“ აბსოლუტურად „იდენტურ“ ასლებს, ე.წ. სიმულაკრუმებს ქმნის. სიმულაკრუმი ესაა ისეთი „აღმნიშვნელი,“ რომლის უკანაც არ დგას „აღსანიშნი,“ მაგრამ სიმულაკრუმი მოგაჩვენებს, რომ ასეთი „აღსანიშნი“ არსებობს. მაგალითად, ლიტერატურა სიმულაციური თარგმანის სახეს იძენს, ანუ ვითომც არსებული ტექსტების ინტერპრეტაციასა და გადმოცემას ისახავს მიზნად (ქარუმიძე, 2009).

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა თავისი კონცეპტუალური არსიდან გამომდინარე დეკონსტრუქცია-დემონტაჟის იდეას ქადაგებს. დეკონსტრუქცია პოსტმოდერნისტული გაგებით წარსულის კულტურის განადგურებას კი არა, არამედ მის ბაზაზე პრინციპულად ახალი კულტურის წარმოქმნას ნიშნავს. მოდერნიზმისგან განსხვავებით, რომელიც სიახლეზეა ორიენტირებული, პოსტმოდერნიზმი წარსულის კულტურულ მემკვიდრეობას მოიაზრებს, როგორც ირონიული ციტირებისა და გადააზრების ობიექტსა და სტილიზაციის წყაროს.

დეკონსტრუქციის ტერმინი თეორიულად დაასაბუთა ჟაკ დერიდამ (Derrida, 1981, pp.4-6). მისი აზრით, ნებისმიერი ტექსტის ერთიანობის დაშლითა და ტრანსფორმაციით შეიძლება შეიქმნას ახალი ტექსტი.

სოციალური მეცნიერების ლექსიკონ-ცნობარის მიხედვით, დეკონსტრუქცია არის ფილოსოფიური და მხატვრული ტექსტების კრიტიკული ანალიზის მეთოდი, რომლის შემოტანაც ფრანგი ფილოსოფოსის – ჟაკ დერიდას სახელს უკავშირდება. დეკონსტრუქცია გულისხმობს იმის კვლევას, თუ როგორ აიგება კარგ ტექსტებში მნიშვნელობები და ძირითადი სათქმელი მკითხველისა და პოტენციური

აუდიტორიის გათვალისწინებით, აგრეთვე იმ ფარული წინასწარდაშვებების გამოაშკარავებას, რომლებსაც ტექსტები ემყარება. ჟ. დერიდამ დეკონსტრუქციის იდეა განავითარა პლატონიზმის კრიტიკის კონტექსტში, რომელსაც, მისი აზრით, დასავლური მონოლითური და ჰომოგენური მეტაფიზიკა ეფუძნებოდა. ჟ. დერიდას მიხედვით, პლატონიზმისთვის არსებობა იერარქიულად მოწყობილ დაპირისპირებებზე დგას, რომელთაგანაც ერთი ყოველთვის აღმატებულია მეორეზე. მაგალითად, სხეულისა და სულის, გონებისა და გრძნობის, მეტყველებისა და წერის, კეთილისა და ბოროტის დიქოტომიათა შორის სული ყოველთვის მაღლა დგას სხეულზე, გონება – გრძნობაზე, მეტყველება – წერაზე (რადგან პირველადია და უსწრებს წერას), კეთილი – ბოროტზე. დეკონსტრუქციის პირველი ფაზა სწორედ ამ იერარქიების თავდაყირა დაყენებაა, მეორე ფაზა კი იმის ჩვენებაა, რომ იერარქიულად დაბლა მდგომი მაღლა მდგომის „საწყისი“ და ამოსავალი წერტილია. (<https://dictionary.css.ge/content/deconstruction>).

პოსტმოდერნისტული პოეტიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია პასტიში (ფრ. pastiche; იტალ. pasticcio – სტილიზებული ოპერა-პოპური), რომელიც პაროდის სპეციფიკურ ვარიანტს წარმოადგენს.

პასტიში – ეს არის სხვადასხვა ნაწარმოების ელემენტების კომბინირება, რომლის შედეგადაც მიიღება ტექსტი, რომელიც წარმოადგენს სხვა ავტორების სტილის იმიტირებას. პასტიში პაროდის ერთგვარი პოსტმოდერნისტული ტრანსფორმაციაა. განსხვავება მათ შორის ისაა, რომ პასტიში მოკლებულია ყოველგვარ სატირულსა თუ კომიკურ ელფერს. პასტიშს ასევე უწოდებენ თვითპაროდისაც.

ირონია პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი საკვანძო ნიშანია, რომელიც არ არის უბრალო დაცინვა, არამედ გამოხატავს სკეპტიციზმს აბსოლუტური ჭეშმარიტების მიმართ და ტრადიციული მნიშვნელობების ანალიზისა და დეკონსტრუქციის საშუალებას წარმოადგენს. პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები ხშირად აგებულია სხვადასხვა ჟანრისა თუ სტილის ირონიულ შედარებაზე. ეს ესთეტიკური გამოცდილების შეგნებული ირონიზებაა.

ავტორის ნიღაბი (ან ავტორის სახე) წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული ფრაგმენტირებული თხრობის გამაერთიანებელ ცენტრს, რის შედეგადაც დაქუცმაცებული მასალა შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ, როგორც ერთიანი

მოვლენა. ეს არის ავტორის მკითხველთან კომუნიკაციისა და მკითხველის ყურადღების წარმმართველი საშუალება.

პოსტმოდერნისტული ტექსტებისთვის დამახასიათებელია აგრეთვე მონტაჟისა და კოლაჟის პრინციპი. „მონტაჟი მხატვრული ნაწარმოების ცალკეული ნაწილის აწყობას და მათ გაერთიანებას, ერთი მთლიანი ნაწარმოების შექმნას გულისხმობს, ლიტერატურული კოლაჟი კი – ფორმითა და შინაარსით სხვადასხვაგვარი მასალის გაერთიანებას, შერევას, რომლის საფუძველზეც იქმნება ავტორისეული მთლიანი ტექსტი“ (ლომთაძე, 2019, გვ. 20).

პოსტმოდერნისტული ტექსტის კიდევ ერთ ტიპოლოგიურ თავისებურებას წარმოადგენს რიზომა (ფრ. Rhizome - ფესურა). პროფ. ნ. გაფრინდაშვილი წერს, რომ „ჟ. დელიოზმა და ფ. გვატარიმ 1980 წელს გამოცემულ წიგნში „ათასი თევში“ რიზომის კულტურა შვედურ მაგიდას შეადარეს, საიდანაც მკითხველი ამოირჩევს და აიღებს იმას, რაც მოსწონს და აიღებს იმდენს, რამდენიც სურს (გაფრინდაშვილი & მირესაშვილი, 2014, გვ. 304).

რიზომა ფესურის სპეციფიკური ფორმაა, რომელსაც არ გააჩნია მკაფიოდ გამოხატული მიწისქვეშა ღერძი და, პირიქით, მას გაბლანდული ფესვის სისტემა აქვს. ეს ტერმინი შემოღებულია სისტემატიზებული და იერარქიულად მოწესრიგებული ორგანიზაციის პრინციპის საპირწონედ. რიზომაში არ შეიძლება გამოიყოს არც დასაწყისი, არც დასასრული, არც ცენტრი, არც ერთი კოდი. იგი ხასიათდება მოულოდნელობის ეფექტით. «Ризома так устроена, что в ней каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична. Пространство догадки – это пространство ризомы» (რიზომა იმგვარად არის აგებული, რომ მასში თითოეულ ბილიკს სხვასთან გადაკვეთის შესაძლებლობა აქვს. არ არის ცენტრი, არ არის პერიფერია, არ არის გამოსავალი. პოტენციურად ამგვარი სტრუქტურა უსაზღვროა. მიხვედრის სივრცე რიზომის სივრცეს წარმოადგენს) (Жко, 1983).

პოსტმოდერნიზმის პოეტიკაში კლასიკური ზნეობრივი ღირებულებები თამაშის სიბრტყეში განიხილება. შესაბამისად, თამაშის პრინციპი პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი ტიპოლოგიური მახასიათებელია. პოსტმოდერნისტული ტექსტები ერთგვარად გაითამაშებენ ხოლმე კლასიკური

კულტურის სულიერ ფასეულობებს. ისტორიისადმი, ხელოვნებისადმი, თუნდაც საკუთარი თავისადმი პოსტმოდერნიზმის დამოკიდებულება გამოკვეთილად არასერიოზული და ირონიულია და ხორციელდება თამაშით. პოსტმოდერნისტული თამაშის დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს მისი დიალოგურობა და კარნავალურობა. ამასთან, თამაშის საწყისი ერთგვარად შლის რეალობასა და ლიტერატურას შორის არსებულ საზღვრებს: «Игровое начало в постмодернизме проявляется и в постоянной перемене местами литературности и жизненности, так что граница между жизнью и литературой в тексте окончательно размывается» (პოსტმოდერნიზმში თამაშის საწყისი ვლინდება ლიტერატურულისა და ცხოვრებისეულის მიერ ერთმანეთში ადგილების მუდმივ გაცვლაში, ასე რომ, ტექსტში საზღვარი ცხოვრებასა და ლიტერატურას შორის საბოლოოდ იშლება) (Давыдова & Сушилина, 2023, p. 380). პოსტმოდერნისტულ პოეტიკაში თამაშის პრინციპის გამოყენების შედეგად იშლება ზღვარი ან მანძილი მასობრივსა და ელიტარულ რეციპიენტს შორის, რადგანაც თავად პოსტმოდერნიზმი თავისი არსით წარმოადგენს მოდერნიზმისა და მასობრივი ბელეტრისტიკის ანტითეზას.

პოსტმოდერნიზმში რეალური სამყაროს ორიენტირები ჩანაცვლებულია მისი კულტურული ნიშნებით, რომლებსაც სიმულაკრის ბუნება აქვთ (ასლი ორიგინალის გარეშე). შესაბამისად, პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში სამყარო ტექსტად გვევლინება, კლასიკური ლიტერატურის მიხედვით კი ტექსტი გვევლინება სამყაროდ.

პოსტმოდერნისტი მწერლის მიზანია, მიაღწიოს იმას, რომ მისი ნაწარმოები ყველასათვის გასაგებიც იყოს და ამავე დროს მან ელიტარული მკითხველის გემოვნებაც დააკმაყოფილოს. ასე იქმნება პოსტმოდერნისტული ტექსტების ინტერპრეტირებისა და გაგების სხვადასხვა დონე: ერთი მხრივ, გაგება სიუჟეტის დონეზე და, მეორე მხრივ, გაგება და ინტერპრეტირება ასოციაციებისა და ილუზიების დონეზე. ტექსტი წარმოგვიდგება, როგორც გამოცანა ან თავსატეხი.

ამგვარად, პოსტმოდერნიზმი იქცა ახალი ეპოქის სულისკვეთების გამოხატულებად, მიმართულებად, რომელმაც მოიცვა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრისა და ოცდამეერთე საუკუნის არსებითი მსოფლმხედველობითი ცვლილებები. პოსტმოდერნიზმი სიმულაკრის (ანუ არარსებულის ასლის)

ხელოვნებაა, «Это образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишённое подлинника, поверхностный гиперреалистический объект, за которым не стоит какая-либо реальность. Это пустая форма, самореференциальный знак, артефакт, основанный лишь на собственной реальности» (ეს არის არარსებული სინამდვილის ხატი, დამაჯერებელი მსგავსება, რომელსაც არ გააჩნია დედანი, ზედაპირული ჰიპერრეალისტური ობიექტი, რომლის მიღმაც არ დგას არანაირი რეალობა. ეს არის ცარიელი ფორმა, თვითრეფერენციალური ნიშანი, არტეფაქტი, რომელიც ემყარება მხოლოდ საკუთარ რეალობას) (Маньковская, 2000, p. 220).

ამგვარად, პოსტმოდერნიზმი სამყაროს განსაკუთრებული ხედვაა, რომელსაც აზროვნებისა და გამოხატვის განსაკუთრებული ფორმები გააჩნია.

1.2 რუსული პოსტმოდერნიზმის ჩამოყალიბება და სპეციფიკა

როგორც რუსული პოსტმოდერნიზმის მკვლევარი ი. სკოროპანოვა შენიშნავს, პოსტმოდერნიზმი რუსეთში წარმოიშვა იმ სოციალური განწყობის, იმედგაცრუებისა და სულიერი ტენდენციების პირობებში, რომლებმაც თავი იჩინეს იოსებ სტალინის შემდგომ ეპოქაში ოპოზიციურად განწყობილი ინტელიგენციის წრეებში. ისინი ასახავდნენ პოლიტიკური დიქტატისა და იდეოლოგიური ცალსახობისგან გათავისუფლების აუცილებლობას, კაცობრიობასთან ერთიანობის სურვილს“ (Скоропанова, 2007, p. 74).

რუსულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმის მიმართულება დასავლეთ-ევროპულთან შედარებით გვიან განვითარდა, რის მიზეზიც უნდა ვეძიოთ საბჭოური კულტურის მიერ უცხოური ლიტერატურული გამოცდილების უგულებელყოფაში და აგრეთვე იმ ფაქტორით, რომ საბჭოთა საზოგადოებაში გულმოდგინედ ახშობდნენ ყველა იმ შემოქმედებით პრინციპს, რომლებიც ეწინააღმდეგებოდა სოციალისტური რეალიზმის კანონებს. როგორც მკვლევარი ი. სკოროპანოვა აღნიშნავს, რუსულ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურას აყალიბებდნენ არაოფიციალური ხელოვნების წარმომადგენლები ხელისუფალთა მხრიდან მათი დევნისა და ბეჭდვის შესაძლებლობის არარსებობის პირობებში, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ რუსულ არაოფიციალურ კულტურაშიც პოსტმოდერნისტებს განსაკუთრებული პოზიცია ეჭირათ. ისინი უარყოფდნენ იმ ავტორების წიგნებს, რომლებიც არ ისახავდნენ

მიზნად სიტყვის ხელოვნების ესთეტიკურ განახლებასა და ესთეტიკას პოლიტიკას უქვემდებარებდნენ: «Почву для отрицательного отношения постмодернистов к ангажированной литературе подготовил модернизм, реставрация которого осуществляется в послесталинские годы, главным образом, в условиях андерграунда (И.Бродский, В.Соснора, Г.Айги, Л.Губанов, Е.Харитонов и др.). Именно у модернистов нового поколения постмодернисты заимствовали идею самоценности искусства, унаследовали повышенный интерес к работе с языком. Особенно важным для них оказался опыт неоавангардизма 50-60-х гг (группа Л. Черткова, лианозовская школа, СМОГ*и др.)» (ანგაჟირებული ლიტერატურისადმი პოსტმოდერნისტების უარყოფითი დამოკიდებულების ნიადაგი მოდერნიზმმა მოამზადა, რომლის რესტავრაციაც პოსტსტალინურ წლებში ძირითადად ანდერგრაუნდის პირობებში განხორციელდა (ი. ბროდსკი, ვ. სოსნორა, გ. აიგი, ლ. გუბანოვი, ე. ხარიტონოვი და სხვ.). პოსტმოდერნისტებმა სწორედ ახალი თაობის მოდერნისტებისაგან ისესხეს ხელოვნების თვითკმარობის იდეა, ენისადმი განსაკუთრებული ინტერესი. მათთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა 50-60-იანი წლების ნეოავანგარდიზმის გამოცდილება (ლ. ჩერტკოვის ჯგუფი, ლიანოზოვოს სკოლა, СМОГ* და სხვა) (Скоропанова, 2007, p. 75).

ახალმა მსოფლმხედველობამ წარმოშვა ახლებური, პოსტმოდერნისტული წერის ტიპი, რომელიც დაფუძნებული იყო კულტუროლოგიური ტექსტების დეკონსტრუქციაზე, იდეოლოგიისა და იერარქიების უარყოფასა და მნიშვნელობებისა თუ ინტერპრეტაციების მრავალფეროვნების აღიარებაზე.

რუსი პოსტმოდერნისტები დასავლური თეორიისგან დამოუკიდებლად ერთსა და იმავე პრინციპებამდე მივიდნენ: ინტერტექსტულობა, თამაში, ირონია, ავტორის ნიღაბი, პასტიში და ლიტერატურის ტრანსცენდენტულობა – ყოველივე ასახავს ახალ მხატვრულ სიტუაციას, რომელშიც ტექსტი ხდება ღია სისტემა ცენტრისა და ერთიანი ჭეშმარიტების გარეშე. მათი ნამუშევრები გამოხატავს ეპოქის საერთო განცდას, მისწრაფებას, რომელიც გამოიხატება ძველი ღირებულებების დაშლასა და ახალი ენის ძიებაში. მათვე შეუძლიათ თანამედროვე სამყაროს ქაოსისა და ორაზროვნების გადმოცემა.

რუსი პოსტმოდერნისტებისთვის დეკონსტრუქცია, პირველ რიგში, წარმოადგენდა რეაქციას საბჭოთა იდეოლოგიურ კულტურასა და არა მთლიანად კულტურაზე. ისინი ამსხვრევდნენ სოციალისტური რეალიზმის ავტორიტეტს და მას აზროვნების კონტროლისა და პროპაგანდის ინსტრუმენტად აღიქვამდნენ.

რუსი პოსტმოდერნისტები ცდილობდნენ ლიტერატურის იდეოლოგიისგან გათავისუფლებას, უარყოფდნენ პარტიულობას და ხელოვნების „მენტორულ“ როლს. ამის ნაცვლად ისინი აღიარებდნენ და ავითარებდნენ თამამი, ირონიული და პაროდიული წერის სტილს, სადაც ყველა სტილი და ჟანრი თანასწორია და შესაძლებელი ხდება მათი შერევა. წერის ამგვარი მანერა არღვევს აზროვნების სტერეოტიპებს, იწვევს დეიდეოლოგიზაციას და აღიარებს ჭეშმარიტების პლურალიზმს. პოსტმოდერნისტები ქმნიან ღია სტრუქტურის მქონე ტექსტებს, სადაც მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ თავად ტექსტი, არამედ „მეტატექსტი“ – მკითხველის ინტერპრეტაციები, ასოციაციები და რეაქციები, რაც კითხვას შემოქმედებით აქტად გარდაქმნის.

იმ დაქუცმაცებულ, ჰეტეროგენულ მასალას, რომლისგანაც საბოლოო ჯამში პოსტმოდერნისტული ტექსტები იქმნება, აერთიანებს ავტორის ნიღაბი, რომელიც ირონიული ბუნებით ხასიათდება. ამგვარი ნიღბის მეშვეობით მწერალი ცდილობს, თავი დააღწიოს ენის ტოტალიტარიზმს და მკითხველის ემოციები გარკვეულ ტალღაზე მომართოს.

«Автор как действующее лицо постмодернистского романа выступает в специфической роли своеобразного трикстера», высмеивающего не только и не столько условность классической, а гораздо чаще массовой литературы с ее шаблонами: он прежде всего издевается над ожиданиями читателя, над его наивностью», над стереотипами его литературного и практически-жизненного мышления, ибо главная цель его насмешек – рациональность бытия» (ავტორი, როგორც პოსტმოდერნისტული რომანის მოქმედი პერსონაჟი, ასრულებს თავისებური „ტრიქსტერის“ სპეციფიკურ როლს, რომელიც დასცინის არა მხოლოდ და არა იმდენად კლასიკურსა და უფრო ხშირად მასობრივ ლიტერატურას თავისი შაბლონებით: პირველ რიგში, ის დასცინის მკითხველის მოლოდინებს, მის „გულუბრყვილობას“, მისი ლიტერატურული და

პრაქტიკულ-ცხოვრებისეული აზროვნების სტერეოტიპებს, რამეთუ მისი დაცინვის მთავარი მიზანი ყოფიერების რაციონალურობაა) (Ильин,1996, p. 183).

ამავდროულად პოსტმოდერნისტი მწერალი ერთობა მის მიერვე შექმნილი ნიღბით, ეთამაშება მას ისე, რომ მკითხველისთვის რთული გასაგებია, სერიოზულად საუბრობს თუ ხუმრობს. აზრის გამოთქმისთანავე პოსტმოდერნისტი მწერლის ირონია მაშინვე ეჭვქვეშ აყენებს მას, რითაც აჩვენებს, რომ სიმართლე ყოველთვის შედარებითია.

ი. სკოროპანოვა შენიშნავს, რომ ავტორ-პერსონაჟის სახის ტრავესტირება მიზნად ისახავდა მწერალი-წინასწარმეტყველის ლამის ღვთიურობამდე აყვანილი კულტის დაკნინებას და რუსული ლიტერატურის ჰიპერმორალიზმისგან გათავისუფლებას. «Русский «трикстер» балансирует между позицией гения (интеллектуала, эстета, эрудита) и клоуна (графомана, инфантила, юродивого). Обычно акцентируется его маргинальность, которая носит характер выпадения из существующей системы по причинам экзистенциальным, политическим, эстетическим». (რუსი „ტრიქსტერი“ მერყეობს გენიოსსა (ინტელექტუალის, ესთეტის, ერუდიტის) და კლოუნს (გრაფომანს, ინფანტილს, სალოსს) შორის. ჩვეულებრივ აქცენტირებულია მისი მარგინალურობა, რომელიც ხასიათდება არსებული სისტემიდან ამოვარდნით ეგზისტენციალური, პოლიტიკური ან ესთეტიკური მიზეზების გამო) (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.) (Скоропанова, 2007, p. 79).

60-70 წლების მიჯნაზე რუსულ ლიტერატურაში გამოჩნდა ანდრეი ბიტოვის, ვენედიქტ ეროფეევის, საშა სოკოლოვის, იოსიფ ბროდსკისა და სხვათა ნაწარმოებები, რომლებიც 80-იან წლებში შეაფასეს, როგორც რუსული პოსტმოდერნიზმის პირველი ნაბიჯები. რუსული პოსტმოდერნიზმის შემდგომი დინამიკა მეტწილად სწორედ აღნიშნული მწერლების შემოქმედებამ განსაზღვრა.

პირველი რუსი პოსტმოდერნისტების დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს ის ფაქტი, რომ ისინი ცდილობდნენ, ლიტერატურა გაეთავისუფლებინათ არალიტერატურული მიზნებისა და მორალიზატორული ფუნქციებისგან, ამტკიცებდნენ ხელოვნების დამოუკიდებლობისა და ავტონომიურობის იდეას.

1980-1990-იან წლების დასასრულს უფრო ინტენსიური გახდა რუსული კულტურის ინტერაქცია მსოფლიო კულტურასთან, დაიწყო ესთეტიკური

ღირებულებებისა და აღმოჩენათა ურთიერთგაცვლა. ამ პერიოდის რუსულ კულტურულ სივრცეში დიდი ინტერესით ეცნობოდნენ ე. ეკოს, ჟ. დერიდას, ფ. ლიოტარის, მ. ფუკოს, რ. ბარტისა და სხვათა ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ნააზრევს. გარდა ამისა, თავად XX საუკუნის დასასრულის რუსულ ლიტერატურაში გაძლიერდა ისეთი ტენდენციები, რომლებიც ლიტერატურის ახალ ეტაპზე გადასვლაზე მიუთითებდა: «в самой русской литературе конца XX века в андеграунде С. Гандлевский «Митьки», Вен. Ерофеев), в «самиздате» (Д. Галковский, в определенной степени – А. Битов), в официально непризнанной «другой прозе» (Т. Толстая, Е. Попов, Л. Петрушевская, В. Пьецух), в так называемой «чернухе» (С. Каледин), а также в сатирических диссидентских произведениях Юза Алешковского, В. Войновича, А. Терца и других обнаружались такие особенности содержания и поэтики, которые разрушали канон официальной литературы» (XX საუკუნის დასასრულის რუსულ ლიტერატურაში, ანდერგრაუნდში (ს. განდლევსკის «Митьки», ვენ. ეროფეევი), „თვითგამოცემაში“ (დ. გალკოვსკი, გარკვეულწილად – ა. ბიტოვი), ოფიციალურად არაღიარებულ „სხვა პროზაში“ (ტ. ტოლსტაია, ე. პოპოვი, ლ. პეტრუშევსკაია, ვ. პიეცუხი), ე. წ. „შავ“ ლიტერატურაში (ს. კალედინი), აგრეთვე ი. ალემკოვსკის, ვ. ვოინოვიჩის, ა. ტერცისა და სხვათა დისიდენტურ სატირულ ნაწარმოებებში გამოვლინდა შინაარსისა და პოეტიკის ისეთი თავისებურებანი, რომლებმაც დაამსხვრიეს ოფიციალური ლიტერატურის კანონი) (Тими́на, 2011, ред., p. 59).

რუსული პოსტმოდერნიზმი, როგორც ესთეტიკური სისტემა, მუდმივად ვითარდება და ევოლუციას განიცდის. სწორედ ამიტომ მეცნიერები ერთხმად აღნიშნავენ რუსული პოსტმოდერნიზმის არაერთგვაროვნებისა და სირთულის შესახებ. მაგალითად, ო. ბოგდანოვა თვლის, რომ რუსული პოსტმოდერნიზმი მოიცავს ავანგარდის, სოცრეალიზმის, კლასიკური ლიტერატურის, ფოლკლორისა და მითოლოგიის ნიშან-თვისებებსა და მიღწევებს (Богданова, 2004, p. 30).

თავის წიგნში „რუსული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა“ ი. სკოროპანოვა პოსტმოდერნიზმის შემდეგ სახეობებს გამოყოფს: ნარატიულს, ლირიკულს, ლირიკულ-პოსტფილოსოფიურს, შიზოანალიტიკურს, მელანქოლიურს, ეკოლოგიურსა და ფემინისტურს. დამატებითი განმარტებების გამოყენება მიუთითებს თვისებრივი მახასიათებლების ცვლილებაზე, რომელიც არსებით პრინციპს ეფუძნება

(რუსული პოსტმოდერნიზმის თავისებურებებსა და სახესხვაობებზე საუბრისას ვეყრდნობით ი. სკოროპანოვას კლასიფიკაციას) (Скоропанова, 2007).

რუსული პოსტმოდერნიზმის არაერთგვაროვანი ბუნების გამოხატულება გახლავთ პოსტმოდერნიზმის წიაღში სხვადასხვა სახეობის გამოყოფა. მაგალითად, ე. ფესენკო თვლის, რომ „სოცარტის, მეტამორფიზმის, მეტარეალიზმის, ფენომენალიზმის, კონცეპტუალიზმის, როგორც პოსტმოდერნიზმის სახეობების წარმოქმნა მიუთითებს იმაზე, რომ პოსტმოდერნიზმი საფუძვლიანად დამკვიდრდა ლიტერატურაში“ (Фесенко, 2008, p. 383).

რუსულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმის განვითარების სამი ეტაპი გამოიყოფა: 60-იანი წლების დასასრული და 70-იანი წლები – რუსული პოსტმოდერნიზმის ჩასახვის პერიოდი; 70-იანი წლების დასასრული და 80-იანი წლები – ეს არის პერიოდი, როდესაც პოსტმოდერნიზმი ყალიბდება, როგორც ლიტერატურული მიმართულება. ე. ფესენკო შენიშნავს, რომ ამ პერიოდის ლიტერატურის ესთეტიკას საფუძვლად უდევს პოსტსტრუქტურალისტური თეზისი: „სამყარო, როგორც ტექსტი“ და მხატვრული პრაქტიკის საფუძველს კულტურული ინტერტექსტის დეკონსტრუქცია წარმოადგენს (Скоропанова, 2007, p. 71).

XX საუკუნის 80-იანი წლების დასასრული და 90-იანები წლები რუსული პოსტმოდერნიზმის ლეგალიზაციის პერიოდია. სწორედ მესამე ეტაპი აღმოჩნდა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი, რადგანაც სწორედ 1990-იანი წლებიდან დაიწყო რუსულმა პოსტმოდერნიზმმა თავისი ალტერნატიული ესთეტიკისა და კულტურის მთავარ მეინსტრიმად, ძირითად მიმართულებად, ჩამოყალიბება.

ი.ს. სკოროპანოვა რუსული პოსტმოდერნიზმის პირველ ტალღას მიაკუთვნებს იმ პოეტებისა და პროზაიკოსების შემოქმედებას, რომლებმაც მოდერნისტების ახალი თაობისგან ისესხეს სიტყვის ხელოვნების ესთეტიკური განახლების მისწრაფება და ისინი ხელს უწყობდნენ ენასთან მუშაობისადმი ინტერესის ზრდას. ესენი გახლავთ ა. ტერცი (ა. სინიავესკი), («Прогулки с Пушкиным»), ა. ბიტოვი («Пушкинский дом»), ვენ. ეროფეევი («Москва – Петушки»), ი. ბროდსკი, ვს. ნეკრასოვი, ლ. რუბინშტეინი, დ. პრიგოვი. მათ შემოქმედებას მკვლევარი მიაკუთვნებს ლირიკულ პოსტმოდერნიზმს (Скоропанова, 2007).

მომავალი პოსტმოდერნისტები აცნობიერებდნენ, რომ ახალ ლიტერატურას სჭირდებოდა ახალი ენა, რომელიც გააერთიანებდა ორ საპირისპირო სფეროს: მაღალი ლიტერატურისა და მსოფლიო კულტურის ენასა და ყოველდღიურობისა და საბჭოთა მასობრივ ენას. მხოლოდ ენის ამგვარი სინთეზი შეძლებდა, ლიტერატურა აეყვანა ყოფიერების გაგების ახალ დონეზე და აესახა რუსული ცხოვრების ძირითადი ტენდენციები.

რუსული პოსტმოდერნიზმის პირველი თაობის მიერ შექმნილი ნაწარმოებების დამახასიათებელ ნიშანთა შორის უნდა აღინიშნოს ინტერტექსტულობა, თამაში, საკუთარ თხზულებასთან დაკავშირებული თეორიული რეფლექსია, ლიტერატურის საზღვრების გაფართოება და ესთეტიკისა და კულტუროლოგიის სფეროში შეჭრა, ტექსტების ჰეტეროგენულობა, ნონსელექციის პრინციპი, შინაარსობრივი და ინტერპრეტაციული მრავლობითობა, ავტორის ნიღბის ხერხი, ირონია, ხშირად პასტიშის ფორმით პაროდულობა, ორმაგი კოდირება და სხვა.

პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებების ანდერგრაუნდის წრეში გავრცელებამ და კონცეპტუალისტების მოღვაწეობამ ხელი შეუწყო ახალი ესთეტიკის დანერგვას რუსულ არაოფიციალურ ლიტერატურაში. ყოველივე ამან კი ნიადაგი მოამზადა რუსი პოსტმოდერნისტების მეორე თაობისათვის. პოსტმოდერნიზმი თანდათანობით ამღიერებს თავის პოზიციებს შიდა ლიტერატურულ სივრცეში და ამავე დროს რუსული საზღვარგარეთის ლიტერატურის ერთ-ერთი განშტოება ხდება.

რუსული პოსტმოდერნიზმის მეორე თაობაზე საუბრისას ი. სკოროპანოვამ საინტერესო მოსაზრება გამოთქვა პოსტმოდერნისტი მწერლების მრავალფეროვანი, არა მხოლოდ ლიტერატურული საქმიანობის შესახებ. ა. ტერც-სინიავესკიმ, რომელიც 80-იან წლებში საფრანგეთში წავიდა ემიგრაციაში ლიტერატურულსა და ლიტერატურულ-კრიტიკულ მოღვაწეობას პროფესორის საქმიანობა შეუთავსა: ის ლექციებს კითხულობდა სორბონის უნივერსიტეტში. სხვადასხვა სახის შემოქმედების შეთავსება მკაცრად განსაზღვრულ პროფესიულ საქმიანობასთან ი. სკოროპანოვას აზრით, პოსტმოდერნისტი მწერლის დამახასიათებელი ნიშანი იყო. ამგვარად, მწერლის შემოქმედებითი არეალიდან ჰუმანიტარული საქმიანობის სხვა სფეროში ძალების მოსინჯვა უკვე თანდათან ტენდენციად ყალიბდებოდა (Скоропанова, 2007, p. 220).

ი. სკოროპანოვა მართებულად შენიშნავს, რომ ანდერგრაუნდის პირობებში არსებობა პოსტმოდერნისტებს აიძულებდა, ყოფილიყვნენ არა მარტო მწერლები, არამედ ლიტერატურული კრიტიკოსებიც, ლიტერატურის თეორეტიკოსებიც, ზოგჯერ თვითგამოცემის ჟურნალებისა და ალმანახების გამომცემლებიც. მკვლევარი სვამს კითხვას, სწორედ ამ ფაქტორმა ხომ არ გამოიწვია პოსტმოდერნისტების ნაწარმოებთა „მოსაზღვრე“, „ჟანრთაშორისი“ ხასიათი? (Скоропанова, 2007, p. 220). ასე, მაგალითად, ა. ბიტოვი, მიმართავს რა ესეისტიკის ჟანრს, მის ერთგვარ ტრანსფორმაციას ახდენს, აერთიანებს ესეისტიკისა და მხატვრული ლიტერატურის ენებს.

1982 წელს ლენინგრადის ანდერგრაუნდის წარმომადგენლებმა, მხატვრებმა და მწერლებმა: დიმიტრი შაგინმა, ალექსანდრე ფლორენსკიმ, ვლადიმირ შინკარიოვმა, ვიქტორ ტიხომიროვმა და ანდრეი ფილიპოვმა შექმნეს ჯგუფი «Митьки» (სახელწოდება მიიღო ერთ-ერთი დამაარსებლის – დიმიტრი შაგინის სახელიდან). აღნიშნული ჯგუფის კოლექტიური კონცეპტუალური შემოქმედება განსაკუთრებულ ხასიათს ატარებდა. მიტკები (Митьки) თამაშობდნენ ერთგვარი პროტესტანტების, ბუნტისთავეების როლს. უპირველესად, ხაზს უსვამდნენ საბჭოთა ხელისუფლებასთან შეურიგებლობის იდეას. არსებობის სტანდარტული ნორმები მათ ჩაანაცვლეს თავისებური კლოუნადით, „კარნავალით“, რადაც გადააქციეს თავიანთი ცხოვრება.

მიტკების კლოუნური ნიღაბი „გიჟის“ გროტესკული უტრირებული გამოსახულებაა. «На лице митька чередуются два аффективно поданных выражения: граничащая с идиотизмом ласковость и сентиментальное уныние» (მიტკას სახეზე ერთმანეთს ენაცვლება ორი გამომეტყველება: იდიოტიზმამდე მისული მოფერება და სენტიმენტალური მოწყენილობა) (Митьки, 1990, p.4). ჯგუფის წევრების მეტყველება მდაბიო იყო და ისინი ძირითადად იყენებდნენ სლენგურ გამონათქვამებს, „ზაუმურ“ სიტყვებსა და ციტატებს პოპულარული კინოფილმებიდან. «Однако митёк никогда не прибегает к насилию, не причиняет людям сознательного зла и абсолютно неагрессивен» (თუმცა მიტოკი არასდროს მიმართავს ძალადობას, ადამიანებს შეგნებულად არ აყენებს ზიანს და სრულებით არ არის აგრესიული) (Митьки, 1990, p. 4).

მიტკვების შემოქმედებას ახასიათებს პრიმიტივიზმისა და აბსურდიზმის პოეტიკა, ციტატურობა და მასობრივი ლიტერატურისა და კინოხელოვნების დისკურსი. აღნიშნულმა ჯგუფმა დიდი პოპულარულობა მოიპოვა ლენინგრადის ანდერგრაუნდის წრეში, ხელი შეუწყო კონცეპტუალიზმის იდეების გავრცელებას.

მეორე თაობის პოსტმოდერნისტების ევოლუციის თავისებურებების შესახებ ი. სკოროპანოვა წერს, რომ პოსტმოდერნიზმი ლიტერატურაში აღწევს მეტამეტაფორიზმის ან მეტარეალიზმის სახესახვაობის ფორმით: «Проникает постмодернизм в литературу и в качестве разновидности метаметафоризма (термин предложен Константином Кедровым), или метареализма (термин предложен Михаилом Эпштейном)... Метаметафоризм — попытка синтеза различных культурных контекстов с целью создания своей собственной духовной реальности, что приводит к появлению позднемодернистских произведений. Однако в некоторых случаях авторы идут по пути не синтеза, а плюрализма, использования цитатных гетерогенных элементов в пределах одного текста и, таким образом, выходят в сферу постмодернизма» (პოსტმოდერნიზმი ლიტერატურაში აღწევს აგრეთვე, როგორც მეტამეტაფორიზმის (ტერმინი შემოგვთავაზა კონსტანტინე კედროვმა) ან მეტარეალიზმის (ტერმინი შემოგვთავაზა მიხაილ ეპშტეინმა) სახესახვაობა... მეტამეტაფორიზმი წარმოადგენს სხვადასხვა კულტურული კონტექსტის სინთეზის მცდელობას საკუთარი სულიერი რეალობის შექმნის მიზნით, რაც იწვევს გვიანმოდერნისტული ნაწარმოებების შექმნას, მაგრამ ზოგიერთ შემთხვევაში ავტორები ირჩევენ არა სინთეზის, არამედ პლურალიზმის გზას, ერთი ტექსტის ფარგლებში ციტატური ჰეტეროგენული ელემენტების გამოყენებით და ამგვარად ერთვიან პოსტმოდერნიზმის სფეროს) (Скоропанова, 2007, p. 222).

ამრიგად, მეტამეტაფორიზმი სხვადასხვა კულტურული კონტექსტის სინთეზირების მცდელობაა საკუთარი სულიერი რეალობის შესაქმნელად, რამაც გვიანდელი მოდერნისტული ნაწარმოებები განაპირობა, თუმცა ზოგიერთ შემთხვევაში ავტორები მიდიან არა სინთეზის, არამედ პლურალიზმის გზით, ერთ ტექსტში იყენებენ ჰეტეროგენულ ციტატურ ელემენტებს და პოსტმოდერნიზმის სფეროში შედიან.

მ. ეპშტეინის სიტყვებით, მეტარეალური სახე უბრალოდ კი არ ასახავს რეალობას ან ადარებს ერთმანეთს, არამედ ავლენს ყოფიერების სხვადასხვა დონის შინაგან კავშირსა და ურთიერთტრანსფორმაციას: «Метареальный образ не просто отражает одну из ... реальностей (зеркальный реализм), не просто сравнивает, уподобляет (метафоризм), не просто отсылает от одной к другой посредством намеков, иносказаний (символизм, аллегоризм), но раскрывает их подлинную сопричастность, взаимопревращение...» (მეტარეალური სახე უბრალოდ კი არ ასახავს ერთ-ერთ რეალობას (სარკისებური რეალიზმი), უბრალოდ კი არ ადარებს და უქვემდებარებს ერთმანეთს (მეტაფორიზმი), უბრალოდ კი არ მიგვანიშნებს სხვა რეალობის შესახებ ალეგორიებისა და მინიშნებების საშუალებით (სიმბოლიზმი, ალეგორიზმი), არამედ ავლენს მათ ნამდვილ ჩართულობასა და ურთიერთგარდაქმნას) (Эпштейн, 1988, p.161).

რუსული პოსტმოდერნიზმის განვითარების მეორე პერიოდში ლირიკული პოსტმოდერნიზმის პარალელურად ჩნდება პოსტმოდერნიზმის ორი ახალი სახე: შიზოანალიტიკური და მელანქოლიური პოსტმოდერნიზმი. შიზოანალიზს მიმართეს ვ. ეროფეევმა («Жизнь с идиотом») და ვ. სოროკინმა («Норма»). ისინი ეგრეთ წოდებულ შიზოფრენიულ ენას იყენებდნენ.

მელანქოლიური პოსტმოდერნიზმი ასოცირდება საშა სოკოლოვისა («Палисандрия») და მ. ბერგის («Момемуры», «Рос и я») სახელებთან. პოსტმოდერნიზმის აღნიშნულ მოდიფიკაციაში აისახა მოდერნის ეპოქის ღირებულებებით იმედგაცრუება.

რუსული მელანქოლიური პოსტმოდერნიზმი დანარჩენ ფორმებთან შედარებით მეტად პესიმისტურია. მისი დამახასიათებელი ნიშნებია ისტორიული პესიმიზმი, სკეპტიკური დამოკიდებულება კაცობრიობის „ნათელი მომავლის“ მიმართ და გადარჩენის გზის ინდივიდუალური ძიება.

როგორც ვხედავთ, რუსული პოსტმოდერნიზმის მეორე პერიოდი საინტერესო ხელწერის მქონე ახალი სახელებით აღინიშნა, უმეტესად პოეტები და პროზაიკოსები არიან. დრამატურგები მეორე პერიოდში თითქმის არ გვხვდებიან.

ამ პერიოდის ლიტერატურული ძიებების კიდევ ერთი თავისებურება ისაა, რომ თუკი პოეზიის სფეროს განვითარების ტენდენციები ძირითადად კვლავ

კონცეპტუალიზმთან არის დაკავშირებული, პოსტმოდერნიზმის არაკონცეპტუალური ფორმები უმეტესად პროზაში შემუშავდება, რამაც ნიადაგი მოამზადა შესაბამისი პროცესების დრამატურგიაში განხორციელებისათვის (Скоропанова, 2007, p. 224).

XX საუკუნის 70-80-იან წლებში პოსტმოდერნიზმის გავლენა რუსულ ლიტერატურაში უმნიშვნელო იყო, რადგან ეს მოძრაობა ოფიციალური კულტურის მიღმა არსებობდა, არ ჰქონდა ლეგალური სტატუსი და იზოლირებული იყო მსოფლიო ლიტერატურული ტრადიციისგან.

სიტუაცია რადიკალურად შეიცვალა 80-იანი წლების ბოლოს და 90-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც პოსტმოდერნიზმმა ღიად შეძლო საკუთარი ესთეტიკისა და ტრადიციების მქონე ლიტერატურული მოძრაობის დამკვიდრება და მთლიანად კულტურაზე მნიშვნელოვანი გავლენის მქონე ფაქტორად იქცა.

რუსი პოსტმოდერნისტების ნაწარმოებებს საბჭოთა კრიტიკა რეალიზმის პოზიციებიდან აფასებდა, რადგანაც არ იცნობდა პოსტმოდერნიზმის არსს. თავისებური ხასიათისა და უჩვეულო მხატვრულ-გამომსახველობითი მხარეების გამო მათ ხან „ახალ ტალღას“ მიაკუთვნებდნენ, ხანაც – „სხვა პროზას“.

პოსტმოდერნისტული ხელოვნების სპეციფიკა თანდათანობით ლიტერატურათმცოდნეობითი შესწავლისა და დისკუსიების საგნად იქცა. იწყება პოსტმოდერნისტული ორიენტაციის ჟურნალებისა და ალმანახების გამოცემა: «Вестник новой литературы», «Соло», «Лабиринт/ЭксЦентр», «Родник» (რიგა), «Золотой ВЪкъ», «Новое литературное обозрение», «Комментарии», «Arbor mundi», «Место печати», «Митин журнал». პოსტმოდერნიზმის განვითარების ამ პერიოდში ლიტერატურულ არენაზე მოღვაწეობდნენ ვ. სოსიურა, ვ. პიეცუხი, ტ. ტოლსტაია, ლ. პეტრუშევსკაია, ვ. ნარბიკოვა, მ. ვოლოხოვი, მ. შიშკინი, დ. გალკოვსკი, დ. ბიკოვი და სხვები.

1990-იან წლებში რუსულმა პოსტმოდერნიზმმა შეიმუშავა საკუთარი კლიშეებისა და ხერხების კომპლექსი, რომელთა აქტიურად გამოყენებაც მიმბაძველებმა დაიწყეს. თავად წამყვანი ავტორებიც კი აღმოჩნდნენ თვითგამეორებისა და არსებული მხატვრული გადაწყვეტილებების მექანიკური რეპროდუქციის საფრთხის წინაშე.

ი. სკოროპანოვას აზრით, „თუ 1970-იანი და 1980-იანი წლების პოსტმოდერნისტული პროზა ინოვაციურ ფენომენს წარმოადგენდა, 1990-იანი წლებისთვის მან ეს იმპულსი დიდწილად დაკარგა. ტექსტები იშვიათად სცილდებოდა დამკვიდრებული გამოცდილების საზღვრებს, რაც ერთგვარ იმედგაცრუებას იწვევდა“ (Скоропанова, 2007, p. 350).

მესამე ტალღის რუსი მოდერნისტების შემოქმედების თემას წარმოადგენდა საბჭოური მითოლოგიის დაშლა-უარყოფა. ამ პრობლემას მიეძღვნა თ. კობიროვის «Сквозь прощальные слезы», ვ. ქორქიას «Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили». დეკონსტრუქციას განიცდის სოციალური, ნაციონალური და რელიგიური მითებიც. მწერლები მათ კულტუროლოგიურ ასპექტში იაზრებენ. ასე მაგალითად, სოციალური მითის მსხვერვეა ჩანს ვიქტორ პელევინის ნაწარმოებში «Омон Ра», ნაციონალური მითი დეკონსტრუქციას განიცდის ვიქტორ ეროფეევის *Russkaja красавица*–ში, ხოლო ეგორ რადოვის ტექსტი «Змеесос» რელიგიურ საკითხს ეხება. ი. სკოროპანოვა თვლის, რომ მითების მსხვერვეს ასპექტში რუსული პოსტმოდერნიზმი წააგავს ესპანურ პოსტმოდერნიზმს, რომლისთვისაც აქტუალურია „წარსულის რევიზია, მისი ანტინორმატიული, ანტიავტორიტარული გადააზრება (ხ. გოიტისოლო, ხ. ბენე, ა. სასტრე, ხ. ვალონტე და სხვ.)“ (Скоропанова, 2007, p. 350).

მესამე ტალღის მწერალთა შემოქმედებაში პრობლემატიკა გამსხვილებულია, ყოფიერება უფრო მასშტაბურადაა ნაჩვენები, ჩნდება პოსტმოდერნისტული ენისა და სტილის ახალი ფორმები და მოდიფიკაციები.

ამ პერიოდის რუსული პოსტმოდერნიზმის წიაღში აღმოცენდა და განვითარება განაგრძო შემდეგმა სახესხვაობებმა: ნარატიულმა პოსტმოდერნიზმმა, ლირიკულმა პოსტმოდერნიზმმა, ლირიკულ-პოსტფილოსოფიურმა პოსტმოდერნიზმმა, შიზო-ანალიტიკურმა პოსტმოდერნიზმმა, მელანქოლიურმა პოსტმოდერნიზმმა, ეკოლოგიურმა პოსტმოდერნიზმმა, ფემინისტურმა პოსტმოდერნიზმმა (რუსული პოსტმოდერნიზმის თავისებურებებსა და სახესხვაობებზე საუბრისას ვეყრდნობით ი. სკოროპანოვას კლასიფიკაციას (Скоропанова, 2007)).

ნარატიულ პოსტმოდერნიზმს ზოგადად აღიქვამენ, როგორც პოსტმოდერნიზმის ყველაზე ტრადიციულ ფორმას. მას უმეტესწილად მიმართავენ უფროსი თაობის მწერლები, რომლებმაც შეცვალეს თავიანთი ესთეტიკური პოზიციები. მაგალითად,

შეიძლება დავასახელოთ ისეთი ნაწარმოებები, როგორებიცაა ზ. ზინიკის «Лорд и егерь», ვ. სოსნორას «Александрійцы» და ვ. პიეცუხის «Новая московская философия».

ლირიკული პოსტმოდერნიზმი, რომელსაც ახასიათებს გენიოსი/კლოუნი ავტორის ნიღაბი, განვითარდა ი. იარკვეიჩის («Как я и как меня»), ვ. დრუკის («Коммутатор»), ა. დობრინინის («Избранные письма о куртуазном маньеризме») შემოქმედებაში.

ლირიკული მოდერნიზმი დ. გალკოვსკის წიგნში „Бесконечный тупик“ ლირიკულ-პოსტფილოსოფიურ სახესხვაობად გადაიქცა. ავტორი-პერსონაჟის ტრავესტირებული სახე აერთიანებს ელემენტებს კოლოსალური მოცულობის სამყარო-ტექსტისა, რომელიც ფილოსოფიისა და ლიტერატურის გასაყარზე შეიქმნა.

განვითარებას განაგრძობს შიზოანალიტიკური მიმართულებაც: ე. რადოვი («Змеесос»), მ. ვოლოხოვი («Непорочное зачатие»). ვიქტორ ეროფეევი თავის რომანში «Страшный суд» (1995) გვიჩვენებს ადამიანთა იმ ტიპებს, რომლებიც ტოტალიტარული ბორკილებისგან გათავისუფლების შემდეგ მაინც კოლექტიური არაცნობიერის ტყვეებად რჩებიან. სულიერი აღორძინების ნაცვლად იწყება ანტიკულტურის ტრიუმფი და მორალური დეგრადირება. მისი რომანი გადმოსცემს მოახლოებული ანარქიისა და შინაგანი აფეთქების განცდას, როდესაც სულის სიღრმიდან ვანდალიზმისა და ქაოსის ინსტინქტები ამოიფრქვევა.

მელანქოლიური პოსტმოდერნიზმის განვითარებას ვხვდებით ვლადიმირ შაროვის («До и во время», 1993), მიხაილ შიშკინის («Всех ожидает одна ночь», 1993), ვიქტორ პელევინის («Чапаев и Пустота», 1996) შემოქმედებაში.

პოსტმოდერნიზმის ეკოლოგიური სახესხვაობა, რომელიც დასავლურ პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში ერთ-ერთ ცენტრალურ ადგილს იკავებს, წარმოდგენილია ანდრეი ბიტოვის რომანით «Оглашенные» (1995). აღნიშნულ მიმართულებაში ბუნება განიხილება, როგორც ესთეტიკური ობიექტი.

რუსული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის განვითარების წინა პერიოდებთან შედარებით მესამე პერიოდში განსაკუთრებით აქტიურდება დრამატურგია. პოსტმოდერნისტ დრამატურგებს შორის უნდა დავასახელოთ ანდერგრაუნდის, ასე ვთქვათ, „იატაკვეშეთიდან“ გამოსული წარმომადგენლები: დიმიტრი პრიგოვი, ვიქტორ ქორქია, ვლადიმირ სოროკინი, მიხაილ ვოლოხოვი,

აგრეთვე პოსტმოდერნიზმის ბანაკში „გადაბარებული“ ლუდმილა პეტრუმევსკაია და სხვები. აღნიშნული დრამატურგების პიესებს ნათლად გამოხატული თამაშის ხასიათი აქვთ, აქაც გვაქვს მითებისა და მასობრივი სტერეოტიპების დეკონსტრუქცია.

სწორედ მესამე თაობის დრამატურგიაში იწყებს აღმოცენებას ფემინისტური პოსტმოდერნიზმი. მაგალითისათვის შეიძლება დავასახელოთ ლ. პეტრუმევსკაიას პიესა «Мужская зона» (1994), რომელშიც დეკონსტრუქციას განიცდის მამაკაცურისა და ქალურის ოპოზიცია.

ი. სკოროპანოვა მიუთითებს, რომ ლ. პეტრუმევსკაიას აღნიშნული პიესა და აგრეთვე ვ. სოროკინის «Дисморфомания» (1990) წარმოადგენენ ე.წ. მინორიტარული თეატრის (ანუ „თეატრი სპექტაკლის გარეშე“) ნიმუშებს (Скоропанова, 2007, p. 353).

მინორიტარული თეატრი პოსტმოდერნისტული დრამატურგიის ერთ-ერთი მთავარი ტენდენციაა. მინორიტარული თეატრის ავტორები რომელიმე ცნობილი კლასიკური ტექსტის დეკონსტრუქციისას ამავე პიესის მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს თავიანთი ნაწარმოებების გმირებად აქცევენ. ამასთან ერთად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ მაყურებლის თანაშემოქმედების მომენტს.

მინორიტარული თეატრის ფუძემდებელი გახლავთ იტალიელი ლიტერატორი, რეჟისორი და მსახიობი კარმელო ბენე. მან თეატრი გაათავისუფლა ლიტერატურის, დრამატურგიის დიქტატისაგან. ის გამიზნულად სცილდებოდა ტექსტს და მთავარ აქცენტს აკეთებდა მსახიობისა და როლის, სიტყვისა და ნათქვამის დაუმთხვევლობის ფაქტორზე (Бене, 1990, p.9). ამით მან დრამატურგიას შემოაცალა სწავლება-დარიგებისა და მითითების ფუნქცია. მის თეატრში წინა პლანზე დგას მსახიობი სცენისა და დრამის გარეშე, რომლისთვისაც როლის შესრულება თვითგამოხატვის ტოლფასია.

ამ ტიპის დრამატურგია საკმაოდ პოპულარულია და აქტიურად ვითარდება ევროპის ქვეყნებში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ტომ სტოპარდი, რომელიც ინგლისური მინორიტარული თეატრის ფუძემდებლად ითვლება.

აღნიშნული თეატრის ტენდენციებმა გავლენა მოახდინა რუსულ პოსტმოდერნისტულ დრამატურგიაზეც. რუსმა დრამატურგებმა გაიზიარეს მინორიტარული თეატრის ძირითადი მახასიათებლები, თუმცა ი. სკოროპანოვა აღნიშნავს, რომ რუსი პოსტმოდერნისტი-დრამატურგების ნაწარმოებები უცხოურ

აუდიტორიას უფრო აინტერესებს და საკუთარ ქვეყანაში (ვიქტორ ქორქიას პიესების გამოკლებით) პრაქტიკულად უცნობია (Скоропанова, 2007, p. 354).

რაც შეეხება XX საუკუნის 80-90-იანი წლების პოსტმოდერნისტულ პოეზიას, მისი განვითარების პროცესი საკმაოდ საინტერესო და მრავალწახნაგოვანი იყო. აქტიურად იბეჭდება კონცეპტუალისტების პოეზია, რომელიც ძირითადად გაცეხას იწვევდა.

ვალკე უნდა აღინიშნოს კურტუაზიული მანერისტების ჯგუფი (ვადიმ სტეპანცოვი, დიმიტრი ბიკოვი, ანდრეი დობრინინი, ვიქტორ პელენიაგრე), რომელიც 80-იანი წლების დასასრულს წარმოიშვა. ახალგაზრდა ავტორები ირონიულ-პაროდიულ კონტექსტში იყენებდნენ კურტუაზიული სასიყვარულო პოეზიის კოდს და ძირითადად ტრადიციული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი თეატრალურობის, ხელოვნური პოზის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ. პროზაიკოსი მანერისტებისაგან განსხვავებით, კურტუაზიული მანერიზმის პოეზიამ მალევე დაკარგა სიახლის ეფექტი.

ახალგაზრდა მანერისტები თავიანთ მხატვრულ ექსპერიმენტებს ლიტერატურული არეალის მიღმა, სხვა ფორმებში აგრძელებდნენ, იქნებოდა ეს კონცერტები, სატელევიზიო გადაცემები თუ პოსტმოდერნისტული პერფორმანსები და აქციები. მანერისტებმა მკითხველსა და მაყურებელს შესთავაზეს ქცევის და არსებობის ახალი სტილი, რომელიც თამაშსა და თვითირონიასთან იყო შეზავებული.

თუკი ჯგუფ «Митьки»-ს წევრები დასცინოდნენ პრიმიტივიზმს, უგემოვნებასა და სოციალურ სიბრიყვეს, კურტუაზიული მანერისტები პაროდიულად აშარჟებდნენ ფსევდოარისტოკრატიულობასა და მოჩვენებით დახვეწილობას.

კურტუაზიული მანერიზმის ფილოსოფია მიმართულია პურიტანული შეზღუდულობის წინააღმდეგ, ქადაგებს სხეულის თავისუფლებას, არსებობის სიხარულს. მათი შემოქმედება ამკვიდრებს ცხოვრებით, ხელოვნებით, სიყვარულით და თავად შემოქმედებითი პროცესით ტკბობას.

ი. სკოროპანოვა ა. დობრინინის კვლევაზე დაყრდნობით თვლის, რომ საკუთარი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პროგრამის არსებობა იძლევა იმის საფუძველს, რომ კურტუაზიული მანერიზმი განხილულ იქნეს, როგორც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მიმდინარეობა (Скоропанова, 2007, p. 355).

ამ პერიოდის პოეზიის ძირითად თემებს წარმოადგენს წარსულთან გამომშვიდობება, საბჭოთა ისტორიის შედეგების შეჯამება. აღნიშნული თემები პოსტმოდერნისტი პოეტების შემოქმედებაში ხშირად გადაიზრდება კულტურფილოსოფიურ მსჯელობაში (მაგალითად, ვიქტორ კრივულინი, არკადი დრაგომომჩენკო). წარსულისა და ისტორიის მოტივები ისმის აგრეთვე ნაწარმოებებში, რომლებშიც შერწყმულია მეტამეტამორფიზმისა და კონცეპტუალიზმის მიღწევები (მაგ., ვიქტორ ქორქიას „თავისუფალი დრო“, მიხაილ სუხოტინის „იაკობის ვარდი“).

აღნიშნული პერიოდის პოსტმოდერნისტული პოეზია ეპოქის ნიშანდობლივ ხასიათს ატარებს, ირონია და სარკაზმი ხშირად სევდასა და ცრემლთანაა შეზავებული.

როგორც ვხედავთ, პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ზოგადი ნიშან-თვისებები: ინტერტექსტულობა, თამაში და დიალოგიზმი XX საუკუნის დასასრულისა და XXI საუკუნის დასაწყისის რუსულ პოსტმოდერნისტულ სივრცეში თავისებურად ვლინდება. რუსულ პოსტმოდერნიზმს უკიდურესად პოლიტიზებული ხასიათი გააჩნია, რადგანაც ის მუდმივად მიმართავდა საბჭოთა ტოტალიტარული სინამდვილისა და მასთან ესთეტიკური ბრძოლის თემას. სპეციფიკურია რუსული პოსტმოდერნიზმის პოეტიკაც. ინტერტექსტულობა და ციტატურობა განპირობებულია იმით, რომ ავტორები მეტ ყურადღებას უთმობენ სამამულო ნაწარმოებებსა და რუსული სოციოკულტურული და სოციოისტორიული ცხოვრების კოდებს. რუსული პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებების ინტერტექსტულობა ძირითადად იქმნება რუსული ფოლკლორის, კლასიკური რუსული ლიტერატურის, ფილოსოფიის, პოლიტიკისა და ისტორიის ფონზე.

პოსტმოდერნისტული თამაშის პრინციპის მეშვეობით იქმნება ინტერტექსტული ფონი. აღნიშნულ თამაშს უმეტესწილად პაროდული-ირონიული ხასიათი აქვს, თუმცა ხშირად დრამატულ ელფერსაც იღებს.

ინტერტექსტული თამაშის მიზანი არა მხოლოდ კუმირებისა და მათ მიერ შექმნილი ღირებულებების უარყოფას გულისხმობს. პოსტმოდერნისტები პაროდირების მეშვეობით უარყოფენ, უპირველეს ყოვლისა, კლასიკის აღქმის გამარტივებულ შტამებს. ფართო ინტერტექსტული ველი მოიცავს არა მარტო

სოცრეალიზმის ლიტერატურის ციტატებს, სახეებსა და ენობრივ კლიშეებს, არამედ რუსული კლასიკის „ხელშეუხებელ“ ქრესტომატიულ სახეებსაც. ასე, მაგალითად, პუშკინის თემის გადათამაშება გვაქვს ტ. ტოლსტაიას მოთხრობებისა და რომანის „Кысь“ ინტერტექსტულ სივრცეში.

ვენ. ეროფეევის პოემის «Москва-Петушки» სტილის განმსაზღვრელ თვისებად კრიტიკოსები მიიჩნევენ „გამჭოლ პაროდულ-ირონიულ ციტატურობას“. „მისი ტექსტი მოგვაგონებს ცენტონს, რომელიც შედგება ბიბლიური, ლიტერატურული, ისტორიული და სოციოკულტურული მოტივებისგან, ალუზიებისაგან, ციტატებისაგან, მთლიანი ფრაგმენტებისა და სახეებისაგან. ყველაზე ხშირად ავტორი მიმართავს სახარებასა და ანტიკურ მითოლოგიას, რუსულ პოეზიასა და პროზას (ტიუტჩევს, ბლოკს, პასტერნაკს, ევტუშენკოს, რადიშევს, გოგოლს, ტურგენევსა და დოსტოევსკის)“ – ვკითხულობთ თანამედროვე რუსულ (XX საუკუნის დასასრულისა და XXI საუკუნის დასაწყისის) ლიტერატურაში (Тимина, 2011, ред. p. 63-65).

რუსული პოსტმოდერნიზმი მეტწილად აგრძელებს მოდერნიზმისა და ავანგარდის ხელოვნურად შეწყვეტილ დინამიკას და ვერცხლის ხანის აღორძინების სურვილი განსაზღვრავს რუსულსა და ევროპულ პოსტმოდერნიზმს შორის არსებულ მრავალ სპეციფიკურ განმასხვავებელ ნიშანს, თუმცა მისი განვითარების კვალდაკვალ რუსული პოსტმოდერნიზმი სულ უფრო შეგნებულად უარყოფდა მოდერნისტული და ავანგარდული ესთეტიკის ისეთ მნიშვნელოვან მახასიათებელს, როგორცაა რეალობის მითოლოგიზაცია.

რუსულმა პოსტმოდერნიზმმა დაიწყო კომუნისტური მითების მსხვრევით, შემდგომ ყურადღება მიაპყრო ჯერ რუსული კლასიკის, ავანგარდის და მოგვიანებით კი თანამედროვე მასობრივი ლიტერატურის მითოლოგიურ სტრუქტურებს. საინტერესო ის არის, რომ რუსული პოსტმოდერნიზმი მითებს ბოლომდე არ ანადგურებს, არამედ მათ ფრაგმენტებს გარდაქმნის ახალ სისტემად, რომელიც თამაშის საწყისსა და კულტურისადმი ირონიულ დამოკიდებულებაზეა დაფუძნებული, ანუ ჯერ გვაქვს მითის დეკონსტრუქცია, შემდგომ კი მისი რეკონსტრუქცია ახალი პრინციპების მიხედვით.

1.3. ვიქტორ ქორქია სამეცნიერო-კრიტიკულ ლიტერატურაში

ვიქტორ ქორქიას შემოქმედების შესახებ, მიუხედავად მისი პოპულარულობისა, საკმაოდ მცირე სამეცნიერო-კრიტიკული ლიტერატურა არსებობს. კრიტიკული სტატიებისა და ნაშრომების უმეტესობა რუსულენოვანია. განვიხილოთ ვ. ქორქიას ნაწარმოებებისა და მისი შემოქმედებითი თავისებურების შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა.

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ვ. ქორქიას სხვებისგან განსაკუთრებული წერის მანერა და ორიგინალური შემოქმედებითი აზროვნება გამოარჩევს. შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, რომელიც საბჭოურ პერიოდს დაემთხვა, სწორედ მისი ნაწარმოებების ექსპერიმენტული ხასიათი იქცა შემაფერხებელ დაბრკოლებად ახალგაზრდა პოეტისათვის. მისი პოეტური ხედვა და მხატვრული რეალიზების ხერხები მიუღებელი აღმოჩნდა ოფიციალურისათვის. ამ საკითხთან დაკავშირებით უნდა აღვნიშნოთ ა. მალგინის სტატია, რომელიც 1985 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ «Книжное обозрение»-ში. შევეცდებით, დეტალურად გავაანალიზოთ სტატიის ის ნაწილი, რომელიც ვ. ქორქიას ეხება.

1985 წელს დაბეჭდილ სტატიაში ა. მალგინი საკმაოდ საჭირობო საკითხს შეეხო, კონკრეტულად ის საუბრობდა იმ სირთულეებისა და წინაღობების (შიდა რეცენზიები, სარედაქციო დასკვნა, სარედაქციო საბჭო) შესახებ, რომლებიც აბრკოლებდნენ ნიჭიერი ავტორების წიგნების დაბეჭდვას. თავისი აზრის საილუსტრაციოდ ავტორმა ვიქტორ ქორქიას მაგალითი მოიყვანა.

ა. მალგინი შენიშნავს, რომ დიდი ხნის განმავლობაში ყურადღებით აკვირდებოდა ამ ახალგაზრდა ნიჭიერი პოეტის მოღვაწეობას. ის იხსენებს, რომ ვ. ქორქია მონაწილეობდა ახალგაზრდა მწერლების მეექვსე საკავშირო თათბირში, სადაც ე. ევტუშენკოსა და მ. ლუკონინისგან მიიღო რეკომენდაცია წიგნზე. მის შესახებ ბევრს წერდნენ კრიტიკული გამოცემები: «Правда», «Литературная газета» და სხვ. სტატიის ავტორი სინანულით აღნიშნავს, რომ თანადროული ახალგაზრდული ქალაქური პოეზიის განხილვა ვ. ქორქიას გარეშე არ ტარდებოდა, მაგრამ მას წიგნებს მაინც არ უბეჭდავდნენ.

როგორც ა. მალგინი აღნიშნავს, 1975 წელს ვ. ქორქიამ თავისი ლექსები ჟურნალ „სოვრემენნიკის“ ახალგაზრდა ავტორებისათვის განკუთვნილ სპეციალურ რედაქციას წარუდგინა დასაბეჭდად. შიდა რეცენზენტებმა მცირე შენიშვნების ფონზე დადებითად შეაფასეს ვ. ქორქიას შემოქმედება, ისინი აღნიშნავდნენ მისი პოეზიის ფსიქოლოგიზმს. მათ ლირიკული გმირის განცდებს, მის ლექსებს „ახალგაზრდა შემოქმედებითი თაობის პოეტური აღსარებაც“ კი უწოდეს.

1981 წელს ბოლოს და ბოლოს მომზადდა სარედაქციო დასკვნა ვიქტორ ქორქიას 1975 (!) წელს დასაბეჭდად გადაცემულ ლექსებზე. გამომცემლობის დასკვნა სასაცილოდ ჟღერდა: „გათვალისწინებულ იქნეს გამომცემლობის სამომავლო პერსპექტიულ გეგმებში“, თუმცა გამომცემლობის ეს ბუნდოვანი და სუსტი იმედი რამდენიმე თვის შემდეგ საერთოდ გაცამტვერდა: მესამე შიდა რეცენზენტმა, რუსმა პოეტმა ქალმა ოლგა ფოკინამ, სრულიად უარყოფითად შეაფასა ვ. ქორქიას ლექსების მხატვრულ-შინაარსობრივი მხარე. რეცენზენტი ახალგაზრდა პოეტს ნაკლად უთვლიდა მისწრაფებას, საკუთარი პირუთვნელი აზრი დაეფიქსირებინა სინამდვილის შესახებ («Видеть окружающее в унылом цвете – страсть автора»). მის გარშემო არსებული სამყაროს მკრთალი, უიმედო ფერებით დანახვა ავტორის გატაცებაა (Мальгин, 1985).

რეცენზენტმა ვ. ქორქიას შემოქმედებაში ვერ დაინახა ე. წ. სილამაზე და მაღლა ფრენა, ურომლისოდაც მისთვის (ო.ფოკინასათვის) პოეზია წარმოუდგენელია. მან ვ. ქორქია ასევე დაადანაშაულა ქალის სახის არასათანადოდ წარმოჩენაში. რეცენზენტს არც ვ. ქორქიას მხატვრული ენა მოეწონა: «Мне скучен этот человек, скучен этот мертвый язык, которым он излагает свою меланхолию, свое созерцание, свое безделье» (ჩემთვის მოსაწყენია ეს ადამიანი, მოსაწყენია ის მკვდარი ენა, რომლითაც ის გადმოგვცემს თავის მელანქოლიას, თავის ხედვას, თავის უმოქმედობას) (Мальгин, 1985). ის, რაც ვ. ქორქიას ლექსებს ლიტერატურის ფაქტად აქცევდა, რეცენზენტმა მხოლოდ ერთი სიტყვით გამოხატა, ესაა «самокопание» (საკუთარ თავში ქექვა). სწორედ ეს თავისებურება – «самокопание», როგორც მას პოეტი ო. ფოკინა უწოდებდა, ან უფრო ზუსტად, საკუთარ თავსა და სამყაროში გარკვევის სურვილი, საკუთარი ადგილის ძიების პროცესი და სამყაროს ზნეობრივ კანონებთან შესაბამისობის ძიება, არის ის გამორჩეული თვისება, რაც მის შემოქმედებას ღრმასა

და დასამახსოვრებელს ხდის. ა. მალგინი ვ. ქორქიას უწოდებს ფიქრის, მსჯელობის და ელემენტური წყობის პოეტს (Мальгин, 1985).

ასე რომ, ცნობილ პოეტ ო. ფოკინას სტერეოტიპულმა საბჭოურმა რეცენზიამ და ზოგადად საბჭოთა ლიტერატურის ჩარჩოებმა და ახლის მიუღებლობის პრინციპმა დიდი ხნით შეაფერხა ვიქტორ ქორქიას ნაწარმოებების გზა მკითხველისაკენ.

ვ. ქორქიას პიესის „შავი ადამიანი, ანუ მე, საწყალი სოსო ჯულაშვილი“ ერთ-ერთი პირველი შეფასება ეკუთვნის ფილოსოფოს ლეონიდ ბატკინს. 1989 წელს გამოცემულ პიესას ახლდა ლ. ბატკინის წინასიტყვაობა «Как склеить историческую личность из гипсовых осколков?» („როგორ შევაწებოთ ისტორიული პიროვნება თაბაშირის ნამსხვრევებისგან?“) (Коркия, 1989, p. 3-10). ლეონიდ ბატკინი ვ. ქორქიას პიესას „უგუნურ და ბნელ კლოუნადას“ უწოდებს და აღნიშნავს, რომ პიესის ავტორი დასცინის მითს სტალინის შესახებ, ხოლო სტალინისა და ბერიას ფიგურებს წარმოგვიდგენს კარნავალური და გროტესკული სულისკვეთებით, იყენებს ციტატებს კლასიკური ლიტერატურიდან. ლ. ბატკინი ხაზს უსვამს, რომ პიესა არ გადმოსცემს „ცხოვრების სიმართლეს“, არამედ ქმნის აბსურდულ, ფანტასტიკურ კონსტრუქციას, რომელშიც ერთმანეთშია არეული ისტორიული ფაქტები, ანეკდოტები და კულტურული რემინისცენციები.

ლ. ბატკინი ვ. ქორქიას აღნიშნულ პიესას კიდევ ერთხელ მიუბრუნდა სტატიაში «Сон разума. О социо-культурных масштабах личности Сталина» („გონების ძილი. სტალინის პიროვნების სოციოკულტურული მასშტაბების შესახებ“) (Баткин, 1989, p. 9-53). აღნიშნული ნაშრომი დაიბეჭდა კრებულში «Осмыслить культ Сталина», რომელიც მოიცავს ცნობილი მწერლებისა და მეცნიერების სტატიებს სტალინისა და სტალინიზმის ფენომენის შესახებ.

ლ. ბატკინი ვ. ქორქიას პიესას უწოდებს ბრწყინვალე ტრაგიფარსს და ხაზს უსვამს შემოქმედის მხატვრული ხედვის გაბედულებას, რომელიც სტალინს ძალაუფლებისა და საშინელების სიმბოლოდან გროტესკული დაცინვის ობიექტად გარდაქმნის. ავტორი აგრეთვე აქცენტს აკეთებს მაყურებლის რეაქციაზე, რომელიც შოკირებულია დიქტატორის „წმინდა“ ფიგურის გამასხარავებით. ავტორი შენიშნავს, რომ «комический эффект основан преимущественно на смешении сталинских и бериевских реалий, идеологического жаргона эпохи - с откровенными классическими

цитатами (фабульными и словесными) из «Бориса Годунова, «Маленьких трагедий, Гамлета» (კომიკური ეფექტი ძირითადად ემყარება სტალინისეული და ბერასეული რეალიების, ეპოქის იდეოლოგიური ჟარგონისა და ღია კლასიკური (ფაბულური და სიტყვიერი) ციტატების „ბორის გოდუნოვიდან“, „პატარა ტრაგედიებიდან“, „ჰამლეტიდან“ ერთმანეთში აღრევას) (Баткин,1989, p. 42).

არსებობს კიდევ ერთი საინტერესო ინტერპრეტაცია, რომლის ავტორიც გახლავთ მწერალი და დრამატურგი ალექსანდრე ლავრინი. აღნიშნული ნაშრომი შესულია სკოროპანოვას წიგნში «Русская постмодернистская литература» (2007, pp. 401-406).ა. ლავრინის აზრით, ვიქტორ ქორქიას პიესა სტალინის შესახებ ძალაუფლების მითოლოგიის მხატვრული კვლევაა, რომელშიც „დიდი ბელადის“ ნიღბის უკან იმალება მშიშარა ადამიანი. ძალაუფლების დაკარგვის პათოლოგიური შიში მას აიძულებს, ტერორის ციკლი აამოქმედოს. პიესაში ტრაგედია კომედიასა და ფარსს ერწყმის: სტალინის იმიჯი განიცდის პაროდულ დეკონსტრუქციას კულტურული და ისტორიული რემინისცენციების საშუალებით, რაც მას ერთდროულად საშინელ და საცოდავ არარაობად წარმოაჩენს. ა. ლავრინი აანალიზებს პიესის მხატვრულ მხარეს, მის ინტერტექსტულობასა და კარნავალურ ხასიათს: «Автор вступает в игру с цитируемыми текстами, играет со своими гибридными персонажами-симулякрами, играет с актерами-исполнителями, играет со зрителем. Происходящее проникнуто духом шутовского карнавала, реальное переплетается в произведении с фантастическим. Условность не скрывается, а обнажается, усиливает театральность представления. Вот, например, актеры в начале второго акта спорят между собой, кому играть Сталина, предлагают поменяться ролями. Ведь, в сущности, Сталин-миф и Берия-миф - явления одного порядка, и обмен масками вполне допустим. Обнажение приема акцентирует игровую природу пьесы. Коркия как бы приглашает подурчиться, взглянуть на вещи с необычной стороны. Совершенно неуловимо игра-дурачество переходит в игру-представление, интермедия завершается, спорящие исполнители превращаются в персонажей, действие продолжается» (ვიმოწმებ სკოპროპანოვას მიხედვით - Скоропанова, 2007, p. 402). (ავტორი თამაშობს ციტირებულ ტექსტებთან, თამაშობს თავის ჰიბრიდულ პერსონაჟ-სიმულაკრებთან, თამაშობს მსახიობ-შემსრულებლებთან, თამაშობს

მაყურებელთან. მიმდინარე მოქმედებები ჯამბაზური კარნავალის სულისკვეთებითაა გაჟღენთილი, ნაწარმოებში გადაჯაჭვულია რეალური და ფანტასტიკური. პირობითობა კი არ იჩქმალება, არამედ შიშვლდება და წარმოდგენის თეატრალურობას აძლიერებს. ასე, მაგალითად, მეორე აქტის დასაწყისში მსახიობები კამათობენ იმის გამო, თუ ვინ უნდა შეასრულოს სტალინის როლი, ერთმანეთს როლების გაცვლას სთავაზობენ. არსებითად, სტალინი-მითი და ბერია-მითი – ორივე მსგავსი ფენომენია და ნიღბების გაცვლაც სავსებით დასაშვებია. ამ ხერხის გამოიშვლება პიესის თამაშის ბუნებას უსვამს ხაზს. ვ. ქორქია თითქოს გასართობად გვიწვევს, გვთავაზობს საგნებს უჩვეულო კუთხიდან შევხედოთ და სრულიად შეუმჩნევლად თამაში-გართობა გადაიზრდება თამაშ-წარმოდგენაში, ინტერმედია მთავრდება, ერთმანეთში მოკამათე შემსრულებლები პერსონაჟებად გადაიქცევიან, მოქმედება გრძელდება) (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

ა. ლავრინი აღნიშნავს, რომ სტალინის სახის შესაქმნელად და აგრეთვე მისი დეკონსტრუქციისათვის ვ. ქორქია იყენებს ჰიბრიდიზაციის ხერხს: ციტატები რუსული კლასიკური ლიტერატურიდან ერწყმის კანცელარულ კლიშეებსა და სოვეტიზმებს, რაც საბოლოოდ ქმნის პაროდიულ-კომიკურ ფონს. სტატიის დასასრულს ა. ლავრინი ასკვნის, რომ ვ. ქორქიას სიცილი განმათავისუფლებელ როლს ასრულებს და გათავისუფლების ეს უხვი სიხარული მაყურებელსაც გადაეცემა. ავტორმა შექმნა ჩვენს დროისათვის იშვიათი „ოპტიმისტური კომედია“, რომელიც ცხოვრების, როგორც თეატრის, ცხოვრების, როგორც თამაშის, მხატვრულ მოდელს გვთავაზობს. (ვიმოწმებ სკოპროპანოვას მიხედვით - Скоропанова, 2007, p. 406).

საინტერესო კვლევას წარმოადგენს ანიტა ორფინის სტატია „ვიქტორ ქორქიას „ჰამლეტ.ru“-ს რემიკი და „ჰამლეტის ტექსტის“ ახალი ფრაგმენტი“, რომელიც გამოქვეყნდა 2022 წელს (Орфини, 2022, pp. 115-119).

სტატიაში განხილულია ვიქტორ ქორქიას პიესა „ჰამლეტ.ru“ (2001), როგორც ლიტერატურული ნაწარმოები, რომელიც ჰამლეტის ტექსტის გაგრძელებად გვევლინება. სტატიაში გაანალიზებულია ნაწარმოების ისეთი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებლები, როგორებიცაა მსოფლიო ლიტერატურის დიდი კლასიკოსების ციტატების გამოყენება, ინტერტექსტულობა, მეტაფორების აქტუალიზაცია,

შექსპირისეული სიტყვების თამაშით სტრუქტურის დეჰეროიზაცია და აღდგენა. მკვლევრის აზრით, ვ. ქორქიამ თავისი ჰამლეტის სახით, რომელმაც წამყვანი როლი გარდაცვლილ შექსპირისმცოდნე ალექსანდრე აბრამოვიჩ ანიკსტს დაუთმო, წარმოგვიდგინა ახალი პერსონაჟი, რომელიც უდავოდ დანიელ პრინცს განასახიერებს, თუმცა მას დრამატურგი განიხილავს XXI საუკუნის ლიტერატურის პოეტიკის პრიზმაში.

ა. ორფინი თავის ნაშრომში აღნიშნავს რუსულ ლიტერატურაში შექსპირის ნაწარმოებების რეცეფციის თავისებურებებსა და სირთულეს. კონკრეტულად შექსპირის თემის განვითარებას თანამედროვე რუსულ ლიტერატურაში მეცნიერი ხსნის იმ გარემოებით, რომ XX-XXI საუკუნეების მიჯნის ლიტერატურა ხასიათდება ინტერტექსტულობით, კლასიკური ტექსტების ხელახალი გააზრებით.

ანიტა ორფინის აზრით, ვ. ქორქიას «ჰამლეტ.ru» წარმოადგენს შექსპირის ტექსტის პოსტმოდერნისტულ ტრანსფორმაციას, სადაც კლასიკური ტრაგედიის სტრუქტურა გარდაიქმნება ციტატების, ალუზიების და ენობრივი თამაშების ქსელად. დრამატურგი თავის პიესაში ქმნის უჩვეულო ინტერტექსტულ სივრცეს, რომელშიც აერთიანებს სხვადასხვა ეპოქის ტექსტებს და რომელშიც სინამდვილე, ხელოვნება და ვირტუალური სამყარო საინტერესოდაა ერთმანეთში გადახლართული. ამის შედეგად იქმნება ახალი რეალობის შთამბეჭდავი სურათი.

მკვლევარი ხაზს უსვამს იმ თავისებურებას, რომ ვ. ქორქიას პიესის დიალოგების სტრუქტურა ინტერნეტის საძიებო სისტემასთან ასოცირდება და მას მკითხველი გადაჰყავს ვირტუალურ კომპიუტერულ სამყაროში.

ა. ორფინი სტატიაში ასევე გამოყოფს ტროპის სხვადასხვა სახეს (კალამბური, მეტაფორა) და აღნიშნავს, რომ აღნიშნულ ელემენტებს ხშირად იყენებდა შექსპირი და ის ხელს უწყობს ფსიქოლოგიური კონფლიქტის დრამატული კუთხით გააზრებას.

ა. ორფინი დასასრულს შენიშნავს, რომ პიესაში „ჰამლეტ.ru“ ჭარბობს სხვადასხვა ნაწილის (ორიგინალური ტექსტისა და ციტატების) კომბინატორული თამაში და აწყობის მექანიზმის მეშვეობით ავტორი ქმნის ჰიბრიდულ ტექსტს, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის ლიტერატურული ტრადიცია და ახალი ტექსტის ორიგინალურობა.

ცნობილი მკვლევრების: ვალენტინა გოლოვჩინერისა და ნატალია პროხორენკოს სტატია «Маски в пьесе Виктора Коркия «Гамлет.ru»» (Головчиньер & Прохоренко, 2012, pp. 303-312) წარმოადგენს მნიშვნელოვან კვლევას, რომელიც ახლებურად აანალიზებს ვ. ქორქიას პოსტმოდერნისტულ დრამატურგიას შექსპირის ტექსტთან მიმართებით. ავტორები ყურადღებას ამახვილებენ „ნიღბის“ კონცეფციაზე, როგორც პიესის შიდა სტრუქტურულსა და ფილოსოფიურ ბირთვზე და ამ გზით განმარტავენ პიესის მეტათეატრალურ ბუნებას, სადაც თამაშის, ილუზიისა და გარდასახვის პრინციპები არსებითად განსაზღვრავს პერსონაჟთა მოქმედებას და ტექსტის მთლიან ესთეტიკას.

მკვლევრები ხაზს უსვამენ ვ. ქორქიას, როგორც პოსტმოდერნისტი დრამატურგის, ფორმირებასა და მის კულტურულ კონტექსტს. მათთვის მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ შემოქმედი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული რუსული ანდერგრაუნდის წრესთან და თავისი შემოქმედებით ასახავდა იმ პერიოდის ინტელექტუალურსა და ესთეტიკურ ძიებებს. მისი დრამატურგიული სტილი ეფუძნება ცნობილ სიუჟეტთა და მითოლოგიზებულ არქეტიპთა ხელახალ გააზრებასა და ციტატურ გადამუშავებას – პროცესს, რომელიც თავად ავტორის აზრით, აძლევს შემოქმედს შესაძლებლობას, თქვას ახალი სიტყვა უკვე ცნობილ კულტურულ ნარატივში.

ამ პოზიციიდან „ჰამლეტ.ru“ აღიქმება, როგორც შექსპირის ტრაგედიის ნაირსახეობა, რომლის შექმნისას დრამატურგი შეგნებულად იყენებს კულტურულად დატვირთულ სახეებსა და სიმბოლოებს. ავტორები აღნიშნავენ, რომ ვ. ქორქია არ ცდილობს შექსპირის ტრაგედიის ხელახლა მოყოლას, არამედ აყალიბებს ტექსტს, სადაც კლასიკური ტრაგედია გარდაიქმნება მრავალშრიან თეატრალურ თამაშად. სათაურის ნაწილი „.ru“ აღნიშნავს არა მხოლოდ რუსულ კულტურულ სივრცეს, არამედ თანამედროვე ვირტუალურ რეალობასაც, რომელშიც პიესის მოვლენები ვითარდება. ჟანრი განსაზღვრულია, როგორც „ვირტუალური თეატრი სამ მოქმედებად“, რაც ხაზს უსვამს ტექსტის თვითრეფლექსურსა და მეტათეატრალურ ბუნებას.

მთავარი საკვლევი ობიექტი სტატიაში არის ნიღაბი, რომელიც განიხილება, როგორც კულტურული კოდი და სემიოტიკური ნიშანი. ვ. გოლოვჩინერი და ნ.

პროზორენკო ნიღბის ისტორიულსა და ესთეტიკურ მნიშვნელობას უკავშირებენ ადამიანის იდენტობის ცვლილების შესაძლებლობას. ვ. ქორქიას პიესაში ნიღაბი საშუალებას აძლევს პერსონაჟებს, შეიცვალონ როლი, გამოვიდნენ საკუთარი „მე“-დან და გახდნენ სხვისი სახის მატარებლები. ამგვარად, ნიღაბი იქცევა იმის სიმბოლოდ, რომ ინდივიდი პოსტმოდერნულ ეპოქაში მუდმივად ცხოვრობს მრავალ იდენტობასა და წარმოდგენათა თამაშში.

უ. შექსპირის ტრადიციული ჰამლეტი, რომელიც თავს ესხმის სამყაროს სიგიჟის ნიღბით, ვ. ქორქიას ინტერპრეტაციაში კარგავს ტრაგიკულ დიდებულებას და იძენს ფარსულ ელფერს. ავტორები ხაზს უსვამენ, რომ დრამატურგი განზრახ გარდაქმნის სერიოზულ დრამას კლოუნადად, რითაც უპირისპირდება კლასიკურ წარმოდგენას გმირის ტრაგიკული მისიის შესახებ. ვ. ქორქიას ჰამლეტი ხდება აბსურდული სამყაროს ირონიული თანამონაწილე, სადაც თვით გმირის სიტყვებიც თამაშის ნაწილად იქცევა.

ნიღბის მოტივი განსაკუთრებით იკვეთება ალექსანდრ ანიკსტის ფიგურაში — გარდაცვლილი შექსპიროლოგი აქ ცოცხლდება და თავად ხვდება იმ ტექსტში, რომელსაც სიცოცხლეში იკვლევდა. ეს არის პოსტმოდერნისტული ალუზია ცნობილ თეზისზე „ავტორის სიკვდილი“: ავტორი და მისი კვლევის ობიექტი ცვლიან ადგილებს, ერთმანეთის როლებსა და ნიღბებს. ამით ვ. ქორქია აყალიბებს ახალ მეტატექსტს, სადაც სამყარო და თეატრი ერთმანეთს ემთხვევა, ხოლო ჰამლეტი, ანიკსტი და შექსპირის აჩრდილი ერთსა და იმავე თამაშში არიან ჩართულნი.

ავტორები დეტალურად აანალიზებენ, თუ რა მოსდის პერსონაჟთა ატრიბუტიკას: შავი სათვალე, ფლეიტა, ჩონჩხი, სამეფო ნიშნები იქცევა ნიღბებად, რომლებიც მუდმივად ცვლიან მნიშვნელობას. შავი სათვალე, რომლითაც ანიკსტი სცენაზე გამოდის, აღიქმება, როგორც სიკვდილის ნიღაბი, მაგრამ ამავე დროს, როგორც სიბრძნისა და უმეცრების სიმბოლო. ჰამლეტი მას გამოართმევს სათვალეს, რითაც თითქოს ახელინებს თვალებს და აძლევს შესაძლებლობას, კვლავ „იხილოს,“ ანუ შეიცნოს საკუთარი თავი.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სცენა, სადაც ჰამლეტი მაყურებლის წინაშე წარმოგვიდგენს ნიღბების მთელ კოლექციას: ნიღაბს ძალაუფლების, რწმენის, სიყვარულის, სიკვდილის, მეგობრობის, სამშობლოს, შიშის, საიდუმლოსა და

დმერთის. ბოლოს კი ამბობს, რომ მისი საყვარელი ნიღაბია „სიგიჟის ნიღაბი“, ხოლო ყველაზე საშინელი – „სიცარიელის ნიღაბი“. ამ ეპიზოდში ნიღაბი საბოლოოდ იქცევა ეგზისტენციურ მეტაფორად: ადამიანმა შეიძლება მოირგოს ნებისმიერი როლი, მაგრამ ის ვერ გაექცეს სიცარიელეს, რომელიც იმალება ყველა ნიღბის მიღმა.

სტატიის ბოლო ნაწილში მკვლევრები ხაზს უსვამენ ვ. ქორქიას ტექსტის ირონიასა და თვითირონიას, რაც პოსტმოდერნისტული სტილის არსებითი ნიშანია. მათთვის „ჰამლეტ.ru“ არა უბრალოდ კლასიკური ტრაგედიის მოდიფიკაციაა, არამედ ინტელექტუალური თამაში კულტურასთან, რომელშიც ავტორი ერთდროულად პატივს მიაგებს შექსპირს და ახდენს მის დეკონსტრუქციას. პიესაში გმირები ცვლიან ნიღბებს, მაგრამ ამ თამაშში იშლება თავად იდენტობის საზღვრებიც.

დასასრულ, ავტორები ასკვნიან, რომ ვ. ქორქიას ჰამლეტი აღარ არის კონკრეტული ისტორიული ან ფსიქოლოგიური პერსონაჟი: იგი იქცევა ნიღბად, რომელიც ყველას შეუძლია მოირგოს, მათ შორის მაცურებელსაც, ამიტომ „Гамлет.ru“ გამოხატავს არა მხოლოდ დრამატურგის დამოკიდებულებას უ. შექსპირის მემკვიდრეობისადმი, არამედ თანამედროვეობის თვითშეგნების კრიზისს, სადაც ადამიანი უკვე ვერ განარჩევს ნამდვილსა და ნიღბიანს.

ამგვარად, ვ. გოლოვჩინერისა და ნ. პროხორენკოს ანალიზი ცხადყოფს, რომ ვ. ქორქიას პიესა წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული თეატრის ტიპურ ნიმუშს, რომელშიც კლასიკური ტექსტი გარდაიქმნება მრავალმნიშვნელოვან ინტერტექსტულ თამაშად. ნიღაბი აქ აღარ არის მხოლოდ თეატრალური ატრიბუტი, იგი იქცევა ძირითადი იდეის მატარებლად: სამყაროში, სადაც ყველაფერი ცვლადია და ყველა როლი თამაშით განისაზღვრება, თვით იდენტობაც აღარ არის მყარი, არამედ მხოლოდ ერთ-ერთი ნიღაბია უსასრულო ტექსტში.

რუსი ლიტერატურათმცოდნე ვ. ზარჟეცკი თავის საკანდიდატო დისერტაციაში «Традиции Балагана в русской современной драматургии» ვ. ქორქიას დრამატურგიას განიხილავს კონკრეტული საკვლევი პრობლემის ჭრილში. კერძოდ, მეცნიერის კვლევის თემას წარმოადგენს შემდეგი საკითხი-ბალაგანის ტრადიციები თანამედროვე რუსულ დრამატურგიაში. თავისი დისერტაციის მეორე თავის ერთ-ერთ ქვეთავში - «Тотальный театр» Виктора Коркии - ის ვ. ქორქიას პიესებს სწორედ ამ რაკურსით ახასიათებს.

ვ. ზარჟეცკი ვიქტორ ქორქიას დრამატურგიას წარმოაჩენს, როგორც რუსული პოსტმოდერნისტული თეატრის ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო და ექსპერიმენტულ ფორმას, სადაც ბალაგანის ტრადიცია: სახალხო თეატრის, ფარსის, ნიღბისა და იმპროვიზაციის კულტურა გადაიქცა თანამედროვე თეატრალური აზროვნების მთავარ სტილურ და ფილოსოფიურ პრინციპად. ავტორი ხაზს უსვამს, რომ ბალაგანის ტრადიციების დანერგვამ პროფესიონალურ თეატრში გამოიწვია ჟანრული საზღვრების დანგრევა და დრამატურგიის კლასიკური წესების დეკონსტრუქცია. სწორედ ამ სივრცეში ჩნდება ვ. ქორქია, როგორც ექსპერიმენტატორი დრამატურგი, რომელიც მიმართავს ცნობილი სიუჟეტების ხელახალ ინტერპრეტაციას.

ვ. ზარჟეცკი მას მოიხსენიებს „ტოტალური თეატრის“ ავტორად, ანუ ისეთ დრამატურგად, რომლის მიზანია, თეატრი იქცეს მთლიან ხელოვნებად, ცოცხალ თამაშად, ტექსტად, ციტატად და მაყურებელთან დიალოგადაც.

მეცნიერი მიუთითებს, რომ ვ. ქორქიას ძირითადი პიესები («Дон Кихот и Санчо» «Панса на острове Таганрог», «Дьявольская комедия», Гамлет.ru», «Козлиная песнь» და სხვ.) თვითონ ავტორმა განსაზღვრა, როგორც „ტრაგიფარსი“, „ჰომეროსული ტრაგედია“, „ვირტუალური თეატრი“ ან „რაინდული რომანი ლექსებში“. ამ მრავალფეროვნებით ვ. ქორქია შლის ყველა ტრადიციულ საზღვარს და ქმნის პიესებს, სადაც კლასიკური სიუჟეტები (უ. შექსპირი, მიდელ დე სერვანტესი, ალ. პუშკინი, დანტე ალიგიერი) გამიზნულად იშლება და ისინი გადააზრიანდება ბალაგანის სტილის მიხედვით.

განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ვ. ქორქიას მიერ გამოყენებულ კომედია დელ'არტეს ტრადიციებს: ნიღბების სისტემას, იმპროვიზაციას, სცენურ გარდასახვებსა და სიტყვათა თამაშს. ვ. ზარჟეცკის აზრით, ვ. ქორქია ამ ელემენტებს ახლებურად განმარტავს, გარდაქმნის ინტელექტუალურ თამაშად, სადაც სიგიჟე, იუმორი და ფილოსოფია ერთმანეთს ერწყმის და თანაბრად მნიშვნელოვანია.

ვ. ზარჟეცკი ხაზს უსვამს ვ. ქორქიას თეატრალურ ექსპერიმენტს მაყურებელთან მიმართებით – ინტერაქციულობას, ანუ მაყურებლის პირდაპირ ჩართვას სცენურ თამაშში. ეს არის ბალაგანის მთავარი განმასხვავებელი თვისება: თეატრი, სადაც

მაყურებელი აღარ არის პასიური დამკვირვებელი, არამედ აქტიური მონაწილე, რომელიც შეიძლება თავად გახდეს მოქმედი პირი.

ვ. ზარჟეცკი შენიშნავს, რომ ვ. ქორქიას ბალაგანის ეს ფორმა მხოლოდ გართობისთვის არაა განკუთვნილი, თეატრი აქ იქცა ეპოქის, ცხოვრების სარკედ. ვ. ქორქიას პიესების სიცილისა და თამაშის მიღმა სერიოზული აზრი იმალება. ეს არის სიმართლე ადამიანისა და კულტურის კრიზისის შესახებ.

ვ. ზარჟეცკის აზრით, ვიქტორ ქორქია არის ბალაგანის ტრადიციების გამგრძელებელი თანამედროვე რუსულ დრამატურგიაში; მწერალი, რომელმაც შეძლო ამ ხალხური თეატრის ფორმის ინტელექტუალიზაცია და პოსტმოდერნისტული გარდაქმნა. მისი „ტოტალური თეატრი“ აერთიანებს კლასიკურ თეატრსა და ბალაგანს, ტექსტსა და სპექტაკლს, ავტორსა და მაყურებელს. სწორედ ამ სინთეზში იბადება ვ. ქორქიას ხელწერის უნიკალურობა (Заржецкий, 2006, pp. 17-19).

ტატიანა ფედოსეევა თავის სტატიაში «Женские образы в трагедии В. Коркия «Аристон»» იკვლევს ქალთა სახეებს ვ. ქორქიას პიესაში «Аристон».

ავტორი საუბრობს ვ. ქორქიას პიესის ინტერტექსტულობაზე და თვლის, რომ სწორედ სოფოკლეს ტრაგედიაზე დაყრდნობით ქმნის დრამატურგი საკუთარ მითს, რომელშიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ქალი პერსონაჟები.

ტ. ფედოსეევა შენიშნავს, რომ მითოლოგიური და ლიტერატურული ტრადიციიდან უკვე კარგად ნაცნობი იოკასტესა და ანტიგონეს სახეებს ვ. ქორქია ახლებურად იაზრებს კლასიკური მითის, ლიტერატურული და კულტურული ტრადიციების გადათამაშების გზით. აღნიშნულ სახეებს იგი ახალი ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური შინაარსით ავსებს. ისინი დინამიკურნი და აქტიურნი არიან. ვ. ქორქიას იოკასტე უფრო ღრმა და მრავალმხრივი სახეა, რომელიც შინაგან კრიზისს განიცდის: რუსულ პიესაში იოკასტეს სახეში ვხედავთ თებეს ამბიციურ დედოფალს, ლაიუსის ყოფილ ცოლს, გავლენიან საყვარელს, სიბერეშეპარულ ქალსა და სასოწარკვეთილ დედას. იოკასტეს ფსიქოლოგიურ განცდებსა და შინაგან სამყაროს ვ. ქორქია მაქსიმალურად სრულად გვიხატავს. მეცნიერი ხაზს უსვამს იმას, რომ სოფოკლესა და ვ. ქორქიას იოკასტეს შორის დიდი განსხვავებაა.

ვ. ქორქია პიესაში აცოცხლებს სოფოკლეს უტყვევ სტატიკურ ანტიგონეს „ოიდიპოს მეფედან“ და მას მამის თვისებებს ანიჭებს. გამჭრიახი და თავმდაბალი ანტიგონე ფიცხი და მკაცრი იოკასტეს ანტიპოდია. ანტიგონეს სახეს ტ. ფედოსეევა სოფოკლეს „ანტიგონეს“ ერთგვარ პრიკველს, წინასიტყვაობას, უწოდებს.

ვ. ქორქიას პიესის ქალთა სახეების დახასიათებისას ტ. ფედოსეევა საუბრობს ერთგვარ ტრიადაზე: „იოკასტე – ანტიგონე – მონა ქალი“, რომელიც იდეალურად ჯდება პიესის სტრუქტურაში იმითაც, რომ ის წარმოადგენს სფინქსის გამოცანის ილუსტრაციას ადამიანის სამი ასაკის შესახებ: ახალგაზრდა გოგონა (ანტიგონე) – ახალგაზრდა ქალი (მონა) – მოწიფული ქალი (იოკასტე) (Федосеева, 2012, p. 207).

ამრიგად, ტ. ფედოსეევამ თავის სტატიაში გააანალიზა, თუ როგორ გააზრიანდება ვ. ქორქიას პიესაში კლასიკური მითი ახლებურად ქალი პერსონაჟების მეშვეობით, როგორ უკავშირდება უძველესი ტრადიცია თანამედროვე კულტურულსა და რელიგიურ მნიშვნელობებს.

თავი II. ვიქტორ ქორქიას დრამატურგია

თავად ვიქტორ ქორქია იხსენებს თავის შემოქმედებითი გზის დასაწყისს და აღნიშნავს, რომ მისი პოეტური ბიოგრაფიის ჩამოყალიბებაში დიდი წვლილი მიუძღვის ოლეგ ჩუხონცევს (ო. ჩუხონცევი გახლავთ ცნობილი რუსი პოეტი და მთარგმნელი, სხვადასხვა ლიტერატურული პრემიის, მათ შორის პუშკინის, პასტერნაკის სახელობის პრემიების ლაურეატი. მისი პოეზიის ძირითადი მოტივია სამყაროს ეგზისტენციალური აღქმა. სხვადასხვა დროს ჟურნალების «Юность» и «Новый мир» პოეზიის განყოფილებებში მუშაობდა. 1968 წელს ლექსის «Повествование о Курбском» დაბეჭდვის შემდეგ დაიწყო პოეტის ღია დევნა და დაახლოებით 8 წლის განმავლობაში პოეტს აკრძალული ჰქონდა ნაწარმოებების დაბეჭდვა. ამ წლების განმავლობაში ო. ჩუხონცევი მთარგმნელობითი საქმიანობით იყო დაკავებული, ძირითადად ფრანგულსა და გერმანულ პოეზიას თარგმნიდა იხ. <https://chuhoncev.poet-premium.ru>).

«Меня в поэзию ввел, конечно, Чухонцев... если бы не он, вряд ли моя судьба сложилась... Я знал практически, что пишет вся страна, и это было удивительно, и меня трясло от этого... было ощущение тока, проходящего через тебя...» (პოეზიაში, რა თქმა უნდა, ჩუხონცევმა შემომიყვანა... ის რომ არა, ჩემი ცხოვრება ასე არ წარიმართებოდა... მე ვიცოდი პრაქტიკულად ყველაფერი, თუ რას წერდნენ ქვეყანაში და ეს საოცარი იყო, ძალიან მაღელვებდა... ეს იყო დენის გავლის შეგრძნება) (Ярославцева, 2021).

სწორედ ო. ჩუხონცევმა მიიწვია ვ. ქორქია ჟურნალ «Юность»-ის თანამშრომლად.

ვიქტორ ქორქიას შემოქმედება შეიძლება მივაკუთვნოთ რუსული პოსტმოდერნიზმის არაფორმალურ, ექსცენტრულ მოსკოვურ ტალღას.

1990-იანი წლების დასაწყისიდან ვიქტორ ქორქია ბევრს მუშაობდა დრამატურგიის ჟანრში. მისი რამდენიმე სპექტაკლი დადგა მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ევგენი სლავუტინის სტუდენტურმა თეატრმა (ახლანდელი MOST თეატრი). ცალ-ცალკე გამოვიდა პიესები: „შავი ადამიანი, ანუ მე საწყალი სოსო ჯუღაშვილი" (1989), „ჰამლეტ.ru" (2001), „დონ კიხოტი და სანჩო პანსა ტაგანროგის კუნძულზე" (2001 წ.), „არისტონი“ (2004). ჰომეროსული ტრაგედია „თხის სიმღერა“

დაიბეჭდა „თანამედროვე დრამატურგიაში“ (N3, 2000 წ.), ხოლო „ემშაკის კომედია“ – ჟურნალ „კომენტარებში“ (2001 წ. 21). გარდა ამისა, მის კალამს ეკუთვნის ტრაგედია „წმინდა ლავრენტის ღამე“ (1991), ტრაგიკომედია „უძლეველი არმადა“ (1995), პიესა „სიყვარულის გაკვეთილები“ (თანაავტორი ალექსანდრე ლავრინი) (1996).

თამაშის ფუნქცია ვლინდება არა მხოლოდ ლიტერატურაში, არამედ ხელოვნების ყველა დარგში, თუმცა დრამატურგიაში, რომელიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული თეატრალურ სამსახიობო ხელოვნებასთან, ის განსაკუთრებით ორგანულია. თამაშის საწყისი მეტ-ნაკლებად ახასიათებს სხვადასხვა მიმართულების მიმდევრებთან: აბსურდისტებთან, რომანტიკოსებსა თუ რეალისტებთან, მაგრამ ყოველ კონკრეტულ ნაწარმოებში თამაშის ფუნქცია განსაკუთრებულად, თავისებურად ვლინდება მწერლის მხატვრულ-შემოქმედებითი თავისებურებიდან გამომდინარე.

პოსტმოდერნიზმი დრამატურგიაში შედარებით მოკრძალებულად არის წარმოდგენილი პროზაში მის „გამარჯვებულ მსვლელობასთან“ შედარებით. პოსტმოდერნისტული თამაში, ციტირება, დეკონსტრუქცია, ღირებულებების გაუფასურება და პერსონაჟების ან ავტორის დემონსტრაციული მიდრეკილება პარანოიდული და შიზოფრენიული მდგომარეობებისადმი არსებითად ის ფენომენია, რომელიც კონსტრუირდება ტექსტსა და მკითხველის გონებაში. პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში ნაგულისხმევი კომუნიკაბელურობა სრულად რეალიზდება მკითხველის გონებაში, რადგანაც ის ტექსტის პირისპირ იმყოფება. თითოეული კომუნიკაციური აქტი უნიკალურია, თეორიულად არ შეიძლება არსებობდეს პოსტმოდერნისტული ტექსტის საფუძველზე კოლექტიური შემოქმედება, თეატრი კი კოლექტიური ხელოვნებაა, დრამა, როგორც თეატრის ნაწილი, ის ატარებს პოსტმოდერნიზმთან შეუთავსებელ პრინციპებს, თუმცა პოსტმოდერნისტული სტილის პიესის კომპონენტი ორგანულია დრამატურგისთვის. პოსტმოდერნისტული პიესები იშვიათად იდგმება.

ვ. ქორქიას დრამატურგია ერთგვარი თამაშია კულტურის სემანტიკურ სფეროში, მაგრამ ამავე დროს მისი პიესები პოსტმოდერნისტული ექსპერიმენტის შთამბეჭდავ შედეგს წარმოადგენს.

თავად დრამატურგი ამბობდა: „ჩვენ, „პოსტმოდერნისტებს“, ძალიან გვიყვარს ციტატები: ჩვენ მათ განსაკუთრებულ მეტაფორებად მივიჩნევთ. ყველაფერი, რაც გვესმის იმ საინფორმაციო სივრცეში, რომელშიც ვიმყოფებით, უნებურად შემოდის ჩვენს ლექსიკონში, მაგრამ სინამდვილეში კი არ არსებობს არცერთი პოეტური ხერხი ან პოეტური ფიგურა, ჰომეროსს უკვე რომ არ ჰქონოდა გამოყენებული. ...პოეზიისაგან განსხვავებით, სადაც, როგორც წესი, დაწერილს აღარ უბრუნდებიან, დრამა ისეა მოწყობილი, რომ სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში, როდესაც ავტორის ტექსტი რეალურ თეატრთან გადაიკვეთება, მოულოდნელად ახალი ტექსტი იბადება. და შენც იწყებ პიესის გადაკეთებას, რადგანაც გესმის, რომ ეს ახალი ტექსტი ფრიად მნიშვნელოვანია.“ (<https://h7.cl/1lc3y>).

დონ კიხოტის გარდა, ქორქიას პიესების გმირთა შორის არიან ჰამლეტი და დონ ჟუანი, ჟანა დარკი და კაზანოვა – ფიგურები, რომლებიც თითქმის მითოლოგიურად იქცნენ, თუმცა თავად ვ. ქორქია ინტერვიუში აცხადებს, რომ დრამატურგიაში ასე იყო ყოველთვის. «В истории театра много любопытнейших вещей, на которые почему-то не обращают внимания, - размышляет Виктор Коркия. - Подсчитайте количество собственных сюжетов Эсхилла, Софокла, Еврипида, Шекспира, Мольера? Все их пьесы в сущности являются парафразами ранее известных историй. Или назовите пьесу Шекспира о современной ему жизни? Самая близкая к его времени вещь - это "Генрих VIII", а это во временном отношении примерно то же самое, как если бы я написал про Ленина и Сталина. Драма так устроена, что внутри сложившегося мифа, внутри истории, которую как будто все знают, оказывается легче сказать своё слово». (<https://h7.cl/1lc3y>).

(„თეატრის ისტორიაში ბევრი ძალიან საინტერესო რამ არის, რასაც რატომღაც ყურადღებას არ აქცევენ“, – ფიქრობს ვიქტორ ქორქია: „აბა დაითვალეთ, ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს, შექსპირისა თუ მოლიერის საკუთარი სიუჟეტების რაოდენობა! მათი ყველა პიესა არსებითად ადრე ცნობილი ისტორიების პარაფრაზს წარმოადგენს“).

რაც შეეხება თანამედროვე ცხოვრებას, შეიძლება თუ არა მისი ასახვა პიესებსა და სცენაზე? ამ თემასთან დაკავშირებით ვიქტორ ქორქიას პროგნოზი აქ საკმაოდ პესიმისტურია: დღევანდელი ცხოვრების ყოფითი რეალიები ძალიან შორს არის

თეატრალური პირობითობისაგან. ასე მაგალითად, სატელეფონო ზარი არ ტოვებს კვალს, რაც იმას ნიშნავს, რომ მას არ შეუძლია ისეთივე საბედისწერო როლი შეასრულოს, როგორც ნაპოვნ წერილს ან ბარათს, მაგრამ დრამატურგია ავტორისგან მოითხოვს სრულიად განსხვავებულ დამოკიდებულებას მისი შემოქმედების მიმართ: სინამდვილეში წერტილი პიესის ბოლოს მხოლოდ სპექტაკლის პრემიერის შემდეგ ისმება. ისიც ყოველთვის ასე არ არის. „დრამა ისეა მოწყობილი, რომ სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში, როდესაც ავტორის ტექსტი რეალურ თეატრთან გადაიკვეთება, მოულოდნელად ახალი ტექსტი იბადება და შენც იწყებ პიესის გადაკეთებას... შემთხვევითი არ არის, რომ ყველაზე მნიშვნელოვანი დრამატურგები, როგორებიც არიან სოფოკლე, შექსპირი, მოლიერი, ბულგაკოვი, ბრეხტი, ან უშუალოდ მუშაობდნენ თეატრში, ან ძალიან მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებული მასთან, რამეთუ თეატრი ექსპერიმენტული ხელოვნებაა“ – ამბობს ვიქტორ ქორქია (<https://h7.cl/1fUKal>).

2.1. „შავი ადამიანი, ანუ მე საწყალი სოსო ჯულაშვილი“ – თემატიკა, ჟანრული თავისებურება და პერსონაჟთა სახეები

ვ. ქორქიას პიესას „შავი ადამიანი, ანუ მე, საწყალი სოსო ჯულაშვილი“ დაბეჭდვისთანავე „ძალიან უცნაური პიესა“ უწოდა მას ა. ბრაილოვსკიმ მოკლე ანალიზში (როგორც ცნობილია, ის ჯერ სცენაზე დაიდგა 1988 წელს და მხოლოდ შემდეგ დაიბეჭდა 1989 წელს) (<https://h7.cl/1k>).

კრიტიკოსები იმთავითვე აღნიშნავდნენ პიესის უჩვეულობას. განსაკუთრებულ გაოცებას იწვევდა აქამდე შეუთავსებელი ცნებების თუ მოვლენების შეთავსების მცდელობა. პოლიტიკური დრამის ჟანრი პიესაში გარკვეულ ცვლილებებს განიცდის. ნაწარმოების მთავარი პრობლემა – ტოტალიტარული სახელმწიფოსა და პიროვნების დამოკიდებულება სრულიად სხვა ესთეტიკურ განზომილებაშია გადაყვანილი, სადაც სხვადასხვა ჟანრული თავისებურებებია შერწყმული.

ვ. ქორქიას სიტყვებით, პარატრაგედიის შავი ვარიანტი ჯერ კიდევ 1980 წელს დაწერა, თუმცა პიესა ოფიციალურად დაიდგა და დაიბეჭდა მხოლოდ 80-იანების

დასასრულს, საბჭოთა საზოგადოებაში დემოკრატიული ცვლილებების განხორციელების შემდეგ. (<https://h7.cl/1fUKT>).

თავად ვ. ქორქიამ ამ პიესას პარატრაგედია უწოდა. პარატრაგედია არის ჟანრი, რომელშიც მოულოდნელი კომიკური ეფექტი ემყარება ამაღლებული ტრაგიკული სტილისა და მდაბიო კომიკური კონტექსტის შერწყმას. თავიდან პიესის ჟანრი ავტორმა განსაზღვრა, როგორც „ტრაგიფარსი,“ თუმცა რამდენიმე თვის შემდეგ პიესის ჟანრი პარატრაგედიით შეცვალა (ბერძნ. para – ირგვლივ, ახლოს).

ამ ტერმინთან ერთად მის პიესებს ხშირად ფილოსოფიურ კლოუნადასაც უწოდებენ, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ვ. ქორქიას მხატვრული სამყარო აგებულია თამაშსა და ირონიულ პაროდირებაზე. პიესაში „შავი ადამიანი...“ კლასიკის დისკურსი ერწყმის მასობრივი კულტურის დისკურსს, რომელშიც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სხვადასხვაგვარი: პოლიტიკური, ლიტერატურული და ა.შ. იმიჯის შექმნას. ხშირია მათი ირონიულ-პაროდული ტრანსფორმაცია. ასე, მაგალითად, ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟების: იოსებ სტალინისა და ლავრენტი ბერიას ისტორიული ფიგურები ავტორს ნაჩვენები ჰყავს პაროდულ-ფარსული სახით.

ზოგადად, ვ. ქორქიას, როგორც პოსტმოდერნისტი დრამატურგის, შემოქმედებით თავისებურებას წარმოადგენს ინტერტექსტული დიალოგი, სხვადასხვა კულტურულ-ისტორიული კოდის გამოყენება. „ქორქიას, როგორც დრამატურგს ახასიათებს ცნობილი სიუჟეტების, სიტუაციების, გმირების გამოყენება. ამას მოწმობს მისი პიესების სათაურები, მათში გამოტანილი გმირების სახელები და სხვა კულტურული მარკერები“ (Golowczinier, Prochorenko , 2012, p.303).

ვ. ქორქიას პიესაში „შავი ადამიანი, ანუ მე, საწყალი სოსო ჯუღაშვილი“ მრავლად მოიპოვება უ. შექსპირის, ალ. პუშკინის, ნ. გოგოლის, ვლ. მაიაკოვსკის, მ. ბულგაკოვის და სხვათა ციტატები. გვხვდება აგრეთვე ბიბლიური გამონათქვამების ციტირებაც. მუდმივად გვხვდება კლასიკური ლიტერატურის შედევრების პარაფრაზირებაც. აღნიშნული მასალა მწერლის ნაწარმოებებში კოდირებულია ერთგვარი პაროდირებული ფორმით. პერსონაჟებს მკვეთრად გამოხატული ჰიბრიდული სახეები აქვთ.

ვ. ქორქიას აღნიშნულ ნაწარმოებში ლიტერატურული და ისტორიული რემინისცენციების არსებობა ინტერტექსტულობის მაჩვენებელია, ანუ „შავ

ადამიანში...“ ამ რემინისცენციებისა და ციტატების მეშვეობით შესაძლებელია წინა ლიტერატურული ნაწარმოებებისა თუ ისტორიული მოვლენების აღიარება.

აღნიშნულ პიესაში ა. პუშკინის „მოცარტი და სალიერის“ თემაა გადათამაშებული. ცნობილი მოტივის მიხედვით, მოცარტი მოწამლა სალიერიმ. ვ. ქორქიას პიესაში კი ლ. ბერია საკუთარ ავადმყოფობაზე ჩივის, ფლაკონით წამალს სვამს და თავადვე ამბობს, რომ ყველას საწამლავი ჰგონიაო, *Думают, что яд. Что лично отправляю в мир иной* (ჰგონიათ, რომ საწამლავია, რომ პირადად ვაგზავნი იმქვეყნად) (Коркия, 1989, p. 13). (იქედან გამომდინარე, რომ ვ. ქორქიას ნაწარმოებები ქართულად არ არის ნათარგმნი, აქ და შემდგომ მოგვყავს ჩვენეული, დედანთან მაქსიმალურად მიახლოებული თარგმანი. - ქ.კ.).

მ. ბულგაკოვისეული ერთგვარი ალუზია იგრძნობა ბერიას მონოლოგში, სადაც ის თავის მიერ შედგენილ ოქმებზე საუბრობს:

Но факты умирают. Факты тленны.

Зато нетленны акты... Вот они.

Как трепетно шуршат материалы

В заветной папке!.. Вот они, печати!

Вот подписи!.. Великий документ,
что без тебя бы делал я, ничтожный!..

Пока бумага есть – в стране порядок.

Бумажный голод – это кризис власти (Коркия, 1989, p.13).

...Не помню где, но где-то я читал,

что рукописи не горят (Коркия, 1989, p.14).

მაგრამ ფაქტები კვდებიან. ფაქტები ხრწნადია.

მაგრამ უკვდავია აქტები... აი ისინიც.

როგორ ნაზად შრიალებს მასალები

სანუკვარ საქალაქში!.. აი ისინიც, ბეჭდები!

აი ხელმოწერები!.. დიადი დოკუმენტი,

შენ გარეშე რას გავაწყობდი, მე, უღირსი!..

სანამ ქალაქი არსებობს – ქვეყანაში წესრიგია.

ქალაქის შიმშილი კი – ხელისუფლების კრიზისია...

...არ მახსოვს სად, მაგრამ სადღაც წავიკითხე,
რომ ხელნაწერები არ იწვის“ (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

ცნობილი მ. ბულგაკოვისეული ფრაზა *Рукописи не горят* რომანიდან „ოსტატი და მარგარიტა“ ვ. ქორქიას ტექსტში გარკვეულ გადააზრებას განიცდის, რაც გამოიხატება იმით, რომ ბულგაკოვის ზოგადსაკაცობრიო შინაარსის ფილოსოფიური გამონათქვამი ვ. ქორქიას პიესაში კონკრეტულ პოლიტიკურ დატვირთვას იძენს. ვ. ქორქიასთან ხელნაწერის ადგილს იჭერს აქტები, ოქმები, რომლებიც გათვითცნობიერებული მკითხველის გონებაში საბჭოური პერიოდის მძიმე დრამატულ ფაქტებსა და მოვლენებს, ადამიანთა ტრაგიკულ ბედს უკავშირდება (კახაბერიძე, 2023, გვ. 196).

ავტორი პიესაში ახდენს იმ იდეოლოგიური ფიგურების დეკონსტრუქციასა და განქიქებას, რომლებიც მეოცე საუკუნის საბჭოთა ადამიანების მასობრივ შეგნებაში ხელშეუხებელ და ტაბუირებულ თემას წარმოადგენდა. დეკონსტრუქცია კი, როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნიზმის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. დეკონსტრუქციის მიზანია ერთიანობის დაშლის შედეგად დავინახოთ მთლიანობის არსი, ვინაიდან ტექსტის უკეთ შესაცნობად საჭიროა მისი გაშიფვრა, ანალიზი.

პიესაში საკმაოდ ბევრი ციტატა გვხვდება ა. პუშკინის „ბორის გოდუნოვიდან“. ავტორმა პერსონაჟის მეტყველებაში ბორის გოდუნოვის ოდნავ შეცვლილი მონოლოგებიც გამოიყენა, რამაც მოულოდნელი და თავისებური პარალელები წარმოშვა. ეს არის მინიშნებები ძალაუფლების ბუნებაზე, მისი მიღწევისა და შენარჩუნების გზებზე. სტალინის მეტყველებაში გვხვდება ცნობილი ფრაზა „ბორის გოდუნოვიდან“ – «Народ безмолвствует!», რომელიც ლიტერატურულ არეალში უკვე დამკვიდრებული სემანტიკით ფუნქციონირებს. ფრაზა აღნიშნავს ხალხის მდუმარე, უტყვ უარყოფით პოზიციას და არავითარ შემთხვევაში მის მორჩილებასა და ქედმოხრას. პუშკინის გამონათქვამი ქორქიას ტექსტში მცირე ირონიულ ტრანსფორმაციას განიცდის: *Безмолвствует, как будто он – народ!*.. (დუმს, თითქოს თვითონ იყოს ხალხი) (Коркия, 1989, p. 62).

პიესის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხატვრული სახე, შავი ადამიანი, ინტერტექსტულობის ფონზე ფუნქციონირებს. აქ სახეზეა რუსული ლიტერატურის ფართოდ ცნობილი მოტივის – „შავი ადამიანის“ ორიგინალური გამოყენება-

ინტერპრეტირება. ამ სახის ანალიზს აუცილებლად მივყავართ ს. ესენინის მხატვრულ სამყაროსთან. ს. ესენინის შავი ადამიანი იმავე სახელწოდების პოემიდან ეს არის ს. ესენინის ლირიკული გმირის ალტერ ეგო, რომელშიც ვლინდება გმირის სასოწარკვეთა, შინაგანი გაორება და დრამატული განცდები. თავად ს. ესენინის პოემის პირველწყაროდ პუშკინის „მოცარტი და სალიერი“ იქცა, სადაც ასევე ჩნდება შავი ადამიანის სახე, ის მოცარტს ეცხადება და მას მოსვენებას არ აძლევს.

ვ. ქორქიას ს. ესენინისეული არქეტიპი სრულიად სხვა ისტორიულ-პოლიტიკურ კონტექსტში გადააქვს. ეს არ არის უბრალო რემინისცენცია ს. ესენინის ნაწარმოებიდან. ვ. ქორქია თავის პიესაში შავი ადამიანის არქეტიპს სრულფასოვან ფილოსოფიურ-დრამატულ სიმბოლოდ აქცევს, რომელზედაც არის აგებული პიესის მხატვრული სამყარო.

მაშ ასე, ვ. ქორქია შავი ადამიანის ფიგურის ჩართვით პიესის პოეტურ ქსოვილში რთულ ინტერტექსტულ კოლაჟს გვთავაზობს: აღნიშნული სახე პუშკინის შემოქმედებაში წარმოადგენს დემონური საწყისის ორეულს, ს. ესენინის პოემაში – საკუთარი თავის შეცნობასა და ჭიდილს, ვ. ქორქიასთან კი შავი ადამიანი პოლიტიკურ კონტექსტში გადადის და ისტორიის ხმად იქცევა.

კლასიკური რუსული ლიტერატურიდან საინტერესოა კიდევ ერთი რემინისცენციის გაანალიზება, რომელიც ასევე პაროდიულად იცვლება და ლიტერატურული კოლაჟის სახით არის მოცემული:

Я вас любил, я вас еще, быть может.

Я альтер эго, Сосо. Я – не я.

Я Демон, понимаешь, дух изгнания,

Но, к счастью, гений чистой красоты! (Коркия, 1989, p. 67).

(მე თქვენ მიყვარდით, მე თქვენ იქნებ კვლავაც

მე ალტერ ეგო, სოსო ვარ. მე – მე არა ვარ

მე დემონი ვარ, გესმის, დევნილი სული,

მაგრამ, საბედნიეროდ, წმინდა სილამაზის გენიაც). (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

აღნიშნულ ეპიზოდში ალ. პუშკინისა და მ. ლერმონტოვის ცნობილ ფრაზათა კონტამინაცია შესაძლოა, ღიმილს იწვევდეს, თუმცა ეს არ არის ფრთიანი გამონათქვამების უმიზნო თამაში. მასში იგრძნობა ავტორის სურვილი, ჩასწვდეს

ტირანიის არსს და გამოააშკაროს ის. ორი ცნობილი რუსი პოეტის ციტატების ამგვარი ირონიული შეზავება კულტურული ტრადიციის დეკონსტრუქციას ემსახურება: ალ. პუშკინისეული гений чистой красоты და მ. ლერმონტოვის дух изгнания ვ. ქორქიას ტექსტში სრულიად სხვა დატვირთვას ასრულებს, ისინი იქცნენ ტირანიის თვითდამკვიდრების სარკასტულ ფორმულებად, რომელთა მეშვეობითაც ნაჩვენებია ტირანის დემონური ბუნების ესთეტიკური კუთხით გამართლების მცდელობა.

ვიქტორ ქორქიას პიესა „შავი ადამიანი“ სტალინიზმის არსის შეცნობა-გააზრებისა და ძალაუფლების არსის მხატვრული შესწავლის მცდელობას წარმოადგენს. სტალინი, დიქტატორი და უზარმაზარი ქვეყნის ყოვლისშემძლე მბრძანებელია, თუმცა ბელადის სახის მიღმა აშკარად იგრძნობა ჩვეულებრივი ადამიანური სისუსტეები და სათუთი გრძნობები.

იოსებ სტალინის სახის განხილვისას ყურადღებას იქცევს ის მომენტი, თუ რამდენად არის ის ეთნომარკირებული პერსონაჟი, ანუ რა უფრო მძლავრად არის მასში წარმოჩენილი დიქტატორის ზოგადსაკაცობრიო ფენომენი თუ ქართველის ეროვნული ხასიათი. თუ გავითვალისწინებთ პიესის არამართო ლიტერატურულ ფონს, არამედ პოლიტიკურ რემინისცენციებსაც, შეიძლება დაზუსტებით ითქვას, რომ ვ. ქორქიას სტალინი არის დიქტატორის ზოგადსაკაცობრიო ფენომენის კონკრეტული გამოვლინება და არა ეთნომარკირებული ფიგურა, თუმცა პიესაში სტალინი და ლ. ბერია დროდადრო იყენებენ ქართულ სიტყვებს, რითაც შთამბეჭდავი ეროვნული კოლორიტი იქმნება. ასე, მაგალითად, მეორე სცენაში სტალინი ქართულად (რუსული ტრანსკრიფციით, რა თქმა უნდა) მიმართავს ბერიას – бичико, кацо. «Дэдико» – დიქტატორი ასე იხსენებს დედას და დასძენს, რომ დედა მას ურჩევდა, მხოლოდ საკუთარი თავის იმედი ჰქონოდა:

Мне мама говорила: верь себе!

И больше – никому! И я ей верил.

Во сне увижу – плачу... Дэдико!..

(Коркия, 1989, p. 41)

(დედა მეუბნებოდა: შენს თავს ენდე!

და სხვას – არავის! და მე ვუჯერებდი.

როცა სიზმრად ვხედავ – ვტირი... დედიკო!..)

(თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

თავის თუთიყუშს სტალინი ქართული ეპითეტით იხსენებს – сацхალი. სიტყვა „საწყალი“ ამ შემთხვევაში ჩვენ მიერ აქცენტირებულია არა იმდენად ქართული კოლორიტის შექმნის გამო, არამედ იმიტომ, რომ ის მივიჩნიეთ პიესის სათაურის ქართულად თარგმნის გასაღებად: როგორც უკვე ვთქვით, ვ. ქორქიას ნაწარმოებები არ არის ქართულად ნათარგმნი და თემაზე მუშაობისას ჩვენ მოგვიხდა თავადვე გვეთარგმნა ქართულად თუნდაც ტექსტების სათაურები. აღნიშნული პიესის სათაურში ფიგურირებს სიტყვა бедный, რომელიც ქართულად შეიძლება ითარგმნოს, როგორც „ღარიბი“ (რაც არავითარ კავშირში არ არის პიესის შინაარსობრივ-თემატურ მხარესთან) და როგორც „საწყალი, საცოდავი“. ამ ბოლო ორი ვარიანტიდან ჩვენ ავირჩიეთ სწორედ ის, რომელზეც თავად ავტორი აკეთებდა აქცენტს პიესაში.

ლ. ბერიას პერსონაჟი ხშირად მიმართავს სტალინს ტრადიციული ქართული მიმართვის ფორმით – **ბათო**. ამ შემთხვევაში ენობრივი თამაშის ნიუანსებიც შეიძლება შევნიშნოთ, თუმცა ქართული მიმართვა მამაკაცისადმი რუსი მკითხველისათვის ნაკლებად აღქმადი და ვარიანტული იქნება, რადგანაც ქართული სიტყვის „ბატონი“ მნიშვნელობა სავარაუდოდ მათთვის უცნობი იქნება. ეს მიმართვა შეიძლება განვიხილოთ ისევ და ისევ სატირულ-პარადოქსულ კონტექსტში. საბჭოთა იდეოლოგიაში სიტყვა „ბატონი“ ბურჟუაზიულ-ფეოდალური ეპოქის ნიშნად ითვლებოდა. ლ. ბერიას მიერ „ბატონოთი“ მიმართვა, მით უმეტეს სტალინისადმი, არა მარტო ეროვნული სპეციფიკის ჩვენებას ემსახურება, ის უფრო მეტად ამ იდეოლოგიური აბსურდის გაშიშვლებას: სისტემა, რომელიც თანასწორობას ქადაგებდა, რეალურად მეფურ, მონარქიულ მიმართვებს იმსახურებდა.

პიესის მცირერიცხოვანი ქართული ჩანართები და ქართული აქცენტის უტირება ზოგ შემთხვევაში მკითხველისა და კრიტიკოსთა მსუბუქ გაღიზიანებას იწვევდა. ამასთან დაკავშირებით კრიტიკოსი ა. ბრაილოვსკი წერდა: «...Возмушал и впрямь несколько утрированный грузинский акцент... Коркия действительно зря утрирует акцент. Грузины правы, когда говорят, что из Грузии Сталин уехал, в общем-то, никем. Вождем он стал в России. И миф о «великом человеке» тоже создавался в России. Правда, тогда уже и братские народы старались не отставать» (Браиловский,

1989, p. 196). (აღშფოთებას იწვევდა ერთგვარად უტრირებული ქართული აქცენტი... ვ. ქორქია აქცენტს ნამდვილად ფუჭად უტრირებს. ქართველები მართალნი არიან, როცა ამბობენ, რომ სტალინი საქართველოდან წასვლისას ზოგადად არაფერს წარმოადგენდა. ბელადად ის რუსეთში იქცა და „დიდი ადამიანის“ მითიც ასევე რუსეთში შეიქმნა. მართალია, მაშინ უკვე მოძმე ერებიც ცდილობდნენ, არ ჩამორჩენილიყვნენ) (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

ამრიგად, ა. ბრაილოვსკი თვლის, რომ სწორედ იმ მიზეზით, რომ ქართველი სოსო ჯუღაშვილი სტალინად სულ სხვა პოლიტიკურ გარემოში იქცა, სწორედ ამიტომაც ქართული კვალი და წარმომავლობა იოსებ სტალინის ან თუნდაც ლ. ბერიას მიმართ ნაკლებად მნიშვნელოვანია და, ამდენად, ვ. ქორქიას ტექსტში ნაკლებად ღირებულიც.

პიესაში „შავი ადამიანი, ანუ მე, საწყალი სოსო ჯუღაშვილი“ ვიქტორ ქორქია მიმართავს პერსონაჟების შექმნის ჰიბრიდულ-ციტატურ მეთოდს, მაგრამ დიმიტრი პრიგოვისგან განსხვავებით, ის კლასიკის დისკურსს აერთიანებს მასობრივი კულტურის დისკურსთან, სადაც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სხვადასხვა სახის პოლიტიკური, ლიტერატურული და ა.შ. იმიჯის შექმნას. შემდგომ მოდის მათი პაროდულ-ირონიული სახეცვლილება. სწორედ აღნიშნული მომენტი მიუთითებს იმაზე, რომ ვ. ქორქია უახლოვდება პოსტმოდერნისტულ დრამატურგიაში ტომ სტოპარდის მიერ დამკვიდრებულ ტრადიციას, რომლის პიესაშიც „მხტუნავები“ ლენინის, ფროიდის და სხვათა იმიჯის დეკონსტრუქცია გვაქვს. ასე ვლინდება კანონიზებულის დეკანონიზაციის, მითოლოგიზებულის დემითოლოგიზაციის ტენდენცია, აბსოლუტური ჭეშმარიტების ფლობაზე პრეტენზიების დაცინვის სურვილი (Скоропанова, 2007, p. 399).

„შავი ადამიანის...“ დემითოლოგიზებული პერსონაჟი იმ განწყობებს ემთხვეოდა, რაც ე.წ. პერესტროიკის წლებში გაცხადდა. ამავდროულად მაშინვე თვალში საცემი გახდა ამ ნაწარმოების უჩვეულობა – ეს იყო პირველი პოსტმოდერნისტული პიესა, რომელიც რუსულ სცენაზე მოხვდა. ესაა პიესა, რომელშიც სიცილი იქცა ვ. ქორქიას მთავარ და ეფექტურ იარაღად.

ცნობილი კრიტიკოსი ლ. ბატკინი პიესის წინასიტყვაობაში წერდა, რომ სტალინიზმის მასშტაბები, შედეგები, საშინელება ბევრისთვის შეუთავსებელია

ფარსის პირობებთან. „შეიძლება გაიცინოთ მუსოლინიზე, ჰებელსზე, ჰიტლერზე. ჩაპლინის „დიდი დიქტატორი“, ბრეტის „არტურ უის კარიერა“, რომის „ჩვეულებრივი ფაშოზმი“- კი, ბატონო, დასაშვებია. მაგრამ სტალინზე სიცილი? ვ. ქორქია კი იცინის. პიესის რთული, გამომწვევად მოუხერხებელი კონსტრუქცია მაყურებლის წინაშე იშლება. ავტორი ამათრახებს იოსებ სტალინს, ლ. ბერიას... მაგრამ როგორ? თამაშ-თამაშით... და თან მკითხველსაც იწვევს ამ კარნავალში მონაწილეობის მისაღებად“ (Баткин, 1989, p. 4).

პიესა იწყება ბერიას სიტყვებით: „კიდევ ერთი ბოლო პროტოკოლი“ და იოსებ სტალინი იწყებს თავის პირველ მონოლოგს შემდეგი სიტყვებით: – „ყველა ამბობს: არ არსებობს სიმართლე დედამიწაზე. მაგრამ არც ზევით არ არის ჭეშმარიტება...“ ასე გრძელდება ალ. პუშკინის ციტატებით, მინიშნებებით უ. შექსპირზე... ყველაზე მეტად ვ. ქორქია „ბორის გოდუნოვის“ გარდა, „მოცარტსა და სალიერს“ ციტირებს. ეს გასაგებიცაა. ბოლოს და ბოლოს, ორივე პიესაში ნაჩვენებია ორი მეგობრის რთული ურთიერთობა, შხამის თემა და ა.შ.

ვ. ქორქიამ „სცადა სტალინისა და ბერიასთვის ტრაგიკული სამოსი და მაღალი ლიტერატურის სტილი მოერგო. საბოლოო ჯამში კი გამოვიდა ჯამბაზის მანტიები, რადგანაც ავტორმა ეს ყველაფერი მათი ცხოვრების სიმართლეს, მათ პოლიტიკურ სტილს მიუსადაგა. დრამატურგმა კულტურული რემინისცენციები პროპაგანდისტულ კლიშეებსა და კრიმინალურ ხრიკებს შეურია“ (Баткин, 1989, p. 9).

ლეონიდ ბატკინის აზრით, ვ. ქორქიას პიესა უდარდელი და პირქუში კლოუნადაა, რომელსაც ვერაფერს ვერ მიაღწევს. „იმისათვის, რომ გაითამაშოთ უახლესი სამამულო ისტორია არა მხოლოდ ტრაგედიის, არამედ ფარსის (თუნდაც „სისხლიანი“) სახით, რათა პუბლიკის გასართობად „თაბაშირის ფრაგმენტებიდან“ „შეაწებოთ“ ბელადი და, ამით ის გაუმკლავდეს არა მხოლოდ მას, არამედ გავრცელებულ მითს სტალინის, როგორც „დიდი ადამიანის“ შესახებ, ყოველივე ეს მოითხოვს არა მხოლოდ ავტორის განკერძოებულობას, არამედ რეალური დაცულობის განცდასაც“ (Баткин, 1989, p. 3).

პიესის პირველივე ფრაზებიდან, რომლებიც რეალურად ლ. ბერიას მონოლოგს წარმოადგენს, იკვეთება არა მარტო იოსებ სტალინის ბიოგრაფიის ბუნდოვანი

მხარეები, არამედ მისი რევოლუციურ-პოლიტიკური საქმიანობის საეჭვო ეპიზოდებიც:

Юнец–семинарист, агент охраны,
революционер на побегушках –
все в черной папке. Факты, факты, факты

(Коркия, 1989, p.12)

(ახალგაზრდა სემინარისტი, ოხრანკის აგენტი,

ხელის რევოლუციონერი -

ყველაფერი შავ საქაღალდეშია.

ფაქტები, ფაქტები, ფაქტები)

(თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

ლ. ბერიას მონოლოგის შემდგომი ფრაზები უზუსტესად ასახავს მეოცე საუკუნის 30-იანი წლების პოლიტიკური რეპრესიების შემზარავ სურათს:

Пытаешь одного, а он не помнит.

Возьмешь другого – и другой не помнит.

Не помнит третий, пятый и десятый (Коркия, 1989, p. 12)

(ერთს აწამებ, მაგრამ მას არ ახსოვს.

მეორეს მოიყვან და ისიც ვერ იხსენებს.

მესამეს, მეხუთეს, მეათესაც არ ახსოვს...)

(თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

დრამატურგი ახერხებს, რამდენიმე სტრიქონში ასახოს საბჭოთა რეპრესიული სისტემის არსი – ამორალური სახელმწიფო მანქანის ფუნქციონირება, რომელშიც ადამიანთა სუბიექტურობა ქრება და ყველაფერს მხოლოდ „საქმის“ ან „დოკუმენტის“ სახელი ენიჭება.

ვინ არის შავი ადამიანი, რომელიც პიესის სათაურშიც და მოქმედების განვითარებაშიც ფიგურირებს? ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხი არ არსებობს და სწორედ ესაა ავტორის ჩანაფიქრი. შავი ადამიანი ერთდროულად რამდენიმე პიროვნების „მეს“ წარმოადგენს.

მიუხედავად იმისა, რომ პიესის სათაურში შავი ადამიანი სოსო ჯულაშვილთან ასოცირდება, უფრო მართებული იქნება, თუ შევნიშნავთ, რომ ეს არ არის ერთი

პიროვნების ორეული ან ლანდი. შავი ადამიანი ერთგვარი ორეულია ორივე პერსონაჟისა: სტალინისა და ბერიასი. შავი ადამიანი ეცხადება მათ, როგორც ერთგვარი მინიშნება სინდისის სამსჯავროზე. მეტწილად შავი ადამიანის გამო ჩნდება გმირებში სკეფსისი, რასაც სულიერ გახლეჩილობამდე მიჰყავს ისინი.

სტალინის შინაგანი დემონი – „შავი ადამიანი“ შეიძლება ნიშნავდეს მისივე ბნელ „მეს“, უხილავ თანამოსაუბრეს, პარანოიის სიმბოლოს. „შავი ადამიანი“ მისივე შინაგანი ხმაა, რომელიც საკუთარ დანაშაულებს ახსენებს, თუმცა სტალინი ამას ასე არ აღიარებს და მას „გარე ძალას“ მიაწერს.

შავი ადამიანის სახე პოსტმოდერნისტული შემოქმედების ერთ-ერთი თავისებურების – ინტერტექსტულობის ფონზე ფუნქციონირებს. აქ სახეზეა რუსული ლიტერატურის ფართოდ ცნობილი მოტივის – „შავი ადამიანის“ ორიგინალური გამოყენება-ინტერპრეტირება. ავტორს შეგნებულად შემოაქვს სხვისი ტექსტი, რათა აჩვენოს: სტალინი რუსული კლასიკური ლიტერატურის პერსონაჟების (მაგალითად, ესენინის გმირის) რიგში დგება, როგორც პიროვნება, რომელსაც შიგნიდან შავი აჩრდილი ებრძვის. ამ კონტექსტში ნათელი ხდება, რომ სტალინი მხოლოდ ბელადი არ არის, ის ტრაგიკული ფიგურაა, რომელსაც სხვადასხვანაირი შინაგანი შიში, კომპლექსები და საკუთარი „შავი ადამიანი“ აწუხებს.

შავი ადამიანი შეიძლება მოვიაზროთ ასევე, როგორც ლ. ბერიას აჩრდილი ან შინაგანი ხმა. ის უკვე კოლექტიური მორალური ბრალდების განსახიერებად იქცევა, უხილავი შავი ადამიანის ყოფნა ყველგან იგრძნობა, უხმოდ ადევნებს მათ თვალს. ის ძალაუფლების ბნელი მხარეა.

ლ. ბერია იოსებ სტალინს აწვდის შავი ადამიანის მიერ დატოვებულ ხელნაწერს, რომელიც ვ. ქორქიასავე პიესას წარმოადგენს: Мне трудно обозначить этот жанр, но речь о нас – о вас и обо мне (რთულია ამ ჟანრის განსაზღვრა, მაგრამ საუბარი ჩვენს შესახებაა: თქვენ და ჩემ შესახებ) (Коркия, 1989, p. 37). აქაც ირიბად ისევ პიესის ჟანრობრივ თავისებურებასა და ჟანრის განსაზღვრის სირთულეზეა საუბარი.

პიესის მამხილებელ პათოსი და მასში ნაჩვენები დიდების ორეულისგან გამარცვული სინამდვილე აიძულებს სტალინს, აღიაროს ნაწარმოების მაღალმხატვრული თვისებები და ამავე დროს ეპოქის სულისკვეთების შესაბამისი დასკვნა გამოიტანოს:

Талантливая рукопись. Конечно,
на Сталинскую премию не тянет,
зато на вышку может потянуть.

Кто автор? Виктор Коркия? Грузин?!

(Коркия, 1989, p. 40)

(ნიჭიერი ხელნაწერია. რა თქმა უნდა,

სტალინურ პრემიაზე ვერ ქაჩავს,

მაგრამ უმაღლესზე კი შეიძლება გაქაჩოს.

ვინ არის ავტორი? ვიქტორ ქორქია? ქართველია?!

(თარგმანი ჩვენია ქ.კ).

ე.წ. Вышка, ანუ სასჯელის უმაღლესი ზომა, რეპრესიები, დახვრეტა, გადასახლება – სწორედ ეს გახლდათ იმ ხელოვანთა ბედი, რომელთაც მიუხედავად საფრთხისა, მაინც გაბედეს და პირუთვნელად ასახეს თავიანთ შემოქმედებაში ტირანული სახელმწიფო თავისი დრაკონული კანონებითა და ცხოვრების წესით.

კიდევ ერთი საინტერესო დეტალი ჩნდება აღნიშნულ ეპიზოდში. ხელნაწერს სტალინი თავდაპირველად ანონიმურ წერილად იღებს. ასე, თითო სიტყვით, მცირე, მაგრამ მრავლისმთქმელი დეტალით ავტორი მიგვანიშნებს საბჭოური ეპოქის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშანზე, როდესაც ე.წ. ანონიმკა წყვეტდა ათასობით ადამიანის ბედს. ავტორი მის ტოტალურ გავრცელებასა და საბჭოთა რეჟიმის ერთ-ერთ განუყოფელ ელემენტად ქცევის მომენტზე ამახვილებს ყურადღებას.

აღნიშნულ თემასთან შეიძლება დავაკავშიროთ ქალაქის ყოვლისშემძლეობის მოტივი:

Вот они, печати

Вот подписи!.. Великий документ,

что без тебя бы делал я, ничтожный!..

Пока бумага есть – в стране порядок.

Бумажный голод – это кризис власти (Коркия, 1989, p. 13)

(აი ისინიც, ბეჭდები!

აი ხელმოწერები!..

დიადი დოკუმენტი,

შენ გარეშე რას გავაწყობდი, მე, უღირსი!..

სანამ ქალაღდი არსებობს - ქვეყანაში წესრიგია.

ქალაღდის შიშშილი კი ხელისუფლების კრიზისია...)

(თარღმანი ჩვენია ქ.კ).

ქალაღდი, დოკუმენტი, კომპრომატი, „ანონიჟკა“ განსაზღვრავენ ადამიანის ბედსაც და ქვეყნის მდგომარეობასაც. ლ. ბერიას პერსონაჟი სწორედ მათ თვლის ძალაუფლების მოპოვებისა და შენარჩუნების საშუალებად. ქალაღდის დოკუმენტი თავისი ხელწერითა და ბეჭდით იქცა ძალაუფლებისა და შიშის სიმბოლოდ, მართვისა და ძალადობის ინსტრუმენტად. აღნიშნული თემის წარმოჩენისას ვ. ქორქია ბიუროკრატიულ მხარეზე ნაკლებად ამახვილებს ყურადღებას, მისთვის მთავარია, აჩვენოს ავადსახსენებელ დოსიეში, საქმეებსა და საქალაღდეებში მოქცეული ადამიანის ტრაგედია.

პიესაში მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს ივანე მრისხანეს სახე. რალა თქმა უნდა, მინიშნებებით, დამატებითი მნიშვნელობებითა და სემანტიკური პასაჟებით დატვირთულ ტექსტში ესოდენ არაორდინალური პიროვნების სახე ტყუილუბრალოდ არ ჩნდება. ივანეს სახე პიესის მთავარი თემის – დიქტატორის არსის შეცნობაში თავის როლს ასრულებს. ამავე აზრს გვიმტკიცებს პიესის ზოგიერთი დეტალი, თუნდაც ის, რომ სტალინს თავის კაბინეტში უდგას ივანე მრისხანეს ბიუსტი და ხშირად ებაასება ხოლმე მას. ეპიზოდი მიგვანიშნებს იმ უხილავ ძაფებზე, რომლებიც იბმება სხვადასხვა ეპოქის ორ დიქტატორს შორის.

შავი ადამიანის სახე ასევე ასოცირდება ივანე მრისხანესთანაც, აქ უკვე აშკარა პარალელის გავლება შეიძლება, შავი ადამიანის აღიარება – Тень Грозного меня усыновила! (მრისხანეს აჩრდილმა მიშვილა) მიუთითებს დიქტატორთა სულიერ სიახლოვეზე, მათი ცხოვრებისეული კრედოს იდენტურობაზე.

Тень Грозного меня усыновила!

СТАЛИН: - Так и сказал? И все?

БЕРИЯ: - Еще сказал:

Вот так и передай ему, собака!

СТАЛИН: - Тень Грозного?! Мерзавец!..

БЕРИЯ: - Жуткий тип!..(Коркия, 1989, р. 35)

(მრისხანეს აჩრდილმა მიშვილა!

სტალინი: - ეგრე თქვა? და მორჩა?

ბერია: - კიდევ თქვა:

„აი, ასე გადაეცი მაგ ძაღლს!“

სტალინი: - მრისხანეს აჩრდილი?! ნამირალა!..

ბერია: - საშინელი ტიპია!..)

(თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

ამ ფრაგმენტში დრამატურგმა პერსონაჟები ივანე მრისხანესათვის დამახასიათებელი იმ სამეტყველო სტილით აალაპარაკა, რომელიც, მაგალითად, ნათლად იგრძნობა ივანე მრისხანის მიერ ანდრეი კურბსკისადმი მიწერილ წერილში. იდენტურია მიმართვის ფორმა და ხაზგასმული სასაუბრო ტონიც. ლ. ბერია პირდაპირ იმეორებს სიტყვას «собака», რომლითაც ივანე მრისხანე მიმართავდა ანდრეი კურბსკის.

დრამატურგი გვიჩვენებს, რომ დიქტატორული ძალაუფლება მჭიდროდაა დაკავშირებული ტერორთან, სისასტიკესთან. პიესაში სამი დიქტატორის სახეა წარმოდგენილი. ამასთან ავტორი ხაზს უსვამს იმ აზრს, რომ იოსებ სტალინი ივანე მრისხანეს სულიერი მემკვიდრეა, თუმცა ამავე დროს ხვდება, რომ ეს პარალელი საშინელი და დამანგრეველია. პირველი აქტის დამამთავრებელ მონოლოგში სტალინი ამბობს, რომ ცხოვრება საშინელი სამსჯავროა, გოლგოთაა. გზა ძალაუფლებისაკენ ტანჯვის და სისასტიკის გზაა.

«Внутри не царство божье, а Голгофа!

Жизнь – это Страшный Суд!»

(Коркия, 1989, p. 44).

(შიგნით არა ღვთის სამეფო, არამედ გოლგოთაა!

ცხოვრება – საშინელი სამსჯავროა!..)

«Где умер Бог для всех, там каждый может стать богом!»

(Коркия, 1989, p. 45).

(სადაც ღმერთი ყველასთვის მოკვდა,

იქ ყოველი ადამიანი შეიძლება ღმერთად იქცეს)

(თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

აღნიშნული სიტყვები ერთგვარი გაფრთხილებაა ტირანიის საშიშროების შესახებ. საზოგადოებაში, რომელშიც დაკარგულია ღმერთი, რწმენა, მადლი, იქ ძალაუფლება აღარ ექვემდებარება არაფერს და ადამიანი იწყებს ღვთაების თამაშს. სწორედ იქ იბადება ყველაზე საშიში ფორმა ავტორიტარიზმისა – თავად ადამიანი თამაშობს ღვთის როლს.

სტალინი ხშირად ებაახება ივანე მრისხანეს ბიუსტს, რომელსაც მონათესავე სულად და დამცველადაც კი მიიჩნევს: «Ты внимаешь мне сейчас из темноты, и я, диктатор пролетариата, люблю тебя – вот именно! – как брата!.. (Коркия, 1989, p.16).

(ახლა შენ მისმენ სიბნელიდან, და მე, პროლეტარიატის დიქტატორს, მიყვარხარ – სწორედ ასე! – როგორც ძმა!..).

ტირანიის თემას უკავშირდება ეპიზოდი, რომელშიც გარიტმვის შედეგად ამოტივტივდება მალიუტას პერსონაჟი:

И денег нет – кончается валюта...

(Оглядывается.)

Кто там за дверью?.. Это ты, Малюта?..

Лаврентий, ты?.. Какой-то странный шорох...

(და ფულიც არაა - თავდება ვალუტა...

(გვერდზე იხედება)

ვინ არის კარის უკან?.. ეს შენ ხარ, მალიუტა?..

ლავრენტი, შენ ხარ?.. რაღაც უცნაური შრიალია)

(Коркия, 1989, p. 15).

ვ. ქორქიამ სახელი „მალიუტა“ არამხოლოდ რიტმისათვის გამოიყენა (валюта-Малюта). აღნიშნული ეპიზოდი ისტორიული რემინისცენციის ფონზეა აგებული. მალიუტა სკურატოვი გახლდათ ივანე მრისხანეს უერთგულესი ოპრიჩნიკი, რომელიც განსაკუთრებული სისასტიკით გამოირჩეოდა. სტალინის და ივანე მრისხანეს პარალელის მსგავსად ჩნდება კიდევ ერთი ასოციაცია: ლავრენტი ბერია და მალიუტა სკურატოვი დიქტატორული რეჟიმის ამაზრზენი სახეები არიან.

პიესაში იკვეთება და თანდათან ძლიერდება სიკვდილის თემა. შიშისა და სიკვდილის აჩრდილი არის მინიშნება იმაზე, რომ თავად ყოვლისშემძლე ბელადიც კი ვერ თავისუფლდება იმ ძალისაგან, რომელიც მასზე მაღლა დგას.

სტალინი კითხულობს: Откуда этот страх?.. Близка ли смерть?..

(საიდანაა ეს შიში?... სიკვდილი ხომ არ მოახლოვდა?...) (Коркия, 1989, p. 16).

სიკვდილზე ჩაფიქრდა ბერიას პერსონაჟიც:

...А ведь и я когда–нибудь умру.

Умру, и все. Да и своей ли смертью? (Коркия, 1989, p. 16).

(ოდესმე მეც ხომ მოვკვდები/ მოვკვდები და მორჩა.

ნეტა საკუთარი სიკვდილით?).

ყოვლისშემძლე ადამიანები, რომლებიც მილიონობით ადამიანის ბედს განაგებენ, დაფრთხნენ. სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული ჭიდილის თემამ მათ მკაფიოდ აგრძნობინა თითქმის ცხოველური შიში და მოულოდნელად წარმოქმნილი სინდისის ქენჯნა. ლ. ბერიას სულშემძრული პერსონაჟი თითქოს აღიარებს და ინანიებს თავისივე სისასტიკეს და საკუთარ თავსაც და სტალინსაც ჯალათებს უწოდებს:

«Ты в душу загляни, не в сейф, а в душу?

Там кровь и пепел!.. Фраер ты! Палач!

Как я. Как он» (Коркия, 1989, p. 18).

(სულში ჩაიხედე, სეიფში კი არა, სულში!

იქ სისხლი და ფერფლია!.. ფრაერი ხარ! ჯალათი!

ისევე როგორც მე. ისევე როგორც ის).

სიმბოლურია, რომ ბერიასთან დაპირისპირების მომენტში სტალინმა გაისროლა, რის შედეგადაც ივანე მრისხანეს ბიუსტი დაიმსხვრა და შეწუხებული სტალინი ცდილობდა ნამსხვრევების შეკოწიწებას. ამ სიმბოლურ სცენას, რომელშიც ერთი დიქტატორის შესახებ მითის მსხვრევაა მოცემული, საინტერესო გაგრძელება აქვს. შემდგომ რემარკაში სტალინმა ნახევრად დამსხვრეული ბიუსტი შემოატრიალა და ამჯერად მაყურებელს უკვე სტალინი უცქერს: «Поворачивает сфинкса. На зрителя смотрит лицо Сталина» (შემოატრიალა სფინქსი. მაყურებელს სტალინის სახე უცქერს) (Коркия, 1989, p. 44).

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ სფინქსის ბიუსტი ორსახოვანია, სხვადასხვა მხარეს ორი ტირანის სახეა გამოკვეთილი. იოსებ სტალინი არის თანამედროვე სფინქსი — ამოუხსნელი, სასტიკი და მდუმარე ძალაუფლების განსახიერება. ამ ცოტა უჩვეულო

რემარკით ავტორი ხაზს უსვამს იმ აზრს, რომ ტირანია ისტორიაში არ ქრება, ის მხოლოდ სახეს იცვლის, მაგრამ არსი იგივე რჩება.

მეორე სცენის დასასრულს მოცემულია სტალინის გრძელი ტირადა, რომელიც კულმინაციურ მომენტს წარმოადგენს. მასში ავტორი აერთიანებს ძალაუფლების, ღმერთისა და ისტორიული ბოროტების თემებს. მონოლოგი გამოხატავს პიესის ცენტრალურ იდეას: ტოტალიტარული ძალაუფლება იქ ჩნდება, სადაც რწმენა და სინდისი არ არსებობს.

„შავი ადამიანი...“ ერთ-ერთ სცენაში ქორქიას კიდევ ერთი დიქტატორის აჩრდილი შემოჰყავს. სტალინი უყურებს ჩაპლინის ფილმს „დიდი დიქტატორი“, სადაც ჰიტლერი ხელში უზარმაზარი გლობუსით ჩანს. ჩარლი ჩაპლინის ფილმი წარმოადგენს კინოხელოვნების ისტორიაში ადოლფ ჰიტლერისა და ნაციზმის დაცინვის ერთ-ერთ პირველ მცდელობას. ვ. ქორქიამ ამგვარად გააფართოვა ტირანიისა და დიქტატურის ქრონოლოგიური საზღვრები: სამი სხვადასხვა ეპოქის ტირანის შემოყვანით ის ცდილობს მიგვანიშნოს, რომ ტირანია ზოგადსაკაცობრიო პრობლემაა.

მთელ პიესაში ვ. ქორქია ცდილობს, რომ ნაწილებად დაგვიშალოს ყოვლისშემძლე მბრძანებლის სახე, რათა ნათელი გახდეს მისი არსი, შინაგანი სამყარო.

СТАЛИН: -Кто там шуршит?! Все действует на нервы...

(Задерживает шторы.)

Я – Светоч, Вождь, Хозяин, Номер Первый!..

Пронумерован, как последний зек!..

А все Лаврентий, черный человек!.. (Коркия, 1989, p. 21).

(სტალინი: „ვინ შრიალებს იქ?! ყველაფერი ნერვებზე მოქმედებს...“

(ფარდას ხურავს)

მე ვარ ჩირაღდანი, ბელადი, მეპატრონე, ნომერი პირველი!..

დანომრილი, როგორც უკანასკნელი პატიმარი!..

და ეს ყველაფერი - ლავრენტი, შავი ადამიანი!..)

პიესის მოცემული ფრაგმენტი გვაძლევს სტალინის ფსიქოლოგიური პორტრეტის ირონიულ-ტრაგიკულ ინტერპრეტაციას. ყოვლისშემძლე დიქტატორი

წარმოგვიდგება, როგორც პარანოიით შეპყრობილი ნერვიული ადამიანი. ვ. ქორქია ხაზს უსვამს დიქტატორის ადამიანურ სისუსტეებს და ამით ცდილობს მის დემისტიფიკაციას, მისი შინაგანი „მეს“ გამოაშკარავებას. შემდგომ სტრიქონებში ეს ტენდენცია უფრო ძლიერდება:

Я – Светоч, Вождь, Хозяин, Номер Первый!..

სტალინი თითქოს ცდილობს, წარმოაჩინოს თავისი უპირატესობები. ეს გახლავთ ერთი მხრივ, პირველობას მიჩვეული ადამიანის თვითრეპრეზენტაცია. ტიტულებისა და ეპითეტების ჩამოთვლა აძლიერებს გრანდიოზულობისა და მანიაკური სიდიადის ეფექტს. პირველობის მტკიცება და ზოგადად, მთლიანი ეს ფრაზა ერთგვარად სიმბოლურია, მასში სტალინური რეჟიმისა და ეპოქის ანარეკლია: ბელადიც კი ნომრად ქცეულა.

ამავდროულად ის უნებურად ააშკარავებს თავის ნამდვილ სახეს, უწოდებს რა თავს „უკანასკნელ ზეკს“:

Пронумерован, как последний зек!

ავტორი პარადოქსულ სიტუაციაში გვიხატავს ხალხთა ბელადს: ის, ვინც მილიონობით ადამიანს აკონტროლებდა, შინაგანად თავს ტუსადად გრძნობდა (რუსული სასაუბრო სიტყვა «зек» პატიმარს აღნიშნავს და ხშირად დამამცირებელ კონტექსტში გამოიყენებოდა. «Зек» სლენგია, რომელიც ნაწარმოებია რუსული სიტყვის «заключённый» აბრევიატურისაგან «з/к», აღნიშნული აბრევიატურა მეოცე საუკუნის 30- 50-იან წლებში გამოიყენებოდა ოფიციალურ დოკუმენტაციაში.

სიტყვათა თამაში ვ. ქორქიას პოსტმოდერნისტული შემოქმედების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. აღნიშნულ ხერხს ნაწარმოებში იუმორისტული ეფექტის მოხდენასთან ერთად უფრო მნიშვნელოვანი, კონცეპტუალური ფუნქციაც აქვს.

პიესის მეორე სცენა იწყება იოსებ სტალინისა და ლ. ბერიას დიალოგით. მათ სიტყვიერ კამათში თუ ბაასში ნათლად ჩანს ამ ორი პიროვნების ურთიერთობა, რომელიც დამყარებულია უნდობლობაზე, ეჭვსა და შიშზე. ლ. ბერია უარყოფს სტალინზე მიყურადებას, რაზეც სტალინი პასუხობს - Так и запишем: органы не слышат! (ასეც ჩავწერთ: ორგანოებს არ ესმით!) (Коркия, 1989, p. 22).

ამ ორაზროვან ფრაზაში იკვეთება ორმაგი ინტერპრეტირების შესაძლებლობა: ფიზიოლოგიური (სმენის ორგანოსთან დაკავშირებული), ანუ ლ. ბერია ამტკიცებს, რომ მას არაფერი გაუგონია და მეორე, პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი, ანუ ბერია, როგორც ორგანოების წარმომადგენელი («органы» – საბჭოთა პერიოდში ხალხში ეს სიტყვა ასოცირდებოდა სახელმწიფო დაწესებულებასთან, კონკრეტულად კი აღნიშნული სიტყვით მოკლედ აღნიშნავდნენ შინაგან საქმეთა სტრუქტურებს, ძალისმიერ ორგანოებს, მილიციას და ა. შ.). ქვეტექსტურად აღნიშნული ფრაზა გულისხმობს შემდეგს: ორგანოები, ანუ სახელმწიფო სტრუქტურები, რომლებიც ყველაფერს ისმენენ და ხედავენ, სინამდვილეში მათ არ ესმით ხალხის ხმა, სადამსჯელო ორგანოები ხალხის ტანჯვისა და ტრაგედიისადმი უგრძობნი არიან.

სტალინის რეპლიკები ნევროზული უნდობლობითაა გაჟღერებული. უმნიშვნელო დეტალებიც კი მას საფრთხედ ეჩვენება. ძალაუფლების მწვერვალზეც კი იგი მუდმივად ღელავს საკუთარ უსაფრთხოებაზე, რადგან არ არის დარწმუნებული გარშემომყოფთა ერთგულებაში.

ვ. ქორქიას სტილი აქ აშკარად პოსტმოდერნისტულია: რეალური ისტორიული პერსონაჟები იმყოფებიან ირონიულ-თეატრალური აბსურდის სიტუაციაში, სადაც ჩვეულებრივი ფარდაც («Задергивает шторы») კი მეტაფორად, ძალაუფლების პარანოიის, ჩრდილისა და ყრუ სისტემის სიმბოლოდ იქცევა. ფარდა მიუთითებს საიდუმლოზე, ჩრდილში ცხოვრებაზე, ჩაკეტილობაზე. სტალინი თითქოს ცდილობს რეალობის დაფარვას, მაგრამ ამავედროულად ეშინია და ფარდის მიღმა ცდილობს თავის შეფარებას.

სტალინის უნდობლობასა და ეჭვზე მიუთითებს შემდეგი ეპიზოდი, რომელშიც ცდილობს გაიგოს, ვინ არის მისთვის ლ. ბერია – მეგობარი თუ ამხანაგი. ამ ენობრივი თამაშის ეპიზოდში ერთმანეთში არის გადაჯაჭვული ჭეშმარიტი მეგობრობისა და პარტიული ამხანაგობის, ხალხის მტრებისა და მოკავშირეების პერიპეტიები.

ლ. ბერიას პასუხი სიტყვათა თამაშში ჩახლართული აბსურდია. ბერია საკუთარი იდენტობის განსაზღვრას ვერ ახერხებს. ის ცდილობს ერთდროულად იყოს „მეგობარიც“ და „თანამებრძოლიც“:

«Товарищ Сталин! / Я... друг! / Я... друг!.. Но и товарищ!.. »

(ამხანაგო სტალინო! / მე... მეგობარი!

მე... მეგობარი!

მაგრამ ამხანაგიც ვარ!...) (Коркия, 1989, p. 26).

პარადოქსი, ირონია და აბსურდია გადახლართული შემდეგ ფრაგმენტშიც:

«Что товарищ Чаплин? Что, друг Лаврентий?.. Нет, мне не смешно» (Коркия, 1989, p. 29).

(რა ამხანაგი ჩაპლინი? რაო, ლავრენტი, მეგობარო?... არა, მე არ მეცინება...).

(თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

Товарищ Чаплин – ეს უკვე აბსურდული ნაერთია, რომელშიც ორი სრულიად განსხვავებული სამყაროს (ჰოლივუდის კომიკოსი და საბჭოთა იდეოლოგია) შერწყმა იგულისხმება და იქვეა ბერია, друг Лаврентий, რომელიც ფარულად ბელადის დამხობას გეგმავს.

დრამატურგი საინტერესო ფუნქციურ დატვირთვას ანიჭებს დეტალების გამოყენებას. ნებისმიერს ნივთს მრავალმნიშვნელოვან მხატვრულ დეტალად აქცევს.

მეორე სცენაში ჩნდება სიმბოლური დეტალი - სარკე. აღნიშნული სიმბოლო მსოფლიო ლიტერატურაში საყოველთაოდ ცნობილი ფუნქციით არის დატვირთული – თვითაღიარებისა და თვითგამოაშკარავების ფუნქციით. სტალინი ბერიას აწვდის სარკეს და უბრძანებს მასში ჩაიხედოს, შეხედოს საკუთარ სახეს, სინდისს და მომავალს. სარკის სიმბოლო ვ. ქორქიასთან ოდნავ იცვლის ფუნქციას, საკუთარი თავის შეცნობის ფუნქციას ემატება გაფრთხილების ფუნქციაც, სტალინი მუქარანარევ გაფრთხილებას აძლევს ბერიას:

«Протягивает зеркальце.

А это можешь взять себе на память.

Смотри в него и помни обо мне» (Коркия, 1989, p. 25).

(სარკეს აწვდის.

აი, ეს კი სამახსოვროდ შეგიძლია დაიტოვო.

ხშირად ჩაიხედე სარკეში და გახსოვდე მე) (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

სტალინის შემდგომი რეპლიკა სენტენციის სახეს იღებს: «Врач – это власть. Над жизнью и над смертью» (ექიმი ძალაუფლებაა. სიცოცხლესა და სიკვდილზე) (Коркия, 1989, p. 25).

ექიმი ფლობს იმ ძალას, რაც თვითონ სურდა სტალინს – აბსოლუტური კონტროლი, ძალაუფლება სიცოცხლესა და სიკვდილზე. აღნიშნული ფრაზა ორმაგი პათოსის მატარებელია: ტრაგიკული (ყოვლისშემძლე ბელადი გრძნობს, რომ ისიც მოკვდავია) და სატირული (ირონიული მინიშნება იმაზე, რომ უკონტროლო ძალაუფლება მაინც შეზღუდულია).

პიესის ინტერტექსტულ ველში დრამატურგს ა. ბლოკიც შემოჰყავს. სწორედ მას ეკუთვნის ფრაზა «Россия – Сфинкс» (ა. ბლოკი „სკვითები“), რომელსაც ახსენებს სტალინი თავის რეპლიკაში:

«Поэт заметил, что Россия – Сфинкс.
Я знаю: как умру, по всей стране
они снесут все памятники мне.
Но я останусь – не Вождем–Отцом,
а Сфинксом с негнибаемым лицом!»

(Коркия, 1989, p.19).

(პოეტმა შენიშნა, რომ რუსეთი სფინქსია.
მე ვიცი: როცა მოკვდები, მთელ ქვეყანაში
ჩემს ყველა ძეგლს აიღებენ.
მაგრამ მე დავრჩები, არა როგორც ბელადი-მამა,
არამედ, როგორც სფინქსი უდრეკი სახით!) (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

აღნიშნულ ფრაგმენტში ვ. ქორქიასეული პაროდიული ირონიულობა ქრება, სტალინის მონოლოგი სერიოზულობითაა აღსავსე და ისტორიისა და პიროვნების თემას ეხება. ეპიზოდში ჩნდება ცენტრალური მეტაფორა: სტალინი, როგორც სფინქსი და ამ მეტაფორასთან დაკავშირებული ისტორიისა და ისტორიული მეხსიერების უარყოფის თემა. «История России не нужна. / В преданьях силу черпает она».

(რუსეთს ისტორია არ სჭირდება. /ძალას ის თქმულებებიდან იღებს). (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

ავტორი მიანიშნებს იმაზე, რომ ისტორიის წაშლას იოლად მოახერხებენ და ხალხიც ლეგენდას უფრო იოლად მიიღებს, ვიდრე დადასტურებულ სიმართლეს. სტალინი წინასწარმეტყველებს თავის სიცოცხლის შემდგომ ისტორიას, თუ როგორ

ჩამოყრიან მის მეგლებს, მაგრამ თავადვე აღიარებს, რომ მისთვის მთავარია, ლეგენდად, სფინქსად იქცეს.

იოსებ სტალინის სიტყვები იმის შესახებ, რომ რუსეთს ისტორია არ სჭირდება, არც ირონიას და არც თამაში, ეს სიტყვები იმის მიმანიშნებელია, რომ დიქტატორს სიმართლე არ სჭირდება, ტოტალიტარულ ქვეყანაში ისტორიას მითი ანაცვლებს. სტალინიც მიისწრაფვის იმისკენ, რომ მითში, ლეგენდაში იპოვოს მარადისობა.

პიესის ჟანრული თავისებურება მეორე აქტში უფრო შესამჩნევი ხდება. აქ უკვე მოქმედებენ არა პერსონაჟები, არამედ მსახიობები, რომლებიც სტალინისა და ბერიას როლებს ასრულებენ. მათ სახელებიც კი არა აქვთ, აქვთ ნუმერაცია: პირველი და მეორე მსახიობი. ეს ალბათ კიდევ ერთხელ მიუთითებს თამაშის არსზე. მსახიობები წარუმატებლად ცდილობენ, ერთმანეთს როლები გაუცვალონ.

Входят актеры, играющие Сталина и Берию.

ПЕРВЫЙ: - Продолжим наши игры, друг Лаврентий!

ВТОРОЙ: - Мне надоела роль моя. Давай ролями поменяемся. Я – Сталин,
ты - Берия.

ПЕРВЫЙ: Зачем?

ВТОРОЙ: Закон театра - игра. И я хочу сыграть тебя,
играющего роль Вождя Народов (Коркия, 1989, p. 46).

(შემოდინან მსახიობები, რომლებიც იოსებ სტალინისა და ლ. ბერიას როლებს ასრულებენ.

პირველი: - გავაგრძელოთ ჩვენი თამაშები, მეგობარო ლავრენტი!

მეორე: - მომბეზრდა ჩემი როლი. მოდი, როლები გავცვალოთ.

მე ვიქნები სტალინი, შენ – ბერია.

პირველი: - რატომ?

მეორე: - თეატრის კანონი თამაშია. და მე მინდა ვითამაშო შენ, ვინც ასრულებს ხალხთა ბელადის როლს).

ამ უმედეგო კამათში ავტორი ერთ-ერთი მსახიობის პირით საინტერესო აზრს გვაწვდის, მასში კვლავ ჩნდება თამაშისა და ე. წ. „ბალაგანის“ მომენტი:

ПЕРВЫЙ: - Театр – не балаган. В нем должен быть
какой-то смысл.

ВТОРОЙ: - В нем должен быть театр!

Игра и тайна!.. Тайна, тайна, тайна!.. (Коркия, 1989, p. 47).

(პირველი:- თეატრი ბალაგანი არ არის. მას უნდა ჰქონდეს რაღაც აზრი.

მეორე: - მასში თეატრი უნდა იყოს!

თამაში და საიდუმლო!.. საიდუმლო, საიდუმლო, საიდუმლო!)

(თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

მეორე აქტის ჟანრობრივი თავისებურება შეიძლება აიხსნას კომპოზიციური ხერხის – „პიესა პიესაში“ გამოყენებით. პირველი აქტის მოქმედება და პერსონაჟები მეორე აქტში განხილვის საგნად იქცევა. ამ ხერხით ვ. ქორქია მკითხველსა და მაყურებელს საშუალებას აძლევს, ასე ვთქვათ, გვერდიდან, სხვა სიბრტყიდან შეხედოს პიესის გმირებს და ობიექტური დასკვნა გამოიტანოს. აღნიშნული კომპოზიციური ხერხი ქმნის მრავალშრიან სტრუქტურას, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელი ხდება პერსონაჟთა ხასიათის უფრო მკაფიო რეპრეზენტირება, პიესის მთავარი თემების გაღრმავება და რაც მთავარია, შესაძლებელი ხდება რეალური და სცენური ცხოვრების შეპირისპირებით პიესის მთავარი კონფლიქტის გაძლიერება.

აღნიშნული სპეციფიკური კომპოზიციური ხერხის გამოყენებით ვ. ქორქიამ თითქოს თავიდან, კიდევ ერთხელ გვიჩვენა მოქმედება. ამის შესახებ საინტერესო მოსაზრება გამოთქვა ა. ლავრინმა: «Он опасается, что в будущем люди узнают о нем правду. Знамение того — рукопись пьесы "некоего" Виктора Коркия, принесенная диктатору таинственным черным человеком и представляющая собой как бы копию досье на Сталина, собранного Берия. Прочитанная вслух, рукопись слово в слово повторяет все сказанное Сталиным ранее, и, таким образом, текст пьесы как бы прокручивается еще раз сначала. Все это – проявление игры, напоминание о волшебной силе искусства, позволяющей совместить прошлое, настоящее и будущее, делающей невозможное возможным» (Скоропанова, 2007, p. 404).

(ის შიშობს, რომ მომავალში ადამიანები მის შესახებ სიმართლეს გაიგებენ. ამის ნიშანი ვინმე ვიქტორ ქორქიას პიესის ხელნაწერია, რომელიც დიქტატორს იდუმალმა შავმა ადამიანმა მოუტანა და რომელიც ერთგვარად ბერიას მიერ სტალინზე შეგროვებული დოსიეს ასლს წარმოადგენს. ხელნაწერი სიტყვასიტყვით იმეორებს სტალინის ადრინდელ ნათქვამს და ამგვარად პიესის ტექსტი კიდევ ერთხელ

თავიდან დატრიალდება. ყოველივე ეს თამაშის გამოვლინებაა, შეხსენებაა ხელოვნების ჯადოსნური ძალის შესახებ, რომელსაც ძალუმს, გააერთიანოს წარსული, აწმყო და მომავალი და შეუძლებელი შესაძლებლად აქციოს) (თარგმანი ჩვენია - ქ.კ.).

ვფიქრობთ, საფუძველს მოკლებული არ იქნება ჩვენი ვარაუდი იმის შესახებ, რომ ვ. ქორქიას ტექსტში მ. ბულგაკოვის გავლენა იგრძნობა არა მარტო ცნობილი ფრაზების გამოყენებასა და თავად მწერლის მოხსენიებაში, არამედ თავად ჟანრის სპეციფიკის გამოყენებაშიც. გავიხსენოთ მ. ბულგაკოვის რომანის „ოსტატი და მარგარიტას“ უჩვეულო კომპოზიცია – „რომანი რომანში“. გარდა ამისა, ოსტატის მიერ შექმნილი რომანი ქრისტეს შესახებ ერთგვარი შედარებისკენ გვიბიძგებს ლ. ბერიას დოსიესთან იოსებ სტალინის შესახებ, თუმცა შედარება შეიძლება მხოლოდ მათი ტექსტში ფუნქციონირებისა და, რა თქმა უნდა, არა შინაარსობრივ-ემოციური მომენტის მიხედვით, თუმცადა ვ. ქორქია შემდეგ სცენაში კვლავ აბრუნებს ძირითად პერსონაჟებს: იოსებ სტალინსა და ლავრენტი ბერიას, რომლებიც ისევ თამაშ-თამაშით აგრძელებენ ზოგადსაკაცობრიო და ფილოსოფიურ თემებზე მსჯელობას. ამას შიგადაშიგ პოლიტიკური შანტაჟითა და ინტრიგებით აზავებენ. ყურადღებას იპყრობს სტალინის სადღეგრძელო, რომელშიც საკუთარ ბოროტმოქმედებას საკუთარივე თეზისით ამართლებს, რომ დიდ იდეებს დიდი ბოროტმოქმედები ახორციელებენ და მორალურ სიმახინჯედ მიაჩნია კეთილი ადამიანის რწმენა:

«Товарищи! Соратники! Собратья!

Со всех сторон несутся к нам проклятья.

А почему нас люди проклинаяют?

А потому, что нас не понимают!...

А между тем великие идеи

проводят в жизнь великие злодеи»

(Коркия, 1989, p. 58).

(ამხანაგებო! თანამებრძოლნო! მოძმენო!

ყველა მხრიდან ჩვენთან წყევლა მოდის

რატომ გვწყევლიან ადამიანები?

იმიტომ, რომ ჩვენი არ ესმით!..

თუმცა, ამავედროულად, დიდებულ იდეებს
დიდი ბოროტმოქმედები ახორციელებენ ცხოვრებაში.)
(თარგმანი ჩვენია - ქ.კ.)

იოსებ სტალინის სასტიკ სადღეგრძელოს მხარს უბამს ლ. ბერია თავისი
რეპლიკებით:

...Но есть еще моральные калеки,
что верят в миф о добром человеке.

Есть среди нас такие элементы.

Но мы их победим! – Аплодисменты!

Что учит нас добру?

БЕРИЯ: - Прокуратура!

СТАЛИН: - Не угадал, мой друг! – Литература.

А что приводит к счастью?

БЕРИЯ: - Физкультура!

СТАЛИН: - Нет, дорогой товарищ! – Диктатура!

Нет диктатуры – нет любви к отчизне! (Коркия, 1989, р. 58-59).

(...მაგრამ არსებობენ მორალურად ინვალიდები,

ვისაც სჯერა კეთილი ადამიანის მითის

არსებობენ ასეთი ელემენტები ჩვენს შორის.

მაგრამ ჩვენ მათ დავამარცხებთ! - აპლოდისმენტები!

რა გვასწავლის კეთილდღეობას?

ბერია:- პროკურატურა!

სტალინი:- ვერ გამოიცანი, მეგობარო! - ლიტერატურა.

და რა იწვევს ბედნიერებას?

ბერია: - ფიზკულტურა!

სტალინი: - არა, ძვირფასო ამხანაგო! - დიქტატურა!

არ არის დიქტატურა - არ არის სამშობლოს სიყვარული!

(თარგმანი ჩვენია- ქ.კ.).

ასე და ამგვარად, ბოროტმოქმედება კეთილი მიზნებითაა გამართლებული, დიქტატურის არსებობას ბოროტმოქმედი ბელადი სამშობლოს სიყვარულითა და საჭიროებით ხსნის.

პოსტმოდერნისტი ავტორი თითქოს არ ცდილობს, საკუთარი აზრი დააფიქსიროს ბოროტმოქმედების ესოდენ ცინიკური გამართლებისას, მაგრამ ვ. ქორქიას პოზიცია იოლად ამოსაცნობია ბელადისა და მისი დამქაშის პინგ-პონგისებური კითხვა-პასუხის ირონიულ ქვეტექსტში. კერძოდ კი, აზრობრივად შეუთავსებელი სიტყვების გართმვასა და დაწყვილებაში: прокуратура-литература, физкультура-диктатура.

პიესის მეექვსე სცენაში ახალი პერსონაჟი – ფიგურა შემოდის. თითქოს ჯადოსნური გარდასახვა მოხდა: იოსებ სტალინმა ლ. ბერიას ფარდა გადააფარა. ფარდის მოხდის შემდეგ კი იქ ლ. ბერიას ნაცვლად ფიგურა აღმოჩნდა. ვინ არის ფიგურა? ის თავისთავს შავ ადამიანს უწოდებს. ფიგურის პასუხებში გამოყენებულია შედარებები და ალუზიები.

სტალინის კითხვაზე, თუ სად არის ლავრენტი, ფიგურა შექსპირის ფრაზით პასუხობს :

СТАЛИН: - А где Лаврентий?

ФИГУРА: - Гамлет, где Полоний? (Коркия, 1989, p. 64).

აღნიშნულ ფრაგმენტში კვლავ ვხვდებით შექსპირის თემის განვითარებას:

« Я – сорок тысяч братьев,

и все сгорают от любви к тебе! »(Коркия, 1989, p. 65).

(მე ვარ ორმოცი ათასი ძმა, და ყველა შენდამი სიყვარულით იწვის!)

(თარგმანი ჩვენია - ქ.კ.)

«Сорок тысяч братьев» – ეს არის ციტატა შექსპირის ტრაგედია „ჰამლეტიდან“, რომელშიც ჰამლეტი საუბრობს ოფელიასადმი თავის უსაზღვრო სიყვარულზე, რომელსაც 40 000 ძმის სიყვარულიც კი ვერ გადასწონის. ზოგადად შექსპირის ეს ფრაზა რუსულ ლიტერატურაში ძლიერი სიყვარულის ლიტერატურულ მემად, სიმბოლოდ იქცა. ა. ჩეხოვი, ი. გონჩაროვი, ნ. ლესკოვი, ალ. ოსტროვსკი, ი. ბუნინი, მ. ცვეტაევა თავიანთ ნაწარმოებებში პირდაპირი თუ პარაფრაზირებული ფორმით ხშირად იყენებდნენ მას.

სცენა ფიგურის მონაწილეობით თანდათან იქცევა აბსურდის თეატრად, სადაც ერთმანეთს უკავშირდება ისეთი მოვლენები, რომელთა ერთ სიბრტყეში გააზრება შეუძლებელია და ამავე დროს ამგვარი უაზრობის მიღმა რეალური ცხოვრების კონტურები იკვეთება. მაგალითად, პიესის მოქმედების დრო, რომელიც სტალინის მოღვაწეობის პერიოდს შეესაბამება, ფიგურის მოულოდნელი პასუხის შემდეგ მეოცე საუკუნის 80-იანი წლების პერიოდს უკავშირდება:

СТАЛИН: - Нет!.. Кто ты?. (არა!.. ვინ ხარ?..)

ФИГУРА: Я – Проектор Перестройки! (მე გარდაქმნის პროზექტორი ვარ)

(Коркия, 1989, p. 65).

აქ იგულისხმება მეოცე საუკუნის 80-იანი წლების ცნობილი საბჭოური სატელევიზიო გადაცემა «Прожектор перестройки», რომელიც გარდაქმნის ცნობილი პროცესის მიმდინარეობას აშუქებდა. ამგვარმა პასაჟმა სტალინს და უფრო ფართოდ კი მკითხველს უნდა მიანიშნოს დიქტატორული რეჟიმის ფინალზე, იმაზე, რომ ავტორიტარიზმითა და ტირანიით ნაშენები საზოგადოება აუცილებლად დაინგრევა.

ასე და ამგვარად, ვ. ქორქიამ აღნიშნულ პიესაში შექმნა სტალინის დემითოლოგიზებული, თითქმის ფარსული სახე, რომელიც თვითდიდებასა და შინაგან შიშს შორის მერყეობს. ტექსტში ნათლად არის წარმოჩენილი ძალაუფლების არსი და დიქტატორი, რომელიც აბსურდის სიტუაციაში იმყოფება: ბელადი, რომელიც საკუთარ თავს ყოვლისშემძლედ თვლის, რეალურად დაბნეულია, მისი შინაგანი სულიერი კრიზისი და ეჭვი მის დრამატულ განცდებს იწვევს. ეს არის სტალინის სახის პოსტმოდერნისტული დეკონსტრუქცია: მითოლოგიზებული გმირის ტრაგიკულ-სატირული დაშლა. ვ. ქორქია იცინის, სიცილი მისთვის ის მძლავრი იარაღია, რომლითაც ცდილობს, მითს შემოაცალოს საბურველი და სიმართლე გვიჩვენოს.

2.2. „ჰამლეტ.ru“, როგორც შექსპირის ტექსტის რეცეფცია

მსოფლიო მხატვრულ ლიტერატურაში მრავლად მოიპოვება ტექსტები, რომლებიც თავიანთი აზრობრივი და მხატვრულ-შინაარსობრივი მნიშვნელობიდან გამომდინარე ახალი ნაწარმოებების ინსპირაციად შეიძლება იქცეს. ერთ-ერთ ასეთ

ნაწარმოებად უდავოდ შეიძლება ჩაითვალოს შექსპირის უკვდავი ტრაგედია „ჰამლეტი“, რომელიც ბევრჯერ გამხდარა მხატვრული შთაგონების წყარო. შესაბამისად, ლიტერატურულ სივრცეში გაჩნდა „ჰამლეტის ტექსტის“ ცნება, რომელიც შეიძლება განისაზღვროს, როგორც იმ ნაწარმოებების ერთობლიობა, რომელშიც არის შექსპირის ტრაგედიიდან ნასესხები სიუჟეტები, მოტივები, ციტატები, რემინისცენციები. სხვათა შორის, შექსპირის პიესა „ჰამლეტი“ ყოველთვის განსაკუთრებულ როლს თამაშობდა მსოფლიო კულტურაში. რუსულ ლიტერატურაში კი შექსპირის შემოქმედების რეცეფცია ხანგრძლივი და რთული პროცესი იყო. საფრანგეთისა და გერმანიისაგან განსხვავებით, სადაც უფრო ძლიერად იგრძნობოდა კავშირი ინგლისურ ლიტერატურასთან, შექსპირის ნაწარმოებები რუსულ ლიტერატურულ არეალში საკმაოდ გვიან, მხოლოდ მეთვრამეტე საუკუნეში, გაჩნდა.

დროთა განმავლობაში შექსპირის ტექსტები და აგრეთვე თავად ჰამლეტის პერსონაჟი რუსი მწერლების ნაწარმოებების ინტერტექსტად და შთაგონების წყაროდ იქცა. მაგალითისთვის შეიძლება დავასახელოთ ისეთი ნაწარმოებები, როგორებიცაა ი. ს. ტურგენევის „შიგროვსკის მაზრის ჰამლეტი“ (Гамлет Щигровского уезда) (1849) და „ჰამლეტი და დონ კიხოტი“ (Гамлет и Дон Кихот) (1860), ა. ბლოკის ლექსი „მე ვარ ჰამლეტი. ცივდება სისხლი“ (Я - Гамлет. Холодеет кровь»), ა. ახმატოვას Читая Гамлета (1909), ან კიდევ ტაგანკას თეატრის ცნობილი სპექტაკლი „ჰამლეტი“ (1971) ვ. ვისოცკის მონაწილეობით.

ტრადიცია გაგრძელდა 2000-იანი წლების დასაწყისშიც. თანამედროვე ლიტერატურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თავისებურების ინტერტექსტულობის გამოვლინებად შეიძლება მივიჩნიოთ სწორედ ძველი, ტრადიციული თემების ახლებურად გააზრება, ახალი შინაარსითა და ფუნქციებით დატვირთვა. რუსულ პოსტმოდერნისტულ დრამატურგიაში საკმაოდ პოპულარული გახდა უ. შექსპირის ტრაგედიის სიუჟეტი პრინც ჰამლეტზე. შექსპირის ტრაგედიის შექმნიდან ოთხასი წლისთავზე გაჩნდა ვიქტორ ქორქიას პიესა „ჰამლეტ.ru“. ვიქტორ ქორქია იმ ლიტერატორთა შორისაა, რომლებიც შთაგონებულნი იყვნენ ჰამლეტის დრამატული ბედით. 2001 წელს მან გამოაქვეყნა შექსპირის ტრაგედიის რიმეიკი პიესა „ჰამლეტ.ru“,

რომელიც სავსებით მართებულად შეიძლება ჩავთვალოთ უ. შექსპირისეული ტექსტის გაგრძელებად.

როგორც ა. ორფინი შენიშნავს, ვ. ქორქიასათვის გადაწერა, გადაკეთება არის საკუთარი პიესების შექმნის მთავარი და ყველაზე ხშირი მექანიზმი. ამგვარად, კლასიკური ტექსტების გამოყენება მისი ნაწარმოებების ერთ-ერთ ყველაზე დამახასიათებელ თვისებად იქცა. „ჰამლეტ.ru“ შექსპირისეული კლასიკის რიმეიკია. ვ. ქორქიამ შექსპირის ტრაგედიის გადაკეთებით კიდევ ერთი ფურცელი შემატარუსული ლიტერატურის „შექსპირის ტექსტს“.

«Таким образом, постмодернизм провозглашает условия создания определенного текста свободным движением смыслов. Кроме того, не образуя единого семантического центра и используя произвольное сочетание элементов, новый текст становится коллажем, который не показывает реальность, а создает новую или серию новых реальностей» (Орфини, 2022, pp.115-116). (ამგვარად, პოსტმოდერნიზმი მოცემული ტექსტის შექმნის პრობებს მნიშვნელობათა თავისუფალ მოძრაობად აცხადებს. გარდა ამისა, ახალ ტექსტს არ გააჩნია ერთიანი სემანტიკური ცენტრი და ელემენტების თვითნებურ კომბინაციას იყენებს. ასეთი ახალი ტექსტი კოლაჟად იქცევა, რომელიც რეალობას კი არ ასახავს, არამედ ქმნის ახალ რეალობას ან ახალ რეალობათა სერიას) (თარგმანი ჩვენია ქ. კ.).

ეს ნაწარმოები წარმოადგენს ვ. შექსპირის ტრაგედიის ახლებურ რეცეფციას. სპექტაკლში მთავარ ყურადღებას შექსპირის ტრაგედიის მთავარი პერსონაჟის სახე იქცევს.

ვ. ქორქიას პიესის მოქმედება თეატრის სცენაზე ვითარდება, მისი გმირები ვირტუალური თეატრის მსახიობები არიან, რომლებიც მაყურებლის წინაშე თამაშობენ ვ. შექსპირის ტრაგედიას „ჰამლეტი, დანიის პრინცი“. პიესის არაშექსპირული პერსონაჟია გარდაცვლილი შექსპირისმცოდნე ა. ანიქსტი, რომელიც ავტორს სჭირდება პიესაში მიმდინარე მოვლენების ობიექტივიზაციისათვის. მისგან განსხვავებით, იმ მსახიობებს, რომლებიც მთელი მოქმედების განმავლობაში იცვლებიან და სხვადასხვა სცენურ ნიღაბს ირგებენ, არ შეუძლიათ გასცდნენ უ. შექსპირის ტრაგედიის სიუჟეტს.

ასე რომ, პიესაში თეატრალურობის პრინციპი რეალიზდება გარდასახვისა და შენიღბვის ხერხების, ხერხის „თეატრი თეატრში“, ნიღბების თეატრის ელემენტების, თეატრალური ლექსიკისა და ბუტაფორული რეკვიზიტების გამოყენებით. ტექსტში ჰამლეტის როლის ბუტაფორული ატრიბუტებია თავის ქალა და ფლეიტა. პრინცი ამ ატრიბუტებს გადასცემს ანიკსტს, პოლონიუსსა და კლავდიუსს, რომლებიც მცირე ხნით გარდაისახებიან ჰამლეტად. ამგვარად, თეატრალურობა პიესა „ჰამლეტ.ru“-ს აღქმის მთავარ პირობას წარმოადგენს.

პიესას ახასიათებს პარადიული პოსტმოდერნიზმი, რომელიც სრულ აბსურდამდეა მიყვანილი, მით უმეტეს, რომ, როგორც წესი, ორიგინალის ტექსტი იქცევა ასეთი დეკონსტრუქციის მასალად. დრამატურგის შემოქმედება ბაძავს პოსტმოდერნიზმის ბევრ კლიშეს: ინტერტექსტულობას, მეტაფორების აქტუალიზაციას და დეჰეროიზაციას. ახალმა ჰამლეტმა დაკარგა თავისი მთავარი როლი და ადგილი დაუთმო გარდაცვლილ დიდ მეცნიერს – ალექსანდრ აბრამოვიჩ ანიკსტს, რომელიც ხდება მისი ალტერ ეგო. „ჰამლეტ.ru“-ში დრამატურგი არ წერს მთელ ტრაგედიას, არამედ მხოლოდ მის შესაძლო გაგრძელებას. ტრაგედია ასევე იწყება ალექსანდრე ანიკსტის სცენაზე შესვლით. სპექტაკლი იწყება შეხვედრით, სრულიად შეუძლებელ ლოგიკურ სიბრტყეზე, ჰამლეტსა და ანიკსტს შორის, ან შექსპირის მიერ შექმნილი გამოგონილი სამყაროს გმირსა და ცნობილ მეცნიერს შორის (Орфини, 2022, p.116).

ფლეიტაზე დაკვრის მოტივი პიესის ლაიტმოტივად იქცევა: მისი დახმარებით ჰამლეტი ამოწმებს, თუ რამდენად ფლობს ესა თუ ის პერსონაჟი სცენურ სიტუაციას. თავად პრინცი დროდადრო უკრავს ფლეიტაზე, უხილავი ფლეიტის ხმა თან ახლავს ჰამლეტის სახეს მთელი პიესის განმავლობაში. გარდა იმისა, რომ პიესის გმირები ერთმანეთის ნიღბებს ირგებენ, ისინიც და მაყურებელიც განიცდიან ტრანსფორმაციას ჰამლეტის აღქმაში: „ყველა ადამიანი ვირთხაა“. (Коркия: <https://h7.cl/1kMfk>).

ვირთხა სპექტაკლის სიმბოლური სახეა: რუხი ვირთხა არის ადამიანური უნიჭობის, ბედის მორჩილების, პასიურობის მეტაფორა. თავად ჰამლეტი, რომელიც დანარჩენი გმირებისგან მკვეთრად განსხვავდება, წარმოგვიდგება, როგორც თეთრი ვირთხა, რომელიც არ არის დაინფიცირებული „რუხი ერთფეროვნების პანდემიით“ (Коркия: <https://h7.cl/1kMpM>).

ამრიგად, ვ. ქორქიას ჰამლეტი ნაწარმოების ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც იმდენად ფლობს სიტუაციას, რომ მას შექსპირის ჰამლეტის მსგავსად შეუძლია, საკუთარი პიესა „ხაფანგი“ გაითამაშოს.

ჰამლეტი ადარებს თეთრ ვირთხას შავი ადამიანის სახეს, რომელმაც ლიტერატურაში სიკვდილის მატარებელი იდუმალი ძალის სემანტიკა შეიძინა (მაგ., ა. პუშკინის „მოცარტი და სალიერი“, ს. ესენინის „შავი ადამიანი“ და სხვა). პიესის მხატვრული სამყარო შავ-თეთრი ფერებითაა დახატული, რაც სიმბოლოა ყოფიერების პოლარულობისა. ეს არის სიცოცხლისა და სიკვდილის, სიკეთისა და ბოროტების ურთიერთდამოკიდებულება და ურთიერთკავშირი. ყოფიერების ამბივალენტობაზე მიუთითებს აგრეთვე ჰამლეტის სახეც, რომელსაც ცალ ხელში ფლეიტა – ხელოვნებისა და ადამიანის სულის ხსნის სიმბოლო უჭირავს და მეორეში კი თავის ქალა, რომელიც სიკვდილის ალეგორიას წარმოადგენს.

ამგვარად, პიესაში ჰამლეტის სახეს მჭიდროდ უკავშირდება ყოფიერების ამბივალენტურობის მოტივი, ფლეიტაზე დაკვრის მოტივი, თავის ქალის, ვირთხისა და ფლეიტის სახეები.

ვ. ქორქიას ჰამლეტი, რომელიც ფლეიტაზე უკრავს, ცდილობს, გაათავისუფლოს სამყარო რუხი ერთფეროვნებისაგან, რის შედეგადაც ამ ტექსტშიც იგივე პერსონაჟები იღუპებიან, რომლებიც შექსპირთან. ამ მხრივ ერთგვარად სიმბოლურია ფლეიტა-პისტოლეტის სახე, რომელიც აერთიანებს ხელოვნების მხსნელ ძალასა და სიკვდილის საფრთხეს, თუმცა ჰამლეტის სახის ამგვარი ამბივალენტურობის მიზანმიმართული გაძლიერების მიუხედავად, ვ. ქორქიას ჰამლეტი მაინც უფრო დადებითი შემოქმედებითი საწყისის მატარებელია.

ჰამლეტს არ ძალუძს შექსპირის ტრაგედიის სიუჟეტის შეცვლა, რადგან ის მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობია, რომელიც მზა სცენარს მიჰყვება. ვ. ქორქიას ერთ-ერთი პერსონაჟის, ანიკსტის, აზრით, შექსპირის პრინცის ტრაგედია ისაა, რომ მას არ შეუძლია ავტორის უზენაესი ნებით დადგენილ მოვლენათა მსვლელობა შეცვალოს.

ვ. გოლოვჩინერი და ნ. პროხორენკო ვ. ქორქიას დრამების შექმნის პრინციპს ჰიბრიდულ-ციტატურ პრინციპად განსაზღვრავენ. მათი აზრით, ეს არის დეფინიცია, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ეხება პოსტმოდერნიზმს და, შესაბამისად, საჭიროა ასეთი განმარტების გარკვევა კონკრეტული მოვლენების მიმართ: „ჩვენთვის

მნიშვნელოვანი და საინტერესოა თანამედროვე დრამაში, კონკრეტულ შემთხვევაში კი პიესა „ჰამლეტ.ru“-ში, როლური პრინციპი. დრამისა და თეატრისთვის როლები, ნიღბები, თამაში, წარმოდგენა არის მოვლენები, რომელიც გენეტიკურად განსაზღვრავს მათ ბუნებას. აღნიშნული პიესა შეიძლება აღიქმებოდეს, როგორც ავტორის დიდი თამაში მკითხველთან ან მაყურებელთან, რომელიც ნიღბის მხატვრული პოტენციალის გამოყენებაზეა დაფუძნებული“(Golowczinier, Prochorenko & 2012,p. 304).

მაშასადამე, ინტერტექსტულობა არა მხოლოდ წარმოიქმნება დიდი კლასიკოსი ავტორების ტექსტებთან განსაკუთრებულ დიალოგში, არამედ განსაკუთრებით ნათლად წარმოაჩენს სწორედ ამ ნაწარმოებების შემოქმედებით რეცეფციას (Орфини, 2022, p.116).

„ჰამლეტ.ru“-ში როგორც სიუჟეტები, ასევე კლასიკური ტექსტები დეკონსტრუირებულია და არა მხოლოდ გარდაქმნის პერსონაჟებს, არამედ ახალ მნიშვნელობას ანიჭებს ციტირებულ ნაწარმოებებს.

ჰამლეტი მთავარი გმირიდან უმნიშვნელო პერსონაჟად გარდაისახება და ხდება მთავარი გმირის, გარდაცვლილი შექსპირისმცოდნე ალექსანდრე აბრამოვიჩ ანიკსტის ალტერ ეგო.

ისევე როგორც შექსპირის ტრაგედიაში, ვ. ქორქიას ტექსტშიც კალამბური და დახვეწილი სიტყვის თამაში უაღრესად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს და ვ. ქორქიას სტილის გამოკვეთილ ნიშნად იქცევა.

რეპლიკის წარმოქმნის ასეთი მექანიზმის მაგალითს ვაწყდებით სცენაში, სადაც ჰამლეტი მიმართავს პოლონიუსს რეპლიკით, რომელშიც თითოეული სიტყვა იწვევს მეორეს, თანმიმდევრობით, რომელიც, როგორც ჩანს, უბრუნდება სათაურის „.ru“-ს: «Осёл – это козёл с ушами. Козёл – это осёл с бородой. Борода – квинтэссенция козла. Уши – квинтэссенция осла» (Коркия: <https://h7.cl/1kMeY>). (ვირი ყურებიანი თხაა. თხა წვერიანი ვირია. წვერი თხის კვინტესენციაა. ყურები ვირის კვინტესენციაა). (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

კიდევ ერთი ამგვარი მაგალითი შეიძლება შევნიშნოთ სცენაში, სადაც ლაერტი სთხოვს მამას აუხსნას, თუ რა არის ტრაგედია, ხოლო ჰამლეტი და ანიკსტი პასუხობენ მის რეპლიკას, რომელიც ნაწარმოებია კალამბურებისაგან:

«АНИКСТ. Трагедия – дословно песнь козлов, она же –песнь козлиная. Трагос – по-гречески козел, а одэ –песнь / ГАМЛЕТ. Если вы – козёл, и у вас есть песнь – это трагедия» (Коркия: <https://h7.cl/1fUCa>). (ანიკსტი. ტრაგედია სიტყვასიტყვით თხის სიმღერაა. ტრაგოს ბერძნულად თხას ნიშნავს, ხოლო ოდე – სიმღერას / ჰამლეტი. თუ თქვენ თხა ხართ და თქვენ სიმღერა გაქვთ, ეს უკვე ტრაგედიაა). (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

ამგვარად, ვ. ქორქიას პიესის დიალოგების სტრუქტურა ინტერნეტის საძიებო სისტემებს ეხმარება. ვ. შამინამ აღნიშნა, რომ პიესის სათაური „ჰამლეტ.ru“ მკითხველს ამისამართებს „ვირტუალური რეალობისაკენ, კომპიუტერული თამაშისაკენ, სადაც ყოველთვის შეიძლება ჩაერიო, კომპიუტერის მაუსის მეშვეობით შეცვალო მოვლენათა მსვლელობა“ (Шамина, 2013, p. 118).

კალამბური ვ. ქორქიას „ჰამლეტში“ ხელს უწყობს ფსიქოლოგიური კონფლიქტის დრამატულ გაცნობიერებას.

ნაწარმოების კიდევ ერთი საინტერესო ასპექტია მისი ინტერტექსტულობა. ავტორმა ტექსტის შექმნისას გამოიყენა არა მხოლოდ შექსპირის ნაწარმოები, არამედ სხვა მწერალთა ტექსტებიც. ხშირად ციტატა აშკარაა, რადგანაც საყოველთაოდ ცნობილია ან ავტორს ჩასმული აქვს ბრჭყალებში. დრამატურგი ხშირად იყენებს ციტატებს, რომლებიც ზოგიერთი სცენის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. ეს მექანიზმი წარმოადგენს თამაშს არა მხოლოდ ავტორსა და მკითხველს შორის, არამედ პერსონაჟებს შორისაც, რომლებმაც ზოგჯერ ციტირებული ნაწარმოების სახელიც იციან.

ვ. ქორქია, იყენებს რა ტექსტის აგების სხვადასხვა ხერხს, ცდილობს, ლიტერატურული რემინისცენციებით რეციპიენტში გამოიწვიოს რთული ასოციაციების წარმოქმნა.

პირველი ციტატა, რომელიც გვხვდება ტექსტის ფანტასმაგორიულ ნაკადში, ჰამლეტის რეპლიკაშია. ციტატა ბიბლიური რემინისცენციაა:

«ГАМЛЕТ. Вот здесь были глаза, живые глаза... Очи, милейший Александр Абрамович!.. А теперь в эти глазницы можно вставить пальцы. Вставьте, не бойтесь. Коснитесь обиталища покойного ума. А может быть, и бессмертной души. Пусть мертвые сами хоронят своих мертвецов, сказал Христос. И воскрес. / АНИКСТ.

Милейший принц!.. / ГАМЛЕТ. Тс-с!.. Это я в виде черепа. Или вы. Или тот, кто еще не родился. Но уже умер». (Коркия: <https://h7.cl/1fUC3>).

ჰამლეტი: აქ თვალები იყო, ცოცხალი თვალები... თვალები, საყვარელო ალექსანდრე აბრამოვიჩ!.. ახლა კი ამ თვალებში თითები შეიძლება ჩადოთ. ჩადეთ, ნუ გეშინიათ. შეეხეთ გარდაცვლილი გონების თავშესაფარს. ან შესაძლოა, უკვდავი სულისას. დაე, მიცვალებულებმა თვითონ დამარხონ თავიანთი მკვდრები, თქვა ქრისტემ და აღდგა.

ანიქსტი: საყვარელო პრინცი!..

ჰამლეტი: შშშ!.. მე ვარ თავის ქალის სახით. ან თქვენ ხართ. ან ის, ვინც ჯერ არ დაბადებულა. მაგრამ უკვე მოკვდა.)

«Иди за Мной! Пусть мёртвые хоронят своих мёртвых» (გამომყევი! დაე, მკვდრებმა დამარხონ მიცვალებულები) – ასე უპასუხა იესომ მათეს სახარებაში. ეს პირველი ციტატა ყურადღებას ამახვილებს ხელოვნების ერთ-ერთ მთავარ საკითხზე – სიკვდილსა და შემდგომ აღდგომაზე. „ჰამლეტ.ru“-ს ყველა პერსონაჟი სიკვდილს ეგებება, მაგრამ ამავე დროს მათ ელოდებათ მარადიულობა. ამრიგად, ბიბლიური ტექსტის სიტყვები გვიჩვენებს იმ მდგომარეობას, რომელშიც იმყოფებიან ჰამლეტი და ანიქსტი: თავის ქალა, რომელიც დანიის პრინცს ხელში უჭირავს, არის სიმბოლო სიკვდილისა და ამავე დროს აღდგომისა.

კიდევ ერთი ნაწარმოები, რომლის ციტირებაცაა ვ. ქორქიას პიესის შინაარსში, არის ჩეხოვის „თოლია“. პირველ აქტში მოცემულია ნინას მონოლოგის ფრაგმენტები ა. ჩეხოვის პიესიდან. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ინტერტექსტული მექანიზმი მოცემულია როგორც ბრჭყალების, ასევე ანიქსტის რეპლიკის მეშვეობით. შემფოთებული ოფელიას დასამშვიდებლად ამბობს, რომ პრინცი უბრალოდ „თოლიას“ თამაშობს: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, морские звезды и инфузории, — словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли» (Коркия: <https://h7.cl/1kMeH>). (ადამიანები, ლომები, არწივები და კაკბები, რქიანი ირმები, ბატები, ობობები, მდუმარე თევზები, ზღვის ვარსკვლავები და ინფუზორიები – მოკლედ, ყველა სიცოცხლე, ყველა სიცოცხლე, ჩაქრა, როგორც კი მწუხარე წრე შეკრა). (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

«Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте <...> без мысли, без воли, без трепетания жизни» (საუკუნეში ერთხელ ბაგეებს ვხსნი, რათა ვილაპარაკო და ჩემი ხმა გაისმის ამ სიცარიელეში <...> უაზროდ, უძლურად, სიცოცხლის შეგრძნების გარეშე) (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.). (Коркия: <https://h7.cl/1fUBP>).

აქ განსაკუთრებულად არის ხაზგასმული ვ. ქორქიას პიესის მეტათეატრალური ხასიათი. ავტორი არა მხოლოდ და არა უბრალოდ ცდილობს, გადაწეროს შექსპირის მსგავსი ტექსტი, რომელშიც უკვე არის თამაში თამაშში, არამედ აიძულებს თავის პერსონაჟებს, გაითამაშონ სცენა, სადაც მეტათეატრის ერთ-ერთი მომენტი არის აღბეჭდილი, ისევე როგორც „თოლიაში“, როდესაც ნინა თამაშობს სპექტაკლში.

„ჰამლეტ.ru“-ს მხატვრულ სისტემაში განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს სათაგურის ცნობილ სცენას, თუმცა ავტორი შექსპირის სცენების ციტირებისას ცვლის მათ მნიშვნელობას და საბოლოო ჯამში ტრაგედია მდიდრდება კალამბურებით, რომლებიც დამყარებულია სიტყვების პირდაპირ მნიშვნელობაზე.

«ГАМЛЕТ: - А вы утверждаете? Ваш ученый гамлетизм гонит вас в мышеловку. Вы помните, что крыса — это мышь неестественной величины?»

АНИКСТ: - Неестественной, милейший принц?

ГАМЛЕТ:- Именно неестественной. Крыса естественной величины– это просто-напросто мышь. Вы знаете, как устроена мышеловка? (Достает из кармана мышеловку) Вот здесь, видите, гвоздик, на него накалывается приманка, здесь пружинка, а это – стальная рамка, она ломает хребет. Жизнь – это мышеловка, милейший Александр Абрамович!».

(ჰამლეტი: – და თქვენ ამტკიცებთ ამას? თქვენი მეცნიერული ჰამლეტიზმი ხაფანგში გიბიძგებთ. გახსოვთ, რომ ვირთხა არაბუნებრივი ზომის თავგია?

ანიქსტი: – არაბუნებრივი ზომის, ძვირფასო პრინცო?

ჰამლეტი: – სწორედაც არაბუნებრივი ზომის. ჩვეულებრივი ზომის ვირთხა – ეს უბრალოდ თავგია. იცით, როგორ არის მოწყობილი სათაგური? (ჯიბიდან ამოიღებს სათაგურს.). აი აქ, ხედავთ, ლურსმანი, რომელზეც თავსდება სატყუარა, აქ – ზამბარა, ხოლო ეს ფოლადის ჩარჩოა, რომელიც ხერხემალს ამტვრევს. ცხოვრება – ეს სათაგურია, ძვირფასო ალექსანდრ აბრამოვიჩ!) (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

ჰამლეტის სიტყვები - «Вечная слепота. Вечная глухота. Вечная немота» (Коркия: <https://h7.cl/1kMef>) (მარადიული სიბრმავე. მარადიული სიყრუე. მარადიული მდუმარება) ახასიათებს მთელი ადამიანური სამყაროს ტრაგედიის არსს. ამასთან დაკავშირებით პიესაში ჩნდება თეატრი-სათაგურის სახე, რომლის მოქმედების მექანიზმს პერსონაჟი ხსნის ჩვეულებრივი თავის ხაფანგის მაგალითზე.

პიესის მიხედვით, თეატრის ჭეშმარიტი დანიშნულება აქტიური განცდა და თანაგრძნობაა, მაყურებელი თვითონაც განიცდის ყველაფერს და მონაწილეობს მოქმედებაში. ვ. ქორქიას ჰამლეტი ცდილობს, აიყოლიოს მაყურებელი, რომელიც თითქოს პასიური უნდა იყოს, მას ხომ მხოლოდ გვერდიდან მზერა ევალება. ჰამლეტი კი ცდილობს, იხსნას ისინი ერთფეროვნებისაგან და აქციოს პიესის აქტიურ მონაწილედ.

ამგვარად, ეს სცენა წარმოადგენს მეტაფორას. თუკი „ჰამლეტი“ სათაგურს წარმოადგენდა პიესის დადგმა, იმისათვის, რომ მკვლელს გამოეაშკარაებინა თავი, აქ სათაგური იქცა სიმბოლოდ – ეს არის ცხოვრება, როგორც გალია, სადაც ადამიანები დატყვევებულნი არიან. ამგვარ მეტაფორას შეუძლია, აღწეროს როგორც ერთი ადამიანის მდგომარეობა, ასევე ამ ტრაგედიის პერსონაჟთა მდგომარეობა, რომლებიც იძულებულნი არიან, მუდმივად დადგან ერთი და იგივე სპექტაკლი.

„ჰამლეტ.ru“-ს ფინალი ისეთივეა, როგორც შექსპირის ორიგინალში.

ვ. ქორქიას პიესის ფინალში მოქმედებს პერსონაჟი, რომელიც შექსპირის პიესის ფინალში უკვე გარდაცვლილია. ეს არის ოფელია, რომელიც პოლონელი პოეტის ვისლავა შიმბორსკას ლექსს კითხულობს:

«Воскресение из мертвых венчает убийства на сцене,
поправляют парики, тряпки,
вырывают нож из груди,
снимают петлю с шеи,
живые и мертвые вместе выходят к публике.
Белеет ладонь на пронзенном сердце.
Жертва блаженно уставилась на палача.
Жизнерадостно кланяется самоубийца.
Отвешивает поклоны отрубленная голова.

Попрана вечность носком королевского башмачка.
Развеяны выводы полями шляпы.
Непоправима решимость завтра начать все сначала.
Мысль, что за кулисами они терпеливо ждали,
не снимая костюма, не смывая грима,
трогает меня больше, чем тирады трагедии.
Но поистине вдохновляет падение занавеса
и то, что видно в узком просвете:
вот одна рука потянулась к брошенному цветку,
вот другая поднимает выпавший меч.
И тогда уже третья, невидимая,
выполняет свою повинность
стискивает мне горло» (<https://h7.cl/1kMe1>).

უ. შექსპირისა და ვ. ქორქიას პოეტური ტექსტების შედარებისას ცხადი ხდება მექანიზმი, რომელსაც ვ. ქორქია იყენებს: სიუჟეტიდან ამოჭრილი ლექსები, რომლებიც მოცემულ კონკრეტულ სიუჟეტზე არის „მიმაგრებული“, გადაკეთებული ლექსები და სიტყვები. მუშაობის ასეთი მეთოდი ტრაგედიის კომპოზიციას განასახიერებს: ავტორი ოსტატურად „ჭრის“ და „კერავს“ უ. შექსპირის ციტატებს სხვადასხვა ტექსტიდან. ვ. შიმბორსკას ლექსი თავად ვ. ქორქიამ და ნ. ასტაფიევამ თარგმნეს და 1997 წელს გამოაქვეყნეს ჟურნალში «Новый мир».

ტრაგედია მთავრდება ლექსით. მთავარი თემაა თეატრის სამყარო, რომელშიც ცხოვრობს ავტორი, აგრეთვე მისი და შექსპირის ტრაგედიის პერსონაჟები. ლექსი ასახავს თეატრის პრაქტიკას და იმავდროულად გვიჩვენებს, თუ რა ხდება მას შემდეგ, როგორც კი თეატრალური ჯადოსნური პირობითობა ქრება.

ასე და ამგვარად, ავტორი იმეორებს შექსპირის ცნობილ გამოთქმას „მთელი სამყარო თეატრია,“ მაგრამ ქორქია ახალ აზრს მატებს თავის პიესას. პიესის სტრუქტურის, მრავალრიცხოვანი ციტატებისა და მათი წმინდა ინტერტექსტული ხასიათის მეშვეობით ვ. ქორქია შექსპირის აღნიშნული გამონათქვამის ტრანსფორმირებას ახდენს და აქცევს თეზისად „მთელი სამყარო ტექსტია“.

მოკლედ, ვ. ქორქიას პიესაში „ჰამლეტ.ru“ ჭარბობს სხვადასხვა ნაწილის (ორიგინალური ტექსტისა და ციტატების) კომბინატორული თამაში და აწყობის მექანიზმის დახმარებით ჩნდება ჰიბრიდული ტექსტი, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის ლიტერატურული ტრადიცია და ახალი ტექსტის ორიგინალურობა.

ვ. ქორქია ჩვეულ სტილში იყენებს კლასიკურ ტექსტებს, ორიგინალის შინაარსს ირონიულ-პაროდიულად გაიაზრებს და შედეგად ჩნდება სრულიად ახალი ტექსტი.

მაგალითად, Нет, весь я не умру!– ალ. პუშკინის ფრაზაა, რომელიც შემოქმედის უკვდავების იდეას აღნიშნავს – პოეტი კვდება, მაგრამ მისი სული (მოქმედება, სიტყვა, შემოქმედება) რჩება.

ვ. ქორქიას პერსონაჟი ამავე ფრაზას წარმოთქვამს კომიკურსა და პაროდიულ კონტექსტში: ფრაზა „А-а-а!.. И ты, Брут!.. Нет, весь я не умру!.. Я чувствую в себе душу пиявки!..“ (<https://h7.cl/1kMdJ>) ვ. ქორქიას პიესაში წარმოადგენს პოსტმოდერნისტულ ციტატა-კოლაჟს, რომელიც აერთიანებს უ. შექსპირის ტრაგიზმსა და ალ. პუშკინის პათეტიკას, მაგრამ ორივეს ფარსად გარდაქმნის.

ავტორი ამ გზით გვიჩვენებს, რომ თანამედროვე ადამიანი აღარ გრძნობს ტრაგედიის სიღრმეს, მას მხოლოდ ციტატებისგან შეკოწიწებული ცნობიერება დარჩა, სადაც უკვდავების იდეაც კი გადაიქცა პარაზიტულ, აბსურდულ ფორმად.

როგორც ვხედავთ, თამაში, კარნავალიზაცია ვ. ქორქიას ტრაგედიის მთავარი სტილური მახასიათებელია. ლ. პეტრუშევსკაიას „მამაკაცური ზონის“ მსგავსად, ეს სპექტაკლი, უპირველეს ყოვლისა, დამცინავი და მამხილებელია, მაგრამ თუ ლ. პეტრუშევსკაიას სიცილის მიღმა მწვავე სატირა იგრძნობა, ვ. ქორქია, ასე ვთქვათ, ტკბება იმ პოეტური იუმორით, რომელიც პუშკინის „მოცარტი და სალიერისაგან“, „ბორის გოდუნოვის“, უ. შექსპირის პიესების და სხვათა პარაფრაზირებული ციტატების კოლაჟით იქმნება.

2.3. ანტიკური მითის რეცეფცია.

ვიქტორ ქორქიას პიესა „არისტონი“ წარმოადგენს კლასიკური ანტიკური მითის თანამედროვე ინტერპრეტაციის ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუშს, სადაც ავტორი

ანტიკური სიუჟეტის გადააზრების გზით ქმნის ახალ ავტორისეულ მითს. პიესის საფუძველში დევს მკაფიოდ გამოხატული ინტერტექსტული დიალოგი სოფოკლეს ტრაგედიათა, თუმცა ვ. ქორქია არ კმაყოფილდება მხოლოდ კლასიკური წყაროს რეპროდუქციით - იგი მას თანამედროვე კულტურულ, ფსიქოლოგიურ და რელიგიურ კონტექსტში გადააქვს.

კლასიკური მითის განახლება ძირითადად ხდება პიესის ქალი პერსონაჟების მეშვეობით.

ვ.ქორქიას იოკასტე მნიშვნელოვნად განსხვავდება ანტიკური ტრადიციისგან. თუ სოფოკლეს ტრაგედიაში იგი მეტწილად სტატიკური და ფუნქციური ფიგურაა, „არისტონში“ იოკასტე შინაგანად წინააღმდეგობრივი პერსონაჟია. ვ. ქორქია დეტალურად გვიხატავს იოკასტეს ფსიქოლოგიურ განცდებსა და შინაგან კრიზისს, რაც პერსონაჟს ტრაგიკული სიღრმის ახალ დონეს სძენს.

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს პიესაში ახალი პერსონაჟის - ებრაელი მონა ქალის - შემოყვანა. ეს ფიგურა არ გვხვდება არც კლასიკურ მითოლოგიაში და არც სოფოკლეს ტრაგედიაში, თუმცა ვ. ქორქიას ინტერპრეტაციაში იგი მნიშვნელოვან სიმბოლურ ფუნქციას ასრულებს. მონა ქალის მონოთეისტური რწმენა და ღმერთზე საუბარი პიესაში ქრისტიანული მოტივის შემოტანას უზრუნველყოფს. როდესაც ოიდიპოსი ეკითხება, სწამს თუ არა ღმერთების, ახალგაზრდა და ლამაზი ეგვიპტელი ქალი პასუხობს: «Верю. / Но не в богов, а в Бога. Он – один/Творец и Вседержитель» (მწამს, მაგრამ არა ღმერთების, არამედ ღმერთის. ის ერთია / შემოქმედი და ყოვლისშემძლე) (Коркия, 2020, p.79).

ამგვარად, დრამატურგი ანტიკურ სიუჟეტს ახალ რელიგიურ მნიშვნელობას ანიჭებს და ანტიკურ სამყაროს ქრისტიანული ხედვის პერსპექტივიდან გაიზარებს. მკვლევარი ტ. ფედოსეევა ებრაელი მონა ქალის სახეს ქრისტიანობის გავრცელების თემას უკავშირებს და თვლის, რომ მონა ქალის პერსონაჟი დრამატურგს საშუალებას აძლევს, რომ „წარმართული“ სიუჟეტი ქრისტიანული თემატიკით შეავსოს: «Христианский мотив вводится В. Коркия очень тонко и ненавязчиво – так же, как начиналось христианство, зародившееся в иудейских общинах и распространившееся среди народов Римской империи, в том числе, и в Египте» (ქრისტიანული მოტივი ვ. ქორქიას ძალიან ფაქიზად და ძალდაუტანებლად შემოაქვს, ზუსტად ისევე, როგორც

ჩაისახა თავად ქრისტიანობა იუდეველთა თემებში და შემდგომ გავრცელდა რომის იმპერიის ხალხთა შორის, მათ შორის, ეგვიპტეშიც) (Федосеева, 2012, p. 207).

კიდევ ერთ პიესას «Козлиная песнь, или Что тебе Гекуба» („თხის სიმღერა, ანუ რა გსურს შენ, ჰეკუბა“) ავტორმა ჰომეროსული ტრაგედია უწოდა. მას არ აქვს სატირული და პაროდული მნიშვნელობა, ხოლო პოეტური კონტექსტებით თამაში წმინდა ფანტაზიურ ხასიათს ატარებს, მისი ფილოსოფიური არსი მიმართულია განათლებული საზოგადოებისადმი, რომელსაც შეუძლია შეაფასოს ავტორის მახვილგონიერება.

ავტორის პოეტური იმპროვიზაციის ფილოსოფიური და მითოლოგიური კონტექსტი კაცობრიობის ბედსა და ყოფიერების ეგზისტენციურ მნიშვნელობაზე ფიქრისკენ განაწყოებს მკითხველს, თუმცა მიუხედავად ამისა, სატირული მნიშვნელობა მაინც იგრძნობა „ჰომეროსულ ტრაგედიაში.“ თვით პიესის სათაური მეტყველებს „თხის სიმღერის“ რიტუალურად ამალღებული და პაროდული შინაარსის ერთობლიობაზე, მასში ჰომეროსული ეპოსის და ჰომეროსული სიცილის ერთიანობაზე. პაროდული მნიშვნელობა კი ექვემდებარება იმ ფილოსოფიურ აზრს, რომელიც ძველბერძნული ტრაგედიის სახეებს აქვთ.

უძველესი მითოლოგიური სიმბოლოების მნიშვნელობა არ ექვემდებარება დეკონსტრუქციას. ის უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, ვიდრე ავტორის ირონია, რომელიც ძირითადად მიმართულია არა ძველ ტექსტებზე, არამედ კულტურის თანამედროვე მდგომარეობაზე, რომელიც ვერ აღიქვამს მათ ფილოსოფიურ მნიშვნელობას სერიოზულად და რომელმაც ღვთაებრივი სიდიადით აღტაცების გრძნობა დაკარგა.

აღნიშნულ პიესაში ანტიკური მითოლოგიური ფაბულა უმნიშვნელოდ იცვლება. პიესას საფუძვლად უდევს მითი მათ შესახებ, ვინც გადარჩა ტროას დაპყრობისა და დანგრევის შემდეგ. აღნიშნული მითი დეტალურად არის დამუშავებული ევრიპიდეს ტრაგედიაში „ჰეკუბა“. ვ. ქორქიას დრამის ყველა პერსონაჟი ნაცნობია: ჰეკუბა, მისი ქალიშვილები პოლიქსენა და კასანდრა, აქელები, ოდისევსი, ნესტორი, აგამემნონი, აქილევსისა და ჰექტორის აჩრდილები...

ტრაგედიის მოქმედების ცენტრშია მითოლოგიური და ლიტერატურული ტრადიციისთვის საკმაოდ ცნობილი პოლიქსენეს მსხვერპლთშეწირვის რიტუალი, რასაც ითხოვდა აქილევსის აჩრდილი აქელებისაგან. ვ. ქორქიამ სიუჟეტური

სქემიდან ამოიღო ევრიპიდეს მიერ აღწერილი თრაკიის მეფის პოლიმესტორის მიერ ჰეკუბას შვილის პოლიდორის მკვლელობის სცენა და მწუხარებისაგან გონებაარეული დედის სისხლიანი შურისძიება. დრამატურგმა ყურადღება გაამახვილა ქალიშვილის – პოლიქსენეს ირგვლივ განვითარებულ მოვლენებზე.

ვ. ქორქია არ შლის ანტიკურ მითს, ის მას ახალი შინაარსით ავსებს, თუმცა უარს არ ამბობს ანტიკური მითის ძირითად მოტივზე: დაუნდობელი ბედისწერის, ბედის და დროის განმეორების მოტივზე. ფაბულის დონეზე ვ. ქორქია ინარჩუნებს ცნობილ ანტიკურ მითოლოგიურ კარკასს და ამით უზრუნველყოფს „წინარეკითხვის“ შესაძლებლობას, რის საფუძველზეც ხორციელდება სრულფასოვანი დიალოგი მკითხველთან/მაცურებელთან (Федосеева, 2008, pp. 132-147.)

2.4. ბალაგანის ტრადიციები ვ. ქორქიას დრამატურგიაში

თანამედროვე რუსულ დრამატურგიაში და, რაღა თქმა უნდა, ვიქტორ ქორქიას დრამატურგიულ ნაწარმოებებში საკმაოდ ძლიერად იგრძნობა ბალაგანის ტრადიცია, რაც, ალბათ, უნდა აიხსნას თეატრის მჭიდრო კავშირით უშუალოდ ცხოვრებასთან.

ბალაგანის ცნებაში მკვლევარი ვ. ზარჟეცკი მოიაზრებს სინკრეტულ მოვლენას, რომელშიც გაერთიანებულია რუსული სკომოროხოვის, დასავლეთევროპული მოედნის თეატრისა და commedia dell' arte-ს ტრადიციები. აღნიშნულ მოვლენაში მკვლევარი გამოყოფს შემდეგ ნიშნებს: «1. Общие карнавальнo-балаганные черты: масочность-двойничество, тесное единство трагического и комического, литературные приемы (балагурство, буффонада, бурлеск, бурлетта, лацци), отсутствие четких границ между искусством и жизнью, самоосмеяние. 2. Специфические русские балаганно-ярмарочные черты: торговый характер действия, юродство, раешничество, вертепность и лубочность, взаимопроникновение трагического и комического». (1. ზოგადი კარნავალურ-ბალაგანური ნიშნები: ნილაბი და ორეული, ტრაგიკულისა და კომიკურობის მჭიდრო ერთიანობა, ლიტერატურული ხერხები (ბალაგურობა, ბუფონადა, ბურლესკი, ბურლეტა, ლაცი), ხელოვნებასა და სიცოცხლეს შორის მკაფიო საზღვრების არარსებობა, თვითდაცინვა; 2. სპეციფიკური რუსული

ბალაგანისა და ბაზრის ნიშნები: სპექტაკლის სავაჭრო ხასიათი, რაიოკი, ვერტეპი და ლუბოკი, ტრაგიკულისა და კომიკურის ურთიერთშერწყმა) (Заржецкий, 2006, p.1).

ზოგადად სიტყვა „ბალაგანი“ სპარსული წარმოშობისაა და აღნიშნავს აივანს ან ზედა ოთახს. ის წარმოადგენს დროებით ნაგებობას, რომელიც განკუთვნილია თეატრალური თუ საცირკო წარმოდგენებისათვის.

თავად ტერმინ **ბალაგანს** რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს: 1. ნაგებობა სახალხო გასართობი წარმოდგენებისათვის; 2. ბაზრობის დემოკრატიული სპექტაკლების ჟანრი, რომელიც წარმოადგენდა კომიკურ-სატირულ, ხშირად უხემ სანახაობას, დაფუძნებულს გარითმულ ხუმრობებზე; 3. თანამედროვე თეატრალური ჟანრი, რომელიც ხალხურ ბალაგანურ წარმოდგენებზეა დაფუძნებული; 4. გადატანითი მნიშვნელობით უგემოვნოდ დადგმული წარმოდგენა, უხამსი სანახაობა, რომელსაც მაღალი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნია.

ბალაგანის კულტურა რუსეთში მე-18 საუკუნეში ჩამოყალიბდა, თუმცა ეს მოვლენა ცარიელ ადგილზე არ წარმოშობილა. მისი სათავე რუსულ სკომოროხობაში უნდა ვეძებოთ, რომლის განვითარების პიკი მე-17 საუკუნეზე მოდის, შემდეგ კი ადგილი დაუთმო ბალაგანს. ყოველდღიურ ცხოვრებაში ბალაგანური ტრადიციების გამტარებლები იყვნენ მოხეტიალე არტისტები, მომღერლები და ჯამბაზები, რომლებიც ქალაქებსა და სოფლებში წარმოდგენებს მართავდნენ, უშუალო კონტაქტს ამყარებდნენ მაყურებელთან და თავიანთი მხიარული წარმოდგენის მონაწილედ ხდიდნენ მას.

მ. ბახტინის აზრით, სწორედ ჯამბაზები, სკომოროხები იყვნენ რუსულ ყოველდღიურობაში ბალაგანის სულისკვეთების მატარებელი ჯგუფები. «Само бытие этих фигур имеет не прямое, а переносное значение: самая наружность их, все, что они делают и говорят, имеет не прямое и непосредственное значение, а переносное, иногда обратное, их нельзя понимать буквально, они не есть то, чем они являются; втретьих, наконец, — и это опять вытекает из предшествующего, — их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением. Это — лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют» (ამ ფიგურების არსებობას არა პირდაპირი, არამედ გადატანითი მნიშვნელობა აქვს: მათი გარეგნობა, ყველაფერი, რასაც აკეთებენ და ამბობენ, არა პირდაპირი და უშუალო

მნიშვნელობისაა, არამედ გადატანითი, ზოგჯერ საწინააღმდეგოც. მათი პირდაპირი აღქმა არ შეიძლება, ისინი არ წარმოადგენენ რეალურად იმას, რასაც განასახიერებენ. მესამე და ეს კვლავ გამომდინარეობს წინა აზრიდან, მათი არსებობა წარმოადგენს რომელიღაც სხვა ყოფიერების ანარეკლს, ამასთან, არაპირდაპირ ანარეკლს. ისინი ცხოვრების მსახიობები არიან, მათი ყოფიერება ემთხვევა მათ როლს და ამ როლის გარეთ ისინი ფაქტობრივად არ არსებობენ) (Бахтин,1986, p.195).

რალა თქმა უნდა, თანამედროვე რუსულმა დრამატურგიამ თავისებურად შეითვისა და გაიაზრა ბალაგანის ტრადიციები.

თანამედროვე რუსულ დრამატურგიაში განსაკუთრებით საინტერესო სახე ბალაგანის ტრადიციებმა მიიღო. ბალაგანის პოეტიკა განსაკუთრებული ფუნქციურობითა და ცხოველმყოფელობით გამოირჩევა.

ვ. ზარჟეცკი შენიშნავს, რომ სამეცნიერო ლიტერატურასა და თეატრალურ კრიტიკაში უკვე ბევრჯერ ითქვა იმის შესახებ, რომ „ბალაგანის საწყისის“ შეღწევამ დრამატურგიასა და პროფესიული თეატრის სცენაზე გამოიწვია ჟანრების საზღვრების დეკონსტრუქცია და პიესების დაწერისა და დადგმის შესახებ დამკვიდრებული კონცეფციების აღრევა. მისი აზრით, ვ. ქორქია თანამედროვე რუსული დრამატურგიის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ექსპერიმენტატორია, რომელიც ორგანულად აქსოვს ბალაგანურ მოტივებს ნაწარმოების ტექსტში და მოედნის პაროდის მეშვეობით კარგად ცნობილ მასალას გადაამუშავებს, გადაკეთებს (Заржецкий, 2006, p.17).

ვიქტორ ქორქია თავისი პიესების ჟანრებს განსაზღვრავს, როგორც „ტრაგიფარსს“, „ვირტუალურ თეატრს“, „რანდულ რომანს ლექსად“ და ა.შ.

ვ. ზარჟეცკი თვლის, რომ ვ. ქორქიას პიესები შეიქმნა სამი ფუნდამენტური პრინციპის: ბალაგანის, „უცხო სიუჟეტის“ გადაკეთებისა და ფილოსოფიური გადახვევების შერწყმის შედეგად. ასეთია, მაგალითად, „Дьявольская комедия“ (1999-2000), რომელშიც მკვლევარი ხედავს პირდაპირ კავშირს დანტესთან. აღნიშნულ პიესაში ყველა პერსონაჟი გარდაცვლილია და თავად მოქმედება ვითარდება ჯოჯოხეთის „მეცხრე წრეში“. პიესაში „ჰამლეტ.ru“ შექსპირისმცოდნე ალექსანდრე ანიკსტი დანიის პრინცს უხსნის ტრაგედია „ჰამლეტის“ მნიშვნელობას. ვ. ზარჟეცკი თვლის, რომ სწორედ უიმედო სევდისა და ღრმა ფილოსოფიური იდეის გამო ჩნდება

აღნიშნულ პიესაში ფარსისა და ბუფონადის, პაროდისა და ტაკიმასხრული ამოყრავებულები ცნობიერების ნოტები (Заржецкий, 2006, p.17). ვიქტორ ქორქიას სტილს ახასიათებს მწვავე ირონია, დახვეწილი იუმორი და ქუჩური უხამსობა.

ვ. ქორქია პიესებში ხშირად იყენებს იმპროვიზებული კომედიის ნაცნობ ხერხებს, ერთ-ერთია, მაგალითად, გადაცემის ხერხი, თუმცა ამ ტრიუკს ვ. ქორქიას პიესებში განსხვავებული ფუნქცია გააჩნია, გადაცემა ვერ ნიღბავს პერსონაჟს, მაგ., პიესაში «Диавольская комедия» ანას ტანსაცმელში გადაცემული ემმაკი ამოიციო დონ გუანმა: «Козел ты, а не Дона Анна!» (<https://h7.cl/1kMdt>).

ვ. ზარჟეცკი თავის კვლევაში ასევე აანალიზებს ვ. ქორქიას მიერ ლაცის ხერხის გამოყენებას. ლაცი კომედია დელ'არტეს უმნიშვნელოვანესი ელემენტია.

ზოგადად, ლაცი ბუფონური ხასიათის მოკლე სცენებია, სადაც მკაფიო კომედიური ფორმით ძირითად მოქმედებას აქილიკებენ და ცალკეულ ეპიზოდს პაროდირებენ. ლაცი არ იყო დაკავშირებული სიუჟეტთან და მიზნად ისახავდა მაყურებლის გაცინება-გამხიარულებას. ლაცის შესრულება მოითხოვდა აკრობატულ სისხარტეს, მიმიკისა და ჟესტის გამომსახველობას, მახვილგონივრულობას, გამჭრიახობას. ყველაზე უფრო მახვილგონივრული ლაცები ერთი შემსრულებლიდან მეორეს გადაეცემოდა, შეჰქონდათ სცენარების კრებულებში, მკვიდრდებოდა თეატრის პრაქტიკაში. თავის კომედიებში ლაცის იყენებდნენ კ. გოლდონი, კ. გოცი. მე-20 ს. იტალიურ თეატრში ლაცის იყენებენ დიალექტალური თეატრები. ლაცის ხშირად იყენებდა გამოჩენილი იტალიელი თეატრალური მოღვაწე ედუარდო დე ფილიპო. ლაცის ხერხი ფართოდ არის გამოყენებული საცირკო კლოუნადაში (<https://h7.cl/1kMde>).

ვ. ქორქია ლაცის ხერხს იყენებს: ერთსა და იმავე ფრაზას მრავალგზის იმეორებს, რაც საბოლოოდ იწვევს დამატებით ქვეტექსტურ მნიშვნელობებს ან კომიკურ გაუგებრობას. ასე, მაგალითად, პიესაში „შავი ადამიანი, ანუ მე საწყალი სოსო ჯუღაშვილი“ სტალინი და ბერია ხშირად იმეორებენ ფრაზებს, რომლებშიც სიტყვა шуршать არის გამოყენებული სხვადასხვა პირის ფორმაში. «Шуршите, драгоценные, шуршите!» (იშრიალეთ, ძვირფასებო, იშრიალეთ!) (Коркия, 1989, p.14). ლ. ბერიას კონტექსტში ეს სიტყვები პირდაპირი მინიშნებაა კომპრომატების გამოყენების შესაძლებლობაზე, ხოლო სტალინის მიერ რამდენიმეჯერ განმეორებული ფრაზები

«Кто там шуршит?!» (მანდ ვინ ხმაურობს?), «Лаврентий, не шурши...» (ლავრენტი, ნუ ხმაურობ) მიუთითებს დიქტატორის პანიკურ შიშზე მისი მოწინააღმდეგეების მოსალოდნელი რაიმე გაბედული ქმედებების გამო.

ასეთივე მომენტი ფიქსირდება პიესაში «Диавольская комедия», სადაც თავად ემმაკი ასრულებს ლაცის ფუნქციას, ბერის შეკითხვებს ის აგდებით და უმისამართოდ პასუხობს: «Не видишь - пьем!» (https://viktor-korkia.narod.ru/drama/guan/dg_1akt.htm).

commedia del arte-ს ჟანრული პოეტიკიდან ვ. ქორქიას პიესებში ფიქსირდება ასევე პროლოგისა და ნიღბების სისტემის გამოყენება.

კომედია დელ არტე, ანუ ნიღბების კომედია იტალიური თეატრალური წარმოდგენის ჟანრია, რომელსაც საფუძვლად უდევს სცენური იმპროვიზაცია ნიღბების მონაწილეობით. ნიღაბი ერთდროულად წარმოადგენდა სცენური კოსტიუმის ელემენტსაც და მსახიობის ფიქსირებულ ამპლუასაც.

ზოგადად, ნიღაბი მსოფლიო კულტურის ერთ-ერთი უძველესი და შთამბეჭდავი ფენომენია. ადრეულ ეპოქებში ის რიტუალური პრაქტიკის აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენდა თავისი მაგიური ფუნქციებით. სადღეისოდ თეატრალური პრაქტიკის განუყოფელ ატრიბუტს წარმოადგენს.

ვ. ივანოვი სტატიაში «Маска, как элемент культуры» („ნიღაბი, როგორც კულტურის ელემენტი“) მსჯელობს ნიღბის ფუნქციებსა და პიროვნებასთან მის მიმართებაზე: «С ее помощью человек может оказаться воплощением божественного или демонического начала, приобщиться к миру зверей, теней или духов, а то и войти в человеческий мир, но при этом стать иной личностью, вовсе непохожей на того, кто под маской. Если маска не совпадает с какими-либо качествами того человека, который ее носит, то она помогает ему создать в ритуале, в театре или в необычных формах поведения (например, шутовского или бандитского) образ другого человека». (მისი დახმარებით ადამიანი შეიძლება გახდეს ღვთაებრივი ან დემონური საწყისის განსახიერება, ეზიაროს ცხოველების, ჩრდილების ან სულების სამყაროს, ან კიდევ ადამიანის სამყაროს, მაგრამ ამავდროულად სხვა პიროვნებად იქცეს, სრულიად არ წააგავდეს ნიღბის მატარებელ ადამიანს. თუ ნიღაბი არ ემთხვევა მას, ვინც მას ატარებს, ის ეხმარება მას რიტუალში, თეატრში ან ქცევის უჩვეულო (მაგალითად,

სახუმარო ან ბანდიტურ) ფორმებში შექმნას სხვა ადამიანის იმიჯი) (Иванов, 2007, pp. 333-344).

სწორედ ნიღბის ფუნქცია აქვთ გაანალიზებული მეცნიერებს გოლოვჩინერსა და პროხორენკოს ვ. ქორქიას პერსონაჟის პიროვნების სულიერი მდგომარეობის ან მიზეზების აღსანიშნავად: «Шекспировский Гамлет надевает маску безумия, которая позволяет ему скрыть от окружающих свои настоящие эмоции, ещё глубже погрузиться в осмысление происходящего и ещё пристальнее наблюдать за теми людьми, которые находятся вокруг него» (შექსპირის ჰამლეტი იკეთებს შემლილის ნიღბს, რომელიც საშუალებას აძლევს მას, დამალოს თავისი ნამდვილი ემოციები გარშემომყოფთაგან, კიდევ უფრო ღრმად ჩაეძიოს მოვლენების გააზრებას და კიდევ უფრო ყურადღებით დააკვირდეს მის გარშემო მყოფ ადამიანებს) (Golowczinier, Prochorenko, 2012, pp. 306).

აქვე მოვიშველიებთ ცნობილი რუსი შექსპირისმცოდნის – ალექსანდრე ანიკსტის სიტყვებს ჰამლეტის ნიღბთან დაკავშირებით (სწორედ იმ ა. ანიკსტისა, რომელიც ვ. ქორქიამ თავისი პიესის „ჰამლეტ.ru“ ერთ-ერთ პერსონაჟად წარმოგვიდგინა):

«Прикидываясь безумным, Гамлет одновременно как бы надевает на себя личину шута. Это даёт ему право говорить людям в лицо то, что он о них думает» (მოაქვს რა თავი შემლილად, ჰამლეტი იმავდროულად თითქოსდა ჯამბაზის სხეულსაც ირგებს. ეს კი უფლებას აძლევს მას, პირდაპირ უთხრას ადამიანებს ის, რასაც სინამდვილეში მათ შესახებ ფიქრობს) (Аникст, 1986, p.124).

სწორედ ამგვარი ჯამბაზის ნიღბი, რომელიც ბალაგანის პოეტიკიდან მომდინარეობს, და ზოგადად, პიროვნების ნამდვილი სახის და შინაგანი სამყაროს შემნიღბავი სახეობრიობა, რომელსაც ბუფონადურ კლოუნადამდე მივყავართ, უდევს საფუძვლად ვ. ქორქიას დრამატურგიულ ნაწარმოებებს.

კომედია დელ არტესათვის დამახასიათებელია გამიზნულად მკვეთრი ჟესტები და დიალექტიზმები, რომლებიც გადმოცემდნენ პერსონაჟების განწყობასა და განასახიერებდნენ რეგიონულ სტერეოტიპებს. ამგვარი დიალექტის თავისებურება შეიმჩნევა ვ. ქორქიას „შავ ადამიანშიც“, სადაც სტალინი და ბერია ხშირად ქართულ სიტყვებსა და ფრაზებს იყენებენ.

ვ. ქორქიას დიალოგებიც ბევრად ჰგავს კომედია დელ არტეს სტანდარტულ დიალოგებს თავიანთი ლაკონურობით, განმეორებებითა და მოულოდნელი პასუხებით.

ვ. ქორქიას პიესებში, ისევე როგორც კომედია დელ არტეს წარმოდგენებში, მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს პროლოგი.

ვ. ქორქიას დრამატურგიამ ბალაგანის თეატრის გარეგნული ფორმებისა და შინაარსობრივი თავისებურების გარდა კიდევ ერთი თავისებურება შეითვისა. მხედველობაში გვაქვს მისი პიესების მკვეთრად გამოხატული ინტერაქტიულობის მომენტი: მკითხველისადმი, მაყურებლისადმი მიმართვა, მაყურებელი იქცევა სპექტაკლის მონაწილედ.

ვ. ზარჟეცკის მოჰყავს ავტორისავე სიტყვები ამასთან დაკავშირებით, რომელსაც ის დრამატურგის შემოქმედებით დევიზს უწოდებს: «Игра с читателем - есть суть современной драматургии, игра со зрителем - есть суть театра...» творческий девиз драматурга» (მკითხველთან თამაში თანამედროვე დრამატურგიის არსს წარმოადგენს, ხოლო მაყურებელთან თამაში – თეატრის არსს). (Заржецкий, 2006, p.18).

აქვე კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ ვ. ქორქიას შემოქმედების თამაშის ბუნება იმაში ვლინდება, რომ ავტორი თითქოს იწვევს მკითხველსა თუ მაყურებელს თამაშში ჩაერთონ და საგნები სულ სხვა, უჩვეულო კუთხით დაინახონ. «В драматургии должен быть балаган! Игра и тайна», - пишет в своих «Набросках о тотальном театре» Виктор Коркия (დრამატურგიაში უნდა იყოს ბალაგანი! თამაში და საიდუმლო, - წერს ვიქტორ ქორქია თავის „ჩანახატებში ტოტალური თეატრის შესახებ“). (Заржецкий, 2006, p. 18).

ამგვარად, ბალაგანის ტრადიციები ვიქტორ ქორქიას შემოქმედებაში თანამედროვეობის კულტურულ-ზნეობრივ ძიებებს ორგანულად ერწყმის და სრულიად ახალ სახესა და ღრმა ფილოსოფიურობას იძენენ.

თავი III. ვიქტორ ქორქიას პოეზიის თავისებურებანი

3.1. ვ. ქორქიას პოეტური პრინციპების შესახებ

მიუხედავად იმისა, რომ ვ. ქორქიას ხშირად თანამედროვე რუსული დრამატურგიის კლასიკოსს უწოდებენ და მისი პიესები დღემდე დიდი პოპულარულობით სარგებლობენ, მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს პოეტურ ნაწარმოებებს. სწორედ პოეტის ლექსების განხილვა იძლევა მისი შემოქმედების ყველა ღრმა ნიუანსის წვდომის საშუალებას.

ვ. ქორქიას შემოქმედებითი გზა პოეტური ნაწარმოებებით დაიწყო. მისი პირველი ლექსი «Ракета» დაიბეჭდა 1962 წელს საბავშვო კრებულში «Мы пишем и рисуем» (Мы пишем и рисуем, 1962, p.11). 1973 წლიდან მისი ლექსები სისტემატიურად იბეჭდება სხვადასხვა ჟურნალსა და კრებულში: «Знамя», «Дружба Народов», «Юность», «Арион», «Вестник Европы», «Иерусалимский журнал», «Горизонт» და სხვები.

მისი პოეტური შემოქმედების დამახასიათებელი შტრიხებია სიტყვის ვირტუოზული ფლობა, წერის მსუბუქი მანერა და იმავდროულად ღრმა ანალიზი. სწორედ ვ. ქორქიასეული წერის მანერის სიმსუბუქეზე საინტერესო აზრი გამოთქვა ა. კარპენკომ: «..Такая поэзия возможна и сегодня на фоне разновекторных поэтических изысканий, проб и находок. В ней есть та самая «неслыханная простота», которая, по выражению Бориса Пастернака, подобна ереси» (Карпенко, 2021). (ასეთი პოეზია დღესაც შესაძლებელია მრავალვექტორულ პოეტურ ძიებათა, ექსპერიმენტებისა და აღმოჩენების ფონზე. მასში არსებობს ის „გაუგონარი სიმარტივე“, რომელიც, ბორის პასტერნაკის სიტყვებით, ერესს ჰგავს) (თარგმანი ჩვენია ქ.კ).

თავის პოეტურ ნაწარმოებებში ვ. ქორქია წარმოგვიდგება როგორც ადამიანის ყოფა-ცხოვრების ფაქიზი დამკვირვებელი, რომელიც კარგად გრძნობს ცხოვრებისეულსა თუ ფსიქოლოგიურ დეტალებს და მათგან უცნაურ და საინტერესო მინიატურებს აკოწიწებს.

პოეტის შემოქმედების ერთ-ერთ მუდმივ მოტივს დროისა და ყოფიერების ფილოსოფიური რეფლექსია წარმოადგენს. ვ. ქორქიას ლირიკული გმირის ზნეობრივი ძიებებისა და საკუთარი თავის შეცნობის პროცესი მჭიდრო არის გადაჯაჭვული გზის არქეტიპთან. გმირი ხშირად რეალური ან წარმოსახვითი მოგზაურობის პირობებშია ნაჩვენები, რომლის დროსაც სამყაროსა თუ კონკრეტული საბჭოთა საზოგადოების სურათ-ხატსაც წარმოგვიდგენს.

ვ. ქორქიას ლექსები თავიდანვე იპყრობდნენ მკითხველისა და კრიტიკოსების ყურადღებას თავისი ბუნებრიობითა და ორგანულობით. კრიტიკოსები აღნიშნავდნენ სიტყვის ფლობის უბადლო ნიჭს. სწორედ ამ თვისებების გამო ვ. ქორქიას რუსულ პოეზიაში პუშკინის ხაზის გამტარებელს უწოდებდნენ (Карпенко, 2021), თუმცა იქვე კრიტიკოსი შენიშნავს, რომ მიუხედავად პუშკინისეულ სტილთან სიახლოვისა, ვ. ქორქიას შემოქმედება ღიაა სხვა პოეტური მიმდინარეობებისათვის და მზადაა, შეითვისოს ყოველივე გულწრფელი და ნიჭიერი.

ვ. ქორქიას პოეტური ტექსტების ენობრივ-მხატვრული მხარე სასაუბრო და მაღალი სტილების შერევით ხასიათდება: ხალხური ლექსიკის პარალელურად ავტორი იყენებს ბიბლიურ ალუზიებსა და ფილოსოფიურ აფორიზმებს. ვ. ქორქია თავის ლექსებში იდეურ-ზნეობრივი პოსტულატების წარმოჩენას კონტრასტებისა და ცნებების პარადოქსული გადააზრების მეშვეობით ცდილობს.

კონტრასტულობა ვ. ქორქიას პოეტური სამყაროს ერთ-ერთ უმთავრეს მახასიათებელს წარმოადგენს. პოეტი ერთ მწკრივში აყენებს პოლარული კონტრასტის მქონე ცნებებს (Вдох - выдох, Тьма – свет, Солдаты смотрят исподлобья / туда, куда смотреть не надо...).

ამგვარი მკვეთრი დაპირისპირებით პოეტი ცდილობს, ერთ სიბრტყეში მოაქციოს ისტორიის დიდი ტრაგედიები (ომები, დიქტატურები, სიკვდილი, სისასტიკე) და ელემენტარული, ყოველდღიური ყოფითი წვრილმანები. ამგვარი პროექციით ავტორი ცდილობს, ხაზი გაუსვას მარადიულისა და წარმავალის, არსებითისა და შემთხვევითის ურთიერთქმედებას, გვიჩვენოს ჭეშმარიტი ორიენტირები და შექმნას ცხოვრების თუ ყოფიერების უნივერსალური სურათი.

პოეტის თითოეული სიტყვა და ფრაზა დიდი ფილიგრანული მუშაობის შედეგია. ამავე დროს ლექსის ფორმობრივი მხარე ვერ ჩრდილავს მის შინაარსობრივ

სიღრმეს. რთული ფილოსოფიური საკითხებისა თუ პოლიტიკური მოვლენების სიღრმისეული ანალიზი, ერთი შეხედვით შეუსაბამო და პარადოქსული ხასიათის მოვლენების ერთ რიგში მოქცევის წარმატებული მცდელობა ვიქტორ ქორქიას პოეზიას დაუვიწყარ და უაღრესად საინტერესო მოვლენად აქცევს.

სწორედ მოვლენების ამ საინტერესო და ღრმა ანალიზმა ათქმევინა რუს პოეტსა და პროზაიკოსს ა. კარპენკოს: «Колодцы глубины возникают у него неожиданно. Это похоже на эффект моря: только что ты был на мелководье и чувствовал себя в безопасности, но вот ты делаешь шаг – и вода уже тебе по шею. Но такая глубина погружения в поэзию приносит нам радость понимания мира» (სიღრმის ჭაბურღილები მასთან მოულოდნელად ჩნდება. ეს ზღვის ეფექტს ჰგავს: სულ ცოტა ხნის წინ ჯერ კიდევ მეჩხერ წყალში ხარ და თავს უსაფრთხოდ გრძნობ, ნაბიჯს გადადგამ და წყალი უკვე ყელამდე გწვდება, მაგრამ ასეთი სიღრმით ჩაძირვა პოეზიაში სამყაროს გაგების სიხარულს გვგვრის) (Карпенко, 2021).

ვ. ქორქიას პოეტური ხელწერის თავისებურებებს ფილოლოგი, პოეტი და კრიტიკოსი ა. სკვორცოვი ასე განმარტავს: «Для Коркия важна не столько точность слова, сколько точность штампа. Но тщательный отбор экспонатов языковой кунсткамеры и стертых до зеркальности фразеологем – лишь первый шаг к созданию здорового поэтического организма. Лыдина налезает на лыдину, и весь ледоход с захватывающим дух ускорением несется вперед. Мощь, возникающая от мнимо произвольного столкновения идиом лоб в лоб, так велика, что поневоле переводит разнонаправленные силы в иное качество, подобно тому, как кинетическая энергия переходит в тепловую. Обветшалые слова оживают, но перед нами не гальванизация языковых трупов, а порождение нового, жизнетворящего целого» (Скворцов: <https://h7.cl/1fUNk>). (ვ. ქორქიასთვის მნიშვნელოვანი არა იმდენად სიტყვის სიზუსტეა, რამდენადაც შტამპის სიზუსტე, მაგრამ ენობრივი კუნსტკამერის ექსპონატებისა და ფრაზეოლოგიზმების დაფიქრებული შერჩევა მხოლოდ პირველი ნაბიჯია ჯანსაღი პოეტური ორგანიზმის შექმნისკენ. ერთმანეთზე შეჯახებული იდიომებისგან წარმოქმნილი ძალა იმდენად დიდია, რომ უნებლიედ გარდაქმნის მრავალწახნაგოვან ენერგიებს სხვა ხარისხად ისევე, როგორც კინეტიკური ენერგია გადადის სითბურ ენერგიაში. გაცრეცილი სიტყვები ცოცხლდებიან, მაგრამ ჩვენ

წინაშე არა ენობრივი „ლემის“ გალვანიზაციაა, არამედ სრულიად ახალი, სიცოცხლის მომნიჭებელი ერთიანობის წარმოქმნა).

კრიტიკოსი ყურადღებას ამახვილებს იმ მომენტზე, თუ რა ვირტუოზული სიტყვიერი ტექნიკა გააჩნია ვ. ქორქიას. მის ტექსტებში მივიწყებული სიტყვები ცოცხლდება და ახალი, მაცოცხლებელი ფენომენის საფუძვლად იქცევა. სტილებით თამაში და ფილოსოფიური დახვეწილობა უცნაურად ერწყმის პოეტის ბავშვურად გულუბრყვილო სიახლის შეგრძნებას.

ა. სკვორცოვი ყურადღებას ამახვილებს პოეტის მიერ კლიშეების დამუშავების თავისებურებაზე: «Он воспринимает их как метафоры - стершиеся, но потенциально содержащие в себе далеко не очевидный смысл. Способ его добычи таков: прежде всего, штамп вырывается из потока обыденной речи и рассматривается в чистом виде, сам по себе, а затем помещается в контекст, где оказывается окруженным такими же «элементарными частицами языка», которые в повседневной речи не концентрируются на столь ограниченном пространстве» (ის მათ მეტაფორებად აღიქვამს, რომლებიც ერთგვარად გაცვეთილ ფორმებს წარმოადგენენ, მაგრამ ამავე დროს საკმაოდ დაფარულ მნიშვნელობას რომ შეიცავენ. ამ მნიშვნელობის მოპოვების გზა ასეთია: პირველ რიგში ყოველდღიური მეტყველების ნაკადს შტამპს შემოაცლის და სუფთა, იზოლირებული სახით განიხილავს; შემდეგ კი ისეთ კონტექსტში ათავსებს, სადაც იგი აღმოჩნდება ენის ისეთ „ელემენტარულ ნაწილაკებს“ შორის, რომლებიც ყოველდღიურ საუბარში არასდროს კონცენტრირდებიან ასეთ შეზღუდულ სივრცეში) (Скворцов, 2025).

ვ. ქორქიას ხშირად ენობრივი ექსპერიმენტების ვირტუოზს უწოდებენ. რეალურად კი ეს თავისებურება მისი პოეტიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელია.

ვ. ქორქია თავისი სათქმელის გადმოსაცემად იყენებს ფრაზეოლოგიზმებს, თუმცა ხშირად ახდენს მათ ცვლილებას. რიგ შემთხვევებში ის ან სიტყვათა წყობას ცვლის, ან საერთოდ ამოაგდებს რამდენიმე სიტყვას, ან კიდევ ჩაანაცვლებს მათ სხვა ლექსიკური ერთეულით. მაგალითად, ლექსში «Вдох на выдохе» ფრაზეოლოგიზმს «вот где собака зарыта» ავტორი შეკვეცილი ფორმით იყენებს: «В этом слове вся тайна

сокрыта. / В этой тайне собака зарыта» შეკვეცილია კომპონენტი «вот где», რომელიც კონტექსტში დამაზუსტებელი დამატებით в этой тайне» არის ჩანაცვლებული.

ზოგ შემთხვევაში ფრაზეოლოგიზმების ცალკეული კომპონენტი იცვლება, რის მემწეობითაც შენარჩუნდება ფრაზეოლოგიზმის სალექსიკონო მნიშვნელობა, მაგრამ მისი ექსპრესიული შემადგენელი ნაწილი განახლდება. მაგალითად, ერთ-ერთ ლექსში სიტყვა «море»-ს (ზღვა) ცვლის სიტყვით «горе» (მწუხარება):

«Прощай, гражданская война!

Отныне – горе по колено.

Свободы красная цена,

Иллюзий траурная лента ...» (<https://lib.ru/POEZIQ/KORKIA/corkiya.txt>)

(მშვიდობით, სამოქალაქო ომი!

ამერიიდან მწუხარება მუხლამდეა.

თავისუფლების წითელი ფასი,

ილუზიების მწუხარე ლენტი).

ფრაზეოლოგიზმის «море по колено» მნიშვნელობა შემდეგია - „რაც არც ისე საშიშია, არ არის დაუძლეველი“. აღნიშნული ფრაზეოლოგიზმი უშიშარი ადამიანის მიმართ გამოიყენება.

ფრაზეოლოგიზმის კომპონენტის შეცვლა გარკვეულწილად ცვლის მის მნიშვნელობასაც, ახალ ელფერს ანიჭებს მას. აღნიშნულ შემთხვევაში ძლიერდება უშიშარის ელფერი. «Данной заменой поэт Виктор Коркия еще больше усиливает эмоциональное влияние стихотворения на читателя о страхе перед войной, говоря о том, что люди уже смирились, готовы идти до победного, ничего не страшась» (Чигринова, at all. 2023). (ამ ცვლილებით პოეტი ვიქტორ ქორქია კიდევ უფრო ამძაფრებს ლექსის ემოციურ ზეგავლენას მკითხველზე ომის შიშის შესახებ; როდესაც ამბობს, რომ ადამიანები უკვე შეეგუენ, მზად არიან გამარჯვების მოსაპოვებლად და აღარაფრის ეშინიათ) (თარგმანი ჩვენია, ქ.კ.).

ამგვარად, ვიქტორ ქორქიას შემოქმედებას თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. უპირველეს ყოვლისა, ღირებულია პოეტის სამოქალაქო გამბედაობა, თვალი გაუსწოროს მრავალ საჭირბოროტო ზნეობრივსა თუ პოლიტიკურ პრობლემას და საკუთარი აზრი დააფიქსიროს მის

შესახებ. მის ლექსებსა და პოემებში ნაჩვენებია გმირი, რომელიც ისტორიული ქართველების პერიოდში ცხოვრობს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ღირსებას, სიყვარულს, თანადგომის უნარსა და ადამიანურობას ინარჩუნებს.

განსაკუთრებით საინტერესო და ღირებულია ის თავისებური და საინტერესო პოეტური ფორმები, რომლებითაც გადმოგვცემს თავის სათქმელს. აღნიშნულ ხერხებსა და ფორმებს შემდეგ ქვეთავში განვიხილავთ.

3.2. პოსტმოდერნისტული პრინციპების რეალიზება ვ. ქორქიას პოეზიაში

ვ. ქორქიას პოსტმოდერნისტული სტრატეგიების განსახილველად საკმაოდ საინტერესო და ნაყოფიერ მასალას წარმოადგენს მისი პოეზია, რომელიც თემატური მრავალფეროვნებითა და ღრმა ანალიზით გამოირჩევა. მისი პოეტური ნაწარმოებები ეფუძნება ერთიან ესთეტიკურ პრინციპს, რომელიც გამოხატავს პოსტმოდერნისტული პოეტიკის უნივერსალური ნიშნებისა და ავტორის ინდივიდუალური ხერხების ორგანულ სინთეზს.

ავტორი ოსტატურად იყენებს ძირითად პოსტმოდერნისტულ პრინციპებს (ინტერტექსტულობა, კარნავალურობა, ირონია, მეტატექსტურობა) საკუთარი მხატვრული სტილის ჩამოსაყალიბებლად, რის შედეგადაც მისი ტექსტები იქცევა ექსპერიმენტულ სივრცედ, სადაც ჟანრების, სტილისა და სხვადასხვა ლიტერატურული ხერხების ერთმანეთთან შეხამება და ერთმანეთში აღრევა ქმნის ახალი მხატვრული ხედვის შესაძლებლობას.

ჩვენთვის საინტერესო საკითხის ჭრილში საანალიზოდ შევარჩიეთ ვ. ქორქიას ლექსი «Предыстория» (<https://h7.cl/1kMcH>)

«Предыстории - как не бывало!

Люди добрые, мне повезло.

Замурованы окна подвала -

и прощай социальное зло!

Кончен бал! Перерыв на обед.

За несчастные три пятилетки

накопили немного монет -

и в пампасы из лестничной клетки! »

(წინაისტორია თითქოს არც ყოფილა!

კეთილო ადამიანებო, მე გამიმართლა.

სარდაფის ფანჯრები დაგმანულია

მშვიდობით, სოციალური ბოროტებავ!

ზეიმი დასრულდა! სასადილო შესვენება!

სამი უბედური ხუთწლედის შემდეგ

ცოტა ფული შევაგროვეთ

და კიბის უჯრედიდანვე პამპასებისკენ).

«И осталось - всего ничего:

лейтенанта запаса выносят,

снег летит на седины его,

кто-то слово над ним произносит,

краем уха я слушаю речь,

и дымит снеготаялки печь»

(და დარჩა თითქმის არაფერი:

თადარიგის ლეიტენანტი გამოჰყავთ,

თოვლი ეშვება მის ჭადარა თმებზე,

ვიღაც სიტყვას წარმოთქვამს მის შესახებ,

ზერელედ ვუსმენ სიტყვას,

და თოვლის სადნობ ღუმელს კვამლი ასდის...)

«Вижу издали в общих чертах

всё, чем был исторически связан,

вижу разом и двор, и чердак -

мир, которому жизнью обязан.

Я ушёл из него, и замнём,

я ушёл, я успел, я не умер,

ничего я не знаю о нём,

потому что в нём жил, а не думал.

Дым отечества, общий привет!

Неужели я так фраернулся -

проморгал перерыв на обед,

а с обеда никто не вернулся...»

(ვხედავ შორიდან, ზოგადად,

ყველაფერს, რასთანაც ისტორიულად ვიყავი დაკავშირებული,

ვხედავ ერთდროულად სასახლესაც და სხვენსაც -

მსოფლიოს, რომლის წინაშეც სიცოცხლით ვარ ვალდებული.

მე წავედი იქიდან, და ამიტომაც შევეშვათ,

მე წავედი, მოვასწარი, არ მომკვდარვარ,

არაფერი ვიცი მასზე,

იმიტომ რომ მასში ვცხოვრობდი და არა ვფიქრობდი.

მამულის კვამლი, საერთო მისაღმება!

ნუთუ ასე შევცდი -

გამომრჩა სადილის შესვენება,

სადილიდან კი აღარავინ დაბრუნებულა...)

ვ. ქორქიას აღნიშნული ლექსი მკვეთრად გამოხატული ინტერტექსტულობით ხასიათდება და იგი ერთდროულად რამდენიმე სიბრტყეში შეიძლება დავძებნოთ. ერთ-ერთი ალბათ ყველაზე ღიად, აშკარად გამოხატული ამგვარი სიბრტყე საბჭოთა კულტურულ-ისტორიული კოდია.

«За несчастные три пятилетки / накопили немного монет» – აღნიშნული სიტყვები პირდაპირი მინიშნებაა საბჭოთა ხუთწლედების სისტემაზე. აშკარად იგრძნობა სოციალიზმის „დიადი მიღწევების“ ირონიული აღქმა: სამი ხუთწლედის განმავლობაში მხოლოდ „ცოტაოდენი ფულის“ დაგროვების შესაძლებლობა. ვ. ქორქია იყენებს ოფიციალური იდეოლოგიის ენას, თუმცა ირონიულ კონტექსტში: «несчастные» („უბედური“) და «немного монет» („ცოტაოდენი ფული“) მიანიშნებს გრანდიოზული დაპირებების კრახსა და უაზრობაზე.

ფრაზა «и прощай социальное зло!» წარმოგვიდგება, როგორც საბჭოთა ლოზუნგური ენის ალუზია (ბრძოლა „სოციალურ ბოროტებასთან“ ხომ საბჭოთა საზოგადოების ერთ-ერთ მიზანს წარმოადგენდა). ავტორი ამ საბჭოურ კლიშეს

კომიკურად აქცევს. ლექსში სიტყვები «социальное зло» და «бал» გადმოგვცემენ ოფიციალური საბჭოური რიტორიკისა და პროპაგანდის მოტივებს, რომლებშიც იგრძნობა დაპირება „კაპიტალიზმის ბოროტების განადგურებისა“ და „ნათელი მომავლის“ დადგომის შესახებ. ლექსში ეს კლიშეები ირონიულადაა გადააზრებული.

ლექსში შესაძლებელია დაიძებნოს აგრეთვე ლიტერატურული რემინისცენციები რუსული კლასიკიდან.

ვ. ქორქიას ფრაზა – «Дым отечества, общий привет!» – აშკარა ალუზიაა. «Дым отечества» წარმოადგენს მინიშნებას ჩაცკის ფრაზაზე ა. გრიბოედოვის კომედიაში „ვაი ჭკუისაგან“ («И дым Отечества нам сладок и приятен!»), მაგრამ თუ ალ. გრიბოედოვთან ის მოიაზრება ნოსტალგიურ-პატრიოტულ კონტექსტში, ვ. ქორქიასთან გამონათქვამი გადაიქცევა ირონიულ, თითქმის ყოფით „მოკითხვად“. აქ ფრაზა კარგავს სიდიადეს და ყოველდღიურობის, თითქმის აბსურდის ნიშნად იქცევა: «Дым» მასთან ასოცირდება „თოვლის სადნობ ღუმელთან“ («дымит снеготаялки печь») და არა სამშობლოს ხატთან. ასე ხორციელდება პასტიში და კლასიკის ირონიული გააზრება.

«Перерыв на обед» / «а с обеда никто не вернулся...» ყოფითი დეტალი იქცევა სიცოცხლის დასასრულის მეტაფორად და გვაგონებს ფ. კაფკასა და ალ. კამიუს სამყაროს, სადაც ყოველდღიურობა აბსურდისა და სიკვდილის ნიშნად იქცევა, თუმცაღა ამ კონკრეტულ შემთხვევაში შეიძლება ვისაუბროთ იმაზე, რომ მინიშნება კეთდება მხოლოდ ჟანრულ-სტილურ ინტერტექსტულობასა და ეგზისტენციალურ ტრადიციაზე.

ამავდროულად, შესაძლებელია ეს იყოს საბჭოთა დაწესებულებებში გავრცელებული კლიშეს ირონიული გააზრებაც, განსაკუთრებით საკმაოდ ემფატური «Кончен бал!»-ის შემდეგ ერთობ პროზაული კლიშე «Перерыв на обед» და შესაბამისად, პათეტიკური და ყოფითი ტონების მკვეთრი ცვლა მეტ ემოციურობას სძენს ლექსს და ამავდროულად დამატებითი ინტერტექსტულობის კიდევ ერთ ფონად შეიძლება მივიჩნიოთ. ტონალობის მკვეთრი და პარადოქსული ცვლა და სტილების აღრევა («Кончен бал! Перерыв на обед») განსაკუთრებულ ეფექტს ქმნის. სრულიად პოლარული ეფექტისა და ისტორიის მქონე ფრაზების შერევით ავტორი აღწევს კომიკურობის განცდასაც და ამასთან ერთად გვიჩვენებს თავის

დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი, რაც გამოიხატება სინამდვილის ირონიზებაში. ეს კი მწერლის ერთგვარ პროტესტადაც შეიძლება ჩავთვალოთ.

ამრიგად, ვ. ქორქიას აღნიშნულ ლექსში შეიძლება ვილაპარაკოთ მრავალმრიანი ინტერტექსტული კოლაჟის შესახებ, რომელშიც ერთმანეთშია გადახლართული საბჭოთა რიტორიკა („ხუთწლედები“, „სოციალური ბოროტება“), კლასიკური ციტატა («дым отечества» – ალ. გრიბოედოვის ირონიული რემინისცენცია) და ეგზისტენციური მოტივები («перерыв на обед» – როგორც სიცოცხლის/სიკვდილის მეტაფორა).

სწორედ ეს გახლავთ პოსტმოდერნისტული სტრატეგია: სხვადასხვა ტექსტისა და კულტურული კოდის ერთმანეთში შერევა.

ვ. ქორქიას მხატვრული სამყაროს ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს შემდეგი ლექსი:

«В. Б

...Вдох на выдохе,

выдох на вздохе.

Между ними проходят эпохи.

Между ними война мировая.

А потом - тишина гробовая.

А потом - начинается снова.

А вначале, как водится, слово.

В этом слове вся тайна сокрыта

В этой тайне собака зарыта» (Коркия, 1986) <https://h7.cl/1fUzE>).

(ჩასუნთქვა, ამოსუნთქვა,

ამოსუნთქვა, სულის მოთქმა.

მათ შორის ეპოქები გადიან.

მათ შორის მსოფლიო ომია.

და მერე კი სამარისებური სიჩუმე.

და მერე კი ყველაფერი თავიდან იწყება.

და დასაწყისში, როგორც წესი, სიტყვაა.

ამ სიტყვაში მთელი საიდუმლო დევს.

ამ საიდუმლოში ძალიან დამარხული) (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

აღნიშნულ ერთობ სახასიათო ნაწარმოებში, რომელიც ვ. ქორქიამ 1986 წელს დაწერა, ჩანს ისტორიის გააზრების მცდელობა, რომელიც ვითარდება სიტყვათა თამაშის საფუძველზე.

ვ. ქორქიას ლექსი («Вдох на выдохе, / выдох на вздохе») წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული დისკურსის ნიმუშს, სადაც ფიქსირდება ფილოსოფიური რეფლექსია ყოფიერებაზე, ინტერტექსტული დიალოგი კლასიკურ რელიგიურსა და ფოლკლორულ ტექსტებთან და ირონიული დეკონსტრუქციის სტრატეგია.

«...Вдох на выдохе, выдох на вздохе / Между ними проходят эпохи». ადამიანის სუნთქვითი მოძრაობები ლექსში გარკვეულ დამატებით აზრს იძენენ: Вдох (ჩასუნთქვა) არის მოძრაობის საწყისი, მოვლენა; выдох (ამოსუნთქვა) კი – რაღაცის დასასრული ან სულის მოთქმა (ეს უკანასკნელი მნიშვნელობა განსაკუთრებით აქტიურდება პოლიტიკური კატაკლიზმების კონტექსტში); Вздох (ოხვრა) მოვლენის ემოციური შეფასებაა.

სიტყვათა მწკრივი – ВДОХ-ВЫДОХ-ВЗДОХ შეიძლება აღვიქვათ ავტორის მისწრაფებად, სიტყვათა თამაშის ფონზე გვაჩვენოს ქვეყნის, ხალხის ისტორიული ბედის მწვავე და დრამატული პერიპეტიები. ავტორი ისტორიულ-ფილოსოფიურ კატეგორიებს (ეპოქები, მსოფლიო ომი) ადამიანის ბიოლოგიური ფუნქციის პარადიგმის რიგში განიხილავს, ქმნის პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი მასშტაბების დეკონსტრუქციას, სადაც ტრაგიკულიცა და ყოველდღიურიც ერთიანდება აბსურდულ ერთობაში.

ჩვეულებრივი ფიზიოლოგიური პროცესი ვ. ქორქიამ ცხოვრებისა და სიკვდილის ერთგვარ მეტაფორად აქცია. ლექსის მოკლე, პარალელური ფრაზები («Вдох на выдохе / выдох на вздохе») ქმნის განსაკუთრებულ რიტმულობას, სადაც ცხოვრება აღიქმება, როგორც მუდმივი ციკლი, ჩასუნთქვა-ამოსუნთქვის მონაცვლეობა.

პოეტს ლექსი გადაჰყავს ისტორიულსა და ეგზისტენციალურ განზომილებაში. «Между ними война мировая» – ხაზს უსვამს, რომ ინდივიდუალური ყოფიერება და ისტორიული კატაკლიზმები ერთი სუნთქვის ინტერვალში თავსდება. ინდივიდის ბიოლოგიური რიტმი და კაცობრიობის ისტორიული ტრავმა თანაბარ მნიშვნელობას

იძენს. «Между ними проходят эпохи» – ერთი ჩასუნთქვა შესაძლებელია მოიცავდეს მთელ ეპოქებს, ისტორიის მასშტაბებს. აქ ჩანს აბსურდის განცდა: პირადი და გლობალური დროები ერთმანეთთან ირონიულადაა გადაბმული.

ლექსის ფინალი, სადაც ინტერტექსტის საინტერესო ნიმუშს ვაწყდებით, ინტერტექსტულია, სხვადასხვა დისკურსს უკავშირდება: «А вначале, как водится, слово» ეს ციტატა პირდაპირ ეხმიანება ბიბლიურ ფრაზას «В начале было Слово» („დასაბამიდან იყო სიტყვა“ – იოანეს სახარება). ბიბლიური ფრაზა ტექსტში ერთგვარი პათეტიკურობისა და მასშტაბურობის განცდას ქმნის, „სიტყვა“ განიხილება, როგორც კოსმოგონიური დასაწყისი, თუმცაღა ამ ამაღლებულობას სრულიად აქარწყლებს სასაუბრო სტილის ფრაზა «В этой тайне собака зарыта» რუსული იდიომის გამოყენება ბიბლიურ ალუზიას ირონიულად ანგრევს და მაღალსა და დაბალ ტონალობებს აერთიანებს. ეს კომბინაცია წარმოადგენს პოსტმოდერნისტულ პასტიშს: განსხვავებული სტილებისა და მნიშვნელობის ტექსტების შერევით იბადება ახალი მნიშვნელობა.

ლექსი შესაძლებლობას გვაძლევს, ვისაუბროთ ირონიისა და მეტატექსტურობის გამოვლენის შესახებ. ლექსი აშკარად თამაშობს საკუთარ სტრუქტურასთან: ავტორი თითქოს გვეუბნება, რომ ყველა „დიდი“ აზრი საბოლოოდ შეიძლება დაექვემდებაროს ირონიულ დაშლას. ამგვარად, ტექსტი აღიქმება, როგორც რეფლექსია არა მხოლოდ სიცოცხლეზე, არამედ თავად ენასა და ტექსტის ფუნქციაზე.

ავტორი ლექსის ტექსტს გარდაქმნის ფილოსოფიურ-პოეტურ თამაშად, რომელიც ერთდროულად გამოხატავს ტრაგიკულ, აბსურდულსა და ირონიულ კონტექსტს. ეს კიდევ ერთხელ მიუთითებს ვ. ქორქიას პოსტმოდერნისტული ხელწერის თავისებურებებზე.

1987 წელს დაწერილ ლექსში «Племя бездомных» ავტორი გვიხატავს საბჭოთა საზოგადოების კრიტიკულ სურათს:

«Племя бездомных
слоняется между домами,
не признавая в себе
ни отцов, ни детей.
Властители дум,

потерявшие власть над умами,
лелеют мечту
запустить генератор идей.

Но двигатель вечный
лежит посреди сверхдержавы,
под небом открытым
ржавеет на скотном дворе.

И дети,
забытые Богом,
по-своему правы,
когда равнодушны
к зловещим словам о добре... »(Коркия, 1987).

(უსახლკაროთა ტომი
სახლებს შორის დაძრწის
არ ცნობს არც მამებს, არც შვილებს.
ფიქრთა მბრძანებლებმა დაკარგეს ძალაუფლება ადამიანთა გონებაზე, /
ოცნებობენ იდეების გენერატორი ჩაუშვან.
მაგრამ მუდმივი ძრავა ზესახელმწიფოში დევს
და ღია ცის ქვეშ / იჟანგება ცხოველების ფერმაში.
და ღმერთისგან დავიწყებული შვილები
თავისებურად მართალნი არიან,
როდესაც გულგრილობას გამოხატავენ
სიკეთის შესახებ ავი სიტყვების მიმართ) (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

აღნიშნული ლექსი ერთ-ერთია ვ. ქორქიას კრებულიდან «Свободное время», რომელშიც ნაჩვენებია დეზორიენტირებული საზოგადოება საკმაოდ მწვავე პოლიტიკურ-ეკონომიკურ სიტუაციაში. ლექსის პირველივე სტრიქონები ერთგვარ აპოკალიპსურ სურათს გვიხატავს. აქ არიან მოხეტიალე უსახლკაროთა ტომები, რომლებიც ვერ თუ არ ცნობენ ტრადიციულ ადამიანურ კავშირებს, რომელთაც დაკარგული აქვთ იდენტობა. აზრთა მბრძანებლები კი («Властители дум») ხალხზე გავლენის აღდგენას ამაოდ ცდილობენ. ამ პირქუმ სურათს ავსებს ღმერთისგან

მიტოვებული, გრძობებისაგან დაცლილი ბავშვების სახეები. პოეტი ამ დრამატულ ლექსში წარმოგვიდგენს დეპრესიულ, დაბნეულ, ორიენტაციადაკარგულ საზოგადოებას, რომელშიც ტოტალური ნიჰილიზმი დაბუდებულია.

საინტერესო მხატვრული ასოციაციები და განზოგადებებია ლექსში «Уроборус (Коркия, 1983). ლექსის პირველივე სტრიქონებში («Змей пожирает самого себя») ჩნდება ძალზე საინტერესო და მრავალმნიშვნელოვანი სახე – გველი, რომელიც ჭამს საკუთარ კუდს, არის ურობოროსი (ოურობოროი, ურობოროსი (Ouroboros)) (თავად სიტყვა ბერძნულია, რაც ნიშნავს „კუდის მჭამელს“). ის წარმოდგენილია სხვადასხვა კულტურაში. ეს უძველესი სიმბოლო განასახიერებს სიცოცხლის, სიკვდილისა და ხელახლა დაბადების ციკლურ ბუნებას, ასევე აღნიშნავს სამყაროსა და დროის უსასრულობას. თუ გავითვალისწინებთ ვ. ქორქიას პოსტმოდერნისტული თამაშის პრინციპებს და აგრეთვე პოეტის მიერ საყოველთაოდ ცნობილი სიმბოლოებისა თუ რეალიების თავისუფალი იმპროვიზების უნარს, აქ შესაძლოა კიდევ ერთი მოტივი ამოტივტივდეს: ალეგორია კომუნისტური რეჟიმისა, რომელიც საკუთარ ხალხს დაუპირისპირდა.

სტრიქონებში: «Я прохожу сквозь свет, как свет сквозь тьму...

я прохожу сквозь тьму, как тьма – сквозь свет» (Коркия, 2021).

(მე გავდივარ სინათლის გავლით, როგორც სინათლე წყვდიადში...

მე გავდივარ წყვდიადის გავლით, როგორც წყვდიადი სინათლეში) (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

სინათლე და წყვდიადი ერთმანეთს ენაცვლებიან, თითქოს ერთმანეთს ატარებენ. ნათელისა და ბნელის ბინარული ოპოზიცია, რომელიც თავდაპირველად კონტრასტულობას გამოხატავს, შემდგომ ერთგვაროვანი ხდება: ისინი აღარ უპირისპირდებიან ერთმანეთს, არამედ ერთიან პროცესში მთლიანდებიან. ეს ნიშნავს, რომ ავტორი უარყოფს მკვეთრ ზღვარს სიკეთესა და ბოროტებას, სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის.

«Я прохожу сквозь звезды и сквозь слезы,
сквозь жар пустынь и русские морозы,
сквозь Древний Рим и Гефсиманский сад,
сквозь ад земной и Дантов дивный Ад!»

(მე გავდივარ ვარსკვლავებსა და ცრემლებს შორის,
უდაბნოების სიციხესა და რუსულ ყინვას შორის,
ძველ რომსა და გეტსიმანიის ბაღში,
მიწიერ ჯოჯობეთსა და დანტეს საოცარ ჯოჯობეთს შორის!)
(თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

აღნიშნულ ფრაგმენტში პოეტის ზოგადფილოსოფიური მსჯელობა მსოფლიოს კონკრეტულ ევოლუციას ეყრდნობა.

ფინალური სტროფი საკმაოდ ემოციური და ღრმად ჰუმანისტურია. ავტორი ისევ უბრუნდება ყოფიერების მარადიულობის, ჩაკეტილ წრეზე სიარულის მოტივს და ადამიანის არსებობის ერთადერთ ზნეობრივ ორიენტირად სიყვარულს ასახელებს.

«За веком век – и вновь, и вновь, и вновь –
все по тому же замкнутому кругу,
где, умирая, шепчут: «Дай мне руку!..» –
но сквозь меня проходит лишь любовь! »

(საუკუნე საუკუნეს მიჰყვება –
და კვლავ, და კვლავ, და კვლავ,
იმავე ჩაკეტილ წრეზე,

სადაც სიკვდილის ჟამს ჩურჩულებენ: „მომეცი ხელი!..“

მაგრამ ჩემში მხოლოდ სიყვარული გაივლის!) (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

ლექსში «Бегущая строка» გამოხატულია ადამიანური არსებობის ეფემერულობა, რომელსაც პოეტი მისთვის დამახასიათებელ სტილში გადმოგვცემს:

«Оркестр играет в промежутках
Истории, где нет меня,
играет на моих уступках,
на паперти, на злобе дня.
И кажется, строкой бегущей
впечатан день, и год, и век –
и только букв горящих бег
во мгле судьбы быстротекущей!..

Они горят на каждом доме
по всей расхристанной стране,
и на безвестном танкодроме
солдаты курят на броне...
Оркестр без музыки играет,
играет на своем веку,
пока бегущая стирает
строка – строку, строка – строку» (<https://h7.cl/1fUs0>).

(ორკესტრი უკრავს ისტორიის შუალედებში, სადაც მე არ ვარ,
უკრავს ჩემს დათმობებზე, საკურთხეველზე, ყოველდღიურ ბრაზზე.
და თითქოს, მორბენალ სტრიქონად ჩაბეჭდილია დღე, წელი, საუკუნე –
მხოლოდ ცეცხლოვანი ასოების რბოლაა წარმავალი ბედის წყვილიაღში...
ისინი ანთია ამ დაფლეთილი ქვეყნის ყოველ სახლზე
და უცნობი ტანკოდრომის ჯავშნებზე ჯარისკაცები ეწევიან...
ორკესტრი უკრავს მუსიკის გარეშე, უკრავს მთელი ცხოვრება,
სანამ მორბენალი სტრიქონი შლის –
სტრიქონი სტრიქონს, სტრიქონი სტრიქონს.)

უჩვეულო ეპითეტები და შედარებები («Оркестр без музыки играет», «по всей расхристанной стране») ქმნიან საზოგადოების საკმაოდ შემამფოთებელ სურათს, რომელშიც პიროვნების ადგილი აღარ არის, ისტორია იწერება ადამიანის გარეშე, პიროვნება განუწყვეტელი ისტორიული პროცესის მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილს წარმოადგენს. ქვეყანა კი წარმოდგენილია, როგორც სივრცე, სადაც წარსული, ომი, ტანჯვა და ყოველდღიური ყოფა ერთმანეთში ირევა.

მოძრავი სტრიქონი («бегущая стирает строка – строку, строка – строку») განასახიერებს სიტუაციას, სადაც მოვლენები უჩვეულოდ სწრაფად ცვლიან და შლიან ერთმანეთს. ეს კი ქმნის ინფორმაციის ნაკადის უსასრულობისა და ისტორიული მეხსიერების წაშლის პრობლემას.

ამრიგად, ვ. ქორქიას აღნიშნული ლექსების მთავარი თემაა ადამიანის გარდასახვის ჩვენება დროის, ისტორიისა და ყოფითი ქაოსის ფონზე. მის ტექსტებში

ისტორია ბრუნავს, „მე“ ქრება, თუმცა ავტორი მკითხველს რაღაცის იმედს მაინც უტოვებს: ეს არის ან სიყვარული, ან თავისუფლება, ან თუნდაც მხოლოდ ირონია.

იმავე თემის გაგრძელებას ვხვდებით შემდეგ ლექსში, რომელიც პოეტმა დენის ნოვიკოვს მიუძღვნა:

Денису Новикову

«Вне зависимости от
и при этом не взирая,
жил бы я наоборот,
жил бы я не умирая.
Как небесный старожил,
близкий ангелам по духу,
жил бы я и не спешил
топором убить старуху.
Так и так она помрет -
часом раньше, веком позже...
Но в грядущее, как в рот,
не могу смотреть без дрожи.
Или кровь, что там течет,
сквозь меня не протекает,
или прошлое не в счет,
или жизнь моя не тает
с каждым часом,
с каждым днем,
с каждым годом,
с каждым веком...
Выпьем с горя -
и пойдем,
разойдемся по отсекам,
разбежимся кто куда,
растворимся без остатка

в яме Страшного Суда,
в бойне нового порядка -
вне зависимости от
той старухи убиенной,
что одна во всей вселенной
ни процента не берет» (<https://h7.cl/1kpR6>).

(დამოუკიდებლად ყველაფრისგან,
და თანაც ყველაფრის მიუხედავად,
მე ვიცხოვრებდი პირიქით,
ვიცხოვრებდი და არ მოვკვდებოდი.
როგორც ზეცის ძველი ბინადარი,
ანგელოზთა მსგავსი სულიერად,
ვიცხოვრებდი და არ ვიჩქარებდი
ნაჯახით დედაბრის მოკვლას.

ის მაინც მოკვდება –
საათით ადრე თუ საუკუნით გვიან...
მაგრამ მომავალს, როგორც პირს,
ველარ ვუყურებ შიშის გარეშე.
ან სისხლი, რაც იქ ჩქეფს,
ჩემს სხეულში ვერ ჩამოედინება,
ან წარსული არ არის სათვალავში,
ან ჩემი ცხოვრება არ ილევა
ყოველ საათთან, ყოველ დღესთან,
ყოველ წელთან, ყოველ საუკუნესთან ერთად...
დავლიოთ დარდისგან ...და წავიდეთ,
დავიშალოთ ყველა თავის ნაკვეთურში,
დავიფანტოთ, ვისაც სად სურს,
გავქრეთ უკვალოდ საშინელი სამსჯავროს ორმოში,
ახალი წესრიგის ხოცვა-ჟლეტაში –
მიუხედავად იმ მოკლული მოხუცი ქალისა,

რომელიც, ერთადერთი მთელ სამყაროში,
ერთ პროცენტსაც კი არ იღებს.)

ლექსში ინტერტექსტულობის კიდევ ერთ გამოვლენას ვაწყდებით, ეს გახლავთ ფ. დოსტოევსკის რომანის – „დანაშაული და სასჯელის“ მთავარი მოტივის ალუზია «жил бы я и не спешил/топором убить старуху», «вне зависимости от/той старухи убиенной». ამ რომანის მთავარი გმირის – როდიონ რასკოლნიკოვის მიერ მოხუცი მევახშე ქალის მკვლელობის მოტივი ვ. ქორქიას ლექსში გადაჯაჭვულია ზოგადად ადამიანის მიერ ბოროტების ჩადენის თემასთან. ფ. დოსტოევსკის გმირისგან განსხვავებით, ვ. ქორქიას ლირიკულ გმირს არც ფილოსოფიურ-ზნეობრივი და არც მატერიალური მოსაზრებით არ სურს დანაშაულის ჩადენა, უფრო მეტიც, მისთვის საერთოდ მიუღებელია ასეთი არჩევანი.

საინტერესოა ისიც, რომ ამ ლექსის მეორე და ბოლო სტროფებში სავარაუდოდ რ. რასკოლნიკოვის მიერ ნაჯახით მოკლული ორივე მსხვერპლი უნდა ვიგულისხმოთ. როგორც ცნობილია, მევახშე ქალთან ერთად რ. რასკოლნიკოვი იძულებული იყო, მოეკლა მისი და ლიზავეტაც. ვფიქრობთ, სწორედ ამ უკანასკნელის შესახებ არის ნათქვამი ლექსის ბოლო ფრაზები: «той старухи убиенной,/что одна во всей вселенной/ни процента не берет». სწორედ ეს ტანჯული სახე წარმოგვიდგება ტექსტში აბსოლუტური უდანაშაულობის სიმბოლოდ. ამ მხატვრული ფიგურის მეშვეობით ავტორი გვეუბნება, რომ შეუძლებელია, ადამიანი წმინდა, შეურყვნელი დარჩეს იმ საზოგადოებაში, რომელიც ძალადობასა და ბოროტებაზეა დამყარებული.

განვლილი ცხოვრების შესახებ ფილოსოფიური მსჯელობაა მოცემული შემდეგ ლექსში:

«Жизнь сложилась как сложилась,

ничего иного нет –

так писалось, так дружилось,

столько зим и столько лет.

Млечный путь ведет под землю,

осень плачет по весне.

Только то, чему я внемлю,

только то и внемлет мне.

И летит, летит мгновение,
жизни равное, во тьму
сквозь последнее томление,
непосильное уму»
(ცხოვრება ისე აეწყო, როგორც აეწყო,
სხვა არაფერი არ არსებობს.
ასე ვწერდი, ასე ვმეგობრობდი
ამდენი ხნის განმავლობაში.
გზას გვიკვალავს ნახტომი ირმის
შემოდგომა გაზაფხულის გამო ტირის.
მხოლოდ ის, რასაც ვუსმენ,
მხოლოდ ის მისმენს მე.
და მიფრინავს, მიფრინავს წამი,
სიცოცხლის ტოლი, სიბნელეში
უკანასკნელი ლტოლვა,
გონებისთვის გაუგებარი.)

ამ ლექსს თამამად შეიძლება ვუწოდოთ ერთგვარი შემოქმედებითი „აღსარება“. პოეტი თავის ქმნილებას ცხოვრების თუ შემოქმედების ერთგვარი შეჯამების სახეს აძლევს. ლირიკული გმირის სიტყვები წარმოადგენს შინაგან მონოლოგს ცხოვრებით დაბრძენებული ადამიანისა, რომელმაც უკვე მიაღწია შინაგან სულიერ წონასწორობას და არ ცდილობს, კორექტივები შეიტანოს დროისა და ბუნების მიერ დადგენილ კანონებში.

ვ. ქორქიას ლირიკული გმირი თითქოს უდრტვინველად ეგუება საკუთარ ბედს - «Жизнь сложилась как сложилась, / ничего иного нет...», ის არ ცდილობს გამოიწვიოს მკითხველში ყალბი პათოსი ან თეატრალური დრამატიზება, არ ცდილობს წარსულის დაგმობას, მაგრამ მას არც აიდეალიზებს. ავტორი მკაფიოდ გამოკვეთს იმ აზრს, რომ ადამიანის არსებობის გაგება მხოლოდ დროის მსვლელობასათან შინაგანი თანხმობის მომენტშია შესაძლებელი.

«Улисс (Памяти матери)» ვ. ქორქიას ერთ-ერთი ყველაზე ღრმა და სახასიათო ლექსია, რომელშიც, ისევე როგორც პოეტის ბევრ ტექსტში, ერთმანეთშია

გადაჯაჭვული პირადი მეხსიერების, ისტორიული დროის, მითისა და მარტოობის თემები.

თავის ლექსში ვიქტორ ქორქია ქმნის XX საუკუნის დასასრულის ადამიანის რთულ ფილოსოფიურსა და პოეტურ სახეს – მარტოსულ მოხეტიალეს, რომელიც ისტორიისა და კულტურის დაცარიელებულ, განადგურებულ სივრცეში დახეტიალობს («вокруг ни своих, ни чужих»).

ლექსის სათაური ალუზიაა, ერთი მხრივ, ჰომეროსის გმირის ოდისევსისა, რომლის სახელის ლათინური ვარიანტი სწორედ ასე ჟღერს (ულისე – კუნძულ ითაკის მითიური მეფის ლაერტესა და ანტიკლესა ვაჟის, ტროას ომის გმირის, ოდისევსის, ლათინური სახელი; ჰომეროსის პოემის „ოდისეა“ და „ილიადა“-ს პერსონაჟი და მეორე მხრივ, ალუზიაა ჯეიმს ჯოისის „ულისესი“.

ჰომეროსის გმირისაგან განსხვავებით, რომელიც სახლში ბრუნდება, ვ. ქორქიას გმირი წარმოადგენს თანამედროვე, „პოსტსაბჭოთა“ ულისეს, რომელმაც პირიქით, სახლი და მოძრაობის გეზი, მიმართულება დაკარგა: «Можно идти по прямой и по кругу кружить».

მისი ხეტიალი არა გეოგრაფიული, არამედ მეტაფიზიკურია. ხეტიალისას ლექსის ლირიკული გმირი ჩაუვლის ხოლმე ვაგზლებს, ლუბიანკას, ომებს, ისტორიას, საუკუნეს. სიტყვა «мимо» საკვანძოა, რომელიც დროსა და სივრცეში მოგზაურობის შეგრძნებას წარმოქმნის:

«Мимо вокзалов, где женщины спят по-мужски.

Мимо Лубянки – на дикий сибирский простор.

Мимо Кремлевской, Берлинской, Китайской стены,

мимо германской, афганской, чеченской войны,

мимо гражданской, заросшей быльем до поры,

мимо скрытой Поклонной горы.

Мимо века иного, с которым лишь мельком знаком.

Мимо праха родного за темной стеной на Донском» (<https://h7.cl/1fUto>).

(სადგურების გვერდით, სადაც ქალებს მამაკაცურად სძინავთ

ლუბიანკას გვერდით - ციმბირის ველური ველებისაკენ

კრემლის, ბერლინის, ჩინეთის კედლის გვერდით,

გერმანიის, ავღანეთის, ჩეჩნეთის ომების გვერდით,

სამოქალაქო ომის გვერდით, გადათხრილი მთის გვერდით.

იმ სხვა საუკუნის გვერდით, რომელსაც ოდნავ თუ ვიცნობ,

მშობლიური ფერფლის გვერდით, ბნელი კედლის მიღმა რომ განისვენებს).

(თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

ვ. ქორქია თავის გმირს ვირტუალურად გამოატარებს მეოცე საუკუნის მთელ ისტორიას, ომებს, რევოლუციას, პოლიტიკურ კატაკლიზმებს, მაგრამ გმირი ამ ყველაფერს გვერდით ჩაუვლის, ის არ მონაწილეობს მასში, არამედ თვალ-ყურს ადევნებს, მოცილებულია ისტორიის სვლას.

ლექსში ერთმანეთს ეჯახება მაღალი და საყოფაცხოვრებო რეგისტრები, მითი და თანამედროვეობა: ჰომეროსი და სუპერმარკეტები, დანსინგები. ამგვარი კონტრასტები პოსტმოდერნისტული პოეტიკის შემდეგ თავისებურებაზე მიუთითებს: მათი მეშვეობით კულტურული არქექტიპები ირონიულად გადააზრიანდება და ამავე დროს ის მიუთითებს დაკარგული არსის ძიებაზე.

ლექსის ფინალში პოეტის ეგზისტენციალური დასკვნა იგრძნობა: სამყაროში, რომელშიც ორიენტირები აღარ არსებობს, ადამიანი მხოლოდ დამკვირვებელი და მოწმეა, რომელიც აცნობიერებს ყოფიერების სიმყიფესა და დროებითობას.

ამრიგად, „ულისე“ მოგზაურობაა კულტურაში, ისტორიასა და მეხსიერებაში, რომელშიც მარტოობა არა მხოლოდ მდგომარეობად, არამედ არსებობის ფორმადაც იქცევა.

ამგვარად, ვიქტორ ქორქიას პოეტური სამყარო საინტერესო, რთული და მრავალწახნაგოვანია. მისი პოეტური ნაწარმოებები ეგზისტენციური აღსარების, ისტორიული სატირისა და მეტაფიზიკური ირონიის გადაკვეთით ყალიბდება.

მისი შემოქმედების ლირიკული გმირი წარმოგვიდგება, როგორც ცხოვრების მარტოხელა დამკვირვებელი, რომელიც ისტორიაშიაცაა ჩაფლული და ამავდროულად მისგან განცალკევებულიც. ის გრძნობს, რომ თავადაც მიმდინარე მოვლენების ნაწილია, მაგრამ ამავდროულად ინარჩუნებს დისტანციასა და რეფლექსიის უნარს, თითქოს გარედან უყურებდეს სამყაროს.

ამგვარ ორმაგ პოზიციაში გამოიხატება პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობა – თანამედროვეობის ქაოსში ჩართულობის განცდა და, ამავდროულად, მისგან

გაუცხოება და სამყაროს გაგების სურვილი, რა თქმა უნდა, ირონიისა და სკეპსისის ფონზე.

ვ. ქორქიას ლირიკული გმირის განცდებისა და თავისებურების გასაღებია პოეტის სიტყვები *вне зависимости от*, გმირი თითქოს თავისუფალია სამყაროსაგან, მაგრამ ამასთან ერთად დროის ჩაკეტილ წრეშია მოქცეული («Змей пожирает самого себя, строка – строку» და ა.შ.).

ლირიკული გმირის ძირითადი ემოცია – ეს არის შეგუება ადამიანური საქმიანობის ამაოებისადმი, მაგრამ არა სასოწარკვეთის სახით, არამედ მშვიდი, ფილოსოფიური ირონიის სახით. ვ. ქორქიას ტრაგედია არასდროს არ არის თეატრალური, ის მშვიდი და ირონიულია.

ვ. ქორქიას ლექსებში კოლოსალური თვითირონიას, რაც ნათლად მიუთითებს მის სულიერ სიჯანსაღეზე. მაგ., «Дураком помирать обидно» (სულელად სიკვდილი საწყენია), «сытый по горло собственной песней» (საკუთარი სიმღერით ყელამდე მამღარია). ან: «Я отстаю от народов отсталых / и закрываюсь от них на учёт» (მე ჩამოვრჩები ჩამორჩენილ ხალხებს). პოეტი ხუმრობით საუბრობს სერიოზულ თემებზე, მაგრამ მისი ხუმრობა არ აუბრალოებს და არ აკნინებს საჭირობოტო საკითხებს. უბრალოდ, ეს სათქმელის გამოხატვის მისეული ფორმაა. ირონია ერთ-ერთი ხერხია, რომელიც მას ეხმარება, მკითხველამდე მიიტანოს თავისი სათქმელი, რომელიც ჩვეულებრივ ოსტატურად გამოთლილ, დახვეწილ ფორმებშია ჩაქსოვილი. «Звукопись, столь ценимая в поэзии, достигает у Виктора Коркии особой отточенности. Тем не менее, смысл у поэта доминирует над звуком» (ბგერათა ჟღერადობა, რომელიც პოეზიაში განსაკუთრებით ფასეულია, ვიქტორ ქორქიასთან განსაკუთრებულ დახვეწილობას იძენს, თუმცა მიუხედავად ამისა, მის შემოქმედებაში აზრი მაინც დომინირებს ბგერაზე) (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.) (Карпенко, 2021).

ვ. ქორქია კოსმიური კატეგორიებით (დრო, ისტორია, სიკვდილი, სიცოცხლე, მარადისობა) აზროვნებს, მაგრამ მათ ყოველდღიურობის ენით გამოხატავს. მის პოეტურ დისკურსში გვერდიგვერდ დგას ჰიმალაის მთები და მაგადანი, ძველი რომი და ტანკოდრომი, რასკოლნიკოვი და ტელევიზია. ის ერთგვარად უარს ამბობს მაღალ პათოსზე იმისათვის, რათა გამოავლინოს ადამიანის ჭეშმარიტი არსი. ადამიანური არსებობა პოეტისათვის არ არის დაკავშირებული მხოლოდ გმირულისა და

მოწამებრივის გამოვლინებასთან. ადამიანი მისთვის არ წარმოადგენს მხოლოდ ან წმინდანს და ან მარგინალს. ვ. ქორქიასეული ადამიანის ხატი მრავალფეროვანია, ცოცხალია, ზოგჯერ ეჭვიანი, დაღლილი, მაგრამ მაინც ბუნებრივი. პოეტისათვის ადამიანის არსი მაინც სიყვარულისა და სინდისის გარეშე წარმოუდგენელია.

რთულ ინტერტექსტულ კოლაჟურ ტექსტს წარმოადგენს ვიქტორ ქორქიას პოემა «Сорок сороков» (1985-1987), სადაც ერთმანეთში გადაჯაჭვულია ისტორიული, ლიტერატურული და კულტურული ალუზიები. უკვე პოემის სათაური «Сорок сороков» ჩამოყალიბებული ფრაზეოლოგიზმია, რომელიც მოსკოვის ტაძართა სიმრავლეს და ზოგადად რაიმეს მრავალრიცხოვნებას აღნიშნავს. აღნიშნული დეტალი მ. ცვეტაევას, ვ. ვისოცკისა და მ. ბულგაკოვის ლიტერატურულ ტრადიციებსაც უკავშირდება. ამგვარად, ავტორი აღნიშნული ხატივით წინამორბედ ლიტერატურულ ტექსტებთან დიალოგში შედის, რითაც მკითხველს რუსული კულტურისა და რელიგიური ტრადიციის კონტექსტს აზიარებს.

პოემაში ფართოდ არის გამოყენებული ალუზიები რუსეთის ისტორიისა და რუსული ლიტერატურიდან. სტრიქონი «а путь страдальческий опять уводит из варягов в греки» (Коркия, 1985-1987). „მოწამებრივ გზას კვლავ მივყავართ ვარიანებისა და ბერძენებისგან“ – რუსეთის ქრისტიანიზაციის ისტორიულ მარშრუტს მიუთითებს და აჩვენებს, რომ ავტორი კარგად ფლობს ისტორიულ კონტექსტს და მას ორგანულად აერთიანებს საკუთარი მხატვრული ტექსტის სტრუქტურაში.

ამავდროულად ვ. ქორქია იყენებს ლიტერატურულ მინიშნებებს, მაგალითად, ტოლსტოის, პუშკინისა და მერეჟკოვსკის მიმართ. სტრიქონები – «Златая цепь добра и зла облагораживает лица, и от двуглавого орла рождается стальная птица» (Коркия, 1985-1987). „სიკეთისა და ბოროტების ოქროს ჯაჭვი აკეთილშობილებს პიროვნებებს და ორთავიანი არწივისაგან იბადება ფოლადის ჩიტი“ უკავშირდება არა მხოლოდ ა. პუშკინის პოემას „რუსლანი და ლუდმილა“, არამედ სახელმწიფო სიმბოლიკის თემასაც. ამგვარად იქმნება კომპლექსური ალუზიური ფენა, სადაც ლიტერატურული სახე ერთდროულად ფუნქციონირებს, როგორც ისტორიული სიმბოლო და როგორც თანადროული პოლიტიკური პროცესების მეტაფორა.

არანაკლებ საინტერესოა შემდეგი ინტერტექსტული ნიუანსი:

«Низы взбираются к верхам,

верхи во мне сознание будят,
но так как я Грядущий Хам,
меня в России не убудет! (<https://viktor-korkia.narod.ru/poems/40x40.htm>)

(ქვედა ფენები ზევით მიილტვიან,
ზედა ფენები ცნობიერებას მიღვიძებენ,
მაგრამ რადგან მე „მომავალი ხამი“ ვარ,
რუსეთს ჩემნაირები არ დააკლდება) (თარგმანი ჩვენია ქ.კ.).

ვ. ქორქია აქ იყენებს გამოთქმას «Грядущий Хам», რომელიც დაკავშირებულია რუსი მწერლისა და მოაზროვნის – დ. მერეჟკოვსკის მიერ შემოღებულ ცნებასთან – «Грядущий Хам» („მომავალი ხამი“) (Мережковский, 1906). გამოთქმა გამოყენებულია არა მარტო როგორც პირდაპირი ციტატა, არამედ მას გააჩნია გარკვეული ფილოსოფიური და სოციოკულტურული დატვირთვაც – თანამედროვეობის შეფასება წარსულის პრიზმიდან.

მერეჟკოვსკისათვის ცნება „ხამი“ ძველი სულიერი კულტურის დაკნინებისა და უხეში, უხამსი მასების აღზევების სიმბოლოა. დ. მერეჟკოვსკი მიიჩნევდა, რომ იმ ინტელიგენციას, რომელიც რუსეთის ცოცხალ სულს განასახიერებს, უპირისპირდებიან სულიერი მონობისა და ხამობის ძალები. მისი ტერმინოლოგიით «хамство» („ხამობა“) სოციალური მახასიათებელი კი არ იყო, არამედ უსულობის, მატერიალიზმის, მეშჩანობის, ათეიზმის და ა.შ. სინონიმი. თუ რელიგიური განახლება არ მოხდება, მთელ მსოფლიოს, მათ შორის რუსეთსაც, „მომავალი ხამი“ ელოდება (Мережковский, 1906, p. 36).

მერეჟკოვსკისეული ერთგვარი გაფრთხილების ფონზე საკმაოდ შემამინებელია ვ. ქორქიას პროგნოზი: «но так как я Грядущий Хам, / меня в России не убудет!», ანუ ახალი ტიპი – „ხამი“ თანდათან მრავლდება და ეპოქის მთავარ ძალად იქცევა. ეს ერთდროულად გაფრთხილებაცაა და სარკაზმიც: რუსეთში მრავლადაა „მომავალი ხამები“.

პოემაში «Сорок сороков» ინტერტექსტულობა უბრალო ციტირებით არ შემოიფარგლება; იგი ინტელექტუალურსა და მხატვრულ მექანიზმად გარდაიქმნება, რომლის საშუალებითაც ავტორი ტექსტის მრავალშრიან აღქმას აყალიბებს. მკითხველი ისტორიასთან, ლიტერატურასა და კულტურასთან უწყვეტ დიალოგში

ერთვება, რაც მას აძლევს შესაძლებლობას, ერთდროულად განიცადოს პოემის ისტორიული, ფილოსოფიური და პიროვნული განზომილებები.

ასეთია ვ. ქორქიას უნიკალური პოეტური მგრძნობელობა. მის პოეზიაში ძალზე საინტერესოდ და უჩვეულოდ არის გადაჯაჭვული რუსული პოეზიის, მსოფლიო კლასიკისა და ხალხური ანეკდოტის ერთმანეთისგან კარდინალურად განსხვავებული ტენდენციები და ინტონაციები. მისი ლირიკული გმირი თითქოს არ ელოდება ხსნას, მაგრამ მასში არც სრული უიმედობისა და ცინიკურობის გამოვლინებაა. არც წინასწარმეტყველის როლს თამაშობს, თუმცა მაინც რჩება დროის დამკვირვებლად, სწორედ ამიტომაც არის ვიქტორ ქორქიას პოეზია უჩვეულო, თავისებური, მაგრამ მართალი და პირუთვნელი.

დასკვნები

ვიქტორ ქორქია თანამედროვე რუსული ლიტერატურული პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი საინტერესო წარმომადგენელია. წარმოშობით ქართველი მწერლის შემოქმედებაში: მის პოეზიასა და პიესებში ნათლად ჩანს ექსპერიმენტატორი შემოქმედის ხელწერა, რაც მისი შემოქმედების პოსტმოდერნისტულობიდან გამომდინარეობს. ვიქტორ ქორქიას პოეტური და დრამატურგიული ტექსტები ეფუძნება ერთიან ესთეტიკურ პრინციპს, რომელიც გამოხატავს პოსტმოდერნისტული პოეტიკის უნივერსალური ნიშნებისა და ავტორის ინდივიდუალური ხერხების ორგანულ სინთეზს. მიუხედავად ჟანრული განსხვავებებისა და გამოხატვის მრავალფეროვანი საშუალებებისა, ვ. ქორქიას შემოქმედებაში აშკარად იკვეთება სტილური მთლიანობა.

ავტორი ძირითად პოსტმოდერნისტულ პრინციპებს (ინტერტექსტულობა, კარნავალურობა, ირონია, მეტატექსტურობა, დეკონსტრუქცია, თამაშის საწყისი, ექსპერიმენტები სიტყვაქმნადობის სფეროში...) ოსტატურად იყენებს საკუთარი მხატვრული სტილის ჩამოსაყალიბებლად, რის შედეგადაც მისი ტექსტები იქცევა ექსპერიმენტულ სივრცედ, სადაც ჟანრების, სტილისა და სხვადასხვა ლიტერატურული ხერხის ერთმანეთთან შეხამება და აღრევა ქმნის ახალი მხატვრული ხედვის შესაძლებლობას. ვ. ქორქიას ესთეტიკური სტრატეგია გამოირჩევა როგორც პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ზოგადი ნიშნების გააზრებული გამოყენებით, ასევე ავტორისეული ინტერპრეტაციის ორიგინალურობით.

ვ. ქორქია თავის დრამატურგიულ ნაწარმოებებში მთავარ სათქმელს ერთობ უჩვეულო ფორმით გადმოგვცემს. პირველ რიგში თვალში საცემია მისი პიესების ჟანრობრივი უჩვეულობა, რომელშიც ვხედავთ აქამდე შეუთავსებელი ცნებების თუ მოვლენების შეთავსების მცდელობას. პოლიტიკური დრამის ჟანრი მის პიესებში გარკვეულ ცვლილებებს განიცდის. ნაწარმოების მთავარი პრობლემები ავტორს სრულიად სხვა ესთეტიკურ განზომილებაში ჰყავს გადაყვანილი, სადაც სხვადასხვა ჟანრული თავისებურება ერთმანეთს ერწყმის.

მის პიესებს უმეტესწილად ფილოსოფიური კლოუნადის სახე აქვთ, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ვ. ქორქიას მხატვრული სამყარო თამაშსა და ირონიულ პაროდირებაზეა აგებული.

ვ. ქორქიას, როგორც პოსტმოდერნისტი დრამატურგის, შემოქმედებით თავისებურებას წარმოადგენს აგრეთვე ინტერტექსტული დიალოგი, სხვადასხვა კულტურულ-ისტორიული კოდის გამოყენება.

მისი ნაწარმოებების სტრუქტურაში მრავლად მოიპოვება უ. შექსპირის, ა. პუშკინის, ნ. გოგოლის, ვ. მაიაკოვსკის, მ. ბულგაკოვის და სხვათა ციტატები. გვხვდება აგრეთვე ბიბლიური გამონათქვამების ციტირებაც და კლასიკური შედევრების პარაფრაზირება. აღნიშნული მასალის კოდირება მწერლის ნაწარმოებებში ერთგვარი პაროდირებული ფორმით ხორციელდება. პერსონაჟებს მკვეთრად გამოხატული ჰიბრიდული სახე აქვთ.

ხშირია იმ იდეოლოგიური ფიგურების დეკონსტრუქცია და განქიქება, რომლებიც მეოცე საუკუნის საბჭოთა ადამიანების მასობრივ შეგნებაში ხელშეუხებელ და ტაბუირებულ თემას წარმოადგენდა („შავი ადამიანი, ანუ მე, საწყალი სოსო ჯულაშვილი“). დეკონსტრუქცია კი, როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნიზმის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. ამ უკანასკნელის მიზანია ერთიანობის დაშლის შედეგად დავინახოთ მთლიანობის არსი, ვინაიდან ტექსტის უკეთ შესაცნობად საჭიროა მისი გაშიფვრა, ანალიზი.

პიესაში ავტორი გვამღევეს იოსებ სტალინის ფსიქოლოგიური პორტრეტის ირონიულ-ტრაგიკულ ინტერპრეტაციას. ყოვლისშემძლე დიქტატორი წარმოგვიდგება, როგორც პარანოიით შეპყრობილი ნერვიული ადამიანი. ქორქია ხაზს უსვამს დიქტატორის ადამიანურ სისუსტეებს და ამით ცდილობს მის დემისტიფიკაციას, მისი შინაგანი „მე“-ს გამოაშკარავებას.

პიესა „შავი ადამიანის“ ჟანრობრივი თავისებურება შეიძლება აიხსნას კომპოზიციური ხერხის – „პიესა პიესაში“ გამოყენებით. პირველი აქტის მოქმედება და პერსონაჟები მეორე აქტში განხილვის საგნად იქცევა. ამ ხერხით ვ. ქორქია მკითხველს და მაყურებელს საშუალებას აძლევს, სხვა სიბრტყიდან შეხედოს პიესის გმირებს და ობიექტური დასკვნა გამოიტანოს. აღნიშნული კომპოზიციური ხერხი ქმნის მრავალშრიან სტრუქტურას, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელი ხდება

პერსონაჟთა ხასიათის უფრო მკაფიო რეპრეზენტირება, პიესის მთავარი თემების გაღრმავება და რაც მთავარია, რეალური და სცენური ცხოვრების შეპირისპირებით პიესის მთავარი კონფლიქტის გაძლიერება.

ამგვარად, ვ. ქორქიამ აღნიშნულ პიესაში შექმნა იოსებ სტალინის დემითოლოგიზებული, თითქმის ფარსული სახე, რომელიც ავტოაპოლოგიასა და შინაგან შიშს შორის მერყეობს. ტექსტში ნათლად არის წარმოჩენილი ძალაუფლების არსი და დიქტატორი, რომელიც აბსურდის სიტუაციაში იმყოფება: ბელადი, რომელიც საკუთარ თავს ყოვლისშემძლედ თვლის, რეალურად დაბნეულია, შინაგანი სულიერი კრიზისი და ეჭვი მის დრამატულ განცდებს იწვევს. ეს არის სტალინის სახის პოსტმოდერნისტული დეკონსტრუქცია: მითოლოგიზებული გმირის ტრაგიკულ-სატირული დაშლა. ვ. ქორქიასთვის დაცინვა ის მძლავრი იარაღია, რომლითაც ცდილობს მითს შემოაცალოს საბურველი და სიმართლე გვიჩვენოს.

პიესაში „ჰამლეტ.ru“, რომელიც „შექსპირის ტექსტის“ გაგრძელებას წარმოადგენს, თეატრალურობის პრინციპი რეალიზდება გარდასახვისა და შენიღბვის ხერხების, ხერხის „თეატრი თეატრში“, ნიღბების თეატრის ელემენტების, თეატრალური ლექსიკისა და ბუტაფორული რეკვიზიტების გამოყენებით.

პიესა ხასიათდება პაროდული პოსტმოდერნისტული პოეტიკის თავისებურებებით, რომელიც სრულ აბსურდამდეა მიყვანილი. დრამატურგი თავის შემოქმედებაში იყენებს პოსტმოდერნიზმის ბევრ კლიშეს: ინტერტექსტულობას, მეტაფორების აქტუალიზაციას და დეჰეროიზაციას. ახალმა ჰამლეტმა დაკარგა თავისი მთავარი როლი და ადგილი დაუთმო გარდაცვლილ მეცნიერს, ალექსანდრე ანიკსტს, რომელიც გახდა მისი ალტერ ეგო. „ჰამლეტ.ru“-ში დრამატურგი არ წერს მთელ ტრაგედიას, არამედ მხოლოდ მის შესაძლო გაგრძელებას.

ვ. ქორქიას პიესაში კალამბური და დახვეწილი სიტყვის თამაში უაღრესად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს და მისი სტილის დამახასიათებელ ნიშნად იქცევა. იგი „ჰამლეტ.ru“-ში ხელს უწყობს ფსიქოლოგიური კონფლიქტის დრამატულ გაცნობიერებას.

დრამატურგი საინტერესო ფუნქციას ანიჭებს დეტალების გამოყენებას: ის ნებისმიერ ნივთს მრავალმნიშვნელოვან მხატვრულ დეტალად აქცევს.

ნაწარმოების კიდეც ერთი საინტერესო ასპექტია მისი ინტერტექსტულობა. ავტორმა ტექსტის შექმნისას გამოიყენა არა მხოლოდ შექსპირის ნაწარმოები, არამედ სხვა მწერალთა ტექსტებიც. ხშირად ციტატა აშკარაა, რადგანაც საყოველთაოდ ცნობილია ან ავტორს ჩასმული აქვს ბრჭყალებში. დრამატურგი ხშირად იყენებს ციტატებს, რომლებიც ზოგიერთი სცენის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. ეს მექანიზმი წარმოადგენს თამაშს არა მხოლოდ ავტორსა და მკითხველს შორის, არამედ პერსონაჟებს შორისაც, რომლებმაც ზოგჯერ ციტირებული ნაწარმოების სახელიც იციან.

ვ. ქორქია, იყენებს რა ტექსტის აგების სხვადასხვა ხერხს, ცდილობს ლიტერატურული რემინისცენციებით რეციპიენტში გამოიწვიოს რთული ასოციაციების წარმოქმნა.

ვ. ქორქია ახალ აზრს მატებს თავის პიესას. პიესის სტრუქტურის, მრავალრიცხოვანი ციტატებისა და მათი წმინდა ინტერტექსტული ხასიათის წყალობით ავტორი შექსპირის ცნობილ გამონათქვამს – „მთელი სამყარო თეატრია“ გარდაქმნის თეზისად: „მთელი სამყარო ტექსტია“.

ამგვარად, ვ. ქორქიას პიესაში „ჰამლეტ.ru“ ჭარბობს ტექსტის სხვადასხვა ნაწილის (ორიგინალური ტექსტისა და ციტატების) კომბინატორული თამაში და აწყობის მექანიზმის დახმარებით ჩნდება ჰიბრიდული ტექსტი, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის ლიტერატურული ტრადიცია და ახალი ტექსტის ორიგინალურობა.

პიესებში „თხის სიმღერა“ და „არისტონი“ ვ. ქორქია ანტიკური მითის რეცეფციას ახდენს. მათთვის უცხოა სატირა და პაროდია, ხოლო პოეტური კონტექსტებით თამაში წმინდა ფანტაზიურ ხასიათს ატარებს, მისი ფილოსოფიური არსი მიმართულია განათლებული საზოგადოებისაკენ, რომელსაც შეუძლია შეაფასოს ავტორის მახვილგონიერება.

ავტორის პოეტური იმპროვიზაციის ფილოსოფიური და მითოლოგიური კონტექსტი კაცობრიობის ბედსა და ყოფიერების ეგზისტენციურ მნიშვნელობაზე ფიქრისკენ განაწყობს მკითხველს.

ვიქტორ ქორქიას დრამატურგიულ ნაწარმოებებში საკმაოდ ძლიერად იგრძნობა ბალაგანის ტრადიცია, რაც ალბათ უნდა აიხსნას თეატრის უშუალოდ ცხოვრებასთან

მჭიდრო კავშირით. თავის პიესებში დრამატურგი ხშირად იყენებს იმპროვიზებული კომედიის ნაცნობ ხერხებს, ერთ-ერთია, მაგალითად, გადაცმის ხერხი, თუმცა ამ ტრიუკს ვ. ქორქიას პიესებში განსხვავებული ფუნქცია ეკისრება, გადაცმა ვერ ნიღბავს პერსონაჟს.

ვ. ქორქია პიესებში იყენებს ლაცის ხერხს, რომელიც გულისხმობს ერთი და იმავე ფრაზის მრავალგზის გამეორებას, რაც საბოლოოდ იწვევს დამატებით ქვეტექსტურ მნიშვნელობებს ან კომიკურ გაუგებრობას.

ბალაგანის თეატრის გარეგნული ფორმებისა და შინაარსობრივი თავისებურების გარდა ქორქიას დრამატურგიამ კიდევ ერთი თავისებურება შეითვისა. ეს არის პიესების მკვეთრად გამოხატული ინტერაქტიულობის მომენტი: მკითხველისადმი, მაყურებლისადმი მიმართვა, მაყურებლის თანამონაწილეობა სპექტაკლში.

ამგვარად, ბალაგანის ტრადიციები ვიქტორ ქორქიას შემოქმედებაში თანამედროვეობის კულტურულ-ზნეობრივ ძიებებს ორგანულად ერწყმის და სრულიად ახალ სახესა და ღრმა ფილოსოფიურობას იძენენ.

ვ. ქორქიას ლექსები მკითხველისა და კრიტიკოსების ყურადღებას თავისი ბუნებრიობითა და ორგანულობით იპყრობენ. პოეტი სიტყვის ფლობის უბადლო ნიჭს ფლობს. სწორედ ამ თვისებების გამო პოეტს რუსულ პოეზიაში ალ. პუშკინის ხაზის გამტარებელს უწოდებდნენ.

პოეტის თითოეული სიტყვა და ფრაზა დიდი ფილიგრანული მუშაობის შედეგია. ამავე დროს ლექსის ფორმობრივი მხარე ვერ ჩრდილავს მის შინაარსობრივ სიღრმეს. რთული ფილოსოფიური საკითხებისა თუ პოლიტიკური მოვლენების სიღრმისეული ანალიზი, შეუსაბამო და პარადოქსული მოვლენების ერთ რიგში მოქცევის წარმატებული მცდელობა, ვიქტორ ქორქიას პოეზიას დაუვიწყარ და უაღრესად საინტერესო მოვლენად აქცევს.

ვ. ქორქიას პოეტური ტექსტები მკვეთრად გამოხატული ინტერტექსტულობით ხასიათდება და ერთდროულად რამდენიმე სიბრტყეში შეიძლება დავძებნოთ. ერთ-ერთი ყველაზე ღიად, აშკარად გამოხატული ამგვარი სიბრტყე საბჭოთა კულტურულ-ისტორიული კოდია.

სიტყვათა თამაში ვ. ქორქიას პოსტმოდერნისტული შემოქმედების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. აღნიშნულ ხერხს ნაწარმოებში იუმორისტული

ეფექტის მოხდენასთან ერთად უფრო მნიშვნელოვანი, კონცეპტუალური ფუნქციაც გააჩნია.

ვიქტორ ქორქიას ლექსების უმრავლესობა წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული დისკურსის ნიმუშებს, სადაც ფიქსირდება ფილოსოფიური რეფლექსია ყოფიერებაზე, ინტერტექსტული დიალოგი კლასიკურ რელიგიურსა და ფოლკლორულ ტექსტებთან და ირონიული დეკონსტრუქციის სტრატეგია.

ლექსების ანალიზმა შესაძლებლობა მოგვცა, ვისაუბროთ ტექსტებში ირონიისა და მეტატექსტურობის გამოვლინების შესახებ. ავტორის შეხედულებით, ყველა „დიდი“ აზრი საბოლოოდ შეიძლება დაექვემდებაროს ირონიულ დაშლას. ამგვარად, ვ. ქორქიას პოეტური ტექსტები აღიქმება, როგორც რეფლექსია არა მხოლოდ სიცოცხლეზე, არამედ თავად ენასა და ტექსტის ფუნქციაზე.

ავტორი ლექსების ტექსტებს გარდაქმნის ფილოსოფიურ-პოეტურ თამაშად, რომელიც ერთდროულად გამოხატავს ტრაგიკულ, აბსურდულსა და ირონიულ კონტექსტს. ეს კიდევ ერთხელ მიუთითებს ვ. ქორქიას პოსტმოდერნისტული ხელწერის თავისებურებებზე.

ზოგიერთ ლექსში ერთგვარი შემოქმედებითი „აღსარება“ იგრძნობა. პოეტი თავის ტექსტებს ცხოვრებისა თუ შემოქმედების ერთგვარი შეჯამების სახეს აძლევს. ლირიკული გმირის სიტყვები წარმოადგენს შინაგან მონოლოგს გამობრძმედილი ადამიანისა, რომელმაც უკვე მიაღწია შინაგან სულიერ წონასწორობას და არ ცდილობს კორექტივები შეიტანოს დროისა და ბუნების მიერ დადგენილ კანონებში.

ვ. ქორქიას პოეზიის შემაჯამებელ ტექსტად მივიჩნით «Улисс (Памяти матери)», რომელიც პოეტის ერთ-ერთი ყველაზე სახასიათო და ღრმად ფილოსოფიური ლექსია. მასში, ისევე როგორც პოეტის ბევრ ტექსტში, ერთმანეთშია გადაჯაჭვული პირადი მეხსიერების, ისტორიული დროის, მითისა და მარტოობის თემები. ვიქტორ ქორქია ქმნის XX საუკუნის დასასრულის ადამიანის რთულ ფილოსოფიურ და პოეტურ სახეს, მარტოსულ მოხეტიალეს, რომელიც ისტორიისა და კულტურის დაცარიელებულ, განადგურებულ სივრცეში დახეტიალებს. ჰომეროსის გმირისაგან განსხვავებით, რომელიც სახლში ბრუნდება, ვ. ქორქიას გმირი წარმოადგენს თანამედროვე, „პოსტსაბჭოთა“ ულისეს, რომელმაც პირიქით, სახლი და მოძრაობის გეზი, მიმართულება დაკარგა.

ლექსში ერთმანეთს ეჯახება მაღალი და საყოფაცხოვრებო რეგისტრები, მითი და თანამედროვეობა: ჰომეროსი და სუპერმარკეტები, დანსინგები. ამგვარი კონტრასტები პოსტმოდერნისტული პოეტიკის შემდეგ თავისებურებაზე მიუთითებს: მათი მეშვეობით ხდება კულტურული არქეტიპების ირონიული გადააზრება და ამავე დროს მიუთითებს დაკარგული არსის ძიებაზე.

ლექსის ფინალში პოეტის ეგზისტენციალური დასკვნა იგრძნობა: სამყაროში, რომელშიც ორიენტირები აღარ არსებობს, ადამიანი მხოლოდ დამკვირვებელი და მოწმეა, რომელიც აცნობიერებს ყოფიერების სიმყიფესა და დროებითობას.

ამრიგად, „ულისე“ მოგზაურობაა კულტურაში, ისტორიასა და მეხსიერებაში, რომელშიც მარტოობა არა მხოლოდ მდგომარეობად, არამედ არსებობის ფორმადაც იქცევა.

ვ. ქორქიას ჩვენ მიერ გაანალიზებული ლექსების მთავარი თემაა ადამიანის გარდასახვის ჩვენება დროის, ისტორიისა და ყოფითი ქაოსის ფონზე. მის ტექსტებში ისტორია ბრუნავს, „მე“ ქრება, თუმცა ავტორი მკითხველს რაღაცის იმედს მაინც უტოვებს - ან სიყვარული, ან თავისუფლება, ან თუნდაც მხოლოდ ირონია.

ვიქტორ ქორქიას პოემა «Сорок сороков» წარმოადგენს მაღალპროფესიონალურ ინტერტექსტულ ნაწარმოებს, სადაც ავტორი დახვეწილად აერთიანებს რუსული კულტურის, ლიტერატურისა და ისტორიის მრავალფეროვან ფენებს. პოემის სტრუქტურაში ორგანულად არის ჩართული ალუზიები მ. ცვეტაევასა და მ. ბულგაკოვის ტექსტებიდან, ალ. პუშკინისა და ლ. ტოლსტოის ნაწარმოებებიდან, ისტორიული მოვლენებიდან და რელიგიური სიმბოლიკიდან. ამ მრავალფეროვანი ელემენტების შერწყმით ავტორი ქმნის პოლიფონიურ ტექსტს, რომელიც მკითხველისგან მოითხოვს არა მხოლოდ ლიტერატურული, არამედ კულტურულ-ისტორიული კომპეტენციის ფლობას.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მერეჟკოვსკის ცნების – «Грядущий Хам»-ის გამოყენებას, რომელიც პოემაში ფუნქციონირებს, როგორც სოციო-კულტურული დიაგნოზი და ეპოქის კრიტიკული რეფლექსია. ვ. ქორქია ამ ინტერტექსტული მინიშნების საშუალებით აფიქსირებს თანამედროვე სულიერი კრიზისის სიმპტომებს და აგრძელებს რუსული ინტელიგენციის ტრადიციულ აღშფოთებას დეკუმანიზაციისა და კულტურული დეგრადაციის პროცესების

წინააღმდეგ. ამგვარად, პოემა ხდება არა მხოლოდ ლიტერატურული ექსპერიმენტი, არამედ ფილოსოფიური განზოგადების მატარებელი ტექსტი, რომელიც წარსულის ლიტერატურულ ტრადიციებზე დაყრდნობით, თანადროულ საზოგადოებას აკრიტიკებს.

გამოყენებული ლიტერატურა

გამოყენებული ლიტერატურა ქართულ ენაზე:

1. გაფრინდაშვილი, ნ., & მირესაშვილი, მ. (2014). *ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძვლები*. თბილისი: მერიდიანი.
2. კახაბერიძე, ქ. (2023). ვიქტორ ქორქიას პიესის „შავი ადამიანი, ანუ მე, საწყალი სოსო გულაშვილი“ შინაარსობრივ-სტილისტური თავისებურებანი. საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „ინტერდისციპლინარული კვლევების ახალი ჰორიზონტები – I“ მასალები. ბათუმი.
3. ლომთაძე, ა. (2019). *პოსტმოდერნიზმის ეპოქის მთარგმნელობითი ტენდენციები* (ვლადიმერ სოროკინის „ოპრიჩნიკის დღის“ ქართული თარგმანის მაგალითზე). თბილისი. <https://h7.cl/1lcqj> (მომიებულია 30.11.2025)
4. მირცხულავა, ლ. (2009). *პოსტმოდერნისტული ტენდენციები მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პროზაში* (დისერტაცია). თბილისი (მომიებულია 30.11.2025) <https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/164176/2/Avtoreferati.pdf>
5. მირცხულავა, ლ. (2010). *პოსტმოდერნისტული ტენდენციები XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ ლიტერატურაში*. თბილისი: სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
6. ქარუმიძე, ზ. (2009). *პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი*. <https://demo.ge/index.php?do=full&id=814> (მომიებულია 30.11.2025)
7. წიფურია, ბ. (2016). *ქართული ტექსტი საბჭოთა/ პოსტსაბჭოთა/ პოსტმოდერნულ კონტექსტში*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

გამოყენებული ლიტერატურა უცხოურ ენებზე

8. Аникст, А. (1986). *Трагедия Шекспира «Гамлет»*. Москва.
9. Баткин, Л. (1989). *Как склеить историческую личность из гипсовых осколков?*
10. Бахтин, М. (1986). *Литературно-критические статьи*. Москва.
11. Бене, К. (1990). *Театр без спектакля: Заметки*. Москва: Союзтеатр.
12. Богданова, О. (2004). *Постмодернизм в контексте современной русской литературы*. Санкт-Петербург.
13. Браиловский, А. (1989). «...А ведь и я когда-нибудь умру». *Стрелец*, 3(63).
14. ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ. Беседа с поэтом и драматургом Виктором Коркия. <https://h7.cl/1lc3y>
15. Давыдова, Т. Т., & Сушилина, И. К. (2023). *История русской литературы XX века: От символизма до постмодернизма*. Москва: Флинта.

16. ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ https://znamlit.ru/znamya/Znamya_2009_8.pdf (მობილულის 30.11.2025)
18. Заржецкий, В. (2006). *Традиции балагана в русской современной драматургии* (Автореф. дисс.). Москва (მობილულის 30.11.2025)
19. Иванов, В. (2007). Маска как элемент культуры. В: *Избранные труды по семиотике и истории культуры* (Т. 4). Москва.
20. Ильин, И. (1996). Авторская маска. В: *Современное зарубежное литературоведение: Концепции. Школы. Термины*. Москва: Интрада.
21. Карпенко, А. (2021). *Сын гармонии*. <https://h7.cl/1fUuz>.
22. Кристева, Ю. (1995). Бахтин, слово, диалог и роман. *Вестник МГУ. Серия 9. Филология*.
23. Мальгин, А. (1985, 25 октября). О недобросовестном методе оценки сборника молодого поэта. *В поисках истины. Книжное обозрение*, № 43, 8. <https://editorium.ru/690/>
24. Маньковская, Н. В. (1995). *Париж со змеями: Введение в эстетику постмодернизма*. Москва: ИФРАН.
25. Маньковская, Н. В. (2000). *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург: Алетейя.
26. Мережковский, Д. С. (1906). *Грядущий Хам. Чехов и Горький*. Издательство Пирожкова.
27. Митьки, описанные Владимиром Шинкаревым и нарисованные Александром Флоренским. (1990). Москва: СП «СМАРТ».
28. Мы пишем и рисуем. (1962). Москва: Молодая гвардия.
29. Орфини, А. (2022). Ремейк «Гамлет.ru» Виктора Коркия и новый фрагмент «гамлетовского текста». *Ученые записки Новгородского государственного университета*, 1(40). <https://cyberleninka.ru/article/n/remeyk-gamlet-ru-viktora-korkiya-i-novyy-fragment-gamletovskogo-teksta/viewer>
30. Осмыслить культ Сталина. (1989). Москва: Прогресс. https://imwerden.de/pdf/osmyslit_kult_stalina_1989_ocr.pdf (მობილულის 30.11.2025)
31. Скоропанова, И. С. (2007). *Русская постмодернистская литература*. Москва: Флинта.
32. Скворцов, А. (2005). Зараза жизни. *Арион*, (1). <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=2005&number=87&idx=1447> (მობილულის 30.11.2025)
33. Современная русская литература конца XX – начала XXI века. (2011). Под ред. С. И. Тиминой. Москва: Академия.
34. Федосеева, Т. (2012). Женские образы в трагедии В. Коркия «Аристон». В: *Фалькларыстычныя даследаванні* (Вып. 9). Минск. <https://h7.cl/1kpQL> (მობილულის 30.11.2025)

35. Фесенко, Э. Я. (2008). *Теория литературы*. Москва: Академический проект.
36. Фесенко, Э. Я. (2020). *Теория литературы*. Москва: Академический проект.
37. Хассан, И. (1987). Концепции постмодернизма. Из *Постмодернистского поворота*. <http://culturolog.ru/content/view/2765/68/> (მომიებულია 30.11.2025)
38. Черняк, М. А. (2010). *Современная русская литература*. Москва: Форум; Сага.
39. Чигринова, Е. А., Ефремова, Н. В., & Слащева, Н. И. (2023). Контаминация фразеологических единиц как способ проявления авторского идиостиля (на примере поэтических текстов). *Russian Linguistic Bulletin*, (11), Article 26. <https://doi.org/10.18454/RULB.2023.47.26>
40. Шамина, В. Б. (2013). Шекспировские ремейки в современной российской драме. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica*.
41. Эко, У. (1983). Заметки на полях «Имени розы». <https://www.rospisatel.ru/hr-eko.htm> (მომიებულია 30.11.2025)
42. Эпштейн, М. Н. (1988). Как труп в пустыне я лежал... (О новой московской поэзии). *День поэзии*. Москва: Сов. Писатель.
43. Ярославцева, Н. (2021). Не звук, а отзвук важен: Диалоги Клуба поэзии с Виктором Коркия. <https://h7.cl/1kMmC> (მომიებულია 30.11.2025)
44. CSS. (n.d.). Deconstruction. ლექსიკონი-ცნობარი სოციალურ მეცნიერებებში. <https://dictionary.css.ge/content/deconstruction> (მომიებულია 30.11.2025)
45. Derrida, J. (1981). *Dissemination* (B. Johnson, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.
46. Golowczinier, W., & Prochorenko, N. (2012). Маски в пьесе Виктора Коркия, *ГАМЛЕТ.RU. Polilog. Studia Neofilologiczne*.
47. Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit.

წყაროები

48. Коркия, В. (1989). *Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили*. Москва: Московский рабочий.
49. Коркия, В. (2020). *Аристон*. Москва: ИД КАЗАРОВ.
50. Коркия, В. (n.d.). *Гамлет* [Тексты]. <https://viktor-korkia.narod.ru/drama/hamlet/hamlet1.htm> (მომიებულია 30.11.2025)
51. Коркия, В. (n.d.). *Диавольская комедия* [Тексты]. https://viktor-korkia.narod.ru/drama/guan/dg_1akt.htm (მომიებულია 30.11.2025)
52. Коркия, В. (2021). *Племя бездомных* [Тексты] (მომიებულია 30.11.2025) <https://h7.cl/1kMrp>.
53. Коркия, В. (n.d.). *Свободное время* [Лексика и поэмы]. <https://lib.ru/POEZIQ/KORKIA/corkiya.txt> (მომიებულია 30.11.2025)
54. Коркия, В. (n.d.). *Уроборус*. <https://h7.cl/1kBp6> (მომიებულია 30.11.2025)

55. Коркия, В. (n.d.). *Бежущая строка*. <https://h7.cl/1fUs0> (მომიებულია 30.11.2025)
56. Коркия, В. (n.d.). *Улисс*. <https://viktor-korkia.narod.ru/poems/stixi.htm>
(მომიებულია 30.11.2025)
57. Коркия, В. (n.d.). *Гамлет*. <https://viktor-korkia.narod.ru/drama/hamlet/hamlet1.htm>
(მომიებულია 30.11.2025)
58. Коркия, В. (n.d.). *Гамлет*. <https://viktor-korkia.narod.ru/drama/hamlet/hamlet3.htm>
(მომიებულია 30.11.2025)
59. Коркия, В. (n.d.). *Гамлет*. <https://viktor-korkia.narod.ru/drama/hamlet/hamlet2.htm>
(მომიებულია 30.11.2025)
60. Коркия, В. (n.d.). *Предыстория*. <https://h7.cl/1kMcH> (მომიებულია 30.11.2025)
61. Коркия, В. (n.d.). *Денису Новикову* <https://h7.cl/1kpR6> (მომიებულია 30.11.2025)
62. Коркия, В. *Улисс*. <https://viktor-korkia.narod.ru/poems/stixi.htm> (მომიებულია 30.11.2025)
63. Коркия, В. *Сорок сороков, Поэма (1985-1987)* (<https://h7.cl/1kMcH>).
64. «Час поэзии» – 39. <https://ellen-solle.livejournal.com/189196.html> (მომიებულია 30.11.2025)
65. Чухонцев О. Г. <https://chuhoncev.poet-premium.ru/>
(მომიებულია 30.11.2025).