

ყაუხჩიშვილი 1957: ყაუხჩიშვილი თ. სტრაზონის გეოგრაფია. ცნობები საქართველოს შესახებ. თბილისი: საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1957.

ცანავა 2005: ცანავა რ. მითორიტუალური მოდელები, სიმბოლოები ანტიკურ მწერლობაში და ქართული ლიტერატურულ-ეთნოლოგიური პარალელები. თბილისი: პროგრამა „ლოგოსი“, 2005.

ჰეროდოტე 1975: ჰეროდოტე. ისტორია. ტ. I. ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და საძიებელი დაურთო თ. ყაუხჩიშვილმა. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1975.

Nataliia Nikoriak

Ukraine, Chernivtsi

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

Folklore Variety of Sergei Parajanov's Cinematographic Works

Folklore, as an inexhaustible source of inspiration for artists of different eras, has become an important part of the creative heritage of director and screenwriter Sergey Parajanov, who managed to present Ukrainian, Armenian, Georgian and Azerbaijani cinematographic samples to the whole world. The director's interest in "folklore motives" was already apparent in his diploma project – a screen adaptation of a Moldavian verse fairy tale "Andriesh" (1951). However, a powerful "explosion" of authenticity occurred much later, in the film "Shadows of Forgotten Ancestors" (1964), in the movie parable "Sayat Nova" ("The Color of Pomegranates", 1969), in "The Legend of Suram Fortress" (1984) and in the movie tale "Ashik-Kerib" (1988). There were also two incomplete attempts to read folklore texts, for example, "Ara the Beautiful", which was based on the ancient Armenian legend about Ara the Beautiful and Semiramis and the philosophical tale "The Miracle in Odense" (about Hans Christian Andersen). It is significant that the "appeal to folklore" became one of the key features in S. Parajanov's subsequent style.

Key words: Folklore, Sergey Parajanov, "Shadows of Forgotten Ancestors", "The Color of Pomegranates", "The Legend of Suram Fortress", "Ashik-Kerib".

Наталья Никоряк

Украина, Черновцы

Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича

Фольклорная палитра кинематографического наследия Сергея Параджанова

Фольклор как неисчерпаемый источник вдохновения для художников разных эпох в показательном смысле стал весомой частью творческого наследия кинематографиста Сергея Параджанова (1924–1990), которому удалось представить миру украинские, армянские, грузинские и азербайджанские кинематографические образцы. Собственно, фольклорное кино как таковое берет свое начало именно от его фильма «Тени забытых предков» (1964), который, за словами украинской исследовательницы, «сдетонировал этот процесс в тогдашних республиках СРСР: прежде всего в Грузии, где появилась «Мольба» (1967) Т. Абуладзе, фильмы за сценариями Резо Чхеквадзе...» (Брюховецька 2003: 153). И хотя это направление пока не получило достаточного теоретического осмысления, но в творчестве отдельных киномастеров на сегодняшний момент можно четко проследить постоянное тяготение к фольклорным источникам. Отдельные аспекты вопроса были освещены в работах Л. Брюховецкой, И. Дзюбы, С. Тримбача, Н. Зоркой, В. Фомина, Н. Хренова.

Показательно, что художники не просто брали за основу фольклорные жанры (сказки, легенды, предания и т. п.) или тексты, основанные на фольклорном материале. Они погружались в национальную культуру глубоко, поднимая на новый уровень все этнографическое наследие как материальное (костюмы, домашнюю утварь, интерьер и т. п.), так и духовное (обряды, ритуалы, верования, мировоззрение) – все то, что экспонирует глубокую национальную идентичность. В частности, как акцентируется, сам С. Параджанов понимал, что «кинматограф имеет дело не только с реальностью, он интегрирует и синтезирует традиционные искусства, т. е. имеет под собой почву, культурные слои которой достигают тысячелетий; а поэтому, работая в кино, нельзя забывать об опыте, накопленном предшественниками – мастерами живописи, колористами, народ-

ными умельцами» (Брюховецкая 2013: 26). По убеждению режиссера, «фольклор подсказывает десятки и сотни замечательных находок» (Параджанов 2001: 33). Но если отдельные режиссеры сосредотачивались именно на своем национальном фольклоре, то особенностью творческого стиля С. Параджанова становится то, что оно не ограничивается контурами одной культуры, является поликультурным. По мнению К. Церетели, источником такой культурной многовекторности является город, где родился и провел свое детство будущий режиссер, – Старый Тифлис, древний район Тбилиси, жители которого были представителями разных национальностей: «Параджанов, как истинный житель Тифлиса, впитал в себя многоголосие, многоязычие и эмоциональную стихию своего города, его особый вкус, интерес к зрелищам и обрядам» (Церетели 2001: 16). Да и сам С. Параджанов высказывался: «Режиссер – как ни абсурдна эта формулировка, «рождается» в детстве, проявление первых его наблюдений, первых, хотя и патологических, чувств – это все детство» (цит. по: Блохин 2002: 16). Таким образом, понять причину формирования поликультурного мировоззрения художника позволяют прежде всего биографические факты его жизни.

Интерес к «фольклорным мотивам», «традициям и обрядам», «этнографическим деталям» четко проявил себя уже в дипломном проекте молодого режиссера – экранизации сказки в стихах «Андрееш» (1951). Сказку молдавского писателя Е. Букова предложил ему в качестве дипломной работы именно А. Довженко, который интуитивно уловил интерес С. Параджанова к фольклору. Хотя работа эта не могла претендовать на новаторство, сам С. Параджанов замечал, что «это единственная из ранних картин, несовершенства которой он не стыдился». Он писал: «До меня почти сразу дошла поэтика этой вещи. Песни о пастухе, потерявшем стадо – символ любви и удачи – я слышал и в Грузии, и в Армении, и уже после, в Карпатах. Я пытался создать выразительный строй, исходя непосредственно из народной поэзии, мифологии» (Параджанов 2001: 33). Таким образом, знания, впитанные с раннего детства, умение видеть фольклорные параллели, помогли начинающему режиссеру окунуться полностью в этот текст.

Этот уникальный дар чувствовать народную поэтику в последствии проявился с чрезвычайной силой во всех работах режиссера. Настоящий «взрыв автентики» произошел в фильме «Тени забытых предков» (1964), где абсолютно новым явилось «концептуальное проявление национальной культуры, фольклора, народного творчества и народного мировоззрения» (см.: Брюховецкая 2013). Фольклорные коды пронизывают всю ткань этого кинотекста, проявляются во всей его поэтике. Тексты, обряды, костюмы, быт, язык, песни, молитвы, заклинания, музыка, искусство, религия, символика – и на всей подобной эклектике ферментирующий отпечаток гуцульского фольклора (см.: Тіні забутих предків 1964). В таком фольклорном изобилии, как подчеркивает И. Дзюба, проявилась одна из характерных черт параджановского подхода к культуре – он «изобретает» свой обряд, соединяя традиционную мифологию с «импровизацией». Исследователь акцентирует, что «Тени» при всей своей «поэтичности и самоценности», послужили ему «своеобразным «путеводителем» в мир народных преданий и сказаний, народного быта, искусства, обрядов» (Дзюба 2013: 16). Киновед Л. Брюховецкая выводит значение фильма С. Параджанова за пределы киноискусства в область этнографии, прогнозируя, что «в будущем не только фольклористы, но и все, кому дорого народное искусство, будут изучать фильм, и с его помощью будут составлять впечатление об обычаях гуцулов, об их самобытном искусстве» (Брюховецкая 2013: 31). Точка зрения о том, что гениальный текст по своему значению, как правило, выходит за пределы искусства, уже обсуждалась в науке (Червинская 2010: 41-66). Показательно, что «тяготение к фольклору» стало одной из ключевых черт в дальнейшей стилистике С. Параджанова.

Не менее ярко «фольклорность» проявилась в так называемом кавказском цикле, состоявшем из трех знаковых кинотекстов: «Саят-Нова» (1968), «Легенда о Сурамской крепости» (1984) и «Ашик-Кериб» (1988). Вершиной творчества С. Параджанова, его Эверестом, называют кинопритчу «Саят-Нова» («Цвет граната»), поскольку этим фильмом режиссер «начинает новую эстетику, окончательно порвав с нарративом, предлагая вместо «интересной истории» статику, ряд живописных шедевров»: «Цвет граната – это визуальная икона,

отсылающая нас в иное пространство и время. Каждый кадр – это символическая живопись средневековья, где реалистичность уступает место смыслу. Каждый кадр – живописно-композиционно совершенный. Это абсолютно автономная конструкция, в которой нельзя изменить ни одной черты, чтобы не разрушить ее целостности» (Оганесян 2007: 20). Фильм не только раскрывает духовный мир средневекового армянского ашуга Саят-Нова, он является, по образному определению Н. Зоркой, «многоцветной фреской жизни народа», «шире – трех народов Кавказа, ибо Саят-Нова вырос в Грузии при царе Ираклии – меценате и философе, пережил мусульманское нашествие, кончил свои дни в молчаливом одиноком армяно-григорианском горном монастыре» (Зоркая 2013: 11-12). Кинотекст поднимает масштабные темы «вклада личности в общую культуру нации и человечества» (Зоркая 2013: 11) и «корней» – «глубины, органичности и плодотворности связей человека со взрастившим его миром» (Мейлах 2013: 118).

Кинолента знакомит нас с древней культурой Армении, с той «почвой», которая взрастила одаренного поэта. Мы созерцаем потертые временем камни монастырских стен, наскальные храмовые рельефы, средневековые рукописи, армянские миниатюры, древнюю библиотеку, изысканный кинжал, чашу, покраску шерсти мужчинами, ковры, сотканые руками женщин, кружева, сплетенные руками царевны, давку винограда, масла, заготовку сена, охоту. Кроме того, ряд религиозных и языческих обрядов: омовение, крещение, венчание, отпевание, погребение, махат (принесение в жертву барана или петуха), ритуальный танец плакальщиц и т. д. (см.: Цвет граната 1968). Всем этим можно эстетически наслаждаться, но, по мнению М. Мейлах, «важнее увидеть в этих предметах тот глубинный, веками концентрировавшийся смысл, который сделал их символами – стихов Саят-Новы, поэзии вообще и самого человеческого представления о мире. <...> Перед нами куски жизненной реальности, которая не обманывает, – символы, созданные самой жизнью, историей, народной культурой, природой и умением; вот почему Параджанова так заботила в этом фильме подлинность старинных вещей, всех слагаемых материального мира фильма!» (Мейлах 2013: 120-121).

Заметим, не только материальные предметы и обряды несут в фильме глубокую смысловую нагрузку, неотъемлемой частью неповторимого образа становится также музыка: народные песни, фрагменты армянской литургии, молитвенный речитатив, библейские тексты и неповторимое инструментальное сопровождение – все, что, по меткому определению А. Лукашовой, создает «некое космическое пространство, где образы просвечивают сквозь образы, евангельская символика мешается с древней, языческой; семантико-смысловые уровни множатся и бесконечно усложняются. Даже там, где, казалось бы, зрительный ряд основывается на этнографическом материале, сложнейшая многоплановая образная поэтика возводит зрителя к первооснове, к всеобщим архетипам, к коллективному бессознательному любого народа, независимо от особенностей менталитета и реалий его конкретной истории» (Лукашова 2007: 150).

После долгого и вынужденного перерыва – тяжелых лет «тюремно-лагерных» будней, вышел на экраны фильм «Легенда о Сурамской крепости», но «ни следов усталости, ни отступления от принципов вечных поисков нельзя найти в этой поздней ленте» (Зоркая 2013: 13). В аспекте поэтики данная кинолента стала логическим продолжением «Цвета граната». Вернуться С. Параджанову к своей творческой работе после тюремных лет помогло приглашение директора киностудии «Грузия-фильм» Р. Чхеидзе. В 1984 г. режиссеру предложили совместно с актером Додо Абашидзе работать над картиной «Легенда о Сурамской крепости» по повести грузинского классика Д. Чонкадзе.

Мифологизированная легенда о прекрасном юноше, добровольно приносящем себя в жертву ради защиты родного города, по общепринятому мнению, корнями уходит еще к шумерским источникам. В Грузии древний сюжет конкретно модифицировался в народную легенду, где крепость становится аллегорическим образом стойкости народного духа. Легенда спровоцировала появление ряда версий в грузинской литературе (показательно, что в начале фильма дается отсылка не только к легенде, но и к ряду текстов грузинских писателей). По сюжету Д. Чонкадзе, главный герой, Дурмишхан, покинув свою возлюбленную Вардо, женится на другой. Вардо становится гадалкой и когда у Дурмишхана подрастает сын, она

добивается принесения его в жертву. С. Параджанов, отталкиваясь от этой сюжетной линии, разворачивает героико-патриотическую идею, заложенную в легенде, комментируя трактовку своей версии: «В самом произведении, чтобы выстояли стены Сурамской крепости, в жертву приносится мальчик Зураб, и жертва – предмет мести гадалки. Мы ушли от этой трактовки и превратили жертвоприношение в самопожертвование героя, несущего очищение отцовской судьбе и отдающего жизнь во имя Родины...» (цит. по: Блохин 2002: 247).

Уже с первых кадров перед нами разворачивается автентика: череда грузинских национальных кодов – стены древней крепости, традиционный рог, который сигнализирует о важном событии, приготовление раствора для постройки стен (по древнему способу замешанного на яйцах), пестрый восточный базар, ковры, чеканные кинжалы, старинные вазы, уникальные витражи, народные инструменты, традиционные танцы, грузинские народные песни, мусульманские песнопения, народные и религиозные обряды (похороны, свадебный ритуал, крещение, брачная ночь, молитвы, гадания, игрища, жертвоприношение, оплакивание, преклонение), мифологические и исторические образы (Амирани-Прометей, Нино, Тамар, Парнаваз) (см.: Легенда о Сурамской крепости 1984). Н. Зоркая акцентирует, что «тончайшее параджановское чувство национальной культуры, эстетики, стиля сказалось здесь в режиссерском решении, почти неправдоподобно адекватном грузинским живописным и театральным традициям. И если «Тени забытых предков» явились фильмом истинно украинским, если в «Цвете граната» воплотилось само понятие об армянском религиозном духе и красоте, то «Легенда о Сурамской крепости» вобрала в себя поэзию грузинской древности, суровую и одновременно изысканную фактуру национального фольклора, зрелища, фрески» (Зоркая 2013: 13). С. Параджанову, овладевшему пониманием сути архаического, синкретичного мифологического сознания, в данном случае удалось прочувствовать и передать мировоззренческую глубину грузинской культуры, «особенности подсознательного мира параджановского творчества – в развитой системе мифологического мышления, причем архетипического мышления, а не конкретно национального» (Саркисян 2013: 128). Подключая при этом весь традиционный

ресурс для воссоздания «архаической» эпохи, режиссер, вместе с тем, изначально философски переосмысливает значимость подвига, цену самопожертвования, придав тем самым героическую эпичность всему сюжету («Если у народа есть юноша, который способен замуровать себя в стене крепости, страна эта и народ ее – непобедимы» (Нико Лордкипанидзе)).

Наконец, заключительная кинолента, которая вошла в кавказскую трилогию, – «Ашик-Кериб», была обозначена критиками «альбомом персидских миниатюр» (Михалкович 2013: 223). Роботу над фильмом С. Параджанов завершил в 1988 г. на той же киностудии «Грузия-фильм», преимущественно с теми же актерами Д. Абашидзе, С. Чиаурели, однако главную роль тут сыграл начинающий актер Юрий Мгоян.

В основу кинотекста традиционно положен фольклорный жанр, но на этот раз была взята турецкая народная сказка, некогда (в 1837 г.) записанная М. Лермонтовым со слов «неведомого сказителя» (Михалкович 2013: 223). С. Параджанов знал эту историю еще с детства, поскольку сюжет «Ашик-Кериба» издавна бытовал в фольклоре народов Кавказа, Закавказья и Ближнего Востока. Сюжет сказки довольно традиционен: бедный поэт Ашик-Кериб полюбил девушку Магуль-Мегери, дочь богатого турка с Тифлиса. Единственным богатством юноши был сааз (турецкий народный инструмент). Игрый на нем Ашик-Кериб воспевал известных витязей, развлекал гостей на пышных свадьбах, но разбогатеть так и не удавалось. «Наивный» («гариб») юноша отправляется в путь в поисках достойной платы, «его песня, дополненная жестами, снова зазвучит. На караванных путях, на символических свадьбах глухих, немых и слепых, у кичливых султанов, у монахов и магов он покорит всех единственно своим очарованием и щедростью поэта. Его судьба будет сталкиваться с обманом, ненавистью и ложью, но среди всех пороков он сумеет сберечь чистое сердце. Семь лет странствий принесут ему убеждение, что и в самом глубоком отчаянии можно сохранять истинные ценности» (Казальс 2013: 250). Ашуг, не однажды обманутый, не добился богатства, но с помощью святого Саркиса сумел благополучно вернуться домой и жениться на верной Магуль-Мегери. Таким образом, вновь поднимается излюбленная

параджановская тема – тема «творчества поэта» (шире – художника), который никогда не разлучается со своим саазом и остается творцом в любых обстоятельствах.

Не трудно заметить, что мотивы этой фольклорной сказки типологичны и встречаются у других народов: невозможность быть вместе влюбленным из-за имущественного неравенства (богатый/бедный), испытания разлукой чувств влюбленных, числовая магия (семь, три), преодоление пространства с помощью колдовства и заклинаний, помощь святых или ангелов, типологической является и концовка: добро побеждает зло. Но в фильме «Ашик-Кериб» мы наблюдаем синкретизм всех оттенков кинопалитры (см.: Ашик-Кериб 1988). Тут, по замечанию П. Казальса, как «этнограф Кавказа», как «настоящий кавказский сказочник», С. Параджанов вводит в свой фильм «святое и мирское»: «Можно изобразить гусей так, что они будут выглядеть, как иконы, а простые кувшины преобразятся в дарохранительницы, вплетаясь в живую ткань картины чистой музыкальной и поэтической нитью» (Казальс 2013: 251). Как не раз подчеркивалось, «уникальный талант Параджанова вообрал в себя и воплотил на экране поэтику Закавказья – в целостности, в его уникальном соседстве столь разных сосуществующих национальных культур. Личностное начало в этом художнике было могучим, переплавлявшим в горниле своем самый разнообразный жизненный материал. Светила такой яркости единичны, неповторимы» (Зоркая 2013: 14). Параджановская стилистика, основанная на синтезировании поликультурных составных, в этом фильме, как и в предыдущих, проявляет себя очень ярко: в очередной раз мы видим разнообразные обряды (погребение, свадьбы), снова слышим заимствованные у многих национальностей песни и мелодии, однако режиссеру вполне удается передать «дух» не только восточной сказки, но и восточной культуры в целом.

Следует добавить, что в творчестве С. Параджанова были и незавершенные попытки кинопрочтения фольклорных текстов, например, замысел киноленты «Ара Прекрасный», в основу которого возлагалось древнее сказание армянского народа об Аре Прекрасном и царице Шамирам. Но сценарий фильма был отвергнут Госкино, о чем киномастер глубоко сожалел, не оставляя систематических

попыток воплотить на экране «кавказскую» тему. Характерно, что еще в 1973 г. С. Параджанов и В. Шкловский начали совместную работу над сценарием философской сказки о Г.-Х. Андерсене «Чудо в Оденсе». В роли великого сказочника режиссер планировал снимать Ю. Никулина. Но внезапный арест и суд над режиссером помешали осуществить замысел.

Итак, фольклорная палитра творческого наследия С. Параджанова, богатая и разнообразная своей спецификой, заслуживает более глубокого, поэтапного изучения и в плане кинопоэтики, и в плане заложенных сюда общественно значимых смыслов. Режиссер обращался и к текстам, основанным на материале фольклорных идейных парадигм, и непосредственно апеллировал к технике самих фольклорных жанров, таких как предания, легенды, сказки. Отсюда логика конструирования персониферы в его кинотекстах, которая также соответствует фольклорной практике: в одних случаях некоторые персонажи наделены сказочными свойствами, в других – мифологическими и легендарными. Кроме того, подчеркнем, глубоко погружаясь в национальную культуру (будь то украинская, грузинская, армянская или турецкая), режиссер уважительно ставился к религиозным особенностям каждой. Ему удавалось воспроизводить на высоком эстетическом уровне все этнографическое наследие соответствующего народа: как материальное (костюмы, оружие, интерьер, домашняя утварь), так и духовное (обряды, ритуалы, верования, мировоззрение), вывести его из музейного «кокона» в поле зрения современников. Пропуская фольклорные мотивы сквозь призму своего мифологическо-кинематографического мышления, обогащая их оригинальными находками своих интерпретаций, С. Параджанов выразил свое собственное мироощущение, видение культуры и мира в целом, тем самым идентифицируя самого себя как творца.

Литература:

Ашик-Кериб 1988: Ашик-Кериб. реж. С. Параджанов, Д. Абашидзе. 1988.

Блохин 2002: Блохин Н. *Изгнание Параджанова*. Ставрополь: 2002. 336 с.

Брюховецька 2003: Брюховецька, Л. *Спроби фольклорного кіно. Приховані фільми: Українське кіно 1990-х*. Київ: АртЕк, 2003: 153-169.

Брюховецька 2013: Брюховецкая, Л. *«Тени забытых предков» – как художественный манифест.* Экранный мир Сергея Параджанова: сб.ст. Киев: Дух и Литера, 2013: 25-35.

Дзюба 2006: Дзюба, И. А на этот раз – перелом настоящий? 3 криниці літ : у 3 т. Т. 2. Київ: Вид. дім „Киево-Могилянська академія”, 2006: 721-743.

Дзюба 2013: Дзюба, И. День поиска. Экранный мир Сергея Параджанова: сб.ст. Киев: Дух и Литера, 2013: 15-24.

Зверева 2014: Зверева, Т. *Сказка, обращенная в миф: «Ашик-Кериб» М. Лермонтова в киноинтерпретации С. Параджанова.* Филологический класс. № 4. 2014: 115-120).

Зоркая 2013: Зоркая, Н. *Из истории советского кино... Экранный мир Сергея Параджанова:* сб.ст. Киев: Дух и Литера, 2013: 11-14.

Зоркая 1994: Зоркая, Нея. Фольклор. Лубок. Экран. Москва: Искусство, 1994. 238 с.

Казальс 2013: Казальс, П. *Сергей Параджанов. Экранный мир Сергея Параджанова:* сб.ст. Киев: Дух и Литера, 2013: 231-252.

Легенда ... 1984: *Легенда о Сурамской крепости,* реж. С. Параджанов, Д. Абашидзе. 1984.

Лукашова 2007: Лукашова, А. *Творчество Сергея Параджанова как явление постмодернизма.* Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. № 33. Т. 12. 2007.

Мейлах 2013: Мейлах, М. *Имеет корень все...* Экранный мир Сергея Параджанова: сб.ст. Киев: Дух и Литера, 2013: 116-123.

Михалкович 2013: Михалкович, В. *Альбом персидских миниатюр.* Экранный мир Сергея Параджанова: сб.ст. Киев: Дух и Литера, 2013: 223-227.

Оганесян 2007: Оганесян, М. „Колір граната” крізь призму вірменської світомості. Кіно-Театр, № 4. 2007: 20-22.

Параджанов 2001: Параджанов, С. *Вечное движение. Исповедь.* СПб.: Азбука, 2001. 656 с.

Саркисян 2013: Саркисян, С. *Цветной слух.* Экранный мир Сергея Параджанова: сб.ст. Киев: Дух и Литера, 2013: 127-139.

Тіні забутих предків 1964: *Тіні забутих предків,* реж. С. Параджанов. 1964.

Тримбач 2004: Тримбач, С. *Сюреральное в украинском кино (эволюция мифопоэтического творчества).* Киноведческие записки. 2004. № 66. Web. 14 June, 2020. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/60/>

Фомин 2001: Фомин, В. *Правда сказки: Кино и традиции фольклора.* Москва: Материк, 2001. 279 с.

Хренов 2006: Хренов, Н. *Кино: реабилитация архетипической реальности.* Москва: Аграф, 2006. 704 с.

Цвет граната 1968: *Цвет граната,* реж. С. Параджанов. 1968.

Церетели 2001: Церетели, Кора. Остров Параджанова. Исповедь. СПб.: Азбука, 2001. 656 с.

Червинская 2010: Червинская О. *Писатель как историограф: сербский вопрос и личность генерала М.Г. Черняева в рецепции Ф.М. Достоевского (непрочитанная страница «Дневника писателя»)*. Исторична панорама: зб. наук. ст. ЧНУ. Вип.10. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2010: 41-66.

Nestan Ratiani

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Depiction of female infanticide in Svan folklore

19th century Russian periodical literature depicts the practice of gender-selective neonaticide in Svaneti. The most common way of female infanticide was depositing burning hot ashes in the newborn's mouth. The practice carried a symbolic meaning emphasizing mouth as the first organ in digestive process. The practice led to the decline in female population in Svaneti and caused the male population to seek alternative ways, legal or not, getting married. The Paper focuses on three Svan folklore texts that are based on the practice of female neonaticide.

Key words: Neonaticide, Selective Infanticide, Folklore, Svaneti

When working on the Russian printed press of the nineteenth century I came across several observations of a Svanetian practice¹, under which newborn girls were literally left for dead. Thus, they were either kept away from the mother – leading to the infant's death of starvation – or had mouths filled with embers, hurting from the burns, the baby was

1 Due to the lack of numerical data on the incidence of female infanticide, I am unable to call it a cultural norm, nor does it look to have been a widespread rule. On the other hand, however, this nasty practice appears to have been common as late as the latter half of the nineteenth century.