

დათობარბაქაქა
შედეგები
ტომი IX

მერწყული

დათო გარბაქაძე

შედეგები

ტომი IX

**მრავალტომეულის ცალკეულ წიგნთა
პირველი - ელექტრონული - გამოცემა
სახელწოდებით შედეგები
განხორციელდა 2012 წელს.**

**გამომცემლობა მერწყული
თბილისი 2014**

ISBN: 978-9941-0-7001-3 (ყველა ტომის)

ISBN: 978-9941-0-7115-7 (მეცხრე ტომის)

ըստ ԹԻԶԻԿԻ

ԳԻՅՈՒՄԵՐԱՏ ԿԻՆՏԵՆՈՒ ՄԻԿՐՈՆԸ

ՔԻՄԻԱԿԻՆՏ. ՅԻՄՆԱ. ՄՅՈՒՆԱ

**დღაშაშატიუღბი.
კრეზა**

ფერნანდო არაბალი

პიკნიკი

მოქმედი პირები:

ძაპო.

ბატონი ტეპანი.

ქალბატონი ტეპანი.

ძეპო.

პირველი სანიტარი.

მეორე სანიტარი.

დეკორაციები.

ბრძოლის ველი. სცენის კიდით კიდემდე მავთულხლართია გაჭიმული. იქვე მინით სავსე ტომრები აწყვია. გახურებული ბრძოლაა. ისმის სროლის, აფეთქების ხმები, ტყვიამფრქვევები კაკანებენ. ძაპო, რომელიც მარტოა სცენაზე, ჩაცუცქულა და ტომრებს შორის იმალება. ძალიან ეშინია. ბრძოლა ცხრება. სიჩუმეა. ძაპო ნაქსოვი ჩანთიდან საქსოვს და ჩხირებს იღებს. სვიტერს ქსოვს. უკვე საკმაოდ ბევრი მოუქსოვია. რეკავს იქვე მდგარი საველე ტელეფონი.

ძაპო. ალო... ალო. ველი თქვენს ბრძანებას, კაპიტანო... ეს ორმოცდამეშვიდე სიმაღლის დამკვირვებელია. ახალი არაფერია, ჩემო კაპიტანო... მაპატიეთ, ჩემო კაპიტანო, ბრძოლა როდის განახლდება?... ბომბს როდის ჩამოყრიან?... ის მაინც მითხარით, საით ნავიდე, წინ თუ უკან?... რატომ მექცევით ასე. მე ხომ იმიტომ არ გეკითხებით, რომ მოთმინებიდან გამოვიყვანოთ... კაპიტანო, მე აქ ძალიან მარტო ვარ. ამხანაგი მაინც გამომიგზავნეთ... თხაც რომ იყოს, მაინც მაღლობელი დაგრჩებით...

კაპიტანი აწყვეტინებს.

ველი თქვენს ბრძანებას... მიბრძანეთ, ჩემო კაპიტანო.
(კიდეებს ყურმილს. რალაცას ბუზღუნებს).

სიჩუმე. შემოდინ ცოლ-ქმარი ტეპანები, ხელში ბადურები უჭირავთ, თითქოს ბუნების წიაღში დღის გასატარებლად მოსულიყვნენ. მიემართებიან თავიანთი შვილისკენ, ძაპოსკენ, რომელიც მათგან ზურგშექცევით ზის და ტომრებს უკან იმალება და ვერაფერს ხედავს.

ბატონი ტეპანი (ცერემონიულად). ადექი, შვილო, და შუბლზე აკოცე საკუთარ დედას.

ძაპო შვებით და გაკვირვებით დგება და დიდი მოკრძალებით კოცნის დედას შუბლზე. რალაცის თქმა უნდა.

(ანყვეტინებს). ახლა მე მაკოცე.

ძაპო. მამიკო, დედიკო, როგორ გაბედეთ აქ მოსვლა, ეს ხომ ძალიან საშიშია! ახლავე წადით!

ბატონი ტეპანი. შენ მომიყვები ომზე და საშიშროებებზე! ეს მე გამართობს. მაგალითების მოტანით თავს აღარ შეგანყენ. რამდენჯერ ჩამოვმხტარვარ გაქანებული მეტროს ვაგონიდან...

ქალბატონი ტიპანი. ჩვენ ვიფიქრეთ, რომ ეს ყველაფერი მოგწყინდა და შენი მონახულება გადავწყვიტეთ. არ შეიძლება ამდენი ომი არ მოგწყინდეს.

ძაპო. როგორ გითხრათ.

ბატონი ტეპანი. მშვენივრად ვიცი, ეს როგორ ხდება. თავდაპირველად მოგწონს ხოცვა, ბომბების სროლა, ჩაჩქნის ტარება, რომელიც ასე ელეგანტურს გხდის, ძალიან სასიამოვნოა, მაგრამ ბოლოს იმით მთავრდება, რომ ეს ყველაფერი თავს გაბეზრებს. ჩემს დროს სხვა იყო: მაშინ ომები ბევრად მრავალფეროვანი იყო, ისინი მაშინ ფერადი იყო. და, რაც მთავარია, იყო ცხენებიც, ბევრი ცხენი. ძალიან მომწონდა, როცა კაპიტანი ყვიროდა: “შეტევაზე!” – და ჩვენ, ყველანი, წითელფორმიანები, მაშინვე ავმხედრდებოდით ხოლმე. კარგი იყო. და მერე – ხმალამოლებულთა ქროლვა, და ჩვენ უკვე პირისპირ ვართ ლაკის ჩექმებიან და მწვანე მუნდირიან მტრებთან, რომლებიც, როგორც წესი და რიგი, ცხენებზე ამხედრებულან. უცხენოდ არასოდეს ვყოფილვართ, ბევრი ცხენი, კარგად ნასუქი.

ქალბატონი ტეპანი. არა, ისინი მწვანეები არ ყოფილან, ცისფრები იყვნენ. მე ძალიან კარგად მახსოვს, რომ ისინი ცისფრები იყვნენ.

ბატონი ტეპანი. მე კი გეუბნები, რომ მწვანეები იყვნენ.

ქალბატონი ტეპანი. მე კი გიმეორებ, ცისფრები. ბავშვობაში რამდენჯერ გამოგვიყვია თავი აივნიდან, ბრძოლისთვის რომ გვეთვალთვალა, და მეზობელს ვეუბნებოდი: “დავნაძლევედეთ შოკოლადზე, რომ ცისფრები მოიგებენ”. ცისფრები კი ჩვენი მტრები იყვნენ.

ბატონი ტეპანი. კარგი, მართალი ხარ.

ქალბატონი ტეპანი. ბატალიები ყოველთვის მომწონდა. ჯერ კიდევ პატარა გოგო ვამბობდი, რომ გავიზრდები, კავალერიის პოლკოვნიკი გავხდები მეთქი. დედა კი ყოველთვის უარზე იყო, შენ ხომ იცი მისი ძველმოდური შეხედულებები.

ბატონი ტეპანი. დედაშენი ყოველთვის ისეთი ჯიუტია.

ძაპო. მაპატიეთ, უნდა ნახვიდეთ. ომში არ შეიძლება, თუ ჯარისკაცი არ ხარ.

ბატონი ტეპანი. მე ეს სულ არ მაინტერესებს. ჩვენ აქ საომრად არ მოვსულვართ. უბრალოდ, ჩვენ ქალაქგარეთ ამ კვირადღის შენთან ერთად გატარება გვინდა.

ქალბატონი ტეპანი. ამიტომაც გაგიმზადე გემრიელი სადილი. შენი საყვარელი კარტოფილის ომლეტი, ლორის ბუტერბროდი, წითელი ღვინო, სალათა, ნამცხვრები.

ძაპო. კარგით, როგორც გინდათ. მაგრამ კაპიტანი რომ მოვიდეს, ვეტყვი, რომ არაფერი არ ვიცოდი. ცუდ დღეს დაგაყრით. ძალიან აღიზიანებს საომარ მოქმედებათა რაიონში ვიზიტები. ის ჩვენ ყოველთვის გვიმეორებს: “ომში წესრიგი და ბომბებია და არავითარი ვიზიტი”.

ბატონი ტეპანი. ნუ იღარდებ, მაგ შენს კაპიტანს მე თვითონ ვეტყვი ერთ-ორ ტკბილ სიტყვას.

ძაპო. ომი რომ განახლდეს?

ბატონი ტეპანი. გგონია, დაფერთხები? უარეს ხათაბალაში გავხვეულებარ. ისე რომ იყოს, როგორც ადრე, მაძლარ ცხენებზე ამხედრებულნი როცა მომბდნენ. დრო შეიცვალა, გესმის? (პაუზა). მოტოციკლით მოვედით და ჩვენთვის სიტყვაც არავის უთქვამს.

ძაპო. ალბათ, იფიქრეთ, რომ დამკვირვებლები ხართ.

ბატონი ტეპანი. ყველაზე ცუდი ისაა, რომ ტანკების და ჯიპების სიმრავლის გამო ძლივს მოვალნიეთ.

ქალბატონი ტეპანი. მერე, ბოლოს, გახსოვს, ტყვიაფმრქვევით ყველაფერი როგორ ჩახერგეს.

ბატონი ტეპანი. ომისგან, როგორც ცნობილია, ყველაფერს უნდა მოელოდე.

ქალბატონი ტეპანი. კარგი, მოდი ვისადილოთ.

ბატონი ტეპანი. ხო, რა თქმა უნდა, მგელივით მშია. ეს დენტის ნამწვი მადას აღმიგზნებს.

ქალბატონი ტეპანი. აქვე ვისადილოთ, გადასაფარებელზე.

ძაპო. იარაღს რა ვუყო?

ქალბატონი ტეპანი. არავითარი იარაღი. მაგიდასთან იარაღით ჯდომა უზრდელობაა. (პაუზა). ოჰ, რა ჭუჭყიანი ხარ, შეილო... ასე როგორ გაისვარე? აბა, ხელები მიჩვენე.

ძაპო (დამორცხვებით). ხოხვა მომიხდა.

ქალბატონი ტეპანი. ყურები სუფთა გაქვს?

ძაპო. დილით გამოვიწმინდე.

ქალბატონი ტეპანი. კარგი, დაჯექი. კბილები?

ძაპო კბილებს უჩვენებს.

ძალიან კარგი. აბა, ვინ აკოცებს ბავშვს იმის გამო, რომ კბილი გაიხეხა? (ქმარს მიმართავს) აკოცე შენს შვილს, კბილები კარგად გაუხეხავს.

ბატონი ტეპანი შვილს კოცნის.

ომის საბაბით დაუბანლობას ვერასოდეს შევურიგდები.

ძაპო. დიახ დედა.

მიირთმევენ.

ბატონი ტეპანი. ბევრი დახოცე, ჩემო ბიჭო?

ძაპო. როდის?

ბატონი ტეპანი. ამ დღეებში.

ძაპო. სად?

ბატონი ტეპანი. ამ ომში.

ძაპო. არც ისე ბევრი. ცოტა დავხოცე. თითქმის არავინ.

ბატონი ტეპანი. უფრო მეტი რომელი მოკალი, მტრის ცხენი თუ მტრის ჯარისკაცი?

ძაპო. არა, ცხენები არა. ცხენები არაა.

ბატონი ტეპანი. ჯარისკაცები?

ძაპო. ალბათ.

ბატონი ტეპანი. ალბათ? შენ რა, დარწმუნებული არა ხარ?

ძაპო. საქმე ისაა, რომ დაუმიზნებლად ვისვრი. (პაუზა). საერთოდ, ძალიან ცოტას ვისვრი. ყოველთვის, როცა ვისვრი, “მამაო ჩვენოს” ვკითხულობ მოკლული ძიის სულის სახსენებლად.

ბატონი ტეპანი. უფრო მამაცი უნდა იყო, როგორც მამაშენი.

ქალბატონი ტეპანი. ფირფიტას დავდებ და მუსიკას მოვუხმინოთ. (დებს ფირფიტას).

სამივენი მინაზე სხედან და უსმენენ.

ბატონი ტეპანი. აი, მუსიკა!

მუსიკა გრძელდება. შემოდის მტრის ჯარისკაცი ძეპო. ისევეა ჩაცმული, როგორც ძაპო, განსხვავება მხოლოდ ფორმის ფერშია: ძეპოს მწვანე აცვია, ძაპოს – რუხი. ძეპო აღფრთოვანებული უსმენს მუსიკას ტეპანების ოჯახის ზურგს უკან.

მუსიკა მთავრდება. ძაპო დგება და ძეპოს შენიშნავს. ორივენი, შიშით ატანილნი, ხელებს მაღლა სწევენ. ცოლ-ქმარი ტეპანები მათ გაკვირვებით უყურებენ.

ბატონი ტეპანი. რა ხდება?

ძაპო მერყეობს. ბოლოსდაბოლოს, ერთობ მტკიცედ უმიზნებს ძეპოს.

ძაპო. ხელები მაღლა!

ძეპო ხელებს უფრო მაღლა სწევს.

(ძაპომ არ იცის, ახლა რა ქნას. მალე ძეპოსთან მიდის, მხარზე მსუბუქად დაჰკრავს ხელს).

დავნაძლევედეთ, ვერ გამექცევი!

ბატონი ტეპანი. კარგი, მაგრამ ახლა – რა?

ძაპო. თავადვე ხედავ, ახლა წამახალისებენ და კაპრალობას მომცემენ.

ბატონი ტეპანი. შეკარი, რომ არ გაგექცეს.

ძაპო. რა საჭიროა?

ბატონი ტეპანი. შენ რა, არ იცი, რომ ტყვეებს სასწრაფოდ კრავენ?

ძაპო. მერედა როგორ შეგკრა?

ბატონი ტეპანი. ხელები შეუკარი.

ქალბატონი ტეპანი. დიახ, პირველ რიგში, ხელები უნდა შეუკრა. მე მინახავს, ყოველთვის ასე აკეთებენ.

ძაპო (ტყვეს). თუ შეიძლება, ხელები შეატყუპეთ, შეგიკრავთ, გეთაყვა.

ძეპო. არ მატკინოთ.

ძაპო. არა.

ძეპო. ვაი, როგორ მტკივა!

ბატონი ტეპანი. შვილო, ვირივით ნუ იქცევი, მოეპყარი ტყვეს ისე, როგორც წესი და რიგია.

ქალბატონი ტეპანი. მე შენ ეს გასწავლე? რამდენჯერ მითქვამს, ადამიანებს კეთილად უნდა მოეპყრო მეთქი.

ძაპო. განზრახ კი არ ვქენი. *(ძეპოს)* ასე ხომ არ გტკივათ?

ძეპო. არა, ასე – არა.

ბატონი ტეპანი. მართალი თქვით. გულწრფელად, ჩვენი ნუ შეგრცხვებათ, თუ გტკივათ, თქვით, და მოვუშვებთ.

ძეპო. ასე კარგია.

ბატონი ტეპანი. შვილო, რომ არ გაიქცეს, ფეხებიც შეუკარი.

ძაპო. ფეხებიც? ეს რაღა საჭიროა...

ბატონი ტეპანი. თქვენ წესდება თუ გისწავლიათ?

ძაპო. დიახ.

ბატონი ტეპანი. ჰოდა, ეს ყველაფერი წესდებითაა გათვალისწინებული.

ძაპო *(ერთობ თავაზიანად მიმართავს ძეპოს)*. გთხოვთ, გეთაყვა, მინაზე დაჯდეთ, მე თქვენ ფეხები უნდა შეგიკრათ.

ძეპო. ოღონდ არ მატკინოთ, ისე, როგორც ხელი მატკინეთ.

ქალბატონი ტეპანი. იმდენს იზამ, რომ შესძულდები.

ძაპო. არა, ყველაფერი კარგად იქნება. ასე ხომ არაა მტკივნეული?

ძეპო. არა, ახლა მშვენივრადაა.

ძაპო *(რაღაც იდეით შეპყრობილი)*. მამა, აღბეჭდე, ნაქცეულ ტყვეს ფეხქვეშ როგორ ვთელავ. მოგწონს ეს აზრი?

ძეპო. არა. ეს – არა.

ქალბატონი ტეპანი. დაეთანხმეთ, რა დაგემართათ. ნუ ჯიუტობთ.

ძეპო. არა. ვთქვი, არა-მეთქი, ესე იგი – არა.

ქალბატონი ტეპანი. ეს ხომ თქვენთვის არაფერს ნიშნავს, ჩვენ კი ამ ფოტოს სამზარეულო კარადის თავზე, დიპლომის გვერდით გამოვფენდით, დასახრობად განწირულთა გადარჩენისთვის რომ მიანიჭეს ჩემს მეუღლეს ცამეტი წლის წინ...

ძეპო. გულშიც ნუ გაივლებთ, რომ ჩემს დარწმუნებას მოახერხებთ.

ძაპო. კი, მაგრამ რატომ არ გინდათ?

ძეპო. მე მყავს საცოლლე, და მას რომ ეს ფოტო ხელში ჩაუვარდეს, იფიქრებს, რომ ბრძოლა არ მცოდნია.

ძაპო. უთხარით, რომ თქვენ არა ხართ, რომ პანტერაა ეს რაღაც, მინაზე მწოლიარე.

ქალბატონი ტეპანი. რა იქნება, დაგვეთანხმეთ.

ძეპო. კარგით, მაგრამ მხოლოდ თქვენი ხათრით.

ძაპო. მთლიანად მინას გაეკარით.

ძეპო მინაზე იშხლართება. ძაპო მუცელზე ფეხს აბიჯებს და ერთობ ყოჩაღი გამომეტყველებით ბლუჯავს შაშხანას.

ქალბატონი ტეპანი. მკერდი უფრო წინ წამოსწიე.

ძაპო. ასე?

ქალბატონი ტეპანი. ჰო. კარგია. ასე. არ ისუნთქო.

ბატონი ტეპანი. უფრო გმირული გამომეტყველება მიიღე.

ძაპო. გმირული გამომეტყველება როგორილა?

ბატონი ტეპანი. ძალიან უბრალო: მიიღე ისეთი სახე, როგორიც ყასაბს აქვს, როცა ის სასიყვარულო ფრონტზე თავისი გამარჯვებების შესახებ ჰყვება.

ძაპო. ასეთი?

ბატონი ტეპანი. ჰო, ასეთი.

ქალბატონი ტეპანი. პირველ რიგში, მკერდი გამოზნიქე და არ ისუნთქო.

ძეპო. ბოლოს და ბოლოს, დაამთავრებთ თუ არა?

ქალბატონი ტეპანი. ცოტაც მოითმინეთ. ერთი, ორი, და... სამი.

ძაპო. მგონი, ძალიან კარგად გამოვალ.

ქალბატონი ტეპანი. ჰო, შენ ძალიან მებრძოლი სახე გაქვს.

ბატონი ტეპანი. ჰო, ძალიან კარგი გამოვიდა.

ქალბატონი ტეპანი (ქმარს). მეც მომინდა შენთან ერთად სურათის გადაღება.

ძაპო. კარგით, თუ გინდათ, მე გადაგიღებთ.

ქალბატონი ტეპანი. ჩაჩქანი მომეცი, რომ მეომრულად გამოვიყურებოდე.

ძეპო. მე აღარ მინდა. ჩემთვის ერთიც სრულიად საკმარისია.

ძაპო. კი, მაგრამ რა მოხდა ასეთი? თქვენთვის რა მნიშვნელობა აქვს?

ძეპო. არავითარი, მე არ მინდა, რომ სურათი კიდეც გადამიღონ. ეს ჩემი ბოლო სიტყვაა.

ბატონი ტეპანი (ცოლს). ნუ დააძალებთ. ტყვეები ისე იოლად წყრებიან. ასე თუ გავაგრძელებთ, გაგვინანყენდება და ზეიმს წაგვიხდენს.

ძაპო. კარგი, მაგრამ ტყვეს რალა ვუყო?

ქალბატონი ტეპანი. შეიძლება, ჩვენთან ერთად სადილზე დავინვიოთ. შენ რას იტყვდი?

ბატონი ტეპანი. არაფერს ვხედავ ამაში უხერხულს.

ძაპო (ძეპოს). რას იტყვით? არ ისაძილებთ ჩვენთან ერთად?

ძეპო. როგორ გითხრათ...

ქალბატონი ტეპანი. სხვათაშორის, კარგი ღვინოც გვაქვს.

ძეპო. თუ ასეთი კარგია...

ქალბატონი ტეპანი. მოიქეცით, როგორც საკუთარ სახლში. რამე თუ მოგინდათ, გვთხოვეთ.

ძეპო. კეთილი.

ბატონი ტეპანი. თქვენ ბევრი დახოცეთ?

ძეპო. როდის?

ბატონი ტეპანი. ამ დღეებში.

ძეპო. სად?

ბატონი ტეპანი. სად და ამ ომში.

ძეპო. არც ისე ბევრი. ცოტა დავხოცე. თითქმის არავინ.

ბატონი ტეპანი. უფრო მეტი რომელი მოკალით, მტრის ცხენი თუ მტრის ჯარისკაცი?

ძეპო. არა, ცხენები არა. ცხენები არაა.

ბატონი ტეპანი. ჯარისკაცები?

ძეპო. ალბათ.

ბატონი ტეპანი. ალბათ? თქვენ რა, დარწმუნებული არა ხართ?

ძეპო. საქმე ისაა, რომ დაუმიზნებლად ვისვრი. (პაუზა). საერთოდ, ძალიან ცოტას ვისვრი. ყოველთვის, როცა ვისვრი, “ავე მარიას” ვკითხულობ მოკლული ძიის სულის სახსენებლად.

ბატონი ტეპანი. “ავე მარიას”? მე კი მეგონა – “მამაო ჩვენოს”.

ძეპო. არა. ყოველთვის “ავე მარიას”. (პაუზა). ეს უფრო მოკლეა.

ბატონი ტეპანი. უფრო გაბედული უნდა იყო, უფრო მამაცი.

ქალბატონი ტეპანი. თუ გნებავთ, გაგხსნით.

ძეპო. რა საჭიროა, რა მნიშვნელობა აქვს.

ბატონი ტეპანი. ჩვენი ნუ გრცხვენიათ. თუ გინდათ, რომ გაგხსნათ, გვითხარით.

ქალბატონი ტეპანი. მოეწყვეთ უფრო მოხერხებულად.

ძეპო. კარგი, რაკი ასეა, გამიხსენით. მაგრამ ამაზე ისევ და ისევ თქვენი სიამოვნებისთვის გთანხმდებით.

ბატონი ტეპანი. გაუხსენი, შვილო.

ძაპო ძეპოს ფეხებს უხსნის.

ქალბატონი ტეპანი. როგორია, უკეთესია?

ძეპო. დიახ, უდავოდ. ალბათ, მე თქვენ ძალიან განუხებთ.

ბატონი ტეპანი. არანაირად. მოიქეცით ისე, როგორც საკუთარ სახლში. თუ ხელების გახსნა გინდათ, ესეც გვითხარით.

ძეპო. არა, ხელების – არა. ეს უკვე მეტისმეტი იქნება.

ბატონი ტეპანი. რას ბრძანებთ, სულაც არა. ხომ გეუბნებით, თქვენ ჩვენ სავსებით არ გვანუხებთ.

ძეპო. კარგით... მაშინ ხელებიც შემიხსენით. მაგრამ მხოლოდ იმიტომ, რომ ვჭამო, კარგით? იმიტომ, რომ არ მინდა, მერე თქვან, ღორის ტილი ფეხზე დაისვი, თავზე აგაცოცდებო.

ბატონი ტეპანი. შვილო, ხელებიც გაუხსენი.

ქალბატონი ტეპანი. შესანიშნავია, ისეთ სიმპათიურ ადამიანთან ერთად, როგორც ბატონი ტყვე აღმოჩნდა, დროს სასიამოვნოდ გავატარებთ.

ძეპო. ნუ მომმართავთ, როგორც “ბატონ ტყვეს”. თქვით, უბრალოდ, “ტყვე”.

ქალბატონი ტეპანი. თქვენ ეს ტკივილს არ მოგაყენებთ?

ძეპო. სრულიადაც არა.

ბატონი ტეპანი. უდავოდ, უნდა ვალიაროთ, რომ თქვენ ერთობ მორიდებული ბრძანდებით.

ისმის თვითმფრინავების გუგუნის.

ძაპო. თვითმფრინავები. ალბათ, დაგვბომბავენ.

ძაპო და ძეპო სასწრაფოდ ქვიშით სავსე ტომრებს ეფარებიან. (მშობლებს მიმართავენ). თავშესაფარში. ბომბი დაგეცემათ.

თვითმფრინავების გუგუნის უფრო და უფრო ახლოვდება. მაშინვე ცვივა ბომბები. ისინი სადღაც ახლო-მახლო ცვივა, მაგრამ სცენაზე არც ერთი არ ხვდება. გამაყრუებელი გრუხუნია. ძაპო და ძეპო ტომრებს შორის ჩაჩურთულან. ბატონი ტეპანი მეუღლეს მშვიდად ესაუბრება. ისიც სრულიად მშვიდად პასუხ-

ობს. დიალოგი არ ისმის დაბომბვის გამო. ქალბატონი ტეპანი ერთ-ერთი კალათისკენ მიდის და ქოლგას იღებს. ხსნის. მეუღლეები ქოლგის ქვეშ ისე შეყუყულან, თითქოს წვიმას ემალებიან. დგანან. ჩანს, მშვიდად ირწვევიან, ფეხს იცვლიან და ტოკავენ, მშვიდად განაგრძობენ საუბარს თავიანთ საქმეებზე. დაბომბვა გრძელდება. თვითმფრინავები ქრებიან. სიჩუმეა. ბატონი ტეპანი ქოლგის ქვეშ იდგან ხელს გარეთ ყოფს, რათა დარწმუნდეს, რომ ციდან არაფერი ცვივა.

ბატონი ტეპანი (ცოლს მიმართავს). შეგიძლია, დაკეცო ქოლგა. ქალბატონი ტეპანი ასეც იქცევა. ორივენი შვილთან მიდიან და ქოლგით უკანალზე უკაკუნებენ.

ბატონი ტეპანი. შეგიძლიათ გამოძვრეთ. დაბომბვა დამთავრდა.

ძაპო და **ძეპო** გამოდიან თავიანთი თავშესაფრიდან.

ძაპო. თქვენ არაფერი არ მოგსვლიათ?

ბატონი ტეპანი. აბა, შენ რა გინდოდა მამაშენს მოსვლოდა? (სიამაყით). ბომბუნიები ჩემთვის...

სცენის მარცხენა მხრიდან შემოდიან სანიტრები საკაცეებით.

პირველი სანიტარი. დახოცილები არიან?

ძაპო. არა. აქ – არა.

პირველი სანიტარი. დარწმუნებული ხართ, რომ ყველგან კარგად დაათვალიერეთ?

ძაპო. დარწმუნებული ვარ.

პირველი სანიტარი. და არც ერთი მკვდარი?

ძაპო. გეუბნებით, არა-მეთქი.

პირველი სანიტარი. და არც ერთი დაჭრილი?

ძაპო. არა.

მეორე სანიტარი. გამოდის, დავლუპულვართ (**ძეპოს მიმართავს მავედრებელი ხმით**). კარგად ეძებეთ, იქნებ ერთი ცალი მკვდარი მაინც აღმოჩნდეს.

პირველი სანიტარი. ნუ აიხირე, აკი გითხრეს, არააო.

მეორე სანიტარი. აბა, ეს საქმეა?!

ძაპო. ძალიან ვწუხვარ. დამერწმუნეთ, განზრაც არაფერი მომხდარა.

მეორე სანიტარი. ყველა ასე ამბობს, რომ მკვდრები არ არიან და რომ ეს განზრახ არ მომხდარა.

პირველი სანიტარი. კარგი, წავედით. თავს ნუ აბეზრებ კაბალიეროს.

ბატონი ტეპანი (თავაზიანად). თუ შეგიძლია დახმარება გაგიწიოთ, - სიამოვნებით. გვიგულვეთ თქვენს განკარგულებაში.

მეორე სანიტარი. ასე თუ გაგრძელდა, ნახავ, კაპიტანი რასაც გვეტყვის.

ბატონი ტეპანი. კი, მაგრამ რაშია საქმე?

პირველი სანიტარი. უბრალოდ, სხვებს გვამების და დაჭრილების თრევით ხელები დაწვევებაზე აქვთ, ჩვენ კი აქამდე – არაფერი. არადა, გულხელდაკრეფილი სულაც არ ვყოფილვართ.

ბატონი ტეპანი. ჰო, ეს უეჭველად პრობლემაა. (მიმართავს **ძაპოს**) დარწმუნებული ხარ, რომ არც ერთი მკვდარი არ მოიძებნება?

ძაპო. რა თქმა უნდა, დარწმუნებული ვარ, მამა.

ბატონი ტეპანი. ტომრებშორის კარგად ეძებე?

ძაპო. კი, მამა.

ბატონი ტეპანი (*ძალიან განანყენებული*). მე ვფიქრობ, შენ, უბრალოდ, არ გინდა დაეხმარო ამ ბატონებს. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ასე მომხიბლავნი არიან. და შენ არ გრცხვენია?

პირველი სანიტარი. ნუ მიმართავთ ასე. თავი დაანებეთ. იმედს ვიქონიებთ, რომ ბედი გაგვიღიმებს და მომდევნო სანგარში ყველა დახოცილი აღმოჩნდება.

ბატონი ტეპანი. გამოუთქმელად მოხარული ვიქნები, თუ გაგიმართლათ.

ქალბატონი ტეპანი. დიახ, ეს ჩინებული იქნებოდა. თქვენ ვერ წარმოიდგენთ, როგორ მიყვარს თავისი საქმის მოყვარული ხალხი.

ბატონი ტეპანი (*აღშფოთებული მიმართავს ყველას*). აბა, რა ვქნათ? ბოლოს და ბოლოს, ვიღონებთ თუ არა რამეს ამ ბატონებისთვის?

ძაპო. საქმე რომ მხოლოდ მე მეხებოდეს, უკვე ყველაფერი კარგად იქნებოდა.

ძეპო. მხოლოდ მე რომ მეხებოდეს, - მაშინაც.

ბატონი ტეპანი. აბა, ვნახოთ, ჩვენს შორის დაჭრილიც კი არავინაა?

ძაპო (*დარცხვენით*). არა, მე - არა.

ბატონი ტეპანი (*მიმართავს ძეპოს*). თქვენ?

ძეპო (*დამორცხვებით*). არც - მე. არასოდეს მქონია ბედნიერება...

ქალბატონი ტეპანი (*კმაყოფილი*). ააა, გამახსენდა! ამ დილით, ხახვს რომ ვასუფთავებდი, თითი გავიჭერი. განყოფი?

ბატონი ტეპანი. მშვენიერია! (*ენთუ ზია ზმით*). ისინი ახლავე წაგიყვანენ.

პირველი სანიტარი. არა, ქალბატონები არ ითვლებიან.

ბატონი ტეპანი. მაგრამ ჩვენ ხომ, ყველანი, ერთ სიტუაციაში ვიმყოფებით.

პირველი სანიტარი. მაგას არა აქვს მნიშვნელობა.

მეორე სანიტარი. ვნახოთ, იქნებ სხვა სანგრებში მოიძებნოს რაიმე დამამშვიდებელი.

სანიტრები წასასვლელად ემზადებიან.

ბატონი ტეპანი. ნუ სწუხართ, ჩვენ თუ სადმე მკვდარი ვნახეთ, თქვენთვის შევიწინააზრებთ. შეგიძლიათ მშვიდად იყოთ, სხვას არავის დავუთმობთ.

მეორე სანიტარი. დიდად გმადლობთ, კაბალიერო.

ბატონი ტეპანი. არაფრის, მეგობარო. ეგლა მაკლია...

სანიტრები ემშვიდობებიან და ასევე პასუხობს ოთხივეს.

სანიტრები გადიან.

ქალბატონი ტეპანი. და მაინც, რა საამოა კვირადღეობით ბუნებაში გასვლა. ყოველთვის შეხვდები სიმპათიურ ადამიანებს. (*პაუზა*). თქვენ რატომღა ხართ მტერი?

ძეპო. მე ასეთ ამბებში ვერ ვერკვევი. მე განათლება არ მიმიღია.

ქალბატონი ტეპანი. დაბადებიდან მტერი იყავით თუ მერე გახდით ასეთი?

ძეპო. არ ვიცი. ხომ გეუბნებით, არ ვიცი.

ბატონი ტეპანი. მაშინ ის გვითხარით, ომში როგორ მოხვდით?

ძეპო. ერთხელ სახლში ვიჯექი და დედაჩემის უთოს ვაკეთებდი, ამ დროს ვიღაც ბატონი მოვიდა და მკითხა: "თქვენ ძეპო ხართ?" - "დიახ". - "ჰოდა, ასე, -

მითხრა ბატონმა, - შენ ომში უნდა წახვიდე”. მაშინ მე ვკითხე: “რომელ ომში?” მან კი მითხრა: “რა უმეცარი ხარ. შენ რა, გაზეთებს არ კითხულობ?” მე მივუგე, ვკითხულობ, მაგრამ ომზე – არა მეთქი...

ძაპო. მეც ზუსტად ასე დამემართა.

ბატონი ტეპანი. ჰო, შენთანაც ასე მოვიდნენ.

ქალბატონი ტეპანი. არა, ზუსტად ასე – არა, შენ იმ დღეს უთოს კი არა, მანქანას უკირკიტებდი.

ბატონი ტეპანი. მე სხვა რამეს ვამბობ. *(ძეპოს მიმართავს).* განაგრძეთ. მერე რა იყო?

ძეპო. ვუთხარი, საცოლე მყავს და ის თუ კვირადღეობით ჩემთან ერთად კინოში არ ივლის, ძალიან მოიწყენს მეთქი. საცოლეზე მითხრა, ამას არა აქვს მნიშვნელობაო.

ძაპო. ზუსტად ისე, როგორც ჩემთან...

ძეპო. მერე მამაჩემი მოვიდა და მითხრა, შენ ომში ვერ წახვალ, ვინაიდან ცხენი არა გყავსო.

ძაპო. მამაჩემმაც იგივე მითხრა.

ძეპო. მაგრამ ბატონმა თქვა, ცხენი საჭირო არააო. მე ვკითხე, არ შეიძლება, საცოლეც რომ წამოვიყვანო მეთქი, იმან კი – არაო. მაშინ მე ვკითხე, იქნებ, დეიდაჩემის წამოყვანა შეიძლება, ხუთშაბათობით ჩემს საყვარელ შაქარში ათქვეფილ ნალებს გამიკეთებს მეთქი.

ქალბატონი ტეპანი (რალაც ახსენდება). ოჰ, რა თქმა უნდა, ნალები!

ძეპო. იმან კი უარი განმიცხადა.

ძაპო. ჩემთანაც ასე იყო...

ძეპო. და აი, მას მერე ამ სანგრიდან არ ამოვმძვრალვარ.

ქალბატონი ტეპანი. ვფიქრობ, რაკი ბატონი ტყვეა და თქვენ ასე ახლოს იმყოფებით და თქვენ ასე მოწყენილი ხართ, სალამოობით შეგიძლიათ ერთმანეთს შეხვდეთ და ერთად ითამაშოთ.

ძაპო. ო, არა, დედა, ის ხომ მტერია.

ბატონი ტეპანი. მსგავსიც არაფერი, ნუ გეშინია.

ძაპო. ერთი მოგესმინა, რას გვიყვებოდა გენერალი მტრების შესახებ.

ქალბატონი ტეპანი. მაინც რას ამბობდა?

ძაპო. აი, მაგალითად, თქვა, რომ მტრები ძალიან-ძალიან-ძალიან ცუდები არიან. ის ამბობს, როცა ისინი ტყვეებს იჭერენ, ჩექმებში კენჭებს უყრიან, რომ სიარულისას ეტკინოთო.

ქალბატონი ტეპანი. რა ბარბაროსობაა! რა საშინლები ყოფილან!

ბატონი ტეპანი (აღშფოთებული მიმართავს ძეპოს). როგორ არ გრცხვენიათ, დამნაშავეთა ამ არმიაში რომ ირიცხებით?

ძეპო. მე მსგავსი არაფერი ჩამიდენია. მე არავის ვერჩი.

ქალბატონი ტეპანი. ასეთი სათნო გამომეტყველების, და თურმე გვატყუებდი...

ბატონი ტეპანი. ტყუილად გავუხსენით ხელ-ფეხი, თვალი რომ მოგვეშორებინა, კენჭებით აგვაკვებდა.

ძეპო. რატომ მექცევით ასე.

ბატონი ტეპანი. აბა, როგორ მოგექცეთ? მე ეს აღმაშფოთებს. აი, რას ვიზამ: წავალ კაპიტანთან და საომარ მოქმედებებში მონაწილეობის უფლებას გამოვთხოვ.

ძაპო. ნებას არ დაგრთავენ. შენ ხნიერი ხარ.

ბატონი ტეპანი. მაშინ ცხენს და დაშნას ვიყიდი და საკუთარი ხარჯებით ვიომებ.

ქალბატონი ტეპანი. ძალიან კარგი. კაცი რომ ვიყო, მეც სწორედ ასე მოვიქცეოდი.

ძეპო. ქალბატონო, ასე ნუ მექცევით. თუ გნებავთ, გეტყვით, რომ ჩვენი გენერალი თქვენზეც იგივეს გვეუბნებოდა.

ქალბატონი ტეპანი. რა უფლება ჰქონდა, ასე ეცრუა?

ძაპო. ზუსტად იგივეს?

ძეპო. ზუსტად.

ბატონი ტეპანი. თქვენ, შემთხვევით ერთი და იგივე ხომ არ ლაპარაკობდა.

ქალბატონი ტეპანი. თუ ერთი და იგივე იყო, მაშინ, ბოლოს და ბოლოს, სხვანაირად მაინც ეთქვა. არც ისე მახვილგონივრულია ერთი და იგივეს გამეორება.

ბატონი ტეპანი (*ძეპოს მიმართავს, სხვა ხმით*). ერთსაც ხომ არ გადაკრავდით?

ქალბატონი ტეპანი. იმედი მაქვს, მოგეწონათ ჩვენი საუზმე...

ბატონი ტეპანი. ყოველ შემთხვევაში, უკეთესი გამოვიდა, ვიდრე გასულ კვირადღეს იყო.

ძეპო. მაშინ რა მოხდა?

ბატონი ტეპანი. ჩვენ ქალაქგარეთ გავედით, გადასაფარებელზე სუფრა გავშალეთ, და როცა ზურგი შევაქციეთ, ძროხა მოვიდა და ყველაფერი შეგვიჭამა. ხელსახოციც კი არ დატოვა.

ძეპო. რა უსირცხვილო ძროხა ყოფილა!

ბატონი ტეპანი. ნუუუ... მერე, ბარი-ბარში რომ ვყოფილიყავით, ჩვენ ძროხა შეეჭამეთ.

იციინიან.

ძაპო (*ძეპოს*). რა თქმა უნდა, შიმშილი ხომ მაინც დაიცხრეს...

ბატონი ტეპანი. გაგვიმარჯოს!

სვამენ.

ქალბატონი ტეპანი (*ძეპოს*). სანგრებში რით ერთობით?

ძეპო. მე იმით ვერთობი, რომ ჭინჭებისგან ყვავილებს ვაკეთებ. ძალიან მონყენილი ვარ ხოლმე.

ქალბატონი ტეპანი. იმ ყვავილებს რაღას უშვრებით?

ძეპო. ადრე ჩემს საცოლეს ვუგზავნიდი, მაგრამ ერთხელ შემომითვალა, უკვე ავავსე ყვავილნარი და სარდაფი ჭინჭის ყვავილებით და თუ არ შეწუხდები, სხვა რამ გამომიგზავნე, რადგან არ ვიცი, ამდენი ყვავილი სად დავტოო.

ქალბატონი ტეპანი. მერე, თქვენ როგორ მოიქეცით?

ძეპო. ვცადე, სხვა რამ მესწავლა, მაგრამ არაფერი გამომივიდა. ისევ ჭინჭის ყვავილებს ვაკეთებ და დრო ამით გამყავს.

ქალბატონი ტეპანი. და თქვენ მერე ყრით ამ ყვავილებს?

ქპო. არა. უკვე ვიცი, როგორ გამოვიყენო: ყოველი დალუპულის თავთან თითო ყვავილს ვდებ. ასე რომ, ახლა რამდენიც არ უნდა დავამზადო, ზედმეტი მაინც არ დამრჩება.

ქალბატონი ტეპანი. კარგი გამოსავალი გიპოვნიათ.

ქპო (მორიდებით). დიახ.

ძაპო. მე კი იმით ვერთობი, რომ სვიტერს ვიქსოვ.

ქალბატონი ტეპანი. მომისმინეთ, ყველა ჯარისკაცი თქვენსავით მოწყენილია?

ქპო. ეს იმაზეა დამოკიდებული, რით ერთობიან.

ძაპო. ჩემს მხარეზეც იგივე ხდება.

ბატონი ტეპანი. მაშინ ჩვენ შეგვიძლია ასეთი რამ გავაკეთოთ: ომი შევწყვიტოთ.

ქპო. კი, მაგრამ როგორ?

ბატონი ტეპანი. ძალიან უბრალოდ. შენ ჩვენი არმიის ყველა ჯარისკაცს ეუბნები, რომ მონინალმდგის ჯარისკაცებს ომი არ უნდათ და თქვენც იგივეს ეუბნებით თქვენს მეგობრებს. და ყველა შინ წავა.

ძაპო. დიდებულია.

ქალბატონი ტეპანი (ქპოს). ასე რომ, ბოლოს და ბოლოს, თქვენ შეაკეთებთ ელექტროუთოს.

ძაპო. აქამდე როგორ არ მოგვივიდა თავში ამ საომარი დავიდარაბის შეწყვეტის ასეთი ბრწყინვალე აზრი?

ქალბატონი ტეპანი. ასეთი აზრები შეიძლება მხოლოდ მამაშენის თავში გაჩნდეს. არ დაგავინყდეს, რომ ის ენციკლოპედისტი და ფილატელისტია.

ქპო. კი, მაგრამ ომი თუ შევწყვიტეთ, მაშინ გენერლებს და კაპიტნებს რა ვუყოთ?

ქალბატონი ტეპანი. აბჯარს მივცემთ და დანყნარდებიან.

ქპო. ძალიან კარგი აზრია.

ბატონი ტეპანი. ხედავ, ყველაფერი რა მარტივია? ყველაფერი მოგვარდა.

ქპო. ყველაფერი შესანიშნავად გამოგვივა.

ძაპო. როგორ გაიხარებენ ჩემი მეგობრები.

ქალბატონი ტეპანი. მოდით, ვიცეკვოთ ძველებური, საზეიმო, და ასე აღვნიშნოთ ეს ყველაფერი.

ქპო. ძალიან კარგი.

ძაპო. ჩართე, დედა, გრამოფონი.

ქალბატონი ტეპანი დებს ფირფიტას. ყველანი ელიან. არაფერი ისმის.

ბატონი ტეპანი. არაფერი ისმის.

ქალბატონი ტეპანი (მიდის გრამოფონთან). აჰ, შემშლია! ფირფიტის ნაცვლად ბერეტი დამიდვია. (დებს ფირფიტას, ისმის პასო დობლე).

ყველანი ცეკვავენ, სიხარულით აღსავსენი. ძაპო – ქპოსთან ერთად, ქალბატონი ტეპანი – თავის მეუღლესთან. რეკავს საველე ტელეფონი. არც ერთს არ ესმის. მხიარულად ცეკვავენ. ტელეფონი ისევ რეკავს. ცეკვა გრძელდება. ისევ იწყება ბრძოლა დაბომბვის გრუხუნით, სროლებით, ტყვიამფრქვევის კაკანით. ისინი, მიუხედავად ყველაფრისა, განაგრძობენ მხიარულად ცეკვას. ტყვი-

ამფრქვევის ჯერი ოთხივეს ცელავს. უსულოდ ეცემიან. ტყვია გრამოფონსაც მოხვდა, ფირფიტა გაჩერდა, მაგრამ იგი მაინც უკრავს პიესის ბოლომდე. მარცხნიდან სანიტრები შემოდიან. ცარიელი საკაცეები უჭირავთ. ფარდა იხურება.

პრიტა შტაინჰაინდტნერი

წითელი ტბორი

რომანი

ვ.-სთვის

"წითელ ტბორს" ეძახიან ბავშვები პატარა ტბას მალალ ხეობაში, მთის ძირას. წითელია წყალი ზაფხულის სიცხეში. წითელია ყინულის ქვეშ იმ თვეებში, მზე როცა ცოტა ხანს ათბობს.

უმშვენიერესი თამაშის დროსაც კი გაურბიან ბავშვები ამ ადგილს. არც თივის ჩხვლეტისგან გავარჯარებულ კანს იბანენ მის განაპირა მინდვრებში, არც მისი თხილის ბუჩქების ჩრდილში ეძებენ სამალავს და აკრძალულ ალერსს. არც ერთი ქვა არ იძირება წრეების ხაზვით. არც ციგურები კანწავენ ზოლებს გამაგრებული ქვის გადატეხილ სარკეში.

მხოლოდ უცხონი იგრილებენ ფეხებს ტბაში, ჩრდილოეთიდან სამხრეთისაკენ და აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ გავლებული საზღვრის გასწვრივ ხანგრძლივი ხეტიალით გაჩენილ იარებს. მათ არაფერი იციან ჯარების სამწყობრო ნაბიჯების შესახებ, არაფერი იციან სახრჩობელების, მახვილების, დანებების, ყვირილის შესახებ. წითელი კვალი გაუნვდება საუკუნეებს.

I

მე ის ბავშვი ვიყავი, ვინც წითელ ტბორში არ თამაშობდა. ბავშვი, რომელსაც გამანადგურებელი ომების ეშინოდა.

ჯერ კიდევ მანამ, სანამ ტბორისპირა მინდვრების გავლით სკოლაში ვივლიდი, ვისმენდი ამბებს გლეხთა ომების, რელიგიური ომების, დაპყრობითი ომების, რასობრივი ომების დროთა შესახებ. ომების. სწორედ იქ, წითელი ტბორის თავს შემალლებულ გორაკზე კიდებდნენ მათ, ცეცხლის გამლვივებლებს.

იქ, სახრჩობელებზე, ეკიდნენ ისინი.
იქ, სახრჩობელებზე, კიდიან ისინი.

სოციოლოგიის მეთოდოლოგიური საფუძვლები

სოციოლოგია (აქ წარმოდგენილი აზრით, ეს ფრიად მრავალმნიშვნელოვანი გამოყენების მქონე სიტყვა) ენოდება მეცნიერებას, რომელსაც სოციალური ქმედების ამხსნელი გაგება და, ამის საფუძველზე, მისი მდინარებისა და შედეგების მიზეზობრივი განმარტება სურს. ამასთან ერთად, "ქმედება" უნდა აღნიშნავდეს ადამიანთა ქცევებს (განურჩევლად გარეგანი და შინაგანი ქცევებისა, უმოქმედობისა თუ განცდებისა), როცა და ვიდრე მოქმედი პირი ან მოქმედი პირები ამ ქცევებს სუბიექტურ საზრისს უკავშირებენ. ოლონდ "სოციალური" ქმედება უნდა ენოდებოდეს ისეთ ქმედებას, როცა მოქმედისა თუ მოქმედთა მიერ გააზრებული საზრისი *სხვათა* ქცევაზეა მიმართული და ამიტომ მოქმედების პროცესში მათით ორიენტირებულია.

1. "საზრისი" აქ არის ან ა) ფაქტობრივი L ისტორიულად მოცემული შემთხვევა მოქმედთან დაკავშირებით ან – B საშუალო და მიახლოებითი სიმრავლე მოქმედთან დაკავშირებული შემთხვევებისა, ან ბ) ცნებებით კონსტრუირებული წმინდა ტიპი მოქმედისა თუ მოქმედთა, როგორც *ნაგულისხმევ* მოქმედთა სუბიექტურად *ნავარაუდები* საზრისი. საუბარი არ არის რალაც ობიექტურად "სწორ" ან მეტაფიზიკურად დაფუძნებულ "ჭეშმარიტ" საზრისზე. აქ იგულისხმება ქმედების შესახებ ემპირიულ მეცნიერებათა განსხვავება: სოციოლოგიისა და ისტორიისა, საპირისპიროდ ყველა დოგმატური მეცნიერებისა: იურისპრუდენციისა, ლოგიკისა, ეთიკისა, ესთეტიკისა, რომელთაც თავიანთ ობიექტებად "სწორი", "მნიშვნელადი" საზრისის მოხელთება სურთ.

2. გააზრებულ ქმედებასა და შეუნიღბავად (როგორც შეიძლება აქ ვუნოდოთ) რეაქციულ, სუბიექტურად ნავარაუდევ საზრისთან დაუკავშირებელ ქცევას შორის საზღვარი ერთობ არამყარია. დიდად მნიშვნელოვანი ნაწილი მთელი სოციოლოგიურად რელევანტური ქცევებისა, განსაკუთრებით წმინდა ტრადიციული ქმედება (იხილეთ ქვემოთ), ორივე მათგანის საზღვარზე იმყოფება. გააზრებული ანუ გაგებისთვის მისანვდომი ქმედება ფსიქოფიზიკური პროცესების ზოგიერთ შემთხვევაში სავსებით არ არსებობს, სხვა შემთხვევაში მხოლოდ სპეციალისტებისთვის არის ხელმისაწვდომი; მისტიკური და ამის გამო სიტყვებით გადმოუცემადი მოვლენები, რომლებიც ასეთ განცდებთან არის დაკავშირებული, არც ყველასთვის მისანვდომია და არც – სრულებით გასაგები. ამის საპირისპიროდ, რალაცისგან მსგავსი სახის ქმედების პროდუცირების შესაძლებლობა სულაც არ არის მისი გაგების პირობა: "სულაც არ არის კეისრად ყოფნა საჭირო იმისთვის, რომ კეისარს გაუგო". სრული "თანაგანცდა" გაგების სიცხადისთვის აუცილებელი, მაგრამ საზრისის განმარტებისთვის სრულიად არ არისბსოლუტური პირობაა. რაიმე მოვლენის გაუგე-

ბარი და გასაგები ელემენტები ხშირად ერთმანეთში გადახლართული და ერთმანეთით გაპირობებულია.

3. ყოველგვარი ინტერპრეტაცია, როგორც საერთოდ მეცნიერება, "სიცხადეს" ესწრაფვის. გაგების სიცხადე თავისი ხასიათით შეიძლება იყოს ან რაციონალური (ესე იგი, ლოგიკური ან მათემატიკური) ან, თანაგანცდისა და თანაგრძნობის შედეგად: ემოციურად და მხატვრულად რეცეპტიული. რაციონალური სიცხადე დამახასიათებელია იმ ქმედებისთვის, რომელიც შეიძლება მთლიანად ხელმისაწვდომი იყოს *ინტელექტუალური* გაგებისთვის თავის ნაგულისხმევ აზრობრივ ჩარჩოებში. თანაგრძნობის საშუალებით ქმედების წვდომის სიცხადე მიიღწევა იმის სრული თანაგანცდის შედეგად, რაც სუბიექტმა განიცადა განსაზღვრულ *ემოციურ* კავშირებში. მეტ-ნაკლებად რაციონალურ გაგებას ექვემდებარება, ანუ ამ შემთხვევაში უშუალოდ და ერთმნიშვნელოვანი ინტელექტუალობით ხელმისაწვდომია, უპირველეს ყოვლისა, ის აზრობრივი კავშირები, რომლებიც გამოხატულია მათემატიკურ და ლოგიკურ დებულებებში. ჩვენ სავესებით ცხადად გვესმის, რას ნიშნავს, როცა ვინმე აზროვნების პროცესში ან არგუმენტირებისას იყენებს წინადადებას $2 \times 2 = 4$ ან – პითაგორას თეორემას, ან აყალიბებს ჩვენი წარმოდგენებით "სწორი", ლოგიკურ კანონებთან შესატყვისი ლოგიკური დასკვნების ჯაჭვს. ასევე გასაგებია ჩვენთვის იმის ქმედება, ვინც იწყებს "ცნობილი" "ცდისეული მონაცემებით" და მიდის აუცილებელი "საშუალებების" არჩევის შესახებ (ჩვენი გამოცდილებით) ერთმნიშვნელოვან დასკვნამდე. მსგავსი, რაციონალურად ორიენტირებული, მიზანმიმართული ქმედების ნებისმიერი განმარტება ხასიათდება – გამოყენებული საშუალებების გაგების თვალსაზრისით – სიცხადის უმაღლესი ხარისხით. მართალია, არა ასეთი სისავესით, მაგრამ მაინც საკმაო სიცხადით გასაგებია ჩვენთვის (ჩვენთვის დამახასიათებელი განმარტების მოთხოვნილების შესაბამისად) ისეთი "შეცდომები" (მათ შორის, "პრობლემების ერთმანეთში აღრევა", რომლებიც ჩვენთვის უცხო არ არის ან რომელთა გამოწვევაც შეგვიძლია თანაგანცდის საშუალებით. და პირიქით, ჩვენ ხშირად სრულებით არ შეგვიძლია გავიგოთ უმაღლესი "მიზნები" და "ღირებულებები", რომლებზეც, როგორც გამოცდილება გვიჩვენებს, შეიძლება ორიენტირებული იყოს ადამიანის ქცევა, თუმცა ზოგიერთ შემთხვევაში შეგვიძლია ინტელექტუალურად მისი წვდომა; რაც უფრო მეტად განსხვავდება ეს ღირებულებები ჩვენი და ჩვენთვის უმნიშვნელოვანესი ღირებულებებისგან, მით მეტად რთულია ჩვენთვის თანაგანცდით მათი გაგება თანაგრძნობის, წარმოსახვის ძალის საშუალებით. გარემოებათა მიხედვით, ზოგიერთ შემთხვევაში, ჩვენ გვიხდება ან ხსენებულ ღირებულებათა წმინდა *ინტელექტუალური* განმარტებით დაუმაყოფილება ან, თუ ეს შეუძლებელია, უბრალოდ მათი მიღება როგორც მოცემულობებისა და – მცდელობა იმისა, რომ შეძლებისდაგვარად გავიგოთ მათით მოტივირებული ქცევა ინტელექტუალური ინტერპრეტაციის საშუალებით ან მისი საერთო მიმართულების მიახლოებითი თანაგანცდის (თანაგრძნობის დახმარებით) საშუალებით. ამის ნიმუშია რელიგიურობისა და მონყალების მრავალი უმაღლესი აქტი, მიუწვდომელი იმათთვის, რომელთათვისაც ისინი არ არსებობენ როგორც ღირებულებები; სწორედ ამგვარად,

მიუწვდომელია უკიდურესი რაციონალისტური ფანატიზმი "ადამიანის უფლებების" შესახებ მოძღვრებისა იმათთვის, ვინც მას სრულიად უარყოფს. აფექტები (შიში, მრისხანება, პატივმოყვარეობა, შური, ეჭვი, სიყვარული, განსულიერება, სიამაყე, შურისძიება, პატივისცემა, ერთგულება, სხვადასხვა მისწრაფება) და მათზე დაფუძნებული ირაციონალური რეაქციები (მიზანმიმართული ქცევების თვალსაზრისით) ჩვენ შეგვიძლია ემოციურად მით უფრო ინტენსიურად განვიცადოთ, რაც მეტად განვიცდით ამ აფექტებს ჩვენ თვითონვე; ხოლო თუ ისინი მნიშვნელოვნად აჭარბებენ თავიანთი ინტენსივობით ჩვენთვის მისაწვდომ განცდებს, ჩვენ შეგვიძლია მათი საზრისის გაგება თანაგრძნობის საშუალებით და – ინდივიდის ქცევასა და მის მიერ გამოყენებულ საშუალებებზე მათი ზემოქმედების რაციონალურად გამოვლენა.

ტიპოლოგიური სამეცნიერო კვლევისთვის ყველა ირაციონალური, ემოციურად გაპირობებული აზრობრივი კვანძი, რომელიც განსაზღვრავს ურთიერთობას ინდივიდსა და გარემომცველ ატმოსფეროს შორის (მასზე რომ მოქმედებს), მეტნაკლებად მიმოხილვადია, თუ მათ განვიხილავთ და გამოვსახავთ, როგორც "გადახრას" წმინდა მიზანრაციონალურად კონსტრუირებული ქცევებიდან. მაგალითად, "საბირჟო პანიკის" გასაგებად და ასახსნელად მიზანშეწონილია თავდაპირველად დავაზუსტოთ, როგორი იქნებოდა განსახილველი ქცევა მასზე ირაციონალური აფექტების ზემოქმედების გარეშე, ხოლო შემდეგ შემოვიტანოთ ეს ირაციონალური კომპონენტები, როგორც "დაბრკოლებები". სწორედ ასე, რაიმე პოლიტიკური ან სამხედრო აქციის გამოკვლევისას მიზანშეწონილია დადგინდეს, როგორი იქნებოდა მოვლენის მონაწილეთა ქცევა, თუ მათ ეცოდინებოდათ საქმის ყველა ვითარება, ყველა ჩანაფიქრი და მკაცრად მიზანრაციონალურად (ჩვენთვის მნიშვნელოვანი გამოცდილების შესაბამისად) ორიენტირებული იქნებოდა საშუალებების არჩევანი. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაშია შესაძლებელი შემოტანა მოცემული კონსტრუქციიდან გადახრებისა, რომლებიც განაპირობებენ მათ ირაციონალობას. მაშასადამე, მსგავს შემთხვევებში, მიზანრაციონალური ქმედების კონსტრუქცია – თავისი გაგებადობის და რაციონალურ ერთმნიშვნელოვნებაზე დამყარებულობის წყალობით – სოციოლოგიაში წარმოადგენს ტიპს ("იდეალურ ტიპს"), რომლის საშუალებითაც სხვადასხვა ირაციონალური ფაქტორით (აფექტებით, შეცდომებით) გაპირობებული, რეალური ქცევა შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც "გადახრა" რაციონალურად კონსტრუირებული წმინდა ტიპიდან.

მხოლოდ ამ დონეზე და მხოლოდ თავისი მეთოდოლოგიური მიზანშეწონილობით არის სოციოლოგიის "გაგებითი" მეთოდი "რაციონალისტური". რა თქმა უნდა, ის არ უნდა განვმარტოთ, როგორც სოციოლოგიის რაციონალისტური წანამძღვარი; იგი უნდა განვიხილოთ მხოლოდ, როგორც მეთოდოლოგიური ხერხი და არავითარ შემთხვევაში არ გავაკეთოთ მოცემულ შემთხვევაში დასკვნა ყოველდღიურ ცხოვრებაში რაციონალურის მართლაც პრიმატის შესახებ. იმის გასაგებად, თუ რა ხარისხით არის რაციონალური მიზანმიმართული მომენტებით გაპირობებული ნამდვილი ქცევა (ან არ არის გაპირობებული), საამისოდ მსგავს მოსაზრებებს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვთ. (მიუხედავად ამისა, ჩვენ სულაც არ უარვყოფთ რაციონალისტური გან-

მარტების უადგილო გამოყენების შესაძლებლობას. სამწუხაროდ, გამოცდილება ადასტურებს ასეთი საშიშროების რეალურობას).

4. ქცევების შემსწავლელ ყველა მეცნიერებაში მხედველობაში უნდა მივიღოთ საზრისისთვის ისეთი უცხო მოვლენები, როგორებიც არის საბაზი გარკვეული ქმედებებისთვის, რაიმე შემთხვევის შედეგი, გადანყვებილების სტიმულირება ან მისი მიღების დაბრკოლება. გააზრებისთვის უცხო ქმედება არ უნდა გავაიგივოთ "უსულო" ან "არაადამიანურ" ქცევასთან. ნებისმიერი არტეფაქტი, მაგალითად "მანქანა", შეიძლება განმარტებულ და გაგებულ იქნას მხოლოდ იმ საზრისიდან გამომდინარე, რომელსაც მოქმედი ადამიანი (ორიენტირებული სრულიად სხვადასხვა მიზნით) უკავშირებს ამ მანქანის დამზადებას და გამოყენებას; ამ შესატყვისობის თვინიერ ასეთი არტეფაქტის დანიშნულება სრულიად გაუგებარი ხდება. მაშასადამე, მოცემულ შემთხვევაში, გაგებას ექვემდებარება მხოლოდ მისი შესაბამისობა იმ ადამიანის ქმედებებთან, რომელიც მასში ან "საშუალებას" ხედავს ან – მიზანს, და თავისი ქმედებით ამის მიხედვით ორიენტირდება. მხოლოდ ამ კატეგორიებით არის შესაძლებელი ობიექტთა ამ გვარის გაგება. საზრისისთვის უცხო რჩება ყველა ის პროცესი ან მოვლენა (ცოცხალი თუ არაცოცხალი ბუნების, ადამიანთან დაკავშირებული თუ მის გარეშე მიმდინარე), რომელსაც არ გააჩნია ნაგულისხმევი აზრობრივი შინაარსი, რომელიც წარმოგვიდგება არა როგორც ქცევის "საშუალებები" ან "მიზნები", არამედ – როგორც ამ ქცევის საბაზი, სტიმული ან დაბრკოლება. მაგალითად, შტორმულ მოქცევას, რომლის შედეგადაც მეცამეტე საუკუნის მიწურულს (1277 წ.) დოლარტი წარმოიშვა, "ისტორიული" მნიშვნელობა ჰქონდა (იქნებ) როგორც საბაზს გადასახლების პროცესისთვის, რამაც საკმაოდ სერიოზული გავლენა იქონია ხსენებული რეგიონის შემდგომდროინდელ ისტორიაზე. გადაშენებისა და საერთოდ ორგანული სიცოცხლის ციკლურ პროცესებს – ბავშვის უმწეობიდან მოხუცის უმწეობამდე – რა თქმა უნდა, პირველხარისხოვანი სოციოლოგიური მნიშვნელობა აქვს ადამიანურ ქცევათა განსხვავებულობის გამო, რომელიც ყოველთვის იყო და იქნება ამ გარემოებებზე ორიენტირებული. სხვა კატეგორიას ქმნიან გაგებისთვის მიუწვდომელი ცდისეული მონაცემები ფსიქიკური და ფსიქოფიზიოლოგიური მოვლენების (დაღლილობა, მეხსიერების ვარჯიშები და ა. შ.) შესახებ, აგრეთვე, მაგალითად, ისეთი პროცესები, როგორებიც არის ეიფორიები ასკეტური თვითგვემის სხვადასხვა შემთხვევაში, ინდივიდუალური რეაქციების სხვაობა ტემპის, სახის, სიძვადის და ა. შ. მიხედვით. ბოლოს და ბოლოს, საქმის ვითარება აქაც ისეთივეა, როგორც გაგებისთვის მიუწვდომელ სხვა მოვლენებთან დაკავშირებით. მსგავს შემთხვევებში, როგორც პრაქტიკული მოღვაწეობის ასპექტით, ისე – გაგებითი განხილვის ასპექტით, ისინი ითვლებიან ანგარიშგასაწევ "მოცემულობებად".

შესაძლებელია მომავალში კვლევა-ძიებამ გამოავლინოს გაგებისთვის მიუწვდომელი ერთსახოვნება თვით სპეციფიკურად გაცნობიერებულ (გასაზრისიანებულ) ქცევაშიც, თუმცა ჯერ-ჯერობით ასეთი კანონზომიერებები დადგენილი არ ყოფილა. მაგალითად, განსხვავება ბიოლოგიურ მემკვიდრეობითობაში (მაგალითად, "რასობრივი") – რომ ყოფილიყო სტატისტიკურად დასა-

ბუთებული დასკვნები გაკეთებული სოციოლოგიურად რელევანტურ ქცევაზე, განსაკუთრებით სოციალურ ქცევაზე, მისი ზემოქმედებისა, მისი საზრისობრივი შესატყვისობის თვალსაზრისით, – უნდა მიგველო სოციოლოგიაში როგორც მოცემულობა, მსგავსად იმისა, როგორც მიიღება ფიზიოლოგიური ფაქტები, მაგალითად, ადამიანის შემთხვევაში ჭამის მოთხოვნისა ან სიბერის ზემოქმედება მის ქცევაზე. უეჭველია, რომ ასეთი მონაცემების კაუზალური მნიშვნელობის აღიარება არავითარ შემთხვევაში არ შეცვლიდა სოციოლოგიის ამოცანებს (და საერთოდ ქცევათა შესახებ მეცნიერებებს), რაც გულისხმობს გააზრებულად ორიენტირებული ადამიანური ქმედებების განმმართველ გაგებას. ასეთ შემთხვევაში სოციოლოგიას მხოლოდ ის ექნებოდა გასაკეთებელი, რომ მოტივაციურ კავშირთა განმმართველი გაგების ნებადართველ განსაზღვრულ პუნქტებში შეეტანა გაგებისთვის მიუწვდომელი ფაქტები (მაგალითად, ტიპობრივი კავშირი ქცევის გარკვეული მიზნობრივი მიმართულობის განმეორებადობას ან მისი ტიპობრივი რაციონალობის ხარისხსა და თავის ქალის ინდექსს ან კანის ფერს ან სხვა მემკვიდრეობით მახასიათებელს შორის), რომლებიც ნაწილობრივ დღესაც მიიღება მხედველობაში.

5. გაგება ენოდება: 1) ქმედების ნაგულისხმევი საზრისის უშუალო გაგებას (მათ შორის გამონათქვამისას). ჩვენ უშუალოდ შეგვიძლია "გავიგოთ", მაგალითად, საზრისი წინადადებისა $2X2=4$. როცა ჩვენ მას ვკითხულობთ ან გვესმის (აზრთა რაციონალური უშუალო გაგება), ან მრისხანე აღშფოთება, რომელიც მჟღავნდება სახის გამომეტყველებაში, შორისდებულებში, ირაციონალურ შესტებში (აფექტების ირაციონალური უშუალო გაგება), ტყისმჭრელის ქმედება, კარისკენ დასაკეტად ხელგანვდილი ადამიანი, ნადირზე იარაღდამიზნებული მონადირე (ქმედების რაციონალური უშუალო გაგება). გაგება ენოდება აგრეთვე: 2) ამხსნელ გაგებას. ჩვენ "გვესმის" (შეგვიძლია გავიგოთ – მთარგმნელი) მოტივაციურად, რა საზრისი ჩადო წინადადებაში $2X2=4$ იმან, ვინც ის დაწერა ან გამოთქვა; რატომ ჩაიდინა მან ეს სწორედ ახლა, თუ ვხედავთ, რომ ის დაკავებულია კომერციული კალკულაციებით, მეცნიერული ცდის დემონსტრაციით, ტექნიკური გამოთვლებით ან ნებისმიერი სხვა სახის მოღვაწეობით, რომლის საზღვრებშიც ჩვენთვის გასაგები თავისი საზრისით შეიძლება ჩავერთოთ მოცემული წინადადება, სადაც ის მოიპოვებს ჩვენთვის გასაგებ აზრობრივ კავშირს (რაციონალური მოტივაციის გაგება). ჩვენ შეგვიძლია გავიგოთ იმ ადამიანის საქციელი, ვინც შეშას ჭრის ან უმიზნებს გასროლის წინ, არა მხოლოდ უშუალოდ, არამედ მოტივაციურადაც, თუ ჩვენთვის ცნობილია, რომ შეშისმჭრელი მოქმედებს ან გასამრჯელოსთვის ან საკუთარი საოჯახო მიზნებისთვის ან – იმიტომ, რომ სხვა საქმეების კეთების მერე ამგვარად ისვენებს (რაციონალური ქმედება) ან ცდილობს დაწყნარდეს (ირაციონალური ქმედება), ხოლო დამიზნებელი ადამიანი მოქმედებს ან ბრძანებით, რის გამოც ან მტერს ებრძვის ან განაჩენი უნდა მოიყვანოს სისრულეში (ე. ი. რაციონალური ქმედება) ან – შურისძიების მიზნით (აფექტის ქვეშ ანუ ირაციონალური ქმედებით). ჩვენ შეგვიძლია, ბოლოს და ბოლოს, მოტივაციურად გავიგოთ მრისხანება, თუ ვიცით, რომ იგი გამონვეულია ეჭვიანობით, შელახული თავმოყვარეობით, ღირსების შეურაცხყოფით (აფექტით გაპირობებული მოქმედე-

ბა ანუ – ირაციონალური თავისი მოტივებით). ეს ყველაფერი ჩვენთვის გასაგები აზრობრივი კავშირებია, მათ გაგებას ჩვენ განვსაზღვრავთ როგორც ფაქტობრივი ქმედების ახსნას. მაშასადამე, მეცნიერებაში, რომლის საგანსაც ქცევის საზრისი წარმოადგენს, "ახსნა" ნიშნავს იმ საზრისობრივი კავშირის წვდომას, რომელიც მოიცავს უშუალო გაგებისთვის მისაწვდომ სუბიექტური საზრისის მქონე ქმედებას. (ამ "განმარტების" კაუზალური მნიშვნელობის შესახებ იხ. ქვემოთ, 6). ყველა ამ შემთხვევაში, მათ შორის მაშინაც, როცა აფექტები მოქმედებენ, ჩვენ განვსაზღვრავთ მოვლენის სუბიექტურ საზრისს და საზრისობრივ კავშირებს, როგორც "ნაგულისხმევ" საზრისს (ამ დროს ჩვეულებრივი სიტყვათხმარების მიღმა გავდივართ, როცა "გულისხმობის" შესახებ ლაპარაკობენ მხოლოდ რაციონალური ან მიზანმიმართული ქცევის შემთხვევაში).

6. "გაგება", ყველა ამ შემთხვევაში, ნიშნავს ინტერპრეტირებად წვდომას: ა) რეალურად ნაგულისხმევს ცალკეულ შემთხვევებში (მოვლენათა ისტორიული ანალიზისას), ბ) ნაგულისხმევს, რომელიც აღებულია საშუალო და მიახლოებითი მნიშვნელობით (მასობრივი მოვლენების სოციოლოგიური განხილვისას), გ) საზრისს ან საზრისობრივ კავშირებს მეცნიერულად კონსტრუირებულ წმინდა ტიპში ("იდეალურ ტიპში") რაიმე ხშირად განმეორებადი მოვლენისა. მსგავს იდეალურტიპობრივ კონსტრუქციებს წარმოადგენენ, მაგალითად, წმინდა თეორიულ ეკონომიკურ თეორიებში დამუშავებული ცნებები და "კანონები". ისინი ცხადყოფენ, როგორი შეიძლებაოდა ყოფილიყო გარკვეული ადამიანური ქცევა, მას რომ მკაცრად მიზანრაციონალური ხასიათი ჰქონოდა, თავისუფალი ყოფილიყო შეცდომებისგან და აფექტებისგან და ორიენტირებული ყოფილიყო სრულიად ერთმნიშვნელოვან მიზანზე (ეკონომიკაზე). რეალური ქცევა წარმოუდგენლად იშვიათად (მაგალითად, ბირჟაზე ზოგიერთ შემთხვევაში) და მხოლოდ დაახლოებით შეესაბამება იდეალური ტიპის კონსტრუქციას.

რა თქმა უნდა, ყოველი განმარტება ესწრაფვის სიცხადეს. თუმცა, რაოდენ ნათელი და ცხადიც არ უნდა იყოს თავისი მნიშვნელობით განმარტება, იგი მაინც ვერ განაცხადებს პრეტენზიას კაუზალურ მნიშვნელოვნებაზე და ყოველთვის რჩება მხოლოდ მეტ-ნაკლებად სარწმუნო ჰიპოთეზად.

ა) "მოტივები", რომელიც მოცემულ ინდივიდს მოაქვს, და ის მოტივები, რომლებსაც იგი "თრგუნავს" (ანუ ფარული მოტივები), ხშირად ისე ნიღბავენ – თვით მოქმედი პირის ცნობიერებაშიც კი – მისი ქცევის ნამდვილ კავშირებს, რომ სუბიექტურად გულწრფელი არგუმენტებიც კი მხოლოდ ფარდობითი ღირებულების არიან. ამ შემთხვევაში სოციოლოგიის ამოცანაა – გამოამჟღავნოს კავშირი ცალკეულ მოტივებს შორის და განმარტების საშუალებით დაადგინოს მისი ნამდვილი ხასიათი, მიუხედავად იმისა, რომ ეს კავშირი ჩვეულებრივ (ან უმრავლეს შემთხვევაში) არ შეიძლება ჩაითვალოს მთლიანად კონკრეტულად ნაგულისხმევად, გაცნობიერებულად ინდივიდის მიერ. ეს არის ქცევის საზრისის განმარტების სასაზღვრო შემთხვევა.

ბ) ქცევის საფუძვლად, რომელიც წარმოგვიდგება როგორც "ერთეული" ან "მსგავსი", შეიძლება იდოს სრულიად სხვადასხვაგვარი აზრობრივი კავშირები, და ჩვენთვის "გასაგებია" ქცევის ტიპები, რომლებიც ერთმანეთისგან

მნიშვნელოვნად არიან მონყვეტილნი, ხშირად კი სრულიად საპირისპირონი არიან ერთმანეთის, სიტუაციებში, რომლებსაც ჩვენ "ერთგვაროვანს" ვუწოდებთ. (ამის მაგალითები შეგიძლიათ ნახოთ ზიმელის ნაშრომში "ისტორიის ფილოსოფიის პრობლემები").

გ) განსაზღვრულ სიტუაციებში მოქმედი ადამიანები ხშირად განიცდიან ურთიერთგამომრიცხავ, ერთმანეთისადმი დაპირისპირებულ იმპულსებს, რომლებიც მათი განსხვავების მიუხედავად ჩვენთვის "გასაგებია", მაგრამ რა ხარისხით და რა ძალით გამოხატავენ თავიანთ თავს ადამიანის ქცევაში, ეს სხვადასხვაა, "მოტივაციური ბრძოლის" მწარმოებელი და ჩვენთვის *ერთნაირად* გასაგები აზრობრივი ერთეულები, როგორც გამოცდილება გვიჩვენებს, ამის დადგენა ხშირ შემთხვევაში მხოლოდ მიახლოებით ხერხდება და, ყოველ შემთხვევაში, ჩვენი დასკვნების ჭეშმარიტება ყოველთვის ალბათურია. მოცემული საკითხის ჭეშმარიტ გადანყვეტას იძლევა მხოლოდ მოტივაციური ბრძოლის შედეგი. მაშასადამე, ისე, როგორც ნებისმიერი ჰიპოთეზის შემთხვევაში, აქაც საზრისის ჩვენეული გაგებისა და მისი განმარტების აუცილებელ ვერიფიკაციას იძლევა შედეგი, მოვლენათა ფაქტობრივი მსვლელობა. სამწუხაროდ, ასეთი ვერიფიკაცია შეიძლება შეფარდებითი სიზუსტით იქნას მიღწეული ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტების ჩატარების შემთხვევაში და ისიც – მხოლოდ იშვიათ, თავისი ტიპის მიხედვით სპეციფიკურ შემთხვევებში – მიახლოებითობის სრულიად განსხვავებული ხარისხით (ასევე, შემთხვევების შეზღუდული რაოდენობით) ერთმნიშვნელოვანი მასობრივი მოვლენების სტატისტიკური გამოთვლის დროს. სხვა შემთხვევაში ჩვენ მხოლოდ იმის შესაძლებლობა გვაქვს, რომ ერთმანეთს შევუდაროთ დიდი რაოდენობის, ჩვენთვის ხელმისაწვდომი, ისტორიული პროცესები ან ყოველდღიური ცხოვრების მოვლენები, რომლებიც ერთნაირი არიან ყველაფერში, გარდა *ერთი* გადამწყვეტი პუნქტისა – "მოტივისა" ან "იმპულსისა", რომლებსაც მათი პრაქტიკული მნიშვნელობით ვიკვლევთ. ეს შედარებითი სოციოლოგიის მნიშვნელოვანი ამოცანაა. ხშირად კი, მართალია, მხოლოდ იმის შესაძლებლობა რჩება, რომ გამოყენებულ იქნას ისეთი არასაიმედო ხერხი, როგორიც არის "სააზროვნო ექსპერიმენტი"; იგი იმაში მდგომარეობს, რომ ჩვენ *გონებით*, აზროვნებაში, განვდევნით მოტივაციური მწკრივის ცალკეულ კომპონენტებს და შემდეგ ვაგებთ განვითარების სავარაუდო პროცესს, რათა ამ გზით გამოვიყენოთ კაუზალური დაცვანის მეთოდი.

მაგალითად გამოდგება ეგრეთ წოდებული "გრემემის კანონი": რაციონალურად დამაჯერებელი განმარტება ადამიანის ქცევისა წმინდა მიზანრაციონალური ქცევის იდეალურ-ტიპობრივი ნანამძღვრისა და ფაქტობრივად მოცემულ პირობებში. თუ რა ხარისხით შეესატყვისება ამ კანონს *ნამდვილი* ქმედებები, ამას გვიჩვენებს მხოლოდ (ამა თუ იმ ზომით სტატისტიკური გამოთქმა) გამოთვლა, რომელიც მოწმობს ფულადი მიმოქცევიდან არასრულფასოვანი მონეტების ფაქტობრივ გაქრობას; სინამდვილეში, როგორც ნესი, გამოცდილება მნიშვნელოვანწილად ადასტურებს "გრემემის კანონის" მნიშვნელობას. მოცემულ შემთხვევაში შემეცნება ფაქტობრივად ასეთი გზით ვითარდებოდა: თავდაპირველად მიღებულ იქნა ექსპერიმენტული მასალა, შემდეგ ფორ-

მულირებულ იქნა მისი განმარტება. თუმცა, ფაქტების ასეთი ინტერპრეტაციის თვინიერ ჩვენ ვერ შევძლებდით მოცემული მოვლენის კაუზალურ ახსნას. მეორეს მხრივ, არარსებობა მტკიცებისა, რომ აზრობრივად დადგენილი (ჩვენი ამოსავალი ეს იქნება) ხასიათი ქცევისა სინამდვილეში ამა თუ იმ ხარისხით გვხვდება, იმის აღმნიშვნელი იქნებოდა, რომ მიუხედავად მისი თეორიული დამაჯერებლობისა, მოცემული "კანონი" უბრალოდ კონსტრუქციაა, რომელიც ადამიანთა კონკრეტული ქცევის ანალიზისთვის არ წარმოადგენს ღირებულებას. ჩვენს მაგალითში აშკარაა შესატყვისობა აზრობრივ ადეკვატურობასა და ცდის მიხედვით ვერიფიკაციას შორის; ასეთი შემთხვევების საკმაო რაოდენობა ადასტურებს წარმოებული შემონმების მნიშვნელობას. რაც შეეხება ე. მაიერის მახვილგონივრულ, დამაჯერებელ ჰიპოთეზას ელინური კულტურის სპეციფიკური განვითარებისთვის მართონის, სალამინის და პლატეოსის ბრძოლების კაუზალური მნიშვნელობის შესახებ (მაშასადამე, მთელი დასავლეთისთვის ამ ბრძოლების მნიშვნელობის შესახებ), ჰიპოთეზას, რომელშიც ავტორი ეყრდნობა მთელ რიგს სიმპტომატური მომენტებისა (სპარსელებისადმი ელინელი ორაკულებისა და წინასწარმეტყველების დამოკიდებულებას), იგი შეიძლება შემონმდეს სპარსელების ქცევის შესახებ მონაცემებით იმ ადგილებში, სადაც მათ გაიმარჯვეს (იერუსალიმში, ეგვიპტეში, მცირე აზიაში), თუმცა ასეთი მტკიცებაც მრავალმხრივ არასრულყოფილი რჩება. მითითებული ჰიპოთეზის სასარგებლოდ მეტყველებს მისი სერიოზული რაციონალური დამაჯერებლობა, მაგრამ მრავალ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, სრულიად დამაჯერებელი ისტორიული კაუზალური ცნობის შემთხვევაშიც არ არსებობს საშუალება ისეთი შემონმების ჩასატარებლად, როგორც შესაძლებელი გახდა წინამდებარე მაგალითში. მაშინ კაუზალური დაყვანა წმინდა "ჰიპოთეზად" რჩება.

7. "მოტივი" ენოდეა რაიმე საზრისობრივ მთლიანობას, რომელიც მოქმედ პირს ან დამკვირვებელს განსაზღვრული ქმედებისთვის საკმაო მიზეზად წარმოუდგება. "საზრისის ადეკვატური" ვუნოდოთ თავის გამოვლინებებში ერთიან ქმედებას იმ დონეზე, რომელზეც შესატყვისობა მის კომპონენტებს შორის წარმოგვიდგება ჩვენი ჩვეულებრივი აზროვნებისთვის და ემოციური აღქმისთვის ტიპობრივ (როგორც ჩვეულებრივ ვამბობთ – სწორ) აზრობრივ მთლიანობად. "კაუზალურად ადეკვატური" ვუნოდოთ მოვლენათა ისეთ თანმიმდევრობას, როცა *ცდისეული* წესების შესაბამისად შეგვიძლია დავუშვათ, რომ ის ყოველთვის ასეთი იქნება (საზრისის ადეკვატურია გამოთვლის ან აზროვნების მიღებული ნორმების შესაბამისად ამოცანის გადანყვეტა. კაუზალურად ადეკვატურია – სტატისტიკური განმეორებადობის ფარგლებში - "სწორის" და "არასწორის" ცდისეულ წესებზე დამყარებული ალბათობა – ხსენებული ნორმების შესაბამისად – გადანყვეტილებები, და მაშასადამე, "გამოთვლაში შეცდომის" ტიპობრივი და "პრობლემების ურთიერთშერევის" ტიპობრივი ალბათობა). მაშასადამე, კაუზალური ახსნა ნიშნავს, რომ ალბათობის *წესის* შესაბამისად (რომელიც რაღაც სახით არის გამოხატული, იშვიათად – იდეალურ შემთხვევაში, კვანტიტატურად) გარკვეული დაკვირვების მოვლენას (შინაგანს ან გარეგანს) მოსდევს გარკვეული სხვა მოვლენა (ან მისი თანამდევია).

კონკრეტული ქმედების *სწორი* კაუზალური განმარტება ნიშნავს, რომ მოვლენათა გარეგან მსვლელობასა და მის მოტივებს შორის შესატყვისობა *სწორად არის* შემეცნებული და რომ ისინი გასაგებია ერთმანეთთან მათი შესატყვისობის საზრისის საფუძველზე. ტიპობრივი ქმედების (ქმედების გასაგები ტიპის) *სწორი* კაუზალური განმარტება ნიშნავს, რომ ტიპობრივის სახით მიღებული პროცესი წარმოგვიდგება (გარკვეული ხარისხით) საზრისის ადეკვატურად და შეიძლება დადგინდეს როგორც (გარკვეული ხარისხით) კაუზალურად ადეკვატური. ხოლო თუ საზრისთან ადეკვატურობა არ არსებობს, მაშინ, რეგულარულობის (გარეგანი ან ფსიქიკური პროცესისა) მაღალი ხარისხის მიუხედავად, რომელიც უშვებს მისი ალბათობის ზუსტ რიცხობრივ გამოხატვას, ჩვენ საქმე გვაქვს მხოლოდ გაუგებარ (ან არც თუ მთლად გასაგებ) სტატისტიკურალბათობასთან. მეორეს მხრივ, საზრისთან თვით ყველაზე აშკარა ადეკვატურობას სოციოლოგიისთვის გააჩნია *სწორი* კაუზალური განსაზღვრების მნიშვნელობა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც შეიძლება დასაბუთდეს იმის ალბათობა (ნებისმიერი სახით გამოხატული), რომ განსახილველი მოქმედება *მართლაც* ჩვეულებრივ მიმდინარეობს საზრისის ადეკვატური განმეორებადობით, რომელიც უშვებს საკმაოდ ზუსტ ან მიახლოებით გამოხატვას (საშუალო ან იდეალურ-ტიპობრივ შემთხვევაში). გასაგები ქმედების ტიპებს, ე. ი. "სოციოლოგიურ კანონზომიერებებს" წარმოადგენენ მხოლოდ რეგულარობის ისეთი სტატისტიკური სახეები, რომლებიც შეესატყვისებიან სოციოლოგიური ქმედების სუბიექტურად გასაგებ საზრისს. რეალური პროცესების სოციოლოგიურ ტიპებს თავიანთი საზრისით გასაგები ქმედების მხოლოდ ის რაციონალური კონსტრუქციები წარმოადგენენ, რომელთა დაკვირვებაც მიახლოებით მაინც არის რეალურად შესაძლებელი. საქმე სრულიადაც არ არის იმაში, რომ ქმედების განმეორებადობის რეალური ალბათობა *ყოველთვის* მისი ადეკვატური საზრისის გამოვლენის პირდაპირპროპორციულია. ყოველ მოცემულ შემთხვევაში ეს დგინდება მხოლოდ ექსპერიმენტის გზით. *სტატისტიკური* გამოთვლების ობიექტებად შეიძლება იქცეს როგორც საზრისის *მოკლებული*, ისე გასაზრისიანებული პროცესები (არსებობს სიკვდილიანობის, დაღლილობის, მანქანური წარმოებადობის, ნალექიანობის სტატისტიკა). *სოციოლოგიურ* სტატისტიკას კი აინტერესებს მხოლოდ გასაზრისიანებული პროცესების გამოთვლები (დანაშაულობათა, პროფესიების, ფასების, სათესი მინდვრების სტატისტიკა). თავისთავად იგულისხმება, რომ ნშირია შემთხვევა, როცა ორივე ტიპი გამთლიანებულია; ასეთია, მაგალითად, მოსავლის სტატისტიკა.

8. მოვლენები და ერთსახეობები, რომლებიც – აქ მიღებული აზრით – გაუგებარია, არ შეიძლება განისაზღვროს, როგორც "სოციოლოგიური ფაქტები" ან კანონზომიერებები, მაგრამ ცხადია, ამის შედეგად ნაკლებად *მნიშვნელოვანი* როდი არიან, მათ შორის – სოციოლოგიისთვისაც, აქ მიღებული აზრით. (ჩვენ ამ გამოკვლევაში ვიფარგლებით "გაგებითი სოციოლოგიით" და არ ვცდილობთ ვინმეს თავს მოვახვიოთ იგი, რაც, სხვათა შორის, არც ხელგვეწიფება). ისინი, უბრალოდ, ერთმანეთშია გადახლართული – და ეს მე-

თოდოლოგიურად აუცილებელია – სხვა სფეროში, პირობითობათა, საბაბთა, დაბრკოლებათა და კეთილისმყოფელ ფაქტორთა და ა. შ. სფეროში.

9. "ქცევა", თავისი ქმედების ორიენტაციის აზრობრივი გასაგებობის თვალსაზრისით, ყოველთვის წარმოადგენს ჩვენთვის ერთი ან რამდენიმე ცალკეული პირის ქმედებას.

სხვა შემეცნებითი მიზნებისთვის, შესაძლოა, სასარგებლო და აუცილებელიც არის განხილვა, მაგალითად, ინდივიდის, როგორც ბიოქიმიურ რეაქციათა მთლიანობისა ან – "უჯრედების" ერთობისა, ან დავუშვათ, რომ მისი "ფსიქიკური" ცხოვრება კონსტრუირდება ცალკეული ელემენტებისგან (რომლებიც ნებისმიერი სახით არის კვალიფიცირებული). ასეთ მეთოდს, უდავოა, ღირებულებული შემეცნებითი მონაცემების მოცემა შეუძლია (კაუზალური წესები), მაგრამ ელემენტების ეს, წესებით გამოხატული, ქცევა ჩვენთვის გაუგებარია. გაუგებარია მაშინაც, როცა საუბარია ფსიქიკურ ელემენტებზე, ამასთან – უფრო ნაკლები ხარისხით, რამდენადაც უფრო ზუსტად არის ისინი შემეცნებული მათივე საბუნებისმეტყველო მნიშვნელობით. ნაგულისხმევ საზრისზე დაფუძნებული ინტერპრეტაციისთვის ასეთი მეთოდი მიუღებელია. მიუხედავად ამისა, სოციოლოგიისთვის (აქ მიღებული აზრით) და ისტორიისთვის წვდომის ობიექტს წარმოადგენს ქმედებათა სწორედ საზრისობრივი კავშირი. ფიზიოლოგიური ერთეულების, მაგალითად უჯრედების, ან რაიმე ფსიქიკური ელემენტების ქცევას ჩვენ შეგვიძლია (პრინციპში, ყოველ შემთხვევაში) თვალ ვადევნოთ და შევეცადოთ ამ დაკვირვებიდან გავაკეთოთ გარკვეული დასკვნები, დავადგინოთ წესები ("კანონები") და მათი დახმარებით კაუზალურად ავხსნათ, ანუ წესებს დავუქვემდებაროთ ცალკეული ფენომენები. თუმცა, ქცევის განმარტებელი გაგება ყურადღებას აქცევს მსგავს ფაქტებს და წესებს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ნებისმიერ სხვას – ფიზიკურს, ასტრონომიულს, გეოლოგიურს, მეტეოროლოგიურს, გეოგრაფიულს, ბოტანიკურს, ზოოლოგიურს, ფიზიოლოგიურს, ანატომიურს, სუბიექტურად გაუცნობიერებელ ფსიქოპათოლოგიურ ფაქტებს ან ტექნიკური ფაქტების ბუნებისმეტყველებულ პირობებს.

სხვა (მაგალითად, იურიდიული) შემეცნებითი მიზნებისთვის ან პრაქტიკული მიზნებისთვის, პირიქით, შეიძლება მიზანშეწონილი იყოს, და გარდაუვალიც, სოციალური წარმონაქმნების ("სახელმწიფო", "ასოციაცია", "სააქციო საზოგადოება", "დანესებულება") განხილვა ისევე, როგორც ცალკეულ ინდივიდებს განვიხილავთ (მაგალითად, როგორც სამართლებრივ ნორმებს დაქვემდებარებულებს ან როგორც სამართლებრივი თვალსაზრისით რელევანტური ქმედებების შემსრულებლებს). გაგებითი სოციოლოგიისთვის, რომელიც ადამიანთა ქცევის ინტერპრეტაციას ახდენს, ეს წარმონაქმნები უბრალოდ ცალკეულ ადამიანთა სპეციფიკური ქცევის პროცესები და კავშირებია, რამდენადაც მხოლოდ ისინი წარმოადგენენ გასაზრისიანებული ქმედებების ჩვენთვის გასაგებ მატარებლებს. მიუხედავად ამისა, სოციოლოგიას თავისი მიზნებისთვის არ შეუძლია სხვა პოზიციებიდან მიღებული კოლექტიური აზრობრივი წარმონაქმნების იგნორირება, ვინაიდან ქცევის განმარტება ამ კოლექტიურ ცნებებთან შემდეგნაირად არის დაკავშირებული: ა) იგი ხშირად თავად არის

იძულებული – ისარგებლოს მსგავსი კოლექტიური ცნებებით (ხშირად სრულიად ერთნაირად აღნიშნავს მათ) საიმისოდ, რომ მოიპოვოს გასაგები ტერმინოლოგია. მაგალითად, იურიდიულ და ყოველდღიურ მეტყველებაში "სახელმწიფოში" ესმით როგორც ცნება, ისე – ის ფაქტობრივი სოციალური ქცევა, რომლისთვისაც მნიშვნელოვანი უნდა იყოს სამართლებრივი დადგენილებები. სოციოლოგიისთვის "სახელმწიფოს" ცნება აუცილებლად როდი მოიცავს მხოლოდ რელიგანტურ სამართლებრივ კომპონენტებს ან სწორედ მათ. ყოველ შემთხვევაში, ის არ შეისწავლის კოლექტიური სუბიექტების "ქმედებებს". თუ სოციოლოგიაში საუბარია "სახელმწიფოზე" ან "ერზე", "სააქციო საზოგადოებაზე" ან "ოჯახზე", "სამხედრო ქვეგანაცხოფზე" და ამ სახის სხვა "წარმონაქმნებზე", ამ დროს მხედველობაში აქვთ მხოლოდ ცალკეულ ადამიანთა ქცევის გარკვეული ტიპი, რომელიც კონსტრუირებულია, როგორც შესაძლებელი. სხვა სიტყვებით, იურიდიული ცნება, რომელსაც აქ ვიყენებთ მისი სიზუსტისა და გავრცელებულობის გამო, შეიცავს სრულიად სხვა საზრისობრივ შინაარსს. ბ) ქცევის განმარტებისას აუცილებელია ყურადღება მიექცეს იმ ფუნქციონალურ ფაქტს, რომ სოციოლოგიის მიერ ყოველდღიური, იურიდიული (ან თავისი ხასიათით სპეციალური ნებისმიერი სხვა) აზროვნებიდან ნასესხები კოლექტიური წარმონაქმნები წარმოადგენენ გარკვეულ წარმოდგენებს კონკრეტული ადამიანების გონებებში (არა მხოლოდ მოსამართლეთა და მოხელეთა, არამედ – "პუბლიკის" თავშიც) იმის შესახებ, რაც ნაწილობრივ რეალურად არსებობს, ნაწილობრივ კი უნდა ფლობდეს მნიშვნელობას; ამ წარმოდგენებზე არიან ადამიანები *ორიენტირებული* თავიანთი ქცევით, ამ კოლექტიურ წარმონაქმნებს უზარმაზარი, ხშირად გადამწყვეტი კაუზალური მნიშვნელობა აქვთ ადამიანთა ქცევისთვის. პირველ რიგში, როგორც წარმოდგენებს იმის შესახებ, რასაც უნდა ჰქონდეს (ან არ უნდა ჰქონდეს) მნიშვნელობა. (თანამედროვე სახელმწიფო მნიშვნელოვანწილად ფუნქციონირებს, როგორც ადამიანთა სპეციფიკურ ერთობლივ ქმედებათა კომპლექსი, ვინაიდან გარკვეული ადამიანები თავიანთი ქმედებით ორიენტირებული არიან წარმოდგენით, რომ სახელმწიფო ან არსებობს ან უნდა არსებობდეს; მაშასადამე, იმიტომაც, რომ იურიდიულად ორიენტირებული დადგენილებები ინარჩუნებენ თავის მნიშვნელობას. ამის შესახებ ქვემოთ დეტალურად იქნება საუბარი). თუ წმინდა სოციოლოგიური ტერმინოლოგიის ფარგლებში შეიძლება სრულიად გამოგვერიცხა (რაც კვლევის გამართლებელი ზედმეტი პედანტიზმის გამოვლინება იქნებოდა) ეს ცნებები – რომლებიც ყოველდღიურ მეტყველებაში არა მხოლოდ იქ გამოიყენება, სადაც მათ იურიდიული ძალა უნდა ჰქონდეთ, არამედ რეალურ მოვლენათა მიმართაც – და ისინი ახალი ტერმინებით შეგვეცვალა, მოცემული მნიშვნელოვანი მოვლენისთვის ესეც გამოორიცხულია. გ) ეგრეთ წოდებული "ორგანული" სოციოლოგიის მეთოდი (კლასიკურ ნიმუშად გამოდგება შეფლეს საინტერესო ნიგნი "სოციალური სხეულის სტრუქტურა და ცხოვრება") მიმართულია იმისკენ, რომ განმარტოს სოციალურ ქმედებათა მთლიანობა "მთელიდან" ამოსვლის გზით (მაგალითად, "სახალხო მეურნეობა", რომლის ფარგლებშიც ინდივიდი და მისი ქცევა განიმარტება იმის მსგავსად, როგორც ფიზიოლოგიაში ხდება სხეულის "ორგანოს" ფუნქციის

ახსნა ორგანიზმის "სისტემაში", ე. ი. ორგანიზმის "მთლიანობის" შენარჩუნების პოზიციებიდან). (შეადარე, სახელგანთქმული გამონათქვამი ერთი ფიზიოლოგის ლექციიდან: "§X: ელენთა. ელენთის შესახებ, ბატონებო, ჩვენ არაფერი ვიცით. აი, ყველაფერი, რაც ელენთის შესახებ ვიცით!" რა თქმა უნდა, ამ ფიზიოლოგმა საკმაოდ ბევრი "იცოდა" ელენთის შესახებ – მისთვის ცნობილი იყო, სად მდებარეობს ელენთა, იცოდა მისი სიდიდე, ფორმა და ა. შ., მან არ იცოდა მხოლოდ ელენთის "ფუნქცია", და ამის უცოდინრობას მან უწოდა "უცოდინრობა"). აქ ჩვენ არ შევეხებით იმას, თუ რამდენად ამომწურავად ითვლება (იძულებით) რაიმე "მთელის" ნაწილების განხილვის ფუნქციური მეთოდი სხვა დისციპლინებში; ცნობილია, რომ ბიოქიმიურ და ბიომექანიკურ ანალიზში მითითებული მეთოდი მიჩნეულია არადამაკმაყოფილებლად. განმარტებელ სოციოლოგიაში ასეთი მეთოდი შეიძლება შემდეგ მიზნებს ემსახურებოდეს: 1. პრაქტიკულ სიცხადეს და წინასწარ ორიენტაციას. ამ თავისი ფუნქციით ის უაღრესად სასარგებლოა და – აუცილებელიც კი. მაგრამ მისი შემეცნებითი ღირებულების გადაჭარბებით შეფასებას და მის ზედმეტად რეიფიკაციას დიდი ზარალის მოტანა შეუძლია. 2. რიგ შემთხვევებში მხოლოდ მითითებული მეთოდი გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ სოციალური ქმედების ის ტიპი გამოვავლინოთ, რომლის განმარტებელი გაგებაც *მნიშვნელოვანია* გარკვეულ კავშირთა ასახსნელად. მაგრამ ამ სტადიაზე სოციოლოგიური კვლევა (ჩვენი გაგებით) მხოლოდ *ინყება*. "სოციალური წარმონაქმნების" (განსხვავებით "ორგანიზმებისგან") შესწავლით ხომ ჩვენ შეგვიძლია გავიდეთ ფუნქციური კავშირებისა და წესების ("კანონების") უბრალო დადგენის გარეთ და მივიღოთ ის, რაც მიუწვდომელია ნებისმიერი "ზუნებრივი მეცნიერებისთვის" (რომლებიც მოვლენებისა და წარმონაქმნებისთვის ადგენენ კაუზალურ წესებს, რომელთა მიხედვითაც შემდეგ "აიხსნება" ცალკეული მოვლენები). ჩვენთვის გასაგებია ცალკეული *ინდივიდების* ქცევა, რომლებიც ჩართული არიან მოვლენებში, მაშინ, როცა უჯრედთა ქცევის "გაგება" ჩვენ არ შეგვიძლია, არამედ მხოლოდ მისი ფუნქციურად წვდომა შეგვიძლია, შემდეგ კი – მოცემული პროცესის წესის დადგენა. დაკვირვებაზე დაფუძნებულ ახსნასთან შედარებით განმარტებელი ახსნის უპირატესობა, მართალია, მიღებული დასკვნების დიდი ჰიპოთეტურობით და ფრაგმენტულობით აიხსნება, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სწორედ ეს არის სოციოლოგიური შემეცნების სპეციფიკური მახასიათებელი.

ყურადღების გარეშე ვტოვებთ საკითხს, რა დონეზე "გასაგები" შეიძლება იყოს ჩვენთვის თავისი საზრისით ცხოველთა ქცევა, და პირიქით: "რა დონეზე "გასაგებია" ჩვენი მოქმედებების საზრისი ცხოველებისთვის – ერთიც და მეორეც ფრიად გაურკვეველია თავისი მნიშვნელობით და საზღვრებით, - სხვა სიტყვებით, ჩვენ აქ არ ვსვამთ საკითხს, თეორიულად რა დონეზე მოაზრებადია ცხოველებსა (შინაურსა და გარეულ) და ადამიანებს შორის ურთიერთობის შემსწავლელი სოციოლოგია. მრავალი ცხოველისთვის "გასაგებია" ბრძანება, მრისხანება, სიყვარული, აგრესიულობა და ხშირად რეაგირებენ მათზე სრულიადაც არა მხოლოდ მექანიკურად და ინსტინქტურად, არამედ – გარკვეული ხარისხით ცნობიერადაც, და ორიენტაციას ახდენენ თავიანთი გა-

მოცდილების საფუძველზე. არსებითად, თანაგანცდის ჩვენეული უნარი "პირველყოფილი ადამიანების" ქცევისადმი ამაზე მეტი არ არის. ცხოველთა ქცევაში სუბიექტური საზრისის გასაგებად ჩვენ ან საერთოდ არ გაგვაჩნია საიმედო ხერხები ან გაგვაჩნია ერთობ უმნიშვნელო ხარისხით: ცნობილია, რომ ცხოველთა ფსიქოლოგიის პრობლემები იმდენად უფრო საინტერესოა, რამდენადაც – ძნელი. ჩვენ ვიცით, რომ ცხოველთა სამყაროში არსებობს ერთობები – მონოგამური და პოლიგამური "ოჯახები", ჯოგები, გუნდები, "სახელმწიფოც" კი, დანაწილებული ფუნქციებით. (ცხოველთა ერთობებში ფუნქციების დიფერენცირების ხარისხი პარალელური არ არის ცხოველთა მოცემული სახეობის ორგანოთა თუ მორფოლოგიური განვითარების დიფერენცირებულობის ხარისხისა. მაგალითად, ტერმიტების შემთხვევაში ფუნქციების დიფერენცირებულობა, და – შესაბამისად – მათი აფექტები, მნიშვნელოვნად აჭარბებს ჭიანჭველებისას და ფუტკრებისას). თავისთავად იგულისხმება, რომ აშუამად ხშირად გადამწყვეტია წმინდა ფუნქციური მიდგომა, ე. ი. ცხოველთა ერთობებში მთავარი ფუნქციების გამოვლენა – საკვების მოპოვების, თავდასხმისგან თავდაცვის, შთამომავლობაზე ზრუნვის, ახალ ერთობათა წარმოქმნის, - ფუნქციებისა, რომლებსაც ასრულებენ ამ ერთობათა ცალკეული ტიპები – "მამლები", "დედები", "მუშები", "ჯარისკაცები", სასქესო პირები, შემცველები და ა. შ.; კვლევა უნდა დაკმაყოფილდეს ფუნქციების ასეთი გამოვლენით. ყველაფერი, რაც დღემდე ასეთ მონაცემებს სცილდებოდა, ან ჩვეულებრივი სპეკულაციები იყო, ან – იმის გამოკვლევა, თუ რა ხარისხით განისაზღვრებოდა ამ "სოციალურ" თვისებათა განვითარება ერთის მხრივ მემკვიდრეობითობის საფუძველზე, მეორეს მხრივ – გარემოს საფუძველზე. (ასეთ ხასიათს ატარებს კონტროვერზები გოეთესა და ვაისმანს შორის, რომელიც თავის წიგნში "Allmacht der Naturzuchtung" მნიშვნელოვანწილად არაემპირიული დედუქციებით ოპერირებს). სხვათა შორის, ყველა სერიოზული მკვლევარი ერთსულოვნად თვლის, რომ მოცემულ სფეროში ერთი ფუნქციური მეთოდის გამოყენება მხოლოდ დროებითი მოვლენაა და გამოწვეულია, როგორც ისინი იმედოვნებენ, იმით, რომ საჭირო ხდება მოცემულ მომენტში მეცნიერების დაკმაყოფილება იმით, რაც ხელმისაწვდომია. (მაგალითად, საიმისოდ, რომ ტერმიტების კვლევა წარმოებულიყო ემირიხის ნაშრომში 1909 წელს). მიზანი, ცხადია, მხოლოდ ის არ არის, რომ გავიგოთ იმ ფუნქციების "გვარის შენარჩუნებისთვის აუცილებლობის" იოლად ასახსნელი მნიშვნელობა, რომლებსაც ასრულებენ ხსენებული დიფერენცირებული ტიპები, ან როგორ ხსნიან ამ დიფერენციაციას ისინი, ვინც უარყოფს მემკვიდრეობით ნიშან-თვისებებს, და – ისინი, ვინც ამ თვალსაზრისს იზიარებს (უკანასკნელ შემთხვევაში განმარტების ხასიათიც); ჩვენ გვინდა ასევე ვიცოდეთ: 1) რომელი გადამწყვეტი ფაქტორები განსაზღვრავენ ტიპების პირველად დიფერენციაციას ნეიტრალური დიფერენცირებული სახეობის შიგნით; 2) რა აიძულებს დიფერენცირებულ სახეობას – იმოქმედოს (საშუალოდ) სწორედ იმგვარად, რომ დიფერენცირებულმა ჯგუფმა განაგრძოს არსებობა. ყველგან, სადაც კი ჩამოთვლილი საკითხების გადანყვეტაში შეინიშნებოდა ცნობილი პროგრესი, ცოდნა მიიღწეოდა ექსპერიმენტული გზით ცალკეულ ინდივიდებთან ქიმი-

ური გამლიზიანებლების ან ფიზიოლოგიური პროცესის მომენტების (კვე-ბასთან, მწერ-პარაზიტებთან და ა. შ. დაკავშირებული ფაქტორების) როლის გამოვლენის საშუალებით. სპეციალისტსაც კი არ შეუძლია განსაზღვროს, რამდენად შეიძლება დავეყაროთ იმის ერთობ პრობლემურ შესაძლებლობას, რომ მოხერხდება ცხოველებთან "ფსიქოლოგიური" და "საზრისობრივი" ორიენტაციების არსებობის აღმოჩენა. ცხოველთა სამყაროს მსგავსი სოციალური ინდივიდების ფსიქიკის შესახებ კონტროლირებადი მონაცემები, რომლებიც მისი საზრისის "გაგებას" ხდიან შესაძლებელს, წარმოგვიდგება იდეალური მიზნის სახით, რომელიც მიიღწევა მხოლოდ ვიწრო საზღვრებში. სრულიად აშკარაა, ყოველ შემთხვევაში, რომ ეს არ ნაადგება ადამიანთა სოციალური ქცევის "გაგებას" ჩვენს მიერ. პირიქით, ცხოველთა ფსიქოლოგიაში ჩვენ ვსარგებლობთ და უნდა ვსარგებლობდეთ ადამიანთა ფსიქიკასთან ანალოგიით. ალბათ, უნდა ვიმედოვნებდეთ, რომ ოდესმე ასეთი ანალოგიები სასარგებლო აღმოჩნდება შემდეგი საკითხის დასმისთვის: როგორ შევაფასოთ ადამიანთა საზოგადოების სოციალური დიფერენციაციის ადრეულ სტადიაზე წმინდა მექანიკური ინსტინქტური დიფერენციაციის მნიშვნელობა თავისი საზრისით სუბიექტურად გასაგებ, ხოლო შემდეგ ცნობიერადაც, გააზრებულ რაციონალურ ქცევასთან დაკავშირებით? გაგებითი სოციოლოგიის სფეროში მომუშავე მკვლევრებმა, რა თქმა უნდა, მკაფიოდ უნდა წარმოიდგინონ, რომ ადამიანური საზოგადოების ადრეულ სტადიაზე – და ეს აშკარაა – მძლავრობდა პირველი კომპონენტი და რომ შედარებით გვიანდელ სტადიებზეც მისი ზემოქმედება (ამასთან, ერთობ მნიშვნელოვანი ზემოქმედება) შენარჩუნებულ იქნა. ყოველგვარი "ტრადიციული" ქცევა (§2) და "ხარიზმის" ფენები ფსიქიკური "ინფექციის" ჩანასახის სახით და სოციოლოგიური "გამლიზიანების" მატარებლის სახით ძალიან ახლოს დგას შესამჩნევი ტრადიციებით თავის მსგავს ბიოლოგიურად წვდომად პროცესებთან, რომლებიც მიუწვდომელია მკაფიოდ განმმარტებელი გაგებისთვის და მოტივაციური ახსნისთვის. თუმცა, ეს ყველაფერი არ ათავისუფლებს გაგებით სოციოლოგიას ამოცანისგან, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ აცნობიერებდეს თავის საზღვრებს და ასრულებდეს იმას, რისი შესრულებაც მხოლოდ მას შეუძლია.

როცა ოტმარ შპანმა ზოგიერთ თავის ნაშრომში (სადაც, ზოგიერთ შეცდომასთან ერთად, ხშირად გვხვდება საინტერესო აზრები, მაგრამ, სამწუხაროდ, ხშირად გამოიყენება არგუმენტაცია წმინდა შეფასებითი მსჯელობების საფუძველზე, რაც დაუშვებელია ემპირიულ გამოკვლევებში) ყურადღებას ამახვილებს სოციოლოგიისთვის საკითხის წინასწარი ფუნქციური დასმის მნიშვნელობის შესახებ (რასაც, სხვათა შორის, არავინ სერიოზულად არ უარყოფს) და მას "უნივერსალურ მეთოდს" უწოდებს, იგი უდავოდ მართალია. ცხადია, ჩვენ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვიცოდეთ, რომელი ქცევაა ფუნქციურად მნიშვნელოვანი სოციალური ქმედების ტიპის და მისი გარკვეული სახით მიმართული განვითარების "შენახვის" თვალსაზრისით, რათა შემდგომ საშუალება გვქონდეს – დავსვათ საკითხი, თუ როგორ აღმოცენდება მსგავსი ქმედება და რა მოტივებით არის იგი განსაზღვრული. ჯერ უნდა ვიცოდეთ, რას აკეთებს "მეფე", "მოხელე", "მენარმე", "სუტენიორი", "ჯადოქარი", ესე

იგი, მოცემული ტიპის ინდივიდის რომელი საქციელია მნიშვნელოვანი ანალიზისთვის და უნდა იყოს ცნობილი, ვიდრე ასეთ ანალიზზე გადავიდოდეთ. ("ღირებულებისადმი მიკუთვნებულობის" რივერტისეული ცნება). თუმცა, მხოლოდ ასეთი ანალიზის გზით იძლევა სოციოლოგიური გაგება იმას, რაც მას შეუძლია და უნდა მოგვცეს სხვადასხვა ტიპად დიფერენცირებული ადამიანების ქცევის შესახებ საკითხთან დაკავშირებით (და მხოლოდ ადამიანთა საზოგადოებაში). რაც შეეხება დაუჯერებელ შეცდომას, თითქოს "ინდივიდუალისტური" მეთოდი ნიშნავს (რაგინდარა თვალსაზრისით) ინდივიდუალისტურ შეფასებას, იგი ისევე დაბეჯითებით უნდა უარყვოთ, როგორც – ის აზრი, რომლის მიხედვითაც ცნებათა წარმოქმნის უცილობლად (შეფარდებით) რაციონალური ხასიათი მონაბოხს რაციონალური მოტივების უპირატესობისადმი რწმენას ან, უფრო მეტიც, "რაციონალიზმის" პოლიტიკურ შეფასებას. სოციალისტური ეკონომიკა ისევე "ინდივიდუალისტურად" უნდა იქნას სოციოლოგიურად გამოკვლეული ანუ ინტერპრეტირებული და გაგებული, ანუ ცალკეულ ადამიანთა ქცევებზე, "ფუნქციონერთა" მასში მოქმედ ტიპებზე დაყრდნობით, როგორც სასაქონლო-ფულადი გაცვლის მოვლენა ინტერპრეტირდება უკიდურესი სარგებლიანობის თეორიის დახმარებით (ან სხვა რომელიმე "უკეთესის" – თუ ასეთი მოიძებნება, - მაგრამ ამ პუნქტში ანალოგიური მეთოდით). ემპირიული სოციოლოგიის ძირითადი პრობლემების კვლევა ყოველთვის იწყება საკითხით: რა მოტივები აიძულებდნენ და აიძულებენ მოცემული "ერთობის" ცალკეულ "ფუნქციონერებს" და წევრებს, იმოქმედონ იმგვარად, რომ მსგავსი "საზოგადოება" წარმოიშვას და იარსებოს? ცნებათა ნებისმიერი ფუნქციური ("მთელიდან" ამოსული) წარმონაქმნი აქ მხოლოდ წინასწარ სტადიას წარმოადგენს, რომლის სარგებლიანობა და აუცილებლობა არავითარ ეჭვს არ იწვევს, თუ იგი სწორად არის ჩატარებული.

10. "კანონები", როგორც ჩვეულებრივ უწოდებენ გაგებითი სოციოლოგიის ზოგიერთ დებულებას, მაგალითად, "გრეშემის კანონს", წარმოადგენენ დაკვირვებით დადასტურებულ ტიპობრივ ალბათობას იმისა, რომ გარკვეულ პირობებში სოციალური ქცევა ისეთ ხასიათს მიიღებს, რომელიც მისი გაგების საშუალებას მოგვცემს, თუ ამოვალთ ტიპობრივი მოტივებიდან და ტიპობრივი სუბიექტური საზრისიდან, რომლებითაც ხელმძღვანელობს მოქმედი ინდივიდი. ეს "კანონები" ოპტიმალურ პირობებში გასაგები და ერთმნიშვნელოვანი შეიძლება იყოს იმდენად, რამდენადაც ტიპობრივი დაკვირვებადი პროცესი ეფუძნება წმინდა მიზანრაციონალურ მოტივებს (ან ეს მოტივები, მეთოდური მიზანშეწონილობის მოსაზრებიდან გამომდინარე, კონსტრუირებული ტიპის საფუძველს ქმნის), ხოლო საშუალებასა და მიზანს შორის ურთიერთობა ემპირიულად განსაზღვრულია, როგორც ერთმნიშვნელოვანი (საშუალების "გარდუვალობის" გამო). ამ შემთხვევაში შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ ქცევის მკაცრად მიზანრაციონალური ხასიათის შემთხვევაში იგი სწორედ ასეთი უნდა იყოს და არა – სხვაგვარი (ვინაიდან ინდივიდები, რომლებიც გარკვეულ ერთმნიშვნელოვან მიზანს ესწრაფვიან, შესაძლოა "ტექნიკური" მიზეზებით მხოლოდ ამ საშუალებებს ფლობდნენ). მოცემული შემთხვევა იმასაც გვიჩვენებს, თუ რამდენად არასაიმედოა გაგებითი სოციოლოგიის საფუძველად ნებ-

ისმიერი "ფსიქოლოგიის" მიჩნევა. ფსიქოლოგია დღეს ყველას სხვადასხვაგვარად ესმის. განსაზღვრული მეთოდოლოგიური მიზნები რიგ შემთხვევებში ამართლებენ თავისი ხასიათით ბუნებისმეცნიერულ დაყოფას "ფიზიკურად" და "ფსიქიკურად", რაც სრულიად უცხოა ამ შემთხვევაში ქცევების შემსწავლელი მეცნიერებებისთვის. შედეგებს ფსიქოლოგიური მეცნიერებისა, რომელიც იკვლევს ბუნებისმეცნიერების ხერხებით და ბუნებისმეცნიერული მეთოდიკით მხოლოდ "ფსიქიკურს" და, მაშასადამე, არ ესწრაფვის ადამიანური ქმედების განმარტებას ამ უკანასკნელის ნაგულისხმევი საზრისის თვალსაზრისით, შეიძლება, რა თქმა უნდა, ცალკეულ შემთხვევებში (ფსიქოლოგიური ანალიზისგან სრულიად დამოუკიდებლად) მნიშვნელობა ჰქონდეს სოციოლოგიისთვის, როგორც – ყველა სხვა მეცნიერების დასკვნებს; და, მართლაც, მათი მნიშვნელობა ხშირად ძალიან მაღალია. მაგრამ სოციოლოგია არ არის მასთან უფრო ახლო ურთიერთობაში, ვიდრე – ყველა სხვა მეცნიერებასთან. შეცნობა "ფსიქიკურის" ცნებასთან არის დაკავშირებული. თითქოს ყველაფერი, რაც "ფიზიკურია", არის "ფსიქიკური". მაგრამ მათემატიკური ამოცანის საზრისი, რომელსაც ინდივიდი გულისხმობს, არ მიეკუთვნება "ფსიქიკურ" სფეროს. ადამიანის რაციონალური განაზრებანი იმის შესახებ, შეესაბამება თუ არა გარკვეული ქმედებანი მოსალოდნელი შედეგების გამო გარკვეულ ინტერესს და მიღებული შედეგის შესაბამისად მიღებული გადანყვევტილება, არც ერთ შემთხვევაში არ ხდება ჩვენთვის გასაგები "ფსიქოლოგიური" ძიებების შედეგად. ამასთანავე, სოციოლოგია (პოლიტიკური ეკონომიის ჩათვლით) სწორედ ასეთ რაციონალურ ნანამძღვრებზე აფუძნებს თავისი "კანონების" უმრავლესობას. ქცევის ირაციონალური მომენტების სოციოლოგიური განმარტებისას გაგებით ფსიქოლოგიას მართლა შეუძლია სერიოზული დახმარება გაგვიჩინოს, მაგრამ ასეთი შესაძლებლობა არაფერს არ ცვლის მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით.

11. სოციოლოგია ახდენს – ჩვენ უკვე მრავალჯერ აღვნიშნეთ ეს გარემოება, როგორც თავისთავად ნაგულისხმევი ნანამძღვარი – ტიპობრივი ცნებების კონსტრუირებას და ეძებს მოვლენების ძირითად წესებს. ამით განსხვავდება იგი ისტორიისგან, რომელიც ცდილობს ინდივიდუალური, კულტურული მნიშვნელობის მქონე ქმედებების, ინსტიტუტებისა და მოვლენების კაუზალურ ანალიზს და კაუზალურ განსაზღვრებას. თავისი ცნებების სანარმოებლად სოციოლოგია მასალას პარადიგმების სახით მნიშვნელოვანწილად ქცევის იმავე რეალური კომპონენტებიდან იღებს, რომლებიც რელევანტურია ისტორიის თვალსაზრისითაც. სოციოლოგია ამუშავებს თავის ცნებებს და გამოავლენს კანონზომიერებებს ისევე და იგივე ხედვის კუთხით, მიუხედავად იმისა, ისტორიულ კაუზალურ განმარტებას დაეხმარება თუ არა მნიშვნელოვანი კულტურული მოვლენების ანალიზისას. სოციოლოგიაში, როგორც ნებისმიერ მაგენერალიზებელ მეცნიერებაში, სოციოლოგიური აბსტრაქციების თავისებურებებს იქამდე მივყავართ, რომ ისტორიის კონკრეტულ რეალობასთან შედარებით მისი ცნებები გარდუვლად (შეფარდებით) მოკლებულია შინაარსის სისავსეს. ამის ნაცვლად, სოციოლოგია იძლევა ცნებათა დიდ ერთმნიშვნელოვნებას. ასეთი ერთმნიშვნელოვნება მიიღწევა უმაღლესი – შესაძლე-

ბლობის ფარგლებში – აზრობრივი ადეკვატურობით, რაც წარმოადგენს სწორედ სოციოლოგიური ცნებების შექმნის მიზანს. ეს მიზანი შეიძლება დიდი სისავსით იქნას რეალიზებული – და ჩვენ ამას დიდი ყურადღება დავუთმეთ ზემოთ – რაციონალურ (ღირებულებით-რაციონალურ და მიზან-რაციონალურ) ცნებებში და განზოგადებებში. ოღონდ სოციოლოგია ცდილობს ირაციონალური (მისტიკური, წინასწარმეტყველური, სულიერი, ემოციური) მოვლენებიც თეორიული, საზრისის ადეკვატური ცნებებით გამოხატოს. ყველა შემთხვევაში, როგორც რაციონალურში, ისე ირაციონალურში, ის შორდება სინამდვილეს და ამ სინამდვილის შემეცნებას ემსახურება, რითაც გვიჩვენებს ერთ ან რამდენიმე სოციოლოგიურ ცნებასთან ისტორიული მოვლენის მიახლოების ხარისხის განსაზღვრისას, რომ ეს მოვლენა შეიძლება ამ ცნებაში შევიდეს. მაგალითად, ერთი და იგივე ისტორიული მოვლენა შეიძლება თავისი სხვადასხვა ნაწილით იყოს "ფეოდალური", "პატრიმონიალური", "ბიუროკრატიული", "ხარიზმატიკული". ჩამოთვლილ სიტყვებს რომ ერთმნიშვნელოვანი საზრისი ჰქონდეთ, სოციოლოგიამ თავის მხრივ უნდა შექმნას ისეთი სახის "წმინდა" ("იდეალური") ტიპები, რომ მათში გამოიხატოს რაც შეიძლება მეტი საზრისობრივი ადეკვატურობა; ოღონდ სწორედ ამიტომ გვხვდება რეალობაში ისე იშვიათად იდეალური წმინდა ფორმები, როგორც – სრული ვაკუუმის პირობებში მიღებული ფიზიკური რეაქცია. მხოლოდ წმინდა ("იდეალური") ტიპის დახმარებით არის შესაძლებელი სოციოლოგიური კაზუსტიკა. თავისთავად იგულისხმება, რომ სოციოლოგია, ამას გარდა, ზოგიერთ შემთხვევაში სარგებლობს საშუალო ტიპითაც, რომელიც თავისი ხასიათით ემპირიულ-სტატისტიკურია. ეს ცნება არ მოითხოვს განსაკუთრებულ მეთოდოლოგიურ განმარტებებს. მაგრამ როცა სოციოლოგიაში საუბარია "ტიპობრივ" შემთხვევებზე, ყოველთვის იგულისხმება იდეალური ტიპი, რომელიც თავად შეიძლება იყოს რაციონალური ან ირაციონალური, ძირითადად (პოლიტიკურ ეკონომიაში, მაგალითად, ყოველთვის) ის რაციონალურია, მაგრამ ყოველთვის, ამისგან დამოუკიდებლად, საზრისის ადეკვატურად კონსტრუირდება.

საჭიროა, მკაფიოდ გავაცნობიეროთ, რომ სოციოლოგიის სფეროში "საშუალო", აქედან გამომდინარე კი "საშუალო ტიპებიც", შეიძლება გარკვეული ხარისხით ერთმნიშვნელოვნად შეიქმნას მხოლოდ ხარისხობრივად ერთგვაროვან, საკუთარი საზრისის საფუძველზე განსაზღვრულ ქმედებებს შორის. ზოგჯერ არის ასეთი შემთხვევებიც. მაგრამ უმრავლეს შემთხვევაში ისტორიულად და სოციოლოგიურად რელევანტური ქცევა განიცდის ჰეტეროგენული მოტივების გავლენას, რომელთა დაყვანა რალაც "საშუალომდე" სრულიად შეუძლებელია ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით. დასახელებული – სოციალური ქცევის იდეალურ-ტიპობრივი – კონსტრუქციები, რომლებიც იქმნება, მაგალითად, ეკონომიკურ თეორიებში, იმ აზრით არის "სინამდვილისგან დაშორებული", რომ მათი მნიშვნელობა თავის ასახვას ჰპოვებს შემდეგ კითხვაში: როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო ქცევა იდეალური და წმინდა ეკონომიკურად ორიენტირებული მიზანრაციონალობის დროს? ამასთან, ქცევა, რომელშიც რალაც როლს აუცილებლად თამაშობს ტრადიციები, აფექტები, შეცდომები, არაეკონომიკური მიზნები და მოსაზრებები, შეიძლება გასაგე-

ბი იყოს, ჯერ ერთი, იმდენად, რამდენადაც იგი მოცემულ კონკრეტულ შემთხვევაში განისაზღვრება აგრეთვე ეკონომიური მიზანრაციონალობით, ან – თუ საუბარია საშუალო ქცევაზე – ჩვეულებრივ სწორედ ასე განისაზღვრება; მეორეც, მისი ნამდვილი მოტივების გაგება მსუბუქდება სწორედ რეალური პროცესისგან იდეალურ-ტიპობრივი კონსტრუქციის განსხვავების გზით. ასევეა საჭირო ცხოვრებისადმი თანმიმდევრული მისტიკურად გაპირობებული აკოსმიური დამოკიდებულების იდეალური ტიპის კონსტრუირება ("ცხოვრება" აქ შეიძლება, მაგალითად, პოლიტიკას ან ეკონომიკას გულისხმობდეს). რამდენადაც უფრო მკაფიოდ და ერთმნიშვნელოვნად არის კონსტრუირებული იდეალური ტიპები, მით მეტად შორს არიან ისინი რეალობისგან, მით მეტად ნაყოფიერია მათი როლი ტერმინოლოგიისა და კლასიფიკაციის დამუშავებაში, აგრეთვე – მათი ვერისტიკული მნიშვნელობა. ისტორიულ გამოკვლევაში ცალკეულ მოვლენათა კონკრეტულ კაუზალურ დაყვანას, არსებითად, ასეთივე ხასიათი აქვს. მაგალითად, იმის ასახსნელად, თუ როგორ მიმდინარეობდა 1886 წლის კამპანია, აუცილებელია თავდაპირველად (აზრობრივად) დავადგინოთ, იდეალური მიზანრაციონალობის შემთხვევაში როგორ განალაგებდნენ თავიანთ ჯარებს მოლტკე და ბენედიქტი, ორივე მათგანი სრულიად ინფორმირებული რომ ყოფილიყო არა მხოლოდ იმ სიტუაციის შესახებ, რომელშიც თავად იმყოფებოდნენ, არამედ – მონინალმდგის სიტუაციის შესახებაც. შემდეგ ამ კონსტრუქციას უნდა შევუდაროთ ხსენებული კამპანიის ჯარების ფაქტობრივი განლაგება, რათა ასეთი განლაგების საშუალებით კაუზალურად ავხსნათ გადახრა იდეალური შემთხვევიდან, რომელიც შეიძლებოდა გაპირობებული ყოფილიყო ყალბი ინფორმაციებით, შეცდომით, ლოგიკური შეცდომით, მხედართმთავრის პირადი თვისებებით ან არასტრატეგიული ფაქტორებით. ამგვარად, აქაც (ლატენტურად) გამოიყენება იდეალურ-ტიპობრივი კონსტრუქცია.

კონსტრუირებული სოციოლოგიური ცნებები იდეალურ-ტიპობრივია არა მხოლოდ გარეშე მოვლენებისადმი მათი მიყენებისას, არამედ – აგრეთვე ადამიანთა შინაგანი ცხოვრების მოვლენებთან დაკავშირებითაც. რეალური ქცევის "ნაგულისხმევი საზრისი" უმრავლეს შემთხვევაში ბუნდოვნად ცნობიერდება ან საერთოდ არ ცნობიერდება. მოქმედი ინდივიდი მხოლოდ გაურკვეველად "შეიგრძნობს" ამ საზრისს, არ კი იცის იგი, "მკაფიოდ ვერ წარმოუდგენია"; თავის ქცევაში იგი უმთავრესად ინსტინქტით ან ჩვევით ხელმძღვანელობს. ადამიანები ძალიან იშვიათად, ხოლო მასობრივ-ერთგვაროვანი ქცევის დროს მხოლოდ ერთეული ინდივიდები, აცნობიერებენ მის (რაციონალურ ან ირაციონალურ) საზრისს. რეალურ სინამდვილეში ნამდვილად ეფექტური, ესე იგი სრულიად გაცნობიერებული და თავისი საზრისით მკაფიო ქცევა ყოველთვის მხოლოდ სასაზღვრო შემთხვევაა. ამის შესახებ აუცილებლად უნდა გვახსოვდეს ისტორიულ და სოციოლოგიურ მეცნიერებაში რეალობის კვლევისას. მაგრამ უკანასკნელმა ვითარებამ არ უნდა დააბრკოლოს სოციოლოგიური ცნებების წარმოქმნა "ნაგულისხმევი საზრისის" შესაძლო ტიპების კლასიფიკაციის საშუალებით, ანუ – იქიდან გამომდინარე, რომ ქცევა მართლაც მის სუბიექტურად გაცნობიერებულ საზრისზეა დამოკიდებული. სოციოლოგიურ

გამოკვლევაში, რომლის ობიექტსაც კონკრეტული რეალობა წარმოადგენს, აუცილებელია თეორიული კონსტრუქციისგან მისი გადახრა განუწყვეტლივ მხედველობაში გვექონდეს; ასეთი გადახრის ხარისხისა და ხასიათის დადგენა სოციოლოგიის უშუალო ამოცანაა.

მკვლევარს ძალიან ხშირად უხდება არჩევნის გაკეთება მეთოდოლოგიურად არამკაფიო და მკაფიო, მაგრამ არარეალურ "იდეალურ-ტიპობრივ" პროცესებს შორის. ასეთი ალტერნატივის დროს სამეცნიერო ანალიზში უპირატესობა მეორეს უნდა მიენიჭოს.

ლადაქი
(ერთი თავი წიგნიდან "ალტაი - ჰიმალაი")

ინდრა, აგნი და სურია - ჰაერი, ცეცხლი და მზე! უკან რჩება ინდური ტრიმურტი - სამება, ვედების უძველეს სარასვატს - დიდ ინდს - თავისი თოვლიანი სათავეებისკენ მივყავართ. თუ განგი მისალმებაა, ფეხმორთხმაა, ყურადღების თავმოყრაა, სამაგიეროდ ინდი მოძრაობაა, სიმტკიცეა, სწრაფვაა. და რარიგ მიმზიდველად მტკიცენი არიან ხალხთა მოძრაობის გზები ჰინდუკუშისა და პამირის გავლით!

კვლავ ქარავანი. კვლავ მსუბუქად რჩებიან მახსოვრობის მიღმა დღეები და რიცხვები. დღეთა ღირსება მათ რიცხვსა თუ სახელზე უფრო მნიშვნელოვანი გამხდარა. მსგავსად ეგვიპტელებისა, წლებს რომ მათი მნიშვნელობის მიხედვით აღნიშნავდნენ - "ომის წელიწადი" ან "უმოსავლო წელიწადი", შეიძლება შენარჩუნებულ იქნეს მხოლოდ დღეთა მნიშვნელობა. ცხენის დღე, როცა თოვლის ხიდზე დარჩნენ ცხენები; მგლის ღამე, როცა ნადირმა სადგომს ავნო; არნივის ცისკარი, როცა ბერკუტი კარავს დააცხრა სტვენით; ციხესიმაგრის დასი, როცა ყველასთვის მოულოდნელად აიშართა სპილენძისფერ-ცეცხლოვან მწვერვალს შეზრდილი ციხე... დოლბანდის ნაცვლად ქვიდან დაბანჯგვლული ქუდი წარმოსდგა. გზა ბუდას ქვეყნისკენ.

ბუდას ღირსებები: შაკია-მუნი - ბრძენი შაკიას გვარიდან, შაკია სინჰა - შაკია ლომი, ბჰაგავატი - კურთხეული, სატჰა - მოძღვარი, ჯინა - მძლევარი.

უბნობდა ბუდა ფარისეველთა და ურჯუკთა მიმართ: ყველა თქვენი წესი მდაბალია და სასაცილო. მავანი თქვენთაგანი შიშველის დადის; მავანი დოქიდან წყალს არ დაღვეს და სინიდან საჭმელს არ შეჭამს, ორ მოსაუბრეს შორის ან ორ სინს შორის მაგიდასთან არ დაჯდება; მავანი გასაკითხავზე უარს იტყვის სახლში, სადაც ფეხმძიმი ქალს ნახავს ან ძალს გადააწყდება; მავანი არ მიირთმევს ორი ჭურჭლიდან და მეშვიდე ლუკმაზე წყვეტს ჭამას; მავანი არ ჯდება სკამზე ან ჭილოფზე; მავანი შიშველი წევს ეკლიან მცენარეებზე და ძროხის ნებზე.

რას ელით თქვენ, თავნება მაშვრალნო, თქვენი "მძიმი" შრომის სანაცვლოდ? ერისკაცთაგან გამოელით წყალობასა და პატივს, და როცა მიზანს აღწევთ, მტკიცედ ეკვრით ამქვეყნიური ცხოვრების სიამეებს, და არ გასურთ მათი დატევა. როცა სტუმარი გამოჩნდება თვალსაწიერზე, ისეთ სახეს იღებთ, თითქოს ღრმა ფიქრებს მისცემიხართ. როცა ცუდ ჭამადს მოგართ-

მევენ, მას სხვებს ურიგებთ, ხოლო გემრიელს თავად იტოვებთ. გარყვნილებას და ვნებას დანთქმული სახე მოკრძალების ნიღბით დაგიფარავთ. ასეთი როდია ჭეშმარიტი მოღვაწეობა!"

ექვსი წელი იცხოვრა ბუდამ კაშიაპას რწმენით. უცხო საკუთხეველზე ცეცხლსაც კი უკეთებდა, სანამ, ბოლოს და ბოლოს, კაშიაპის სიჯიუტე და ძველი რწმენა არ გატყდა; და ბუდამ შეძლო ახალი მოძღვრებისთვის "ძველი ავტორიტეტის" შემტკიცება. იქ, სადაც სილამაზე, მცენარის მზერა და განათლებული სიცოცხლე აღიმართება, "ძველი სიმაგრეები" განსაკუთრებით მტკიცენი არიან. უნდა შევიგნოთ ცრურწმენათა დამანგრეველ ბუდას წინაშე მდგარი ყველა სიძნელე, თუ ერთ ადამიანს ექვსი წელი დასჭირდა საიმისოდ, რომ მშვენიერი უბრალოება შეეთვისებინა, ჩაექრო არავისთვის სარგო ცრურწმენის ცეცხლი.

იცხოვრო ოთხმოცი წელი დღენიადაგ მოძღვრის სამოსით; უყურო, თვალსა და ხელს შუა როგორ მახინჯდება მოძღვრება; იცოდე, რომ მრავალი ხელმწიფე და მონესე ამ მოძღვრებას მხოლოდ ანგარების მიზნით იღებს; იწინასწარმეტყველო ახალ პირობითობათა უკვე შემზადებული გარსი...

მან, ძალაუფლების არარაობის რწმენით აღვსილმა, თქვა: "წადით, გლახაკნო, ხალხს შვება და სიკეთე მიუბოძეთ". "გლახაკნი" - ეს ერთი სიტყვა მთელი პროგრამაა. დადგა ჟამი და კერპის ოქროვანი ვარაყიდან წარმოსდგა სახე ბუდასი, დიადი მეთემისა; საკუთრებისა და მოკვდინების, ლოთობის, სიჭარბის წინააღმდეგ დამოძღვრავისა. ჩნდება ძალმოსილი სახე, მხმობი ღირებულებათა გადაფასებისკენ, შრომისა და შემეცნებისკენ.

ბუდას მოძღვრება მრავალჯერ განუწმენდავთ, და მაინც მრავალჯერ დაფარულა იგი ცრურწმენათა ჭვარტლით. ცხოველმყოფლობა მრავალჯერ ქცეულა ტრაქტატთა და მეტაფიზიკურ ნომენკლატურათა გროვად. მაგრამ რაა აქ საკვირველი, როცა დღესაც შეურყევლად დგანან ლამაიურას მონასტრის კედლები - ბონ-პოს რწმენის სიმაგრე შამანთა გამონვევებით, რომლებიც ბუდას დაბადებამდე დიდი ხნით ადრე ჩაისახნენ?

მაგრამ მაინც წარმოიშვა სასიკეთო შეგნება: მიეჩვივნენ მოძღვრების განწმენდას. ცხადია, მოძღვრებას თავის პირველქმნილ, ხალხურ უბრალოებას უბრუნებდნენ არა რაჯაგრიჰას, ვესალისა და პათნას განთქმული ტაძრები, არამედ - სულით ძლიერ ცალკეულ მასწავლებელთა გულწრფელი მეოხება მოძღვრებისთვის კვლავ მშვენიერი სახის დასაბრუნებლად. ათიშა, წინააღმდეგობათა სწრაფგადამლახავი, ბონ-პოს ბნელით მოცულ ჯადოქრობათა გადმონაშთებს ერკინებოდა. აშვაგჰოშა, მთელი ჩრდილოეთ ჰამაიანის დამაარსებელი, რომელიც დამაჯერებლობისა და სიცხადისთვის დრამატული წარმოდგენების ფორმას მიმართავდა. გაბედული ნაგარჯუნა, რომელიც სიბრძნეს იუშმოს ტბაზე, ნატან, - "გველთა მეფესთან" ბაასის ჟამს ეწაფებოდა. ტიბეტელი ორფეოსი - მილარეპა, გარშემორტყმული ცხოველებით, მომსმენე-

ლი მათა მისნობის. ბუნების ძალთა დამთრგუნველი პადმა სიმბჰავა, ახო-ვანი, თუმცა კი "წითელ ქუდთა" პირობითობებით ფრთებშეკვეცილი. ნათელი და მოქმედი ძონქაპა, ჩრდილოეთის ასერიგად გულისმომგები, "ყვითელ ქუდთა" დამაარსებელი. და სხვაც მრავალი ეული და ნანინასნარმეტყველები ევოლუციის გამგებელი, აშორებდა ბუდას ალთქმას პირობითობათა მტვერს. მათი ნაღვანი კვლავ და კვლავ იფარებოდა მექანიკურ რიტუალთა შმორიანი ფენით. "ობივატელის" პირობითი ჭკუა, ბუდას მოძღვრების მიმღებიც კი, მაინც საკუთარ ცრურწმენათა სამოსით ცდილობდა მის შემოსვას.

ვერც აღარ ქალამთან, ვერც უდაქა რამაპუთასთან ბუდამ ვერ ნახა მხსნელი გადანყვეტილება. გარდამქმნელსა და სიცოცხლით აღვისლს ვერ დააკმაყოფილებდა რიგვედას განმარტებები. შორს მიდის ბუდა, მათა ნიალს შეერევა. თამამ მაძიებელს გადმოცემა ალტაიმდე მიიყვანს. თეთრ ბურხანზე თქმულიც ალტაიში მთელი თავისი ცხოველმყოფლობით ინახება იდუმალებით მოცულ ურუველასთან. ბუდას უკვე ხელენიფება, უბრალოდ და ნათლად გამოთქვას ის, რაც დაგროვდა. ნაირანჯარას ნაპირებზეც განიმსჭვალება გადანყვეტილებით, - იუბნოს თემის შესახებ, პირადი საკუთრების უარყოფის, საზოგადო სიკეთისთვის შრომის დანიშნულების, შემეცნების საზრისის შესახებ. რელიგიისადმი მეცნიერული მიდგომის დაფუძნება ჭემმარიტი გმირობა იყო. ქურუმთა და ბრამინთა ანგარების გაშიშვლება უმალლესი გულოვანების ნიმუშს წარმოადგენდა. წარმოუდგენლად ძნელი იყო დაფარული ადამიანური ძალების ძირისძირთა აღმოჩენა. არაჩვეულებრივად მშვენიერი იყო მეფის მოვლინება ძალმოსილი ღატაკის სახით!

კაცობრიობის ევოლუციის გააზრებისას დიადი ბუდას, როგორც მეთემის, სახე ერთ-ერთ ყველაზე მშვენიერ ადგილს იკავებს.

ბუდას სხეულს უნდა გაეგონა მშობლიური ქალაქის, კაპილავასტუს, ნგრევის ხმები. კონფუციის ლტოლვილის სახით უნდა ემოგზაურა. ეტლი, რომელმაც იგი ატარა ქვეყნიდან ქვეყნად, ტაძარში მისივე თხზულებებთან და მუსიკალურ ინსტრუმენტებთან ერთად დამკვიდრებულა. რა გასაკვირია, ხალხმა თუ ასეთი პატივი მიაგო მოძღვარს. კონფუციც ხომ დიადი მეთემე იყო. გავიხსენოთ მისი მოძღვრება:

"თუ მოკვდავთა გულები სიყვარულით აინთებიან, მთელი ქვეყანა ერთ დიდ ოჯახს დაემსგავსება, ყველა კაცი ერთადერთ კაცად გადაიქცევა; ნივთი ყოველი, საოცარი ურთიერთნესრიგისა და კავშირის ძალით, ერთი და იგივე არსებად წარმოგვიდგება. სხვა ისე უნდა გვიყვარდეს, როგორც საკუთარი თავი გვიყვარს. და აქედან გამომდინარე, სხვას მხოლოდ ის უნდა ვუსურვოთ, რასაც საკუთარ თავს ვუსურვებდით".

"თვალთმაქცობა ბინიერებაა უსაზიზღრესი."

"ის, ვინც ქველმოქმედს მხოლოდ გარეგნულად ემსგავსება, მიაგავს ბოროტმოქმედს, დღისით თავს რომ წმინდა კაცად გვაჩვენებს, ღამით კი მოყვასის ქონებას იპარავს."

"განერიდე იმათ, ვინცა არჩევს ქველმოქმედთა მაქებელი იყოს, ვიდრე მათი მიმდევარი. არ მოგატყუოს მათმა განსწავლულმა მსჯელობამ, რომელიც შესაძლოა სულით მტკიცებად მივიღოთ. სინამდვილეში კი ნაცოფია გახრწნილი გონებისა და ავის მზრახველი გულის. ისინი, ვინც ერთგვარი განცდიდა და მოკრძალებით მეტყველებენ საზოგადო სიკეთის შესახებ, თავად როდი არიან ყოველთვის მაგალითი ამ სიკეთისა."

"თავშეკავება, უბრალოება სამოსელში, ზრდილობა, მეცნიერებათა და ხელოვნებათა დაუფლება, მოალერსეთაგან განდგომა, მდაბალთა სიყვარული, უანგარობა, კეთილგონიერება, ერთგულება, სათნოება - მოვალეობის შინაარსის თავწესია."

"შეისწავლე მეცნიერებანი და ნატიფი ხელოვნებანი, ისარგებლე სიბრძნისმიერი მითითებებით".

"ძუნწი, თავად ყოველთვის ჭირვეული, სხვათათვისაც საშინელი და საზიზღარი სანახავია. დაე, კეთილგონიერება წარმართავდეს შენს ყველა საქმეს."

"კაცთა შესაცნობად, კეთილნი არიან ისინი თუ - ბოროტნი, არ არსებობს უკეთესი საშუალება, ვიდრე თვალის გუგაში მზერა, რამეთუ თვალის გუგა ვერასოდეს მალავს გულში დაფარულ ბინიერებას."

"ნუ აგრძნობინებ მდაბალთ შენს სიმაღლეს, ნუ ეცდები შენს სწორთა შორის უპირატესობა მიანიჭო შენს დამსახურებებს."

"არაფერია ისეთი, რისი მიღწევაც ერთგულებას არ ძალუძდეს. შემოიძლია ყოველდღიურად მონიშნულ ალაგს მივიტანო კალათა მიწა, და თუ არ შევწყვეტ ამ საქმეს, მე მთას აღვმართავ."

"ადამიანი ცისა და მიწის თანაშემწე უნდა გახდეს."

"ყველა არსება ერთურთს კვებავს".

"მნათობთა მოძრაობის კანონები ერთდროულად სრულდება, მაგრამ ერთმანეთს როდი არღვევენ."

"ცისა და მიწის ქმედება ურიცხვ ნაკადად იქსაქსება და ყოველ არსებულზე განცალკევებულად მოქმედებს. მათი საერთო მოქმედება კი დიად გარდაქმნათა შემოქმედია - აი, რაშია ცისა და მიწის სიმაღლე."

"გონიერება, ადამიანობა და ვაჟკაცობა სამი მსოფლიო თვისებაა, მაგრამ მათი ამოქმედება მხოლოდ გულწრფელობას ძალუძს."

"არ შეიძლება დიდ ადამიანად ჩაითვალოს ის კაცი, ვინაც ვერ გააცნობიერა საკუთარი დანიშნულება."

"არსებობს თუ არა პანაცეა ყველა არსებულისთვის? - იქნებ, ესაა კაცობრიობის სიყვარული? ნუ უზამთ სხვას იმას, რასაც საკუთარ თავს არ უსურვებდით."

"თუ კაცს საკუთარი თავის მართვა ხელენიფება, მაშინ რა ძნელი საქმეა მისთვის სახელმწიფოს მართვა?"

"ბრძენი მტკიცეა, მაგრამ არა ჯიუტი. იყავით დინჯი ბაასში და - სწრაფი საქმეში."

"ბრძენი ყველაფერს საკუთარი თავისგან მოელის. არარაობა ყველაფერს - სხვისგან."

"მიყვარს ქველმოქმედთა ბრწყინვალეობა, რომელიც არ მჟღავნდება ხმამალალ სიტყვებსა და ნაპატივებ მოძრაობებში. ყვირილი, თვალსაწიერში ყოფნის ჟამი, ფრიად უსუსური თვისებებია ხალხთა განათლების ჟამს."

"უბირი, ცოდნით თავმომნონე; არარაობა, მოსურნე უზომო თავისუფლების; კაცი, ძველი ტრადიციებისკენ მიქცეული, - ყველა ისინი გარდუვალი დაღუპვისთვის არიან განწირულნი."

"მსროლელი მაგალითია ბრძენკაცისთვის: როცა იგი სამიზნის შუაგულს ვერ ახვედრებს, მიზეზს საკუთარ თავში ეძებს."

საყოველთაო სიკეთის მქადაგებელ კონფუციუსს ეტლი მუდამ მზად უნდა ჰყოლოდა...

ძველი ჩინელი განმარტავს კონფუციუსს. ეს ხანმოსული აზრები ძველ ჩინელ მოგზაურთა ნაკვალევს ერწყმის; მათ ერთობ ბევრი სასარგებლო რამ გვაუნეეს ინდოეთისა და მთელი შუა აზიის შესახებ.

რამდენად საძნელო საქმეც ბუდას კერპში ბუდა-მოძღვრის მაღალი მზერისთვის თვალის მიდევნებაა, იმდენად მოულოდნელია ტიბეტის მთებში იესოს შესახებ ბრწყინვალე სტრიქონთა ნახვა და ამოკითხვა. ბუდისტური მონასტრები ინახავენ იესოს მოძღვრებას. ხოლო ლამები თავყვანს სცემენ ქრისტეს, რომელიც აქ განისწავლა. თუ აზიაში ქრისტეს ცხოვრების შესახებ არსებული დოკუმენტების რეალურობა ვინმეს ერთობ საეჭვოდ მოეჩვენება, ეს იმას ნიშნავს, რომ მას წარმოდგენაც კი არ ჰქონია ნესტორიანელთა მოღვაწეობისა და იმის შესახებ, თუ რამდენი ე. წ. აპოკრიფული ლეგენდა იყო მათ მიერ გავრცელებული უძველეს დროში. აპოკრიფები კი რამდენ სიმართლეს ინახავენ!

ლამებმა იციან, რომ იესო, რომელმაც ინდოეთსა და ჰიმალაის მთებში გაიარა, მიმართავდა არა ბრამინებსა და ქშატრიებს, არამედ - მშრომელ და დამდაბლებულ შუდრებს. ლამების ჩანაწერებს ახსოვთ, როგორ ადიდებდა იესო ქალს - მსოფლიოს დედას. ლამები მიუთითებენ, რომ იესო ყოველთვის უარყოფითად იყო განწყობილი ე. წ. სასწაულებისადმი.

ლამების ჩანაწერები მოგვითხრობენ, რომ იესო მოაკვდინა არა ებრაელმა ერმა, არამედ - რომის მმართველთა წარმომადგენლობამ. იმპერიამ და მდიდარ-კაპიტალისტებმა მოკლეს დიადი მეთემე, მშრომელთათვის და ლტაკთათვის სინათლის მიმტანი. თავდადების გზა ნათელია!

ყური ვუგდოთ, რას მეტყველებენ ჰიმალაიში ქრისტეს შესახებ. ათასხუთასწლოვანი სიძველის ხელნაწერებში შეიძლება ამოვიკითხოთ: "ისსამ (იესომ) ფარულად მიატოვა მშობლები, და ვაჭრებთან ერთად იერუსალიმიდან ინდოეთს გაემგზავრა, ცოდნის სრულყოფის და კანონთა შესასწავლად.

მან მოიარა ინდოეთის ძველი ქალაქები: ჯაგარნათა, რაჯაგრიჰა, ბენარესი. იგი ყველას უყვარდა. ისსა მშვიდობიანად ცხოვრობდა ვაიშიებსა და შუდრებს შორის, რომელთაც მოძღვრავდა.

მაგრამ ბრამინებმა და ქმატრიებმა მას უთხრეს, რომ ბრამამ აუკრძალა ურთიერთობა თავისი მუცლისგან და ფეხებისგან შექმნილებთან. ვაიშიებს ვედების მოსმენის უფლება მხოლოდ დღესასწაულებზე ეძლევათ, შუდრებს კი არათუ მოსმენა ეკრძალებათ ვედების, არამედ - მათი ნახვაც. შუდრები ვალდებულნი არიან, მხოლოდ მარადიულად მონების სახით ემსახურონ ბრამინებსა და ქმატრიებს.

ხოლო ისსა ყურს არ უგდებდა ბრამინთა სიტყვას და შუდრებთან დადიოდა, წინასწარმეტყველებდა ბრამინებისა და ქმატრიების წინააღმდეგ. იგი შეუპოვრად იბრძოდა იმის წინააღმდეგ, რომ ადამიანი საკუთარ თავს უფლებას აძლევს, ხელყოს მოყვასის ადამიანური ღირსებები.

ისსა ამბობდა, რომ ადამიანმა სიბინძურით ალავსო ტაძრები. ქვისა და ლითონის გულის მოსაგებად ადამიანი მსხვერპლს სწირავს იმ ხალხის სახით, რომელშიც უზენაესი სულის ნაწილია დავანებული. ადამიანი ამცირებს მუშაობით ოფლად დაღვრილ მოყვასს, რათა მდიდრულად განყოფილ სუფრასთან მიმჯდარ მუქთახორას აამოს. მაგრამ ისინი, ვინც ძმებს საყოველთაო სიკეთეს ართმევენ, თავად აღმოჩნდებიან განძარცვულნი. და ბრამინები და ქმატრიები იმ შუდრათა შუდრები გახდებიან, რომელთა გვერდით ღმერთი იქნება სამუდამოდ.

ვაიშიები და შუდრები გაოცებული და გაოგნებული ეკითხებოდნენ, რა უნდა ეკეთებინათ, ხოლო ისსა უპასუხებდა: "არ ეთაყვანოთ კერპებს, ნუ ჩათვლით თქვენს თავს ყოველთვის პირველებად და ნუ დაამცირებთ მოყვასს. შეეწიეთ ლატაკთ, მხარში ამოუდექით უძლურთ, ნუ იქმთ ბოროტს, ნუ ინატრებთ იმას, რაც თქვენ არ გაქვთ და სხვებს გააჩნიათ".

ბევრმა, გაიგო თუ არა ეს სიტყვები, ისსას მოკვლა განიზრახა. მაგრამ ისსა დროზე გააფრთხილეს, და მან ეს ადგილები დატოვა ღამით.

შემდეგ ისსა იყო ნეპალსა და ჰიმალაის მთებში...

"ჰქმენ სასწაული", - აქეზებდნენ ტაძრის მსახურნი. ხოლო ისსა მიუგებდა: "მას შემდეგ, რაც სამყარო შეიქმნა, პირველ დღიდანვე სასწაულებით აივსო ქვეყანა. ვინც მათ ვერ ხედავს, მოკლებულია სიცოცხლის ყველაზე დიდ ნიჭს. მაგრამ ვაი თქვენ, ხალხისთვის ავისმზრახველნი. ვაი თქვენ, თუ მოელით, რომ ღმერთი თავის ძლიერებას სასწაულებით დაადასტურებს".

ისსა მოძღვრავდა, არ ეცადათ მარადიული სულის საკუთარი თვალთ ხილვას, არამედ ეგრძნოთ იგი გულით, და გამხდარიყვნენ სულით წმინდანი და ღირსეულნი... "არათუ კაცთა მსხვერპლად მიტანა არ აღასრულოთ, ნუ დაკლავთ ცხოველსაც, რამეთუ ყველაფერი კაცთათვისაა გაჩენილი. ნუ მოიპარავთ სხვისას, რამეთუ ეს მოყვასის გაქურდვას ნიშნავს. ნუ იცრუებთ, რათა თავად არ აღმოჩნდეთ მოტყუებულნი. ნუ სცემთ მზეს თაყვანს, იგი მხოლოდ ნაწილია სამყაროსი".

"სანამ ხალხს ქურუმები მოევლინებოდნენ, მათ ბუნებრივი კანონი მართავდა და ისინი სულის სინმინდეს ინარჩუნებდნენ."

"მე ვამბობ: განელტვოდეთ ყოველივეს, რაც ჭეშმარიტი გზიდან გადახვევისკენ გიბიძგებთ და ცრურწმენით გავსებთ, რაც თვალს აბრმავეებს და საგანთა მონობისკენ მოგინოდებთ."

როცა ისსას დაბადებიდან 29 წელი შეუსრულდა, იგი ისრაელის ქვეყანას დაუბრუნდა. იგი მოძღვრავდა: "ნუ მიეცემით მწუხარებას, ნუ დაუტევებთ სახლ-კარს, ნუ დალუპავთ თქვენი სულის კეთილშობილებას, ნუ დაემონებთ კერპებს, აღივსებოდეთ იმედით და მოთმინებით. თქვენ დავარდნილს ნამოაყენებთ, მშიერს დაანაყრებთ, დავრდომილს შეეშველებით, რათა სრულიად განიწმინდოთ და მართალნი შეხვდეთ იმ ბოლო დღეს, მე რომ გიმზადებთ. თუ სიყვარულისა და სიკეთის საქმის აღსრულება გსურთ, გულუხვად ჰქმენით, და ნუ იზრუნებთ მოგებაზე და ნურაფერს იანგარიშებთ. მოგებისა და ანგარიშის საქმე არ აგამალლებთ".

მაშინ პილატემ, იერუსალიმის განმგებელმა, ბრძანა ისსა წინასწარმეტყველების შეპყრობა და მსაჯულთათვის მისი მოგვრა, არად ჩააგდო ხალხთა უკმაყოფილება.

ხოლო ისსა მოძღვრავდა: "სწორი გზა არა ჰგეის შიშსა და სიბნელეში. ძალას მოიკრებდეთ და ერთმანეთს განამტკიცებდეთ. მეზობლის განმამტკიცებელი თავადვე განმტკიცდება.

ნუთუ, ვერ ხედავთ, რომ ძლიერნი და მდიდარნი მარადიული ზეციური სულის მიმართ ამბოხს აღვივებენ?

მე ვცდილობდი, მოსეს კანონები კაცთა გულეში ამელორძინებინა, და გეუბნებით: თქვენ ვერ ჩანვდებით ამ კანონთა ჭეშმარიტ არსს, რამეთუ არა შურისგებას, არამედ მიტევენას გვასწავლიან ისინი. ამ კანონთა დანიშნულება თავდაყირაა დაყენებული".

განმგებელი კი მრისხანებამ შეიპყრო და ისსას გადაცემული თავისი მსახურები მიუგზავნა, რათა მისი ყოველი ნაბიჯისთვის თვალყური ედევნებინათ და ყოველივე წვრილად მოეხსენებინათ.

"მართალო კაცო, - უთხრეს ისსას იერუსალიმის განმგებლის გადაცემულმა მსახურებმა, - გვასწავლე, კეისრის ნება აღვასრულოთ თუ მოახლოებული თავისუფლების დღეს ველოდით?"

მაგრამ ისსამ შეიცნო გადაცემული მსახურნი, და მიუგო: "მე თქვენთვის არასოდეს მიწინასწარმეტყველებია, კეისრისგან გათავისუფლებით-მეთქი. მე ვთქვი, რომ ცოდვებით დატვირთული თქვენი სული გათავისუფლდება ამ ცოდვებისგან".

ამ დროს ისსამ შენიშნა, რომ ერთი მოხუცი ქალი ცდილობდა, ხალხს შერეოდა და ისსამდე მიეღწია, მაგრამ გადაცემულთაგან ერთ-ერთმა უხეშად უბიძგა მოხუცს მხარი. მაშინ ისსამ თქვა: "პატივი ეცით ქალს, სამყაროს დედას. მასში დავანებულია შესაქმის ჭეშმარიტება. იგია საფუძველი ყოველივე კეთილისა და მშვენიერის. იგია თავნყარო სიცოცხლისა და სიკვდილის. მასზეა დამოკიდებული ადამიანის არსებობა, რამეთუ იგია მუშაკთა საყრდენი. იგი თქვენ ტანჯვით გშობთ. იგი თქვენს ზრდას თვალყურს ადევნებს. სიკვდილამდე აუტანელი ტკივილებითაა სავსე მისი ცხოვრება. ადიდებდეთ მას. თაყვანს სცემდეთ მას ყველგან დედამიწის ზურგზე. იგი თქვენი ერთადერთი მეგობარი და საყუდარია. აფასებდეთ მას. იცავდეთ მას. გიყვარდეთ თქვენი მეუღლეები და პატივს სცემდეთ მათ; ხვალ ხომ ისინი დედები გახდებიან, მოგვიანებით კი - მთელი გვარის დიდი დედები. მათი სიყვარული ადამიანს კეთილშობილს

ხდის. აბორგებულ გულს ამშვიდებს და ნადირს ათვინიერებს. მეუღლე და დედა - ფასდაუდებელი განძია, სამყაროს მშვენიერება. მათგან იშვის ყოველი, რაც სამყაროში სულდგმულობს.

როგორც სინათლე განეყოფა ბნელს, ასეთსავე უნარს ფლობს ქალი კაცის კეთილ განზრახვათა და ბოროტ აზრთა ერთმანეთისგან გასარჩევად. თქვენი საუკეთესო ფიქრები ქალს უნდა ეკუთვნოდეს. ხაპავდეთ მათგან თქვენს ზნეობრივ ძალებს, აუცილებელს მოყვასთათვის დახმარების გასანეევად. ნუ განიზრახავთ მის დამცირებას, თორემ ამით მხოლოდ საკუთარ თავს დამცირებთ, ამით მხოლოდ სიყვარულის იმ ნიჭს დაკარგავთ, რომლის გარეშეც არაფერი არსებობს ღირებული ქვეყნად. პატივი ეცით ცოლს და თქვენ იგი დაგიცავთ. ყოველივეს, რასაც მგლოვიარე დედებისთვის, ცოლებისთვის, ქვრივებისთვის და ნებისმიერი სხვა ქალისთვის აღასრულებთ - ღმერთისთვის აღასრულებთ".

ასე მოძღვრავდა ისსა. მაგრამ პილატე განმგებელმა, შეშინებულმა ხალხში ისსას პოპულარობით, რომელსაც (თუ მის მოწინააღმდეგეებს დავუჯერებთ) ხალხის აჯანყება სურდა, ერთ-ერთ თავის ჯაშუშს უბრძანა, ისსა დაედანაშაულებინა.

ისსა, რომელიც მხოლოდ თავის ძმათა სულიერ ამაღლებაზე ფიქრობდა, მტკიცედ იტანდა ყველა ტანჯვას. და თქვა ისსამ: "ახლოა ჟამი, როცა უმაღლესი ნების ძალით ხალხი განინმინდება, რამეთუ მოხდება გამოცხადება ხალხთა გათავისუფლებისა და ერთ ოჯახად მათი გაერთიანებისა".

ხოლო შემდეგ განმგებელს მიუბრუნდა: "რატომ არ ზრუნავ შენს ღირსებაზე და ქვემდგომთ სიცრუისკენ მოუწოდებ, როცა უამისოდაც საშუალება გაქვს უდანაშაულოს დადანაშაულებისა?"

ასე იქმნება თქმულებები და ლეგენდები.

იესოს ასეთ ამაღლებულ და ყველა ხალხისთვის ახლობელ სახეს ინახავენ ბუდისტები თავიანთ მთის მონასტრებში. და გასაკვირია არა ის, რომ ქრისტეს და ბუდას მოძღვრებანი ყველა ხალხს ერთ ოჯახად წარმოადგენენ. არამედ გასაკვირია ასე ნათლად გამოხატვა საზოგადოების, თემის ნათელი იდეისა. და ვინ აღუდგება წინ ამ იდეას? ვინ დასცინებს ცხოვრების ამ უბრალო და ულამაზეს გადანყვეტილებას? და თემი მინიური ასე მსუბუქად და მეცნიერულად ერწყმის ყველა სამყაროთა დიად თემს. იესოსა და ბუდას აღთქმა ერთ თაროზეა მოთავსებული. ხოლო ძველ სანსკრიტულ ნიმუშებსა და პალის აერთიანებთ ძიების აქტი.

ტიბეტში იესოს ცხოვრების შესახებ გვაუწყებს სხვა, ნაკლებად ცნობილი, წყაროც: ლხასის შორიახლოს მდებარეობდა ნათელმოსილი ხელნაწერებით მდიდარი ტაძარი. იესოს სურდა, გაცნობოდა ამ ხელნაწერებს. ამავე ტაძარში იყო მინგ-სტე, მთელ აღმოსავლეთში განთქმული ბრძენკაცი. დიდი სიძნელეების გადალახვის ფასად, ბოლოს და ბოლოს, იესომ და მისმა მხლებლებმა ამ ტაძარს მიაღწიეს. მინგ-სტემ და ყველა სხვა მოძღვარმა ფართოდ გაუღეს კარი და აღტაცებით შეეგებნენ ებრაელ ბრძენკაცს. ამის მერე ხშირად ბჭობდნენ მინგ-სტე და იესო მომავალი საუკუნისა და ამ საუკუნის ხალხთა მიერ მიღებული წმინდა ვალდებულების შესახებ. დაბოლოს, აქედან წამოსულმა

იესომ კლდეკარი განვლო და გადავიდა ლადაქის მთავარ ქალაქში - ლეში, სადაც იგი სიხარულით მიიღეს მონარქებმა და დაბალი წრის ადამიანებმა. ხოლო იესო მონასტრებსა და ბაზრებში ქადაგებდა: იგი სწორედ იქ ქადაგებდა, სადაც ხალხი იყრიდა თავს.

შორიახლოს ცხოვრობდა ქალი, რომელსაც ყრმა გარდაცვლიდა. და იგი, მიცვალებულით ხელში, იესოს ეახლა. იესომ, ყველას თვალწინ, ბავშვს ხელი შეახო, და ყრმა გაცოცხლდა. მას მერე მრავალი ასეთი ბავშვი განკურნა ან აღადგინა მკვდრეთით იესომ.

დიდი დრო დაჰყო იესომ ლადაქელთა შორის; იგი მათ ასწავლიდა მკურნალობის ხელოვნებას და იმას, თუ როგორ უნდა გარდაექმნათ მინა სიხარულის სავანედ. და მათ შეიყვარეს იგი. ხოლო როცა განშორების ჟამი დადგა, დანაღვლიანდნენ ისე, როგორც ბავშვებს სჩვევიათ. დილით ურიცხვმა ხალხმა მოიყარა თავი, რათა მოძღვარს დამშვიდობებოდა.

იესო იმეორებდა: "მე მოვედი, რათა ადამიანის შესაძლებლობები მეჩვენებინა. ყველა კაცს შეუძლია მოიმოქმედოს ის, რასაც მე ვიქმ. და როგორიც მე ვარ, ყველა კაცი ისეთი იქნებით. ეს ნიჭი ეკუთვნის ყველა ქვეყნის ხალხებს - ესაა ცხოვრების წყალი და პური".

თქვა იესომ ხმატკბილ მომღერალთა გამო: "საიდან გაჩნდა მათში ამოდენა ძალა და ტალანტი? ერთი ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე, ცხადია, ისინი ვერ მოახერხებდნენ ხმის ასეთი ხარისხისა და თანხმიერების კანონების ამგვარი ცოდნის მიღწევას. სასწაულია? არა, რამეთუ ნივთი ყოველი ბუნებრივი კანონის ძალით ჩნდება. ეს ადამიანები ჯერ კიდევ მრავალი ათასეული წლის წინ აგროვებდნენ ამ ჰარმონიასა და ხარისხს. და ისინი მოდიან, რათა კვლავ და კვლავ ისწავლონ და აითვისონ".

მას შემდეგ, რაც თვალი გავადევნეთ იესოს შესახებ აზიაში შემონახულ ცნობებს, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ევსევის სიტყვები მისი შრომიდან "ცხოვრება კონსტანტინესი": "კეთილშობილთა თვალში რომ ქრისტიანობისთვის განსაკუთრებული მიმზიდველობა მიეცათ, მონესეები ისე შეიმოსნენ და მოირთვნენ, როგორც ამას წარმართული კულტი ითხოვდა ერთ დროს". მიტრას კულტის ნებისმიერმა მცოდნემ იცის ამ სამართლიანი შენიშვნის ფასი. ერთგული ნეოპლატონიკოსი, ძველი ფილოსოფიის პატივისმცემელი, კლიმენტი ალექსანდრიელი, ქრისტიან ეპისკოპოსთა დამმოძღვრავი იყო.

არცოდნა! რუს თავადებს ხანთა ბანაკებში სიცოცხლეს ასალმებდნენ იმის გამო, რომ მათ არ სურდათ თავყვანი ეცათ ბუდას გამოსახულებისთვის. ტიბეტის მონასტრები კი ამ დროს უკვე ინახავდნენ მშვენიერ სტრიქონებს იესოს შესახებ. კირილე ალექსანდრიელმა დაღუპა სახელგანთქმული იპათია, ხოლო იპათიას მოწაფეს, სინეზიოსს, პტოლემეიდის საეპისკოპოსო შესთავაზეს ისე, რომ ნათლისღება არ დააცადეს.

ცრურწმენა! იერონიმუსი ახლადმოქცეულ ქრისტიანებს მოუწოდებდა, თავიანთი წარმართი დედები ფეხით გაეთელათ.

ცინიზმი! პაპმა ლევ X-მ შესძახა: "რარიგ სასარგებლოა ჩვენთვის ქრისტეს ეს იგავი!"

არ უნდა დავივიწყოთ ორიგენი, ძველ მისტიკრიათა მნიშვნელობის მცოდნე და იესოს მოძღვრების ჭეშმარიტი არსის მწვდომი. ორიგენს შეეძლო "საქმეთა" სიტყვებით ეთქვათ: "ყველა მორწმუნე ერთად იყო და ყველაფერი საერთო ჰქონდათ, ჰყიდდნენ მამულებს და ყოველგვარ საკუთრებას, და უნაწილებდნენ ყველას მათი საჭიროებისდა მიხედვით. და მათ შორის სუფევდა ერთსულოვნება, და ტეხდნენ პურს ერთად, და მიირთმევდნენ ჭამადს მხიარული და უბრალოებით სავსე გულით.

ორიგენმა იცოდა ამ საერთო სიკეთის მნიშვნელობა, და ღრმად განჭვრეტდა ჭეშმარიტებას. ამის გამო იყო, რომ ეკლესიამ, ზოგჯერ ფრიად ხელგაშლილმა წმინდანთა ტიტულების დარიგებაში, იგი ამ ტიტულის გარეშე დატოვა. მაგრამ მტრებმაც კი არ იკადრეს ორიგენისთვის არ ეწოდებინათ მოძღვარი, რამეთუ იგი მოძღვრებას მეცნიერის თვალთ უყურებდა და არ ეშინოდა იმის შესახებ საუბრის, რაც აშკარა იყო.

რაში ადანაშაულებდნენ ორიგენს? "წმინდანთა ცხოვრებაში" ვკითხულობთ: "ორიგენი, გონების სიდიადით და განათლების სიღრმით თავისი ეპოქის სასწაული, ალექსანდრიის ორ კრებაზე, ხოლო სიკვდილის შემდეგ - კონსტანტინეპოლის კრებაზე, ერეტიკოსად იქნა შერაცხილი. ორიგენი არასწორად მსჯელობდა ქრისტიანული ეკლესიის მრავალ ჭეშმარიტებათა შესახებ. ავითარებდა რა სულთა წინასწარსებობის უმართებულო მოძღვრებას, იგი არასწორად მსჯელობდა ქრისტეზე: ფიქრობდა, რომ შექმნილ იქნა თანაბარ ღირსებათა მქონე სულიერ არსებათა განსაზღვრული რაოდენობა, რომელთაგან ერთი ისეთი ცეცხლოვანი სიყვარულით აღენთო, რომ განუყრელად დაუკავშირდა ზენაარ სიტყვას და გახდა დედამიწაზე მისი მატარებელი. ღმერთი-სიტყვის განსხეულებისა და სამყაროს შექმნის შესახებ ერეტიკული შეხედულებების მქონე ორიგენს არასწორად ესმოდა ქრისტეს ჯვარცმაც, წარმოადგენდა რა მას როგორც რაღაც სულიერად განმეორებადს სულიერ სამყაროში. ორიგენი ერთობ ბევრს მიანერდა ჩვეულებრივ ძალთა მოქმედებას, რომლითაც ჩვენი ბუნებაა დაჯილდოებული..." ბარაქალა კრებებს, რომლებიც მატერიის უსასრულო კოსმოსური არსის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ!

სერგი, თემთა აღმშენებელი, თანამდგომთ შეწირულობის მიღებას უკრძალავდა. საქმლის ამ ნივთიერ შეწირულობათა მხოლოდ შრომის საზღაურად მიღება იყო ნებადართული. თავად მშენებელი, სამუშაოს ითხოვდა ხოლმე. ამ შესანიშნავი ადამიანის ერთადერთ საქმეს თემთა შექმნა და განმანათლებლობა წარმოადგენდა. მიტროპოლიტის წოდებაზე და ძვირფას ლითონთა ტარებაზე უარის თქმა მის ცხოვრებაში სრულიად ბუნებრივი საქციელი იყო. მუხლჩაუხრელად შრომა; ყველასთვის უცნობ, ახალგაზრდა თანაშემწეთა შემოკრება; უბრალოება, როგორც მაღალ, ასე დაბალ ფენებთან ურთიერთობაში; პირადი საკუთრების უარყოფა არა ვისიმე მითითებით, არამედ - საკუთარი, ში-

ნაგანი ნებით, ფლობის ვნების მავნებლობის გაცნობიერების საფუძველზე. თემთა აღმშენებლების სიაში სერგიმ გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა.

ისინი ბევრნი არ არიან - ცხოვრების მშენებლები, მომავალი ევოლუციის შინაგან აზრს რომ ეხმიანებიან. ჩვენი ვალია, სათუთად შევინახოთ მომავალი სინათლის ეს სახელები, ხოლო სია ამ სახელთა ჩვენს თანამედროვეთაც გულისხმობს უკვე.

ინდოეთის ერთი დიად მაჰათმათაგანი ამბობს: „თქვენ გითხრეს, რომ ჩვენი ცოდნა ჩვენი მზის სისტემით შემოიფარგლება. მაშასადამე, ჩვენ, როგორც ფილოსოფოსებს, რომელთაც ამ სახელის ღირსეულად ტარება სურთ, არც მტკიცება ძალგვიძს და არც უარყოფა თქვენს მიერ უმაღლეს, ყოვლისშემძლე, გონივრად წოდებული არსებისა ჩვენი მზის სისტემის საზღვრებს მიღმა. მაგრამ ასეთი არსებობა გამორიცხულიც რომ არ იყოს, მაინც თუ ამ საზღვრებს შიგნით ბუნებრივი კანონზომიერება არ ირღვევა, ჩვენ ვიცავთ დებულებას, რომ ასეთი არსებობა ყოვლად დაუფერებელია. მით უმეტეს მხურვალედ უარვყოფთ ჩვენი მზის სისტემასთან დაკავშირებით აგნოსტიკოსების პოზიციას ამ მიმართულებით. ჩვენმა მოძღვრებამ არ იცის კომპრომისი: ან ამტკიცებს, ან უარყოფს. რამეთუ იგი გვასწავლის მხოლოდ იმას, რაც ჭეშმარიტების სახელითაა ცნობილი. სწორედ ამიტომ ჩვენ უარვყოფთ ღმერთს, როგორც ფილოსოფოსები და ბუდისტები. ჩვენ ვიცით, რომ ჩვენს სისტემაში არაა ისეთი არსება, როგორცაა ღმერთი, პიროვნული თუ უსახო“.

ჭეშმარიტების ხილვისა და დამკვიდრების გზაზე დროის ტრიალში წარმოსდგებიან საყოველთაო სიკეთის კანონმდებლები: დაუღლეი წინამძღოლი მოსე; მრისხანე ამოსი; გამარჯვებული ლომი - ბუდა; ცხოვრების სამართლიანობა - კონფუცი; მზის ცეცხლოვანი პოეტი - ზოროასტრი; გარდასახული, "აჩრდილებად" არეკლილი - პლატონი; უკდავების დიდი ტარიგი - ნეტარი ისსა; სიბრძნის ამხსნელი ეული ორიგენი; დიდი მეთემე და მოღვაწე სერგი. ყველა მათგანი მუხლმოუღლეი მგზავრი იყო; ყველა დევნას განიცდიდა; ყველამ იცოდა, რომ მათი მოძღვრება ჭეშმარიტებას ღალატებდა; ყველამ იცოდა, რომ საერთო სიკეთისთვის გაღებული ყოველი მსხვერპლი მხოლოდ მიზნისკენ სავალი გზის შემოკლებას ნიშნავს.

მთებში ამ მოძღვრების შესახებ ყვებიან და უბრალოდ შეისმენენ. უდაბნოებსა და სტეპებში, ყოველდღიური საქმიანობის ჟამს, ხალხი უგალობს მარადიულს და იმავ სიკეთეს. ტიბეტის მცხოვრებთ, მონგოლებს, ბურიატებს, ყველას ახსოვს საყოველთაო სიკეთე.

როგორ განსჯიან აზიის ხალხები? ალტაელებს ახსოვთ თეთრი ბურხანი. ოციოდე წლის წინ იზარალეს კიდეც მისი მოლოდინისთვის. ისინი ამგვარად მიმართავენ ქარემის ქიმზე დავანებულ თეთრ ბურხანს:

თქვენ, თეთრ ღრუბელთა,

ლურჯ ცათა მიღმა არსებულნო,
სამნო კურბუსტანნო!
შენ, ოთხნანწიანო -
თეთრო ბურხანო!
შენ, ალტაის სულო -
თეთრო ბურხანო!
შენ, საკუთარ არსებაში, ოქრო-ვერცხლში,
ხალხის დამამკვიდრებლო, თეთრო ალტაი!
შენ, რომელიც ანათებ დღისით -
მზეო-ბურხანო!
შენ, რომელიც ანათებ ღამით -
მთვარევ-ბურხანო!
ჩანერილ იქნეს ჩამი ღალადი
სადურთა წიგნში!

თეთრი ბურხანი კერპების ცეცხლსმიცემას მოითხოვს, ხოლო სანაცვლოდ მინისა და საძოვრების ნაყოფიერებას ჰპირდება ხალხს. და აი, საყოველთაო სიკეთე ალტაის საძოვრებსაც მისწვდა. ასე გარდაიქმნა ალტაიში ძველისძველი თქმულება ბუდას მოსვლის შესახებ.

როგორ განსჯიან აზიის ხალხები? ბურიატები ასე მღერიან:

იტყვი: დადექ შენ, მზეო!
მაშ, რას ნიშნავს მისი ჩასვლა?
იტყვი: დადექ შენ, საუკუნევ!
მაშ რას ნიშნავს, რომ იგი ბერდება?

იტყვი: დადექ შენ, მთვარევ!
მაშ, რას ნიშნავს მისი ჩასვლა?
იტყვი: დადექ შენ, საუკუნევ!
მაშ, რას ნიშნავს რომ იგი ბერდება?

იტყვი: დადექ შენ, თოვლო!
მაშ, რას ნიშნავს მისი დნობა?
იტყვი: მოხუცნო, დარჩით თქვენ!
მაშ, რას ნიშნავს მათი გამგზავრება?

იტყვი: დადექ შენ, ღრუბელო!
მაშ, რას ნიშნავს, რომ იგი ქრება?
იტყვი: მოხუცნო, დარჩით თქვენ!
მაშ, რას ნიშნავს მათი განდგომა?

მონღოლები ასე მღერიან:

იგი, ვინც არ ფლობს საგნებს, რომლებსაც
აგროვებენ ანგარების მიზნით,
არ ფლობს საგნებს, რომლებთან განშორების ძალაც არ ეყოფა;
ვინც მტკიცედ აზროვნებს,
ფლობს მყარ და მშვენიერ ნეტარებას.

დიახ, აზია მტკიცედ აზროვნებს ჩალმის ქვეშაც, ფესის ქვეშაც, არახჩინის
ქვეშაც - მოქნილი და მდიდარი შემოქმედებითი გონება.

ქველმა ჩინელებმა შემოინახეს მშვენიერი ჰიმნი დედა მზის, რომელსაც
აღმოსავლეთის მბრძანებლად თვლიან.

მთები, 1925 წ.

სტოპ-სავარჯიშო

სტოპ-სავარჯიშოს შესრულება ინსტიტუტის* ყველა სტუდენტისთვის აუცილებელია. ამ სავარჯიშოს დროს, ბრძანებაზე “სტოპ”, ან წინასწარ დანიშნულ სიგნალზე, სტუდენტი წყვეტს ნებისმიერი სახის მოძრაობას და რჩება იმ მდგომარეობაში, რომელში მყოფსაც მოუსწრო სიგნალმა. რიტმულ მოძრაობათა შორის, ინსტიტუტის ჩვეულებრივი ცხოვრების დროს, სამუშაოზე ან სუფრასთან, მან არა მხოლოდ მოძრაობა უნდა შეწყვიტოს, არამედ უნდა შეინარჩუნოს გამომეტყველება, მიმიკა, მზერა და სხეულის მუსკულატურის დაჭიმულობა იმავე მდგომარეობაში, როგორც დაფიქსირდა ბრძანებაზე “სტოპ”. მან მზერა არ უნდა მოწყვიტოს იმ წერტილს, რომელსაც უყურებდა მაშინ, როცა ბრძანებამ მოუსწრო. შეჩერებული მოძრაობის მდგომარეობაში მყოფმა სტუდენტმა უნდა შეაკავოს აგრეთვე თავის აზრთა დინება, არ დაუშვას ახალ ფიქრთა წარმოშობა. მან მთელი თავისი ყურადღება უნდა მიმართოს სხეულის სხვადასხვა ნაწილში არსებული კუნთებისკენ; გადაიტანს რა ყურადღებას სხეულის ერთი ნაწილიდან მეორეზე, იმავდროულად უნდა ეცადოს, არ შეიცვალოს კუნთების დაძაბულობა: არ გააძლიეროს ან არ შეასუსტოს.

ამგვარად შეჩერებულ და უმოძრაოდ დარჩენილ ადამიანს არა აქვს **პოზა**; არის მხოლოდ **მოძრაობა**, შეწყვეტილი ერთი წამიერი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის მომენტში.

ჩვეულებრივ, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლა ისეთი სისწრაფით ხდება, რომ ვერ ვამჩნევთ ამ გადასვლებისას მიღებულ პოზებს. “სტოპ-სავარჯიშო” საშუალებას გვაძლევს, ვიხილოთ და ვიგრძნოთ ჩვენი სხეული ისეთ მდგომარეობაში, რომელიც, ერთი შეხედვით, სრულიად უჩვეულო და არაბუნებრივია ორგანიზმისთვის.

ნებისმიერ რასას, ნებისმიერ ერს, ნებისმიერ ეპოქას, ნებისმიერ ქვეყანას, ნებისმიერ კლასს და ნებისმიერ პროფესიას სხეულის მდგომარეობათა საკუთარი, მისეული კომპლექტი აქვს, რომელსაც ვერ უგულვებელვყოფთ და რომელიც მოცემული რასის, ეპოქისა თუ პროფესიის განსაკუთრებულ სტილს ქმნის. ყოველი ადამიანი, თანახმად თავისი ინდივიდუალობისა, ითვისებს პოზათა რაღაც რაოდენობას ამ “დანესებული” მარაგიდან. ამის დანახვა იოლია, მაგალითად, მდარე დრამატულ ნაწარმოებში, როცა ერთი რასის ან ერთი კლასის სტილისა და მოძრაობების მექანიკურად წარმოდგენას შეჩვეული მსახიობი ცდილობს სხვა რასის ან კლასის განსახიერებას. იგივე შეიძლება შევნიშ-

* 1919 წელს გ. გურჯიევმა თბილისში დააარსა ადამიანის ჰარმონიული განვითარების ინსტიტუტი. ეს სავარჯიშო სწორედ ამ ინსტიტუტის სტუდენტებისთვის განკუთვნილი ერთ-ერთი სავარჯიშოა.

ნოთ ილუსტრირებულ გაზეთში, სადაც ხშირად გვხვდებიან აღმოსავლეთის მცხოვრებნი ინგლისელ ჯარისკაცთა მოძრაობებითა და პოზებით, ან გლახეები – ოპერის მომღერალთა მოძრაობებითა და პოზებით.

ყოველი ეპოქის, ყოველი რასისა და კლასის მოძრაობებისა და პოზების სტილი განუყრელადაა დაკავშირებული აზრისა და გრძნობის ხასიათის ფორმებთან. მათი კავშირი იმდენად მჭიდროა, ადამიანს არ ძალუძს აზროვნებისა და გრძნობიერების მისეული წესის იმგვარად შეცვლა, რომ მასთან ერთად ცვლილება არ განიცადოს პოზების მისეულმა რეპერტუარმა.

აზრისა და გრძნობის ფორმებს აზრისა და გრძნობის **პოზები** შეიძლება ვუწოდოთ. ყოველი ადამიანი ინტელექტუალური და ემოციური პოზების ისეთივე ზუსტად განსაზღვრულ რაოდენობას ფლობს, როგორც – მოძრაობის პოზებისას, და მოძრაობის, ინტელექტისა და ემოციის ყველა მისეული პოზა ერთმანეთთანაა დაკავშირებული. ამრიგად, ადამიანს არასოდეს ძალუძს საკუთარი ინტელექტუალური და ემოციური პოზების რეპერტუარის საზღვრების დაგდება ისე, რომ იმავდროულად არ შეცვალოს მოძრაობის პოზათა რეპერტუარი.

ფსიქომოტორული ფუნქციების ფსიქოლოგიური ანალიზი, სპეციალური შესწავლა ცხადყოფს, რომ ყოველი ჩვენი მოძრაობა, - ნებითი იქნება იგი თუ თვითნებური, - ესაა ავტომატურად მიღებული ერთი პოზიდან მეორეში არაცნობიერი გადასვლა. ილუზიაა, თითქოს ჩვენი მოძრაობები ჩვენს ნებაზეა დამოკიდებული. სინამდვილეში ისინი ავტომატურნი არიან. ავტომატურია, აგრეთვე, ჩვენი აზრები და გრძნობები; ამასთან, ჩვენი აზრებისა და გრძნობების ავტომატიზმი, უმკაცრესი წესითაა დაკავშირებული მოძრაობათა ავტომატიზმთან; ერთის შეცვლა უსათუოდ ინვესს მეორის შეცვლას. თუ, მაგალითად, ადამიანი მთელ თავის ყურადღებას აზრისკენ მიმართავს და შეეცდება თავისი აზრის ავტომატიზმის შეცვლას, მაშინ მისთვის ჩვეული მოძრაობები და პოზები ყოველთვის გამოიწვევენ ძველ, შეჩვეულ ასოციაციებს და, აქედან გამომდინარე, ხელს შეუშლიან აზროვნების ახლებულ წესს.

ჩვენ ვერ ვაცნობიერებთ, რა სიძლიერის ურთიერთკავშირშია ინტელექტუალური, ემოციისა და მოძრაობის ფუნქციები, მიუხედავად იმისა, რომ ცალკეულ შემთხვევებში დიახაც ძალგვიძს დავეუკვირდეთ, რა ძლიერაა დამოკიდებული ჩვენი განწყობილება და ემოციური მდგომარეობა ჩვენსავე მოძრაობებზე და პოზებზე. თუ ადამიანი განზრახ მიიღებს პოზას, რომელიც ჩვეულებრივ სევდისა და უიმედობის განცდას უკავშირდება, მალე იგი ნამდვილად იგრძნობს სევდასა და სასოწარკვეთას. ზუსტად ასე, - შიში, გულგრილობა, ზიზლი და სხვა სახის ემოციები შეიძლება გამოიწვიოს პოზის ხელოვნური შეცვლით.

რამდენადაც ადამიანის ყველა ფუნქცია – ინტელექტის, ემოციისა და მოძრაობის – ფლობს პოზების განსაზღვრულ, საკუთარ მარაგს, და ეს ფუნქციები განუწყვეტლივ ურთიერთზემოქმედებენ, ადამიანს ძალა არ შესწევს ამ რეპერტუართა საზღვრებს გარეთ გასვლისა.

მაგრამ მეთოდები, რომლებიც გამოიყენება ადამიანის ჰარმონიული განვითარების ინსტიტუტში, თანდაყოლილი ავტომატიზმის წრიდან გასვლის შე-

საძლებლობას იძლევა, და საამისოდ ერთ-ერთი საშუალება, განსაკუთრებით საკუთარ თავზე მუშაობის საწყის ეტაპზე, “სტოპ-სავარჯიშოა”. საკუთარი თავის გაცნობიერებული, არამექანიკური ცოდნა შესაძლებელია მხოლოდ ამ სავარჯიშოს დახმარებით.

დანყებულები მოძრაობა წყდება მოულოდნელი ბრძანების ან სიგნალის-თანავე; სხეული ხდება უმოძრაო და ქვაკვდება ერთი პოზიციიდან მეორეში გადასვლის მომენტში – მდგომარეობაში, რომელშიც მას არ უხდება ყოფნა ყოველდღიურ ცხოვრებაში. შეიგრძნობს რა თავის თავს ადამიანი ასეთ უჩვეულო მდგომარეობაში, იგი თავის თავს ახალი კუთხით უყურებს, ჭვრეტს და აკვირდება ახლებურად. ახალ, მისთვის უჩვეულო, პოზაში მას ძალა შესწევს იფიქროს ახლებურად. იმსხვრევა ძველი ავტომატიზმის წრე, სხეული ამაოდ იბრძვის ჩვეული მდგომარეობის მისაღებად: ადამიანის ნება ამას არ უშვებს. “სტოპ-სავარჯიშო” წარმოადგენს სავარჯიშოს ერთდროულად ნებისთვის, ყურადღებისთვის, აზრისთვის, გრძნობისთვის და მოძრაობისთვის.

გასათვალისწინებელია ერთი გარემოება: რათა საკმარისად მობილიზებულიყყო ნება, ადამიანმა რომ მისთვის უჩვეულო მდგომარეობაში შეინარჩუნოს თავი, აუცილებელია გარეგანი ბრძანება “სტოპ!” ადამიანი საკუთარ თავს ბრძანება “სტოპ-”ს ვერ მისცემს: ნება ბრძანებას არ დაემორჩილება. ამის მიზეზია ის, რომ ბუნებრივ პოზათა გაერთიანება – ინტელექტუალურის, ემოციისა და მოძრაობის – ნებაზე ძლიერია. გარედან მოსული ბრძანება “სტოპ!” თავად იკავებს ემოციურ და ინტელექტუალურ პოზათა ადგილს, ამ შემთხვევაში კი **მოძრაობის პოზა** ემორჩილება ნებას.

ფილიპო ტომაზო მარინეტი

ფუტურიზმის პირველი მანიფესტი

მთელი ღამე ელექტროშუქის ქვეშ გავატარეთ მე და ჩემმა მეგობრებმა. თავისი სირთულითა და უცნაურობით მეჩეთის გუმბათის მსგავსი ნათურის სპილენძის თაღფაქი ჩვენივე თავს გვაგონებდა, მაგრამ მასში ელექტრული გული ფეთქავდა. სიზარმაცე ჩვენზე წინ გაჩნდა, მაგრამ ჩვენ დაულეღლად ვისხედით მდიდრულ სპარსულ ხალიჩაზე, ათასგვარ სისულელეს ვროშავდით და ვჯღაბნიდით.

ჩვენივე თავით ვამაყობდით: რატომაც არა, მხოლოდ ჩვენ არ გვეძინა, შუქურებისა და მზვერავების მსგავსად. ჩვენ ერთი-ერთზე პირისპირ ვიდექით ვარსკვლავების მთელი ჯგროს წინაშე, ყველა ისინი ჩვენი მტრები იყვნენ, და მათ კარავი ცის სიღრმეში ჰქონდათ დაცემული. მარტონი, სრულიად მარტონი, ცეცხლფარეშთან ერთად, გიგანტური ხომალდის საცეცხლურის პირისპირ; მარტონი, შავი აჩრდილით, გაცოფებული ორთქლმავლის წითლად გავარვარებულ საშოსთან; მარტონი ლოთთან ერთად, როცა ის შინისკენ ისე მიფრინავს, თითქოს ფრთები ჰქონდეს გამოსხმული, მაგრამ საქმე ისაა, რომ მის ამ ფრთებს კედლები აფერხებენ!

ამ დროს, მოულოდნელად, გრუხუნი მოგვესმა. უზარმაზარი, ფერადჩრდილდებიანი, ორსართულიანი ტრამვაის ვაგონები დგანდგარით დასრიალებდნენ. ისინი თითქოს რომელიღაც დღესასწაულის დროს მდინარეზე მობანავე ქალიშვილები იყვნენ, მაგრამ მდინარე ადიდდა, ქალიშვილები მოიტაცა და ჩანჩქერების და მორევების გავლით ზღვისკენ გააქანა.

შემდეგ ყველაფერი გაყუჩდა. მხოლოდ ძველი არხის საცოდავი კენესა და ნახევრადდანგრეულ, ხავსმოდებულ სასახლეთა ძვლების ღრჭიალი გვესმოდა. და უცებ ჩვენი ფანჯრების ქვეშ, როგორც მშიერმა მხეცებმა, ავტომობილებმა დაიღრიალეს.

- აბა, მეგობრებო, - ვთქვი მე, - წინ! მითოლოგია, მისტიკა - ეს ყველაფერი უკვე უკანაა! ჩვენს თვალწინ ახალი კენტავრი იბადება - ადამიანი მოტოციკლზე, ხოლო პირველი ანგელოზები ცაში აეროპლანის ფრთებით აიჭრნენ! მოდით, კარგად შევანჯღრიოთ ცხოვრების ჭიშკარი: დაე, ყველა კაუჭი და ურდული დაცვივდეს!.. წინ! აი, უკვე მინას ახალი ცისკარი დაჰყურებს!.. უპირველესად თავისი ალისფერი მახვილით იგი საუკუნო წყვილად განწვალავს, არაფერია ამ ცეცხლოვან ელვარებაზე უფრო მშვენიერი!

იქ სამი ავტომობილი იდგა და ფრუტუნებდა. ჩვენ მივედით და ჯიდაოზე ხელი ალერსით მოვუთათუნეთ. მე ავტოში საშინელ სივინროვეს განვიცდი; ნევხარ, როგორც კუბოში; მაგრამ ამ დროს საჭე მომებჯინა მკერდზე, ჯალათის ნაჯახივით მომხვდა, და უმალ გამოვცოცხლდი.

სიგიჟის გაცოფებული ქროლვით აგვაყირავა, ჩვენივე თავს მოგვწყვიტა და გადამშრალი მდინარის ღრმა კალაპოტის მსგავს, კუზიან ქუჩებში გაგვაქროლა. ფანჯრებში საცოდავად ბუუტავდა მკრთალი სინათლე, რომელიც თითქოს ღალატებდა: ნუ ენდობით საკუთარ თვალებს, ნივთების ზედმეტად ფხიზელ ჭვრეტას!

- ალლო! - შევეყირე, - გარეულ მხეცს ალლოც ეყოფა!...

და, როგორც ახალგაზრდა ლომები, სიკვდილს დავედევნეთ. ჩვენს წინ, უსაზღვრო, იისფერ ცაში ოდნავ შესამჩნევი, მქრალჯვრებიანი შავი ტყავი გამოკრთოდა. ცა ლივლივებდა და თრთოდა, შეიძლებოდა ხელით შეხებოდა ადამიანი.

მაგრამ ჩვენ არც ღრუბელთა სიშორეებში ამალღებული მშვენიერი ქალბატონი გვყავდა, არც - მრისხანე დედოფალი - მაშასადამე, შეუძლებელი იყო, დაღუპულნი და ბიზანტიური ბეჭდის მსგავსად დაგრეხილნი, მის ფეხებთან უსულოდ დავცემულიყავით!.. არაფრის გამო თავი არ გვქონდა მოსაკლავი, მხოლოდ ჩვენივე გაბედულების მიძიმე ტვირთი თუ მოგვშორდებოდა!

თავქუდმოგლეჯილნი გავრბოდით. ჭიშკრებიდან ჯაჭვით დაბმული ძაღლები გამოხტებოდნენ ხოლმე, და ჩვენ მათ მაშინვე ვჭყლეტდით, - მდუღარე ბორბლების გადავლის მერე მათგან არაფერი რჩებოდა, სველი ადგილიც კი - არა, როგორც საყელოზე არ რჩება ნაკეცი დაუთოების მერე.

სიკვდილი საშინლად კმაყოფილი იყო. ყოველ მოსახვევში ის ან წინ გარბოდა და თავის ძვლის ხელებს ალერსიანად მიწვდიდა, ან გზაზე განოლილი და გუბებებიდან სანდომიანად მომზირალი, კბილების კრაჭუნით მიდარაჯებდა.

- მოდით, გავაღწიოთ საღი აზრის მთლად დამპალი ნიჟარიდან და სიამაყით გატყორცნილი კაკლებივით შევცვივდით ქარის დაღებულ ხახასა და ხორხში! დაე, შთანგეთქას გაურკვეველობამ! ჩვენ სინანულით კი არ ჩავდივართ ამას, არამედ იმიტომ, რომ უფრო გამრავლდეს უამისოდაც უსაზღვრო უაზრობა!

ასე ვთქვი და მაშინვე სწრაფად შემოვბრუნდი. სწორედ ასეა, როცა ქვეყანაზე ყველაფერი ავიწყდებათ და თავიანთ კუდს დასდევენ პუდელები; უცებ, სად იყო და სად არა, ორი ველოსიპედისტი გამოჩნდა. მათ ეს არ მოეწონათ და ჩემს წინ აწრიალდნენ: ზოგჯერ ასე ტრიალებს თავში ორი დასკვნა, და მიუხედავად ურთიერთგამომრიცხაობისა, ორივე დამაჯერებელია. აქვე, გზაზე, დაიწყეს კამათი - ვერც ფეხით გახვალ, ვერც მანქანით გაივლი... დასწყევლოს ეშმაკმა! ფუი!.. პირდაპირ გავქანდი, და რა გამოვიდა? - ჰოპ! გადავბრუნდი და პირდაპირ არხში მოვადინე ტყაპანი...

უჰ, დედაარხო, დიდება შენდა! უჰ, ქარხნები და მათი გამდინარე წყლები! სიამოვნებით განვერთხე ამ სითხეში და გამახსენდა ჩემი გამზრდელი ზანგი ქალის შავი ძუძუები!

სიამაყით წამოვიმართე, როგორც ჭუჭყიანი და სუნიანი შვაბრა, და სიხარულმა გახურებული დანასავით გამიარა გულში.

მაშინ ყველა მეთევზე ანკესით ხელში და ბუნების რევმატული მეგობრები ჯერ აფორიაქდნენ, შემდეგ შეიყარნენ და არნახულს დაამტერდნენ, აუჩქარებლად, საქმის ცოდნით, ჩააგდეს თავიანთი უშველებელი რკინის ბადეები და

ჩემი ავტო მოიხელთეს - ყლარტში ჩაფლული ეს ზვიგენი. როგორც გველმა კანიდან, ისე დაიწყო მან ნელ-ნელა არხიდან ამოსვლა, და აი, უკვე გამოჩნდა მისი უშველგებელი ძარა და უზომო შემოსაკრავი. მეთევზეებს ეგონათ, რომ ჩემმა საცოდავმა ზვიგენმა სული დალია. მაგრამ საკმარისი იყო, ზურგზე სათუთად მოვეფერებოდი, რომ ის ერთიანად აცახცახდა, აძაგდა, ფარფლი გაისწორა და კისრისტეხით გაქანდა წინ.

ოფლიანია ჩვენი სახე, ქარხნის ჭუჭყითა და ერთმანეთში არეული ნაქლიბითა და ცად აწვდილი მილებიდან ამომავალი ჭვარტლითაა გასვრილი, ჩვენი დამტვრეული ხელები დოლბანდითაა შეხვეული. და აი, ასე, ცხოვრებით დაბრძენებულ, ანკესიან მეთევზეთა სლუკუნში და ბუნების საბოლოოდ იმედგადაწურულ მეგობრებს შორის, ჩვენ პირველად გამოვუცხადეთ დედამინაზე ყველა **მცხოვრებს** ჩვენი ნება:

1. გაუმარჯოს რისკს, გაბედულებას და დაოუკებელ ენერგიას!
2. შეუპოვრობა, სიმამაცე და ჯანყი - აი, რას ვუმღერით ჩვენ ჩვენი ლექსებით.

3. ძველი ლიტერატურა ხოტბას ასხამდა აზრის სიზანტეს, აღტაცებას და უმოქმედობას. ჩვენ კი ვადიდებთ კადნიერ შეტევას, ხურვებიან ბოდვას, სამწყობრო ნაბიჯს, საშიშ ნახტომს, სილის განწენას და ცხვირ-პირის მტვრევას.

4. ჩვენ ვამბობთ: ჩვენი მშვენიერი სამყარო უფრო მშვენიერი გახდა - ახლა მასში სისწრაფეა. მსრბოლავი ავტომობილის საბარგულქვეშ გამოსაბოლქვი მილები გველბივით იკლანებიან და ცეცხლს ანთებენ. მისი ბლავილი ტყვიამფრქვევის მიჯრით სროლას ჰგავს, და სილამაზით ვერავითარი ნიკე სამოთრაკიელი ვერ შეედრება.

5. ჩვენ ვუმღერით საჭესთან მჯდომ ადამიანს: თვალი მინას ხვრეტს, და მანქანა წრიულ ორბიტაზე ქრის.

6. დაე, პოეტი თავგამეტებით ქროდეს, დაე, ქუხდეს მისი ხმა და პირველქმნილ სტიქიას აღვიძებდეს!

7. ბრძოლაზე უფრო მშვენიერი არაფერია. თავხედობის გარეშე შედეგრი არ იქმნება. პოეზია დათრგუნავს და ადამიანს დაუმორჩილებს ბნელ ძალებს.

8. ჩვენ ასწლეულის ფლატეზე ვდგავართ!.. რა საჭიროა უკან მოხედვა? ჩვენ ხომ სულ მალე გავჭრით სარკმელს პირდაპირ შეუძლებლის იდუმალ სამყაროში!.. ახლა არც დროა და არც სივრცე. ჩვენ უკვე მარადისობაში ვცხოვრობთ, ჩვენს სამყაროში ხომ მხოლოდ სისწრაფე მეფობს.

9. გაუმარჯოს ომს - მხოლოდ მას შეუძლია განმინდოს მსოფლიო. გაუმარჯოს შეიარაღებას, სამშობლოს სიყვარულს, ანარქიზმის დამანგრეველ ძალას, ყველაფრის და ყველას მომსპობ მაღალ იდეალებს! შორს ჩვენგან ქალი!

10. ჩვენ ქვას ქვაზე არ დავტოვებთ არც ერთი მუხეუმისგან, ბიბლიოთეკისგან. ძირს მორალი, მშიშარა შემთანხმებლები და ვერაგი ობივატელები!

11. ჩვენ მუშაობის ხმაურს ვუმღერებთ, ბრბოს მხიარულ გუგუნს და მეამბოხურ ხმაურს: რევოლუციური ქარიშხლის ჭრელ მრავალხმოვანებას ჩვენს დედაქალაქებში; ელექტრულ მთვარეთა დამაბრმავებელი სინათლის შუქზე, პორტებსა და გემთსაშენებში, ღამეულ დუდუნს. დაე, სადგურთა გაუმძღარმა ხახამ დანთქას მხუთავი გველები. დაე, ქარხნები, მათი მილებიდან ამო-

მავალი კვამლის ძაფებით, მტკიცედ იყვნენ მიმაგრებულნი ღრუბლებს. დაე, ხიდებმა ტანმოვარჯიშის ნახტომით გადაჭიმონ თავიანთი თავი მზისგულზე თვალისმომჭრელად მობრჭყვიალე მდინარეთა ტანზე. დაე, ჰორიზონტი იყნოსონ ფრთამალმა გემებმა. დაე, ფართომკერდიანმა ორთქლმავლებმა, მილებით აღკაზმულმა ამ რკინის ცხენებმა, მოუთმენლობისგან იცეკვონ და იხვენეონ რელსებზე. დაე, აეროპლანებმა ზეცა გადასერონ, ხოლო ჭანჭიკთა ხრჭიალი შეენივთოს დროშების ფერხულს და აღფრთოვანებული ბრბოს ტაშისცემას.

არა სადმე სხვაგან, არამედ იტალიაში ვაცხადებთ ჩვენ ამ მანიფესტს. ის მთელს ქვეყანას დააქცევს და გადააბრუნებს. დღეს ჩვენ ამ მანიფესტით ფუტურიზმს ვუყრით საფუძველს. დროა გავწმინდოთ იტალია ყველა ამ სნეულისგან - ისტორიკოსებისგან, არქეოლოგებისგან, ხელოვნებათმცოდნეებისგან, ანტიკვარებისგან.

ძალიან დიდხანს იყო იტალია ყოველგვარი სიძველის სანაგვე. საჭიროა ურიცხვი სამუზეუმო ხარახურისგან მისი გასუფთავება - ეს ხარახურა ქვეყანას უზარმაზარ სასაფლაოდ აქცევს.

მუზეუმი და სასაფლაო! ერთმანეთისგან მათი გარჩევა შეუძლებელია - ყველასთვის უცნობ და გაურკვეველ გვამთა პირქუში გროვა. ეს ის საზოგადოებრივი თავშესაფრებია, სადაც ერთ მუშტად შეკრულან საზოგადოებრივი უჯიშო მხეცები. მხატვრები და მოქანდაკეები ერთმანეთისადმი მთელ თავიანთ სიძულვილს თვით მუზეუმის ხაზებსა და ფერებში აქსოვენ.

წელიწადში ერთხელ მუზეუმში შესვლა, როგორც ახლობელთა საფლავებს მიონახულებენ ხოლმე, - ეს კიდეც გასაგებია!.. ჯოკონდასადმი მიერთმეული ყვავილების თაიგულიც კარგი შესტია!.. მაგრამ ყოველდღიურად იქ ხეტიალი ყველა ჩვენი სიმწარით, სისუსტით, სევდით - ეს ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს!.. რატომ მოვიწამლოთ სული? რატომ უნდა ჩამოგვტიროდეს სახე?

კარგს რას ნახავ ძველ სურათზე? ნახავ მხოლოდ მხატვრის საცოდავ გაჭაჭვას, იმ დაბრკოლებათა გადალახვის წარუმატებელ მცდელობებს, ჩანაფიქრის სრულად გამოხატვის საშუალებას რომ აძლევს. აღფრთოვანდე ძველი სურათით - ნიშნავს, ცოცხლად დაასამარო შენი საუკეთესო გრძნობები. უმჯობესია საქმეში მათი გამოყენება, სამუშაო, შემოქმედებითი დინებით მათი წარმართვა. რა საჭიროა ძალების უაზრო ფლანგვა წარსულზე არაფრისმომცემ ოხვრაში? ეს გვლლის, გვაუძღურებს, გვაცარიელებს.

რა საჭიროა ყოველდღე სიარული მუზეუმებში, ბიბლიოთეკებში, აკადემიებში, სადაც დამარხულია განუხორციელებელი ჩანაფიქრები, მიწასთანაა გასწორებული საუკეთესო ოცნებები, აღნუსხულია დამსხვრეული იმედები?! მხატვრისთვის ეს იგივეა, რაც ჭკვიანი, ნიჭიერი და პატივმოყვრული მიზნებით აღსავსე ახალგაზრდებისთვის - ერთობ გაჭიანურებული აღზრდა-მეურვეობა.

სუსტებისთვის, ხეიბრებისთვის და პატიმრებისთვის ეს, შესაძლოა, ასატანია. შესაძლოა, მათთვის სასიამოვნო ძველი დროება ჭრილობებზე დადებული მაღამოს მსგავსია: მომავალი ხომ მაინც ცნობილია... ჩვენ კი ეს ყვე-

ლაფერი არაფერში გვარგია! ჩვენ ახალგაზრდები, ძლიერები ვართ; მთელი არსებით ვცხოვრობთ, ჩვენ, ფუტურისტები!

აბა, სად ხართ სახელოვანო ცეცხლის გამჩალებლებო დამწვარი ხელებით? აბა, ერთი აქეთ მოდექით! აქეთ! ცეცხლი შეუნთეთ ბიბლიოთეკის თაროებს! არხის წყალი მუზეუმის აკლდამებისკენ მიმართეთ და დატბორეთ ინისი!.. დაე, დინებამ წაილოს დიდებული ტილოები! ხელში ბარი და წერაქვი აიღეთ! დაანგრით ძველი ქალაქები!

მრავალი ჩვენთაგანი ჯერ ოცდაათისაც არ არის. სამუშაოს კი, ჩვენ რომ ვიკისრეთ, ათი წელი ან ეყოფა და ან - არა. ორმოცს მივუკაკუნებთ თუ არა, ახალგაზრდებმა და ძლიერებმა, დაე, სანაგვეზე გადაგვიძახონ, როგორც უსარგებლო ძველმანი!.. ისინი ქვეყნიერების ყველა მხრიდან, ყველაზე შორეული კუნძულებიდან მოიბრუნენ, თავიანთივე პირველ ლექსთა მსუბუქ რიტმებს აყოლილნი. ისინი ჰაერს დაკანრავენ თავიანთი მობრწყალული თითებით და აკადემიის კარებს დაყნოსავენ. ისინი შეისუნთქავენ იმ ჩვენი დამპალი იდეების შმორს, რომელთა ადგილი ბიბლიოთეკათა კატაკომბებშია.

მაგრამ თავად ჩვენ უკვე იქ არ ვიქნებით. ბოლოს და ბოლოს, ზამთრის ღამეში, ისინი მოგვანებენ ტრიალ ველზე, პირქუშ ანგართან. ნალვლიან წვიმაში ჩვენ შეეჭურდებით ჩვენს მოცახცახე აეროპლანებთან და ხელებს გავითბობთ უძღურ კოცონზე. ახალი ცეცხლი მხიარული გაელვება-გაელვებით შთანთქავს ჩვენს წიგნებს, ხოლო ამ წიგნთა სახეები ნაპერწკლებად ავა ცაში.

ისინი ჩვენს გარშემო მოგროვდებიან. ბოლმისგან და ჯავრისგან სუნთქვა შეეკვრებათ. ჩვენი სიამაყე და უსაზღვრო შეუპოვრობა მათ გააცოფებს. და ისინი მოგვანყდებიან. და რაც უფრო ძლიერი იქნება ჩვენდამი მათი სიყვარული და ჩვენით მათი აღფრთოვანება, მით მეტი სიძულვილით დაგვანაკუნებენ. უსამართლობის ჯანმრთელი და ძლიერი ცეცხლი მხიარულად გაბრწყინდება მათ თვალებში. ხელოვნება ხომ სწორედაც ძალადობა, სისასტიკე და უსამართლობაა.

მრავალი ჩვენგანი ჯერ ოცდაათისაც არ არის, ჩვენ კი უკვე გავფლანგეთ მთელი ჩვენი სიმდიდრე - ძალა, სიყვარული, გაბედულება, სიჯიუტე. ჩვენ ვჩქარობდით, ხურვებაშეყრილივით ვანყდებოდით აქეთ-იქით, ანგარიშშიუცემლად და ქანცგანყვეტამდე.

მაგრამ გვიყურეთ! ჩვენ ჯერაც არ ამოვმწყდარვართ! ჩვენი გულები თანაბრად ფეთქავენ! რატომღაც რომ არ იფეთქონ თანაბრად, ჩვენს მკერდში ხომ ცეცხლია, სიძულვილია, სისწრაფეა!.. რა, გიკვირთ? თქვენ ხომ მთელი ცხოვრებიდან გასახსენებელიც კი არაფერი დაგრჩენიათ.

და, კვლავ, უმაღლესი მწვერვალიდან ვარსკვლავებს ვთავაზობთ გამონვევას!

1909 წელი

ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკური მანიფესტი

აეროპლანის ბენზინის ავზზე ვიჯექი. ავიატორი თავით პირდაპირ მუცელზე მომბჯენოდა და სითბოს ვგრძნობდი. უეცრად გონება გამინათდა: ძველი სინტაქსი, ჩვენთვის ჯერ კიდევ ჰომეროსისგან ნაანდერძევი, უმწეო და უაზროა. საშინლად მომინდა ფრაზა-პერიოდის გალიიდან სიტყვის გათავისუფლება და ამ ლათინური სიძველის გადაგდება. ამ ფრაზასაც, როგორც ყველა შერეკილს, მაგარი თავი, მუცელი, ფეხები და ორი ბრტყელი საფეხური აქვს. ასე დიახვაც შეიძლება სიარული, და გაქცევაც კი, მაგრამ აქოშინებული მალევე გაჩერდება!.. ფრთები კი არასოდეს ექნება.

ეს ყველაფერი პროპელერმა ჩამბზუვლა, როცა ჩვენ ორასი მეტრის სიმაღლეზე მიფრინავდით. ქვემოთ, მილანში, კვამლი ადიოდა, პროპელერი კი ისევ ბზუოდა:

1. სინტაქსი უნდა მოისპოს, არსებითი სახელები დაუდევრად უნდა დაიწეროს, როგორც ისინი თავში მოგვივლიან ხოლმე.

2. ზმნა განუსაზღვრელ ფორმაში უნდა იყოს. ასე ის კარგად შეეწყობა არსებით სახელს, და მაშინ არსებითი სახელის განმსაზღვრელი არ იქნება მწერლის "მე", დამკვირვებლის ან მეოცნების "მე". მხოლოდ ზმნის განუსაზღვრელ ფორმას შეუძლია სიცოცხლის უწყვეტობის და ავტორის მიერ მისი ალქმის სიზუსტის გადმოცემა.

3. უნდა გაუქმდეს ზედსართავი სახელი, და მაშინ შიშველი არსებითი სახელი მთელი თავისი მშვენიერებით წარმოსდგება. ზედსართავი სახელი უმატებს ელფერებს, აბრკოლებს, აიძულებს ჩაფიქრებას, ეს კი ეწინააღმდეგება ჩვენი ალქმის დინამიკას.

4. უნდა გაუქმდეს ზმნიზედა. ეს დაჟანგებული კაუჭი ერთმანეთზე აბამს სიტყვებს, რის გამოც წინადადება გულისრევამდე მონოტონური გამოდის.

5. ყველა არსებით სახელს უნდა გააჩნდეს ორეული, ესე იგი სხვა არსებითი სახელი, რომელთანაც იგი ანალოგიითაა დაკავშირებული. მათი ერთმანეთთან შეერთება მოხდება ყოველგვარი დამხმარე სიტყვის გარეშე. მაგალითად: ადამიანი-ტორპედო, ქალი-ყურე, ბრბო-ზვირთცემა, ადგილი-ძაბრი, კარი-ონკანი. ალქმას ანალოგიებით ვეჩვევით საჰაერო ფრენათა სიჩქარის წყალობით. სიჩქარემ სიცოცხლის შესახებ ახალი ცოდნა შეგვძინა, ამიტომ უნდა გამოვეთხოვოთ ყველა ამ "მსგავსი იმისა, როგორიც, ისეთი როგორც, ზუსტად ისე როგორც"-ს და ა. შ. ხოლო უკეთესია ერთ ლაკონურ სახედ საგნისა და ასოციაციის შედუღაბება და ერთ სიტყვად მისი წარმოდგენა.

6. პუნქტუაცია საჭირო აღარაა. როცა ზედსართავი სახელები, ზმნიზედები და დამხმარე სიტყვები გაუქმდება, თავისთავად დაიბადება ცოცხალი და მწყობრი სტილი უაზრო პაუზების, წერტილების და მძიმეების გარეშე. მაშინ პუნქტუაცია არაფრისთვის აღარ იქნება საჭირო. მიმართულების მისათითე-

ბლად ან რაიმეს გამოსაყოფად შეიძლება მათემატიკური სიმბოლოების $+ - X :$
 $= > <$ და სანოტო ნიშნების გამოყენება.

7. მწერლებს ყოველთვის ძალიან უყვარდათ უშუალო ასოციაციები. ცხოველს ისინი ადარებდნენ ადამიანს ან სხვა ცხოველს, ეს კი თითქმის ფოტოგრაფიაა. მაგალითად, ერთნი ფოქსტერიერს პატარა ჯიშის პონის ადარებდნენ, სხვებს, უფრო გაბედულებს, შეეძლოთ იგივე მოუთმენლად ანკ-მუტუნებული ძალლი მოკაკანე მორზეს აპარატისთვის შეედარებინათ. მე კი ფოქსტერიერს მოთუხთუხე წყალს ვადარებ. ეს ყველაფერი **სხვადასხვა ფართობის მომცველი ასოციაციების დონეებია**. და რაც უფრო ფართოა ასოციაცია, მით მეტად ღრმა მსგავსებას ასახავს იგი. მსგავსება ხომ სრულიად სხვადასხვა, შორეული და ზოგჯერ მტრული ნივთების ძლიერ ურთიერთმიზიდულობაში მდგომარეობს. ახალი სტილი ყველაზე ფართო ასოციაციების საფუძველზე შეიქმნება. იგი ცხოვრების მთელ მრავალსახოვნებას შეისისხლხორცებს. ეს იქნება მრავალხმიანი და მრავალფეროვანი, ცვალებადი, მაგრამ ფრიად ჰარმონიული, სტილი.

"ტრიპოლის ბრძოლაში" მე ასეთი სახეები მაქვს გამოყენებული: სანგარს, საიდანაც ხიშტები ამოშვერილა, ვადარებ საორკესტრო ორმოს, ხოლო ქვემებს - საბედისწერო ქალს. ასე, რომ აფრიკის ბრძოლის მცირე სცენამ ცხოვრების მთელი პლასტები მოიცვა, და ეს ყველაფერი მოხდა ინტუიციური ასოციაციების წყალობით.

ვოლტერი ამბობდა, რომ სახეები ყვავილებია და საჭიროა მათი შეგროვება სათუთად და არა ერთბაშად. ეს სავსებით არასწორია. სახეები პოეზიის სისხლი და ხორცია. მთელი პოეზია ახალი სახეების უსასრულო მწკრივისგან შედგება. მათ გარეშე იგი დაჭკნება და გახმება. მასშტაბური სახეები ხანგრძლივად აღაფრთოვანებენ წარმოსახვას. ამბობენ, რომ უნდა დავინდოთ მკითხველის ემოციები. ოჰ-ოჰ! იქნებ სჯობდეს, სხვა რამეზე ვიზრუნოთ? ყველაზე ნათელი სახეები ხომ ჟამთასვლის კვალად ნაიშლება. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არაფერია. დროთა განმავლობაში ისინი უფრო და უფრო ნაკლებად ზემოქმედებენ წარმოსახვაზე. განა ბეთჰოვენი და ვაგნერი არ გაფერმკრთალდნენ ჩვენი გაჭიანურებული აღფრთოვანებებით? სწორედ ამიტომ უნდა განიდევენოს ენიდან ძველი სახეები და გაცვეთილი მეტაფორები, ეს კი ნიშნავს - თითქმის ყველაფერი.

8. **არ არსებობს სახეების სხვადასხვა კატეგორია**, ყველა ისინი ერთნაირია. არ შეიძლება ასოციაციების დაყოფა მაღალ და დაბალ, ნატიფ და უხეშ ან ხელოვნურ და ბუნებრივ ასოციაციებად. ჩვენ სახეს აღვიქვამთ ინტუიციურად, ჩვენ არ გაგვაჩნია წინასწარი შეხედულება. მხოლოდ ფრიად ხატოვან ენას შეუძლია ცხოვრების მთელი მრავალფეროვნება და მისი დაძაბული რიტმი მოიცვას.

9. მოძრაობა უნდა გადმოიცეს **ასოციაციების მთლიანი ჯაჭვით**. ყოველი ასოციაცია უნდა იყოს ზუსტი და მოკლე და ეტეოდეს ერთ სიტყვაში. აი, ნათელი მაგალითი ასოციაციების ჯაჭვის, ამასთან არა ყველაზე გაბედულის და ძველი სინტაქსით შებოჭილის: "ქვემებს-ქალბატონო! თქვენ მომჯადოებელი და განუმეორებელი ბრძანდებით! განრისხებისას კი უბრალოდ - მშვენიერი.

თქვენ გიპყრობთ უხილავი ძალები, თქვენ სულს ვერ ითქვამთ მოუთმენლობისგან და მაშინებთ თქვენი სილამაზით. შემდეგ კი - ნახტომი სიკვდილის მკლავებში, წამშლელი დარტყმა ან გამარჯვება! მოგნონთ ჩემი ალტაცებული მადრიგალები? მაშინ აირჩიეთ, მიმსახურეთ, ქალბატონო! თქვენ ცეცხლოვან ორატორს ჰგავხართ. თქვენი მგზნებარე და ვნებიანი სიტყვები პირდაპირ გულამდე აღწევენ. თქვენ ფოლადს აქუხებთ და რკინას ჭრით, მაგრამ ეს ყველაფერი როდია. თვით გენერლის ვარსკვლავები დნებიან თქვენი მწველი ალერსის ქვეშ, და თქვენ მათ ჯართად აქცევთ" ("ტრიპოლის ბრძოლა").

ზოგჯერ საჭიროა, რამდენიმე სახემ ერთად დაცხრილოს მკითხველის ცნობიერება, როგორც - ტყვიამფრქვევის მძლავრმა ჯერმა.

ყველაზე მკვირცხლი და მოუხელთებელი სახეების დაჭერა შეიძლება მჭიდრო ბადით. ინვენება **ასოციაციების ხშირი ბადე** და სიცოცხლის ბნელ მორევში მოისროლება. მომაქვს ნაწყვეტი "მათარკა-ფუტურისტიდან". ესაა სახეების მჭიდრო ბადე, ნაქსოვი, მართალია, ძველი სინტაქსით: "მისი ფიცხი ახალგაზრდული ხმა გამყინავად ჟღერდა და ბავშვთა ხმების მრავალხმიან ექოდ მოისმოდა. სასკოლო ეზოს ეს მჟღერი ხმა თავზარს სცემდა ჭალარა მასწავლებლის სმენას, რომელიც ზემოდან გადმოჰყურებდა ზღვის სიშორეს.

აი, სახეთა კიდევ სამი ხშირი ბადე.

"ბუმელიანების არტეზიანულ ჭებთან დგუშები ქშინავდნენ და ქალაქს არწყულებდნენ. იქვე, ზეთისხილის ხეთა მჭიდრო ჩრდილში, მსუბუქ ქვიშაზე მიმედ დაეშვა სამი აქლემი. გრილი ჰაერი მხიარულად ბუყბუყებდა და თუხთუხებდა მათ ნესტოებში, როგორც წყალი ქალაქის რკინის ხახაში. მაესტროდაისმა ნატიფად აიქნია თავისი მკაფიოდ მანათობელი ჯოხი, და მიწის მთელი ორკესტრი მაშინვე მხიარულ მოძრაობაში მოვიდა. აშლილი ბგერები მოისმოდა სანგრების საორკესტრო ორმოდან და ხმაურით აწყდებოდა ტრანშეებს. ურწმუნოდ ამოძრავდნენ ხიშტების ხემები...

ღიადი მაესტროს ფართო ყესტის კვალად ტოტებში დადუმდნენ ჩიტუნების ფლეიტები, კალიების გაბმული რაკრაკიც ჩაკვდა. ტოტების მშრალ ჩურჩულს ბუზლუნით გამოეხმაურნენ ნამძინარევი ქვები... მიწყდა ჯარისკაცული მათარების ხმა და საკეტთა ტკაცუნის. მბრწყინავი ჯოხის უკანასკნელი აქნევით დირიჟორ-დაისმა გააყურა თავისი ორკესტრის ხმები და ღამის მსახიობები მოიწვია. ცის ავანსცენაზე გამოჩნდნენ ვარსკვლავები, ფართოდ გახსნილი ოქროს ტანსაცმლით. მათ, მდიდარი დეკორტირებული ლამაზმანის მსგავსად, გულგრილად უმზერდა უდაბნო. თბილი ღამე უხვად აბნევდა მის შავგვრემან მკერდს ძვირფასეულობას" ("ტრიპოლის ბრძოლა").

10. სახეების დანვნა საჭიროა **უნესრიგოდ და შეუთანადებლად**. ყოველგვარი სისტემა ვერაგი განსწავლულობის გამონაკონია.

11. **სრულიად და საბოლოოდ უნდა გათავისუფლდეს ლიტერატურა ავტორის პირადი "მე"-სგან**, ესე იგი ფსიქოლოგიისგან. ბიბლიოთეკებით გაფუჭებული და მუზეუმებით გამოტენილი ადამიანი არავითარ ინტერესს აღარ ინვევს. ის მთლიანად ამოიგანგლა ლოგიკაში და მოსაწყენ სიკეთეში, ამიტომ საჭიროა ლიტერატურიდან მისი გაძევება, მის ნაცვლად კი არაცოცხალი მატერიის მიღება. ფიზიკოსები და ქიმიკოსები ვერასოდეს შეძლებენ მისი სუ-

ლის გაგებას და გახსნას, მწერალმა კი ეს უნდა შეძლოს მთელი თავისი ინტუიციის გამოყენებით. თავისუფალ საგანთა გარეგნული სახის უკან მან უნდა განჭვრიტოს მათი ხასიათი და მიდრეკილებები, მოტორთა ნერვიული ფეთქვის მიღმა - გაიგონოს ლითონის, ქვის, ხის სუნთქვა. ადამიანის ფსიქოლოგია ფსკერამდეა ამოხაპული, და მას შეცვლის **არაცოცხალი მატერიის მდგომარეობათა ლირიკა**. მაგრამ ყურადღება! არ მიაწეროთ მას ადამიანური გრძნობები. თქვენი ამოცანაა აჩქარების ძლიერების გამოხატვა, გაფართოების და შეკუმშვის, სინთეზის და დაშლის პროცესების შეგრძნობა და გადმოცემა. თქვენ უნდა აღბეჭდოთ მოლეკულების ელექტრონული ქროლვა და მძლავრი გაქანება. არაა საჭირო უხვი მატერიის სისუსტეებზე წერა. თქვენ უნდა ახსნათ, რატომაა ფოლადი მტკიცე, ესე იგი აჩვენოთ ელექტრონების და მოლეკულების ადამიანური გონებისთვის მიუწვდომელი კავშირი, კავშირი, რომელიც თვით აფეთქებაზე ძლიერია. ცხელი ლითონი და უბრალო ხის ძელაკი უფრო გვაღელვებს ამჟამად, ვიდრე ქალის ღიმილი და ცრემლები. ჩვენ გვინდა ლიტერატურაში ვაჩვენოთ მოტორის ცხოვრება. ჩვენთვის ის ძლიერი მხეცია, ახალი სახის წარმომადგენელი. მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენ მისი ჩვევები და ყველაზე უჩინარი ინსტინქტები უნდა შევისწავლოთ.

პოეტ-ფუტურისტისთვის არ არსებობს იმაზე უფრო საინტერესო თემა, ვიდრე მექანიკური პიანინოს კლავიშების კაკუნია. კინოს წყალობით ჩვენ წარმტაც გარდასახვებს ვაკვირდებით. ადამიანის ჩაურევლად ყველა პროცესი საპირისპირო თანმიმდევრობით მიმდინარეობს: წყლიდან ამოყვინთავენ მოცურავის ფეხები, და მოქნილი და ძლიერი ნახტომით ის კოშკზე აღმოჩნდება. კინოში ადამიანს შეუძლია გაირბინოს თუნდაც 200 კმ. საათში. მატერიის მოძრაობის ყველა ეს ფორმა არ ემორჩილება გონების კანონებს, ისინი სხვაგვარი წარმოშობის არიან.

ლიტერატურა ყოველთვის უგულვებელყოფდა საგანთა ისეთ მახასიათებლებს, როგორიცაა **ბგერა, მიზიდულობა** (ფრენა) და **სუნი** (აორთქლება). ამის შესახებ წერა აუცილებელია. საჭიროა, მაგალითად, შევეცადოთ დავხატოთ იმ სუნთა თაიგული, რომლებსაც ძალღი გრძნობს. საჭიროა მოტორთა საუბრების ყურისგდება და მათი დიალოგების მთლიანად აღდგენა. ადრე თუ ვინმე წერდა კიდევ არაცოცხალი მატერიის შესახებ, სულერთია, ის მაინც ზედმეტად იყო დაკავებული საკუთარი თავით. რიგიანი ავტორის დაბნეულობა, გულგრილობა და საზრუნავი ასე თუ ისე აირეკლებოდა საგნის გამოსახულებაზე. ადამიანს არ შეუძლია საკუთარი თავისგან აბსტრაჰირება. ავტორი უნებლიეთ გადასდებს ხოლმე ნივთებს თავის ახალგაზრდულ სიხარულს თუ ბებრულ სევდას. მატერიას არ გააჩნია ასაკი, ის არ შეიძლება იყოს არც მხიარული, არც სევდიანი, მაგრამ იგი განუწყვეტლივ ესწრაფის სისწრაფეს და გახსნილ სივრცეს. მისი ძლიერება უსაზღვროა, ის ურჩი და ჭირვეულია. ამიტომ, მატერიის დამორჩილებისთვის, თავდაპირველად საჭიროა უფრო ტრადიციული სინტაქსისგან გათავისუფლება. მატერიის მფლობელი გახდება ის, ვინც ბოლოს მოუღებს ამ განსჯისმიერ, მოუქნელ მოკვეცას.

გულადი პოეტ-განმათავისუფლებელი თავისუფლებას მიანიჭებს სიტყვას და მოვლენათა არსებაში შეაღწევს. მაშინ აღარ იქნება მტრობა და გაუგე-

ბრობა ადამიანებსა და მათ გარემომცველ სინამდვილეს შორის. ჩვენ ვცდილობდით მატერიის იდუმალი და ცვალებადი ცხოვრება ძველ ლათინურ გალიაში შეგვეჭყუჭკა. მხოლოდ გათავხედებულ მეტიჩრებს შეეძლოთ ასეთი უპერსპექტივო დავიდარაბის ატეხვა. ეს გალია თავიდანვე უვარგისი იყო. საჭიროა სიცოცხლის ინტუიციურად აღქმა და უშუალოდ გამოხატვა. როცა ლოგიკას ბოლო მოეღება, დაიბადება მატერიის ინტუიციური ფსიქოლოგია. ეს აზრი გამიჩნდა აეროპლანში. ზემოდან ყველაფერს ახალი კუთხით გადმოვცქეროდი. მე ყველა საგანს ვუცქერდი არა პროფილში და არა ანფასში, არამედ - პერპენდიკულარულად, ესე იგი მე მათ ზემოდან ვხედავდი. მე ხელს არ მიშლიდა ლოგიკის გზები და ჩვეულებრივი ცნობიერების ბორკილები.

პოეტ-ფუტურისტებო, თქვენ ჩემი გჯეროდათ. თქვენ რწმენით მომყვებოდით ასოციაციების დასალაშქრად, ჩემთან ერთად აგებდით ახალ სახეებს. მაგრამ თქვენი მეტაფორების მჭიდრო ბადეები ლოგიკის რიფებში გაიხლართნენ. მე მინდა, რომ თქვენ გაათავისუფლოთ ისინი და, მთელი სიფართით გაშლილი, მთელი სიძლიერით შორს გადააგდოთ ოკეანეში.

ჩვენ ერთობლივი ძალებით შევექმნით ეგრეთ წოდებულ **უმაჯოულო წარმოსახვას**. ჩვენ ამოვადგებთ ასოციაციებიდან პირველ საყრდენ ნახევარს, და მხოლოდ სახეთა უწყვეტი რიგი დარჩება. როცა საამისოდ სულისკვეთება გვეყოფა, ჩვენ გაბედულად ვიტყვი, რომ დაიბადა დიდი ხელოვნება. მაგრამ საამისოდ უნდა დავთმოთ მკითხველის გაგება. ის არც გვჭირდება. ხომ ავუარეთ გვერდი გაგებას, როცა ახალ აღქმას ძველი სინტაქსით გამოვხატავდით. სინტაქსის დახმარებით პოეტები თითქოსდა შიფრავდნენ სიცოცხლეს და უკვე გაშიფრული სახით აუწყებდნენ მკითხველს მისი ფორმის, მოხაზულობის, შეფერილობის და ხმოვანების შესახებ. სინტაქსი ცუდი მთარგმნელის და მოსაწყენი ლექტორის როლში გამოდიოდა. ლიტერატურა კი არც ერთს საჭიროებს და არც - მეორეს. იგი სიცოცხლეს უნდა შეენივოს და მის განუყოფელ ნაწილად იქცეს.

ჩემი ნაწარმოებები სრულიად არაა ისეთი, როგორც - სხვების. ისინი გვაოცებენ ასოციაციების ძლიერებით, სახეთა მრავალგვარობით და ჩვეულებრივი ლოგიკის არარსებობით. ფუტურიზმის ჩემი პირველი მანიფესტი თავის თავში მოიცავდა ყველაფერ ახალს, მან შეშლილ ტყვიად გაიწეოდა მთელს ლიტერატურაში. რა აზრი აქვს მოჭრიალე საზიდავით ჩანჩალს, როცა ფრენა შეიძლება? მწერლის წარმოსახვა ნეტარებით ფრენს მიწის თავზე. ის მთელ ცხოვრებას მოიცავს ფართო ასოციაციების გამჭრიახი მზერით, ხოლო თავისუფალი სიტყვები მათ ლაკონურ სახეთა მწყობრ რიგებად კრავს.

და მაშინ ყოველი მხრიდან ბოროტად აღრიალდებიან: "ეს სიმახინჯეა! თქვენ წავგართვით სიტყვის მუსიკა, თქვენ დაარღვიეთ ბგერების ჰარმონია და რიტმის სიმწყობრე!" ცხადია, დავარღვიეთ. და სწორიც ვქენით! სამაგიეროდ თქვენ ახლა ისმენთ ნამდვილ სიცოცხლეს: უხემ ამოძახილებს, ყურის მჭრელ ბგერებს. **ეშმაკს ნაულია მოჩვენებითობა! ნუ შეგეშინდებათ ლიტერატურაში სიმახინჯის.** და არც წმინდანად თავის მოტანაა საჭირო. ერთხელ და საბოლოოდ მივაფურთხოთ **ხელოვნების საკუთხეველს** და მხნედ

შევაბიჯოთ ინტუიციური აღქმის უკიდევანო სიშორეში! იქ კი, თეთრ ლექსს რომ ბოლოს მოვუღებთ, თავისუფალი სიტყვებით ავმეტყველებით.

ცხოვრებაში სრულყოფილი არაფერი არსებობს. სნაიპერებიც კი აცდენენ ხოლმე ზოგჯერ მიზანს, და მაშინ სიტყვათა ზუსტი ცეცხლი უცებ განსჯათა და განმარტებათა მნებვარე ნაკადად იქცევა. შეუძლებელია ერთბაშად, ერთი ხელის დაკვრით აღქმის გარდაქმნა. ძველი უჯრედები განუწყვეტლივ იღუპებიან, მათ ნაცვლად ახლები ჩნდებიან. ხელოვნება კი მსოფლიო თავწყაროა. ჩვენ მისგან ვხაპავთ ძალებს, ხოლო ის მინისქვეშა წყლებით ახლდება. **ხელოვნება ჩვენივე მარადიული გაგრძელებაა სივრცესა და დროში, მასში ჩვენი სისხლი მიედინება.** მაგრამ სისხლიც ხომ შედედდება, თუ მას სპეციალური მიკრობები არ დაემატა.

პოეტ-ფუტურისტებო, მე თქვენ ბიბლიოთეკების და მუზეუმების სიძულვილს გასწავლიდით. თანდაყოლილი ინტუიცია ყველა რომანელის გამორჩეული ნიშანია. მე მინდოდა თქვენში მისი გაღვიძება და გონებისადმი ზიზლის გამოწვევა. ადამიანში ჩასახლდა რკინის მოტორისადმი გადაულახავი მტრობა. მათი შერიგება შეუძლია მხოლოდ ინტუიციას, და არა გონებას. დამთავრდა ადამიანის ბატონობა. დგება ტექნიკის საუკუნე! მაგრამ რა შეუძლიათ სწავლულებს, ფიზიკის ფორმულების და ქიმიური რეაქციების გარდა? ჩვენ კი ჯერ გავიცნობთ ტექნიკას, შემდეგ მას დავუმეგობრდებით და შევამზადებთ მექანიკური ადამიანის და სათადარიგო ნაწილების კომპლექტის დაბადებას. ჩვენ გავათავისუფლებთ ადამიანს სიკვდილზე ფიქრისგან, გონივრული ლოგიკის საბოლოო მიზნისგან.

1912წელი

დადაიზმის სამი მანიფესტი

კუმო ბალი

მანიფესტი ციურისში დადაიზმის პირველი სალამოსთვის

დადა ახალი მიმდინარეობაა ხელოვნებაში. ამაზე მეტყველებს უკვე ის, რომ მის შესახებ დღემდე არავინ არაფერი იცოდა, ხვალ კი მის შესახებ მთელი ციურისი ალაპარაკდება. სიტყვა "დადა" ლექსიკონიდანაა აღებული. ყველაფერი საშინლად უბრალოა. ფრანგულად ასე აღინიშნება: საყვარელი რამ, საყვარელი საქმე. გერმანულად: მშვიდობით, ნახვამდის, კეთილად ბრძანდებოდე, ჩამოდი ჩემი კისრიდან, მომავალ შეხვედრამდე, მალე შეხვედრამდე! რუმინულად: დიახ, ნამდვილად, თქვენ მართალი ხართ, ეს ასეა, რა თქმა უნდა, ჭეშმარიტად, შევთანხმდეთ. და ასე შემდეგ.

ინტერნაციონალური სიტყვა. მხოლოდ სიტყვა. სიტყვა, როგორც მოძრაობა. ყველაფერი საშინელებამდე უბრალოა. ლიტერატურაში ამისგან მიმდინარეობის შექმნა მრავალ გართულებათა წინასწარ განჭვრეტას ნიშნავს. დადაა ფსიქოლოგია, დადაა ლიტერატურა, დადაა ბურჟუაზია და თქვენც, პატივცემულო პოეტებო, შემოქმედნო სიტყვათა საშუალებით, მაგრამ შემოქმედნო არა სიტყვათა, თქვენც დადა ხართ. დადაა მსოფლიო ომი და უსასრულობა. დადაა რევოლუცია და სანყისის არარსებობა. და თქვენც, მეგობრებო, თქვენც, ვარამ-პოეტებო, ევანგელისტებო, - თქვენც დადა ხართ. ტყარა დადაა, ჰიულზენბეკი დადაა, დადა მ, დადა მხმ დადა, დადა-ჰიუ, დადა-ტცა.

როგორ აღწევინ მარადიულ ნეტარებას? წარმოთქმით: დადა. როგორ ხდებიან გამოჩენილნი? წარმოთქმით: დადა. კეთილშობილი ჟესტებით და ნატიფი მანერებით. გონების დაბინდვამდე, გაუცნობიერებლობამდე. როგორ შემოვიცალოთ ყოველივე გველური, ყოველივე დამყაყებელი, მჯღაბნელური? ყოველივე რიგიანი და შესახედავი, ყოველივე სანიმუშო და მანერული, ღვთისმოსაური, ურჯუკული? წარმოთქმით: დადა. დადა სამყაროს სულია. დადა სეზონის ლურსმანია. დადა მსოფლიოში საუკეთესო ყვავილის საპონია. დადაა ბატონი რუბინერი, დადაა ბატონი კოროდი, დადაა ანასტაზიუს ლილიენშტაინი. გერმანულად ეს ნიშნავს: ყველაზე მეტად ვაფასებდეთ შვეიცარიის სტუმართმოყვარეობას; ესთეტიკური თვალსაზრისით ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, თუ რაა ეტალონად მიღებული. მე ვკითხულობ ლექსებს, რომლებიც მიზნად ისახავენ, არც მეტი არც ნაკლები, ენაზე უარის თქმას.

დადა იოჰან ფუქსგანგ გოეთე. დადა სტენდალი. დადა ბუდა. დადაა ლამა, დადა მ' დადა, დადა მ' დადა **მხმ** დადა

მთავარი საზრუნავია კავშირები, ის, რომ კავშირები თავიდანვე მოხდენილად დავარღვიოთ. მე არ მინდა სიტყვები, რომლებიც სხვების მიერაა გამოგონილი. მე მინდა ჩემივე უგუნური საქციელი ჩავიდინო, მინდა ამისთვის შესაბამისი ხმოვნები და თანხმოვნები მქონდეს. თუ ჩემი მოქნევა ფართოა, საამისოდ ფართო მოქნევის ადვილად მოსაქნელი სიტყვები მჭირდება, ბატონ შულცეს სიტყვები კი ორნახევარ სანტიმეტრს არ აღემატება.

შეიძლება დანაწევრებადი მეტყველების მოწმე გავხდეთ. მე უბრალოდ ბგერებს წარმოვშობ. მოცურავენ სიტყვები, სიტყვათა მხრები, ფეხები, ხელები, სიტყვათა ხელისგულები. ლექსი საბაბია შეძლებისდაგვარად სიტყვათა და ენის გარეშე არსებობისა. გარეშე ამ დანყველილი ენისა, მაკლერთა ბინძური ხელებით დანებოვნებულის. მაკლერის ხელის მიკარება ხომ მონეტას ცვეთს. მე მინდა სიტყვას იმ მომენტში ვფლობდე, როცა ის ქრება და როცა ის იწყება.

ყველა საქმეს თავისი სიტყვა აქვს; აქ სიტყვა თავადვე იქცა საქმედ. რატომ არ შეიძლება წვიმის მერე ხეს დავარქვათ პლიუპლიუში ან პლიუპლიუბაში? და, საერთოდაც, რატომ უნდა ყოფდეს ყველგან ცხვირს ჩვენი ენა? სიტყვა, სიტყვა, მთელი ტკივილი მასშია თავმოყრილი; სიტყვა, ბატონებო, პირველხარისხოვანი მნიშვნელობის საზოგადოებრივი პრობლემაა.

1916 წელი

დადაიზმის 1918 წლის მანიფესტი

ტრისტან ტცარას, ფრანც იუნგის, გეორგ გროსის, მარსელ იანკოს, გერჰარდ პრაისის, რაულ ჰაუსმანის, ვალტერ მერინგის, ო'ლუტის, ფრედერიკ გლაუზერის, ჰუგო ბალის, პიერ ალბერტ ბიროს, მარიო დ'არეცოს, ჯინო კანტარელის, პრამპოლინის, რ. ვან რეეზის, ჰანს არპის, გ. ტოიბერის, ანდრე მოროზინის, ფრანსუა მომბელო-პასკვატის სახელით შეთხზული რ. ჰიულზენბეკის მიერ

ხელოვნება თავისი რეალიზაციით და მიმართულებით იმ ეპოქაზე დამოკიდებული, რომელშიც იგი ცხოვრობს, ხელოვნების ადამიანები მისი ეპოქის ქმნილებები არიან. უმაღლესი ხელოვნება ის იქნება, რომელიც თავისი ცნობიერების შინაარსით ასახავს თავისი დროის მრავალათას პრობლემას, ხელოვნება, უკანასკნელი კვირის ძვრების კვალთა საკუთარ თავში აღმბეჭდავი, ხელოვნება, უკანასკნელი დღის დარტყმების მიუხედავად ისევ და ისევ წელში გამართული. ყველაზე საუკეთესო და ყველაზე გაუგონარი მხატვარი ის იქნება, ვინც თავის ნაგვემ სხეულს ყოველ საათს გამოიხსნის ცხოვრებისეული შავი წყლების ქაოსიდან, ვინც თავისი დროის ინტელექტითაა აღჭურვილი,

ვისი ხელები და გულიც სისხლად იღვრება. გაამართლა თუ არა ექსპრესიონიზმმა ჩვენი იმედები, - ისეთი ხელოვნება ყოფილიყო, რომელიც ჩვენი უაქტუალურესი ამოცანების კენჭისყრად ქცევას შეძლებდა?

არა! არა! არა!

გაამართლა თუ არა ექსპრესიონიზმმა ჩვენი იმედები, - ისეთი ხელოვნება ყოფილიყო, რომელიც ცხოვრებისეული სიმაართლის ესენციით ჩვენს სხეულს დასუსხავდა?

არა! არა! არა!

გააზრების საბაბით ექსპრესიონისტები ლიტერატურასა და ფერწერაში გაერთიანდნენ თაობად, რომელიც უკვე დღეს დაუცხრომლად ნატრობს თავის ლიტერატურულ და მხატვრულ-ისტორიულ აღიარებას, თავის კანდიდატურას აყენებს მოქალაქეების მიერ საპატიო ზეიმის გამართვის პირად. ნატურალიზმის წინააღმდეგ თავიანთ ბრძოლაში, სულის პროპაგანდის საბაბით, ისინი დაუბრუნდნენ პათეტიკურ-აბსტრაქტულ შესტებს, რომელთა თავწყარო უშინაარსო, მყუდრო, უმოძრაო ცხოვრებაა. სცენები ივსება ნებისმიერი სორტის მეფეებით, პოეტებით, ფაუსტური ნატურებით; მელიორისტული მსოფლმხედველობის თეორია, რომლის ბავშვური, ფსიქოლოგიურად ნაივური მანერა ვითომდა ექსპრესიონიზმის კრიტიკულ დასრულებას უნდა მოასწავებდეს, უმოქმედო თავებში მიმოქრის. პრესისადმი სიძულვილი, რეკლამისადმი სიძულვილი, სენსაციისადმი სიძულვილი ააშკარავებს ადამიანებს, რომელთათვისაც თავიანთი სავარძელი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე - ქუჩის ხმაური, და რომლებიც, როგორც ღირსებას, გამოფენენ იმას, რაც შეიძლება შეაკონინოს ნებისმიერმა ქუჩის სპეკულიანტმა. სენტიმენტალური დაპირისპირება ეპოქასთან, რომელიც არც უკეთესია და არც უარესი, არც უფრო რეაქციულია და არც უფრო რევოლუციური, ვიდრე ყველა სხვა ეპოქა, სამზეოზე გამოფენილი ოპოზიცია, ლოცვებით და გუნდრუკით მოხიბლული, როცა მას არ სურს ქალაქის ტყვიების გაკეთება ატიკური იამბებით, - ეს იმ ახალგაზრდობის თვისებებია, რომელსაც არასოდეს არ შეეძლო ახალგაზრდად ყოფნა. უცხო მხარეში ნაპოვნი ექსპრესიონიზმი, იქაური ჩვეულებისამებრ, გერმანიაში ქონიან იდილიად და კარგი პენსიის მოლოდინად იქცა, მოქმედი ადამიანების მისწრაფებებთან მას საერთო არაფერი აქვს. ამ მანიფესტის ხელისმომწერნი გაერთიანდნენ მებრძოლი დევიზით

დადა!!!!

იმ ხელოვნების პროპაგანდისთვის, რომლისგანაც ისინი ახალი იდეალები განხორციელებას მოელიან. მაინც რას წარმოადგენს დადაიზმი?

სიტყვა "დადა" გულისხმობს გარემომცველი სინამდვილისადმი უპრიმატიულეს დამოკიდებულებას, დადაიზმთან ერთად თავის უფლებებს იხვეჭს ახალი რეალობა. სიცოცხლე წარმოგვიდგება, როგორც სულიერი ცხოვრების შარიშურთა, საღებავთა და რიტმთა დომხალი, რომლითაც უყოყმანოდ იარაღდება დადაისტური ხელოვნება, იარაღდება მისი ულმობელი ყოველდღიური ენის სენსაციური აურზაურით და ციებ-ცხელებით, მთელი მისი მკაცრი რეალობით. აქ გადის მკაცრი ზღვარი, რომელიც დადაიზმს მიჯნავს ყველა ადრინდელი მხატვრული მიმდინარეობისგან, უპირველესად კი - ფუტურ-

იზმისგან, რომელსაც გაბრიყვებულები იმპრესიონისტული რეალიზაციის ახალ გამოშვებად მიიჩნევენ. დადაიზმი, მიმდინარეობებიდან პირველი, ეს-თეტიკურად არ უპირისპირდება ცხოვრებას, მაგრამ ნაკუნებად აქცევს ეთიკის, კულტურის და შინაგანი ცხოვრების ყველა ცნებას, რომლებიც მხოლოდ ტანისამოსს წარმოადგენენ სუსტი კუნთებისთვის.

ბრუიტული ლექსი*

აღწერს ტრამვაის ისეთს, როგორიც ის სინამდვილეშია, იძლევა ტრამვაის არსებას შულცედ წოდებული რანტიედ მთქნარებასთან და მუხრუჭების ღრჭიალთან ერთად.

სიმულტანური ლექსი

გვასწავლის ქვეყნად ყველაფრის არეულ-დარეულ ურთიერთგადაძახილს: მაშინ, როცა ბატონი შულცე კითხულობს, ბალკანეთის მატარებელი ნიშთან ხიდზე მიქრის, ყასაბ ნუტკეს სარდაფში ღორი ჭყვირის.

სტატიკური ლექსი

ყოველი სიტყვისგან ინდივიდუალობას ქმნის, სამი სიტყვისგან **ტყე** ჩნდება, ტყე ხის ვარჯებით, მეტყველების ლივრებით და გარეული ღორებით, შესაძლოა - გოჭებითაც კი, შესაძლოა - ბელვედერთაც და ბელლა ვისტა-თიც კი. დადაიზმს ხელოვნების ყველა დარგში გამოსახვის გაუგონარ ახალ შესაძლებლობებამდე მივყავართ. მან კუბიზში საესტრადო ცეკვად აქცია, ის მთელს ევროპაში უწევდა პროპაგანდას ფუტურისტების ხმაურიან მუსიკას (რომელსაც არ სურს წმინდა იტალიური პრობლემების განზოგადება). სიტყვა "დადა" მიუთითებს აგრეთვე მოძრაობის ინტენციონალობაზე, რომელიც დაკავშირებული არაა არც რელიგიებთან, არც საზღვრებთან, არც პერიფერიებთან. დადა ამ ეპოქის ინტერნაციონალური გამოხატულებაა, მხატვრული მოძრაობების დიადი ფრონდა, ყველა ამ წამოწყების, მშვიდობის დაცვის კონგრესების, ბოსტნეულის ბაზრებში შეხლა-შემოხლის, ესპლანადე ეცტ, ეცტ-ზე ვახშობების მხატვრული ასახვაა. დადას სურს ფერწერაში ახალი მასალის გამოყენება. დადა - ესაა ბერლინში დაარსებული კლუბი, რომელში შესვლაც შეიძლება საკუთარ თავზე ყოველგვარი პასუხისმგებლობის აღების გარეშე. აქ ყველა თავმჯდომარეა და ყველას შეუძლია თავისი სიტყვის თქმა, როცა საქმე მხატვრულ პრობლემებს ეხება. დადა არაა ზოგიერთი ლიტერატორის პატივმოყვრული ჩანაფიქრების განხორციელების საბაზი (როგორც ჩვენს მტრებს უნდათ იფიქრონ). დადა აზროვნების საშუალებაა, რომელიც ნებისმიერ საუბარში მჟღავნდება, ისე, რომ შეიძლება ითქვას: ეს დადაისტია, ის - არა; ამიტომ დადას კლუბს თავისი წევრები ჰყავს ქვეყნის ყველა კუთხეში, ჰონოლულუშიც, ახალ ორლანშიც, მეხერიტცშიც. იყო დადაისტი - ნიშნავს ნივთებს მისცე საშუალება თავიანთ თავს დაეუფლონ, ნიშნავს დამწინილების წინააღმდეგ ყოფნას. სკამზე წამიერად ჩამოჯდომაც კი ნიშნავს სიცოცხლის საფრთხეში ჩაგდებას (ოსტატმა ვენგომ შარვლის ჯიბიდან უკვე რევოლვერი ამოიღო). ხელქვეშ ქსოვილი იფხრინება. ცხოვრებას, რომელიც ცდილობს უარყოფის გზით ამაღლებული გახდეს, ეუბნებიან: - დიახ! "დიახ"-ის თქმა "არა"-ს თქმას ნიშნავს: ყოფიერების საოცარი მეფოკუსე ფრთებს ასხამს ჭეშმარიტი დადაისტის ნერვებს - ასე წევს იგი, ასე მიქრის, ასე მიდის ველოსიპედით - ნახ-

ევრადპანტაგრუელი, ნახევრადფრანცისკი, და ხარხარებს, ხარხარებს. იგი ესთეტიკურ-ეთიკური განწყობის წინააღმდეგია! წინააღმდეგია ლიტერატურული ბრიყვებისა, რომელთაც სამყაროს გადაკეთება გადაუნყვეტიათ! დადაიზმისთვის ლიტერატურასა და ფერწერაში, დადაისტური მოვლენებისთვის მსოფლიოში. ამ მანიფესტის წინააღმდეგ ყოფნა ნიშნავს დადაისტად ყოფნას!

1918 წელი

ჰაუსმანი, ჰიულზენბეკი, გოლიშაფი

რას წარმოადგენს დადაიზმი და რა მიზნებს ისახავს იგი გერმანიაში?

დადაიზმი მოითხოვს:

1. მსოფლიოში ყველა შემოქმედებითი და მოფიქრალი ადამიანის საერთაშორისო რევოლუციურ გაერთიანებას რადიკალური კომუნიზმის საფუძველზე.

2. ნებისმიერი მოღვაწეობის ყოვლისმომცველი მექანიზაციის გზით პროგრესული უმუშევრობის შემოღებას. მხოლოდ უმუშევრობის შემოღებით ყველა მიიღებს შესაძლებლობას გაიგოს, რა არის ჭეშმარიტება, და შეეჩვიოს თანაგანცდას.

3. საკუთრების დაუყოვნებლივ ექსპროპრიაციას (სოციალიზაციას) და კომუნისტური კვების შემოღებას ყველასთვის, აგრეთვე ელექტრობით განათებული ქალაქებისა და პარკების შექმნას, რომლებიც თავისუფალ ადამიანს შექმნიან.

ცენტრალური საბჭო მხარს უჭერს:

ა) ყველა შემოქმედებითი და მოფიქრალი ადამიანისთვის ყოველდღიური კვების შემოღებას პოსტდამის მოედანზე (ბერლინი);

ბ) ყველა მღვდელთმსახურის და მასწავლებლის მიერ დადაისტური დოგმატების შესრულების ვალდებულების აღებას;

გ) ულმობელ ბრძოლას მიმართულებებთან, რომლებიც წარმოადგენენ ეგრეთ წოდებულ ინტელექტუალურ მშრომელებს (ჰილერი, ადლერი) მათი ფარული ბურჟუაზიულობით, ბრძოლას ექსპრესიონიზმთან და პოსტკლასიკურ განათლებასთან, იმასთან, რასაც "შტურმი" წარმოადგენს;

* ხმაურიანი (ფრანგ.)

დ) ხელოვნების სახელმწიფო სასახლის დაუყოვნებლივ მშენებლობას და ფლობის ყველა ცნების გაუქმებას ახალ ხელოვნებაში (ექსპრესიონიზმი), ფლობის ცნება აბსოლუტურად გამოირიცხება ყველა ადამიანის განმათავისუფლებელ, დადაიზმის ზეინდივიდუალურ მოძრაობაში;

ე) კომუნისტური სახელმწიფო ლოცვის სახით ყველასთვის საერთო სიმულტანური ლექსის შემოღებას;

ვ) ეკლესიების გადაცემას ბრუიტული და სიმულტანური ლექსების დეკლამაციისთვის;

ზ) დადაისტური კომისიების შექმნას ცხოვრების სხვაგვარად მოწყობის მიზნით ყველა ქალაქში, რომელში მაცხოვრებელთა რაოდენობაც 50000-ს აჭარბებს;

თ) სასწრაფოდ 150 არენაზე გრანდიოზული დადაისტური პროპაგანდის ჩატარებას პროლეტარიატის გასანათლებლად;

ი) ყველა კანონის და დანაწესის კონტროლს მსოფლიო რევოლუციური ცენტრალური დადაისტური საბჭოს მიერ;

კ) ყველა სექსუალური ურთიერთობის დაუყოვნებლივ რეგულირებას ინტერნაციონალურ-დადაისტური აზრით, სქესის საკითხებზე ცენტრალური დადაისტური სამმართველოს შექმნის საშუალებით.

*დადაისტური რევოლუციური ცენტრალური საბჭო
გერმანული განყოფილება:
ჰაუსმანი, ჰიულზენბეკი, გოლიშეფი*

1919წელი

სოსე ორტიბა-ი-ბასეტი

ორი დიდი მეტაფორა

ედღენება კანტის დაბადებიდან ორას წლისთავს

როცა მწერალი საყვედურს გამოთქვამს ფილოსოფიაში მეტაფორის გამოყენების გამო, ამით იგი მხოლოდ იმას ამჟღავნებს, რომ არც ის იცის, რა არის ფილოსოფია, და არც ის - რა არის მეტაფორა. არც ერთ ფილოსოფოსს არ მოუვა აზრად მეტაფორის მსჯავრდება*. მეტაფორა აზროვნების აუცილებელი იარაღია, მეცნიერული აზრის ფორმაა. რა თქმა უნდა, შეიძლება მოხდეს, რომ მეცნიერმა შეცდომით მიიღოს მეტაფორა ან გამოხატვის სხვა ირიბი საშუალება პირდაპირ გამოხატული აზრის სახით. ასეთი შეცდომები, ცხადია, უნდა გაიკიცხოს და ისევე უნდა გამოსწორდეს, როგორც - ფიზიკოსის მიერ გაანგარიშებაში დაშვებული შეცდომები. მაგრამ ხომ არავინ დაინყებს ამის გამო მტკიცებას, რომ ფიზიკამ არ უნდა ისარგებლოს მათემატიკით. მეთოდის გამოყენებაში დაშვებული შეცდომა არ გამოდგება თვით მეთოდის სანინაალმდეგო არგუმენტად. პოეზია მეტაფორაა; მეცნიერება მხოლოდ მიმართავს მეტაფორას, არც - მეტი, მაგრამ არც ნაკლები.

მეცნიერული მეტაფორის უარყოფა ეგრეთ წოდებული "სიტყვების შესახებ კამათის" არმილების მსგავსია. ზედაპირულ გონებას ნებისმიერი დისკუსია წარმოუდგენია, როგორც - სიტყვების შესახებ კამათი. მაგრამ სიტყვების შესახებ ნამდვილ კამათს ერთობ იშვიათად ვხვდებით. მკაცრად თუ ვიტყვით, სიტყვების შესახებ კამათი მხოლოდ ენათმეცნიერებს შეუძლიათ. სხვებისთვის სიტყვა არა მხოლოდ ლექსიკური ერთეულია, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, - ის მნიშვნელობა, რომლის ასოციაციასაც ეს სიტყვა ინვესს. სიტყვების შესახებ საუბარი ნიშნავს საუბარს მნიშვნელობების ანუ ცნებების შესახებ, ტრადიციული ლოგიკური ენით თუ ვილაპარაკებთ. ხოლო რამდენადაც მნიშვნელობა სხვა არაფერია, თუ არა ობიექტზე ჩვენი აზრის ინტენცია, მიმართულობა, სიტყვების შესახებ კამათი მართლაც ნივთების შესახებ კამათი გამოდის.

ხდება, რომ განსხვავება ორ მნიშვნელობას ან ცნებას შორის - იმავდროულად, ორ ნივთს შორის - ფრიად მცირეა და, ამის გამო, არ აინტერესებს მოუქნელი ან პრაქტიკული გონების მქონე ადამიანს, და იგი თანამოსაუბრეზე გამარჯვებას იმით აღწევს, რომ ამ უკანასკნელს სიტყვებით ჟონგლიორობა-

* უნდა აღინიშნოს, რომ, როცა არისტოტელემ პლატონს ასეთი ბრალდება წაუყენა, იგი მეტაფორის წინააღმდეგი სულაც არ ყოფილა. მან ყურადღება მიაქცია მხოლოდ იმას, რომ ზოგიერთი პლატონისეული ცნება (ისეთი, როგორიც იყო, მაგალითად, participacion, "მონაწილეობა"), რომელსაც პლატონი მკაცრ საზრისს ანიჭებდა, სინამდვილეში სხვა არაფერი იყო, თუ არა მეტაფორა.

ში ადანაშაულებს. დაზიანებული მხედველობის მქონე კაცისთვის ხომ ყველა კაცა რუხია. მაგრამ არიან ადამიანები, რომელთათვისაც უმაღლესი სიამოვნების მომნიჭებელია ობიექტებს შორის თუნდაც უმცირეს განსხვავებათა აღმოჩენა. არასოდეს გაქრებიან "სიტყვების შესახებ კამათში" დახვეწილი, გამონაფული გონებანი, და სწორედ მათ მოვიძიებთ ხოლმე ყოველთვის, როცა საინტერესო აზრის მოსმენა მოგვინდება.

აბსტრაქტულ განაზრებათა ვერშემძლებელი გონება ვერც მეტაფორისა და მეტაფორული აზრის ერთმანეთისგან გამიჯვნას შეძლებს. გამოთქმის ირიბ ფორმას იგი პირდაპირი აზრით გაიგებს და ავტორს გაამტყუნებს იმაში, რაშიც თავადაა დამნაშავე. ფილოსოფიური აზრი, როგორც არც ერთი სხვა, მუდმივად და თითქმის შეუმჩნევლად გადადის პირდაპირი აზრიდან ირიბში; იგი არაა შეზღუდული ამ სფეროთაგან რომელიმე ერთით. კირკეგორს ერთი ასეთი მაგალითი აქვს მოცემული. ცირკში ხანძარი გაჩნდა. იმპრესარიოს გვერდით აღმოჩნდა კლოუნი, და იმპრესარიომ სწორედ მას დაავალა, ხალხისთვის ეს ამბავი ეცნობებინა. მაგრამ კლოუნის პირით ნათქვამი ეს ტრაგიკული ცნობა მაყურებლებს ხუმრობა ეგონათ და დარბაზი არ დაუტოვებიათ. ხანძარი მთელ შენობას მოედო და ხალხი დაიღუპა, ემსხვერპლა იმას, რომ ვერ შეძლო ხუმრობიდან სერიოზულად ნათქვამზე გადართულიყო.

მეტაფორა მეცნიერებაში ორი, ერთმანეთისგან განსხვავებული, სახით გამოიყენება. როცა მეცნიერი მანამდე უცნობ მოვლენას აღმოაჩენს, ანუ როცა ის ახალ ცნებას ქმნის, საჭიროა ამ უკანასკნელის სახელდება. რამდენადაც სრულიად ახალი სიტყვა არაფერს ეტყოდა მოცემული ენის მატარებლებს, იგი იძულებულია ისარგებლოს არსებული ლექსიკონით, რომელშიც ყოველი სიტყვის უკან გარკვეული მნიშვნელობა დგას. გასაგები რომ გახდეს, მეცნიერი ისეთ სიტყვას ირჩევს, რომლის მნიშვნელობას ახალ ცნებაზე მითითება შეუძლია. ტერმინი ახალ მნიშვნელობას იძენს ძველის საშუალებით და დახმარებით, რომელიც მასში ინახება. სწორედ ესაა მეტაფორა. როცა ფსიქოლოგი შენიშნავს, რომ ჩვენი წარმოდგენები ერთმანეთზე ზემოქმედებენ, ის ამბობს, რომ წარმოდგენები ასოცირდებიან, ე. ი. იქცევიან ისე, როგორც ადამიანები - სოციუმში (საზოგადოებაში). თავის მხრივ, იმან, ვინც პირველმა უწოდა ადამიანთა ერთობლიობას სოციუმი, ახალი საზრისი მიანიჭა ამ სიტყვას, რომელიც ლათინური წარმომავლობისაა - sequor, "მივყვები", "მივდევი"; ესპანური socio, "საზოგადოების წევრი", თავდაპირველად აღნიშნავდა "მიმდევარს". ეს საინტერესო ისტორიული გარემოება ადასტურებს საზოგადოების წარმოშობის თეორიას, რომელიც გადმოცემულია ჩემს ნაშრომში "უხერხემლო ესპანეთი". პლატონი იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ნამდვილი რეალობა იგივეობრივი არაა ჩვენს ირგვლივ არსებული ცვალებადი სამყაროსი, ნამდვილი რეალობა, უცვლელი და უხილავი, ისეთი სრულყოფილი ფორმებისგან შედგება, როგორიცაა "აბსოლუტური სითეთრე" ან, ვთქვათ, "უმაღლესი სამართლიანობა". გრძნობებისთვის მოუხელთებელი, გონებისთვის მისანვდომი ცნებების აღსანიშნად პლატონმა ჩვეულებრივ ენაში მოიძია სიტყვა *ἰδέα*, "იდეა", რადგან ამ სიტყვით სურდა მიეთითებინა, რომ გონება გაცილებით სრულყოფილ მზერას ფლობს, ვიდრე - თვალი.

ნამოჭრილი თემის გაღრმავებას თუ მოვინდომებთ, მაშინ, მოსალოდნელია, უარის თქმა მოგვიხდეს ტერმინ "მეტაფორაზე", რომელმაც შეიძლება დაგვაბნოს. მეტაფორა სახელწოდების გადატანაა. მაგრამ არსებობს სახელწოდების გადატანის მრავალი სახე, რომლის საფუძვლადაც არ დევს ის, რაც ჩვენ, ჩვეულებრივ, გვესმის, როგორც მეტაფორა. აი, ამა თუ იმ თვალსაზრისით დამახასიათებელი რამდენიმე ნიმუში.

სიტყვა "მონეტა" ლათინში მოჭრილი ერთიანი სავაჭრო ექვივალენტის აღმნიშვნელია. მაგრამ თავდაპირველად ეს სიტყვა აღნიშნავდა იმას, "ვინც აცნობებს, აფრთხილებს და განარიდებს". ესაა იუნონას აღმნიშვნელი. რომში იყო განმარტებულ იუნონას (Iuno Moneta) ტაძარი, ხოლო მის გვერდით არსებობდა ზარაფხანა. მასზე, რაც იქ იჭრებოდა, გადატანილ იქნა იუნონას - განმარტებლის (moneta) - ეპითეტი. ახლა კი, როცა სიტყვა "მონეტას" წარმოვთქვამთ, აღარ ვფიქრობთ ამაყი ქალღმერთის შესახებ.

სიტყვა "კანდიდატი" თავდაპირველად ნიშნავდა თეთრი ტანსაცმლით შემოსილ ადამიანს. როცა რომის მოქალაქეს ირჩევდნენ რომელიმე მუნიციპალურ თანამდებობაზე, ის თავისი ამომრჩევლების წინაშე თეთრი სამოსით წარსდგებოდა ხოლმე. ამჟამად კანდიდატს ვუნოდებთ თანამდებობის ნებისმიერ პრეტენდენტს, განურჩევლად მისი სამოსის ფერისა. უფრო მეტიც: საამომრჩევლო რიტუალი, ჩვენს დროში, შავ კოსტუმს ანიჭებს უპირატესობას.

ფრანგული გამოთქმა "se mettre en grève" ნიშნავს "გაფიცვის გამოცხადებას". საიდან აქვს grève-ს ასეთი მნიშვნელობა? ჩვეულებრივ, ეს უცნობია მათთვის, ვინც ამ სიტყვას იყენებს. მათ არც სჭირდებათ ამის ცოდნა. მათთვის ესაა პირდაპირი აღნიშვნა. სიტყვა grève, თავდაპირველად, ფრანგულ ენაში "ქვიშის ნაპირს" ნიშნავდა. პარიზის მუნიციპალიტეტი მდინარის ნაპირზე იყო აშენებული. მის წინ კი განიფინებოდა ქვიშის ნაპირი - grève, ხოლო სამუნიციპალო მოედანს გრევის მოედანი ეწოდა. აქეთ ეშურებოდნენ მანანალები; შემდეგ აქ თავს იყრიდნენ უმუშევრები, აქ ხდებოდა მათი დაქირავება. გამოთქმა faire grève უკვე ნიშნავდა "უმუშევრად ყოფნას". ახლა ის ნიშნავს მუშაობის განზრახ შეწყვეტას. ამ გამოთქმის ისტორია ფილოლოგებმა აღადგინეს; ის არ აღმოცენდება იმ მუშების ცნობიერებაში, რომლებიც ამ სიტყვით სარგებლობენ.

დასახელების გადატანის ეს ნიმუშები დამყარებული არაა მეტაფორაზე. უბრალოდ, სიტყვა კარგავს ერთ მნიშვნელობას და იძენს მეორეს.

როცა ჩვენ ვამბობთ el fondo del alma - "სულის სიღრმე" (სიტყვასიტყვით "სულის ფსკერი"), მხედველობაში გვაქვს რაღაც გონითი ფენომენი, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო სივრცესთან და მოკლებულია ფიზიკურ მახასიათებლებს, ისეთს, მაგალითად, როგორცაა ზედაპირი და ფსკერი.

როცა სულის რაღაც ნაწილს აღვნიშნავთ სიტყვით fondo - "ფსკერი", ვითვალისწინებთ, რომ მას არ ვიყენებთ პირდაპირი აზრით, მაგრამ ამავე დროს გვესმის, რომ ჩვენთვის საჭირო ირიბი საზრისი პირდაპირითაა ნაწარმოები. პირიქით, ისეთი სიტყვა, როგორცაა "წითელი", პირდაპირ მხოლოდ შესაბამის ფერს აღნიშნავს. როცა ვამტკიცებთ, რომ სულს აქვს "ფსკერი", თავდაპირველად ჩვენ ამ სიტყვას მივანერთ რაიმე ჭურჭლის, მაგალითად -

კასრის ფსკერს, ხოლო შემდგომ თითქოსდა "გავწმენდა" ამ მნიშვნელობას ფიზიკურ პარამეტრებზე მითითებისგან და მას ფსიქიკას მივაკუთვნებთ. მეტაფორისთვის აუცილებელია, რომ ჩვენ ვაცნობიერებდეთ მის ორობითობას. ამ დროს სახელს არ ვიყენებთ მისი პირდაპირი მნიშვნელობით და ჩვენ ეს კარგად გვესმის.

მაგრამ თუ ჩვენ ვიცით ამის შესახებ, რატომ ვმოქმედებთ ასე? რატომ არ უნდა მივანიჭოთ უპირატესობა პირდაპირ აღნიშვნას და არ გამოვიყენოთ სიტყვები პირდაპირი აზრით? "სულის სიღრმე" რომ ისევე ნათლად აღიქმებოდეს ჩვენი მზერით, როგორც, მაგალითად, ნათელი ფერი, მაშინ, უეჭველია, ვისარგებლებდით მისი აღნიშვნის მიზნით პირდაპირი და მხოლოდ მისთვის ნიშნეული დასახელებით. მაგრამ საქმის მთელი არსი იმაშია, რომ ჩვენთვის საინტერესო ფსიქიკური ობიექტის არა მხოლოდ დასახელებაა ძნელი, მისი მოაზრებაც ერთობ რთულია. იგი გვისხლტება; გონებას არ ძალუძს მისი დაჭერა. აქ უკვე ვამჩნევთ, რომ მეტაფორა ემსახურება არა მხოლოდ დასახელებას, არამედ - აზროვნებასაც. ესაა მეტაფორის მეორე - გაცილებით ღრმა და არსებითი - ფუნქცია შემეცნებაში. მეტაფორა გვჭირდება არა მხოლოდ იმისთვის, რომ, მიღებული დასახელების წყალობით, ჩვენი აზრი სხვათათვის ხელმისაწვდომი გავხადოთ; იგი თავად ჩვენ გვჭირდება იმისთვის, რომ ობიექტი ჩვენი აზრისთვის მისაწვდომი გახდეს. მეტაფორა არა მხოლოდ გამოხატვის საშუალებაა, არამედ - აზროვნების მნიშვნელოვანი იარაღიც. ვცადოთ ამის მიზეზთა გარკვევა. ჯონ სტიუარტი მილი წერდა, - ყველა სველი საგანი რომ, ამავე დროს, ცივიც ყოფილიყო, ე. ი. ეს ორი თვისება ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად რომ არასოდეს გამჟღავნებულყო, მაშინ ჩვენ, შესაძლოა, ისინი ერთ თვისებად მიგველო. სამყაროში რომ მხოლოდ ლურჯი საგნები არსებულყო, მაშინ ჩვენთვის ერთობ ძნელი იქნებოდა ამ ფერზე ნათელი წარმოდგენის შექმნა. ძალი უკეთ გრძნობს მოძრავ საგანს, რამდენადაც მისი სუნის სიმძაფრე მოძრაობისას მერყეობს. სწორედ ასე, აღქმა და აზროვნება ცვალებადს უკეთ მოიხელთებს, ვიდრე - უცვლელს. ჩანჩქერის პირას მცხოვრებთ მისი ხმაური არ ესმით. თუმცაღა, ჩანჩქერი რომ შეწყდეს, ისინი გაიგონებენ გაუგონარს: სიჩუმეს.

აი, რატომ განსაზღვრავს არისტოტელე შეგრძნებას, როგორც - განსხვავების აღქმის უნარს. ჩვენ მოვიხელთებთ სხვადასხვასა და ცვალებადს, და ვერ ვამჩნევთ ერთნაირსა და უცვლელს. გოეთე სრულიად კანტაიანური სულისკვეთებით ამტკიცებს, რომ, რაოდენ პარადოქსულიც უნდა იყოს, საგნები სხვა არაფერია, თუ არა ის განსხვავებანი, რომელთაც ჩვენ მათ მივანერეთ. სიჩუმე, თავისთავად, არაფერია, ჩვენთვის ის რეალობას იძენს ხმაურისგან თავისი განსხვავების წყალობით. როცა ირგვლივ ყველაფერი ყუჩდება და უცებ დუმილი შემოგვეკვრის, მოუსვენრობას შევიგრძნობთ, თითქოს თავს ვილაც მრისხანე დაგვდგომია და გვითვალთვალებს.

ამგვარად, ჩვენი აზრისთვის ყველა ობიექტი იოლად მისაწვდომი არაა, ყველაფრის შესახებ კერძო, ნათელი, მკაფიო წარმოდგენის შექმნა არ შეგვიძლია. ამიტომ ჩვენი სული იძულებულია, იოლად მისაწვდომ ობიექტებს მიმა-

რთოს, რათა, ამოსავალ წერტილად მათი მიღებით, წარმოდგენა შეიქმნას რთულ და ძნელად მოსახელთებელ ობიექტებზე.

მაშასადამე, მეტაფორა აზრის ის იარაღია, რომლის მეშვეობითაც ჩვენი კონცეპტუალური ველის ათვისებას ვახერხებთ. ჩვენთვის ახლობელი, იოლად მისაწვდომი ობიექტები აზრს შორეულ და ჩვენთვის მოუხელთებელ ცნებებზე მიუთითებენ. მეტაფორა ინტელექტის "ხელს" აგრძელებს; ლოგიკისთვის მისი მნიშვნელობა შეიძლება შევადაროთ ანკესს ან მაშხანას.

აქედან, სხვათა შორის, არ გამომდინარეობს, რომ ის მოაზრებადის საზღვრებს აფართოებს. სულაც არა. ის მხოლოდ იმასთან მისადგომს უზრუნველყოფს, რაც ბუნდოვნად სჩანს ამ მისადგომის შორეულ საზღვრებთან. მეტაფორის გარეშე ჩვენს მენტალურ ჰორიზონტზე შეიძლებოდა წარმოქმნილიყო ყამირი ზონა, ფორმალურად ჩვენი აზრის იურისდიქციას დამორჩილებული, მაგრამ ფაქტობრივად - ათვისებელი და დაუმუშავებელი.

მეტაფორა პოეზიის საფუძველია, და მისი პოეტური ფუნქცია კარგადაა შესწავლილი. მეცნიერებაში მეტაფორა დამხმარე როლს თამაშობს. მეცნიერულ და პოეტურ მეტაფორებს, ჩვეულებრივ, ერთნაირი პოზიციებით უდგებოდნენ. მაგალითად, ესთეტიკაში მეტაფორას განიხილავდნენ, როგორც მხოლოდ მომწადოებელ განათებას, რომლის ნათელმაც უეცრად გაასხივოსნა მშვენიერი. ამის გამო, მის მიმართ არ გამოიყენებდნენ ჭეშმარიტების ცნებებს და მას არ თვლიდნენ სინამდვილის შემეცნების იარაღად. ეს არ იძლეოდა იმის შემჩნევის საშუალებას, რომ პოეზიისთვის უცხო არაა კვლევითი მიზნები და ის მზადაა ისეთივე პოზიტიური ფაქტების აღმოსაჩენად, როგორებსაც მეცნიერება აღმოაჩენს ხოლმე.

ლექსში "სილვა ქალაქ ლოგრონოსადმი"¹ ლოპე დე ვეგა ბაღს ასე აღწერს:

*შენ იხილავ, როგორ ჭყუმპალაობს ნიავი
ჭავლი შადრევანთა, რომელნიც
თავიანთ უკვდავ მარტოობაში
ცას ბროლის შუბებად ესობიან...*

ლოპე დე ვეგა შადრევნის ჭავლს ბროლის შუბის სახით წარმოიდგენს. ნათელია, რომ ჭავლი არ შეიძლება შუბი იყოს. მაგრამ ის, რომ პოეტმა ჭავლი სწორედ ასე გამოიყენა, ატყვევებს წარმოსახვას და ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს.

პოეზია მიესალმება იმას, რასაც მეცნიერება უარყოფს. პოეზია და მეცნიერება მტრები არიან, მაგრამ ორივე თავისებურად მართალია.

პოეზია მეტაფორაში აფასებს იმას, რასაც კიცხავს მეცნიერება. ჭავლი და შუბი კონკრეტული ობიექტებია. კონკრეტულია ნებისმიერი საგანი, რომლის აღქმაც შეიძლება სხვა საგნებისგან დამოუკიდებლად. აბსტრაქტული ობიექტი, პირიქით, მხოლოდ რომელიმე სხვა ობიექტთან მტკიცე კავშირში აღიქმება. ფერი აბსტრაქტულ ობიექტს წარმოადგენს, რამდენადაც ჩვენ მას ამა თუ იმ ფორმის, ამა თუ იმ ზომის ზედაპირთან ერთად აღვიქვამთ. და პირიქით, შეუძლებელია ზედაპირის აღქმა ფერისგან დამოუკიდებლად. ზედაპირი და

ფერი თანაარსებობისთვის არიან განწირულნი. ისინი გარჩევადნი არიან, მაგრამ - განუყოფადნი. ჩვენი გონება მონდომებულია, რომ მათ შორის ზღვარი გადოს. ჩვენ ამ ძალისხმევას აბსტრაქტირებას ვუწოდებთ. ამ ობიექტთაგან ერთერთის აბსტრაქტირებას ვახდენთ, რათა მეორის ვირტუალური იზოლირება შევძლოთ და, ამავდროულად, მისი განმასხვავებელი ნიშნები განვსაზღვროთ.

აბსტრაქციები კონკრეტულ ობიექტთა შემადგენლობაში შედიან. მაგალითად, ბროლის შუბს, სხვა კომპონენტებთან ერთად, აქვს ფორმა და ფერი; გარდა ამისა, იგი თავის თავში მალავს დინამიკურ ძალას, რომელიც მას ხელის დარტყმით ატყობინებს რაღაცას და ჭრილობის მიყენებაც შეუძლია. მსგავსად ამისა, შადრევნის ჭავლში შეიძლება გამოიყოს ფორმა, ფერი და წყლის დანწევით წარმოქმნილი დინამიკური ძალა, რომელიც მას მალლა ატყორცნის.

ჭავლი და შუბი, თუ მათ მთლიანობაში გავიაზრებთ, განსხვავებულს მეტს ფლობენ, ვიდრე - საერთოს. მაგრამ თუ ხსენებული სამი აბსტრაქტული ელემენტით შემოვიფარგლებით, აღმოჩნდება, რომ ისინი იგივეობრივი არიან. ფორმა, ფერი და დინამიზმი მათში ერთნაირია. ეს მტკიცება მეცნიერული მიდგომიდან გამომდინარეობს, ის რეალური ფაქტის კონსტატაციას ახდენს: ეს ფაქტია ჭავლისა და შუბის ნაწილობრივი იდენტურობა.

ციური სხეული და რიცხვი სრულიად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ როცა ნიუტონმა განსაზღვრა, რომ მიზიდულობის ძალა სხეულთა მასის პირდაპირპროპორციული და მათ შორის არსებული მანძილის კვადრატის უკუპროპორციულია, და მსოფლიო მიზიდულობის კანონი ჩამოაყალიბა, ამით მან ციურ მნათობებსა და რიცხვთა განსაზღვრულ მწკრივს შორის არსებული ნაწილობრივი და აბსტრაქტული იგივეობა აღმოაჩინა. პირველთა შორის მიმართება მეორეთა შორის მიმართების მსგავსია. ამ ანალოგიაზე დაყრდნობით ვინმე პითაგორელს რომ დაესკვნა, მნათობები რიცხვებიანო, იგი ნიუტონის ფორმულირებაში სწორედ იმას შეიტანდა, რაც ლოპე დე ვეგამ ბროლის შუბსა და შადრევნის ჭავლს შორის არსებული ნაწილობრივი, მაგრამ სრულიად რეალური იგივეობის მტკიცებას შესძინა. მეცნიერული კანონი ორი ობიექტის აბსტრაქტული კომპონენტების იგივეობის კონსტატირებით იფარგლება; პოეტური მეტაფორა ორი კონკრეტული ნივთის სრულ იგივეობას ამტკიცებს.

ეს ყველაფერი ნათელყოფს, რომ მეცნიერული აზროვნება მეტ-ნაკლებად მსგავსია პოეტურისა. მათ შორის განსხვავების მაჩვენებელია არა იმდენად სააზროვნო ოპერაციების ხასიათი, რამდენადაც მათი რეჟიმი და მიზნები. ეს აზრი შეიძლება გავავრცელოთ მეტაფორულ აზროვნებაზეც. იგი ყველგან გვხვდება, მაგრამ მეცნიერებაში მისი მიზანი განსხვავებულია მისი პოეტური დანიშნულებისგან. პოეზიაში მეტაფორა, ორი ობიექტის ნაწილობრივი მსგავსების საფუძველზე, ახდენს მათი სრული იგივეობის ყალბ მტკიცებას. სწორედ ჭეშმარიტების საზღვრების დამრღვევი ეს გადაჭარბება ანიჭებს მას პოეტურ ძალას. მეტაფორის სილამაზე ბრწყინვას იწყებს მაშინ, როცა მისი ჭეშმარიტობა მთავრდება. და პირიქით, არ შეიძლება არსებობდეს პოეტური მეტაფორა, რომელიც არ აღმოაჩენდა რეალურ ერთობას. გააანალიზებ ნებისმიერი მეტაფორა და თქვენ მასში იხილავთ ორი ობიექტის საზღვრებში აბსტრაქტუ-

ლი კომპონენტების ერთობ ნათელ პოზიტიურ, უფრო მეტიც, მეცნიერულ, დამთხვევას.

მეცნიერება მეტაფორით სარგებლობის ინვერტირებას ახდენს. იგი იწყებს ორი, უსათუოდ განსხვავებული, ობიექტის სრული გაიგივებით, რათა მათი ნაწილობრივი მსგავსების დასაბუთებამდე მივიდეს, რაც მიღებული იქნება სწორედ, როგორც ჭეშმარიტება. მაგალითად, ფსიქოლოგმა, რომელიც საუბრობს el fondo del alma-ს შესახებ, მშვენივრად იცის, რომ სული არაა ფსიქერის მქონე ჭურჭელი. მაგრამ ის გვაგებინებს, რომ არსებობს რაღაც ფსიქიკური შემადგენელი, რომელიც სულის სტრუქტურაში იმავე როლს ასრულებს, რასაც ფსიქერი - ჭურჭელში. პოეზიის საპირისპიროდ, მეცნიერული მეტაფორა ვითარდება უფრო ძლიერი მტკიცებიდან უფრო სუსტისკენ, დიდ-იდან მცირესკენ. თავდაპირველად იგი ამტკიცებს სრულ იგივეობას, შემდეგ უარყოფს, ხოლო დასაბუთება ამ დროს ძალას ინარჩუნებს ობიექტთა გარკვეული ნაწილის მიმართ. საგულისხმოა, რომ აზროვნების განვითარების ერთობ ადრეულ სტადიაზე მეტაფორის სიტყვიერი გამოხატულება ამიშვლებდა ამ ორმაგ ოპერაციას - ჯერ მტკიცებას, შემდგომ - უარყოფას. როცა ველების პოეტს სურს თქვას: "მტკიცე, როგორც კლდე", ის ამბობს: Sa parvato na acyutas (ლათინურად, ille firmus non rupes) - "მტკიცე, მაგრამ არა კლდე". სწორედ ასე, ღმერთისადმი საგალობელი მგალობლის მიერ ხასიათდება, როგორც "ტკბილი, მაგრამ არა საჭმელი"; შეადარეთ, აგრეთვე, "აბლავლებული, მაგრამ არა ხარი" (ნაკადის შესახებ), "კეთილი, მაგრამ არა მამა" (მეფის შესახებ).

გმირში არის რაღაც ისეთი სულიერი თვისება, რომელიც სხვა თვისებებთან ერთად ქმნის მის მთლიან და სრულიად კონკრეტულ სახეს. საჭიროა დიდი ძალისხმევა, რომ მისი ეს თვისება გამოცალკევდეს და მოაზრებულ იქნას, როგორც ასეთი. ამ მიზნით, ველების პოეტის კვალად, ის შეიძლება კლდეს შევადაროთ. კლდის სიმტკიცე ჩვენთვის კარგადაა ცნობილი; ამ ცნებაში ჩვენ ვპოულობთ რაღაც საერთოს გმირის სულიერ თვისებასთან. ჩვენ თითქოს ვამთლიანებთ გმირსა და კლდეს, შემდეგ კი გმირს სიმტკიცის ნიშანს ვუტოვებთ და მის სახეს კლდის ყველა სხვა თვისებას შემოვაცლით.

იმისთვის, რომ რაიმე თვისება აზრისთვის განკერძოებულ საგნად იქცეს, საჭიროა ნიშანი, რომელიც დააფიქსირებს მათსტრაჰირებელი ძალისხმევის რეზულტატს, მატერიალიზებულჰყოფს მას და საიმედო ნიშით უზრუნველყოფს. სახელები, წერიტი ნიშნები, განამტკიცებენ კონკრეტულ ცნებათა დანაწევრების შედეგად მიღებულ, აბსტრაქტულ ობიექტებს. თუ აზროვნების ობიექტი ერთობ უჩვეულოა, ჩვენ ჩვეულებრივ ნიშნებს ვეყრდნობით და, მათი შეერთებით, ობიექტის კონტურებს მოვინიშნავთ.

ჩვენი დამწერლობა ჩინურზე უფრო პრაქტიკულია, რადგან იგი წმინდა მექანიკურ პრინციპებს ემყარება. მასში ყოველ ბგერას თავისი ნიშანი აქვს; მაგრამ რამდენადაც იგი თავისთავად არაფერს აღნიშნავს, ჩვენი დამწერლობა არანიშნავს. ჩინური დამწერლობა ცნებებს უშუალოდ აღნიშნავს. იგი აზრის მდინარების უფრო ზუსტად ამსახველია. წერო ან იკითხო ჩინურად - ნიშნავს, იფიქრო. ჩინური იეროგლიფები ჩვენს ორთოგრაფიულ ნიშნებზე უფრო ზუსტად აღადგენს აზროვნების პროცესს. მაგალითად, როცა სევდის

აღმნიშვნელ ნიშანს ვერ მიაგნო, ჩინელმა ორი იდეოგრამა შეაერთა, რომელთაგან ერთი "შემოდგომას" აღნიშნავდა, ხოლო მეორე - "გულს". სევდა დაფიქსირდა, როგორც "გულის შემოდგომა". არც თუ ისე დიდი ხნის წინ, ჩინელებისთვის საჭირო შეიქმნა, როგორღაც აღენიშნათ მათთვის ახალი ცნება "რესპუბლიკა". ორმოცდაათი საუკუნის განმავლობაში ჩინეთში პატრიარქალური მონარქია ბატონობდა. გადანყვიტეს, რესპუბლიკის უცნობი ცნება სხვადასხვა იეროგლიფთა კომბინაციით აღენიშნათ: ასე გაჩნდა იეროგლიფთა შენაერთი "საერთო-თანხმობა-სახელმწიფო". რესპუბლიკის ცნება ჩინელებმა გაიაზრეს, როგორც საერთო თანხმობაზე დაფუძნებული არამკაცრი მმართველობა.

მეტაფორა იდეოგრამათა რაღაც ისეთ შენაერთს წარმოადგენს, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, განვაკერძოთ აზრისთვის ძნელადმისანვდომი აბსტრაქტული ობიექტები და მათ თვითმყოფადობა მივანიჭოთ. ამიტომ იგი მით უფრო აუცილებელია, რაც მეტად შორდება ჩვენი აზრი ჩვეულებრივი ცხოვრების კონკრეტულ საგნებს.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ადამიანური გონება ყალიბდებოდა ადამიანის ბიოლოგიურ საჭიროებათა თანდათანობით დაკმაყოფილების პროცესში. იგი ჯერ ადამიანის გარემომცველ კონკრეტულ საგნებს ეუფლება და მათზე წარმოდგენას იქმნის. მათით გამოწვეული ინტელექტუალური რეაქციები კარგადაა დამუშავებული. როცა გონებრივი დადლილობა იწყება, ფიქრს კონკრეტული საგნებისკენ მივმართავთ და ასე ვისვენებთ. ცოცხალი ორგანიზმიდან მისი ფსიქიკური კომპონენტის გამოყოფა დიდ ძალისხმევას და ჯერაც შეუჩვეველი აბსტრაქციების მოშველიებას საჭიროებს. ფილოსოფოსი და ფსიქოლოგი კარგად უნდა იყვნენ გავარჯიშებული ფსიქიკურ ფენომენებზე დაკვირვებაში. რაც არ უნდა დავარქვათ იმ მოვლენების ერთობლიობას, რომლებიც ქმნიან ცნობიერებას - გონი თუ ფსიქიკა, - ნათელია, რომ ისინი ჩვენს სხეულთან ერთიანობაში არსებობენ, და მათი იზოლირების მცდელობა, როგორც წესი, შედეგად გონის მატერიალიზაციას იძლეოდა. რამდენჯერ მოუწადინებია ადამიანს იმ ინტიმური ფსიქიკური შინაარსის განკერძოება, რომელსაც თავის თავში აღმოაჩენდა, და ამ დროს ყოველთვის გულისხმობდა, რომ ეს შინაარსი ყველა სხვა ცოცხალ არსებაშიც მოქმედებს. პირის ნაცვალსახელთა წარმონაქმნი სწორედ ამ წადილთა ისტორიის შესახებ მოგვითხრობს და წარმოაჩენს, როგორ ფორმირდებოდა "მე"-ს იდეა გარეგნულიდან შინაგან ატრიბუტებზე გადასვლის გზით. "მე"-ს ნაცვლად თავდაპირველად ითქმოდა "ჩემი სხეული", "ჩემი ხორცი", "ჩემი გული", "ჩემი მკერდი". ახლაც, როცა "მე"-ს წარმოვთქვამთ ემფანტიკურად, მაშინვე მკერდზე დავიდებთ ხოლმე ხელს, და ამ ჟესტში "მე"-ს შესახებ უძველესი "სხეულებრივი" წარმოდგენაა საცნაური. ადამიანი საკუთარი თავის შემეცნებას თავის კუთვნილებათა დახმარებით იწყებს. კუთვნილებითი ნაცვალსახელები წინ უსწრებდნენ პირის ნაცვალსახელებს: "ჩემი" უფრო ადრე გაფორმდა, ვიდრე - "მე". მოგვიანებით "ჩვენი" კუთვნილებიდან აქცენტი გადმოდის ჩვენს სოციალურ პიროვნებაზე, თავად ჩვენზე. "მე"-ს წარმომადგენელი ხდება ჩვენი სოციალური სახე, ადამიანი საზოგადოებაში, რომელიც პიროვნების მეტ-ნა-

კლებად პერიფერიული ნიშნებით ყალიბდება. იაპონურ ენაში არ არსებობს მხოლოდითი რიცხვის პირველი და მეორე პირის ნაცვალსახელები. მოსაუბრე საკუთარ თავს ასეთი საშუალებების გამოყენებით ასახელებს: "არარაობა", "ბრიყვი", ხოლო მეორე პირის ნაცვალსახელის ნაცვლად ის იტყვის: "საპატიო პირი", "უმაღლესობა" და ა. შ. საკუთარი თავის შესახებ იგი მესამე პირით საუბრობს, როგორც - გარემომცველ სამყაროში არსებული საგნის შესახებ. ნებისმიერ სიტუაციაში ეტიკეტი აწესებს, ამ თითქოსდა გარეშე ობიექტებიდან ვინ უნდა აღინიშნოს როგორც "არარაობა" და ვინ - როგორც "საპატიო პირი". ხუპას ტომის ჩრდილოამერიკელი ინდიელების ენაში მხოლოდითი რიცხვის მესამე პირის ნაცვალსახელის ვარირება ხდება იმის მიხედვით, ბავშვს გულისხმობენ თუ მოხუცს. აქვე უნდა ითქვას: ისეთი ტიპის მიმართვები, როგორებიცაა "თქვენო უმაღლესობავ", "თქვენო უდიდებულესობავ", "თქვენო უწმინდესობავ" და ა. შ., წინ უსწრებდნენ "მე" და "შენ" ნაცვალსახელებს.

გასაკვირი არაა, რომ ლექსიკა შეიცავს იმ სიტყვების მცირე რაოდენობას, რომლებიც თავიდანვე ფსიქიკის ფენომენებს აღნიშნავდნენ. თითქმის მთელი თანამედროვე ფსიქოლოგიური ტერმინოლოგია წმინდა მეტაფორაა: კონკრეტული მნიშვნელობის სიტყვები მიმართულნი არიან საიმისოდ, რომ ფსიქოლოგიური თანმიმდევრობის მოვლენები აღნიშნონ.

მაგრამ ის შინაგანი არსი, ჩვენი სხეულისგან განყენებულად რომლის წარმოდგენასაც ვცდილობთ, ჯერაც შედარებით კონკრეტულია. არსებობენ გაცილებით აბსტრაქტული და ბუნდოვანი ობიექტები, რომელთა ჩამოყალიბებისთვის მეტაფორა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

ობიექტის შესახებ მკაფიო წარმოდგენის შესამუშავებლად საჭიროა აზრობრივად მისი იზოლირება, გამიჯვნა გარემოსგან. ამიტომაც, რომ ჩვენთვის ცვალებადის აღქმა უფრო იოლია, ვიდრე - უცვლელის. ცვალებადობა რეორგანიზებას ახდენს იმ კომპონენტებს შორის, რომლებიც სხვა კომბინაციებში იღებენ მონაწილეობას. ნოტიო ხან სიცივეს შეესაბამება, ხან - სითბოს. როცა ობიექტი პირველადი კომბინაციებიდან ამოვარდნას განიცდის, რჩება განსაზღვრული ფორმის ცარიელი ადგილი, რომელიც მსგავსია მოზაიკაში იმ ადგილის, სადაც რომელიმე დეტალი ამოვარდნილია.

შედეგად ვლბულობთ, რომ ობიექტის წვდომისას არსებული სიძნელები იმ კომბინაციების რაოდენობის პირდაპირპროპორციულად იზრდება, რომლებში ჩართვაც შეუძლია ობიექტს: რამდენადაც მეტია ობიექტის კომბინაციები, იმდენად ძნელი ხდება მისი გამიჯვნა და გაგება. მისი გამუდმებული თანყოფნა აჩლუნგებს ჩვენს აღქმას.

წარმოვიდგინოთ ობიექტი, რომელიც უცვლელად შედის ყველა სხვა ობიექტის შემადგენლობაში, ამ ობიექტთა სამუდამო ნაწილია, მათი მუდმივი ინგრედიენტი, მსგავსი წითელი ძაფისა, რომლითაც ნიშანდებულია ინგლისის სამეფო ფლოტის ყველა ტელეგრამა. ასეთი ყველგან თანმხლები, უნივერსალური, აუცილებელი და მოუცილებელი ობიექტი დიახაც არსებობს. ესაა ცნობიერება.

ჩვენ ვერაფერს ვიტყვით იმის შესახებ, რაც არაა ჩვენს ცნობიერებაში. ნებისმიერი ორი ობიექტი, რომელთაც ერთმანეთთან თითქოს არაფერი აქვთ

საერთო, ერთნაირადაა ნიშანდებული იმით, რაც თან ახლავს ერთი სუბიექტის ცნობიერებას. იოლად გასაგებია, რაოდენ რთულია ამ უნივერსალური, საყოველთაო და გარდუვალი ფენომენის - ცნობიერების - მოხელთება, აღწერა და განსაზღვრება. მხოლოდ ცნობიერების წყალობით შეგვიძლია, ვიცოდეთ, რომ სხვა საგნებიც არსებობენ. ცნობიერება ქმნის ამ აქტს და თავადვე იქმნება მათით. იგია უთუო დანამატი ყველაფრის, რასაც ჩვენ აღვიქვამთ და რაზეც ვფიქრობთ, ნებისმიერი საგნისა და მოვლენის ერთსახოვანი, მოუშორებელი და განუყრელი თანამგზავრი. იმის წყალობით, რომ ტენიანობა ხან სიცივეს ერწყმის და ხანაც - სითბოს, ჩვენ შევძელით ამ თვისებათა გამორჩევა ერთმანეთისგან. მაგრამ როგორ განვსაზღვროთ, რას წარმოადგენს ცნობიერება, თუ ის მონაწილეობს ყველაფერში, რასაც ჩვენ აღვიქვამთ? ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როცა ვერანაირად მეტაფორას გვერდს ვერ ავუვლით.

სუბიექტსა და ობიექტს შორის უნივერსალური დამოკიდებულების - გასაცნობიერებელი დამოკიდებულების - გაგება შეიძლება მხოლოდ ობიექტებს შორის რალაც სხვა ურთიერთდამოკიდებულებასთან მისი შედარების გზით. ასეთი შედარების შედეგად მივიღებთ მეტაფორას. ჩვენთვის უკეთ ხელმისაწვდომი კერძო ურთიერთდამოკიდებულების საშუალებით უნივერსალური მოვლენის განმარტებისას არ უნდა დავივინყოთ, რომ ოპერირებას ვახდენთ მხოლოდ და მხოლოდ მეცნიერული მეტაფორით. ამ განსხვავებულ ობიექტებს შორის იგივეობის ურთიერთობა არ უნდა დავამყაროთ ისე, როგორც ეს პოეზიაში კეთდება. გაიგივების საშიშროება აქ ერთობ დიდია, რადგან ცნობიერებაზე წარმოდგენებითაა გაპირობებული სამყაროს ჩვენეული კონცეპცია, ხოლო ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, განსაზღვრავს ჩვენს მორალს, ჩვენს პოლიტიკას, ჩვენს ხელოვნებას. გამოდის, რომ სიცოცხლით სავსე სამყაროს ეს უზარმაზარი შენობა მეტაფორის პანანინა და მსუბუქ სხეულს ეყრდნობა.

მართლაც, ორი უდიდებულესი ისტორიული ეპოქის - შუა საუკუნეებში გადასული ძველი მსოფლიოსა და აღორძინებით დაწყებული ახალი დროის - ადამიანური გონება იკვებებოდა ორი შედარებით, ესქილე იტყოდა, - ორი სიტყვის ჩრდილით. ეს ორი დიდი ფილოსოფიური მეტაფორა, პოეტური თვალსაზრისით, უბადრუკია.

როგორ ესმოდა ძველ ადამიანს ის განსაცვიფრებელი ფაქტი, რომ გარემომცველი საგნები სრულიად განსხვავებულ სახეთა უთვლელ რაოდენობას ფლობენ. განვმარტოთ პრობლემის არსი. ვათვალთვინებთ გუადარამას მთიან ქედს, რომლის სიმაღლე დაახლოებით ორი ათასი მეტრია, მთები გრანიტოვანი აგებულებისაა და მოცისფრო და ლილის ფერი აქვს. ცნობიერება ამ პარამეტრებს მოკლებულია: მას არ გააჩნია არც განფენილობა, არც - ფერი, არც - სიმაგრე. ამგვარად, ობიექტისა და სუბიექტის თვისებები არ თანხვდება, ისინი ერთმანეთს განიზიდავენ, მათ შორის არ შეიძლება წარმოიშვას რამენაირი ურთიერთობა, თუ არ ჩავთვლით ურთიერთგამორიცხვის ურთიერთობას. ამ დროს, აღქმის მომენტში, ობიექტი და სუბიექტი დადებითად ურთიერთზემოქმედებენ; უფრო მეტიც, ისინი თითქოსდა ერთიანდებიან. ისეთი ფენომენის არსებობას, როგორც ცნობიერებაა, მივყავართ დასკვნამდე, რომ ურთიერთობის ორ აბსოლუტურად განსხვავებულ ტერმინს იგივეობის წარ-

მოქმნა შეუძლია. ეს შეიცავს წინააღმდეგობას და წარმოშობს პრობლემას. ასეთი წინააღმდეგობის პირისპირ ჩვენი გონება იბნევა. იგი მტკიცებიდან, რომ არის, აწყდება მტკიცებას, რომ არ არის, და პირიქით, და ასე - უსასრულოდ. ეს მერყეობანი გონებას ღლიან, სიმშვიდეს და წონასწორობას უკარგავენ. მოჯადოებულ წრეს რომ თავი დააღწიოს, გონება ცდილობს, გადალახოს წინააღმდეგობა, ე. ი. პრობლემა გადაწყვიტოს. რა ვთქვათ წყალში ჩაშვებული ჯოხის გამო, - სწორია იგი თუ არა? ყოფნა-არყოფნა: აი, ესაა პრობლემის მთელი არსი. "ყოფნა-არყოფნა: საკითხავი, აი, ეს არის".

ამ კითხვასაც, ასე ვთქვათ, ორი იარუსი აქვს. ის ფაქტი, რომ ჩვენ შევიცნობთ, აღვიქვამთ ობიექტს, უეჭველად შემდეგზე მეტყველებს: ეს ობიექტი (ჩვენს შემთხვევაში, მთა) ჩვენში "მდგომარეობს". მაგრამ რა გზით უნდა შემოვიდეს ორიათასი მეტრის სიმაღლის მთა ცნობიერებაში, რომელიც სულაც არაა სივრცე? პირველი რიგის საკითხი იმის გაგებას გულისხმობს, თუ როგორაა შესაძლებელი ცნობიერებაში ობიექტთა არსებობა.

მეორე რიგის საკითხი ეხება ცნობიერებაში ობიექტთა შემოსვლის მექანიზმის, მიზეზებისა და პირობების ახსნას. პრობლემის ეს ორი მხარე უნდა გაიმიჯნოს. არც ძველი, არც ახალი მსოფლიო ამას არ აკეთებდა. ისინი ერთმანეთში ურევედნენ თავად ფენომენის აღწერას და მის ახსნას. ვინმემ რომ გვკითხოს: "რა კაცია ხუანი?", ჩვენ, ვიდრე ვუპასუხებდეთ, შევეცდებით იმაში გარკვევას, თუ ვინ არიას ეს ხუანი. ვიდრე ესპანეთში მიმდინარე მოვლენების მიზეზთა შესახებ ვიმსჯელებთ, სასურველია იმის გამორკვევა, მაინც რა ხდება კონკრეტულად.

ძველი დროის ადამიანისთვის სუბიექტსა და მის მიერ აღქმულ ობიექტს შორის ურთიერთობა ანალოგიურია ორ ფიზიკურ საგანს შორის ურთიერთობის, რომელთაგანაც ერთი, მეორესთან შეხების დროს, მასზე თავის დაღს ტოვებს. ცვილის ზედაპირზე თავისი სათუთი ანაბეჭდის დამამჩნეველი ბეჭდის მეტაფორა ღრმად გაჯდა ელინთა ცნობიერებაში და მრავალი საუკუნით განსაზღვრა ფილოსოფიურ იდეათა განვითარება. უკვე პლატონის "თეეტეტში" საუბარია ἔκμαγεῖν (ekmageion)-ის, ესე იგი გასანთლული დაფის შესახებ, რომელზეც დამწერი წვერიანი საგნით აღადგენს ასოების მოხაზულობას. ეს სახე, არისტოტელეს მიერ გამეორებული ტრაქტატში "სულის შესახებ" (ნიგნი III, თავი IV), თავს გვახსენებს მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე. ჩვენ მას ვხვდებით პარიზშიც და ოქსფორდშიც, სალამანკაშიც და პადუაშიც; მრავალი საუკუნეა უკვე, მასწავლებლები მას ყმანვილურ ტვინებში ნერგავენ.

ამ ინტერპრეტაციის თანახმად, სუბიექტი და ობიექტი ორი ფიზიკური საგანია. ისინი სამყაროში ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად იმყოფებიან და მხოლოდ ხანდახან შედიან ერთმანეთთან შემთხვევით კონტაქტში. ობიექტი არსებობს მანამ, სანამ ჩვენ მას ვხედავთ; იგი არსებობს განაგრძობს მაშინაც კი, როცა ჩვენი მხედველობის არეს ტოვებს; ცნობიერება ცნობიერებადვე რჩება მაშინაც, როცა მასში აზრი არაა და როცა იგი არაფერს აღიქვამს. თუ ცნობიერება და ობიექტი ერთმანეთს ეხებიან, ეს უკანასკნელი მასზე თავის კვალს ტოვებს. გაცნობიერება - ესაა ანაბეჭდის აღება.

დახასიათებული მოძღვრების მიხედვით, სუბიექტსა და ობიექტს შორის

არსებული ურთიერთობები რეალობის ფაქტს წარმოადგენს. ეს ურთიერთობები ისევე რეალურია, როგორც, მაგალითად, ორი ფიზიკური სხეულის შეჯახება. ამის გამო, ამ მოძღვრებას რეალიზმს უწოდებენ. ურთიერთობის ორივე ტერმინი ერთნაირად რეალურია - ობიექტიც და ცნობიერებაც, ასევე რეალურია თვით ეს ურთიერთობა. ერთი შეხედვით, ამ მოძღვრებაში, სუბიექტისა და ობიექტის სტატუსის განსაზღვრისას ვამჩნევთ, რომ სუბიექტის როლი მიჩქმალულია. აღიარება იმისა, რომ მატერიალურ ობიექტს თავისი კვალის დამჩნევა შეუძლია არამატერიალურზე, ნიშნავს მათი ბუნების გათანაბრებას ანუ ცვილისა და ბეჭდის ანალოგიის სერიოზულობის ცნობას.

ასეთია მარცვალი, რომლიდანაც ძველი დროის ადამიანის მსოფლმხედველობა ამოიზრდება. მისთვის "ყოფნა" ნიშნავს იმ ნივთთა სიმრავლეში არსებობას, რომლებიც ერთმანეთზე არიან დახვავებული და სამყაროს გრანდიოზულ შენობას აგებენ. სუბიექტი სხვა არაფერია, თუ არა ერთ-ერთი ამ მრავალ საგანთაგანი; იგი, დანტეს თქმით, "ყოფიერების ზღვაშია" ჩაძირული. მისი ცნობიერება პატარა სარკეა, რომელშიც არსებულის მოხაზულობანი აირეკლება. სამყაროს შესახებ ანტიკურ წარმოდგენაში "მე" არ თამაშობს დიდ როლს. ბერძნები ამ სიტყვით საერთოდ არ სარგებლობდნენ თავისთავი ფილოსოფიურ თხზულებებში. პლატონს, რომელიც თვლიდა, რომ ძალას ერთობა წარმოშობს, "ჩვენ"-ის თქმა ერჩივნა. ბერძნებიც და რომაელებიც ქცევის ნორმებს, ეთიკურ კანონს, კოსმოსთან ადამიანის შესაბამისობაში ეძებდნენ. სტოიკოსები, რომლებმაც კლასიკური ტრადიცია იმემკვიდრეს, ასწავლიდნენ "ბუნებასთან თანხმიერ ცხოვრებას", მის მსგავსად, მთლიანად და აუმღვრევლად ყოფნას. "მე", თვალდავისილის წინგაშვებული ხელი (არისტოტელე პირდაპირ სულის შედარებას ახდენს ხელთან), სამყაროს გზებს მოსინჯავს და წინსვლისთვის აუცილებელ ბილიკს კვალავს.

აღორძინებამ, რომელიც არ წარმოადგენდა ანტიკურობასთან დაბრუნებას, როგორც მრავალი ამტკიცებს ყურმოკრულით, გადალახა ეს მოძღვრება. იგი სუბიექტსა და ობიექტს შორის ურთიერთობის ინვერტირებას ახდენდა.

ცვილით დაფარული დაფის სახე შეუთავსებელია ცნობიერებაზე აღორძინების ხანის წარმოდგენასთან. როცა ბეჭედი ცვილის ზედაპირზე თავის კვალს ტოვებს, ჩვენი მხედველობის არეში ერთდროულად ორი ობიექტია მოქცეული - ბეჭედი და ანაბეჭედი, და შეგვიძლია, ისინი ერთმანეთს შევადაროთ. გარდა ამისა, როცა გუადარამას მთის ჯაჭვს ვუმზერთ, მხოლოდ ის შთაბეჭდილება არსებობს, რომელსაც ის ჩვენში ინვევს, მაგრამ არა თვით საგანი. ამ თვალსაზრისით, ჰალუცინაცია არ განსხვავდება ნორმალური აღქმისგან. ამიტომ სარისკოა იმის მტკიცება, რომ ობიექტები ჩვენი ცნობიერების გარეშე და მისგან დამოუკიდებლად არსებობენ. მათი არსებობის შესახებ მხოლოდ მაშინ ვგებულობთ, როცა ისინი, ასე თუ ისე, ჩვენს ცნობიერებაში არსებობენ: როცა მათ ვხედავთ, წარმოვიდგენთ ან ვფიქრობთ მათ შესახებ. სხვა სიტყვებით: არ შეიძლება საკამათოდ იქცეს ის ფაქტი, რომ საგნები, რაღაც აზრით, ჩვენში იმყოფებიან; მაგრამ ყოველთვის საეჭვო და პრობლემატურია ჩვენს გარეშე მათი არსებობა. ამიტომ სიბრიყვეა უეჭველი ფაქტის გარკვევა

საეჭვო დაშვებით. უთუო უტყუარობად შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ იმის არსებობა, რაც ჩვენს ცნობიერებაში არსებობს. ნივთები, როგორც რეალობანი, კვდებიან, რათა აზრების სახით აღორძინდნენ. მაგრამ "აზრები" სხვა არაფერია, თუ არა სუბიექტის მდგომარეობანი, "მე"-ს მდგომარეობანი, *de moi même, qui ne suis qu'une chose qui pense* (ფრანგ. "თავად ჩემი, რომელიც მოაზროვნე ნივთია"). ამ თვალსაზრისით, ცნობიერებამ ანტიკურის საპირისპირო ინტერპრეტაცია უნდა მიიღოს. ბეჭდისა და ცვილისზედაპირიანი დაფის მეტაფორის სანაცვლოდ მოდის ჭურჭლისა და მისი შიგთავის მეტაფორა. ობიექტები ცნობიერებაში გარედან კი არ შემოდიან, არამედ ისინი თვით მასში იმყოფებიან; ესაა იდეები. ახალ მოძღვრებას იდეალიზმი ეწოდება.

მკაცრად რომ ვთქვათ, ცნობიერება ანუ გაცნობიერება გვარეობითი ცნებაა. არსებობს გაცნობიერების მრავალი სახე. მაგალითად, ხედვა ან მოსმენა, ანუ აღქმა, სულაც არაა იგივეობრივი წარმოსახვისა ან, უბრალოდ, რაღაცის შესახებ ფიქრისა. ანტიკური ფილოსოფია გაცილებით დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს გრძნობად აღქმას, რომლის პროცესშიც ობიექტი, რომელიც სუბიექტს უახლოვდება, მასზე თავის კვალს ტოვებს. ახალი დრო, საპირისპიროდ ამისა, წარმოსახვაზეა ორიენტირებული. მის კონცეპციაში ობიექტები კი არ მოძრაობენ სუბიექტის მიმართულებით, არამედ სუბიექტი თავად ალაგზნებს მათ თავის თავში. საკმარისია, მხოლოდ მოგვინდეს, და არარაობიდან კენტავრს შევქმნით, რომელიც დათხილი, გაზაფხულის ქარით ფაფარ და კუდაშლილი, გაქროლდება და ზურმუხტის ველებზე თეთრ ნიმფათა მოუხელთებელ აწრდილებს დაედევნება. წარმოსახვა ქმნის და სპობს ობიექტებს, დეტალებისგან ამთლიანებს და ნაწილებად განფანტავს. რაკი ცნობიერების შინაარსი მასში გარედან ვერ შევა - მართლაც, როგორ შეიძლება, ჩემში მთა შემოვიდეს? - იგი(ეს შინაარსი) თავად სუბიექტში უნდა ჩაისახოს. ამგვარად, შემეცნება ხელოვნებაა.

ახალი დროისთვის დამახასიათებელია სწორედ ადამიანის შემოქმედებითი შესაძლებლობებისადმი უპირატესობის მინიჭება. გოეთე პირველობას ანიჭებს "იუპიტერის მშფოთვარე და მარადიული სიყმაწვილით ნიშნდებულ ქალიშვილს - ფანტაზიას". ლაიბნიცმა სინამდვილე დაიყვანა მონადამდე, რომელიც ერთადერთ თვისებას ფლობს - რეპრეზენტაციის შესაძლებლობას. კანტის მთელი სისტემა ბრუნავს ლერძის გარშემო, რომელიც იქმნება წარმოსახვისადმი (*Einbildungskraft*) ადამიანის წინასწარი განწყობით. შოპენჰაუერმა გვაუწყა, რომ სამყარო ისაა, რასაც ჩვენ წარმოვიდგენთ, - ფანტასმაგორიული ფარდა, მოქსოვილი იმ სახეებით, რომლებიც მას კოსმოსურმა სიღრმეებმა გამოუგზავნეს. ვერც ახალგაზრდა ნიცშემ ახსნა სამყარო სხვაგვარად, თუ არა როგორც მონყენილი ქალღმერთის თამაში. "სამყარო - ესაა ძილი და კვამლი მარადდაუკმაყოფილებლის თვალეებში".

მამ ასე, უეცრად ფორტუნა "მე"-სკენ საკუთარი სახით მობრუნდა. როგორც აღმოსავლურ ზღაპრებში ხდება, ლატაკმა პრინციის სახით გაიღვიძა. ლაიბნიცმა გაბედა და ადამიანს პატარა ღმერთი უწოდა. კანტმა "მე" ბუნების უმაღლეს კანონმდებლად აქცია. ხოლო ფიხტემ, უკიდურესობებისადმი თავისი მიდრეკილებით, გამოაცხადა, რომ "მე ყველაფერია".

ლიტერატორი და ლიტერატურა
და ამასთან დაკავშირებული განაზრებანი
(სექტემბერი, 1931 წელი)

წინათქმა

ამ შენიშვნებს არც თეორიის შექმნის პრეტენზია აქვთ და არც - აღმოჩენის, და სხვას არაფერს წარმოადგენენ, თუ არა ლიტერატურისა და ლიტერატორობის რამდენიმე ურთიერთდაკავშირებული მოვლენის მიმოხილვას. ამოსავალი შეიძლება გახდეს საკითხი, თუ რატომ ითვლება ჩვენში "ლიტერატორი" არა მხოლოდ სალანძღავ, არამედ ისეთ სალანძღავ სიტყვად, რომელიც არც თუ მთლად უმნიშვნელო ლიტერატორების მიერ გამოიყენება იმათ მიმართ, ვინც სწორედაც, რომ უმნიშვნელო ლიტერატორად გახდომას ესწრაფვიან. რამეთუ ადამიანს, რომელიც ლიტერატურით ირჩენს თავს და რომლისთვისაც ლიტერატურა შემოსავლის წყაროა ჩვენში, როგორც წესი, ლიტერატორს კი არ უწოდებენ, არამედ, შემოსავლის ბუნებიდან გამომდინარე, ეს ადამიანი ამა თუ იმ პროფესიის, ვთქვათ, ქვესათაურთა მთხზველის, ლამაზ სახელწოდებას ატარებს; ლიტერატორს კი უპირატესად იმას უწოდებენ, ვინც მხოლოდ ლიტერატურაზე დამოკიდებულებით ხელმძღვანელობს; მხოლოდ ისაა ლიტერატორი, და ის, რომ აქედან შეიძლება განვითარებულიყო აზურად ამგდები სახელწოდება, "კაფის" და "ბოჰემის" ცნებებისგან არც თუ მთლად განზე მდგომი, მიუთითებს სწორედ ლიტერატურის შიგნით ან ლიტერატურასა და ადამიანურ მთელს შორის არსებულ კავშირებზე, რომლებიც, როგორც ჩანს, ყურადღებას იმსახურებენ. ლიტერატურა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, სიტყვა "ლიტერატორს" ასეთი მნიშვნელობა დაუკავშიროთ, გვაგონებს იმ ვაშლის ხეს, რომელსაც ბლით და საზამთროთი მსხმოიარობა მოუწოდებოდა, ოღონდ კი არა - ვაშლით. მაინც რა არ ყოფნის ამ ხეს? ჩვენ, ყველანი, უპირველესად და ყველაზე მეტად, ლიტერატორები ვართ. ლიტერატორი, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით, ლიტერატურის ჯერაც განუკერძოებელ მოღვაწეს გულისხმობს, - პირველსახეს, რომლისგანაც სხვა დანარჩენი აღმოცენდება. ახალგაზრდა კაცი იწყებს, როგორც ლიტერატორი, და არა როგორც მწერალი, და მით უმეტეს, არა მაშინვე, როგორც - დრამატურგი, ისტორიკოსი, კრიტიკოსი, პუბლიცისტი და ა. შ., რომელიმე ამათგანის გარკვეულ "თანდაყოლილობითობაზეც" რომ შევთანხმდეთ, და როცა აღარ იგრძნობა ეს თანაფარდობა, ლიტერატურის არსი მახინჯდება. მაშინ საკითხავია, რა სახის დარღვევები უწყობს ხელს იმას, რომ ფორმის გარეთ იკარგება პირველდანწყობითი საყოველთაო მნიშვნელობა. და ეს საკითხი, თუმცა არა ყოველსომომცველად,

არამედ მხოლოდ გარკვეულ ცნებათა შუქზე, წარმოჩნდება ქვემოთ მოცემულ განაზრებებში.

ლიტერატორი, როგორც ყველაზე უფრო ზოგადი მოვლენა

დასახელებასთან "ლიტერატორი" - იქ, სადაც იგი საძრახისი მნიშვნელობით გამოიყენება - არამც და არამც დაკავშირებული არაა არაარსებითი წარმოდგენა, რომელიც დაახლოებით ასე შეიძლება გამოიხატოს: ლიტერატორი ის ადამიანია, რომელიც დაკავებულია მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურით და "სრულფასოვანი ადამიანურობის" საზიანოდ, ესე იგი - არა თაურწყაროსთან დაკავშირებული ადამიანი, დაკავშირებული არა ცხოვრების ფაქტებთან (ვითომ როგორც მწერალი), არამედ - მასზე ცოდნასთან. სხვა სიტყვებით, ამ წარმოდგენის მთავარი ნიშნები ისეთივეა, როგორც - თავად ცნების: სქოლასტიკოსის, კომენტატორის ან კომპილატორის ცნების, და, ამ თვალსაზრისით, ლიტერატორი იყო ფამულუსი ვაგნერი, რომელიც გოეთემ სამუდამო სასაცილოდ აქცია. სულის ისტორიაში, ანტიკურობიდან ჩვენს დღეებამდე, ადამიანთა ეს ნაირსახეობაც დიახაც თამაშობდა თავის, არა ყოველთვის სანუგეშო, როლს. მასწავლებლის მიმყოლი, მაგრამ სხვათა მიღწევების დიდი ცოდნის მიუხედავად, საკუთარ, პიროვნულ მიღწევათა სიმწირით ნიშანდებული ადამიანი თითქმის გამოსადეგი იქნებოდა, როგორც ლიტერატორის კნინი სახესხვაობის განსაზღვრება, ეს აღწერა საშუალო პროფესორსაც რომ არ მიეყენებოდეს. ის გამოდგება სტრატეგის დასახასიათებლადაც, რომელიც უმწეოა გადაწყვეტილებათა მიღების დროს, მაგრამ სრულიად გამოდგება, როგორც სკოლაში სამხედრო საქმის მასწავლებელი; მას შეიძლება სამხედრო ხელოვნების ლიტერატორი ვუნოდოთ. იგი ისეთივე წარმატებით მიეყენება მორალში რიგორისტს, ვისი სულიც მითითებებითაა გამოტენილი, როგორც - მორალში ლიბერტინისტს, ვისი სულიც თავისუფლებათა სამახსოვროა. ერთიც და მეორეც, რიგორიზმიც და ლიბერტინიზმიც, ლიტერატორის არსებითი ნიშნებია. პირად მიღწევებსა და სხვათა მიღწევების შესახებ ცოდნას შორის ასეთი შეუსაბამობა ყველგან გვხვდება, გარემოებათა მიხედვით სხვადასხვაგვარად გამოხატული. სადაც უნარია საჭირო, შეუსაბამობა მას ცოდნით ცვლის; სადაც უმჯობესია გადაწყვეტილების მიღება, იქ ეჭვებს დაახვავებს; სადაც ამოცანა თეორიულ მიღწევაში მდგომარეობს, იგი კომპილაციას მოგვცემს, მაგრამ ასეთივე წარმატებით ნათელყოფს თავის თავს უსასრულოდ ექსპერიმენტულ მრავალეჭვიანობაში გაქცევით... - ყველა შემთხვევაში, როგორც ჩანს, ის მაინც რაღაც ძვრის გამომწვევია, რომლის შედეგადაც საკუთარი მიღწევიდან, სარომლისოდაც ნიჭი, ნებისყოფა ან გარემოებები არასაკმარისია, ძალისხმევის გადატანა ხდება გაცილებით მსუბუქ და მეორეხარისხოვან მიღწევაზე, რაც სრულიად აკმაყოფილებს პატივმოყვარეობას. ამ პროცესის თვისება ისაა, რომ არანაყოფიერი და არათვითყოფადი, შემთხვევის ძალით მიღწევაზე მიზანმიმართულ ცნობილ პატივმოყვარეობას რომ უერთდება, უცვლელად იქნება დაკავშირებული ტრადიცია-

სთან, თუმცა იგი ფუძემდებლური ელემენტებიდან - იქნება ეს იდეური, ემპირიული, ემოციონალური წარმონაქმნი თუ გადაწყვეტილების პრაქტიკული აღმოცენება - არ გამომდინარეობს, და თუ გამომდინარეობს კიდევ, მხოლოდ - არამნიშვნელოვანნილად, და ლიტერატორი, ჩვეულებრივი აზრით, სხვა არავინაა, თუ არა კერძო შემთხვევა იმ მოვლენისა, რომელიც გაცილებით დიდ სფეროებს მოიცავს.

ლიტერატორი და ლიტერატურა

მონათესავე მოვლენების წრეში ლიტერატორის მოვლენის ჩართვის ასეთი მცდელობა, ბუნებრივია, ღიად ტოვებს საკითხს იმის შესახებ, ბოლოს და ბოლოს რა ქმნის ამ წრეში მის თავისებურებას, და რა განსაკუთრებული თვისებები გამოარჩევს მხატვრული ლიტერატურის ლიტერატორს ნებისმიერი (ასე ვთქვათ) ლიტერატორისგან. ამ ხარვეზის შესავსებად მას თუ განვიხილავთ, როგორც სოციალურად სპეციფიკურ ფიგურას, მაშინ, ხედვის კუთხის შესაბამისად, ლიტერატორ-მხატვარი წარმოგვიდგება ან როგორც ეგრეთ წოდებული ინტელექტუალი ან როგორც მომიჯნავე ტიპებისგან გამოცალკევებული, ეგრეთ წოდებული ემოციური ადამიანი. ესე იგი, ნამდვილ ინტელექტზე - ვთქვათ, საშუალო სწავლულზე - ის, ჩვეულებრივ, ერთობ მცირე ინტელექტუალობის შთაბეჭდილებას ახდენს, თუმცა, როგორც წესი, ემოციური მიღწევის სიჭარბესთან ერთად, იმასთან ერთად, რომ ჭეშმარიტად ემოციური ადამიანი, რომელსაც უჭირს თავისი აზრების გამოხატვა, რომელსაც არ შეუძლია გადაწყვეტილებათა სწრაფად მიღება და ამიტომ მტკიცედ სწამს თავისი სიტყვების, გადაწყვეტილებების და გრძნობების, წარმოგვიდგება, როგორც "ინტელექტუალი", რომლის გრძნობები სუსტი, ცვალებადი და მოჩვენებითია. თუ შევკრებთ ორივე ამ მხარეს და გამოცდილების რეზულტატს დავუმატებთ, მივიღებთ სახეს ადამიანისას, რომლის ინტელექტიც გრძნობებით თამაშობს ან რომლის გრძნობებიც ინტელექტით თამაშობენ - ამის გარჩევა შეუძლებელია, - რომლის მრწამსიც არამტკიცეა, რომლის ლოგიკური დასკვნებიც ნაკლებად საიმედოა და რომლის შემეცნებაც განუსაზღვრელად შეზღუდულია, მაგრამ რომელიც ამ ნაკლოვანებებს განსაცვიფრებლად ავსებს ლალი, მოქნილი, ფართო რადიუსის მქონე მოქმედებით, ზოგჯერ - ძლიერ განმმსჭვალავი სულიერებით, აგრეთვე - უცხო ცხოვრებისეულ და სააზროვნო სფეროთა მიმიკის განცდით გაშინაგანებისთვის მზადყოფნის მსახიობისეური უნარით.

ალბათ, მწერლის პროფესიის დამცირების გარეშე შეიძლება დავუშვათ, რომ საეჭვოა, მისთვის თავგადადებულთაგან, რომელიმე ამ გაორებისგან სრულიად თავისუფალი იყოს. მაგრამ შეიძლება დავემყაროთ განხილვას და ლიტერატურას (რამეთუ მოღვაწეობა და მოღვაწე ერთმანეთს ასახავენ), და ამ შემთხვევაში გამომულავნდება - რაც, უდავოა, შეუდარებლად მნიშვნელოვანია - სფერო, აღსავსე თავისებურებებით, რომლებიც მნიშვნელოვანნილად ეხმიანებიან ლიტერატორის თავისებურებებს. მხატვრული ლიტერატურისთვის - როგორც მთლიანად, ისე მისი ყოველი ნაწილისთვის - ნიშანდობლივია

რალაც უსასრულო და დაუმთავრებელი, იგი გაჭიმულია დასაწყისისა და დასასრულის გარეშე, და მის სახეობრივ ფიგურათაგან¹ ნებისმიერი ერთადერთია და სხვა რომელიმე ფიგურით შეუცვლელი, თუ შესაძლებელია სახეობრივი ფიგურები საერთოდ დაექვემდებარონ შედარებას. მხატვრულ ლიტერატურას სხვა არავითარი წესრიგი არ გააჩნია, გარდა ისტორიულისა, ხოლო მის ცალკეულ ფრაგმენტებს - გარდა კრიტიკულ-ესთეტიკურისა. მას არა აქვს ლოგიკა, იგი შედგება მხოლოდ ფარული კანონის თუ ქაოსის ნიმუშებისგან. შეიძლება ითქვას, რომ მისი სულიერი ბუნება შედგება გაგებით შეცნობადი ურთიერთკავშირის გარეშე მოგონებებისგან, და ამ სფეროსთვის კონსტიტუციურია ციტირება(მნიშვნელობის გამონაწევრების ნაცვლად ოსტატთა მომრგვალებულ სიტყვაზე მითითება), რომელიც არ გამოხატავს მხოლოდ მორთულობის რიტორიკულ მოთხოვნილებას. ჰუმანისტის ისტორიული ტიპი ხომ კლასიკოსებიდან და ბიბლიიდან ციტატებით დაიწყო, და, შესაძლოა, დღეს გარეგნულად ეს ციტირება არც თუ მთლად მოდურია, მაგრამ სინამდვილეში იგი მხოლოდ სიღრმეში შეიხიზნა, და მხატვრული ლიტერატურის მთელი მსგავსია ციტატების ოკეანისა, სადაც ყველა დინება მხოლოდ გარეგნულად კი არაა უწყვეტი, არამედ სიღრმეში ეშვება და შემდეგ კვლავ ზედაპირზე ამოიზიდება.

იმავედროულად, უსათუოდ იბადებიან ფრიად ღირშესანიშნავი ურთიერთობები. ასე, როგორც ჩანს, შესაძლებელია რომელიმე მწერლის უსასრულოდ "დაშლა"(როგორც გნებავთ - ფორმალურადაც და შინაარსობრივადაც; აზრობრივადაც კი, რომლისკენაც ის ისწრაფის) და მასში არაფრის აღმოჩენა გარდა მისი დანაწევრებული წინამორბედებისა, ოღონდ რომლებიც "დახლეჩილნი" და "ხელახლა ასიმილირებულნი" არიან არავითარ შემთხვევაში მთლიანად, არამედ დარჩენილნი არიან არაერთნაირ ფრაგმენტებად. ასეთი გამოთქმებისთვის, ცხადია, უნდა მოვიბოდიშოთ, მაგრამ სათანადო ახსნა და აღწერა არ არსებობს ლიტერატურული ტრადიციის ამ პროცესისა, რომლის შესახებაც გარკვევით მხოლოდ ის შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე უფრო დამოუკიდებელი მწერალიც კი არ ქმნის არაფერს ისეთს, რისი ამომწურავად წარმოდგენაც არ იქნებოდა შესაძლებელი, როგორც იმ ფორმისა და შინაარსის ტრადიციაზე დამოკიდებულის, რომლებიც მან თავის თავში მოიცვა, მაგრამ რაც, მეორეს მხრივ, როგორც ჩანს, ზიანს არ აყენებს მის ორიგინალობასა და პიროვნულ მნიშვნელობას. ყველაზე თვალსაჩინოდ ეს ფენომენი ლირიკულ ლექსში მუდავნდება, რომელიც ყოველთვის, თუ იგი მშვენიერია, ერთ-ერთ შეუდარებელ წარმატებას წარმოადგენს ლიტერატურაში, თუმცა, მიუხედავად ამისა, როგორც არც ერთი სხვა სახეობრივი ფიგურა, შეიძლება "არაორიგინალური" აღმოჩნდეს, და იგი, - თუ მის "ფორმასა" და "შინაარსს" ტრადიციულ ფორმებსა და შინაარსებს შევადარებთ, რომლებშიც იგი გარეგნულად უსაზღვრო, მაგრამ მაინც მკვეთრად დასაზღვრულია, - მოთავსებულია, როგორც გამჭვირვალე კრისტალი თავის გამჭვირვალე საშვილოსნოს ხსნარში.

ასე წარმოჩნდება მხატვრულ ლიტერატურაში ის განსაკუთრებული მდგომარეობა, რომლის დროსაც საყოველთაო, განფენილი და ცალკეული მწერ-

ლის პირადი წვლილი ერთმანეთისგან განუყოფელია, თანაც, განფენილი იზრდება მხოლოდ მოცულობით, პირადი ვერ პოულობს მტკიცე ადგილს, ხოლო მთლიანი შედეგება ერთმანეთზე უმიზნოდ დალაგებული ვარაუდები-სგან.

კომპენსაციის მოთხოვნილება: ორიგინალობა, განცდა, რეპორტაჟი და სიდიადე

ამასთან, კვლავ დგება საკითხი(როგორც ეს არა ერთხელ მოხდა მტკიცე-ბისას, რომ ლიტერატორი არ მიმართავს საფუძვლადმდებარე ელემენტებს) ორიგინალობისა, თავისი ექვივალენტებით რომლის აღნიშვნამაც ლიტერ-ატურაში მრავალი გაუგებრობა გამოიწვია. ოდესღაც ამტკიცებდნენ, რომ გერმანული სიტყვიერება მხოლოდ ორიგინალური გენიოსებისგან შედგება, მაგრამ დიდხანს ჩხრეკა არ დაგვჭირდება, თანამედროვე ლიტერატურაშიც რომ აღმოვაჩინოთ პიროვნებები და სიტუაციები, რომლებიც რენტაბელუ-რად სარგებლობენ იმ შარავანდით, რომელიც, თავდაპირველად გაძლიანებ-ული საზოგადოებრიობის თვალში, ბოლოსდაბოლოს, ყველაფერს ისე მოსავეს, როგორც აქამდე ადგილის არმქონეს და სრულიად ახალს. ამ ვითარების გაპროტესტება შეიძლება ძალიან მოკლედ: ორიგინალობის შესახებ, ცხადია, მაშინ შეიძლება საუბარი, როცა სახეზეა ტრადიცია. ბუნებისმეტყნიერული და მათემატიკური მიღწევის თვითმყოფადობისა და მნიშვნელოვნებისთვის არ-სებობს ობიექტური საზომი, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, ვიმსჯელოთ იმ მიღწევებისგან მისი განსხვავების შესახებ, რომელთაგანაც იგი წარმოიშვა, და რამდენადაც უფრო რაციონალური და რაციონალიზებადია პირველი სფერო, მით მეტად ნათესაური იქნება მისი მეორე სფერო; მაგრამ რაც უფრო არასაკმარისია ასეთი ურთიერთობები, მით მეტად თვითნებური და შეუზღუ-დავია ორიგინალურის ცნება. ეს ცნება პროპორციიდან აღმოცენდება. მხოლოდ ორიგინალური ნაწარმოებებისგან შემდგარი ლიტერატურა არ იქნე-ბოდა ლიტერატურა, მაგრამ მაშინ არც ორიგინალური ნაწარმოებები იქნე-ბოდნენ ორიგინალური, რადგან მათ მოუწევდათ გაერთიანება რაღაც ლიტ-ერატურისმსგავსში, თუმცა კი ბუნდოვანი, გაურკვეველი სახით.

ასეთია ლიტერატურის სისტემატური სისუსტე, ყოველი მოცემული ლიტ-ერატურული სისტემის სისუსტე, ორიგინალობის განსაკუთრებულ, მდიდრულ ყვავილობაში გამჟღავნებული, რაც, ბუნებრივია, იმ ზეინდივიდუალურ და კოლექტიურ ორიგინალობასაც ეხება, რომელიც უკანასკნელ ხანებში ისე ხშირად იჩენდა თავს, როგორც არაფერი სხვა, და "თაობის" თუ "იზმის" სახით ყველა ცნებას ერთმანეთში ურევდა.

ნათელია, რომ სისუსტის ასეთმა ვითარებამ, ამავე დროს, უნდა გამოი-წვიოს ყოველნაირი არევ-დარევა იმ ნამოწყებებსა და წარდგომებში, რომ-ლებიც ან იყენებენ ამ ვითარებას, ან ცდილობენ მის აღკვეთას. ასე, მაგალი-თად, საკმარისია განვიხილოთ ორიგინალობა, არა როგორც მიღწევის მახას-იათებელი, არამედ - მხოლოდ როგორც მიღწევის შესატყვისი მახასიათებ-

ლი ავტორისა, რომ მაშინვე აღმოვჩნდეთ იმ გარედან შემოზღუდულ ცნობიერებაში (თუ არა ინდივიდუალობის უარყოფაში), რომელსაც ამჟამად ყველა პოლიტიკური პარტიის ხელოვნებათა განვითარების პროგრამა გულისხმობს და დაკავშირებულია მზამზარეული "მსოფლმხედველობისადმი" ლიტერატურის დაქვემდებარებასთან. ასეთი ხელყოფის შემთხვევაში ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილი ყველა პოლიტიკური ბანაკი ერთსულოვანია, და თუ, სხვა ყველაფერთან ერთად, ამაში, როგორც მთავარში, მხოლოდ მბრძანებლობაზე უფლების ბუნებრივი პოლიტიკური განაცხადი გამოიხატება, - ისე, როგორც ზუსტად ამგვარად შეიძლება აიხსნას მრავალი რამ განათლების შესახებ გარყვნილი ლიბერალისტური წარმოდგენის საპასუხო, სათუოდ დასაბუთებული, რეაქციით, - მაშინ ამ "პოლიტიზაციის" ბუნებრივ გაფართოებაში არაფერი ისეთი სისავსით არ წარმოჩნდება, როგორც სისუსტე და მოწყვლადობა თავად ლიტერატურის ცნებისა, რომელიც თითქმის ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე ან პოლიტიკის ძალადობის ობიექტი ხდება ან არანაირ ობიექტურობას თავის თავში არ შეიცავს.

ესეთიკურად ეს უერთდება იმის შესახებ საკითხს, თუ რა დამოკიდებულებაშია ერთმანეთთან მხატვრული მიღწევის ინდივიდუალური და კოლექტიური ნაწილები, და, ამ შემთხვევაში, საეჭვოა ვინმემ დაიწყოს მტკიცება, რომ ეს საკითხი სათანადოდაა შესწავლილი. მაგრამ, სამაგიეროდ, მხატვრული ლიტერატურით მტკიცედა დაკავებული მასთან დაკავშირებული მთელი რიგი პოზიციებისა, რამაც უკანასკნელ ათწლეულებში არა ერთხელ ჩაუხერგა გზა სწორ შემეცნებას. აქ, უმთავრესად, უნდა გამოიყოს ის მისწრაფებები, რომლებიც შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ანტიინტელექტუალური, რადგან ყველა ისინი, ასე თუ ისე, დაიყვანება იმაზე, რომ მწერლის მოღვაწეობის გამართლების მოთხოვნით ისინი მწერალს უჩვეულო და თითქმის ოკულტურ უნარს მიაწერენ. რამდენადაც გონება, - ფიქრობენ ისინი, - თანამედროვე ადამიანის ჩვეულებრივი უნარია, ამიტომ "ინტელექტუალი", საბოლოო ჯამში, შეიძლება გახდეს მხოლოდ "ლიტერატორი", ხოლო მწერალი, რომელსაც ამ დროს ანტაგონისტურ გამოხატულებად მიიჩნევენ, უნდა იყოს ადამიანი, რომელიც თავის საქმეებს იმის დახმარებით აწესრიგებს, რომ მისთვის ასერიგად საჭირო ინტელექტუალიზმს არ ფლობს: დაახლოებით ასე გამოიყურება სქემა ყველა ასეთ შემთხვევაში. თუმცა ყოველთვის როდი შედიან ხოლმე ამ დროს ისე ღრმად, როგორც ლიტერატურული აკადემიის ერთი ყოფილი პრეზიდენტი, რომელიც ავტოაპოლოგეტური განზრახვით თავის თავს ერთგვარ წინასწარმჭვრეტად წარმოადგენდა, რომელსაც შემოქმედებაში თითქოს დემონები უწევდნენ დახმარებას;² ჩვეულებრივ კი კმაყოფილებიან გავრცელებული სიტყვით "ინტუიცია", და ისტორიულად უმნიშვნელოვანესნი გახდნენ ის ცრურწმენანი, რომელნიც მხოლოდ სანახაობრივად არიან მკვიდრ ნიადაგზე დაფუძნებულნი და მწერალს განმარტავენ, როგორც ადამიანის განსაკუთრებით სრულყოფილ ნაირსახეობას, რომელიც არაჩვეულებრივი სიმდიდრით ითვისებს "ცხოვრების ფაქტებს," და რომელიც მოკლედ ხასიათდება როგორც "ნატურა", ძლიერი და თვითმყოფადი, - თავისი თავის მიხედვით, რალაცნაირად, ადამიანის დიადი ბუნების საცნაურმოფელი, იმავდროულად

კი უშუალოდ ცხოვრების ცურიდან საარსებო საკვების მიმღები. ის, რაც სინამდვილეში საფუძვლად უდევს ამ წარმოდგენას, და რაც დღესაც ყოველნაირი შეცდომის გამომწვევია, არის, ალბათ, მხოლოდ და მხოლოდ, ლიტერატურაში თხრობის იმ ორი სახის - თვალსაჩინოს და სააზროვნოს - არსებობის ფაქტი, რომლებსაც მუდმივად უწევთ გაერთიანება, მაგრამ ზოგიერთ შემთხვევაში - გაყრაც. ძნელი არაა მსოფლიო ლიტერატურაში ძლიერ, მაგრამ შედარებით გულუბრყვილო მთხრობელთა მაგალითების მოძებნა; მეორეს მხრივ, არსებობს "გადამმუშავებლების" მაგალითები, რომლებსაც მიეკუთვნებიან ფორმის ის ასკეტური ოსტატებიც, რომლებიც გამოსახულების სასარგებლოდ სრულიად უარყოფენ პირადულ-სააზროვნოს, და, შესაბამისად, არსებობს უშუალოდ ორი სახე; პირველი ხასიათდება განცდით, ხოლო მეორე - ამ განცდის სულიერი გადამმუშავებით; შეიძლება მრავალი მაგალითით ამ განსხვავების ჩვენება, რაც, ამ შემთხვევაში, უადგილოა. ეს სურათი სრულიად და მთლიანად მსგავსია იმისა, რასაც ბუნებისმეტყველება წარმოგვიდგენს, სადაც არსებობენ ექსპერიმენტატორული და თეორიული ტალანტები; ერთიც და მეორეც საჭიროა ერთსა და იმავე დროს, მაგრამ ერთსა და იგივე პიროვნებაში ისინი თანაბარი პროპორციით პრაქტიკულად არასოდეს გვხვდება. ასეთია ფაქტები, და საბედისწერო გაზვიადებას წარმოადგენდა, როცა დაახლოებით ერთი თაობის წინ და თითქმის დღემდე, იდეის ხელოვნების მიერ ათასჯერადი ექოთი გამომხატურების წინააღმდეგ პროტესტის დროს - "ნატურალიზმისა" და "იმპრესიონიზმის" დროს, - "ფაქტებისა" და ეგრეთ ნოდებულები "ადამიანური დოკუმენტების" (petits faits,³ რომლებიც ნიცშეს აღმფოთებას იწვევდა) ღირებულებას ცალმხრივ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, რადგან ამასთან ერთად ჩვენს ლიტერატურაში ფეხი მოიკიდა შეხედულებამ, რომ მწერალი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა იყოს "ბარაქით სავსე" ადამიანი, რომელშიც დულს და გადმოდულს ხელოვნება, და არავის უჭყლეთია ტვინი იმაზე ფიქრით, როგორ მოხდა, რომ ღმერთს შეიძლებოდა თავში აზრად მოსვლოდა ასეთი მაღალწველადობის მქონე მწერლის შექმნა იმ კანონთა დაურღვევლად, რომლებიც ადამიანურ სულს მანვე მიანიჭა. ასეთმა პატარა შეცდომამ კი, სულ მცირე, ის მოგვცა შედეგად, რომ მას მერე ლიტერატურის ცნება ჩვენში მთლიანად დაიკარგა, რადგან იგი, თავად მწერლის ცნებისგან განსხვავებით, გაცვილებით მეტის - სულის შემაკავშირებელი და, მამასადამე, მაღალრაციონალური ელემენტების არსებობის - წინაპირობაა.

ყალბად განმარტებულმა თვითმყოფადობამ, ლიტერატურის წინააღმდეგ ლიტერატორის პროტესტმა, რასაც თავის თავში შეიცავდა იმპრესიონიზმი, შეინირა ეს უკანასკნელი. თუ ამის მშვენიერი, უახლესი მაგალითია საჭირო, სრულიად საკმარისია, მივუთითოთ რეაქციის ამ გამომჟღავნებაზე - მნიშვნელობა არა აქვს, ეპიზოდია იგი თუ არა - რომელიც მისი ავტორების მიერ მოინათლა, როგორც რეპორტაჟული ხელოვნება, რაც ყველაფერ იმის უარყოფის ტოლფასია, რასაც უფრო მეტად ყოფნაზე აქვს პრეტენზია, ვიდრე რეპორტაჟია.⁴ განსხვავებით იმპრესიონიზმისგან ან, უკიდურეს შემთხვევაში, მისი ზემოქმედებისგან, ეს ობიექტურად ყოფითი რეპორტაჟი - ინტელექტუალური ზემოქმედების სრულიად უვნებელი და, პირიქით, თავადვე გაზეთურად ინ-

ტელექტუალური, სრულიად არა სუბიექტური და არა პიროვნების გამწვანებელი, არამედ, პირიქით, მთელი თავისი არსებით მიუკერძოებლობის გამო მხატველი - იმავდროულად არ ითვალისწინებს სწორედ იმას, რაც ერთხელ უკვე იგნორირებულყო განცდის სუბიექტურმა იმპრესიონისტულმა რეპორტაჟმა, კერძოდ - ის, რომ არ არსებობს ფაქტოლოგიური თხრობა, რომელიც არ გვთავაზობდეს ისეთ სულიერ სისტემას, რომლის დახმარებითაც თხრობა "ამოიხაპება" ფაქტებიდან. მაშინ ეს სულიერი სისტემა პიროვნების გაურკვეველი ცნებით შეცვალეს, ახლა კი ის შეიძლება გაზეთის სახით იყოს წარმოდგენილი, შეიძლება პოლიტიკურ მისწრაფებას გულისხმობდეს, ან შეიძლება სულაც თავისივე უეშმაკო ეთიკური პრინციპებით დაკმაყოფილდეს, როგორც ამას ერთ დროს აკეთებდა "ნატურალისტების" ჯგუფი, - ყოველ შემთხვევაში, დღეს იგი სულიერი სისტემის სახით ლიტერატურას იმაზე უფრო მეტად როდი ემსახურება, ვიდრე აქამდე, და მისადმი ურწმუნოება წლიდან წლამდე მხოლოდ გამომეტყველებას იცვლის.

სიმართლეს თუ ვიტყვით, ჩვენ გამუდმებით ერთგვარი ეჭვით ვუმზერთ ხელოვნების ჩვენამდე მოღწეულ არეულ-დარეულობას, და ეს წარმოშობს მიდრეკილებას, - ცხოვრებას საშუალება მივცეთ, ისე გადმოიღვაროს, როგორც თავად სურს, და - იმ სახით, როგორითაც ის არსებობს, - მიდრეკილებას, რომელიც ცოდნით მომარაგების ნიღბით, უმარტივესი გზით, საფუძვლიანობის შთაბეჭდილებას ქმნის. მაგრამ, ამასთან, არსებობს ლიტერატურის პრობლემატიკაში გაცილებით რთული, ღრმად განლაგებული გამოვლინებები ისეთივე მდგომარეობისა, როგორცაა, მაგალითად, ლოგიკურად ჩაკეტილი თხრობითი ფორმის გაფხვიერება ლოგიკურ და თითქმის ფსიქიკურ ასინტაქსურობამდე, - გაფხვიერება, რომელმაც მნიშვნელობა შეიძინა ჯოისის და, ალბათ, პრუსტის წყალობითაც, და კარგი იქნებოდა ამის შესახებაც გვემსჯელა, აუცილებელი რომ არ იყოს უფრო საჭირო და უფრო უნივერსალური სხვა სახის დამატება. ცნობილია, რომ გაუბედაობის მდგომარეობაში ნივთის გაუფასურებისკენ მიდრეკილება და მისი გადაფასებისკენ მიდრეკილება თითქმის ურთიერთს ეხებიან, და, აქედან გამომდინარე, გასაკვირი არაა, რომ სიბერწე, რომელიც აბეჩავებს ლიტერატურას - არა როგორც კერძო საქმიანობას, არამედ, ეტყობა, როგორც მთელს - ყოველთვის ინვევდა მისწრაფებებს, საპირისპიროს ყოველივე იმისა, რაც აქ აღინიშნა, კერძოდ - საპირისპიროს ლიტერატურული ტრადიციისა და ლიტერატურის, როგორც იმ სფეროს ამაღლების არსებითი პროცესების უგულვებელყოფისა, სადაც ადამიანი ჩვეულებრივი კანონებისგან სრულიად განსხვავებული კანონების მიხედვით იქცევა. სამყაროზე ეს იგივეობრივი ზემადღებება და დროის მოცემულ მონაკვეთში მისგან განდგომა წარმოადგენდა ჭეშმარიტად უფრო სუფთა და უფრო გამბედავი სულიერების ემიგრაციას, და თუ წარმოსახვით ამ სულიერების წარმომადგენელთა სახელებს გამოვიწვევთ, რომლებიც უდიდეს სიმკაცრეს და უბრალოებას უკავშირდებიან, გავიგებთ, რომ ჩატარებული ოპერაცია ამ მიჯნაზე მხოლოდ დიდი სიფრთხილით შეიძლება გაგრძელდეს. აქ იბადება ჰუმანიზმის თავისებური, ოდნავ ქედმაღლური ბინდუნდი, ნაწილობრივ ჭეშმარიტებით, ნაწილობრივ ამაოებით აღვსილი, უიდუმალესი სუვერ-

ენული ზონა, და ეს უკანასკნელი პრობლემა, რომელშიც საკითხთა თავისუფალი ინტერპრეტაციების უზომოდ გაზრდილმა წრებრუნვამ ჩაგვიტორია, ამგვარად ჟღერს: ლიტერატურა, როგორც რეაქცია იმაზე, რაც ლიტერატურა არაა. ეს პრობლემაც ვარიაციაა დამოკიდებულებისა და დამოუკიდებლობის ურთიერთით გამსჭვალვის თემაზე, მაგრამ ურიგო არ იქნება, ამ პუნქტში, განხილვის მანერის შეცვლა.

ლექსის სული

არასოდეს არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ყოველგვარი ლიტერატურის უძვირფასესი წყარო მისი ლირიკაა, მაშინაც კი, თუ ითვლება, რომ არასწორია ამისგან მხატვრული რანგის პრობლემის შექმნა; არსად, ლექსზე უფრო მკაფიოდ, არ მჟღავნდება, რომ მწერალი ის არსებაა, ვისი ცხოვრებაც ჩვეულებრივი პირობებისგან განსხვავებულ პირობებში მიედინება.

მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც არ ვიცით, რას წარმოადგენს ლექსი საერთოდ. ზემოქმედების გარეზონაზეც კი, სადაც რითმის, რიტმის და სტროფის ცნებები ბატონობენ, არ გაგვაჩნია მონაცემები, რომლებიც გაგვიადვილებდნენ განცდის მიღწევას; აღარაფერს ვამბობ იმის შესახებ, რომ მათი ფლობის შემთხვევაში მრავალი რამ გვეცოდინებოდა ზემოქმედების შინაგანი ბუნების შესახებაც. ის, რომ წარმოდგენების შერწყმის განსაზღვრული, ჩვეულებრივისგან განსხვავებული სახე - ლექსი - ფიზიკად ჟღერს, მაგრამ ის, რომ უპირველეს ყოვლისა, ამას თვალის დახამხამებაში ჩვენი უფრო შორს წაყვანა შეეძლო, როგორც ჩანს, ყველაზე უეჭველია. წარმოდგენისგან(არა იმაზე ლამაზისგან, ვიდრე ათობით სხვაა), რომ ბავშვები სიმღერით გადადიან ხიდზე, ხოლო ქვემოთ განათებული ნავეები ცურავენ და ნაპირთა ანარეკლები ლევილებენ(რაც ჯერ კიდევ განუზომლად შორსაა ნახევრადმზა წარმოდგენისგან: ხიდებზე ბავშვები მღერიან, წყლებზე სინათლის ნაკადია), გადაადგილების ხერხით გოეთე ორ მშვენიერ სტრიქონს ქმნის: "წყლებზე სინათლის ნაკადია, ხიდებზე ბავშვები მღერიან". რიტმს, რომელსაც ისინი შეიცავენ და რომელიც მაგიდაზე ხელის კაკუნითაც კი შეგვიძლია გამოვსახოთ, იმაზე დიდი მნიშვნელობა როდი აქვს, ვიდრე - მის თანმხლებ ფონს; მიუხედავად ამისა, ხმოვანი ხატი, ეფექტის შეცვლაში რომლის მონაწილეობაც საგრძნობია, არანაკლებ განუყრელია ამ რიტმისგან და დამოუკიდებლობის ისეთსავე უმნიშვნელო ხარისხს ფლობს, როგორსაც - რომელიმე ფიგურის ერთი მხარე; ანალოგიურად შეგვეძლო გვეკვლია ასეთი ლექსი სხვა ცვლილებებით, მაგრამ მაშინ მხოლოდ დეტალები თუ გამჟღავნდებოდა, რომლებიც, თავისთავად, პრაქტიკულად არაფერს ნიშნავენ, ამიტომ შეიძლება მხოლოდ ის განვაცხადოთ, რომ ერთად აღებული ყველა დეტალისგან და მათი ურთიერთგამსჭვალვის საშუალებით მთელი იბადება რაღაც ისეთი ხერხით, რომელიც გამოცანად რჩება. რა თქმა უნდა, მრავლად არიან ადამიანები, რომლებსაც სიამოვნებთ პოეზიაში იდუმალის ხილვა, მაგრამ არიან ისეთებიც, რომლებსაც სიცხადე მოსწონთ, და ეს სიცხადე, მოცემულ შემთხვევაში, შესაძლოა,

არც იყოს ჩვენთვის მიუღწეველი. თუ სანიმუშოდ აღებულ ორ სტრიქონს წავიკითხავთ ჯერ წინასწარ, ხოლო შემდეგ მზა მდგომარეობაში მოცემული სახით, მაშინ, სხვა ყველაფერთან ერთად, ისიც შესამჩნევი გახდება, რომ წინადადებების ფორმალურად თვალსაჩინო სიმტკიცე სიტყვების სწორი განლაგების მომენტში და დიფუზიური წინარემდგომარეობიდან მაშინვე აღმოცენებული ამოზურცული მთლიანობა და ფორმა წარმოადგენენ არა იმდენად გრძობად განცდას, რამდენადაც ლოგიკიდან თავდაღწეულ ცვლილებას საზრისისას. მაგრამ განა სიტყვები იმისთვის არ არსებობენ, რომ საზრისი გამოთქვან? ლექსის ენაც ხომ, ბოლოს და ბოლოს, ენაა, ესე იგი - შეტყობინება, და, უბრალოდ, შესაძლებელი რომ ყოფილიყო ამ პროცესის არსისთვის თვალის მიდევნება ასე შეცვლილ, მხოლოდ ლექსის საშუალებებით ცვალებად, საზრისში, მაშინ, ალბათ, დეტალები, რომლებიც ჩვენს თვალწინ ლექსს ფორმას აძლევენ, მაგრამ რომელთა თავმოყრაც არ შეგვიძლია, შეიძენდნენ ღერძს, რომელიც გასაგებს გახდიდა ამ დეტალთა ურთიერთკავშირს.⁵

ვფიქრობ, ბევრი რამ მეტყველებს ასეთი მიდგომის სასარგებლოდ. სიტყვა არც თუ იმდენადაა ცნების მატარებელი, როგორც ეს ჩვეულებრივ ჰგონიათ, მოტყუებულთ იმით, რომ მოცემულ პირობებში ცნების შინაარსი განსაზღვრებას ექვემდებარება; პირიქით, - თუ განსაზღვრების მიზნით სიტყვა ვერ ეთვისება ტერმინს, ის მხოლოდ ანაბეჭდია წარმოდგენების ფხვიერ კონაზე. ისეთ უბრალო და მკაფიო სიტყვათმეწყობაშიც კი, როგორიცაა "სიმხურვალე ძლიერი იყო", შინაარსები წარმოდგენებისა "სიმხურვალე" და "ძლიერი", და აგრეთვე წარმოდგენისა "იყო", სრულიად განსხვავებულია იმის მიხედვით, თუ რას გულისხმობს ფრაზა: საბესემერო კონვერტიორს თუ ოთახის რადიატორს; მაგრამ, მეორეს მხრივ, არის რალაც საერთო აგრეთვე ოთახის რადიატორების ძლიერ სიმხურვალესა და გულს შორის. არა მხოლოდ ფრაზა იძენს თავის მნიშვნელობას სიტყვებისგან, არამედ სიტყვებიც თავიანთ მნიშვნელობებს ხაპავენ ფრაზებიდან, ასეთივეა ურთიერთობა გვერდსა და ფრაზას შორის, მთელსა და გვერდს შორის; გარკვეულ დონემდე სამეცნიერო ენაშიც კი - ხოლო ერთობ ფართო გაგებით, არასამეცნიეროშიც - ერთურობის მნიშვნელობებს ფორმას აძლევენ მომჩარჩოებელი და მოჩარჩოებული, კარგი პროზის გვერდის გამართულობა ლოგიკური ანალიზის შემთხვევაში წარმოადგენს არა რალაც უძრავს, არამედ ხიდის მსგავსად მოქანავებს, და რაც უფრო ხანგრძლივია მისი რხევა, მით მეტად იცვლება. ამასთან, როგორც ცნობილია, მეცნიერული თუ ლოგიკური, დისკურსიული თუ - როგორც შეიძლება ითქვას, საპირისპიროდ ლიტერატურისა - რეალური აზროვნების თავისებურება და ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ წარმოდგენების ნაკადს შეძლებისდაგვარად ერთიანი მიმართულება მისცეს, ერთმნიშვნელოვანი და აუცილებელი გახადოს; ლოგიკური წესებით ეს მხოლოდ კონტროლირდება, ხოლო ფსიქოლოგიურად საკმაოდ მონოტონურ ჩვევად იქცევა. მაგრამ თუ ამ ყოველივეს უარვეყოფთ და სიტყვებს თავისუფლებას დავუბრუნებთ, ისინი ამ შემთხვევაშიც ქაოსურად როდი განლაგდებიან, რამეთუ ამ დროს სიტყვები დიახაც მრავალმნიშვნელოვანნი გახდებიან, მათი მნიშვნელობები ერთმანეთის მსგავსნი იქნებიან, და თუ ერთს გამოწვევ, მის ქვემოთ მეორე გამოყოფს

თავს, მაგრამ ისინი მაინც არასოდეს დაიფანტებიან სრულ უთავბოლობამდე. ჩვეულებრივ მოხმარებაში გაგებადი იგივეობა მწერლობაში ადგილს უთმობს თავის თავთან სიტყვის ცნობილ მსგავსებას, ხოლო აზრის ლოგიკური მდინარეების მარეგულირებელ კანონთა ნაცვლად აქ მოჯადოების კანონი მოქმედებს; ლიტერატურის სიტყვა მსგავსია ადამიანისა, რომელიც იქით მიდის, საითაც გული გაუწევს, რომელიც დროს თავგადასავლებში ატარებს, მაგრამ არა უაზროდ, არამედ - უდიდესი ძალისხმევის ფასად, რადგან ნახევრადმყარის შეკავება მყარის შეკავებაზე იოლი სულაც არაა.

მაშასადამე, ლექსის წარმოდგენათა ნაკადის დროს უმაღლესი წარმოდგენების მადეტერმინირებელი ლოგიკური აზროვნება ადგილს უთმობს აფექტს; სწორი უნდა იყოს ისიც, რომ ლექსი ერთიანი აფექტური თაურგანწყობის უცვლელი მონანილეობის დროს იზადება; მაგრამ სიტყვების ამორჩევის დროს რომ ეს თაურგანწყობა გადამწყვეტი ფაქტორი არაა, ამაზე მეტყველებს, როგორც მწერლები იტყვიან, გონების საგრძნობლად დიდი შრომა. სწორედ ასე, განსხვავება სიტყვის ლოგიკურ და სიტყვის მხატვრულ გამოყენებას შორის იმითაც განიმარტებოდა(მეხსიერება თუ არ მალატობს, ერნსტ კრეჩმერის⁶ მიერ 1922 წელს გამოცემულ მის "სამედიცინო ფსიქოლოგიაში"), რომ პირველ შემთხვევაში სიტყვა მთლიანად ცნობიერებით შუქდება, ხოლო მეორეში თითქოსდა ზღვარზე იმყოფება, ნახევრადრაციონალურ და ნახევრადემოციურ მიდამოში, რომელსაც კრეჩმერი "სფეროს" უწოდებს. მაგრამ ეს თვალსაზრისი - რომელიც, სხვათაშორის, ისე, როგორც ფსიქონალიზის ერთობ გაშლილად სახელდება "ქვეცნობიერი", მხოლოდ მეტაფორაა, რადგან ცნობიერება მდგომარეობაა და არა მიდამო, და სულის თითქმის ერთადერთი მდგომარეობაც კი - უნდა შეივსოს იმის გააზრებით, რომ ჩვენი წარმოდგენების კავშირები, გამონეული როგორც მდგომარეობით, ისე - საგნით, გადაჭიმულია "სფერულსა" და ერთმნიშვნელოვნად გაგებადის ყველა გრადაციას შორის. არსებობს სიტყვები, რომელთა საზრისი მოთავსებულია მთლიანად განცდაში, რომელსაც უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ ამ სიტყვებს ვიცნობთ, და ამ სიტყვებითაა აღნიშნული დიდი ნაწილი ზნეობრივი და ესთეტიკური წარმოდგენებისა, რომელთა შინაარსი ერთი ადამიანიდან მეორემდე, ცხოვრების ერთი მონაკვეთიდან მეორემდე იმდენად იცვლება, რომ შეუძლებელია ცნებით ასეთი შინაარსის მოხელთება მისი ორგანიზმის საუკეთესო ნაწილის დაკარგვის გარეშე. დიდი ხნის წინ გამოქვეყნებულ ერთ ჩემს ნაშრომში მე ამას არარაციონიდული აზროვნება ვუწოდებ, როგორც მეცნიერული - რაციონიდური - აზროვნებისგან, რომლის შინაარსებსაც შეესატყვისება გონების შესაძლებლობა, მისი გამიჯვნის მიზნით, ისე - ესსეს სფეროსა და საერთოდ ხელოვნების სფეროსთვის სააზროვნო დამოუკიდებლობის მინიჭების სურვილით.⁷ მეცნიერული განსჯა ხომ, ცნობილი სახით, დიდ მიდრეკილებას ამჟღავნებს, ინტელექტთან დაკავშირებით, მხატვრულ შემოქმედებაში აფექტურ-თამაშისმიერი სანყისის გადაფასებისკენ, რის შედეგადაც აზრის, რწმენის, განჭვრეტის, ემოციის სული, ლიტერატურის სულს რომ წარმოადგენს, იოლად იქცევა ნაცნობი განსაზღვრულობის უმდაბლეს საფეხურად მაშინ, როცა სინამდვილეში სულის ორივე ამ სახის საფუძვლად ორი ავტონომიური საგნო-

ბრივი სფეროა საგულვებელი, განცდის და შემეცნების, რომელთა ლოგიკებიც სრულიად არაერთგვაროვანია. ერთმნიშვნელოვნად და არაერთმნიშვნელოვნად აღნიშნულ საგნებად ასეთი დაყოფა არათუ არ ეწინააღმდეგება იმას, რომ უწყებადობისა და ადამიანური შეტყობინების სფერო გამუდმებული გადასვლებით იშლება, არამედ, სავარაუდოა, მათემატიკური ენიდან სულიერად დაავადებულების მიერ აფექტის თითქმის სრულიად გაუგებარ გამოხატვამდე, განმტკიცდება კიდევ ამით.

თუ გამოვრიცხავთ პათოლოგიას და დაჯვრდებით იმას, რაც, რაღაც ზომით, ადამიანთა გარკვეული წრისთვის ჯერ კიდევ ფლობს საუნყებო ღირებულებას, მაშინ, უწყვეტი გრადაციის ამ პროცესში, წმინდა გაგებადობის საპირისპირო ზღვარზე, ურიგო არ იქნება, ეგრეთ ნოდებულ "უაზრო ლექსებს" თუ მოვთავსებთ; უაზრო ან უსაგნო ლექსები, რომლებსაც ჟამიდან ჟამზე მოითხოვენ მწერალთა დაჯგუფებები, ამასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით აღსანიშნავია იმით, რომ ისინი შეიძლება მართლაც მშვენიერი იყონ. ასე, მაგალითად, ჰოფმანსტალის⁸ სტრიქონები: "დაე, ვაჟიშვილმა სიძუნის გარეშე მიმოასხუროს// არნივს, კრავს, ფარშავანგს// პირველშიზენი ცოლის// გვამის ხელთა ზეთი", - ბევრისთვის, უთოდ, უაზრო ლექსის თვისებებით ხასიათდება, რადგან, თუმცა დამხმარე საშუალებების გარეშე სრულიად შეუძლებელია გამოცნობა, მაინც რისი თქმა უნდოდა პოეტს, მაგრამ მაინც უცილობლად განიცდი სულიერ რეზონანსს, და, როგორც ჩანს, შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ, სულ მცირე - ნაწილობრივ მაინც, ასე ემართება მრავალ ადამიანს მრავალ ლექსთან დაკავშირებით. ამ თვალთ თუ შევხედავთ, ეს ლექსი არაა მშვენიერი, ჰოფმანსტალი ხომ რაღაცას იაზრებდა, როცა მას წერდა, და მაინც, ის მშვენიერია, მიუხედავად იმისა, რომ მისი კითხვის დროს შეუძლებელია რაიმე მოიაზრო, და რომ გვცოდნოდა, კონკრეტულად რა უნდა მოგვეაზრებინა, ის, ალბათ, უფრო მშვენიერი გახდებოდა, მაგრამ არც საპირისპირო ეფექტია გამორიცხული, რადგან თანშერთული აზრი და ცოდნა უკვე რაციონალურ აზროვნებას განეკუთვნებიან და მისგან იღებენ თავიანთ მნიშვნელობებს. რა თქმა უნდა, შეიძლება ტკბობა განვიცადოთ იმით, რომ ამ ლექსს შევხედოთ არა როგორც ნიმუშს პოეტის ხელოვნებისა, არამედ როგორც მკითხველის არახელოვნებას; მაგრამ ამ შემთხვევაში საჭირო გახდებოდა დამატებითი მცდელობა: მრავალმნიშვნელოვანი ლირიკოსების - ვთქვათ, გოეთეს - ლექსებისთვის ამოსაშიფრი გასაღების თანხლება ან რაიმე სხვა მექანიკური ხერხით უბრალოდ რიგ-რიგობით გამოცალკეება ყოველი სიტყვისა ან ყოველი სტრიქონისა, და მაშინ განცვიფრდებოდით იმით, თუ როგორი სიძლიერის ნახევარხატები წარმოგვიდგებოდნენ, ათიდან რვა შემთხვევაში. აქ დახასიათებული მიდგომის სასარგებლოდ მეტყველებს ის, რომ ლექსში მთავარ მოვლენას წარმოადგენს საზრისის ფიგურის შექმნის მომენტი, და რომ საზრისის ფიგურის შექმნა იმ კანონთა ძალით ხდება, რომლებიც არ ემორჩილებიან რეალური აზროვნების კანონებს, თუმცა კი მათთან კავშირებს არ წყვეტენ.

ამ წესით შეიძლება ნათელვყოთ პრობლემა პროტესტისა, რომელსაც პოეტის გრძნობა უცხადებს ჩვეულებრივ აზროვნებას. პოეტის გრძნობა მარ-

თლაც რომ მტერია ჩვეულებრივი აზროვნების; იგი სულიერი მოძრაობის ფორმაა, რომელიც ისეთივე შეუსაბამობაშია ჩვეულებრივი აზროვნების ფორმასთან, როგორც ორი სხვადასხვა რიტმია სხეულის მოძრაობისას შეუსაბამო. ეს, ალბათ, ყველაზე მკაფიოდ მჟღავნდება მეორე უკიდურესობის მაგალითზე, რომელიც ლირიკაში უაზრო ლექსს უპირისპირდება, სახელდობრ - დიდაქტიკური ლექსის უჩვეულო ფიგურის მაგალითზე; იგი ლექსის ყველა ესთეტიკური ნიშნის მატარებელია, მაგრამ არ შეიცავს მისხალ გრძობასაც კი, მაშასადამე, ერთადერთ წარმოდგენასაც კი არა, რომელიც დამორჩილებული არ იქნებოდა წარმოდგენათა რაციონალური მოძრაობის კანონებს. იბადება შეგრძნება, ყოველ შემთხვევაში - სადღეისოდ, რომ მსგავსი ლექსი ლექსი არაა; მაგრამ ეს შეგრძნება ყოველთვის როდი არსებობდა, და ორივე უკიდურესობას შორის, ერთობ გააზრებულსა და ერთობ უაზროს შორის, განიშლება ერთის და მეორის ყველა დონის შერწყმულობის პოეზია, რაც უფლებას გვაძლევს, შევხედოთ მას, როგორც ამ დონეთა სამტრო-სამეგობრო ურთიერთგამსჭვალვას, ამასთან, "ჩვეულებრივი" აზროვნება პოეზიაში ერწყმის "ირაციონალურ" აზროვნებას ისე, რომ საბოლოო ჯამში მისთვის დამახასიათებელი აღმოჩნდება ხოლმე არც ერთი და არც მეორე, არამედ მხოლოდ ამ ორის ერთობა. აქ შეიძლება დაიძებნოს ყველაზე ამომწურავი განმარტებაც ყოველივე იმისა, რის შესახებაც დღემდე საუბარი იყო, როგორც ანტიინტელექტუალიზმზე თავისი ამაღლებულობით და ცხოვრებისგან რომანტიკულ-კლასიციისტური განდგომით.

საჭიროა, რა თქმა უნდა, განკერძოებით ამის განხილვა. იშვიათად როდი ვხვდებით თვალსაზრისს - და ასეთი თვალსაზრისი ეკუთვნის ყოველთვის იმას, ვისაც დიხასაც აქვს სათქმელი, - რომ დიდი ლიტერატურა, საოცარი ბედითი ძალმოსილებით ნიშანდებული, ყოველთვის გულისხმობს წანამძღვრად ამა თუ იმ მოძღვრებას, იდეოლოგიურ შეთანხმებას, საყოველთაობის განმტკიცებულ რწმენას(რასაც ხშირად ერთვის თანამდევნი აზრი: თითქოს, ამიტომაც არ არსებობს დღეს დიდი ლიტერატურა), და ეს მრავალმხრივ სარფიანი პოზიციაა. აშკარაა, რომ დიდი ენერჯის გამოთავისუფლება და გამონათქვამში ჩამოყალიბებაა შესაძლებელი, თუ რაიმე "საყრდენით" შევამცირებთ დანახარჯებს იმაზე, რის გამოთქმასაც ვაპირებთ; ალბათ, ამ შემთხვევაში, მართებული იქნება, თუ მოვუხმობთ ფსიქოლოგიურ კანონს იმის შესახებ, რომ ამბივალენტური ემოციური მისწრაფებები, ჩვეულებრივ, ერთმანეთს ავინროებენ. მაგალითად, ყველა მწერალ ადამიანს შეუძლია თავის თავს სამართლიანად შენიშნოს, რომ მასთან ფორმა სრულ თავისუფლებას მხოლოდ მაშინ აღწევს, როცა ის მთლიანად ფლობს შინაარსს; ხოლო მტკიცებას, რომ ეს ეხება საერთოდ ლიტერატურის განვითარებასაც, მხოლოდ იმ აზრით შეგვიძლია დავეთანხმოთ, რომ ლექსის სილამაზის განსაკუთრებით მაცდური და წმინდა ტიპი იბადება დროის მხოლოდ ისეთ მონაკვეთებში, რომლებიც იდეოლოგიურ სიმალეს ფლობენ და სიმშვიდის განცდას ბადებენ. ფრანც ბლაი,⁹ რომელსაც უკვე მრავალ შინაარსიან კრიტიკულ შენიშვნას უნდა ვუმადლოდეთ, თავის "ერთი ცხოვრების ისტორიაში", ხელმძღვანელობს რა ამ თვალსაზრისით, "ფილოსოფიის ჩასახვაში თავისი მონანილეობით ლიტერატურის თვითდასახიჩრებაზეც" კი

საუბრობს. ეს რომ უპირობო ჭეშმარიტება ყოფილიყო, მაშინ, ცხადია, საკმაოდ უხეირო მდგომარეობაში აღმოჩნდებოდა ნებისმიერი კონცეპცია, რომელიც ყველაფერს, ამაღლებულის სულიერად შესაძლებელს, ლექსის სულად მიიჩნევს; მაგრამ ასეთი "რადიკალური კლასიციზმი", როგორც ჩანს, წარმოშვა მხოლოდ მოთხოვნილებამ - ჩვეულებრივი გადახვევის გზით, - უკვე თემატურად ფრიად გაურკვეველად ქცეულ პოლემიკაში მკაფიოდ აღნიშნულიყო, უკიდურეს შემთხვევაში, პირადი თვალსაზრისი. ლიტერატურაში ფიგურალობის სრულყოფილება, მოჩვენებითად აბსოლუტურად განვითარებული ფიგურალობის და შეჩერებული დროის შემთხვევაშიც კი, უმთავრესი რომ ყოფილიყო, მაშინ თვით მოცემულ შინაარსთა ფიგურების შექმნა ამ ფიგურების ცვლილების ნიშანი იქნებოდა. მაგალითად, არ არსებობს ხელოვნების ისეთი ჭეშმარიტად კათოლიკური ნაწარმოები, რომელიც თავისი ერეტიკულობის გამო არ გამოიწვევდა ავტორის ჯოჯოხეთურ დევნას სულ მცირე რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში და რომელშიც გვიანდელი იდეოლოგიები არ აღნიშნავდნენ დოგმატიდან გადახრას, თავიანთი კათოლიკურობის შედეგად, ოღონდ არა მკაფიოდ იმიტომ, რომ ეს იდეოლოგიები თავად არიან გაურკვეველნი. აქედან გამომდინარე, კლასიკურ სილამაზესა და სულიერ მღვლეურებას შორის თანაფარდობისას საქმე გვაქვს რაღაც პროპორციასთან, და ეს პროპორცია, როგორც ჩანს, იგივეობრივია იმისა, რაც ზემოთ აღნიშნული იყო, როგორც ნილადი, რომელშიც გააზრებული გამოიხატება უაზროს საშუალებით. ბლავი, რომელიც მსჯელობს სვინბერნის "და არა მხოლოდ მის შესახებ", ამას ისე ნათლად გვიჩვენებს, რომ მინდა სიტყვასიტყვით მისი ციტირება: "ზოგჯერ ბუზღუნა, ზოგჯერ კი უკუღმართი განაზრებანი შესაძლებლობას გვაძლევენ გავიგოთ, ზღვრულად მოაზრებად რომელ დონეზეა აუცილებელი პოეტის დიქცია: გამოთქმა მთლიანად ჩრდილავს გამოთქმულს, რომელიც ძლივს აღიქმება, რომელიც პოეტს, შესაძლოა, თავადვე ავიწყდება. ამასთან, სვინბერნის სტილი არა მხოლოდ მუსიკალური ან გრძნობადია. ოსტატურად გამართულ სტრიქონთა(მთელი მათი სპონტანობის მიუხედავად) ამ იმპროვიზატორისთვის დამახასიათებელია გამოთქმის დიდებული განსაზღვრულობა და ხატის სიმტკიცე. ის, რომ ყველა შემთხვევაში ხატი უნდა იყოს სწორედ ასეთი, ხოლო სხვაგვარი უბრალოდ შეუძლებელია, ისეთ თვითკმარ შთაბეჭდილებას ქმნის, რომ მათზე მუშაობა წარმოუდგენელი გვეჩვენება: სტრიქონი, თითქოს, უეცრად გაჩნდა". აქ ლაკონური სისხავითაა აღწერილი უაზროდან აზრის შესაძლებელი დაბადების ფენომენი სწორედ კლასიკურ ლექსში ისე, რომ საბოლოო ჯამში ის აღმოჩნდება არა მხოლოდ გრძნობადი განცდის, არამედ "უკუღმართი განაზრებებიდან" აღმოცენებული "დიდებული განსაზღვრულობის", მნიშვნელობის შემცველიც. არაფერი არ გვაძლევს საბაბს ვივარაუდოთ, რომ აზროვნების უნარი ან ხელოვნებას შეზრდილი უნარი გრძნობისა, განჭვრეტისა, ენინალმდეგება ხატოვან-ენობრივ შემოქმედებას; თუმცა, ეტყობა, ეს შესაძლებლობები სხვადასხვა წარმომავლობის არიან და სრულიად კულმინირდებიან სხვადასხვა ხალხებში და დროებში, და ის, რომ უმეტესწილად სწორედ განსაკუთრებული ენობრივი მონაცემებით დაჯილდოებული პოეტები კმაყოფილდებიან სამყაროს დემოკრატიულ-ეკლექ-

ტიკური სურათის შექმნით, ალბათ, აქედან გამომდინარე, დაკავშირებულია მათ ენობრივ გაპირობებულობასთან. მაგრამ ამგვარად აღმოცენებადი ლექსი, ყველაზე ხშირად, უაზროდ გამოიყურება მხოლოდ საზრისის როგორც ერთმანეთზე დალაგებული სარკობრივი ანარეკლების ფონზე, საიდანაც სულაც არ შეიძლება გაკეთდეს დასკვნა პოეტის თავხედობის შესახებ, რადგან დიდ ნიჭთა რარიტეტული ღირებულება პრაქტიკულად უშინაარსოს ხდის ყველა სხვა ღირებულებისმიერ განსხვავებას. და მაინც, საჭიროა ამ ყველაფრის კრიტიკულ-თეორიულად გარკვევა, რადგან ცალკეული ადამიანების ნება მხოლოდ საყოველთაობის დანაწევრებით წარმოიშობა, და თუ ლექსის საზრისი რაციონალური და ირაციონალური ელემენტების ურთიერთგამსჭვალვის შედეგად ისე იქმნება, როგორც აქ ითქვა, მაშინ აუცილებელია, ორივე მხარეს თანაბარი სიდიდის მოთხოვნები წავუყენოთ.

ფორმის მნიშვნელობა

ამ დაქსაქსულ განაზრებათა მიზანი რომ მთლიანობა და სისრულე ყოფილიყო, ისინი მხოლოდ შეცდომაში შეგვიყვანდნენ; იმდენად, რამდენადაც მათ შორის მაინც არსებობს რაღაც კავშირი, დაე, ამ კავშირმა თავად იმეტყველოს თავის თავზე, მაგრამ საამისოდ ეს განაზრებანი უნდა შეივსოს ფორმისა და ფიგურალობის აქ გამოყენებული ცნებების შესახებ რამდენიმე სიტყვით. ხელოვნების ანალიზის ამ ძველისძველ დამხმარე ცნებებს ადრე მიმართავდნენ - განსაკუთრებით, პოპულარულ-კრიტიკულ მიმოხილვებში - ყველაზე ხშირად მაშინ, როცა ამტკიცებდნენ, რომ მშვენიერი ფორმა წარმოადგენს რაღაც ისეთს, რაც გააჩნია ან არ გააჩნია მშვენიერ შინაარსს(ან შინაარსის არმქონე ფორმა, თუ ერთიც და მეორეც არამშვენივრად ცხადდებოდა). მაგალითად, ამის შესახებ ფრიად გონებამახვილურად ითქვა გასული საუკუნის სამოციანი თუ ოთხმოციანი წლების გერმანული ლირიკის ფართოდ ცნობილი იმ ანთოლოგიის წინასიტყვაობაში, რომელშიც მოცემულ გამძლე პრინციპთა სადემონსტრაციო მასალასთან ერთად წარმოდგენილი იყო განსაცვიფრებლად მდარე ლექსები. მაგრამ მოგვიანებითაც ისევ და ისევ დაასკვნიდნენ, რომ ფორმა და შინაარსი ქმნიან მთლიანობას, რომელიც არ ექვემდებარება სრულ გაყოფას; ამჟამინდელი თვალსაზრისი, როგორც ჩანს, იმაში მდგომარეობს, რომ ხელოვნების ანალიზის საგანს შეადგენს მხოლოდ და მხოლოდ ფორმისეული შინაარსები; არ არსებობს ფორმა, რომელიც არ მჟღავნდებოდეს შინაარსში, არ არსებობს შინაარსი, რომელიც არ მჟღავნდებოდეს ფორმის საშუალებით; ფორმისა და შინაარსის ასეთი ამაღვამები წარმოქმნიან ელემენტებს, და სწორედ ამ ელემენტებით იქმნება ხელოვნების ნაწარმოები.

ფორმისა და შინაარსის ამ ურთიერთგამსჭვალვის მეცნიერული საფუძველია "ფიგურის" ცნება. ის აღნიშნავს, რომ სენსორულად მოცემულ ელემენტთა შეერთებისგან ან თანმიმდევრობისგან, ამ ელემენტთა მეშვეობით, შეიძლება აღმოცენდეს რაღაც გამოუთქმელი და განუსაზღვრელი. უმარტივეს ნიმუშს მოვუხმობთ: თუმცა სწორკუთხედი ოთხი გვერდისგან შედგება, მელო-

დია კი - ბგერებისგან, მაგრამ ერთმანეთის მიმართ მათი განსაკუთრებული მდგომარეობა, რომელიც სწორედ ფიგურას ქმნის და აქვს გამოხატულება, შეუძლებელია აიხსნას შემადგენელ ნაწილთა გამომსახველობითი შესაძლებლობებით. ფიგურები, ამ მაგალითის ანალიზს თუ განვადგინებთ, არც თუ მთლიანად ირაციონალურნი არიან, რადგან უშვებენ შედარებებსა და კლასიფიკაციებს, თუმცაღა, მათში მოიძიება რაღაც ერთობ ინდივიდუალური, რაღაც აბსოლუტურად განუმეორებელი "ასე". ძველი აღნიშვნით თუ ვისარგებლებთ, რომელიც შემდგომაც იქნება გამოყენებული, შეიძლება ითქვას, რომ ფიგურა - ესაა მთელი, მაგრამ უნდა დავძინოთ, რომ იგი შეკრების რეზულტატი როდია, არამედ უკვე თავისი გაჩენის მომენტში განსაკუთრებულ, თავისი შემადგენელი ელემენტების ხარისხთაგან განსხვავებულ, ხარისხს გვიჩვენებს; და, ალბათ, დასაშვებია დავძინოთ - ეს აუცილებელია შემდგომი მსჯელობებისთვის, - რომ მთელი გაცილებით უფრო სრულ სულიერ გამოხატვას განაპირობებს, ვიდრე მისი სანყისის ელემენტები, რადგან ფიგურას ფიზიოგნომია უფრო მეტი აქვს, ვიდრე - ხაზს, და ხუთი ბგერის კონფიგურაცია სულს გაცილებით მეტს აუნყებს, ვიდრე მათი ამორფული თანმიმდევრობა. ამასთან, სამეცნიერო პრობლემა, თუ სად მივუჩინოთ ადგილი ფიგურის ფენომენს ფსიქოლოგიურ ცნებათა იერარქიაში, საკამათოა, - აქ განსხვავებული თვალსაზრისები უპირისპირდებიან ერთმანეთს; მაგრამ გარდაუვალია, რომ ეს ფენომენი არსებობს და რომ მხატვრული გამომსახველობის მნიშვნელოვანი თავისებურებები, რიტმი, მაგალითად, და ენობრივი მელოდია მისეულ თავისებურებებს ენათესავება.

ამ შენიშვნის საფარქვეშ, დაე, ახლა მაინც გაბედულად გაისმას მტკიცება, რომ ყველაფერ აღქმულის და შესწავლილის, უმარტივეს ფიგურათა წარმოქმნის დროს ფსიქიკური მსგავსებით გამომჟღავნებადის მთელში გაერთიანების ინსტინქტი ყოველთვის უზარმაზარ როლს თამაშობს ცხოვრებისეულ პრობლემათა სწორი გადაწყვეტის საქმეში. ეს ეხება დიდ წრეს გონით-შემნახველი ღონისძიებებისა, რომლებიც მრავალრიცხოვანი საშუალებებით ორიენტირებულნი არიან მიღწევათა უბრალოებასა და ეკონომიურობაზე და ფსიქოლოგიურ სფეროშივე იწყებიან. ეს "ერთი-ორი-სამი", რომლის დახმარებითაც სხეულებრივი მიღწევის რეკრუტი - მიღწევა კი ყოველთვის სხეულებრივია - პროცესის ცალკეულ მხარეებს ითვისებს, ჩვევის გამომჟღავნებასთან ერთად ყალიბდება ერთგვარ სხეულებრივ ფორმულად, რომელიც შეუფერხებელ და დაუნაწევრებელ აღდგენას ექვემდებარება; მცირედით თუ განსხვავდება სულიერი ათვისების პროცესი. ფორმულების ასეთი წარმოქმნა სრულიად ნათელია ენის ცხოვრებაშიც, სადაც მუდმივად შეინიშნება მდგომარეობა, როცა ადამიანი, სიტყვებს და სიტყვათშეთანხმებებს მათ მნიშვნელობასთან და საზრისთან სრული შესატყვისობით რომ იყენებს, გაუგებარი აღმოჩნდება ხოლმე იმავე ენაზე მოსაუბრე სხვა ხალხისთვის მხოლოდ იმიტომ, რომ უმრავლესობა მეტყველებს არა ისე მკაფიოდ, როგორც ეს ადამიანი, არამედ - სიტყვების კარგად დაკონსერვებული მარაგით. ფორმულების ასეთი წარმოქმნა ინტელექტუალური თუ ემოციური ქმედების, ან კერძო მანერების დროს, არანაკლებ აქტუალურია, ვიდრე ცალკეულ შემთხვევებში. უხემ-თვალსაჩინო

ნო მაგალითს თუ არ შევეუშინდებით და წარმოვიდგენთ კბილის სამკურნალო ჩვეულებრივ ჩარევას ყველა მისი დეტალითა და წვრილმანითურთ, გადაულ-ახავ საშინელებებს შევეჩხებით: ჩვენს წინაშეა სხეულის ძვლოვან ნაწილთა ამოგდებაც, მჭრელი კაუჭებით წვალეზაც, შხამიანი ნივთიერებებით რწყვაც, ღრძილებში ნემსების ჩხვლეტაც, შიდა არხების გაფხეკაც, დაბოლოს, ე. ი. ყველაფერ აქ ჩამოთვლილის მერე, ნერვის - სულის ნაწილის - ამოგლეჯა! მაგრამ ხერხი, რომლის მეოხებითაც ამ სულიერ ნამებას თავს ვაღწევთ, იმაში მდგომარეობს, რომ მას წარმოდგენაში კი არ ვანანევრებთ, არამედ გავარ-ჯიშებული პაციენტის გულგრილობით ვცვლით წარმოდგენის დეტალებს "კბი-ლის ფესვის მკურნალობის" გლუვი, მომრგვალებული, კარგად ცნობილი მთლიანობით, რომელთანაც, უარეს შემთხვევაში, მხოლოდ მცირე უკმაყოფილებაა დაკავშირებული. იგივე ხდება, როცა კედელზე ახალ სურათს ვკიდებთ; რამდენიმე დღის განმავლობაში ის "თვალში გვეცემა ხოლმე", ხოლო შემდგომ, კედლის მიერ შთანთქმული, შეუმჩნეველი ხდება, თუმცა კედელი, ალბათ, უკვე ოდნავ სხვაგვარად აღიქმება. თანამედროვე ლიტერატურაში მიღებული სიტყვებით ამის გამოთქმას თუ მოვინდომებთ, შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ კედელი სინთეზურ ზემოქმედებას ახდენს, ხოლო სურათი, გარკვეულ მომენტამდე, - დამანანევრებელს ანუ ანალიზურს, და პროცესი იმაში მდგომარეობს, რომ ოთახის კედლის მთელი, რომელიც გაცილებით დიდია, თავის თავში თითქმის უკვალოდ ისრუტავს და განაქრობს სურათის ნაკლებად მთელს. სიტყვა "ჩვევა", რომლითაც, ჩვეულებრივ, კმაყოფილებიან და რომლის მნიშვნელობაც, პროცესის მოქმედი საზრისის არგამომხატველი, მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანი ყოველთვის "თავის ოთხ კედელში ცხოვრობს, აქ საკმარისი არაა საიმისოდ, რომ შენარჩუნებულ იქნას მთელის მდგრადობა და ერთიანი აქტით შესაძლებელი გახდეს იმის გაკეთება, რაც სწორედ ამოცანის თავისებურებას შეადგენს. ეს პროცესი, ალბათ, შეიძლება მოვიაზროთ, როგორც მაქსიმალურად განელილიც კი, რადგან სიცოცხლის გრძნობის გაბმულობად წოდებული უცნაური ილუზიაც, როგორც ჩანს, სულის დამცველი ზედაპირის გაბმულობისგან მიღებული შთაბეჭდილების მსგავსია. როგორც ეს მაგალითები გვიჩვენებენ, ასეთი მთლიანობების წარმოქმნა, ცხადია, მხოლოდ ინტელექტის ამოცანა როდია; მის გადასაწყვეტად მიმართულია ჩვენს მფლობელობაში არსებული ყველა საშუალება. ამიტომ, სწორედ ეს მნიშვნელობა აქვს იმ ეგრეთ წოდებულ "სრულიად კერძო გამონათქვამებს", რომელთა საზრისიც გადაჭიმულია მხრების აჩეჩვით არასასიამოვნო სიტუაციისთვის ბოლოს მოღების მანერიდან წერილების წერის და ხალხში მოქცევის მანერამდე, და გარდაუვალია, რომ ქცევების, აზროვნების და იმ შემორჩენილი მიდრეკილების გვერდით, რომელსაც, ჩვეულებრივ, გრძნობას უწოდებენ, ცხოვრებისეული მასალის ამ "ფორმირებას", საკუთრივ, დიდი მნიშვნელობა აქვს ადამიანისთვის, როგორც მისივე ცხოვრებისეული ამოცანების გადაწყვეტის საშუალებას. თუ ადამიანი ამას ვერ ახერხებს, მაშინ ის, მაგალითად, ნევროზიანი, როგორც ამჟამად უწოდებენ, და მისი გადახრები - მერყეობის, ეჭვის, სინდისიერი იძულების, შიშის, დავინყების ვერშემძლეობის და ბევრი სხვა სახით გამჟღავნებული - თითქმის ყოველთვის განიმარტება, აგრეთვე,

როგორც ცხოვრების შემსუბუქების ფორმებისა და ფორმულების მომზადების ვერშემძლეობა. და თუ ისევ ლიტერატურას მივმართავთ, მაშინ გარკვეულ ზომამდე გასაგები გახდება ის დიდი უკმაყოფილება, რომელსაც აწყდება, მისი სახით, "ანალიზური სული". ადამიანი და მთელი კაცობრიობა, უპირისპირდება რა აზროვნებისა და გრძნობადობის ფორმულების დაშლას (რომელთა შეცვლა გარდუვალა სულაც არა ჩანს), ინარჩუნებს უკმაყოფილების ასეთ-სავე უფლებას, მსგავსად ღამით ძილის უფლებისა. მაგრამ, მეორეს მხრივ, ფაქტების "მთლიანობებისადმი" გადაჭარბებული ნდობა დამახასიათებელია სიბრიყვისთვის, განსაკუთრებით - სულიერისთვის, სწორედ ისე, როგორც დებილისთვის დანაწევრების ზედმეტობაა დამახასიათებელი; ცხადია, აქ საუბარია ერთის და მეორის სწორი პროპორციით შერევაზე, ასეთ ნარევს კი ცხოვრებაში იმაზე ხშირად როდი ვხვდებით, ვიდრე ლიტერატურაში - გონებით გამოკვლეულისა და ნდობით აღწერილის სწორ ნარევს, რომლის ხიბლიც გულუბრყვილობაშია.

ბუნებრივია, ამ მიმართულებით მთელის, ფიგურის, ფორმის, ფორმულარობის ცნებები დღემდე ისე გამოიყენებოდა, თითქოს ისინი იდენტურნი ყოფილიყვნენ, რაც სინამდვილეში ასე არაა; ისინი სხვადასხვა ანალიზური სფეროებიდან წარმომავლობენ და განსხვავდებიან იმით, რომ ნაწილობრივ ერთ-სა და იმავე მოვლენას აღნიშნავენ სხვადასხვა კუთხით, ნაწილობრივ - ნათესაურ მოვლენებს. მაგრამ რამდენადაც მათი გამოყენების მიზანი ისაა, რომ მოძიებულ და აღნიშნულ იქნას საფუძველი ხელოვნებაში ირაციონალურის ცნებისთვის, იმ კითხვაზე პასუხის გზით, თუ რატომ არ იქმნება წინააღმდეგობა რაციონალურთან მისი დამოკიდებულებით, ამიტომ უკვე არსებული საგნობრივი მთლიანობა, რომლის უფრო მეტად დამრგვალებაც უპირანი იქნებოდა, დეტალებში ჩაუღრმავებლადაც საკმარისია; მე-ს ფსიქოლოგიის უკანასკნელ თაობაში ხომ - სხვადასხვა გავლენათა შედეგად - მემკვიდრეობით მიღებული ფსიქიკური სქემების, ერთობ რაციონალისტურის და ლოგიკური აზროვნების უნებლიეთ აღმბეჭდავის (ის, რაც ამჟამად ნაწილობრივ ჯერაც შენარჩუნებულია აზროვნების იურიდიულ და თეოლოგიურ წესში, და რასაც შეიძლება ცენტრალისტური მედიდური ფსიქოლოგია ვუნოდოთ), ნაცვლად სახეზეა, სულ მცირე, დეცენტრალიზაციის მდგომარეობა, როცა ყოველი ცალკეული ადამიანი თავისი გადაწყვეტილებების უმრავლესობას ასრულებს არა რაციონალურად, არა მიზანდასახულად და, ბოლოს და ბოლოს, თითქმის გაუცნობიერებლად; კონკრეტულ სიტუაციებზე ორიენტირებული, იგი რეაგირებს, ასე ვთქვათ, გადაბმული ნაწილებით ანუ, როგორც მას უწოდებს, "სამუშაო კომპლექსებით", * ან სულაც მთელი თავისი არსებობით ისე მოქმედებს, რომ ცნობიერება მხოლოდ კუდში მოჩანჩალის როლს სჯერდება. ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, როგორც "თავის მოკვეთა", პირიქით - ცნობიერების, გონებ-

* არ უნდა ავურიოთ ისინი ფსიქოანალიზის კომპლექსებში. ფსიქოანალიზის ცნებები ამ ესსეში არ გამოიყენება სხვადასხვა მიზეზთა გამო; სხვათაშორის, იმის გამოც, რომ მხატვრულმა ლიტერატურამ ისინი ფრიად არაკრიტიკულად აიტაცა, ხოლო "სასკოლო ფსიქოლოგიამ" "დასაჯა" ისინი — უპირატესად, მათი გამოყენების შესაძლებლობათა არცოდნის გამო — იმით, რომ უგულუბელჰყო ისინი.

ის, პიროვნების და მათი მსგავსის მნიშვნელობა, ამის შედეგად, ძლიერდება; და მაინც, მდგომარეობა ისეთია, რომ მრავალ, სწორედ მეტ-ნაკლებად პიროვნულ, ქმედებათა დროს მე ადამიანს კი არ მიუძღვის წინ, არამედ - იმას, რასაც ცხოვრებად სახელდება მოგზაურობისას მხოლოდ კაპიტანსა და მგზავრს შორის შუალედური ადგილი უკავია. სხეულებრიობასა და სულს შორის სწორედ ასეთ თავისებურ მდგომარეობაზე მიუთითებენ აგრეთვე ფიგურა და ფორმა. რამდენიმე მეტყველ გეომეტრიულ ხაზს განჭვრეტ თუ - ძველი ეგვიპტური მზეურის მრავალმნიშვნელოვან სიმშვიდეს, ის, რაც ამ დროს, როგორც ფორმა, თითქოს მოცემული მასალიდან გამორღვევას ცდილობს, უკვე არაა მხოლოდ გრძობადი შთაბეჭდილება, მაგრამ ჯერ არც მკაფიო ცნებების შინაარსია. მინდა ვთქვა, ესაა სხეულებრივი, რომელიც ჯერ არ გამხდარა მთლიანად სულიერი, და, ეტყობა, სწორედ ეს ალაგზნებს სამშვიდველს, რადგან სხვათა შორის, ფსიქიკური თითქმის გამოირიცხება იმით, რომ აღქმისა და შეგრძნების ელემენტარული განცდებიც კი, მსგავსად წმინდა აზროვნების აბსტრაქტული განცდებისა, გარესამყაროსთანაა დაკავშირებული. ამგვარადვე აცხადებენ სულიერ მნიშვნელოვნებაზე თავიანთ უფლებას რიტმი და მელოდია, მაგრამ ამასთან ერთად ისინი შეიცავენ რალაც ისეთსაც, რაც უშუალოდ სხეულთან შეხებაში მოდის. ცეკვის დროს ისევ სხეული მბრძანებლობს, სულიერი კი, როგორც ჩრდილების თეატრში, მხოლოდ მკრთალად ბჟუტავს. სპექტაკლის ინსცენირების საზრისიც მხოლოდ იმაშია, რომ სიტყვა ახლად განვასახიეროთ, - იმ მნიშვნელობით მისი აღვსების გზით, რომელიც ცალკე არ გააჩნია. მაგრამ ამ მცდელობის რეზიუმე, ალბათ, იმით გამოიხატება, რომ ჭკვიანი ადამიანები, ხელოვნების ვერგამგებლები, ისევე მრავლად არიან, როგორც - ჭკუასუსტნი, მაგრამ, ამასთანავე, არსებობენ ადამიანები, რომელთაც უნარი აქვთ ზუსტად განსაზღვრონ ლექსის სილამაზე თუ სისუსტე და თავიანთ ქმედებაში ამით იხელმძღვანელონ, მაგრამ არ ძალუძთ ლოგიკურად, სიტყვებით გამოთქვან ეს ყველაფერი. ამის აღნიშვნა, როგორც საგანგებო ესთეტიკური უნარისა, თემიდან გადაგვახვევინებს, რადგან ის, რისგანაც ასეთი უნარი შეიძლება შემდგარიყო, საბოლოო ჯამში, ისევ მხოლოდ და მხოლოდ აზროვნების სამედიცინო ფუნქცია იქნებოდა, მასთან უმტიკიცესი ძალით დაკავშირებული იმის მიუხედავადაც კი, რომ ექსტრემუმიები განშტოვდებიან.

ბოლოთქმა

ცხადია, გაუგებრობა იქნებოდა ლიტერატურასა და ფორმას შორის გლობის ნიშნის დასმა, რადგან ფორმა გააჩნია მეცნიერულ აზრსაც - და სრულიად არა დამამშვენებელი, - რომელსაც მეტ-ნაკლებად მშვენიერი მონოდების შემთხვევაში უმეტესწილად უსამართლოდ ადიდებენ, თვით მონოდებისთვის დამახასიათებელი ფორმა კი კონსტრუქციულ ფორმას წარმოადგენს, რაც ყველაზე უფრო მკაფიოდ იმაში მჟღავნდება, რომ თვით განსაკუთრებული ობიექტურობით გამოხატვის დროს არასოდეს აღიქმება მონოდებული ზუს-

ტად ისეთად, როგორიც ჩაიფიქრა ავტორმა, რომელიც განიცდის ფორმის გარდასახვას, ხოლო მოწოდებას პირად გაგებას უთანადებს. და მაინც, სამეცნიერო მოხსენებაში ფორმა ძლიერ იზღუდება ინვარიანტული, წმინდა რაციონალური შევსებით. მაგრამ ესეში, "განჭვრეტაში", "ჩაფიქრებაში" აზრი უკვე მთლიანად საკუთარ ფორმაზეა დამოკიდებული, და როგორც მითითებული იყო, ეს დაკავშირებულია შინაარსთან; ეს უკანასკნელი თვითგამოხატვას ნამდვილ ესეში აღწევს, რომელიც არ წარმოადგენს მხოლოდ ფლოსტებში ფიქვებზე ნაყოფილ მეცნიერებას. რაც შეეხება ლექსებს, აქ საკუთარი და ოდენ საკუთარი გამოხატულების ფორმით მათში გამოხატვას დაქვემდებარებული მთლიანად მხოლოდ ისაა, რასაც ეს დაქვემდებარებული თავად წარმოადგენს. აქ აზრი ოკაზიონალურია ისეთივე მაღალი საზომით, როგორითაც - შესტი, და გრძნობები აღიგზნებიან არა იმდენად მისით, რამდენადაც მისი მნიშვნელობის თითქმის მხოლოდ გრძნობების შემცველი შედგენილობით. რომანსა და დრამაში კი, აგრეთვე შერეულ ფორმებში - ესეიდან ტრაქტატამდე შუალედში (რადგან "წმინდა ესე" აბსტრაქციაა, სარომლისოდ მაგალითის შერჩევა თითქმის შეუძლებელია), - აზრი, როგორც დისკურსიული კავშირი, კვლავ შიშველი სახით წარმოსდგება. მაგრამ თხრობაში თუ ისეთ ადგილებს ფორმისგან განუყოფლობაც არ ახასიათებთ, მაშინ ისინი განუწყვეტლივ ქმნიან იმპროვიზაციის, როლიდან ამოვარდნის და გამოხატვის სივრცის მთხზველის კერძო ცხოვრებისეული სივრცით უნებლიეთ შეცვლის უსიამო შთაბეჭდილებას. ამიტომ სწორედ რომანში, - რომელიც, როგორც სხვა არც ერთი მხატვრული ფორმა, მოწოდებულია დროის ინტელექტუალური აღვსების აღსაქმელად, - საჩინოვდება ფიგურათა აღბეჭდვის სიძნელეები, აგრეთვე - ამ სიძნელეთა დაძლევის მცდელობები, რაც ნაწილობრივ თავს ამჟღავნებს რთული ურთიერთქმედებითა და სიბრტყეთა გადაკვეთებით.

როგორც ჩანს, აქედან გამომდინარეობს ანბანური ჭეშმარიტება, რომ მწერლის სიტყვას "ამაღლებული" აზრი აქვს, მაგრამ, ამასთან, - არა ანბანური ჭეშმარიტებაც, რომ ასეთი ამაღლებულობით იგი თავს აღწევს ჩვეულებრიობას, ხდება ახალი, არ შეესაბამება თავის პირვანდელ მნიშვნელობას, მაგრამ არც მისგან დამოუკიდებლად გადაიქცევა. იგივეა დამახასიათებელი ლიტერატურის სხვა, ვინრო აზრით - ფორმალური, გამომხატველობითი საშუალებებისთვის: რაღაცას ისინიც გვატყობინებენ, ოღონდ მათი გამოყენებისას იცვლება პროპორცია იმისა, რასაც ისინი ესტაფეტურად გადასცემენ შემდეგ და იმას შორის, რაც მოვლენაზე მიჯაჭვული რჩება, ასე ვთქვათ, გადაუცემლად. ეს პროცესი შეიძლება, აგრეთვე, განვიხილოთ, როგორც სულის შეგუება გონებისთვის ისეთივე წარმოუდგენელ სფეროებთან, როგორიც გონებასთან ამ სფეროების შეგუებაა; ასერიგად შესატყვისი ანუ ამაღლებული გამოყენებისას სიტყვა მსგავსია შუბისა, რომელიც, მიზნის მისაღწევად, ხელმა უნდა გატყორცნოს, და რომელიც, გატყორცნილი, უკან აღარ ბრუნდება. ბუნებრივია, იბადება კითხვა, რა მიზანს ემსახურება შუბის ასეთი ტყორცნა, ანუ, ხატოვანების გარეშე თუ ვიტყვი, რა მიზანი აქვს ლიტერატურას. ამ კითხვასთან დაკავშირებით პოზიციის ფორმულირება ჩემი განაზრებების ჩანაფიქრს სცილდება, მაგრამ ეს განაზრებანი გულისხმობენ, რომ მათ

მხედველობაში აქვთ ადამიანსა და ნივთებს შორის დამოკიდებულებათა განსაზღვრული სფერო, სწორედ რომელსაც ადასტურებს ლიტერატურა და რომლისთვისაც ნიშანდობლივია მისივე საშუალებები. ამასთან, ასეთი "დადასტურება" საგანგებოდ იყო წარმოდგენილი არა როგორც თავისთავადი სუბიექტური გამოხატულება, არამედ - ნაგულისხმევ საგნობრიობასთან და ობიექტურობასთან მისი მიმართების მიხედვით; სხვა სიტყვებით: აქცევს რა გამოხატვას საშუალებად, ამით ლიტერატურა საშუალებად აქცევს შემეცნებას; მართალია, შემეცნება სულაც არაა ჭეშმარიტების რაციონალური შემეცნება(იმ შემთხვევაშიც კი, თუ იგი ამ ჭეშმარიტებისგან მოუცილებადია), მაგრამ როგორც პირველი, ისე მეორე სახის შემეცნება ერთნაირად მიმართული პროცესების შედეგია, რადგან არ არსებობს რაციონალური სამყარო და მის გარეთ - ირაციონალური, არამედ არის მხოლოდ თავის თავში ორივე მათგანის შემცველი ერთი სამყარო.

მე მინდა დავასრულო არა ზოგადი სიტყვებით, არამედ ლიტერატურის წინარე ფორმების მაგალითით**, ფრიად მნიშვნელოვანი მაგალითით. პრიმიტიულ ჰიმნებთან და რიტუალებთან არქაულის შედარებამ სრულიად ნათელიყო, რომ, წინარედროიდან მოყოლებული, ჩვენი ლირიკის ისეთ ძირითად თავისებურებებს, როგორიცაა სტროფებად და სტრიქონებად ლექსის დაყოფის მანერა, როგორიცაა სიმეტრიულად განლაგება - პარალელიზაცია იმ სახით, რომლითაც ის დღესაც გამოიხატება რეფრენსა და რითმაში, - როგორიცაა გამეორების და გნებავთ პლეონაზმის გამოყენება ამგზნები საშუალების სახით, როგორიცაა უსაზრისო(ესე იგი იდუმალი, ჯადოსნური) სიტყვების, მარცვლების და ხმოვანბგერითი მწკრივების ჩასმა, დაბოლოს, როგორიცაა კერძოს, წინადადების და წინადადების ნაწილების თვისება, მნიშვნელობა აქვთ არა თავისთავად და თავისი თავისთვის, არამედ მხოლოდ მთლიან ლექსში მათი ადგილის წყალობით. (ორიგინალობის საჩოთირო მნიშვნელობამაც კი სარკისებური ასახვა ჰპოვა, რადგან არქაული საგალობლები და ცეკვები ნაწილობრივ ცალკეულ ადამიანებს ან ერთობებს ეკუთვნოდათ, დაფარული იყო, როგორც საიდუმლო რამ, და ძვირად თუ გაიცემოდა!) მაგრამ ეს უძველესი საცეკვაო საგალობლები ბუნების მოვლენათა მსვლელობის დაცვისა და ღმერთებზე ზემოქმედების სახელმძღვანელოს წარმოადგენდა, ესე იგი ისინი მეტყველებდნენ იმაზე, თუ რა უნდა გაკეთებულიყო ამ მიზნის მისაღწევად, ხოლო მათი ფორმა ზუსტი თანმიმდევრობით განსაზღვრავდა, თუ როგორ უნდა გაკეთებულიყო, ფორმა დაისახებოდა იმ მოვლენის დინებით, რომელიც მათ შინაარსს წარმოადგენდა; როგორც ცნობილია, პრიმიტიული ხალხები ფორმისეულ შეცდომებს დღესაც გაურბიან შესაძლო არასასიკეთო შედეგების შიშით. ეს მაგალითი, მოკლედ აღდგენილი მისი განმარტებითურთ, გვიჩვენებს, რომ ხელოვნების თავდაპირველი მდგომარეობის მეცნიერულ გამოკვლევებს იმ შედეგთა სრულიად ნათესაურ შედეგებამდე მივყავართ, რომლებიც ხელოვნების ამჟამინდელი მდგომარეობის განხილვისგან დამოუკიდებლადაა მიღებული, მაგრამ შედარების სარგებლიანობა იმაშია, რომ ის თვალსაჩინოდ - უფრო თვალსაჩინოდ, ვიდრე ლიტერატურული ანალიზი - ცხადყოფს ფორმ-

** რისთვისაც მაღლობას ვუხედი პროფესორ ე. ფ. ფონ ჰორნბომთელს¹⁰.

ისა და შინაარსის არსებით ურთიერთკავშირს, რომლის დროსაც ყველა "როგორ" აღნიშნავს ერთადერთ "რა"-ს. ლიტერატურა დღესაც ისეთი პროცესია, რომელიც მიმართულია "დამზადებისკენ", "ნიმუშის მკითხაობისკენ", და არა იმ ცხოვრების ან ცხოვრებაზე შეხედულებების უკეთ შესრულებისკენ, ამ პროცესის დახმარების გარეშეც რომ არანაკლებად გამოიხატება. მაგრამ მაშინ, როცა პირვანდელი, საყოველთაო "გრძნობით წვიმის შეკვრიდან" ათასწლეულთა მანძილზე "რა"-ის მხარე მეცნიერებამდე და ტექნიკამდე განვითარდა და, დიდი ხანია, წარმოშვა საკუთრივ თავისი "ეს-როგორ-უნდა-გაკეთდეს", "როგორ"-ის მხრიდან, თუმცა კი საზრისშეცვლილისგან და სანყისი მაგიიდან გამოცალკევებულისგან, ახალი მკაფიო "რა" არ აღმოცენებულა. ის, რის კეთებაც მართებს ლიტერატურას, არის ჯერაც მეტად თუ ნაკლებად ძველი "მას-ეს-როგორ-უნდა-გაეკეთებინა"; და თუ მაინც ეს "როგორ" კერძოში, შესაძლოა, დაკავშირებული იქნება მიზანთა მრავალნაირ ცვლილებასთან, სალიტერატურო ხელოვნების ამოცანას ამჟამადაც მხოლოდ ორფეოსის დროიდან დაკარგული იმ რწმენის თანამედროვე ფორმის ძიება წარმოადგენს, რომ ეს ხელოვნება ჯადოსნური ძალით ზემოქმედებს სამყაროზე.

მუზილი

მუზილი ყოველთვის მზად იყო თავდაცვისა და თავდასხმისათვის, თუმცა, გარეშე თვალი ამას ვერ იგრძნობდა. იგი ყოველთვის ფხიზლობდა. უნებლიეთ იბადებოდა ფიქრი დამცველ ჯავშანზე, მაგრამ აქ უფრო ზუსტი იქნებოდა სიტყვა "ნაჭუჭი". კი არ ეხვეოდა ამ გარსში, რომელსაც იგი სამყაროსგან უნდა გაემიჯნა, - მას ეს გარსი შეეზარდა. მეტყველებისას შორისდებულს არ ხმარობდა, მგრძნობიარე სიტყვებს გაუბოდა; ყოველგვარ ქათინაურს საეჭვოდ მიიჩნევდა. საზღვრები, რომლებშიც მან საკუთარი თავი მოაქცია, მის ირგვლივ ყველაფერზე ვრცელდებოდა. განურჩევლობა და ძმაბიჭობა, სიტყვებად გაკრეფა და გრძნობათა ზედმეტობა უცხო იყო მისთვის. ეს იყო მყარი მდგომარეობის ადამიანი, რომელსაც ზიზლს ჰგვრიდა ყოველივე თხევადი და გაზის მსგავსი. მან იცოდა ფიზიკის ფასი, და არა მარტო იცოდა, ფიზიკა მის სისხლსა და ხორცში გაჯდა. ძნელია, ალბათ, მეორე ისეთი მწერლის დასახელება, რომელიც ამ დონემდე ფიზიკოსი იქნებოდა და ამ თვისებას მთელ თავის შემოქმედებაში გაატარებდა. სამიეთ-მოეთო საუბრებში მონაწილეობას არ მიიღებდა; ლაყბობის მოყვარულთა ისეთ წრეში მოხვედრილი, როგორსაც ვენაში ვერსად დაემალები, თავის ნაჭუჭში გაეხვეოდა და დუმდა. სამაგიეროდ საკუთარ სტიქიაში იყო მეცნიერთა შორის, და თავი ბუნებრივად ეჭირა. მისი აზრით, როგორც ამოსავალი პოზიციები, ასევე მიზნები განსაზღვრული უნდა ყოფილიყო. ყოველგვარ მიხვეულ-მოხვეულ გზას საზიზღრობად და სიძულვილის ღირსად მიიჩნევდა. მაგრამ ეს უბრალოებაზე ორიენტაციას როდი ნიშნავდა; თავისი შეუმცდარი ინსტინქტით იგი გრძნობდა, რამდენად არასაკმარისია უბრალოება, და მისი გულმოდგინე აღწერები ქვას ქვაზე არ სტოვებდა ამ უკანასკნელისგან. ერთობ დახვეწილი, ერთობ მოქნილი და მახვილი იყო მისი გონება საიმისოდ, რომ უბრალოებით არ დაკმაყოფილებულიყო.

არასოდეს, არც ერთ საზოგადოებაში, იგი თავს სხვებზე ნაკლებად არ გრძნობდა, და თუმცა ხალხში იშვიათად უყვარდა ხმის ამოღება და ბრძოლაში ჩაბმა, ყოველ ასეთ შემთხვევას ის აღიქვამდა, როგორც - გამონწევას. ბრძოლად ეს მერე, წლების მერე, მოიქცეოდა, როცა იგი მარტო რჩებოდა. იგი არაფერს ივინყებდა. ნებისმიერი შეჯახება მის სულში ყოველი წვრილმანი თურთ აღიბეჭდებოდა, ხოლო რამდენადაც მისი ბუნება მოითხოვდა გამარჯვებამდე ყველაფრის მიყვანას, მან ვერანაირად ვერ მოახერხა იმ შრომის გასრულება, რომელსაც ესოდენ ბევრი რამ უნდა მოეცვა თავის თავში. ¹

არასასურველ შეხებებს გაუბოდა. სურდა, საკუთარ სხეულზე ბატონობა განემტკიცებინა. ვფიქრობ, იგი უხალისოდ იწვდიდა ხელს ჩამოსართმევად. მის სულს, ალბათ, ეამებოდა ხელის ჩამორთმევის გარეშე მისალმების ინგლი-

სური ჩვეულება. ის კარგ ფიზიკურ ფორმას ინარჩუნებდა და ცდილობდა, სხეული ყველანაირად მისი დამჯერე ყოფილიყო. სხეულზე იგი გაცილებით მეტს ზრუნავდა, ვიდრე ეს იმ დროის ინტელიგენტ ადამიანებში იყო მიღებული. სპორტი მისთვის განუყოფელი იყო ჰიგიენისგან, ამით განისაზღვრებოდა დღის რეჟიმი, რომელსაც იგი მორჩილებდა. მის მიერ შექმნილ ნებისმიერ პერსონაჟშია საგულევებელი ნაწილი იმ ჯანმრთელი ადამიანისა, რომელსაც თავად წარმოადგენდა. სხვადასხვა სახის უცნაურობები გამოირჩეოდა იმ ფონზე, რომელიც მისი ჯანმრთელობით და შრომისუნარიანობით იყო ნიშანდებული. წარმოდგენილად მრავლის გამგებელი, ზუსტი მზერისა და კიდევ უფრო ზუსტი გონების მქონე, მუზილი არც ერთ თავის პერსონაჟში ბოლომდე არ განიღვრებოდა. გამოსავლის მცოდნეს, არ უყვარდა სწრაფად მიგნება სწორედ იმიტომ, რომ თავის თავში იყო დარწმუნებული.

ვფიქრობ, არაფერი დააკლდება მის მნიშვნელობას, თუ საგანგებოდ აღვნიშნავ მის დამთმობ ხასიათს. მამაკაცებთან ყოველთვის საბრძოლველად იყო განწყობილი. ომში იგი თავის სტიქიაში იყო, აქ მას შეეძლო თავის თავის გამოქვინება. იგი ოფიცერი გახლდათ და თავის ხალხზე ზრუნავდა, რითაც ცდილობდა რამენაირად კომპენსირებულყო ცხოვრების ის სიმკაცრე, რომელიც მას ასე ჩაგრავედა. ბუნება ან, თუ გნებავთ, ტრადიცია მისგან ცოცხლად დარჩენას მოითხოვდა, და მას ამისა არ რცხვენოდა. ომის შემდგომ ამ ყველაფერმა ადგილი დაუთმო მეტოქეობას, ხოლო აქ იგი ბერძენს ემსგავსებოდა.

ადამიანი, რომელიც გულარხეინი ჟესტით დაადებდა მას მხარზე ხელს, იმ პერსონაჟთა შორის ხვდებოდა, რომელთათვისაც იგი განსაკუთრებით ხანგრძლივად მოიცლიდა ხოლმე. სიკვდილიც კი ვერ იხსნიდა საცოდავს. შეუნდობი ხელის შეხება მას კიდევ ოცი წლით უხანგრძლივებდა სიცოცხლეს.

მოსმენა იმისა, თუ როგორ საუბრობდა მუზილი, განსაკუთრებული სახის განცდას გულისხმობდა. ფერადოვნებით მისი მეტყველება არ გამოირჩეოდა. იგი საკმარისად თავისთავადი იყო საიმისოდ, რომ არავინ განესახიერებინა. მე არასოდეს მსმენია, ვინმეს მისთვის მსახიობობა დაებრალებინოს. ლაპარაკობდა საკმაოდ სწრაფად, მაგრამ გამალებით როდი მიფრინავდა რომელიმე მიმართულებით. მისი მეტყველების მიხედვით ვერ იტყოდით, ეს კაცი ერთდროულად მრავალი აზრის შესახებ ფიქრობსო: ჯერ კიდევ საუბრის დაწყებამდე გამოაცალკეებდა იგი რომელიმე ერთს. ყველა მისეულ განაზრებაში მომხიბლავი წესრიგი სუფევდა. მასში ზიზლის გრძნობას ინვევდა ექსპრესიონისტთა გამოსვლებისთვის ნიშნული შთაგონებული ეგზალტაცია. შთაგონებას იგი იმდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა, რომ წინააღმდეგი იყო საკუთარი თავის დემონსტრირების მიზნით მისი ბოროტად გამოყენების. განსაკუთრებით სძულდა ვერფელისეული ცოფი². მოკრძალება მუზილს შთაგონების გამჟღავნების უფლებას არ აძლევდა. შეიძლება შთაგონება ანაზღად აღმოჩენილიყო მოულოდნელ, უჩვეულო სახეებად, მაგრამ მუზილი მათ მაშინვე თავის გამოკვეთილ, გამართულ ფრაზათა ჩარჩოში მოაქცევდა ხოლმე. მას არ უყვარდა სიტყვების რახარუხი და თუ მოთმინებით იტანდა მავანის სიტყვათა ნაკადს (თავად მოსაუბრის გასაკვირად), მხოლოდ იმიტომ, რომ უკვე გადაენწყვიტა ამ ნაკადის გადაცურვა და საკუთარი თავისთვის იმის დამტკიცება,

რომ ნებისმიერ – თუნდაც ყველაზე უარეს – შემთხვევაში შესაძლებელია მეორე ნაპირზე გაღწევა. იგი ყოველთვის მზად იყო რაიმეს გადასალახავად, მაგრამ ამის მიხედვით არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლებოდა თქმა იმისა, რომ საბრძოლველად იყო განწყობილი. ვერავითარ ბრძოლას ვერ შენიშნავდი; უბრალოდ, ის მოულოდნელად დაენთქმებოდა მასალას, და შენ უკვე მისი აზრის ტყვეობაში აღმოჩნდებოდი, და, თუმცა, იგი შენს წინ იდგა გამარჯვებულად, მოძრავი და იმავდროულად ურყევი, შენ არავითარ გამარჯვებაზე ფიქრი არ გექნებოდა – ერთობ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდებოდა ხოლმე საქმის არსი.

მაგრამ ეს ხალხში მუზილის ქცევის მხოლოდ ერთ მხარეს წარმოადგენდა, რამეთუ ეს დამაჯერებლობა შერწყმული იყო მგრძნობიარობასთან, რომლის მსგავსიც სხვაგან არსად მინახავს. რომ ამეტყველებულიყო, ისეთ წრეში უნდა ეგრძნო თავი, სადაც კარგად ეცოდინებოდათ, ვინ იყო იგი. ყველგან როდი გაიხსნებოდა, საამისოდ განსაკუთრებული სარიტუალო პირობები იყო საჭირო. არსებობდა კატეგორია ადამიანებისა, რომელთა შორისაც იგი თავის თავში ჩაიკეტებოდა და დუმდა. ამ დროს განსაკუთრებით შეიმჩნეოდა მისი ჩვეულების მსგავსება კუს ჩვეულებასთან, მრავალი განსჯიდა მას მხოლოდ ამ ჯავშნის მიხედვით. არახელსაყრელ წრეში მას სიტყვას ვერავინ დააცდენინებდა. მას შეეძლო გამოჩენილიყო კაფეში და მერე ისე გამქრალიყო, ერთი ფრაზითაც არ გაემჟღავნებინა თავი. არა მგონია, ამას იოლად ახერხებდა, და თუმცა გარეგნულად ამას არაფრის დიდებით არ იმჩნევდა, იგრძნობოდა, რომ მისთვის მძიმე იყო ასეთი სიმუნჯე. ხოლო საამისოდ, რომ თავის თავთან შედარებით ვინმეს უპირატესობა არ ეგრძნო, ყველა საფუძველი ჰქონდა: მათ შორის, ვისაც ვენაში მწერლად მიიჩნევდნენ, მუზილს მნიშვნელობით ვერავინ შეედრებოდა, და, შესაძლოა, მთელ გერმანულენოვან რეგიონში არავინ იყო მისი ტოლი.

თავად მან საკუთარი თავის ფასი იცოდა, ეს უმნიშვნელოვანესი საკითხი ეჭვქვეშ არასოდეს დაუყენებია. მაგრამ მიაჩნდა, რომ იმ მცირედთ, რომელთაც ეს აგრეთვე ესმოდათ, ესმოდათ არასაკმარისად, რამეთუ მის შესახებ თავიანთი მაღალი აზრის აღსანიშნავად მათ მუზილის სხვებთან შედარება უყვარდათ. ავსტრიის დამოუკიდებლობის უკანასკნელი ოთხი თუ ხუთი წლის მანძილზე, როცა მუზილი ბერლინიდან ვენაში დაბრუნდა, ჩვეულებრივ სამი სახელი გაისმოდა, ავანგარდმა რომ აიტაცა: მუზილი, ჯოისი და ბროხი, ან – ჯოისი, მუზილი და ბროხი. ახლა, როცა ნახევარი საუკუნის გადასახედიდან, უფიქრდები კაცი, ვინ აღმოჩნდა ამ უჩვეულო სამეულში გაერთიანებული, გასაგებია, მასში მონაწილეობა მუზილს დიდად რომ არ ახარებდა. "ულისე", რომელიც მაშინ პირველად გამოჩნდა გერმანულ ენაზე³, მისთვის კატეგორიულად მიუღებელი იყო. მისთვის ძირეულად უცხო იყო ენის დახლეჩა, იგი ამ საქმეს ძველმოდურს ეძახდა – თუ საერთოდ რამეს იტყოდა ამ თემაზე – და უკავშირებდა კარგა ხნის წინ წარსულის მონაპოვრად ქცეულ ასოციაციური ფსიქოლოგიის⁴ კონცეფციებს. ბერლინში მას ურთიერთობა ჰქონდა გესტალტფსიქოლოგიის⁵ ფუძემდებლებთან, რომლის გავლენაც განიცადა და რომელსაც, ალბათ, ხარკი მიუზლო თავის მთავარ ნაწარმოებში. ჯოისის სახ-

ელი მისთვის არასასიამოვნო იყო, თავისი საქმით მასთან საერთოს ვერაფერს ხედავდა. როცა მე მოყოლა დავიწყე ციურისში 1935 წელს ჯოისთან ჩემი "შეხვედრის" შესახებ, მუზილმა მოულოდნელად მკითხა: "მერედა, რა მოგცათ ამან?". კიდევ კარგი, გამიმართლა, რომ ჯოისიდან მაშინვე სხვა თემაზე გადავიდა და საერთოდ არ შეწყვიტა საუბარი.

მაგრამ ვინც მას ლიტერატურაში განსაკუთრებით აღიზიანებდა, ეს იყო ბროხი. იგი ბროხს კარგად იცნობდა, როგორც მრეწველს, როგორც მეცენატს, როგორც დაგვიანებულ სტუდენტ-მათემატიკოსს. მაგრამ როგორც მწერალს, უბრალოდ, სერიოზულად არც უყურებდა. მიაჩნდა, რომ ბროხის ტრილოგიან ბაძავდა თავად მუზილის ჩანაფიქრს, რომელსაც მან არა ერთი ათეული წელი შეაღია, და იმან, რომ ბროხს, რომელსაც მუშაობა დაენყო, მაშინვე გაესრულებინა კიდევ, მუზილი ბროხისადმი უკიდურესი უნდობლობით განაწყობდა. ასეთ შემთხვევაში იგი ქარაგმების გარეშე ლაპარაკობდა, და მე მისგან ბროხზე ერთი კეთილი სიტყვაც კი არასოდეს მომისმენია. ბროხის შესახებ მისი კონკრეტული გამონათქვამების დამახსოვრება ვერ შევძელი, შესაძლოა იმიტომ, რომ თავად რთულ სიტუაციაში ვიყავი ჩავარდნილი: ჩემთვის ხომ ორივე მათგანი ძვირფასი იყო. განსაკუთრებით მტანჯავდა ის, რომ მათ შორის დაძაბული, ლამის საბრძოლო, ურთიერთობა დამყარდა. მე ხომ ვიცოდი, რომ ორივე იმ იშვიათ გამონაკლისთა რიგს ეკუთვნოდა, ვისთვისაც ლიტერატურა სერიოზული საქმეა, ვინც არ წერს კოპულარობისთვის ან იაფფასიანი წარმატებისთვის. იმ დროს ჩემთვის ეს უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ალბათ, ვიდრე მათი შემოქმედება.

უჩვეულოდ უნდა ეგრძნო მუზილს თავი, როცა მის სახელს ასეთ სამეფულში მოიხსენიებდნენ. როგორ უნდა დაეჯერებინა, თითქოს მისი შემოქმედების მნიშვნელობა ესმოდა კაცს, რომელიც მაშინვე, სულმოუთქმელად საუბარს იწყებდა ჯოისზე, რომლის ძიებანი პირდაპირ სანინალმდეგოდ მიაჩნდა საკუთარი ძიებებისა! იმ დროს გავრცელებული ლიტერატურის – ცვაიგიდან ვერფელამდე – მკითხველისთვის პრაქტიკულად არარსებული, იგი უცხოდ გრძნობდა თავს იმ წრეებშიც, სადაც, ერთი შეხედვით, მის სახელს ალაზევებდნენ. როცა მეგობრები უყვებოდნენ, რარიგ აღფრთოვანებული იყო მავანი "უთვისებო კაცით" და რარიგ ბედნიერად ჩათვლიდა თავს, ამ წიგნის ავტორს თუ გაიცნობდა, მუზილის უპირველესი კითხვა იყო: "კიდევ ვინ მოსწონს?".

ეს მგრძობიარობა, არც თუ იშვიათად, მასვე უპირისპირდებოდა. და თუმცა ზარალი მეც ვინწინე, დაბეჯითებით მსურს ხმა ავიმალლო მის დასაცავად. მუზილი თავის ჩანაფიქრს იყო დანთქმული და ბოლომდე უნდა მიეყვანა. მას არ შეიძლებოდა სცოდნოდა, რომ უსასრულობისკენ მიისწრაფოდა, ორგვარი მნიშვნელობით: არა მხოლოდ უკვდავებისკენ, არამედ – სამუშაოს დასრულების შეუძლებლობისკენ. გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში ამ ჩანაფიქრს ბადალი არ მოეპოვება. მართლაცდა, ვინ გაბედავდა რომანის მეშვეობით თავად ავსტრიის აგებას? ვის შეეძლო თავის თავზე ეთქვა, რომ სწორედ საკუთარი თავის მიხედვით იცის ეს იმპერია და არა, უბრალოდ, იქ დასახლებული ხალხის მიხედვით! და ეს ხომ ერთადერთი არაა, რაც ამ რომანის სიმდიდრეს შეადგენს; მაგრამ ეს განსაკუთრებული საუბრის თემაა. იგი თავად იყო,

როგორც სხვა არავინ, ეს დაისის ჟამის ავსტრია, და ამის საცნაურყოფა მას, გარკვეული აზრით, განსაკუთრებული მგრძნობიარობის უფლებას აძლევდა, რაც მართლაც რომ არავის ესმოდა. საჭირო იყო თუ არა წვალემა იმ შეუღარებელი მატერიისა, რომელსაც იგი წარმოადგენდა? საჭირო იყო თუ არა ამ ნივთიერების სინმინდის შერყენა, მისი ამღვრევა უცხო მინარევის დამატებით? საკუთარი პიროვნებისადმი მგრძნობიარე დამოკიდებულება – შესაძლოა სასაცილო, როცა საუბარია მალვოლიოზე⁷ – აუცილებელიცაა, როცა საქმე ეხება გამორჩეულ, წარმოუდგენლად რთულ და მდიდარ სამყაროს, რომელსაც ადამიანი თავის თავში ატარებს და რომლის დაცვასაც ცდილობს ამ მგრძნობიარობით, ვიდრე ვერ მოუხერხებია სამზეოზე მისი გამოტანა.

მისი მგრძნობიარობა სხვა არაფერი იყო, თუ არა თავდაცვა ყოველივე იმისგან, რასაც შეიძლება ეს სამყარო დაეზინდურებინა, მისი სინმინდე აემღვრია; ნაწერის სინმინდე და გამჭვირვალეობა სრულიად არ მოდის თავისთავად და არც ერთხელ მიღწეულის შენარჩუნება ხერხდება; საჭიროა განუწყვეტილვ მათი გამომუშავება. საჭიროა ძალა, რათა საკუთარ თავს უთხრა: მე მხოლოდ ასე მინდა. მასასადამე, მჭირდება გარკვეულობა, რათა არაფერი დავუშვა ჩემში ისეთი, რაც დამაზიანებს. არსებობს წარმოუდგენელი დაძაბულობა შენში უკვე დამკვიდრებული სამყაროს უწარმაზარ სიმდიდრესა და ყველაფერ იმას შორის, რაც მასში შეჭრით იმუქრება, რაც უარყოფილ უნდა იქნეს. ხოლო გადაწყვეტა იმისა, თუ რა უნდა იქნეს უარყოფილი, შეუძლია მხოლოდ იმას, ვინც ამ სამყაროს მატარებელია; რაც შეეხება ამის შესახებ ხალხის – განსაკუთრებით იმ ხალხის, ვისაც არავითარი სამყარო არ გააჩნია – მოგვიანო ახსნა-განმარტებებს, ისინი მხოლოდ საცოდავად და თვითდაჯერებულად გამოიყურება.

საქმე ეხება უვარგისი საკვებისადმი მგრძნობიარობას; მართლაც, ადამიანის სახელიც ხომ დღენიდაგ კვებას, განმტკიცებას საჭიროებს, რათა ის, ვინც მას ატარებს, დარწმუნებული იყოს თავისი გეზის სისწორეში. სახელიც იზრდება და თავის საკვებს მოითხოვს, ხოლო როგორი უნდა იყოს ეს საკვები, ამის ცოდნა და გადაწყვეტა არც ერთ გარეშე თვალს არ ძალუძს. ვიდრე ესოდენ მდიდარი ჩანაფიქრი ჯერაც სამუშაო პროცესშია, ასეთი მგრძნობიარობა აუცილებელია.

ხოლო შემდეგ, როცა ის, - მგრძნობელობის შემწეობით დათმენისა და თავისი ჩანაფიქრის განხორციელების შემძლებელი, - გარდაიცვლება, მისი სახელი კი, გაბერილი და დამახინჯებული, როგორც აყროლებული თევზი, გამოკიდებული იქნება ნებისმიერ ბაზარში, დაე, შემდეგ მის კვალს ჩაუდგენენ მეძებრები, ყოველთვის ყველაფრის უკეთ მცოდნენი და მთხველნი ზრდილობიანი ქცევის უკანა რიცხვის წესით, დაე, ამხილონ ეს მგრძნობიარობა და გამოაცხადონ იგი უზომო პატივმოყვარეობად – ნაწარმოები უკვე არსებობს, მას უკვე ვედარაფერს დააკლებ, ისინი კი, თავიანთ უსირცხვილობასთან ერთად, ილუპვიან და უკვალოდ განიმქრევიან.

ბევრისთვის დაცინვის საგანს წარმოადგენდა მატერიალურ საქმეებში მუზილის უმწეობა. ბროხმა, - რომელსაც კარგად ჰქონდა შეგნებული მისი მნიშვნელობა და არასოდეს იმდაბლებდა თავს მისი გაკილვით და, საერთოდ,

ყოველთვის შეეძლო სხვათათვის თანაეგრძნო, - ერთხელ, როცა მუზილის შესახებ მასთან პირველად ჩამოვაგდე სიტყვა, მითხრა: "იგი ხელმწიფეა ქალაქის სამეფოში". იგულისხმებოდა, - მუზილი ადამიანთა და ნივთთა განმგებელი მხოლოდ თავის მაგიდაზეა, ქალაქის ფურცელზე, ჩვეულებრივ ცხოვრებაში კი, როცა საგნებთან და გარემოებებთან ერთი-ერთზე აღმოჩნდება, უმწეო და დაუცველი ხდება, არაფერი შეუძლია სხვათა დახმარების გარეშე. ყველასთვის ცხადი იყო, რომ მუზილმა არ იცოდა, ფულს როგორ უნდა მოპყრობოდა, იგი ხელში ფულის აღებასაც კი გაუბოდა. მას არ უყვარდა არსად მარტო სიარული, ყველგან თან ახლდა მეუღლე; მეუღლე იღებდა ბილეთს ტრამვაიში, იხდიდა ფულს კაფეში. მუზილი ფულს არასოდეს ატარებდა, მე მის ხელში არასოდეს მინახავს მონეტა ან ასიგნაცია. ფული, თითქოსდა, შეუთავსებელი ჩანდა ჰიგიენაზე მის წარმოდგენასთან. უბრალოდ, მას არ სურდა ფულზე ეფიქრა, ეს მისთვის მოსაწყენი და უსიამო იყო. ცოლი მას ფულს ბუზივით უგერიებდა, და ეს სრულიად შეესატყვისებოდა მუზილის სულისკვეთებას. ინფლაციის შედეგად მან დაკარგა ყველაფერი, რაც კი გააჩნდა, და ერთობ მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდა. იმ ჩანაფიქრის მასშტაბი, რომლის განხორციელებაც მან იტვირთა, არანაირად არ შეესაბამებოდა იმ საშუალებებს, რომლებსაც ფლობდა.

როცა იგი ვენაში დაბრუნდა, მისმა მეგობრებმა ჩამოაყალიბეს მუზილის საზოგადოება, რომლის წევრებსაც ყოველთვიური გადასახადი უნდა შეეტანათ, რათა მისთვის "უთვისებო კაცზე" მუშაობის გაგრძელების პირობები შეექმნათ. იგი ამ წამოწყების საქმის კურსში იყო და აინტერესებდა, წესიერად შეჰქონდათ თუ არა ამ ადამიანებს თავ-თავიანთი გადასახადი. არა მგონია, რომ მასში ამ საზოგადოების არსებობა უხერხულობის გრძნობას იწვევდა. უსაფუძვლოდ როდი ფიქრობდა, - ამ ხალხმა იცის, საქმე როგორ წაწარმოებს ეხებაო. ამაში თავიანთი წვლილის შეტანა მათ ღირსეულ საქმედ უნდა მიეჩნიათ. ამ ადამიანთა რაოდენობა თუ გაიზრდებოდა - მთლად უკეთესი. ყოველთვის ვფიქრობდი, რომ იგი მუზილის ამ საზოგადოებას განიხილავდა, როგორც ერთგვარ ორდენს; მისი წევრობა დიდი პატივი უნდა ყოფილიყო; და მე ჩემს თავს ვეკითხებოდი, - ხომ არ ფიქრობს იგი ამ ორდენიდან უღირსთა გარიცხვას მეთქი. ფულისადმი კეთილშობილური სიძულვილი მთლიანად შეესატყვისებოდა ისეთ წაწარმოებზე მუშაობის გაგრძელების ამ წესს, როგორიც იყო "უთვისებო კაცი". როცა ავსტრია ჰიტლერის მიერ ოკუპირებული აღმოჩნდა, ყველაფერ ამას ბოლო მოეღო: საზოგადოების წევრთა უმრავლესობა ებრაელი იყო.

ცხოვრების უკანასკნელ წლებში, შვეიცარიაში სრულიად უსახსროდ დარჩენილ მუზილს, ფულისადმი სიძულვილი ძვირად დაუჯდა. რარიც მძიმეც უნდა იყოს ფიქრი მუზილის მაშინდელ დამამცირებელ მდგომარეობაზე, მე მაინც არ ვისურვებდი სხვაგვარად მის წარმოდგენას. ფულისადმი ეს დიადი სიძულვილი, მიუხედავად ცხოვრებაში ერთობ არაასკეტური მიდრეკილებებისა, ფულის მოპოვების ტალანტის ეს სრული უქონლობა, - სხვებისთვის იმდენად ჩვეულებრივი, რომ როგორღაც ცოცხვაც კია აქ "ტალანტის" მოხმობა, - ჩემი აზრით, წარმოაჩენს თავად არსს მისი სულიერი წყობისას. ამისგან იგი პრობ-

ლემებს როდი ქმნიდა, მოჯანყეს როდი განასახიერებდა. ამის შესახებ საერთოდ არაფერს ამბობდა, ეს ილუმინალი სიამაყე სწორედ იმას გულისხმობდა, რომ თავად მას ამისთვის არავითარი ყურადღება არ მიექცია, მაგრამ იმავდროულად, ცხადია, სცოდნოდა და ყურადღების გარეშე არ დაეტოვებინა, თუ რას ნიშნავდა ეს სხვებისთვის.

ბროხი მუზილის საზოგადოების წევრი იყო და ყოველთვის უნდა წესიერად შეჰქონდა თავისი გადასახადი. თვითონ ამის შესახებ არასოდეს უთქვამს, მე ეს სხვებისგან შევიტყვე. მისადმი, როგორც მწერლისადმი, აშკარა მტრობა, ერთ წერილში გამოთქმული ბრალდება, თითქოს ტრილოგიისთვის "მთვარეულები" მან "უთვისებო კაცის" გეგმა გადაიღო, - ეს ყველაფერი, ცხადია, ბროხს გააღიზიანებდა, ასე რომ "ქალაქის სამეფოში ხელმწიფის" თაობაზე მის მიერ ჩემთან შენიღბულად გამოთქმულ აზრს შემწყნარებლურად უნდა მოვეკიდოთ. მე არ ვეთანხმები ამ ირონიულ დახასიათებას. ხოლო ამჟამად, როცა, რა ხანია, არც ერთი მათგანი ცოცხალი აღარაა, მე მინდა, ეს ვთქვა. ბროხი, მამისეული ფინანსური მემკვიდრეობის გამო, ემიგრაციაში ისეთივე სიღარიბეში გარდაიცვალა, როგორც - მუზილი. მუზილი ხელმწიფე არც იყო და არც სურდა ყოფნა. იგი ხელმწიფე იყო "უთვისებო კაცში".

წამიერება პოეტური და წამიერება მეტაფიზიკური

I

პოეზია მყისიერი მეტაფიზიკაა. უმცირესი ლექსით პოეზიას ყველაფრის ერთდროულად გამოხატვა მართებს – სამყაროს მისეული ხედვისა და ადამიანური სულის იდუმალების, პიროვნებისა და საგნის. ცხოვრების ჟამს ადევნებული, იგი ცხოვრებაზე მეტად წვრილმანი იქნება; პოეზია მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეძლებს აღმატოს ცხოვრებას, თუ ცხოვრებას შეაჩერებს, თუ სიხარულისა და ტანჯვის ამწუთიერი დიალექტიკით იცხოვრებს. მაშასადამე, იგი თავად ერთდროულობის განსხეულებაა. – როცა დანაკუნებული ყოფიერებაც კი მთლიანობას იძენს.

თუ ათასგვარი მეტაფიზიკური ცდები უსასრულო წინასიტყვაობებითაა აღჭურვილი, პოეზიისთვის უცხოა პრეამბულები, პრინციპები, მეთოდები და დამტკიცებები. იგი უარყოფს თვით დაეჭვებას. მისი ერთადერთი საზრუნავი დუმილია, სიჩუმის პრელუდია. ამიტომ იგი, უპირველეს ყოვლისა, სიტყვათა განიარაღებას ესწრაფვის, აიძულებს რა იმავდროულად პროზასა და ყოველივე იმას, რაც მკითხველის სულში თუნდაც შორეულ მინიშნებას ტოვებს რამენაირ აზრზე ან ბგერაზე, დადუმებას. და ამ სიცარიელიდან პოეტური წამიერება იზადება. სწორედ იმისთვის, რომ უსასრულო ერთდროულობათა გამთლიანებით რთული წამიერება შექმნას, პოეტი სპობს ჯაჭვური დროის მარტივ უწყვეტობას.

და გამოდის, რომ ნებისმიერ ჭეშმარიტ ლექსში შეჩერებული დროა საგულვეტელი, დრო არა-მწყობრი, რომელსაც შეიძლება **ვერტიკალური** ვუნოდოთ, რათა იმ ჩვეულებრივი დროისგან განვასხვაოთ, მდინარისა თუ ქარის მსგავსად ჰორიზონტალურად რომ მიედინება. აქედანაა პარადოქსი, რომელიც მკაფიო განსაზღვრებას მოითხოვს; პროსოდის დრო ჰორიზონტალურია, პოეზიის დრო – ვერტიკალური. პროსოდია მხოლოდ და მხოლოდ ბგერათა თანმიმდევრობას ანესრიგებს, განსაზღვრავს კადენციებს, წარმართავს გრძნობებსა და ვნებებს, სამწუხაროდ ხშირად – შეუსაბამოდ. მიითვისებს რა პოეტური წამის რეზულტატს, პროსოდია პროზის, გამოხატული აზრის, განცდილი სიყვარულის, სოციალური სიტუაციის – მიმდინარე, სრიალა, სწორხაზოვანი, უწყვეტი სიცოცხლის, კეთილმოწყობას კისრულობს. მაგრამ პროსოდული წესები მხოლოდ საშუალებებია, ამასთან – ძველი საშუალებები. მიზანი **ვერტიკალობაა**, სიღრმეა ან სიმაღლეა; ესაა შეჩერებული წამი, როცა ერთდროულობები წესრიგდებიან და გვარწმუნებენ, რომ პოეტური წამიერება მეტაფიზიკურ პერსპექტივას ფლობს.

მაშასადამე, პოეტური წამიერება უდავოდ რთულია: იგი გვალეღვებს, იგი გვიმტკიცებს, გვეპატიჟება, გვამშვიდებს, იგი საოცარი და ინტიმურია. არსებითად, ესაა ორი საპირისპირო მხარის ჰარმონიული ერთიანობა. ვნებით აღსავსე წამიერებას მუდამ თან ახლავს გონებრივი სანყისი; გონიერ უარყოფაში ყოველთვის არის ვნების რალაც წილი. თანმიმდევრული ანტითეზები პოეტის გულს უკვე ესალბუნება, მაგრამ აღფრთოვანებისთვის, ექსტაზისთვის აუცილებელია, რომ ანტითეზები ამბივალენტობამდე დაიწიონ. სწორედ მაშინ აღმოცენდება პოეტური წამიერება... იგი, სულ მცირე, ამბივალენტობის საცნაურყოფაა. მაგრამ იგი რალაც უფრო მეტიცაა, რამეთუ საქმე ეხება აგზნებულის, აქტიურის, დინამიკურის ამბივალენტობას. პოეტური წამიერება ან შემფასებელია ყოფიერების, ან - გამაუფასურებელი. პოეტურ წამიერებაში ხან აღზევდება, ხან უკან იხევს ყოფიერება, არმიმღები იმ მსოფლიო დროის, რომელიც ამბივალენტობას ანტითეზამდე დაიყვანდა და ერთდროულს - **თანმიმდევრულამდე**.

ანტითეზისა და ამბივალენტობის ამ ურთიერთობათა შემოწმება იოლად შეიძლება მათი შერწყმით პოეტთან, რომელიც უდავოდ ერთდროულად განიცდის ყოველგვარი ანტითეზის ორივე შემადგენელს. ამის მერე უფლება გვაქვს ნებისმიერ ლექსში, ყველა იმ ნერტილში, რომელშიც ადამიანურ გულს შეუძლია ანტითეზის ინვერტირება, მოვიხილოთ ჭეშმარიტი პოეტური წამიერება. უბრალოდ რომ ვთქვათ, მონესრიგებული ამბივალენტობა ყოველთვის გამჟღავნდება თავისი დროული სახით: ჟამი მამაკაცური და ფეხკაცური, წინ მიმართული და ყოვლისშემუსრავი, და ჟამი ნაზი და მორჩილი, მგლოვიარე და ცრემლთა მღვრელი, იცვლებიან ანდროგინული, ორსქესოვანი წამიერებით. პოეტური საიდუმლო - ესაა ანდროგინია.

II

მაგრამ დაკავშირებულია თუ არა დროსთან წამიერებაში მოთავსებული, ურთიერთსაპირისპირო მოვლენათა სიმრავლე? დაკავშირებულია თუ არა დროსთან პოეტური წამიერებიდან ამომართული, ვერტიკალური პერსპექტივა? დიახ, რამეთუ აკუმულირებული ერთდროულობები **მონესრიგებულ** ერთდროულობათა არსია, ანესრიგებენ რა შინაგანად წამიერებას, ისინი მას ტევადს ხდიან. მაშ ასე, ჟამი წესრიგია და სხვა არაფერი, ხოლო ყოველგვარი წესრიგი - ჟამი. მაშასადამე, ამბივალენტობათა წესრიგი წამიერებაში წარმოადგენს ჟამს. და უარყოფს რა ჰორიზონტალურ დროს, ესე იგი გარშემოყოფის ჩამოყალიბებას, სიცოცხლის ჩამოყალიბებას, სამყაროს ჩამოყალიბებას, პოეტი ვერტიკალური დროის კარიბჭეს ხსნის. არსებობს თანმიმდევრულ მცდელობათა სამი წესი, რომელთა მეოხებით უნდა გარდაიქმნას ჰორიზონტალური დროის ყოფიერება:

-სწავლა გარემომცველ დროსთან პირადი დროის არგათანაბრებისა - დროის სოციალურ ჩარჩოთა დამსხვრევა;

-სწავლა საგანთა დროსთან ჩვენი კუთვნილი დროის არგათანაბრებისა -

დროის ფენომენალურ ჩარჩოთა დამსხვრევა;

-სწავლა – ეს კი მძიმე გამოცდაა – სიცოცხლის დროსთან ჩვენი პირადი დროის არგათანაბრებისა – არცოდნა იმისა, ფეთქვას თუ არა გული, გვაღელვებს თუ არა

სიხარული – დროის ვიტალურ ჩარჩოთა დამსხვრევა.

მხოლოდ ასე, ცხოვრების პერიფერიის დატეევებით, გახდება შესაძლებელი საკუთარ თავში ავტოსინქრონული რეფერენცია. მოულოდნელად მთელი სიბრტყითი ჰორიზონტალობა იშლება, დრო უკვე არა მხოლოდ მიედინება, არამედ მიჩუხჩუხებს.

III

ზოგიერთი პოეტი, მაგალითად მალარმე, პოეტური ნამიერების შეჩერების ან დაუფლების მიზნით, - ახდენს რა სინტაქსის ინვერტირებას, აჩერებს ან შლის რა პოეტური ნამიერების შედეგებს, - უხეშად უსწორდება ჰორიზონტალურ დროს. გართულებული პროსოდიები ნაკადულს რიყის ქვებით უხერგავენ გზას, რათა ფურთუნმა წყლის წრებრუნვა წარმოშვას. მალარმეს კითხვისას ზოგჯერ რეკურენტული, ამონურულ ნამიერებებთან ერთად დამთავრებული დროის შეგრძნება გეუფლება. და ნამებს, რომლებიც უნდა გვეცხოვრა, დაგვიანებით შევიგრძნობთ; განცდა მით უფრო უცნაურია, რომ მას არ ახლავს მცირეოდენი სინანულიც კი, განზილება ან ნოსტალგია, ეს განცდა შექმნილია უბრალოდ **გამომუშავებული დროით**, რომელსაც ზოგჯერ ხელეწიფება ექოს აზიდვა ბგერამდე, და უარყოფა – მიღებასთან ერთად.

სხვა, უფრო ბედნიერი პოეტები, სრულიად ბუნებრივად მოიხელთებენ შეჩერებულ წამს. ბოდლერი, ჩინელთა მსგავსად, ჟამს კატის თვალში ჭვრეტს, ჟამს უგრძნობელს, სადაც ვნება იმდენად სავსეა, რომ ამ უკანასკნელს ზიზღსაც კი ჰგვრის თვითგანხორციელება: “მისი გასაოცარი თვალების სიღრმეში ყოველთვის ნათლად გამოვარჩევ ჟამს, ერთსა და იმავე, სივრცესავით უკიდევანო, მოზეიმე, დიად ჟამს, ნუთებად და წამებად დაუნანევრებელს, - ჟამს უმოდრაოს, ციფერბლატზე აღუნიშნავს...”*. ნამიერების ასე ჰაეროვნად მარეალიზებულ პოეტთა ლექსები კი არ იშლებიან, არამედ იფსკვნებიან, ნება-ნება იკვანძებიან. ამ პოეტთა დრამა განუხორციელებელი რჩება. მათი ბოროტება უშფოთველი ყვავილია...

შუალამისას, როცა სრულ წონასწორობას მიაღწევს და აღარაფერს მოელის დროის სუნთქვისგან, პოეტი უაზრო ცხოვრებისგან თავისუფლდება; ყოფნა-არყოფნის აბსტრაქტულ ამბივალენტობას შეიგრძნობს იგი. სიბნელეში უკეთ ხედავს საკუთარ ნათელს. განმარტოებას მისთვის მოაქვს ეული აზრი, აზრი გაუფანტავი და თავმოყრილი, აზრი, რომელიც ორთქლდება და მოიპოვებს სიმშვიდეს სრულ ეგზალტაციაში.

ვერტიკალური დრო ორთქლდება. მაგრამ ზოგჯერ ილუპვის კიდეც. მისთვის, ვინც “ყორანის” კითხვა იცის, შუალამე ჰორიზონტალურად აღარ ჩამო-

* ბოდლერი

რეკს. იგი სულში რჩება, უფსკრულს დასანთქმელად გადაშვებული. იშვიათია ლამე, როცა მე ვბედავ ბოლომდე ლოდინს, მეთორმეტე ჩამოკვრამდე, მეთორმეტე ჭდემდე, მეთორმეტე მოგონებამდე... და მაშინ მე სიბრტყეზე გამ-ლილ დროს ვუბრუნდები; **საკუთარ თავს ვაგროვებ**, და ვუბრუნდები ცოცხ-ლებს, სიცოცხლეს. რათა იცოცხლო, ნიადაგ აჩრდილებს უნდა ლალატობ-დე...

ვერტიკალური დროის ღერძზე, რომელიც დაღმა დამართულა, ასხმულია დროულ მიზეზობრიობას მოკლებული, ყველაზე მძიმე ტანჯვები, გულის უმიზნოდ განმმსჭვალავი და მარად დაუმცხრალი. ხოლო მაღლა ასწრაფე-ბულ, ვერტიკალური დროის ღერძზე ნუგეშია მიმაგრებული, იმედს მოკლებუ-ლი, უცნაურად პირველქმნილი ნუგეში, მფარველს მოკლებული ნუგეში. მოკ-ლედა, ყოველივე, რაც ჩვენ მიზეზისგან და ჯილდოსგან გვმიჯნავს, ყოველივე, რაც გამოორიცხავს ინტიმურობას და თვით გულისთქმას, ყოველივე, რაც აუ-ფასურებს ერთდროულად წარსულსაც და მომავალსაც, - თავმოყრილია პო-ეტურ ნამში.

თუ თქვენ ვერტიკალური დროის მცირედი ფრაგმენტის შესწავლას მოი-სურვებთ, დაუკვირდით თუნდაც **ნათელი სევდის** პოეტურ ნამიერებას, წამს, როცა ლამე ძილს ეძლევა და მწუხრს ადებებს, როცა საათი ძლივსლა სუნთქავს, როცა მარტოობა უკვე თავადვეა სინდისის ქენჯნის ტოლფასი! **ნათელი სევ-დის** ამბივალენტური პოლუსები თითქმის ურთიერთს ეხებიან. უმცირესი რხ-ევაც კი მათი ურთიერთშენაცვლების საწინდარია. ასე რომ, **ნათელი სევდა** ნიშანია მგრძნობიარე გულის გაორებული მდგომარეობის. თუმცა, ამასთან ერთად, აშკარაა, რომ მას ურთიერთობა აქვს ვერტიკალურ დროსთან, რამ-დენადაც მისი არც ერთი მხარე სხვას წინ არ უსწრებს. გრძნობა აქ შექცევა-დია, ან უფრო ზუსტად, ყოფიერების შექცევადობა აქ სენტიმენტალიზირებუ-ლია: ნათელი გრძნობა სევდიანია, ხოლო სევდა მზადმყოფია ღიმილისა და ნუგეშისცემისთვის, გამოხატულ დროთაგან არც ერთი არ წარმოადგენს მე-ორის მიზეზს, რასაც ამტკიცებს თანმიმდევრულ, ე. ი. ჰორიზონტალურ დროში მათი გამოხატვის სიძნელე. და მაინც, ერთსაც და მეორესაც აქვთ განხორ-ციელების მომენტი, რაც მხოლოდ ვერტიკალის დონეზე მიიღწევა, მხოლოდ – მაღლა სწრაფვითა და იმის შეგრძნებით, თანდათანობით როგორ უკუიქცე-ვა სევდა, და საკუთარ აჩრდილებს გამომშვიდობებული სული როგორ ორთქლდება. სწორედ მაშინ “ყვავილობს ბოროტება”. გამჭრიახი მეტაფიზი-კოსი **ნათელ სევდაშიც** კი აღმოაჩენს ბოროტების ფორმალურ სილამაზეს: იგი სწორედ ფორმალურ მიზეზობრიობას უნდა გაჰყვეს, რაც მას იმ დემატე-რიალიზაციის ღირებულებას გააგებინებს, რომელშიც პოეტური წამი საკუ-თარ თავს ცნობს. აი, კიდევ ერთი საბუთი იმისა, რომ ფორმალური მიზეზო-ბრიობა ვერტიკალური დროის მიმართულებით, ნამიერების შიგნით, მიედინება, ხოლო მოქმედი მიზეზობრიობა (აჯგუფებს რა სხვადასხვა ინტენსივობის წა-მიერებებს) – ცხოვრებაში, საგნებში, ჰორიზონტალურად.

ცხადია, ნამიერების პერსპექტივაში ჩვენ გაცილებით ხანგრძლივი ამბივ-ალენტობების დათმენაც ძალგვიძს: “ჯერ კიდევ ბავშვმა საკუთარ გულში აღმოვაჩინე ორი ურთიერთსაპირისპირო გრძნობა: სიცოცხლის საშინელებ-

ის და სიცოცხლით აღტაცების”*. დროს სწორედ ეს წამები აჩერებენ, როცა შესაძლებელი ხდება მსგავსი გრძნობების ერთბაშად განცდა, რამეთუ მათი ერთდროულად განცდა მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, როცა ისინი სიცოცხლისადმი მოჯადოებული ინტერესითაა გამონეული. მათ ყოფიერება ჩვეულებრივი დროის გარეთ გააქვთ. თანმიმდევრული დროის ჩარჩოებში შეუძლებელია ასეთი ამბივალენტობის აღწერა, როგორც სიხარულთა და წარმაველ ტანჯვათა ბანალური დასასრულისა. ასერიგად მძლავრი, ასერიგად ფუნდამენტური დაპირისპირებულობები თავისუფლდებიან უშუალო მტაფიზიკისგან. მათი ამოფრქვევის დათმენა ერთ წამში შეიძლება, ფრენისას და ვარდნისას, რომლებიც უმალ ერთმანეთს გამორიცხავენ: ცხოვრებისადმი ზიზღმა შეიძლება საბედისწეროდ გვტაცოს ხელი სწორედ უმალესი აღტაცების მომენტში, ისე, როგორც სიხარულმა – უბედურების ჟამს. განწყობილებათა მონაცვლეობა, რასაც ჩვენი ჩვეულებრივი ცხოვრება ემორჩილება (მთვარის ფაზათა ცვლის გავლენით), ისე, როგორც ურთიერთსაწინააღმდეგო სულიერი მდგომარეობანი, - მარტოდენ პაროდიაა ფუნდამენტურ ამბივალენტობაზე. მხოლოდ წამიერების უღრმეს ფსიქოლოგიას ძალუძს პოეტური დრამის ამოსაცნობად აუცილებელი სქემები წარმოგვიდგინოს.

IV

და მაინც, სასწაულია, რომ საუკეთესო პოეტი, ყოფიერების გადამწყვეტ მომენტთა სხვებზე ფაქიზად მომხელთებელი, *შესაბამისობათა* პოეტი იყო. ბოდლერის შესაბამისობა არ წარმოადგენს, საპირისპიროდ გავრცელებული აზრისა, გრძნობითი ანალოგიების კოდის მომცემ ტრანსპოზიციას. ერთ წამში იგი თითქოსდა მთელ ხელშესახებ ყოფიერებას აჯამებს, როცა სუნის, ფერის და ბგერის მომცველ, ხელშესახებ ერთდროულობებს მოძრაობაში მოჰყავთ ერთობ შორეული და უღრმესი ერთდროულობები. სწორედ ისეთ ორერთობაში, როგორცაა დღე და ღამე, თავის თავს აღმოაჩენს სიკეთისა და ბოროტების ორმაგი მარადისობა. სინათლისა და სიბნელის მიმართ ცნება “უკიდევანოს” გამოყენება სულაც არ ნიშნავს მათ სივრცობლივ აღქმას. სინათლე და სიბნელე ბოდლერის მიერ მოიხსენიება მათი მთლიანობის, და არა მათი განფენილობის ან უსასრულობის, გამო. სიბნელე არის სივრცე. იგი მარადისობის საფრთხეა. სიბნელე და სინათლე გაყინული, დამდგარი წამები არიან, ერთდროულად შავი და ნათელი, მხიარული და მწუხარე. არასოდეს პოეტური წამიერება ისე სრულად არ გამჟღავნებულა, როგორც – ამ ლექსში, სადაც ერთმანეთს ერწყმის უკიდევანობა დღისა და უკიდევანობა ღამის. არასოდეს ფიზიკურად ასერიგად საცნაური არ ყოფილა გრძნობათა ამბივალენტობა, პრინციპთა მანიქველობა.

საკითხთა ამ ჭრილში განხილვას მოულოდნელად იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ *ნებისმიერი ზნეობა მყისიერია*. მორალის კატეგორიული იმპერატივი დროსთან არაა დაკავშირებული. იგი არ შეიცავს არც ერთ გრძნობად

* ბოდლერი

მიზეზს, არ მოელის არავითარ შედეგს. იგი მიემართება პირდაპირ, ვერტიკალურად, ფორმისა და პიროვნების დროში. არ ეძლევა რა სუბიექტისა და ობიექტის გახლეჩის უხეშ ფილოსოფიურ დუალიზმს, არ აძლევს რა თავის თავს მოვალეობისა და ეგოიზმის ორსახოვნების პირისპირ შეჩერების უფლებას, პოეტი უშუალო თანამგზავრი ხდება მეტაფიზიკოსის, რომელიც მყისიერ კავშირთა სიდიადის, თავგანწირვათა დაუცხრომლობის ამოცნობას ესწრაფვის. პოეტი გაცილებით ნატიფ დიალექტიკას ასულიერებს. ერთდროულად, ერთ წამიერებაში, იგი ფორმისა და პიროვნების მთლიანობის ამხსნელია. იგი ამტკიცებს, რომ ფორმა პიროვნებაა, ხოლო პიროვნება – ფორმა. მაშასადამე, პოეზია წარმოსდგება, როგორც ფორმალური მიზეზის წამიერება, პიროვნული ძალმოსილების წამიერება. მას აღარ აინტერესებს ის, რაც ანაკუწებს ან გათქვეფს, - დრო, რომელიც ექოს განაბნევს და ფანტავს. იგი წამიერებას ეძიებს. იგი მხოლოდ წამიერების საჭიროებას განიცდის. იგი ქმნის წამიერებას. წამიერების მიღმა მხოლოდ პროზა და სიმღერა არსებობს. და მხოლოდ შეჩერებული წამის ვერტიკალურ დროში ივსება პოეზია თავისი განსაკუთრებული ენერგიით. არსებობს წმინდა პოეზიის წმინდა ენერგია. და იგი ვითარდება ვერტიკალურად, ფორმისა და პიროვნების დროში.

შაგალის ბიბლიის შესავალი

I

თანამედროვე მზერა, მხატვრის მზერა, ყოველი საგნისთვის სინათლისა და ბრწყინვალეების მიმნიჭებელი, ამ წიგნის ნებისმიერი გვერდიდან ლეგენდარული ისტორიის უიდუმალეს სიღრმეებს სწვდება. სიცოცხლით სავსე ეს თვალეები მოიხელთებენ ყოველივე დიადს წარსულში: ისინი აღმოაჩენენ, ისინი განჭვრეტენ, ისინი ჩვენს ყურადღებას მიაპყრობენ იმათ, ვინც იყო მაშინ, როცა სიცოცხლე ჯერ მხოლოდ იწყებოდა; ისინი, თითქოსდა, ჩვენთვის აცოცხლებენ უძრაობის იმ დიად დროს, რომლის შვილები გაცილებით გვიანდელ ეპოქათა გადმოსახედიდან ზეადამიანურ არსებებად მოგვეჩვენებიან. დიახ, მარკ შაგალი ის მხატვარია, რომელმაც, მსგავსად სამყაროს შემოქმედებისა, იცის, როგორ განალაგოს ფერები - წითელი და ჟანგისფერი, მუქლურჯი და სადა-ცისფერი - რომლებიც სამოთხის დროის ფერებია. შაგალი კითხულობს ბიბლიას, და მისივე კითხვა მყისვე ბრწყინვალეებად გადაიქცევა. მისი ფუნჯი, მისი ფანქარი ბიბლიას, ბუნებრივად და უბრალოდ, აქცევს ხილულ სახეთა წიგნად, პორტრეტთა წიგნად. ამ წიგნში თავმოყრილია კაცობრიობის ერთ-ერთი ყველაზე დიადი ოჯახის წევრთა პორტრეტები.

ადრე, კითხვის ჟამს განმარტოებული, წმინდა წიგნს რომ ვუფიქრდებოდი, ამ წიგნის ხმა ჩემში ისეთი სიძლიერით ჟღერდა, რომ მის მიღმა თითქმის ვერ

ვარჩევდი კონკრეტულ თანამოსაუბრეს. ჩემს წარმოდგენაში ყოველი წინასწარმეტყველი თავისავე წინასწარმეტყველებას შეერეოდა. ხოლო ახლა, შაგალის ილუსტრაციების გათვალისწინებით, მე ამ უძველეს ნიგნს სხვაგვარად ვკითხულობ. გაცილებით ნათლად მესმის, რამეთუ გაცილებით ნათლად ვხედავ, რამეთუ შაგალი ნათელმხილველია; მას ჩვენამდე მეთყველი ხმა მოაქვს. გულახდილად რომ ვთქვა: შაგალმა ჩემი სმენა განანათლა.

II

გენიალური მხატვრისთვისაც კი, ფორმათა შემოქმედისთვისაც კი, რა საოცარი პრივილეგიაა სამოთხის ხატვის შესაძლებლობა! თვალისთვის, რომელსაც ჭვრეტა ძალუძს, რომელსაც ჭვრეტა უყვარს, ყველაფერი სამოთხეს წარმოადგენს. შაგალს უყვარს სამყარო, რამეთუ შაგალს მასში წვდომა ხელეწიფება, რამეთუ შაგალმა სხვებისთვის მისი ჩვენება ისწავლა. სამოთხე გამაოგნებელი ფერების სამყაროა. ახალი ფერის გამოგონება - ეს მხატვრისთვის ჭეშმარიტად სამოთხისეული ტკბობაა! სწორედ ასეთ მდგომარეობაში მყოფი მხატვარი აღადგენს (regarder)¹ იმას, რასაც ის ვერ ხედავს: ის ქმნის. ყველა მხატვარს თავისი სამოთხე აქვს. ვისაც ფერთა ურთიერთთანხმობაში მოყვანა ძალუძს, მისთვის ჭეშმარიტად საცნაურია სამყაროს ჰარმონია. სამყარო, პირველ ყოვლისა, მშვენიერი სურათია.

სამოთხეზე ნებისმიერი მეოცნების თავდაპირველ ზმანებებში დედამიწის ყოველი ცოცხალი არსება ფერის სილამაზითაა გაკეთილშობილებული და სიმშვიდეფენილი. ყოველი ქმნილება წმინდაა, რამდენადაც ის ლამაზია; ყველა ერთად ცხოვრობს; თევზები ჰაერში დაცურავენ, ფრთოსანი ვირი ფრინველებს ამოსდგომია მხარში; ყოველივე, რაც შექმნილა, მტრედისფერ სამყაროდ აღივლივებულა. სცადეთ ამ მწვანე ვირის ნატვრით განიმსჭვალთ: იგი ზეცაში ლივლივზე ოცნებობს, იგი ოცნებობს მტრედად იქცეს და თვალშეუდგამ სილურჯეში თან წარიტაცოს დედამიწაზე მონყვეტილი შროშანის კეთილსურნელება.

მამ ასე, სამოთხის უმნიშვნელოვანესი განზომილება ამაღლება. ყველაფერ ამის გადმოცემას პოემები დასჭირდებოდა. შაგალის ნებისმიერი სურათი კი ყველაფერ ამას თავს უყრის და ერთბაშად იტევს. ერთადერთი სურათიც კი ამოუნურავად საუბრის საშუალებას იძლევა. ფერები სიტყვებად იქცევიან. ვისაც ფერწერა უყვარს, მან მშვენივრად იცის, რომ ფერწერა სიტყვათა თავწყაროა, პოემათა თავწყაროა. ვინც ქალაქზე აფერადებული სამოთხის წინ ოცნებობს, იგი ქებათაქების გალობას ისმენს. ფორმათა და ფერთა თანხმობა ჭეშმარიტად ნაყოფიერი კავშირია. მხატვრის ფუნჯი, მსგავსად ღმერთის მარჯვენისა, ცოცხალ არსებათა სამყაროს ქმნის. პირველი ცხოველები შესაქმის წიგნიდან - ესაა სიტყვები ლექსიკონიდან; ეს სიტყვები ღმერთმა ასწავლა ადამიანებს. მაგრამ ხელოვანისთვისაც საცნაურია შემოქმედის იმპულსები. ჩვენ კარგად ვგრძნობთ, როგორ აუღლებს იგი ზმნა "შემოქმედებას" ყველა დროში; მან იცის, რას ნიშნავს შემოქმედების ბედნიერება.

და კიდევ, რაოდენი სიხარულის მომგვრელია ჩვენთვის იმ მხატვრის ხილვა, რომელიც სწრაფად ქმნის, რამეთუ შაგალი ჭეშმარიტად სწრაფად მქმნელია. ეს დიდი საიდუმლოა - შეგეძლოს სწრაფად შექმნა. ცხოვრება არ იცდის, იგი არ გაიაზრებს. არავითარი ჩანახატი, ყოველთვის განათება. შაგალის ყოველი არსება განათების ნაყოფია. თავის კოსმიურ სურათებშიც კი იგი ცხოვრებისეული სანყისის მხატვრად რჩება. მისი სამოთხე ცოცხლობს. ათასობით ზანზალაკი ნკრიალებს ცაზე სწრაფფრთიან ფრინველთა ფრენის ძალით, შაგალთან თვით ჰაერიც ფრთიანია.

III

და სამოთხეში, სიტყვის ნაცვლად სიმღერით მეტყველ ფრთოსანთა შორის, იბადება ადამიანი, ადამიანი, გაჩენილი მამაკაცისა და ქალის სახით, როგორც ამას შესაქმის წიგნი გვაუწყებს (1,26-28). ანდროგინზე ოცნება წიგნში მრავალგან მჟღავნდება. სხეულები ერთ მთელად შერწყმულან; სანამ განიწვალებიან, ისინი ერთიანი არიან. ამის გამო ღრმა ფიქრს მიცემული შაგალი მამაკაცს და ქალს ცთუნების მომენტში არ განაცალკევებს. ევა ოდნავ წინაა, მაგრამ ადამი მას არ აკავებს. ევაში ისახება "აზრი" ვაშლის შესახებ, ადამის ხელი კი იქვეა, იგი უკვე განვდილია ვაშლისკენ. მხატვარი აქ მათი ერთობლივი ცთუნების უაღრესად ფაქიზ ფსიქოლოგად გვევლინება. როცა გველი მეტყველებს, ადამი ოდნავ მოშორებით დგას, მაგრამ იგი მომსწრეა. რაოდენი ფსიქოლოგიური სიფრთხილით ხდება გამოგზავნილი ცთუნების გადმოცემა! ასე ხომ არ მიმართავს შაგალის ადამი ევას: "მიდი, მშვენიერო, შეიცან ცთუნება, მხოლოდ ცთუნება. მიესათუთე, ოღონდ ნუ მონყევტ". ან, უფრო ზუსტად: "არ მონყევტო, მხოლოდ მიესათუთე..." მხატვარი, - აღტაცებული იმით, რასაც ხედავს, - თავად განიცდის ყველაფერ ამას; იგი თავისი მზერით სწორედ რომ ეფერება და ეაღერება სამყაროს მშვენიერ ნაყოფს, მაგრამ არ კი წყვეტს.

მას ასე, ჩვენს წინაშეა ადამიანური ბედისწერის ერთ-ერთი დიად "წამიერებათაგანი". მხატვარი თითქოსდა აცოცხლებს ლეგენდის გადამწყვეტ მომენტს. მისი სურათი ღიაა ნებისმიერი ინტერპრეტაციისთვის. სიტყვები სურათზე აღბეჭდილი ოცნების შესაბამისად ჩნდებიან. ჩვენ ვხედავთ ცთუნებას, მაგრამ ნებისმიერი ჩვენთაგანი თავისებურად გამოთქვამს ამას. არიან მეოცნებენი, რომელნიც მაცთუნებელი ხმის მისაყურადებლად განიმსჭვალებიან, რათა გველს დაეხმარონ. შაგალმა, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, მოსაუბრე სცენა წარმოგვიდგინა. მის ფანქარს მიდევნებულები, ჩვენ, ყველანი, ასე თუ ისე, ცთუნების ამ დიადი დრამის მონაწილენი ვხდებით.

IV

მაგრამ ქალმა მონყვიტა ვაშლი, და ეს საკმარისი აღმოჩნდა, რათა სამოთხე დაკარგულიყო. ამიერიდან ღმერთი-შემოქმედი ხდება ღმერთი-მსაჯული. შა-

გალი თავის სურათებში სწორედ ამ რეველუციას ასახავს, ღმერთისა და კაცის დონეზე. ღმერთი ზეცაში შურისძიების სიმბოლოდ წარმოსდგება. განრისხებული ღმერთის მიერ შემართული კვერთხის მხილველი ევა და ადამი იძულებულნი ხდებიან გაიქცნენ.

ყურადღება მიაქციეთ შაგალის სიკეთეს: როცა ღმერთი (ერთ-ერთ ფერად სურათზე) ევას წყევლის, ალექსის გატეხვით თავზარდაცემული ქალის წინ შაგალმა გაოცებული კრავი დახატა. შაგალის ეს ცხოველი, რომელიც ვირისა და კრავის ნარევია, ეს ცხოველი-ანდროგინი, მის მრავალ ტილოზე გვხვდება. ცხოველთა უცოდველი სიმშვიდის ერთგვარი ნიშანია აქ საცნაური, და ხომ არ მიუთითებს იგი ცხოვრების სიხარულის გამო ადამიანის დრამატულ პასუხისმგებლობაზე?

როგორც უნდა იყოს, ჩვენს წინაშეა დაკარგული სამოთხე. ხოლო ბიბლია ამის მერე მხოლოდ იმ გზათა შესახებ მოგვითხრობს, ხალხს რომ მოელის. წინასწარმეტყველნი ამის მერე ილაღადებენ კაცობრიობის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო დიად ბედზე: ძველი ისრაელის ბედზე.

V

ისრაელის ისტორია დიდ პიროვნებათა მოღვაწეობის ისტორიაა. მშვიდობის ჟამია აღბეჭდილი მათ სახეებზე. სწორედ სახეებს ეძღვნება მხატვრის შრომა. მარკ შაგალი ბედისწერის გმირებს გვიჩვენებს: იმათ, რომელთაც ერთი ცეცხლოვანი მზერით ძალუძთ ხალხის გამთლიანება და მართვა. ჩვენს წინაშეა ჭეშმარიტად ადამიანური შთაგონების წიგნი. შაგალი, რამდენადაც ბევრს ხატავდა და "კარგად" ხატავდა, ფსიქოლოგი გახდა: მან შეძლო წინასწარმეტყველთა ინდივიდუალური თვისებებით ნიშანდება.

რამდენი წლის იყო თავად შაგალი, როცა იგი წინასწარმეტყველებს ხატავდა? ჩვეულებრივ, მხატვრებს არ უყვართ, როცა მათ მეშვიდე ათწლეულს შეახსენებენ. მაგრამ როცა ფანქრით ხელში აჩრდილებთან და გარდასულთა საიდუმლოსთან პირისპირ მდგომს ვუმზერთ, ნუთუ, არ შეიძლება შაგალს ხუთიათასი წელი მივცეთ? იგი ათასწლეულების რიტმით ცხოვრობს. იგი ტოლი და სწორია მათი, ვისაც განჭვრეტს. ის ხედავს იობს, ხედავს რახელს! თავისი რახელის მზერადაა იგი ქცეული. რა უნდა მოხდეს ისეთი ათასწლეულთა გამაცოცხლებელი მხატვრის სულში, რომ მისმა შავმა ხაზებმა ესოდენი სინათლე გამოასხივონ?

ამ წიგნს ნაჩქარევად ნუ გადაფურცლავთ. დიად გვედთაგან ნებისმიერზე დატოვეთ იგი გადაშლილი; გვერდზე, რომელიც "რალაცას გეუბნებათ", და თქვენ დროის ეს დიადი ზმანებანი დაგეუფლებათ, ათასწლეულთა ნატვრას შეიცნობთ. შაგალი თქვენც მიგაახლებთ ასაკს; ის დაგარწმუნებთ, რომ თქვენც შეგიძლიათ ხუთი ან ექვსი ათასი წლის იყოთ. ათასწლეულთა ყომრალში შეღწევა არც რიცხვთა მეოხებითაა შესაძლებელი და არც - მაშინ, როცა ისტორიის გაჭიმულ ზოლს მივდევთ. არა, საჭიროა ხანგრძლივი ოცნება იმის შეგნებით, რომ სიცოცხლეც ნატვრაა და სხვა არაფერი, - რათა ის, რაზეც ვოც-

ნებობთ, იმის მიღმა აღმოჩნდეს, რაც ჩვენ ვიცხოვრეთ და რაც ჭეშმარიტი და ცოცხალია; აი, მთელი თავისი სამართლიანობით წარმომდგარა იგი ჩვენს თვალწინ. პირადად მე ასეც ვოცნებობ შაგალის ზოგიერთი სურათის წინ და ვერ გამიგია, რომელ ქვეყანაში ვიმყოფები და დროის რა სიღრმემდე დავძირულვარ. ან რა ხელი მაქვს ისტორიასთან, თუ წარსული აი, აქვია, ჩემ წინაშე, - რამეთუ წარსული (მიუხედავად იმისა, რომ იგი ჩემი არაა) ეს-ესაა ჩემს სულში განმტკიცდა და უსასრულო ზმანებებს ბადებს. ბიბლიური წარსული - ეს სინდისის ისტორიაა. დროის სიღრმეს აქ მორალურ ღირებულებათა სიღრმე აორკეცებს. სწავლული-პალეონტოლოგები ჩვენ სულ სხვა ისტორიის შესახებ მოგვითხრობენ. მათ ხელთ უპყრიათ რიცხვები, რომლებიც ოდესღაც არსებულთა, ხოლო ამჟამად ნამარხთა, სიცოცხლის მათ მიერ შემუშავებულ ზუსტ კალენდარს შეესაბამება; ისინი მეოთხეული პერიოდის ადამიანის შესახებ მოგვითხრობენ. მე შემოძლია ნათლად წარმოვიდგინო უმი ხორცის მჭამელი, ცხოველის ტყავით შემოსილი ეს არსება. მე შემოძლია ყველაფერი ეს წარმოვიდგინო, მაგრამ არ შემოძლია არ ვიოცნებო. ოცნების დასაწყებად კი ადამიანად ქცევა საჭირო, განკაცება აუცილებელი. გადავაადგილებთ რა ჩვენს მესხიერებაში დაბუდებულ ფიგურებს, წინაპართა პერსპექტივაში ჩვენი თავის მოსახილველად წინაპრად ყოფნა აუცილებელი. შაგალის წიგნში წარმოდგენილი ყველა სახე ხასიათითაა ნიშანდებული, ხოლო როცა მათ განვიხილავთ, გვეუფლება დიადი ოცნება ზნეობრიობაზე.

და როცა გვსტუმრობს ეს ოცნება, ჩვენ ისტორიის მიღმა აღმოვჩნდებით ხოლმე, ფსიქოლოგიის საზღვრებს მიღმა გავდივართ. შაგალის მიერ გამოცხადებული არსებები მორალური არსებები არიან, მორალური ცხოვრების მაგალითები არიან. მათ ირგვლივ შექმნილი გარემოებანი არამც და არამც არ არღვევენ ცენტრალურ სახეს. ადამიანის მორალური ბედი აქ დიად ინიციატორებს მიაკვლევს. უხსოვარ დროთა ოცნებები მუდმივობის შთაბეჭდილებას ტოვებენ ჩვენზე. ზნეობრიობის ეს წინაპრები სიცოცხლეს ჩვენში განაგრძობენ. დრომ ვერ შეარყია ისინი. ისინი, თითქოსდა, მთელი თავიანთი დიდებულებით გაყინულან. დროის მსუბუქი ტალღები მორალური ცხოვრების წინაპართა ჩვენმიერი მოგონებების ირგვლივ მშვიდდებიან. ჩვენივე მორალური ცხოვრების სიმტკიცის კვალობაზე, დრო ჩვენი სულის ამა თუ იმ სიღრმეზე მოთავსებულია. ბიბლია ჩვენს წინაშე მარადისობის ისტორიის კარიბჭეს განხვინის. შაგალის წინასწარმეტყველის შესახებ განაზრების ჟამს, ძალიან ხშირად, ბაგეზე რემბოს ლექსი მომადგება:

იგი კვლავ ნაპოვნია!
რა? მარადისობა!

VI

მაგრამ რათა ძირით-ძირამდე განვიცადოთ ილუსტრირებული ნაწარმოებით მოგვრილ ოცნებათა მთელი სიმდიდრე, რათა გავწყვიტოთ ძაფი იმ ისტორიისა, რომელიც აზრთა მომცემი უფროა, ვიდრე - სახეთა, ვფიქრობ, -

საჭიროა ვიყოთ რისკიანები და არ ვიზრუნოთ გვერდების ნუმერაციულ ნეს-რიგზე. სწორედ ამ სახით ორგანიზებულიყავი ჩემი სიამოვნება.

მამ ასე, ვიდრე წინასწარმეტყველთ მივეახლებოდეთ, მსურს გავიზიარო შაგალის აღტაცება, როცა იგი ბიბლიის ქალებს ხატავს. ქალისეული სულის ძალა ბიბლიის ფურცლებზე, უდავოდ, მამაკაცური სულის ფონზე წარმოს-დგება. საკმარისია განვიცადოთ ქალური სიმტკიცე, რომ მაშინვე ვიგრძნოთ ქალის საბედისწერო ქმედება - ძლიერი და სათუთი ფიგურები გამოვლენ სიბნე-ლიდან. რაოდენი სიხარულის მომგვრელია ჩემთვის იმის ხილვა, თუ როგორ ჩნდებიან ცოცხალი სახელები, რომლებიც ოდესღაც ფრანგი მონაფისთვის ოცნებათა ნავსაყუდელს წარმოადგენდა. ერთობ ნაჩქარევად ვფურცლავდი ამ წიგნს, ვიდრე იმ გვერდებს არ მივადექი, რომლებზეც ჩაძინებული ბოზის ისტორიაა გამოსახული. და მე ვიხილე რუთი, გაცილებით უბრალო და გაცილ-ებთ ნამდვილი, ვიდრე ერთ დროს წარმომეგინა. ამ თვალსაზრისით, მე ვტკ-ბებოდი - თუ შეიძლება ასე ითქვას - ჰიუგოსა და მარკ შაგალის თავისებური სინთეზით. მკის ალოზე თავთავის შემგროვებელი ჩემი ოცნების მწვერვალზე მოვაქციე. დღეს, სამკალ მანქანათა და ძნასაკონთა ეპოქაში, ჩვენ დავკარგ-ეთ თავთავის არსი. მაგრამ შაგალის მეოხებით ისე ვიხსენებთ, რომ საჭიროა მრავალი დაკარგული თავთავი, რათა ერთი კონა გაჩნდეს, და რომ თავთავის კეთილი შემგროვებელი, შესაძლოა, მრავლისთმენის ნიჭის წყალობით, უკი-დეგანო სამფლობელოთა ბატონის მეუღლე გახდეს. მხატვარი, მსგავსად პოე-ტისა, სათავეთა დიდებულებისკენ მიგვაქცევს. ჩვენ უბრალოების სამეფოში შევდივართ. წელში გამართული ეს ქალი, რომლის თავზეც თავთავის ძნა საოც-რად მოხერხებულად მოთავსებულა, იქნებ, თავთავის ქალღმერთია (ყოველგ-ვარი ალეგორიის გარეშე), პურის მომყვან ადამიანს ცოლობას რომ შეპირე-ბია?

ქალები, რომლებსაც შაგალი ხატავს, უაღრესად ინდივიდუალიზებულნი არიან. მე შემოძლია მათი მაღალი ხასიათის დამადასტურებელი მრავალი მა-გალითის მოხმობა. ყურადღებით დააკვირდით მოსესა და მის მეუღლეს, სე-ფორას. ვგრძნობთ, რომ თითქმის კეკლუცია იგი, სეფორა. კეკლუცი მოსეს წინაშე, - რა სითამამეა! სურათი იმდენად უცნაურია, რომ, მიუხედავად ჩემი დიდი ყურადღებისა, არ მესმის წინასწარმეტყველის მიერ თქმული არც ერთი სიტყვა.

როგორც უნდა იყოს, შაგალის ქალებმა უწყიან თავიანთი საკვირველების შესახებ. ისინი მამაკაცთა მზერას უსმენენ. მზერა, მსგავსად სიტყვისა, მათ გადანყვეტილების მიღებას ავალდებულებს; უბიძგებს მათ იმისკენ, რომ ის-რაელის ბედს მისდიონ. დააკვირდით ესთერისადმი მიძღვნილ გვერდებს. მარ-დოქაი ორჯერ უმზერს მას: პირველად - როცა ესთეტი თითქოსდა ერთგვარ ღრუბლოვან მოჩვენებად, ზეციდან ჩამოსულ ხილვად წარმოუდგება, მეო-რედ კი - მაშინ, როცა ესთერი მის გვერდით დგება, ხოლო მარდოქაი ნათელი და ცოცხალი მზერით არწმუნებს დაეჭვებულ ესთერს: "ხელი შეახე მეფის კვერთხს და შენ იხსნი შენს ხალხს". ესთერი აქაა, იგი გაუძნრევლად დგას, ფერმკრთალი და შეცბუნებულია, ვერ გადაუნყვეტია. და ბოლოს, იგი ქალური გამირობის უმაღლესი აქტის აღმსრულებელი ხდება. იგი ზეადის ისე, როგორც

გოლგოთაზე ადიან.² ამ დრამიდან რასინმა ტრაგედია შექმნა,³ შაგალი კი ამ ტრაგედიას სამ ფურცელზე გამოსახავს. ხოლო ჩვენ, მეოცნებეთ, ისლა დაგვრჩენია, იმ ფურცელ-ნახატთა შესახებ ვიუბნოთ, ვიუბნოთ ხელოვნების ამ განსაცვიფრებელი ძალის შესახებ, რომელსაც ძალუძს მოიხელთოს სიცოცხლის გადამწყვეტი წამები, წამები, როცა ბედი იქმნება. მე აქ ის დიადი მხატვარი აღმოვაჩინე, რომელსაც შეუძლია ჰიპნოზისტი იყოს. მარდოქაის მზერა მაჰიპნოზებს. შაგალის მიერ დახატული ტრაგედია მზერის ტრაგედიაა. მარდოქაის რომ ასეთი შავი თვალები არ ჰქონოდა, მსოფლიოს ისტორია სახეს შეიცვლიდა. აი, ქალის ცხოვრების სხვა დრამა, გაცილებით უბრალო და გაცილებით ჩვეულებრივი, სურათზე იგი გამოკვეთილი და ხაზგასმულია. როცა სარა აგარს აძევებს, მხატვარი, პირველ ყოვლისა, გვიჩვენებს კანონიერი ცოლის უკიდურეს მრისხანებასა და პატრონის მიერ ცთუნებული მსახური ქალის მწუხარებას. მაგრამ მომდევნო გვერდებზე დაკვირვებისას იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ლტოლვილი სულ უფრო იზრდება ჩვენ თვალწინ. იგი უდაბნოში თან წარიტაცებს ყველაზე დიდ განძს: აბრაამის ძეს. აგარი საოცრად ლამაზია. ეს წიგნის ის გვერდია, როცა სიმარტოვის სიჩუმეს მიცემული აგარი თავის ყრმას, ისმაელს, ეალერსება. ხომ არ ჩაესმის აგარს ექო იმ სიტყვებისა, აბრაამს რომ უთხრა ღმერთმა: "ნუ სწუხარ ყმანვილზე და შენს ყმა ქალზე; ყველაფერი გაუგონე სარას, რასაც გეტყვის; რადგან ისაკით დაგენყება შთამომავლობა. ყმაქალის ძესაც ხალხად ვაქცევ, რადგან შენი თესლია იგი" (დაბადება, XXI, 12-13).⁴ განა, ბიბლიის ყველა ქალის უფროსი ვაჟი მთელი ხალხის ბედის წარმმართველი არაა? განა, ბიბლიის ქალები იმ მარადიულობაზე არ ზრუნავენ, რომელსაც ვაჟიშვილი ანიჭებს მათ არსებობას? ვაჟის არსებობასთან დაკავშირებული ბედი ტანჯული ქალისთვის ყველაზე დიდი ნუგეშია. ეს ყოველივე შაგალმა ორ გვერდზე თქვა. განაზრების გვერდის შემდეგ, სრულიად შავი გვერდის შემდეგ, სადაც აგარი ისმაელს ეფერება, ჩნდება სრულიად თეთრი გვერდი, სადაც აგარს ციური ანგელოზის დამამშვიდებელი ხმა ჩაესმის. მონასაც აქვს უფლება შთამომავლობის ყოლისა. უფალი იცავს ისრაელის ყველა ჭაბუკს.

ხალხის ბედის დრამა ხელახლა იწყება მაშინ, როცა იაკობმა ლაბანის ორი ქალიშვილიდან ერთ-ერთი უნდა აირჩიოს: უფროსს ლეა ჰქვია, უმცროსს - რახელი.

"ლეას სუსტი თვალები ჰქონდა, რახელი მშვენიერი იყო ტანად და პირად" (დაბადება, XXIX, 17).

შაგალის ერთი ნახატი გვიჩვენებს რახელს, რომელიც იაკობს მასპინძლობს. მზერა ყველაფერს ამბობს: როგორ უმზერს რახელი იაკობს!⁵

იმ ბედნიერ დროში ლამაზ ქალებს მონები ჰყავდათ. შაგალმა იცის ეს: ნახატების მთელი სერია მოგვითხრობს ქალური ძალის ამ აყვავების შესახებ. მონები მსხნელად ევლინებიან უნაყოფო ცოლებს, როცა ამას ბედი მოითხოვს. ლეა და რახელიც შეუშვებენ იაკობს თავიანთ მონებთან. იაკობი ცოლად ითხოვს ლეასაც და რახელსაც. შაგალი ერთობ ბურუსით მოცული ამ ისტორი-

ის მხოლოდ გადამწყვეტ სცენებს გვთავაზობს. მაგრამ იგი შეგვაცნობინებს, რომ ქალის დიდება ინწყება მაშინ, როცა ის იაკობს ბავშვს გაუჩენს, როცა ის ისრაელის ბედს მსახურებს.

იუდას დროში ვაჟის ყოლის სიდიადე სახელს უკვდავყოფს. ბიბლიურ ქალთა სახელები არაა ეფემერული. ნახატები, რომლებთანაც რახელის სახელია დაკავშირებული, დაუვინყარია. შაგალი გვიჩვენებს ლაბანის ასულის ღირსებას და მას თავდაპირველ სახელს უბოძებს. იგი, თითქოსდა, თავად სახელის არსს გვიჩვენებს, რომელიც სახელდების მომენტში ამოიმართება, როგორც მარცვლების გროვა. იგულისხმება, რომ მავანი პერსონაჟის ცნობა შესაძლებელია მხოლოდ მისი სახელის გამეორებით. ჩვენ გვიპყრობს ჟღერადობის დიადი ოცნება, სიტყვათა მეოცნებისთვის სახელი "რახელი" - ესაა ქალის სახელი მთელი მისი ბრწყინვალეობით.

რახელი! რახელი! რა ბედნიერებაა ამის მოსმენა! შაგალი კი ამის ხილვის ბედნიერებას გვანიჭებს! დიად სახელთაგან შაგალი ჭეშმარიტად ცოცხალ არსებებს ქმნის.

მაგრამ მე თუ ქალურობის იმ ტალღებში დავინთქმები, შაგალის მიერ დახატული ნებისმიერი ქალიდან რომ წარმოიშობა, წინასწარმეტყველები გვერდზე დამრჩებიან. ახლა მსურს, რაც შეიძლება ყურადღებით გავიაზრო (შაგალის დახმარებით) წინასწარმეტყველთა დიადი სახეები.

VII

ამჯერად გვერდებს ისე ვფურცლავ, რომ ნუმერაციებს არავითარ ყურადღებას არ ვაქცევ, და ამ სახეთა ხილვას ვესწრაფვი. ვინ აღუდგება წინ ცთუნებას, - იგრძნოს და გაიგოს, თუ როგორ ხედავს მხატვარი იობს, დანიელს, იონას?

პირველი გვერდი იობის შესახებ - ესაა გვერდი სილატაკის შესახებ. მაგრამ თავის სილატაკეში იობი ყველაზე ნაკლებად მარტოსულია. როცა სილატაკეში შთენილ კაცს ვუმზერ, ასე მგონია, ჩემი სიბრაღული ძილს ეძლევა. მე უბედურებას ვეზიარები.

რაოდენ მტკივნეულია ჩემთვის შემდეგი გვერდი, როცა სატანა უბედური ადამიანის შეცდენას ცდილობს. ეს მხიარული სატანა, ღიპიანი სატანა, თანამედროვე სახიანი სატანა რალაც წამებში სიცილსაც კი მგვრის. მაგრამ მაშინვე ვსაყვედურობ ჩემს თავს ამ გაცინების გამო. ამ გვერდზე მხატვარმა დიალექტირებულყო ირონია. თამაშია ეს თუ - სისასტიკე? საკმარისად ჭკვიანია თუ არა სატანა საიმისოდ, რომ დაბეჯითებით სწამდეს, წინასწარმეტყველი შეცდებო?

მაგრამ იობი მტკიცეა. იგი მშვიდია, ფიქრიანი, და - თავის სილატაკეს ჩაღრმავებული. როცა რაიმეს ითხოვს, იგი გვევლინება არა მომბაზრებელი ხვეწნა-მუდარის, არამედ მოკრძალებული ვედრების მასწავლებლად. მხატვარი,

რომელიც იობის წიგნს ასურათხატებს, გვაიძულებს ღრმად განვიცადოთ თავმდაბალი მორჩილების ეს საოცარი წამი.

საპირისპიროდ იმ გვერდებისა, რომლებზეც მორჩილი იობია ასახული, წარმოგვიდგება ეკლესიასტეს შავი სახე. გვერდი მთლიანად შავალისეულია. შავალის ჩიტი აქ ციურ სხეულად გვევლინება, რომელიც სავსე მთვარის მსგავსია. იქნებ, მას ჩვენთვის სჯულის ფურცლები მოაქვს? წინასწარმეტყველის პროფილი მისივე ლეგენდარული სიტყვების სევდას მოგვაგონებს.

VIII

გადავფურცლოთ კიდევ ერთი გვერდი და ჩვენ მოვისმენთ ქებათა ქების საგალობელს. შავალი თვალწინ გადაგვიშლის ცხოვრებას ისეთს, როგორიც ის არის, და რომლის მშვენიერებაც ქალია. ეს გვერდები ჩემთვის ყველგანფენილი ქალურობის სამყაროა. ქალის დაბადება, უცილობლად, სამყაროს ბედისწერაა. ქალი ხომ არ იბადება ამ ხეთა ტოტებში ქარის შრიალით? თეთრი, ხორცსავსე ქალი ხომ არ წარმოუდგება ჩემს თვალს უზარმაზარი პალმის ტოტებში? მეჩვენება, თითქოს სამოთხის წამებმა გაიჟღერეს. და კვლავ დაბრუნებული ამ ბედნიერების ჰანგზე შავალი ხატავს ერთმანეთში გადახლართულ მომხიბლავ სხეულებს, გოგონათა გვირგვინით მორთულ თავებს. საოცრად ჰარმონიული თეთრი სხეულები ანათებენ შეღამების ცას; ისინი, ფრენის ექსტაზში შესულები, ბედნიერების ფრინველებთან ერთად ცხოვრობენ.

IX

თითქოსდა, იმ უსაზღვრო სიხარულისგან გამოფხიზლებული შავალი, რასაც ქებათა ქების ილუსტრირებისას განიცდიდა, ბელშაცარის საშინელების გადმოცემას მიჰყოფს ხელს.

ნადიმი დამთავრებულია, "იერუსალემის ღვთის სახლიდან" მოპარული წმინდა ჭურჭლები ცარიელია და როცა მკრეხელობა აღსრულდა, "ადამიანის ხელის თითებმა" კედელზე დანერეს: *მენე, მენე, თეკელ უფარსინ*. შემდგომ დანიელი ახსნის სასწაულს, მაგრამ შავალს საშინელების სწორედ ამ წამის შესახებ სურდა მოეთხრო. მან ბაბილონის მეფის თითებიც კი აღავსო საშინელებით. რჩება განცდა, რომ ბელშაცარის სხეული ერთიანად ცახცახებს. ხომ გვეუბნება წმინდა წერილი, რომ მეფის მუხლები "ერთმანეთს ეხეთქებოდა". ბელშაცარის მთელ სახეზე ფსიქოლოგიური კატაკლიზმია აღბეჭდილი. მსოფლიოს მბრძანებელი ბედისწერიტაა განადგურებული. გრძნეულ სიტყვებს მოქმედებაში მოჰყავთ სამყაროს ყველა ძალა, რომელიც არავითარ წესრიგს არ მორჩილებს. ეს ძალები მძიმედ აწვებიან ადამიანის გულს. კედელზე წარწერილი სიტყვები ისტორიას აზანზარებენ. ორი გვერდი საკმარისი აღმოჩნდა, რათა შავალს ჩვენთვის შეეხსენებინა ისრაელის გადაბრუნებული ბედის შესახებ.⁶

X

მაგრამ მე ძნელად წარმოვიდგენ მეფის მთელ ამ უბედურებას. ჩემი, მკითხველისეული, საქმით გატაცებული, მოუთმენლობისგან ერთიანად ვთრთი და წინასწარ ვტკბები, რომ სადაცაა მივწვდები ჩემს ოცნებათა ყველაზე უფრო ფარულ კუნჭულებს. მას მერე, რაც შაგალის წიგნი ჩემს, პატარა ვეშაპის მსგავს, ოთახში გაჩნდა, ოთახში, რომლის ყოველი კუთხე წიგნითაა გამოტენილი, რამდენჯერ აღუვსია ჩემი წარმოსახვა იონას სახეს!

ლეგენდასთან საქმის დამჭერი შაგალი არ ეშმაკობს. შესაძლოა, თევზი აქ უფრო მცირეა, ვიდრე - წინასწარმეტყველი; შესაძლოა, ის დაღუპულს ინელგებს უკვე. ამას მოითხოვს ოცნება შეუძლებლის დონეზე, მომცველის და მოცულის დიალექტიკის დონეზე. ბოლოს და ბოლოს, განა, ზღვაც გიგანტური თევზი არაა? იონა სწორედ ზღვის მორევშია მოქცეული. წყლის სამყარომ, მსგავსმა პირველი წარღვნისა, ჩაყლაპა წინასწარმეტყველი "სულამდე მიაღწია წყალმა, უფსკრულმა მომიცვა, თავზე ლელი შემომეწნა" (იონა, II, 6). მაგრამ ამ ზღვის მორევის სიღრმიდან, - რომელიც ყოველის შთანმთქმელი თევზია, - იონა ხომ ღმერთს ევედრება. თურმე, ვეშაპის მუცელი სამლოცველო ყოფილა.

დგება მომენტი, როცა იონა ნიჟარების სამყაროს ტოვებს და ქვიშის ნაპირზე აღმორჩდება. იგი კვლავ კაცთა შორისაა. იწყება ბედი წინასწარმეტყველისა, და შაგალი გვიჩვენებს იონას, რომელიც გარბის წინევესკენ და თან მიაქვს ღვთის ხმა⁷.

შაგალის ნახატების უკეთ გასაგებად, ბიბლიის ამ ოთხ თავს⁸ კიდევ ერთხელ ვკითხულობ და ისევ იონას გამომეტყველების ჭერეტად ვარ ქცეული. მე არ ვიცი, აღიბეჭდა თუ არა მომხდარი ტრაგედიის ნიშნები მის სახეზე, მაგრამ მისი სახე მეტყველია. იგი მე მიმზერს. ესაა ჩემთვის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო დიდებული გამოსახულება. ამ წიგნში სხვა სახეებიც მიზიდავენ. დაუსრულებლად ვმოგზაურობ იონადან დანიელისკენ, დანიელიდან იონასკენ. დანიელის თავი ბალიშზე; მან სულ ახლახან გაიღვიძა. თავის სიზმრებს დაემშვიდობა. იქნებ, იონამაც, ეს-ესაა, რაიმე საოცარი ნახა სიზმარში? განა, ჩვენ კი არ გვიპყრობენ სიზმრები? განა, ჩვენში არ აღვიძებს დიდი მხატვრის სურათი მოგონებებს? ღამის იმ იდუმალეზაზე, რომელმაც უძველესი ლეგენდები შვა? ჩვენ აქ უკვე მხატვრულის ზღვარსმიღმურ მხარეში ვიმყოფებით. თავდაპირველად ღიმილი მოგვერევა, როცა იონას თავს თევზის ხახაში ვხედავთ. მაგრამ მაშინვე ჩვენი სიზმრები გვახსენდება და უკუიქცევა ეს ღიმილი. მოულოდნელად ყველაფერი მნიშვნელოვანი ხდება, ყველაფერი ხდება ჭეშმარიტი. ღამე ძილში წამოგვეწევა; ღამე - ესაა მძინარე წყალთა ოკეანე. ხოლო როცა ჩვენს სულში დილა აენთება, მშვენივრად გვესმის, რომ გადავრჩით, რომ არც ჩვენ დავიხრჩობით.

XI

მაშ ასე, ოცნებებში წასულს და შაგალის წიგნის თავისუფლად, ნება-ნება

მფურცლავს, ესა თუ ის სურათი ოდესღაც ნაკითხულის შესახებ მოგონებებს აღმიძრავდა. ჩვენ ხომ, ყველანი, მეტ-ნაკლებად, იმ იდუმალ მუზეუმს წარმოვადგენთ, სადაც წარსულის დიად მოვლენათა ხსოვნა ინახება; შაგალის ალბომის ყველაზე უფრო მიმზიდველი ნიშანიც სწორედ ისაა, რომ იგი ასევე მალე იქცევა მოგონებების ალბომად.

მაგრამ ამ ალბომს კიდევ ერთი ღირსება აქვს. ეს წიგნი გვაიძულებს, კვლავ გადავშალოთ ბიბლია, და გადავშალოთ იმ გვერდებზე, რომელთა სიმდიდრე თურმე უცნობი ყოფილა ჩვენთვის. ყოველგვარი სირცხვილის გრძნობის გარეშე შემიძლია გითხრათ, თუ როგორ გავემგზავრე შაგალთან ერთად ჩემს მიერ მივიწყებულ წინასწარმეტყველთა ხელმეორედ აღმოსაჩენად.

მათი ფიგურები ჩემს თვალწინ ამჯერად სულ სხვა სახით ამოიმართნენ. ასე შევიცანი, უკვე მერამდენედ, ჩემი არცოდნის სიღრმე. მე ამ წინასწარმეტყველთა ვხედავ მანამ, ვიდრე მათ ყურს მივაპყრობდე, და წმინდა წიგნს ვენაფები, რათა გავიგო მათ მიერ თქმული.

აი, ნაუმი, წინასწარმეტყველი, რომელიც დღედაღამ იმაზე ლოცულობს, რომ მეფემ მას იერუსალიმის აღდგინების უფლება მისცეს. ცეცხლი ჯერ ისევ ცოცხალია, მან ხომ ეს-ესაა დანთქა ქალაქი. და ნაუმი ტირის და ლოცულობს, მისი ქუთუთოები ცახცახებენ, ტურები მოკუმულან. შაგალი სასწრაფო კვეთილების სურათს ხატავს.

აი, იოველი. მხატვარს აქ სამი, ერთმანეთისგან განსხვავებული ფიგურა დასჭირდა საიმიოდ, რომ ეჩვენებინა წინასწარმეტყველი, რომელიც სინანულისკენ მოუწოდებს, და - წინასწარმეტყველი, რომელიც შეწყალებას პირდება. პურის მოსავალი შხამით აღვსილა ხალხის მიერ ჩადენილი ცოდვის შედეგად. დაე, შეისმინონ წინასწარმეტყველთა მოწოდებანი და მსოფლიო წყლულებისგან განიკურნება. ჩიტებს დაუპყრიათ ზეცა; შაგალის ჩიტს ნისკარტით მშვიდობის ყვავილები მოაქვს. ეს ჩიტი მეორე სურათზე მახარობელია ანგელოზის, რომელიც ცაში მესამე ნახატზე გამორჩდება.

აი, ამოსი, მწყემსი-წინასწარმეტყველი, წინასწარმეტყველი, რომელიც მოქმედებს: "ცეცხლს შევუნთებ ხაზაელის სახლს და ცეცხლი შეჭამს ბენ-ჰადადის დარბაზებს" (ამოსი, 1, 4).

სასახლე იწვის. ხანძრის ფონზე ხატავს შაგალი ამოსს და ცეცხლმოდებულ სამყაროში მინდა მოვძებნო მცირეოდენი მშვიდობიანი ალაგი. და ვხედავ: ბოსელი უვნებელია. ხოლო ბოსელში მშვიდად სძინავთ ქალს და მამაკაცს. ცხვრებიც მშვიდობიან ძილს მისცემიან. მწყემსმა-წინასწარმეტყველმა კარგად უწყის, რომ ისინი ადამიანებს იცავენ, როცა უბედური ომის უამი დგება.

რაოდენია განცვიფრება, როცა ამ გრანდიოზული სცენის უმნიშვნელო დეტალის შესახებ ვფიქრობ. ასე მგონია, შემოქმედის ფსიქოლოგიის არსს ვწვდები თითქოს. როცა ყველაფერი ცეცხლს დაენტქმება, შაგალი მოულოდნელად გადაწყვეტს, რომ რაღაც უნდა გადარჩეს ცოცხალი, რომ ორ მოყვარულ არსებას მშვიდად უნდა ეძინოს მისი სურათის ბნელ კუთხეში. ყოვლისმომცველი ხანძრის სინათლე მზისდაგვარია. მაგრამ ბნელში მფეთქავი ჩვეულებრივი ადამიანური ბედნიერება, თავისთავად, პატარა ჩირაღდანია.

გამოდის, რომ შაგალისეული სიშავე დასახლებულია. აქ ბინადრობენ.

XII

შაგალის წიგნი ზაქარიას ხილვების ილუსტრაციით მთავრდება. ეს ხილვები იერუსალიმისთვისაც და სიონისთვისაც გამოცდის ჟამის დასრულების მაჟინცებელია. შეიდსანთლეული, ტაძრის ნათელი, მთელ სამყაროს ანათებს. ამ სამყაროულ ნათელში ციური ანგელოზი წინასწარმეტყველთან საუბრობს, იგი წინასწარმეტყველის თანამგზავრია.⁹ უშველებელი ნითელი ცხენი, რომლის შესახებაც წმინდა წიგნშია ლაპარაკი, სიზმარულ ზეცას გადაჰკვეთს. ცის თალისკენ მიმავალი გზები იხსნება. ადამიანისთვისაც არსებობს ცისკენ სავალი გზები.

ახლა უკვე ნათელია, მარკ შაგალის სურათებში რატომ ვხვდებით ასე ხშირად კრავებსა და ვირებს - ადამიანის ამ კეთილ მეგობრებს, რომლებიც ღრუბლის მთებზე ბალახობენ; ეს მთები კი მიწიურ მთებზე ბევრად მაღალია. მთელ სამყაროს - ცხოველებს, ადამიანებს და საგნებს - შაგალისთვის ერთი ბედი აქვთ: ამაღლება. და მხატვარი მოგვიწოდებს ამ ბედნიერი ზეაღსვლით ავიკსოთ. როცა ამ ციურ მოგზაურობებს ვუკვირდებით, რომელნიც მხოლოდ მიწაზე არსებულნი გვეგონენ, ჩვენც სიმსუბუქე გვეუფლება. ვფიქრობ, აქ უკვე მხატვრის მთელი შემოქმედების რომელიღაც ფარულ აზრს შევხებით: შაგალი ერთობ კარგად ხატავს საიმისოდ, რომ პესიმისტი იყოს. მას სწამს თავისი ფანქრის, სწამს თავისი ფუნჯის, რამეთუ იცის, - სამყარო მშვენიერია. სამყარო იმსახურებს იმას, რომ დახატულ იქნას. და შაგალი სწორად იქცევა; ჩვენ დიხატვ კარგად ვგრძნობთ თავს სამყაროში, რომელიც მშვენიერია. ხატვის სიხარული ხომ სიცოცხლის სიხარულია. სამყარო, როგორც ამას შაგალის ნახატები გვიმტკიცებენ - მიუხედავად ყველანაირი ვაებისა, სავსეა ბედნიერებით და წინასწარაა განსაზღვრული ბედნიერებისთვის. ადამიანმა სამოთხე უნდა დაიბრუნოს.

XIII

ნაკითხვის უამრავ შესაძლებელ ვარიანტს შორის მე ავირჩიე ჩემი გზა და, ბუნებრივია, არ შემეძლო შაგალის ყველა სიმდიდრის შესახებ მესაუბრა. საჭირო გახდებოდა მთელი წიგნის დანერა, რათა ამ შრომისთვის კომენტარები გამეკეთებინა. მე, როგორც ჩემი გემოვნების მონამ, იმის შესახებ ვისაუბრე, რაც თავად მომწონს, თუმცა, ცხადია, აუცილებელი იყო იმის აღნიშვნაც, რასაც მხატვარი ანიჭებს უპირატესობას. მაგრამ ყოვლისმოცვა შეუძლებელია. მით უმეტეს, რომ თავად მხატვარი არაა მოვალე, თავისი არჩევანის მიზეზები გაგიმჟღავნოს. ოღონდ ეგაა, რომ ასეთი სიუხვის, ილუსტრირებული მასალის ასეთი სიმდიდრის მომხილველი, შენდაუნებურად აწყდები ილუსტრაციის ფილოსოფიის პრობლემას. ამ პრობლემის ადეკვატურად გაგების მიზნით საჭიროა თეთრი ფურცლის პირისპირ მჯდომი მხატვრის სიმარტოვის განცდა და დათმენა. ეს დიადი მარტოობაა, რამდენადაც მას არაფერი ეხმარება იმისკენ სწრაფვაში, რომ გაუჩინარებულ სიცოცხლეთა სახეები ისტორიის

წყვდიადიდან დაიხსნას და გაანათოს. აქ რაიმეს კოპირება შეუძლებელია. ყველაფერი თავად უნდა შექმნას ხელოვანმა.

რაოდენ რთულია ამოცანა - დახატო წინასწარმეტყველნი, და ყოველ მათგანს მისეული გამომეტყველება მიანიჭო, ყოველი მათგანის მზერა გააცოცხლო. შაგალის წინასწარმეტყველთ ერთი საერთო ნიშანი აქვთ. ყველა ისინი შაგალისეული წინასწარმეტყველნი არიან. ნებისმიერ მათგანს მათივე შემოქმედის დალი აზის. სახეთა და ხატთა მკვლევარი ფილოსოფოსისთვის ამ წიგნის ყოველი გვერდი ის დოკუმენტია, რომლის მიხედვითაც მას შეუძლია შემოქმედებითი წარმოსახვის მოქმედების შესწავლა.

მსხვერპლშენირვანი

I

"მე", მე ვარსებობ - რეალიზებულ სიცარიელეში დაკიდებული - ჩემსავე განგაშს გამობმული - ნებისმიერი სხვა არსებისგან გამორჩეული და ისეთი, რომ სხვა მოვლენები, რომლებიც შეიძლება ამ სხვებს შეემთხვეთ, და არ შეიძლება შეემთხვეს მე, ამ "მე"-ს მრისხანედ აძევებენ რალაც ერთობლივი არსებობიდან. მაგრამ, იმავდროულად, მე განვიხილავ ქვეყნად ჩემს მოვლინებას - ხოლო იგი განსაზღვრულ იყო დაბადებით, გარკვეულ ქალთან გარკვეული მამაკაცის შერწყმით, და თვით ამ შერწყმის მომენტიც - სინამდვილეში არსებობს ჩემს შესაძლებლობას შეთანადებული ერთი და მხოლოდ ერთი მომენტი, - და აქვე ჩნდება ქვეყნად ამ მოვლინების უსასრულო დაუჯერებლობა. ჩემით დასრულებულ მოვლენათა რიგში რომ იოტისოდენი გადახრა მომხდარიყო, მაშინ იმის ნაცვლად, რაც ჩემად ყოფნას ეშურებოდა, მე ვილაც სხვა აღმოვჩნდებოდი.

თვალუნვდენელი რეალიზებული სიცარიელეა სწორედაც ეს უსასრულო დაუჯერებლობა, რომლის გავლითაც მბრძანებლურად თამაშდება ჩემით წარმოდგენილი უპირობო არსებობა, რამეთუ მსგავს თვალუნვდენლობას გამობმული უბრალო თანყოფნა მსგავსია მბრძანებლობის ასრულებისა, თითქოს თვით ეს სიცარიელე, რომელშიც მე ვარ, მოითხოვს, რომ მე ვიყო: "მე" და ამ "მე"-ს სევდა. უშუალო მოთხოვნები - არარანი - როგორც ჩანს, იმავდროულად ითრევენ არა არადიფერენცირებულ ყოფიერებას, არამედ უნიკალური "მე"-ს მტანჯველ დაუჯერებლობას.

ამ სიცარიელეში, სადაც ჩემი მბრძანებლობა გამომჟღავნდება, უაზრობად იქცა სხვა "მე"-ებთან ამ "მე"-ს ერთობის სტრუქტურის ემპირიული ცოდნა, რამეთუ თვით იმ "მე"-ს არსი, რომელსაც მე წარმოვადგენ, იმაში მდგომარეობს, რომ არანაირ მოაზრებად არსებობას მისი შეცვლა არ შეუძლია: ამ ქვეყნად ჩემი მოვლინების სრული დაუჯერებლობა მბრძანებლურად ამტკიცებს სრულ ნაირგვარობას.

მით უმეტეს, ქარწყლდება ნებისმიერი ისტორიული წარმოდგენა "მე"-ს წარმოქმნაზე(როცა იგი განიხილება, როგორც ნაწილი იმ ყველაფრისა, რაც შეადგენს ცოდნის ობიექტს) და მის მბრძანებლურ ან უპიროვნო მოდუსებზე, ხოლო თავის სანაცვლოდ ტოვებს "მე"-ს ძალადობას და სიხარბეს იმ სიცარიელეზე მბრძანებლობისადმი, სადაც ის კიდა: საკუთარი ნებით - საპყრობილეშიც კი - "მე", რომელსაც მე წარმოვადგენ, რეალიზებულიყოფს ყველაფერს, რაც მას წინ უსწრებს ან გარემოიცავს - რათა ამ ყველაფერმა იარსე-

ბოს როგორც სიცოცხლემ ან უბრალოდ როგორც ყოფიერებამ - მის მღელვარე მბრძანებლობას დამორჩილებული სიცარიელის სახით.

მსგავსი გამოცხადების უზუსტობის მაიძულებელი შესაძლო და თითქმის აუცილებელი თვალსაზრისის არსებობის შესახებ ვარაუდი(ეს ვარაუდი იმალება გამოთქმისადმი სწრაფვაში) არანაირად არ აუქმებს სამყაროში ჩემი უპირობო თანყოფნით განცდილი გამოცდილების უშუალო რეალურობას: ეს განცდილი გამოცდილება ამგვარადვე ქმნის გარდუვალ თვალსაზრისს, მიმართულობას ყოფიერებისა, რომელიც მისივე საკუთრივი მოძრაობის სიხარბეს მოითხოვს.

II

საპირისპირო წარმოდგენებს შორის არჩევანი დაკავშირებული უნდა იყოს მოუაზრებლად გადაწყვეტასთან პრობლემისა, თუ რა არსებობს: რა არსებობს მოჩვენებითობის ფორმებისგან გათავისუფლებული უღრმესი არსებობის სახით? ამ კითხვას, უმთავრესად, ნაჩქარევი და მოუფიქრებელი პასუხი გაეცემა ხოლმე, თითქოს დაგვესვას კითხვა "უპირობოდ რა მოგვეპოვება?" (როგორცაა მორალური ღირებულება), და არა "რა არსებობს?". სხვა შემთხვევებში - თუ ფილოსოფიას თავის ობიექტს ართმევენ - არანაკლებ ნაჩქარევი პასუხად გამოსჩანს პრობლემისგან თუნდაც მხოლოდ სრული ან გაურკვეველი გადახვევა(და არა მოსპობა) - როცა უღრმესი არსებობის სახით მატერია გვევლინება.

მაგრამ, აქედან გამომდინარე, შეიძლება შევნიშნოთ - მოცემულ, შედარებით ნათელ საზღვრებში, რომელთა მიღმა დანარჩენ შესაძლებლობებთან ერთად თვით ეჭვიც ქრება, - რომ მაშინ, როცა უღრმესი არსებობის შესახებ ნებისმიერი პოზიტიური მსჯელობის მნიშვნელობა არ განიჩნევა ფუნდამენტურ ღირებულებებზე მსჯელობისგან, აზრს, საპირისპიროდ ამისა, ეძლევა თავისუფლება, გამიზნოს როგორც ღირებულების ფუნდამენტი, ისე, რომ ეს "მე"(ღირებულება) არ შეურიოს უღრმეს არსებობას - და არც კი ჩართოს იგი რაღაც გამოვლენილი, მაგრამ, როგორც ჩანს, დაფარული რეალობის საზღვრებში.

მე, სავსებით სხვა, მისი დაუჯერებლობის განმსაზღვრელი მიზეზით, მოშორებულ იქნა "რაც არსებობს, იმის" ტრადიციულ ძიებათა მსვლელობისას, როგორც თვითნებური, თუმცა კი არაჩვეულებრივი ხატი არარსებულისა: "მე" ილუზიის სახით პასუხობს სიცოცხლის უკიდურეს მოთხოვნილებებს. სხვა სიტყვებით, "მე" - როგორც ჩიხი მიღმა "იმისა, რაც არსებობს", რომელშიც ყოველგვარი გამოსავლის თვინიერ თავს იყრის ყველა უკიდურესი სასიცოცხლო ღირებულება, - თუმცა კი რეალობის თანყოფნით იქმნება, არავითარ შემთხვევაში არ ეკუთვნის თვით ამ რეალობას, რომელსაც "მე" აღემატება, და ნეიტრალდება(წყვეტს სულ სხვად ყოფნას) შესაბამისად იმისა, როგორც ამ ქვეყნად თავისი მოვლინების დასრულებული დაუჯერებლობის საცნაურყოფას წყვეტს, იმავდროულად სამყაროს მიმართ თავისი დამოკიდებულების

ფუნდამენტური არარსებობიდან ამოსული(რაკი სამყარო აშკარად ცნობილია - წარმოდგენილია როგორც ობიექტების ურთიერთმონაცვლეობა და ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა, - სამყარო, როგორც საყოველთაო განვითარება იმისა, რაც არსებობს, სინამდვილეში უნდა გვეჩვენებოდეს როგორც აუცილებელი ან ალბათური).

თვითნებური წესრიგის შემთხვევაში, როცა თვითშეგნების ყოველი ელემენტი უსხლტება სამყაროს("მე"-ს კრუნჩხვითი პროექციის მიერ შთანთქმული), იმ ზომით, რა ზომითაც ლოგიკურ კონსტრუქციაზე დამყარებული ნებისმიერი იმედის უარყოფელი ფილოსოფია როგორც დასასრულს, ისე უახლოვდება ურთიერთობათა, როგორც დაუჯერებლების სახით განსაზღვრულთა, წარმოდგენას(როგორცაა საბოლოო დაუჯერებლობის მიმართ ის, რაც ოდენ რაღაც შუალედურია), შეიძლება ეს "მე" წარმოვიდგინოთ როგორც ცრემლისმღვრელი ან განგაშით მოცული; ის შეიძლება მოვიშოროთ კიდევ ვიღაც სხვის, მისგან - და სრულიად სხვისგანაც - გამორჩეული "მე"-ს მიმართ მტანჯველი ეროტიული არჩევნის შემთხვევაში და, მიუხედავად ამისა, უფრო გავაძლიეროთ, თითქმის მხედველობიდან დაკარგვამდე, სამყაროდან "მე"-ს გასხლტომის მტანჯველი შეგრძნება - მაგრამ მთელი თავისი მძვინვარებით მხოლოდ სასიკვდილო ზღვარზე გაცხადდებიან უკიდევანოდ თავისუფალი და "რაც არსებობს, იმაზე" აღმატებული "მე"-ს შემადგენელი წამებანი.

სიკვდილის დადგომისთანავე ჩნდება "მე"-ს სტრუქტურა, საკვებით განსხვავებული "აბსტრაქტული მე"-სგან(ეს უკანასკნელი ღიაა არა განაზრებათა ყოველ საპირისპირო მიჯნაზე აქტიური რეაგირებით, არამედ თავისი ობიექტისთვის წინდანი ფორმის მიმცემი ლოგიკური კვლევა-ძიებით). "მე"-ს ეს სპეციფიკური სტრუქტურა ამავე ზომით განსხვავდება ინდივიდუალური არსებობის მომენტებისგანაც, რომლებიც მომწყვდეულია პრაქტიკული აქტივობის მიზეზით და ნეიტრალიზებულია ლოგიკურ ხილულობაში "იმისა, რაც არსებობს". "მე" თავის სპეციფიკურობაში და სრულ ტრანსცენდენტურობაში შესვლის უფლებას მოიპოვებს მხოლოდ "მომაკვდავი მე"-ს ფორმით.

მაგრამ როცა მწუხარედ განიხნება რიგითი სიკვდილი, ყოველთვის როდი გაცხადდება "მომაკვდავი მე". ყოფიერების უსათუო დასრულებას და სუვერენობას იგი მხოლოდ მაშინ გულისხმობს, როცა სიკვდილის ირეალურ დროშია პროეცირებული. გულისხმობს საჭიროებას და იმავდროულად უსამანო ვარდნას უპირობო ცხოვრებისას, შედეგს წმინდა ცთუნებისას, "მე"-ს გამირულ ფორმებს: იმავდროულად კი ეს "მე" აღწევს სულისდამფლეთ დამხობას ღმერთისა, რომელიც კვდება.

ღმერთის სიკვდილი მიმდინარეობს არა როგორც მეტაფიზიკური წახდენა(ყოფიერების საყოველთაო ზომის საფუძველზე), არამედ როგორც სიკვდილის წონამძიმე პირუტყვობით უპირობო სიხარულამდე ხარბი სიცოცხლის შესრუტვა. დაფლეთილი სხეულის ბინძური ასპექტები პასუხისმგებელი არიან იმ ზიზღის მთლიანობაზე, რომელიც ანგრევს სიცოცხლეს.

თავისუფალი ღვთაებრივი ბუნების ამ გამოცხადებაში სიკვდილისკენ სიცოცხლის სიხარბის დაჟინებული მიმართულობა(ისეთი, როგორც იგი თამაშის ან ოცნების ყოველი ფორმითაა მოცემული) უკვე გამჟღავნდება არა

როგორც მოსპობისკენ ლტოლვა, არამედ როგორც "ჩემად" ყოფნის წმინდა სიხარბე, ამასთან სიკვდილი ან სიცარიელე მხოლოდ იმ სფეროდ გვევლინებიან, სადაც - თავისივე დაცემის ძალით - უსასრულოდ მალდდება "მე"-ს მბრძანებლობა, რომელიც უნდა წარმოვიდგინოთ როგორც თავბრუსხვევა. ამ "მე"-ს და ამ მბრძანებლობას საშუალება ეძლევათ შეაღწიონ თავიანთი სასონარკვეთილი ბუნების სინამდვილე და იმავდროულად რეალიზებულყოფენ "მომაკვდავი მე"-ს წმინდა იმედს: მთვრალი კაცის იმედს ოცნების საღვრების გაფართოებისა და ნებისმიერი მოაზრებადი სამანის გადალახვისა.

იმავდროულად - არა როგორც ცარიელი ხილულობა, არამედ როგორც თავის ნაწილთა ურთიერთდაქვემდებარებულობაზე დამყარებული უარყოფილი სამყაროს დანართი - ქრება ღვთაებრივი პიროვნულობის მიმართ სიყვარულით დამუხტული ჩრდილი.

სწორედ ყოველგვარი წინმსწრები პირობებისგან სიყვარულის განწმენდის ნებამ მოათავსა ღმერთის უპირობო არსებობა საკუთარ-თავს-გარეთ აღ-ტაცების უმაღლესი ობიექტის სახით. მაგრამ ღვთაებრივი დიდებულების პირობით საპირიონეს - პოლიტიკური ძალაუფლების პრინციპს - მოქმედებაში მოჰყავს ემოციონალური მოძრაობის ბმულობა დაძლეულ არსებობებთან და მორალურ იმპერატივებთან: იგი მას ბეჯითი ცხოვრების უხამსობაში გადაუძახებს, სადაც "მე" "მე"-ს სახით კნინდება.

როცა კაც-ღმერთი ჩნდება და კვდება - ერთდროულად როგორც რალაც ამძაღებული და როგორც უმაღლესი პიროვნების მონანიება - გამოცხადებით, რომ სიცოცხლე იმ პირობით გამოეხმაურება სიხარბეს, თუ მხოლოდ "მომაკვდავი მე"-ს წესით იცხოვრებს, იგი ამასთან ერთად გაურბის ამ "მე"-ს წმინდა იმპერატივს: იგი მას ღმერთის გამოყენებით (მორალურ) იმპერატივს უქვემდებარებს და ამის წყალობით "მე"-ს სხვისთვის, ღმერთისთვის არსებობის სახით განამზადებს, და მხოლოდ მორალს - როგორც არსებობას თავისი თავისთვის.

იდეალურად კაშკაშა და უსასრულო სიცარიელეში, თითქმის ქაოსის არარსებობის აღმოჩენამდე არსებულ ქაოსში, განიხვნება სიცოცხლის შემამფოთებელი დაკარგვა, მაგრამ სიცოცხლე - უკანასკნელი სუნთთვის ზღვარზე - მხოლოდ ამ უსასრულო სიცარიელისთვის იკარგება. როცა "მე" წმინდა იმპერატივამდე მალდდება, უკედლებო და უძირო უფსკრულისთვის ცოცხალგარდაცვალებადი ეს იმპერატივი ყოფიერების ყველაზე უცნაურ მონაკვეთში ფორმულირდება როგორც: "ჩავდალდები".

იმ ფაქტში, რომ სიცოცხლე და სიკვდილი ვნების მთელი სისავსით განწირულნი არიან სიცარიელის დაკნინებისთვის, აღარ მოქმედებს ბატონისადმი მონის მორჩილების მიმართება, არამედ ერთმანეთს შეერევა და ერთმანეთში აიხლართება სიცოცხლე და სიცარიელე, მსგავსად დასასრულის კონვულსიურ მოძრაობებში მყოფი შეყვარებულებისა. და მწველი ვნებაც სავსებით აღარაა სიახლოვე და არარას რეალიზაცია: ის, რაც არარად იწოდება, კვლავ გვამია; ის, რაც სიკაშკაშედ იწოდება, სისხლია, რომელიც მიედინება და იგრაგნება.

და ისე, როგორც მათი ორგანოების ურცხვი, გამოთავისუფლებული ბუნე-

ბა ყველაზე უჩვეულო სახით აკავშირებს ერთმანეთთან მოალერსე შეყვარებულებს, გვამის მომავალი საშინელება და სისხლის ამჟამინდელი საშინელება უბნელესგვარად აკავშირებს "მე"-ს, რომელიც კვდება, უსასრულო სიცარიელესთან: და თვით ეს უსასრულო სიცარიელეც პროეცირდება როგორც გვამი და სისხლი.

III

ამ ნაადრევ და ჯერაც ბუნდოვან გამოცხადებაში ყოფიერების რაღაც უკიდურესი მონაკვეთისა, რომელშიც ფილოსოფია, ისე, როგორც ყოველგვარი ზოგადადამიანური დადგინება, შესვლას ახერხებს მხოლოდ თავისი თავის საპირისპიროდ (როგორც საგრძნობლად შელახული გვამი), დაკიდებულა სწორედ ფუნდამენტური პრობლემა თვით ყოფიერებისა, როცა "მე"-ს აგრესიულმა დამხობამ ილუზია ბუნების ადექვატურ აღწერად მიიღო. იმავდროულად კი გადაყრილი აღმოჩნდა მთელი შესაძლო მისტიკა, ესე იგი - ნებისმიერი კერძო გამოცხადება, რომლისთვისაც შეიძლებოდა პატივი მიეგო სხეულს. ასევე, სიცოცხლის უპირობო, იმპერატიული სიხარბე, რომელმაც თავის სფეროდ არ სცნო ლოგიკურად მონესრიგებულ ხილულობათა ვინრო წრე, თავისი ხარბი დიდების მწვერვალზე ობიექტის სახით უკვე ფლობდა მხოლოდ გამოუცნობ სიკვდილს და უდაბურ ღამეში ამ სიკვდილის ანარეკლს.

ჯერის წინაშე ქრისტიანული მედიტაცია უკვე აღარ გადაიყრებოდა თითქოს უბრალო მტრობის გამო, არამედ მიიღებოდა ხელჩართულ ბრძოლებში ჯვრით ჩარევის მომთხოვნი სრული მტრობის სულისკვეთებით. და მით უმეტეს, ის შეიძლება და უნდა განცდილ იქნას "მე"-ს სიკვდილის სახით, არა როგორც პატივისმცემელი თაყვანისცემა, არამედ - სადისტური ექსტაზის სიხარბით, ბრმა შეშლილობის ალტყინებით, რომელიც სწორედაც ერთადერთია, წმინდა იმპერატივის ვნების წვდომა რომ ხელეწიფება.

ექსტატიკური აზროვნების მიხედვით, სიკვდილისა და ბრმად დათმენილი *Iamma sabachfani*-ის ზღვარზე, ბოლოსდაბოლოს, სინათლისა და ჩრდილის ქაოსში, გადაიშლება ობიექტი, ხდება კატასტროფა, მაგრამ არა როგორც ღმერთი, არა როგორც არარა: ობიექტი, რომელიც მოითხოვს სიყვარულს, უძლურს სხვაგვარი, თუ არა თავისი თავის მიღმური, გამოთავისუფლებისთვის, რათა დაფლეთილ არსებობას ბლავილი აღმოხდეს.

ობიექტის როგორც კატასტროფის ამ მდგომარეობაში აზრი განიცდის განადგურებას, რაც მას კონსტიტუირებულყოფს როგორც თავბრუდამხვევ და უსასრულო ვარდნას; ამასთან, მისთვის კატასტროფა არაა მხოლოდ ობიექტი - თვით მისივე სტრუქტურა უკვე კატასტროფას წარმოადგენს; აზრი თავისთავადვეა შესრუტვა არარაში, რომელიც მას გასხლტომის პროცესში ეხმარება. ყოველი მხრიდან ჩანჩქერის გაქანებით აღმოცენდება მოულოდნელად უსასრულო არარას ირეალური სფეროებიდან თვალუნვდენელი, მაგრამ უმაღვე წარმოუდგენლად უძლიერეს მოძრაობაში დაიძირება. სარკე, რომელიც ერთმანეთს შეჯახებული მატარებლების გრგვინვას მოულოდნელად

ხახას გადაუჭრის, წარმოადგენს ამ უპირობო - შეუბრალებელი - და იმავდროულად უკვე განადგურებული - იმპერატიული განაჩენის გამოხატულებას.

ჩვეულებრივ გარემოებებში დრო წარმოგვიდგება, როგორც შინაარსი - პრაქტიკულად ანულირებული - ფორმების ყოველგვარ მუდმივობასა და ყოველ უწყვეტობაში, რომელიც შეიძლება მუდმივობის სახით მივიღოთ. ამა თუ იმ წესრიგში ჩართვის უნარის მქონე თითოეული მოძრაობა ანულირებულყოფს ზომებისა და ტოლობების სისტემით შთანთქმულ დროს: ხოლო დრო, ვირტუალურად შექცევადი, სუსტდება და მასთან ერთად ძალას კარგავს მთელი არსებობაც.

ამასობაში კი, შემზარავი ხმით გადმონთხეული არსებობის შთანთქმულ მგზნებარე სიყვარულს არ გააჩნია სხვა ჰორიზონტი, გარდა რაღაც კატასტროფისა, მისი მარწმუნებიდან დროის გამომათავისუფლებელი საშინელების რაღაც სცენისა.

კატასტროფა - ნაცხოვრები დრო - ექსტატიკურად უნდა წარმოვიდგინოთ არა ბერიკაცის სახით, არამედ ცელით შეიარაღებული ჩონჩხის სახით, - ყინულოვანი, მოელვარე ჩონჩხის სახით, მოჭრილი თავის ტუჩებს კბილებით რომ ჩაკონებია. ჩონჩხის სახით იგი დასრულებული ნგრევაა, მაგრამ ნგრევა შეიარაღებული, უპირობო სინმინდემდე ამაღლებული.

ნგრევა ძირეულად აჩანაგებს და, იმავდროულად, განმმენდს თვით სუვერენულობას. დროის უპირობო სინმინდე უპირისპირდება ღმერთს, რომლის ჩონჩხი მოოქროვილ ფარდაგქვეშ, ტიარქვეშ და ნილაბქვეშ იმალება: ღვთაებრივი ნილაბი და მომხიბლაობა რაღაც უცილობელი ფორმის თანხლების გამომხატველია და, პოლიტიკური ზენოლით წინამძღოლობის მსგავსად, თავს განგებად ასაღებს. მაგრამ ღვთაებრივ სიყვარულში სადისტური ჩონჩხის უსასრულოდ გამყინავი ანარეკლი მჟღავნდება.

ამბოხი - სასიყვარულო ექსტაზით დაშლილი სახე - ღმერთს გულუბრყვილო ნილაბს ჩამოგლეჯს, ხოლო, ამითვე, დროის ხმაურში ზენოლაც ინგრევა. კატასტროფა ისაა, რითაც ღამეული ჰორიზონტი აგიზგიზდება, ისაა, რისთვისაც დაფლეთილი არსება ტრანსს ეზიარა, - ის რევოლუციაა - ის ყველა ბორკილისგან თავდახსნილი დროა, და წმინდა ცვალებადობაა, ის ჩონჩხია, გვამიდან, როგორც აბრეშუმის პარკიდან, გამოსული და სიკვდილის სადისტურად ირეალური არსებობით ცხოველმოსილი.

IV

იმავდროულად, დროის როგორც ექსტაზის ობიექტის ბუნება "მომაკვდავი მე"-ს ექსტატიკური ბუნების მსგავსად ცხადდება, ვინაიდან ერთი და მეორეც წმინდა ცვალებადობებია; ერთსაც და მეორესაც ადგილი აქვთ, როგორც რაღაც ილუზორულ არსებობებს.

მაგრამ თუ ხარბი და ჯიუტი კითხვა "რა არსებობს?" განმსჭვალავს "მომაკვდავი მე"-ს წესით დროის კატასტროფის დამთმენელი აზრის ჯერაც ისევ

უკიდევანო უნესრიგობას, მაშინ ამ მომენტში როგორი იქნება მნიშვნელობა პასუხისა "დრო მხოლოდ უსასრულო სიცარიელეა"? ან სულ სხვა, დროის უკან ყოფიერების არმცნობი, პასუხისა?

ან, ვთქვათ, როგორი შეიძლება იყოს მნიშვნელობა საპირისპირო პასუხისა: "ყოფიერება დროა"?

უფრო მკაფიოდ, ვიდრე წესრიგის უცილობელი რეალიზაციით შეზღუდული რალაც წესრიგის შემთხვევაში, დროის ყოფიერების პრობლემა შეიძლება გამჟღავნდეს მრავალი მოაზრებადი ფორმის მომცველ უნესრიგობაში. ყოვლის უწინარეს - რამდენადაც მიღებულია ნებისმიერი პრობლემისთვის ძირგამომთხრელი დისტანციის თავიდან აცილება - უარიყოფა ურთიერთგამომრიცხავი კითხვების დიალექტიკურად აგების მცდელობა.

დრო ყოფიერების და არარას სინთეზი არაა, თუ ყოფიერება ან არარადროში არ იმყოფებიან და არ წარმოადგენენ ერთმანეთისგან თვითნებურად გამიჯნულ ცნებებს. მაშინ სინამდვილეში იზოლირებული არაა არც ყოფიერება და არც - არარა; არის დრო. მაგრამ დროის არსებობის მტკიცება სრულიად ცარიელი მტკიცებაა - იმ თვალსაზრისით, რომ იგი დროს ართმევს გაურკვეველ და შეუზღუდავ შინაარსს და ნაკლებად ანიჭებს არსებობის ბუნდოვან ატრიბუტს, იმავდროულად კი უსასრულოდ უკარგავს ყოველგვარ შინაარსს.

დროის არსებობა დროის როგორც ასეთის ობიექტურ ვითარებასაც კი არ მოითხოვს: ექსტაზში შესული ეს არსებობა ნიშნავს მხოლოდ გაქცევას და ყველა იმ ობიექტის დაღუპვას, რომელთა მიღებასაც ცდილობს გონება ერთდროულად როგორც ღირებულებისას და როგორც ფიქსირებული ობიექტისას. დროის არსებობა, რაიმე ობიექტურ სფეროში თვითნებურად პროექცირებული, - ეს მხოლოდ ექსტატირებული ხედვაა კატასტროფისა, რომელიც სპობს იმას, რასაც ეს სფერო ეფუძნება. საქმე ის არაა, რომ ობიექტთა სფერო - როგორც "მე" - აუცილებლობის ძალით უსასრულოდ განადგურებადია თვით დროის ხელით; საქმე ისაა, რომ "ჩემ"-ში დაფუძნებული არსებობა აქ დანგრეული აღმოცენდება და რომ "მე"-ს არსებობასთან მიმართებაში ნივთების არსებობა წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ გალატაკებულ არსებობას.

სასიკვდილო ტანჯვისთვის გამზადებული არსებობა ნივთებისა, რასაც აბსურდული ჩრდილის მაპროექცირებელი ღირებულება მთავაზობს, ნივთების არსებობა, არ შეიძლება შეიცავდეს სიკვდილს, რომელიც მას მოაქვს, მაგრამ თვით ეს არსებობა პროექცირებულია სწორედ იმ სიკვდილზე, მას რომ შეიცავს.

როგორც ჩანს, "მე"-სა და დროის არსებობის ილუზორულობის მტკიცება (როგორცაა არა მხოლოდ ჩემი მე-ს სტრუქტურა, არამედ - მისი ეროტიკული ექსტაზის ობიექტიც) არ ნიშნავს, რომ ილუზია უნდა ემორჩილებოდეს სამსჯავროს ნივთებისა, რომელთა არსებობა უღრმესია, არამედ ნიშნავს, რომ უღრმესი არსებობა უნდა პროექცირდებოდეს ილუზიაზე, რომელიც ამ არსებობას შეიცავს.

ყოფიერება, რომელიც ადამიანური სახით "მე"-ს წარმოადგენს და ამ ქვეყნად - ვარსკვლავებით დასახლებული სივრცის ჩათვლით - რომლის გაჩენაც

უსასრულოდ დაუჯერებელია, იმავდროულად შეიცავს ნივთთა სიმრავლის სამყაროსაც - სწორედაც თავისი ფუნდამენტური დაუჯერებლობის მიზეზით (საპირისპირო რომაა რეალურის, როგორც ასეთად მოცემულის, სტრუ-ქტურისა). სიკვდილმა, რომელიც ჩემი მკვლელი სამყაროსგან მათავისუფლებს, უკვე გადაფარა მომაკვდავი “მე”-ს ირეალობის ეს რეალური სამყარო.

**ფრაგმენტები წიგნიდან:
ერთგანზომილებიანი ადამიანი**

განვითარებულ ინდუსტრიულ ცივილიზაციაში გამეფებულია კომფორტ-აბელური, წყნარი, ზომიერი, დემოკრატიული არათავისუფლება, ტექნიკური პროგრესის მონმობა. მართლაც, რა შეიძლება იყოს უფრო რაციონალური, ვიდრე – ინდივიდუალობის დათრგუნვა სოციალურად აუცილებელი, მაგრამ ტანჯვა-წამებასთან დაკავშირებული საქმიანობის პროცესში, ან – ინდივიდუალურ სანარმოთა შერწყმა უფრო ეფექტურ და მწარმოებლურ კორპორაციებთან, ან - ტექნიკურად არათანაბრად აღჭურვილ ეკონომიკურ სუბიექტებს შორის თავისუფალი კონკურენციის რეგულირება, ან – რესურსების საერთაშორისო ორგანიზაციისთვის ხელისშემშლელი პრეროგატივებისა და ნაციონალური სუვერენული უფლებების შეზღუდვა. და თუმცა იმან, რომ ასეთ ტექნოლოგიურ წესრიგს პოლიტიკურ და ინტელექტუალურ კოორდინირებამდეც კი მივყავართ, შეიძლება სინანული გამოიწვიოს, ეს განვითარება მაინც პერსპექტიულად უნდა მივიჩნიოთ.

უფლებები და თავისუფლებები, რომლებიც ინდუსტრიული საზოგადოების ადრეულ ეტაპებზე სასიცოცხლო მნიშვნელობის ფაქტორთა როლს თამაშობდნენ, ამ საზოგადოების უფრო მაღალ საფეხურზე გადასვლისას თმობენ თავიანთ პოზიციებს, კარგავენ რა თავის ტრადიციულ საფუძველსა და შინაარსს. აზრის თავისუფლება, თავისუფლება სიტყვისა და სინდისისა – ისე, როგორც თავისუფალი მენარმეობა, რომლის დაცვასა და განვითარებასაც ისინი ემსახურებოდნენ, - თავდაპირველად გამოდიოდნენ, როგორც კრიტიკულნი თავიანთი იდეის არსით, როგორც გამიზნულნი მოძველებული მატერიალური და ინტელექტუალური კულტურის უფრო ნაყოფიერი და რაციონალურით შესაცვლელად. მაგრამ განიცადეს რა ინსტიტუციონალიზაცია, მათ გაიზიარეს საზოგადოების ბედი და მის შემადგენელ ნაწილად იქცნენ. შედეგმა მოსპო წანამძღვრები.

იმ ხარისხით, რა ხარისხითაც საჭიროებისგან თავისუფლება, როგორც ყოველგვარი თავისუფლების კონკრეტული არსი, რეალურ შესაძლებლობად იქცევა, უფრო დაბალმწარმოებლურ სახელმწიფოსთან დაკავშირებული უფლებები და თავისუფლებები კარგავენ თავის უწინდელ შინაარსს. აზრის დამოუკიდებლობა, პოლიტიკურ ოპოზიციურობაზე უფლება და ავტონომია კარგავენ ფუნდამენტურ კრიტიკულ ფუნქციას საზოგადოებაში, რომელსაც, როგორც ცხადია, უფრო და უფრო მეტი შესაძლებლობა ეძლევა, დააკმაყოფილოს ინდივიდთა მოთხოვნილებები, მათი ორგანიზაციის შესატყვისი წესის წყალობით. ასეთი სახელმწიფო უფლებამოსილია, მოითხოვოს თავისი პრინცი-

იპებისა და ინსტიტუტების მიღება და ესწრაფოდეს ოპოზიციის განხილვამდე და პოლიტიკაში ალტერნატიული მიმართულებების განვითარებამდე დაყვანას STATUS QUO-ს ჩარჩოებში. ამ მიმართულებით, ეტყობა, სულერთია, რით უზრუნველყოფა მოთხოვნილებების მზარდი დაკმაყოფილება: ავტორიტარული თუ არაავტორიტარული სისტემით, ცხოვრების მაღალი დონის პირობებში სისტემისადმი დაუმორჩილებლობა სოციალურად უაზრო ჩანს და - მით უფრო იმ შემთხვევაში, როცა იგი შესამჩნევი ეკონომიკური და პოლიტიკური უსარგებლობით იმუქრება და საფრთხეს უქმნის მთელს შეუფერხებელ საქმიანობას. ბუნებრივია, ყველაზე ნაკლებად სწორედ პირველად სასიცოცხლო აუცილებლობებთან დაკავშირებით არ ჩანს მიზეზი, რომლის ძალითაც, ინდივიდუალურ თავისუფლებათა თანხმობით, კონკურენციის გზით საქონლისა და მომსახურების წარმოება და განაწილება უნდა ხორციელდებოდეს. (...)

სადღესოდ პოლიტიკური ხელისუფლება თავის თავს მანქანურ წარმოებაზე და აპარატის ტექნიკურ ორგანიზაციაზე ბატონობის გზით ამკვიდრებს. განვითარებული და განვითარებადი ინდუსტრიული საზოგადოებების მთავრობებს თავიანთი მდგომარეობის შენარჩუნება შეუძლიათ მხოლოდ იმ ტექნიკური, სამეცნიერო და მექანიკური ნაყოფიერების მობილიზაციის, ორგანიზაციისა და ექსპლუატაციის გზით, რომელსაც ინდუსტრიული ცივილიზაცია ფლობს. ეს ნაყოფიერება მობილიზებულყოფს საზოგადოებას, როგორც მთლიანს, ნებისმიერი კერძო ინდივიდუალური და ჯგუფური ინტერესების მიღმა. ის უხეში ფაქტი, რომ მანქანის ფიზიკური - და არა მხოლოდ ფიზიკური - ძალა აღემატება ინდივიდის თუ ინდივიდთა ნებისმიერი ჯგუფის ძალას, მანქანას აქცევს ყველაზე ეფექტურ პოლიტიკურ ინსტრუმენტად ნებისმიერ საზოგადოებაში, რომელიც თავის საფუძველში ორგანიზებულია, როგორც მექანიკური პროცესი. მაგრამ ეს პოლიტიკური ტენდენცია შეუქცევადი სულაც არაა; არსებითად, მანქანის ძალა - ესაა ადამიანის დაგროვებული და განსხეულებული ძალა. და იმ ხარისხით, რომლითაც შრომის სამყაროს საფუძველში მანქანის იდეაა ჩადებული, იგი ახალი ადამიანური თავისუფლების პოტენციურ საფუძველად გადაიქცევა. (...)

არაბიოლოგიური ადამიანური მოთხოვნილებების ინტენსიობა, დაკმაყოფილების წესი და ხასიათიც კი ყოველთვის წარმოადგენდა წინასწარი დამუშავების შედეგს. კეთების ან არკეთების, ტკბობის ან ნგრევის, ფლობის ან არფლობის შესაძლებლობა მოთხოვნილებად იქცევა ან არ იქცევა იმის მიხედვით, არის თუ არა იგი სასურველი და აუცილებელი გაბატონებული საზოგადოებრივი ინსტიტუტებისა და ინტერესებისთვის. ამ აზრით, ადამიანური მოთხოვნილებები ისტორიულია, და იმდენად, რამდენადაც საზოგადოება მოითხოვს ინდივიდის რეპრესიულ განვითარებას, მისი მოთხოვნილებები და მათ დაკმაყოფილებაზე უფლების გაცხადებები დომინირებადი კრიტიკული ნორმების მოქმედებას განიცდის.

შეგვიძლია ერთმანეთისგან გავარჩიოთ ჭეშმარიტი და ყალბი მოთხოვნილებები. "ყალბია" ისინი, რომლებსაც ინდივიდს თავს ახვევს განსაკუთრებული სოციალური ინტერესები მისი დათრგუნვის პროცესში: ესაა მოთხოვნილებები, რომლებიც განამტკიცებს მძიმე შრომას, აგრესიულობას, სიღარ-

იბესა და უსამართლობას. მათი დაძლევა ინდივიდმა შეიძლება მოიპოვოს მნიშვნელოვანი კმაყოფილება, მაგრამ ეს ის ბედნიერება არაა, რომელიც უნდა დავიცვათ და რომელსაც უნდა გავუფრთხილდეთ, ვინაიდან იგი ამუხრუჭებს შესაძლებლობას, განვაავითაროთ მთლიანის სიკეთა ამოცნობისა და მათგან განკურნების გზის ძიების შესაძლებლობები. შედეგი კი უბედურების პირობებში გაჩენილი ეიფორიაა. მოთხოვნილებათა გადამწყვეტი უმრავლესობა (მოდუნება, გართობა, სარეკლამო ნიმუშების შესაბამისად მოქცევა, შეყვარება და შეზიზღება იმისა, რაც სხვებს უყვართ და ეზიზღებათ) ყალბი მოთხოვნილებების ამ კატეგორიას განეკუთვნება.

ასეთ მოთხოვნილებებს საზოგადოებრივი შინაარსი და ფუნქციები აქვს და გარეგანი ძალებით განისაზღვრება, მათზე კონტროლი კი ინდივიდისთვის მიუწვდომელია; ამასთან, ამ მოთხოვნილებების განვითარება და დაკმაყოფილების ხერხები ჰეტერონიმულია. განურჩევლად იმისა, თუ რამდენად უწყობს ხელს ინდივიდის არსებობის პირობები, ასეთი მოთხოვნილებების კვლავწარმოება და გაძლიერება მათ მითვისებას ამ ინდივიდის მიერ, განურჩევლად იმისა, თუ რამდენად აიგივებს იგი თავის თავს მათთან და თავს გრძნობს კმაყოფილად, ისინი რჩებიან იმად, რაინც იყვნენ თავდაპირველად, - იმ საზოგადოების შედეგებად, რომლის ინტერესები დათრგუნვას მოითხოვს.

რეპრესიული მოთხოვნილებების უპირატესობა შემდგარი ფაქტია, გაურკვეველობით და სასონარკვეთით მიღებული; მაგრამ ესაა ფაქტი, რომელთან შეგუება არ შეიძლება როგორც თავისი მდგომარეობით კმაყოფილი ინდივიდის ინტერესიდან გამომდინარე, ისე - ყველა იმ ადამიანის ინტერესიდან გამომდინარე, ვისი სიღარიბეც საზღაურია მისი დაკმაყოფილებისთვის. დაკმაყოფილებაზე უსიტყვო უფლება აქვს მხოლოდ პირველხარისხოვან მოთხოვნილებებს: კვებას, ტანსაცმელს, საცხოვრებელს - კულტურის მიღწეული დონის შესაბამისად. მათი დაკმაყოფილება წარმოადგენს წინაპირობას ყველა მოთხოვნილების დაკმაყოფილებისთვის, როგორც არასუბლიმირებულია, ისე - სუბლიმირებულია.

აზროვნებისა და ქცევის უმაღლეს კანონად გაბატონებული საზოგადოებრივი ინტერესების არმიმღები ნებისმიერი სინდისისთვის, ნებისმიერი ცნობიერებისთვის და გამოცდილებისთვის მოთხოვნილებებისა და მათი დაკმაყოფილების ხერხების განმტკიცებული უნივერსული წარმოადგენს ფაქტს, რომელიც შემონიშნავს ექვემდებარება - შემონიშნავს ჭეშმარიტებისა და სიყალბის ტერმინებით. რამდენადაც ეს ტერმინები მთლიანად ისტორიულია - ისტორიულია მათი ობიექტურობაც. (...)

საბოლოო პასუხის გასაცემად კითხვაზე, თუ რომელი მოთხოვნილებებია ჭეშმარიტი და რომელი - ყალბი, უფლება თვით ინდივიდებს ეკუთვნით, მაგრამ - მხოლოდ საბოლოო პასუხის გასაცემად, ე. ი. იმ შემთხვევაში და მაშინ, როცა ისინი იმდენად თავისუფლები არიან, რომ შეუძლიათ საკუთარი პასუხი გასცენ. ვიდრე ისინი მოკლებულნი არიან ავტონომიას, ვიდრე მათი ცნობიერება შთაგონებისა და მანიპულირების ობიექტია (უღრმესი ინსტინქტების ჩათვლით), არ შეიძლება მათი პასუხი მათივე კუთვნილებად მივიჩნიოთ. თუმცა, იგივე მიზეზით, არანაირი ინსტანცია უფლებამოსილი არ არის -

იმის გადაწყვეტის უფლება მიითვისოს, თუ რომელი მოთხოვნები უნდა განვითარდეს და დაკმაყოფილდეს. (...)

რაც უფრო რაციონალური, ნაყოფიერი, ტექნიკურად უზრუნველყოფილი და ტოტალური ხდება საზოგადოების მართვა, მით მეტად ძნელი წარმოსადგენია ხერხები და საშუალებები, რომელთა დახმარებითაც ინდივიდები შეძლებდნენ თავიანთი მონობის დანგრევას და გათავისუფლებას. მართლაც, მთელი საზოგადოების გონზე მოყვანა (to impose Reason) პარადოქსული და სკანდალური იდეაა, თუმცა კი შეიძლება იმ საზოგადოების გონზე მოყვანა პარადოქსული და სკანდალური იდეაა, თუმცა კი შეიძლება იმ საზოგადოების სამართლიანობაში ეჭვის შეტანა, რომელიც ამ იდეას დასცინის, იმავდროულად კი მოსახლეობას ტოტალური ადმინისტრირების ობიექტად აქცევს. ნებისმიერი გათავისუფლება განუყრელია მონური მდგომარეობის გაცნობიერებისგან და ინდივიდის მიერ მნიშვნელოვანწილად ათვისებული უპირატესი მოთხოვნები და დაკმაყოფილების ფორმები ყოველთვის უშლიდა ხელს ასეთი ცნობიერების ფორმირებას. ერთი სისტემა ყოველთვის იცვლება მეორით, მაგრამ ოპტიმალურ ამოცანად რჩება ყალბი მოთხოვნების შეცვლა ჭეშმარიტით და რეპრესიული დაკმაყოფილების უარყოფა.

განვითარებული ინდუსტრიული საზოგადოების დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს იმ მოთხოვნების წარმატებით მოსპობა, რომლებიც გათავისუფლების მაუწყებელია – გათავისუფლებისა იმისგანაც კი, რაც სავესებით ასატანია ან რასაც ჯილდო და კომფორტი მოაქვს, - და, ამის საპირისპიროდ, მომხმარებლური საზოგადოების რეპრესიული ფუნქციებისა და დესტრუქციული ძალების მხარდაჭერა-გაძლიერება. აქ საზოგადოების მართვა ინვესტის ნარჩენების წარმოებაზე და მოხმარებაზე დაუცხრომელ მოთხოვნებს, გამომათავანებელ მუშაობაზე მოთხოვნებს იქ, სადაც ამის საჭიროება რეალურად აღარ არსებობს, მოთხოვნებს ამ გამოთავანების შემამსუბუქებელ და გამახანგრძლივებელ რელაქსაციაზე. მოთხოვნებს ისეთ ცრუ უფლებებზე და თავისუფლებებზე, როგორებიცაა თავისუფალი კონკურენცია რეგულირებადი ფასების დროს, თავისუფალი პრესა, რომელიც საკუთარ თავს თვითონვე უმორჩილებს ცენზურას. თავისუფალი არჩევანი თანაბარდირებულ სავაჭრო მარკებსა და უმდაბლეს სავაჭრო წვრილმანს შორის, მომხმარებელზე ფუნდამენტური შემოტყვის დროს.

რეპრესიული მთელის მმართველობის დროს უფლებები და თავისუფლებები ბატონობის ქმედით იარაღად იქცევა. ადამიანური თავისუფლების ხარისხის განსასაზღვრად გადამწყვეტ ფაქტორს წარმოადგენს არა ინდივიდისთვის შეთავაზებული არჩევნის სიმდიდრე, არამედ – ის, თუ რა შეიძლება იქნას არჩეული და რისი არჩევა ხდება მის მიერ *სინამდვილეში*. თუმცა, თავისუფალი არჩევნის კრიტერიუმი არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება იყოს აბსოლუტური, ასევე არ შეიძლება მისი მიჩნევა მთლიანად შეფარდებითად. ბატონების თავისუფალი არჩევანი არ აუქმებს ბატონთა და მონათა შორის დაპირისპირებას. საქონლისა და მომსახურების დიდ მრავალფეროვნებაში თავისუფალი არჩევანი არ ნიშნავს თავისუფლებას, თუ იგი აძლიერებს და ამაგრებს სოციალურ კონტროლს ცხოვრებაზე, რომელიც სავესა უმძიმესი

შრომითა და შიშით, - ე. ი. თუ იგი განამტკიცებს გაუცხოებას. ასევე, ინდივიდზე თავსმოხვეული მოთხოვნილებების სპონტანურ კვლავწარმოებას ამ ინდივიდის მიერვე არ მოაქვს ავტონომია, არამედ კონტროლის ფორმების ქმედითობას მონმოხს.

კონტროლის ამ ფორმების სიღრმეზე და ეფექტურობაზე ჩვენმა დაჟინებულმა მითითებამ შეიძლება აღშფოთება გამოიწვიოს, მაგალითად, იმის გამო, თითქოს, ჩვენ გადაჭარბებით ვაფასებდეთ "მედიის" შთამაგონებელ ძალას და რომ ხალხში აღძრული მოთხოვნილებები შეიძლება გამოიწვეოდეს და კმაყოფილებოდეს თავისთავად. ასეთი აღშფოთებისთვის უცნობია საქმის არსი. წინასწარი დამუშავება სულაც არ იწყება რადიოსა და ტელევიზიის მასობრივი გავრცელებით და მათზე კონტროლის ცენტრალიზაციით. ამ სტადიაში ადამიანები შედიან, როგორც უკვე ხანგრძლივი წრთობის წინასწარდამუშავებული ჭურჭლები და გადამწყვეტი განსხვავება მდგომარეობს კონტრასტის (ან კონფლიქტის) წაშლაში მოცემულსა და შესაძლებელს, დამაკმაყოფილებელ და არადააკმაყოფილებელ მოთხოვნილებებს შორის. აქ თავის იდეოლოგიურ ფუნქციას პოულობს კლასობრივი განსხვავებების ე. წ. გათანაბრება. თუ მუშა და მისი ბოსი ერთი და იგივე ტელეპროგრამით ტკბებიან და ერთსა და იგივე კურორტებზე ისვენებენ, თუ მემანქანე არანაკლებ ეფექტურად იღებება, ვიდრე – მისი უფროსის ქალიშვილი, თუ ზანგი "კადილაკს" ფლობს და ყველა ისინი ერთსა და იმავე გაზეთს კითხულობენ, ეს მსგავსება კლასების გაქრობაზე კი არა, იმაზე მიუთითებს, თუ რამდენად ითვისებს ძირითადი მოსახლეობა მოთხოვნილებებსა და მათი დაკმაყოფილების ხერხებს, რომლებიც ინტელიმენტის შენარჩუნებას ემსახურება. (...)

კვლავ ვაწყდებით განვითარებული ინდუსტრიული ცივილიზაციის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო გამღიზიანებლურ ასპექტს: მისი ირაციონალობის რაციონალურ ხასიათს. მისი ნაყოფიერება, მისი შესაძლებლობა კეთილმოწყობის სრულყოფისა და გავრცელებისა, კონსტრუქციული გამოყენება ნგრევისა, რა ძალითაც ცივილიზაცია გარდაქმნის ობიექტურ სამყაროს ადამიანური ცნობიერებისა და სხეულის ჩათვლით, - ეს ყველაფერი თვით გაუცხოების ცნებას აყენებს კითხვის ქვეშ. ადამიანები თავიანთ თავს გარემომცველ მოთხოვნილების საგნებში ცნობენ. თავიანთ სულს პოულობენ თავიანთ ავტომანქანაში, სტერეოსისტემაში, მრავალდონიან ბინაში, სამზარეულო აღჭურვილობაში. თვითონ მექანიზმი, რომელიც ინდივიდს საზოგადოებაზე აჯაჭვავს, შეიცვალა და, ამჟამად, საზოგადოებრივი კონტროლი საზოგადოების მიერ წარმოებად ახალ მოთხოვნილებებში იმალება. (...) თანამედროვე ეტაპზე, კონტროლის ტექნოლოგიური ფორმები წარმოგვიდგება, როგორც – თვით გონების განხორციელება, და ეს ფორმები მიმართულია ყველა სოციალური ჯგუფის სასიკეთოდ და საყოველთაო ინტერესთა დაკმაყოფილებისკენ. ასე რომ, ყოველგვარი დაპირისპირება ირაციონალური ჩანს, ყოველგვარი საპირისპირო ქმედება კი – წარმოუდგენელი.

ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ განსაკუთრებით განვითარებულ ცივილიზებულ ქვეყნებში საზოგადოებრივი კონტროლის ფორმებმა იმ ზომამდე განიცადეს ინტროექტირება, რომ ინდივიდუალურ პროტესტზე ზემოქმედება

ჩანასახშივე გახდა შესაძლებელი. "ყველასთან ერთად დგომის" ინტელექტუალური და ემოციური უარყოფა ნევროზისა და უძღურების მოწმობად იქცა. ასეთია თანამედროვე პერიოდის პოლიტიკურ მოვლენათა სოციალურ-ფსიქოლოგიური ასპექტი: წარსულს ბარდება ისტორიული ძალები, რომლებიც არსებობის ახალი ფორმების შესაძლებლობას გვპირდებოდნენ.

თუმცა, თვით ტერმინი "ინტროექცია", როგორც ჩანს, უკვე არასაკმარისია საზოგადოების მიერ განხორციელებადი გარეგანი კონტროლის ინდივიდისმიერი კვლავწარმოებისა და მიმაგრების აღსაწერად. ინტროექცია, გულისხმობს რა მრავალფეროვნებასა და გარკვეული ზომით სპონტანურობას პროცესებისა, რომელთა საშუალებითაც მე-ს (ეგო-ს) "გარეგანი" გადაჰყავს "შინაგანში", გულისხმობს გარეგანი საჭიროებებისგან განსხვავებული და მათთან ანტაგონიზმში მყოფი შინაგანი განზომილების არსებობას, - არსებობას ინდივიდუალური ცნობიერებისა და ინდივიდუალური არაცნობიერისა, საზოგადოებრივი აზრისა და ქცევის გვერდით. აქ არის "შინაგანი თავისუფლების" ცნების რეალური საფუძველი: იგი აღნიშნავს პიროვნულ სივრცეს, რომელშიც ადამიანს შესაძლებლობა ეძლევა – "თავისთავადი" დარჩეს.

თანამედროვე ეპოქაში ტექნოლოგიური რეალობა ამ პიროვნულ სივრცეში იჭრება და არარაობამდე დაჰყავს იგი. მასობრივი წარმოება და განაწილება მთელ ინდივიდზე აცხადებს პრეტენზიას, ინდუსტრიული ფსიქოლოგია კი დიდი ხანია ქარხნის საზღვრებს გასცდა. ინსტრუქციის მრავალფეროვანი ფორმები თითქმის მექანიკურ რეაქციებამდე განმტკიცებული ჩანს. შედეგად კი ვხედავთ არა შეგუებას, არამედ – მიმეზისს: ინდივიდის უშუალო იდენტიფიკაციას თავის საზოგადოებასთან და, ამ უკანასკნელის გავლით, საზოგადოებასთან, როგორც მთელთან.

მაღალგანვითარებულ ინდუსტრიულ ცივილიზაციაში კვლავ აღმოცენდა ასოცირების პრიმიტიული ფორმებისთვის დამახასიათებელი უშუალო, ავტომატური იდენტიფიკაცია. ოღონდ, ეს ახალი "უშუალობა" პროდუქტია ნატიფი, მეცნიერული მართვისა და ორგანიზაციისა, რომლებიც აქრობს ცნობიერების "შინაგან" განზომილებას – STATUS QUO-ს ოპოზიციის საფუძველს. ამ განზომილების დაკარგვა, რომელიც ნეგატიური აზროვნების ძალებს ასაზრდოებს – გონების კრიტიკულ ძალებს, - წარმოადგენს იმ მატერიალური პროცესის იდეოლოგიურ შესატყვისობას, რომელშიც განვითარებული ინდუსტრიული საზოგადოება ათვინიერებს და აცხრობს ოპოზიციას. პროგრესის გავლენით გონება მორჩილებას უცხადებს ცხოვრების ფაქტებს და – ასეთი ფაქტების მეტად და მეტად წარმოშობის დინამიკურ შესაძლებლობას. სისტემის ეფექტურობა აჩლუნგებს ინდივიდის უნარს, ამოიცნოს მთელის რეპრესიული ძალებით ფაქტების გადავსებულობა. და თუ ინდივიდები აღმოაჩენენ, რომ მათი ცხოვრება გარემომცველი ნივთებით ფორმირდება, აქვე ისინი კი არ ქმნიან, არამედ იღებენ მოვლენების კანონს – მაგრამ არა ფიზიკის კანონს, არამედ – თავიანთი საზოგადოების კანონს.

მე უკვე გამოვთქვი აზრი, რომ გაუცხოების ცნება საეჭვო ხდება, როცა ინდივიდები თავიანთ თავს უიგივებენ მათთვის თავსმოხვეულ ყოფის ხერხებს, და მათში თავიანთი განვითარებისა და დაკმაყოფილების გზებს ჰპოვენ-

ბენ. და ეს გაიგივება ილუზია კი არა, სინამდვილეა, რომელიც გაუცხოების ახალი სიმაღლეებისკენ მიემართება. უკანასკნელი მთლიანად ობიექტური ხდება, და გაუცხოებული სუბიექტი შთაინთქმება გაუცხოებული ყოფიერების ფორმის მიერ. ახლა უკვე არსებობს ერთი განზომილება – ყველგან და ყველა ფორმით. პროგრესის მიღწევები აბუჩად ამგდებია როგორც იდეოლოგიური განაჩენით, ისე – გამართლებით, რომელთა სამსჯავროზე "ყალბი ცნობიერება" ჭეშმარიტად იქცევა.

მაგრამ იდეოლოგიის ამგვარი შთანთქმა სინამდვილის მიერ არ ნიშნავს "იდეოლოგიის დასასრულს". პირიქით, სპეციფიკური აზრით, განვითარებული ინდუსტრიული კულტურა უფრო იდეოლოგიურიც კი ხდება, ვიდრე – მისი წინამორბედი, იმის გათვალისწინებით, რომ იდეოლოგია თავისსავე თავს აწარმოებს (ადორნო). ამ მსჯელობის მაპროვოცირებელი ფორმა გაბატონებული ტექნოლოგიური რაციონალობის პოლიტიკურ ასპექტებს აშიშვლებს. (...)

ახალი ჰუმანიზმი?

(ფრაგმენტი წიგნიდან “ნივთების სისტემა”)

...კონკურენციის იმ იდეოლოგიამ, რომელიც ოდესღაც “თავისუფლების” აპელირებას მიმართავდა და წარმოების ოქროს წესს წარმოადგენდა, ამჟამად მთლიანად მოხმარების სფეროში გადაინაცვლა. მარგინალური განსხვავებების სიმრავლის პირობებში, როცა ერთი და იგივე საქონელი – გარეგნული გაფორმების წყალობით – სავსებით ფორმალურად იშლება განსხვავებულ სახეობებად, კონკურენცია განსაკუთრებით მწვავედება და ფართო ასპარეზს უქმნის არჩევნის უკანასკნელ, საეჭვო თავისუფლებას – თავისუფლებას ისეთი ნივთების შემთხვევით არჩევნისა, რომლებიც თქვენ სხვებისგან გამოგარჩევთ¹. არსებითად, შეიძლება ითქვას, ამ სფეროში კონკურენციის იდეოლოგია ემსახურება იმავე პროცესს და, მაშასადამე, იმავე მიზანსაც, რომელსაც – წარმოების სფეროში: თუ მოხმარება ჯერ კიდევ აღიქმება როგორც “თავისუფალი პროფესიის” სახე, პიროვნული თვითგამოხატვის სფერო: და ეს ხდება მაშინ, როცა წარმოება თითქოსდა საბოლოოდ ორგანიზებულია, - ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ფსიქოლოგიური დაგეგმარების ტექნიკა ბევრად ჩამორჩება ეკონომიკური დაგეგმარების ტექნიკას.

ჩვენ უწინდებურად გვინდა ის, რაც სხვებს არა აქვთ. რაც შეეხება საქონლის არჩევასა და გამოყენებას, აქ, უწინდებურად ვიმყოფებით კონკურენციის გამორულ სტადიაში (ყოველ შემთხვევაში, ასეა დასავლეთ ევროპაში; აღმოსავლეთში ეს პრობლემა ჯერ არ დამდგარა). ამერიკის შეერთებული შტატებისგან განსხვავებით, ჩვენთან ჯერ არ ჩამოყალიბებულა მოდელების სისტემური, სინქრონულ-ციკლური ცვლა². რა არის ეს: ფსიქოლოგიური წინააღმდეგობა? ტრადიციის ძალა? არა, უბრალოდ, ჩვენი მოსახლეობის უმრავლესობას ჯერაც არ მიუღწევია ცხოვრების საკმაოდ მაღალი დონისთვის: როცა ყველა ნივთი მაქსიმალური მოთხოვნილების ერთ დონეზე განლაგდება და, არსებითად, მოდელების მხოლოდ ერთი ნაკრები რჩება, ისე, რომ მნიშვნელოვანი ხდება უკვე არა მათი მრავალფეროვნება, არამედ თვით ფაქტი “უკანასკნელი” მოდელის ფლობისა – სოციალური თვითდამკვიდრების ფეტიშისა. შეერთებულ შტატებში მოსახლეობის 90%-ს, პრაქტიკულად, მხოლოდ ერთი სურვილი აქვს – ფლობდეს იმას, რასაც სხვები ფლობენ და ეს მასობრივი არჩევანი ყოველ წელს ინაცვლებს ახალ უკანასკნელ მოდელებზე, რომელიც ერთფეროვნად საუკეთესოა. ჩამოყალიბდა “ნორმალური” მომხმარებლების მყარი კლასი, რომელიც, ფაქტობრივად, მთელ მოსახლეობას მოიცავს. მართალია, ევროპაში აქამდე ჯერ არ მივსულვართ, მაგრამ რაც უფრო შეუქცე-

ვადია ამერიკული მოდელისკენ ჩვენი მიდრეკილება, მით უკეთ ვგრძნობთ, თუ რამდენად ორაზროვანია ჩვენი რეკლამა: იგი კონკურენციისკენ გვიბიძგებს, მაგრამ ამ წარმოსახული კონკურენციითვე იგი უკვე ორიენტირებულია სიღრმისეულ ერთნაირობაზე, ერთსახოვნების პოსტულატზე, მომხმარებელი მასის ალტერნატიული მდგომარეობისკენ მიმართულ ინვოლუციაზე. იგი გვეუბნება: "ეს შეიძინეთ, ვინაიდან ეს არაფრის მსგავსი არ არის!" ("ელიტარული ხორცი". სიგარეტი HAPPY FEW-სთვის და ა.შ.), - მაგრამ ამასთანავე გვეუბნება: "ეს შეიძინეთ, ვინაიდან ამით სარგებლობს ყველა!"⁴ და ამაში არაფერია წინააღმდეგობრივი. გასაგებია, რომ თავს ყველა ორიგინალურად გრძნობს. თუმცა ყველა ერთმანეთს ჰგავს, - ამისთვის მხოლოდ კოლექტიურ-მითოლოგიური პროექციის სქემაა საჭირო, ანუ - რალაც მოდელი⁴.

ამის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ მომხმარებლური საზოგადოების გადამწყვეტ დასრულებულობად იქცევა (არა ტექნოკრატების რაიმე მაკიაველური შეთქმულების ძალით, არამედ, უბრალოდ, კონკურენციის სტრუქტურული ლოგიკიდან გამომდინარე) თვით მომხმარებლის ფუნქციონალიზაცია, ყველა მისი მოთხოვნილების ფსიქოლოგიური მონოპოლიზაცია - ანუ სავსებით ერთსულოვანი მოხმარება, რომელმაც ბოლოს და ბოლოს მიაღწია წარმოების აბსოლუტურ მონესრიგებულობასთან და კონცენტრაციასთან ჰარმონიულ თანხმობას.

მეორე მხრივ, დღესდღეობით, კონკურენციის იდეოლოგია საყოველთაოდ უკან იხევს პიროვნული თვითგანხორციელების "ფილოსოფიის" წინაშე. თანამედროვე საზოგადოებაში, რომლისთვისაც გაზრდილი ინტეგრაციაა დამახასიათებელი, ინდივიდები სიამეთა ფლობისთვის უკვე აღარ ემეტოქებიან ერთმანეთს, ისინი თვითრეალიზდებიან საკუთარ მოთხოვნილებაში, თითოეული თავ-თავისთვის. ახლა უკვე ლაიტმოტივს წარმოადგენს არა კონკრეტული გადარჩევა, არამედ - პერსონალიზაცია ყველასთვის. იმავდროულად, რეკლამამაც კომერციული პრაქტიკიდან გადაინაცვლა მომხმარებლური "პრაქსისის" თეორიისკენ, რომელიც საზოგადოების მთელ შენობას აგვირგვინებს. ასეთი თეორია გადმოიცემა ამერიკულ რეკლამაში (იხ. დიხტერი, მარტინო და სხვ.). მისი ლოგიკა მარტივია: 1. მომხმარებლური საზოგადოება (ნივთების, საქონლის, რეკლამის) ისტორიაში პირველად სთავაზობს ინდივიდს თავისი თავის მთლიანად გათავისუფლებისა და განხორციელების შესაძლებლობას; 2. მოხმარების სისტემა სუფთა მოხმარებაზე შორს მიდის იმით, რომ გამოხატავს პიროვნებას და კოლექტივს, ქმნის ახალ ენას, მთელ ახალ კულტურას. ამგვარად, მომხმარებლურ "ნიჰილიზმს" უპირისპირდება მოხმარების "ახალი ჰუმანიზმი".

მაშ ასე, პუნქტი პირველი: პიროვნების თვითგანხორციელება. დოქტორი დიხტერი - მოტივაციის კვლევის ინსტიტუტის დირექტორი - ასე განსაზღვრავს ამ ახალი ადამიანის შესწავლის პრობლემებს: "დღესდღეობით, ჩვენს წინაშე დგას ამოცანა: ნება მივცეთ საშუალო ამერიკელს - თავი იგრძნოს ზნეობრივ ადამიანად მაშინაც კი, როცა ის ფლირტაობს, ხარჯავს ფულს, ყიდულობს მეორე თუ მესამე მანქანას. ჩვენი აყვავების ერთ-ერთი ფუნდამენტური პრობლემა - ხალხის თვალში გამართლება და სანქციონ-

ირება სიამეებით სარგებლობისა; მათთვის იმის დამტკიცება, რომ კმაყოფილების სამსახურში საკუთარი ცხოვრების ჩაყენება ზნეობრივია და არა – უზნეო; ნება დავრთოთ მომხმარებელს, თავისუფლად ისარგებლოს ცხოვრებით; დავემტკიცოთ მას, რომ უფლება აქვს თავისი თავი გარემოცვას ნივთებით, რომლებიც მის ყოფას ამდიდრებენ და მას კმაყოფილებას ანიჭებენ – ასეთი უნდა იყოს უპირველესი ამოცანა რეკლამისა და, საერთოდ, ნებისმიერი პროექტისა, რომელიც მოთხოვნილების სტიმულირებას ემსახურება". მაშ ასე, ამ მართვადი მოტივაციის წყალობით, აღმოვჩნდებით ეპოქაში, როცა რეკლამა, ერთბაშად, თავის თავზე იღებს მორალურ პასუხისმგებლობას მთელ საზოგადოებაზე და პურიტანულ მორალს წმინდა დაკმაყოფილების ჰედონისტური მორალით ცვლის, ცივილიზებული საზოგადოების წიაღში ერთგვარ ახალ ბუნებრიობას ქმნის. თუმცა, უკანასკნელი ფრაზა ორაზროვანია: რეკლამის მიზანს ბედნიერების წინაშე სიმორცხვისგან ადამიანის გათავისუფლება წარმოადგენს თუ – მოთხოვნილების სტიმულირება? რისთვისაა განზრახული საზოგადოების რეორგანიზება – საყოველთაო კმაყოფილებისთვის თუ მოგებისთვის? "არა, - პასუხობს ბლესტენ-ბლანშე (პიკარდის წიგნის – "შემჩნეველი შთაგონება" – წინასიტყვაობაში) – მოტივაციის კვლევა არ ემუქრება ინდივიდის თავისუფლებას; არ ხელყოფს მის უფლებას, მოიქცეს რაციონალურად ან ირაციონალურად". ამ სიტყვებში ან უბრალოების დიდი წილია ან – ეშმაკობის. დისტერი უფრო მკაფიოდ მეტყველებს – ჩვენ ვცხოვრობთ ჩვენთვის ნაწყალობევი თავისუფლების მდგომარეობაში: "მომხმარებელს თავისუფლად სარგებლობის ნება უნდა დავრთოთ...". ადამიანებს ნება დავრთოთ, არ შერცხვით და იყონ, როგორც ბავშვები. "საკუთარ თავად ყოფნის თავისუფლება", ფაქტობრივად, ნიშნავს სამრეწველო ნაწარმზე საკუთარი სურვილების პროექტირების თავისუფლებას. "ცხოვრებით ტკბობის თავისუფლება" ნიშნავს ირაციონალურად და რეგრესულად მოქცევის თავისუფლებას, იმავდროულად კი წარმოების განსაზღვრულ სოციალურ რიგთან შეგუებას. გასაღების ასეთ "ფილოსოფიას" არ აფერხებს პარადოქსი: იგი თავის თავს მიანერს რაციონალურ მიზანსა (ადამიანებს აუხსნას, მათ რა სურთ) და სამეცნიერო მეთოდებს – და ეს ყველაფერი იმისთვის არსებობს, რომ ადამიანის ირაციონალური ქცევის სტიმულირება მოახდინოს (ანუ ადამიანი თანახმა უნდა იყოს, რომ იგი მხოლოდ გაუშუალებელი ლტოლვების კომპლექსს წარმოადგენს, და დასჯერდეს მათ დაკმაყოფილებას). სხვათაშორის, თვით ლტოლვებიც საშიშია, და მომხმარებლობის უახლესი ჯადოქრები კეთილგონივრულად გაურბიან ადამიანის გათავისუფლებას ისეთი ფეთქებადსაშიში მიზნისგან, როგორც ბედნიერებისკენ სწრაფვაა. ისინი ადამიანს სთავაზობენ მხოლოდ დაძაბულობის განმუხტვას, ანუ - თავისუფლებას "უკმარობის ნიადაგზე". "ყოველთვის, როცა იქმნება ფრუსტრაციის გრძნობის გამომწვევი და მოქმედების გამღვივებელი დაძაბულობის რაიმე სახესხვაობა, ყოველთვის გვაქვს საფუძველი ვიმედოვნებდეთ, რომ ესა თუ ის ახალი საქონელი, რომელიც მთელი ჯგუფის მისწრაფებებს პასუხობს, მოსპობს ამ დაძაბულობას. მაშინ უდიდესი შანსია იმისიც, რომ ეს საქონელი ბაზარზე განმტკიცდეს" (დისტერი, "სურვილის სტრატეგია", გვ. 81). მიზანი ისაა, რომ ამა თუ იმ ფსიქიკური ინს-

ტანციით (ისეთებით, როგორებიცაა ტაბუ, ზე-მე, დანაშაულის გრძნობა) ადრე ბლოკირებულმა ლტოლვებმა შეძლონ კრისტალიზება ნივთებში - იმ კონკრეტულ ინსტანციებში, რომლებიც აძევენ სურვილის ფეთქებად ძალას და თავის თავში მატერიალიზებულყოფენ საზოგადოებრივი მწკრივის რიტუალურ-რეპრესიულ ფუნქციას. საშიშია საკუთარ თავად ყოფნის ის თავისუფლება, რომელიც ინდივიდს საზოგადოებას უპირისპირებს. სამაგიეროდ, უწყინარია ნივთების ფლობის თავისუფლება, ვინაიდან ასეთი თავისუფლება თავადაც გაუცნობიერებლად ჩართულია ნივთების თამაშში. აი, რატომაც ასეთი თავისუფლება ზნეობრივი, სწორედ რასაც ამბობს დოქტორი დისტერი; უფრო მეტიც, ასეთი თავისუფლება წარმოადგენს ყოველგვარი ზნეობის მიზანს, ვინაიდან იგი მომხმარებელს არიგებს ერთდროულად თავის თავთანაც და თავის ჯგუფთანაც. ამიერიდან ის იდეალური სოციალური არსებაა. ტრადიციული მორალი ინდივიდისგან მხოლოდ მის ჯგუფთან შესატყვისობას მოითხოვდა, თანამედროვე "ფილოსოფიური" რეკლამა კი მისგან თავის თავთან შესატყვისობას, საკუთარ თავში ნებისმიერი კონფლიქტის განმუხტვას მოითხოვს; იგი მას უმაგალითოდ ღრმა მორალით ტვირთავს. ტაბუ, შიშები და ნევროზები, რომლებიც ადამიანს თავაშვებულად და განკიცხულად აქცევენ, იხსნება ნივთში დამანყნარებელი რეგრესიის ფასად, რაც ყოველმხრივ მხარს უჭერს მამისა და დედის ხატებს. პირველადი ნდომების უფრო და უფრო "თავისუფალი" ირაციონალობა უფრო და უფრო მკაცრ კონტროლთან ხეილხელჩაკიდებული ინაცვლებს უფრო მაღალ საფეხურზე.

ავტორის შენიშვნები:

1. თვით სიტყვას "კონკურენცია" ორი მნიშვნელობა გააჩნია: CONCOURIR აღნიშნავს ერთდროულად "მეტოქეობასაც" და "ერთად სწრაფვასაც". როცა სხვებს ვეჯობებით, ჩვენ მხოლოდ მასთან ერთად ერთ წერტილში უნდა "მივირბინოთ". ტექნიკური განვითარების ცნობილ საფეხურზე (განსაკუთრებით შეერთებულ შტატებში) ამა თუ იმ კატეგორიის ყველა ნივთი ტოლფასი ხდება და დიფერენციაციის მოთხოვნას მხოლოდ ის მოაქვს, რომ ეს ნივთები, ყოველწელს, ერთი და იმავე ნორმით, ერთად იცვლება. ზუსტად ასევე, არჩევნის ზღვრული თავისუფლების დროს, ყველა ემორჩილება ერთი და იგივე ნივთის ფლობის რიტუალურ აუცილებლობას.
2. შეერთებულ შტატებში ძირითად ნივთებს - მანქანას, მაცივარს - დაახლოებით ერთწლიანი მომსახურების წინასწარგანგარიშებული და დანესებული ვადა აქვთ (ტელევიზორს - სამი წელი, ოთახს - რამდენადმე მეტი). საბოლოო ჯამში, "სტენდინგის" სოციალური ნორმები ნივთების წრებრუნვის სულ უფრო მოკლე ციკლს ქმნიან: ძალზე შორს მდგომს ბუნების ციკლებისგან; თუმცა, ზოგჯერ ძველ სეზონურ ციკლებს უცნაურად დამთხვევადი ეს უახლესი ციკლი და მისადმი დამორჩილების აუცილებლობა ქმნის სადღეისოდ ამერიკელი მოქალაქის ჭეშმარიტ მორალს.
3. ეს შესანიშნავად გამოიხატება ორნიშნა სარეკლამო "თქვენ"-ით, მსგავსად ინგლისური YOU-სი: "QUINNESS IS GOOD FOR YOU" რა არის ეს, თავაზიანობ-

ის (ანუ პერსონალიზაციის) თავისებური ფორმულა თუ - კოლექტივისადმი მიმართვა? "თქვენ" მხოლოდით რიცხვში თუ - მრავლობითში? ერთიც და მეორეც ერთდროულად. ესაა ნებისმიერი, იმდენად, რამდენადაც იგი ყველა სხვას ჰგავს; საბოლოო ჯამში, ესაა გნომიკური "თქვენ", თანაბარმნიშვნელოვანი განუსაზღვრელ-კერძონაცვალსახელისა ON (იხ. ლეო შპიცერი, SPRACHE IM TECHNISCHEM ZEITALTER, 1964 წლის დეკემბერი, გვ. 961).

4. როცა მოდაში იყო ვარცხნილობა ალა ბრიჯიტ ბარდო, ყველა მოდური ქალიშვილი საკუთარ თვალში განუმეორებელი იყო, ვინაიდან თავის თავს უსადაგებდა არა ათასობით თავის მსგავსს, არამედ - თვით ბრიჯიტ ბარდოს, - მოციმციმე მაგალითს, ორიგინალობის თავწყაროს. ბოლოსდაბოლოს, შემლილებსაც ხომ სულაც არ აღეღებთ, რომ ერთსა და იმავე საავადმყოფოში ოთხი-ხუთი ისეთი ადამიანი იმყოფება, თავიანთ თავს ნაპოლეონად რომ მიიჩნევენ. უბრალოდ, ცნობიერება ამ დროს თავის თავს დაადგენს არა რეალური, არამედ წარმოსახული შესაბამისობებით.

5. მარქსის სქემით თუ ვისარგებლებთ ("ებრაელთა საკითხისთვის"), შეიძლება ითქვას, რომ მომხმარებლურ საზოგადოებაში ინდივიდი თავისუფალია, მხოლოდ და მხოლოდ როგორც მომხმარებელი. მისი ემანსიპაცია ფორმალურია.

სტრუქტურალიზმი, როგორც მოღვაწეობა

რას წარმოადგენს სტრუქტურალიზმი? ის არც სკოლაა და არც – მიმდინარეობა (ყოველ შემთხვევაში, ჯერჯერობით), ვინაიდან ჩვეულებრივ ამ ტერმინით გაერთიანებულ ავტორთა უმრავლესობა სრულიად არ გრძნობს თავს არც დოქტრინის ერთობით, არც ბრძოლის ერთობით ერთმანეთთან დაკავშირებულად. უკეთეს შემთხვევაში, საქმე ეხება სიტყვათხმარებას: **სტრუქტურა** უკვე ძველ ტერმინს წარმოადგენს (ანატომისტური და გრამატიკული წარმომავლობისას), სადღეისოდ ძლიერ გაცვეთილს: მას ხალისით მიმართავს ყველა სოციალური მეცნიერება, და ამ სიტყვის გამოყენება არ შეიძლება ჩაითვალოს ვინმეს გამორჩეულ ნიშან-თვისებად, გარდა პოლემიკისა შინაარსის შესახებ, რომელსაც მასში დებენ; არც **ფუნქციის** გამოსახულებები, **ფორმები**, **ნიშნები** და **მნიშვნელობები** გამოირჩევიან სპეციფიკურობით; დღეს ისინი საყოველთაო გამოყენების სიტყვებია, რომელთაგანაც მოითხოვენ და იღებენ ყველაფერს, რასაც მოისურვებენ; კერძოდ, ისინი ძველი, დეტერმინისტული მიზეზ-შედეგობრიობის, სქემის შენიღბვის საშუალებას გვაძლევენ. ალბათ საჭიროა ისეთ ნყვილებს მივმართოთ, როგორებიცაა **ალმნიშვნელი** – **აღნიშნული** და **სინქრონია** – **დიაქრონია**, საიმისოდ, რომ აზროვნების სხვა წესებისგან სტრუქტურალიზმის განსხვავების გაგებას მივუახლოვდეთ; პირველ ნყვილს იმიტომ უნდა მივმართოთ, რომ სოსიურიანული წარმოშობის ლინგვისტურ მოდელზე მიგვითითებს, და იმიტომაც, რომ ნივთთა დღევანდელი მდგომარეობისას, ლინგვისტიკა, ეკონომიკასთან ერთად, სტრუქტურის შესახებ მეცნიერების უშუალო განხორციელებაა; მეორე ნყვილს გაცილებით გადამწყვეტი სახით უნდა მივაპყროთ ყურადღება, ვინაიდან იგი, როგორც ჩანს, გულისხმობს ისტორიის ცნების ცნობილ გადასინჯვას იმ ზომით, რა ზომითაც სინქრონიის იდეა (მიუხედავად იმისა, რომ სოსიურთან სწორედ ის გამოდის უაღრესად ოპერაციონალური ცნების სახით) ამართლებს დროის გარკვეულ იმობილიზაციას, ხოლო დიაქრონიის იდეა იმისკენ იხრება, რომ ისტორიული პროცესი ფორმების წმინდა თანმიმდევრულობის სახით წარმოადგინოს. ეტყობა, სტრუქტურალიზმის სამეტყველო ნიშანი, საბოლოო ჯამში, განხილულ უნდა იქნას მნიშვნელობის ცნებასთან დაკავშირებული ტერმინების სისტემატური ხმარებით, და სრულიადაც არა თვით სიტყვა “სტრუქტურალიზმის” გამოყენებით, რომელსაც, რაოდენ პარადოქსულიც უნდა იყოს, სავსებით არ ძალუძს ვინმეს გამორჩეულ ნიშან-თვისებად ქცევა. თვალი ადევნეთ, ვინც იყენებს გამოთქმებს “ალმნიშვნელი” და “აღნიშნული”, “სინქრონია” და “დიაქრონია”, და მიხვდებით, ჩამოუყალიბდა თუ არა ამ ხალხს სტრუქტურალისტური ხედვა.

სამართლიანი იქნება, იგივეს თუ გავიმეორებთ ინტელექტუალური მეტაფიზიკის შესახებაც, რომელიც გახსნილად სარგებლობს მეთოდოლოგიური ცნებებით. რამდენადაც სტრუქტურალიზმი არ წარმოადგენს არც სკოლას, არც მიმდინარეობას, არ არსებობს არანაირი საფუძველი აპრიორულად (თუნდაც სავარაუდოდ) მხოლოდ მეცნიერულ აზროვნებაზე მის დასაყვანად; გაცილებით უკეთესია მცდელობა მისი შეძლებისდაგვარად ფართო აღწერისა (თუ არა დეფინიციისა) სხვა დონეზე, ვიდრე რეფლექსური ენის დონეა. მართლაც, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ არსებობენ ისეთი მწერლები, მხატვრები, მუსიკოსები, რომელთა თვალშიც სტრუქტურით **ოპერირება** (და არა მხოლოდ აზრი მის შესახებ) ადამიანური პრაქტიკის განსაკუთრებულ ტიპს წარმოადგენს, და რომ ანალიტიკოსნი და შემოქმედნი საერთო ნიშნით უნდა გაერთიანდნენ, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს **სტრუქტურალური ადამიანი**; ასეთი ადამიანი განისაზღვრება არა თავისი იდეებით ან ენებით, რომლებსაც იყენებს, არამედ თავისი წარმოსახვის ხასიათით ან, უკეთ თუ ვიტყვი, **წარმოსახვის უნარით**, სხვა სიტყვებით, იმ წესით, რომლითაც ის აზრობრივად განიცდის სტრუქტურას.

ამთავითვე აღვნიშნავთ, რომ ყველა თავის მომხმარებლის მიმართ თვით სტრუქტურალიზმი პრინციპულად გამოდის, როგორც **მოღვაწეობა**, ესე იგი სააზროვნო ოპერაციების განსაზღვრული რაოდენობის მონესრიგებულ თანმიმდევრობა: ცხადია, შეიძლება ვილაპარაკოთ სტრუქტურალისტური მოღვაწეობის შესახებ, მსგავსად იმისა, როგორც თავის დროზე ლაპარაკობდნენ სიურრეალისტური მოღვაწეობის შესახებ (როგორც ჩანს, სწორედ სიურრეალიზმმა მოგვცა სტრუქტურული ლიტერატურის პირველი ცდები – ამ საკითხს უთუოდ უნდა დავუბრუნდეთ). ოღონდ, ვიდრე ამ ოპერაციებს მივმართავდეთ, რამდენიმე სიტყვა უნდა ითქვას მათ მიზნებზე.

ნებისმიერი სტრუქტურალისტური მოღვაწეობის – განურჩევლად იმისა, რეფლექსურია თუ პოეტური – მიზანს წარმოადგენს “ობიექტის” იმ სახის აღდგენა, რომ მსგავსი რეკონსტრუქციისას აღმოჩენილ იქნას ამ ობიექტის ფუნქციონირების წესები (“ფუნქციები”). ამგვარად, სტრუქტურა, არსებითად, საგნის გამოსახულებაა, მაგრამ – მიმართული, დაინტერესებული გამოსახულება, ვინაიდან საგნის მოდელი რაღაც ისეთს ავლენს, რაც უხილავი ან, თუ გნებავთ, არაინტელიგიბელური, რჩებოდა თვით მოდელირებად საგანში. სტრუქტურალური ადამიანი იღებს სინამდვილეს, ანაწევრებს, შემდეგ კი აერთებს დანაწევრებულს; ეს, ერთი შეხედვით, წვრილმანია (რის გამოც ზოგიერთი სტრუქტურალისტურ მოღვაწეობას მიიჩნევს “უმნიშვნელოდ, უინტერესოდ, უსარგებლოდ” და ა. შ.). ოღონდ გაცილებით ღრმა თვალთახედვა აღმოაჩენს, რომ ამ წვრილმანს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან ამ ორ ობიექტს შორის, ან სტრუქტურალისტური მოღვაწეობის ორ ფაზას შორის, შუალედში იბადება **რაღაც ახალი**, და ეს ახალი სხვა არაფერია, თუ არა ინტელიგიბელობა მთლიანობაში. მოდელი – ესაა საგანს მიკრული ინტელექტი, და ასეთი დანა-მატი ანთროპოლოგიურ მნიშვნელობას ფლობს იმ აზრით, რომ ის თავად ადამიანი, მისი ისტორია, მისი სიტუაცია, მისი თავისუფლება და მისი ის წინააღმდეგობაც კი აღმოჩნდება ხოლმე, რომელსაც ბუნება მის გონებას უწევს.

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ, რატომ უნდა ვისაუბროთ სტრუქტურალიზმის, როგორც მოღვაწეობის შესახებ: აქ აღდგენა ან ასახვა წარმოადგენს არა სამყაროს რალაც პირველშობილ “ანაბეჭდს”, არამედ - ისეთი სამყაროს ყველაზე უფრო ნამდვილ მნიშვნელობას, რომელიც პირველადს ჰგავს, მაგრამ მის ასლირებას კი არ ახდენს, არამედ ინტელიგიბელურს ხდის მას. აი, რატომ შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ სტრუქტურალიზმი თავისი არსითაა მამოდელირებელი მოღვაწეობა, და სწორედ ამ მიმართებით, მკაცრად თუ ვიტყვით, არ არსებობს არავითარი **ტექნიკური** სხვაობა ერთის მხრივ მეცნიერულ სტრუქტურალიზმსა და მეორეს მხრივ ლიტერატურას, აგრეთვე – საერთოდ ხელოვნებას, შორის: ორივეს ურთიერთობა აქვს **მიმეზისტან**, რომელიც ეფუძნება არა სუბსტანციებს შორის ანალოგიას (მაგალითად, ეგრეთ წოდებულ რეალისტურ ხელოვნებაში), არამედ – ფუნქციების ანალოგიას (რასაც ლევი-სტროსი ჰომოლოგიებს ეწოდებს). როცა ტრუბეცკოი ფონეტიკურ ობიექტს ვარიაციების სისტემის სახით აღადგენს, როცა ჟორჟ დიუმეზილი ფუნქციონალურ მითოლოგიას ამუშავებს, როცა პროპი წინასწარ მის მიერვე დანაწევრებული ყველა სლავეური ზღაპრის სტრუქტურირების გზით ხალხური ზღაპრის ინვარიანტის კონსტრუირებას ახდენს, როცა კლოდ ლევი-სტროსი ტოტემური აზროვნების ჰომოლოგიურ ფუნქციონირებას აღმოაჩენს, ხოლო ფ. გ. გრანჟე – ეკონომიკური აზროვნების ფორმალურ წესებს, ან ფ. კ. გარდენი – წინარეისტორიული ბრინჯაოს საგნების მადიფერენცირებელ ნიშნებს, როცა ფ. პ. რიშარი მაღარმეს ლექსს მისთვის დამახასიათებელი ჟღერადობის მიხედვით ალაგებს, ყველანი ისინი, არსებითად, იგივეს აკეთებენ, რასაც მონდრიანი, ბულეზი ან ბიუტორი, რომლებიც რაიმე ობიექტის (სწორედ **კომპოზიციად** სახელდებულის) კონსტრუირებას ახდენენ მონესრიგებული მანიფესტაციის, შემდგომ კი განსაზღვრულ ერთეულთა შეერთების, გზით. არაარსებითია ის ფაქტი, რომ მამოდელირებელი მოღვაწეობის საფუძვლადმდებარე პირველად ობიექტს სინამდვილე გვანვდის ან უკვე ერთგვარად თავმოყრილი სახით (რასაც ადგილი აქვს უკვე ჩამოყალიბებულ ენაზე, საზოგადოებაზე ან ნაწარმოებზე მიმართული სტრუქტურული ანალიზის შემთხვევაში) ან, პირიქით, არაორგანიზებული სახით(ასეთია სტრუქტურული “კომპოზიციის” შემთხვევა). არაარსებითია ისიც, რომ ამ პირველადი ობიექტის აღება სოციალური ან წარმოსახული სინამდვილიდან ხდება, - ასლირებადი ობიექტის ბუნება ხომ არ განსაზღვრავს ხელოვნებას (რეალიზმის ნებისმიერი სახესხვაობის მტკიცე ცრურწმენა), არამედ სწორედ ის, რაც ადამიანს შეაქვს მისი აღდგენისას: შესრულება ნებისმიერი შემოქმედების გულისგულია. მაშასადამე, სწორედ იმდენად, რამდენადაც სტრუქტურალისტური მოღვაწეობის მიზნები განუყრელადაა დაკავშირებული განსაზღვრულ ტექნიკასთან, სტრუქტურალიზმი შესამჩნევად განსხვავდება ანალიზის ან შემოქმედების ყველა სხვა წესისგან: ობიექტი აღდგება ფუნქციების **გამოვლენისთვის**, და რეზულტატი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თვით განვლილი გზა გამოდის; აი, რატომ უნდა ვილაპარაკოთ უფრო სტრუქტურალისტური მოღვაწეობის, ვიდრე სტრუქტურალისტური შემოქმედების შესახებ.

სტრუქტურალისტური მოღვაწეობა თავის თავში ორი სპეციფიკური ოპერაციის – დანაწევრების და მონტაჟის – შემცველია. მამოდელირებელ მოღ-

ვანეობას დაქვემდებარებული პირველადი ობიექტის დანანევერება ნიშნავს მასში ისეთი მოძრავი ფრაგმენტების აღმოჩენას, ურთიერთის მიმართ რომელთა განლაგებაც რალაც საზრისს ბადებს; მსგავს ფრაგმენტს თავისთავად აზრი არა აქვს, მაგრამ იგი ისეთია, რომ მისი კონფიგურაციის შემხები უმცირესი ცვლილებები მთელის ცვლილებას იწვევს. მონდრიანის **კვადრატის**, პუსერის **მწკრივი**, **სტროფის** ბიუტორის “მობილი”-დან, “მითემა” ლევი-სტროსთან, ფონემა ფონოლოგებთან, “თემა” ლიტერატურის ზოგიერთ კრიტიკოსთან – ყველა ეს ერთეული (როგორც არ უნდა იყოს მათი შინაგანი სტრუქტურა და სიდიდე, ზოგჯერ სრულიად განსხვავებული) მნიშვნელად არსებობას იძენს მხოლოდ თავის საზღვარზე, ეს საზღვრები ხსენებულ ერთეულებს გამოყოფს მეტყველების სხვა აქტუალურ ერთეულთაგან (მაგრამ ეს უკვე მონტაჟის პრობლემაა), აგრეთვე ეს საზღვრები განასხვავებს მათ სხვა ვირტუალური ერთეულებისგან, რომლებთან ერთადაც ისინი გარკვეულ კლასს წარმოქმნიან (ლინგვისტების მიერ პარადიგმად სახელდება). პარადიგმის ცნება, როგორც ჩანს, არსებითია იმის გასარკვევად, თუ რას ნიშნავს სტრუქტურალისტური ხედვა: პარადიგმა ობიექტების (ერთეულების) შეძლებისდაგვარად მინიმალური სიმრავლეა, რომლიდანაც გამოვითხოვთ ხოლმე ისეთ ობიექტს ან ერთეულს, აქტუალური საზრისით რომლის აღჭურვაც გვსურს. პარადიგმატული ობიექტი იმით ხასიათდება, რომ იგი თავისი კლასის სხვა ობიექტებთან დაკავშირებულია მსგავსების ან განსხვავების მიმართებით: ერთი პარადიგმის ორ ერთეულს რალაც ურთიერთმსგავსება უნდა გააჩნდეს **იმისთვის, რომ** სრულიად აშკარა გახდეს მათ შორის განსხვავება; იმისთვის, რომ ფრანგულ ენაში ერთდაიგივე საზრისით არ მივანიჭოთ სიტყვებს poisson და poison, აუცილებელია, რომ S-ს და Z-ს ერთდროულად გააჩნდეთ როგორც საერთო (დენტალურობა), ისე – მადიფერენცირებელი (ჟღერადობის არსებობა ან არარსებობა) ნიშან-თვისება. აუცილებელია, რომ მონდრიანის კვადრატები მსგავსი იყონ თავიანთი კვადრატული ფორმით და განსხვავებული – პროპორციით და ფერით; აუცილებელია, რომ ამერიკული ავტომობილები (ბიუტორის “მობილი”) განუწყვეტლივ განიხილებოდნენ ერთი და იგივე წესით, მაგრამ, იმავდროულად, ყოველთვის განსხვავდებოდნენ მარკით და ფერით; აუცილებელია, რომ ოიდიპოსის მითის ეპიზოდები (ლევი-სტროსის ანალიზში) ერთნაირი და განსხვავებული იყოს და ა. შ., იმისთვის, რომ დისკურსის და ნაწარმოების ყველა დასახელებული ტიპი ინტელიგიბელური აღმოჩნდეს. ამგვარად, დანანევერების ოპერაციას მივყავართ მოდელის პირველად, თითქოსდა დანანევერებულ მდგომარეობასთან, თუმცა, ამავე დროს, სტრუქტურული ელემენტები სულაც არ არიან ქაოსურად უწესრიგონი; ჯერ კიდევ თავის განაწილებამდე და კომპოზიციის კონტინუუმში ჩართვამდე ყოველი ასეთი ერთეული შედის ვირტუალურ სიმრავლეში ანალოგიური ერთეულებისა, რომლებიც წარმოქმნიან უმაღლეს მამოძრავებელ პრინციპს – უმცირესი განსხვავების პრინციპს – დაქვემდებარებულ, გააზრებულ მთელს.

განსაზღვრავს თუ არა ერთეულებს, სტრუქტურალურმა ადამიანმა მათ კვალდაკვალ უნდა გამოავლინოს ან განამტკიცოს ურთიერთმეერთების წესები: ამ მომენტიდან გამომთხოვნელობითი მოღვაწეობა იცვლება სამონტაჟო

მოღვაწეობით. განსხვავებულ ხელოვნებათა და დისკურსის განსხვავებულ ტიპთა სინტაქსი, როგორც ცნობილია, ერთობ მრავალფეროვანია; მაგრამ რაც თანაბარი დონით მოიძიება სტრუქტურულ ჩანაფიქრთან თანხმობით შექმნილ ნებისმიერ ნაწარმოებში, ესაა ზოგიერთი რეგულარული შეზღუდვისადმი მათი დაქვემდებარებულობა; ამასთან, ამ შეზღუდვათა ფორმალურ ხასიათს, რასაც უსამართლოდ საყვედურობენ სტრუქტურალიზმს, გაცვილებით ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე მათ სტაბილურობას, ვინაიდან მამოძღვრებელი მოღვაწეობის ამ მეორე სტადიაზე სხვა არაფერი გათამაშდება, თუ არა – ერთგვარი ბრძოლა შემთხვევითობის წინააღმდეგ. აი, რატომ იძენენ რეკურენტულობის კრიტერიუმები ლამის დემიურგულ როლს: სწორედ ერთი და იგივე ერთეულებისა და მათი კომბინაციების რეგულარული განმეორებადობის წყალობით, ნაწარმოები წარმოსდგება როგორც რაღაც დასრულებული მთელი, სხვა სიტყვებით, როგორც საზრისით აღჭურვილი მთელი; ლინგვისტები ამ კომბინატორულ წესებს **ფორმებს** უწოდებენ, და ფრიად სასურველი იქნება, ამ გაცვეთილ სიტყვას თავის მკაცრ მნიშვნელობას თუ შეფუწნარჩუნებთ: ამგვარად, ფორმა ისაა, რაც ერთეულებს შორის მოსაზღვრეობის მიმართებას ნებას აძლევს არ გამოიყურობდეს როგორც წმინდა შემთხვევითობის რეზულტატი; ხელოვნების ნაწარმოები ისაა, შემთხვევის ბატონობიდან რის გამოგლეჯასაც ადამიანი ახერხებს. აქ თქმული, შესაძლოა, აგვიხსნის, ერთის მხრივ, ეგრეთ წოდებული არაფიგურატიული ნაწარმოებები რატომ წარმოადგენენ მაინც ნაწარმოებებს სიტყვის ყველაზე უფრო ზუსტი აზრით, ვინაიდან ადამიანური გონება ექვემდებარება არა ასლებისა და ნიმუშების ანალოგისტურ ლოგიკას, არამედ – მონესრიგებულ წარმონაქმნთა ლოგიკას, მეორეს მხრივ კი – იგივე ნაწარმოებები იმათ თვალში, ვინც მათში არავითარ **ფორმებს** არ ასხვავებს, რატომ მოჩანან როგორც ქაოტურნი და, მით უფრო, გამოუსადეგარნი: ხრუშჩოვი, რომელიც აბსტრაქტულ ტილოს უყურებს, უდავოა, ცდება, როცა მასში ვირის კუდის მიერ დატოვებული უფორმო მონასმების მეტს ვერაფერს ხედავს; და, მიუხედავად ამისა, მან პრინციპში იცის, რომ ხელოვნება გარკვეული სახის გამარჯვებაა შემთხვევითობაზე (ის მხედველობიდან უშვებს მხოლოდ იმას, რომ ნებისმიერ წესს – გამოყენება გვინდა მისი თუ გაგება – ეუფლებიან).

ასე აგებული მოდელი სამყაროს უკვე იმ სახით არ გვიბრუნებს, რომლითაც ის მას თავიდან მიეცა, და სწორედ ამაში მდგომარეობს სტრუქტურალიზმის მნიშვნელობა. უპირველეს ყოვლისა, ის ქმნის ახალ კატეგორიას ობიექტისა, რომელიც არც რეალურის სფეროს ეკუთვნის, არც – რაციონალურის სფეროს, არამედ - **ფუნქციონალურის** სფეროს და, უფრო მეტიც, დღესდღეობით ინფორმატიკის ბაზაზე განვითარებად სამეცნიერო გამოკვლევათა მთელ კომპლექსშია ჩართული. გარდა ამისა, და ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ის მთელი სიცხადით აღმოაჩენს იმ უაღრესად ადამიანურ პროცესს, რომლის მსვლელობის დროსაც ადამიანები ნივთებს საზრისს ანიჭებენ. არის თუ არა ამაში რაიმე ახალი? გარკვეული ზომით, არის; რა თქმა უნდა, სამყარო ყოველთვის, ყველა დროში, ესწრაფოდა საზრისის აღმოჩენას როგორც ყველაფერ იმაში, რაც მას მიეცემა, ისე – ყველაფერ იმაში, რასაც ის თავად ქმ-

ნის; სიახლე კი მდგომარეობს ისეთი აზროვნების (ან ისეთი “პოეტიკის”) გაჩენის ფაქტში, რომელიც თავის მიერ აღმოჩენილ ობიექტთა არა იმდენად მთლიანი საზრისებით აღჭურვას ცდილობს, რამდენადაც – იმის გაგებას, თუ როგორაა შესაძლებელი საზრისი როგორც ასეთი, რა ფასად და რა გზებით წარმოიშობა იგი. ბოლოს კი შეიძლება ითქვას, რომ სტრუქტურალიზმის ობიექტს წარმოადგენს არა ადამიანი-მატარებელი საზრისთა უსასრულო სიმრავლისა, არამედ ადამიანი-მწარმოებელი საზრისებისა, სწორედ ისე, თითქოს კაცობრიობა ნიშანთა აზრობრივი შინაარსის ამონურვას კი არ ესწრაფოდეს, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ იმ აქტის განხორციელებას, რომლის საშუალებითაც ინარმოება ყველა ეს ისტორიულად შესაძლებელი, ცვალებადი საზრისი. ომო სიგნიფიკანს, ადამიანი აღმნიშვნელი, - ასეთი უნდა იყოს ახალი ადამიანი, რომელსაც ეძიებს სტრუქტურალიზმი.

ჰეგელის თქმით, ძველ ბერძნებს განაცვიფრებდა ბუნების **ბუნებრიობა**; ისინი მას დაუღლებლად აყურადებდნენ და ნაკადულებს, მთებს, ტყეებს, ჭექა-ქუხილს მათი საზრისის შესახებ გამოჰკითხავდნენ; ვერგამგებელნი იმისა, თუ სახელდობრ რას მეტყველებდნენ ეს ნივთები, მცენარეულ და კოსმიურ სამყაროში ისინი შეიგრძნობდნენ ყოვლისგანმსჭვალავ **თრთოლას** საზრისისა, რომელსაც მათ დაარქვეს თავიანთი ერთ-ერთი ღმერთის სახელი – პანი. მას მერე ბუნება შეიცვალა, სოციალური გახდა: ყველაფერი, რაც ადამიანს ებოძა, **უკვე** ადამიანური საწყისითაა გაჟღენთილი, - იმ ტყეების და მდინარეების ჩათვლით, მოგზაურობა სადაც გვიხდება. თუმცა, ამ სოციალური ბუნების (უბრალოდ თუ ვიტყვი – კულტურის) პირისპირ მდგომი სტრუქტურალური ადამიანი არსებითად არაფრით განსხვავდება ძველი ბერძენისგან: ისიც აყურადებს კულტურის ბუნებრივ ხმას და განუწყვეტილ ჩაესმის არა იმდენად მდგრად, დასრულებულ, “ჭეშმარიტ” საზრისთა ხმოვანება, რამდენადაც – იმ გიგანტური მანქანის ვიბრაცია, რომელსაც კაცობრიობა წარმოადგენს, საზრისის ქმნადობის დაუცხრომელ პროცესში მყოფი, რის გარეშეც ის დაკარგავდა თავის ადამიანურ სახეს. და აი, სწორედ იმიტომ, რომ საზრისის ასეთი ნა-რმოება მის თვალში გაცილებით მნიშვნელოვანია, ვიდრე თვით საზრისები, სწორედ იმიტომ, რომ ფუნქცია ექსტენსიურია ნებისმიერი კონკრეტული ქმნილების მიმართ, სტრუქტურალიზმიც სხვა არაფერი გამოდის, თუ არა მოღვაწეობა, რომელიც ნაწარმოების შექმნის აქტს თვით ნაწარმოებთან აიგივებს: დოდეკაფონური კომპოზიცია ან ლევი-სტროსის ანალიზი ობიექტებს წარმოადგენს სწორედ იმ ზომით, რა ზომითაც **დამზადებულნი** არიან ეს ობიექტები: ანმყოში მათი ყოფნა იგივეობრივია წარსულში მათი დამზადების აქტისა; ისინი სწორედ წარსულ-ში-დამზადებული საგნები არიან. მხატვარი ან ანალიტიკოსი იმ გზას გადის, რომელიც მანამდე საზრისს გაუვლია; ისინი არ საჭიროებენ მასზე მითითებას: მათი ფუნქცია, ჰეგელის სიტყვებს თუ გავიმეორებთ, არის *manteia*; ძველ წინასწარმეტყველთა მსგავსად, ისინი გვაუწყებენ საზრისის ად-გილის შესახებ, არ კი ასახელებენ ამ საზრისს. და სწორედ იმიტომ, რომ ლიტე-რატურაც, სხვათა შორის, ერთგვარი

წინასწარმეტყველებაა, იგი რაციონა-ლური განმარტებისთვისაც ხელმისაწვდომია, იმავდროულად კი ლიტერატურა სვამს კითხვებს, მეტყველებს და დუმს: სამყაროში იმავ გზით შემლწევი, რო-მელიც საზრისმა გაიარა და რომელსაც ხელახლა გადის იგი სწორედ ამ საზ-რისთან ერთად, თავისუფლდება რა გზა-დაგზა ამ სამყაროს მიერ გამოშუშა-ვებული ყველა შემთხვევითი საზრისის-გან; ადამიანისთვის, რომელიც მას მოიხმარს, იგი პასუხს წარმოადგენს, ბუნე-ბის მიმართ კი კვლავ კითხვად რჩება: ლიტერატურა კითხვის დამსმელი პასუხი და მოპასუხე კითხვაა.

როგორღა ხვდება სტრუქტურალური ადამიანი ირეალიზმის ბრალდებას, რომელსაც მას ზოგჯერ უყენებენ? განა ფორმები თვით სამყაროში არ არსებობენ, განა ფორმებს კი არ ეკისრებათ პასუხისმგებლობა? მართალია თუ არა, რომ მხოლოდ მარქსიზმისგანაა დავალებული ბრეხტი მთელი იმ რევ-ოლუციის გამო, რაც მასშია? ხომ არ იქნებოდა უკეთესი, გვეთქვა, - ეს რევ-ოლუცია იმაში მდგომარეობდა, რომ ბრეხტი თავის მარქსისტულ ხედვას რამ-დენიმე სასცენო ხერხის დახმარებით ახორციელებდა, მაგალითად, იმით, რომ პროუექტორებს განსაკუთრებული სახით განალაგებდა ან თავის მსახიობებს გაცვეთილ კოსტიუმებს აცმევდა. სტრუქტურალიზმი სამყაროს არ ართმევს მის ისტორიას: ის ცდილობს ისტორიას დაუკავშიროს არა მხოლოდ შინაარსი (ეს უკვე ათასჯერ გაკეთებულა), არამედ – ფორმებიც, არა მხოლოდ მატერია-ლური, არამედ – ინტელიგიბელურიც, არა მხოლოდ იდეოლოგია, არამედ – ესთეტიკაც. და სწორედ იმიტომ, რომ ნებისმიერი აზრი ისტორიული ინტელ-იგიბელურობის შესახებ გარდაუვლად წარმოადგენს ამ ინტელიგიბელ-ურობასთან ზიარების აქტს, სტრუქტურალური ადამიანი ერთობ ნაკლებადაა დაინტერესებული იმით, რომ მუდმივად იცოცხლოს: მან იცის, რომ სტრუქ-ტურალიზმიც სამყაროს ერთ-ერთი **ფორმაა**, რომელიც მასთან ერთად შე-იცვლება; და სწორედ იმიტომ, რომ სტრუქტურალური ადამიანი სამყაროს უკვე ჩამოყალიბებულ ენებზე ახალი წესით მეტყველების უნარის მობილიზე-ბით ამოწმებს თავისი მსჯელობების ვარგისობას (და სრულიადაც არა ჭეშ-მარიტობას), მისთვის ისიც ცნობილია, რომ საკმარისია ისტორიაში ახალი ენა წარმოიშვას, რომელიც მის შესახებ ამეტყველდება, რომ მისი მისია ამოწ-რული აღმოჩნდება.

1963 წელი

ლიტერატურა და მეტაენა

ლოგიკა გვასწავლის ენა-ობიექტისა და მეტაენის ნაყოფიერ გამიჯვნას. ენა-ობიექტი – ესაა თავად საგანი ლოგიკური გამოკვლევებისა, ხოლო მე-ტაენა – ის აუცილებელი ხელოვნური ენა, რომლითაც ასეთი კვლევა წარმო-

ებს. ლოგიკური აზროვნების შინაარსს სწორედ ის შეადგენს, რომ მე შემოიძლია რეალური ენის (ენა-ობიექტის) მიმართებებისა და სტრუქტურის ფორმულირება სიმბოლოთა ენაზე (მეტაენაზე).

ჩვენს მწერლებს მრავალ საუკუნეთა განმავლობაში ვერ წარმოედგინათ, თუ შეიძლება ლიტერატურა (თავად ეს სიტყვა, დიდი ხანი არაა, რაც წარმოიშვა) განხილულიყო, როგორც ასეთ ლოგიკურ გამიჯვნას დაქვემდებარებული ენა (ყველა სხვა ენის მსგავსად). ლიტერატურას არასოდეს უმსჯელია საკუთარი თავის შესახებ, არ განურჩევია თავის თავში ერთმანეთისგან შემცველი და შესამეცნებელი; მოკლედ, ის ბჭობდა, მაგრამ არა – საკუთარი თავის შესახებ. ოლონდ შემდგომ – ალბათ, მას მერე, რაც საფუძვლები შეერყა ბურჟუაზიულ კეთილ აზრს – ლიტერატურამ იგრძნო თავისი გაორება, შეძლო თავის თავში ერთდროულად საგნისა და საგანზე შეხედულების, სიტყვისა და ამ სიტყვის შესახებ სიტყვის, ლიტერატურა-ობიექტისა და მეტალიტერატურის დანახვა. ამ განვითარებამ, ზოგადად, შემდეგი ფაზები განვლო: თავდაპირველად ჩამოყალიბდა ლიტერატურის ოსტატთა პროფესიული თვითშეგნება, - ავადმყოფურ სიბეჯითეში, მიუწვდომელი სრულყოფილებისკენ მტანჯველ მისწრაფებაში გამყდარებული (ფლობერი). მერე იყო წერილის ერთსა და იმავე სუბსტანციად, ლიტერატურისა და ლიტერატურაზე აზრის შერწყმის გმირული მცდელობა (მალარმე). შემდეგ გაჩნდა ლიტერატურის ტავტოლოგიურობის აღმოფხვრის რწმენა, თავად ლიტერატურა უსასრულოდ გადაიდებოდა და გადაიდებოდა „ხვალისთვის“, - იმ იმედით, რომ წერილი ჯერ კიდევ წინაა, - და ასეთი რწმენით იქმნებოდა ლიტერატურა (პრუსტი). შემდგომ ამისა სასამართლოს წინაშე წარსდგა თავად ლიტერატურის “დამშვიდებული სინდისი”: დაინყეს სიტყვა-ობიექტისთვის მრავალი საზრისის განზრახ, სისტემატურად მიწერა და ამ საზრისთა უსასრულოდ გაზრდა ისე, რომ არ ჩერდებოდნენ საბოლოოდ არც ერთ ფიქსირებად აღნიშნულზე (სიურრეალიზმი). და ბოლოს, შეეცადნენ, პირიქით, შეექმნათ აზრობრივი ვაკუუმი, რათა ლიტერატურული ენა ექციათ წმინდა აქ-ყოფნად, თავისებურ “თეთრ” (მაგრამ არა უმნიცკლო) წერილად – მხედველობაში მაქვს რობ-გრისე შემოქმედება.

ყველა ამ მცდელობის წყალობით, ჩვენს საუკუნეს (უკანასკნელ ას წელს) შეიძლება დაერქვას იმის შესახებ განაზრების საუკუნე, თუ რა არის ლიტერატურა (სარტრმა ამ კითხვას გარედან უპასუხა, რითაც გაპირობებულია მისი ლიტერატურული პოზიციის ორანზროვნება). ხოლო რამდენადაც ასეთი ძიებები წარმოებს არა გარედან, არამედ – თავად ლიტერატურის შიგნით, უკეთ, მის მიჯნაზე, იმ ზონაში, სადაც ის პირდაპირ ნულისკენ მიისწრაფის (როგორც ენა-ობიექტი, ის ამ დროს ინგრევა და გადარჩება მხოლოდ მეტაენის სახით, სადაც თავად მეტაენის ძიებანი უკანასკნელ მომენტში ახალ ენა-ობიექტად იქცევიან), ვლინდება, რომ ჩვენი ლიტერატურა – ასი წელია უკვე – სიკვდილთან სახიფათო თამაშს ეწევა; თითქოსდა, საკუთარ სიკვდილს განიცდის; იგი მსგავსია რასინის ერთი გმირისა (ერიფოლე “იფიგენიაში”), რომელიც კვდება, როცა თავის თავს შეიმეცნებს, ხოლო ცოცხლობს საკუთარი არსის ძიებით. სწორედ ამითაა გაპირობებული მისი ტრაგიზმი: ამჟამად თითქოსდა ის-

ტორიულ ჩიხში მდგარი ჩვენი საზოგადოება ლიტერატურას მხოლოდ ოიდი-პოსისტვის ნიშნულ კითხვას უტოვებს: *ვინ ვარ მე?* და უკრძალავს, იმავდროულად, კითხვის დასმას ჭეშმარიტ დიალექტიკურ ჭრილში: *რა ვაკეთო?* ჩვენი ლიტერატურის ჭეშმარიტება მოქმედების სფეროში როდია, მაგრამ ის უკვე არც ბუნების სფეროს განეკუთვნება; ესაა ნილაბი, რომელიც საკუთარ თავზე მიუთითებს.

1959 წელი

ენის გუგუნი

ზეპირი სიტყვა შეუქცევადია – ასეთია მისი ბედი. ერთხელ თქმულს ვეღარ დაიბრუნებ ისე, რომ მას რაღაც ახალი არ მიემატოს; უცნაურია, მაგრამ ასეა: “შესწორება” აქ “მიმატებას” ნიშნავს. ჩემს სიტყვაში არ შემიძლია რაიმე წავშალო, გადავშალო, შევცვალო; შემიძლია მხოლოდ ვთქვა: “ვცვლი, ვშლი, ვასწორებ”. ე. ი. განვავრდობ საუბარს. დამატების გზით ასეთ საოცარ ცვლილებას მე ბორძიკს დავარქმევ. არამკაფიოდ გადაცემული შეტყობინება ორმაგად წარუმატებელია: ერთის მხრივ, ძნელია მისი გაგება, მეორეს მხრივ კი, გარკვეული ძალისხმევის შედეგად, მაინცაა შესაძლებელი მისი გაგება; იგი ვერ პოულობს ადგილს ვერც ენაში და ვერც მის გარეთ, ესაა ენობრივი ხმაური, მსგავსი მოტორის ცხიკინისა, რომელიც გვამცნობს, რომ მოტორში რაღაც წესრიგში არაა; ასეთივე აზრის მატარებელია განზილება, მტყუნება, - ხმოვანი სიგნალი მანქანის მუშაობის დროს შენიშნული უნესრიგობისა. ბორძიკი (მოტორის თუ ადამიანის) ერთგვარი შიშია: მეშინია, რომ შეიძლება მოძრაობა შეწყდეს.

მანქანის სიკვდილი შეიძლება მტკივნეულად განიცადოს ადამიანმა, თუ ეს სიკვდილი აღწერილი იქნება როგორც სიკვდილი ცხოველისა (იხილე ზოლას ცნობილი რომანი)*. თუმცა მანქანა საერთოდ ანტისიმპათიურია (რობოტის სახით ხომ იგი იმუქრება ყველაზე საშინელი რამით – სხეულის დაკარგვით), მას მაინც შეუძლია წარმოშვას კიდევ ერთი ეიფორული მოტივი – როცა იგი *მოქმედებს*; მანქანა შიშს ინვეს იმით, რომ თვითონ მუშაობს, ხოლო სიამოვნების მომგვრელია იმით, რომ გამართულად მუშაობს. თუ მეტყველების გაუმართაობა განსაკუთრებულ ხმოვან სიგნალში – ბორძიკში – გამჟღავნდება, მანქანის გამართულობა გამჟღავნდება განსაკუთრებული მუსიკის – *გუგუნის* – საშუალებით.

* იგულისხმება ემილ ზოლას რომანი “ადამიანი-ნადირი” (მთარგმნელი).

გუგუნი – ესაა ხმაური გამართული მუშაობისას. აქედან წარმოსდგება პარადოქსი: გუგუნი მოასწავებს ხმაურის თითქმის სრულ გამორიცხვას, მოასწავებს იდეალურად სრულყოფილი და ამიტომ უხმაურო მანქანის ხმაურს; ასეთი ხმაური თავად ხმაურის გაუჩინარების მოსმენის საშუალებას იძლევა; შეუმჩნეველობა, განურჩევლობა, მსუბუქი ბიძგი აღიქმება, როგორც გაუჩინარებული ხმაურის ნიშნები.

ამიტომაც, რომ მანქანები, რომლებიც გუგუნებენ, ნეტარების მომნიჭებელი არიან. მაგალითად, სადი ხშირად წარმოიდგენდა და აღწერდა ხოლმე ეროტიკულ მანქანას: ეს მანქანა მოფიქრებულია, როგორც გროვა სხეულებისა, რომელთა ტკბობის ორგანოები საგულდაგულოდაა შეპირაპირებული ერთმანეთთან; როცა მონანილეთა კონვულსიური მოძრაობების საშუალებით მანქანა იწყებს მოქმედებას, იგი ძიგძიგებს და დახშულ გუგუნს წარმოშობს, - იგი **მუშაობს**, და მუშაობს გამართულად. სხვა მაგალითი: როცა თანამედროვე იაპონიაში უამრავი ადამიანი ერთობა უზარმაზარ დარბაზში სათამაშო ავტომატებით (ამ მანქანებს იქ “პატინკოს” ეძახიან), მთელი დარბაზი მგორავი ბურთულების გუგუნითაა აღვსილი, და სწორედ ეს გუგუნია აღმნიშვნელი იმისა, რომ გამართულად მუშაობს კოლექტიური მანქანა – სიამოვნების მანქანა (სხვა შემთხვევაში გამოუცნობი), მანქანა იმ სიამოვნებისა, რომელიც იბადება თამაშით, სხეულის ზუსტი მოძრაობით. მართლაც, ორივე მაგალითი მაჩვენებელია იმისა, რომ გუგუნში სხეულებრივი ერთობა ჟღერს; “მომუშავეთა” სიამოვნების ხმაურში არავინ ხმას არ აღიმადლებს, არც ერთი ხმა არ ხდება წარმართველი, არ გამოირჩევა სხვებისგან, შეუძლებელია თუნდაც დაბადება ვისიმე ხმისა; გუგუნი სხვა არაფერია, თუ არა – ხმაური ტკბობას მიცემული სიმრავლისა (და არა მასისა – მასა, პირიქით, ერთხმინი და ხმამალღია).

ახასიათებს თუ არა გუგუნი ენას? ზეპირმეტყველების დროს ენა მართლაც რომ ფატალურადაა განწირული ბორძიკისთვის, ხოლო ნაწერის შემთხვევაში – სიმუნჯისა და ნიშანთა დანაწევრებისთვის; ნებისმიერ შემთხვევაში, მაინც რჩება **აზრის ნაშეტი**, რომელიც ენას არ აძლევს მასში ჩადებული ტკბობის სრულად განხორციელების საშუალებას. მაგრამ შეუძლებელი არ ნიშნავს მოუაზრებელს: ენის გუგუნი მისი უტოპიაა. რა სახის უტოპია? – საზრისის მუსიკის უტოპია. ეს იმას ნიშნავს, რომ თავის უტოპიურ მდგომარეობაში ენა თავისუფლდება, უფრო მეტსაც ვიტყვი, იგი **ღალატობს თავის ბუნებას** და გადაიქცევა უსაზღვრო ხმოვან ქსოვილად, და მისი სემანტიკური მექანიზმი კარგავს რეალობას; აქ მთელი თავისი დიდებულებით წარმოსდგება აღმნიშვნელი – ფონური, მეტრული, მელოდიური, და არც ერთ ნიშანს არ შეუძლია, განკერძოებულს, **ბუნებას დაუბრუნოს** ტკბობის ეს წმინდა სამოსელი; ხოლო, ამასთან ერთად (და ესაა მთავარი სიძნელე), საზრისი არ უნდა იქნეს გაძვე-

ბული, დოგმატურად გაუქმებული, ერთი სიტყვით, დასაჭურისებული. ასეთი, ჩვენი რაციონალისტური ენობრივი პრაქტიკისთვის უმაგალითო, გადატრიალების წყალობით ენა გუგუნად გადაიქცევა და მთლიანად მიენდობა აღმნიშვნელს ისე, რომ იმავდროულად არ ტოვებს მოსაზრებადობის საზღვრებს: საზრისი ბუნდოვნად გამოსჩანს შორიდან განუყოფელი, შეუღწევადი და გამოუთქმელი მირაჟის სახით, რითაც წარმოქმნის პეიზაჟის უკანა პლანს, “ფონს” ხმოვანი პეიზაჟისას. ჩვეულებრივ (მაგალითად, ჩვენს პოეზიაში) ფონემათა მუსიკა “ფონის” როლს ასრულებს შეტყობინებისთვის, აქ კი, პირიქით, საზრისი ძლივს ახერხებს ტკბობის გავლას, ძლივს გამოსჩანს პერსპექტივის სიღრმიდან. როგორც მანქანის გუგუნია ხმაური უხმაურობისგან, ასევე ენის გუგუნი ის საზრისია, რომელიც საზრისისგან დაცლილობის მოსმენის საშუალებას იძლევა, ანუ – რაც იგივეა – ესაა არა-საზრისი, რომელიც სადღაც შორეთში საზრისის ხმოვანების მოსმენის საშუალებას იძლევა, ერთხელ და სამუდამოდ გათავისუფლებულისას ყოველგვარი ძალადობისგან, რომელიც პანდორას ყუთიდან ამოდის თითქოს; გათავისუფლებულისას ნიშნისგან, რომელიც “ადამიანური მოდგმის სამნუხარო და ველური ისტორიიდან” იზადება.

ეს ყოველივე, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ეტოპიაა; მაგრამ, არაიშვიათად, უტოპია გზის მანათობელი ვარსკვლავია პირველგამკვალავათავის. და მართლაც, ჟამიდან ჟამზე, ხან აქ და ხან იქ, არის გუგუნის შექმნის მცდელობები: ასეთია რამდენიმე ნიმუში პოსტსერიალი მუსიკისა (ერთობ საგულისხმოა, რომ ეს მუსიკა განსაკუთრებით დიდ როლს ანიჭებს ადამიანურ ხმას, – იგი გარდაქმნის ხმას იმით, რომ ცდილობს ჩამოაშოროს ამ უკანასკნელს აზრობრივი ბუნება, მაგრამ შეუწარმუნოს ბგერითი სისავსე), ასეთია რამდენიმე ცდა რადიოფონიის დარგში; ასეთია, აგრეთვე, პიერ გიუიოტის და ფილიპ სოლერის ბოლოდროინდელი ტექსტები.

გარდა ამისა, ჩვენს ცხოვრებაში, ყოველდღიურ ყოფით ეპიზოდებში, ყველას შეუძლია მოიხილოს გუგუნის მისადგომები. ამ დღეებში მე მოულოდნელად ვიგრძენი ენის გუგუნი ჩინეთის შესახებ ანტონიონის ფილმის ერთ-ერთ კადრში: სოფლის შარაზე, კედელს მიყრდნობილი ბავშვები ხმამაღლა კითხულობენ თავ-თავიანთ წიგნებს ერთად ისე, რომ ერთმანეთს ყურადღებას არ აქცევენ. იქმნებოდა ნამდვილი გუგუნი, რომელსაც გამოსცემს კარგად გამართული მუშა მანქანა; საზრისი ჩემთვის ორმაგად მოუხელთებელი იყო – ჩინური ენის უცოდინრობისა და იმის გამო, რომ მკითხველები ერთმანეთის ბგერებს ახშობდნენ; თუმცა, მე, თითქოსდა ჰალუცინაციაში მყოფს (იმდენად ნათლად აღიქმებოდა ამ სცენის ყველა ნიუანსი), ჩამესმოდა მუსიკა, ადამიანური სუნთქვა, გულისხმიერება, მონდომება – ერთი სიტყვით, რაღაც მიზანმიმართული. როგორ, ნუთუ საკმარისია ყველამ ერთად ამოიღოს ხმა, რომ ენის გუგუნი წარსმოიშვას – ასერიგად იშვიათი, ტკბობით სავსე ეფექტი, რომლის შესახებაც იყო საუბარი! არა, რა თქმა უნდა; საჭიროა ხმოვან სცენაში მონაწილეობდეს ეროტიკა (ამ სიტყვის ფართო გაგებით), რათა მასში იგრძნო-

ბოდეს სწრაფვა, ან – რაიმე ახლის აღმოჩენა, ან – უბრალოდ, ალეღვების აკომპანიმენტით წარიმართოს; ყველაფერი ეს იკითხებოდა ჩინელი ბავშვების გამომეტყველებაში.

ამჟამად მე რალაცით ვემსგავსები ძველ ბერძნებს, რომელთა შესახებ ჰეგელი წერდა, რომ ისინი ალეღვებით და დაუცხრომლად აყურადებდნენ ფოთლების შრიალს, ნაკადულთა რაკრაცს, ქარის ხმაურს, ერთი სიტყვით – ბუნების თრთოლვას, რათა გაერკვიათ მასში განღვრილი საზრისი. მეც, სწორედ ასე, ენის გუგუნს მიყურადებუღი, ვცდიღობ მასში მთრთოღვარე საზრისის ამოკითხვას; ჩემთვის, თანამედროვე ადამიანისთვის, ხომ სწორედ ეს ენა წარმოადგენს ბუნებას.

მწერღები და მოკალმეღები

ვინ ლაპარაკობს? ვინ წერს? ჩვენში ჯერჯერობით არ არსებობს სიტყვის სოციოღოღია. ჩვენთვის მხოლოდ ისაა ცნობიღი, რომ სიტყვა ძალაუღვღების ფორმაა და ადამიანთა განსაკუთრებული ჯგუფი (რალაც საშუაღო კორპორაციასა და კლასს შორის) სწორედ იმით განისაზღვრება, რომ მეტ-ნაკლებად განუყოფღად ფღობს ერის ენას. ამასთან, დიდხანს, კაპიტალიზმის მთელი კლასიკური ეპოქის განმავღობაში (XVII-დან XIX საუკუნემდე), ენის უღავო მფღობეღები მწერღები და მხოლოდ მწერღები იყვნენ. თავიანთი ფუნქციონალური ენის საზღვრებიდან გამოუსღვღელ ქაღაღებს და იურისტებს თუ გამოღვრიცხავთ, სხვა არც არავინ ლაპარაკობღა. საინტერესოა, რომ ენობრივი მონოპოღიის მკაცრი წესრიგი ეხებოღა არა იმდენად მწარმოებღეს, რამდენადაც – თვით წარმოებას: სტრუქტურირდებოღა არა ლიტერატურის პროფესიული მდგომარეობა (სამი საუკუნის მანძიღზე მან ძღიერ იცვალა სახე – პოეტ-მსახურიდან მწერალ-საქმოსნამდე), არამედ – თვით სუბსტანცია ლიტერატურული დისკურსისა, რომელიც, სიტუაციურ, ჟანრობრივ და კომპოზიციურ წესებს დამორჩიღებული, თითქმის უცვღელი რჩებოღა მაროდან ვერღენამდე, მონტენიდან ჟიდამდე (ძვრები ხდებოღა ენაში და არა – დისკურსში). განსხვავებით ეგრეთ წოდებული პირველყოფიღი საზოგადოებებისგან, საღაც, როგორც მოუსმა აჩვენა, ჯადოქრობა ყოვეღთვის ჯადოქრის ფიგურაშია განხორციეღებული, – ლიტერატურის **ინსტიტუტი** (ღა, კერძოდ, მისი ძირითადი მასალა – სიტყვა) მის **ფუნქციაზე** ბევრად მნიშვნეღოვანი იყო. საფრანგეთში ლიტერატურის ინსტიტუტს მისი ენა წარმოადგენს, ნახევრად ლინგვისტური, ნახევრად ესთეტიკური სისტემა, რომელიც მოკღებული არაა თვით მითიურ განზომიღებას – **სიცხადეს**.

როდის მერე აღარაა საფრანგეთში მწერალი ერთადერთი, ვინც ლაპარაკობს? როგორც ჩანს, - რევოლუციის დროიდან; სწორედ მაშინ გაჩნდნენ პოლიტიკური მიზნებისთვის მწერალთა ენის გამომყენებელი ადამიანები (ახლახანს, ბარნავის ერთ-ერთი ტექსტის წაკითხვისას, დავრწმუნდი ამაში). ინსტიტუტი უცვლელი რჩება – ესაა კვლავინდებურად დიდი ფრანგული ენა, მისი ლექსიკა და ევფონია მოწინებით შეუნახავთ, მიუხედავად საფრანგეთის ისტორიაში მომხდარი უდიდესი ძვრებისა. მაგრამ იცვლება მისი ფუნქციები, საუკუნეთა განმავლობაში განუხრელად იზრდება ენაზე მომუშავეთა რიცხვი; ლიტერატურის ფუნქციის გაფართოებას ხელს უწყობენ თავად მწერლები, შატობრიანიდან თუ მესტრიდან ჰიუგომდე თუ ზოლამდე, - ინსტიტუციონალიზებული სიტყვის აღიარებულ ბატონ-პატრონებად დარჩენილნი, ისინი მას ახალი ტიპის მოღვაწეობის იარაღად აქცევენ; ხოლო მწერალთა, როგორც ასეთთა, გვერდით ყალიბდება და ვითარდება საზოგადოებრივ ენაზე გამბატონებელ ადამიანთა ახალი ჯგუფი. ინტელექტუალები? ეს სიტყვა ერთობ მრავალმნიშვნელოვნად ჟღერს¹. უმჯობესია, მათ აქ **მოკალმეები** ვუწოდოთ. და აი, რამდენადაც ჩვენ, შესაძლოა, ამჟამად ისტორიულად მერყევ იმ მომენტს განვიცდით, როცა ორივე ეს ფუნქცია თანაარსებობს, მე მინდა მწერლისა და მოკალმის შედარებითი ტიპოლოგიის ნარკვევი მოვხაზო, შევადარო ისინი ერთმანეთს თუნდაც მათთვის საერთო მასალასთან – სიტყვასთან – მიმართების მიხედვით.

მწერალი ფუნქციას ასრულებს, მოკალმე კი საქმიანობითაა დაკავებული; ეს გრამატიკიდანაც ნათლად ჩანს, სადაც ერთმანეთს უპირისპირდებიან, ერთის მხრივ, არსებითი სახელი, მეორეს მხრივ კი – ზმნა (გარდამავალი)². ეს არ ნიშნავს, რომ მწერალი მხოლოდ არსებაა; ისიც მოქმედებს, ოღონდ მისი მოქმედება თავისი ობიექტის იმანენტურია, ის პარადოქსული სახით იწარმოება საკუთარი იარაღითვე – ენით. მწერალი ისაა, ვინც თავისი სიტყვის **დამუშავებას** ეწევა (თუნდაც შთაგონებით), და მისი ფუნქციები მთლიანად შთაინთქმება ამ სამუშაოს მიერ. სამწერლო მოღვაწეობაში ორგვარი წესი არსებობს: ხელოვნების წესი (კომპოზიცია, ჟანრი, წერილი) და ხელობის წესი (მოთმინება და შრომა, შესწორებები და სრულყოფის პროცესები). პარადოქსი იმაში მდგომარეობს, რომ თავისი მასალის თვითნებობის გამო ლიტერატურა, არსებითად, ტავტოლოგიურად მუშაობს, მსგავსად **საკუთარ თავთან იგივეობისთვის** შექმნილი კიბერნეტიკული მანქანისა (ემზის ჰომეოსტატი); მწერლის შემთხვევაში კითხვაა **"რატომაა სამყარო ასეთი?"** მთლიანად შთაინთქმება კითხვით: "როგორ ვწერო მის შესახებ?". ყველაზე გასაოცარი ისაა, რომ საუკუნეთა განმავლობაში ამგვარი ნარცისული მოღვაწეობა სამყაროს გამოკითხვის უწყვეტ სტიმულს წარმოადგენდა; თავის თავში ჩაკეტილი იმაზე ზრუნვაში, თუ "როგორ წეროს", მწერალი, ბოლოს და ბოლოს, გარდაუვლად მიდის კითხვებს შორის ყველაზე ღიაზე: "რა მიზეზითაა სამყარო ასეთი?". შედეგად, თვითნებობის მომპოვებელი შრომა მწერლისა, იმავდროულად, გაშუალებასაც წარმოადგენს; მწერალი აცნობიერებს ლიტერატურას როგორც მიზანს, მაგრამ, რეალურ სამყაროში ასახული, იგი კვლავ საშუალებად იქცევა; ლიტერატურა გამუდმებით **უცრუებს** მწერალს მოლოდინს,

და, ამ გაცრუებასთან ერთად, ლიტერატურა სამყაროს უერთდება – უცნაურ სამყაროს, რომელიც ლიტერატურაში წარმოსდგება როგორც კითხვა, მაგრამ არასდროს – როგორც საბოლოო პასუხი.

სიტყვა არაა იარაღი, არაა რაღაც სხვის მატარებელი; ჩვენთვის უფრო და უფრო ცხადი ხდება, რომ ეს სტრუქტურაა; მაგრამ მხოლოდ მწერალი (განსაზღვრების მიხედვით) კარგავს სიტყვის სტრუქტურაში თავის საკუთარ სტრუქტურას და სამყაროს სტრუქტურას. ასეთი სიტყვა, განიცდის რა (უსასრულოდ) დამუშავებას, თითქოსდა ზე-სიტყვა ხდება, სინამდვილე მისთვის მხოლოდ საბაბს წარმოადგენს (მწერლისთვის "წერა" გარდაუვალი ზმნაა); სიტყვას, აქედან გამომდინარე, არ ძალუძს სამყაროს ახსნა, მაგრამ თუ როგორღაც ახერხებს კიდევ მის ახსნას, მხოლოდ – იმიტომ, რომ მოგვიანებით სამყარო კვლავ არაერთმნიშვნელოვანი სახით წარმოსდგეს. **წანარმოებში** (რომელიც მუშაობის პროდუქტია) შეტანილი ყოველგვარი ახსნა მაშინვე ორაზროვანი, რეალობასთან მხოლოდ გაშუალებული და დაკავშირებული, ხდება; საბოლოო ჯამში, ლიტერატურა ყოველთვის არარეალისტურია, მაგრამ სწორედ ეს არარეალისტურობა მას საშუალებას აძლევს, ხშირად დაუსვას სამყაროს სერიოზული კითხვები, თუმცა კი – არა პირდაპირ; მაგალითად, სამყაროს თეოკრატიული ახსნის მონადინე ბალზაკი, ბოლოს და ბოლოს, ამ სამყაროსთვის კითხვების დასმით იყო დაკავებული. ამიტომ მწერალი (რაოდენ გააზრებული და გულწრფელიც უნდა იყოს მისი მოღვაწეობა), ექსისტენციალური არჩევნის ძალით, უარს ამბობს ორი ტიპის სიტყვაზე: ჯერ ერთი – **მასწავლებლობაზე**, ვინაიდან თავის პროექტის არსით ის უკვე ძალაუხერხებულად აქცევს სამყაროს ყოველგვარ ახსნას თეატრალურ წარმოდგენად, გარდაუვლად შეაქვს მასში არაერთმნიშვნელოვნება³; მეორეც – **მონმობაზე**, ვინაიდან, სიტყვას მიცემული მწერალი კარგავს გულუბრყვილობას. არ შეიძლება ყვირილის დამუშავება – თორემ ყველაფერი იმით დამთავრდება, რომ შეტყობინებაში მთავარი გახდება არა თვით ეს ყვირილი, არამედ – მისი დამუშავება; მწერალი, რომელიც თავის თავს სიტყვასთან აიგივებს, ჭეშმარიტებაზე ყოველგვარ უფლებას კარგავს, რადგან ენა – ოღონდ თუ ის ღრმად ტრანზიტული არაა – წარმოადგენს სტრუქტურას, რომლის მიზანია (უკიდურეს შემთხვევაში, ბერძნული სოფისტიკის დროიდან) ჭეშმარიტებასა და სიცრუეს შორის განსხვავების ნეიტრალიზება⁴. სამაგიეროდ მწერალი, ცხადია, სამყაროს სიმტკიცის მორყევის უნარს იძენს, წარმოუდგენს რა მას იმ **პრაქსისის** თავბრუდამხვევ სანახაობას, რომელიც არავის მიერ სანქციონირებული არაა. ამიტომ უაზრობაა, მწერლისგან **ანგაჟირებულ** წანარმოებს მოვითხოვდეთ: "ანგაჟირებული" მწერალი ერთდროულად "ორ სტრუქტურაზე" დაკვრას ცდილობს, რაც შეუძლებელია თაღლითობის, ეშმაკური ხრიკების გარეშე, რომელთა დახმარებითაც მეტრი ჟაკი ხან მზარეული იყო, ხან – მეეტლე, მაგრამ – არც ერთი და არც მეორე ერთდროულად; განა ღირს კიდევ ერთხელ ჩამოთვლა დიდი მწერლებისა, რომლებიც ან არაანგაჟირებული იყვნენ ან ანგაჟირებული იყვნენ "ისე რა", და – თავდადებით ანგაჟირებული ადამიანებისა, რომლებიც ცუდი მწერლები იყვნენ? მწერლისგან პასუხისმგებლობას უნდა მოვითხოვდეთ, მაგრამ აქაც ბევრი რამ გასარკვევია. ის ფაქტი, რომ

მწერალი პასუხისმგებელია თავის აზრებზე, ამ შემთხვევაში არაარსებითია; არც ისაა გამორჩევით მნიშვნელოვანი, იღებს თუ არა მეტად თუ ნაკლებად გაცნობიერებულ იმ იდეოლოგიურ დასკვნებს, მისი ნაწარმოებებიდან რომ გამომდინარეობს; მწერლის ნამდვილი პასუხისმგებლობა იმაში მდგომარეობს, რომ ლიტერატურას განიცდიდეს, როგორც – **განუხორციელებელ ანგაჟირებას**, როგორც – მოსეს მზერას რეალობის აღთქმული მიწისკენ (ასეთია, მაგალითად, კაფკას პასუხისმგებლობა).

ბუნებრივია, ლიტერატურა ღვთის წყალობა კი არა, პროექტებისა და გადანყვეტილებების ერთობლიობაა, რომელთა საშუალებითაც ადამიანი თავის თავს განახორციელებს (ანუ, როგორღაც, არსებას იძენს) უშუალოდ მეტყველების პროცესში; მწერალი ისაა, ვისაც მწერლად ყოფნა სწადია. ასევე ბუნებრივია, რომ მწერლის პროდუქციის მომხმარებელი საზოგადოება მის პროექტს გაიაზრებს, როგორც მოწოდებას, ენაზე მუშაობას – როგორც ენის ფლობის უნარს, ხოლო ტექნიკურ ხერხებს – როგორც ხელოვნებას. ასე დაიბადა მითი კარგი სტილის შესახებ: მწერალი დაქირავებული ქურუმი, დიდი ფრანგული სიტყვის ტაძრის ნახევრადდამსახურებული, ნახევრადსაცილო დამცველი; ასეთი წმინდა საქონელი (ერთგვარი ნაციონალური საკუთრება) ინარმოება, მიენოდება, მოიხმარება და ექსპორტის სახით გაიტანება, სულიერ ღირებულებათა უმაღლესი ეკონომიკის ჩარჩოებში. ფორმაზე მწერლის შრომის ასეთ საკრალიზაციას მნიშვნელოვანი და სრულებითაც არაფორმალური შედეგები მოჰყვა. მისი წყალობით (რიგიანი) საზოგადოება, თუ მისთვის ნაწარმოების შინაარსი უხერხული აღმოჩნდება, უცხოვდება ამ შინაარსისგან, აქცევს რა მას წმინდა სანახაობად, რომლის შესახებაც უკვე შეიძლება ლიბერალური გულგრილობით მსჯელობა; საზოგადოება ანიეტრალებს თავისი კრიტიკოსის მემბოზურ ვნებებს და დამანგრეველ გამოსვლებს – ერთი სიტყვით, ყურადღების ქვეშ ჰყავს მწერალი; "ანგაჟირებულ" მწერალს ისლა დარჩენია, განუწყვეტილად და უმწეოდ ესროდეს მას გამონვევას. ადრე თუ გვიან, ნებისმიერი მწერალი ინტეგრირდება ლიტერატურის სოციალური ინსტიტუტების მიერ – გარდა იმ შემთხვევისა, როცა ის საერთოდ თავს ანებებს სამწერლო საქმეს ანუ უარს ამბობს სიტყვასთან ყოფით თვითგაიგივებაზე; ამიტომაცაა, რომ მწერალთაგან ასე ცოტა წყვეტს წერას. ეს ხომ იმას ნიშნავს, რომ თავი მოიკლა, მოუკვდე იმ ყოფიერებას, რომელიც აირჩიე. თუ ხდება კიდევ ისე, რომ მწერალი დუმდება, მაშინ მისი მდუმარება აირეკლება, როგორც ხმამაღალი ექო, როგორც საკუთარი რწმენიდან აუხსნელი მოწყვეტა (რემბო)⁵.

რაც შეეხება მოკალმეებს, ისინი "ტრანზიტული" ტიპის ადამიანები არიან: ისინი გარკვეულ მიზანს ისახავენ (დამონმებას, ახსნას, სწავლებას), და სიტყვა მხოლოდ მისი მიღწევის საშუალებაა; მათთვის სიტყვა თავის თავში საქმეს შეიცავს, თვით სიტყვა კი ასეთს არაფერს წარმოადგენს. მიუხედავად ამისა, ენა კვლავ "აზრის" მატარებელი საკომუნიკაციო იარაღის ბუნებრივ როლამდე დაიყვანება. რომც უთმობდეს მოკალმე თვით წერილს გარკვეულ ყურადღებას, ონტოლოგიურად ის ამაზე მაინც არ ზრუნავს – მას სხვა რამ აინტერესებს. მოკალმე არ ახდენს სიტყვაზე არავითარ არსებითად მნიშ-

ვენელოვან ტექნიკურ მოქმედებას; მის განკარგულებაშია ყველა მოკალმისთვის საერთო წერილი –ერთგვარი **კოინე**, სადაც, რა თქმა უნდა, ერთმანეთისგან განსხვავდება დიალექტები (მაგალითად: მარქსისტული, ქრისტიანული, ექსისტენციალური), მაგრამ ძალიან იშვიათად – ინდივიდუალური სტილები. საქმე ისაა, რომ მოკალმის განმსაზღვრელ თვისებას მისი საკომუნიკაციო პროექტის **გულუბრყვილობა** წარმოადგენს: მოკალმე ფიქრადაც არ დაუშვებს, რომ მის მიერ დაწერილი თავის თავში ჩაიკეტოს, რათა იქ, სტრიქონებს შორის, შესაძლებელი გახდეს სხვა ისეთი რამის ამოკითხვა, ვიდრე მას ჰქონდა მხედველობაში; განა მოკალმე მოითმენს იმას, რომ მისი ნაწერი ფსიქოანალიზის საგნად აქციონ? ის ვარაუდობს, რომ თავისი სიტყვით მკაფიოს ხდის სამყაროში რაღაც განუსაზღვრელს, იძლევა მის ერთმნიშვნელოვან (თუნდაც არა საბოლოო) ახსნას ან რაღაც უდავოს იუნყება (თუნდაც სხვათა ცოდნის მოკრძალებულ გადმოცემას ენეოდეს). მწერლისთვის კი ამ დროს, როგორც ვიხილეთ, ყველაფერი პირიქითაა: მან მშვენივრად იცის, რომ მისი სიტყვა არატრანზიტულია (ასეთია მისი არჩევანი და ასეთია მისი შრომის საზრისი), რომ სიტყვას, მთელი თავისი კატეგორიულობის მიუხედავადაც კი, თავად შეაქვს სამყაროში გაურკვეველობა, რომ ის პარადოქსულად გვევლინება დიდებულ-მრავლისმეტყველ მდუმარებად და რომ ამ სიტყვის დევიზად შეიძლება იქცეს მხოლოდ ჟაკ რიგოს ღრმააზროვანი შენიშვნა: "ჩემს მტკიცებებშიც კი კითხვებია". მწერალში რაღაც ქურუმისეულია, მოკალმეში – უბრალო მგალობლისეული: ერთისთვის სიტყვა თვითმიზნურ ქმედებას წარმოადგენს (ანუ გარკვეული თვალსაზრისით – ჟესტს), მეორისთვის კი – მოღვაწეობას. პარადოქსი იმაშია, რომ საზოგადოება ტრანზიტულ სიტყვას გაცილებით ცივად იღებს, ვიდრე – არატრანზიტულს; დღესაც კი, მიუხედავად მოკალმეთა სიუხვისა, საზოგადოებაში მათი მდგომარეობა გაცილებით რთულია, ვიდრე – მწერლების. ამის მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, მატერიალური გარემოებებია. მწერლის სიტყვის საქონელბრუნვა საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული არხებით ხორციელდება; საზოგადოებას გააჩნია ლიტერატურის საგანგებოდ შექმნილი ინსტიტუტი, რომელიც მხოლოდ ამ სიტყვას განაგებს. და პირიქით, მოკალმის სიტყვა მხოლოდ ისეთი სოციალური ინსტიტუტების მფარველობით ინარმოება და გამოიყენება, რომლებსაც თავდაპირველად სრულიად სხვა ფუნქცია ჰქონდათ მინიჭებული, ვიდრე – ბრუნვაში ენის ჩართვა: ესაა, უპირველესად, უნივერსიტეტი, ხოლო დამატებით – სამეცნიერო გამოკვლევები, პოლიტიკა და ა. შ. ამას გარდა, მოკალმის სიტყვა არამყარია სხვა მიზეზითაც. რამდენადაც იგი აზრის უბრალო მატარებელს წარმოადგენს (ან თვლის თავის თავს ასეთად), მისი სასაქონლო ხარისხი იმ პროექტზე გადაიტანება, რომლის იარაღიცაა. იგულისხმება, რომ მოკალმე ვაჭრობს თავისი აზრით და არავითარ ხელოვნებაზე არ ფიქრობს, - "წმინდა" აზრის (უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით, "არაგამოყენებითი") მთავარი მითური ნიშან-თვისება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის ფულადი მიმოქცევის გარეთ გამომუშავდება; განსხვავებით ფორმისგან, რომელიც, ვალერის თქმით, ძვირი ღირს, აზრი არაფერი ღირს, სამაგიეროდ მას არც ყიდიან, არამედ დიდსულოვნად ჩუქნიან. ამასთან, იკვებება, სულ მცირე, კიდევ ორი

განსხვავება მწერალსა და მოკალმეს შორის. უპირველეს ყოვლისა, მოკალმის მწარმოებლური საქმიანობა ყოველთვის თავისუფალია, მაგრამ იმავდროულად – რალაცით "აკვიატებულიც"; მოკალმე საზოგადოებას რალაც ისეთს სთავაზობს, რაზეც ყოველთვის როდი არსებობს მოთხოვნილება; საზოგადოებრივი ინსტიტუტებისგან, ბაზრისგან განზე მდგომი მისი სიტყვა, პარადოქსული სახით, გაცილებით მეტ ინდივიდუალობას ამჟღავნებს (ყოველ შემთხვევაში, თავისი მოტივებით), ვიდრე – მწერლის სიტყვა. **მოკალმის ფუნქციაა – ყველგან და ყოველთვის დაუყოვნებლივ გამოთქვას ის, რასაც ფიქრობს.**⁶ და ამ ფუნქციაში ის თავის საკმარის გამართლებას ხედავს; ამითაა გამოწვეული მისი სიტყვის სიმწვავე და გადაუდებლობა – ეს სიტყვა ყოველთვის ამჟღავნებს კონფლიქტს აზრის შეუკავებლობასა და იმ საზოგადოების ჩამორჩენილობას შორის, რომელსაც არ სურს საქონლის მოხმარება, თუ ეს უკანასკნელი არანაირი განსაკუთრებული ინსტიტუტით დაკანონებული არ არის. აქედან *a contrario* აშკარაა მეორე განსხვავება: ლიტერატურული (სამწერლო) სიტყვის სოციალური ფუნქცია სხვა არაფერია, თუ არა **საქონლად აზრის გადაქცევა** (სინდისის, ან სულის ძახილის), თავის სასიცოცხლო ბრძოლაში საზოგადოება ისწრაფვის, დაიუფლოს, მოიპინაუროს, ინსტიტუციონალიზებულიყოს აზრის წინასწარგანუსაზღვრელობა, საამისოდ კი ენას იყენებს – ყველა არსებული ინსტიტუტის მოდელს. პარადოქსული ისაა, რომ "მაპროვოცირებელი" სიტყვაც იოლად ხდება დამოკიდებული ლიტერატურის ინსტიტუტზე: ენობრივი ნორმების ნებისმიერი დარღვევა (რემბოდან იონესკომდე) სწრაფად და უმნიშვნელოდ ერთვება სისტემაში, მაპროვოცირებელ აზრს კი, როგორც არ უნდა ეცადონ უშუალოდ (გაუშუალებლად) მის გამოხატვას, ფორმის ნეიტრალურ ზოლზე უნაყოფოდ წვალებალა დარჩენია; ნორმების დარღვევა არასდროს არის სრული.

აქ აღწერილი წინააღმდეგობა სინამდვილეში იშვიათად მჟღავნდება წმინდა სახით. დღესდღეობით, ყველა ჩვენგანი მეტი თუ ნაკლები სიამკარავით მერყეობს მწერლის როლსა და მოკალმის როლს შორის; როგორც ჩანს, ასე მოგვისაჯა ისტორიამ; მისი ნებით ჩვენ ერთობ გვიან დავიბადეთ, რომ ვყოფილიყავით მწერლები, რომლებსაც მშვიდი სინდისით ეამაყებათ თავიანთი წოდება, - და ერთობ ადრე (?), რომ ვიყოთ მოკალმეები, რომელთაც ყურს უგდებენ. ამჟამად ინტელექტუალთა ყველა წარმომადგენელი თავის თავში ორივე ამ როლის მატარებელია, და ერთ-ერთ მათგანს მეტ-ნაკლები წარმატებით "მაღავს"; მწერალთა ქცევაში მოულოდნელად ჩნდება მოკალმეთა მოუთმენლობა, ხოლო მოკალმეები დროდადრო ენის თეატრალურ წარმოდგენაში მონაწილეობის მიღებამდე მალდებიან. გვინდა **რალაც დავწეროთ**, ამ დროს კი უბრალოდ **ვწერთ** (ამ სიტყვის გარდაუვალი აზრით). ერთი სიტყვით, ჩვენმა ეპოქამ, როგორც ჩანს, ჰიბრიდული ტიპი წარმოშვა – მწერალ-მოკალმე. მისი თვით ფუნქცია უცილობელი პარადოქსულობისაა – მასში გამოწვევაცაა და გრძნებით შეკვრაც; ფორმალურად მისი სიტყვა თავისუფალია, არ ემორჩილება ლიტერატურული ენის ინსტიტუტს, მაგრამ, ამ თავის თავისუფლებაში გამოიმწყვდეული, ის "საყოველღეო წერილის" ფორმის მიმღებ წესებს გამოიმუშავებს; ლიტერატორთა საამხანაგოდან გამოსული მწერ-

ალ-მოკალმე სხვა – ინტელექტუალთა – საამხანაგოში აღმოჩნდება ხოლმე. ზოგადსოციალურ დონეზე ეს ახალი გაერთიანება **დამატებით** ფუნქციას ასრულებს: ინტელექტუალების წერილი არა-ენის პარადოქსულ ენად გამოსჩანს და საზოგადოებას სისტემის გარეშე (ინსტიტუტის გარეშე) კომუნიკაციაზე ახდენილ ოცნებად წარმოუდგება; მწერალ-მოკალმე საზოგადოების თვალში წერილის გარეშე წერილის იდეალს განახორციელებს, წმინდა აზრის გადაცემას, რომლის პროცესშიც არ გამოცალკევდება არანაირი უმნიშვნელო შეტყობინება. შორეულ და იმავდროულად აუცილებელ ამ იდეალს საზოგადოება თითქმის კატა-თავგობანას ეთამაშება – ის აღიარებს მწერალ-მოკალმეს და იძენს (ცოტ-ცოტაობით) მის ნაწარმოებებს და იღებს როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების ფაქტებს, იმავდროულად კი იგი უსაფრთხო მანძილზე ჰყავს იმით, რომ აიძულებს ეყრდნობოდეს უნივერსიტეტისმაგვარ მეორეხარისხოვან, საზოგადოების კონტროლს დაქვემდებარებულ ინსტიტუტებს და იმით, რომ განუწყვეტილ საყვედურობს პირდაპირობას, ესე იგი – მითურ ენას, უნაყოფობას (საყვედური, რომელსაც არ განიცდის არც ერთი მწერალი). ერთი სიტყვით, ანთროპოლოგიის თვალსაზრისით, მწერალ-მოკალმე – ესაა განკიცხული, რომელიც, **წყეულის** შორეული მემკვიდრე, წნორედ თავისი განკიცხულობის მიზეზითაა ჩართული საზოგადოებაში. სოციალურში მისი ფუნქცია რაღაცით მსგავსია იმისა, რასაც კლოდ ლევი-სტროსი გრძნეულს მიაწერს, - დამატებითობის ფუნქციისა, ვინაიდან გრძნეულიც და ინტელექტუალიც თითქოსდა თავის თავში კონცენტრირებულიყოფენ ჯანმრთელი საზოგადოების დასრულებულობისთვის აუცილებელ ავადმყოფობას. და, რა თქმა უნდა, არაფერია იმაში გასაკვირი, რომ ეს კონფლიქტი (ან, თუ გნებავთ, კონტრაქტი) ენის დონეზე ინასკვება, ვინაიდან ენის მთელი არსი პარადოქსშია – სუბიექტურობის ინსტიტუციონალიზაციაში.

ავტორის შენიშვნები:

1. ითვლება, რომ სიტყვა "ინტელექტუალი", თავისი ამჟამინდელი მნიშვნელობით, დრეიფუსის საქმესთან დაკავშირებით წარმოიშვა – გასაგებია, რომ ანტიდრეიფუსელები უწოდებდნენ ასე დრეიფუსელებს.
2. თავდაპირველად სიტყვა "მწერალი" (ecrivain) აღნიშნავდა სხვების ნაცვლად მწერელ ადამიანს, "წიგნების ავტორის" თანამედროვე მნიშვნელობა XVI საუკუნეში ჩნდება.
3. მწერალს შეუძლია შექმნას სისტემა, მაგრამ ეს სისტემა ასეთი იქნება მხოლოდ მწარმოებლისთვის და არა ლიტერატურის მომხმარებლისთვის. მე დიდ მწერლად ვთვლი ფურიეს – იმ დიდებული სპექტაკლის ძალით, რომელიც ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს სამყაროს მისმიერი აღწერით.
4. იმას, თუ რაოდენ ძნელია სინამდვილის სტრუქტურასთან ენის სტრუქტურის დამთხვევის მიღწევა, საუკეთესოდ ამტკიცებს დიალექტიკის მარადიული მარცხი, როცა იგი დისკურსი ხდება. ენა არადიალექტიკურია, დიალექტიკა მეტყველებაში – მხოლოდ კეთილი სურვილია, ენას მხოლოდ შეუძლია თქვას:

"საჭიროა დიალექტიკური ვიყო", თვითონ კი ასეთად ყოფნა არ შეუძლია. ენაში, მწერლის ენის გამოკლებით, არ არსებობს პერსპექტიული სიღრმე: მწერალს შეუძლია გახდეს დიალექტიკური, მაგრამ მას არ შეუძლია, დიალექტიკური გახადოს გარესამყარო.

5. ასე დგას საკითხი სადღეისოდ; საპირისპიროდ ამისა, რასინის თანამედროვეებს სულაც არ აკვირვებდა, რომ რასინმა მოულოდნელად მიატოვა ტრაგედიის წერა და მეფის მოხელედ იქცა.

6. დაუხანებელი შეტყობინების ეს ფუნქცია პირდაპირ საპირისპიროა მწერლის ფუნქციისა: ჯერ ერთი, მწერალი დამგროვებელია. ის სხვა რიტმით იბეჭდება, ვიდრე აზროვნებს; მეორეც, თავისი აზრების გაშუალებას იგი სათუთად დამუშავებული "სწორი" ფორმით ახდენს; მესამეც, იგი მზადაა თავის ნაწარმოებთა თავისუფალი განსჯისთვის, იგი პირდაპირ საპირისპიროა დოგმატიკოსის.

1960 წელი

ინფორმაციული ესთეტიკის შესავალი

თანამედროვე ცივილიზაცია ტექნიკურია და, როგორც ცნობილია, ტექნიკური პროგრესისთვის აუცილებელ ბუნებისმეცნიერულ საფუძველს ემყარება. მაშასადამე, ისეთი მოღვაწეობაც კი, როგორიცაა ფორმათწარმოქმნელი, უნდა ექვემდებარებოდეს სრულიად განსაზღვრულ, ამ ცივილიზაციის კანონების შესაბამის ხასიათს, კანონებისა, რომლებიც წარმოიქმნებიან თითქოსდა აუცილებლობის ძალით, და ეს ხდება მოღვაწეობის ყველა სფეროში, სადაც საჭიროა ისეთი ნივთის მიღება, თვალს რომ ახარებს და ლამაზადაა გაფორმებული.

აქედან გამომდინარე, მე ოპერირებას მოვახდენ ხელოვნებისა და დიზაინის ისეთი კატეგორიებით, რომლებიც მათი მეთოდური ანალიზისა და სინთეზის წანამძღვრები იქნებიან. ამასთან, გამოვყოფ ოთხ თეზისს.

1. **თეზისი მატერიალურობის შესახებ.** აქ მე მხედველობაში მაქვს ის აშკარა ფაქტი, რომ არ არსებობს ხელოვნების ობიექტები ან დიზაინის ობიექტები, რომლებიც ასე თუ ისე დამზადებული არ იყოს რაიმე სუბსტანციისგან. არსებობს მხოლოდ მატერიალური მხატვრული ობიექტები და დიზაინის მატერიალური ობიექტები.

2. **თეზისი მოწესრიგებულობის შესახებ.** ყველგან, სადაც მატერია ხელოვნების ან დიზაინის ობიექტად იქცევა, საუბარია, როგორც ეს უკვე აღნიშნა მოლმა, მოწესრიგებულობის შესახებ მოცემული ელემენტების საზღვრებში.

3. **თეზისი კომპონიკაციურობის შესახებ.** ეს თეზისი აქ განსაკუთრებულ როლს შეასრულებს: ჩვენ ვამბობთ, რა გააჩნია ხელოვნების ან დიზაინის ობიექტს, როცა ის ჩართულია ჯაჭვში "გადამცემი - მიმღები", რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს ამ ობიექტის "მწარმოებელსა" და "მომხმარებელს".

4. **თეზისი ნიშნურობის შესახებ.** ეს თეზისი ამტკიცებს, რომ ყველგან, სადაც საუბარია მხატვრულ ნაწარმოებზე, განსაზღვრულ როლს თამაშობენ ნიშნები, ნიშნური წარმონაქმნები და ნიშნური სისტემები.

სწორედ ამ ოთხი თეზისის განხილვას შევეცდები ქვემოთ, ამასთან - განსაკუთრებით - მხატვრულ ობიექტთა ანალიზისა და სინთეზის დროს, და ამ ობიექტთა რიგს მდუმარედ მივათვლით დიზაინის ობიექტებსაც.

დავინყოთ **მატერიალურობის** შესახებ თეზისით. ინფორმაციული ესთეტიკა, კლასიკურ ესთეტიკათა უმრავლესობისგან განსხვავებით, მიზნად არ ისახავს იმის **ინტერპრეტირებას**, რასაც ჩვენ მოცემული ობიექტის შემთხვევაში აღვნიშნავთ, როგორც მშვენიერს ან უგვანს, ტრაგიკულს ან კომიკურს და ა. შ. მაშასადამე, ეს უახლესი ესთეტიკა არაა ინტერპრეტაციული, არ ცდილობს დაადგინოს ობიექტური შინაარსი ცნებებისა "მშვენიერი", "არამშვე-

ნიერი", "უგვანი", "არაუგვანი" და ა. შ. აქედან გამომდინარე, მას შეიძლება ეწოდოს კონსტატაციური ესთეტიკა, რაც ნიშნავს შემდეგს: ხელოვნების ან დიზაინის ობიექტთა შესახებ ჩვენი გამონათქვამები ეფუძნება ობიექტურად დადგენილ ფაქტებს ზუსტად ისე, როგორც მინერალოგია გამოავლენს ამა თუ იმ მინერალში განსაზღვრულ აგებულებას, მაგრამ არ იძლევა მის ინტერპრეტაციას. და მე აქ მინდა მოვუხმო მცირე ისტორიულ ცნობას: პირველი, ვინც ინტერპრეტაციულ ესთეტიკას კონსტატაციური დაუპირისპირა, იყო გალილეი, რომელმაც ეს "ტორკვატო ტასოს" მინდვრებზე თავის მინაწერებში მოიმოქმედა.

კონსტატაციის ესთეტიკის შემთხვევაში ჩვენ ვგულისხმობთ, რომ არსებობს მხოლოდ ორი გვარი მდგომარეობების ან პროცესებისა, რომლებიც მატერიალურობის შესახებ თეზისის მიღებისას ნამდვილად განსხვავდებიან: ფიზიკური პროცესები ან მდგომარეობები და ესთეტიკური პროცესები ან მდგომარეობები; სიტყვა "ესთეტიკურის" საზრისი ზუსტად ჯერაც არ განგვისაზღვრავს. წინასწარი განსაზღვრების სახით შეგვიძლია მივიღოთ, რომ ფიზიკური მდგომარეობები ან პროცესები შეიძლება დადგენილ ან დამტკიცებულ იქნას ეგრეთ წოდებული "ბუნების პროდუქტების" მიმართ, ესთეტიკური მდგომარეობები და პროცესები კი - "ხელოვნების ნაწარმოებთა" მიმართ. მაგრამ, მატერიალურობის შესახებ თეზისის თანახმად, ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები რეალიზდება რაიმე "ბუნების პროდუქტში". არ შეიძლება ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ ჩვენს ცნობიერებაში არსებობდეს - ის განხორციელებული უნდა იყოს ბგერებში ან სიტყვებში(რომლებიც, თავის მხრივ, ფონემებისგან შედგებიან), ხეში, ქვაში და ა.შ.

მაგრამ ისმის კითხვა: როგორ შეიძლება დახასიათდეს ფიზიკური მდგომარეობები ან პროცესები? რამდენადაც ჩვენ "ბუნების პროდუქტთა", ე. ი. ფიზიკურ მდგომარეობათა და პროცესთა, შორის ვარსებობთ, ჩვენი არსებობა საკმარისად დეტერმინირებულია. ამაში, მოცემულ შემთხვევაში, ჩვენ გვესმის მისი საკმაო წინასწარგანჭვრეტადობა. მაგალითად, ჩვენთვის საკმაოდ კარგადაა ცნობილი, როდის ამოვა ხვალ მზე, და ცნობილია ეს ჩვენთვის ბუნების კანონთა შესახებ ჩვენი ცოდნის და მათი გამოყენების უნარის წყალობით. ესთეტიკური ფენომენი კი, პირიქით, იმით გამოირჩევა, რომ სულაც არაა საკმარისად დეტერმინირებული; შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ ესთეტიკური მდგომარეობები უბრალოდ არადეტერმინირებულია. შემდეგ, შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ შესაძლებელია ფიზიკური პროცესებისა და მოვლენების აღწერა მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებით. ამის საპირისპიროდ, შეიძლება ითქვას, რომ ესთეტიკური პროცესის ან ესთეტიკური მდგომარეობის აღწერა მიზეზ-შედეგობრივი კატეგორიებით შეუძლებელია. დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ფიზიკური პროცესები განსაზღვრულია, ესთეტიკური - განუსაზღვრელი.

პოეტს, რომელიც ლექსს თხზავს, მხოლოდ სამუშაოს დასრულების მერე შეუძლია იმის შეფასება, რამდენად კარგი ან ცუდი გამოვიდა ეს ლექსი. ფერმწერისთვის მუშაობის დასაწყისისას ჯერაც უცნობია, სად წაუსვამს ბოლო საღებავს და როგორი იქნება იგი. ამგვარად, ბუნებრივი პროცესების

წინასწარმეტყველება, ე. ი. წინასწარ განჭვრეტა, პრინციპში შესაძლებელია მაშინ, როცა მხატვრული პროცესები პრინციპულად წინასწარგანუჭვრეტადია. მაგალითად, ავტორის მიერ ჩაფიქრებული ლექსის ან რომანის მხატვრული ღირსებების შესახებ მხოლოდ მაშინ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, როცა ნაწარმოები დასრულებულია. შესაძლოა წინასწარ რაღაც ვიცოდეთ ნაწარმოების სიუჟეტური განვითარების შესახებ, მაგრამ მთელის ესთეტიკური მდგომარეობა მუშაობის დასრულებამდე წინასწარგანუჭვრეტადია. სწორედ ამ ყოველივეს გამოვხატავთ "განსაზღვრულობის" და "განუსაზღვრულობის" ცნებებით.

მაშ ასე, მივიღეთ ასეთი შედეგი: ფიზიკურ მოვლენას - მაგალითად, იმ ფაქტს, რომ ელექტრონათურა ინთება, როცა ჩამრთველს შემოვარუნებთ, - ყოველთვის "ნამდვილი" ხასიათი აქვს მოვლენის წინასწარგანუჭვრეტადობის და მისი გამომწვევი პროცესის დეტერმინირებულობის თვალსაზრისით. ამისგან განსხვავებით, არადეტერმინირებულობის, არაკაუზალური მდინარების გამო, ესთეტიკურ მოვლენებს ვერ მივანერთ უეჭველ, "ნამდვილ" ხასიათს, არამედ იძულებული ვართ, მათ ალბათური ხასიათი მივანიჭოთ, ამასთან ალბათობა აქ იმ აზრით გაიგება, რომ ჩვენ არ შეგვიძლია უეჭველობით, ე. ი. "დარწმუნებულობის მაღალი ხარისხით" გამოვთქვათ, თუ რამდენად "მხატვრულადაა" შესრულებული ხელოვნების ესა თუ ის ნაწარმოები, და ისიც კი არ ვიცით, სახელდობრ სად შეიცავს იგი "ხელოვნებას". მაგალითად, არ ვიცით ზუსტად, რემბრანდთან შუქ-ჩრდილები თანმხლები ეფექტია თუ ისინი მხატვრის ესთეტიკურ ჩანაფიქრში შედიოდნენ. კლასიკური ინტერპრეტაციული ესთეტიკა უკანასკნელს ამტკიცებდა; ის შუქ-ჩრდილებს განმარტავდა, როგორც რემბრანდტის მიგნებას, როგორც "ჭეშმარიტად ესთეტიკურს". მაგრამ ეს არანაირად არ შეიძლება მტკიცედ დადგენილად ჩაითვალოს.

მაშ ასე, უეჭველობის და ალბათობის ცნებებს ჩვენ საკმაოდ ნათელყოფილად ჩავთვლით "ბუნების პროდუქტებსა" და "ხელოვნების ნაწარმოებებს" შორის განსხვავების გასაგებად.

ამ საფუძველზე დაყრდნობით, ჩვენ უკვე შეგვიძლია გადავიდეთ *მონესრიგებულობის* შესახებ თეზისის განხილვაზე. ხელოვნების ნაწარმოების სტრუქტურის მონესრიგებულობის შესახებ ელემენტარული წარმოდგენა ჯერ კიდევ ამერიკელ მათემატიკოსთან გ. დ. ბორკჰოფთანაა მოცემული, რომელიც შემდეგი მოსაზრებებიდან ამოდიოდა.

როცა ხელოვნების ნაწარმოებს ქმნიან, ლექსი იქნება ეს თუ მუსიკალური კომპოზიცია, ცდილობენ - სწორად რომ ვთქვათ - ჯეროვანი სახით მოანერგონ ზოგიერთი ადრე მოცემული ელემენტი, მაგალითად, სიტყვები ან ნოტები. მათში შეტანილ ასეთ წესრიგს შეიძლება ეწოდოს სტრუქტურა ან სახე (Gestalt). როცა მოცემულ ელემენტთა სიმრავლეში ამყარებენ წესრიგს, საქმე აქვთ მასალის რაღაც კონსტანტებთან. მაგალითად, როცა მხატვარი სპილენძისგან ქმნის ლითონის ქანდაკებას, მან უნდა გიათვალისწინოს სპილენძის მატერიალური კონსტანტები. მაგრამ ეს იმას ნიშნავს, რომ მას უხდება მასალის თვისებათა გააზრება და გათვალისწინება; მასალა რაღაც გარკვეული "სირთულითაა" მოცემული. სწორედ ასე, როცა მუსიკალური ნაწარმოები იქმნება,

კომპოზიტორის განკარგულებაშია განსაზღვრული რაოდენობა მუსიკალური ტონებისა(ნოტებისა), რომელიც გარკვეული სახით უნდა მონესრიგდეს.

ამიტომ, ჩვენ თუ ხელოვნების ნაწარმოებისთვის ზომის შემოტანა გვსურს, ასეთი ზომა, როგორც ჩანს, დამოკიდებული უნდა იყოს იმ მასალის უკვე აღნიშნული სირთულის ელემენტებს შორის მონესრიგებულობის განსაზღვრულ მიმართებებზე, რომლითაც ამ მონესრიგებულობის შემნა სურთ. მაშინ იბადება კითხვა, როგორ უნდა გამოიყურებოდეს ასეთი ფუნქცია, ე. ი. როგორ გამოისახება ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური ზომა(M) მონესრიგებულობის ზომის(O) და სირთულის ზომის(C) საშუალებით.

შეიძლება აქედანვე დავუშვათ, რომ მონესრიგებულობის ხარისხის გაზრდასთან ერთად, ე. ი. ხელოვნების ნაწარმოებში ნესრიგის დადგენილი მიმართებების რიცხვის გადიდებასთან ერთად, მისი ესთეტიკური ზომაც იზრდება. მაშასადამე, ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური დახასიათების რიცხობრივად გამომხატველი ეს ზომა მით მეტი უნდა იყოს, რაც მეტია მასში მონესრიგებულობის მიმართებები. ის შემცირდება სირთულის გაზრდის ზომის შესაბამისად. მაგალითად, მდიდარი ინსტრუმენტირება "კლავს" მელოდიას.

აქედან გამომდინარე, ასეთი მარტივი სახის ესთეტიკური ზომა გამოისახება მიმართებით:

$$M = \frac{O}{C} .$$

ეს გამოსახულება პირველად ბირკჰოფის მიერ იქნა შემოთავაზებული 1928 წელს.

როგორ ზომავენ მხატვრული ნაწარმოების მონესრიგებულობის ხარისხს? რას იყენებენ რიცხობრივი მნიშვნელობის სახით -სათვის? ჩვენ ხომ გვინდა, რომ ნაცვლად "მე ეს მომწონს!"-ისა შეგვეძლოს ვთქვათ: "ამ ობიექტს გააჩნია მონესრიგებულობის მნიშვნელობა $O=315!$ ". ჩვენ გვინდა რაოდენობრივი კრიტერიუმების მიღება, ვინაიდან ხელოვნება როგორღაც უნდა ჩაერთოს ჩვენი ტექნიკური ცივილიზაციის სფეროში, რომლის ერთ-ერთ არსებით საფუძველს მათემატიკა წარმოადგენს. ამისთვის, უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია მოიძებნოს ობიექტთა მონესრიგებულობის ზომის შეფასების რაღაც წესი. ჩვეულებრივ, რაიმე მოვლენის თეორიის შექმნისას იწყებენ უმარტივეს ფორმებზე სრულიად უბრალო დაკვირვებებით. უმარტივესი გეომეტრიული ფიგურები, რომლებითაც ბირკჰოფმა დაიწყო, იყო ბრტყელი მრავალკუთხედები: კვადრატი, სამკუთხედი, სწორკუთხედი და ა. შ. მრავალკუთხედებად შეიძლება ჩაითვალოს ტიპოგრაფიის ამკრეფი სალაროს ლიტერებიც, თუ ისინი, რაღაც ზომით მაინც, გეომეტრიული ელემენტებისგანაა დამზადებული. როცა ასეთი მრავალკუთხედების მონესრიგებულობის ზომის გამოთვლა სურთ, უნდა დაისვას კითხვა, - ამ მრავალკუთხედთა რომელი გეომეტრიული თვისებები განსაზღვრავენ "ნესრიგს"? უმალ გავიაზრებთ, რომ ასეთი თვისებები შეიძლება იყოს, მაგალითად, ვერტიკალური ან ჰორიზონტალური სიმეტრია, ნონასწორობის ცენტრის არსებობა და ა. შ.

თუ ასეთ მრავალკუთხედს ვერტიკალური ან ჰორიზონტალური სიმეტრია გააჩნია, შეიძლება დავუსვათ, შესაბამისად, რიცხვი $V=1$, ასეთი სიმეტრიის არარსებობის შემთხვევაში კი $V=0$. შემდეგ, თუ მრავალკუთხედი ნონასნორობის მდგომარეობაში იმყოფება(ეს ცნება უფრო ზუსტ განსაზღვრებას მოითხოვს), მას მიაწერენ მნიშვნელობას $E=1$, საპირისპირო შემთხვევაში კი - $E=-1$. მრავალკუთხედის ფორმა, რომელიც "თვალს ახარებს", ბირკჰოფის მიხედვით, დაკავშირებულია იმ გეომეტრიულ ფაქტთან, რომ მრავალკუთხედის ცენტრიდან გამომავალი ყოველი წრფე ამ მრავალკუთხედს მხოლოდ ერთხელ გადაკვეთს ან რომ ნებისმიერი ვერტიკალური ან ჰორიზონტალური წრფე მრავალკუთხედს გადაკვეთს ორ წერტილში და არა უმეტესად. თუ ამ ორი პირობიდან ერთ-ერთი მაინც სრულდება, მაშინ ვგულისხმობთ, რომ $F=0$, ხოლო თუ არც ერთი არ სრულდება, მაშინ $F=2$.

მონესრიგებულობის შემდგომი რიცხობრივი კრიტერიუმების სახით შეიძლება შემოვიტანოთ ბრუნვითი სიმეტრია R და ელემენტი HV . არსებობს, მაგალითად, მრავალკუთხედები, რომლებიც იოლად აისახება ვერტიკალური(V) და ჰორიზონტალური(H) ხაზებისგან შემდგარ სწორკუთხა ბადეზე; ამ შემთხვევაში მონესრიგებულობის ხარისხი საგრძნობლად მატულობს და ვგულისხმობთ, რომ $HV=2$. მაშინ, როცა მრავალკუთხედის მხოლოდ ზოგიერთი მხარე თავსდება ასეთ ბადეზე, თვლიან, რომ $HV=1$. ყველა დანარჩენ შემთხვევაში $HV=0$.

ბირკჰოფმა შემოგვთავაზა, მრავალკუთხედის სირთულის ზომად(C) ჩაგვეთვალოს იმ წრფეების უმცირესი რიცხვი, რომლებზეც მისი გვერდები განლაგებული. ამგვარად, ზემოთ განსაზღვრული მნიშვნელობების O -ს და C -ს გათვალისწინებით, მარტივი ბრტყელი მრავალკუთხედებისთვის ვღებულობთ:

$$M = \frac{V+E+R+HV-F}{C}$$

ამასთან, აუცილებლად მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ ჩვენ თუ ესთეტიკურ ობიექტთა ისეთ ოჯახებს განვიხილავთ, როგორებიცაა ბრტყელი მრავალკუთხედები, რემბრანდტის ნახატები ან პიკასოს პორტრეტული სერიები, და თუ ასეთი ოჯახის ყოველი ობიექტისთვის განსაზღვრულია შესაბამისი რიცხობრივი ზომები, ჩვენ მივიღებთ რიგს ისეთი O/C მიმართებებისა, რომელთა შედარებაც შესაძლებელია. ბირკჰოფმა დაადგინა, რომ ელემენტარულ ბრტყელ მრავალკუთხედებს შორის კვარდრეტი ყველაზე მაღალ "ესთეტიკურ ზომას" ფლობს, კერძოდ - $M=1,50$; სწორკუთხედის შემთხვევაში $M=1,25$; ტოლგვერდა სამკუთხედის შემთხვევაში $M=0,63$. ტიპოგრაფიული ნიშნის უბრალო ასო -ის ესთეტიკური ზომა $M=0,50$. საინტერესოა, რომ სვასტიკას სრულიად მიზერული ესთეტიკური ზომა აქვს: $M=0,33$.*

ესაა მონესრიგებულობისა და სირთულის მიხედვით მხატვრულ ობიექტთა შედარების ერთ-ერთი შესაძლო მეთოდი; იგი გულისხმობს ერთგვარი უზო-

* Gunzenhäuser R., "Das ästhetische Maß Birkhoffs in informationstheoretischer Sicht", Kunst und Kybernetik, Köln, 1968, S.193.

მო პარამეტრების მოძიებას. როცა ფიზიკაში ასეთი უზომო კრიტიკიუმები შემოაქვთ, მათ შედარებად პროცესებს ან შედარებად მდგომარეობებს მიაკუთვნებენ. ეს ბირკჰოფის ზომის მიმართაც სამართლიანია: უზომო, ანუ შედარებადი, მნიშვნელობები $M=O/C$ მიეკუთვნებიან მდგომარეობათა სიმრავლეს, ე. ი. იმას, რასაც ზემოთ "ესთეტიკური ოჯახები" ვუწოდეთ. მასში ჩვენ ვგულისხმობთ ისეთი სტრუქტურის მქონე მხატვრული ობიექტების სიმრავლეს, რომელთა აგება შეიძლება განხორციელდეს ერთი და იგივე მეთოდური პრინციპებით. ესთეტიკური ოჯახის სახით გამოდგება ყველა შესაძლო ბრტყელი მრავალკუთხედი, მრავალწახნაგა, გამოსახულებები გეოგრაფიულ რუკაზე ან რემბრანდტის ნახატები.

ასეთი განხილვისას მონესრიგების ყველა ფაქტორი, რომლის დადგენაც ხერხდება ცალკეული ობიექტებისთვის, - ნონასწორობა, სიმეტრია, ბრუნვითი სიმეტრია და ა. შ. - შეიძლება აღქმულ იქნას მაკროესთეტიკურად. ამგვარად, ბირკჰოფის ზომა სხვაზე არაფერზე მიგვითითებს, თუ არა მოვლენის მაკროესთეტიკურ არსებაზე, სახეზე, რომლის აღქმაც, მთელი მისი განუსაზღვრელობის მიუხედავად, მაინც შესაძლებელია.

ამის მერე დგება საკითხი: როგორ მოვიქცეთ, თუ გვსურს უფრო ღრმად ჩავწვდეთ ნაწარმოების - მაგალითად, რემბრანდტის ან სეზანის - დეტალებს, სადაც მხატვრული ეფექტი საღებავებით მიიღწევა, ნახატი კი იმდენად ნატიფია, რომ უკვე უშუალოდ კი არა, მხოლოდ ირიბი გზით აღიქმება? როგორი უნდა იყოს ამ შემთხვევაში "ობიექტური ესთეტიკური მდგომარეობის" განსაზღვრება, რომ კვლავაც შეგვეძლოს სარგებლობა მიმართებით O/C ?

ამ შემთხვევაში მაკროესთეტიკური ორიენტაციიდან, რომელსაც მონესრი-გებულობის შესახებ თეზისი ამტკიცებს, გადადიან მიკროესთეტიკურ ორიენტაციაზე. ამასთან, ითვალისწინებენ იმას, რის შესახებაც მოლი ლაპარაკობდა: ხელოვნების ნაწარმოების შექმნისას - ვთქვათ, სურათის ხატვისას ან ლექსის თხზვისას - რაიმე (მოცემული) მარაგიდან გარკვეულ ელემენტებს იმგვარად ირჩევენ, რომ ყველა შემთხვევაში სრულიად განსაზღვრული არჩევანი ხდება. ეს იმას ნიშნავს, რომ არჩევანი ხორციელდება სქემით: "დიახ - არა". ხელოვნების ნაწარმოები მიკროესთეტიკური კვლევისას, ისე, როგორც მისი "ნატიფი სტრუქტურის" კვლევის დროს, გადანყვეტის ასეთი არჩევანი უფრო დიდ როლს თამაშობს, ვიდრე ზემოთ აღწერილი მაკროესთეტიკური აღქმა.

ინფორმაციული ესთეტიკა ყოველთვის უნდა უფრო ხოდას (მაკრო-)ესთეტიკური აღქმისა(რომელიც, დამოუკიდებლად, ჯერაც ვერ განსაზღვრავს ხელოვნების ნაწარმოებს) და გადანყვეტილების (მიკრო-)ესთეტიკური მიღების ურთიერთაღრევას. საქმე ისაა, რომ ყოველთვის, როცა ესთეტიკური ობიექტის შექმნისას კომუნიკაციების შესახებ თეზისს ვიყენებთ, ჩვენ (მიკროესთეტიკურ) გადანყვეტილებებს ვღებულობთ, რომლებიც უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე - (მაკრო-ესთეტიკური) აღქმები.

ასეთი ელემენტების კომბინაციებს, დახლეჩას და გამთლიანებას მოლი "შეტყობინებას" უწოდებს, ჩვენ კი - "ინფორმაციას". სხვა სიტყვებით, ყოველი სირთულე მიკროესთეტიკური განხილვისას დაიყვანება მოლის სირთულემ-

დე, ე. ი. სიდიდემდე, რომელიც იზომება სტატისტიკური ინფორმაციის რაოდენობით. ამიტომ, სირთულის მიროკოსთეტიკური ასპექტით მხატვრული ნაწარმოების განხილვისას, მიზანშეწონილია, ის მნიშვნელობა მივანეროთ C-ს, რომელიც ინფორმაციის თეორიაში საგანგებო მიზნებით გამოიყენება; მიუხედავად იმისა, რომ - მკაცრად თუ ვიტყვი - აქ უფრო ცალკეულ ნიშნურ ელემენტთა გაჩენის ალბათობის ლოგარითმების გამოყენებაა აუცილებელი, მე გაცილებით მარტივად დავწერ: C - ესაა სტატისტიკური ინფორმაცია.

მაგრამ როგორია ვითარება წესრიგის წარმომქმნელ ელემენტებთან დაკავშირებით? მხატვრული ობიექტებისთვის, წესრიგის შემტანი ელემენტების სახით, გამოიყენება ისეთები, როგორებიცაა სიმეტრია ან ბრუნვითი სიმეტრია, თუ ისინი საკმარისად "ჭარბად" არიან საიმისოდ, რომ შესაძლებელი იყოს მათი იდენტიფიცირება "წესრიგისწარმომქმნელი" ელემენტების სახით. სიმეტრია წესრიგისწარმომქმნელი ელემენტია იმიტომ, რომ ის შედარებით იოლად შეიძლება იქნას იდენტიფიცირებული, ჩვენი ალქმა (ე. ი. სამყაროზე ჩვენი წარმოდგენები, აპერცეპციის ჩვენეული შესაძლებლობები) ისეა მოწყობილი, რომ იგი ყოველთვის იდენტიფიცირებულყოფს სიმეტრიას იქ, სადაც ეს უკანასკნელი სახეზეა.

თუ ახლა მაკროსთეტიკურ გამოსახულებას (O/C) მიკროსთეტიკურ ასპექტში განვიხილავთ, სადაც C სტატისტიკური ინფორმაციის ზომას გულისხმობს, მაშინ თავისთავად ივარაუდება, რომ O-ს სახით უნდა ვიგულისხმოთ სიდიდე, რომელსაც ჯერჯერობით ერთობ ზოგადად აღვნიშნავთ როგორც "სიჭარბეს". რ. გუნცენჰოიზერის გამოკვლევაზე დაყრდნობით შეიძლება დავაზუსტოთ, რომ საუბარია სიჭარბის სუბიექტურ ნამატზე. მაგრამ მე ამაზე არ შევჩერდები, ვინაიდან ჩვენმა უკანასკნელმა გამოკვლევებმა გვიჩვენა, რომ სიჭარბის მნიშვნელობის მიღება შეიძლება გაცილებით იოლი გზით.

ასეთი თეორიულ-ინფორმაციული განხილვისას ესთეტიკური ზომის ფორმულა $M=O/C$ შემდეგნაირად გამოიყურება: ვიყენებთ შენონის ცნობილ ფორმულას და მნიშვნელოში ჩავსვამთ სტატისტიკური ინფორმაციის გამოსახულებას (H):

$$H = - \sum_{i=1}^n p_i \log_2 p_i,$$

სადაც p_i ნიშნური სისტემის ყოველი ელემენტისთვის მოცემული ალბათობებია, ხოლო n - სისტემაში ასეთი ელემენტების რიცხვი. მრიცხველი გარკვეული გამარტივების შემდეგ წარმოადგენს სიჭარბის მნიშვნელობას:

$$R = \frac{H_{\text{მაქს.}} - H}{H_{\text{მაქს.}}} = 1 - \frac{H}{H_{\text{მაქს.}}},$$

სადაც $H_{\text{მაქს.}}$ მოცემული ნიშნური სისტემისთვის მაქსიმალურად შესაძლებელი სტატისტიკური ინფორმაციაა. შეფარდება $H/H_{\text{მაქს.}}$ წარმოადგენს შეფარდებით-სტატისტიკურ ინფორმაციას.

ბირკჰოფის მოდიფიცირებულ ფორმულას მაშინ ასეთი სახე ექნება:

$$M = \frac{O}{C} = \frac{1 - H/H_{\text{მაქს.}}}{H} = \frac{H_{\text{მაქს.}} - H}{H \cdot H_{\text{მაქს.}}} = \frac{1}{H} - \frac{1}{H_{\text{მაქს.}}}$$

აქ მოცემულია ყველა ეკვივალენტური გამოსახულება ესთეტიკური ზომისთვის; ქვემოთ სწორედ ამ ფორმულების გამოყენებით მიღებულ შედეგებს გაგაცნობთ.

ბოლო თეზისი, რომელსაც ახლა შევეხებით, განსაკუთრებით მახვილი თვისებისაა. *ნიშანთა თეორია*, რომელიც აქ გამოიყენება, ძირითადად ამერიკელი მათემატიკოსის, გეომეტრისა და ფილოსოფოსის ჩარლზ პირსის იდეებს ემყარება. პირსმა განაცხადა: ყოველი ნივთი შეიძლება გახდეს ნიშანი, მათ შორის - თვით ჩვრებიც ბურისის ტილოებზე. საქმის ვითარება კი მხოლოდ ისაა, რომ ნიშნად გამოცხადებული ამ ობიექტის შემთხვევაში სრულდებოდეს ნიშნისთვის აუცილებელი ყველა პირობა.

ნიშანი, უპირველეს ყოვლისა, სამთა ერთობას წარმოადგენს. ნიშანთან ჩვენ საქმე გვაქვს მხოლოდ მაშინ, როცა ის, ჯერ ერთი, გამოხატვის საშუალებაა, მეორეც, რაიმე ობიექტს მიეკუთვნება და, მესამეც, რეალიზებულყოფს მიმართებას, რომელსაც ჩვენ, პირსის კვალად, "ინტერპრეტაციულ მიმართებას" ვუწოდებთ. ნებისმიერი ნიშანი მხოლოდ იმ შემთხვევაში წარმოადგენს ნიშანს, როცა ამ სამთა ერთობას ფლობს.

ავიღოთ რაიმე სიტყვა, მაგალითად, სიტყვა "und"; ის, პირველ რიგში, ფონემების გარკვეული თანმიმდევრობითაა გამოსახული. ობიექტის დახასიათების თვალსაზრისით ის წარმოადგენს პროცესს, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს ორ სიტყვას - მის წინმსწრებსა და მის შემდგომს. ობიექტისადმი ამ მიმართებასთან ერთად სიტყვას "და" გააჩნია ინტერპრეტაციაც, მაგალითად - "კავშირი".

ნიშანი არა მხოლოდ სამთა ერთობას წარმოადგენს, არამედ, სამთა ნიშნური ფუნქციის შიგნითაც ფუნქციონირებს. ის იმ თვალსაზრისითაც ფუნქციონირებს, რომ მისი საშუალებით რაღაც რეალიზდება. მაგალითად, როცა მე ვამბობ: "ვარდი წითელია", ნიშანთა თანმიმდევრობას იმისთვის ვიყენებ, რომ ვარდის წითელი ფერი ენაში რეალიზებულყოფ. მაგრამ, ამავე დროს, ვარდი და მისი წითელი ფერი რეალიზდება არა ბუნებაში, არამედ - ენაში, და აქ ხდება მისი კოდირება. ამ "მაკოდირებელ ფუნქციას" ყოველთვის უნდა ვითვალისწინებდეთ, როცა ხელოვნების ნაწარმოებს მისი ნიშნური ბუნების თვალსაზრისით ვაანალიზებთ.

ნიშნურ პროცესებს ერთობ თავისებური თვისებები ახასიათებთ. ავიღოთ, მაგალითად, სიტყვა "ლამაზი" და შევადგინოთ ასეთი გამონათქვამი: "მშვენიერების მშვენიერება". როგორ მოვექცით ამ დროს სიტყვას "მშვენიერი"? როგორც ამბობენ, ის რეფლექტირებულ იქნა. გამეორების გამოყენებით შეიძლება ითქვას: "მშვენიერების მშვენიერება მშვენიერია"; ამგვარად, ნიშანს შეუძლია რეფლექტირებულ იქნას, ე. ი. თავის თავს შეეხებოდეს. ამ შემთხვევაში უკვე წარმოებს ინტერპრეტაციის რაღაც პროცესი. სხვა სიტყვებით, ნიშანი ყოველთვის შეიძლება ინტერპრეტირებულ იქნას იმასთან მიმართება-

ში, რის ინტერპრეტირებასაც ის თავად ახდენდა. მაგალითად, «მე კვლავ ინტერპრეტირებულევყოფ სიტყვას "ვარდი" და მას ასეთნაირად ვიმეორებ (იტერირებულევყოფ): "ყვავილი" იმას აღნიშნავს, რომ ეს ჩემი პირადი ყვავილია, ჩემი საყვარელი ყვავილი». ასე შეიძლება განვავარდოთ გამეორების (იტერაციის) მნიშვნელოვანი ნიშნური პროცესი.

მეორე ნიშნური პროცესი იმაში მდგომარეობს, რომ ნიშნები შეიძლება ერთმანეთს დაუკავშირდნენ. როცა ვამბობ: "მე აქ ვარ", ეს ფრაზა ერთმანეთის თანმიმდევრულად დალაგებული სამი სიტყვისგან შედგება. ნიშნების ასეთ მარტივ თანმიმდევრობას ჩვენ გამოვსახავთ ნიშნური ადიუნქციის ცნებით. ესთეტიკური ობიექტის ნიშნური სტრუქტურის ანალიზისას ადიუნქცია უნდა განვასხვაოთ იტერაციისგან.

"მე აქ ვარ!" შეიძლება გაგებულ იქნას, აგრეთვე, როგორც იმაზე მითითება, რომ მე თქვენს წინაშე ვდგავარ. "მე აქ ვარ" ნიშნავს, რომ მე ვარსებობ, ამიტომ ეს სამი სიტყვა ერთად იკითხება, როგორც რაღაც წინადადება; ეს სიტყვები ისეთი თვისების არიან, რომ შეიძლება იყონ როგორც ჭეშმარიტი, ისე - ყალბი. როცა ამ გზით ვაერთიანებ რაღაც ახალ წარმონაქმნში (მაგალითად, წინადადებაში), მე მათ "სუპერირებულევყოფ", ე. ი. ვიღებ ახალ სახეს - "ზენიმანს", "სუპერირნიმანს". სუპერირების პროცესი ყოველთვის ნიშნისწარმომქმნელი პროცესია. ამგვარად, ნიშნური პროცესის სამოზობითობა სამი განსხვავებული პროცესის - იტერაციის, ადიუნქციის და სუპერირების - ურთიერთშეთანადებაში მდგომარეობს.

ამ ნიშნური პროცესების გვერდით, ნიშნური სისტემების მანქანური გადაშუაებისას, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ის ფაქტიც, რომ ნიშნები ერთმანეთს წარმოშობენ, ე. ი. ხდება "ნიშნური გენერაცია". მაგალითად, თუ რაღაც უნდა თქვან ვარდის შესახებ, ამისთვის ჯერ უნდა გადაწყდეს, რომელ ენაზე იქნება ეს გამოთქმული - ფრანგულზე, ჩინურზე თუ გერმანულზე. უნდა აირჩეს გამოთქმის "საშუალება". ნიშნური ანალიზისას კი ჯერ გამოთქმის საშუალებიდან ამოდიან და მხოლოდ ამის მერე იყენებენ საიმისოდ, რომ ვარდს მიაკუთვნონ. მაგალითად, ვამბობ: "გამოთქმის ჩემი საშუალების, სახელდობრ - გერმანული ენის, საშუალებით, ვსაუბრობ ვარდნარის შესახებ". მაშინ გამოთქმის ჩემს მიერ არჩეულ საშუალებას - გერმანულ ენას - მივმართავ ობიექტთან სიმრავლისკენ, ვარდებისკენ. ასე წარმოიშობა გამოთქმის საშუალებებთან ნიშნის მიმართებიდან ობიექტთან მისი მიმართება.

თუ ჩემს ფიქრებს განვავითარებ და ვიტყვი: "დიახ, მაგრამ ამ ვარდნარში მე მხოლოდ საღამოს 8-დან 10 საათამდე ვსეირნობ", - ამით მე ობიექტთან მიმართების ინტერპრეტირებას ვახდენ და ვქმნი ეგრეთ წოდებულ ინტერპრეტაციულ მიმართებას.

სქემას, რომლის მიხედვითაც გამოთქმის საშუალებასთან ნიშნის მიმართება წინ უნდა უსწრებდეს ობიექტთან მის მიმართებას, ეს უკანასკნელი კი თავის მხრივ წინ უნდა უსწრებდეს ინტერპრეტაციულ მიმართებას, ამჟამად ნიშნურ გენერაციას უწოდებენ. ეს მოსაზრებები უაღრესად მნიშვნელოვანია, მაგალითადი, ეგმ-ს დახმარებით ფერწერული ან მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის მცდელობისას.

ზემოთ თქმულს თუ მოკლედ შევჯამებთ, შეიძლება ითქვას, რომ ნიშნური სქემა, რომელიც შეთანადებულია არსებულ კომუნიკაციურ სქემასთან, დაუყონებლივ შეგვიძლია ჩავრთოთ სისტემაში "მიმღები - გადამცემი".

ნიშანს ყოველთვის გააჩნია რალაც, რაც ინფორმაციის გადამტანის სახით მისი გამოყენების საშუალებას იძლევა. ამ "რალაცას" წარმოადგენს სიგნალი. როცა სურათს ვუყურებ, წარმოებს ოპტიკური სიგნალების დახმარებით თვალის ბადურაზე ამ სურათის გადატანა. მაშ ასე, იმას, რაც გადაიცემა, უწოდებენ სიგნალს. მაგალითად, გარკვეულ ობიექტთან მიმართებაში მყოფი გარკვეული სიხშირის წითელი ფერი (წარმოდგენილი როგორც სიგნალი) შეიძლება ინტერპრეტირებულ იქნას, როგორც - "ვარდი", ეს ვარდი კი შემდგომ ინტერპრეტირებულ იქნას, თუ გნებავთ, როგორც - სიყვარულის სიმბოლო. ეს ნამდვილად ინტერპრეტაცია იქნება, ვინაიდან არც ერთ ვარდს არ გააჩნია არავითარი ხილული ნიშან-თვისება იმისა, რომ ის სიყვარულის რამენაირ სიმბოლოს წარმოადგენს. მაგრამ შეიძლება დავადგინოთ, რომ მოცემულ ვარდს გარკვეული ხარისხის წითელი ფერი აქვს და რომ სწორედ ეს ხარისხია ის სახეზემყოფი, რაც წარმოადგენს სიგნალს, რომლის წყალობითაც ვარდი, როგორც ობიექტი, თავის ნიშანს იძენს.

მაშ ასე, ჩვენ შეგვიძლია ნიშნური სისტემა, მთელი მისი ფუნქციებით და ოპერაციებით, კომუნიკაციურ სქემაში ჩავრთოთ, და სწორედ ამას აკეთებს ინფორმაციული ესთეტიკა. ამ კომუნიკაციური სქემის ფარგლებში ძნელი აღარ იქნება ნიშნებისა და სიგნალების ისე განსაზღვრა, რომ შესაძლებელი გახდეს თეორიულ-ინფორმაციული ფორმულების გამოყენება.

სიმარტივისთვის დავუშვათ, რომ გერმანული ენა მხოლოდ ქვემდებარეებისა და შემასმენლებისგან(სუბიექტებისა და პრედიკატებისგან) შედგება, და თუ მხოლოდ ისინი არსებობს ენაში, მაშინ ამ ენის "ფუნქციონირება" იმგვარად წარმოებს, რომ რაიმე პრედიკატი ან შეესატყვისება ან არ შეესატყვისება სუბიექტს. ასეთი ენა გამორიცხული მესამის ლოგიკურ კანონს ემორჩილება: როცა რეალური სინამდვილის შესახებ ვსაუბრობთ, ჩვენი გამონათქვამი შედგება პრედიკატისგან, რომელიც ან მიეწერება ან არ მიეწერება გარკვეულ ქვემდებარეს(სუბიექტს). იგივე ითქმის ფერწერის ენის შესახებაც: როცა მხატვარი სურათს ხატავს, იგი მას ისე ხატავს, რომ ელემენტარულ სახეს ან აქვს გარკვეული ფორმა ან არა აქვს, ან აქვს გარკვეული ფერი ან არა აქვს და ა. შ. გამორიცხული მესამის კანონი, რომელიც ერთმანეთისგან გამოარჩევს სხვადასხვა ქვემდებარეებს და შემასმენლებს, იმ ფორმებს შორის განსხვავების შესახებ საუბრის საშუალებასაც გვაძლევს, რომლებსაც შეიძლება ჰქონდეთ ან არ ჰქონდეთ გარკვეული ფერი. ბუნებრივია, ამ დროს ფორმებისა და ფერებისთვის მკაფიო განსაზღვრებები უნდა მოიძებნოს.

მსგავს ენაზე სინამდვილის ან მისი ნაწილის აღწერა ყოველთვის ისე წარმოებს, რომ წინასწარაა ცნობილი "სუბიექტთა" სიმრავლე, მაგალითად, ვარდი, ადამიანი, მაგიდა, იდეა და ა. შ.; ეს სუბიექტები შეიძლება უკავშირდებოდნენ გარკვეულ პრედიკატებს. ფერწერას სამყაროს ესთეტიკური აღწერაც შეუძლია. ფერწერაში ჩვენ გამოვარჩევთ გარკვეულ ფორმებს - ნერტილიდან თითქმის მოუხელთებელ, განუსაზღვრელ წრფემდე. გამოვარჩევთ ყვავილთა

გარკვეულ სიმრავლესაც. თუ სურათზე რომელიმე გარკვეულ ფორმას რაღაც გარკვეული ფერი აქვს, გარკვეული ფორმებისა და გარკვეული ფერების ასეთ გაიგივებას აღვნიშნავთ, როგორც "ელემენტარულ უჯრედს" (ელემენტარულ სახეს).

ამგვარად, ყველა სურათის დაშლა შეგვიძლია ელემენტარულ უჯრედებად. ელემენტარული უჯრედი კი ყოველთვის შეეთანადება ობიექტს, ე. ი. ელემენტარულ უჯრედში გამოიხატება ის, რაც რაღაცის შესახებ გამოითქმება. "რაღაც სხვის შესახებ" ეს გამონათქვამი სემანტიკური გამონათქვამია: ასეთი სურათის შინაარსის აზრობრივი მნიშვნელობა, **სემანტემა**, მჟღავნდება ფორმაზე ფერის შესაძლო "წარმოებით".

ცნობილია, რომ თუ ყოველი ელემენტარული უჯრედი შედგება n ფორმებისა და m ფერებისგან, მაშინ შესაძლებელია განსხვავებულ მდგომარეობათა (ელემენტარულ უჯრედთა) $m \cdot n$, ოღონდ სურათში ეს $m \cdot n$ მდგომარეობები სულაც არ ნიშნავს, რომ ჩვენ გაგვანჩნია მომენტალური ფოტოგრაფია სამყაროსი, რომელიც სწორედ ასე გამოიყურება. პირიქით, ყოველთვის შემდეგი რამ იგულისხმება: თუ ჩვენ ვფიქრობთ, რომ m და n დამოუკიდებელი არიან, მაშინ სახეზეა n ფორმებით და m ფერებით გარესამყაროს ფრაგმენტის წარმოდგენის სხვადასხვა ვარიანტთა 2^{mn} , სამყაროსი, რომელიც უჯრედის მსგავსია, ე. ი. მობრუნებულია ობიექტისკენ, აქვს გარკვეული მნიშვნელობა და შეიძლება შინაარსობრივად იქნას ინტერპრეტირებული.

n გარჩევადი ელემენტარული ფორმებისა და m გარჩევადი ელემენტარული ფერებისგან შემდგარ სურათს შეუძლია "სამყაროს წარმოდგენა" 2^{mn} უნარი. იგივე ითქმის ენობრივი ობიექტების მიმართაც. თუ ობიექტი მოცემულია n ქვემდებარეთა და m შემასმენელთა საშუალებით (მაგალითად, წინადადებაში "Die Rose ist rot" "Rose" ქვემდებარეა, "ist rot" - შემასმენელი), არსებობს სამყაროზე ასეთი $m \cdot n$ ელემენტარული გამონათქვამების შედგენის შესაძლებლობა. რაკი ყოველი ელემენტარული გამონათქვამი შეიძლება იყოს "ჭეშმარიტი" ან "ყალბი", ამიტომ ასეთი ელემენტარული ფრაზებით სამყაროს წარმოდგენის 2^{mn} საშუალება მოიპოვება.

თუ $n=20$ და $m=3000$, ჩნდება $2^{20 \cdot 3000} = 2^{60000}$ შესაძლებლობა. ესაა 1800-ზე მეტი ნიშნის მქონე რიცხვი! აქედან აშკარაა, რომ ფაქტობრივი გამოთვლისას, ფერებისა და ფორმების ან ქვემდებარეებისა და შემასმენლების თუნდ სულ მცირე რიცხვის შემთხვევაში, ასეთი "კომბინატორიკის" გამოყენება არარეალური ხდება. სწორედ ამ მოსაზრებებმა გვაიძულა, გამოთვლებისას თეორიულ-ინფორმაციული და სტატისტიკური მეთოდებით გვესარგებლა.

ბოლო მაგალითით იმის მოკლე ილუსტრაციას გიჩვენებთ, თუ როგორ ხდება ეს ყველაფერი.

შტუტგარტში, ჩვენს შორის დიდი კამათი გამოიწვია რემბრანდტის ერთმა ცნობილმა სურათმა. საუბარი შეეხო იმას, თუ რა ხარისხით შეიძლება თეორიულ-ინფორმაციული მეთოდის გამოყენება დასმული საკითხების გადასაწყვეტად. ცხადია, კამათი მაშინვე არ დამცხრალა, ვინაიდან საჭირო იყო დრო, რომ ეს ყველაფერი, ასე ვთქვათ, "გადაგვეხარშა". მაგრამ ჩვენ მაინც შევეცადეთ მოგვეძებნა გამომთვლელი ალგორითმები, და აი, როგორ ვიმოქმედეთ.

ჩვენი შტუტგარტელი კოლეგის, უმაღლეს ტექნიკურ სასწავლებელში ხელოვნებათა ისტორიის სემინარების მონაწილის, დოქტორ ვ. სუმოვსკისგან მივიღეთ რემბრანდტის სურათების რეპროდუქციები იმ იმედით, რომ ჩვენი ფორმულების დახმარებით მათში რამენაირი განსხვავების აღმოჩენას შევძლებდით. რემბრანდტის ორივე ცნობილი საკვლევი სურათი გამოხატავს მსხდომარე გოგონებს და 1647 წელსაა შექმნილი. ორივე სურათს (ჩვენს ხელთ იყო ნატურალური სიდიდის ტიპოგრაფიული რეპროდუქციები) გადავაფარეთ კვადრატული რასტრი. ჩვენ გვინდოდა, უპირველესად ის მხატვრული ელემენტი გამოგვეკვლია, რომელიც რემბრანდტის ტრადიციული ინტერპრეტაციისას გადამწყვეტ როლს თამაშობს და რომელსაც შუქ-ჩრდილი ჰქვია; ეს შუქ-ჩრდილი ახლდა ტუშით შესრულებულ ჩვენს ნახატებსაც. რასტრის თითოეულ უჯრედში ვზომავდით "სინათლისა" და "სიშავის" ხარისხს. ასე ვადგინეთ, მაგალითად, რომ #1 უჯრედში ნახატი ავსებს სივრცის 5/10-ს, #2 უჯრედში - 3/10-ს, #3 უჯრედში - 0/10-ს და ა. შ. მას მერე, რაც ამ გზით რასტრის ყველა უჯრედი დავახასიათეთ, შეიძლებოდა ნახატის ფორმატის საფარის საშუალო სიდიდის გამოთვლა, აგრეთვე - უჯრედების მიხედვით ამ საფარის "განაწილება" თითოეული ნახატისთვის, ე. ი. მათი "უჯრედული ენთროპიის" განსაზღვრა.

როცა ფიზიკოსი "განაწილებაზე" ლაპარაკობს, იგი ყოველთვის თერმოდინამიკური ენთროპიის შესახებ ფიქრობს. ეს უკანასკნელი - არა მხოლოდ თავისი მათემატიკური ფორმის გამო - ძალიან ჰგავს სტატისტიკური ინფორმაციის ფორმულას და განსაზღვრული ელემენტების ალბათობათა ლოგარითმსაც შეიცავს. ჩვენს მაგალითში ალბათობები იცვლება სიხშირეებით, რომლებითაც ვლინდება განსაზღვრული სურათის რასტრის უჯრედებში საფარის ხარისხები:

$$\frac{0}{10}, \frac{1}{10}, \frac{2}{10}, \dots, \frac{10}{10}.$$

ეს სიხშირეები შემდგომ ჩაისმება სტატისტიკური ინფორმაციის ფორმულის P_i მნიშვნელობების ნაცვლად. ამ გზით, დასახელებული ფორმულების დახმარებით, განსაზღვრავენ M_1 და M_2 მნიშვნელობებს. პირველი სურათისთვის მიღებული მნიშვნელობა $M_1=0,0076$; მეორისთვის - $M_2=0,0167$.

აქედან შემდეგი დასკვნა გაკეთდა. რემბრანდტის ნახატისთვის დამახასიათებელი ტექნიკის გათვალისწინებით, როცა სასურათე ზედაპირი იფარება შტრიხების ალბათური განაწილებით მეტი ან ნაკლები სისქის შტრიხულით, მეორე ნახატს ესთეტიკური ზომის გაცილებით მაღალი მაჩვენებელი აქვს, ვიდრე - პირველს.

თუმცა, დამსწრეთა უმრავლესობამ განაცხადა, რომ, მიუხედავად მიღებული შედეგისა, #1 ნახატი უკეთესია.

მაგრამ როგორც დოქტორმა სუმოვსკიმ მიგვითითა, მეორე ნახატის შექმნიდან 35 წლის შემდეგ მისთვის კიდევები შემოუჭრიათ. ჩვენი კი #1 ნახატის

ანალიზისას მის თეთრ კიდეებს ვითვალისწინებდით, ამიტომ 1 ნახატისთვის გამოთვლა გავიმეორეთ მას მერე, როცა მასაც შემოვაჭერთ კიდეები. ამის შემდეგ მივიღეთ მნიშვნელობა M_1 , რომელიც მართლაც აჭარბებდა M_2 -ს.

ამგვარად, დასტურდება ადრე თქმული: ესთეტიკური ზომის ფორმულა $M=O/C$, რომელიც აქ ნაჩვენები წესით იქნა გამოყენებული უჯრედების საფარის ალბათობათა განაწილებისთვის, ითვალისწინებს ფურცლის სივრცეზე ნახატის განლაგების მაკროესთეტიკურ ეფექტს. მაგრამ თუ ეს ასეა და, მაშასადამე, გათვალისწინებულია ბირკჰოფის მაკროესთეტიკური ეფექტი, მაშინ სურათი, რომელსაც ჯერაც თეთრი კიდეები აქვს, უფრო სუსტია. მეტად თუ ნაკლებად ჭარბი თეთრი ფერი #1 სურათში ჩაგრავს ფიგურის პოლიგონალობას, მაშინ, როცა კიდეების მოჭრის დროს მაკროესთეტიკური განაწილების მნიშვნელობა მაშინვე იზრდება. აქედან, სხვათაშორის, ცხადი ხდება, რომ გაანგარიშებას შეუძლია გვიჩვენოს, ფასდება თუ არა სურათი მაკროესთეტიკურად ან მიკროესთეტიკურად.

ეს იყო ჩვენს მიერ "რიცხვითი ესთეტიკის" გამოყენების ერთ-ერთი პირველი მცდელობა. მოგვიანებით ჩვენ ის ელემენტარული გეომეტრიული ფიგურების გამოსათვლელადაც გამოვიყენეთ და ჩვენს მიერ შედგენილი ასეთი სქემების დახმარებით შევეცადეთ პროგრამა დაგვეწერა გამომთვლელი მანქანისთვის, რომლის მონაცემებითაც ხაზვის ავტომატმა პერფორაციით ნახატი დაამზადა. მტუტგარტში ამან ფრიად ლამაზი და დამაჯერებელი შედეგები მოგვცა.**

სამწუხაროდ, დღემდე არ არსებობს ინტერპრეტაცია - ყოველ შემთხვევაში, მეთოდური, მაკონტროლებელი მონაცემებით, - რომელიც აგვიხსნიდა, რა უნდა გვესმოდეს გამოთქმაში "ეს ლამაზია", "მე ეს მომწონს", "ეს ტრაგიკულია" და ა. შ. მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური ასპექტების შესახებ რამდენადმე დამაჯერებლად საუბარი მხოლოდ მაშინ შეიძლება, როცა ცნებები ისეა აგებული, რომ ისინი განსხვავდება სუბიექტური ინტერპრეტაციისგან. ამის მიღწევა მხოლოდ იმ გზაზე დგომით შეიძლება, რომელსაც ფიზიკა გაჰყვას გალილეის შემდეგ. ჩვენ თუ ამჟამად ხელოვნების ნაწარმოების შესახებ ისე საუბარი გვსურს, როგორც გალილეი ლაპარაკობდა ბუნებაზე - ე. ი. არა პოეტური, არამედ მათემატიკური ენით ($v=gt$; $s=gt^2/2$ და ა. შ.), - მაშინ ჩვენ იმ ცნებების მათემატიზება უნდა განვახორციელოთ, რომლებიც გადამწყვეტია ხელოვნების შეფასებისთვის, ე. ი. ისეთი ცნებებისა, როგორიცაა, მაგალითად, "ლამაზი", "უმწონი", "უგვანი" და ა. შ.

ჩვენ მათემატიზირებულყოფთ ცნებას და ვრთავთ სქემაში, რომელსაც სილამაზის სხვადასხვა დონეებამდე მივყავართ. ინფორმაციული ესთეტიკისთვის გადამწყვეტია ის, რომ იგი ცდილობს ყველა ტრადიციული ცნების თანმიმდევრულ შეცვლას კონტროლირებადი და მეთოდურად მკაფიო მათემატიკური ცნებებით(რიცხვებით). მსგავსად იმისა, როგორც ფიზიკა აღწერს ბუნებას ფორმულებისა და რიცხვების ენით, ასევე სამყაროს მეორე, ესთეტიკური ასპექტიც უნდა აღწეროს არა მხოლოდ გრძნობისმიერი და სუბიექ-

** Nake F., "Künstlerische Kunst - Zur Produktion von Compyter-Grafiken", Kunst und Kybernetik, Köln, 1968, S.128.

ტური ცნებებით: "აღმაფრთოვანებელი", "მე გაოცებული ვარ" და ა. შ., არამედ აგრეთვე სისტემური მნიშვნელობებით, რომლებიც ისევე შეესატყვისებიან ერთმანეთს, როგორც ფიზიკაში შეესატყვისებიან ერთმანეთს რიცხვითი სიდიდეები(სიმკვრივე, ატომური წონა, მოლეკულური წონა და ა. შ.). მათემატიკური, რიცხვითი მნიშვნელობებით ჩვენ არა მხოლოდ ფიზიკურ მდგომარეობათა სამყაროს ავსახავთ; სტატისტიკური და რიცხვითი ესთეტიკის თანამედროვე ტექნიკას ხელეწიფება ხელოვნების სამყაროს, მხატვრულ ქმნილებათა სამყაროს ასახვა მსგავსი რიცხვითი მნიშვნელობების სისტემით. ეს ჩვენი ვალია ცივილიზაციის წინაშე, რომელშიც უფრო და უფრო ძლიერდება წარმოების ინტენსიფიკაცია, ნივთებისა და იმ ადამიანთა რაოდენობის ზრდა, რომლებიც ამ ნივთებს შეისწავლიან. როცა ნივთებისა და ადამიანების ეს სიმჭიდროვე გარკვეულ დონეს მიაღწევს, უკვე შეუძლებელი გახდება ხელოვნების მიტოვება თვითნებური აღქმის, თვითნებური შეფასებისა და ინტერპრეტაციის ხარჯზე; აუცილებელი გახდება ესთეტიკური მოვლენების ორგანული ჩართვა ჩვენს "სულიერ ბუნებაში". ეს წარმოადგენს იმის მიზეზს, რომ ჩვენ რიცხვითი ესთეტიკის შექმნას ვესწრაფვით.

1966 წელი

ხელოვნების ახალი აქტუალობა

არსებობს არა ხელოვნება, არამედ ხელოვნების სისტემა, დანაწევრებული, თანახმად ფუნქციებისა, რომლებიც კულტურული წარმოების სუბიექტებს შეესაბამება - მხატვრებს, კრიტიკოსებს, გალერეათა მფლობელებს ან მოვაჭრეებს, მუზეუმების დირექტორებს, კოლექციონერებს და, ბოლოს, საზოგადოებრიობასა და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებს.

ორგანულად შეთანადებული ეს ჯაჭვი იმ ძირითადი კონტექსტის სცენარს წარმოადგენს, რომელშიც თანამედროვე ხელოვნება იქმნება.

ეს არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს იმას, რომ ხელოვნება უკვე აღარ უნდა გაიგებოდეს როგორც უპირველეს ყოვლისა მხატვრის ინდივიდუალური ფანტაზიის ნაყოფი; მაგრამ მხატვრის შემოქმედებით სიმარტოვეში სრულიად რეალიზებადი სამხატვრო შრომის გვერდით არსებობს კულტურული იდენტურობაც, თავისებური ზედმეტი ღირებულება (ზეღირებულება). მხატვრული ფასეულობა, შექმნილი შრომით და იმ კავშირ-ურთიერთობებით, რომელთა შექმნა შეუძლია ხელოვნების ნაწარმოებს კრიტიკის, გაჭრობის, მუზეუმის კოლექციონერთა, საზოგადოებრიობისა და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა სამყაროსთან ერთად.

ზეღირებულება, კულტურული ფასეულობა, ხშირად აღემატება თვით ნაწარმოების თვისებებს და მას ზეხელოვნების სახედ აქცევს.

თუ მხატვარს წარმოვიდგენთ როგორც დემიურგს, როგორც სურათების იზოლირებულ შემქმნელს, ვერასოდეს მოვახერხებთ ხელოვნებისა და მხატვრის არსებობის იმ ფილოსოფიური წანამძღვრების არსის წვდომას, რომლებიც დანაწევრებული, სპეციალურ სფეროებად დაყოფილი კონტექსტის საზღვრებში მოქმედებენ.

მაინც რა არის ხელოვნება?

ამ კითხვაზე შეიძლება გვეპასუხა, რომ ხელოვნება - ესაა ხელოვნების ისტორიის შესახებ არსებულ წიგნებში მოხსენიებული ყველა ნაწარმოების ერთობლიობა. ესე იგი, სტატისტიკური პასუხი გაგვეცა, ხელოვნების კრიტიკოსებისა და კრიტიკოსების მიერ კატეგორიებად განლაგებისას მიღებული შედეგების შემოთავაზების აღიარების გზით. მაგრამ რა ვუყოთ ხელოვნებას, მოცემულ მომენტში რომ იქმნება? "სიელმის გადალახვის" (1978) შექმნიდან დღემდე, ხელოვნება მესმის, როგორც საზოგადოებრივი მთელის გეგმაში გაუთვალისწინებელი იმპულსის მოულოდნელი გარღვევა - ენის ტექტო-

ნური ნონასწორობის დამანგრეველი, კატასტროფული და ანტიოციალური იმპულსისა.

ამ კატასტროფული შემოჭრის წარმონაქმნია ახალი, საზოგადოების ენობრივ კოდექსში აშკარად არარსებული და ყოველდღიურ საურთიერთობო ენაში ეკვივალენტის არმქონე სიტყვის, ნიშნის შემოტანა.

"კატასტროფის" ცნებით შეიძლება დავახასიათოთ იმ ურთიერთობათა სფერო, რომელზე დაკვირვებაც გასაგებს ხდის, თუ როგორ მოედინება ხელოვნება ანტიოციალური ინდივიდუალისტური იმპულსიდან და ეფუძნება მოძრაობაზე, ბიძგზე, ცვლილებებზე მოთხოვნილებას. ნიცშე ამბობს, რომ შენებისას აუცილებლად უნდა ვითვალისწინებდეთ მის წინმსწრებ ნგრევას. ხელოვნება, ფაქტობრივად, თავის თავს არკვევს ამბივალენტურ მოძრაობაში, რომელსაც უწინარესად საზოგადოებრივი ენის გაქვავებულობის გადალახვა უნდა; ეს სამართლიანია, პირველ რიგში, ავანგარდისთვის.

კატასტროფის თეორიაში საშუალება გვეძლევა, ერთადერთი სურათითა ცკი განვსაზღვროთ XX საუკუნის მთელი ხელოვნების განვითარება. თუ განვიხილავთ ავანგარდის სახეებს, XX საუკუნის დასაწყისის ისტორიული ავანგარდით დანყებულს, ნეოავანგარდისტების ჩათვლით, ვიდრე ტრანსავანგარდამდე, მთლიანობაში შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ ცვლილებებისკენ მსწრაფი ხელოვნება ვითარდება "ოიდიპოსის კომპლექსის" შესაბამისად, მამისმკვლელობისკენ სწრაფვით, სხვა სიტყვებით რომ ითქვას - მიზნისკენ მოძრაობის წინამავალი ეტაპის გადალახვისკენ.

კატასტროფისკენ სისტემატური სწრაფვა თავის თავში შეიცავს თვით კატასტროფის საპროგრამო განმარტების სახესხვაობას. მაგრამ სწორედ ესაა პარადოქსი, ვინაიდან კატასტროფას, როგორც მოულოდნელი გარდატეხის თუ გარღვევის მოვლენას, ყოველთვის უნდა ჰქონდეს რაღაც უშუალო ხასიათი, რაც ვერ ეწერება პროექტის იდეაში. გასაგებია, რომ მე ვგულისხმობ ისტორიული ავანგარდის მანიფესტებს, მხატვართა იმ ჯგუფების საპროგრამო განცხადებებს, რომლებმაც ბრძოლა გამოუცხადეს კოდიფიცირებული ენის კარგ გემოვნებას ან მთლიანად საზოგადოებას. ხელოვნება ხომ თეორია კი არა, ენობრივი წარმოებაა, ანუ მოღვაწეობა და კულტურული პრაქტიკა.

ნათელია, რომ თვით წინასწარმეტყველება კატასტროფისა არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს მისი მოახლოების უუნარობას. როცა დღეს ხელოვნებაზე ვლაპარაკობთ, ჩვენ ფაქტობრივად მივმართავთ მომხდარ კატასტროფებს, რომლებმაც გავლენა იქონიეს ენაზე.

სხვათაშორის, იქიდან ამოსვლაც შეიძლება, რომ ისტორიული ავანგარდის იდეოლოგიური ბაზა, ნეოავანგარდისტებისაც, წარმოადგენს "ლინგვისტურ დარვინიზმს", ესე იგი შეხედულებას, რომ ხელოვნება ლინეარული განვითარების გზას ადგას და მის განვითარებას შეიძლება ენოდოს ევოლუციური.

ლინგვისტური დარვინიზმის იდეოლოგიის თანახმად, 70-იანი წლების ნეოავანგარდის გაჩენამდე, მხატვარი მოძრაობდა კეთილშობილი წინაპრების თანხლებით გამაგრებული, უწყვეტი კულტურული განვითარების საზღვრებში და მფარველობაში. ომისშემდგომი დროის სამხატვრო ჯგუფები ისტორიულ ავანგარდს ეყრდნობოდნენ და მათ მიერ შექმნილ უტოპიებს აფარებდნენ

თავს. ამ დროს ხელოვნება მხატვრულ ნაწარმოებს მისი კონცეპციით ზღუდავდა. ესე იგი ობიექტის დემატერიალიზაციას ესწრაფვოდა და ცდილობდა, დიუშანის სწავლებაზე დაყრდნობით, დამოუკიდებლად გაენალიზებინა ხელოვნების ცნება. ცხადია, მოქმედების ეს სახე პოლიტიკურ განწყობილებას უკავშირდებოდა, და, მხატვარი, ბუნებრივია, თავს შეზღუდულად გრძნობდა თავისი იმ ექსპერიმენტატორობით, რომელიც მაინც "ახლის" ტრადიციას მიეკუთვნებოდა, დაწყებულს ფუტურიზმით, სიურრეალიზმით, კუბიზმით - ჩვენი ასწლეულის დასაწყისში პოზიტიური უტოპიის ზეგავლენით აღმოცენებული მოძრაობებით: მათ რეზულტატად იქცა სოციალურ კონტექსტზე ზემოქმედების შემძლე ენა.

ტრანსავანგარდის გაჩენით გადაილახება ლინგვისტური დარვინიზმის, პროგრესისა და ისტორიაზე მითის იდეოლოგია, მათთან ერთად კი - აუცილებლად - ხელოვნების ევოლუციონისტური განმარტება; ციტატის საშუალებით კი მხატვრები მიდიან იმ ხელოვნების ანტიუტოპიამდე, რომლის ღირებულება მისივე თავით იფარგლება. ტრანსავანგარდის მხატვრები მუშაობენ ციტატაზე ანუ, სხვა სიტყვებით, წარსულის გამომსახველობითი ფორმების სტილისტურ განახლებაზე, ისინი მიზანსწრაფულად უბრუნდებიან ნიშანს და ფერს, რაშიც გარკვეულწილად შეიძლება გავარჩიოთ ავანსცენაზე პიკასოს ხაზის გამოსვლა, დიუშანის საპირისპიროდ. არადა, რამდენადაც ვიცით, ომისშემდეგომი პერიოდის ხელოვნება 70-იანი წლების ბოლომდე, პირიქით, დიუშანს ანიჭებდა უპირატესობას. სხვა სიტყვებით, არჩევანი ხდებოდა ობიექტის და მისი კვლევის სასარგებლოდ.

ტრანსავანგარდი ამ ორი ვარიანტის შეუღლების დაცვა-შენარჩუნების შესაძლებლობას სწვდება. რედი მეიდი წარმოადგენს უკვე მთლიანად მზა ობიექტს, მხატვრის მიერ რეალობიდან ამოღებულს და ხელოვნებისთვის შეთავაზებულს გადაადგილების გზით, სახეშეცვლილ გარემოში. მხატვარი, ამგვარად, ობიექტს ართმევს მის ყოველდღიურ ფუნქციებს და ათავისუფლებს უტილიტარული სფეროდან, სამაგიეროდ კი ახალი - ესთეტიკური - ფუნქციის გვირგვინით ამკობს.

"რედი მეიდის" ცნება ობიექტს გულისხმობს, მაგრამ ვფიქრობ, "რედი მეიდ"-სტილის კონსტატირებაც შეიძლება. როცა კუკი და კლემენტო წარსულის სტილებს აღადგენენ, ისინი ამას აკეთებენ რედი მეიდზე წარმოდგენის შესაბამისად: იმ აბსტრაქტული, ლინგვისტური ობიექტის (ანუ სტილის) ამოღებით, რომელიც კოდიფიცირებული და გარჩევადია მსგავსად რეალური ობიექტისა, რომელიც მოიხელთება ბოლოსდაბოლოს ნაწარმოებში შეცვლილი და შემჭიდროებული სახით.

ამის მსგავსად, ტრანსავანგარდშიც არსებობს კონცეპტუალური ხლართის სახესხვაობა, მასში ღრმად გამჯდარი; იგი პასუხია კრიზისზე, ნეოავანგარდის აკადემიზმზე, რომლისგანაც ის სწორედ იმიტომ ვერ გათავისუფლდა, რომ ბევრი კრიტიკოსი და მხატვარი, თავ-თავისი პოლიტიკური და კულტურული ცრურწმენების გამო, ვერ ჩანვდა საქმის არსს.

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ ორი მიმართულების გაერთიანებას, ერთის მხრივ რედი მეიდ-სტილისა, მეორეს მხრივ კი - მიზანსწრაფული შემოქმედებითი

ძალისა. ჩემს მიერ "ცხელ ტრანსავანგარდად" წოდებული ფაზის მერე, ჩვენ იმ მოდელის ალორძინების ზღურბლთან ვდგავართ, რომლებიც უეჭველად უფრო ცივ მოდელს წარმოადგენენ, მაგრამ ამავე დროს იგივე კულტურული სისტემის - "ცივი ტრანსავანგარდის" ფაზის - ფარგლებში რჩებიან.

მხატვრები, ფაქტობრივად, განაგრძობენ ციტატაზე მუშაობას, მაგრამ უკვე არა გამოსახვის ცხელი ფორმების სფეროში, რაც ექსპრესიონიზმს ახასიათებდა. მათ უკვე კონსტრუქტივიზმსა და კონცეპტუალური ხელოვნების უფრო ცივ სფეროებს მიმართეს, მაგრამ სტილის განახლების საფუძველზე.

შემოქმედებითი სამუშაო აგრეთვე ხასიათდება გამოსახვის ფორმების დესტრუქციით, დაშლილი ობიექტების გადამუშავებისა და სისტემის განახლების უნარით რედი მეიდის დიუმანისეული იდეის შესაბამისად, - როცა სტილისტური ელემენტები ახალ ნაწარმოებში გადაიტანება.

ოღონდ ამ გადატანის ამოსავალია იდეოლოგიური დესტრუქცია. სხვა ყველაფერთან ერთად, დღესდღეობით სწორედ ამაში მდგომარეობს აღმოსავლეთ და დასავლეთ ევროპის ხელოვნების გაერთიანების შესაძლებლობა. ძლიერი პოლიტიკური პოლარიზაციის გამო დღემდე ყურადღებით არ შეგვიხედავს აღმოსავლეთის რეგიონისთვის. ამ ქვეყნებიდან მხატვარ-ავანგარდისტები განიდევენებოდნენ და დასავლეთში ხვდებოდნენ. ბოლო ხანებში ლიბერალიზაციის მინიმუმის გაჩენას განვიცდით, რაც მხატვრებს საშუალებას აძლევს იმუშაონ შესაბამისად იმ სისტემის პირობებისა, რომელიც პარადოქსული სახით ეწევა ერთგვარ იდეოლოგიურ დესტრუქციას.

ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ დასავლეთის კულტურა დესტრუქტირდება დაპროექტების, ისტორიის და პროგრესის ღირებულებებზე უარის თქმით, ახლა კი ვხედავთ, რომ აღმოსავლეთ ევროპაშიც მთელი სისწრაფით მიმდინარეობს იდეოლოგიური დესტრუქცია და იბადება პრაგმატიზმი, რომელიც მხატვრებს საშუალებას აძლევს, გაერიდონ პოლიტიკური იდეის სამსახურში დგომის ვალდებულებას.

ამ ექსპერიმენტულ ფაზას დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპაში, აგრეთვე ამერიკაში, ახასიათებს ნიშნები, რომლებიც მინდა განვსაზღვრო როგორც არაობიექტობის სახე.

ობიექტობა წარმოადგენს მასობრივი მოხმარების საგნების გამოყენებასთან დაკავშირებული სამგანზომილებიანი სასივრცო ხელოვნების ნაირსახეობას.

ამერიკული არაობიექტობა ობიექტს მის ბოლო მომენტში, მისი სასიცოცხლო ციკლის ბოლოს იყენებს. ამერიკაში მოხმარების ობიექტი წარმოგვიდგება ნებისმიერი უტილიტარული ღირებულების ფარგლებს მიღმა, ის ქმნის ნაირსახეობას ლანდშაფტისა, რომელშიც ცხოვრობს ადამიანი; მხატვარი ამ ობიექტს სწორედ მისი გამოცნობადი სამომხმარებლო კოდიფიკაციით იღებს. ის ცდილობს, მოხმარების ამ ობიექტს დროითი განფენილობა მიანიჭოს.

მოხმარების ობიექტი კი, პირიქით, უფრო სამომხმარებლო ურთიერთობის "ex und hopp" ("აქ და აწუთას")-ის იდეოლოგიას შეესატყვისება, რომლის მხოლოდ სიმცირე უზრუნველყოფს მოხმარების შემდგომი პროცესების გაჩე-

ნის შესაძლებლობას. რაც უფრო სწრაფად მიმდინარეობს მოხმარება, მით მეტი სიძლიერით შეიძლება განვითარდეს წარმოების სისტემა. მაგრამ რამდენადაც ხელოვნება სწორედ დროით განფენილობაზეა ორიენტირებული, ესე იგი ხანგრძლივი დროით ობიექტის არსებობის შესაძლებლობაზე, იგი ცდილობს მოხმარების ობიექტის გამოთავისუფლებას წარმავლის სფეროდან და მის გადატანას ჭვრეტადობის სფეროში.

ამერიკელი მხატვრების გარდა, ევროპაში ამაზე მუშაობენ თომას შიუტე და გერჰარდ მერცი, პიაჩენტინო, ლავიე, მუხა, ოლიპი, აგრეთვე ახალგაზრდა იტალიელები კატანი და კირჰოფი. აღმოსავლეთ ევროპაში ესენი არიან დოკუპილი, კუნკი, ბულატოვი, დიმიტრიევიჩი და სხვები.

ხელოვნების განხილვა როგორც გამოსახვის დაკანონებული ფორმისა (პალადინოს ან დე მარიას სურათები, რომლებიც აშკარად გულისხმობენ გარკვეული მოჩარჩოებით წარმოდგენილ ვიზუალურ ფორმებს) თავისთავად აიძულებენ მაყურებელს, იგრძნოს, რომ ის ხელოვნების ნაწარმოებს უყურებს. ამ არაობიექტობის პარადოქსი ისაა, რომ მაყურებელი ჭვრეტის გავლენას მოდელირების საფუძველზე განიცდის. როცა ჯეფ კუნსი იღებს ყოველდღიურ ობიექტს და მას გალერეაში გამოფენს, აშკარაა, რომ ობიექტი რალაც-ნაირად მაინც უნდა იყოს გამიჯნული კულტურული ჩარჩოსგან (მუზეუმისგან, გალერეისგან, კოლექციისგან), მისი სამომხმარებლო ასპექტის ნეიტრალიზაციისა და მისთვის ჭვრეტადი ყოფიერების მინიჭებისთვის. მანიერისტული მოდელირება სწორედ ამაში მდგომარეობს. არაობიექტობის დახმარებით მხატვრები ქმნიან საზოგადოებრივ კანონს, რომელსაც შეუძლია ახლებურად დააფუძნოს წარმოდგენა ხელოვნების ჭვრეტაზე, იმავდროულად კი შეცვალოს ობიექტის წმინდა სამომხმარებლო ასპექტი.

იგულისხმება, რომ მოცემული განმარტება ეფუძნება კულტურულ და ისტორიულ პარამეტრებს, რომელთა წყალობით ჩვენთვის გასაგები ხდება, თუ რომელმა რიტუალებმა დაიკანონეს თავი თანამედროვე ხელოვნებაში, დიუშანის დროიდან. ის, მაგალითად, იღებდა პისუარს, მიჯნავდა სანიტარიის და ჰიგიენის სფეროდან და "R. Mutt" წარწერით აღჭურვილს გადაანაცვლებდა ექსპოზიციის სივრცეში. ამ აქტით ის კონდენსირებულყოფდა სიმბოლოს ობიექტში, რომელიც აღარ განიხილებოდა ფუნქციონალური თვალსაზრისით, არამედ - მხოლოდ როგორც ფორმა. დიუშანმა გადაადგილების ეს პროცესი დემონსტრირებულყო იმით, რომ პისუარს ახალი სახელწოდება - "შადრევანი" - მიანიჭა.

პისუარი, საერთოდ, წარმოადგენს მონყობილობას, რომელიც შთანთქავს შარდს და სხვა სითხეს. შადრევანი კი, პირიქით, აფრქვევს სითხეს. სხვა სახელის დარქმევით მხატვარმა თითქმის დიდაქტიკურად აჩვენა, რომ ობიექტის ირგვლივ წარმოიქმნება მისი შეცვლის შემძლებელი სიმბოლური კონდენსაცია.

ერთ შემთხვევაში თუ საგნები სივრცის ბუნდოვნად გამომსახველ ჩართვას იწვევენ და აშკარად, თუმცა კი გაურკვეველად, ჩნდებიან ჩვენს თვალწინ, სამაგიეროდ მხატვრული ნაწარმოები ახერხებს თავის თავზე აილოს ინტერიერის შექცევადი შექმნის შესაძლებლობა პრუსტის სტილში, ვინაიდან მის მა-

ტარებელს წარმოადგენს დროის სხვა განზომილებაში შეღწევად მეორე ზონაში მწყობრად გადასვლის სივრცისეული შესაძლებლობა.

ამ მწყობრი სხლეტა-გადასვლის რეალიზაციისთვის სამხატვრო ინტერიერში კატანი იყენებდა ჰიბრიდულ მასალას - ვიდეოს, რომელიც გარესამყაროსთან ამყარებს კავშირებს, რომლებსაც შეუძლიათ შინაგანი არქიტექტურისა და მისი სტატიკური ხასიათის გამოვლინება. ვიდეო, როგორც ალდგენის ინსტრუმენტი, იქცევა შეღწევის ელემენტად, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს შინაგან სივრცესა და გარესამყაროს, და ნაწარმოების სტატიკურ დროს აერთებს იმ რეალურ, არაპოტენციურ დროსთან, რომელიც წინმსწრებია მისი წარსულისა და დამსწრებია მისი მომავლისა.

წარსული დრო განისაზღვრება მხატვრის მიერ აღქმული და ახალი არქიტექტურის საფუძველზე შეერთებით ალდგენილი სამყაროს სურათით. მაგალითად, სურათის "არამინიერი", პლენერზე აღქმული, შინაურულად, კამერულად ათანხმებს თავის მიმზიდველ და თავისუფალ რიტმს გარემომცველთან, მსგავსად იმისა, როგორც ცეცხლი კმაყოფილდება სახლის ბუხრის მცირე ფართობით.

იმავედროულად, ვიდეო ბადებს სივრცისა და მასში მოთავსებული ხელოვნების ნაწარმოების მთლიანად მაოკუპირებელი გარესამყაროს ყრუ წინათგრძნობას. გარესამყაროს წინათგრძნობა მიუთითებს მომავლის სივრცეზე, რომელიც ეკუთვნის არა სივრცის სტატიკურ ფენომენოლოგიას, არამედ - მოძრაობის გაცილებით ფარულ განზომილებას.

ამგვარად, ერთმანეთში იხლართებიან წარსული და მომავალი, მოაზრებადი და ფიზიკური, რეალური და პოტენციური სივრცეები, ნაწარმოების შექმნის პროცესში გამკვრივებადი მასალებისა და ცნებების ჰიბრიდიზაციის გზით. დრო და სივრცე არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენენ სწორხაზობრივი მოძრაობებისთვის ხელისშემწყობ განზომილებებს; ისინი სხვადასხვა ელემენტების უბრალო თანმიმდევრობის წესით ერთი მასალიდან მეორეზე გადასვლისას წყვეტადი და კვლავ გამოჩენადი ბილიკების რეზულტატს უფრო წარმოადგენენ.

კირჰოფის ობიექტი ორიენტირდება საკუთარი თანყოფნის ნეიტრალიზაციაზე, მაშინაც კი, როცა ის ფოტოგრაფიული ალდგენის პირობითობის საზღვრებში და ფერწერის წარჩობების გამოყენებითაა წარმოდგენილი. ნივთი, ძირითადად, წარმოსდგება შავ-თეთრ ფერებში, რეალური ზომების შენარჩუნებითა და დანარჩენი ესთეტიკური ნიშნების გარეშე.

სწორედ ხელოვნების საზღვრებში უწყობენ ხელს ობიექტის გადატანას ერთი სისტემიდან მეორეში, მაყურებლის ხედვის მოულოდნელი, ბიძგისმიერი შეცვლით და, ამგვარად, სამომხმარებლო ასპექტის მოდიფიცირებით. ეს ახალგაზრდა მხატვარი ნაწარმოებს განათავსებს სივრცეში ყურადღებასა და დავიწყებას შორის, რაც ასტიმულირებს ხედვის აქტიურ მოძრაობას, ეს კი შესაძლებელს ხდის ბანალურად გამოსახული ობიექტის სიმძიმის ცენტრის გადანაცვლებას.

თვით ხელოვნების ისტორია იწვევს საკუთარ კონტექსტში ნაწარმოების გაუცხოებას, რამდენადაც იგი მიჩნეულია ფორმად, რომელიც განუვითარე-

ბლად აღმოცენდება. სინამდვილეში კი საქმე გვაქვს ინსცენირებასთან, რომელიც განსაკუთრებულ რიტორიკულ მეთოდს იყენებს: იგი მდგომარეობს ყურადღების წინათგრძნობის შემცირებაში მისი დაძაბულობისა და კონცენტრაციის გასაძლიერებლად.

კირჭოფი პრაქტიკულად წარმოგვიდგენს ცალკეულ მოძრავ სურათებს, რითაც ჩრდილავს აქტუალური ხელოვნების ორნამენტულ ბედს, მაგრამ - სხვა კეთილშობილ ფუნქციებზე უნოსტალგიოდ. ესაა გადასვლა ლექსებიდან პროზაზე, ლირიკული აქცენტის გადანაცვლება ლირიკული მტკიცებისკენ, რომელსაც შეუძლია გავლენა იქონიოს მიმდინარე ხელოვნების სტილზე და ყოველდღიურობის პანორამაში ობიექტების ნეიტრალურ შეყვანაზე.

ამგვარად, ჩნდება მოკლე ჩართვა თანამედროვე და სამხატვრო ობიექტებს შორის: პირველი ინარმოება სერიულად, მეორე კი - ხელოსნობის წესით. უკანასკნელისთვის დამახასიათებელი ნაკლებობა მიზანმიმართულობისა, თავის მხრივ, ამძიმებს ნაწარმოებს პოზიტიური მეტაფიზიკური საზრისის ნაკლებობით - ნებისმიერი ექსცენტრული მოტივაციის საზღვრებს მიღმა ამოსაცნობი ვიზუალური ტავტოლოგია. ხელოვნების სფერო - აი, რა იღებს თავის თავზე შემოქმედებითი სამუშაოსთვის ღირებულების მინიჭების, საკუთარი ისტორიული როლის შესრულებისა და ფუნქციონირების გამგრძელებელი, ნებისმიერი სიცხადის ფარგლებს მიღმა ენის ფორმალისთვის შემძლებელი წარმოდგენების ინდივიდუალური სამყაროს არსებობის მტკიცების ამოცანას. ეს მომავალზე ფიქრებია.

ტრანსავანგარდის დაბადებით, ბოლოსდაბოლოს, მოვახერხეთ მსოფლიოს ოჯახში ისე ცხოვრება, რომ არც საკუთარი წინაპრები ამოვხოცოთ და არც მითებით შევმოსოთ ისინი. წინაპრებს სპობენ, ფაქტობრივად, იმიტომ, რომ ეძებენ მითს, რათა მოიშორონ და მერე კვლავ არქაული პატრიარქალური ოჯახი შექმნან. ტრანსავანგარდის - როგორც ცივის, ისე ცხელის - შემთხვევაში კი საქმე გვაქვს კულტურულ ოჯახთან, რომელიც შექმნილია არა ვერტიკალურად, არამედ - ჰორიზონტალურად, და შეუძლია მუშაობა ურთიერთობათა მთლიანობის საფუძველზე, პრივილეგირებული ნერტილების გარეშე, და გაგებასთან იმისა, რომ ხელოვნება არაფრიდან ახალი ნაწარმოების შექმნის დემიურგული უნარი კი არა, ხელოვნების ისტორიასთან და კულტურული ანთროპოლოგიის ისტორიასთან დიალექტიკურ კონფრონტაციაში ჩაბმის შესაძლებლობაა. ამ დონეზე, მხატვრები წარმოადგენენ "მხილველებს", რომლებიც ხედავენ და ნანახი გადააქვთ ნაწარმოებში, მაგრამ ისინი არ არიან "დაკვირვებადნი".

წარმოდგენას იმის შესახებ, რომ მხატვრები "დაკვირვებადნი" არიან, ისევ მივყავართ ხელოვნების საზოგადოებრივი ზემოქმედების უბრალო გათვალისწინებამდე.

განხილვას ექვემდებარება ხელოვნების გარემომცველი ინფორმაცია, - ფოტოგრაფია, ვიდეო, რეპროდუქცია მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებსა და კრიტიკოსთა წიგნებში, მაღალგანვითარებული ტელემატიკის ეპოქაში ტექნოლოგიური ცვლილებებით გაძლიერებული. აქ მანქანა ხელოვნების სადღეღამისო სამსახურშია გამეორებისკენ სწორედ იმ მისწრაფებით, რაც მისი

ფუნქციონირების მუდმივი შესაძლებლობისა და მისი მომავლის გარანტიაა. პარადოქსულია, რომ მხატვარი თავისი მუშაობით გარანტირებულყოფს მხოლოდ ნამდვილ ხელოვნებას, მაშინაც, როცა ნაწარმოებს ქმნის; ასე იწყებს თავის ფრენას ხელოვნების სისტემის დროსა და სივრცეში. ამგვარად, თავისი მოკვდავი არსით იგი იქცევა ბიოლოგიის შეცდომად ხელოვნებასთან შედარებით.

სწორედ ამაში მდგომარეობს თანამედროვე ხელოვნების დამთრგუნველი და ტრაგიკული ასპექტი: ნაწარმოებს მიემაგრება მისი დრო, ინფორმაციის ტექნიკის პროტეზი კი გამოიყენება საიმისოდ, რომ მომავალში აღმოვჩნდეთ, რაც, სხვათაშორის, გარანტირებული არაა. ასე, რომ მსოფლიო გავრცელებაზე და მარადიულობაზე ოცნება ხელოვნების სისტემას უნდა დაეუტოვოთ. შეფასებისა და ცნობილობისკენ მისწრაფებაში მდგომარეობს დამოკიდებულება ჩარჩოებზე, ქმედით სოლიდარობაზე საზოგადოებრივი სუბიექტებისა, რომლებიც არსებობენ, როგორც მხატვრის დამატება.

ასეთია ხელოვნების თანამედროვე მდგომარეობა. *Così fan tutti* ხელოვნების სისტემაში. ესაა ხელოვნების ახალი აქტუალობის არსი.

"მხატვარი არაა რევოლუციონერი, ის მოლაღატა"...

(აკილე ბენიტო ოლივასთან ინტერვიუს უძღვება მოსკოველი ხელოვნებათმცოდნე და მხატვრობის კრიტიკოსი ვიქტორ მიზიანო. მოსკოვი, 1991 წელი).

ვიქტორ მიზიანო: მთელს მსოფლიოში მყარი ასოციაცია შენს სახელს "ტრანსავანგარდს" უკავშირებს. მაგრამ არ შეცდე: ჩვენში ჯერ კიდევ ბევრმა არ იცის ამ მოვლენის შესახებ. მაშ, რა არის ტრანსავანგარდი?

აკილე ბენიტო ოლივა: მე ვიტყვოდი, რომ ტრანსავანგარდი ტრანსციმბირული მაგისტრალის მსგავსია. ესაა ხელოვნების ისტორიის ტერიტორიის შემოქმედებითი გადაკვეთა, რომელიც თავისი მოძრაობით ორ პრინციპს მისდევს - კულტურულ ნომადიზმს და სტილისტურ ეკლექტიზმს. ტრანსავანგარდის წანამძღვრებს შეიძლება მივაკუთვნოთ იდეოლოგიური უნივერსალისტური მოდელებისა და ცნობიერების პროექტანტული პრეტენზიების კრახი. განუხორციელებელი აღმოჩნდა პროგრესის იდეა, რომელიც გაიგებოდა - პირველ რიგში, მემარცხენე ინტელიგენციის მიერ - როგორც ისტორიის წინააღმდეგობათა გადამლახველი და დაპირისპირებულობათა შემთავსებელი მექანიკური ევოლუცია. 80-იანი წლების შუაგულში სრულიად სხვადასხვა სფეროებში - პოლიტიკაში, ეკონომიკაში, მეცნიერებაში და მორალში - გამოვლენილი კრიზისის მოწმეები გავხდით. კონკრეტულ თარიღზე მითითებაც კი შეიძლება - სამხედრო-პოლიტიკურ თარიღზე - 1973 წლის არაბეთ-ისრაელის ომზე. მა-

შინ არაბებმა პირველად გამოიყენეს ნავთობი, როგორც პოლიტიკური შანტაჟის საშუალება. ფასების უსწრაფესად ავარდნა კრახად შემოიქცა დასავლური ეკონომიკისთვის, იმავდროულად კი - პროგრესის მითისთვის, სანარმოო ეფექტურობისა და მომავლისკენ ოპტიმისტური სწრაფვის მისეულ კულტურასთან ერთად. ამ ყველაფერმა წარმოშვა შოკი, ანთროპოლოგიური სახის ტრავმა. საზოგადოებრივი პროგრესის მემარცხენე უტოპიის კრიზისთან ერთად კრიზისი განიცადეს მისმა ესთეტიკურმა ანალოგებმა - ავანგარდმა და ნეო-ავანგარდმა, სამხატვრო პროგრესის თავიანთი იდეით, როცა ყოველი ახალი მოვლენა, თითქოსდა მამისმკვლევლობის ოიდიპოსური მექანიზმის კვალად, მის წინარე მოვლენას უარყოფს. ხელოვნების განვითარების ამ ლინეარულ ევოლუციონურ გაგებას მე თავის დროზე ლინგვისტური დარვინიზმი ეუნოდებოდა. მაგრამ იდეოლოგიის კრიზისთან ერთად ავანგარდისტული განწყობილებები თავიანთ გარეგნულ გამართლებას კარგავენ. ჯერ კიდევ მაშინ იყო კონსტატირებული კონცეპტუალიზმის აკადემიზაცია. მასში ხელოვნება უკიდურეს დემატერიალიზაციამდე დაიყვანებოდა. მან დაკარგა თავისი სხეულებრიობა, თავისი ეროტიზმი. ამ ყველაფერმა განაპირობა ტრანსავანგარდის აღმოცენება.

ვ.მ.: როგორც ჩემთვის ცნობილია, ტრანსავანგარდის შენეული კონცეპცია არა მხოლოდ 70-იანი წლების შუაგულის სოციოკულტურული აქტუალობის ანალიზის საფუძველზე ჩამოყალიბდა, არამედ ისტორიულ-კულტურული ანალოგიების რეზულტატადაც წარმოსდგა. ტრანსავანგარდისტული ესთეტიკის ძირითადი დებულებები ხომ შენს მიერ პირველად გამოითქვა წიგნში "მოლაღატის იდეოლოგია", რომელიც XX საუკუნის ევროპულ მანიერიზმს ეძღვნება.

ა.ბ.: მართლაც, ყურადღება მივაქციე იმას, რომ ჩვენს თვალწინ მიმდინარე ეპისტემოლოგიური კატასტროფა გვახსენებს იმას, რაც თავს დაატყდა ევროპას XVI საუკუნეში. მაშინ რენესანსის ანთროპოცენტრისტული იდეოლოგია და მისი სიმბოლური ფორმა - პირდაპირი პერსპექტივა - სამყაროს სურათის რადიკალურმა გაფართოებამ დაანგრია. გეოგრაფიულმა აღმოჩენებმა აჩვენა, რომ ევროპა მხოლოდ დედამიწის პანია მონაკვეთია უზარმაზარ და ჯერაც უცნობ სივრცეში. 1527 წელს კარლ V-ის არმია რომში შეიჭრა და ქრისტიანული სამყაროს ცენტრში ძარცვა-გლეჯა მოახდინა, რითაც თანამედროვეთა ცნობიერებაში შემზარავი მორალური ტრავმა დატოვა. ლუთერმა კათოლიციზმს თეოლოგიური დარტყმა მიაყენა. მაგრამ რეფორმაციას ეკლესია კონტრეფორმაციით პასუხობს, ტრიედენტის კრებიდან მოყოლებული კი საცენზურო კონტროლს აწესებს მხატვრულ და კულტურულ პროდუქციაზე. პარალელურად პტოლემესეული კოსმოგონია კოპერნიკისეულმა შეცვალა; გამოცხადდა, რომ დედამიწა სამყაროს ცენტრი კი არა, მხოლოდ მზის ერთ-ერთი თანამგზავრია. მსხვილი ბანკები იწყებენ სამეფო კართავის ფულის გასესხებას, ასე მკვიდრდება ფულის აბსტრაქტული ბატონობა. მაკიაველის "პოლიტიკური რეალიზმის" თეორიამ აღმოაჩინა, რომ პოლიტიკა იდეალურის სფერო კი არა, დაპირისპირებულ ძალთა ურთიერთქმედების სფეროა, რომელთაგან თითოეული ერთი მიზნითაა შეპყრობილი: ძალაუფლებისთვის

ბრძოლით. არისტოტელეს ნაცვლად უმაღლეს ავტორიტეტად პლატონის მემკვიდრეობა იქცა: თუ არისტოტელე ამტკიცებდა, რომ ხელოვნება მიმეზიზიას, ანუ - ბუნების მიბაძვა, პლატონიზმი მიიჩნევს, რომ მიბაძვის საგანს იდეების სამყარო წარმოადგენს. ფლორენციაში, მარსილიო ფიჩინოს წრეში, განიხილებოდა კატეგორია "anxietas" (ფორიაქი, სევდა), რომელიც გაიგებოდა, როგორც ადამიანური ბუნების საფუძველი: იბადება თანამედროვე ფსიქოლოგია. რენესანსის მხატვრის ემბლემა იყო ლათინური აფორიზმი "guisgue faber fortunae suae" ("ყველა თავისი ბედის პატრონია"), რომელიც გამოხატავდა რაციონალური სანყისისადმი რწმენას. მაგრამ მალე გაირკვა, რომ რაციონალიზმს აღარ შეუძლია სამყაროს ფლობა. ამ ყველაფერმა მოამზადა მანიერიზმის წარმოშობა. მომავლის მიმართ რწმენის დაკარგვამ წარსულისკენ მიბრუნება გამოიწვია. მხატვრები ბეკაფუმი, ბრონძინო, პონტორმო, როსო ფიორენტინო მიქელანჯელოს და რაფაელის მოდელთა მიბაძვას იწყებენ. დიდი ოსტატების მანერის კვლად, ეს მხატვარი-მანიერისტები აღმოაჩენენ მნიშვნელოვან ხერხს - ციტატას, ანუ პროცედურას, რომელიც გულისხმობს მოტივის განსაზღვრას, მის ასლირებასა და უსათუო დეფორმაციას. ასე, მაგალითად, ისინი იყენებდნენ პირდაპირ პერსპექტივას, მაგრამ მას ისინი განმარტავდნენ არა როგორც სიმბოლურ ფორმას, არამედ როგორც მოტივს, რომელთაც შეიძლება თამაში, და რომლის ამობრუნებაც შეიძლებოდა. 70-იანი წლების შუაგულში ჩემთვის ცხადი გახდა, რომ ავანგარდის ეპოქამ თავისი თავი ისტორიულად ამოწურა და რომ, ახალ ღირებულებათა შექმნა თუ უკვე შეუძლებელია, მაშასადამე, დაიწყო ახალი ეპოქა - ციტირების ეპოქა. ტრანსავანგარდი მე განესაზღვრე, როგორც ნეომანიერიზმის სახე და ვაჩვენე, თუ როგორ უბრუნდებიან ხელოვნების დემატერიალიზაციის მერე მხატვრები ფერწერულ ხატოვნებას. ეს ხატოვნება შეიძლება იყოს ისეთი, როგორიცაა სანდრო კიასთან - პიკასოსა და სირონის ასოციაციებით ასხმული; ან როგორიცაა ენცო კუკისთან, მალევიჩს და ლიჩინის რომ იყენებს; ან როგორიცაა პალადინოსთან, შუასაუკუნეთა ტრადიციები რომ ააღორძინა; ან როგორიცაა კლემენტესთან, რომელიც ერთმანეთს უსატყვისებდა სიცარიელის ინდურ იდეასა და ხორციელი ტანჯვის ეგონ შილესეულ იდეას; ან, სულაც, როგორიცაა დე მარიასთან, დეკორატიული აბსტრაქციის ენას რომ მიმართა. ამჟამად ხომ, როცა არანაირი ლიგვისტური პრიმატი აღარ დარჩა, გამოხატვის ნებისმიერი ფორმა შესაძლებელია.

ვ.მ.: მაგრამ ტრანსავანგარდი ხომ არა მხოლოდ იტალიურ მოვლენად იქცა, არამედ - მთელს ეპოქად ინტერნაციონალურ ხელოვნებაში?

ა.პ.ო.: უდავოდ, იტალიელ მხატვრებთან ერთად, იმავდროულად, საფრანგეთში გამოჩნდა გარუსტი, დანეთში - კირკები, ინგლისში - მაკ ბინი, და მხატვრების მთელი პლუადა გერმანეთში - კიფერი, ბაზელიცი, პენკი და სხვები. ამერიკაში ტრანსავანგარდის შელწევა პარადოქსად შემობრუნდა. პურიტანულობა ამერიკულმა საზოგადოებამ აჩვენა, რომ შეუძლია ისეთი მოვლენების მიღება, რომელთა წარმოსაქმნელად თავად უმწეოა. ამერიკა მათ შთანთქმასა და მითვისებას ცდილობს. ნიუ-იორკში მოხვედრისთანავე ტრანსავანგარდი განებივრებული აღმოჩნდა კრიტიკის, მუხუშუმების, გალერეების მიერ და "star

system"-ში ჩაირიცხა. ამგვარად, ისტორიული ავანგარდის დროიდან მოყოლებული, პირველად მოხდა, რომ ევროპაში აღმოცენებული მოვლენა შეერთებულმა შტატებმა მიიღო, მისი უკიდურესი სიუცხოვის საცნაურყოფის მიუხედავად. ტრანსავანგარდი ხომ, კულტურულ მეხსიერებაზე თავისი აპელაციით, სრულიად მიუხედავად ახალგაზრდა ამერიკული ცივილიზაციისთვის. ამერიკა იძულებული შეიქნა, კვლავ ელიარებინა ევროპის უპირატესობა.

ვ.მ.: შენი აზრით, როგორია სამხატვრო კრიტიკის როლი თანამედროვე ეპოქაში, რომელსაც შენ განსაზღვრავ, როგორც ტრანსავანგარდს? როგორია მისი საზოგადოებრივი ფუნქცია?

ა.ბ.ო.: კრიტიკოსს გარკვეულ როლზე პრეტენზიის გაცხადება მხოლოდ ერთი პირობით შეუძლია: თუ ის დიდი კრიტიკოსია. რობერტო ლონგი ამბობდა: "კრიტიკოსად იბადები, მხატვარი კი ხდები". დავუმატებდი: "კვდები მაყურებლად". თანამედროვე კრიტიკა "შემოქმედებითი კრიტიკა" უნდა იყოს, ანუ არ შეიძლება პასიური იყოს, ის უნდა ეფუძნებოდეს სამხატვრო ცხოვრების დინებაში თეორიულ ჩართვას. თანამედროვე ეპოქაში კრიტიკოსი წერილის ორ დონეზე მუშაობს - ვერბალურსა და ექსპოზიციურზე. პირველი ინდივიდუალურ სივრცეში განხორციელდება, მეორე - საგამოფენო დარბაზის სივრცეში. სიტყვების ნაცვლად ამ შემთხვევაში გამოიყენება ნაწარმოებები, რომლებიც გარკვეული ლოგიკისა და მიზეზ-შედეგობრივი თანმიმდევრულობის კვალად, ერთგვარ არტიკულირებულ ტექსტად განლაგდებიან. იგულისხმება, როგორც ეს მიღებულია, რომ კრიტიკოსის წერილი ყოველთვის მეორადია: მისი საგანია რაღაც განხორციელებული, სახეზემყოფი. მაგრამ თანამედროვე ხელოვნება, ერთნაირად ციტატური, თავადვეა მეორადი. ვენდოთ ლაკანს, რომელიც ამტკიცებს, რომ ქვეცნობიერი სტრუქტურირებულია ენით. ამგვარად, მოქმედებისა და აზროვნების ნებისმიერი სფერო მეორადი აღმოჩნდება. მაგრამ თუ ხელოვნება ხელოვნების ისტორიის ენაზე მუშაობს, კრიტიკა კულტურის ენაზე მუშაობს. სახეებზე მუშაობა იქნება თუ ენაზე, ასეთ მუშაობას საერთო შედეგობრივი აზრი აქვს. და მაინც, საბოლოო ჯამში, მხატვრის მუშაობა კომენტარს არ მოითხოვს - ის სწორხაზობრივია, შეიძლება ამოინუროს პირდაპირ კონტაქტში. ამასთან ერთად, შემიძლია ისიც ვთქვა, რომ არც ჩემი ტექსტები მოითხოვენ ილუსტრაციებს. აი, რატომ მივიჩნევ, რომ კრიტიკოსის მუშაობა მხოლოდ მაშინაა გამართლებული, თუ მის უკან დიდი კრიტიკოსის ფიგურა დგას, თუ მის უკან მასშტაბური აზრის სუნთქვას შეიგრძნობ. უფრო მეტიც, მე ვიტყვოდი, რომ კრიტიკოსის მუშაობა მხატვრის მუშაობასთან შეუდარებლად თანამედროვეა. ვინ იცის, ეგებ მთელი XX საუკუნის ხელოვნების ისტორიიდან მხოლოდ რამდენიმე სახე გადარჩეს, მაშინ, როცა კომპიუტერი შეინახავს კრიტიკოსებისა და თეორეტიკოსების კონცეპციებს. დაბოლოს, სამხატვრო კრიტიკის შესახებ ვისაუბრებთ თუ - კულტუროლოგიური კრიტიკის შესახებ, დავძენ, რომ მისი ფუნქცია არ დაიყვანება საკაცობრიო კითხვებზე პასუხების გაცემამდე. მისი ამოცანაა ყოფიერების პრობლემატიზება, მისი დახლართვა. სასიცოცხლო მნიშვნელობის საკითხთა გადანყვეტა კულტურის კი არა, პოლიტიკის ამოცანაა. მხატვარი კი, როცა პასუხს სცემს ტრაგიკულ კითხვას: "რა ვაკეთო?" - მახეში ებმება. კულტურა,

ხელოვნება ადამიანის ბიოლოგიურ ბუნებაშია განფესვილი. ამიტომ, როცა შენ საკითხებს ეფექტურობისა და ფუნქციონალობის კატეგორიებით სვამ, მოქმედების ამ სფეროთა მნიშვნელობას ზღუდავ. შენ შეცდომით აკავშირებ მათ ბუნებას კონკრეტულ ისტორიულ განზომილებასთან. მე კი იმ აზრისკენ ვიხრები, რომ მხატვარი ბიოლოგიური შეცდომაა ხელოვნების ნაწარმოებთან მიმართებაში. მხატვარს ანუხებს შიმშილი და სიცივე, მას უყვარს და კვდება. ისე, როგორც ყველა სხვა არსება. და ეს მაშინ, როცა ხელოვნების ნაწარმოები, ფიზიკურად განსხეულებული, თავის თავში იკეტება და დროში ღიაობას აღწევს. გავიხსენოთ, როგორი შემწყნარებლობით აღიქვამდნენ თავის დროზე მანიერიზმს. პლაგიატორები, ეკლექტიკოსები! მათ მიერ ძველი ოსტატების მანერის მიბაძვა მათი მეორეხარისხოვნების საბუთად მიაჩნდათ. მაგრამ მათ შეძლეს მეორეხარისხოვნების როგორც ღირებულების განმტკიცება. ამ აღმოჩენის მნიშვნელობა კი თანამედროვე ეპოქამ გააცნობიერა. ხედავ, ხელოვნება შურს როგორ იძიებს უგულვებელყოფისთვის?!

ვ.მ.: რომელ მეთოდოლოგიურ ინსტრუმენტარს მოითხოვს ისეთ მოვლენაზე კრიტიკული მუშაობა, როგორიცაა ტრანსავანგარდი?

ა.ბ.ო.: მე კრიტიკოსების იმ თაობას მივეკუთვნები, რომელმაც იტალიაში ეგრეთ წოდებული დისციპლინათაშორისი მეთოდოლოგია შექმნა. 70-იანი წლებიდან დაწყებული, ჩემი მუშაობისას მე ვეყრდნობოდი დერიდას, ლაკანის, ფუკოს შრომებს. სწორედ მათი გავლენით დაინერა "მოლაღატის იდეოლოგია" და მარსელ დიუშანზე გამოკვლევები. "მოლაღატის იდეოლოგიაში" ასევე ვეყრდნობოდი ანთროპოლოგიურ გამოკვლევებს: მანიერიზმს სამედიცინო დიაგნოზის სახე დავუსვი. თავის თავში ჩაკეტვისა და სტილისტიკური კონსტრუქციების ბაკნიდან სამყაროს ხედვისკენ მისეულ სწრაფვაში მე დავინახე სიცოცხლის წინაშე შიშის სიმპტომი. ავადმყოფობა ამ შემთხვევაში, ცხადია, განიხილება როგორც ღირებულება და არა როგორც უსუსურობა. კრიტიკოსი არაა ექიმი-თერაპევტი, ქირურგი უფროა. მისი ამოცანაა ხელოვნების სხეულის გაკვეთა და ანატომირება.

ვ.მ.: მაგრამ როგორღა ხორციელდება გადასვლა ნაწარმოებთან უშუალო კონტაქტიდან დისციპლინათშორის სპეკულაციებზე?

ა.ბ.ო.: ნაწარმოებთან მიმართებაში ორი ეტაპი არსებობს: ანალიზური და სინთეზური. ანალიზური - ესაა სწორედ ცოცხალი ხედვის კონტაქტი. ამასთან, მე არასოდეს ვუყურებ ფრონტალურად, არამედ - ერთგვარად გვერდიდან. "განზედგომითი ხედვის" ფენომენის თეორეტიზაცია ჯერ კიდევ "მოლაღატის იდეოლოგიაში" მოვახდინე. ხელოვნებისთვის თვალის გასწორებაში არის რაღაც ცუდი აღზრდით ნამემკვიდრევი. ეს კადნიერებაა, უტაქტობაა. მე მიყვარს ხელოვნება, მაგრამ ჩემს სახლში ერთი სურათიც კი არ ჰკიდია: ჩემი კედლები საესებით თეთრია. ასე, რომ ხელოვნებას ამ განზე მდგომი, ირიბი, მაგრამ დამამახსოვრებელი თვალით ვუყურებ, შემდეგ კი კრიტიკული პროცესის მეორე ეტაპი იწყება - სინთეზური ეტაპი. ამ ეტაპზე ცოცხალი შთაბეჭდილება კულტურული მეხსიერების მონაპოვარი ხდება და მის დამუშავებაში ერთვება დისციპლინათშორისი საშუალებების მთელი არსენალი. ესაა წერტილად შთაბეჭდილების გარდაქმნის ეტაპი. წერის პროცესს განუზომელ მნიშ-

ვნელობას ვანიჭებ. შენ ხომ იცი, რომ მე ჩემი აზრების გადმოცემის უკიდურესად თავისებური, მოთამაშე, მეტაფორული, ბაროკოული მანერა მაქვს: სავსებით ანალოგიური კრიტიკოსის ჩემეული იდენტურობისა. შემდეგ, როგორც არაერთხელ აღმინიშნავს, მხატვრის ფუნქციაა ლინგვისტური კატასტროფების წარმოება. ამასთან, იგი ფუნქციონალურად ორიენტირებული არაა; მისი შესტი მადესტაბილიზებული და ასოციალური ხასიათის მატარებელია. მხატვარი მიდრეკილია თავმოყვარეობისა და უპასუხისმგებლო ცელქობისკენ. მე არ მჯერა ხელოვნების, როგორც რევოლუციური ქმედების სახეობის. მხატვარი არაა რევოლუციონერი, ის მოლაღატა. მას არც უყვარს და არც უარყოფს მის გარემომცველ სამყაროს. ის თავს იკავებს მოქმედებისგან: წინააღმდეგ შემთხვევაში ეს იქნებოდა რევოლუციური შესტი. პოტენცია დესტრუქციისა, რომელსაც მხატვარი ახორციელებს, მის მიერ ენის შინაგანი რეზერვებიდან ამოიხაპება. კრიტიკოსის ფუნქცია კი ამ ლინგვისტური კატასტროფის სტაბილიზებაა, კეთილშობილური კრაკელიურის გავლება მასზე. არსებობს კლასიკური იდეალიზმიდან მომდინარე ტრადიცია, ხელოვნებას ელემენტარულ-ინტუიტიურ საქმიანობად რომ განიხილავს, მაშინ, როცა კრიტიკოსის ფუნქცია მის ანალიტიკურ ფორმალიზაციამდე, ღირებულებათა იერარქიის გამწკრივებამდე დაიყვანება. მე კი კრიტიკული წერილის გამოუთქმელობის, ცხოვრებისეულ შემოქმედებით პროცესში მისი ცოცხალი ჩართვის მომხრე ვარ. მე, ერთდროულად, მიყვარს კიდევ ხელოვნება და არც მიყვარს, როგორც მუშას არ შეიძლება უყვარდეს, ალბათ, თავისი დაზგა თუ კონვეიერი. ასეთი წარმოდგენები შეიძლება ვინმეს რთული და წინააღმდეგობრივი ეჩვენოს, მაგრამ წინააღმდეგობრიობა ადამიანური ფსიქიკის, ყოფის საფუძველია.

ვ.მ.: შენს თეორიულ საქმიანობაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებ ხელოვნების ნაციონალურ-რეგიონალურ განზომილებას. შენ წერდი "genius loci" ("ადგილის გენია")-ის შესახებ თანამედროვე ხელოვნებაში. ალბათ, ამიტომაც აღმოჩნდი პირველი და ჯერჯერობით ერთადერთი დიდ დასავლელ კრიტიკოსებს შორის, რომელმაც უახლეს აღმოსავლეთევროპულ, კერძოდ, საბჭოთა, ხელოვნების მასალას მიაქციე ყურადღება.

ა.ბ.ო.: უნდა ითქვას, რომ XX საუკუნის დასაწყისის რუსული ხელოვნება უბრალოდ გაძარცვული აღმოჩნდა ევროპელი და ამერიკელი მხატვრების მიერ. ავილოთ, მაგალითად, სოლ ლევიტის ან რეინჰარდის - უდავოდ ნიჭიერი ამერიკელი მხატვრების - მინიმალიზმი. მათი ხელოვნების მთელი რადიკალიზმი სხვა არაფერია, თუ არა მალევიჩის რადიკალიზმის ალორძინება. პარადოქსულია, რომ რუსული ხელოვნების მემკვიდრეობაში ბევრი რამ სწორედ ამერიკამ გააგრძელა. თანამედროვე საბჭოთა მხატვრების მთავარი პრობლემა, მე ვფიქრობ, სწორედ მათ უკან მდგარ მემკვიდრეობასთან თავიანთი ურთიერთობის გარკვევაა. ასეთი ამოცანის ვერ შეგშურდება, ასეთ ძლიერ ტრადიციაში გარკვევა ცოტას თუ შეუძლია. მნიშვნელოვანი კი ისაა, რომ ტრანსავანგარდისტული ეპოქა აღარ გულისხმობს ოიდიპოსის იმ მექანიზმს, როცა შვილს მოეთხოვებოდა მამის მოკვლა და, ამასთან, იმ შვილების გაჩენა, რომლებიც მერე უსათუოდ მასვე მოკლავდნენ. ვფიქრობ, შემთხვევითი არაა, რომ ტრან-

სავანგარდის თეორია ნეაპოლელმა გამოიგონა. ჩვენ ხომ ვიცით, რა მშვენიერად შეიძლება შეჩვენება დიდ სამხრეთულ ოჯახში - ბებიასთან, ბაბუასთან, სიდერთან... ბოლოს და ბოლოს, მართლაც, რატომ არ უნდა შეეჩვიო საკუთარ წარსულს. რატომ აუცილებელი მასთან ანგარიშის გასწორება, რატომ უნდა მოიკლას ვიღაც უსათუოდ. ამიტომ, დღესდღეობით ახალგაზრდა საბჭოთა მხატვრების ამოცანაა არა იმდენად თავის მომავლის პროექტირება, რამდენადაც - წარსულის პროექტირება. ცხადია, საბჭოთა ხელოვნების მომავალი ბევრადაა დამოკიდებული იმაზე, როგორ მოეწყობა იგი ინტერნაციონალური ხელოვნების დიდ ოჯახში. მან თავი უნდა დაიცვას საბაზრო მექანიზმის მძლავრი სახსრებისგან, რომელიც მზადაა მის გასასრესად სწრაფმდინარე მოდის ნებისმიერი სხვა ფენომენის მსგავსად. ბევრი რამაა ამ დროს თქვენზე, კრიტიკოსებზე დამოკიდებული, რამდენად მოახერხებთ საბჭოთა მხატვრების ჩართვას ინტერნაციონალურ სამხატვრო პროცესში, რამდენად მოახერხებთ თქვენი საკუთარი სივრცის შექმნას ინტერნაციონალურ კონტექსტში. სხვა სიტყვებით, თქვენ ახლა სიხარულით გიღებენ ინტერნაციონალური ხელოვნების ოჯახში, სადაც თქვენ აუცილებლად უნდა გამოიჩინოთ ბავშვური ხასიათი და დაიცვათ ცელქობაზე თქვენი უფლება. მაგრამ არც გადამლაშება ივარგებს, არაა საჭირო ძნელად აღსაზრდელებს ჰგავდეთ, რომლებიც საშინაო დავალებებს არ ასრულებენ და გაკვეთილებიდან იპარებიან.

ვ.მ.: ბოლო დროს ზოგიერთმა დიდმა თანამედროვე კრიტიკოსმა და ხელოვნების მოღვაწემ ფართო შესტი გამოიჩინა მსოფლიო სამხატვრო ერთობის ცოცხალი წევრის მიმართ. ჟან-იუბერ მარტენმა მოსკოვში გახსნა XX საუკუნის ფრანგული ხელოვნების გამოფენა "აღმოჩენების ეპოქა", პონტიუს ჰიულტენმა მასშტაბური აქცია ჩაატარა ლენინგრადში, ჯერმანო ჩელანტიმ ჩაიფიქრა იანის კუნელიის გამოფენის მოწყობა და მზადყოფნა გამოთქვა, როგორც "არტ ფორმუ"-ის რედკოლეგიის წევრმა, ჟურნალ "ისკუსსტოვ"-ის სპეციალური ნომერი მოამზადოს. რა შეუძლია და სურს ჩვენთვის გააკეთოს აკილე ბენიტო ოლივამ?

ა.ბ.ო.: როგორც შენ იცი, მოსკოვში იმიტომ ჩამოვედი, რომ იტალიაში XX საუკუნის რუსული და საბჭოთა ხელოვნების დიდ გამოფენას ვამზადებ. ამ სა-მომავლო ექსპოზიციას საფუძვლად დაედო ჩემი წარმოდგენა რუსული ხელოვნებისთვის ნატურფილოსოფიური კოსმიური საწყისის განსაკუთრებული მნიშვნელობის შესახებ. სწორედ ეს თეოსოფიური და ანთროპოსოფიური ფონი რუსულ ხელოვნებას ბევრად განასხვავებს ევროპული სკოლებისგან. მე მინდოდა თვალი მიმედევნებინა იდეათა ამ კომპლექსის განვითარებისთვის საუკუნის დასაწყისიდან (გონჩაროვა, პოპოვა, მალევიჩი) - 30-იანი წლების მხატვართა გავლით - 50-80-იანი წლების ახალ საბჭოთა ავანგარდამდე. ასეთი გამოფენის მოწყობა ნიშნავს იმის ჩვენებას, რომ თანამედროვე საბჭოთა ხელოვნებას თავისი საწყისები, თავისი ორიგინალური იდენტურობა აქვს. ამგვარად, ჩემი კოლეგებისგან განსხვავებით, მე არა იმდენად რუსეთში იმპორტის ოპერაციას ვახორციელებ, რამდენადაც - ექსპორტის ოპერაციას თვით რუსეთიდან. ამასთან, არავითარი სურვილი არ მაქვს, რუსეთის პირველად-ომჩენის ბრიყვულ როლზე პრეტენზია გამოვაცხადო. რუსეთი უკვე აღმოჩე-

ნილია - ის თავად რუსებმა აღმოაჩინეს. უფრო მეტიც, მე არ ვისურვებდი, რომ რუსეთი ინტერნაციონალური კრიტიკის გასტროლოგიური პრიმადონებისთვის მოედნად იქცეს. ამიტომ, ვფიქრობ, თქვენი ქვეყნის მიმართ ყველაზე უფრო ღირსეული ჟესტი იქნება, უბრალოდ, მუშაობის გაგრძელება: ნიგნების, სტატიების წერა, გამოფენების მოწყობა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ახლა დასავლელ - ევროპულ და ამერიკულ - მხატვრებთან ერთად მასში საბჭოთა ავტორებიც ჩართონ. მე სიამოვნებით მივიღებდი მონაწილეობას თქვენი ჟურნალების მუშაობაში, დავიბეჭდებოდი, მონაწილეობას მივიღებდი ნებისმიერი ფორმის დისკუსიაში - კონფერენციებში, მრგვალ მაგიდებში და ა. შ. და უახლოეს მომავალში თუ გამართლდება ჩემი გეგმები, ვუხელმძღვანელო ერთ დიდ დასავლურ საექსპოზიციო სტრუქტურას, ვვარაუდობ მისი კარის გაღებას სხვადასხვა ქვეყნის ახალგაზრდა მხატვრებისთვის...

ვ.მ.: იმედია, ახალგაზრდა კრიტიკოსებისთვისაც.

ა.ბ.ო.: რა თქმა უნდა. გულუბრყვილობა იქნებოდა მსოფლიო კოლონიზატორობაზე პრეტენზიის გამოცხადება და იმათი როლის იგნორირება, ვინც ამ ტერიტორიაზე უკვე მუშაობდა. ჯერ კიდევ 5-6 წლის წინ ერთ პროექტზე თანამშრომლობისთვის მოვინვიე ახალგაზრდა კრიტიკოსები სხვადასხვა ქვეყნიდან, და განვახორციელე ინტერნაციონალური კრიტიკის პირველი გამოფენა. ასე იმიტომ მოვიქეცი, რომ მჯერა: ახალგაზრდა კრიტიკოსების გამოჩენა ყოველთვის ნიშნავს კულტურული ქსოვილის გამდიდრებას. ეს სწორედ ისაა, რასაც მე "შემოქმედებით კრიტიკას" ვუწოდებ. კრიტიკოსი ეფექტურია, თუ ხორციელდება როგორც კულტურის სუბიექტი და არ ჩაგრავს სხვა სუბიექტებს, არ აქცევს მათ ობიექტებად. საკუთარი პერსონის თავს მოხვევა სხვა არაფერია, თუ არა სამხატვრო განვითარების შეფერხების ამაო მცდელობა. კრიტიკოსის ხელოვნება გულისხმობს კავშირების დიალექტიკური სისტემის კონტექსტში არსებობას, გულისხმობს დიალოგს, დაპირისპირებას და, თუ გნებავს ეროტიზმს. სხვათაშორის, ამიტომაც იყო ჩემთვის უადრესად სასიამოვნო გუშინ ჩემი შეჯახება შენთვის ძვირფას ზეგზდოჩიოტოვთან. ძაღლები თუ ჩხუბობენ, ძვლისთვის ჩხუბობენ, სხვა საჩხუბარი არცა აქვთ. ჩვენც ასე ვართ: თუ შეხლა მოხდა, რაღაც გვექონდა გასაყოფი და იმიტომ, მაშ ორივეს გვჯერა რაღაც საერთოსი, მაშ ხელოვნებას ნამდვილად მხატვარსა და კრიტიკოსს შორის დიალოგი ქმნის.

ტექსტი შემკითხველი: პოეტიკის რღვევა

რას ნიშნავს: ლექსის აგება (შექმნა) თანამედროვე კულტურის თვალსაზრისით? რატომ აწყდებიან კრიტიკოსები და პოეტები პოეტური ტექსტის ახალი ტერიტორიების გარკვევის აუცილებლობას? როგორ ეთანადება ერთმანეთს პოეტური ნივთი და არაპოეტური მასალა, ანუ რას წარმოადგენს პრობლემა, რომელიც გვაიძულებს მუდმივად ვინაფებოდეთ უმეტესწილად გადაშლილი საზღვრების დადგენაში? ჩვენივე გამოცდილება მიგვიითხებს პოეტურ და არაპოეტურ სივრცეთა შორის განუსხვავებლობის ველის არსებობაზე. რა არის ეს, ფორმის გამოუცნობობა თუ გამსხვლტომი შინაარსის შეუღწევლობა?

"დაძირვის ხელოვნებაში" ჩარლზ ბერნშტაინი ლირიკულ ნაწარმოებთან ავტორისეული კონტაქტის შესახებ წერს: "ლექსი ბედავს, გაგებულ იქნას როგორც საგანგებო წესით კონსტრუირებული ტექსტი, რომელიც უფრო ნელ, დაძაბულ წაკითხვაში შეღწევას ცდილობს, ვიდრე - რეაქტიულსა და მომენტალურში". პოეტური ტექსტი უმნიშვნელადობის მნიშვნელობებით ანუ დონეებით ხასიათდება და სხვა დისკურსებისგან გამოირჩევა უსასრულო ინტერპრეტაციების შესაძლებლობით. ბერნშტაინს მიაჩნია, რომ ლექსი სხვა სტრუქტურებს შორის, პირველ რიგში, გამოიყოფა ავტონომიური (მითვისებული) ენით და იმავდროულად - კონვენციონალური ორგანიზაციით, რომლებიც ერთად განსაზღვრავენ მის შინაგან ტრანსფორმირებადობას. როცა ბერნშტაინი "სქემებს და პიროვნულ სტილს" განიხილავს, როგორც მობილურ ერთეულებს, მხედველობაში აქვს მათი გამოყენების ტიპოლოგია. რამდენადაც მათ ახასიათებთ თვისება, - განუწყვეტლივ იცვლებოდნენ მკითხველ-კრიტიკოსის ან ავტორის მიერ, ბერნშტაინი კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს ამ ელემენტებს და კითხვისა და წერის დინამიკაში იჭრება.

პოეტურ მატერიალ ტექსტის გარდასახვა ხანგრძლივი კითხვის პროცესში მიმდინარეობს, რაც მკითხველ-კრიტიკოსს სტრუქტურული მიმართებების, სასაზრისო კოორდინატების, ასოციაციური ჯაჭვების გამოაშკარავების საშუალებას აძლევს. ესაა გზა რღვევისკენ, მოძრაობა წმინდა შემთხვევითობისკენ; და ის აპროორული ჰიპოთეზების მოდელს კი არ აღმოაჩენს, არამედ კითხვას აყალიბებს. ცვეტან ტოდოროვის, რონ სილმანის, ჩარლზ ბერნშტაინის, ბარეტ უოტენის, მაჯორი პერლოფის მიერ განვითარებულ ასეთ ტექნიკას პოეტურ ტექსტში შეკითხვა შეაქვს. როგორც, მაგალითად, რ. სილმანი წერს: "უხილავი ბარიერი, ნიშანთა გამოფხიზლების ეს ხერხი, ერთადერთი, განუმეორებელი, ავსებს სივრცეს". მისი აზრით, შეკითხვა წარმოშობადი ტექსტის სანყისთა თანმხლებია, ვინაიდან იგი გულისხმობს იმის გაგებას, თუ რას ნიშნავს პოეტური იდენტიფიკაცია და შემოქმედებითი აქტი განვითარებაში".

რა ექვემდებარება შეკითხვას? კითხვის აქტი როგორღაც გამოათავისუფლებს ორ ინდივიდუალობას შორის ძალაზე და/ან ავტორიტეტზე დამყარებულ ურთიერთობებს. სიტყვების შესახებ ინფორმაცია, რომელიც შეკითხვის

სუბიექტს ეკუთვნის, ზედაპირზე არ წარმოჩნდება და საექვო გარკვეული ძალისხმევის თვინიერ მისი მიღება; ამრიგად, შეხამება "ავტორი-ტექსტი-კრიტიკოსი" ტექსტის და ანტიტექსტის რეალობაში მოექცევა.

შეკითხვა იმ კითხვის ძიებას წარმოადგენს, რომელიც ტექსტის რღვევისთვისაა მოწოდებული. მნიშვნელოვანია არა კითხვა, არამედ - რეზულტატი. როცა რღვევა იწყება, მაშინვე ურიცხვი სხვა კითხვა ჩნდება თვით ტექსტის ქსოვილთან მიმართებაში. რღვევის მონაკვეთის, წერტილის, წამის არსებობა შემკითხველს ტექსტის ქცევის მოხელთების საშუალებას აძლევს. თუ ამ სიტუაციაში ტროპების და/ან სტრუქტურული კავშირების ანალიზიც მონაწილეობს, შემკითხველი უფლებამოსილია დასვას საკითხი განსასაზღვრი ენის ბუნების შესახებ. სხვა სიტყვებით, შემკითხველი ნათელყოფს, თუ რა სახით რეაგირებს გარედან წამოსულ ზემოქმედებაზე ტექსტი (ან ნაწარმოებთან დაკავშირებული რეფლექსია) - ბიძგი, მიმართული იმ ადგილისკენ, სადაც რღვევის სანიშნე იმყოფება; სწორედ აქ ფეთქავს ტექსტი, განიცდის ცვლილებებს, და კრიზისი გადაიზრდება უსათუო კითხვაში, რომლით ტექსტის დატვირთვისთვისაც განწირულია მკითხველი.

შეკითხვა, როგორც თეორიული ინსტრუმენტების ერთობლიობა, ალბათ, აგრესიულად გამოიყურება; ამასთან, იგი უაღრესად აუცილებელია იმ შემთხვევებში, როცა პოეტი მზადაა თავის პოეტურ სტილისტიკასთან დაკავშირებული ყველა კრიტიკული დასკვნის მისაღებად.

ფორმების კონკურენციის ეპოქაში პოეტი შეგნებულად გამოხატავს თავის მუშაობას ენისა თუ პოეტიკის ცნებებით. მოცემულ შემთხვევაში ამორჩევის აქტი განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონეა მისი ნაყოფიერებისთვის; ფორმისკენ მსგავსი ლტოლვა იწვევს პოეტის მუდმივ პროვოცირებას სასურველი "ხმის" საძიებლად. შემკითხველი მკითხველ-კრიტიკოსი ცდილობს გახსნას პოეტის მიერ საგანგებოდ დაფარული შრეები საზრისისა და უსაზრისობისა. ერთსა და იგივე ტექსტში არსებული საზრისი და უსაზრისობა სხვადასხვა "სართულზე" განლაგდება. შემკითხველი საზრისს იყენებს როგორც იარაღს, რომლის შემწეობითაც იგი გამოყოფს ფსევდოფიზიკურ ფენომენებს - ძალას (ემოციონალურ იმპულსს), მასას (ესთეტიკური ეფექტურობის დეტერმინანტს) და აჩქარებას (დროის ნაკადში დეჰუმანიზაციის ფაქტორს). როგორც ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი წერდა: "იდეათა გათავისუფლების ჩვენმიერი მცდელობები დეჰუმანიზებულიყოფს და მონებად აქცევს მათ".

შინაარსი წარმოუდგენლად შორსაა აბსოლუტური საზრისისგან. უფრო მეტიც, შინაარსობრივი მნიშვნელობის მოძრაობა კონკრეტული საზრისის გარეთაა - მით უმეტეს, რომ მკითხველის ქმედება ამრავლებს და მოდიფიცირებულიყოფს ტექსტს.

საზრისის არსებობა უსაზრისობის არსებობასაც გულისხმობს, ამასთან - სხვადასხვა სემანტიკურ სახესთან არასიმეტრიულ ურთიერთობაში, ვინაიდან მათი დამატებითობა, უპირატესად, რაღაც პრობლემატურს წარმოადგენს.

კრიტიკული შეკითხვა, აღმომჩენი იმისა, რის დამალვასაც ტექსტი ცდილობს, კრიტიკულად წაკითხვის ნებისმიერი წესის, ინტერპრეტაციების, შეზღუდულობას ამტკიცებს. მონესრიგების დრო წავიდა, ახლა საჭიროა მკითხველმა ხელახლა ისწავლოს შეფასება ახალი პრობლემეტიკისა, რომელიც გვაიძულებს ვირწმუნოთ "ცნობიერი და არაცნობიერი, დაკარგული და მოპოვებული", როგორც მუდმივი პროცესი.

პოსტმოდერნიზმი საბჭოურად

(საუბრობენ კინომცოდნე, კულტუროლოგი მიხეილ იამპოლსკი და თეატრის კრიტიკოსი ალინა სოლნცევა. 1991 წელი)

ალინა სოლნცევა: დღეს ყველა ავანგარდისტია! თანამედროვე საჟურნალო პოლემიკაში ტერმინების არევი-დარევა მხოლოდ ღრმავდება. როგორც ჩანს, ფუნდამენტური ცნებების დაუზუსტებლად ჭეშმარიტი და ყალბი ავანგარდის პრობლემაში გარკვევა, უბრალოდ, შეუძლებელია. ამიტომ, გთავაზობ, დავინყოთ კითხვით: რა არის ავანგარდი?

მიხეილ იამპოლსკი: ეს პრობლემა სრულიად სხვადასხვა დონეზე შეიძლება გადაიჭრას. ყოფითი ცნობიერებისთვის ავანგარდია ყველაფერი, რაც განსხვავდება ტრადიციული ფორმებისგან, უბრალოდ - რაღაც ახალი...

ა. ს.: მაგრამ სინამდვილეში? ესე იგი, არსებობს თუ არა ავანგარდის სამეცნიერო განსაზღვრება?

მ. ი.: პირველ რიგში, შევნიშნავ, განსაზღვრებები და დაყოფები ყოველთვის არაა საჭირო, ხშირად საზიანოცაა. უკვე დიდი ალიაქოთი შექმნა ისეთმა, თითქოსდა საჭირო, კატეგორიებმა, როგორებიცაა "რომანტიზმი" და "რეალიზმი". გარკვეული აზრით, უმჯობესია ნანარმოების უშუალოდ აღქმა, რუბრიკებად მისი დანაწილების გარეშე, მით უმეტეს, რომ კულტურის რეალური მოვლენები იშვიათად თავსდება ესთეტიკური კატეგორიების პროკრუსტეს სარეცელზე. თუმცა ეს არ ცვლის ესთეტიკურ რეფლექსიებს, მათ შორის ისეთ მოვლენასთან დაკავშირებით, როგორიცაა ავანგარდი. მაგრამ ეს ძალიან რთული საკითხია. არსებობს მრავალრიცხოვანი ლიტერატურა, ფართო პოლემიკა, მრავალი განსხვავებული თვალსაზრისი. საბოლოო ჯამში, ყველაფერი კრიტიკერიუმის ამორჩევაზე დამოკიდებული. მაგალითად, შეიძლება ავანგარდი განვიხილოთ მხატვრული ინსტიტუციის თვალსაზრისით. ამ თვალსაზრისს იზიარებენ, ნაწილობრივ, ადორნო ან ავანგარდის ისეთი თეორეტიკოსი, როგორიცაა პეტერ ბიურგერი, რომლებიც ამოდიან იქიდან, რომ ხელოვნება როგორც ავტონომიური ინსტიტუცია ფორმდება XVIII საუკუნეში, როცა იგი, გარკვეული აზრით, წყდება ცხოვრებას და ქმნის თავის ობიექტს, როგორც რაღაც განსხვავებულს რეალობისგან, ჭვრეტისთვის განკუთვნილს. ამ პოზიციებიდან, ავანგარდი რაღაც ისეთია, რაც ანგრევს ხელოვნების ავტონომიურ ინსტიტუციას, ცდილობს მშვენიერი საგნის საზღვრებიდან გასვლას, იმ სფეროების ექსპანსიის განხორციელებას, რომლებიც ადრე არ შედიოდნენ მხატვრულის სფეროში. ამ შემთხვევაში მკაფიოა არსებითი სხვაობა ავანგარდსა და სიმ-

ბოლიზმს, დეკადანსის ხელოვნებას შორის, რომელსაც ხშირად აღწერენ, როგორც წინარეაგანგარდულს. XIX საუკუნის დასასრულის ხელოვნება, რომელშიც აგრეთვე მრავლადაა რადიკალური ესთეტიკური ძიებები, მაინც არ წყვეტს კავშირს ხელოვნების ინსტიტუციასთან, თავის ნოვაციებს მასშივე ახორციელებს. არსებობს ავანგარდის სხვა განსაზღვრებებიც. მაგალითად, ლიოტარი ავანგარდს განსაზღვრავს როგორც რალაც ისეთს, რაც ხელოვნებაში ამაღლებულის იდეას ავითარებს მშვენიერთან ოპოზიციაში. ამაღლებულის იდეა ყველაზე უფრო სრულად იყო ფორმულირებული ედმუნდ ჰორკის მიერ, XVIII საუკუნის ინგლისში. ჰორკისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს სწრაფვას, გადმოიცეს წარმოუდგენელი, მაგალითად, ღვთაებრივი სინათლის იდეა, ან საშინელება მისივე ექსისტენციალური ფორმებით, ადექვატურად გამოუთქმელი სიტყვიერ თუ მხედველობით სახეებში. ეს გავლენიანი თეორია დაკავშირებულია რელიგიურ, ნეოპლატონისტურ იდეებთან... და აი, ლიოტარი მიიჩნევს, რომ ავანგარდი სწორედ გამოუთქმელის გადმოცემას ცდილობს. ტრადიციული ხელოვნება რალაც ავტონომიური სამყაროს შექმნაზეა ორიენტირებული. მაგალითად, რეალიზმის ხელოვნება დაკავებულია ისეთი ავტონომიური რეალობის არსებობის ილუზიის შექმნით, რომელიც ესთეტიკურ ობიექტს წარმოადგენს და ამ თვისებით თავის კანონებს ფლობს, თავის თავშია ჩაკეტილი. ავანგარდი კი ამ დახშულობის გადალახვას ცდილობს ხელოვნების ობიექტის მიმართაც და თემატიზმის თვალსაზრისითაც, ესე იგი ცდილობს გავიდეს ავტონომიური ესთეტიკური სამყაროს გარეთ და ესწრაფვის იმის გამოთქმას, რაც პრინციპულად გამოუთქმელია: სივრცის, პირველსაწყისის, კოსმოგონიის იდეისას, იმისას, რისი წარმოდგენაც შეუძლებელია და რაც ასერიგად მნიშვნელოვანია მონდრიანისთვის, კანდინსკისთვის, მალევიჩისთვის... სხვა საკითხია, რომ ესთეტიკური ობიექტის დასაზღვრულობის გადალახვის მონადინე კლასიკური ავანგარდი, ჩვენი საუკუნის 20-იანი წლების ავანგარდი, თავის ძიებებს მაინც ამ ესთეტიკური ობიექტის ფორმებით გამოუთქვამს. ეს ნაწარმოებები უზარმაზარ ესთეტიკურ პოტენციალს ფლობენ. ადრეული ავანგარდისთვის დამახასიათებელია ეს წინააღმდეგობა: ესთეტიკური ობიექტის გადალახვა და ამ გზაზე ახალი ესთეტიკური ობიექტის უცილობლად შექმნა. სხვათაშორის, იყვნენ მხატვრები, რომლებიც ნათლად აცნობიერებდნენ ამ წინააღმდეგობას და საერთოდ უარყოფდნენ ფინალური პროდუქტის "წარმოებას". ყველაზე უფრო სანიმუშოა ასეთი პოზიცია მარსელ დიუმანთან. შეიძლება ავანგარდს კიდევ ერთი თვალსაზრისით შევხედოთ, რაც, მე ვფიქრობ, ყველაზე უფრო ნაყოფიერია საბჭოთა რეალობის კონტექსტში. ავანგარდი შეიძლება გავიაზროთ როგორც ბრძოლა იმ ენებთან, რომლებსაც რეალობის აღწერის მიზნით გამოიმუშავენ კულტურა, სოციუმი. ავანგარდამდელი ეტაპის ყოველგვარი ენა, რომელსაც კულტურა გამოიმუშავენდა, ცდილობს, გარკვეული აზრით, სამყაროს რაციონალიზებას, ხარისხობრივად დანაწევრებული ელემენტების სახით წარმოდგენას. არსებითად, მხატვრულ ენაში ჩვენ ვანანევრებთ სამყაროს და აღწერთ მას, როგორც რალაც ლოგიკურ სისტემას. ავანგარდის თვალსაზრისით, ეს ყალბი აღწერაა, ვინაიდან სამყაროს ყოველგვარი ლოგიზაცია, საერთოდაც ენის მთელი ბადე, რომელიც წაფინება სინამდ-

ილეს, პრინციპში მოტყუებაა. ხდება სინამდვილის ერთგვარი ამორთვა იმ ენის საშუალებით, რომელსაც კულტურა გვთავაზობს. ამიტომ ავანგარდის მცდელობა აღსანერის საზღვრებს გარეთ გასვლისა, იმის დანგრევისა, რასაც რეპრეზენტაცია ჰქვია, ერთობ მნიშვნელოვანია, ავტონომიური ესთეტიკური ობიექტი ხომ ყოველთვის რაღაც პირობით კოდებში, ენის ფორმებში არსებობს.

ა. ს.: გამოდის, რომ ავანგარდი ყოველთვის ესთეტიკურის ნგრევაა?

მ. ი.: ეს იმ ესთეტიკური ობიექტის ნგრევაა, რომელიც განსაჭვრეტად გვეძლევა და ესთეტიკურ ღირებულებას ფლობს, სინამდვილისგან იზოლირებულს და კომერციული ღირებულების მქონეს. ავანგარდი, სხვათაშორის, რაღაც მომენტში ცდილობს სასაქონლო კატეგორიის თვინიერ არსებობას, რაც ასევე მნიშვნელოვანია. ამას გარდა, ავანგარდი იდეოლოგიების მთელ რიგთანაა დაკავშირებული. უპირველესად, ესაა პროგრესის იდეოლოგია, რაც ასე თუ ისე მკაფიოდ შეინიშნება ავანგარდში. ავანგარდი ცვლის ენას და მუდმივად მის განახლებას ეწევა. გამუდმებული ინნოვაციის იდეა ავანგარდისთვის დამახასიათებელი და შინაგანად ოპტიმისტურია. ჩემთვის ავანგარდი ყოველთვის სიცოცხლის შენებაა, გარედან აქტიური ექსპანსიაა, ცხოვრების გადახალისებაა. ამიტომ იგი ყოველთვის ძალიან ოპტიმისტური, სიცოცხლისმოტრფიანაა. ადრეული ავანგარდი ყოველთვის დღესასწაულია. გავიხსენოთ გამოფენა "მოსკოვი-პარიზი" - ტოტალური დღესასწაული, მხიარული, ოპტიმისტური განწყობილება. ვფიქრობ, ეს კლასიკური ავანგარდის ერთ-ერთი ფუნდამენტური მახასიათებელია. და სწორედ ეს არ გაგვაჩნია, საერთოდ არ გაგვაჩნია სადღეისოდ საბჭოთა კულტურაში: განმაახლებელი, პროგრესული ინოვაციები, ახალი ენის აღმოჩენა, რეალობის ათვისების ახალი ხერხები. მე ვფიქრობ, შეუძლებელია, არ ფლობდე დემიურგის პათოსს და ავანგარდისტი იყო. ის კი ყოველთვის ოპტიმისტურადაა განწყობილი, რადგან მხოლოდ მას შეუძლია პრეტენზია ჰქონდეს აღუნერელის აღწერის შესაძლებლობაზე, ავტონომიური რეალობით შემოზღუდული რეალობის საზღვრებს გარეთ გასვლაზე, ტრანსცენდენტურის სფეროში გასვლაზე. სამეცნიერო იდეების სფეროში ავანგარდი სტრუქტურალიზმს უკავშირდება. შემთხვევითი არაა, რომ სოსიური თავის სტრუქტურულ ლინგვისტიკას სწორედ იმ დროს აყალიბებს, როცა ავანგარდი იზადება. აზრი იმის შესახებ, რომ არსებობს თავის თავში გარკვეული მნიშვნელობის მატარებელი სტრუქტურა, რომ რაიმე აზრი სტრუქტურის ელემენტების გზით გამოისახება, ერთობ ეხმიანება მალევიჩის, როდჩენკოს და სხვათა შემოქმედებას. ავანგარდის დასასრულიც სტრუქტურალიზმის დასასრულს ემთხვევა...

ა. ს.: ავანგარდის დასასრულიც არსებობს?

მ. ი.: მე ვფიქრობ - არსებობს. დღეს ავანგარდი მთელ მსოფლიოში მკვდარია. ყოველ შემთხვევაში, - იმ ფორმებით, რომლებზეც ვისაუბრეთ. შეიცვალა იდეოლოგიური სიტუაცია, უკვე ის იდეებიც დაძლეულია, რომლებიც ავანგარდის საფუძვლად იდო. თვით ავანგარდი ინსტიტუციად იქცა, ესე იგი სწორედ იმად, რასაც ებრძოდა. მან კომერციული ღირებულება შეიძინა, ათვისებულია მუზეუმების და აუქციონების მიერ. მისი საინოვაციო ოპტიმიზმიც დასრულდა. გადმოუცემადის გადმოცემის შესაძლებლობის იმედიც

დაიშვებოდა. მე დღეს მსოფლიოს ვერც ერთ ქვეყანაში ვერ ვხედავ ადამიანს, რომელიც შეიძლება ავანგარდის იდეის როგორც წინსვლის ქადაგებას. ამიტომ სადღაც 60-იანი წლების ბოლოდან თუ 70-იანი წლების დასაწყისიდან პოსტმოდერნიზმზე უნდა ვისაუბროთ.

ა. ს.: მოდერნი და ავანგარდი ერთიდაიგივეა თუ სხვადასხვა ცნებებს წარმოადგენს?

მ. ი.: ავანგარდი წარმოადგენს მიმართულებას ხელოვნებაში, მოდერნი - ეპოქას კულტურაში. შეიძლება ითქვას, რომ ავანგარდი - ესაა მოდერნული ცნობიერების გამოვლენა ხელოვნებაში. ასე, რომ მოდერნმა ამოწურა თავისი თავი, და ამჟამად ხელოვნება ფუნქციონირებს სულ სხვა კანონებით, რომელთა აღწერასაც პოსტმოდერნიზმის თეორია ცდილობს და რომლებიც ასე დამახინჯებულად გაიგება ჩვენთან. გავრცელებულია თვალსაზრისი, რომ პოსტმოდერნიზმი დიდი სტილის ნგრევაში, ეკლექტიკაში მდგომარეობს. მაგრამ ეს სრულებითაც არაა მთავარი. უპირველეს ყოვლისა, პოსტმოდერნიზმი ოპტიმიზმის დასასრულია, ესაა ხელოვნება, რომელიც ინტერპრეტაციის ხელოვნებად იქცევა, როცა საზრისი აღარ რეალიზდება სტრუქტურაში. რეფლექსურ დონეზე, მოდერნიზმის დასასრულის მაუწყებლად იქცნენ ის თეორიები, რომლებმაც უარყვეს სტრუქტურის, როგორც საზრისის მატარებლის, ცნება. საზრისი აღარაა სტრუქტურული, კონსტრუქტივისტული, ენობრივი ფორმების შინაარსი. უზარმაზარი მნიშვნელობა შეიძინა იმან, რაც თანამედროვე ფილოსოფიაში აღინიშნება ფრანგული სიტყვით "pli", ნაკეცი. არსებობს რაღაც სხეული, რომელიც ფლობს გარკვეულ ანომალიებს, გადახრებს, ნაკეცებს, რომლებშიც არსებობს ინტერპრეტაციას დაქვემდებარებადი საზრისების რაღაც ფუთფუთი...

ა. ს.: მთლად გასაგები არაა...

მ. ი.: სტრუქტურალიზმის კლასიკური იდეა თუ იმაში მდგომარეობს, რომ საზრისის მატარებელია რაღაც სტრუქტურა, რომელიც შეიძლება შევადაროთ გარკვეული ელემენტებისგან შემდგარ კრისტალს, პოსტსტრუქტურალისტური ცნობიერებისთვის საზრისი ამ კრისტალის გარეთ იმყოფება. მას შეიცავს ზედაპირის რაღაც მიკრომოძრაობები, ნივთების კანი, ნაოჭები, ნაკეცები, რომლებსაც წმინდა ფენომენოლოგიური ხასიათი აქვთ. ეს შეუმჩნეველი გასხვლტომა სტრუქტურისგან არასტრუქტურულსკენ ძალიან საინტერესოა. მაგალითის სახით დავიმოწმებ თანამედროვე მოაზროვნეთა შორის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო ავტორიტეტულს - ჟაკ ლაკანს. ლაკანი ფროიდის და სოსიურის შეერთებას ცდილობდა და სტრუქტურული ლინგვისტიკის იდეების დამცველი იყო, მეგობრობდა სტრუქტურული ფონოლოგიის ერთ-ერთ მამამთავართან რომან იაკობსონთან. თავის თეორიაში ის ერთმანეთისგან მიჯნავდა წარმოსახულს და სიმბოლურს. წარმოსახული, ლაკანის თანახმად, წარმოადგენს ყოველი ნაწილობრივის, ფრაგმენტულის ინტეგრაციას რაღაც მთლიანობასა და ერთიანობაში. ხოლო სიმბოლური, არსებითად, - ესაა ენის სფერო, ტოტალური განსხვავებების, უწყვეტი დიფერენციაციების სფერო. ლაკანი ყოფს იმას, რაც კლასიკური სტრუქტურალიზმისთვის განუყოფელია: სტრუქტურებისა და ოპოზიციების მთლიანობას, გასხვავებებს, რომლებიც ამ სტრუ-

ქტურებს წარმოქმნიან. აქედან ერთი ნაბიჯია განსხვავების, როგორც ასეთის, გაფეტიშებად. და სტრუქტურისმილმურ წმინდა სხვაობაზე ასეთ აქცენტ-ირებას ჩვენ ვხვდებით ისეთ მოდურ ფილოსოფოსებთან, როგორებიც არიან ჟილ დელიოზი და ჟაკ დერიდა - პოსტმოდერნული ეპოქის ცენტრალური ფიგურები. ყურადღების ცენტრში თავსდება მიკროგანსხვავება, რომელიც არ გარდაისახება საზრისობრივ სტრუქტურად: გადახრა, "ნაკეცი საზრისის სხეულზე". და მე ვიტყვოდი, რომ თუ ავანგარდისთვის მნიშვნელოვანია პათოსი: "ჩვენ ახლა წარმოვიდგენთ რაღაც წარმოუდგენელს", პოსტავანგარდისთვის მნიშვნელოვანია სწორედ ამ წარმოუდგენლის წარმოდგენის შეუძლებლობის დემონსტრირება, ჩვენების შეუძლებლობის ჩვენება. ხდება ინტერპრეტაციის მთელი სისტემის მამობილიზებული რაღაცნაირი გადანაცვლება. სტრუქტურალიზმს ნაწილობრივ ენაცვლება ჰერმენევტიკა, ესე იგი ობიექტის ირგვლივ, მისი სხვაობის შემადგენელთა ირგვლივ უსასრულო ინტერპრეტაციების, ნებისმიერი, თავისუფალი მოძრაობების იდეა. ქრება სასაზრისო ოპტიმიზმი. ყველაფერი, რაც პოსტმოდერნიზმში ეკლექტიკასთან, უგემოვნობასთან, სრულიად სხვადასხვა ბუნების მქონე ნივთების შეჯერებასთანაა დაკავშირებული, სინამდვილეში საზრისის ახალი იდეის რეალიზაციას წარმოადგენს. ეკლექტიკა სტრუქტურის მთლიანობის ნგრევას ნიშნავს: შეუჯერებლის შეჯერებით ჩვენ შეგვიძლია ერთიანი სტრუქტურის მიკვლევა, მაგრამ მათ შეერთებასთან ერთად, ამ ბზარში, ნანგრევებში ახალი, სხვა საზრისი ჩნდება. ეს სამყაროს მიმართ სხვა მიდგომაა. მასში ყველაფერი ციმციმზე, წარმოუდგენლობებზეა დამყარებული, და, არსებითად, ეს ერთობ პესიმისტური პოზიციაა. ვფიქრობ, გამართლებული იქნება, სწორედ პოსტმოდერნიზმს თუ მივაკუთვნებთ საბჭოთა თანამედროვე მემარცხენე ხელოვნებას, რადგან ავანგარდის არანაირი აღმშენებლობითი პათოსი მასში არ შეინიშნება. მაგრამ ჩვენს ქვეყანაში პოსტმოდერნიზმი განსაკუთრებულ პირობებში აღმოცენდება. განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ დასავლურ სამყაროში გამუდმებით ხდებოდა დაგროვება მხატვრული ენებისა, რომლებიც გამუდმებულ კრიტიკას განიცდიდნენ, სრულიყოფოდნენ და ახლდებოდნენ, და დასავლელ მხატვარს ყოველთვის დიდი არჩევანი ჰქონდა ამ მხატვრულ ენებს შორის. საბჭოთა სინამდვილემ კი აღმოაჩინა სინამდვილის აღსაწერი ენის სრული ლიკვიდაცია, რადგან ყველაფერი, რაც საბჭოთა კულტურის ისტორიის მანძილზე ხდებოდა, იყო არაადექვატური, ყალბი აღწერა, რაც არ ამრავლებდა არც ენებს და არც ფორმებს. იქმნებოდა ან ოფიციალური რიტორიკა, ან - სოცრეალიზმი, ან სხვა, მასთან ახლომდგომი, ფსევდორეალობის ყალბი ავტონომიური ობიექტების წარმომქმნელი ფორმები. საბჭოთა კულტურა აღმოჩნდა ყველაზე ლარიბ ენობრივ მდგომარეობაში, მხატვრულის აღსაწერად საჭირო ენის არარსებობის სიტუაციაში. სწორედ ტოტალური სიცარიელის მდგომარეობა იქცა გააზრების ობიექტად თანამედროვე მემარცხენე ხელოვნებაში. ეს ხელოვნება ყალიბდებოდა სწორედ როგორც კრიტიკა ტოტალური ყალბი ენისა, რომლის უკანაც სიცარიელეა, კრიტიკა ოფიციალური ხელოვნების ენისა. ეგრეთ წოდებული საბჭოთა ავანგარდი - ესაა თამაში სიცარიელით, და ამ თვალსაზრისით ესაა პოსტ-სტრუქტურალიზმი, დაყვანილი სოციალური გროტესკის მდგომარეობამდე.

მიმდინარეობს უწყვეტი მოძრაობა სიცარიელის ირგვლივ. პრიგოვის პოეზიას მიემართავთ თუ რუბინშტეინისას, ან კაბაკოვის ფერწერას, მთავარი ობიექტი სიცარიელეა. კიდევ ერთი, ავანგარდისგან განსხვავებული თვისება საბჭოთა მემარცხენე ხელოვნებისა - ესაა მხატვრის სტატუსი. კლასიკური ავანგარდისთვის დამახასიათებელია დამოკიდებულება მხატვრისადმი, როგორც ნოვატორისადმი, დემიურგისადმი, ახალი ადამისადმი. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მხატვარი-ავანგარდისტი უარს ამბობდა "გენიის" ცნებაზე და თავის თავს ხელოვნებაში მუშად ან ინიჟინრად აცხადებდა, იგი რჩებოდა პროგრესის მატარებლად, ნოვატორად, ესე იგი, მაინც - მნიშვნელოვან ფიგურად. საბჭოთა "ავანგარდი" კი აწარმოებს მხატვრის იმიჯს მისივე ტექსტის შიგნით, როგორც ვილ-აუ უდლერისას: ნვრილმანი, უსახური ლანირაკისას, რომელსაც ჩამორთმეული აქვს საბჭოთა მწერლის ენა. ეს შეიძლება იყოს კაბაკოვის მეშჩანი, პრიგოვის ენაჩლუნგი ობივატელი... სახეზეა მხატვრის, როგორც განმაახლებლის მიმართ რადიკალური დისტანცირება და, მაშასადამე, - ანტიავანგარდული პოზიცია. და ეს, ისევე და ისევე, სიცარიელის როგორც ერთადერთი ობიექტის პესიმისტური გააზრების შედეგია. ვფიქრობ, გარკვეული აზრით, სხვა გზა არც ჰქონია საბჭოთა მემარცხენე ხელოვნებას, ვინაიდან, სიცარიელის მდგომარეობაში აღმოცენებული, იგი სხვას ვერაფერს ჩამოცილდებოდა, თუ არა იმავე სიცარიელეს. სწორედ სიცარიელე ხდება პოსტმოდერნული ინტერპრეტაციის ობიექტი.

ა. ს.: მაგრამ ეს ხომ უკვე დიდი ხანია არსებობს ჩვენს ნიადაგზე, თუ გავიხსენებთ ობერიუტებს, ხარმსს?

მ. ი.: დიახ, მე ვფიქრობ, ობერიუტებთან გარკვეული სიახლოვე აქ შეიმჩნევა, ჯერ კიდევ 20-იან წლებში, ოპტიმისტური ავანგარდის ფონზე, სხვა ნოტები ჩნდება. შედარებისთვის ასეთი წყვილის მოხმობა შეიძლება: ხლენნიკოვი და ზოშჩენკო. ხლენნიკოვი ტიპიური ავანგარდისტია, რადგან ის ენის განახლებისთვის, უსასრულო ენიქმნადობისთვის განწყობილი მხატვარია, ნამდვილი დემიურგია. მართალია, ფუტურისტებთან უკვე მრავლადაა დაუნაწევრებელი მეტყველება, მეტყველება, რომელიც განჭვრეტის ობიექტად იქცევა, ხოლო არ ფლობს არანაირ შინაგან საზრისს, უკვე ჩნდება საზრისის ბლოკირება - კრუჩინონიხთან ეს განსაკუთრებით საგრძნობია... მაგრამ მომავალი ენაბრგვილობის ნიშანთა მიუხედავად, ამ ხალხის პოზიცია ჯერაც აბსოლუტურად ავანგარდულია. ზოშჩენკო კი პოსტავანგარდული გმირის წინამორბედს ქმნის, ადამიანს, რომელიც საერთოდ ვერ ლაპარაკობს. გარკვეული თვალსაზრისით, ზოშჩენკოს გმირი პრიგოვისეულის წინამორბედაა. რუსეთში ყოველთვის შეინიშნებოდა ენის უკმარობა, მისი არასაკმარისობა, მრავალფეროვნების არარსებობა, მაგრამ ეს განსაკუთრებით შესამჩნევი ხდება მაშინ, როცა მმართველობის სადავეებს ხელში იღებს ოფიციალური ნებისმიერობა, ნახევარენა, რასაც, ცხადია, უმალ ამჩნევენ გონებამახვილი ადამიანები. ობერიუტები ენის გაქრობაზე მუშაობენ. პლატონოვსაც აქვს ეს კონსტრუირებული ენაბრგვილობა. ასე, რომ ენის დეფიციტი, რუსეთში ყოველთვის სხვადასხვა მიზეზით არსებული, ჯერ კიდევ რემიზოვის დროიდანაა რეფლექსიის ობიექტი.

ა. ს.: რა განსხვავებაა მაშინდელ და დღევანდელ მხატვრებს შორის?

მ. ი.: მაშინ ძირი და ძირი მხატვრული ობიექტის შექმნისკენ მიმართული განწყობა იყო. თანამედროვე ხელოვნება ამაზე უარს ამბობს. ამაშია თანამედროვე სიტუაციის თავისებურებაც და ტრაგიზმიც. დღეს თითქმის არ არიან ესთეტიკური ობიექტის შექმნის მონადინე მხატვრები, თუნდაც ავანგარდისტული გაგებით. პრიგოვი წერს ტექსტებს, რომლებსაც ვერ მივაკუთვნებთ ვერანაირ პოეზიას, ვერანაირ ლიტერატურას, ის საერთოდაც არაა პოეტი, ისე, როგორც არაა გრაფიკოსი, თუმცა კი ხატავს. ისაა, უბრალოდ, ადამიანი, მეტყველების შეუძლებლობის, გამოხატვის შეუძლებლობის საბაბით რეფლექსირებადი. თუ, მაგალითად, რუბინშტეინს ჯერ კიდევ შერჩენია ენობრივ სიზუსტეებზე, ინტონირებაზე მუშაობის მოთხოვნილება, თუ მისთვის მნიშვნელოვანია აზრობრივი რღვევები, სურათებს შორისი სივრცეები, პაუზები, ინტონაციის ვარირება, სტრუქტურული ხასიათის არმქონე ნიუანსები, რაც გაცილებით ახლოს დგას დასავლურ პოსტმოდერნიზმთან - ესე იგი შენარჩუნებულია ბუნდოვანი ესთეტიკური ხასიათის მქონე ობიექტის ირგვლივ საინტერპრეტაციო ვარირება, პრიგოვთან - ამის საპირისპიროდ - ყოველგვარი მხატვრულობა მოხსნილია.

ა. ს.: იქმნება წარმოდგენა, რომ სწორედ პრიგოვი განასახიერებს თანამედროვე საბჭოთა ხელოვნებას...

მ. ი.: გარკვეული აზრით - დიახ, თანაც სიტუაციის უშუალო დრამატიზმი. მე არ მგონია, რომ ძალიან უნდა გვიხაროდეს ისეთი მოვლენის წარმოშობა, რომელიც დამაჯერებლად და ტექსტების უღვივი რაოდენობის მეშვეობით გვიხსნის, რომ შეუძლებელია რაიმე ითქვას. მე არ მეჩვენება მხატვრული თვალსაზრისით ეს პოზიცია ნაყოფიერი, თუმცა რეფლექსიის საბაბს იძლევა. მაგრამ როცა კაბაკოვი მოჭრილი ფრჩხილების, ნამწვების და ა. შ. კატალოგებს ადგენს (და ამას აკეთებს გარკვეული რეფლექტური პათოსით, მახვილგონივრულად, და ამას გარკვეული სივრცული გადანწყვეტის ფორმასაც ანიჭებს), სულერთია, ეს იმას მოწმობს, რომ ჩვენს საზოგადოებაში ასეთი ტიპის მიზეზური ობიექტების გარდა ლაპარაკი არაფერზე არ შეიძლება. წარმოუდგენელი, რომელიც ასე მნიშვნელოვანია ავანგარდული ხელოვნებისთვის, ჩვენთან სხვა ფორმებს იძენს: ეს წარმოუდგენელია იმიტომ, რომ წარმოსადგენი არაფერია, წარმოუდგენელია, როგორც სრული სიცარიელე, რომელიც თავისი თავის დეკლარირებას ეწევა.

ა. ს.: როგორც ჩანს, ჩვენი მემარცხენე ხელოვნება არათუ ავანგარდი არაა, არამედ არც პოსტმოდერნიზმია?

მ. ი.: პოსტმოდერნიზმი მაინც უფრო ადეკვატურია ჩვენი კულტურული სიტუაციის, როგორც პესიმისტური ხელოვნების. ოღონდ, როგორც ითქვა, პოსტმოდერნიზმიდან ჩვენი ხელოვნება განსხვავდება ესთეტიკურის ნაკლებობით. ამასთან, ეს თავისეობა დამახასიათებელია არა მხოლოდ ხელოვნებისთვის, არამედ მთლიანად ჩვენი ცხოვრებისთვის, და ყველაფერში ვლინდება: იმაში, თუ როგორ ვაშენებთ სახლებს, როგორ ვიცვამთ, როგორ დავდივართ... დანაკარგი ტოტალურია. თუმცა, რა თქმა უნდა, თავისთავად ესთეტიკური საეჭვოა, მასში არის სიყალბე, დამშვიდება. ესთეტიკურის დაკარგვა ჩვენ უფრო უშუალოდ გვაკავშირებს სინამდვილესთან, ვიდრე, მაგალითად, დასავლეთის

ქალაქის მცხოვრებთ, რომლებიც რეალობისგან გამომიჯნულნი არიან იზოს-ფეროთი, რეკლამით, მაღაზიების ვიტრინებით. დღევანდელი ჩვენი კულტურისთვის ესთეტიკური, უბრალოდ, მნიშვნელოვანი არაა. რატომ იყო ჩვენში ასე გამძაფრებული სიურრეალიზმისადმი ინტერესი? იმიტომ ხომ არა, რომ სიურრეალისტები ცუდად ხატავდნენ, უგულვებლყოფდნენ ფერებს, შუქს, საერთოდ ყოველივე იმას, რაც ფერწერაში ესთეტიკურის მატარებელია. სამაგიეროდ მათ ნახატებში იოლად იკითხება სიუჟეტი, ლიტერატურული საზრისი, საბჭოთა ადამიანებისთვის კი ეს მთავარია. ამგვარად, ფერწერაში მთავარი ხდება არა ის, თუ როგორია ეს ფერწერა, არამედ - ის, თუ რა არის დახატული. ასეთი აღქმა ბევრად ტრადიციულია რუსული კულტურისთვის. ცხადია, იყვნენ მხატვრები, რომლებსაც გასაოცარი ესთეტიკური ალლო გააჩნდათ, მაგრამ სწორედ დღეს ეს ხაზი თითქმის მთლიანად გაქრა. და თუ, მაგალითად, ბრუსკინის "დიდ ლექსიკონს" ავიღებთ, რომელსაც ასეთი წარმატება ჰქონდა, დავინახავთ, რომ ავტორს არც უცდია რაიმე ესთეტიკური, მხატვრული ამოცანების გადანყვეტა, როცა რუხ ფონზე საშინელ ფიგურებს გამოსახავდა. ეს სწორედ ენის არარსებობის იგივე იდეის წმინდა ხორცშესხმაა, ლექსიკონი, რომელიც არაფერს არ გამოხატავს. ფერწერის როლზე პრეტენზიის განმცხადებელი რეფლექსია. ის მოაქვთ "სოთბის"-ზე, ყიდულობენ, კიდებენ კედელზე მუზეუმში, ე. ი. ის გადის ყველა არხს როგორც ხელოვნების ნაწარმოები, მაგრამ ის ასეთი აღარაა.

ა. ს.: მაგრამ ხელოვნების საწინააღმდეგოდ მოძრაობის დეკლარირება ხომ კლასიკურ ავანგარდშიც ხდებოდა?

მ. ი.: დიას, მაგრამ ავანგარდისთვის სხვაც იყო მთავარი - სივრცის, სინათლის იდეები, - რაც თავისი ხორცშესხმისთვის ესთეტიკურ ფორმებს მოითხოვდა. გამოუთქმელს მათთვის საზრისი წარმოადგენდა... მხატვარს თუ სივრცის, ფერის, ენერჯის, დინამიკის პრობლემები აინტერესებს, ის ამ პრობლემებს სწორედ ფერწერის კატეგორიებით გადანყვეტს. ხოლო ამოცანას თუ ის შეადგენს, რომ ვაჩვენოთ, როგორ სახლში ვცხოვრობთ, მათ გარეშეც იოლად გავალთ. უნდა ითქვას, ის ტენდენცია იზრდება. ჯერ კიდევ სამოციანელები, მაგალითად, ცელკოვი, მშვენიერების კატეგორიებით მუშაობას ცდილობდნენ. ერნსტ ნეიზვესტინი(რომლის ქანდაკებაც მე არ მიყვარს) გამომსახველობითის, სიმბოლურის კატეგორიებით მუშაობს, ესე იგი ის ფიქრობს, რომ შეუძლია გამოსახოს ყოფიერების საზრისი, მისი ტრაგიზმი, პათოსი. ამ თვალსაზრისით დღევანდელი მემარცხენეები სრულიად უპირისპირდებიან სამოციანელებს. სხვათაშორის, აი, კიდევ ერთი ნიშანი, რაც ჩვენს მემარცხენე ხელოვნებას დასავლური პოსტმოდერნიზმისგან განასხვავებს: სტრუქტურალიზმისგან განსხვავებით, ფენომენოლოგია დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ისეთ კატეგორიას, როგორიცაა სხეულებრიობა. ეროტიკა, სექსუალობაზე წარმოდგენები, ცხოვრების ბუნდოვანი და გაურკვეველი გამოვლინებები მნიშვნელოვანია სწორედ იმიტომ, რომ სხეულის ენა არაა სტრუქტურული. ჩვენი ხელოვნება სხეულებრიობის მთელ ასპექტს ხსნის. რა თქმა უნდა, ეს იმ რუსული კულტურის ტრადიციებთანაა დაკავშირებული, რომელშიც ეროტიკა ყოველთვის დათრგუნული იყო. მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ჩვენს მემარცხენე ხელოვნებაში ელემენტარული, პირველადი მნიშვნელობების ეს ბუნდოვანი მა-

ტარებელი – სხეული, რომელსაც კაცობრიობის ისტორიის ყველა ეტაპზე ფუნ-
დამენტური, დაუნაწევრებელი საზრისი აქვს, გაძევებულია. სხეული გადაქ-
ცეულია თოჯინად, ასე, რომ სამყაროსთან კონტაქტის ეს სრულიად უბრალო
შესაძლებლობაც კი არ გამოიყენება. ესე იგი, ამ ხელოვნებაში რეალობა იმ-
დენადაა გატანილი ფრჩხილებს გარეთ, რომ თვით სხეულსაც (ადამიანისთვის
პირველად რეალობას) კი არა აქვს არსებობის უფლება. სხე-ულის ცნებაში მე
ვეგულისხმობ არა მარტო ადამიანის სხეულს, არამედ მასალის, საგნის და ა. შ.
ფაქტურულობასაც, იმ ყოველივეს, რაც ზედაპირის, მოცულობის გრძნობად
აღქმასთანაა დაკავშირებული... ამის უარყოფამ ჩვენ უფრო შორს წაგვიყვან-
ნა, ვიდრე მრავალი დასავლელი მხატვარი. ვშიშობ, რომ მსგავსი ხელოვნება
უფრო და უფრო მოსაწყენი გახდება. მისი პარადოქსი იმაში მდგომარეობს,
რომ იგი, ცარიელმყოფი, იმ სიცარიელეს ეთამაშებოდა, რომელშიც ვცხ-
ოვრობდით და რომელსაც მივეჩვიეთ; სიცარიელის გამოცნობამ და მასთან
თამაშმა სიხარული წარმოშვა. მაგრამ ასეთი სიხარული მალე ქრება.

ა. ს.: ამჟამად მემარცხენე ხელოვნებაში მრავალი ახალი პერსონაჟი გამოჩნ-
და, ისინი ბოლო ორი-სამი წლის მანძილზე აქტიურ განაცხადს აკეთებენ. არსე-
ბობს, მაგალითად, პარალელური კინო, არის თავისუფალი უნივერსიტეტიც...

მ. ი.: მე ვფიქრობ, პარალელური კინო ერთობ იშვიათად ქმნის რაღაც ნამდ-
ვილად საინტერესოს, თუმცა ცალკეული ნარმატებები მას გააჩნია. თუმცა,
ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ მხატვრული ღირებულება მემარცხენე ხელოვნები-
სთვის მიზანი არაა. მაგრამ ჩემთვის საინტერესოა პარალელურების მცდე-
ლობა კინოს მიმართ ახალი დამოკიდებულების შექმნისა. მათ კინოს კეთება
სისტემის გარეთ დაიწყეს და მას ისე მიუდგნენ, როგორც, მაგალითად, ფერმ-
წერი - ტილოს. ერთადერთი სტიმული საკუთარი სურვილია: მინდა გადავიღო
და ვიღებ, მხოლოდ იმიტომ, რომ მომწონს ფირით, კამერით მუშაობა და ა. შ.
ასეთი მოტივირებები საბჭოთა კინოში დღემდე არ ყოფილა. ასე მუშაობდა
ოდესლაც გოდარი, რომელსაც უყვარდა გადაღება, უბრალოდ - კინოს, როგ-
ორც ასეთის, მიმართ სიყვარულის გამო. თუმცა კინემატოგრაფი მაინც წარ-
მოებაა, და მასში ბევრი რამაა ასეთი მიდგომის საპირისპირო. და დღევანდე-
ლმა "პარალელურებმაც" სტუდიებს მიაკითხეს. იბადება კითხვა: შეუძლია თუ
არა კინემატოგრაფს არსებობა ისე, რომ უგულვებლყოს კინოს კანონები, მისი
ტექნიკური შესაძლებლობები: გადაღების, ხმის ხარისხი, მთელი ის შრომა,
რომელსაც მასში პროფესიონალი, უფრო ხანგრძლივად მომუშავე კინემატ-
ოგრაფისტები დებენ. და, რა თქმა უნდა, პარალელურ კინოშიც სახეზეა სიცა-
რიელის, აბსურდამდე დაყვანილი უსაზრისობის გაცნობიერება, კლიშესთან
ბრძოლა. რაც შეეხება თავისუფალ უნივერსიტეტს, ვალიარებ, რომ მე ის ნაკ-
ლებად მაინტერესებს, და საერთოდაც ცუდად ვიცი, იქ რა ხდება. გარედან
ზოგჯერ ისე ჩანს, რომ ამ ტიპის "ორგანიზაციებში" სიტყვა ბევრია და საქმე
- ცოტა. აი, შექმნეს ჩვენმა "ავანგარდისტებმა" საკუთარი უნივერსიტეტი. რა
უნდა ასწავლონ? ეს, საერთოდაც, პარადოქსული სიტუაციაა, მაგრამ - ჩვენი
ქვეყნისთვის დამახასიათებელი. მთელ მსოფლიოში, ავანგარდისტები დიდად
როდი ესწრაფოდნენ პედაგოგიკას. გამონაკლისია არქიტექტურა, დიზაინი.
პედაგოგიკა ხომ დირექტულობაა, რაღაც ისეთი, რაც ყოველთვის ტრადი-

ციას უკავშირდება. ავანგარდისტი პედაგოგიკას, როგორც ნესი, ამართლებდა მთელი სასიცოცხლო გარემოს გარდასახვის, ახალი ადამიანის ფორმირების განწყობით. ეს გამართლება აქვს "ბაუჰაუსსაც" და "ვხუტემასსაც". მაგრამ რუსეთში, რა თქმა უნდა, იყვნენ მხატვარ-ნინასწარმეტყველები, რომლებსაც უყვარდათ აღზრდა და სწავლება: მალევიჩი, ფილანოვი. დღეს თავისუფალ უნივერსიტეტს არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს ასეთი მოტივირებები. საიდან - მათში გარდაქმნისა და აღზრდის პათოსი? საქმე ეხება ჩვენი "ავანგარდისტების" უბრალო ინსტიტუციონალიზაციას. ყველას სურს, გახდეს "პროფესორი", რაც, ცხადია, გროტესკულია. ნამდვილი ავანგარდისტისთვის აკადემიის შექმნა მიუღებელი უნდა იყოს, მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში "აკადემია" ის ადგილია, სადაც შესაძლებელია თვითდამკვიდრება სწორედ "ტიტულიანი ავანგარდისტის" ხარისხით. არა რეალური მხატვრული მიღწევებით, არამედ საორგანიზაციო ღონისძიებების გზით თვითდამკვიდრების ხერხი ერთობ საბჭოთა ხერხია. და აი, ტარდება ურიცხვი კონფერენცია, სადაც თვითვე ბჭობენ თავიანთ თავზე მოხსენებებით, ფესტივლები, სადაც უკლებლივ ყველას პატიჟებენ. სახეზეა ყველა კრიტიერიუმის რღვევა: რასაც გინდა, იმას დაარქმევ ავანგარდს და რასაც გინდა, იმას გაყიდი, როგორც ასეთს.

ა. ს.: რატომაა სწორედ დღეს ასე მოღური და პრესტიჟულიც კი ავანგარდისტად ყოფნა?

მ. ი.: ეს გასაგებია. ოფიციალური ხელოვნება ყველას მობეზრდა; ყველაფერი, რაც სიახლედ საღდება, მაშინვე ინტერესს იწვევს. რეალური კრიტიკერიუმები კი არ არსებობს, არანაირი კრიტიკა ხომ არ არსებობს, არ არსებობს ახალი ესთეტიკა. არის რამდენიმე სტატია და მორჩა. მინდა აღვნიშნო, მაგალითად, ა. რაპოპორტის კარგი სტატია "საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობაში", კაბაკოვის შესახებ. მაგრამ რეფლექსია ძალიან ცოტაა, ჯერჯერობით პირველყოფილ სტადიაში ვიმყოფებით. არ არსებობს არც ერთი ნიგნი თანამედროვე ხელოვნებაზე. არ არსებობს ექსპერტების ინსტიტუტი, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია დღეს ხელოვნება. ამიტომ, რომ დღეს ყველას შეუძლია, თავისი თავი "ავანგარდში" მოსინჯოს. ამას გარდა, ასეთი მოღვაწეობა ხელოვნებაში საერთოდ გაუცნობიერებელი იმ დასავლელი ჟურნალისტების მხარდაჭერას პოულობს, რომელთათვისაც ყოველივე ახალი, რაც აქაა, საინტერესოა. სხვათაშორის, ხელოვნების ჟურნალისტური აღქმის დონე მთელ მსოფლიოში კატასტროფულია. მე მიმაჩნია, რომ ჩვენთან ხელოვნება უბედურ დღეში. მაგრამ უფრო უბედურ დღეშია რეფლექსია, გაზრება - აქ უმწეობის ზღვარს მივალწიეთ. და ესეც ენის არარსებითობასთანაა დაკავშირებული. თუ არ არსებობს აღწერის ენა, არ არსებობს მხატვრული პარადიგმების ცოდნა, მაშინ ჩვენ, ბუნებრივია, მისტიფიკაციისთვის ერთობ ხელსაყრელ სიტუაციაში აღმოვჩნდებით.

ა. ს.: როგორც ვიცი, სწორედ ამ თემისთვის იყო ჩაფიქრებული ეს პრესტუდია (ანუ ჟურნალ "თეატრის" პრესტუდია, რომელმაც მოაწყო დისკუსია ავანგარდის პრობლემებზე და რომლისთვისაც შედგა თვით ეს ინტერვიუ. - დ. ბ.).

მ. ი.: არ ვიცი, რა ვთქვა იმაზე, რაშიც ვერანაირ პათოსს ვერ ვხედავ - ვერც ინტელექტუალურს, ვერც - მხატვრულს.

ა. ს.: იქნებ, ეს ადამიანები ავანგარდისტები არ არიან, მაგრამ, ძველი სახელწოდებით, რაღაც ახალს, დღემდე არარსებულს ქმნიან?

მ. ი.: სამწუხაროდ, უმეტესწილად ისინი, უბრალოდ, ცუდი მხატვრები და არასაინტერესო მოაზროვნეები აღმოჩნდებიან ხოლმე.

ა. ს.: და, მაშასადამე, სადღეისო სიტუაციამ ვერ შექმნა ვერანაირი წანამძღვარი ხელოვნების ახალი ენის წარმოსაქმნელად?

მ. ი.: მე ვფიქრობ, რომ ახალი ხელოვნება, განსაკუთრებით კონცეპტუალური, გვაიძულებს, ამაზე ვიფიქროთ. მაგრამ ჯერ თითქმის არაფერი არ არსებობს.

ა. ს.: კონცეპტუალიზმი ერთადერთია, რაც უფლებას გვაძლევს, სერიოზულად ვილაპარაკოთ თანამედროვე მემარცხენე ხელოვნებაზე?

მ. ი.: შესაძლოა, იქიდან, რაც მე ვიცი, კონცეპტუალიზმი უფრო მეტ ინტელექტუალურ პოტენციას ფლობს. პიროვნული თვალსაზრისით, ეს მიმართულება ჩემთვის არაა ახლობელი, მაგრამ ვაღიარებ მის უკან არსებულ გარკვეულ ძლიერებას. ხოლო როცა ადამიანი უბრალოდ ხელს კიდებს ვიდეოკამერას და სამი საათის განმავლობაში იღებს ყველაფერს, რაც მის თვალსაწიერში ხვდება, ამაში არაფერია ავტორის ნარცისული თვითგამოხატვის მეტი. ასეთი "ახალი ხელოვნების" კეთება ძალიან იოლია, მაგრამ რაიმე საინტერესოს მისაღებად საკმარისი არაა.

ა. ს.: მაგრამ რის საფუძველზე შეიძლება განვასხვაოთ, მაგალითად, კონცეპტუალიზმი როგორც მხატვრული მიმართულება და სიყალბე, როგორც ფსევდოხელოვნება?

მ. ი.: წმინდა ინტუიციურ შეგრძნებასთან ერთად, რომელსაც უზარმაზარი მნიშვნელობა აქვს, მე ვცდილობ ამ მოვლენების მოთავსებას გარკვეულ საკატეგორიო ბადეზე, ვცდილობ გავიგო, თუ რა არის მათში ახალი უკვე არსებულ ენებთან შედარებით. როცა ნაწარმოები თანამედროვე ცნობიერების კატეგორიის მიღმა აღმოჩნდება და არ ფლობს ინტუიციურ ნიჭიერებას... და კიდევ, შემოქმედებითი ენერჯის არარსებობა ინიღბება ფსევდოთეორეტიზირებით, რომელიც, თავის მხრივ, თავისი უმწეობის გამო, დამცველს საჭიროებს... ასე წარმოიშობა ურთიერთდამცველთა სისტემა, ერთგვარი მეტაენა, ვინაიდან იქ, სადაც არასაკმარისია მხატვრული ნიჭის სიცხადე, აუცილებელია განმარტება, რომ ეს, მაგალითად, ხელოვნების განსაკუთრებული ფორმაა. ფსევდოთეორეტიზირება, საერთოდ, დამახასიათებელია სიყალბისთვის, რაც იოლად შესამჩნევია, მაგალითად, კაბაკოვისა და ყალბი თეორეტიკოსების ტექსტთა ურთიერთშედარებისას: კაბაკოვის ტექსტს ახასიათებს შინაგანი ბმულობა, ლოგიკა, დამაჯერებლობა, მახვილგონივრულობა, ვითომთეორია კი სიტყვების გროვავა, ტერმინების იმპრესიონიზმია. შთაგავგონებენ, რომ ეს ინტელექტუალურია, აზრი კი არ არსებობს, ნამდვილი მისტიფიკაციაა. თვით მისტიფიკაციაში, როგორც ასეთში, ცუდი არაფერია: თუ ის განზრახულია, თუ მისით თამაშობენ. მაგალითად, როგორც ამას ხანინი სჩადის.

ა. ს.: ხანინი ვინლა?

მ. ი.: ხანინი, ჩემი აზრით, წარმოაჩენს კავშირს ერიკ სატისთან, უდიდეს მისტიფიკატორთან. ეს საინტერესოა, ვინაიდან ყოველგვარი კლიშეს ამობრუნების მცდელობა ხაზგასმულად სათამაშო კალაპოტში მიმდინარეობს, რაც მას

განასხვავებს კონცეპტუალისტების ფილოსოფიურ-რეფლექსური მიმართულებისგან. იქმნება თეორიების კარნავალი, რაც იმითაა კარგი, რომ ცოცხალი და წარმტაცია.

ა. ს.: ეს რა კრიტერიუმი - კარგია, ვინაიდან ნიჭივრულია?

მ. ი.: ეს არსებითი კრიტერიუმი, შესაძლოა, - ყველაზე უფრო არსებითიც კი. ხანინის მთავარი ღირსებაა მისი კარნავალურობა, ჩვენი დღევანდელი სინამდვილისთვის არატიპიური. და კიდევ, მას მიდრეკილება აქვს ეპატაჟისკენ, შოკის კულტურისკენ, მისთვის მნიშვნელოვანია მაყურებელთა დარბაზის აღშფოთება - ეს კი მაინც მაყურებლის აღქმაზე განწყობაა, მაყურებელი ჯერაც არაა გაძევებული როგორც რალაც ზედმეტი, მასზე არიან ორიენტირებული. ეს ძველი, კეთილი ავანგარდის რუდიმენტებია.

ა. ს.: მაშ, კონცეპტუალიზმის გარდა, კიდევ გვექონია რალაც?

მ. ი.: ცხადია, რალაც არის, მაგრამ, ჯერ ერთი, არ მინდა ერთბაშად ყველაფრის კლასიფიცირება, მეორეც, ყველაფერი როდი ვიცი. ახლა ყოველთვის რალაც ხდება: გამოფენები, კრებულები, სპექტაკლები... აი, მაგალითად, ყველა მიქებს კიბიროვს, მე კი იგი არ წამიკითხავს... ალბათ, არის სხვადასხვა, მათ შორის საინტერესო, მოვლენები, მაგრამ მე ვისაუბრე ტენდენციაზე, როგორადაც მე ის წარმომიდგება. ვალიარებ, რომ თანამედროვე მემარცხენე ხელოვნება, მთლიანობაში, ნაკლებად მიზიდავს. საერთოდ, მე უფრო ტრადიციული კულტურის ადამიანი ვარ, მე უფრო ავანგარდისტი ვარ. ჩემთვის, მაგალითად, მნიშვნელოვანია, რომ ხელოვნება არ იყოს მოსაწყენი, ხოლო ის, რაც დღეს კეთდება, ხშირად შეიცავს მოწყენას, როგორც აუცილებელ კომპონენტს. როცა გამუდმებით სიცარიელეზე და უსაზრისობაზეა ლაპარაკი, ძნელია რალაც წამდვილად საინტერესოს კეთება. რატომაა ჩემთვის ასე მნიშვნელოვანი ნოვატორობისკენ ავანგარდისტების მისწრაფება? მე ვთვლი, რომ ადამიანს ისედაც ამოცლილი აქვს ადამიანური, დაკარგულია ინტერესი, ცნობისმოყვარეობის გრძნობა, ცოცხალი ცოდნისმოყვარეობა, უშუალო კონტაქტის სურვილი, და ჩვენი მემარცხენე ხელოვნება ამ ყველაფერს ასევე ბევრადაა მოწყვეტილი. რეფლექსიის, ირონიის გზით ის გარკვეულწილად ასრულებს ადამიანის გაძევების იგივე ფუნქციას, რასაც - ოფიციალური ხელოვნება. ამით ისინი ერთმანეთს ჰგვანან. ჩემთვის ისევე მოსაწყენია და ისევე სახალისოა სემიონ ბაბაევსკის რომანების კითხვა, როგორც - პრიგოვის ლექსების. ეს ტექსტები ჩემგან გაუცხოებულია, მე კი ჩემში ადამიანურის შენარჩუნებას ვცდილობ, მინდა, რომ დაინტერესებული ვიყო არა მხოლოდ პროფესიული თვალსაზრისით. ესე იგი, მინდა მაყურებლის პოზიციის შენარჩუნება, თუმცა, შესაძლოა, ეს არქაულიც კია. რამდენადაც ჩემთვის კულტურა და ხელოვნება რალაც უანგაროა, შესაძლოა, - აბსურდულიც კი, რასაც მე დროს ვუთმობ, ისე, რომ მისგან არაფერს ვიღებ გარდა იმის შეგრძნებისა, რომ მე ადამიანი ვარ, მაშასადამე, ადამიანური განზომილების გაქრობა ჩემთვის მომაკვდინებელია. მაგრამ, რა თქმა უნდა, სიბრყვე იქნებოდა მხატვრების დადანაშაულება. რაკი ხელოვნება ასეთია, მაშასადამე, მას არ შეუძლია იყოს სხვანაირი.

ინოვაცია, როგორც მეორეული დამუშავება

მიღებულია, სიახლისკენ, როგორც ასეთისკენ, სწრაფვა განიხილებოდეს, როგორც ამორალური. ტრადიციულ საზოგადოებებში ითვლებოდა, რომ დროთა განმავლობაში ადამიანები კარგავენ კავშირს დროის თავნყაროში არსებულ და მათი კერძო არსებობის საფუძვლად მდებარე სიბრძნესთან, კანონთან, ცოდნასთან, კეთილდღეობასთან. ბრძენკაცისა და მოძღვრის როლს წარმოადგენდა დროის ამ დამანგრეველ მუშაობასთან დაპირისპირება, ტრადიციის შენარჩუნება: ახლის ცნობიერად ხელის შემწყობი, ე. ი. ზნეჩვეულებათა ქვეცნობიერად შემლახველი მოაზროვნეები მიიჩნეოდნენ მაცდურებად, ადამიანთა შორის ყველაზე ცუდებად. ზოგჯერ ითვლებოდა, რომ, სულ მცირე, ანსიენზე და მოდერნზე კამათიდან მოყოლებული, ხოლო მით უმეტეს – მოგვიანებით, ახალი დროის მსვლელობაში პროგრესზე ორიენტაციის გამარჯვებასთან ერთად, ახლის მიმართ დამოკიდებულება რადიკალურად შეიცვალა, მაგრამ ეს თვალსაზრისი საკმაოდ ზედაპირულია.

ახალ დროში ახალი მხოლოდ იმ შემთხვევაში ხდებოდა მისაღები, თუ ის "ჭეშმარიტად ახალი" ან "აუთენტურად ახალი" იყო. სხვა სიტყვებით, ახალი მხოლოდ მაშინ იყო კარგი, როცა ის წარმოადგენდა დროში მარადიული ჭეშმარიტების აღმოჩენის შემთხვევას: "ჭეშმარიტად" ან "აუთენტურად". ახალი არის მხოლოდ მარადიული და თავდაპირველი, მაგრამ – ადრე უცნობი. ახალ დროში ტრადიცია ეჭვქვეშ იქნა დაყენებული მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც იგი ასევე ყოველთვის ახალი იყო თავისი დროისთვის, ე. ი. – იმდენად, რამდენადაც არც ერთ ტრადიციაში არ მოხერხდება აბსოლუტური საწყისი მომენტის განსაზღვრა. აქედან წარმოიშვა პროექტი დაბრუნებისა "ჭეშმარიტად თავდაპირველისკენ", ცოდნისა და კეთილდღეობის ყველაზე უფრო დაფარული შესაძლებლობისკენ, რომელიც წინ უსწრებს ტრადიციაში მათ ექსპლიციტურ ფორმულირებას. არსებითად, ახალი დროის კრიტიკული აზროვნება და პროგრესი ყოველთვის იყო ტრადიციის იმ წყაროსთან დაბრუნების ინსტრუმენტები, რომელიც თავად უარიყოფოდა იმის სახელით, რაც მას წინ უსწრებდა. ამ თვალსაზრისით, ახალი დროც ორიენტირებული რჩება წარსულზე და არა – ახალზე, თუმცა კი აღიარებს მომავალში წარსულის წვდომის შესაძლებლობას.

წარსულზე ეს ტრადიციული ორიენტაცია, ნაწილობრივ, იმაში გამოიხატება, რომ "ახლის დევნა თავად ახლისთვის" ახალ დროშიც მტკიცედ განისჯება: მასში მხოლოდ წარმატებისკენ, ფულისკენ, ტკბობისკენ იაფფასიანი სწრაფვის სიმპტომს ხედავენ. ამჯერადაც ნებისმიერი ინოვაცია აწყდება დაუყოვნებლივ ეჭვს, რომ საქმე ეხება მხოლოდ მოდას და ფულის კეთების

სურვილს. ამასთან, მსგავს ეჭვს გამოთქვამენ არა მარტო კონსერვატორი ობი-ვატელები, არამედ – ისინიც, ვინც თავად გამოდის ინნოვაციებით, ვინაიდან ისინი ჩვეულებრივ ფიქრობენ, რომ მხოლოდ მათი ნაწარმოებებია აუთენ-ტურად ახალი და ორიგინალური, ყველა სხვა კი დაბალი ზრახვების ნაყოფია. დამახასიათებელია, რომ ამ დროს არავითარ შემთხვევაში არ ისმის კითხვა იმის შესახებ, თუ რას ნიშნავს რაღაც ახლის შექმნა, როგორ ინარმოება ახა-ლი. ნამდვილად "აუთენტურად ახალი", ახალი დროისთვის, ავტომატურად უნდა წარმოიშობოდეს ჭეშმარიტებისკენ გულწრფელი ლტოლვიდან, როგ-ორც ამ ჭეშმარიტების უშუალო სამხილი. ამასთან, არააუთენტურად ახლის შექმნა ჭეშმარიტებასთან კავშირის გარეშე, ასევე განიხილება, როგორც გან-საკუთრებით უბრალო საქმე; საკმარისია უბრალოდ "ტრადიციის წესების დარღვევა", ანუ – პროგრამულად ამორალური აქტის ჩადენა, რომ მისგან თავისთავად წარმოიშვას ახალი. აქედან, ახლის როგორც "დემონიზმის", რო-გორც წმინდა თავისუფლების მანიფესტაციის აპოლოგეტური და რომანტიკუ-ლი ინტერპრეტაცია. მაშასადამე, ორივე შემთხვევაში – აუთენტურად ახ-ლისკენ გულწრფელი და კეთილშობილური სწრაფვისას ან თვითდამკვიდრებ-ის, სიამაყის და ტკბობის გამო ახლისკენ დემონური სწრაფვისას – ახალი გაიგე-ბა, როგორც ამ მისწრაფებათა არაცნობიერი ეფექტის სახით თავისთავად წარმოშობადი.

იმავდროულად კი, ახალი დროის დასაწყისშივე გამომჟღავნდა და გაც-ნობიერდა აუთენტურად ახლისა და დემონურად ახლის ერთმანეთისგან გამ-იჯნვის უკიდურესი სირთულე. ისტორიაში ცნობილი, შესატყვისი სიძნელებე-ის გადალახვის მოწადინე აზრების სიმრავლე და მრავალფეროვნება დანვრი-ლებით მათ დამახასიათებლად შეუძლებელს ხდის. აქ საკმარისია მითითება ჰეგე-ლის ტიპის ისტორიზმზე, რომლისთვისაც აუთენტურად ახალი ყოველთვის მხოლოდ სიმპტომატურია ზოგადისტორიული განვითარების განსაზღვრუ-ლი ეტაპისთვის, აგრეთვე – არაცნობიერის ერთმანეთისგან განსხვავებულ თეორიებზე, რომელთათვისაც აუთენტურად ინდივიდუალური შემოქმედება სიმპტომებია კლასობრივი ან ეროტიკული ქვეცნობიერისა (მარქსიზმი და ფროიდიზმი), ძალაუფლებისკენ-ნებისა (ნიცშეანელობა), ყოფიერების ძახილ-ისა (ჰაიდეგერი), თვით ენობრივი სისტემების ფუნქციონირებისა (სტრუქ-ტურალიზმი) და ა. შ. ყველა ეს თეორია, რომლის მიხედვითაც სიკეთეზე და ჭეშმარიტებაზე დამიზნებული ინდივიდუალური ნების უკან დროისა და ჟი-ნის უპიროვნო დემონი იმალება, ახალზე ორიენტირებულ შემოქმედებით აქტს ართმევს ავტორობას, ინდივიდუალურ ხელოვანს ართმევს მისსავე ინტელექ-ტუალურ საკუთრებას და გადასცემს შესაბამისი სახით გაგებულ კოლექტი-ურ ან უპიროვნო საწყისს. ეს კეთდება ცალკეული ადამიანის მიერ ჭეშმარ-იტების უშუალო წვდომის შეუძლებლობის მტკიცების საფუძველზე. არადა, საბოლოო ჯამში, თვით ეს თეორიები პრეტენზიას აცხადებენ ჭეშმარიტებაზე და დროისა და ბოროტების გადალახვაზე. რადიკალიზმი, რომლითაც ეს თეო-რიები მათთვის უცხო ჭვრეტათა არააუთენტურობას ამტკიცებენ, მათ არა მხოლოდ ხელს უშლის საკუთარ დისკურსთა ჭეშმარიტების მტკიცებაში, არა-მედ, პირიქით, ამ დისკურსებს მეტაპოზიციის დამატებით პათოსს ანიჭებს.

ახალი და ინდივიდუალური ნაწარმოებები აქ ისევ სპონტანური და არაცნობიერი რჩება, და გარდუვალის აუთენტური სიმპტომების, ობიექტურად ნაკარნახევი ცდომილების მათმიერი მნიშვნელობა თავადაა დამოკიდებული ბოროტების აუცილებლობის ამხსნელ ჭეშმარიტ თეორიაზე.

თანამედროვე პოსტმოდერნულმა – უპირველესად ფრანგულმა – კრიტიციზმმა, ერთი შეხედვით, აუთენტურსა და არააუთენტურს შორის საზღვრის გავლების იმედი საბოლოოდ გადაიწურა. დერიდას მიხედვით, თვით იმპულსი თავდაპირველის, ჭეშმარიტის, მარადიულის და ა. შ. წვდომისა ჩნდება მხოლოდ ერთმანეთზე მიმთითებელ აღმნიშვნელთა თამაშით. პოსტმოდერნული სიმულაციონიზმის ფარგლებში ახალი გაიგება, როგორც "სიმულაცრა", როგორც "უორიგინალო ასლი", ე. ი. როგორც პროდუქტი წმინდა ნიშნური თამაშისა, რომელიც არ მიგვითითებს არანაირ ინდივიდუალურ აუთენტურ ჭვრეტაზე ან მოსმენაზე. ახლის მოძრაობა უზრუნველყოფა მხოლოდ თავისთავადი დიფერენციით, ე. ი. თავის გარეთ არანაირი რეფერენტის, არანაირი შინაარსის, არანაირი მიზნის, არანაირი საზრისის არმქონე უწყვეტი განსხვავებით ახალსა და ძველსა, სხვასა და იგივეს, და ა. შ. შორის.

იმავედროულად, ფრიად დამახასიათებელია, რომ პოსტმოდერნული თეორია იმთავითვე არ სვამს კითხვას, თუ როგორ იბადება ახალი, ე. ი. როგორ ხდება დიფერენცია. პოსტმოდერნული კრიტიკა რადიკალიზებულიყოფს არაცნობიერის თეორიას. დიფერენცია გამოდის როგორც არაცნობიერი ძალა, რომელიც შეუძლებელია აღინეროს თეორიაში, და, მიუხედავად ამისა, ცნობიერ ნებას არის დაქვემდებარებული: უცილობლად მოქმედ მსოფლიო ბოროტებაზე სიკეთე ვერ იმარჯვებს. მაგრამ აუთენტური ცდომილების ეს უცილობელი ბოროტება, აქაც კი, მაინც მცირედ გამოსჩანს, ახალში ინდივიდუალური თვითდამკვიდრების ცნობიერ ბოროტებასთან შედარებით. პოსტმოდერნული კრიტიციზმი მიზნად ისახავს ახლის, ორიგინალურისა და ინდივიდუალურის აუთენტურობაზე ნებისმიერი პრეტენზიის კრიტიკას ან დეკონსტრუქციას, რათა ამგვარად კომპრომენტირებულყოს ახალი როგორც ასეთი, რამდენადაც ახალი – როგორც არააუთენტურად ახალი, - კვლავინდებურად უარიყოფა წმინდა მორალურ საფუძვლებზე დაყრდნობით: დეკონსტრუქცივისტული პრაქტიკა მთლიანად აუთენტურობისკენ მსწრაფ ნაივურ მოდერნისტულ ავტორზეა ორიენტირებული, ისე, რომ ამ სწრაფვის უნაყოფობის დამტკიცება საკმარისია მის გასაჩუმებლად. პოსტმოდერნული კრიტიციზმი უარყოფს ტრადიციის შენარჩუნების ან სანყისებთან დაბრუნების გზით დროის არაცნობიერ ძალებთან დაპირისპირების შესაძლებლობას, მაგრამ ინარჩუნებს მთელ ტრადიციულ მორალიზატორულ პათოსს; ახლის არაცნობიერის გარდუვალობიდან ის აკეთებს დასკვნას ცნობიერად ახლის არასასურველობაზე.

თუმცა, ახლის ასეთი აკრძალვა შეუწყნარებელ წინააღმდეგობაში ექცევა თვით პოსტმოდერნული დისკურსის ურთიერთგანსხვავებულ ვარიანტთა აშკარა სიახლესთან. საერთოდ, არაცნობიერზე, უპიროვნოზე, ანონიმურზე და ა. შ. მითითება შესაძლებელია მხოლოდ ძალიან ინდივიდუალურებულ დისკურსში, ვინაიდან აბსოლუტურად დაფარულის შესახებ თუ რამეს შევიტყ-

ობთ, მხოლოდ – ვილაციის სიტყვებით. თუ ადრე იმისთვის გამოიყენებოდა შესატყვისი სწავლებები, რომ ახალი ნაწილობრივ სანქციონირებულეყო, ამჯერად ისინი გამოიყენება ახლის საბოლოოდ დისკრედიტირებისთვის. მაგრამ საბოლოო სანქცია და საბოლოო დისკრედიტაცია ც თანაბრად მოითხოვს გარკვეული წესებით აგებულ, იოლად იდენტიფიცირებად და აღდგენად, გამორჩევით ორიგინალურ და ინოვაციურულ დისკურსს (ამ შემთხვევაში, მაგალითად, დეკონსტრუქციულ დისკურსს). თავისი თავის გამოვლენისთვის სწორედაც რომ ტრადიციის ენის გამოყენებელი პოსტმოდერნული თეორიის პრეტენზია პირნმინდად კრიტიკულ პოზიციაზე, თავის მხრივ, კრიტიკას ვერ უძლებს: ურთიერთგანსხვავებული თანამედროვე კრიტიკული თეორიები სარგებლობენ საკმაოდ ორიგინალური ცნებითი აპარატებით, იყენებენ რა უკვე ცნობილ ტერმინებს სხვაგვარად, ვიდრე ისინი სხვა შემთხვევებში გამოიყენება, და ეს განსხვავება დიფერენციის მუშაობის პროდუქტი კი არა, საკვებით ცნობიერი სტრატეგიის შედეგია.

ავტორობასთან გაძლიერებული ბრძოლა, რასაც თანამედროვე თეორია ეწევა, სხვათაშორის, იმლება საავტორო უფლებების დაცვის მზარდი ინსტიტუტების, ასევე – ავტორის პიროვნებისადმი, ამ უკანასკნელის მიერ წარმოებული პროდუქციის საზინაოდ, ამჟამად გაბატონებული მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებისთვის დამახასიათებელი ინტერესის ფონზე: აქ სახეზეა თეორიასა და პრაქტიკას შორის კონფლიქტი. ეს კონფლიქტი განსაკუთრებით აშკარა მაშინაა, როცა პოსტმოდერნული თეორია აქტიურად და ცნობიერად გამოიყენება მწერლების, მხატვრების, კინემატოგრაფისტების და ა. შ. მიერ, მათივე საკუთარ მხატვრულ პრაქტიკაში. ახალი ნიშნების შექმნისთვის თავისამრიდებელი ეს პოსტმოდერნული აპროპრიაციონისტული პრაქტიკა უკვე ცნობილ ციტატებზე და ნიშნურ სისტემებზე მუშაობს, საკუთარ თავს ლეგიტიმირებულყოფს როგორც "თვით ხელოვნების საშუალებებით ხელოვნების კრიტიკას", მაგრამ მისი ნოვაციური და გამოსაცნობადი ხასიათი ამის მერე სულაც არ ქრება და ამ ახალი ხელოვნების, სწორედ როგორც ხელოვნების, უპრეცედენტო კომერციული წარმატება მხოლოდ გამოკვეთს მის სიახლეს. ასე რომ, თანამედროვე კულტურაში ბატონობს ახალი ტიპი ავტორისა, რომლისთვისაც ცნობილია პოსტმოდერნული კრიტიკა, იცის თავისი პროდუქციის არააუთენტურობა და, მიუხედავად ამისა, განაგრძობს კულტურულ პროდუქტირებას. ასეთი ავტორის დეკონსტრუირება შეუძლებელია, მისი არანაივურობის გამო. ასეთ ავტორებს განეკუთვნებიან თვით პოსტმოდერნული თეორეტიკოსები. პოსტმოდერნული თეორიის ანალიტიკური შესაძლებლობები აქ თავის საზღვრებს აწყდება, ვინაიდან უკვე საქმე ეხება არა სამყაროს ჭეშმარიტების ძიებებს, რომლებიც, ფაქტობრივად, მხოლოდ ახალი პრაქტიკების, ე. ი. დისკურსების, ხელოვნების ნაწარმოებების, ქცევის ტიპების და ა. შ. შექმნას ინვევენ, არამედ – ასეთი ახალი პრაქტიკების წარმოქმნას, როგორც სავსებით გააზრებულ მიზანს. სხვა სიტყვებით – საქმე ეხება დიფერენციის წარმოქმნის მიზნით აღმნიშვნელებით შეგნებულ მანიპულაციას, და არა – თვით დიფერენციის როგორც პოსტულირებული უპიროვნო საწყისის მუშაობას. ან, უფრო ზუსტად: ახლის, ორიგინალურის, ინდივიდუალურის, ავ-

ტორისეულის წარმოებაში ცნობიერისა და არაცნობიერის განურჩევლობას და ერთმანეთისგან მათი გამიჯვნის არნდომას, რაც საშუალებას იძლევა, პირველად დაისვას საკითხი ახლის, როგორც ასეთის, შესახებ – მისი აუთენტური თუ არააუთენტური წარმოშობის შესახებ საკითხის დასმის თვინიერ.

და საკითხის ამგვარად დასმისთანავე აშკარავდება, რომ ახლის წარმოება არა უბრალო მორალური არჩევანია, არამედ – უკიდურესად რთული ამოცანა, და რომ ახლის წარმოება უფრო რთულია, ვიდრე – მისი კრიტიკა. საფუძველშივე მცდარი გავრცელებული შეხედულება იმის შესახებ, თითქოს რედუქციის ცნობილი თანამედროვე პრინციპი სრულ თავისუფლებას ნიშნავს და მასში თვით პრობლემაც კი ქრება. თუ, ცნობილი აზრით, მართალია, რომ ინნოვაცია წესების დარღვევას ნიშნავს, მაშინ მითითებული პრინციპი ახლის შეუძლებლობას უფრო ადასტურებს (და არა მის არასასურველობას თუ არაცნობიერ ავტომატიზმს), ვინაიდან იქ, სადაც ყველაფერი ნებადართულია, წესების დარღვევა შეუძლებელია, მაგრამ ახლის შეუძლებლობის შესახებ ასეთი დასკვნაც, საკითხის უფრო დაკვირვებით განხილვისას, ნაჩქარევი ჩანს, ვინაიდან რედუქცია ლეგიტიმირებულყოფს მხოლოდ სრულიად განსაზღვრულ ტიპს კულტურული პრაქტიკებისას, რომლებიც ამ პრინციპს გამოავლენენ და ის გამორიცხავს, მაგალითად, ყოველივეს, რასაც პრეტენზია გააჩნია უნივერსალიზმზე, მეთოდოლოგიურ სინამინდეზე, განსაკუთრებულობაზე და ა. შ. ამ თვალსაზრისით, პოსტმოდერნული კრიტიკა მთლიანად მოდერნიზმის პარადიგმაში რჩება, ვინაიდან იგი პრეტენზიას აცხადებს ნივთების ჭეშმარიტი მდგომარეობის აუთენტურ აღწერაზე, რაც იმაში გამოიხატება, რომ შეუძლებელია რამენაირი აუთენტური აღწერა. ეს პოზიცია, სავსებით მსგავსი იმისა, რასაც "ნეგატიური ტექნოლოგია" ჰქვია, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც უკანასკნელი შესაძლო მოდერნისტული ფესტი. აქვე, ამ აქტუალური მაგალითითაც, ნათელი ხდება, რომ ახალს თავს ვერ გავართმევთ ვერც ტოტალური დაშვებით, ვერც – ტოტალური აკრძალვით. ახლა უნდა დაისვას საკითხი, თუ როგორ რეალიზდება ახალი პრაქტიკულად.

ხშირად მიიჩნევენ, რომ რაიმე ახლის შექმნა ნიშნავს რალაც ისეთის წარდგენას, რაც ადრე არ იყო. მაგრამ ეს ბუნებრივად ბადებს კითხვას: თუ ადამიანს არ შეუძლია განჭვრიტოს დაფარულის საწყისი, მაშინ ახალი საერთოდ როგორღაა შესაძლებელი? პოსტმოდერნული თეორიის დამსახურება ისაა, რომ რომ მან აჩვენა: ჩვენ ყოველთვის იმ ნიშნებით ვოპერირებთ, რომელთა წარმოშობის მომენტის განსაზღვრა შეუძლებელია. ახლა უნდა გაირკვეს, როგორია სპეციფიკური ტიპი იმ ოპერირებისა, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს ინნოვაცია. ამისთვის, უპირველეს ყოვლისა, იმაზე უნდა მივუთითოთ, რომ კულტურაში ნიშნებს არათანაბარი ღირებულება აქვთ და თუ უპიროვნოსა და არაცნობიერის განსხვავებულ თეორიებს ერთმანეთთან ყველა ნიშნის გათანაბრება სწადიათ, ისინი ივიწყებენ, რომ თავადაც სხვას არაფერს ესწრაფვიან, თუ არა – ენაში პრივილეგირებული, ღირებული პოზიციის დაკავებას.

ნებისმიერ კულტურასა და ნებისმიერ დროში, პრაქტიკები, რომლებსაც განეკუთვნება რიტუალები, დისკურსები თუ ხელოვნების ნაწარმოებები, იყოფა ღირებულ (საკრალურ, "კულტურულ") და არაღირებულ (პროფანულ, ჩვეუ-

ლებრივ) პრაქტიკებად. ყველაზე უფრო ზოგადი ფორმით, ინოვაციის აქტი იმაში მდგომარეობს, რასაც შეიძლება ეწოდოს ინოვაციური გაცვლა ღირებულსა და არაღირებულს შორის, ისე, რომ არაღირებული იქცევა ღირებულად, ღირებული კი – არაღირებულად. ამგვარად, ინოვაციური გაცვლა განსხვავდება ჩვეულებრივი გაცვლისგან, რომელიც თანაბარღირებულის ურთიერთგაცვლას ნიშნავს. იმავედროულად, ინოვაციური გაცვლა არ ნარმოადგენს ძალადობის შედეგს, როცა ღირებულს უფლებები ეყრება და მიიღება არაღირებული. სწორედაც, ინოვაციური გაცვლა ლეგიტიმაციას ღებულობს ექვივალენტურობათა სისტემის მიხედვით, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს რიტორიკული, ვინაიდან იგი გადაკვეთს ძირითად კულტურულ საზღვარს და შუამავლობს საკუთარსა და უცხოს, ღირებულსა და არაღირებულს, საკრალურსა და პროფანულს შორის.

თქმულის ილუსტრირება შეიძლება შემდეგი, ძალიან მოკლე და საყოველთაოდ ცნობილი, მაგალითით, რომელიც, ცხადია, იგნორირებულყოფს სირთულეთა მთელ რიგს. განვიხილოთ ფიგურატულიდან აბსტრაქტულ ხელოვნებაზე გადასვლა. ნებისმიერი სურათი შეიძლება განისაზღვროს, როგორც საღებავით დაფარული ტილო. ფიგურატულ ხელოვნებასთან დაკავშირებით ეს განსაზღვრება შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც დასაზუსტებელი, ღირებულად მიჩნევადი, ხელოვნების რეალობასთან მისი დაახლოების მიზნით. მაგრამ იგივე განსაზღვრება შეიძლება გამოყენებულ იქნას საღებავით დაფარული (მათ შორის შემთხვევით, ქაოტურად გადაღებილი) ნებისმიერი არაღირებული ტილოს ღირებულის სფეროში, ამ შემთხვევაში, ხელოვნების სფეროში, გადატანის ლეგიტიმაციისთვის. მაგრამ, ასეთი გადატანა არა მხოლოდ ათავსებს ღირებულის სფეროში იმას, რაც ადრე არაღირებულად მიიჩნეოდა, არამედ ამ სფეროდან განდევნის ფიგურატული ხელოვნების ტრადიციულ ტიპს, ვინაიდან, ზემოთ მოხმობილ განსაზღვრებასთან დაკავშირებით, ახლა ტრადიციული ხელოვნება აღიქმება, როგორც "ხელოვნების ჭეშმარიტი ბუნების შემნილბავი", როგორც ფარისევლური, როგორც კიტჩი, როგორც ეპიგონობა, ე. ი. როგორც რაღაც არაღირებული. ამასთან, ნიშანდობლივია, რომ ეს გადატანა კითხვის ქვეშ არ აყენებს წარსული ფიგურატული ხელოვნების ღირებულებას, ვინაიდან ისიც რომ არაღირებულის სფეროში განდევნილიყო, ძალას დაკარგავდა ის რიტორიკული ოპერაცია, რომელმაც ამოსავალი ექვივალენტურობა უზრუნველყო. იგივე ხარისხით რაიმე გარკვეული სარეპრეზენტაციო, ქაოტურად გადაღებილი ტილოების გადატანა ღირებულის სფეროში, არ ნიშნავს მასში ყველა მსგავსი ტილოს გადატანას – სწორედაც პირიქით, ასეთი შესაძლებლობა იხურება, ვინაიდან განიხილება, როგორც პლაგიატი გარკვეულ სახელებთან და მხატვრულ ობიექტებთან დაკავშირებული გაცვლის ამოსავალ ხდომილებასთან მიმართებაში. ავტორი, რომელიც ინოვაციური გაცვლის ინსცენირებას ახდენს, არასოდეს "გამოხატავს თავის თავს" ამ გზით, ვინაიდან თავადვე ეკუთვნის სწორედ იმ კულტურას, რომლის ძირითად მახასიათებლებს ის ცვლის მაშინ, როცა თვითიდეინტიფიკაციისთვის მიმართავს გარეშეს, უცხოს.

აქ განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს არა იმდენად არაღირებ-

ულის სფეროდან ღირებულის სფეროში გადატანის ოპერაციას, რომელიც ზოგჯერ განიხილება, მაგალითად, დიუშანის რედი-მეიდთან დაკავშირებით, რამდენადაც – არალირებულში ღირებულის გაძევების უკუოპერაციას, რომელიც, ჩვეულებრივ, იგნორირდება. არადა, სწორედ ეს ოპერაცია ქმნის ახლის მუდმივ შესაძლებლობას, ვინაიდან იგი ყოველთვის ხელახლა ავსებს არალირებულის, გაძევებულის, პროფანულის რეზერვუარს. ამასთან, არ შეიძლება ყოველ მოცემულ მომენტში ითქვას, პროფანული "ძირშივე პროფანულია" თუ – ერთხელ ან მრავალჯერ გაძევებული, რის გამოც არ ხერხდება, ნაწილობრივ, მასზე, როგორც ჭეშმარიტზე, აუთენტურზე, პირველსანყისზე და ა. შ. რეფლექსია. ამგვარად, ახლის წარმოება წარმოადგენს ყოველთვის რესაიკლინგის (მეორეული დამუშავების) გარკვეულ ციკლს, რომელიც წინარე ეტაპებზე გადაყრილს გადაამუშავებს. აქედანაა პოსტმოდერნული თეორიის მიერ მითითებული დაბრუნება ნიშნისა, და, ამ აზრით, მისი არაორიგინალობა. თუმცა, ამასთან, ჩვეულებრივ არ ითვალისწინებენ, რომ შესაბამისი ნიშანი თავისი გადამუშავების ყოველ ციკლში მოდიფიცირდება რიტორიკულ ექვივალენტობათა იმ სისტემაზე დამოკიდებულებით, რომლითაც ის გაიცვლება. ამიტომ, რომ, მაგალითად, აბსტრაქტული ხელოვნების მერე ფიგურატიულობასთან დაბრუნება იოლად განირჩევა აბსტრაქტულამდელი ფიგურატივიზმისგან. თვით პოსტმოდერნის თეორიაც კარგი ნიმუშია საამისოდ: მოდერნიზმის მისმიერი კრიტიკა ფრიად განსხვავდება კლასიკური ანტიმოდერნიზმისგან, რომლის რესაიკლინგსაც ის ახორციელებს, თუმცა გამოუცდელი დამკვირვებლები აქ ხშირად იბნევიან. მაშასადამე, რესაიკლინგი არათუ არ უპირისპირდება ინნოვაციას, არამედ მის არსს ქმნის. ინტელექტუალური და მხატვრული ავანგარდი იმ ხარისხით, რომლითაც ის არ იყო ცარიელი პრეზენტაცია, ასევე წარმოადგენს რესაიკლინგს არქაული, პრიმიტიული და ა. შ. ხელოვნებისას, რომელიც ადრე, ე. ი. ალორძინების და კლასიკური განმანათლებლობის ეპოქაში, არალირებულის სფეროში იქნა გაძევებული.

ახლის შექმნა არც პროგრესია და არც – რეგრესია. ინნოვაცია გადალახავს ტრადიციულ ოპოზიციებს, მაგრამ ის არც მათ დიალექტიკურ მოხსნას წარმოადგენს, არც – პიროვნების გათავისუფლებას, არც – დემოკრატიის როგორც თავისუფლების ზრდას. მართალია, ინნოვაცია საკუთარ თავს ლეგიტიმირებულყოფს ღირებულებათა ტრადიციული იერარქიული სისტემების მადისკრედიტირებელი ექვივალენტურობით, მაგრამ ის მათ სხვებით ცვლის და განდევნის არალირებულის, პროფანულის და ჩვეულებრივის სფეროში ზუსტად იმ ზომით, რა ზომითაც მისგან ღირებულის, საკრალურის და რჩეულის სფეროში გადაჰყავს. აქ არ მიმდინარეობს უფლებების გაუმჯობესება, არც – წარსულის რამენაირი გადალახვა, ჰეგელისეული გაგებით; ინნოვაცია ყველაფერს თავ-თავის ადგილზე ტოვებს, ცვლის მხოლოდ მდგომარეობას თვით ავტორისას, რომელიც მისი წყალობით ღებულობს პრივილეგირებულ ადგილს კულტურაში, ე. ი. თავს იტყუებს.

ისტორიული ინნოვაციური აქტიურობის ფორმათა მრავალფეროვნების უკან მოიპოვება თვით ინნოვაციური გაცვლის ფიგურის მდგრადობა, რაც მობეზრებული ისტორიული რელატივიზმის გალახვის შესაძლებლობას იძლე-

ვა. ისტორიაში საინტერესოა არა იმდენად გარემოებებით ნაკარნახევი კონკრეტული შედეგები ინოვაციისა (რომლებიც მნიშვნელოვანია, სხვათაშორის, მხოლოდ მათი ავტორებისთვის), რამდენადაც – ნებისმიერ ისტორიულ მომენტში აქტუალობის შემნარჩუნებელი თვით ინოვაციური სტრატეგიები. თუ აუთენტურად ახალი ჩვეულებრივ გაიგებოდა, როგორც ჭეშმარიტებით, ისტორიით თუ არაცნობიერით ნაკარნახევი ერთგვარი პასიური გაციისკროვნება, რომელიც შეიძლებოდა პროფანიზებულიყო მხოლოდ სტრატეგიული თუ ეკონომიკური გათვლებით, ისე, რომ შემოქმედებისა და ბაზრის ურთიერთქმედება ჩვეულებრივ განიცდებოდა, როგორც ღვთისგან მიტოვებულობა, ინოვაციური გაცვლის აქწარმოდგენილი მოდელი, ნაწილობრივ, გვიჩვენებს, რომ ინოვაცია იმთავითვე ოპერაციაა ღირებულებათა სფეროში. აქედან, ბუნებრივია, წარმოიშობა პროექტი ინოვაციის სპეციფიკური ეკონომიკისა, რომელიც განსხვავდება მარქსის მიერ აღწერილი შრომითი პროცესისგანაც, კლასიკური "კაპიტალისტური" მოდელისგანაც და ბატაისეული ფლანგვის ეკონომიკისგანაც.

ერთი ცენტრალური საკითხი მაინც გადაუჭრელი ჩანს. მაინც ვინაა ინოვაციური გაცვლის სუბიექტი? ვინაა ავტორი? როგორია მისი ონტოლოგიური სტატუსი?

მაგრამ ეს საკითხი არც შეიძლება და არც უნდა გადაიჭრას, ვინაიდან ავტორის ბუნებასთან და ავტორობასთან დაკავშირებით ფილოსოფიურ რელევანტურობაზე პრეტენზიის გაცხადების შემძლებელი ნებისმიერი თეორია თავადვეა ინოვაციის შედეგი. ასეთივე უნაყოფო იქნებოდა შემდეგი ტიპის კითხვის დასმა: რაშია ინოვაციური გაცვლის საზრისი? ვინაიდან საზრისის ნებისმიერი ძიება, თავის მხრივ, გულისხმობს ინოვაციაზე ორიენტაციას. ინოვაციის პროექტი წინ უსწრებს თვით აზროვნებას, ვინაიდან შეუძლებელია აზროვნება დაიწყოს, თუ ის ორიენტირებული არაა ახალ შედეგზე, თუ თავის თავს არ დიფერენცირებულყოფს საკუთარი ტრადიციისგან. ამიტომ ყველა კითხვა, რომლის დასმაც აზროვნებას შეუძლია საკუთარ თავთან და საკუთარ თავწყაროსთან დაკავშირებით, უკვე ორიენტირებულია ინოვაციაზე, ე. ი. ტრადიციული პასუხისმგებლობისგან თავის არიდებაზე და ახალი პასუხის ძიებაზე არაღირებულსა და პროფანულში. სწორედ ამიტომ, თვითშემეცნებაზე აპელაციას იგივე ფასი აქვს, რაც – მის კრიტიკას. როცა საკუთარი თავის შეცნობა გვინდა, ჩვენ ჩვენს თავს სხვაზე ვცვლით.

მეტაფორის შიდაპირი

(მარგინალიები ხდომილების ფილოსოფიისთვის)

ჰომეროსის სამყაროში ჭეშმარიტება მთლიანად გარედან ეუწყებოდა მოლაპარაკეს, მეტყველების ჭეშმარიტებას პრეტენზია არ გააჩნდა საყოველთაოებაზე: სალაპარაკოდ საჭირო იყო ხელში სკიპტრის ალება, *ჭეშმარიტად მეტყველი* და *ხელში სკიპტრა-მომარჯვებული* – სინონიმებია. პლატონამდე არ არსებობდა "სკიპტრით მეტყველების" ამ ლოკალური სიტუაციის მიღმა ჭეშმარიტების დასტურყოფის მექანიზმი. დიდი ფილოსოფიის დაბადებით ჭეშმარიტებამ შეწყვიტა უბრალოდ "გამოთქმის რიტუალიზებულ, ქმედით და სამართლიან აქტად" ყოფნა, იქცა რა თვით გამოთქმის, მისი საზრისის, ფორმის, რეფერენტთან ურთიერთობის საგნის მოწყობილობად. მეტყველების სიტუაციები გარეგნულად, სივრცობრივად ისე არიან მოწყობილი, რომ ავტომატურად ახორციელებენ მოლაპარაკე სუბიექტთა გამეჩხრებას; ამ მოწყობილობებით ნაწილდება, თუ ვის და რისი თქმა შეუძლია. მეტყველების რიტუალიზაცია მრავალ ალტერნატიულ რიტუალს "ლოგიკურად" შეუძლებელს ხდის. ვილაც ლაპარაკობს კათედრიდან, სხვა მის სიტყვას ისმენს; ლაპარაკისა და მოსმენის ურთიერთობა ურთიერთგაუცვლადია, და ეს არ შეიძლება ბუმერანგად არ შემოუბრუნდეს ასეთ გარემოებებში წარმოთქმული სიტყვის ფორმას და შინაარსს.

რეფლექსური ფილოსოფიებით და აფექტებთან ბრძოლის ასკეტური ტექნიკებით განსაზღვრულ, ცოდნით და ცოდნის ინსტიტუტებით გადავსებულ კლიმატში, მოთვინიერებულსა და ურბანიზებულში, დისკურსის მატერიალურობა იკვეცება, აზროვნებასა და მეტყველებას შორის ღრიჭო მინიმალური ხდება. ნორმალური სამეტყველო პრაქტიკები ევოლუციონირდებიან "ნიშნური აზროვნების" მხარეს. დისკურსი განიდევენება, რჩება ნიშნების თამაში.

მთავარია, არ გავაროვანტიულოთ ეს სიტუაცია. გამეჩხრების სისტემების უკან არ დგას გაძევებული, შელახული უფლებების აღდგენის მოსურნე, მოკვეთილი, უსაზღვრო დისკურსი; მეტყველება არაა მოუაზრებელი, რომელიც ბოლოსდაბოლოს, ძალისხმევით, მოაზრებულ უნდა იქნას. ყველაფერი გაცილებით პროზაულად ხდება. დისკურსები მოძალადე პრაქტიკებია, რომელთა უკან არ დგას ჭეშმარიტება, ესაა იძულება, რომლის ტოტალიზების შესაძლებლობები არ არსებობს (ტოტალიზაცია ჭეშმარიტებისკენ – ნების მთავარი ფიგურაა) და წყვეტილ, ლოკალურ პრაქტიკებს არ გააჩნიათ საერთო მნიშვნელი, ზოგჯერ გადაიკვეთებიან, ერთმანეთს ეჯახებიან, მაგრამ ხშირად ერთმანეთთან დაკავშირებულნი არ არიან, შეუძლიათ ერთმანეთის გამორიცხვა.

სადისკურსო პრაქტიკების შესაძლებლობის პირობები, პრინციპში, არაანთროპომორფულია.

თუ სამყაროში არ დავინახავთ შემმეცნებელი მზერის უწყვეტობას, თუ ნიშანსა და სტრუქტურას შორის დესპოტურ აღმნიშვნელს არ მოვათავსებთ, რჩება "აზროვნების" ერთი ხერხი. თვით ჩამოყალიბების სამყაროსთან მოზრუნება, ხდომილებისა და სერიის ტერმინების მოხმობით.

ჯერ კიდევ სტოიკოსები სარგებლობდნენ საზრისის ხდომილებით, როგორც ზედაპირული ეფექტით, მიჯნავდნენ რა მას ზოგიერთი მატერიალური სხეულისგან. ერთის მხრივ, მოიპოვება სხეულები მათთვის დამახასიათებელი დაძაბულობებით, ფიზიკური თვისებებით, ურთიერთობებით, აქტიურობით და პასიურობით (ატანით) და შესატყვისი "მდგომარეობით ნივთებისა". ზღვარზე ეს სხეულებრივი არსებები ერთიანნი არიან, მათი ერთადერთი დრო ანმყოფა. სხეულების სამყაროში ამ ცოცხალ ანმყოფს არაანაირი საზღვრები არა აქვს, იგი თავისით მთელ კოსმოსს მოიცავს. სხეულებთან მიმართებაში არც მიზეზებისა და შედეგების კანონი მუშაობს: ყველანი ისინი მიზეზებს წარმოადგენენ. ეს მიზეზობრივი ერთობა ბედად იწოდება და მოიცავს კოსმოსურ ანმყოფს.

მაგრამ მაშინ რისი მიზეზები არიან ეს გადაჯაჭვული სხეულები? რას წარმოადგენს შედეგი? გამოდის, სხეულები პრინციპულად სხვა ბუნების მქონე ნივთთა მიზეზები არიან. თვით ეს ნივთ-შედეგები უსხეულონი არიან. ესაა არა ფიზიკური თვისებები და მახასიათებლები, არამედ – ლოგიკური და დიალექტიკური ატრიბუტები, არა ნივთები და ნივთთა მდგომარეობები, არამედ – ხდომილებები. არ შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ ისინი არსებობენ, მაგრამ მათ გააჩნიათ ყოფიერების მინიმუმი, მიჩნეულნი არარსებულ არსებებად, იმად, რაც არაა ნივთი. გრამატიკულად ესაა არა არსებითი სახელები (არსებები) და არა ზედსართავი სახელები (ატრიბუტები), არამედ – ზმნები (ჩამოყალიბება). მათ არ შეუძლიათ მოქმედება ან მოქმედების განცდა, არამედ წარმოადგენენ მოქმედების შედეგებს, გამოხატულებას ზმნებით და ინფინიტივებით; ესაა თითქოსდა უსასრულოდ გაყოფადი წარსული მომავალი ჩამოყალიბებისა, ანმყოფიდან მუდმივად გამსხტოში. არასხეულებრივი არსებები ან მოვლენები არასდროს არ წარმოადგენენ ერთმანეთის მიზეზებს.

განსხვავებით პლატონიზმისგან, სადაც მუდმივი კამათი მიმდინარეობდა ნივთთა სიღრმეში იმასა, რაც იდეის ზემოქმედებას ექვემდებარება, და იმას შორის, რაც ასეთ ზემოქმედებას უსხლტება (ასეთია "სიმულაკრები"), სტოიკოსებთან არასხეულებრივი ამოდის ზედაპირზე, ხდება გარეგნული, აუმღვრეველი, იდეალური. უკვე საქმე ეხება არა სიმულაკრებს, რომლებიც სიღრმეში იმალებიან, არამედ – ზედაპირულ შედეგებს, გარეგანის ეფექტებს. სტოიკურ სამყაროში ყველაზე უფრო ღრმაა, არტოს გამოთქმა რომ მოვიშველიოთ, კანი. მხოლოდ ნივთთა ეპიდერმად გადაქცევივთ გარდაისახება ჩამოყალიბება მოვლენად, რომელიც უსხლტება ეიდოსის კორექციას. ანტიკურ ხანაში მეცნიერებას არასხეულებრივ მოვლენებზე უწოდებდნენ დიალექტიკას: ის წინადადებებს კითხულობდა, როგორც ხდომილებებს.

ლიტერატურა არასხეულებრივი არსებების, ზედაპირის მოვლენების შექმნის ხელოვნებაა. ნაწარმოების და ტექსტის მაგივრად ლიტერატურაში მხოლოდ გარეგნულის შემთხვევითი გადახლართვები არსებობს.

მარკიზ დე სადის მერე არავის შეუქმნია იმდენი ლიტერატურული მანქანა, რამდენიც – რაიმონ რუსელს. რა შეიძლება ითქვას ამ უსიღრმო პარადოქსების აგებულებაზე? საინტერესოა, რომ სიკვდილის წინ რუსელმა მომავალი მკვლევარი "გააბედნიერა" თავისი წიგნების მნიშვნელოვანი "გასაღებით", როცა დანერა საინტერესო ტექსტი – "როგორ დავწერე ზოგიერთი ჩემი წიგნი". რუსელის პროცედურა ერთი შეხედვით მარტივია: იღებდა ორ ნებისმიერ ფრაზას და თხრობას ისე აგებდა, რომ ის დაწყებულიყო პირველით და დამთავრებულიყო მეორით. "პროცედურის" დახმარებით მიღებული ენობრივი მანქანები ან მოვლენები ბრუნავენ სიცარიელეში და წარმოშობენ საზრისს, როგორც ფიქციას. ნივთები ან სამყაროში ნივთთა მდგომარეობები არ წარმოადგენენ მათ მიზეზებს, ისინი თავიანთი თავის კვაზიმიზეზები არიან (მიზეზებისგან დამოუკიდებლად ქცეულნი, სიცარიელეში წარმოქმნილი საზრისები, შეუძლებელია ერთმანეთს არ შეეჯახონ; სწორედ ეს შეჯახებებია პარადოქსები).

წმიდა ხდომილება – ერთდროულად ენაში და მის საზღვრებს გარეთ, რამდენადაც მის თავდაპირველ საზღვარს წარმოადგენს. ესაა არა ის, რომ არის ენა, არამედ ის, რომ ენა არის. მოყოლის შეუძლებლობის მიღმა შეიძლება ამის ჩვენება. მოვლენის სამყარო საშინელი გამეორებების სამყაროა, სამყაროა ერთი უაზრო (ე. ი. საზრისთა შეჯახების შედეგში მდგომარე) ოპერაციის მონოტონურად შემსრულებელი მანქანებისა. რუსელის რომანში "ლოკუს სოლუს" ეს "გამეორების გასაოცარი მანქანები" შედგებიან ერთფეროვანი თვითწამსვლელი ეფექტებისგან. იქ, მაგალითად, არის ბილიარდი, რომელიც თვალსჭრის და თვითხილვის გარდა არაფრის დანახვის საშუალებას არ იძლევა. რუსელის ეს და მსგავსი აპარატები არა მხოლოდ იმეორებენ იდუმალ მარცვლებს, კომბინაციების სრულიად თვითნებურ საფუძველს, ერთსა და იმავეს, იმავდროულად კი თხრობის წინწამწვეს, არამედ ესაა აგრეთვე "თვით პროცედურის სახეები". რუსელის "პროცედურულ" წიგნებში კოდირებულია ავტორის სიკვდილი: პალერმოული თვითმკვლელობის ჟესტი (რაიმონ რუსელმა, 57 წლის ასაკში, პალერმოში, სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა). ესაა, ფაქტობრივად, მათში "ჩანერილი", ყველა ამ ფიგურაში აღბეჭდილი ერთადერთი და საბოლოო ჟესტი. გამეორების მანია სწორედ ამაშია ჩადებული: არ შეიძლება ხდომილებების გამოყენება, ისინი არ იმიტირებენ სიცოცხლეს, მაგრამ ქმნიან მათ და ინარჩუნებენ ნივთების გარეგან ფირზე.

შემთხვევითი არაა, რომ ეს ხდომილებები დუბლირდებიან რუსელის ცხოვრების გაქვავებულ ცერემონიალში, რომელიც მათ ავსებს ცოცხალი ანალოგებით. ჩვევა ერთი ჰალსტუხის არაუმეტეს სამჯერ გაკეთებისა, ხოლო დასამაგრებელი საყელოსი – ერთხელ, სიცხადის მოპოვების მიზნით პერიოდული შიმშილობის ჩვეულება, სიტყვებით მონამვლის მანიაკალური შიში – ნაწიურზე მოთავსებული, ერთდროულად ენის სფეროსა და ქცევის სფეროს განკარგუ-

ლებში მყოფი, მიწყევ ერთიდან მეორეში ცირკულირებადი ფორმების რაღაც-ნაირი ურთიერთალრევა და ცხოვრებისა და ენის კიდევ ერთი შემკავშირებელი ფიგურა: 1) გვამების გასაყინი საკანი კანტერელის ("ლოკუს სოლუს"-ის გმირის) ბაღში, 2) პატარა შემინული სარკმელი დედის კუბოზე, ამოჭრილი რუსელის მითითებით, რომელმაც ცივი და ხრწნადი ამ სიცოცხლის თვალთვალი ისურვა. ნაწიბურზე ერთმანეთს ეხება ორი ხდომილება. მანიაკალური და-წვრილებითობის წყალობით ეს სამყარო გამოუსწორებლად არასრული ხდება. აქ ენა მისთვის ონტოლოგიურად მინიჭებული ცოდნით ლაპარაკობს: ურთიერთშეჯახებადი საზრისების, პარადოქსების სიჭარბე, გადავსებულობა გვაიძულებს – მიწყევ შევიგრძნობდეთ ხელოვნურობას და განვიცდიდეთ ნიშნების დეფიციტს.

ესაა ჩამოყალიბების, საკუთარ სახელს მოკლებულობის "შებუჩქებადი იდენტურობის" სამყარო, სამყარო, სადაც არ არსებობს იმაზე უფრო მეტად ყოფნის ხერხი, ვიდრე ვიყავით, თუ არა – იმაზე ნაკლებად ქცევისა, რადაც ვიქცით, უსუბიექტო და უატრიბუტო სამყარო. დისტანციის სამყარო, მიზეზთა მხრიდან ზემოქმედების მიმართ აუმღვრეველი, მაგრამ აგრეთვე – სამყარო სარკული მოვლენადობისა, რომელიც სიტყვებს აიძულებს, ნივთებისგან გამოურჩეველი თავიანთი არსებით, ერთმანეთში აირეკლებოდნენ. თუ აზროვნების აქტები ხორციელდება, მხოლოდ – "წერილის სცენის" გავლით, როგორც ამ სცენის იმანენტურები. ლიტერატურა უსხლტება მისი განმმსჭვალავი კრიტიკული მზერის იურისდიქციას იმიტომ, რომ არც ერთი არ აშუქებს წერილის სცენას მთლიანად და არ ეძიებს ავტონომიას. ისინი მტკიცედ მიმაგრებიან გარეგნულის ხდომილებითობას, და წარმოადგენენ ზედაპირულ ეფექტთაგან ერთ-ერთს.

მოვლენის აბსოლუტური პოზიტიურობა და "აუმღვრეველობა" კლავს ნიშანთა ნებისმიერი სისტემის პათოსს. სამაგიეროდ, მოგზაურს შეუძლია თქვას: "ენის მოვლენა – ჭეშმარიტების ეს მოვლენა – არ შედგა. მნიშვნელოვანია, რომ ვილაღ საზრდოობს ამ ნიშნებით, რარიგ უგემოვნოდაც არ უნდა მოეჩვენოთ ისინი სხვებს".

II

ხელოვნების გრანდიოზულ ბუნებას, რომელსაც არაფერი გარეგნული არ უპირისპირდება, მეორე მხარე აქვს: ჩვენ არ ვიცით, რა არის ის, რაც რაღაც ადამიანურ იმპულსებს აიძულებს სწორედ ამ "მხატვრული" ფორმის მიღებას. მაგრამ მისი მიღებული იმპულსებიც არ ხდებიან არც ნაკლებ გაშუალებული, არც ნაკლებ ელემენტარულნი. მხატვარი ტინტორელი პორტრეტებს ხატავს, გრეგორ ზამზას და ვიოლინოზე უკრავს, მომღერალი ჟოზეფინა გამოსცემს წრიპინს, რომელიც მელოდური ჩანს – ამ გადაშლილ მატერიალურ შესტებს არ შეიძლება სხვა ანალოგიურ შესტთაგან განსხვავებული სტატუსი მივანიჭოთ. ისინი პროვიდენციალურად აუცილებელი არიან ისევე, როგორც სხვა შესტები: არავინ უარყოფს დიდი ჩინური კედლის პროვიდენციალურ აუცი-

ლებლობას, მაგრამ მისი მშენებლობის გეგმა სავსებით მიუწვდომელია; მო-
შიმშილე არ სვამს კითხვას, რა აიძულებს მას შიმშილით სიკვდილს, "შიმშილის
მანქანა", უბრალოდ, სხვაგვარად ვერ მოიქცევა. ყველა ეს ფესტი ერთნაირად
აპათიურია, განურჩეველია იმ საზრისის მიმართ, რომელიც მათ შემთხვევით
პროდუქტს წარმოადგენს.

კაფკას ლიტერატურული წაკითხვა რელიგიურ წაკითხვას გულისხმობს
და – პირიქით, ჩვენ მოკლებული ვართ შესაძლებლობას – განვსაზღვროთ, ამ
იერთაგან რომელია მეორის ფონი, ვინაიდან ისინი ერთმანეთთან დაკავშირე-
ბულნი არიან თეოლოგიურად. ეს თუ ლიტერატურაა, მასში იკითხება ავტორის
ნოსტალგია ძველისძველი კანონის სიმტკიცეზე, მისი კვლავმოპოვების შეუ-
ძლებლობა, წარუმატებლობით დამთავრებადი სურვილი ახალ კანონთან საკ-
უთარი ძალებით მისვლისა. შინაარსის ამ თეოლოგიური პლანისთვის გამოსა-
ხვის პლანს წარმოადგენს ლიტერატურა: ის, რაც ლიტერატურათმცოდნის
მიერ კაფკასთან ფიქსირდება, როგორც "მეტაფორის გადაძაბულობა", თე-
ოლოგიის მიერ განიშარტება, როგორც ტრანსცენდენტურის უძღურება, სეკუ-
ლარიზებულია დამის იმანენტურობა, მისი თავდაპირველი განხორციელე-
ბადობა ამ სამყაროს ფიგურებში, ფიგურისა და განხორციელების ურთიერთ-
დაცვილების შეუძლებლობა და ა. შ. ნებისმიერი წესრიგი, თუ განხილვის ამ
წესს მივიღებთ, შესაძლებელია საზღვრებში, გარეშე თვალის სივრცის შენარ-
ჩუნებით. ამის იქით ქაოსის მხარეა, არაორგანიზებული, აუთვისებელი. როცა
არსებობა მის "ტოტალობაში" გვეხსნება, ის კანონის საზღვრებით ჩაუკეტვა-
დია, გარეშე მზერის "სიმყუდროვე" არ უზრუნველყოფა, ადამიანს არ შეუძ-
ლია გადარჩენა. ამ "ხილული" წესრიგის აუტანლობა ადამიანს უბიძგებს, ეძ-
იოს ახალი ტრანსცენდენცია, როგორც საყრდენი სამყაროს ანარქიის
წინააღმდეგ (თავშესაფარი, რომელიც მუდამ მახე აღმოჩნდება ხოლმე). ლიტ-
ერატურულ-რელიგიური წაკითხვის საზღვრებს მიღმა რჩება ქაოსის ორგა-
ნიზაცია, ძველი და ახალი კანონის სისტემატური ტერორიზმი, წარმოქმნე-
ლი გარეშე ხედვისა, როგორც თავისი აუცილებელი ელემენტისა.

უმჯობესია ჭეშმარიტების გზაზე მარცხის გარდუვალობა ვალიაროთ და
თვით ამ იმპულსის (ჭეშმარიტებისკენ-ნების) უნიკალური ღირებულება დავი-
ცვათ, ვიდრე მარცხი თვით კანონის ლოგიკის ნაწილად ვაქციოთ იმით, რომ
კანონის არაანთროპომორფული ორგანიზაციის ნაწილად მთელის ანთრო-
პომორფულობა გამოვაცხადოთ. მნიშვნელოვანი ძალისხმევა ხმარდება იმას,
რომ სამყარო, როგორც მთლიანობა, მიუწვდომელი ქაოსის სახით წარმოვი-
დგინოთ, ოღონდ კი მისი წვდომის პირობები არ შევცვალოთ.

შინაარსის ამ სტრატეგიას შეესატყვისება ლიტერატურათმცოდნეობი-
თი სტრატეგია. მეტაფორის შიდაპირის ნაცვლად ჩვენ გვიჩვენებენ მის გადა-
ძაბვას, ხელოვნებისთვის საზღვრებსმიღმური საზრისის ლოგიკის ნაცვლად
ჩვენს წინაშეა ფანტასტიკურის სფეროს დამპყრობი ლიტერატურა. (მართა-
ლია, ახლა უკვე ამ ფანტასტიკას არ მივყავართ შორეულ ღმერთამდე, არამედ
მახეა, რომელში მოხვედრილი გმირიც კაპიტულირდება ჩვეულის საზღვრებს
მიღმა, ერთმევა გარემომცველ ვითარებასთან ზედაპირული შეწყობილობა,
განიცდის მეტამორფოზას უცნობში).

ლიტერატურის დიდებულება ისაა, რომ მისთვის უცნობია რაიმე გარეგნული საკუთარი თავის მიმართ (ესაა სოციალობის მოქმედი მოდელი), მაგრამ აქვეა მისი უსასრულო კომიზმის თავნყარო: ესაა უგარანტიო ლიტერატურა, საკუთარი მანდატის თვითვე გამცემი და ხელმომწერი. კაფკას ნაკითხვა – ესაა საბოლოო, თავის თავში დასრულებული აქტი, ექვივალენტი ეკლესიაში სიარულისა, როცა მცნებების დაცვა განუხორციელებელია, მაგრამ ვერც უარიყოფა.

სიცოცხლე არ უპირისპირდება ასეთ ლიტერატურას, არამედ მის ნაწილს შეადგენს. ამ სამყაროს შიგთავსი მისივე გარეთავსია: არ შეიძლება მისი შენების მომთავრება გარეშე მზერის სიტუაციის შემოტანის ტოტალობამდე; ეს მზერა მას სპობს, მაგრამ ამ სამყაროს აგრესიულობის შეუფასებლობაც არ შეიძლება – იგი ისეა მოწყობილი, რომ ვიდრე არსებობს, თავის თავში არ დაუშვებს გარეშე მზერას (ეს სამყარო დაუკვირვებადია, მხოლოდ სხეულებრივად განლევადია).

არასაკუთარ სხეულთა სამყაროში კანონი არსებობს, როგორც კანონის სურვილი, ჭეშმარიტება – როგორც ჭეშმარიტებისკენ-ნება. მათ აბსტრაქტულს არ გააჩნია დამოუკიდებელი არსებობა, მათი კონკრეტულობის ერთ-ერთი გამოვლენათაგანია (ყოველთვის-უკვე-განხორციელებულობისა). უღრმესი აზრით, დამსჯელი მანქანა თავისი "ფარცხით" მომნიშვნელით და საწნოლით, მოთხრობიდან "გამასწორებელ კოლონიაში", არის სწორედაც რომ კანონი ძველი კომენდანტისა, ხოლო შრომის მანორმალზებული მანქანა, ქვების ნაცარტუტად მქცეველი (შავი ჩანანერიდან) – ახალი კომენდანტის კანონია. ამ კონკრეტული ჩამწერი მოწყობილობების თვინიერ არ არსებობს კანონი, რომელიც, ამ თვალსაზრისით, იქცევა ერთსა და იმავე დროს "იდეალურ" ნაკითხვად ჩანანერისა და – მექანიზმების მექანიზმად. მაგრამ თუ ასეა, მაშინ ჭეშმარიტი კანონის ძიება კონკრეტული მექანიზმის მხოლოდ ერთი ზამბარაა: ან მსჯავრდებულის სხეულზე განაჩენის ჩამწერი ტერორისტული მანქანის, ან – უმიზნო მხიარული შრომის ჰუმანიზებული მანქანის. მაგრამ არავითარ შემთხვევაში – ორივესი ერთდროულად: ისინი ერთმანეთს არ იცნობენ. კანონი – ესაა ანთროპომორფულის გარდუვალი შედეგება. ერთი მანქანიდან მეორეზე გადასვლისას მისი სისასტიკე – განსხვავებით იმისგან, რისი თქმაც გამოქვეყნებულ ტექსტში ვ. ემრიხს სურს – არც კლებულობს და არც მატულობს; ჩვენ, უბრალოდ, საერთოდ ვკარგავთ შედარების შესაძლებლობას.

ისე, როგორც ნიცშეს თავის "მორალის გენეალოგიაში", კაფკას კულტურა წარმოუდგება სხეულზე ჭდეების დეტალურ ნახატად. კანონის კონკრეტული მანქანის ნაჭდევებად. ყველაზე უფრო ღრმა თვალთაც კი – და უპირველესად მისით – ჩვენ (ონტოლოგიურად) მხოლოდ ჩვენი ჭდეების დანახვა შეგვიძლია, სხვისი ჭდეები არის არა კოდმეცვლილი საკუთარი, როგორც ეს კულტუროლოგებს წარმოუდგენიათ, არამედ – პირწმინდად უცნობი. ჩვენში სხვად, ჩვენს არასაკუთარ სხეულად მყოფს, არაანთროპომორფულს არ შეუძლია იცოდეს კიდევ ერთი სხვა, მისი მხოლოდ გამოგონება შეიძლება. მანქანები ერთმანეთთან ურთიერთობას ამყარებენ მხოლოდ წარმოებულის საშუალებით (ჭეშმარიტებები, იდელიზაციები).

ირკვევა გასაოცარი რამ: კულტურა, ძალთა თამაშის დონეზე, არის ქაოსი (რაც უკვე ცნობილი იყო სპინოზას ფიზიკური ეთიკისთვის); ამ თვალს-აზრისით, ის მიუწვდომელია, მაგრამ მიუწვდომლად მყოფი, ის ყოველთვის უკვე აგებულია, კონსტრუირებულია გარეგნულად. ეს ორგანიზებული ქაოსია.

მეტაფორის შიდაპირს წარმოადგენს მიწვივ არაანთროპომორფული ჩვენში ანუ სიკვდილი. სიკვდილი არა სიცოცხლის შეწყვეტის მნიშვნელობით, არამედ – როგორც მისი შესაძლებლობის პირობა. ეს შეიძლება იყოს სიკვდილი როგორც მოკვდინების შეუძლებლობა (როგორც "მონადირე გრაქს"-ში). ლიტერატურის როგორც ჟანრის ხელყოფის შემთხვევაში იმავე სვლით ხელყოფთ ლიტერატურის კონტრაგენტს – სიცოცხლეს, როგორც რეალობის პრინციპს.

კაფკაზე ორ თვალსაზრისს ერთმანეთისგან მიჯნავს ფაქიზი, მაგრამ ძალიან მტკიცე ტიხარი. იმდენად მტკიცე, რომ ხედვის ეს კვანტები ერთმანეთს არ ეუწყებიან, მათ შორის ურთიერთგადასვლა ყოველთვის წყვეტადია: ჩვენ ან ნორმალურ, თუნდაც გადაძაბულ, ლიტერატურას ვხედავთ ან – მასვე, როგორც ადამიანში არაანთროპომორფულის გამოცდილებას (რამაც განვითარება ჰპოვა შიზონალიზში, ძალაუფლების მიკროფიზიკაში, არტოსთან, ბეკეტთან და ბევრ სხვასთან). მხოლოდ ნორმალური ლიტერატურის შიგნიდან-აა შესაძლებელი ახალი წმინდანობის, ჭეშმარიტი კანონის ძიება.

ადამიანი, როგორც ჭეშმარიტების ფიგურა თუ – არაანთროპომორფული ადამიანში? მატერიალიზებული მეტაფორა თუ – ძალაუფლების მანქანა? აქ გადის წყალგამყოფი ორ კაფკას შორის, ლიტერატურაზე ორ თვალსაზრისს შორის. ჟანრების სისტემაში ლიტერატურის "ავტონომიის" მტკიცებასთან ერთად მას, იმავდროულად, დაქვემდებარებულად აქცევენ იმ ენამდელ საზოგადოებრივ მდგომარეობებზე (ფილოსოფიებზე), რომელთა გავლითაც კულტურაში ჟანრების კლასიფიკაციის პირობები მოიცემა. როცა ლიტერატურის, როგორც გამოცდილების, სისავსეს ამტკიცებენ, უკვე აღარ გულისხმობენ მასთან მიმართებაში რამე გარეგნულს. მაგრამ, იმავდროულად, თავად ერთმევა რამენაირი გარეგანი გარანტიები.

კაფკას "გაორება" კომენტატორებს არ გამოუგონიათ, ის მთელ მის ცხოვრებას გასდევს. ეს კინეტიკურად გარდუვალაია; აუცილებელი "გაორება": ორივე გაორებადი ხატი წარუშლელია. ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, ამ წყალგამყოფის, ამ "გაორების" რომელ მხარეზე ვიმყოფებით თავად ჩვენ მოცემულ მომენტში.

ეკონომისტი, ფილოსოფოსი, მაგრამ აგრეთვე არქივების და ნუმისმატიკის სპეციალისტი, პალეოისტორიკოსი, ეთნოლოგი, მაგრამ აგრეთვე ეროტიკული ავტორი და ჟურნალების რედაქტორი, სიურრეალისტი და დე სადის თაყვანისმცემელი – ეს სულაც არაა ყველაფერი, რაც შეიძლება ჟორჟ ბატაის (1897-1962) შესახებ ითქვას. განსაზღვრულობიდან გაქცევა, ალბათ, იმის არსია, რასაც ეს ადამიანი აკეთებს. განსაზღვრულობიდან თავდაღწეული, ის დღენიდაც უსხლტებოდა იმასთან გაიგივებას, რასაც ის აკეთებდა, - ავტორობას, როგორც ნილაბს, რომლის შეზრდა გაქცევს მწერლად ან ფილოსოფოსად, ეკონომისტად ან პორნოგრაფად. აქ მთავარია, არ იყო ერთიც, მეორეც და მესამეც ერთდროულად.

ბატაის შემოქმედების საფუძველია ჰეგელის და ნიცშეს "ინცესტუოზური"

ნაკითხვა (ერთისა, როგორც მეორისა, და – პირიქით). ბატონი, ჰეგელის მიხედვით, ისაა, ვინც სიცოცხლეს რისკავს, ესაა ისეთი თავის-თვის, რომელიც არ ეჯაჭვება კონკრეტულ მუნ-ყოფნას, თუმცა მიჯაჭვული რჩება ისტორიაზე, შრომაზე, იმათზე, ვინც შრომობს და საზრისს ანარმობს. ბატონის თვითცნობიერება რჩება ისტორიის მსვლელობაში მისი აღიარებისა და წარმოებული სხვა ნივთებით გაშუალების პროდუქტად. ჟაკ დერიდას შენიშვნით, "სიცოცხლის შენარჩუნება, მასში საკუთარი თავის განმტკიცება, მუშაობა, სიამოვნების გადადება... სიკვდილისადმი პატივისცემითი დამოკიდებულება სწორედ იმ მომენტში, როცა მას თვალეში უნდა ჩახედო – ასეთია მონური პირობა ბატონობისა და ისტორიისა, რომელსაც იგი შესაძლებელს ხდის". (I. Derrida. *L'Écriture et la différence*. P., 1967, p. 375). ამ სამყაროსთვის დაუშვებელია მხოლოდ გაუშუალებელი სიკვდილის აბსტრაქტული ნეგატივობა.

აქ, ამ პუნქტში, ბატონი თავის ძირითად ფილოსოფიურ სვლას აკეთებს (სვლას, რომელიც, მართალია, ფილოსოფიის გარეთ მის კაპიტულირებას იწვევს): ის სიკვდილის, ექსტაზის, უმიზნო სურვილის, ეროსის და ა. შ. აბსოლუტურ ნეგატივობას აცხადებს წმინდა პოზიტიურობად წარმოდგენამდე ანუ – სუვერენულობად. სუვერენულობა, ამტკიცებს იგი, შეუთავსებელია ცოდნასთან, როგორც გაშუალებისა და კვლავაღიარების სამყაროსთან.

სუვერენულობა ეფუძნება წმინდა შემთხვევითობას, ესაა უსაფუძვლო ფილოსოფია, და თუ ასეა, მაშინ – რატომაც არა ეროტიკული ლიტერატურა (ბატონი სიამაყით უწოდებდა თავის თავს "პორნოგრაფს") ან – რატომაც არა ჭარბი ხარჯვის ეკონომიკა (портлач)? ჯერ კიდევ ნიცივე ამტკიცებდა, რომ მტკიცების ფილოსოფია შეიძლება იყოს ყველაფერი, მაგრამ არა – აკადემიური ფილოსოფია; იქმნებოდა, სადაც გნებავთ – სასურველია არა უნივერსიტეტში.

ლიტერატურაში, ისე, როგორც გეოლოგიურ ჭრილში, იკითხება ბატონის განსხვავებული "იერსახეები". სიურრეალისტური წერილი თავისი "პოეტიზმებით", ნიციუანური აფორისტულობა, უმიზნო სურვილის ლოგიკა, გაუცვლადი "ძღვენის" ეთნოლოგია. ჟანრსმიღმური ამ წერილის ერთ-ერთი კანონია, არ გერიდებოდეს ბანალობების და შტამპების, არ ესწრაფვოდე თვითგამოხატვის ორიგინალობას. ბატონის ტექსტებში ჭარბადაა "რომანტიზმები" და გამეორებები, რომელთა უკან ხატები პრაქტიკულად განურჩევადია. ისინი არაა ორიენტირებული მკითხველის სიამოვნებაზე. ამგვარ ტექსტს თითქოსდა უნდა, გამოაღვიძოს დეცენტრირებული პერიფერიული ხედვა, დაკავშირებული ფიზიკური ცვლილების "არაესთეტიკურ" აუცილებლობასთან. ამ თვალსაზრისით, ეროტიკულ ტექსტებზე შეგვიძლია ვილაპარაკოთ, როგორც მოქმედების ტექსტებზე, უფრო ზუსტად, როგორც პერიფორმატულ კონსტრუქციებზე. ერთადერთი ინტერესი, რომლის გამონვევაც ამ ტექსტებს ჯერაც არ შეუძლიათ, განუყრელია სისტემატურობისგან, რომლითაც ისინი თავიანთ თავს გადახაზავენ და არ იძლევიან თავიანთი თავის, როგორც პროდუქტის, "მომარების" საშუალებას. ამასთან, ისინი გვართმევენ უფრო და უფრო ძლიერი დაჭირხნისთვის სასარგებლო გრძნობას არათუ დაუსრულებლობისას, არამედ – რაღაც იმაზე უფრო მნიშვნელოვნის დაუსრულებადობისას, ვიდრე ჩვენ თვითონ ვართ.

ცნობები ავტორთა შესახებ, შენიშვნები და კომენტარები

ფერნანდო არაბალი (დ. 1932) – ესპანელ-ფრანგი პოეტი, მწერალი და დრამატურგი, აბსურდის თეატრის ესთეტიკის წარმომადგენელი.

ბრიტა შტაინვედტერი (დ. 1942) – ავსტრიელი მწერალი, რეჟისორი და ლიტერატურის ჟურნალისტი.

მაქს ვეზერი (1864 -1920) – გერმანელი სოციოლოგი.

ნიკოლოზ რიორისი (1874 -1947) – რუსი პოეტი, მწერალი და მეცნიერი.

ვედები — ინდოელთა წმინდა წერილები.

ტრიმურტი — სიტყვასიტყვით: "სამი სახე" ან "სამგვარი ფორმა", სამება. თანამედროვე ინდუიზმში — ბრაჰმა-შემოქმედი, ვიშნუ-მფარველი და შივა-დამანგრეველი. ძველი ვედური ტრადიციით — ინდრა, აგნი და სურია (ჰაერი, ცეცხლი და მზე); უდრმესი ფილოსოფიური აზრი დევს ამ სიმბოლიზმში.

სარასვატი — ვედებში სიტყვის, დაფარული ცოდნისა და სიბრძნის მფარველი ქალღმერთი.

კაშიაპა — ცეცხლთაყვანისმცემელთა ერთ-ერთი სექტის მთავარი ქურუმი. მისი მოქცევის შემდეგ ყველა მისმა მიმდევარმა მიიღო ბუდიზმი.

ბონ-პო — ტიბეტელთა ბუდიზმამდელი რწმენა, დამყარებული მაგიურ რიტუალებზე.

რაჯაბრიჰა, ვესალი (ვაიშალი) და პათნა — პირველ ბუდისტურ თავშესაყართა ადგილები.

ათიშა — ბუდისტური სკოლის დამაარსებელი და ტიბეტში ბუდიზმის მქადაგებელი XI საუკუნეში.

აშვაგჰოშა — დიდი ბუდისტი პოეტი, განდევილი, იოგი.

მაჰაიანა — "დიდი ეტლი", ბუდიზმის ჩრდილოური სკოლა, გავრცელებული ჩრდილოეთ ინდოეთის მიდამოებში, ტიბეტში, მონღოლეთში, ჩინეთში, იაპონიაში.

ნაგარჯუნა — მაჰაიანას მადჰიამელთა სკოლის დამაარსებელი (დაახლოებით II ს. ჩვ. წ. აღ-მდე).

მილარეპა (1040-1123) — დიდი ბუდისტი პოეტი, განდევილი, იოგი.

პადმა სამბჰავა — ტიბეტის ორი უდიდესი სექტიდან ერთის, "წითელი ქუდების"(VIII ს. ჩვ. წ. აღ-მდე) დამაარსებელი.

ძონქაპა (1357-1419) — ტიბეტის მეორე უდიდესი სექტის დამაარსებელი.

ალარა ქალამა — განთქმული ბრძენი, ერთხანს ბუდას მასწავლებელი.

უდაქა რამაპუთა — ასკეტი-ბრამინი, რამდენიმე წელიწადს გაუტამა ბუდას მოძღვარი იყო.

რიგვედა — ინდოელთა წმინდა წერილის, ვედების, პირველი ოთხ ვედათაგანი.

თეთრი ბურხანი — მომავალი ბუდას სახელი ალტაელებში.

ურუმელა — ადგილი, სადაც ბუდამ ექვსი წელი გაატარა მედიტაციაში.

ნაირანჯარა — მდინარე ინდოეთის ჩრდილო-აღმოსავლეთით.

შუა აზია — იგულისხმება გულისგული, ცენტრალური აზია.

ნესტორიანელები — ქრისტიანები, ნესტორის, კონსტანტინოპოლის პატრიარქის (428-431), მიმდევრები.

აპოკრიფები — ძველი წიგნები, შინაარსით წმინდა წერილების მსგავსი, მაგრამ მათში არშემავალი, ოფიციალური რწმენისგან გამიჯნვის გამო.

ბრამინები (ქურუმები), **ქშატრიები** (მეომრები), **ვაიშიები** (მინათმოქმედნი), **შუდრები** (უმდაბლესი ფენა) — ოთხი კასტა ინდოეთში.

ბრამა (ბრაჰმა) — ვედების თანახმად, გამოვლინებული, თვალთ ხილული სამყაროს შემქმნელი.

ევსევი (დაახლოებით 256-340) — კესარიელი (პალესტინელი) ეპისკოპოსი. ცნობილია, როგორც საეკლესიო ისტორიის მამა.

მიტრა — მზის ძველირანული ღმერთი. მჭიდროდაა დაკავშირებული დაფარულ მოძღვრებასთან, რომლის პრინციპები მოიხსენიებოდა მიტრას მისტერიებში.

კლიმენტი ალექსანდრიელი — "ეკლესიის მამა" და ნაყოფიერი მწერალი, გარდაიცვალა დაახლოებით 215 წელს.

კირილე ალექსანდრიელი (376-444) — ალექსანდრიის ეპისკოპოსი (412 წლიდან), უკიდურესი ფანატიკოსი, იპათიას მოსაკვდინებლად ქრისტიანთა წამქეზებელი.

იპათია (370-415) — სახელგანთქმული ფილოსოფოსი ქალი, მათემატიკოსი, ასტრონომი, მცხოვრები ალექსანდრიაში, წამებული ფანატიკოსთა მიერ.

სინეზიუს კირენიელი (379-412) — ფილოსოფოსი-ნეოპლატონიკოსი, 411 წელს მიიღო ეპისკოპოსის კათედრა ქ. პტოლემაიდაში (ჩრდ. აფრიკა).

იერონიმუსი (347-419) — ითვლება ერთ-ერთ დიდ სწავლულად "ეკლესიის მამათა" შორის.

ლევ X — რომის პაპი 1513-1521 წლებში.

ორიგენი (185-254) — "ეკლესიის მამათა" და ადრექრისტიან მწერალთა შორის ყველაზე დიდი სწავლული.

"საქმე მოციქულთა" — ახალი აღთქმის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი.

სერგი რადონეჟსკი (1314-1392) — ერთ-ერთი ყველაზე უფრო აღიარებული რუსი განმანათლებელი, რუსული სულიერი კულტურის აღმშენებელი.

მაჰათმა — სიტყვასიტყვით "დიადი სული". ასე უწოდებენ ინდოეთში დიდ მასწავლებლებს.

ამოსი — ძველებრაველი წინასწარმეტყველი.

სამი კურბუსტანი — უჩ კურბუსტანი, უმაღლესი ღვთაება (სამი ციური განმგებელი) ალტაელთა მითოლოგიაში.

სადურთა წიგნი — თეთრი ბურხანის შესახებ არსებულ ალტაურ სიმღერაში ასე ჰქვია წმინდა წიგნს, რომელიც მოგვითხრობს ბუდას ცხოვრების შესახებ (სანსკრიტულად — სადურ-სუტრა).

გიორგი გურჯიანი (1866 -1949) – სომხურ-ბერძნული წარმოშობის მისტიკოსი.

პუგო ხალი (1886-1927) – გერმანელი პოეტი, დრამატურგი და ესეისტი. დადა-მოძრაობის დამფუძნებელი.

რაულ ჰაუსმანი (1886-1971) – გერმანელ-ავსტრიელი დადაისტი.

რიხარდ შიულჰანგაი (1892-1927) – გერმანელი პოეტი-დადაისტი და ექიმი-ფსიქონალიტიკოსი.

იეჟიმ გოლიშევი (1897-1970) – ებრაელი წარმოშობის უკრაინელი მუსიკოსი და მხატვარი, დადა-მოძრაობის თანადამფუძნებელი.

ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი (1883-1955) – ესპანელი ფილოსოფოსი, სოციოლოგი და ესეისტი.

როპერტ მუზილი (1880-1942) – ავსტრიელი მწერალი.

1. “ფიგურის“ ცნება, რომელიც ფუნდამენტურია მუზილის შემოქმედებაში, სათავეს იღებს გეშტალტფსიქოლოგიის წარმომადგენლებთან. ეს სკოლა XX საუკუნის პირველ მეოთხედში აღმოცენდა გერმანიაში და წამოაყენა პროგრამა, ფსიქიკა განხილულიყო მთლიანი სტრუქტურების(გეშტალტების) სახით, საპირისპიროდ სტრუქტურული ფსიქოლოგიის მეთოდისა, რომელიც მდგომარეობდა ელემენტებად ცნობიერების დანაწევრებასა და მათგან ასოციაციის კანონის ან შემოქმედებითი სინთეზის მიხედვით ფსიქიკური ფენომენების აგებაში. მუზილისთვის ახლობელი აღმოჩნდა იდეა, რომ მთელის შინაგანი, სისტემური ორგანიზაცია განსაზღვრავს მისი ნაწილების თვისებებსა და ფუნქციებს. გეშტალტფსიქოლოგიის მიხედვით, საგნის ხატი(“ფიგურა“) დამოკიდებულია მის გარემომცველ ფონზე. აქედან ერთი ნაბიჯია მუზილის პრობლემამდე: რა დამოკიდებულებაშია ერთმანეთთან ფიგურა და ფორმა? მუზილის მიხედვით, ფორმა კრავს და ამთლიანებს ყოფიერების ფიგურებს; ამის შედეგად სინამდვილის შემეცნების მეცნიერულ-ფიგურალური ფრაგმენტები მხატვრულ-ფიგურალური შემეცნების მთლიანობებად იქცევიან, აქედან კი მიიღება სამყაროს ადექვატური დინამიკური სტრუქტურა, რომლის შინაგანი ძალებიც მაქსიმალური წონასწორობის დამყარებას ესწრაფვიან, რაც ხასიათდება ორგანიზაციის სიზუსტით. ასეთ სიზუსტეს მოითხოვს მუზილი, როცა საუბარია იდეალურისა და მატერიალურის, ესთეტიკურისა და ეთიკურის, ორიგინალურისა და ტრადიციულის ურთიერთგამსჭვალვაზე. ამ ვითომდა დაპირისპირებულ მხარეებს შორის ხომ რეალურ ცხოვრებაში არავითარი ანტაგონიზმი არ არსებობს.

2. 1926 წლის მარტში პრუსიის ხელოვნებათა აკადემიის საზღვრებში დაარსდა ლიტერატურული შემოქმედების სექცია(რომელმაც გერმანული ლიტერატურ-

რული აკადემიის სახელი მიიღო). ამ სექციისადმი მუზილის დამოკიდებულება პოლემიკური იყო: მუზილი ილაშქრებდა მის წინააღმდეგ, რადგან აქ აქცენტი გადატანილი იყო 'დიდ მწერლებზე'; მუზილის აზრით, ასეთ ორგანიზაციაში ყველა მწერალი უნდა შესულიყო ან იგი საერთოდ არ უნდა არსებობდა.

3. მცირე ფაქტების (ფრანგ.)

4. მუზილი ეკამათება არა მხოლოდ იმპრესიონისტებს და ექსპრესიონისტებს, რომლებთანაც ხედავს ადამიანის უმიზნო და უმიზეზო შერწყმას ნივთებთან, გონებისგან ადამიანის გათავისუფლებას და ხელახლა მის უშუალო ჩართვას შესაქმემში, არამედ აგრეთვე — 'ახალი საქმიანობის' ლიტერატურას, 20-იანი წლების მიმდინარეობას, რომლის მრავალი წარმომადგენელი შემდგომ გერმანულ ლიტერატურაში სოციალისტური რეალიზმის დამამკვიდრებელი და დამცველი გახდა.

5. ნაგულისხმევია შედარება იოჰანეს ფონ ალექსისთვის(1882-1967) მუზილის მიერ დამზადებულ ვარიაციულ ჰიროსკოპთან(ტაჰისტოსკოპთან), რომელიც გამოიყენებოდა ოპტიკურ აღქმაზე ექსპერიმენტების ჩასატარებლად: ორი სხვადასხვა ფერის ფირფიტა დამაგრებული იყო ჰიროსკოპის ღერძზე, რომლის ბრუნვის დროს შერეული ფერადოვნება იქმნებოდა; ლიტერატურულ ნაწარმოებს მუზილი განიხილავს, როგორც სისტემას, რომელიც მთლიანობას იძენს მხოლოდ მწერლის, და, შესაბამისად, მკითხველის, პიროვნული ღერძის ირგვლივ ბრუნვით; საზრისი სიტყვებში კი არაა, არამედ ცნების წარმომქმნელი სიტყვების მიქშირებად მოძრაობაში.

6. ერნსტ კრეჩმერი(1888-1964) გერმანელი ფსიქოლოგი და ფსიქიატრი იყო. საფუძველი ჩაუყარა თეორიას, რომლის მიხედვითაც ადამიანის ფსიქიკური თვისებები მისი ორგანიზმის კონსტიტუციითაა გაპირობებული. კრეჩმერს ეკუთვნის კონცეფცია სხეულბრივი ორგანიზაციის სამი ძირითადი ტიპის — პიკნიურის, ასთენიურის და ათლეტურის — შესახებ. კრეჩმერი ფიქრობდა, რომ კონსტიტუციური აგებულების პირველი ტიპი მანიაკურ-დეპრესიული ფსიქოზისკენ იხრება, მეორე და მესამე ტიპი კი — შიზოფრენიისკენ.

7. მუზილს მხედველობაში აქვს თავისი ესსე 'მწერლის შემეცნების ესკიზი'(1918), რომელშიც საუბარია სწორედ ამ ცნებების შესახებ. 'რაციონიდურის' ცნებით მუზილი განსაზღვრავს მეცნიერული შემეცნების სფეროს, ე. ი. იმას, რაც ამოუნურავი სახით ეძლევა გონებას. იგი მოიცავს, უპირატესად, ფიზიკურ ბუნებას, სადაც ფაქტები ერთჯერად აღწერას ექვემდებარებიან. რაციონიდურ სფეროში გაბატონებული ადგილი უკავია იმას, რაც უცვლელი და მყარია, რაც არ შეადგენს გამონაკლისს. რაც შეეხება 'არარაციონიდურის' ცნებას, იგი, უპირველესად, მხატვრულ შემეცნებას გაულისხმობს. აქ, პირიქით, გამონაკლისი ბატონობს წესებზე, ფაქტები არ ემორჩილებიან შემეცნებელს, ისინი 'უსაზღვროდ ვერბალურნი და ინდივიდუალურნი' არიან. ესაა, მუზილის მიხედვით, ღირებულებებისა და შეფასებების, ეთიკური და ესთეტიკური დამოკიდებულებების, იდეების სფერო. ეს ორი სფერო ერთმანეთში ისეა გადახლართული, რომ არარაციონიდურ სფეროში ფიგურების აგება შეუძლებელია რაციონიდურ სფეროს გამოცდილების გამოყენების გარეშე. აქვე უნდა აღინიშნოს ის მნიშვნელოვანი განსხვავება, რაც 'არარაციონიდურსა'

და 'ირაციონალურს' შორის არსებობს. ირაციონალური ისაა, რაც გონებისთვის მიუწვდომელია, ხოლო არარაციონალური ისაა, რაც, მართალია, გონების კომპეტენციაში არ შედის და არ ემორჩილება მის მასქემატიზებელ ლოგიკას, მაგრამ რაც, უკიდურეს შემთხვევაში, პოეტურ გამოხატვას ექვემდებარება. პოეზია, მუზილის აზრით, სწორედ ამ ზღვარზე იწყება.

8. ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი (1874-1929) — ავსტრიელი პოეტი და დრამატურგი, სიმბოლიზმის და ნეორომანტიზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი.

9. ფრანც ბლაი (1871-1924) — ცნობილი მწერალი და ესსეისტი, ინტელექტუალური პროზის წარმომადგენელი; მუზილის მეგობარი და თანამოაზრე. ბლაი, მსგავსად მუზილისა, თვლიდა, რომ ლიტერატურა ამთლიანებს მატერიალურს და სულიერს, ისაა შეგრძნებათა კომპლექსი, — შემდგარი ელემენტებისგან, რომლებიც ეკონომიურს ხდიან აზროვნებას.

10. ჰორნბოშთელი ე. ფ. ფონ (1877-1935) — ავსტრიელი მუსიკათმცოდნე, შედარებით მუსიკათმცოდნეობაში ფუნდამენტური შრომების ავტორი, მუზილის მეგობარი.

ელიას კანეტი (1905-1994) – ებრაული წარმოშობის გერმანელი მწერალი.

1. მუზილს დაუმთავრებელი დარჩა თავისი უმთავრესი რომანი "უთვისებო კაცი".

2. ავსტრიელი მწერალი ფრანც ვერფელი (1890-1946) ერთობ მძიმე ხასიათის კაცი იყო.

3. ჯოსის "ულისე" გერმანულ ენაზე პირველად 1927 წელს გამოქვეყნდა.

4. ასოციაციური ფსიქოლოგია – მიმართულება ფსიქოლოგიაში, რომელიც ფსიქიკურ პროცესებს ასოციაციის პრინციპით ხსნის. ასოციანიზმის პოსტულატები პირველად არისტოტელემ ჩამოაყალიბა, ნამოაყენა იდეა, რომ ხილულ მიზეზთა თვინიერ წარმოშობილი ხატები ასოციაციის პროდუქტია. მას მერე ასოციაციის პრობლემებს იკვლევდნენ ისეთი დიდი მოაზროვნეები, როგორებიც იყვნენ ბერკლი, ჰიუმი, ჰართლი და სხვ.

5. გეშტალტფსიქოლოგია – მიმართულება ფსიქოლოგიაში, რომელიც ჩვენი საუკუნის დასაწყისში წარმოიშვა გერმანიაში და ნამოაყენა მოთხოვნა, - შეესწავლათ ფსიქიკა მთლიან სტრუქტურათა მიხედვით (რომლებიც, როგორც სახეები, გეშტალტები, ფორმები, პირველადნი არიან თავიანთ კომპონენტებთან მიმართებაში). უმთავრესი წარმომადგენლები იყვნენ გერმანელი მეცნიერები მ. ვერტჰაიმერი, ვ. კიოლერი, კ. კოფფკა და ფ. ჰაიდერი.

6. საუბარია ჰერმან ბროხის "მთვარეულებზე" (1930-1932).

7. მალვოლიო – კომიკური პერსონაჟი შექსპირის კომედიისა "მეთორმეტე ღამე".

ბასტონ გაშლარი (1884-1962) – ფრანგი მეცნიერი და ესსეისტი.

1. garder შენახვას ნიშნავს, თავსართ re-ს დამატებით კი მიიღება წინამდებარე სიტყვა, რაც ნიშნავს გამეორებულ მოქმედებას, აღდგენას.

2. საუბარია ბიბლიაში მოთხრობილ შემდეგ ამბავზე: მეფე ახაშვეროშმა, რომელიც "მეფობდა ას ოცდაშვიდ მხარეზე ინდოეთიდან მოყოლებული ვიდრე ქუშამდე" (ესთერი, I, 1), წვეულება გამართა. მეშვიდე დღეს გამხიარულე-ბულმა მეფემ საჭურისის პირით შეუთვალა თავის მშვენიერ მეუღლეს, ვაშთი დედოფალს, მეახელიო. მეფეს სურდა, რომ ხალხს ეხილა მისი თანამეცხედრის სილამაზე. დედოფალმა არ შეასრულა მეფის ბრძანება. მაშინ მეფე განრისხდა, მოუხმო ბრძენკაცთ და გადაწყვიტა, რჯულის მიხედვით დაესაჯა დედოფალი. ასეც მოიქცა, ვაშთის დედოფლის გვირგვინი მოხსნა და თავის სამეფოში სადედოფლოდ ლამაზი ასულის ძებნა გამოაცხადა. ამ დროს შუშანში, სატახტოში, ცხოვრობდა იუდაელი კაცი, სახელად მარდოქაი, რომელიც ბაბილონის მეფე ნაბუქოდონოსორს იუდას მეფესთან იექონიასთან ერთად გადაესახლებინა. მარდოქაი პატრონობდა თავის ობოლ ბიძაშვილს, ესთერს. სხვა ლამაზ ასულებთან ერთად ესთერიც მიჰგვარეს მეფეს. მარდოქაის დარიგებისამებრ, ესთერს თავისი ეროვნება არ გაუმჟღავნებია. ახაშვეროშს სწორედ ის შეუყვარდა და ცოლად შეირთო. გავიდა დრო და მეფემ თავის სამეფოში მეორე კაცად აქცია აგაგიელი ჰამანი, რომლისთვისაც ყველას მუხლი უნდა მოეყარა. მარდოქაი იყო ერთადერთი, რომელმაც ჰამანს მუხლი არ მოუყარა და არ სცა თაყვანი. გაცოფებულმა ჰამანმა სამეფოში გაფანტული ყველა იუდეველის მოსპობა ჩაიფიქრა და დაითანხმა კიდევაც მეფე. როცა ეს ესთერმა შეიტყო, მეფესთან შესვლა გადაწყვიტა. არადა, მეფესთან შესვლის უფლება არავის ჰქონდა, ვიდრე თავად არ მოუხმობდა ვინმეს. ამ წესის დამრღვევს გარდუვალი სიკვდილი ელოდა. ესთერმა გაბედა და შევიდა. "როგორც კი დაინახა მეფემ ეზოში მდგარი დედოფალი ესთერი, მაღლი ჰპოვა ესთერმა მის თვალში და გაიშვირა მეფემ მისკენ ოქროს კვერთხი, ხელში რომ ეჭირა. მიუახლოვდა ესთერი და შეეხო კვერთხის წვერს" (V, 2). ესთერისკენ ოქროს კვერთხის გაშვერა პატიების ნიშანი იყო. ამ სარისკო ნაბიჯის გადადგმა ესთერს მარდოქაიმ შთააგონა. ამ რისკმა არა მხოლოდ იხსნა იუდეველები, არამედ სიკვდილი მოუვლინა ჰამანსაც.

3. რასინის ტრაგედია "ესთერი" 1689 წელს დაიდგა საფრანგეთში. სხვათა შორის, ჩვენამდე მოაღწია ა. ჭავჭავაძის მიერ ქართულად თარგმნილმა რამდენიმე ნაწყვეტმა რასინის "ესთერიდან".

4. სარა და აბრაამი ისე დაბერდნენ, რომ შვილი არ ეყოლათ, აგარი სარას ეგვიპტელი მხევალი ქალი იყო. ერთხელ სარამ აბრაამს უთხრა (მაშინ აბრაამს ჯერ კიდევ აბრაამი ერქვა, ხოლო სარას — სარაი): "შედი ჩემს მხევალთან, ვინძლო შვილიერი შევიქნე მისგან" (დაბადება, XVI, 2). აბრაამმა შეუსრულა თხოვნა ცოლს, და აგარი დაორსულდა. შვა ძე, რომელსაც, უფლის ანგელოზის ბრძანებით, ისმაელი დაარქვა. აბრაამი ამ დროს ოთხმოცდაექვსი წლის იყო. ასი წლის აბრაამს კი სარამ უშვა ძე, ისაკი. სარას რცხვენოდა, რას იფიქრებს ხალხი, სიბერეში რომ ბავშვი გამიჩნდაო. ამას ისიც ემატებოდა, რომ ისაკს დასცინოდა ისმაელი. გამწარებულმა სარამ აბრაამს აგარისა და მისი ყრმის გაგდება მოსთხოვა. აბრაამი ჭმუნვამ შეიპყრო, მაგრამ მას ღმერთი გამოეცხადა და დაამშვიდა. ამიტომ აღარ შეშინებია აბრაამს აგარისა და ისმაელის გაშვება. ბერშებს უდაბნოში კი, როცა აგარს ეგონა, ბავშვი მიკვდე-

ბაო და ტირილი დაინყო, ღვთის ანგელოზმა აგარს ციდან ჩამოსძახა: "ადექი, აიყვანე ყმანვილი ხელში, რადგან დიდ ხალხად ვაქცევ მას" (დაბ., XXI, 18).

5. იაკობი ისაკის უმცროსი ვაჟი იყო. უფროსს ესავი ერქვა, რომელმაც ორმოცი წლის ასაკში ცოლად შეირთო "ივდიითი, ბეერ ხეთელის ასული, და ბასმათი, ელონ ხეთელის ასული. ამ ქალებმა სული შეუნუხეს ისაკს და რებეკას" (დაბადება. XXV, 34-35). როცა ისაკი დაბერდა და თვალს დააკლდა, გადანიყვითრა უფროსი შვილი, ესავი, ეკურთხებინა და მისთვის დაეტოვებინა სარჩო-საბადებელი. რებეკამ მოახერხა და ისაკს მოტყუებით აკურთხებინა თავისი უმცროსი ვაჟი, იაკობი, რის გამოც ესავმა იაკობის მოკვლა გადაწყვიტა. რებეკამ გაიგო ეს და იაკობს ურჩია, — ჩემს ძმასთან, ლაბანთან, წადი საცხოვრებლად ხარანში; დრო გავა, ესავს გული მოუღებება და შეგატყობინებ, როდის დაბრუნდეთ. ისაკს კი ასე უთხრა: შემადულეს სიცოცხლე ხეთელმა ქალებმა, არ მინდა იაკობმაც ხეთელი მოიყვანოს ცოლადო. ამის მერე ურჩია ისაკმა იაკობს, ფადან არამში, რებეკას ძმის, ლაბანის, სახლში წასულიყო და ლაბანის ასული შეერთო ცოლად. იაკობი ასეც მოიქცა. მას, მართალია, რახელი, ლაბანის უმცროსი ასული, შეუყვარდა, მაგრამ ლაბანმა, — ჩვენში უფროსზე ადრე უმცროსის გათხოვება წესად არა გვაქვსო, — ერთიც შერთო და მეორეც.

6. ეს ამბავი დანიელ წინასწარმეტყველის წიგნშია აღწერილი. ნაბუქოდონოსორმა, ბაბილონის მეფემ, იუდას მეფის იეჰოიაკიმის მეფობის მესამე წელს, იერუსალიმი დაიპყრო და დიდძალი ნადავლით და ცოცხალი ტყვეთ სავეს დაბრუნდა შინ. ამასთან, ბრძანა, გაემზადებინათ სწავლისუნარიანი, ნიჭიერი ყმანვილები, რომლებიც მეფის კარზე სამსახურის განევას შეძლებდნენ. შერჩეულთა შორის აღმოჩნდა დანიელიც, რომელმაც შემდგომ მეფეს უწინასწარმეტყველა, რომ ამ უკანასკნელს ხელმწიფება წაერთმეოდა. ხოლო შემდეგ, როცა შეიგნებდა, რომ "უზენაესი ხელმწიფობს კაცთა სამეფოზე და ვისაც უნდა, იმას აძლევს" (დანიელი, IV, 29), ისეც დაუბრუნდებოდა. ნაბუქოდონოსორის მერე მისი შვილი, ბელშაცარი გამეფდა. მან მამის თავს დამტყდარი ამბავი დაივიწყა და ერთხელ დიდი ღვინო გაუმართა თავის ათას დიდკაცს. ღვინით გაღებულმა მამამისის მიერ იერუსალიმის ტაძრიდან წამოღებული ოქრო-ვერცხლის ჭურჭელი მოატანინა და ამ ჭურჭლით ასვა ღვინო თავის დიდკაცებს, თავის ცოლებს და ხარჭებს. ამ ღვინოს ჟამს მეფემ იხილა, როგორ წერდა ხელის მტევანი კედელზე. ბელშაცარი ძრწოლამ აიტანა. მაშინ უხმეს დანიელს და მანაც განმარტა წარწერა: "აჰა, წარწერაც, რომელიც დაიწერა: მენე, მენე, თეკელ უფარსინ. აჰა, ამ სიტყვების ახსნა: მენე — დაითვალა ღმერთმა შენი სამეფოს დღენი და ბოლო მოუღო მას; თეკელ — სასწორზე აინონე და მსუბუქი აღმოჩნდი; ფერეს — გაიყოფა შენი სამეფო და მიდიელებსა და სპარსელებს მიეცემა იგი" (დანიელი, V, 25-28). ქალდეველთა მეფე, ბელშაცარი, იმავე ღამეს იქნა მოკლული.

7. იონას უფალმა აუწყა, ნინევეში წადი და ხალხი გააფრთხილე, რომ მათი ბოროტების ამბავი მომწვდომ. ნინევე იმ ქვეყნის მტრებით იყო დასახლებული, სადაც იონა ცხოვრობდა. ამიტომ, ნაცვლად იმისა, რომ ღმერთის დავალება შეესრულებინა, იონამ სრულიად საწინააღმდეგო მხარეს მოკურცხლა: ჩავიდა იაფოში, მონახა თარშიშს მიმავალი ხომალდი და გაემგზავრა. უფალმა

ზღვა ააღელვა, და გემს დაღუპვა დაემუქრა. იონას ამ დროს ტკბილად ეძინა. რომ გააღვიძეს და გაიგეს ამ ლელვის მთელი საიდუმლო, იონა (მისივე რჩევით) წყალში გადააგდეს. ლელვა დაცხრა, იონას კი ღმერთმა დიდი თევზი მოუვლინა და შთანთქმევინა. "სამი დღე და სამი ღამე დაჰყო იონამ თევზის სტომაქში" (იონა, II, 1). ეს დრო იონამ ღვთისადმი ლოცვაში გაატარა. უფალმა ბოლოს თევზს უბრძანა და იონა ხმელეთზე გადმოანთხევინა. ამის მერე "იყო მეორედ უფლის სიტყვა იონაზე" (იონა, III, 1), ნადი ნინევეში და იქადაგეო. იონამ პირნათლად შეასრულა ნაბრძანები.

8. იონას წიგნი ოთხი თავისგან შედგება.

9. "მობრუნდა ანგელოზი, რომელიც მელაპარაკებოდა, და გამაღვიძა, როგორც ძილისგან აღვიძებენ კაცს. მითხრა: რას ხედავ? ვუთხარ: ვხედავ, აჰა, მთლიანი ოქროს სასანთლეა. მის თავზე ჯამია და შვიდი ლამპარი, თითო ლამპარს შვიდ-შვიდი მილი აქვს ზემოთ" (ზაქარია, IV, 1-2).

ჟორჟ ბატაი (1897-1962) – ფილოსოფოსი, მწერალი, ეკონომისტი, გამომცემელი, ნუმისმატიკოსი, ეთნოლოგი, პალეოისტორიკოსი, არქივების სპეციალისტი. მიუხედავად ასეთი შემოქმედებითი მრავალმხრივობისა, ბატაის, როგორც პიროვნების და მოაზროვნის, არსს სწორედ განსაზღვრულობებიდან გაქცევა წარმოადგენდა. ამა თუ იმ სემიოტიკური პრაქტიკის სუვერენულობას იგი წმინდა შემთხვევითობად მიიჩნევდა და თვლიდა, რომ ერთმანეთისგან ამ პრაქტიკების განმასხვავებელი მყარი მახასიათებელი სამყაროში არ არსებობს. იგივე შეიძლება ითქვას დისკურსის შესახებაც. ბატაი ერთ-ერთი იმ მოაზროვნეთაგანია, რომლებმაც თანამედროვე ფილოსოფიაში პოსტმოდერნული სიტუაცია მოამზადეს. წარმოდგენილ ტექსტში უარყოფილია როგორც ფილოსოფოსობის ტრადიციული, კლასიკური წესი, ისე — ჟანრული განსხვავება წერილის სხვადასხვა ფორმებს შორის. თანამედროვე დასავლური ფილოსოფიური ესეისტიკის ამ ტიპურ ნიმუშში ავტორი შეხედულებათა გადმოსაცემად იყენებს და ერთმანეთს უთავსებს გამოსახვის სხვადასხვა ტექნიკებს (სიურრეალისტურ პრაქტიკას, მისტიკური განაზრებების ტრადიციას, ეროტიკას), იმავდროულად კი ეს ფორმალური მეთოდი აზრობრივ შინაარსშიც თავისუფლად ინაცვლებს. 'მსხვერპლშენივანი' სიკვდილის აბსოლუტური ნეგატივობის წმინდა პოზიტიურობის ჩვენებას ისახავს მიზნად, რაც უკვე თამაშის დასაწყისია, ვინაიდან, თვით ბატაის თქმით, ეს პოზიტიურობა შეუთავსებელია ნებისმიერი სახის ექსპლიკაციასთან. ბატაი აცნობიერებს თავის მარცხს და ცდილობს ამ მარცხის პროცესი აღწეროს, რითაც შეიძლება მკითხველს ბედმა გაუღიმოს და თავად შეხედოს თვალეში სიკვდილს, როგორც ყველაზე მშობლიურ და აუცილებელ განცდას. ბატაის ფილოსოფიას ჰეგელის "გონის ფენომენოლოგიის" ბირთვის — ბატონის და მონის პრობლემის — ნიციშეს თვალთ წაკითხვა და, პირიქით, ნიციშეს ფილოსოფიის ჰეგელის თვალთ წაკითხვა უდევს საფუძვლად. ეს ფაქტი მნიშვნელოვანია იმ ასპექტითაც, რომ ფილოსოფოსობის კლასიკური წესისა და მოდერნული პრაქტიკის ურთიერთი გაპირობებულობის მაჩვენებელია და იმ დილექტანტური თვალსაზრისის მცდარობასაც ასაბუთებს, თითქოს შესაძლებელია ნიციშეს, კირკეგორის, ჰაიდეგერის, მარკუზეს შეხედულებებში ან

პოსტმოდერნის ფილოსოფიაში გარკვევა ბერძნულ თუ კლასიკურ გერმანულ ფილოსოფიაში, და საერთოდ ფილოსოფიის ტრადიციაში, ჩაუხედავად. თარგმანი ეძღვნება ჩემს მასწავლებელს, ბატონ თამაზ ბუაჩიძეს, ვისთვისაც ორივე სახელი გამორჩევით ძვირფასი იყო: ნიცშეც და ჰეგელიც.

ჰერბერტ მარკუზა (1898-1979) – ებრაული წარმოშობის გერმანელ-ამერიკელი სოციოლოგი.

ჟან ბოდრიარი (1929-2007) – ფრანგი სოციოლოგი, ფილოსოფოსი და ესსეისტი.

როლან ბარტი (1915-1980) – ფრანგი სემიოლოგი და ლიტერატურის კრიტიკოსი.

ჰაულ ცელანი (1920-1970) – ებრაული წარმოშობის გერმანულენოვანი პოეტი და მთარგმნელი.

¹ Conciergerie - ეს სიტყვა კარისკაცის ოთახსაც ნიშნავს და პარიზის ციხესაც. საფრანგეთის რევოლუციის დროს ამ ციხეში ამწყვედებდნენ სიკვდილმისჯილებს.

² მორიც ჰაიმანი (1869-1925), ებრაული წარმოშობის გერმანელი მწერალი და კრიტიკოსი.

³ ვალერიო პერსონაჟია ბიუნენერის "ლეონსი და ლენა"-დან. ცელანის ეს სამადლობელი სიტყვა თავიდან ბოლომდე ბიუნენერის ნაწარმოებებს და მის პერსონაჟებს "ეთამაშება", ამიტომ ტექსტის სრულფასოვნად აღქმა ბიუნენერის ტექსტების ნაუკითხავად წარმოუდგენელია.

⁴ ancien régime ანუ ძველი რეჟიმი, ძველი წყობა (ფრანგ.)

⁵ რაინჰოლდ ლენცი (1751-1792), გერმანელი მწერალი, გოეთეს უახლოესი მეგობარი და გოეთესავე მიერ გაურკვეველი მიზეზებით მოკვეთილი ვაიმარიდან მას მერე, რაც ახალგაზრდა მწერლის ნერვული აშლილობის შედეგები საზოგადოებაში რამდენჯერმე დაფიქსირდა. აპოპლექსიური შეტევით გარდაიცვალა მოსკოვში, სადაც დიდხანს ცხოვრობდა რუსი თავადების გარემოცვაში.

⁶ "გააფართოვეთ ხელოვნება" (ფრანგ.)

⁷ "ისიც, პოეზიაც, ჩაუქროლებს ხოლმე ჩვენს ნაბიჯებს" (ფრანგ.)

⁸ ლევ შესტოვი (1866-1938), ებრაული წარმოშობის რუსი ფილოსოფოსი.

⁹ "ბრალს ნუ დაგვდებთ გამჭვირვალეების ნაკლებობაში, რადგან ეს ჩვენი პროფესიაა!" (ფრანგ.)

¹⁰ Commodities – მყიდრო, უბრალო, მსუბუქი (ფრანგ.), ომმენდეს – მერმისი, მომავალი (გერმ.). ალუზია "ლეონსის და ლენას" ფინალზე.

¹¹ "ბატის ფრჩხილები" და "კურდღლის ყურები", ასეც უწოდებენ გერმანულად გრამატიკული ბრწყალების აღმნიშვნელ ნიშნებს.

ჰარან სპასიანი (დ. 1948) – სომეხი ფილოსოფოსი, ანთროპოსოფი, ლიტერატურათმცოდნე, მთარგმნელი და ესსეისტი.

ჟაკ დერიდა (1930-2004) – ებრაული წარმოშობის ფრანგი ფილოსოფოსი.

მაქს ბენედი (1910-1990) – გერმანელი მათემატიკოსი, ფილოსოფოსი და მწერალი, ექსპერიმენტული ლიტერატურის თეორეტიკოსი.

ჰანს კიუნგი (დ. 1928) – შვაიცელი თეოლოგი.

აკილე ბენიტო ოლივა (დ. 1939) – იტალიელი ხელოვნების კრიტიკოსი და ხელოვნების ისტორიკოსი.

სიუზან სმიტ ნაში - ამერიკელი კრიტიკოსი.

მიხეილ იამპოლსკი (დ. 1949) – რუსი კულტუროლოგი.

პორის გროისი (დ. 1947) – რუსი ფილოსოფოსი და ხელოვნების კრიტიკოსი.

მიხეილ რიკლინი (1948) – რუსი ფილოსოფოსი.

სარჩევი

პიესა. პროზა

ფერანდო არაბალი	
პიკნიკი	7
ბრიტა შტაინენდტერი	
წითელი ტბორი	20
ული რთფუსი	
ბედნიერების კვალდაკვალ	88

ესსეები. თეორიული

მაქს ვეზერი	
სოციოლოგიის მეთოდოლოგიური საფუძვლები	105
ნიკოლოზ რიორისი	
ლადაქი	124
გიორგი გურჯიანი	
სტოპ-სავარჯიშო	137
ფილიპო ტომაზო მარინეტი	
ფუტურიზმის პირველი მანიფესტი	140
ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკური მანიფესტი	145
დადაიზმის სამი მანიფესტი	151
ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი	
ორი დიდი მეტაფორა	157
რობერტ მუზილი	
ლიტერატორი და ლიტერატურა	170
ელეას კანეტი	
მუზილი	192

გასტონ გაშლარი	
ნამიერება პოეტური და ნამიერება მეტაფიზიკური	199
შაგალის ბიბლიის შესავალი	204
ჟორჟ ბატაი	
მსხვერპლშენივანი	217
ჰერბერტ მარკუზი	
ფრაგმენტები წიგნიდან: <i>ერთგანზომილებიანი ადამიანი</i>	225
ჟან პოდრიარი	
ახალი ჰუმანიზმი?	232
როლან ბარტი	
სტრუქტურალიზმი, როგორც მოღვაწეობა	237
ლიტერატურა და მეტაენა	243
ენის გუგუნი	245
მწერლები და მოკალმეები	248
ჰაულ ცელანი	
მერიდიანი	256
ჰარენ სპასიანი	
პოეტი და კრიტიკოსი	272
ჟაკ დერიდა	
არქიტექტურა და ფილოსოფია	279
მაქს ბენზე	
ინფორმაციული ესთეტიკის შესავალი	291
ჰანს კიუნგი	
რელიგია ეპოქათა გზაგასაყარზე	305
აკილე ბენიტო ოლივა	
ხელოვნების ახალი აქტუალობა	319
"მხატვარი არაა რევოლუციონერი, ის მოღალატეა"...	326
სიუზან სმიტ ნაში	
ტექსტი შემკითხველი: პოეტიკის რღვევა	334

მიხეილ იამპოლსკი	
პოსტმოდერნიზმი საბჭოურად	336
ბორის გროისი	
ინნოვაცია, როგორც მეორეული დამუშავება	348
მიხეილ რიკლინი	
მეტაფორის შიდაპირი	356
ცნობები ავტორთა შესახებ, კომენტარები და შენიშვნები	365

Dato Barbakadse
Ergebnisse
Band IX

Tbilissi
2014

წიგნში წარმოდგენილი ყველა ტექსტის კორექტორია დათო ბარბაქაძე. მანვე დააკაბადონა და მოამზადა წიგნი გამოსაცემად. ავტორს ეკუთვნის, აგრეთვე, საგამომცემლო კონცეპცია და დიზაინი.

წიგნის ერთი ეგზემპლარის ბეჭდვის და ყდაში ჩასმის ღირებულებამ შეადგინა 26,90 ლარი.