

**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)**

დათო ბახიჯაძე

გაზეთობათა უახინახით თახგმნილი

ღამატუჟია. ჰომზა. თუმხია

**இருவாதிபுருபிடு.  
கருமீடு**

# შერენდო არაბალი

## პიკნიკი

მოქმედი პირები:

ძაპო.

ბატონი ტეპანი.

ქალბატონი ტეპანი.

ძეპო.

პირველი სანიტარი.

მეორე სანიტარი.

დეკორაციები.

*ბრძოლის ველი. სცენის კიდეთ 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 წავიდე, ნინ თუ უკან?... რატომ მექცევით ასე. მე ხომ იმიტომ არ გეკითხებით, რომ მოთმინებიდან გამოგიყვანოთ... კაპიტანო, მე აქ ძალიან მარტო ვარ. ამხანაგი მაინც გამომიგზავნეთ... თხაც რომ იყოს, მაინც მაღლობელი დაგრჩებით...

კაპიტანი აწყვეტინებს.

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

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

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

ძაპო შევებით და გაკვირებით დგება და დიდი მოკრძალებით კოცნის დედას შუბლზე. რალაცის თქმა უნდა.

(ანწყვეტინებს). ახლა მე მაკოცე.

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

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

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

ძაპო. როგორ ვითხრათ.

ბატონი ტუპანი. მშვენივრად ვიცი, ეს როგორ ხდება. თავდაპირველად მოგონს 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, ნითელფორმიანები, 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 ტუპანი. არა, ისინი მწვანეები არ ყოფილან, ცისფრები იყვნენ. მე ძალიან კარგად მახსოვს, რომ ისინი ცისფრები იყვნენ.

ბატონი ტუპანი. მე კი გეუბნები, რომ მწვანეები იყვნენ.

ქალბატონი ტუპანი. მე კი გიმეორებ, ცისფრები. ბავშვობაში რამდენჯერ გამოგვიყვია თავი აიენიდან, ბრძოლისთვის რომ გვეთვალთვალა, და მეზობელს ვეუბნებოდი: "დავანაძლევედეთ შოკოლადზე, რომ ცისფრები მოიგებენ". ცისფრები კი ჩვენი მტრები იყვნენ.

ბატონი ტუპანი. კარგი, მართალი ხარ.

ქალბატონი ტუპანი. 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 ტუპანი. დედაშენი ყოველთვის ისეთი ჯიუტია.

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

ბატონი ტუპანი. 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, ნითელი ლეინო, 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, დავფრთხები? უარეს ხათაბალაში გავხვეულვარ. ისე რომ იყოს, როგორც ადრე, მაძლარ ცხენებზე ამხედრებულნი როცა ომობდნენ. 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 მშობია. 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 გამოვინმინდე.

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 შეეურიგდები.

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 დაეხოცე. 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 დაედებ და მუსიკას მოუესმინოთ. (დებს ფირფიტას).

სამივენი მიწაზე 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 დაძკრავს ხელს).

დაენაძლევედეთ, ვერ გამექცევი!

ბატონი ტეპანი. კარგი, მაგრამ ახლა – რა?

ძაპო. თავადვე ხედავ, ახლა ნამახალისებენ 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 შევერა?

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 ნესი 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, ჩენი ნუ შეგრცხვებათ, თუ გტკივათ, თქვით, და მოეუშვებთ.

ძეპო. ასე კარგია.

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

ძაპო. ფეხებიც? ეს რაღა საჭიროა...

ბატონი ტეპანი. თქვენ ნესდება თუ გისწავლიათ?

ძაპო. დიახ.

ბატონი ტეპანი. ჰოდა, ეს ყველაფერი ნესდებითაა გათვალისწინებული.

ძაპო (ერთობ თავა ზიანად 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 მშვენიერადაა.

ძაპო (რაღაც იღვით შეპყრობილი). მამა, ალბეჭდე, ნაცქეულ ტყვეს ფეხქვეშ როგორ ვთელავ. მოგონს 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 გამოფენდით, 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 საცოლე, 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 ყოჩალი 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 როგორიღაა?  
 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 გადაღე-  
 ბა.  
 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 კიდევ გადამიღონ. ეს ჩემი ბოლო  
 სიტყვაა.  
 ბატონი ტეპანი (*ცოლს*). ნუ დააძალებთ. ტყვეები ისე იოლად ნყრებიან. ასე თუ  
 გაეაგრძელებთ, გაგვინანყენდება და ზეიმს წაგვიხდენს.  
 ძაპო. კარგი, მაგრამ ტყვეს რალა უყუყო?  
 ქალბატონი ტეპანი. შეიძლება, ჩვენთან ერთად სადილზე დავინვიოთ. შენ  
 რას იტყობი?  
 ბატონი ტეპანი. არაფერს ვხედავ ამაში უხერხულს.  
 ძაპო (*ძეპოს*). რას იტყვი? არ ისადილებთ ჩვენთან ერთად?  
 ძეპო. როგორ გითხრათ...  
 ქალბატონი ტეპანი. სხვათაშორის, კარგი ღვინოც გვაქვს.  
 ძეპო. თუ ასეთი კარგია...  
 ქალბატონი ტეპანი. მოიქეცით, როგორც საკუთარ სახლში. რამე თუ მოგინ-  
 დათ, გეტხოვეთ.  
 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?

ქეპო. ალბათ.

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

ქეპო. საქმე ისაა, რომ დაუმიზნებლად ვისვრი. (პაუზა). საერთოდ, ძალიან ცოტას ვისვრი. ყოველთვის, როცა ვისვრი, "ავე მარიას" ეკითხულობ მოკლული ძიის სულის სახსენებლად.

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

ქეპო. არა. ყოველთვის "ავე მარიას". (პაუზა). ეს უფრო მოკლეა.

ბატონი ტეპანი. უფრო გაბედული უნდა იყოთ, უფრო მამაცი.

ქალბატონი ტეპანი. თუ გნებავთ, გაგხსნით.

ქეპო. რა საჭიროა, რა მნიშვნელობა აქვს.

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

ქალბატონი ტეპანი. მოენყვეთ უფრო მოხერხებულად.

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

ბატონი ტეპანი. გაუხსენი, შვილო.

ძაპო ქეპოს ფეხებს უხსნის.

ქალბატონი ტეპანი. როგორია, უკეთესია?

ქეპო. დიას, უდავოდ. ალბათ, მე თქვენ ძალიან განუხებთ.

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

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

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

ქეპო. კარგით... მაშინ ხელებიც შემიხსენით. მაგრამ მხოლოდ იმიტომ, რომ ეჭამო, 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, როგორიც ბატონი ტყვე აღმოჩნდა, დროს სასიამოვნოდ გავატარებთ.

ქეპო. ნუ მომმართავთ, როგორც "ბატონ ტყვეს". თქვით, უბრალოდ, "ტყვე".

ქალბატონი ტეპანი. თქვენ ეს ტკივილს არ მოგაყენებთ?

ქეპო. სრულიადაც არა.

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

ისმის თვითმფრინავების გუგუნის.

ძაპო. თვითმფრინავები. ალბათ, დაგვბომბავენ.

ძაპო და ქეპო 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 ქეპო ტომრებს შორის ჩაჩურთულან. ბატონი ტეპანი მუდღეს 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 ირწევიან, ფეხს იცვლიან და ტოკავენ, მშვიდად განაგრძობენ საუბარს თავიანთ საქმეებზე. დაბომბვა გრძელდება. თვითმფრინავები ქრებიან. სიჩუმეა. ბატონი ტეპანი ქოლგისქვეშიდან 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 შემოდის 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 ეძებთ, იქნებ ერთი ცალი მკვდარი მაინც აღმოჩნდეს.

პირველი სანიტარი. ნუ აიხირე, აკი გითხრეს, არააო.

მეორე სანიტარი. აბა, ეს საქმეა?!

ძაპო. ძალიან ვნუხეარ. 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 გაგინოთ, - სიამოვნებით. ვგიგულვით 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 დაწყვეტაზე აქვთ, ჩვენ კი აქამდე – არაფერი. არადა, გულხელდაკრეფილი სულაც არ ვყოფილვართ.

ბატონი ტეპანი. პო, 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?

ქაპო. კი, მამა.

ბატონი ტეპანი (*ძალიან განანწყენებული*). 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 ნარმოიდგენთ, როგორ მიყვარს თავისი საქმის მოყვარული ხალხი.

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

ქაპო. საქმე რომ მხოლოდ მე მეხეზოდეს, უკვე ყველაფერი კარგად იქნებოდა. ძეპო. მხოლოდ მე რომ მეხეზოდეს, - მაშინაც.

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

ქაპო (*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. განყობთ?

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

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 *ნასასვლელად ემზადებიან*.

ბატონი ტეპანი. ნუ სწუხართ, ჩვენ თუ სადმე მკვდარი ვნახეთ, თქვენთვის შეეინახავთ. 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 შეხედები 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 ვიდაც ბატონი მოვიდა და მკითხა: "თქვენ ძეპო ხართ?" - "დიახ". - "ჰოდა, ასე, -

მითხრა ბატონმა, - შენ ომში უნდა ნახვიდე". 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 ტუპანი. ჰო, შენთანაც ასე მოვიდნენ.

ქალბატონი ტუპანი. არა, ზუსტად ასე - არა, შენ იმ დღეს უთოს კი არა, მან-ქანას უკირკიტებდი.

ბატონი ტუპანი. მე სხვა რამეს ვამბობ. (ძეპოს მიმართავეს). განაგრძეთ. მერე რა იყო?

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

ძაპო. ზუსტად ისე, როგორც ჩემთან...

ძეპო. მერე მამაჩემი მოვიდა და მითხრა, შენ ომში ვერ ნახვალ, 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 ტუპანი (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 ტუპანი. ვფიქრობ, რაკი ბატონი ტყვეა და თქვენ ასე ახლოს იმყოფებით და თქვენ ასე მოწყვნილი ხართ, სალამობით შეგიძლიათ ერთმანეთს შეხედეთ და ერთად ითამაშოთ.

ძაპო. ო, არა, დედა, ის ხომ მტერია.

ბატონი ტუპანი. მსგავსიც არაფერი, ნუ გეშინია.

ძაპო. ერთი მოგესმინა, რას გვიყვებოდა გენერალი მტრების შესახებ.

ქალბატონი ტუპანი. 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 ტუპანი. რა ბარბაროსობაა! რა საშინლები ყოფილან!

ბატონი ტუპანი (ალფოთებული მიმართავეს ძეპოს). როგორ არ გრცხვენიათ, დამნაშავეთა ამ არმიაში რომ ირიცხებით?

ძეპო. მე მსგავსი არაფერი ჩამიდენია. მე არავის ვერჩი.

ქალბატონი ტუპანი. ასეთი სათნო გამომეტყველების, და თურმე გვატყუებდით...

ბატონი ტუპანი. ტყუილად გავუხსენით ხელ-ფეხი, თვალი რომ მოგვემორებინა, კენჭებით აგვაესებდა.

ძეპო. რატომ მექცევით ასე.

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

ქპო. ნებას არ დაგრთავენ. შენ ხნიერი ხარ.

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

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

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

ქალბატონი ტეპანი. რა უფლება ჰქონდა, ასე ეცრუა?

ქპო. ზუსტად იგივეს?

ქპო. 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 (*ქპოს მიმართავს, სხვა ხმით*). ერთსაც ხომ არ გადაკრავდით?

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

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

ქპო. მაშინ რა მოხდა?

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

ქპო. რა უსირცხვილო ძროხა ყოფილა!

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

იცინიან.

ქპო (*ქპოს*). რა თქმა უნდა, მიმშილი ხომ მაინც დაიცხრეს...

ბატონი ტეპანი. გაგვიმარჯოს!

სეამენ.

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

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

ქალბატონი ტეპანი. იმ ყვავილებს რაღას უშვრებით?

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

ქალბატონი ტეპანი. მერე, თქვენ როგორ მოიქცეით?

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

ქალბატონი ტეპანი. და თქვენ მერე ყრით ამ ყვავილებს?

ქეპო. არა. უკვე ვიცი, როგორ გამოვიყენო: ყოველი დაღუპულის თავთან თითო ყვავილს ვდებ. ასე რომ, ახლა რამდენიც არ უნდა დაეამზადაო, ზედმეტი მაინც არ დამრჩება.

ქალბატონი ტეპანი. კარგი გამოსავალი გიპოვნიათ.

ქეპო (მორიდებით). დიახ.

ქაპო. მე კი იმით ვერთობი, რომ სვიტერს ვიქსოვ.

ქალბატონი ტეპანი. მომისმინეთ, ყველა ჯარისკაცი თქვენსავით მონყენილია?

ქეპო. ეს იმაზეა დამოკიდებული, რით ერთობიან.

ქაპო. ჩემს მხარეზეც იგივე ხდება.

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

ქეპო. კი, მაგრამ როგორ?

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

ქაპო. დიდებულია.

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

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

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

ქეპო. კი, მაგრამ ომი თუ შევწყვიტეთ, მაშინ გენერლებს და კაპიტნებს რა უყვოთ?

ქალბატონი ტეპანი. აბჯარს მივცემთ და დანყნარდებიან.

ქეპო. ძალიან კარგი აზრია.

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

ქეპო. ყველაფერი შესანიშნავად გამოგვივა.

ქაპო. როგორ გაიხარებენ ჩემი მეგობრები.

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

ქეპო. ძალიან კარგი.

ქაპო. ჩართე, დედა, გრამოფონი.

ქალბატონი ტეპანი დებს ფირფიტას. ყველანი ელიან. არაფერი ისმის.

ბატონი ტეპანი. არაფერი ისმის.

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

ყველანი ცეკვავენ, სიხარულით აღსავსენი. ქაპო – ქეპოსთან 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.



# ბრიტა შტაინენდტნერი

## ნითელი ტბორი

რომანი

ვ.-სთვის

*“ნითელ ტბორს” ეძახიან ბავშვები პატარა ტბას მაღალ ხეობაში, მთის ძირას. ნითელია წყალი ზაფხულის სიცხეში. ნითელია ყინულის ქვეშ იმ თევებში, მზე როცა ცოტა ხანს ათბობს.*

*უმშენიერესი თამაშის დროსაც კი გაურბიან ბავშვები ამ ადგილს. არც თივის ჩხვლეტისგან გავარეარებულ კანს იბანენ მის განაპირა მინდვრებში, არც მისი თხილის ბუჩქების ჩრდილში ეძებენ სამალავს და აკრძალულ ალერსს. არც ერთი ქვა არ იძირება წრეების ხაზვით. არც ციგურები კანრავენ ზოლებს გამავრებული 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, დანების, ყვირილის შესახებ. ნითელი კვალი გაუნვდება საუკუნებს.*

### I

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

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

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

იქ გადაჭრა ახალგაზრდა ქალმა თოკი თავისი სატრფოს კისერთან და თავის შვილს გულში დანა ჩასცა, მერე კი თავის გულში ჩაიცა. და ტბორი ერთბაშად ნითლად შეიღება.

გზები სერავენ ფერდობებს. ჩრდილოეთით, სადაც თოვლი დიდხანს არ დნება. სამხრეთით, სადაც მდიდრული სამოსახლოებია. კლაკნილი გზები ფერდობებზე, მათ გამოღმა, ქვემოთ, მწვანე მდინარის გაყოლებით, რომელიც მთის მასივის ქვაბურებში გაჩენილი კარსტით ნაყრდება.

გზები კარ-მიდამოთა შორის, სოფლებს შორის, ბაზრობებს შორის, ქალაქის გზები. გზები ტყეებში, მდელოებზე, მინდვრებზე, შემლილთა კოშკის გასწვრივ, ლიანდაგების, მოძრავი თელების, არხების, სამჭედლოების, ფაბრიკების გაყოლებით. გზები ადამიანთა, მოგონებათა, რომლებიც ილვიძებენ მაშინ, როცა ისინი მკედარი ჰგონიათ. გზები დიდ და მცირე ისტორიათა. გზა ხეობაში ერთ სოფლად დასახლებულ ადამიანთა.

საცხოვრისებად თავისუფლად შეკრულები, ისინი ხშირად ოდნავ განაპირებით დგანან, მეტწილად მხოლოდ ორ ან სამოთახიანი სახლაკები მცირე ზომის სარკმლებით. ისინი მოხუცთათვის არის განკუთვნილი მას მერე, როცა კარ-მიდამო ახალგაზრდებს გადაეცემათ. ნითელი ტბორის ხეობაში მათ "გასატან სახლაკებად" მოიხსენიებენ.

გაიტანე, რალაც დაამთავრე და მორჩა. ნიკრისშემჯდარი სახსრები, მოკაკეული ზურგები, მოსვლა და ნასვლა, დრო, რომელიც იძენძება, როგორც უფრო და უფრო გაცრეცილი დღეების ძაფი. ცხოვრების სიმწრისა და სიმღერის ატანა.

ერთი ჩემოდანი იდგა ნითელი წყლის თავს წამოდგმულ ჩვენს გასატან სახლაკში. უხეში ტყავის, შელახული. მომცრო ზომის. იდგა კუთხეში თავისთვის, ხელი არასდროს მიხლია. ვუფრთხობი. დავივინყე. ერთხელ, გაცილებით გვიან, დიდი ხნის მერე, თვალწინ დამიდგა ეს დავინყებული სურათი: დედაჩემის ცრემლიანი მზერა, - როცა მან პატარა ჩემოდანი მანსარდის კუთხეში, ორ ძველ ლეიბს შორის შემალა.

ჩრდილები მინის შუაგულს ეხებიან.

კარის სახელური, ხისგან გამოთლილი, კუთხოვანია. გარედან წყაროს შორი, გაბმული რაკრაკი აღწევს. დაკარგული თუ გამოგონილი ნაკვალევები.

ვლებულობდით ისე, როგორც - ბევრი სხვა. მამაჩემის წერილებს. დიდი ომის ერთი ნოემბრის ნისლში დაცემული მამაჩემისას. ლირსების ველზე ბრძოლის რწმენით, ღმერთის, ბელადის, გამარჯვების რწმენით. წერილები გარდაცვლილისა და იმ ქალისა, ვისაც ის უყვარდა. ისტორია, რომელიც ხშირად დან-

ერილა. ეს არ არის მსგავსი ისტორია. არამედ ერთი წინადადება ახალგაზრდა ქალისა. ბოლო წერილში, რომელიც გაუხსნელი დაბრუნდა უკან, წითელი ტბორის ხეობაში მდებარე სახლაკში. წითელი შტამპი: "დაეცა მამულისთვის ბრძოლაში". წინადადება:

...რით აღარ არის საკმარისი?

კაცის ქერივი კი დანას არ მოუკლავს, წლების მერე უხმოდ მიიცივალა და ორი ბავშვი დააობლა.

ღიას, უკვე მშვიდობაა, დიდი ხანია.

და მე დაუბრკოლებლად მიეუყვები ფერდობთა შორის მიმავალ თემშარას შევჩერდები ხან აქ და ხან იქ, ამჟამინდელში და გარდასულში, და ყველა დღე ერთ დღეს ჩამოგვავს.

სინითლე ლბილად და სათუთად იღვრება სიცოცხლეში.

არაფერია შუადღის ეზოთა მდუმარებაზე უფრო მდუმარე. მზე ზენიტშია, საამოა მის მცხუნვარებაში ძილი. დილის ცოცხალი სათიბი ხმება და მჩატდება და სასიკვდილოდ გაილევა მისი სურნელი. ცარიელია სამაჭრე ხელადა მსხლის ხის ქვეშ, რომლის ჩრდილსაც თავს აფარებს კალია. ცივ ქვაზე ძალი თელემს, თველაში სიბნელეა და ცოხნასა და შესვენებას შორის იშვიათად ძროხის ფრუტუნი ისმის. არავინ უხმობს ბავშვებს, ჭურჭელს არავინ ანკრიალებს, ცელები გამოკვერილია. ზანტად მიდუღუნებს წყაროს წყალი, სხივს ცისარტყელას ფერები ინანილებენ.

ძილ-ღვიძილს შორის გარინდული, მანსარდაში ვნეეარ, თვალს ვადევნებ წითლად დაუჯრედებულ ფარდაზე მზის წრეების თამაშს. ცხენები მაფრთხობენ: მინდვრებიდან ქეალორდიან გზაზე გადანაცვლებული მათი ფლოქვების თქარათქური შორიდანე ისმის. ოხრავს საზიდავი, ჭრიალებს უღელი. ხარისხაზე ჩვენი შათპოფელი მეზობელი, შავგრემანი ფრანცლი ზის, ავეყავარ და გვერდით მომისვამს, წყაროსთან ჩერდება. ლამაზია საზიდავეზე შემოდგმული ორი ცარიელი, ვეებერთელა კასრი, გარედან გახორკლილი და რუხად დამტრინხული, შიგნით კი გლუვი და ჩალისფრად მოლაპლაპე.

"წყლის ნასახიც კი არ იყო", - ამბობს მოხუცი გლეხი ლუგერიდან, როცა ბოლოს უკან ბრუნდება. ფრანცლის ხმა წერილი და მაღალია; წელი ეგრიხება, ცოტაც და ქათმის სკორეზე გაუხსლტებოდა ფეხი. უკვე ცხრა კვირაა, რაც არ უწვიმია, წვიმის წვეთიც კი არ გვინახავს, წყარო დუმს, ცისტერნები ცარიელია, წითელი ტბორი თითქმის დამშრალია. მხოლოდ ეს ორი სავესე კასრი, მამა გულითადად გთხოვთ...

"მამ, სულ არ გქონიათ წყალი", ამბობს ხმელი და მაღალი ლუგერელი, რომ-

ლის გაშეშებულმა ფეხმაც ვერაფერი დააკლო მის სიამაყეს. და ვიდრე სახლში დაბრუნდება, ბიჭს ერთ-ორ სიტყვას კიდევ ეტყვის. ის უფრო და უფრო პატარავდება, თითქოს ამის მერე უნდა მოხრილიყო.

ფრანცლი, შათპოფელი მეზობელი, ცოცხალი წყლით ავსებს კასრებს, მე აღარ მიყურებს, საზიდავე ადის და საჯაგავე მძიმე ცხენებს ოფლიან ზურგზე სადავეებს აუხმავს. ფრანცლის ბებია და ბაბუა, როგორც მე ეს მოგვიანებით შევიტყვე, სამხრეთიდან, ქარის მხრიდან ჩამოვიდნენ ამ ჩრდილოეთით მდებარე ქერების ხეობაში.

შათპოფისკენ მიმავალი გზა ამალდება ლუგერიდან, რომელიც სოფელს უკვე თვითონაც თავზე მოქცევია. სოფელი კი ტყიან ხეობაში განოლილა, ფარნიდლისკენ შემალლებული, და მხოლოდ ამის მერე ჩნდება კარ-მიდამოთა უხეში, ნანილობრივ დაჭაობებული მდელოები. ახალი თოვლი მათ არბილებს. დედაჩემის კვალში ჩამდგარი, ძნელად მიეხარავ თოვლიან სავალს, კვალში ომისშემდგომდროინდელი ფუთა-ზურგჩანთისა. ჩრდილი არ მოგვდევს. ამ დროს მთის თავზე მზე არ მოდგება, მხოლოდლა მოლურჯო-მოვერცხლისფრად ციალებენ თოვლის კრისტალები. ზოგჯერ ისინი ერთმანეთში აირეკლებიან და ასე ბრწყინავენ. როგორც ნასესხები სანათური გლეხის სახლში. ტაფობში მოკაკეული სახლი, გასწვრივ კი - ოდნავ განაპირებით - კალო და საჯინიბო მოჩანს. წმინდა მარიამის მირქმამდე კი სინათლის სხივს სხვა გზა უდევს. ჯერ - ფრონტონებზე ნათელი ზოლი, შემდგომ - ანწლის ბურქების თავზე ბალჩამი, ორიოდ დღის მერე კი - ისევ ოთახების სარკმლებში.

ამ დროს სიტყვები იშვიათად თუ ეძებენ ერთმანეთს, ხელებს ძალა გამოლევიათ, მძიმე სარძევე ბიდონები კიდევ უფრო მძიმდება, ფიქრები ჩრდილის კილოებში შეყუჟულან. დროის მაჩვენებელი ისრები სადღაც სხვაგან შემოწერენ თავ-თავის წრეებს. ალბათ, იქით, სამხრეთით, ან მაღლა, სადაც ფრთაღალი ქორი უსტვენს, რაც სიცივეში ორჯერ უფრო ხმამაღლა ისმის.

ჩვენც გვერგება რამე პურის გამოსაცხობად. ჩვენთვისაც მოინახება კვერი. შათპოფში არ ულხინთ, მაგრამ გულით გაიღებენ. მთელი სახლი მყავე ცომის სურნელს მოუცავს. ახალგაზრდა ქალი სტუმრობს, თავის პატარა ბიჭთან ერთად. როცა ეს ქალი გაჩნდა, დედამ, მწყემსმა ქალმა ფრანცისკამ, შათპოფელი გლეხის ნათესავმა, მას სმარიელი დაარქვა. ლამაზი და კანმუქია სმარიელი. კარსელის საკუჭნაოში ცომიანი ხის ვარცლი დგას. თბილ და რბილ ცომში - ბავშვის ხელები. ისინი ზეღენ ცომს, ატარებენ მას თითებს შორის და მუსაიფობენ, განყვეტამდე მიყავთ, ცომს აგუნდავენ, წყლით ასეელებენ, მერე კი - მოცდა. ლუმელს მინებებული კვერები.

სმარიელი ჩვენთან ერთად მღერის ოთახში. მწუხარება მისი ხმა და მწუხარება დედაჩემის ხმაც. პოლონეთი გადამწვარია, მაგრამ ჩვენთანაც ხომ იგივე ხდება, მხოლოდ საფლავებია შორს, ძალიან შორს. მამაჩემის – ალმოსავლეთის ნოემბრის შლამში. მაგრამ ამ ადგილს არყის ხის ტყე უნდა აკრავდეს, მე მას სხვაგვარად ვერ წარმოვიდგენ. და ფოთლები ყვითლდებიან და ცვივიან.

პურის გოგორები. მერე ისევ ლუმელს მინებება და მოცდა. საით და რამდენ ხანს? უფრო დიდში და სხვა დროისთვის? ლუმელში – ნიფლის მძიმე ნაპობები, მხურვალეობა, სინითლე და სმარიელის ცხელი ხელები, როცა იგი თმას გადა-მინევს. გრძელი ყალიბი, გლუვი სახელური, თხელი რკინა, რომელიც პურის გოგორებს, ვინრო ცხაურის გავლით, მხურვალე გარსიდან გამოაცურებს.

როცა გზას ვაგრძელებთ, ზურგჩანთაში მოთავსებული პური ზურგს მითბობს. კართან ზორბა, მუქკანიანი ფრანცლი დაყუნცულა. იცინის და ლაპარაკობს. შაე ფეხსაცმელს აპრიალებს. ხეალ გრაფი მოდის საინსპექციოდ. გრაფს ხეობაში ბევრი აღარაფერი ეკუთვნის პირველი მსოფლიო ომის მერე, მეორე მსოფლიო ომის მერე კი – თითქმის სულ არაფერი. ტყის ორიოდე ზოლი, ერთადერთი ნადირმწირი სანადირო ადგილი თხემს იქით და – სასახლე, მეორე სართულამდე ასული მარადმოყვავილე ვარდებით. და შათპოფიც, ისიც ჯერ კიდევ გრაფის კუთვნილებაა. ის მისთვის სლოვენებს იჯარით უნდა გადაეცათ, რაკი მან და პარტიულმა ორგანიზაციამ სხვა ვერავინ მონახეს, მაშინ.

ჩვენ ქალაქში მივდიოდით, ხეობის შესართავით, სადაც წყლის ღია სიმწვანის კვალი უფრო ბნელ და მძლავრ დინებაში იკარგება. გასატან სახლაკს იშვიათად თუ ვუბრუნდებოდით. უმთავრესად – არდადეგებზე: საშობაოდ, სააღდგომოდ, გრძელი ზაფხულის გასატარებლად.

ნითელია ნითელი ტბორი.

ზოგჯერ შათპოფში ტყის ხეობით შევდიოდით, როგორც ყოველთვის; ვსტუმრობდით, ვესალმებოდით, კეთილი, დიახ, გმადლობთ, არა უშავს რა.

მერე დადგა დრო, როცა ვფიქრობდი, რომ სიცოცხლე იწყება სხვა მხარეს, გარეთ, სადღაც. ხოლო როცა დავბრუნდი, ბავშვებიც კი მყავდა, ვხედავდი მანსარდის გახუნებულ ფარდებზე მზის თამაშს, ფრანცლი უკვე დიდი ხანია ნამდვილი შათპოფელი გლეხკაცი დამდგარიყო, ცოლად შეერთო ტაუერნელი გლეხის ასული – ტაუერნი რა არის და რალაც ქვიან-კლდიანი ნიადაგი, ამბობდა ფრანცლი, არა ისეთი მყიფე და კირიანი, როგორიც აქაა -, აბრაამის საუკეთესო ხისგან მშვენიერი ეზო-კარი მოაწყვეს, მიკვირდა, ორი გოგო და სამი ბიჭი დაკუნტრუმობდა ამ ეზოში, ჩვენ ვიცინოდით...

ბოსტანში გლეხის ქალი ტრიალებს, ხელსაწყობის ფარდულის სამხრეთით, ხის გამომშრალ-დამსკდარი სირუხე სითბოს ასხივებს. ქალი სალათას ჭრის და ამ ბოსტანში მოყვანილ ბარდას, ლობიოს და სტაფილოს მიჩვენებს, თავისი

ხელით მოყვანილ კომბოსტოს და პირშუშას და მწვანის – ფრანცის არც ხორცი ეჭმევა და არც ცხიმი – და განაპირა კიტრებს, რომლებსაც ამ ზაფხულის მწარე გემო დაკრავთ. გოგრით სცადე-მეთქი, ვეუბნები. და მაშინვე მიდის და კატალოგით ბრუნდება, შეკვეთის ბარათს ავსებს. მისი თვალები ისეთია, როგორც ახლადნაწიმიანი მინა. დგას, იცინის, მარგლავს, ჭრის, თითქოს დიდი ხნის ნაცნობები ვიყოთ. მიაშობს, ის იცნობს ყველას და ყველაფერს თავის ირგვლივ და იცის, როგორ გაიღვევს დღე დილიდან საღამომდე და ღამის სუნთქვაც როგორ ჩაენაცვლება პირველ მონველამდე ძროხის დაჟინებულ ზმუილს. თორმეტზე საქმე მომთავრებული აქვთ, ცხრა სული მოზარდეული, რვა ხბო, ოთხი ღორი, მეორე უმცროსი ბიჭი კურდღელს უვლის, თაფლს და მაჭარსაც ყიდიან, გრაფი კმაყოფილია.

საძოვრები ათვისებულია, ფრანცისკა გამრჯე მწყემსი ქალია, სოფლად ყვეელი, მოცივი და სოკო ჩამოაქვს. კარგი იქნებოდა, ტექნიკა რომ ჰქონდეთ. ფრანცლი ძველი ტრაქტორის შეკეთებას უფრო მეტ დროს ახმარს, ვიდრე – სამუშაოდ მის გამოყენებას. აი, სატვირთო მანქანა რომ ჰქონდეთ, ერთი პატარა სატვირთო, მოვაკებული მინდვრებისთვის, და, ალბათ, შო, ალბათ, სანველავი დანადგარიც, თორემ ძალა უკვე თანდათან ეღვევა, წელი სტკივა, ხელებიც... შო, მაგრამ არც ამდენ მოგებას იძლევა ეს მამულიო, ამბობს გრაფი, რომელიც უფრო და უფრო ემსგავსება თავისი სამონადირეო სახლის ზანდუკებზე შემოდებული ნიგნებიდან გადმოსულ დიდებულს.

გზა გადამნიფებული მსხლით არის მოფენილი. ორიოდეს ვიღებ, რბილი მსხალია, შიგნით ყავისფერი, სწორედ როცა სიმყავე სიტკობითა შემოგარსული. ბევრი, უბრალოდ, ლპება. იქ კი, ზემოთ, ხბორების გამოსარეკთან, ვამლის ხეებქვეშ, დაცვენილი ნაყოფი ერთიანად გასრესილია. ქვიშის გროვში, რაც საჯინბოს გაუმჯობესების მერე მორჩა, ნაბოლარა ბავშვი თამაშობს, სხვა არაფერი არღვევს სიჩუმეს. შათპოფელ გლეხქალს კი ოთახში ვაგნებ. ღუმლის ხარიხიდან წინდებს ხსნის, ნარღვევებს ეძებს, მერე კი ერთად ალაგებს. ერთება. არა, მომსვლელი არავინაა. ფრანცლი საავადმყოფოშია, ისევ. უკვე ოთხი და კიდევ ორი კვირაა. ცხადია, შვილები ბეჯითად უდგანან მხარში, მაგრამ რეგინა საბაგირო გზაზე მუშაობს, კარლი ელექტროტექნიკოსობას ეუფლება, მათიასი ფოსტაშია დასაქმებული.

მეზობლები? ლოუგერელი და პინტერმოოზერელი? ოცდაათი წელია უკვე, რაც მათგან ერთი დახმარების ხელი არ ახსოვს. ისინი არავის ეხმარებიან, ვინც აქაური არ არის.

გრაფი?

ქალი მხრებს იჩეჩავს, ღუმლის ტახტზე ჩამოჯდება, წინდებს და გამაშებს ხელს უსვამს და დაჟინებით უყურებს თავისი კაბის კალთას. გოგონებს შორის უმცროსი შემოდის, კატას ეფერება, კარაქიან პურს ითხოვს. "ვახშამი – კარგი ამინდის პური", - ამბობს ქალი, როცა ბრუნდება, და ცდილობს, ჩემი ფორიაქი

მთების სილამაზეზე ჩემი ყურადღების გადატანით გაფანტოს, თხემებზე და ქედებზე, რომლებიც, მცირე სარკმლების ჩარჩოში, ისე მოჩანან, როგორც არ ვიცი რის შეიკრება. ეს ის მთებია, საიდანაც სოფელში უცხოები გადმოდიან და რომლებსაც მაშინ დახუდან ლტოლვილიც ყოველთვის თვალს ადევნებდაო, ამბობს. იქ, მაღლა, ალპებში, თავისი სამალავის ფიცრული კედლის ღრწოდან კაუჭსაც მოკრა თვალი იმ ლტოლვილმა, მაგრამ ეს იყო დიდი ხნით ადრე სოფელში მის მოსვლამდე, და არაეის სურს ამაზე საუბარი. რა თქმა უნდა, მათი, ამ მთების თვალჩიერება ყოველთვის შეიძლება, მაგრამ იქ, მთებში, ის არასდროს ყოფილა. საქმე, ბავშვები, მომავალ შემოდგომაზე, იქნებ...

ოთახში ბუზები სუსტად ბზუიან. ერთი მაგიდის ზედაპირს გადაუფრენს, სხვები სინათლეს ეძებენ. სარკმლის მინები ხან აქ და ხან იქ ზუზუნებენ. სარკმლის თაროებზე, საყვავილე ქოთნებში – ბოლქვა ბეგონიების უხვი სინითლე, როგორც ყოველთვის მდიდრული, ეს შათენპოფელი გლეხის ქალი იცნობს ყვავილობის სულს. მთელი სახლი თითქოს ყვავილნარიდან ამოზრდილა, მინდორსა და ყოველნაირად ხელახლა შეკირულ კედელს შორის ლუპინები და ფლოქსები, ბალის ტუხტი და რეზედა, დელფინიუმები და კორეოფისისები, კვირის-ტავეები, ასტრები, ცირცელები და ლეკვიონები.

როცა სამზარეულოში სავახშმო ცეცხლს ანთებს, ვხედავ, რომ მისი მოძრაობები უცნაურად კუთხოვანია, როცა ის სიმძიმის ასანევად იხრება. ხელები, რასაც თავადაც აღიარებს, ტკივილი, რომელიც საიდანაც ჩნდება, სადღაც შიგნით იხადება: ნველა ხომ ნამდვილი წამებაა, რძით სავსე ბიღონების თრევა, თივის მოხვეტა, პირუტყვის სადგომის დასუფთავება თითქმის შეუძლებელია, ღამით კი ხელებს მკედარებით სძინავთ. ექიმის მიერ დანიშნული ნემსებისგან სარგებელი არაფერია. საავადმყოფოში, იქნებ, როგორმე, როცა ფრანცლი, როცა ბავშვები... უკვე გამიარაო, ამბობს, ნაძალადევად იცინის და მიჩვენებს საკუჭნაოში გოგრით სავსე კალათას, საიდანაც ჩემთვის გადმოანყობს, ზედ ნახევარ გოგორა პურსაც დაადებს, იმას, რაც შემორჩა, ამიერიდან ისიც ხაბაზი ვერდლის მუშტარი იქნება. და როცა ბეჯითად მოპრიალებულ ლარიქსის ფიცარნაგზე მიდი-მოდის, მისი ნაბიჯი მოზომილია, თითქოს სწორედ აქ სუფევდეს იმედი.

მთების ჩამოხენლებული სილუეტების თანხლებით შინმიმავალს, ისევ თვალნინ მიდგას მისი ხატება, - სახლში შესასვლელ კარში მდგომი, ოდნავ წინგადმოხრილი, მუცლის მარჯვენა მხარეს ხელებდაკრეფილი. ყოველთვის ჩამესმის, ჩემს უკან კარი როგორ ირაზებაო, ასე თქვა, როცა ვემშვიდობებოდი.

მძაფრად სურნელებს პიტნა გალეულ წყაროს წყლებთან. ყვითლად მინოლილა გვიმრა სიგრილეში. როცა ტყის ხვეულ გზას უკან მოვიტოვებ, უკვე ბნელა. გაზეთიდან ამონაჭერი, რომელშიც გრაფის ვაჟიშვილების ხელმოცარული საბირჟო სპეკულაციები და აღმოსავლეთში მათი მინების წარუმატებელი საქმეებია აღწერილი, შინ ისე მიმაქვს, რომ გლეხის ქალისთვის არ მიჩვენებია.

ლუგერის მიწის გაფართოებული პანსიონის ბევრი სარკმლიდან შუქი ეცემა.

მინდვრები თოვლიდან რუხ-ყავისფრად ჩნდება. თეთრი ზაფრანები – გამდნარი თოვლის სისველეში, აქა-იქ – ლილისფერი. მიწის, ამომსკდარი მიწის სურნელი. თოვლის უკვე დარღვეული საფარიდან კი ცივი ქარი ქრის. ტყის ხეობის მერე კი, შათპოფამდე – თოვლის კიდევ ერთი თხელი, შეულახავი საფარი. ხეობის მეორე, მზიან მხარეს, ველურ ბალს უკვე კვირტიც გამოვლია, რბილნივნიანები კი მწვანედ შეფერილან. შათპოფთან ვაკე მინდვრები ახლად ამწვანებულა, ყავისფერი უღიმღამოდ შეუსრუტავს დნობას.

უკვე შორიდანვე ვხედავ, იმ ქლიავის ხეებიდან ერთ-ერთზე მიდგმულ კიბეზე მდგომს, რომლებიც გზას არშიებად გასდევენ. მავთულკბილება ჯაგრისით ტოტებს ასუფთავებს, ხავსისგან და ლიქენისგან ათავისუფლებს, ამას სხვაგან ვერსად მოკრავს თვალს კაცი სოფლად. ფრანცლს სახე ნითლად უფარვარებს, როგორც ყოველთვის, როცა თავს არ უვლის, როცა ენევა, ღვინოს სვამს და ლორს მიირთმევს. როცა შინ არის და თავს საკუთარ კერასთან გრძნობს და არ უყურებს კუთხეში მიმწყდელი მეიჯარის თვალით საგნებს, რომლებსაც არ უფრთხილდება და რომლებიც მას არ ეკუთვნის.

ის იცინის თავისი ლალი სიცილით, და ამ დროს სიცილი მთელ მის წელსზემოთა, მხარ-ბეჭიან სხეულს აიყოლიებს, აძაგძაგებს და ყელში აჟღერდება. ამბობს, განსაკუთრებული არაფერი გვჭირს არც მე და არც ჩემს ცოლსო; რომ საავადმყოფოში გატარებული სამი კვირის მერე – მისმა ცოლმა როგორც იქნა მოახერხა – სოფლის ექიმის, სპარსელის, მეთვალყურეობის ქვეშაა; რომ მაინც არაფერ იცის, რა ელის დღეს ან ხვალ და რომ ყველაფერს თავისი დრო აქვს და რომ ასწლიან კალენდარში კარგი წელი ყოფილა გამოცხადებული, და მეც მსურს მასთან ერთად ვირწმუნო, რომ ეს ყველაფერი მართლაც ასეა და ჩვენ ვყბდობთ გაზაფხულის ძარღვიან ჰაერში, თითქოს ზრდა ჩვენს ქვემოთ ჩვენც უფრო დიდებს და უდარდელებს გვხდიდეს და იმ სიტყვებით გვასაჩუქრებდეს, რომლებიც ჩვენ რწმენას გვანიჭებენ.

ორი წლის მერე, სოფლის მუსიკალურ დღესასწაულზე, კაპელისა და უცხოური ტურიზმის ახალ პავილიონში, ქალი დგას კედელს მიყრდნობილი, გაღეუული, ომში დაღუპულთა სამახსოვრო ძეგლთან; მოედანზე ხალხმრავლობაა, მას კი არაფერ ვაესიტყვება. ამბობს, რომ დიდი ხანია ქვემოთ, სოფელში, აღარ ყოფილა, მაგრამ მისი მეორე ბიჭი, ზეპლი, საყვირს აჟღერებს, მას კი მოსმენა სურს, ტრახტი კოხტად გამოწყობილის, არა, ცისფერ-ლილისფერ ფორებიან რუხ ლოდენში... ფრანცლი, აი, ისიც, წინ, სამიკიტნოში, ქალიშვილები კი, ორივე ერთად, აგერ იქ, სადაც სამკერდე ნიშნებს ყიდიან, ბიჭები კი, რაღა ბიჭები, ორივე თითქმის კაცია უკვე, იქ, აი, იქ, კარლი უკვე ოსტატობის მისაღებ გამოცდას აბარებს...

ისევ ეს მანვეერირება, მალევა, ლაპარაკი მხოლოდ იმიტომ, რომ არაფერი ჰკი-



თხონ. საცხველის მთელ ხმაზე ცემა, რათა ოხვრის ხმები სახლში არ ისმოდეს.

ჯდომისას მისი გოგოს ტანი მოშვებულია, მარჯვენა ხელი აბრეშუმის წინსაფარქვეშ, ხალათის ჯიბეში უდევს და მუცელზე მიუჭერია, და როცა ნაბოლარა გამოჩნდება, ბავშვის მართლაც რომ იდეალური ტიპი, შავთმიანი, კუპრივით შავთვალეა, მკვირცხლი და ჯანმრთელი, ყველა ბავშვივით ცელქი, როცა ის მოდის, რათა ორიოდ შელინგი ითხოვოს ნაყინისთვის, უკვე მესამედ, დედამისს თითქოს უკვე ძალა გამოცლია რამენაირი "არას" ან "დიახ"-ის სათქმელად.

უკვე ძალიან გვიანია. მთელ სოფელს ეს აქვს სალაპარაკოდ. ძალიან, ძალიან გვიანაა, უკვე ამხელა მუცელი აქვს, რატომ ადრე არ ნაწიდა, ქმარი, ბავშვები, ეზო-კარი, უდიასახლისო ეზო-კარი, დიახ, მაგრამ მაინც. კიდევ ერთი წელი, თუ ყველაფერი კარგად იქნა, ან – ორი, ო, ღმერთო, და ყველას თავისი სამუშაო აქვს, ზამთრის სეზონი ავად იმუქრება მომძიმებულ ცაზე, მიდის, თითქოს ხვალინდელ ალიონამდე ახალი გზიდან დიდძალი რაოდენობის ქვა უნდა ზიდოს, ვიდრე ნითელი ტბორის ყინული ჩატყდება.

ბოსტნის უკან, მაღლით, ტყის პირზე, კარტოფილის ხნულია, მცირე მოცულობის. მაგრამ არც თუ მცირე იმისთვის, ვინც მოსავლის მოწვევის დროს არ უნდა დაიხაროს, ვისაც სიმძიმის აწევა და ტარება აკრძალული აქვს. ნაბოლარა უკვე გათოხნილ მინაზე ხტის, კარტოფილს ჰაერში ტყორცნის. მესაყვირე ზეპლი, რომელიც უკვე თავისი თოთხმეტი წლის ასაკში გლეხია და მინას უვლის, რომელიც მამას ხის საჭრელად დაჰყვება სკოლის მერე, საჯინბოს კრავს და ძველი მანქანების შეკეთებითაა დაკავებული, სავსე ტომრებს ეზიდება ტრაქტორისკენ. კაცი ორნატში დგას, მძიმედ და თითქოს მინას შეზრდილი. ქალი საპირისპირო მხარეს ირჯება ბეჯითად და მსუბუქად, და როცა თვალს მომკრავს გზადმიმავალს, წყვეტს მუშაობას, თითქმის შვებით მილიმის: ნიშნად იმისა, რომ ჩასაველეი ჩავლილია, დასათმენი დათმენილია, და ეს ახლა მეც უნდა ვიცოდე. მისი სახე ყმანვილქალურია, იმაზე უფრო ვარდისფერი, ვიდრე – წლების წინ; მაინც რას ამბობს ხალხი, ყველაფერი მოგვარდება, უნდა მოგვარდეს.

მოგვიანებით კი, სახლის წინ, მერხზე ჩამომჯდარს, როგორც ყოველთვის, შორი მთებისკენ მიუმართავს მზერა და ხელის წრიული მოძრაობით თითქოს სიშორიდან მისთვის ასე ახლობელ ბაღჩაში ამ მთების გადმოდგმა სურდეს: ბოსტნეულის, უბრალოდ, ბევრი ბოსტნეულის გამომსახველი. ეს კი დიახაც ხელენიფება. ქვემოთ, სოფლად ყიდის. უჩვეულო სისწრაფით იღვრება მისი მეტყველება: რომ – ცოტაოდენი ძროხა, ოთხი თუ ხუთი, თუმცა მდგომარეობა, რომელიც მათ ოცდახუთ წელიწადზე მეტი ხნის წინ მიიღეს, ხელშეკრულების თანახმად, შენარჩუნებულ უნდა იქნას. და რომ – უცხოები არიან სხვებივით, ვინც ამ ადგილას სახლობს. მაგრამ – რომ – წყალი. რომ ცხელ ზაფხულში წყალი ცოტაა და არც ხარისხია სათანადო, უცხოური ტურიზმის წყლის სა-

მართლის კომისიის მოთხოვნები რომ დააკმაყოფილოს. რომ ტუმბოსთვის და შორი წყაროებიდან გამოსაყვანი ხაზისთვის საჭირო ფული არავის მოეპოვება. მაგრამ რომ ის ორი ოთახი, რომელიც ახლა ცარიელია, მზიანია და იქიდან მშვენიერი ხედი იშლება. და რომ იქ, ნითელ ტბორშიც, შეუძლიათ სტუმრებს ბანაობა. რომ ყველაფერი, იმედია, კარგად იქნება, იმედია... და მუშტს კრავს და მუხლზე ირტყამს. ზურგით მყარად ეყრდნობა სახლის ლურჯად დალაქულ კედელს.

შათპოფელი გლეხი თავის რძის სუპს ურევს, სიგარეტს სიგარეტზე უკიდებს და მხოლოდ ამას ამბობს: პო. პო. პო. და როცა ცოტა ხნით ადგება, რათა სუპს მიხედოს, მკვეთრი მოძრაობით მომიბრუნდება და შეკითხება: როგორ, მაინც როგორ? ერთი ეზო-კარი თორმეტი ან თუნდაც რვა ძროხით და ქედებიანი საძოვრებით, ეს როგორ იქნება? ერთი გლეხის ქალი, რომელსაც მოსვენება არა აქვს და რომელსაც უკვე პურის დაჭრა უძნელდება, ბოსტნეულის და ორი სასტუმრო ოთახის იმედად...? შვილებიც უკვე პატარები აღარ არიან და მათ საკუთარი ცხოვრება უნდა ჰქონდეთ, ჩვენსაზე უკეთესიო. ფრანცისკა შემლილთა კომეში მუშაობს და სმარიელი დიდი ხანია ამ ქვეყნად აღარ არის და არც მისი საბრალო ლუკასი აღარ არისო. მას რომ საქველმოქმედო დახმარება მიეღო, გლეხის ქალი მის ოთახში ვერ დაიძინებდა, ის ისევ პოსანიტალში რომც ყოფილიყო, ის ღამის გასათევად მეზობელთან უნდა წავიდეს, ლუგერზე, ხოლო ფრანცელი მხოლოდ იცინის.

სხვა ვინ ვთქვათ, ვინ არის კიდევ სოფლად? მორჩა. არა მეზობელი, არა ნათლია. როცა საქმე სლოვენელს ეხება, მისთვის მღვდელი კი არა, ღორიც არ მოიცლის. სხვისი ჭირი – ღობეს ჩხირიო, აი, სულ ეს არის. ახალი ტრაქტორი, არა? აგერ, იქ დგას, ეშმაკმა უწყის გრაფთან რამდენწლიანი ხეინა-მუდარის მერე, ახლა კი უკვე გვიანია.

ჯერაც არ ყოფილა, გავეცილებინე, შორს არა, მხოლოდ იქამდე, სადაც საღვინე მსხლების და ქლიავის ხეების მერე დაფერდებული საძოვრები იწყება. ბავშვებს მარტო ნუ დატოვებთ!

გლეხის ქალის სახეზე მონოლილი სისხლი უკან იხვეს. მსუბუქი საშინაო ფეხსაცმლებით იოლად გადააბიჯებს გზად ამოშვერილ, ბალახით დაფარულ ქვის ღარის შუა ნაწილს. მაგრამ ვიდრე გაივლიდეს, ამბობს, სულ ასეთი გაუვალი გზებიაო. ბოსლიდან სარძევე ბიდონების დადგმის ხმა ისმის. მომდევნო სექტემბერში: ზაფხულის მინურულს ჭრიჭინების სამჯერ უფრო ხმამალალი ჭრიჭინი. რა მტკივნეულია სილამაზე, როცა კაცს შიში აქვს. თვალი ჯერ ვერ ხედავს: ეზოდან ხმები აღწევს, უცხო ნაბიჯები. მოხუცი კაცი, გამონყობილი გრაფის სამოსში, გოგონებს ლიქნის – ერთს ინანითელი თმა აქვს, მეორეს სანდლები და შალის რბილი, გრძელი ბოლოკაბა აცვია. იქვე – სამი ახალგაზრდა მამაკაციც. კარების გაღება, თვალიერება, ძებნა, შეფასება, ჩანიშვნა. ნაცხოვრები ნლების, დახარჯული შრომის აზომვა.

## მათჰოფელი გლეხი?

სახლშია.

ის ოთახში, ლუმელთან მიდგმულ ტახტზე ზის, უფრო განიერზე, ვიდრე – მაღალზე, თითქოსდა შიგნიდან ყოველი მიმართულებით განღვრილი. ფეხები გაუფარჩხავს, ხელებით თავისი შარვლის აჭიმები ჩაუბლუჯავს, თითქოს თავისავე თავს მყარად მიკეროდეს. შინაგანად ერთიანად ამლილს ტანი უძაგძაგებს, დაბერილ სახეზე ლურჯი არტერიები დამჩნევია: ზეგ გადაესახლდებით. მცირე პაუზის მერე კი: ჩემმა ცოლმა არ უნდა მნახოს ასეთი. საავადმყოფო, დასხივება, უკვე მესამედ. ოხვრას კიდევ ორიოდ სიტყვას ამოაყოლებს, ოღნავ ნამოინევს, მაგრამ მაშინვე ლუმლის უკან ბნელი კუთხისკენ ნაიქცევა.

ეზო-კარი დაბლობზეა, სახლის სახურავი ანლის ბუჩქებს შეხიზნვია, ბაღრაში – ბოსტნეული, სამხრეთით – შეშა, ძროხა – საძოვარზე, ხბორები – ჩალის საგებზე, ღორები – საღორეში, კვერცხები – კვერცხსადადებში, ფუტკარი – სკაში, ფოცხი – ბელელში, ხილის ღვინო – სარდაფში, კარტოფილი – ორნატში, ნაყოფი – მზის გულზე. მინდვრები – ცერიანი, ღობე – დაჭიმული, ტყესაკაფები – გატყიანებული, წყალსადინრები – გამართული, ცელი – ალესილი, სათიბი – გათიბული, თივა – თავმოყრილი, აქვიტი – დაჭრილი, სარძევე ბიდონები – სახლის წინ მერხზე დაპირქვავებული, პური – გამომცხვარი, წინდა – დაკემსილი, კარი – დაკეტილი, სარკმელი – გაღებული, ბავშვები – დაზრდილი, ცხორება – ჩაელილი.

მათეჰოფელი გლეხის ოჯახი ყოფილ მწყემს ქალთან, ფრანცისკასთან გადასახლდა, რომელიც ხეობის გადაღმა, ჩანჩქერთან ცხოვრობდა. გლეხის ქალი ერთნლიანი ტანჯვა-ნამების მერე, რასაც ხალხი სოფლად მონამეობრივ ცხოვრებას უწოდებს, გარდაიცვალა. სპარსელი ექიმი ყოველდღიურად მორფით უმსუბუქებდა ცხოვრებას, თავზემოთ ძალა აღარ იყო. მათჰოფელი გლეხი, ავადმყოფი ანუ ისეთი, როგორც ის ყოველთვის იყო, ნაადრევ პენსიაზე გავიდა. სხვებისთვის მოსავლის აღებაში ან ხის ქრაში თუნდაც დღიურ თანამემნედ დადგომას ვერ ბედავდა იმის შიშით, რომ ვინმე დააბეზლებდა და იმ მცირეოდენ პენსიასაც დაკარგავდა, რომელიც ახლა ეძლეოდა. ისევე დაიწყო სმა. უფროსი შვილები ხელობას ეუფლებოდნენ და, როგორც ამ დროს იტყვიან, თავიანთი საქმის ოსტატები იყვნენ. ნაბოლარას, სახალხო სკოლის მოსწავლეს, ერთი კლასის გამეორება უწევდა.

მათჰოფში ახალგაზრდა ქალების და მამაკაცების გუნდი ჩასახლდა. მერძევეობა სამი ძროხის იმედად ყოფნამდე დავიდა. ამის სანაცვლოდ ცხვარი მოაშენეს, ორჯერ მეტი ფრინველი, რამდენიმე ბატი. მოგზაურებს, რომლებიც ხეობაში გაივლიან, შეუძლიათ ჭინჭრიაში ჩასმული ხის დაფებიდან ერთ-ერთზე ამოკითხონ: ცხვრის ყველი, მატყლი, კვერცხი.

საძოვრებსა და საეარგულებს შორის ნაკადული მიიკლავება. მთის იმ ნიბოს შორიახლოს გამომსხლტარი, რომელიც ნითელი ტბორის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაპირთან ნაძენარში იკარგება, უკვე თავისუფლად სუნთქავს. ძროხები და ხბოები ბალახობენ მის ნაპირებთან, ორი ცხენი, დაქანებულ ფერდობებზე – ცხვარი. სოფელს ჯაფარას შეძახილი გადაუფრენს. ჭაობიან ადგილებში ორქიდები ხარობენ, მოჩრდილულში – შროშნები და ვენერას ქალამანი. ახლადდაჭიმული, დაკბილული მავთული. ხესთან რკინის პალაო მიყუდებული. ხავსმოკიდებულ სახურავექვემ – მორუხო-მოთეთრო თივის ბულული. ხის მერნევი ხიდურები. ნითელ-თეთრ-ნითელი ნიშნულები ტურისტებისთვის. ისევე ნამოიზარდა ზლუდები და დამცავი ხაზები.

შორს ქვემოთ, ხეობაში, სოფლის ეკლესიის ზარების რეკვის ფონზე – პროცესია აღისფერი ბალდახინით, რომელზეც ნამებული ქრისტეს სიმბოლოა დასვენებული. ლიტანია ბალახზე. გორაკის გასწვრივ მატარებელი მისრიალებს. სამლოცველოსთან, რომელიც 1597 წელს სამი სახრჩობელამისჯილის მოსაგონრად იქნა აღმართული, ლოცვას ადავლენენ. შესასვლელი და ორი სარკმელი იმ მხარეს არის გაჭრილი, სადაც იმ საბრალოთა სამოსახლოები იყო, რომლებიც ხელისუფლების თუ საერთოდაც ღმერთის ნაცვალმა ცეცხლის გამღვივებლებად მონათლა და ამის გამო სახრჩობელაზე სიკვდილი, მათ სახლებს კი გადაწვა მიუსაჯა. ისტორიკოსებს სხვა ვერსიები აქვთ.

ახალგაზრდა ქალისა და მისი შვილის მოსაგონარს კაპელაში ვერავინ ნახავს. მხოლოდ ხალხის მეხსიერება და ტბორის ფერი ინახავს მათი ბედის ხსოვნას. მაეანნი ამასს ფრანცისკას ქალიშვილის, იმ მშვენიერი მარიას ბედს უკავშირებენ, რომელსაც ყველა მისი ტანჯვის მერე გარდაცვლილს, სწორედ აქ მიაგნეს.

ნითელ წყალს პატარა გოგოს კაბის სითეთრე ეთამაშება. კლდეს თბილი ჰაერივით აუყვება ქრისტეს ხორცის აღდგომის საზეიმო სიმღერები და ლოცვები. პარაპლანისტებს უყვართ ეს ადგილი. კლდეზე მცოცავებსაც, აღპინისტებსაც, ტურისტებსაც და ნიჩბოსნებსაც. ზამთარში – მოთხილამურეებს, სწოუბორდისტებს და სამთო მოთხილამურეებს. აქ ისინი თავს ბედნიერად გრძნობენ.

ბეერი მოდის სოფლის ქვემოთ, ჩანჩქერის სანახავად. წყალი ჩაჯავშნულ სიძებს შორის, სიღრმეში ეცემა. ეშმაკმა ვერ მოახერხა ღვთისთვის სათნო ამ ხეობის დატბორვა და ჯოჯოხეთში დაინთქაო. ამის ნიშნად აქ ლურჯი ეშმაკისბრჭყალა ხარობს. ხისმჭრელები ამ ფრიალოებზე წელიწადში ოთხმოციათას კვადრატულ მეტრს ჭრიდნენ ქვედა ხეობის შავი მეტალურგიისთვის, რომელიც ერთ დროს საქვეყნოდ იყო ცნობილი. დინებასთან მებრძოლი მებორნეები აქ ლატნებით და კაუჭებით მუშაობდნენ და წყალგაუმტარი სამოსი მძიმედ ეკვ-

როდით სხეულზე, რომელსაც მწირი პურით და შეშლილი პატივმოყვარეობით ანაყრებდნენ. დღეს ავტობუსის მგზავრები უძილო თვალებს ქაფიანი წყლით ისველებენ.

ფრანცისკას სახლაკი ჩანჩქერის ქვემოთ, მდინარის მისაქცევთან დგას, საგუბართან და ღართან, რომელიც ხის საჭრელ ფაბრიკას ემსახურება. მისი ცხოვრების შეგზური ამ ფაბრიკაში ბრიგადირი იყო. ხერხის კბილმა მას ფეხი გადაუჭრა, და ვიდრე საშველად მოვიდოდნენ, სისხლისგან დაიცალა. ზოგი ამბობს, ნასვამი იყო. სიკვდილისთვის ეს სულერთია.

“ამომწვარი” იყო ფრანცისკა. თავზე ჭერის მეტი არაფერი ებადა. თავს მცირედი დანაზოგით ირჩენდა. პენსია არ ჰქონდა, რადგან მამისეული ნადელის იმედად იყო. მაგრამ შათპოფელი გლეხის საძოვრები, სადაც მან ოცდაათი წელიწადი მწყემს ქალად იმუშავა, უკვე გლეხის გარდაცვალებამდე განაკერძოვეს, მსგავსად ზედა ხეობის თემის ბევრი სხვა ალპური საძოვრისა. ზოგი მათგანი მრავალშვილიან ან ნადირობის მოყვარულ გერმანელებს გადაეცათ იჯარით. ფრანცისკა თავის ნაგვიანვე ქმართან გადავიდა, მისი სიკვდილის მერე კი სამსახური უნდა ეშოვნა. ის მარტო იყო. მისი ქორწინებაგარეშე ქალიშვილი მარია, რომელიც მას თექვსმეტი წლისას შეეძინა და რომელსაც ის თავიდან საიდუმლოდ, მოგვიანებით კი დიდი დანაკარგების ფასად ზრდიდა, ტრაგიკულად დაიღუპა; მის ქმარზე, ლუკასზე, რა ხმები არ ვრცელდებოდა. ვისაც ღმერთი სჯის..., ამბობდა ხალხი.

ოჰ, ცოდვა.

რა ცოდვა?

რით აღარ არის საკმარისი?

ფრანცისკა ახალგაზრდა აღარ იყო, როცა მას სამუშაოს ძებნა მოუწია. დიდხანს ეძებდა და ბოლოს მზარეულის თანაშემწედ დადგა ყოფილ ვერბურგში, რომელიც ტბორის ხეობის იქით, კლდიანი გორაკის მიღმა, მდებარეობს. ის იცნობდა ამ ბურგს. წელიწადში ერთხელ ან ორჯერ ის აქ თავის ძმას, იოზეფს, სტუმრობდა.

მე-12 საუკუნის ამ ციხე-სიმაგრეს ხალხი შეშლილთა კოშკს ეძახდა. 1846 წელს აქ მონყალეების ორმა დამ, ქრისტესმიერი სიყვარულის ორმა ასულმა, ღარიბთა და დავრდომილთა მოვლა-პატრონობას მიჰყო ხელი.

ყოველთვის, როცა ბავშვები ალპურ საძოვრებზე ავდიოდით, ფრანცისკა გვიმასპინძლდებოდა კაიზერის ომლეტით, იმ ახალი ალუბლის კომპოტთან ერთად, რომელიც ამ მთიანეთში პირველად აგვისტოში მწიფდება. საცხობის სიშავე. გაავარვარებული სპილენძის ტაფა. გარედან ჭვარტლით დაფარული, შიგნიდან – ელვარე. თვალის მომჭრელი. დაუმუშავებელი ხის სკამები, ხინვები ბარძაყებში, ერთადერთი ადგილი იყო პრიალა. ბრაკონიერები, რომლებიც მოდიოდნენ და ბავშვებს აკეთებდნენ. ან მთის გალმელი მონადირეები, ან თა-

ვად გლახები, როგორც ამას დიდები ხმადაბლა ამბობდნენ ხოლმე. მაგდის პრიალა ზედაპირი თითქოს იმისთვის იყო მზად, რომ მგრძნობიარე თითებს მასზე გადაეწოდა. თაროებზე – კითხვით გაცრეცილი ორიოდე ნიგნი. უფლის კუთხე, მხსნელის ფეხებთან გამოყვითლებულ-გამომხმარი მაღალმთიანი სა-ძოვრის პრიალი. ღამ-ღამობით ქარიშხალი ალუბლის ხის ტოტებს სოლყავრის სახურავს ახეთქებდა. მე ეს ხმები დღემდე ჩამესმის.

ფრანცისკა კაიზერის ომლექსს გადაიღებდა და თავისი დინჯი, აუჩქარებელი მეტყველებით, თითქოსდა სიტყვებს მინაზე კენჭებით აგროვებს, ყვებოდა ამბებს. ნადირობის და მოტაცების მსხვერპლთა ამბებს. ამბებს ყვებოდა მოგვიანებითაც, როცა უკვე შეშლილთა კომპიში მუშაობდა, და უფრო გვიანაც; როცა ამ კომპის ერთი რიგითი ბინადარი გახდა.

ღმერთმადაგლოცოს და ღმერთმადაგლოცოს და ღმერთმადაგლოცოს და მომავალშეხვედრამდე და მომავალშეხვედრამდე და სადაურხარ, არვარაქაური, რაგქვია და ხელები, რომლებსაც სურთ შემოჭდობილ და შენჯღრეულ იქნან, რომლებიც რბილი და მსუბუქია, რომლებიც ეხებიან და ეხებიან და სათუთად მოსინჯავენ და ამონებენ და ეალერსებიან და ეალერსებიან და ღმერთმადაგლოცოს და ღმერთმადაგლოცოს და რაგქვია, რაგქვია, არვარაქაური, რაგქვია, თეთრსამოსიანი მონყალების დები მიმოდინ და ფუსფუსებენ და შევლიან და ანაყრებენ, და ერთ-ერთი ნითელი თოკით ალუბლის ხეზე ადის. გთხოვთყურიდამიგდეთ და არჩამოვარდეთ და გზამშვიდობისა და ხელის მოთათუნება და გამადლობთ და ხელები, რომლებიც ანჯღრევენ და ამონებენ და ეხებიან და ეალერსებიან. სიცილი, რამდენი სიცილი ირიბი სხეულებიდან, ირიბი სახეებიდან, ირიბი ბაგეებიდან, დორბლი, ნაკლული კბილები, მოდი, მოდი, ყვირილი და ტირილი,

ნუ, ფრანცისკა, ნუ ტირი, მობილე, რომელიც შენ გუშინ გააკეთე, ქარში ისე ღამაზად ბრუნავს, გისოსებიდან მზე ასხივებს. არა, არავითარი მკაცრად კონფიდენციალური მკურნალობა, არა, არა, ყველა სანოლის ფულს ჩვენვე გადავიხდით, ჩვენვე გაგიმხელდით ყველაფერს – ნუ ყვირი, ფრანცისკა – არა, გთხოვთ, არავითარი გადაყვანა საავადმყოფოში განთავსებულ ავადმყოფთა დიდი რაოდენობისა ..., იმისათვის, რომ სანოლები ნებისმიერ დროს სხვა მიზნებისთვის იყოს გამოყენებული, რაიხის ნაცვალს შეეძლო ეს სანოლები თავისთვის შეენახა, მაგრამ მათ მას ყური არ ათხოვეს, მას, და ვიზიტატორს, და მათ ის ჩაკეტეს, და არავითარი დამატებითი გადასახადები გადაყვანის დღის გარდა, რომ მას აღარავინ ჰყოლოდა დასაცველი და იოზეფიც საეკლესიო ლოცვის სკამიდან გაათრიეს და კაპელის კიბეზე აათრიეს და ის ყვიროდა და მუშტითაც დამუქრებია და უთქვამს, ძალიან მკაფიოდ, თითქოსდა ყოველთვის ნორმალურად შესძლებოდეს ღამარაკი: ეს თქვენ ლოცვა-კურთხევას არ მოგიტანთ! და მათ მკლავში ჩაუვლიათ ხელი და ნემსი გაუკეთებიათ, იოზეფი გადალურჯებულა და ქვაზე ნაქცეულა. ნუ ტირი, ფრანცისკა,

ან ლუკასს რა დამართეს

ეკლიან მავთულხლართს მიღმა, მარია! იქ კიდეა ის, შენი საბრალო ქმარი, იქ ჩამოკიდეს მათ ის წყლის მიღზე ან სარდაფში, რათა ეს არავის ენახა და ცოდნოდა შინ და ნითელი ტბორის ხეობაში. და თვალი ადევნე შენს პატარა ლუკასს, მარიელი, თვალყური ადევნე! ის ხელყუმბარებით თამაშობს, იჩქარე, მარია, ხელიდან გამოსტაცე, დაიწყებას მიეცი სუდარა, მარია, მოდი და დაიჩოქე ჩემთან ერთად,

ნუ ტირი, ფრანცისკა,

ეს ხომ ჩაელილია, შეხედე, ზეფი როგორ იცინის, რა ნაზად, რა საყვარლად, ასე შორს ან ასე ახლოს ან საიდან, და ერთი ფიცარნაგზე დახოხავს და ეძებს და ვერ უპოვნია და მუხლებზე დგას და ეძებს, და მის ზურგს მოტკბო სურნელი ასდის და ეს სუნი ტრიალებს გასასვლელებში, ოთახებში, დარბაზებში. ერთი განკარგულებებს იძლევა, წინ და უკან დააბიჯებს და ბრძანებებს გასცემს და მკაცრია და ზედმინევნით საქმიანი, მარცხნისაკენ ორი, სამი, ოთხი, ჰო – იქ – ჰო, ჰო, ესეც – მირეკავს ერთ ადგილას – ესროლეთ! – მალე ასეც იქნება! და მოწყალების და კაცს ხელს ჩასჭიდებს, ოთახში შეჰყავს, და კაცი მის მხარს ეყრდნობა, ბლავის და სანოლზე ეცემა და ეს ბლავილი შეერევა მოწყალების დის ხმას მის ხმას მის მშვიდობას

ერთმა ქალმა კი

ნაჯახით მოკლა თავისი ქმარი, რომელმაც ის ომის მერე რუსეთიდან წამოიყვანა და მასთან ერთად ნითელი ტბორის ხეობაში ცხოვრობდა, ქალმა ის მოკლა და დამუნჯდა, დაკარგა ენა, რომელიც აქ არავის ესმოდა, და ასე მუნჯადვე დაბერდა და ახლა კუთხეში მიმჯდარა და გულში ჩაუკრავს რალაც კონკი, მენამული კონკი

სხვა ქალი კი

ჩემზე ზის საათობით, დიდხანს, გაჩენილი, რაც არ არის, დაკარგული, რაც არ ყოფილა ან რაც მას გამოართვეს, გთხოვთ, გთხოვთ, რომელი თხოვნა, რომელი ლუკმა არ ჩადის მის პირში, ერთი კი ცხვირში იცემს ხელს, გამუდმებით, გამუდმებით, იცემს და ისივებს, ვიდრე სისხლი არ წასკდება და სინითლე კაფელზე არ მომრგვალდება

და ყვირის,

ვინ ყვირის, ნუ, ნუ ყვირი, ფრანცისკა,

არავინ გავნებს, ხელს არავინ გახლებს, აქ აღარ არიან შავსაყელოიანი კაცები, არავითარი შავი ავტობუსები, ქვემოთ, ლარტაფის ბოლოში, არ დგანან, არავითარი შავი ფარდა, რომელიც აპრილს მკედრული სიჩუმისგან მიჯნავს. შენ კიდევ ერთხელ ძალიან დიდხანს კითხულობდი, ფრანცისკა, როგორც იქ, მალლა, ალპურ საძოვრებზე, როცა ხმამალლა გვიკითხავდი დროებით ერთად შეკრული ნაწერებიდან. ნიგნებს, უფრო მეტად კი ბარათებს, რომლებიც მავანს დაუტოვებია, რომელიც 44 წლის ზაფხულში იქ იმალებოდა. თავშესაფარს

ექებენ ორი კვირა, ორი თვე, მომდევნო წლის გაზაფხულამდე, ვიდრე ყველაფერმა არ ჩაიარა და ყველაფერი, ყველაფერი ბალახმა არ დაფარა. მეძებართა ეს ჯგუფი და სხვებიც, დროის საპირისპირო დროც ბალახმა დაფარა და ეს ბალახი მოიცვალა და თივად იქცა, როგორც ყველა ჩველილი და ყველა მომდევნო წელი. შენ ჩვენ, ბავშვებს, გვიკითხავდი, საათობით, შენ სხვა არაფერი გქონდა, მაგრამ ჩვენ გვიყვარდა ეს ამბები, რომლებშიც ამდენი რამ ხდებოდა: სადაც გარბოდნენ და იმალებოდნენ, იჭერდნენ და ამწყვედებდნენ და სადაც კომკიცი იყო და დაკბილული მეთულის ლობეც. და ამ ლობეში დენი გადიოდა, ძროხა კი აქ მხოლოდ დიდი ხნის მერე ძოვდა ბალახს. და რაც მერე მოხდა, იმას უთქმელად გადაფურცლავდი ხოლმე, რასაც ჩვენ ვხვდებოდით, და ეგრძნობდით, რომ ის, რასაც შენ გამოტოვებდი ხოლმე, საზარელი იყო და ეს გრძნობაც კი გვზარავდა. მერე კი იმედის შესახებ გვიკითხავდი, რომ ათასი წელი ათასი წელი აღარ იქნება, და ჩვენ არ ვიცოდით, რამდენი იყო ათასი, მაგრამ ჩვენ ამის გეჯეროდა. ნვიმდა და შენ ბოსელში შედიოდი, საიდანაც უკანვე ქოხში, ბრუნდებოდი, მერე კი ისევ ბოსელში გადიოდი და ისევ იმ ქოხში ბრუნდებოდი, რომლის სახურავს ალუბალი ეხეთქებოდა, მკვახეც და მნიფეც

შენ ერთხელ ისევ დიდხანს კითხულობდი, ფრანცისკა, აქ, ამ წიგნიდან, გაბედული ქალის შესახებ, საოცრად ყოჩაღი ქალის შესახებ, რომელსაც ანა ბერტა კონიგზეგი ერქვა, ჰო, შენ ამას ხშირად მიყვებოდი, ვიზიტატორი და, რომელიც ვიურტემბერგის სასახლეში ცხოვრობდა, უძველესი შვაბური თავადური გვარის წარმომადგენელი იყო და ცეკვა უყვარდა, და დილის 6 საათზე უკვე ცხენებს კაზმავდა, საოცარი გოგონა იყო და ის მონასტერში წავიდა, ამ ყველაფრის მიუხედავად მონასტერში წავიდა, ვინსენტიაწიანებთან, რომლებიც უპოვართ ეხმარებოდნენ, ავადმყოფებს, შემოიღებებს, ცხოვრების სისასტიკით ჭკუიდან გადასულებს და მიგდებულ ბავშვებს. ჩადიოდა პარიზში, ტურინში, სიენაში, ხელმძღვანელობდა საავადმყოფოებს, ფლობდა მრავალ ენას და აქაც მოვიდა, როგორც, ასე ვთქვათ, გამგებელი, და ღმერთმა უწყის რატომ. ჰო, ფრანცისკა, ის იყო გაბედული და მოვლენილი, და როცა სვასტიკიანი დროშები ფრიალებდნენ სარკმლებიდან, მწვანე მდინარის თავზე, ამ გოგონამ მათი კანონები უფრო უკეთ შეისწავლა, ვიდრე – ბევრმა სხვამ, და მან კარგად იცოდა, რომ მისალმება Heil Hitler სახელმწიფო დანესებულებებში იყო შედგენილი და სულაც არ გაჩენილა ქუჩებში და კერძო ურთიერთმიმართებებში, და ის დებს არიგებდა, რომ პროვოკაციებს არ ნამოგებოდნენ, რადიოსთვის არ ესმინათ და უცხოს არ ნდობოდნენ. რალაც დროით სკოლებს, ახალგაზრდულ საერთო საცხოვრებლებს და საავადმყოფოებს ეს ორდენი ინახავდა, ის ამ ყველაფერში მონაწილეობდა ემშაკურად, როგორც მელია, შენ ეს მოგწონს, ფრანცისკა, ჰო, მე მჯერა შენი,

“დიახ”

ათქმევინა მან თავიდან თავის დებსაც, როცა ხალხმა ფიურერს მისცა ხმა, მაგრამ 1940 წლის 25 აგვისტოს, აი, რას წერდა: ჩვენ ხომ წინასწარგადანყვეტილი ფაქტის წინაშე ვდგავართ, როცა “არა” ვერაფერს ცვლის – მე შენ ამ



ნერის არ გამოგართმევ, ფრანცისკა, ის შენი ღამის მაგიდის უჯრაში დევს, უკვე ასლირებული, და ამ ყუთშივე უნდა იდოს – ნერდა რაიხის თავდაცვის XVIII ოლქის კომისარს, როცა ევთანაზიის კანონის შესახებ შეიტყო, და ეს კანონები შენიღბული იყო შემდეგნაირად

აქცია ტ-4 ღირებულების არმქონე სიცოცხლის აღმოსაფხვრელად:  
ეს არის ნომერი პირველი ღია საიდუმლო, თუ რა ხვედრი ელით ამ გამოყვანულ ავადმყოფებს, რადგან მათი ნაყვანიდან მცირე ხნის მერე მოვა შეტყობინება მათი გარდაცვალების შესახებ. ამის მერე კი ეს გაბედული მონაწილეების და ცდილობს ძალაუფლების მქონეთ სინდისის ხმისკენ უბიძგოს იმაზე მითითებით, თუ რას იფიქრებენ საზღვარგარეთ და რას იფიქრებენ შინ გამარჯვებით დაბრუნებული ჩვენი მებრძოლები, რომლებმაც სისხლი და სიცოცხლე არ დაიშურეს ჩვენი მამულისთვის, როცა მათ დედები, მამები ან დები ან ძმები შინ აღარ დახვდებოდა... და განა ხალხში დიდ შემფოთებას არ გამოიწვევს, როცა თითოეული ადამიანი თავის თავს ჰკითხავს: კი, მაგრამ თავად მე რა ბედი მელის? რადგან ნებისმიერი თქვენგანი, თუნდაც თქვენ ან მე, შეიძლება ერთხელაც სხვისი დახმარების იმედად დარჩეს ან ავადმყოფობის თუ უბედური შემთხვევის გამო საზოგადოების სამსახურში ყოფნა ველარ შეძლოს... შენ არ ყოფილხარ ომში, ფრანცისკა, არ ყოფილხარ, მაგრამ ერთხელ, როცა საძოვრებიდან ხეობისკენ დაეშვი და ავტობუსით შემოვლილთა კოშკისკენ გასწიე, შენი ძმა იქ არ დაგხვდა

პო, შენი იოსები.

მე ვიცი, - შენთვის ახლა უკვე ცნობილია, რომ ის მაშინ უბრალოდ არ მომკვდარა ამ ცივ კედლებში "ფილტვების ანთებით", როგორც სიკვდილის ოფიციალური ვერსია იუნყებოდა, არამედ რომ ის - პო, რომ ის იქ იყო მაშინ, როცა ისინი ლარტაფის გავლით მიჰყავდათ 1941 წლის 19 აპრილს. ლარტაფი კი ვინაო იყო დიდი სატვირთო მანქანებისთვის, და უბედობის სამარეებიც ჯერ კიდევ ყინულით სავსე იყო მშვენიერი, მზიანი აპრილის ამ დღეს, როცა თოვლს უკვე საძოვრებიდან გვარიანად უკან დაეხია და ფრიალოებზე თბილი ჰაერის ნისლი ლივლივებდა. გზისპირებზე დაჭრილი ხე შრებოდა, მანქანების კოლონის მიერ აშლილი მტვერი კი კვერცხის გულიან ყვავილებს ეფინებოდა. შენ ყველაფერი დანვრილებით მოაყოლე ხანდაზმულ მონაწილეების დას, რომელიც მაშინ ამ ყველაფრის თვითმხილველი იყო, ანგელოზისსახიან, პოეტურად მთხრობელ და კარგმეხსიერებიან გულმონყალე დას

და მოვიდნენ

და მნიერ მინდვრებზე ჯერაც იდგნენ ნაკურთხი ბზების ბუჩქები, თემის ნითელი ვაშლით შუაგულში, როგორც კეთილი წლის ნიშნით, და მოვიდნენ, და დები უძღურნი იყვნენ მათ ნინაალმდეგ. მაგრამ დები მათ არ დახმარებიათ, ჩექმებიან, მათრახიან და სამხედრო ქუდის ნინაფრით დაჩრდილულთვალეებიანებს, და არც - იმ კაცებს, რომლებმაც თავი "ექიმებად" წარმოუდგინეს. ყვირილი და ბრძანება

მათ მხოლოდ მსხვერპლთა ნივთები მოანესრიგეს, უკვე გარეცხილ-დაუთოებული, პატარა ბოხჩებად გამოკრული. მათ ავადმყოფები არ შეუშოსავთ, არაეინ აუყენებიათ სანოლიდან, არაეინ გამოუყვანიათ ოთახიდან, სიაში შეტანილი არც ერთი სახელის გაგონებაზე თავი არ დაუკრავთ, როგორც ეს ვიზიტატორმა ქალმა მოითხოვა. არადა, უფრო ადრე, იგი უკვე გამოექცათ, დაეპატიმრებინათ, ნნეხის ქვეშ გაეტარებინათ, ენამებინათ, რათა გაეგოთ, ვისგან იცოდა ღირებულების არმქონე სიცოცხლის ნინააღმდეგ განხორციელებული აქციების შესახებ. მას სიტყვა არ დაუძრავს. მათ იცოდნენ, რომ ის საშიში იყო. გრანდ-პოტელიდან პოლიციას ირონიულ, მონყალეების დებს კი - გამამხნეებელ, ნერილებს სნერდა. როცა ყველაფერი დამთავრდა, მათ ის გაათავისუფლეს. მოგვიანებით - გახსოვს, ფრანცისკა, რასაც ერთხელ მიყვებოდი? ახლა რატომ არ შეგიძლია ამ ყველაფერზე სიცილი? - დიდი ხნის მერე, ომის მერე, ერთხელ ის გადაცმული კაცი ეგონათ და მატარებელში დაპატიმრება მოუნდომეს,

ის დიდი ხანია რაც მიუხედა სიკედილის ჯალათებს და მათ მიერ მომიზეზებულ არგუმენტებსაც, რომ, მაგალითად, რაიხს შესაძლო იყო სანოლები ნებისმიერ დროს სხვა მიზნებისთვის დასჭირებოდა... ჰო, ფრანცისკა, ის იყო მოხერხებული და გაბედული, მართალი ხარ და კარგია, რომ ყოველთვის ხელახლა მიყვები ამას, ყოველთვის ხელახლა, მაგრამ ნურაფრის გეშინია, ეს დღეს როდი ხდება, დღეს როდი ხდება. დღეს როდი ხდება? არა, მე ვფიქრობ, დღეს არ ხდება, ერთხელაც იყო უნდა მოლებოდა ბოლო ამ ყველაფერს, ასე არ არის? და მან მათ ერთი ეშმაკური შეთავაზებაც მისწერა: რომ ის უარს ამბობს სამხარეო უზრუნველყოფის ჯგუფის სახელმწიფო სათაო შესატანზე და გადაწყვეტილი აქვს დანესებულებაში მყოფი ადამიანების მოვლა მხოლოდ კონგრეგაციის ფინანსური სახსრებით

*მაგრამ თუ რაიმე მიზეზით, ეს ნინადადება თქვენთვის მიუღებელი აღმოჩნდება, მაშინ გთხოვთ, ნუ გექნებათ ჩვენი დახმარების იმედი ავადმყოფთა გაყვანისა და ტრანსპორტირების შემთხვევაში*

მაგრამ ეს ყველაფერი ამო გარჯად დარჩა, ფრანცისკა, მე ვიცი, მან ისევე გაგ ზავნა ნერილი, ბერლინშიც კი, უკვე მესამედ, - რამეთუ ჩვენი სინდისი გეიკრძალავს ამ აქციაში მონაწილეობის მიღებას, - და მათ ის ისევე საპყრობილეში გამოამწყვდიეს თითქმის მთელი ნახევარი წლით, შემდეგ კი გასახლება მოუსაჯეს, ქვეყანა უნდა დაეტოვებინა, და ვიურტემბერგის სასახლიდან, სადაც ის გაიზარდა, ზამთრობით, გვიან ღამემდე ღარიბებს და ავადმყოფებს ემსახურებოდა პატარა საზიდრით, რაკილა ჯერ კიდევ შექმლო ცხენებს მომსახურებოდა როგორც მეჯინიბე

მაგრამ გესტაპო დაბრუნდა შემლილთა კოშკში სიებით და ბრძანებებით და იარაღით, კიდევ ორჯერ, მთლიანად თითქმის ორასი ადამიანი ნაიყვანეს, ნუ ტირი, ფრანცისკა, ეს ყველაფერი

რა დაგატყდა თავს ამდენი ხნის მერე, ზოგჯერ, ხდებოდა, შენ ყვებოდი შენს ძმაზე, რომ მას ბავშვობაში, რაკი ის ყოველთვის ტიროდა, ბევრ მაჭარს ან არაყს ასმევდნენ, და შენ მას პარავდი, როცა დედა ამას ვერ ხედავდა, შაქრის ნატეხსაც ანაპნიდი ტილოს ტომრაკიდან, რაკი ძალიან ტკბილი იყო. და თიბვის დროსაც დიდახანს იდგა ხოლმე მზის გუშუაზე, რადგან ის უკვე მეცხრე იყო, არადა ყველას ქანცვანყვეტამდე უნდა ემუშავა მზის ამოსვლიდან გვიან ღამემდე, მერე კი მხოლოდ ეზოში იჯდა, ძალს ეთამაშებოდა და სიცარიელეს უმზერდა და საყვარლად იცინოდა და მღეროდა, ვიდრე შეშლილთა კოშკში არ აღმოჩნდა, ის, იოსები, ერთი იმათგანი, ყველა სოფელს თავისი რომ მოეპოვება. შენ ეს მოგვიყვი და სევდანარევად გაიცინე და ჩვენც, ბავშვებიც, აგყევით სიცილში. რატომ აგირია ახლა გონება იოსების ამ ისტორიამ, რომელიც ნითელი ძაფით არის გამონასკეულ-გამოკვანძული. პო, რამ აგირია მაინცდამაინც ახლა გონება, ახლა, როცა მოხუცდი და აქ თავი კარგად უნდა გეგრძნო და - დაცულად, მომუშავეს თეთრადმოსილ მონყალების დებს შორის, სამზარეულოში თუ სამკურნალო მცენარეების ბაღში ანდა სულაც საფეიქროში, სადაც ყველაზე მეტად გახარებს ყოფნა, ქვემოთ, ახალ ოთახებში, ისეთი სინათლეა, ისე თბილა, მანქანები ზუზუნებენ, საფეიქრო მაჭოები აქეთ-იქით დაფრინავენ, ხის გრძელ ლერძებს გარდიგარდმო ყრიან, ქერა ყმანილქალი, რომელსაც ტერეზა პქვია, მიათითებს და შეაკეთებს, და შენც შეგეძლო დახმარებოდი. ასეთი მკვირცხლია აქ ყველა, და - გამრჯე და ამტანი, და ისინი იცინიან და ტიტინებენ და ენას არ აჩერებენ, და იქნებ რომელიმე მათგანს ვინძლო ახსოვს კიდევ ქალი დაყანგული ცელით ან კაცი თხასავით კიკინა ხმით ან ქალი, რომლის სისხლიც დაჭაობებულ წყალს წვეთ-წვეთად ერთვოდა, როგორც ის აღნერა ერთმა პოეტმა, რომელიც, გადაგვარებული ფილტვების და ახალგაზრდობისგან განკურნების მაძიებელი, შეშლილთა კოშკის ფერდობებზე აკრძალულ სეირნობას არ იშლიდა. ერთ-ერთმა კი ახალი, ლურჯი სამუშაო ტანსაცმელი მიიღო, რაც უზომოდ ეამაყება, მსუბუქად მიდი-მოდის და მსუბუქ მითითებებს იძლევა, და ხალიჩები და თავსაფრები ჭრელია და მტკიცე, და მანქანები ზუზუნებენ და მუყაითად შრომობენ

და შენ ჯიუტად იბრუნებ შენს ნითელ თავსაფარს, ფრანცისკა, როცა მას გართმევენ, ეს-ესაა გამზადებულს, ნითელ თავსაფარს, რომელშიც შენ შენს მარიელის ახვევ, რომელიც შენ დიდი ნაძვის ფესვებს შორის შობე, შენ მაშინ ახალგაზრდა იყავი და ძლიერი და ზამთარში მოახლე, ზაფხულში კი მწყემსი, და გლეხკაცმა არაფერი იცოდა. მე? ფუი, ამ საზიზლარ ადამიანს, და მისმა ცოლმა კარ-მიდამოდან გაგაძევა. შენ იქ დაბრუნდი, საიდანაც იყავი მოსული, სადაც შენი სირცხვილის შესახებ არაფერი იცოდნენ, და მწყემსი გახდი იქ, მაღლა, მთაში, სადაც შენ შენივე თავს ინახავდი, შენს ტანს და შენს სიყვარულს გამონასკევადი და ხავსი ნოვს სინითლეს ბავშვის ქვეშ

ეს ყველაფერი უკვე წარსულს ჩაბარდა, ფრანცისკა,

მშვიდად იყავი. მიდი იმასთან, ვინც ყოველთვის კუთხეში იდგა და ყვიროდა, როცა მას უახლოვდებოდნენ. ის ახლა აქ ზის და სააღდგომო კვერცხის მოხატვით გართულა; როგორც იქნა, მონყალების დამ და მომვლელმა მამაკაცმა, რომელიც ტერეზას მსგავსად გარედან მოდის, შეძლეს ეს: მათ ის გამოიტყუეს თავისი კუთხის სამფლობელოდან, და ის ახლა საოცარი სიმშვიდით ხატავს და ფუნჯს ფერში ანობს, ჩაბეჯითებული, ხატავს წერტილებს და ხაზებს და იცინის და თავს მალა არ სწევს, იქნებ სულაც მისთვის ან შენთვის სცემს მედლოე დაფდაფს, სცემს დროდადრო მემბრანას და ეს იმის ხმაა, რაც იყო, ხმა მოგონებისა, და ის ხანგრძლივ ფიქრებში იძირება

ისინი მოვიდნენ, პო, მე ეს ვიცი,

და დებმა ვერ გაბედეს ხის მძიმე ჭიშკრის ჩაკეტვა, ძელით გადარაზვა, არა, ისინი ასე არ მოქცეულან, და ეს მაინც ამაო იქნებოდა. შეშლილთა კოშკი უკვე ალყაში იყო, ყველა მხრიდან ფოტოგრაფირებული და თვალთვალს მიცემული, შევიწროებული, გარშემორტყმული, მხოლოდ მღვდელმა მოახერხა გაღწევა, მათ ის ხელსნის სამოსში გამოანყვეს და ასე გააპარეს, ხელსანს უფლება ჰქონდა, გასულიყო

და სხვაც ორიოდე,

ასეთივე, სინათლით მოსილი – დები იყვნენ ისინი? მხოლოდ დები იყვნენ ისინი? სამნი ან ოთხნი იყვნენ (ზოგი ჩვიდმეტსაც ასახელებს) თუ ეს მაისის ერთობლივი გასვლა იყო ან მესამე გასვლა აგვისტოში? – სოკოს საკრეფად გაგზავნილებისა, იმ დღის დილაბნელზე, გაუთენებელში, როცა კოშკი უკვე ალყაშემორტყმული იყო. ზემოთ, ტყის ნაკრძალში და იმ ხეობის მოპირდაპირე მხარეს, სადაც ამაზე დღემდე ყვებიან

და რუს ბალახში ხმები იღვრება,

როგორც წუნწუხი იმ აპრილში, როცა ხილის ღვინოს ნითელი ფერი ჰქონდა, როცა ავადმყოფი შინაური ცხოველები ნითლად შარდავდნენ. იდუმალი სიტყვები ჩაიღვრება მინაში, მთის ქანებში, ათნლეულების მერე კი ისევ ამოდიან სულ სხვა ფერებით: აი, იქ, გადაღმა, იმ კარ-მიდამოში, იქ იყვნენ გამცემლები, მათ დაასახელეს ის, ვინც მოვიდა, რათა მათთვის თავისი, მშობელი დედის ნაყვანის შესახებ მოეთხრო, თუ სად იქნა ის გადაყვანილი, და რომ მგზავრობა გაზის საკნებით დასრულდა და არა საცეკვაო დარბაზებით და ლამაზი მუსიკით, როგორც ყველა მსხვერპლს ატყუებდნენ ხოლმე. კარ-მიდამოში კი ისე მოიქცნენ, თითქოს ეს ყველაფერი სიცრუე იყო, დედა აქედან შორს იყო და ისიც ცოცხალი აღარ იყო, უკვე ოცი წელი თავის ჭკუაზე არმყოფი, ჯანმრთელ ხალხში აღარ ერიოაო თუ რაღაც ასეთი თქვა ვაჟიშვილმა და დააბეზლა ამბის მომტანი, რომელიც ამ დაბეზლებიდან ცოტა ხნის მერე დააპატიმრეს "ვერაგობის შესახებ კანონის" სფუძველზე, ნამებული, წელში გადატყდა, როცა - მძიმე თოფმომარჯვებული - პნკალიდან ჩამოვარდა და გვიან, ძალიან გვიან, როცა უკვე ყველაფერი ჩავლილი იყო, როცა ხეიბარი ჩვენებას იძლეოდა და მეორე,

არა, ჩემი დასახელების უფლება არ გაქვთ, თუნდაც ორმოცდათვრამეტი წლის მერე, ასეა, დღესაც კი ჰყვებიან სოფელში, შეშლილთა კომპთან, ბრალმდებლურად განვდილი ხელით, ისინი როგორ გამორეკეს, გამომწყემსეს, როგორც ნახირი, როგორც ყვიროდნენ, ტიროდნენ და ყვიროდნენ

ისე ყვიროდნენ, როგორც მალა, სახლში, როცა მათ, სანოლის სადგარებს ჩაბლაუჭებულთ, ოთახებიდან დევნიდნენ, დერეფნებში ახოხილებდნენ, კიბებზე ახეთქებდნენ ან სიარულის ვერსემძლებლებს მიათრევდნენ. *მოსიარულე, მშვიდ პაციენტებს შენობის შესასვლელში ამწერივებდნენ*, - *ნერს მონყალების და როზარია ბრუნნაუერი 1945 წელს, მარცხენა ხელის სახელოს აუკაპინებდნენ და დასერილ მკლავზე აწერდნენ რიცხვს, რომელიც მათ რგებოდათ. ყველგან და ყველგან დაეძებდნენ სიებში შეტანილ სიკედილის მსხვერპლთ. ეძებდნენ საკუჭნაოებსა და დარბაზებში, სხვენსა და სარდაფებში, ბოსლებსა და ბელლებში, შიდა ეზოებსა და ბალებში, ეძებდნენ აგრეთვე იოსებს და იმას, ვისაც ანგელოზისსახიანი და*

კეთილოს

ეძახდა, ჭუჭყიანხელებიანს, რომელიც გნიასობდა განაპირა ერკერიან ოთახში, გარეთ კი მშვიდობიანად გლეჯდა ბალახს საათობით, მოხრილი და მოთმინებით აღსავსე, თითქოს მოკაკეული ზურგი ფარად აუფარებია სამყაროსგან თავდასაცავადო

*მაგრამ მე სიცოცხლე აღარ მინდა  
მძინარენი*

*ბლავიან  
თამაშობენ*

*მკვლელობა და სიკედილი!*

და მასაც მიავნეს, შეუერეს მინიანი ხელები, თვალებშიც სცემეს ისე, რომ ამოგლეჯილ ბალახში ჩაემხო. რაკი დები უარს ამბობდნენ ამ აქციაში მონაწილეობაზე, გესტაპოს და მეთვალყურე ექიმს თან ახლდნენ

მამაკაცები და ქალები, რომლებიც მათ ეხმარებოდნენ.

მათ მოჰყავდათ, ერეკებოდნენ, დასდევდნენ, ჯვარცმას ააგლეჯდნენ მარიას კაპელაში თავმესაფრის მაძიებელ უსარგებლო სიცოცხლეებს, თავდალწეულებს ხმებისგან და ხელებისგან და ხელკეტებისგან და გასროლებისგან და საინექციო ნემსებისგან და გრგვინვისგან, საშინელების აღზევებისგან, და ზარები გადაუფრენდნენ ქვეყანას, არა, აღდგომას გვერდი აეწლო 1941 წლის ამ აპრილისთვის, ეს შიდა ცეცხლი იყო, ეს შეტევა იყო, ეს მხურვალება იყო, ზარები რეკდნენ ქვეყნის თავზე, მინდორთა და კარ-მიდამოთა და ხეობათა თავზე

ყველა ძროხამ, ყველა ღორმა

იცის, როდის მოდის ყასაბი. მაგრამ ადამიანები არ გამოვბოდნენ გარეთ, როგორც ეს ყოველთვის ხდებოდა, რათა ენახათ, არ მოდიოდნენ დასახმარებლად, უფრო მეტად თავ-თავისი სახლებისკენ გარბოდნენ, შერბოდნენ ოთახებში, კეტავდნენ კარებს, ხურავდნენ დარაბებს, ყურებს, გულს. მათ იცოდნენ, რისი დანახვა არ სურდათ, მაგრამ სკოლის მოსწავლეები ხედავდნენ, რაც მათ არ იცოდნენ, ხედავდნენ, - ნაბორძიკებულ, მოქანავე, მონუნუნე, მოვალაღე, აბღაველებულ, დამუნჯებულ ადამიანებს დაძრეცი ღარტაფებით როგორ მიღვენიდნენ ქვემოთ, ორი შავი ავტობუსისკენ; მათში იარუსები იყო მოწყობილი და სარკმლები შავად ჰქონდა შეღებილი, და მერე

როგორი სიჩუმე ჩამონვა,

როგორ ჰქონდა თვალზე ხელი აფარებული ჯვარცმულს, მისი სისხლის მანათობელი ზოლი ისე მოედინება ჭრილობიდან და ნიადაგს მოესხურება, როგორც მოგვიანებით ამბობდნენ სოფლად, მთელი დღე სიჩუმე იდგა, სამარისებური სიჩუმე, ვიდრე ყველა თავ-თავის ქობმახში იყო შეყუყული და მთები მწუხრის სინითლეში გახვეულიყვნენ

და ავტობუსები სოფელს შორდებოდნენ.

### III

ერთი ნაზი ყმანვილქალი მოდის შემლილთა კომპში, კვირაში ორჯერ. ის ცხოვრობს ქალაქში, მწვანე მდინარის შესართავთან, დინების მიმართულებით თითქმის ოცდაათი კილომეტრის სიშორეზე. კვირაში სამი დღე მუშაობს საფეიქროში, სადაც თავშესაფრის ბინადარნი მისი ხელმძღვანელობით თავსაფრებს და ხალიჩებს აწარმოებენ. ნითელსა თუ ღურჯს, ყვითელსა თუ მწვანეს თუ ფორთოხლისფერს ჭრელი ზოლებით. სულ სხვა სამყაროდან მოსული ეს ყმანვილქალი მათ უყვართ, როგორც – ერთი ამათგანი.

ტერეზა, ასე ჰქვია მას, აქ წარმოებული პროდუქციით ამარაგებს იგი ხეობას. იქ ამ წანარმს მოიხმარენ: იაფია და მშვენიერი. ფერადი ლაქები სასტუმრო პანსიონატების ახალ ოთახებში. ხდება, დავემგზავრები ხოლმე ტერეზას. მას თხელი, ნათელი თმა აქვს და ოდნავ საქსონური აქცენტით საუბრობს. მინდა, უფრო ახლოს გავიცნო. ის სხვაგვარია. დღე და ღამე ერთდროულად მკვიდრობენ მასში, მაგრამ ორივე – უჩვეულოდ უსიცოცხლო. ის ერთდროულად აქაც არის და სადაც სხვაგანაც, თითქოს თავისი ერთი ნაწილი სადმე დაეტოვებინოს, სადაც უკვე ვეღარ დაბრუნდება. თავი გამართულად უჭირავს, მაგრამ ზოგჯერ, როცა ფიქრობს, თვალს არავინ მადევნებსო, მოულოდნელად მოეშვება და მოიხრება ხოლმე. რამ მოსწყვიტა კეფა? მისი ძალა სიჩუმეშია, და ზურგისმუქცევით ამიშვლებს სიყალბეს. ერთხელ ის თავისი საყვარელი ნიგნის შესახებ

ყვებოდა: ერთი ქალი მარტოდმარტო იბრძვის გადარჩენისთვის მინის კედლის გამოღმა მხარეს, რომელმაც ერთ ღამეს მოულოდნელად მთა და ხეობა მოიცვა – კედლის მიღმა კი ყველაფერი სასიკედილოდ დადუმებულა.

ეს იყო ის უკანასკნელი წიგნიც, რომლიდან ნაწყვეტებსაც დედაჩემს ვუკითხავდი, მის გარდაცვალებამდე რამდენიმე კვირით ადრე. სარკმლის კარნიშზე მტრედები ცეკვა-ცეკვით მიმოდინდნენ, ავადმყოფი დედის ტკივილს ჩაჰკურგურებდნენ. დარაბები დახურეო, მთხოვა მან ჩურჩულით. აღარ შემიძლია. ერთხელაც ეს უკვე აუტანელი იყო, მე კი ვერ შეენიშნე. ბერისთვის ისევე ყველაფერი გამოსწორდა, ჩემთვის კი ცხოვრებამ უკვე დაკარგა საზრისი. რუევში დაეცა მამათქვენი, ენუოთ კიდევ იქნებ ერთხელ იმ ადგილებს, არყის ხის ტყეებს, იმ შორეულ აღმოსავლეთს. იქნებ, ისინი არც იგლოვდნენ. და ბოლო დღესაც კი, როცა ფრთხილად და უიმედოდ ვკითხულობდი გვერდებს ერთმანეთის მიყოლებით, - მე ისევ თავიდან დავინყე წიგნის კითხვა -, მან თავისი ძილვიძილიდან მკითხა: რატომ კლავს ბოლოს კაცი თავისთვის მობალახე ხარს ალპურ საძოვარზე და კლავს ძალღს, მერე კი ქალი კლავს კაცს? ამდენი სისხლი, შვილო, ამდენი სიკედილი, ისევე და ისევე.

ერთხელ ტერეზა თან ნავიყვანე ტბორისპირა სოფელში. გვიანი ზაფხულის ერთი ჩვეულებრივი დღე, ავდრის მოლოდინში. სურდა გაგრილებულიყო, ფეხი წყლით დაესველებინა.

ნითელია წყალი, ნითელი, არა?

სამი კაცი ჩამოახრჩვეს გორაკზე –  
რისთვის ჩამოახრჩვეს?

გლებთა ომი, როგორც გადმოგვცემენ, აჯანყება ჩაგვრისა და ექსპლუატაციის წინააღმდეგ, ტირანიისა და განუკითხაობის წინააღმდეგ –

როგორც ყოველთვის –

1597 –

როგორც ყველგან

რელიგიური ომი. კათოლიკეები პროტესტანტების წინააღმდეგ, პროტესტანტები კათოლიკეების წინააღმდეგ.

დევნა, მკვლელობა, ძარცვა, ძალადობა და დასჯა

უმნიკელობისთვის, აღსარებისთვის, მიტევებისთვის, საბაბისთვის, საზღვრისთვის, გვირგვინისთვის –

ნითელი, ფსკერამდე –

ერთი ასული, სულ მთლად ნორჩი, მიხლის ცოლი, თან გაჰყვა თავის სიყვარულს, მისგან მობილ ბავშვან ერთად –

ტერეზა მუხლს იყრის. ნითელ წყალს ხელისგულს გადაუსვამს. ნახევარწრე. ნალექლი.

რა სიგრძის ფეხები აქვს ტერეზას?

83 სანტიმეტრი.

ასე არ გამოევა.

მიხაელი ფიატის კიჩოზე იხრება:

უნდა გამოვიდეს, კარლ. და კიდევ ერთხელ ამოხს: უნდა გამოვიდეს!

40 სიმაღლეში და 43 სიგანეში.

79,5 მაქსიმუმია.

ზურგს თუ უფრო ქვემოთ გაეუშვებთ...

შეუძლებელია!

შეგვეძლო, მრუდის სახე მიგვეცა.

მერე კი ძირზე გაეუსვამთ.

გთხოვ, კარლ, უნდა გამოვიდეს!

მიხაელი რკინის მაკრატელს დაზგაზე დებს. სიცხეში გაისმის მისი შეკითხვა:  
როგორ მოვიქცეთ?

მე ტერეზას ისტორიას ვეძებ.

ყველას თავისი ისტორია აქვს.

მაგრამ ყველას როდი აქვს ასეთი ისტორია.

რატომ თავად არ შეეკითხები?

მინდა, არაფერს შევეხო.

ანდრეასი, ჩემი მულის ძმა, ბოლოსდაბოლოს იწყებს მოყოლას. ისიც იქ იყო  
მაშინ, იმ დროს, დროის იმ ერთ და ერთადერთ მონაკვეთში, რომელიც ხსნაც  
იყო და იმავდროულად – სიცოცხლის ჩაქრობაც.

რა ხანმა განვლო მას მერე? ერთმა საუკუნემ?

მსუხრის ერთმა გალობამ?

მხოლოდ თორმეტმა წელიწადმა.

დიდი ხნის ამბავია.

დავივინყოთ.

მაინც ვინ ლაპარაკობს უტყვი პანიკის არავისდროის სათვალთვალ კომპეზი-  
ის და მავთულხლართების და პროექტორების შესახებ?

ისევე იძებნება ყველა, ვინც ეს გადაიტანა.

კაკლის ხის ნაპოვია ჩასობილი დანალმული ველის შუაგულში.

ტერეზა მაშინ ცხრამეტის იყო, მშობლიურ დრეზდენში ცხოვრობდა, და, სი-  
ნაზის მიუხედავად, ჩინებულად მართავდა კანუს. მას საჭიროებდნენ, როგორც  
გამარჯვებულს. მას შეეძლო საზღვარგარეთ მგზავრობაც. რბოლაში მონაწი-  
ლეობის მისაღებად იყო მერანში, აუგსბურგში და ბურგ-სანტ-მაურიცში. იყო  
ლიზერში, ენსში, არდენში. მიხაელი იზონძოში გაიცნო. ისიც ბაიდარას მრბო-  
ლელი იყო, ქალაქის ტრადიციებით მდიდარი კლუბის სახელით გამოდიოდა  
და რბოლას ხეობის მდინარის შესართავთან იწყებდა.



მათ მუყუყარდათ ერთმანეთი და ამ სიყვარულის წინაშე უკვე უძღლურნი იყვნენ. თეთრი იყო კენჭები ზურმუხტისფერი მდინარის ნაპირზე და თეთრი იყო ბალახი, რომელზეც ქარს ნაბლის ფოთოლი მოეფინა, მსუბუქი პირველი ღამისთვის. თეთრი იყო მოდელირებული მთები კობარიდის მუზეუმში. განმარტოება გამარჯვების ხმაურის შერე. წითელი იყო პირველი ომის ფრონტის ხაზები, აქეთაც და იქითაც, ხალხმრავალი ავსტრიისაც და – იტალიის და მისი მოკავშირეებისაც. ზამთარი. თოვლი. ფხვნილი, თოვლის ქერქი, ფირნი და ისევე ახალი თოვლი და ისევე შეტევა და სეტყვა და თოვლი. ნამქერი ცაში და ზევი ხევეებში. თეთრი სიკვდილი მშრალი ქარის ნაშუადღევს. ერთი მილიონი მოკლული ერთი კანაფის სიგრძის გამო ჩრდილოეთით ან ერთი – სამხრეთით. დამარხული სინათლე. დანაკუნებული სხეულები. ჩანყვეტილი ყვირილი. ლურჯი გაზი.

როდის მოელება ბოლო ამ ყველაფერს?

ანვიმს ჯარისკაცთა საფლავებს, გამწკრივებულ და განრიგებულ ჯვრებს. სახელებს ხავსი ფარავს. სიყვარული ხედავდა დავინყებულ ჯვრებს და თავს იმაგრებდა.

ორი წელი იმარჯვებდნენ ისინი. არა თავიანთი ქვეყნისთვის, მხოლოდ – ერთმანეთისთვის. მომდევნო რბოლის დროს ტერეზას უნდოდა გაქცევა. მერე მიხვალმა დაბეჭდილი წერილი მიიღო: საზღვარგარეთ გასვლის აკრძალვა.

შეეშვიო, თქვა მამინ კარლმა სახელოსნოში. მაგრამ მიხაელი არ შეშვებია. ის კარგი მექანიკოსი იყო. მან შეძლო კარლის დარწმუნება. რამდენიმე კვირა გასტანა კარლის მამის სახელოსნოში საღამოობით მუშაობამ. ისინი ძველ ფიტში ამონტაჟებდნენ სათავსოს, რომელშიც ერთი ადამიანი მწოლიარე მდგომარეობაში ისე მოთავსდებოდა, რომ ფეხები უკანა ლერძზე ჰქონოდა დადებული, თავი კი – საჰაერო ჭრილთან. როცა მუშაობას მორჩნენ, შობის წინა კვირადღე იდგა.

ღამეს ყოველთვის ერთი და იგივე კითხვებით ავსებდნენ: რა უნდა ეთქვათ, როგორ ემოქმედათ, საით გაეხედათ, საბარგულში რა ჩადოთ, რა დრო აერჩიათ, ეჩუქებინათ თუ არ ეჩუქებინათ მებაჟისთვის ერთი ყუთი სიგარეტი, მებაჟისთვის, მესაზღვრე ჯარისკაცისთვის... ხომ არ გაიყინება ტერეზა, საკმარისად ექნება ჰაერი, შიშით ყვირილს ხომ არ დაიწყებს? როგორ მოქცეულიყვნენ, თუ მათმიანათებდნენ, შეეკითხებოდნენ, აღმოაჩენდნენ? თუ ესროდნენ, თუ...

კარლის მამამ აუკრძალა თავის შვილს ამ "თვითმკვლელობის ბრძანების" შესრულებაში მონაწილეობის მიღება. მიხაელი სხვა გზას ეძებდა, ეს იდგა უარყო, აწინებდა პასუხისმგებლობა, უდანაშაულო ადამიანის სიცოცხლე საფრთხეში ჩაეგდო. ბოლოს კი ანდრეასმა შესთავაზა დახმარება. ისინი სკოლის მეგობრები იყვნენ. ახლა კი ანდრეასი ვენაში ფილოსოფიას და ისტორიას სწავლო-

ბდა და სწორედ ამჟამად წერდა სადიპლომო შრომას ბოჰემიის მეფე ვენცელ IV-ზე, რომელმაც სათათბიროს ყველა აჯანყებული წევრი დასაჯა. ანდრეასი სასწავლო მიზნით არაერთხელ ყოფილა პრაღაში. სწორედ პრაღაში სურდათ შეხვედრა ტერეზას და მიხაელს. აღმოსავლეთის ბლოკის ქვეყნებში, როგორც მაშინ ერქვა, ტერეზას გასვლის უფლება ჰქონდა. გარდა ამისა, იქ მას ნათესავეები ჰყავდა, ამიტომ სტუმრად მისი გამგზავრება ეჭვს არ აღძრავდა.

შაბათი, 12 დეკემბერი, 12.00 საათი.

წმ. ვიტას ტაძრის მარცხენა ფრთის საკურთხეველის წინ შეხვედრა დათქვას. დამიფრული წერილების წერის გამოცდილება ჰქონდათ – ბედნიერების დღეებში მათ სიმარტივით რაფინირებული ნიშნების სია შეიმუშავეს.

პრაღა, პარასკევი, 11 დეკემბერი, 17.00 საათი.

საშობაო ბაზრობა ჩერმაკის სასახლის წინ. მიხაელი ყიდულობს სიმინდისგან დამზადებულ ექვს თოჯინას, გამობმულს ციურ ორკესტრზე. კროიცპერენ-პლაცზე ვილაც შავი ფულის შესახებ ეკითხება. ის ხვალინდელი დღის გზას სინჯავს. კარლსბრუკე ნისლში იძირება, აქა-იქ ბუნიკის, გვირგვინის ოქრო გაილეებს. ქვის ქანდაკებების უმწეო გამომეტყველება თავზე მდინარის დინებისა, რომელიც ცხენების ფლოქეთა თქარათქურს ერწყმის, თვლების სწრაფვის ხმას, ანსლულთაგან გადმოსული ჯარისკაცების ნაბიჯებს, სვლას ტრიუმფისკენ, სვლას სიკვდილისკენ. მიხაელი მოაჯირს ეყრდნობა. მისი იმედი სამკედრო-სასიცოცხლოდ ეხლება თოლიების ყვირილს.

შაბათი, 12 დეკემბერი, 11.30 საათი.

ერთობ ადრეა. ნუთები შიშის საწყაულია. წმინდა ვიტას ტაძრის მშენებლობის ისტორია, რომელსაც გამაძლიერებელი ავრცელებს, მხოლოდ ყურს ხვდება. მარცხენა ფრთის საკურთხეველი ნაძვის გირჩიანი რტოთია შემკული. მიხაელს მუხლი მოუყრია ერთ სვეტთან, მზერის ქვეშ მარიამისა, რომელსაც მის თავს ზემოთ მკლავები გაუშლია და მის ლოცვას ღებულობს, როგორც მიხაელი – სიყვარულით აღსავსე მის მზერას. ნაბიჯები უახლოვდება და შორდება. სიცარიელის აკუსტიკა. ზარი რეკს. გარეთ, მზის საათზე, ჩრდილი გადაადგილდება. სარკმლის ინდიგოლურჯი ფერი მკრთალდება. სამი საათისთვის ისინი ტაძარს ტოვებენ.

მატარებლით ჩვენი ერთ-ერთი მგზავრობისას – ქვედა ხეობის ვინრო რკინიგზის მატარებელი, ქალაქგარეთ მომუშავეთა პეტიციის წყალობით, ისეე მოძრაობს, ზედა ხეობის მონაკვეთი კი გაუქმდა და ველოტურისტულ გზად გადაკეთდა – ანდრეასი მიყვება, რომ შეუძლებელი იყო მიხაელის დაწყნარება. კვლავ და კვლავ ცდილობდნენ ამოეცნოთ, რა შეიძლებოდა მომხდარიყო: სხვა დღე ხომ არა – სხვა დრო – სხვა ეკლესია – სხვა საკურთხეველი – იქნებ დედამისმა მოიკლა თავი, ტერეზას გაქცევა რომ შეიტყო, რომელიც მან ამ შემთხვევისთვის დათქვა – ნათესავეები ხომ არ მიუხვდნენ განზრახვას – ტერეზა ხომ არ გახდა ავად – უშიშროება ხომ არ ჩაუდგა კვალში – კარლსბრუკედან

მდინარე ვლტავეში ხომ არ გადახტა ჩანაფიქრის განუხორციელებლობით სასონარკვეთილი... ოოო, ნმინდაო მარიამ, შემენიე -

მიხაელი სასტუმროს უბადრუკ ნომერში, სანოლზე ზის და ბავშვობის მელო-დიას მღერის. მერე გადაწყვეტს, ისევ ტაძარში მიბრუნდეს. შიდა ეზოები ცარი-ლია, ყვირიან და ნიოკობენ კომკის ჭკები, სულ სხვა დროის შიკრიკები. ტაძ-არში ბნელა, ღვთის სახლში ზეთის ნითელი სანათურები ბუჭტავენ უსასრუ-ლო თაღებქვეშ. სწორედ ანდრეასს მოუკრავს თვალი წვრილად დაგრაგნილი ჩანანერისთვის, რომელიც, მხატვრული ჭედურობის ერთ სპირალში, მარცხენ-ა ფრთის საკურთხეველის საზიარებლის ცხაურში იყო შეუმჩნეველად დამა-ლული. ეს ტერეზას ნანერი იყო: ოთხშაბათი, 1413, კარლოვას 302. გამიფრუ-ლი კი ამას ნიშნავდა: კვირა, 14.00 საათი, კარლოვას 3.

კარლოვას ქუჩა პრადმინის სამხრეთით, კლაინზაიტერ რინგიდან კომკის, ტა-ძრის და ბატონის მამულის მიმართულებით მდებარეობს. ქუჩის მარცხენა მხა-რე კლდოვან ფერდობზე აშენებულ ვინრო სახლებს უკავია, მარცხნივ რამდე-ნიმე ვინრო სახლი კლდოვან კალთაზე, კარლოვას ქვემოთ, ვინრო ქუჩიდან მრავალსართულიანები სჩანან. სანაპიროს უძველესი ქანები. თანაბრად დაშო-რიშორებული რბილი, გრძელი საფეხურები, რომლებიც სიამაყეს დრეკენ და მოკრძალებას უთმობენ სივრცეს. აღმავალი გზის მარჯვენა მხარეს ქვის მალა-ლი გალავანია, რომლის მიღმაც ოდინდელი სამეფო ბაღების მომწუსხველი სიმყუდროვეა, საიდანაც წყლის დუღუნის და შარბიური ისმის, გაზაფხულზე კი იასამნების და მაგნოლიების, გლიცინიების და ყასმინების სურნელება მოდის.

კარლოვას ქუჩა 3: ტერაკოტისფერი სახლი, ორსარკმლიანი, ლამაზი პროპო-რციებით. სპილენძის გალაპლაპებულ აბრაზე - უცხო გვარი.

კვირა, 13 დეკემბერი, 14.00 საათამდე ცოტა ხნით ადრე. ორი ახალგაზრდა მამაკაცი დგას კარლოვას ქუჩის ზედა ბოლოში, შემალლე-ბულ ტერასაზე, ისინი ტურისტებს ჰგვანან. შობის მესამე კვირაა. წვიმა ცრის. ირგვლივ კაცის ჭაჭანება არაა. მათ ქვემოთ კომკმრავალი, ოქროს ქალაქი განოლილა. შორიდანვე ხედავენ ისინი კარლოვაში ამოსულ გოგოს, რომელ-იც წყალსადინარ ღარში, სახლთა კედლების გაყოლებით, მოიჩქარის. მისი რუხი პალტო მუხლისთვის მალავს და აჩენს, მალავს და აჩენს. ანდრეასი ფო-ტოსურათს უღებს. მეგობრები წელი ნაბიჯებით მიემართებიან ბურგტორის მიმართულებით, ტერეზას იმავე სიმაღლეზე ამოსვლას აცდიან, შუაში ჩაიყ-ენებენ, ქალაქის გეგმას ფურცლავენ, სხდებიან მანქანაში, რომელიც ქალა-ქის განაპირას არის გაჩერებული, ვეება ბოქემიური კარმიდამოს ყოვლად-სრული ჰარმონიით მოცულ ტერიტორიაზე, აკაციის შიშველ ტოტებქვეშ, და მიემგზავრებიან.

ანდრეასს რომ ჩემთვის ფოტოსურათები არ ერევენებინა... ისტორიები დროში დაკიდებული ბადებია.

ტერეზა ის არ არის, ვისაც შეგიძლია კითხვები დაუსვა. ის იმას იქმს, რაც ხდება. ის თავის ირგვლივ რკალს თავადვე შემოივლებს ხოლმე. რამ წაართვა მას რწმენა, ცისარტყელას ფერებით აღსავსე ოცნება, რომელიც ყველას გაგვაჩინა? თავის თავზე არაფერს ამბობს, ერთთავად სხვებზე გეკითხება. გეხმარება, მოდის, მიდის, ეხება საგნებს და ადამიანებს. მისი ყოვლისმომცველი ზრუნვა საქმიანია, მაგრამ მისი ფიქრი სხვაგან არის დავანებული.

ტერეზა და მიხელი მწვანე მდინარის ტოტთან, სასექციო სახლში ცხოვრობენ, მათი ბალი მდინარის ნაპირს გაუნვდება. ზაფხულში ბოსტნეული მოჰყავთ, მათი პომიდორი ძალიან უყვართ მათ მეგობრებს. სახლის სამხრეთით და დასავლეთით ჩამსკრებიებული ხეები, ბლის ხეები ხარობს. ისინი ჩაკეტილი ცხოვრებით ცხოვრობენ, არსად გადიან; ზოგჯერ მათ თვალს მოკრავენ ხოლმე ქალაქის ძველ, ბაროკოს დროის თეატრში, რომელიც მცირე ხნის წინ აღადგინეს და ხელახლა გახსნეს. შეილები არ ჰყავთ. მათი ურთიერთდამოკიდებულება ნახ უსიცოცხლობაშია ჩაძირული. თითქოს ის ძალა, რომლითაც ისინი აღსავსენი იყვნენ და რომელმაც მათ გაბედულება შესძინა, სადღაც გაუჩინარებულიყო, მათი ცხოვრების ერთადერთ საათში გახარჯულიყო.

უკვე ღამე იყო, როცა ისინი საზღვარს მიუახლოვდნენ. რაკი მხოლოდ იმაზე ფიქრობდნენ, რაც წინ ედოთ, საუბრობდნენ მხოლოდ გუშინდელზე. ყველაფერი ერთობ ბანალური იყო. არავითარი ტრაგიზმი, არავითარი შტაზი, თვითმკვლელობის არავითარი მცდელობა. როცა ტერეზას ბიძამ და დეიდამ მისი სურვილი შეიტყვეს, - ნმ. ვიტას ტაძარი დაეთვალე რეზინა, გადანყვიტეს, თავად ერევენბინათ იგი მისთვის. ბიძია იქ ერთ დროს, რამდენიმე თვის განმავლობაში, მნათედ მსახურობდა და ტაძრის ყველა კუთხე-კუნჭული იცოდა. შენელებული დრო: დაგვიანებული სადილი, გულით ავადმყოფი ბიძის წყნარი საათი შუადღით, გაუთვალისწინებელი სტუმრობა, ქალაქში განელილი სიარული, არავითარი ფეხის აჩქარება, უკვე გაჩენილი ეჭვის გათვალისწინებით. როცა ტაძარში შევიდნენ, უკვე ოთხის ნახევარი იყო. ტაძრიდან გამოსვლამდე, სასონარკვეთილი სიჩქარით დანერა ტერეზამ ორიოდ ნინადადება და საკურთხეელის საზიარებლის ცხაურში შეკუჭა. იმედით ნაკარნახევი უსაზრისო იდებ. ტაძრისკენ სავალ გზაზე, კარლოვას ქუჩის გავლისას, თვალში მოხედა ტერაკოტისფერი სახლი: თავის სიმშვიდეში გაყურსული და თითქოს ფორიაქს გარიდებული. რიცხვი "სამი" მის წარმოდგენაში კარგი რიცხვი იყო: "სამი" იყო მისი საყვარელი რიცხვი.

საზღვრამდე კიდევ ცხრა კილომეტრი რჩება. ეს ადგილები მეჩხერად არის დასახლებული, გზაზე ხშირია აღმართები და დაღმართები. ზოგიერთი სარკმლიდან მცხრალი სინათლე გამოსჭვივის. ხეხილის სახიჩარი სილუეტები. მათ მიერ განელილი ბოლო სოფლის მთავარ მოედანზე - მეჩხერი ნაძვი ოთხი ელექტროსანათურით. ტყიან მონაკვეთებში და ვაკეზე - მოლიპული გზები. არავითარი ტრანსპორტი.

ისინი კვლავ და კვლავ აზუსტებდნენ და ნონიდნენ ყოველ სიტყვას, ყოველ სათქმელს. მერე კიდევ არაერთხელ - კიდევ და კიდევ. სულ მცირე, ერთი საათი აზუსტებდნენ ყველა ნიუანსს. ბოლო კილომეტრებილა რჩებოდა, ტერეზა უფრო და უფრო ნყნარი და შეუმჩნეველი გახდა, ის ლამეს ჩასცქეროდა თვალეში.

ყველაფერი კარგად იქნებაო, თქვა მან.

ჰო.

ხუთჯერ რომ დაეკაკუნებ: საკონტროლო პუნქტს ვუახლოვდებით.

ჰო.

ოთხჯერ რომ დაეკაკუნებ: პირველი შლაგბაუმი.

ჰო.

სამჯერ რომ დაეკაკუნებ: სასაზღვრო პუნქტის ნიშანი იქნება. კიდევ სამჯერ, თუ ამან დიდხანს გასტანა, და მერე მხოლოდ ორჯერ - მეორე შლაგბაუმთან და მერე - ერთხელ -

ჰო. ერთხელ - ნეიტრალურ ზონაში.

ავსტრიის საზღვართან აღარავინაა, მერე ყველაფერი სწრაფად მოგვარდება, ძალზე სწრაფად.

ჰო?

ჰო.

ცოტა ხნის წინ ავარდნილ, თვალგაუვალ ნამქერში - ჯიბის ფარნის ანთება-ჩაქრობით მიცემული ნიშანი. დამუხრუჭებისას - საბურავების მსუბუქი წასრილება. რუხ-მწვანე სამხედრო შინელიანი ორი სასაზღვრო პოლიციელი, ერთი ტყვიამფრქვევით, მეორე - ტურნეტთან მიდებული რაციით. მანქანაში იყურებიან - ორი პერსონა - ითხოვენ პასპორტებს, აბრუნებენ. ნიშანი ფარნით: მიბრძანდით!

იცოდნენ, რომ საზღვრამდე არმისულებს ეს წინასასაზღვრო პოსტი ელოდათ. ტერეზა უკვე გადამალული ჰყავდათ მისთვის განკუთვნილ "თავისუფლების საქანელაში", როგორც ტერეზა ამ სამალავს ეძახდა. თბილად ეცვა, პალტოს ქვეშ სქელი პულოვერი. ფეხზე კი - სქელლანჩიანი, ბენვით ამოფენილი, ყელიანი ფეხსაცმელი - ეს ვერ გათვალეს მიხაელმა და კარლმა. ყველაფერი მილიმეტრებით იყო დაანგარიშებული და გაზომილი, სამალავის ყველა დეტალი. და უცებ - შოკი, რომ ეს ვერ გათვალეს. ყველაფერი - ამაოდ. ამაოდ, გესმის?

მან გულისრევა იგრძნო, - ამბობს ანდრეასი და მატარებლის სარკმლიდან ნითელი ტბორის ხეობას გაჰყურებს, - ეს საშინელი წუთები იყო. მიხაელი ტყეში შევიდა და ახალ თოვლში აღებინა. როცა დაბრუნდა, სახე ერთიანად ყვითელი ჰქონდა, საბარგულს მუშტებს უშენდა, ტიროდა.

და ტერეზა, მოულოდნელად, ისევ აქ იყო. უკვე ერთი საათია, რაც ხმას არ იღებდა, მხოლოდ ჰო-ს ან არა-ს ამბობდა, ყველაფერზე, რაც მას უნდა დაემახ-

სოვრებიანა, იმაზეც კი, რომ საბარგულს გახსნიდნენ და გულდაგულ და-ათვალიერებდნენ. იგი ყოველთვის თავის ნაზ - თუნდაც რომ გარკვეულ - ჰოს-ამბობდა, თითქოს თავისი ბაგეებისთვის ამ ერთადერთი სიტყვის ამოთქმის ბრძანება ჰქონოდა მიცემული.

და, აი, ელვისებურად გაიღვიძა მასში სიცოცხლემ. ეს ხომ უბრალოდ სასაცილოა, - ამბობს ტერეზა, იხდის პულოვერს და ყელიან ფეხსაცმელს. მე მას კიდევ ერთ წყვილ წინდას მივცემ. ტერეზა პალტოს ხის უკან მოისვრის და სამალაჟში ძვრება. მისი გრძელი ქერა თმა სველია, მისი მხრებიც, მისი სახეც. სანტიმეტრ-სანტიმეტრ ცდილობს სამალაჟში მოთავსებას, ხენემის, ჩვენ კი ვანვეზბით და ვჩურთავთ.

ლითონი ყინულივით ცივია. თოვლით დასველებულ თმას ყელზე შემოვახვევთ და ვტკეპნით. მიხაელი შუბლზე კოცნის. როცა სახურავს ვაფარებთ და ვაჭანჭიკებთ, რალაცას ამოგვძახის, მხიარული ხმით. ჩვენ კი უკვე აღარ გვესმის. ვამაგრებთ სათადარიგო საბურავს, გადავაკრავთ გადასაფარებელს, ვალაგებთ ჩემოდნებს, ვდებთ ორ ბოთლ არაყს, რომლებიც მებაჟეებს ბაჟის სახით უნდა შეეთავაზოთ, უკანა სავარძელზე კი - ერთ ყუთ ბოჰემური ბროლის ჭიქებს, და გზას ვაგრძელებთ.

საჭეს ანდრეასი უზის. მიხაელი კაკუნის ნიშნებით ეხმიანება ტერეზას, დროს აჩქარებს. მერე დასათვალიერებელი მონყობილობის ჟანგიან სადგარზე დგომა უნევთ. მიხაელი სასაზღვრო დაცვის თანამშრომელს ბიუროში მიჰყვება. კაცი მეგობრული და თავაზიანია, მიხაელს ცხელ ჩაის სთავაზობს, თოვლის შტორმზე მიუთითებს, იცინის. იქ მათ მეტი არავინაა. არა საუნყებო მანქანა, არა საბარგო, სამგზავრო ავტობუსები ხომ მაშინ ჯერაც არ არსებობდა. საპირისპირო მიმართულებითაც არაფერი მოძრაობს.

სადარაჯოს თბილ ოთახში მიხაელს ოფლი ასხამს, ზურგს კი ცივი ოფლი უნამავს. მესაზღვრე ვილაც გოგოს, რომელიც უკვე ნასასვლელად ემზადება, ეხუმრება და იმასაც ჩაის სთავაზობს. მიხაელი ხედავს, გარეთ ჯარისკაცი როგორ იხსნის ზურგიდან კალაშნიკოვს, როგორ იკავენს ხელში პორიზონტალურად და როგორ მიმართავს მანქანისკენ. მერე ავტომატს ზურგსუკან, კედელთან მიაყუდებს, ფარაჯის საყელოს აინევს და წარბებიდან თოვლს იშორებს.

მათ საბარგული ერთხელაც არ გაუხსნიათ, არ აუნთიათ პროჟექტორი. ბევრი არაფერი უკითხავთ, პასპორტები დაუბრუნეს. მიხაელი რომ მანქანაში ჯდებოდა, მესაზღვრე ამ დროს კარებში იდგა, ქუდზე ჰქონდა ხელი მიდებული და იღიმოდა. ერთი ხელით რომ მანქანის კარს ხურავდა მიხაელი, მეორე ხელით ცდილობდა, ლებიანება შეეკავებინა.

მერე: ორჯერ დაკაკუნება.

ნაბიჯების სიჩქარით მიუახლოედნენ მეორე შლაგბაუმს, რომელიც მათ უკვე რწვეით ეგებება. ისეე ჩაკეტილი სივრცე. ძელის წითელი ნათურები მათ თვალბივით შესცქერიან.

ავსტრიის მინა. სახრახნისის ხმაური, შეძახილები, სიცილი, ფრთხილი მოძრაობები, ამოზიდვა. მიხალი ტერეზას გაყინულ-გაშეშებულ თმას შესტ-ირის. ტერეზა მთელი სხეულით ცახცახებს. ყბას და კიდურებს ველარ იმორ-ჩილებს. მერე კი, - ამბობს ანდრეასი, - მერე ტერეზას ის აღმოხდა, რაც დღემ-დე გამოცანა ჩემთვის:

როცა ამ ყველაფერს ბოლო მოელება, ჩემო სიყვარულო, მე უკვე მკედარი ვიქნები, არა?

#### IV

დასახელებული ხეობის ციცაბოები უფრო და უფრო მცირდება. ტყიანი ხეო-ბა რბილ გორაკებზე შეფენილა. რაც იყო, უკან მოვიტოვოთ.

იქით, გაღმა ნაპირზე, მზის გულზე, მომლოცველთა პატარა ეკლესია ბრწყი-ნავს. დატბორილი გზა მწვანე დინებისკენ ეშვება და იმ ხიდს უერთდება, რომ-ლის ქვემოთაც, ამ მიდამოში ერთადერთ თავთხელში, ვბანაობდით ხოლმე ბავშვები. სამხარი, ყოლოს შუშხუნა. გზის მოპირდაპირე აღმართი კვლავინ-დებურად ხარის და ცხენის სავალია.

ველებზე - ბლის ხეებით მოჩარჩოებული გზაჯვარედინები. სასტუმრო ღია ვერანდით, ხალხმრავალი საზოგადოებისთვის, ჩრდილის მომფენი ნაბლის ხეები. მზერა შორს დარჩენილ ხეობას გაუნვდება. პორიზონტები ერთმანეთს ერწყმიან, მთებზე თოვლი ბრწყინავს. წითელი ტბორი უხილავია.

ხეობაში მცხოვრებ შეყვარებულებს და მწუხარებაში დაძირულებს მარიაში მფარველობს. ოქროსია მისი მოსასხამი და ძვირფასი თვლებით მორთული კაბა, ოქროსფერია მისი გვირგვინი და მისი გრძელი, ტალღოვანი თმის საბურ-ველი. მის მუხლებზე ჩვილი იესო მოკალათებულა, ხალისით გასცქერის ხე-ობას და ხელში დანწული ყვავილების გვირგვინი უჭირავს. ორ მკაცრ ანგე-ლოზს ხელთ უჭყრია მარიაშის ოქროს გაშლილი სამოსელი. სამოსელი შიგ-ნიდან ცისფრად არის ამოფენილი. მისი ნაკეცების ქვეშ მნახველს თვალწინ მთელი პანორამა გადაეშლება: მარჯვნივ - იერარქიულად დანაწილებული: ხელმწიფე, მეფე, თავადი... არა, ხელმწიფე არა. მხოლოდ ერთია გვირგვი-ნოსანი და მუხლმოყრილი:

....., მეფე, თავადი,

ბიურგერი, . . . . .

გლახისთვის და ლარიზ-ლატაკისთვის ადგილი არ მოინახა თუ - დანიშნულე-  
ბა. მარცხნივ - ქალები: დედოფალი, თავადის ცოლი, ბიურგერის ცოლი. მუხ-  
ლს იყრიან, ხელებს კრავენ, მზერას ალაპყრობენ. მხოლოდ ერთი მათგანის  
მზერაა წინ მიმართული: იქნებ, ის ხსნას ამქვეყნად ეძებს?

ღეთისმშობლის მფარველი სამოსელი.  
დამზადებული 1515 წელს, შორეულ მერანში, პრალის ხელმწიფის კარისთვის.  
მაშინ, როცა ომი მძვინვარებდა - უკვე მერამდენედ, ვინ ვის ებრძოდა და რა-  
ტომ? - ის გვერდს უქცევდა დიდ სამხედრო და სავაჭრო გზებს და შემოვლითი  
გზებით მოაღწია ამ განაპირებულ ადგილამდე, სადაც ის ჯერ დაივიწყეს, მერე  
კი ქედზე სამლოცველო აუშენეს. მოსალოცი ადგილი, ფერდობთა და ბედის-  
წერათა მიღმა. არც სახელი გაუთქვამს და არც გამდიდრებულა, საპირისპიროდ  
სხვათა და სხვათა, მისგან შორს მყოფთა. კრძალული და განაპირებული, რო-  
გორც ყველაფერი მწვანე მდინარის ხეობაში.

ჩვენ თავს ვარიდებდით მაისის ჟამს ღეთისმშობლისკენ მიმავალ პროცესიას.  
დედაჩემი მფარველობას სინყნარის დროს ეძებდა. ის სანთელს ანთებდა. რამ-  
დენიმე მწვანე ტოტს დებდა საკურთხეველზე. როცა ვკამათობდით, სათუთი  
და დამთმობი იყო. მიეყრდნობოდა სამლოცველოს კედელს, რომელიც შუა-  
ღლის სითბოთი იყო აღსავსე. გაპყურებდა აღმოსავლეთს. აღმოსავლეთს.

ღეთისმშობლის მზერა არ არის ამაყი, არც კეთილმონყალე და არც ღიმილი-  
ანი. ალბათ უფრო - სამყაროს ბრუნვას მინებებული. რატომ არ დგება იგი  
თავისი ოქროს ტახტიდან, რატომ არ მიმოფეროთხავს ანგელოზებს და სამო-  
სელს და გვირგვინს ნაყოფიერ მინდორზე და არ უყვირებს ყველა ამ მლოცვე-  
ელს: ახლა კი საკმარისია, ბოლოს და ბოლოს!

მდინარემ თავისი ნამდვილი ფერი შეინარჩუნა. ზამთარში მისი ზურმუხტის-  
ფერი ღია ნაცრისფრით იცვლება. ფსკერიდან კი ჩალისფერმორუხო და თითქ-  
მის შავი ხვიფლის კუნძულები ციალებენ. თხმელას და თხილის ბუჩქებს  
თრთვილი დასდებია. ძველი სახელოსნოების და მანუფაქტურების ხმაურიანი  
ტექნიკა, უკვე მერამდენე ათწლეულია, დუმს, ლეება, ჟანგდება: სამჭედლოე-  
ბი, საკვერავები, სამავთულეები. ეტლების, ნალების და კაუჭების სამჭედლოე-  
ბი; დანისპირების, ცელის, ლურსმნის და სადგისის საკვერავები. აღარავის  
სჭირდება ცელი და ნამგალი, ხელნაკეთი ლურსმანი თუ საღტეები სამაჭრე  
კასრისთვის.

არაუგვიანეს ორ დიდ ომს შორის არსებული წლებისა, მათ თავიანთი ხელობა  
და სამუშაო დაკარგული ჰქონდათ: ღურგლებს, მრანდავებს, მეცეცხლურებს,  
მთელეებს და მღარავეებს, მარკშიადერებს, მჭრელებს, მჭვალავეებს, სტარტ-  
ერებს, გამპრიალებლებს, მღესავეებს და მომვარაყებლებს. უსაქმოდ დარჩნენ



მჭედლები და ცხაურის დამწვნილები, მედანეები და მქლიბავეები, მხეხავეები და სპილენძის მსხმელები. უმუშევართა მთელი არმია დასახლებულ ხეობებში, სასურველი ნადავლი კოლექტიური კეთილდღეობისთვის საზარბაზნე ხორცად.

ჩრდილოეთის მიმართულებით ხეობა ვაკდება. გლებთა მინა, მსგავსად ნითელი ტბორის სოფლის ირგვლივ მდინარის თაედაპირველი ტერიტორიისა, ფერდობებამდე აღწევს. ხეხილი და მდინარის ნაპირებამდე გაშლილი საძოვრები, რბილი კლიმატი, აქა-იქ სახლის კედლებზე ასული ვაზი. თივის ბულულები დამალული სიყვარულისთვის. ოქროს ველები, მსუყე ორნატები, გულისამრევი ელევატორები. სამშენებლო მასალების მალაზიები, ავტოსავაჭრო მოედნები. უფრო და უფრო იფარება სახლებით და ქობმახებით ხეობა, რომელიც თავის დასასრულს უახლოვდება.

დინების თავქვე, უკვე ქალაქის სიახლოვეს, იავარქმნილი ოდინდელი წარსული: მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო მეოთხედის დროინდელი, ერთ დროს მსოფლიოში სახელგანთქმული სამრეწველო მონყობილობა. უსარგებლოა საგულდაგულოდ ნაგები არხები და რაბები, ჯებირები, ხიდები და ნავმისადგომები. ნესტიან ჰაერში მემორიალებივით აღმართულან ნითლად დაჟანგული კბილანები. ფაბრიკების დარბაზთა მიწები ჩამტვრეულია. ხავსს დაუფარავს აგურით ნაგები საკვამურები. შემამულის სახლის ბალის რკინის ლობურები ჭინჭრიანში ყრია. მოდიან არქიტექტურის ფაკულტეტის სტუდენტები. გაზომილი დრო. ვინრო რკინიგზის სათადარიგო ლიანდაგებს შორის უხვად ყვავის ლურჯი ვარდკაჭაჭა. აქ ბოშა გოგონა, სიდონია, სახლობდა, სანამ ნითელი ტბორის ხეობიდან გაიყვანდნენ, მათუღხლართით დაცული სხვა საკვამურის ჩრდილში სიკვდილთან შესახვედრად.

თემშარაზე ასფალტი ავია. გზის კიდეებზე სისხლის კეალი, დიდი ხანია, ბალახს დაუფარავს. არავის სურს, ამის შესახებ რამე იცოდეს, თითქოს არც უწყოდეს ვინმემ. მხოლოდ ორნი-სამნი, ისინი, რომლებიც მაშინ, 1945 წლის აპრილში, ჯერ კიდევ პატარები იყვნენ, ჯერაც ნორჩები საიმისოდ, რომ მკვლელად ყოფნასა და მსხვერპლად ყოფნას შორის არჩევანი გაეკეთებინათ, ისინი ჰყვებიან გამძლიერებლებით გავრცელებული ბრძანების შესახებ, რომელიც ყველას მინ ერეკებოდა, მერე კი - დაფარდული სარკმლებიდან თვალთვალის შესახებ:

ისინი ჰყვებიან სასიკვდილო მარშზე უნგრელი ებრაელებისა, რომლებიც ქვედა ხეობით ჩამოატარეს: ასობით, ათასობით, ჩამოფლეთილი სამოსით, გაძვალტყავებულნი, ჩაცვნილი თვალის უპეებით. ისინი აგროვებდნენ გზისპირებზე ნაპოვნ ლოკოკინებს, გლეჯდნენ და პირში იტენიდნენ სახლების კედლებთან ამოსულ ბალახს. ნაცემები, მოკლულები, დახვრეტილები: ისინი, რომლებიც მონყალე და გაბედული სულების მიერ სარკმლიდან გადაგდებული კარტოფილის თუ პურის ასალებად იხრებოდნენ. მოკლულები, დახვრეტილები, ჩექ-

მის ჭვინტით ჩაყრილები ტაფობსა თუ მდინარეში: ისინი, რომლებსაც სიარული აღარ შეეძლოთ, რომლებიც კოლონიის მოვლატუნე ნაბიჯებს შორის, მტკვერში ეცემოდნენ.

როგორც მერე ცნობილი გახდა, შავსაყელოიანები, თავის ქალის გამოსახულებით, მკვლელები იყვნენ. ანალებში კი, ხეობაში მცხოვრებთაგან არა ერთს და არა ორს, მრავალს შეუძლია თავისი თავის ამოკითხვა, გზად არსებულ თემთაგან განვეულთა სიებში. და მღვდლები ძრწოდნენ და საეკლესიო სამოსის საცაუებიდან არ გამოდიოდნენ.

წითელი გამოსახავს წერტილებს, ხაზებს და თიხას. ნიშნები ხეობაში.

ყველაფერი ქალაქისკენ გაედინება: ნყალი, სატრანსპორტო მოძრაობა, ფული, ფიქრები, სამუშაო ძალა. სანარმოო და საეჭრო ცენტრი, საუკუნეთა განმავლობაში. ერთ დროს მნიშვნელოვანი, დღეს კი მნიშვნელობის არმქონე.

რკინის ცენტრი.

მანუფაქტურების ცენტრი.

სამრეწველო ცენტრი.

იარაღის ცენტრი.

საიმპერატორო მონარქიის შეიარაღების ცენტრი: მოგვიანებით, ათასწლოვანი სახელმწიფოსთვის. აქ განვლო რეალურ სასწავლებელში ფიურერის წარუმატებელი სწავლის წლებმა. სახლი გრუნმარკტზე, რომელშიც ის ქირით ცხოვრობდა, ავსტრიის დასაცავ ძეგლთა სიაში შეატანიდა, ავსტრიის შემოერთების მერე. ეს ქალაქის საუკეთესო ხაბაზის სახლი იყო. ყოველ დილით, ჩვენი ბაღის კართან, თბილი ფუნთუშის სურნელება, უხეში ტილოს თეთრი ტომრაკი, წითელი ლენტის. მოგონებები, რომლებსაც სურნელებები აცოცხლებენ. მონაწილე ბიჭუნა, დიდი საზურგე კალათა და ელოსიპედის ნაკვალევი ახალ თოვლზე.

იოზეფ ვერნდლის ბრინჯაოს ძეგლი ჩემი სკოლის გზაზე იდგა. კესანეებით მოცული. ქალაქის პრომენადას თავში, ერთ დროს ფრანც-იოზეფის მოედანზე. მრავალი სანარმოს მეპატრონე ხაზგასმული სითბოთი მიუთითებს მის ფეხთან თავმოყრილ ოთხ მუშას, რომელთაგან თითოეული რკინის თითო იარაღს განასახიერებს.

ჯერ კიდევ მამა ლეოპოლდი აწარმოებდა თავის ფაბრიკებში იარაღის საჭედ, საბურღ და სანმენდობიექტებს, ხმლის და ხიშტის პირებს, შუბის თავებს, თოფსადგამებს ქვეითი ჯარისთვის, პისტოლეტის ლულებს. ვენის მეტროპოლისა და აშშ-ში განსწავლულმა იოზეფმა კი, რომელსაც გენიოსი ოსტატი კარლ პოლუბი ედგა მხარში, დიდად გაბედული რამ ჩაიდინა:

იოზეფი ზის ეკლესიაში, აგებულში წმ. მიხაელის სახელზე, სახელზე მებრძოლისა, რომელიც ფართოდ გაშლილი ფრთებით, ბაროკოსდროინდელი ფრონტონის ფრესკაზე, ქალაქისკენ ეშვება, მის ზეციურ ფეხებთან მწვანე მდინარის შესართავი შარიშურობს. იოზეფი პირველ რიგში ზის და ლოცულობს. გვერდით ჰყავს მუღლღე და სათნოდ აღზრდილი შვილები. ორლანი და საკმეველის სურნელება და საკურთხევილიდან გადმოსული არომატი მუქნითელი პენებისა, რომლებსაც ხალხში "სისხლიან ვარდებს" ეძახიან. იოზეფი სანანილეს უმზერს. ლოცვა, გალობა, ლიტანია. სანანილე ბრუნავს. ზიარება და კრავი ღვთისა. სანანილე თავის თავში დონეებს ანაცვლებს. იესოს სისხლი. იზრდება, ეცემა, ბრუნავს, წყნარდება. სასწაული.

სანანილის დაკეტვა გადამწყვეტ გამოგონებად იქცა კაიზერი ფრანც იოსების ჯარების ახალი, ლულის ბოლოდან დასატენი შამხანებისთვის. ზოლფერი-ნოს და კონიგრაჰის 1866 წლის ზაფხულის ბრძოლებისთვის ეს გამოგონება დროული არ ყოფილა. მაგრამ დროული აღმოჩნდა სხვა კაცისკვლებისთვის.

ვერნდლი თავის მუშებს მომავლის მიმანიშნებელ დასახლებებს აშენებინებდა, ზრუნავდა სკოლებზე, სამედიცინო აღჭურვილობაზე და პენსიების მოწესრიგებაზე. 1869 წელს "ავსტრიის იარალის ფაბრიკების საზოგადოება" 14 სამრეწველო კორპუსს აერთიანებდა. პირველი საქმიანი მოხსენება აქციონრებს აუწყებდა: ჩვენს მფლობელობაში არსებული ფაბრიკები მსოფლიოში უმნიშვნელოვანესი იარალის სანარმოებია, მათი სიმძლავრე აღემატება ისეთი სახელგანთქმული სანარმოებისას, როგორებიცაა კოლტის ფაბრიკა ჰარტფორდში, კონეკტიკუტი, ასევე - სმელ არმისის კომპანია ბირმინგემსა და ლონდონში; უფრო დიდია, ვიდრე ლიეჟის იარალის ნარმოება ერთად აღებული, ვიდრე პრუსიის ყველა ფაბრიკა, ხოლო პროდუქციის მოცულობამ მიაღწია საფრანგეთის ოთხი ფაბრიკის - სენტ-ეტიენის, შატერის, ტულისა და მუტციგის - პროდუქციის მოცულობას, ერთად აღებული.

პაპაჩემის მამა კონიგგრეტთან დაილუპა.

პაპაჩემი - იზონძოსთან.

მამაჩემი - რუსეთში.

დედაჩემი - მწუხარებამ შეინირა.

ქვრივები. ობლები.

ნითელი ჟონავს სიცოცხლეში.

ტერეზა უკვე სამი წელია, კვირაში ერთხელ, ფრანგულის კურსს უძღვება სახალბო სკოლაში. დრეზდენში ის შეიდი სემესტრი სწავლობდა რომანისტიკას. ბევრი არ ვართ, მაგრამ ვინც ვართ, გაკვეთილებს ხალისით ვესწრებით. ჩვენი კლასის ოთახებში, რომლებიც ერთ დროს სანოტარო კანტორის კანცელარიის ოთახები იყო, ვოლტერის, კონდორკეს, რემბოს, პრუსტის, ჟაკ კრეერის, ლევი-სტროსის და სხვათა ციტატებია გამოფენილი.

პირველ თვეებში ერთი ხანდაზმული ქალბატონი მოდიოდა რეგულარულად. სუსტი, მაგრამ მოვლილი ქალი იყო, გვირგვინის ფორმით შეკრული თეთრი ნაწნავებით და თითქმის უნაოჭო სახით. აქტიურად არ მონაწილეობდა, თუმცა ყურადღებით უსმენდა, და თუ შეკითხვას დასვამდა, ყოველთვის - აზრით სავსეს. თავის წინველობაში ერთი წელი ლოზანაში, ერთ პანსიონატში გაეტარებინა, ფრანგული რომ ესწავლა. როგორც ყველა "მაღალი წრის ქალიშვილს", ამბობდა და მორცხვად იღიმოდა, თითქოს ამისთვის ბოდინა უნდა მოეხადა. 1911 წელი იქნებოდა, მშვიდობის წელი, როცა ტახტის პირველ მემკვიდრეს უკვე თვითმკვლელობით დაესრულებინა სიცოცხლე, მეორე კი ჯერ არ იყო მოკლული. ზოგჯერ ჩაეძინებოდა ხოლმე გაკვეთილზე. გამოღვიძებულს რცხვენოდა, მაგრამ მერე ირგვლივ მყოფ ადამიანებს სითბოსა და მაღლირებას ჰყენდა.

არა მხოლოდ -

ქუჩებში - სეტყვა. ქალს ეშინია მდინარეზე გადასვლის. მეს მანქანით მიმყავს თავის სახლში. ქალაქის განაპირა ვილაში ცხოვრობს. ეს ქუჩა სამოქალაქო პროტესტების ადგილი იყო: ამასწინათ ქალაქის საკრებულომ, ხეების დაავადების საბაბით, ნეკერჩხლის ხეივანი გაჩეხა, საოლქო სასამართლოს ახლადაგებული შენობისთვის ავტოსადგომი რომ მოემზადებინა.

აქეთურ-იქეთურზე საუბარი. ხანდაზმული ქალბატონი იცნობს წითელი ტბორისპირა სოფელს. ომამდე და ომის მერე მისი ოჯახი ხშირად სტუმრებია ზაფხულში ამ ადგილს. ომის ბოლო წელს, როცა სამხედრო-სამრეწველო ქალაქი დაბომბეს, რამდენიმე თვით ერთ-ერთ გლეხის კარ-მიდამოშიც კი იყო ევაკუირებული.

მართლაც ლამაზია ლანდშაფტი და მთები. იშვიათად თუ გამოერევა რალაც თვალბედითი. იმ სახლში, სადაც მას შეილებთან და შეილიშვილებთან ერთად უცხოვრია, წინა სახლის მსახურთა მაგიდის თავზე ერთი დიდი სურათი ყოფილა კედელზე დაკიდებული: "ფრანკონელი მოქალაქეები კამათლებით თამაშისას": სურათის ცენტრში ქალაქის თავი ალისფერი სამოსით, ვეება სწორ ხმალზე ჩამოყრდნობილი. მის უკან - მეაბჯრე, ცხენის სადავით ხელში. გერმანული მუხის ძირში, ბალახზე, გლეხები ჩამუხლულან და თავიანთ სიცოცხლეზე თამაშობენ. მმართველები ამას მონყალებას ეძახიან. ვის შეინყალებენ, ვის კი თავს გააგდებინებენ. ერთ გლეხს მეფისნაცვლის შავი ჩექმის ყელი ჩაუბლუჯავს. ერთი ახალგაზრდა ქალი კი, მკერდზე ძუძუთა ბავშვმიკრული, ბატონის ფერხითთ გართხმული ელის განაჩენს.

იმ დროიდან რამდენიმე ძველი ფოტოსურათიც შემომრჩაო, ამბობს. ფერადიც კიო. მისი მეუღლე ერთ-ერთი პირველი ყოფილა, ვინც "აგვა კოლორ"-ით იღებდა სურათებს. სიამოვნებით დამათვალეირებინებს ამ სურათებს. ეზოში - ხის უღელში შებმული ხარები, ოწინარი, მოჭრილი ხორბლის ძნები შუქრდილებით, ხილის ღვინის ტოლჩა, რომელიც დასვენების დროს ხელიდან ხელში

გადადიოდა. კარის აღკური საძოვრებიდანაც ჰქონია ლამაზი სურათები; ამ სურათებზე მწყემსი ქალი ფრანცისკა ყოფილა გამოსახული, რომელიც თავისი სამეფო ომლენით იყო სახელგანთქმული და რომლის ქალიშვილი მარიელი ვათხოვებამდე სოფლად ყველაზე სასურველი სარძლო ყოფილა. და, იქვე, ხმადაბლა, პირადულის გამო რიდით: მისი დაღუპული სიძეც აღუბეჭდავთ ფოტოსურათებს, ფრონტიდან შვებულებით ჩამოსული, მის ქალიშვილთან ერთად, რომელიც მერე სულ მთლად ყმანვილქალი გარდაცვლილა; და ვაჟიშვილიც, რომელიც სწორედ მაშინ NAPOLA-დ წოდებული ერთი "ნაციონალ-პოლიტიკური აღზრდის დანესებულებიდან" დაბრუნებული და რომელიც ამჟამად გერმანიაში სახელგანთქმული პროფესორი ყოფილა.

სიამოვნებით გესტუმრები, დრო რომ მოვა -  
მერე ხანდაზმული ქალბატონი აღარ მოსულა.  
აპოპლექსია.

აუცილებლად ვინახულებ.

შემდეგ კვირას.

შემდეგ თვეს.

შემდეგ წელს.

მერე კი ის გარდაიცვალა.

ქალი იდგა სარკმელთან, გასცქეროდა ნეკერჩხლის ხეებს, რომლებიც აღარ არსებობდნენ. ხედავდა ნამახულად დაკბილულ ფოთლებს, ყვითელს, წითელს, იქვე წითელ-ყვითელს, რომელსაც მზის სხივები წარმოქმნიდნენ და ფერებით თამაშობდნენ. როცა ვინმე სიტყვა "ელეარებას" წარმოთქვამდა, ის ქალი ამ დროს არც ბავშვების თვალისფერზე ფიქრობდა და არც სანთლებზე, ის ფიქრობდა წითელ-ყვითელ ფერებად ამხიარულებულ ნეკერჩხლის ხეთა გუმბათების ხეივანზე, ხეშეშ, მტვრევად ფოთლებზე, ფიქრობდა, ყმანვილქალობაში ფრანგულს რომ სწავლობდა. თბილ დღეებში, როცა სარკმელი გამოღებული იყო, მას შეეძლო ფოთოლცვენისთვის ყურისგდება. კვდომას თავისი ხმა აქვს. ის ამ ხმას იყო მიყურადებული.

როცა ნვიმდა და სისველე ფოთლებს მინისკენ ერეკებოდა, ფოთლით მოფენილ გზაზე ფრთხილად დადიოდნენ, ის გრძნობდა ფეხის სრიალს. არა ამ შემოდგომაზე. ის ოთახიდან ველარ გამოდიოდა, აღარ შეეძლო სახლის დანანე-

რებადი ისევითლისთვის გარედან ემზირა, დაჯვარული თეთრი სარკმლები-სთვის, კედრის ხის უკან მდებარე უცნაური კომპისთვის, სადაც მისი საძინებელი ოთახი იყო. მას აღარ შეეძლო სიარული, შორს - აღარ.

ის ფერებს და ფორმებს თავის თავში ატარებდა და ხედავდა, მოპირდაპირე მხარეს, საოლქო სასამართლოს ახალი შენობის სითეთრეს და დაირიბებულ, რუხად მოვლვარე მინის ზედაპირს, ხედავდა ქუჩას, რომელიც ფართოდ გაშლილიყო ხეთა ტანების და კენწეროების გარეშე, მიუსაფარი, ქუჩა, რომელიც მყარ და ბრტყელ ზედაპირად ქვეუღიყო მოძრავი თუ უძრავი საბურავებისთვის, აღარავითარი სავალი სახლიდან სახლამდე, მეზობლიდან მეზობლამდე და "დილა მშვიდობისას" სათქმელად. ადამიანები, რომლებიც დადიოდნენ ტროტუარზე, რომელიც ბალის რკინის გისოსების გასწვრივ იდო, უფრო პატარები ჩანდნენ, ვიდრე ადრე, ფოთლოვან სახურავქვეშ, და მათ თან ახლდათ ზუსტი ჩრდილები, თითქოს მათ ფეხის ყოველ ნაბიჯზე გადანყვეტილება უნდა მიეღოთ, რათა ისინი არ დაკარგვოდათ და რომლებსაც ისინი ველარსად შეინახავდნენ უკან მობრუნებამდე. იქნებ, ამიტომაც დადიოდნენ ასე სწრაფად.

იქნებ, ეს მისი თვალებითაც იყო გამოწვეული, რომლებსაც აღარ შეეძლოთ გამოსახულებების მკაფიოდ დანახვა, სათვალითაც კი - არა, რომელიც ამ გამოსახულებების დანახვას ძირითადად ხელს უშლიდა. და მანაც, საკმარისად კარგად ხედავდა საიმისოდ, რომ გაერჩია სამი ადამიანი, რომლებსაც ის იცნობდა და მთელი დღე ელოდა. ელოდა, როდის ჩაუვლიდნენ გვერდით, ცხაურის რიკულებს ზემოთ თავს გადმოყოფდნენ, აიხედავდნენ მეორე სართულის სარკმლისკენ, იმ სივრცეზე, რომელიც არაფერი იყო და შეეძლო, სიხლოვე ყოფილიყო. ელოდა, ერთ სიტყვას, ხელის ერთ დაქნევას, სწრაფ ღიმილს. ელოდე ახლობელს, ნუ მკითხავ, ეს რას ნიშნავს, იქნებ - მარყუჟის ნასკვი, რომელიც ეინროვდება, არ იხსნება, სიცარიელეში ჩაიღვრება.

იდაყვები სტკიოდა. ნერვები მჭიდროდ ეკვროდნენ ზემოდან ძვლებს და ქვემოდან - კანს, ორივე მხრიდან შეგრძნებადნი. რბილი პატარა ბალიში, რომელსაც ყოველთვის ეყრდნობოდა, იატაკზე ჩაეარდა, მას კი დახრა და ალება არ შეეძლო, ასევე უნდა დაეტოვებინა მომდევნო დილამდე, ვიდრე ანა მოვიდოდა რვა საათზე და საუზმეს მოუმზადებდა, ოთახს გაანიავებდა, ნესტიან თეთრეულს გამოცვლიდა, პირის დაბანაში დაეხმარებოდა, თეთრ თმას გაუყოფდა და თხელ საფეთქლეზე გადაუვარცხნიდა, წინასწარ მომზადებულ სადილს ქურაზე დადგამდა, ქვეყნის ამბებს მოუყვებოდა და ათზე ისევ ნავიდოდა. და თან ნაილებდა სიცოცხლეს მოხრეშილი გზით და ბალის მონრიპინე კარის გაღებით ვითარებათა ცვლაში, დღის განაწესში, ჩავლის მოძრაობაში. და უკან ტოვებდა შეჩერებულ დროს, მოსალოდნელისგან დაცლილ მოლოდინს. დროის იმ მონაკვეთებში კი, რომლებსაც კედლის გრავირებული საათი მუღერი ხმით აღრიცხავდა სადღაც შიგნიდან, რომელიღაც კიდევ ერთი სიცარიელიდან, ვერც სურვილი და ვერც მცირედი მერმისი თავს მყარად ვერ გრძნობდნენ.

ჰამბურგიდან შვილიშვილი სწერდა, ვცხოვრობ, პო, მალე ჩამოვალ, ვცხოვრობ სახურავახდილ სახლში, პირდაპირ ცაში მგონია თავი, ისეთი კარგია, ლამით მთვარე რომ დამნათის თავზე, ვარსკვლავები დამციმციმებენ, ლამის ნათელი სიმავეო. ო, ღმერთო, თავზე ჭერი რომ არ გექნება ადამიანს. მთლად შიშველი და დაუცველი რომ იქნები, არ მინდა უსახლ-კარო ვიყო, შეხიზნული ჩემს კითხვებს, რომლებიც არავის ესმის.

ხელჯობს ეძებდა, სარკემლსა და კომოდს შორის რომ დატოვებ; ორმოცდაცხრამეტი წელია, რაც ეს კომოდი აქ დგას. გრძობდა პოლირებული ხის სიგრილეს, რაც მასში ყოველთვის ერთგვარ ცნობისნაძილს აღძრავდა, განუსაზღვრელისკენ ლტოლვას, სასაცილოს, აუხსნელს, მაგრამ ის დუმდა, აღარ არსებობდა დიალოგი საგნებთან, რომლებიც გარს აკრავდა, ეს საგნები ახლა მხოლოდ გამოიყენებოდნენ. მისი გარდაცვლილი მეუღლის ქალაქები და დოკუმენტები პირველ უჯრაში ენყო, მეორეში - მეუღლის პერანგები, ცხვირსახოცები. ერთმანეთზე ირიბად მიწყობილი. რა ხანია, სურდა, ნაწილი შეენახა, ნაწილი კი გაეჩუქებინა. მაგრამ ხელს არ კიდებდა. ისინი თითქოს განაპირებოდნენ მას, დიდი ზომის საყელოსავით.

გაუბედავად დგამდა ნაბიჯებს ხალიჩის ნაოჭებზე და ისე მიიწეოდა სანოლისკენ, რომელიც მაღალი იყო და - კიდეზე ჩამოსაჯდომად მოსახერხებელი. ფეხები ჰაერში ეკიდნენ და ეს შეებას ჰგვრიდა, ფეხისგულეები აღარ ეწვოდა. მარცხენა ხელით სავარძლის სახელურს ეყრდნობოდა, - ეს სავარძელი ანამ სანოლსა და ლამის მაგიდას შორის ჩადგა, ნამოდგომა რომ გაიოლებოდა, - თავი ხელზე და სახელურზე ჩამოდა, თავბრუ ეხსმოდა. მხოლოდ მუდმივი მეტეალურების ქვეშ, თქვა ექიმმა საავადმყოფოში, როცა, აპოპლექსიური დარტყმის მერე, შინ დაბრუნების ნება დართეს. ან თავშესაფარში, თავშესაფარი საუკეთესო გამოსავალი იქნებოდაო. ოღონდ თავშესაფარი არა, გთხოვ, ოღონდ იქ არა, შინ, ჩემს სახლში, უკვე შემოძლია, მე... ქალიშვილს კი, რომელიც მას დარჩა, არ უნდოდა შინ მისი დაბრუნება, არ სჯეროდა, რომ "მე" საერთოდ არსებობდა. მას შიში ჰქონდა და ცუდი წინათგრძნობა, და - როგორც ამბობდა - თავისი პირადი ცხოვრება.

შუადღის და საღამოს ტაბლეტებიანმა ყუთმა, როცა მან ის დააპირქვა და ხელიდან და სავარძლის სახელურიდან ლამის მაგიდის მარმარილოს ზედაპირზე დაეცა, მკვეთრად ჟღერადი ხმა გამოსცა. უნდა დაენვე, ფიქრობდა ის, უნდა დაენვე შეეცადა. მაგრამ ფეხები არ ემორჩილებოდა. თუმცა, გამოუვიდა.

მაშინაც გამოუვიდა. მთავარია სურვილი და ყოველთვის მოახერხებ რთული ცხოვრებისეული ვითარების დაძლევის, ამბობდა მისი მეუღლე, - რაც არ მკლავს, კიდევ უფრო ძლიერს მხდისო. ის არასდროს გამხდარა ავად, არასდროს დარჩენილა მარტო, ის იყო ნოტარიუსი და იცოდა, სხვებს რა სურდათ. ქალს კი მაშინ შინ უნდოდა. სიგიჟეაო, - ამბობდა ყველა, - უაზრობაა, თავშე-

საფარი კარგია, სანოლი და საკეები გექნება, გიხაროდეს, ადგილი რომ მიიღო. მას კი თავის სახლში სურდა და არა საერთო სახლში. მცირედი შიმშილისთვის და მცირედი ძილისთვის ვის არ გაუძლია. ის უპრეტენზიო ადამიანი იყო, მაგრამ მას ენატრებოდა შინ ყოფნა. მაგრამ - წინააღმდეგობები. მაგრამ გამოუვიდა.

როცა გაელვია, დაღლილი იყო. არ იცოდა, რა დრო იყო, სურდა ირიბად თავის მიბრუნება უკან, კედლის საათისკენ, მაგრამ ისევ დაავიწყდა. როდის იყო, მარჯვენა ხელით რომ ეძებდა პატარა რადიოს, რომელიც სადღაც, სანოლის თავისუფალ ნახევარზე იდო, სქელი შალითა, ყურთბალიში, დალიანდაგებული საბანი, ბუმბულის საბანი, როგორც ყოველთვის. სანოლი დაფარული იყო ბოლო თვის ჟურნალ-გაზეთებით, "ნოიე ფოსტ" და "ბუნთე", მათში ბევრი სურათი იყო და მოკლე ისტორიები, თუ როგორ შეელოდნენ ადამიანებს; წიგნების საკითხავად სუნთქვა აღარ ჰყოფნიდა, ფრანგული წიგნებიც მხოლოდ ღირსსახსოვარ მოგონებად დარჩენილიყო. ქალიშვილმა პროგრამების კლავიატურით აღჭურვილი ახალი რადიოაპარატი უყიდა, მაგრამ ის ამ რადიოთი არ სარგებლობდა, ისევ თავისი ძველი რადიო ერჩივნა, რომელიც დაზიანებული იყო და შოიწინებდა; პროგრამების არჩევა კი არა, სიჩუმის მოკვლა სურდა; სურდა, „ღიახ“ ეთქვა, როცა რაღაცას ეთანხმებოდა და - „არა“, როცა რაღაც უაზრობად მიაჩნდა. რათა მეც ვიყო, მეც ვიყო მონანილე იმის, რაც გარეთ ხდებო.

როცა ეს ძაგძაგი შიგნიდან მოდიოდა, როცა ყელი უშრებოდა და მოთბო ნყლის მოსმა არ შეელოდა, მაშინ თავისი ვაჟიშვილის ან შვილიშვილის წერილებს იღებდა ღამის მაგიდის უჯრიდან, როგორც ხანდაზმული ქალები აკეთებენ ამას, ეს მას ხშირად უნახავს ტელევიზორში მაშინ, როცა უკეთესი მხედველობა ჰქონდა; ეს მას ხშირად ნაუკითხავს სიმშვიდისმომგვრელ ისტორიებში იმ ჟურნალების გვერდებზე, რომლებიც მის გვერდით, ცარიელ სანოლზე ელაგა; მან ეს იცოდა, მაგრამ მაინც იღებდა უჯრიდან წერილებს და არ შეეძლო, თავის თავზე გაეცინა. თავისი სახელგანთქმული ვაჟის წერილები წითელი ბაფთით ჰქონდა შეკრული. ვაჟი მას არ წერდა მავან ქალზე ან სიყვარულზე, არც შეეძლო სიყვარულის პოვნა. ის მხოლოდ კითხვას სვამდა კვლავ და კვლავ, რატომ ჩაიდინეს მათ ეს, მაშინ, ცხრა წლის ბავშვი რატომ გაამწესეს NAPOLA-ში, ოპ, რატომ, პო, რატომ, დრო იყო ასეთი მაშინ, ბოლოსდაბოლოს ამით ხომ ყველა ამაყობდა, ეს ხომ ღირსებად და მომავალზე კარგი ზრუნვის საქმედ მიიჩნეოდა, მაგრამ მას მერე იმდენი დროა გასული, ახლა, მოხუცმა და ავადმყოფმა, აღარც უნყოდა მიზეზი ამ ყველაფრის, ხოლო ვაჟი ასევე სწერდა მისი, როგორც გერმანისტიკის პროფესორის, წარმატებების შესახებ, არა თავის საქებრად, მხოლოდ იმიტომ, რომ დედის გახარება სურდა, დედას კი გოეთეს, პოლდერლინის და ჰაინესი არაფერი ესმოდა.

შვილიშვილის წერილებსაც დასწვდებოდა ხოლმე, ბრტყელ მკერდზე იდებდა და თხელ და რბილ ფურცელს თითქოს ხელით სიმაგრეს უსინჯავდა. მას



სუჯროდა, რომ ისინი შვილიშვილის ნაბიჯების ექოს გამოსცემდნენ და რომ ერთ მშვენიერ დღეს შორიზონტის ხაზი გაიჭრებოდა იმით, რასაც ის ახლა უყურებდა. მან იცოდა, რომ ცხოვრება გრძელდებოდა, ცხოვრება, რომლის შექმნაშიც მან მონაწილეობა მიიღო, ცხოვრება, რომელსაც დღეები ხელებს ხვევენ და ეს ხელები სითბოთი იესებიან. ის ხომ მისი შვილის შვილი იყო, ბიჭი უმცროსი ქალიშვილისა, რომელიც, როცა მისი ქმარი ომში წავიდა და ლონდონის თავზე საპაეო ბრძოლის დროს დაიღუპა, ნელ-ნელა იღუოდა და კვდებოდა და როცა ყველაფერი დასრულდა, ის უკვე დიდი ხნის მოხუცი და უილა-ყო იყო, მაგრამ თავისი სიყვარული საფლავში როდი ჩაუტანია, და ის ცდილობდა, ეს სიყვარული მთაწინაგა შვილიშვილისთვის, რომელსაც ზრდიდა. ქალიშვილის წერილები კი - ქალიშვილისა, რომლისთვისაც სიცოცხლე სიცოცხლისმიღმურ სიცოცხლედ იქცა, მიღმურ, მაგრამ სხვა სიცოცხლედ - უკვე ნახევარი წელი იღუოდა, რაც არ გაუხსნია, საამისო ძალა დიახაც შერჩენოდა.

ხმაურმა შეაშინა. ერთხანს გაგრძელდა ეს ხმაური, მერე კი მიხვდა, რაც იყო. წვიმა, ეს ხომ წვიმა და სხვა არაფერი. ისე არ ბნელა, რომ შუქის ანთება იყოს საჭირო, მომჭირნედ უნდა ვიცხოვროთ, ბავშვებო, ნათურა ბევრს წვავსო. ორი ომი, ამ ომებს შორის - დუხჭირი დრო, ვილჰელმი კი, მისი მეუღლე, ყველაფერს მკაცრად აღრიცხავდა. მას არ მოსწონდა, როცა ლამფა მაღალზე იყო ანეული და ბევრს წვავდა, როცა კერძი შეუჭმელი რჩებოდა ან ერთი ზედმეტი სავარძელი იდგა მრგვალი მაგიდის გარშემო, თუმცა კი ამ სტუმრიანი სახლის კარი ყოველთვის ღია იყო... ვილჰელმი სამართლიანი იყო და შორს გავარდნოდა სახელი, როგორც გლეხთა სამემკვიდრეო საქმეების ჩინებულ მცოდნეს. ლუკასმაც და მარიამაც წითელი ტბორისპირა სოფლიდან, სწორედ მას მიმართეს რჩევისთვის: როგორ უნდა მოიქცეს კაცი, როცა თავის მემკვიდრეობას კარგავს იმიტომ, რომ ქალი შეუყვარდა, რომელზეც ხალხი ამბობს, ბოშააო?

ჰო, ვილჰელმი მკაცრი მონაგარიმე იყო; მან ასევე იცოდა მდინარეზე გადებული, მოთაღული ხიდურის შემადგენელი რკინის ძელების რაოდენობა, და იცოდა შესართვისპირა ქალაქის ყველა კიბის ყველა საფეხურის რაოდენობაც. არა მხოლოდ მათი საერთო რაოდენობა, არამედ თითოეული კიბის და ამ კიბეებს შორის არსებული მოედნების რაოდენობაც: ბერგშტიგე 8, 8, მერე 16, კიდევ 8..., შულშტიგე 4, 3, 7, 11 და კიდევ 4...

და მან ასევე იცოდა რაოდენობა და სიდიდე მთავარი სკოლის მოპირდაპირე მხარეს აგებული ქვის მაღალი გალავნის ნატყვიარებისა, რომლებიც ძალიან დიდხანს იყო საჩინო, ვიდრე გალავანი არ მოარღვიეს, რათა მის მიღმა მდებარე ჯადოსნურ ბაღს სავაჭრო ცენტრის ხედი შეერბილებინა. ნატყვიარები ომებს შორის დრონდელი იყო: 80 პროცენტი უმუშევარი, როცა იარაღის დუმილმა ფაბრიკებიც დაადუმა. არა საკვები, არა გათბობა, არა ცხოვრება, არა ნუგეში. და ერთხელაც გაისროლეს.

მუშებმა ესროლეს, მდინარის მარჯვენა სანაპიროს ქვემოთ, ტერასაზე. ქალაქ-

ის მიღმა შემალღებული დასახლებებიდან, ქალაქის მოედანს და პრომენადეს და იოზეფ ვერნდლის ძეგლს, გარნიზონს და შორიდან სასწრაფოდ გამოძახებულ ჯარისკაცებს. და მათაც უპასუხეს, მათ ზურგსუკან ძალა იყო და იყვნენ გამარჯვებულები და დამარცხებულები, და მკვდრებით იყო მოფენილი მიდამო, ხოლო უბედურება იყო არნახული. ხოლო მერე ერთი სჯიდა, ხოლო მეორე დასჯილი უნდა ყოფილიყო.

ჰო, დიდად სტუმრიანი სახლი გახლდათ, ბევრი უკვე აღარც არის ამ ქვეყნად, სტუმრათაგან მეგობარი ცოტა იყო, მაგრამ სტუმარი სტუმარია, ყოველთვის ხმაური, სიცილი ირმის რქების ქვეშ, - ვიღპელში დიდი მონადირე იყო, - ვინ მოთვლის დღეში რამდენჯერ გაღებული კარი და ნაბიჯების ხმა მოხრეშილ გზაზე.

ეს ნამდვილი მოულოდნელობა იყო, დაბადების მე-80 წლისთავეზე. ყველას იქ მოეყარა თავი, ვისაც სული ედგა; იძულებული გახდნენ, სავარძლები ეთხოვათ და ლამაზი საქსონური ფაიფური შელახულ სამზარეულო ჭურჭელში შეერიათ, და ბევრი სადღეგრძელო ითქვა და ბევრი დაიღია. ის კი, პატარა ქალი, იჯდა სამკლავურიან სავარძელში, მკერდზე და მუცელზე დანაოჭებული ბორდოსფერი კაბით, სამკერდე მედალიონით. წინ გადახრილი, იჯდა და თითებით აწვალებდა სამკალეურის სქელ ნაჭერს, რათა უფრო კარგად გაეგონა, და ყველა იცინოდა და კითხულობდა და სანაძლეოს დებდა და ეძებდა იმ ადგილებს თავ-თავის მოგონებებში, რომლებიც ერთმანეთს ემთხვეოდა; ისინი მტყყველებდნენ მის თვალწინ და მის თვალთახედვის მიღმა და მის თავს ზემოთ, მას კი არაფერი ესმოდა, ხმების სიმრავლე და უჩვეულო ხმაური აბნევდა, საფეთქლები უსკდებოდა, და გრძნობდა, როგორ მატულობდა ის სუნი, რომელსაც ის გამოსცემდა. სულ ამაო იყო წლების წინ გაკეთებული ოპერაცია, მას რცხვენოდა. გათხოვთ, ცოტა ხმადაბლაო, ასე ნუ ყვირითო, ეს მე ტკივილს მაყენებსო, ამას გულში ამბობდა, ვერ ბედავდა ხმამალა თქმას.

იყინებოდა. ბინა ჯერ არ იყო გამთბარი. არც ქვემოდან ამოდოდა სითბო, ვილის ბელეტაჟის ოთახები - უკვე წელიწადნახევარი ინურებდოა - ცარიელი იყო. ელექტროქურა დაუმალეს, საშიში იყო, შეიძლებოდა დამწვარიყო. სამზარეულოშიც კი, გაზქურაზე, სამი საქურე მილი გადაკეტილი იყო, და მას მხოლოდ ერთით სარგებლობა შეეძლო, კერძი რომ გაეცხელებინა ან ჩაისთვის წყალი აედულებინა. ქვაბს თავსახური ახადა, სუნს ვერ გრძნობდა, მაგრამ იცოდა, რომ ანა კარგი მზარეული იყო, მან ეს ხომ თვითონ ისწავლა, თოთხმეტი წლის წინ, როცა მას ის სკოლიდან თავისთან სახლში მიჰყავდა. ლოთი მშობლების შვილი, რომელსაც ახლა თავად სამი შვილი ჰყავდა, და ამიტომ დროც ცოტა ჰქონდა, დღეში ორი საათი. ყველაფერი ზრუნვით იყო მომზადებული, დასრულებილი, ვიტამინებით, მდიდარი ბოსტნეულით და ნაკლები მარილით, რაკი მარილი მის შემუშავებულ ფეხებს არ უხდებოდა. თავისუფალი ხელით, რომლითაც არაფერს ეყრდნობოდა, საათის ისრის მიმართულებით ურევდა ჩამჩას და ცოტაოდენ სიხარულს ჰგვრიდა ეს საქმიანობა, მიუხედა-

ვად იმისა, რომ არ შიოდა, თუმცა შუადღე კარგა ხნის გადასული იყო, რასაც ის ნეიმიანი ნაშუადღევის მცხრალი შუქით ხედებოდა, მაგრამ ეს მცირე გადახვევა იყო დღის ერთფეროვანი და სწორხაზოვანი დინებიდან. ის სამზარეულოში დარჩა საეახმომოდ, რაც აქამდე არ ხდებოდა, არც წინსაფარი მოურგია ტანზე აქამდე. თვალნინ სხვა სურათი ედგა. იღებდა ხოლმე ვერცხლის ნაკრებს, კოვზს, ჩანგალს, დანას - სხვა ყველაფერი ქალიშვილმა გაუყიდა, არათა საავადმყოფოს საფასურის ის ნაწილი დაეფარა, რომელიც დაზღვევამ არ აანაზღაურა, ნახევარი წლის წინ ვერცხლის კურსი საკმაოდ მაღალი იყო. ჭურჭელი გასარეცხად ჩადო, ერთ ხანს იდგა ნიუარას დაყრდნობილი, მსუბუქ გულისრევას გრძნობდა და როცა გაუარა, შეეცადა გაეგო, კვირის რომელი დღე იყო ახლა, ოთხშაბათი, ხუთშაბათი თუ უკვე შაბათი. არა, ანამ ხომ თქვა, ზვალემდეო, გამოსასვლელ დღეებში კი ანა არ მოდიოდა ხოლმე. საღამოობით იშვიათად თუ ანკრიალდებოდა ტელეფონი, ზარის ხმა აამალღებინა, ყოველი განკრიალება კი შიშის ზარს სცემდა, უროსავით სცემდა თავში. შვილები ჰკითხავდნენ თუ შვილიშვილი, ნუ მკითხებით ნურაფერსო, გმადლობთ კარგად, არავითარი მზეო, არაო, და სიტყვები ველარ აღნევდნენ მიმწუხრში, ველარ ანათებდნენ მას, არ გამოარჩევდნენ ამ მიმწუხრს სხვა მწუხრებისგან.

მის წინ თეთრი ფურცლები ენყო, წერილის მარცხენა მაღალ კუთხეში, დასანებებულ ფურცელზე - მისი გვარი, მისამართი, ანტიკვარული სტილით დაბეჭდილი. ხელი უკანკალუბდა, მარცხენა ხელს მარჯვენას ადებდა, ერთი ხელით მეორეს ამშვიდებდა. ვერ მიმზვდარიყო, ვისთვის უნდა მიეწერა, რა უნდა მიეწერა და მოთმინებით და ჩუმად ელოდა თავისავე თავს. მოიცა, იყოს... დაიწყე მაინც, დაიწყე და იქ გამოჩნდება, ერთი ხაზი მაინც გაავლე დროის წინააღმდეგ, დროისა, რომელიც დგას და იცდის და არ იძვრის. ბოლოს თავის ქალიშვილთან ერთად უჯდა ამ მაგიდას; ანდერძი, ხომ გაქვს უკვე, მაგრამ ნიშნობის ბეჭედი, მედალიონი, ავეჯი, სახლი. ყური უგდო, მერე კი კალამი დადო და ხელი აღარ ახლო. სიტყვა არ დაუნერია, ხმა არ გაუღია. ის ადგა, საკმარის ძალას გრძნობდა თავის თავში და ეს არ ყოფილა ბოლო გაბრძოლება, ოთახიდან გავიდა, სახლიდანაც, და დროს გაუმკლავდა, გამაგრდა.

ძვირფასო... - ისეთი შორეული იყო ახლა მისთვის ასეთი დასაწყისი, მაგრამ ანა, ძვირფასო ანა... უნდოდა, წერა განეგრძო და ეთქვა..., ხედავდა, რომ ნანერი გაურკვეველი იყო, შავით თეთრზე დასმული უცნაური კაუჭები, მხოლოდ ასო "ო" -ს ამოცნობა იყო შესაძლებელი, სხვა არაფრის. კაუჭები, ერთმანეთის გვერდით, ერთმანეთზე, ერთმანეთში, გადახლართულ-გადანწული, რკინის გისოსებივით, ჰო, საავადმყოფოს დაგისოსებული საწოლის გისოსებივით, ძილსა და ტკივილს შორის რომ წარმოუდგებოდა გაუმთლიანებელ მზერას. ახალი ფურცელი აიღო და კიდევ ერთხელ სცადა; უნდოდა, მარცხენა ხელით მარჯვენა დაემორჩილებინა, ძვირფასო ანა, მსურს გითხრა, მსურს მადლობა გადაგიხადო, ხელი აუკანკალდა, მსურს გითხრა, შენ უნდა იცოდდე, რომ... კალამი ხელიდან გაუვარდა, ატირდა. უფრო ამაო, ვიდრე ნიშნები ქარში, მას შეეძლო აფრენილი თოლია ამოეცნო.

სარკმელთან იდგა და ხედავდა ნეკერჩხლის ხეებს, რომლებიც უკვე აღარ არსებობდნენ, ადამიანებს, რომლებიც ამ ხეებს შორის აღარ დადიოდნენ. მან-ქანების სწრაფი ჩრდილები. ქარიანი წვიმის ირიბად ვარდნა. სარკმლის რაფა ცივი და უხეში იყო, ბალიში იატაკზე ეგდო, მისი უმსუბუქესი ნონა უკვე უსამველოდ მძიმე იყო. ის იცდიდა. ხედავდა სინათლის ქრობას, შავ მილებზე ლამპიონების ანთებას, მოძალებული ნისლის გამრღვევს. ქრობადი კონტურები წრეების ფორმას ღებულობდნენ, ეს წრეები კი ბრუნავდნენ. ბატონო..., ბატონო..., - შეჰყვირა - მისი სახელი აღარ ახსოვდა -, როცა ტროტუარზე, ბალის რკინის ღობურის გისოსების გასწვრივ, ტროტუარზე მარცხნიდან მარჯვნივ, ასწრაფებული ნაბიჯით მიმავალს და ფირნიშივით წინ განვდილ ქოლგამომარჯვებულს, მოჰკრა თვალი, ბატონო, ყვიროდა, სარკმლის მინაზე დააკაკუნა, ორჯერ, სამჯერ, სარკმლის გამოღება სურდა, ძაძაძაგებდა, მოიცადეთ, სარკმლი მყარად იყო დაგმანული, ქალიშვილის შეკვეთით, ქალიშვილი შიშობდა, დედამისს არაფერი მოსვლოდა, არ გადავარდნილიყო, გთხოვთ, ბატონო, მობრძადით, გთხოვთ, მობრძანდით, მაგრამ მისი ხმა უხმო იყო და სარკმლის მინაზე კაკუნსაც არ სდევდა ძალა, და წვიმიანი ქარი ხმაურობდა ასფალტზე, სადაც დამბალი, ფეხქვეშ მოსრიალე ფოთლები წითელ-ყვითელი ნეკერჩხლისა აღარსად ჩანდა, და როცა მან ლოცვა-ვედრების გამომხატველი უესტით ხელები ერთმანეთზე გადააჯვარედინა, მუხლებმა უმტყუენეს და როცა ჩაიკეცა და დავარდა -

## V

დასახლებული ხეობის ბოლო, ბოლო მდინარისა, რომელიც სხვა მთიდან დაქანებული ძლიერი ნაკადით ივსება. მხოლოდ ერთ ხანს ხედავს თვალი მწვანეს შერეულ მწვანეს, მერე ერთი ფერილა რჩება, ერთი და იგივე. სანაპიროზე - რკინის რგოლები ტივებისთვის და ბარჟებისთვის. ეკლესიები ხმაურს დასაზღვრავენ. ზღუდარის თავს წამომდგარი კლდე. შუბერტის კალმახების კვინტეტის ადგილი. მის უკან, ვინრო შესახვევში, ბორდელია.

რკინის თამასაზე წყალდიდობის ნიშნულებია: საუკუნეთა მანძილზე თავს დამტყდარი ბუნებრივი კატასტროფები. მთელი ქალაქი წყლის ქვეშ არის მოქცეული, დანგრეული სახელოსნოები, გადარეცხილი საწყობები, ნაღებული ხიდები. ადამიანები კარგადვენ თავიანთ სარჩო-საბადებელს ან თავიანთ სიცოცხლეს. ასეთ დროს, ალბათ, ზედა ხეობაში დავანებულ მფარველ ღვთისმშობელს უფრო ხშირად სტუმრობდნენ ხოლმე.

შუა საუკუნეების დროინდელ მოედანზე ქალაქის და ხეობის მუზეუმი. პირველი სართული გლეხთა და რეფორმაციის დროინდელ იარაღს ეთმობა. გრძელი ხმლები, ალებარდები, თავდალურსმული კომბლები და საბრძოლო ცელეები, სატყორცნი ბირთვები და კისტანები. კედლებზე ზეთის საღებავებით შეს-

რულებული ფერწერული ტილოები: ცა, რომელზეც ვარსკვლავი არ ჩანს, და-  
ჩეხილი პირები, დალაქი ჭრილობებს დასცქერს, კაშკაშა თეთრი კაპელის წინ  
არავითარი სასწაული არ ხდება, ადამიანები და ცხენები იხოცებიან, სისხლის  
წილვარი ჩაედინება ხახადაბჩენილ მიწაში. დღესაც ვოცნებობ მასზე, როცა  
შიშის დრო დგება.

მუზეუმის მესამე სართულზე ადრე ქალაქის საზოგადოებრივი ცხოვრება იყო  
ასახული, მუშაობა, დღესასწაულები, სასამართლო საქმე, სამარცხვინო ბოძი  
რკინის ყელბორკილებით და ფეხბორკილებით, რომლებითაც ბრალდებულებს  
პალოზე ასაბლავდნენ; ასევე, სამარცხვინო ნიღაბი, რომელსაც ყველა ქალი  
და ყველა კაცი აფურთხებდა. უპირველეს ყოვლისა, ცოლ-ქმრული ცხოვრე-  
ბის ლალატისთვის სჯიდნენ ამ წესით, აგვიხსნა სამართლის პროფესორმა  
მოსწავლეებს, მუზეუმში ექსკურსიის დროს.

ფრანცისკა, შენ არავის დაუცვიხარ გლეხური სიხარბისგან და სიცრუისგან.  
დანაშაული, ოპ, რომელი დანაშაული. განაჩენი. გამოტანილი. ვისგან და ვის  
მიმართ?

მეოთხე სართულის ბნელ განაპირა საკანში პატარა ელექტრონათურა ბჟუტავს  
გაყინულ სამჭედლო გრდემლქვეშ, მტვერი ეფინება ტყავის წინსაფარს, სა-  
ბერველს, უროებს, მამებს და ცელებს. წითლად ვარვარებს ერკერიც: კოცო-  
ნის ალი აღდგენილ, ფოტოებით შევსებულ ჰიტლერ-იუგენდის ბანაკში: მოკ-  
ლე შარვლებიანი მხიარული ყმანვილი თეთრი ტილოს მაღალყელიანი წინდ-  
ებით, პორტუპეიანი ქაშრებით, მოკლესახელოებიანი პერანგებით, ყელზე შავი,  
ტყავის დანწული ზონრით შეკრული ყელსახვევებით, ბოლომდე ახოტრილი  
კეფით, კარვები, ტანვარჯიშის იმპროვიზებული მოწყობილობა, მწყობრი  
მწკრივები, ალმები და დროშები და ჰიტლერის ახალგაზრდობის სამი გაცინებ-  
ული წინამძღოლი.

წინა რიგში ერთი კაცი დგას, ხელები შუბლთან მიუტანია და გადაუჯვარ-  
ედინებია, თითქოს რაღაცას იგერიებდესო. ეს სწორედ ფრანგულის კურსებზე  
მოსიარულე მოხუცი ქალბატონის ვაჟიშვილია. მე ის ტერეზასთან გავიცანი,  
ხანმოკლე შეხვედრა იყო. ტერეზას თავისი დედის წერილობით დადასტურე-  
ბული სურვილი გადასცა, ქალბატონის მთელი ფრანგულენოვანი ბიბლიოთე-  
კა ტერეზას რგებოდა, მე კი - წითელი ტბორის ხეობის ლანდშაფტის და გლეხ-  
ურ კარ-მიდამოთა გახუნებული ფოტოსურათების პატარა ნაკრები. ომის  
ბოლო წლის და ორივე ომის შემდგომი ზაფხულის ფოტოები, რომლებზეც  
ადამიანები იყვნენ აღბეჭდილი, თავის შვილიშვილისთვის უანდერძებია.

სანაპიროს კაფეში ვსხდებით და ცხელ ჩაის ვსვამთ, მუზეუმი ცივი და ნეს-  
ტიანი იყო. ჩვენ ვსაუბრობთ ბავშვობაზე, შემთხვევით გარემოებათა ურთ-  
იერთგადაკვეთაზე, წითელი ტბორისპირა ცხელი ზაფხულის არდადეგებზე,  
ბებერ ცაცხვიანში აგებულ კაშალაზე, რომელიც მიმდებარე დასახლებათა

ცენტრია. ვცდილობთ, შევირულ კედელზე ჯვარცმის მარჯვნივ გამოსახული მანუგებებელ-სასონარმკვეთი სიტყვები მეხსიერებაში სიცილით აღვიდგინოთ:

*თავისუფლების ნყურვილი და ტანჯვა სულისა.  
ხომ შეიძლება, დედამინის ყველა ტკივილი  
დაძლეულ იქნას,  
თუ ვიცხოვრებთ ქრისტეს მიხედვით.*

ჩვენ ვსაუბრობთ ეზოების შუაგულში მდებარე ჭებზე, ფურებზე და ხარებზე, ბელლის თვლებზე და კალოებზე. და იმ სურათზე, რომელიც ერთი ეზოს მოახლის მაგიდის თავზე კიდია და რომელზეც გამოსახულია ალისფერსამოსიანი, შიშისაღმძვრელი მეფისნაცვალი, დაბჯენილი ჯალათის მოელვარე ხმაღზე. ჩვენ ვსაუბრობთ მოქანავე ფიცრულ ხიდურებზე, თიბვის დროზე, ამოვარდნილ ავდარზე, ველად ქორის მოძახილზე, ტყეში ჩხიკვის ჩხავილზე. ბევრი ჩვენი მოგონება ემთხვევა ერთმანეთს, იქნებ ერთადაც გვითამამია ბავშვობაში.

სიტყვა სიტყვას ბადებს და ვყვები დედამისის სიმარტოვეზე და იმაზე, თუ როგორ ვერ ვესტუმრე დედამისს, თუ როგორი შეუქცევადია სიახლოვის საათები. ის ყველა ფრანგული ენის მიმართ და ყოველივე ფრანგულის მიმართ დედამისის სიყვარულზე. და ის ეძებს მიზეზს, რომელიც გასაგებს გახდიდა, მოგვიანებით რატომ აპყვა დედამისი ასე უნებისყოფოდ გობელსის სამტრო პროპაგანდას და თავის მეუღლესთან ერთად რატომ ეამაყებოდა, რომ მათი ვაჟიშვილი მათ მხარეში ყველაზე უმცროსი იყო, რომელიც ჰიტლერის NAPO-LA-ში იქნა არჩეული, რისი შედეგებიც დღესაც მისი თანამდევნი იყო. მერე ის ჰყვება "ფაუსტის" და ჰოლდერლინის შესახებ თავის გამოკვლევებზე, და რომ მომავალ წელსაც ესტუმრება ამ მხარეს, სადაც ერთ სიმპოზიუმში უნდა მიიღოს მონაწილეობა, და რომ ჩაი გაცივდება და სხვა ნივთიერების შემცველ თხელ ფენას მოიკიდებს.

დაფერდებულ გაღმა ნაპირზე მდებარე სანაოსნო გაერთიანების ნავსაცავს ახლად ღებავენ. ფეხით მოსიარულეთა მორკალული ბილიკიდან მოსწავლეები მდინარეში კენჭებს ისვრიან. წლეულ აპრილს მდინარე არ აღიდებულა.

მარცხენა თვალის ქვეშ - ნაჭრილობევი. მსუბუქი იყო მხარზე შეხება. გვიმრის შრიალი. სიმსუბუქის შეგრძნება. ნითელი ბალონი, რომელიც თეატრის ჭაღებისკენ მალღდება და მასაც თან აიყოლიებს როგორც გაზის თავმომკრავი, მოცეკვავე თოკი, როგორც მისი ცხოვრების მორღვეული ძაფი. ჯერ კიდევ მანამ, სანამ შებრუნდებოდა, იცოდა, რომ ეს ის ქალი იყო.

წელი-წელ შემობრუნებული, ის ხედავდა მის პირისპირ მყოფი კაცის ვერცხლისფერ ყელსაბამს. გაიფიქრა, ამ ყელსაბამით მისი დახრჩობა შეიძლება ან - მასზე ჩაჭიდებო. ბადახში წყალში ჩაიძირა. საბრძოლო მასალით დატვირთუ-

ლი, სულმთლად გაოფლილი ცხენი მიუახლოვდა, მან მოაბა მას დანნული კანაფი ღია ფერის კუდზე. და მას მოეჩვენა, რომ რალაციისთვის მიეღწია. მაგრამ ის უძლური აღმოჩნდა მარცხენა თვალსა და ყვრიმალს შორის ანთებული წეის მიმართ, ეკლებივით წვეტიანი ტკივილის მიმართ, რომელმაც მასში ჩაიბუდა, როცა ის თორმეტი წლის იყო, აპრილის ერთ ნაშუადღევს, ომის დამთავრებამდე ცოტა ხნით ადრე – მაგრამ მომშორდით! თქვენ ჯოჯოხეთის საშინელო სახეებო! მაგრამ ეს ღიმილი სიკდილის სახეზე – ის უძლური იყო ამ ტკივილის მიმართ, რომელიც კვლავ და კვლავ მეორდებოდა მისი ცხოვრების იმ იმვით ნუთებში, როცა ის გაქცევის შეუძლებლობას აცნობიერებდა.

ქალმა მის მხარს ხელი მოაშორა.

ქალის თვალებში არაერთი საყვედური არ იკითხებოდა.

მას ლეღვის ნითელი შიგთავსის სურნელება ჰქონდა.

ის წელში გასწორდა, როცა ხელზე ამბორის შემდეგ თავანეულმა მზერაში მეყვსეული იმედი დაიჭირა. ფოიეში ყველა ხმა ჩაკვდა. მან დაინახა, როგორ გააღო პირი კაცმა, რომელიც სუნთქვის ტექნიკის მასწავლებელი იყო, გააღო და დახურა, როგორც თევზის უტყვი პირი. ავტომატური მოძრაობა ტელეფონის ყურმილთან მიტანილი მისი ტურჩებისა, რომლებიც ახლა ქალის სახელს ნაზად იმეორებდნენ, მსგავსად სიმშვიდისმომგვრელი სიმღერისა. მან იცოდა, რომ ქალი მარტო იყო, ბავშვები დაზრდილიყვნენ და სახლიდან ნასულიყვნენ. ის მას დაუკავშირდებოდა, კვლავ რომ არ გაქცეულიყო, მისი ნომერი ბოლომდე რომ აეკრიფა და მისი სახელი წარმოეთქვა და წარმოეთქვა ეს სახელი არა მხოლოდ როგორც შესაძლებლობა რაიმე ნახტომისთვის, იმ ქვიშიდან წამოდგომისთვის, რომელშიც ის - ბავშვი - ფიურერის ელიტარულ სკოლაში დახობავდა.

მან გაბედულების გამოცდა წარმატებით ჩააბარა სწორედ ნითელი ტბორისპირა სოფელში, სადაც ისინი ომის დროს თავშესაფარს ეძებდნენ. ხალხის გასაკალებლად ახლად აგებული საცურაო აუზის ხუთი მეტრის სიმაღლის, ხით ნაგები, კოშკიდან გადმოხატა, მიუხედავად იმისა, რომ თაბაშირში ჰქონდა ერთი თითი, რომელიც მან, როგორც დაკარგული უმანკობის თეთრი ნიშანი, ცისკენ გაიწვინა. მან საყელოზე თავის ქალის გამოსახულებიანი კაცების მრავალ შეკითხვას უპასუხა, და მათ ის, მისი მშობლების საამაყო, თან წაიყვანეს, მისი მეგობრების შურით სავსე თვალების წინ, რაკილა ის ყველაზე უმცროსი იყო იმათ შორის, ვინც მათ შეარჩიეს, ჰო, ის შეარჩიეს, რათა პიტლერის NAP-OLA-ში რომელიღაც ნომერი გამხდარიყო, ერთი იმათგანი, რომლებსაც მოგვიანებით გაძლება კი არა, ბრძანებების მიცემა მოუწევდათ.

ომი უკვე დიდი ხნის დამთავრებული იყო. მას არ ენერა რჩეულად ყოფნიდან სამხედრო დამნაშავედ ყოფნამდე გზის გავლა. ეს მისი დამსახურება არ ყოფილა. ისტორია სულ სხვა გზით წავიდა, ეს იყო და ეს. მაგრამ იმის გაცნობიერებას, რომ სიკვდილის მსახურად გამოზრდა ელოდა ისე, რომ თავად ამის შესახებ

არაფერი ეცოდინებოდა, მასში, უკვე ზრდასრულ ადამიანში, გაეღვივებინა წარუშლელი და შემადრწუნებელი წარმოდგენა სიკვდილის გაუგონარი შეყვირებებისა, რომლებიც მასში ყალიბდებოდნენ შავ გამწოვად, როგორც - მუნხის ტილოზე - არარაში გაღებულ ხიდზე მდგომი ადამიანის უხმო ძრწოლა.

მას მერე პარალიზებული იყო. თავისი ქცევების გაუკულმართების შიში ჰქონდა. "მხოლოდ ნაჭრილობები დამრჩა, ხომ გრძნობ ამას? ხომ გრძნობ ამას?" მისგან წარმატებული მეცნიერი დადგა. მაგრამ გადანყვეტილების შედეგების შიში აიძულებდა, ორმაგი მავთულხლართის სითეთრესა და სითეთრეს შორის გაჭიმულ ვინრო ზოლზე ფრთხილად ეელო, თითქოს მისგან მარცხნივ და მარჯვნივ მწყობრად დააბიჯებდნენ ბრიჯებიანი, ფერღზე პისტოლეტჩამოკიდებული ადამიანები.

მან ის ქალი - ისე, რომ არ უწყობდა ბავშვობაში მათი შესაძლო ურთიერთნაცნობობის შესახებ - ორი წლის წინ, დედის დასაფლავების მერე, გაიცნო, ამ გაცნობიდან ერთი თვის მერე კი, პოლდერლინის ადრეული წანარმოებებისადმი მიძღვნილ სიმპოზიუმზე, ხელახლა ნახა. მსმენელთა არნახული ოვაცია გამოიწვია მისმა მოხსენებამ ჩვიდმეტი-თვრამეტი წლის პოლდერლინის, მაშინ ჯერ კიდევ საექლესიო სკოლის მოსწავლის, მიერ აღკვეთსური და ასკლეპიოდური სტროფებით დაწერილი ოდების და ამ ოდებში ხოტბაშესხმული იმედის შესახებ, რომ სული უკვდავია და მას, ყველა ცოცხალი არსებისგან განსხვავებით, სიკვდილის ისარი ვერაფერს აენებს. ქალს კი, ჩანდა, მოხსენების შესახებ სხვა აზრი ჰქონდა. დისკუსიის დროს ის ადგა და გავიდა. ვიდრე კარს გაიხურავდა, მისი კაბის გრძელმა ბოლომ რკალი შემონერა და კაცში რალაც ერთობ სათუთს შეეხო და ნალველი მოჰგვარა.

მომდევნო დღით ის ქალს საღონისძიებო დარბაზის სარკმელთა ერთ-ერთ ყველაზე უფრო ღრმა ნიშთან ელის. მის ქვემოთ გრიუნმარკტია. კარს გასცქერის, გასცქერის ნითელ ნაყოფებს. აქ ამ ნაყოფს სამოთხის ვაშლს ეძახიან. სახელში შენახული სამოთხე. კარს გასცქერის. ნაზი დარჩება, ფიქრობს იგი. როგორც დანაშაული, ოჰ, რომელი დანაშაული, როგორც თავისუფლება, ოჰ, რომელი თავისუფლება. "რა ხარ, დედამინავე?.. განა შენზე არ გაეშალე მეფურად მკლავები?" - ვინ ხარ შენ - და სახეს მზე უთბობს. მაგრამ ზურგის კუნთებში ქვის კედლის სიცივე დაცოცავს, თვალთვალს დაქვემდებარებული ღმერთთაცთა სკოლის საძინებელი დარბაზის სიცივე, მაშინ ის მხოლოდ ცხრა წლის იყო, დედა შორს იყო, თითქოს რომელიღაც შორეულ შუშის ქალაქში, საწოლთა სიცივე, დილაადრიან გაღვიძების საშინელება, როცა ზენარი ისევ თბილი და სველი იყო, დაცინვა, მასხრად აგდება, სასჯელი, გამწყრივება და სწორება, მწყობრში სიარული.

მის ქვემოთ საბარგული იხურება. ტრახტის ქუდიანი მავანი ქალი ერთ კალათა შინმონეულ ქამა სოკოს ყიდულობს. ქარს მიაქვს წყლის საბურველი ბაზრის წიდან ადამიანების თავზე, მინის ლოცვაზე, ქვაფენილზე. თუ ჩემი სუნთქ-



ვა ამაღლდება მზისკენ, ლოცვით აღესილი, რათა აღგავსოს შენ წვიმითა და დილის ცვარით -

დილა მშვიდობისაო, ამბობს ქალი და ხელს მხარზე ადებს. დღეს გაუშლია თავისი შავი თმა. მას კი იმ ბანალური წინადადებების ვარიაციებიდან, რომლებზე ფიქრითაც ღამით არაერთხელ გაელვიძა, არც ერთი არ ახსენდება: ხომ არ იწებებდით, ამ საღამოს ერთად გვევანძმმა? ის დაუმორჩილებელ კრეპს თბილ ნყალში ყოფს და ჩნდება ყაყაჩოსფერი, რომელიც იხსნება.

ქალი მის პულოვერს თეთრი თმის ღერს ამორებს. მას, სულ რაღაც ორიოდენ წამით, ქალის ხელი ხელში უჭირავს. სადღაც ბაზრის სიღრმიდან წამოსული წამოკივლება ახალგაზრდა ქალისა, რომლის ველოსიპედსაც სატვირთო მანქანა გაკრავს; მის მზერაში ეს ველოსიპედი ისე ეცემა, თითქოს მისი თვალის სინათლე იყოს, რომელიც მისგან განყენებულად იდგეს და სველ წითელ პორფირზე ეცემოდეს.

მეცნიერებისთვის ეს დღე დაკარგული იყო, მაგრამ საღამოც მოვიდა.

მისი საუბრის ნყობაში იყო რაღაც გამათავისუფლებელი. ისტორიებში, რომლებსაც ქალი მას უყვებოდა, მისი ცხოვრების შესახებ დაფარული მეტი იყო, ვიდრე - გამხელილი. კაცი კი მონოლოგებისგან შორს იდგა. ლაკის ფეხსაცმელი რომ მეცვას, იმასაც კი წინ დავუდებდით, ფიქრობდა იგი. ქალის თავის დახრაში ის ისევ და ისევ საკუთარ ნაღველს ამოიკითხავდა, რომელსაც ის არ მიუტოვებია მას მერე, რაც მბზინავი ჩექმების ნაკვალევში უფრო მორბენალმა, ვიდრე მოსიარულემ და რიტმულად მოქანავე პისტოლეტის ბუდეებისკენ მზერამიმართულმა, სოფლის თემშარაზე კიდევ ერთხელ მოაბრუნა თავი და დაინახა კარის ლურჯად შეღებილ ჩარჩოში ჩასმული მშობლები და და-ძმა, რომლებიც ხელის ქნევით ემშვიდობებოდნენ.

ღამე თითქოს არც ყოფილაო. მერე - დილა. რამდენიმე დღის მერე, შუაგული გერმანიის პატარა ქალაქში მან, სახელგანთქმული უნივერსიტეტის სახელგანთქმულმა მასწავლებელმა, ტელეფონის ყურმილი აიღო, მერე გადადო და მის ხმას გაუყურდა, ვებერნის ვიოლინოს ტკივილისმომგვრელ ბგერებს. თავისი ბალის სამუშაო ფანჯატურში მიმოდიოდა, როგორც რომელიღაც კარგ ფილმში, როგორც რომელიღაც ცუდ ფილმში. მარცხენა თვალსა და ღანვის ძვალს შორის წვას გრძნობდა. ყინული დაიდო. უკვე დიდი ხანია, ეს ადგილი არ ასტკივებია. თავის თავს იყო შეხიზნული.

სარკემლში ვარდები ირწეოდნენ. ის ნატრობდა თავისთვის, ოთახის უკანა ეზოში, ცეცხლამრიდის მოპირდაპირე მხარეს.

განა რა იყო, რაც მას შეემთხვა. კაცმა რომ თქვას, არც არაფერი. უბრალოდ, კიდევ ერთხელ აღმოჩნდა დევნილი. კიდევ ერთხელ მოიცვა იმის წინაშე ძრწო-

ლამ, რომ თვალი გაედევნებინა სრული რწმენით დაწყებული და კატასტროფით დასრულებული გზისთვის.  
ეს იყო მხოლოდ, რომ მას აღარ შეეძლო სიყვარული.

ტივილი სოლს ასობდა თვალის ბუდეში.  
ვარდის ბურქში ქარი დაქროდა.  
ქარი დაქროდა ნაბლის ხის ტოტებში.  
მოძრაობა შუშის წინ.  
მოძრაობა შუშის უკან.

ნაგვის გატანის ხმამ გამოაღვიძა. ლექციები წაიკითხა. ყველგან საცირკო სანახაობის აფიშები იყო გაკრული. დახია წერილები, რომელთა წერაც დაიწყო. გუბურებში ზაფხულის მტვერი ცურავდა. ლამით პიუჟამო გამოიცვალა. სიტყვები აზრს იცვლიდნენ. ცირკი ქალაქს ტოვებდა. ყურმილი დაკიდა. მას არ ეცვა ლაქის ფეხსაცმელი. ხიდის თალები კუთხოვანი ეჩვენებოდა.

გვიან მოვიდა. გააცდინა. მოიბოდიშა. სემესტრის დამთავრების მერე, ხუთი კვირა ფინეთის ზღვაზე გაატარა. საცურაოდ არ დადიოდა. ცხენს აჭენებდა. ასე უკეთ გრძნობდა თავს. ჰაერმა არგო. და ყოველთვის სიმშვიდის მომგვრელი მარად-იგივეს შემობრუნებისთვის თვალის შეეღება.

ზღვის მიქცევის დროს გაემგზავრა.  
თავისი ბალის ფანჯატურში, განსაზღვრული თემების მიხედვით დაწყობილი მრავალი წიგნის ნახევარწიგნებში იჯდა. ის კითხულობდა. კითხულობდა და კითხულობდა. ინერდა შენიშვნებს. მერე წერა დაიწყო. მისი კომპიუტერის "ბ" კლავიში დაზიანებული იყო. მას შავი ჩაის დიდი მარაგი ჰქონდა ნაყიდი. ხშირად დასთენებია თავზე თავის სანერ მაგიდასთან. სიცარიელე იპყრობდა სივრცეს. ისევე გრძნობდა სიყვარულის მოზღვავეებს სიცარიელის მიმართ და ავსებდა მას ბრწყინვალე ესსეთი, რომელშიც პოეტის გვიანდელი, შეშლილობის დროინდელი შემოქმედების შესახებ პოლდერლინის სიმპოზიუმისთვის მომზადებულ მოხსენებას სრულყოფდა და გამოსაქვეყნებლად ამზადებდა.

*კვლავ ავმღერდები სიხარულისგან, სად არის შენი შუბი, სიკვდილო?*

როცა, ერთ წელიწადზე მეტი ხნის მერე, იგი თავის მეგობართან, სუნთქვის ტექნიკის მასწავლებელთან, და ერთ მსახიობთან ერთად, წითელი ტბორის ხეობის კიდეზე გაშენებულ იმ ქალაქს ესტუმრა, სადაც ცხოვრობდა, უკვე მშვიდად იყო. მოვიდა, რათა ქალაქის თეატრში ერთ დადგმას დასწრებოდა, რომელშიც ერთი მწერალი პოლდერლინის "ბედის სიმღერის" და "ცხოვრების ნახევრის" ვარიაციებს წარმოადგენდა, ხოლო პიანისტი საგანგებოდ ამ პრემიერისთვის შექმნილ საფორტეპიანო ნაწარმოებებს ასრულებდა.

წარმოდგენის დაწყებამდე მან სასიამოვნო საათი გაატარა ერთი კაფის ტერასზე. სანაპიროს პროშენადზე მოსეირნე ადამიანების თვალიერებას ის გაიაზრებდა, როგორც უმოლოდინო ტკბობას. დაირიბებულ გალმა ნაპირზე, ნავსაცაფის წინ, ფერად-ფერადი სპორტული ნაგები ენყო. ქალაქის სილუეტი აოცებდა: თავში ბაროკო უტრიალეობა, ხედავდა კი მოქალაქეთა სახლების ერთობ დახურულ სიმკაცრეს. განვლო ერთმა დღემ, ერთმა ღამემ, ერთმა დილამ. ნაბლის ხეებს ნაყოფი მოესხათ. ობობას ქსელი, რასაც აქ "დედაბრის ყვავილობას" ეძახიან, მის მარცხენა ლოყას აღიზიანებდა. ამას უკვე შერეული იყო ის იცნობდა თავის ირგვლივ თუ თავის თავში დამყარებული წესრიგით გამოწვეულ სიამოვნებას, იცნობდა დაძლევის და მედგრად ყოფნის ნაადრევად ნასწავლ კმაყოფილებას. და მათი დამამცირებელი წარმომავლობა, თავისი წარმატებული ცხოვრების მანძილზე, შემოქმედებითობის წყაროდ ექცია. ზარების რეკვა მიემსხვერუდა მისი ზურგის ჯერაც თბილ გალავანს. ქაოსი, მაგრამ - სადღაც სხვაგან. ჟამის სიმყუდროვე.

ფრთაგამლილი გვიმრა.

გასკდომამდე დაბერილი ბალონი.  
ლელვის ნითელი შიგთავსის სიტყბო.

ქალი იმაზე უფრო ასაკოვანი ჩანდა, ვიდრე მას ის ახსოვდა, თუმცა - უფრო ლამაზიც. ნელზე აბრეშუმის ნითელი მოსახვევი ემოსა, დაკტობრილი ფორმის, რომელსაც მისი დაწნული თმის შესაკრავიც იმეორებდა. არ გინდა, ერთმანეთი გაგვაცნო, ჩაცხმა მსახიობის ხმა და ის მის სახელს მინებდა, მის სახეს, ამ სახეს, რომელშიც იოტისოდენი საყვედური არ იკითხებოდა, მის ხმას, თავისი სულის შიშისგან თავისუფალ კუთხეს. "ჭეშმარიტად! ეს არ იყო ქარიშხლის ხმა - შენ ხარ? - თუ სიზმრის სასტიკ ხილვას მეთამაშება მასხარების სცენა?". ის ხედავდა, სუნთქვის და მოძრაობის ოსტატი ქალს როგორი ყურადღებით აკვირდებოდა და ესაუბრებოდა. მსახიობს მეტყველების სხვა ტონი აერჩია.

ზარის ხმა. თეატრალური რიტუალი. სინათლის თამაში,  
გაცრეცილი პლუმი. ცივი ლუდის სურვილი.

პოლდერლინის სიტყვითა და ბგერით გამოხატული პარაფრაზების მერე, ის თავის ვერცხლისფერყელსაბამიან მეგობარს და მსახიობს იმათ ჯგუფში უკრავს თავს, რომელიც პრემიერის აღსანიშნავად სასახლის სამიკიტნოსკენ გაემართება. მისი მიმართულება კი საპირისპიროა.

ისინი იმ ქუჩას გადაჭრიან, რომელზეც ქალი ცხოვრობს. შვიდი საფეხურით იწყება ხიდურა, რომლის მსუბუქი თალის გამოღმა ნაპირს გალმა ნაპირთან აკავშირებს. თბილი ქარი უბერავს. თმაზე ხელს ისვამს და გრძნობს სისაყეს და სიმსუბუქეს. მისი ფეხსაცმელი ისე ბრწყინავს, თითქოს ლაკისა იყოს. ხიდურის უმაღლეს ნერტილზე ჩერდება. მზად არის, ღამის ქალაქით მოგვრილი

აღტაცება გამოხატოს. ქალი კი მას ამ დროს მხარზე ხელით ეხება, თავისკენ აბრუნებს, მცირედით ყოვნდება და მერე მთელი სხეულით გამოსახავს მოძრაობას ვარსკვლავებისკენ. მერე მკლავებს შლის და თავს უკან გადაწევს.

ის კი გაუბედავად დგას, არ იცის, ქალს რა უნდა. ის ელის იმის მოსვლას, რაც აშინებს და რაც მერე მოვა და მეტიც არაფერი. და ფრთხილად მიანებებს ხიდის რწევას და დაძაგს თავის ცნობიერებას, თავიდან ფეხებამდე განიმსჭვალება მისით და გრძნობს, თითქოს მისი ცხოვრების ისტორია და ის, რაც თავად ის იყო, ნელ-ნელა მიიქცევა სიმალლისკენ, ნელ-ნელა და უნაშთოდ განიბნევა ღამეში, მსგავსად ჭარბი ალკაზმულობის შადრენისა.

ქალი უყურებს და იცინის.

*"შეხედე" და "ვაი" და "ეუი" და "მაგრამ", ღმერთებო.*

ცდილობენ, გაერიდონ ადამიანებს. ერთ პატარა რესტორანს აგნებენ, მიირთმევენ ზეთისხილს, ყველს, ბაგეტს და სვამენ წითელ ღვინოს. გალანის ღრეჩოები. არავინაა უანგინი ლურსმნების გადაწყველი. არავინაა, ვინც ზღურბლს ხმელ ფოთლებს მოაცილებდა. პულსის ცემა. ქალის ხმა შეიძლებოდა მშვიდობის სიმბოლოდ ქცეულიყო. მისი სიტბო გაზაფხულის უწყებაა. ქალი მას მარცხენა ლოყაზე თითებით ეხება, თვალებს ხუჭავს.

და ამ დროს რალაცას მასში ჯირითი უნდა კიდევ ერთხელ. ჯირითი უნდა მისი იმ სიცოცხლის ირგვლივ, რომელიც მას 45 წლის აპრილის მინურულის იმ დღიდან მოყოლებული, ისე დააქვს, როგორც გრძელტარიანი, ირიბად განვდილი დროშა, რომელიც მისივე რიტმის სინქრონულად, დისტანციაზე მყოფი, მიუძღვის შორი მიზნისკენ, რომელი მიზნისკენ.

აპრილის იმ ნამუაღღევიდან, როცა მას დაბლამფრენი თვითმფრინავები მიუახლოვდნენ, დეენილი იყო. ის გაურბოდა ყველაფერს, რაც გადამწყვეტი იყო. ის იყო არარა მშვიდობიან დროში. მაგრამ ეს ანგრედა მისი ცხოვრების იმ ნაწილს, რომელსაც მეცნიერების ალისფერ სამოსთან საერთო არაფერი გააჩნდა. და მხოლოდ სასონარკვეთის ნუთებში აღიარებდა, რომ გამეორება მისთვის დადალული იმ სურათისგან გაქცევა კი არ იყო, რომელზეც მას დღემდე არავისთან შეეძლო საუბარი, არამედ - იმისგან, რამაც აქამდე მიიყვანა: რომ ის სამი წლის განმავლობაში ჰიტლერისთვის მოსამზადებელი თაობის წარმომადგენელი იყო, გამოყვანილი ზიზლისთვის, მზადმყოფი სიძულვილისთვის და მკვლელობებისთვის.

ის არჩეული იყო. მას ეს არ უხაროდა, არც ამაყობდა. ის სხვებს არ ჰგავდა. მაგრამ ის მონანილე იყო, მონანილე უნდა ყოფილიყო. ის ხომ ჯერაც ბავშვი იყო, არასრული, და რაც მას ამიერიდან განსაზღვრავდა, იყო მისი ქცევის შედეგებით გამოწვეული პანიკა, რამეთუ როცა მან, რომელიც იმდის მატარებელი იყო და მომავლის აღმშენებელს წარმოადგენდა, პირველად შეასრულა

ბრძანება, ის იყო ქმნილება, რომელიც იმ მონაცრისფრო-მომწვანო ბომბდამ-  
შენებს მიზანში ამოეღოთ და ისიც მინდვრის ფერდობზე არბოდა, ხოლო როცა  
სრულიად ჩამოყალიბდა, ნახა შემლილი მზერა გარდაცვლილისა, უნუგეშოდ  
ჩაკლული ქალისა, რომელიც იქნებ მისი მხსნელი, სულ მცირე მისი დამხმარე  
იყო.

კომენდანტის საათი.

ის შეძინებულია. რაც იყო, ფარავს იმას, რაც არის. მეყვესეულად იშორებს  
ხელს მარცხენა ლოყიდან. მის კანზე არარსებულ სისველეს მოულოდნელად  
გადაჰყავს იგი სხვა მდგომარეობაში. მისი თითის ბალიშიდან ეკალი ხომ არ  
დაცემულა?

ადამიანის ხორცის მჭამელ ადამიანს ჰგავს

ის, ვინც ცხოვრობს

(უსიყვარულოდ)

და მის თვალში ჩაბუდებული მრისხანება

ისეთია, როგორც აჩრდილის.

ხედავს, რომ ქალს თავისი საფასურის გადახდა თავად სურს. მე მეგონა, ერ-  
თად იყავითო, ამბობს ოფიციანტი.

ადამიანთა ნაბიჯების ხმა სუსტდება. მაღალი სართულის სარკმლიდან  
სონატის ხმა აღწევს. ვიოლინოს სიტყვები იმ თრაქლის ლექსებიდან, რომელ-  
საც მშვენიერი ბეგერების მიღმური ყვირილის ხმები ესმოდა და რომელმაც  
სულ სხვა ომის დროს, გარნიზონის ჰოსპიტალში, თავი მოიკლა.

ამჟამინდელი და გარდასული და მომავლის აღთქმები ბრუნავენ მის თავში.

იძვრის თბილი, მშრალი ქარი, რომელიც წყალს თავქვე აჩქარებს. მეგობრე-  
ბო! მინდა ხოტბა შეეახა გმირებს - ჯარისკაცები სირბილის დროს უფრო  
მსუბუქად კვდებოდნენ? როგორი სურნელი აქვთ არყის ხის ნაყოფებს შორეუ-  
ლი რუსეთის ვაკეზე, როცა კაცი სისხლისგან იცლებს, და როგორი იქნებოდა  
მათი სურნელება მთის ტბათა სანაპიროებზე, ისინი რომ იქ მდგარიყვნენ  
ცხრაგზის მკვლელთა სასიხარულოდ, სასიხარულოდ ყავისფერი ჩიტების შე-  
კოთხვებით სავსე სურათებისა?

სანაპირო გმირების ადგილი არაა. ნაბლის დამსკდარი პარკუჭებიდან გად-  
მოვარდნილი ნაყოფები ასფალტზე ეცემა. გაგორებული ნაყოფის შიდა ლაქები  
ერთი ნამით გაილეკებენ. ვინ გვიშველოს, როცა წითელ ბალახზე სახელთა  
რიგი ნამოიშლება?

მომეცი შენი შიში, იქნებ მან ჩემს შიშს უნამლოსო, ამბობს ქალი.

ყველაფერი გაყურებულა მასში. გულის უძრაობის ერთი ნამი. მერე კი მისი მთელი ცხოვრების მომცველი დუმილის ნასკვი მსუბუქად მორღვევა, და როგორც შენელებულ კადრში, ისე ხედავს, თუ როგორ იხსნება თასმები და ლურჯ ფერს ყოყმანით ერწყმის.

1945 წლის აპრილის მიწურული. დიდი ხანია, შიგნითაც და გარეთაც ყველაფერი დანგრეულია. NAPOLA-ც კი, რომლის წევრიც ის იყო, გაიქცა: ჯერ ენასთან მდებარე ტრანსკირხენიდან ლავანტილისკენ, შპანპაიმში, ბოლოს კი - კერტენრში, მაღალ და შორეულ ვაისენზეზე. ათასწლოვანი სახელმწიფო მხოლოდ საზარელი ნამი აღმოჩნდა. არადა, პირველი კომუნდანტი ჯიუტად აგზავნის თავის ელიტარულ ყმანილებს ტყეებში, სამხრეთში მოქმედ პარტიზანთა წინააღმდეგ. მეორე კომუნდანტში კი ადამიანმა გაიღვიძა. ის ტელეგრაფს უგზავნის ბავშვების მშობლებს: სასწრაფოდ, სასწრაფოდ შინ ნაიყვანეთო. ის მერე, როგორც ჩანს, დახვრიტეს, როგორც სამშობლოს მოღალატე.

უფროსი მოწყალების და მის ნასაყვანად მოვიდა. პირველი კომუნდანტი ბლაოდა, ბავშვებს სამხრე ნიშნებს აგლეჯდა. ქვეადამაინებოო, ბლაოდა. სანგარში, როგორც ის ხშირად იმეორებდა გაკვეთილის დროს, ზურგჩანთით ადოლფ ჰიტლერის "ჩემს ომთან" ერთად იოჰან ვოლფგანგ ფონ გოეთეს "ფაუსტის" პირველ ნაწილს და ფრიდრიხ შოლდერლინის ლექსს "სიკვდილი მამულისთვის" დაატარებდა.

ვაისენზეეს სანაპიროებიდან შორი, ტყით სავალი გზაა, შორია ღამემდე, ყაზარმების ქვემოთ მდებარე იმედის სადგურებამდე. საით მიისწრაფიან ისინი, ეს ადამიანები, ასობით, ათასობით, 1945 წლის აპრილის ამ დღეებში? გაძევილი მატარებლები, დამსხვრეული საფეხურები, პანიკა ფურცლავს დამლილ-დაფხრენილი წიგნის გვერდებს. როგორ შეაღწიეს კუქეში სასიამოვნო გარეგნობის ყმანიელქალმა და მტირალა ბიჭუნამ? იმ ქალის პულოვერი, რომელმაც ეს ბიჭუნა ფანჯრიდან შემოაძვრინა, მოთეთრო-მოფორთოხლისფრო თუ მოთეთრო-მოყვითალო რგოლებით იყო განწყობილი? იქნებ, ოქროსფერი იყო, როგორც სითბო მისი დიდი სხეულისა, რომლის ლანდშაფტშიც ბიჭუნას თავი იდო?

მომდევნო დღეს კი: სირენების ხმა, რაც საჰაერო განგაშს მოასწავებდა, პირველად ყურმა იგრძნო თუ კანმა? შინაგანმა არსმა? იქნებ - ცენტრმა იმ ძრწოლისა, რომელიც დანიშნული მატარებლის ჩლუნგმა მოლოდინმა შვა? და უკვე გარბიან ადამიანები, ჯერ უმიზნოდ, ცოტა ხნის მერე კი ისე, როგორც ადგილმდებარეობაში გარკვეულები, ილტვიან, იპარებიან სახლებს უკან, ეზოთა აღმართებით, ახლა, ო! ახლა, ზემორე მწუხრის ყველა ამ ტკბობის. ჩრდილიანი საძოვრებიდან უღარუნ-უღარუნით უბრუნდება ცხერის ფარა სადგომს, გარბიან გაზაფხულის მოყვავილე ველებზე, მათ თავს ზემოთ კი დაბლამფრენი თვითმფრინავების მოგუგუნე სამკუთხედი, დაბნელებული მზე, სასაკლაო, სისხლის კვალზე ლტოლვა ჩანჩქერს ქვემოთ არსებული გამოქვაბულებისკენ.

ოფლი, გულამოვარდნილი სუნთქვა, ხავილი. წყლის წვეთები, სანთელი ნუგეშისმომგვრელია. მაგრამ ხეობის ქვემოთ სადგური იწვის, ადგილი იწვის. ილუზიის ჩირაღდანი.

ჟანგისფერმა ცამ არაფერი უწყის დასაწყისის და მზის ჩასვენების შვიდი ნისკარტის შესახებ. მონყალების დის ჩაღებულ ხელი. მრავალთა შორის, ისინიც თავქვე ეშვებიან, მოგვიანებით. გაივლიან გამოღვიძებულ აპრილს, ფურინი-სულებით და ცხვირისატეხელებით, თავჭრელებით; იებით და კვერცხის გულიანი ყვავილებით, ზიზილებით და კესანეებით სავეს მინდერებს. გვირგვინები გარდაცვლილთათვის.

იქ წევს ქალი, მოთეთრო-მოფორთოხლისფრო თუ მოთეთრო-მოყვითალო წრეებით ნაქსოვი პულოვერით. ან, სულაც, ხსოვნის წითელი ფერით. ის იქ წევს, განფენილი ბალახებში, განფენილი თითქოსდა სიყვარულისთვისო. მისი თმის ქვეშ მინა სისხლით დარწყულებულია. მისი მარცხენა თვალი ფოსოდან ამოვარდნილია. ღანვის ძვალზე და ლოყის რკალზე გადმოკიდებულია. ბუტ-ბუტით ჩაუვლიან ადამიანები.

*... ძირფესვიანად დავამსხვრიეთ – ასე ხუმრობით ახრჩობს  
ათასობითს სიბრაზე – ...  
და ახრჩობს სწრაფად, ადამიანები მას ემადლიერებიან!  
რათა მავან განადგურებათა საშინელება  
თქვენ არ გკლავდეთ მრავალი წელი ...*

ცივი ღამეა. ისინი იმ გზით ბრუნდებიან, რომლითაც აქ თეატრის მერე მოვიდნენ. თბილი მშრალი ქარი სანაპიროზე წაბლს მიერეკება. ის ნაყოფს იღებს ჩამოვარდნილი ნაჭუჭიდან, რომლის ეკლებიც დარბილებულან ხანგრძლივ, მდულარე ცხოვრებაში. დათმენილია. დასრულებულია დასაწყისისთვის.

ჭრელი, მანათობელი წარწერა "ომი და მშვიდობა" დაბალი შენობის სახურავზე. ის აირეკლება მწვანე მდინარის ფერადოვან ციალში, მდინარისა, რომელსაც არ შეეძლო მაშინ ყოვლისმომცველი ცეცხლის ჩაქრობა და რომელსაც არაფერი გაუცია მის სათავესთან არსებული ისტორიის შესახებ: წითელი ტბორის ისტორიის შესახებ.

სიარულისას, ის გრძნობს, რომ ქალს სცივია. ის მას მხარზე ხელს ჰხვევს. შვიდი საფეხური მიუყვება მდინარეზე გადებულ თალოვან ხიდს. შუა ხიდზე შედგებიან. ქალაქის ხმაური სწვდებათ, მძიმდება და ქვედაეშვება ამ ხმაურის მნიშვნელობები, სადღაც მიიკარგება, სადღაც შორს.

ქალი ამბობს, ეს ვიკმაროთო. დღეისთვის მაინცო.

უმტკივნეულოდ ეუფლება მის არსებას ხიდის თალის რწევა. სულ სხვა ძალით

აღსავესე მსუბუქი მინისძვრა, მაგრამ - ამნამიერი. კვალი ხსნისა, რომელიც მასზე იზრდება ტალღებად ღამის კოლოკინცის ვაძლმი.

## VI

ნუთუ, მე ვარ ის, ვინც ამ ისტორიაში აღმოჩნდა? ჭეშმარიტების შესახებ ნუ-  
რაფერს მკითხავ. ჭეშმარიტება ნეკერჩხლის ნითელ-ყვითელი ფოთოლია, რო-  
მელიც ფერს კარგავს და ცვივა, როცა ეს სხვას სურს: ობობას, ქარს, ნვიმას,  
ბავშვს, ცოცხის ტარს.

მე ვიცნობ ნითელი ტბორის ხეობას და ვიცნობ იმ ერთ მუჭა ხალხს, რომელიც  
იქ ცხოვრობდა და ცხოვრობს. ამ ხალხის ისტორია საძიებო სურათებია, რომ-  
ლებსაც სიყვარულით განეჩხრეკ. ყველა ისინი ერთ მზერით, ერთი პატარა  
ჩემოდნით, ფრონტიდან გამოგზავნილი ნითელბუქდიანი ბარათით და დედაჩე-  
მის სიტყვებით - რით აღარ არის საკმარისი? - არიან ერთმანეთთან დაკავში-  
რებული. ადრე თოვლი დასდიოდა მანსარდის სარკმელს. ჩვენ სანთელს ვუსხე-  
დით, მამაჩემის დალუპვის დღეს; ის ისე დაეცა, რომ მე არ ვუნახივარ. მისი  
ცრემლის მარილი ჩემს ბაგეზე ედინებოდა. მოგონება შორეული მხარე არ  
არის. ის ყველა ჩვენი გრძნობის, ჩვენი ყოფიერების დასრულებულ სიმბიოზ-  
თა იშვიათი წამებისგან შედგება. ამ წამებში იგი უკვდავია. მე ამ ადამიანთა  
ბედს განელილ სიტყვებს მიმოვაფენ და ვუბრუნდები მათ და ჩემს ცხოვრებას.

სოფლის ეკლესიის სამხრეთით, სასაფლაოზე მივიღივარ, მარიას საფლავის  
მოსაძებნად. ჩემი ცხოვრებისეული დრო მრავალი გარდაცვლილის დროა.  
ისინი აქ წვანან ან - სადმე სხვაგან, აღმოსავლეთში, შემოდგომის უძირო  
ყლარტში. იქნებ, სულაც არყის ხის პატარა ტყეში. და ისინი არსებობენ გა-  
უნელებელ ფიქრებში, ხატებში, რომლებიც ჩნდებიან, როცა ადამიანი არსე-  
ბითს ეხება.

მარია. აღპური ველის რომელიმე ნაძვის ფესვების ხავსში გაჩენილი. დედამი-  
სი, მოსამსახურე და მწყემსი ქალი ფრანცისკა, თექვსმეტის იყო, სამოსახლო-  
დან რომ გააძევეს, მამამ თავისი შვილი უარყო. დედა მას მოფერებით სმარი-  
ელს ეძახდა. მან ჩემში იმ ერთ შორეულ დღეს დაიდო ბინა, რომელიც აღსავესე  
იყო მჟავე ცომის სურნელით, ფურნაკის სიმზურვალთ, მისი ხელების სით-  
ბოთი და - მნუხარებით მისი ხმისა, რომელიც დედაჩემის ხმის მსგავსი იყო.

ცომი უნდა დადგესო, თქვა მარიამ. დროც ისე დგება, დიდი ისტორია, რომელ-  
იც რწევა-რწევით უახლოვდება ადამიანებს. ერთს ჭყლეტს, მეორეს ჭრილობე-  
ბით დაღავს, მესამეს შეუმწინეულად მიასაბლავს ძველ სამოსზე, რომელსაც  
მხოლოდ დიდი ხნის მერე გამოიტანენ ხოლმე კარადიდან.



მარია ნითელი ტბორისპირა სოფლის ქვემოთ, სასაფლაოს კიდეზეა დაკრძალული. ხის ჯერის უკან მდებარე გალავანი საბაგირო გზის სადგურისპირა ავტობუსის სადგომს ესაზღვრება. სურდათ, ქრისტიანულად მისი დაკრძალვა არ დაეშვათ. მე მასთან ზიზილები, მაჩიტები, ბაიები, რძიანები და მიხაკები მიმაქვს. ვეძიებ ისტორიას მინიშნებების, ვარაუდების და მასზე მოარული მრავალი ხმის მიღმა. მე მასზე ვფიქრობ. მასზე და ორივეზე, რომლებსაც ლუ-კასი ერქვათ.

ეს ადამიანი ამ სახლში აღარ მოვაო, დაასკვნა მოხუცმა გლეხის ქალმა, როცა ლუკასმა უთხრა, მარიას ცოლად შერთვა მსურსო. სამზარეულოს მაგიდას უჯდა, ადგა და ქურისკენ გაემართა, ვაჟიშვილს აღარ უყურებდა, ღორის საკვებს ურედა. ლუკასი კი ლაპარაკობდა, უხსნიდა, თხოვდა, ემუდარებოდა. "ეს ადამიანი სახლში აღარ მოვა".

ლუკასი შვიდი შვილიდან ყველაზე უმცროსი იყო. მას მემკვიდრეობად ერგო ნითელი ტბორისპირა ის სამოსახლო, რომლის მეპატრონეც, ოთხასი წლის წინ, როგორც ხელისუფლების წინააღმდეგ აჯანყების გამლეივებელი, ჩამოახრჩვეს და რომლის სახლ-კარიც ცეცხლს მისცეს. ლუკასი ოცის იყო, სმარიელი კი - არასრული ჩვიდმეტის, და - ლუკასისგან ხუთი თვის ორსული. ლუკასმა ის პირველად მაშინ ნახა, როცა სმარიელი, თავისი ბიძის, შათპოფელი გლეხის, ტვირთშიდავი ჯიშის ცხენზე ამხედრებული, მშობლების მამულში ჯირითობდა. სახეზე გრძელი, შავი თმა ჩამოშლოდა. ლუკასს გულში მოხვდა ღიმილი, რომელიც ქალმა მას ესროლა. სმარიელი სოფლის თვალი იყო. ერთნი ჩუმ-ჩუმად შესტრფოდნენ, სხვანი ცდილობდნენ, მათი გრძნობები შესამჩნევი ყოფილიყო მისთვის, ქერა ხალხის ხეობაში გაჩენილი ამ შავგრემანი, ბოშურსლაგური ქმნილებისთვის, რომელსაც მანათობელი ყავისფერი თვალები და მუქი კანი ჰქონდა და რომელიც ვნებისა და ფარული შურისმაძიებლობის საგანი იყო.

მ ოქტომბერს, კაპელაში, დიდი ცაცხვის ქვეშ, ჯერისნერა იყო დანიშნული. ბერიკაცი არაფერს ამბობდა, მისი ცოლი კი ერთსა და იმავეს იმეორებდა: ეს ადამიანი ამ სახლში აღარ მოვაო. ერთმანეთში ირეოდა განბილება, ეჭვი, შური სიცოცხლით სავესე ყმანვილქალის მიმართ. თავად მას შვიდი შვილი ეშვა თავისი ქმრისთვის და მასთან ერთად დიდ სამოსახლო მეურნეობას უძღვებოდა. არაქათგამოცლილი და დატანჯული, საქმეს მაინც ვერ ელეოდა. არ სურდა იმ "ნაწყალობევე სახლში" გადასვლა, რომელიც ყველა მამულს მოეპოვება. მაგრამ რასაც ხმამალა ამბობდა, იყო მხოლოდ ის, რომ "ეს ადამიანი" მისი სახლისთვის უცხო არსებას წარმოადგენდა. არადა, მან სოფელში გავრცელებული ხმებით იცოდა, რომ ამ სოფლის მკვიდრთა უმრავლესობა, ილეგალურ დროში, "მუქი" იყო. ამას გარდა, მას ხომ სხვა ვაჟიშვილებიც ჰყავდა. ლუკამ უარი თქვა მემკვიდრეობაზე და ზურგჩანთა შეკრა. მეტი არაფერი იყო, რისი ნაღებაც შეეძლო. თავისი სამემკვიდრეო გადასახადი, იქნებ, მოგვიანებით მიიღოს კიდევცო, - ამბობდნენ მშობლები, - შიტლერის დროს თუ საქმე კარგად

ნავიდოდა, გაჭირვება მოისპობოდა, ისეე მოვიდოდნენ უცხოელები, პირუტყვს ფასი ისეე დაედებოდა და ხეობა არ იქნებოდა საქონლით მოვაჭრე ღორი ებრაელის ხელში, რომელიც ყველას სიღარიბეს ერთმანეთში გადაათამაშებდა და უმშვენიერეს ხარს ჩალის ფასად ყიდულობდა.

სმარიელი ქვემოთ, გზის იმ მოსახვევთან იცდიდა, საიდანაც კარ-მიდამო თვალს ეფარება და რომლის მარჯვენა მხარესაც ნითელი ტბორია. ერთ ხანს ხელიხელჩაკიდებული იდგნენ. მინდვრად ძროხები ბალახობენ, რომლებიც აქეიტის თიბვის მერე, ზამთრისპირის უკანასკნელ ბალახს ძოვენ. მეთაური ძროხის ზანზალაკი თანაბარ ტაქტით ჟღარუნებს. შემოდგომის პირველი კოლხურა ყვავილები მწვანე ბალახში. აქა-იქ ფშუკურები ემზადებიან გასასკდომად. ჯერაც თბილი ჰაერი. სიცილის გრიგალი ჩრდილის წვიმიდან. ბრწყინავენ ასკილის ნაყოფები. ფოთლები ცეკვა-ცეკვით ცვივიან. მინის სურნელი. სველ დაბლობზე ყვავებს მოუყრიათ თავი, აფრინდებიან და ტყის სიბნელეს ერწყმიან. ნაძვებს შორის - გაყვითლებული ნიფლები და ლარიქსები. ნათელ მთებზე - თბილი ქარის ღრუბლები.

ოქროს ნათელი.

კრაზანების გუნდი.

გზად - სამაჭრე მსხლები.

ლუკასი NSDAP-ის წევრი გახდა. კარიერა სწრაფად გაიკეთა. ის სწორედ მათთვის სასურველი ადამიანი იყო: ახალგაზრდა, მაღალი, ქერა, ლურჯთვალე-ბა, ენერგიული და მოქნილი. 1939-ის შუანლებში იგი თეოდორ აიკეს სასწავლო კურსებზე გაგზავნეს დახაუში, რამდენიმე თვით ბანაკი გააუქმეს და SS-ის სასწავლო ცენტრად გადააკეთეს. ლუკასი SS-ის "თავის ქალის გამოსახულებიანთა კავშირის", იმ კავშირის კანდიდატი გახდა, რომელშიც სოციალურად დეკლასირებულები იყვნენ თავმოყრილი და რომელსაც საკონცენტრაციო ბანაკებში სამსახურისთვის წერთნიდნენ. ლუკასი კი აქ ფრონტიდან მოხვდა. იგი SS-ს დაქვემდებარებული ერთ-ერთი დაჯგუფების წევრი იყო და რუსეთში უპირობო სისასტიკის მოთხოვნილებებს ვერ აკმაყოფილებდა.

მან არ შეასრულა სამოქალაქო პირების დახვერვტის ბრძანება, ამიტომ დაქვეითებულ და გამწვანებულ იქნა მაიდანეკის საკონცენტრაციო ბანაკის მეთვალყურეთა ჯგუფში სამუშაოდ. იქიდან კიდევ უფრო ნაკლები ბარათი მოდიოდა, ამ ბარათებში კი ლუკასი თავის თავზე არაფერს ყვებოდა, მხოლოდ - თავის სიყვარულზე, მონატრების ნალველზე, კითხულობდა მას და პატარას; ეკითხებოდა, ნითელი ტბორისპირა სოფელში თუ იყო ნამყოფი მას მერე, სახრჩობელამისჯილთა კაპელაში. მარიას ყველაფერი ესმოდა.

უკანასკნელი წერილი. ფრონტიდან შვეებულებით წამოსულმა ერთმა ჯარისკაცმა ამბავი მოიტანა, რომ ლუკასი ვილაცას საკონცენტრაციო ბანაკიდან გაპარვაში დახმარებოდა. ამის მერე მასზე არავის აღარაფერი სმენოდა. მე-

გობრები ჩურჩულთ ნარმოთქვამდნენ სიტყვას "ლიკვიდაცია" ოფიციალურად, მეორედ მე-ნ არმიიდან მისი დათხოვნა ხელმონერილი იყო გენერალპოლკოვნიკი პაულუსის მიერ. ერთი თვის მერე კი, მოვიდა ცნობა, რომ ის სტალინგრადში დაიკარგა. მას მერე მოვლოდა მარია: რამე ნიშანს მისგან, უწყებას, თავად მას.

ამ დროიდან მარია თავის ოთხი ნლის ვაჟს, რომლის ნათლობის სახელი სებასტიანი იყო, მეორე სახელს, ლუკასს ეძახდა. მან დატოვა ბინა, რომლის გადასახადზეც პარტია ზრუნავდა, და ქალაქის ინდუსტრიულ რაიონში მონახა შინამოსამსახურის ადგილი ერთ სახლში, სადაც ასევე შეეძლო სახურავქვეშ მონყბილ ოთახში ეცხოვრა და ლუკასიც თან ჰყოლოდა.

იარალის ნარმოების ტრადიციის მქონე ქალაქის ფაბრიკები ახლა უკვე ჰერმან გორინგის კონცერნის ნაწილს და ჰიტლერის შვიარალების ერთ-ერთ ცენტრს ნარმოადგენდა. მაგრამ მუშები ერთმანეთის მიყოლებით ეცემოდნენ ბრძოლის ველზე, საზარბაზნე ხორცი საბოლოო გამარჯვებისთვის. სულ მალე მანქანების მომსახურე პერსონალი შემცირდა. გენერალურმა დირექტორმა, რომელსაც SS-თან ჩინებული ურთიერთობა ჰქონდა, გამოსავალი მონახა: მუშათა სპეციალური ჯგუფები და უწყვეტი მომარაგება ოცდაათი კილომეტრის სიშორეზე მდებარე საკონცენტრაციო ბანაკიდან.

სახურავქვეშა ოთახი ჰყოფნიდათ. თვალი შორს გაუნვდება. მარია ცარიელ ველ-მინდვრებს გასცქერს. ნეიტრალური ზოლივით არის. უფრო შორს, მარცხნივ, - ღორღი, რელსები, რკინის საკისრები. ვაგონეტები, რომლებიც სათაღარიგო ლიანდაგზე წინ და უკან დაქრიან; რომლებსაც ტვირთავენ და ცლიან.

ერთი რკინიგზა, მდინარის გასწვრივ, ღორღიან ტერასზე, სწორედ აღმოსავლეთით მდებარე მთავარი რკინიგზისკენ მიემართება, მეორე კი ფერდობს მიუყვება აღმა, ფაბრიკისკენ. ზემოთ, ამ ფერდობის თავზე, ჰააგერშტრასეს გადაღმა და რკინიგზის სადგურისკენ მიმავალი საქვეითო გზის მარცხნივ, ბარაკთა სახურავები მოჩანს. ხუთი? შვიდი? რვა? ახლოს ვერაფერს მია. უცხოებს და ცნობისმოყვარეებს პოსტებზე მდგარი ჯარისკაცები უკან აბრუნებენ. ამაზე არავინ ლაპარაკობს. მხოლოდ ჩურჩულებენ. საიდუმლო, საფრთხე. სინდისის ხმისთვის ნაყრუება და თავისმართლება ერთმანეთშია გადანწული. ტყვეები? სამხედრო ბანაკების მთელი ქსელი სამრეწველო შენობების ირგვლივ. პატიმრები? ის, ვინც სასჯელს იხდიდა? კრიმინალები? კრიმინალები? ებრაელები?

რა სიგრძისაა მავთულხლართი? დენი გადის? რამდენი ვოლტი? როგორია დენის ძალა? სამეთვალყურეო კომპები: უწყვეტად დარაჯობენ, ოცდაოთხი საათი? დაცვა ყოველ ოთხ საათში ერთხელ იცვლება თუ - ყოველ სამ საათში ერთხელ? ფართო ჭიშკრის თავზე ამალღებულ კომპკში თუ არის საათი, რომლითაც დროს ამომწებენ? დროს, სანამ სული გაგვძვრება. რომელ ენაზე? გერ-

მანულად? რუსულად? ესპანურად? იტალიურად? პოლონურად? ებრაულად? ნავაზები? ხელყუმბარები? ტყვიამფრქვევები? შეყენებული ჩახმახით? რას გადმოსცემენ გამაძლიერებლით? შინაარსს ვერ გაარჩევ, მაგრამ მხოლოდ ტონიც კი... ბრძანებები, გამოძახებები? პატრულირებენ დღე და ღამე და დღე და ღამე?

რუხი ზონა შეხედვასა და თვალის არიდებას შორის.  
ჭუჭრუტანები მიყურადებასა და წაყრუებას შორის.  
რკინიგზის სადგურისკენ სავალი გზა ბარაკებთან ახლოს დევს.  
დალაბნელზე მწყობრში სიარული. ფლატუნი, ყანყალი.  
კოლონები ხელკეტებს, პისტოლეტებსა და შაშხანებს შორის.

ფაბრიკისკენ გარეკვა, ნიხლის კერა, ცემა, გაროზგვა.  
მარცხნივ ორი, სამი, ოთხი, მარცხნივ ორი, სამი, ოთხი, მარცხნივ...  
ცოცხალი ძალა ტყვიამფრქვევების, პისტოლეტ-ტყვიამფრქვევების, თვითმფრინავის ძრავის, კაბინისა და შასის ჩარჩოების, ტვირთშიიდების, ბურთულებიანი საკისრების სანარმოებლად. დაზგებთან. სამჭედლო, საჩარხი, საბურღი და საღარავი დაზგები. სამონტაჟო კონვეიერები. მაგრამ იქ სხვა მუშებიც იყვნენ. იქ იყვნენ ნამყვანი მუშები, რომლებსაც ტყვეებისთვის საქმე უნდა ესწავლებინათ, ჯარისკაცების მეთვალყურეობის ქვეშ. მანქანის გამართვა, ლითონის ახალი ნაჭრის მოთავსება, დანანევრება და დაპრესვა, წყლის დასხმა, როცა მხურვალეობა იმატებდა. ეს მუშები, ქალაქიდან მოსული ადამიანები და სახელმწიფო მოხელეები, მხოლოდ ხელსაწყობებს დასცქერდნენ? ალბათ, მავანი მავანის დახრილ მხერასაც ადევნებდა თვალს. ალბათ, მავანს ესმოდა ენა შიმშილის, უილაჯობის, დამცირების. ალბათ, მავანი ხედავდა შემუშებებს, ჭრილობებს, ნახეთქებს; როზგის, ჩეჟმის და შაშხანის კონდახის ნაკვალევებს. ალბათ, მავანს ჩაესმოდა მდუმარე ყვირილი. ალბათ, მავანი ხედავდა, რომ ყოველთვის ვიღაც აკლდებოდათ. ალბათ, მავანს ტანში ჟრუნტელი უველიდა. ალბათ, მავანი ქვიშის მარცვლიც კი იყო მექანიზმში. ალბათ, მავანი ზეთში წყალს ურევდა. ალბათ, ერთგან სხმულს ბზარი უჩნდებოდა, მეორეგან კბილანა ტყდებოდა, მესამეგან ოთხმოციდან ერთი საკისარი ჩაქუჩის მსუბუქი დარტყმით ფუჭდებოდა. ალბათ, მავანს თანაგრძნობა ჰქონდა. ალბათ, მავანი არ მალავდა, რასაც ხედავდა, და გარეთმყოფებს უყვებოდა.

ცხოვრება ჩაუვლის ჰააგერშტრასეს. ქალაქისკენ მიმავალი, ქალაქიდან მომავალი. ადამიანები, ტვირთი, აზრის არარსებობა. "ახია მათზე" ძრწოლა. მხოლოდ არდანახვა. მხოლოდ შეკითხვის არდასმა. მხოლოდ სურვილი არაფრის ცოდნის.

ღამ-ღამობით - ლუკასის ტირილი. ღამ-ღამობით - განაზრებები. ღამ-ღამობით - გადანეული ფარდის მიღმა ყურება. მინდორ-ველს დაუფლებული სიბნელე. პროექტორები - ბანაკის თავზე. არამკაფიო, მაგრამ უწყვეტი. ზოგჯერ ნისლში რძისფრად გამოსჩანს. მკვდრული სიჩუმე. დილაბნელზე - გასროლა,

მერე კიდევ რამდენიმეჯერ. და მკედრების სირწმე. გზადმყოფს თვითმფრი-  
ნავის ახლად გამოგონებული ძრავი დაჰგუგუნებს თავზე, ისინი გამოცდას  
უნდა დაექვემდებარონ, დღისით თუ ღამით, დღისით თუ ღამით და ღამით.

მარია ირჯებოდა. სახლის საქმეებს კარგად უძღვებოდა. სახლის პატრონის  
ორივე ბავშვს ის ძალიან მოსწონდათ. მაღაზიებში, მუშათა ბავშვების გახან-  
გრძლივებულ ბაღში, სადაც შუადღისპირზე ლუკასს ტოვებდა, სკოლაში,  
სპორტული შეჯიბრებებიდან, ექიმების წრიდან, ის იცნობდა ზოგიერთ ადამ-  
იანს. ის გულლია და გულისხმიერი იყო. მის დამსაქმებლებთან, რომლებიც  
კარგად ეპყრობოდნენ და კარგადაც უხდიდნენ, მარიას ყოველდღიური, მა-  
გრამ მოკლე კონტაქტი ჰქონდა. ცოლ-ქმარი ქალაქის ახალი რაიონის უნივერ-  
სიტეტში მუშაობდა. საღამოობით ის მათ ბავშვებს აბარებდა, კერძს მაგიდაზე  
დგამდა და შეეძლო ნასულიყო.

ის მარტო იყო ლუკასთან ერთად. ეს მას კეთილად უჩანდა. ის კვლავ ელოდა  
უნყებას, ნიშანს. მას არ გააჩნდა რადიო. დღის განმავლობაში შეეძლო მოსმე-  
ნა, მაგრამ არ სურდა. ფანფარის ხმით გადმოცემული ახალი ამბები მას ტკი-  
ვილს აყენებდა. მაიდანეკის შესახებ არაფერს იუნყებოდნენ. ლუკასს ის ასე  
უმღეროდა: . . . *მამა ომშია - პოლონეთშია*, ეს მისი სამშობლო იყო. სახურავ-  
ებს საპაერო განგამის ხმა აზანზარებდა.

მარია ორი კვირით თავისუფალია. ის სათადარიგო რკინიგზით, მერე კი ავტო-  
ბუსით მწვანე მდინარის ხეობას მალლა მიუყვება, შემლილთა კომპის გავლით,  
შინისკენ, დედამისის, ფრანცისკას სანახავად. წითელი ტბორის ხეობის საძო-  
ვრები მზით არის მოცული. ქობმახთა მიღმა ტვირთმზიდავი ცხენები ბალახ-  
ობენ, ძროხები და მოზარდული მალლა, ლარიქსის ტყეს შეყოლიან. ბოსლის  
ირგვლიე დატყეპნილი, შავი მინა, რუხი დაფებით მოწყობილი გასასვლელი.  
წითლად დახალული ალპური მუაუნას ჭყაპუნი ფუნის და შარდის გროვისგან  
წარმოქმნილ გუბებში. ცისტერნებისკენ მიმავალი, გაკვალული და უფრო  
დაბურული მინდერების გზა ცისტერნებისკენ, მთელი ალპური საძოვრის გად-  
ამკვეთი. ღია ყვითელი შეშა, ქოხის კედელზე აყვანილი. სახლის წინ, მერხზე,  
ნაქცეული სარძევეები. ღამ-ღამობით - სიშავეში გაელვებული მეტეორიტები.  
დამნიფებული ალუბალი. ფრანცისკა ლუკასისთვის, სმარიელისთვის და  
ჩვენთვის კაიზერის ომლეტს ამზადებს. ჩვენ ციციქნა მარწყვებს დავეძებდით,  
თუნუქის დაჩქევილი ჯამებით, და აქ შემთხვევით აღმოვჩნდით. დიდხანს  
საუბრობს დედაჩემი ახალგაზრდა, შავგრემან ქალთან. ფრანცისკა ორივეს  
ქოხში შეუძღვება, ჩვენ კი, ბავშვებს, ცისტერნისკენ, წყალზე გვაგზავნის.

მარია ქალაქში აფორიაქებული დაბრუნდა. გვიან, ბევრად გვიან, ასე ითქვა:  
დახაუდან გაქცეული კაცი იყო ის, ვინც ალპურ საძოვრებზე იმალებოდა, რათა  
ეცოცხლა. მას მერე იცოდა. მას მერე იმედი აღარ ჰქონდა.

ერთ დღით: მოძრაობა წინ, ქალაქის ინდუსტრიული ნაწილის გზაჯვარედინ-

ზე, სასტუმროსა და მთავარ ქუჩასთან. SS. მხრის ზომაზე გამლილი ფეხები. საგუშაგოს მიერ მონყოილი დახურული წრე. ბრძანებები. რეზინის ხელკეტები. ავტომატები და პისტოლეტები აქ, იქ, ყველგან. ერთმანეთის გადამკვეთი ბეტონის ქუჩების გვერდით, მწვანე ზონაში, ორმოს თხრიან. კაეიანი ამნეები და ნიჩბიანი მანქანები: ზოლიანები, ბარაკებიდან. ცახცახით, მთლად თავგადაპარსულები, ოფლადღაღვრილები და გასავათებულები, კანზე ნაიარევებით, მინას თხრიდნენ. "ქვეადამიანები", ამბობს ვილაც უსაქმოდ მოყიალე. "ეს პოლონელები", ამბობს მეორე. "იტალიელები არიან", ამბობს ვილაც ქალი, "ისინი უკეთესები არიან". მაშ, ისინი დაინახეს. მათზე ალაპარაკდნენ. ვინ ამბობს, რომ არაფერი იცოდა? მარია გაივლის.

მომდევნო დილით: მარია გაივლის.

ის იქით იყურება. იჭერს მზერას. ღრმა ქვაბურები. ამქვეყნიური უბედურება.

გვიანი ნაშუადღევი: მარია გაივლის.

ის ეძებს მზერას. უფრო და უფრო ზრდად ორმოში - ბრძანებები, ბლავილი, დარტყმა, ყვირილი. ერთი ცდილობს, მიმდებარე ტყეს მისცეს თავი. გასროლები. გაქცეული ეცემა, დგება, ბორძიკობს. კიდევ ერთი გასროლა. "სამი კვირის წინ, საჰაერო თავდასხმისგან დასაცავ ზოლებს რომ აგებდნენ, იგივე მოხდა", ამბობს გამვლელი. სიჩუმე.

მომდევნო დღეს: მარია გაივლის.

მისი თვალები თავის თავს აგნებენ.

სახანძრო წყალსაცავს აგებენ. მომდევნო დღეებში საგუშაგო ჯგუფები ადრეულზე მეტად ფრთხილები არიან. რუტინა. ხუთ საათზე უკვე ბნელა. კაცი კიდესთან მუშაობს. მარია ჩაუვლის. მათ იციან, რასაც ეხება საქმე. საქმე არაფერს ეხება. საქმე ყველაფერს ეხება. რაღაც აკლია გახსნილ მინას. ერთი გოგორა პური.

მომდევნო საღამოს: მარია გაივლის.

სიხარულის ნაპერწკლები ბრწყინავენ მისი თვალის ბუდეებში. ორმო ღრმაა. ორი ცალი მოხარშული კარტოფილი ეცემა ფსკერზე. ერთი ორმოს კიდისკენ მიგორავს. კაცს სურს, რომ მისნდეს. ზედამხედველი თვალს ადევნებს. ბლავის, ისკუპებს, ცემს, მინაზე ანარცხებს. ზოლებიანსამოსიანი წევს, არ დგება. თიხით მოთხერილი სისხლიანი თავი. მარია მიჰყავთ. ლუკა ტირის, მისდევს, ჯარისკაცს ხელებს ურტყამს. უკვე შორიდან: გასროლის ხმა.

მარიას საგანგებო გაფრთხილების მერე უშეებენ. მხოლოდ გარკვეულ საფასურად, ჩურჩულებს ხალხი. ღამეული სარკმლის ქვეშ გამლილი მინდორი ბნელი სამარეა. გუგუნებენ გამოსაცდელი საავიაციო ძრავები. ფერდობზე, საკონცენტრაციო ბანაკის ბარაკები განათებულია. ის, რაც მან ორმოში იხილა და რაც მდუმარე ღამეში მოისმინა, მას თავს ემზობა, უკარგავს ცხოვრებ-

ის საზრისის რწმენას. სახურავის ნივნივს უკან რალაც არსება მოუსვენრობს. პატარა და სუსტი უნდა იყოს, მაგრამ ეს უხილავი მხეცუკა მთელი ღამე, გათენებამდე, ბეჯითად ირჯება, ღრღინის და ხრავს რალაცას, რაც მას წინააღმდეგობას უწევს. ლუკასი ძილში ლაპარაკობს. მარია შეიგრძნობს ნამჯით და ცხენის ფეკილით მოხელილი, დაობებული პურის ულუფის გემოს. ითმენს ნყურვილს. ერთ-ერთმა უნდა შეძლოს, შიშისა და ზიზღისგან გაქევევებულმა, დაფრენილ ხახხამი ჩააფურთხებინოს, ვიდრე მისი თავის ქალა, დარტყმების ქვეშ, ნამხვერეებად არ იქცევა. შავი ხელთათმანები. მარიას ჩაესმის ხროტინის ხმები, ჩაესმის მოხეიბე ბატონების ხარხარი; ჩაესმის, როგორ მიჩუმდება მავანის გვინი, ვისაც უერ კიდევ ანამებენ. გუშაგი დაუსჯელადაც, უბრალოდ, "სახალისოდ", კლავს. სამს სამხაპის წყალგამტარ მილზე ჩამოახრჩობენ, ისინი იქ კიდევ დიდხანს ჰკიდინან. ერთზე ფსონს დებენ და სიცილით კლავენ, რადგან ის უარს ამბობს ქუდის მოტანაზე, რომელიც მას ზედამხედველმა თავიდან მოხადა და სასიკვდილო მავთულხლართს მიღმა გადაუგდო. ძალღების წკავენკავი.

ვილაც გარბის? სალიკვიდაციო გასროლა. რკინიგზაზე ვაგონეტები უძრავად დგანან. უვარსკვლავო ცა. ქალაქი სიჩუმეს მოუცავს. განთიადზე, ბანაკის ჭიპკრიდან კიდევ ერთხელ გამოდის ქალაქის სანარმოთა მანქანა. კრემატორიუმის მიმართულებით მიდის. არავითარი წერილი, არავითარი ნიშანი.

სირენები კვიან. იარაღის ქარხნებს მოკავშირეები ბომბავენ. რეაქტიული ნაღმსატყორცნები თითქმის უწყვეტად მუშაობენ. ტყეში მოწყობილი ლაზარეთი გადავსებულია. საცდელი ძრავები გააქეთ. შენობებს აფეთქებენ. საკვამური მილები ეცემა. სარკმლები ჩაბნელებულია. შუალამისას გაცხარებული ჩურჩული და ფორიაქი სამრეცხაოში: სათბობ ქვაბში წვავენ ყურნალებს, ფოტოებს და ნიგნებს. გაზაფხულია თავისი ლურჯი ბაფთით... 1945 წლის 5 მაისს, დღის 10.00 საათზე ერთ-ერთი ამერიკული დაჯგუფება საკონცენტრაციო ბანაკს ათავისუფლებს. ოდნავ მოგვიანებით, პლენკლბერგის გავლით, რუსული დაჯგუფებები შემოდინან. მწკრივები, ბრძანებები და კალამნიკოვები. მათი შენაერთები ცენტრალური ქუჩის გასწვრივ მწყობრად მიაბიჯებენ, ახლად ამოებტონებული სახანგძრო წყალსაცავის გავლით, პირდაპირ მარიას მიმართულებით. ის სარკმელთან დგას, ლუკასი გულში ჩაუკრავს და ტანკებს და ბარაკთა სახურავებს გაჰყურებს, და გაჰყურებს ლანდშაფტს ქალაქზე წამომდგარი ტყის შორეული ქედებისა, რომელთა პირზე თეთრად მანათობელი კაპელა დგას.

ისტორია არ განასხვავებს ერთმანეთისგან გამარჯვებულებს და დამარცხებულებს. ის დროთა ტრიალში მიირნევა და უკან, მტვერში ტოვებს თავისი დაღურსმული ფეხსაცმლის ანაბეჭდებს. ჩვენ ვართ ჩაღრმავება, ნიბო ან შუალედური სივრცე.

ქაოსი, ძრნოლა, შურისძიება. სიხარულის შეძახილი, გათავისუფლების შეძახილი, ძალადობის შეძახილი. მომხდარის მღუმარება. დაპატიმრება, გაყვანა.

უნივერსალური იძარცვება ნაცისტების, კომუნისტების, სოციალისტების, საკონცენტრაციო ბანაკიდან გათავისუფლებულების, ყველას მიერ. ყველას ისევ სახელი ჰქვია. ნაცისტებს სურთ, მხოლოდ "ყოფილი" იყონ. საკონცენტრაციო ბანაკი ჰააგერშტრასზე - ახლა ყველამ იცის, რომ ის მრავალთაგან ერთ-ერთი ბანაკი იყო - ომში ტყვედწავარდნილ SS-ელთა ბანაკად გადაკეთდა, ყოფილი პატიმრები კი იარაღდებიან. ისინი აკონტროლებენ ქუჩებს და ტერიტორიას. რამდენიმე დღის განმავლობაში დაძრწიან ჯარისკაცები და სხვადასხვა ბანაკის ყოფილი პატიმრები საცხოვრებელ კორპუსებში, იტაცებენ ყველხვერს, მორთულობას, მონეტებს, საათებს, ალკოჰოლს, ქალებს. პანიკაში მყოფი ერთი ქალი სარკმლიდან ხტება. ზემოთ, სახურავქვეშ, კიდევ ერთი ოთახია. მავანი იცავს, თავს არიდებს ძალადობას. რუსი ჯარისკაცები სატივროთო მანქანებიდან რამდენიმე გოგორა პურს ისვრიან მათკენ განვდილი ხელებისკენ. საკონცენტრაციო ბანაკის უკან ნაგავსაყრელია. იქ კარტოფილიც არის დათესილი. ნებისმიერ მსურველს შეუძლია მისი ამოთხრა. ტომრები პატარა ნატეხებით დგანან გარშემო, ნემისგან ლპობაშეპარული ჩირი.

მინდვრად ადამიანები მიმორბიან, გუდა-ნაბადს იკრავენ, უჩინარდებიან. ერთ-ერთ სათადარიგო რკინიგზაზე, შეხლა-შემოხლის და ალიაქოთის მერე, მთელი მატარებელი დარჩენილა: დაშლილი თვითმფრინავი, მონდომებით დატვირთული ვაგონები, დაზგები, ძრავები, ბურთულებიანი და გორგოლაჭებიანი საკისრებით სავსე ყუთები, ვაზნები, ქვემეხის ნაწილები; მთელი ერთი ვაგონი, სავსე თეთრ-მწვანე ზოლებიანი სამხედრო თხილამურებით და თანამდევნი ალჭურვილობით; სამი ვაგონი მურა ნახშირი, რეზერვუარებით სავსე ორი ვაგონი, დიზელის სანავით და... ალკოჰოლი, ელვის სისწრაფით ვრცელდება სიტყვა "ალკოჰოლი", ჰო, იქ არაყიაო, და ბარაკებში შეხიზნული ლანდები ფერდობებზე ეშვებიან, ლიანდაგების გასწვრივ, რეზერვუარისკენ მიიჩქარიან, იქ მათ სხვები ხედებიან, რომლებსაც უკვე მოუსწრიათ რეზერვუარის გახსნა, და სვამენ, სვამენ, სვამენ.

რამდენიმე დღის მერე: ვილაც უმწეოდ მიხობავს მინდორზე. ხელებით ნიადაგს სინჯავს, ზოგჯერ თავს მალლა სწევს. ყვირის. ბალახში ჩაეცემა. პატიმრის ზოლიანი სამოსი.

მას მარია მიაგნო. ისინი, ყველანი, დაბრმავდნენ. რეზერვუარში მეთანოლი ესხა. მარია კაცი შინ წაიყვანა. ექიმი მოიყვანა, მოუარა. მარია მისი ენა არ იცოდა. კაცს მკვდარი თვალებიდან ცრემლი სდიოდა. შვიდი დღის მერე ის გარდაიცვალა.

ლუკასი სკოლაში დადიოდა. ხალისით თამაშობდა მასზე უფროს მეგობრებთან. ხშირად იყო მარტო. მარია შინ მხოლოდ ხუთისთვის ბრუნდებოდა. მისი დამსაქმებლები, უნივერსალის გაძარცვის მერე, გადასახლდნენ, მარია კი სამსახური იშოვა AJDC-ში, American Joint Distribution Committee-ში, ერთ-ერთ ამერიკულ დახმარების ორგანიზაციაში, რომელიც ებრაელ დევნილებზე და



საკონცენტრაციო ბანაკთა ყოფილ პატიმრებზე ზრუნადა. მარია სამზარეულოში მუშაობდა, მსგავსად დედამისი ფრანცისკასი, რომელმაც ერთი წლის მერე შემოიღოთა კოშკის სამზარეულოში დაიწყო მუშაობა. ამერიკელებმა, რამდენიმე თვეში, როცა ქალაქი ორად გაყვეს, რუსული საოკუპაციო ჯარები შეცვალეს.

მარიას იმედი აღარ ჰქონდა. თუ ძრწოლისგან და ტკივილისგან ილღებიან, მოლოდინისგანაც ილღებიან. ღამ-ღამობითლა შერჩენოდა მონატრების ნაღველი. ერთხელ, როდისღაც, როცა ის სარკმელთან მივიდა, - დღე იყო თუ ღამე? - ცა ნითლად ანათებდა. ყოფილი საკონცენტრაციო ბანაკის ბარაკებისთვის ცეცხლი მოეკიდებინათ, ქალაქის თავზე დიდხანს ტრიალებდა ცეცხლის ენები. სახურავებს ჭვარტლი ეფინებოდა.

მარია, დროდადრო, დედაჩემს სტუმრობდა ხოლმე. ნითელი ტბორის სოფლიდან ის-ის იყო ქალაქში გადავსულიყავით. ომი უკვე დამთავრებული იყო, მამა - გარდაცვლილი. ბებია და ბაბუამ მიგვიღეს. სკოლები ჩვენთვის, ბავშვებისთვის, ქალაქში უფრო მრავალფეროვანი იყო.

"ფანჩატური" ბებია-ბაბუის საზაფხულო ბაღში. ბურჩქების და ხეების გარემოცვა: ყასმინი, იასამანი, მაგნოლია, სხვადასხვა ჯიშის ვაშლის ხეები, ყოლო, შუადლით ყავის სმა. ფუტკრების ზუზუნი.

ბავშვებში გასხმა სათამაშოდ, როგორც მაშინ - ალპურ საძოვრებზე. რით აღარ არის საკმარისი? ორი ახალგაზრდა ქალი, მგლოვიარე და მარტოსული.

ჩემი ერთი თანაკლასელი გოგონა ლტოლვილთა ბანაკში ცხოვრობდა. არ ვიცი, რომელ ბანაკში. მაშინ ბევრი ასეთი ბანაკი იყო, არტილერიის ყოფილ ყაზარმაში, საცხენოსნოს სახელოსნოებში. ყველგან - ლტოლვილები. ათასობით, ათიასობით. ზოგი მცირე ხნით რჩებოდა, ზოგი - მეტი, ზოგიც - სამუდამოდ. გოგონა მალალი იყო და გრძელი, საოცრად ღამაზი ნანაეები ჰქონდა. მარცხნიდან ბოლო რიგში, სარკმლის ნიშთან იჯდა. ეს შენობა ოდინდელი დედათა მონასტერი იყო, რომელიც, იოზეფ II-ის დროინდელი სეკულარიზაციის მერე, ჯერ საპურობილედ შემდგომ კი სკოლად გადაკეთდა. ქალაქის ამ ციხეში 38 წლამდე "არალეგალებიც" ჰყავდათ გამომწყვდეული. ქალებს, დედებს და მეგობრებს უფლება ჰქონდათ, პატიმრებისთვის საჭმელ-სასმლით სავსე კალათები მიეტანათ. არ ვიცი, რომელი ენა იყო გოგონასთვის დედაენა. რატომ არ ვკითხე? გერმანულს სწრაფად ითვისებდა, ურიგო მოსწავლე არ ყოფილა. მასწავლებელი ქალბატონი, კვირაში ერთხელ, გაფარჩხული თითებით და ხის გრძელი ჩხირით გვიმომნებდა თავებს. ხან აქ პოულობდა ტილებს და ხან - იქ. არასდროს - ამ ლტოლვილი გოგონას თავში, რომელიც რამდენიმე თვის მერე ნავიდა.

შეიძლება მარიას ამ გოგონასთვისაც მოუშზადებია კერძი ლტოლვილთა სასა-  
ადილოში. მაშინ კება უმთავრესი იყო: ძიება, მოპოვება, მომარაგება, პოვნა,  
შეძენის შესაძლებლობა, ქონა. "ჟოინტ" და სხვა ამერიკულ დამზადებულ ორგა-  
ნიზაციებს სამოთხე მოჰქონდათ: ბრინჯის და კაკაოს შეკერა, შოკოლადის  
ფილა, ნაყინის ბურთულები. საარტილერიო ყაზარმის ბანაკის ირგვლივ გაცხ-  
ოველებული დახლქვეშა ვაჭრობა იყო გაჩაღებული. ჯიპები და მოცინარი  
მეთვალყურეები: ისინი ბავშვებს საღებ რეზინებს ურიგებდნენ, იყო შეხლა-  
შემხიზა და სიხარული. ერთხელ ლტოლვილთა ადამიანი ქალაქის რაიონში მი-  
იტბორება, ღია ფერის, გრძელრქიანი ძროხები, შებშულეები ურმებში. პატარა  
ბიჭმა უცებ ერთი გოგორა პური მოიხელთა. ის გარბის, გარბის ზიგზაგებით,  
თითქოს თავის სიცოცხლის გადასარჩენად, ჩამოიტოვებს ყველას და ყვე-  
ლაფერს: ამ ერთი გოგორა პურით.

ლუკასი ნამდვილი გმირი იყო თავის ამხანაგებს შორის. ის ყველა მათგანზე  
მდიდარი იყო, მოიპოვებდა ბანანს, კოკა-კოლას, საღებ რეზინის შეკერას.  
ხუთ საათზე, როცა დედა სამუშაოდან ბრუნდებოდა, ლუკასი შინ უნდა ყო-  
ფილიყო. ის, რაც მარიამ იცოდა და ლუკასისთვის ნებადართული იყო, იყო  
ამხანაგებთან თამაში. ბურთობა, ფეხბურთი, ყაჩაღობა და ჟანდარმობა.  
მაგრამ რაც მარიამ არ იცოდა, იყო ის, რომ ქალაქის მუშათა რაიონში, დაბომ-  
ბილი ფაბრიკის გარშემო, ბავშვთა სათამაშო მოედანი, უპირველესად, ნაგე-  
ბული ომიდან დარჩენილი იარაღის არსენალით იყო სავსე.

როცა ბავშვები თამაშობენ, მათ არ ეშინიათ. დამალობანას თამაში ნაგვის გო-  
რებს შორის, ნაბომბარებზე თხილამურებით და ციგებით სრიალი. მდლოზე  
ვაზნებს აგროვებენ. ერთს ეს საქმიანობა მარჯვენა ხელს აგლეჯს. საეპისკო-  
პოსო ტყეში, საცხოვრებელ კორპუსებს შორის, ნარჩენებისგან ბანაკს აშენებენ.  
რამინგის ნაკადულის ტივებოძი ყვინთავდნენ ისინი, ნურბელებს შორის  
ეძებდნენ ტანკსანიანადმდეო ჭურვებს. ტბორი სავსეა ღმერთმა უწყის საით  
გაქცეულთა მიერ გადაყრილი იარაღით. უშველებელ სადგომზე, სავალცავი  
საამქროს წინ, მიტოვებული ქვემეხები დგას. სამმა, ოთხმა ბიჭუნამ ერთად  
უნდა იმოქმედოს, მძიმე და სქელი ლულა რომ ამოძრავდეს. ვინც სხვებზე  
მეტად გაბედულია, ის სულ მალა შემომჯდარა, ცასთან ახლოს, თავაშვებუ-  
ლი შეძახილით. უფრო მცირე საზენიტო დანადგარები უფრო იოლად, კარუსე-  
ლივით ბრუნავენ, სიცილ-კისკის მოუცავს მოედანი. უკან, სანაგვესთან, მან-  
ქანები დგანან, დიდი და მცირე ზომის სატვირთოები, ჯიპები და სამხედრო  
მანქანები. უპატრონო ქონება. სამუხრუჭე ზეთი სინათლეზე რუხ-ოქროსფრად  
ბრწყინავს და საზიზღარი სუნი აქვს, როცა ღვრიან. ჭუჭყიანი ხელები,  
გალაქული შარვლები. სასიგნალო საყვირების ამოქმედება იოლია, თავშ-  
ესაქცევი კონცერტი. დიდი ველის მარცხენა მხარეს, პააგეშტრასეს ფერდობს  
ქვემოთ, გადასაყვან და ძირითად ღიანდაგებზე, ისევ დგანან ცარიელი თუ  
ხრემით სავსე ვაგონეტები. ნებისმიერ შემთხვევაში, აღმართში მათი აგორება  
ძნელია - იქ, მალა კი, მუხრუჭის მოხსნა და დაშვება, პატარა თვლების აჩ-  
ქარება, თავისუფალი გორვა მისაბჯენამდე, სადაც ზოგიერთი ვაგონეტი

ტროსსაც კი წყვეტს. ერთს ვაგონებმა მალლა, დაშვებისას, ფეხზე გადაუარა, ბიჭი სწრაფად ვერ გაერიდა ვაგონეტს, ერთმა კი თითი დაკარგა.

მთავარ ლიანდაგზე ჯერაც დგას მატარებელი. გაძარცვეული ყველაფრისგან, რაც სახეირო იყო. ვის ვისგან უნდა მოეთხოვა პასუხი? მიტოვებული და მიგდებული დგას ის იქ, უკან დასახევი ტერიტორიების დამსხვრეული ქონება, ილუზიის შეუმჩნეველი სამხილი.

მაგრამ გასართობი კიდევ ბევრია. ვაზნების დიდძალი რაოდენობა. დიდი ნაღმები ადგილიდან არ იძვრიან. უფრო მცირეების გახსნა იოლია. მათში ყელეს მსგავსი ფირფიტებია. პატრუქი და ჭეჭა! აფეთქების ოსტატი ბიჭუნა კი უკვე სამალაქშია. დაძაბული მოლოდინის და ამოსუნთქვის მომენტები. შაშხანების ვაზნების აფეთქების სიზუსტე.

ვის უფრო მეტი აქვს და როდის? სიპი ქვა თუ რკინის ნაჭერი? და პინგ, პინგ, პინგ, ნამახული წვერი ქვემოთ გდია. გაშლილი ფეხები და ქვემოთ დახრილი თავი. თითბერი იელვებს. წვერი შავია და ტყვიას შეიცავს. გრანულატი გადმოიპნევა. შემდეგი ვაზნა. მერე - კიდევ ერთი. უბრალოდ, მიწაზე პულობენ. თითბერი იელვებს. ხელყუმბარა აღარ ჩანს. ნაპერწკალი იელვებს. აფეთქებისთანავე ლუკასი წინ გადავარდება. ის ადგილზე კედება.

მარია ერთი კვირის მერე იპოვნეს. დიდი ცაცხვის ქვეშ, ჩამომხრჩვალთა კაპელის ერთ კედელთან მოკუნტული მინოლილიყო. კალიუმციანიდი დაელია, ნაციონალ-სოციალისტების დროინდელი კაპსულა მის გვერდით იდო. მისი გადახსნილი არტერიებიდან დაღვრილი სისხლი მინდორზე, ნითელი ტბორისკენ მიედინებოდა.

*როგორც შემორიალი, ისე ადგას თავს თეთრი კაპელა ფერდობებს, ხეობის ადამიანურ ბედისწერებს. ის ინახავს პროტესტანტი წინამძღოლების ფილც-მოოზერის, ეკპარტის და მიხლ ფონ ჰოფის მოსაგონარს; ისინი 1595 წლის გლეხთა აჯანყების ჩახშობის მერე ჩამოახრჩვეს, მათი სახლ-კარი კი გადაწვეს. მათი სახელები მოკირულ კედელზეა წარწერილი.*

სიტყვა არ შემონახულა იმ ახალგაზრდა ქალის შესახებ, რომელმაც ჩამომხრჩვალთა თავისი მეუღლე იხილა და მის ფეხებთან მოკლა თავისი ჩვილი და თავი მოიკლა. მისმა ბედმა ტბორს ფერი უცვალა.

კარ-მიდამოები ისევ შენდებოდა. მათ დღესაც ოდინდელი სახელები ჰქვიათ. კაპელის აღმოსავლეთით მდგარი ცაცხვი, რომელიც უშაფოტი იყო, მძლავრი ხეა. ექესი-შვიდი ადამიანი იქნებოდა საჭირო, მისი ტანი რომ სრულად მოეცვა. ღია მწვანე ფერის ემბლემა "ბუნების ძეგლი", ქვეყნის გერბის გამოსახულებით, მის ქერქზეა მიმაგრებული.

ქერქი დამოუკიდებელი ლანდშაფტია, გააჩნია არხები და გზები, ქედები და მცენარეულობა. მისი ნაწნავეები ადგილობრივი გოგონების ნაწნავეთა მსგავსია, მსგავსია ადგილობრივ გლეხქალთა ვარცხნილობის. ძველისძველი, დამსკდარი მერხი ნრიულად ერტყმის ხის ტოტებივით მსხვილ ფესვებს. ირგვლივ ახალგაზრდა ცაცხვები ხარობენ.

ძლიერი ტოტის ჩაზრდილ მარყუჟში სამი ჯოხია. ისინი გლუვია და უქერქო და 1998 წლის აპრილის თოვლიან ქარში ზანტად უვლიან წრეებს. ისინი მიუთითებენ აღმოსავლეთს, დასავლეთს და სამხრეთს.

თოვლის ფიფქები დნებიან ფესვების ხავსში. სინესტე ჩაედინება ხეში. ერთი ძველი, ჩაჭრილი ადგილის შუაში, საიდანაც ხის ნახევარი დაეცა, ღრმა იარას დაულტია პირი.

თუ ცაცხვს ფესვიდან კენწერომდე თვალს გაავადენებთ, მოგვეჩვენება, რომ ტოტები ცას ეხებიან. შემოდგომაზე ქარიშხალს ცაცხვის ფოთლები შორს მიაქვს, მინდვრების გადაღმა. ზოგიერთი მათგანი ნითელი ტბორის წყალში იძირება.

## სამადლობელი

მადლობას ვუხდით ყველას, ვინც, ნიგნზე მუშაობის დროს, ინფორმაციებით და საუბრებით დახმარება გაამინია: "ქრისტესმთიერი სიყვარულის ასულთა" დებს, ჰანნეს ჰაიდლს, რიხარდ პილსს, ერნა კლენცმაირს, ხრისტა გურტლერს, ლუდვიგ ჰარტინგერს და მარია რაიტერს.

ბრიტა შტაინვენდტნერი

## ბედნიერების კვალდაკვალ

ადამიანებს და მოგონებებს, რომლებიც რჩებიან.

### სასტიკი დრო

ერთ ნაშუადღევს იმ სახლის კარზე, რომელშიც პედრო ბინადრობდა, კაკუნი გაისმა. ჯერ ნყნარი, მერე უფრო და უფრო ხმამაღალი კაკუნი. პედრომ, რომელიც თავის ოთახში იყო და კაკუნი მოესმა, კიბის საფეხურები ჩაირბინა და კარი გააღო. მის წინ მაღალი და ძლიერი, გრძელსახიანი, დიდი და გაშლილ-რქებიანი ცხოველი იდგა. პედრომ უკვე იცოდა, რომ ეს ლოსი იყო.

- ნამოდი, ბიჭუნავ, ნამოდი, - უთხრა ლოსმა, - ნამოდი და მაჩვენე შენი სოფელი!

პედრო სირბილით შებრუნდა სახლში, საკიდიდან ქურთუკი და ქუდი ჩამოხსნა, სამზარეულო გამოვლო, გარეთ გამოვიდა და ცხოველს ზურგზე ნამო-ასკუპდა.

ასე დაუყვანენ ისინი ქუჩას: ლოსს ამაყად მიჰქონდა ქორბუდა რქები, მის ზურგზე კი კისერნაგრძელებული პედრო მოკალათებულიყო. ასე მიადგნენ სოფლის წყაროს, რომლის კამკამა წყალშიც ლოსმა თავი ჩარგო და დაგემოვნებით დაენაფა.

- მითხარი, მაინც საიდან მოდიხარ? - ისე მოულოდნელად ჰკითხა პედრომ, რომ ლოსს წყალი გულზე დაადგა და ხველა აუტყდა.

- სად არის შენი სამშობლო? - ისევე ჰკითხა პედრომ, - და რატომ მოხვედი მაინცდამაინც ჩემთან?

ლოსმა თავი ასწია და კითხვას კითხვითვე უპასუხა:

- განა, შენ თვითონ არ მომიხმე?

- მე შენ მაშინ მოგიხმე, - უპასუხა პედრომ, - როცა პაპამ ლოსებზე წიგნი მაჩუქა. მას მერე თითქმის ყოველდღე გიხმობ. მას მერე, რაც პაპამ მიაბო, როგორი ძლიერები ხართ ლოსები. მაგრამ ჩემი ხმა როგორ გაიგონე?

პედროს მოეჩვენა, რომ ლოსი ჩაფიქრდა, რადგან მან თვალები ზეცას ისე შეავლო, თითქოს ფიქრით დიდი ხნის წინანდელ წარსულს გადასწვდაო. ლოსი პასუხის გაცემას არ ჩქარობდა. მერე კი ისევე მოულოდნელად, როგორც პედროს შეკითხვა იყო, უპასუხა:

- ჩემი სამშობლო იქ არის, სადაც ბევრი ტბაა. აქედან ძალიან შორს, ადამიანთა სამყოფიდან ძალიან შორს, ჩვენ ჭაობთა მეფეები ვართ. და ყოველ ასწლეულში ერთხელ ერთ-ერთი ჩვენგანი, ყველაზე ძლიერი, გამოიგზავნება ხოლმე ამქვეყნად, ადამიანების ქვეყნად, და ისიც ბავშვებს მოაშურებს. თითქ-

მის ერთი წლის წინ კიდევ ერთი საუკუნე გაილია, და ამჯერად მე გამოგზავნეს ბავშვებთან, რომლებიც მე მიხმობდნენ.

ლოსმა თავი ისევ წყალში ჩარგო. მაგრამ პედრომ ცნობისმოყვარედ ჰკითხა:

- რატომ მაინცდამაინც ბავშვებთან? რატომ მოდიხარ ამ სიშორიდან მაინცდამაინც ჩვენთან, ბავშვებთან?

- აბა, სხვამ ვინ შეიძლება ლოსს მოუხმოს? - კითხვას კითხვითვე უპასუხა ლოსმა, რომელსაც ლამებზე წურწურით ჩამოსდიოდა წყალი, - აბა, სხვამ ვინ შეიძლება ჩვენს დროში ლოსს მოუხმოს?

- მაგრამ რატომ მოხვედი მაინცდამაინც ჩემთან? - ძალიან უნდა პედროს ამის გაგება.

- ათასწლეულში ერთხელ ყოველთვის იგზავნება ერთი ლოსი, ჭაობთა მეფე, ადამიანთა ქვეყანაში. და ამ ლოსმა იცის, რომელი ბავშვი ფიქრობს მასზე, რომელ ბავშვს სჭირდება იგი. მას ესმის ძახილი!

პედრო დაიხარა და ლოსს ფერდზე ხელი მსუბუქად დაუტყაპუნა. და მათ გზა განაგრძეს, სოფლის გზას ქვემოთ დაუყენენ.

- ეს რა ჯვარია? - ჰკითხა ამ დროს ლოსმა პედროს და სოფლის შუაგულში, გზისპირას აღმართულ ქვის ჯვართან, გაჩერდა.

- აქ ერთხელ მგელმა ერთი ბავშვი დაგლიჯა, მე ეს პაპაჩემისგან ვიცი, - უჩურჩულა პედრომ და ირგვლივ შიშით მიმოიხედა, - ერთი პატარა გოგო ყოფილა, უცხო ადამიანების შეილი, ჩემსავით. ეს ას წელზე მეტი ხნის წინ მოხდა.

- აი, თურმე სად მოხდარა ეს ამბავი, - ამბობს ლოსი.

- მაშ, შენ ეს იცოდი? - ეკითხება პედრო, - საიდან?

- სხვა დროს, - პასუხობს ლოსი, - როგორმე სხვა დროს მოგიყვები. ახლა კი შენ განაგრძე მოყოლა.

- აქ მისაფრდებიან ხოლმე თითქმის ყოველდღე, - ხმადაბლა თქვა პედრო, - აქ, ამ ჯვართან. ყოველთვის, როცა სკოლიდან ვბრუნდები.

- ვინ გისაფრდება? - ჩაეძია ლოსი.

- ბავშვები, რომლებსაც ჩემი შავი თმა არ მოსწონთ. და რომლებიც მარტო თავის ენაზე ლაპარაკობენ, - თქვა პედრომ და ისევ ირგვლივ მიმოიხედა.

- მერე, რას გერჩიან? - ჰკითხა ლოსმა.

- მცემენ. ნამაქცევენ და მირტყამენ ხოლმე. აი, აქ ხდება ეს, სადაც ასი წლის წინ მგელმა პატარა გოგონა დაგლიჯა.

- და ამის გამო მიხმობდი, არა? - ჰკითხა ლოსმა.

- ყოველთვის, როცა ცხვირდასისხლიანებული და ხელფეხდასერილი ჩემს ოთახში ვგდივარ, შენ მოგიხმობ! - ხმამალლა უპასუხა პედრომ და ინატრა, ახლა მის კლასელებსაც გაეგონათ მისი ხმა. ინატრა, ახლაც სადმე შორიახლოს ყოფილიყვნენ დამალულები და შიშით ეცქირათ ამ ძლიერი ცხოველის ზურგზე ამხედრებული პედროსთვის.

- შენს გარდა კიდევ ბევრი უცხოა ამ სოფელში? - ჰკითხა ლოსმა.

- მარტო მე დავარჩი, - ჩამოსძახა პედრომ, - ყველა ნავიდა. აქ ბნელი წისლი იცის, სინესტია და საშიშია. ბევრი იმიტომ ნავიდა, რომ მათ უკრძალავდნენ მათ ენაზე ხმამალლა ლაპარაკს.

- და შენი მშობლები?

- ისინი მაშინ ჯერაც აქ იყვნენ, - თქვა პედრომ, - მამამ თქვა, სად წავიდე, აქ სახლი და სამსახური მაქვსო. ერთხელ კი კაცები მოვიდნენ და დედიკო და მამიკო წაიყვანეს. მე სხვა ოჯახში გადამიყვანეს, სადაც ისე ველარ ვლაპარაკობ, როგორც - ჩემს მშობლებთან. იქ ამ ხალხის ენაზე უნდა ვილაპარაკო.

- რა მოხდება, აქ რომ ვინმემ ყური მოკრას ჩვენს ლაპარაკს? - ჰკითხა ლოსმა, - მეც ხომ უცხო ვარ. რა მოხდება, ჩემს ლაპარაკს რომ მოკრან ყური?

- შენ ვერაფერს დაგიშვებენ, - უპასუხა პედრომ და ფაფარზე სიყვარულით ჩამოუსვა ხელი, - რომ იცოდე, რა ხშირად მიყვებოდა პაპაჩემი თქვენზე, ლოსებზე, შორეულ მხარეთა ბინადარ ძლიერ ცხოველებზე! ძველ წიგნებში რამდენჯერ მიძებნია ჭაობიან ადგილებში მობინადრე ლოსების ოჯახი! შენს ლოდინში ვალამებდი, სულ შენ გიხმობდი, ისე, რომ ეს არავის გაეგო, ღამით თავზე საბანს წავიფარებდი და, აი, ასე გიხმობდი, იცი? ჰოდა, ასე არც ჩემს ენას ვიციწყებდი.

- თუ ასეა, მაშინ ჩვენც შენს ენაზე ვილაპარაკობ. რომ არ მოესულიყავი, რა მოხდებოდა? - ჰკითხა ლოსმა მისივე ენაზე.

- ვიცოდი, რომ მოხვიდოდი, - უთხრა პედრომ მშობლიურ ენაზე.

- რამდენი წლის იყო ის ბავშვი, მგლებმა რომ დაგლიჯეს? - ჰკითხა ლოსმა.

- პაპაჩემისგან როგორც მახსოვს, იმხელა იყო, რამხელაც ახლა მე ვარ. მაშინაც, როგორც ახლა, შემოდგომის ნაშუადღევს ყოფილა.

- წავიდეთ აქედან, პატარავ, - უთხრა ლოსმა, - ცუდად მხდის, რასაც ამ ადგილის შესახებ მიყვები.

- ამჩნევ, ნისლი როგორ დედდება? - უჩურჩულა პედრომ ლოსს, - ჩვენს წინ გზა უკვე თითქმის აღარ ჩანს. უნდა ვიჩქაროთ. ფრთხილად, გზა ვინროვდება.

- ვინროვდება უცხოთათვის და უცხოთა მეგობრებისთვის, - თქვა ლოსმა.

- იქით გავნოთ, აღმართისკენ, შესახვევი რომ ჩანს, მივინდა პაპაჩემის სახლი გაჩვენო. როცა მომდევდნენ, თავს იქ ვაფარებდი ხოლმე. ერთხელ კი, კაკუნი რომ ავტყებ, პაპამ კარი აღარ გამიღო, - თქვა პედრომ და ლოყაზე ჩამოგორებული ცრემლი შეიმშრალა, - წამოდი, იმ აღმართს შევუყვებო, იმ შესახვევს. ნახე, იქ ნისლი როგორ მძიმედ აწევს ქვაფენილს.

ლოსმა ნაბიჯს აუჩქარა, სახლის მწკრივები მისი ნაბიჯების ექოს გამოსცემდნენ. ჩაბნელებულ სარკმლებში ციცქნა შუქიც კი აღარ ბუფტავდა, მხოლოდ - ასობით თვალის, მგლის თვალისებრი აკეცებულნი, ასობით დაჟინებული მზერა.

- ასე გვიან რატომ მოხვედი? - დაიხარა და ჩასჩურჩულა პედრომ ლოსს ყურში, - მე შენ იმდენ ხანს გელოდი, იმდენ ხანს...

- გრძელი გზა მედო, - უპასუხა ლოსმა, - და ეგეც რომ არა, შენს მხარეში ლოსები არ უყვართ. მონადირეებსაც არაერთხელ გადაეყვარე.

პედრო გადაიხარა და ლოსს თავსა და ყელზე ნაზად, სიყვარულით მიეფერა. მერე კი ისევე ვინრო მოსახვევებით განაგრძეს გზა.

- ალბათ, ძალიან დაღლილი ხარ, - უთხრა პედრომ, - რამდენი დღეა, რაც გზაში ხარ! სად გამოიძინე?

- ტყეში, სოფლის შორიანხლოს, - უპასუხა ლოსმა, - ერთ კოხტა ველობზე. ღრმა ძილს კი ვუფრთხი შენს მხარეში, აქ ეს საშიშია.

ბიჭი ისევ დაიხარა და ლოსს ყელზე მიეკრა.

- გესმის ჩიტების ჭიკჭიკი? - ჰკითხა ლოსმა ცოტა ხნის მერე. პედროს ხმა არ გაუღია.

- ამჩნევ სარკმლებში გაელეებულ თვალებს? - ისევ ჰკითხა ლოსმა, მაგრამ პედროს არც ახლა უპასუხია. მერე კი შიშით ჩასწორჩულა:

- ჩქარა, ჩქარა, სანამ მგლები გამოჩნდებიან. ხედავ, რა სამგლე ამინდია?! მე ამას კარგად ვგრძნობ. მაშინაც ასეთი სამგლე ამინდი იყო. მგლები ჰაერს მოაპობენ. ლოსო, ჩემო კეთილო მეგობარო, თან წამიყვანე. ნუ დამაბრუნებ უკან!

- პაპაშენის სახლში? - ჰკითხა ლოსმა.

- პაპაჩემიც გააძევეს, - უთხრა პედრომ, - შორს, შორს აქედან! ოღონდ მეც თან წამიყვანე! შენ ქვეყანაში, იმ შენ მხარეში წამიყვანე, სადაც აღარავინ ჩამისაფრდება. არავინ მაიძულებს, მაინცდამაინც მის ენაზე ვილაპარაკო.

და ლოსმა მოკურცხლა, გასცდა სოფელს, უკან მოიტოვა ბევრი, ბევრი ტბა და მინდორი, კაფა ხეები და უღრანი ტყეები. მიქროდა, ვიდრე ყველასთვის უხილავი გახდებოდა, ვიდრე მის კვალს ველარავინ მიაგნებდა, ვიდრე ღმუილით თავს ველარავინ დაესხმებოდა, სულისმოთქმას თუ მოისურვებდა. მიქროდა და მიაქროლებდა პატარა პედროს, რომელიც დიდხანს ოცნებობდა იმ ბედნიერ დღეზე, როცა მას ლოსი ესტუმრებოდა.

## მიტოვებული გოგონა

დღე დღეს მისდევდა, ღამე - ღამეს, ლოსი კი მთების მიმართულებით მიქროდა. პედროს ეჩვენებოდა, კვირები და თვეები გაიღია ამ ქროლვაშიო. და მხოლოდ მაშინ, როცა დაღლილობისგან ძალაგამოცლილი პედრო, ლოსის რქებს მტკიცედ ჩაებლაუჭა, მინაზე რომ არ ჩამოვარდნილიყო, ლოსმა სულ რამდენიმე წუთით შეისვენა. მერე ძლიერი, მუქად დაბალნული ყურები შემართა, ირგვლივ მიმოიხედა და პატარა პედრო, რომელსაც არაქათი სულ მთლად გამოლეოდა, ფრთხილად ჩამოსვა. ცოტა ხნის მერე, ბიჭუნა ბალახში ღრმა ძილს მისცემოდა.

ასე ენაცვლებოდა ერთ ტყეს მეორე, მეორეს - მესამე. ლოსი და პედრო დღისით იმალეობდნენ, ღამით კი გზას განაგრძობდნენ, ებრძოდნენ ჭაობებსა და თავაშეებულ მდინარეებს; ზოგიერთ ქალაქს, საიდანაც მათ ყურამდე ავისმომასანავებელი ხმაური აღწევდა, გვერდს უვლიდნენ. არაერთი მთა გადალახეს, არაერთხელ მოუხდათ მუხლებამდე თოვლში გზის გაკვალვა, ვიდრე უფრო და უფრო თბილ ხეობებს მიაღწევდნენ. ამასობაში ერთ ისეთ ადგილას აღმოჩნდნენ, რომელიც გადავსებული იყო დიდფოთლოვანი მცენარეებითა და უჩვეულოდ ჭრელი ხილით. მათი მსგავსი პედროს აქამდე არასდროს ენახა. მოშიებული მისწვდა და ზოგი ხილი დააგემოვნა.

ერთ საღამოს მათ ერთი ისეთი მაღალი ხის ქვეშ შეისვენეს, რომ მისი კენწერო ცას სწვდებოდა, ნაყოფით დახუნძლული ტოტები კი მინამდე დაეზიდა. პედრო და ლოსი აღისფერ ვაშლებს გემრიელად შეექცეოდნენ, როცა სადღაც



შორიდან უჩვეულო გრგვინვა-გრუხუნის შემოესმათ. პედროს ამ ხმამ მშობლიური სოფლის კაპელაში ზარის რეკვა გაახსენა, თავიდან წელი და შემპარავი, უფრო და უფრო რომ აჩქარდებოდა და ხმამალალი ხდებოდა ხოლმე. რა ხანია, სოფელი არ გახსენებოდა. მოულოდნელად ცამდე მალად ვაშლის ხეს ვეება ჩრდილმა გადაუარა, რასაც რამდენჯერმე ყრუ გუგუნი მოჰყვა. მათ წინ ხეობა კვამლში იყო გახვეული, ცეცხლის ენები საზარელ ხმებს გამოსცემდნენ. ამასობაში თავზე კიდევ გადაუქროლათ აჩრდილმა, ისევ გაისმა წულიკი და გრგვინვა, ცეცხლის ენებიც კიდევ უფრო გააგებით იკლაკნებოდნენ. უცებ ყველაფერი ჩანყნარდა, არა ხმაური, არა ყვირილი, არა - მოთქმა. მერე კი, რალაც დრომ რომ განვლო, ორივემ გაიგონა სუსტი მოთქმა, რომელიც ხეობიდან აღწევდა. ლოსმა და პედრომ ერთმანეთს გადახედეს.

- ეს ხომ ბავშვია! - ჩაილაპარაკა პედრომ და ხეობას გახედა.

- ჰო, ბავშვია! - დაუდასტურა ლოსმა, - ატირებული ბავშვი. ამ ბავშვმაც მე მომიხმო.

ლოსი ზურგზე პედროს შესასმელად დაიხარა.

- და როცა კიდევ ერთი ასეთი აჩრდილი გადაუვლის ხეობას... - შიშით ახედა პედრომ ცას.

- მაშინ ჩვენ უკეიმ პატარასთან ვიქნებით! - უპასუხა ლოსმა და დაიცადა, ვიდრე პედრო მის ზურგზე მოკალათდებოდა და ფაფარს ჩაბლუჯავდა, მერე კი ხეობისკენ დაეშვა. კვამლიანი კედლის ნანგრევებიდან ბავშვის ტირილი ისმოდა. დიდხანს ძებნა არ დასჭირვებიათ. მოყანყალე კედლებს შორის კუპრივით შეუთმინანი გოგონა იდგა და მოსულეებს დაჟინებით ასცქეროდა.

- შენ... შენ ლოსი ხარ? - ჰკითხა თვალმბაჭყეტილმა გოგონამ და გაკვირვებისგან ტირილი შეწყვიტა.

- ჰო, მე ვარ! - უპასუხა ლოსმა ისე, რომ გამომეტყველება არ შეუცვლია.

- ხომ არ გეჭვება? - გააგრძელა ლოსის პასუხი პედრომ, - ჩვენ ძალიან შორიდან მოვედით!

- გვიან მოხვედით, გვიან! - ამოიოხრა გოგონამ და ისევ ატირდა, - უკვე ყველაფერი დამთავრდა, დედა, მამა, ყველაფერი. რამდენ ხანს გელოდით...

- ჩვენ გელოდით? - ჩაეძია პედრო, იმით გაკვირვებული, რომ მას ვილაც ელოდა.

- ჩემ სანოლ ოთახში, ჩემი სანოლის თავთან, ეკიდა ლოსის სურათი, - უპასუხა გოგონამ, - პაპამ მაჩუქა და მიჩრია, როცა თავს ცუდად იგრძნობ, უხმე ამ ლოსს და გიშველისო.

გოგონა ისევ ატირდა და ხელი ნაკედლარისკენ გაიშვირა, რომლის ქვები ირგვლივ მიმოფანტულიყო.

- რა გქვია? - ჰკითხა პედრომ.

- ალისა, - მიუგო დაბნეულმა გოგონამ, - შენ რა გქვია?

- მე პედრო მქვია, - ღიმილით უპასუხა პედრომ.

- ეს უკვე სოფელი კი არა, ნასოფლარია, - თქვა ლოსმა, - ერთი სახლის მეტი არაფერი დარჩენილა. სად არიან დანარჩენები?

- მარტო ჩვენ ვცხოვრობდით, - ამოილულულა ალისამ, - მარტო ჩვენი ოჯახი. მამა ერთ-ერთი იმათგანი იყო. დედაც იქ გაიზარდა, მაგრამ სხვა წარ-

მომავლობის იყო. ამიტომაც გულზე არავის ვეხატებოდით. ჩვენს სანახავად ბიძიები და დეიდები არასდროს მოსულან, როგორც ეს სხვა ბავშვებთან ხდებოდა.

- რატომ? - შეანყევტინა პედრომ.

- ომია, - უპასუხა ალისამ, - მამამ იცოდა და ამბობდა, ერთ დღეს აუცილებლად მოვლენ, საიდანაც აუცილებლად გამოჩნდებიანო. მოვლენ და ნაგვიყვანენო. გვეუბნებოდა, დარჩენილი დრო მაინც შეიტკბეთ და მხიარულად გაატარეთო. ჩვენ კი, პატარები, სულ ვიცინოდით და ვიცინოდით. ეს ყველაფერი ხუმრობა გვეგონა. მაგრამ ისინი მართლა მოვიდნენ. ისე მოგვეპარნენ, როგორც მგელი ეპარება ცხვრის ფარას. ღამით, შეუმჩნევლად. მე არ ნავეყვანივართ, ჩემი და-ძმა და დედ-მამა კი ნაიყვანეს. ყველაფერი დამთავრდა. აბა, შეხედეთ, აქ რა ხდება...

- ჩვენთან ერთად ნამოდი, - შეანყევტინა პედრომ, - ჩვენ ისეთ მხარეს ვეძებთ, სადაც ცხოვრება საშიში არ იქნება.

ალისამ ჯერ პედროს შეხედა, მერე - ლოსს. ლოსი ნელ-ნელა დაიხარა და დრუნჩი მინას ისე შეახო, თითქოს გადამწვარი ნიადაგის დაყნოსვა სურდა. ალისამ ირგვლივ მიმოიხედა, ერთხელ კიდევ შეავლო თვალი კვამლში გახვეულ, ნასაქცევად გამზადებულ კედლებს, მერე კი ლოსს რქებში ხელები სწრაფად ჩასჭიდა და ზურგზე ააცოცდა.

- ორივე დავეტევიტ, საკმარისი ადგილია, - უთხრა პედრომ და გაღიმება სცადა. ლოსი უსიტყვოდ დაიძრა და გეზი მთებისკენ აიღო, უნდოდა სწრაფად გასცლოდა ამ სასტიკ მიდამოს. დიდხანს იარა. ამასობაში ხეობა ჯერ უკან დარჩა, მერე სულ გაქრა თვალთახედვიდან. ლოსის კისერს შემოჭდობილ და მოსლუკუნე ალისას კი ამასობაში ღრმად ჩაეძინა. დიდხანს, ძალიან დიდხანს ეძინა გოგონას მშვიდი, უმფოთველი ძილით. პედრო მისკენ გადაიხარა, ხმირ შავ თმაზე ხელი გადაუსვა და ლოყებზე ცრემლები შეუმშრალა.

## ქალაქში დარჩენილი უკანასკნელი ბავშვი

ლოსი გზას განაგრძობდა. გადიოდა დღეები, თენდებოდა, ღამდებოდა, მერე ისევ თენდებოდა. უკან რჩებოდა მთები, ხეობები, მათ კი ახალი მთები და ხეობები ენაცვლებოდა. ყოველი ახალი დღე ალისას დარდს უყურებდა და უფრო და უფრო ამხიარულებდა. მერე სიცილ-კისკისიც დაიწყო, პედროს ხეებში შემალულ ჭრელ ჩიტუნებს უჩვენებდა ან, როცა სადმე მდინარის პირას ისვენებდნენ, წყლით ნუნავდა. შავი თვალები მზეზე ღამაზად უციმციმებდა და მხოლოდ ზოგჯერ, როცა უღრან ტყეში გადაიღამებდნენ ხოლმე, ლოსს და პედროს ალისას ყრუ, თავმეკავებულ ქეთინი ჩაესმოდათ: ამ დროს ალისას დედ-მამა, და-ძმა და თავისი გადამწვარი სახლი ესიზმრებოდა.

ასე განაგრძობდნენ გზას. გაიარეს ხროკი ადგილები, უწყლო სტეპები. ხდებოდა ისეც, რომ სადმე სოფელში ჭას ნახავდნენ, მონყურებულები წყალს დაეწაფებოდნენ, ამ დროს კი გლეხები შენიშნავდნენ და მუქარით გამოენთებოდნენ ხოლმე. ბოლოს ერთ გზაზე გავიდნენ, სადაც სატიერთო მანქანები

მიმოქროდნენ: დიდი და რუხი ფერის, მისაბმელიანი მანქანები, კაბინებიდან კი მრისხანე სახიანი მძღოლები იყურებოდნენ. ლოსმა გადაწყვიტა, ამ სამანქანე გზას გააყოლოდა.

- შეხედეთ, ქალაქი ჩანს, - დაიძახა უცებ პედრომ და ხელი გაიშვირა ჰორიზონტისკენ. მთების თავზე კოშკები ამონვერილიყვნენ, გავარვარებულ ჰაერში ცახცახებდნენ. მერე მალაღი, მრავალსართულიანი სახლები გამოჩნდა, რომელთა მსგავსი არც ალისას, არც პედროს და არც ლოსს აქამდე არასდროს ენახათ. მათ გეზი სწორედ ამ ქალაქისკენ აიღეს მანქანების გამონაბოლქვით გამურულ-გაჭუჭყიანებულებმა. ქალაქისგან ჯერ კიდევ შორს იყვნენ, როცა ერთ ადგილს მიადგნენ, სადაც გრძელი, მისაბმელიანი მანქანები ჩერდებოდნენ. აქ უნიფორმიანი და იარაღიანი კაცები იდგნენ და მანქანებს ამონმებდნენ, მძღოლებს საბუთებს ართმევდნენ და დიდხანს ჩაჰკირკიტებდნენ. კაცებს მკაცრი და ბოროტი გამოსხედვა ჰქონდათ.

- ახლა რაღა ვქნათ? - იკითხა პედრომ, - ეს კაცები ჩვენ ქალაქში არ შეგვიშვებენ.

- უკან დაბრუნებაც რომ აღარ გამოვა! - თქვა ალისამ, - ჩვენ უკან ყველგან იარაღიანი კაცები არიან.

- ჩვენ კი აუცილებლად უნდა შევიდეთ ქალაქში, - მტკიცე ხმით წარმოთქვა ლოსმა, - ჩვენ იქ ერთი ბავშვი გველოდება.

- რომ გვესროლონ? - იკითხა ალისამ და ირგვლივ შიშით სავსე მზერით მიმოიხედა, - ისე, როგორც ჩემს დედიკოს და მამიკოს ესროლეს?

- ეი, თქვენ საით? - ჰკითხა მათ ამ დროს ერთ-ერთმა მრისხანესახიანმა კაცმა, ავტომატი შემართა და ლოსს გზა გადაუღობა.

- ქალაქისკენ! - მტკიცე ხმით მიუგო პედრომ.

- ქალაქისკენ? - გაიმეორა კაცმა, - რა გინდათ ქალაქში?

- ჩვენ იქ გველიან, საშველად გვიხმეს ქალაქიდან, - თქვა ალისამ და კაცს თვალი თვალში გაუყარა.

- სად არის თქვენი საბუთები? - ჰკითხა მათ კაცმა, - საბუთების გარეშე ქალაქში შესვლა აკრძალულია.

კაცმა ბავშვებს ავტომატი დაუმიზნა.

- მაგრად ჩამჭიდეთ ხელი! - უჩურჩულა ლოსმა ამ დროს ბავშვებს. პედრომ და ალისა ლოსს ფაფარში ჩააფრინდნენ. ლოსმა ერთი-ორჯერ ჩლიქით გზისპირა ნიადაგი მოჩიჩქნა, მერე უცებ მოწყდა ადგილიდან და ავტომატმემართულ კაცს მიანყდა. კაცს ავტომატი ხელიდან გაუვარდა, თვითონ კი ლოსის დარტყმის ძალამ შორს მოისროლა. ლოსმა, რაც ძალა და ღონე ჰქონდა, ქალაქის მიმართულებით მოკურცხლა. იქ ჯარისკაცების სხვა ჯგუფი შეგროვილიყო. მათკენ საშინელი სისწრაფით გაქანებულმა ლოსმა ჯარისკაცები დააბნია და აქეთ-იქით მიმოფანტა. ლოსი კი მანამ მიქროდა, სანამ ჯარისკაცების შეძახილი და ავტომატების კაკანი არ მიჩუმდა. მერე ერთი გამოყრუებული სახლის შესასვლელთან ნაბიჯი შეანელა, შეჩერდა და სული მოითქვა.

- ეს რა კარგად მოვიფიქრეთ! - გაიცინა პედრომ.

- სანამ შენთან ვართ, არაფრის გვემინია, - თქვა ალისამ და ლოსს ფაფარზე ხელი ჩამოუსვა.

- გზა უნდა განვაგრძოთ, - მიუგო მათ ლოსმა, - აუცილებლად ძებნას დაგვიწყებენ.

ასეც მოიქცნენ. მალე მათ წინ იმსიმაღლე სახლები აღიმართა, რომ პედროს მხოლოდ თავისი სოფლის მთებთან მათი შედარება თუ შეეძლო. ირგვლივ ყველაფერი ისეთი ჭუჭყიანი იყო, თითქოს უკვე წლები გასულიყო, რაც არავის დაესუფთავებინა არც ეს ქუჩები, არც ეს მოედნები. არსად მწვანე ფერი, არსად - ყვავილებით მორთული ბაღები, ერთი ყვავილიც კი - არსად. მხოლოდ - გადარუხებული და ჭუჭყიანი მიდამო. აქა-იქ ხეთა ნარჩენები: მახინჯი, გამხმარი ტოტები, ცისკენ თითქოს რალაციის ხვეწნა-მუდარის ნიშნად განედლინი, ალაგ-ალაგ შერჩენილი გამხმარ- გახუნებული ფოთლებით.

- რა ჰქვია ამ ქალაქს? - იკითხა პედრომ, - ყველაფერი რა ჭუჭყიანი და ბინძურია! სიცოცხლის ნატამალიც არსად იგრძნობა!

- ეს უაღამიანებოდ დარჩენილი ქალაქია, - უპასუხა ლოსმა, - ამ ქალაქის უკანასკნელმა ბინადარმა, პატარა ბიჭმა მიხმო. იმედია, არ დაეავიანეთ.

და მათ გზა განაგრძეს. საითაც უნდა გაეხედათ, ყოველი მხრიდან დანგრეული ქანდაკებები, ხალხისგან დაცლილი და გახუნებული ცათამბჯენები შემოსცქეროდნენ. არსად - კაცის ჭაჭანება, არსად - ჩაის დასალევად მაგიდებთან მიმსხდარი კაცები, ბაზრიდან მომავალი, ხილ-ბოსტნეულით ჩანთებსავსე ქალები. მხოლოდ - მთების მიმართულებით მიმავალი სატვირთო მანქანების გრძელი, მოჩვენებების მსგავსი, მწკრივი.

და აი, ამ დროს, მოულოდნელად, ერთი სახლის ბაღიდან ბავშვის წყნარი, ხმადაბალი სიმღერა მოესმათ. ლოსმა იქით გასწია, საიდანაც სიმღერა ისმოდა. ახლოს რომ მივიდნენ, ნახეს, რომ მტვრით სავსე მოედანზე პატარა ბიჭუნა ფიცრის ნაჭრით მანქანობანას თამაშობდა. ლოსი მესერთან შედგა. ბიჭუნამ მოულოდნელ სტუმრებს თვალი მოკრა, დაიბნა, მერე კი გაკვირვებულმა ჰკითხა:

- შენ რა, ლოსი ხარ?

- დიახ, ლოსი ვარ, - დაუდასტურა ლოსმა.

- შენ ვინა ხარ? - საპასუხო კითხვა შეაგება პედრომ.

- იუსიფი მქვია. რომ იცოდეთ, როგორ გელოდით! მას მერე გელით, რაც პაპა ძლიერი ლოსებისა და ჩრდილოეთის ცივი ქვეყნების შესახებ მიყვებოდა. ლოსები იმდენად ძლიერები არიან, რომ შეუძლიათ ბავშვებს დაეხმარონო. მე იმ დროიდან გელით, როცა ჩემი მშობლები ჯერ კიდევ ჩემთან ერთად ცხოვრობდნენ, - და იუსიფმა ხელი თავისი სახლისკენ გაიშვირა.

- მერედა, შენი მშობლები ახლა სად არიან? - ლოსის კისერს იქიდან გამოსძახა ალისამ.

- იქ, მთაში, - თქვა იუსიფმა და ხელით უჩვენა ქალაქიდან შორს წამომართული მთა, - მათ ისინი, დედაჩემიც და მამაჩემიც, მთაში სამუშაოდ წაიყვანეს. ყველა წაიყვანეს. და ვინც წაიყვანეს, უკან არავინ დაბრუნებულა.

- მთაში რა ხდება? - ჩაეძია პედრო, - ამდენი სატვირთო მანქანა რისთვის არის?

- იქ, თურმე, ქვები აღმოუჩენიათ. ძვირფას ქვებს ეძახიან. რამდენიმე წლის წინ ეს ძალიან ლამაზი ქალაქი იყო. სათამაშო მოედნებით, ხეებითა და

ყვაილებით. და მშობლებით, რომლებიც შეილებს ზღაპრებს უყვებოდნენ. მერე კი შეიარაღებული ხალხი მოვიდა და ჩვენს მშობლებს იქ მუშაობა უბრძანა, - თქვა იუსიფმა.

- კი მაგრამ, ბავშვები სადღა არიან? - ჰკითხა ალისამ და ირგვლივ მიმოიხედა, - შენს მეტი აქ სხვა ბავშვი არ გვინახავს.

- ბავშვებიც ნაიყვანეს. მათ მთის ნაპრალებში შეძრომას და იქიდან ქვების გამოტანას აიძულებენ. თითქმის ყველა ნაიყვანეს...

- შენ? შენ როგორ დაიძვრინე თავი? - ჰკითხა პედრომ.

- როცა ჩემი მშობლების ნასაყვანად მოვიდნენ, ჭერში ვიყავი. მამამ დამამალა, - მიუგო იუსიფმა.

- სხვები, სხვა ბავშვები, რომლებსაც ვერ მიაგნეს, ისინი სად არიან? - ჰკითხა ალისამ.

- ყველას სათითაოდ ეძებდნენ და იჭერდნენ. თითო-ოროლამ თუ შეძლო ქალაქგარეთ გაქცევა, - თქვა იუსიფმა.

- მერედა, შენ, შენ რატომ არ გაიქეცი? - დაინტერესდა პედრო.

- მე ვიცოდი, რომ შენ მოხვიდოდი, - თქვა და თვალებით მიეალერსა ლოსს იუსიფი, - აკი, მითხრა პაპაჩემმა, ლოსი მაშინ მოვა, როცა შენ ის დაგჭირდებაო.

- შენი მშობლები როდის უნდა დაბრუნდნენ? - ჰკითხა პედრომ.

- ჯერ არავინ დაბრუნებულა, - უპასუხა იუსიფმა, - ნამიყვანეთ, თან ნამიყვანეთ. მხოლოდ თქვენ თუ შეძლებთ ამ საშინელი ქალაქიდან ჩემს გაყვანას!

- სამი ბავშვისთვის საკმარისი ადგილია? - ჰკითხა ლოსს პედრომ.

ლოსმა დინჯად დააქნია თავი, მერე კი იუსიფს უთხრა:

- კეთილი, ნამოდი!

პედრო და ალისა ლოსის ზურგიდან გადმოიხარნენ და იუსიფს ხელები გაუნოდეს. იუსიფმა გამონვილი ხელებს თავისი ხელები შეაგება, მერე ლოსს ფაფარზე ჩაებლაუჭა და ზურგზე შემოაჯდა.

- ახლა კი დროზე უნდა დავტოვოთ აქაურობა, - დაიძახა იუსიფმა, - არავინ იცის, რა მოხდება, მათ რომ მოგვაგნონ. მგლებივით არიან, მზაკვრები და ცბიერები, და არ მოგეშვებიან, სანამ არ შეგიპყრობენ. ლოსზე უკეთეს სახედარს სად მონახავენ.

- მოკეურცხლოთ, - დაიძახა იუსიფის სიტყვებით შეშინებულმა ალისამ და ქუჩის თავსა და ბოლოს გახედა.

- მე ვიცი, ქალაქიდან როგორ უნდა გავიდეთ ისე, რომ მცველებს არ გადავეყაროთ, - მტკიცე ხმით წარმოთქვა იუსიფმა, - მთებისკენ უნდა გავნიოთ. იქ არც ეს მგლები არიან და არც მათი ხელქვეითები.

## ერთი წუთით და სამარადისოდ

ლოსი და მისი სამი პატარა მეგობარი შეუსვენებლად განაგრძობდნენ გზას. ლოსმა არაერთი სწრაფი მდინარე, ყვაილებით მოქარგული მინდორი და მთაგორიანი ადგილი მოიტოვა უკან. როცა ის ან ბავშვები ადამიანთა სიახლოვეს იგრძნობდნენ, ბუჩქებსა და სხლტეებს უკან იმალებოდნენ ან უახლოეს ტყეში უჩინარდებოდნენ.

მიუხედავად იმისა, რომ პედრო არც ლოსს და არც თავის ახალ მეგობრებს ამოსუნთქვის საშუალებას არ აძლევდა და დაჟინებით მოითხოვდა, არ შეყოვნებულიყვნენ, ბოლოს მაინც გადანიშნეს დასვენება ოდინდელი საძოვრის შუაგულში მდებარე ჭასთან. ისეთი მაღალი ბალახი იყო, ლოსს მუხლებამდე სწვდებოდა. ლოსმა ჭაში ჩაიხედა და პატარებს ამცნო:

- ჭაში ცივი და კამკამა წყალია.

რამდენიმე დღე გასულიყო, რაც წყალი არ დაელიათ. პედრო ჩამოქვეითდა და ბალახში თეძობამდე ჩაეფლო. ჭის კედელზე აცოცდა და ონინარის ბოძზე თოკით ჩამოკიდული ხის სათლი ჭაში ჩაუშვა. მას მერე, რაც ყველა დარწყულდა, ლოსმა თქვა:

- ახლა კი შემომასხები ზურგზე, გზა უნდა განვაგრძოთ. უნდა ვიჩქაროთ. არის კიდევ ერთი ბავშვი, რომელიც მელის. ჩვენ კი იმ ბავშვამდე დიდი გზა გვაქვს გასავლელი.

ლოსმა დიდი და ძლიერი ნაბიჯებით სწრაფად განაგრძო გზა მაღალ ბალახში. მალე ხშირი ბალახით დაფარული საძოვარი ფართო ტრიალმა მინდორმა შეცვალა, მერე კი გზაც გამოჩნდა, რომელზეც მანქანები დაქროდნენ. ლოსი გზის გასწვრივ განაგრძობდა სვლას, ისე, რომ მძლოლებისთვის შეუმჩნეველი დარჩენილიყო. ჩანდა, ვერც ხედავდნენ, რაკი მანქანის სვლას არავინ ანელებდა. ბოლოს ლოსი და მისი პატარა მეგობრები გზამ ისეთ დიდ ქალაქამდე მიიყვანა, რომელთან შედარებითაც პედროს სოფელი ნერტილივით თუ გამოჩნდებოდა. ლოსი ისეთი მტკიცე ნაბიჯებით გაემართა ქალაქის შემოგარენისკენ, თითქოს იცოდა, სად უნდა მისულიყო. მეგობრებმა ჩაუარეს ჭრელად მოხატულ სახლებს და მოქანავე ხიდებს, რომლებიც მრავალი მიმართულებით დაქსელილ სამანქანე გზებს ერწყმოდა, არ შეჩერებულან არც ნაირ-ნაირ სარეკლამო დაფებთან და არც ვიტრინებთან. ლოსი მძიმე ნაბიჯებით მიინევიდა წინ და ბოლოს ერთ მესერთან შეჩერდა, რომლითაც ერთი დიდი პარკი იყო შემოკავებული. პარკის შუაგულში აუზი მოჩანდა, აუზის უკან კი - შემინული და ანტენებით გადახუნძლულსახურავიანი სახლი.

- აბა, ყურადღებით, მოემზადეთ! - უჩურჩულა ლოსმა მეგობრებს და რამდენიმე ნაბიჯით უკან დაიხია. პედრო, ალისა და იუსიფი ლოსს კიდევ უფრო მჭიდროდ მიეკვრნენ და მისი ბენვი მტკიცედ ჩაბლუჯეს ხელებით. ლოსმა სისწრაფე აკრიფა და მესერს თვალის დახამხამებამი გადაეცლო. ახლა უკვე ბაღში იყვნენ და მიდამოს ათვლიერებდნენ. ლოსი დიდ-დიდი ნაბიჯებით სწრაფად გაემართა სახლისკენ. სახლს რომ მიუახლოვდა, ორჯერ ისეთი ხმა გამოსცა, თითქოს ბუკს ჩაპბერაო და დაიცადა. მალე სახლის სახურავქვეშ ერთი სარკმელი გაიღო და იქიდან პანია, ქერაკულულებიანმა გოგონამ გამოყო თავი.

- ლოსი, ჩემი კეთილი ლოსი! - ნრიპინა ხმით შესძახა გოგონამ.

- ჰო, მე ვარ! - თითქოს თავის თავს უთხრაო ლოსმა.

- მოიცა, მოვდივარ! - თქვა გოგონამ და გაუჩინარდა. ერთ ნამში მართლაც ბაღში გაჩნდა. ხელში ანტენიანი და უამრავილიაკიანი რალაც მონყობილობა ეჭირა.

- შენ რა გქვია? - ჩამოსძახა პედრომ ლოსის ზურგიდან.

- ჯენი მქვია, - უპასუხა გოგონამ, - ასე შეძახიან ჩემი მშობლები. როცა მამიკო ადრე ჩემთვის მოიცლიდა ხოლმე, ზოგჯერ ნრიპინას შეძახდა. ძალიან

მიყვარდა, ასე რომ მეძახდა, მაგრამ უკვე რახანია მისგან ეს სიტყვა აღარ გამოივონია.

- ასეთი ხმა რომ გაქვს, იმიტომ გეძახდა, არა? - ჰკითხა პედრომ და სიცოცხლე მოჰყვა. მერე სიცოცხლე შეწყვიტა და ძალიან სერიოზულად ჰკითხა:

- ნამტრიანლვეი ჩანხარ! ხომ არ ვცდები?

- არა, არ ცდები! მე სულ ასე ვტირი! მამა სულ თავის ფირმაშია, დედა - სულ პარიკმახერთან ან ტანსაცმლის საყიდლად, მე კი სახლში სულ მარტო ვარ გამოკეტილი! - თქვა ნრიპინამ და თავი დახარა, - კომპიუტერი მაჩუქეს, რომელშიც უამრავი თამაშია ჩანერილი. ტელევიზორიც მაქვს და შემძლია მრავალსერიან მულტფილმებს ვუყურო. ყველა ჩემი ცხოველი ნაჭრისგან არის შეკერილი. საცურაო კოსტუმიც იმდენი მაქვს, რომ არჩევა მიჭირს.

- მერე, არ გიხარია ეს ყველაფერი? - ჰკითხა პედრომ, - მე სულ არაფერი მქონდა. და არც მშობლები მყავს.

- არ მიხარია, რადგან მე არ მყავს მეგობრები! - ჩაილაპარაკა ნრიპინამ თითქმის ჩურჩულით, - დედა მეუბნება, შენი მეგობრები სახლს გვიბინძურებენო. მამა მეუბნება, შენი მეგობრებისგან ცუდ ჩვევებს იძენო. აღარ მინდა ასე ცხოვრება! აღარ მინდა, რომ სულ ასე გამოკეტილი ვიყო ჩემს ოთახში კომპიუტერთან და უსიცოცხლო თოჯინებთან ერთად! მეც მინდა რამე ვნახო! თან ნამიყვანეთ!

- რისთვის? - ჰკითხა პედრომ.

- მათ ჩემთვის დრო არა აქვთ! მე მათი შვილი აღარა ვარ! მათი შვილები მათი სამსახური, ტანსაცმელი და მანქანებია!

- რომ ვერ გნახავენ, რას იტყვიან? - ჰკითხა პედრომ, - ძებნას არ დაგინებენ?

- სანამ ისინი ჩემს გაქრობას მიხედებიან, დიდი დრო გავა. და ღირსიც იქნებიან, რომ ველარ მნახონ. ზოგჯერ დღეები ისე გადის, რომ შინ არც კი მოდიან. არ ვიცი, სად სძინავთ და ღამეს სად ათევენ. მარტო ტელეფონით მეხმიანებიან და მახსენებენ, საჭმელი მაცივარშია და გაათბეო. მე თქვენთან მინდა! თქვენს გვერდით ერთი ნუთით ყოფნა აქ გატარებულ მთელ ცხოვრებას მირჩენია! - თქვა ნრიპინამ ისეთი დაჟინებით, რომ შეჰასუხება ვერაფერს გაბედა. მერე ანტენიან-ლილაკებიანი ხელსაწყო შორს მოისროლა და აუზში მოადენინა ტყაპანი.

- ეს სასაცილო გოგონაც შენ გიხმობდა, არა? - ჰკითხა პედრომ ლოსს. ლოსი დაეთანხმა.

- კარგი, თუ ასეა, ნამოდი! - უთხრა პედრომ ნრიპინას და ხელი გაუწოდა. ნრიპინამ ტერასიდან სკამი მოარბენინა, ლოსს მიადგა, ზედ ასკუპდა, პედროს დახმარებით ლოსს ზურგზე ააცოცდა და პედროს უკან მოკალათდა.

- ყურადღებით! - შესძახა ლოსმა. ბავშვები მონდომებით ჩაეჭიდნენ ლოსის ბუნვს. მან კი სიჩქარე აკრიფა და თვალის დახამხამებაში გადაეწეო ბალის მესერს.

## ბედნიერება ქარის ერთი ნამოქროლვაა

- ახლა კი დადგა დრო, რომ ერთი ბავშვი გაგაცნოთ, - უთხრა ლოსმა პატარებს, როცა ქალაქიდან გავიდნენ, - ბავშვი, რომელიც თქვენ გასწავლით,

თუ რა არის ბედნიერება. მამაჩემმა სწორედ ასე დამარიგა: ნადი იმ სოფელში, იქ ბედნიერი ადამიანები ცხოვრობენ. ხოლო როცა მიხვალ, მონახე პატარა გოგონა, რომელსაც სახელად იოჰანა ჰქვიაო.

- მერედა, სად ცხოვრობს ეს იოჰანა? სად არის ისეთი მხარე, სადაც ადამიანები ბედნიერად ცხოვრობენ? და, საერთოდ, ნეტავ, ეს რას უნდა ნიშნავდეს, ბედნიერად ცხოვრება? - ჰკითხა პედრომ ლოსს.

- აქედან არც ისე შორს, - მშვიდად მიუგო ლოსმა, - აქედან არც ისე შორს მოგელით ბედნიერება!

ამის მერე გზა მდუმარედ განაგრძეს. ბავშვებს ეჩვენებოდათ, რომ წინ აღარც კი მიიწევდნენ. არადა, გარემო მათ ირგვლივ მიწვივ იცვლებოდა. ყვავილები უფრო ნათელი და ფერადი იყვნენ, ვიდრე - იმ ადგილებში, რომლებიც მათ აქამდე განვლეს. ადამიანებიც ჩერდებოდნენ და კეთილი გაკვირვებით აცქერდებოდნენ ლოსს და მასზე ამხედრებულ ბავშვებს. მზეც უფრო მძლავრად ანათებდა, ხეებზე ფოთლებიც უფრო მწვანედ ხასხასებდნენ, მთის ხეობებსაც სულ სხვა სიბლი ჰქონდათ. როცა ტბა გამოჩნდა, ამ ტბის ზედაპირიც სულ სხვაგვარად განათდა და გაფერადა მწვანედ, ლურჯად და იისფრად. ამ ტბას რომ ჩაუარეს, ლოსი ბევრჯერ შეჩერდა მთის თავზე, რათა პორიზონტამდე განოლილი ტბის ზედაპირის ყურებით დამტკბარიყვნენ ისიც და მისი პატარა მეგობრებიც. მართლაც თვალწარმტაცი სანახაობა გადაშლილიყო ქვემოთ: ნავეები ტბას სერავდნენ, სანაპიროს გასწვრივ გაჭიმულ გზაზე მანქანები დაქროდნენ, მრავალი ადამიანი ტბის ირგვლივ დარბოდა. კაფეებში კი მრგვალ მაგიდებს დამსვენებლები შემოსხლობოდნენ, ლეინოს ან ყავას მიირთმევდნენ და გატაცებით კამათობდნენ.

- მალე იქ ვიქნებით, - აუწყა ლოსმა პატარებს, როცა გზის ბოლოში ჭრელი სახლი გამოჩნდა. სახლი კლდეზე იყო ნაგები და იქიდან ტბის საუცხოო ხედი იმლებოდა.

- ის სახლია ჩვენი მიზანი? - იკითხა ნრიპინამ და ლოსმა დინჯად დაუქნია თავი, ისე, რომ სვლა არ შეუნელებია.

- რა ლამაზი სახლია, - თქვა იუსიფმა, თავისი ქალაქის დავინყებულმა პატარა ადამიანმა.

- ჰო, იქ მხოლოდ ბედნიერი ადამიანები ცხოვრობენ, - გაეპასუხა ლოსი, - ასე მიყვებოდა მამაჩემი, რომელმაც ამ მხარეში ასი წლის წინ იმოგზაურა.

- მაინცდამაინც აქ რატომ? - იკითხა იუსიფმა. ლოსმა კი უპასუხა:

- იმიტომ, რომ ოდესღაც მათაც დიდი გზა განვლეს, რათა ბოლოს აქ მოსულიყვნენ, ისე, როგორც ჩვენ.

ლოსი დადუმდა და გზა განაგრძო. ბავშვებმა ერთმანეთს გადახედეს. ცოტა ხნის მერე უკვე ამ სახლის ბაღში იდგნენ.

- ნახეთ, როგორი ყვავილებია, - უთხრა მათ ლოსმა.

- ასეთი დიდრონი ყვავილები არასდროს მინახავს, - ნამოძახა პედრომ, ლოსის ზურგიდან ჩამოხტა და ფერად-ფერადი ყვავილებით დახუნძლული ბუჩქებისკენ გაექანა.

- მერე როგორ სურნელებენ! - შესძახა პედრომ, როცა ცხვირი ყვავილებში ჩაყო და ღრმად შეისუნთქა მათი სურნელი, - მერე როგორი ნაზები არიან, თანაც როგორი ძლიერები, ისეთი ძლიერები, თითქოს დამისხლტებიან და მოკურცხლავენ.



ლოსმა მხოლოდ ეს თქვა:

- კარზე დააკაკუნე, რომ ბავშვმა გაიგოს: ჩვენ უკვე აქ ვართ.

პედრო სახლისკენ გაემართა, დიდი და მძიმე კარის წინ დადგა და პატარა კაცმა, რაც ძალი და ღონე ჰქონდა, დააკაკუნა. მაგრამ მისი კაკუნის, თითქოს, არავის გაუგონია.

- კარგი, მაშინ დაუძახე! მთელი შენი ხმით დაუძახე იოჰანას! - უთხრა პედროს ლოსმა.

ლოსის ზურგზე შემოსკუპებული პატარები კი ზემოდან გადმოჰყურებდნენ სახლის კართან მდგარ პედროს.

- ნეტავ, რაშია საქმე? - იკითხა წრიპინამ, იუსიფმა კი უპასუხა:

- არ ვიცი.

- ჩუმად! - ბრძანა ლოსმა. ბავშვები გაიტრუნენ და ცნობისმოყვარედ მიაჩერდნენ პედროს, რომელმაც ხელები პირთან მიიტანა და თითქოს საყვირი ჩაებეროს, ისე დასჭყეა:

- ი-ო-ჰა-ნა!

მერე კიდევ ერთხელ:

- ი-ო-ჰა-ნა!

მესამედ რომ დაიძახა, სახლის სულ ბოლო სართულზე სარკმელი ძალიან ზანტად გაიღო და იქიდან მამაკაცმა გამოიხედა.

- რაშია საქმე? - ჩამოსძახა პედროს კაცმა, - ვის უხმობ?

- იოჰანას ვეძებთ, - უპასუხა პედრომ, - გოგონას, რომელიც ლოსს ელოდება.

და პედრომ ლოსისკენ და მის ზურგზე დასკუპებული ბავშვებისკენ გაიშვირა ხელი.

- იოჰანა... - თქვა კაცმა და ხმა ჩაუნყდა, ლოყებზე ჩამოგორებული ცრემლები შეიმშრალა.

- სად არის იოჰანა? - ჰკითხა პედრომ. ლოსმა კი დასძინა:

- ეს ხომ ბედნიერი ადამიანების მხარეა! იოჰანას ჩვენთვის უნდა ეჩვენებინა, რა ბედნიერია ის აქ, როგორ ბედნიერად ცხოვრობს ის აქ.

კაცმა ამოიოხრა:

- დიდი ხანი როდია გასული მას მერე, რაც აქ ცხოვრება დავიწყეთ მე, ჩემმა ცოლმა და იოჰანამ. და გეტყვით პირდაპირ, რომ ჩვენ გავიგეთ, თუ რა არის ბედნიერება. ჩვენ ჩვენდით ამას. ათას ფერად გექონდა წარმოდგენილი ჩვენი იოჰანას მომავალი. კაბების ესკიზებს ვაკეთებდით, მისთვის რომ უნდა ჩაგვეცმია, ვარჩევდით ავეჯს მისი ოთახისთვის.

- მერე? - ხმადაბლა ჰკითხა ლოსმა.

- მერე ოცნება დამთავრდა. გაქრა ყველაფერი, რაც ჩემთვის სიცოცხლეს ნიშნავდა. გაქრა ოცნება ჩვენს იოჰანაზე, სახლსა და ბაღზე, სადაც იოჰანას ქეიშაში სიმღერით უნდა ეთამაშა.

კაცი ტიროდა, ცრემლებს აღარ იმშრალებდა.

- ახლა დამტოვეთ და ნება მომეცით, ჩემს სიმარტოვეს დავუბრუნდე, - თქვა მან და სარკმელი ნელ-ნელა მიხურა. მერე კი თავი გაიმავრა და პედროს სევდიანი ღიმილით ჩამოსძახა:

- რაც მე, რაც ჩვენ დაგვრჩა, რასაც ვერავინ ნაგვართმევს, მოგონებაა; ბედნიერი დროის მოგონება.

კაცმა ამ სიტყვებით მიხურა დარაბები და ბაღში დუმილმა დაისადგურა.

- მაშ, რაღა ბედნიერება? - იკითხა პედრომ, რომელიც ჯერ ისევ სახლის კართან იდგა.

ლოსს არაფერი უპასუხია. ის გატრიალდა და მძიმე ნაბიჯებით გაერიდა ამ სახლს. პედროს ისღა დარჩენოდა, ლოსს დადევნებოდა და მის ზურგზე ამძვრალიყო. მერე კიდევ ერთხელ კკითხა ლოსს:

- მაშ, რაღა?

მაგრამ ლოსი ხმას არ იღებდა. მერე ერთბაშად შედგა, შეტრიალდა და სახლს გამოხედა. მწუხრის მზე შენობას სისხლისფერ სინითლეში ხეევდა; ბავშვებმა ისიც კი იფიქრეს, ხომ არ ინვისო. ბაღის ყვავილებიც, ხეებიც მიმწუხრის ცაში ავარდნილ ამ სისხლისფერ სინითლეს მოეცვა. თითქოს, ცეცხლის ენებს უნდა შთაენტქათ ფოთლები.

- ბედნიერება, - თითქოს საკუთარ თავს უთხრა ლოსმა, ისე, რომ სახლისთვის თვალი არ მოუშორებია, - ბედნიერება ქარის ერთი ნამოქროლევა: თვალის დახამხამებაში ქრება, ერთი ახერხებს მის მოხელთებას, სხვას კი იგი ხელიდან უსხლტება. ბედნიერია ის, ვინც ქარის ამ ნამოქროლებას, ბედნიერების ამ ხანმოკლე შემოტევას მაშინვე მიხედება; ვინც შესატყვის დროს შეისრუტავს, შეინოვს მას და მის მისხალსაც არ გაუშვებს ხელიდან.

- რასაც შენ გვეუბნები, - უპასუხა პედრომ, - ამას ჩვენ ვერასდროს მოვახერხებთ. მაგრამ ერთი კი ვიცი: ჩვენ გზა უნდა განვაგრძოთ. სადღაც აუცილებლად იქნება მხარე, სადაც ცხოვრება შეიძლება.

ეს თქვა და თანატოლებს შეხედა. ყველამ თავი დაუქნია.

ლოსმაც დააქნია თავი თანხმობის ნიშნად და რამდენიმე ნაბიჯი გადადგა. მერე ისევ შეჩერდა და ისევ ისე ამეტყველდა, თითქოს საკუთარ თავს ეუბნებო:

- იცი, ბედნიერების ნაკვალევს მივყავართ...

მერე კი უფრო ხმამაღლა თქვა, ბავშვების გასაგონად:

- ბავშვებო, ყველა თქვენგანს შეუძლია ბედნიერების პოვნა. ჩვენ, ყველას ერთად... იცი, პედრო, მამაჩემი რომ გზას დაადგა, ასი წლის წინათ, ის ადამიანების დასახმარებლად მამამისმა ანუ პაპაჩემმა გამოგზავნა: ერთ სოფელში, ერთ გოგონასთან, რომელსაც მამაჩემისთვის უნდა ეჩვენებინა, თუ როგორი ბედნიერი იყო იგი. ეს სწორედ ის გოგონა იყო, შენი სოფლიდან. როცა მამაჩემი შენს სოფელში მივიდა, გოგონა, სახელად სარა, სოფლის შუაგულში იწვა და ირგვლივ მდუმარე ადამიანები იდგნენ... მამაჩემს უთხრეს, მგლებმა დაგლიჯესო... და თუმცა... ნავიდეთ, ბავშვებო!

ბოლო სიტყვები ლოსმა ისე თქვა, თითქოს ძილიდან გამოერკვაო. და დასძინა:

- ნავიდეთ, გზა განვაგრძოთ! ბედნიერება ქარის ერთი ნამოქროლევა და ეს იმ წამს ხდება, რომელიც ჩვენთვის უცნობია. ჩვენ გვინდა, მას მივაგნოთ, მხარეს, რომელშიც ბედნიერების ეს ქარი ქრის და გვინდა ბოლომდე შევისუნთქოთ, შევიწოვოთ იგი. ჩვენ გვინდა, მას მივაგნოთ. მივაგნოთ მხარეს, სადაც ცხოვრება შესაძლებელია. და მივაგნებთ კიდევ.



**ესსეები.  
თეორიული**



## 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 ქცევისა, 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 ნმინდა ტიპი მოქმედისა თუ მოქმედთა, როგორც ნაგლისხმე 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 ნავარაუდევე საზრისთან დაუკავშირებელ ქცევას შორის საზღვარი ერთობ არამყარია. დიდად მნიშვნელოვანი ნაწილი მთელი სოციოლოგიურად რელევანტური ქცევისა, განსაკუთრებით ნმინდა 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 ნედრომის 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 საესებით ცხადად გვესმის, რას ნიშნავს, როცა ვინმე აზროვნების პროცესში ან არგუმენტირებისას იყენებს წინადადებას  $2X2=4$  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 სისასწიოთ, 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 ნდომა; 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 დაუშაყოფილება 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 ნიშნულია რელიგიურობისა და მონყალების მრავალი უმაღლესი აქტი, მიუწვდომელი იმათთვის, რომელთათვისაც ისინი არ არსებობენ როგორც ღირებულებები; სწორედ ამგვარად,

მიუნდრომელია 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 ქცევიდან. მაგალითად, "საბირჟო პანიკის" გასაგებად და ასახსნელად მიზანშეწონილია თავდაპირველად დაეაზუსტოთ, 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 ნყალობით – 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" რატქმა უნდა, ის არ უნდა განემარტოთ, როგორც სოციოლოგიის რაციონალისტური წანამძღვარი; იგი უნდა განვიხილოთ მხოლოდ, როგორც მეთოდოლოგიური ხერხი და არავითარ შემთხვევაში არ გაეაკეთოთ 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 უარყოფთ 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 საბაბი გარკვეული ქმედებებისთვის, რაიმე შემთხვევის შედეგი, გადაწყვეტილების სტიმულირება ან მისი მიღების დაბრკოლება. გააზრებისთვის უცხო ქმედება არ უნდა გავაიგიოთ "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 საბაბი, სტიმული ან დაბრკოლება. მაგალითად, მტორმულ მოქცევას, რომლის შედეგადაც მეცამეტე საუკუნის მინურულს (1277 წ.) დოლარტი წარმოიშვა, "ისტორიული" მნიშვნელობა პქონდა (იქნებ) როგორც საბაბს 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 (დალლილობა, მეხსიერების ვარჯიშები და ა. შ.) შესახებ, აგრეთვე, მაგალითად, ისეთი პროცესები, როგორებიც არის ეიფორიები ასკეტური თვითგვემის სხვადასხვა შემთხვევაში, ინდივიდუალური რეაქციების სხვაობა ტემპის, სახის, სიცხადის 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 მოთხოვნილება 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 განმმარტებელ გაგებას. ასეთ შემთხვევაში სოციოლოგიას მხოლოდ ის ექნებოდა გასაკეთებელი, რომ მოტივაციურ კავშირთა განმმარტებელი გაგების ნებადამრთველ განსაზღვრულ პუნქტებში შეეტანა გაგებისთვის მიუწვდომელი ფაქტები (მაგალითად, ტიპობრივი კავშირი ქცევის გარკვეული მიზნობრივი მიმართულების განმეორებადობასა ან მისი ტიპობრივი რაციონალობის ხარისხსა და თავის ქალის ინდექსს ან კანის ფერსა ან სხვა მემკვიდრეობით მახასიათებელ 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 ეკითხულობთ ან გვესმის (აზრთა რაციონალური უშუალო გაგება), ან მრისხანე აღშფოთება, რომელიც მულანდება სახის გამომეტყველებაში, შორისდებულებაში, ირაციონალურ შესტებში (აფექტების ირაციონალური უშუალო გაგება), ტყისმჭრელის ქმედება, კარისკენ დასაკეტად ხელგანვიღილი ადამიანი, ნადირზე იარაღდამიზნებული მონადირე (ქმედების რაციონალური უშუალო გაგება). გაგება ენოდება აგრეთვე: 2) ამხსნელ გაგებას. ჩვენ "გვესმის" (შეგვიძლია გავიგოთ – მთარგმნელი) მოტივაციურად, რა საზრისი ჩადო წინადადებათ  $2X2=4$  იმან, ვინც ის დანერა ან გამოთქვა; რატომ ჩაიღინა მან ეს სწორედ ახლა, თუ ვხედავთ, რომ ის დაკავებულია კამერციული კალკულაციებით, მეცნიერული ცდის დემონსტრაციით, ტექნიკური გამოთვლებით ან ნებისმიერი სხვა სახის მოღვაწეობით, რომლის საზღვრებშიც ჩვენთვის გასაგები თავისი საზრისით შეიძლება ჩავრთოთ 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 შესიმჭრელი 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 გამონეულია ეჭვიანობით, შელახული თავმოყვარეობით, ღირსების შეურაცხყოფით (აფექტით გაპირობებული მოქმედება).

ბანუ – ირაციონალური თავისი მოტივებით). ეს ყველაფერი ჩვენთვის გასაგები აზრობრივი კავშირებია, მათ გაგებას ჩვენ განესაზღვრავთ როგორც ფაქტობრივი ქმედების ახსნას. მაშასადამე, მეცნიერებაში, რომლის საგანსაც ქცევის საზრისი წარმოადგენს, "ახსნა" ნიშნავს იმ საზრისობრივი კავშირის წედომას, რომელიც მოიცავს უშუალო გაგებისთვის მისაწვდომ სუბიექტურ საზრისის მქონე ქმედებას. (ამ განმარტების" კაუზალური მნიშვნელობის შესახებ იხ. ქვემოთ, 6). ყველა ამ შემთხვევაში, მათ შორის მაშინაც, როცა აფექტები მოქმედებენ, ჩვენ განესაზღვრავთ 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 წედომას: ა) რეალურად ნაგულისხმევს ცალკეულ შემთხვევებში (მოვლენათა ისტორიული ანალიზისას), ბ) ნაგულისხმევს, რომელიც აღებულება 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 შეიძლება 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 მონყევეტილნი, ხშირად კი სრულიად საპირისპირონი არიან ერთმანეთის, სიტუაციებში, რომლებსაც ჩვენ "ერთგვაროვანს" ვუნოდებთ. (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 სხვადასხვა, "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 გადნყევეტას იძლევა მხოლოდ მოტივაციური ბრძოლის შედეგი. მაშასადამე, ისე, როგორც ნებისმიერი პიპოთეზის შემთხვევაში, აქაც საზრისის ჩვენეული გაგებისა და მისი განმარტების აუცილებელ ვერიფიკაციას იძლევა შედეგი, მოვლენათა ფაქტობრივი მსვლელობა. სამწუხაროდ, ასეთი ვერიფიკაცია შეიძლება შეფარდებითი სიზუსტით იქნას მიღნეული 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 შეეუდართ დიდი რაოდენობის, ჩვენთვის ხელმისაწვდომი, ისტორიული პროცესები ან ყოველდღიური ცხოვრების მოვლენები, რომლებიც ერთნაირი არიან ყველაფერში, გარდა ერთი გადამწყვეტი უნქეტისა – "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, განედევნით მოტივაციური მწკრივის ცალკეულ კომპონენტებს და შემდეგ ვაგებთ განვითარების საეარაუდო პროცესს, რათა ამ გზით გამოვიყენოთ კაუზალური დაცვანის მეთოდი.

მაგალითად გამოდგება ეგრეთ ნოდებული "გრემემის კანონი": რაციონალურად დამაჯერებელი განმარტება ადამიანის ქცევისა ნმინდა 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 მონმობს 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 აქარაა შესატყვისობა აზრობრივად ეკვატორობასა 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 (მამასადამე, მთელი დასავლეთისთვის ამ ბრძოლების მნიშვნელობის შესახებ), ჰიპოთეზას, რომელშიც ავტორი ეყრდნობა მთელ რიგს სიმპტომატური მომენტებისა (სპარსელებისადმი ელინური ორაკულებისა და ნინასწარმეტყველების 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 ნმინდა "ჰიპოთეზად" რჩება.

7. "მტკივი" ეწოდება 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 წარმოგიდგება ჩვენი ჩვეულებრივი აზროვნებისთვის და ემოციური აღქმისთვის ტიპობრივ (როგორც ჩვეულებრივ ეამბობთ - სწორ) აზრობრივ მთლიანობად. "კაუზალურად ადეკვატური" ვუნოდოთ მოვლენათა ისეთ თანმიმდევრობას, როცა ცდისეული ნესების შესაბამისად შეგვიძლია დაეუშვათ, რომ ის ყოველთვის ასეთი იქნება (საზრისის ადეკვატურია გამოთვლის ან აზროვნების მიღებული ნორმების შესაბამისად ამოცანის გადაწყვეტა. კაუზალურად ადეკვატურია - სტატისტიკური განმეორებადობის ფარგლებში - "სწორის" და "არასწორის" ცდისეულ ნესებზე დამყარებული ალბათობა - ხსენებული ნორმების შესაბამისად - გადაწყვეტილებები, და მამასადამე, "გამოთვლაში შეცდომის" ტიპობრივი და "პრობლემების ურთიერთშერევის" ტიპობრივი ალბათობა). მამასადამე, კაუზალური ახსნა ნმნავს, რომ ალბათობის ნესის შესაბამისად (რომელიც რალაც 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) სტატისტიკურ ალბათობასთან. მეორეს მხრივ, საზრისთან თვით ყველაზე აკურა 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 სოციალური 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 საზრისს 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 ხშირია შემთხვევა, როცა ორივე ტიპი გამოთვლიანებულია; 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 მნიშვნელოვანნი 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 ხელგვენიფება). 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 დავეუშვათ, რომ მისი "ფსიქიკური" ცხოვრება კონსტრუირდება ცალკეული ელემენტებისგან (რომლებიც ნებისმიერი სახით არის კვალიფიცირებული). ასეთ მეთოდს, უდავოა, ღირებული შემეცნებითი მონაცემების მოცემა შეუძლია (კაუზალური ნესები), მაგრამ ელემენტების ეს, ნესებით 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) თვალი ვადევნოთ და შევეცადოთ ამ დაკვირვებიდან გავაკეთოთ გარკვეული დასკვნები, დავადგინოთ ნესები ("კანონები") და მათი დახმარებით კაუზალურად ავხსნათ, ანუ ნესებს დავეუქვმდებაროთ ცალკეული ფენომენები. თუმცა, ქცევის განმმართველი გავება ყურადღებას აქცევს მსგავს ფაქტებს და ნესებს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ნებისმიერ სხვას – ფიზიკურს, ასტრონომიულს, გეოლოგიურს, მეტეოროლოგიურს, გეოგრაფიულს, ბოტანიკურს, ზოოლოგიურს, ფიზიოლოგიურს, ანატომიურს, სუბიექტურად გაუცნობიერებელ ფსიქოპათოლოგიურ ფაქტებს ან ტექნიკური ფაქტების ბუნებისმეცნიერულ 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). გავებით 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 განმმართველ 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 მნიშვნელადი უნდა იყოს სამართლებრივი დადგენილებები. სოციოლოგიისთვის "სახელმწიფოს" ცნება აუცილებლად როდი მოიცავს მხოლოდ რელევანტურ სამართლებრივ კომპონენტებს ან სწორედ მათ. ყოველ შემთხვევაში, ის არ შეისწავლის კოლექტიური სუბიექტების "ქმედებებს". თუ სოციოლოგიაში საუბარია "სახელმწიფოზე" ან "ერზე", "სააქციო საზოგადოებაზე" ან "ოჯახზე", "სამხედრო ქვეგანაყოფზე" და ამ სახის სხვა "ნარმონაქმნებზე", 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 ფუძემდებლურ ფაქტს, რომ სოციოლოგიის მიერ ყოველდღიური, იურიდიული (ან თავისი ხასიათით სპეციალური ნებისმიერი სხვა) აზროვნებიდან ნასესხები კოლექტიური ნარმონაქმნები ნარმოადგენენ გარკვეულ ნარმოდგენებს კონკრეტული ადამიანების გონებებში (არა მხოლოდ მოსამართლეთა და მოხელეთა, არამედ – "პუბლიკის" თავშიც) იმის შესახებ, რაც ნაწილობრივ რეალურად არსებობს, ნაწილობრივ კი უნდა ფლობდეს მნიშვნელობას; ამ ნარმოდგენებზე არიან ადამიანები ორიენტირებული თავიანთი ქცევით, ამ კოლექტიურ ნარმონაქმნებს უზარმაზარი, ხშირად გადამწყვეტი კაუზალური მნიშვნელობა აქვთ ადამიანთა ქცევისთვის. პირველ რიგში, როგორც ნარმოდგენებს იმის შესახებ, რასაც უნდა აქონდეს (ან არ უნდა აქონდეს) მნიშვნელობა. (თანამედროვე სახელმწიფო მნიშვნელოვანწილად ფუნქციონირებს, როგორც ადამიანთა სპეციფიკურ ერთობლივ ქმედებათა კომპლექსი, ვინაიდან გარკვეული ადამიანები თავიანთი ქმედებით ორიენტირებული არიან ნარმოდგენით, 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 შეიძლებაოდა სრულიად გამოგვერიცხა (რაც კვლევის გამართლებელი ზედმეტი პედანტიზმის გამოვლინება იქნებოდა) ეს ცნებები – რომლებიც ყოველდღიურ მეტყველებაში არა მხოლოდ იქ გამოიყენება, სადაც მათ იურიდიული ძალა უნდა აქონდეთ, არამედ რეალურ მოვლენათა მიმართაც – და ისინი ახალი ტერმინებით შეგვეცვალა, მოცემული მნიშვნელოვანი მოვლენისთვის ესეც გამოირიცხებოდა. გ) ეგრეთ ნოდებული "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 შევხებით იმას, თუ რამდენად ამომწურავად ითვლება (იძულებით) რაიმე "მთელის" ნაწილების განხილვის ფუნქციური მეთოდი სხვა დისციპლინებში; ცნობილია, რომ ბიოქიმიურ და ბიომექანიკურ ანალიზში მითითებული მეთოდი მიჩნეულია არადამაკმაყოფილებლად. განმმარტებელ 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 ვგაძლევს იმის საშუალებას, რომ სოციალური ქმედების ის ტიპი გამოვავლინოთ, რომლის განმმარტებელი გაგებაც მნიშვნელოვანია გარკვეულ კავშირთა ასახსნელად. მაგრამ ამ სტადიაზე სოციოლოგიური კვლევა (ჩვენი გაგებით) მხოლოდ იწყება. "სოციალური წარმონაქმნების" (განსხვავებით "ორგანიზმებისგან") შესწავლით ხომ ჩვენ შეგვიძლია გავიღეთ ფუნქციური კავშირებისა და წესების ("კანონების") უბრალო დადგენის გარეთ და მივიღოთ ის, რაც მიუწვდომელია ნებისმიერი "ბუნებრივი 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 ნედრომა შეგვიძლია, შემდეგ კი – მოცემული პროცესის წესის დადგენა. დაკვირვებაზე დაფუძნებულ ახსნასთან შედარებით განმმარტებელი ახსნის უპირატესობა, მართალია, მიღებული დასკვნების დიდი პიპოთეტურობით 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 (მინაურსა 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 ჩვენული უნარი "პირველყოფილი ადამიანების" ქცევისადმი ამაზე მეტი არ არის. ცხოველთა ქცევაში სუბიექტური საზრისის გასაგებად ჩვენ ან საერთოდ არ გავგაჩნია საიმედო ხერხები ან გავგაჩნია ერთობ უმნიშვნელო ხარისხით: ცნობილია, რომ ცხოველთა ფსიქოლოგიის პრობლემები იმდენად უფრო საინტერესოა, რამდენადაც – ძნელი. ჩვენ ვიცით, რომ ცხოველთა სამყაროში არსებობს ერთობები – მოლოცამური და პოლიგამური "ოჯახები", ჯოგები, გუნდები, "სახელმწიფო" კი, დანაწილებული ფუნქციები. (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 ჭინჭველებისას და ფუტკრებისას). თავისთავად იგულისხმება, რომ ამჟამად 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, შემცვლელი 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 კონტროვერსები გოეთესა და ვაისმანს შორის, რომელიც თავის ნიგნში "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 წარმოებულყოფიერი იხის 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 ვინრო 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 შეეაფასოთ 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 უარვყოთ, როგორც - ის აზრი, რომლის მიხედვითაც ცნებათა ნარმოქმნის უცილობლად (შეფარდებით) რაციონალური ხასიათი მონაშობს რაციონალური მოტივების უპირატესობისადმი რწმენას ან, უფრო მეტიც, "რაციონალიზმის" პოლიტიკურ შეფასებას. სოციალისტური ეკონომიკა ისევე "ინდივიდუალისტურად" უნდა იქნას სოციოლოგიურად გამოკვლეული ანუ ინტერპრეტირებული და გაგებულ, 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" ნარმოიშვას და იარსებოს? ცნებათა ნებისმიერი ფუნქციური ("მთელიდან" ამოსული) ნარმოხაქმნი აქ მხოლოდ წინასწარ სტადიას ნარმოადგენს, რომლის სარგებლიანობა და აუცილებლობა არავითარ ეჭვს არ იწვევს, თუ იგი სწორად არის ჩატარებული.

10. "კანონები", როგორც ჩვეულებრივ უნდადებენ გაგებითი სოციოლოგიის ზოგიერთ დებულებას, მაგალითად, "გრემისის კანონს", ნარმოადგენენ 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 ნმინდა 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 საფუძვლად 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 მეთოდით 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 პქონდეს სოციოლოგიისთვის, როგორც – ყველა სხვა მეცნიერების დასკვნებს; და, მართლაც, მათი მნიშვნელადობა 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 გადანყვეტილება, არც ერთ შემთხვევაში არ ხდება ჩვენთვის გასაგები "ფსიქოლოგიური" ძიებების შედეგად. ამასთანავე, სოციოლოგია (პოლიტიკური ეკონომიის ჩათვლით) სწორედ ასეთ რაციონალურ წანამძღვრებზე აფუძნებს თავისი "კანონების" უმრავლესობას. ქცევის ირაციონალური მომენტების სოციოლოგიური განმარტებისას გაგებით ფსიქოლოგიას მართლა შეუძლია სერიოზული დახმარება გაკვინიოს, მაგრამ ასეთი შესაძლებლობა არაფერს არ ცვლის მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით.

11. სოციოლოგია ახდენს – ჩვენ უკვე მრავალჯერ აღვნიშნეთ ეს გარემოება, როგორც თავისთავად ნაგულისხმევი წანამძღვარი – ტიპობრივი ცნებების კონსტრუირებას და ეძებს მოვლენების ძირითად წესებს. ამით განსხვავდება იგი ისტორიისგან, რომელიც ცდილობს ინდივიდუალური, კულტურული მნიშვნელობის მქონე ქმედებების, ინსტიტუტებისა და მოღვაწეების 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 მაგნერალიზებელ 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 ნარმოადგენს 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) მოვლენების 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 პეტეროგენული მოტივების გავლენას, რომელთა დაყვანა რაღაც "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 რაღაც როლს აუცილებლად თამაშობს ტრადიციები, აფექტები, შეცდომები, არაეკონომიკური მიზნები და მოსაზრებები, შეიძლება გასაგა-

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 ევრისტიკული მნიშვნელობა. ისტორიულ გამოკვლევაში ცალკეულ მოვლენათა კონკრეტულ კაუზალურ დაყვანას, არსებითად, ასეთივე ხასიათი აქვს. მაგალითად, იმის ასახსენლად, თუ როგორ მიმდინარეობდა 1886 წლის კამპანია, აუცილებელია თავდაპირველად (აზრობრივად) დავადგინოთ, იდეალური მიზანრაციონალურობის შემთხვევაში როგორ განლაგებდნენ თავიანთ ჯარებს მოლტკე და ბენედიქტი, ორივე მათგანი სრულიად ინფორმირებული რომ ყოფილიყო არა მხოლოდ იმ სიტუაციის შესახებ, რომელშიც თავად იმყოფებოდნენ, არამედ – მონინაალმდგის სიტუაციის შესახებაც. შემდეგ ამ კონსტრუქციას უნდა შევედართოთ 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 (ლათენტურად) 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 განუწყვეტელი მხედველობაში გვექონდეს; ასეთი გადახრის ხარისხისა და ხასიათის დადგენა სოციოლოგიის უშუალო ამოცანაა.

მკვლევარს ძალიან ხშირად უხდება არჩევის 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, ავნი და სურია - ჰაერი, ცეცხლი და მზე! უკან რჩება ინდური ტრიმურტი - სამება, ვედების უძველეს სარასვატს - დიდ ინდს - თავისი თოვლიანი სათავეებისკენ მიყვავართ. თუ განგი მისალმებაა, ფეხმორთხმაა, ყურადღების თავმოყრაა, სამაგიეროდ ინდი მოძრაობაა, სიმტკიცეა, სწრაფვაა. და რარიგ მიმზიდველად მტკიცენი არიან ხალხთა მოძრაობის გზები ჰინდუკუნისა და პამირის გავლით!

კვლავ ქარავენი. 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 სტეენით; 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 ფეხმძიმე ქალს ნახავს ან ძალს გადააწყდება; მავანი არ მიირთმევს ორი ქურჭლიდან და მეშვიდე ლუკმაზე წყვეტს ჭამას; მავანი არ ჯდება სკამზე ან ჭილოფზე; მავანი შიშველი წევს ეკლიან მცენარეებზე და ძროხის ნეხზე.

რას ელით თქვენ, თავნება მამურალნო, თქვენი "მძიმე" შრომის სანაცვლოდ? ერისკაცთაგან გამოვლით წყალობასა და პატივს, და როცა მიზანს აღწევთ, მტკიცედ ეკვრით ამქვეყნიური ცხოვრების სიამეებს, და არ გსურთ მათი დატყუება. 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 საკურთხეველზე ცეცხლსაც კი უკეთებდა, სანამ, ბოლოს და ბოლოს, კაშიაპის სიჯიუტე და ძველი რწმენა არ გატყდა; და ბუდამ შეძლო ახალი მოძღვრებისთვის "ძველი ავტორიტეტის" შემტყიცება. იქ, სადაც სიღამაზე, 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, ჩაეჭრო არავისთვის სარგო ცრურწმენის ცეცხლი.

იცხოვრო ოთხმოცი წელი დღენიდაგ 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 აღესიღმა, 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 დამმოძღვრავისა. 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 შეურყეველად დგანან ლამაიურას მონასტრის კედლები - ბონ-პოს რწმენის სიმაგრე შამანთა გამონევეებით, რომლებიც ბუდას დაბადებამდე დიდი ხნით ადრე ჩაისახნენ?

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

ლი მათა მისნობის. ბუნების ძალთა დამორგუნველი პადმა სიმბჰავა, ახო-  
ვანი, თუმიცა კი "ნითელ ქუდთა" პირობითობებით ფრთებშეკვეცილი. ნათელი  
დამოქმედი ძონქაპა, ჩრდილოეთის ასერიგად გულისმომგები, "ყვითელ ქუდ-  
თა" დამაარსებელი. და სხვაც მრავალი ეული და ნანინასნარმეტყველები  
ევოლუციის გამგებელი, ამორებდა ბუდას აღთქმას პირობითობათა მტვერს.  
მათი ნაღვანი კელავ და კელავ იფარებოდა მექანიკურ რიტუალთა შმორიანი  
ფენით. "ობივატლის" პირობითი ჭკუა, ბუდას მოძღვრების მიმღებიც კი, მაინც  
საკუთარ ცრურწმენათა სამოსით ცდილობდა მის შემოსვას.

ვერც აღარ ქალამთან, ვერც უდაქა რამაპუთასთან ბუდამ ვერ ნახა მსსნე-  
ლი გადანყეტილება. გარდამქმნელსა და სიცოცხლით აღვსილს ვერ დააკ-  
მაყოფილებდა რიგედას განმარტებები. შორს მიდის ბუდა, მათათა ნიაღს შეერ-  
ევა. თამამ მაძიებელს გადმოცემა ალტაიმდე მიიყვანს. თეთრ ბურხანზე თქმუ-  
ლიც ალტაიში მთელი თავისი ცხოველმყოფლობით ინახება იდუმალებით  
მოცულ ურუველასთან. ბუდას უკვე ხელენიფება, უბრალოდ და ნათლად  
გამოთქვას ის, რაც დაგროვდა. ნაირანჯარას ნაპირებზეც განიმსჭვალება  
გადანყეტილებით, - იუზნოს თემის შესახებ, პირადი საკუთრების უარყოფის,  
საზოგადო სიკეთისთვის შრომის დანიშნულების, შემეცნების საზრისის შესახ-  
ებ. რელიგიისადმი მეცნიერული მიდგომის დაფუძნება ჭეშმარიტი გმირობა  
იყო. ქურუმთა და ბრამინთა ანგარების გაშიშვლება უმალღესი გულოვანების  
ნიშუმს ნარმოადგენდა. ნარმოუდგენლად ძნელი იყო დაფარული ადამიანური  
ძალების ძირისძირთა აღმოჩენა. არაჩვეულებრივად მშვენიერი იყო მეფის  
მოვლინება ძალმოსილი ლატაკის სახით!

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

ბუდას სხეულს უნდა გაეგონა მშობლიური ქალაქის, კაპილავასტუს, ნგრე-  
ვის ხმები. კონფუციის ლტოლვილის სახით უნდა ემოგზაურა. ეტლი, რომელ-  
მაც 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. გაეხსენოთ მისი მოძღვრება:

"თუ მოკვდავთა გულები სიყვარულით აინთებიან, მთელი ქვეყანა ერთ დიდ  
ოჯახს დაემსგავსება, ყველა კაცი ერთადერთ კაცად გადაიქცევა; ნივთი ყოვე-  
ლი, საოცარი ურთიერთნესრიგისა და კავშირის ძალით, ერთი და იგივე არსე-  
ბად ნარმოგვიდგება. 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 მოყ-  
ვასის ქონებას იპარავს."

"განერიდე იმით, ვინცა არჩევს ქველმოქმედთა მაქებელი იყოს, ვიდრე მათი მიმდევარი. არ მოგატყუოს მათმა განსწავლულმა მსჯელობამ, რომელიც შესაძლოა სულით მტკიცებად მივიღოთ. სინამდვილეში კი ნაყოფია გახრწნილი გონებისა და აეის მზრახველი გულის. ისინი, ვინც ერთგვარი განცდითა 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 თავნესია."

"შეისწავლე მეცნიერებანი და ნატიფი ხელოვნებანი, ისარგებლე სიბრძნისმიერი მითითებებით"

"ძუნნი, 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 გუგამში 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. შემოძლია ყოველდღიურად მონიშნულ ალაგს მივიტანო კალათა მინა, 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 იქსაქება 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 მუღავნდება ხმაამალ სიტყვებსა და ნაპატივებ მოძრაობებში. ყვირილი, თვალსაწიერში ყოფნის უამი, ფრიად უსუსური თვისებებია ხალხთა განათლების უამს."

"უბირი, ცოდნით თავმოწონე; 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 კონფუციის ეტლი მუდამ მზად უნდა ჰყოლოდა...

ძველი ჩინელი განმარტავს კონფუციის. ეს ხანმოსული აზრები ძველ ჩინელ მოგზაურთა ნაკვალევს ერწყმის; მათ ერთობ ბევრი სასარგებლო რამ გვაუწყებს 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 აღიდებდა 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 ლატაკთათვის 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 ვალდებული არიან, მხოლოდ მარადიულად მონების სახით ემსახურონ ბრამინებსა და ქმატრიებს.

ხოლო ისსა ყურს არ უგდებდა ბრამინთა სიტყვას და შუდრებთან დადიოდა, ნინანსარმეტყველებდა ბრამინებისა და ქმატრიების ნინალმდეგ. იგი შეუპოვრად იბრძოდა იმის ნინალმდეგ, 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 განყობილ 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. შეენიეთ ლატაკთ, მხარში ამოუდევით უძღურთ, 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 ნებალსა და კიმალის მიემში...

"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 თვალით ხილვას, არამედ ეგრძნოთ იგი გულით, და გამხდარიყვნენ სულით ნმინდანი და ღირსეულნი... "არათუ კაცთა მსხვერპლად მიტანა არ აღასრულოთ, ნუ დაკლავთ ცხოველსაც, რამეთუ ყველაფერი კაცთათვისაა გაჩენილი. ნუ მოიპარავთ სხვისას, რამეთუ ეს მოყვასის გაჭურდვას ნიშნავს. ნუ იცრუებთ, რათა თავად არ აღმოჩნდეთ მოტყუებულნი. ნუ სცემთ მზეს თაყვანს, იგი მხოლოდ ნაწილია სამყაროსი"

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

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

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

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

ხოლო ისას მოძღვრავდა: "სწორი გზა არა ჰკიეს შიშსა და სიბნელები. ძალას მოიკრებდეთ და ერთმანეთს განამტკიცებდეთ. მე ზოხლის განამტკიცებელი თავადვე განმტკიცდება.

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

მე ვცდილობდი, მოსეს კანონები კაცთა გულებში ამელორძინებინა, და გუბუნებით: თქვენ ვერ ჩანებდებით ამ კანონთა ჭეშმარიტ არსს, რამეთუ არა შურისგებას, არამედ მიტევებას გვასწავლიან ისინი. ამ კანონთა დანიშნულება თავდაყირაა დაყენებული"

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

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

მაგრამ ისსამ შეიცნო გადაცემული მსახურნი, და მიუგო: "მე თქვენთვის არასოდეს მინინასწარმეტყველებია, 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. აღიდებდეთ 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 მშვენიება. 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. ხაპადეთ მათგან თქვენს ზნეობრივ ძალებს, აუცილებელს მოყვასთათვის დახმარების გასანევად. ნუ განიზრახავთ მის დამცირებას, თორემ ამით მხოლოდ საკუთარ თავს დაამცირებთ, 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 მონინააღმდეგეებს დაუფუკრებთ) ხალხის აჯანყება სურდა, ერთ-ერთ თავის ჯამუშს უბრძანა, ისსა დაედანაშაულებინა.

ისსა, რომელიც მხოლოდ თავის ძმათა სულიერ ამაღლებაზე ფიქრობდა, მტკიცედ იტანდა ყველა ტანჯვას. და თქვა ისსამ: "ახლოა ჟამი, როცა უმძლესი 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 უღამაზეს გადანყეტილებას? და თემი მინიური ასე მსუბუქად და მეცნიერულად ერწყმის ყველა სამყაროთა დიად თემს. იესოსა და ბუდას აღთქმა ერთ თაროზეა მოთავსებული. ხოლო ძველ სანსკრიტულ ნიშნებსა 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 უბრაელ 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 გარდაცვლოდა. 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 უამი დადგა, დანალვლიანდნენ 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 როგორც მე ვარ, ყველა კაცი ისეთი იქნება. 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 მიზიდველობა მიეცათ, მონეტები 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 დამამოძღვრავი 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 დალუპა სახელგანთქმული იპათია, ხოლო იპათიას მონაფეს, სინეზიოსს, პტოლემეიდის საეპისკოპოსო შესთავაზეს ისე, რომ ნათლისღება არ დააცადეს.

ცრურნმენა! 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 ტყბდნენ 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 ხელგამოიღმა 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 ემინოდა იმის შესახებ საუბრის, რაც აშკარა იყო.

რამი 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. აუთარებდა 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..." ბარაქლა კრებებს, რომლებიც მატერიის უსასრულო კოსმოსური არსის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ!

სერგი, თემთა აღმშენებელი, თანამდგომთ შეწირულობის მიღებას უკრძალავდა. საჭმლის 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 ნოდებაზე 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 მაცნებლობის გაცნობიერების საფუძველზე. თეთმა აღმშენებლების სიაში სერგიმ გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა.

ისინი ბევრი 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 უმალლეს, ყოვლისშემძლე, გონივრად ნოდებული 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 დაუჯერებელია. მით უმეტეს მხურვალედ უარყოფთ 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 უარყოფთ ღმერთს, როგორც ფილოსოფოსები და ბუდისტები. ჩვენ ვიცით, რომ ჩვენს სისტემაში არაა ისეთი არსება, როგორიცაა 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“ არეკილი - პლატონი; უკდავების დიდი ტარიგი - ნეტარი ისა; 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 იმავე სიკეთეს. ტიბეტის მცხოვრებთ, მონგოლებს, ბურიატებს, ყველას ახსოვს საყოველთაო სიკეთე.

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

თქვენ, თეთრ ღრუბელთა,

ლურჯ ცათა მიღმა არსებულნო,  
სამნო კურბუსტანნო!  
შენ, ოთხნანაეიანო -  
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 ნიგნში!

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.

ძველმა ჩინელებმა შემოინახეს მშვენიერი პიმნი 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 მონყვიტოს 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 ნამიერი 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 პარმონიული 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 გლახები - 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 ნების იმგვარად შეცვლა, რომ მასთან ერთად ცვლილება არ განიცადოს პოზების მისეულმა რეპერტუარმა.

აზრისა და გრძნობის ფორმებს აზრისა და გრძნობის პოზები შეიძლება ვუნდოთ. 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 ნებისთაა 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 გამოინვევენ ძველ, შეჩვეულ ასოციაციებს და, აქედან გამომდინარე, ხელს შეუშლიან აზროვნების ახლებულ წესს.

ჩვენი ვერ ვაცნობიერებთ, რა სიძლიერის ურთიერთკავშირშია ინტელექტუალური, ემოციისა და მოძრაობის ფუნქციები, მიუხედავად იმისა, რომ ცალკეულ შემთხვევებში დიახაც ძალგვიძს დაუუკვირდეთ, 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 სასონარკვეთას. ზუსტად ასე, - შიში, გულგრილობა, ზიზღი და სხვა სახის ემოციები შეიძლება გამოვიწვიოთ 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.

დანყებული მოძრაობა წყდება მოულოდნელი ბრძანების ან სიგნალის-თანავე; სხეული ხდება უმოძრაო და ქვაკვდება ერთი პოზიდან 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. იმსხვერვეა 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 მობილიზებულიყოთ 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 პოზაათა გაერთიანება – ინტელექტუალურის, ემოციისა და მოძრაობის – ნებაზე ძლიერია. გარედან მოსული ბრძანება "სტოპ!" თავად იკავებს ემოციურ და ინტელექტუალურ პოზაათა ადგილს, ამ შემთხვევაში კი *მოძრაობის პოზა* ემორჩილება ნებას.



## ფუტურისზმის პირველი მანიფესტი

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

ჩვენივე თავით ვამყობდით: რატომაც არა, მხოლოდ ჩვენ არ გვეძინა, მუქურებისა და მზვერავეების 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 ნითლად გავარეარებულ სამოსთან; მარტონი ლოთთან ერთად, როცა ის შინისკენ ისე მიფრინავს, თითქოს ფრთები ჰქონდეს გამოსხმული, მაგრამ საქმე ისაა, რომ მის ამ ფრთებს კედლები აფერხებენ!

ამ დროს, მოულოდნელად, გრუხუნნი მოგვესმა. უზარმაზარი, ფერადჩირადლენიანი, ორსართულიანი ტრამვაის ვაგონები დგანდგარით დასრიალებდნენ. ისინი თითქოს რომელიღაც დღესასწაულის დროს მდინარეზე მობანავე ქალიშვილები იყვნენ, მაგრამ მდინარე აღიდდა, ქალიშვილები მოიტაცა და ჩანჩქერების და შორეულების გავლით ზღვისკენ გააქანა.

შემდეგ ყველაფერი გაყუჩდა. მხოლოდ ძველი არხის საცოდავი კენესა და ნახევრადდანგრეულ, ხავსმოდებულ სასახლეთა ძვლების ღრჭიალი გვესმოდა. და უცებ ჩვენი ფანჯრების ქვეშ, როგორც მშვიერმა 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 დაცვიდეს!.. წინ! აი, უკვე მინას ახალი ცისკარი დაჰყურებს!.. უპირველესად თავისი ალისფერი მახვილით იგი საუკუნო წყევლიად განწვალავს, არაფერია ამ ცეცხლოვან ელვარებაზე უფრო მშვენიერი!

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

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

- აალო! - შევყვირე, - გარეულ მხეცს აალოც ეყოფა!...

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

მაგრამ ჩვენ არც ღრუბელთა სიმორეებში ამაღლებული მშვენიერი ქალბატონი გვყავდა, არც - მრისხანე დედოფალი - მაშასადამე, შეუძლებელი იყო, დაღუპულნი და ბიზანტიური ბეჭდის მსგავსად დაგრეხილნი, მის ფეხებთან უსულოდ დაეცემულიყავით!.. არაფრის გამო თავი არ გვექონდა მოსაკლავი, მხოლოდ ჩვენივე გაბედულების მძიმე ტვირთი თუ მოგვემორდებოდა!

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

სიკვდილი საშინლად ემყოფილი იყო. ყოველ მოსახვევში ის ან წინ გარბოდა და თავის ძვლის ხელებს ალერსიანად მიწვიდა, ან გზაზე განოლილი და გუბებიდან სანდომიანად მომზირალი, კბილების კრაჭუნით მიდარაჯებდა.

- მოდით, გავალწიოთ საღი აზრის მთლად დამპალი ნიჟარიდან და სიამაყით გატყორცნილი კაკლებით შეეცვივდით ქარის დაღებულ ხახასა და ხორხში! დაე, შთანგვთქას გაურკვეველობამ! ჩვენ სინანულით კი არ ჩაედევართ ამას, არამედ იმიტომ, რომ უფრო გამრავლდეს უამისოდაც უსაზღვრო უაზრობა!

ასე ვთქვი და მაშინვე სწრაფად შემოვბრუნდი. სწორედ ასეა, როცა ქვეყანაზე ყველაფერი ავინყდებათ და თავიანთ კულს 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 ურთიერთგამომპრიცხაობისა, ორივე დამაჯერებელია. აქვე, გზაზე, დაინყეს 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 ნყლები! სიამოვნებით განვეერთხე 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 რევემატული მეგობრები ჯერ აფორიაქდნენ, შემდეგ შიყარანენ და არნახულს დაამტერდნენ, აუჩქარებლად, საქმის ცოდნით, ჩააგდეს თავიანთი უშველებელი რკინის ბადეები და

ჩემი ავტო მოიხელთეს - ყლარტმი ჩაფლული ეს ზვიგენი. როგორც გველმა კანიდან, ისე დანყო მან ნელ-ნელა არხიდან ამოსვლა, და აი, უკვე გამოჩნდა მისი უშველებელი ძარა და უზომო შემოსაკრავი. მეთევზეებს ეგონათ, რომ ჩემმა საცოდავმა ზვიგენმა სული დალია. მაგრამ საკმარისი იყო, ზურგზე სათუთად მოფერებოდი, რომ ის ერთიანად აცახცახდა, აძაგაგდა, ფარფლი გაისწორა და კისრისტებით გაქანდა წინ.

ოფლიანია ჩვენი სახე, ქარხნის ჭუჭყითა და ერთმანეთში არეული ნაქლიბითა და ცად ანედილი მილებიდან ამომავალი ჭვარტლითაა გასვრილი, ჩვენი დამტერული ხელები დოლბანდითაა შეხვეული. და აი, ასე, ცხოვრებით დაბრძენებულ, ანკისიან მეთევზეთა სლუკუნში და ბუნების საბოლოოდ იმედგადაწურულ მეგობრებს შორის, ჩვენ პირველად გამოუვცხადეთ 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 ხობტას ასხამდა აზრის სიზანტეს, ალტაცებას და უმოქმედობას. ჩვენ კი ვადიდებთ კადნიერ შეტევას, ხურვებიან ბოდვას, სამწყობრო ნაბიჯს, სამიშ ნახტომს, სილის განვნას და ცხვირ-პირის მტკრევას.

4. ჩვენ ვამბობთ: ჩვენი მშვენიერი სამყარო უფრო მშვენიერი გახდა - ახლა მასში სისწრაფეა. მსრბოლავი ავტომობილის საბარგულქვემ გამოსაბოლქვი მილები გველებივით იკლაკუნებიან და ცეცხლს ანთხევენ. 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 ასწლულის 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 მუზეუმისგან, ბიბლიოთეკისგან. ძირს მორალი, მშიშარა შემთანხმებლები და ვერაგი ობივატელები!

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

მევალი კვამლის ძაფებით, მტკიცედ იყენენ 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 იხვენემონ რელსებზე. დაე, აეროპლანებმა ზეცა გადასერონ, ხოლო ჭანჭიკთა ხრჭიალი შეენიეთოს 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 გავნმინდოთ იტალია ყველა ამ სწეულისგან - ისტორიკოსებისგან, არქეოლოგებისგან, ხელოვნებათმცოდნეებისგან, ანტიკვარებისგან.

ძალიან დიდხანს იყო იტალია ყოველგვარი სიძველის სანაგვეე. 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 საზიზღარი და უჯიშო მხეცები. მხატვრები და მოქანდაკეები ერთმანეთისადმი მთელ თავიანთ სიძულვილს თვით მუზეუმის ხაზებსა და ფერებში აქსოვენ.

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

კარგს რას ნახავ ძველ სურათზე? ნახავ მხოლოდ მხატვრის საცოდავ გაჭაჭვას, იმ დაბრკოლებათა გადალახვის ნარუმატებელ მცდელობებს, ჩანაფიქრის სრულად გამოხატვის საშუალებას რომ აძლევს. აღფრთოვანდვ 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, მინასთანაა გასწორებული საუკეთესო ოცნებები, აღნუსხულია დამსხვრეული იმედები?! მხატვრისთვის ეს იგივეა, რაც ჭკვიანი, ნიჭიერი და პატივმოყვრული მიზნებით აღსავეს ახალგაზრდებისთვის - ერთობ გაჭიანურებული აღზრდა-მეურვეობა.

სუსტებისთვის, ხეიბრებისთვის და პატიმრებისთვის ეს, შესაძლოა, ასატანია. შესაძლოა, მათთვის სასიამოვნო ძველი დროება ჭრილობებზე დადებულ მალამოს 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 გამწალებლებო დამნეარი ხელებით? აბა, ერთი აქეთ მოდეთ! აქეთ! ცეცხლი შეუნთეთ ბიბლიოთეკის თაროებს! არხის წყალი მუზეუმის აკლდამებისკენ მიმართეთ და დატბორეთ ინისი!.. დაე, დინებამ წაიღოს დიდებული ტილოები! ხელში ბარი და წერაქვი აიღეთ! დაანგრეთ 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 აყოლინი. ისინი ჰაერს დაკანრავენ თავიანთი მობრჭყალული 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 მოგვაგნებენ ტრიალ ველზე, პირქუშ ანგართან. ნაღვლიან წვიმაში ჩვენ შეექუჩდებით ჩვენს მოცახცახე აეროპლანებთან და ხელებს გავითბობთ უძლურ კოცონზე. ახალი ცეცხლი მხიარული გაელვება-გაელვებით შთანთქავს ჩვენს ნიგნებს, ხოლო ამ ნიგნთა სახეები ნაპერწკლებად ავა ცაში.

ისინი ჩვენს გარშემო მოგროვებიან. 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, ხურვებამეყრილივით ვანყდებოდით აქეთ-იქით, ანგარიშმიუცემლად და ქანცვანყვეტამდე.

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 სიტბოს ვგრძნობდი. უეცრად გონება გამინათდა: ძველი სინტაქსი, ჩვენთვის ჯერ კიდევ ჰომეროსისგან ნაანდერძევი, უმნეო და უაზროა. საშინლად მომინდა ფრაზა-პერიოდის გალიიდან სიტყვის გაათავისუფლება და ამ ლათინური სიძველის გადაგდება. ამ ფრაზასაც, როგორც ყველა შერეიკლს, მაგარი თავი, მუცელი, ფეხები და ორი ბრტყელი საფეხური აქვს. ასე დიახაც შეიძლება სიარული, და გაქცევაც კი, მაგრამ აქომინებული მალევე გაჩერდება!.. ფრთები კი არასოდეს ექნება.

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

1. სინტაქსი უნდა მოისპოს, არსებითი სახელები დაუდევრად უნდა დაინეროს, როგორც ისინი თავში მოგვივილიან ხოლმე.

2. ზმნა განუსაზღვრელ ფორმაში უნდა იყოს. ასე ის კარგად შეენყობა 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 ნარმოსდგება. 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 ორული, 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 ნარმოდგენა.

6. პუნქტუაცია საჭირო აღარაა. როცა ზედსართავი სახელები, ზმნიზედები და დამხმარე სიტყვები გაუქმდება, თავისთავად დაიბადება ცოცხალი და მწყობრი სტილი უაზრო პაუზების, ნერტილების 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 ანკიმუტუნებული ძალი მოკაქანე მორზეს აპარატისთვის შეედარებინათ. მე კი ფოქსტერიერს მოთხუთხე 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 პარმონიული, 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 ყვაილებია 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. ოპ-ოპ! იქნებ სჯობდეს, სხვა რამეზე ვიზრუნოთ? ყველაზე ნათელი სახეები ხომ ჟამთაშორის კვალად ნაიშლება. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არააფერია. დროთა განმავლობაში ისინი უფრო და უფრო ნაკლებად ზემოქმედებენ წარმოსახვაზე. განა ბეთჰოვენი და ვაგნერი არ გაფერმკრთალდნენ ჩვენი გაჭიანურებული აღფრთოვანებებით? სწორედ ამიტომ უნდა განიდევნოს 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 გავაჩნია 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 სილაშაზით. შემდეგ კი - ნახტომი სიკვდილის მკლავებში, ნამშლელი დარტყმა ან გამარჯვება! მოგწონთ 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. ინენება ასოციაციების ხშირი ბადე და სიცოცხლის ბნელ მორევი მოისროლება. მომაქეს ნანყვეტი "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 მყლერი ხმა თავზარს სცემდა ჭალარა მასწავლებლის სმენას, რომელიც ზემოდან გადმოჰყურებდა ზღვის სიშორეს.

აი, სახეთა კიდევ სამი ხშირი ბადე.

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

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

10. სახეების დანვნა საჭიროა უწესრიგოდ და შეუთანადებლად. ყოველგვარი სისტემა ვერაგი განსწავლულობის გამოწვავს.

11. სრულიად და საბოლოოდ უნდა გათავისუფლდეს ლიტერატურა ავტორის პირადი "მე"-სგან, ესე იგი ფსიქოლოგიისგან. ბიბლიოთეკებით გაფუჭებული და მუზეუმებით გამოტენილი ადამიანი არავითარ ინტერესს აღარ იწვევს. 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, მოტოროთა ნერვიული ფეთქვის მიღმა - გაიგონოს ლითონის, ქვის, ხის სუნთქვა. ადამიანის ფსიქოლოგია ფსკერამდელ 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, რატომღა ფოლადი მტკიცე, ესე იგი აჩვენოთ ელექტრონების და მოლეკულების ადამიანური გონებისთვის მიუწვდომელი კავშირი, კავშირი, რომელიც თვით აფეთქებაზე ძლიერია. ცხელი ლითონი და უბრალო ხის ძელაკი უფრო გვალელებს ამჟამად, ვიდრე ქალის ღიმილი და ცრემლები. ჩვენ გვინდა ლიტერატურაში ვაჩვენოთ მოტორის ცხოვრება. ჩვენთვის ის ძლიერი მხეცია, ახალი სახის ნარმომადგენელი. 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 ნარმტაც გარდასახევს 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 ნარმომობის არიან.

ლიტერატურა ყოველთვის უგულვებლყოფდა 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 მოტოროთ 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 გამოხატულებაზე. ადამიანს არ შეუძლია საკუთარი თავისგან აბსტრაქტირება. ავტორი უნებლიეთ გადასდებს ხოლმე ნივთებს თავის ახალგაზრდულ სიხარულს თუ ბებრულ სევდას. მატერიას არ გააჩნია ასაკი, ის არ შეიძლება იყოს არც მხიარული, არც სედიანი, 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 მოკვევას.

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 შეგვეჭყუტა. 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 გაძლირი, მთელი სიძლიერით შორს გადააგდოთ ოკეანეში.

ჩვენ ერთობლივი ძალებით შევექმნით ეგრეთ ნოდებულ უმავთულო 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 გეჭირდება. ხომ ავუარეთ გვერდი გაგებას, როცა ახალ აღქმას ძველი სინტაქსით გამოვხატავდით. სინტაქსის დახმარებით პოეტები თითქოსდა შიფრადენენ სიცოცხლეს და უკვე გამიფრული 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 შემოიღო ტყვიად გაიწვია მთელს ლიტერატურაში. რა აზრი აქვს მოჭრიალე საზიდავით ჩანჩალს, როცა ფრენა შეიძლება? მწერლის ნარმოსახვა ნეტარებით ფრენს მინის 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 ნაგვართვით 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 ნაუღია მოჩვენებითობა! ნუ შეგემინდებათ ლიტერატურაში სიმახინჯის. და არც წმინდანად თავის მოტანა საჭირო. ერთხელ და საბოლოოდ მივაფურთხოთ ხელოვნების საკურთხეველს და მხნედ

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

ცხოვრებაში სრულყოფილი არაფერი არსებობს. სწაიპერებაც კი აცდენენ ხოლმე ზოგჯერ მიზანს, და მაშინ სიტყვათა ზუსტი ცეცხლი უცებ განსჯათა და განმარტებათა მნებვარე ნაკადად იქცევა. შეუძლებელია ერთბაშად, ერთი ხელის დაკერით აღქმის გარდაქმნა. ძველი უჯრედები განუწყვეტლივ ილუპებთან, მათ ნაცვლად ახლები ჩნდებიან. ხელოვნება კი მსოფლიო თავწყაროა. ჩვენ მისგან ეხაპავთ 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 სიძულელილს 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 დაეუმეგობრდებით და შევამზადებთ მექანიკური ადამიანის და სათადარიგო ნაწილების კომპლექტის დაბადებას. ჩვენ გავათავისუფლებთ ადამიანს სიკვდილზე ფიქრისგან, გონიერული ლოგიკის საბოლოო მიზნისგან.

1912 წელი

## 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 ციურიხი 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: დიას, ნამდვილად, თქვენ მართალი ხართ, ეს ასეა, რა თქმა უნდა, ჭეშმარიტად, შეუთანხმდეთ. და ასე შემდეგ.

ინტერნაციონალური სიტყვა. მხოლოდ სიტყვა. სიტყვა, როგორც მოძრაობა. ყველაფერი საშინელებამდე უბრალოა. ლიტერატურაში ამისგან მიმდინარეობის შექმნა მრავალ გართულებათა ნინასნარ 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 უსასრულოა. დადაა რევოლუცია და სანყისის არარსებობა. და თქვენც, მეგობრებო, თქვენც, ვარამ-პოეტებო, ევანგელისტებო, - თქვენც დადა ხართ. ტყარა დადაა, პიულზენბეკი დადაა, დადა მ, დადა მხმ დადა, დადა-პიუ, დადა-ტცა.

როგორ აღწევნ მარადიულ ნეტარებას? ნარმოთქმით: დადა. როგორ ხდებიან გამოჩენილნი? ნარმოთქმით: დადა. კეთილშობილი უესტებით და ნატიფი მანერებით. გონების დაბინდვამდე, გაუცნობიერებლობამდე. როგორ შემოვიცალოთ ყოველივე გველური, ყოველივე დამყაყებული, მჯღაბნელური? ყოველივე რიგიანი და შესახედავი, ყოველივე სანიმუშო და მანერული, ლეთისმოსაური, ურჯუკული? ნარმოთქმით: დადა. დადა სამყაროს სულია. დადა სეზონის ლურსმანია. დადა მსოფლიოში საუკეთესო ყვავილის საპონია. დადაა ბატონი რუბინერი, დადაა ბატონი კოროდი, დადაა ნანასტაზიუს 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 სტენდალნი. დადა ბუდა. დალაი 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 მონმე გავხდეთ. მე უბრალოდ ბგერებს წარმოვმობ. მოცურავენ სიტყვები, სიტყვათა მხრები, ფეხები, ხელები, სიტყვათა ხელისგულები. ლექსი საბაბია შეძლებისდაგვარად სიტყვათა და ენის გარეშე არსებობისა. გარეშე ამ დაწყველილი 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 ნვიმის 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, გერპარდ პრაისის, რაულ შაუსმანის, ვალტერ მერინგის, ო'ლუტის, ფრედერიკ გლაუზერის, პუგო 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. ჰიულზენბეის მიერ*

ხელოვნება თავისი რეალიზაციით და მიმართულებით იმ ეპოქაზეა 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 ნელში გამართული. ყველაზე საუკეთესო და ყველაზე გაუგონარი მხატვარი ის იქნება, ვინც თავის ნაკვეთ სხეულს ყოველ საათს გამოიხსნის ცხოვრებისეული შავი ნყლების 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 სიმართლის ესენციით ჩვენს სხეულს დასუსხავდა?

არა! არა! არა!

გააზრების საბაბით ექსპრესიონისტიები 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; მელორისტული მსოფლმხედველობის თეორია, რომლის ბავშვური, ფსიქოლოგიურად ნაივური მანერა ვითომდა ექსპრესიონიზმის კრიტიკულ დასრულებას უნდა მოასწავებდეს, უმოქმედო თავებში მიმოქრის. პრესისადმი სიძულვილი, რეკლამისადმი სიძულვილი, სენსაციისადმი სიძულვილი აამკარავებს 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, სამზოვზე გამოფენილი ოპოზიცია, ლოცვებით და გუნდურეკით 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 იდეალებს განხორციელებას მოელონ. მაინც რას წარმოადგენს დადაიზმი?

სიტყვა "დადა" გულისხმობს გარემომცველი სინამდვილისადმი უბრძოლველ 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 უღმობელი 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 ტრამეის ისეთს, როგორც ის სინამდვილეშია, იძლევა ტრამეის 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, მეტყვევების ლივრებით და გარეული ღორებით, შესაძლოა - გოჭებითაც კი, შესაძლოა - ბელვედერთაც და ბელლა ვისტა-თიც კი. დადაიზმს ხელოვნების ყველა დარგში გამოსახვის გაუგონარ ახალ შესაძლებლობებამდე მივყავართ. მან კუბიზმი 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 ვახშმობების მხატვრული ასახვაა. დადას სურს ფერწერაში ახალი მასალის გამოყენება. დადა - ესაა ბერლინში დაარსებული კლუბი, რომელიც 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 საბაბი (როგორც ჩვენს მტრებს უნდათ იფიქრონ). დადა აზროვნების საშუალებაა, რომელიც ნებისმიერ საუბარში მყდვანდება, ისე, რომ შეიძლება ითქვას: ეს დადაისტია, ის - არა; ამიტომ დადას კლუბს თავისი წევრები ჰყავს ქვეყნის ყველა კუთხეში, ჰონოლულუშიც, ახალ ორლეანშიც, მეზერიტცშიც. 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: - დაიხ! "დაიხ"-ის თქმა "არა"-ს თქმას ნიშნავს: ყოფიერების საოცარი მეფოკუსე ფრთებს ასხამს ჭეშმარიტი დადაისტის ნერვებს - ასე წევს იგი, ასე მიქრის, ასე მიდის ველოსიპედით - ნახ-

ვერადპანტაგრული, 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, გოლიშაჟი

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 შეჩვიოს 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 დოგმატიკის შესრულების ვალდებულების აღებას;

გ) უღმობელ ბრძოლას მიმართულებებთან, რომლებიც წარმოადგენენ ეგრეთ ნოდებულ ინტელექტუალურ მშრომელებს (ჰილერი, ადლერი) მათი ფარული ბურჟუაზიულობით, ბრძოლას ექსპრესიონიზმთან და პოსტიკლასიკურ 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 მონყობის მიზნით ყველა ქალაქში, რომელში მაცხოვრებელთა რაოდენობაც 50000-ს აღწარბებს;

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

ი) ყველა კანონის და დანანესის 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**

## ორი დიდი მეტაფორა

*ექლენება კანტის დაბადებიდან ორას წლისთვის*

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 დაიწყებს ამის გამო მტკიცებას, რომ ფიზიკამ არ უნდა ისარგებლოს მათემატიკით. მეთოდის გამოყენებაში დაშვებული შეცდომა არ გამოდგება თეთი მეთოდის სანი-ნაალმდეგო არგუმენტად. პოეზია მეტაფორაა; მეცნიერება მხოლოდ მიმართავს მეტაფორას, არც - მეტი, მაგრამ არც ნაკლები.

მეცნიერული მეტაფორის უარყოფა ეგრეთ ნოდებული "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 იწვევს. 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 - იმედროულად, 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 უონგლიორობა-

\* 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 კატა 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.

ახსტრაქტულ განაზრებათა ვერაშემძლებელი 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 შეუმჩნეველად 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 დააეცა, 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 გადართულებიყო.

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 ეტყობა 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", "მივდეგ"; ესპანური socio, "საზოგადოების წევრი", თავდაპირველად აღნიშნავდა "მიმდევარს". ეს საინტერესო ისტორიული გარემოება ადასტურებს საზოგადოების წარმოშობის თეორიას, რომელიც გადმოცემულია ჩემს წაშრომში "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 მოვიხდომებთ, 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" ლათინური 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 ეუნოდებთ თანამდებობის ნებისმიერ პრეტენდენტს, განურჩევლად მისი სამოსის ფერისა. უფრო მეტიც: საამომომრჩევლო 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 მანანნალები; 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 რალაც გონითი ფენომენი, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო სივრცესთან და მოკლებულია ფიზიკურ მახასიათებლებს, ისეთს, მაგალითად, როგორცაა ზედაპირი და ფსკერი.

როცა სულის რალაც 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 "გაენმენდო" 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 ემოქმედებთ ასე? რატომ არ უნდა მივანიჭოთ უპირატესობა პირდაპირ აღნიშვნას და არ გამოვიყენოთ სიტყვები პირდაპირი აზრით? "სულის სიღრმე" რომ ისევე ნათლად აღიქმებოდეს ჩვენი მზერით, როგორც, მაგალითად, ნითელი ფერი, მაშინ, უეჭველია, ვისარგებლებდით მისი აღნიშვნის მიზნით პირდაპირი და მხოლოდ მისთვის ნიშნული 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 გეჭირდება არა მხოლოდ იმისთვის, რომ, მიღებული დასახელების წყალობით, ჩვენი აზრი სხვათათვის ხელმისაწვდომი გავხადოთ; იგი თავად ჩვენ გეჭირდება იმისთვის, რომ ობიექტი ჩვენი აზრისთვის მისაწვდომი გახდეს. მეტაფორა არა მხოლოდ გამოხატვის საშუალებაა, არამედ - აზროვნების მნიშვნელოვანი იარაღიც. ვცადოთ ამის მიზეზთა გარკვევა. ჯონ სტიუარტ 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 არსებულებოდა, მაშინ ჩვენთვის ერთობ ძნელი იქნებოდა ამ ფერზე ნათელი წარმოდგენის შექმნა. ძალლი 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 კანტიანური სულისკვეთებით ამტკიცებს, რომ, რაოდენ პარადოქსულიც უნდა იყოს, საგნები სხვა არაფერია, თუ არა ის განსხვავებანი, რომელთაც ჩვენ მათ მივანერით. სიჩუმე, თავისთავად, არაფერია, ჩვენთვის ის რეალობას იძენს ხმაურისგან თავისი განსხვავების წყალობით. როცა ირგვლივ ყველაფერი ყურდება და უცებ ღუმელი შემოგვეკერის, მოუსვენრობას შევიგრძნობთ, თითქოს თავს ვიღაც მრისხანე დაგვედგომა 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 შაშხანას.

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

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 მომჯადოებელ განათებას, რომლის ნათელმაც უცერად 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" ლოპე დე ვეგა ბალს ასე აღწერს:

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

ლოპე დე ვეგა შადრევანის 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. ჩვენი ამ ძალისხმევას აბსტრაქტიზებას ვუნდობთ. ამ ობიექტთაგან ერთ-ერთის აბსტრაქტიზებას 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 ჭავლი შეიძლება გამოიყოს ფორმა, ფერი და ნყლის დანწევით ნარმოქმნილი დინამიკური ძალა, რომელიც მას მალდა 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 გაეავრცელოთ 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. გააანალიზეთ 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, მშვენიერად იცის, რომ სული არაა ფსიქერის მქონე ჭურჭელი. მაგრამ ის ვვარაუდობს, რომ არსებობს რაღაც ფსიქიკური შემადგენელი, რომელიც სულის სტრუქტურაში იმავე როლს ასრულებს, რასაც ფსიქერი - ჭურჭელში. პოეზიის საპირისპიროდ, მეცნიერული მეტაფორა ვითარდება უფრო ძლიერი მტკიცებებიდან 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 ვედების პოეტს სურს თქვას: "მტკიცე, როგორც კლდე", ის ამბობს: Sa parvato na acuytas (ლათინურად, ille firmus non rupes) - "მტკიცე, მაგრამ არა კლდე". სწორედ ასე, ღმერთისადმი საგალობელი მაგალობლის მიერ ხასიათდება, როგორც "ტყბილი, მაგრამ არა საჭმელი"; შეადარეთ, აგრეთვე, "აბლაღებული, 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, ვედების პოეტს კვალად, ის შეიძლება კლდეს შევადაროთ. კლდის სიმტკიცე ჩვენთვის კარგადაა ცნობილი; ამ ცნებაში ჩვენ ეპოულობთ რაღაც საერთოს გმირის სულიერ თვისებასთან. ჩვენ თითქოს ვამთლიანებთ გმირსა და კლდეს, შემდეგ კი გმირს სიმტკიცის ნიშანს ეუტრეებთ და მის სახეს კლდის ყველა სხვა თვისებას შემოვაცლით.

იმისთვის, რომ რაიმე თვისება აზრისთვის განკერძოებულ საგნად იქცეს, საჭიროა ნიშანი, რომელიც დააფიქსირებს შაბსტრაქტიული ძალისხმევის რეზულტატს, მატერიალიზებულპყოფს მას და საიმედო ნიშით უზრუნველყოფს. სახელები, ნერიითი 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 ნშინდა 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. ნერო 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 "შემოდგომა" აღნიშნავდა, ხოლო მეორე - "გულს". სევდა დაფიქსირდა, როგორც "გულის შემოდგომა". არც თუ ისე დიდი ხნის წინ, ჩინელებისთვის საჭირო შეიქნა, 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 ძნელადმისაწვდომი 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 უფულება და მათზე წარმოდგენას იქმნის. მათით გამონეული ინტელექტუალური რეაქციები კარგადადამუშავებული. როცა გონებრივი დაღლილობა 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 - გონის თუ ფსიქიკა, - ნათელია, რომ ისინი ჩვენს სხეულთან ერთიანობაში არსებობენ, და მათი იზოლირების მცდელობა, როგორც წესი, შედეგად გონის მატერიალიზაციას იძლეოდა. რამდენჯერ მოუნადინებია 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 უესტში "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 ნაცვალად ის იტყვის: "საპატიო პირი", "უმაღლესობა" და ა. შ. საკუთარი თავის შესახებ იგი მესამე პირით საუბრობს, როგორც - გარემომცველ სამყაროში არსებული საგნის შესახებ. ნებისმიერ სიტუაციაში ეტიკეტი ანესებს, 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 უმაღლესობა", "თქვენო უდიდებულესობა", "თქვენო უწმინდესობა" და ა. შ., ნინ უსნ-რებდნენ "მე" და "შენ" ნაცვალსახელებს.

გასაკვირი არაა, რომ ლექსიკა შეიცავს იმ სიტყვების მცირე რაოდენობას, რომლებიც თავიდანვე ფსიქიკის ფენომენებს აღნიშნავდნენ. თითქმის მთელი თანამედროვე ფსიქოლოგიური ტერმინოლოგია ნმინდა 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 გაცხილებით აბსტრაქტული და ბუნდოვანი ობიექტები, რომელთა ჩამოყალიბებისთვის მეტაფორა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

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

შედეგად ვლენულობთ, რომ ობიექტის ნედრომისა 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 ნითელი ძაფისა, რომლითაც ნიშანდებულია ინგლისის სამეფო ფლოტის ყველა ტელეგრამა. ასეთი ყველგან თანმხლები, უნივერსალური, აუცილებელი და მოუცილებელი ობიექტი დიხასაც 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 სიცოცხეს ერწყმის და ხანაც - სითბოს, ჩვენ შევძელით ამ თვისებათა გამორჩევა ერთმანეთისგან. მაგრამ როგორ განვსაზღვროთ, რას წარმოადგენს ცნობიერება, თუ ის მონანილეობს ყველაფერში, რასაც ჩვენ აღვიქვამთ? ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როცა ვერანაირად მეტაფორას გვერდს ვერ აუვლით.

სუბიექტსა და ობიექტს შორის უნივერსალური დამოკიდებულების - გასაცნობიერებელი დამოკიდებულების - გაგება შეიძლება მხოლოდ ობიექტებს შორის რაღაც სხვა ურთერთდამოკიდებულებასთან 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 ალორძინებით 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. განემარტოთ პრობლემის არსი. ვათვალიერებთ გუადარამას მთიან ქედს, რომლის სიმაღლე დაახლოებით ორი ათასი მეტრია, მთები გრანიტოვანი აგებულებისაა და მოციხფრო 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 რამენიარი 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, გადაღწეოს 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 ურევდნენ თავად ფენომენის აღწერას და მის ახსნას. ვინმემ რომ გვკითხოვს: "რა კაცია ხუანი?", ჩვენ, ვიდრე ვუპასუხებდეთ, შევეცდებით იმაში გარკვევას, თუ ვინ არიას ეს ხუანი. ვიდრე ესპანეთში მიმდინარე მოვლენების მიზეზთა შესახებ ვიმსჯელებთ, სასურველია იმის გამოკვლევა, მაინც რა ხდება კონკრეტულად.

ძველი დროის ადამიანისთვის სუბიექტსა და მის მიერ აღქმულ ობიექტს შორის ურთიერთობა ანალოგურია 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 ἄνιμαίμαίον (ekmageion)-ის, ესე იგი გასანთლული დაფის შესახებ, რომელზეც დამწერი წვერიანი საგნით აღადგენს ასოების მოხაზულობას. ეს სახე, არისტოტელეს მიერ გამოვლენილი 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 წერავენ.

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 არსებობას 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 ვათანაბრებას ანუ ცვილისა და ბექდის ანალოგიის სერიოზულობის ცნობას.

ასეთია მარცვალი, რომლიდანაც ძველი დროის ადამიანის მსოფლმხედველობა ამოიზრდება. მისთვის "ყოფნა" ნიშნავს იმ ნივთთა სიმრავლეში არსებობას, რომლებიც ერთმანეთზე არიან დახეავებული 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 თავიანთ 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", თვალდავსილის წინგაშვერილი ხელი (არისტოტელე პირდაპირ სულის შედარებას ახდენს ხელთან), სამყაროს გზებს მოსინჯავს და წინსვლისთვის აუცილებელ ბილიკს კვალავს.

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

ცვილით დაფარული დაფის სახე შეუთავსებელია ცნობიერებაზე აღორძინების ხანის წარმოდგენასთან. როცა ბექედლი ცვილის ზედაპირზე თავის კვალს ტოვებს, ჩვენი მხედველობის არეში ერთდროულად ორი ობიექტია მოქცეული - ბექედლი და ანაბექედლი, და შეგვიძლია, ისინი ერთმანეთს შევადაროთ. გარდა ამისა, როცა გუადარამას მთის ჯაჭვს ვუმზეროთ, მხოლოდ ის შთაბეჭდილება არსებობს, რომელსაც ის ჩვენში ინვეეს, მაგრამ არა თვით საგანი. ამ თვალსაზრისით, პალუცინაცია 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 სიბრძნევა უეჭველი ფაქტის გარკვევა

საეჭვო დაშვებით. უთუო უტყუარობად შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ იმის არსებობა, რაც ჩვენს ცნობიერებაში არსებობს. ნივთები, როგორც რეალობანი, კედებიან, რათა აზრების სახით აღორძინდნენ. მაგრამ "აზრები" სხვა არაფერია, თუ არა სუბიექტის მდგომარეობანი, "მე"-ს მდგომარეობანი, *de moi m'ême. qui ne suis qu'une chose qui pense* (ფრანგ. "თავად ჩემი, რომელიც მოაზროვნე ნივთია"). ამ თელსაზრისით, ცნობიერებამ ანტიკურის საპირისპირო ინტერპრეტაცია თავდა 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 ალქმა, სულაც არაა იგივეობრივი წარმოსახვისა ან, უბრალოდ, რაღაცის შესახებ ფიქრისა. ანტიკური ფილოსოფია გაცილებით დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს გრძნობად ალქმას, 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 შევექმნით, რომელიც დაოთხილი, გაზაფხულის ქარით ფაფარ და კუდაშლილი, გაქროლდება და ზურმუხტის ველებზე თეთრ ნიშფათა მოუხეტებელ აჩრდილებს 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 სიყმანვილით ნიშანდებულ ქალიშვილს - ფანტაზიას". ლაიბნიცმა სინამდვილე დაიყვანა მონადამდე, რომელიც ერთადერთ თვისებას ფლობს - რეპრეზენტაციის შესაძლებლობას. კანტის მთელი სისტემა ბრუნავს ლერძის გარშემო, რომელიც იქმნება წარმოსახვისადმი (*Eimbildungskraft*) 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 მარადდაუქმყოფილებლის თვალეებში".

მამ ასე, უეცრად ფორტუნა "მე"-სკენ საკუთარი სახით მობრუნდა. როგორც აღმოსავლურ ზღაპრებში ხდება, ლატაკმა პრინცის 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 უნოდებენ, არამედ, შემოსავლის ბუნებიდან გამომდინარე, ეს ადამიანი ამა თუ იმ პროფესიის, ვთქვათ, ქვესათაურთა მთხზველის, ლამაზ სახელწოდებას ატარებს; ლიტერატორს კი უპირატესად იმას უნოდებენ, ვინც მხოლოდ ლიტერატურაზე დამოკიდებულებით ხელმძღვანელობს; მხოლოდ ისაა ლიტერატორი, და ის, რომ აქედან შეიძლებოდა განვითარებულიყო აბუჩად ამგდები სახელწოდება, "კაფის" და "ბოკემის" 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 განუქერძოებელ 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 პირველდანყებითი საყოველთაო მნიშვნელობა. და ეს საკითხი, თუმცა არა ყოვლისმომცველად,

არამედ მხოლოდ გარკვეულ ცნებათა შუქზე, ნარმოჩნდება ქვემოთ მოცემულ განაზრებებში.

## ლიტერატორი, როგორც ყველაზე უფრო ზოგადი მოვლენა

დასახელებასთან "ლიტერატორი" - იქ, სადაც იგი საძრახისი მნიშვნელობით გამოიყენება - არამც და არამც დაკავშირებული არაა არაარსებითი ნარმოდგენა, რომელიც დაახლოებით ასე შეიძლება გამოიხატოს: ლიტერატორი ის ადამიანია, რომელიც დაკავებულია მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურით და "სრულფასოვანი ადამიანურობის" საზიანოდ, ესე იგი - არა თაურნყაროსთან დაკავშირებული ადამიანი, დაკავშირებული არა ცხოვრების ფაქტებთან (ვითომ როგორც მწერალი), არამედ - მასზე ცოდნასთან. სხვა სიტყვებით, ამ ნარმოდგენის 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 სამუალო პროფესორსაც რომ არ მიეყენებოდეს. ის გამოდგება სტრატეგის დასახასიათებლადაც, რომელიც უმნეოა გადაწყვეტილებათა მიღების დროს, მაგრამ სრულიად გამოდგება, როგორც სკოლაში სამხედრო საქმის მასწავლებელი; მას შეიძლება სამხედრო ხელოვნების ლიტერატორი ვუნოდოთ. იგი ისეთივე ნარმატებით 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 გადანყვეტილების მიღება, იქ ეჭვებს დაახევეებს; სადაც ამოცანა თეორიულ მიღწევაში მდგომარეობს, იგი კომპილაციას მოგვცემს, მაგრამ ასეთივე ნარმატებით ნათელყოფს თავის თავს უსასრულოდ ექსპერიმენტულ მრავალეჭვიანობაში გაქცევით... - ყველა შემთხვევაში, როგორც ჩანს, ის მაინც რალაც ძერის გამოძნევეია, რომლის შედეგადაც საკუთარი მიღწევიდან, ხარომლისოდაც ნიჭი, ნებისყოფა ან გარემოებები არასაკმარისია, ძალისხმევის გადატანა ხდება გაცილებით მსუბუქ და მეორეხარისხოვან მიღწევაზე, რაც სრულიად აკმაყოფილებს პატივმოყვარეობას. ამ პროცესის თვისება ისაა, რომ არანაყოფიერი და არათვითმყოფადი, შემთხვევის ძალით მიღწევაზე მიზანმიმართულ ცნობილ პატივმოყვარეობას რომ უერთდება, უცვლელად იქნება დაკავშირებული ტრადიცია-



სთან, თუმცა ზოგი ფუძემდებლური ელემენტებიდან - იქნება ეს იდეური, ემპირიული, ემოციონალური წარმონაქმნი თუ გადანყვეტილების 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 გამოცალკეებული, ეგრეთ წოდებული ემოციური ადამიანი. ესე იგი, ნამდვილ ინტელექტუალ 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 გადანყვეტილებათა სწრაფად მიღება და ამიტომ მტკიცედ სწამს თავისი სიტყვების, გადანყვეტილებების და გრძნობების, წარმოგვიდგება, როგორც "ინტელექტუალი", რომლის გრძნობები სუსტი, ცვალებადი და მოჩვენებითია. თუ შევკრებთ ორივე ამ მხარეს და გამოცდილების რეზულტატს დაეუმატებთ, მივიღებთ სახეს ადამიანისას, რომლის ინტელექტიც გრძნობებით თამაშობს ან რომლის გრძნობებიც ინტელექტით თამაშობენ - ამის გარჩევა შეუძლებელია, - რომლის მრწამსიც არამტკიცება, რომლის ლოგიკური დასკვნებიც ნაკლებად საიმედოა და რომლის შემეცნებაც განუსაზღვრელად შეზღუდულია, მაგრამ რომელიც ამ ნაკლოვანებებს განსაცვიფრებლად ავსებს ლალი, მოქნილი, ფართო რადიუსის მქონე მოქმედებით, ზოგჯერ - ძლიერ განმსჭვალავი სულიერებით, აგრეთვე - უცხო ცხოვრებისეულ და სააზროვნო სფეროთა მიმიკის განცდით გაშინაგანებისთვის მზადყოფნის მსახიობისებური 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 გამომჟღავნდება - რაც, უდავოა, შეუდარებლად მნიშვნელოვანია - სფერო, აღსავსე თავისებურებებით, რომლებიც მნიშვნელოვანნილად ეხმიანებიან ლიტერატორის თავისებურებებს. მხატვრული ლიტერატურისთვის - როგორც მთლიანად, ისე მისი ყოველი ნაწილისთვის - ნიშანდობლივია

რაღაც უსასრულო და დაუმთავრებელი, იგი გაჭიმულია დასაწყისისა და დასასრულის გარეშე, და მის სახეობრივ ფიგურათაგან ნებისმიერი ერთადერთია და სხვა რომელიმე ფიგურით შეუცვლელი, თუ შესაძლებელია სახეობრივი ფიგურები საერთოდ დაექვემდებარონ შედარებას. მხატვრულ ლიტერატურას სხვა არავითარი ნუსრივი არ გააჩნია, ვარდა ისტორიულისა, ხოლო მის ცალკეულ ფრაგმენტებს - ვარდა კრიტიკულ-ესთეტიკურისა. მას არა აქვს ლოკია, 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 გამონანევრების 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.

იმავდროულად, 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 დანანევრებული შინამორბედეებისა, ოღონდ რომლებიც "დახლეჩილი" და "ხელახლა ასიმილირებულნი" არიან არავითარ შემთხვევაში მთლიანად, არამედ დარჩენილი 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 ღირსეულ ლექსში მჟღავნდება, რომელიც ყოველთვის, თუ იგი მშვენიერია, ერთ-ერთ შეუდარებელ წარმატებას წარმოადგენს ლიტერატურაში, თუმცა, მიუხედავად ამისა, როგორც არც ერთი სხვა სახეობრივი ფიგურა, შეიძლება "არა-ორიგინალური" 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, განუენილი იზრდება მხოლოდ მოცულობით, პირადი ვერ პოულობს მტკიცე ადგილს, ხოლო მთლიანი შედეგა ერთმანეთზე უმიზნოდ დალაგებული ვარაიაციები-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. ოდესლაც 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 მოსავს, როგორც აქამდე ადგილის არმქონეს და სრულიად ახალს. ამ ვითარების გაპროტესტება შეიძლება ძალიან მოკლედ: ორიგინალობის შესახებ, ცხადია, მაშინ შეიძლება საუბარი, როცა სახეზეა ტრადიცია. ბუნებისმეცნიერული და მათემატიკური მიღწევის თვითმყოფადობისა და მნიშვნელოვნებისთვის არ-სებობს ობიექტური საზომი, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, ვიმსჯელოთ იმ მიღწეებისგან 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. მხო-ლოდ ორიგინალური ნაწარმოებებისგან შემდგარი ლიტერატურა არ იქნე-ბოდა ლიტერატურა, მაგრამ მაშინ არც ორიგინალური ნაწარმოებები იქნე-ბოდნენ ორიგინალურნი, რადგან მათ მოუწევდათ გაერთიანება რალაც ლიტ-ერატურისმსგავსში, თუმცა კი ბუნდოვანი, გაურკვეველი სახით.

ასეთია ლიტერატურის სისტემატური სისუსტე, ყოველი მოცემული ლიტ-ერატურული სისტემის სისუსტე, ორიგინალობის განსაკუთრებულ, მდიდრულ ყვაილობაში 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 ურედა.

ნათელია, რომ სისუსტის ასეთმა ვითარებამ, ამავე დროს, უნდა გამოი-წვიოს ყოველნაირი არეუ-დარეუა იმ წამოწყებებსა 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 მახასიათებე-

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 მძრძანებლობაზე 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 სისასებით 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.

ესთეტიკურად 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 მტკიცდება 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;<sup>2</sup> 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 საცნაურმყოფელი, 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 - თელსაჩინოს და სააზროვნოს - არსებობის ფაქტი, რომლებსაც მუდმივად უნვეთ გაერთიანება, მაგრამ ზოგიერთ შემთხვევაში - გაყრაც. ძნელი არაა მსოფლიო ლიტერატურაში ძლიერ, მაგრამ შედარებით გულბრყვილო მთხრობელთა მაგალითების მოძებნა; მეორეს მხრივ, არსებობს "გადამუშავებლების" მაგალითები, რომლებსაც მიუკუთვნებიათ ფორმის ის ასკეტური ოსტატებიც, რომლებიც გამოსახულების სასარგებლოდ სრულიად უარყოფენ პირადულ-სააზროვნოს, და, შესაბამისად, არსებობს უშუალობის ორი სახე; პირველი ხასიათდება განცდით, ხოლო მეორე - ამ განცდის სულიერი გადამუშავებით; 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; ერთი 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 გამოხმაურების წინააღმდეგ პროტესტის დროს - "ნატურალიზმისა" და "იმპრესიონიზმის" დროს, - "ფაქტებისა" და ეგრეთ ნოდებული "ადამიანური დოკუმენტების" (petits faits,<sup>3</sup> რომლებიც ნიცშეს აღმფოთებას იწვევდა) ლირებულებას 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 დმეროს 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, გაცილებით მეტის - სულის შემაკავშირებელი და, მაშასადამე, 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, მიუუთითოთ 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.<sup>4</sup> განსხვავებით იმპრესიონიზმიდან ან, უკიდურეს შემთხვევაში, მისი ზემოქმედებისგან, ეს ობიექტურად ყოფითი რეპორტაჟი - ინტელექტუალიზმისთვის სრულიად უვნებელი და, პირიქით, თავადვე გაზეთურად ინ-

ტელექტუალური, სრულიად არა სუბიექტური და არა პიროვნების გამწვანებელი, არამედ, პირიქით, მთელი თავისი არსებით მიუკერძოებლობის გამოშვებული - იმადროულად 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 "აწიხიანება" 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 ნლიდან ნლამდე მხოლოდ გამომეტყველებას იცვლის.

სიმართლეს თუ ვიტყვით, ჩვენ გამუდმებით ერთგვარი ეჭვით ვუმზერთ ხელოვნების ჩვენამდე მოღწეულ არეულ-დარეულობას, და ეს წარმოშობს მიდრეკილებას, - ცხოვრებას საშუალება მიეცეთ, 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 პრობლის შემატყობილი გაცილებით რთული, ღრმად განლაგებული გამოვლინებები ისეთივე მდგომარეობისა, როგორიცაა, მაგალითად, ლოგოკურად ჩაკეტილი თხრობითი ფორმის გაფხვიერება ლოგიკურ და თითქმის ფსიქიკურ ასინტაქსურობამდე, - გაფხვიერება, რომელმაც მნიშვნელობა შეიძინა ჯოისის და, ალბათ, პრუსტის ნეალობითაც, 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 სიბერნე, რომელიც აბეჩავებს ლიტერატურას - არა როგორც კერძო საქმიანობას, არამედ, ეტყობა, როგორც მთელს - ყოველთვის ინვევედა მისწრაფებებს, საპირისპიროს ყოველივე იმისა, რაც აქ აღინიშნა, კერძოდ - საპირისპიროს ლიტერატურული ტრადიციისა და ლიტერატურის, როგორც იმ სფეროს ამაღლების არსებითი პროცესების უგულვებლყოფისა, სადაც ადამიანი ჩვეულებრივი კანონებისგან სრულიად განსხვავებული კანონების მიხედვით იქცევა. სამყაროზე ეს იგივეობრივი ზემოქმედება 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 იზალება ჰუმანიზმის თავისებური, ოდნავ ქედმაღლური ბინდბუნდი, ნაწილობრივ ჭეშმარიტებით, ნაწილობრივ ამაოებით აღვსილი, უიღუმალესი სუვერ-

ენული ზონა, და ეს უკანასკნელი პრობლემა, რომელშიც საკითხთა თავისუფალი ინტერპრეტაციების უზომოდ გაზრდილმა ნრებრუნვამ ჩაგვითრია, 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 ნყარო 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 - ფხიზლად 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 ლილეებენ(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 კაუნითაც 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 იხადება რალაც ისეთი ხერხით, რომელიც გამოცანად რჩება. რა თქმა უნდა, მრავლად არიან ადამიანები, რომლებსაც სიაზონებთ პოეზიაში იდუმალის ხილვა, მაგრამ არიან ისეთებიც, რომლებსაც სიცხადე მოსწონთ, და ეს სიცხადე, მოცემულ შემთხვევაში, შესაძლოა,

არც იყოს ჩვენთვის მიუღწეველი. თუ სანიმუშოდ აღებულ ორ სტრიქონს ნავიკითხავთ 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 ამობურცული მთლიანობა და ფორმა წარმოადგენენ არა იმდენად გრძნობად გაცდას, 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 ლერძს, რომელიც გასაგებს გახდიდა ამ დეტალთა ურთიერთკავშირს.<sup>5</sup>

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 სიტყვათშენყობაშიც 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 რაღაც საერთო აგრეთვე ოთახის რადიატორების ძლიერ სიმხურვალესა და გულს შორის. არა მხოლოდ ფრაზა იქნეს 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 - ერთობის მნიშვნელობებს ფორმას აძლევენ მომჩარჩოებელი და მოჩარჩოებული, კარგი პროზის გვერდის გამართულობა ლოგიკური ანალიზის შემთხვევაში წარმოადგენს არა რაღაც უძრავს, არამედ ხიდის მსგავსად მოქანავეს, 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 უარყოფთ და სიტყვებს თავისუფლებას დაუბრუნებთ, 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 გაუნევს, 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 იბადება; 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 მალაატობს, ერნსტ კერჩმერის<sup>6</sup> მიერ 1922 წელს გამოცემულ მის "სამედიცინო ფსიქოლოგიაში"), რომ პირველ შემთხვევაში სიტყვა მთლიანად ცნობიერებით შუქდება, ხოლო მეორეში თითქოსდა ზღვარზე იმყოფება, ნახევრადრაციონალურ და ნახევრადემოციურ მიდამოში, რომელსაც კერჩმერი "სფეროს" უწოდებს. მაგრამ ეს თვალსაზრისი - რომელიც, სხვათაშორის, ისე, როგორც ფსიქონალიზის ერთობ გაშლილად სახელდებული "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 გაცნობაში, რომელსაც უნდა ვუმადლოდეთ, 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.<sup>7</sup> მეცნიერული განსჯა ხომ, ცნობილი სახით, დიდ მიდრეკილებას ამჟღავნებს, ინტელექტთან დაკავშირებით, მხატვრულ შემოქმედებაში აფექტურ-თამამისმიერი 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 საგულეველი, განცდის და შეშფიცების, რომელთა ლოგიკე-ბიც სრულიად არაერთგვაროვანია. ერთმნიშვნელოვნად და არაერთმნიშ-ვნელოვნად აღნიშნულ საგნებად ასეთი დაყოფა არათუ არ ენიხაღმდეგება იმას, რომ უწყებადობისა და ადამიანური შეტყობინების სფერო გამუდმებუ-ლი გადასვლებით იმლება, არამედ, სავარაუდოა, მათემატიკური ენიდან სული-ურად დაავადებულობის მიერ აფექტის თითქმის სრულიად გაუგებარ გამოხ-ატვამდე, განმტკიცდება კიდევ ამით.

თუ გამოვრიცხავთ პათოლოგიას და დაჯერდებით იმას, რაც, რაღაც ზომით, ადამიანთა გარკვეული ნრისთვის ჯერ კიდევ ფლობს საუნეყო ღირე-ბულებას, მაშინ, უწყვეტი გრადაციის ამ პროცესში, წმინდა გაგებადობის სა-პირისპირო ზღვარზე, ურიგო არ იქნება, ეგრეთ ნოდებულ "უაზრო ლექსებს" თუ მოვათავსებთ; უაზრო ან უსაგნო ლექსები, რომლებსაც ჟამიდან ჟამზე მოითხოვენ მწერალთა დაჯგუფებები, ამასთან დაკავშირებით განსაკუთრე-ბით აღსანიშნავია იმით, რომ ისინი შეიძლება მართლაც მშვენიერი იყონ. ასე, მაგალითად, ჰოფმანსტალის<sup>8</sup> სტრიქონები: "დაე, ვაჟიმვილმა სიძუნისი გარეშე მიმოასხუროს// არნიეს, კრავს, ფარშავანგს// პირველმიზეზი ცოლის/ / გვამის ხელთა ზეთი", - ბევრისთვის, უთოდ, უაზრო ლექსის თვისებებით ხა-სიათდება, რადგან, თუმცა დამხმარე საშუალებების გარეშე სრულიად შეუ-ძლებელია გამოცნობა, მაინც რისი თქმა უნდოდა პოეტს, მაგრამ მაინც უცი-ლობლად განიცდი სულიერ რეზონანსს, და, როგორც ჩანს, შეიძლება ვამტ-კიცოთ, რომ, სულ მცირე - ნანილობრივ მაინც, ასე ემართება მრავალ დამმი-ანს 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 შეუძლებე-ლია რაიმე მოიხზრო, და რომ გეცოდნოდა, კონკრეტულად რა უნდა მოგვეა-ზრებინა, ის, ალბათ, უფრო მშვენიერი გახდებოდა, მაგრამ არც საპირისპირო ეფექტია გამორიცხული, რადგან თანშერთული აზრი და ცოდნა უკვე რაციო-ნალურ აზროვნებას განეკუთვნებიან და მისგან იღებენ თავიანთ მნიშ-ვნელობებს. 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 სი-ტყვისა ან ყოველი სტრიქონისა, და მაშინ განეცვიფრდებოდით 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, რომ-ლებიც არ ემორჩილებიან რეალური აზროვნების კანონებს, თუმცა კი მათთან კავშირებს არ წყვეტენ.

ამ წესით შეიძლება ნათელვყოთ პრობლემა პროტესტისა, რომელსაც პო-ეტის 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 გრძნობასაც კი, მამასადამე, ერთადერთ ნარმოდგენასაც კი არა, რომელიც დამორჩილებული არ იქნებოდა ნარმოდგენათა 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, განიძლება 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-კლასიციკლური განდგომით.

საჭიროა, რა თქმა უნდა, განკერძოებით ამის განხილვა. იშვიათად როდი ვხვდებით თვალსაზრისს - და ასეთი თვალსაზრისი ეკუთვნის ყოველთვის იმას, ვისაც დიახაც 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 აეინროებენ. 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 სიძალეს ფლობენ და სიმშვიდის განცდას ბადებენ. ფრანც ბლაი,<sup>9</sup> რომელსაც უკვე მრავალ შინაარსიან კრიტიკულ შენიშვნას უნდა ვუმაღლოდეთ, თავის "ერთი ცხოვრების ისტორიაში", ხელმძღვანელობს რა ამ თვალსაზრისით, "ფილოსოფიის ჩასახვაში თავისი მონანილეობით ლიტერატურის თვითდასახიჩრებაზე" კი

საუბრობს. ეს რომ უპირობო ქვეშარიტება 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 ქვეშარიტად კათოლიკური ნაწარმოები, რომელიც თავისი ერეტიკულობის გამო არ გამოიწვევდა ავტორის ჯოჯოხეთურ დენას სულ მცირე რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში და რომელშიც გვიანდელი იდეოლოგები არ აღნიშნავდნენ დოგმებიდან გადახრას, თავიანთი კათოლიკურობის შედეგად, ოღონდ არა მკაფიოდ იმიტომ, რომ ეს იდეოლოგიები თავად არიან გაურკვეველნი. აქედან გამომდინარე, კლასიკურ სილამაზესა და სულიერ მღელვარებას 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 უკულმართი განაზრებანი შესაძლებლობას გვაძლევენ გავიგოთ, ზღერულად 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 გრძობადია. 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 სისახესითა აღწერილი უაზროდან აზრის შესაძლებელი დაბადების ფენომენი სწორედ კლასიკურ ლექსში ისე, რომ საბოლოო ჯამში ის აღმოჩნდება არა მხოლოდ გრძობადი განცდის, არამედ "უკულმართი განაზრებებიდან" აღმოცენებული "დიდებული განსაზღვრულობის", მნიშვნელობის შემცველიც. არაფერი არ გვაძლევს საბაბს ვივარაუდოთ, რომ აზროვნების უნარი ან ხელოვნებას შეზრდილი უნარი გრძობისა, განჭვრეტისა, ენინაალმდეგება ხატოვან-ენობრივ შემოქმედებას; თუმცა, ეტყობა, ეს შესაძლებლობები სხვადასხვა წარმომავლობის არიან და სრულიად კულმინირდებიან სხვადასხვა ხალხებში და დროებში, და ის, რომ უმეტესნილად 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 როგორღაც 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 წაუყენოთ.

### 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 შეიესოს ფორმისა და ფიგურალობის აქ გამოყენებული ცნებების შესახებ რამდენიმე სიტყვით. ხელოვნების ანალიზის ამ ძველისძველ დამხმარე ცნებებს ადრე მიმართავდნენ - განსაკუთრებით, პოპულარულ-კრიტიკულ მიმოხილევებში - 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 არამშვენიერად 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 ამაღლებილი 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 მოვეხმობთ: 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 განვადგობთ, არც თუ მთლიანად ირაციონალურნი არიან, რადგან უშეკვნი შედარებებსა და კლასიფიკაციებს, ტომცალა, მათში მოიძიება რაღაც ერთი ინდივიდუალური, რაღაც აბსოლუტურად განუმეორებელი "ასე". ძველი აღნიშნით 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 საწყისის ელემენტები, რადგან ფიგურას ფიზიოგნომია უფრო მეტი აქვს, ვიდრე - ხაზს, და ხუთი ბგერის კონფიგურაცია სულს გაცილებით მეტს აუწყებს, ვიდრე მათი ამორფული თანმიმდევრობა. ამასთან, სამეცნიერო პრობლემა, თუ სად მიუჭინოთ 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 შესწავლის, უმარტივეს ფიგურათა წარმოქმნის დროს ფსიქიკური მსგავსებით გამოძლეა 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, ჩვეუის გამოშუშაებასთან ერთად ყალიბდება ერთგვარ სხეულებრივ ფორმულად, რომელიც მუუფერხებელ და დაუნანევრებელ 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 შეეუშინდებით და წარმოვიდგენთ კბილის სამკურნალო ჩეულებრივ ჩარევას ყველა მისი დეტალითა და წერილობითურთ, გადაულახავ საშინელებებს შეეჩეხებით: 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, წერვის - სულის ნაწილის - ამოგდება! მაგრამ ხერხი, რომლის მეოხებითაც ამ სულიერ წამებას თავს ვაღწევთ, იმაში მდგომარეობს, რომ მას წარმოდგენაში კი არ ვანაწევრებთ, არამედ გავარჯიშებული პაციენტის გულგრილობით ცვლილთ წარმოდგენის დეტალებს "კბილის 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, თუმცაღა კედელი, ალბათ, უკვე ოდნავ სხვაგვარად აღიქმება. თანამედროვე ლიტერატურაში მიღებული სიტყვებით ამის გამოთქმას თუ მოვიწოდებთ, შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ კედელი სინთეზურ ზემოქმედებას ახდენს, ხოლო სურათი, გარკვეულ მომენტამდე, - დამანაწევრებელს ანუ ანალიზურს, და პროცესი იმაში მდგომარეობს, რომ ოთახის კედლის მთელი, რომელიც გაცილებით დიდია, თავის თავში თითქმის უკვალოდ ისრუტავს და განაქრობს სურათის ნაკლებად მთელს. სიტყვა "ჩევეა", რომლითაც, ჩეულებრივ, 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 მოვიხაროთ, როგორც მაქსიმალურად განელილიც კი, რადგან სიცოცხლის გრძნობის გაბმულად ნოდებული 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 ნოდებულ "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, ჩეულებრივ, 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 გამოვლენებული - თითქმის ყოველთვის განიმარტება, აგრეთვე,

როგორც ცხოვრების შემსუბუქების ფორმებისა და ფორმულების მომზადების ვერსიამდობა. და თუ ისევ ლიტერატურას მივმართავთ, მაშინ ვარკვეულ 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 გარდევალი სულაც არა ჩანს), ინარჩუნებს უკმაყოფილების ასეთ-სავე უფლებას, მსგავსად ღამით ძილის უფლებისა. მაგრამ, მეორეს მხრივ, ფაქტების "მთლიანობებისადმი" გადაჭარბებული ნდობა დამახასიათებელია სიბრყვიისთვის, განსაკუთრებით - სულიერისთვის, სწორედ ისე, როგორც დებილისთვის დანანეერების 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 გულბრყვილობაშია.

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 ერთსა და იმავე მოვლენას აღნიშნავენ სხვადასხვა კუთხით, ნაწილობრივ - ნათესაურ მოვლენებს. მაგრამ რამდენადაც მათი გამოყენების მიზანი ისაა, რომ მოძიებულ და აღნიშნულ იქნას საფუძველი ხელაწერების მიზანი ისაა, რომ ცნებისთვის, იმ კითხვაზე პასუხის გზით, თუ რატომ არ იქმნება წინააღმდეგობა რაციონალურთან მისი დამოკიდებულებით, ამიტომ უკვე არსებული საგნობრივი მთლიანობა, რომლის უფრო მეტად დამრგვალება უპირანი იქნებოდა, დეტალურში ჩაულრმაველადაც 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 ეუნოდოთ), ნაცვლად სახეზეა, სულ მცირე, დეცენტრალიზაციის მდგომარეობა, როცა ყოველი ცალკეული ადამიანი თავისი გადანყვეტილებების უმრავლესობას ასრულებს არა რაციონალურად, არა მიზანდასახულად და, ბოლოს და ბოლოს, თითქმის გაუცნობიერებლად; კონკრეტულ სიტუაციებზე ორიენტირებული, იგი რეაგირებს, ასე ვთქვათ, გადამბული ნაწილებით ანუ, როგორც მას უწოდეს, "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 აეურიოთ ისინი ფსიქონალიზის კომპლექსებში. ფსიქონალიზის ცნებები ამ ესსეში არ გამოიყენება სხვადასხვა მიზეზთა გამო; სხვათაგორის, იმის გამოც, რომ მხატვრულმა ლიტერატურამ ისინი ფრიად არაკრიტიკულად აიტაცა, ხოლო "სასკოლო ფსიქოლოგიამ" "დასაჯა" ისინი — უპირატესად, მათი გამოყენების შესაძლებლობათა არცოდნის გამო — იმით, რომ უფლებელყო ისინი.



ის, პიროვნების და მათი მსგავსის მნიშვნელობა, ამის შედეგად, ძლიერდება; და მაინც, მდგომარეობა ისეთია, რომ მრავალ, სწორედ მეტ-ნაკლებად პიროვნულ, ქმედებათა დროს შე 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 მზერის მრავალმნიშვნელოვან სიმშვიდეს, ის, რაც ამ დროს, როგორც ფორმა, თითქოს მოცემული მასალიდან გამორღვევას ცდილობს, უკვე არაა მხოლოდ გრძნობადი შთაბეჭდილება, მაგრამ ჯერ არც მკაფიო ცნებების შინაარსია. მინდა ვთქვა, ესაა სხეულებრივი, რომელიც ჯერ არ გამხდარა მთლიანად სულიერი, და, ეტყობა, სწორედ ეს ალაგზნებს სამშენველს, 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 ექსტრემუმი განმტოვდებოდა.

## ბოლოოქმა

ცხადია, გაუგებრობა იქნებოდა ლიტერატურასა და ფორმას შორის ტოლობის ნიშნის დასმა, რადგან ფორმა გააჩნია მეცნიერულ აზრსაც - და სრულიადაც არა დამამშვენებელი, - რომელსაც მეტ-ნაკლებად მშვენიერი მოწოდების შემთხვევაში უმეტესწილად უსამართლოდ ადიდებენ, თვით მოწოდებისთვის დამახასიათებელი ფორმა კი კონსტრუქციულ ფორმას ნარმოადგენს, რაც ყველაზე უფრო მკაფიოდ იმაში მყლავნდება, რომ თვით განსაკუთრებული ობიექტურობით გამოხატვის დროს არასოდეს აღიქმება მოწოდებული ზუს-

ტად ისეთად, როგორიც ჩაიფიქრა ავტორმა, რომელიც განიცდის ფორმის გარდასახვას, ხოლო მონოდებას პირად გაგებას უთანადებს. და მაინც, სამეცნიერო მოხსენებაში ფორმა ძლიერ იზღუდება ინვარიანტული, წმინდა რაციონალური შევსებით. მაგრამ ეს სემი, "განჭყრეტაში", "ჩაფიქრებაში" აზრი უკვე მთლიანად საკუთარ ფორმაზეა დამოკიდებული, და როგორც მითითებული იყო, ეს დაკავშირებულია შინაარსთან; ეს უკანასკნელი თვითგამოხატვის ნამდვილ ესსეში აღწევს, რომელიც არ წარმოადგენს მხოლოდ ფლოსტებში ფუნქციონალურ მემორებას. რაც შეეხება ლექსებს, აქ საკუთარი და ოდენ საკუთარი გამოხატულების ფორმით მათში გამოხატვის დაქვემდებარებული მთლიანად მხოლოდ ისაა, რასაც ეს დაქვემდებარებული თავად წარმოადგენს. აქ აზრი ოკაზიონალურია ისეთივე მაღალი საზომით, როგორითაც - ფესტი, და გრძნობები ალიგზნებიან არა იმდენად მისით, რამდენადაც მისი მნიშვნელობის თითქმის მხოლოდ გრძნობების შემცველი შედგენილობით. რომანსა და დრამაში კი, აგრეთვე შერეულ ფორმებში - ესეიდან ტრაქტატამდე შუალედში (რადგან "წმინდა ესეი" აბსტრაქციაა, სარომლისოდ მაგალითის შერჩევა თითქმის შეუძლებელია), - აზრი, როგორც დისკურსული კავშირი, კვლავ შიშველი სახით წარმოსდგება. მაგრამ თხრობაში თუ ისეთ ადგილებს ფორმისგან განუყრელობაც არ ახასიათებთ, მაშინ ისინი განუწყვეტლივ ქმნიან იმპროვიზაციის, როლიდან ამოვარდნის და გამოხატვის სივრცის მთხვევლის კერძო ცხოვრებისეული სივრცით უნებლიეთ შეცვლის უსიამო შთაბეჭდილებას. ამიტომ სწორედ რომანში, - რომელიც, როგორც სხვა არც ერთი მხატვრული ფორმა, მონოდებულია დროის ინტელექტუალური აღვების აღსაქმელად, - საჩინოვდება ფიგურათა აღბეჭდვის სიძნელებები, აგრეთვე - ამ სიძნელეთა დაძლევის მცდელობები, რაც ნაწილობრივ თავს ამჟღავნებს რთული ურთიერთქმედებებითა 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: რალაცას 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 გულსხმობენ, 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 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 კიშნებთან 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 გნებათ პლენაზმის 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 საწოთირო მნიშვნელობამაც კი სარკისბური ასახვა პპოვა, რადგან არქაული საგალობლები და ცეკვაები 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 ფორმისულ 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 პორნბოშთელს<sup>10</sup>.

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 ნვიშის 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 გამოცალკეებულისგან, ახალი მკაფიო "რა" არ აღმოცენებულა. ის, რის კეთებაც მართებს ლიტერატურას, არის ჯერაც მეტად თუ ნაკლებად ძველი "მას-ეს-როგორ-უნდა-გაკეთებინა"; 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 გაურბოდა; ყოველგვარ ქათინაურს საეჭვოდ მიიჩნევდა. საზღვრები, რომლებშიც მან საკუთარი თავი მოაქცია, მის ირგვლივ ყველაფერზე ვრცელდებოდა. განურჩევლობა და ძმობიჭობა, სიტყვებად გაკრეფა და გრძნობათა ზედმეტობა უცხო იყო მისთვის. ეს იყო მყარი მდგომარეობის ადამიანი, რომელსაც ზიზღს პვერიდა 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 მონანილეობას არ მიიღებდა; ლაყბობის მოყვარულთა ისეთ წრეში მოხვედრილი, როგორსაც ვენაში ვერსად დაეძალა, 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 - გამოწვევას. ბრძოლად ეს მერე, წლების მერე, მოიქცეოდა, როცა იგი მარტო რჩებოდა. იგი არაფერს ივიწყებდა. ნებისმიერი შეჯახება მის სულში ყოველი წვრილმანითურთ აღიბეჭდებოდა, ხოლო რამდენადაც მისი ბუნება მოითხოვდა გამარჯვებამდე ყველაფრის მიყვანას, მან ვერანაირად ვერ მოახერხა იმ პრომის გასრულება, რომელსაც ესოდენ ბევრი რამ უნდა მოეცვა თავის თავში. <sup>1</sup>

არასასურველ შეხებებს გაურბოდა. სურდა, საკუთარ სხეულზე ბატონობა განემტკიცებინა. ვფიქრობ, იგი უხალისოდ ინვდიდა 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 საგულეებელი ნაწილი იმ ჯანმრთელი ადამიანისა, რომელსაც თავად წარმოადგენდა. სხვადასხვა სახის უცნაურობები გამოირჩეოდა იმ ფონზე, რომელიც მისი ჯანმრთელობით და შრომისუნარიანობით იყო ნიშანდებული. წარმოუდგენლად 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 გამოუმუღავენება. იგი ოფიცერი გახლდათ და თავის ხალხზე ზრუნავდა, რითაც ცდილობდა რამენაირად კომპენსირებულეყო ცხოვრების ის სიმკაცრე, რომელიც მას ასე ჩაგრავდა. ბუნება ან, თუ გნებავთ, ტრადიცია მისგან ცოცხლად დარჩენას მოითხოვდა, და მას ამისა არ ცხვებოდა. ომის შემდგომ ამ ყველაფერმა ადგილი დაუთმო მეტოქეობას, ხოლო აქ იგი ბერძენს ემსგავსებოდა.

ადამიანი, რომელიც გულარხიანი ფესვით დაადებდა მას მხარზე ხელს, იმ პერსონაჟთა შორის ხვდებოდა, რომელთათვისაც იგი განსაკუთრებით ხანგრძლივად მოიცვლიდა ხოლმე. სიკვდილიც კი ვერ იხსნიდა საცოდავს. შეუძლოდ იხელის შეხება მას კიდევ ოცი წლით უხანგძლიოვებდა 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 რომელიღაც 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 ნესრიგი 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 ცოფი<sup>2</sup>. მოკრძალება მუზილს შთაგონების გამუღავენების 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 გადაენყვიტა 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 შეინიშნავდი; უბრალოდ, ის მოულოდნელად დაენთქმებოდა მასალას, და შენ უკვე მისი აზრის ტყვეობაში აღმოჩნდებოდი, და, თუმცა, იგი შენს წინ იდგა გამარჯვებული, მოძრავი და იმავდროულად ურყევი, შენ არავითარ გამარჯვებაზე ფიქრი არ გაქენებოდა – ერთობ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდებოდა ხოლმე საქმის არსი.

მაგრამ ეს ხალხში მუზილის ქცევის მხოლოდ ერთ მხარეს ნარმოადგენდა, რამეთუ ეს დამაჯერებლობა შერწყმული იყო მგრძობიარობასთან, რომლის მსგავსიც სხვაგან არსად მინახავს. რომ ამეტყველებულიყო, ისეთ ნრეში 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 ნრეში მას სიტყვას ვერავინ დააცდენინებდა. მას შეეძლო გამოჩენილიყო კაფეში და მერე ისე გამქრალიყო, ერთი ფრაზითაც არ გაემქლავებინა თავი. არა მგონია, ამას იოლად ახერხებდა, და თუმცა გარეგნულად ამას არაფრის დიდებით არ იმჩნევდა, იგრძნობოდა, რომ მისთვის მძიმე იყო ასეთი სიმუხჯე. ხოლო საიმისოდ, 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 ენაზე<sup>3</sup>, 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 ნარსულის მონაპოვრად ქცეულ ასოციაციური ფსიქოლოგიის<sup>4</sup> კონცეფციებს. ბერლინში მას ურთიერთობა ჰქონდა გემტალტფსიქოლოგიის<sup>5</sup> ფუძემდებლებთან, რომლის გავლენაც განიცადა და რომელსაც, ალბათ, ხარკი მიუზლო თავის მთავარ ნაწარმოებში. ჯოისის სახ-

ელი მისთვის არასასიამოვნო იყო, თავისი საქმით მასთან საერთო ვერაფერს ხედავდა. როცა მე მოყოლა დავინწყე ციურხიში 1935 წელს ჯოისთან ჩემი "შეხვედრის" შესახებ, მუზილმა მოულოდნელად მკითხა: "შერედა, 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 დაეწყო, მაშინვე გაესრულებინა კიდევ, მუზილი ბროხისადმი უკიდურესი უნდობლობით განაწყო. ასეთ შემთხვევაში იგი ქარაგმების გარეშე ლაპარაკობდა, და მე მისგან ბროხზე ერთი კეთილი სიტყვაც კი არასოდეს მომისმენია. ბროხის შესახებ მისი კონკრეტული გამონათქვამების დამახსოვრება ვერ შეეძელი, 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 გამოწვევისათვის რიგს ეკუთვნოდა, ვისთვისაც ლიტერატურა სერიოზული საქმეა, ვინც არ წერს პოპულარობისთვის ან იაფფასიანი წარმატებისთვის. იმ დროს ჩემთვის ეს უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ალბათ, ვიდრე მათი შემოქმედება.

უჩვეულოდ უნდა ეგრძნო მუზილს თავი, როცა მის სახელს ასეთ სამეულში 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 ალაზნებდნენ. როცა მეგობრები უყვებოდნენ, რარიგ აღფრთოვანებული იყო მავანი "უთვისებო კაცით" და რარიგ ბედნიერად ჩათვლიდა თავს, ამ ნიგნის ავტორს თუ გაიცნობდა, მუზილის უპირველესი კითხვა იყო: "კიდევ ვინ მოსწონს?"

ეს მგრძნობიარობა, არც თუ იშვიათად, მასვე უპირისპირდებოდა. და თუმცა ზარალი მეც ვინენიე, 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 უკედავებისკენ, 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 წნორედ 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 არაეინ, ეს დაისის უამის ავსტრია, და ამის საცნაურყოფა მას, გარკვეული აზრით, განსაკუთრებული მგრძნობიარობის უფლებას აძლევდა, რაც მართლაც რომ არაეის ესმოდა. საჭირო იყო თუ არა ნეალება იმ შეუდარებელი მატერიისა, რომელსაც იგი წარმოადგენდა? საჭირო იყო თუ არა ამ ნივთიერების სინმინდის შერყვნა, მისი ამღვრევა უცხო მინარევის დამატებას? საკუთარი პიროვნებისადმი მგრძნობიარე დამოკიდებულება – შესაძლება სასაცალო, როცა საუბარია მალეოლოზე<sup>7</sup> – 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 შეიძლებოდა ეს სამყარო დაეზინძურებინა, მისი სინმინდე აემღვრია; ნანერის სინმინდე და გამჭვირვალეობა სრულიად არ მოდის თავისთავად და არც ერთხელ მიღწეულის შენარჩუნება ხერხდება; საჭიროა განუწყვეტლივ მათი გამოუმუშავება. საჭიროა ძალა, რათა საკუთარ თავს უთხრა: მე მხოლოდ ასე მინდა. მაშასადამე, მჭირდება გარკვეულობა, რათა არაფერი დაეშუშა ჩემში ისეთი, რაც დამაზიანებს. არსებობს წარმოუდგენელი დაძაბულობა შენში უკვე დამკვიდრებული სამყაროს უწარმაზარ სიმდიდრესა და ყველაფერ იმას შორის, რაც მასში შეჭრით იშუქრება, რაც უარყოფილ უნდა იქნეს. ხოლო გადანყვეტა იმისა, თუ რა უნდა იქნეს უარყოფილი, შეუძლია მხოლოდ იმას, ვინც ამ სამყაროს მატარებელია; რაც შეეხება ამის შესახებ ხალხის – განსაკუთრებით იმ ხალხის, ვისაც არაეითარი სამყარო არ გააჩნია – მოგვიანო ახსნა-განმარტებებს, ისინი მხოლოდ საცოდავად და თვითდაჯერებულად გამოიყურება.

საქმე ეხება უფარგისი საკვებისადმი მგრძნობიარობას; მართლაც, ადამიანის სახელიც ხომ დღენიადგ 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 გადანყვეტა 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 მთხზველნი ზრდილობიანი ქცევის უკანა რიცხვის წესით, დაე, ამხილონ ეს მგრძნობიარობა და გამოაცხადონ იგი უზომო პატივმოყვარეობად – ნანარმოები უკვე არსებობს, მას უკვე ველარაფერს დააკლებ, ისინი კი, თავიანთ უსირცხვილობასთან ერთად, ილუპვიან და უკვალოდ განიმქრევიან.

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

ყოველთვის შეეძლო სხვათათვის თანაგერძნო, - 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, უმნეო და დაუცველი ხდება, არაფერი შეუძლია სხვათა დახმარების გარეშეო. ყველასთვის ცხადი იყო, რომ მუზილმა არ იცოდა, ფულს როგორ უნდა მოპყრობოდა, იგი ხელში ფულის აღებასაც კი გაურბოდა. 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 ნარმოდგენასთან. 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 ნაშრომების საქმის კურსში იყო და აინტერესებდა, ნესივრად შექმნებოდა 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 ნაწარმოებს ეხებაო. ამაში თავიანთი წვლილის შეტანა მათ ღირსეულ საქმედ უნდა მიეჩინათ. 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 კეთილმოზილური სიძულვილი მთლიანად შეესატყვისებოდა ისეთ ნაწარმოებზე მუშაობის გაგრძელების ამ ნებს, როგორიც იყო "უთვისებო კაცი". როცა ავსტრია პიტლერის 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 ნარმოდგენას. ფულისადმი ეს დიადი სიძულვილი, მიუხედავად ცხოვრებაში ერთობ არაასექტური მიდრეკილებებისა, ფულის მოპოვების ტალანტის ეს სრული უქონლობა, - სხეებისთვის იმდენად ჩვეულებრივი, რომ როგორღაც ცოდვაც კია აქ "ტალანტის" მოხმობა, - ჩემი აზრით, ნარმოაჩენს თავად არსს მისი სულიერი წყობისას. ამისგან იგი პრობ-

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

ბროხი მუზილის საზოგადოების წევრი იყო და ყოველთვიურად წესიერად შეკქონდა თავისი გადასახადი. თვითონ ამის შესახებ არასოდეს უთქვამს, მე ეს სხეებისგან შევიტყვე. მისადმი, როგორც მწერლისადმი, აშკარა მტრობა, ერთ ნერილში 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".

## ნამიერება პოეტური და ნამიერება მეტაფიზიკური

I

პოეზია მყისიერი მეტაფიზიკაა. უმცირესი ლექსით პოეზიას ყველაფრის ერთდროულად გამოხატვა მართებს – სამყაროს მისეული ხედვისა და ადამიანური სულის იდუმალების, პიროვნებისა და საგნის. ცხოვრების უამს ადევნებული, იგი ცხოვრებაზე მეტად წვრილმანი იქნება; პოეზია მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეძლებს ალემატოს 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 დაექვეებას. მისი ერთადერთი საზრუნავი დუმილია, სიჩუმის პრელუდია. ამიტომ იგი, უპირველეს ყოვლისა, სიტყვათა განიარაღებას ესწრაფვის, აიძულებს რა იმადროულად პროზასა და ყოველივე იმას, რაც მკითხველის სულში თუნდაც შორეულ მინიშნებას ტოვებს რამენაირ აზრზე ან ბგერაზე, დადუმებას. და ამ სიცარიელიდან პოეტური ნამიერება იბადება. სწორედ იმისთვის, რომ უსასრულო ერთდროულობათა გამთლიანებით რთული ნამიერება შექმნას, პოეტი სპობს ჯაჭვური დროის მარტივ უწყვეტობას.

და გამოდის, რომ ნებისმიერ ჭეშმარიტ ლექსში შეჩერებული დროა საგულევებელი, 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, კეთილმონყობას კისრულობს. მაგრამ პროსოდული წესები მხოლოდ საშუალებებია, ამასთან – ძველი საშუალებები. მიზანი ვერტიკალობაა, სიღრმეა ან სიმალეა; ესაა შეჩერებული წამი, როცა ერთდროულობები წესრიგდებიან და გვარნმუნებენ, რომ პოეტური ნამიერება მეტაფიზიკურ პერსპექტივას ფლობს.

მაშასადამე, პოეტური ნამიერება უდავოდ რთულია: იგი გვაღელვებს, იგი გვიმტკიცებს, გვეპატიჟება, გვაშვილებს, იგი საოცარი და ინტიმურია. არსებითად, ესაა ორი საპირისპირო მხარის პარამონიული ერთიანობა. ვნებით აღსავსე ნამიერებას 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 დაინურონ. სწორედ მაშინ აღმოცენდება პოეტური ნამიერება... იგი, სულ მცირე, ამბივალენტობის საცნაურყოფაა. მაგრამ იგი რალაც უფრო მეტიცაა, რამეთუ საქმე ეხება აგზნებულის, აქტიურის, დინამიკურის ამბივალენტობას. პოეტური ნამიერება ან შემფასებელია ყოფიერების, ან - გამაუფასურებელი. პოეტურ ნამიერებაში ხან აღზევდება, ხან უკან იხევს ყოფიერება, არმილები იმ მსოფლიო დროის, რომელიც ამბივალენტობას ანტითეზამდე დაიყვანდა და ერთდროულს - თანმიმდევრულამდე.

ანტითეზისა და ამბივალენტობის ამ ურთიერთობათა შემონმება 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 ნამიერება. უბრალოდ რომ ვთქვათ, მონესრიგებული ამბივალენტობა ყოველთვის გამჟღავნდება თავისი დროული სახით: ჟამი მამაკაცური და ეაჟკაცური, წინ მიმართული და ყოვლისშემუსრავი, და ჟამი ნაზი და მორჩილი, მგლოვიარე და ცრემლთა მღვრელი, იცვლებიან ანდროგინული, ორსქესოვანი ნამიერებით. პოეტური საიდუმლო - ესაა ანდროგინია.

## II

მაგრამ დაკავშირებულია თუ არა დროსთან ნამიერებაში მოთავსებული, ურთიერთსაპირისპირო მოვლენათა სიმრავლე? დაკავშირებულია თუ არა დროსთან პოეტური ნამიერებიდან ამომართული, ვერტიკალური პერსპექტივა? დიახ, რამეთუ აკუმულირებული ერთდროულობები *მონესრიგებულ* ერთდროულობათა არსია, ანესრიგებენ რა შინაგანად ნამიერებას, ისინი მას ტევადს ხდიან. მამ ასე, ჟამი ნესრიგია და სხვა არაფერი, ხოლო ყოველგვარი ნესრიგი - ჟამი. მაშასადამე, ამბივალენტობათა ნესრიგი ნამიერებაში წარმოადგენს ჟამს. და უარყოფს რა პორიზონტალურ დროს, ესე იგი გარშემოყოფის ჩამოყალიბებას, სიცოცხლის ჩამოყალიბებას, სამყაროს ჩამოყალიბებას, პოეტი ვერტიკალური დროის კარიბჭეს ხსნის. არსებობს თანმიმდევრულ მცდელობათა სამი წესი, რომელთა მეოხებით უნდა გარდაიქმნას პორიზონტალური 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, გვაღლევენს თუ არა

სიხარული - დროის ვიტალურ ჩარჩოთა დამსხვრევა.

მხოლოდ ასე, ცხოვრების პერიფერიის დატყვებით, გახდება შესაძლებელი საკუთარ თავში აეტოსინქრონული რეფერენცია. მოულოდნელად მთელი სიბრტყითი პორიზონტალობა 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 პორიზონტალურ დროს. გართულებული პროსოდიები ნაკადულს რიყის ქვებით უხერგავენ გზას, რათა ფურთუნმა წყლის ნრებრუნვა 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, განბილება ან ნოსტალგია, ეს განცდა შექმნილია უბრალოდ *გამომოშავებული დროით*, რომელსაც ზოგჯერ ხელენიფება ექოს აზიდვა ბგერამდე, და უარყოფა - მიღებასთან ერთად.

სხვა, უფრო ბედნიერი პოეტები, სრულიად ბუნებრივად მოიხელთებენ შეჩერებულ წამს. ბოდლერი, ჩინელთა მსგავსად, ჟამს კატის თვალში ქვრეტს, ჟამს უგრძნობელს, სადაც ვნება იმდენად სავეა, რომ ამ უკანასკნელს ზიზლსაც კი ჰგვრის თვითგანხორცილება: "მისი გასაოცარი თვალების სიღრმეში ყოველთვის ნათლად გამოვარჩევ ჟამს, ერთსა და იმავე, სივრცესავით უკიდვანო, მოზიემე, დიად ჟამს, ნუთებად და ნამებად დაუნანევრებელს, - ჟამს უმოძრაოს, ციფერბლატზე აღუნიშნავს...". ნამიერების ასე ჰაეროვნად მარეალიზებელ პოეტთა ლექსები კი არ იშლებიან, არამედ იფსკენებიან, ნება-ნება იკვანძებიან. ამ პოეტთა დრამა განუხორციელებელი რჩება. მათი ბოროტება უშფოთველი ყვავილია...

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

ვერტიკალური დრო ორთქლდება. მაგრამ ზოგჯერ ილუპის კიდევ. მისთვის, ვინც "ყორანის" კითხვა იცის, შუალამე პორიზონტალურად 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 გაშლილ დროს ვუბრუნდები; *საკუთარ თავს ვაგროვებ*, და ვუბრუნდები ცოცხლებს, სიცოცხლეს. რათა იცოცხლო, ნიადაგ აჩრდილებს უნდა ლალატობდე...

ვერტიკალური დროის ღერძზე, რომელიც დაღმა დამართულა, ასხმულია დროულ მიზეზობრიობას მოკლებული, ყველაზე მძიმე ტანჯვები, გულის უმიზნოდ განმმსჭვალავი და მარად დაუმცხრალი. ხოლო მალა ასწრაფებულ, ვერტიკალური დროის ღერძზე ნუგეშია მიმაგრებული, იმედს მოკლებული, უცნაურად პირველქმნილი ნუგეში, მფარველს მოკლებული ნუგეში. მოკლედ, ყოველივე, რაც ჩვენ მიზეზისგან და ჯილდოსგან გვმიჯნავს, ყოველივე, რაც გამორიცხავს ინტიმურობას და თვით გულისთქმას, ყოველივე, რაც აუფასურებს ერთდროულად წარსულსაც და მომავალსაც, - თავმოყრილია პოეტურ ნამში.

თუ თქვენ ვერტიკალური დროის მცირედი ფრაგმენტის შესწავლას მოისურვებთ, დაუკვირდით თუნდაც *ნათელი სევდის* პოეტურ ნამიერებას, წამს, როცა ლამე ძილს ეძლევა და მწუხრს ადევნებს, როცა საათი ძლივსა სუნთქავს, როცა მარტობა უკვე თავადვეა სინდისის ქენჯნის ტოლფასი! *ნათელი სევდის* ამბივალენტური პოლუსები თითქმის ურთიერთს ეხებიან. უმცირესი რხევაც კი მათი ურთიერთმენაცვლების საწინდარია. ასე რომ, *ნათელი სევდა* ნიშანია მგრძნობიარე გულის გაორებული მდგომარეობის. თუმცა, ამასთან ერთად, ამკარაა, რომ მას ურთიერთობა აქვს ვერტიკალურ დროსთან, რამდენადაც მისი არც ერთი მხარე სხვას წინ არ უსწრებს. გრძნობა აქ შექცევადია, ან უფრო ზუსტად, ყოფიერების შექცევადობა აქ სენტიმენტალიზირებულია: *ნათელი* გრძნობა სევდიანია, ხოლო სევდა მზადმყოფია ღიმილისა და ნუგეშისცემისთვის, გამოხატულ დროთაგან არც ერთი არ წარმოადგენს მეორის მიზეზს, რასაც ამტკიცებს თანმიმდევრულ, ე. ი. პორიზონტალურ დროში მათი გამოხატვის სიძნელე. და მაინც, ერთსაც და მეორესაც აქვთ განხორციელების მომენტი, რაც მხოლოდ ვერტიკალის დონეზე მიიღწევა, მხოლოდ - მალა სწრაფვითა და იმის შეგრძნებით, თანდათანობით როგორ უკუიქცევა სევდა, და საკუთარ აჩრდილებს გამომშვიდობებული სული როგორ ორთქლდება. სწორედ მაშინ "ყვავილობს ბოროტება". გამჭრიახი მეტაფიზიკოსი *ნათელ სევდაშიც* კი აღმოაჩენს ბოროტების ფორმალურ სილამაზეს: იგი სწორედ ფორმალურ მიზეზობრიობას უნდა გააყვეს, რაც მას იმ დემატიერიალიზაციის ღირებულებას გააგებინებს, რომელშიც პოეტური ნამი საკუთარ თავს ცნობს. აი, კიდევ ერთი საბუთი იმისა, რომ ფორმალური მიზეზობრიობა ვერტიკალური დროის მიმართულებით, ნამიერების შიგნით, მიედინება, ხოლო მოქმედი მიზეზობრიობა (აჯგუფებს რა სხვადასხვა ინტენსივობის ნამიერებებს) - ცხოვრებაში, საგნებში, პორიზონტალურად.

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

ის და სიცოცხლით აღტაცების\*\*". დროს სწორედ ეს ნამები აჩერებენ, როცა შესაძლებელი ხდება მსგავსი გრძნობების ერთბაშად განცდა, რამეთუ მათი ერთდროულად განცდა მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, როცა ისინი სიცოცხლისადმი მოჯადოებული ინტერესითაა გამონვეული. მათ ყოფიერება ჩვეულებრივი დროის გარეთ გააქვთ. თანმიმდევრული დროის ჩარჩოებში შეუძლებელია ასეთი ამბივალენტობის აღწერა, როგორც სიხარულთა და ნარმაველ ტანჯვათა ბანალური დასასრულისა. ასერიგად მძლავრი, ასერიგად ფუნდამენტური დაპირისპირებულობები თავისუფლდებიან უშუალო მტაფიზიკისგან. მათი ამოფრქვევის დათმენა ერთ ნაშში შეიძლება, ფრენისას და ვარდნისას, რომლებიც უშალ ერთმანეთს გამორიცხავენ: ცხოვრებისადმი ზიზღმა შეიძლება საბედისწეროდ გვეტაცოს ხელი სწორედ უმაღლესი აღტაცების მომენტში, ისე, როგორც სიხარულმა – უბედურების ჟამს. განწყობილებათა მონაცვლეობა, რასაც ჩვენი ჩვეულებრივი ცხოვრება ემორჩილება (მთვარის ფაზათა ცვლის გავლენით), ისე, როგორც ურთიერთსანიანააღმდეგო სულიერი მდგომარეობანი, - მარტოდენ პაროდიაა ფუნდამენტურ ამბივალენტობაზე. მხოლოდ ნამიერების 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 ნაშში იგი თითქოსდა მთელ ხელშესახებ ყოფიერებას აჯამებს, როცა სუნის, ფერის და ბგერის მომცველ, ხელშესახებ ერთდროულობებს მოძრაობაში მოჰყავთ ერთობ შორეული და უღრმესი ერთდროულობები. სწორედ ისეთ ორერთობაში, როგორიცაა 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 ნამები არიან, ერთდროულად შავი და ნათელი, მხიარული და მწუხარე. არასოდეს პოეტური ნამიერება 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 სიღიადის, თავგანწირვათა დაუცხრომლობის ამოცნობას ესწრაფვის. პოეტი გაცილებით ნატიფ დიალექტიკას ასულთიერებს. ერთდროულად, ერთ ნამიერებაში, იგი ფორმისა და პიროვნების მთლიანობის ამხსნელია. იგი ამტკიცებს, რომ ფორმა პიროვნებაა, ხოლო პიროვნება – ფორმა. მაშასადამე, პოეზია ნარმოსდგება, როგორც ფორმალური მიზეზის ნამიერება, პიროვნული ძალმოსილების ნამიერება. მას აღარ აინტერესებს ის, რაც ანაკუნებს ან გათქვეფს, - დრო, რომელიც ექოს განაბნევს და ფანტავს. იგი ნამიერებას ეძიებს. იგი მხოლოდ ნამიერების საჭიროებას განიცდის. იგი ქმნის ნამიერებას. ნამიერების 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

|

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

ადრე, კითხვის უამს განმარტოებული, წმინდა ნიგნს რომ ვუფიქრდებოდი, ამ ნიგნის ხმა ჩემში ისეთი სიძლიერით ყლერდა, რომ მის მიღმა თითქმის ვერ

ვარჩევი კონკრეტულ თანამოსაუბრეს. ჩემს ნარმოდგენაში ყოველი წინასწარმეტყველი თავისავე წინასწარმეტყველებას შეერეოდა. ხოლო ახლა, შაგალის ილუსტრაციების გათვალისწინებით, მე ამ უძველეს ნიგნს სხეავარად ვკითხულობ. გაცილებით ნათლად მესმის, რამეთუ გაცილებით ნათლად ვხედავ, რამეთუ შაგალი ნათელმხილველია; მას ჩვენამდე მტყვევი 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 სხეებისთვის მიხი ჩვენება ისწავლა. სამოთხე გამაოგნებელი ფერების სამყაროა. ახალი ფერის გამოგონება - ეს მხატვრისთვის ჭეშმარიტად სამოთხისეული ტკობაა! სწორედ ასეთ მდგომარეობაში მყოფი მხატვარი აღადგენს (regarde!) იმას, რასაც ის ვერ ხედავს: ის ქმნის. ყველა მხატვარს თავისი სამოთხე აქვს. ვისაც ფერთა ურთიერთთანხმობაში მოყვანა ძალუძს, მისთვის ჭეშმარიტად საცნაურია სამყაროს პარმონია. 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 პაერში დაცურავენ, ფრთოსანი ვირი ფრინველებს ამოსდგომია მხარში; ყოველივე, რაც შექმნილა, მტრედისფერ სამყაროდ ალივლივებულა. სცადეთ ამ მწვანე ვირის ნატვრით განიმსჭვალოთ: იგი ზეცაში ლივლივზე ოცნებობს, იგი ოცნებობს მტრედად იქცეს და თვალშეუდგამ სილურჯეში თან ნარიტაცოს დედამიწაზე მონყვეტილი შრომანის კეთილსურნელება.

მამ ასე, სამოთხის უმნიშვნელოვანესი განზომილება ამაღლებაა. ყველაფერ ამის გადმოცემას პოემები დასჭირდებოდა. შაგალის ნებისმიერი სურათი კი ყველაფერ ამას თავს უყრის და ერთბაშად იტყვს. ერთადერთი სურათიც კი ამოუნურავად საუბრის საშუალებას იძლევა. ფერები სიტყვებად იქცევიან. ვისაც ფერწერა უყვარს, მან მშვენივრად იცის, რომ ფერწერა სიტყვათა თაუნყაროა, პოემათა თაუნყაროა. ვინც ქაღალდზე 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 შესაქმნის ნიგნიდან - ესაა სიტყვები ლექსიკონიდან; ეს სიტყვები ღმერთმა ასწავლა ადამიანებს. მაგრამ ხელოვანისთვისაც საცნაურია შემოქმედის იმპულსები. ჩვენ კარგად ვგრძნობთ, როგორ აულლებს იგი ზნა "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 ფროსანთა შორის, იბადება ადამიანი, ადამიანი, გაჩენილი მამაკაცისა და ქალის სახით, როგორც ამას შესაქმნის ნიგნი გვაუნყებს (1,26-28). ანდროგინზე ოცნება ნიგნი 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: "შიდი, მშვენიერო, შეიცან ცთუნება, მხოლოდ ცთუნება. მიესათუთე, ოლონდ ნუ მონყევტ". ან, უფრო ზუსტად: "არ მონყვიტო, 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.

მამ ასე, ჩვენს წინაშეა ადამიანური ბედისწერის ერთ-ერთი დიადი "ნამიერებათაგანი". 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 სცნა ნარმოვიდგინა. მის ფანქარს მიდევნებულები, ჩვენ, ყველანი, ასე თუ ისე, ცთუნების ამ დიადი დრამის მონანილენი 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 რევოლუციას ასახავს, ღმერთისა და კაცის დონეზე. ღმერთი ზეცაში შურისძიების სიმბოლოდ წარმოსდგება. განრისხებული ღმერთის მიერ შემართული კვერთხის მზილველი ევა და ადამი იძულებულნი ხდებიან გაიქცნენ.

ყურადღება მიაქციეთ შაგალის სიკეთეს: როცა ღმერთი (ერთ-ერთ ფერად სურათზე) ევას წყველის, ალექსის გატყვევით თავზარდაცემული ქალის წინ შაგალმა გაოცებული კრავი დახატა. შაგალის ეს ცხოველი, რომელიც ვირისა და კრავის ნარევი, 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. მარე შაგალი ბედისწერის გმირებს გვიჩვენებს: იმით, რომელთაც ერთი ცეცხლოვანი მზერით ძალუძთ ხალხის გამოღიანება და მართვა. ჩვენს წინაშეა ჭეშმარიტად ადამიანური შთაგონების ნიგნი. 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 ეუმზერთ, 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 ნიგნს ნაჩქარევად ნუ გადაფურცლავთ. დიად გვედთავან ნებისმიერზე დატოვეთ იგი გადაშლილი; გვერდზე, რომელიც "რალაცას გუებნებათ", და თქვენ დროის ეს დიადი ზმანებანი დაგეუფლებათ, ათასწლეულთა ნატვრას შეიცნობთ. შაგალი თქვენც მიგაახლებთ ასაკს; ის დაგარმუნებთ, რომ თქვენც შეგიძლიათ ხუთი ან ექვსი ათასი წლის იყოთ. ათასწლეულთა ყომრალში შეღწევა არც რიცხვთა მოხებითაა შესაძლებელი და არც - მაშინ, როცა ისტორიის გაჭიმულ ზოლს მივდევთ. არა, საჭიროა ხანგრძლივი ოცნება იმის შეგნებით, რომ სიცოცხლეს ნატვრაა და სხვა არაფერი, - რათა ის, რაზეც ვიც-

ნებობთ, იმის მიღმა აღმოჩნდეს, რაც ჩვენ ვიცხოვრეთ და რაც ჭეშმარიტი და ცოცხალია; აი, მთელი თავისი სამართლიანობით წარმომსდგარა იგი ჩვენს თვალწინ. პირადად მე ასეც ვოცნებობ შაგალის ზოგიერთი სურათის წინ და ვერ გამივია, რომელ ქვეყანაში ვიმყოფები და დროის რა სიღრმემდე დავძირულვარ. ან რა ხელი მაქვს ისტორიასთან, თუ წარსული აი, აქვეა, 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 შემძლია ნათლად წარმოვიდგინო უმი ხორცის მჭამელი, ცხოველის ტყავით შემოსილი ეს არსება. მე შემძლია ყველაფერი ეს წარმოვიდგინო, მაგრამ არ შემძლია არ ვოცნებო. ოცნების დასაწყებად კი ადამიანად ქცევაა საჭირო, განკაცებაა აუცილებელი. გადავადგილებთ რა ჩვენს მესხიერებაში დაბუდებულ ფიგურებს, წინაპართა პერსპექტივაში ჩვენი თავის მოსახილველად წინაპრად ყოფნაა აუცილებელი. შაგალის ნიგნში 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 გამოსახული 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. უსოვარ დროთა ოცნებები მუდმივობის შთაბეჭდილებას ტოვებენ ჩვენზე. ზნეობრიობის ეს წინაპრები სიცოცხლეს ჩვენი 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 მოთავსებულა. 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 მოგვიჩვენო ოცნებათა მთელი სიმდიდრე, რათა გავენყვიტოთ ძაფი იმ ისტორიისა, რომელიც აზრთა მომცემი უფროა, ვიდრე - სახეთა, ვფიქრობ, -

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

მამ ასე, ვიდრე წინასწარმეტყველთ მივეახლებოდეთ, მსურს გავიზიარო შაგალის ალტაცება, როცა იგი ბიბლიის ქალებს ხატავს. ქალისეული სულის ძალა ბიბლიის ფურცლებზე, უდავოდ, მამაკაცური სულის ფონზე წარმოს-დგება. საკმარისია განვიცადოთ ქალური სიმტიცე, 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 ნიგნს, ვიდრე იმ გვერდებს არ მივაღებქი, რომლებზეც ჩაძინებული ბოოზის ისტორიაა გამოსახული. და მე ვიხილე რუთი, გაცილებით უბრალო და გაცილ-ებით ნამდვილი, ვიდრე ერთ დროს წარმომედგინა. 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 დავეკარგ-ეთ თავთავის არსი. მაგრამ შაგალის მეოხებით ისევ 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. ნელში გამართული ეს ქალი, რომლის თავზეც თავთავის ძნა საოც-რად მოხერხებულად მათავსებულა, იქნებ, თავთავის ქალღმერთია (ყოველგ-ვარი ალეგორიის გარეშე), პურის მომყვან ადამიანს ცოლობას რომ შეპირე-ბია?

ქალები, რომლებსაც შაგალი ხატავს, უაღრესად ინდივიდუალიზებულნი არიან. მე შემიძლია 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-რავლის ბედს მისდიონ. დააკვირდით ესთერისადმი მიძღენილ 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 გაუნძრევლად დგას, ფერმკრთალი და შეცბუნებულია, ვერ გადაუნყვეტია. და ბოლოს, იგი ქალური გამირობის უმაღლესი აქტის აღმსრულებელი ხდება. იგი ზეადის ისე, როგორც

გოლგოთაზე ადინა.<sup>2</sup> ამ დრამიდან რასინმა ტრაგედია შექმნა,<sup>3</sup> შავალი კი ამ ტრაგედიას სამ ფურცელზე გამოსახავს. ხოლო ჩვენ, მეოცნებეთ, ისლა დაგვრჩენია, იმ ფურცელ-ნახაბთა შესახებ ვიუბნოთ, ვიუბნოთ ხელოვნების ამ განსაცვიფრებელი ძალის შესახებ, რომელსაც ძალუძს მოიხელთოს სიცოცხლის გადამწყვეტი ნამები, ნამები, როცა ბედი იქმნება. მე აქ ის დიადი მხატვარი აღმოვაჩინე, რომელსაც შეუძლია ჰიპნოზისტი იყოს. მარდოქაის მზერა მაჰიპნოზებს. შავალის 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 თვალნინ. 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).<sup>4</sup> 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 შავალმა 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 წაბუქს.

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).

შავალის ერთი ნახატი გვიჩვენებს რახელს, რომელიც იაკობს მასპინძლობს. მზერა ყველაფერს ამბობს: როგორ უმზერს რახელი იაკობს!<sup>5</sup>

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

ის მხოლოდ გადამწყვეტ სცენებს გეთავაზობს. მაგრამ იგი შეგვაცნობინებს, რომ ქალის დიდება იწყება 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. შავალი 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 გამოვლით. ჩვენ გვიპყრობს ჟღერადობის დიადი ოცნება, სიტყვათა მეოცნებისთვის სახელი "რახელი" - ესაა ქალის სახელი მთელი მისი ბრწყინვალეობით.

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

მაგრამ მე თუ ქალურობის იმ ტალღებში დავინთქმები, შავალის მიერ დახატული ნებისმიერი ქალიდან რომ წარმოიშობა, წინასწარმეტყველები გვერდზე დამრჩებიან. ახლა მსურს, რაც შეიძლება ყურადღებით გავიაზრო (შავალის 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 სიბრალული ძილს ეძლევა. მე უბედურებას ვეზიარები.

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

მაგრამ იობი მტკიცეა. იგი მშვიდია, ფიქრიანი, და - თავის სილატაკეს ჩაღრმავებული. როცა რაიმეს ითხოვს, იგი გვევლინება არა მომბეზრებელი 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

გადაფურცლოთ კიდევ ერთი გვერდი და ჩვენ მოვისმენთ ქებათა ქების საგალობელს. შავალი თვალნი 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 პარმონიული თეთრი სხეულები ანათებენ შელამების 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 ბედისწერითაა განადგურებული. გრძნეულ სიტყვებს მოქმედებაში მოჰყავთ სამყაროს ყველა ძალა, რომელიც არავითარ წესრიგს არ მორჩილებს. ეს ძალები მძიმედ აწვენიან ადამიანის გულს. კედელზე წარწერილი სიტყვები ისტორიას აზანზარებენ. ორი გვერდი საკმარისი აღმოჩნდა, რათა შავალს ჩვენთვის შეეხსენებინა ისრაელის გადაბრუნებული ბედის შესახებ.<sup>6</sup>

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 ნიგნი ჩემს, პატარა ვეშაპის მსგავს, ოთახში გაჩნდა, ოთახში, რომლის ყოველი კუთხე ნიგნითაა გამოტენილი, რამდენჯერ აღუესია ჩემი წარმოსახვა იონას სახეს!

ლეგენდასთან საქმის დამჭერი შაგალი არ ეშმაკობს. შესაძლოა, თეფზი აქ უფრო მცირეა, ვიდრე - წინასწარმეტყველი; შესაძლოა, ის დალუპულს იწვლავს უკვე. ამას მოითხოვს ოცნება შეუძლებლის დონეზე, მომცველის და მოცულის დიალექტიკის დონეზე. ბოლოს და ბოლოს, განა, ზღვაეც გიგანტური თეფზი არაა? იონა სწორედ ზღვის მორევეშია მოქცეული. წყლის სამყარომ, მსგავსმა პირველი წარღვნისა, ჩაყლაპა წინასწარმეტყველი "სულამდე მიაღწია წყალმა, უფსკრულმა მომიცვა, თავზე ლელი შემომენწა" (იონა, II, 6). მაგრამ ამ ზღვის მორევის სიღრმიდან, - რომელიც ყოვლის შთანთქმელი თეფზია, - იონა ხომ ღმერთს ევედრება. თურმე, ვეშაპის მუცელი სამლოცველო ყოფილა.

დგება მომენტი, როცა იონა ნიჟარების სამყაროს ტოვებს და ქვიშის ნაპირზე აღმოჩნდება. იგი კვლავ კაცთა შორისაა. იწყება ბედი წინასწარმეტყველისა, და შაგალი გვიჩვენებს იონას, რომელიც გარბის წინავესკენ და თან მიაქვს ლეთის ხმა<sup>7</sup>.

შაგალის ნახატების უკეთ გასაგებად, ბიბლიის ამ ოთხ თავს<sup>8</sup> კიდევ ერთხელ ვკითხულობ და ისევ იონას გამომეტყველების ჭკრეტად 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 ნიგნში სხვა სახეებიც მიზიდავენ. დაუსრულებლად ემოგ ზაურობ 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 თეფზის ხახაში ხედავთ. 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 აენტება, მშვენიერად გვესმის, რომ გადავრჩით, რომ არც ჩვენ დავიხრჩობით.

მამ ასე, ოცნებებში წასულს და შაგალის ნიგნის 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 ნიგნი 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 მიუნიწყებულ წინასწარმეტყველთა ხელმოწერულ აღმოსაჩენად.

მათი ფიგურები ჩემს თვალწინ ამჟერად სულ სხვა სახით ამოიშართნენ. ასე შევიცანი, უკვე შერამდენედ, ჩემი არცოდნის სიღრმე. მე ამ წინასწარმეტყველთ ვხედავ მანამ, ვიდრე მათ ყურს მივაპყრობდე, და წმინდა ნიგნს 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, ტურჩები მოკუმულან. შაგალი სასწრაფო კვეთილებს ის სურათს ხატავს.

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

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

სასახლე იწვის. ხანძრის ფონზე ხატავს შაგალი ამოსს და ცეცხლმოდებულ სამყაროში მინდა მოქცებნო მცირეოდენი მშვიდობიანი ალაგი. და ვხედავ: ბოსელი უვნებელია. ხოლო ბოსელში მშვიდად სძინავთ ქალს და მამაკაცს. ცხერებიც 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 ეწვდები თითქოს. როცა ყველაფერი ცეცხლს დაენთქმება, 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 ჩირალდანია.

გამოდის, რომ შაგალისეული სიმავე დასახლებულია. აქ ბინადრობენ.

შაგალის ნიგნი ზაქარიას ხილვების ილუსტრაციით მთავრდება. ეს ხილვები იერუსალიმისთვისაც და სიონისთვისაც გამოცდის ჟამის დასრულების მაუწყებელია. შეიდსანთლეული, ტაძრის ნათელი, მთელ სამყაროს ანათებს. ამ სამყაროულ ნათელში ციური ანგელოზი წინასწარმეტყველთან საუბრობს, იგი წინასწარმეტყველის თანამგზავრია.<sup>9</sup> უშეღებელი ნითელი ცხენი, რომლის შესახებაც წმინდა ნიგნშია ლაპარაკი, სიზმარულ ზეცას გადაჰკვეთს. ცის თალისკენ მიმავალი გზები იხსნება. ადამიანისთვისაც არსებობს ცისკენ საყალი 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 მინიურ მთებზე ბევრად მაღალია. მთელ სამყაროს - ცხოველებს, ადამიანებს და საგნებს - შაგალისთვის ერთი ბედი აქვთ: ამაღლება. და მხატვარი მოგვიწოდებს ამ ბედნიერი ზეალსვლით ავივსოთ. 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 პესიმიზტი იყოს. მას სწამს თავისი ფანქრის, სწამს თავისი ფუნჯის, რამეთუ იცის, - სამყარო მშვენიერია. სამყარო იმსახურებს იმას, რომ დახატულ იქნას. და შაგალი სწორად იქცევა; ჩვენ დიახაც კარგად ვგრძნობთ თავს სამყაროში, რომელიც მშვენიერია. ხატვის სიხარული ხომ სიცოცხლის სიხარულია. სამყარო, როგორც ამას შაგალის ნახატები გვიმტკიცებენ - მიუხედავად ყველანაირი ვაებისა, საესეა ბედნიერებით და წინასწარაა განსაზღვრული ბედნიერებისთვის. ადამიანმა სამოთხე უნდა დაიბრუნოს.

ნაკითხვის უამრავ შესაძლებელ ვარიანტს შორის მე ავირჩიე ჩემი გზა და, ბუნებრივია, არ შემეძლო შაგალის ყველა სიმდიდრის შესახებ მესაუბრა. საჭირო გახდებოდა მთელი ნიგნის 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

ნყვდიადიდან 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 ნიგნის ყოველი გვერდი ის დოკუმენტია, რომლის მიხედვითაც მას შეუძლია შემოქმედებითი წარმოსახვის მოქმედების შესწავლა.

## მსხვერპლშენირვანი

I

"მე", მე ვარსებობ - რეალიზებულ სიცარიელეში დაკიდებული - ჩემსაკე განგაშს გამობმული - ნებისმიერი სხვა არსებისგან გამორჩეული და ისეთი, რომ სხვა მოვლენები, რომლებიც შეიძლება ამ სხვებს შეემთხვეთ, და არ შეიძლება შემემთხვეს მე, ამ "მე"-ს მრისხანედ აძვეებენ 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 უზრალო 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 გამომქლავდება, უაზრობად იქცა სხვა "მე"-ებთან ამ "მე"-ს ერთობის სტრუქტურის ეპირიული 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 კიღია: საკუთარი ნებით - საპრობილეშიც კი - "მე", რომელსაც მე წარმოვადგენ, რეალიზებულყოფს 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 გარდუევალ თვალსაზრისს, მიმართულობას ყოფიერებისა, რომელიც მისივე საკუთრივი მოძრაობის სიხარბეს მოითხოვს.

## II

საპირისპირო ნარმოდგენებს შორის არჩევანი დაკავშირებული უნდა იყოს მოუაზრებად გადანყვეტასთან 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 ნაჩქარეუ 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 განირჩევა ფუნდამენტურ ღირებულებებზე მსჯელობისგან, აზრს, საპირისპიროდ ამისა, ეძლევა თავისუფლება, გამიაზროს 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 ამკარად 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 თვითმეგნების ყოველი ელემენტი უსხლტება სამყაროს("მე"-ს კრუნჩხვითი პროექციის მიერ შთანთქმული), იმ ზომით, რა ზომითაც ლოგიკურ კონსტრუქციაზე დამყარებული ნებისმიერი იმედის უარმყოფელი ფილოსოფია როგორც დასასრულს, ისე უახლოვდება ურთიერთობათა, როგორც დაუჯერებლების სახით განსაზღვრულთა, წარმოდგენას(როგორიცაა 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 გააძლიეროთ, თითქმის მხედველობიდან დაკარგვამდე, სამყაროდან "მე"-ს გასხლტომის მტანჯველი შეგრძნება - მაგრამ მთელი თავისი მძინვარებით მხოლოდ სასიკედილო ზღვარზე გაცხადდებიან უკიდვანოდ თავისუფალი და "რაც არსებობს, იმაზე" აღმატებული "მე"-ს შემადგენელი ნაშენი.

სიკვდილის დადგომისთანავე ჩნდება "მე"-ს სტრუქტურა, სავსებით განსხვავებული "აბსტრაქტული მე"-სგან(ეს უკანასკნელი ღია არა განაზრებათა ყოველ საპირისპირო მიჯნაზე აქტიური რეაგირებით, არამედ თავისი ობიექტისთვის წინდანინ 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 განიხვება 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 გმირულ ფორმებს: იმავდროულად კი ეს "მე" აღწევს სულისდამფლეთ დამხობას ღმერთისა, რომელიც კვდება.

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

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



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

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

სწორედ ყოველგვარი ნინმსწრები პირობებისგან სიყვარულის განწმენდის ნებამ მოათავსა ღმერთის უპირობო არსებობა საკუთარ-თავს-გარეთ აღ-ტაცების უმაღლესი ობიექტის სახით. მაგრამ ღვთაებრივი დიდებულების პირობით საპირწონეს - 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 ამძალბებული 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 ნმინდა 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 კამკაშა და უსასრულო სიცარიელეში, თითქმის ქაოსის არარსებობის აღმოჩენამდე არსებულ ქაოსში, განიხვება სიცოცხლის შემამფოთებელი დაკარგვა, მაგრამ სიცოცხლე - უკანასკნელი სუნთქვის ზღვარზე - მხოლოდ ამ უსასრულო სიცარიელისთვის იკარგება. როცა "მე" ნმინდა იმპერატივამდე მალდება, უკედლებო და უძირო უფსკრულისთვის ცოცხალ-გარდაცვალებადი ეს იმპერატივი ყოფიერების ყველაზე უცნაურ მონაკვეთში ფორმულირდება როგორც: "ჩაეძალდები"

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 კონეულსიურ მოძრაობებში მყოფი შეყვარებულებისა. და მწველი ვნებაც სავსებით აღარაა სიახლოვე და არარას რეალიზაცია: ის, რაც არარად იწოდება, კვლავ გვაშია; ის, რაც სიკამკაშედ იწოდება, სისხლია, რომელიც მიედინება და იგრაგება.

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 რალაც უკიდურესი მონაკვეთისა, რომელშიც ფილოსოფია, ისე, როგორც ყოველგვარი ზოგადადამიანური დადგინება, შესვლას ახერხებს მხოლოდ თავისი თავის საპირისპიროდ(როგორც საგრძნობლად შეღავებული 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.

ჯვრის წინამე 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 ხელენიფება.

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

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

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

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

ამასობაში კი, შემზარავი ხმით გადმონთხეული არსებობის შთანთქმელ მგზნებარე სიყვარულს არ გააჩნია სხვა პორიზონტი, გარდა რალაც კატასტროფისა, მისი მარნუხებიდან დროის გამომათავისუფლებელი საშინელების რალაც სცენისა.

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

ნგრევა ძირეულად აჩანაგებს და, იმედროულად, განმმენდს თვით სუვერენულობას. დროის უპირობო სინმინდე უპირისპირდება ღმერთს, რომლის ჩონჩხი მოოქროვილ ფარდაგვემ, ტიარქვემ და ნილაბქვემ იმალება: ღვთაებრივი ნილაბი და მომხიბლაობა რალაც უცილობელი ფორმის თანხლების გამომხატველია და, პოლიტიკური ზენოლით ნინამძლოლობის მსგავსად, თავს განგებად ასალებს. მაგრამ ღვთაებრივ სიყვარულში სადისტური ჩონჩხის უსასრულოდ გამყინავი ანარეკლი მყლავნდება.

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

#### IV

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

მაგრამ თუ ხარბი და ჯიუტი კითხვა "რა არსებობს?" განმსჭვალავს "მომაკვდავი მე"-ს ნესით 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, ეთქვათ, როგორი შეიძლება იყოს მნიშვნელობა საპირისპირო პასუხისა: "ყოფიერება დროა"?

უფრო მკაფიოდ, ვიდრე ნესრიგის უცილობელი რეალიზაციით შეზღუდული რაღაც ნესრიგის შემთხვევაში, დროის ყოფიერების პრობლემა შეიძლება გამჟღავნდეს მრავალი მოაზრებადი ფორმის მომცველ უნესრიგობაში. ყოვლის უნინარეს - რამდენადაც მიღებულია ნებისმიერი პრობლემისთვის ძირ-გამომთხრელი 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 გამოიჯნულ 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, იმაედროულად 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 პროეცირებული, - 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 მაპროეცირებელი ღირებულება მთავაზობს, ნივთების არსებობა, არ შეიძლება შეიცავდეს სიკვდილს, რომელიც მას მოაქვს, მაგრამ თვით ეს არსებობა პროეცირებულია სწორედ იმ სიკვდილზე, მას რომ შეიცავს.

როგორც ჩანს, "მე"-სა და დროის არსებობის ილუზორულობის მტკიცება (როგორიცაა 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 პროეცირდებოდეს 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). სიკედილმა, რომელიც ჩემი მკვლელი სამყაროსგან მათავისუფლებს, უკვე გადაფარა მომაკვდავი "მე"-ს ირეალობის ეს რეალური სამყარო.

ფრაგმენტები წიგნიდან:  
ერთგანზომილებიანი ადამიანი

განვითარებულ ინდუსტრიულ ცივილიზაციაში გამეფებულია კომფორტ-აბელური, ნყნარი, ზომიერი, დემოკრატიული არათავისუფლება, ტექნიკური პროგრესის მონობა. მართლაც, რა შეიძლება იყოს უფრო რაციონალური, ვიდრე – ინდივიდუალობის დათრგუნვა სოციალურად აუცილებელი, მაგრამ ტანჯვა-ნამებასთან 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 პერეოგატივებისა 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 მიწაარსს. 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 მატერი-ალური და ინტელექტუალური კულტურის უფრო ნაყოფიერთა და რაციონალურით შესაცვლელად. მაგრამ განიცადეს რა ინსტიტუციონალიზაცია, მათ გაიზიარეს საზოგადოების ბედი და მის შემადგენელ ნაწილად იქცნენ. შედეგმა მოსპო ნანამძღვრები.

იმ ხარისხით, რა ხარისხითაც საჭიროებისგან თავისუფლება, როგორც ყოველგვარი თავისუფლების კონკრეტული არსი, რეალურ შესაძლებლობად იქცევა, უფრო დაბალმწარმოებლურ სახელმწიფოსთან დაკავშირებული უფლებები და თავისუფლებები კარგავენ თავის უნიხდელ 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 ნების 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. (...)

სადღეისოდ 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 იდეა ჩადებული, იგი ახალი ადამიანური თავისუფლების პოტენციურ საფუძველად გადაიქცევა. (...)

არაბიოლოგიური ადამიანური მოთხოვნილებების ინტენსიობა, დაკმაყოფილების ნესი და ხასიათიც კი ყოველთვის წარმოადგენდა წინასწარი დამუშავების შედეგს. კეთების ან არკეთების, ტკობის 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 იმდენად შეიძლება მოიპოვოს მნიშვნელოვანი კმაყოფილება, მაგრამ ეს ის ბედნიერება არაა, რომელიც უნდა დაეცვათ და რომელსაც უნდა გაუფრთხილდეთ, ვინაიდან იგი ამუხრუჭებს შესაძლებლობას, განვითაროთ მთლიანის სიაყეთა 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 კვლავნარმოება და გაძლიერება მათ მითვისებას ამ ინდივიდის მიერ, განურჩევლად იმისა, თუ რამდენად აიგივებს იგი თავის თავს მათთან და თავს გრძნობს კმაყოფილად, ისინი რჩებიან იმად, რანიც 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 არასუბლიმირებულისა, ისე - სუბლიმირებულისა.

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 შემონახვას ექვემდებარება - შემონახვას 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 (ულრმესი ინსტინქტების ჩათვლით), არ შეიძლება მათი პასუხი მათივე კუთვნილებად მივიჩნიოთ. თუმცა, იგივე მიზეზით, არანაირი ინსტანცია უფლებამოსილი არ არის -



იმის გადანაცვების უფლება მიითვისოს, თუ რომელი მოთხოვნილებები 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 მოთხოვნილებები და დაკმაყოფილების ფორმები ყოველთვის უშლიდა ხელს ასეთი ცნობიერების ფორმირებას. ერთი სისტემა ყოველთვის იცვლება მეორით, მაგრამ ოპტიმალურ ამოცანად რჩება ყალბი მოთხოვნილებების შეცვლა ჭეშმარიტით და რეპრესიული დაკმაყოფილების უარყოფა.

განვითარებული ინდუსტრიული საზოგადოების დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს იმ მოთხოვნილებების 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 ინვესს ნარჩენების წარმოებაზე და მოხმარებაზე დაუცხრომელ მოთხოვნილებას, გამომთავყვანებელ მუშაობაზე მოთხოვნილებას იქ, სადაც ამის საჭიროება რეალურად აღარ არსებობს, მოთხოვნილებას ამ გამომთავყვანების შემამსუბუქებელ და გამახანგრძლივებელ რელაქსაციაზე. მოთხოვნილებას ისეთ ცრუ უფლებებზე და თავისუფლებებზე, როგორებიცაა თავისუფალი კონკურენცია რეგულირებადი ფასების დროს, თავისუფალი პრესა, რომელიც საკუთარ თავს თვითონვე უმორჩილებს ცენზურას. თავისუფალი არჩევანი თანაბარღირებულ სავაჭრო მარკებსა და უმდაბლეს სავაჭრო ნვრილმანს შორის, მომხმარებელზე ფუნდამენტური შემოტევის 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 კვლავნარმოებას ამ ინდივიდის მიერვე არ მოაქვს ავტონომია, არამედ კონტროლის ფორმების ქმედითობას მონმობს.

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 გამოიწვიოს და კმაყოფილდებოდეს თავის თავად. ასეთი აღშფოთებისთვის უცნობია საქმის არსი. ნინასნარი დამუშავება სულაც არ იწყება რადიოსა და ტელევიზიის მასობრივი გავრცელებით და მათზე კონტროლის ცენტრალიზაციით. ამ სტადიაში ადამიანები შედიან, როგორც უკვე ხანგრძლივი ნრთობის ნინასნარდამუშავებული ჭურჭლები და გადამწყვეტი განსხვავება მდგომარეობს კონტრასტის (ან კონფლიქტის) ნაშლაში მოცემულსა და შესაძლებელს, დამაკმაყოფილებელ და არადამაკმაყოფილებელ მოთხოვნილებებს შორის. აქ თავის იდეოლოგიურ ფუნქციას პოულობს კლასობრივი განსხვავებების ე. ნ. გათანაბრება. თუ მუშა და მისი ბოსი ერთი და იგივე ტელეპროგრამით ტყებთან და ერთსა და იგივე კურორტებზე ისვენებენ, თუ მემანქანე არანაკლებ ეფექტურად იღებება, ვიდრე - მისი უფროსის ქალიშვილი, თუ ზანგი "კალიაკს" 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 დამყოფილების ხერხებს, რომლებიც ისტებლიშმენტის შენარჩუნებას ემსახურება. (...)

კვლავ ვანყდებით განვითარებული ინდუსტრიული ცივილიზაციის ერთერთ ყველაზე უფრო გამლიზიანებლურ ასპექტს: მისი ირაციონალობის რაციონალურ ხასიათს. მისი ნაყოფიერება, მისი შესაძლებლობა კეთილმონყოლის რაულყოფისა და გავრცელებისა, კონსტრუქციული გამოყენება ნგრევისა, არ 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 ნარმოებად ახალ მოთხოვნილებებში იმალება. (...) თანამედროვე ეტაპზე, კონტროლის ტექნოლოგიური ფორმები ნარმოგვიდგება, როგორც - თვით გონების განხორციელება, და ეს ფორმები მიმართულია ყველა სოციალური ჯგუფის სასიკეთოდ და საყოველთაო ინტერესთა დამყოფილებისკენ. ასე რომ, ყოველგვარი დაპირისპირება ირაციონალური ჩანს, ყოველგვარი საპირისპირო ქმედება კი - ნარმოუდგენელი.

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 უძლურების მონომობად იქცა. ასეთია თანამედროვე პერიოდის პოლიტიკურ მოვლენათა სოციალურ-ფსიქოლოგიური ასპექტი: წარსულს ბარდება ისტორიული ძალები, რომლებიც არსებობის ახალი ფორმების შესაძლებლობას გეპირდებოდნენ.

თუმცა, თვით ტერმინი "ინტროექცია", როგორც ჩანს, უკვე არასაკმარისია საზოგადოების მიერ განხორციელებადი გარეგანი კონტროლის ინდივიდისმიერი კულანარმოებისა და მიმავრების ალსანერად. ინტროექცია, გულისხმობს რამრავალფეროვნებასა 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 - მიმეზის: ინდივიდის უშუალო იდენტიფიკაციას თავის საზოგადოებასთან და, ამ უკანასკნელის გავლით, საზოგადოებასთან, როგორც მთელთან.

მაღალგანვითარებულ ინდუსტრიულ ცივილიზაციაში კვლავ აღმოცენდა ასოციაციების პრიმიტიული ფორმებისთვის დამახასიათებელი უშუალო, ავტომატური იდენტიფიკაცია. ოღონდ, ეს ახალი "უშუალობა" პროდუქტის 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 ათვისებებს 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 გადაესებულობა. 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 თავსმოსხვეულ 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 ანარმოებს (ადორნო). ამ მსჯელობის შაპროვოცირებული ფორმა გაბატონებული ტექნოლოგიური რაციონალობის პოლიტიკურ ასპექტებს ამიშვლებს. (...)

## ახალი ჰუმანიზმი?

(ფრაგმენტი ნიგნიდან "ნივთების სისტემა")

...კონკურენციის იმ იდეოლოგიამ, რომელიც ოდესღაც "თავისუფლებების" 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 იძლება განსხვავებულ სახეობებად, კონკურენცია განსაკუთრებით მწვავედება და ფართო ასპარეზს უქმნის არჩევნის უკანასკნელ, საექვო თავისუფლებას – თავისუფლებას ისეთი ნივთების შემთხვევით არჩევისა, რომლებიც თქვენ სხვებისგან გამოგარჩევთ<sup>1</sup>. 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 უნინდებურად გვინდა ის, რაც სხვებს არა აქვთ. რაც შეეხება საქონლის არჩევასა და გამოყენებას, აქ, უნინდებურად ვიმყოფებით კონკურენციის გმირულ სტადიაში (ყოველ შემთხვევაში, ასეა დასავლეთ ევროპაში; აღმოსავლეთში ეს პრობლემა ჯერ არ დამდგარა). ამერიკის შეერთებული შტატებისგან განსხვავებით, ჩვენთან ჯერ არ ჩამოყალიბებულა მოდელების სისტემური, სინქრონულ-ციკლური ცვლა<sup>2</sup>. 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 ნელს ინაცვლებს ახალ უკანასკნელ მოდელზე, 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 ორაზროვნანია ჩვენი რეკლამა: იგი კონკურენციისკენ გვიბიძგებს, მაგრამ ამ ნარმოსახული კონკურენციითე იგი უკვე ორიენტირებულია სიღრმისეულ ერთნაირობაზე, ერთსახოვნების პოსტულატზე, მომხმარებელი მასის ალტემული 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!"<sup>4</sup> და ამაში არაფერია ნინაალმდეგობრივი. გასაგებია, რომ თავს ყველა ორიგინალურად გრძნობს. თუმცა ყველა ერთმანეთს ჰგავს, - ამისთვის მხოლოდ კოლექტურ-მიოლოგიური პროექციის სქემაა საჭირო, ანუ - რალაც მოდელი.

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 მიიღწია ნარმოების აბსოლუტურ მონესრიგებულობასთან და კონცენტრაციასთან პარმონიულ თანხმობას.

მეორე მხრივ, დღესდღეობით, კონკურენციის იდეოლოგია საყოველთაოდ უკან იხევს პიროვნული თვითგანხორციელების "ფილოსოფიის" ნინაშე. თანამედროვე საზოგადოებაში, რომლისთვისაც გაზრდილი ინტეგრაცია და მახასიათებელი, ინდივიდები სიამეთა ფლობისთვის უკვე აღარ ემეტოქებიან ერთმანეთს, ისინი თვითრეალიზებიან საკუთარ მოთხოვნილებაში, თითოეული თავ-თავისთვის. ახლა უკვე ლაიტმოტივს ნარმოადგენს არა კონკრეტული გადარჩევა, არამედ - პერსონალიზაცია ყველასთვის. იმავდროულად, რეკლამამაც კომერციული პრაქტიკიდან გადაინაცვლა მომხმარებლური "პრაქსისის" თეორიისკენ, რომელიც საზოგადოების მთელ შენობას აკვირგვინებს. 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 "ნიპილიზმს" 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 ნინაშე დგას ამოცანა: ნება მივცეთ საშუალო ამერიკელს - თავი იგრძნოს ზნეობრივ ადამიანად მაშინაც კი, როცა ის ფლიტაობს, ხარჯავს ფულს, ყიდულობს მეორე თუ მესამე მანქანას. ჩვენი აყვავების ერთ-ერთი ფუნდამენტური პრობლემაა - ხალხის თვალში გამართლება და სანქციონ-

ირება სიამეებით სარგებლობისა; მათთვის იმის დამტკიცება, რომ კმაყოფილების სამსახურში საკუთარი ცხოვრების ჩაყენება ზნეობრივია და არა – უზნეო; ნება დაერთოთ მომხმარებელს, თავისუფლად ისარგებლოს ცხოვრებით; დაუმტკიცოთ 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”. მამ ასე, ამ მართვადი მოტივაციის წყალობით, აღმოეჩნდებოდა ეპოქაში, როცა რეკლამა, ერთბაშად, თავის თავზე იღებს მორალურ პასუხისმგებლობას მთელ საზოგადოებაზე და პურიტანულ მორალს ნმინდა დაკმაყოფილების პედონისტური მორალით ცვლის, ცივილიზებული საზოგადოების ნიაღში 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 ნიგნის – “შეუმჩნეველი შთაგონება” – წინასიტყვაობაში) – მოტივაციის კვლევა არ ემუქრება ინდივიდის თავისუფლებას; არ ხელყოფს მის უფლებას, მოიქცეს რაციონალურად ან ირაციონალურად”. ამ სიტყვებში ან უბრალოების დიდი წილია ან – ემპაკობის. დიხტერი უფრო მკაფიოდ მეტყველებს – ჩვენ ვცხოვრობთ ჩვენთვის ნაწყალობევი თავისუფლების მდგომარეობაში: “მომხმარებელს თავისუფლად სარგებლობის ნება უნდა დაერთოთ...”. ადამიანებს ნება დაერთოთ, არ შერცხვეთ და იყონ, როგორც ბავშვები. “საკუთარ თავად ყოფნის თავისუფლება”, ფაქტობრივად, ნიშნავს სამრეწველო წინარმზე საკუთარი სურვილების პროეცირების 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 მიაწერს 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 გაუმუალებელი ლტოლევების კომპლექსს წარმოადგენს, და დასჯერდეს მათ დაკმაყოფილებას). სხვათაშორის, თვით ლტოლვებიც საშიშია, და მომხმარებლობის უახლესი ჯადოქრები კეთილგონივრულად გაურბიან ადამიანის გათავისუფლებას ისეთი ფეთქებადსაშიში მიზნისგან, როგორიც 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” (დიხტერი, “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, რატომაა ასეთი თავისუფლება ზნეობრივი, სწორედ რასაც ამბობს დოქტორი დიხტერი; უფრო მეტიც, ასეთი თავისუფლება ნარმოადგენს 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 ხელიელჩაკიდებულ ინაცვლებს უფრო მაღალ საფეხურზე.

### ავტორის შენიშვნები:

1. თვით სიტყვას "კონკურენცია" ორი მნიშვნელობა გააჩნია: CONCOURIR აღნიშნავს ერთდროულად "მეტოქეობასაც" და "ერთად სწრაფვასაც". როცა სხვებს ვეჯობრებით, 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 ერთნაირი მომსახურების წინასწარგანგარიშებული და დანესებული ეადა აქვთ (ტელევიზორს - სამი წელი, ოთახს - რამდენადმე მეტი). საბოლოო ჯამში, "სტენდინგის" სოციალური ნორმები ნივთების წერბრუნვის სულ უფრო მოკლე ციკლს ქმნიან: ძალზე შორს მდგომს ბუნების ციკლებისგან; თუმცა, ზოგჯერ ძველ სეზონურ ციკლებს უცნაურად დამთხვევად ეს უახლესი ციკლი და მისადმი დამორჩილების აუცილებლობა ქმნის სადღესოდ ამერიკელი მოქალაქის ქეშმარიტ 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-კერძო ნაცვალსახელისა ON (იხ. ლეო შპიცერი, SPRACHE IM TECHNISCHEN 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, შეშლილებსაც 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 ნარმოსახული 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 გრამატიკისტული წარმომავლობისას), სადღეისოდ ძლიერ გაცვეთილს: მას ხალხის 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 წყვილებს მივმართოთ, როგორებიცაა *ალმნიშვნელი* – *აღნიშნული* და *სინქრონია* – *დიაქრონია*, საიმიხოდ, რომ აზროვნების სხვა წესებისგან სტრუქტურალიზმის განსხვავების გაგებას მივუახლოვდეთ; პირველ წყვილს იმიტომ უნდა მივმართოთ, რომ სოსიურიანული წარმოშობის ლინგვისტურ მოდელზე მიგვითითებს, და იმიტომაც, რომ ნივთთა დღევანდელი მდგომარეობისას, ლინგვისტიკა, ეკონომიკასთან ერთად, სტრუქტურის შესახებ მეცნიერების უშუალო განხორციელება; მეორე წყვილს 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 იმპობილიზაციას, ხოლო დიაქრონიის იდეა იმისკენ იხრება, რომ ისტორიული პროცესი ფორმების წმინდა თანმიმდევრობის სახით წარმოადგინოს. ეტყობა, სტრუქტურალიზმის სამეტყველო ნიშანი, საბოლოო ჯამში, განხილულ უნდა იქნას მნიშვნელობის ცნებასთან დაკავშირებული ტერმინების სისტემატური ხმარებით, და სრულიადაც არა თვით სიტყვა "სტრუქტურალიზმი" 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 მეტაენის 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 ვიტყვით, *წარმოსახვის უნარით*, სხვა სიტყვებით, იმ ნესით, რომლითაც ის აზრობრივად განიცდის სტრუქტურას.

ამთავითვე აღვნიშნავთ, რომ ყველა თავის მომხმარებლის მიმართ თვით სტრუქტურალიზმი პრინციპულად გამოდის, როგორც *მოღვაწეობა*, ესე იგი სააზროვნო ოპერაციების განსაზღვრული რაოდენობის მოწესრიგებული 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 მიემართვადეთ, რამდენიმე სიტყვა უნდა ითქვას მათ მიზნებზე.

ნებისმიერი სტრუქტურალისტური მოღვაწეობა – 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, ანანევრებს, შემდეგ კი აერთებს დანანევრებულს; ეს, ერთი შეხედვით, წერილმანია (რის გამოც ზოგიერთი სტრუქტურალისტურ მოღვაწეობას მიიჩნევს "უმნიშვნელოდ, უინტერესოდ, უსარგებლოდ" და ა. შ.). ოღონდ გაცილებით ღრმა თვალთახედვა აღმოაჩენს, რომ ამ წერილმანს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან ამ ორ ობიექტს შორის, ან სტრუქტურალისტური მოღვაწეობის ორ ფაზას შორის, შუალედში იბადება რაღაც აბალი, და ეს აბალი 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 მოლვანეობის შესახებ: აქ აღდგენა ან ასახვა ნარმოადგენს არა სამყაროს რაღაც პირველშობილ "ანაბეჭდს", არამედ - ისეთი სამყაროს ყველაზე უფრო ნამდვილ მნიშვნელობას, რომელიც პირველადს ჰგავს, მაგრამ მის ასლიერებას კი არ ახდენს, არამედ ინტელიგიბელურს ხდის მას. აი, რატომ შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ სტრუქტურალიზმი თავისი არსითაა მამოდელირებული მოლვანეობა, და სწორედ ამ მიმართებით, მკაცრად თუ ვიტყვი, არ არსებობს არავითარი ტექნიკური სხვაობა ერთის მხრივ მეცნიერულ სტრუქტურალიზმსა და მეორეს მხრივ ლიტერატურას, აგრეთვე - საერთოდ ხელოვნებას, შორის: ორივეს ურთიერთობა აქვს მიმეზისტან, რომელიც ვფუძნება არა სუბსტანციებს შორის ანალოგიას (მაგალითად, ეგრეთ წოდებულ რეალისტურ ხელოვნებაში), არამედ - ფუნქციების ანალოგიას (რასაც ლევი-სტროსი პომოლოგიებს ეწოდებს). როცა ტრუბეცკოი ფონეტიკურ ობიექტს ვარიაციების სისტემის სახით აღადგენს, როცა ჟორჟ დიუმენილი ფუნქციონალურ მითოლოგიას ამუშავებს, როცა პროპი ნინასნარ მის მიერვე დანაწევრებული ყველა სლავეური ზღაპრის სტრუქტურირების გზით ხალხური ზღაპრის ინვარიანტის კონსტრუირებას ახდენს, როცა კლოდ ლევი-სტროსი ტოტემური აზროვნების პომოლოგიურ ფუნქციონირებას აღმოაჩენს, ხოლო ფ. გ. გრანჟე - ეკონომიკური აზროვნების ფორმალურ ნესებს, ან ფ. კ. ვარდენი - ნინარეისტიკური მალარმეს ლექსს მისთვის მადახასიათებელი ჟღერადობის მიხედვით აღაგებს, 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. არაარსებითაა ის ფაქტი, რომ მამოდელირებული მოლვანეობის საფუძვლადმდებარე პირველად ობიექტს სინამდვილე გვანდის ან უკვე ერთგვარად თავმოყრილი სახით (რასაც ადგილი აქვს უკვე ჩამოყალიბებულ ენაზე, საზოგადოებაზე ან ნანარმოებზე მიმართული სტრუქტურული ანალიზის შემთხვევაში) ან, პირიქით, არაორგანიზებული სახით(ასეთია სტრუქტურული "კომპოზიციის" შემთხვევა). არაარსებითაა ისიც, რომ ამ პირველადი ობიექტის აღება სოციალური ან ნარმოსახული 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. მამასადამე, სწორედ იმდენად, რამდენადაც სტრუქტურალისტური მოლვანეობის მიზნები განუყრელადაა დაკავშირებული განსაზღვრულ ტექნიკასთან, სტრუქტურალიზმი შესამჩნევად განსხვავდება ანალიზის ან შემოქმედების ყველა სხვა ნესისგან: ობიექტი აღდგება ფუნქციების გამოვლენისთვის, და რეზულტატი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თვით განვილილი გზა გამოდის; აი, რატომ უნდა ვილაპარაკოთ უფრო სტრუქტურალისტური მოლვანეობის, ვიდრე სტრუქტურალისტური შემოქმედების შესახებ.

სტრუქტურალისტური მოლვანეობა თავის თავში ორი სპეციფიკური ოპერაციის - დანაწევრების და მონტაჟის - შემცველია. მამოდელირებულ მოლ-

ვანობას დაქვემდებარებული პირველადი ობიექტის დანაწევრება ნიშნავს მასში ისეთი მოძრავი ფრაგმენტების აღმოჩენას, ურთიერთის მიმართ რომელთა განლაგებაც რაღაც საზრისს ბადებს; მსგავს ფრაგმენტს თავისთავად აზრი არა აქვს, მაგრამ იგი ისეთია, რომ მისი კონფიგურაციის შემხები უმცირესი ცვლილებები მთელის ცვლილებას იწვევს. მონდრიანის *კვადრატი*, პუსერის *მწკრივი*, *სტროფი* ბიუტორის "მობილი"-დან, "მითემა" ლევი-სტროსთან, ფონემა ფონოლოგებთან, "თემა" ლიტერატურის ზოგიერთ კრიტიკოსთან – ყველა ეს ერთული (როგორც არ უნდა იყოს მათი შინაგანი სტრუქტურა და სიღრმე, 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 (ლინგვისტიკის მიერ პარადიგმად სახელდება). პარადიგმის ცნება, როგორც ჩანს, არსებითა 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 რაღაც ურთიერთმსგავსება უნდა გააჩნდეს *იმისთვის*, რომ სრულიად აშკარა გახდეს მათ შორის განსხვავება; *იმისთვის*, რომ ფრანგულ ენაში ერთდაიგივე საზრისით არ მივანიჭოთ სიტყვებს poisson და poisson, აუცილებელია, რომ S-ს და Z-ს ერთდროულად გააჩნდეთ როგორც საერთო (დენტალურობა), ისე – მადიფერენცირებელი (ფლერადობის 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") განუნყვეტივ განიხილებოდნენ ერთი და იგივე წესით, მაგრამ, იმავდროულად, ყოველთვის განსხვავდებოდნენ მარკით და ფერით; აუცილებელია, რომ ოიდპოსის მითის ეპიზოდები (ლევი-სტროსის ანალიზში) ერთნაირი და განსხვავებული იყოს და ა. შ., *იმისთვის*, რომ დისკურსის და ნაწარმოების ყველა დასახელებული ტიპი ინტელიგიბელური აღმოჩნდეს. ამგვარად, დანაწევრების ოპერაციას მიეყვართ მოდელის პირველად, თითქოსდა დანაწევრებულ მდგომარეობასთან, თუმცა, ამავე დროს, სტრუქტურული ელემენტები სულაც არ არიან ქაოსურად უნესრიგონი; ჯერ კიდევ თავის განანილებამდე 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 ურთიერთშეერთების წესები: ამ მომენტიდან გამომდინარე ნელობითი 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, გაცნობილებით ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე მათ სტაბილურობას, ვინაიდან მამოდელირებელი 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; ლინგვისტიკები ამ კომბინატორულ წესებს *ფორმებს* უწოდებენ, და ფრიად სასურველი იქნება, ამ გაცვეთილ სიტყვას თავის მკაცრ მნიშვნელობას თუ შეეუნარჩუნებთ: ამგვარად, ფორმა ისაა, რაც ერთეულებს შორის მოსაზღვრეობის მიმართებას ნებას აძლევს არ გამოიყურებოდეს 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: ხრუმჩოვი, 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 გვირგვინს 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 დაუღელვად 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 – ჰანი. მას მერე ბუნება შეიცვალა, სოციალური გახდა: ყველაფერი, რაც ადამიანს ებოძა, უკვე ადამიანური ხანყისითაა გაუღენთილი, - იმ ტყეების და მდინარეების ჩათვლით, მოგზაურობა სადაც გვიხდება. თუმცა, ამ სოციალური ბუნების (უბრალოდ თუ ვიტყვიტ – კულტურის) პირისპირ მდგომი სტრუქტურალური ადამიანი არსებითად არაფრით განსხვავდება ძველი ბერძენისგან: ისიც აყურადებს კულტურის ბუნებრივ ხმას და განუწყვეტლივ 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 წარმოება 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: ანმყოფი 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 *maniccia*; 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 შემღწევი, რო-მელიც საზრისმა გაიარა და რომელსაც ხელახლა გადის იგი სწორედ ამ საზ-რისთან ერთად, თავისუფლდება რა გზა-დაგზა ამ სამყაროს მიერ გამოძრუ-ვებული ყველა შემთხვევითი საზრისის-გან; ადამიანისთვის, რომელიც მას მოიხმარს, იგი პასუხს წარმოადგენს, ბუნებ-ის მიმართ კი კვლავ კითხვად რჩება: ლიტერატურა კითხვის დამსმელი პასუხი და მოპასუხე კითხვაა.

როგორღა ხედება 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 დაეალებული 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 პროექტორებს 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 მატერი-ალური, 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 ნესით მეტყველების უნარის მობილიზე-ბით ამონმებს თავისი მსჯელობების ვარგისობას (და სრულიადაც არა ქემ-მარიტობას), მისთვის ისიც ცნობილია, რომ საკმარისია ისტორიაში ახალი ენა წარმოიშვას, რომელიც მის შესახებ ამეტყველდება, რომ მისი მისია ამონუ-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 შემოდის რეალური ენის (ენა-ობიექტის) მიმართებებისა და სტრუქტურის ფორმულირება სიმბოლოთა ენაზე (მეტაენაზე).

ჩვენს მწერლებს მრავალ საუკუნეთა განმავლობაში ვერ წარმოედგინათ, თუ შეიძლებოდა 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 შემეცნებელი 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, მიუნვედომელი სრულყოფილებისკენ მტანჯველ მისწრაფებაში გამუდმებული (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“: დაიწყეს სიტყვა-ობიექტისთვის მრავალი საზრისის განზრახ, სისტემატურად მინერა 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 უმნიკვლო) 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 ორაზროვნება). 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-პოსისთვის 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 შემოძლია რაიმე ნაფშალო, გადაეშალო, შეეცვალო; შემოძლია მხოლოდ ვთქვა: “ეცელი, ეშლი, ვასწორებ”. ე. ი. განვაგრძობ 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 უწესრიგობისა. 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 ანტიისმპათიურია (რობოტის სახით ხომ იგი იმუქრება ყველაზე სამიწილი რამით – სხეულის დაკარგვით), მას მაინც შეუძლია წარმოშვას კიდევ ერთი ეიფორული მოტივი – როცა იგი მოქმედებს; მანქანა შიშს იწვევს 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; შეუმჩნევლობა, განურჩევლობა, მსუბუქი ბიძგი აღიქმება, როგორც გაუჩინარებული ხმაურის ნიშნები.

ამიტომ, რომ მანქანები, რომლებიც გუგუნებენ, ნეტარების მომნიჭებელი არიან. მაგალითად, სადი ხშირად წარმოიდგენდა და აღწერდა ხოლმე ეროტიკულ მანქანას: ეს მანქანა მოფიქრებულია, როგორც გროვა სხეულებისა, რომელთა ტკობის 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 ყლერს; "მომუშავეთა" სიამოვნების ხმაურში არავინ ხმას არ აღიმალლებს, არც ერთი ხმა არ ხდება წარმმართველი, არ გამოირჩევა სხვებისგან, შეუძლებელია თუნდაც დაბადება ვისიმე ხმისა; გუგუნი სხვა არაფერია, თუ არა – ხმაური ტკობას მიცემული სიმრავლისა (და არა მასისა – მასა, პირიქით, ერთხმიანი და ხმამაღალია).

ახსიათებს თუ არა გუგუნი ენას? ზეპირმეტყველების დროს ენა მართლაც რომ ფატალურადაა განწირული ბორძიკისთვის, ხოლო ნაწერის შემთხვევაში – სიმუნჯისა და ნიშანთა დანაწევრებისთვის; ნებისმიერ შემთხვევაში, მაინც რჩება *აზრის ნამეტი*, რომელიც ენას არ აძლევს მასში ჩადებული ტკობის 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 *ლალატობს თავის ბუნებას* და გადაიქცევა უსაზღვრო ხმოვან ქსოვილად, და მისი სემანტიკური შექანიზმი კარგავს რეალობას; აქ მთელი თავისი დიდებულებით წარმოსდგება აღმნიშვნელი – ფონური, მეტრული, მელოდიური, და არც ერთ ნიშანს არ შეუძლია, განკერძოებულს, *ბუნებას დაუბრუნოს* ტკობის ეს ნმინდა 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 განაოთქმელი მირაჟის სახით, რითაც წარმოქმნის პეიზაჟის უკანა პლანს, "ფონს" ხმოვანი პეიზაჟისას. ჩვეულებრივ (მაგალითად, ჩვენს პოეზიაში) ფონემათა მუსიკა "ფონის" როლს ასრულებს შეტყობინებისთვის, აქ კი, პირიქით, საზრისი ძლიერ ახერხებს ტკბობის გავლას, ძლიერ 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 სამწუხარო და ველური ისტორიიდან" იბადება.

ეს ყოველივე, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ეტობია; მაგრამ, არაიშვიათად, უტოპია გზის მანათობელი ვარსკვლავია პირველგამკვალავათთვის. და მართლაც, უამიდან უამზე, ხან აქ და ხან იქ, არის გუგუნის შექმნის მცდელობები: ასეთია რამდენიმე ნიმუში პოსტსერიული მუსიკისა (ერთობ საგულისხმოა, რომ ეს მუსიკა განსაკუთრებით დიდ როლს ანიჭებს ადამიანურ ხმას, - იგი გარდაქმნის ხმას იმით, რომ ცდილობს ჩამოაპოროს ამ უკანასკნელს აზრობრივი ბუნება, მაგრამ შეუნარჩუნოს ბგერითი სისასვე), ასეთია რამდენიმე ცდა რადიოფონიის დარგში; ასეთია, აგრეთვე, პიერ გიუიოტის და ფილიპ სოლერსის 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 ხმამალა კითხულობენ თავ-თავიანთ ნიგნებს 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 პალუცინაციაში 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 ფეფქტი, რომლის შესახებაც იყო საუბარი! არა, რა თქმა უნდა; საჭიროა ხმოვან სცენაში მონანილეობდეს ეროტიკა (ამ სიტყვის ფართო გაგებით), რათა მასში იგრძნო-

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

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

## მწერლები და მოკალმეები

ვინ ლაპარაკობს? ვინ წერს? ჩვენში ჯერჯერობით არ არსებობს სიტყვის სოციოლოგია. ჩვენთვის მხოლოდ ისაა ცნობილი, რომ სიტყვა ძალაუფლების ფორმაა და ადამიანთა განსაკუთრებული ჯგუფი (რალაც სამშუალო კორპორაცია და კლასს შორის) სწორედ იმით განისაზღვრება, რომ მეტ-ნაკლებად განუყოფლად ფლობს ერის ენას. ამასთან, დიდხანს, კაპიტალიზმის მთელი კლასიკური ეპოქის განმავლობაში (XVII-დან XIX საუკუნემდე), ენის უდავო მფლობელები მწერლები და მხოლოდ მწერლები იყვნენ. თავიანთი ფუნქციონალური ენის საზღვრებიდან გამოუსვლელ ქადაგებს და იურისტებს თუ გამოვრიცხავთ, სხვა არც არავინ ლაპარაკობდა. საინტერესოა, რომ ენობრივი მონოპოლიის მკაცრი წესრიგი ეხებოდა არა იმდენად მწარმოებელს, რამდენადაც – თვით წარმოებას: სტრუქტურირდებოდა არა ლიტერატურის პროფესიული მდგომარეობა (სამი საუკუნის მანძილზე მან ძლიერ იცვალა სახე – პოეტ-მსახურიდან მწერალ-საქმოსნამდე), არამედ – თვით სუბსტანცია ლიტერატურული დისკურსისა, რომელიც, სიტუაციურ, ჟანრობრივ და კომპოზიციურ ნუსებს დამორჩილებული, თითქმის უცვლელი რჩებოდა მაროდან ვერლენამდე, მონტენიდან უიდამდე (ძვრები ხდებოდა ენაში და არა – დისკურსში). განსხვავებით ეგრეთ წოდებული პირველყოფილი საზოგადოებებისგან, სადაც, როგორც მოუსმა აჩვენა, ჯადოქრობა ყოველთვის ჯადოქრის ფიგურაშია განხორციელებული, - ლიტერატურის *ინსტიტუტი* (და, კერძოდ, მისი ძირითადი მასალა – სიტყვა) მის *ფუნქციაზე* ბევრად მნიშვნელოვანი იყო. საფრანგეთში ლიტერატურის ინსტიტუტს მისი ენა წარმოადგენს, ნახევრად ლინგვისტური, ნახევრად ესთეტიკური სისტემა, რომელიც მოკლებული არაა თვით მითიურ განზომილებას – *სიცხადეს*.

როდის მერე აღარაა საფრანგეთში მწერალი ერთადერთი, ვინც ლაპარაკობს? როგორც ჩანს, - რევოლუციის დროიდან; სწორედ მაშინ გაჩნდნენ პოლიტიკური მიზნებისთვის მწერალთა ენის გამოყენებული ადამიანები (ახლახანს, ბარნავის ერთ-ერთი ტექსტის ნაკითხვისას, დავრწმუნდი ამაში). ინსტიტუტი უცვლელი რჩება - ესაა კვლავინდებურად დიდი ფრანგული ენა, მისი ლექსიკა და ეეფონია მონივრებით 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 პიუგომდე 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 გამბატონებულ ადამიანთა ახალი ჯგუფი. ინტელექტუალები? ეს სიტყვა ერთობ მრავალმნიშვნელოვნად უღერს<sup>1</sup>. უმჯობესია, მათ აქ მოკალმეები ვუწოდოთ. და აი, რამდენადაც ჩვენ, შესაძლოა, ამჟამად ისტორიულად მერყეე 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 საქმიანობითა დაკავებული; ეს გრამატიკიდანაც ნათლად ჩანს, სადაც ერთმანეთს უპირისპირდებიან, ერთის მხრივ, არსებითი სახელი, მეორეს მხრივ კი - ზმნა (გარდამავალი)<sup>2</sup>. 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 ენევა (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 იგვეგობისთვის შექმნილი კიბერნეტიკული მანქანისა (ეშპის პომეოსტატი); მწერლის შემთხვევაში კითხვაა "რატომაა სამყარო ასეთი?" მთლიანად შთაინთქმება კითხვით: "როგორ ეწერო 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, იმედროულად, 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 რალაც 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 ზმანა); სიტყვას, აქედან გამომდინარე, არ ძალუძს სამყაროს ახსნა, მაგრამ თუ როგორღაც ახერხებს კიდევ მის ახსნას, მხოლოდ – იმიტომ, რომ მოგვიანებით სამყარო კვლავ არაერთმნიშვნელოვანი სახით წარმოსდგეს. *წაწარმოებში* (რომელიც მუშაობის პროდუქტია) შეტანილი ყოველგვარი ახსნა მაშინვე ორაზროვანი, რეალობასთან მხოლოდ გაშუალებულად დაკავშირებული, ხდება; საბოლოო ჯამში, ლიტერატურა ყოველთვის არარეალისტურია, მაგრამ სწორედ ეს არარეალისტურობა მას საშუალებას აძლევს, სხირად დაუსვას სამყაროს სერიოზული კითხვები, თუმცა კი – არა პირდაპირ; მაგალითად, სამყაროს თეოკრატიული ახსნის მონადინე ბალზაკი, ბოლოს და ბოლოს, ამ სამყაროსთვის კითხვების დასმით იყო დაკავებული. იმიტომ 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 ძალაუწებურად აქცევს სამყაროს ყოველგვარ ახსნას თეატრალურ წარმოდგენად, გარდაუვლად შეაქვს მასში არაერთმნიშვნელოვნება<sup>3</sup>; *მეორეც – მონმობაზე*, ვინაიდან, სიტყვას მიცემული მწერალი კარგავს გულუბრყვილობას. არ შეიძლება ყვირილის დამუშავება – თორემ ყველაფერი იმით დამთავრდება, რომ შეტყობინებაში მთავარი გახდება არა თავით 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 ნეიტრალიზება<sup>4</sup>. სამაგიეროდ მწერალი, ცხადია, სამყაროს სიმტიკის მორყევის უნარს იძენს, წარმოდგენს რა მას იმ *პრაქსისის* თავებრუდამხვევ სანახაობას, რომელიც არავის მიერ სანქციონირებული არაა. იმიტომ უაზრობაა, მწერლისგან ანგაჟირებულ წაწარმოებს 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 ალტერნატიული მიწისქვეშა (ასეთია, მაგალითად, კაფკას პასუხისმგებლობა).

ბუნებრივია, ლიტერატურა ღვთის წყალობა კი არა, პროექტებისა და გადაწყვეტილებების 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 მონოდებას, ენაზე მუშაობას – როგორც ენის ფლობის უნარს, ხოლო ტექნიკურ ხერხებს – როგორც ხელოვნებას. ასე დაიბადა მითი კარგი სტილის შესახებ: მწერალი დაქირავებული ქურუმია, დიდი ფრანგული სიტყვის ტაძრის ნახევრადამსახურებული, ნახევრადსასაცილო 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 ანეიტრალებს თავისი კრიტიკოსის მემამოხურ ვნებებს და დამანგრეველ გამოსვლებს – ერთი სიტყვით, ყურადღების ქვეშ ჰყავს მწერალი; "ანგაირებულ" მწერალს ისლა დარჩენია, განუწყვეტლივ და უმწუროდ ესროდეს მას გამონევეას. 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 ხმამალალი ექო, როგორც საკუთარი რწმენიდან აუხსნელი მონყევა (რემბო)<sup>5</sup>.

რაც შეეხება მოკალმეებს, ისინი "ტრანზიტული" ტიპის ადამიანები არიან: ისინი გარკვეულ მიზანს ისახავენ (დამონებებს, 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-



ენელოვან ტექნიკურ მოქმედებას; მის განკარგულებაშია ყველა მოკალმისთვის საერთო ნერილი – 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 ფსიქონალიზის საგნად აქციონ? ის ვარაუდობს, რომ თავისი სიტყვით მკაფიოს ხდის სამყაროში რაღაც განუსაზღვრელს, იძლევა მის ერთმნიშვნელოვან (თუნდაც არა საბოლოო) ახსნას ან რაღაც უდავოს იუწყება (თუნდაც სხვათა ცოდნის მოკრძალებულ გადმოცემას ენეოდეს). მწერლისთვის კი ამ დროს, როგორც ვიხილეთ, ყველაფერი პირიქითაა: მან მშვენიერად იცის, რომ მისი სიტყვა არატრანზიტულია (ასეთია მისი არჩევანი და ასეთია მისი პროზის 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 ღრმავაროვანი შენიშვნა: "ჩემს მტკიცებებშიც კი კითხვებია". მწერალში რაღაც ქურუმისეულია, მოკალმეში – უბრალო მაგალობლისეული: ერთისთვის სიტყვა თვითმიზნურ ქმედებას წარმოადგენს (ანუ გარკვეული თვალსაზრისით – ყესტს), 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, "არაგამოყენებთის") მთავარი მითური ნიშან-თვისება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის ფულადი მიმოქცევის გარეთ გამოუმუშავდება; განსხვავებით ფორმისგან, რომელიც, ვალერის თქმით, ძვირი ღირს, აზრი არაფერი ღირს, სამაგიეროდ მას არც ყიდიან, არამედ დიდსულოვნად ჩუქნიან. ამასთან, იკვეთება, 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.* 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* ამკარაა მეორე განსხვავება: ლიტერატურული (სამწერლო) სიტყვის სოციალური ფუნქცია სხვა არაფერია, თუ არა *საქონლად აზრის გადაქცევა* (სინდისის, ან სულის ძახილის), თავის სასიცოცხლო ბრძოლაში საზოგადოება ისწრაფვის, დაიუფლოს, მოიშინაუროს, 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 ერთდება სისტემაში, მაპროვოცირებელ აზრს კი, როგორც არ უნდა ეცადონ უშუალოდ (გაუშუალებლად) მის გამოხატვას, ფორმის ნეიტრალურ ზოლზე უნაყოფოდ წვალება და დარჩენია; ნორმების დარღვევა არასდროს არის სრული.

აქ აღწერილი წინააღმდეგობა სინამდვილეში იშვიათად მჟღავნდება წმინდა სახით. დღესდღეობით, ყველა ჩვენგანი მეტი თუ ნაკლები საშუაარვით 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 ნოდება, - 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 “მალავს”; მწერალთა ქცევაში მოულოდნელად ჩნდება მოკალმეთა მოუთმენლობა, ხოლო მოკალმეები დროდადრო ენის თეატრალურ წარმოდგენაში მონაწილეობის მიღებამდე მალდებიან. გვინდა რალაც *დაწეროთ*, ამ დროს კი უბრალოდ *ვწერთ* (ამ სიტყვის გარდაუვალი აზრით). ერთი სიტყვით, ჩვენმა ეპოქამ, როგორც ჩანს, ჰიბრიდული ტიპი წარმოშვა – მწერალ-მოკალმე. მისი თვით ფუნქციაც უცილობელი პარადოქსულობისაა – მასში გამოწვევაცაა და გრძნებით შეკვრაც; ფორმალურად მისი სიტყვა თავისუფალია, არ ემორჩილება ლიტერატურული ენის ინსტიტუტს, მაგრამ, ამ თავის თავისუფლებაში გამოიმწყვდევს, ის “საყოველღეო ნერილის” ფორმის მიმღებ ნესებს 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 ალიარებს მწერალ-მოკალმეს და იქნის (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 განუწყვეტლივ 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 მეგკვიდრე, სწორედ თავისი განკიცხულობის მიზეზითაა ჩართული საზოგადოებაში. სოციუმში მისი ფუნქცია რალაცით მსგავსია იმისა, რასაც კლოდ ლევი-სტროსი გრძნულს მიაწერს, - დამატებითობის ფუნქციისა, ვინაიდან გრძნულიც და ინტელექტუალიც თითქოსდა თავის თავში კონცენტრირებულყოფენ 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 უნოდებდნენ ასე დრეიფუსელებს.
2. თავდაპირველად სიტყვა "მწერალი" (ecrivain) აღნიშნავდა სხვების ნაცვლად მწერელ ადამიანს, "ნიგნების 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 ვიყოთ”, 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 თანამედროეებს სულაც არ აკვირვებდა, რომ რასინმა მოულოდნელად მიატოვა ტრაგედიის ნერა და მეფის მოხელედ იქცა.

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

1960წელი

## მერიდიანი

სიტყვა, წარმოთქმული გეორგ ბიუხნერის  
პრემიის გადაცემისას.  
დარმშტატი, 1960 წლის 22 ოქტომბერი.

ქალბატონებო და ბატონებო!

ხელოვნება, როგორც გახსოვთ, მარიონეტული, იამბურ-ხუთტერფიანი და – ეს თვისება, პიგმალიონს და მის ქმნილებას თუ დავიმოწმებთ, მი-  
თოლოგიითაც განმტკიცდება, უშვილო არსებაა.

ამ სახით წარმოსდგება იგი, როგორც ამა თუ იმ ოთახში, თუმცა არა Conciergerie<sup>1</sup>-ში, საუბრის საგანი, საუბრისა, რომელიც, როგორც ვხვდებით, შეიძლებოდა უსასრულოდ გაგრძელებულიყო, მასში რომ არაფერი ჩარეულიყო.

მასში რაღაც ჩაერევა ხოლმე.

ხელოვნება ისევ ბრუნდება. ის ბრუნდება გეორგ ბიუხნერის სხვა თხზულებაში, "ვოიცეკში", სხვა, უსახელო ადამიანებს შორის და – ჩემს თავს თუ უფლებას მივცემ და მორიც ჰაიმანის<sup>2</sup> მიერ "დანტონის სიკვდილზე" ნათქვამ სიტყვას მიმართულებას შეეუცვლი – კიდევ უფრო "უფერულ ჭეჭა-ქუხილის სინათლეზე". იგივე ხელოვნება გამოდის, თუნდაც ამ სულ სხვა დროში, ისევ წინა პლანზე, თაღლითის მიერ სა-  
ბაზროდ პრეზენტირებული, უკვე არა "მგზნებარე", "ბოზოქარ" და "ელვარე" ქმნილებასთან დაკავშირებული, როგორც – აღნიშნული საუბრის შემ-  
თხვევაში, არამედ – უბადრუკი წარმონაქმნის და იმ "არარას" გვერ-  
დიგვერდ, რომლითაც ეს წარმონაქმნია "შემოსილი", - ამჯერად ხელოვნება მაიმუნის სახით ჩნდება, მაგრამ ეს იგივე ხელოვნებაა, ჩვენ ის მაშინვე ვიცანით, რადგან შუბი ხალთაში ვერ დაიმალება.

და ის – ხელოვნება – ბიუნერის მესამე ნაწარმოებითაც გვიბრუნდება, რომელსაც "ლეონი და ლენა" ჰქვია. დრო და განათება აქ ჩვენ უკვე აღარ გვეცნობა, ჩვენ ზომ "სამოთხისკენ დენილები" ვართ, "ყველა საათი და კალენდარი" მალე "დაიმსხვრევა" და, შესაბამისად, "აიკრძალება", - მაგრამ მანამდე კიდევ "ორივე სქესის ორი პერსონაჟი" შეძლის, "საქვეყნოდ ცნობილი ორი ავტომატი მოვიდა", და ადამიანი, რომელიც თავის თავზე გვაუწყებს, რომ ის "შესაძლოა მესამე და ამ ორიდან ყველაზე უფრო უჩვეულოა", "ზრჯიალა ხმით" მოგვიწოდებს, რომ გავიკვირდეს ის, რაც ჩვენს თვალწინ არის: "არაფერი, გარდა ხელოვნებისა და მექანიზმისა, არაფერი, გარდა მუყაოს ხუფებისა და საათის ზამბარებისა".

აქ ხელოვნება ბევრად უფრო უხვად არის თანხლებული, ვიდრე – აქამდე, მაგრამ, ეს თვალში გვეცემა, იგი ტოლია ტოლთა შორის, ეს იგივე ხელოვნებაა: ჩვენთვის ნაცნობი ხელოვნება. – "ვალერიო", ეს მხოლოდ მაუწყებლის სხვა სახელია.<sup>3</sup>

ხელოვნება, ქალბატონებო და ბატონებო, იმ ყველაფერთან ერთად, რაც მას ეკუთვნის და დაერთვის კიდევ, პრობლემაც არის, სახელდობრ, როგორც ჩანს, გარდასახვის უნარით დაჯილდოებული, გამძლე და სიცოცხლისუნარიანი, მსურს ვთქვა: მარადიული.

პრობლემა, რომელიც მოკვდავს, კამილს, და – დანტონს, რომელიც მხოლოდ მისი სიკვდილით არის გასაგები, ერთმანეთის გვერდი-გვერდ სიტყვების განთავსების უფლებას აძლევს. კარგია ხელოვნებაზე საუბარი.

მაგრამ, როცა საუბარია ხელოვნებაზე, ისევ და ისევ არის ვიღაც, ვინც აქვეა და... დაუდევრად ისმენს.

უფრო ზუსტად: ვიღაც, ვინც ისმენს და ყურს უგდებს და ხედავს... და მერე აღარ იცის, რას ეხებოდა საუბარი. ის კი მოსაუბრეს უსმენს, ის "მოსაუბრეს ხედავს", მან ენა და სახე აღიქვა, ამასთან ერთად კი – ვინ შეძლებდა, ამ ნაწარმოების ფარგლებში, ამაში ეჭვის შეტანას? ამასთან ერთად კი – სუნთქვაც, ანუ – მიმართულება და ბედი.

რა თქმა უნდა, თქვენ უკვე დიდი ხანია მიხვდით, რომ ეს ის არის, ვისაც ასე ხშირად ციტირებენ, რაც შემთხვევითი სულაც არ გახლავთ, და ის ყოველ წელს ხელახლა გსტუმრობთ – ლუსილი.

ის, რაც საუბარში ჩაერია, ჯიუტად და გაბედულად მოქმედებს, ჩვენთან ერთად აღმოჩნდება რევოლუციის მოედანზე, "ოთხთვალეები ჩამოდგებიან და ადგილიდან აღარ იძვრიან".

ყველა თანამგზავრი აქ არის, ვერავის მოვისაკლისებთ: დანტონი, კამილი, სხვები. ყველა მათგანს აქვს, აქაც აქვს, სათქმელი, ხელოვნებით მდიდარი სათქმელი, და მათ ეს სათქმელი მიაქვთ ამ კაცთან, აქ საუბარია, ბიუნერს ზოგჯერ ციტირების მეტი არაფერი სჭირდება, ერთობლივად სიკვდილის-კენ-სვლაზე, ფაბრს სულაც "ორჯერ" სიკვდილი სურს, თითოეული მათგანი მაღლდება, - მხოლოდ თითო-ოროლა ზმა, "ზოგიერთი" - უსახელო - "ზმა" მიიჩნევს, რომ ეს ყველაფერი "ერთხელ უკვე მომხდარი და მოსაწყენია".

და აქ, სადაც ყველაფერი დასასრულს უახლოვდება, გახანგრძლივებულ წამებში, როცა კამილი - არა, არა ის, არამედ ერთი თანამგზავრთაგანი -, როცა ეს კამილი თეატრალურად - გული არ მითმენს, რომ არ ეთქვა: იამბით - იმ სიკვდილით კვდება, მისივე სიკვდილად რომლის აღქმასაც მხოლოდ ორი სცენის მერე, მისთვის უცხო - მისთვის ასერიგად ახლობელი - სიტყვით შევძლებთ, როცა კამილის ირგვლივ პათოსი და სასამართლო განაჩენი "თოჯინის" და "მოსაქაჩი ძაფის" ტრიუმფს ადასტურებენ, აქვეა ლუსილი, ხელოვნებისთვის ბრმა, იგივე ლუსილი, ვისთვისაც ენა რაღაც პიროვნულს და შეგრძნობადს ფლობს, აქ კიდევ ერთხელ ჩნდება იგი, მოულოდნელ "მეფეს გაუმარჯოს!"-თან ერთად.

ტრიბუნაზე (სისხლიან ეშაფოტზე) წარმოთქმული ამდენი სიტყვის მერე - სიტყვა და მერე როგორი სიტყვა!

ეს ანტი-სიტყვაა, ეს ის სიტყვაა, რომელიც "მოსაქაჩ ძაფს" წყვეტს, სიტყვა, რომელიც ქედს აღარ უხრის "დაწყებულ ბუზიყლაპიებს და ისტორიის სააღლუმე ცხენებს", ეს თავისუფლების აქტია. ეს ნაბიჯია.

ცხადია, ეს ჟღერს - და იმის გათვალისწინებით, ამის შესახებ რის თქმასაც ახლა, ანუ დღეს, ვებდავ, არ არის შემთხვევითი -, ეს ჟღერს, უპირველეს ყოვლისა, როგორც "ancien regime"-ის<sup>4</sup> აღიარება.

მაგრამ აქ არ ცხადდება - ნება მიეცით ასევე პეტრე კროპოტკინისა და გუსტავ ლანდაუერის ნაშრომებზე გაზრდილ ადამიანს, ეს ხაზგასმით აღნიშნოს -, არ ცხადდება მოწინააღმდეგე არც მონარქიის და არც გუშინდელი დღის კონსერვაციის წინაშე.

აქ მოწიწება ცხადდება ადამიანური საწყისის აწმყოს დამმოწმებელი უდიდებულესობის, აბსურდის, წინაშე.

ამას, ქალბატონებო და ბატონებო, არ გააჩნია ერთხელ და სამუდამოდ დარქმეული სახელი, მაგრამ მე ვფიქრობ, რომ ეს არის... თხზულება.

"ოჰ, ხელოვნება!" თქვენ ხედავთ, რომ მე კამილის ამ სიტყვას ვერ ვწყდები.

შეიძლება, და ამას სრულად ვაცნობიერებ, ამ სიტყვის ამგვარად თუ იმგვარად წაკითხვა, შეიძლება სხვადასხვაგვარი აქცენტის დასმა: თანადროულის მწვავედ აქცენტირება, ისტორიულის გრავისი – ლიტერატურულ-ისტორიულისაც –, ცირკუმლექსი – სიგრძის ნიშანი – მარადიულის.

მე აქცენტს ვსვამ – სხვა არჩევანი არ მაქვს –, მე აქცენტს ვსვამ სიმწვავეზე.

ხელოვნება – "ოჰ, ხელოვნება": გარდასახვის უნართან ერთად, მას გააჩნია ყველგანყოფნის ნიჭიც –: ის გეხდება "ლენციმც", მასშიც – თავს უფლებას ვაძლევ, რომ ამაზე ყურადღება გავამახვილო –, ისევე, როგორც "დანტონის სიკვდილში", ეპიზოდურად.

"მაგიდასთან ლენცი ისე კარგ ხასიათზე იყო: ლაპარაკობდნენ ლიტერატურაზე, ეს კი მის სფეროს წარმოადგენდა..."

"იმის შეგრძნება, რომ რაც იქმნება, სიცოცხლეს იძენს, ამ ორივეს აღემატება და სახელოვნებო საქმეში ერთადერთი კრიტერიუმია..."

მე მხოლოდ ორ წინადადებას მოუხმე, გრავისთან დაკავშირებული არასუფთა სინდისი მიკრძალავს, რომ დაუფიქრებელივ არ გაუწყობთ ამის შესახებ, – ამ მონაკვეთს, ყველა სხვა მონაკვეთის უწინარეს, ლიტერატურულ-ისტორიული მნიშვნელობა გააჩნია, იგი "დანტონის სიკვდილიდან" უკვე ციტირებულ საუბართან ერთად უნდა იქნას წაკითხული, აქ გადმოცემულია ბიუხნერის ესთეტიკური კონცეპცია, აქედან უკვე შეგვიძლია, ბიუხნერისეული "ლენცის" ფრაგმენტთან გამოშვილობებულები, რაინპოლდ ლენცს<sup>5</sup> ვეწვიოთ, შემქმნელს ნაშრომისა "შენიშვნები თეატრზე",



ამის მერე კი, ისტორიული ლენცის მერე, მაშასადამე, დაეუბრუნდეთ მერსიეს ლიტერატურული თვალსაზრისით ესოდენ მდიდარ "Elargissez l'Art"-ს<sup>6</sup>, ეს ადგილი თვალწინ გადაგვიშლის ხედებს, აქ არის წინსწრებული ნატურალიზმი, აქ არის წინსწრებული გერპარტ ჰაუპტმანი, აქ ბიუნხერის პოეტური შემოქმედების სოციალური და პოლიტიკური ფესვებიც მოიძიება და მოიხილება.

ქალბატონებო და ბატონებო, ეს რომ აღუნიშნავი არ დავტოვე, თუმცა კი ამშვიდებს, დაე, მხოლოდ დროებით, ჩემს სინდისს, მაგრამ იმაედროულად იმასაც წარმოგიჩინთ, ეს კი ხელახლა მიფორიაქებს სინდისს, იმასაც წარმოგიჩინთ, რომ მე ვერაფრით ვთავისუფლდები რაღაცისგან, რაც მე ხელოვნებასთან დაკავშირებული მგონია.

მე მას ვეძებ აქაც, "ლენცში", - ჩემს თავს უფლებას ვაძლევ, ამაზე მიგანიშნოთ.

ლენცმა, ანუ ბიუნხერმა, "ოპ, ხელოვნება", ერთობ აბუჩადამგდები სიტყვებით დაახანსიათა "იდეალიზმი" და მისი "ზის თოჯინები. ის მათ უპირისპირებს, და ამას მოჰყვება დაუვიწყარი სტრიქონები "უმცირესი ცხოვრების", "კრუნჩხვების", "მინიშნებების", "მინების ერთობ ნატიფი, შეუმჩნეველი თამაშის" შესახებ, ის მათ უპირისპირებს ბუნებრივსა და ქნილებსეულს. და ხელოვნებაზე ამ თვალსაზრისს ილუსტრირებულ-ჰყოფს შემდეგი შემთხვევის საშუალებით:

"როგორც გუშინ, ხეობის გასწვრივ აღმართს რომ მიუყვებოდი, ქვაზე დასკუპებული ორი გოგონა შევნიშნე: ერთი თმას იწნავდა, მეორე კი ეხმარებოდა; და ოქროსფერი თმა ჩამოშლილიყო, და მერე რარვ სერიოზული ფერმკრთალი სახე ჰქონდა, არადა, როგორი ნორჩი იყო, და შავი კაბა ემოსა, მეორე კი როგორი ზრუნვით ირჯებოდა. ძველგერმანული სკოლის უმშვენიერესი, უღრმესი სურათები ამის ნასახსაც ვერ გადმოგვცემენ. ზოგჯერ გინდება, მეღუზას თავი იყო, რათა ასეთი სანახაობის ქვად ქცევა შეძლო და ხალხს მოუხმო".

ქალბატონებო და ბატონებო, გთხოვთ, მიაქციოთ ყურადღება: "სურვილი გინდება, მეღუზას თავი" იყო, რათა... ბუნებრივს, როგორც სწორედ ბუნებრივს, ხელოვნების საშუალებით ჩასწვდე!

თუმცა, ნათქვამია გინდება და არა: მინდება.

ეს არის ადამიანური საზღვრებიდან გასვლა, გაღწევა ადამიანურისკენ შემოქცეულ და საგანგაშო საუფლოში – იგივეში, რომელშიც მაიმუნის ხატიც, ავტომატიც და ასევე... ოპ, ხელოვნებაც, ჩანს, რომ თავს შინაურულად გრძნობენ.

ამას ისტორიული ლენცი არ ამბობს, ამას ამბობს ბიუხნერის ლენცი, აქ ჩვენ ბიუხნერის ხმა ჩაგვესმა: ხელოვნება მისთვის აქაც რაღაც საშინელს შეიცავს.

ქალბატონებო და ბატონებო, მე სიმწვავის ნიშანი დავსვი; მე იმდენადვე არ მსურს შეცდომაში თქვენი შეყვანა, როგორც ჩემი თავის მოტყუება არ მსურს, თითქოს ხელოვნებასთან და პოეტურ შემოქმედებასთან დაკავშირებული ამ კითხვით – სხვა კითხვებს შორის ერთ-ერთი კითხვით –, თითქოს ამ კითხვით ჩემივე, თუნდაც არანებაყოფლობითი, განზრახვით შევებიჯე, რათა მისი კითხვები მომეჩხრიკა.

მაგრამ თქვენ ხომ ხედავთ: ვალერიოს "ზრჭილა ტონის" ვერმოსმენა შეუძლებელია.

ეს, ალბათ, – ბიუხნერის ხმა მომიწოდებს ვივარაუდო – არის ძველი და უძველესი საშინელებები. მე რომ დღეს ასეთი დაჟინებით ვუტრიალებ ამ საკითხს, ალბათ, იმიტომ ხდება, რომ ეს საკითხი ჰაერში ტრიალებს – იმ ჰაერში, რომელსაც ჩვენ ვსუნთქავთ.

ხომ არ არის – უნდა ვიკითხო ამჯერად –, ხომ არ არ არის გეორგ ბიუხნერთან, ქმნილების შემქმნელთან, შესაძლოა მხოლოდ ნახევრად გასაგონი, მხოლოდ ნახევრად გაცნობიერებული, მაგრამ ამის გამო სულაც არა ნაკლებ რადიკალური – ან სწორედ ამის გამო პირდაპირი აზრით რადიკალური – კითხვის ნიშნის ქვეშ დასმა ხელოვნებისა, ამ კუთხით კითხვის ნიშნის ქვეშ მისი დასმა? კითხვის ნიშნის ქვეშ დასმა, რომელსაც მთელი თანამედროვე პოეტური შემოქმედება უნდა დაუბრუნდეს, თუ მას კვლავაც კითხვების დასმა სურს? სხვა, ერთგვარად საკითხის წინმსწრები სიტყვებით: გვაქვს თუ არა უფლება, როგორც ეს ახლა მრავალგან ხდება, ამოსავლად გვეკონდეს ხელოვნება, როგორც

წინასწარი მოცემულობა და უპირობო წინასწარგანმსაზღვრელი; ჯერარს თუ არა, სავსებით კონკრეტულად რომ გამოეთქვათ, პირველ რიგში – ეთქვათ – მალარმე თანმიმდევრულად ბოლომდე გავიაზროთ?

წინ გავიჭერი, გავცდი კიდეც – არც თუ ძალიან შორს, ვიცი –, ისევ ბიუხნერიის "ლენცს" ვუბრუნდები, ვუბრუნდები ეპიზოდურ საუბარს, რომელიც "მაგიდასთან" მიმდინარეობდა და რომლის დროსაც ლენცი "კარგ ხასიათზე იყო".

ლენცმა დიდხანს ილაპარაკა, "ხან – ღიმილით, ხანაც – სერიოზულად". და ახლა, როცა საუბარი დასასრულს მიუახლოვდა, აღნიშნულია მის შესახებ, მაშასადამე, იმის შესახებ, ვინც ხელოვნების საკითხებით არის დაკავებული, იმავდროულად კი – ხელოვანი ლენცის შესახებ: "იგი თავდავიწყებას მიეცა".

მე ვფიქრობ ლუსილზე, როცა ამას ვკითხულობ: ვკითხულობ: ის, თავად ის. ვისაც თვალწინ და გონებაში ხელოვნება უტრიალებს, ის – მე ლენცზე მონათხრობიდან გაუწყებთ –, ის თავდავიწყებულია. ხელოვნება მე-ს სიშორეს ქმნის. აქ ხელოვნება მოითხოვს განსაზღვრული მიმართულებით განსაზღვრულ დისტანციას, განსაზღვრულ გზას.

მაგრამ თხზულება? თხზულებასაც ხომ ხელოვნების გზა აქვს გასავლელი? მაშინ აქ მართლაც მედუზას თავისკენ და ავტომატისკენ სავალ გზასთან გვექონია საქმე!

მე გამოსავალს როდი ვეძებ, მე მხოლოდ კითხვას ვსვამ, იგივე მიმართულებით, და, აგრეთვე, დარწმუნებული ვარ, ლენცის ამ ფრაგმენტით განსაზღვრული მიმართულებით განვაგრძობ სვლას.

შესაძლოა – მე მხოლოდ კითხვას ვსვამ –, შესაძლოა თხზულებას, ხელოვნების მსგავსად, თავდავიწყებულ მე-სთან ერთად საშინელისკენ და უცხოისკენ უდევს სავალი, და იქ – მაგრამ სად? მაგრამ რომელ ადგილას? რა გზით? როგორც რა მოცემულობა? – ისევ გამოთავისუფლებას ელის?

მაშინ ხელოვნება თხზულების მიერ უკანვე გამოსავლელი გზა ყოფილა – არც მეტი და არც ნაკლები.

მე ვიცი, არსებობს სხვა, უმოკლესი გზები. მაგრამ ზოგჯერ ზომ თხზულებაც გვისწრებს წინ. *La poésie, elle aussi, brûle nos étapes.*<sup>7</sup>

მე ვემშვიდობები თავდავიწყებულს, ხელოვნებით დაკავებულს, ხელოვანს. ლუსილის სახით, როგორც ვირწმუნე, თხზულების პირისპირ აღმოვჩნდი, და ლუსილი ენას ღებულობს, როგორც ხატს და მიმართულებას და სუნთქვას – აქაც, ბიუხნერის ამ თხზულებაშიც, მე ვეძებ თავად ლენცს, მე სწორედ მას ვეძებ – როგორც პიროვნებას, მე მის ხატს ვეძებ: თხზულების ადგილის, გამოთავისუფლების, ნაბიჯის გულსთვის.

ბიუხნერის "ლენცი", ქალბატონებო და ბატონებო, ფრაგმენტულად არის შემორჩენილი. უნდა გამოვიკვლიოთ თუ არა ისტორიული ლენცი იმის გასაგებად, თუ რა მიმართულებით ჰქონდა გეზი აღებული ამ მუწყოფიერებას?

"საკუთარი მუწყოფიერება მისთვის იყო აუცილებელი ტვირთი. – ასე განაგრძობდა იგი სიცოცხლეს..."

აქ წყდება მოთხრობა.

მაგრამ თხზულება ზომ ცდილობს, როგორც ლუსილი, ხატის საკუთარი მიმართულებით დანახვას, თხზულება წინმსწრებია. ჩვენ ვიცი, საით ცხოვრობს ლენცი, როგორ გრძელდება მისი სიცოცხლე.

"სიკვდილი", როგორც 1909 წელს ლაიპციგში იაკობ მიხაელ რაინჰოლდ ლენცის შესახებ გამოქვეყნებულ ნაწარმოებში ვკითხულობთ – ის მოსკოველი პრიატლოცენტის მ. ნ. როზანოვის კლამს ეკუთვნის –: "სიკვდილს, როგორც მხსნელს, არ დაუხანებია. 1792 წლის 23 ადა 24 მაისს შორის, ღამით, ლენცი მოსკოვის რომელიღაც ქუჩაში მკვდარი იპოვეს. ის მავანი დიდგვაროვნის მიერ გაღებული ხარჯებით დაკრძალეს. მისი უკანასკნელი განსასვენები უცნობი დარჩა".

ასე განაგრძო მან სიცოცხლე.

ის: ნამდვილი, ბიუხნერის ლენცი, ბიუხნერის მიერ შექმნილი ხატი, პერსონა, რომლის აღქმაც მოთხრობის პირველივე გვერდიდან შეგვეძლო, ლენცი, რომელიც "20 იანვარს მთაში წავიდა", ის – არა ხელოვანი და ხელოვნების საკითხებში ჩაღრმავებული, ის – როგორც მავანი "მე".

იქნებ, იმ ადგილსაც მივაგნოთ, სადაც უცხოეთი იყო, ადგილს, სადაც პერსონამ შეძლო გამოთავისუფლება, როგორც – გაუცხოებულმა – "მე"-მ? ვპოვებთ კი ასეთ ადგილს, ასეთ ნაბიჯს?

"მხოლოდ დროდადრო, უსიამოვნო იყო მისთვის, რომ თავდაყირა სიარული არ შეეძლო". – აი, ეს არის ის, ლენცი. მე ვფიქრობ, ეს არის ის და – მისი ნაბიჯი, ის და მისი "მეფეს გაუმარჯოს".

"მხოლოდ დროდადრო, უსიამოვნო იყო მისთვის, რომ თავდაყირა სიარული არ შეეძლო".

ვინც თავდაყირა დადის, მას ფეხქვეშ ზეცა უფსკრულად აქვს გადაქცეული.

ქალბატონებო და ბატონებო, ამჟამად მიღებულია თხზულებისთვის "სიბნელის" დაბრალება. – ნება მომეცით, ამ კონტექსტში მოულოდნელად – მაგრამ აქ უეცრად რაღაც არ გამოაშკარავდა? –, ნება მომეცით, პასკალის გამონათქვამს მოვუხმო, გამონათქვამს, რომელიც რამდენიმე ხნის წინ ლევ შესტოვთან<sup>5</sup> ამოვიკითხე: "Ne nous reprochez pas le manque de charté puisque nous en faisons profession!"<sup>6</sup> – ეს არის, ჩემი აზრით, თუ თხზულების თანშობილი არა, თხზულებისთვის – მასთან შეხვედრის სურვილით შესაძლოა მისივე მიერ მონიშნული – რაღაც სიშორიდან ან სიუცხოვიდან მიკუთვნებული სიბნელე.

მაგრამ, შესაძლოა, არსებობს, ერთი და იგივე მიმართულებით, ორმაგი უცხოეთი – ერთმანეთს შეჭდობილი.

ლენცი – ანუ ბიუხნერი – აქ ლუსილზე ერთი ნაბიჯით წინ წავიდა. მისი "მეფეს გაუმარჯოს" სიტყვა აღარ არის, ეს საზარელი დამუნჯებაა, ეს მასაც და ჩვენც სუნთქვას გვიკრავს და მეტყველების უნარს გვაკარგვინებს.

თხზულება: ეს, შესაძლოა, სუნთქვის შემოქცევას ნიშნავდეს. ვინ იცის, იქნებ, თხზულება გზას უკანვე მოიკვალავს – ხელოვნების გზასაც – სწორედ სუნთქვის ასეთი შემოქცევისთვის? შესაძლოა, მას ეს ხელეწიფება, რადგან უცხოეთი, ანუ უფსკრული და მედუზას თავი, უფსკრული და ავტომატები, თითქოს ერთი და იგივე მხარეს მოქცეულ-

ან, – შესაძლოა, მას აქ ხელეწიფება, ერთმანეთისგან განარჩიოს უცხო და უცხო; შესაძლოა, სწორედ აქ გაცამტვერდეს მელუზას თავი; შესაძლოა, მწყობრიდან სწორედ აქ გამოვიდნენ ავტომატები – ამ ერთჯერადი უმცირესი წამის განმავლობაში? შესაძლოა, სწორედ აქ მოხდეს და "მე"-სთან ერთად – აქ და ამგვარად გამოთავისუფლებულ გაუცხოებულ "მე"-სთან ერთად, – იქნებ, მოხდეს და კიდევ ერთმა სხვამ მოიპოვოს თავისუფლება?

შესაძლოა, აქედან არის ლექსი ის, რაც არის... და ამიერიდან არის თუ არა შესაძლებელი ამ არა-ხელოვნური, ხელოვნურობისგან-თავისუფალი სახით, მაშასადამე, ხელოვნების გზებით სიარული – კვლავ და კვლავ სიარული?

შესაძლოა.

შესაძლოა, იმის თქმის უფლებაც გვქონდეს, რომ ყველა ლექსს კუთვნილი "20 იანვარი" უზის თარიღად? იქნებ, სწორედ ეს ქმნის იმ ლექსების სიახლეს, რომლებიც დღეს იწერება, სწორედ ეს: რომ აქ უთვალსაჩინოესად არის ნაცადი ასეთი თარიღების ხსოვნის შენახვა?

მაგრამ, განა, ყველა ჩვენგანის ამოსავალი ასეთი თარიღები არ არის? და თავად ჩვენ რომელ თარიღებს მივიწერთ?

მაგრამ ლექსი ზომ მეტყველებს! ის თარიღთა ერთგული რჩება, მაგრამ ის მეტყველებს! რა თქმა უნდა, ის მეტყველებს ყოველთვის მისი საკუთარი, უსაკუთრივესი გარემოებებიდან გამომდინარე.

მაგრამ მე ვფიქრობ – და ეს აზრი ახლა არ გააკვირვებთ –, მე ვფიქრობ, რომ ძველთაგანვე ლექსის იმედების რიგიდან არის სწორედ ამგვარი მეტყველება აგრეთვე უცხოს – არა, ამ სიტყვით უკვე ვეღარ ვისარგებლებ –, სწორედ ამგვარი მეტყველება სხვის სახელით – ვინ იცის, შესაძლოა, სრულიად სხვის სახელით.

ეს "ვინ იცის", რომელსაც, ვფიქრობ, ახლა მივწვდი, არის ერთადერთი, რაც ჩემი მხრივ შემიძლია აგრეთვე დღეს და აქ მივათვალო უძველეს იმედთა რიცხვს.

შესაძლოა, ასე უნდა ვუთხრა ჩემს თავს, შესაძლოა, დასაშვები იყოს თუნდაც შეხვედრა ამ "სრულიად სხვისა" – მე აქ ვიყენებ ცნო-

ბილ დამხმარე სიტყვას – მეორე არცთუ ერთობ შორეულ, ერთობ ახლობელ "უცხოხთან" – კვლავ და კვლავ იყოს დასაშვები.

ლექსი უნჯდება და სასოებით აღივსება – ეს შექმნილ არსებაზე მიმთითებელი გამოთქმა – ასეთი ფიქრების დროს.

ვერაინ იტყვის, სუნთქვითი პაუზა – მოლოდინი და აზრი – რამდენ ხანს გასტანს. "სწრაფმა", რომელიც ყოველთვის "გარეთ" იყო, სისწრაფეს უმატა; ლექსმა ეს იცის; მაგრამ ის მტკიცედ არის ორიენტირებული იმ "სხვაზე", რომელსაც წვდომადის, გამოთავისუფლებულის, იქნებ ვაკანტურისაც, და იმავდროულად მისკენ, ლექსისკენ – ვთქვათ: როგორც ლუსილი – შემოქცეულის სახით მოიაზრებს.

უეჭველია, ლექსი – ლექსი დღესდღეობით – გვიჩვენებს, და ეს, ჩემი აზრით, მხოლოდ ირიბად უკავშირდება – არანაკლებ მნიშვნელოვან – სირთულეებს სიტყვების შერჩევისა, სინტაქსის სწრაფი ვარდნისა ან ელიფსის მიმართ ფხიზელი მგრძობილობისა, - ლექსი გვიჩვენებს, ეს ამკარაა, ძლიერ გადახრას დამუნჯებისკენ.

ლექსი თავს იმკვიდრებს – ნება მომეცით, ამდენი ექსტრემალური განსაზღვრების მერე, ერთიც გამოვთქვა –, ლექსი თავს იმკვიდრებს საკუთარი თავის კიდზე; ის უწყვეტად უხმობს და გაიხმობს საკუთარ თავს, რათა დათმენა შეძლოს, საკუთარი "უკვე-შეტად-ალარ"-იდან უკანვე, საკუთარი "ჯერ-კიდევ"-ისკენ.

ეს "ჯერ კიდევ" ხომ, უდავოა, მხოლოდ მეტყველება შეიძლება იყოს. მაშასადამე, არა უბრალოდ ენა და, სავარაუდოდ, არ მომდინარეობს არც სიტყვიდან "შესატყვისობა".

არამედ – აქტუალიზებული ენა, გამოთავისუფლებული თუმცა კი რადიკალური, მაგრამ იმავდროულად მისთვის ენის მიერ გავლებული საზღვრების ნიშნით, მისთვის ენის მიერ გახსნილი შესაძლებლობებით ხსოვნაში შენარჩუნებული ინდივიდუაციის ნიშნით.

ლექსის ეს "ჯერ-კიდევ" შეიძლება დიახაც მხოლოდ იმის ლექსში მოიპოვებოდეს, ვისაც არ ავიწყდება, რომ ის საკუთარი მუნყოფიერების დახრილობის კუთხით, მისი ქმნილებითობის კუთხით მეტყველებს.

მამინ კი ლექსი შეიძლება იყოს – უფრო მკაფიოდ, ვიდრე აქამდე-  
ხატადქცეული ენა ერთადერთისა, - და თავისი შინაგანი არსით თანა-  
მედროვეობა და თანყოფნა.

ლექსი მარტოსულია. ის მარტოსული და გზადმყოფია. ვინც მას  
წერს, მასვეა გადაცემული.

მაგრამ განა ლექსი სწორედ ამითვე არ წარმომსდგარა, ანუ სწორედ  
აქ, შეხვედრაში – შეხვედრის საიდუმლოში?

ლექსს სხვასთან სურს, ის საჭიროებს ამ სხვას, ის საჭიროებს შე-  
მხვედრს. ის მას ეძიებს, მას მიაკუთვნებს საკუთარ თავს.

ნებისმიერი საგანი, ნებისმიერი ადამიანი ლექსისთვის, სხვას მიელტვის,  
ამ სხვის ხატია.

ყურადღება, ნებისმიერი შემხვედრისთვის რომლის მიძღვნასაც ლექსი  
ცდილობს, მისი მძაფრი მგრძნობელობა ღეტალის მიმართ, კონტურის  
მიმართ, სტრუქტურის მიმართ, ფერის მიმართ, მაგრამ აგრეთვე "შეკრ-  
თობებისა" და "ნართაულების" მიმართ, ეს ყველაფერი, ჩემი აზრით, არ  
არის ყოველდღიურ დახვეწას დაქვემდებარებულ აპარატებთან მებრძოლი  
(თუ თანა-მებრძოლი) თვალის მონაპოვარი, ეს უფრო ყველა ჩვენი თა-  
რილის ხსოვნის შემნახველად დამრჩენი კონცენტრაცია.

"ყურადღება" – ნება მომეცით, კაფკაზე ვალტერ ბენიამინის მიერ  
დაწერილი ესსედან მალბრანშის ერთი გამონათქვამის ციტირება მოვახ-  
დინო: "ყურადღება სულის ბუნებრივი ლოცვაა".

ლექსი იქცევა – რა გარემოებათა ძალით! – ლექსად რაღაც – ვე-  
რაც – აღქმადისა, გამოვლენილისადმი მიპყრობილისა, ეს არის გამოვ-  
ლენილი დამკითხველთა და გამომლაპარაკებელთა; იგი იქცევა საუბრ-  
ად – ხშირად იგი უიმედო საუბარია.

მხოლოდ ამ საუბრის სიერცეში აყალიბებს საკუთარ თავს ნასაუბრები,  
თავს იყრის მასთან გამომლაპარაკებლისა და მისი დამსახველების  
გარშემო. მაგრამ ამ აწმყოში გამომლაპარაკებელსა და დასახველების  
გზით თითქოსდა "შენ"-ად ქცეულს თან მოაქვს თავისი სხვადაცოფნა.  
სწორედ ლექსის "აქ"-სა და "ახლა"-ში – თავად ლექსს ხომ ყოველთვის  
მხოლოდ ეს ერთი, ერთჯერადი, პუნქტუალური აწმყო გააჩნია –, სწორედ



ამ უშუალობასა და სიახლოვეში უსაკუთრივესზე თანამოსაუბრედ ყოფნის უფლებას აძლევს იგი მას, სხვას: მის დროს.

ჩვენც ყოველთვის, როცა საგნებთან ამგვარად ვსაუბრობთ, მათი "საიდან"-ისა და "საითკენ"-ის შესახებ კითხვებთან ვიმყოფებით: "ღიად-ღარჩინილ", "დასასრულამდე ვერმისულ", ღიაობისკენ და სიციარიელისკენ და თავისუფლებისკენ დამკვალიანებულ კითხვებთან – ჩვენ ერთობ გართობ ვართ.

მე ვფიქრობ, ლექსი ამ ადგილსაც ეძებს.

ლექსი?

ლექსი თავისი სურათ-ხატებითა და ტროპებით?

ქალბატონებო და ბატონებო, მაინც რაზე ვლაპარაკობ, როცა ამ მიმართულებიდან, ამ მიმართულებით, ამ სიტყვებით ლექსზე – არა, ლექსის შესახებ ვლაპარაკობ?

მე ხომ იმ ლექსის შესახებ ვლაპარაკობ, რომელიც არ არსებობს! აბსოლუტური ლექსი – არა, ასეთი რამ მართლაც არ არსებობს, ასეთი რამ შეუძლებელია არსებობდეს!

მაგრამ დიასაც არსებობს, ნებისმიერი ნამდვილი ლექსის შემთხვევაში, არსებობს, უპრეტენზიო ლექსის შემთხვევაში, ეს უცილობელი შეკითხვა, ეს გაუგონარი პრეტენზია.

მაგრამ რანი არიან სურათ-ხატნი?

ერთხელ, კვლავ და კვლავ ერთხელ და და მხოლოდ ახლა და მხოლოდ აქ აღქმადი და აღმქმელი. ხოლო ლექსი ის ადგილია, სადაც ყველა ტროპს და მეტაფორას სურს, მიყვანილ იქნას აბსურდამდე.

ტოპოსის კვლევა?

რა თქმა უნდა! მაგრამ გამოსაკვლევის შუქზე: უ-ტოპიის შუქზე. ხოლო ადამიანი? და შესაქმის ნაყოფი?

ამ შუქზე.

რა შეკითხვებია! რა მოთხოვნებია!

დროა, უკუქცევის.

ქალბატონებო და ბატონებო, უკვე დასასრულს მიუახლოვდი – ისევ დასაწყისს დაეუბრუნდი.

Elargissez l'Art! ეს შეკითხვა, თავისი ძველი თუ ახალი საშინელებებით, კვლავ აქტუალური ხდება ჩვენთვის. მე ამ შეკითხვით ვეწვიე ბიუხნერს – დარწმუნებული ვარ, რომ იქ მას ისევ მივაგენი.

მე პასუხიც მზად მქონდა, "ლუსინიანური" ანტიისტყვა, მსურდა რაღაცით დაეპირისპირებოდი, ჩემი წინააღმდეგობით არსებული ცყოფილიყავი:

ხელოვნების განვრცობა?

არა. არამედ გაემართე ხელოვნებასთან ერთად შენი უსაკუთრივესი სივიწროვისკენ. და გამოთავისუფლდი.

მე, აქაც, თქვენი თანხლებით, ეს გზა განველე. ეს წრე იყო.

ხელოვნება, ანუ მელუზას თავიც, მექანიზმიც, აეტომატიციც, საშინელი და ასე ძნელად გამოსარჩევი, საბოლოო ჯამში. იქნებ რაღაც სიუცხოვეა და მეტი არაფერი – ხელოვნება აგრძელებს სიცოცხლეს.

ორჯერ, ლუსილის "მეფეს გაუმარჯოს" როცა ითქვა, და – ასევე – როცა ლენცისთვის ზეცა უფსკრულად განიხვნა, მომეჩვენა, რომ იქ სუნთქვის შემოქცევა იყო. იქნებ, მაშინაც, როცა იმ სიშორის და დაპყრობადის მოხელთებას ეცდილობდი, რომელიც, ბოლოსდაბოლოს, მაინც ლუსილის ხატად იქცა ხილვადი. და ერთხელ ჩვენც, საგნებისა და ქმნილებებისადმი ბოძებული ყურადღების ძალით, ვეზიარეთ ღიასა და თავისუფლის სიახლოვეს. ბოლოსდაბოლოს კი – უტოპიის სიახლოვეს.

თხზულება, ქალბატონებო და ბატონებო –: ეს დაუსრულებელი მეტყველებაა ხმამაღალ მოკვდავობასა და ამაოებაზე!

ქალბატონებო და ბატონებო, ნება მომეცით, რაკილა ისევ დასაწყისთან ვარ, კიდევ ერთხელ, რაც შეიძლება მოკლედ და სხვა კუთხით, იგივეს შესახებ დავსვა კითხვა.

ქალბატონებო და ბატონებო, რამდენიმე წლის წინ ერთი მოკლე ოთხსტრიქონედი დავწერე – აი, ეს:

"ხმები, მოსული ჭინჭრიანიდან: / მონახულე ჩვენი ხელები. / ლამპართან ერთად მარტო ვინც არის, / მას ხელი შერჩა, ამოსაკითხად."

და ერთი წლის წინ, ენგაღინში არშემდგარი ერთი შეხვედრის სახსოვრად, ქალაქზე გადავიტანე პატარა მოთხრობა, რომელშიც აღამიანი, "როგორც ლენცი", მთებში გავგზავნე.

ერთხელაც და მეორედაც, მე "20 იანვრის", ჩემი "20 იანვრის" ხსოვნით ვწერდი.

მე... ჩემივე თავს შევხვდი.

მაშასადამე, როცა ლექსებზე ფიქრობ, ლექსებთან ერთად ასეთ გზებს ადგახარ? ხომ არ არის ეს გზები შემოვლითი-გზები, შემოვლითი გზები შენგან და შენკენ? მაგრამ ეს არის, იმავდროულად, აგრეთვე გზები, ბევრ სხვა გზას შორის, რომლებზეც ენა ხმოვანი ხდება, ეს არის შეხვედრები, ხმის გზებია აღმქმელი შენ-ისკენ, შენამოქმედთა გზებია, იქნებ სულაც მუნყოფიერების მონახაზებია, საკუთარი თავისკენ საკუთარი არსებობის გაგზავნაა, საკუთარი თავის საძიებლად... ერთგვარი შინდაბრუნება.

ქალბატონებო და ბატონებო, მე ვუახლოვდები დასასრულს – მე, სიმწვავის ნიშნით, რომელზეც გავამახვილე აქცენტი, ვუახლოვდები... "ლეონსის და ლენას" დასასრულს.

და აქ, ამ თხზულების ბოლო ორ სიტყვაზე, საგანგებოდ უნდა გავამახვილო ყურადღება.

უნდა გავფრთხილდე, როგორც ოთხმოცდაერთი წლის წინ ფრანკ-ფურტის მაინში, ზაუერლენდერის გამომცემლობაში გამოცემული "გეორგ ბიუნხერის თხზულებათა და დანატოვარ ხელნაწერთა პირველი სრული კრიტიკული გამოცემის" გამომცემელი, კარლ ემილ ფრანცოზი, - მე უნდა გავფრთხილდე, როგორც აქ ხელახლა აღმოჩენილი ჩემი თანამემამულე კარლ ემილ ფრანცოზი, რომ "Commode", რომელიც ახლა გამოიყენება, არ წავიკითხო, როგორც "Komendes"!

და მაინც: სწორედ "ლეონსსა და ლენაში" არ არის სიტყვებს შეღიბებული გრამატიკული ბრჭყალები, რომელსაც სურს გამოიყურებოდეს არა როგორც "ბატის ფრჩხილები", არამედ – როგორც "კურდღლის ყურები", ანუ – რაღაც ისეთი, რაც სულაც არა უშიშრად არის მიყუ-

რადებული საკუთარ თავსაც და სიტყვებსაც?

აი, აქედან, ანუ "Commoden"-იდან, მაგრამ ასევე – უტოპიის შუქზე, ვიწყებ – ამჯერად – ტოპოსის კვლევას:

მე ვებებ ადგილს, საიდანაც მოდიან რაინპოლდ ლენცი და კარლ ემილ ფრანცოზი, რომლებიც გადამეყარნენ აქეთ მომავალს და – გეორგ ბიუნხერთან. გარდა ამისა, რაკი მე ისევ აქ ვარ, სადაც დავიწყე, ვებებ ჩემი საკუთარი წარმომავლობის ადგილს.

ამ ყველაფერს ვებებ გეოგრაფიულ რუკაზე თითის არაზუსტი, რამეთუ აფორიაქებული, მოძრაობით – საბავშვო გეოგრაფიულ რუკაზე, რაშიც ახლავე უნდა გამოგიტყდეთ.

არც ერთი ეს ადგილი არ იძებნება, ისინი არ არსებობს, მაგრამ მე ვიცი, სად უნდა იყოს ისინი, განსაკუთრებით სწორედ ახლა, და... მე რაღაცას ვაგნებ!

ქალბატონებო და ბატონებო, მე ვაგნებ რაღაცას, რაც ცოტაოდენ ნუგეშშაც მგერის, იმასთან დაკავშირებულს, რომ თქვენი თანხლებით განველე ეს შეუძლებელი გზა, შეუძლებლის ეს გზა.

მე ვაგნებ დამაკავშირებელს და შეხვედრისკენ ლექსივით ჩემს მეგზურს.

მე ვაგნებ რაღაცას – ენასავით – იმატერიალურს, მაგრამ მიწიერს, მიწისეულს, რაღაც წრიულს, ორივე პოლუსით საკუთარ თავში უკუმქვევს და იმავდროულად – სასიხარულოდ – ტროპების გადამკვეთს –: მე ვაგნებ... *მერიდიანს*.

თქვენთან და გეორგ ბიუნხერთან და ჰესენის მიწასთან ერთად მე მას, დარწმუნებული ვარ, ისევ შევებ.

## პოეტი და კრიტიკოსი

განუჭყერეტლობის მკაცრი უამი მოულოდნელს  
გიბოძებს, ხოლო მოსალოდნელს არ გამოგიგ ზავნის.

პინდარე

იძულებული ვარ, ჩემი განაზრებანი კრიტიკის აპოლოგიით დავინყო. ამოცანა რამდენადმე საჭოჭმანოა, სულ მცირე – უცნაური, ყოველ შემთხვევაში ჩემთვის, რომელმაც ეს საქმე ნებსით კი არა, იძულებით ვიკისრე; გულახდილად რომ ვთქვა, სიამოვნებით ვიტყვოდი უარს ამ საქმეზე და სხვა, უფრო სუბიექტურად თანამყლერ თემას ნარეუმძღვარებდი ჩემს შენიშვნებს, მაგრამ მაშინ მე უნდა მიმემართა არა კრიტიკისთვის, არამედ სწორედ იმ პროცედურების-თვის, რომლებსაც გვირჩევეს ვერლენის "Art poétique" და რომელთაგანაც, სხვა-თა შორის, სათავეს იღებს კრიტიკა (ვერლენის ტრანსკრიპციით "ლიტერატურა"). ვიტყვი ასე: რამდენადაც კრიტიკოსის როლის მიღება მიხდება (ჩემი გუ-ლისთვის ერთობ არასასიამოვნოსა და არაახლოობის), იძულებული ვარ, არა მხოლოდ დავემორჩილო ამ აუცილებლობას, არამედ, აგრეთვე, - გარდასახ-ვის მაღალი მაგალითების ხსოვნით – შევენივთო, ვიგრძნო იგი, როგორც სა-კუთარი სისხლი და ხორცი, გავხდე იგი დროებით – მოკლედ, შევიყვარო იგი. ბუნებრივია, აქედან სრულიადაც არ გამომდინარეობს, რომ მე დიახაც კრიტიკოსი ვარ; ეს სწორედ საპირისპიროს გულისხმობს: დროებითი როლი არანაი-რად არ შემომეკვრის; თამაშის შემდეგ, როგორც გრიმს, ისე ჩამოვირეცხავ; დაგრიმული, შერწყმული ვარ მასთან და მე იგი უნდა გავამართლო (მიუხედავად იმისა, რომ ეს გრიმი, შესაძლოა, ფრიად საეჭვოდ გამოსჩანდეს).

აპოლოგიას თავად სიტყვათა ურთიერთკავშირი წარმოქმნის: პოეტი და კრიტიკოსი. უდავოა, რომ კავშირი "და", ამ მიმართებაში, მხოლოდ გრამატიკის საზღვრებშია მოქცეული; სინამდვილეში კი აქ ის აღნიშნავს არა კავშირს, არამედ – საუკუნეთა მანძილზე ორი შეურიგებელი მხარის კონფლიქტს და ურთიერთმტრობას. პოეტი და კრიტიკოსი... სურვილს მინებებულს, შეიძლებოდა, ამ შეთავსების ექვივალენტები შემერჩია, რომელთა შორისაც, უეჭველია, ღირსეულ ადგილს დაიკავებდა კრილოვის რამოდენიმე იგავი. მაგრამ ნათელია, რომ კონფლიქტის ყველა საინტერესო რაკურსთან ერთად მასში არანაკლები წვლილი მიუძღვის ძალთა უთანასწორობასაც. პოეტს აქ მიკუთვნებული აქვს ერთგვარად ფატალური უპირატესობა: იგია შემოქმედი და "უსაქმო მომღებნი" (პუშკინურ-მოცარტული აზრით); მას ეკუთვნის დაფ-

ნა და ეკალი, ალტაცება და სიძულვილი, თაყვანისმცემელ ქალთა ბრბო და "მსოფლიო სევედის" მფარველობა; მასვე ეკუთვნის პირველობის უფლება არა მხოლოდ ლექსების, არამედ, აგრეთვე, კრიტიკის შექმნაში (მას ხომ შეუძლია, საკუთარი კრიტიკოსიც კი უმოწყალო სიამაყით ჩათვალოს თავის მიერ შექმნილად). რალა დარჩენია სანყალ კრიტიკოსს, - რომელიც იძულებულია, ლექსების შესახებ ილაპარაკოს, - თუ არა თავისი მეორეხარისხოვნების სამწუნარო შეცნობის აუცილებლობა, - მას, რომლის კარზეც შურისმაძიებლური სიყმანავილის ბეჭდით არასოდეს დააკაკუნებს იბსენის თავზედი გმირი ქალი, შეპირებული სახელმწიფოს მოსათხოვნად მოსული? ვფიქრობ, ეს უთანასწორობა თუმცა კი ალუკვეთელია, მაგრამ ნანილობრივ მისი გამოსწორება შეიძლება, ე. ი. აქ კრიტიკოსს ერთადერთი შანსი აქვს მიცემული თავისი ადგილის გასამართლებლად, ხოლო ამ შანსის გამოყენების უუნარობის შემთხვევაში მას სამართლიანად ეშუქება ყველანაირი მოკვეთის საფრთხე: ირკვევა, ასე ვთქვათ, მისი გამხმარი და შხამიან-მჩხვლეტაკი გენეალოგიური შტო, ზოილიდან მომავალი და თავისი არსებობით ყველაფერ მოყვავილის მომშხამავი. ხსენებული შანსი ერთობ უბრალოდ ფორმულირდება და თავიდან რამდენადმე ტრივიალურად ჟღერს; მისი საშინელი სირთულეების შესახებ მხოლოდ იმან უწყის, ვინც ფორმულირებიდან საქმეზე გადასვლას ცდილობს, ე. ი. - ფორმულირებულის რეალურ ხორცშესხმას. ამ თვალსაზრისით, კრიტიკას შეუძლია გაუძლოს პოეზიასთან შედარებას, იშვიათობათა ნანილში მაინც; მე იმის თქმა მინდა, რომ თავისი ერთადერთი შანსის განმახორციელებელი კრიტიკა ისევე იშვიათია, როგორც - პოეზია (თავის მხრივ, პრინციპში, თავისი ერთადერთი შანსის განმახორციელებელი). ეს შანსი - მე მას გამოვთქვამ, ბოლოს და ბოლოს, ერთადერთი სიტყვით, რომელიც იმსახურებს სამჯერ ხაზგასმას ალქმის ყოველნაირი ავტომატიზმის თავიდან აცილების და სწორედ ხაზგასმის ფაქტით საზრისთა უფსკრულზე მკითხველის ყურადღების გამახვილების მიზნით, - ეს შანსი, ხაზს ვუსვამ, - არის გაგება.

დაუებრუნდები დასაწყისში თქმულს და შევეცდები ნრის შეკვრას უეშმაკო და ნათელი დასკვნით: კრიტიკის აპოლოგია გაგების აპოლოგიაა. ვფიქრობ, ამავე დროს, გზას ეიკვალავთ ჩემი შენიშვნების შემდგომი და უკვე პირდაპირი თემისკენ. მაგრამ სიცოცხლის ილუზია ნამიერია; ლოგიკურ გადახვევათა დემონი ჩემი ყურისკენ იხრება და პირდაპირი თემისთვის გვერდს მაქცევილებს ერთ-ერთი ასეთი გადახვევისკენ მითითებით. "შენ ამბობ, - ჩამწერჩულებს ის, - გაგების შესახებ, მაგრამ რას ნიშნავს პოეზიის გაგება?" და ამ ჩურჩულით ცდუნებული, თვინიერად ვუქნევ თავს: მართლაც, რას ნიშნავს - პოეზიის გაგება? მაგრამ გამოფხიზლებას ვერ ვასწრებ და მხოლოდ შევიგრძნობ, როგორ დავეხეტები არაპირდაპირ, დახლართულ გზებზე, და გულს უცნაური ნინათგრძნობა მიმძიმებს; მე ვგრძნობ სიტყვებს, რომელთა თქმა კვლავაც მომინევს და ვიცი, რომ, გამომთქმელი, ჩემს კონკრეტულ თემას დაუებრუნდები (ამჯერად, არაპირდაპირობათა გარეშე).

პოეზიის გაგება. მავანთათვის ეს პირდაპირ ასე ჟღერს: "ქსანფ, ნადი და შესვი ზღვა". მათემატიკის ენაზე: ესაა ალქმის ფუნქციის უსასრულოდ განყვეტა; ვიხსენებ პარადოქსს, რომელიც, ვფიქრობ, ნათლად არკვევს სიტუა-

ციას. ძენის ეზოთურულ ტექნიკაში არის ე. წ. *კოანების* (პარადოქსული თემები მედიტაციისთვის) სისტემა. შემსწავლელს სთავაზობენ კოანებს: გარეგნულად ისინი აშკარად აბსურდულ კითხვებს ჰგვანან, მაგრამ საჭიროა მოიძებნოს მოულოდნელი პასუხი, რადგან აბსურდული ეჩვენება ისინი ჩვეულებრივ "სალ" ცნობიერებას ("ვეკლიდურ გონებას", დოსტოვესკი როგორც იტყოდა); გარდა ამისა, ისინი მიმართული არიან ცნობიერების სხვა განზომილებებზე და მხოლოდ იქ შეიძლება მათზე პასუხის გაცემა. ერთ-ერთი ასეთი კოანა (ჩემს თემასთან დაკავშირებით რომელიც მახსენდება მოულოდნელად) ზამბუკის ხელჯოხზე განაზრების შემცველია და შემდეგნაირად უღერს: *"თუ თქვენ ამას ხელჯოხს უწოდებთ, მაშინ თქვენ ამტკიცებთ; თუ თქვენ ამბობთ, რომ ეს არაა ხელჯოხი, მაშინ თქვენ უარყოფთ. რა შეგიძლიათ უწოდოთ მას მტკიცებისა და უარყოფის გარეშე?"* აი, მე გგონია, ზუსტი ანალოგი იმისა, რასაც ჩვენ პოეზიის გაგებას ვუწოდებთ. შთაბეჭდილების შესამონმებლად ერთმანეთს ვადარებ ორ "ფრაგმენტს", რომლებიც მახსენდება; ესაა პოეზიის განსაზღვრების ორი რაკურსი, მოცემული მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით ორი სრულიად განსხვავებული ტიპის, აგებულების, მოყვანილობის პოეტის მიერ; შემთხვევა საკმარისად ნათელია ე. წ. "ობიექტურობის" დასადასტურებლად, რადგან დაპირისპირებულ რაკურსთა კონტრასტი ქმნის სილოგიზმის ნანამძღვრებს, რომლებიც ჩემი თვალსაზრისის ქეშმარიტებას მკარნახობენ. პირველი რაკურსი (ანუ სილოგიზმის დიდი ნანამძღვარი) ნოვალისის რაკურსია. პოეზიას ნოვალისი განსაზღვრავს, როგორც *"აბსოლუტურად რეალურს"*. მეორე რაკურსი (ანუ მცირე ნანამძღვარი) პოლვალერის რაკურსია. *"რეალური, - ამბობს ვალერი, - შეიძლება გამოითქვას მხოლოდ აბსურდით"*. მე დავასკენი: პოეზია გამოითქმის აბსურდით, და იგი აბსურდია იმათთვის, ვინც შეჩვეულია სამეცნიერო-პოპულარული ბროშურებისა და ტურისტული მეგზურების პრიზმაში ბუნების აღქმას. ზამბუკის ხელჯოხს პოეტი ხელჯოხს უწოდებს; მაგრამ არც არა-ხელჯოხს უწოდებს ის მას. მისი გამოთქმის საიადუმლო მტკიცებისა და უარყოფის მიღმაა, და სწორედ ეს "მიღმურობა" გამოიყურება უდავო აბსურდად იქ, სადაც "ხელჯოხს" "მოხმარების საგნად" თვლიან. მომხმარებელი ამბობს: "ეს ხელჯოხია"; სალონურ-ფილოსოფიურ ორიგინალობათა მავანი გურმანი, შესაძლოა, ირგვლივ მყოფთა გასაკვირებლად, იტყვის: "ეს არაა ხელჯოხი". ორივე მსჯელობის ღირებულება უზადრუკია; არ არსებობს ხელჯოხი არც მისი მოხმარებითობის მტკიცებაში, არც სკეპტიკურ-ესთეტიურ უარყოფაში. პოეტი მას არც ამტკიცებს და არც უარყოფს: ის მას *გამოთქვამს*. პოეტი ამბობს: "ეს ხელჯოხია", მაგრამ, მომხმარებლისგან განსხვავებით, ის ამბობს არა ხელჯოხზე *გვერდის ავლით*, მის პრაგმატულ დანიშნულებაზე დამიზნებული, არამედ – თავად *ხელჯოხ-ში*, მასზე შეჩერებული და თავისი სიყვარულისა და ყურადღების მთელი ძალისხმევის მანათობელი ფოკუსის ისე მიმმართველი, თითქოს "ეს ხელჯოხია" – სიტყვის ნარმოთქმის წამს ხელჯოხი იყოს ერთადერთი სამყაროსეული რეალობა და არაფერი იყოს სამყაროში ამ ხელჯოხის მეტი. მე ვცდილობ, მივწედე ამ თავსატეხს: აქამდე ბევრი რამ მოაგნებდა სამყაროში – ატომის გახლჩა და მზის პროტუბერანცები, ხეოფსის პირამიდა და "ტიტანიკის"

დალუკვა; აი, ხელჯობს კი არასოდეს გაეუოგნებია (თუმცა, ერთხელ შემძრა: იყო შენთხვევა, ხელში მეკავა მ. ა. ვოლოშინის ხელჯობი, მაგრამ ეს უკვე პოეზია იყო, და სწორედ ამის შესახებ ვსაუბრობ ქვემოთ). მე იგი გამომიყენებია, მრავალჯერ მჭერია ხელში, შესაძლოა დამტკბარეარ მისი აგებულების მსუბუქი სინატიფით, და, მიუხედავად ყოველივე ამისა, ჩემი შინაგანი სიერცის პერიფერიამი მას მიკუთვნებული ჰქონდა ერთი ბუნო ბნელი კუნჭული, ერთგვარი სანუდამო პატიმრობა ცენტრალურ უფლებათა დატარუნეით, მათ შორის სულიერ განცდათა ზონაში გასვლის უფლების დათარუნეითაც. მაგრამ, აი, გამოჩნდა პოეტი, მიმითითა მასზე და ამოთქვა: "ხელჯობი"; მაინც რა მოხდა? ამ სიტყვის ბგერათა რხევები სულის რელიეფის მადეფორმირებელ მინისძვრის ხანებად გაისმა ჩემში; თვალის დახამხამებაში "ხელჯობმა" ჩემს განცდათა სწორედ მუაგულში გადაინაცვლა და მეხსიერებაში ბავშვობის ზღაპართა მწველი რემინისცენციები გამოიწვია, და ჩემს მზერას ნარმოუდვა სასნაულის ნელ შერყევად, ისე, რომ მე, მეტყველების უნარნართმულმა, მოვასნარი მხოლოდ რამდენიმე სიტყვის ამოთქმა, და ამ დროს ეჭვიც არ გამჩენია, რომ ეს სიტყვები უსირცხვილო პლაგიატი იყო; მხოლოდ შემდეგ, "ფაუსტის" გადაკითხვისას, ვაცნობიერებ ჩემს გაოგნებას, მშვენიერი ელენესადმი მეფისტოფელის რეაქციაში: "აი, როგორი ყოფილა იგი!". ამას ამოვთქვამ სასნაულის განცდით მოკირებული, და ეს მოკი გამონეულია არა მშვენიერი ელენეთი, არამედ მხოლოდ ნახმარი, უბრალო, შემოჩნეული ხელჯობით, მაგრამ ელენეც და ხელჯობიც, არსებითად, რომელიმე გამომთქმელი ფუნქციის (F) ცვალებადი სიდიდეები (X) არიან; განცდილ მოკი გარკვევის იმედით თითქმის ინსტანტიურად ვებლაუჭები მათემატიკას.  $F(X)$  ფორმულა რალაც არსებითს განმიცხადებს; მესმის, რომ X (მათემატიკაში საგანთა კლასი, ხოლო ჩემს შემთხვევაში კლასი ყველაფრის-რაც-არ-არის) გამოითქმის F ფუნქციით, რომელიც უცვლელი რჩება გამოთქმულ საგანთა უსასრულო ვარიაციების დროს. სხვა სიტყვებით, X უდრისმშვენიერ ელენეს, ხელჯობს, სათვალეს, ქვას, საჩიჩს, მტვერს რაფაზე, სინათლის კორპუსკულარულ-ტალურ ბუნებას, განთიადის მტრედისფერ ნისლს (კიდევ რას!) – ნებისმიერ ნივთს, გაოგნების ფაქტად ქვეულს მისი გამოთქმის მომენტში იმ F ფუნქციის მიერ, რომელიც სწორედ აბსურდში რეალურის გამოთქმის ფუნქციაა, ანუ – პოეზიის, როგორც "აბსოლუტური რეალობის" ფუნქცია (ნოვალისის მიხედვით). აბსურდი, იმავდროულად, განსხვავებული ფორმებით მელანდება.

პოეტური "ხელჯობი" აბსურდულია არა სიტყვის ნიშნის მიხედვით (მომხმარებელიც იგივე ნიშნით სარგებლობს), არამედ – საიდუმლოზე ყურადღების იმ სასნაულებრივი კონცენტრაციის მიხედვით, რომელიც თამაშდება სიტყვა "ხელჯობის" ბგერნერასა და მის საზრის შორის. ფუნქცია გამოთქვამს თავად ხელჯობს, როგორც "ნივთს თავისთავად", განურჩევლად მისი პრაგმატული ან განსჯით-სეკუტიკური პროექციებისა, და ასეთი ხელჯობი, ხსენებული პროექციების ფონზე, უდავო აბსურდად გამოსჩანს. ზემოთ ფუნქციას ყურადღების ძალისა და სიყვარულის აღმანთებელი ფოკუსი ვუნოდე; მის მიერ გამოთქმული ნივთი იმიტომაც მაოგნებს, რომ მოულოდნელად ვინცებ მასში მელნევას, მის ხედვას გამჭვირვალედ, გამჭოლად და შესაძლოა, - ხედვას



სწორედ იმისა, რაც, ჩვეულებრივ, ჩემი მზერისთვის დაფარული რჩებოდა. "ასეა მთელი ცხოვრების განმავლობაში, - ამბობს მარინა ცვეტაევა, - ყველაზე უბრალო ნივთის გასაგებად საჭიროა ლექსებში მისი ამოვლება, იქიდან დანახვა". მაგრამ აბსურდი სხვაგვარად მულაენდება, მე ვიტყვოდი, სემანტიკურადაც. სცადეთ გაიგოთ ჩემს მიერ უცაბედად გახსენებული რამდენიმე ნიმუში; რას ნიშნავს ეს: თრაქლის "დამსხვერუელი თვალები შეეპირში", ვალერის "გამოშვლებული მკერდის უამი ორ პერანგს შორის", სენ-ჟონ პერსის "ძალადობის მსხვიარავ ხე, ელვისკენ განვდილი" ან გოგონები, რომლებიც ფორთოხას ცეკვავენ (რილკეს "ორფეოსისადმი სონეტების" XV სონეტის პირველი ნაწილი)? შეიძლება ნარმოვიდგინოთ ვინმე საღად მოაზროვნე რაციონალისტის ბუნებრივი რეაქცია მონოდებაზე, რომ მან ფორთოხლის გემო იცეკვოს. ამის გაგება მისთვის ზღვის შესმას ნიშნავს; აღშფოთებული აღქმა ამ ყველაფერს აბსურდად და ბოდვად ნათლავს. იგი გადაჭრით უარყოფს იმ ხიდის გადალახვას, რომელიც გასტრონომიიდან ქორეოგრაფიასთან მიიყვანდა; სადესერტო საჭმლის ცეკვა, უკეთეს შემთხვევაში, ანექლოტი ან ორიგინალობაა, უარეს შემთხვევაში კი - თანაგრძნობის ღირსი შიზოფრენული ბოდვაა. კამათი უსარგებლოა: შეშლილის არგუმენტები ექიმის მიერ კვალფიცირდება, როგორც დამატებითი მასალა ავადმყოფობის ისტორიისთვის. მოტანილი მაგალითები კოანების არსია, ანუ პროექციების საზრისი ენური განზომილებებისა ბრტყელ განსჯაზე. ჩემთვის ვამბობ: პოეზია არაცნობიერ სივრცეთა გეომეტრიაა; ზღურბლია, რომელიც შინაგანი სამყაროს საკრალურ მონაკვეთებს მიჯნავს ათასგვარი პროფანაციისგან, პროფანაციის ერთ-ერთი ფორმაა სწრაფვა პოეზიის გასაგებად მისი ზუსტი სიტყვიერი შედგენილობის მიხედვით. თანამედროვე სტრუქტურალიზმმა ყველაფერი იღონა საიმისოდ, რომ პოეზია უგვირგვინოდ დაეტოვებინა, მისი ვითომდა ელიტარული განმარტების ფორმით; ნაიკითხეთ ბოდღერის "კატების" ანალიზი, რომელიც სტრუქტურალიზმის ორ განსაკუთრებით გავლენიან ადემპტს ეკუთვნის, და მეთოდურ პროცედურათა ოსტატობის მიღმა საცნაური გახდება ცოცხალი არსების რიტუალური მოკვდინების აქტი და პოეტიკის კურსი ანატომიური თეატრის პირობებში. თემის რიტმი აქაც მაიძულებს, ვუფრთხილდე პარადოქსებს. პოეზიის გაგება მისი წმინდა სიტყვიერი სტრუქტურით შეუძლებლად მიმაჩნია; ასე შეიძლება გაგებულ იქნას, ვთქვათ, *ლექსები*, მაგრამ, ვფიქრობ, დიდი ძალისხმევა არაა საჭირო საიმისოდ, რომ დავეთანხმო უბრალო მტკიცებას, ნათელს ყველასთვის, ვინც, ასე თუ ისე, ჩანვდომია საკითხის არსს: პოეზია არ დაიყვანება ლექსებზე, იგი ყოველთვის მათზე მეტია, ღრმაა, ფართოა, მალაია. ლექსები პოეზიის გარეშე შესაძლებელია (ასეთ დროს "მელექსეობის" შესახებ ვსაუბრობთ); დიდ ოსტატებთანაც კი გვხვდება ასეთი ლექსები, რომ აღარაფერი ვთქვათ ურიცხვ "რთმოსანზე", ვის გულშიც, ფრიდრიხ შებელის მოსწრებული თქმით, "ბულბულის მაგიერ გუგული დაბუდებულა". ლექსს შეიძლება პოეზიის პირობა ვუნოდოთ, მისი ხორხი; უდავოა, რომ ეს პირობა სრულყოფილი უნდა იყოს სწორედ ისევე, როგორც - ხორხი, რათა ხმით მეგვძრას. პოეზია ხმაა, სუნთქვაა, ორპირი ქარია, რომელიც უბერავს სიტყვებს იმ პირობით, რომ ამ უკანასკნელთა განლაგება მისი თავის-

უფალი და შეუზღუდავი ბრუნვისთვის იდეალურ შესაძლებლობებს ქმნის. სიტყვათა შექმნასა და განლაგებაში უმცირესი დარღვევა მაშინვე მყლავნდება, როგორც პოეზიის კატარი; უფრო დიდ დაბრკოლებებს შეუძლიათ, საერთოდ დაახრჩონ იგი; მაგრამ პოეზიის უკვდავი არსი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ისაა *სული, რომელიც სუნთქავს იქ, სადაც მას სურს*, სული მოუხელთებელი, თავისუფალი, მსუბუქი, ცეცხლოვანი, მრავალენოვანი; სულის ფორმალურმა ანალიზმა ეს არ უწყის და ამიტომაცაა დაკავებული *ცარიელი* სახლის (სიტყვიერი) ქონების აღწერით. სწორედ აქ ჩნდება აბსურდის შეგრძნება; პოეტურ ენას სტრუქტურალისტები განსაზღვრავენ, როგორც ნორმებიდან გადახრას, ნორმებზე ძალდატანებას. ამასთან, იგულისხმება ჩვეულებრივი მეტყველების ნორმები. საკითხავია: რატომ პირიქით არა: რატომ ჩვეულებრივი მეტყველება არ უნდა ჩაითვალოს პოეტური ენის ნორმებიდან გადახრად? ცოდნის თეორია გვასწავლის, რომ *ნორმა* იდეალური საზღვარია, რომლის მიმართაც ფორმები (მათ შორის, ენობრივიც) განლაგებულნი არიან, მათემატიკის ენით რომ ვთქვათ, *შიახლოებითი მნიშვნელობის* მოდუსით, სტრუქტურალისტები თავადვე აღიარებენ პოეტური ენის უპირატესობას; ამ აღიარების შუქზე პოეზიის, როგორც ნორმებიდან გადახრის, კვალიფიკაცია საოცარია, მეტი რომ არაფერი ვთქვათ. პოეზია კი არ უნდა განისაჯოს ჩვეულებრიობის ჩარჩოებით, არამედ ჩვეულებრიობა – პოეზიის საზომით. გავრცელებული ენის ნორმებიდან გადახრად პოეტური ენის მონათვლა კი ისეთივე უაზრობაა, როგორც ორიგინალის შესახებ ასლის მიხედვით მსჯელობა და ორიგინალობის მიჩნევა ასლზე ძალდატანებად. აი, როგორი არეულობა იქმნება პატრონთაგან მიტოვებულ სახლში: სახლის სიცოცხლე თავდაყირა დაყენებულ მეცნიერულობად შემობრუნდება...

პოეზია ცარიელი სახლის კედლებში დამალული განძი როდია. სახლს კედლები კი არა, მაცხოვრებელთა სუნთქვა ალამაზებს; ცარიელი სახლი ყოველთვის ავბედია. კედლები სიტყვებია; სული ლინგვისტური ერთეულების სახით აღებულ სიტყვებში კი არა, სიტყვებს შორის ცოცხლობს და იმას, ვისაც პოეზიაში საქმე აქვს ამ პოეზიის სულთან და არა სიტყვების უნაყოფო ნეალებასთან, ეს სიტყვები აბსურდად არასოდეს მოეჩვენება. მოდით, შევამოწმოთ. "Ночь ищет свет из ночи, в которой свет змея", - ამბობს ანდრეი ბელი. ვკითხულობ, მერე – ისევ, ვცდილობ ჩავნვდე ამ სიტყვებით ჩემი გაოგნების ძირებს. და ვხვდები: მე მათით შეძრული ვიყავი მანამდე, ვიდრე მათ "სტრუქტურაზე" ყურადღების მიქცევას მოვასწრებდი. ერთიანი სულით და სიტყვებსშორისი სივრცით განიმსჭვალა ჩემი გაგება ისე, რომ შვიდ სიტყვათაგან არც ერთს არ დაუბრკოლებია. ახლა ვატარებ ე.წ. "დახურული კითხვის" ხელოვნურ ექსპერიმენტს. ვცდილობ სიტყვებიდან ჩავნვდე არსს: ამაო გარჯა – აბსურდის უშველებელი აჩრდილი მეფდება გაგების ზონაში. ჩემს თავს ვეუბნები: პოეზია ლინგვისტური კონტრაბანდაა; ორიდან ერთი: ის ან ელვის სისწრაფით აღწევს სულში და არყევს სულიერ საფუძვლებს, ან მას აკაეებენ ლინგვისტურ-ლოგიკურ საბაჟოში, დეტალურად ჩხრეკენ და ყოველ სიტყვაზე თავიანთ კვალს ტოვებენ: აქ – "გადახრა", იქ – "ძალადობა", უფრო შორს – "პირობითობა"; სისიურიანული პულველიზატორის მძლავრი ჭავლი დეზინფექციას

უკეთებს ყოველ მის კუნჭულს; მორჩა; ახლა, გაუსნებოვნებული და მოთინიერებული, "ნებისმიერობის" პასპორტით, ის შედის სულელებში და დისერტაციის წერის იმპულსს აღძრავს მათში. ნოვალისის "აბსოლუტურად რეალური" ახლა თავის რეალობას ათასგვარი კონფერენციებისა და სიმპოზიუმების ფორმით ამტკიცებს...

მახსენდება ჩემს მიერ სადღაც ამოკითხული შემთხვევა, რომელიც მართლა მოხდა პარიზის ერთ-ერთ მორგში. პროფესორი, რომელსაც სტუდენტებისთვის უნდა ეჩვენებინა სიკვდილის ნიშნები, სკალპელით ხელში მივიდა გვამთან, და ვიდრე გაკვეთდა, აუდიტორიას მიმართა: "თქვენს წინაშეა გვამი; არავითარი სუნთქვა, სისხლი შეჩერებული და შედედებულია, გული არ ფეთქავს. ამ ყველაფერში ნათლად დავრწმუნდებით, როცა გვამს გავკვეთთ. თქვენ ნახავთ, რომ გული..." – ამ დროს პროფესორმა გაკვეთა მკერდის ღრუ, მაგრამ იქ მყოფთ საშინელი ძახილი აღმოხდათ, ყველა გააშუშა ნანახმა:

გული მთრთოლვარედ ფეთქავდა.

"აი, ხომ ხედავ, - ჩამჩურჩულებს ჩემივე ფიქრი, - ის გარდაცვლილიც კი შემძვრელია, სასიკვდილო სარეცელზე მნოლიარეც კი ცოცხალია"...

"შეჩერდი, - მიემართავ ჩემს ფიქრს, - ჯერ კიდევ ადრეა; ახლა ის მკვდარია, მაგრამ იმას, რაც სათქმელი გაქვს, შენ იტყვი მესამე დღეს".

## არქიტექტურა და ფილოსოფია

(ჟაკ დერიდასთან ინტერვიუს უძღვება ევა მაიერი)

ევა მაიერი: არქიტექტურა ენა არაა. ამიტომ მისი ნაკითხვა მაშინ ხერხდება, როცა მის პერიფერიებს მივმართავთ ხოლმე. იქ, სადაც ის ენასთან ერთად გვხვდება, რალაცის რეპრეზენტატორი, იქ, სადაც ის აერთიანებს სხვადასხვა სისტემებს, ტექნიკებს, მეტყველებებს, რათა ნამდვილი შენობა აღმართოს. გავიხსენოთ პირველდამწყები მხატვრის თაურხელოვნება. დედალოსი, უდიდესი კრონოსელი არქიტექტორი, თავისავე დამკვეთის, მეფე მინოსის მიერ, თავისავე აგებულ ნაგებობაში – ლაბირინთში – გამომწყვედული, რათა თავის თავის შედეგად ქცეულიყო, რათა ლაბირინთი სინამდვილეში განეცადა. აქ შეიძლება მივაგნოთ მითითებას აზრისა და მშენებლობის არაობიექტივირებულ მეთოდზე, რომელშიც მე უკვე ყოველთვის ვიმყოფები: ენასა და მის საცხოვრისში. რა ემართება არქიტექტორს და მის პერსპექტივას, როცა იგი ლაბირინთში შედის, რათა ლაბირინთად იქცეს? ემართება თუ არა იგივე, რაც ფილოსოფოსს, მაგალითად, პიადეგერს? როგორ განეაერცოთ ეს პრობლემა ისე, რომ იგი არც თავის საზღვრებს გასცდეს, მაგრამ ამავე დროს მხოლოდ ის წარმოქმნას, რაც მასში უკვე ჩაღებულა?

ჟაკ დერიდა: მე ვისაუბრებ არა როგორც არქიტექტორი, არამედ როგორც ადამიანი, რომელიც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, საკითხს სვამს აზროვნების შესახებ. ამასთან, მე არ მინდა ვილაპარაკო არქიტექტურაზე როგორც რალაც ნივთზე, როგორც აზროვნებისთვის უცხო და ამიტომ აზროვნებაში სივრცის, სივრცული რიტორიკის შემოტანის მონადინე ტექნიკაზე, მე არ მინდა ვილაპარაკო აზროვნების რალაც განიეთებაზე. უპირველეს ყოვლისა, მინდა საკითხი დავსვა არქიტექტურის როგორც ისეთი აზროვნების შესახებ, რომელიც არ რედუცირდება აზროვნების რეპრეზენტაციის სტატუსამდე, რასაც ხშირად ვხვდებით არა მხოლოდ ფილოსოფოსებთან, არამედ არქიტექტურის თეორეტიკოსებთანაც.

ჩვენ მივანიშნეთ თეორიასა და პრაქტიკას შორის განსხვავებაზე. სწორედ ამ საკითხით დავიწყით: რა სახით მოხდა ფუნქციის ასეთი დაყოფა, რამდენადაც ამ დაყოფამ შეიძლება თავისთავად მიგვიყვანოს მცდარ დასკვნებამდე. ვფიქრობ, იმ მომენტიდან, როცა ჩვენ ვიწყებთ თეორიისა და პრაქტიკის ერთმანეთისგან გარჩევას – როგორც ეს ფილოსოფიის ისტორიაში მოხდა – ჩვენვე ვიბნელებთ მიდგომას არქიტექტურულ აზროვნებასთან. ამ მომენტიდან ჩვენ განვიხილავთ არქიტექტურას როგორც უბრალო ტექნიკას და ვწყდებით

აზროვნებას, და ეს მაშინ, როცა, ალბათ, არსებობს არქიტექტურული მომენტისთვის, გამომგონებლობისთვის და სურვილისთვის დამახასიათებელი აზროვნება. სწორედ ამ მომენტის აღმოჩენაა საჭირო. აი, რა მაინტერესებს.

### არქიტექტურა, როგორც მეტაფორა

ე. მ.: თუ არქიტექტურაზე საუბრობენ როგორც მეტაფორაზე, და იმაედროულად აზროვნების განვითარების, განსხეულების აუცილებლობაზე მიუთითებენ, შესაძლებელია თუ არა არქიტექტურაზე არამეტაფორულად აზროვნება?

მაგალითად, არა როგორც ცენტრთან მიმყვან გზებზე – ვინაიდან იქ მათ განივდება ელით – არამედ როგორც უბრალოდ გზებზე, ვთქვათ, ლაბირინთის გზებზე?

უ. დ.: ლაბირინთს მოგვიანებით მივადგებით. თუ მე შემოვლას გთავაზობთ, ეს იმას ნიშნავს, რომ უკვე ლაბირინთში ვიმყოფებით. შემოვლა, რომელსაც მე გთავაზობთ, პირდაპირ რომ ვთქვათ, იმ საშუალების და მეთოდის შემოვლას ნარმოადგენს, რომლის შემწეობითაც ფილოსოფიური ტრადიცია ეპყრობოდა არქიტექტურულ მოდელს როგორც აზროვნების მეტაფორას.

დეკარტთან, მაგალითად, შეიძლება მივაგნოთ ქალაქის საფუძვლის მეტაფორას. კერძოდ, ეს საფუძველი ნარმოადგენს არქიტექტურული კონსტრუქციის საფუძველს. ფილოსოფიაში მრავლად შეიძლება დაიძებნოს მსგავსი ურბანისტული მეტაფორა. "განაზრებანი მეთოდზე" საესეა ასეთი არქიტექტურული რეპრეზენტაციებით, რომლებსაც პოლიტიკური მნიშვნელობაც გააჩნიათ. როცა არისტოტელე ეძებს მაგალითს კატეგორიისთვის, ის მიმართავს architekton-ს როგორც იმას, ვინც ნივთების მიზეზები იცის. ესაა მასწავლებლობის შემძლე თეორეტიკოსი. ის ხელმძღვანელობს ხელოსნებს, რომლებიც თავად არც ფიქრობენ და არც რამე უწყიან ნივთთა მიზეზებზე. ამგვარადვეა მოცემული პოლიტიკური იერარქია.

ე. მ.: განა ნიშანდობლივი არაა, რომ ფილოსოფოსი სწორედ არქიტექტურას უთმობს საპატიო ადგილს. შეიძლება ითქვას, რომ აქ ფილოსოფოსი, რომელიც თავს ნარმოგვიდგენს არქიტექტორად, სიმეტრიის გზით, დასტურიყოფა როგორც იერარქია.

უ. დ.: არქიტექტორი ისაა, ვინც ყველაზე ახლოს იმყოფება "არხეს", ე.ი. სანყისის პრინციპთან; ამ მოდელის თანახმად, ის ხელმძღვანელობს მთელ საშუაოს და იძლევა მაგალითს იმისა, თუ როგორაა შესაძლებელი რიტორიკის საშუალებად არქიტექტურის გამოყენება. ზოგჯერ, მაგალითად, არქიტექტონიკას განსაზღვრავენ როგორც სისტემის ხელოვნებას, ე. ი. როგორც რაციონალურ მთლიანობად შენობის ზოგიერთი ნაწილის გამაერთიანებელ ხელოვნებას. ამგვარად, არქიტექტონიკაში გამოყოფენ ემპირიულ და ტექნი-

კურ ნანილს და მას უპირისპირებენ რაციონალურ ნანილს. მოცემულ შემთხვევაში ჩვენ ისევ ვხედავთ, რომ არქიტექტურაზე მითითება რიტორიკული ხელსაყრელობის გამო ხდება, მაშინ, როცა ენა ვერანაირი ხერხით ვერ ინარჩუნებს თვით არქიტექტურულობას. ენა მხოლოდ იყენებს არქიტექტურას როგორც სახეს. და მე საკუთარ თავს ვეკითხები: როცა არსებობს ასეთი დაყოფა თეორიად და პრაქტიკად, აზროვნებად და არქიტექტურად, არის თუ არა შესაძლებელი არქიტექტურის მოვლენასთან შინაგანად შეერთებულ აზროვნებამდე მისვლა?

## ენის ლაბირინთში

თუ თქვენ ლაბირინთზე ლაპარაკობთ და ნებისმიერი ენა (მათ შორის ის, რომლის შესახებაც სწორედ ახლა ვსაუბრობთ) გულისხმობს რაღაც "განსივრცებას", სივრცეში ისეთ განაწილებას, რომელიც კი არ იძყრობს სივრცეს, არამედ მხოლოდ უახლოვდება მას, ჩართულია მასში, მაშინ ენა შეიძლება შევადაროთ გზის გაკვალვას, და ამ გზის მიგნება შეუძლებელია, საჭიროა მისი მხოლოდ მონიშვნა. და გზის მსგავსი ქმნადობა უცხო არაა არქიტექტურისთვის. ნებისმიერ არქიტექტურულ ნერტილს, ნებისმიერ საცხოვრისს გააჩნია რაღაც საერთო: არქიტექტურული შენობა ისეთ ადგილას მდებარეობს, სივრცის ისეთ გადაკვეთაზე, სადაც შესაძლებელია დგომა და გაეღა. არ არსებობს შენობა, მისკენ ან მისგან მიმდინარე ქუჩებით გარემოცული რომ არ იყოს. ასევე არ არსებობს შენობა შიდა გზების, დერეფნების, კიბეების, გასასვლელების, კარების გარეშე. და თუ ენას არ შეუძლია შენობიდან შენობამდე გადებულ ყველა ამ გზა-სავალთა მოხელთება, ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ის ამ სტრუქტურებში შეფერხდა, რომ ის გზაზე იმყოფებოდა, *ენისკენ გზაზე* (ჰაიდეგერის).

ენა გზას ადგა, რომ თავისავე თავთან მისულიყო. გზა არაა მეთოდი. მეთოდი არაა ტექნიკა, ის გზის დაუფლების საშუალებაა, რათა ეს გზა სასურველი გახადოს. მაგრამ გზა განსხვავდება მეთოდისგან.

### ე. შ.: რას ნარმოადგენს ეს გზა?

ჟ. დ.: ასეთ შემთხვევაში მე კიდევ ერთხელ მოვუხმობ ჰაიდეგერს, რომელიც ამბობს, რომ ჰოდოც გზა არ შეესატყვისება methodos-ს, რომ არის ისეთი გზა, მეთოდამდე რომლის რედუცირებაც არ შეიძლება. მეთოდი – ესაა გზის მითვისების ტექნიკა. გზის როგორც მეთოდის განსაზღვრება, ჰაიდეგერის თანახმად, ეკუთვნის გარკვეულ ეპოქას ფილოსოფიის ისტორიაში, რომელიც დეკარტით, ლაიბნიცით, ჰეგელით დაიწყო და რომელიც ჩრდილავს გზის გზობითობას, ნარმოადგენს გულმავინყოფას, მაგრამ იგივე ეპოქა მიუთითებს აზროვნების უსასრულობაზე: აზროვნება ყოველთვის გზაა, გზა მიმავალბელი. მაშასადამე, თუ აზროვნება არ ამალდება გზაზე, თუ აზროვნების ენა ან ენის მოაზროვნე სისტემა არ აცნობიერებს თავის თავს როგორც გზის მეტა-

ნას, ეს ნიშნავს შემდეგს: ენა გზაა და მას ამიტომ ყოველთვის საქმე აქვს საცხოვრისთან და არქიტექტურასთან. და სწორედ ეს მუდმივი **გზადყოფნა**, **საცხოვრისობა** გზისა, საიდანაც არ გამოდის არც ერთი გზა, არის სწორედ ლაბირინთით დატყვევებულობა, აქედან გამოსავალი არ არსებობს. ერთი შემოსასვლელიდან მეორეში გადადევნართ. უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით, ესაა ხაფანგი, გათვლილი არტიფაქტი, მსგავსი დედალოსის ლაბირინთისა, რომელზეც ჯოისი ლაპარაკობს.

ე. შ.: მაგრამ ხომ არ ახლავს აქვე ლაბირინთის, როგორც მოსპობის მანქანის, ამ იდეას აზრი ძაფის შესახებ? და ამის გამო ხომ არ არსებობს საიდუმლო ცოდნა შესაძლო გამოსასვლელზე?

ე. დ.: დიახ, ეს იდეა ძაფიდან ნამოვიდა, დაპყრობის გეგმიდან. ყველაზე ძველი, ყველაზე საფუძვლიანი ლაბირინთი, რომელსაც არქიტექტორი ვერ ააგებს, ისაა, სადაც ახლა ვართ დატყვევებულნი. ესაა ენის ლაბირინთი. ბერძნული ლაბირინთები კი, პირიქით, ტექნიკის ნაყოფია. არის ლაბირინთი, რომელიც მანქანას წარმოადგენს, და არის ლაბირინთი, რომელიც მანქანა არაა.

ე. შ.: სწორედ ამის გაგება მინდა დანერგვით. ალბათ, სასარგებლო იქნება ამ კონტექსტში ბორნესის ზღაპარი "ორი მეფე და ორი ლაბირინთი" გავისხენოთ. ერთი ლაბირინთი საშინელი მანქანაა, რომლის მეშვეობითაც ერთი მეფე მეორის მოსპობას ცდილობს. მაგრამ ეს მეორე, ღმერთის ნყალობით, გამოსავალს პოულობს, ანგრევს ლაბირინთს, ანგრევს ამ სასნაულს, ამ არტიფაქტს, უფრო მეტიც, თავის მონიანალმდეგეს სხვა ლაბირინთში სიკვდილს აიძულებს, უდაბნოში, - ასე ვთქვათ, ღმერთის ბუნებრივ ლაბირინთში. ხელოვნური ლაბირინთი - ესაა რაღაც მეორე სინამდვილე, შექმნილი ადამიანის მიერ, რომელიც იმავდროულად თავისი პირველსაწყისი მიჯაჭვულობისგან თავისუფლდება, რომელიც თავის თავს საცნაურყოფს როგორც შემოქმედს, რომელიც ლაბირინთის ნყალობით იწყობს ადგილს, სადაც ის საოცარი გზით ამალმდება ბუნებისა და კულტურის გახლეჩაზე. ვინაიდან სწორედ ამ ადგილზე ხდება ეს გახლეჩა: *cest le lien meme ou cela a lien*.

### ადგილი, როგორც თანყოფნა

ე. დ.: საკითხი არქიტექტურის შესახებ სინამდვილეში წარმოადგენს საკითხს ადგილის, სივრცეში მყოფობის, არქიტექტურული თანყოფნის შესახებ. ისეთი ადგილის ნაგებობა, რომელიც ადრე არ იყო და რომელიც ერთ მშვენიერ დღეს დაიბადება, აი, რას წარმოადგენს ადგილი. როგორც მაღარმემ თქვა, *ce qui a lien c'est le lien*. ამაში არაფერია ბუნებრივი. ნაგებობა საცხოვრებელი ადგილისა, რომელსაც თავადვე აქვს ადგილი - ეს თანყოფნაა. აქ უკვე იწყება სიძნელები, ვინაიდან ნათელია, რომ ნაგებობა - ესაა რაღაც ტექნიკური. ის

გამოიგონებს რაღაც ისეთს, რაც ადრე არ იყო, და მაინც იყვნენ უკვე მცხოვრებნი, ადამიანი თუ ღმერთი, რომლებიც ისწრაფოდნენ ამ ადგილისკენ, რომელმაც გაუსწრო თავის გამოგონებას ან ამ გამოგონებას სიცოცხლე მიანიჭა. მაშასადამე, ზუსტად ცნობილი არაა, სად დაიწყო ეს ადგილი. უდაბნოში? თავდაპირველად უდაბნო ბუნებრივის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ მას მერე, რაც ის უფლის შურისძიების ადგილი ხდება, ის უკვე ანთროპომორფულ მეტაფორიკაშია ჩათრეული. უდაბნო აღარაა ბუნებრივი, მას იყენებენ როგორც ლაბირინთს, როგორც თეოლოგიურ მანქანას. უდაბნო შედგა როგორც ლაბირინთი, და ამაში უკვე აღარაფერია ბუნებრივი. არაა ბუნებრივი ლაბირინთი, და ეჭვქვეშ უნდა დადგეს თვით ოპოზიცია ბუნებასა და ტექნიკას შორის, physis-სა და techné-ს შორის. ალბათ, არის ისეთი ლაბირინთი, რომელიც არაა არც ბუნებრივი, არც – ხელოვნური, და ეს ისაა, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, როცა ბერძნულ-დასავლური ფილოსოფიის ისტორიაში ვიმყოფებით, სწორედ სადაც დაიბადა ეს ოპოზიცია ბუნებასა და ტექნიკას შორის. მხედველობაში მაქვს მეტყველება, რომელსაც ასაცხოვრისებს მეტყველი არსება.

მე ყოველთვის უხალისოდ ვსაუბრობ მეტყველი არსებების შესახებ, ვინაიდან მოცემულ შემთხვევაში ბევრი თვლის, რომ საქმე ეხება მეტყველ სუბიექტს, მეტყველ ადამიანს ან ღმერთს. მაშინ ცხოველი უნდა გამოგვერიცხა. არის ცხოველის გზებიც, ნაკვალევები, ნაკვალევთა მთელი ლაბირინთი, და აქ უკვე ჰაიდეგერი უმწუა. რა განსხვავებაა ეტყვე, ე. ი. მეტყველი ლაბირინთის არმქონე ცხოველსა და ადამიანს შორის, რომელიც მეტყველი ცხოველია და ამ ლაბირინთს ფლობს? როცა ჩვენ უდაბნოში ცხოველთა გზებს, ნაკვალევებს განვიხილავთ, ნათლად ვხედავთ, რომ ცხოველებს გააჩნიათ თავისი ადგილი, რომ ისინი ახორციელებენ თავის კომუნიკაციას, შემოვლებს, საერთოდ ნაკვალევებს. ნადირს თავისი გზაა დაფორმებული, რომელიც ასევე ლაბირინთულია: და ჩვენ თუ ნაკვალევზე და ნიშანზე ვლაპარაკობთ, და არა – მეტყველებაზე, იმავდროულად განსივრცების შესახებაც ვსვამთ საკითხს და ამ დროს თავს ვაღწევთ ანთროპოლოგიურ, ანთროპომორფულ და თეოლოგიურ საზღვრებს.

ე. მ.: მაშინ ჩვენ, ბოლოს და ბოლოს, დავიფიქრებთ ცენტრს, მინოტავრს, - ღმერთის, ადამიანის და მხეცის ამ ნარევს. მაშინ ჩვენ უკვე აღარ გვჭირდება საყრდენი ნერტილი, რათა განვსაზღვროთ ლაბირინთი და მისი გზები. მე ვფიქრობ, ამ შემთხვევაში ჩვენთვის აღარ იქნება ბუნებრივი ეს ნამდვილი ცენტრი, ეს მონსტრი, რომელიც ელის და რომელიც რაღაც სხვას იღებს – მითითების სინამდვილეს, იქნებ წერილის სინამდვილეს?

ე. დ.: შემოვლა შემოვლაზე. ჩვენ შეგვიძლია ჩვენს საუბარსაც ლაბირინთი ვუწოდოთ! ის უკვე ასეთ ფორმას იძენს და იმავდროულად ჩვენს თემასაც წარმოადგენს. მაშ ასე, გადავიდეთ იმის განხილვაზე, თუ რას წარმოადგენს ადგილი, განსივრცება და წერილი. გარკვეული დროიდან ფილოსოფიის ისტორიაში ვხვდებით დეკონსტრუქციულ მიდგომას, ფაუზის-ტუხისის, ცხოვე-



ლი-ადამიანის, ფილოსოფია-არქიტექტურის ოპოზიციებისგან გათავისუფლების მცდელობას. დეკონსტრუქცია ყოველთვის რალაცაზე უარს ამბობს, როცა საქმე ეხება ცნებათა წყვილებს, რომლებიც აღიქმება როგორც თავისთავად ნაგულისხმევი, როგორც ბუნებრივი, თითქოს ამ წყვილებს არ გააჩნდეთ თავიანთი ისტორია.

## დეკონსტრუქცია

დეკონსტრუქციის ცნება თავად გვახსენებს არქიტექტურულ მეტაფორას. ჩვენ საქმე გვაქვს რალაც კონსტრუქციასთან, - ფილოსოფიურ სისტემასთან, ტრადიციასთან, კულტურასთან - და მოულოდნელად მოდის დეკონსტრუქტორი და იწყებს ამ კონსტრუქციის მსხვერველს, ანალიზებს მის სტრუქტურას და განხვინს. შეიძლება თვალი მივადევნოთ სისტემას - მაგალითად, პლატონურ-პეგელიანურს, - შეიძლება განვიხილოთ, როგორაა ის აგებული, როგორია მისი რაკურსი, შემდეგ შეიძლება ადგილი შევუცვალოთ ამ რაკურსს და ამგვარად თავი დავაღწიოთ ამ სისტემის ავტორიტეტს. მე ვფიქრობ, ამ ყველაფერს უკიდურესად არ შეიძლება დეკონსტრუქცია ეწოდოს. დეკონსტრუქცია არაა უბრალოდ არქიტექტორული ტექნიკა, რომელსაც შეუძლია დაანგრიოს ის, რაც კონსტრუირებულია, ესაა საკითხი, რომელიც ეხება თვით ტექნიკას, თვით არქიტექტურული მეტაფორის ავტორიტეტულობას, ესაა საკითხი, რომელიც დეკონსტრუირებულყოფს ტექნიკის საკუთარ არქიტექტურულ რიტორიკას. ამიტომ დეკონსტრუქცია არ წარმოადგენს - როგორც ერთი შეხედვით ჩანს, თუ მოცემული სიტყვის ეტიმოლოგიიდან ამოვალთ - მხოლოდ ამოპირქვავებული კონსტრუქციის ტექნიკას. შეიძლება ითქვას, არაფერია იმაზე უფრო არქიტექტურული, ვიდრე - დეკონსტრუქცია, მაგრამ ასევე არაფერია უფრო ნაკლებ არქიტექტურული, ვიდრე - დეკონსტრუქცია. არქიტექტურული აზროვნება დეკონსტრუქციული შეიძლება იყოს მხოლოდ როგორც მცდელობა იმის გააზრებისა, რაც არქიტექტურული თავმოყრის და ფილოსოფიის ავტორიტეტულობის განმახორციელებელია.

ახლა შეიძლება შეეჩერდეთ საკითხზე იმის შესახებ, თუ როგორაა დეკონსტრუქცია დაკავშირებული წერილთან, ე. ი. საკითხზე დეკონსტრუქციის განსივრცების შესახებ. ჩვენ ვილაპარაკეთ გზის გაკვლევაზე, რომელიც - ისე, რომ არ იცის, საით მიჰყავს - თვით ნაკვალევებს ჩართავს. ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ გზის აღმოჩენა წერილია, რომელიც არ შეიძლება მიენეროს არც ადამიანს, არც ღმერთს, არც მხოლოდ ნადირს, ვინაიდან სწორედ ეს წერილი განსაზღვრავს იმ ადგილს, საიდანაც თავის განსაზღვრებას იძენს ეს სამება: ადამიანი-ღმერთი-ნადირი. ეს წერილი სინამდვილეში ლაბირინთულია, რამდენადაც მას არც დასაწყისი აქვს, არც დასასრული. ჩვენ მუდამ გზაზე ვართ. ოპოზიცია დროსა და სივრცეს შორის, მეტყველების დროსა და ტაძრის ან სახლის სივრცეს შორის უკვე აღარ მუშაობს. ჩვენ ვცხოვრობთ წერილში. წერა ცხოვრების ერთ-ერთი ხერხია.

## არქიტექტურის არქიტექტურა

აქვე მიზნად თვით არქიტექტორთა წერის ხერხს მივმართო. ისევე შემოვლამოგვიხდებდა.

ორთოგონალური პროექციის გაჩენასთან ერთად ნახაზი და ჭრილი არქიტექტურაში შეღვევლილი ვახდა, ისინი იმ პრინციპებს იძლევიან, რომელთა მიხედვითაც არქიტექტურა თავის თავს განსაზღვრავს. პეტერ აიზემანის თანახმად, ნახაზი და ჭრილი ასახავს შეხედულების ცვალებადობას არქიტექტურაზე, მის მნიშვნელობაზე, მის ტექნიკურ შესაძლებლობებზე. პალადიოს, ბრამანტეს, სკამოცის ნახაზების მიხედვით აიზემანი თვალს მიადევნებს თეოცენტრულიდან სამყაროს ანთროპოცენტრულ სურათამდე მოცემულ პერიოდს. როცა ჯვრის ფორმა თანდათან ადგილს უთმობს პლატონისეულ კვადრატებს და ანორკუსხედებს. მოდერნიზმი, თავის მხრივ, აკრიტიკებს ამ პუმიანისტურ პოზიციას. საინფორმაციო აიზემანი კორბუზიეს სახლს მიმართავს. დომინო საცხოვრებლის ახალი ტიპია, კუბური ელემენტებისგან შემდგარი, ბრტყელსახურავიანი და ფართოფანჯრებიანი სახლი. ეს არქიტექტურა აღარ ითვალისწინებს ადამიანს, არამედ – აიზემანის სიტყვებით – ხდება თვითრეფერირებადი ნიშანი. ეს განსაზღვრება გულისხმობს არქიტექტურას, რომელიც საკუთარ თავს თვითვე განმარტავს, თავადვე იძლევა ცნობას თავის თავზე, აქ ახალი ურთიერთობები იქმნება ადამიანსა და საგანს შორის, სახლსა და მასში მცხოვრებლებს შორის. ამისთვის გამოსახვის ახალი საშუალებები საჭირო, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ყველაფერი, რაც ადრე არსებობდა – ნახაზი, ჭრილი, გეგმა – უნდა გაკრიტიკდეს.

ე. მ.: არქიტექტურის გამოსახვის ერთ-ერთ შესაძლებლობას წარმოადგენს აქსონომეტრია, რომელიც ჩვენი საუკუნის 20-იან წლებში ხელახლა იქნა აღმოჩენილი. აქ საუბარია გამოსახვის ისეთ ფორმაზე, როცა შესაძლებელი ხდება რთული კონფიგურაციების ასახვა, რამდენადაც ეს ფორმა არ გათქვევს ამ კონფიგურაციებს გეგმის, ჭრილის, ნახაზის ჩვეულებრივ თანაგანლაგებაში, არამედ მათ თავიანთსავე თავში ასახავს, რთავს ნებისმიერ მიღებულ თვალსაზრისში. ეს ნიშნავს, რომ ხსენებული ფორმა კი არ გამოსახავს, არამედ უფრო კონსტრუირებულყოფს, ამასთან არც ფუძემდებლურ ხაზობრიობას, არც გამოსახვის მიზანს. ის ამ ყოველივეს იკრებს და გზას განაგრძობს. აქსონომეტრიის ნებისმიერი ფორმის შემთხვევაში ხომ – მნიშვნელობა არა აქვს, სწორი იქნება თუ ირიბი, იზომეტრული, დიმეტრული და ტრიმეტრული – პროექციის ცენტრი უსასრულობაში იმყოფება, ისე, რომ მისი სხივები ერთმანეთის მიმართ პარალელური არიან, ინარჩუნებენ თავიანთ ნამდვილ სიგრძეს და კუთხეებს, არ მცირდებიან და არ იზრდებიან სიღრმეში. ამასთან, არც ერთი ნერტილი სივრცეს არ ზღუდავს. ეს ვაჟლენას ახლებს ჩვენს მხედველობაზე. ჩვენი თვალი უკვე აღარაა პერსპექტივის მაინტერპრეტირებული თვალი, რამდენადაც სწორედ სურათის მოჩვენებითი დამახინჯების გზით, პერსპექტივის სიღრმეში თავის ნამდვილ სიგრძეს რომ ინარჩუნებს, სწორედ ამ, ექსტრემამდე დაყვანილი ობიექტურობის, გზით მოიპოვება ახალი და კრი-

ტიკული პერსპექტივა. თვითონ აიზემანმა შექმნა 1980 წელს House El Even Old, რომელიც აქსონომეტრიულ ობიექტს წარმოადგენს და იძლევა გამოსახვის პირობებს საიმისოდ, რომ არქიტექტურა ნაეკითხვით, და, წინა პლანის აუცილებლობის ნეალობით, სვამს გამოსახულების როგორც ასეთის პრობლემას. სახლი მიგვიჩვენებს, როგორ ნაეკითხვით იგი ნაგებობის მშენებლობისას, რომელიც კი არ გულისხმობს თავის საცხოვრისს, არამედ ააშკარავებს მას, და ააშკარავებს გამშალეული ვიზით. მე ვფიქრობ, არქიტექტურის ასეთი თვითოფლექსია რაღაცით ჩამოჰგავს ფილოსოფიაში თქვენს მიერ დამუშავებულ დეკონსტრუქციას. და თუ სახლი გაიგება როგორც ხატის და ნახატის გამოსახულება, როგორც მისი მიბაძვა, იმავდროულად შემოდის ტრანსფორმირებული წარმოდგენა მშენებლობაზე არა როგორც შესრულებაზე, არამედ როგორც პირობაზე აზროვნებისა, რომელიც თავის თავში რთავს და გადააბიჯებს იმას, რაც – პრაქტიკულად – შეიძლება მის საზღვრებად ჩაითვალოს.

საერთოდ, თუ შეიძლება მივიღოთ შინაგანში გარეგანის ასეთი შესვლა, ეს გადასვლა გარეგანიდან შინაგანზე, თვით საზღვრის ასეთი განსივრცება? მაშინ რა იკარგება ძველ კავშირებში? მაგალითად, სახლსა და სახლის მცხოვრებლებს შორის ურთიერთმიმართებაში? წარმოსადგენია თუ არა, რომ თვით ურთიერთობის ხელახლა მიღებული ტოპოგრაფიული მომენტით, თავისი განლაგების აღიარებით, სამყაროს თეოცენტრულ და ანთროპოცენტრულ სურათებს ახალ და კომპლექსურ რიგობით ბადემდე მივყავართ? და რომ ეს ყოველივე შეიძლება წარმოვიდგინოთ მხოლოდ როგორც ნახაზი ?

ჟ. დ.: ამ დასკვნებს შეიძლება არქიტექტურის აღმოჩენა ეწოდოს. არარეპრეზენტაციული არქიტექტურის დასაწყისი. ამასთან დაკავშირებით შეიძლება გავიხსენოთ, რომ არქიტექტურა თავდაპირველად რეპრეზენტაციული ხელშეწყობა სულაც არ ყოფილა, მაშინ, როცა ფერწერა, ქანდაკება, ნახატი ყოველთვის რაღაცას ბაძავდნენ. თუ არქიტექტურა, თავის მხრივ, ნახატს ბაძავს, მაინც არ შეიძლება მისი დაყვანა მხოლოდ რეპრეზენტაციამდე და იმიტაციამდე. კიდევ ერთხელ მინდა გავიხსენო ჰაიდეგერი, ის ადგილი “ხელოვნების ნაწარმოების წარმოშობიდან”, სადაც ის განხეთქილებაზე წერს. და ამ უფსკრულის მოაზრება შეიძლება დამოუკიდებლად მისი მოდიფიკაციისა: გეგმისა, ჭრილისა, ესკიზისა.

არსებობს განხეთქილების მიბაძვა, განხეთქილების განხეთქილება, ნების განევა, და ეს შეიძლება წერილს მივაკუთვნოთ. არქიტექტურაზე რომ ვიფიქროთ, ამ განხეთქილებაზე ფიქრია საჭირო. აზრის მსგავსი მოძრაობა კი შეიძლება აღვადგინოთ პროექტისთვის. როცა ჰაიდეგერი ამბობს, რომ აზროვნება არ წარმოადგენს მაპროექტირებელ სუბიექტს, ის ლაპარაკობს ყოფიერებაში გადაგდებულობაზე, რაც იმას ნიშნავს, - და აქ ისევ ლაბირითში ვხვდებით – რომ აზროვნება გადაგდებულია სამყაროში მანამ, სანამ მას შეეძლება მაპროექტირებელი სუბიექტი გახდეს. სამყაროში ეს გადაგდებულობა განსაზღვრავს ნამდვილ ყოფიერებასაც. და აქ უკვე ლაპარაკია არა იმ ცხოვრებაზე, რომლითაც დედამინაზე, ქვეყანაში, ერში, ენაში ცხოვრობენ,

აქ არ არსებობს არჩევანი, ჩვენ უკვე წინასწარ ვართ ჩართული, შეპყრობილი, ე. ი. გადაგდებული სამყაროში, რომელიც წარმოადგენს ერთდროულად ენასაც, ადგილსაც, დედამიწასაც. ეს ნახტომი მხედველობაში უნდა გექონდეს როგორც ნახტომი აზროვნების წინ და აზროვნებისთვის. აქედან მომდინარეობს თანამედროვე, პოსტ-მოდერნული არქიტექტურის მცდელობა სხვა, უფრო ძველ ურთიერთობებთან შეუსაბამო ცხოვრების მოძიებისა, სადაც პროექტი უკვე აღარ იქნება დაუფლებების პროექტი. აქ უკვე სიბრტყესა (ნახატი) და სივრცეს (არქიტექტურა) შორის სრულიად ახალი ურთიერთმიმართება იკვეთება. ძველთაგანვე არსებობდა ამ თანაფარდობის საკითხი. თავდაპირველად ეს იყო ცისა და მიწის თანაფარდობის საკითხი. არქიტექტურისთვის ცა მიუწვედომელი, დაუმორჩილებელი იყო.

ე. მ.: დედალოსის გამოგონებებს შორისაა ფრენაც. განზომილების შეცვლის ტექნიკა ლაბირინთიდან გამოსვლის ერთ-ერთი შესაძლებლობაა. შეიძლება თუ არა მისი შერწყმა აქსონომეტრიის ტექნიკასთან, რომელიც ასევე უშვებს თვალსაზრისთა ცვალებადობას?

ჟ. დ.: მე აქსონომეტრიის ტექნიკის არაფერი გამეგება, მაგრამ დარწმუნებული ვარ იმაში, რომ სივრცისადმი არქიტექტურის დამოკიდებულება ძლიერ შეიცვალა. რა თქმა უნდა, თვალსაზრისის შეცვლა შესაძლებელია, მაგრამ თვალსაზრისის ცაშიც არსებობს. ურბანისტული სივრცის ტოტალობაზე დაკვირვება შეიძლება ოპტიკური ინსტრუმენტებით: არის სადგურები, რომლებსაც უწყვეტი დაკვირვების ნარმოება შეუძლიათ (ერთგვარი პანოპტიკუმის სახე). და ესეც ახალი თვალსაზრისია, რომელიც არ შეიძლება უფრო პერსპექტიულად განმარტებული თვალი იყოს. ამასთან ერთად იბადება ნახატი-სა და ნახაზის ახალი ტექნიკები, რომლებიც დაკავშირებული აღარაა ხელთან, ფესტთან, განხეთქილებასთან. ახლა უკვე რიცხვების დახმარებით ხაზავენ. არქიტექტორები იყენებენ ეკრანს, დიაგონალურ ოპერაციებს, რაც, როგორც ჩანს, მათ ათავისუფლებს ბუნებრივი ენისგან, იმისგან, რისი ცნობა და გამოცნობაც იოლად შეიძლება. მაგრამ შეიძლება თუ არა ამის საფუძველზე დავასკვნათ, რომ არქიტექტურის ენა უნივერსალური, ხელოვნურად უნივერსალური ენაა?

### ბაბილონის გოდლის მშენებლობა

უფრო კონკრეტულად რომ აღინეროს აბსოლუტური ობიექტივაციის შეუძლებლობა, შეგვიძლია ლაბირინთიდან ბაბილონის გოდოლზე გადავიდეთ. ცა აქაც აბსოლუტურად დაპყრობილი უნდა ყოფილიყო სახელდების აქტით, და ეს აქტი მტკიცედაა დაკავშირებული ბუნებრივ ენასთან. ერთ-ერთი მოდგმა, სემიტები, რომლის სახელია "სახელი", მოდგმა, რომელმაც მოინდომა აეგო ცათამბჯენი გოდოლი, რათა თავისი სახელი შეექმნა. და ცის ასეთი დაპყრობა, ცის შესრუტვა თვალსაზრისში, რაზეც ეს-ესაა ვლავარაკობდით, ნიშნავს

საკუთარი თავისთვის სახელის მინიჭებას და ამ სახელის სიმალლიდან სხვა მოდგმებზე დომინირებას. მაგრამ ღმერთი ჩამოდის მინაზე და ლუპავს ამ ნამონყებას ერთადერთი სიტყვის წარმოთქმით: ბაბილონი. ეს სიტყვა საკუთარი სახელია, მსგავსი ტერმინისა, რომელიც ფორიაქს, არეულობას აღნიშნავს. ამ სიტყვით ღმერთი ადამიანს მიუსჯის თარგმანს, ენათა სიმრავლეს. ამიტომაც უნდა ეთქვათ უარი ადამიანებს ენის იდეაზე, რომელიც სხვა ენებზე გაბატონდებოდა.

ფაქტი, რომ არქიტექტურაში, კონსტრუქციაში ასეთი შესვლისას – რაც ასევე ნიშნავს დეკონსტრუქციას – საქმე ეხება აგრეთვე მარცხს ანუ იმ საზღვარს, რომელიც უდევს უნივერსალურ ენას, აი, ეს ფაქტი იმაზეც მეტყველებს, რომ შეუძლებელია მრავალი ენის დაუფლება, რომ, აქედან გამომდინარე, არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს უნივერსალური თარგმანი. რაც აგრეთვე ნიშნავს იმას, რომ არქიტექტურის კონსტრუქცია მარად ლაბირინთული რჩება. შესაძლოა, მსგავსი განაზრება გამოსადეგი იყოს აქსონომეტრიული ნახატის მიმართაც. ბოლოს და ბოლოს, აქ საუბარია არა ერთი თვალსაზრისის უპირატესობაზე მეორესთან შედარებით, არამედ ამ ნახატში ჩართულ შესაძლო თვალსაზრისთა მრავალფეროვნებაზე.

გოდოლი კი რალაცაზე ამალლების აღმნიშვნელია. ალბათ, სწორედ ეს გამოთქმა, ეს შეცბუნებები და ნგრევები წარმოქმნიან ლაბირინთში ლაბირინთულს.

ე. მ.: თქვენი ბოლო ფორმულირება არქიტექტურის იმ მომენტთან გვაბრუნებს, რომელსაც *თვითრეფლექსური* უწოდებენ, რომელიც, უდავოა, თავს – უპირველეს ყოვლისა – ნეგატიურად წარმოაჩენს, შემეცნებაში ზემოდან ხედვით უზრუნველყოფილი დარწმუნებულობის დაკარგვის კუთხით. დაკარგვის, უკმარისობის სწორედ ეს გამოცდილება, მუდმივად პოზიტივების მაძიებელი გამოცდილება, ხდება ბატონობის პოზიციებზე გადასვლის მაძიებელი. მაგრამ არქიტექტურის თვითრეფლექსურ უნარს შეუძლია თავისი თავი პოზიტიურადაც წარმოაჩინოს: როგორც მრავალფეროვნების შესაძლებლობა, როგორც სივრცის აღმოჩენა, როგორც განსივრცება, რომელიც ნებისმიერი მყურებლის თვალსაზრისის ითვალისწინებს, რთავს თავის ადგილმდებარეში. როგორც ჩანს, აქ მხედველობა მკვიდრობად იქცევა.

ჟ. დ.: რომ არ გავიგოთ ეს გარდასახვა როგორც მხოლოდ თარგმანი, საჭიროა კიდევ ერთხელ შემოვლითი გზით გავიაროთ ღვთაებრივის პრობლემაში. სამყაროში გასასვლელი არ უნდა იქნას გაგებული როგორც უნიფიკაცია, ყველგან არქიტექტურული დიფერენციის შენარჩუნება აუცილებელი. ეს დიფერენცია კი ღვთაებრივთანაა დაკავშირებული. ამასთან, მე არ ვეხები თეოლოგიურ განზომილებას, მე უფრო სამყაროს ანთროპოცენტრულ და თეოცენტრულ სურათებს შორის იმ გაშუალებაზე ვსაუბრობ, რომელმაც რალაც ახალი, საინტერესო მრავალფეროვნება უნდა შექმნას. კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ ამბავს ბაბილონის გოდოლზე. აქ სახეზეა სასრული ღმერთი, რომელიც ამის მიუხედავად მაინც ღმერთად რჩება. ღმერთის სასრულობა

იმაში მელაენდება, რომ იგი აუცილებლად უნდა ჩაერიოს ადამიანების საქმეში და დანაგრეოს გოდოლი, ეს შეჭრა იმის გამო ხდება, რომ ღმერთი არაა ყოვლისშემძლე. თავისი შეჭრისას ღმერთი სერიოზულ მარცხს განიცდის და - სწორედ იმ მომენტში, როცა ნარმოსთქეამს სიტყვა "ბაბილონს".

**ბაბილონი**, როგორც ზემოთ ვთქვი, საკუთარი სახელია. ეს სიტყვა შეიძლება ითარგმნოს როგორც "გადაყენება", მაგრამ იმავდროულად საერთოდ უთარგმნელი რჩება და მხოლოდ ლინგვისტიკური და სემანტიკური აღრევის შედეგად გადაითარგმნება როგორც "აღრევა", - სიტყვა "ბაბილონი" გვახსენებს მეორე სიტყვას, რომელიც ერთ-ერთ ენაში აღნიშნავს *აღრევას*. და მაინც, საკუთარი სახელის სახით "ბაბილონი" თარგმნადია.

**ე. მ.:** იქნებ ეს თვით უთარგმნელობის საკუთარი სახელია?

**ჟ. დ.:** ყოველ შემთხვევაში, ერთხელ ღმერთმა გამოთქვა სურვილი, რომ მისი სახელი ერთდროულად კიდევ ეთარგმნათ და ვერც ეთარგმნათ. მას სურს თარგმანი და იმავდროულად კრძალავს თარგმანს. ამ გზით გვაუწყებს თავის სასრულობას. ის იმავე სიტუაციაში იმყოფება, როგორშიც - სემიტების მოდგმა, რომელთაც, როგორც ჩანს, იგი არ სწყალობს. ამიტომ მას არ შეუძლია მთლიანად დაეუფლოს მოცემულ სიტუაციას, და გოდოლსაც კი არ ანგრევს ერთიანად. ღმერთი გოდოლს ტოვებს დანგრეულს და შესაძლებელს ხდის როგორც მრავალი ენის არსებობას, ისე - არქიტექტურის არსებობას. მხოლოდ გოდოლის აგების შეუძლებლობა ხდის არქიტექტურას და ენების მრავალფეროვნებას შესაძლებელს. და ეს ისტორია ყოველთვის უნდა გავიგოთ მხოლოდ როგორც ისტორია ლეთაებრივისა, რომელიც სასრულია. ვფიქრობ, სწორედ ესაა პოსტმოდერნიზმის მახასიათებელი, ვინაიდან პოსტმოდერნიზმი აცნობიერებს ამ მარცხს. მოდერნიზმი თუ აბსოლუტური ძალაუფლებისკენ სწრაფვით გამოირჩევა, პოსტმოდერნიზმი სასრულობის ცდაა, ცდა, რომელშიც ასახვას უპოვებს ყველა *დაპყრობითი გეგმის* განწირულობა. მაშასადამე, პოსტმოდერნიზმი ლეთაებრივთან ახალ მიმართებას ამყარებს, რომელიც უკვე ვეღარ გამოიხატება ბერძნული, ქრისტიანული თუ სხვა აზროვნების ტრადიციული ფორმებით, რომელიც წარმოადგენს პირობას არქიტექტურული აზროვნებისთვის. მაგრამ თუ შესაძლებელია იარსებოს საერთოდ როგორც აზროვნებამ, მხოლოდ - უმაღლესი განზომილების, ყოვლადუმაღლესის საშუალებით. ეს კი ღმერთია. ყოვლადუმაღლესი სიმაღლის მიღმა მყოფია. ამაღლებული და სუბლიმირებული, ის უსხლტება სხვა სიმაღლეებთან ნებისმიერ შედარებას, ნებისმიერ წარმოდგენას და გამოხატვას. ასეთი შეხედულების შუქზე არქიტექტურა სივრცის საქმე კი არაა, არამედ - ისევ დროისა, და ეს დაკავშირებულია *ყოვლადუმაღლესთან*, რომელიც სივრცეზე უფრო მაღალი არაა, მაგრამ სივრცეზე ძველია და რომელიც, ამის გამო, შეიძლება გავიგოთ როგორც დროში განსივრცება.

**ე. მ.:** ხომ არ შეიძლება ეს *განსივრცება* გავიგოთ როგორც პოსტმოდერნისტული კონცეპცია ისეთი პროცესისა, რომლის დროსაც სუბიექტი ისე იხ-

ლართება თავის მაქინაციებში, რომ მათში ველარ ცნობს საკუთარ თავს? სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ – რა მოსდის სუბიექტს, როცა ის, რასაც სუბიექტი ვერასოდეს ნარმოიდგენდა როგორც გაკეთებულს, ხდება გაკეთებული? შეიძლება თუ არა, რომ ნარმოვიდგინოთ, რომ არსებობს, მაგალითად, მიღმურ სამყაროსთან ისეთი მიმართება, რომელიც უკვე აღარ გამომდინარეობს სუბიექტის პრეტენზიიდან – მნიშვნელობა არა აქვს, ღმერთი იქნება ის თუ ადამიანი – მაგრამ იცის მსგავსი მოთხოვნის სასრულობა და შეუძლია მოულოდნელად ამ ყველაფრის მიღმა გამოვლინდეს, რაც იმას ნიშნავს, რომ სხვაგვარად გამოვლინდეს?

მე მინდა ამ საუბარს არქიტექტურა ვუნოდო, არქიქალაღდი, რომელზეც ჩანერილია მხოლოდ ის, რისი გადარჩენაც ნოეს უნდოდა ამ მინაზე. და გამოსასახის სახვითობის გამოვლინების (ან გაქრობის) ტექსტურა-ნახაზი. როგორ ნარმოვიდგინოთ ისეთი ტექნიკა, რომელიც არ ზრუნავს დაუფლებაზე?

ჟ. დ.: განსივრცება არქისივრცეა. “არქიტექტურა”, აქედან გამომდინარე, ერთობ ზუსტი სიტყვაა. ამ საუბარს შეიძლება ენოდოს “ლაბირინთი და არქიტექტურა”.

## ინფორმაციული ესთეტიკის შესავალი

თანამედროვე ცივილიზაცია ტექნიკურია და, როგორც ცნობილია, ტექნიკური პროგრესისთვის აუცილებელ ბუნებისმეცნიერულ საფუძველს ემყარება. მაშასადამე, ისეთი მოღვაწეობაც კი, როგორიცაა ფორმათნარმომქმნელი, უნდა ექვემდებარებოდეს სრულიად განსაზღვრულ, ამ ცივილიზაციის კანონების შესაბამის ხასიათს, კანონებისა, რომლებიც ნარმოიქმნებიან 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 ნანამძღვრები 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 მონესრიბაპულურობის შესახებ.** ყველგან, სადაც მატერია ხელოვნების ან დიზაინის ობიექტად იქცევა, საუბარია, როგორც ეს უკვე აღნიშნა მოლმა, მონესრიგებულობის შესახებ მოცემული ელემენტების საზღვრებში.

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

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

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

დავიწყოთ 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 ენოდოს კონსტატაციური ესთეტიკა, რაც ნიშნავს შემდეგს: ხელოვნების ან ღიზინის 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, რომელიმაც 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. ნინასნარი 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 რელიზდება 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 ნინასნარგანჭვრეტადობა. 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 შერე 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 "განსახლერულობის" და "განუსახლერულობის" ცნებებით.

მაშ ასე, მივიღეთ ასეთი შედეგი: ფიზიკურ მოვლენას - მაგალითად, იმ ფაქტს, რომ ელექტრონათურა ინთება, როცა ჩამოთველს შემოვებარუნებთ, - ყოველთვის "ნამდვილი" ხასიათი აქვს მოვლენის წინასწარგანუჭვრეტადობის და მისი გამომწვევი პროცესის დეტერმინირებულობის თვალსაზრისით. ამისგან განსხვავებით, არადეტერმინირებულობის, არაკუზალური 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, რემბრანდტთან 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. ბირკჰოფთანაა მოცემული, რომელიც შემდეგი მოსაზრებებიდან ამოდიოდა.

როცა ხელოვნების ნაწარმოებს ქმნიან, ლექსი იქნება ეს თუ მუსიკალური კომპოზიცია, ცდილობენ - სწორად რომ ვთქვათ - ჯეროვანი სახით მოანესრიგონ ზოგიერთი ადრე მოცემული ელემენტი, მაგალითად, სიტყვები ან ნოტები. მათში შეტანილ ასეთ ნესრიგს შეიძლება ეწოდოს სტრუქტურა ან სახე (Gestalt). როცა მოცემულ ელემენტთა სიმრავლეში ამყარებენ ნესრიგს, საქმე აქვთ მასალის რაღაც კონსტანტებთან. მაგალითად, როცა მხატვარი სპილენძისგან ქმნის ლითონის ქანდაკებას, მან უნდა გაითვალისწინოს 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 წესრიგის 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:

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

ეს გამოსახულება პირველად ბირკჰოფის მიერ იქნა შემოთავაზებული 1928 წელს.

როგორ ზომავენ მხატვრული ნაწარმოების მონესრიგებულობის ხარისხს? რას იყენებენ რიცხობრივი მნიშვნელობის სახით -სათვის? ჩვენ ზომ 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 "წესრიგს"? უმაღლესი გავიარებთ, რომ ასეთი თვისებები შეიძლება იყოს, მაგალითად, ვერტიკალური ან ჰორიზონტალური სიმეტრია, ნონანსრობის ცენტრის არსებობა და ა. შ.

თუ ასეთ მრავალკუთხედს ვერტიკალური ან პორიზონტალური სიმეტრია გააჩნია, შეიძლება დავუსვათ, შესაბამისად, რიცხვი  $V=1$ , ასეთი სიმეტრიის არარსებობის შემთხვევაში კი  $V=0$ . შემდეგ, თუ მრავალკუთხედი ნონანსორობის მდგომარეობაში იმყოფება (ეს ცნება უფრო ზუსტ განსაზღვრებას მოითხოვს), მას მიანერენ მნიშვნელობას  $E=1$ , საპირისპირო შემთხვევაში კი  $E=0$ . მრავალკუთხედის ფორმა, რომელიც "თვალს ახარებს", ბირკჰოფის მიხედვით, დაკავშირებულია იმ გეომეტრიულ ფაქტთან, რომ მრავალკუთხედის ცენტრიდან გამოძვლილი ყოველი ნრფე ამ მრავალკუთხედს მხოლოდ ერთხელ გადაკვეთს ან რომ ნებისმიერი ვერტიკალური ან პორიზონტალური ნრფე მრავალკუთხედს გადაკვეთს ორ ნერტილში 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, მაგალ-ითად, მრავალკუთხედები, რომლებიც იოლად აისახება ვერტიკალური ( $V$ ) და პორიზონტალური ( $H$ ) ხაზებისგან შემდგარ სწორკუთხა ბადეზე; ამ შემთხვევა-ში მონესრიგებულობის ხარისხი საგრძნობლად მატულობს და ვგულისხმობთ, რომ  $HV=2$ . მაშინ, როცა მრავალკუთხედის მხოლოდ ზოგიერთი მხარე თავს-დება ასეთ ბადეზე, თვლიან, რომ  $HV=1$ . ყველა დანარჩენ შემთხვევაში  $HV=0$ .

ბირკჰოფმა შემოგვთავაზა, მრავალკუთხედის სირთულის ზომად ( $C$ ) ჩაგვეთვალა იმ ნრფეების უმცირესი რიცხვი, რომლებზეც მისი გვერდებია 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 ეს-თეტიკურ 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 კვარდრატი ყველაზე მაღალ "ეს-თეტიკურ ზომას" ფლობს, კერძოდ -  $M=1.50$ ; სწორკუთხედის შემთხვევაში  $M=1.25$ ; ტოლგვერდა სამკუთხედის შემთხვევაში  $M=0.63$ . ტიპოგრაფიული ნყობის 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 მი-აკუთვნებენ. ეს ბირკჟოფის ზომის მიმართაც სამართლიანია: უზომო, ანუ შე-დარებადი, მნიშვნელობები  $M=O/C$  მიეკუთვნებიან მდგომარეობათა სიმრავ-ლეს, ე. ი. იმას, რასაც ზემოთ "ესთეტიკური ოჯახები" ეწოდეთ. მასში ჩვენ ვგულისხმობთ ისეთი სტრუქტურის მქონე მხატვრული ობიექტების სიმრავ-ლეს, რომელთა აგება შეიძლება განხორციელდეს ერთი და იგივე მეთოდური პრინციპებით. ესთეტიკური ოჯახის სახით გამოდგება ყველა შესაძლო ბრტყე-ლი მრავალკუთხედი, მრავალწახნაგა, გამოსახულებები გეოგრაფიულ რუკა-ზე ან რემბრანდტის ნახატები.

ასეთი განხილვისას მონესრიგების ყველა ფაქტორი, რომლის დადგენაც ხერხდება ცალკეული ობიექტებისთვის, - ნონანსწრობა, სიმეტრია, ბრუნვი-თი სიმეტრია და ა. შ. - შეიძლება აღქმულ იქნას მაკროესთეტიკურად. ამგვარ-ად, ბირკჟოფის ზომა სხვაზე არაფერზე მიგვიითთებს, თუ არა მოვლენის მაკ-როესთეტიკურ არსებაზე, სახეზე, რომლის აღქმაც, მთელი მისი განუსაზღვრე-ლობის მიუხედავად, მაინც შესაძლებელია.

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

ამ შემთხვევაში მაკროესთეტიკური ორიენტაციიდან, რომელსაც მონეს-რი-გებულობის შესახებ თეზისი ამტკიცებს, გადადიან მიკროესთეტიკურ ორიენ-ტაციაზე. ამასთან, ითვალისწინებენ იმას, რის შესახებაც მოლი ლაპარ-აკობდა: ხელოვნების ნანარმოების შექმნისას - ვთქვათ, სურათის ხატვისას ან ლექსის თხზვისას - რაიმე (მოცემული) მარაგიდან გარკვეულ ელემენტებს იმგვარად ირჩევენ, რომ ყველა შემთხვევაში სრულიად განსაზღვრული არჩე-ვანი ხდება. ეს იმას ნიშნავს, რომ არჩევანი ხორციელდება სქემით: "დიახ - არა". ხელოვნების ნანარმოები 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 უფროხოდეს (მაკრო-)ესთე-ტიკური აღქმისა(რომელიც, დამოუკიდებლად, ჯერაც ვერ განსაზღვრავს ხელოვნების ნანარმოებს) და გადანყვეტილების (მიკრო-)ესთეტიკური მიღე-ბის ურთიერთაღრევას. საქმე ისაა, რომ ყოველთვის, როცა ესთეტიკური ობიექტის შექმნისას კომუნიკაციების შესახებ თეზისს ვიყენებთ, ჩვენ (მიკ-როესთეტიკურ) გადანყვეტილებებს ვღებულობთ, რომლებიც უფრო მნიშ-ვნელოვანია, 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 მიკროესთეტიკური 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 დაწერ: 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 ჩვენიული შესაძლებლობები) ისეა მონყობილი, რომ იგი ყოველთვის იდენტიფიცირებულყოფს სიმეტრიას იქ, სადაც ეს უკანასკნელი სახეზეა.

თუ ახლა მაკროესთეტიკურ გამოსახულებას (O/C) მიკროესთეტიკურ 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. გუნცენპოიზერის 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 მნიშვნელში 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.

ბირკპოფის მოდიფიცირებულ ფორმულას მაშინ ასეთი სახე ექნება:

$$M = \frac{O}{C} = \frac{I - H/H_{\text{მაქს.}}}{H} = \frac{H_{\text{მაქს.}} - H}{H \cdot H_{\text{მაქს.}}} = \frac{I}{H} \cdot \frac{I}{H_{\text{მაქს.}}}$$

აქ მოცემულია ყველა ეკვივალენტური გამოსახულება ესთეტიკური ზომისთვის; ქვემოთ სწორედ ამ ფორმულების გამოყენებით მიღებულ შედეგებს გვაცნობთ.

ბოლო თეზისი, რომელსაც ახლა შევეხებით, განსაკუთრებით მახვილი თვისებისაა. ნიშნთა თეორია, რომელიც აქ გამოიყენება, ძირითადად ამერიკელი მათემატიკოსის, გეომეტრისა და ფილოსოფოსის ჩარლზ პირსის იდეებს ემყარება. პირსმა განაცხადა: ყოველი ნივთი შეიძლება გახდეს ნიშანი, მათ შორის - თვით ჩვენიც 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" ვუნოდებთ. ნებისმიერი ნიშანი მხოლოდ იმ შემთხვევაში წარმოადგენს ნიშანს, როცა ამ სამთა ერთობას ფლობს.

ავილოთ რაიმე სიტყვა, მაგალითად, სიტყვა "შიძე"; 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 - "კაეშირი"

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 ნითელია", ნიშანთა თანმიმდევრობას იმისთვის ვიყენებ, რომ ვარდის ნითელი ფერი ენაში რეალიზებულყოფ. მაგრამ, ამავე დროს, ვარდი და მისი ნითელი 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. ავილოთ, მაგალითად, სიტყვა "ლამაზი" და შევადგინოთ ასეთი გამონათქვამი: "მშვენიერების მშვენიერება". როგორ მოვექცეით 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 კელავ ინტერპრეტირებულეყოფ სიტყვას "ვარდი" და მას ასეთნაირად ვიმეორებ (იტერირებულეყოფ): "ყვაილი" იმას აღნიშნავს, რომ ეს ჩემი პირადი ყვაილია, ჩემი საყვარელი ყვაილი». 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 ერთმანეთს 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 "სუპერირებულეყოფ", ე. ი. ვიღებ ახალ სახეს - "ზენიშანს", "სუპერნიშანს" სუპერირების პროცესი ყოველთვის ნიშნისწარმომქმნელი პროცესია. ამგვარად, ნიშნური პროცესის სამობითობა სამი განსხვავებული პროცესის - იტერაციის, ადიუნქციის და სუპერირების - ურთიერთშეთანადებაში მდგომარეობს.

ამ ნიშნური პროცესების გვერდით, ნიშნური სისტემების მანქანური გადამუშავებისას, 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 ობიექტთა სიმრავლისკენ, ვარდებისკენ. ასე წარმოიშობა გამოთქმის საშუალებებთან ნიშნის მიმართებიდან ობიექტთან მისი მიმართება.

თუ ჩემს ფიქრებს განვაკითვარებ და ვიტყვი: "დიახ, მაგრამ ამ ვარდნარში მე მხოლოდ საღამოს 8-დან 10 საათამდე ვსეირნობ", - ამით მე ობიექტთან მიმართების ინტერპრეტირებას ვახდენ და ექმნი ეგრეთ ნოდებულ 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, ამაჟამად ნიშნურ გენერაციას უნოდებენ. ეს მოსაზრებები უაღრესად მნიშვნელოვანია, მაგალითადი, ეგმ-ს დახმარებით ფერენერული ან მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის მცდელობისას.



ზემოთ თქმულს თუ მოკლედ შევაჯამებთ, 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 ბაღურაზე ამ სურათის გადატანა. მაშ ასე, იმას, რაც გადაიცემა, უწოდებენ სიგნალს. მაგალითად, გარკვეულ ობიექტთან მიმართებაში მყოფი გარკვეული სიხშირის ნითელი 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 ნითელი 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 მიენერება ან არ მიენერება 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 ყვაილითა

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, მელანდეზა ფორმაზე ფერის შესაძლო "ნარმოებით".

ცნობილია, რომ თუ ყოველი ელემენტარული უჯრედი შედგება  $n$  ფორმებისა და  $m$  ფერებისგან, მაშინ შესაძლებელია განსხვავებულ მდგომარეობათა (ელემენტარულ უჯრედთა)  $m^n$ , ოღონდ სურათში ეს  $m^n$  მდგომარეობები სულაც არ ნიშნავს, რომ ჩვენ გავგაჩნია 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  $2^{m \cdot n}$ , სამყაროსი, რომელიც უჯრედის მსგავსია, ე. ი. მოზრუნებულია ობიექტისკენ, აქვს გარკვეული მნიშვნელობა და შეიძლება შინაარსობრივად იქნას ინტერპრეტირებული.

$n$  გარჩევადი ელემენტარული ფორმებისა და  $m$  გარჩევადი ელემენტარული ფერებისგან შემდგარ სურათს შეუძლია "სამყაროს წარმოდგენა"  $2^{m \cdot n}$  უნარით. 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  $m^n$  ელემენტარული გამონათქვამების შედგენის შესაძლებლობა. რაკი ყოველი ელემენტარული გამონათქვამი შეიძლება იყოს "ჭეშმარიტი" ან "ყალბი", ამიტომ ასეთი ელემენტარული ფრაზებით სამყაროს წარმოდგენის  $2^{m \cdot n}$  საშუალება მოიპოვება.

თუ  $n=20$  და  $m=3000$ , ჩნდება  $2^{60000} = 2^{60000}$  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.

მტუტგარტში, 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 დავადგინეთ, 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 დეაქსახიათეთ, 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 Pi მნიშვნელობების ნაცვლად. ამ გზით, დასახელებული ფორმულების დახმარებით, განსაზღვრავენ M<sub>1</sub> და M<sub>2</sub> მნიშვნელობებს. პირველი სურათისთვის მიღებული მნიშვნელობა M<sub>1</sub>=0.0076; მეორისთვის - M<sub>2</sub>=0,0167.

აქედან შემდეგი დასკვნა გაკეთდა. რემბრანდტის ნახატისთვის დამახასიათებელი ტექნიკის გათვალისწინებით, როცა სასურათო 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 I ნახატიისთვის გამოთვლა გავიმეორეთ მას შერე, 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 ბირკოფის მაკროესთეტიკური ეფექტი, მაშინ სურათი, რომელსაც ჯერაც თეთრი კიდეები აქვს, უფრო სუსტია. მეტად თუ ნაკლებად ჭარბი თეთრი ფერი #1 სურათში ჩაგრაეს 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 გამოთვლელი მანქანისთვის, რომლის მონაცემებითაც ხაზვის ავტომატმა პერფორენტით ნახატი დაამზადა. შტუტგარტში ამან ფრიად ლამაზი და დამაჯერებელი შედეგები მოგვცა.\*\*

სამუნჯაროდ, დღემდე არ არსებობს ინტერპრეტაცია - ყოველ შემთხვევაში, მეთოდური, მაკონტროლებელი მონაცემებით, - რომელიც აკვირსნიდა, რა უნდა გვესმოდეს გამოთქმაში "ეს ლამაზია", "შე ეს მომწონს", "ეს ტრაგიკულია" და ა. შ. მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური ასპექტების შესახებ რამდენადმე დამაჯერებლად საუბარი მხოლოდ მაშინ შეიძლება, როცა ცნებების ისე აგებული, რომ ისინი განსხვავდება სუბიექტური ინტერპრეტაციისგან. ამის მიღწევა მხოლოდ იმ გზაზე დგომით შეიძლება, რომელსაც ფიზიკა გაჰყვა გალილეის შემდეგ. ჩვენ თუ ამჟამად ხელოვნების ნაწარმოების შესახებ ისე საუბარი გვსურს, როგორც გალილეი ლაპარაკობდა ბუნებაზე - ე. ი. არა პოეტური, არამედ მათემატიკური ენით ( $v=εt$ ;  $s=εt^2/2$  და ა. შ.), - მაშინ ჩვენ იმ ცნებების მათემატიკება უნდა განვახორციელოთ, რომლებიც გადამწყვეტია ხელოვნების შეფასებისთვის, ე. ი. ისეთი ცნებებისა, როგორცაა, მაგალითად, "ლამაზი", "უმწონი", "უგვანი" და ა. შ.

ჩვენ მათემატიზირებულვყოფთ 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 აღინეროს არა მხოლოდ გრძობისმიერი და სუბიექ-

\*\* Nake F. "Künstlerische Kunst - Zur Produktion von Computer-Grafiken". Kunst und Kybernetik. Köln. 1968, S.128.

ტური ცნებებით: "ალმაფრთოვანებელი", "მე გაოცებული ვარ" და ა. შ., არამედ აგრეთვე სისტემური მნიშვნელობებით, რომლებიც ისევე შეესატყვისებიან ერთმანეთს, როგორც ფიზიკაში შეესატყვისებიან ერთმანეთს რიცხვითი სიდიდეები(სიმკვრივე, ატომური ნონა, მოლეკულური ნონა და ა. შ.). მათემატიკური, რიცხვითი მნიშვნელობებით ჩვენ არა მხოლოდ ფიზიკურ მდგომარეობათა სამყაროს ავსახავთ; სტატისტიკური და რიცხვითი ესთეტიკის თანამედროვე ტექნიკას ხელენიფება 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 ვესწრაფით.

1966 წელი

## რელიგია ეპოქათა გზაგასაყარზე (ცამეტი თეზისი)

### ა. მოდერნიზმის და პოსტმოდერნიზმის ურთიერთქმედების შესახებ

თეზისი 1: მკვლევარი, რომელიც ამა თუ იმ ეპოქას საზოგადოების ცხოვრების რელიგიური ასპექტების გაუთვალისწინებლად ანალიზებს და არ განიხილავს რელიგიას (ხელოვნებასთან და სამართალთან ერთად) კაცობრიობის ცხოვრების უნივერსალური, თუმცა კი ამბივალენტური, ფენომენის სახით, ნარუმატებლობისთვისაა განწირული.

ა) რელიგია, ხელოვნების თუ სამართლის მსგავსად - დიქრონულად და სინქრონულად განხილული - ნარმოადგენს უნივერსალურ ფენომენს, დაკავშირებულს "კაცობრიობის უძველესი, უძლიერესი და სასიცოცხლოდ აუცილებელი სურვილების შესრულებასთან", როგორც ზ. ფროიდი წერდა. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ლაპარაკი მის "ილუზორულ" ხასიათზე, როგორც რალაც უდავოდ დასაბუთებულზე (ამას მიუთითებდა თავის დროზე ზ. ფროიდიც). უმეტესწილად, რელიგიის ძირითადი შინაარსი განისაზღვრება მისი ჭეშმარიტებებისადმი ადამიანის გონიერულ-ნდობითი დამოკიდებულებით. ანალიზის დროს ამ ზოგადსაკაცობრიო ფენომენის უგულბებლყოფა (არადმიჩნევის, არცოდნის თუ მტრული გრძნობების ზენოლის შედეგად) იმის მაუნყებელი იქნებოდა, რომ ადამიანური ცხოვრების და კაცობრიობის ისტორიის არსებითი ასპექტი, განურჩევლად იმისა, როგორი დამოკიდებულება აქვთ დღეს მის მიმართ, დადებითი თუ უარყოფითი, მკვლევარის თვალთახედვის არიდან ამოვარდა და სათანადოდ ვერ შეფასდა.

ბ) განსხვავებით ფილოსოფიისგან, რომელიც ადამიანს გადარჩენას ამცნობს და მისკენ გზას მიუთითებს, რელიგია ნარმოადგენს საფუძველმივე ტრანსცენდენტურ და იმანენტურ ზემოქმედების მქონე თეორიულ-პრაქტიკულ საკოორდინატო სისტემას - რწმენით აღსავსე მსოფლმხედველობის, ცხოვრებისეული პოზიციის და ცხოვრების ნებისთვის. რელიგიური დოქტრინა, ეთიკა და რიტუალი ადამიანს უმხელს ცნებების ფართო პორიზონტს, განუმარტავს ცხოვრების საზრისს, იძლევა უმაღლესი ღირებულებების და ნორმების გარანტიას, ადამიანს აქცევს სულიერი ერთობის წევრად, მიუბოძებს სულიერ სამშობლოს, ქმნის მტკიცე საყრდენს ყოველივე უმართებულოს მიმართ პროტესტისა და წინააღმდეგობისთვის. რელიგიის სოციოლოგიის ენით თუ ვიტყვი (ფ. კ. კაუფმანის მიხედვით), რელიგიის (ცხადია, არა მხოლოდ მისი!) საშუალებით შეიძლება განხორციელდეს: 1) პიროვნების განმტკიცება, პიროვნული ცნობიერების ჩამოყალიბება; 2) რიტუალიზაცია; 3) საბედისწე-

რო შემთხვევითობების ტყვეობიდან გათავისუფლება; 4) სოციალური ინტეგრაცია; 5) ადამიანური ყოფიერების კოსმიზაცია, მისი გასვლა ვინრომნიერი არსებობიდან; 6) პროფეტიკული მისია, ესე იგი სამომავლო განვითარების ნინასნარჭვრეტა.

გ) რელიგია ორსახოვანი ფენომენია. ისტორიული ფაქტები მოწმობენ, რომ მაღალგანვითარებული რელიგიებიც კი ორმხრივ ზემოქმედებას ახდენდნენ(პიროვნებაზეც და საზოგადოებაზეც) - როგორც რეგრესულს, დამორგუნელს და რეაქციულს, ისე - განმათავისუფლებელს, პუმანურს, პროგრესულს.

დ) ეს ორსახოვნება, მრჩობლობითობა ნიშანდობლივია არა მხოლოდ ადამიანსა და უზენაესს შორის რაღაც ზეგრძნობადი მთლიანობის შექმნისკენ მიმართული, მისტიკური წყობის რელიგიებისთვის (ასეთებია ინდუიზმი და ბუდიზმი - რელიგიები, რომლებმაც დასაბამი ინდოეთში ჰპოვეს), ამქვეყნიური ცხოვრების სიბრძნის დაუფლებაზე ორიენტირებული, რაციონალურად საერო რელიგიებისთვის(ასეთებია კონფუციანობა და დაოსიზმი, ჩინური წარმომობის რელიგიები), არამედ პროფეტიკული, ახლო აღმოსავლეთში ჩასახული რელიგიებისთვისაც, - იუდაიზმისთვის, ქრისტიანობისთვის და ისლამისთვის.

**თეზისი 2: ქრისტიანობამ, დანარჩენი მაღალგანვითარებული რელიგიების მსგავსად, თავისი არსებობის სხვადასხვა ეპოქებში, თავისი პარადიგმის მრავალი ცვლილება განიცადა, რაც მოძღვრების მთელ სისტემას შეეხო. ჩვენს დროშიც თვალსაჩინოა ერთმანეთის მოცილე, ისტორიულად დრომოჭმული პარადიგმები.**

ა) "პარადიგმის შეცვლა" - თავდაპირველად ასეთი "დიაგნოზი" დასვა მეცნიერების ამერიკელმა ისტორიკოსმა თომას ს. კუნმა, რომელიც სისტემურ-თეორიული ანალიზის საშუალებით იკვლევდა კოპერნიკის მიერ მეცნიერებაში გამოწვეულ გადატრიალებას და ჭეშმარიტების ძიებისა და მოპოვების პროცესს სამეცნიერო-საბუნებისმეტყველო შემეცნების გზაზე - არა მხოლოდ მეთოდის ან თეორიის ცვლილებას ნიშნავს, არამედ - "გარკვეული ერთობის ნევრთა მიერ აღიარებულ რწმენათა, ღირებულებათა და ქცევის წესთა მთელი სისტემის ცვლილებას" (თ.ს. კუნი, "პოსტსკრიპტუმი"). რელიგიასთან დაკავშირებით პარადიგმის შეცვლა ნიშნავს მსოფლალქმის იმ ძირითადი მოდელის ცვლილებას, რომელზე ორიენტირების მიხედვითაც ადამიანები საცნაურყოფენ თავიანთ თავს, საზოგადოებას, სამყაროს და ღმერთს.

ბ) მეცნიერების ისტორიიდან საერთოდ ისტორიაზე და კერძოდ ქრისტიანობის ისტორიაზე "პარადიგმის შეცვლის" ცნების გადატანისას, არ შეიძლება ცვლილებების პროცესი წარმოვიდგინოთ რაღაც ერთდროული მოვლენის სახით, მსგავსად ქანქარის რხევისა ან ტალღის თქაფუნისა, და მასში უბრალოდ საზოგადოებრივი განწყობილებების შეცვლა ან რაღაც პოლიტიკური ძვრები დავინახოთ. უმეტესწილად ასეთი შეცვლა საერთოდ საგნებზე და მოვლენებზე შეხედულებებთან დაკავშირებით ფუძემდებლური და ხანგრძლივი ცვლილებებისა და საბოლოო ჯამში საზოგადოების ფართო ფენებ-

ის მიერ აღქმული და ათვისებული გარდაქმნების, ე. ი. მაკროპარადიგმის შეცვლის აღმნიშვნელია. პარადიგმის შეცვლაში გადამწყვეტ როლს ასრულებს მრავალი იმ ცალკეული სიგნალის "გარღვევა", რომელიც წარსულიდან აღწევს (პროდუცირებადნი კულტურის ნოვატორულად მოაზროვნე მოღვაწეთა მიერ, რომლებმაც დროს გაუსწრეს, ტრადიციის მიმართ კრიტიკულად განწყობილი ნებისმიერი სახის ჯგუფებისა და ნაკადების მიერ, როგორც იყო, მაგალითად, პოსტმოდერნიზმი "avant le lettre" ეპოქაში, როცა მას ჯერაც არ მიეღო ფორმალურ-თეორიული გამოხატულება), და ამ სიგნალების გადაქცევა საზოგადოების ფართო ფენების მიერ გაცნობიერებულ ზოგად ტენდენციად. გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს არა იმ გარემოებას, რომ კრიზისის და ცვალებადობათა ამა თუ იმ ინდიკატორებს "უკვე ჰქონდათ ადგილი", არამედ - იმას, თუ რა ზომით ჰპოვეს ამ მოვლენებმა თავიანთი რეალური განსხეულება ისტორიულ სინამდვილეში.

გ) ქრისტიანობის ისტორიაში საცნაურია დღემდე ერთმანეთის მოცილე ექვსი ეპოქალური მოდელი:

- 1 - თაურეკლესიის იუდაურ-ქრისტიანული ესქატოლოგიური პარადიგმა;
- 2 - ძველი ეკლესიის ბერძნულ-ელინისტურ-ბიზანტიური პარადიგმა;
- 3 - შუასაუკუნეების ეკლესიის რომაულ-კათოლიკური პარადიგმა;
- 4 - ლუთერიანული რეფორმირებული ქრისტიანობის რეფორმატორულ-პროტესტანტული პარადიგმა;

5 - ლიბერალური პროტესტანტიზმის განმანათლებლურ-მოდერნისტული პარადიგმა;

6 - ეკუმენისტური ქრისტიანობის თანამედროვე პოსტმოდერნისტული პარადიგმა.

დ) განსხვავებით ბუნებისმეტყველებისგან, სადაც წინარე პარადიგმები უბრალოდ ლიკვიდირებულიყოფიან მათემატიკურად ექსპერიმენტული გზით, რელიგიაში ისინი არსებობას განაგრძობენ სხვადასხვა ადამიანებისა და დაჯგუფებებისთვის. ამის მიზეზია ის, რომ მორწმუნეებისა და კონფესიების ნაწილი სულიერ-რელიგიური აზრით ისევე წარსულში ცხოვრობს - აღმოსავლური პატრისტიკის ეპოქაში, კათოლიკური შუასაუკუნეების ეპოქაში (ხოლო მოდერნიზმს ისევე უარყოფითად უყურებენ, როგორც თავის დროზე შუასაუკუნეთა ეკლესიის მომხრეები უყურებდნენ რეფორმაციას), რეფორმაციის ეპოქაში, რომელიც ჯერაც არ იცნობდა კოპერნიკის და დარვინის აღმოჩენებს, ან - გასული ასწლეულის პროტესტანტული ლიბერალიზმის ეპოქაში. სადღეისოდ რელიგიურ ცხოვრებაში მდგომარეობა ხასიათდება სხვადასხვა დროული პარადიგმების ერთდროული კონფლიქტური თანარსებობით განსხვავებულ ეკლესიათა და საწმენობათა ფარგლებში.

თეზისი 3: მოდერნიზმი (ესე იგი ევროპული ახალი დრო) იწყება XVII საუკუნეში ახალი რწმენის - გონებისადმი და პროგრესისადმი რწმენის - წარმოშობით, რამაც, ყველა საპირისპირო მდინარების მიუხედავად, გამოიწვია ოთხი სანაყისის, ოთხი დომინირებადი ძალის - ბუნებისმეცნიერების, ტექნიკის, ინდუსტრიის და დემოკრატიის - ბატონობა. ამ პროცესის -



სეკულარიზაციის, ადამიანური ცხოვრების გადაგვარების პროცესის - წინააღმდეგ მკაცრად ილაშქრებდა რელიგია, უწინარესად - კათოლიკური ეკლესიის სახით, რომელიც უფრო და უფრო იგნორირებულიყოფოდა, უკანა რიგებში განიდევნებოდა და, ბოლოს და ბოლოს, დევნას განიცდიდა.

ა) "მოდერნიზმი" არაა ახალი სიტყვა. ის ჯერ კიდევ გვიანი ანტიკურობის ხანაში გაჩნდა, მაგრამ მხოლოდ XVII საუკუნის ადრეული ფრანგული განმანათლებლობის პერიოდში იქნა გამოყენებული დროის ახლებური გრძნობის პოზიტიური განსაზღვრების სახით, ეპოქის აღსანიშნად. ცნება "მოდერნი" გამოიყენებოდა რეგრესულად-ორიენტირებული, ანტიკურობის შესახებ წარმოდგენებზე დაფუძნებული რენესანსის ისტორიული სახის წინააღმდეგ პროტესტის გამოსახატად. ამჯერად დევიზად დაისახეს არა ბერძნულ-რომაული სიძველის აღორძინება, არამედ ახალი დროის, ახალი ცხოვრების დაწყება.

ბ) მხოლოდ XVII საუკუნეში მტკიცდება ავტონომიური გონების მიმართ ახალი, აქამდე არნახული ნდობა, ვითარდება წარსულთან შედარებით უპირატესობის რაციონალურად დაფუძნებული გრძნობა და პროგრესისტული აზროვნება, დეკარტის და გალილეის დროიდან "თანამედროვე", "მოდერნისტული" ფილოსოფიით და "ზუსტი" ბუნებისმეცნიერებით განმტკიცებული. ყველა ამ იდეის და წარმოდგენის პრაქტიკულ ხორცშესხმად წარმოსდგა მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარებას დაყრდნობილი საზოგადოება, მეცნიერულ-ტექნიკური საზოგადოება, რომელიც XVIII-XIX საუკუნეებში მიმდინარე ინდუსტრიალიზაციის პროცესში თანამედროვე ინდუსტრიულ საზოგადოებად ჩამოყალიბდა. პოლიტიკურ სფეროში გონებისა და პროგრესის მიმართ ეს ტიპობრივად მოდერნისტული რწმენა და მასთან დაკავშირებული გავება სახელმწიფო-სამართლებრივი პრობლემებისა თავისი განვითარების პირველ პიკს აღწევს ამერიკისა და საფრანგეთის რევოლუციების პერიოდში და გამოიხატება იმ ეპოქაში ადამიანის უფლებათა შესახებ მიღებულ დეკლარაციებში, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს თანამედროვე დემოკრატიას.

გ) მოდერნიზაციის პროცესი იმავდროულად სეკულარიზაციის პროცესიც იყო, რომლის დროსაც მეცნიერება, ეკონომიკა და სახელმწიფო და, საბოლოო ჯამში, ადამიანის პირადი ცხოვრება, გამოთავისუფლდა საზოგადოების მმართველობაზე და სულიერი წინამძღოლის როლზე პრეტენზიის მქონე რელიგიის მეურვეობისგან. სოციოლოგიის თვალსაზრისით (კარელ დობელერის კონცეპციის თანახმად), სეკულარიზაცია ნიშნავს კულტურის თავდახსნას, რელიგიური ინტეგრაციის შესუსტებასა და რელიგიის სოციალური ფორმების ცვლილებას.

დ) ევროპული მოდერნიზმის ეპოქაში (ესე იგი ევროპულ ახალ დროში) ინსტიტუციონალიზებულმა რელიგიამ (განსაკუთრებით კი კათოლიკურმა ეკლესიამ) გაილაშქრა მისი მბრძანებლობის ძირგამომთხრელი უდიდესი თანადროული ძალების - ბუნებისმეცნიერების, ტექნიკის, ინდუსტრიალიზაციის და, განსაკუთრებით, დემოკრატიის - წინააღმდეგ. ამიტომ იგი, მოდერნიზმის ეპოქაში, სულ უფრო ხშირად განიდევნებოდა საზოგადოებრივი ცხოვრების ავანსცენიდან, იგნორირებულიყოფოდა და ნაწილობრივ -

როგორც საფრანგეთის და რუსეთის რევოლუციების ეპოქაში - ძალადობით ითრგუნებოდა. მოდერნიზმი თავის "მოდერნულობას", თავის "თანადროულობას" იმაში ხედავდა, რომ აკრიტიკებდა, ამხელდა, აძევებდა და გამორიცხავდა რელიგიას საზოგადოების ცხოვრებიდან. ჯერ კიდევ მაქს ვებერი რელიგიის გაქრობას აფასებდა როგორც თანამედროვე საზოგადოებრივ ფორმებზე გადასვლის ნიშანს. იმისთვის, ვისაც თანამედროვედ, "მოდერნულად" ყოფნა სურდა, რელიგია წარმოადგენდა შორეულ, სამუდამოდ მიტოვებულ წარსულს! მაგრამ დღეს უკვე თვით მოდერნიზმის ეპოქა მრავალთათვის წარსულის კუთვნილებაა.

**თეზისი 4:** პოსტმოდერნიზმი არაა ყოვლისამხსნელი ჯადოსნური სიტყვა ან სიტყვა-იარაღი, არაა კამათში მონიშნა მდგენის მოსაწყვლავად დამხმარე საპოლემიკო დევიზი ან ლოზუნგი, არამედ - აუცილებელი, თუმცა კი არასწორად ინტერპრეტირებადი ევრისტიკული ცნება, პრობლემურ-მასტრუქტურირებელი "საძიებელი ტერმინი", რომელიც გამოიყენება მოდერნიზმის ეპოქისგან ჩვენი ეპოქის განმასხვავებელი მოვლენების გასაანალიზებლად.

ა) არ უნდა ავგოთ ყალბი ანტინომიები - არ შეიძლება "მოდერნიზმის" და "პოსტმოდერნიზმის" როგორც რაციონალურსა და ირრაციონალურს შორის, რაციონალურ აზროვნებასა და ირრაციონალურ შეგრძნებასა და განცდას შორის დაპირისპირების განსაზღვრება; რაციონალობა და ირრაციონალობა არ წარმოადგენენ ეპოქის ნიშნებს, ისინი წარმოადგენენ მუდმივ, მარადიულ, ანთროპოლოგიურ და ისტორიულ კონსტანტებს. ადამიანი და კაცობრიობა ერთსა და იმავე დროს რაციონალურიცაა და ირრაციონალურიც, იცვლება მხოლოდ "აქცენტები", ამა თუ იმ ხარისხის სიჭარბე.

ბ) არ უნდა ვიფიქროთ, რომ მოდერნიზმი რაღაც ისეთია, რაც არცთუ ისე დიდი ხნის წინ წარმოიშვა; ერთობ ზედაპირულია აზრი, თითქოს "მოდერნიზმიდან" "პოსტმოდერნიზმისკენ" შემობრუნება მხოლოდ 70-80-იან წლებში მოხდა. მოდერნიზმის სისტემის ბზარი, რომელიც ყველა მისი ღირებულების საფუძვლებს შეეხო, უსათუოდ უნდა დაუკავშირდეს პირველი მსოფლიო ომის ეპოქაში ბურჟუაზიული საზოგადოებისა და ევროპოცენტრისტული მსოფლიოს რღვევას.

გ) არ უნდა ავყვეთ მოდურ ტენდენციებს; გადამწყვეტია არა სიტყვა "პოსტმოდერნიზმი", რომელსაც ხშირად ერთობ არამკაფიოდ, ესეისტური ბუნდოვანებით განმარტავენ, არამედ - თვით საკითხის არსი, თვით ფაქტი ეპოქების გლობალური გარდატეხისა. სიტყვა "პოსტმოდერნიზმი" უნდა გამოიყენებოდეს არა იმდენად ლიტერატურათმცოდნეობის თუ ხელოვნებათმცოდნეობის თვალსაზრისით, ლიტერატურისა თუ არქიტექტურის მოვლენებთან მისი დაკავშირებით, რამდენადაც - მსოფლიო-ისტორიულ ჭრილში. ყურადღება უნდა მიექცეს იმას, რომ ეპოქის აღმნიშვნელი მსოფლიო-ისტორიული ცნების სახით ტერმინი "პოსტმოდერნიზმი" ჩნდება პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში (იხ. რ. პანნეციის ნაშრომი "ევროპული კულტურის კრიზისი", 1917). 1947 წელს ა. ტოინბი მას იყენებს დასავლური კულტურის თანამედროვე ეპო-

ქის განსაზღვრებისთვის, რომლის საწყისებსაც იგი უფრო ადრეულ პერიოდში, პირველი მსოფლიო ომის დაწყებამდე, ხედავს. ტოინბისგან ამ ცნებას სესხულობენ ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნეები და მასში სადღეისოდ სრულიად ახალ, გაცილებით ვიწრო საზრისს დებენ.

დ) არ უნდა ვაქციოთ ტერმინი დოგმად. სიტყვა "პოსტმოდერნიზმი" მხოლოდ წინასწარი შიფრაა, იმ მძიმე მდგომარეობის აღმნიშვნელი, რომელშიც ექცევა მკვლევარი, რომელიც ცდილობს განსაზღვრება მოუძებნოს პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში დაწყებულ, ახალ ეპოქას, ეპოქას, რომლის შინაარსი და სპეციფიკა უფრო და უფრო გულდასმით და ღრმად განიხილება, მაგრამ ჯერაც არაა ამომწურავი სიზუსტით და სისავსით განსაზღვრული. ერთი რამ აშკარა უნდა იყოს: როცა მე ვამბობ - "პოსტმოდერნიზმი", ეს იმას არ ნიშნავს, რომ საუბარია რეკლამით გაბერილ მოდურ სიტყვაზე ან ეპოქათა მონაცვლეობის კოსმოლოგიურად-ამაღლებულ განსაზღვრებაზე (როგორცაა, მაგალითად, "მერწყულის საუკუნე"). საქმე არც ლიტერატურაში ერთობ ხანმოკლე მხატვრული სტილის აღსანიშნად გამოყენებული ამ ტერმინის ვიწრო-ესთეტიკურ გაგებას ეხება, საუბარია ეპოქის, დროთა იმ შეცვლის, ეპოქათა იმ გზაგასაყარის ფიზიკური ანალიზის აუცილებლობაზე, რომლის პირობებშიც, როგორც ჩანს, ამჟამად ვცხოვრობთ. ერთი სიტყვით, საუბარია პარადიგმების ეპოქალურ შეცვლაზე.

## ბ. პოსტმოდერნიზმის ინდიკატორები და მახასიათებლები

თეზისი 5: პარადიგმების ეპოქალური შეცვლის მსოფლიო-ისტორიულ ინდიკატორებს წარმოადგენენ: მოდერნისტული ევროპოცენტრიზმის შეცვლა პოსტმოდერნისტული გლობალური პოლიცენტრიზმით და კაცობრიობის თვითგანადგურების პირველად აღმოცენებული შესაძლებლობა.

ა) მხოლოდ ახლა ვაცნობიერებთ სრულად და მთლიანად, საკაცობრიო კულტურის განვითარებაში რა ეტაპებად წარმოსდგა ორი მსოფლიო ომი, როცა ომმა პირველად გლობალური, ხოლო შემდეგ ტოტალური ხასიათი შეიძინა. თეოლოგებმა კარლ ბარტმა, რუდოლფ ბულტმანმა და პაულ ტილიხმა, მწერლებმა თომას მანმა და ჰერმან ჰესემ, ფილოსოფოსებმა ვიტგენშტაინმა, იასპერსმა და ბლოხმა უკვე 1918 წელს აღიქვეს ომი, როგორც მათი თანადროული ბურჟუაზიული საზოგადოების ნგრევა. ბევრმა მათგანმა პაციფიზმის და სოციალიზმის პოზიციებზე გადაინაცვლა და იმედები ომისშემდგომ განვითარებაზე დაამყარა.

ბ) პირველი მსოფლიო ომის დასასრული არა მხოლოდ გერმანიის ათასწლოვანი იმპერიის, ოთხასწლიანი პროტესტანტული ეკლესიების და თანამედროვე ლიბერალური თეოლოგიის ნგრევას ნიშნავდა; მეორე მსოფლიო ომის დასრულებასთან ერთად დაიშალა პომოგენური კონფესიონალური გარემოც. პირველი მსოფლიო ომის მსვლელობისას საფუძვლიანად შეირყა მოდერნისტული ღირებულებების მთელი სისტემა, და, უპირველეს ყოვლისა, - ევროპული სახელმწიფოების მსოფლიო ბატონობა (მსოფლიო არენაზე გამოჩნდნენ

ახალი ძალები აშშ-ის და სსრკ-ის სახით!), მეორე მსოფლიო ომის შედეგად ეს სისტემა საბოლოოდ დაინგრა. მესამე გლობალური და ტოტალური, ახლა უკვე ბირთვული, ომი კაცობრიობის დასასრულს ნიშნავს.

გ) მაგრამ, მეორე მსოფლიო ომის შედეგად დაინანურებულმა დიდმა სახელმწიფოებმა - აშშ-მა და სსრკ-მა - შეასუსტეს თავიანთი, როგორც სამხედრო-პოლიტიკური ბლოკების ლიდერთა, პოზიციები: როგორც პოლიტიკის, ისე ეკონომიკის სფეროში. ადრინდელი ორპოლუსოვანი სამხედრო-ეკონომიკური ანტაგონიზმი თანდათან იცვლება უფრო და უფრო მზარდი მრავალპოლუსურობით, მულტიპოლარობით. გაჩნდა ახალი ცენტრები, ახალი ძალისმიერი ველები - ევროპული ეკონომიკური ერთობის შემქმნელი ახალი ევროპა, იაპონია, მალე ასეთ ცენტრად იქცევა ჩინეთი, შესაძლოა - ინდოეთიც. ამგვარად, მსოფლიო-ისტორიულ მიმართებაში, ახალი პოსტმოდერნისტული პარადიგმა ნიშნავს პოსტკოლონიალური, პოსტიმპერიალისტური მოდელების ან - თუ ამ მოვლენის დადებით ფორმულირებას შევეცდებით - პოლიცენტრული სამყაროს წარმოშობას (რომელიც, კავშირგაბმულობის და კომუნიკაციის თანამედროვე ტექნიკის წყალობით, უფრო მჭიდრო და, შესაძლოა, უფრო მშვიდობიანი ხდება).

**თეზისი 6:** პარადიგმის ეპოქალური შეცვლის კულტურულ-პოლიტიკურ ინდიკატორს წარმოადგენს თანამედროვე, მოდერნისტული ევროპული კულტურის, ბუნებისმეცნიერების, ტექნიკის, ინდუსტრიის და დემოკრატიის გაბატონებული, დომინირებადი ძალების და ღირებულებების მიერ თავისი აბსოლუტური ხასიათის დაკარგვა. ავტონომიური განვება, ევროპული მოდერნიზმისთვის ცოდნისა და რწმენის ყველა საკითხში უმაღლესი მსაჯული, უკვე თავად საჭიროებს ლეგიტიმაციას.

ა) უეჭველი ბატონობა სოციალურულ ძალებისა და ღირებულებებისა, რომლებმაც ესოდენი დიდებულება მიანიჭეს მოდერნისტულ პარადიგმას და განუწყვეტლივ ზემოქმედებდნენ მის შემდგომ განვითარებაზე, ამჟამად ეჭვქვეშაა დაყენებული; ეს ბატონობა ეკუთვნოდა: 1) ძალაუფლებისგან თავისუფალი ბუნებისმეცნიერების ეთიკურ ნორმებს, 2) ყოვლისშემძლე ინდუსტრიულ ტექნიკას, 3) გარემომცველი ბუნების დამანგრეველ მრეწველობას, 4) წმინდად ფორმალურ სამართლებრივ დემოკრატიას. "განმანათლებლობის დიალექტიკა" (რომელზეც ჰორკჰაიმერი და ადორნო ლაპარაკობდნენ) სინამდვილეში იქცა მოდერნიზმის თვითპრობლემატიზაციის ამ პროცესის განმსაზღვრელ ძირითად ცნებად.

ბ) თანამედროვე პროგრესი შეიცავს თავის საპირისპიროობად გადაქცევის საშიშროებას, როგორც ეს თვალნათლივ აჩვენა ორმა მსოფლიო ომმა, სტალინურმა გულაგ-მა და ნაცისტების მიერ ჩატარებულმა მასობრივმა ხოცვამ, და ეს ყველაფერი სანყისად სამრეწველო საფუძვლებს გულისხმობდა.

გ) არაკონტროლირებადმა თანამედროვე პროგრესმა სადღეისოდ უდიდესი სოციალური არასტაბილურობის წინაშე დაგვყენა. ჩვენ მონშენი ვართ აპოკალიფსური სანახაობისა, ჩვენს თვალნინ დედამიწაზე იქმნება არა სამოთხე, არამედ - ჯოჯოხეთი; რესურსების უქმარისობა, გარემოს გაბინ-

ძურება, ოზონის ხვრელი, ნაგვის გატანის პრობლემა, დემოგრაფიული აფეთქება, მასობრივი უმუშევრობა, საერთაშორისო ფინანსური დავალიანება, გამალებული შეიარაღება, საყოველთაო დაღუპვის საშიშროება, ბირთვული კატასტროფა და, საბოლოო ჯამში, კაცობრიობის შესაძლო თვითგანადგურება - აი, მხოლოდ რამდენიმე იმ მუდმივ, სულ უფრო მზარდ პრობლემათვანი, რომლებიც ნათლად გვიჩვენებენ, რომ გონების რწმენაზე დამყარებული განწყობა, რაც მოდერნიზმის ეპოქას ახასიათებს, შერყეულია, და განსაკუთრებით წყალი აქვს შემდგარი მოდერნიზმის უშაღლესი ღვთაების - მარადიული, ყოვლისშემძლე, ყოვლისმცოდნე და გონიერი, ბრძენი და ყოვლისმჭვრეტი, ყოვლადნეტარი პროგრესის რწმენას.

დ) პროგრესისტული აზროვნების კრიზისი, არსებითად, წარმოადგენს გონების მოდერნისტული გაგების კრიზისს. გონება, რომელმაც თავისი თავი აბსოლუტურად გამოაცხადა და ყველა არსებულისგან არსებობაზე და ლეგიტიმაციაზე უფლების მტკიცებებს მოითხოვდა, ჩვენს დროში თავად იქცევა ყოვლისმომცველი ეჭვის ობიექტად სინამდვილის მიმართ ერთიანი მიდგომის პოზიციიდან, თავადვეა იძულებული არსებობაზე თავისი უფლება ამტკიცოს, ლეგიტიმირებულპყოს თავისი თავი. ყოფილი უშაღლესი ღვთაება ბრალდებული ხდება. ბუნებისმეცნიერებაშიც - აინშტაინის ფარდობითობის თეორიისა და ჰაიზენბერგის კვანტური მექანიკის წარმოშობის მომენტიდან - მტკიცდება "ხოლისტიკური", ერთიანი აზროვნება, რაც ნიშნავს ფიზიკაში კლასიკური მოდერნისტული პარადიგმის შეცვლას ახალი პარადიგმით.

თეზისი 7: განსაზღვრება "რადიკალური პლურალიზმი" საკმარისი არაა პოსტმოდერნიზმის დასახასიათებლად. პოსტმოდერნიზმისთვის გაცილებით ტიპობრივ ნიშან-თვისებას წარმოადგენს პირველსაწყისი, სახელმწიფოს ნებისმიერ ინტერესზე უფრო მნიშვნელოვანი, ადამიანის უფლებების გლობალური მტკიცება, და აღმოცენებადი რელატივისტური, პუმანური დამოკიდებულება მოდერნიზმის იმ ოთხი დომინირებადი ძალის მიმართ, რომლებზეც ზემოთ ვილაპარაკეთ.

ა) "რადიკალური პლურალიზმი" ("ჭეშმარიტება, სამართლიანობა, ადამიანურობა მრავლობით რიცხვში") არ წარმოადგენს პოსტმოდერნიზმის სიმბოლოს, როგორც აღნიშნავს ვ. ველში თავის ნიგნში "ჩვენი პოსტმოდერნისტული მოდერნიზმი", არამედ ტიპობრივია გვიანდელი მოდერნიზმისთვის. ჭეშმარიტად პოსტმოდერნისტული პარადიგმა უბრალო პლურალიზმზე უფრო მეტ რელატივიზმს და ისტორიზმს მოითხოვს. გარკვეულ ადამიანურ ღირებულებებსა და უფლებებთან მიმართებაში ფუძემდებლური, საბაზისო კონსენსუსის გარეშე არ არსებობს ნორმალურად ფუნქციონირებადი დემოკრატია - აი, რატომ გამოაცხადა 1948 წელს გაერთიანებული ერების ორგანიზაციამ ადამიანის უფლებების საყოველთაო დეკლარაცია, რომელშიც გადმოცემულია ადამიანის თავისუფლებები, პოლიტიკური და სოციალური უფლებები, ხოლო 1949 წელს მიღებულ იქნა გფრ-ის კონსტიტუცია, რომლის პირველი განყოფილების მეორე აბზაცი ამტკიცებს "ადამიანის, როგორც ნებისმიერი ადამიანური ერთობის, დედამინაზე მშვიდობის და სამართლიანობის

ფუნდამენტის, ხელშეუხებლობას და განუყრელ უფლებებს” მაგრამ, დღეს, განსაკუთრებულ აუცილებლობად ნარმოგვიდგება ახალი ჰუმანური დამოკიდებულება სწორედ მეცნიერების, ტექნიკის, ინდუსტრიის და დემოკრატიის მიმართ, რასაც გაიზიარებდა სხვადასხვა საზოგადოებრივ დაჯგუფებათა წარმომადგენლობის უმრავლესობა. სწორედ ეს მოვლენა იკვეთება, ყველა ურთიერთმებრძოლი ფაქტორის და ტენდენციის მიუხედავად.

ბ) რა რიგ დადებითადაც არ უნდა მოვეყიდოთ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა მიღწევებს, პირობებში, როცა ფიზიკამ, ბიოლოგიამ და მედიცინამ მრავალი საეჭვო ნარმატება და შედეგი მოიპოვა, აუცილებელია, მეცნიერებამ გააცნობიეროს თავისი პასუხისმგებლობა ეთიკის მოთხოვნების წინაშე, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებმა ალიარონ თავიანთი ღირებულებების ფარდობითი ხასიათი.

გ) ტექნიკის მთელი მნიშვნელობის აღიარების მიუხედავად, აუცილებელია, საპირისპიროდ მისი შემადრწუნებელი “მიღწევებისა”, რომლებმაც გამოყენება პპოვეს სხვადასხვა სფეროში - ბირთვული ენერგეტიკიდან გენურ ინჟინერიამდე, ტექნიკა ადამიანისა და ადამიანურობის იდეალების სამსახურში ჩაუყენოთ (სწორედ ამ მიზანს ემსახურება, ნაწილობრივ, ადამიანებზე ექსპერიმენტების აკრძალვის მოთხოვნები).

დ) ინდუსტრიის მთელი ღირსებების მიუხედავად, ეკოლოგიისთვის მისი განვითარების შედეგების კატასტროფულობის გათვალისწინებით, გადაუდებლად აუცილებელია ადამიანის ნამდვილი ინტერესებისა და მოთხოვნილებების შესატყვისი ბუნებისდამცავი, ეკოლოგიური ინდუსტრია.

ე) დემოკრატიის ყველა ღირსების აღიარებასთან ერთად, აუცილებელია - მოჩვენებითი დემოკრატიის თუ ფსევდოდემოკრატიის შედეგად გაჩენილი უარყოფითი მოვლენების დიდი სიმრავლის გათვალისწინებით - შეიქმნას ჭეშმარიტად სოციალური დემოკრატია, რომელიც მოახერხებს თავისუფლების და სამართლიანობის პრინციპების ურთიერთშეხამებას.

**თეზისი მ: პოსტმოდერნისტული პარადიგმის დამატებითი ასპექტები გამოიხატება ახალი - ნონკონფორმისტული (“ალტერნატიული”) სოციალური მოძრაობებით შთაგონებული - დამოკიდებულებით რასებისადმი, კლასებისადმი, სქესისადმი, ბუნებისადმი, ომისადმი, მშვიდობისადმი, ესე იგი - პოსტმატერიალისტური ღირებულებების, რწმენის, ნორმების და ქცევის სტერეოტიპების გამომუშავებაში.**

ა) დღეს შესაძლებელია ახალი დამოკიდებულების კონსტატირება იმათ მიმართ, ვინც მოდერნისტული დემოკრატიის პირობებში უარყოფილი, დამცირებული იყო, დევნას განიცდიდა, - ეს დამოკიდებულება პირველად გამოვლინდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში, სამოქალაქო უფლებებისთვის მებრძოლთა მოძრაობაში, შემდეგ - ლათინური ამერიკის და აფრიკის განმათავისუფლებელ მოძრაობებში, ბოლოს კი - ადამიანის უფლებებისთვის მსოფლიო-საყოველთაო მოძრაობაში.

ბ) სქესებს შორის ურთიერთობის ახალი, მამაკაცის მბრძანებლური როლის უარყოფელი გაგება ფემინისტურ მოძრაობაში გამოჟღავნდა; ბუნების

მიმართ ახალი, მრენველობის ზრდის საზღვრების და ჩვენი ცხოვრების ბუნებრივი საფუძვლების ნგრევის საშიშროების გამცნობიერებელი, დამოკიდებულება, - გარემომცველი ბუნების დაცვისთვის მოძრაობაში; ომისა და გამალებული შეიარაღების, როგორც პოლიტიკის ინსტრუმენტის, მიმართ ახალი დამოკიდებულება - მშვიდობისთვის ბრძოლაში.

გ) ადამიანის უსაფრთხოების უზრუნველყოფასთან, სიცოცხლისუნარიანობის შენარჩუნებასთან, კარიერის შექმნისკენ სწრაფვასთან, სამომხმარებლო საჭიროებებთან დაკავშირებულ წმინდა მატერიალისტურ მოთხოვნილებებთან ერთად, გაჩნდა ისეთ ღირებულებებზე, ეთიკურ ნორმებზე და კრიტიკულ რეაქციებზე მოთხოვნილება, რომლებსაც შეიძლება პოსტმატერიალისტური ენოდოს. თუ ადრე უპირატესობა ენიჭებოდა ადამიანის ისეთი თვისებების განვითარებას, როგორებიცაა სიბეჯითე (ინდუსტრიული წარმოების პროცესში ერთობ აუცილებელი!), ნესრიგისადმი სიყვარული, საფუძვლიანობა, პუნქტუალობა და შრომისუნარიანობა, ამჟერად გაცილებით დიდ მნიშვნელობას იძენს ადამიანურობა, წარმოსახვის ძალა, ემოციონალურობა, სულიერი სითბო, სინაზე. შეინიშნება გაღრმავებული ინტერესი პიროვნების თვითშემეცნებისა და თვითდადგინებისადმი, ამაღლებული მგრძობიარობა და ფაქიზი პიროვნებათმორისი ურთიერთობებისა და კავშირების გამძაფრებული აღქმა, სოციალური პრობლემების აღქმის სიფხიზლე, ზრუნვა გარემოზე, ბუნებაზე, ცხოველთა და მცენარეთა სამყაროზე, ისტორიულად ჩამოყალიბებულ საცხოვრისზე, კაცობრიობის გადარჩენისთვის ზოგადსაყოველთაო ეთიკის აუცილებლობის მიმართ მზარდი რწმენა. ამგვარად, მიმდინარეობს არა ღირებულებების დაკარგვა, არამედ მათი ცვლილება, რომელიც უეჭველად გამოიწვევს ღირებულებათა ძველ და ახალ სისტემებს შორის ბრძოლას და ცხოვრების სტილის გადახალისებას.

## გ. რელიგიის როლის შესახებ პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში

თეზისი 9: პოსტმოდერნიზმი რელიგიას ახალ შესაძლებლობებს უხსნის. განმანათლებლობისა და სეკულარიზაციის მოდერნიტული პროცესი არ შეიძლება და არც უნდა დაბრუნდეს უკან. მაგრამ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ უდიდეს ამოცანას წარმოადგენს განწმენდილი, გაკეთილშობილებული რელიგიის შექმნა. არსებულ მონაცემებს თუ ვენდობით, ეს რელიგია არც სეკულარიზებულ-ულმერთო იქნება, არც - კლერიკალურ-ფარისევლური. რელიგიის დაბრუნება არაა ეკლესიის აღორძინების იდეალტური.

ა) ყოველ შემთხვევაში, რელიგიის მონინაალმდეგე განათლებულმა ადამიანებმა დღეს უკვე უნდა აღიარონ, რომ გვიანდელი მოდერნიზმის ეპოქაში - ფოიერბახის, მარქსის, ნიცშეს და ფროიდის დიაგნოზებისა და პროგნოზების დროიდან - ნაეარუდები რელიგიის გაქრობა არ მოხდა, ამ თეორიის ურიცხვი თავყანისმცემლის ანგარიშუგებელი, ბავშვური რწმენა კი მართლაც ეჭვქვეშ დადგა და უარიყო!

ბ) რელიგიამ კვლავ მოიპოვა მნიშვნელოვნება დასავლეთის და აღმოსავლეთის საზოგადოებებში. და ამ პროცესს(საპირისპიროდ რელიგიის ყველა იმ ფუნქციონალისტური თეორიისა, რომლებიც მისი პრივატიზაციის თეზისს აყენებდნენ) ასევე საზოგადოებრივი ხასიათი აქვს: ის მიმდინარეობს კულტურაში და სუბკულტურაში, სამეცნიერო დისკუსიებისა და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების სფეროში, მცირე ორგანიზაციებსა (ახალგაზრდული ჯგუფები, ინტელიგენტური წრეები, ერთობები) და მსხვილ რელიგიურ-პოლიტიკურ მოძრაობებში - როგორც კონსერვატულში, ისე - პროგრესულში, პოლონეთში და აშშ-ში, ისრაელში და სამხრეთ ამერიკაში, ირანში და ფლიპინებზე.

გ) თუ ვერწმუნებით ყველაფერს, რაც ამასთან დაკავშირებით ცნობილია, ჩვენ უკვე რელიგიის ახალი აღმოჩენის პროცესში ვიმყოფებით - ის მიმდინარეობს მსოფლიოს ყველა ქვეყანაში, როგორც მალაგანეთარებულში, ისე - განვითარებადში, ქრისტიანობაში და არაქრისტიანულ რელიგიებში. პოსტ-მოდერნიზმზე გადასვლა არაფერში ისე ნათლად არ მჟღავნდება, როგორც ამბივალენტური ხასიათის მატარებელი რელიგიური კულტურის დაბრუნებაში.

დ) რელიგიური კულტურის დაბრუნება ნიშნავს არა აღორძინებას ეკლესიებისა, რომლებიც ერთი საერთო ნაკლით ხასიათდებიან(ყოველ შემთხვევაში - ევროპაში) - ადამიანის ბედზე ზრუნვისთვის ეკლესიის მოღვაწეთა მზადყოფნის შესუსტებით, რაც ნაწილობრივ გამოწვეულია ლიბერალური შემგუებლობით და საკუთარი, დამოუკიდებელი პოზიციის დაკარგვით(რაც მჟღავნდება პროტესტანტული ეკლესიების სეკულარიზებულ კონფორმიზმში), ნაწილობრივ კი - რეაქციული დოგმატიზმით მცდარი მიმართულებით(კათოლიკური ეკლესიის რომაული ინტეგრალიზმი). რელიგიური პარადიგმის სხვადასხვა ისტორიული ტიპების შესახებ მე-2 თეზისის გასაძლიერებლად დიდძალი და მრავალფეროვანი მაგალითის მოტანა შეიძლება, რაც მოცემულ დასკვნას ასაბუთებს.

**თეზისი 10: პოსტმოდერნიზმი(რელიგიის სფეროში) არ ნიშნავს ანტი-მოდერნიზმს! რელიგიის უსაფუძვლო ანტიმოდერნიზმმა, წარსულზე ორიენტირებულმა, შეუძლებელია ეპოქალური კრიზისის გადალახვას შეუწყოს ხელი. აუცილებელია, უარიყოს საპროგრამო ანტისაგანმანათლებლო გამოსვლებისა და ეკლესიის რესტავრაციის ნებისმიერი ფორმა. კონფლიქტების გადაჭრის ძველ ნიმუშებზე ორიენტირებულ, რეგრესულ, რეპრესიულ, არაპუმანურ რელიგიას მომავალი არ გააჩნია.**

ა) სამიში და უმეტესწილად უნაყოფო იქნება პროტესტანტული ფუნდამენტალიზმის პოზიცია, თუ იგი, ყალბი ღოზუნებით: "არავითარი სხვა ევანგელე!" შეიარაღებული, თავისი მიმდევრებისგან მოითხოვს ნმინდა წერილის, და არა მისი სულის, ასო-ასო მიყოლას; მაშინ ასეთი პროტესტანტიზმი რელიგიური განზრახვით თავს დაესხმება განვითარების თანამედროვე თეორიას და სხვა(სა) მრავალს; თუ იგი გადანყვეტს, ევანგელისტური ეკლესია ისევ დარვინამდელ და განმანათლებლობამდელ ეპოქაში დააბრუნოს, აღადგინოს XVI-XVII საუკუნეების რეფორმატორულ-ორთოდოქსული პარადიგმა.

ბ) მსოფლიოში რელიგიური სიტუაციისთვის სამიში და უნაყოფო იქნება რომაული ტრადიციონალიზმისა და ინტეგრალიზმის პოზიცია, თუ იგი გამ-



ოვა "ქეშმარიტი კათოლიკური რწმენის" ლოზუნგით და მოინდომებს კელაე განამტკიცოს მოდერნისტულ-ფეოდალური, დოგმატურად კანონიზებული, დანესებული ნორმებისა და წესების მკაცრ დაცვაზე დაფუძნებული, იმავდროულად კი - მისტიფიცირებული საორგანიზაციო და სადოქტრინო სტრუქტურები; თუ კათოლიკური იერარქია, მიუხედავად იმისა, რომ კათოლიციზმის დახშულმა კულტურულმა გარემომ დიდი ხანია თავისი მკაცრად შემოზღუდული საზღვრები დაკარგა, კელაე შეეცდება საშველის ძიებას ცენტრალიზაციასა და ბიუროკრატიზაციასში (რომლებიც, თავიანთი ბუნებით, ტიპობრივად მოდერნისტულნი არიან); თუ რომი მოინდომებს ავტორიტარული დეკლარაციებით, დისციპლინარული სანქციებით, პოლიტიკური ინტრიგებით, საეპისკოპოსო დანიშნევებით და თეოლოგიური მეურვეობით მთელი კათოლიკური ეკლესია აიძულოს დაუბრუნდეს შუასაუკუნეობრივ ანტირეფორმატორულ და ანტიმოდერნისტულ პარადიგმას.

ჩვენი საუკუნის ყველაზე უფრო გამოჩენილი რომის პაპის, იოანე XXIII-ის და მის მიერ მონვეული ვატიკანის მე-2 კრების (1962-1965) უდიდეს დამსახურებას წარმოადგენდა სწორედ ის, რომ მან დააპირა კათოლიკური პარადიგმის ერთდროულად ორმაგი მეცვლის განხორციელება - იმ ცვლილებების, რომლებიც თავის დროზე რეფორმაციამ მოახდინა (ბიბლიური ტექსტების განმარტების, საერო პირებთან ურთიერთობის, ლეთისმსახურებაში ხალხური ენის გამოყენების და ა. შ. თვალსაზრისით), და იმ ცვლილებების, რომლებიც მოდერნიზმმა განახორციელა (რელიგიის თავისუფლებასთან, იუდეველობასთან, ისლამთან და სხვა მსოფლიო რელიგიებთან, ასევე საზოგადოებასთან და მეცნიერებასთან, დაკავშირებით).

გ) ნარსულზე შეყვარებული კონსერვატიზმის პოზიციის დაკავება არ ნიშნავს საკითხის გადაწყვეტას; კლერიკალურ ან სეკულარულ ანტიმოდერნიზმს აუცილებლად უნდა დაუპირისპირდეს (ასე თვლის ფილოსოფოსი იურგენ შაბერმასი) "მოდერნიზმის პროექტი", რომელიც ჯერ კიდევ არაა დასრულებული. ადამიანის უფლებები დაცული უნდა იქნას ეკლესიის შიგნითაც, განსაკუთრებით - ქალების და თეოლოგების. ვატიკანმა უნდა აღიაროს გაეროს და ევროპის საბჭოს დეკლარაცია ადამიანის უფლებების შესახებ, და ამ დოკუმენტებიდან შესაბამისი დასკვნები გამოიტანოს, თავისი კომპეტენციის ფარგლებში. იმავდროულად, მხედველობაშია მისაღები ის, რასაც იუნყება

**თეზისი 11: პოსტმოდერნიზმი არც ულტრამოდერნიზმს ნიშნავს! არც თანამედროვეობის მიმართ აპოლოგეტურად განწყობილ პოზიციას შეუძლია ეპოქალური კრიზისის გადაჭრა, მოდერნიზმის უბრალო მოდერნიზაცია და პოსტმოდერნიზმი როგორც მოდერნიზმის შემდგომი განვითარება და სრულყოფა არ წარმოადგენენ საკითხის გადაწყვეტას. თავის მხრივ, მოდერნიზმიც შეიძლება ტრადიციონალიზმად იქცეს.**

ა) იურგენ შაბერმასის მტკიცების საპირისპიროდ უნდა ითქვას, რომ არ შეიძლება მოდერნიზმის ყოველგვარი კრიტიკის გამოცხადება კონსერვატიზმად.

ბ) გონება არ უნდა იქნას გონებისავე გზით მხოლოდ გაძევებული, მეცნიერების ძირითადი ნაკლოვანებები და ტექნიკის მიერ მოყენებული ზარალი არ უნდა იქნას გაძევებული მეცნიერების უბრალო განვითარებით, ტექნიკის

ზრდით, როგორც ეს "ურყევი განმანათლებლების" უცნაურ კოალიციაში გაერთიანებულ მრავალ მეცნიერ და პოლიტიკოს "პრაქტიკოსს" ნარმოუდგენია.

გ) საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს და ტექნიკას შეუძლიათ ნარსულისგან ნამემკვიდრევი ეთიკის გაძევება, მაგრამ მათ არ ძალუძთ საკუთრივ თავისი ეთიკის გამომუშავება ან დაფუძნება. აბსოლუტური(და, ამასთან, უნივერსალური) ეთიკური ღირებულებები და კრიტერიუმები შეიძლება შეიქმნას მხოლოდ აბსოლუტურის სფეროში.

**თეზისი 12: მოდერნისტული პარადიგმა უნდა "მოიხსნას" (ამ ცნების ჰეგელისეული გაგებით) პოსტმოდერნისტულ პარადიგმაში - თავისი ადამიანური შინაარსის შენახვისა და არაჰუმანური თვისებების უკუგდების გზით იგი უნდა გადავიდეს ახალ მდგომარეობაში და შექმნას მრავლობით-ერთიანი, პლურალისტურ-ხოლისტიკური სინთეზი.**

ა) ადამიანურის იმ განზომილებებმა, რომლებიც მოდერნიზმის ეპოქაში განიდევენებოდა და უგულვებელიყოფოდა, პოსტმოდერნისტულ პარადიგმაში პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა უნდა შეიძინონ; ეს უნდა მოხდეს ახალი, ადამიანის განმათავისუფლებელი, განმანათლებელი და გამამდიდრებელი ხერხებით და საშუალებებით. მსხვილი მოდერნისტული იდეოლოგიების კრახი - აღმოსავლეთის მარქსისტულ-რევოლუციური პროგრესისტული იდეოლოგიის და დასავლეთის ტექნოლოგიურ-ეკოლუციური პროგრესისტული იდეოლოგიის - ისევე უეჭველია, როგორც იმავდროულად მიმდინარე აღორძინება რელიგიისა.

ბ) დღესდღეობით, რელიგიური შეხედულებების მატარებელი ადამიანი უკვე ვეღარ ხედავს იმის აუცილებლობას, რომ გაილაშქროს (როგორც ამას გასული საუკუნის რომის პაპები სჩადიოდნენ) "თანამედროვე მიღწევების", თავისუფლების, ერთობის და ძმობის, დემოკრატიის, ადამიანის უფლებების და სოციალური სამართლიანობის ნინაღმდეგ. ამჟამად რელიგიური მსოფლმხედველობა და მეცნიერული მსოფლალქმა ისევე არ გამორიცხავენ ერთმანეთს, როგორც რელიგიური რწმენა და პოლიტიკური მოღვაწეობა.

გ) ყოველივე მისტიკურის, მაგიურის, ეზოთერულის, ირაციონალურის სრულიად უარყოფელი მრავალი ადამიანი მაინცაა დღეს იმაში დარწმუნებული, რომ (მხცოვანი მაქს პორკჰაიმერის სიტყვებით რომ ვთქვათ) "სრულიად სხვისი", "თეოლოგიის", ღმერთის რწმენის გარეშე ცხოვრებაში არაეთიკური სხვა საზარისი არ მოიპოვება, თუ არა თვითშენახვისკენ სწრაფვისა; რომ რელიგიის გარეშე არ არსებობს განსხვავება ჭეშმარიტსა და ყალბს შორის, სიყვარულსა და სიძულვილს შორის, ქველმოქმედებასა და ანგარებას შორის, ზნეობასა და უზნეობას შორის; რომ "სრულიად სხვისი" გარეშე სრული სამართლიანობის ნყურვილი დაუკმაყოფილებელი რჩება და მკვლევები - მათ შორის მასობრივი მკვლევლობების ორგანიზატორები - თავიანთ უდანაშაულო მსხვერპლზე გამაარჯებებს ზეიმობენ.

**თეზისი 13: რელიგიის თვალსაზრისით, პოსტმოდერნიზმის ახალი მოდელი შეიძლება განისაზღვროს როგორც ეკუმენისტური პარადიგმა, რომელიც მიზნად ისახავს ქრისტიანული ეკლესიის ერთიანობას, რელიგიებს**

შორის მშვიდობასა და ერებს შორის თანამეგობრობას. სამომავლოდ შესაძლებელია მხოლოდ ღია, სულისა და საზოგადოების განმათავისუფლებელი, მომავლისკენ მიმართული, ჭეშმარიტად ჰუმანური რელიგია და რელიგიურობა.

ა) აუცილებელი არაა, და არცაა შესაძლებელი აქ, რელიგიური მოღვაწეობის ფართო პროგრამის წარმოდგენა. ყოველ შემთხვევაში, პოსტმოდერნისტული პარადიგმა პოლიცენტრული იქნება არა მხოლოდ ინდუსტრიულ-ეკონომიკურ და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ურთიერთობებში, არამედ - სულიერ-რელიგიურ დონეზეც - ტრანსკულტურულ და მულტირელიგიურ პოსტმოდერნიზმზე გადასვლა დაკავშირებულია, პირველ რიგში, მსოფლიო რელიგიების წინაშე მდგარი პრობლემების გადაწყვეტასთან.

ბ) პოსტმოდერნიზმი ეხება ყველა მსოფლიო რელიგიას; ამავე დროს, რომაულ-კათოლიკური ეკლესიის, ორთოდოქსული იუდეველობის მრავალი მიმდევარი, აგრესიული მუსულმანები უწყევად მსახურებენ თავიანთ "შუასაუკუნეობრივ" პარადიგმებს. ამგვარად, არა მხოლოდ ქრისტიანულ ეკლესიებს შორის დიალოგი (ეკლესიათა შორის განხეთქილების გამომწვევი საკამათო საკითხების გადაჭრა თეორიაში შესაძლებელია, ხოლო პრაქტიკაში ჯერაც - შეუძლებელი), არამედ სხვა მსოფლიო რელიგიებთან დიალოგიც გვიჩვენებს, შეუძლიათ თუ არა ქრისტიანულ ეკლესიებს ადექვატური რეაგირება პოსტმოდერნიზმის "გამონვევაზე".

გ) ეკუმენიზმი ("ეკუმენა", სიტყვასიტყვით, ნიშნავს "მკვიდრ, დასახლებულ მიწას") დღეს არ უნდა გაიგებოდეს ვინროსაეკლესიო ან ქრისტიანული აზრით, რომელიც თითქოს მხოლოდ ქრისტიანული ეკლესიების ერთიანობის პრობლემით იფარგლება. იგი უფრო და უფრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მშვიდობის(და არა ერთიანობის!) დამყარებას მსოფლიოს მსხვილ რელიგიებს შორის. რელიგიებს შორის მშვიდობის გარეშე ხომ შეუძლებელია მშვიდობა ხალხებს შორის - შორეული აღმოსავლეთიდან ინდოეთამდე, ახლო აღმოსავლეთიდან სამხრეთ აფრიკამდე და ჩრდილოეთ ირლანდიამდე! მაგრამ რელიგიებს შორის მშვიდობა შეუძლებელია რელიგიებს შორის დიალოგის გარეშე.

დ) დიალოგი - დანყებული ქუჩიდან და სკოლის მოსამზადებელი ჯგუფიდან ვიდრე სხვადასხვა რელიგიის წარმომადგენლებს, მეცნიერებსა და პოლიტიკოსებს შორის ოფიციალურ დიალოგებამდე - ნიშნავს ინფორმაციის ურთიერთგაცვლას, ფართო დისკუსიას და, საბოლოო ჯამში, ყოველმხრივ გარდაქმნას.

ე) საკუთარი რელიგიური რწმენისადმი უღრმესი ერთგულება (შინაგანი განვითარების პერსპექტივა) და მაქსიმალური გახსნილობა სხვა რელიგიური ტრადიციების მიმართ (გარეშე განვითარების პერსპექტივა) ერთმანეთს სულაც არ გამორიცხავს. ასეთია გაგებისკენ მიმავალი გზა, რომელიც საშუალებას იძლევა არა ერთიანი რელიგიის შექმნისას, არამედ რელიგიების ჭეშმარიტი შერიგებისას - ერთიანი კაცობრიობის საკეთილდღეოდ, რომლის არსებობაც, ღირსი ადამიანის ნამდვილი დანიშნულებისა, ჩვენი ზრუნვისა და ძალისხმევის საგანი უნდა გახდეს.

## ხელოვნების ახალი აქტუალობა

არსებობს არა ხელოვნება, არამედ ხელოვნების სისტემა, დანანეერებუ-ლი, თანახმად ფუნქციებისა, რომლებიც კულტურული ნარმოების 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 პრომის გვერდით არსებობს კულტურული იდენტურობაც, თავისებური ზედმეტი ღირებულება (ზეღირებულება). მხატვრული ფასეულობა, შექმნილი პრომით და იმ კავშირ-ურთიერთობებით, რომელთა შექმნა შეუძლია ხელოვნების ნაწარმოებს კრიტიკის, ვაჭრობის, 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 ნაწამძღვრების არსის წვდომას, რომლებიც დანანეერებული, 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 გადაღახვის" (1978) შექმნიდან დღემდე, ხელოვნება მესმის, როგორც საზოგადოებრივი მთელის გეგმაში გაუთვალისწინებელი იმპულსის მოულოდნელი გარღვევა - ენის ტექტო-

ნური წონასწორობის დამანგრეველი, კატასტროფული და ანტისოციალური იმპულსისა.

ამ კატასტროფული შემოჭრის წარმონაქმნია ახალი, საზოგადოების ენობრივ კოდექსში ამკარად არარსებული და ყოველდღიურ საურთიერთობო ენაში ეკვივალენტის არმქონე სიტყვის, ნიშნის შემოტანა.

“კატასტროფის” ცნებით შეიძლება დაეახასიათოთ იმ ურთიერთობათა სფერო, რომელზე დაკვირვებაც გასაგებს ხდის, თუ როგორ მოედინება ხელოვნება ანტისოციალური ინდივიდუალისტური იმპულსიდან და ეფუძნება მოძრაობაზე, ბიძგზე, ცვლილებებზე მოთხოვნილებას. ნიციშე ამბობს, რომ შენებისას აუცილებლად უნდა ვითვალისწინებდეთ მის წინმსწრებ ნგრევას. ხელოვნება, ფაქტობრივად, თავის თავს არკვევს ამბივალენტურ მოძრაობაში, რომელსაც უნინარესად საზოგადოებრივი ენის გაქვეყნებულობის გადალახვა უნდა; ეს სამართლიანია, პირველ რიგში, ავანგარდისთვის.

კატასტროფის თეორიაში საშუალება გვეძლევა, ერთადერთი სურათითაც კი 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 გარკვევის 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 მოღვეანობა 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, ნეოავანგარდისტისა, წარმოადგენს “ლინგვისტურ დარვინიზმს”, ესე იგი შეხედულებას, რომ ხელოვნება ლინეარული განვითარების გზას ადგას და მის განვითარებას შეიძლება ეწოდოს 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 გაეანალიზებინა ხელოვნების ცნება. ცხადია, მოქმედების ეს სახე პოლიტიკურ განწყობილებას უკავშირდებოდა, და, მხატვარი, ბუნებრივია, თავს შეზღუდულად გრძნობდა თავისი იმ ექსპერიმენტატორობით, რომელიც მაინც "ახლის" ტრადიციას მიეკუთვნებოდა, დანაყბულს ფუტურის ზმით, სიურრეალიზმით, კუბიზმით - ჩვენი ასწლეულის დასაწყისში პოზიტიური უტოპიის ზეგავლენით აღმოცენებული მოძრაობებით: მათ რეზულტატად იქცა სოციალურ კონტექსტზე ზემოქმედების შემძლე ენა.

ტრანსავანგარდის გაჩენით გადაილახება ლინგვისტური დარეინიზმის, პროგრესისა და ისტორიაზე მითის იდეოლოგია, მათთან ერთად კი - აუცილებლად - ხელოვნების ევოლუციონისტური განმარტება; ციტატის საშუალებით კი მხატვრები მიდიან იმ ხელოვნების ანტიუტოპიაში, 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, ომის შემდეგომი 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 ჩანდა საქმის არსს.

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ ორი მიმართულების გაერთიანებას, ერთის მხრივ რედი მეიდ-სტილისა, მეორეს მხრივ კი - მიზანსწრაფული შემოქმედებით

ძალისა. ჩემს მიერ "ცხელ ტრანსავენგარდად" ნოდებული ფაზის მერე, ჩვენ იმ მოდელების აღორძინების ზღურბლთან ვდგავართ, რომლებიც უეჭველად უფრო ცივ მოდელებს წარმოადგენენ, მაგრამ ამავე დროს იგივე კულტურული სისტემის - "ცივი ტრანსავენგარდის" 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-ავენგარდისტები განიდევენოდნენ 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 წარმოგიდგება 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 ამაწუთას")-ის იდეოლოგიას შეესატყვისება, რომლის მხოლოდ სიმცირე უზრუნველყოფს მოხმარების შემდგომი პროცესების გაჩე-

ნის შესაძლებლობას. რაც უფრო სწრაფად მიმდინარეობს მოხმარება, მით მეტი სიძლიერით შეიძლება განვითარდეს ნარმოების სისტემა. მაგრამ რამდენადაც ხელოვნება სწორედ დროით განფენილობაზეა ორიენტირებული, ესე იგი ხანგრძლივი დროით ობიექტის არსებობის შესაძლებლობაზე, იგი ცდილობს მოხმარების ობიექტის გამოთავისუფლებას ნარმაველის 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 კირპოფი. 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 გამოჩენილი კულტურული ჩარჩოსგან (მუზეუმისგან, გალერეისგან, კოლექციისგან), მისი სამომხმარებლო ასპექტის ნეიტრალიზაციისა და მისთვის ჭვრეტადი ყოფიერების მინიჭებისთვის. მანიერისტული მოდელირება სწორედ ამამი 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 პიგიენის სფეროდან და "R. Mutt" ნარწერით აღჭურვილს გადაანაცვლებდა ექსპოზიციის სიერცეში. ამ აქტით ის კონდენსირებულყოფდა სიმბოლოს ობიექტში, რომელიც აღარ განიხილებოდა ფუნქციონალური თვალსაზრისით, არამედ - მხოლოდ როგორც ფორმა. დიუშანმა გადაადგილების ეს პროცესი დემონსტრირებულყოფი იმით, რომ პისუარს ახალი სახელწოდება - "შადრევანი" - მიანიჭა.

პისუარი, საერთოდ, წარმოადგენს მონყოილობას, 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 აღდგენის ინსტრუმენტი, იქცევა შეღწევის ელემენტად, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს შინაგან სივრცესა და გარესამყაროს, და ნაწარმოების სტატიკურ დროს აერთებს იმ რეალურ, არაპოტენციურ დროსთან, რომელიც წინმსწრე-ბია მისი წარსულისა და დამსწრებია მისი მომავლისა.

წარსული დრო განისაზღვრება მხატვრის მიერ აღქმული და ახალი არქიტექტურის საფუძველზე შეერთებით აღდგენილი სამყაროს სურათით. მაგალითად, სურათის "არამინიერი", პლენერზე აღქმული, შინაურულად, კამერულად ათანხმებს თავის მიმზიდველ და თავისუფალ რიტმს გარემოცველთან, 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 გამკვერავებადი მასალებისა და ცნებების ჰიბრიდიზაციის გზით. დრო და სივრცე არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენენ სწორხაზობრივი მოძრაობებისთვის ხელისშემწყობ განზომილებებს; ისინი სხვადასხვა ელემენტების უბრალო თანმიმდევრობის ნესით ერთი მასალიდან მეორეზე გადასვლისა და წყვეტადი და კვლავ გამოჩენადი ბილიკების რეზულტატს უფრო წარმოადგენენ.

კირპოფის ობიექტი ორიენტირდება საკუთარი თანყოფნის ნეიტრალიზაციაზე, მაშინაც კი, როცა ის ფოტოგრაფიული აღდგენის პირობითობის საზღვრებში და ფერწერის ჩარჩოების 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 დაეინყებას 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 წინათგრძობის შემცირებაში მისი დაძაბულობისა და კონცენტრაციის გასაძლიერებლად.

კორპორი პრაქტიკულად წარმოგვიდგენს ცალკეულ მოძრავ სურათებს, რითაც ჩრდილავს აქტუალური ხელოვნების ორნამენტულ ბედს, მაგრამ - სხვა კეთილშობილი ფუნქციებზე უნოსტალგიოდ. ესაა გადასვლა ლექსებიდან პროზაზე, ლირიკული აქცენტის გადანაცვლება ლირიკული მტიკიცებისკენ, 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 ნესით. უკანასკნელისთვის დამახასიათებელი ნაკლულობა მიზანმიმართულობისა, თავის მხრივ, ამძიმებს ნაწარმოებს პოზიტიური მეტაფიზიკური საზრისის ნაკლულობით - 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 ფორმალიზების შემძლებელი წარმოდგენების ინდივიდუალური სამყაროს არსებობის მტიკიცების ამოცანას. ეს მომავალზე ფიქრებია.

ტრანსსავანგარდის დაბადებით, ბოლოსდაბოლოს, მოვახერხებ 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. ტრანსსავანგარდის - როგორც ცივის, ისე ცხელის - შემთხვევაში კი საქმე გვაქვს კულტურულ ოჯახთან, რომელიც შექმნილია არა ვერტიკალურად, არამედ - პორიზონტალურად, 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 "შილველებს", რომლებიც ხედავენ და ნანახი გადააქვთ ნაწარმოებში, მაგრამ ისინი არ არიან "დაკვირვებადნი".

წარმოდგენას იმის შესახებ, რომ მხატვრები "დაკვირვებადნი" არიან, ისევე მიგყავართ ხელოვნების საზოგადოებრივი ზემოქმედების უბრალო გათვალისწინებამდე.

განხილვას ექვემდებარება ხელოვნების გარემომცველი ინფორმაცია. - ფოტოგრაფია, ვიდეო, რეპროდუქცია მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებაა და კრიტიკოსთა წიგნებში, მაღალგანვითარებული ტელემატიკის ეპოქაში ტექნოლოგიური ცვლილებებით გაძლიერებული. აქ მანქანა ხელოვნების სადღელამისო სამსახურშია გამეორების კენ 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 დამორგუნველი და ტრაგიკული ასპექტი: ნაწარმოებს მიემაგრება მისი დრო, ინფორმაციის ტექნიკის პროტეზი კი გამოიყენება საიმისოდ, რომ მომავალში აღმოჩნდეთ, რაც, სხვათაშორის, გარანტირებული არაა. ასე, რომ მსოფლიო გავრცელებაზე და მარადიულობაზე ოცნება ხელოვნების სისტემას უნდა დაუტოვოთ. 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 უნდა სახელს "ტრანსავენგარდს" უკავშირებს. მაგრამ არ შეცდეთ: ჩვენში ჯერ კიდევ ბევრმა არ იცის ამ მოვლენის შესახებ. მაშ, რა არის ტრანსავენგარდი?

აკილე ბენიტო ოლივა: მე ვიტყვოდი, რომ ტრანსავენგარდი ტრანსციმბირული მაგისტრალის მსგავსია. ესაა ხელოვნების ისტორიის ტერიტორიის შემოქმედებითი გადაკვეთა, რომელიც თავისი მოძრაობით ორ პრინციპს მისდევს - კულტურულ ნომადიზმს და სტილისტურ ეკლექტიზმს. ტრანსავენგარდის ნაწარმოებებს შეიძლება მივაკუთვნოთ იდეოლოგიური უნივერსალისტური მოდელებისა და ცნობიერების პროექტანტული პრეტენზიების კრახი. განუხორციელებელი აღმოჩნდა პროგრესის იდეა, რომელიც გაიგებოდა - პირველ რიგში, მემარცხენე ინტელიგენციის მიერ - როგორც ისტორიის წინააღმდეგობათა გადაძლახველი და დაპირისპირებულობათა შემთავსებელი მექანიკური ევოლუცია. 80-იანი წლების შუაგულში სრულიად სხვადასხვა სფეროებში - პოლიტიკაში, ეკონომიკაში, მეცნიერებაში და მორალში - გამოვლენილი კრიზისის მონმეები 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 კულტურთან 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 მაშისმკვლელობის ოდიპოსური მექანიზმის კვალად, მის წინარე მოვლენას უარყოფს. ხელოვნების განვითარების ამ ლინეარულ ევოლუციონურ გაგებას მე თავის დროზე ლინგვისტური დარვინიზმი ვუნოდებ. მაგრამ იდეოლოგიის კრიზისთან ერთად ავანგარდისტული განწყობილებები თავიანთ გარეგნულ გამართლებას კარგავენ. ჯერ კიდევ მაშინ იყო კონსტატირებული კონცეპტუალიზმის აკადემიზაცია. შასში ხელოვნება უკიდურეს დემატიერიალიზაციამდე 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 ნიგნში "მოღალატის იდეოლოგია", რომელიც XX საუკუნის ევროპულ მანიერიზმს ეძღვნება.

ა.ბ.ო.: 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 კართათვის 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 მიმეზი-სია, ანუ - ბუნების მიბაძვა, პლატონიზმი მიიჩნევს, რომ მიბაძვის საგანს იდეე-ბის სამყარო წარმოადგენს. ფლორენციაში, მარსილიო ფიჩინოს წრეში, განიხ-ილებოდა კატეგორია "anxietas" (ფორიაქი, სევდა), რომელიც გაიგებოდა, რო-გორც ადამიანური ბუნების საფუძველი: იბადება თანამედროვე ფსიქოლო-გია. რენესანსის მხატვრის ემბლემა იყო ლათინური აფორიზმი "guisguis faber fortunae suae" ("ყველა თავისი ბედის პატრონია"), რომელიც გამოხატავდა რაციონალური სანყისისადმი რწმენას. მაგრამ მალე გაირკვა, რომ რაციონა-ლობას აღარ შეუძლია სამყაროს ფლობა. ამ ყველაფერმა მოამზადა მანიერ-იზმის წარმოშობა. მომავლის მიმართ რწმენის დაკარგვამ წარსულისკენ მიბ-რუნება გამოიწვია. მხატვრები ბეკაფუმი, ბრონიძინო, პონტორმო, როსო ფიო-რენტინო მიქელანჯელოს და რაფაელის მოდელთა მიბაძვას იწყებენ. დიდი ოსტატების მანერის კვლად, ეს მხატვარი-მანიერისტები აღმოაჩენენ მნიშ-ვნელოვან ხერხს - ციტატას, ანუ პროცედურას, რომელიც გულისხმობს მო-ტივის განსაზღვრას, მის ასლირებასა და უსათუო დეფორმაციას. ასე, მაგალ-ითად, ისინი იყენებდნენ პირდაპირ პერსპექტივას, მაგრამ მას ისინი განმარ-ტავდნენ არა როგორც სიმბოლურ ფორმას, არამედ როგორც მოტივს, რომ-ლითაც შეიძლებოდა 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. ტრან-სავანგარდი მე განვსაზღვრე, როგორც ნეომანიერიზმის სახე და ვაჩვენე, თუ როგორ უბრუნდებიან ხელოვნების დემოინალიზაციის მერე მხატვრები ფერწერულ ხატოვნებას. ეს ხატოვნება შეიძლება იყოს ისეთი, როგორიცაა სანდრო კოასთან - პიკასოსა და სირონის ასოციაციებით ასხმული; ან როგორ-იცაა ენცო კუკისთან, მალევიჩს და ლიჩინის რომ იყენებს; ან როგორიცაა პალადინოსთან, შუასაუკუნეთა ტრადიციები რომ ააღორძინა; ან როგორი-ცაა კლემენტესთან, რომელიც ერთმანეთს უსატყვისებდა სიცარიელის ინ-დურ 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, გამოხ-ატვის ნებისმიერი ფორმა შესაძლებელია.

ვ.მ.: მაგრამ ტრანსავანგარდი ხომ არა მხოლოდ იტალიურ მოვლენად იქცა, არამედ - მთელს ეპოქად ინტერნაციონალურ ხელოვნებაში?

ა.ბ.ო.: უდავოდ, იტალიელ მხატვრებთან ერთად, იმავდროულად, საფრანგეთ-ში გამოჩნდა გარუსტი, დანეთში - კირკები, ინგლისში - მაკ ბიინი, და მხატვრების მთელი პლეადა გერმანეთში - კიფერი, ბაზელიცი, პენკი და სხვები. ამერიკაში ტრანსავანგარდის შეღწევა პარადოქსად შემობრუნდა. პურიტანულობა ამერიკულმა საზოგადოებამ აჩვენა, რომ შეუძლია ისეთი მოვლენების მილე-ბა, რომელთა წარმოსაქმნელად თავად უმნეოა. ამერიკა მათ შთანთქმასა და მითვისებას ცდილობს. ნიუ-იორკში მოხვედრისთანავე ტრანსავანგარდი განებივრებული აღმოჩნდა კრიტიკის, მუხუემების, 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. ტრანსავენგარდი ხომ, კულტურულ მენსიერებაზე თავისი აპელაციით, სრულიად მიუხედავად ახალგაზრდა ამერიკული ცივილიზაციისთვის. ამერიკა იძულებული შეიქნა, კვლავ ელიარბინა ევროპის უპირატესობა.

ვ.მ.: შენი აზრით, როგორია სამხატვრო კრიტიკის როლი თანამედროვე ეპოქაში, რომელსაც შენ განსაზღვრავ, როგორც ტრანსავენგარდს? როგორია მისი საზოგადოებრივი ფუნქცია?

ა.ბ.ო.: კრიტიკოსს გარკვეულ როლზე პრეტენზიის გაცხადება მხოლოდ ერთი პირობით შეუძლია: თუ ის დიდი კრიტიკოსია. რობერტო ლონგი ამბობდა: "კრიტიკოსად იზადები, მხატვარი კი ხდები". დაუშვებელი: "კვდები მაყურებლად". თანამედროვე კრიტიკა "შემოქმედებითი კრიტიკა" უნდა იყოს, ანუ არ შეიძლება პასიური იყოს, ის უნდა ფუძნებოდეს სამხატვრო ცხოვრების დინებაში თეორიულ ჩართვას. თანამედროვე ეპოქაში კრიტიკოსი ნერილის ორ დონეზე მუშაობს - ვერბალურსა და ექსპოზიციურზე. პირველი ინდივიდუალურ სივრცეში განხორციელებდა, მეორე - საგამოფენო დარბაზის სივრცეში. სიტყვების ნაცვლად ამ შემთხვევაში გამოიყენება ნანარმოებები, რომლებიც გარკვეული ლოგიკისა და მიზეზ-შედეგობრივი თანმიმდევრულობის კვლად, ერთგვარ არტიკულირებულ ტექსტად განლაგდებიან. იგულისხმება, როგორც ეს მიღებულია, რომ კრიტიკოსის ნერილი 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 ამოიწეროს 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 ვიტყვი, 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 პრობლემემატიზება, მისი დახლართვა. სასიცოცხლო მნიშვნელობის საკითხთა გადანყვეტა კულტურის კი არა, პოლიტიკის ამოცანაა. მხატვარი კი, როცა პასუხს სცემს ტრაგიკულ კითხვას: "რა ვაკეთო?" - მხეში ეგმება. 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 დროებს მანიერიზმს. პლაგიატორები, ეკლექტიკოსები! მათ მიერ ძველი ოსტატების მანერის მიბაძვა მათი მეორეხარისხოვნების საბუთად მიაჩნდათ. მაგრამ მათ შეძლეს მეორეხარისხოვნების როგორც ღირებულების განმტკიცება. ამ აღმორჩენის მნიშვნელოვნება კი თანამედროვე ეპოქამ გააცნობიერა. ხედავ, ხელოვნება შურს როგორ იძიებს უგულვებლყოფისთვის?!

ვ.მ.: რომელ მეთოდოლოგიურ ინსტრუმენტარს მოითხოვს ისეთ მოვლენაზე კრიტიკული მუშაობა, როგორიცაა ტრანსაგანგარდი?

ა.ბ.ო.: მე კრიტიკოსების იმ თაობას მივუთვნივ, რომელმაც იტალიაში ეგრეთ ნოდებული დისციპლინათმორისი 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 დაუსვია. თავის თავში ჩაკეტვისა და სტილისტიკური კონსტრუქციების ბაკნიდან სამყაროს ხედვისკენ მისეულ სწრაფვაში მე დავინახე სიცოცხლის ნინამე შიშის სიმტკომი. 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 დისციპლინათმორისის საეკულაციებზე?

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 სავსებით თეთრია. ასე, რომ ხელოვნებას ამ განზე მდგომი, ირიბი, მაგრამ დამმახსოვრებელი თვალით ვუყურებ, შემდეგ კი კრიტიკული პროცესის მეორე ეტაპი იწყება - სინთეზური ეტაპი. ამ ეტაპზე ცოცხალი შთაბეჭდილება კულტურული მეხსიერების მონაპოვარი ხდება და მის დამუშავებაში ერთვება დისციპლინათმორისის საშუალებების მთელი არსენალი. ესაა წერილად შთაბეჭდილების გარდაქმნის ეტაპი. წერის პროცესს განუზომელ მნიშ-

ვენელობას ვანიჭებ. შენ ხომ იცი, რომ მე ჩემი აზრების გადმოცემის უკიდურესად თავისებური, მოთამაშე, მეტაფორული, ბაროკოული მანერა მაქვს: საესე-ბით ანალოგიური კრიტიკოსის ჩემული 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 მოლაღატაა. 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, კეთილმოხილური კრაკელიურის გავლება მასზე. არსებობს კლასიკური იდეალიზმიდან მომდინარე ტრადიცია, ხელოვნებას ელემენტარულ-ინტუიტიურ საქმიანობად რომ განიხილავს, მაშინ, როცა კრიტიკოსის ფუნქცია მის ანალიტიკურ ფორმალიზაციამდე, ღირებულებათა იერარქიის გამსწკრივებამდე დაიყვანება. მე კი კრიტიკული ნერილის 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 ეინმეს 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 აღმოსავლეთეუროპულ, 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 აღორძინება. 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 შეგპურდება, ასეთ ძლიერ ტრადიცი-აში გარკვევა ცოტას თუ შეუძლია. მნიშვნელოვანი კი ისაა, რომ ტრანსავეანგარდისტული 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 ნეაპოლემა გამოიგონა. ჩვენ ხომ ვიცით, რა მშვენიერად შეიძლება შეჩვენება დიდ სამხრეთულ ოჯახში - ბებიასთან, ბაბუასთან, სიდ-ედრთან... ბოლოს და ბოლოს, მართლაც, რატომ არ უნდა შეეჩვიო საკუთარ წარსულს. რატომაა აუცილებელი მასთან ანგარიშის გახსნობა, 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 მოენყობა 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 სიერცის 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 ნევრის მიმართ. უან-იუბერ მარტენმა მოსკოვში გახსნა XX საუკუნის ფრანგული ხელოვნების გამოფენა "ალმორჩენების ეპოქა", მონტიუს პიულტენმა მასშტაბური აქცია ჩაატარა ლენინგრადში, ჯერმანო ჩელანტიმ ჩაიფიქრა იანის კუნელიის გამოფენის მოწყობა და მზადყოფნა გამოთქვა, როგორც "არტ ფორმუ"-ის რედოლექციის ნევრმა, ჟურნალ "ისკუსსტოვ"-ს 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 სამომავლო ექსპოზიციას საფუძვლად დაედო ჩემი წარმოდგენა რუსული ხელოვნებისთვის ნატურფილოსოფიური კოსმიური სანყისის განსაკუთრებული მნიშვნელობის შესახებ. სწორედ ეს თეოსოფიური და ანთროპოსოფიური ფონი რუსულ ხელოვნებას ბევრად განასხვავებს ევროპული სკოლებისგან. მე მინდოდა თვალი მიმედევენებინა 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 სანყისები, 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 პირველამომჩენის ბრიყვულ როლზე პრეტენზია გამოვაცხადო. რუსეთი უკვე აღმოჩე-

ნილია - ის თავად რუსებმა აღმოაჩინეს. უფრო მეტიც, მე არ ვისურვებდი, რომ რუსეთი ინტერნაციონალური კრიტიკის გასტროლიორი პრიმადონებისთვის მოედნად იქცეს. ამიტომ, ვფიქრობ, თქვენი ქვეყნის მიმართ ყველაზე უფრო ღირსეული ყესტი იქნება, უბრალოდ, მუშაობის გაგრძელება: ნიგნების, სტატიების წერა, გამოფენების მოწყობა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ახლა დასავლელ - ევროპულ და ამერიკელ - მხატვრებთან ერთად მასში საბჭოთა ავტორებიც ჩართონ. მე სიამოვნებით მივიღებდი მონაწილეობას თქვენი ურნალების 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 მოვიწვიე ახალგაზრდა კრიტიკოსები სხვადასხვა ქვეყნიდან, და განუახორციელე ინტერნაციონალური კრიტიკის პირველი გამოფენა. ასე იმიტომ მოვიქეცი, რომ მჯერა: ახალგაზრდა კრიტიკოსების გამოჩენა ყოველთვის ნიშნავს კულტურული ქსოვილის გამდიდრებას. ეს სწორედ ისაა, რასაც მე "შემოქმედებით კრიტიკას" ვუნოდე. კრიტიკოსი ეფექტურია, თუ ხორციელდება როგორც კულტურის სუბიექტი და არ ჩაგრავეს 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 უალრესად სასიამოვნო გუშინ ჩემი შეჯახება შენთვის ძვირფას ზეეზღოჩიოტოვთან. ძალღები თუ ჩხუბობენ, ძელისთვის ჩხუბობენ, სხვა საჩხუბარი არცა აქვთ. ჩვენც ასე ვართ: თუ შეხლა მოხდა, რალაც გექონდა გასაყოფი და იმიტომ, მამ ორივეს გვეჯერა რალაც საერთოსი, მამ 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 ნარმოადგენს პრობლემა, რომელიც გვაიძულებს მუდმივად ვინაფებოდეთ უმეტესწილად გადაშლილი საზღვრების დადგენაში? ჩვენივე გამოცდილება მიგვითითებს პოეტურ და არაპოეტურ სივრცეთა შორის განუსხვავებლობის ველის არსებობაზე. რა არის ეს, ფორმის გამოუცნობობა თუ გამსხლტომი შინაარსის შეუღწევლობა?

"დაძირვის ხელოვნებაში" ჩარლზ ბერნშტაინი ლირიკულ ნაწარმოებთან ავტორისეული კონტაქტის შესახებ წერს: "ლექსი ბედავს, გაგებულ იქნას როგორც საგანგებო ნესით კონსტრუირებული ტექსტი, რომელიც უფრო ნელ, დაძაბულ ნაკითხვაში 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 აპრიორული პიპოთეზების მოდელს კი არ აღმოაჩენს, არამედ კითხვას აყალიბებს. ცვეტან ტოდოროვის, რომ სილმანის, ჩარლზ ბერნშტაინის, ბარეთ 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 თანმსლებია, 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 საეჭვოა გარკვეული ძალისხმევების თვითნებური მიხედვით; ამრიგად, შეხამება "ავტორი-ტექსტი-კრიტიკოსი" ტექსტის და ანტიტექსტის რეალობაში მოექცევა.

შეკითხვა იმ კითხვის ძიებას წარმოადგენს, რომელიც ტექსტის რღვევისთვისაა მონოდებულს. მნიშვნელოვანია არა კითხვა, არამედ - რეზულტატი. როცა რღვევა იწყება, მაშინვე ურიცხვი სხვა კითხვა ჩნდება თვით ტექსტის ქსოვილთან მიმართებაში. რღვევის მონაკვეთის, წერტილის, წამის არსებობა შემკითხველს ტექსტის ქვეყის მოხელთების საშუალებას აძლევს. თუ ამ სიტუაციაში ტროპების და/ან სტრუქტურული კავშირების ანალიზიც მონაწილეობს, შემკითხველი უფლებამოსილია დასვას საკითხი განსასაზღვრად ენის ბუნების შესახებ. სხვა სიტყვებით, შემკითხველი ნათელყოფს, თუ რა სახით რეაგირებს გარედან წამოსულ ზემოქმედებაზე ტექსტი (ან წინაწარმოებთან 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 "ზმის" 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 საზრისის იყენებს როგორც იარაღს, რომლის შემწეობითაც იგი გამოყოფს ფსევდოფიქურ ფენომენებს - ძალას (ემოციონალურ იმპულსს), მასას (ესთეტიკური ეფექტურობის დეტერმინანტს) და აჩქარებას (დროის ნაკადში დეკუმანიზაციის ფაქტორს). როგორც ხოსე ორტიგა-ი-გასეტი წერდა: "იდეათა გათავისუფლების ჩვენმიერი მცდელობები დეკუმანიზებულიყოფს 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, ეინაიდან მათი დამატებითობა, უპირატესად, რალაც პრობლემატურს წარმოადგენს.

კრიტიკული შეკითხვა, აღმოჩენი იმისა, რის დამალვასაც ტექსტი ცდილობს, კრიტიკულად წაკითხვის ნებისმიერი ნების, ინტერპრეტაციების, შეზღუდულობას ამტკიცებს. მონესრიგების დრო წავიდა, ახლა საჭიროა მკითხველმა ხელახლა ისწავლოს შეფასება ახალი პრობლემატიკისა, რომელიც გვაიძულებს ვიწინმუნოთ "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 საყურნალო პოლემიკაში ტერმინების არეგ-დარევა მხოლოდ ღრმავდება. როგორც ჩანს, ფუნდამენტური ცნებების დაუზუსტებლად შეშმარიტი 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 ნაწარმოების უშუალოდ აღქმა, რუბრიკებად მისი დანაწილების გარეშე, მით უმეტეს, რომ კულტურის რეალური მოვლენები იშვიათად თავსდებიან 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, ჭერეტისთვის 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 აევანგარდის სხვა განსაზღვრებებიც. მაგალითად, ლიოტარი აევანგარდს განსაზღვრავს როგორც რაღაც ისეთს, რაც ხელოვნებაში ამაღლებულის იდეას ავითარებს მშვენიერთან ოპოზიციამში. ამაღლებულის იდეა ყველაზე უფრო სრულად იყო ფორმულირებული ედმუნდ ბორკის მიერ, XVIII საუკუნის ინგლისში. ბორკისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს სწრაფვას, გადმოიციეს წარმოდგენელი, მაგალითად, ლთაებრივი 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 აევანგარდი სწორედ გამოუთქმელის გადმოცემას ცდილობს. ტრადიციული ხელოვნება რაღაც 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. აევანგარდი კი ამ დახშულობის გადალახვას ცდილობს ხელოვნების ობიექტის მიმართაც და თემატიზმის თვალსაზრისითაც, ესე იგი ცდილობს გავიყოს ავტონომიური ესთეტიკური სამყაროს გარეთ და ეხსრაფვის იმის გამოთქმას, რაც პრინციპულად გამოუთქმელია: სივრცის, პირველსანწყისის, კოსმოგონიის იდეისა, იმისას, რისი წარმოდგენაც შეუძლებელია და რაც ასერიგად მნიშვნელოვანია მონდრიანისთვის, კანდინსკისთვის, მალევიჩისთვის... სხვა საკითხია, რომ ესთეტიკური ობიექტის დასაზღვრულობის გადალახვის მონადინე კლასიკური აევანგარდი, ჩვენი საუკუნის 20-იანი წლების აევანგარდი, თავის ძიებებს მაინც ამ ესთეტიკური ობიექტის ფორმებით გამოთქვამს. ეს ნაწარმოებები უზარმაზარ ესთეტიკურ პოტენციალს ფლობენ. ადრეული აევანგარდისთვის 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 სანიშნოა ასეთი პოზიცია მარსელ დიუშანთან. შეიძლება აევანგარდს კიდევ ერთი თვალსაზრისით შევხედოთ, რაც, მე ვფიქრობ, ყველაზე უფრო ნაყოფიერია საბჭოთა რეალობის კონტექსტში. აევანგარდი შეიძლება გავიაზროთ როგორც ბრძოლა იმ ენებთან, რომლებსაც რეალობის აღწერის მიზნით გამოიმუშავენ კულტურა, სოციუმი. აევანგარდამდელი ეტაპის ყოველგვარი ენა, რომელსაც კულტურა გამოიმუშაებდა, ცდილობს, გარკვეული აზრით, სამყაროს რაციონალიზებას, ხარისხობრივად დანაწევრებული ელემენტების სახით წარმოდგენას. არსებითად, მხატვრულ ენაში ჩვენ ვაწანევრებთ სამყაროს და აღწერთ მას, როგორც რაღაც ლოკიკურ სისტემას. აევანგარდის თვალსაზრისით, ეს ყალბი აღწერაა, ვინაიდან სამყაროს ყოველგვარი ლოგიზაცია, საერთოდაც ენის მთელი ბადე, რომელიც წაფინება სინამდევ-

ილეს, პრინციპში მოტყუებაა. ხდება სინამდვილის ერთგვარი ამორთვა იმ ენის საშუალებით, რომელსაც კულტურა გვთავაზობს. ამიტომ ავანგარდის მცდელობა აღსაწერის საზღვრებს გარეთ გასვლისა, იმის დანგრევისა, რასაც რეპრეზენტაცია ჰქვია, ერთობ მნიშვნელოვანია, ავტონომიური ესთეტიკური ობიექტი ხომ ყოველთვის რალაც პირობით კოდებში, ენის ფორმებში არსებობს.

ა. ს.: გამოდის, რომ ავანგარდ ეყოველთვის ესთეტიკურის ნგრევაა?

მ. ი.: ეს იმ ესთეტიკური ობიექტის ნგრევაა, რომელიც განსაჭვრეტად გვეძლევა და ესთეტიკურ ღირებულებას ფლობს, სინამდვილისგან იზოლირებულს და კომერციული ღირებულების მქონეს. ავანგარდი, სხვათაშორის, რალაც 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. გაშუდმებული ინნოვაციის იდეა ავანგარდისთვის დამახასიათებელი და შინაგანად ოპტიმისტურია. ჩემთვის ავანგარდი ყოველთვის სიცოცხლის შენებაა, გარედან აქტიური ექსპანსიაა, ცხოვრების გადახალისებაა. ამიტომ იგი ყოველთვის ძალიან ოპტიმისტური, სიცოცხლისმოტრფიანია. 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: განმახლებელი, პროგრესული ინნოვაციები, 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 ალენერელის ალნერის 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 ინსტიტუტურად იქცა, ესე იგი სწორედ იმად, რასაც ებრძოდა. მან კომერციული ღირებულება შეიძინა, ათვისებულია მუზეუმების და აუქციონების მიერ. მისი საინნოვაციო ოპტიმიზმიც დასრულდა. გადმოუცემადის გადმოცემის შესაძლებლობის იმედიც

დაიმსხვრა. მე დღეს მსოფლიოს ვერც ერთ ქვეყანაში ვერ ვხედავ ადამიანს, რომელიც შეძლებდა 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 ამონურა 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 სხული, რომელიც ფლობს გარკვეულ ანომალიებს, გადახრებს, ნაკეცებს, რომლებშიც არსებობს ინტერპრეტაციას დაქვემდებარებული 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 მიკრომოდრობები, ნივთების კანი, ნაოჭები, ნაკეცები, რომლებსაც წმინდა ფენომენოლოგიური ხასიათი აქვთ. ეს შეუმჩნეველი გასხლტომა სტრუქტურიდან 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 მამამთაყვართან 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, გაფეტიცებამდე. და სტრუქტურისმილმურ წმინდა სხვაობაზე ასეთ აქცენტირებას 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 ვიტყვი, რომ თუ ავანგარდისთვის მნიშვნელოვანია პათოსი: "ჩვენ ახლა წარმოადგენთ რალაც წარმოუდგენელს", პოსტავანგარდისთვის მნიშვნელოვანია სწორედ ამ წარმოუდგენლის წარმოდგენის შეუძლებლობის დემონსტრირება, ჩვენების შეუძლებლობის ჩვენება. ხდება ინტერპრეტაციის მთელი სისტემის მამობილიზებული რალაცნაირი გადანაცვლება. სტრუქტურალიზმს ნაწილობრივ ენაცვლება პერმენეტიკა, 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, წარმოუდგენლობებზე დამყარებული, და, არსებითად, ეს ერთობ პესიმიზტური 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 წარმოქმნელი ფორმები. საბჭოთა კულტურა აღმოჩნდა ყველაზე ღარიბ 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 სიტყვიერება, კრიტიკა ოფიციალური ხელოვნების ენისა. ეგრეთ წოდებული საბჭოთა ავანგარდი - ესაა თამაში სიცარიელით, და ამ თვალსაზრისით ესაა პოსტსტრუქტურალიზმი, დაყვანილი სოციალური გროტესკის მდგომარეობამდე.

მიმდინარეობს უწყვეტი მოძრაობა სიცარიელის ირგვლივ. პრიგოვის პოზიციას მივმართავთ თუ რუბინშტეინისას, ან კაბაკოვის ფერენერას, 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 ინჟინრად აცხადებდა, იგი რჩებოდა პროგრესის მატარებლად, ნოვატორად, ესე იგი, მაინც - მნიშვნელოვან ფიგურად. საბჭოთა "ავანგარდი" კი ანარმოებს მხატვრის იმიჯს მისივე ტექსტის მიგნით, როგორც ვილ-ა-უდლერისას: ნვრილმანი, უსახური ლანირაკისას, რომელსაც ჩამორთმეული აქვს საბჭოთა მწერლის ენა. ეს შეიძლება იყოს კაბაკოვის მემჩანი, პრიგოვის ენაჩლუნგი ობიექტელი... სახეზეა მხატვრის, როგორც განმახლებლის 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.: დიას, მე ვფიქრობ, ობერიუტებთან გარკვეული სიახლოვე აქ შეიმჩნევა, ჯერ კიდევ 20-იან წლებში, ოპტიმისტური ავანგარდის ფონზე, სხვა ნოტები ჩნდება. შედარებისთვის ასეთი ნევილის მოხმობა შეიძლება: ხლენიკოვი და ზოშჩენკო. ხლენიკოვი 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 - კრუჩონიხთან ეს განსაკუთრებით საგრძნობია... მაგრამ მომავალი ენაბრველობის ნიშანთა მიუხედავად, ამ ხალხის პოზიცია ჯერაც აბსოლუტურად ავანგარდულია. ზოშჩენკო კი პოსტავანგარდული გმირის ნინამორბედს ქმნის, ადამიანს, რომელიც საერთოდ ვერ ლაპარაკობს. გარკვეული თვალსაზრისით, ზოშჩენკოს გმირი პრიგოვისეულის ნინამორბედი. რუსეთში ყოველთვის შეინიშნებოდა ენის უქმარობა, 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 ენაბრველობა. 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 მოთხოვნის და, 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 დრამატიზმში. მე არ მგონია, რომ ძალიან უნდა გვიხაროდეს ისეთი მოვლენის წარმოშობა, რომელიც დამაჯერებლად და ტექსტების უღვევი რაოდენობის მეშვეობით გვიხსნის, რომ შეუძლებელია რაიმე ითქვას. მე არ მეჩვენება მხატვრული თვალსაზრისით ეს პოზიცია ნაყოფიერი, თუმცა რეფლექსიის საბაბს იძლევა. მაგრამ როცა კაბაკოვი მოჭრილი ფრჩხილების, ნაშნების და ა. შ. კატალოგებს ადგენს (და ამას აკეთებს გარკვეული რეფლექტური პათოსით, მახვილგონივრულად, და ამას გარკვეული სივრცული გადანყვეტის ფორმასაც ანიჭებს), სულერთია, ეს იმას მონშობს, რომ ჩვენს საზოგადოებაში ასეთი ტიპის მიზერული 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 ადექვატურია ჩვენი კულტურული სიტუაციის, როგორც პესიმისტური ხელოვნების. ოღონდ, როგორც ითქვა, პოსტმოდერნიზმისგან ჩვენი ხელოვნება განსხვავდება ესთეტიკურის ნაკლებობით. ამასთან, ეს თვისება 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, უგულბებლყოფდნენ 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 ალღო გააჩნდათ, მაგრამ სწორედ დღეს ეს ხაზი თითქმის მთლიანად გაქრა. და თუ, მაგალითად, ბრუსკინის "დიდ ლექსიკონს" ავიღებთ, რომელსაც ასეთი ნარმატება პქონდა, დაინახავთ, რომ ავტორს არც უცდია რაიმე ესთეტიკური, მხატვრული ამოცანების გადანყვეტა, როცა რუხ ფონზე სამინელ ფიგურებს გამოსახავდა. ეს სწორედ ენის არარსებობის იგივე იდეის ნმინდა 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 ქლასიკურ ავანგარდშიც ხდებოდა?

მ. ი.: დიახ, მაგრამ ავანგარდისთვის სხვაც იყო მთავარი - სიერცის, სინათლის იდეები, - რაც თავისი ხორცშესხმისთვის ესთეტიკურ ფორმებს მოითხოვდა. გამოუთქმელს მათთვის საზრისი ნარმოადგენდა... მხატვარს თუ სიერცის, ფერის, ენერჯიის, დინამიკის პრობლემები აინტერესებს, ის ამ პრობლემებს სწორედ ფერწერის კატეგორიებით გადანყვეტს. ხოლო ამოცანას თუ ის შეადგენს, რომ ეაჩვენოთ, როგორ სახლში ეცხოვრობთ, მათ გარეშეც იოლად გავალთ. უნდა ითქვას, ის ტენდენცია იზრდება. ჯერ კიდევ სამოციანელები, მაგალითად, ცელკოვი, მშვენიერების კატეგორიებით მუშაობას ცდილობდნენ. ერნსტ ნეიზვესტნი(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 დასაუღური პოსტმოდერნიზმისგან განასხვავებს: სტრუქტურალიზმისგან განსხვავებით, ფენომენოლოგია დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ისეთ კატეგორიას, როგორიცაა სხეულებრიობა. ეროტიკა, სექსუალობაზე ნარმოდგენები, 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, დაუნანვერებელი 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  
ეგულისხმობ 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  
ეთამაშა 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 წარმატებები 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-  
ნერი - 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 უგულვებელყოს 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 "ვებუტემასსაც". მაგრამ რუსეთში, რა თქმა უნდა, იყვნენ მხატვარ-ნიანსანარმეცხველები, 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 უნდა 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 "ტიტულთან 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 პატიუბენ. სახეზეა ყველა კრიტიკიზმის რღვევა: რასაც გინდა, იმას დაარქმევ ავანგარდს და რასაც გინდა, იმას გაყიდი, როგორც ასეთს. ა. ს.: რატომღა სწორედ დღეს ასე მოდური და პრესტიჟულიც კი ავანგარდისტად ყოფნა?

მ. ი.: ეს გასაგებია. ოფიციალური ხელოვნება ყველას მობეზრდა; ყველაფერი, რაც სიახლედ სალდება, მაშინვე ინტერესს იწვევს. რეალური კრიტიკიზმები კი არ არსებობს, არანაირი კრიტიკა ხომ არ არსებობს, არ არსებობს ახალი ესთეტიკა. არის რამდენიმე სტატია და მორჩა. მინდა აღვნიშნო, მაგალითად, ა. რაპპოპორტის კარგი სტატია "საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობაში", კაბაქოვის შესახებ. მაგრამ რეფლექსია ძალიან ცოტაა, ჯერჯერობით პირველყოფილ სტადიაში ვიმყოფებით. არ არსებობს არც ერთი ნიგნი თანამედროვე ხელოვნებაზე. არ არსებობს ექსპერტების ინსტიტუტი, ურომლისოდაც წარმოდგენელია დღეს ხელოვნება. ამიტომღა, 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, გააზრება - აქ უმწეობის ზღვარს მივალნიეთ. და ესეც ენის არარსებობასთანაა 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 პრესისტუდია (ანუ ჟურნალ "თეატრის" პრესისტუდია, რომელმაც მონაყო 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 სახელნოდებით, რალაც ახალს, დღემდე არარსებულს ქმნიან?

მ. ი.: სამწუხაროდ, უმეტესწილად ისინი, უბრალოდ, ცუდი მხატვრები და არასაინტერესო მოაზროვნეები აღმოჩნდებიან ხოლმე.

ა. ს.: და, მშასადაძმე, სადღეისო სიტუაციამ ვერ შექმნა ვერანაირი ნაწამძღვარი 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 ვალიარებ მის უკან არსებულ გარკვეულ ძლიერებას. ხოლო როცა ადამიანი უბრალოდ ხელს კიდებს ვიდუკამერას და სამი საათის განმავლობაში იღებს ყველაფერს, რაც მის თვალსაწიერში ხვდება, ამაში არაფერია ავტორის წარცხნული 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.: წმიდა 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 სიციხადე, 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 მინაგანი ბმულობა, ლოგიკა, დამაჯერებლობა, მახეილგონიერულობა, ვითომთეორია კი სიტყვების გროვავა, ტერმინების იმპრესიონიზმია. შთაგაგონებენ, 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 ვინლაა?

მ. ი.: ხანინი, ჩემი აზრით, წარმოაჩენს კავშირს ერიკ სატისთან, უდიდეს მისტიფიკატორთან. ეს საინტერესოა, ვინაიდან ყოველგვარი კლიშე ამობრუნების მცდელობა ხაზგასმულად სათამაშო კალაპოტში მიმდინარეობს, რაც მას

განასხვავებს კონცეპტუალისტების ფილოსოფიურ-რეფლექსური მიმართულებისგან. იქმნება თეორიების კარნავალი, რაც იმითაა კარგი, რომ ცოცხალი და ნარმტაცია.

ა. ს.: ეს რა კრიტიკაა - კარგია, ვინაიდან ნიჭიერულია?

მ. ი.: ეს არსებითი კრიტიკაა, შესაძლოა, - ყველაზე უფრო არსებითი კი. ხანინის მთავარი ღირსებაა მისი კარნავალურობა, ჩვენი დღევანდელი სინამდვილისთვის არატიპიური. და კიდევ, მას მიდრეკილება აქვს ეპატაჟისკენ, შოკის კულტურისკენ, მისთვის მნიშვნელოვანია მაყურებელთა დარბაზის აღმფოთება - 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 ნამიკითხავს... ალბათ, არის სხვადასხვა, მათ შორის საინტერესო, მოვლენები, მაგრამ მე ვისაუბრე ტენდენციაზე, როგორაც მე ის ნარმომიდგება. ვაღიარებ, 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 სიცილიელზე და უსაზრისობაზე ლაპარაკი, ძნელია რალაც ნამდვილად საინტერესოს კეთება. რატომაა ჩემთვის ასე მნიშვნელოვანი ნოვატორობისკენ ავანგარდისტების მისწრაფება? მე ვთვლი, რომ ადამიანს ისედაც ამოცლილი აქვს ადამიანური, დაკარგულია ინტერესი, ცნობისმოყვარეობის გრძობა, ცოცხალი ცოდნისმოყვარეობა, უშუალო კონტაქტის სურვილი, და ჩვენი მემარცხენე ხელოვნება ამ ყველაფერს ასევე ბევრადაა მონყვეტილი. 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, სიბრიყვე 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 საფუძველად 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 სანყისი 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 ნედომის 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 ექვს გამოთქვამენ არა მარტო კონსერვატორი ობი-  
ვატელები, არამედ – ისინიც, ვინც თავად გამოდის ინნოვაციებით, ვინაიდან  
ისინი ჩვეულებრივ ფიქრობენ, რომ მხოლოდ მათი ნაწარმოებებია აუთენ-  
ტიურად ახალი და ორიგინალური, ყველა სხვა კი დაბალი ზრახვების ნაყოფი.  
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 ქვემარტივებისკენ გულწრფელი ლტოლვიდან, როგ-  
ორც ამ ქვემარტივების უშუალო სამხილი. ამასთან, არააუთენტურად ახლის  
შექმნა ქვემარტივებასთან 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 ტკობის გამო ახლისკენ დემონური სწრაფვისას – ახალი გაიგე-  
ბა, როგორც ამ მისწრაფებათა არაცნობიერი ეფექტის სახით თავისთავად  
წარმოშობადი.

იმავედროულად კი, ახალი დროის დასაწყისშივე გამოშფლანდა და გაც-  
ნობიერდა აუთენტურად ახლისა და დემონურად ახლის ერთმანეთისგან გამ-  
იჯნვის უკიდურესი სირთულე. ისტორიაში ცნობილი, შესატყვისი სიმწელებე-  
ბი გადაახვეის მონადონე აზრების სიმრავლე და მრავალფეროვნება დანვრი-  
ლებით მათ დახასიათებას შეუძლებელს ხდის. აქ საკმარისია მითითება ჰეგელ-  
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 (ნიცშეანელოზა), ყოფიერების ძახილ-  
ისა (ჰაიდეგერი), თვით ენობრივი სისტემების ფუნქციონირებისა (სტრუქ-  
ტურალიზმი) და ა. შ. ყველა ეს თეორია, რომლის მიხედვითაც სიკეთეზე და  
ქვემარტივებაზე დამინებელი 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 ქვემარ-  
ტივების უშუალო ნედომის შეუძლებლობის მტკიცების საფუძველზე. არადა,  
საბოლოო ჯამში, თვით ეს თეორიები პრეტენზიას აცხადებენ ქვემარტივებაზე  
და დროისა და ბოროტების გადალახვაზე. რადიკალიზმი, რომლითაც ეს თეო-  
რიები მათთვის უცხო ქვრეტათა არააუთენტურობას ამტკიცებენ, მათ არა  
მხოლოდ ხელს უშლის საკუთარ დისკურსთა ქვემარტივების 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 გადაინშრა. დერიდას მიხედვით, თვით იმპულსი თავდაპირველის, ჭეშმარიტის, მარადიულის და ა. შ. წვდომისა ჩნდება მხოლოდ ერთმანეთზე მიმთითებელ აღმნიშვნელთა თამაშით. პოსტმოდერნული სიმულაციონიზმის ფარგლებში ახალი გაიგება, როგორც "სიმულაკრა", როგორც "უორიგინალო ასლი", ე. ი. როგორც პროდუქტი წმინდა ნიშნური თამაშისა, რომელიც არ მიგვითითებს არანაირ ინდივიდუალურ აუთენტურ ჭვრეტაზე ან მოსმენაზე. ახლის მოძრაობა უზრუნველიყოფა 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.

იმავდროულად, ფრიად დამახასიათებელია, რომ პოსტმოდერნული თეორია იმთავითვე არ სეამს 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 კომპრომენტირებულიყოს ახალი როგორც ასეთი, რამდენადაც ახალი – როგორც არააუთენტურად ახალი, - კვლავინდებურად უარიყოფა წმინდა მორალურ საფუძვლებზე დაყრდნობით: დეკონსტრუქცივისტული პრაქტიკა მთლიანად აუთენტურობისკენ მსწრაფ ნაიეურ მოდერნისტულ ავტორზეა ორიენტირებული, ისე, რომ ამ სწრაფვის უნაყოფობის დამტკიცება საკმარისია მის გასაჩუმებლად. პოსტმოდერნული კრიტიციზმი უარყოფს ტრადიციის შენარჩუნების ან საწყისებთან 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 ამკარა სიახლესთან. საერთოდ, არაცნობიერზე, უპიროვნოზე, ანონიმურზე და ა. შ. მითითება შესაძლებელია მხოლოდ ძალიან ინდივიდუალიზებულ დისკურსში, ვინაიდან აბსოლუტურად დაფარულის შესახებ თუ რამეს შევიტყ-

ობთ, მხოლოდ – ვილაცის სიტყვებით. თუ ადრე იმისთვის გამოიყენებოდა შესატყვისი სწავლებები, რომ ახალი ნაწილობრივ სანქციონირებულიყო, ამჯერად ისინი გამოიყენება ახლის საბოლოოდ დისკრედიტიზაციისთვის. მაგრამ საბოლოო სანქცია და საბოლოო დისკრედიტაცია თანაბრად მოითხოვს გარკვეული ნებისებით აგებულ, იოლად იდენტიფიცირებად და აღდგენად, გამორჩევით ორიგინალურ და ინოვაციურ დისკურსს (ამ შემთხვევაში, მაგალითად, დეკონსტრუქციულ დისკურსს). თავისი თავის გამოვლენისთვის სწორედაც რომ ტრადიციის ენის გამოყენებული პოსტმოდერნული თეორიის პრეტენზია პრინციპულად 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, საესებით 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 საზიზაოდ, ამჟამად გაბატონებული მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებისთვის დამახასიათებელი ინტერესის ფონზე: აქ სახეზეა თეორიასა და პრაქტიკას შორის კონფლიქტი. ეს კონფლიქტი განსაკუთრებით ამკარა 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 ლეგიტიმირებულიყოფს 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 პროდუქციებას. ასეთი ავტორის დეკონსტრუირება შეუძლებელია, მისი არანაივერობის 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, ქვეყის ტიპების და ა. შ. შექმნას ინვევენ, არამედ – ასეთი ახალი პრაქტიკების წარმოქმნას, როგორც საესებით გააზრებულ მიზანს. სხვა სიტყვებით – საქმე ეხება დიფერენციის წარმოქმნის მიზნით აღმნიშვნელებით შეგნებულ მანიპულაციას, და არა – თვით დიფერენციის როგორც პოსტულირებული უპიროვნო სანყისის 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 ამკარავდება, რომ ახლის წარმოება არა უბრალო მორალური არჩევანია, არამედ – უკიდურესად რთული ამოცანა, და რომ ახლის წარმოება უფრო რთულია, ვიდრე – მისი კრიტიკა. საფუძველშივე მცდარია 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 სინშიდზე, განსაკუთრებულობაზე და ა. შ. ამ თვალსაზრისით, პოსტმოდერნული კრიტიკა მთლიანად მოდერნიზმის პარადიგმაში რჩება, ვინაიდან იგი პრეტენზიას იცხადებს ნივთების ქვეშარიტი 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 სანყისი, მაშინ ახალი საერთოდ როგორღა 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 ენოდოს 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 ივინყებენ, 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, ინნოვაციის აქტი იმაში მდგომარეობს, რასაც შეიძლება ენოდოს ინნოვაციური გაცვლა ღირებულსა და არაღირებულს შორის, ისე, რომ არაღირებული იქცევა ღირებულებად, ღირებული კი – არაღირებულად. ამგვარად, ინნოვაციური გაცვლა განსხვავდება ჩვეულებრივი გაცვლისგან, რომელიც თანაბარღირებულის ურთიერთგაცვლას ნიშნავს. ინვადროულად, ინნოვაციური გაცვლა არ წარმოადგენს ძალადობის შედეგს, როცა ღირებულს უფლებები ეყრება და მიიღება არაღირებული. სწორედაც, ინნოვაციური გაცვლა ლეგიტიმაციას ღებულობს ექვივალენტურობათა სისტემის მიხედვით, რომელსაც შეიძლება ენოდოს 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 ლეგიმიტაციისთვის. 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 ტყემარითი ბუნების შემნილბავი", როგორც ფარისევლური, როგორც კიტჩი, როგორც ეპიგონობა, ე. ი. როგორც რაღაც არაღირებული. ამასთან, ნიშანდობლივია, რომ ეს გადატანა კითხვის ქვეშ არ აყენებს ნარსული 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 ინნოვაციური გაცვლის ინსცენირებას ახდენს, არასოდეს "გამოხატავს თავის თავს" ამ გზით, ვინაიდან თავადვე ეკუთვნის სწორედ იმ კულტურას, რომლის ძირითად მახასიათებლებს ის ცვლის მაშინ, როცა თვითიდენტიფიკაციისთვის 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 გაძვევების უკუოპერაციას, რომელიც, ჩვეულებრივ, იგნორირდება. არადა, სწორედ ეს ოპერაცია ქმნის ახლის მუდმივ შესაძლებლობას, ვინაიდან იგი ყოველთვის ხელახლა ავსებს არალირებულის, გაძვევულის, პროფანულის რეზერვუარს. ამასთან, არ შეიძლება ყოველ მოცემულ მომენტში ითქვას, პროფანული "ძირშივე პროფანულია" თუ – ერთხელ ან მრავალჯერ გაძვევული, რის გამოც არ ხერხდება, ნაწილობრივ, მასზე, როგორც ჭეშმარიტზე, აუთენტურზე, პირველსაწყისზე 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 გადაამუშავების 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 ინოვაციას, 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 გაძვევებული.

ახლის შექმნა არც პროგრესია და არც – რეგრესი. ინოვაცია გადალახავს ტრადიციულ ოპოზიციებს, მაგრამ ის არც მათ დიალექტიკურ მოხსნას წარმოადგენს, არც – პიროვნების გათავისუფლებას, არც – დემოკრატიის როგორც თავისუფლების ზრდას. მართალია, ინოვაცია 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; ინოვაცია ყველაფერს თავ-თავის ადგილზე ტოვებს, ცვლის მხოლოდ მდგომარეობას თვით ავტორისას, რომელიც მისი წყალობით ღებულობს პრივილეგირებულ ადგილს კულტურაში, ე. ი. თავს იტყუებს.

ისტორიული ინოვაციური აქტიურობის ფორმათა მრავალფეროვნების უკან მოიპოვება თვით ინოვაციური გაცვლის ფიგურის მდგრადობა, რაც მობეზრებული ისტორიული რელატივიზმის გალახვის შესაძლებლობას იძლე-

ვა. ისტორიაში საინტერესოა არა იმდენად გარემოებებით ნაკარნახევი კონკრეტული შედეგები ინნოვაციისა (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 გაცისკროვნება, რომელიც შეიძლება 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, ნარმოიშობა პროექტი ინოვაციის სპეციფიკური ეკონომიკისა, რომელიც განსხვავდება მარქსის მიერ აღწერილი შრომითი პროცესისგანაც, კლასიკური "კაპიტალისტური" მოდელისგანაც და ბატაისული 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 ეუნყებოდა მოლაპარაკეს, მეტყველების ჭეშმარიტებას პრეტენზია არ გააჩნდა საყოველთაობაზე: სალაპარაკოდ საჭირო იყო ხელში სკიპტრის აღება, *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 მონყობილობად. მეტყველების სიტუაციები გარეგნულად, სივრცობრივად ისე არიან მონყობილი, რომ ავტომატურად ახორციელებენ მოლაპარაკე სუბიექტთა გამეჩხრებას; ამ მონყობილობებით 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 ნარმოთქმული 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 განიღვევება, რჩება ნიშნების თამაში.

მთავარია, არ გავაროვანტილოთ 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 დაინახავთ შემეცნებელი მზერის უწყვეტობას, თუ ნიშანსა და სტრუქტურას შორის დესპოტურ აღმნიშვნელს არ მოვათავსებთ, რჩება "აზროვნების" ერთი ხერხი. თვით ჩამოყალიბების სამყაროსთან მობრუნება, 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 არანაირი საზღვრები არა აქვს, იგი თავისით მთელ კოსმოსს მოიცავს. სხეულებთან მიმართებაში არც მიზეზებისა და შედეგების კანონი მუშაობს: ყველანი ისინი მიზეზებს წარმოადგენენ. ეს მიზეზობრივი ერთობა ბედად ინოდება 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 გამსხლტომი. 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 ღრმად, არტოს გამოთქმა რომ მოვიძველიოთ, კანი. მხოლოდ ნივთთა ეპიდერმად გადაქცევით გარდაისახება ჩამოყალიბება მოვლენად, რომელიც უსხლტება ეიდოსის კორექციას. ანტიკურ ხანაში მეცნიერებას არასხეულებრივ მოვლენებზე უნოდებდნენ 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 ნიგნების მნიშვნელოვანი "გასაღებით", როცა დაწერა საინტერესო ტექსტი – "როგორ დავენერე ზოგიერთი ჩემი ნიგნი" 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" შედეგებიან ერთფეროვანი თვითნამშლელი 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 წინწამწევს, არამედ ესაა აგრეთვე "თვით პროცედურის სახეები". რუსელის "პროცედურულ" ნიგნებში კოდირებულია ავტორის სიკვდილი: პალერმოული თვითმკვლევლობის უესტი (რაიმონ რუსელმა, 57 წლის ასაკში, პალერმოში, სიცოცხლე თვითმკვლევლობით დაასრულა). ესაა, ფაქტობრივად, მათში "ჩანერილი", ყველა ამ ფიგურაში აღბეჭდილი ერთადერთი და საბოლოო უესტი. 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 პალსტუხის არაუმეტეს სამჯერ გაკეთებისა, ხოლო დასამაგრებელი საყელოსი – ერთხელ, სიცხადის მოპოვების მიზნით პერიოდული შიმშილობის ჩვეულება, სიტყვებით მონამელის მანიაკალური შიში – ნაწიბურზე მოთავსებული, ერთდროულად ენის სფეროსა და ქცევის სფეროს განკარგუ-

ლებამი მყოფი, მიწყევ ერთიდან მეორეში ცირკულირებადი ფორმების რალაც-ნაირი ურთიერთალრევა და ცხოვრებისა და ენის კიდევ ერთი შემკავშირებელი ფიგურა: 1) გვაშების გასაყინი საყანი კანტერელის ("ლოკუს სოლუს" -ის გმირის) ბალში, 2) პატარა შემინული სარკმელი დედის კუბოზე, ამოჭრილი რუსელის მითითებით, რომელმაც ცივი და ხრწნადი ამ სიცოცხლის თვალთვალის ისურვა. ნაწიბურზე ერთმანეთს ეხება ორი ხდომილება. მანიაკალური და-ნვრილებითობის წყალბით ეს სამყარო გამოუსწორებლად არასრული ხდე-ბა. აქ ენა მისთვის ონტოლოგიურად მინიჭებული ცოდნით ლაპარაკობს: ურთ-იერთშეჯახებადი საზრისების, პარადოქსების სიჭარბე, გადაესებულობა გვაი-ძულებს – მიწყევ შევიგრძნობდეთ ხელოვნურობას და განვიციდდეთ ნიშნების დეფიციტს.

ესაა ჩამოყალიბების, საკუთარ სახელს მოკლებულობის "შებუჩქებადი იდ-ენტურობის" სამყარო, სამყარო, სადაც არ არსებობს იმაზე უფრო მეტად ყოფნის ხერხი, ვიდრე ვიყავით, თუ არა – იმაზე ნაკლებად ქცევისა, რადაც ვიქცევით, უსუბიექტო და უატრიბუტო სამყარო. დისტანციის სამყარო, მიზეზ-თა მხრიდან ზემოქმედების მიმართ აუმღვრეველი, მაგრამ აგრეთვე – სამყა-რო სარკული მოვლენადობისა, რომელიც სიტყვებს აიძულებს, ნივთებისგან გამოურჩეველი თავიანთი არსებით, ერთმანეთში აირეკლებოდნენ. თუ აზროვ-ნების აქტები ხორციელდება, მხოლოდ – "წერილის სცენის" გავლით, როგორც ამ სცენის იმანენტურები. ლიტერატურა უსხლტება მისი განმმსჭვალავი კრი-ტიკული მზერის იურისდიქციას იმიტომ, რომ არც ერთი არ ამუშებს წერლის სცენას მთლიანად და არ ეძიებს ავტონომიას. ისინი მტკიცედ მიმაგრებიან გარეგნულის ხდომილებითობას, და წარმოადგენენ ზედაპირულ ეფექტთაგ-ან ერთ-ერთს.

მოვლენის აბსოლუტური პოზიტიურობა და "აუმღვრეველობა" კლავს ნი-შანთა ნებისმიერი სისტემის პათოსს. სამაგიეროდ, მოგზაურს შეუძლია თქ-ვას: "ენის მოვლენა – ქეშმარიტების ეს მოვლენა – არ შედგა. მნიშვნელოვა-ნია, რომ ვილაც საზრდობს ამ ნიშნებით, რარიგ უგემოვნოდაც არ უნდა მო-ეჩვენოთ ისინი სხვებს"

## II

ხელოვნების გრანდიოზულ ბუნებას, რომელსაც არაფერი გარეგნული არ უპირისპირდება, მეორე მხარე აქვს: ჩვენ არ ვიცით, რა არის ის, რაც რალაც ადამიანურ იმპულსებს აიძულებს სწორედ ამ "მხატვრული" ფორმის მიღებას. მაგრამ მისი მიღებული იმპულსებიც არ ხდებიან არც ნაკლებ გაშუალებულნი, არც ნაკლებ ელემენტარულნი. მხატვარი ტინტორელი პორტრეტებს ხატავს, გრეგორ ზამზას და ვილინიოზე უკრავს, მომღერალი ჟოზეფინა გამოსცემს წრიპინს, რომელიც მელიოდური ჩანს – ამ გადაშლილ მატერიალურ შესტებს არ შეიძლება სხვა ანალოგიურ შესტთაგან განსხვავებული სტატუსი მივანი-ჭოთ. ისინი პროვიდენციალურად აუცილებელი არიან ისევე, როგორც სხვა შესტები: არავენ უარყოფს დიდი ჩინური კედლის პროვიდენციალურ აუცი-

ლებლობას, მაგრამ მისი მშენებლობის გეგმა საეკსპედიციო მიუხედავად; მო-  
მიმხილვე არ სვამს კითხვას, რა აიძულებს მას შიმშილით სიკვდილს, "შიმშილის  
მანქანა", უბრალოდ, სხვაგვარად ვერ მოიქცევა. ყველა ეს ექსტი ერთიანად  
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 ლიტერატურა, 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 განიმარტება, როგორც ტრანსცენდენტურის უძღურება, სეკუ-  
ლარიზებული სადმი მისი იმანენტურობა, მისი თავდაპირველი განხორციელე-  
ბადობა ამ სამყაროს ფიგურებში, ფიგურისა და განხორციელების ურთიერთ-  
დაცილების შეუძლებლობა და ა. შ. ნებისმიერი ნესრიგი, თუ განხილვის ამ  
ნესს 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 უზრუნველიყოფა, ადამიანს არ შეუძ-  
ლია გადარჩენა. ამ "ხილული" ნესრიგის 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, წარმომქმნე-  
ლი გარეშე ხედვისა, როგორც თავისი აუცილებელი ელემენტისა.

უმჯობესია ჭეშმარიტების გზაზე მარცხის გარდუვალობა ვალიაროთ და  
თვით ამ იმპულსის (ჭეშმარიტებისკენ-ნების) უნიკალური ღირებულება დაეი-  
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, მიუხედავად ქაოსის სახით წარმოვი-  
დგინოთ, ოღონდ კი მისი ნედომის 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 დამყარობი 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 კოლონიამში", არის სწორედაც რომ კანონი ძველი კომენდანტისა, ხოლო შრომის მანორმალისებელი მანქანა, ქვების ნაცარტუტად მქცეველი (შავი ჩანანურიდან) – ახალი კომენდანტის კანონია. ამ კონკრეტული ჩამწერი მოწყობილობების თვინიერ არ არსებობს კანონი, რომელიც, ამ თვალსაზრისით, იქცევა ერთსა და იმავე დროს "იდეალურ" ნაკითხვად ჩანანურისა 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 ნიცმეს 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 – პირნმინდად 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 ნარმოადგენს შინყიფ 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 ეუნწყებიან, მათ შორის ურთიერთგადასვლა ყოველთვის წყვეტადია: ჩვენ ან ნორმალურ, თუნდაც გადაძაბულ, ლიტერატურას ვხედავთ ან – მასვე, როგორც ადამიანში არაანთროპომორფულის გამოცდილებას (რამაც განვიოთარება პპოვა შიზოანალიზში, ძალაუფლების მიკროფიზიკაში, არტოსთან, ბექეტთან და ბეერ სხვასთან). მხოლოდ ნორმალური ლიტერატურის შიგნიდან-აა შესაძლებელი ახალი ნმინდანობის, 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, იმაედროულად, დაქვემდებარებულად აქცევენ იმ ენამდელ სააზროვნო მდგომარეობებზე (ფილოსოფიებზე), რომელთა გავლითაც კულტურაში ჟანრების კლასიფიკაციის პირობები მოიცემა. როცა ლიტერატურის, როგორც გამოცდილების, სისავსეს ამტკიცებენ, უკვე აღარ გულისხმობენ მასთან მიმართებაში რამე გარეგნულს. მაგრამ, იმაედროულად, თავად ერთმევა რამენაირი გარეგანი გარანტიები.

კაფკას "გაორება" კომენტატორებს არ გამოუგონიათ, ის მთელ მის ცხოვრებას გასდევს. ეს კინეტიკურად გარდუვალია; აუცილებელი "გაორება": ორივე გაორებადი ხატი ნარუშლელია. ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, ამ წყალგამყოფის, ამ "გაორების" რომელ მხარეზე ვიმყოფებით თავად ჩვენ მოცემულ მომენტში.

ეკონომისტი, ფილოსოფოსი, მაგრამ აგრეთვე არქივების და ნუმიზმატიკის სპეციალისტი, პალეოისტორიკოსი, ეთნოლოგი, მაგრამ აგრეთვე ეროტიკოსი ავტორი და ჟურნალების რედაქტორი, სიურრეალისტი და დე სადის თაყვანისცემელი – ის სულაც არაა ყველაფერი, რაც შეიძლება ჟორჟ ბატაის (1897-1962) შესახებ ითქვას. განსაზღვრულობიდან გაქცევა, ალბათ, იმის არსია, რასაც ეს ადამიანი აკეთებს. განსაზღვრულობიდან თავდალწეული, ის დღენიადა უსხლტებოდა იმასთან გაიგივებას, რასაც ის აკეთებდა, - ავტორობას, როგორც ნიღაბს, 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, პეველის მიხედვით, ისაა, ვინც სიცოცხლეს რისკავს, ესაა ისეთი თავის-თვის, რომელიც არ ეჯაჭვება კონკრეტულ მუნ-ყოფნას, თუმცა მიჯაჭვული რჩება ისტორიაზე, შრომაზე, იმაზე, ვინც შრომობს და საზრისს ანარმობებს. ბატაის თვითცნობიერება რჩება ისტორიის მსვლელობაში მისი აღიარებისა და ნარმოებული სხვა ნივთებით გაშუალების პროდუქტად. ჟაკ დერიდას შენიშვნით, "სიცოცხლის შენარჩუნება, მასში საკუთარი თავის განმტკიცება, მუშაობა, სიამოვნების გადაღება... სიკვდილისადმი პატივისცემითი დამოკიდებულება სწორედ იმ მომენტში, როცა მას თვალელებში უნდა ჩახედო – ასეთია მონური პირობა ბატონობისა და ისტორიისა, რომელსაც იგი შესაძლებელს ხდის" (I. Derrida. L.Ecritture et la difference. P. 1967. p. 375). ამ სამყაროსთვის დაუშვებელია მხოლოდ გაუშუალებელი სიკვდილის აბსტრაქტული ნეგატივობა.

აქ, ამ პუნქტში, ბატაი 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 ნმინდა პოზიტიურობად ნარმოდგენამდე ანუ – სუვერენულობად. სუვერენულობა, ამტკიცებს იგი, შეუთავსებელია ცოდნასთან, როგორც გაშუალებისა და კვლავაღიარების სამყაროსთან.

სუვერენულობა ეფუძნება ნმინდა შემთხვევითობას, ესაა უსაფუძვლო ფილოსოფია, და თუ ასეა, მაშინ – რატომაც არა ეროტიკული ლიტერატურა (ბატაი სიამაყით უნოდებდა თავის თავს "პორნოგრაფს") ან – რატომაც არა ჭარბი ხარჯვის ეკონომიკა (ПОТ.ТАК)? ჯერ კიდევ ნიცშე ამტკიცებდა, რომ მტკიცების ფილოსოფია შეიძლება იყოს ყველაფერი, მაგრამ არა – აკადემიური ფილოსოფია; იქმნებოდეს, სადაც გნებავთ – სასურველია არა უნივერსიტეტში.

ლიტერატურაში, ისე, როგორც გეოლოგიურ ჭრილში, იკითხება ბატაის განსხვავებული "იერსახეები". სიურრეალისტური წერილი თავისი "პოეტიზმებით", ნიცშეანური აფორისტულობა, უმიზნო სურვილის ლოგიკა, გაუცვლადი "ძღვენის" ეთნოლოგია. ჟანრსმიღმური ამ წერილის ერთ-ერთი კანონია, არ გერიდებოდეს ბანალობების და შტამების, არ ესწრაფვოდ თვითგამოხატვის ორიგინალობას. ბატაის 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 პერფორმატულ კონსტრუქციებზე. ერთადერთი ინტერესი, რომლის გამოწვევაც ამ ტექსტებს ჯერაც არ შეუძლიათ, განუყრელია სისტემატურობისგან, რომლითაც ისინი თავიანთ თავს გადახაზავენ და არ იძლევიან თავიანთი თავის, როგორც პროდუქტის, "მოხმარების" საშუალებას. ამასთან, ისინი გვართმევენ უფრო და უფრო ძლიერი დაჭირხინისთვის სასარგებლო გრძნობას არათუ დაუსრულებლობისას, არამედ – რაღაც იმაზე უფრო მნიშვნელოვნის დაუსრულებადობისას, ვიდრე ჩვენ თვითონ ვართ.





## ცნობები ავტორთა შესახებ, პენიშნები და კომენტარები

**ფარნანდო არაბალი** (დ. 1932) — ესპანელ-ფრანგი პოეტი, მწერალი და დრამატურგი, აბსურდის თეატრის ესთეტიკის წარმომადგენელი.

**ბრიტა შტაინენდლნერი** (დ. 1942) — ავსტრიელი მწერალი, რეჟისორი და ლიტერატურის ჟურნალისტი.

**მაქს ვეგერი** (1864 - 1920) — გერმანელი სოციოლოგი.

**ნიკოლოზ რიორიხი** (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 (პაერი, ცეცხლი და მზე); უღრმესი ფილოსოფიური აზრი დევს ამ სიმბოლიზმში.

**სარასუვატი** — 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** — "დიადი 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.

**რიკვედა** — 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 არ შემავალი, 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) — ეკსარიელი (პალესტინელი) ეპისკოპოსი. ცნობილია, როგორც საეკლესიო ისტორიის მამა.

**მიტრა** — მზის ძველირანული ღმერთი. მჭიდროდაა დაკავშირებული დადარულ 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. პტოლემიდაში (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 "ღიადი სული" ასე უწოდებენ ინდოეთში დიდ მასწავლებლებს.

**ამოსი** — ძველებრაელი 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 ბურჯინაძე** (1866 - 1949) – სომხურ-ბერძნული წარმოშობის მისტიკოსი.

**უპოპო გალი** (1886-1927) – გერმანელი პოეტი, დრამატურგი და ესეისტი. დადა-მოდრაობის დამფუძნებელი.

**რაულ ჰაუსმანი** (1886-1971) – გერმანელ-ავსტრიელი დადაისტი.

**რიხარდ შიულენბერგი** (1892-1927) – გერმანელი პოეტი-დადაისტი და ექიმი-ფსიქოანალიტიკოსი.

**ივანე გოლიკაძე** (1897-1970) – ებრაელი წარმოშობის უკრაინელი მუსიკოსი და მხატვარი, დადა-მოდრაობის თანადამფუძნებელი.

**სოსო ორტაგა-ი-გასატი** (1883-1955) – ესპანელი ფილოსოფოსი, სოციოლოგი და ესეისტი.

**რობერტ 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 პრობლემაზე: რა დამოკიდებულებაა 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 არსებულებოდა.

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 შესაქმეში, 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 ალემისთვის (1882-1967) მუზილის მიერ დამზადებულ ვარიაციულ ჰიროსკოპთან (ტაპისტოსკოპთან), რომელიც გამოიყენებოდა ოპტიკურ აღქმაზე ექსპერიმენტების ჩასატარებლად: ორი სხვადასხვა ფერის ფირფიტა დამაგრებული იყო ჰიროსკოპის ლერძზე, რომლის ბრუნვის დროს შერეული ფერადოვნება იქმნებოდა; ლიტერატურულ ნაწარმოებს მუზილი განიხილავს, როგორც სისტემას, რომელიც მთლიანობას იძენს მხოლოდ მწერლის, და, შესაბამისად, მკითხველის, პიროვნული ლერძის 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 სხეულებრივი 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 ესე 'მწერლის შემეცნების ესკიზი' (1918), რომელშიც საუბარია სწორედ ამ ცნებების შესახებ. 'რაციონიდურის' ცნებით მუზილი განსაზღვრავს მეცნიერული შემეცნების სფეროს, ე. ი. იმას, რაც ამოუწურავი 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 გულისხმობს. აქ, პირიქით, გამონაკლისი ბატონობს ნებსებზე, 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 რაციონიდური სფეროს გამოცდილების გამოყენების გარეშე. აქვე უნდა აღინიშნოს ის მნიშვნელოვანი განსხვავება, რაც 'არარაციონიდურსა'

და 'ირაციონალურს" შორის არსებობს. ირაციონალური ისაა, რაც გონებისთვის მიუხედავად, ხოლო არარაციონალური ისაა, რაც, მართალია, გონების კომპეტენციაში არ შედის და არ ემორჩილება მის მასქემატიზებულ ლოგიკას, მაგრამ რაც, უკიდურეს შემთხვევაში, პოეტურ გამოხატვას ექვემდებარება. პოეზია, მუზილის აზრით, სწორედ ამ ზღვარზე იწყება.

8. პუგო ფონ პოფმანსტალი (1874-1929) — ავსტრიელი პოეტი და დრამატურგი, სიმბოლიზმის და ნეორომანტიზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი.

9. ფრანც ბლაი (1871-1924) — ცნობილი მწერალი და ესეისტი, ინტელექტუალური პროზის წარმომადგენელი; მუზილის მეგობარი და თანამოაზრე. ბლაი, მსგავსად მუზილისა, თვლიდა, რომ ლიტერატურა ამთლიანებს მატერიალურს და სულიერს, ისაა მეგრძნებათა კომპლექსი, — შემდგარი ელემენტებისგან, რომლებიც ეკონომიურს ხდიან აზროვნებას.

10. პორნბოშთელი ე. ფ. ფონ (1877-1935) — ავსტრიელი მუსიკათმცოდნე, შედარებით მუსიკათმცოდნეობაში ფუნდამენტური შრომების ავტორი, მუზილის მეგობარი.

**ელეონორა 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. ჯოისის "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, პიუმი, ჰართლი და სხვ.

5. გეშტალტფსიქოლოგია – მიმართულება ფსიქოლოგიაში, რომელიც ჩვენი საუკუნის დასაწყისში წარმოიშვა გერმანიაში და ნამოაყენა მოთხოვნა, - შეესწავლა 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 პერმან ბროხის "მთვარულუბზე" (1930-1932).

7. მალვოლიო – კომიკური პერსონაჟი შექსპირის კომედიისა "მეთორმეტე ღამე".

**ბასტონ ბაშლარი (1884-1962) – ფრანგი მეცნიერი და ესეისტი.**

1. gardcer 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), ნვეულება გამართა. მშვიდედ 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 ბრძენკაცო და გადანყვიტა, 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 ავაგიელი 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 გადანყვიტა. 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 მხვეალი ქალი იყო. ერთხელ სარამ აბრაამს უთხრა (მაშინ აბრაამს ჯერ კიდევ აბრაამი ერქვა, ხოლო სარას — სარაი): "შედი ჩემს მხვეალთან, 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. ბერძენებს უდაბნოში კი, როცა აგარს ეგონა, ბავშვი მიკვდე-

ბაო და ტირილი დაიწყო, ლეთის ანგელოზმა აგარს ციდან ჩამოსძახა: "ადექი, აიყვანე ყმანელი ხელში, რადგან დიდ ხალხად ვაქცევ მას" (დაბ., XXI, 18).

5. იაკობი ისააკის უმცროსი ვაჟი იყო. უფროსს ესაჯი ერქვა, რომელმაც ორმოცი წლის ასაკში ცოლად შეირთო "ივდითი, ბეერ ხეთელის ასული, და ბასმათი, ელონ ხეთელის ასული. ამ ქალებმა სული შეუნუხეს ისაკს და რებეკას" (დაბადება. XXV, 34-35). როცა ისააკი დაბერდა და თვალს დააქლდა, გადანიყობრა უფროსი შვილი, ესაჯი, ეკურთხებინა და მისთვის დაეტოვებინა სარნო-საბადებელი. რებეკამ მოახერხა და ისაკს მოტყუებით აკურთხებინა თავისი უმცროსი ვაჟი, იაკობი, რის გამოც ესაჯემა იაკობის მოკვლა გადანიყობრა. რებეკამ გაიგო ეს და იაკობს ურჩია, — ჩემს ძმასთან, ლაბანთან, ნადი საცხოვრებლად ხარანშიო; დრო გავა, ესაჯეს გული მოუღებება და შეგატყობინებ, როდის დაბრუნდეთ. ისაკს კი ასე უთხრა: შემძულეს 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 ნესად არა გვაქვსო, — ერთიც შერთო და მეორეც.

6. ეს ამბავი დანიელ წინასწარმეტყველის ნიგნშია აღწერილი. ნაბუქოდონოსორმა, ბაბილონის მეფემ, იუდას მეფის იეჰოიაკიმის მეფობის მესამე წელს, იერუსალიმი დაიპყრო და დიდძალი ნადავლით და ცოცხალი ტყვიით საესე დაბრუნდა შინ. ამასთან, ბრძანა, გაეზადებინათ სნაელისუნარიანი, ნიჭიერი ყმანელები, რომლებიც მეფის კარზე სამსახურის განევას შეძლებდნენ. შერჩულთა 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), ისევ დაუბრუნდებოდა. ნაბუქოდონოსორის მერე მისი შვილი, ბელშაცარი გამეფდა. მან მამის თავს დამტყდარი ამბავი დაივიწყა და ერთხელ დიდი ღვინო გაუმართა თავის ათას დიდკაცს. ღვინოთ გაღებულმა მამამისის მიერ იერუსალიმის ტაძრიდან წამოღებული ოქრო-ვერცხლის ჭურჭელი მოატანინა და ამ ჭურჭლით ასვა ღვინო თავის დიდკაცებს, თავის ცოლებს და ხარჭებს. ამ ღვინოს უამს მეფემ იხილა, როგორ წერდა ხელის მტკვანი 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 აიწონე და მსუბუქი აღმოჩნდი; ფერეს — გაიყოფა შენი სამეფო და მიდიელებსა და სპარსელებს მიეცემა იგი" (დანიელი, V, 25-28). ქალდეელთა მეფე, ბელშაცარი, იმავე ღამეს იქნა მოკლული.

7. იონას უფალმა აუნყა, ნინევეში ნადი და ხალხი გააფრთხილე, რომ მათი ბოროტების ამბავი მომწვდაო. ნინევე იმ ქვეყნის მტრებით იყო დასახლებული, სადაც იონა ცხოვრობდა. ამიტომ, ნაცვლად იმისა, რომ ღმერთის დავალება შეესრულებინა, იონამ სრულიად სანინააღმდეგო მხარეს მოკურცხლა: ჩავიდა იაფოში, მონახა თარშიშს მიმავალი ხომალდი და გაემგზავრა. უფალმა



ზღვა ააღელვა, და გემს დალუპვა დაემუქრა. იონას ამ დროს ტკბილად ეძინა. რომ გააღვიძეს და გაიგეს ამ ღელვის მთელი საიდუმლო, იონა (მისივე რჩევით) ნყალში გადააგდეს. ღელვა დაცხრა, იონას კი ღმერთმა დიდი თევზი მოუვლინა და შთანთქმევინა. "სამი დღე და სამი ღამე დაჰყო იონამ თევზის სტომოქში" (იონა, II, 1). ეს დრო იონამ ღვთისადმი ღოცვაში გაატარა. უფალმა ბოლოს თევზს უბრძანა და იონა ხმელეთზე გადმონათხევინა. ამის მერე "იყო მეორედ უფლის სიტყვა იონაზე" (იონა, III, 1), ნადი ნინევეში და იქადაგეო. იონამ პირნათლად შეასრულა ნაბრძანები.

8. იონას ნიგნი ოთხი თავისგან შედგება.

9. "მობრუნდა ანგელოზი, რომელიც მელაპარაკებოდა, და გამაღვიძა, როგორც ძილისგან აღვიძებენ კაცს. მითხრა: რას ხედავ? უუთხარ: ვხედავ, აჰა, მთლიანი ოქროს სასანთლეა. მის თავზე ჯამია და შეიდი ლამპარი, თითო ლამპარს შეიდ-შეიდი მილი აქვს ზემოთ" (ზაქარია, IV, 1-2).

**ჟორჟ ბატაი (1897-1962)** – ფილოსოფოსი, მწერალი, ეკონომისტი, გამომცემელი, ნუმისმატიკოსი, ეთნოლოგი, პალეოსტორიკოსი, არქივების სპეციალისტი. მიუხედავად ასეთი შემოქმედებითი მრავალმხრივობისა, ბატაის, როგორც პიროვნების და მოაზროვნის, არსს სწორედ განსაზღვრულობებიდან გაქცევა ნარმოადგენდა. 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. ნარმოდგენილ ტექსტში უარყოფილია როგორც ფილოსოფოსობის ტრადიციული, კლასიკური წესი, ისე — უარული 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. 'მსხვერპლმენივანი' სიკვდილის აბსოლუტური ნეგატივობის წმინდა პოზიტურობის ჩვენებას ისახავს მიზნად, რაც უკვე თამამის დასაწყისია, ვინაიდან, თვით ბატაის თქმით, ეს პოზიტურობა შეუთავსებელია ნებისმიერი სახის ექსპლიკაციასთან. ბატაი აცნობიერებს თავის მარცხს და ცდილობს ამ მარცხის პროცესი აღწეროს, რითაც შეიძლება მკითხველს ბედმა გაუღიმოს და თავად შეხედოს თვალბში სიკვდილს, როგორც ყველაზე მშობლიურ და აუცილებელ განცდას. ბატაის ფილოსოფიას ჰეგელის "გონის ფენომენოლოგიის" ბირთვის — ბატონის და მონის პრობლემის — ნიციშეს თვალთ ნაკითხვა და, პირიქით, ნიციშეს ფილოსოფიის ჰეგელის თვალთ ნაკითხვა უდევს საფუძვლად. ეს ფაქტი მნიშვნელოვანია იმ ასპექტითაც, რომ ფილოსოფოსობის კლასიკური წესისა და მოდერნული პრაქტიკის ურთიერთთ 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.

**ვერპარტ მარკუზე** (1898-1979) – ებრაული წარმოშობის გერმანულ-ამერიკელი სოციოლოგი.

**ჟან გოდრიარი** (1929-2007) – ფრანგი სოციოლოგი, ფილოსოფოსი და ესსეისტი.

**როლან ბარტი** (1915-1980) – ფრანგი სემიოლოგი და ლიტერატურის კრიტიკოსი.

**კაულ ცელანი** (1920-1970) – ებრაული წარმოშობის გერმანულენოვანი პოეტი და მთარგმნელი.

<sup>1</sup> Conciergerie - ეს სიტყვა კარისკაცის ოთახსაც ნიშნავს და პარიზის ციხესაც. საფრანგეთის რევოლუციის დროს ამ ციხეში ამწყვედებდნენ სიკვდილმისჯილებს.

<sup>2</sup> მორიც ჰაიმანი (1869-1925), ებრაული წარმოშობის გერმანელი მწერალი და კრიტიკოსი.

<sup>3</sup> ვალერიო პერსონაჟია ბიუნხერის "ლეონსი და ლენა"-დან. ცელანის ეს სამადლობელი სიტყვა თავიდან ბოლომდე ბიუნხერის ნაწარმოებებს და მის პერსონაჟებს "ეთამაშება", ამიტომ ტექსტის სრულფასოვნად აღქმა ბიუნხერის ტექსტების ნაუკითხავად წარმოუდგენელია.

<sup>4</sup> ancien régime ანუ ძველი რეჟიმი, ძველი წყობა (ფრანგ.)

<sup>5</sup> რაინპოლდ 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.

<sup>6</sup> "გააფართოვებ ხელოვნება" (ფრანგ.)

<sup>7</sup> "ისიც, პოეზიაც, ჩაუქროლებს ხოლმე ჩვენს ნაბიჯებს" (ფრანგ.)

<sup>8</sup> ლეე შესტოვი (1866-1938), ებრაული წარმოშობის რუსი ფილოსოფოსი.

<sup>9</sup> "ბრალს ნუ დაგვდებთ გამჭვირეალების ნაკლებობაში, რადგან ეს ჩვენი პროფესიაა!" (ფრანგ.)

<sup>10</sup> Commodos – მყუდრო, უბრალო, მსუბუქი (ფრანგ.), ომენდეს – მერმისი, მომავალი (გერმ.). ალუზია "ლეონსის და ლენას" ფინალზე.

<sup>11</sup> "ბატის ფრჩხილები" და "კურდღლის ყურები", ასეც უნოდებენ გერმანულად გრამატიკული ბრჭყალების აღმნიშვნელ ნიშნებს.

**კარან სპასიანი** (დ. 1948) – სომეხი ფილოსოფოსი, ანთროპოსოფი, ლიტერატურათმცოდნე, მთარგმნელი და ესსეისტი.

**შაკ ღარიდა** (1930-2004) – ებრაული წარმოშობის ფრანგი ფილოსოფოსი.

**მაკს ბანზა** (1910-1990) – გერმანელი მათემატიკოსი, ფილოსოფოსი და მწერალი, ექსპერიმენტული ლიტერატურის თეორეტიკოსი.

**პანს კიუნგი** (დ. 1928) – შვაიცელი თეოლოგი.

**აკილე ბენიტო მლივა** (დ. 1939) – იტალიელი ხელოვნების კრიტიკოსი და ხელოვნების ისტორიკოსი.

**სიუზან სმიტ ნაში** - ამერიკელი კრიტიკოსი.

**მიხაილ იამპოლსკი** (დ. 1949) – რუსი კულტუროლოგი.

**გორის ბროისი** (დ. 1947) – რუსი ფილოსოფოსი და ხელოვნების კრიტიკოსი.

**მიხაილ რიკლინი** (1948) – რუსი ფილოსოფოსი.

# სარჩევი

## პიესა. პროზა

### ფარნადლო არაბალი

პიკნიკი

7

### ბრიტა შტაინენდტერი

წითელი ტბორი

20

### ული რთუხუსი

ბედნიერების კვალდაკვალ

88

## ესსეები. თეორიული

### მაძს ვეზარი

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

### დადანიზმის სამი მანიფესტი

151

### ხოსე ორთაგა-ი-ბასეტი

ორი დიდი მეტაფორა

157

### რობერტ მუზილი

ლიტერატორი და ლიტერატურა

170

### ელნას კანეტი

მუზილი

192

<b>ბასტონ ბაშლარი</b>	
ნამიერება პოეტური და ნამიერება მეტაფიზიკური	199
შაგალის ბიბლიის შესავალი	204
<b>ჟორჟ ბატაი</b>	
მსხვერპლშენირვანი	217
<b>პერბერტ მარკუზა</b>	
ფრაგმენტები წიგნიდან: ერთგანზომილებიანი ადამიანი	225
<b>ჟან პოლარიარი</b>	
ახალი ჰუმანიზმი?	232
<b>როლან ბარტი</b>	
სტრუქტურალიზმი, როგორც მოღვაწეობა	237
ლიტერატურა და მეტაენა	243
ენის გუგუნი	245
მწერლები და მოკალმეები	248
<b>ააულ ცელანი</b>	
მერიდიანი	256
<b>კარენ სვასიანი</b>	
პოეტი და კრიტიკოსი	272
<b>ჟაკ დერიდა</b>	
არქიტექტურა და ფილოსოფია	279
<b>მაქს ბენჯე</b>	
ინფორმაციული ესთეტიკის შესავალი	291
<b>ჰანს კიუნგი</b>	
რელიგია ეპოქათა გზაგასაყარზე	305
<b>აკილე ბენიტო ოლივა</b>	
ხელოვნების ახალი აქტუალობა	319
"მხატვარი არაა რევოლუციონერი, ის მოღალატეა"...	326
<b>სიუზან სმიტ ნეში</b>	
ტიქსტი შემეკითხველი: პოეტიკის რღვევა	334

<b>შიხაილ იამაოლსკი</b> პოსტმოდერნიზმი საბჭოურად	336
<b>ბორის ბროისი</b> ინოვაცია, როგორც მეორეული დამუშავება	348
<b>შიხაილ რიკლინი</b> მეტაფორის შიდაპირი	356
<b>ცნობები ავტორთა შესახებ, კომენტარები და შენიშვნები</b>	365

**Dato Barbakadse**  
**Ergebnisse**  
**Band IX**

**Tbilissi**  
**2014**

წიგნში წარმოდგენილი ყველა ტექსტის კორექტორია დათო ბარბაკაძე. 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.