

ქ. ქუესელაქი

უესტუი

სესელბუქი

მ. მბნელ

ქ. ქ. ვ. ს. ლ. ა. ჯ.

ვ. ა. ს. ბ. ჯ.

ს. ა. ლ. ბ. გ. ჯ. ბ.

ფ. ბ. ლ. გ. ჯ.

სახელმწიფო გამომცემლობა

„საბჭოთა საქართველო“

თბილისი

1961

ბედაქტორი მთარ ჯინგონა

I. მეოთხე განყოფილება

გადაბრუნებული სერთუკი — 7; ანტიფაუსტი — 11; ერთის ყველაფერი — 14; ორი ერთში — 21; მედუზას თვალები — 23; ჭვარცმული გენიოსები — 28; მეორე ნება — 30; სიმალის სიცილი — 34; ქაოსის ადამიანები — 35; სიბრძნის ქვა — 39; გაღიმებული ლომი — 41; საგანთა მეტაფორა — 44; ეშმაკის ბუშები — 47; სატანის სახარება — 49; პანდორას უთი — 54; შეუქმნელობის სიბნელე — 58; სოდომის დასასრული — 62.

II. ლაშარის გორი

პირიმზე — 68; კოსმიური მთლიანობა — 73; მეტყველი ბუნება — 78; ნთანის მალაღნი — 87; ბუნების გული — 91; მზის სათავე — 96; ორი მაგისტრალი — 103; თესლი და ნიადაგი — 110; უსიერყო მხარე — 115; ოდიშობის კომპლექსი — 120; ხოგაის მინდობა — 123; არსთა ხელვა — 129; ლუხუშის გაზაფხულა — 135.

III. უაზრობის სიყარბილე

მესამე გზა — 142; ერთიანობის მოდუსი — 149; ყოფიერება და არაფერი — 156; დინამიკური ცენტრი — 163; ნეიტის საიდუმლოება — 168; გეომეტრიული მისტიკა — 173; ქვანტური ბიძგები — 176; მეოთხე ადამიანი — 180; აპოკალიპსის საშინელება — 183; უმუშევარი ეშმაკი — 188; პრომეთეოსის არწივი — 193; უმიზეზო მოქმედება — 197; უსახელო არაკონ — 201; აჩქარებული დრო — 207; მეორე სახე — 211; დიანას ღიმილი — 213; ქარის ჩრდილები — 215; ერთიდაიგივეობის ტრაგედია — 218; ბიბლიური მტრედი — 222; უშუალო სინამდვილე — 226.

IV. სომატური სინამდვილე

ოდისეოსის დაბრუნება — 230; უკანასკნელი ექსტაზი — 235; არსაიდან არაფერში — 238; კლერკის ფილოსოფია — 243; პიპნოპედიური აღზრდა — 249; თავისუფლება — 255; ველური — 258; ბედნიერების მსხვერპლი — 264; ოქროსფერი ნაშესვრეები — 267; მწუხარების სიხარული — 272; სიკვდილი ნისიად — 274; დამშვიდების მეტაფორიკა — 278; საკუთარი სიბნელე — 282; ნეგატიური პეიზაჟი — 285; პიროვნული ბედნიერება — 288; ცუდზე უარესი — 290; მარადიულობის სარეცელი — 291; ღვთაებრივი შიში — 295; დიღემის რქები — 303; სწორხაზოვანი წრე — 306; აუტსაიდერი — 309; მესამე სივრცე — 312;

V. ოთხსახოვანი იანუსი

ცარიელი სავარძელი — 317; ორსახეობა ერთისა — 322; სულის მეტყველება — 328; უსაკო მოხუცი — 330; გონების დიდი ბატონი — 338; კრისტალის ასული — 342; უმიზეზო სიცილი — 345; ფიქრების ფსკერი — 348; გენიოსის უბრალოება — 350; ამურის მშვილდ — 355; საბედისწერო კონტაქტი — 359; სამოთხის შხამი — 364; cave amorem — 367; ფიქრთა სარეცელი — 372; მესამე შესაძლებლობა — 375; გალობის სიმალლე — 378;

კონის სასაფლაო — 381; აარსებობის სილამაზე — 384; გონების სურ-
ნელება — 396; უკანასკნელი კომპლექსი — 389; ბატონი მარტოხელი —
393; უსივრცო სიცარიელე — 396; დავიწყების სამყარო — 398;

VI. კვადრატული წრემბი

აოფრის ფორმები — 403; მრგვალი კვადრატები — 411; სულის აღ-
ვებრა — 416; სტილი და სუბსტანცია — 423; რიცხვი და დინამიკა — 429;
სიჩქარის სილამაზე — 434; ჩრდილის ქანდაკება — 438; მეტაფორული სა-
ოცრება — 443; სიტყვათა ალქიმია — 447; ფერთა სიმბოლიკა — 450; ემბ-
ლმატური ბგერები — 458;

VII. შუალაშის სიხადა

აბსტრაქციების სიცარიელე — 464; გარღვევა — 470; პოეტური ინტე-
ვრალეები — 474; შვი და ბნელი — 482; ვილაც სხვა — 487; ცალთვალა
მეფისტოფელი — 492; ყრუ სივრცე — 494; სულის აკლამა — 497;
მგლოვიარე სერაფიმი — 501; პერსევის გამარჯვება — 503; სიჩუმის ან-
გელოსი — 506; მზის ქიმერები — 510; თავისუფალი ამირანი — 515; ხევის
ზეთპოვენი — 518;

VIII. სულის მოზაიკა

ფაუსტური პირამიდა — 523; ჰამლეტის პოზა — 528; აუტანელი სიხა-
რული — 531; ჭაოსის დინება — 534; კეთილგონიერი სიძულვილი — 539;
სიკეთის ღუმელი — 544; განთიადის მაძიებლები — 549; ამაზონების დე-
ლოფალი — 551; გაურუჯავი სული — 554; დიდების სარჩული — 558;
მთვლემარე დემონები — 562; ჭაოსის თვალეები — 566; მზის ორკესტრი —
568; იელოვას სახე — 572; გზა მომავლისა — 574; ბროლის შივი — 576;
დიდი ერთი — 579; ბულბულის მეტაფიზიკა — 582; ვიშნას დიმილი — 587;
მესამე არაფერი — 592;

IX. ჯვარადინი ფიქრები

უკანასკნელი აკორდი — 596; პორიზონტალური აზროვნება — 602;
თოვლის მადონა — 605; ექვსკუთხედის სიმეტრია — 607; ეპოქის რო-
მანი — 614; ორმაგი ექსპოზიცია — 618; მეოცნებე ბუნება — 623; პოტენ-
ციური უცნობი — 626; ოპტიკური ბგერები — 631; ორში მესამე — 632;
მუსიკალური კრისტალეები — 637; ხის რკინა — 639; მეფისტოფელი კა-
თედრაზე — 641; შეცოდების თავისუფლება — 645; Hetaera esmeralda —
650; გენიალური შეშლილობა — 652; არტისტული სისასტიკე — 655; სა-
შინლად მეორე — 657; შხამის ანგელოსი — 660; ოსმოტიკური ყვავილი —
662; ეშმაკის ნათლული — 664; კოსმიური მუსიკა — 666; იგივეობის საი-
დუმლობა — 672; აპოკალიპსური ორატორია — 676; ბნელიდან წყვილად-
ში — 679; გალაქტიკური სპირალი — 685.

X. დასასრულის შემდეგ

ზღაპრული ფენიქსი — 687; მინაწერი — 692; სახელთა საძიე-
ბელი — 693.

მეოთხე განჯომილება

თუ შენი ჩრდილი არ ვხლავს,
ნუ გახვალ მზეზე.

ა. შამისო

გადაბრუნებული სერთუკი. ემილ ზოლამ „რუგონ მაკარების“ ოცივე ტომის გამოქვეყნება რომ დაამთავრა, უნდოდა წერა შეეწყვიტა, რადგან ეშინოდა უკვე თქმული არ გაემეორებინა, ან, როგორც თვითონ ამბობს, „სერთუკის ცუდ პირზე გადაბრუნება“ არ დასჭირებოდა. ეს ამბავი აქ იმიტომ გავიხსენეთ. რომ იმპერიალისტური ეპოქის ბურჟუაზიული ფილოსოფიისა და ლიტერატურის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშანს, სწორედ ასევე, ადრე თქმულის, განსჯილისა და გადაწყვეტილის ცუდ პირზე გადაბრუნება წარმოადგენს. ვ. ი. ლენინი წერდა, რომ რევოლუციებით დაშინებული ბურჟუაზია თავის გარშემო იკრებს „ყველაფერს ჩამორჩენილს, შუასაუკუნეობრივსა და შავრაზმულს“. იგი ერთის მხრივ აღადგენს წარსულის რეაქციულ-მცტიკურ შეხედულებებს, რათა თანამედროვე რეაქციის პოზიციები გაამაგროს, ხოლო მეორეს მხრივ აყალბებს და ამახინჯებს პროგრესულ მოღვაწეთა ნაზრევს, რომ მათი ცუდ პირზე გადაბრუნებული იდეები როგორმე შეუგუოს დეკადანსის მსოფლმხედველობას. თანამედროვე ბურჟუაზიული იდეოლოგია ლაკმუსის ქალღმერთით იწოვს ძველ რეაქციულ შეხედულებებს და ფერსაც იმისდა მიხედვით იცვლის, თუ რა სახის მასალით იქვინდება. ეს იმპერიალისტური ბურჟუაზიის რეაქციული იდეოლოგიის ერთ-ერთი

ძირითადი ნიშანია. გასული საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედიდან დღემდე დასავლეთის ფილოსოფია და ესთეტიკა უმთავრესად დიდი ხნით ადრე ჩამოყალიბებული იდეალისტურ-მისტიკური შეხედულებების ახალ სახეობას წარმოადგენს. ხმარებაში შემოდის საკომპოზიტო ნაწილაკი „ნეო“ (neus), რომელსაც წარამარა მიაკრავენ ხოლმე ადრინდელ ფილოსოფიურ თუ ლიტერატურულ მიმართულებებს და ამ გზით იღებენ „სრულიად მოდერნიზებულ“ ი ზ მ ე ბ ს, შეგუებულს ბურჟუაზიული დეკადანსის ახალ ვითარებასთან. ასე ჩნდება ნ ე ო რ ო მ ა ნ ტ ი ზ მ ი, ნ ე ო კ ლ ა ს ი ც ი ზ მ ი, ნ ე ო პ ლ ა ტ ო ნ ი ზ მ ი, ნ ე ო თ ო მ ი ზ მ ი, ნ ე ო ჰ ე ლ ი ა ნ ი ზ მ ი, ნ ე ო კ ა ნ ტ ი ზ მ ი, ნ ე ო ი მ პ რ ე ს ი ო ნ ი ზ მ ი და სხვა და სხვა. თუ ყურადღებით გავსინჯავთ, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ამ „ნეო“-ს ძირითადი დანიშნულება ის არის, რომ თანამედროვეობას შეუგუოს რეაქტული შეხედულებანი, რაც დიდი ხნის წინათ იყო გამოთქმული. ამისთვის იყენებენ ხოლმე ცუდ პირზე გადაბრუნების ნაცად მეთოდს. პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ ხშირად გადაბრუნებული „ცუდი პირა“ უფრო ბრჭყვიალა და ელფანტურია, ვიდრე დიდი ხნის წინათ გახუნებული ზედაპირი. იგი ზოგჯერ ახლას შთაბეჭდილებასაც ქმნის, სინამდვილეში კი ძველი სერათუკია გადაბრუნებული.

იმ შემთხვევაში, როცა ადრე გამოთქმული აზრი არ ეგუება თანამედროვე ბურჟუაზიის განწყობილებას, მისი მოდერნისტული პერიფრაზი, ანუ გადაბრუნებული ცუდი პირი, სრულიად საწინააღმდეგო თვალსაზრისს გამოხატავს. ასე მაგალითად, ბ ა ლ ზ ა კ ი თავის ძლიერ ნატურას აღნიშნავდა ხელჯოხზე ამოტევივარეული სიტყვებით: „ყველა დაბრკოლებას ვამსხვრევ მე“. ფ რ. კ ა ფ კ ა ბ ა ლ ზ ა კ ი ს ა მ ძ ა ლ ი ს თეზიდან ს ი ს უ ს ტ ი ს ანტითეზას ქმნის და წერს: „ყველა დაბრკოლება მამსხვრევს მე“. „ეძიებდეთ, და ჰპოვოთ“, — ქადაგებდნენ ქრისტეს რჯულის მოძღვრები. „ეძიებდეთ, მაგრამ ვერ ჰპოვოთ“, — ამბობს ფ რ. კ ა ფ კ ა. „არაფრისაგან არაფერი არ იქმნება“, — ამტკიცებდნენ ძველი ბერძენი და რომაელი მატერიალისტები. „ჯობს არაფერი არ აკეთო, ვიდრე

აკეთო არაფერი“, — წერდა ნ. ლესკოვი. ერიკ მარია რემარკი ასე აბრუნებს ამ სენტეციების აზრს: „არაფერი სარკეა, რომელშიც ყველაფრის დანახვა შეიძლება“. „ადამიანი ~~ქ~~ ეს ქლერს ამაყად!“ — ამბობდა მაქსიმ გოროკი. „ადამიანი—ეს ქლერს საძაგლად!“ — ამტკიცებს ე. ო' ნეილი. „კაცო, გიყვარდეს!“ — მოგვიწოდებდა ილია ჭავჭავაძე, „ერიდე სიყვარულს!“ — ჭადაგებს პ. ვალერი. თ. დოსტოევსკის „ძმ. კარამაზოვებში“ ნათქვამია: „ყველაფერი ნებადართულია“. „ყველაფერი რომ ნებადართულია, ეს კიდევ არ ნიშნავს, რომ არაფერია აკრძალული“, — ამბობს ა. კამიუ. იგივე ა. კამიუ შექსპირის აც აბრუნებს ცუდ პირზე. თუ დიდი ინგლისელი დრამატურგი წერდა, მე თითქოს ვხედავ ჩემივე სულის თვალთა წინაშეო, ა. კამიუს კლემანსი ამბობს: „კი ბატონო, რა თქმა უნდა, თუ სულს თვალები აქვს და თუ მას დანახვა შეუძლია“.

ასეთია თანამედროვე ბურჟუაზიული იდეოლოგიისათვის დამახასიათებელი ცუდ პირზე გადაბრუნების მეთოდი. აქ ჩვენ იშვიათად ვხედებით ახალ, ცოცხალ აზრს. ყველაფერი უკვე თქმულის უკუთქმეა, ან მისი ისტერიული უკიდურესობა. ახალია მხოლოდ ტერკინოლოგია, წერის მანერა, რომელიც მოძველებულ აზრს „არაჩვეულებრივად ახალ“ ფორმას აძლევს, აბუნდოვნებს ან სრულიად გაუგებარს ხდის მას. ეს ფორმაა ახალი, მოდერნისტული ან, როგორც ამბოლო დროს ამბობენ, აბსტრაქციონისტული და არა მისი შინაარსი, თუკი საერთოდ ამგვარ ხელოვნებას რაიმე შინაარსი გააჩნია. ასეთ ნაწარმოებებში „დრომოკმული, შუასაუკუნეობრივი და შავრაზმული“ (ვ. ი. ლენინი) იდეები ახალი სამოსით იმოსება, ახალ პოზას იღებს და განახლების პრეტენზიასაც აცხადებს, სინამდვილეში კი ისევე ძველი შინაარსი ვლინდება ახალ ფორმაში. მათი გამოსახვის საშუალება მართლაც მრავალფეროვანია, მყვირალა, შთაბეჭდილების მომხდენი. იგი იზიდავს დასავლეთის დეკადენტურ ახალგაზრდობას, იხვეჭს პოპულარობას და გარკვეულ დაბრკოლებასაც უქმნის რეალისტური ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებას. ასეთი საფრთხის წინა-

აღმდეგ ყოველთვის იმპალლებდნენ ხმას პროგრესული კულტურის გამოჩენილი მოღვაწენი. გავიხსენოთ, როგორ მკაცრად აკრიტიკებდა ე. ზოლა „ფერადი ლაქების“ იმპრესიონისტულ მხატვრობას, როგორი დაუფარავი ირონიით მოიხსენიებდა ჯონ გოლსუორსი მოდერნისტ კომპოზიტორთა „განმანახლებლურ“ მოღვაწეობას, ან თომას მანირა გრეტესკულად უჩვენებდა ბურჟუაზიული კულტურის ფორმალისტურ გადაგვარებას. მიუხედავად ამისა კაპიტალისტური ქვეყნების გამოფენები დღესაც სავსეა აბსტრაქციონისტული „შედევრებით“. გამოსახვის ექსტრავაგანტური მანერა ვრცელდება სახალხო-დემოკრატიული ქვეყნების რევიზიონისტულად განწყობილ ხელოვანთა წრეებში. აქა-იქ, ჩვენშიც ჩნდებიან ამ „ახალი ეპოქის ახალი სტილის“ ნაგვიანევი თაყვანისმცემლები. ეს ფაქტია და ამას სათანადო გამოხმაურება უნდა. საჭიროა გამოვალშკაროთ ასეთ ულტრაფორმალისტურ ნაწარმოებებში გამოვლენილი ძველი რეაქციული აზრები და ამითაც ნათელვყოთ თანამედროვე ბურჟუაზიული კულტურის დეკადენტური ხასიათი. შეცდომაში არ უნდა შეგვიყვანოს გარეგნულმა ფორმამ და ცნებების ვირტუოზულმა თამაშმა. უნდა გავიგოთ საკითხის არსი და ცხადვყოთ მისი ნამდვილი ხასიათი. „ძლიერი პესიმიზმისა“ და „ოპტიმისტური სასოწარკვეთის“ პარადოქსალურ ფორმებში უნდა გამოვიცნოთ დაცემულობისა და გადაგვარების ბურჟუაზიული იდეები. საკითხის გაუბრალოება და საქმის გამარტივება აქ ზიანის მეტს არაფერს მოიტანს. პირიქით, თამამად უნდა შევიდეთ თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნებისა და ლიტერატურის ლაბირინთებში და შეიგნიდანვე ვცადოთ მათი რეაქციული, ანტიხალხური ბუნების გამოაშკარავება. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ამ იდეოლოგიის წარმომადგენლებს ხშირად წერის ბრწყინვალე მანერა აქვთ. ისინი ვირტუოზულად იყენებენ გამოსახვის ყოველგვარ საშუალებას, რათა ფორმის ფოიერვერკული ეფექტურობით დაფარონ მოძველებული და შინაგანად გამოფიტული აზრი. მნიშვნელოვანი ნაწილი ასეთი ნაწარმოებებისა იკითხება ინტერესით, იპყრობს მაყურებელთა ყურადღებას, იჩენს მომხრეებს და გარკვეულ წრეებში საკმაო პოპულარობითაც

სარგებლობს. ყოველივე ამას ფ ა რ დ ი ს ა ხ დ ა უნდა და არა ჩ ა მ ო ფ ა რ ე ბ ა. არ შეიძლება უარყოფილ იქნას ის დიდი გავლენა, რომელსაც ახდენს დასავლეთის ახალგაზრდობაზე ექსისტენციალიზმი — ს ა რ ტ რ ი ს ა და კ ა მ ი უ ს შეხედულებები, რ ე მ ა რ კ ი ს ა და ს ა გ ა ნ ი ს ნაწარმოებები, აბსტრაქციონისტული ს ა ჰ ე ი თ ი ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა თუ დოდეკაფონური მუსიკის ბარბაროსული ინტონაციები. ყოველივე ეს ბურჟუაზიული კულტურის დეკადანსის კანონზომიერი შედეგია და ამავე თვალსაზრისით უნდა იქნას განხილული. ჩვენი მიზანია ისევ ფ ა უ ს ტ უ რ ი პოზიტიურობისა და მ ე ფ ი ს ტ ო ფ ე ლ უ რ ი ნეგაციის ასპექტში განვიხილოთ იმპერიალისტური ეპოქის ხელოვნებისა და ლიტერატურის კლასობრივი შინაარსი. უახლესი მასალების ანალიზმა უნდა გვიჩვენოს ამ ორი საწყისის ტრადიციული დაპირისპირების თანამედროვე სახე და მათი საზოგადოებრივი ხასიათი.

დასავლეთის ბურჟუაზიული მწერლები ხშირად წერენ ფაუსტისა და მეფისტოფელის ვიზიტის შესახებ თანამედროვეობაში. ისინი ახალ ვითარებაშიც ძველებურ წინააღმდეგობებს გამოხატავენ. ფ ა უ ს ტ უ რ ი ისევ კულტურული აღმავლობის ხაზს მიჰყვება, მ ე ფ ი ს ტ ო ფ ე ლ უ რ ი კი დაშლისა და გადაგვარების პროცესს გამოხატავს. ამ პროცესსაც თავისებური ისტორია აქვს. იგი კანონზომიერად აგრძელებს დეზინტეგრაციის იმ ხაზს, რაზედაც ამ წიგნის პირველ ნაწილში ვწერდით. ფაუსტური იდეების პარადიგმული განვითარება, როგორც ვნახეთ, XIX საუკუნის მიწურულში კრიზისულ პერიოდში შევიდა. ჩვენ ჯერ ამ კრიზისის დამახასიათებელ ნიშნებს განვიხილავთ, ხოლო შემდეგ მათ კრიტიკულ რეტროსპექციას ვნახავთ ვ ა ე - ფ შ ა ვ ე ლ ა ს შემოქმედებაში. ამის შემდეგ კი ისევ შევუდგებით ფ ა უ ს ტ უ რ ი ს ა და მ ე ფ ი ს ტ ო ფ ე ლ უ რ ი ს ტრადიციულად დაპირისპირებულ იდეების გამომჟღავნებას უახლესი პერიოდის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში.

ანტი-ფაუსტი. XIX საუკუნის მიწურულის დეკადენტურმა მწერლობამ თვით ფაუსტურის პარადიგმული განვითარების საფუძველზე მიიტანა იერიში. ხალხურ თქმულებას მან ანტიხალხური კონცეფციები დაუპირისპირა, ხო-

ლო გოეთეს ფაუსტს—ანტი-ფაუსტი. ამ პერიოდის ფაუსტური პარადიგმების ავტორებმა „ქარს გაატანეს“ თქმულების სახალხო-დემოკრატიული იდეები. ეს ფაუსტურის ცნების შინაარსის დეზინტეგრაციის ბუნებრივი შედეგი იყო. ხალხური თქმულების გმირმა გოეთეს შემდეგ თანდათან შეიცვალა ტრადიციული განზომილებები. ასეთი ფაუსტი თვითონაც ვერ ცნობს თავის სულიერ წინაპრებს. ჩვენ უკვე ვნახეთ ხალხური ფაუსტის ისედაც ძლიერი სახე როგორ განადიდა ქრ. მარლოუმ; შემდეგ ლესინგმა, მიულერმა, კლინგერმა და სხვ. შექმნეს ახალი ორიგინალური სახეები. გოეთემ ყოველივე ეს ფაუსტურის ცნების შინაარსის აპოთეოზად აქცია. დეზინტეგრაციის პერიოდში კი ფაუსტურმა სახემ თანდათან დაკარგა ადრინდელი სიცხადე. ბაირონის მანფრედსა და ბალზაკის რაფაელ დე ვალენტენში უკვე ძნელიც გახდა ფაუსტურის ცნების შინაარსის „შეუიარაღებელი თვალით“ დანახვა. თუ ფაუსტური იდეების სახეობრივი განვითარების კანონზომიერებებს არ გავითვალისწინებთ, არც ისე ადვილია ფლობერის ანტონიოში, შპილჰაგენის არნოსა და ხუან ვალერას ფაუსტინოში დოქტორ ფაუსტის ნაცნობი სახე დავინახოთ. ისინიც კი, ვინც მას თავის სახელს არქმევენ—ჰაინე, ლენაუ, კლინგემანი, გრაბე და სხვ.—მაინც უგულვებლყოფენ ფაუსტურის დამახასიათებელ ნიშნებს. ასეთმა ტენდენციამ სრულიად გარკვეული სახე მიიღო XIX საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედის პარადიგმებში. ინდივიდუალიზმის სენით შეპყრობილმა მწერლებმა ხელი მიჰყვეს გოეთეს „ფაუსტის“ სერთუკის გადაბრუნებას. მათ თვალში არ მოუვიდათ ამ პოემის მეორე ნაწილი, სადაც ფაუსტურმა ხანგრძლივი ძიების შემდეგ იპოვა თავისი „უმადლესი ჭეშმარიტება“ და „თავისუფალ მიწაზე თავისუფალი შრომის“ პრინციპი გამოაცხადა. ფრ. შპილჰაგენმა, როგორც ვიცით, გოეთეს ფაუსტს თავისი არნო დაუპირისპირა. სხვებმაც სცადეს შეექმნათ „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის ახალი ვარიანტი. თუ რა ბედი ეწია

ასეთ გამოხდომებს გოეთეს წინააღმდეგ, ნათლად ჩანს ფრიდრიქ თეოდორ ფიშერის მაგალითით.

ფიშერი ამოეფარა უცნაურ ფსევდონიმს: დოიტობოლდ სიმბოლიცეტი ალეგორიევიჩ მიხტიფიციინსკი და ჭერკიდევ 1862 წელს გამოაქვეყნა „ფაუსტის“ მესამე ნაწილი¹. მან სცადა შეექმნა გოეთეს „ფაუსტის“ პაროდია, დასცინა დიდი გერმანელი კლასიკოსის წერის მანერას, ვითომ „გააცამტვერა“ კიდევ მისი კონცეფციები და დაასკვნა, რომ „ფაუსტის“ მეორე ნაწილი არის „უსისხლო, უსიცოცხლო სურათი“ (blutloses, lebensunfähiges Gebild)². შემდეგ ფიშერმა კრიტიკული წერილებიც გამოაქვეყნა გოეთეს წინააღმდეგ³, მაგრამ თავის მერგასროლილი მახვილი ბუმერანგივით თვითვე მოხვდა. თეოდორ ფიშერის ამ პასკვილურმა ნაწარმოებმა საზოგადოების სამართლიანი გულისწყრომა გამოიწვია. ბოლოს თვითონ ფიშერიც მიხვდა თავის შეცდომას და დანაშაულის გამოსყიდვანიმით სცადა, რომ 1886 წელს პაროდის ახალი შესწორებული ვარიანტი გამოსცა, სადაც მოქმედ პერსონაჟად თავისი თავიც გამოიყვანა და გოეთესთან საუბრის შემდეგ ჯოჯოხეთში გაგზავნა ცოდვების მოსანანიებლად. მიუხედავად ასეთი თვითდასჯისა, პაროდია მაინც პაროდიად დარჩა.

ფიშერს თავისი ნაწარმოების ახალ ვარიანტში გამოჰყავს გოეთეს „ფაუსტის“ ერთ-ერთი პერსონაჟი ლიზჰენი, რომელიც ასე მიმართავს საზოგადოებას: „მე სწორედ ის ლიზჰენი ვარ, ჰასთან გრეთჰენს რომ ველაპარაკებოდი. ახლა აქ ვცხოვრობ ზეცის კარებთან და ფაუსტის სულის მეგობრად ვითვლები“.

ეს ლიზჰენი ჰყვება ფაუსტისა და გრეთჰენის თავგადასავალს. მართალია, გოეთეს ფაუსტმა გაიმარჯვა მეფისტო-

¹ Faust, Der Tragödie dritter Teil. Treu im Geiste des zweiten Teils des Goetheschen Faust. Gedichtet von Deutobold Symbolizetti Allegoriewitsch Mystifizinski.

² H. Geissler, Gestaltungen, Bd. III. S. 377

³ Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts, 1875.

ველზე და მისი სული ზეცას უნდა დაბრუნებოდა, მაგრამ ჯერ თურმე მთლად შეწყნარებული არ ყოფილა, ამიტომ სამოთხის კარებთან დაუსახლებიათ, სადაც მასწავლებლად მუშაობს და მხოლოდ ჭამა-სმაზე ფიქრობს. მოწაფეები დასცინიან თავიანთ მასწავლებელს, ხან სკამზე წებოს დაუსხამენ, ხან კენჭებს ესვრიან, ხან კიდევ ხოჭოებს მიაყრიან სახეში. ეს სულ მეფისტოფელის ოინებია, რომელსაც ხელი მანც არ აუღია ფაუსტის სულის მოპოვებაზე. ნაწარმოები სულ ამ ტონითაა დაწერილი. იგი ნათლად გამოხატავს დეკადენტური ლიტერატურის ანტიფაუსტურ სულისკვეთებას.

გოეთეს ფაუსტური კონცეფციის წინააღმდეგ სხვებიც ილაშქრებენ. ყველა მათგანს მიზანში ფაუსტის საზოგადოებრივი იდეალი და თავისუფალი შრომის პრინციპი აქვს ამოღებული. გოეთეს ფაუსტმა, როგორც ვიცით, ცხოვრების სინამდვილესა და პრაქტიკულ, კოლექტიურ მუშაობაში ჰპოვა თავისი იდეალი. XIX საუკუნის მიწურულის ინდივიდუალისტური სულისკვეთების ბურჟუაზიული იდეოლოგია ვერ ეგუება ფაუსტურის ასეთ პოზიტიურ პრინციპს. ინდივიდუალისტებს სურთ ფაუსტში მხოლოდ მარტოხელი მეამბოხის ტრაგედია დაინახონ. ფაუსტი, მათი აზრით, ერთია და არა ერთი მრავალთაგანი. იგი განცალკევებულად მოქმედებს და მხოლოდ მარტოობაში ავლენს თავის ბუნებას. ასეთი კონცეფცია ცნობილი ინდივიდუალისტების მაქს შტირნერის, არტურ შოპენჰაუერისა და ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფიურ შეხედულებათა ასპექტში ვითარდება. ფაუსტური იდეების ცუდ პირზე გადაბრუნების პროცესიც ამ ნაკადს ეერთვის. ისევე როგორც Sturm und Drang-ის უკანასკნელ პერიოდში, ფაუსტური აქაც ინდივიდუალიზმის ჩიხში ექცევა და თავისი ადრინდელი მისწრაფებების ანტითეზად იქცევა.

ერთის ყველაფერი. ფაუსტურის ასეთ ინდივიდუალისტურ მეტამორფოზას თავისებური ფილოსოფიური დასაბუთება აქვს. ინდივიდუალიზმი დეკადანსის პერიოდის ბურჟუაზიული იდეოლოგიის საერთო დამახასიათებელი ნიშანია. იგი შინაგანად ეწინააღმდეგება ჰუმანისტურ-დემოკრატიულ ტენ-

დენციებს. ამიტომ ამ პერიოდის ფაუსტური პარადიგმების ბურჟუაზიული ასპექტი სულ სხვა ფსიქოლოგიურ ხაზზე ვითარდება. მას უკვე აღარ შეუძლია განავითაროს ფაუსტის ტრადიციული ხალხური იდეები, დაიცვას თავისუფლების, სიმართლისა და თანასწორობის პრინციპები. იმპერიალისტურმა ეპოქამ სრულიად გააშიშვლა ბურჟუაზიული წყობილების წინააღმდეგობანი, ჩამოხსნა მას შრომის, ერთობისა და თავისუფლების გაცვეთილი ნიღაბი. მსხვილმა კაპიტალისტურმა მაგნატებმა ცინიკური გულახდილობით მოითხოვეს შიშველ ძალაზე დაყრდნობილი უფლებების გაძლიერება. პოლიტიკაში ამას ფაშისტური იდეების განმტკიცება მოჰყვა, ფილოსოფიაში ინდივიდუალიზმისა და ირაციონალიზმის ქადაგება, ხოლო ლიტერატურაში მე-ს კულტისა და ძლიერისადმი მორჩილების იდეები. ამავე პერიოდში შეიქმნა იმპერიალისტური თვალსაზრისის ფილოსოფიური წინამძღვრები. ცუდ პირზე გადაბრუნების ოსტატებმა გახსნეს ძველი ზანდუკები და ისევ ამოალაგეს დროის მიერ უანგმოკიდებელი იარაღები. ზოგმა თომ აქვინელის აბჯარი მოირგო ნეოთომისტური მიმართულება შექმნა, სხვებმა ინდურ ფილოსოფიასა და რელიგიას მიმართეს, გნოსტიკოსები და კაბალა განაახლეს, პლატონსა და პლოტინს „ახალი სული შთაბერეს“, პორფირესა და დიონისე არეოპაგელს „სერთუკი გადაუბრუნეს“, რიუსბრუკი და ეკჰარტის მისტიკურ შეხედულებებს ბომეა და სვედებორგის აზრები „მიამყნეს“, ყველას ერთად კი კლასიკური გერმანული იდეალიზმის წარმომადგენლების შელინგისა და შლეგელების, კანტის, ფიჰტესა და ჰეგელის აიაზმა ასხურეს და ასე წარმოადგინეს იმპერიალისტური ეპოქის იდეოლოგიურ ზრობაზე. აქ ზოგს ძველი ტანისამოსი გახადეს და ახალი შეუკერეს, ზოგს შუასაუკუნეების ანაფორები ახალ ყაიდაზე გადაუკეთეს, ზოგსაც სერთუკი ცუდ პირზე გადაუბრუნეს და იმპერიალისტური ბურჟუაზიის სამსახურში დააყენეს. ამ საქმეში განსაკუთრებული ოსტატობა გამოიჩინეს შოპენჰაუერმა, შტირნერმა, კირკეგორმა, ნიც-

შეშ, ბერგსონმა და სხვ. განსაკუთრებით კი კირკეგორმა, შტირნერმა და ნიცშემ, რომლებმაც ძველი ფილოსოფიური სკოლების ცალკეული დებულებებიდან შექმნეს „ახალი“ ექსისტენციალისტური მოძღვრება, რაც დღემდე ერთგულად ემსახურება იმპერიალისტურ ბურჟუაზიას.

საქმე ამ შემთხვევაშიც მე-ს კულტით დაიწყო. „ვემთხვიოთ ჩვენს გამოსახულებას სარკეში“—ასე უწოდა მორის ბარესმა თავის ერთ-ერთ რომანს. მე-ს კულტსაც თავისებური ფილოსოფიური დასაბუთება აქვს. თუ ფრ. შპილჰაგენმა ფაუსტში უძლიერესი ერთი დანახა, მაქს შტირნერმა „ერთადერთის“ (der Einzige) ფილოსოფია შექმნა. ამ ერთადერთის შესახებ შეიძლება მხოლოდ ბუნდოვანი წარმოდგენა ვიქონიოთ. შტირნერი წერს, რომ „ერთადერთი არის მხოლოდ უკანასკნელი“. მისი ჩთავარი ნიშანია გამოუთქმელობა. არავითარ ცნებას არ შეუძლია ერთადერთის განსაზღვრა, რადგან მისი შინაარსი „ცნების გარეშე ან მის მიღმა იმყოფება“. მეტიც, ერთადერთი, შტირნერის აზრით, „ყოველგვარ აზრს მოკლებული სიტყვაა“. მას არ გააჩნია არავითარი აზრობრივი არსი. იგი თავისთავად გამოხატავს იმას, რასაც მეორედ არსებობა არ შეუძლია. ამიტომ მისი არც სიტყვებით გამოთქმა შეიძლება, რადგან თუ ის გამოითქვა, მაშინ გამოთქმულში მოიპოვებს მეორე არსებობას, რაც, შტირნერის აზრით, ლოგიკური უაზრობაა. ამიტომ, რომ ერთადერთი „არ ეძებს თავისთავს სიტყვაში, ლოგოსში, პრინციპატში“. იგი გაურბის განსაზღვრას და ცნებათა სამყაროს მიღმა ავლენს თავის ბუნებას. ერთადერთი, შტირნერის აზრით, იგივეა, რაც ღმერთი. თუ ღმერთს შეუძლია, მის გარეშე მოყველაფერში იყოს ყველაფერი (Um sich alles im allem zu Sein), შტირნერისათვის ყოველადობა მხოლოდ საკუთარი მე-ა, რადგან თავისთვის იგი ისეთივე ერთადერთია, როგორც ღვთაება სამყაროსათვის.

ფიქტიცი ავითარებდა „აბსოლუტური მე-ს“ ასეთ იდეას და ამბობდა, რომ მე-ა ყველაფერი. შტირნერს ეს არ აკმაყოფილებს. მისი შეხედულებით, „მე მარტო ყველაფერი კი არ არის, არამედ მე ამსხვრევს ყველაფერს“. მხოლოდ „თავის თავისგან გათავისუფლებული მე, არასოდეს არ არსებული მე, ე. ი. დასასრულის მე, არის ნამდვილი მე“. შტირნერი არ ეთანხმება ფიქტიეს. იგი უარყოფს აბსოლუტური მე-ს არსებობას საკუთარი მე-ს გარეშე. ასეთი მე (das Ich) არის საერთოდ მე და არა ჩემი მე-ო, — წერს ის. „მე არა ვარ მე სხვა მე-ების (Jchen) გვერდით, არამედ მე ვარ მარტო მე. მე ვარ ერთადერთი“¹. მარქსი და ენგელსი „გერმანულ იდეოლოგიაში“ დასციიან „წმიდა მაქსის“ მე-ს ასეთ კულტს, რომლითაც იგი „კონკურენციას უწევს ღმერთსა და ჭეშმარიტებას“². ისინი წერენ, რომ შტირნერი ნებივრობს თავისი თავით, თავისი „მე-თი, რომელიც სრულიად ისევე, როგორც ღმერთი, არის არაფერი სხვა დანარჩენისა (das Nichts von allem andern)“³. „მე ჩემი საქმე არაფერზე მაქვს დაფუძნებული“ (Ich habe meine Sache auf Nichts gestellt), — წერს შტირნერი და ამ არაფერში ღმერთსაც გულისხმობს, როგორც ერთადერთსა და უზენაესს. მისი აზრით, საკუთარი მე-ა ყველაფერი, რადგან ის არის ერთადერთი: საკუთარ მე-ს არავითარი საქმე (Sache) არა აქვს გარემოსთან, ადამიანებთან, რადგან იგი, როგორც მე, ავითარებებს არა ადამიანს ან ადამიანურს, არამედ თავის თავს (sich selbst). „ამაშია ერთადერთის აზრი“, — ასკვნის შტირნერი.

ქრისტიანული იდეები ამაოდ ცდილობენ ფაუსტშიც ასეთი ერთადერთი დაინახონ. სინამდვილეში იგი ყოველთვის ხალხის კეთილდღეობისა და თავისუფლებისაკენ მოისწრაფვის, შტირნერი კი წერს: „ხალხის თავისუფ-

¹ M. Stirner, Der Einzige und sein Eigentum, Leipzig, 1892, S. 213.

² К. Маркс и Фр. Энгельс, Соч. 105.

³ M. Stirner, Der Einzige und sein Eigentum S. 14

ლება არ არის ჩემი თავისუფლება“. იგი ემიჯნება არა მარტო ხალხს, საზოგადოებას, არამედ ცალკეულ ადამიანსაც, და აცხადებს. რომ ცდებოდა, როცა ა დ ა მ ი ა ნ უ რ ზ ე ოცნებობდა. მისი შეცდომა თურმე იმაშიც მდგომარეობდა, რომ საკუთარ მე-ს თავის გარეშე ეძებდა, ხოლო თავის თავს სხვა-თან შედარებაში ავლენდა, რადგან არ იყო ყ ვ ე ლ ა ფ ე რ ი ყ ვ ე ლ ა ფ ე რ შ ი, ე. ი. არ იყო ე რ თ ა დ ე რ თ ი. ახლაც, როცა მან „შეიცნო თავისი საკუთარი ჭეშმარიტება“, მის მე-ს უკვე აღარ ზომავს ადამიანურის მასშტაბით. იგი თავისშივე უარყოფს ადამიანურს და არც რ ა მ ე ს ს ცნობს მის იქით. არსებობის სუკცესიურ მწკრივში შეიძლება ს ხ ვ ა მ გ - ც იყოს, მაგრამ არა მისი მე. ეს სხვა მე-ა — შე ნ, ორივე ერთად კი — „ჩ ვ ე ნ“. ყოველი მათგანი ცალკეული და ერთადერთია, ანუ, როგორც პ . ვ ა ლ ე რ ი წერს, ერთი და კიდევ ერთი, და კიდევ ერთი და ა. შ. ცალკეულის მე ყოველთვის ერთადერთია. ასეთი მე შეიძლება ჰ გ ა ვ დ ე ს სხვების მე-ს, მაგრამ იგი არ იქნება სხვისი სული და სხეული. „ჩემი სხეული არ არის მათი სხეული, ჩემი სული არ არის მათი სული“, — წერს შ ტ ი რ ნ . ე რ ი. თუ ვინმე ეცდება და მასაც მე-ების საერთო ცნებაში მოაქცევს — ეს იქნება „მ ა თ ი ა ზ რ ი“ და არა ე რ თ ა დ ე რ თ ი ს ა ნ მისი მე-ს არსებობა, რადგან მსგავსების დადგენა შედარებისა და რეფლექსის შედეგია და არა სინამდვილისა.

ასეთივე ინდივიდუალისტურ აზრებს ავითარებს ექსისტენციალისტების მიერ მკვდრებით აღდგენილი დანიელი ფილოსოფოსი ს ო რ ე ნ კ ი რ კ ე გ ო რ ი (Sören Kirkegaard). ცალკეულის, როგორც ე რ თ ა დ ე რ თ ი ს პრინციპის თანახმად ცხოვრების უმაღლეს მიზნად მანაც „პიროვნული დარწმუნება“ (persönliche Überzeugung) გამოაცხადა. კ ი რ კ ე გ ო რ მ ა უარყო ობიექტური ჭეშმარიტება და ფილოსოფიის მთავარ დანიშნულებად ც ა ლ კ ე უ ლ ი პიროვნების მე-ში გარკვევა მიიჩნია. სინამდვილე, მისი აზრით, გარეგნული მოქმედება კი არ არის, არამედ შინაგანი პროცესი (innere Vorgänge). რასაც ინდივიდი გაიაზრებს, იდენტურია იმისა რისი გააზრებაც სურს. ესეც ცალკეული პიროვნების

საკუთარი მოქმედებაა, მისი „ყველაზე შინაგანი პიროვნულობა“ (innerste Persönlichkeit) ან სხვაგვარად „ცალკეულის ექსისტენცია“ (Einzelexistenz).

არსებობა, კ ი რ კ ე გ ო რ ი ს აზრით, გონებისათვის აბსოლუტურად მიუღწეველი სფეროა, რადგან „არსებობის გააზრება არ შეიძლება“ (Das Existieren lässt sich nicht denken), იგი შეიძლება მხოლოდ „გაცხადებულ“ (erhellen) იქნას. სხვა ადგილას კ ი რ კ ე გ ო რ ი წერს, რომ „თავისთავად ერთადერთი“ (Das Einzige An-Sich), რისი გააზრებაც არ შეიძლება, არის არსებობა, ექსისტენცია ანუ სუბიექტისა და ობიექტის ერთიანობა. იგი უარყოფს განზოგადების შესაძლებლობას. კეშმარიტება მისთვის მხოლოდ სუბიექტურობაა (Die Subjektivität ist die Wahrheit). მთავარია ი ნ დ ი ე ი დ ი ს ეთიკური სინამდვილე. ს ხ ვ ი ს ი ღირებულება მოხსნილია ც ა ლ კ ე უ ლ ი ს ა თ ვ ი ს. ერთის მისწრაფებას მეორესათვის მნიშვნელობა არა აქვს. ეს გამორიცხავს განზოგადებას, მაგრამ კ ი რ კ ე გ ო რ ი მაინც უშვებს აბსტრაქტულ აზროვნებას, თუმცა— „თვით მოაზროვნის გარეშე“¹ ამგვარი უ ს უ ბ ი ე ქ ტ ო აზროვნება სრული მისტიკაა. როგორც ჩანს, კ ი რ კ ე გ ო რ ს სურს დაამტკიცოს, რომ ადამიანური არსებობა (ექსისტენცია), როგორც პროცესი, თავისთავს აუქმებს ღმერთში.² იგი წერს, რომ არსებობა მიისწრაფვის შეუერთდეს ღმერთს და იქცეს ყოვლადობად. ამას კ ი რ კ ე გ ო რ ი ექსისტენციის რწმენაში განმტკიცებას უწოდებს და უარყოფითად აფასებს სულიერი ცხოვრების სეკულარიზაციას.³ როგორც ჩანს, კ ი რ კ ე გ ო რ ი ც იმავე აზრს ავითარებს, რასაც შ ტ ი რ ნ ე რ ი ადამიანში არაადამიანის არსებობას უწოდებს, ნ ი ც შ ე კ ი „ადამიანში ადამიანურის დაძლევის“. შ ტ ი რ ნ ე რ ი ს აზრით, „ადამიანის გვერდით ყო-

¹ S. Kierkegaard. Gesammelte Werke, Iena, 1912.

² Fr. Ueberweg. Grundriss der Geschichte der Philosophie, vierter Teil, Berlin, 1916, S. 701.

³ G. Mende, Studien über die Existenzphilosophie, Berlin, 1956.

ველთვის დგას არაადამიანი“. მეტიც, იგი თვით ადამიანშია მოცემული, მაგრამ ვერ ეტევა ადამიანურის ცნებაში.

არაადამიანი ისეთივე შინაგანი წინააღმდეგობაა ადამიანისა, როგორც ეშმაკი ღმერთისა. მისი განდევნა არ შეიძლება, რადგან აუცილებლობაა. შ ტ ი რ ნ ე რ მ ა ც არ იცის, როგორ უნდა გათავისუფლდეს მისგან. ამ კითხვაზე პასუხს თითქოს კ ი რ კ ე გ ო რ ი და ნ ი ც შ ე იძლევიან. კ ი რ კ ე გ ო რ ი მოუწოდებს ადამიანს გავიდეს თავის თავიდან, დატოვოს ადამიანურის სფერო და იქცეს სხვა არსებობად. ნ ი ც შ ე ც ადამიანურის დაძლევაში ხედავს გზას ზე-ადამიანისაკენ. ამ მისწრაფებაში, შ ტ ი რ ნ ე რ ი ს აზრით, არის რ ა ღ ა ც, რაც „ზღვარს ავლებს“. მ ა რ ქ ს ი და ე ნ გ ე ლ ს ი ანალიზს უკეთებენ ამ იდუმალებით მოსილ „რ ა ღ ა ც ა ს“ და იმ დასკვნამდე მიდიან, რომ იგი სუბსტანციის თვალსაზრისით სხვა არაფერია, თუ არა ჰ ე გ ე ლ ი ს „ქეშმარიტი იგივეობა ყოფიერებისა არაფერთან“. ეს არაფერი იცავს ერთადერთს ყველაფრისაგან, რაც მისი ყველაფერი არ არის და ათავისუფლებს ადამიანს არაადამიანისაგან.

როგორც ჩანს, კ ი რ კ ე გ ო რ ი ს, შ ტ ი რ ნ ე რ ი ს და ნ ი ც შ ე ს თ ვ ი ს არსებობის უმაღლესი ფორმა ზეადამიანია, რომელიც თავისშივე აერთიანებს სამყაროს ყოვლადობას. მ. შ ტ ი რ ნ ე რ ი ერთადერთის მე-ში ხედავს ასეთ ზე-ადამიანურს. „მე ყველაფერს ჩემს თავს ვუკავშირებ“, — წერს ის და ამტკიცებს, რომ „სამყაროც მისი საკუთრებაა“, მისი წარმოდგენების შედეგი. ასეთი ზე-ადამიანის ერთადერთი საზრუნავი (Sorge) თვითამაღლება ანუ თვითსრულყოფა. იგი აბსოლუტურად გამოთიშულია ს ხ ე ბ ი ს გ ა ნ, გარემოსგან და თავის ინდივიდუალურ მე-შია ჩაკეტილი.

ასეთი უკიდურესი ეგოცენტრიზმი იჭრება დეზინტეგრაციის პერიოდის პარადიგმებშიც, სადაც ფაუსტურის ცნების შინაარსი უკვე სხვა არაფერს გამოხატავს, გარდა „ძლიერი პიროვნების“ თვითსრულყოფის პროცესისა, რაც არასოდეს არ გამოდის მე-ს, როგორც ერთადერთი, ფარგლებიდან, რადგან „მისი ყველაფერი“ თვით ამ მე-შია მოცემული.

ეს ისევ ძველებური მ ა რ ტო ხ ე ლო ბ ი ს ცუდ პირზე გადაბრუნებაა. თუ რომანტიკული პარადიგმების ფაუსტური გმირები, ასე თუ ისე, მაინც იბრძოდნენ „ქვეყნის უსამართლობის“ წინააღმდეგ, შტირნერისებური ეგოცენტრისტები ტოტალურად უარყოფენ გარეშე სამყაროს და მხოლოდ საკუთარ მე-ში ეძებენ ყ ვ ე ლ ა ფ ე რ ს — უბრალო არსით დაწყებულს და ღ ვ თ ა ე ბ რ ი ვ ი ყ ო ვ ლ ა დ ო ბ ი თ და-მთავრებულს.

ორი ერთში. ასეთი „ძლიერი მარტოხელის“ ანტი-ფაუსტურ სახეს ქმნის ბურჟუაზიული ეგოცენტრიზმის მეორე ქადაგი ფ რ ი დ რ ი ჰ ნ ი ც შ ე . მისი ზარატუსტრა, ზოგიერთი გარეგნული მსგავსების მიუხედავად, რასაც ასე გადაჭარბებულ მნიშვნელობას აძლევენ თანამედროვე ბურჟუაზიული ფაუსტმცოდნენი, გ ო ე თ ე ს ფაუსტის სრული ანტიპოდი. თუ გ ო ე თ ე ს მიხედვით მ შ ვ ე ნ ი ე რ ი ა დ ა მ ი ა ნ ი მუდამ აღმავლობის გზით მიმავალი ბუნების უმაღლეს შედეგს წარმოადგენს, ნ ი ც შ ე თავის ზარატუსტრას სწყვეტს გარემოს, ბუნებას, საზოგადოებას და აიძულებს მხოლოდ თავის შინაგან მე-ში ეძებოს ზე-აღამიანური სრულყოფა. სწორი არ არის, თითქოს ზარატუსტრა გ ო ე თ ე ს ფაუსტის მსგავსად მარადიული დაუკმაყოფილებლობის ტრაგედიას გამოხატავდეს. ფაუსტმა, როგორც ვიცით, კმაყოფილება თავისუფალ შრომასა და საზოგადოებრივად სასარგებლო მოღვაწეობაში ჰპოვა. ზარატუსტრა გაურბის ასეთ საქმიანობას. გ ო ე თ ე ადამიანის ამაღლებას მოითხოვს, ნ ი ც შ ე მის დაძლევას. ფაუსტი სძლევს ბოროტ სულს, ზარატუსტრა სიკეთისა და ბოროტების იდენტურობას ქადაგებს. გ ო ე თ ე ს ფაუსტი ბუნებასთან ერთად მიჰყვება აღმავლობის ხაზს, ნ ი ც შ ე ს ზარატუსტრა კი დ ა ც ე მ ა შ ი ხედავს ა მ ა ლ ე ბ ა ს . ეს სწორედ ნ ი ც შ ე მ მოიგონა ლოგიკურის თვალსაზრისით უცნაური გამოთქმა „ზევით ჩამოვარდნა“. იგი ვერ შორდება დეზინტეგრაციისა და დეკადანსის ხაზს, მაგრამ ძ ი რ ს ვ ა რ დ ნ ა შ ი მაინც ეძებს ა მ ა ლ ე ბ ი ს ნიშნებს. ამ უცნაური ლოგი-

კის მიხედვით, დ ა ნ ა შ ა უ ლ ი ს ა თ ნ ო ე ბ ა ს ავლენს, ბ ო რ ო ტ ე ბ ა — ს ი კ ე თ ე ს. ეთიკის მთავარი დანიშნულება მორალური ნორმების უარყოფაა. ზარატუსტრა ამ პოლარული ცნებების იდენტურობას ადგენს. იგი ორი პროტოგონისტის გაერთიანებით ქმნის შტირნერისეულ ე რ თ ა დ ე რ თ ი ს ზე-ადამიანურ სახეს. ამიტომ, რომ ზარატუსტრაში ფაუსტიც ჩანს და მეფისტოფელიც, ან უკეთ მათი ნეგატიური სინთეზი.

გოეთესეული „ორი სული“ ზარატუსტრაშიც ზის. ერთი მწვერვალისკენ მოუწოდებს, მეორე — უფსკრული-საკენ. გ ო ე თ ე აღნიშნავდა ამ ორი განზომილების დიამეტრალურ ხასიათს. ნ ი ც შ ე, პირიქით, ამალღებაში დაცემას ხედავს, დაცემაში — ამალღებას. თუ მისი ზარატუსტრა უფსკრულში ვარდება, იგი ამით მ ა ლ ღ ე ბ ა კიდევ. დეკადენტური დაცემულობის გამართლების ასეთი ცდაა დეზინტეგრაციის „პოზიტიური“ საფუძველი. მისი ადრინდელი სახე მეფისტოფელია, თანამედროვე — ზარატუსტრა. რაც შეეხება ფაუსტის დამოკიდებულებას ზარატუსტრასთან, უნდა ითქვას, რომ ნ ი ც შ ე აქ მართლაც რთულ ოპერაციას ახდენს. იგი ფაუსტურ მისწრაფებებს მეფისტოფელური უარყოფის ასპექტში ავლენს. ამიტომ, რომ გ ო ე თ ე ს დიდი ჰუმანიზმი ნ ი ც შ ე ს თ ა ნ სრულიად საწინააღმდეგო, ანტიჰუმანისტურ ხასიათს იღებს და ძალის კულტის თუ სუსტის დათრგუნვის პათოსით იმპერიალისტური პოლიტიკის ფილოსოფიურ საფუძვლებს ქმნის.

ასეთივე მეთოდით „თარგმნის“ ნ ი ც შ ე თ. დ ო ს ტ ო ე ვ ე ს კ ი ს, რომელსაც თავის „დიდ მასწავლებელს“ უწოდებს. სხვებიც წერენ დ ო ს ტ ო ე ვ ე ს კ ი ს დამოკიდებულების შესახებ ნ ი ც შ ე ს თ ა ნ და უ ა ი ლ დ თ ა ნ, თუმცა, უნდა ითქვას, რომ მხოლოდ ცუდ პირზე გადაბრუნებული დ ო ს ტ ო ე ვ ე ს კ ი თუ შეიძლება იყოს ნ ი ც შ ე ს ან უ ა ი ლ დ ი ს მასწავლებელი. ჩვენ ადრეც აღვნიშნეთ, რომ დ ო ს ტ ო ე ვ ე ს კ ი ს ასეთი ძლიერი გავლენა დასავლეთის ბურჟუაზიულ ლიტერატურაზე დიდი რუსი მწერლის შემოქმედებისადმი უაღრესად ტენდენციური დამოკიდებულების შედეგია. დ ო -

სტოევსკის გენიალური წუხილი ადამიანის ბედზე დასავლეთელმა დეკადენტებმა მიზანთროპიულ ყაიდაზე გადააკეთეს და იმპერიალისტური კაცთმოძულეობის საპროპაგანდოდ გამოიყენეს.

ეს საკითხი განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს, რადგან დოსტოევსკისა და ნიცშეს შემოქმედება თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანესი ფაუსტური პარადიგმების—პ. ვალერის „ჩემი ფაუსტისა“ და თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ კონსტრუქციულ საფუძველს წარმოადგენს. თუ ჩვენ წინასწარ განვსაზღვრავთ დოსტოევსკისა და ნიცშეს ფაუსტურ იდეებთან დამოკიდებულების ხასიათს, უფრო ადვილად შევძლებთ უახლესი ფაუსტური პარადიგმების ბუნებაში გარკვევას და მათი კონტრასტული სურათების ჩვენებას პოლ ვალერისა და თ. მანის ფაუსტურ ნაწარმოებებში.

მედუზას თვალები. თომას მანი ხაზს უსვამს თავის ღრმა სიმპათიებს თ. დოსტოევსკის მიმართ¹. მისი ლევერკიუნის ცხოვრება ფაქტიურად ნიცშეს ბიოგრაფიის თავისებურ გააზრებას წარმოადგენს. იგი ვერც ხედავს პრინციპულ სხვაობას ამ ორ, დიამეტრალურად განსხვავებულ მოაზროვნეს შორის. თუ ნიცშემ ზარატუსტრაში ფაუსტი და მეფისტოფელი გააერთიანა, თომას მანი „ფაუსტუსში“ უყრის თავს ნიცშესა და დოსტოევსკის ნააზრევს. მართალია, ამ რომანის ფინალში მანი კრიტიკულად აფასებს ასეთ კომპლექსს, მაგრამ, როგორც სპეციალური წერილებიდან ჩანს, მაინც განიცდის როგორც დოსტოევსკის, ისე ნიცშეს მძლავრ გავლენას. აღსანიშნავია, რომ თომას მანმა ეს წერილები სწორედ „დოქტორ ფაუსტუსის“ დამთავრების წლებში გამოაქვეყნა. დოსტოევსკის შესახებ 1946, ხოლო ნიცშეს შესახებ 1947 წელს. ამავე პერიოდში შეისწავლა მან კირკეგორის, ჰაიდეგერისა და სხვა ექსისტენციალისტების ნაწარმოებები.

¹ Th. Mann, Gesammelte Werke, Bd. 11, 1955.

თ. მანი წერს, რომ დოსტოევსკიმ „ღრმად შეარყია მისი ახალგაზრდობა“. იგი იმასაც აღიარებს, რომ არა ნაკლები გავლენა მოახდინა მასზე ფრ. ნიცშემ, მაგრამ როდესაც ამ ზეგავლენის ფარგლებზე წერს, რატომღაც უფრო გარეგნულ მხარეებს აქცევს ყურადღებას. მანი უწინარეს ყოვლისა იმას ცდილობს, რომ მოძებნოს „ნიცშესა და დოსტოევსკის გენიის პათოლოგიური საფუძვლები“ და განსაზღვროს მათი „ჯანსაღი ავადმყოფობის“ ხასიათი. მისი აზრით, ძლიერი ნებისყოფის ადამიანი, ასე თუ ისე, მანაც ახშობს მასშივე ამბოხებულ ინსტინქტებს; მაგრამ ავადმყოფური ბუნების შემოქმედი ველარ აკაევებს შინაგან ევლკანურ ძალას. იგი ნებდება დემონურის ყოვლისშემძლეობას და მიჰყვება მის კარნახს. შტეფან ცვაიგი წერს, რომ ასეთ შემთხვევაში შინაგანი დემონური ძალა პლასტიკურად ისახება შემოქმედის აბოკალიპსური სიტყვებისა და ვიზიონერული ხილვის სიცხადეში. დემონი იმარჯვებს შემოქმედზე, შემოქმედება კი დემონზე. პიროვნების ტრაგედია გადადის ხელოვნების უკვდავებაში, სადაც სიტყვის ძალა თავის უმაღლეს მწვერვალს აღწევს. ცვაიგის აზრით, ამის მაგალითია კლაისტის, ჰოლდერლინის და ნიცშეს. როცა ცვაიგი წერს „უმაღლეს გულებზე“, რომელთაც „ტანჯვის უნარი“ აქვთ, ჩანს, თვალწინ დოსტოევსკის მაგალითი უდგას. მას თვითონაც სჯერა, რომ ნამდვილი ხელოვნება არ არის დემონიზმისა და „სამყაროს საწყისის მუსიკისაგან მოტაცებული სიტყვების გარეშე“. ამისათვის მიმართავს იგი გოეთეს ავტორიტეტს და მოჰყავს მისი აზრი, გამოთქმული ეკერმანთან საუბრის დროს: „ყოველგვარი უმაღლესი რანგის შემოქმედება, ყოველი მნიშვნელოვანი *aperçu* არ ემორჩილება ვინმეს ძალაუფლებას და მალდება მიწიურ ძალებზე“.

ცვაიგს „ავიწყდება“, რომ სწორედ გოეთემ მოგვცა დემონურის დაძლევის შესანიშნავი მაგალითი. მან ჯერ ტასოსა და ვერთერში აჩვენა დემონურისადმი დამორჩილების ტრაგიკული შედეგი, შემდეგ ფაუსტი აბრძოლა დიდხანს მეფისტოფელის უარყოფელ ძალასთან, ვიდრე დაამარცხებდა

მას და თავის უკანასკნელ ჭეშმარიტებას ცხოვრების პრაქტიკულ საქმიანობაში იპოვიდა. ც ვ ა ი გ ი ხედავს გოეთეს ამ ტიტანურ ბრძოლას დემონურთან, მაგრამ თვითონ ეს ბრძოლა მიაჩნია შ ე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი თ ა უ ც ი ლ ე ბ ლ ო ბ ა დ. მისი აზრით, მხოლოდ ის შემოქმედი აღწევს სასურველ შედეგს, ვინც ასეთ ბრძოლას აწარმოებს და არ ეშინია გაბედულად ჩახედოს დემონურის „მედუზას თვალებს“. როცა მწერალი დიდხანს ჩაჰყურებს უფსკრულს, უფსკრულიც ჩაიხედავს მის თვალებში.

მიუხედავად ამისა ც ვ ა ი გ ი მაინც მკვეთრად უპირისპირებს ერთმანეთს გოეთესა და „დემონურ შემოქმედთა“ ცხოვრებას. მისი აზრით, გოეთე დემონურთან ბრძოლაში ადგენს ადამიანურ შესაძლებლობათა ფარგლებს, ხოლო კლ ა - ის ტ ი, ჰოლდერლინი და ნიციშე უნებისყოფოდ მიჰყვებიან თავიანთ შინაგან დემონებს „სივრცის უფსკრულში“. ისინი მოწყვეტილნი არიან გარემოს, საგნებს, ცხოვრებას და მეფისტოფელივით მარტოხელნი დაეხეტებიან „უსაზღვროების სიცარიელეში“. ც ვ ა ი გ ი აღნიშნავს, რომ არც ერთ მათგანს არ ჰყოლია ცოლი, შვილები, მეგობრები. მათ არ გააჩნდათ საკუთარი სახლ-კარი, საკუთარი ნივთები, არაფერი, გარდა შთაგონებისა და ძიებისა. ისინი ბანქოს მოთამაშეებს ჰგავნდნენ, რომლებიც ბევრს იგებენ, მაგრამ უფრო მეტს აგებენ. მათი „ანონიმური არსებობა“ მხოლოდ შემოქმედებით კვალს ტოვებს და ისიც ქაოტიურს.

გოეთეს სულ სხვაა. იგი მიჰყვება ცხოვრების კანონებს, დინჯად სინჯავს და აფასებს მოვლენებს. მას უყვარს ზომა, სიმეტრია, საზღვრები. იგი სწავლობს ბუნებას და ადგენს კანონებს. მისი ცხოვრების ფორმულაა ყოფიერების მთლიანობა, გეომეტრიული ალევგორია, დასრულებული წრე. მას არა აქვს ზენიტი, ამალლებისა და დაცემის ტეხილი. იგი თანაბარია და თანასწორი. დემონურ შემოქმედთა ხასიათი კი, ც ვ ა ი გ ი ს აზრით, პარაბოლის გეომეტრიული ფორმით გამოიხატება. ისინი უცებ აიჭრებიან ზევით, უსაზღვროებისაკენ და ასევე უცებ ეშვებიან ძირს. ამალლების უკანასკნელი წერტილი და ვარდნის დასაწყისი ერთმანეთს ემთხვევა. და-

დუპეა მათი ბედისწერის ინტეგრალური ნაწილია. იგი ამთავრებს გმირის არსებობას, როგორც პარაბოლის დაშვება გეომეტრიულ ფიგურას. მათი ცხოვრების დასასრულიც სხვადასხვაგვარია. გოეთეს სიკვდილი, ცვაიგის აზრით, შეუმჩნეველი წერტილია არსებობის დახშულ წრეში, დემონური ტიპების სიკვდილი კი უეცარი დაცემაა. ისინი უცებ ამოწურავენ თავიანთი ცხოვრების ტრაგედიას და მოულოდნელად კვდებაან „გმირული სიკვდილით“.

შ. ტ. - ცვაიგი ცდილობს შეალამაზოს „დემონური ტიპის“ ასეთი პათოლოგიური ხასიათი. მართალია, იგი აღნიშნავს მათ ავადმყოფურ ბუნებას, მაგრამ, მისი აზრით, „ავადმყოფობა, რომელიც უკვდავებას ქმნის, ავადმყოფობა კი არ არის, არამედ სიჯანსაღის უმაღლესი ფორმაა“. ასე აფასებს დასავლეთის ბურჟუაზიული მწერლობა ტასოსა და კლაისტის, ჰოფმანისა და ჰელდერლინის, დოსტოევსკისა და ნიცშეს ე. წ. „ჯანსაღ ავადმყოფობას“.

ასეთივე ასპექტში განიხილავს ამ საკითხს თომას მანონი. გენიალობის დემონურ საწყისს, როგორც ბურჟუაზიული კულტურის გადაგვარების თავისებურ ფორმას, პრინციპული მნიშვნელობა აქვს მისთვის, რადგან დეკადანსის უპირველესი ნიშანი გონებრივის უგულვებელყოფაა, რაციონალიზმის შეცვლა ირაციონალიზმით, რაც ინტუიციური ხილვის უპირატესობაზე მიუთითებს. ამითაა გამოწვეული ის ჯვაროსნული ლაშქრობა მატერიალიზმის წინააღმდეგ, რაც XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაიწყო და დღემდე გრძელდება. ე. წ. Fin de Siècle-ის¹ ბურჟუაზიულმა ფილოსოფოსებმა და მწერლებმა პირველი იერიში გონებაზე მიიტანეს მათი აზრით, გონებამ დანერგა ეჭვი და უარყო რწმენა. მანვე მოსპო სიმშვიდე და სასოება ღმერთში. გონებამ დაანგრია ილუზიების ტაძარი, მის ნანგრევებზე კი ვერაფერი შექმნა. ცოდნის ბაბილონის გოდოლი ჩამოინგრა პირვე-

¹ საუკუნის დასასრულის.

ლივე კედლის ამოყვანამდე. მეცნიერება გაკოტრდა. აზრი დაიბნა შეგრძნებებში და დაკარგა შეცნობის უნარი. საღი აზროვნება უგონობის მორევში ჩაიძირა. საგნობრივი ჭეშმარიტება წაიშალა და მის ადგილას გამოჩნდა ირაციონალურის ბნელით მოსილი მხარე, რომელსაც საფეხურები არა აქვს, არც ხაზები და კონტურები. იგი არსებობს მატერიისა და ფორმის გარეშე, როგორც „წმიდა შესაძლებლობა“. ბერგსონის აზრით, არა გონება, არამედ ინტუიცია სწვდება ირაციონალურის იღუმალ სფეროს. წარმოსახვა აძლევს მას სასურველ ფორმას. რეალობა საგნობრივია და ყველაფერში თავის სინამდვილის გამქლავებას მოითხოვს. ირეალური კი მხოლოდ წარმოსახვის დინებას ემორჩილება და ნებისმიერ სახეს იღებს. რეალური ისაა, რაც არის, რასაც ვხედავთ, ვგრძნობთ, ვეხებით. იგი არსებითად არ იცვლება, ამიტომაც უინტერესოა და მოსაწყენი. ირეალური ღრუბლების დინებას ჰგავს. ის წამდაუწუმ იცვლის ფორმას, ქმნის სახეებს, ფიგურებს, შემდეგ ისევ შლის ყველაფერს და უქვალოდ იკარგება ცის უსაზღვრო სიციარიელეში.

ა. ბერგსონმა ირეალურის სწორედ ეს სამყარო დააყენა ფილოსოფიის ყურადღების ცენტრში. მისმა მიმდევრებმა შპენგლერმა, დიუიმმა და ჯემსმა უარყვეს მეცნიერული მეთოდის ყოველგვარი როლი შემეცნებაში. ისინი ცდილობენ ცხოვრების უმაღლესი კანონების უშუალო წვდომას მეცნიერული ანალიზის გარეშე. ბერგსონი უარყოფს პრაქტიკას, სინამდვილეს, და ყურადღებას აპყრობს „სამყაროს მიღმა“. ეს არის მისი „უმაღლესი რეალობა“. იგი ავითარებს კანტის „ინტელექტუალური ინტუიციის“ თეზას და ე. წ. ინტუიციური ფილოსოფიის საფუძვლებს ქმნის.

ბერგსონის ინტუიციური მეტაფიზიკის მიხედვით, ადამიანის გონება საგნების მიღმა ვერ ხედავს არსს. არსი ანუ „ძირითადი რეალობა“, მისი აზრით, დროისა და საგნობრივი სივრცის გარეშე მდებარეობს. ასეთი მოძრაობა არ გულისხმობს საგნობრივს. იგი მეტაფიზიკური რეალობის ანუ უსაგნობის ისეთი „ხანგრძლიობაა“ (durer), რაც გონების

სფეროს არ ეკუთვნის. მხოლოდ ინტუიციით (Intuition) შეიძლება არსის საიდუმლოების გახსნა და იმის გამჟღავნება, რაც ჩვეულებრივ შემეცნებისათვის შეუძლებელია. სინამდვილის უშუალო ხილვა მხოლოდ დიდ ხელოვანს შეუძლია. ჟერ კიდევ რ ე მ ბ ო ქადაგებდა ნათელმხილველობის პრინციპს. ბ ე რ გ ს ო ნ მ ა ე ს პრინციპი ფილოსოფიურ სისტემადა აქცია. ამ სისტემის მიხედვით, ადამიანის გონება მხოლოდ დროულსა და წარმავალს სწვდება, ინტუიცია კი დროსა და სივრცის ერთდროულობას. ბ ე რ გ ს ო ნ ი ს აზრით, ამაშია ინტუიციის ძალა და მისი უპირატესობა გონებასთან. იგი იჭრება თვით მეტაფიზიკური რეალობის არსში და ცნაურდება როგორც თვითშემეცნება. ადამიანმა უწინარეს ყოვლისა თავისი არსებობა უნდა შეიმეცნოს — უნდა ნახოს „საკუთარი ყველაფერი“, რაც მასშივეა მოცემული. ასეთმა შინაგანმა ძ ი ე ბ ა მ ბ ე რ გ ს ო ნ ი და მისი მიმდევრები ზ. ფ რ ო ი დ ი ს ფსიქოანალიზის მეთოდს დაუკავშირა, ხოლო თ. მ ა ნ ი — დ ო ს ტ ო ე ვ ს კ ი ს ა და ნ ი ც შ ე ს „ჯანსაღი ავადმყოფობის“ თეორიას¹.

ჯვარცმული გენიოსები. ასე უწოდა თ ო მ ა ს მ ა ნ მ ა თ. დ ო ს ტ ო ე ვ ს კ ი ს ა და ფ რ. ნ ი ც შ ე ს და ასევე მიიღო ისინი ევროპის ბურჟუაზიულმა ლიტერატურამ. ამით აიხსნება დ ო ს ტ ო ე ვ ს კ ი ს კოლოსალური გავლენა თანამედროვე ფაუსტურ პარადიგმებზე, განსაკუთრებით — თ. მ ა ნ ი ს „დოქტორ ფაუსტუსზე“. ჩვენც ამიტომ გვინდა თვითონ მ ა ნ ი ს თვალსაზრისით შევხედოთ. მათ ცხოვრებასა და შემოქმედებას, რათა უფრო ადვილად გავერკვეთ ამ ზეგავლენის ხასიათში.

თ. მ ა ნ ი დ ო ს ტ ო ე ვ ს კ ი ს უწინარეს ყოვლისა განიხილავს როგორც „გენიალური ავადმყოფობის ნიმუშს“, მაგალითს იმისას, თუ როგორ გადადის გენიალობა ავადმყოფობაში, ხოლო ავადმყოფობა გენიალობაში. ამასთანავე, ავადმყოფობას იგი უყურებს არა როგორც ბიოლოგიურად ნეგატიურ

¹ იხ. ზემოაღნიშნული სტატიები ნ ი ც შ ე ს ა და დ ო ს ტ ო ე ვ ს კ ი ს შუაგებ. (Th. Mann, Gesammelte Werke, Bd. 11).

ნიშანს (biologisch negatives Vorzeichen), არამედ როგორც „გონების განსაკუთრებულ ინსპირაციას“. თო მას მანის თვალსაზრისით, თავის ტვინის ავადმყოფური აღგზნება გენიალობის უძლიერესი იმპულსია. მხოლოდ „ღვთაებრივ ავადმყოფობას“ მიეყვართ შემოქმედების განსაკუთრებულ შედეგამდე. შეიძლება ასეთი ავადმყოფობა დანაშაულობამდე მივიდეს, მაგრამ გენიალობა ამართლებს ყოველგვარ დანაშაულს. ტვინის ავადმყოფური აღგზნება აფართოებს წარმოსახვის ფარგლებს, სპობს ყოველგვარ საზღვარს და უახლოვდება ყოველისმცოდნეობას (Allwissen). იგი ხსნის ჯოჯოხეთის საიდუმლოებას და აღწევს აპოკალიპსის „სატანურ სიღრმეს“ (satanische Tiefe). ჯერ კიდევ დეგამბობდაო—წერს თ. მანი, რომ ხელოვანი ისე უნდა მიუდგეს თავის შემოქმედებას, როგორც ბოროტმოქმედი—დანაშაულს. თქმა—„ავადმყოფიდან მხოლოდ ავადმყოფური გამოდის“ — მანს „სულელურ ფრაზად“ მიაჩნია. იგი წერს, რომ „შემოქმედებითი გენიით გასხივოსნებული ავადმყოფობა“ ფაფარაყრილი რაშით დაჰქრის სივრცეში და ადვილად სძლევს ყოველგვარ დაბრკოლებას, ეს კი ათასჯერ უფრო სასურველია, ვიდრე ჯანმრთელობა, რომელიც „ფეხით მიჩანჩალებს“. ასეთი ავადმყოფობა, მანის აზრით, ძალაა. ის იწვევს სულიერ სიჯანსაღეს. მას შემოაქვს გაუგონარი სიახლე და გაბედულება (Neuheit und Kühnheit) უარყოფის საფუძვლებსა და თავისთავში შეჭრის (Durchbruch in sich selbst) შესაძლებლობაში. გონების ავადმყოფური აღგზნება ანათებს სულიერ სიბნელეს და ცხადყოფს ყველაფერს, რასაც იღუმალების ბეჭედი აზის. თვითონ დოსტოევსკი ამბობდა: ადამიანში ისეთი რამ არის, რასაც ის ყველას არ გაანდობს; არც მეგობრებს, შეიძლება არც თავის თავს. მასში ბევრი რამაა ისეთი, რის გაცხადება მასვე მოჰგვრის ზიზღს. რაც უფრო დიდია ადამიანი, მით უფრო ფართოა მისი შინაგანი უხილაობა. ავადმყოფური გენია ხსნის ამ საიდუმლოებებს და სააშკარაოზე გამოაქვს ყველაფერი.

თ. მანის აზრით, ასეთი გენიაა თ. დოსტოევსკი, რომელიც აშიშვლებს ადამიანის სულის ხვეულებს, ააშ-

კარავებს მის შინაგან სინამდვილეს და მძაფრი ფერებით ხატავს ყველაფერს, რარიგ შემადრწუნებელიც არ უნდა იყოს ის.

ამავე თვალსაზრისით განიხილავს თ. მ ა ნ ი ფ რ. ნ ი ც-შ ე ს ცხოვრებასა და შემოქმედებას. მისი დასკვნით, ნ ი ც-შ ე თავისი დროის ევროპული კულტურის კომპლექსურ გამოხატულებას წარმოადგენს. შეშლილობის ჰამლეტური პოზა მისი ფილოსოფიის არსებითი მხარეა. ნ ი ც შ ე თვითონაც ამბობს, რომ გენიალობის გზა მხოლოდ „ღვთაებრივი ავადმყოფობაა“. ავადმყოფობა და თავისუფლებისადმი ლტოლვა (Krankheit und Freiheitsdrang), მისი აზრით, იდენტური ცნებებია. ამ პრინციპს იგი „ასე ამბობდა ზარატუსტრამიც“ ახორციელებს. მართალია, თ. მ ა ნ ი „ზარატუსტრას“ არ მიაკუთვნებს ნ ი ც შ ე ს საუკეთესო ნაწარმოებთა რიცხვს, მაგრამ მაინც აღნიშნავს მის მძლავრ გავლენას თანამედროვეობაზე.

ასევე საყურადღებოა ნ ი ც შ ე ს დებულება „ქლიერი პესიმიზმის“ შესახებ. იგი აერთიანებს ძალის კულტისა და მსოფლიო კატასტროფის გარდუვალობის რწმენას. ეს ხელს არ უშლის ნ ი ც შ ე ს იყოს იმპერიალისტური ეპოქის ყველაზე რეაქციული იდეების მქადაგებელი. განზომილებათა პარადოქსალური თამაში ან პესიმიზმში ქლიერი ნებისყოფის ძიება ისევე ვერ აუხვევს მკითხველს თვალს, როგორც „მწუხარების ბედნიერება“, ან „შუალამით ამობრწყინებული მზე“. თ. მ ა ნ ი სწორად შენიშნავს, რომ ნ ი ც შ ე ს „ზე-ადამიანი სხვა არაფერია, თუ არა ის, რასაც ნ ო ვ ა ლ ი ს ი „ესთეტიკური ღიდის იდეალს“ (Ideal der ästhetischen Grösse), „ბარბაროსობის მაქსიმუმს“ ან „ადამიანის მხეცურ სულს“ (Tiergeist) უწოდებს. ფაუსტურის უმაღლესი სრულყოფის პრეტენზია, რასაც ნ ი ც შ ე აკისრებს თავის ზარატუსტრას, გვავალებს უფრო დაწვრილებით განვიხილოთ ეს საკითხი. მეორე ნება. კონსტრუქციულად ზარატუსტრა მართლაც ისეა მოფიქრებული, როგორც გ ო ე თ ე ს ფაუ-

¹ Th. M a n n, Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung. (Gesammelte Werke, Bd. 10, 1955.)

სტი. ამ მხრივ ისინი ერთ ფსიქოლოგიურ ხაზზე არიან მო-
თავსებულნი, მაგრამ ერთმანეთის საპირისპიროდ. მიუხედა-
ვად სიმაღლისადმი სიმბოლური მისწრაფებისა, ზარატუსტრა
მაინც დეკადანსისა და დეგრადაციის გამომხატველია. თავი-
სი ცხოვრებით იგი პარაბოლის ფორმას ქმნის, ფაუსტური
იდეალების სიმაღლიდან უცებ ადამიანური უმწეობის დაღ-
მართზე ეშვება და უფსკრულის პირას მისული პირველად
იგრძნობს შიშს, მაგრამ არა ს ი მ ა ლ ლ ი ს, არამედ ს ი -
ლ რ მ ი ს წინაშე. ვარდნის დროს მას ხელები ზევით
აქვს აპყრობილი, თვალებით კი უფსკრულს ჩახჩერებია.
ზარატუსტრას უნდა შეაჩეროს ეს კატასტროფული ვარდნა,
„დაეყრდნოს სიღრმეს“, „არწივის კლანჭებით მოებლაუქოს
სივრცის სიციარიელეს“ ან თუნდაც დაცემით ავიდეს ზე-კაცის
სიმაღლემდე, საითკენაც ისწრაფვის მისი მ ე ო რ ე ნ ე ბ ა.

მართალია, ფ რ. ნ ი ც შ ე საყოველთაო დეკადანსის სუ-
ლისკვეთებას გამოხატავს, მაგრამ თავისი „მეორე ნების“
ძალით მაინც ცდილობს კრიზისული განწყობილების დაძლე-
ვას. „გარდა იმისა, რომ მე დეკადენტი ვარ, მისი წინააღმდე-
გობაც ვარ“, — წერს ნ ი ც შ ე. იგი ისე ეშვება უ ფ ს -
კ რ უ ლ შ ი, რომ არ სწყვეტს ს ი მ ა ლ ლ ე ზ ე ფიქრს.
მასში ისევ ის ორი ნება იბრძვის: ს ი მ ა ლ ლ ი ს ა და უ ფ ს -
კ რ უ ლ ი ს. მისი ზარატუსტრაც ზოგჯერ პ ი რ ვ ე ლ ი -
ს კ ე ნ მისწრაფვის, მაგრამ გრძნობს მ ე ო რ ი ს გარდუვა-
ლობას. ფ რ. ნ ი ც შ ე ამიტომაც იწყებს ზარატუსტრას
თავგადასავალს მისი დასასრულით. „ასე დაიწყო დასასრული
ზარატუსტრასი“, — წერს იგი წიგნის პირველსავე თავში. ეს
მისი ადამიანობის დასასრულია და ზე-ადამიანობის დასაწყისი.
ამავე აზრს გამოხატავს ფ რ. ნ ი ც შ ე ს სიტყვებით: „ადამი-
ანი არის რაღაც, რაც დაძლეულ უნდა იქნეს“, რომ ადამიანი
„ხილია და არა მიზანი“. მ ა ქ ს შ ტ ი რ ნ ე რ მ ა ყოველი ადა-
მიანი მისი, როგორც ე რ თ ა დ ე რ თ ი ს მტრად გამოაც-
ხადა. ნ ი ც შ ე მ გაიზიარა ეს აზრი და თითქოს ჰ. ჰ ა ი ნ ე ს
მეფისტოფელის სიტყვებით თქვა, რომ ადამიანი, „კომპოზი-
ტუმი ა ყოველგვარი ბოროტებისა და სიმახინჯისა“. იგი მან-
ძილია ჭიიდან ადამიანამდე, მაგრამ არა ც ვ ა ლ ე ბ ა დ ო -

ბის, არამედ იგივე ბის მანძილი. ადამიანი თავისი საწყისის ერთი და იგივეობაა. იგი წარმოიშვა მაიმუნისაგან, მაგრამ დღესაც „ყოველგვარ მაიმუნზე უფრო მაიმუნია“. მაიმუნის არსი არ დაძლეულა ადამიანში. „განვითარება“ მხოლოდ ღინება იყო ქუჩკიანი ნაკადისა (Schmutziger Strom). ადამიანიც ასეთი ნაკადია. იგი მხოლოდ სიძულვილისა და დაძლევის სურვილს იმსახურებს. ზარატუსტრას აზრით, ადამიანი არსებობის უფსკრულზე გაბმული თოკია ცხოველსა და ზეკაცს შორის. ადამიანში მხოლოდ ისაა მოსაწონი, რომ ის გზაა, და არა მიზანი. ამიტომ ქადაგებს ზარატუსტრა იდეას „უკანასკნელი ადამიანისა“, რომლის იქით უნდა გაჩნდეს უმაღლესი ადამიანი ანუ ზეკაცი. ამ გაგებით გოეთეს „მშვენიერი“ და ნიცშეს „უმაღლესი“ ადამიანი ერთ ფსიქოლოგიურ ხაზზეა მოთავსებული, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული. გოეთეს სჯერა ადამიანების, კოლექტიური ძალის, და მათ ბედნიერ მომავალზე ზრუნავს. ნიცშესთვის კოლექტივიზმის ცნება არ არსებობს. იგი უკიდურესი ინდივიდუალისტია. ადამიანებს, ხალხს, ან, როგორც თვითონ წერს, „ბრბოს“, სხვა აზრი არა აქვს, გარდა შტირნერისებური ერთადერთის ანუ ზე-ადამიანის დაბადებისა. გოეთეს მშვენიერი ადამიანი ბუნების სპირალისებური განვითარების უმაღლეს მწვერვალად მიაჩნდა, ნიცშეს ზეკაცი კი ჯამბაზური ნახტომია ადამიანზე მაღლა. ზარატუსტრა ხედავს, რომ ბრბოს თავზე გაჭიმულ მავთულზე მიდის ჯამბაზი, მას უკან მეორე მიჰყვება, რომელსაც სურს გაუსწროს წინ მიმავალს და იძულებულია გადაახტეს თავზე. მისი აზრით, ადამიანიც ასევე უნდა გადაახტეს თავის ადამიანურ არსებობას, რომ იშვას ზე-ადამიანი.

ამრიგად, თუ გოეთეს ფაუსტი ადამიანში ადამიანურის ამალღებით ცდილობდა სრულყოფის მიღწევას, ნიცშეს ზარატუსტრა ადამიანის უარყოფით ფიქრობს ზე-ადამიანურ ამალღებას. იგი განერიდება ხალხს, საზოგადოებას

და „თავის საკუთარ უღაბნოში“ ცხოვრობს, საიდანაც „ადამიანის მიღმა“ (Ienseits des Menschen) იყურება, მაგრამ არა ღმერთისაკენ. ზარატუსტრას არ სწამს ღმერთი, რადგან ის „მხოლოდ ვარაუდია“. ამიტომ ამბობს იგი: „ღმერთები მოკვდნენ, ახლა ჩვენ გვინდა ცოცხლობდეს ზე-ადამიანი“. ეს ზე-ადამიანი კი ღვთაების საპირისპირო ცნებაა. იგი თავისშივეა სრული და არა ღმერთში. ადამიანის გარეშე არსებულ ერთისა და სრულის (Von Einem und Vollen) იდეა ნიციშეს ზე-ადამიანობის ცნებასთან შეუთავსებლად მიაჩნია; თუმცა ადამიანის მიღმა ყურება ზარატუსტრასათვის ნიშნავს „თავის თავის იქით ყოფნას“, საკუთარი მეობის დაძლევის და არა იმიერ არსებობას, რაც, ნიციშეს აზრით, არის წმიდა წარმოსახვა ანუ გონებისათვის მიუწვდომი ზეციური არაფერი (ein himmlisches Nichts). ეს სფერო არ არის ზარატუსტრას ფაუსტური ძიების სფერო, რადგან, მისი აზრით, ყოფიერება ადამიანს ადამიანურის გარეშე არ უმკლავდება. არც ზარატუსტრას ინტერესების სფერო შორდება იმიერ ცხოვრებას. იგი მოუწოდებს კიდევ ადამიანთ, სირაქლემებივით ნუ მალავთ თავს „ზეციურ ქვიშაში“, ჯობს მალა დაიჭიროთ თქვენი მიწიური თავიო. ნიციშე ამტკიცებს, რომ მხოლოდ ეს აძლევს აზრს ამქვეყნიურ არსებობას. ადამიანმა თავის თავისაკენ (zu sich selbst) უნდა ეძებოს გზა და არა ღმერთისკენ.

ნიციშეს ექსისტენციალისტური თვალსაზრისით, ყველაფერზე მალა დგას ცნება „თვითონ“-ისა (Selbst), რომელიც მე-ს (Ich) განაგებს და ცხოვრობს სხეულში. სხეულია მისი ექსისტენციის ფორმა. გონებაც სხეულშია. ყველაფერი მისი Selbst-ია, მისი ფიზიკური არსებობა. სრულყოფის ფაუსტური იდეალიც აქაა საძიებელი და არა ადამიანური ექსისტენციის მიღმა. ზე-ადამიანიც ადამიანური არსებობის დაძლევაა და არა მისგან გაქცევა, ყოველივე იმის სიყვარული, რაც ღუპავს ადამიანში ადამიანურს. ზარატუსტრა თვითონ ამბობს, რომ მისი „მე“ გაყდენთილია „დიადი სიძულვილით ადამიანებისადმი“. ადამიანი, მისი აზრით, სხვა არაფერია,

თუ არა ავადმყოფობის სიმრავლე, გველების გორგალი, რომელიც თანდათან იხსნება, მიცოცავს სხვადასხვა მხარეს და ნადავლს ეძებს.

სიმაღლის სიცილი. ადამიანის არსებობას ამართლებს მხოლოდ ზე-ადამიანის იმედი. ზარატუსტრაც ამ გზას მიჰყვება — გზას ადამიანურზე და, მაშასადამე, თავის თავზეც ამალღებისა. ამიტომ ამბობს, ახლა მე ჩემს თავს ჩემსავე ქვევით ვხედავო. იგი ზემოდან ქვევით დასცინის თავისთავს და ამას „სიმაღლის სიცილს“ (Gelächter der Höhe) უწოდებს.

ზარატუსტრას ფაუსტური ტრაგედია იმაშია, რომ მასში ო რ ი ს უ ლ ი ცხოვრობს. რაც უფრო მალა მიიღტვის იგი სინათლისაკენ, მით უფრო ღრმად ეშვება სიბნელესა და სიღრმეში, ან რაც უფრო მალღდება თავის არსებობაზე, მით უფრო ახლო მიდის თავისი ადამიანურობის დაღუპვამდე. ამიტომ უყვარს მას „ის, ვინც ქ მ ნ ი ს თავისთავზე ზევით“ (über sich selbst hinaus schaffen). აქ იქნებ ისევ აბრეშუმის ჭიის ალეგორია გამოდგეს. აბრეშუმის ჭია თავის თავზე მაღალს, ანუ თავისი Selbst-ის საწინააღმდეგოს—პეპელას ქმნის, თვითონ კი იღუპება „თავისსავე მაღალში“. ალბათ ზარატუსტრაც ამიტომ ამბობს, რომ მას სძულს ის, ვინც დაფრენს, და რომ იგი მოქანცა სიმაღლემ, რის გამოც დაღუპვისაკენ მიისწრაფვის, თავისი თავის მოსპობისაკენ, ან, სხვაგვარად, იმისკენ, რომ „საკუთარი არსებობა მოპაროს ცხოვრებას“ და „დაკარგოს იგი“, რადგან სულერთია, ცხოვრება მაინც თვითმკვლელობის ხანგრძლიობაა.

ნ ი ც შ ე ს აზრით, ადამიანს არ შეიძლება, არარსებობის გარდა სხვა რამ სურვილი ჰქონდეს. არარსებობა კი გამოძრაცხავს სურვილს, რადგან „იმას, რაც არ არსებობს, არც შეიძლება სურვილი ჰქონდეს, ხოლო იმას, რაც არსებობს, შეუძლებელია კიდევ სურდეს არსებობა“. არც სიყვარულია ხ ა ნ გ რ ძ ლ ი ო ბ ი ს ნ დ ო მ ა. სიყვარული და დაღუპვა განუყოფელია ერთმანეთისაგან. ქვეყანა ისედაც სავსეა „ზედმეტებით, რომელთაც არ იციან, რომ დროზე უნდა მოკვდნენ“. მათთვის იქმნება სახელმწიფო, რომლის ფუძეა „მრავალი“. ზედმეტები იძენენ ქონებას, ღარიბდებიან სუ-

ლით და უძლურნი ხდებიან; ძლიერები კი გაამტვრევენ ფანჯარას, გადახტებიან სივრცეში და „საკუთარ არსებობას გაექცევიან“. ისინი დასტოვებენ საგნებს, სიმდიდრეს, ფუფუნებას და დაიწყებენ მეუღაბნოეს მწირსა და განმარტოებულ ცხოვრებას. იქ, ბუნების წიაღში, ცისარტყელა იქნება მათი ხიდი ზე-ადამიანობისაკენ. იქ გახდებიან ისინი თავიანთი თავის დამძლევნი (Selbstbezwinger) და საკუთარ თავზე მაღლა მშენებელნი (über sich selbst hinausbauen).

ამრიგად, შეიძლება ხალხმაც დაძლიოს საკუთარი არსებობა და შვას ზე-ადამიანი. ნ ი ც შ ე ს აზრით, ადამიანებმა უნდა მიაღწიონ არსებობის ზენიტს, შუადღეს, რომლის შემდეგ ცის დაღმართი იწყება, დაშვება, დაისი და დასასრული.

ნ ი ც შ ე ს მთელი მოძღვრება გამოხატავს ამ დასასრულის აუცილებლობასა და დასასრულის შორეულ იმედს. მას უხარია დაღამება კვლავ გათენების მოლოდინში, სჯერა, რომ „მისი არწივები“ მომავლის მაღალ კლდეებზე გაიკეთებენ ბუდეებს.

მაგრამ ეს მხოლოდ ოცნება იყო, ფიქრი შეუძლებელ მომავალზე. ზარატუსტრა თვითონაც მიხვდა, თუ რა ღრმად შეფრინდა მისი არწივი მომავლის სფეროში; შეეშინდა კიდევ, მიმოიხედა და დაინახა, რომ ამ ხნის განმავლობაში მხოლოდ დრო იყო მისი თანატოლი. შემდეგ უკუსვლა იწყო და კვლავ თანამედროვეობას დაუბრუნდა. ფაუსტივით მანაც მოიარა და განიცადა ყველა დრო, ხალხი და მიხვდა, რომ თანამედროვენი მხოლოდ იმის სურათები არიან, რაც მათ სწამთ, რომ მათ გონებაში „ლაყობს (Schwätzen) ყველა დრო“ და რომ, მეფისტოფელისა არ იყოს, „ყველაფერი იმის ღირსია, რომ დაიღუპოს“.

ქაოსის ადამიანები. ზარატუსტრამ ვერსად ვერ ჰპოვა სამშობლო, რადგან თანამედროვეობის ფარგლები საერთოდ ვიწროა მისთვის. იგი ამბობს, „მე ვარ იქიდან, რაც ღლესაა და რაც მანამ იყო, მაგრამ არის ჩემში რაღაც. რაც იქნება ხვალ, ზეგ ან როდესმე“ (Einstmals). ზარატუსტრას მიაჩნია, რომ პოეტები ამას ვერ ასახავენ. რადგან ვერ სწვდებიან სიღრმეს, ვერ ეხებიან საფუძველს. ისინი ამღვრე-

ვენ წყალს მხოლოდ იმისთვის, რომ უფრო ღრმად ეჩვენოს. ზარატუსტრა ცხოვრების ყოველმხრივ წვდომას ცდილობს. მართალია, იგი უფსკრულის პირას დგას, მაგრამ ჯერ კიდევ ექიდება ხავსს. იგი არ იზიარებს მისი მეგობრის, წინასწარმეტყველის (Wahrsager) აზრებს, რომლის თვალსაზრისში ჩანს შიშველი უარყოფის მეფისტოფელური მოტივი. წინასწარმეტყველი ამბობს, რომ ადამიანები მოიცვა დიადმა სევდამ. უკეთესნი მათ შორის მოიღალნენ თავიანთი საქმეებით. მათი ახალი მოძღვრება გვასწავლის: „ყველაფერი ცარიელია, სულერთია, ყველაფერი უკვე იყო“. მართალია, მათ მოიწიეს მოსავეალი, მაგრამ ნაყოფი დალბა. ამოა იყო ამდენი შრომა, ყველაფერი გამოიფიტა, დაპატარავდა. წყარო დაშრა, ზღვა უკუიქცა ნაპირებიდან, დედამიწაც ნაწილებად დაიშალა, მაგრამ წილს არ სურს მისი შთანთქმა. ქაოსის ადამიანები ეძებენ უფსკრულს, სადაც შეიძლება ჩაძირვა. ისინი ზედმეტად მოიღალნენ, რომ მოკვდნენ და აი ახლაც განაგრძობენ სიცოცხლეს აკლდამებში. კიდევ ცოტა ხანი, და დადგება ხანგრძლივი ბინდი (Dämmerung). არავინ იცის, ვინმე თუ შეძლებს გაიტანოს ამ ბინდში საკუთარი არსებობის სინათლე. ასეთი ადამიანის ვალია, რომ შორეული ქვეყნები და ღამეები გაანათოს. ახლა კი ის თითქოს ღრმა ძილშია, რომ შემდეგ გოეთეს ფაუსტივით „გაიღვიძოს თავისივე თავისგან“ (von sich aufwachen) და განიკურნოს მწუხარებისგან. ასე მიცოცავს დრო, თუკი ის კიდევ არსებობს. ზარატუსტრა შორს არ მიდის წინასწარმეტყველის ნაპილისტური აზრებისაგან. იგი აგრძელებს მის შეხედულებებს და ქადაგებს: მე ხომ მზერა თანამედროვეობიდან წარსულისაკენ გამიბრის, ყველგან ნაწილებს ვხედავ და არა მთლიან ადამიანებს. შუშის კუბოებიდან დამარცხებული სიცოცხლე მოგვჩერებია და ისე დავდივართ ადამიანებში, როგორც მომავლის ნამსხვრევებს შორის.

ყველაფერი, რაც იყო, ნამუსრევი, — ამბობს ზარატუსტრა. მას უნდა დაიჯეროს, რომ იქნება უკეთესი მომავალი, რომ სადღაც არის ხიდი მომავლისაკენ, მაგრამ ეს ჯერ მხოლოდ ვარაუდია და ისიც შებოჭილი ყოველივე იმით, რაც იყო. ადამიანის ნებას ათავისუფლებს ნ დ ო მ ა, მაგრამ ის

შეზღუდულია იყო-თი. რაც უნდა იყო, უძლურია იმასთან ბრძოლაში, რაც იყო. საქმე ის არის, რომ დრო არ ბრუნდება უკან. ის, რაც იყო, ისეთი მძიმე ლოდია, რომელსაც უკვე ვეღარ მიაგორებს თანამედროვე სიზიფი. ახლა ადამიანს თავისი თავის ტარებაც უმძიმს, რადგან ძლიერ ბევრსა და ზედმეტს კისრულობს. ხანდახან აქლემივითაც ჩაიმუხლებს, რომ რაც შეიძლება მეტი ტვირთი აჰკიდონ, მაგრამ ნამდვილად მხოლოდ საკუთარი სიძულვილი და ბოროტება მიაქვს და არც შეუძლია უკან დაბრუნდეს. ამავნა წინააღმდეგობა უნდა იყო-სა და იყო-ს შორის. უკვე არავის შეუძლია იყო ს ლოდის გორება, მაგრამ სიზიფის შრომას ბოლო მანამდე არ მოელება, ვიდრე ნება ანუ ნდომა არ გათავისუფლდება თავისივე თავისაგან და არ იქცევა იმის უარყოფად, რაც უკვე იყო. თუმცა როგორ იქნება, რომ ნება საკუთარი სიგიჟისაგან გათავისუფლდეს? — კითხულობს ზარატუსტრა. მართალია, იგი ზე-ადამიანისაკენ მიიწევს, მაგრამ ჯერ კიდევ საკუთარი სიმაღლის საწყისთან დგას. მან ისიც არ იცის, თუ სად არის მისი სიმაღლე, ან როგორია უმაღლესი. რამდენი ხანია, რაც ის ზეადამიანისაკენ მიდის, მაგრამ ჯერ კიდევ არ მიუღწევია. მას აქვს ძალა, მაგრამ არ შეუძლია მბრძანებლობა, რადგან მასში არ ისმის ლომების ბრდღვინვა, იმ ლომებისა, რომელთა მკუხარე ხმა ჯერ კიდევ მიუღწერისა და კლინგერიის პარადიგმებში გაისმა და ჩვენს დროშიც ესმის ე. ჰემინგუეის მოხუცს, მახვილთევზასთან ბრძოლაში დაღლილ-დაქანცულს. ეს ლომი ძლიერი ადამიანისა და უმტკიცესი ნების სიმბოლოა, ძალისა და ხალისის გამომხატველი, თუმცა ესეც ოცნებაა, სიზმარი. ნიცშეს აზრით, ადამიანთა შორის ერთადერთი ზარატუსტრა ჰგავს ამ გაღიშებულ ლომს და ისიც მხოლოდ აჩრდილია იმისი, რაც შესაძლებელია. მართალია, მისი ნაყოფი დამწიფდა, მაგრამ თავად ვერაა მომწიფებული. ასეთი პარადოქსალური წინააღმდეგობები საერთოდ ახასიათებს ზარატუსტრას. იგი ხან ამოღლდება მწვერვალამდე და შემოდან ქვევით დაჰყურებს თავის იყო-ს, ხან კიდევ საკუთარი სიმაღლის დასაწყისში დგას და ზევითკენ

მიისწრაფვის. იგი გადის ადამიანური რაობიდან და უბრუნდება კიდევ თავისივე არსებობას. ზარატუსტრა ამბობს, საბოლოოდ ჩვენ მაინც ჩვენსავე თავს განვიცდითო. იგი ცდილობს თავისშივე შეკრიბოს საგნებსა და შემთხვევებში გაბნეული არსი და ავიდეს „უკანასკნელ მწვერვალზე“, თუმცა არავინ იცის, სადაა ეს მწვერვალი, მასში თუ მას ზევით. ყოველ შემთხვევაში, ზარატუსტრა ამბობს: თუკი შენ უკვე აღარც ერთი საფეხური არ დაგრჩენია, მაშინ ამაღლდი შენსავე თავზეო. ეს, მისი აზრით, იმიტომაა აუცილებელი, რომ მას სურს ნახოს არა მარტო ს ა გ ა ნ თ ა ს ა ფ უ ძ ე ე ლ ი, არამედ ისიც, რაც მის იქით იგულისხმება. ამიტომ უნდა ამაღლდეო საკუთარ თავზე, ამბობს ზარატუსტრა, აიწიო მაღლა, სულ მაღლა, ვიდრე შენივე ვარსკვლავები არ მოექცევიან შენს ქვევით. იგი ამას უწოდებს „ამაღლებას თავის თავზე თავისივე თავისაკენ“ (über uns zu uns selber aufsteigen).

თუ გოეთესთან ექსისტენციალისტები ფაუსტის „ვარსკვლავისებურ არსებობას“ ხედავდნენ, თვითონ ექსისტენციალისტი ნიციშე თავის ზარატუსტრას ვარსკვლავებზე მაღლა მოუწოდებს, სადაც იქნება მისი სრულყოფა: „ღიახ, — ამბობს იგი, ზემოდან დავხედო ჩემს თავს და ვარსკვლავებს, მხოლოდ ამას შემიძლია ვუწოდო ჩემი მწვერვალი და ესლა დამრჩა აუღლებელი“. ჭერჭერობით კი ის „თავის ყველაზე მაღალ“ მთასთან დგას და თავის ყველაზე ხანგრძლივ მოგზაურობას იწყებს. ამიტომაც უნდა „დაეშვას უფრო ღრმად, ვიდრე როდესმე ამაღლებულა“, რადგან მხოლოდ „სიღრმიდან უნდა ავიდეს ზე-ადამიანი თავის უკანასკნელ სიმაღლემდე“ ასეთი გაგებით ორივე—სიღრმე და მწვერვალი, ზემოთ და ქვემოთ, თითქოს ერთ სიბრტყეზე თავსდება, რადგან ცნება სიმაღლისა ამოწურავს თავისთავს და მეოთხე განზომილებად იქცევა, იმად, რასაც პოლ ვალერი „არც უფრო მაღლას და არც უფრო დაბლას“ უწოდებს. მაღლასა და დაბლას შორის ისპობა შესაძლებელი მანძილი. ზარატუსტრაც ამას გულისხმობს, როცა მზეს მიმართავს: „ავიჭრა შენს სიმაღლემდე, ესაა ჩემი სიღრმე!“. სიღრმის და სიმაღლის ერთიანობა ზარატუსტრას

გამოხატული აქვს სიტყვებით: „მწვერვალი და უფსკრული ერთადაა გაერთიანებული“.

სიბრძნის ქვა. ყოველივე ამას საყოველთაო დეკადანსის თვალსაზრისით მეტად ღრმა და სიმბოლური აზრი აქვს. იგი ადამიანის ცოდნის პერმანენტულ შეზღუდულობას გამოხატავს. რაც უფრო მალლა მიიწვეს ადამიანის აზრი, მით უფრო დაბლა ეშვება ცოდნა-არცოდნის შეფარდების მრუდი. ცოდნა - სიბრძნის ქვას ჰკავს. — სიბრძნისას, მაგრამ მანაც ქვას. რაც უფრო მალლა აისვრი მას, მით უფრო ძლიერად ეცემა ძირს. ზარატუსტრამაც ძალიან მალლა აისროლა თავისი სიბრძნის ქვა, მაგრამ, როგორც თვითონ ამბობს, ეს ქვა მასვე დაეცა. ასე უბრუნდება ყველაფერი საკუთარ საწყისს. მარადიული წრებრუნვის კანონს ზარატუსტრა მ რ გ ვ ა ლ ი ბ ე ქ დ ი ს მოძრაობის ალევგორიით გამოხატავს და ამტკიცებს, რომ ყოველი მოძრავე წერტილი ისევ თავის საწყის მდგომარეობას უბრუნდება, რადგან „თვით დროა წრე“ (... die Zeit selber ist ein Kreis)! ასეთი მოძრაობა მარადიულია. თვითონ მარადიულობა კი ორგვარია: წარსულისა და მომავლისა. სადღაც ისინი ხვდებიან ერთმანეთს და ქმნიან ალაყაფის კარებს, რომელზედაც წარწერილია: „წამი“. ეს წამი წინ უზღუდება ადამიანურ არსებობას, ე. ი. მიჰყავს ის „ერთხელ კიდევ თავისთავობისაკენ (sich selber noch)“, იქნებ არაფრისაკენ ან ნიცშეს თქმისამებრ — „დიდი არაფრისაკენ“ (ins grosse Nichts). მარადიულობის ბორბალი ბრუნავს. ყველაფერი მიდის და ყველაფერი კვლავ ბრუნდება. ყველაფერი ქვდება და ყველაფერი კვლავ ჰყვავის, ინგრევა და კვლავ იქმნება. განშორებულნი კვლავ ხვდებიან ერთმანეთს. ყოველ წამს წარმოიშობა ყოფნაც და არყოფნაც; ყოველ „აქ“-თან ზნდება „იქ“. ცენტრი ყველგანაა და ყოფიერების ბეჭედი (Ring des Seins) მუდამ ერთნაირ მდგომარეობაშია, რადგან თვითონ მარადიულობის გზაა წრისებურად მრგვალი.

პატარა ადამიანები მიდიან და ასეთივე პატარები ბრუნდებიან. მათ შორის არ არის მანძილი. არც დიდსა და პატარას შორისაა არსებითი სხვაობა. თვით ყველაზე დიდი

ადამიანი ჯერ კიდევ მხოლოდ ადამიანია და მეტი არაფერი. ე. წ. მაღალი საზოგადოება, დიდებულნი, ყველანი ერთნაირად მცირენი, მდებალნი და ზიზღის მომგვრელნი არიან. ყოველივე ამას „მწუხარების ღიმილით“ ამბობს „მარადიული დაბრუნების“ ანუ „ღიადი დაღლილობის“ ქადაგი ზარატუსტრა. იგი შთააგონებს თავის თავს, „იყოს ის, რაც არის“, რადგან მოთმინება და დრო ამართლებს ყველაფერს.

მარჩიელი (Wahrsager) არწმუნებს ზარატუსტრას, რომ უმაღლესი ადამიანი სწორედ მასში მწიფდება. ზარატუსტრას სურვილიც ეს არის. მისი მიზანია ფაუსტურად სრულყოფილი ადამიანის ძიება, „სრული და ჭეშმარიტი ცოდნა, ისეთი სიბრძნე, რომელმაც უნდა შვას ელვა“. მისი აზრით, ჯობს არაფერი იცოდე, ვიდრე იცოდე ბევრი, მაგრამ სანახევროდ. ამ ძიებაში მოღლილი ზარატუსტრა ზოგჯერ კიდევ უსაყვედურებს თავის თავს, „ხშირად ზედმეტად მივეყვებოდიო ჭეშმარიტების გზას“. მაგრამ თუ ფაუსტი ასე თუ ისე განსაზღვრავდა თავისი ძიების სფეროს, ზარატუსტრასთვის ის დროისა და სივრცის გარეშეა წარმოდგენილი. მართალია, ზარატუსტრაც ცდილობს ჭეშმარიტების ცნება მარადისობის ცნებას დაუკავშიროს, მაგრამ თვითონ მარადისობა აქვს წარმოდგენილი, როგორც მეთხეგანზომილება, რომელსაც მიმართავს: „ო, მარადიულო ყველგან, მარადიულო არსად, მარადიულო ამოდ...“ და სხვა. არც ისე ადვილი მისახვედრია, თუ რას უნდა ნიშნავდეს ეს ყველგან და არსად, ან რას გულისხმობს „ზარატუსტრას“ ქვესათაური: „წიგნი ყველასთვის და არავისთვის“.

შედარებით უფრო ადვილია გაგება ნიცშეანური „მარადიული ამოებისა“, რომელიც დეკადანსის საერთო სულისკვეთებას გამოხატავს, უფრო სწორად, სასოწარკვეთილთა განწყობილებას, რომელნიც ფიქრობენ, რომ არსებობის უზენაესი კანონია Vanitas Vanitatum — ამოებთა ამოება, რომ ყველაფერი მოკვდა და თავისშივე გაუფასურდა. მარტოობაც გაიხრწნა, გაქრა უკანასკნელი ნატამალი ღმერთისა და გაბატონდა ღიადი სევდა. ეს ის უფს-

კრულია, სადაც დეზინტეგრირებული ფაუსტი ეძებს თავის დასაყრდენს. მას უნდა ზარატუსტრასავით ხელები აღაპყროს ზეეით და ამაყად უყუროს თავის უფსკრულს. მამაცია ის, ვინც იცის შიში და ვინც მას დასძლევს, ვინც უყურებს ქვესკნელს, მაგრამ უყურებს სიამაყით, ვინც უფსკრულში არწივის თვალებით იმზირება და კლანჭებით ებლაუჭება საფუძველს, რათა ჰქონდეს იმედი—დიადი იმედი ანუ ნათელი ბნელში, რისიც მას ისევე სჯერა, როგორც უმალღესი ადამიანისა.

გადიმებული ლომი. ზარატუსტრას სწამს, რომ ადამიანურის საფეხურებზე უნდა ამოდდეს მომავლის ზე-ადამიანი. ეს იქნება სრულყოფა. იქ მოვლენ ლომები, მოვლენ შუადღეს, როცა მზე ზენიტზე შეჩერდება, და დაიწყებენ სიცილს. ეს იქნება სიცილი ლომივით ზეკაცისა, რომელიც შეცვლის ღმერთს. აქეთკენ უნდა ისწრაფოდეს ყოველი ადამიანი, მაგრამ ისწრაფოდეს თვითონ და არა სხვისი მეშვეობით. ნიციშე მარადიული ნაკლოვანების დაუძლეველ სევდას იმით გამოხატავს, რომ ამ მომავალ ადამიანსაც კოჭლად წარმოიდგენს. შეიძლება ის ცხენს მოახტეს, გააჭენოს და ამ ქროლვაში თავისი კოჭლი ფეხიც გაიყოლოს, მაგრამ როცა ეგონება მიზანს მივალწიეო და ცხენიდან ჩამოხტება, სიკოჭლე თავს იჩენს და ისევ წაიფორჩხილებს. ეს მარადიული კოჭლობაა ადამიანობის დაუძლეველი ნაკლის ალფგორია. იგი უნდა მოისპოს ან დაძლეულ იქნას, რომ იშვას ახალი. ყოველ ახალს კი ისევ ახალი ნაკლი მოაქვს, როგორც ადამიანური არსებობის აუცილებელი ნიშანი.

იქნებ ნიციშე ისევ მიუღწერის ფაუსტის იმ უკანასკნელ ნახტომზე ოცნებობდეს, რომელიც ადამიანს ადამიანურის ფარგლებიდან გამოიყვანს? ზარატუსტრას სწრაფვაც ეს უნდა იყოს, მაგრამ მისი ფაუსტური ტრაგედია იმაშია, რომ იგი ვეფხვს ჰგავს, რომელსაც ნახტომი არ გამოუღდის. მართალია, ზარატუსტრა თავს იმით ინუგეშებს, რომ ამბობს, რაც უფრო მაღალია საგანი, მით უფრო ნაკლებ შესაძლებელიაო, მაგრამ, მისი აზრით, ჯერ კიდევ ბევრია შესაძლებელი. ზარატუსტრა სწორედ ამ „ჯერ

კიდევ შესაძლებელს“ ეჭიდება. მასში ბორგავს მომავლის ადამიანი, გაღიმებული ლომი, მხიარული ქარიშხალი, რომელიც თავის სრულყოფას ეძებს. ამისთვის ამაღლება საჭირო, ტანის შემსუბუქება, აცეკვება, გასაფრენად მომზადება, ზე-სწრაფვის სურვილი და ძალა. რა ვუყოთ, თუკი ფრენა შეუძლებელია, მაინც ხომ ბევრი რამაა შესაძლებელი, თუნდაც ცეკვა, შეხტომა ან სიცილი (ლომების სიცილიო—ხშირად იმეორებს ნიცშე). იგი ოცნებობს ადამიანურ სიმამაცეზე, არწივის ფრთებზე და გველის სიბრძნეზე. ამის შესაძლებლობა ან ფიქრი ამ შესაძლებლობაზე იტაცებს ზარატუსტრას და, ადამიანებისადმი დიდი სიძულვილის მიუხედავად, შეაყვარებს ამქვეყნიურ არსებობას, დედამიწას, რამდენადაც მას თავისი ცუდიც აქვს და უარესიც, შუადღეც და შუალამეც, რომელთა ერთიანობა შეადგენს არსებობას ანუ ექსისტენციას. ამით უერთდება ზარატუსტრა ცხოვრების ექსისტენციალისტურ გაგებას, რომლის მიხედვითაც ადამიანს შეუძლია უკუნეთ ღამეშიც ნახოს ნათელი და მის სასოწარკვეთელ სახეს ლომების ღიმილი გადაეფინოს.

„წავიდეთ და ვეძებოთ ღამე“, — ამბობს ზარატუსტრა. ამისთვის ძგერს მისი „შუალამური გული“. იგი იღებს „ყოველდღიურობას“ და ანგარიშს უწევს მას, იცის, რომ სამყარო სიღრმეა და რომ სიღრმეს სიბნელეც ახლავს, თუმცა ადამიანს შეუძლია ბნელიც ნათლად წარმოიდგინოს, რადგან მზის ჩასვლის შემდეგ იქნება მთვარე და მისი სხივების ჯადოსნური ფრქვევა. „განა შუალამე დღეზე უფრო ნათელი არ არის?“ — კითხულობს ზარატუსტრა და თვითონვე უპასუხებს, დიახაც უფრო ნათელია, ვიდრე დღეო. დაპირისპირებულთა ეს უცნაური ერთიანობა გამოხატავს ნიცშეს თვალსაზრისს: სიბნელე უფრო ნათელია, ვიდრე სინათლე. სამყაროს სევდა სიღრმეა, მაგრამ სიხიარული უფრო ღრმაა. ყოველგვარ სრულყოფას ანუ სიმწიფეს სურს მოკვდეს. უმწიფარობა სიცოცხლეს ნატრობს, რათა მომწიფდეს, მაგრამ, მომწიფდება თუ არა, უმაღვე მოწყდება. ნამდვილი ცხოვრება უმწიფარობაა, ხოლო სიმწიფე და სრულ-

ყოფა სიკვდილში ხორციელდება როცა ზარატუსტრა მომწიფდება, დაიძახებს, რომ მას თ ა ვ ი ს ი თ ა ვ ი კ ი არ სურს, არამედ შვილები — ჯერაც უმწიფარნი, და მონატრებულნი.

ამ აზრებით გატაცებულ ზარატუსტრას მოესმის შუალამის ზარების რეკვა. მას ესმის, თუ როგორ ეცემა ცვარი ბალახებს, როგორ აორთქლდება მარადისობა და როგორ იქცევა სამყარო სრულყოფად. იგი ხვდება, რომ შ უ ა დ ლ ე ი გ ი ვ ე ა, რაც შ უ ა დ ა მ ე. სევდა სიხარულია, წყველა—კურთხევა, სიბრძნე — უეიცობა. ეს ო რ ი ერთმანეთს ც ვ ლ ი ს და ავსებს. პირველი მეორდება მეორეში, მეორე უბრუნდება პირველს. ზარატუსტრა კითხულობს: — მოგსურვებიათ თუ არა ოდესმე ორჯერ ერთი და იგივე ყოფნა ან კვლავ დაბრუნება? გითქვამთ ოდესმე „ერთხელ კიდევ“? ან „უკუნისით უკუნისამდე“?, და თითქოს ამ კითხვებზე გოეთესებურ პასუხს აძლევს: ყველაფერი ხ ე ლ ა ხ ლ ა ა, ყველაფერი მეორდება, ყველაფერი კავშირშია და გამსჭვალულია ურთიერთ სიყვარულით, ურთიერთ არსებობით. ამიტომ შეიძლება ნათელი შუადღე იგივე იყოს, რაც ბნელი შუალამე, ან ითქვას სადამოს განთიადიო. რადგან სიხარული გზას იკაფავს მარადიული დღისაკენ, და ზარატუსტრაც ისევე, როგორც ნაწარმოების დასაწყისში, კვლავ მიესალმება მზის ამოსვლას, დიად ნათელს, რომლითაც ივსება ბუნება. სადღაც ისევ გაისმის ლომების ბრდღვინვა, მაგრამ როგორც გო ე თ ე ს ფაუსტი ბრძმავდება უკანასკნელ მომენტში, ისე ზარატუსტრაც კარგავს სმენას. ფაუსტის დაბრძმავება და ზარატუსტრას დაყრუება ერთი ასპექტია შ ო რ ე უ ლ ი დ ე ა ლ თ ა ჯ ე რ კ ი დ ე ვ გა ნ უ ხ ო რ ც ი ე ლ ე ბ ლ ო ბ ი ს ა. ფაუსტი გრძნობს, მაგრამ ვერ ხედავს. უკვე არც ზარატუსტრას ესმის ლომების ბრდღვინვა. აქ თითქოს რაღაც მსგავსებაა, მაგრამ განსხვავება უფრო მეტი. გო ე თ ე ს ფაუსტმა თუ დაძლია შეცოდებათა საფეხურები, ზარატუსტრა შეჩერდა „უკანასკნელ შეცოდებაზე“ და მომწიფდა სიკვდილისათვის. მოვიდა გაღიმებული ლომი და დადგა დიადი შუადღე, „რომელიც იქნება შუალამე“, — დასძინს ნ ი ც შ ე, რადგან მისთვის შუადღე იგივეა, რაც შუალამე.

საგანთა მეტაფორა. ყოველივე ამას ნიციუმე სრულიად ადვილად უგუებს იმპერიალისტური ბურჟუაზიის მილიტარისტულ პოლიტიკას. ზეკაცი, გაღიმებული ლომი თუ შინაგანი არწივი ძალის კულტს გამოხატავს. იგი უარყოფს შოპენჰაუერის თეზას „სიცოცხლის ნების“ შესახებ და ყოფიერების იმანენტურ არსად: „ძალაუფლების ნებას“ აცხადებს. ადამიანებს, მისი აზრით, ამოდრავებთ ძალის ინსტინქტი, გაძლიერების, დაპყრობისა და მითვისების ჟინი. ძლიერი თრგუნავს სუსტს. იგია მბრძანებელი და ბატონ-პატრონი. სუსტი ქვეშევრდომია, მონა. ძლიერის მიერ სუსტის დათრგუნვა კანონზომიერი მოვლენაა. აქედან გამომდინარეობს ნიციუმეს სიძულვილი ჰუმანიზმისა და მოყვასისადმი. ნიციუმე ცუდ პირზე აბრუნებს საუკუნეთა მანძილზე კაცობრიობის მიერ განვითარებულ ამაღლებულ იდეებს. სიკეთეს იგი ბოროტებას უპირისპირებს, სიყვარულს—სიძულვილს, მშვენიერებას—სიმახინჯვს, თავისუფლებას—მონობას, ხოლო ბედნიერებას—ტანჯვის სიხარულს. ნიციუმე უარყოფს ჭეშმარიტებას და ამკვიდრებს სიცრუის კულტს. ვისაც ცხოვრებასთან შერიგება სურს, მისი აზრით, სიცრუეს უნდა დაეყრდნოს და არა ჭეშმარიტებას. ადამიანური არსებობის ერთადერთი გამართლება არის სიცრუე—წერს ნიციუმე. იგი საფუძველს აცლის ფაუსტურ მაძიებლობას და ამტკიცებს, რომ ჭეშმარიტების ძიება იყო კაცობრიობის უდიდესი შეცდომა. შემეცნების სურვილმა დალუპა ადამიანთა მოდგმა. იყო დრო, როცა გონება არ მბრძანებლობდა. შემდეგ „ჭკვიანი ცხოველები“ გაჩნდნენ და მრავალი საუკუნის მანძილზე აწვალეს ადამიანი, ვიდრე ის არ მიხვდა ყოველივე ამის უაზრობას. „გონებამ ჩაუნერგა ადამიანებს სიამაყის საშიში გრძნობა“. ამის შედეგად „უკანასკნელმა ადამიანმა“ თავი სამყაროს ცენტრად წარმოიდგინა და იმაზე მეტი მონინდომა, რაც შეეძლო. მეტისა და უკეთესის ნდომამ კი ფაუსტი ჯოჯოხეთის კარებამდე მიიყვანა.

ნიციუმე სრულიად აშკარად დგება მეფისტოფელის ნიჰილისტურ პოზაში და ამტკიცებს, რომ ადამიანს არსებობის აზრის შეცნობა არ შეუძლია. იგი შეიძლება მხოლოდ „სა-

განთა მეტაფორას“ მიწვდეს და არა პირველარსს. სწორი წარმოდგენა საგნების პირველარსზე შეუძლებელია. საკუთარი არსებობის გამართლების ერთადერთი საშუალება თავის მოტყუებაა, ილუზიების შექმნა. ამის მიღწევა კი მხოლოდ ხელოვნებაში შეიძლება, რადგან მისი ერთადერთი წყარო, ან როგორც ნიციშე წერს, მისი აპოლონური საწყისი არის ილუზია, სიცრუე. იგი იბადება ინტუიციით, ექსტაზითა და შეშლილობამდე მისული ალგზნებით, როცა წარმოსახვა ზმანებასა და დიონისურ თრობას უდრის. როგორც ორი სქესის კავშირი ქმნის ახალ არსებას, ასევე ორი საწყისი — აპოლონური და დიონისური ქმნის ხელოვნებას. სინათლისა და თრობის რომაული ღმერთები წარმოდგენენ ილუზიების წყაროს. თავდავიწყების ბურუსია ადამიანური არსებობის უზენაესი პრინციპი. პაროქსისტული ალგზნების მომენტებში ადამიანი შორდება გარემოს, თავის თავსაც და შედის წარმოსახვის სრულიად ახალ სფეროში—თრობაში. ცივილიზაციის ზედმეტობით მოღლილი ადამიანი იქ ჰპოვებს სულიერ სიმშვიდეს, სადაც საგნობრივი სამყარო იძირება წარმოსახვის ბურუსში და როგორც მუსიკა, ხელახლა იბადება თავისი ახალი და უფრო მაღალი არსებობისათვის. ნიციშეს აზრით, თვითონ სამყაროც „განსახიერებელი მუსიკაა“, იგი გონებისა და ლოგიკური ცნებების მიღმა ქმნის საკუთარ არსებობას. ამის გარეშე „ნამდვილი ადამიანის“ ცხოვრება უაზრობაა, რადგან ე. წ. „უკანასკნელი ადამიანი“ თავისი ბუნებით მტაცებლური ინსტინქტების მონაა. მხეცი ბიოლოგიურად დაუძლეველია ადამიანურ არსებაში, ამიტომ ძლიერი მის მიერ სუსტის ჩაგვრა ბუნებრივი მოვლენაა. მოყვასისადმი სიყვარული „მონური სულების“ მიერ შეთხზული ზღაპარია, ხოლო თანასწორობის პრინციპი—პოლიტიკური უაზრობა. სოციალიზმი ნიციშეს თქმით, „მწვანე მინდვრის ბედნიერებაა საქონლის ჯოგისათვის“ მოგონილი.

ნიციშე წერს, რომ მაღალი კულტურით „მოღლილი კაცობრიობა“ საჭიროებს არა ჩვეულებრივ ომებს, არამედ განსაკუთრებით საშინელსა და გამანადგურებელს. მას მიაჩნია, რომ კაცობრიობა დროდადრო უნდა დაუბრუნდეს ბარბა-

როსობას, წინაღმდეგ შემთხვევაში ის მოისპობა. ეს არც აშფოთებს ნიციშეს, რადგან ადამიანის-მოსპობა მას საკვალალოდ კი არ მიაჩნია, არამედ სასურველ აუცილებლობად. მისი აზრით, მხოლოდ ადამიანთა ნანგრევებზე შეიძლება იშვას ზე-ადამიანი, რომელიც თავისუფალი იქნება კანონებისა და ტრადიციებისაგან. იგი სიკეთისა და ბოროტების მიღმა განახორციელებს პიროვნების აბსოლუტური თავისუფლების პრინციპს. ასეთი თავისუფლება, ნიციშეს აზრით, საზოგადოებრივი და მორალური ნორმების სრულ დარღვევაში გამოიხატება. იგი კატეგორიულად უარყოფს ობიექტური სამყაროს ჭეშმარიტებას და, მ. შტირნერისა არ იყოს, თვითონ ქმნის „თავის ყველაფერს“.

ამგვარი აზრების ქადაგებით იწყება უკიდურესი ეგოცენტრიზმის პერიოდი დასავლეთის ბურჟუაზიულ აზროვნებაში. მე-ს კულტი ახშობს საზოგადოებრივ შეგნებას. ქვეყანა შტირნერისებური „ერთადერთის“ საკუთრებად ცხადდება. ნიციშესთვის ეს „ერთადერთი“ ზე-ადამიანია, დაპყრობის ყინით გახელებული „ქერათმიანი ბესტია“, რომელიც დათრგუნავს ყოველგვარ წინააღმდეგობას და გაიმარჯვებს „ბუნებრივ კანონებზე“.

ლიტერატურაშიც ჩნდებიან ისეთი „ძლიერი პიროვნებანი“, ყველაფრის უარყოფაში რომ ხედავენ ზე-ადამიანური ამაღლების საფუძველს. მათთვის დემონური კვლავ იქცევა ადამიანური სრულყოფის აუცილებლობად. მეფისტოფელი ქმნის ახალ ფაუსტს, ან უკეთ მის იმანენტურ ანტითეზას. ცხოვრებას ჯოჯოხეთის კანონები მართავს. პოლარული კატეგორიები ერთმანეთში ირევა. სიკეთე ბოროტებას შობს, ბოროტება — სიკეთეს. მშვენიერების საფუძვლად სიმახინჯე ცხადდება, სიყვარულისად — სიძულვილი. ნიციშეს მიმდევრების თვალსაზრისით, ბედნიერება თურმე ტანჯვაშია, სიხარული — მწუხარებაში. მორალური სიმაღლის საზომი შეცოდების სიღრმეა. ვინც მეტ დანაშაულს ჩადის — ეთიკური თვალსაზრისით უფრო სრულყოფილია. ყველაფერს ამართლებს „ნების ძალა და ძალაუფლების წყურვილი“. რეაქციული ფილოსოფია და ლიტერატურა მზადაა ეს იმპერიალისტური დოგმატიკა

„არსებობის კანონებით“ გაამართლოს. ძლიერ პიროვნებას ყველაფერი მიეტყვება: Absolutio—ყოველგვარ შეცოდებას, საზოგადოებრივსა თუ პოლიტიკურს, ეთიკურსა თუ ესთეტიკურს! ყველაფერი ნებადართულია: კოლონიების ძარცვა, არაადამიანური ექსპლოატაცია, აგრესიული ომები, მორალური დაცემა და საზიზღროების კულტი.

გოეთეს ფაუსტის მიერ დაძლეული ბოროტი სული ამ სფეროში აგებს ცდუნებათა ახალ მახეებს. მას ისევ უხმობს დეკადანსის სულისკვეთება. „ყოვლის უარყოფელი სულიც“ თამამად შემოდის ბურჟუაზიული ცხოვრების ქაოსში. ამასთანავე, ეშმაკი უსაზღვროების მიღმა სფეროებიდან კი არ მოდის ამ ქვეყნად. არამედ თვით ადამიანის მეობამივე ჩნდება. ამგვარად გაგებულ დემონური ადამიანურის სუბსტანციური ნაწილია. იგი არ გამოდის ბუნებრივის ფარგლებიდან. როცა შუადღის მზე ზენიტიდან დაბლა ეშვება და სალამოს ბინდში იკარგება, ადამიანთა შინაგანი დემონები წამოიშლებიან, მაგრამ უკვე არა ბროკენის მთაზე, არამედ თვით მათივე ცხოვრებაში მართავენ თავიანთ ვალპურგიის დამეს.

ეშმაკის ბუშები. თანამედროვე ბურჟუაზიული ცხოვრების არენაზე არც ისე ადვილია ფაუსტისა და მისი მსახურის ცნობა. არც ერთს და არც მეორეს არა აქვთ შენარჩუნებული ტრადიციული სახე. ფაუსტურის ცნების შინაარსი დაკადენტურ მწერლობაში თანდათან ასუსტებს თავის სპეციფიკურ ნიშნებს. ადამიანის ეშმაკთან კავშირიც პირობით ხასიათს იღებს. ან რად უნდათ მათ ეს კავშირი, როცა, ნიციუსის თქმისა არ იყოს, ყოველი ადამიანი თავისშივე ატარებს „ეშმაკის ბუშებს“. არც ჯოჯოხეთში გამგზავრებაა სავალდებულო, რადგან ყველგან ჯოჯოხეთია. ცხოვრება გაყდენთილია დემონური სულით. ყველას სულში ეშმაკი ან მისი ბუში ზის. იგი ქამელეონივით იცვლის ფერს, ეგუება გარემოს, და ძნელად გასარჩევი ხდება. უკვე მაგიური ნიშნებითა და შელოცვებით აღარ მოუხმობენ მას. როცა ჯოჯოხეთის lucas-მა დედამიწაზე გადმოინაცვლა, ეშმაკსა და ადამიანს შორის თავისთავად დამყარდა ონტოლოგიური კავშირი. მეფისტოფელი ჩვეულებრივ მოქალაქედ, ან უკეთ, ყოველი მოქალაქის

შინაგან აუცილებლობად იქცა. ფაუსტურ ლიტერატურაში იგი ალეგორიულად გამოხატავს ადამიანის „მეორე ბუნებას“, მის იდუმალ დემონურ სახეს.

ფაუსტური პარადიგმების ანალიზის დროს ჩვენ უკვე შევხვდით ადამიანის ასეთ „შინაგან დემონებს“. ზარატუსტრაც აღიარებდა, რომ თავისი საკუთარი, უმაღლესი და უზენაესი დემონი ჰყავს. ყოველთვის, როცა იგი თავისთავში ანუ თავის სულის სარკეში ჩაიხედავს ზოლმე, ამბობს: „იქ მე ისევ ჩემი დემონი ვნახე“. ზარატუსტრა მას „სასოწარკვეთის დემონს“ უწოდებს. ნიცშეს აზრით, ასეთი დემონი ძლიერების ხვედრია. სხვებს თურმე საკუთარი დემონები კი არ ჰყავთ, არამედ „დემონის ბუშები“. თანამედროვე ანტიფაუსტებშიც ასეთი დემონის ბუში ზის, მაგრამ ისინი ამოდრეკილად მის განდევნას. ზარატუსტრა მოუწოდებს კიდევ მათ, დასწყევლეთო მხდალი ეშმაკები თქვენში, მაგრამ ეშმაკის ბუში მაინც ზის ადამიანში და როცა ვინმე „თავის სულის სარკეში ჩაიხედავს“, აუცილებლად მის საშინელსა და დამცინავ სახეს დაინახავს.

უწინ ეშმაკები ფაუსტურ ადამიანებს იმით იპყრობდნენ, რომ ცოდნის სურვილს უღვიძებდნენ, ახლა ისინი სასოწარკვეთილებზე ნადირობენ. ამასთანავე მსახურ სულებად კი არ დაჰყვებიან თავიანთ ბატონებს, არამედ თვითონაც მნიშვნელოვან პერსონებს წარმოადგენენ. ასე მაგალითად, ჯ. პრისტლის¹ მეფისტოფელი საგაზეთო მაგნატის მეთაური ლორდი მერვილია, კლაუს მანიის² — მსახიობი ჰოფგენი, თ. მანიის³ — დოცენტი შლაიფჟუსი, ყუელიენგრინის⁴ ლევიათანი „სრულიად თანამედროვე ინტელიგენცია“, ჯონ ბირნსის⁵ ლუციფერი ისტორიის მასწავლებელია. ყველაზე კარგად თავს მაინც სარტ-

¹ J. Pristley, *The Magicians*, London, 1954.

² K. Mann, *Mephisto*, Berlin, 1957.

³ Th. Mann, *Doktor Faustus*, (ges. werke, Bd. 6. 1955).

⁴ J. Green, *Leviathan*, Paris, 1957.

⁵ G. Burnes, *Lucifer With a Book*, New-York, 1949.

რის¹ ეშმაკი გრძნობს. მან გაიგო, რომ „კეთილი ღმერთი“ მოკვდა, და უკვე შიში არავის აქვს. ფრანგი მწერალი ბენ-სასოსი ამტკიცებს, რომ ახლა არა ღმერთის, არამედ „სატანის ცის ქვეშ“ ცხოვრობს ყველა².

ფაშისტურ გერმანიაში დემონებმა თავიანთი ახალი ბროკენი გამართეს. ყველა, ვისაც ყავისფერი ხალათი ეცვა, ეშმაკთან იყო წილნაყარი. ძველი ჯოჯოხეთის ტანჯვა და საშინელებანი ამასთან შედარებით ბალღური თამაშია. სატანამ ყველაზე უფრო აქ გაშალა თავისი ფანტაზია. აქვე დაიწყო მოღვაწეობა კ. მანის მეფისტოფელმა, რომელიც მსახობი ჰოფგენის სახით გვევლინება. მას უმთავრესად „დიდ ხალხთან“ აქვს საქმე. იგი ესაუბრება პროპაგანდის მინისტრს. რაიხსმარშალი მას მხარზე მეგობრულად ადებს ხელს. სხვა დემონებსაც ასეთი „საპასუხისმგებლო“ საქმეები აბარიათ. ისინი განაგებენ ქვეყნებს, მეთაურობენ სამინისტროებს, დეპარტამენტებს. ზოგს ლორდის ტიტული აქვს, ზოგი ბანკირია, მეცნიერი ან მშენებელი, უფრო სწორად მნგრეველი. ჯოჯოხეთის სულებს არასოდეს არ ჰქონიათ ნგრევის ისეთი პათოსი, როგორც ახლა, როცა ქვეყნებსა და საქმეებს დაეპატრონენ. ეშმაკის ბუშები ყველაფერს იურიდიულად ასაბუთებენ. ისინი თავს გამარჯვებულად გრძნობენ. სატანა ძველი მითის გაფანტვასაც ცდილობს. იგი ბრალს დებს ღმერთს ბოროტებაში. ჯოჯოხეთის მბრძანებელი უარყოფს „საღვთო წიგნების“ ზღაპრებს და თვითონ წერს „ბოროტების სახარებას“.

სატანის სახარება. ფაუსტური პრობლემები, როგორც ვნახეთ, ყოველთვის კეთილისა და ბოროტი ძალების დაპირისპირების ასპექტში ვითარდებოდა. ეს მარადიული თემა დღესაც ისევე წარმოადგენს ფაუსტური პარადიგმების კონსტრუქტიულ საფუძველს, როგორც ხალხური თქმულების შექმნის დროს. ორი პროტოგონისტის — ფაუსტისა და მეფისტოფელის ურ-

¹ J.—P. Sartre, *Le Diable et le bon Dieu*. 1957.

² P. H. Simon, *Histoire de la Littérature Française au XX. Siècle*, Paris, 1957.

თიერთობის ვარიაციები განსაზღვრავენ თანამედროვე პარადიგმული ლიტერატურის მრავალფეროვნებას. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ყოველ კრიზისულ პერიოდში დეგრადაციის გზაზე დამდგარი კლასი დემონურ ნიჰილიზმში ეძებს დასასრულის ტრაგიკული განცდის შემსუბუქებას. როცა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მეფდება ანარქია და მდაბალი ინსტინქტები, სატანის ახოვანი ფიგურა კიდევ უფრო მალდება თავის პიედესტალზე. იგი ბრალს სდებს ღმერთს ადამიანთა მოდგმის უბედურებაში. ასეთ შემთხვევაში თვით სატანაში იღვიძებს პრომეთეული სული, როგორც პროტესტის განსახიერება. კ ე დ მ ო ნ ი ს ა და მ ი ლ ტ ო ნ ი ს სატანა, კ ლ ი ნ გ ე რ ი ს ლევიათანი და ბ ა ი რ ო ნ ი ს ლუციფერი ბრალმდებლების რაღში გამოდიან. უარყოფის სული სწორედ იქ ტრიალებს, სადაც „ღვთისმოსავი ხალხი“ ცხოვრების მძიმე პირობებში ვარდება. სატანა ძლიერია უარყოფაში. იგი ნებივრობს ნანგრევთა შორის. ქმედობის ძალა არ წარმოადგენს მის შინაგან პათოსს. ამიტომ ზოგჯერ სამართლად უარყოფაში თვით ხდება უარსაყოფი, როგორც „შიშველი არა“. ამას გარკვევა უნდა. როცა სატანა უარყოფს ცხოვრების დესპოტურ წესებს, მონობას და დამცირებას იგი პროგრესული იდეების მქადაგებლად გამოდის, მაგრამ როცა იგი შიშველ უარყოფასა და შურისძიებას ქადაგებს, დეკადანსის სულისკვეთებას გამოხატავს. თანამედროვე ფაუსტური პარადიგმის სატანა მეტად რთული ლიტერატურული მოვლენაა. იგი სამართლიანია „ღვთაებრივი წესრავის“ უარყოფაში, მაგრამ უსამართლოა როგორც ყოველგვარი წესრიგის მტერი.

მეფისტოფელი არ კიცხავს ბოროტებას. პირიქით; სიამოვნებით მიუთითებს მასზე და უხარია. ცხოვრების „შემადრწუნებელ სინამდვილეში“ ხედავს იგი თავის გამართლებას. და როცა კაპიტალისტური სინამდვილე მართლაც შემადრწუნებელ სახეს იღებს, იგი მოითხოვს სიტყვას, ამაყად დგება ტრახუნაზე და ქადაგებს ბოროტების სილამაზეს. ბურჟუაზიული გარემო დიდების შარავანდით მოსავს მის „დემონურ სიბრძნეს“. გათამამებულ სატანას კი ცა ქუდად არ მიაჩნია.

იგი შენობით მიმართავს ღმერთს. თუ გოეთეს მეფისტოფელი კარისკაცის სიფრთხილით ცხადდებოდა უზენაესის წინაშე, სტ. პშიზიშევესკის სატანა ამაყად მიდის მასთან და უარყოფს მის ბიბლიურ სახეს. იგი თვითონ ქმნის „ბოროტების სახარებას“, როგორც საბრალმდებლო აქტს. ასევე იწყებს პშიზიშევესკი თავის რომანს „სატანის სინალოდა“. კეთილისა და ბოროტის ტრადიციული ურთიერთობის ისტორია აქ „ჯოჯოხეთური სიმართლის“ ასპექტშია გადმოცემული. ერთმანეთთან დაპირისპირებულია ორი ღმერთი, ორი შემოქმედი და მეუფე—ორივე უსაწყისო და მარადიული. სატანის აზრით, კეთილმა ღმერთმა შექმნა წმიდა არსებანი. მისმა სრულყოფილმა, მაგრამ უხილავმა სამყარომ არ იცის ბრძოლა და ტკივილები. ბოროტმა ღმერთმა კი ხილული სამყარო გააჩინა, სხეულებრივი და წარმავალი. მან წარმოშვა ხორცი და ვნება. აგრეთვე დედამიწა—ალსავსე ბოროტი სულებით, ტანჯვითა და სასოწარკვეთით. კეთილი ღმერთი განასახიერებს მორჩილებას და თვინიერებას. იგი მფარველობს ქედმოხრილებსა და სულით დატკეპს, იმათ, ვინც ახშობს საკუთარ სურვილებს, უარყოფს მიზნებსა და მიზნებს. ეს მან აუქრძალა ადამიანებს ყოველგვარი მიწიური სიტკბოება, სიამაყე, სილამაზე. მისმა წარგზავნილებმა აღკვეთეს ხელოვნება, ფილოსოფია, პოეზია, ცხოვრების სიყვარული, სხეულის სილამაზე და ტკბობის სიხარული. ყოველივე ამის ნაცვლად რჯულის მოძღვრებმა განადიდეს ასკეტიზმი, ძონძებში გახვეული მოთენთილი სხეული, ავადმყოფობა და სულიერი კასტრაცია. ვიდრე ბოროტი ღმერთი განაგებდა მის მიერ შექმნილ ქვეყანას, სულ სხვა იყო. იგი ადიდებდა ტიტანურ სიჯიუტეს, კანონებისა და ნორმების მსხვერველს, სიბრძნისა და სიამოვნების თავისუფლებას. მან გააღვიძა ადამიანებში ცნობისმოყვარეობა, ცოდნის წყურვილი, ცისა და დედამიწის საიდუმლოებათა გახსნისადმი მისწრაფება. სატანამ მოხსნა დროისა და სივრცის ზღუდეები და უსაზღვროდ გაათავოთვა ცხოვრების სიამოვნებათა ფარგლები. მან ბორკილებისაგან გაათავისუფლა ინსტინქტები, ვნებები და მისწრაფებანი — ყველაფერი, რაც ახშობდა ვნებებს

სიხალისეს, ძონძებით ფარავდა მშვენიერ სხეულებს და მონასტრების ჭურღმულებში აჭკნობდა სილამაზის ცოცხალ ყვავილებს. სუსტები მიწებდნენ კიდევ ღვთაების სურვილს, მუხლთ მოიყარეს და დამორჩილდნენ. სატანა კი ისევ ამაყად დგას. იგი მარადიულ შეჩვენებას ამჯობინებს ღმერთისადმი მორჩილებას; არ ნებდება, იბრძვის, ათასგვარ სახეს იღებს, ექვსა და უნდობლობას თესავს, სულში მიძვრება და ვნებიანი ზმანებით აშფოთებს უმანკოთა სულებს. როცა ადამიანები შეეჭვდებიან ღმერთის სიკეთესა და ძლიერებაში, სატანა ზეიმობს. ასეთ დროს ვერავითარი ინკვიზიცია ვერ სპობს სატანური წინააღმდეგობის ტიტანურ პათოსს.

პ შ ი ბ ი შ ე ვ ს კ ი ს აზრიდ, სწორედ ახლა დადგა სატანის დრო. ბოროტება ისე გავრცელდა და დაკანონდა, რომ ჩვეულებად იქცა. ყველაფერი მოიწამლა სასოწარკვეთის შხამით. ადამიანები საკუთარი თირკმლებით კვებავენ თავიანთ შინაგან დემონებს. ისინი უარყოფენ სიკეთის ღმერთს და მუხლს იყრიან ბოროტების ღვთაების წინაშე. პ შ ი ბ ი შ ე ვ ს კ ი ს მეორე რომანში „სატანის შვილები“ აღწერილია ბოროტების ზეიმი, გარყვნილების კულტი, დაცემისა და გადაგვარების სურათები აქ დემონები ცალკეული ადამიანების სულებზე კი არ ნადირობენ, არამედ მთელ კაცობრიობას უპირებენ ჯოჯოხეთში მოქცევას. სატანის ძალა ტოტალურ ხასიათს იღებს. იგი ყველგანაა, ან როგორც შ ტ ი რ ნ ე რ ი წერს, ყველაფერია ყველაფერში. დეკადენტურ ლიტერატურაში მას თავისი კუთვნილი ადგილი და თვალსაზრისი აქვს. აქ იგი „დანაშაულის სილამაზეს“ და „ცოდვის სიხარულს“ განასახიერებს, მორალის ნაცვლად ამორალიზმს ქადაგებს და გზას უხსნის ქაოსს, რასაც ფარისევლები პიროვნების აბსოლუტურ თავისუფლებას უწოდებენ.

ეს არის, რაც სატანამ მოუტანა ადამიანებს „კეთილი ღმერთის“ წინააღმდეგ ბრძოლაში. ე. პ. ს ა რ ტ რ მ ა ც ეს იდეა განასახიერა თავის ერთ-ერთ პიესაში, რომელსაც დამახასიათებელი სათაური აქვს: „ეშმაკი და კეთილი ღმერთი“¹. აქ

¹ I.—P. Sartre, Le Diable et le bon Dieu, Paris, 1958.

ყველაფერი კონტრასტებსა და პარადოქსებზეა აგებული. გოც ფონ ბერლინჰინგენს ის უყვარს, რომ სძულთ. „ის რაც მე შენში მიყვარს — ზიზღია, რომელსაც მე ვიწვევ“, — ეუბნება იგი კატარინას. ამ უკანასკნელსაც ის ამშვიდებს „რომ ძალით მიჰყავთ“. ნებით რომ გაყოლოდა, „სირცხვილით დაიწვებოდა“. კატარინას კითხვაზე რატომ სჩადის ბოროტებას, გოცი უპასუხებს: „იმიტომ, რომ სიკეთე უკვე ჩადენილია“. იგი აცხადებს, რომ მისი არსებობის გამართლება — ბოროტებაა. აქ ის ერთია, მაგრამ არა ერთადერთი. ცხოვრება, გოცის აზრით, ჯოჯოხეთია, ჯოჯოხეთი კი ბაზარი, სადაც თითქმის ყველა ბოროტებას სჩადის. გერმანია განათებულია ადამიანთა ჩირაღდნებით. ჯალათები სამუშაო დღეებში ზოცავენ ხალხს, კვირა დღეობით კი მორცხვად იღებენ ზიარებას. ყველას არ ეძლევა შემთხვევა — მოკლას, თორემ სურვილი კი დიდი აქვს ამისი. ჰაინრიჰი ეუბნება გოცს, რომ ბოროტება ხელმისაწვდომია ყველასათვის. „მაშ ყველანი სჩადიან ბოროტებას?“ — კითხულობს გაოცებული გოცი და როცა ჰაინრიჰი დაუდასტურებს, გადაწყვეტს „აკეთოს სიკეთე“. რადგან ახლა ხვდება, რომ სიკეთე „ჯერ არავის უკეთებია“. გოცი მართლაც ჩაიდენს კეთილ საქმეებს, მაგრამ ხელქვეითებს მაინც სძულთ. კეთილი იქნება იგი თუ ბოროტი, სულერთია, მაინც სიძულვილს იმსახურებს. შემდეგ გოცი გოეთეს ფაუსტივით თავისუფალ მიწაზე თავისუფალ ქალაქს ააგებს, რომელსაც „მზის ქალაქს“ უწოდებს, მაგრამ ვერც ამაში ჰპოვებს ბედნიერებას. გარშემო მტრები არიან. ისინი უტყვენ. „მზის ქალაქის“ მცხოვრებლებს კი არ უნდათ მტერთან ბრძოლა. საბოლოოდ იგი გადაწყვეტს „იყოს ადამიანი ადამიანთა შორის“, „დაიწყოს დასაწყისიდან“, რაც იმას ნიშნავს, რომ გახდეს ბოროტმოქმედი. „დღევანდელი ადამიანები ბოროტმოქმედებად იბადებიან“, — ამბობს გოცი. იგი მოითხოვს მისცენ მას „მისი წილი ბოროტებისა“. ცხოვრებამ დაარწმუნა იგი, რომ სიყვარული სიტუტუცეა, სიკეთე — სისულელე კეთილი და ბოროტი ჩვენში განუყრელიაო, — ამბობს ის და ცდილობს „იყოს ბოროტი, რომ გახდეს კეთილი“. გოცი მახვილს ჩასცემს მხედართმთავარს და

ეუბნება: „ჩაძალღდი, ჩემო ძმაო!“ დანარჩენ მხედრებს კი ასე მიმართავს: „ჩვენ გავიმარჯვებთ, როცა მხედრებს ჩემი უფრო მეტი შიში ექნებათ, ვიდრე მტრისა“. ასეთ კონტრასტულ პარადოქსებზე აგებს ს ა რ ტ რ ი თავის პიესას.

პანდორას ყუთი. ანტიკური მითების მიხედვით, ოდეს-ღაც ყოველგვარი ცოდვა ყუთში იყო ჩაკეტილი. შემდეგ პანდორამ გახსნა ის და ცოდვები ამოუშვა. ყუთში მხოლოდ ერთი „ცოდვა“ დარჩა — იმედი, დანარჩენი კი გავრცელდა ქვეყნად და თანდათან დაამძიმა კაცობრიობა ათასგვარი შეცოდებითა და დანაშაულით. ბურჟუაზიული მწერლები ამტკიცებენ, რომ ადამიანები ისე ჩაეფლნენ გაჭირვებასა და ბოროტებაში, რომ სრულიად გააფერმკრთალეს ჩვეულებრივი წარმოდგენა ჯოჯოხეთის საშინელებათა შესახებ. დეკადენტური მწერლობის აზრი, რომ ჯოჯოხეთის ადგილმდებარეობამ დედამიწაზე გადმოინაცვლა. ადრეც გვხვდება ფაუსტურ პარადიგმებში. როცა ფაუსტი ეკითხებოდა მეფისტოფელს, თუ სად მდებარეობს ჯოჯოხეთი, ეშმაკი გადაჭრით უპასუხებდა, რომ ის აქ არის, ამქვეყნად. დ ა ნ ტ ე მ ჯოჯოხეთის ალეგორია ცხოვრების სინამდვილის გადმოსაცემად გამოიყენა. კ ლ ი ნ გ ე რ ი ც დაქინებით მიუთითებდა ჯოჯოხეთისა და ამქვეყნიური ცხოვრების კანონების მსგავსებაზე. ბევრმა თანამედროვე მწერალმა სცადა ფაუსტური გერმანიის საშინელების ჯოჯოხეთის განტოლებით ამოხსნა. კ ლ ა უ ს მ ა ნ მ ა ამ თემას მიუძღვნა თავისი რომანი „მეფისტო“. თ ო მ ა ს მ ა ნ ის „ლოქტორ ფაუსტუსშიც“ იგრძნობა ასეთი ალეგორია. აქ სრულიად წაშლილია საზღვარი ქვესკნელსა და ზესკნელს შორის. ეშმაკი ჩივის, რომ უწინ თუ დიდი რწმენა იყო, ასევე დიდი იყო შეცოდება, ახლა კი ყველაფერი ერთმანეთშია არეული. სიკეთესა და ბოროტებას შორის წინააღმდეგობა მოახსნა. ეთიკური ნორმები შთაინთქა ბოროტებასა და სიმახინჯეში. დანაშაული ეთიკურ ფენომენად იქცა. ადამიანებს უჭირთ არსებობა. ლუკმა-პური მათ მხოლოდ მძიმე შრომითა და ოფლით შეუძლიათ მოიპოვონ. ელინური მითების მიხედვით, ეს მძიმე ყოფა ზევსმა არგუნა ადამიანებს. ჰ ე ს ი ო დ ე წერს, რომ ღმერთებმა დამალეს მიწის ქვეშ ყველაფერი, რაც

ცხოვრებისათვის იყო საჭირო. ეს რომ არ ყოფილიყო, ადამიანი ერთი დღის შრომით ერთი წლის ცხოვრებას უზრუნველყოფდა. მართალია, პრომეთეოსმა მოსტაცა ზევსს ცეცხლი, მაგრამ ადამიანებს მაინც ბევრი ჯათა და შრომა დარჩათ. გაგულისებულმა ზევსმა პრომეთეოსზე შურის საძიებლად იმით დასაჯა ადამიანები, რომ გაუგზავნა „მაცდური სილამაზე“. რომელიც ყველას შეუყვარდა, მაგრამ კი ვერ ამჩნევდნენ, რომ ამით საკუთარ უბედურებას ეტრფოდნენ. ამიტომ შექმნა ღმერთმა ლ ა მ ა ზ ი ქ ა ლ ი პანდორა. ზევსის ბრძანებით ათენამ მას რთვა და ქსოვა ასწავლა, ჰერმესმა უსირცხვილობა და ორპირობა, აფროდიტემ ჰარიტის ყოველგვარი მშვენიერება. მანვე აღუძრა დაუოკებელი სურვილი და შეასწავლა სიყვარულის „ტყბილი, მაგრამ მომქანცველი საქმიანობა“. სხვა ღმერთებმა თავისებურად მორთეს ეს მიწიური ღმერთქალი. ყველა მათგანმა ის ასწავლა პანდორას, რაც ადამიანებს დალუპავდა, და ეპიმეთეას გამოუგზავნეს, რომელმაც ყურად არ იღო პრომეთეოსის გაფრთხილება და სიამოვნებით მიიღო ღმერთების ეს „თვალწარმტაცი საჩუქარი“.

ადამიანებმა მანამდე არც იცოდნენ, თუ რა იყო ზრუნვა და გაჭირვება. ყოველგვარი შეცოდება და უბედურება ეპიმეთეას ყუთში ჰქონდა ჩაკეტილი. პირველად პანდორამ ახსნა ამ ყუთს თავი და ყოველგვარი ცოდვა, გაჭირვება და უბედურება მოსდო ქვეყანას. მან მოასწრო ყუთის დახურვა, ვიდრე იქიდან უკანასკნელი ცოდვა — იმედი მოასწრებდა ამოსვლას.

პანდორას ყუთის ალეგორია კვლავ გააცოცხლეს XIX საუკუნის მიწურულში. ფაუსტურმა ლიტერატურამ ეს თემა მ ა რ ა დ ი უ ლ ი და უ კ მ ა ყ ო ფ ი ლ ე ბ ლ ო ბ ის საკითხს დაუკავშირა. დაუკმაყოფილებლობის ტოტალურობას ასეთი თვალსაზრისით სამი საწყისი აქვს: გონებრივი, გრძნობითი და სექსუალური. პირველს ფაუსტი განასახიერებს, მეორეს — დონ ჟუანი, ხოლო მესამეს — პანდორა. ამ უკანასკნელისადმი ინტერესი განსაკუთრებით XIX საუკუნის მიწურულში იზრდება. იგი უკავშირდება ზ. ფ რ ო ი დ ის თეორიას ფსიქო-ანალიზის შესახებ და უდიდეს გავლენას ახდენს თანა-

მედროვე ბურჟუაზიულ ლიტერატურაზე. როგორც ცნობილია, ფროიდმა აქვეყნებული ინსტინქტები დაუდო საფუძვლად ადამიანის ქცევას. პიროვნების ხასიათს, მისი აზრით, ქვეცნობიერის სფერო მართავს. ეს სფერო სექსუალური ინსტინქტებით განისაზღვრება. ფროიდის მიზანია სექსუალური გრძნობის სუბლიმაციის ტრაგიკული შედეგით ახსნას დეკადენტური ლიტერატურის და ხელოვნების ავადმყოფური ხასიათი¹. ამავე თეორიას ეყრდნობა თომას მანი, რომელიც ნიცშეს მოდელზე ქმნის ადრიან ლევერკიუნის სახეს. ლევერკიუნის მთელი ცხოვრება განპირობებულია სექსუალური ინსტინქტების ქვეცნობიერი მოძრაობით, რასაც ის ჯერ „გენიალურ ავადმყოფობამდე“, ხოლო შემდეგ შეშლილობამდე მიჰყავს. თ. მანს, თ. დოსტოევსკისა და ფრ. ნიცშეს „გენიალური შეშლილობის“ საფუძვლად სექსუალურის სფერო მიაჩნიათ. მათ ვალსაზრისს სხვაც ბევრი იზიარებს. ამას მოჰყვება მთელი ზღვა ლიტერატურისა, სადაც ცალკეული პიროვნების თუ მთელი საზოგადოების ქცევა და ხასიათი ქვეცნობიერ ინსტინქტებამდეა დაყვანილი. ფროიდისტულად შეფერადებული პანდორას ყუთის ალეგორია ფაუსტურ პარადიგმებშიც ჩნდება. აქ იგი სრულიად თავისებურ სახეს იღებს. თვითონ პანდორა, როგორც „მშვენიერი ცდუნების“ და ეროტიული გრძნობის მარადიული დაუკმაყოფილებლობის განსახიერება, თავისთავად ქმნის ფაუსტურის პარადიგმულ სახეს. ფაუსტი უმთავრესად გონებრივი მისწრაფებების დაკმაყოფილებას ცდილობდა, მისი ქალური პარადიგმები კი სექსუალურის სფეროში ეძებენ სრულყოფას. ასე ჩნდებიან ქალა-ფაუსტების ტაპები, რაც პარადიგმულ ლიტერატურაში ახალი მოვლენაა და ამდენად საინტერესოც.

პანდორას ალეგორიას აშკარად ანტიფაუსტური ხასიათი აქვს. ეს ჩანს თუნდაც ფრანკ ვედეკინდის ერთ მთლიან სიუჟეტთან ორ პიესაში: „მიწიური სული“ და „პან-

¹ Alexander Mente, Sigmund Freud, Berlin, 1957.

დორას ყუთი“. ჩვენ უკვე ვწერდით გოეთეს მიწიური სულის ალევორიის შესახებ. ვიცით, რომ ის ბუნების ფარულ ძალებს განასახიერებს და ამიტომაც წარმოგიდგება შემადრწუნებლად მახინჯი სახით. ბუნების გახსნილ საიდუმლოებებს კი მშვენიერი ელენე და მისი მარადქალური პოტენცია გამოხატავს. ფრანკ ვედეკინდი ცუდ პირზე აბრუნებს ყოველივე ამას. მის პიესებში სწორედ მიწიური სული გვევლინება მშვენიერი ქალის ლულუს სახით. ეს ლულუ თუ ნელი, ევა თუ მინიონი—სულერთია რაც არ უნდა ერქვას, იგივე პანდორაა—ცდუნებისა და ცბიერების ულამაზესი კომპლექსი. იგი სხვადასხვა სახელით იმიტომ გვევლინება, რომ თავისშივე გამოხატავს ქალურ ერთდაიგივეობას. ლულუ ადამიანის ქვეცნობიერ სამყაროს შინაგანი საიდუმლოების გახსნილი სილამაზეა, მაგრამ სილამაზე ბიწიერებისა. თუ გოეთესთან ბუნების საიდუმლოება მშვენიერების სახით იხსნება, ვედეკინდთან ის „ლამაზი ბიწიერების“ ფორმას იღებს.

ლულუს ცინიკურ პარალელს ფაუსტურ ქალებთან კრიტიკოსები იმით მიუთითებენ, რომ მას „თეძობით მოაზროვნეს“ უწოდებენ. ლულუს აზროვნება მხოლოდ სექსუალურის ქეშმარიტებას წვდება, მაგრამ ვინაიდან „ქეშმარიტება“ აქაც ამოუწურავია, ლულუც ფაუსტურად დაუკმაყოფილებელია. მას არც იმედი აქვს სრულყოფისა, რადგან უკანასკნელი შეცოდება—იმედი, პანდორას ყუთში ჩარჩა. ათასგვარი შეცოდება იხილა და იგემა ლულუს გაუმაძლარმა არსებობამ. იგი გველივით დასრიალებს ადამიანთა შორის და ყველას სწამლავს „სამოთხის შხამით“. ორი პიესის 10 მოქმედების მანძილზე ლულუ ათჯერ იცვლის ქმარს, მაგრამ ვერც ერთთან ვერ ჰპოვებს ისეთ მდგომარეობას, რომ გოეთეს ფაუსტივით შეძლოს თქვას: „შეჩერდი წამო!“ ლულუ ღუპავს ყველას, ვინც მისი სიყვარულის შხამიან ფიალას შეეხება. იგი თავისი „ცოდვის მშვენიერებით“ იმსხვერპლებს მამას. შვილს, ბანკირს, მხატვარს, მეზღვაურს, სულერთია ვინც არ უნდა იყოს, ოღონდ რითიმე დააცხროს ვნების შინაგანი დემონები. ვედეკინდის აზრით, იდეალური აქაც მიუღწეველია. მისი ლულუ იხრჩობა

საკუთარ ცოდვების მორევში. იგი ზოლას ნანასავით იღუპება „ლამაზი გარყვნილების“ ქაობში. ეს მისი ბედისწერაა და არა სურვილი. ფროიდისტების აზრით, ქალებს საერთოდ არ შეუძლიათ თავი დააღწიონ ეროტიულის მოჭადროებულ წრეს.

შეუქმნელობის სიბნელე. ასეთივე წრეში ტრიალებს ჰ. მანის ტრილოგიის „ღმერთქალების“¹ გმირი — ჰერცოგის ასული ვიოლანტა ასი. მართალია, თავდაპირველად ის არ არის შეზღუდული ეროტიულის სფეროთი, მაგრამ ბოლოს მაინც ზოლას ნანასა და ვედეკინდის ლულუს ბედს იზიარებს. ჰ. მანი, როგორც კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელი, სულ სხვა სიბრტყეზე აყენებს ფაუსტური ქალის „მარადიული დაუკმაყოფილებლობის“ პრობლემას. იგი არა ეროტიულის, არამედ უფრო სოციალურის, ეთიკურისა და ესთეტიკურის თვალსაზრისით განიხილავს ვიოლანტა ასის სულიერი ტრაგედიის მიზეზებს.

ვიოლანტა ჯერ რევოლუციური მოძრაობით იყო გატაცებული. იგი თავისუფლების იდეალის განხორციელებას დალმაციის ეროვნულ-გამათავისუფლებელ მოძრაობაში ხედავდა. თვითონაც აქტიურად ეხმარებოდა თავისუფლებისათვის მებრძოლებს, თუმცა მას უფრო რევოლუციის რომანტიკული მხარეები იტაცებდა ვიდრე სოციალური. თავისუფლება სრულიად თავისებურად ჰქონდა წარმოდგენილი. ნაწარმოების ერთ-ერთი პერსონაჟის ბიჩეს კითხვაზე, თუ რას გულისხმობს იგი თავისუფლების ცნებაში, ვიოლანტამ უპასუხა, რომ დიდი ხანი აკვირდებოდა თორმეტიოდე მწყემსის ცხოვრებას, გლეხებს, ბანდიტებს, მეზღვაურებს, მათ გამხდარ სხეულებს, კუშტ, გაქვავებულ სახეებს და ცდილობდა „ძლიერ სიმკაცრეში“ ენახა თავისუფლების ნიშნები. მიუხედავად რევოლუციით ასეთი წმიდა რომანტიკული გატაცებისა, იგი იმდენადაა მოხიბლული თავისუფლების, სამართლიანობისა და საყოველთაო განათლების იდეებით, რომ თვითონაც მებრძოლი რევოლუციონერის შთაბეჭდილებას ქმნის, თუმცა

¹ H. Mann, Die Göttingen, Berlin, 1958.

მისი ეს გატაცებაც დროებითია. რევოლუცია მარცხდება. თავისუფლების ილუზია იმსხვრევა. იგი ვერ სახიერდება მითში ღმერთქალ დიანას შესახებ. ვიოლანტას კი საკმაო ძალა არ აღმოაჩნდება დამარცხების შემდეგ უფრო მძიმე პირობებში ბრძოლის გაგრძელებისა და რევოლუციაზე გულგატეხილი „ძლიერი შეგრძნებების“ ახალ სფეროს ეძებს, იტალიაში მიდის, ვენეციაში შესანიშნავ სასახლეს ააგებს და იმით ერთობა, რომ სახვითი ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს უყრის თავს. ვიოლანტა ფიქრობს რომ აქ იპოვის თავის სრულყოფას. იგი საბოლოოდ რწმუნდება, რომ ადრინდელი გატაცება წარმავალი აღმოჩნდა. თავისუფლების იდეა გაქრა. „მე უკვე არაფერი მაკავშირებს მასთან, — ამბობს ვიოლანტა, — ის დაიღუპა. მხატვრული სახეები კი, რომელნიც მე მომელიან არაფრით არ შეიძლება შეიცვალოს. არც მე შემიძლია ნება მივცე მათ შთაინთქან შეუქმნელობის სიბნელეში. მე ვოცნებობდი შემექმნა თავისუფლების სამეფო. ახლა მე ამას უარვყოფ და წავალ ჩემი გზით ამ ქანდაკებებთან ერთად“.

ვიოლანტას სჯერა, რომ იგი თავის ბედნიერებას ხელოვნებაში იპოვის. მხოლოდ ხელოვნების შესანიშნავ ნიმუშებს შეიძლება ის გაუტოლდეს, იგრძნოს სიამაყე თავისი თავით და განიცადოს სიყვარული. უწინ იგი ოცნებობდა სახელმწიფოთა დანგრევაზე, და ამისათვის სწირავდა მსხვერპლად ათასობით ადამიანების სიცოცხლეს. მერე დარწმუნდა, რომ ყოველივე ეს ამაოა. ახლა კი „სტუმრად იმყოფება სურათებთან“. ეს შესანიშნავი შედეგებია მისი დობილები. ისინი ალაგზნებენ ასის წარმოსახვას, აბრუებენ შემოქმედებითი გენიით და აქცევენ არაადამიანურ ძალად.

ვიოლანტა „განასახიერებს მხატვრულ ნაწარმოებებს“ და თვითონაც სახიერდება მათში. „მე თვითონ სანახაობა ვარ ჩემთვის, — ამბობს ის, — მიყვარს სურათები, რადგან ისინი მამბედნიერებენ“.

ვიოლანტა მართლაც ისე ნებივრობს სურათებში, როგორც უაილდის სიბილა ვენ სცენაზე ოფელიას, დეზდემონას, ჯული-

ეტასა და სხვათა როლების შესრულების დროს. მთელი მათი არსება ეკუთვნის ხელოვნებას. ისინი გამოხატავენ გენიალურ შემოქმედთა ოცნებას და თვითონაც შემოქმედებად იქცევიან. მაგრამ ბოლოს ირკვევა, რომ ყოველივე ეს მოჩვენებაა, დეკორაცია, თამაში. ცხოვრება სულ სხვაა. იგი ადამიანურ სიყვარულს მოითხოვს, ნეტარებას, შიშველი სხეულით ზღვის ტალღებში შევარდნას, ფიზიკურ შეგრძნებებსა და ძლიერ შეხებას. ხელოვნების ლამაზი აჩრდილები ვერასოდეს ვერ შეცვლიან ნამდვილი ცხოვრების სილამაზეს, მის მომხიბვლელობას. მოვა დორიან გრეი, და სიბილა ვენ მიხვდება, რომ ყოველივე ის, რითაც ასე ძლიერ იყო გატაცებული, მხოლოდ მოჩვენება ყოფილა. „ღმერთაქალებში“ კი იაკობუსი გამოჩნდება და ვიოლანტას გამოაფხიზლებს ხელოვნების ბურუსიდან.

ისევ გატაცების ახალი სფერო იწყება. მინერვა იცვლება ვენერათი. ეს კი სულ სხვაგვარ ემოციებს მოითხოვს. უკმარობით გატანჯულ ვიოლანტას ცხოვრება ეჩვენება მოგზაურობად უდაბნოში ცხელ ქვიშაზე, წყურვილით გამშრალი ტუჩებითა და სიცხისაგან დახეთქილი ფეხებით. მას კი ოაზისი უნდა, მაცოცხლებელი ნიაფი, ნამდვილი სიყვარული. ამიტომაც დანებდა იგი იაკობუსს და დაასრულა კიდევ თავისუფლებითა და ხელოვნებით გატაცების პერიოდი. დიანასა და მინერვას კულტი შეიცვალა სიყვარულის ქალღმერთ ვენერათი, თუმცა ვერც ის განსახიერდა ვიოლანტაში. იაკობუსმა ვერ დახატა მისი სურათი. ვერც ვიოლანტამ მიადწია თავის სრულყოფას იაკობუსთან. იგი მოიღალა გრძნობათა უკმარობით. მას მუდამ მეტი უნდა, უფრო ძლიერი, სრულქმნილი, ბევრი, ყველაფერი, სიგიჟემდე მისული გატაცება, მძაფრი შეგრძნებები, ვაკხების მთვრალი ორგიები თუ კენტავრების მარულა. ვიოლანტას სურს ბოლომდე გამოსცალოს შეცოდებისა და ბიწიერების ფიალა, ნახოს ცხოვრების ფსკერი, განიცადოს გარყვნილების ტკბილი, მაგრამ ყრუანტელის მომგვრელი საშინელება. იგი მართლაც გადაეშვება გარყვნილი ცხოვრების მორევში, მაგრამ თავის ქალურ სრულყოფას ვერც აქ აღწევს, რადგან ესეც თურმე თამაშია, ლამაზი ყესტი ან წინასწარ მოფიქრებული პოზა. არავითარ უბედურებას არ ძალუძს „მისი მო-

ცელვა“, არც გულგატეხილობა იწვევს ცხოვრების უარყოფას. იგი რწმუნდება, რომ სრულყოფა და მთლიანობა არსად არ არის. ამიტომ ყოველთვის ს ხ ვ ა უნდა— ა ხ ა ლ ი, უფრო ძ ლ ი ე რ ი, თუნდაც საშინელი და თავზარდამცემი.

ავტორის აზრით, ვიოლანტა თანამედროვე საზოგადოების ბიწიერების სიმბოლოა, ბიწიერებას კი საზღვრები არა აქვს. სულერთია უკანასკნელ საფეხურს ვერავინ მიაღწევს. ყველას სადღაც ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ი ს ა და ს ა ს უ რ ე ე ლ ი ს შუაგზაზე უწევს სიკვდილი. ვიოლანტამაც თავისი ახალგაზრდობა და ცხოვრება ერთსა და იმავე დროს დაამთავრა. იგი ისე ამოიწურა შინაგანად, რომ არაფერი დარჩა საინტერესო გასაკეთებელი. მისი აზრით, ყველა ადამიანი იძულებულია ის აკეთოს, რაც შეუძლია. ყველაფერი წინასწარაა განსაზღვრული. ვიოლანტა ამბობს, რომ იგი ისეთი მხატვრული ნაწარმოებია, რომლის შექმნა ჯერ კიდევ მის დაბადებამდე დასრულდა. იაკობუსიც ეთანხმება მას. „ჩვენ არასოდეს არ უნდა ვიფიქროთ,—ამბობს ის,— რომ შეგვიძლია ვაკეთოთ სხვა რამ, ვიდრე ვაკეთებთ“. არც მას, მხატვარ იაკობუსს, შეუძლია შექმნას ისეთი სურათი, როგორც უნდა. მან ვერც დიანა განასახიერა ვიოლანტაში, ვერც მინერვა და ვერც ვენერა. ბოლოს მ ო მ ა კ ვ დ ა ვ ი ვიოლანტას სურათის შექმნა განიზარახა, მაგრამ გვიან იყო. „უკანასკნელი უდიდეს ტიტანთა შორის“—ჰერცოგის ასული ვიოლანტა ასი უკვე ამ ქვეყანას აღარ ეკუთვნოდა. იგი არც ნანობდა ამას. არც არაფერი უნდოდა დაებრუნებინა განელილიდან. მომაკვდავი ქალღმერთი სიკვდილს უყურებდა, როგორც თავის ახალსა და უკანასკნელ თამაშს.

აე მთავრდება ვიოლანტა ასის ცხოვრება. მასში იმსხვრევა ყოველგვარი ოცნება და გატაცება. თვითონ ვიოლანტაც ღმერთქალების—დიანას, მინერვასა და ვენერას ქანდაკებების ნამსხვრევებად იქცევა. მართალია, იაკობუსი მას უკ ა ნ ა ს კ ე ლ ტ ი ტ ა ნ ს უწოდებს, მაგრამ ნამდვილად ტიტანური მასში არაფერია. ავტორმა ვიოლანტაში დეზინტეგრირებული ფაუსტური სულისკვეთების ქალური ასპექტი განასახიერა და არა მისი ჭეშმარიტად ტიტანური სწრაფვა კაცობრიობის უკეთესი მომავლისაკენ.

უხლოეს ლიტერატურაში ვიოლანტას მსგავსი „ფაუსტური ქალების“ უამრავი ტიპი გვხვდება. ისინი ტკბებიან ცხოვრების მომხიბვლელივით ან სევდიანი თვალებით მისჩერებიან მის უზრობას. ვინც საკუთარ ბედნიერებას ვერ აღწევს, „სხვისი ცხოვრების ნამცეცხვზე“ ნადირობს, რომ წუთიერ თავდაიწყებაში მაინც ჰპოვოს „უხალისო სიხარული“. ასეთი ლიტერატურა დიდ ინტერესს იწვევს და არა მხოლოდ დეკადენტურ წრეებში. რ ე მ ა რ კ ი ს ყუანსა და ელიზაბეტს ბევრი თანამგრძნობი და გამმართლებელი ჰყავს. მკითხველი კაცობრიობა ახლახან იმის მოწმე გახდა, თუ როგორ მიესია დასავლეთ ევროპა 18 წლის ფ რ ა ნ ს უ ა ზ ა ს ა გ ა ნ ი ს მოთხრობებს, რომლებშიც ავტორს „მამაკაცური გულახდილობით“ აქვს აღწერილი საკუთარი ეროტიული თავგადასავლები და ის დ ი დ ი ს ე ვ დ ა, რაც, მისი აზრით, თან ახლავს მოპოებულის ამოების შეგრძნებას. ორივე სქესის ფაუსტების დაუკმაყოფილებლობის პლასტიკურ წარმოსადგენად შეგვიძლია ჯ ო ნ გ ო ლ ს უ ო რ ს ი ს თეთრი მაიმუნის ალეგორია გავიხსენოთ. მაიმუნმა გაფცქვნა ფორთოხალი, ნაყოფი შეჭამა და სევდიანი თვალებით მიაჩერდა მათურებელს, ნუთუ ეს არისო ყველაფერი.

ფაუსტმა მთელი ქვეყნის სიბრძნე შეითვისა, მსოფლიო მოიარა, ყველაფერი ნახა, გაიგო, მაგრამ ახლა ისიც უკმაყოფილოდ მისჩერებია სამყაროს და კითხულობს: ნუთუ ეს არის ყველაფერი? ლულუ და მისი დობილებიც ყოველ ღამე სხვისი ცხოვრების ახალ ნამცეცხვს ეძებენ, მაგრამ კარგს ვერაფერს პოულობენ და ისევ უკმაყოფილოდ მისჩერებიან ქვეყანას. მარადიული დაუკმაყოფილებლობის ტრაგიკული განცდა მსჭვალავს თანამედროვე ფაუსტურ პარადიგმებს. იგი აკნინებს და აუფასურებს ტრადიციულ მისწრაფებას ჭეშმარიტებისა და სრულყოფისაკენ. ეს მისწრაფება თანდათან წვრილმანდება, შინაგანად იფიტება, ან სრულიად იკარგება მეშჩანური ცხოვრების ჭაობში.

სოდომის დასასრული. ასე იწყება ტოტალური უარყოფისა და დასასრულის ახალი პერიოდი. ქაოტიურ უწყესრიგობაში იძირება წმიდა აზრი და გამბედაობა. დეკადენტ-

ტური ფაუსტური გმირები, რომელთაც ვერ განდევნეს თავიანთი არსებობიდან „დემონის ბუშები“, თვითონ გარბიან საზოგადოებიდან, სინამდვილიდან, ვის საით შეუძლია: ოსკარ უაილდის დორიან გრეი — ხელოვნებაში, იბსენის ბრანდი და ჰაუპტმანის ოსტატი ჰაინრიხი — მარტობაში, პშიზიზმის ფალიკი და ოქტავ მიროს გმირები — ავხორცობის „დაქადაგ სიბნელეში“.

ბურჟუაზიული კულტურის ასეთი დაკნინებისა და შინაგანი გადაგვარების მასალებზე ო. შპენგლერი „დასავლეთის დასასრულის“ ფილოსოფიურ რეკვიემს თხზავს. იგი უმტკიცებს კაცობრიობას ევროპული კულტურისა და ცივილიზაციის დაღუპვის გარდუვალობას. შპენგლერი ამას „ფაუსტური კულტურის“ დასასრულს უწოდებს. როგორც ამ წიგნის შესავალშიც ვწერდით, მისი აზრით, ახალი ერის მთელი კულტურა ფაუსტურია, ანტიკურის, ე. წ. აპოლონურის საპირისპიროდ. მისი დამახასიათებელი ნიშანია წმიდა და უსაზღვრო სივრცე, რომელშიც უარყოფილია მატერია. ჰ. ჩემბერლენსაც მიაჩნია, რომ ფაუსტურის ნიშანი მატერიის დაძლევა (die Überwindung des Stoffes)¹. თითქმის ყველა ექსისტენციალისტი ფაუსტის საბოლოო არსებობად ზე-მატერიულ ყოვლადობას თვლის. ეს შეხედულებები ისევე ბერგსონიდან და შპენგლერიდან მოდის. განსაკუთრებით შპენგლერიდან, რომლის აზრით, ანტიკური ხელოვნება პლასტიკურია თავისი ბუნებით, ხოლო „ფაუსტური“ იმპრესიონისტული. პირველი განსაზღვრულია ხაზებით, კონტურებით, ფორმებით. მეორე შუქ-ჩრდილების თამაშს ეყრდნობა. ფაუსტური შპენგლერის აზრით, უარყოფს მატერიულ სამყაროს. იგი ცნობს მხოლოდ „მარადიულ სივრცეს“, როგორც აპრიორული ჰერკლეიტის ფორმას და შემოქმედების დინამიკურ ცენტრს დროისა და სივრცის უსასრულობაში ეძებს. ფაუსტური თითქოს არ ცნობს კავშირს, კომპლექსს, ერთიანობას, მითუმეტეს ხალხს, საზოგადოებას.

¹ H. Chamberlain, Goethe, München, 1912. S. 419.

შპენგლერი ამტკიცებს, რომ ფაუსტურის მთავარი ნიშანი მარტოობაა. უზარმაზარ გარემოში იგი საოცრად მარტო გრძნობს თავს და განიცდის შიშს სივრცის, ე. ი. განამდვილებული საზღვრის ანუ სიკვდილის წინაშე. „ყოველგვარი შიში სამყაროს წინაშე არის სივრცის შიში“, — წერს შპენგლერი. სივრცე მისთვის ზემატერიული ცნებაა. ფაუსტური ხელოვნებაც მატერიის სუბლიმაციაა ცარიელ უსაზღვროებაში. პარიზის Sainte Chapelle ისე ჰაეროვანია, რომ ატმოსფერულის შთაბეჭდილებას ქმნის. როდენის ქანდაკებებში ქვა იკარგება სახეში, როგორც მუსიკაში, რაც ყველაფერს ათავისუფლებს მატერიალური არსებობისაგან.

შპენგლერის აზრით, ნამდვილი კულტურა მხოლოდ დასავლეთს ჰქონდა, ისიც ფაუსტური, რომლის უმაღლესი ფორმაა მუსიკა. შემდეგ კულტურა ცივილიზაციაში დაიშალა. ფაუსტური სული მოკვდა. მისი უკანასკნელი მესაიდუმლენი იყვნენ სეზანი, ვაგნერი და როდენი. ყველა ერის კულტურას ეს ბედი მოეღოს. რომაული კულტურაც ასე მოკლა ცივილიზაციის შემოტევამ. ფაუსტური კულტურის ნიშანწყალიც ისევე გაქრება, როგორც სტრადივარიუსის უკანასკნელი ვიოლინოს ხმა.

განიხილავს რა შპენგლერის ასეთ „ისტორიულ პენსიონის“ ხასიათს თ. მანი წერს, რომ მისი საბოლოო შედეგია დასავლეთის კულტურის ამორფულობა, აუცილებელი, დასასრული ანუ „გადასვლა არაფერში“ (Übergang zum Nichts)¹.

შპენგლერი და მისი მიმდევრები ცალმხრივად გამოხატავენ ბურჟუაზიული კულტურის დაცემის სინამდვილეს. კულტურა არასოდეს არ ყოფილა ერთი რომელიმე კლასის საკუთრება. როდენი წერს, რომ ყოველი ხალხის კულტურაში არის ორი კულტურა. ერთი თუ იღუპება, მეორე აღმავლობას განიცდის. ფაუსტური იდეების განვითარებაც ამ

¹ Th. Mann, Über die Lehre Spenglers (Ges. Werke, Bd. 11, S. 169).

კანონს ემორჩილება. თუ მისი ბურჟუაზიული ასპექტი მეფისტოფელური გზით მიდის დასასრულამდე, პოზიტიურ-ფაუსტური ამ პერიოდშიც განვითარების აღმავალ ხაზს მიჰყვება. XIX—XX საუკუნეების მიჯნაზე ჩვენ მართლაც ვხედავთ ფაუსტური იდეების ბურჟუაზიული ასპექტის სრულ გადაგვარებას. უპენგლერი რომ ტერმინში „ფაუსტური“ მხოლოდ ამ ასპექტს გულისხმობდეს, სადავოც არაფერი იქნებოდა. იგი „ნამდვილად ამოსწურავს თავის თავს“ და კატასტროფის წინაშე დგება. ასეთი კულტურა უარყოფს ინტელექტუალიზმს, გადადის მისტიკაში და ყველაფერს გაუგებრობის ბურუსში ხვევს.

უპენგლერის აზრით, ევროპა საერთოდ გამოიფიტა ფაუსტური იდეებისაგან ან ჩაეფლო დეკადენტურ ქაოსში. გოეთეს მაღალჭუმანური გატაცებებისაგან არაფერი არ დარჩა. კულტურის დასასრულმაც ტოტალური ხასიათი მიიღო.

სინამდვილეში ეს მხოლოდ ფაუსტურის ბურჟუაზიული ასპექტის მეფისტოფელური გზაა, მისი ჯანსაღი, პოზიტიური ნაწილი კი კვლავ მიჰყვება მარადიული პროგრესის ხაზს და ფაუსტური იდეების ახალ კომპლექსს ქმნის. განვითარების ამ გზაზე ფაუსტური ფუგებისა და კონტრაპუნქტების ახალი ნიშანსვეტები ჩნდება—დიდებიც და პატარებიც. ზოგი ფაუსტურის ცალკეულ მხარეებს ავითარებს, ზოგიც ისევ კომპლექსურად გამოხატავს მის შინაარსს. კონტრაპუნქტების ფარგლები თანდათან ფართოვდება და მრავალი ისეთი ნაწარმოები ჩნდება, სადაც სპეციფიკური ნიშნების ზუსტი დაცვის გარეშეც ვლინდება ფაუსტურის ქეშმარიტი არსი.

ჩვენ ამ შემთხვევაშიც გვერდს ვუვლით დროის მიერ „გაცამტვერებულ“ პარადიგმებს და ფაუსტურის ისეთ ძლიერ გამოვლენას ვეძებთ, სადაც ეს უკვდავი იდეა ახალი ძალით იქნება აქდერებული. გოეთეს ოლიმპიური სიდიადე ასეთივე სიმაღლის მწვერვალის მითითებას მოითხოვს. ფაუსტური იდეების განვითარებაზე გოეთეს შემდეგ მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება ლაპარაკი, თუ ასეთივე მწვერვალი გამოჩნდება. აღმავლობა ახალ სიმაღლეს მოითხოვს, ახალ იდეებს, აზრებს, ფორმებს. ამის გარეშე არც განვითარება იქნე-

ბა. ჩვენ ამ წიგნის პირველ ნაწილშიც ვნახეთ ზვიადმა საუკუნემ თუ როგორ განავითარა გოეთეს იდეალური პრინციპი თავისუფალ მიწაზე თავისუფალი შრომის შესახებ. ფაუსტურის ცნების შინაარსის სხვა მხარეებიც — ცოდნა, ქეშმარიტება, სიკეთე, სილამაზე. ბედნიერება, თავისუფლება — ასეთივე ახალი კომპლექსური სურათების შექმნასა და კაცობრიობის ამალღებული იდეების წინ წაწევა ს მოითხოვს. თავის დროზე არც გოეთე იყო ერთადერთი და არც მის შემდეგ იქმნება ასეთი მდგომარეობა. ჩვენის აზრით, იმ მწერალთა შორის, რომელნიც ფაუსტური იდეების პოზიტიურ ასპექტს ავითარებენ post Gcelie, პირველ რიგში უსათუოდ ვაჟა-ფშაველას უნდა აღინიშნოს. ამორი დიდი მწერლის — გოეთესა და ვაჟა-ფშაველას პარადიგმული შემოქმედება მონუმენტურ ძეგლებად დგას სამი საუკუნის ორ მიჯნაზე (მეთვრამეტე-მეცხრამეტე; მეცხრამეტე-მეოცე). ჩვენი მიზანი არ არის გოეთესა და ვაჟას შემოქმედების გენეალოგიური კავშირის დადგენა. ამის არც საფუძველია და არც საჭიროება. მთავარი ისაა, ვუჩვენოთ, თუ გოეთეს შემდეგ დეზინტეგრირებული ფაუსტური იდეები „ზვიადი საუკუნის“ პოზიტიური გამოცდილების საფუძველზე ვაჟას შემოქმედებაში როგორ აღდგა ახალ კომპლექსში და „ახალ ნერვზედ ახლად შობილმა“ განვითარების რა პერსპექტივები უჩვენა.

ფაუსტური იდეები, როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ისეთი საკაცობრიო ხასიათისაა. რომ გადამწყვეტი მნიშვნელობა როდი აქვს თუ სად, რომელ კონტინენტზე ან რომელ ქვეყანაში შეიქმნა მისი ახალი ლიტერატურული პარადიგმა. ფაუსტური მისწრაფება ყველა ეპოქასა და ერს ახასიათებს. იგი ხალხთა წინსვლისა და განვითარების მარადიულ იდეებს გამოხატავს. ყოველი მწერალი, რომელიც თავისი ხალხისა და ეპოქის მოწოდების სიმაღლეზე დგას, უფლებამოსილია საკუთარი სიტყვა თქვას ამ საკითხზე. მისი მხატვრული სიტყვის ძალა ამ შემთხვევაში პრობლემის სიღრმითა და საზოგადო მნიშვნელობით განიზომება. ასეთმა ნაწარმოებმა უნდა გაუძლოს დროსა და სივრცის გამოცდას. მისი შემოქმედების ძალა ისე ხანგრძლივი და უსაზღვრო უნდა იყოს, როგორც თვითონ

ფაუსტური თემა. ყველასათვის გასაგები უნდა გახდეს მათში გაშლილი იდეების ცხოველმყოფელური ძალა.

გოეთეს შემდეგი პერიოდის „ფაუსტური“ მაგისტრალის ასეთ ახალ ნიშანსვეტს, როგორც აღვნიშნეთ, ვაჟა-ფშაველა წარმოადგენს. ბურჟუაზიული კულტურის დეკადანსისა და რეაქციული ბნელმეტყველების მძიმე პერიოდში ფაუსტურის ცნების შინაარსი ვაჟამ კვლავ მზისკენ შეაბრუნა და მისთვის ჩვეული სიმტკიცით შესძახა:

რით შედრება უკუნი
დღეს მოვარვარეს, მზიანსა?

თავის დროზე გოეთემაც ასევე შემოაბრუნა ფაუსტური იდეები ჭეშმარიტების ნათელისაკენ და პოზიტიური განვითარების ახალ გზაზე დააყენა. ამიტომ ვფიქრობთ, რომ ამ ორი გენიალური მწერლის გოეთესა და ვაჟას შემოქმედების კომპლექსურმა შესწავლამ ბევრი საინტერესო საკითხი უნდა აღძრას.

ლაშარის ბორი

ელირსებაო ღუხუმსა...

ვ ა ჟ ა-ფ შ ა ვ ე ლ ა

პირიმზე. მინდვრის ყვავილთა შორის ვ ა ჟ ა ს ყველაზე უფრო პირიმზე უყვარდა. მართლაც არის რალაც განსაკუთრებული ამ უცნაური მცენარის ბუნებაში. ვ ა ჟ ა ამბობს, რომ „თვალეები მას ყოველთვის მზისკენა აქვს მიპყრობილი“. იგი „მზის მოტრფიალეა“. „როგორც შვილის თვალეები თან დასდევს დედას და ცდილობს არსად დაემალოს დედა, ისე ამისი. მზე დედაა, პირიმზე შვილია მზისა“. ალბათ გოეთესაც ამიტომ უყვარდა ასე ძლიერ პირიმზე, რომ ფრანგი მწერალი პოლ ვალერი უსაყვედურებს კიდევ: „ერთი მისი საყვარელი მცენარისა არ იყოს, თავს იგი ყოველთვის სინათლისა და სითბოსკენ იბრუნებს“.

გოეთე და ვაჟა მართლაც სინათლისა და სითბოს პოეტები არიან. ისინი ადამიანურის ასპექტში განიხილავენ სამყაროსა და ბუნების მრავალფეროვნებას, მის სილამაზეს.

ვაჟა კარგად იცნობდა დიდი გერმანელი მწერლის შემოქმედებას. იგი ორგანულად განიცდიდა გოეთეს მიერ ბუნების ვიტალურ გაგებას და ცდილობდა უფრო ღრმად ჩაწვდომოდა მის აზრს. ალ. სალარიძის ცნობით, ერთხელ ვაჟა მისულა მასთან ფიქტეს „ფიზიოლოგიური წერილებისა“ და ბიუხნერის „ძალა და მატერიის“ წასაღებად. აქ მათ წაუკითხავთ ალ. ბარიტიენსკის ლექსი „გოეთეს სიკვდილზე“, სადაც რუსი პოეტი ამბობს, რომ გოეთე ბუნებასთან სუნთქავდა ერთიანი სიცოცხლით, რომ ის

არჩევდა ნაკადულების ჩხრიალს, ისმენდა ფოთლების საუბარს გრძნობდა ბალახების აღმოცენებას, კითხულობდა ვარსკვლავების წიგნს და ემუსაიფებოდა ზღვის ტალღებს.

ამ ლექსს განსაცვიფრებელი შთაბეჭდილება მოუხდენია ვაჟა ზე. სალარიძე წერს: „მთელი მთა სიხარულისა ამოსკდა ლუკას გულიდან, ციბრუტიცივით ტრიალებდა... და გაიძახოდა: აი ჩემი სარკე! მე ვიპოვნე ჩემი თავი“.

ასე ღრმად განიცდიდა ვაჟა ბუნების გოეთესეულ თვალსაზრისს. იგი სწავლობდა მის ნაწარმოებებს, განსაკუთრებით „მცენარეთა მეტამორფოზასა“ და „ფაუსტს“. თავის კრიტიკულ წერილებსა და მოგონებებში ვაჟა ყოველთვის დიდის მოწიწებით იხსენიებდა გოეთეს, მისაბამ მაგალითად და მიუწვდომ მწვერვალად სთვლიდა მის ღრმაზროვან შემოქმედებას. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ვაჟას შეხედულებები ბუნებაზე გოეთეს ბუნებისმეცნიერებიდან გამომდინარეობდეს. არა. ვაჟას შემოქმედება უფრო ზღვასა ჰგავს ვიდრე მდინარეს. მას შეიძლება შენაკადები ჰქონდეს, მაგრამ არა სათავე. იგი ისე დიდი და ორიგინალური პოეტური მოვლენაა, რომ მართლაც შეეძლო ეთქვა, „მე ვტრიალებ ჩემი ღერძის ირგვლივო“. მართალია, ვაჟა ბევრ რამეში ეთანხმებოდა გოეთეს, აღტაცებულ იყო მისი გრანდიოზული შემოქმედებით, განსაკუთრებით „ფაუსტითა“ და ბუნების ვიტალური კონცეფციით, მაგრამ საკუთარი თვალსაზრისი მაინც დამოუკიდებლად ჩამოაყალიბა. ამიტომაც, რომ ის თავის თავს ხედავს გოეთეს სარკეში და არა პირიქით. ვაჟა უმთავრესად ემოციურად განიცდის ბუნებას, გოეთეში კი მეცნიერული ინტერესი ჭარბობს. ორივენი სხვადასხვა ასპექტით, მაგრამ მაინც ბუნების ობიექტურ კანონებს სწავლობენ. ფაუსტური ბუნებისმეტყველების პარადიგმული განვითარებაც ამ კანონების შეცნობის გზით მიდის. ეს კი განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს, რადგან ფაუსტურის ცნების შინაარსის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მომენტს სწო-

რედ ბუნების საიდუმლოებათა ახსნა წარმოადგენს. ფაუსტი, როგორც „გნოსეოლოგიური სუბიექტი“, ცდილობს ბუნების წიაღში შექრას და მისი იღუმალი მხარეების გაშუქებას. მხოლოდ ბუნების მთლიანობის შეცნობის პროცესში ყალიბდება ფაუსტის დამოკიდებულება სამყაროსთან.

ხალხურ თქმულებაში ბუნების ცნება კოსმიურის ცნებას უკავშირდება. გარეშე სამყაროს საიდუმლოებათა ახსნის სურვილი უფრო მეტად ბუნების გარეგნულ მოვლენებს ეხება, ვიდრე მის არსს. ფაუსტი იმაზე მეტს არაფერს მოითხოვს მეფისტოფელისაგან, რაც იმ დროის ბუნებისმეტყველებისა და ვარსკვლავთმრიცხველობის საგანს შეადგენს. ეს სფერო ჯერ კიდევ ვიწროა და საკმაოდ მარტივი. ხალხურ თქმულებაში აღწერილი „დისპუტაციები“ ეხება მხოლოდ ქარის, სეტყვის, წვიმისა და სხვა უბრალო მოვლენების ახსნას, ან სამოთხისა და ჯოჯოხეთის საიდუმლოებათა გაგებას, რასაც ბუნებასთან კავშირი არც აქვს. შემდეგ საკითხი უფრო რთულდება. ისახება ბუნების მოვლენების კანონზომიერებათა შესწავლის ამოცანა. ფაუსტურ პარადიგმებში ჩნდება მისწრაფება სამყაროს, როგორც მთლიანობის კომპლექსური შეცნობისადმი. ჭეშმარიტების ძიების სფერო ღრმავდება და მოვლენებიდან არსისაკენ მიდის: მთელი სამყარო წარმოიდგინება როგორც ერთიანობა და მოძრაობა. ფაუსტური ძიება პირველსაწყისის პრობლემებსაც აყენებს და მაშინვე აწყდება წინააღმდეგობას მაძიებლური გონების მისწრაფებასა და შესაძლებლობას შორის. ადამიანი ვეღარ სწვდება ბუნების მთლიანობას. მართალია, ფაუსტის წინაშე მთელი მაკროკოსმოსია გაშლილი, მაგრამ მას არ შეუძლია სწვდეს მთლიანს. ამიტომ მიმართავს იგი დემონურს და ცდილობს „ბუნების სტიქიაში შექრას“. ამგვარი ძიება სრულყოფილ სახეს პირველად გოეთესთან იღებს. ბუნება აქ გაგებულა როგორც კანონზომიერება. მასში მეცნიერული თვალსაზრისით საინტერესო საკითხებთან ერთად დანახულია ეთიკური და ესთეტიკური ფენომენებიც. სილამაზისა და სიკეთის პარალელურად გოეთეს ყურადღებას იპყრობს ბუნების შინაგანი ცხოველყოფილი ძალა, რაც გარდასახვის გზით მოვლენების მრავალფე-

როვნებაში ვლინდება. იგი, როგორც ბუნებისმეტყველი, იკვლევს ცვალებადობის ფორმებს, მცენარეთა და ცხოველთა მეტამორფოზის კანონებს, სახეთა შექმნას, არსებობის მარადიული განახლების მიზეზებსა და პრინციპებს. ამასთანავე ბუნების გრძნობა გოეთესთან ესთეტიკურ მოვლენად იქცევა. მზის ამოსვლის დიდებული სურათი ხალისით ავსებს ფაუსტის სულს. ვერთერი დნება ბუნების სიმშვიდეში. იგი გრძნობს „მდუმარე კავშირს უსაზღვრო და უხმოდ მეტყველ ბუნებასთან“ (გოეთე). ადამიანები და ბუნების მოვლენები ერთ კონტრაპუნქტულ ჰარმონიას ქმნიან. სუბიექტი და ობიექტი პოლარულ წინააღმდეგობას კი არ წარმოადგენენ, არამედ განმარტავენ და ავსებენ ერთმანეთს. გოეთე წერს: „ყველაფერი, რაც არის სუბიექტში, არის ობიექტშიც და კიდევ რაღაც. ყველაფერი, რაც არის ობიექტში, არის სუბიექტშიც, და კიდევ რაღაც“. ეს კიდევ რაღაც იზიდავს პოეტურ შთაგონებას. შემოქმედის მახვილი თვალი მოვლენებში ყოველთვის მეტს ხედავს, ვიდრე მათში ჩანს, ეს „მეტი“ მშვენიერების სფეროს მიეკუთვნება, რადგან, გოეთეს აზრით, მშვენიერება ბუნების იდუმალ ძალთა მანიფესტაცია, მშვენიერი ადამიანი—მისი უმაღლესი შედეგი. გარდა ამისა, „ბუნებას საკუთარი, ყოვლისმომცველი აზრი აქვს, თუმცა მას ვერაფერს ამჩნევს“. ფაუსტური სული მიილტვის, რათა განჭვრიტოს ბუნების ეს „საკუთარი აზრი“.

პოეტური ხელოვნება საერთოდ არასოდეს არსებულა ბუნების სილამაზის ემოციური აღქმის გარეშე¹. ორფეოსის მითური ჩანგის ჟღერა უსულო საგნებსაც აცოცხლებდა. ავთანდილის ჯადოსნურ სიმღერაზე ქვებიც კი იწყებდნენ ხტომას. სილამაზე იწყვედა მძლავრ პოეტურ აღმადრენას, ხოლო პოეზია ხშირად ადამიანურის ასპექტში გამოხატავდა მას. გოეთეს მიხედვით, „ჩვენ არაფერი ვიცით სამყაროს შესახებ ადამიანთან დამოკიდებულების გარეშე“. არც ბუნების გრძნობაზე შეიძლება ლაპარაკი ამის გაუთვალისწინებლად. „ადა-

¹ განიანაკლისებს, რა თქმა უნდა, ვხვდებით (პოპოლიუსი, ლესინგი).

მიანი თავის თავს ხედავს ბუნების სარკეში“, — ამბობდა გერმანელი პოეტი რიუკერტი. უფრო სწორი იქნებოდა, ეტყვა, „თავის მსგავსს“ ხედავს, ან სულ გოეთესებურად რომ დაეზუსტებინა — „სხვა თვითონ-ს“ (andere Selbst) ხედავს და არა „თავის თვითონ-ს“ (seiner Selbst). ყოველ შემთხვევაში ადამიანი ბუნებაში სუნთქავს, ბუნება კი ადამიანში. „განა ბუნების გული ადამიანის მკერდში არა სცემს?“ — კითხულობს გოეთე. ბუნებისა და ადამიანის ჰარმონიულობის ასეთი გრძნობა პოეზიის სათავეებიდან მოდის. „მზე დედა ჩემი, მთვარე მამა ჩემი“, — ამბობდნენ ჩვენი ხალხის უძველესი წინაპრები. პოეტური აზროვნების დიდ შარაგზას დღემდე მოსდევს ბუნებისა და ადამიანის ასეთი ჰარმონიის გრძნობა.

ასეთი გრძნობის უმაღლეს პოეტურ გამოვლენას წარმოადგენენ გოეთე და ვაჟა, რომელნიც ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთობის ღრმა ფილოსოფიურ გაგებას იძლევიან და პოეტური კოსმოგონიის რთულსა და ლოგიკურ სისტემას ქმნიან. მათი ბუნებასთან დამოკიდებულება მსოფლმხედველობრივი ხასიათისაა. ისინი არა მარტო სწავლობენ ბუნებას, არამედ განმარტავენ კიდევ. ამ მხრივაც საინტერესო გოეთესა და ვაჟას ურთიერთობის განხილვა. ცნობილია, თუ რა დიდ ღროს ანდომებდა გოეთე ბუნებისმეტყველების საკითხების შესწავლას. მისი შრომები მორფოლოგიის, მცენარეთა მეტამორფოზისა და ფერების შესახებ, აგრეთვე ანატომიისა და ფიზიოლოგიის საკითხებზე დიდ მეცნიერულ ღირებულებას წარმოადგენენ.

ბუნების საიდუმლოების ფაუსტური წვდომაც პირველად გოეთესთან იღებს ჭეშმარიტ ფილოსოფიურ სახეს. ყველაფერი გონიერული, რაც ბუნების შესახებ მანამ იყო თქმული, გოეთეს ფილოსოფიაში იყრის თავს. იგი ყოველმხრივ ასახავს ყოფიერების მრავალფეროვნებას. ჯერ კიდევ მისი თანამედროვენი ამბობდნენ: „ბუნებამ მოისურვა ენახა როგორი სახე ჰქონდა და გოეთე შექმნა“. თვითონ გოეთეც ამბობს, ბუნებამ ჩემში თავისი თავი გამოსთქვაო. გოეთეს სარკეში მართლაც სრულყოფილად გამოჩნდა ბუნების უსაზღვრო სიდიადე.

ადრინდელი მწერლები, მათ შორის ჟან-ჟაკ რუსოც, უფრო ემოციურის თვალსაზრისით უყურებდნენ ბუნებას. გოეთეს ლინკეოსისებური თვალი კი მის კომპლექსურ რაობას სწვდება. მეცნიერული, ეთიკური და ესთეტიკური თვალსაზრისის ერთიანობა ქმნის მისი საბუნებისმეტყველო კონცეფციის მყარ საფუძველს.

კოსმიური მთლიანობა. გოეთეს აზრით, ბუნება ყველგანაა და „ყველაფერი მასშია განუწყვეტლივ“. იგი მთლიანია, ერთ საერთო კანონზომიერებისადმი დამორჩილებული. გოეთეს წერს, რომ „ბუნება, რა მრავალფეროვანიც არ უნდა იყოს, მაინც ყოველთვის ერთანია“. იგი იზიარებს სპინოზას აზრს კოსმიური მთლიანობის შესახებ და აღიარებს ბუნების კანონების უსაზღვროებასა და გარდუვალობას¹. გოეთეს აზრით, ბუნება მუდმივ მოქმედებასა და ცვალებადობაშია. იგი განასხვავებს და აერთიანებს, ქმნის, ანგრევს და ისევ ქმნის, უფსკრულებს ავლებს ქმნილებათა შორის, მაგრამ იმავე დროს ყველას სძენს გაერთიანებისაკენ მისწრაფებას.

ბუნება განუწყვეტელი პროცესია. „იგი მთლიანია და მუდამ დაუმთავრებელი“. მას უყვარს მოძრაობა. იგი ხან შეჩერდება, რომ დაეწიონ, ხანაც აჩქარდება, რომ „თავი არავის მოაწყინოს“ და ცდილობს სულ ახალ-ახალ ფორმებში მოგვევლინოს. ბუნება არ წარმოიდგინება სიცოცხლის გარეშე. „სიცოცხლეა მისი საუკეთესო გამოგონება, — წერს გოეთე, — თვით სიკვდილიც კი მისთვის ხერხია, რომელსაც იმისთვის იყენებს, რომ ამრავლოს სიცოცხლე“. ბუნება მთარველობს ყოველივე დიადს. იგი მკაცრიცაა და კეთილიც. მისი გვირგვინია სიყვარული. სიყვარულითვე შეიძლება მასთან მიახლოება. მხოლოდ სიყვითესა და სიყვარულს გადაუშლის იგი გულს. ვინც მას მიენდობა — „გულში იკრავს, როგორც ღვიძლ შეილს“. „ბუნება ხარობს ოცნებით, მაგრამ, ვინც ამ ოცნებას თავისში ან სხვაში ამსხვრევს, სჯის მას“. იგი გვესაუბრება ყველას,

¹ Herbert Lindner, Das Problem des Spinosismus im Schaffen Goethes und Herders, Weimar, 1937.

მაგრამ მაინც არ გვიხსნის თავის საიდუმლოებას. ფაუსტი კი სწორედ ამ საიდუმლოებისაკენ ისწრაფვის: მას სურს ყველაფერი გაიგოს, რაც ბუნებაშია „ჩასაიდუმლოებული“. ამის მიღწევა კი იმით შეიძლება, თუ ვიცხოვრებთ „თანახმად ბუნებისა“.

ამაშია პრობლემის არსი. მთავარია ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის დადგენა. გოეთე ამ საკითხს გამოხატავს მოკლე სენტენციაში: „ყველა ადამიანი ბუნებაშია, და ბუნებაც ყველა ადამიანში“. იგი ბუნებაში ადამიანურს ხედავს, ხოლო ადამიანში ბუნებრივს. მისი უმაღლესი იდეალია „ცხოვრება თანახმად ბუნებისა“. ამ იდეალის მატარებელი ადამიანია, როგორც ცხოვრების უმაღლესი ფორმა, და თუ ცხოვრება არსია ბუნებისა, ადამიანი მისი მწვერვალია. გოეთე წერს, რომ ბუნების გვირგვინს მშვენიერი ადამიანი წარმოადგენს. ამიტომაც „ცხოვრება თანახმად ბუნებისა“ ადამიანის „იდეალურ მდგომარეობას“ გამოხატავს და არა იძულებას. აქედან გამომდინარეობს გოეთეს თეორია ადამიანისა და ბუნების ჰარმონიული ერთიანობის შესახებ.

ვაჟა იზიარებს ამ თეორიას. ალ. სალარიძე წერს: „ლუკა ეკუთვნოდა იმ მძლავრ მოძრაობას, რომლის ლოზუნგად ერთ დროს იყო: „ცხოვრება თანახმად ბუნებისა“. იგი ვერ ეტეოდა პროგრამის განსაზღვრულ ჩარჩოებში, არ სწამდა პრაქტიციზმი, „პატარა საქმეები“. იგი სპობდა ქვეყნის ბოროტებას ერთი ხელის დაკვრით: „ყველაფერი ან არაფერი“... მისი ფოიერბახული ჰუმანიზმი აღწევდა კოსმიურ საზღვრებამდე. ლუკა სტოიკი, ფიზკულტურის მოტრფიალე, პირველი ქართველი ელინია, რომელიც შეედღა ბუნებას“¹.

ამიტომ იყო ვაჟა ასე ძლიერ დაინტერესებული გოეთეს ბუნებისმეტყველებით. იგი ჯერ კიდევ გორის საოსტატო სემინარიაში კითხულობდა მის „მცენარეთა მეტამორფოზას“. ბუნების ამ ორი დიდი მესაიდუმლოს ნაზრევში ბევრი რამაა საერთო, მაგრამ მათ შორის მნიშვნელოვანი განსხვავებაცაა. მართალია, თვითონ ვაჟას უთქვამს, ჩემი თავი

¹ ს. ყუბანეიშვილი, ვაჟა-ფშაველა, 1937 წ

ვნახე გოეთეს სარკვეშიო, მაგრამ ბუნების ვაჟსეული გაგება არ შეიძლება წარმოიდგინოთ—გოგორც გოეთეს სარკის ანარეკლი. თუ საკითხს სამყაროს პოეტური ასახვის თვალსაზრისით შევხედავთ, ვაჟას გრანდიოზული შემოქმედების პროექცია ვერც ჩაეტევა ამ სარკეში. მართალია, ასეთი მასშტაბების დადგენა ძნელია, მათი შედარება — უხერხულიც, მაგრამ ის კი უნდა ითქვას, რომ ვაჟას პოეტური დამოკიდებულება ბუნებასთან უფრო თანმიმდევრულია, ვიდრე გოეთესი.

საერთოდ ცნობილია, რომ გოეთეს თვალსაზრისი ბუნების შესახებ არ არის ბოლომდე თანმიმდევრული, ამას თვითონაც აღიარებდა. იტალიაში მოგზაურობის შემდეგ იგი მნიშვნელოვნად გაემიჯნა თავის ადრინდელ შეხედულებებს. თუ მანამ ბუნებას ის უმთავრესად პოეტურ ასპექტში ხედავდა, იტალიაში მოგზაურობის შემდეგ უფრო მეცნიერული ინტერესი ჭარბობს. გოეთე წერს, რომ ამის შემდეგ იგი უფრო გეოლოგის თუ ბოტანიკოსის თვალსაზრისით უყურებდა საგნებსა და მოვლენებს, ვიდრე პოეტის თვალით. „პოეტური თვალსაზრისით ბუნება მე აღარ მიტაცებს“, — წერდა გოეთე. მეტიც, 1828 წელს დაწერილ „ჯანმარტებაში აფორისტული სტატიისა—ბუნება“, უკვე ღრმად მოხუცი გოეთე აღარებს თავის ძველსა და ახალ შეხედულებებს ბუნებაზე და „ლიმილის მომგვრელად“ მიიჩნევს პირველს. ამის გამო მისი ცხოვრების უკანასკნელი პერიოდის ნაწარმოებებში თანდათან ნელდება ბუნების ის დიდი ემოციური პათოსი, რომლითაც გამსჭვალულია უფრო ადრინდელი შემოქმედება. რაც შეეხება მის ბრწყინვალე საბუნებისმეტყველო თხზულებებს, ისინი უფრო მეცნიერულ ინტერესს იწვევენ, ვიდრე პოეტურს. ჩვენ კი უწინარეს ყოვლისა გოეთეს და ვაჟას სწორედ პოეტური ასპექტი გვაინტერესებს და არა მეცნიერული. ამ მხრივ კი, ცხადია, ვაჟა უფრო თანმიმდევრულია. იგი ბოლომდე მიჰყვება ბუნების ფილოსოფიური, ესთეტიკური და ეთიკური მხარეების პოეტური აღქმის გზას. ვაჟა ბუნებას სპეციალური, ბუნებისმეტყველური ინტერესით კი არ ეკიდება, არამედ სამყაროს მთლიანობის პოე-

ტურ პუტის კმნის და ერთ განუყოფელ კომპლექსად წარ-
მოდგენს მის მრავალფეროვნებას. ამ მხრივ იგი უბადლოა
მსოფლიო ლიტერატურაში. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, თითქო
ვაჟას ბუნებისმეტყველების პოეტური ასპექტი გამორი-
ცხავს მსოფლმხედველობრივ მომენტს, პირიქით, მისი
შემოქმედების სიძლიერე სწორედ იმაშია, რომ ის თავის
დამოკიდებულებას ბუნებასთან მაღალმხატვრულ პოეტურ
ფორმებში ავლენს. მართალია, ის ითვალისწინებს სხვა დიდი
მწერლების გამოცდილებასაც, მაგრამ მაინც პრინციპულად
ახალსა და უფრო სრულყოფილ კონცეფციას ქმნის.

ვაჟა საერთოდ დიდ ინტერესს იჩენს ფილოსოფიისა
და ლიტერატურის საკითხისადმი. თ. ხუსკივაძე გად-
მოგვცემს: „თუ რაიმე ახალი წიგნი გამოვიდოდა ქართულ ან
რუსულ ენაზე, ამას ვაჟას ხელში ვნახავდით. ყოველს ახალს
მოძრაობას ლიტერატურაში ვაჟასაგან შეეიტყობდით“¹. ალ.
სალარიძის ცნობით, ვაჟამ „შეისწავლა ჰერაკლიტე,
სოკრატე, პლატონის „რესპუბლიკა“, ეპიკურე. გადაიკითხა
ბეკონი, კანტი, ბორელი, დრეპერი, ლებოკი, სპენსერი,
„Современный социализм“ ლაველესი, „მცენარეთა მეტა-
მორფოზა“ გოეთესი, და ბოლოს მიუბრუნდა ჰომეროსს,
ვირგილიუსს, დანტეს, მილტონს, შექსპირს, ბაირონს და
ფოხტს. მოლემოტისა და ბიუნნერის მატერიალიზმში იგი
ექებდა პასუხს ნივთისა და სულის რაობაზე“.

თუ რა ბრწყინვალედ იცოდა ვაჟამ ევროპის ლიტერატურა,
ჩანს მის მიერ ჯერ კიდევ გორის საოსტატო სემინარიაში წა-
კითხული მოხსენებიდან: „ლექსი მერანი, როგორც ბარათა-
შვილის მსოფლმხედველობის გამომხატველი“. ამ მოხსენე-
ბაში, როგორც ვიცით, ის განიხილავს ე. წ. „მსოფლიო
სევდის“ პოეზიას, კერძოდ ბაირონის შემოქმედებას. ვაჟა
აკრიტიკებს იმათ, ვინც „თავის ხსნას საზოგადოების გარეშე
ექებს“ და ასკვნის, რომ „პიროვნების მნიშვნელობა ფასდება
მხოლოდ მისი თავდადებული მოღვაწეობით საზოგადოებრივ

¹ ს. ყუბანეიშვილი. „ვაჟა-ფშაველა“, გვ. 96.

სფეროში და არა მის გარეშე“. მე ამას ვამბობ ხაზგასმითო, განუცხადებია მას.

ვაჟა არ იზიარებს ჟან-ჟაკ რუსოს შეხედულებას, თითქოს კულტურამ ადამიანი ჩამოაშორა ბუნებას და გააუბედურა. იგი კრიტიკულადაა განწყობილი კერთერისადმი, რომელიც საზოგადოებიდან ბუნებაში გაქცევამ „ულრეს პესიმიზმამდე და ბოლოს თვითმკვლევობამდეც მიიყვანა“. ვაჟა უმწეოდ მიიჩნევს შატობრიანის რენესანსადგან ის ბუნებაში მხოლოდ თავდავიწყებას ეძებს.

ასევე კრიტიკულად ითვისებს ვაჟა გოეთეს თვალსაზრისს ბუნებაზე. იგი გატაცებულია გოეთესა და სპინოზას პანთეისტური შეხედულებებით, ზოგჯერ ეთანხმება კიდევ თავის წინამორბედებს, მაგრამ ყველაფერს მაინც საკუთარი აზრების „მანგანაში“ გადაამუშავებს და სრულიად დამოუკიდებელ სისტემას ქმნის. ეს სისტემა ზოგ რამეში შეიძლება მართლაც ჰგავდეს სპინოზასა და გოეთეს ადრინდელ მატერიალისტურ-პანთეისტურ შეხედულებებს, მაგრამ ამას, ცხადია, არავითარი კავშირი არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს რელიგიურ-პანთეისტურ წარმოდგენებთან. მით უმეტეს პირველყოფილი ანიმიზმის გადმონაშთებთან. ამ საკითხს ბევრი ქართველი მეცნიერი შეეხზო. ის აზრი, თითქოს ბუნების ვაჟასეულ გაგებაში პანთეისტური შეხედულებები ვლინდებოდეს, მთელი კატეგორიულობით იქნა უარყოფილი. მაგრამ ამ კატეგორიულ ტონში ერთგვარი გადაჭარბებაც იგრძნობა. როდესაც გოეთეს მიუთითეს სპინოზას პანთეიზმის მატერიალისტურ ხასიათზე, მან თქვა, რომ ამ გვარად გაგებულ პანთეიზმს შეიძლება ისიც მიეკუთვნოს. იგივე ითქმის ვაჟაზეც. თუ პანთეიზმს გავათავისუფლებთ რელიგიური შინაარსისაგან და სპინოზასებურად მატერიალისტურად განვმარტავთ, შეიძლება ვაჟა-ფშაველას შეხედულებებშიც ბევრი რამ აღმოჩნდეს ამ გვარად გაგებული.

რაც შეეხება ვაჟას დამოკიდებულებას პირველყოფილ ანიმისტურ წარმოდგენებთან, აქ მართლაც დიდ გაუგებრობასთან გვაქვს საქმე. მართალია, ეს გაუგებრობა გაფანტულ იქნა

ამ უკანასკნელ დროს გამოქვეყნებულ შრომებში, მაგრამ ბუნების ვაჟასეული ვიტალური კონცეფციის განმარტება დღესაც ბევრ ხარვეზს შეიცავს. შესაძლებელია ამ ხარვეზის შევსებაში ერთგვარი დახმარება გაგვიწიოს გოეთესა და ვაჟას შეხედულებების შედარებითმა შესწავლამ.

მეტყველი ბუნება. ყოველ ეპოქას თავისებური განცდა აქვს ბუნებისა. თვითეული პოეტი საკუთარი თვალთახედვის ასპექტში ხედავს სამყაროს ხილულ მშვენიერებას. ზოგი გოცებულა სახეობათა სიდიადით და ამის გამო გამოთქვამს თავის აღტაცებას, ზოგიც ბუნების „გონივრულ კანონებს“ სწავლობს და მათ გამოხატავს. ერთნი ჭკრეტის სიხარულით ტკბებიან, მეორენი კანონზომიერებათა ძიებით. თავის მხრივ ბუნებაც „ყველას განსაკუთრებული სახელი ევლინება“ (გოეთე). ის მრავალფეროვანია და ამოუწურავი — ზოგისთვის მეტყველი, ხოლო ზოგისთვის უტყვი. ნ. ბარათაშვილი წერს, „მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უსაკოთაც და უსულთ შორის“-ო. და, განა ეს მარტო ბარათაშვილს სწამს? საყოველთაოდ სახელმოხვეჭილ პოეტთა შორის ბევრია ასეთი. მათ შორის ვაჟაც. მაგრამ იმის გარკვევა საქირო, თუ რა „საიდუმლო ენაზეა“ აქ ლაპარაკი, ან რას უნდა ნიშნავდეს გოეთეს მსჯელობა უხმო მეტყველების შესახებ.

უძველეს ხალხებს ოდესღაც მართლაც სჯეროდათ ბუნების სულიერობა, ეს მათი პრიმიტიული მსოფლგაგების შედეგი იყო. შემდეგ კაცობრიობამ განვითარების უზარმაზარი გზა განვლო. გონებამ გაფანტა ბუნების ასეთი ცრუმორწმუნეობრივი გაგების ბურუსი. ადამიანები თანდათან გათავისუფლდნენ ანიმისტური წარმოდგენებისაგან, მაგრამ უსულ საგანთა ვიტალური ხედვა დღემდე შემორჩა პოეზიას. ახლა, ცხადია, სერიოზულად არავინ ფიქრობს, თითქოს რომელიმე პოეტს სჯეროდეს, ხეს, წყაროს, მთას, მდინარეს აზრი და გონება ჰქონდეს, მაგრამ ვერც იმას უარყოფს ვინმე, რომ ამ პირობითობას დღემდე იცავს ყველა ქვეყნისა და ხალხის პოეტური პარნასი. პოეზიაში ბუნება დღესაც ცოცხლობს, ფიქრობს, აზროვნებს. ის ხან სევდიანია, ხანაც მხი-

რულა. ფრინველები და მცენარეები მეტყველებენ, წყაროები ჩურჩულებენ, მთები ოცნებობენ. ყველაფერი ხარობს მზით, სიცოცხლით, არსებობით, თუმცა არც ერთ მწერალს არ სწამს, რომ ეს ნამდვილად ასეა. ბუნების ვიტალური წარმოდგენა დიდი ხანია, რაც გამოვიდა რწმენის ფარგლებიდან და ვინც დღეს მასში ისევ პირველყოფილ ანიმისტურ წარმოდგენებს ეძებს, მისდაუნებურად თვითონაც ასეთ რწმენას იზიარებს.

არც იმის თქმა შეიძლება, თითქოს ბუნების ვიტალური გაგება მხოლოდ ლიტერატურული ხერხი ან ადამიანთა ცხოვრების ალეგორიული გამოხატვის საშუალება იყოს. მხატვრული ასახვის ხერხი და ფორმა მსოფლმხედველობრივ მომენტს არ გამოირიცხავს. პირიქით, მწერლის თვალსაზრისი ეძებს ასახვის შესაფერ ფორმას. ყოველი დიდი მწერალი პოულობს კიდევ მას და თავის თვალსაზრისს ადექვატურ ლიტერატურულ ფორმაში ავლენს. მსოფლმხედველობისა და გამოსახვის საშუალებათა ერთმანეთისაგან გათიშვა სრულიად არ გამოხატავს ნამდვილ მდგომარეობას. იგი გამოწვეულია მხოლოდ იმით, რომ ბუნების ვიტალური გაგება როგორმე ჩამოაშორონ ანიმისტურ თუ რელიგიურ-პანთეისტურ წარმოდგენებთან გაიგივების შესაძლებლობას. ამისათვის ზოგიერთი მკვლევარი ვაჟას „ბუნების ფსიქოლოგიიდან“ სრულიად გამორიცხავს მსოფლმხედველობრივ მომენტს და მას წმიდა ლიტერატურულ ხერხად ან ისეთ ტენდენციად აცხადებს, რომელიც მხოლოდ გამოსახვის სფეროზე ვრცელდება. ეს სწორი არ არის. ასეთი თვალსაზრისი აღარ იბეებს ვაჟას შემოქმედების ძალა და მნიშვნელობას.

გოეთესა და ვაჟას ბუნებასთან დამოკიდებულების საკითხი მართლაც რთულია, მაგრამ ამ რთულ კითხვაზე სრულიად გარკვეულ პასუხს თვითონ ის მწერლები იძლევიან, რომლებიც ორგანულად გრძნობენ ბუნების ცხოველმყოფელ ძალას, პირველ რიგში კი უდიდესნი მათ შორის: გოეთე და ვაჟა - ფშაველია. ისინი კალმის ერთი მოსმით აბათილებენ იმათ აზრს, ვინც მათ შემოქმედებაში უძველესი

ადამიანის ანიმისტურ ან ანთროპომორფისტულ წარმოდგენებს ეძებს. გოეთე წერს, რომ „ბუნებას არა აქვს მეტყველება და ენა, მაგრამ იგი ქმნის ათას ენასა და გულს, რომლითაც ის ლაპარაკობს და გრძნობს“. ვაჟაც იმასვე ამბობს: „ვხედავთ კარგად, ბუნებას რომ თვალები არა აქვს, არც თავი აბია და ტვინი სად ექნება? მაგრამ მისი წესი და რიგი, მისი სიმტკიცე აზრისა და მისწრაფება ჩვენ გვაოცებს და გვაკვირვებს“. ბუნების „მეტყველ“ და „უტყვ“ ნაწილებს შორის ამ განსხვავებას ვაჟა სრული სიცხადით გვიჩვენებს თავის ერთ-ერთ ლექსში:

ჩვენ, უენ-პირო ბუნება,
სხვა ვართ, კაცთაგან ვსხვაედებით“.

გოეთე ბუნებაში დიად აზრებს ხედავს. ის ყურს უჯდება მის შინაგან ხმას, მის „საიდუმლო მეტყველებას“, რომელიც, ცხადაა, სრულიად არ ჰგავს ადამიანთა ენას. ბუნებას თავისი საკუთარი ენა და გული აქვს, რომლითაც ის მეტყველებს და გრძნობს. გოეთე წერს, „ბუნება განუწყვეტლივ ფიქრობს და აზროვნებს, მაგრამ არა როგორც ადამიანი, არამედ როგორც ბუნება“. მისი აზრით, ბუნებას „თავისი საკუთარი ყოვლისმომცველი აზრი აქვს“. გოეთე დაბეჯითებით აცხადებს, რომ ის ბუნებაში სწორედ აზრს, იდეას ხედავს. მისი შეხედულებით საგნები და მოვლენები კანონზონიერ წესრიგს წარმოადგენენ და არა შემთხვევით თანაძინდევრობას (zufälliges Nacheinander). გადმოსცემს რა მცენარეთა მეტამორფოზის სურათებს, გოეთე, წინააღმდეგ ინდროინდელი ემპირიკოსებისა, წერს: „ეს გამოცდილება კი არაა, იდეაა“. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს გოეთეს ჰეგელის მსგავსად სწამდეს, რომ გონებასა და ბუნებას ერთი არსი გააჩნიათ, და ამ „არსში“ ღვთაებრივის განფენილობას ხედავდეს. არა, იგი ბუნების იდეაში მისი შინაგანი ძალის, მისი კანონზომიერების გონივრულობას გულისხმობს. განსხვა-

ვება იმაშია, რომ შელინგი, ჰეგელი, სტეფენსი და სხვები ამ „ძალას“ გარედან შიგნით აძლევენ მიმართულებას (lineingedeutet). გოეთე კი—შიგნიდან გარეთ (herausgedeutet). იგი სამყაროს მატერიალური რეალობიდან გამომდინარეობს და არა მის გარეშე არსებული ძალიდან. გოეთე თუ წერს „ბუნების აზროვნების“ შესახებ, თვითონვე აზუსტებს, რომ ეს აზროვნება საგნობრივია (gegenständlich).

ფრ. გუნდოლფმა გოეთეს ამ აშკარად მატერიალისტურ თეზას რომ ვერაფერი მოუხერხა, მთელი მისი საბუნებისმეტყველო კონცეფცია „ბუნების მითოსად“ ანუ სიმბოლურად გამოაცხადა¹. ასეთივე შეცდომას უშვებს ყველა, ვინც ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში სიმბოლიზმს ეძებს. თვით ვაჟა ამ საკითხზე სრულიად გარკვეულ მოსაზრებებს გამოთქვამს. თუ გოეთეს ბუნების ფილოსოფიაში არის ზოგიერთი დაუზუსტებელი ადგილი, რაც საშუალებას აძლევს მის ფალსიფიკატორებს „რელიგიური პანთეიზმის“, „ბუნების მითოსის“ ან „წმიდა სიმბოლიკის“ ნიშნები ეძებონ მის ნაწერებში, ვაჟა თავისი ნათელი განმარტებებით სპობს ასეთ შესაძლებლობას. როცა ის ბუნების გონივრულობაზე ლაპარაკობს, კიდევ აღნიშნავს, რომ ბუნების მოქმედება, მისი „წესი და რიგია“ გონივრული და არა ბუნება როგორც მატერიული რეალობა. სწორედ ამას გულისხმობს ის, როცა წერს: „ბუნება გონივრულია“, მას თავისი „ზნე“ აქვს, ის „ერთი ფიქრითა და გრძნობითაა შეპყრობილი“, და არა იმას, თითქოს უსულო საგნების გონიერება ან სულიერობა სჯეროდეს. პირიქით, ვაჟა ამბობს:

უსულო საგნებს სული ჩაებერე,
ავასაუბრე ლოდები კლდისა-ო.

ე. ი. საგნები კი არ არის სულიერი, არამედ მე ჩაებერე მათ სული და ავასაუბრეო. სხვა ადგილას ვაჟა წერს: „რაც უნ-

¹ Fr. Gundolf, Goethe, S. 378.

და ვეცადო, ლოდებს ხმას ვერ ამოვალეზინებ, ენას ვერ ჩავუდგამ. ბრაზი კი მომდის, ღვთისა წინაშე, და ამიტომ იმათ მაგიერად მე მოვეყვები ყბედობას, ვითომ ისინი ლაპარაკობენ, რა არის მინდა რომ იუბნონ, და ამითი ჩემს თავს მევე ვატყუებ“. შეიძლება უსულო საგნების ასეთ გასაუბრებას ეწოდოს ლიტერატურული ხერხი, უკეთ საშუალება და არა ბუნების ვიტალურ გრძნობას. თუმცა ეს ლიტერატურული ხერხიც ხომ ვაჟას მსოფლმხედველობიდან გამომდინარეობს. ბუნების ვიტალური გრძნობის გადმოცემა არც შეიძლება ამ პირობითი ფორმის გარეშე. ასაუბრების ხერხს თუ არ მიმართა, მწერალი ვერც გამოხატავს ბუნების ფსიქოლოგიას, მისი იდუმალი მეტყველებას. კლინგერის ფაუსტმაც გამოსცადა ეს. მან მოსთხოვა ლუციფერს ბუნების სულის ამეტყველება, მაგრამ ვერაფერი გაიგო; მხოლოდ სიომ შემოუბერა სახეზე, ყურებს კი არავითარი ბგერა არ მისწვდომია. ამიტომაც ხდებიან მწერლები იძულებულნი ბუნების ეს „საიდუმლო ენა“, ან „უხმო მეტყველება“, ადამიანურ ენაზე „თარგმნონ“ და ამით ცხადყონ მისი შინაარსი. ვიმეორებ, რომ ამას შეიძლება ლიტერატურული ხერხი ეწოდოს და არა თვითონ ბუნების გაგების თავისებურ კონცეფციას გოეთესა და ვაჟას შემოქმედებაში. ისინი ბუნების ცხოველმყოფელურ ძალას ხედავენ და ადამიანურ ასპექტში აღიქვამენ მას. ეს კი ადამიანურის ბუნებრივი საშუალებით გამოხატვას კი არ ნიშნავს, არც ბუნებისათვის ადამიანური თვისებების მიწერას, არამედ თვითონ ბუნების, როგორც ჩვენი ცნობიერების გარეშე არსებულ იობიექტური რეალობის, ადამიანურის ასპექტში დანახვას. ზოგიერთი მკვლევარი სწორედ აქ უშვებს შეცდომას და ფიქრობს, რომ ვაჟა ადამიანურ განცდებს მიაწერს ბუნებას. ეს უხეში შეცდომაა. ბუნებისათვის ადამიანური განცდების მიწერის თეორია (Einfühlungstheorie) დასავლეთის იდეალისტური ფილოსოფიისა და ესთეტიკის წარმომადგენლების, გროსის, ლიპსის, ვორინგერისა და სხვათა მიერ იქნა შემუშავებული პლოტინისა და პერდერის ანალოგიური შეხედულებების მიხედვით. მათი აზრით,

ასეთ შემთხვევაში ადამიანი თავის განცდებს აწერს ბუნებას. გ რ ო ს ი ს თ ვ ი ს თვით ეს განცდება ორგვარი: პასიური (Zufühlung) და აქტიური (Nachfühlung). პირველ შემთხვევაში ბუნების ძალთა ანიმისტურ და ანთროპომორფისტულ წარმოდგენებთან გვაქვს საქმე, ხოლო მეორეში—ბუნების ძალებთან ერთად ამაღლებასთან. ასეთი შეცდომის ზეგავლენით თუ აიხსნება ვ ა ყ ა ს შემოქმედებაში სწორედ ანიმისტური და ანთროპომორფისტული შეხედულებების ძიება.

ბუნებისათვის ადამიანური განცდების მიწერის თეორიის იდეალისტური ხასიათი იმაში მდგომარეობს, რომ ასეთ შემთხვევაში ესთეტიკური სახე იქმნება არა გარეშე სამყაროს მიხედვით, არამედ თვითონ შემოქმედ სუბიექტში. ვ ა ყ ა ფ შ ა ვ ე ლ ა კი პირიქით სწორედ გარეშე სამყაროში, ბუნებაში, ხედავს ადამიანურ განცდებსა და სახეებს. ეს კონცეფცია თავისი ბუნებით მატერიალისტურია. ვ ა ყ ა ყ ვ ე ლ თვის გარკვევით მიუთითებს ობიექტური სინამდვილის რეალობაზე. მისი ყურადღება სწორედ ბუნების სინამდვილისადმი მიმართული. ვ ა ყ ა ს მახვილი პოეტური ხედვა გაცილებით მეტს ამჩნევს ბუნებაში, ვიდრე ჩვეულებრივი ადამიანისა, და ამიტომაც ობიექტური სინამდვილის, ბუნების სრულიად თავისებურ, სუბიექტურ სახეს იძლევა. სინამდვილის, როგორც შემეცნების საფუძვლისა და შემეცნებელი სუბიექტის დიალექტიკური ურთიერთობით აღწევს ვ ა ყ ა ბუნების მთლიანობის სწორ პოეტურ წარმოსახვას. პრაქტიკური ფორმა ასახვისა, რომელიც სინამდვილეზე სწორ წარმოდგენას გვაძლევს, რარიც სუბიექტურიც არ უნდა იყოს ის, არ შეიძლება ეწინააღმდეგებოდეს რეალისტური ასახვის პრინციპს. ამ შემთხვევაში უდიდესი როლი თვით მწერლის შინაგან ხედვას ანუ ობიექტური სინამდვილის სუბიექტურ აღქმას ენიჭება. გ ო ე თ ე წერდა, რომ საგანი მხოლოდ საგანი კი არ არის, არამედ მდგომარეობა (Zustand). თუ რა მდგომარეობაში იქნება ნაჩვენები საგანი, ეს თვითონ შემოქმედზეა დამოკიდებული. ისეთი ძლიერი წარმოსახვის მწერლისთვის, როგორცაა ვ ა ყ ა, ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. მას საგ-

ნებსა და მოვლენებზე საკუთარი თვალსაზრისი აქვს შემუშავებული. ეს თვალსაზრისი ობიექტური სინამდვილიდან გამომდინარეობს. ვ ა ქ ა თვითონ წერს, რომ პოეტის ფანტაზია ისეთს არაფერს ქმნის, რაც რეალობიდან არ გამომდინარეობს. იგი ყოველთვის დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მწერლის სუბიექტურ აღქმას. ვ ა ქ ა გ ო ე თ ე ს სწორედ იმიტომ თვლიდა უდიდეს მწერლად, რომ მან ხალხურ თქმულებას დოქტორ ფაუსტის შესახებ ა ხ ა ლ ი ხორცი შეასხა და ც ხ ო ვ ე ლ ი სული შთაჰბერა. ვულგარული მატერიალისტები მხოლოდ ცალმხრივ ზემოქმედებას სცნობდნენ ობიექტისა სუბიექტზე, ხოლო სუბიექტის როლს ბუნების შეცნობაში უგულვებელყოფდნენ. ეს არამც თუ შემოქმედი ადამიანის, ქვეწარმავლების მიმართაც არ გამოდგა მართალი. ფიქრობდნენ, რომ ქამელეონი მხოლოდ გარემოს ზეგავლენით იცვლიდა ფერს. ცდებმა სულ სხვა სურათი უჩვენეს. იმავე ქამელეონს სხვადასხვა ფერის სათვალეები გაუკეთეს და მან ფერი სწორედ ამ სათვალეების მიხედვით შეიცვალა და არა გარემოსი. ე. ი. ისეთი ფერი მიიღო, როგორსაც ხედავდა და არა ისეთი როგორიც მის გარშემო იყო. შემდეგ ქამელეონი დააბრმავეს და მან სულაც არ შეიცვალა ფერი. ყოველივე ეს დიალექტიკური მატერიალიზმის იმ დებულებას ადასტურებს, რომ შეგრძნება ობიექტურად არსებული საგნის ადამიანის გრძნობათა ორგანოებზე ზემოქმედების შედეგია — ობიექტური ქვეყნის სუბიექტური სახე. ვ ა ქ ა თავისი დიდი პოეტური ალლოთი მივიდა ამ დებულებამდე და ბუნების მართლაც მაღალმხატვრული სურათები მოგვცა.

ბუნების ასეთი ვიტალური აღქმის შემთხვევა ბევრია. მწერლები საგნებსა და მოვლენებს ძალიან ხშირად აღიქვამენ ადამიანურის ასპექტში. მაგალითისათვის ავიღოთ თუნდაც ხე — ან ტყე. ხ ე თავისთავად ბუნების ელემენტია, ობიექტური რეალობა. სიტყვა „ხე“ საერთო, ზოგადი ცნებაა. მხატვრულ ლიტერატურაში კი იგი სხვადასხვა ასპექტში შეიძლება იყოს დანახული. როცა ა. მ ი ც კ ე ვ ი ჩ ი „ხეებისა და ნადირების მწვანე დედაქალაქის“ შესახებ წერს, გავიწყდებათ, რომ ბუნების უსულო საგნებზეა ლაპარაკი. პოეტს

ისე დამაჭერებლად შევყავართ „ხეთა საზოგადოებაში“, რომ გვგონია, თითქოს ცოცხალ არსებებთან გეჭონდეს საქმე. აქ ყველაფერი გაცოცხლებულია: ხეებს ბუჩქებისათვის ჩაუფლეთ ხელი და თითქოს ფერხულის დაწყებას აპირებენ. თმა-ხუჭუჭ სვიას ყირმიზი შოთხევი მოხვევია, კნავი ახალგაზრდა მწყემსივით ალანძულა, ასკილი და ძახველი ბავშვებივით ჩაცუქულან, ჟოლო წითელ ტუჩებს უწვდის მათ საკოცნელად. ტანკენარი თეთრი არყის ხე და რცხილა მეფე-დედოფალივით ჩამდგარან „ხეთა საზოგადოებაში“, მაღალი წიფლები ჩუმად დგანან და მოხუცებივით დასცქერიან შვილიშვილებს, კუზიან მუხას საუკუნეთა სიმძიმისაგან თავი დაუხრია და სიძველისაგან საფლავის ჯვარივით დახვესებულ თავის გაქვავებულ ფესვებს დაყრდნობია. გ. ტ ა ბ ი ძ ი ს აყვავებული ატმის ხე ოცნებას ჰგავს. ჩოხიან მუხას საქილეში რკოები აქვს ჩაწყობილი და „მეფური დუმილით“ დაჰყურებს მიწას. მას ესმის ხეთა შრიალის ენა, ვერხვების ფოთლების კვნესა, მათი იღუმალი ცახცახი და სხვ. რ. მ. რ ი ლ კ ე რელიგიური განწყობილების პოეტია და ამიტომაც ხის ტოტები მას სალოცავად ზეცისკენ აპყრობილ ხელებად აქვს წარმოდგენილი. სევდისა და სასოწარკვეთის პოეტის ყ. ლ ა ფ ო რ გ ი ს ძეწნას თმები მგლოვიარე ქალივით აქვს გაშლილი და კაცობრიობის ცრემლებად დაღვრილ იმედს დასტირის, რ. ო ლ დ ი ნ ქ ტ ო ნ ი ს ხე იკაროსივით მზისკენ გაფრენას ცდილობს, მაგრამ ფესვებით მიწაზეა მიკრული. მ. ბ ა ყ ა ნ ი ს კვიპაროსი ხანჯალივითაა ამოწვდილი ვ ა ყ ა ს საფლავზე, ს. ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი ს ალვის ხეები ქალწულებივით მიირხევიან ზღვის ნაპირისკენ. ა. კ ა ლ ა ნ დ ა ძ ი ს ჩინარი მზისკენ გაფრენას ლამობს. გ. ლ ე ო ნ ი ძ ი ს ოლე განმარტოების სიმბოლოა და სხვა.

ეს მაგალითები იმიტომ მოვიტანეთ, რომ ვ ა ყ ა მართლაც მთელ ქვეყანას მოწყვეტილ, ფშავეთის ხეობაში ჩაკეტილ, რაღაც წარმართულ მოვლენად არ მოგვეჩვენოს. ბუნების ასეთი ვიტალური აღქმის მაგალითები ისედაც ბევრია მსოფლიო ლიტერატურაში, მაგრამ ვ ა ყ ა მაინც თავისებური მოვლენაა, თუნდაც იმიტომ, რომ ის არა მარტო წერს ამის შესა-

ხებ, არამედ თავისი ცხოვრებითა და ბუნების უშუალო აღქმით გვაგრძნობინებს ამას. დ. კობიაშვილის მოგონებებში ნათქვამია: „ერთხელ მე და ვაჟა თიანეთში მივდიოდით. გზაზედ სოფელ ვარცლთან შევჩერდით და სოკოს დავუწყეთ კრეფა. სოკოს ძიებაში ჩვენ ერთმანეთს დავშორდით. შემდეგ ვაჟა შინდის ძირში ვნახე დამჯდარი, გაოფლიანებული, რაღაცას ლაპარაკობდა. როდესაც დამშვიდდა, მივედი და ვუთხარი: რა, იყო რა დაგემართა, ვის ელაპარაკებოდი? ვილაცას ვეკამათებოდიო—მიპასუხა. «ბუნებაში ყველაფერი ცოცხალია, ყველას ენა აქვს, თვითელი მახლობელია. ტყეში შვინდებიც ერთადაა მოქუჩიებული, წიფლებიც კიდევ ერთადაა და სხვა ერთნაირი მცენარეებიც კიდევ ერთად ხარობენ».

ეს ხომ „გამოსახვის ხერხი“ ან ალეგორია არ არის! ზემოთ მოტანილ მაგალითებში შეიძლება ბევრია ასეთი, მაგრამ ვაჟა თვითონ ხედავს ტყეს ასეთი ვიტალური თვალსაზრისით და ამიტომაც წერს, თქვენი არ ვიცი, მე კი უღრან ტყეს დაღონებულს, დადარდიანებულ ადამიანს ვამსგავსებო. და ყოველივე ეს ვაჟასთან მარტო პოეტური ხერხი კი არ არის, არამედ ბუნების აღქმის შინაარსიც. იგი ბუნების მთლიანობაში აქცევს ყოველივე არსებულს და ადამიანს ური, ცხოველმყოფელური თვალსაზრისით შეიცნობს ქვეყნის „წესისა და რიგის“ გონივრულობას.

გოეთე ამბობდა ხედავ იმავე დროს ფორმის მიცემაო. ეს ითქმის ვაჟას პოეზიაზეც. რაკი ის ბუნებას ადამიანურ ასპექტში ხედავს, ასეთივე ფორმას აძლევს მის პოეტურ გამოსახულებას. იგი „ადამიანს ბუნების თვალით უყურებს, ხოლო ბუნებას ადამიანისა“. ყოველივე ეს მისი ძლიერი შინაგანი, პოეტური ხედვის და ბუნების ვიტალური აღქმის შედეგია. ამისთვის მას არავითარი სათვალე არ სჭირია, არც ანიმიზმის, არც ანთროპომორფიზმის, სიმბოლიზმისა თუ ჰილოძოიზმის, დაკვინც მიუხედავად ამისა მაინც ცდილობს ასეთი სათვალეები მოურგოს მას, ან ბუნების ვიტალური ხედვა უბრალო პოეტურ ხერხად თუ გამოსახვის მხოლოდ ალეგორიულ ფორმად გა-

მოაცხადოს, შეიძლება ვერც ამჩნევს როგორ ხელოვნურად უცვლის ფერს და აღარბიებს ვაჟას პოეტურ სამყაროს, მთანი მალაღნი. ესაა მთავარი გოეთესა და ვაჟას, განსაკუთრებით ვაჟას, ბუნების ფილოსოფიაში. ვაჟასე წერს ბუნების ფსიქოლოგიის შესახებ თითქოს ცოცხალ ადამიანებთან ჰქონდეს საქმე. მის წარმოდგენაში ბუნების ელემენტები ფიქრობენ, აზროვნებენ, სწუხან, ან, როგორც ნ. ბარათაშვილი წერს, „სხვა ენებზე უცხოველესი ენით საუბრობენ“. ვიმეორებ, არა. იმიტომ, რომ გოეთეს ან ვაჟას სურთ ადამიანის ფსიქოლოგია გამოხატონ ბუნების მოვლენების საშუალებით, ან ბუნებას მიაწერონ ადამიანური გრძნობები, არამედ თვითონ ბუნებას ხედავენ ადამიანური ფსიქიკის თვალსაზრისით. ამიტომაც მათ შემოქმედებაში ბუნება ხან მხიარული და ხანაც მოღუშული, მქნელი ავისაც და კარგისაც. ვთქვათ პირდაპირ: განა ეს ბუნებრივი არ არის? რამდენი რამ არის ბუნების მოვლენებში ისეთი, რაც სწორედ ადამიანური თვალსაზრისითაა გასაგები? დაობლებული ნუკრის მწუხარებაში რა არის ისეთი, რაც თუნდაც ადამიანურ მწუხარებას არ ჰგავდეს. განა საინტერესო არ არის, ტოლდაკარგული გედი ჯავრისაგან რომ კვდება? ან მისი სიმღერა სიკვდილის წინ იმასვე არ გვანიშნებს, რასაც ხალხური, „ლექსო ამოგთქომ, ამოგთქომ, თორო იქნება კვდებოდეო?“ ბარად ჩამოვარდნილი „მთასა მყვირალიც“ ხომ იმავე კომპლექსის მოვლენაა, რაც სიყვარულით გაშმაგებული ტარიელის ველად გაჭრა. რამდენი რამაა, — და სწორედ ადამიანურის თვალსაზრისით, — საინტერესო ჭიანჭველების ფუსფუსში, ფუტკარების გამრჩეობაში, კრიჭინების განუწყვეტელ მოლხენაში და სხვა და სხვა. ვინ იცის, რისთვის ირთვებიან ასე კოხტად მინდვრის ყვავილები, ან მტრედები რას შეღუღლენებენ ერთმანეთს? მეცნიერება ხომ ფიქრობს იმაზე, ფუტკარი იმიტომ მიფრინავს ყვავილთან, რომ ის საამო სურნელებას აფრქვევს, თუ ყვავილი აფრქვევს საამო სურნელებას, რომ ფუტკარი მიფრინდეს მასთან? რამდენი ამგვარი უცნაური, მაგრამ ადამიანურად საინტერესო ამბებია ცნობილი. ამას წინათ ასეთი დაკვირვება მოახდინეს: ყანჩას „მეუღლე“ მოსტაცეს.

კარგა ხანს ეძება დამწუხრებულმა თავისი ცხოვრების მეგობარი, შემდეგ ზევით აიჭრა ცაში, ფრთები დაკეცა და მიწას დაენარცხა. განა ეს ადამიანის თვითმკვლელობაზე ნაკლებ ტრაგიკულია? ან ცეცხლის ალით გარშემორტყმული მორიელი რომ თავს ქვებს ანარცხებს და ამით იცდენს დაწვის ტანჯვას, ბრძოლაწაგებული ბაქურის ამბავს არა ჰგავს?.. „ნუთუ ია, ბუჩქებით და ეკლებით დაჩრდილული, არ მოგვაგონებს დაჩაგრულს სიმართლეს?“ — კითხულობს თვითონ ვ ა ყ ა. ასეთ ფაქტებზე დაუსრულებელი შვიძლება წერა. ჩვენ მათ ვეცნობით, მაგრამ ყოველთვის ღრმად როდი ვუკვირდებით. ვ ა ყ ა კი მთელი არსებით შედის ბუნების ამ საოცრებათა სფეროში. ეს მისი სტიქიაა, მისი ემოციური სამყარო და პოეტური შთაგონების წყარო. ის რომ მთებს გახედავს ისე იტყვის, იღ გ ნ ე ნ და ე ლ ო დ ნ ე ნ ო, თითქოს მართლაც ლოდინით მოქანცულ ადამიანებთან ჰქონდეს საქმე: მთებო, მთებო, რას ელით, ვის ელით? — ესაუბრება ის მათ — „ნუთუ გყავთ სატრფო დიდი ხნის უნახავი? იქნებ შვილი დაჰკარგეთ? იქნებ ძმა ან დედა გყავთ შორს წასული და არაფერი ამბავი მოგსვლიათ?“ ჩა ფ ი ქ რ ე ბ უ ლ ი ვ ა ყ ა მთებს რომ თვალს მოაველებს, ასე ჰგონია, მასთან ერთად მთებიც ფიქრობენ. აბა ვ ა ყ ა ს ვინ დააჯერებს, რომ მთები არ ფიქრობენ, არ ოცნებობენ! რომ მათ არა აქვთ აზრი, იდეა, გრძნობა. როგორ არა! — გეტყვით ის — მამ რაა ის მშვენიერი ყვავილები მათ რომ გულმკერდს უმშვენებთ? ეგაა მათი ოცნება, იმედი, ნუგეში. ან თავს რატომ იბურვენ ხშირი ნისლებით, თუ ჩუმჩუმად რასმე არ ფიქრობენ, რად მოჰყავთ ბალახი? რად ადენენ ცივთა წყაროთა? რად აქანებენ ზვავებს, რად ზრდიან ხარ-ჩიხვთა? და სრულიად დარწმუნებულის ტონით უსაყვედურებს მათ — ვინ ატყუებთ თქვე კარგებო.

ვ ა ყ ა ს მხოლოდ ის აწუხებს, რომ ბუნება „ა ტ ყ უ ე ბ ს“ და „უ მ ა ლ ა ვ ს“ თავის ფიქრებს, იმ რაღაცას, რაც „მასში მასზე მეტია“.

მას უნდა გაიგოს რა არის ბუნებაში „ჩასაიდუმლოებული“, მოუსმინოს ბუნების იღ უ მ ა ლ მ ე ტ ყ ვ ე ლ ე ბ ა ს. გ ო ე თ ე რომ ამბობდა, ბუნება თავის საიდუმლოებას მხოლოდ მშვენიერ-

რების სახით გვიხსნისო, ვ ა ე ა ამას პლასტიკური სიცხადით ხატავს. მისი მთები თავიანთ იდემალ მშვენიერებას ფერად-ფერად ყვავილებში ამჟღავნებენ, ცივ წყაროებში, ბალახებში, ირმების სილაღეში, ნისლის მსუბუქ ღინებაში და სხვა. ბუნებას თავისი ფორმა აქვს ფიქრისა და ოცნების. იგი ნისლით ფიქრობს, ყვავილებით ოცნებობს, წყაროებად ღვრის ცრემლებს და ხარ-ირმებით ლაღობს. ესაა ვაჟასთვის ბუნების ენა, მისი მეტყველება, აზროვნება და იმედი. მაგრამ მას, როგორც ფაუსტს, ბუნდოვნად ესმის ბუნების ეს იდემალი საუბარი. ამაშია მისი სრულყოფის ნაკლი. მას ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი ვ ი თ სწამს, „რომ არს ენა რამ საიდუმლო“, მაგრამ არ ესმის ამ ენის იდემალი მეტყველება. იმიტომ არ ესმის, რომ იგი ჭერ კიდევ არ არის ბუნების ის მწვერვალი, გოეთე რომ მშვენიერად ამიანს უწოდებს. ასეთი მისი მინდიაა — იდეალური, მაგრამ არა რეალური გვირგვინი ბუნებისა. სამაგიეროდ ვაჟასთვის თვით ბუნების ადამიანური გრძნობაა რეალური. ამიტომ, რომ ის ასეთი დიადი გულუბრყვილობით ესვრის მთებს საყვედურს: „რატომ არ მღერით მთებო?! განა ისე უნდა მოკვდე, რომ თქვენი ხმა, თქვენი სიმღერა ვერ გავიგონო? რატომ არ იცინით? ღიმილი მაინც მაჩვენეთ თქვენი, კარგებო!“ და თუ მთები არ ამღერდებიან, ვაჟა ამღერებს მათ. თუ ისინი არ გაიღიმებენ, „არს-თა მხილველი“ პოეტი პირიმზეების ღაღანში გამოხატავს მათ ღიმილს, თუ არ გალალდებიან, ხარ-ირმებს ალაღობებს მათ მწვერვალებზე და, ვიზიონერულ ხილვას აყოლილი, თვითონაც შესძახებს, „ხარს ვგვევარ ნაიალარსო“.

განა ეს ლიტერატურული ხერხია? ან დ. კობიაშვილის მოგონებიდან მოტანილი სიტყვებია ალეგორიული? არა. ეს ბუნების უშუალო, ადამიანური განცდაა, ისეთივე უშუალო და გულწრფელი, როგორც ის ფაქტი სიკვდილის წინ ვაჟამ კლდიდან ნაჟონი წყალი რომ მოითხოვა — მთას მაგრძნობინებსო, ან მოწყალების დას რომ უთხრა: „თუ ღმერთი გწამს, ლოგინი იატაკზე გაშალე და გარშემო ყვავილები დაყარე, იქნებ მაშინ მაინც წარმოვიდგინო ჩემი ძვირფასი მთა“.

ბუნებისა და ადამიანის ფსიქოლოგიური ერთიანობის ასეთი შეგრძნების შედეგია მსოფლიო ლიტერატურაში უბადლო ვაჟასეული გრანდიოზული პოეტური სახეები: ვეშაპი რომ დატყვევებულ მზეს აუშვებს, გვირგვინოსანი გაზაფხული თავის მერანს „გამააქროლებს“ და ადამიანივით ამოჰყვება ფშავეთის ხეებს. აქ მას არაგვი შემოეგებება და გზაზე ვარდ-ყვავილებს გაუფენს. წინასწარ „ბუნების მაცოცხლებელი სული — ნიავი“ ჩამოუქროლებს ველ-მინდვრებს, ცურვით დაღლილი ნისლი სადღაც ფერდობზე მიწვება დასასვენებლად ან ფიქრად შემოევლება შავგვრემან ჭიუხებს.

მთებია ვაჟას სტიქია, მისი რომანტიკული გატაცება. მთებს რომ შეხედავს, თითქოს ქვეყანაც მალღდება პოეტის თვალში, რადგან მთები სიმალღეა. იგი ამბობს: „მიყვარს სიმალღე, მით მიყვარს მთები“. ვაჟას ადამიანებში ის უყვარს, „ვინც აზრით მალღობს“. სპეროზიას მალღა შუბლს რომ ნისლი შემოეხვევა, ვაჟას ჰგონია, რომ ის ფიქრობს, და თუ გულს ჯავრი შემოეყარა, სწუხს მთებიც დადარდიანდნენო; თუმცა მან იცის, რომ სევდას ხალისი მოსდევს, „დარდი სიმღერაში დნება“, მწუხარების შემდეგ ვაჟას პირს „კვლავ ვარდი მოეფინება“, თვითონაც „შამღერებს“ და მთებსაც გადასძახებს: „რატომ არ მღერით, მთებო?!“.

ასე ცოცხლად წარმოუდგება ვაჟას ბუნების სურათები და საერთოდ მთელი ქვეყანა. იგი ადამიანურ სახეებში ავლენს ყველაფერს — ცას, დედამიწას, გაზაფხულს, სიყვარულს. მისთვის ლალი ზაფხულის ბუნება თამარ მეფის სახეა, ველზე რომ „ყოილინი“ ჰყვავიან — თამარისვე თვალები. არაგვი ხმალშემორტყმული ვაჟაკია, მთები — აბჯარასხმული რაინდები; ცას გულმკერდი აქვს გადაშლილი და ზედ ვარსკვლავები აკერია ღილებად, გვირგვინოსანი გაზაფხული მერანს მოაქროლებს, მთიდან „ზოვივით“ მაიზლაზნება გოგოთუბრი, ორბი კალოს ლეწს ჰაერში, ნაკადი თმებს უკუიყრის, წყარო სიმღერით ჩამორბის ხევში. თითქოს მთელი ბუნება ჭკვიანური თვალებით მისჩერებია მას და რაღაც საიდუმლოს უმჩუღებს. მთები ხომ სულ მთლად ცქერად არიან გადაქცეულნი-

დგანან და ელიან რაღაცას, უსაზღვროსა თუ უნახავს. ვინ იცის, რა ამბავია მათ გულში, რატომ ასე ღრმად ამოიხრავენ ხოლმე? ხანდახან მათი ოხვრა ნიაღვრად ჩამოედინება. ხოლმე ბარში, დილით არაგვი გამოიღვიძებს და თვალებს იფშენეტს, მთები ხევისკენ გადმოიხრებიან, ხელ-პირს დაიბანენ და აბჯარასხმული გოლიათებივით დადგებიან სივრცის დარაჯებად. „თვალდამშეული“ ვაჟა გაოგნებული შეჰყურებს ამ დიდებულ სანახაობას და მთებს კი არა, ვითომც ცოცხალ ადამიანებს ხედავდეს, ფიქრებს გაედევნება და თავი დაუნებურად შესძახებს: ვაჟო! შემდეგ გამოერკვევა, „სულის თვალთა წინაშე“ მორიალე უცნაურ სახეებს ხელით „ჩამაიბღერტავს“ და მიაყოლებს: „რა ლამაზი ხართ ტივლებო!“.

ბუნების გული. ადამიანისა და ბუნების მოვლენები ერთი მიზნისკენ უნდა იყვნენ მიმართულნი. მხოლოდ მათი ერთიანობა გამოხატავს გაზაფხულს ადამიანისა და ერის სულისას. ვაჟასწამს „ც ხ ო ვ რ ე ბ ა რ ო გ ო რ ც მ თ ლ ი ა ნ ო ბ ა“. მისი ბუნების ფილოსოფია მოიცავს ყველაფერს, „ყოველ მოვლენას, ყოველ ძალას ბუნებისა, ცალ-ცალკე და ერთად აღებულს“. ვაჟა არ ყოფს ერთმანეთისაგან ადამიანსა და ბუნებას. ორივე მსგავსია და სიცოცხლის სრულყოფის ერთი მიზნისკენ მიმართული. მათ შორის არა მარტო მსგავსებაა, ერთგვარობაცაა. ბუნება და ადამიანი ვაჟას მსოფლმხედველობაში ერთიანდება სიცოცხლის განგრძობისა და სრულყოფის უმაღლეს იდეალში. როგორც გოეთესთან, ისე აქაც, ადამიანისა და ბუნების ჰარმონია მთლიანობის სფეროს ეკუთვნის. ცალკეული ელემენტები შეიძლება ერთმანეთისადმი დაპირისპირებულნიც იყვნენ, მაგრამ რამდენადაც ყველაფერი ბუნების მთლიანობას წარმოადგენს, ეს ქმნის მათი ჰარმონიის შესაძლებლობასაც. ამიტომ, **წინც** ბუნებაში მარტო „ელემენტებს“ ხედავს, მთლიანობისა და ერთგვარობის აზრს ვერ სწვდება და ვაჟას მიერ დანახული ყოველი ფაქტი ადამიანურისა და ბუნებრივის იგივეობისა მხოლოდ ალეგორიად ეჩვენება, რაც მსგავსე შანს ნიშნავს და არა ერთგვარობას. ვაჟასთან კი საქმე მხოლოდ ლიტერატურულ ხერხებსა და ალეგორიებს კი არ ეხება, არამედ—მთლიანობასა და

ერთგვარობას. აქედან გამომდინარეობს ვაჟას თვალსაზრისით. იგი ერთნაირ კანონზომიერებებს ხედავს ბუნებასა და ადამიანებში. ამასთანავე არა მხოლოდ ეთიკურის, არამედ მსოფლმხედველობრივის თვალსაზრისით. ვაჟა ალეგორიებით კი არ იფარგლება (ვიმეორებ, რომ ეს საკმაოდ გაცვეთილი ლიტერატურული ხერხია), არამედ ბუნებასა და ადამიანებს შორის მსგავსებასა და ერთგვარობას ხედავს. ამიტომ აკავშირებს იგი ერთმანეთთან ბუნებისა და ერის სულის გაზაფხულებს.

ვაჟას შეხედულებით, არსებობის ძირითადი აზრი სიცოცხლისადმი სწრაფვაშია, მისი უმაღლესი ფორმა კი ადამიანია. სამყარო, როგორც მთლიანობა, მხოლოდ ადამიანურის ასპექტში წარმოიდგინება. ბუნება და ადამიანი ერთმანეთს კი არ გამოხატავენ, ერთგვარობის სფეროში არიან მოქცეული და ყოფიერების ერთსა და იმავე კანონზომიერებისადმი დამორჩილებული. ამ კანონზომიერებას შინაგანი გონივრულობის საერთო პრინციპი მართავს, რაც, ცხადია, რელიგიური ღმერთი კი არ არის, არამედ თვითონ ბუნების „ზნე“, მისი „წესი და რიგი“.

გოეთე ძალიან ბევრს წერდა ბუნების, როგორც ღვთაებრივი ძალის განფენილობის შესახებ.¹ მართალია, ღმერთი მასთან პანთეისტური ცნება იყო, მაგრამ ერთგვარი იდეალისტური მისტიკის შემცველიც. ვაჟა სრულიად ათავისუფლებს ბუნებას ყოველგვარი მისტიკური ბურუსისაგან. ღვთაებრივის ცნებაც მხოლოდ მეტაფორულ როლს ასრულებს მის პოეზიაში:

გამოიღარა, ბუნება,
გამოჩნდა, როგორც ღვთაება“

წერს იგი. მისი აზრით, ღვთაებრივი კი არ ვლინდება ბუნებაში, არამედ თვით ბუნება აჩენს თავის „ღვთაებრივ სახეს“. აქ, ნ. ბ. არათაშვილის თქმა რომ გამოვიყენოთ, ვაჟა „კერძოს ღვთაებობას“ ცნობს და არა ღვთაებრივის ტოტალურობას. მისი წარმოდგენით, თვით ბუნებაა ყოველისმომცველი, „არსებით განუყოფელი“, ერთი ფიქრითა და გრძნობით განმტკი-

¹ B. Fairley, A Study of Goethe, Oxford, 1948.

ცებული. გოეთე ბუნების უმაღლეს ქმნილებას მშვენიერ სახეში ან, როგორც „ფაუსტში“ წერს, — დირსეულ ადამიანში ხედავს. ვაჟა ორივე ცნებას აერთიანებს და ბუნების უმაღლეს ქმნილებად დიდებულ ადამიანს მიიჩნევს. „ჩვენ ხომ ვთქვით ყოველივე დიდებული ბუნებასა ჰგავსო“, — წერს ვაჟა. ადამიანიც ბუნებას ჰგავს, მაგრამ მხოლოდ დიდებულად ადამიანი. „ყველა დიდებული ადამიანი თვით ამ ბუნებას ჰგავს თავის ღირსებით და ნაკლით“, — განაგრძობს ვაჟა. მისი აზრით, ბუნება ადამიანურია, ხოლო ყოველი დიდებული ადამიანი ბუნების მსგავსია. ადამიანს თავისი ღირსებაც აქვს და ნაკლიც. სხვა ბუნებაც: იგი სიკეთის მქნელიცა და ბოროტისაც, თეთრისაც და შავისაც. ერთს ახარებს, მეორეს აუბედურებს, მაგრამ მაინც ლამაზია და სიტურფით ჰყვავის. მისი არსი სიკეთეა. ვაჟას სწამს სიკეთის უპირატესი ძალა და ამიტომაც ამბობს: „ვინც არ იწამებს კეთილსა, იქცეს მიწად და წყლადო“. იგი მოუწოდებს ყველას, „განიმსკვალეთ კეთილითო“ და ცდილობს ყველგან და ყველადღერში სიკეთის საწყისი ნახოს. ბუნება თუ რამე ცოდვას ჩაიდენს, თვითონაც ნანობს ამას („ბუნება ნანობს ცოდვასა“), ან თუკი სადმე ბოროტება გამომჟღავნდა, ვაჟამ იცის, რომ მისი არსებობა გრძელი არ იქნება.

და ჩვენ ხომ ვიცით დარი სდევს
ქარიშხალსა და წვიმასაო

ამბობს ის და გაოცებული გვეკითხება, გული რათ უნდა დალონდეს, რათ უნდა გაიბეროს ნისლით? სულ ასე ხომ არ ვიქნებით ყინვით დაკრუნჩხულნი, ზაფხული ისევ „მოალის“ და იანიც „აყოვლებიან“. მან ისიც იცის, რომ „საწუთრო ჟამის დღელამეობაა“, რომ ბოროტს აუცილებლად სიკეთე მოჰყვება, ღამეს დღე, ავდარს დარი, ზამთარს ზაფხული. როცა მზე ჩადის და დედამიწას ღამის კალთა ეფინება, მთა ძაძით იმოსება, დღე თვალებს სვედიანად ნაბავს, მთები შუბლს შეიჭმუხნიან, მაგრამ ყოველივე ეს დროებითია. მზე ისევ ამოვა, ისევ ინათებს, მთები გულმკერდს გადაიხსნიან და ქვეყანა შვეებით ამოისუნთქავს. ამაში ხედავს ვაჟა ბუნების მტკიცე კანონზომიერებას, მთლიანობას: ხევი მთას მონებს, მთა ხევსა, წყალნი ტყეს, ტყენი მდინარეთ, ყვავილი მიწას, მიწა თავის აღზრდილ მცენარეებს.

აქ „ყველას ერთმანეთი უყვარს“. „ყვავილი ყვავილთან ყვავის“, „ბალახი კოცნის ბალახს“, ხე — ხეს, მწერი — მწერს. „ყველაზე ჭეშმარიტი გრძნობა ბუნებისა არის სიყვარული“ — წერდა გოეთე. ვაჟას ბუნებაც ადამიანისადმი სიყვარული-სა და სიკეთის გრძნობით სუნთქავს. იგი რძედ აღენს წყაროებს და თავის უხვ კალთას აფარებს ყველას. ფრინველები და მცენარენი მეგობრულად ცხოვრობენ. ისინი ნათესავებიც არიან. ყვავილები, რომელთაც ვაჟა „დედამიწის ანგელოსებს“ უწოდებს ერთმანეთის დებია, კლდეები „მთების მამშვენი“ ძმები, სასუტელა იას დობილია, ბულბული ვარდის ძმობილი, ნარგიზი და იაღონი მიჯნურები არიან. ისინი შეეყურებენ ერთმანეთს და ყვებიან ზღაპრებს სიცოცხლეზე, სიყვარულზე. მართალია ბუნებაშიც არის მტრობა: ძერა როკოს ძიძგის, ყვავ-ყორნები დაჭრილ არწივს ეომებიან, ზვავები კლდეებს ანგრევენ და ვაჟაც გმობს ბოროტს და არა მარტო ვაჟა, ბუნების ელემენტებიც: ქუჩი აღშფოთებულია ძერას საქციელით, შვლის ნუკრი ადამიანის სისასტიკით; მაგრამ საბოლოოდ კეთილისა და ბოროტის შეფარდება ვაჟას კონცეფციაში ყოველთვის სიკეთის უპირატესობას გულისხმობს. მიუხედავად სიჰკაცრისა, ბუნება მაინც კარგია, კეთილი, ლამაზი; „მაინც რომ ლამაზი არის, მაინც სიტურფით ჰყვავისა“, — წერს იგი. ვაჟას აზრით, არა მარტო ბუნებაა ლამაზი, არამედ „კაცობის არსიც“, და თუ ბუნების სილამაზე მარადიულია, არც კაცობის ლამაზი არსი შეიძლება იყოს წარმავალი. „არ უნდა მოკვდეს ლამაზი არსი კაცობის ჩემისა“, — წერს ვაჟა. ბუნებისა და ადამიანის ასეთი არსებითი ერთგვარობა განსაზღვრავს მათ ერთიანობას. ამიტომაც, რომ ვაჟა მონიბლულია სამყაროს გრანდიოზული მშვენიერებით. იგი მონაა ბუნების. „მონა ვარ, მონა ბუნების, თავი არა მაქვს დავისა“, — ამბობს ის.

ასეთია ადამიანისა და ბუნების დამოკიდებულება. მათ შორის არ არის არავითარი დისტანცია; „ჩვენ ბუნებაში ვართ — იგი ჩვენშია“, — ამბობს ვაჟა.

შემომეხიზნეთ, ქედებო,
 თქვენც შამიხიზნეთ ძმურადაო,

მიმართავს იგი მთებს. ადამიანმა გულში უნდა ჩაიყენოს სისხლად მთელი ბუნება, ან „დედამიწის ლამაზი გული, მეორე გულად ჩაიდგას საგულეში“.—

...მკერდში მისხედხართ
ვაჟო, მეორე გულადა

წერს ვაჟა. „ბუნების გული განა ადამიანის მკერდში არა სცემს?“ — ამბობდა გოეთე. მას უყვარდა თქმა, რომ შემოქმედება სუნთქვაა, ჩასუნთქვა — სინამდვილე, ამოსუნთქვა — ხელოვნება. იგი არ ყოფდა ერთმანეთისგან შინაგანსა და გარეგანს, პირიქით, წერდა, რომ „არაფერია შინით, არაფერია გარეთ, რადგან რაც შინითაა, იგივეა გარეთ“.

ვაჟას შემოქმედებაც ბუნებით სუნთქავს. არც ის უპირისპირებს ერთმანეთს გარეგანსა და შინაგანს. მისთვის ყველაფერი ერთია, მთლიანი, ბუნების ყოველი ელემენტი, ყველაფერი, „რაც ადამიანის გარეშეა, იმავე დროს თვითონ ადამიანშივეა მოცემული“, — წერდა ვაჟა. მისი აზრით, რაც არ უნდა მაღალ საფეხურს მიაღწიოს კაცობრიობამ, „მასში მაინც უნდა სჩანდეს ისევე ბუნება, საერთოდ“. ამიტომ ყველაფერი ადამიანისვეა, თვითონ გოეთესი, ვაჟასი, მთლად მათ ეკუთვნით ქვეყანა, მთაში — მთა, ბარში — ბარი, ზღვა და ხმელეთი, ცაზე ვარსკვლავები, დილით მანათობელი მზე, ღამით გუშაგი მთვარე, ავდარი, ჟინჯლი, ცის ქცევა, ვარდის გაფურჩქვნა, კლდის თავს გაშლილი პირიმზე — ყველაფერი, როგორც ერთიანობა და მთლიანობა. ამის გარეშე ვაჟა არავითარ არსებობას არ ცნობს. იგი კმაყოფილდება მოვლენებით, იმით, რაც „ჩვენს თვალთახედვის არეშია“ (ენგელსი), რითაც მნიშვნელოვნად განსხვავდება კანტისა და თვით გოეთესგანაც კი. ვაჟას ნაკლებ აინტერესებს პირველწყაროს მეცნიერული ასპექტი. ყოველ შემთხვევაში იგი ფაუსტივით უსივრცო მხარეში არ დაეძებს პირველფენომენს (Urphänomen). მისი ძიების სფერო მატერიული სამყაროა, ბუნების რეალური მოვლენები და მათი კანონზომიერება. ვაჟა მხოლოდ ხილულ სინამდვილეს ცნობს და მასში ჩასაიდუმლებული აზრის გაგებას ცდილობს. მთელი კოსმიური სამყარო მისი ადამიანური თვალთახედვის წინაშეა გაშლილი. იგი ამ სამყა-

როს ონტოლოგიურ ცენტრს ეძებს და მის ირგვლივ ალაგებს ბუნებისა და საზოგადოების ყოველგვარ მოვლენას. ვაჟა ბუნებისა და ადამიანის ჰარმონიულ ერთიანობაში უყრის თავს ფაუსტურის ცნების შინაარსის დეზინტეგრირებულ ელემენტებს და ყოველივე ამას მზის ერთ ფოკუსში აქცევს.

როგორც აღნიშნეთ, გოეთეს შემდეგ ქეშმარიტების, მშვენიერების, სოციალური ჰარმონიის, სიყვარულის, სიკეთის, ბედნიერების და თავისუფლების იდეები თანდათან გაქრა ბურჟუაზიული დეკადანსის მწერლობაში, საჭირო იყო ისეთი ძალის ახალი შემოქმედის მოსვლა, რომელიც სამყაროს მთლიანობისა და ყოველადობის ფარგლებში მოახდენდა ამ იდეების რეინტეგრაციას და ლოგიკური სიმტკიცით დაუპირისპირებდა „საუკუნის დასასრულის“ ასბოლუტური უარყოფისა და დეკადანსის ფილოსოფიას. ასეთი შემოქმედია ვაჟა-ფშაველა. რატომ უნდა, არიან სხვებიც, დიდებიცა და პატარებიც, მაგრამ ფაუსტური იდეების რეინტეგრაციის თვალსაზრისით მათ შორის პირველი ადგილი მაინც ვაჟას ეკუთვნის.

მზის სათავე. ვაჟა-ფშაველა კოსმიურ სამყაროს, ბუნებისა და საზოგადოების ერთიანობის მეტად რთულსა და თავისებურ სისტემას ქმნის. ჩვენ ამ სისტემას პირობით ჰელიოცენტრულს ვუწოდებთ, რადგან ვაჟას მიხედვით ყოფიერების მთლიანობის ცენტრში მოთავსებულია მზე, როგორც ყოველგვარი არსებობისა და ცვალებადობის სათავე. ეს გარემოება გვაძლავს მეტი ყურადღებით მოვეპყროთ ვაჟას დამოკიდებულებას მზისმეტყველებასთან.

საერთოდ ცნობილია, რომ მზის კულტი დასავლეთისა და აღმოსავლეთის თითქმის ყველა ხალხს ახასიათებს, მაგრამ განსაკუთრებული სიძლიერით ის მაინც ქართულ სინამდვილეში ვლინდება. მზის კულტთან დაკავშირებული საკითხები კარგადაა გაშუქებული მეცნიერებაში¹. ქართულ მზისმეტყველებაშიც ბევრი რამაა გარკვეული, მაგრამ ვაჟას დამოკიდებულება ამ საკითხთან რატომღაც უყურადღებოდაა მიტო-

¹ იხ. ნოზაძე, მზისმეტყველება, სანტ-იაგო, 1955.

ვებული. საჭირო კი იყო ამის გარკვევა, რადგან მზის საკითხს პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ვ ა ე ა ს პოეტური კოსმოგონიის გასაგებად.

ისტორიული განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე მზესთან დამოკიდებულება სხვადასხვაგვარი იყო. ძველი აღმოსავლური ასტროლოგიური თეოლოგიის თვალსაზრისით, მზე-ღმერთი განსაზღვრულ სფეროს განაგებდა: შუმერულ-ბაბილონური შ ა მ ა შ ი — ზ ე ც ა ს, ასირიული ა შ უ რ ი — მეომრობას, ხეთური ი ს ტ ა ნ უ — უფლებას და სამართლიანობას, ხოლო ისრაელთა შ უ მ ე შ ი — სინათლესა და ჭეშმარიტებას. ხალხთა უმრავლესობის წარმოდგენაში მზე-ღმერთი უზენაესი ძალა იყო, ხოლო ზოგიერთ შემთხვევაში სხვა მასზე ძლიერი ღმერთის მორჩილი (ფინიკიური ნ ე რ ი. აგრეთვე ბრაჰმანული და ბუდისტური მზე-ღმერთები და სხვ.).

მზის კულტი გაბატონებული იყო მითრასტულსა და მაზდეანურ რელიგიებშიც, სადაც ის, როგორც წესი, სიკეთისა და სიხარულის განსახიერებას წარმოადგენდა. ასეთივე სახით შევიდა იგი დასავლეთის რელიგიურ სისტემებშიც. ელინური ჰ ე ლ ი ო ს, რომაული ს ო ლ და საერთოდ მითრასტული რელიგია მზის კულტს გამოხატავენ. ქრისტიანული რელიგია კი, პირიქით, მზის ღვთაებრივ ძალას უარყოფს და თვითონ მზეს აცხადებს ღმერთის შემოქმედებად.

მზის კულტის ფილოსოფიური ასპექტიც ამავე მიმართულებით ვითარდება. ასტროლოგიური თეოლოგიის თვალსაზრისით, მზეა ყოველივე არსებულის საწყისი და მიზეზი. ანტიკურ ფილოსოფიაში მზის ძალის მატერიალისტური გაგებაც გაჩნდა. ანაქსაგორე, პითაგორე და ემპედოკლე მზეს ცეცხლოვან მასად თვლიდნენ, თუმცა არც მის ღვთაებრივ ძალას უარყოფდნენ. მათი აზრით, მზეა მატერიული მეტამორფოზის საწყისი. მზე „მაცოცხლებელი ძალაა“, მაგრამ ამ ძალასაც თავისი სათავე აქვს—ღმერთი. პ ლ უ ტ ა რ ქ ე ს მზე უზენაეს ძალად მიაჩნდა. ს ო კ რ ა ტ ე ლოცვითა და წარმართული როკვით ხვდებოდა მზის ამოსვლას. სტოელების თვალსაზრისით, მზე სულიერი არსებაა, რომელიც მატერიაში ნამდვილდება. ანტიკური ფილოსოფიის ბევრ წარმომადგენელს

მზე ისეთ გონიერ არსებად მიაჩნდა, რომელიც აზროვნებს, ფიქრობს და მეტყველებს. აქვე ჩნდება მოძღვრება ო რ ი და შემდეგ ს ა მ ი მზის შესახებ. ფ ი ლ ო ნ ი ს აზრით, ხილული მზის გარდა, არის უხილავი მზე გონებისა, რომლის სახიერ გამოვლენას წარმოადგენს მთელი მატერიული სამყარო, მათ შორის ხილული მზეც. ასეთსავე აზრს იზიარებს წარმართული გნოსტიციზმი. რაც შეეხება ქრისტიანულ მოძღვრებას გნოსისზე, აქ აღიარებულია სინათლის იმიერ სფეროში არსებობა, გონებისათვის მიუწვდომელი უზენაესი ძალა — პ რ ო - პ ა ტ ო რ ი ს ა, რომელიც ყოველგვარი სახიერების საფუძველია.

ნეოპლატონიკოსების, კერძოდ, პ ლ ო ტ ი ნ ი ს თვალსაზრისით, უზენაესი ძალა და დასაწყისი არის ერთი, რაც ჯერ გ ო ნ ე ბ ა ს ქ მნის, ხოლო შემდეგ ს უ ლ ს — განსახიერებულს ბუნებაში. იმპერატორი ი უ ლ ი ა ნ ე ავითარებს ამ აზრს და აყალიბებს მოძღვრებას ს ა მ ი მ ზ ი ს შესახებ. პირველი მზე არის ე რ თ ი, რომელიც ქმნის მეორეს — გ ო - ნ ე ბ რ ი ვ მზეს, ხოლო მეორე მესამეს — ხ ი ლ უ ლ ს. ხ ი ლ უ ლ ი მზე გ ო ნ ე ბ ი ს მზის ხატია და ყოველგვარი არსებობის სათავე. პ ი რ ვ ე ლ ი უსხეულო და უსაწყისო ნათელია, მე ო რ ე — ამ დაუსაბამო მზის ნ ა თ ე ლ ი ს ნ ა თ ე - ლ ი, ხოლო მე ს ა მ ე — „ნათელი წინა უკუნისანი“, რომელიც თავის შუქს ჰფენს ქვეყნიერებას.

საყურადღებოა, რომ ი უ ლ ი ა ნ ე ს თანახმად მეორე, ანუ გონების, მზე არის მ ე ხ უ თ ე ელემენტი, ოთხის — ცეცხლის, წყლის, მიწის და ჰაერის შემდეგ. იგი პ ი რ ვ ე ლ ი მზის უხილავი სულია, რომლისგანაც ჩნდება მესამე, ხ ი ლ უ - ლ ი მზე და ყოველივე, რასაც ეს უკანასკნელი ქმნის. ამრიგად ბუნება მესამე, ხილული მზის გონიერების შედეგია, რადგან იგი გამომდინარეობს გონების მეორე უხილავი მზიდან, რომელიც თავის მხრივ, წარმოშობილია ე რ თ ი ს ანუ პირველი მზის, ღვთაების მიერ.

მსოფლიო ლიტერატურა მდიდარია მზისადმი მიძღვნილი ჰიმნოგრაფიული ლიტერატურით. ინდოელები შეჰძლადებენ მზეს, როგორც უზენაეს ძალასა და „სარწმუნოებრივ

წითბოს“, სიბრძნის სავანეს, ყოვლად მოქმედსა და შემოქმედ ძალას, სიცოცხლისა და სიკეთის მომნიჭებელს. გილგამეში მზის ღმერთ შამაშს შესთხოვს, მშვიდობით დააბრუნოს იგი ქალაქ ურუქს. ერთი ასირიული საგალობლის მიხედვით, მზე ყოველგვარ ძალაზე უფრო ძლიერია; ეგვიპტელების თვალსაზრისით კი იგი თვითონ ქმნის თავის სახეს, როგორც მარადიულობის დასაბამს.

ანტიკურ მწერლობაში მზე, როგორც წესი, საწყისია და მასაზრდოებელი, სიცოცხლის მომნიჭებელი და არსთა მარჩენალი. ეს მისგან მოდის სიყვარული, ბედნიერება, სიბრძნე, სამართალი და თავისუფლება. მზე უფრო ძლიერია, ვიდრე ოლიმპის მბრძანებელი.

მზის კულტი ფართოდაა გავრცელებული საქართველოში, განსაკუთრებით ვ ა ე ა ს ფშავ-ხევსურეთში. იგი შესულია მთიელთა ხასიათში, როგორც მათი სულიერი ცხოვრების აუცილებელი ნაწილი. აკად. ი. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი წერს, „მზეს, როგორც ღმერთს, ქართველი მთიელები თაყვანსა სცემდნენ უკანასკნელ დრომდე, მეოცე საუკუნეშიც. თითქმის ყველა თავის ლოცვა-სავედრებელს ხევსური და ფშაველი ხუცეები დაახლოებით ასე იწყებდნენ: „დიდება ღმერთსა, დღეს დღესინდელსა, მზესა და მზის მყოლთ ანგელოზთა“. აქ მზე პირდაპირაა დასახელებული, როგორც ღმერთი და ისიც მთავარი, რადგანაც მას ანგელოზები ჰყავს: „დღეც“ ამ სალოცავში მზეს ნიშნავს, იმიტომ რომ „დღე“ მზის უძველესი სახელია“¹. ვ ა ე ა წერს, რომ ფშაველ ქალებს მზე საფიცრად ჰყავთ. ისინი ამბობენ: ჩემ ძმათ მზემა, ჩემი ძმის მზემა, მოღალატის მზის მადლმა და სხვ.

ქართულ მითოლოგიაში მზე უმთავრესად ადამიანის სახეშია პერსონიფიცირებული და წმ. გიორგის კულტთან დაკავშირებული. ბევრი მკვლევარი იმ აზრისაა, რომ ვეშაპთან მებრძოლი თეთრი მხედარი—წმ. გიორგი მზის კულტს განა-

¹ აკად. ი. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, პროფ. ნ. ბ ე რ ძ ე ნ ი შ ვ ი ლ ი, აკად. ს. ჯ ა ნ ა შ ი ა. საქართველოს ისტორია, თბილისი, 1943. გვ. 84.

სახიერებს. ვეფხისტყაოსანში სწერია: „მზე ვეშაპსა დაებნელა“. ვ ა ჟ ა სულ იმ დროს შეჰხარის, როცა ვეშაპი მზეს გამოუშვებს. ქართულ მითოსში მზექაბუჯებსაც ბევრს ვხვდებით, მაგრამ მზის კულტი ჩვენში უფრო ქალის სახელთანაა დაკავშირებული. ი. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი წერს ამის შესახებ: „იმ შორეულ ხანაში ქართველ ტომთა საზოგადოებრივი ცხოვრების სათავეში დედაკაცი, ქალი იდგა. ამიტომ დაისახა მზის ღვთაება როგორც ქალ-ღმერთი“. ალბათ, ამიტომაც გვხვდება ასე ხშირად ქალების სახელები: მ ზ ი ს ა ვ ა რ ი, მ ზ ი ს კ ა რ ი, პ ი რ ი მ ზ ი ს ა, ქ ა ლ თ ა მ ზ ე, მ ზ ე თ ა მ ზ ე და სხვა. ქართველი კაცი უმთავრესად მზეს იფიცებს, მზეგრძელობას და მზეკეთილობას უსურვებს სხვას, ანამზეობას შეუქმებს ვისმე, ან დასწყევლის—მ ზ ე დაგიბრმავდესო, შე მ ზ ე გასაქრობო და სხვა.

ქართული ხალხური პოეზიაც მზის კულტითაა გამსჭვალული. ხალხური შემოქმედება ქალს უმთავრესად მზეს ადარებს. ქრისტიანულ მწერლობაში მზე საერთოდ კარგავს ღვთაებრივ მნიშვნელობას და სიმბოლოდ იქცევა. ჩვენი საეკლესიო მწერლები ამას განსაკუთრებით უსვამენ ხაზს. ესტატე მცხეთელი წერს, მ ზ ე ლ ა მ თ ო ვ ა რ ე ღმერთნი კი არ არიან, „არამედ ღმერთმან მზესა განათლება დღისა უბრძანა“. რაედენ პირველის მოწამის ცხოვრებაში სწერია, რომ თაყვანი არ უნდა ვცეთ ცეცხლს, „არც მზესა, კაცთათვის სამსახურად დაბადებულსა, არამედ ღმერთსა ცხოველსა...“ და სხვა. ქართულ მწერლობაში მზეს უმთავრესად სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა. ი ო ა ნ ე მ ი ნ ჩ ხ ი ს, ი ო ა ნ ე მ ტ ბ ე ვ ა რ ი ს, მ ი ქ ე ლ მ ო დ რ ე კ ი ლ ი ს, გ ი ო რ გ ი ა თ ო ნ ე ლ ი ს, დ ა ვ ი თ ა ღ მ ა შ ე ნ ე ბ ლ ი ს, ი ო ა ნ ე პ ე ტ რ ი წ ი ს ა და სხვათა საგალობლებში ძალიან ხშირად შეხვდებით გამოთქმას „ვეითარცა მზე“ და სხვა. თუ ეს ითქმის ქართულ სასულიერო მწერლობაზე, საეროზე მით უმეტეს. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ადგილზე დგას შ. რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი, რომლის „ვეფხისტყაოსანი“ შემკულია მზის მეტაფორული სახეებით. მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს ქართული მზისმეტყველება მხოლოდ მეტაფო-

რული ხასიათისაა. მზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ქართული აზროვნების ისტორიაშიც. ეს განსაკუთრებული სიციხადით ჩანს შ. რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს ასტრალურ ჰიმნში მზისადმი, სადაც ავთანდილი მიმართავს ცის მნათობებს, მათ შორის მზეს, რომელსაც „უმძლესთა მძლეთა მძლედ“ მიიჩნევს. ეს გასაგებიცაა, რადგან შ. რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს თ ვ ი ს მზე ერთია (ჰე, მზეო ერთო...) და უზენაესი. მას სწამს ძალა მზისა, როგორც „ერთ არსებისა ერთისა“ ანუ „ღმერთის ხატისა“, როგორც ამბობდნენ „ფილოსოფოსნი წინანი“.

მზეს ვ ა ჟ ა ს შემოქმედებაშიც განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. იგი კატეგორიულად უარყოფს ყოველგვარ რელიგიურ თვალსაზრისს მზის შესახებ. ვ ა ჟ ა ს თ ვ ი ს მზე მხოლოდ რეალური სინამდვილეა, კოსმიური ბუნების ნაწილი, მანათობელი და მაცოცხლებელი ძალა. მთელი მისი პოეზია განათებულია მზის სხივებით. ყოველი პოეტური შედეგრი, პირიმზის მსგავსად თავს მზისა და სითბოსკენ იბრუნებს. მართალია, ვ ა ჟ ა ხშირად მიმართავს ქართულ მითოსს მზის შესახებ, მაგრამ არსად არ სცილდება ბუნების, როგორც ყოველადობის რეალურ გაგებას. ის ამ შემთხვევაშიც ეთანხმება ბუნების ტოტალურობის გოეთესეულ თვალსაზრისს. გოეთეს აზრით, ყოველგვარი არსებობა მთლიანობის ფარგლებში მოქმედებს. მთლიანობა კი სხვა არაფერია, თუ არა თერთონ ბუნება, როგორც აბსოლუტურობა, რომლის გარეშე არავითარი არსებობა არ შეიძლება იყოს. მზე გოეთეს თ ვ ი ს კოსმიური სამყაროს ონტოლოგიური ცენტრია, მისი მთლიანობის საფუძველი. არც ვ ა ჟ ა ეძებს მზეში „ღმერთის ხატებას“ ან მის შედეგს. მზე მისთვისაც სამყაროს მ ა ტ ე რ ი უ ლ ი ც ე ნ ტ რ ი ა, მისი მრავალფეროვნების სათავე, ყოველგვარი სახეობის საწყისი ანუ Urphänomen-ი, ქვეყნიერების დედა, „ცისა და ხმელეთის პირისფარეში“, „მთელი ბუნების მოლარე“, ის, რასაც შეიძლება გ. ტაბიძე „მზის სათავეს“ უწოდებს. მზე რომ ამოვა, სულიერი და უსულო, ყველა იმას შეჰხარის, ხოლო საღამოთი, როცა ის პორიზონტს მიეფარება, ბუნებას დარდი შეიპყრობს, იგი მომაკვდავს ემსგავსება, მწვანეს ყვითელი

ეფინება. ეს აწუხებს ვ ა ჟ ა ს, მაგრამ დილით მზე ისევ ამოვა და სხივების სიუხვით გაუღიმებს დედამიწას. მაშინ „ბუნების ყოველნი არსნი“ კვლავ აღდგებიან და ლალად იწყებენ სუნთქვას. ვ ა ჟ ა წერს, რომ მზეს „აუარებელი მადლი დააქვს კალთით“. ყველას მშობელივით უყურებს „მისი მოსიყვარულე თვალი“,—ამბობს გო ე თ ე. ვ ა ჟ ა ც წერს, რომ „ყოველნი არსნი ბუნებისა“ მზეს უძღვნიან მადლობას, რადგან მას მოაქვს ნათელი და მისი ძალით ივსება ქვეყანა სიამით. როცა მზის სხივები ნავარდს იწყებენ, ბუნებასა და ადამიანის სულსაც „შავი ნაბადი გადაეხსნება, ქვეყანას ჯანლი მოშორდება. მზე უხსნის ვარდს გულმკერდს, ალამაზებს იას, ძვირფას სამოსს აცმევს მინდვრებს, ველებს, ტყეებს. იგია „ცხოველმცენარეთა ნუგეში, ძუძუ დედისა, საკვებისა და სითბოს მომცემი“. ვ ა ჟ ა წერს, რომ „მზე არ ჰზოგავს თავის ძალ-ღონეს და ცდილობს—რაც შეიძლება მეტად გაათბოს დედამიწა და ყოველი მასზედ არსი სულიერი და უსულო, რათა უფრო ძლიერად აამუშაოს მასში სიცოცხლის ცხოველმყოფელი ძალა“. დედამიწაც თავის მხრივ „როგორც ამომშლილებული და ამ შიმშილისაგან ატირებული ყრმა, ხარბად სჭიდებს პირსა და ხელებს დედის ძუძუს, სწოვს სითბოს,—იმ რძეს, რითაც ჩვილი სიამოვნობს, სიყმილს იკლავს, იზრდება, ვაჟკაცდება“. მაგრამ დედამიწა მარტო თავის საზრდოდ როდი იღებს მზის მაცოცხლებელ ძალას. მას მზის სითბო იმისთვის უნდა, რომ „შემდეგში ამ შენაძენით ასაზრდოვოს მცენარენი, ცხოველნი, დაამშვენოს, ააყვავოს, აავსოს ნაყოფით ბუნების უბეკალთა“.

მზე იწვევს ბუნების გაზაფხულებას, როცა ვეშაპი დატყვევებულ მზეს გაუშვებს, დედამიწა გაიზმორება, გაგულუხვდება, გულმკერდზე ყვავილს იფენს, მწვანით იმოსება, ხეებს ფოთოლს დაასხამს და ააყვავებს. გაზაფხულზე თვითონაც ახალგაზრდავდება, სითბოს იმატებს, გამხნევდება, გათამამდება და შუა ცაზე დამჯდარი უხვად აფრქვევს სხივებს დედამიწას. ბუნებაც სახეს იცვლის, მწვანის ზღვა მოვარდება, არაგვი „გამაიმტრევა“ კლდეებიდან, ჭალა კონკებს გაიძრობს,

ველ-მინდვრები მწვანე ძაფით შეიკრავენ საყელოს და „ტურფა ქვეყანა“ კვლავ ათასფრად შეიმოსება.

ორი მაგისტრალი. ვაჟას აზრით, გაზაფხული არა მარტო ბუნების ამწვანებით ან „კეთილ სუნნელებს“ მოფენით იპყრობს ჩვენს ყურადღებას. მისი შეხედულებით, ეს „მხოლოდ გაზაფხულის თვალისა და ყურის წარბატი“ თვისებაა და, ამდენად მთავარი არ არის. ვაჟა წერს: „შინაგანი მოქმედება და აზრი სულ სხვაა, — იმას თუ კარგად არ ჩაუკვირდით, ვერც კი შევამჩნევთ. ეს დაფარული აზრი გაზაფხულისა მხოლოდ და მხოლოდ გაგრძობაა სიცოცხლისა“. გაზაფხული „სიკვდილის სიცოცხლით მაქცეველია“. ეს არის მისი შინაგანი აზრი. და რომ ეს დიადი აზრი — სიცოცხლის გაგრძობისა არ ჰქონდეს გაზაფხულს, არც ბუნება მიიღებდა ასეთ ლამაზ სახეს. ვაჟა გვიმტკიცებს, რომ ლამაზი, თვალწარბატი ფორმა შეიძლება მხოლოდ დიად აზრს ჰქონდეს. იგი წერს, ბუნებას ეს დიადი მიზანი რომ არ ჰქონდეს, „ასე დიდებულად, ასე საამოდ, სულისა და გულის დამატყვევებელ სურათებში არ იქნებოდა გახვეული“. ისევ გოეთეს დებულება გავიხსენოთ: ბუნება თავის საიდუმლოებას მშვენიერების სახით გვიხსნის. ფაუსტმა რომ ბუნების ჯადო-სარკეში ჩაიხედა, მარად-ქალურის უმშვენიერესი სახე დაინახა. ვაჟაც ასეთ სარკეში იხედება და ისიც სილამაზეს ხედავს. ბუნების ამ უბადლო მგოსანს მზიდან და ბუნებიდან გამოჰყავს ეთიკისა და ესთეტიკის უმთავრესი კატეგორიები, რომლებიც ერთმანეთთან განუყრელად არიან დაკავშირებულნი. ვაჟას პოეზიის ჰელიოცენტრული კოსმოგონიის მთელი ძალამ კავშირშია. მისი აზრით, მზეა სინათლისა და სითბოს წყარო. იგი იწვევს ბუნების გაზაფხულებას და ამწვანებას, რითაც ქმნის სიკეთესა და სილამაზეს. ბუნება იმიტომ ალაშქრებს, რომ სიცოცხლის განგრძობის დიდ იდეას ემსახურება თვით სიცოცხლეა სილამაზის უმაღლესი ფორმა. მეტიც, სიცოცხლე და გაზაფხული, ვაჟას შეხედულებით, ერთგვაროვანი ცნებებია. „ლამაზი, მიმზიდველი არაფერია სხვა, თვინიერ სიცოცხლისა; ტურფა, მშვენიერი, ბუნების ამოდენა გარდაქმნა-ცვალებადობაში, არაა არს გარეშე გაზაფხულისა“.

წერს იგი და დასძენს: „მაშ, ვიწამოთ სიცოცხლის და გაზაფხულის ერთგვარობა, ერთბუნებოვანობა: უსიცოცხლოდ გაზაფხულს ვერ ვივარძნობთ, ისე, როგორც უგაზაფხულოდ სიცოცხლეს“. **ვ ა ჟ ა ს ა ზ რ ი თ, გ ა ზ ა ფ ხ უ ლ ი** „მქნელია, მშობელია სიცოცხლისა“. გაზაფხულზე ყოველი არსი მიდრეკილია სიცოცხლის შესაქმნელად, „შთამოების“ გასაგრძელებლად. ამ დროს ყველგან სიცოცხლე სუფევს: მინდვრად, ტყეში, ზღვაში, წყალში, ცაში. „შთამოებაზე“ ზრუნავენ ფუტკარი, ქიანჭველა, ტრედი, ჭივჭივი. ყველაფერიო, — წერს **ვ ა ჟ ა**. იგი შეჰხარის ბუნების ამ უძლეველ კანონს, ცხოვრების მარადიული განახლების იდეას, იმას რომ:

გაზაფხულით ცვლა ზამთრისა,
მთელი ბუნების ზნე არის

ამ აზრის დიადი ცხოველმყოფელური ძალით აღტაცებული **ვ ა ჟ ა** წამოიძახებს: „ვენაცვლე გაზაფხულის სულს, ის მარჩენს თავის ძალითა“.

ვ ა ჟ ა მ იცის, რომ ბუნება ცვალებადობაა, ზამთარში წასვლა და გაზაფხულზე კვლავ დაბრუნება. „ათასჯერ მოხვალ იაო, გაზაფხულისა მგოსანო“, — მიმართავს ის „კაცთა შორის ძმობისა და სიყვარულის მთესველ“ იას. ასევეა ყოველი არსი ბუნებისა და ამაშია სიცოცხლისა და გაზაფხულის დიადი ძალა. მაგრამ **ვ ა ჟ ა** აქ არ ჩერდება. ის სულ ახალ-ახალი ეთიკურ-ესთეტიკური კატეგორიებით ამდიდრებს **ბუნების ყოვლადობის** იდეას. გაზაფხული არა მარტო სიცოცხლეა და სილამაზე, არამედ სიკეთეც. სიკეთე ან, როგორც **ვ ა ჟ ა** ამბობს, **მადლი** შედგება სიცოცხლისა და სილამაზისა. გაზაფხული რომ სიცოცხლის მომნიჭებელია, იმიტომაა ლამაზი, და რომ ის ლამაზი არ იყოს, ამოდენა **მადლისა**, **სიკეთეს** ხომ არ დატოვებდა დედამიწაზეო, — კითხულობს **ვ ა ჟ ა**. მისი შეხედულებით სილამაზე ფართო ცნებაა: ლამაზია არა მარტო ბუნების სურათები, ადამიანები, საგნები, არამედ არაგვის ტალღების ჩქერა, ირმის ყვირილი, ყვავილთ სურნელება, ბულბულების გალობა, ქალწულთ

უცდებლობა და სხვა. სილამაზე ბუნების მაღლია, მისი ყოველადობისა და მარადიულობის სარკე.

ერთი საათის სიტურფე
ათას წლისასთან დგებოდაო,

მზე სინათლის და სითბოს წყაროა, სინათლე და სითბო გაზაფხულის, გაზაფხული სიცოცხლის განგრძობაა, სიცოცხლე სილამაზის მშობელია, სილამაზე — სიკეთისა და არა მარტო სიკეთის, არამედ პოეზიისაც. ვაჟას აზრით, გაზაფხული „რომ ლამაზი არ იყოს... არც ასე გულიანად, თავგამოდებით აგალობებდა ბულბულს“. ბულბული ხომ ბუნების მგოსანია. იგი თავისი გალობით პოეზიის უმაღლეს ნიქს გამოხატავს და „ციურ სიამოვნებას აგრძნობინებს ადამიანს“. ბულბული რომ სიკეთის ნაწილი არ იყოს, ვერც ასე შესანიშნავად იგალობებდა, რადგან, ვაჟას აზრით, „მოსისხლე სული და გული ველარ გამოსცემს ასეთ ხმებს“.

ამრიგად, მზე — სითბო — გაზაფხული — სიცოცხლე — სილამაზე — სიკეთე — პოეზია — ეს არის ვაჟას პოეტური კოსმოგონიის ჰელიოცენტრული სისტემის პირველი მაგისტრალი.

მაგრამ აქ ჯერ მხოლოდ ბუნებაზეა ლაპარაკი, მის მარადიულ გაზაფხულებაზე და არა ადამიანზე. ვაჟა კი ადამიანს ვერ ჩამოაშორებს ბუნებას, ვერ დაარღვევს მათ მთლიანობას, რადგან ადამიანი და გული ბუნებისა — მზე ერთი მთლიანობაა. ადამიანი მზის ნაწილია და ისევე ვერ იქნება უიმი-სოდ, როგორც თვითონ მზე უადამიანოდ: „მზე უშენოდ ვერ იქმნების, რადგან შენ ხარ მისი წილი“, — წერდა ნესტანი ტარიელს. გოეთე ამბობდა: „თვალი რომ მზისდარი (sonnenhaft), ე. ი. მზის წილი არ იყოს, ვერც მზის დანახვას შეძლებდაო. მზისა და ადამიანის ეს ერთწილობა ქმნის მათი ცნობიერი არსებობის შესაძლებლობას. ცალ-ცალკე კი ასეთი არსებობა დასაშვებია, მაგრამ წარმოუდგენელი. ვაჟაც

ასე ფიქრობს. იგი იცავს ბუნების მარადიული გაზაფხულების კანონის ტოტალურობას და ცდილობს ადამიანებზეც გაავრცელოს ის. ამიტომაც აყენებს იგი ასე პირდაპირ საკითხს—ნუთუ ადამიანის სულს კი არა აქვს თავისი გაზაფხული? აქედანვე იწყება ვ ა ჟ ა ს ჰელიოცენტრული მსოფლგაგების მ ე ო რ ე მ ა გ ი ს ტ რ ა ლ ი. იგი ჩვეულებისამებრ ხმალივით მოიქნევს ხოლმე უეცარ ფრაზას და რაღაც დიდსა და მნიშვნელოვანს გაჰყვებს. „სიბერე ბისტად არა ღირს“, ასე იწყებს ვ ა ჟ ა ს ტ ა ტ ი ა ს „ზოგი რამ ფიქრებიდან“ და განაგრძობს, რომ სიბერე რღვევაა, სიცოცხლის უარყოფა, სიკვდილის პირისფარეში. სიბერე მარტო ფიზიკური დაუძლურება კი არ არის, არამედ გონებრივი დაბეჩავებაც. იგი მოთმინებისკენ ხრის ადამიანის ხასიათს, ნდომათა და წადილთა რიცხვსაც ამცირებს. ადამიანი ბუნების გარდუვალ კანონს ისევე ემორჩილება, როგორც ყოველი ცოცხალი არსება: იბადება, შემდეგ ბერდება და კვდება. მაგრამ ამაში როდია დასაწყისი და დასასრული სიცოცხლისა. ადამიანი ინდივიდია. მაგრამ ამავე დროს ნაწილია ერისა. ვ ა ჟ ა ეკამათება დასავლეთელ მოაზროვნეებს, განსაკუთრებით კი ო გ ი უ ს ტ კ ო ნ ტ ს. იგი არ იზიარებს კ ო ნ ტ ი ს შეხედულებას იმის შესახებ თითქოს ერიც აუცილებლად დაბადების, ზრდის, დაეჯეკაცების, დაბერებისა და სიკვდილის იმავე საფეხურებს გაივლის, რასაც ცალკეული ადამიანი. ვ ა ჟ ა წერს, რომ „ადამიანის გონება ყველას და ყველაფრის დაბერებას შეუერიგდება, ხოლო სიბერე ერისა საშინელებაა“. მან იცის, რომ ისტორიაში არის შემთხვევები ერის სიბერისა და სიკვდილის, და ხედავს კიდევ ამის მიზეზს. მისი აზრით, ერის სიბერეს, ისევე როგორც ყოველი ცოცხალი არსებისა, იწვევს მ ო ნ ო ბ ა. „ერს დააბერებს მხოლოდ მონობა“, წერს ვ ა ჟ ა, — ისეთი ცხოვრების პირობები, როცა მას საკუთარი ნების, ძალ-ღონის გამოჩენის საშუალება მოესპობა. „მონობაში არწივი ას წელს ვერ ცოცხლობს, თავისუფლებაში ორასსაც გადააჭარბებს“, — დასძენს ვ ა ჟ ა. დატყვევებული ქორი ერთ კვირაში კვდება. რამ მოკლაო, რომ იკითხოთ, გულმაო, გიპასუხებენ. „ღიად მონობა საშინელებაა, — განაგრძობს იგი, — მომაკვდინებელია, როგორც

სიბერე... სხვათრივ ერის სიბერე და სიკვდილი შეუძლებელია, მანამდე, სანამ მზე ანათებს დღით და ღამით მთვარე“. აქედან გამომდინარე ვაჟას აზრი, რომ სიბერე თავისთავად არ არის საშინელი. აბა ბუნებაზე უფრო ბებერი რა იქნებაო, ამბობს ის და ისევ გაზაფხულების ანუ სიცოცხლის განგრძობის პრობლემას უბრუნდება, მაგრამ ახლა უკვე ადამიანურის ასპექტში. ის ადამიანის სულის გაზაფხულების საკითხს აყენებს და წერს: „როცა ადამიანის სულის გაზაფხულზე ჩამოვადგეთ სიტყვა, მაშინ ვერ დავივიწყებთ სიცოცხლეს, ვინაიდან გაზაფხული იგივე სიცოცხლეა, და, როცა ადამიანის სულს გაზაფხული უდგება, უგუველია მაშინ იგი უნდა ცხოველმყოფელი, სიცოცხლის მქმნელი იყოს“. მაგრამ როდის შეიძლება ადამიანის სულის გაზაფხულება? — როცა ის თავისუფალია. „მაღალი, ქვეყნის მოყვარე სული შეიძლება მხოლოდ იქნეს სიცოცხლის მქმნელად და სრულის სიმშვენიერით მოგვევლინოს, მხოლოდ თუ თავისუფალია იგი“. ამრიგად, ვაჟამ თავის სისტემაში შემოიტანა ახალი კატეგორია თავისუფლებისა და იგი ბედნიერების საკითხს დაუკავშირა. „უპირველეს ყოვლისა, სული უნდა ჰგრძნობდეს ბედნიერებას, — წერს ვაჟა, — იგი, როგორც გაზაფხულზე ბუნება, უნდა ჰყვოდეს, უნდა მწვანობდეს, უნდა იყოს ცხოველმყოფელი, მქმნელი სიცოცხლისა, ცოცხალ არსებათა მომცემი თუ აღმამცენებელი, „მამასაჯამე ახალგაზრდა და ამასთან ერთად უსათუოდ თავისუფალი, როგორც გაზაფხულზე ბუნება“. თუ ადამიანი ბედნიერი არ არის, „ვერც სულის გაზაფხულს განიცდის“, მაგრამ არც ეს კმარა. ვაჟას აზრით, ადამიანის სხეულმა რომ გაზაფხულება განიცადოს, აუცილებელია სიყვარული, რადგან „ვინც სიყვარულს არის მოკლებული, ვერასდროს ვერ ეღირსება გაზაფხულს სულისას“. ვაჟას კონცეფციაში სიცოცხლე და სიყვარული განუყოფელია ერთმანეთისაგან.

სიცოცხლე სიყვარულითა
და სიყვარული სიცოცხლით,
უერთიერთოდ ვერც ერთსა
ვერ ვიცნობთ, ვერც როს ვიცნობდით

სიყვარული ისევე მარადიულია, როგორც სიცოცხლე. ადამიანები კვდებიან, მაგრამ სიცოცხლე უკვდავია. ასევეა სიყვარულიც.

მკვდარნი ვეკარგვით სიყვარულს,
ის ისევ რჩება ცხოვლად

— ამტკიცებს ვაჟა. ✓

სიყვარულია ძალისა და სიცოცხლის მომნიჭებელი. მისგან ხარობს მთელი ბუნება:

იმისგან ყვირის ირემი,
მისით დაფრინავს შველია;
მისგანა გალობს ბულბული,
მისგანვე მწვანობს ველია,
იმისგან ხარობს ბუნება,
უკანასკნელი მწერია;
ზღვაში ილუპეის კაბუკი,
თავის სატრფოსთვის ხელია,
დიდება ქვეყნის შემოქმედს
რა კარგად დაუწერია...

ვაჟას ყურადღების ცენტრში სიცოცხლის მარადიული განახლების, ბუნებისა და ადამიანის სულის გაზაფხულების იდეა დგას. ყოველი ცალკეული პიროვნება, ყოველი მოვლენა, ყოველი ძალი ბუნებისა ცალ-ცალკე და ერთად, ცდილობს მიეშველოს სიცოცხლეს, სრულყოფონ სიცოცხლე. ასეთივეა სული ადამიანისა, როცა მას დაუდგება გაზაფხული. იგი ყოველ თავის ძალონეს

მიჰმართავს ერის სასიცოცხლოდ, ცხოვრების ბედნიერება—სიცოცხლისათვის, რათა არსებობა თვისი ჰქმნას რაც შეიძლება ნაყოფიერი, ჰფიქრობდეს თავისუფლად, აკეთებდეს იმას, რაც გულით სწადაინ, ხოლო წადილი მისი უკვე ვიციტროგორიც უნდა იყოს,—საითკენ მიმართული. იგი უნდა იყოს მუდამ დაუცხრომლად მოქმედი, როგორც თვით გაზაფხული“.

მოქმედება ვაჟას ესმის როგორც საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომა. იგი წერს, რომ „შრომა სიყვარულთან ერთად სიცოცხლეს სილამაზესა და აზრს აძლევს. სასარგებლო აზრიანი შრომა ადამიანს სიხარულსა და ბედნიერებას ანიჭებს“. გოეთეს ფაუსტმა შეცდომა დაუშვა, როცა უარყო მეფისტოფელის წინადადება — შრომისთვის მოეკიდა ხელი. იქაც ხომ ის აზრი იყო გატარებული, რომ სიცოცხლის აზრი შრომაშია. ვაჟაც ამბობს, რომ „შრომა და სიყვარული აძლევს შნოს და ლაზათს ადამიანის სიცოცხლეს“. გოეთესთან ფაუსტი ამას ცდუნებათა მრავალი საფეხურის გავლის შემდეგ მიხვდა. ბოლოს მან მიინც თავისუფალ შრომაში ნახა თავისი უკანასკნელი და უმაღლესი ქეშმარიტება. „შრომისა ახსნა—ეს არის ტვირთი ძლევაძმოსილის ამ საუკუნის“,—პროგრამული სიმტკიცით განაცხადა ი. ჭავჭავაძემ. ვაჟაც იმთავითვე იცავდა სასარგებლო შრომის ანუ საზოგადო მოღვაწეობის პრინციპს. მისი აზრით, შრომა სიცოცხლეა, სიცოცხლე გაზაფხულია. ამიტომ ყოველი საზოგადო მოღვაწე, როგორც ის წერს, არის „გაზაფხულის მსგავსის სულისა“, რომელიც თვითონ სანთელივით იწვის, სხვას კი გზას უნათებს. ამაშია ადამიანის უკვდავება და არა მხოლოდ „ბუნებასთან ერთიანობაში“. საზოგადო მოღვაწე საზოგადოებრივ შრომაში ავლენს თავის უკვდავებას და ამითაც ამტკიცებს ადამიანის ერთგვარობას ბუნებასთან (... გაზაფხულის მსგავსი სულისა). უკვდავება დიდებული ადამიანის თვისებაა. იგი „მშვენიერსა სულში მდგომარებს“, — ამბობდა ნ. ბართაშვილი. ვაჟაც ამასვე გულისხმობს, როცა წერს: „არ შეიძლება მოკვდეს ლამაზი არსი ჩვენი კაცობისა“.. ამიტომაც, რომ ბუნებისა და ადამიანის სულის გაზაფხულე-

ზ ა ე ა ს თ ა ნ ერთ სიბრტყეზეა მოთავსებული და ერთნაირი თვალსაზრისით განხილული.

თავის მსჯელობას ერის სულის გაზაფხულების შესახებ ვაჟა ამთავრებს სიტყვებით: „მე რამდენადაც შემეძლო, დავახასიათე მოკლედ გაზაფხული თვითეული ადამიანის სულისა, სხვა თქვენ გთხოვთ წარმოიდგინოთ, თუ როგორი უნდა იყოს გაზაფხული ერის სულისა... უწყიდეთ მხოლოდ, ეს იქნება მსგავსი ბუნების გაზაფხულისა, მისი განსახიერება და გამომხატველი მთა და ბარის, ცისა და დედამიწისა“.

ამრიგად, ვ ა ჟ ა ს პოეტური კოსმოგონიის პირველ მაგისტრალს ბუნებისა: — მ ზ ე — ს ი თ ბ ო — გ ა ზ ა ფ ხ უ ლ ი — ს ი ც ო ც ხ ლ ე — ს ი ლ ა მ ა ზ ე — ს ი კ ე თ ე — პ ო ე ზ ი ა — ემატება მეორე — ადამიანური: გ ა ზ ა ფ ხ უ ლ ე ბ ა ს უ ლ ის ა — თ ა ვ ის უ ფ ლ ე ბ ა — ბ ე დ ნ ი ე რ ე ბ ა — ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი — შ რ ო მ ა ა ნ უ ს ა — ზ ო გ ა დ ო ე ბ რ ი ვ ი მ ო ღ ვ ა წ ე ო ბ ა — ერის უკვდავება. ამასთანავე ეს ორი მაგისტრალი პარალელურად კი არ მიმდინარეობს, არამედ ორმაგ ექსპოზიციად ემთხვევა ერთმანეთს და ბუნებისა და ადამიანის კოსმიურ მთლიანობას ქმნის.

თესლი და ნიადაგი. ბუნების ყოვლადობისა და მისი მთლიანობის მამოძრავებელი ძალა, ვაჟას აზრით, მოქმედებაა, შრომა, საზოგადოებრივი მოღვაწეობა. გ ო ე თ ე წერდა: „ყოფიერება ეს მოქმედებაა“ (Das Sein ist Tätigkeit). მისმა ფაუსტმაც ადამიანური არსებობის უმაღლესი აზრი თავისუფალ შრომაში დაინახა. ვაჟამ ეს პრინციპი კიდევ უფრო განავითარა. მან შრომა დაუკავშირა არა მარტო თავისუფლებას, არამედ ერის უკვდავების საკითხსაც. მისი აზრით, თავისუფალი შრომა ანუ ერის სასარგებლო მოღვაწეობა კაცობრიობის უკეთესი მომავლის საწინდარია. ამიტომ მოუწოდებდა ის ხალხს „ქვეყნის ერთგულნო, იშრომეთ!“ ხოლო იმათ, ვინც პარაზიტულ ცხოვრებას ეწევა, მცონარეობს და თავს არიდებს საზოგადო სასარგებლო საქმიანობას, ვაჟა გამოორიცხავს „სულის გაზაფხულების“ გაგებიდან. „პატარა, ვიწრო გრძნობისა და ტვინის ადამიანი, — წერს იგი, — თუ იგი მლი-

დარია, თავს ბედნიერად ჰრაცხს, რადგან ყოველგვარ მო-
თხოვნილებას ცხოველურს, ფიზიკურს იკმაყოფილებს; შეი-
ძლება ფიქრობდეს, მე განვიციდი გაზაფხულს სულსას, მაგ-
რამ დიდად მოტყუებული იქნება, რადგან ამგვარი ადამიანი
მხოლოდ გამანადგურებელია იმისა, რაც გაზაფხულის შემო-
ქმედების წყალობით მიგვიღია ადამიანებს. იგი სიცოცხლეს,
როგორც მთელს, არაფერს ჰმატებს, მხოლოდ დაკლებით აკ-
ლებს. იგი განიცდის ისეთსავე გაზაფხულს სულსას, როგორც
ყოველი ცხოველი, როცა იგი მაძღარია და მსუქანი. შეიძლება
განა ძალიან მსუქანი ღორიც, ტალახში გდებით რომ ანელებს
მხურვალებას თავის ლეწმისას, რათა განცხრომა იგრძნოს, ვი-
ცნათ ვითომც მას ეგრძნოს გაზაფხული სულსა; ადამიანთა
უმრავლესობაც განიცდის ასეთსავე დიაღობას, როგორც ღო-
რი, მაგრამ ნუთუ საზღვარი აღარ უნდა იყოს სულით გაზაფხუ-
ლისა და კუჭით გაზაფხულის მფლობელთა შორის?"

ვაჟამ იცის, რომ ეს განსხვავება არსებობს და ამიტომაც
უჭერს ასე მხურვალედ მხარს მშრომელ ხალხს, რომელსაც
ის ჩვენი ქვეყნის ჭეშმარიტ ძალად თვლის.

ვაჟას სჯეროდა, რომ პატიოსანი შრომით, სიმართლისა-
თვის ბრძოლითა და თავდადებით კაცობრიობა მიაღწევდა
უკეთეს მომავალს. ამით ვაჟა-ფშაველა არა მარტო
თავისი ერის, არამედ მსოფლიო ლიტერატურის ყველაზე მო-
წინავე იდეების თანმიმდევრულ გამომხატველად გვევლინე-
ბა. იგი ასახავს კაცობრიობის საუკუნეობრივ ოცნებას ჭეშმა-
რიტების, ბედნიერების, თავისუფლების, სიკეთის, სილამა-
ზის, სიყვარულის, სასარგებლო და აზრიანი შრომის, სამშობ-
ლოს სიყვარულისა და საერთოდ ერის სულის გაზაფხულების
შესახებ. ყოველივე ამას ვაჟას პოეტური კოსმოგონია ერთ
მთლიან ლოგიკურ სისტემად აქცევს და შეუდარებელ მხატვ-
რულ ნაწარმოებებში ავლენს. ძნელია იმ დროის მსოფლიო
ლიტერატურაში მეორე მწერლის დასახელება, რომელსაც
იმ სიმაღლემდე აყვავნოს ფაუსტურის საერთო საკაცობრიო
იდეები და ისეთის სიძლიერით ემღეროს კაცობრიობის უკეთესი
მომავლის რწმენისთვის, ხალხთა სიკეთისა და ბედნიერების
თუ ბუნებისა და ადამიანის ჰარმონიული ერთიანობისათვის.

ამიტომ პირდაპირ გასაოცარია, როდესაც ვ ა ქ ა ს შესახებ დაწერილ შრომებში კითხულობთ, თითქოს ის „ვერ ამალდა დროის ამოცანების გაგებამდე“, რომ მას ქართველი ხალხის საერთო ეროვნული ამოცანები თავის ლიტერატურული შემოქმედების საგნად არ გაუხდია“ და სხვა. სამწუხაროდ, ვ ა ქ ა ს შესახებ ბევრი რამ ითქვა უმეცრული და შეურაცხყოფელი. ბევრმა სცადა მსოფლიო ლიტერატურის ეს განუმეორებელი ოსტატი ფშავ-ხევსურეთის ვიწრო ეთნოგრაფიულ ჩარჩოებში ჩაეკეტა და რაღაც წარმართულ-მისტიკური აზროვნების გადმონაშთად წარმოედგინა. ზოგი მას გაუნათლებელ პრიმიტივადაც თვლიდა. ისეთებიც აღმოჩნდნენ, ვინც ვ ა ქ ა ს თემატურ შეზღუდულობასა და ჩამორჩენილობას უკიჟინებდნენ. მართალია, ამის საწინააღმდეგო აზრებიც გამოითქვა, მაგრამ ვ ა ქ ა - ფ შ ა ვ ე ლ ა ს შემოქმედების მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობა დღემდე მაინც არ არის ჯეროვნად შეფასებული. ლიტერატურულ კრიტიკასა და თეატრში ვ ა ქ ა ს ისევ ეთნოგრაფიულ-ეგზოტიკური ფარგლებით ზღუდავენ და მის სრულიდ აშკარა მატერიალისტურ-რეალისტურ მსოფლმხედველობას მისტიკისა და მეტაფიზიკის ბურუსში ხვევენ. რუსულ ენაზე დაწერილი მონოგრაფიის ავტორები ვ ა ქ ა ს შემოქმედებაში პირველყოფილი ადამიანების წარმოდგენებსაც კი „ხედავენ“ სიკეთისა და ბოროტების შესახებ. ისინი წერენ, რომ ვ ა ქ ა ს ვერც ფილოსოფიამ და ვერც ისტორიამ ვერ ასწავლაო, ადამიანთა ურთიერთობის სამყარო რომ ხანგრძლივი მძიმე ბრძოლით უნდა გარდაიქმნას. მათი აზრით, როგორც კი ვ ა ქ ა რამის განზოგადებას განიზრახავდა, მაშინვე მეტაფიზიკაში ვარდებოდა, და სხვა.

ვ ა ქ ა ობიექტური, მაგრამ ფიცხი პოლემიკოსი იყო. მას რომ სიცოცხლეშივე გაეგონა ასეთი შეურაცხყოფელი სიტყვები, მთიელთა წესის მიხედვით შეიძლება მკლავიც კი მოეკვეთა ვინმესთვის. ეს, ალბათ, სამართლიანიც იქნებოდა, რადგან ვ ა ქ ა - ფ შ ა ვ ე ლ ა ს შემოქმედების ასეთი ვიწრო ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით შესწავლა ყოველად შეუძლებელია. უნდა გავიგოთ, რომ ეროვნული, თუნდაც ფშავ-ხევსურული თავისებურებანი, მხოლოდ მასალაა მისთვის,

რომლითაც ის უდიდესი მხატვრული ძალით გამოსახავს მთელი კაცობრიობის საუკეთესო იდეალებს. თემის ზნე-ჩვეულებანი, მითები თუ ლეგენდები ასახვის ო ბ ი ე ქ ტ ი კ ი არ არის მისთვის, არამედ მასალა დიდი, ზოგადკაცობრიული იდეების გამოსახატავად. ვ ა ე ა ყველაფერს იყენებს იმისათვის, რომ გამოსახვის მეტი ძალა და ფერადოვნება მისცეს თავის მხატვრულ ნაწარმოებს. ამისთვის მიმართავს ის ძველ მითებსა და ლეგენდებს, ეთნოგრაფიულ მასალებს, ფშავლებისა და ხევსურების ადათ-წესებსა და მთიელთა ყოფის სხვა კოლორიტულ სურათებს. ვიმეორებ, რომ ვაჟას ყოველივე ამის გ ა მ ო ს ა ხ ვ ა კ ი არ უნდა, არამედ მასალად გ ა მ ო ყ ე ნ ე ბ ა. იგი წერს: თუ მხატვრული შემოქმედების მასალამ „არ გაიარა პოეტის ფანტაზიის და გონების მანჯანში, თუ მას პოეტმა არ ჩაჰბერა უკვდავი სული... და არ შეუსისხლხორცა საკუთარს სულსა და გულსა—არაფერი გამოვა“. „ავიღოთ მაგალითი, — განაგრძობს ვ ა ე ა, — განა ლეგენდას ფაუსტზე ცოტა ავტორები ჰყავდნენ? ცოტა კი არა, ძალიან ბევრი: ასობით იყვნენ მწერალნი ფაუსტის ლეგენდისა, მაგრამ იმათ ნაწერებზე მხოლოდ ის ვიცი, რომ დაიწერნენ და კითხვით კი აღარაფერა კითხულობს, განაცარმტვერდენ, ჩაკედენ, რადგან იმათ ავტორებმა ვერ შესძლეს, გრძნობა-გონების, ნიჭის უძლურებისა გამო, მისი შესისხლხორცება, შეგნება-შემუშავება. ლეგენდა, ზღაპარი თესლია მხოლოდ და, მაშ მარტო თესლშია ძალა და ის აღარ უნდა ვიკითხოთ, როგორს ნიდაგზე ითესება ეს თესლი? ნიდაგი პოეტია, რომელმაც ერთი ზარცული უნდა ათასად აქციოს. ყველას არ შეუძლიან ესა და იმიტომ უნიჭოების ნაწერები ქარწყლდება, ინთქმევა დავიწყების ზღვაში.

იმ ლეგენდისა, რომელიც ფაუსტზე იყო გავრცელებული გერმანელებში, ნაზღვრელი ბატონ-პატრონი შეიქმნა გიოტერის გამო? რადა? მადა, რომ ეს ლეგენდა ჩაუფარდა დიდის ნიჭის, დიდის გრძნობა-გონების პატრონს. მან შეასხა ამ ლეგენდას ახალი ხორცი და შთაჰბერა სული ცხოველი. როგორ გგონიათ, ამ ლეგენდამ შექმნა გიოტე, — გამოააშკარავა მისი ნიჭი, მისი გენიოსობა, თუ გიოტეს დაწერილმა

„ფაუსტი“ განადიდა, ახლად შექმნა და უკვდავყო ეს ლეგენდა? ლეგენდაც, რა თქმა უნდა, როგორც მასალა, საჭირო იყო პოეტისათვის, მაგრამ რა უფლება გაქვთ არ დამეთანხმოთ, რომ თუ გიოტე არ ყოფილიყო არც დღევანდელი „ფაუსტი“ ექნებოდა კაცობრიობას?! მაშასადამე, თავი და თავი ავტორი ყოფილა და არა ლეგენდა. ეს ლეგენდაც რომ არ ყოფილიყო, ის აზრი და გრძნობა, რაც „ფაუსტი“ გამოთქმულ-გამოსახული, მაინც გამოითქმებოდა გიოტეს კალმის წყალობით, თუმცა შეიძლება სხვა რამ სახელი ჰქმეოდეს, ან სხვა ფორმით დაწერილიყო“.

ეს არის გასაღები ვ ა ჟ ა ს დ ა მ ო კ ი დ ე ბ უ ლ ე ბ ი ს ა იმ მასალასთან, რომელსაც ის იყენებს თავისი უკვდავი ნაწარმოებების შესაქმნელად. სამწუხაროდ, ვ ა ჟ ა ს ზოგიერთი მკვლევარი თვით ამ მასალის ტყვეობაში ექცევა და უგულებელყოფს ზოგადკაცობრიული იდეების იმ „ცხოველსულს“, რომელიც მწერალმა „შთაჰბერა“ მას. პირიქით კი უნდა იყოს. მთავარი ისაა, ვაჩვენოთ, თუ რა საკაცობრიო იდეების სულსკვეთებით მსჭვალავს ვ ა ჟ ა მის მიერ აღწერილ ფშავ-ხევსურულ ამბებს და რაში გამოიხატება ამ იდეების უკვდავება. შეუძლებელია მწერალი, რომელმაც საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, ეთიკური თუ ესთეტიკური იდეების ჰელიოცენტრული მთლიანობის ასეთი მტკიცე ლოგიკური სისტემა შექმნა, ეთნოგრაფიულ-ეგზოტიკური ფარგლებით შევზღუდოთ და დრომოკმული აზრების ნაგვიანევე ექოდ გამოვაცხადოთ, მაშინ როდესაც ვ ა ჟ ა ს გრანდიოზული პოეტური ფიგურა უსაზღვროდ მადლდება იმ მასალაზე, რომელსაც ის იყენებს და კაცობრიობის მოწინავე-პროგრესული იდეების სიმღერებად აქცევს. მისი პოეტური კოსმოგონიის მთლიანობაში დიდის სიძლიერით აისახება ბუნებისა და ადამიანთა საზოგადოების ჰარმონიული ერთიანობის იდეები. ვ ა ჟ ა ს რულიად ახლებურად წყვეტს მსოფლიო ლიტერატურაში მრავალგზის დამუშავებულ თემას ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთობის შესახებ. წინააღმდეგ მისი დროის ევროპის ბურჟუაზიული მწერლებისა, იგი სამყაროს კი არ ეძებს ადამიანში, არამედ ადამიანის ადგილს სამყაროში. მისთვის უცხოა

ყოველგვარი მისტიკური თვალსაზრისი. ამ მხრივ იგი სრულიად ახალ ეტაპსაც კი ქმნის ფაუსტური იდეების განვითარების ისტორიაში. თუ ადრინდელი ფაუსტური პარადიგმების ავტორებს, მათ შორის გოეთესაც („ფაუსტი“ მეორე ნაწილის უკანასკნელი მოქმედების გარდა), ქვეშარიტების ძიების სფერო უმთავრესად ამქვეყნიური არსებობის მიღმა, ე. წ. ტრანსცენდენტურ სამყაროში გადაჰქონდათ, ვაჟა-ფშაველას „ყოველი არსის — სულიერისა და უსულოს“ მამოძრავებელ ძალას თვით ბუნებაში, მის გონივრულ „წესსა და რიგში“ ხედავს.

უსივრცო მხარე. გოეთესა და ვაჟას ფაუსტური ძიების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია — სად უნდა იყოს ქვეშარიტების ონტოლოგიური ცენტრი. როცა გოეთეს ფაუსტი მეფისტოფელური ცდუნების გზას მიჰყვებოდა, ფიქრობდა, რომ მშვენიერ ელენეს სიმბოლურ სახეში გამოვლენილი იდეალი ჩვენი ცნობიერების მიღმა იმყოფება, ე. წ. დედების უსივრცო მხარეში.

ვაჟას პოეტური კოსმოგონიის ჰელიოცენტრულ სისტემაში ამ საკითხს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. თუ გოეთეს ფაუსტი თავის Urphänomen-ს, როგორც მარადქალურს, დედების უსივრცო მხარეში ან კლასიკურ ვალპურგის ღამეში ეძებს, ვაჟას ბუნების მშვენიერების ქალური განსახიერება ამქვეყნადვე გამოეცხადება.

მოთხრობაში „საახალწლო სიზმარი“ ვაჟასთან ულამაზესი ქალის სახით თვითონ „ტურფა ქვეყანა“ წარდგება, სინამდვილე, რაც მას „ადრეც უნახავს“, ერთხელ კი არა, „ათასჯერ უსაუბრია კიდევ მასთან“, მაგრამ „ასე ცხოვლად“ არასოდეს წარმოედგინა. ახლა ეს ქალი, როგორც ბუნების გახსნილი მშვენიერება, უხმოდ შემოდის მის „ძველს მამაპაპურ დარბაზში“ და, „თითქოს თავლი იღვრებო“, ისე მსუბუქად ჯდება სამფეხზე ბუხრის პირას.

„ძველი კაბა ეცვა, — წერს ვაჟა, — ფეხშიშველი, მაგრამ ლამაზი, სამოთხე გარდაქმნილიყო ქალად და მოვიდა ჩემთან. მკერდი ნახევრამდე გადაღედილი ჰქონდა, ზედა და ვარდი ჰყვარდა. იმის თვალეგში ღმერთებს დაესადგუ-

რათ. დიდი ოკეანე იმის თმად ქცეულიყო, მთელი ჩვენი პლანეტი იმის სახედ“. ერთი სიტყვით, ბუნების მთელი სიკეთე და სილამაზე წარდგა ვაჟას წინაშე ამ მშვენიერი ქალის სახით, ისევე როგორც გოეთეს ფაუსტს გამოეცხადა ბუნების გახსნილი მშვენიერება — ელენე. მაგრამ, თუ ელენე მარადქალურის ერთგვარ აბსტრაქტულ სახეს წარმოადგენდა, ვაჟა თვითონ რეალურ სამყაროს წარმოდგენს ამ ქალის იდეალურ სილამაზეში. გოეთეს მარადქალურის საკმაოდ ბუნდოვანი იდეა აქ სრულიად პლასტიკურ სახეს იღებს და რეალური სინამდვილის გამოხატულებად იქცევა. ჩვენ ვამბობთ, „რეალური სინამდვილის“, მაგრამ არა „ამჟამინდელის“, როგორც ის არის, არამედ როგორც იქნება, როცა ბუნების ყველა საიდუმლოება გაიხსნება, ყოველი კუთხე არსებობისა განათდება და უმაღლესი მშვენიერების სახით გამოვლინდება, მაშინ ეს „მწირი და ვერანი“ ქვეყანაც სინათლის, სიკეთისა და სილამაზის განსახიერებად იქცევა.

ვაჟა ყოველივე ამას ალეგორიულად გამოხატავს. მის მიერ ამ მოთხრობაში აღწერილი „მამაპაპური დარბაზი“ მთელი სამყაროა. ვაჟა წერს: „მე კერაზე დიდი გაჩაღებული ცეცხლი მენტო ჩემს ძველს მამა-პაპურს დარბაზში. მისი დიდრონი, უზარმაზარი მუხის ბოძები, დიდი თავხე, დიდრონი შოლტები, მკვარტლისა და ბოლისაგან შემდგურული, ცეცხლის ალზე წითლადა დაყლადებდა, მაგრამ მაინც ბევრი რჩებოდა გასანათები ადგილი. განა ცოტა ყურე-მარე აქვს ამ ჩემს მამა-პაპურს დარბაზს? ყორედ ნაგებს, დიდრონს ლოდებს შუა ისეთი ცარიელი ალაგებია დარჩენილი, რომ შიგ კამბეჩიკ დაეტევა, დაიმალემა და იქნებ მთელი კვირა ეძებოთ და მაინც ვერ იპოვოთ“.

ეს ჰიპერბოლა თანდათან ფართოვდება და ბოლოს სამყაროს მთლიანობის ალეგორიას ქნის. სამყაროც ასეთი დიდრონი ლოდებითაა ნაგები, მაგრამ მასში ბევრი ცარიელი და გაუნათებელი ადგილიცაა, ე. ი. ჯერაც ბევრია ადამიანისათვის შეუცნობი და გაუგებარი. „დარბაზის“ კედლებიც მკვარტლითა და ბოლითაა შემდგურული. მაგრამ, როგორც კი „სამოთხისებური სიტუტფე ქვეყნისა“ შემოვა იმ იდეალური ქალის სა-

ხოთ, ე. ი. ბუნების საიდუმლოება გაიხსნება მშვენიერებაში, დარბაზი მაშინვე განათდება და გალამაზდება. „როგორ დამშვენდა, როგორ ტურფა შეიქნა მაშინ ის ჩემი ჭვარტლიანი დარბაზი: იმაზე კარგს სად რასა ჰნახავდი, ცოდვილო ადამიანის შვილო!“ — წერს ვ ა ე ა . ან თვითონ ვაჟას რა უნდა ენახა უკეთესი, როცა იმ ქალის სახით თვითონ სამოთხე განამდვილდა მისივე „სულის თვალთა წინაშე“ და ათქმევინა, „ენახე სამოთხე ამ ქვეყნადო“.

ვ ა ე ა ს უყვარს ზოგადის გამოხატვა კონკრეტულში, ან, როგორც გოეთე ამბობდა, „იდეის ხილულობა სახეში.“ მას შეუძლია თამარ მეფის ელენესებურ მშვენიერ სახეში დედა სამშობლო წარმოიდგინოს და თქვას:

დედაო საქართველოსი
თამარ მეფისა სახეო.

მაგრამ სამშობლოს დედა, ანუ „ქვეყნის სიტურფის“ იდეალური სახე, დედების უსივრცო მხარეში ან ბინდით მოსილ ვალპურგიის დამეში კი არ არის, არამედ—თვით ამქვეყნიურ ცხოვრებაში. როგორც აღვნიშნეთ, ამ თვალსაზრისამდე გოეთეს ფაუსტი ხანგრძლივი ძიებისა და შეცდომების დაძლევის გზით მივიდა, ვ ა ე ა კი—უფრო პირდაპირ და გაბედულად. ერთი და მეორეც ოცნებობდნენ იმ მშვენიერ თუსაამურ წამზე, როცა მათ შეეძლებოდათ ეთქვათ: „მეჩერდი, წამო, შენ მშვენიერი ხარ“. ამ ფაუსტურ აზრს ვ ა ე ა სრულიად გარკვევით გამოხატავს პატარა მოთხრობაში „მოჩვენება“, სადაც იგი ერთომ ისეთივე სივრცის უფსკრულში მოხვდება. როგორც ბაირონის კაინი ან ყველაფრის პირველ-საფუძვლის მისტიკური მხარის მაძიებელი ფაუსტი, მაგრამ იქ არა დედების, არამედ ახოვანი და მედიდური მხედრების უცნაური აჩრდილები მოძრაობენ, რომელთა მსგავსნი ახლა „აღარ სთვლავენ დედამიწას“. ვ ა ე ა ს სურს გაეხმაუროს მათ, მაგრამ ისინი ისევე არ უგდებენ ყურს, როგორც „დიდი სალი კლდე ქარის გრიალს“ ან „ფრინველის ფრთის შეხებას“. არც ვ ა ე ა ს შეუძლია მიაწვდინოს მათ თავისი „სუსტი ხმა“, რადგან აჩრდილების სამეფო „სივრცის უფსკრულია“ ან, ვ ა ე ა ს

თქმით, „ზღვის ძირი“ და „ზღვის ძირში განა კაცი ჩააწვდენს-
 ხმას?“ — კითხულობს ვ ა ჟ ა. ის არც ჩერდება მოჩვენებე-
 ბის მხარეში. ჩქარა ახოვანი მხედრების აჩრდილებიც ქრე-
 ბიან, როგორც მშვენიერი ელენე გაქრა და ვ ა ჟ ა მიხვდება,
 რომ ესეც ცდუნება იყო, რომ მან გოეთეს ფაუსტივით აჩრდი-
 ლების სამეფოში კი არ უნდა ეძებოს არსებობის უმალღესი
 აზრი, არამედ ადამიანის ამქვეყნიურ ღვაწლსა და მადლში ი.
 იგი მაშინვე გაიგებს, რომ Urphnoimen-ი აჩრდილების
 მხარეში კი არა, თვით სამყაროს ყოვლადობასა და ყოვლისშე-
 მოქმედ მზეშოიან, რომ ეს მზეა პირველსაწყისიცა და სრულ-
 ყოფაც. „მე თვალი მივაპყარი დასავლეთს, — წერს ვ ა ჟ ა, —
 და მკვდარი გავცოცხლდი. საუცხოვო მნათობი ანათებდა,
 ერთს ადგილს გაჩერებული, — მზე იყო, მაგრამ ის მზე არა,
 დილით რომ ამოდის და მიეშურება საღამოზედ გორას მოეფა-
 როს; იმ მზეს არ ეჩქარებოდა ჩასვლა, თვით იმას სწყუროდა
 ენათა ქვეყნისათვის, თვალდამშეული უცქეროდა ჩვენს მხარეს.
 მე, გიჟვით, გონებადაბნეული შეეხაროდი, შეესტრფოდი მნა-
 თობს და მუხლს ვუყრიდი“. სწორედ ეს „ერთ ადგილს
 გაჩერებული“ მზეა გოეთეს ფაუსტის „დაყოვნებული
 წამი“ (Augenblick). მართალია, მზის გაჩერება
 ისევე შეუძლებელია, როგორც დროს დაყოვნება,
 მაგრამ ეს გაბედული ალეგორია მაინც დიდი პოეტური ექს-
 პრესიით გამოხატავს მარადიულობის სურვილს. თუ გოე-
 თეს ფაუსტი იმ ბედნიერ დროზე ოცნებობდა, როცა მას
 შეეძლებოდა ეთქვა, შეჩერდი წამო, შენ მშვენიერი ხარო,
 ვ ა ჟ ა ც ისეთ შეჩერებულ მზეს ეტრფის, რომე-
 ლიც განუწყვეტლივ ანათებს და უკუნეთ ღამედ არასდროს აქ-
 ცევს „ღღეს მოელვარეს მზიანსა“. ვ ა ჟ ა ს მზე სინათლეს-
 თან ერთად სიკეთის წყაროც იქნება, იგი მოსპობს ღამეს,
 ბნელსა და ბოროტს. და თუ ეს ასე იქნა, მაშინ ვ ა ჟ ა ს ა ც
 შეეძლება გოეთესავით შესძახოს, შეჩერდი წამოო, და თავი-
 სებურად თქვას:

რა საამური დრო არის
 რა საამური წამია!

ასე ხვდება ერთმანეთს გოეთეს „მშვენიერი“ და ვაჟას „სამური“ წამი, როგორც სრულყოფისა და გამარჯვების ნიშანი.

ამ თვალსაზრისით განიხილავენ ისინი ბუნებისა და ადამიანის ჰარმონიული ერთიანობის საკითხს. მათ წინაშე გადამოლია კოსმიური მთლიანობის გრანდიოზული სურათი, სადაც „ყოველ არსს — სულიერსა და უსულოს“ (ვაჟა) თავისი კუთვნილი ადგილი აქვს მიჩნეული: მწერებს, ყვავილებს, ცხოველებს, მცენარეებს, მთებსა და ველებს, ადამიანებსა და ყოველგვარ სულდგმულთ. ყველას და ყველაფერს აქვს უფლება ჰქონდეს ამქვეყნად თავისი მშვიდი და უცოდველი ადგილი. ვაჟა არ არჩევს ერთმანეთისაგან დიდსა და პატარას, სულიერსა და უსულოს, რადგან ყველაფერი „ცხოვრების გაგრძობის“ მაღალ იდეას ემსახურება. ვაჟასათვის სიცოცხლე არსებობის უმაღლესი აზრი და ფორმა. ამიტომ ჟღერს ასე დიდებული ცხოველმყოფელობით მისი ყოფიერების მადიდებელი ჩანგი. იგი ბუნებისა და ადამიანების, ან როგორც თვითონ წერს, „მთელი პლანეტის“ ვიტალურ სურათს ქმნის და მშვენიერი ქალის სახით წარმოიდგენს „ქვეყნის სიტურფს“.

თუ ვაჟას შემოქმედების სწორი შესწავლა გვინდა, მხოლოდ ასეთი თვალსაზრისი აგეცდენს ვიწრო, ეთნოგრაფიული მასშტაბების, ე. წ. „კარჩაკეტილობისა“ და „ჩამორჩენილობის“ ცდუნებას. მაშინ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება მართლაც მთელი სისრულით აღიმართება ჩვენს წინაშე, როგორც არა მარტო თავისი კუთხის ან ერის, არამედ მსოფლიო ლიტერატურის ქემშარიტად „ხელთუქმნელი ძეგლი“. ეს საპატიო ამოცანა დგას ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობის წინაშე ვაჟას დაბადებიდან ასი წლისთავის ზეიმთან დაკავშირებით. ახლა, როდესაც მთელი მსოფლიოს კეთილი ნების ადამიანები გამძაფრებით იბრძვიან ატომური ნგრევის, კატომოქლეობის, შუღლისა და ყოველგვარი ბოროტების მეფისტოფელური გამოვლენის წინააღმდეგ, ვაჟა-ფშაველას თავისუფლებისა და მშვიდობის მოყვარე ჰუმანური იდეები ახალი ძალით უნდა იქნეს აქლერებული. ჩვენს მშფოთვარე ეპოქაში, როცა იმპერიალიზმი სულ

უფრო და უფრო აშკარად აჩენს თავის დემონურ სახეს, ჩვენ უნდა გამოვიყენოთ ვ ა ე ა ს მაღალჭუმანური ფაუსტური იდეები, ბუნების საიდუმლოებათა შეცნობის, სიკეთის მიერ ბოროტების აუცილებელი დაძლევის, ჭეშმარიტების, სიმართლისა და თავისუფლების შესახებ, რაც ხალხთა მასების საბედნიეროდ და საკეთილდღეოდაა მიმართული.

ოდიპოსის კომპლექსი. ბოროტებისა და სიკეთის წინააღმდეგობის ასახვას უძღვნის ვ ა ე ა თავის პოემას „ეთერია-ნი“, რომელიც კონსტრუქციულად შემოდის ფაუსტურის კონტრაპუნქტულ პარადიგმებში. ვ ა ე ა ს მთელი კოსმოსი კეთილისა და ბოროტის ასპარეზად აქვს წარმოდგენილი. მისი აზრით, ბოროტება და სიკეთე ყველგანაა, როგორც ბუნებაში, ისე ადამიანში. ღამე ბოროტების გამოვლენაა, დღე—სიკეთისა. ერთი ბნელაა, მეორე—ნათელი. „თავხედი ღრუბლები“ მზის ნათელს ჰფარავენ. მთები ანკარა წყაროსაც უშვებენ ბარში, მაგრამ ზვავებითაც ანგრევენ ყველაფერს. ხეები ხან ჩაფიქრებულნი დგანან, ხან კი ჭლექიანებივით აბველდებიან. კლდეები თვალსა და გულს იტაცებენ თავიანთი სილამაზით, მაგრამ ზოგჯერ ისინი შუბლს შეიჭმუნნიან და განზე დგებიან. ცა ხან კრიალა, ლაქვარდოვანი, ხან ძაძებში ჩაცმული და მგლოვიარე. ყვავ-ყორნებიც ბოროტ საწყისს წარმოადგენენ. ისინი ებრძვიან დაჭრილ არწივს და სძიძვნიან დაღუპულ გმირთა სსეულებს. ერთი სიტყვით, როგორც ვ ა ე ა ამბობს, ბუნება კარგის მქნელაა და ავისაც. ასევეა ადამიანები. მათ შორის ზოგი ბოროტია, ზოგიც კეთილი. ბოროტებას მეტი მხატვრული სისრულათ ვეზირა შერე გამოხატავს. ის დემონურას ისეთი ქართული სახეა, რომელიც ტრადიციის მიხედვით მხოლოდ უარყოფის სფეროში მოქმედებს და გრძნეულებასაც ამ მიზნით მიმართავს. შერე სულს ეშმაკს მიჰყიდის, მაგრამ სრულიად არ აინტერესებს ცოდნა, ჭეშმარიტება. მას მხოლოდ ეთერას ხელში ჩაგდება უნდა, როგორც კიპრიანეს—იუსტინასი. ვ ა ე ა აქაც მიჰყვება ქართულ ტრადიციას. თუ საწყისი კეთილია, ის არ შეიძლება ბოროტი სულების საშუალებით აღწევდეს მიზანს და, თუ ქაჯებთან შეიკრა კავშირი, მანინ მხოლოდ ბოროტებასთან გვაქვს საქმე. ვ ა ე ა მნიშვნე-

ლოენად ცვლის ფაუსტური პარადიგმების კონსტრუქციას. ვეზირი შერე ბოროტებას განასახიერებს, მაგრამ მეფისტოფელი კი არ არის, არამედ გაბოროტებული ფაუსტია და ისიც ცალმხრივი. შერეც ფაუსტოვით მიმართავს მაგიას და ხელშეკრულებას სდებს ბოროტ სულებთან: ფაუსტი 24 წლით, შერე — ხუთით. როგორც კი ის დაინახავს „თვალთა მზე“ ეთერს, „სიყვარულის ელდა ეცემა, სული სასულეს ამოეჩრება“ და მაშინვე დაადგება ბოროტების გზას. ვ ა ე ა წერს: „გულში ჩაუჯდა შერესა ეშმაკი ღალატინი“. მეფე გურგენის შეგონებით იგი მიდის ცხრა ზღვასა და ცხრა მთას იქით, რომ შეხედეს მისანს. რაკი ფშავხევსურელთა წარმოდგენაში ბოროტება უმთავრესად ქალის სახესთანაა დაკავშირებული, შერეც ქალ-მეფისტოფელს, „გველის შხამსა და ბოროტ დედაბერს“ ხვდება. ვ ა ე ა მას ახასიათებს, როგორც „დიდის ჭკუა-გონების მქონეს“, მაგრამ სიკეთის საპირისპირო ძალას. შერეს გულის ნადები მან მაშინვე გაიგო, როცა ვეზირმა პირველად შეხედა ეთერს. ეს სწორედ ის „ღალატინი ეშმაკია“, რომელიც ჩაუჯდა მას გულში ტყეში ნადირობისას. დედაბერი ეუბნება. რა წამს ეთერი ნახე, მე მაშინვე გავიგე, რომ მისი სახე თავზე მეხად დაგეცა და მაშინვე „დავკარ-დავაგე მახეო“. შერე მას სთავაზობს სულს („ჩემ სულს შენ მოგცემ“). დედაბერი კი ჯადო-წამალს აძლევს, რითაც საშინელ სნეულებას შეჰყრიან ეთერს. ეს წამალი შექმნილია კაცთა სისხლითააგან, „რომელსაც დევები წყალივით სვამენ“. მასში ურევია ქაჯთა რძე, ფერფლი იმ სულებისა, ვინც მათ „ხვდა წილად“, ოუდას ცრემლა და ანაფხეკი ვერცხლისა, რომელიც მან მიიღო ჭრისტეს გაცემისათვის.

შინ მიმავალი შერე ქაჯეთს გაივლის. დევები ეუბნებიან, „მაინც ხომ სული ჩვენ მოგვეც, ხორციტაც ჩვენსკენ იარე“, მაგრამ შერე შეუტევს: „სული გეყოფათ, ავსულნო, ლეშს რაღას მოეტანებით“. დევებიც იძულებულნი არიან დაეთანხმონ და ეუბნებიან:

კარგა, მშვიდობით, წადი.
ხუთს წელს ილხინე გულითა.

მაგრამ შერემ ხუთ წელს კი არა, ხუთ დღესაც ვეღარ ილხინა. მისი გონება აიძვრა, „იმ გაყიდული სულისა“ გამო, და ეთერის სიყვარულის ფიალაში ბალდამი ჩაური. ვ ა ჟ ა ეთერშიც ხედავს ცოდვას. იგი მარტო იმისთვის კი არ ისჯება, რომ მეფის ძის, გოდერძის, „შესაფერი“ არ იყო, არამედ იმიტომ, რომ ფუფუნება არჩია „თავისი ჯანით“ ცხოვრებას. ვ ა ჟ ა მ გადააკეთა ხალხური თქმულება. შერემ (მურმანი) ვეღარ წაიყვანა ეთერი თავის „ბროლის კოშკში“. არც გოდერძის (აბესალომი) დაუძახნია, ვის გინდათ ქალი ეთერიო. მან „ქალი არავის დაუთმო“, ფარულად ეჭდა კოშკში და მცველებიც ჰყავდა მიჩენილი. ჯავრით დასწეულელმა გოდერძიმ, როცა „სული მოადგა ყელში“, მშობლებს შესთხოვა, უკანასკნელად მაჩვენეთ ეთერ-ქალიო. შვილის უბედურებით შეძრწუნებული მეფე გურგენი იძულებულია შერეს სთხოვოს წამალი, რომელიც კვლავ განკურნავს ეთერს. შერეს მართლაც აქვს ამის საშუალება. იქნებ კიდევ გადაედგა ეს ნაბიჯი სიკეთისაკენ, მაგრამ ვ ა ჟ ა არ აძლევს თხოვრებას ასეთ მიმართულებას. მასთან ბოროტი ყოველთვის ბოლომდე ბოროტი რჩება. ~~შერემ ვერც მოასწრო პასუხი გაეცა გურგენ მეფისათვის, რომ ბოროტმა სულმა მეფისტოფელივით უჩურჩულა:~~

ვასხოვდეს, ნუ დავიწყებ,
ფიცო რომ მომეც ღამითა.

„სიცოცხლე გაარმებულ შერეს“ ჯერ გადაწყვეტილება არ ჰქონდა მიღებული, რომ ვ ა ჟ ა მ შესცვალა სიტუაცია. გაისმა გლოვის ზარი, ატყდა ხალხის ჩოჩქოლი. სახლთუხუცესმა ამცნო მოხუცს გოდერძისა და ეთერის გარდაცვალების ამბავი. ირკვევა, რომ ეთერი მოჰგვარეს გოდერძის. მომაკვდავმა ერთი შეხედა და სული დალია, ხოლო ეთერმა თავის სატროფოს „თავი დააკლა დანითა“.

„ბეჩავი შერე“ დარჩა „სიცოცხლე გაარმებული“. ის შეიშალა, ერთხანს ტყე-ღრეში იხეტიალა უაზროდ, შემდეგ კი უდაბნოში წავიდა, მონანიება სცადა, მაგრამ ამაოდ. ბოლოს მან ოიდიპოსივით დაითხარა თვალები, რადგან „მოსძაგდა სინათლის სინჯვა, და მარადიულ უკუნეთს შეუერთდა“. გო ე თ ე

ს ა და ვ ა ჟ ა ს აზრით, ასე სჯის ბუნება ყველას, ვინც სიცოცხლისა და სიყვარულის წინააღმდეგ აღმართავს ხელს.

ასეთივე იდეებითაა გამსჭვალული ამბავი ხოგაის მინდიასი, რომელშიც მთელი სიძლიერით გამოისახა ადამიანისა და ბუნების ჰარმონიული ურთიერთობის ამალღებული მისწრაფება, რაც შემდეგ ასე ბრწყინვალედ განავითარა ვ ა ჟ ა - ფ შ ა ვ ე ლ ა მ თავის ფაუსტურ პარადიგმაში — „გველის მკამელი“.

ხოგაის მინდი. ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობა ვ ა ჟ ა ს შემოქმედების ფუნდამენტური საკითხია. მისი აზრით, ადრე თუ გვიან ადამიანი უნდა სწვდეს მთლიანობისა და მრავალსახეობის ბუნებას, ან, როგორც გოეთე ამბობდა, გაიგოს „როგორ მოძრაობს სუყველა მთელში და როგორ ცოცხლობენ ისინი ერთმანეთში“. ვ ა ჟ ა გოეთეს მსგავსად ეძებს ბუნების სიდიადის განმსაზღვრელ ძალას. ამ ძიების ონტოლოგიური ცენტრი, მისი სიღრმე და სივრცე ბუნების, როგორც მთლიანობის, ცნებაშია მოქცეული. ბუნებისა და ადამიანის გარეშე ვაჟასთვის არავითარი არსებობა არ იგულისხმება. მათი ჰარმონიული ერთიანობა ქმნის ამქვეყნიურ იდეალს. ვ ა ჟ ა ს ფაუსტური ძიებაც აქეთეყენა მიმართულ. მთელი მისი შემოქმედების დედააზრი ბუნებასთან ჰარმონიული კავშირით მიღწეული ბედნიერებაა. არავინ ისე სრულყოფილად არ გამოხატავს ამ იდეას, როგორც გოეთე და ვ ა ჟ ა. ფაუსტური პარადიგმების ავტორები ხალხური თქმულებიდან დღემდე ყოფიერების, როგორც მთლიანობის, და ფაუსტური ძიების ცალკეულ მხარეებს განიხილავდნენ; გამოხატვის მხოლოდ გოეთე და ვ ა ჟ ა შეადგენენ, მათი შემოქმედება, მე ხაზს ვუსვამ ამას, შემოქმედება და არა ცალკეული ნაწარმოებები, მთლიანად ამ სამყაროულ ერთიანობის ფაუსტურ შეცნობას წარმოადგენს. ამიტომ წერს ვ ა ჟ ა: რომ დოქტორი ფაუსტის შესახებ არსებული გერმანული თქმულების „ნამდვილი ბატონ-პატრონი“ გოეთე შეიქმნა, რამდენადაც მან „შთაპბერა“ ამ ლეგენდას „ცხოველი სული“ და უკვდავყო ის.

იგივე შეიძლება ითქვას „გველის მკამელზე“. თუ გოეთეს „ფაუსტს“ თავისი ხალხის ფოლკლორში აქვს ფესვები

ვადგმულა, ვაჟას ეს ფაუსტური პარადიგმაც ასევე ეყრდნობა ქართულ ხალხურ შემოქმედებას. თქმულებები დოქტორ ფაუსტსა და ხოგაის მინდის შესახებ წარმოადგენენ ამ პარადიგმების ფუძეებს.

ფაუსტი და მინდია მკვეთრად განსხვავებულნი, მაგრამ მაინც ერთი კატეგორიის მოვლენებია. ჩვენ რამდენჯერმე აღვნიშნეთ, რომ გოეთეს და ვაჟას ბუნების უმაღლეს შედეგად ადამიანი მიაჩნიათ, ერთს—შვენიერი, ხოლო მეორეს—დიდებული. ორივე ქმნის ასეთი ადამიანის სახეს: გოეთე — ფაუსტს, ხოლო ვაჟა — მინდიას. ერთიც და მეორეც ბუნებასთან დამოკიდებულებაში ავლენს თავის დიდებულსა და მშვენიერ სახეს. ვაჟას გოეთესებური შეხედულებით, დიდებული ადამიანი ბუნების მწვერვალია, მისი უმაღლესი შედეგი. სავალალო მხოლოდ ისაა, რომ მინდიასებური ადამიანი მხოლოდ იდეალურია და არა რეალური. იგი განსხვავებულია და. მაშასადამე, განდგომილიც. მას ყველაფერი ესმის, მისი კი არავის. იგი დაჯილდოებულია „უკვდავი სმენით და ხედვით“. ამაშია მისი უპირატესობაც და ტრაგედიაც. ყოველი განსაკუთრებული არღვევს ჰარმონიას და თავისი „უცხოობით“ დისონანსი შეაქვს ჩვეულებრივში— შეიძლება სასიამოვნო, მშვენიერიც, მაგრამ მაინც დისონანსი. ასეთი ადამიანი არაჩვეულებრივია, განსაკუთრებული, ამიტომაც — დაპირისპირებული და ბოლოს დამარცხებულიც. როგორც დემონური ერთისა და მრავლის კონფლიქტის აუცილებელი შედეგი.

ვაჟას მიხედვით, ბუნების საიდუმლოებათა ამოსაცნობად უწინარეს ყოვლისა ხედვისა და სმენის დემონური ძალაა საჭირო. ამიტომაც, რომ ფაუსტურის ვაჟასეული პარადიგმა, — მინდია, ქაჯთაგან სწორედ სმენისა და ხედვის განსაკუთრებულ უნარს იღებს. ესაა მინდიასათვის ბუნების საიდუმლოების. ფაუსტური წვდომის გზა. მას არ აინტერესებს, რა ხდება სამოთხეში ან ჯოჯოხეთში, ქვეყნის იმიერ მხარესა თუ არაფრის ტრანსცედენტურ სამყაროში. მინდიას ასეთი „ცარიელი აბსტრაქციები“ არ იტაცებს. მისთვის ყოფიერება ამქვეყნიურ არსებობაშია განსახიე-

რებული. საჭიროა მხოლოდ ბუნების მამაკაპური დარბაზის ყველა „ყურე-მარეს“ განათება და კიდევ რაღაც — დანახვა „უნახავისა“, ან ბუნების იღუმალი ხმების მოსმენა, გაგონება იმ „ათასი ენისა, რომლითაც ის მეტყველებს“ (გოეთე). ამ გზით უნდა მიადწიოს მინდია მსრულყოფილ ჰარმონიას ადამიანსა და ბუნებას შორის. ეს კი მის „ბუნებრივ“ ადამიანურ შესაძლებლობას აღემატება. ეს ვაჟამაც იცის და ამიტომაც შლის „გველის მჭამელის“ თხრობას ფაუსტური დემონურობის სიბრტყეზე. მისმა მინდიამ, რომელიც 12 წლის განმავლობაში ქაჩების მიერ იყო დატყვევებული, თვითმკვლელობის მიზნით გველის ხორცი შექვამა, რითაც „ახლად სული ჩაედგა“, ან, როგორც ფაუსტურ პარადიგმებშია ნათქვამი, მიიღო „ახალი არსებობა“. იგი ფაუსტივით ეზიარა დემონურ ცოდნას, შეიცნო „ქაჩების სიბრძნე“ და „გამეცნიერდა“, რაც უმთავრესად სმენისა და ხედვის განსაკუთრებულ უნარში გამოიმკლავნდა. აქამდე ის თითქმის ბრმა იყო და ყრუ. ახლა კი ესმის ყველაფერი — სულიერისა და უსულოს „ათასი ენა“, ცხოველების და მცენარეების მეტყველება. ჩიტების ჭიკჭიკი, ბალახების ჩურჩული, ჩანჩქერების ხმაური, ე. ი. ყველაფერი, რითაც თვითონ ვაჟა მოიყვანა აღტაცებაში გოეთემ. მინდია იქცა ისეთ ნათელმხილველ პიროვნებად, რომელსაც ბუნების საიდუმლოებათა ამოკითხვა შეუძლია, რაც გოეთესა და ვაჟას მშვენიერი ან დედებულის ადამიანის იდეალურ სახეს გამოხატავს.

ვაჟას ბუნების კოსმიური კონცეფცია მინდიაში განსახიერდა. იგი ფაუსტივით დემონურის გზით ამალღდა ადამიანურ შესაძლებლობაზე და ბუნების იღუმალ მეტყველებას მიუჯდო ყური. ამრიგად, ვაჟამ ჯერ ყოფიერების ყველა ელემენტი ბუნების ცნებაში მოათავსა, შემდეგ დიდებული (გოეთეს მიხედვით მშვენიერი) ადამიანის სახე შექმნა, როგორც მისი მწვერვალი, და ამ გზით შეუდგა სამყაროს ფაუსტურ შეცნობას. მინდია ბუნებისა და, მაშასადამე, მთელი ყოფიერების მსრულყოფაა, მისი „დიდებული სახე“. იგი მსრულყოფილია, პლასტიკური ფორმა იდეალურისა, ადამიანის და ბუნების ჰარმონიის უმაღლესი გამოსახულება. ფაუსტი მე-

ვისტოფელის დახმარებით სწვდება ბუნების საიდუმლოებას. მინდია თვითონ ფლობს ამ უნარს. მას შეუძლია ებაასოს ცას. დედამიწას, ტყეს, მთებს. ის ტყვიასავით მალის, გველივით გრძნეული, ყოველგვარი ქაჯური ხერხის მცოდნე, გულთამხილავი. ეს სიბრძნე მას ქაჯებმა შთააგონეს, გველის ჭამაც „ქაჯთაგან იყო ზმანება“. მათ „სიბრძნე აჩვენეს გველად“ და ცნობადის ხის ნაყოფი აგემებინეს. ეს ფუნქცია, ფაუსტურ პარადიგმებში მეფისტოფელს ჰქონდა დაკისრებული, აქ კი ის თვით მინდიაშა მოცემული. ფაუსტური ტიპების სრულყოფას ზებუნებრივ ძალებთან ერთიანობაში აღწევდნენ, მინდია კი თავის თავში. მეფისტოფელი ბოროტის სურვილის მიუხედავად სიკეთეს სჩადიოდა, ვაჟასთან, და საერთოდ ქართულ ხალხურ შემოქმედებასა და ლიტერატურაში, ბოროტი სული არ წარმოადგენს ასეთ იანუსისებურ ორსახეობას. თუ გოეთეს ორივე პროტოგონისტი მართლაც ორსახეოვანი იანუსებია: ფაუსტი— მიწიური და ზეციური, მეფისტოფელი— ბოროტი და კეთილი. ვაჟას მინდია ამ შინაგან ორსახეობას უარყოფს და მხოლოდ სიკეთის ტოტალურობაში ავლენს „დიდებული ადამიანის“ მონისტურ სახეს. ეს მინდიას, როგორც იდეალური მთლიანობის ფორმაში; საერთოდ კი ბუნება და ადამიანი წინააღმდეგობათა კომპლექსია. მათში კეთილიც არის და ბოროტიც, მაგრამ ბოროტი არასოდეს არ არის სიკეთის სათავე ან მისი მსახური. ამით ვაჟა უარყოფს ფაუსტურ პარადიგმებში განმტკიცებულ ტრადიციას. იგი ეყრდნობა კეთილისა და ბოროტის ისეთ გაგებას, როგორც ქართულ მითოსშია მოცემული. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენში უამრავი ლეგენდა შეიქმნა ბოროტი სულების, დევების, ქაჯების თუ ეშმაკების შესახებ, ქართულ ფოლკლორსა და მხატვრულ ლიტერატურაში არ არსებობს მეფისტოფელური ორსახეობა, როგორც ბოროტისა და კეთილის „ერთიანობა ერთში“, რამაც სრულიად თავისებური სახე მისცა ფაუსტური ს ქართულ პარადიგმებს. აქ დევი ან ქაჯი მხოლოდ ბოროტებას განასახიერებს. მას უფრო ებრძვიან, ვიდრე იყენებენ. ამირანი ამარცხებს ბაყბაყ დევს და ამით აღწევს კეთილი საწყისის გამარჯვებას ბოროტზე. ტარიელი, ავთან-

დილი და ფრიდონი ათავისუფლებენ ნესტან-დარეჯანს ქაჯეთის ციხიდან, რითაც ისევ კეთილი სძლევს ბოროტს. „სიცოცხლეგაარმებული“ ვეზირი შერე მარცხდება და ოდიპოსივით ითხრის თვალბს. ქაჯები უძღურნი არიან გამეცნიერებული მინდიას წინაშე. ისიც აღსანიშნავია, რომ ქართულ მოთებსა და ლეგენდებში ბოროტი სული არ არის Substantia incorporea, როგორც ეს ფაუსტურ პარადიგმებშია წარმოდგენილი. ფატმანი განუმარტავს კიდევ ავთანდილს—ქაჯები ხორციელი არსებებიანო. მთავარი კი ის არის, რომ ქართული სინამდვილე არ უშვებს ბოროტის ღვაწლს სიკეთისათვის ბრძოლაში.

მეფისტოფელი, მსახური ფაუსტისა, ან, ვაჟას ენით რომ ვთქვათ. „მეკვლე“, 24 წლის განმავლობაში თან დაჰყვებოდა „თავის ბატონს“. ადრინდელ პარადიგმებში ფაუსტი მხოლოდ მეფისტოფელის სამუალებით შეიცნობდა საწყაროს. შემდეგ ბოროტი სულის გავლენა თანდათან მცირდება. უკვე გოეთეს „ფაუსტის“ მეორე ნაწილიდან კარგავს ის თავის ყოვლისშემძლეობას და აღარ თამაშობს გადამწყვეტ როლს ფაუსტის ცხოვრებაში. აქ თვითონ ფაუსტია იმდენად ძლიერი, რომ აღარ საჭიროებს წამდაუწუმ მეფისტოფელის დახმარებას. ბალზაკი მხოლოდ საკმაოდ ბუნდოვანი მინიშნებებით გვამცნობს მის როლს რაფაელ დე ვალენტენის ცხოვრებაში. ზსევია ფლობერთან, შპილჰაგენტან, ხუან ვალერასთან და სხვ. პოლ ვალერიმ კი მეფისტოფელი „მოდინდან გამოსულად“ გამოაცხადა და ბოლოს მოიშორა კიდევ. ვაჟას საერთოდ არ მიაჩნია საჭიროდ, რომ სიკეთისთვის ბრძოლა ბოროტი სულების დახმარებით ხორციელდებოდა.

ღმერთო, ნუ დამცემ იქამდე
ბოროტს შევეკრა ზავითა.

წერს იგი.

ამრიგად, ქართული ტრადიციის მიხედვით, კეთილი საწყისი უარყოფს ქვეყნელის ძალის დახმარებას. ნ. ბარათაშვილი ეკითხება ბოროტ სულს: „სულო ბოროტო, ვინ მოგიხმო ჩემად წინამძღვრად?“ და როცა დარწმუნდება

მის ვერაგობასა და მაცდურობაში, შესძახებს, განვედ ჩემ-
განო. ასევეა ვაჟას ზინდია, რომელმაც „გამეცნიერე-
ბის“ შემდეგ „ქაჯებს უჭირა პანჩურა“. ვაჟა ამავე აზრს
გამოხატავს თავის მოთხრობაში „მოჩვენება“. როცა აჩრდი-
ლები წავლენ, ვაჟას უნდა, თან გაჰყვეს, წამოიწევა კიდეც,
მაგრამ... მირაჟი ქრება და პოეტი ისევ დედამიწაზე ეშვება.
ან, როგორც თვითონ ამბობს, სამოთხიდან ჯოჯოხეთში ბრუნ-
დება. აქ კი ის ფაუსტივით მეფისტოფელს ხვდება—ქაჯს, რომე-
ლიც შემზარავად დაჰხარხარებს მის ოცნებებს, უნდა დაეპა-
ტრონოს მის სულს, მაგრამ ვაჟა შესძახებს: „გამშორდი.
წადი! არ მინდა გხედვიდე, ბოროტი სული ხარ, ქაჯი ხარ, ალი,
სწამლავ ჩემს გულ-გონებას, მიშხამავ ტკბილს ოცნებას, შენ
ჩემთან საქმე არა გაქვს!“ და სხვ. ეშმაკი უძალიანდება
და არწმუნებს, მე მოუღრეკელი ვარო, მუდამეჟამს ერთი
და იგივე, როგორც დავიბადე, ისეთივე ვრჩები ყოველწუთს.
ყოველწამს, რადგან ჩემი ბუნება სრულია—არც იკ-
ლებს და არც იმატებსო, და თანაც ვაჟას მიუთი-
თებს, შენი ოცნება და მისწრაფება, ყველა სურვილი ამაოა.
რადგან „ყველაფერს დასასრული აქვს“. ვაჟამაც იცის, რომ
ყველაფერს დასასრული აქვს, მაგრამ ის უარყოფელი არ
არის. „... მისწრაფება, ფიქრი, გრძნობა, სიყვარული, მტრო-
ბა და ყველა ის, რაც ცხოვრებას შეადგენს, აძინებს
მაგ ფიქრს ამაოებისას ყველაფრის დასასრულისას, წყე-
ულო! შენი ბუნება ამას ვერ გაიგებს, რადგან ის შხამი სა-
წამლავი არის“.

ეშმაკი მაინც ცდილობს ცდუნებაში შეიყვანოს პოეტი,
მაგრამ როცა რწმენის სიმბოლო მოხუცი შვევა, აქამდე მედი-
დური ბოროტი სული „ტალახივით მიწას გაეკრობა“, მოიბუ-
ნება და ქრება.

ადამიანის მთავარი დანიშნულება ჩის არის, რომ უარყოს
ბოროტება, დათრგუნოს მისი ყოველგვარი გამოვლენა და ამ-
რავლოს სიკეთე. ამას დიდი ნებისყოფა და ხედვის განსაკუთ-
რებული უნარი უნდა. ვაჟა-ფშაველა და მინდია სწო-
რედ ასეთი უნარით არიან დაჯილდოებულნი. ისინი ყველა-

ფერს ხედავენ იქ, სადაც ჩვეულებრივი თვალი ვერაფერს ამჩნევს. მათი საქმიანობა მხოლოდ სიკეთისკენაა მიმართული.

არსთა ხედვა. თვითონ ვ ა უ ა ს მ რ წ ა მ ს ი ღ ვ ა წ ლ ი ა, „კაცთ სარგო საქმის“ კეთება. „გამეცნიერებული მინდიაც“ ასეთ „კაცთ სარგო“ საქმეებს აკეთებს. ზღერ ფაუსტივით ექიმობს. ბუნება თვითონ სთავაზობს მას, რაც ხალხისთვისაა საჭირო. მეტიც, ბუნების ყოველი ნაწილი მზადაა ეწამლოს სწეულთ, გამოკვებოს ადამიანები, მაგრამ ვინაიდან ბუნება თვითონაც სიცოცხლისაკენ ესწრაფვის, ადამიანი არ უნდა იყოს უღმობელი და სასტიკი მის მიმართ. მინდია იცის ეს, ესმის ბუნების გულისნადები, მისი „უხმო მეტყველება“. ის თხოვს მეზობლებს, ნუ ეპყრობიან ბუნებას ბოროტად, ნუ მოსჭრიან ხეს, ნუ მოჰკლავენ ნადირს, ნულარ დახოცენ ფრინველთ. მაგრამ ამის გაგება მართო ბუნების ნათელმხილველ მინდიას შეუძლია, სხვას კი, „ბრმასა და ყრუს“, ამის შეგნება არა აქვს. ისინი ბრყვენი არიან, უმეცარნი და ამიტომაც უკვირთ, ხეს და ქვას ენა თუ ჰქონდა, ჩვენ რატომ არ გაგვიგონია, განა „ჩვენც მისებრ კაცი არა ვართო?!“ ისინი შეუსაბამობას ხედავენ მინდიას ქცევაში. მას ებრაღვის ხე, ბალახი, ცხოველი. თუმცაღა იმავე დროს მამაცი მებრძოლიცაა და ომში მოკლულთა გორებს დგამს. მკითხველს მოვაგონებთ, რომ ფაუსტიც ხშირად იღებს მონაწილეობას ომებში, თვით გოეთესთანაც და ისიც მეორე ნაწილის ფინალში, როცა ის დამძიმებულია ცხოვრების სიბრძნითა და გამოცდილებით. მინდიაც ჩინებული მეომარია. ეს კი ცოდვად არ ითვლება. მაშ თუ კაცის კვლა ცოდვა არ არის, ნადირის მოკვლა რად უნდა იყოს ცოდვა?

ის რად ე-ცოდვით უფლისგან
რაიც არ გვეცოდვებისა?!..

ამბობენ თემის წევრები. მათ ვერ წარმოუდგენიათ, როგორ უნდა იცხოვრონ იმის გარეშე, რომ ნადირი მოკლან, ხე მოჭრან. „ნუ მოჰკლავ, სისხლს ნუ დაღვრი, მაშ რა ვქნათ? ბალახი ვძოვოთ?“ — უკვირთ მათ. აქ იხადება ტ რ ა გ ი კ უ ლ ი კ ღ ნ ფ ლ ი ქ ტ ი ადამიანსა და ბუნებას შორის. ირდ-9. მ. კვესელავა

ვევა იდეალური ჰარმონია. ადამიანს არ ესმის ბუნების ჩივილი, ყურს არ უგდებს მის მუდარას, საცოდაობას სჩადის, შვლის ნუკრს დედას უკლავს, ხეს წაღღს შემოჰკრავს და აატირებს. მართალია, „არსთა მხედი“ მინდია გმობს ამას, მაგრამ თვითონაც გაორებულია. მასში, როგორც გოეთეს ფაუსტში, ორი ძალა იბრძვის (Zwei Seele), ერთი იდეალური სკენ მოუწოდებს, მეორე კი რეალური სკენ. მისი ადამიანური ბუნება ეწინააღმდეგება მისივე სწრაფვას. გარემოც ჩვეულებრივისკენ ეწევა: „ზეზერე მგრძნობარე“ ცოლიც განუწყვეტელი ბუზღუნით აიძულებს უღალატოს თავის თავს, თავის რწმენას და გაჰყვეს ჩაღხიას გზას, დაუბრუნდეს ერისკაცის ჩვეულებრივ ცხოვრებას. ბუნება მაშინვე შურს იძიებს იმაზე, ვინც „ამსხვრევს მის ოცნებას“ (გოეთე). მის მიერ დასჯილი მინდიაც კარგავს ცოდნას, უნარს. იგი განიძარცვება იდეალურისაგან და იქცევა ჩვეულებრივ ადამიანად. ახლა ის არც ქვეყანას არგია და არც თავის თავს, რადგან „დაცარიელებულია ცოდნისაგან“. მას არც „წინანდელი ცნება“ აქვს, არც მთლიანობის შეგრძნება. ამიერიდან მისი ხედვრი ისევ ნაწილია.

ერთი რომ ვნახოთ სხვას ბევრსა
ვერ ჰხედვენ ჩვენი თვალები!

ამბობს ის.

გამეცნიერებული მინდია კი ფაუსტივით სულ მთლიანი-საკენ ისწრაფოდა. სამყარო მას ერთიანობის სხვადასხვაობად ან, როგორც გოეთე ამბობს, „ყოვლისერთობად“ (Alleinheit) ჰქონდა წარმოდგენილი. იგი სწვდებოდა კიდევ ამ სხვადასხვაობის ერთიან აზრს და ამით ადამიანურ სრულყოფას აღწევდა. ახლა კი ეს „ყოვლისერთობა“ ირღვევა, მშვენიერი ჰარმონიის იდეალი ქრება და მინდია კვლავ უბრუნდება ადამიანურ შეზღუდულობას, ისევე როგორც ფაუსტი უბრუნდებოდა ხოლმე თავის თავს ცდუნებათა ყოველი ახალი საფეხურის განვლის შემდეგ.

ამრიგად ვაჟა სცნობს, რომ „ცხოვრება თანახმად ბუნებისა“ შეუძლებელია. სინამდვილის რეალური ძალა

იმარჯვებს იდეალურის აბსტრაქციაზე. მინდიას ეთიკური იდეალი უძლურია ცხოვრების სისასტიკესთან ბრძოლაში. ეს ტრადიციული ფაუსტური ტრაგედიაა. თუ ლესინგის, გოეთეს და ვალერის ფაუსტებმა თავი დააღწიეს ჯოჯოხეთს, ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ მათ გამარჯვეს. მართალია, ლესინგის მეფისტოფელს ბოლოს ფაუსტის ნაცვლად ფიტული შერჩა ხელთ, მაგრამ ამით თერთონ ფაუსტის დემონურ შესაძლებლობასაც დაესვა წერტილი. გოეთეს ფაუსტი უტოპიების სფეროში დარჩა, ხოლო როცა ვალერის მეფისტოფელი ჩამოშორდა ფაუსტს, მან კიდევ განაცხადა, რომ „ამით ელება ბოლო ყოველივე იმას, რაც ფაუსტმა იცის“.

ვაჟას ძლიერი რეალისტური თვალსაზრისი უფრო თანმიმდევრულად ამჟღავნებს მინდიას დამარცხების მიზეზებს. ის გვიჩვენებს, რომ მინდიას ეთიკური იდეალი აბსტრაქტულია, ცხოვრების სინამდვილეს მოწყვეტილი. თანამედროვენი გადმოგვცემენ, რომ ვაჟა ხშირად თვითონაც ისე მონიბლებოდა ხოლმე კლდეზე გადმომდგარი ჯიხვის სილამაზით, რომ შემართულ თოფს ძირს დაუშვებდა, მაგრამ ის მაინც ჩინებული მონადირე იყო. ეს არის ცხოვრების სინამდვილე და ვაჟა არასოდეს არ ღალატობს მას. ამასთანავე მინდიას ტრაგედიის მთავარი მიზეზი ის არის, რომ ის მართა თავისი მაღალი იდეებით. ვაჟას აზრით კი ყოველი მარტოკაცი „რაც არ უნდა დიდბუნებოვანი იყოს ის“ მაინც განწირულია. ვაჟა აქ თითქოს ისევ გოეთეს აზრებს ეხმაურება. „ზოლირებული ადამიანი ვერასოდეს ვერ მიაღწევს მიზანს“, — წერდა გოეთე. „ნამდვილი ადამიანის“ ცნებაში ის მთელ კაცობრიობას გულისხმობდა და ამბობდა: „მხოლოდ მთელი კაცობრიობა ერთად აღებული წარმოადგენს ნამდვილ ადამიანს. ინდივიდს შეუძლია მხოლოდ მაშინ გაიხაროს და დატკბეს, თუ მას ყოფნის გამბედაობა თავი ამ მთელში იგრძნოს“, ვაჟაც დაუღალავად ჭადაგებს ადამიანთა ერთიანობის იდეას. რამდენჯერ უთქვამს მას, ძალა ერთობაშიაო. ამ ერთობის გარეშე მას ვერც წარმოედგინა არსებობა. ადამიანთა ურთიერთობის კანონმდებლად ვაჟას საზოგადოება მიაჩნ-

და. „საზოგადოების გარეშე ვერაინ ვერაფერს მიაღწევს“, — ამბობდა იგი და აკრიტიკებდა მსოფლიო ლიტერატურის საუკეთესო წარმომადგენელთა გმირებს, რომელნიც საზოგადოების გარეშე ეძებდნენ იდეალურს. მინდიაზე იგივე ითქმის, რაც თვითონ ვ ა ჟ ა მ თქვა ბაირონულ გმირებზე. „ესაა დამოუკიდებელი პიროვნება, დროის და სივრცის გარეშე მყოფი, რომელიც თავის ხსნას საზოგადოების გარეშე ეძებს“. ვ ა ჟ ა თავის მინდიასაც უეიჟინებს, როცა წერს: „კერძო პიროვნება, რომელიც საზოგადოებას გაუარბის, საბრალო არსებაა, თუნდაც რომ იყოს დიდი ბუნების პატრონი“.

მინდიაც ასეთი დიდბუნებოვანი ადამიანია. მისი ეთიკური იდეალი თავისუფალი ჰარმონიის მაღალ მიზანს გამოხატავს, მაგრამ იგი გამოთიშულია სოფელს, თემს, საზოგადოებას და ამიტომაც „დიდი ბუნების“ მიუხედავად მაინც საბრალო არსებაა. მართალია, ის შეერწყო ბუნებას, მაგრამ სამაგიეროდ განუდგა საზოგადოებას და ამიტომაც ვერ მიაღწია იდეალურ ჰარმონიას. მან დაიწყო „ცხოვრება თანახმად ბუნებისა“, მაგრამ მოშორდა ადამიანურს, საზოგადოებრივს და, მაშასადამე, ნამდვილად ი დ ე ა ლ უ რ ს ა ც, როგორც ბუნებისა და საზოგადოების ჰარმონიულ ერთიანობას.

გ ო ე თ ე ს ფაუსტმა საბოლოო იდეალი თავისუფალი ადამიანის თავისუფალ შრომაში დაინახა, მაგრამ განა მინდიაზე ნაკლებ წინააღმდეგობას წააწყდა? დროის თვალსაზრისით ისიც დამარცხდა გარემოსთან ბრძოლაში. მისი უშუალო ხედვა ჩამოშორდა სინამდვილეს. ის დაბრმავდა. ასე მოუვიდა მინდიასაც. მანაც დაკარგა ვიზიონერული ხედვისა და სმენის ძალა, დაკარგა ცოდნა, უნარი. განსხვავება იმაშია, რომ ფაუსტმა ვერც შეამჩნია დაბრმავება, რადგან მისი „შინაგანი ხედვა“ ამის შემდეგ უფრო შორსმწვდომი გახდა. მან დაძლია მ ა რ ტ ო ბ ა და ახალი ცხოვრების შექმნისათვის ზრუნვით დაამტკიცა პირველობა „საქმისა“. მინდიამ ეს ვერ მოახერხა. მან ბოლომდე გაიზიარა აბსტრაქტულ იდეალებს აყოლილი მ ა რ ტ ო კ ა ც ი ს ტ რ ა გ ე დ ი ა. მასში ვერ განხორციელდა ვ ა ჟ ა ს მიერვე აღიარებული გონივრული პრინციპი „საზოგადო მოღვაწეობისა“, გონებას გული მოერია

და მტერს შეაკლა თავი. თვითმკვლევლობამდე მისული ფაუსტი იხსნა ა ღ დ გ ო მ ა მ, მანფრედი— მონადირემ, მინდია კი დაიღუპა, რადგან იმ დროს მისი გამარჯვება გაუმართლებელი უტოპია იქნებოდა. თუ ასი წლის ფაუსტმა მხედველობის დაკარგვის მიუხედავად საუკუნეთა მიღმა გაიხედა, ამით თვითონ გ ო ე თ ე მ განჭვრიტა მომავალი. ვ ა ყ ა არ გამოდის დროის ფარგლებიდან და მინდიაში ი დ ე ა ლ უ რ ი ს დ ა მ ა რ ც ხ ე ბ ა ს უ ჩ ვ ე ნ ე ბ ს, მაგრამ მთელი თავისი შემოქმედებით მაინც ნათელსა და ბედნიერ მომავალს შესტრფის. არის პიროსისებური გამარჯვება, რაც დამარცხებას უდრის და არის მინდიასებური დამარცხება, რაც გამარჯვებას ნიშნავს. რ ო მ ე ნ რ ო ლ ა ნ ი ასეთი გამარჯვების გამოსახატავად ხმარობდა გამოთქმას: „დამარცხებით გამარჯვებულნი“. დროსთან და გარემოსთან ბრძოლაში დამარცხებული მინდია გამარჯვებულია ეთიკურის სფეროში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ გ ო ე თ ე ს ფაუსტი და ვ ა ყ ა ს მინდია პერსპექტიულობის თვალსაზრისით ერთნაირად რეალისტური სახეებია. ისინი ბუნების უმალლესი შედეგის—მშვენიერი ადამიანის იდეალურ სახეებს ქმნიან და უჩვენებენ მათ ტრაგიკულ კონფლიქტს თანამედროვე ცხოვრების სისასტიკესთან.

ვ ა ყ ა თავისი დროის იდეების ცენტრში დგას და მართალია, „საკუთარი ღერძის გარშემო ტრიალებს“, მაგრამ მაინც არ გამოდის ეპოქის მოწინავე იდეების საერთო ორბიტრიდან. რამდენი შესანიშნავი ნაწარმოები დაიწერა მაშინ მარტოობის მინდიასებურ ტრაგედიაზე, რამდენი ძლიერი ნებისა და პოეტური შთაგონების გმირი დამარცხდა გარემოსთან უსწორო ბრძოლაში. განა მინდიასებური გმირები არ არიან ჰ. ი ბ ს ე ნ ი ს ბრანდი, გ. ჰ ა უ პ ტ მ ა ნ ი ს ოსტატი ჰაინრიხი და საერთოდ იმ დროის ფაუსტური ტიპები, რომელნიც მოიღალნენ „თავიანთი სიმაღლით“ და დამარცხდნენ უსამართლო საზოგადოების წინააღმდეგ ბრძოლაში. მინდიამაც მათი ბედი გაიზიარა. ის ბარტო იყო, საზოგადოებისგან გამდგარი, იდეალური ჰარმონიის აბსტრაქტულ იდეებს აყოლილი და ამიტომაც თავისი „დიდი ბუნებისა“ და თვით

ავტორის აშკარა სიმპათიის მიუხედავად, მინც დამარცხდა-
სწორედ ამასია „გველის მჭამელის“ რეალისტური ძალა.

ბუნება დიადია, მაგრამ სასტიკი. ცხოვრების ულმობელი
სისასტიკეც ბუნების კანონს ეთანხმება. ის მსხვერპლს მოი-
თხოვს. ასეთ შეხედულებამდე მივიდა მინდიას ფაუსტური
ძიება და ვაჟაც გულისტყვილით აღიარებს ამ ჭეშმარიტებას.
მისი აზრით, მართალია, ადამიანი ბუნებას ერთვის, მასთან
ერთად მალღდება და კოსმიურ მთლიანობას ქმნის, მაგრამ ამ
ღიად პროცესს ბევრი წინააღმდეგობა ხვდება. სინათლეს
ჩრდილიც სდევს თან, დარღისაგან მზეს ლაქები უჩრდდება, მთვა-
რეს—ჭორფლი. დიდ სიხარულს დიდი მწუხარებაც ახლავს.
ვაჟას ჩანგის უღერაში ორივე ხმა ისმის. მისი პოეზია დაქ-
რილი ჯარისკაცის სიმღერას ჰგავს.

მემღერება და ვიმღერი
გულზე მჭირს სამი იარა

ამბობს იგი.

ვაჟა კავკასიონზე მიჯაჭვული ამირანია, რომელსაც ცხოვ-
რების უსამართლობის არწივი კორტნის. მართალია, ის მღე-
რის ძლიერ, ცხოვრების მაღიდებელ სიმღერებს, შეჰხარის
ცას, დედამიწას, ბუნებას, ადამიანებს, მაგრამ არც მათ სისა-
სტიკეს ივიწყებს. ვაჟა ღრმად განიცდის ქვეყნის ტკივილებს,
მის ლალ სიმღერებსაც ხშირად სევდის ნოტებიც ერთვის.
ხალხში მოხდენილად ნათქვამი:

განა ლალი ვარ რომ ვმღერი,
გულისა დარღსა ვიქარვი.

ვაჟას სიმღერების ხასიათსაც გამოხატავს. ეს სევდიანი
ნოტები ისმის „გველის მჭამელშიც“. ვაჟა ღრმად განიც-
დის მინდიას ტრაგედიას და არა მარტო ვაჟა, მთელი ბუნე-
ბა, რომლის გვირგვინსაც ეს „დიდებული ადამიანი“ წარმოად-
გენდა. მინდიას დამარცხებით ბუნებამაც მოიხადა თავიდან
გვირგვინი. ეს თითქოს მთვარემაც იგრძნო და ამიტომაც
დააცქერდა „მოზარე ქალის ფერით“ თავის მსხვერპლს.

ასე გამოიგლოვა ვ ა ქ ა მ თავისი ოცნების იდეალი და კვლავ დაუბრუნდა ცხოვრების უღმობელ სისასტიკეს. ცხოვრება, ვ ა ქ ა ს აზრით, ბრძოლის არენაა და არა ოცნებათა სავანე. გ ო ე თ ე ს ფაუსტიც ასე მოუბრუნდა სინამდვილეს. მან ხან დედების უსივრცო მხარეში ეძება თავისი იდეალი, ხანაც კლასიკურ ვალპურგიის ღამეში, მაგრამ ბოლოს მაინც ამიერ ყოფას დაუბრუნდა და უმაღლესი ჭეშმარიტება ყოველდღიურ შრომასა და ზრუნვაში ნახა.

მინდიაც ასევე დაუბრუნდა რეალური ცხოვრების სფეროს. დროის თვალსაზრისით ერთიც დამარცხდა და მეორეც. მაგრამ თუ ფაუსტმა მიუხედავად ამისა საუკუნეთა მიღმა გაიხედა და ბედნიერი მომავლის ამეტყველება ირწმუნა, მინდიას ასეთი რწმენა არა აქვს. მას არც ყოველდღიურობის პოზიტიური იდეალი გააჩნია. ამიტომ უარყოფს იგი თავის თავს და ილუპება კიდევ. მაგრამ ვ ა ქ ა ხომ მინდია არ არის. პირიქით, ის უფრო კრიტიკულად უყურებს თავის გმირს, ვიდრე გ ო ე თ ე ფაუსტს. მან თავისი მინდია ბოლომდე დასტოვა მეტაფიზიკური იდეალების სფეროში. თვითონ კი მსგავსად გ ო ე თ ე ს ი ადამიანური არსებობის უმაღლეს პრინციპად ფაუსტური შრომა და საზოგადო მოღვაწეობა აღიარა. ამიტომ, რომ ვ ა ქ ა ს პოეტური კოსმოგონიის ე. წ. პელიოცენტრული სისტემის უკანასკნელსა და უმაღლეს ეტაპს შრომა და საზოგადო მოღვაწეობა წარმოადგენს.

ლუხუმის გაზაფხული. ასე ახდენს ვ ა ქ ა ფაუსტური იდეების რეინტეგრაციას ორი საუკუნის მიჯნის, უაღრესად დებარესიულ პერიოდში. იგი ადამიანებისადმი სიყვარულისა და სამართლიანობისაკენ მოუწოდებს კაცობრიობას. ვ ა ქ ა უპირველეს ყოვლისა ადამიანებზე ზრუნავს, აღიღებს მის „ლამაზ არსს“, მაგრამ, როგორც დიდი რეალისტი, ანგარიშს უწევს ცხოვრების სინამდვილეს. სინამდვილეში კი მისი თანამედროვე ცხოვრება სასტიკია, უნდო და გაუტანელი. ვ ა ქ ა ს აზრით, ამის მიზეზი უფრო ადამიანია, ვიდრე ბუნება. ბუნება ყოველთვის მზადაა გული გაუხსნას იმას, ვინც სიკეთით და სიყვარულით მივა მასთან. მაგრამ ბუნების სიკეთისა და სილამაზის ფონზე უფრო მკვეთრად მოჩანს ადამიანის ზედ-

მეტი სისასტიკე, რასაც ის იჩენს არა მარტო ბუნების, არამედ თავის თანამოძმეთა მიმართაც. ამიტომაც, ქუჩი რომ გულდაწყვეტილი უყურებს მის თვალწინ გაჩაღებულ ბრძოლას და სისხლისღვრას, შვლის ნუკრი ასეთ სამართლიან საყვედურს რომ ამბობს ადამიანის მიმართ და სხვა.

ვ ა ე ა ს აზრით, ეთიკური თვალსაზრისით ბუნება ადამიანზე მალლა დგას. იგი პირდაპირ წერს: „ბუნების გონიერი მოქმედება ადამიანის გონებას ბევრით აღემატება“. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ვ ა ე ა ს ადამიანი ბუნებაზე ნაკლებ უყვარს. იგი ხშირად ბუნებასაც სდებს ბრალს სისასტიკესა და „კაი ყმის მოკვდინებაში“.

სიკვდილო კარგის მოკვლისთვის,
აჰა ვინ გეტყვის ქებასა.

მაგრამ ბუნება, რა სასტიკიც არ უნდა იყოს, მაინც კეთილია და „სიტუროფით ყვავის“. ვ ა ე ა ს აზრით:

„რასაც კი აწყობს, ან ჰშლის ბუნება,
ყველა კარგია, ყველა ტურფაა“.

მიუხედავად ნაკლოვანებებისა, ადამიანიც კარგია. სიკვდილიც თავისებური გამოვლენაა სიკეთისა. იგი განახლებას უწყობს ხელს. ბუნებას სიკვდილით არაფერი არ აკლდება, რადგან, ვ ა ე ა ს აზრით, „შევსება მოსდევს დანაკლისს“. ხოლო „გაჩენისა და სიკვდილის“ ზომა უცვლელი რჩება. „დრონი წაველენ და ჩვენც წავალთ“, — ამბობს ვ ა ე ა, მაგრამ მან იცის, რომ სიკვდილს სიცოცხლე მოსდევს, წასვლას — მოსვლა და წამოიძახებს:

ღმერთმა გიშველოს სიკვდილო
სიცოცხლე შევნობს შენითა.

სიკვდილსა და სიცოცხლეს არსებობის მარადიულობა ასწორებს. სიკვდილში კაცი სიცოცხლეს პოულობსო, — ამბობს ვ ა ე ა . ბუნებაც ამას ალბათ იმიტომ ჩაადენინებს კაცს, რომ იმისთვის სიკვდილი, რაც კაცს უყვარს და ებრალება, იგივე სიცოცხლეა. „მაინც და მაინც ბუნებას ხომ სიკვდილ-სიცოცხლ-

ლე ერთნაირად უყვარს და ორივე იმის ხელთ არის“. ეს აძლევს ადამიანურ ყოფას დიდ ოპტიმისტურ ძალას. ეს რომ არ იყოს, მაშინ სთქვით რით დასრულდებოდა სიცოცხლის სიტურფე, მზის მაცოცხლებელი ძალა ან ადამიანის ყოფა. ვაჟა თავისი შემოქმედებითი ენერჯის უმთავრეს ნაწილს სწორედ ადამიანის ცხოვრებას, მის გმირობას, მეგობრობასა და სიყვარულს ანდომებს. მას ხომ ასე ძლიერ უყვარს ბუნება, მაგრამ მთავარ საზრუნავად მაინც ადამიანი ჰყავს. კაი ყმა რომ მოკვდება, „აფსუს, რა ჯონდა წაიქცაო“, — ამოიკვნესებს ვაჟა. ის ბევრ უსამართლობას ხედავს ადამიანებში, — სოციალურ უთანასწორობას, ერთის მიერ მეორის ჩაგვრას, შურსა და გესლიანობას, მაგრამ ამას იგი დასავლეთურ კაცთმოძულეობამდე კი არ მიჰყავს, პირიქით, „მრწამს აზრი კაცთა სიცოცხლის“, — აცხადებს იგი.

თუ ის ასე ხშირად კიცხავს ადამიანის ნაკლს, მხოლოდ იმიტომ, რომ გამოასწოროს იგი და აიყვანოს ბუნების სიმალემდე, აქციოს მის მწვერვალად, იდეალურ ან დიდებულ ადამიანად. ვაჟა წერს, „მოძმეთ გონების სიდიდე მწადლა, მათი გრძნობებისა და ფიქრების დიდება“—ო.

ამ აზრს ემსახურება მთელი მისი შემოქმედება. ვაჟას პოეტური კოსმოგონია აერთიანებს ყველაფერს, რაც იდეალურის კომპლექსს ქმნის: მზეს, სითბოს, სიცოცხლეს, სილამაზეს, პოეზიას, სიკეთეს, თავისუფლებას, ბედნიერებას, სასაზოგადოებრივ მოღვაწეობას, ბუნებისა და ერის მარადიულ გაზაფხულებას. ერთის მხრივ იგი უმღერის ამ ამადლებულ იდეებს, ხოლო მეორეს მხრივ გმობს ბოროტებას, სისასტიკეს, სისხლის ღვრას, სოციალურ ჩაგვრას, შურსა და გაუტანლობას. მიუხედავად დიდი რომანტიკული გატაცებისა, ვაჟა მაინც მკაცრი რეალისტია. მისთვის უცხოა ცხოვრების სენტიმენტალური შელამაზება. გოეთეს მსგავსად მანაც კარგად იცის, რომ ქვეყანა კეთილი და ბოროტი ძალების ასპარეზია, მაგრამ უნდა დაიჯეროს, რომ სიკეთე და სიყვარული ყოველთვის გაიმარჯვებენ ბოროტებაზე. და ეს მიუხედავად იმისა, რომ ვაჟას დროს ბოროტება ზეიმობდა სიკეთეზე: მინდია დამარცხდა, გოდერძი და ეთერი დაიდუპნენ, ჯოყოლა

განდევნეს, ზვიადაური „დახკლეს“, დაჭრილ არწივს ყვავე-
ყოვნები დაესივნენ. ვაჟა, ისევე როგორც გოეთეს ფაუსტი,
თვითონ არ იყო მხილველი სიკეთისა და სიმართლის გამარ-
ჯვებისა.

რასაცა ვეძებ იმისა,
არასდროსა ვარ მნახველი.

ამბობს იგი, მაგრამ წინააღმდეგ მსოფლიო სევდისა და დეკა-
დანსის მწერლობისა, იგი მაინც იმედით შეეპყურებს მომავალს.
ვაჟა ჰკიცხავს ყველას, ვისაც დაკარგული აქვს მომავლის
ეს რწმენა: „რად გეჭავრებათ ჩვენი ერის განთიადი?!“ — მიმარ-
თავს ის იმათ, ვინც „მომავალს კაცობრიობას დღესვე სამა-
რეს უთხრის“.

ვაჟას გონება მიჰქრის „უამთა სივრცეში“ და ბართა-
შვილის მერანივით გზას უკაფავს ადამიანებს, შთააგონებს
მათ მომავლის სიდიადეს და, ამ აზრით გალაღებული, შესძა-
ხებს:

კიდევაც ვნახავ გაზაფხულს
ველმოღერებულ იასა.

ვაჟამ ცხოვრების სასტიკ წინააღმდეგობებთან ბრძო-
ლაში გამოაწრთო თავისი პოეტური კოსმოგონიის ჰელიოცენ-
ტრული სისტემა. მან ჯერ კოსმიური მთლიანობის ცენტრი
მოძებნა — მზე, შემდეგ ამავე მთლიანობაში ნაგულისხმე-
ვი ორი კომპლექსი — ბუნება და ადამიანი აჩვენა, გამოაფ-
ლინა ორივეს ცხოველმყოფელური თვისებები, რითაც მათი
ერთგვარობა დაადგინა. ვაჟამ ამით ბუნების ფარგლები
ადამიანურის ცნებით გააფართოვა, ხოლო ადამიანს „ბუნების
თვალით“ შეხედა და ყველაფერი ჰარმონიულ მთლიანობაში
მოიყვანა.

ამით ვაჟამ თავისებურად გადაჭრა ფაუსტური პარა-
დიგმების ერთ-ერთი ძირითადი საკითხი ადამიანისა და სამყა-
როს ურთიერთობის შესახებ. მან თავისი ჰელიოცენტრული
სისტემით ცხოვრების რეალური კანონები გამოხატა, რითაც
მარადიული განვითარებისა და პროგრესის ფაუსტური იდეები

დაუპირისპირა „დასავლეთის დასასრულის“ დეკადენტურ ფილოსოფიას. ამიტომ ვამბობთ, რომ ფაუსტური იდეები გოეთეს შემდეგ სწორედ ვაჟა-ფშაველას მსოფლიო მნიშვნელობის შემოქმედებაში აღწევს ახალ საფეხურს და კაცობრიობის უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლის საქმეს ემსახურება.

თუ გოეთე მთელი თავისი ფაუსტური ძიების საბოლოო აზრს გამოხატავდა რწმენაში, რომ დადგება დრო, როცა შეიძლება კაცობრიობამ თქვას: „შეჩერდი წამო, შენ მშვენიერი ხარ!“, ვაჟაც ასეთივე იმედს გამოთქვამს ფშავლურად მოქნეული ფრაზით:

ელირსებაო ლუხუმსა
ლაშარის გორზე შადგომა.

ასეთი უღარესად ოპტიმისტური მსოფლმხედველობით ვაჟა-ფშაველა მკვეთრად უპირისპირდება საყოველთაო დასასრულის დეკადენტურ ფილოსოფიას. იგი არ იზიარებს შტირნერის ერთადერთისა და ნიცშეს ზეადაშიანის ტრაგედიას. ვაჟა არც ჰაუპტმანის, იბსენის და პშიბიშევისკის კონცეფციას იღებს. მართალია, მისი მინდია ისევე იღუპება, როგორც ოსტატი ჰაინრიხი, ბრანდი ან ფალკი, მაგრამ თვითონ ვაჟას ცხოველმყოფელური ვიტალიზმი სძლევს უიმედობის ყოველგვარ გამოვლენას. დიადი ოპტიმიზმი და ნათელი მომავლის რწმენა ისევე აღამაღლებს მას თავის დროზე, როგორც გოეთე აღამაღლა პოზიტიურმა ფაუსტურმა იდეებმა. ამ მხრივ ვაჟა მეცხრამეტე საუკუნის პროგრესული ლიტერატურის საუკეთესო ტრადიციების გამგრძელებელია. მისი ძლიერი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა დიდი ილიასა და აკაკის უკვდავ ნაწარმოებებთან ერთად ჩვენი ერის სულიერი კულტურის ფასდაუდებელ საგანძურს წარმოადგენს. ერთნაირი იდეებითა და მისწრაფებებით გატაცებულმა ილიამ, აკაკიმ და ვაჟამ კეთილსინდისიერად ზიდეს „ძლევაობისილი საუკუნის“ ტვირთი და პირნათლად მოიტანეს იგი ახალი

რევოლუციური ეპოქის კარიბჭემდე. აქ მათ ახალი თაობა შეხვდა, რომელმაც მიიღო მათი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, გუშინდელი შვილები ამ ახალი თაობის მამებად იქცნენ და გზა დაულოცეს მას სახელოვანი ბრძოლების დიდ შარაგზაზე.

ახალგაზრდებო, აწ კი თქვენ
გაპოღით თქვენი ჰირიმე!

წერდა აკაკი წერეთელი 1905 წელს.

რევოლუციური დროშის ქვეშ დარაზმული ახალი თაობა მართლაც გამოვიდა ძველ სამყაროსთან გადამწყვეტ ბრძოლის გზაზე და კაცობრიობის ყველაზე სანუკვარი იდეალების პრაქტიკულ განხორციელებას შეუდგა. ფაუსტური იდეებიც შეუერთდა ეპოქის ამ დიდ რევოლუციურ პათოსს. ახლა ფრ. ენგელსის წინასწარმეტყველება და ისტორიული ფაუსტის ეპოქის მიუნიციპალიტეტი კომუნისტური იდეები, თანდათან გაშლილი „დიდ სახალხო მოძრაობებში, ნელ-ნელა შეუერთდნენ თანამედროვე პროლეტარულ მოძრაობას“¹. აქ შეისხა ხორცი ხალხთა მრავალსაუკუნოვანმა ფაუსტურმა ოცნებამ. ოქტომბრის დიდმა სოციალისტურმა რევოლუციამ ახალი ერა გახსნა კაცობრიობის ისტორიაში. სოციალისტური მშენებლობის ენთუზიასტებმა გაუგონარი შრომით წარმატებებს მიაღწიეს. განხორციელდა „თავისუფალ მიწაზე თავისუფალი შრომის“ ფაუსტური პრინციპიც. საბჭოთა ხალხის კოლექტიურმა მოღვაწეობამ ამ პრინციპის უმაღლესი სახე შექმნა. მილიონობით ადამიანები შეუდგნენ ახალი, სოციალისტური ქვეყნის შენებას, მაგრამ არც მოწინააღმდეგე იყო ფარხმალ დაყრილი. რეაქცია ისევ იკრებს თავის გარშემო „ყოველივე შუასაუკუნეობრივს, ჩამორჩენილსა და შავრაზმულს“ (ლენინი). დასავლეთის ბურჟუაზია იყენებს ბრძოლის ყოველგვარ მეთოდს. მისი სატანური ემბლემა — მიეფისტოფელი ათასგვარად იცვლის სახეს. იგი ეგუება გარემოს და ბრძოლის ახალ ხერხებს იგო-

¹ ფრ. ენგელსი, გლეხთა ომი გერმანიაში, გვ. 45.

ნებს. ბურჟუაზიული იდეოლოგიაც ქამელეონივით იცვლის ფერს. იგი ოსტატურად ინიღბება ლამაზი ფრაზებითა და ფერებით. დეკადანსის აპოლოგეტები გულმოდგინედ ავარაყებენ იმპერიალიზმის დამსხვრეულ იდეებს. ყველაფერი იჭითკენაა მიმართული, რომ გასძლონ. შეინარჩუნონ და დაიცვან. ასეთ ვითარებაში იქმნება სასოწარკვეთის ექსისტენცი-ალისტური ფილოსოფია და დეკადანსის ანტიფაუსტური პა-რადიგმები. ბურჟუაზიული აზროვნება ისეთ პერიოდში შე-დის, რომელსაც კ. მ ა რ ქ ს ი ს ა და ფ რ. ე ნ გ ე ლ ს ი ს. გამოთქმა „უაზრობის სიცარიელე“ თუ განოხატავს.

უაზრობის სიცარიელე

— რა არის ქვეშაობა? — იკითხა
პილატემ და პასუხს არ მოუცადა.

ფ რ . ბ ე ჯ ო ნ ი .

მესამე გზა. „მოიხსნა ქვეყანაიო“ როგორღაც მიაბიტურად თქვა ილია ჭავჭავაძის მოხვედრამ. ეს სიტყვები დასავლეთის ბევრ თანამედროვე ფილოსოფოსს გამოადგებოდა თავისი შრომის ეპიგრაფად. ის, რაც მოხვედრის პატრიოტულ გრძნობას გამოხატავდა, ცუდ პირზე გადაბრუნებულად მეფისტოფელური უარყოფის ალეგორიას წარმოადგენს. სწორედ ქვეყნის მოხსნაა თანამედროვე ბურჟუაზიის რეაქციული ფილოსოფიის არსი. ოსვალდ შპენგლერმა ამას დასავლეთის დასასრული უწოდა, სხვებმა კი მსოფლიო კატასტროფის აუცილებლობა. ახალ ფორმებში განმეორდა ძველი ნიჰილისტური თეორიები. ცუდ პირზე გადაბრუნების ოსტატებმა ისევ ძველ „საგანძურებს“ მიაშურეს. შტირნერის, კირკეგორის, ნიცშეს და ბერგსონის მიხედვით მათ ექსისტენციალისტური ფილოსოფიის თანამედროვე სახე შექმნეს და ამით ვითომ ბოლო მოუღეს მატერიალიზმისა და იდეალიზმის ტრადიციულ დაპირისპირებას.

ჩვენ უკვე ვწერდით იმის შესახებ, რომ სამყაროს შეცნობისა და ადამიანური არსებობის საკითხი ფაუსტურის ცნების შინაარსის აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენს. ეს გარემოება

თავისთავად მიუთითებს ფაუსტური პრობლემების არა მარტო ლიტერატურულ, არამედ ფილოსოფიურ ხასიათზე. თანამედროვე ანტიფაუსტური პარადიგმების ავტორებიც უმთავრესად ფილოსოფიურ ასპექტში განიხილვენ ფაუსტურის ცნების შინაარსის საკითხებს. ფაუსტს ისინი, როგორც შესავალშიც ვწერდით, „გნოსეოლოგიურ სუბიექტს“ უწოდებენ. არც ისაა შემთხვევითი, რომ გოეთეს „ფაუსტს“ ჯერ კიდევ ჰეგელმა უწოდა „აბსოლუტურად ფილოსოფიური ტრაგედია“.¹ იგივე ითქმის თანამედროვე ფაუსტური პარადიგმების შესახებაც. თითქმის ყოველ მათგანს უაღრესად მჭიდრო კავშირი აქვს ჩვენი დროის ფილოსოფიურ სკოლებთან, განსაკუთრებით კი ე. წ. ექსისტენციალისტურ ფილოსოფიასთან². თუ ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაცია ლიტერატურაში ძირითადად რომანტიკულსა და დეკადენტურ მიმართულებებში გამოვლინდა, ფილოსოფიაში მან ექსისტენციალისტურ მოძღვრებაში ჰპოვა გამოხატულება.

ექსისტენციალიზმი დეკადანსისა და დეზინტეგრაციის ფილოსოფიაა. ამას თვით ამ სკოლის წარმომადგენლებიც აღიარებენ. ასე მაგალითად, რ. ბეილეი წერს, რომ ექსისტენციალიზმი, საერთოდ, „კრიზისული დროის რწმენაა“, მასში ვლინდება ზანგრძლივი და ამოღძიებით გატანჯული და მოტეხილი სულის ლტოლვა—ჰქონდეს რამეს რწმენა³. ე. გრევიოს აზრით, ექსისტენციალიზმი აჩვენებს ადამიანის სულიერი დაცემის სიღრმეს. „ექსისტენციალისტური ლიტერატურა,—წერს იგი,—წარმოადგენს უბედურების მაუწყებელ ნიშანს სამყაროსი, რომელიც იღუპება და შევლას ითხოვს“⁴. ჰ. ნაჰასის თვის⁵

¹ Гегель, Соч. т. VIII, Москва, стр. 387.

² მ. ჰაიდეგერი ხმარობს გამოთქმას „ექსისტენციონალური ონტოლოგია“.

³ R. Bayley. What is Existentialism?

⁴ I. Grevillot, Les Grandes Courants de la Pensée Contemporaine, Paris, 1948.

⁵ H. Nahas, La Femme dans la Littérature Existentielle, Paris, 1957.

ექსისტენციალიზმის არსებითი ნიშანი „კატასტროფის შეგრძნებაა“. ამასთანავე, რ. ბ ე ი ლ ე ი ამტკიცებს, რომ ექსისტენციალიზმი გონების კრიზისის დაძლევის ცდილობს. იგი უ.-პ. ს ა რ ტ რ ს „რომანტიკულ რაციონალისტს“ იმიტომ უწოდებს, რომ იპოვოს „მესამე გზა“ რაციონალიზმსა და ირაციონალიზმს შორის. ამრიგად, ექსისტენციალიზმი ერთის მხრივ თანამედროვეობის „კრიზისულ სულს“ გამოხატავს, ხოლო მეორეს მხრივ ცდილობს ამ კრიზისის დაძლევის. ამავე გზას მიჰყვებიან ფაუსტური პარადიგმების უახლესი ავტორებიც. ისინი თავიანთ ნაწარმოებებში ასახავენ „თანამედროვეობის კატასტროფულ მდგომარეობას“ და ცდილობენ ამავე ასპექტში განიხილონ ადამიანური არსებობის აზრი და შესაძლებლობა. ამით თ ო მ ა ს მ ა ნ ი ს, პ ო ლ ვ ა ლ ე რ ი ს ა და სხვათა ფაუსტური პარადიგმები ორგანულად უკავშირდებიან ექსისტენციალისტურ თვალსაზრისს. ეს გვევალეებს უფრო ვრცლად განვიხილოთ ამ ფილოსოფიური სკოლის არსი და მისი კავშირი ფაუსტური იდეების განვითარების თანამედროვე ეტაპთან.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა შევნიშნოთ, რომ უახლესი პერიოდის ფილოსოფოსებს, განსაკუთრებით, კ. ი ა ს პ ე რ ს ს, მ. ჰ ა ი დ ე გ ე რ ს, კ. რ ა ი ნ ჰ ა რ დ ტ ს, ჯ. კ ო ლ ი ნ ზ ს და სხვებს, აქვთ მიდრეკილება გაათართონ ექსისტენციალიზმის ისტორიული ფარგლები. ასე მაგალითად, კ. რ ა ი ნ ჰ ა რ დ ტ ი წერს, რომ „ექსისტენციალიზმი ახალი სახელწოდებაა ფილოსოფიური. მიმართულებისა და მეთოდისა, რომელიც არა მარტო უძველესია, არამედ ქვემარტივად მარადიულია თავისი მნიშვნელობით“¹. ამ დებულებიდან გამომდინარე, რ ა ი ნ ჰ ა რ დ ტ ს მიაჩნია, რომ ექსისტენციალიზმის წინამორბედებია ს ო კ რ ა ტ ე, პ ლ ა ტ ო ნ ი, ჰ ე რ ა კ ლ ი ტ ე, თ ო მ ა ა ქ ე ვ ი ნ ე ლ ი, ხოლო მისი მთავარი წარმომადგენლები — კ ი რ კ ე გ ო რ ი, ნ ი ც შ ე, ჰ უ ს ე რ ლ ი, ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი, ს ა რ ტ რ ი, ი ა ს პ ე რ ს ი და მ ა რ ს ე ი.

¹ K. Reinhardt, The Existentialist Revolt, 1952, p. 22.

ჯ. კოლინზი ექსისტენციალიზმის წინამორბედებისა და წარმომადგენლების რამდენადმე შეეცლილ, მაგრამ მაინც საკმაოდ ვრცელ სიას გვთავაზობს. იგი ასახელებს პლატონს, არისტოტელეს, ნეტარ ავგუსტინეს, თომა აკვინელს, პასკალს, კირკეგორს, ნიცუეს და ჰუსერლს, რამდენადაც ისინი „ადამიანის არსებობის პრობლემას განიხილავენ“¹.

აირის მედოჩი ექსისტენციალიზმის სათავეებს ინგლისელ ემპირიკოსებთან ეძებს, განსაკუთრებით — იუმთან. ის წერს, რომ ექსისტენციალისტებს ახალი ისეთი არაფერი შეუქმნიათ, რაც ინგლისელმა ემპირიკოსებმა არ იცოდნენ იუმის შემდეგ². ამ სკოლის წარმომადგენლებად მას მიაჩნია ჰეგელი, ფოიერბახი, დეკარტი, კირკეგორი, ჰუსერლი, ნიცუე და ფროიდი, თანამედროვეებიდან კი პირველ რიგში ე.-პ. სარტრი.

რ. ბელიეი რამდენადმე ზღუდავს ამ წრეს და ექსისტენციალიზმის წინამორბედებად ასახელებს კირკეგორსა და ჰუსერლს; ხოლო მათ მიმდევრებად იასპერსს, სარტრსა და მარსეის³, ნ. ბერდიაევი კი ისეთი „პარაფეტური ტიპის მოაზროვნეებს“, როგორც არიან თ. დოსტოევსკი, ს. კირკეგორი, ფრ. ნიცუე, ვ. სოლოვიოვი და ლ. ბლუა.

ექსისტენციალისტური ფილოსოფიის ასე ფართოდ მონახვის აუცილებლობას თითქოს ის „დასტურებს“, რომ ყველა ზენოთ დასახელებული მოაზროვნე „დამიანური არსებობის“ პრობლემას იხილავს, რაც ამ ფილოსოფიური სკოლის არსს წარმოადგენს. ეს რომ სწორი არ არის, იმ უბრალო

¹ I. Collins, *The Existentialists*, Chicago, 1952 p. 297.

² I. Murdoch, *Sartre, Romantic Rationalist*, Cambridge, 1953, p. 7—8.

³ R. Bailey, *What is Existentialism?* London, 1950.

ქეშმარიტებიდანაც ჩანს, რომ ესა თუ ის ფილოსოფიური სკოლა ყალიბდება არა მარტო იმ ნიშნით, თუ რა პრობლემას იხილავს, არამედ როგორ იხილავს. ამ დებულებიდან თუ გამოვალთ, ექსისტენციალიზმის წინამორბედების სია უფრო შეზღუდულად უნდა წარმოვიდგინოთ. მისი ზოგიერთი დამახასიათებელი ნიშანი შეიძლება შეგვხვდეს ე. წ. „ცხოვრების ფილოსოფიის“ (Lebensphilosophie) წარმომადგენლებთან, განსაკუთრებით — შ ე ლ ი ნ გ თ ა ნ¹. ხოლო ამ სკოლის ფუძემდებლებად უნდა მივიჩნიოთ ს. კ ი რ კ ე გ ო რ ი და ფ. რ. ნ ი ც შ ე. ამაზე თანამედროვე ექსისტენციალიზმის ზოგიერთი მეთაურიც მიუთითებს. მაგ. კ. ი ა ს პ ე რ ს ი წერს, რომ ეს ორი ფილოსოფოსი, რომელთაც ის „უმნიშვნელოვანეს ვარსკვლავებად“ თვლის, გვიჩვენებენ ქეშმარიტების ნამდვილ გზას². აქ ისევ უნდა გავიხსენოთ, რომ თ ო მ ა ს მ ა ნ ი თავისი რომანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ წერის დროს გულმოდგინედ სწავლობდა სწორედ ს. კ ი რ კ ე გ ო რ ი ს ა და ფ. რ. ნ ი ც შ ე ს შრომებს³.

ამ შემთხვევაში წინამორბედებს რომ თავი დავანებოთ, თანამედროვე ექსისტენციალისტური ფილოსოფიის მამამთავრებად მ. ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი და ე.-პ. ს ა რ ტ რ ი უნდა ვაღიაროთ. ამ ორი ფილოსოფოსის შეხედულებებს მართლაც უშუალო კავშირი აქვს ფ ა უ ს ტ უ რ ი ს თანამედროვე პრობლემებთან. მ. ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი ს ფილოსოფიით დანტერესებაზე ისევ თ ო მ ა ს მ ა ნ ი მოგვითხრობს ზემოაღნიშნულ ნარკვევში. რაც შეეხება ს ა რ ტ რ ს, იგი განიცდის ფ ლ ო ბ ე რ ი ს „წმ. ანტონიოს შეცოდების“ გავლენას, ხოლო თავის მხრივ ასეთივე გავლენას ახდენს პ ო ლ ვ ა ლ ე რ ი ს „ფაუსტის“ იდეურ შინაარსზე. ეს კავშირი უმ-

¹ Современный субъективный идеализм, 1957, стр. 424—425.

² K. J a s p e r s, Rechenschaft und Ausblick, 1951 S. 132 — 133.

³ Th. M a n n. Zur Entstehung des Doktor Faustus (Werke, Bd. 12. S. 234).

თავრესად იმითაა განპირობებული, რომ ექსისტენციალიზმი, როგორც დეზინტეგრაციის ფილოსოფიური სკოლა, უარყოფს ქეშმარიტების ტრადიციულ ფაუსტურ ძიებას და სამყაროს შეცნობისა თუ ობიექტური ცოდნის შეუძლებლობას „ასაბუთებს“.

მ. ჰაიდეგერის ექსისტენციალური მოძღვრების ცენტრში ყოფიერების (Sein) პრობლემა დგას¹. მისი აზრით, ემპირიული მეცნიერებანი დიდი ხანია რაც სწავლობენ საგანთა რაობის საკითხს, მაგრამ ყოფიერების აზრის პრობლემა დღემდე მაინც გადაუჭრელი რჩება. იგი აყენებს ამოცანას ისეთი ფილოსოფიური მოძღვრების შექმნისა, რომელიც შეისწავლის ყოფიერების ზოგად პრობლემებს და გასაგებს გახდის მის საერთო აზრს (den Sinn von Sein überhaupt). როგორც ვიცით, ეს პრობლემა ფაუსტურის ცნების შინაარსის უცვლელი ნაწილია. ცვალებადია მხოლოდ მისი გაგება. ფაუსტური სახეები იმისდა მიხედვით ყალიბდებიან, თუ რა ურთიერთობაში არიან ყოფიერებასთან და ადამიანური არსებობის პრობლემებთან. ამიტომ ამ საკითხების ექსისტენციალისტური გადაწყვეტა შესაფერ ფორმას იღებს თანამედროვე ფაუსტურ პარადიგმებშიც. უპირველესად ყოვლისა ისაა მნიშვნელოვანი, რომ ყოფიერების შეცნობის ექსისტენციალისტური თვალსაზრისი ემთხვევა ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაციის პროცესს. აქ თითქმის ყველა საკითხი ნეგატიურ ასპექტში წყდება. მარტინ ჰაიდეგერის აზრით, ჩვენ ვერ მივწვდებით ყოფიერების რაობას და ვერც მის აზრს გავიგებთ, თუ მხოლოდ ე. წ. „წმიდა საგნობრივის“ (rein sachliche) ანალიზს დავეყრდნობით. მისი შეხედულებით, მხოლოდ სუბიექტური წარმოდგენაა რეალური. მნიშვნელოვანია არა ის, თუ რას შევიმეცნებთ, არამედ — როგორ შევიმეცნებთ. სულერთია, არსში სუბიექტი ვერასოდეს ვერ გაერკვევა. მისი სფეროა მხოლოდ ფენომენი — ე. წ. ეიდოსის „წმ. არსებობა“. ფენომენის მიღმა საგნის ევენტუა-

¹ M. Heidegger, Sein und Zeit, Tübingen, 1953.

ლური არსი უაზრობაა. ბ. რასელი წერს, რომ სამყარო შედგება მოვლენებისაგან და არა საგნებისაგან. მისი აზრით, საგანი თავისთავად „ზედმეტი ჰიპოტეზა“¹. ამასვე ადასტურებს ი. ბოჰენსკი, როცა ის ჰუსერლის ფენომენოლოგიური სკოლის შეხედულებებს გადმოგვცემს. „არა აქვს მნიშვნელობა, საგანი არსებობს თუ არა, — წერს ის, — მაგალითად, თუ ჩვენ ვსწავლობთ წითელ ლაქას, არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს არსებობს ის სადმე რეალურად თუ არა“². ასეთივე აზრს ავითარებს მარტინ ჰაიდეგერი, ხოლო პოლ ვალერი პირდაპირ იმეორებს ყოველივე ამას თავის „ფაუსტიში“. რასაც სარტრი და ვალერი ლიტერატურულ ასპექტში განიხილავენ, მარტინ ჰაიდეგერთან წმიდა ფილოსოფიურ პრობლემას წარმოადგენს. მისი აზრით, გნოსეოლოგიური პრობლემების ამოხსნის დროს უნდა დავეყრდნოთ არა ყოფიერებას (Sein) საერთოდ, არამედ მხოლოდ ადამიანის ამიერყოფიერებას — Da-Sein-ს. ეს იმიტომ, რომ მხოლოდ ამ Da-Sein-ს აქვს ყოფიერების ნამდვილი გაგება (Seinsverständlichkeit), რასაც ჰაიდეგერი ექსისტენციურ გაგებას (Existenziales Verstehen) უწოდებს. ანრიგად, ჰაიდეგერი ყოფიერების პრობლემას უშუალოდ უკავშირებს ადამიანის არსებობას, მის ექსისტენციურობას, და ცდილობს „დაანტიცოს“ კიდევ, რომ ესაა ქემენარტების ძიების ნთავარი პრობლემა. აქედან გამომდინარე, ფაუსტი ყოფიერების აზრს სამყაროში (Welt) კი არ უნდა ეძებდეს. არამედ — ადამიანურ არსებობაში, მის Da-Sein-ში, რადგან თვით ადამიანი განსაზღვრავს ყოფიერების სამყაროულ ფორმებს. ჰაიდეგერი აქ ძველებურ დუალიზმს იმეორებს. რასაც კანტი „საგანს თავისთავად“ უწოდებდა, ჰაიდეგერისათვის „წმინდა საგნობრიობაა“. ერთი და ნეორეც, ფაქტიურად ერთი და იგივეა. ამიტომ ე. წ. „ობიექტური სამყარო“ უნდა გამოირიცხოს შემეცნებითი ინტერესების სფეროდან. საგანი თავის-

¹ B. Russell, Portraits from Memory and other Essays. London, 1956.

J. Bochenski, Die zeitgenössischen Denkmethode, Berlin, 1957, S. 32.

თავად მოკლებულია ყოველგვარ მნიშვნელობას, როგორც გონებით მიუწვდომი, ე. ი. ცნობიერებისათვის არარსებული. შემეცნების საზღვარი მოვლენაა, ის, რაც ადამიანის ცნობიერებაში შემოდის. „სამყაროული ყოფიერება“ თვით ადამიანშია მოცემული, მის მეობაში, ჰაიდეგერისებურად რომ ვთქვათ, მის Da-Sein-ში, ამიტომ ყოფიერება მ ა ს შ ი ყ ო ფ ნ ა ს ნიშნავს, In-Sein-ს, და მისი წარმოდგენა მხოლოდ ადამიანურ ასპექტში შეიძლება. ამ აზრის გამოსახატავად ე. კ რ ა მ ე რ ი იყენებს ცნებას „განცდა“, რასაც ის ლაიბნიციუსულ მონადასთან აიგივებს, „თავისთავად, განუყოფელ სულიერ არსთან, რისგანაც წარმოიშობა ყველაფერი“. მისი აზრით, ცნობიერება ამ განცდის (მონადის) ერთ-ერთი ფორმაა და „თავის თავის განცდას“, თვითანალიზს ან თვითშემეცნებას უდრის. კ რ ა მ ე რ ი აქ ფაქტიურად ისევ ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი ს In-Sein-ს იმეორებს. მისთვის „განცდა“ ანუ მონადა ადამიანის მ ე-ა, რომელშიც აირეკლება სამყარო. კ რ ა მ ე რ ი წერს: „მ ე—ეს არის უნივერსალური კონცენტრაცია, სარკე სამყაროსი, როგორც ამბობს ლ ა ი ბ ნ ი ც ი, ნათელი სარკე, რომელშიც ცხადად მოჩანს მთელი სამყარო“¹. ასეთია მსოფლიოს ადამიანურ არსებობაში — Da-Sein-ში ყოფნის In-Sein-ისებური ფორმა.

ერთიანობის მოდუსი. აქედანვე გამომდინარეობს ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი ს მისტიკური მსჯელობა კ ა ტ ე გ ო რ ი ე ბ ი ს ა და ე ქ ს ი ს ტ ე ნ ც ი ა ლ ე ბ ი ს შესახებ. პირველი გული-სხმობს არა Da-Sein-ისებურ (nicht daseinsmässiges), ხოლო მეორე Da-Sein-ისებურ ყოფნას (daseinsmässiges Sein). ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი ს აზრით, ბერძნული ონტოლოგიის ნაკლი იმაში მდგომარეობდა, რომ ის მხოლოდ კატეგორიების სფეროში მოქმედებდა, ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი კი ექვემარტების ახალ სფეროს, ექსისტენციალების სფეროს გვთავაზობს. მისი შეხედულებით, რამდენადაც სამყარო მხოლოდ ადამიანური არსებობის ასპექტში განიხილება, იგი მთლიანად თავს-

¹ W. C r a m e r, Die Monade. Das Philosophische Problem vom Ursprung, Stuttgart, 1954, S. 100.

დება Da-Sein-ის ფარგლებში, ანუ, სხვაგვარად: „სამყაროში ყოფნა“ (In-der-Welt-Sein) წარმოადგენს Da-Sein-ის ექსტენციურობას. ეს უბრალოდ რომ ვთქვათ, იმას ნიშნავს, რომ სამყარო (Welt) მხოლოდ ადამიანის მ-ე-ობაშია მოცემული, მის გარეშე არსებული საგნები კი უსამყარონი არიან: **ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი** მართლაც ასე ყოფს ყოფიერების მთლიანობას: სამყაროულ (welthabende) და არასამყაროულ (weltlos) არსებობად. ამასთანავე ეს In-der-Welt-Sein Da-Sein-ის არსებობის მყარი საფუძველია. ამრიგად, სამყარო, ანუ მსოფლიო, ადამიანისეული მოვლენაა. იგი არ არსებობს Da-Sein-ისგან, ე. ი. ადამიანური ყოფიერებისგან დამოუკიდებლად. ეს იმას ნიშნავს, რომ საერთოდ ყოფიერების ყოველგვარი ფორმა ახუ მთელი ბუნება Da-Sein-ისთვის ძირითადად In-der-Welt-Sein-ის მოდუსით არსებობს.

თუ ეს ასეა, ფაუსტმაც ჭეშმარიტება მის გარეშე მყოფ ყოფიერებაში კი არ უნდა ეძებოს, არამედ თვით მისსავე შინაგან სამყაროში — In-Sein-ში. ამ გაგებით ფაუსტი, როგორც „სამყაროული პიროვნება“ (Weltmensch), არ უნდა გამოვიდეს საკუთარი არსებობის ფარგლებიდან (D-წრე) და ჭეშმარიტების ძიებაც ფაქტიურად თვითნაწილით შემოიფარგლოს. ამ თეზას **ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი** თანმიმდევრულად ავითარებს, რითაც ექსისტენციალიზმის სუბიექტურ იდეალიზმთან მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებს. მისი აზრით. სამყაროს მთლიანობა დაყოფილია ცალკეულ სამყაროებად — Umwelt-ებად. თვითეულ Da-Sein-ს თავისი Umwelt-ი აქვს, რომელსაც ის განაპირობებს „**რ ი ს თ ვ ი ს**“ (...wozu) კითხვის მოდუსით. ეს იმას ნიშნავს, რომ Umwelt შედგება ისეთი ნაწილებისაგან (Zeug), რაც ადამიანურ გაგებაში დანიშნულია **რ ა ლ ა ც ი ს ა თ ვ ი ს**. ამ ნაწილების მთლიანობა ქმნის კომპლექსს (Zeugganzheit), რაც ყოფიერების აზრზე (Seins sinn von Zeug) მიუთითებს და „...თვის“ (um-zu) მოდუსში გამოიხატება. ეს „...თვის“ მოდუსი მოქმედებას გულისხმობს და ადამიანთა საქმიანობაში ვლინდება. ამრიგად, **ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი** ს აზრით, სამყარო დაშლილ ნაწილებად ვლინდება საქმიანობაში, ე. ი. პრაქტიკაში, რაც ადამიანური არსე-

ბობის აზრსა და ფორმას შეადგენს. ამიტომ, — წერს ჰაიდეგერი, რომ ბერძნები სამყაროსა და საქმიანობას ერთი და იმავე ტერმინით აღნიშნავდნენ, თუმცა მათ ეს დებულება ბოლომდე ვერ განავითარეს და თავიანთი ონტოლოგიით მხოლოდ კატეგორიების, ე. ი. „უბრალო საგნების“ (Sache Dinge) ფარგლებში დარჩნენო. ასეთი მოძღვრებით შეიარაღებული თანამედროვე ფაუსტი სამყაროს მხოლოდ თავის Da-Sein-ში ეძებს და არა მის გარეშე. რაკი ასეა, საჭიროა ამ მოდერნისტული ფაუსტის Da-Sein-სა და მის Umwelt-ის ბუნებაში გავერკვეთ. ჰაიდერის მიხედვით, ის წმიდა სუბიექტური კატეგორიაა და იმავე დროს კომპლექსური ცნება, რომელიც ნაწილებისაგან (Zeug) შედგება. მათი სემანტიკური მთლიანობა ქმნის Zeuganzheit-ს, რაც აზრსა და მნიშვნელობას აძლევს სამყაროს. მაგრამ საქმე ის არის, რომ ნაწილთა აბსოლუტური მთლიანობა მიუღწეველია, რადგან მათი ჯამიც ნაკლოვანებით ხასიათდება. ამ ნაკლოვანების შეგნება აზრს უკარგავს სამყაროს ყოვლადობას, ამცირებს მას და ამით გზას უხსნის ფაუსტურ და უკმაცო ფილებლობას. სამყარო ასეთ შემთხვევაში კარგავს თავის მნიშვნელობას და ადამიანური აზროვნებისთვის რჩება მხოლოდ უინტერესო ფენომენი. ამიტომ შეცნობა ფაქტიურად შეცნობილის უაზრობის შეგნებას ნიშნავს, ყოველგვარ ღირებულებათა გაუფასურებას ანუ გარათრებას. ეს კი იმას იწვევს, რომ შემეცნების ექსისტენციალისტური თეორია ადამიანური რაობის საკითხს დასასრულის ცნებას უკავშირებს. მისი ძიების ონტოლოგიური ცენტრი არა საწყისის (A), არამედ დასასრულის (B) არათრია. პროფესორი ფ. ი. ფონ რინტელენი სწორედ ამ დასასრულის ფილოსოფიურ გააზრებას ცდილობს. ამავე მიზანს ისახავს თომას მანი, რომელიც თავის „დოქტორ ფაუსტუსს“ დასასრულის წიგნს უწოდებს (Das Buch des Endes), მაგრამ იმ არსებითი განსხვავებით, რომ, თუკი პირველი დასასრულის ტოტალურობას ქადაგებს, მეორე ამ თეორიის კრიტიკულ რეტროსპექციას გვაძლევს. რინტელენის „ახალი“ ფილოსოფიური

„აღმოჩენა“ უკვე მრავალგზის გამეორებულ და გაცვეთილ მეფისტოფელურ თეზას ემთხვევა. რ ი ნ ტ ე ლ ე ნ ი წერს, რომ „ყველაფერს აქვს თავისი დასაწყისი და ყველაფერს ექნება თავისი დასასრული“¹. იგი ყოფიერების მხოლოდ „პერსონალურ სინამდვილეს“ ცნობს და მის აუცილებელ დასასრულს ქადაგებს. ეს „პერსონალური სინამდვილე“ ან „პერსონალური ქეშმარიტება“ მ. შ ტ ი რ ნ ე რ ი ს სუბიექტური იდეალიზმის არსენალიდანაა ნასესხები და ექსისტენციალისტური აზროვნების ქვაკუთხედს წარმოადგენს. ა ი რ ი ს მ ე დ ლ ი წერს, რომ ს ა რ ტ რ ი ს ა თ ვ ი ს რეალობა არის მარტოხელი (Solitaire) კაცის ფსიქოლოგია². იგი წარმოადგენს ადამიანს, როგორც ზე-საზოგადოებრივ, ზე-ისტორიულ ინდივიდს. პ ო ლ ვ ა ლ ე რ ი ამ მარტოხელის ფილოსოფიას თავის „ფაუსტში“, როგორც უკვე ვიცით, მთელ მოქმედებას უძღვნის.

ასე ერწყმის ერთმანეთს ექსისტენციალისტური ფილოსოფიისა და ფაუსტურის თანამედროვე ბურჟუაზიული პარადიგმების დასკვნები. ეს იმიტომ, რომ ერთი და მეორეც ბურჟუაზიული კულტურის შინაგანი რღვევისა და დაშლის პროცესს გამოხატავს.

რ. ბ ე ი ლ ე ი ს აზრით, ექსისტენციალიზმი არის „გამტყდარი, დატანჯული სამყაროს მოთხოვნილება რამე რწმენისა“ ანუ „პრაქტესტი ცხოვრებას სიცარიელას წინააღმდეგ“³.

თ ო მ ა ს მ ა ნ ი თავის „ფაუსტუსში“ ამ „სიცარიელის“ ტრაგედიას უჩვენებს. ფილოსოფოსთაგან ჯერ მ ა რ ტ ი ნ ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი, ხოლო შემდეგ ჟ ა ნ - პ ო ლ ს ა რ ტ რ ი ამ ა რ ა ფ რ ი ს დაცარიელების ან „არაფრის არაფერში შთანთქმის“ ბესტიკურ თეორიას ქმნიან.

მიუხედავად საერთო იდეალისტური მსოფლმხედველობისა, ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი ს ა და ს ა რ ტ რ ი ს ექსისტენცი-

¹ F. — J. von Rintelen, Philosophie der Endlichkeit, als Spiegel der Gegenwart, 1951, S. 401.

² J. Murdoch, Sartre, Romantic Raddionalist. p. 51.

³ R. Bailey, What is Existentialism? London. 1950.

აღსტურ თვალსაზრისს შორის მაინც მნიშვნელოვანი განსხვავებაა. ს ა რ ტ რ ი ცდილობს დაძლიოს იდეალიზმისა და მატერიალიზმის „ცალმხრიობა“ და ახალი მონისტური თვალსაზრისი შექმნას. მისი აზრით, თანამედროვე ფილოსოფიის ძირითად ამოცანას დუალიზმის უარყოფა წარმოადგენს. იგი •ეტყიეებს, რომ ამ მხრავ მიღწეულაა გარკვეული პროგრესი. ეს პროგრესი იმაში მდგომარეობს, რომ არსი დაკავშირებულაა მის გამოვლენასთან, უარყოფილაა შინაგანისა და გარეგანის დაპირისპირება და ამით სამყაროს დუალისტური წარმოდგენა შეცვლილია ფ ე ნ ო მ ე ნ ე ბ ი ს მონიზმით. ს ა რ ტ რ ი ს მიხედვით, გარეგნულისა (მოვლენის) და მასში დაფარული ნამდვილი რეალობის (არსის) დაპირისპირება უაზრობაა. სინამდვილე ის არის, რასაც მოვლენები, ფენომენები წარმოადგენენ. მათ იქით არაფერი არ ჩანს და ამიტომ „ჩვენც არ უნდა დავიჭეროთ მოვლენის უკან რაღაც სხვა არსებობა“ (nous ne croyons plus à l'être derrière l'apparition)¹.

ს ა რ ტ რ ი უარყოფს მოვლენის კანტიანურ განმარტებას და ჰ უ ს ე რ ლ ი ს მსგავსად ამტყიეებს, რომ ერთადერთ რეალობას ის წარმოადგენს, რაც ჩვენს ცნობიერებაში აშკარავდება. რეალობა მოვლენაში ისე ვლინდება, როგორც ის არის, და სხვას არაფერს უდრის, გარდა თავისი თავისა (il est absolument indicatif de lui même), „მოვლენა, არ მალავს არსს, — წერს ს ა რ ტ რ ი,—იგი მას ავლენს, ე. ი. თვითონაა არსი“² (L' apparence ne cache pas l'essence, elle la révèle: elle est l'essence“). მაგრამ ეს ყოველგვარი დუალიზმის მოსპობას კი არ ნიშნავს, არამედ მის დაყვანას ერთზე: უსასრულოსა და განსაზღვრულის დაპირისპირებაზე. მართალია, ს ა რ ტ რ ი არ ცნობს კ ა ნ ტ ი ს ნოუმენების თეორიას, იგი არ უპირისპირებს „მოვლენებს“ „არსს“, მაგრამ მათ შორის მაინც არ სვამს იგივეობის ნიშანს. მისი აზრით, არსი არ დაიყვანება მხოლოდ „ინდივიდუალურ გამოვლენათა

¹ I.—P. S a r t r e, L'être et le Néant, Paris, 1943 p. 12.

² იქვე.

მწკრივამდე“, ისევე როგორც ს პ ი ნ ო ზ ა ს სისტემაში სუბსტანცია არ მიიღწევა მოდუსების დაუბოლოებელი შეკამებით. ეს კონცეფცია განსაზღვრავს ფაუსტური მისწრაფების ამაოებას, მოვლენათა შემეცნების გზით მიაღწიოს მთლიანობას (Allheit) ანუ ტოტალურობას, რადგან ეს „მოვლენები“ ანუ „სახეები“ იცვლება და ვითარდება, ე. ი. ერთი და იგივე „არსი“ შეიძლება „მოვლენათა“ მთელ წყებაში გამოვლინდეს. ყოველი „მოვლენა“ ანუ „ფენომენი“ ინდივიდუალური ხასიათისაა და მხოლოდ ადამიანურ ასპექტში წარმოიდგინება. ასეთი თვალსაზრისი კარს უღებს ყოველი სახის აბსტრაქციონისტულ ხელოვნებას, რომელიც არსს ნებისმიერ ფორმაში ავლენს და ზოგჯერ ამ „გამოვლენის“ (apparition) რეალურობის პრეტენზიასაც აცხადებს.

ს ა რ ტ რ ი ერთმანეთისაგან ასხვავებს ყოფიერების ფენომენსა და ფენომენის ყოფიერებას. მისი აზრით, პირველი არ უღრის მეორეს. ფენომენი მკლავნდება, ყოფიერება კი არა. საგნის არსებობა თ ა ვ ი ს თ ა ვ ა დ (en-soi) დაუსაბუთებელია, მაგრამ თავისთვის (pour-soi) — სრულიად აშკარა¹. ყოველი ცნობიერი არსებობა არსებობს, როგორც არსებობის ცნობიერება. სიამოვნება ვერ გაითიშება სასიამოვნოს შეგრძნებისაგან. იგი არ არსებობს შეგრძნებაზე ადრე, მაგრამ არც სიამოვნება „შეიძლება შთაინთქას“ შეგრძნებაში, რადგან ის სრულიად რეალური და კონკრეტული მოვლენაა. ს ა რ ტ რ ი აღიარებს, რომ ყოველი ცნობიერება არის რალაცა საგნის ცნობიერება. იგი სუბიექტური რეალობაა. წმიდა სუბიექტურობაც რ ა ი მ ე ს ა დ მ ი ა მიმართული. ის უნდა წარმოიქმნას როგორც ყოფიერების გამკლავნება. „ეს ყოფიერება არის ფენომენების ტრანსფენომენალური ყოფიერება და არა ნოუმენალური ყოფიერება, რომელიც მის უკან იმალება“². ყოფიერება არ არის შ ე დ ე გ ი. ის არის თ ა ვ ი ს თ ა ვ ა დ (l' être est en-soi), იგი არ შექმნილა შესაძლებ-

¹ J.—P. Sartre, L'être et le Néant, p. 18.

² იქვე, გვ. 20.

ლობისაგან. „ყოფიერება თავისთავად არც შესაძლებელია, არც შეუძლებელი — ის არის ის, რაც არის (l'être est ce qu'il est).“

ახდენს რა ყოფიერების ანალიზს, ს ა რ ტ რ ი წერს, რომ არსებობს ორი სფერო: თ ა ვ ი ს თ ა ვ ა დ ო ბ ა (en-soi) და თ ა ვ ი ს თ ვ ი ს ო ბ ა (pour-soi). მისი აზრით, ამ ორ სფეროს შორის კავშირის დადგენა შეუძლებელია. ან თუ აქ რამე კავშირზე შეიძლება ლაპარაკი, მხოლოდ სინთეზურზე. ყოველ შემთხვევაში, ტოტალურობას ს ა რ ტ რ ი მათ ერთიანობაში არ ეძებს. მისი აზრით, ყოფიერების მეორე სფეროს (pour-soi) თავისი საკუთარი სრულყოფა აქვს ადამიანურის ფარგლებში. ამას ის „კონკრეტულ ტოტალობას“ უწოდებს. აქედან წარმოიშობა ფაუსტური პრობლემა ადამიანის, როგორც კონკრეტული არსებობის ადგილის განსაზღვრისა სამყაროში, მისი მსოფლიოსთან მიმართების აუცილებლობა. ს ა რ ტ რ ი ს მიხედვით, ამას გამოხატავს გამოთქმა „ყოფიერება მსოფლიოში“ (l'être dans la monde), რაც გარკვეულ მიმართებაშია „ყოფიერების თავისთავადობასთან“ (l'être en-soi). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ფაქტიურად არსებობს ორი ყოფიერება: პრეერეფლექსური (cogito prereflexif) — l'être en-soi და ფენომენის ყოფიერება — l'être pour-soi. ეს უკანასკნელი ვერ იმოქმედებს ცნობიერებაზე, რადგან ცნობიერება ვერ გადალახავს თავის სუბიექტურობას. ამით ს ა რ ტ რ ი ფიქრობს უარყოს მატერიალისტური (რეალისტური) თუ იდეალისტური კონცეფცია და „მათ მიღმა“ ეძებოს „მესამე სახის“ ჭეშმარიტება. იგი უარყოფს წმიდა წყლის იდეალისტურ შეხედულებას, თითქოს ყოფიერება შექმნა ღმერთმა ex nihilo¹. მაგრამ ეს იმას მაინც არ ნიშნავს, რომ ყოფიერებამ თვითონ შექმნა თავისი თავი, რომ ის არის მიზეზი თავისი თავისა (causa sui). ის არც აქტიურია და არც პასიური, რადგან ერთიც და მეორეც მხოლოდ ადამიანური ცნებებია. ყოფიერება კი მათ მიღმა იგულისხმება, ან, რო-

¹ არაფრისაგან.

გორც ს ა რ ტ რ ი წერს, „ის არის თავისთავად“ (l'être est en-soi), როგორც წმიდა პოზიტიურობა. ამრიგად, ს ა რ ტ რ ი, მართალია, ცდილობს როგორმე დააღწიოს თავი დუალიზმს, მაგრამ აშკარად ვერ ახერხებს ამას. იგი თვითონაც აღიარებს, რომ „ჩიხში მოემწყვდა“, რადგან ამ ორ ყოფიერებას შორის კავშირი ვერ დაადგინა, მაგრამ ძიებას მაინც არ წყვეტს და, მსგავსად ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი ს ა, „არაფრის პრობლემას“ (Le problème du néant) აყენებს.

ყოფიერება და არაფერი. ამ ორი ცნების შინაარსის ურთიერთობა ს ა რ ტ რ ი ს მსოფლმხედველობის კარდინალური საკითხია. ასეც უწოდებს ის თავის უმთავრეს ფილოსოფიურ ნაშრომს: „L'être et le Néant“ — „ყოფიერება და არაფერი“. და სწორედ ეს ა რ ა ფ ე რ ი ა ს ა რ ტ რ ი ს კვლევის მთავარი ობიექტი. მთელი თავისი მეტაფიზიკა ფაქტიურად მას ამ ა რ ა ფ ე რ ი ს ა გ ა ნ გამოჰყავს. ს ა რ ტ რ ს სურს დაადგინოს, რა არის ეს ა რ ა ფ ე რ ი და სადაა მისი ონტოლოგიური locus-ი. მისი აზრით, ა რ ა ფ ე რ ი უნდა ვეძებოთ იმ ფუნდამენტურ დამოკიდებულებაში ადამიანსა და ყოფიერებას შორის, რომელსაც ეწოდება კითხვა. ს ა რ ტ რ ი წერს, რომ ადამიანი ყოფიერების ანუ მსოფლიოს მიმართ კ ი თ ხ ვ ი თ დამოკიდებულებაშია. ეს ფაუსტურის არსებით ნიშანსაც წარმოადგენს. ჯერ თქმულებაშიც ფაუსტის მთავარი მოთხოვნილება მეფისტოფელისადმი დასმულ კითხვებზე სწორი პასუხი იყო (Interrogation). ეს კითხვები იქაც მსოფლიოს რაობას, ყოფიერების შინაარსის გარკვევას და ქვეშარტების დადგენას ეხებოდა. ს ა რ ტ რ ი ც ამ ასპექტში აყენებს საკითხს და ცდილობს გაარკვიოს ადამიანის მსოფლიოსთან კითხვითი დამოკიდებულების რაობა. იგი უპირველეს ყოვლისა აცხადებს, რომ კითხვითობა ან კითხვის უნარიანობა განსაზღვრული პირობაა თვითონ ადამიანისათვის ანუ „ადამიანური რეალობისთვის“ (réalité humaine). ყოველი კითხვა გულისხმობს დადებით ან უარყოფით პასუხს. — „ჰოს“ (oui) ან „არას“ (non). ს ა რ ტ რ ი ს აზრით, სწორედ აქ იჩენს თავს „არაფერი“. კითხვის აქტში იმპლიცირებულია,

რომ რაღაც შეიძლება არ იყოს, რომ შემკითხველმა რაღაც არ იცის. მან ისიც არ იცის, პასუხი დადებითი იქნება თუ უარყოფითი. ამრიგად, კითხვა ხილია ორ „არყოფნას“ (non-êtres) შორის. ერთია „ადამიანის ცოდნის არყოფნა“ და მეორე — ტრანსცედენტურ ყოფიერებაში „არყოფნის შესაძლებლობა“. ჭეშმარიტებას ყოფიერების ასეთ დიფერენციაციის გზით შემოჰყავს მესამე მოდული — „განსაზღვრის არყოფნა“. ეს არის არყოფნის მუდმივი შესაძლებლობა (possibilité) ჩვენს გარეშე და ჩვენს შიგნით, რომელიც განაპირობებს კითხვებს ყოფიერებაზე. აქ „არყოფნა“ განსაზღვრავს პასუხს. ის რაც იქცევა ყოფიერებად, წაერთმევა იმას, რაც ის არ არის. როგორც არ უნდა იყოს პასუხი, მისი ფორმულა ერთია: „ყოფიერება არის ეს და ამის გარეშე არაფერი“ (L'être est cela et en dehors de cela rien), ამით ჩვენ ვიღებთ რეალობის ახალ შემადგენელ ნაწილს — „არყოფნას“ (non-êtres) ანუ არაფერს. ამრიგად, თვით კითხვითი დამოკიდებულება მსოფლიოსთან ამქლავნებს, რომ ჩვენ გარშემორტყმული ვართ არაფრით (nous sommes environnés du néant).

ყოველივე ეს ისევ ჰაიდეგერის გამეორებაა. სარტრის განუწყვეტელი პოლემიკა ჰაიდეგერთან მაინც ვერ აშორებს მას ამ უკანასკნელის ფუნდამენტური დებულებებისაგან. აქედანვე სრულიად აშკარა ხდება, თუ რას უნდა ნიშნავდეს მოდერნისტული ფაუსტური ძიება „არაფრის სიცარიელეში“. ჩვენ უკვე ამ წიგნის შესავლიდანვე ვიცით, რომ ეს ძიება ნეგატივების (négativité) გზით მიდის და ბოლოს ყოველივე არსებულის ტოტალურ უარყოფას, გააჩვენებს ან არაფრის არაფერში შექამებას ერთვის. ყოველივე ამის შედეგად სარტრის კონცეფციაში ახალი საკითხი იზადება, სახელდობრ, არაფრისა და უარყოფის ურთიერთობის საკითხი. სარტრიც აყენებს კითხვას: უარყოფა წარმოშობს არაფერს თუ არაფერი უარყოფას? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემამდე სარტრი ემიჯნება კანტს. კანტისთვის არაფერი მსჯელობის თვისებაა, სარტრისთვის კი პრემსჯელობრივი კატეგორია.

უარყოფა არსებობს არა მარტო ადამიანის მსჯელობაში, არამედ ტრანსცედენტობაშიც არაფრის სახით. ეს რომ არ იყოს, უარყოფითი მსჯელობა აბსურდი იქნებოდა. უარყოფა არსებობაზე უარის თქმაა, მაშასადამე, არყოფნაც ისევე რეალურია, როგორც ყოფნა. ყოფნიდან კი უარყოფას ვერასდროს ვერ მივიღებთ. თუ ეს ასეა, უარყოფის წარმოშობა (*L'origine de la négation*) უნდა ვეძებოთ. **ჰ ე გ ე ლ ი ს ა თ ე ი ს**, როგორც ვიცით, ყოფნა და უარყოფა ლოგიკურად თანადროული ცნებებია,—როგორც სინათლე და ჩრდილი, თეზა და ანტითეზა. **ს ა რ ტ რ ი ს** აზრით კი ისინი, ერთმანეთს მისდევენ: ჯერ ყოფნაა, შემდეგ უარყოფა. ჩვენ შეგვიძლია უარყოფით ყოფიერების შემადგენლობა, მაგრამ ვერ უარყოფთ, რომ ის არის. ყოფნა შეიძლება დაიცალოს შინაარსისაგან, მაგრამ ის მაინც იქნება. არყოფნა კი, თუკი ის ყოფიერებისაგან დაცლილია, არ არის; მაშასადამე, ის ლოგიკურად აპოსტერიორულია ყოფნის მიმართ. ამით **ს ა რ ტ რ ი** უარყოფის **ს პ ი ნ ო ზ ა ს** ფორმულას — *omnis determinatio est negatio*¹. პირიქით, ყოველი უარყოფა არის განმარტება (*toute négation est détermination*), ხოლო აქედან გამოდის დასკვნა, რომ ყოფიერება წინ უსწრებს არაფერს და აფუძნებს მას². იგი თან სდევს ყოფიერებას. ყოფნა არ საჭიროებს არაფერს, მაგრამ არაფერი შეუძლებელია ყოფნის გარეშე. **ამ არ აფერს ს ა რ ტ რ ი** გნოსეოლოგიური თეალსაზრისით გადამწყვეტ მნიშვნელობას აძლევს. მისი აზრით, მსოფლიოს აღქმა **ა რ ა ფ რ ო ბ ი თ ი ა** (*néantissante*). **ს ა რ ტ რ ი ს** აზრით, არაფერი, როგორც რეალობის განსაკუთრებული სახე, ყოფიერების წილშია, მის შუაგულში და არა მის გარეშე ან მიღმა. ამიტომ ხმარობს ის გამოთქმას: *Néant intra-mondain*, ე. ი. „შინა-ქვეყნიური არაფერი“. მაგრამ **ს ა რ ტ რ ი** აქ არ ჩერდება. შემდეგ ის უფრო აბუნდოვანებს საკითხს იმის მტკიცებით, რომ, მიუხედავად ამისა, ყოფიერება, რაც წმიდა პოზიტიურობაა, არ შეიცავს არაფერს, როგორც თავის

¹ ყოველი განმარტება არის უარყოფა.

² J.—P. S a r t r e, *L'être et le Néant*, p. 52.

სტრუქტურულ ნაწილს. მაშასადამე, არაფერი არ შეიმეცნება „არც ყოფიერების გარეშე და არც მის ნაწილად“. იბადება კითხვა, მაშ რა არის, ან სად არის ეს არაფერი? ამაზე სარტრი ისევ ბუნდოვნად გვიპასუხებს, რომ ის არცოფნაა. რომელიც არაფრობს (se néantiser), ჰაიდეგერის მიხედვით — nichtet, — მაგრამ ყოფიერების გარეშე მინცვერ წარმოიდგინება, რადგან რამე რომ გაარაფრდეს, ის უნდა იყოს. ამრიგად, არაფერი წარმოიშობა ყოფიერებისაგან, როგორც მისი ნეგატიური შედეგი. აქაც სრულიად აშკარაა ჰაიდეგერის გაარაფრებასა (Nichtung) და სარტრის უარყოფას ანუ ნეანტიზაციას (néantisation) შორის ლოგიკური კავშირი. ორივე „გაარაფრების“ ასპექტში განიხილავს ყოფიერების საკითხებს. განსხვავება უფრო მსჯელობის ხერხებსა და ტერმინოლოგიას ეხება, ვიდრე საკითხის არსს. ამ პროცესების გამოსახატავად სარტრი თავისებურ ტერმინებს ქმნის. ასე მაგალითად, იგი ხმარობს ტერმინს „თავისთავადობა“ (en-soi). მისი აზრით, არსებობა ან, როგორც თვითონ წერს, თავისთავადობა იმყოფება ადამიანთა გარეშე, სინამდვილეში და ყოფიერების სავსებით პოზიტიურ უკიდურესობამდე შეკუმშულ იდენტურობას წარმოადგენს. მას არ ახასიათებს დროულობა (temporalité), რაც მხოლოდ ადამიანური ყოფიერების თვისებაა. ადამიანური ყოფიერება კი არის „უმალღეს ზომამდე“ შეკუმშული იდენტურობა თავის თავში. იგი, უპირველეს ყოვლისა, ისაა, რასაც სარტრი უწოდებს „თავისთვისობას“ (pour-soi), რომლის ონტოლოგიური ცენტრი თავისთავადობისაგან ანუ სინამდვილისაგან მოშორებით იმყოფება. აქ თავისთვისობა ცნობიერად უპირისპირდება ანუ შორდება თავისთავადობას. ეს დაშორება, რომელიც მის სტრუქტურულ ესენციას წარმოადგენს, სარტრის აზრით, არის სწორედ „არაფერი თავისი უწმიდესი ფორმით“. სარტრი აღნიშნავს, რომ არსად არ შეეხვდებით არაფერს ისეთი წმიდა ფორმით, როგორც „თავისთვისობაში“ — pour-soi-ში. ამით სარტრი, წინააღმდეგ ჰაიდეგერისა, არაფერს ყოფიერებასთან კი არ აიგივებს, არამედ ქმედობასთან (werden) აკავ-

შირებს, როგორც ადამიანური არსებობის ნაკლის გამჟღავნებას.

ს ა რ ტ რ ი ც დ ი ლ ბ ს გაერკვეს თ ა ვ ი ს თ ვ ი ს ო ბ ი ს, როგორც სრულყოფის ანუ ტოტალურობისადმი მიწრაფების ნაკლის პრობლემაში. თავისთავისობის ასეთი არსებობა მას ესმის როგორც შესაძლებლობის დროის დიასპორული ფორმით მიწრაფება—გაქდეს თ ა ვ ი ს თ ა ვ შ ი დ ა ს რ უ ლ ე ბ უ ლ ი და ამ გზით იქცეს თავისთავადობად. ამრიგად, თავისთვისობა არის ტრანსცენდირებული თავისთავადობა. იგი თავის განსაზღვრას იმაში პოულობს, რაც ის არ არის. ეს ნეგატიური განსაზღვრა ახასიათებს მას შინაგანად, თავისივე ესენციაში. აქ შემოაქვს ს ა რ ტ რ ს „ნაკლის“ (manque) ცნებაც, როგორც შინაგანი ნეგაციის ფუძე და ფორმა. ნაკლი არ ეკუთვნის თავისთავადობას, რადგან თავისთავადობა, ს ა რ ტ რ ი ს ა ზ რ ი თ, წმიდა პოზიტიურობაა. ხოლო ნაკლი მართო ადამიანური რეალობის ფარგლებში ჩნდება და სამ მომენტს გულისხმობს: იმას, რაც აკლია, რ ა ს ა ც ა კ ლ ი ა და ტოტალურობას, რომელიც შესაძლებელს ხდის მათ ცალ-ცალკე არსებობას, როგორც განსხვავებულსა და ამავე დროს ერთი მეორისათვის აუცილებელს. თავისთავადობა აქ არსებობას უნდა გულისხმობდეს, იმას, რასაც გერმანელები Wesen-ს უწოდებენ, და ფაქტიურად სინანდელიც ნიშნავს. თავისთვისობა კი ქმედობის პროცესს გამოხატავს, Werden-ს; ხოლო possibilité — შესაძლებლობას. ნაკლიც წმინდა ადამიანისეულია. იგი მოდის საგნებზედ მხოლოდ ადამიანური ყოფიერებით, რომელიც თავისშივე გულისხმობს ნაკლს. ნაკლი შევსებას თხოულობს, წრე — დამთავრებას, ადამიანური — სრულყოფას, ფაუსტური—იდეალურს. ს ა რ ტ რ ი ს ა ზ რ ი თ, ადამიანური რეალობა არის თავისივე ტრანსცედენცია იმისკენ, რაც მას აკლია და რომლის მიწვედომით იგი გადაიქცევა თავისთავადობად. მისთვის ადამიანური რეალობის ტრანსცედენციის აზრი და ობიექტი მოცემულია თავისსავე ესენციაში, როგორც ამავე რეალობის მთლიანობა. ს ა რ ტ რ ი ს კონცეფციაში თავისთვისობას აკლია გარკვეული კონკრეტული რეალობა, რომლის სინთეზური ასიმილაცია მას გადააქცევდა თავისთავადობად.

ვადობად. ეს რეალობა მას ისევე აკლია, როგორც ნახევარ მთვარეს აკლია მეორე ნახევარი, რომ გახდეს მთლიანი. ის, რაც აკლია თავისთავადობას, ესაა მისი შესაძლებლობა (possibilité). შესაძლებლობა ჩნდება გაარაფრების, ნეანტიზაციის საფუძველზე, იმის საფუძველზე, რომ თავისთვისობა უარყოფს თავისთავადობას და არსებობს მისგან მოშორებით. თავისთვისობა არის თავისთავადობის შესაძლებლობისაგან განცალკევებით არსებობის ერთ-ერთი ფორმა. ამიტომ, რომ თავისთვისობა ყოველთვის ექსტრატიკურად არსებობს თავის შესაძლებლობებში — პოსიბილიტეებში, იმაში, რაც იგი არ არის, ანუ რაც იგი არის არყოფნის, უფრო ზუსტად, ჯერ კიდევ არყოფნის მოდუსით. ამით სარტრი აბათილებს ყოფიერების არაფერში ტრანსცენდირების კლასიკურ იდეალისტურ თეორიას და აგრეთვე მ. ჰაიდეგერის აზრს, თითქოს ტრანსცედენცია ამკლავნებს თავისთვისობას ანუ ადამიანურ მეობას (Die Transzendenz konstituiert die Selbstheit). იგი უარყოფს არისტოტელესა და დეკარტეს დებულებასაც, რომ ყოველი ნაკლოვანი მისწრაფვის უნაკლობისაკენ, რაც, მათი აზრით, არის ღვთაება. სარტრი არ იზიარებს არც ლაიბნიცის შეხედულებას, რომელიც შესაძლებლობას თვლიდა ყოველგვარი კაუზალობის გარეშე არსებულად და ღმერთის კონცეფციას ან ღვთაებრივ გონებას (göttliche Vernunft) უკავშირებდა. იგი უფრო ახლოა სპინოზასთან, რომელიც შესაძლებლობის ონტოლოგიურ სფეროს შედარებით რეალისტურ ასპექტში განიხილავს. სპინოზას აზრით, ყოველგვარი შესაძლებელი განპირობებულია ადამიანის უცოდინარობით ღროისა და შესაძლებლობის ფარგლებში. შესაძლებლობა საფეხურია სრული შემეცნებისაკენ და მჭიდრო კავშირშია ადამიანურ ყოფიერებასთან. სარტრი იზიარებს სპინოზას ამ დებულებას.

ამრიგად, სარტრის აზრით, შესაძლებლობა არის ის, რაც აკლია თავისთვისობას იმისათვის, რომ გახდეს თავისთავადობა. ცნობიერება, როგორც ფაქტი, არ არის თავისთავში დასრულებული, იგი მითითებაცაა ჯერ კიდევ არა-ზე. ყო-

11. მ. კვესელავა

ველ ცნობიერებას აკლია რ ა ლ ა ც აბსოლუტურობის თვალსაზრისით. შესაძლებლობის განამდვილება არააბსოლუტურ პლანში არ ნიშნავს თავისთავადობის სრულ წვდომას. იგი სურვილია მხოლოდ, რაც თავისთვისობის არსებობის ერთ-ერთი ფორმაა. **ს ა რ ტ რ ი ს** შეხედულებით, ადამიანი მონა თავისი სურვილებისა. იგი ყოველნაირად მიისწრაფვის დაიკმაყოფილოს ეს სურვილები, მოახდინოს მათი, როგორც შე-შესაძლებლობათა, განამდვილება, მაგრამ ეს მიუღწეველია, რადგან ყოველგვარი დაკმაყოფილების შემდეგ შესაძლებლობათა ახალი პლანი ჩნდება. ამ მსჯელობაში უცნაური არაფერია. იგი ასე თუ ისე სწორად ასახავს სინამდვილეს, მაგრამ **ს ა რ ტ რ ი ს** მიერ მისგან გამოტანილი დასკვნებია არასწორი. ის, რაც ადამიანის ტოტალურობას აკლია, როგორც **ს ა რ ტ რ ი წერს**, შეიძლება ზოგჯერ დაუკმაყოფილებლობის წყარო იყოს, და არა გულგატეხილობისა (*Enttäuschung*) **გულგატეხილობა** მიღწეულის უარყოფას ნიშნავს, ფაუსტური დაუკმაყოფილებლობა კი ახლის მოპოვების სურვილს ბადებს. **ს ა რ ტ რ ი** შეცნობის ყოველ ფორმას შეცნობილის გაა რ ა ფ რ ე ბ ა დ მიიჩნევს, „გულგატეხილობად, რაც გამოიხატება გამოთქმაში „ნუთუ ეს იყო ყველფერი?“ **ს ა რ ტ რ ი ს** ამ კონცეფციას უაღრეს პესიმიზმამდე მივყავართ. სხვაგვარად არც შეიძლება იყოს, რადგან, მისა შეხედულებით, თავისთვისობა ტოტალურობას მხოლოდ სიკვდილში ანუ გაარაფრებაში აღწევს და ისევ დასასრულის ცნებას უკავშირდება. არსებობის სინამდვილე, თავისთავადობა, თითქოს ემუქრება თავისთვისობას, იჭრება მასში, ცდილობს შეიზიდოს ის *être-été*-ში, რასაც ახერხებს კიდევ, მაგრამ მხოლოდ სიკვდილის საშუალებით. ამის გამო ადამიანური რეალობა ტანჯულია თავის ესენციაში. იგი ტოტალურად მხოლოდ მაშინ იქცევა, როცა მოისპობა, როგორც თავისთვისობა, ე. ი. მოკვდება ანუ გაარაფრდება¹. ფაუსტური ტიპი მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე ეძებს ჭეშმარიტებას საგნებსა და მოვლენებში, ადის შემეცნების ერთი

¹ J.—P. Sartre, L'être et le Néant, p. 137.

საფეხურიდან მეორეზე, ცდილობს შემოაცალოს არსს მოვლენების გარსი, სწვდეს შინაგანს, ნამდვილს, მაგრამ ყოველი მისი წინსვლა თურმე ცნობიერების თანდათანობითი გააფრებაა, ჯერ ერთის, შემდეგ მეორესი, მესამესი, მეათესი, მეასესი... და ბოლოს ყველაფრის. ამ ტოტალური გააფრების პროცესიდან არ რჩება არაფერი, არავითარი არსი, არავითარი „ძირეული ჭეშმარიტება“, არაფერი, გარდა თვითონ არაფრისა ანუ „არაფრის თანა არაფრისა“. ამ შემთხვევაში პ. ი ბ ს ე ნ ის პიერ გუნტის ანალოგიას რომ მივმართოთ, ასეთი სურათი წარმოგვიდგება: ჭეშმარიტების მადიებელი ადამიანი აცლის ხახვს ფურცლებს, რომ მიაღწიოს გულს. შემოხსნის ერთს, მეორეს, მესამეს, მეათეს... და ბოლოს აღმოჩნდება, რომ არავითარი გული არ არის, არის მხოლოდ ფურცლები, ამის იქით კი — არაფერი ანუ სიცარიელე არაფრისა.

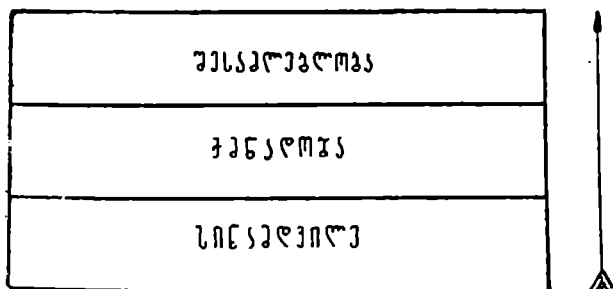
ს ა რ ტ რ ი ც ასე წარმოიდგენს შემეცნების პროცესს. მისი აზრით, ეს არის გააფრების ანუ ნეანტიზაციის პროცესი, რომელიც მთავრდება ტოტალური უარყოფით ანუ სიკვდილით.

დინამიკური ცენტრი. ს ა რ ტ რ ი ს ეს გნოსეოლოგიური პესიმიზმი სათანადო გამოხმაურებას პოულობს მისი ფილოსოფიის სოციოლოგიურ ნაწილშიც და დიდ გავლენას ახდენს თანამედროვე დასავლეთის ფილოსოფიურ აზროვნებაზე. ეს გავლენა გამოიხატება ყოველგვარი ღირებულების გაუფასურების (Abwertung aller Werte) ნიკშეანური თეზის განმეორებაშიც და ერთვის უკიდურესი პესიმიზმისა და დაცემულობის ნიჰილისტურ ნაკადს. ამავე გზას მიჰყვებიან თანამედროვე ბურჟუაზიული ფაუსტური პარადიგმებიც, განსაკუთრებით პოლ ვალერიის „ფაუსტი“. პოლ ვალერიის სარტრისეული თვალსაზრისით, ფაუსტის ადამიანური რაობა, მისი გამოვლენილი ყოფიერება, ან მიღწეული საფეხური, არის მისი თავისთავადობა, მისი en-soi, მაგრამ ფაუსტი იმის გარდა, რაც არის, კიდევ წარმოადგენს იმის ძიებას, რაც მას აკლია, ანუ იმას, რაც მისი შესაძლებლობის სფეროშია, მაგრამ ჯერაც მიუღწეველია. ის კი, რაც მასში ან მის რაობაში, მის თავისთავადობაში არ არის და იმავე დროს კიდევ არის, როგორც შესაძლებ-

ლობა, არის არაფერი ანუ „მოქმედი რაღაც“, რომელიც ჯერაც შეუცნობელს უკავშირებს შეცნობილის ანუ განამდვილებობის სფეროს. ამრიგად, ეს არაფერი ფაუსტური ადამიანური ყოფიერების, მისი თავისთავადობის თვისებაა. იგი მუდმივი, მოქმედი კავშირია თავისთავადობასა და შესაძლებლობას შორის. ერთიდან მეორეში გადასვლის ამ „სასაზღვრო სიტუაციას“ ექსისტენციალისტური მოძღვრების მიხედვით ეწოდება არაფერი — néant. ამრიგად, შესაძლებლობა თავისთვისობის სფეროში გააჩნდება ანუ ნეანტიზაციის გზით შედის ფაუსტურ რაობაში, თავისთავადობაში და წარმოადგენს მის დადგენილ სახეს. სარტრმა ამ შემთხვევაში თითქოს ჰეგელი და ჰუსერლი გაასწორა იმ მხრივ, რომ, თუკი მათთვის ყოფიერება არაფერი, განსხვავების მიუხედავად, ერთმანეთს ემთხვეოდა და დროის ლოგიკურ იგივეობას გულისხმობდა, მან ისინი დროისა და სივრცის თვალსაზრისითაც დააშორა ერთმანეთს და გარკვეულ დამოკიდებულებაში დააყენა. თავისთვისობა მასთან მარტო თავისთავადობასთან მიმართებაში განიხილება. პირველის არსებობა წარმოდგენილია მეორის გარეშე, ე. ი. არც ფაუსტური ძიება შეიძლება იყოს არაფერში, თვითონ ფაუსტი თუ არ იქნება როგორც სინამდვილე. არც სარტრი უარყოფს, რომ ადამიანური ყოფიერება შეიძლება იყოს თავისთავადობა. აქედან არც ფაუსტურის, როგორც ადამიანურის მოხსნის აუცილებლობა გამომდინარეობს, რომ მან არაფრის, ან წმიდა შესაძლებლობის სფეროში იმოქმედოს, როგორც ამას დ. ლოომარი და სხვა თანამედროვე ექსისტენციალისტი ფაუსტმცოდნეები ასკვნიან. კიდევ მეტი: სარტრის აზრით, ის, რაც თავისთვისობას (ე. ი. ფაუსტს, როგორც სრულყოფას) აკლია და რაც მის არაფრობას, ნეანტიზაციას განაპირობებს, არის მისი თავისთავადობა, მისი en-soi. თავისთვისობა იმიტომ არის არასრულყოფილი, რომ იგი თავისთავადობისაგან დაშორებით მყოფობს. მაგრამ, მისი აზრით, საქმე ისაა, რომ (და აქ ღრმადდება სარტრის იდეალიზმი) თავისთავადობა წარმოდგება თავისთვისობისაგან. თავისთვისობა მიისწრაფვის გასცილდეს თავის

ვისთავს და სწვდეს თავისთავადობას. ერთი სიტყვით, მოქმედება გამომდინარეობს არაფრისაგან თავისთვისობის გზით და არა თავისთავადობა მიისწრაფვის თავისთვისობის საშუალებით შესაძლებლობისაკენ, — *possibilité*-საკენ. ამგვარი მოსაზრებიდან გამომდინარე თანამედროვე ექსისტენციალისტი ფაუსტმცოდნეებიც, რომლებიც ამტკიცებენ, რომ ფაუსტის მოქმედების სფერო არაფერშია, სიცარიელეში, ან, როგორც ოსვალდ შპენგლერი ამტკიცებს, ფაუსტური მსოფლმხედველობა ზემატერიული სამყაროდან გამომდინარეობს, მისი სფეროა „წმიდა და უსაზღვრო სივრცე, რომელშიც უარყოფილია მატერია“. იმავე შპენგლერის აზრით, ფაუსტურის დინამიკურ ცენტრს წარმოადგენს უსასრულობა, უსაზღვრო სივრცე, „როგორც აპრიორული კვრეტის ფორმა“¹.

შემეცნების „დინამიკური ცენტრის“ ძიებას კატეგორიული მნიშვნელობა აქვს ფაუსტმცოდნეობისთვისაც. აქ და არა ზოგად საკითხებსა და ცნებებში ემიჯნება ჩვენი გაგება ექსისტენციალისტურს. ჩვენის აზრით, ფაუსტურის ონტოლოგიური თუ დინამიკური ცენტრი მის ადამიანურ რაობაშია, მის *ensoi*-ში, მის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, მის თვისებებში, ხასიათსა და შესაძლებლობებში. თუ თვალსაჩინოებისათვის გრაფიკულ გამოსახულებას გამოვიყენებთ, ასეთ სურათს მივიღებთ:



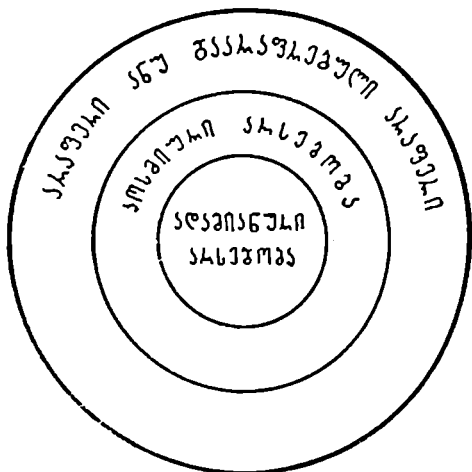
¹ O. Spengler, Der Untergang des Abendlandes, 1927.

სადაც სინამდვილე ქმედობის გზით მიისწრაფვის შესაძლებლობისაკენ. ექსისტენციალისტები კი, პირიქით, ფაუსტურის დინამიკურ ცენტრს ანუ შესაძლებლობის განამდვილების გზას სინამდვილის ანუ თავისთავადობის, en-soi-ს გარეშე ეძებენ არაფრის სფეროში ანუ „მოქმედ სიცარიელეში“:

უესაკლუალოა (possibilité)	↕
თავითთავადობა (pour - soi)	
თავისთავადობა (en - soi)	

აქ, პირიქით, შესაძლებლობა თავისთავადობაში გააარაფრების გზით მიისწრაფვის თავისთავადობაში და იღებს მის დადგენილ, მაგრამ ნეგატიურ სახეს.

ეს თვალსაზრისი პრინციპში როდი განსხვავდება მ. ჰაიდეგერის მეტაფიზიკური მტკიცებისაგან, რომ შემეცნების სფერო არის ტრანსცედენცია, რომელშიც ფაუსტისებური ადამიანი სწორედ იმით აღწევს თავის სამყაროულობას ანუ კოსმიურობას, რომ არაფრის სფეროში ანუ ტრანსცედენციაში შორდება თავის ყოფიერებას (über das Sein hinausgeht). ან სხვაგვარად, über das Sein ins Nichts hinausgeht ისე, რომ მოძრაობა წარმართულია არაფრის—ტრანსცედენციის მიმართულებით. ჰაიდეგერის თანახმად, ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანური არსებობა სამყაროულ, კოსმიურ ან, თუ გნებავთ, ტოტალურ არსებობად იქცევა მხოლოდ არაფრის გზით, და რომ ეს კოსმიურობა მისთვის მოთავსებულია არაფერში ან გარშემორტყმულია არაფრით.



აქ უკვე არაფერი აძლევს ყოფიერებას თავის ფორმას. ადამიანი სულის (Geist) საშუალებით იჭრება არაფრის სფეროში და არაფერდება არაფერში. ეს პროცესი სარტრისთან ნეგატიურის ასპექტშია წარმოდგენილი, როგორც ყოველგვარი ღირებულების გაარაფრება თავისთავადობის (ensoi) დადგენილ სახეში. სარტრი მარტო იმით განსხვავდება ჰაიდეგერისაგან, რომ შეუძლებლად მიაჩნია ამ ნეგაციების, ანუ უარყოფათა მწკრივის სრული გადანაცვლება წმიდა არაფრის ანუ ტრანსცედენციის სფეროში. მისი აზრით, „ნეგაციები“ გაფანტულნი არიან თვით ყოფიერებაში, რადგან თვითონ ემყარებიან ყოფიერებითს, ე. ი. არაფერი თვითონ ყოფიერებითში სახიერდება და არა მის გარეშე. შესაძლებლობა თავისთვისობის გზით არაფერდება სინამდვილეში, რაც საბოლოო ანგარიშში, როგორც აღვნიშნეთ, ყოფიერებისა და არაფრის ჰაიდეგერისეულ იდენტურობის პრინციპს გამოხატავს და არა საწინააღმდეგოს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ყველაფერი, რასაც ცნობიერება მოიპოვებს და „ჭეშმარიტების დადგენილ სახეს აძლევს“, დროის მანძილ-

ზე არაფერდება და ნეგატიურ მუდმივობად იქცევა. რაც ძველი აღმოსავლეთისათვის ქეშმარიტებას წარმოადგენდა, უარყოფილ იქნა ანტიკურ სამყაროში, ხოლო ანტიკური სამყაროს ქეშმარიტება გაარაფრდა თანამედროვეობაში. ასე რომ, ეს ე. წ. „გარდაცვლილი ქეშმარიტებანი“, ან, როგორც თ. ელიოტი წერს, „დამსხვრეულ წარმოსახვათა გროვა“¹ ჩვენს ცნობიერებაში მკვიდრდება, როგორც ნეგაცია.

ჰაიდელბერგის, სარტრის და სხვა ექსისტენციალისტების აზრით, ყველაფერი, რაც ადამიანის გონებას მოუპოვებია ბუნების საიდუმლოებებთან ბრძოლაში, დროთა ვითარებაში აუცილებლად ნეგატიურ ფორმას იღებს და უფასურდება ქეშმარიტების თვალსაზრისით. ყოველი დადგენილი წარმოდგენა მოვლენაზე ყალბიაო, აცხადებენ ისინი, ე. ი. რაც ჩვენს ცნობიერებაში რჩება და ცოდნას ვუწოდებთ, მხოლოდ ნეგაციების მწკრივია, რის გამოც ცნობიერების A—B მანძილი ფაქტიურად ღირებულებათა პერპანენტულ უარყოფას გამოხატავს და არა პოზიტიურ ცოდნათა ჯამს. ამიტომ, მათი აზრით, ქეშმარიტსა და ყალბს შორის სულ მცირე მანძილი რჩება. თუ ეს ასეა, მაშინ „დასტურდება“ ცოდნისა და ისტორიის, როგორც ნეგატიური ერთიდაიგივეობის, ანტიფაუსტური თეზა ქეშმარიტების ძიების ამოაების შესახებ. თუკი კაცობრიობის ისტორია არაფერში გაიგივებულ მოვლენათა კომპლექსია, ამ კომპლექსის საბოლოო ჯამი პ. ვალერის ეული ნული იქნება ან ე. ჰემინგუეის „შიშველი ნული“ (The naked zero), არაფერი თუ არაფერში შეჯამებული არაფერი. ასეთი ნიჰილისტური კონცეფცია უდევს საფუძვლად ფაუსტურის თანამედროვე ექსისტენციალისტურ პარადიგმებს, რომელთა ავტორები კაცობრიობის მრავალსაუკუნოვან ღვაწლსა და შედეგებს იმავე ფატალისტურ არაფერში აუფასურებენ.

ნეიტის საიდუმლოება [ეს არაფერი უკვე აღარ არის ჰეგელისეული საწყისის სიტუაცია. იგი, როგორც ვნახეთ, ექსისტენ-

¹ T. Eliot, The Waste Land. New-York, 1958.

ციალისტების აზრით, ყოფიერების არსს წარმოადგენს და ამიტომაც მოითხოვს ხელახალ განსაზღვრას. წინააღმდეგ შემთხვევაში არაფერი ეამდენი მსჯელობის შემდეგ ხელთ მართლაც არაფერი შეგვრჩება. თვითონ ექსისტენციალისტების აზრით, არაფრის საიდუმლოს გახსნა ძნელია, რადგან მისი ანალიზი და ცნებებში გამოხატვა შეუძლებელია. იგი ჭეშმარიტებას რაღაცაში იკარგებებს, არამედ თავის თავში.] „ნუთუ აუცილებელია, რომ ჭეშმარიტება ყოველთვის რაღაც იყოს?“ — კითხულობს ე. მ. რემარკის რომანის „ჟამი სიცოცხლისა და ჟამი სიკვდილისა“ გმირი ელიზაბეთი.

არაფერი ჰგავს იდუმალებით სავსე სფინქსს, რომელსაც წარწერილი აქვს ქალღმერთ ნეიტის სიტყვები: „მე ვარ ის, რაც იყო და იქნება, ჯერ არავის აუხდია ჩემთვის ფარდა“. ზოგს ამ ფარდის ახლა არც მიაჩნია საჭიროდ, რადგან სთვლის, რომ არაფრის სიღამაზე სწორედ მის „გამოუცნობ არაფრობაში“.

იმავეერიჰმარიარემარკმა გააფრთხილა კიდევ არაფრის შინაარსის მაძიებლები, რომ არაფერში შეიძლება ყველაფრის დანახვა, თუ მასში „თხუხულებით არ დავიწყებთ ჩიჩქნას“. ასეთ გაფრთხილებას თვითონ ექსისტენციალისტები, როგორც ჩანს, სახელმძღვანელო დებულებად იღებენ. როცა მ. ჰაიდეგერის წინაშე გარკვევით დადგა საკითხი არაფრის რაობის განმარტების შესახებ, მან პირდაპირ პასუხს თავი აარიდა და დაწერა: „არაფერი ყოფიერების არსია“. თვითონ არაფრის არსი რაღააო, რომ ჰკითხეს, — არაფრის არსი დაფარულშიაო, — მიუგო ჰაიდეგერი მა და ისევ მოერიდა გარკვეულ პასუხს. მაგრამ საკითხი მაინც დაისვა: რატომაა ყოფიერების არსი არაფერი? ჰაიდეგერი ამ შემთხვევაშიც განზე გადადგა: „არაფერი იმიტომაა არაფერი, რომ ის არაფერია“. მაგრამ ეს რომ განმარტება არ არის, ამაზე არც ჰაიდეგერი დავობს, რადგან არაფრის განმარტება მას საერთოდ არ მიაჩნია შესაძლებლად. იგი წერს: „არაფრის განმარტება იმიტომ არ შეიძლება, რომ ის არაფერია“. და ბოლოს, უფრო გარკვეულად: „დასმა საკითხისა არაფრის შესახებ, ე. ი.

შეკითხვა — რა არის ან როგორია ის, იმას ნიშნავს, რომ არაფერი გადაეაქციოთ თავისივე წინააღმდეგობად“¹.

ამ „განმარტებაში“ თავისებური ლოგიკაც არის. ტერტულ იანეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი „სწორია, რადგან აბსურდია“. ექსისტენციალისტი ჰ. ჰაუტონი მოუწოდებს კიდევ თავის თანამოაზრეებს დაუბრუნდნენ ამ სენტენციის სიბრძნეს². მართლაც, თუ არაფერს, როგორც ცნებას, რამე განმარტება მივეცი, ე. ი. მისი შინაარსი დავადგინეთ, ან ის აღარ იქნება არაფერი, ან თვით განმარტება იქნება აბსურდული. ამიტომ მართლაც ძნელია ამ ექსისტენციალისტურ არაფრის განსაზღვრაზე ვიფიქროთ, მაგრამ იმის აღნიშვნა, თუ პირობით მაინც რა იგულისხმება მასში, აუცილებელია, რადგან უამისოდ ამ ტერმინის ხმარება მხოლოდ გაუგებრობას გამოიწვევს.

ამ საკითხზე მსჯელობის დროს, რა თქმა უნდა, მხედველობაში არ მიიღება ჩვენს მიერ შესავალში ხმარებული ტერმინი „არაფერი“, როგორც საწყისი მდგომარეობის აღმნიშვნელი პირობითი ცნება, რაზედაც უკვე ვილაპარაკეთ, არც ე. წ. არაფრის გააფრება, რაც, ცნობიერების მთელი მანძილის ან კაცობრიობის ისტორიული მონაპოვრის გაუფასურებასა და უარყოფას ნიშნავს: ეს ორი არაფერი ასე თუ ისე გასაგებია, როგორც გარკვეული მდგომარეობის აღმნიშვნელი პირობითი ცნება. მაგრამ როცა ამ ულტრათანამედროვე ანუ ექსისტენციალისტურ მესამე არაფერს ვეხებით, იგი, ჰაიდეგერის ვენით რომ ვთქვათ, „არაფრობს“ და მართლაც გაუბრუნებს განმარტებას. ამიტომ ამ ახალი არაფრის შესახებ ჩვენც ალბათობის ფარგლებში შეგვიძლია მსჯელობა. შეიძლება მესამე არაფერი ის „ნეიტრალური“ ზონა იყოს, რომელსაც სხვაგვარად „განუსაზღვრელობის ტრანსცენდირებას“ უწოდებენ. ეს თურმე ისეთი სფეროა, სადაც „არსებობას“ შეუძლია არსებობა მხოლოდ რო-

¹ M. Heidegger, Was ist Metaphisik? S. 31.

² H. H o u t o n, The Feast of Unreason, London, 1952.

გორც არარსებობას“. ამ სფეროს კორელატების დასადგენად უახლესი პერიოდის ექსისტენციალისტურ ლიტერატურაში გაჩნდა ახალი გამოთქმა *მ ე ო თ ხ ე გ ა ნ ზ ო მ ი ლ ე ბ ა*, ხოლო ზოგიერთმა საერთოდ იმ სამყაროს „განზომილებათა განუსაზღვრელობის“ თეორიაც შექმნა, რომლის მიხედვითაც ადამიანის გონების „უმწეობა“ თურმე იმაში მდგომარეობს, რომ იგი აზროვნებს სულ რაღაც სამიოდ განზომილების ფარგლებში. მან იცის მხოლოდ *ზ ე მ ო თ ან ქ ე ე მ ო თ*, მაგრამ არ იცის რას ნიშნავს *ა რ ც ზ ე მ ო თ*, *ა რ ც ქ ე ე მ ო თ*. გონება მსჯელობს *კ ა რ გ. ზ ე ა ნ ც უ დ ზ ე*, მაგრამ წარმოდგენა არა აქვს *ა რ ც კარგსა და ა რ ც ცუდზე* — *ა რ ა ნ ა ი რ ზ ე*. მას არ შეუძლია გაიგოს ლოგიკა გამოთქმისა: „სადღაც და არსად“, ვერ გამოიცნობს რა იქნება „ორში მესამე“ ან „ერთის მეორე“. ყოველივე ეს თურმე ინტუიციონისთვისაა მისაწვდომი და არა გონებისთვის. მხოლოდ ინტუიცია მისწვდება არაფრის არსს, იმას, რასაც ვ. კლემპერერი უწოდებს წმიდა ადამიანურ „ლტოლვას არაფრისაკენ“ (Sehnsucht nach Nichts)¹.

პარნასელი პოეტის *ლ ე კ ო ნ ტ დ ე ლ ი ლ ი ს* ლექსების გარჩევის დროს იგივე ვ. კლემპერერი წერს „მარადიული არაფრის“ (Ewiges Nichts) შესახებ, რომელიც სტანჯავს ფაუსტურ ადამიანს, რადგან ეს არაფერი მისთვის ისაა, „რაც მანამ იყო და რაც შემდეგ იქნება“. ე. ი. რასაც მისი ადამიანური არსებობა ვერ მისწვდება. თანამედროვე ფაუსტის ტრაგედია სწორედ ამ არაფრის ამოა ძიებაშია. ყოველი მისი ცდა მოსძებნოს არაფრის შინაარსი, ინგლისელი პოეტის *თ ო მ ა ს ე ლ ი ო ტ ი ს* ა რ იყოს, არაფერს უკავშირებს არაფერს ან არაფერს ავსებს არაფრით. ხოლო ის, ვინც *რ ე მ ა რ კ ი ს* რჩევას გაჰყვება და ამ არაფერში თხუნელასავით ჩიჩქნას ~~არ დაიწყებს, მასში იპოვის სიმშვიდეს, იმ „სიმშვიდეს არაფერში“~~, რაზედაც ~~ჭერ კიდევ ა. შ ო პ ე ხ ჰ ა უ ე რ ი~~ მიუთითებდა.

¹ W. K l e m p e r e r, Geschichte der Französischen Literatur in 19. und 20. Jahrhunderts, Berlin, Bd. I, 1956, S. 359.

„მესამე არაფრის“ შესაძლებელ შინაარსში გარკვევა მხოლოდ ამ ასპექტში თუ მოხერხდება. თანამედროვე მწერლები მას სწორედ ამგვარად წარმოიდგენენ. ასე მაგალითად, ჯ. დოს პასოსისათვის არაფერი უდრის „სოციალურ“, ხოლო ჰემინგუეისათვის „შიშველ“ ნულს (zero), პ. ვალერიისათვის—უარყოფას იყოს რამე, ფიტცჯერალდისთვის—რომანტიკულ უიმედობას, ჰ. სტაინისთვის — სრულ უარყოფას, თ. ვულფისათვის კი—ყველაფერს, რაც დაკარგულია. ე. სმედლი ფიქრობს, რომ შეიძლება სიცილი არაფერზე. თ. ელიოტის აზრით, არაფერი ის არის, „რაც ისევ არაფერია“. ე. მ. რემარკისათვის „არაფერი ეს უკვე ყველაფერია.“

ერნესტ ჰემინგუეი არაფერს ესპანური სიტყვით nada აღნიშნავს. მისი ერთ-ერთი რომანის გმირი წამოიძახებს nada, heil nada! full of nada — ე. ი. „არაფერი, დიდება არაფერს, სავსეს არაფრით!“

თომას ელიოტის ლექსების ერთ-ერთ კრებულში ასეთი ადგილია:

„შალა რალა ხმაურობა? ქარი. რაა აკეთებს?
არაფერს. კლავ არაფერს.
შენ

იცი არაფერი? შენ ხედავ არაფერს? შენ გაგონდება
არაფერი?“

ე. მ. რემარკის „სამ მეგობარშიც“ ვხვდებით მსგავს დიალოგს:

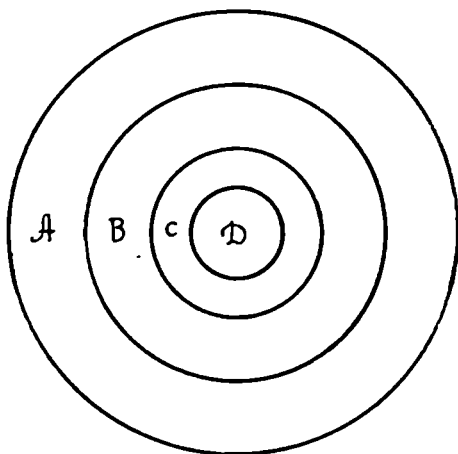
„— აბა, ჩემო პატარა რობი, — მითხრა მან და მხარზე ხელი დამარტყა, — რა მოგდის?

— არაფერი, ფერდინანდ, მივუგე მე, — და სწორედ ამაშია უბედურება.

— არაფერი? — დამაკვირდა ის და ისევ მკითხა:

— არაფერი? ეს უკვე ბევრია. არაფერი სარკეა, რომელშიც აისახება სამყარო.“

გეომეტრიული მისტიკა. ასეთი, „არაფერში ასახული სამყარო“ ჰეიმინგუეის, რემარკსა და პლატციკს თითქოს ისე აქვთ წარმოდგენილი, როგორც წრეები წრეში, ბორბალი ბორბალში ან ორბიტი ორბიტში.



არის დიდი A, B და არის უფრო პატარა C, D წრეები და არა მარტო ოთხი, უამრავი. ყოველი მათგანი მოძრაობს თავის ირგვლივ, ე. ი. წრის ყოველი წერტილი იწყებს მოძრაობას ერთი და იმავე ადგილიდან და ერთი და იმავე თანმიმდევრობით უბრუნდება პირველსაწყის მდგომარეობას. ამ მოძრაობის დროს წრე არც ფართოვდება და არც ვიწროვდება. ამიტომ წრეები ერთმანეთს არ ეხებიან. ისინი მოძრაობენ მხოლოდ საკუთარ ორბიტში. ჰ. ჰესე ამას „სახეობათა წრიულ მოძრაობას“ უწოდებს (Kreislauf der Gestaltungen)¹. ე. ჰეიმინგუეი წერს, რომ ყოველ წრეს ახსიათებს თავისი არაფერი, თავისი nada, რომლის არაფრობა არ იცვლება მარადიულ წრებრუნვაში. პლატციკს ამ ერთდაგივეობის წრებრუნვის დარღვევა იმით უნდა, რომ წრე წარმოიდ-

¹ H. H e s s e, Das Glasperlenspiel, 1955 S. 1.

გინოს. როგორც სწორი ხაზი, ატყორცნილი ქვევიდან ზევით. სხვები ცდილობენ ამ „აუტანელ ერთიდაიგივეობის წრეში“ მახვილი კუთხეები იპოვნონ და წრის კვადრატურას ან კვადრატული წრეების რიტმულ მოძრაობას მიაგნონ.

„დაკარგული თაობის“ მწერლების ამ გ ე ო მ ე ტ რ ი უ ლ მ ი ს ტ ი კ ა შ ი, გამოთქმის ხერხების გარდა, ახალი არაფერია. ეს წრეები იგივე თავისთავში იზოლირებული მონადებია, რომელნიც, ლ ა ი ბ ნ ი ც ი ს აზრით, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად მოქმედებენ. ყოველი პიროვნება ასეა იზოლირებული საკუთარი სუბიექტური სინამდვილის წრეში და მოძრაობს მხოლოდ თავის ბედისწერის გარშემო. სხვა მონადები ან საერთოდ „სხვები“ ერთმანეთს არ ეხებიან, ისე როგორც A, B, C, D წრეები არ ეხებიან ერთმანეთს თავიანთ წრიულ მოძრაობაში. ასეთი წრეები შეიძლება კოსმიურად ვრცელი იყოს, მთელ სამყაროს გულისხმობდეს ან მხოლოდ ადამიანის ვიწროდ მოხაზულ „მეს“, სულერთია, მათი მოძრაობა არ ცვლის თავისშივე დასრულებულობის პრინციპს. ყოველი საზოგადოებრივი და ბუნებრივი მოვლენა ასე წრიულად მოძრაობს დასაწყისიდან (A) დასასრულამდე (B). მანძილი A-სა და B-ს შორის განსხვავებას არ ქმნის, რადგან ფაქტიურად ეს „მანძილი“ კი არ არის, არამედ „ერთიდაიგივეობის რიტმული მოძრაობა“. ასევეა ეპოქები და მოვლენებიც. ყოველი მათგანი ასეთ წრებრუნვას წარმოადგენს. მათ შორის არ არის კავშირი. ისინი არ ქმნიან ჯაჭვს რგოლებისაგან, არ იწვევენ განვითარებას, პროგრესს, აღმავლობას, ან, როგორც ვ. ი. ლ ე ნ ი ნ ი წერს, წრე არ უახლოვდება წრეს და არ ქმნის სპირალს. ყოველი ასეთი რგოლი თვითონ ამთავრებს თავის თავს და თავისშივე არაფერდება.

ეს ბუნდოვანი მოძღვრება არაფრისა და წრიული მოძრაობის ერთიდაიგივეობის შესახებ წარმოადგენს არა მარტო თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის, არამედ ისტორიული მეცნიერებისა და კულტურის კონსტრუქციულ საფუძველს. ახალი ერის ევროპული კულტურა, რომელსაც შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი ფაუსტურ კულტურას უწოდებს, მათი აზრით, ასევე ამთავრებს თავის წრებრუნვას და გაარაფრების

აუცილებლობის წინაშე დგება. ეს კი ზოგიერთ მათგანს სრულიადაც არ უშლის ხელს იგივე ექსისტენციალისტურ „გა-არაფრებულ არაფერში“ სუბსტანციური ძალა ან მოქმედების უნარი დაინახონ და კულტურის განახლების საკითხი დასვან. თვითონ შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი ს აზრით, ევროპული კულტურა დაიღუპება და გადარჩება მხოლოდ პ რ უ ს ი უ ლ ი, რომელსაც შერჩება განახლების ძალა. ამრიგად, კულტურის „საყოველთაო დასასრულის“ თეორია შ პ ე ნ გ ლ ე რ თ ა ნ სრულიად აშკარად უკავშირდება ნაციონალ-შოვინისტურსა და მილიტარისტულ თვალსაზრისს. შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი ს აზრით, ფაუსტური კულტურის ისტორიული სახე სუბლიმირებული თანამედროვე ცივილიზაციის ქაოსურ ფორმებში შინაგანად ამოწურავს თავის თავს და წყვეტს არსებობას. ესაა მისი ცნობილი წიგნის „დასავლეთის დასასრულის“ საერთო კონცეფცია. მაგრამ შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი მინც უშვებს განწირულების ამ მოჩადობებულ წრის „გარღვევის“ შესაძლებლობას (Durchbruch). მომავლადვი ცივილიზაციის ბნელში ის ხედავს სინათლის ერთადერთ კერას — პრუსიელების იუნკრულ სულს. მისი აზრით, კაცობრიობას და კულტურას მხოლოდ ამ სულის გაღვიძება გადაარჩენს.

ისტორიამ არაერთხელ აჩვენა რას ნიშნავს „პრუსიული სულის“ გაღვიძება. ეს არის მილიტარიზმის თავაშვებული პროპაგანდა, ძალის კულტი და შუბლმაგართა იმპერიალისტური აღვირაზსნილობა. დეკადანსის იდეოლოგია, როგორც ნ ი ც შ ე ს მაგალითზეც ჩანს, ადვილად ეგუება ასეთ სულისკვეთებას. ახლაც ერთმანეთს უახლოვდება ფაუსტური კულტურის დაცემისა და მილიტარიზმის აღორძინების გზა. ამ დაახლოებების საფუძველს ჯერ კიდევ ნ ი ც შ ე ს ფილოსოფია წარმოადგენს. ნ ი ც შ ე მ დეკადანსის განწყობილება ადვილად შეუთავსა ძალის კულტსა და იმპერიალისტური ომების პროპაგანდას. ამ მხრივ გერმანია გამონაკლისს არ შეადგენს. ინგლისში პ. ჩ ე მ ბ ე რ ლ ე ნ ი, რ. კ ი პ ლ ი ნ გ ი და ისტორიკოსი ა. ტ ო ი ნ ბ ი იმავე შეხედულებებს ავითარებენ. საფრანგეთში ა. გ ო ბ ი ნ ო, მ. ბ ა რ ე ს ი და, საერთოდ, ე. წ. „ფრანგული მოქმედების“ (Action Française) ჯგუფი

„მეს“ კულტსა და ძალის კულტს ერთგვარ ასპექტში განიხილავენ. აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება, თუ მეოცე საუკუნის დეკადენტური მწერლობა და არაფრობის ანტიფაუსტური ტენდენცია როგორ გამოხატავს იმპერიალისტური ბურჟუაზიის იდეოლოგიას. ან ფაუსტური კულტურა რატომ იმსკვალება მეფისტოფელური ნგრევის სულისკვეთებით. ამ საკითხს წინასწარ გარკვევა უნდა, რომ დეკადანსის პერიოდის დეზინტეგრირებული ფაუსტური იდეების რეაქციული ხასიათი გამოვამყლავნოთ, ვაჩვენოთ, თუ თანამედროვე ფაუსტური პარადიგმების ავტორების ვითომცდა აპოლიტიკური პოზიცია როგორ უპასუხებს იმპერიალისტური ბურჟუაზიის მოთხოვნილებებს. ჩვენ ვცადეთ ამ საკითხის ფილოსოფიური ასპექტის გაშუქება, ახლა მის ისტორიოგრაფიულ თვალსაზრისს უნდა შევეხოთ, რადგან ამ მოძღვრების წარმომადგენლებს პრეტენზია აქვთ საზოგადოებრივი განვითარების გამოცდილებით დაასაბუთონ თავიანთი ნიჰილისტური შეხედულებები. თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის, ისტორიული მეცნიერებისა და მხატვრული ლიტერატურის წარმომადგენლები სრულიად გასაგებ ერთსულოვნებას იჩენენ. ამ საკითხში, მართალია, სხვადასხვა საშუალებებით, მაგრამ ისინი მაინც არაფერში გაარაფრებისა და ტოტალური ნგრევის საერთო სულისკვეთებას გამოხატავენ.

ქვანტური ბიძგები. დასავლეთის ბურჟუაზიული ისტორიკოსები, განვითარების მთელ მანძილს, მსგავსად ექსისტენციალისტებისა, ერთმანეთისაგან იზოლირებულ წრეებად წარმოიდგენენ. მათი აზრით, ევროპული კულტურა ახლა, განვითარების უკანასკნელ ორბიტშია შესული და თავის კანონზომიერ დასასრულს უახლოვდება. ამიტომაც უწოდაო. შ პ ე ნ გ ლ ე რ მ ა თავის წიგნს „დასავლეთის დასასრული“ („Der Untergang des Abendlandes“), ხოლო თ. მ ა ნ მ ა „დოქტორ ფაუსტუსს“ — „დასასრულის წიგნი“ („Das Buch des Endes“).

ო. შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი, როგორც ერთხელ უკვე აღვნიშნეთ, უმთავრესად კულტურის საკითხებს ეხება და ისტორიის მთელ მანძილს სამ ეტაპად ყოფს. მისი აზრით, მესამე ანუ ფა-

უსტური ეტაპი ფუგის ხელოვნებაა, რომლის კონტრაპუნქტულ კომპლექსში თავს იყრის კულტურის ყოველგვარი სახეობა, შექმნილი თექვსმეტი საუკუნის მანძილზე. ახლა ეს კულტურა დაღუპვის წინაშე დგას. იგი კედება „თავისი ბუნებრივი“ სიკვდილით. თანამედროვე იმპერიალისტური იდეოლოგია ცდილობს „ქვეანტიური ბიძგებით“ გამოაცოცხლოს მომავლადვი ფაუსტური კულტურა და ამისთვის „ნგრევის სილამაზის“ პროპაგანდას ეწევა. პარადოქსალურია, მაგრამ ფაქტია, რომ თანამედროვე ბურჟუაზიული ისტორიოგრაფია ფაუსტური კულტურის გადარჩენის საკითხს ომების აუცილებლობას უკავშირებს. ეს საერთოდ დამახასიათებელია იმპერიალისტური ეპოქისათვის. ვ. ი. ლენინი წერდა: „იმპერიალიზმის გაცოფებული დაცვა, მისი ყოველგვარი შელამაზება — ასეთია დროის ნიშანი“¹.

დასავლეთის ისტორიული მეცნიერება იმით ცდილობს „იმპერიალიზმის შელამაზებას“, რომ ომს ნაციონალური ენერჯიის შემოქმედებით გამოვლენად თვის და მას დადებით მოვლენად მიიჩნევს კულტურისა და ცივილიზაციის განვითარების საქმეში. ასე მაგალითად, ბ. რასელს² კაცობრიობის ერთადერთ მამოძრავებელ ძალად აგრესიული ინსტინქტი მიაჩნია. მისი აზრით, ადამიანი ორთქლმავლის ქვაბსა ჰგავს: თუ მასში დაგროვილ ძალას გამოსავალი არ მიეცა, ის გასკდება. ამიტომ ადამიანი, რასელის აზრით, ბედნიერი მხოლოდ მაშინ იქნება, როცა თავის „აგრესიულ ინსტინქტებს“ მოძრაობაში მოიყვანს. ამ მოძრაობას შეიძლება ორი მიმართულება ჰქონდეს — შემოქმედებისა და ნგრევის. ერთიკანონზომიერია და მეორეც. ისე კი ჩანს, რომ რასელის უფრო მეორეს ირჩევს და ამტკიცებს, თუ მსოფლიო სახელმწიფო მოეწყო და საყოველთაო მშვიდობა დამყარდა, ყოველგვარი პროგრესი შეჩერდება. ეს რომ არ მოხდეს, მისი აზრით, აგრესიული ინსტინქტები მუდმივ მოქმედებაში უნდა იყვნენ. ადამიანებს მხოლოდ ეს მოუტანს ბუნებრივ შეე-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხ., ტ. 22, 1950 წ. გვ. 272.

² B. Russell, Authority and Individual, London, 1956.

ბას და ბედნიერებას. რ ა ს ე ლ ი ამტკიცებს რომ კაცობრიობის ისტორიას ისეთი „ბიძგი“ სჭირდება, რომელიც პერიოდულად ამოძრავებს მას. ასეთი ბიძგია ომი.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ისტორიოგრაფიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი ა. ტ ო ი ნ ბ ი თავის უზარმაზარ წიგნში „A Study of History“ ამას „ქვანტურ ბიძგს“ უწოდებს, ხოლო ო. ა ნ დ ე რ ლ ე¹ ტ ო ი ნ ბ ი ს ისტორიულ კონცეფციას „მსოფლიო ისტორიის ქვანტურ სტრუქტურად“ თვლის. ტ ო ი ნ ბ ი ს „ქვანტურ ბიძგებს“ ფართოდ იყენებენ იმპერიალისტური აგრესიის იდეოლოგიები და ომების გარდუვალობას ქადაგებენ. გ. ბ უ ტ უ ლ ი ს² ცნობით, უძველესი დროიდან დღემდე რვა ათასზე მეტი სამშვიდობო ხელშეკრულება იქნა დადებული, მაგრამ ამას ომები არ მოუსპია. გ. ტ ე ი ლ ო რ ი ს³ აზრით, ადამიანს აქვს თანდაყოლილი ინსტინქტი აგრესიულობისა და ამიტომაც ომი ცხოვრების სრულყოფილი სახეა. ზ. ფ რ ო ი დ ი ს შეხედულებით, სანამ ადამიანში დაძლეული არ იქნება შინაგანი აგრესიული ინსტინქტები, ომები გარდუვალია და აუცილებელიც. მათი აზრით, ეროვნული ენერჯიის ასეთი „ქვანტური ბიძგების“ გარეშე კაცობრიობა ვერც განვითარდება. ს. მ ო ე მ ი წერს კიდევ, კულტურა მხოლოდ ისეთ ხალხებს ჰქონდათ, რომლებიც ომებს აწარმოებდნენ⁴.

აგრესიული ომების აუცილებლობის იდეას დასავლეთგერმანელი ფილოსოფოსი კ. ი ა ს პ ე რ ს ი ც⁵ იცავს. ო ს ვ ა ლ დ შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი ს მსგავსად, კაცობრიობის ისტორიას ისიც სამ ეტაპად ყოფს: წინა ისტორიად, ისტორიად და მსოფლიო ისტორიად. წინა ისტორია, მისი აზრით, მოიცავს პერიოდს

¹ O. Anderle, Universalhistorische System A. J. Toynees Fr. am/M. 1955, p. 8.

² G. Boutoul, 8000 Traités de Paix, Paris, 1948.

³ G. Taylor, Conditions of Happiness, London, 1949.

⁴ С. Моем, Подводя итоги, Москва, 1958

⁵ K. Jaspers, Vom Ursprung und Ziel der Geschichte, Zilrich, 1949.

ადამიანის ჩამოყალიბებიდან „ისტორიული კულტურების“ დასაწყისამდე. იგი ბნელითაა მოცული და ჩვენი ცნობიერების მიღმა, ე. ი. ცნობიერების, როგორც მანძილის, A წერტილს იქით იმყოფება. მეორე ეტაპი კაცობრიობის ისტორიის „თვალსაჩინო პერიოდია“. იგი დაახლოებით 5 ათას წელს გრძელდება და ჩვენს დრომდე აღწევს. თანამედროვეობა კი ვითომ მესამე, „მსოფლიო ისტორიის“, პერიოდის დასაწყისია. ჩვენ ამ ახალი პერიოდის გარიჟრაჟზე ეცხოვრობთ და საჭიროა, ეს კარგად იყოს გააზრებული და შეგნებული, რადგან, ი ა ს პ ე რ ს ი ს აზრით, აქ მთავრდება „ლოკალური ისტორიების“ პერიოდი და იწყება მ ს ო ფ ლ ი ო ანუ უ ნ ი ე ე რ ს ა ლ უ რ ი ისტორია. რომელსაც სულ სხვა კანონზომიერება გააჩნია, ვიდრე წინა ორ პერიოდს. რ. ჰ ა ი ს ი ს მსგავსად, კ. ი ა ს პ ე რ ს ი ც „გვარწმუნებს“, რომ პირველ პერიოდში ადამიანების გაერთიანება შემთხვევითი იყო. მეორეში ეს ერთიანობა დაიშალა, ხოლო მესამეში დაიწყო მისი ხელახალი სინთეზი. ი ა ს პ ე რ ს ი აქაც ქვანტური ბიძგების იდეას იცავს და ამტკიცებს, რომ ახალი პერიოდისათვის დამახასიათებელი სინთეზი ყოველთვის ომებით იწყებოდა. პირველი მსოფლიო ომი, მისი აზრით, არ იყო ნამდვილად „მსოფლიო“ ხასიათისა, ამიტომ არც სინთეზი იყო მტკიცე. მეორე მსოფლიო ომი უკვე ნამდვილად „მსოფლიო“ ანუ „უნივერსალური“ იყო და მან კიდევ დაუღო სათავე კაცობრიობის განვითარების მესამე პერიოდს, რომელსაც კ. ი ა ს პ ე რ ს ი უკვე „მსოფლიო ისტორიას“ უწოდებს. იგი ამტკიცებს, რომ მომავლის დიდი გაერთიანება ისევ ომით უნდა მოხდეს, რომელშიც მთელი კაცობრიობა იქნება ჩაბმული.

კაპიტალიზმის უფრო „წინდახედულ“ დამცველებს არ შეეძლოთ ანგარიში არ გაეწიათ იმ გარემოებისათვის, რომ ქვანტური ბიძგების თეორიის „გარეგნული სისწორე“ სინამდვილეში სრულიად საწინააღმდეგოს ამტკიცებს. ისინი ზედავენ, რომ პირველ მსოფლიო ომს ოქტომბრის რევოლუტია მოჰყვა, ხოლო მეორეს — სოციალიზმის მშენებლობის ახალი მძლავრი ქერების შექმნა ევროპასა და აზიაში. ამან თავისე-

ბური კორექტივი შეიტანა ომის პროპაგანდაშიც. ახლა „ქვანტური ბიძგების“ თეორიაც კარგავს თავის დამაჯერებლობას. კაპიტალიზმის „ლიბერალ“ დამცველებს ის ურჩევნიათ ამტკიცონ, რომ არსებულის შენარჩუნება სჯობს ასეთი სასიფათო „ბიძგების“ განმეორებას. ისტორიკოსებიც ამ განწყობილებას უფარდებენ თავიანთ კონცეფციას. ისინი ცდილობენ შეანელონ ხალხთა ინტერესი პროგრესისადმი, რისთვისაც პირველ რიგში ისევ „ისტორიულ გამოცდილებას“ იშველიებენ.

მეოთხე ადამიანი. **ჰ ა ი დ ე ლ ბ ე რ გ ი ს** უნივერსიტეტის პროფესორი **ა ლ ფ რ ე დ ვ ე ბ ე რ ი**¹ კაცობრიობის მთელ ისტორიას ოთხ საფეხურად ყოფს: წინა ისტორია ანუ, მისივე ტერმინით რომ ვთქვათ, „პირველი“ და „მეორე“ ადამიანის პერიოდი; „მესამე ადამიანის“ პერიოდი, რომელიც იწყება აღმოსავლური კულტურების ჩასახვიდან და საბოლოოდ XVIII—XIX საუკუნეებში იღებს ჩამოყალიბებულ სახეს. **ვ ე ბ ე რ ი ს** აზრით, ეს არის თავისუფლებისა და ჰუმანიზმის პერიოდი. XX საუკუნეში იწყება პერიოდი „მეოთხე ადამიანისა“, რომლის დამახასიათებელი ნიშანია ნგრევა და უარყოფა. ამჟამად მიმდინარეობს ბრძოლა „მესამე“ და „მეოთხე“ ადამიანებს შორის, ე. ი. კაპიტალიზმსა და კომუნისტს შორის. **ვ ე ბ ე რ ი**, ცხადია, კაპიტალიზმს იცავს და ამტკიცებს, რომ კომუნისტს მოაქვს „მასის გაადამიანურების დამლუპველი პრინციპი“, ის რასაც **ა. ტ ო ი ნ ბ ი** „ინტეგრაციისადმი მიდრეკილებას“ უწოდებს².

ვ ე ბ ე რ ი ს შეხედულებით, ახლანდელი მომენტის მთავარი ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანებმა შეიგნონ ამ ბრძოლის სერიოზულობა, გაიგონ, რომ ძველი დამთავრდა და ახალი დაიწყო. იგი ვერ ფარავს თავის კლასობრივ მიკერძოებას და ამტკიცებს, რომ არის ადამიანური შესაძლებლობის საზღვარი, რომ იდეალური სამყაროს შექმნა არ შეიძლება, რომ ისტორიის გამოცდილების თანახმად, ასეთი ცდა

¹ A. Weber, Der Dritte oder der Vierte Mensch, München, 1953.

² O. Anderle, Universalhistorische System A. J. Toynbees.

ყოველთვის მარცხით მთავრდებოდა და სხვ. ვ ე ბ ე რ ი იასპერსსა და ჰაისს უჭერს მხარს, როცა ამტკიცებს, რომ ხანგრძლივი მშვიდობაც შეუძლებელია, რადგან საერთოდ არაფერი არ იქმნება აბსოლუტურად დასრულებული სახით. ადამიანიც ყოველთვის დაუმთავრებელია, ამიტომ მის მისწრაფებებსა და სურვილებს ბოლო არ უჩანს და არც შეიძლება უჩანდეს. ფაუსტივით მოუთმენელი და მაძიებელი ადამიანი არასოდეს არ დამშვიდდება, რადგან იგი ეძებს იმას, რაც შეუძლებელია. საკიროა ადამიანები შევავუთ არსებულს.

ბოლო უნდა მოედოს დასავლეთელი ადამიანის (მესამე ადამიანის — იტყოდა ვებერი) ფაუსტურ ხეტიალს მსოფლიოში რაღაც „აღთქმული ქვეყნის საძიებლად“, — წერს ამერიკელი სოციოლოგი ს პ რ ი გ ფ ე ლ ო უ ბ ა რ ი¹. იგი ქადაგებს აზრს, რომ იდეალური რწმენა უაზროა, რადგან ყოველგვარი იდეალი წარმავალია და განწირული. „აღთქმული ქვეყნის“ ძიების ცდუნება, მისი აზრით, XVI საუკუნიდან იწყება. მანამდე იდეალს რწმენაში ხედავდნენ, მოყვასისადმი სიყვარულში. ეს რწმენა დაამსხვრია რელიგიურმა ომებმა და მატერიალიზმმა. სამრეწველო რევოლუციამ ბუნების დაპყრობის ახალი ფაუსტური ცდუნება შექმნა. ახლა ეს იდეალიც გაქრაო, წერს ბ ა რ ი. ეს აშკარად გამოხატული ანტიფაუსტური ტენდენცია დეზინტეგრაციის საერთო განწყობილებას გამოხატავს, რომლის ჰიხედვითაც ფაუსტის, როგორც ჰუმანიზმის პერიოდის „მესამე ადამიანის“, ფუნქციები ამოიწურა. იგი დასრულდა თავისთავში და მიიღო ნეგატიური ფორმა. მესამე პერიოდის ადამიანმა შექმნა „სახიფათო ილუზიები“, მაგრამ ბოლოს დარწმუნდა ყველაფრის ამოებაში, მოსწყდა განვითარების სპირალს და ჩაიკეტა საკუთარ წრეში. ვ ე ბ ე რ ი ს ა და ბ ა რ ი ს აზრით, ამამია ისტორიული გამოცდილების კანონზომიერება. ყოველი ადამიანი თვითონ ქმნის თავის იდეალს და თვითონვე ამსხვრევს მას. ფრანგი სოციოლოგი რ ე ნ ე ე ი ლ ი ე ნ ი თავის წიგნს ასეთ სათაურს აძ-

¹ S. B a r r, The Pilgrimage of western Man, New-York, 1949.

• ლევს: „ადამიანი თავისი თავის მტერია“¹. ეს მტრობა უპირის-პირებს ადამიანურ მოქმედებას მის ხასიათს. ყ ი ლ ი ე ნ ი ს აზრით, ადამიანი ისეთი ცხოველია, რომელსაც განსაკუთრებული მიდრეკილება აქვს ნგრევისადმი. იგი ამასთანავე შემოქმედებისაკენაც მიისწრაფვის, ე. ი. ფაუსტური სული მასშივე ებრძვის მეფისტოფელურს. პირველი შენებას მოითხოვს, მეორე — ნგრევას. თუ ფაუსტი ილუზიებს მიჰყვება, მეფისტოფელი ცხოვრების სინამდვილეს გამოხატავს. მესამე ადამიანი თმობს თავის პოზიციებს, ხოლო მეოთხე ძალას იკრებს. ეს გარდატეხა აუტანელ ტკივილებს იწვევს. მესამე ადამიანი ღრმად განიცდის დასასრულის ტრაგედიას. იგი ებრძვის საკუთარ დემონებს და ჯოჯოხეთად წარმოიდგენს ამქვეყნიურ ცხოვრებას. ეს ისევ ფაუსტური ადამიანის ბრალია, დედამიწა რომ ჯოჯოხეთად იქცა. ის არის ბოროტების წყარო და არა ღმერთი ან სატანა. ფაუსტმა თვითონ შექმნა თავისი ქვესკნელი. მან გამოიგონა მომავლის ილუზიები, წამოაყენა მოთხოვნილებანი, გააფართოვა ადამიანის სურვილები, გზა გაუხსნა გონებისა და სხეულის ცდუნებებს; ახლა კი ჩვენი მიზანიაო, — წერს კლინგერისებურად განწყობილი ყ ი ლ ი ე ნ ი, — „აღვირი ამოვდოთ ადამიანთა მოთხოვნილებებს“. შევზღუდოთ მათი ბიწიერება და ცდუნებანი. ეს, მისი აზრით, იმიტომაა აუცილებელი, რომ, სულერთია, „ქვეყანას მაინც ვერავინ შეცვლის“. „უფრო ადვილია შევეცვალოთ ჩვენი სურვილები, ვიდრე სამყარო“, — წერს იგი. ყ ი ლ ი ე ნ ი ც ამტკიცებს, რომ იდეალური მდგომარეობა შუა საუკუნეებში იყო, როცა კითხვებს კი არ იძლეოდნენ, არამედ ქადაგებდნენ, და სწამდათ. ახლა ადამიანური სურვილების დემონებმა აიშვეს თავი. ამას შეიძლება რკინისა და ცეცხლის წარღვნა მოჰყვეს. ასეთი უბედურების მიზეზი მ ე ო თ ხ ე ა ღ ა მ ი ა ნ ი იქნება, რომელსაც ნგრევის ინსტინქტები ამოძრავებს. ის მოითხოვს ცვლილებას, გარდატეხას, რევოლუციას. ძველის უარყოფას და ახლის შენებას. ბუნებრივია, რომ პროლეტარული რევოლუციებით

¹ R. Gillouin, L'Homme Modern Bourreau de Lui-meme, Paris, 1951,

დაწინებული ბურჟუაზიული ისტორიკოსი აქ თითქმის სიტყვა-სიტყვით იმეორებს საფრანგეთის რევოლუციით შემოფოთებულ კლინგერის სიტყვებს და ამით „იცავს“ კაცობრიობას რევოლუციური წარღვნის გამანადგურებელი შედეგებისაგან. ეს პათეტიკური სიტყვები სრულიადაც არ უშლის ხელს უილიენს, ასეთი „წარღვნა“ სასურველადაც გამოაცხადოს, თუკი ის მიმართული იქნება კომუნიზმის წინააღმდეგ. ამ შემთხვევაში „ქვანტური ბიძგი“ გამოსაყენებელია როგორც მეოთხეადაშიანის „მეფისტოფელური სულის“ გაწმენდის საშუალება.

აპოკალიპსის საშინელება. ასეთსავე იდეებს ჭადაგებს ამერიკელი ფილოსოფოსი ჯ. სანტაიანა¹, რომელიც ისტორიას ქაოსად მიიჩნევს და იდეალურის შეუძლებლობას აღიარებს. მისი ინგლისელი კოლეგა უ. უოლში² იმაში სდებს ბრალს კ. მარქსს, რომ იგი ხალხს კაცობრიობის უკეთესი მომავლის რწმენას უნერგავდა. უოლშის აზრით, „მარქსის დანაშაული“ ის იყო, რომ მას „ისტორია ესმოდა როგორც დიალექტიკური პროგრესი მორალური თვალსაზრისით სასურველი მიზნისაკენ, უკლასო კომუნისტური საზოგადოებისაკენ“; სინამდვილე თითქოს არ ადასტურებს ამ დებულებას. პირიქით, „აპოკალიპსის ყოველგვარი საშინელებანი მოგველისო ჩვენ“, —აცხადებს ფრანგი მწერალი ვ. მარგერიტი. კ. რაინჰარტის აზრით, კაცობრიობას „დღესაც აწევს მხრებზე ყოფნა-არყოფნის ალტერნატივა“³. ი. შადრონი წერს, რომ „მომავალზე ფიქრიც კი გვეცლება ხელიდან“, — ან როგორ უნდა წარმოვიდგინოთ მომავალი, როცა, ამაზე ფიქრს რომ ვიწყებთ, მაშინვე თვალწინ სამყაროს დასასრულის სურათი გვესახება“, — დასძენს ის⁴. ყოველივე ეს ცხოველურ შიშს ბადებს მომავლის წინაშე. ისტორიულად განწირული სო-

¹ G. Santayana, *Dominations and Powers Reflexions Liberty, Society and Gouvernement*, New-York, 1951.

² W. Walsh *An Introduction to Philosophy of History*, London, 1951, p. 160.

³ K. Reinhardt, *The Existentialist Revolt*, 1952, p. 10.

⁴ J. Chadron, *Matilanes*, Paris, 1956.

ციალური ჯგუფები ტრაგიკულად განიცდიან თავიანთი დასასრულის გარდუვალობას. უაზრობისა და პერსპექტივის შიში პაროქსიზმში გადადის. ექსისტენციალისტები, როგორც აღრეც ვწერდით, ცდილობენ ფილოსოფიური დასაბუთება მისცენ ყოველგვ ემას. გოეთეს ფაუსტის შიში დედების უსივრცო მხარის წინაშე ახლა უფრო კონკრეტულ სახეს იღებს. იგი დასასრულის ფსიქოლოგიას უკავშირდება. შიში ს ა წ ყ ი ს ის უცოდინარობით კი არ არის გამოწვეული, არამედ დასასრულის ტრაგიკული გრძნობით. ექსისტენციალისტების მიხედვით დასასრულია ცხოვრების მთავარი და ყოველსმომცველი პრობლემა. ნ. ბერდიაევი¹ წერს, რომ იგი დროის ანტინომიას უკავშირდება. საკითხი ეხება აპოკალიპსურ „დასასრულს დროში“, რაც ისევ არაფრის ტოტალურობას გულისხმობს. ნ. ბერდიაევი ცდილობს გაასწოროს ჰეგელის ყოფიერებისა და არაფრის ერთიანობის თეზა, გვერდი აუაროს კანტის ანტინომიებს, რომლის დაძლევა (Aufhebung) არ შეიძლება, და შექმნას ახალი ექსისტენციური თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ თვით „სამყაროული განვითარება გულისხმობს არაფერს“. ჰეგელი და კანტი, მისი აზრით, ვერ იძლევიან წინააღმდეგობათა დიალექტიკის ახსნას, რადგან არ სცნობენ „საგანთა დასასრულის“ აუცილებლობას, ექსისტენციალისტური მოძღვრების მიხედვით კი „მარადიულობა მხოლოდ დასასრულის პერსპექტივით აიხსნება“. დასასრული ისტორიული და კოსმიური დროის დაძლევაა. თუ დასასრული იქნა, დრო აღარ იქნება, ე. ი. დროში დასასრული კი არ იქნება, არამედ დროს დასასრული, მაგრამ, როგორც ჩანს, არა აბსოლუტური. რჩება ექსისტენციალური დროის ცნება, რომელშიც საგნები წყვეტენ თავის არსებობას და დასაბამს აძლევენ ახალ ეონს, სადაც არსებობა გამორიცხავს საგნობრივობას ანუ, როგორც ზ. ვალერი წერს, „არსებობა იარსებებს არსებობის გარეშე“.

¹ Н. Бердяев, Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Париж, 1952.

ძველი აპოკალიპსის თანამედროვე მიმდევრების აზრით, ივენ თურმე უკვე შევდივართ ისეთ „დასასრულის დროში“, რომლის ხანგრძლიობა გაურკვეველია. ის კი ცხადია, რომ ყოველი ცოცხალი არსება მიიღებს მონაწილეობას ამ დასასრულის აგონიაში. ბერდიაევის რომ ჰკითხვოთ, თურმე ეს არის „შიშის ესქატოლოგიური საფუძველი“, რომლითაც „შეპყრობილია კაცობრიობა“. ნამდვილად კი ასეთ შიშს კაცობრიობა კი არა, ისეთი კლასი განიცდის, რომელიც თავისი დასასრულის იქით ვერაკითარ პერსპექტივას ვერ ხედავს. რაც შეეხება ესქატოლოგიურ ზღაპარს ახალი ეონის იდეალური არსებობის შესახებ ზე-მატერიულ სფეროში, ეს ძველი აპოკალიპსისა და იოანე მახარობლის წინასწარმეტყველების მოდიფიკაციაა და სხვა არაფერი.

ამრიგად, შიშის ექსისტენციალისტური ინტერპრეტაცია სამყაროს დასასრულის აპოკალიპსური მოძღვრებიდან გამომდინარეობს და რევოლუციური მასების დასაშინებლადაა მოგონილი. ბერდიაევის აზრით, „ამქვეყნიური ცხოვრების საფუძველია შიში“. იგი ეყრდნობა კირკეგორს, რომელიც ამტკიცებდა, რომ შიში ადამიანს არყოფნის უფსკრულთან აყენებს და გაარაფრების (Nichtigkeit) საშინელებას აგრძობინებს. ადამიანის აქ არსებობას (Da-sein) ემუქრება რაღაც, რაც გაარაფრების შიშს იწვევს. „შიში დამოკიდებულია არაფერზე“ — წერს ბერდიაევი. მაგრამ თუ შიში კირკეგორთან უფრო ფსიქოლოგიურის ასპექტშია დანახული, ბერდიაევი მას კოსმიურ მასშტაბებს აძლევს. ექსისტენციალისტური პარადიგმების გმირებიც შიშის ასეთივე დაუძლეველი გრძნობით არიან გამსჭვალულნი კოსმიური სიტარიელის წინაშე. ეს გრძნობა იწვევს ტანჯვას. ტანჯვა კი, ბერდიაევის აზრით, კოსმიური მოვლენაა. „ვიტანჯები—მასასადამე ვარსებობ“, — ასე ასწორებს ის დეკარტეს cogito-ს. თუ დასასრულის შიში აპოკალიპსის მოდერნიზაციას წარმოადგენდა, ტანჯვის ტოტალურობა იაკობ ბომეს არსენალიდანაა ნასესხები. ი. ბომე ამბობდა, რომ ტანჯვა არის საგანთა შექმნის წყარო. სტოიკოსებისათვის ტანჯვა წრთობა იყო. ქრისტიანულმა რელიგიამ ის ცოდვების მონანიების სა-

ქალეზად აქცია დ ჯვარცმისა თუ სხეულის გვემის მორალს დაუკავშირა. ამის შედეგი იყო უდაბნოებისა თუ მონასტრების ჯურღმულებში ფიზიკურად და სულიერად დასახიჩრებული ადაშიანები, საღიზმი და მაზოხიზმი, ინკვიზიცია და კეთროვნება. საუკუნეების მანძილზე ებრძოდა ცრუმორწმუნეობის წყვედიადი გონებასა და სინათლეს. ეს ბრძოლა ახლაც გრძელდება. მომავლის შიშით შეპყრობილი ბურჟუაზიული იდეოლოგიები სრულ დაბნეულობას იჩენენ კაცობრიობის განვითარების გზების მეცნიერულ განჭვრეტაში. ზოგი საერთოდ უარყოფს მეცნიერებას, ზოგიც ჯვარს უსვამს განვითარების იდეას. „ზურგი ვაქციოთ მეცნიერებას, გონებას და ყოველგვარ ამოა იმედს, რადგან ჩვენ შევედით სასოწარკვეთის საუკუნეში“, — წერს პ. ჰაუტონი¹.

შპენგლერიანელი ი. ბიოს აზრით, კაცობრიობისა და ცივილიზაციის ასეთი დაცემის მიზეზი „შემოქმედებითი ძალის“ დაკარგვაა. ევროპული კულტურა ამის გამო მივიდა იმ მდგომარეობამდე, როცა ის არაფერს არ წარმოადგენს, „გარდა სიცრუის გროვისა“. ვინც წინ იყურება, ის უარეს პერსპექტივას ხედავს².

პ. ფაიფი წერს მომავალი საუკუნის ისტორიას, როცა კაცობრიობა წყვეტს არსებობას. კულტურის სრულ განადგურებას „წინასწარმეტყველებს“ ჯ. სტიუარტი³. მსოფლიო კატასტროფას გადარჩენილი ერთადერთი ამერიკელი იშერვუდი თავს ეკლუზიასტეს სიტყვებით ინუგეშებს: „ადამიანები მიდიან და მოდიან, დედამიწა რჩება“. ო. ჰაქსლი ამ „ნუგეშსაც“ არ იტოვებს. იგი ფიქრობს, რომ ადამიანები აუცილებლად გაემგზავრებიან ჯოჯოხეთში, — „სულერთია, კომუნისტური ექსპრესით თუ კაპიტალისტური ავტომანქანით“.

ჩარლზ დარვინის შეილიშვილი ჩარლზ ჰალტონ დარვინი⁴ უფრო „მეცნიერულ“ არგუმენტებს

¹ H. Howton, The Feast of Unreason, London, 1952.

² J. Beus, The Future of the West. New-York, 1953.

³ J. Stewart, Earth, Abides, New-York, 1949.

⁴ Ch. H. Darwin, The next Million Years, London, 1952.

იმარჯვებს. იგი იზიარებს მ ა ლ თ უ ს ი ს თეორიას და „წინასწარმეტყველებს“, ხალხი გეომეტრიული პროგრესიით გაიზრდება, პროდუქტები კი — არითმეტიკულით, რის გამოც მომავალში კიდევ უფრო მეტი ხოცვა-ჟლეტა იქნებაო. ამის თავიდან ასაცილებლად იგი მოითხოვს მოსახლეობის ხელოვნურად შემცირებას. „ამ საკითხში არ შეიძლება ვიყოთ ჰუმანისტები“, — წერს დ ა რ ვ ი ნ ი. ყველაზე დიდი ჰუმანურობა, როგორც ჩანს, ის იქნება, რომ დაეხოცოთ ბავშვები და მოზრდილების დიდი ნაწილის სტერილიზაცია მოვახდინოთ“.

ჟ. ბ ა რ დ ე ¹, პირიქით, ფიქრობს, რომ კაცობრიობა უკან დაიხევს ფეოდალიზმის ეპოქისაკენ და დაუბრუნდება პატრიარქალურ წყობას. „ადამიანებმა ისწავლეს არსებობა და დუმილი“, — წერს იგი. ბ ა რ დ ე ს ამით იმის თქმა უნდა, რომ ნამდვილი არსებობა იყო მაშინ. როცა ადამიანს მეტყველება კი არ შეეძლო, არამედ „მეტყველი დუმილი“. იმპერიალისტ კოლეგებისთვის სასურველ ზღაპრებს თხზავს მწერალი ქალი ტ ე ი ლ ო რ კ ო ლ დ უ ე ლ ი ც. რომანში „ემმაკის ვეჟილი“² იგი უბრუნდება ფაუსტურ თემას და მეფისტოფელი გამოჰყავს კომუნისტური იდეების მქადაგებლად. თავის დროზე მას ყურადღება არ მიაქციეს, მაგრამ მერე დაიჭირეს, გაასამართლეს და გააძევეს, მისი ვეჟილი კი ჩამოახრჩვეს, რის შემდეგაც ქვეყნის საქმე „წაღმა წავიდა“. იყო პერიოდული ომები, მესამე, მეოთხე და ადამიანები ბედნიერად გრძნობდნენ თავს. ჩანს, ავტორი სინდისის ქენჯნას სრულიად არ განიცდის, როცა ასეთ სიტყვებს წერს: მიეცით ადამიანებს ომები, ისინი ბედნიერნი იქნებიან და თავს არ შეიწუხებენ თავისუფლების სენტიმენტალური იდეებისთვისო.

ხანდაზმულმა ფილოსოფოსმა ბ. რასელმა ც ბელეტრისტობა დაიწყო. მან გამოსცა მოთხრობების კრებული, რომელშიც აღწერა XX საუკუნის ამბები. ერთ-ერთ მოთხრობაში იგი გვიამბობს, თუ როგორ სკამს „წითელი ხალხი“ ცოცხალ

¹ G. Bardet, *Demain C'est L'an 2000*, Paris, 1952.

² T. Coldwell, *The Devils Advocate*, New-York, 1951.

გავშვებთ¹. შემდეგ ეპტონ სინკლერიც გაიტაცა ამ ბილიტარისტულმა აჟიოტაჟმა და პიესაში „გიგანტის ძალა“² უჩვენა მესამე მსოფლიო ომის შედეგები, ამ ომს მხოლოდ ორი კაცი ვადაურჩება და ისინიც შიშით გაურბიან ერთმანეთს. შემდეგ მარსელები ჩამოდიან და ეპატრონებიან დედამიწას.

კაცობრიობის განწირულების მქადაგებლები საოცარ პასკვილებს თხზავენ. ამერიკელი იწერალი სედრიკ ბელფრეიჯი წერს რომანს „დაჰყავ ხანი ჩემთან“³, რომელშიც გამოყვანილია მეკუბოვე ლინკოლნ ჰოუპი, რომელსაც ჯერ პატარა სახელოსნო ჰქონდა, შემდეგ ხოცვა-ჟლეტის გაძლიერების წყალობით მეკუბოვის პროფესია „დაფასდა“, პატარა საწარმოო გაფართოვდა და ისეთ მსოფლიო ტრესტად იქცა, რომელსაც საკუთარი ელჩები ჰყავს სახელმწიფოებში და საკუთარი ჰიმნიც აქვს: „დაჰყავ ხანი ჩემთან“. ეს ჰიმნი კაცობრიობის დასასრულის რეჟიემია, მისი გედის სიმღერა.

უმუშევარი ეშმაკი. ხალხთა მასიური ჟლეტის პერსპექტივები ისეთ ფართო მასშტაბს იღებს, რომ მეფისტოფელს ეშინია კიდეც ადამიანები საერთოდ არ მოისპონ დედამიწაზე და უმუშევრად არ დარჩეს. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა თანამედროვე ფაუსტური პარადიგმა — ა. ნოიესის რომანი „ეშმაკი შვებულებაში“⁴. მეფისტოფელი ისე დადის დედამიწაზე, რომ მას არც რქები აქვს და არც ტრადიციული წვერები. იგი კალიფორნიის კურორტ სანტა-ბარბარაში ჩნდება ბანკირ ბარონ დე ბაიოს სახით. პარადოქსალური სიახლე აქ იმაშია, რომ მეფისტოფელი მშვიდობის მომხრეა. არა იმიტომ, რომ კეთილმა ნებამ შეიპყრო ან ჰუმანურმა გრძნობამ გაიღვიძა მასში, არა. უბრალოდ ეშინია, ახალი ომი არ დაიწყოს, რადგან, თუ ასე მოხდა, ადამიანები ერთმანეთს ამოხოცავენ და მას არაფერი არ დარჩება გასაკეთებელი.

¹ B. Russel, Nightmares of eminent Persons, London, 1951.

² U. Sinclair, The Enemy had it too, New-York, 1950.

³ C. Belfrage, Abide with me, New-York, 1948.

⁴ A. Noyes, The Devil takes Holiday, London, 1955.

რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟი ფიზიკოსი ფერგიუსონი ატომის იარაღზე უფრო ძლიერ ყუმბარას იგონებს. მეფისტოფელი დასცინის მის სიტყვებს, თითქოს მთავრობას ეს საშინელი იარაღი მშვიდობის შესანარჩუნებლად უნდა და რომ ასეთი იარაღის სიძლიერე გამორიცხავს მისი გამოყენების შესაძლებლობას. მეფისტოფელი ამბობს: „როცა თქვენ მსჯელობთ ძალთა წონასწორობის შესახებ, ეს წონასწორობა იმდენად არასაიმედოა, რომ ან აქეთ ან იქით ოდნავი გადახრა მსოფლიო კატასტროფას გამოიწვევს“. იარაღით მოვაჭრე ლაპიტი აჩერებს მას, მე ნებას არ მივცემ გრძნობას ჩაერიოს ჩენს მიზნებშიო. ფერგიუსონთან და ლაპიტთან შედარებით მეფისტოფელი, როგორც იტყვიან, „ციური ანგელოსია“. ვ ა ლ ე რ ი ს „ჩემს ფაუსტში“ მითითებული სიახლე, რომლის მიხედვითაც მეფისტოფელი მოდიდან გასული ჩანს, რადგან ჩამორჩა ადამიანებს ბოროტებაში, აქ გროტესკულ მასშტაბებამდე იზრდება. ამერიკელ ბანკირებთან და იარაღით მოვაჭრეებთან შედარებით მეფისტოფელი „ნამდვილი ჰუმანისტია“. ის შეძრწუნებულია „ატომური ბოროტებით“. ერთ ყუმბარას მილიონობით ხალხის გაყლევტა შეუძლია. არასოდეს არ ჰქონია ბოროტებას ქვეყნად ასეთი მასშტაბი. მეფისტოფელის ზემოქმედება ფაუსტ-ფერგიუსონზე მისი „სიკეთის“ მაჩვენებელია. იგი უმყლავნებს მას, თუ რისთვის რყენებენ ლაპიტები ახალ მეცნიერულ აღმოჩენებს. ფერგიუსონი შეძრწუნდება ამ საშინელებით და მალავს თავის გამოგონებას, რითაც უკანასკნელი ნოდის ფაუსტ-ფერგიუსონი ქვეყნას გაყლევტისაგან იხსნის, ხოლო მეფისტოფელს — უმუშევრობისაგან. თავად „კეთილი“ მეფისტოფელი დარწმუნდება, რომ „საფრთხე რუსეთიდან და გერმანიიდან კი არ ნოდის, არამედ იარაღით მოვაჭრეებისაგან“, და ჯოჯოხეთში ისტუმრებს ლაპიტს.

ა. ნოიესი ამტკიცებს, რომ კაცობრიობისა და კულტურის ბედი საერთოდ ბეწვზე ეკიდება, ვიდრე ამერიკელი ლაპიტები არსებობენ. ი. უ. ო ლ დ რ ი ჯ ი ს აზრით, ამერიკის ლიტერატურაში შეუძლებელია დადებითის რწმენა გაჩნდეს,

ვიდრე თვითონ ამერიკული ცხოვრება იქნება ასე ნეგატიური¹. აქ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კულტურის დაღუპვაზე პანიკას პირველ რიგში ისინი სტეხენ, ვინც თვითონ უთხრიან მას ძირს. ამერიკული ანდაზა ამბობს: „ძაღლებთან ირბინე, თავი კი კურდღლის მომხრედ აჩვენეო“. მართლაც ასეა. ინგლისური დეკადენტური პოეზიის მეთაური თ ო მ ა ს ე ლ ი ო ტ ი აცხადებს, რომ იღუპება 2000 წლის კულტურა². მისი აზრით, კულტურის გადარჩენა შეიძლება, თუკი შევინარჩუნებთ კლასობრივ საზოგადოებას. უკლასო საზოგადოებაში კულტურა მოკვდებაო, — ამტკიცებს იგი. ე. წ. ტექნოლოგიური დეტერმინიზმის წარმომადგენელი ლ. მ ე მ ფ ო რ დ ი³ ღრმად რეიდს აკეთებს ლიტერატურის ისტორიაში და არჩევს შექსპირის „ქარიშხალს“. გავიხსენოთ, რომ ო. შპენგლერი ამ ნაწარმოებს ფაუსტურად თვლიდა, რამდენადაც პროსპეროში ფაუსტურ ტიპს ხედავდა, ხოლო პანიბალში — მეფისტოფელურს. მ ე მ ფ ო რ დ ი ს აზრით, თანამედროვე ცივილიზაციაშიც ეს ორი ძალა მოქმედებს: ფაუსტური შემოქმედებისა და მეფისტოფელური ნგრევის. თუ ამ ორი ძალის ბრძოლა არ შეწყდა, ქვეყანა ჯერ საგიჟეთად იქცევა, შემდეგ კი კრემატორიუმადო, — წერს იგი. საყოველთაო დასასრულის ასეთი შეგარძნება ტოტალურ ხასიათს იღებს და მთელ ბურჟუაზიულ მწერლობას მოიცავს. ე. წ. „დაკარგული თაობის“ წარმომადგენლთა შორის განმტკიცებულია აზრი, რომ ადამიანი რაც არ უნდა ფაუსტური ძალისა იყოს, მაინც უძღურია გარეშე ძალების წინააღმდეგ ბრძოლაში. რაც დრო გადის, ეს უძღურება უფრო იზრდება. მართალია, ხალხი თანდათან იპყრობს მეცნიერებისა და ტექნიკის ახალ მწვერვალებს, მაგრამ ეს თურმე ადამიანების ბუნებაზე გაბატონებას კი არ ნიშნავს, არამედ მათი ამქვეყნიური არსებობის უმ-

¹ J. W. Aldridge. After the Lost generation (A Critical Study of the writers of Two Wars, N.-J. and Torapto, 1951, p. 94).

² T. Eliot. Notes towards definition of culture, New-York, 1949.

³ L. Mumford, In the name of Sanity, New-York, 1952.

წებას. ბურჟუაზიული რეტროგრადების აზრით. მშვილდ-ისრით შეიარაღებული ველური უფრო ძლიერი იყო ბუნების მიმართ, ვიდრე დღევანდელი ადამიანი ატომური ენერჯის აღმოჩენის შემდეგ, რადგან თვითონ ამ ენერჯის მიმართაა იგი უფრო უმწურო, ვიდრე ბუნების ჯერ კიდევ „აღვირაუხსნელი“ ძალების წინაშე იყო. ადამიანის გონებამ იმდენი ფარული ძალები გამოავლინა, რომ შემდეგ თვითონვე აღმოჩნდა უძლური ამ ძალებთან ბრძოლაში. ეს მან გახსნა პანდორას ყუთი, და ქვეყნად გაშვებული ცოდვები უკვე აღარ ემორჩილებიან მის ნებას. „სამყარო მთელი ძალით მიექანება ისეთი ამბები-საკენ, რომელთა მიმართ ადამიანს უკვე აღარ აქვს ძალაუფლება“, — წერს რ ა ი ნ ჰ ა რ ტ ი¹. ასეთივე აზრის გატარებას ცდილობს თანამედროვე ფრანგი მწერალი მ. დ რ ო უ ნ ი ტ რ ი ლ ო გ ი ა შ ი „ადამიანის დასასრული“.

ამრიგად, აქ თავს იყრის სამი ერთმანეთის შემესები თვალსაზრისი: ფილოსოფიური, ისტორიული და ლიტერატურული. ექსისტენციალისტური ფილოსოფიის წარმომადგენლებმა სცადეს დამტკიცებინათ, რომ ყოველგვარი ღირებულება სოციალური, პოლიტიკური თუ ეთიკურ-ესთეტიკური, საბოლოო ანგარიშში გაუფასურდება და ე. წ. „მკვდარ ქემშარიტებად“ იქცევა. ისტორიკოსებმა იგივე კონცეფცია განავითარეს და საზოგადოებრივი მოვლენების ანალიზით „განამტკიცეს“ ექსისტენციალისტების ნიჰილისტური თვალსაზრისი კაცობრიობის პროგრესის შეუძლებლობის შესახებ. არც ევროპის ბურჟუაზიულმა ლიტერატურამ დააყოვნა და თავისი წვლილი შეიტანა დეკადანსის ამ „უძირო სალაროში“. მისი აზრით, წინსვლას არც უწინ ჰქონია ადგილი. 20 საუკუნის განმავლობაში ჩვენ უფრო დავშორდით ღმერთს და დავუახლოვდით მტვერსო, — წერს თ. ე ლ ი ო ტ ი. იგი ამტკიცებს, რომ ცოდნას უმეცრებისაკენ მივყავართ. უმეცრებას კი — სიკვდილისაკენ. ადამიანი, ე ლ ი ო ტ ი ს აზრით, სიცოცხლეშივე კარგავს ცხოვრებას, აბნევს თავის სიბრძნეს უსარგებლო ცოდნასა და წვრილმან ცნობებში და აუფასურებს საკუთარ არ-

¹ K. Reinhardt, The Existentialist Revolt, 1952.

სებობას. ამის დასამტკიცებლად ბურჟუაზიული მწერლებიც „ისტორიულ გამოცდილებას“ მიმართავენ და ფილოსოფიურად განაზოგადებენ პროგრესის შეუძლებლობას. მარადიული წინსვლის ფაუსტური იდეის „გახუნებული ზედაპირი“ უკვე აღარ აკმაყოფილებს ასეთი იდეების მქადაგებლებს. ისინი ცდილობენ მის „ცუდ პირზე გადაბრუნებას“, ფაუსტურის ანტითეზების შექმნას და იმის საწინააღმდეგოს „დადასტურებას“, რაზეც ისტორიული გამოცდილება მეტყველებს. ამისათვის ე. წ. „დაკარგული თაობის“ მწერლობის მნიშვნელოვანი ნაწილი ერთმანეთს ამთხვევს ორ პოლუსს — დასაწყისსა და დასასრულს ანუ განვითარების სპირალური მრუდის A. და B სასაზღვრო სიტუაციებს. ამ ოპერაციის შედეგია „თანამედროვეობის უმწეობის“ რელიეფური გამოჩენა. იმის ჩვენება, რომ მარადიული პროგრესის ძველი იდეები მოკვდა და კაცობრიობა ჩაიძირა სასოწარკვეთილების უფსკრულში. მდგომარეობის კატასტროფულობაში „ცუდ პირზე გადაბრუნების“ ოსტატები მსჯავრს პირველ რიგში იმ ისტორიულსა და მითოლოგიურ გმირებს სდებენ, რომლებიც მარადიული განვითარებისა და ხალხთა უკეთესი მომავლის იდეებისათვის იბრძოდნენ. ასეთებია: პრომეთეოსი, ოდისეუსი, სიზიფი, იკაროსი, ფაუსტი და სხვანი. ბურჟუაზიული დეკადანსის მწერლებს ისინი შემოჰყავთ ჩვენს თანამედროვეობის სამსჯავროში და პირისპირ აყენებენ „მათი იდეების გაკოტრების“ ფაქტის წინაშე. ახალი დრო ბრალდებასაც უყენებს მათ და უჩვენებს რა „ძვირად დაუჯდა კაცობრიობას“ ჭეშმარიტებისა და ბედნიერების ამოძიება. ისინი ამტკიცებენ, რომ პრომეთეოსის ჩირაღდანი დიდი ხანია რაც ჩაქრა და ცხოვრება უფრო მძიმე და აუტანელი გახდა, ვიდრე ოდესმე იყო. მრავალი ათეული საუკუნის ძიებისა და ე. წ. „განვითარების“ სავალალო შედეგია წარსულის უარყოფა, აწმყოს გაუფასურება, მომავლისადმი უნდობლობა და მზერა სიცარიელეში (Blick in das Leere). ყველაფრის არაფერში შეჯამების ექსისტენციალისტური თეზა ასეთ მწერლობაში პოულობს თავის „კლასიკურ დადასტურებას“. განვითარებისა და პროგრესის უარყოფა, ცნობიერების A—B მანძილის, როგორც ნეგატიური პროცესის წარმოდგენა და

მარადიული ერთიდაიგივეობის თეორია ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაციის ახალ ეტაპს ქმნის. განვითარების ამ ეტაპზე ეს პროცესიც მთავრდება და ფაუსტური იდეების ბურჟუაზიული ასპექტი თავის ანტითეზაში გადადის. ანტიფაუსტური პარადიგმების ავტორთა თვალსაზრისით, ყოველი ეპოქა წინსვლის საფეხური კი არ არის, არამედ დანაშაულებრივი მიახლოება კატასტროფისადმი. ან დ რ ე უ ი დ ი ს აზრით, მთავარი დანაშაული ამაში თურმე პრომეთეოსს მიუძღვის. ოლიმპის ღმერთების შეცდომა ის ყოფილა, რომ პრომეთეოსი თავის დროზე ცუდად მიუჩაქვავთ კავკასიონზე. მარადიული პროგრესის სიმბოლომ აიშვა. ცოდნის, სინათლისა და ქემ-მარიტების ცდუნებამ დაღუპვამდე მიიყვანა კაცობრიობა. პრომეთეოსმა დიდხანს ეძება სიმართლე, სიკეთე, თავისუფლება, ბედნიერება, მაგრამ ყოველივე „ცუდად მიჩაქეული გონების ცდუნებად“ და ხალხთა უმეცრების მიზეზად იქცა. ისტორიამ უარყო პრომეთეოსის ღვაწლი და ახლა, როცა ის ისტორიულ-შორეთიდან თანამედროვეობას ესტუმრა, თვითონაც შეძრწუნებული დარჩა თავისი საქმიანობით.

პრომეთეოსის არწივი. ან დ რ ე უ ი დ ი ს პასკვილური მოთხრობა „ცუდად მიჩაქეული პრომეთეოსი“ უწინარეს ყოვლისა სწორედ კაცობრიობის პროგრესის იდეების წინააღმდეგაა მიმართული. პრომეთეოსის მაგალითზე მას სურს უჩვენოს, რომ გონებამ და მეცნიერებამ კარგი არაფერი მოუტანა ადამიანებს. ხალხი გადაგვარდა, მორალი გაიხრწნა, სისიკეთე ჩაეფლო ბოროტებაში. თვით პრომეთეოსია შეძრწუნებული ყოველივე ამით. იგი ხედავს, რომ შთამომავლობას დაუკარგავს მემკვიდრეობა. ცივილიზაციის ზედმეტობით მოღლილი თანამედროვენი დასცინიან თავიანთ „სულიერ წინაპრებს“, ბრალსაც სდებენ მათ ფუქსა და უნაყოფო გონებრივ ძიებებში, რამაც უბედურების მეტი თურმე არაფერი მოუტანა კაცობრიობას.

ა. უ ი დ ი ასე გადმოგვცემს ამ ამბავს: ცუდად მიჩაქეული პრომეთეოსი კავკასიონის მთებიდან პირდაპირ თანამედროვე პარიზში გადმოდის და აქ ატარებს დროს. როცა მას ეკითხებიან კაფეში, რა პროფესიის კაცი ხარო, მიუგებს, რომ

არავითარი პროფესია არა აქვს, არც თავგადასავალი. მას უბით დაჰყავს თ ა ვ ი ს ი ა რ წ ი ვ ი, რომელსაც საკუთარი თირკმელით კვებავს, სხვა არაფერი. რომანტიზმისა და დეზინტეგრაციის პერიოდის ფაუსტებს შ ი ნ ა გ ა ნ ი დ ე მ ო ნ ე ბ ი აწუხებდათ, ა. უ ი ღ ი ს პრომეთეოსს კი „მისი არწივი“ ჰყავს, რომელიც ასეთივე შინაგან „დემონურ მეორეზე“ მიუთითებს. შთამომავლებმა პრომეთეოსი ციხეში ჩასვეს. მან არც იცის, თუ რისთვის დაატუსაღეს; მგონი,—ერთგულლების გამო. პრომეთეოსს მოსწყინდა ციხეში მარტო ყოფნა და თავისი არწივი იხმო. ძალიან დასუსტებული ეჩვენა ის —გამხდარი, ბუმბულგაცვენილი, დამახინჩებული. რა გტანჯავსო, რომ ჰკითხა, შიმშილით, მიუგო არწივმა და პრომეთეოსმა აჰამა საკუთარი თირკმელი. მეორე დღეს არწივი დაგვიანებით მოვიდა. პრომეთეოსის კითხვაზე, თუ რატომ მოვიდა ასე გვიან, მან უპასუხა, შიმშილისაგან ისე ვარ დასუსტებული, რომ ვერ დავფრინავ და ხოხვით მოვდივარო. პრომეთეოსმა ისევ აჰამა თირკმელი. ასე ყოველდღე კვებავდა ის თ ა ვ ი ს ა რ წ ი ვ ს. ისიც მოლონიერდა, ბუმბულით შეიმოსა, გალამაზდა. პრომეთეოსი კი გახდა, დაუძღურდა, რადგან არწივის კვება მას საშინელ ტკივილებს აყენებდა. მიუხედავად ამისა, ის მაინც კმაყოფილი იყო იმით, რომ „მისი არწივი“ ასე გალამაზდა და მოლონიერდა. ერთხელ სთხოვა კიდევ, წამიყვანეო აქედან. არწივმა ფრთებზე შეისვა და წაიყვანა. კაფეში რომ შევიდა, განცხადება წაიკითხა: „ახალი მთვარის“ დარბაზში განთავისუფლებული პრომეთეოსი ილაპარაკებს თავისი არწივის შესახებო. მაყურებელს იმასაც აუწყებდნენ, რომ ცხრის ნახევრამდე არწივი ფოკუსებსაც გააკეთებდა.

მქუხარე ტაშით შეხვდა დარბაზი განთავისუფლებულ პრომეთეოსს. იგი ავიდა ტრიბუნაზე, აიყვანა არწივიც და დაიწყო მოხსენება. მისი სახით კაცობრიობის მთელი ისტორია წარსდგა თანამედროვეობის წინაშე. ორი პოლუსი (წარსული და აწმყო) ორმაგ ექსპოზიციად დაემთხვა ერთმანეთს. პრომეთეოსი დაპირდა აუდიტორიას მოხსენების მოსაწყენ ადგილებში შიგადაშიგ ფოკუსებს გიჩვენებთო, ხოლო როცა ძალიან (სერიოზული საკითხების განხილვას შეეუდგები, პორნოგრა-

ფიული სურათებითაც გაგართობთო. მართლაც, როგორც კი აუდიტორიას მოსწყინდებოდა მოხსენების მოსმენა არწივი პირუეტებს აკეთებდა პრომეთეოსის გარშემო, ის კი პორნოგრაფიული სურათების ჩვენებით ართობდა მსმენელებს.

ასეთ კომიკურ სიტუაციაში მოჰყვა პრომეთეოსი თავის თავგადასავალს: სანამ ის შეუგნებელი და ბუნებრივი, ბედნიერი და შიშველი იყო, არც არწივი ჰყოლია. ეს მისი ცხოვრების საუკეთესო პერიოდი იყო. მას უყვარდა მშვენიერი და შიშველი ღმერთქალი აზია. ისინი გადაეხვეოდნენ ხოლმე ერთმანეთს, მთიდან დაბლობში ჩაგორდებოდნენ და ლალობდნენ სიყვარულით. მაშინ ყველაფერი მღეროდა მათ ირგვლივ — ჰაერი, წყალი, მინდორი. ყვავილები დამათრობელ სურნელებას აფრქვევდნენ. ისინი წვებოდნენ ჩრდილში, ნეტარდებდნენ და უმფოთველად იძინებდნენ, რადგან მათ სიყვარულს იცავდა „ადამიანის განმარტობა“.

ერთხელ აზიამ უთხრა პრომეთეოსს, ადამიანებს მიხედო. პრომეთეოსი დათანხმდა. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ მას შებრალებოდა ისინი, რადგან უვიცები იყვნენ. პრომეთეოსმა მათთვის „მოიგონა“ ცეცხლი და აქედან დაიწყო „მისი არწივი“. უპირველეს ყოვლისა მან შენიშნა, რომ შიშველია. აქ დარბაზში ტაშმა იქუხა, რადგან მსმენელებს პორნოგრაფიული სურათები გაახსენდათ. არწივმა პირუეტი გააკეთა, პრომეთეოსმა კი გვერდი გაიშიშვლა, თირკმელი აჭამა და განაგრძო თავისი თავგადასავალი. შემდეგ მას მორცხვობა გაუქრა და გულახდილობა დასჩემდა. ბევრი რამ გააკეთა ადამიანებისთვის, რადგან ძლიერ უყვარდა ისინი. მეტიც, ფაქტიურად მან შექმნა ადამიანები. მართალია, ისინი მანამდეც იყვნენ, მაგრამ არ ჰქონდათ შეგნებულობა თავიანთი არსებობა. პრომეთეოსმა მათ მისცა შეგნება და სინათლე. პირველი, რაც ადამიანებმა შეიგნეს, სილამაზე იყო. პრომეთეოსმა დაუღო სათავე ადამიანთა გამრავლებას. ისინი „გაგრძელდნენ შთამომავლობაში“. პირველთა სილამაზე შემდეგში მეორდებოდა და ეს განმეორება შეიძლება ერთფეროვნებად და მოსაწყენად ქცეულიყო. მა-

შინ პრომეთეოსში „ჩაისახა კვერცი არწივისა“ და გაჩნდა ნდომა მ ე ტ ი ს ა და უ კ ე თ ე ს ი ს. ჯერ ის ფიქრობდა, რომ გამრავლება ანუ „დაქუცმაცებული გაგრძელება“ იყო მოლოდინის ნიშანი, მაგრამ შემდეგ დარწმუნდა, რომ სინამდვილეში მხოლოდ მისი არწივი ელოდა. ეს მან არ იცოდა. ეგონა, რომ მოლოდინი ადამიანშივე იყო. ის ამ მოლოდინს პიროვნებაში ხედავდა და რაკი ადამიანი მანვე შექმნა, გაჩნდა ჯერ კიდევ გამოუჩიკელი კვერცი არწივისა. შემდეგ პრომეთეოსმა არ იკმარა ის, რომ ადამიანებს მისცა მათი არსებობის შ ე გ ნ ე ბ ა და მოისურვა დაემატებინა „არსებობის ა ზ რ ი ც“: მისცა მათ ცეცხლის ალი და ყოველგვარი ხელოვნება, რასაც ის ბადებს. ამით პრომეთეოსმა მიაღწია იმას, რომ აღუგზნო ადამიანებს გონება და ჩაუსახა დაუშრეტელი რწმენა პ რ ო გ რ ე ს ი ს ა. ეს უხაროდა მას, მაგრამ შემდეგ მიხვდა, რომ ამით შეარყია კიდევ მათი ჯანმრთელობა. ადამიანებს მძიმე სენი შეეყარათ: არა რწმენა ს ი კ ე თ ი ს ა, არამედ ავადმყოფური იმედი მ ო მ ა ვ ლ ი ს ა.

„რწმენა მომავლისა, ბატონებო, აი რა იყო მათი არწივი“, — თქვა პრომეთეოსმა და დასძინა, ჩვენი არწივი — ესაა აზრი ჩვენი არსებობისაო.

ადამიანთა ბედი ტანჯავდა პრომეთეოსს. ტანჯავდა, მაგრამ იგი არ იმჩნევდა ამას, რადგან რაკი არწივი შექმნა, ეს უკვე სულერთი იყო. დრო გავიდა და პრომეთეოსს უკვე აღარ უყვარდა ადამიანები. მას უფრო ის უყვარდა, რაც მათ ხარჯზე ცხოვრობს. კაცობრიობა ისტორიის გარეშე უკვე არ არსებობდა მისთვის. „ადამიანთა ისტორია — ეს არის არწივთა ისტორია“, წარმოთქვა მან და განმარტა, რომ არწივი ყოველთვის როდი უყვარდა. დიდი ხნის განმავლობაში ის უპირატესობას ადამიანს აძლევდა, მის „შეგინებულ ბედნიერებას“, რადგან მათს საქმეს რომ ხელი მოჰკიდა, პასუხისმგებლობაც იგრძნო. როცა ის ამაზე ფიქრობდა, ყოველ საღამოს მასთან, „როგორც სინდისის ქენჯანა“, მოფრინდებოდა ხოლმე არწივი და უკორტნიდა თირკმელს. პრომეთეოსი მიმართავს აუდიტორიას:

„ბატონებო! მეგონა თქვენ შეიყვარებდით ჩემს არწივს, რომ თქვენი სიყვარული გაამართლებდა მის სილამაზეს. ამი-

ტომ მიუძღვენია მე მას ჩემი სიცოცხლე. მე მას ვასმევდი სისხლს ჩემი სულისა, მაგრამ ახლა ვხედავ, რომ მხოლოდ მე ვარ მისით აღტაცებული. განა თქვენთვის ისიც არ კმარა, რომ ის ლამაზია!?”.

მაგრამ პრომეთეოსის იდეალების დრო წავეიდა. აუდიტორიას მოსწყინდა მისი ქადაგება. საქმეს ვერც არწივის პირუტყბმა უშველა და ვერც პორნოგრაფიული სურათების დარიგებამ. შემდეგ პრომეთეოსმა მაშხალებიც კი აუშვა. ხალხი ერთხანს დაწყნარდა და პრომეთეოსი შეევედრა მათ, შეიყვარეთ თქვენი არწივიო. რატომო? — შეეკითხა ვილაც. იმიტომ, რომ ის უფრო ლამაზი იქნებაო! — უპასუხა პრომეთეოსმა. „მაშინ ჩვენ დავმახინჯდებით“—ჩაილაპარაკა შემკითხველმა უკმაყოფილოდ და ხალხი ისევ აირია. პრომეთეოსი ყვიროდა: „შეიყვარეთ თქვენი არწივი, ნუ ხართ არარობა! შეიყვარეთ! ის უფრო გალამაზდება!“ მაგრამ პრომეთეოსის ყვირილს უკვე აღარავინ უსმენდა. საზოგადოება დაიშალა.

ამ ლიტერატურული იგავის აზრი ადვილი მისახვედრია. ავტორს სურს დაგვარწმუნოს, რომ კაცობრიობის ტრაგედია მაშინ დაიწყოს, როცა ადამიანებს გაუჩნდათ უკეთესის სურვილი. ეს იყო მათი არწივი ანუ მათივე შინაგანი დემონის გაღვიძება. პრომეთეოსმა თვითონ შექმნა თავისი არწივი და თვითონვე დაღუპა შთამომავლობა. მართალია, მისი არწივი ლამაზი იყო როგორც ილუზია, მაგრამ ამავე დროს ადამიანური ტრაგედიის სათავეც გახლდათ: იგი თირკმელს უკორტნიდა და ტანჯავდა პრომეთეოსს. ეს „ცოდვა“ ახალ თაობებსაც გადაეცა. კაცობრიობა დიდი ხნის განმავლობაში მიჰყვებოდა პრომეთეოსის მიერ გაღვიძებულ ფაუსტურ ილუზიებს. ხანგრძლივი ძიების შემდეგ იგი დარწმუნდა უკეთესის ამოებებაში და უარყო „თავისი არწივი“. ამით ის გათავისუფლდა საკუთარი სურვილების დემონებისაგან, მოიშორა ყველაფერი, რასაც საფუძველი ან მიზეზი აქვს, და ანგარიშში უცემლად გაჰყვა ცხოვრების უაზრო დინებას.

უმიზეზო მოქმედება. თუკი პრომეთეოსი ჯამბაზად იქცა თანამედროვეობაში, ოლიმპის მბრძანებელმა ზევსმა ბანკირის პოსტი დაიკავა. მას უკვე არც სურს მოიგონოს თავისი

ოდინდელი ღმერთობა. პრომეთეოსი რომ ეტყვის — გამიგონია, რომ თქვენ თვით ღმერთი ხართო, — ამაზე ზევსი მოკლედ მიუგებს: „მეც გამიგონია, გამიგონია“, და თავს აარიდებს საუბრის გაგრძელებას. ა. უ. ი. დ. ი. ს. აზრით, ღმერთმა ადამიანებს რწმენა მისცა, სამაგიეროდ დატანჯა ღმერთმსახურებით, შემოაცალა მას ადამიანური არსებობა, აიძულა უდაბნოში ეცხოვრა და დაეთრგუნა ყოველგვარი სურვილი. მეორეს მხრივ, მან შექმნა რაღაც „საიდუმლოება“ და საუკუნეების მანძილზე აწვალა ფაუსტური მაძიებლები, რომელთაც სურდათ როგორმე გაეხსნათ ამ საიდუმლოების შინაარსი.

ფაუსტური ძიების ასეთი პარადიგმული სახე შექმნა უ. ი. დ. მ. ა. ამავე ნაწარმოებში. მისი გმირი თემისტოკლე იმ „უმიზეზო მოქმედების მსხვერპლია“, ყოფილმა ღმერთმა ზევსმა რომ მოიგონა. ზევსის აზრით, მოქმედება, რომელსაც რამე საფუძველი ან მიზეზი აქვს, ჩვეულებრივია ან უინტერესო. რაც მთავარია, ეს არ ქმნის განსხვავებას ცხოველსა და ადამიანს შორის. იგი ფიქრობს, რომ ასეთ განსხვავებას მხოლოდ უ. მ. ი. ზ. ე. ზ. ო. მოქმედება ქმნის. ცხოველი ისეთს არაფერს გააკეთებს, მიზეზი არ ჰქონდეს. ადამიანს კი ეს შეუძლია. მაგალითად, მსუქანი ზევსი ქუჩაში დაადებს ცხვირსახოცს, გამხდარი კაცი იღებს დავარდნილ ცხვირსახოცს და უბრუნებს ზევსს. მსუქანი ზევსი მაღლობას უხდის გამხდარ უცნობს და მიდის. შემდეგ უცებ ბრუნდება, რაღაცას ჰკითხავს უცნობს და კონვერტს გადასცემს. გამხდარი უცნობი კონვერტზე მისამართს წერს და მსუქან ზევსს უბრუნებს. ზევსი მაღლობის მაგივრად სილას გააწნავს გამხდარს, ეტლს მოუხმობს და გაქრება. ეს არის უმიზეზო მოქმედება, რომლის საფუძველი არაფერია. ცხოველი ამას ვერ გააკეთებს და ამით ზევსი „დაამტკიცებს“, რომ ადამიანი ცხოველზე მაღლა დგას. შემდეგ კი ირკვევა, რომ სწორედ ადამიანს არ შეუძლია უმიზეზო მოქმედება და აქედან იწყება ახალი ფაუსტური ტრაგედია.

ზევსმა ერთხელ ასეთი სიანსი ჩაუტარა ვინმე კოკლექსს. კოკლექსმა კონვერტზე თემისტოკლეს გვარი და მისამართი დააწერა. კონვერტში 500 ფრანკი იყო. ეს 500 ფრანკი სრულიად

მოულოდნელად მიიღო თემისტოკლემ. ეს იყო საქციელი, რომელიც „თავისთავად დაიბადა“. დილით ზევსი გამოვიდა ქუჩაში. ცალ ხელში კონვერტი ეჭირა 500 ფრანკით, მეორე ხელი კი მომზადებული ჰქონდა სილის გასართყამად.

— მაპატიეთ, ბატონო, ხომ არ იცნობთ თქვენ ვინმეს? — მიმართა მან კოკლექსს.

— როგორ არა, ბევრს! — უპასუხა კოკლექსმა.

— მაშ გთხოვთ ამ კონვერტზე დაწეროთ რომელიმე მათგანის სახელი, გვარი და მისამართი.

კოკლექსმა დაწერა თემისტოკლეს მისამართი და ზევსს უთხრა: „ხომ არ ამიხსნით, რისთვის?..“ — „პრინციპისათვის“, მიუგო ზევსმა, სილა გააწნა, ეტლს მოუხმო და წავიდა.

ის კონვერტი და ფული თემისტოკლემ მიიღო. ამის შემდეგ თემისტოკლე დარბის და ეძებს იმას, ვინც მას ფული გამოუგზავნა. ის იტანჯება, იცის, რომ ფული მისი არ არის. ეძებს პატრონს, კითხულობს: „საიდან მოვიდა ეს ფული და როგორ?“ უამრავ უაზრო მოქმედებას სჩადის. ქალაქის ფულს ახურდავებს მონეტებად, შემდეგ ამ მონეტებს ისევ ქალაქის ფულზე ცვლის, თუმცა ამ ოპერაციით არც არაფერს იგებს და არც არაფერს აგებს. ეს „სიგიჟის წრებრუნვაა“, უაზრო მოქმედება, ფაუსტური ძიების პაროდია. ამ დავიდარაბამი ის ავად ხდება, ლოგინად ჩავარდება, შემდეგ გიჟდება და ყვირის: „მიშველეთ, გადამახდევინეთ ვალი, ფული მე არ მეკუთვნის, გამაგებინეთ ვისია, საიდან მოვიდა, რატომ მაქვს მე“, და სხვა და სხვა. ბოლოს ალევგორიული ლაპარაკი პირდაპირ საკითხზე გადადის. თემისტოკლე ამბობს: დამეხმარეთ ბოლოს და ბოლოს გავიგო ჩემი თავი, გემუდარებით, მე მაქვს რ ა ღ ა ც , რაც არ ვიცი საიდან მივიღე და ამის გაგება ჩემი ვალიო.

კოკლექსმა იცის, ვისაც ეძებს მომაკვდავი თემისტოკლე, მაგრამ არ ეუბნება. რატომო, რომ შეეკითხება პრომეთეოსი, ის უპასუხებს: აკი თვითონ უთხარით მას კვებეთო თქვენი არწივი. თემისტოკლე თავისი ტანჯვით კვებავს ცნობისმოყვარეობისა და ცოდნის არწივს. ბოლოს ის კვდება საგიჟეთში. არც

ბევსი უმხელს მას საიდუმლოს, რადგან არ უნდა დაკარგოს „თავისი მომხიბლაობა“. მას სულ ეცინებოდა, როცა თემისტოკლეს ასაფლავებდნენ.

ველარც პრომეთეოსმა გაუძლო თავისი არწივის კვებას და მოიშორა ის. არწივი დაკლეს და გემრიელი სადილი გააკეთეს. პრომეთეოსის ტანჯვამ პატარა შედეგი მაინც გამოიღო. მას რომ თავისი თირკმლით არ ეკვება არწივი, ის არც ასე გასუქდებოდა და არც სადილი გამოვიდოდა ასე გემრიელი. ვილაყამ იკითხა, რა დარჩაო არწივის სილამაზისგან? ბუმბული შევიწინახეთ, — უპასუხეს მას. აი, ეს ბუმბულია დარჩა პრომეთეოსისა და ფაუსტის ღვაწლისა და ძიებისაგან თანამედროვე საზოგადოებაში, — სურს თქვას ა. ყ ი დ ს — დეკადენტური ნიპილიზმის წარმომადგენელს, რომელიც აბუჩად იგდებს პრომეთეოსის სიმბოლოში განსახიერებულ ნათელ აზრს ცოდნისა და ქეშმარიტებისადმი გმირული სწრაფვის შესახებ. ცნობიერების მთელი მანძილიდან, რომელიც კაცობრიობამ პრომეთეოსის ჩირაღდნით ხელში გამოიარა, ყ ი დ ი ს აზრით, თურმე არაფერი აღარ დარჩა, გარდა მაღალი იდეალების არწივის ბუმბულისა. თურმე ამოდ ჩაიარა პრომეთეოსის ამდენმა ტანჯვამ. მის მიერ ანთებული სინათლე ჩაქრა. ხალხმა თვითონ შეაქცია მას ზურგი, არ შეიყვარა მისი არწივი, ე. ი. არ მიიღო მისი იდეა.

ე რ ი ჰ მ ა რ ი ა რ ე მ ა რ კ მ ა ე ს ალეგორია მეორე მსოფლიო ომის პერიოდზე გადმოიტანა. მისი რომანის „ჟან-ბი სიკოცხლისა და ჟამი სიკვდილისა“ გმირები გრებერი და კლიზაბეთი მაღლობიდან გაჰყურებენ მორიგი დაბომბვის წინ ჩაბნელებულ ქალაქს. მათ იციან, რომ მთელი ევროპა ასეთ წყვედიადშია ჩაფლული და რაც მთავარია თვით ადამიანების მიერ.

„—ირგვლივ გართხმულნი არიან წყვედიადით მოცულნი, თითქოს დაუსაბამო შავ სუდარაში გახვეული გერმანია, საფრანგეთი, იტალია, ბალკანეთი, ავსტრია და ომის მონაწილე სხვა დანარჩენი ქვეყნები, — სთქვა გრებერმა.

—ჩვენ სინათლე მოგვცა და მან ადამიანებად გვაქცია. ჩვენ-ჯი ჩავაქრეთ იგი და კვლავ გამოქვამულთა მკვიდრებად ვიქცეთ, — წარმოთქვა ელიზაბეთმა ფიცხად.

„ვითომ მან გვაქცია ადამიანებად?“ — გაიფიქრა გრებერმა. — მე მგონი ეს გადაჭარბებულია. ელიზაბეთი, როგორც ჩანს, განწყობილია ყველაფერი გააზვიადოს. და მაინც შეიძლება ეს მართალია: ცხოველებს არა აქვთ სინათლე, არც სინათლე და არც ცეცხლი, მაგრამ სამაგიეროდ არც ყუმბარები აქვთ“.

უსახეო არავინ. შორეული წარსულისა და თანამედროვეობის ნეგატიური კავშირის პრობლემას უძღვნის ინგლისელი ჯემს ჯოისი თავის რომანს „ულისი“. თუ ანდრე ჟიდმა პრომეთეოსის მოდერნისტული ინკარნაცია მოგვცა, ჯემს ჯოისი „მარადიული მოგზაურის“ — ოდისეუსის თანამედროვე სახეობას ქმნის. ორივე გმირი, როგორც პრომეთეოსი, ისე ოდისეუსი, კონტრაპუნქტულად შემოდინან ფაუსტურის პარადიგმულ სფეროში და მის დეფორმირებულ სურათს ქმნიან. მიუხედავად ფორმალისტური ბუნდოვანებისა, ჯოისი ახერხებს ისეთი მრავალპლანიანი ნაწარმოების შექმნას, რომელშიც ნათლად მოჩანს ფაუსტურის ცნების შინაარსის განვითარება თანამედროვე ბურჟუაზიულ მწერლობაში.

ამ რომანის გამოსვლას დიდი აღტაცებით შეხვდა 20-იანი წლების დეკადენტური კრიტიკა. ზედმეტად აღტაცებულმა მეხოტბეებმა იგი დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“, გოეთეს „ფაუსტისა“ და ფლობერის „წმ. ანტონიოს შეცოდების“ გვერდითა ცი დააყენეს. ერთმა მას „ჩვენი ეპოქის სახარება“ უწოდა, მეორემ „ფილოსოფიის, პოლიტიკის, რელიგიისა და მეცნიერების სრულყოფილი ენციკლოპედია“. სხვები აცხადებდნენ, თითქოს ჯოისის „ულისით“ იწყება ახალი დროის მითოლოგია, რალაც განსაკუთრებული სახე ლიტერატურისა, რომელშიც მოცემულია ისტორიის, მითოსისა და ენის ისეთი სინთეზი, რაც ყოველგვარ ადამიანურ შესაძლებლობას აღემატება. მათი აზრით, ამ წიგნში „ქვეცნობიერის ყოველგვარი საიდუმლოებაა გახსნილი“, აზრი დაქერილია დადგენის პროცესში, დამორჩილებულია აზროვნების პროტეოსი, რომელიც თავისი სწრაფი სახეცვლილებით გაურბის ხოლმე ჩვეულებრივ ადამიანურ წარმოსახვას. ჯ. ჯოისის

პროზის პარაცელს უწოდებენ, სიტყვის ალქიმიკოსს, რკინის სიტყვების ოქროს ზოდებად გარდაქმნის დიდოსტატს. ამტკიცებენ, რომ მან გაათავისუფლა სიტყვა დროისა და სივრცის საზღვრებისაგან და დაუბრუნა მას პირველყოფილი პოეტური მნიშვნელობა. ჯოისის დიდ მიღწევად მიაჩნიათ ძველი მითების, კერძოდ, დედალოსისა და იკაროსის ამბის მოდერნისტული გააზრება და თანამედროვეობის „უშუალო სინამდვილედ“ ქცევა. იგი იძლევა ახლებურ სახეს „მიმინოსებური მამაკაცისა“, რომელიც მზისკენ მიისწრაფვის, მაგრამ ოკეანის ფსკერში კი ვარდება. ეს არის სიმბოლო ფაუსტური აზრის კოსმიური გაფრენისა და იმავე დროს მისი აუცილებელი დაცემა, გამონატული როგორც დამსხვრეული ფრთების ტრაგედია.

მზისკენ გაფრენა სამყაროს საიდუმლოებათა გარკვევისაკენ მიისწრაფება, ქეშმარიტების ტრადიციული ძიება, რომლის მაგალითს გილგამეშშიც ვხვდებით, სვიმონ მონგვის თქმულებაშიც, ფაუსტურ პარადიგმაებსა და ბევრ სხვა ნაწარმოებშიც. ჯოისი ყოველივე ამას უფრო ტრაგიკულ ელფერს აძლევს. მისი აზრით, მარადიულ ფრენას მარადიული დაცემა მოსდევს, შეუძლებლობისა და შეზღუდულობის საბედისწერო სინამდვილე. „ლეგენდარულ ოსტატო, მიმინოსებურო მამაკაცო, — ამბობს იგი, — შენ მიფრინავდი. საითკენ? ნიუჰევენისკენ, დიეპისკენ. მეორე კლასის კაიუტის მგზავრო! პარიზისკენ და უკან. ფრინველო, იკაროსო! ოკეანის ფსკერზე ფრთებდამსხვრეულო, დაცემულო და ჩაძირულო. ფრინველი ხარ შენ!“ იკაროსი მართლაც აზრისა და ოცნების ფრინველია, თავისუფლების მოყვარული, მზისკენ ამაღლებული, მაგრამ ძირს დაცემული და დამსხვრეული.

მთელი რომანი თავიდან ბოლომდე ორმაგი ექსპოზიციითაა დაწერილი. ერთ პლანში ჰომეროსის ოდისევსი მოჩანს, მეორეში კი დუბლინის საშუალო მოქალაქის ერთი დღის ისტორია. ჩვენი თანამედროვე სტივენ დედალოსი და ანტიკური ტელემაქე ერთ კადრში მოთავსებულ და ერთმანეთზე წაფენილ სახეებს წარმოადგენენ, ისე როგორც დოქტორი

ფაუსტი და თ ო მ ა ს მ ა ნ ი ს ადრიან ლევერკიუნი. სტივენ დედალოსი ფაუსტისებური მაძიებელია „ძირული სუბსტანციისა“. იგი აზროვნების პროტეოსისებური ფორმების დადგენას ცდილობს. მას სურს „წაიკითხოს ყოფიერების იეროგლიფური ნიშნები“, რასაც თვითონ „ტელემაქიდას“ უწოდებს. სტივენი (მეორე პლანში — ტელემაქე) ეძებს თავის სულიერ მამას, თავის სომატურ სინამდვილეს. თუ სტივენი ტელემაქეს თანამედროვე პარადიგმაა, ლეოპოლდ ბლუმი ოდისევსის ანუ ულისის ახალსახეობაა. ის ისევე იტანჯება თავის ოჯახში, როგორც ულისი იტანჯებოდა ფერია კალიფსოს გამოქვაბულში. ბლუმი დევნილია, დაწყევლილი „მარადიული ურია“, რომელსაც, როგორც ებრაელს, დაკარგული აქვს თავისი სულიერი სამშობლო.

ჯ ო ი ს ი ს „ულისში“ სახიერდება ფროიდისტული „ოიდიპოსის კომპლექსი“, ყოფიერების უაზრო და უმიზნო დინება. დიდი და პატარა სამყარო, სტივენის აზრით, დაფუძნებულია სიცარიელეზე და ჩამოკიდებული უფსკრულის პირას. ისტორია კომპარია, რომლისგანაც ადამიანები დღესაც ვერ განთავისუფლებულან. ცხოვრება ცხოველური ინსტინქტების კიდილია, დანაშაული, სისხლის აღრევა, ლესბიური სიქაღწულე, სიყვარული, „რომელიც თავის თავს ნებას არ უნდა აძლევდეს ასე იწოდებოდეს“. ყველგან გარყვნილებაა, სრულიად გაშიშვლებული ან მითიურ ძონძებში გახვეული. სტივენმა იცის, მითების კლასიკური სამოსის ქვეშ „ჩვენი ქვეშეცნეული დემონები რომ იმალებიან“. ის ფიქრობს, რომ ასეთი მითი რელიგიისა და ფილოსოფიის დაცემის გამოხატულებაა, კაცობრიობის წყვდიადში მოხეტიალე ცრუქვეშარიტებათა გამოვლინება, როგორც ცივილიზაციის დაშლისა და ქვეშეცნეული ინსტინქტების გათავისუფლების ნიშანი.

ჯ ო ი ს ი ს ეპოპეა ანახლებს სულის დაცემისა და მარადიული დევნილობის ლეგენდას. აქ ყველაფერი ოდისევსის სიმბოლურ სპექტრშია გადატეხილი. დიდი განმაზოგადებელი პათოსითაა აღწერილი დუბლინის საროსკიპოების კვარტალები. ისევე, როგორც ე. ზ ო ლ ა „პარიზის სტომაქში“, ჯ ო ი ს ი გაბედული ალეგორიებითა და შინაგანი იუმორით ხატავს საროსკი-

პოთა უბნის ქუჩებს, რომლებიც ძველი ტაძრების წარწერებიანი ქვებითაა მოკირწყლული. ამ ქვებში მოქცეულია მითიური სახეები მოციქულებისა, ბიბლიური ლეგენდების გმირები, ისლანდიის წარმართული სიძველეების, ინდური კულტის, კათოლიციზმის თუ აპოკალიპსურ მოჩვენებათა სახეები. წმიდანების სხეულების ნაწილები გართხმულია ქვაფენილებზე, სადაც დაბორიალობენ კაბაწამოწეული როსკიპი ღმერთქალები. აქვე იმართება გიგანტური ჯამბაზური მასკარადი, რომლის მეორე პლანში ცირციის სასახლის ჯადოსნობა მოჩანს. მთელი უბანი გარყვნილების ატმოსფეროშია გახვეული. სიღამპლის მყრალი ორთქლი ღრუბლებივით იწვევს მალღა და საოცარ ურჩხულებს ხატავს ცაზე. მძიმე ნისლი გველივით მიცოცავს ჰაერში. ადამიანთა შებორკილი ინსტინქტები თავაშვებულად დააფრენენ თავიანთ რაშებს.

ბლუმში „აპოკალიპსური ნადირია“, მოხვედრილი ამ გარყვნილების სოდომში. აქ, დუბლინის ამ საროსკიპოში, ბლუმის და სტივენის წინაშე მოჩვენებათა სახით, — ისევე როგორც ანტონიოს წინაშე, — ჩაივლის კაცობრიობის მთელი ისტორია ცივილიზაციის აღმოცენებიდან მის დაცემამდე. რიგრიგობით ჩნდება ეპოქების ამაზრზენი სურათები, სიღამპლისა და გარყვნილების შემადრწუნებელი პანორამები. ავტორის ცინიზმი იქამდე მიდის, რომ იგი ამ საროსკიპოებში ჩამოასეირნებს სიყვარულის უკვდავ ლეგენდარულ გმირებს — პარისსა და ელენეს, ტრისტანსა და იზოლდას, სემირამიდას.

მაგრამ ძიება აქაც განწირულია. ვერავინ ვერაფერს პოულობს. სამყარო დაშლილია ნაწილებად და ამ ნაწილებს შორის არ არის კავშირი. ადამიანები ურთიერთსიძულვილით არიან გამსქვალულნი. ისინი ერთმანეთს უყურებენ, როგორც განსხვავებულს. დარღვეულია საზოგადოებრივი ჰარმონიის პრინციპი. წარსულის ბოროტება ეხმაურება თანამედროვეს. გოეთეს ვალპურგის ღამისებურ სურათებში ადამიანთა ვნებების თავაშვებული დემონები ოლიმპის ღმერთების სახეს იღებენ და გარყვნილებას ეძლევიან. აქაც გოეთესებური დავაა ადამიანის სულის გარშემო. ლტოლვა უსასრულობისაკენ, აბსოლუტურის წყურვილი, მაგრამ არა სამყაროულის, არამედ —

პირადი, ინდივიდუალური, საკუთარი თავის. ს ტ ე ფ ა ნ მ ა ლ ა რ მ ე ამბობდა, რომ „ისინი დახეტილობენ და კითხულობენ წიგნებს თავიანთი თავისას“, სწორედ „თავიანთი თავისას“ და არა სხვისას, რადგან „სხვა“, მათი აზრით, ყოველთვის გაუგებარია და უცხო. სტივენიც ასე ამბობს, „ჩვენ ჩვენსავე თავში დავეხეტებით“.

საროსიკოების ვალპურგიის ღამეში ხდება ფაუსტური ამბები. აქ აცდენენ დემონები ადამიანებს, აქ ტრიალებს მთელი მსოფლიოს სიმდიდრე. ღმერთი მამონი აჩვენებს სტივენსა და ბლუმს ბუნების წიაღში დამალულ საგანძურს. ჯოისი პირდაპირ გოეთეს ვალპურგიის ღამიდან იღებს ეპიზოდს: როცა სტივენი და ბლუმი (იქ — ფაუსტი და მეფისტოფელი) უახლოვდებიან ამ სიმდიდრეთა მთას, იგი შიგნიდანვე ნათდება. თუ „ფაუსტში“ ქაჯი ყიდის ხანჯლებსა და საწამლაეებს თვითმკვლელობისათვის, დუბლინელი ჯალათი რემბოლდი სთავაზობს პაციენტებს თავის ჩამოსახრჩობ თოკს, დანებს, დარიშხანს და „სულის სხეულისაგან გათავისუფლების სხვა უებარ წამლებს“. მაგრამ ეს გარეგნული მსგავსება ვალპურგიის ღამესა და ჯოისის პანდემონიუმს შორის სრულიადაც არ ნიშნავს მსოფლმხედველობრივ მიმდევობას. პირიქით, აქ სრული წინააღმდეგობაა. გოეთესთან ვალპურგიის ღამის დემონური სამსჯავრო ადამიანის გამარჯვებით მთავრდება. სულის ამბოხებული შემოქმედებითი საწყისი იმარჯვებს შუასაუკუნეობრივ სიბნელეზე. გონება იძირება სამყაროს საიდუმლოებაში და სწვდება მის წიაღს. ჯოისი კი აბუჩად იგდებს ადამიანს, დასცინის გონებას. აზრის განთავისუფლების ნაცვლად იგი ქვეცნობიერი ინსტინქტების თავისუფლებას ქადაგებს და ისტორიას ტანჯვისა და დანაშაულის ოიდიპოსის კომპლექსად წარმოადგენს.

ჯოისი გოეთეს „ფაუსტის“ გარდა იყენებს ფლობერის „წმ. ანტონიოს შეცოდებას“. იგი იმეორებს „ღმერთების ბინდის“ აგრეთვე რელიგიათა და ფილოსოფიათა სიკვდილის სცენებს. ადამიანს აქაც ცდიან ოქროთი და ხორციელი სიყვარულით. „გარდაცვლილი ღმერთების“ სამგლოვიარო პროცესია პირდაპირ ფლობერი დანააადამოწე-

რილი. ნაჩვენებია დემონური ნგრევა ყველაფრისა, გონების დაშლა, ადამიანის სრული გაუფასურება და სკეპსისის დამანგრეველი ძალა. ფლობერისებურია ჯოისის გმირების მისწრაფება, გაითქვიფონ მარად ცვალებად მატერიაში და შეწყვიტონ დამოუკიდებელი არსებობა. მაგრამ ჯოისი არც ფლობერს იმეორებს მექანიკურად. იგი მარჯვნივ უხვევს. მას არ სწამს ჭეშმარიტების ძიებით გატაცება, არც ადამიანის გონების გათავისუფლება. მისი დევიზია დამდაბლება, გაქირღვა და უარყოფა. მართალია, ფლობერიც ანგრევს, მაგრამ სადღაც მაინც ცდილობს ამ ნანგრევებში დაინახოს სულიერად გათავისუფლებული ადამიანის სახე. ჯოისი კი მხოლოდ ცხოველს ხედავს ადამიანში. მისი ბლუმის განასახიერებს თანამედროვე ოდისევსს, რომელშიც გაშიშვლებულია „შინაგანი ბიწიერება დღევანდელი ადამიანისა“.

აქ იქმნება ახალი რელიგიის კატეხიზმო—ბლუმისში. ბლუმისი—ეს არარაობა, ექცევა სამყაროს ცენტრში. მის გარშემო იყრიან თავს ახალი მითები და თქმულებანი. ვარსკვლავებიც ბლუმის ირგვლივ მოძრაობენ. ქაოსი მეფობს დაცარიელებულ სამყაროში ანუ არაფრის სიცარიელეში, სადაც დასრულდა არსებობა ყველაფრისა, გაცამტვერდა ყველა ადრინდელი რელიგია და ფილოსოფიური მოძღვრება. ჯოისი ბლუმისში სახით ცდილობს ამ „არაფრის სიცარიელიდან“ ანუ „აბსტრაქციების სფეროდან“ შექმნას ჩვენი თანამედროვეობისათვის შესაფერისი რელიგიური მოძღვრება. ბლუმია ახლა უზენაესი ღვთაება. მისი ფრჩხილი და ბეწვი წმიდათა წმიდა რელიქვიაა. საკურთხევლის ადგილს კლერკის კანტორა იჭერს. სამყარო ისე დავიწროვდა და დაპატარავდა, რომ ფულის გადათვლას მიჩვეულ ხელის გულზე მოთავსდება. გილგამეში, ამირანი, პრომეთეოსი და ფაუსტი გაიხრწნენ ბლუმში. ჭეშმარიტების რაინდული ძიება არარაობად იქცა, ხოლო გონება ადამიანისა დაემსგავსა სვიფტის გუინგმს—უმხედრო ცხენს, რომელიც გაურბის ცივილიზებულ კაცობრიობას „სიგიჟის წმიდა ტყეში“. ახლა ეს სიგიჟეა აზრის ამაღლების სიმბოლო. ჯოისისაც ამ გზით მიჰყავს ადამიანი ღვთაებრივის ზედროული

ყოველადობისკენ. მას თავისებური გაგება აქვს დროისა. მისთვის იგი ხარისხია და არა მანძილი. ადამიანსა და ღმერთებს შორის განსხვავება დროის სახითაა წარმოდგენილი. დროს, მისი აზრით, ძლიერ ვიწრო საზღვრები აქვს. ჯოისს სურს ეს საზღვრები გააფართოოს. იგი უარყოფს დროის ადამიანური გაზომვის შესაძლებლობას. თვითონ მას ერთი საუკუნე შეუძლია ერთ დღეში მოათავსოს, ან დროის თვალსაზრისით გააერთიანოს ჰომეროსის ეპოქა მეოცე საუკუნესთან. მთავარი ისაა, რომ ადამიანი როგორმე „გაუსხლტეს დროს“. როცა ის ამას ახერხებს, მხოლოდ მაშინ სწვდება უსაზღვროებას, უახლოვდება კოსმოსის კანონებს და თვით ღვთაების ტანტსაც. დროისა და სივრცის კატეგორიაზე ამალღებისაკენ ეს მისწრაფება იმას ნიშნავს, რომ კაცმა ერთსა და იმავე დროს იხილოს მთელი სამყარო, მთელი ისტორია; მოაქციოს წარსული, აწმყო და მომავალი ერთ „ღვთაებრივ ხელვაში“.

ჯოისის თაყვანისმცემლები მის მთავარ დამსახურებად დროისა და სივრცის გარეშე აზროვნებას თვლიან, რაც თითქოსდა სამყაროს სრულყოფილ შემეცნებას წარმოადგენს. ნამდვილად კი ეს ყოველგვარ კანონზომიერებათა დაშლისა და რღვევის გამოხატულებაა.

აჩქარებული დრო. ასეთი მიზანი გამოსახვის თავისებურ ხერხს მოითხოვს. ჯოისიც ცდილობს შექმნას ლიტერატურული ასახვის ახალი საშუალებანი. იგი ახდენს ინგლისური ენის „რეკორმას“, ცდილობს გააფართოოს სიტყვების მნიშვნელობა, აიყვანოს ისინი სიმბოლური ემბლემატიკის სიმაღლემდე. ჯოისი ქმნის მრავალპლანიანი სიმბოლოების პოლიფონიურ სისტემას. მისი აზრით, სახეები კომპლექსურად უნდა იკითხებოდეს. სიმულტანისტური შემეცნება შეიძლება ისეთი საგნებისა და მოვლენების ერთმანეთთან დაკავშირებას, რაც სინამდვილეში არაფრით არ წარმოიდგინება. ამავე გზით შეიძლება სრულიად სხვადასხვა ასოციაციების ერთ კომპლექსში შეკრება. ამას ჯოისისთვის თავისებური გამართლება აქვს, რადგან ის თვლის, რომ დროისა და სივრცის მრავალი პლანის გადაკვეთა შეიძლება ერთ წერტილში. ჯოისთან, როგორც წესი, ერთ აღწერილ პლანს

თანდათან ეფინება რამდენიმე ახალი, დროისა და სივრცის თვალსაზრისით ერთმანეთთან აბსოლუტურად დაუკავშირებელი, მაგრამ ერთ სიმულტანურ მთელში გაერთიანებული. ეს საშუალებას აძლევს ჯოისს დუბლინის კვარტალში შემოიყვანოს მშვენიერი ელენეც და პირველი დედა ევაც, ვამპირები და ფერია ქალები. აქ, დუბლინის კვარტალის ერთი შეხედვით სრულიად რეალისტურად აღწერილ პეიზაჟს ეფინება არარსებობის უფსკრული, სამოთხის ბალი, უძველესი ირლანდია, პარიზი, უდაბნო, ოკეანე და ყოველივე ეს ერთ კადრში თავსდება რამდენიმე ექსპოზიციის ერთობლივი ჩვენების სახით.

არა მარტო დროს, არამედ სხვადასხვა სივრცის აკუმულაციაც ხდება მთელში. ჯოისის ერთ საათში—11-დან 12 საათამდე ეტევა დილა, შუადღე, საღამო და ღამე. ამ ერთ საათში მზე ამოვა და ჩავა კიდევ. ეს შეუძლია წარმოიდგინოს სტივენ დედალუსის მსგავსმა ადამიანმა, რომელიც „აზრობრივად აერთიანებს“ სიმბოლურ პლანებს დროისა და სივრცის გარეშე, და ამით ახერხებს „ხელიდან გაუსხლტეს დროს“.

ჯოისმა მოდერნისტულად გადაჭრა რეალურისა და წარმოსახულის, განამდვილებულისა და შესაძლებლის ურთიერთობა. მასთან რეალურს ეფინება წარმოსახული პლანები, სიმბოლოები, პირობითი ნიშნები და ხდება მათი სუბლიმაცია „ერთდროულობის სიმულტანურ ბურუსში“. ასე მაგალითად, სტივენი ზის ბიბლიოთეკაში და ფიქრობს. ფიქრს მოაქვს სხვადასხვა პლანები, რიგრიგობით ან ერთდროულად. იგი აერთიანებს ბიბლიოთეკის რეალობას ეგვიპტურ პირამიდებთან. ხედავს „აზრების აკლამას“— ბალზამირებულს სიტყვებში. მას ესმის ეგვიპტელი ქურუმების ხმები. პირამიდებს ანტიკური კოლონადები ცვლის. შექსპირზე საუბარს სუფისტების ფილოსოფიური დიალოგი ენაცვლება. ელადის ზეცა „ჭალარა ოკეანეს“ ერთვის. შემდეგ ისევ ახალი ექსპოზიციები ჩნდება: სულიერ მამათა დავა, იერარქიები, სქოლასტიკა, ღმერთისა და ქრისტეს იგივეობის საკითხი, სხეულს მოშორებული ტვინი, რომელსაც ცალკე კვებავენ ელექტრონებით, და მთელი ეს ფანტასტიკა დუბლინის კვარტალების სკრუ-

პულოზურად აღწერილ სურათებზეა წაფენილი. ყოველგვარ წვრილმან საგანს იგი წარმოსახვით აფართოებს, რეალურს აამაღლებს დროისა და სივრცის კატეგორიებზე და ამავე ფონზე გაშლის ოდისევის მოგზაურობის სცენებს, ისე როგორც ეს **პ ო მ ე რ ო ს ს ა** ქვეს აღწერილი.

დუბლინის რეალობის ფონზე ცოცხლდება ბერძნული წარმოდგენები დედამიწის ფარისებური ფორმის შესახებ, ჩრდილთა სამეფო, ლოტოფალები, დესტრიგონები, ციკლოპები, ჯადოსნები. დუბლინელ მოქალაქეებში სახიერდება ოდისეუსი, ტელემაქე, კალიფსო, ცირცეა, ურჩხულები და სირენები. ამრიგად, **ჯ ო ის ის** ერთი დღე კაცობრიობის მთელ ისტორიას იტევს, ისევე როგორც ერთი საათი იტევს დღე-ღამეს. აქედან ჯოისისებური დასკვნა: წარსული და მომავალი რეალურად არსებობენ აწმყოში, თუ დროის ერთადერთ საზომად წარმოვიდგენთ მხოლოდ ხილვათა რაოდენობას, რაც ადამიანის თავის ტვინში გაივლის. ადამიანური აზრის სისწრაფე და „შინაგანი მონოლოგის ტემპი“ ქმნის დროის ახლებურ გაგებას, მაგრამ ადამიანს შეუძლია დროის საქმე ისე მიაბრუნოს, როგორც **მ ო რ ის მ ე ტ ე რ ლ ი ნ კ ის** ტილტილი მიაბრუნებს ხოლმე ჯადო-ალმასს.

დროის მცირე მონაკვეთში უამრავი აზრის ჩატევა შეიძლება. სანამ ბლუმი ქუჩის ერთი მხრიდან მეორეზე გადავიდოდეს, მის ტვინში ხდება მოგზაურობა მუსულმანურ აღმოსავლეთში, არაბეთის ჰალიფატში, შეპერეზადას ქვეყნებში. როცა ის დუბლინის საროსეიპოში „ღამის ფერიას“ ელლაბუცება, წარმოსახვით ასწრებს გახდეს ამ ქალაქის ლორდი მერი, ოლდერმენი, ირლანდიის გამათავისუფლებელი მოძრაობის ეროვნული გმირი, მსოფლიო იმპერიის ფუძემდებელი, ლეოპოლდ I. ზეციური ქალაქის ბლუმესალიმის მშენებელი, წმიდანი, სასწაულმოქმედი მისანი, მესია, ქვეყნის ყოველგვარი ცოდვისგან გამომსყიდველი მსხვერპლი, ერეტიკოსი, რომელსაც კოცონზე წვავენ და სხვა. თუ **ბ ა ი რ ო ნ ის** კენმა ორი საათის განმავლობაში ორი წლის შთაბეჭდილება მიიღო, რაფაელმა ანტიკვარარიუმის შემოვლით ცივილიზაციის მთელ ისტორიას გადაავლო თვალი, ხოლო ანტონიოს წინაშე ილარიონმა კაცო-

ბრიობის მრავალი საუკუნის ყველა რელიგია: ჩაატარა, რატომ ბლუმს არ შეუძლია როსკიპთან მრუშობდეს და თავი კი წმიდანად წარმოიდგინოს, ან ტვინში კალეოდოსკოპური სისწრაფით გაატაროს ყოველივე ის, რაც საუკუნეთა მანძილზე მომხდარა? მას შეუძლია, როგორც უნდა, ისე მოექცეს დროს, ააჩქაროს ან შეანელოს მისი დინება.

ასევე თვითნებურად უყურებს იგი საგნებსა და მოვლენებს; ერთბაშად გადააგლებს თვალს მთელ სამყაროს ან აიღებს უმცირეს დეტალს ცხოვრებისა, გაადიდებს მას, აქცევს მსხვილ პლანად, სისტემად, სამყაროდ, მაკროკოსმოსად და ამით დაჩრდილავს სხვა ყველაფერს. რომანის დასაწყისშივე სტივენ დედალუსი წვერის საპარსავ უბრალო მოწყობილობას მაღლა აღაპყრობს, რითაც რაღაც ახალ მესიანურ სიმბოლოს ქმნის. ან თუნდაც რკინის პატარა ყუთი ავილოთ, რომელიც ბლუმს ჩხუბის დროს ვილაცამ ესროლა (პირველი ექსპოზიცია). ეს ყუთი სულ უბრალო ნივთია, მაგრამ საქმე მის უბრალოებაში როდია. მთავარი აქ ისაა, თუ რა წარმოდგენებს იწვევს ეს ყუთი ბლუმში (მეორე ექსპოზიცია). მისთვის ეს უკვე ცეცხლოვანი მეტეორია, კოსმიური სხეულის ნატეხი, რომლის დედამიწაზე დაცემა (პირველი ექსპოზიცია: ყუთი ბლუმს მოხვდა თავში) იწვევს საშინელ ციკლონს, მიწისძვრებს, დუბლინელების მასიურ ქლეტას, თვითონ დუბლინის სრულ დანგრევას (პირველი ექსპოზიცია: ბლუმის თავის გატეხა).

უბრალო ხეც კი აღძრავს ასეთ უცნაურ ასოციაციებს. ეს ხე სტივენმა ბლუმის ბინის ფანჯრიდან დაინახა და მაშინვე აუშვა წარმოსახვის იალქნები. ის მან გადააქცია ზეციურ ვარსკვლავისებურ ხედ, რომელსაც „სველი და უნამუსო ნაყოფი“ ასხია. მეტიც, ვითომ ეს ცხოვრების კოსმიური ხეა და ა. შ.

ასე მრავალწახნაგოვანია ჯოისის სახეები. მისი აზრით, ადამიანის აზროვნებაც მრავალპლანიანია. ისტორია, დრო და სივრცე ძალთა მარადიული და უნაყოფო ტრიალია, მოძრაობა არაფრიდან არაფერში. სტივენ დედალუსი და ლეოპოლდ ბლუმის თანამედროვეობის იანუსისებური ორსახოვანი გამოხატულებანი არიან. პირველი თავისუფალი აზრისკენ მის-

წრატვის, მეორე — თავისუფალი ცხოვრებისკენ. სტივენის ძიების სფერო ტრანსცედენტური სამყაროა. ბლუმის მხოლოდ ბუნებრივ ცხოვრებას ცნობს. მათ აერთიანებს ძველი კულტურის სიყვარული, და თანამედროვე ცივილიზაციის სიძულვილი.

მეორე სახე. ჯ. ჯოისი. ო. შპენგლერის მსგავსად ანსხვავებს ერთმანეთისაგან კულტურას და ცივილიზაციას. სტივენს კულტურასთან მისი ტრანსცედენტურობა აკავშირებს, ბლუმს კი რენესანსული ცისტენდენტურობა. ამ თვალსაზრისით ისინი ავსებენ კიდევ ერთმანეთს. სტივენი — ტელემაქეში, ბლუმი — ოდისეუსში თავიანთ სულიერ მამებს ხედავენ, თავიანთი სომატური სინამდვილის დასაბამს. ბლუმი — ეს არის ოდისეუსი — ადამიანი, რომელიც მოღლილია ცივილიზაციით და კულტურის სომატურ წონასწორობას ნატრობს. სტივენიც ცივილიზაციის წიაღშია მომწყვდეული და ისიც კულტურის სულიერ წონასწორობას ეძებს. ცივილიზაციაში კულტურის სომა და კულტურის ფსიქე გათიშულია ერთიმეორისაგან. ჯოისის აზრით, ამ ორი ელემენტის კვლავ გაერთიანებამ უნდა გააჩნსალოს ცივილიზაცია, მაგრამ ასეთი გაერთიანება მიუღწეველია, რადგან თანამედროვე ეპოქაში შეერთების ყოველგვარი ძალები მოშლილია. ადამიანები განსხვავებულნი არიან. მეოცნებე ვერ ეგუება მშრომელს, სომა—ფსიქეს, მამაშვილობა — ამ ორი ელემენტის თანაარსებობას ერთში. ამდენად ის თავისი არსით კონსუბსტაციურია, მაგრამ არა თეოლოგიური, არამედ შპენგლერისეული თვალსაზრისით.

შპენგლერისვე ზეგავლენით ჯოისი მთელი რომანის მანძილზე აჩვენებს კულტურისა და ცივილიზაციის დაპირისპირებას არა მარტო ისტორიულ ასპექტში, არამედ ჩვენს დროშიც. თანამედროვე ცივილიზაციის ტრაგედიას ჯოისი იმაში ხედავს, რომ ის მოსწყდა თავის საფუძველს, თავის კულტურას. იგი გადაგვარდა, გაიხრწნა. ამიტომაც, რომ დუბლინის კვარტალებს მეორე ექსპოზიციად საროსკიპოები ეფინება. სტივენი და ბლუმი დასეირნობენ აქ და ავლენენ თავიანთ მეორე პლანს, იანუსის მეორე სახეს. არ შეიძლება ითქვას, რომ ბლუმში არ არის პროტესტის გრძნობა, რომ-

იგი ეგუება ამ უაზრობას. არა. იგი ოცნებობს თავის სომატურ ბედნიერებაზე—ბლუმენალიზმზე, რომელშიც ხედავს რასიული დისკრიმინაციის მოსპობას, რელიგიის თავისუფლებას, საცხოვრებელი მინიმუმის უზრუნველყოფას. მაგრამ ეს „მკრეხელური აზრები“ აღშფოთებას იწვევს ბლუმის წინააღმდეგ. „ძირს ბლუმი!“ იძახიან ბლუმენალიზმის მოწინააღმდეგენი. მათ სხვისთვის არც თავისუფლება უნდათ და არც ბედნიერება. ისინი ემუქრებიან ბლუმს, როგორც ებრაელს და თავს მხოლოდ მას შემდეგ დაანებებენ, როცა ექიმი ბალიგანი დაარწმუნებს მათ, რომ ის გიჟია. ვერც სტივენი ეგუება ბლუმს, რადგან მისგან განსხვავებულია წარმოშობით, რასით, სარწმუნოებით. ამიტომ ვერ ხვდებიან ერთმანეთს ტელემაქე—დედალოსი და მისი სულიერი მამა. სანამ ეს შეხვედრა არ მოხდება, ვერც კულტურა აღორძინდება. თანამედროვე ცივილიზაციის პერიოდში, ოდისევსი ისევე უაზროდ იხეტიალებს საუკუნეთა შარაგზებზე და ადამიანებიც ასე იბორიალებენ სიბნელეში. ჯერ იყო და გილგამეში მოგზაურობდა სიკვდილის დასაძლევად, შემდეგ ამირანი ებრძოდა დევებს ბოროტების დასათრგუნავად, პრომეთეოსმაც დიდხანს ატარა ცოდნის ჩირაღდანი, ფაუსტმა ქვეყნის ორივე ჰემისფერო მოიარა, ზეცაც ნახა და ჯოჯოხეთიც, მაგრამ დეკადენტური აზროვნების თვალსაზრისით მაინც ვერაფერს ვერ მიაღწიეს. ისინი ახლაც დადიან დროისა და სივრცის გარეშე და ეძებენ, თუმცა თვითონაც არ იციან რას. ასეთ „ძიებას“ არც პერსპექტივა აქვს, რადგან ისინი მოწყვეტილნი არიან სინამდვილეს, ტრადიციას, ზოლო მათი ახლანდელი რეალობა სრულიადაც არ ჰგავს მათსავე სომატურ სინამდვილეს. უწინ ოდისევსიც ძლიერი იყო და ტელემაქეც. ახლა კი ბლუმი და სტივენი როგორღა აღმოაჩინენ მათში თავიანთი სულიერი წინაპრების ნიშნებს ან პარიზის ბულვარზე მოხეტიალე პრომეთეოსს რა აქვს საერთო იმ მითიურ გმირთან, რომელმაც ოლიმპის ღმერთებს ცეცხლი მოსტაცა. ჯო-ი-ს-ი-ს აზრით, ამაშია თანამედროვეობის ტრაგედია. ადამიანებმა დაკარგეს თავიანთი სულიერი წინაპრები, დაჩივდნენ და გადაგვარდნენ. ყველაფრის მიზეზი ცივილიზაციაა, რომელმაც შთანთქა წარსულის კულტურა და მისი აბსოლუტური

პროსტრაცია მოახდინა თანამედროვეობაში. მისი აზრით, ეს -
 ორი პოლარული ცნება—კულტურა და ცივილიზაცია გამოირი-
 ცხავს ერთმანეთს. ორი პლანის—უძველესისა და უახლესის
 შედარებაც თანამედროვეობის ურიგობას ამჟღავნებს. ამი-
 ტომაა, რომ ჯოისის რომანში თხრობის ორმაგი ექსპო-
 ზიციის ერთდროულობა კი არ აძლიერებს სინამდვილის შთა-
 ბეჭდილებას, არამედ სასოწარკვეთილების გრძნობას იწვევს.
 შორეული წარსულისა და აწმყოს ერთ რეალობაში წარმო-
 დგენა ყოფიერების, როგორც მანძილის, უაზრობას ამტკი-
 ცებს. იბადება კითხვა: თუ ეს ასეა, მაშ რაღას მიაღწია ადა-
 მიანმა ცნობიერების A—B მანძილის გავლით? არაფერს, გარდა
 საკუთარი უბედურებისა. ჯოისი და მისი მიმდევრები,
 დროის კონდენსირებით რომ ერთმანეთს ამთხვევენ მაშინდელ-
 ლი და ახლანდელი ადამიანების სახეებს, საშინელ კონტრასტს
 იღებენ, ან უკეთ — კონტრასტების შემადრწუნებელ ერთია-
 ნობას.

ლიანას ღიმილი. ანტიკურისა და თანადროულის მემკვიდ-
 რეობითი კავშირის შეუძლებლობას სრულიად ცინიკური
 საღებავებით ხატავს ინგლისელი მწერალი რ. ოლდინჰ-
 ტონი, რომელმაც თავისი რომანი „ლეგიონის მეთაურის
 ქალიშვილი“ ჯოისისებურად ჰომეროსის „ოდისეას“
 მოდერნიზებულ კონსტრუქციაზე ააგო. ამ რომანის სამივე
 ნაწილს საფუძვლად თავისებური მუსიკალური კონსტრუქცია
 უდევს: 1. Andante, 2. Contabile. 3. Adagio. ყოველივე ეს კი-
 დევ უფრო აძლიერებს ავტორის ცინიკურ გულახდილობას.

თანამედროვე ოდისევსი — კოლონიზატორი მისტერ ჯოფ-
 რი, ავსტრალიიდან შინ, ინგლისში ბრუნდება. გზაში ის ატა-
 რებს ათ დღეს (ოდისევსი ათ წელს). სახლში მას უცდის ლეგი-
 ონის მეთაურის ქალიშვილი ჯორჯი (ოდისევსს უცდიდა პენე-
 ლოპა) და ა. შ. „ძლიერი ანტიკურობის“ თანამედროვე
 პაროდიული სახეა იმპოტენტი პამფლიტი, რომელიც ხვდება
 მითიური ვნებისა და სილამაზის განსახიერებას ჯორჯს. ეს შე-
 ხვედრა სიმბოლურია, შედეგი — ტრაგიკული. ჯორჯი ანტი-
 კურ სისავსესა და სიძლიერეს გამოხატავს, პამფლიტი — თა-
 ნამედროვეობის სისუსტესა და უსუსურობას. ჯორჯი — ელე-

ნესებური განსახიერება ანტიკური მშვენიერებისა, პამფლიტის მუხლებზე ზის. კედელზე შიშველი დიანას სურათი ჰკიდია, რაც მდგომარეობის ინტიმურობაზე მიუთითებს, მაგრამ პამფლიტისათვის ყოველივე ეს ზედმეტია. მშვენიერი ჯორჯი, რომელიც „დედობას ნატრობს“, მისთვის მხოლოდ სიმძიმეა, ზედმეტი ტვირთი. როცა ვნებააშლილი ქალი მამაკაცურ ძალაზე ოცნებობს, მისი სიმძიმით შეწუხებული პამფლიტი ანგარიშობს, რამდენი კილოგრამი იქნება ეს ქალი, მუხლებზე რომ უზის? 70... 75, დალახვროს ღმერთმა, შეიძლება ერთი ტონაც იყოს!

ასეთ ზედმეტ ტვირთად იქცა წარსული თანამედროვეობისათვის. მათ შორის არ არის ბუნებრივი კავშირი, და არც ნაყოფი შეიძლება იყოს. ყოველივე ამას ალეგორიული აზრი აქვს და ახალი ეპოქის ნიცმესებურ „ღრმა უნაყოფობას“ (tiefe Unfruchtbarkeit) გამოხატავს.

გოეთემააც ასე შეახვედრა ერთმანეთს მშვენიერი ელენე და ფაუსტი. ამ შეხვედრის შედეგი ევფორიონი იყო. მართალია, ის დაიღუპა, მაგრამ იყო მაინც. ახლა ევფორიონიც შეუძლებელია. ამას შიშველი დიანაც ხედავს და ამიტომაც უღიმის ასე ირონიულად ჯორჯისა და პამფლიტის „უნაყოფო იდილიას“.

ასეთი უნაყოფობის ალეგორიას ე. ჰემინგუეიმაც მიმართა რომანში „ფიესტა“. იმ დროს, 20-იან წლებში, ჰემინგუეი ჯოისის მძლავრ გავლენას განიცდიდა. ისიც ჯოისივით მოუხმობდა ანტიკურობის აჩრდილებს თანამედროვეობის უმწეო მდგომარეობის გამოსახატავად და ერთმანეთს ამთხვევდა შორეული წარსულისა და თანამედროვეობის ექსპოზიციებს.

ფაუსტურმა ძიებამ და დაუკმაყოფილებლობის ტრაგედიამ აქ სრულიად თავისებური ხასიათი მიიღო. თუ მაძიებელი დოქტორი ბუნების საიდუმლოებათა სრული შეცნობისა და ადამიანური სრულყოფის მიუღწევლობაში ხედავდა დაუკმაყოფილებლობის საფუძველს, ახლა „ნაკლის“ ცნება ყოველდღიურობაში გაითქვიფა. ფაუსტურ ძიებათა რედუქცია ჩამოშორდა კოსმიურსა და სამყაროულს. ნაკლი თვით ადამიანურ ყოფაში

მოექცა. მას სრულიად უბრალო სურვილები გაუჩნდა და ისიც შეუძლებელი. ცხოვრების დადგენილი წესი ხელს უშლის მას გააკეთოს ის, რაც სურს. ადამიანმა თვითონ შეუქმნა თავისთავს ასეთი დაბრკოლება. იგი მოსწყდა ბუნებრივს და მის მიერვე შექმნილი წესებისა და ნორმების საპყრობილეში აღმოჩნდა. ოციანი წლების ბურჟუაზიული მწერლების თვალსაზრისით, უწინ ასე როდი იყო. ადამიანი ცხოვრობდა თავისთავად, ბუნებასთან ერთიანობაში და იღებდა ყოველივე იმას, რასაც თვითონ ბუნება სთავაზობდა. მართალია, ეს იყო ველურობის ხანა, მაგრამ უფრო ბუნებრივი და ლამაზი, ვიდრე თანამედროვე ცივილიზაცია.

ასეთი შედარება, როგორც წესი, ყოველთვის ტრაგიკულის შთაბეჭდილებას ახდენს. ფაუსტურმა მაძიებლებმა გონებრივი ძიებებითა და ცივილიზაციის ზედმეტობით დაამძიმეს პირველყოფილი ადამიანის სული. ხალხი მოტეხილია და დაჩაივებული კაცობრიობის კულტურის ნაშრევებით. პრომეთეოსის ჩირაღდანმა და ფაუსტის გონებამ კი არ გაანათა ადამიანის გონება, არამედ უფრო დააბნელა ის. „საუკუნეთა ამ ამოგებას“ ნათლად ხედავს თანამედროვეობაში შემოსული ველური ტ ი ა ვ ე ი დ ა ნ, რომლის მიამიტური ღიმილი უფრო მძიმე იერს აძლევს „მეოთხე ადამიანის“ სევდიან სახეს.

ქარის ჩრდილები. ჩვეულებრივი ლიტერატურული მისტიფიკაციის მიხედვით გერმანულ ენაზე დაწერილი ერთ-ერთი ანონიმური ნაწარმოები, რომლის ავტორი ინიციალებსაა ამოფარებული და ვითომ ვილაც ველურის მიერ შეთხზული წიგნის რეცენზიას წერს, მეტად თვალსაჩინოდ გადმოგვცემს ასეთ განწყობილებას. ამ წიგნ-რეცენზიაში მოთხრობილია, ვითომ ტიავეიდან ევროპაში ჩამოიყვანეს პოლინეზიელი ველურების ბელადი ტიუვანი. ის მოატარეს სხვადასხვა სახელმწიფოები, აჩვენეს ცივილიზებული დასავლეთი, გააცნეს მოსახლეობის ცხოვრების პირობები და მათი ჩვეულებანი, რითაც ველური შეძრწუნებული დარჩა. შინ დაბრუნებას შემდეგ მან ვითომ დაწერა შთაბეჭდილების წიგნი „პაპალაგი“¹, რათა გაეფრთხი-

¹ თეთრები.

ლებინა თანამემამულენი თეთრების დამღუპველი გავლენისაგან. ანონიმური ავტორის მიხედვით, ტიუვანი ვითომ წერს: „თეთრები წყვდიადში ცხოვრობენ და უნდათ ჩვენც ამ წყვდიადში ჩავვითრიონ“. იგი ასე ავითარებს ევროპის ცივილიზებული ადამიანებისადმი თავის დამოკიდებულებას: თეთრები ცუდად ცხოვრობენ. ღმერთმა ისინი შექმნა ლატაკად და თვითონაც ლატაკი დარჩა თავის აურაცხელ სიმდიდრეში. პაპალაგი ნივთებისა და მანქანების მონაა. იგი ისეთ რამეებს აკეთებს, რასაც არავითარი აზრი არა აქვს. შეძრწუნებული ტიუვანი აღწერს დიდ ქალაქებს და ჭიანჭველების ბუდეს ადარებს მათ, სადაც დაფუსფუსობენ ერთმანეთისათვის სრულიად უცხო ადამიანები. ფულია მათი კერპი, ღვთაება. პაპალაგს ხელები ხის ფესვებივითა აქვს დაკრუნჩხული ფულის მოხვეჭით. იგი ფულისთვის თმობს ყველაფერს—სიხარულს, სიცილს, ბედნიერებას, ცოლ-შვილსაც კი. მერე რას უშვრება პაპალაგი ამ ფულს? ნივთებს ყიდულობს და ყარაულობს მათ, ე. ი. ნივთების მონად იქცევა. პაპალაგების მრავალი ასეთი ხელი ქმნის საგნებს, რაც არავისთვის არ არის საჭირო. ტიუვანის აზრით, როცა ადამიანს ბევრი საგანი სჭირია, ეს მისი სულიერი სილატაკის ნიშანია. იგი დასცინის შრომის ფეტიშიზმს. მისი აზრით, ყოველ პაპალაგს თავისი პროფესია აქვს, რითაც ეს ეთიშება ცხოვრების დანარჩენ მხარეებს. მან უნდა აკეთოს ის, რაც ევალება, რაც მის პროფესიას შეადგენს, და არა ის, რაც გაეხარდება, ესიამოვნება, ან სულ არაფერი არ აკეთოს. სულს სრულიადაც არ სურს პროფესიებში გაჭაღარავება. დიადი სული ბუნებისა თავისუფლად მოქმედებს. იგი თავისთავად ქმნის ყველაფერს, რაც ადამიანისთვისაა საჭირო: წყალი, ჰაერი, მცენარე და სხვა. ადამიანს ლალად და თავისუფლად შეუძლია არსებობა იმით, რასაც მას ბუნება სთავაზობს, ხოლო რასაც ის თვითონ აკეთებს, „ციხეა მისივე სულისა“.

ველურის აზრით, პაპალაგი დაავადებულია „აზროვნების მძიმე სენით“. იგი უფრო გონებით ცხოვრობს, ვიდრე გრძნობებით. ამიტომაც საკუთარი აზრებითაა გაბრუნებული. ტიუვანი დასცინის პრესას, წიგნებს, გაზეთებს, რომელნიც ყოველდღე „აკეთებენ“ გაცილებით მეტ აზრებს, ვიდრე ადამი-

ანების თავში ჩაეტევა. იგი ამბობს, რომ საცოდავი პაპალაგი იტენის თავს ქალაღდის ამ უსარგებლო საკვებით. ის ვერც ასწრებს ერთი ულუფის მიღებას, რომ მეორეს სჩრიან. ამით ის ეჩვევა სხვისი აზრების მექანიკურ მიღებას და ახშობს საკუთარს. აი, კაშკაშა მზე ანათებს, პაპალაგი ზის ოთახში და ფიქრობს: რა კარგად ანათებს მზე! რა მშვენიერია და სასიამოვნო მისი სხივები! ტიუვანის აზრით, ეს სისულელეა. განა არ ჯობს სულაც არ ფიქრობდე როგორ ანათებს მზე? ჭკვიანი სამოსელი შიშველ ტანს მიუშვერს მზეს, ნებივრად გაჭიმავს ხელებს და ისე ნეტარებს, რომ სულ არაფერზე არ ფიქრობს. იგი ისედაც გრძნობს, რომ მზე კარგია, სასიამოვნო, ძალ-ღონის მომცემი.

აზროვნების სენით დაავადებული პაპალაგი გათიშულია ორ ნაწილად: გრძნობა ცალკე აქვს, გონება ცალკე. მათი გაერთიანება შეიძლება თავდავიწყებით, აზრის მოსპობით, მაგრამ პაპალაგი ასე როდი იქცევა. მას ჰგონია, რომ ბედნიერება ცოდნაშია და ცდილობს გამოიტენოს თავი ათასგვარი სისულელეებით. სასაცილო ის არის, რომ პაპალაგი ამყოფს კიდევ ამით. მან არ იცის, რომ, როცა ჩვენ ვარსკვლავებზე ვლოცულობდით და ცეცხლს ვცემდით თაყვანს, თავს უკეთ ვგრძნობდით, ვიდრე პაპალაგი დღეს, რადგან უმეცარნი ვიყავით და ისე ვისხედით ბნელში, რომ სინათლე არ ვიცოდით. პაპალაგმა იცის სინათლე, მაგრამ უფრო მეტ სიბნელეშია, ვიდრე ჩვენ. ყველაზე ცუდი კი ის არის, რომ პაპალაგებს თავი მოაქვთ ღმერთის შვილებად და ცდილობენ დაამტკიცონ, თითქოს სიბნელე სინათლეა და რომ მათ ხელთ უპყრიათ ღვთაებრივი ცეცხლი! „მამ წინ გავიშვიროთ ხელები, როცა ის მოგვიახლოვდება, — ამბობს ტიუვანი, — და ვუთხრათ: შეჩერდი! შენი მქუხარე ხმა, შენი სიტყვები ჩვენთვის ზღვის მიმოქცევის ხმაურია ან პალმების შრიალი, სხვა არაფერი; მანამდე ნუ მოხვალ ჩვენთან, ვიდრე შენ თვითონ არ გვიჩვენებ ძლიერსა და მხიარულ სახეს, ვიდრე ღვთაებრივი ცეცხლი თვით შენგანვე არ გამოანათებს, როგორც კაშკაშა მზე“.

მაგრამ ტიუვანის აზრით, ეს მზე არასოდეს არ გამოანათებს ცივილიზებული ადამიანისაგან, რადგან ის სიბნელითაა

მოცული თავის კაშკაშა სინათლეში. ის ჩაკარგულია საგნებში, ფეხები ჩაქედილი აქვს ფეხსაცმელში, ტანი — ტანისამოსში, გაფერპკრთალებულია, დასუსტებული, მოთენთილი საკუთარი პროფესიითა და უსარგებლო ნივთების კეთებით. იგი მისდევს მისგანვე მონაბერ ქარის ჩრდილებს და სხვა რამისთვის დრო არ ყოფნის. ტიუვანის შეხედულებით, ცივილიზებული ადამიანის მთავარი უბედურება სწორედ დროსადმი არასწორი დამოკიდებულებაა. გასაოცარი ის არის, რომ ყველას სადღაც მიეჩქარება. ტიუვანი წერს, რომ პაპალაგები ატარებენ „რალაც მანქანას“. დახედავენ მას და გარბიან. ისინი ისევე ჭრიან დროს ნაწილებად, როგორც ჩვენ ვჭრით ქოქოსს. ერთი საათი რომ გაივლის, პაპალაგს სახე მოედრუბლება, თუმცა მაშინვე იწყება მეორე. მას ჰგონია, რომ დრო არ ჰყოფნის, თუმცა დრო სრულიად საკმარისია, მაგრამ პაპალაგი ვერ ხედავს მას. ეს ისეთი ავადმყოფობაა, რომლისგანაც თერთრებს ვერავითარი ექიმი ვერ განკურნავს, რადგან დრო ხელიდან უსხლტება მათ, როგორც გველი, რომელსაც ძლიერ მაგრა იჭერენ. „დრო კი წყნარი და მშვიდი არსებაა, მას სიწყნარე უყვარს, — ამბობს ტიუვანი, — ჩვენ უნდა დავუბრუნოთ პაპალაგებს დრო, დავუშსხვრიოთ უცნაური მანქანა, რომელიც თვითონ მოიგონეს და რომელსაც ყოველთვის შიშით დახედავენ ხოლმე“.

ერთიდაიგივეობის ტრაგედია. დროის უხილავი ფენომენი მიერეკება ადამიანებს. ყველა სადღაც მიიჩქარის, ყველას სადღაც აგვიანდება. საიდან მოდიან ისინი ან საით მიიჩქარიანო, რომ იკითხვით, არსაიდან არაფერშიო, გიპასუხებენ და მათ შორის მანძილს ისევ დროს დაარქმევენ, რაც ასე უღმობლად მიედინება მარადისობის გზებზე. განვლილი წუთი არასოდეს არ მობრუნდება. მიმავალი ისე მიდის, რომ უკან არც იხედება. შეუძლებელია ზვალ იყოს გუშინ, ზეგ—გუშინწინ. ვთქვათ, დღეს სამშაბათია, 8 ივლისი, სამი დღის შემდეგ აუცილებლად უნდა იყოს პარასკევი, 11 ივლისი და არავითარ შემთხვევაში შაბათი ან კვირა, 15 ან 20 აგვისტო. — რატომ? — კითხულობენ ისინი. — ვინ მოიგონა ეს? ვინ დაადგინა? რა გვაიძულებს ამ წესს მივყვეთ და მათემატიკური სიზუსტით ვზო-

მთ, რამდენი წელი, თვე, კვირა, დღე, საათი, წუთი ან წამი მოაკლდა ჩვენს ცხოვრებას ან საერთოდ არსებობას? განა მარადისობას რამე აკლდება ან ემატება? უკეთესი ხომ არ იქნებოდა ჟამთა დინება სულ რომ არ დაგვეყო და სიკვდილის მოახლოების მაუწყებელი ამ მანქანის რიტმულ პულსს არ დავმორჩილებოდით? თუ ოდისევესა და პრომეთეოსს შეუძლიათ ისეირნონ თანამედროვეობაში, ან პოლინას თუ შეუძლია მთელი სიცოცხლის, სიხარულის, სიყვარულის ექსტაზის ერთ წამში გემება, თუ ბ ა ლ ზ ა კ ი, ფ ლ ო ბ ე რ ი და ჯ ო ის ი ერთ საათში ერთ დღეს ჩაატევენ, ხოლო ერთ დღეში კაცობრიობის მთელ ისტორიას, რაღა აზრი აქვს ამ წამებისა და წუთების ტრადიციულ ზომვას?

ასე ცდილობს თანამედროვე ფაუსტი ხელიდან გაუსხლტეს დროისა და სივრცის ფენომენს, მოხსნას მათი ობიექტური კანონზომიერება და სუბიექტის პირობით ასოციაციებს დაუმორჩილოს.

ერთ დროს კ ა ნ ტ ი წერდა, დრო წარმოდგენის ფორმააო, ახლა ვ. კ რ ა მ ე რ ი ასწორებს ამ დებულებას: „ დრო არ წარმოადგენს, — წერს ის, — შინაგანი გრძნობის ან შეგრძნების სუბიექტურ ფორმას, არამედ თვითონაა სუბიექტურობა. სუბიექტურობა არის ნამდვილი, განხორციელებული დრო, რაც მხოლოდ სუბიექტურობის პრინციპია“¹.

კლასიკური ფაუსტი ყოველთვის დროისა და სივრცის ობიექტური კანონების შეცნობას ცდილობდა. თანამედროვე ანტი-ფაუსტი, პირიქით, დროის სუბიექტურობას ეგუება; მომავალში კი, როგორც ო. ჰ ა ქ ს ლ ი გვამცნობს, ისეთი პრეპარატი იქნება გამოგონებული, რომლის მიღების შედეგად ადამიანი სრულიად დაკარგავს დროისა და სივრცის შეგნებას.

დეკადენტურ ფაუსტებს უფრო დროისა და გარემოს ერთი დაიგივეობა აწუხებთ, რადგან ისინი კი არ იყენებენ, არამედ „კლავენ“ დროს. ტიუვანი ამბობდა ცივილიზებულ ადამიანებზე, რომ მათ არ იციან დროის გამოყენება. ან როგორ უნ-

¹ W. C r a m e r, Die Monade, Das Philosophische Problem von Ursprung, Stuttgart, 1954, S. 23—24.

და გამოიყენონ დრო, როცა ცხოვრებას ისე გაივლიან, როგორც ნავი ზღვას და არავითარ კვალს არ ტოვებენ. მათი გუშინწინდელი დღე წაიშალა გუშინ, გუშინდელი წაიშლება დღეს, დღევანდელი კი ხვალ. ყოველი დღე წყალში ჩაგდებულ ქვას ჰგავს, ერთი წამით რგოლები გაირბენენ ზედაპირზე და და ამით თავდება ყველაფერი. მ ო პ ა ს ა ნ ი და თ. მ ა ნ ი აღწერენ ცხოვრებაშივე ასეთ ცხოვრებადაკარგულ გმირებს, რომელნიც უკან მოიხედავენ და განვლილი დროის ძიებას შეუდგებიან, მაგრამ, სანუგეშოს ვერაფერს აღმოაჩენენ. ამის გამო ერთი თავს ჩამოიხრჩობს, ხოლო მეორე ისტერიულ კივილს მორთავს იმის გამო, რომ ახალგაზრდა ველოსიპედისტმა გადაუსწრო გზაში. ასეთი ადამიანები ამ ფატალური ე რ თ ი დ ა ი გ ი ე ე ო ბ ი ს მსხვერპლნი არიან, რადგან ვერ ხედავენ გ ა ნ ს ხ ვ ა ვ ე ბ ა ს, კ ო ნ ტ რ ა ს ტ ე ბ ს, მ ა ხ ვ ი ლ კ უ თ ხ ე ე ბ ს. ისინი ერთნაირი გულგრილობით ან ერთნაირი აღშფოთებით უყურებენ ყველაფერს — დიდსა და პატარას, მნიშვნელოვანსა და წერილმანს, ან, როგორც რ. ო ლ დ ი ნ ქ ტ ო ნ ი წერს, ერთნაირი პათოსით გამოთქვამენ აღშფოთებას, როცა ბეწვს აღმოაჩენენ კერძში ან სისხლის აღრევის მოწმენი ხდებიან. ერთფეროვნება ახრჩობს ადამიანებს. იმავე რ. ო ლ დ ი ნ ქ ტ ო ნ ი ს მოთხრობაში „ქალებმა უნდა იმუშაონ“ პანსიონის მოსწავლე ქალიშვილები ყოველ დღე ერთსა და იმავე დროს, ერთსა და იმავე ადგილას გამოჰყავთ ეზოს კედლებთან სასეირნოდ. ასე იყო გუშინწინ, გუშინ, დღეს. ასე იქნება ხვალ, ზეგ, ყოველთვის. ერთ გოგონას ისე მოსწყინდა ეს ერთფეროვნება, რომ არ იცის როგორ დააღწიოს თავი ამ სავალდებულო სეირნობას. მან უკვე იცის ეზოს კედლების ყოველი აგური, ყოველი ქვა, რომელიც სასეირნო ადგილას გდია და სასოწარკვეთილი ლოცულობს: „ღმერთო დიდებულო! დღეს რომ სეირნობის დრო მოვა, წვიმა მოიყვანე... შემდეგ კი ისევ მზე ამოვიდეს... ამინ!“

ერთფეროვნება ახშობს სულიერ სიხალისეს. ადამიანი ყოველთვის რამე ახალსა და საინტერესოს ეძებს, თუნდაც უცნაურს, შეუძლებელსა და წარმოუდგენელს ან დანაშაულებრივს, ოღონდ არა ერთფეროვანსა და მოსაწყენს. ამიტომაც,

„აბსტრაქციების მოქანდაკე“ ჯონი რომ კვადრატულ წრეებსა და მრგვალ კვადრატებს ძერწავს. რა ვუყოთ, რომ ეს შეუძლებელია, სამაგიეროდ ახალია და უცნაური. სხვაგვარად სინამდვილე უინტერესოა. მასში ყველაფერი ისე ნათლად ჩანს, რომ საძიებელი არაფერია. ადამიანებიც გამჭვირვალენი არიან. ისინი პირველსავე შეხედვაზე მქლავნდებიან.

რ. ო ლ დ ი ნ ქ ტ ო ნ ი ს კრის ჰეილინს არ მოსწონს, მარტას შიშველ ტანზე ლურჯი პენუარი რომ წამდაუწუმ იხსნება და სიშიშვლის ვიწრო ზოლს აჩენს იმის ნიშნად, რომ ლაპარაკი კი არა, მოქმედებაა საჭირო. ეს ისე შემადრწუნებლად ცხადია, რომ ზიზღს იწვევს და არა ნდომას. სამაგიეროდ „მეორე“ ასე მიმართავს კრისს: „მე არ მინდა, რომ თქვენ ჩემში ყველაფერს ხედავდეთ. მე ის მირჩევენია ცოტათი მაინც იყოთ დაბრმავებული სიყვარულით“. მაგრამ სიყვარულით არავინ ბრმავდება. პირიქით, ისეთი „ინტელექტუალური პიზნოსოფისტები“ მომრავლდნენ, რომელნიც დაფნის გვირგვინს სიძულვილისთვის ითხოვენ. მათი ფეტიში მეფისტოფელია და არა ფაუსტი. ყველა მათგანში უარყოფის დემონი ზის. ისინი ქადაგებენ სასოწარკვეთას და ზიზღით მიუთითებენ დედამიწაზე, რომელიც სავსეა „იმათი ძვლებით, ვინც მხოლოდ ერთხელ იცხოვრა, ან სულაც არ უცხოვრია“. კრისს არ უნდა ეს დაიჯეროს. მას უნდა როგორმე მიენდოს არსებობის „სასიცოცხლო იმპულსს“, თავი მთელის ნაწილად იგობნოს და მარადიულობა ირწმუნოს. შეიძლება ასეთი რწმენიდან არაფერი გამოვიდეს, შეიძლება კი არა, ნამდვილად არაფერი გამოვა, მაგრამ „ცდის ან მოლოდინის სიხარული“ ხომ მაინც იქნება. მართალია, ყველაფერი საეჭვოა, მაგრამ იმედი მაინც კარგია. ხომ შეიძლება, დღეს თუ არა ხვალ, ხვალ თუ არა ზეგ, ან მაზეგ, ოდესმე მაინც მიაღწიოს თავის „პერსონალურ ბედნიერებას“. კრისისებური მცირე იმედის მაძიებელნი დიდს არაფერს მოითხოვენ. მათ იციან კიდევ რას ნიშნავს კ. ი. ა. ს. პ. ე. რ. ს. ი. ს შეგონება: ადამიანებმა უნდა გაიგონ, რომ ძველი დრო დამთავრდა და ახალი დაიწყო. მათ უნდა შეიგნონ, რომ არის ადამიანური შესაძლებლობის ზღვარი, რომ

იდეალური სამყაროს შექმნა არ შეიძლება და სხვა¹. ისინი არც ეძებენ იდეალურს. მათ თავიანთი „პატარა სინამდვილეს“ აკმაყოფილებთ.

ბიბლიური მტრედი. ფ რ ა ნ ც კ ა ფ კ ა ს გმირი კ. ამბობს, რომ ბიბლიურ მტრედს ჰგავს, რომელმაც ვარდი ვერ იპოვა და უკანვე დაბრუნდა კილობანში. თანამედროვე ფაუსტიც ამ მტრედივით დაუბრუნდა თავის სუბიექტურობას. მისი ხანგრძლივი ძიება უშედეგო აღმოჩნდა. მაძიებელი გონება შეცდომაში შეიყვანა საკუთარი შესაძლებლობისადმი ზედმეტმა ნდობამ. საქმეს ვერც დემონურმა უშველა. სფინქსი ისევ სდუმს. ამაო ძიებით მოღლილი ფაუსტი იძულებული ხდება ხელი აიღოს ქვეშაირიტების ძიებაზე. ახლა ის ფიქრობს, რომ „კოსმიური მასშტაბები“ მიუწვდომელია ადამიანისათვის. მისი „კანდიერი შეცდომა“ თურმე ის იყო, რომ ყოფიერების მთლიანობის შეცნობა სურდა და ზოგჯერ სამყაროს მიღმაც ცდილობდა სრულყოფის მიღწევას. ახლა მან იცის, რომ ეს დონკიხოტობაა, ქარის წისქვილებთან ბრძოლა. ადამიანის გონება სულერთია ვერ მისწვდება ასეთ ფართო მასშტაბებს, დროისა და სივრცის უსაზღვროებას. სჯობს ამ მასშტაბების შეზღუდვა, საკუთარი არსებობის მიკროწრეში. ჩაკეტვა და „პატარა არსებობის“ უბრალო სიამოვნებით დაკმაყოფილება. მაგრამ უბედურება ის არის, რომ, „დაკარგული თაობის“ მწერლების აზრით, თანამედროვე ადამიანი ვერც ამ „პატარა სინარულს“ პოულობს. იგი განწირულია თავისთავად. აი თუნდაც ფ რ ა ნ ც კ ა ფ კ ა ს მოთხრობის „საიდუმლო კოშკის“ გმირი, რომელსაც სახელი და გვარიც არა აქვს, არამედ ერთი ინიციალით კ-თია მოხსენიებული. მთელი მისი „ფაუსტური“ მისწრაფება იმაში გამოიხატება, რომ მიიღოს ცნობა, რომელიც უფლებას მისცემს იცხოვროს და იმუშაოს სოფელში. ეს არის და ეს, სხვა არაფერი, მაგრამ ესეც ისევე შეუძლებელი აღმოჩნდება, როგორც ფაუსტური ძიება. თუ ფაუსტის მიზანი გახლდათ შესულიყო ჭერაც შეუ-

¹ K. Jaspers, Vom Ursprung und Ziel der Geschichte, Zürich, 1949.

ცნობის სფეროში, აქ შეუცნობის ალევორიას კოშკი წარმოადგენს. კ. მიდის მისკენ, თითქოს უახლოვდება კიდეც, მაგრამ მაინც ვერ აღწევს, გარშემო უვლის, ცდილობს როგორმე შევიდეს, მაგრამ — ამაოდ. შეუცნობის კოშკი შეუვალაია, თუმცა ამ კოშკს კ ა ფ კ ა „არარსებულ მიღმად“ ან „უსივრცო მხარედ“ კი არ აცხადებს, არამედ — შენობად, რომელშიც ჩვეულებრივი დაწესებულებაა მოთავსებული დიდძალი შტატით, აპარატით, საქმეებით, ოქმებით, ბრძანებებით, კაბინეტებით, მოხელეებით, მდივნებითა და ბარიერებით. ერთ ბარიერს რომ გადალახავს მოსული, მეორეს ხვდება, შემდეგ — მესამეს, მეოთხეს, მეხუთეს და ა. შ. ეს ბარიერები თვით ადამიანების მიერაა შექმნილი. მართალია, საცოდავ კ-ს სულ პატარა საქმე აქვს, მაგრამ გადაულახავ წინააღმდეგობებს აწყდება — მოხელეებს, საქმეებს, ოქმებს... და ბოლოს კიდევაც კვდება დაუძღურებისაგან; საჭირო ნებართვას კი, რომ მას შეუძლია იცხოვროს სოფელში, მხოლოდ ამის შეზღვევ იღებს.

ამ მოთხრობაში პატარა ადამიანის მინიატურამდეა დაყვანილი ფაუსტური ტრაგედია. რა უნდა ქნას ამ პატარა ფაუსტმა? ის ხომ დიდს არაფერს მოითხოვს, — ჭეშმარიტების წვდომას ან ადამიანის სრულყოფას? არა, მას მხოლოდ ქალადის ერთი პატარა ნაგლეჯი უნდა, მარტო ამას ეძებს, ამას სწირავს მთელ სიცოცხლეს და მაინც ვერ აღწევს, რადგან იგი უსუსურია, უმწეო სამყაროს კოლოსალური უსამართლობის წინაშე. ან რა შეუძლია მას, როცა ისეთი უბრალო უფლებაც ვერ მოუპოვებია, რომ სოფელში იცხოვროს. იგი ვერაფერს ვერ შეცვლის. მით უმეტეს — სამყაროს. ამიტომ, კ ა ფ კ ა ს აზრით, ადამიანმა რამე კი არ უნდა სცადოს, არამედ იაროს მოჯადოებული წრის გარშემო და დაიკვას წონასწორობა, რადგან, ოდნავადაც რომ გადასცდეს ფეხი ოცნებაში წასულს ან სიარულით დალილი-დაქანცულს, უმაღვე დაიღუპება. ყოველი ადამიანი ასეთ მოჯადოებულ წრეში ტრიალებს, როგორც ტუსალი ციხის ეზოში. ვინმემ რომ სცადოს გადასცდეს დადგენილ საზღვარს, მაშინვე ესერიან და გაათავებენ! მის ბედს განაგებენ გარეშე ძალები, რომელთა წინაშე იგი

უძლურია. იგი ვერც ჩაერევა „იმათსაქმეში“, თუნდაც ეს „საქმე“ სწორედ მას ეხებოდეს.

ფ. კ ა ფ კ ა ს ერთ-ერთი რომანის „პროცესის“ პერსონაჟი კ. დაპატიმრებულია. მის „საქმეებს“ ვილაც აღგენს. რაღაც საბრალმდებლო მასალები გროვდება კ-ს შესახებ. ის უდანაშაულოა, მაგრამ ყოველივე ეს მის გარეშე ხდება, მის ჩაურევლად. ბოლოს სიკვდილითაც სჯიან, მაგრამ არავინ იცის რისთვის. ასე სიკვდილმისჯილია ყოველი უდანაშაულო ადამიანი. ეს ყველამ იცის, მაგრამ არავის შეუძლია რამე გააწყოს, გარდა იმისა, რომ შეშინებული თვალებით და გულის ფანცქალით ელოდეს იმას, თუ როდის მობრძანდება „ბატონი ვილაც“, ვინც მას განაჩენს გამოუტანს.

ასეა დაკნინებული მაძიებლური ფაუსტის სახე კ ა ფ კ ა ს შემოქმედებაში. იგი დარწმუნებულია, რომ „ადამიანი არასოდეს არ არის თავისუფალი“, რომ ის ტყვეა რალაცის ან ვილაცის, რომელიც არსებობს საღდაც, მაგრამ არა ტრანსცედენტურ სამყაროში, არამედ თვით ცხოვრებაში და თვითონ ადამიანის ნებითვეა შექმნილი. ყოველი ადამიანი ორბუნებოვანია. ფაუსტური ორი სული ცხოვრობს მასში, თუმცა არა ისეთი, გოეთემ რომ განასახიერა—დიდი და ამალღებული, არამედ სრულიად პატარა, კონკრეტული, რეალური, უბრალო და ჩვეულებრივი. ერთი სახე მისია, ნამდვილი, ავი თუ კარგი, მაგრამ მაინც მისი, მეორე კი — ის, რომელსაც საზოგადოებაში იღებს. აქ იგი ყველაფერს სხვას უჯუებს, სხვას უთანხმებს. ისე იცვამს, როგორც მიღებულია, მსჯელობს აღიარებული აზრების ფარგლებში, აკეთებს რაც წესი და რიგია, იცის, რა შეიძლება და რა არ შეიძლება, რა უნდა მოიწონოს და რა უნდა დაიწუნოს, ვინ დატუქსოს და ვის ელაქუტოს. მან ყველაფერი ეს იცის და მექანიკურად მიჰყვება ყოველივე დადგენილსა და აღიარებულს. შეიძლება მისმა აბეზარმა მე-მ რამე სხვა უკარნახოს, მაგრამ იგი მაშინვე დატუქსავს თავის თავს და კიდევ შეეშინდება, ხომ არავინ გაიგო ჩემი გულისთქმაო.

მაგრამ გარედან რომ შინ დაბრუნდება? აქ ხომ მაინც შეუძლია იყოს თავისუფალი? თურმე ეს იმედიც ამაოა. საზოგა-

დობრივი წესი ოჯახშიც იჭრება. აქაც არის მიღებული და მიუღებელი, შესაძლებელი და შეუძლებელი. ადამიანს ისლა დარჩენია, რომ ოჯახსაც გამოეთიშოს და საკუთარ მე-ში ჩაიკეტოს. მაგრამ თავისუფლება აქაც შეუძლებელი ყოფილა. აქ უკვე თავისივე მე არ ასვენებს, რალაცას ითხოვს, რალაც უნდა, რაც შეუძლებელია. იგი გრძნობს, რომ „ეშმაკის ბუში“ მას-შიც წრიალებს და მოსვენებას არ აძლევს. ახლა ამისგანაც უნდა გაითავისუფლოს თავი, მაგრამ კაცი ქვეყანას უფრო ადვილად გაექცევა ბურმე, ვიდრე თავის თავს.

„ადამიანს ყველაფერი შეუძლია, — ამბობს კ ა ფ კ ა, — არ შეუძლია მხოლოდ ის, რომ თავის თავს გაეცალოს“.

ღროისა და გარემოების ასეთ მარწუხებშია ჩაქედლილი თანამედროვე ფაუსტური ადამიანი. ამიტომ მისი არსებობა შემადრწუნებელია. „ყველაფერზე მწარეა იმაზე ფიქრი, რომ ადამიანი ხარ“, — წერს ი. შ ა დ რ ო ნ ¹. კ ა ფ კ ა ს აზრითაც ცხოვრება აბსოლუტური უაზრობაა. ისიც ხმარობს ამ ექსისტენციალისტურ ტერმინს „არაფერი“ და ს ა რ ტ რ-ზე ადრე წერს, რომ „ცხოვრება ამჟღავნებს თავის თავს როგორც არაფერი“. ადამიანური არსებობა მისთვის სიზმარია, ქარის შემობერვა და გაჩერება ანუ, როგორც თვითონ ამბობს, — „ცხოვრების თვითგამჟღავნება არაფერში“.

ასეთი კონცეფციით მიდის ფ რ. კ ა ფ კ ა ფაუსტურ თემასთან, ოღონდ მასალად ფაუსტის თქმულებას კი არ იღებს, არამედ მის ადრინდელ პროტოტიპს, პარციფალს, რომელიც წმ. გრაალს ეძებს, როგორც რომანტიკოსები ეძებენ ცისფერ ყვავილს ან მ ე ტ ე რ ლ ი ნ კ ი ს გმირები — ლურჯ ფრინველს. შედნიერების წმ. გრაალის საპოვნელად კ ა ფ კ ა ს გმირი კარლ როსმანი ამერიკაშიც კი მიდის, მაგრამ — ამაოდ. მისი ძიებაც უშედეგოა, რადგან სწორედ ამაოებაშია არსებობის საყოველთაო კანონი. კ ა ფ კ ა ს რომანის ფაუსტური მაძიებელი უნდა დაკმაყოფილდეს იმით, რაც შესაძლებელია და ხელმისაწვდომი. ასე იყო ფაუსტურის ყოველ კრიზისულ პერიოდში. Sturm und Drang-ის უკანასკნელმა წარმომად-

¹ J. Chardon, Matilanes, Paris, 1956.

გენლებმა, როგორც ვნახეთ, ფაუსტური ძიების A მიკროწრე D მიკროწრემდე შეზღუდეს და ძიების ობიექტად ადამიანის სუბიექტური რეალობა გამოაცხადეს. ახლაც ხდება ფაუსტური ძიების მასშტაბების ასეთი შეზღუდვა. ჯერ ექსისტენციალისტებმა გნოსეოლოგიის ზოგადი პრობლემები ადამიანი არსებობის კონკრეტული საკითხებით შეზღუდეს, შემდეგ ინდივიდუალისტმა მწერლებმა ფაუსტური ძიების სფერო საკაცობრიო ქეშმარიტების საკითხებს ჩამოაშორეს და ე. წ. უშუალო სინამდვილეს დაუკავშირეს.

უშუალო სინამდვილე. ასეთივე პროცესებს ვამჩნევთ დასავლეთის ბურჟუაზიულ ლიტერატურაში. თუ მანამ სინამდვილის ცნება კოსმიური მასშტაბებით იზომებოდა და საკაცობრიო იდეებს აყენებდა, ახლა ხმარებაშია უშუალო სინამდვილის ან, როგორც ფ. რინტელენი¹ წერს, „ყოფიერების პერსონალური სინამდვილის“ ცნება. ეს ფაქტი უაღრესად მნიშვნელოვანია, რადგან აქ ხდება XX საუკუნის ფაუსტურ ძიებათა ფარგლების ხელახალი დადგენა. უწინ ფაუსტი დროის თვალსაზრისით არ ზღუდავდა თავისი ინტერესების სფეროს. იგი მიჰყვებოდა ცნობიერების მანძილს არა მარტო A-დან B წერტილამდე, არამედ მის მიღმაც. შესავალშიც ვწერდით, რომ ფაუსტი ცდილობდა გაეგო რა იყო მანამ, სანამ რამე იქნებოდა, ან იმის შემდეგ რა იქნება, როცა არაფერი არ იქნება. მას უნდოდა გაეხედა დასაწყისის წინ და დასასრულის შემდეგ. ასეთი ძიება მართლაც მეტაფიზიკურია, მაგრამ წარსულის ცოდნა და მომავლის განჭვრეტა მაინც შედიოდა პოზიტიური ფაუსტური ინტერესების სფეროში. თანამედროვე ანტიფაუსტური მოძრაობა უარყოფს ამ შესაძლებლობასაც. ახლა ამტკიცებენ, რომ შეუძლებელია ადამიანს წარსულის ცოდნა ან მომავლის წარმოდგენა ჰქონდეს, რადგან არც წარსული და არც მომავალი არ შეადგენს მის უშუალო სინამდვილეს. ფაუსტურმა ადამიანმა

¹ F. — J. Rintelen, Philosophie der Endlichkeit als Spiegel der Gegenwart, 1951.

შეიძლება მხოლოდ აწმყო იცოდეს და ისიც შეზღუდულად, არა მარტო დროის, არამედ სივრცის თვალსაზრისითაც. კოსმიური და საკაცობრიო მასშტაბი თანამედროვე ანტიფაუსტისთვის მიუღებელია. ადამიანის გონება ვერ მისწვდება სივრცის ასეთ განუსაზღვრელობას. ამიტომ ყოფიერების, როგორც უ შ უ ა ლ ო ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ი ს, გეოგრაფიული საზღვრებიც უნდა დადგინდეს. მართალია, ხალხურმა ფაუსტმა მოიარა მთელი მსოფლიო, მაგრამ განა მისი ეს „მსოფლიო მოგზაურობა“ მართლაც ემთხვევა ასეთ მასშტაბს? რა თქმა უნდა — არა. სხვა რომ არა იყოს, ფაუსტმა მაშინ არც იცოდა ამერიკის არსებობა, ე. ი. ამერიკა არ შედიოდა მის უშუალო სინამდვილეში. ასევეა მისი მოგზაურობა ზეცაში. განა მას შეეძლო რაიმე წარმოდგენა ჰქონოდა გალაქტიკაზე? მაშინ კი არა, ეს ახლაც არ შეუძლია ფაუსტს, თუნდაც მსოფლიოს საუკეთესო ობსერვატორიები იყოს მის განკარგულებაში. თუ ეს ასეა, მაშ რას უნდა ნიშნავდეს მსოფლიოს ან კაცობრიობის ცნება? სინამდვილის უშუალობის თვალსაზრისით — არაფერს. ვინ იცის, რამდენი რამ არის მსოფლიოში ისეთი, რაც დღევანდელმა ფაუსტმა არ იცის და არც არასოდეს ეცოდინება. ეს არც იქნება მისი სინამდვილის ნაწილი. ვთქვათ, ინდონეზიაში არის რომელიღაც კუნძული, რომლის არსებობა მე არ ვიცი და არც აროდეს გავიგებ მის არსებობას. ის კურძულიც ხომ ჩემი უშუალო სინამდვილის ნაწილი არ იქნება? ამ თეორიის მომხრეებს არ აინტერესებთ საკითხი, რომ, ვიცით თუ არ ვიცით იმ კუნძულის არსებობა, ის მაინც არსებობს. ასეთ „ობიექტურ არსებობას“ მათთვის მნიშვნელობა არა აქვს. მნიშვნელოვანია მხოლოდ ის, რაც ადამიანის უ შ უ ა ლ ო ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ე შ ი შემოდის.

„მე მხოლოდ ის ვიცი, რაც მინახავს“, — ამბობს ე. ჰემინგუეი. მ. მეტერლინკს რეალობის საზომად მეხსიერება მიაჩნია. იგი ფიქრობს, რომ დროისა და სივრცის თვალსაზრისით, „უშუალო სინამდვილე“ იმისგან შედგება, რაც შემონახულია ჩვენს ცნობიერებაში, რაც ჩვენშია და ყოველთვის შეგვიძლია გავიხსენოთ. მ. მეტერლინკი ამბობს: „წარმავალი მოვლენები მხოლოდ მეხსიერებაში ხან-

ვრძლიობენ“. რასაც ეს „ხანგრძლიობა“ აქვს, ის არის ჩემი „უშუალო სინამდვილე“, ხოლო სხვა არარსებელია ჩემთვის. რამდენი რამ მომხდარა ათასეული წლების მანძილზე ისეთი, რაც მე არ ვიცი და ეს არც არის ჩემი სინამდვილე. მაგრამ არც წარსულის ცოდნა იქნება სრულყოფილი, თუკი ის არ არის ცნობიერებაში განამდვილებული; და თუ ეს ასეა, მაშინ დროს არც აქვს მნიშვნელობა. ის, რაც 2 ათასი წლის წინ მოხდა და დღეს მე ვიცი, ჩემი დღევანდელი სინამდვილეა. მე რომ მაშინ მეცხოვრა, ის სინამდვილე ჩემთვის სულ სხვა იქნებოდა. ამიტომ 2 ათასი წლის წინ მომხდარი ამბავი უფროა ჩემი დღევანდელი უშუალო სინამდვილის ნაწილი, ვიდრე წარსულისა. სივრცის თვალსაზრისითაც ჩემი სინამდვილე მხოლოდ ის არის, რაც მე მინახავს და რაც ჩემს მეხსიერებაშია შემორჩენილი. ყოველივე ეს შეადგენს ადამიანის უშუალო სინამდვილის კომპლექსს და ფაუსტური ძიების სფეროც ამ ფარგლებით განისაზღვრება.

თანამედროვე ფაუსტის ერუდიციისა და ძალის საზომი ისაა, თუ რამდენი რამ შეუძლია გაატაროს თავის ცნობიერებაში, როგორც მისი უშუალო სინამდვილე. ამით ის ახდენს დროისა და სივრცის ყოველგვარი კატეგორიის კონცენტრაციას დღევანდელობაში, და ეს არის მისი მოქმედების არე.

ასეთი თვალსაზრისით განიხილავენ XX საუკუნის ბურჟუაზიული მწერლები ფაუსტური ძიების საკითხებსაც. მათ შორის პირველ რიგშია ფრანგი მარსელ პრუსტი და ინგლისელი ჯემს ჯოისი. მარსელ პრუსტის 15-ტომიანი რომანი „დაკარგულ დროთა ძიება“ სწორედ ასეთ პლანშია მოფიქრებული. ფაუსტური ძიება აქ სრულიად მოწყვეტილია სამყაროს რეალობას და პირობადებულია იმ უშუალო სინამდვილით, რაც ავტორის ცნობიერებაშია შემორჩენილი. მხოლოდ მოგონება ქმნის რეალობას და პრუსტიც გულმოდგინედ აღადგენს ყველაფერს, რაც ოდესღაც უნახავს ან გაუგია. რისი აღდგენაც არ შეიძლება, დაკარგულია და მას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს მისთვის. ადამიანს „არც შეუძლია ამდენი სინამდვილის ზიდვა“, — წერს თომას

ელ იო ტ ი¹. ასე გვისხლტება ხელიდან საგნები და მოვლენები, დროც, რაც მათ შეცნობაზეა დაკარგული. პ რ უ ს ტ ი ს გმირი მარსეი ამ დაკარგულ დროთა ძიებაშია. რაც უფრო მეტს აღიდგენს ის ცნობიერებაში, მით უფრო მდიდრდება მისი უ შ უ ა ლ ო ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ე. სხვა ინტერესი მას არც აქვს. ამგვარად გაგებული ფაუსტურიც მხოლოდ ცნობიერების სფეროში მოქმედებს, შემდეგ პ ო ლ ვ ა ლ ე რ ი ს „ფაუსტი“² ეს სფეროც შეიზღუდება და ქვეცნობიერის ფარგლებში მოექცევა.

ამრიგად, მ. პ რ უ ს ტ ი ს მარსეი ანამდვილებს იმას, რაც ჯერ კიდევ არ არის მის ცნობიერებაში წაშლილი. ამაში მას უმთავრესად საგნები ეხმარება. მისი აზრით, დრო საგნების დინებაა. დაკარგული დროის აღდგენა მხოლოდ საგნობრივი შეგრძნებით შეიძლება. არა მარტო დროის აღდგენა, არამედ — საკუთარი არსებობის დადასტურებაც. „მე ვეხები, მაშასადამე, ვარსებობ, — ამბობს პ ო ლ ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტი. მარსეიც საგნებს ეხება და ასე ამტკიცებს თავის არსებობის ფაქტს. ალბერტინა მოკვდა და ის მას იგონებს უმთავრესად იმ საგნების მეშვეობით, რომელთაც ის ეხებოდა, ეთამაშებოდა. „მხოლოდ შეხება ადასტურებს ჭეშმარიტებას“, — ამბობს პ რ უ ს ტ ი. სინამდვილე ჩვენ შეგრძნებებით გვეძლევა და ამიტომაც უშუალო გრძნობებს უფრო უნდა ვენდოთ, ვიდრე ცნებებსა და გონებრივ აბსტრაქციებს. რაც უფრო ძლიერია ჩვენი შეგრძნებითი ორგანოები, მით უფრო ნათელია წარმოსახვა. შეგრძნებათა ძალა განაპირობებს ჩვენი უშუალო სინამდვილის რაობასაც, რადგან „სამყარო“ ჩვენთვის წარმოდგენების, შეხედულებებისა და განცდების კომპლექსია. იგი ცნობიერების შედეგია და არა ობიექტური რეალობა. ადამიანური არსებობაც ასეთივე „ცნობიერების ნაკადია“. რაც უფრო ღრმია ეს ნაკადი, მით უფრო სრულყოფილია ადამიანი. ფაუსტური ძიებაც აქეთკენაა მიმართული. იგი ახდენს წარსულისა და მომავლის, სივრცისა და სიღრმის მაქსიმალურ კონცენტრაციას უ შ უ ა ლ ო ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ე შ ი.

¹ Th. Eliot, The Waste Land. p. 23.

სომატური სინამდვილე

სადაც ამდენი მზეა, შეუძლებელია
ყველაფერი უაზრო იყოს.

ა. კ ა მ ი უ.

ოდისევსის დაბრუნება. ამით მთავრდება ჭეშმარიტებისა და სიმართლის ფაუსტური ძიება ბურჟუაზიულ ლიტერატურაში. ოდისევსის უსაზღვრო ხეტიალი დროსა და სივრცეში უშედეგო გამოდგა. პრომეთეოსი პარიზის კაფე-შანტანების უსაქმურად იქცა. ყოველივე ამას ანტიფაუსტური განწყობილების განმტკიცება მოჰყვა. ფაუსტური ჭეშმარიტების პრობლემები უკვე აღარ იზიდავს ბურჟუაზიას. რაციონალიზმი გაკოტრდა. თანამედროვე ანტიფაუსტიც ირაციონალიზმის გზას გაჰყვა. იგი პონტოელ პილატეს დაემსგავსა, რომელმაც, ფ. ბ ე კ ნ ი ს თქმით, იკითხა, რა არის ჭეშმარიტებაო, და პასუხს არ მოუცადა. ეს „სიბრძნე“ ეპიგრამად წაუძმღვარა ე. ჰ ე მ ი ნ გ უ ე ი მ თავის ერთ-ერთ რომანს. რ. ო ლ - დ ი ნ ქ ტ ო ნ მ ა ც პილატეს მიაკითხა და ასეთი სენტენცია აირჩია: honni soit qui pance—რცხვენოდეს, ვინც აზროვნებს!

რაციონალიზმის უკანასკნელი კვალი წაიშალა ექსისტენციალისტურ ფილოსოფიაში. მართალია, მისი ზოგიერთი წარმომადგენელი ცდილობს მოგვაჩვენოს, თითქოს არ უარყოფს გონების ძალას, მაგრამ სინამდვილე არ ამართლებს ასეთ განცხადებას. რ. ბ ე ი ლ ე ი¹ მობოდიშებით ამბობს,

¹ R. Bayley, What is Existentialism?, London, 1950.

ექსისტენციალიზმი სწორედ გონებრივი კრიზისიდან ეძებს გამოსავალს, და ვინაიდან ვერც თვითონ ეგუება რაციონალიზმს, ა. მ. ე. ლ. ო. ჩ. ი. ს.¹ „ახალ“ მიმართულებას — „რომანტიკულ რაციონალიზმს“ ემხრობა. იგი კატეგორიულად აცხადებს, რომ ს ა რ ტ რ ს „არ სწამს არც ღმერთი, არც ბუნება და არც ისტორია, მას სწამს მხოლოდ გონება“. მკითხველი ისედაც მიხვდება რა ფასი აქვს ასეთ განცხადებას, როცა თვითონ ს ა რ ტ რ ი გონების ყოველგვარ მონაპოვარს არაფერში გაარაფრებად თვლის. სხვები ექსისტენციალიზმის ასეთ ირაციონალისტურ ბუნებაზე უფრო პირდაპირ მიუთითებენ. ისინი გამოდიან ა. ბ. ე. რ. გ. ს. ო. ნ. ი. ს. ინტუიციური ფილოსოფიიდან და ახალი მონაცემებით „ამდიდრებენ“ მას. ასე მაგალითად, თანამედროვე ინგლისელი ფიზიკოსი და ფილოსოფოსი რ. ა. ლ. ე. ქ. ს. ა. ნ. დ. ე. რ. ი. სპეციალურ გამოკვლევას წერს „გონების ძალის“ შესახებ². ამ კუროზულ წიგნში რ. ა. ლ. ე. ქ. ს. ა. ნ. დ. ე. რ. ი. მსჯელობს გონების კოლოსალურ ძალაზე, რომელსაც თურმე „ნებისყოფის დაძაბვით“ ღრუბლების გაფანტვაც შეუძლია. მისი აზრით, გონება ანუ ჭკუა (mind) „ადამიანის ერთადერთი რეალობაა“. მაგრამ ამ „რაციონალისტური აღსარების“ შემდეგ ა. ლ. ე. ქ. ს. ა. ნ. დ. ე. რ. ი. უცებ გადადის ირაციონალისტურ პოზიციაზე და აცხადებს, რომ „ტვინი მატერიის მორგანიზებული ძალაა და არა ორგანიზებული მატერია“, რომ გონება ნთქავს ენერჯიას. ეს „შთანთქმული ენერჯია“ ორგანიზებულია სახეებში (images). სახეები თავის მხრივ ახდენენ ენერჯიის ორგანიზაციას. ასეთ მოძღვრებას ა. ლ. ე. ქ. ს. ა. ნ. დ. ე. რ. ი. „ჰიპნოლოგიურს“³ უწოდებს და უკვე ფრჩხილებგახსნით წერს. რომ საჭიროა მოეწყოს „შეგნების პარაფსიქოლოგიური“ სწავლება, რაც გულისხმობს ჰიპნოტიზმის, ნათელმხილველობის, ფსიქოკინეზისის, ტელეპათიისა და სხვა ამგვარი მისტიკური მოძღვრებების აღდგენას. ამრიგად, რ. ა. ლ. ე. ქ. ს. ა. ნ. დ. ე. რ. ი. მ. ა. „გონე-

¹ J. Murdoch, Sartre, Romantic Rationalist.

² R. Alexander, The Power of a Mind, London, 1956.

³ შდრ. ქვევით ო. ჰ. ა. ქ. ს. ო. ნ. ი. ს. „ჰიპნოპედიურ აღზრდას“.

ბის კოლოსალური ძალა“ საბოლოო ანგარიშში დაიყვანა ირაციონალიზმის ყველაზე მისტიკურ-სპირიტუალისტურ მოძღვრებამდე. ამით მან გონება ისევ ცრურწმენით შეცვალა, ხოლო განსჯა — შთაგონებით, რითაც ე. წ. „რომანტიკულ რაციონალიზმსაც“ ყოველგვარი მეცნიერული საფუძველი გამოაცალა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ფაუსტი, რომელიც მაგიიდან მეცნიერების სამყაროში მოვიდა, კვლავ დაუბრუნდეს მისნობას და ჰიპნოპედიური „სასწაულებით“ სცადოს თავისი ყოვლისშემძლეობის დამტკიცება.

რ. ალექსანდერი ის მიერ აღიარებულ პარაფსიქოლოგიის პრინციპებს ემხრობა ი. რაინიცი. იგი ცდილობს ცნობიერების საზღვრების დადგენას, რომლის გადალახვას ვერავითარი ფაუსტური მაძიებელი ვერ შეძლებს. რაინი თითქოს 17 წლის განმავლობაში ჩატარებული ცდების შედეგად მივიდა დასკვნამდე, რომ ერთადერთი ჭეშმარიტი მეცნიერება არის პარაფსიქოლოგია, რომელიც სწავლობს გონების მოქმედების ისეთ მოვლენებს, რომელნიც „გამოდინან საერთოდ აღიარებული პრინციპების ფარგლებიდან“¹. ამით რაინი, ალექსანდერი ის მსგავსად, მეცნიერებას კვლავ ირაციონალიზმისა და მისტიკისაკენ წარმართავს. ფრანგი მეცნიერი ე. ეჟერტეც² თანმიმდევრულად მიჰყვება ამ ხაზს და მოითხოვს მისტიკის მეცნიერულ-ფიზიოლოგიური საფუძვლების შესწავლას. მისი აზრით, „მისტიკურ ცდას“ თურმე დიდი უპირატესობა აქვს გონებრივთან, რადგან ის უშუალოდ წვდება სინამდვილეს. ე. ეჟერტეციქამდე მიდის, რომ მისტიკას აცხადებს ზუსტ მეცნიერებად, რომელმაც „უნდა გაათავისუფლოს სული გრძნობებისა და გონების მოქმედებისაგან“.

თუ ალექსანდერი, რაინი და ეჟერტეცი მეცნიერებას უკან ეწევიან მისნობასა და ტელეპათიისკენ, ი. ბენეტი³ ასტროლოგიის პერიოდს უბრუნდება. იგი

¹ J. Rhine, *The Reach of the Mind*, London, 1948.

² E. Aegerter, *Le Mysticisme*, Paris, 1952.

³ J. Bennet, *What are we living for?*, London, 1947.

აცხადებს, რომ მეცნიერება და ფილოსოფია საერთოდ უვიცობის წყაროა და რომ ადამიანების ბედს განაგებენ კოსმიური ძალები. დასასრულს, სორბონის უნივერსიტეტის საპატიო პროფესორმა ე. ბ რ ა ი ე რ მ ა საერთოდ უარჰყო ადამიანის გონიერული ფუნქციები და ფილოსოფიის საგნად ტვინის ანომალია გამოაცხადა¹.

რაკი მეცნიერება ასე მიუბრუნდა მისნობისა და ჯადოსნობის პერიოდს, ცხადია, არც ბურჟუაზიული ფაუსტური პარადიგმების ავტორებმა დააყოვნეს თავიანთი „საწყისი მდგომარეობის“ მონახულება. ჯ. პ რ ი ს ტ ლ ი მ 1957 წელს გამოაქვეყნა ახალი რომანი „მისნები“². ფაუსტის როლში აქ გამოდის უსაქმური, ოდესღაც ინჟინერ-ენერგეტიკოსი, რაინსვერტი, რომელიც თავისი შორეული წინაპარკით ალქიმითაა გატაცებული. მან ლორდ მერვილის მაგნატიდან მიიღო დაკვეთა დაემზადებინა ისეთი ნარკოზი, რომელიც ხალხს განკურნავდა „შიშის, ვანგაშის, დანაშაულისა და უკმარობის გრძნობისაგან“. ლორდ მერვილის (იგივე მეფისტოფელი) აზრით, ეს ნარკოზი უნდა ყოფილიყო „ჯებირი გონებასა და სინამდვილეს შორის“. ასეთ ნარკოზს ცხოვრების რეალური პირობები უნდა შეეცვალა ილუზიით. ვინც მას მიიღებდა, წარმოიდგენდა როგორ უნდოდა ეცხოვრა და ეს წარმოდგენა იქნებოდა მისი სომატური სინამდვილე. ასეთი ჯადოსნური ნარკოზის დამზადება არამცთუ ლიტერატურულ პერსონაჟს, ცნობილ ინგლისელ მწერალს ო. ჰ ა ქ ს ლ ი ს ა ც სჯეროდა. მას უნდოდა თავისი ყოვლისშემძლე სომით „მოეცა კეთილდღეობის ილუზია ყოველგვარი უარყოფითი შედეგის გარეშე“³. როგორც ქვემოთ ვნახავთ, მან ასეთი ნარკოზის ანუ სომას მოქმედება კიდევ აღწერა თავის ერთ-ერთ რომანში.

ჯ. პ რ ი ს ტ ლ ი ს რაინსვერტიც სომატური ნარკოზის გაკეთებას ცდილობს. ეს კი, რა თქმა უნდა, ვაცოლებით უკეთე-

¹ E. Brehier, Les Thèmes actuel de la Philosophie, Paris, 1954.

² J. Priestley, The Magiciens, London, 1948.

³ J. Atkins, Aldous Huxley, London, 1956.

სია, ვიდრე ფაუსტის მაგიური ძალა. ფაუსტმა, მართალია, მოიპოვა დემონური შესაძლებლობა ბოროტ სულთან კავშირის გზით, მაგრამ ეს მას ძვირად დაუჯდა: 24 წლის შემდეგ მისი სული ჯოჯოხეთმა მიიბარა. აქ კი თურმე ყოველგვარი უარყოფითი შედეგისა და ხელშეკრულების გარეშე შეიძლება „ილუზიების განამდვილება“. მერვილის აზრით, ასეთ ნარკოზს დიდი გასავალი ექნება ადამიანებში, რომელთაც მოსწყურდათ სიმშვიდე და თავდავიწყება.

ფაუსტ-რაინსვერტი სამი მოხუცის სახით „პირდაპირ კავშირს“ ამყარებს შუა საუკუნეების მისნობასთან. ეს მოხუცებიც იმდროინდელი ფაუსტები არიან. როგორც ხალხური ფაუსტი აღადგენდა პ ლ ა ვ ტ ე ს ა და ტ ე რ ე ნ ც ი უ ს ი ს დაკარგულ კომედიებს, ისინიც თავიანთ ცნობიერებაში განაახლებენ ყველაფერს, რაც დავიწყებული აქვს კაცობრიობას. მოხუცები ფლობენ აგრეთვე ჰიპნოზის, წინასწარმეტყველების და სხვისი აზრების ამოკითხვის ხელოვნებას. თანამედროვე ფაუსტ-რაინსვერტს ისე მოეწონება თავისი წინაპრების ოსტატობა, რომ განუდგება ლორდ მერვილს და ემხრობა მათ. ამით იგი უბრუნდება შუა საუკუნეებს და მთელ ამ მანძილს აღადგენს მოგონებებით. ამასთანავე იგი ქადაგებს ა. ბ ე რ გ ს ო ნ ი ს ა და მ. პ რ უ ს ტ ი ს ე უ ლ აზრებს იმის შესახებ, რომ ამქვეყნად არ არის არც წარსული, არც მომავალი. წარსულის სურათები, რომელსაც ადამიანი აღადგენს ცნობიერებაში, ისეთივე უშუალო რეალობაა, როგორც დღევანდელი სინამდვილე. მომავლის რწმენა, მისი აზრით, სისულელეა. ადამიანის ერთადერთი ბედნიერებაა მოგონებებში წასვლა და ყოველივე იმის აღდგენა, რაც ქვეცნობიერების სფეროშია შემონახული¹.

ეს არის ჰიპნოპედიური ფილოსოფიისა და პარაფსიქოლოგიის ლიტერატურული შედეგი. აქ ფაუსტი უარყოფს შუა საუკუნეებიდან თანამედროვეობამდე მოპოვებულ გამოცდილებას და უბრუნდება თავის „საწყის მდგომარეობას“, როცა ის არა გონებით, არამედ მისნობით აღწევდა სრულყოფას.

¹ J. Priestley, Literature and the western man. New-York, 1960.

ჯკანასკნელი ექსტაზი. ასეთი რესტავრირებული მისნობა არ ეხება მხოლოდ სულიერ ცხოვრებას, სულიერ ექსტაზს. მისი სფერო უფრო სო მ ა ა , ვიდრე ფ ს ი ქ ე. მისნობითა და წარმოსახვით იქმნება არა ს უ ლ ი ე რ ი, არამედ სო მ ა - ტ უ რ ი სინამდვილე, რაც ჩვეულებრივ ადამიანურ ნდომას რეალურად აქცევს და შესაძლებელს ხდის ყოველგვარ ფიზიკურ სიამოვნებას. ეს არის თანამედროვე მიკრო-ფაუსტის ძიების ახალი სფერო. იგი ე. მ. რ ე. მ ა რ კ ი ს გმირებივით ცდილობს დაკმაყოფილდეს „წამიერი ბედნიერებით“, ადვილად შეეგუოს ყოველგვარ მდგომარეობას, გულგრილად უყუროს ყველაფერს, „არსებობდეს თავისთვის“ და „ერთობოდეს თავისი თავით“. „სომატოლოგ ფაუსტის“ აზრით, ყველაფერი, რისთვისაც საუკუნეების მანძილზე ამაოდ იღვწოდა კაცობრიობა, სრულიად ადვილი მისალწვეია თანამედროვე ან მომავლის ადამიანებისთვის. საქმე სრულიად უბრალოდ წყდება. თუ მას არა აქვს, წარმოიდგინოს, რომ აქვს, და ამით დაკმაყოფილდეს. წარმოდგენა ხომ იგივეა, რაც სინამდვილე! რაც სურს—ისურვებს და „სურვილს გაინამდვილებს“. ეს თურმე უფრო ადვილად მოსახერხებელია, ვიდრე ძიება და ბრძოლა. ადამიანს შეუძლია რეალურ ცხოვრებას ზურგი შეაქციოს, ჭიბეში ხელები ჩაიწყოს, ყველაფერზე ხელი ჩაიქნიოს და ძლიერი წარმოსახვით შექმნას თავისი „სომატური სინამდვილე“. თუ დაისვა კითხვა რ ი ს გ ა ნ ? — ექსისტენციალისტები უპასუხებენ: ა რ ა ფ რ ი ს ა გ ა ნ. „ცა არ არსებობს, მაგრამ, რა მედარდება, მშვენიერი სანახაობა ხომ არის!“ — ამბობს ნ. ლორთქიფანიძის ერთ-ერთი გმირი. ეს არარსებული მშვენიერება ანუ „არარაობის სიამე“ ისევ ტოტალური უარყოფის ანუ გ ა ა რ ა ფ რ ე ბ ი ს შედეგია.

ასე უარყოფს თანამედროვე ანტი-ფაუსტური თვალსაზრისი წარსულის გამოცდილებას. ყველაფერი არაფერში იძირება და ამ გაარაფრებული არაფრიდან იქმნება წარმოსახვის სომატური სინამდვილე, რის ფარგლებიც უსაზღვროა, როგორც დროის, ისე სივრცის თვალსაზრისით. სომა არ არის შეზღუდული რეალობით, საგნებითა და მოვლენებით, არც არსებობით. სომატურ სინამდვილეში არსებობა არაარსებობაა. იგი

„გათავისუფლებულია ყველაფრისგან, რაც რამეს ჰგავს“. მატერიალური სამყარო ჩაძირულია წარმოსახვის ბურუსში, საიდანაც იბადება არარსებული საგნებისა და მოვლენების ზემატერიული არსებობა ანუ ექსისტენცია. ბურჟუაზიული ლიტერატურის თანამედროვე ფაუსტური პარადიგმებიც ასეთი „მეტაფიზიკური ანუ სომატური სინამდვილის“ საფუძველზე იქმნება. სომატური სინამდვილე რეალური სინამდვილის იდეალურის ასპექტში წარმოდგენაა. იგი თვითონ ამქვეყნიური. ყოველდღიური ცხოვრების აბსტრაქციას წარმოადგენს და არა ძველებურ ტრანსცედენტურ სამყაროს, რაც „არსებული არსებობის“ მიღმა იგულისხმება. მართალია, სომატური სინამდვილეც არსებობის უარყოფაა, მაგრამ ის მაინც სინამდვილის იდეალური წარმოდგენაა. ამიტომაც, რომ სომატური სინამდვილე არ კარგავს ონტოლოგიურ კავშირს რეალურ სამყაროსთან. საკითხი ადამიანურის თვით ადამიანშივე გარდაქმნას ეხება. ეს, ექსისტენციალისტი ნ. ბერდიევი¹ აზრით, ახალი ანთროპოლოგიაა. იგი ჯერ არც ჩამოყალიბებულა; არც არავის მიუთითებია ამის აუცილებლობაზე. ნ. ბერდიევი წერს, რომ „ნამდვილი რელიგიური და მეტაფიზიკური ანთროპოლოგია“ ჯერ არავის შეუქმნია. მას არ აკმაყოფილებს წმ. მამების (святотеческий), სქოლასტიკოსებისა და ჰუმანისტების ანთროპოლოგიური შეხედულებანი. იგი თვითონ აცხადებს პრეტენზიას შექმნას ადამიანური ცნების ახალი მეტაფიზიკური და რელიგიური თვალსაზრისი.

ჩვენ ვიცით სხვადასხვა მსოფლმხედველობისა და მიმართულების მწერლები, სხვადასხვანაირად რომ წარმოიდგენდნენ ადამიანის იდეალურ სახეს: რუსო მას ბუნებრივ ადამიანს უწოდებდა, გოეთე — მშვენიერს, ხოლო ვაჟა — დიდებულ ადამიანს, ილია — კაცურ-კაცს, შტირნერი — ერთადერთს, ნიცშე — ზე-

¹ Н. Бердяев, Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого, 1952.

კაცს, ანუ ზე-ადამიანს, ბერდიაევიკი —
ლმერთ-კაცს. პროგრესული მოაზროვნენი—რუსო, გო-
ეთე, .ილია, ვაჟა—ადამიანურის იდეალურ ამაღლე-
ბას ცდილობდნენ, შტირნერი, ნიცშე და ბერდი-
ევიკი—ადამიანში ადამიანურის დაძლევას. ბერ-
დიაევიკი წერს, რომ „ადამიანი თავისთავად ნაკლებ ადამიანუ-
რია“; მეტიც, იგი თურმე „არაადამიანურია“ თავისი ბუნებით.
ადამიანი კი არ არის ადამიანური, არამედ—ლმერთი, როგორც
მისი სულიერი საწყისი, რაც „განსაკუთრებული რეალობაა“
და არა ზებუნებრივი ძალა. ადამიანი არსებითად მხეცს
უფრო განსახიერებს ვიდრე ლმერთ-კაცს. ბერდიევიკი
არც ამით კმაყოფილდება და ადამიანს მხეცზე დაბლა აყენებს.
მისი აზრით, მსეცი ღვთაებრივი ქმნილებაა. საშინელია არა
მხეცი, არამედ გამხეცებული ადამიანი. თუ ადამიანში ლმერთი
არ არის, ის მხეცზე უარესია. „ლმერთ-კაცი კი ორმაგი საი-
ღუმლოებაა—ლმერთის დაბადებისა ადამიანში და ადამიანისა
ლმერთში“. ადამიანი თავის სრულყოფას ლმერთში აღწევს,
ლმერთი კი ადამიანურით ივსება.

ეს ექსისტენციალისტური ლმერთ-კაცი ნიცშეს ზე-
კაცის ორეულია. ერთიკა და მეორეც თვითუარყოფის
გზით აღწევს სრულყოფას. ნიცშეს ადამიანი ისპო-
ბა ზე-ადამიანში, ხოლო ბერდიევისა—ლმერთ-კაცში.
მათი შეხედულებით, ადამიანში ორგვარი მე-ა: ჭეშმარი-
ტი და ფიქტიური. პირველი ცდილობს განდევნოს
მეორე, ე. ი. ის, რაც ადამიანში ნამდვილ ადამიანურ მე-ს არ
წარმოადგენს. ადამიანის სული, რაც, ვუნდტის აზრით,
აქტიური მოქმედი პროცესია, უნდა ცდილობდეს ამაღლდეს
ადამიანურზე. ამით ადამიანი ქრება თვითგანმტკიცებაში.
ეს მსხვერპლი პიროვნების დადგინების გზაა. ამ გზაზე ის
მარტო არ არის. მასში ისმის დემონის, როგორც „პიროვნების
მეტაფიზიკური ბირთვის“, ხმა.

ასეთი მსჯელობით ბერდიევიკი იმ დასკვნამდე მიდის,
რომ ადამიანი შეზღუდულიცაა და უსაზღვროც. მართალია,
იგი ცოტას იტევს, მაგრამ შეუძლია სამყაროც დაიტოს. პო-
ტენციურად მასში ყველაფერი თავსდება, სინამდვილეში კი—

მცირეოდენი. ეს არის ფაუსტური ტრაგედიის თანამედროვე ექსისტენციალისტური ინტერპრეტაცია. ფაუსტურში არ ვითარდება ადამიანური. ტანისამოსი იცვლება, ბუნება კი იგივე რჩება. საჭიროა უფრო ღრმა სულიერი რევოლუცია, რომ ადამიანი გარდაქმნას ღმერთ-კაცად. თვითონ ექსისტენციალისტებსაც არა სჯერათ ამის შესაძლებლობა. მათი აზრით, ადამიანი არასოდეს არ შეიცვლება ზე-ადამიანით. იგი თავისში ინახავს ადამიანურის მარადიულობას. ყოველი პიროვნება მოდის ამ მარადიულობიდან, გაივლის დროის იერარქიას და ისევ გადადის არყოფნის მარადიულობაში. ამ გზაზე შეიძლება ზოგი ღმერთ-კაცად იქცეს, მაგრამ უმრავლესობა ისევ მხეც-კაცად დარჩება. არა მარტო „პირველი ადამიანი“, არამედ ღმერთ-კაციც შეიძლება უფსკრულის პირას დადგეს და არყოფნის შიში გაიზიაროს. აქ ბერდიაევი მიუთითებს სარტრისა და კამიუს „ნეოპუმანიზმზე“ და წერს, რომ გახრწნილი და დაცემული ყოფნით მოქანცულ ადამიანს ენატრება არყოფნა. ადამიანს სწორედ ამ არყოფნის უფსკრულის პირას სურს განიცადოს უკანასკნელი ექსტაზი, რაც საკუთარი არაფრისაგან იქნება წარმოშობილი. ასეთ „გმირულ ექსტაზს“ განიცდის საროიანის მამაცი ჭაბუკი, რომელიც სტოიკური სიმშვიდით უერთდება არყოფნის სიცარიელეს. ეს შეგუების ახალი ფორმაა, „სასიამოვნო უდარდლობა“, რომელიც თითქოს ცხოვრების კონტრასტების ტრაგიკულ განცდას სპობს.

არსაიდან არაფერში. წარსულისა და აწმყოს სოციალურ-ეთიკური ღირებულების უარყოფამ ანტიფაუსტური ადამიანები ცხოვრების ყოველდღიურობას მიაჯაჭვა. უარესის შიშით შეპყრობილნი ცუდთან შეგუების ფიქრმა გაიტაცა. შეიქმნა ციკლი ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნაწარმოებებისა, დევიზით: სხვაგზა არ არის. ასეთი ლიტერატურა უარს არ ამბობს არსებულის კრიტიკაზე, ხშირად ძალიან მკვეთრ ფორმებშიც გმობს კაპიტალისტურ გარემოს, „ცხოვრების საზიზღრობასა და გაუტანლობას“, მაგრამ აქედან ის დასკვნა კი არ გამოაქვს, რომ საჭიროა ბრძოლა

არსებულის გარდასაქმნელად, არამედ — მთმენა, შე-
გუება. მათი აზრით, ეს უფრო ადვილია, ვიდრე ცხოვრე-
ბის უსამართლობასთან ჭიდილი. ბრძოლა ძლიერთა საქ-
მეა, სუსტი კი შეგუების გზებს ეძებს. ეს გზა ჯერ კიდევ
მ. მეტერლინკმა უჩვენა. შემდეგ ამავე აზრს ქაღ-
გებდნენ „მოთინიერებულთა“ სხვა მეხოტბენიც, მაგრამ
ამან ბედნიერება მაინც ვერ მოუტანა ადამიანებს. ფაუსტური
სული ისევ დაუკმაყოფილებელი დარჩა. ბურჟუაზიულმა მწერ-
ლობამ ამის შემდეგ წარმოსახული ანუ სომატური სინამდ-
ვილისკენ მიუთითა ბედნიერების მაძიებლებს და შეეცადა
დაერწმუნებინა ისინი, რომ თავი ბედნიერად ყველას შეუძლია
იგარძნოს, ვინც არსებულს შეურიგდება. ამის მაგალითი ბე-
რია. აი, თუნდაც რ. ოლდინქტონის კრისი. მისი წლი-
ური შემოსავალი უდრის „ნულ ფუნტს, ნულ შილინგსა და
ნულ პენსს“, მაგრამ მაინც აქვს ცხოვრების სიხა-
რული, იმედი, ოცნება; რის ან რატომ — არც აინტერე-
სებს. ისე.... უბრალოდ, რამესი რამესთვის, ან არაფრისა
არაფრისთვის, დროს სატარებლად, თუნდაც თავის მოსატყუებ-
ლად. ვინმემ რომ ჰკითხოს, როგორ ხარო, რე მარკის
გმირივით უპასუხებს: „არც ცუდად, არც კარგად, არანაირად“.
კრისს არცა აქვს მოთხოვნილება ჩაუღრმავდეს არსებობის სა-
კითხვებს. ისიც ე. მ. რე მარკივით ფიქრობს. რომ ცხოვ-
რების ზედაპირზედაც შეუძლია იპოვოს საკმარისი სიღრმე.
ფაუსტისებური „ჰიმნოსოფისტები“ მას ჩვენი დროის დონ-
კიხოტებად მიაჩნია, საცოდავ არსებებად. რომელნიც ამაოდ
ებრძვიან გონებისა და ჭეშმარიტების ქარის წისქვილებს. ის
დარწმუნებულადაა, რომ ასეთი ბრძოლა უაზროა, განწირული.
ფაუსტი ჩვენი ეპოქის გმირი არ არის. ჩვენს დროს კრისი
უფრო ეგუება. მისი სიმამაცე არაფრის კეთებასა და ყველა-
ფრის უარყოფაშია, ან წარმოსახვის ძალაში. რითაც ის სძლევს
„ცხოვრების უღმობელ სიდიადეს“. თუ ფაუსტს სურს თანა-
მედროვეობას შეეგუოს, მან ჭეშმარიტება სინამდვილეში კი
არ უნდა ეძებოს, არამედ — წარმოსახვის სიძლიერეში. ასეთი
„ფაუსტები“ ჯიბეში ხელჩაწყობილნი მიჰყვებიან ცხოვრების
დინებას და არაფრისაგან ქმნიან თავიანთ „ბედნიერებას“.

რაც არ უნდა ტრაგიკული იყოს მათი ცხოვრება, ყველაფერს შეეგუებიან, თუნდაც სიკვდილს. საჭიროა მხოლოდ იფიქრონ, რომ თავს კარგად გრძნობენ, და იოცნებონ. ოცნებაში ყველაფერი შეიძლება, როგორც სიზმარში. თუ სიკვდილის პირას მიმდგარს ერთი სიგარეტი კიდევ დარჩა, შეიძლება მოუყიდოს, გააბოლოს და თვითონაც ოცნებით გაპყვეს თამბაქოს ლურჯ რგოლებს, ვიდრე „სულისა და სხეულის მექანიკური ერთიანობა“ იმ რგოლებივით არ დაირღვევა და არაფრის სიცარიელეს არ შეუერთდება.

ასეთია თუნდაც უ. ს ა რ ო ი ა ნ ი ს მამაცი ჭაბუკი, რომელიც ტრაპეციაზე ზის და ქანაობს არსაიდან არაფერში ან სიცარიელიდან სიცარიელეში. მას არაფერი არ აწუხებს, არც უფულობა, არც ის, რომ შიმშილისაგან სიკვდილის პირასაა მიმდგარი და რომ ცხოვრების სულ რამდენიმე საათი დარჩენია. მერე რა! შეუძლია ეს რამდენიმე საათიც მშვენივრად გაატაროს ოცნებასა და ზმანებაში. ადამიანის ცხოვრება მხოლოდ ოცნებაშია სრულყოფილი. მხოლოდ აქ, ამ „ცოცხალ სიკვდილში“ ვხვდებით ჩვენს თავსო, — ფიქრობს ის, — „აქ საუკუნენი ერთიანდებიან ერთ წამში, უზარმაზარი იქცევა პაწაწინად, მარადიულობის ხელშესახებ ატომად. ადამიანი ისე ქანაობს ზმანებასა და სინამდვილეს შორის, როგორც უშიშარი ჭაბუკი ტრაპეციაზე“. წარმოსახვაში ყველაფერი შეიძლება ერთში იქნეს მოცემული ან არეული სინამდვილის და ფანტასტიკურის ქაოსურ სილამაზეში... „აქ ერთიანდება დასასრული რომის და, რა თქმა უნდა, ბაბილონისა, — წერს ს ა რ ო ი ა ნ ი, — ვულკანური სითბო პარიზის ქუჩებში... აკვარელების გამოფენა... ჯაზი ოპერის თეატრში... საუბარი ხესთან... მდინარე ნილოსი... დოსტოევსკის ყვირილი... ბნელი მზე... დედამიწა... თეთრი მუსიკა... შავი ხედვა... უკვდავი სივრცე... მისტერ ელიოტი, ხელებადაკაპიწებული რომ ზელს ცომს... ფლობერი და მოპასანი... უსიტყვო რითმები... ფინეთი... უმაღლესი მათემატიკა... იერუსალიმი... გზა პარადოქსისაკენ...“.

რაც გნებავთ... როგორც... რამდენიც... წარსულიც და მომავალიც... ყველაფერი შეგიძლიათ იხილოთ ერთში, ან

ერთად... და აი თქვენ ხედავთ თქვენს თავს. თქვენ სრულყოფილი ხართ, მბრძანებელი და ბედნიერი. ბედნიერება ოცნებაა, წარმოსახვა. ამაში ხომ მინც ხელს არავინ შეგიწლით, რომ იოცნებოთ და თავი ბედნიერად წარმოიდგინოთ! ეს მამაცი ჭაბუკიც ს ა რ ო ი ა ნ ი ს ა, მარადისობის ტრაპეციაზე რომ ქანაობს... ახლა სინამდვილეშია. შინშილით კვდება... მაგრამ ბედს სტოიკურად ურიგდება. სანამ მოკვდებოდეს, კიდევ რამდენიმე საათს გაძლებს. საღამომდე მას შეუძლია ბედნიერიც იყოს. ე. ი. თავი ბედნიერად წარმოიდგინოს... აუშვას თეთრი აფრები წარმოსახვის ზომალდებისა და გასწიოს იჩით, საითყენაც მოისურვებს. რამდენიმე წუთში შეუძლია ასურეთში მივიდეს, აბრეშუმის კიბეს აპყვეს ზეცაში, ეგვიპტის პირამიდებს მოავლოს თვალი, ნახოს ათენი და რომი, ხელახლა აღმოაჩინოს ამერიკა, დედაბინას გარშემო შემოუაროს, ემოგზაუროს პლანეტებზე, წარმოიდგინოს, რომ მარსის მეფეა და რომ ნ ა პ ო ლ ე ო ნ ი და ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე მ ა კ ე დ ო ნ ე ლ ი მისი სარდლები არიან.

მართალია, ჯიბეში მას ერთი ცენტიც არ უდევს, მაგრამ ერთ წუთში შეუძლია ააშენოს ბროლის სასახლე, ფარშავანგებითა და სირინოზებით დაანშვენოს მისი წალკოტისებური ბაღი, ისეირნოს და ინებიეროს რამდენიც მოესურვება. მარტობა თუ მოეწყინება, შეუძლია მოუხმოს ვისაც უნდა, მოუხმოს ისე, როგორც ფაუსტი მოუხმობდა მშვენიერ ელენეს. ძლიერ შორეული სახეების ძიებით რომ თავი არ შეიწუხოს, ალბომს გადახედოს, აირჩიოს, ვინც მოეწონება, და ისიმავე წამს გაცოცხლდება მის წინაშე—ჯ ო რ ჯ ო ნ ე ს, ბ ო ტ ი ჩ ე ლ ი ს ა ნ ტ ი ც ი ა ნ ი ს მ ა დ ო ნ ა, ვ ე რ ო ნ ე ზ ე ს დ ა ნ ა რ დ ა ა ნ რ ა ფ ა ე ლ ი ს ფ ო რ ნ ა რ ი ნ ა, პ ი ე რ ო დ ე ლ ვ ა გ ა ს გ ა ლ ა თ ე ა ა ნ დ ა ნ ტ ე გ ა ბ რ ი ე ლ რ ო ს ე ტ ი ს ლ ე დ ი ლ ი ლ ი თ. შეუძლია უფრო გაბედულადაც იმოქმედოს: თავი მოჰკვითოს იუპიტერს და თვითონ დააცხროს მისი როსკიპი ღმერთქალების ცნება, გაათავისუფლოს ანდრომედა ურჩხულის ტყვეობისაგან, კედელს მჩანარცხოს ორივე მოხუცი და თვითონ შევიდეს სუსანას აბაზანაში. აბა ამდენ ვენერებს ხომ არ დატოვებს საცოდავი ბალები—ამურისა და აღონისის ამარა! ხომ არ დატანჯავს ბ ე რ ნ ა რ დ ი ნ ო

ლ უ ი ჯ ი ს წმ. კატერინას და კ ო რ ე ჯ ო ს წმ. მაგდალინას ცოდვათა ამდენი მონანიებით! ის არ ურჩევნია, შეუნდოს მათ და ახალი ცოდვებით დაამძიმოს მათი სული?! თუ მხატვრების გენიით შექმნილი სილამაზე არ დააკმაყოფილებს, მწერლობას მიმართოს, პარისად იქცეს, ტრისტანად ან რომეოდ. მაშინ მშვენიერი ელენეც მისი იქნება, იზოლდაც და ჭულიეტაც. თუ მოისურვებს, მილოსელ ვენერას შეირთავს ან როდენის ნისლისებურ მსუბუქ მარმარილოს მიუღალერსებს, პიგმალიონივით თვით შექმნის თავის ხატებას და თვითვე შეიყვარებს მას.

მაგრამ, ოცნებათა ამ ბურუსიდან რომ გამოერკვევა, მერე რაღა იქნება? მერე მამაცი ჭაბუკი ჯიბეში ხელებს ჩაიწყობს, ძალ-ღონეს მოიკრებს და უაზროდ გაჰყვება ქუჩებს. შემთხვევით ერთ ცენტს იპოვის, ისიც ძველს, 1923 წლისას. იცის, რომ ერთი ცენტით ვერაფერს შეიძენს, მაგრამ წარმოსახვას ან ფიქრს ხელს რა შეუშლის... წარმოიდგენს, რომ ამ ერთი ცენტით შესანიშნავ ავტომობილს იყიდის, დალევს, ისაღილებს და ისევ დაუბრუნდება სიწყნარეს. იქნებ სადმე გაცხადებაც შეიტანოს, რომ სიცოცხლის უფლება მისცენ. მაგრამ — სად, ვისთან? ან იქნებ ბ ა ლ ზ ა კ ი ს რაფაელ დე ვალენტენივით რამე ბედნიერ შემთხვევას წააწყდეს. ყოველ შემთხვევაში ის კი იცის, რომ დღევანდელი დღის ზინის ქირა გადახდილი აქვს და ამიტომ ეს ღამე შეუძლია ამქვეყნად გაათენოს. სიკვდილს დილითაც მოასწრებს, ახლა კი ჯერ ცოცხალია. ცოცხალს ფული უნდა, ფულს — სამუშაო. სამუშაო არ არის, მაშასადამე, არც ფულია და არც სიცოცხლე შეიძლება იყოს...

მამაცი ჭაბუკი უაზროდ მიჰყვება ქუჩებს. შიმშილისაგან თავბრუ ესხმის. თითქოს ხელის ერთი ფართო მოსმით გაცურავს თავის თავისაგან... შემდეგ გონს მოეგება... თვალს შეაგლებს—ქუჩაში ვიღაც მოხუცი პურის ნამცეცებს უყრის ჩიტებს. შერცხვება, თორემ რამდენიმე ნამცეცს ისიც სიამოვნებით აკენკავდა... საჯარო ბიბლიოთეკაში შედის. ერთ საათს მ ა რ ს ე ლ პ რ უ ს ტ ს კითხულობს. შემდეგ შინ ბრუნდება. არც პურის ნამცეცი, არც შაქრის ნატეხი... მხოლოდ უკანასკნელი ფინჯანი ყავა... ძველ, დაუანგულ ცენტს

აძოიღებს... უაზროდ გააპრიანებს. წარწერები გამოჩნდება. ნამდვილი პარადოქსი ცხოვრებისა! ერთ მხარეს აწერია: „ძალა ერთობაშია“. მეორე მხარეს: „ვსასოებთ ღმერთში, თავისუფლება“.

იწყება რღვევა... ბურანი... ისევ მისცურავს თავის თავისაგან... თავდაღმა ეცემა ლოგინზე. რა კარგი იქნებოდა, ეს ერთი ცენტი ვინმე ბავშვისთვის მიეცა. ბავშვს ერთი ცენტით ბევრი რამ შეუძლია იყიდოს. ისევ ბურანი... ზმანება... ჭაბუკი ქანაობს მარადისობის ტრაპეციაზე... ის გამოდის თავის თავიდან... ერთი წამით ყველაფერი კვლავ ერთიანდება: ფრინველი, თევზი, მღრღნელი, ცხოველი, ქვეწარმავალი და ადამიანი... ქალაქი საღლაც შორს მიცურავს... დედამიწაც... გადაბრუნდება... თვალს შეავლებს ცარიელ ზეცას და უსიცოცხლო სრულყოფად იქცევა...

კლერკის ფილოსოფია. ასეთ ადამიანს სხვისი არაფერი შურს. ის თვითონაც ბედნიერად გრძნობს თავს და ამიტომ არც სხვისი ბედნიერება უკვირს. პირიქით, შეიძლება შეებრალოს კიდევ ის, ვისაც რაღაც აქვს, რაღაცას აკეთებს, საღლაც მიიჩქარის, ჰგონია რამეს მიაღწევს და ის კი არ იცის, რომ არაფერსა და არაფერს შორის ტრიალებს, როგორც თავი ხაფანგში. განა მასზე ბედნიერი არ არის ის, ვინც არაფერზე არ ფიქრობს, არც ზრუნავს და არც იმედი აქვს? ცხოვრობს, როგორც მოუხერხდება, და თავს ისე გრძნობს, როგორც სურს. აი თუნდაც იმავე უ. ს ა რ ო ი ა ნ ი ს ნოველის „ლოთის“ (The Drunkard) გმირი, რომელიც უგონოდ წაქცეულა წუმბეში და, ღვინით გაბრუებული, ფილოსოფოსობს, თუ რა არარაობაა ყველაფერი, რაც მის გარშემო ხდება. შვიდას ოცდა ორი კაცი ან, შესაძლოა, ათჯერ მეტი, ორმოცდაცხრა ათასი თვალი ან, შესაძლოა, კიდევ მეტი, მისჩერებია მას და სეირის ხილვით ერთობა. არავინ მიდის მის წამოსაყენებლად. გარდა ვიღაცა პატარა ბიჭისა. „ღმერთიმც გიშველის“, —სიამოვნებისაგან იღიმება ლოთი, მაგრამ კვლავ წუმბეში წვება, რადგან ერთადერთი, რაც მას ახლა სურს, ეს ძილი და მოსვენებაა. ხალხი იცინის... ვინ არიან ისინი? ქუჩის ტილები და ვირთავები, რომელნიც უფიცობითა და სიხეპრით დამთვრალან იმ

დროს, როდესაც ამ ლოთმა იცის, რომ ის მხოლოდ ღვინითაა გაღებული.

„თქვენ ხელმეორედ უნდა დაიბადოთ, თქვე ვირთაგვებო! — მიმართავს იგი გარშემო მდგარ ხალხს. — მაგრამ ვერ დაიბადებით, თუ არ დაიხოცეთ, და თქვენ კი გეშინიათ სუნთქვის, თქვენ გეშინიათ ცქერის, ლაპარაკის და მოძრაობის, თქვენ გეშინიათ დაეცეთ ქუჩაში და იგრძნოთ, რომ ნელიოდ ღორცი და სისხლი ხართ“.

ასეთივეა ს ა რ ო ი ა ნ ი ს ნოველის, „მსმელებს“, გმირი. ისიც მთვრალი მიდის ქუჩაში. ნაცრისფერი შენობები და წვიმა მოაგონებს მას, რომ ამქვეყნად არაფერი არ არსებობს ამ წვიმისა და სევდის მეტი. ეს კი მასაც აქვს — წვინაც და სევდაც. ამიტომ ისიც კნაყოფილია ბედით. ასეთი ადამიანები ახორციელებენ მეტერლინკისებურ „საბრძნეს“: ბედნიერების გასაღები კნაყოფილებაშია. თუ კნაყოფილი ხარ, ბედნიერიც იქნები. ფაუსტი მუდამ დაუკნაყოფილებელია და ამიტომაც უბედურია. ვისაც ეყოფა ნებისყოფა ოცნებით თავი ბედნიერად წარმოიდგინოს, — იქნება კიდევ. „ოცნებაში ფანტასტიკურიც სინანდვილედ იქცევა“, — წერს ა. კ ი რ უ¹. მაგრამ ეს ძალიან იაფფასიანი თეორიაა სოციალური უსამართლობისა და უკედურესი სიღატაკის გასამართლებლად. ასე ლაპარაკი ადვილია, მაგრამ დაჯერება — ძნელი. რაც არ უნდა ძლიერი წარმოსახვა ჰქონდეს ადამიანს, მაინც არავინ დაიჯერებს, უბედურებით რომ უფრო ბედნიერი იყოს ვინმე, ვიდრე ბედნიერებით. ეს არც ჯ ე რ ო მ კ. ჯ ე რ ო მ ს სჯერა, რადგან მას თავისებური ნეოფაუსტიური „ფილოსოფია“ აქვს. მოთხრობაში „ფილოსოფია და დემონი“ ჯეროში დასცინის „წარმოსახული ბედნიერების“ მომხრეებს. „ფილოსოფოსები ამტკიცებენ, — წერს იგი, — რომ კბილი არ აგტკიცდება, თუ ჩვენი დენონი (სხვაგვარად რომ ვთქვათ — ნების ძალა) მაგრად ჩასკიდებს ხელებს სავარძელს და დაჯინებით გაინეორებს: არავითარ შენთხვევაში არ მტკივა კბილი! მაგრამ ადრე თუ გვიან დემონი ნებდება და ის მაინც იწყებს ყვირილს“.

¹ A. K y r o u, Le Surréalism au Cinema, Paris, 1953, p. 71.

იდეა შესანიშნავია, თეორიულად ნათელი, — განაგრძობს
ჯ ე რ ო მ კ. ჯ ე რ ო მ ი, — თქვენ დიდი სიამოვნებით იზიარებთ მას. ვთქვათ, უცებ შეგიწყვიტეს ჯამაგირის მოცემა. თქვენ არწმუნებთ თავს, რომ ეს არაფერს არ ნიშნავს, მაგრამ მეზორცე და მეპურე სხვა ჯზრისანი არიან და ისინი აყალ-მაცალს გიტეხენ დერეფანში. ან ვთქვათ ხურტკმლის ღვინოს სვამთ და თავს „არწმუნებთ“, ვითომ მრავალწლოვან შამპანურს მიირთმევთ. მეორე დილით კი თქვენი თირკმელები საწინააღმდეგოს ამტკიცებენ.

ჯ ე რ ო მ კ. ჯ ე რ ო მ ი აშიშვლებს წარმოსახული ბედნიერების უნიადგობას. იგი წერს: ფილოსოფოსები ამტკიცებენ, რომ არაფერს არა აქვს მნიშვნელობა, რადგან, სულ დიდი, 100 წლის შემდეგ არც ერთი ჩვენგანი არ იქნება ამ ქვეყნად. პირადად მე სრულიად არ მაწუხებს ჩემი 100 წლის იუბილე. მე უფრო ყოველდღიური გადასახადები მაწუხებს. აი, საშემოსავლო გადასახადების ამკრეფნი, გაზის კომპანიის კონტროლიორები და მათი მსგავსნი თავს რომ დამანებებდნენ და ჯანდაბას იქით წავიდოდნენ, მე თვითონაც შემეძლო ფილოსოფოსი ვყოფილიყავი, მეც დავიჭერებდი, რომ ამქვეყნად ყველაფერი არაფერია, მაგრამ უბედურება ის არის, რომ იმათ არ უნდათ დაიჭერონ ეს, მემუქრებიან კიდევ, რომ გაზს შემიწყვეტენ, სასამართლოს გადამცემენ. მე მათ ვუმტკიცებ, რომ 100 წლის შემდეგ ჩვენთვის, ყველასთვის, ეს სულერთი იქნება, მაგრამ ისინი მიპასუხებენ, რომ საქმე მომავალ საუკუნეს კი არ ეხება, არამედ გასული თვის. აპრილის გადასახადს.

და ბოლოს: „მარკ ავრელიუსი თუ ფილოსოფოსობდა, ის რომის იმპერატორი იყო, დიოგენი კი — უცოლო და ამასთანავე ბინის ქირას არ იხდიდა, მე კი მინდა ფილოსოფია ბანკის ცოლიანი კლერკისა, რომელიც თვეში მხოლოდ 12 შილინგს იღებს“.

საქმეც ის არის, რომ ამ არაფრის, ყოველივეს ამოებისა და წარმოსახული ბედნიერების ფილოსოფიამ ვერ დაარწმუნა ბანკის კლერკი, რომ შავი თეთრი არ არის, რომ არარსებულის წარმოდგენა ძნელია, შეუძლებელიც. სულერთია, ადამიანი

ვერ შეეგუება თავის უბედურებას და თავს ბედნიერად ვერ იგრძნობს, თუ ის ნამდვილად ბედნიერი არ არის. აქ საქმეს ვერ უშველის „წარმოსახულის განამდვილების“ ფილოსოფიური დასაბუთება. ასეთ „ფილოსოფიას“ დასცინის იგივე ჯერო-მი და წერს: „ფილოსოფია საერთოდ არ არის რთული მეცნიერება. მისი ძირითადი წესია: რაც არ უნდა შეგემთხვეს, არაფერია, თუ შენ თვითონ არ მისცემ ამას რამე მნიშვნელობას“. მაგრამ „უბედურება“ ის არის, რომ ადამიანი სწორედ ამას აძლევს მნიშვნელობას. ამიტომ მისი „შეგუების ფილოსოფიით“ გაჩერება ძნელია. საქმეს ვერც ფ. ბელიეის ფორმულა შველის „ძლიერი მორჩილების“ შესახებ, ვერც ე. ეიონოს „ტკბილი მორჩილება“. ფაუსტური ადამიანი მაინც ეძებს ნამდვილ ბედნიერებას. იგი იწყებს ძიებას, აცხადებს პროტესტს და ემზადება საბრძოლველად. მილიონობით ადამიანი მოითხოვს თავის ადამიანურ უფლებებს. დედამიწის ხუთივე კონტინენტი შეძრულია თავისუფლებისა და უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლის იდეებით. ყოველ ახალ წელს ახალი გამარჯვებები მოაქვს მათთვის. ეს იწვევს კაპიტალისტური ბანაყის გაცოფებას. სოციალისტური სისტემის ამაო ლანძღვით მოღლილი ბურჟუაზიული იდეოლოგიები ახლა ჯავრს საერთოდ ადამიანებზე იყრიან. ადამიანია თურმე ყოველგვარი უბედურების სათავე, ან, როგორც ე. ო'ნიელი წერს, „ჭუჭყისა და ნეხვის ნაერთი“. ო. ჰაქსლის აზრითაც ადამიანი ჭუჭყის ნაკადია. როცა თომას მანი და ის კალიფორნიაში ერთად მისეირნობდნენ, მიაღწენ კანალიზაციის მილს, საიდანაც ზღვაში საძაგელი სიბინძურე იღვრებოდა და ეს „ბრძნული აზრი“ მას თურმე მაშინ მოუვიდა. ასეთი უწმინდური შედარებები, ჩანს, სხვა ბურჟუაზიულ მწერლებსაც მოსწონთ. მარსელ პრუსტის გამოთქმაში „ცნობიერების ნაკადი“ ფ. მორიაკმა „მცირე“ შესწორება შეიტანა. სიტყვა „ცნობიერების“ ნაცვლად ჩაწერა „ჭუჭყი“ და მიიღო „ჭუჭყის ნაკადი“, როგორც ადამიანური არსებობის ალეგორია.

ეს მიზანთროპიული აზრები ახალი არ არის. სხვაც ბევრი წერდა ადამიანის შესახებ, რომელშიც აუცილებლად ზის

მხეცი. ფ რ. ნ ი ც შ ე ც დაეინებით ამტკიცებდა, რომ ადამიანი თოკია მხეცსა და ზე-ადამიანს შორის, საჭიროა ადამიანში ადამიანურის დაძლევაო და სხვ. ო . ჰ ა ქ ს ლ ი „ამტკიცებს“, რომ ადამიანის ველური ინსტინქტების მოსპობა შეუძლებელია. ნ ი ც შ ე ს აზრი, ა დ ა მ ი ა ნ უ რ ი ს დაძლევის (Die Überwindung) შესახებ, ჰ ა ქ ს ლ ი ს შეხედულებით ბიოლოგიური უაზრობაა. მართალია, ადამიანი მაიმუნისგან წარმოიშვა, მაგრამ „მაიმუნური არის“¹ ჯერ კიდევ ცოცხლობს მასში და, ალბათ, ასევე დარჩება მომავალშიც. ძველი ნიციშენური თეზა ადამიანში ადამიანურის დაძლევის შესახებ ჰ ა ქ ს ლ ი ს ბიოლოგიურად შეუძლებლად მიაჩნია. სანამ ადამიანი ადამიანად რჩება, კაცობრიობა ვერ გარდაიქმნება. ადამიანის არსებითი გარდაქმნა შეუძლებელია, რადგან ის ბიოლოგიურადაა დაუძლეველი. მის ბუნებაში დღესაც ზის მაიმუნი. კაცობრიობა გარეგნულად თითქოს დაშორდა „მაიმუნთა საზოგადოებას“, მაგრამ ეთიკური ან სოციალური პროგრესი არ ყოფილა. ნეოდარვინისტების აზრით, ერთადერთი საშუალება ადამიანში ადამიანურ მანკიერებათა დაძლევისა ან, როგორც ძველად მ. შ ტ ი რ ნ ე რ ი წერდა, ადამიანისაგან არაადამიანის განდევნისა არის მისი ს ხ ვ ა ბ ი ო ლ ო გ ი უ რ ე რ თ ე უ ლ ა დ ქცევა². როგორი უნდა იყოს ეს „ერთეული“, გაურკვეველია, თუმცა, ცხადია,—თვინიერი და შეგუებული. ბურჟუაზიული იდეოლოგიის წარმომადგენლები ოცნებობენ ისეთ ბ ი ო ლ ო გ ი უ რ ე რ თ ე უ ლ ზ ე . რომელიც იმდენად იქნება შეგუებული კაპიტალისტური ცხოვრების პირობებს, რომ არ მოახდენს აჯანყებას და არც უკმაყოფილებას გამოთქვამს.

ფაუსტის „მეორე არსებობა“ არსებითად როდი განსხვავდებოდა პირველისაგან. გაახალგაზრდავებული ფაუსტი ისეთივე „ბიოლოგიური ერთეული“ იყო, როგორიც მოხუცი. ექსისტენციალისტური მ ე ო რ ე ა რ ს ე ბ ო ბ ა კ ი ბიოლოგიურსა და ფსიქიკურ ს ხ ვ ა ო ბ ა ს ნიშნავს. ნ ი ც შ ე ს მოძღვრე-

¹ A. Huxley, *Ape and Essence*, New-York, 1948.

² Ch. H. Darwin, *The Next Million Years*, London, 1952.

ბისავან განსხვავებით, ადამიანში ადამიანური კი არ უნდა იქნას დაძლეული, არამედ თვით ადამიანი უნდა იქცეს ადამიანობის სხვა სახეობად. ძნელია ამ საკითხზე სერიოზული მსჯელობა, მაგრამ რაკი ის მაინც წამოიჭრა, საჭიროა სათანადო ლიტერატურულ მასალაზეც მივუთითოთ. უნდა აღინიშნოს, რომ ახალი ბიოლოგიური ერთეულის შექმნის საკითხი გოეთეს „ფაუსტშიცა“ დაყენებული, თუმცა ჰომუნკულუსის ალეგორიული სახე უფრო სიმბოლურია, ვიდრე რეალური. ვილიე დელილ ადანიის მექანიკური ევაც სხვა ერთეულია, მაგრამ არა ბიოლოგიური, არამედ— მექანიკური. ტექნიკურ მეცნიერებაში ასეთ იდეებს ე. წ. რობოტები ასახიერებენ. ოლდოუს ჰაქსლი კი ადამიანის არა ჰომუნკულუსისებურ სიმბოლურ ან ევასებურ მექანიკურ, არამედ ისეთ ახალ ბიოლოგიურ სახეობას ქმნის, რომელიც, მისი აზრით, ორგანულად შეეგუება ყოველგვარ ვითარებას. ფანტასტიკურ რომანში „ბედნიერი, მშვენიერი სამყარო“ ჰაქსლი ახალი მოდის ჰომუნკულუსებს ქმნის და მათ სომატურ ცხოვრებას აღწერს. იგი ცდილობს აჩვენოს ისეთი ადამიანები, რომელნიც ადაპტირებულნი არიან გარემოსთან და საზოგადოებრივი წესრიგის სანიმუშო ერთეულს წარმოადგენენ.

მართალია, თხრობის შინაგანი იუმორი ამჟღავნებს ავტორის ერთგვარ კრიტიკულ დამოკიდებულებას ასეთი სამყაროსადმი; იგი თითქოს დასცინის კიდევ ყოველივე იმას, რასაც თვითონ აღწერს გროტესკულ ფორმებში, მაგრამ ამ დაცინვაში არ ჩანს უარყოფის ძალა. ეს არც შეეძლო ჰაქსლის, რადგან „ბედნიერი, მშვენიერი სამყარო“ შეიძლება მისი ოცნების ნაწილსაც წარმოადგენდეს. ფაუსტური სრულყოფის ისეთი ბიოლოგიური გადაწყვეტა, რაც ჰაქსლის რომანშია აღწერილი, შეიძლება ზედმეტად გროტესკულიც იყოს, მაგრამ მასში მაინც ცოცხლადაა ასახული კაპიტალისტური ურთიერთობის მანკიერი მხარეები. თვითონ ჰაქსლების ოჯახის მეცნიერული ტრადიცია და მწერლის შეუხელებელი ინტერესი დარვინის მოძღვრებისადმი მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ამ ქეშმარიტად ფანტასტიკური რომანის ხასიათს.

იგი გროტესკულ ფორმებში გამოხატავს ბურჟუაზიული წყობილების შინაგან ლოგიკას.

ო. ჰაქსლი ასე მოგვითხრობს ამ ამბავს:

ჰიპენოჰედიური აღზრდა. ფაბრიკის დირექტორს ექსკურსანტი სტუდენტები შეჰყავს დაბალ, „სულ რაღაც ოცდათორეტ სართულიან“ ნაცრისფერ შენობაში, რომელსაც აწერია „ლონდონის ცენტრალური ინკუბატორი და ადაპტაციური ცენტრი“. იქვე ნიშზე გაკრულია „მსოფლიო სახელმწიფოს“ დევიზი: „საზოგადოებრიობა, ერთტიპიურობა, სიმყარე“. გარეთ ტროპიკული სიცხეა, შიგნით კი, ე. წ. განაყოფიერების ცეხში, საამური სიგრილეა. აქ სამასი „გამანაყოფიერებელი“ ზის და რაღაც უცნაური ინსტრუმენტებით მუშაობს. დირექტორს შემოჰყავს. ცეხში „ვარდისფერი სტუდენტები“ და უხსნის მათ ამ დაწესებულების საქმიანობას. ჯერ, როგორც წესი, ზოგად მიმოხილვას აკეთებს, მაგრამ ყოველგვარი განზოგადების გარეშე, რადგან განზოგადება, მისი აზრით, „ინტელექტუალურად აუცილებელი ბოროტებაა“. ახალი საზოგადოების დედაბოძები ფილოსოფოსები კი არ არიან, არამედ ხელსაქმისა და საფოსტო მარკების დაწებების ოსტატები. ხვალ საქმეს შეუდგებით და განზოგადებისათვის არც თქვენ გეჰქნებათ დროო, — აფრთხილებს მათ დირექტორი. იგი ჯერ ინკუბატორს აჩვენებს სტუდენტებს, სადაც მომავალი ჰომუნკულუსების ჩანასახებზე მუშაობენ, ანაყოფიერებენ და ახარისხებენ. საქმე ისაა, რომ ამ „მშვენიერ, ახალ სამყაროში“ საზოგადოება ისევ კასტებად არის დაყოფილი. ყოველი კასტა აღინიშნება ბერძნული ასოებით ალფადან იპსილონამდე. მეტი სიზუსტისათვის შემოღებულია დამატებითი კასტები სახელწოდებით ალფა-პლიუს, ალფა-მინუს, ბეტა-პლიუს, ბეტა-მინუს და ა. შ. კასტების წინასწარი განსაზღვრა ხდება საინკუბატორო ცენტრის განაყოფიერების ცეხში ბიოქიმიური ზემოქმედების შედეგად. ალფასა და ბეტას იქვე ტოვებენ, ხოლო გამები, დელტები და იპსილონები 36 საათის შემდეგ გადააქვთ სხვა ცეხში და „ამუშავებენ“ ე. წ. ბაკანოვსკის მეთოდის მიხედვით, რომელსაც ერთი სპერმიდან 96 ტყუპი გამოჰყავს. ეს გაუგონარი პროგრესია ბუნებრივ

განაყოფიერებასთან შედარებით. „წარმოდგინეთ მხოლოდ, 96 ტყუპი!“ — პათეტიკურად აცხადებს დირექტორი. რომელიდაც სტუდენტმა ვერ მოითმინა და „სულელური კითხვა“ მისცა: „კი მაგრამ, საერთოდ რა აზრი აქვს ამას?“ დირექტორმა საკმაოდ მკვახედ უპასუხა: „როგორ არ გესმით! ეს 96 ერთი ტიპის ტყუპი მუშაობს 96 ერთი ტიპის დაზგაზე. სტანდარტული ადამიანები სტანდარტულ სამუშაოებს ასრულებენ. ეს სოციალური სამყაროს უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია. ჩვენ ამას ვაღწევთ ერთნაირი გამებით, ინფანტილური დელტებით და იდენტური იპსილონებით. ჩვენი მიზანია სტანდარტული გავხადოთ მოსახლეობა. ჭერჭერობით იმას ვაღწევთ, რომ ერთი საკვერცხიდან 16 ათასი სტანდარტული და-ძმა გაძოგყავს, მაგრამ ცდები გრძელდება და ეს რიცხვი შეიძლება კიდევ გავზარდოთ!“

ადვილი მისახვედრია, თუ ვის ბაღში ისვრის კენჭებს ხუმრობის ხასიათზე დამდგარი ჰ ა ქ ს ლ ი. ეს ძველებური ზღაპარი სოციალიზმის შესახებაა შეოხზული. ცნობილია, ყველაფრის გათანაბრებისა და გასტანდარტების „თეორია“ როგორ აბუჩად აიგდო ი. ბ. ს ტ ა ლ ი ნ მ ა გერმანელ მწერალ ე მ ი ლ ლ უ დ ვ ი გ თ ა ნ საუბრის დროს. მიუხედავად ამისა, ბევრი დასავლეთელი მწერალი ახლაც ცდილობს „სოციალისტური სტანდარტების“ კრიტიკას. სხვებთან ერთად ჯ ე რ ო მ კ. ჯ ე რ ო მ ი ც ქილიკაობს ამ საკითხზე. იგი აღწერს ბურგუნდიულით თავგაბრუებული ახალგაზრდის უცნაურ თავგადასავალს. ეს ახალგაზრდა ძილში მოგზაურობს მომაველის ისეთივე „ბედნიერ, მშვენიერ სამყაროში“, როგორც ჰაქსლის ამ რომანშია აღწერილი. აქ ის ხედავს, რომ ყველა ერთნაირია, ერთი სიმაღლის, წონის, ერთნაირი ფერის. ქალები და ვაჟები ისე ჰგვანან ერთმანეთს, რომ მათ მხოლოდ კისერზე ჩამოკიდებული ნომრებით არჩევენ: კენტი ნომრები მამაკაცებისაა, წყვილი—ქალების. ვილაციები საინკუბაციო ცენტრის დირექტორივით განუმარტავენ მათ, რომ ამ ქვეყანაში ყველაფერი თანასწორობის პრინციპზეა აგებული, ქალები და კაცები ერთნაირად გამოიყურებიან, რომ ერთი სქესის წარმომადგენელმა არ დაჩაგროს მეორე. ყველას შავი თმა აქვს,

რადგან უწინ ქერათმიანები ქედმაღლურად უყურებდნენ შავთმიანებს. ყველა ერთი სიმადლისაა, ერთნაირი მოთხოვნების და ა. შ. ძილში მოგზაური ახალგაზრდა შენიშნავს, რომ ზოგს ხელი აქვს მოჭრილი, ზოგს ფეხი, და იკითხავს, ომი ხომ არ ყოფილაო თქვენთან. ირკვევა, რომ თურმე ესეც თანასწორობის პრინციპისთვის ხდება. ზოგი წონაში მეტი მოდის, ზოგიც—ნაკლები. ვინც მეტია, სხეულის რომელიმე ნაწილს ჩამოაჭრიან, ისე, როგორც ბაღში ხეებს შეასხებავენ ხოლმე ზედმეტ ტოტებს. მთვრალი უსაქმური რომ გაიღვიძებს, ინატრებს, ნეტავი მართლაც ასეთ ქვეყანაში ვცხოვრობდე, არაფერზე ზრუნვა არ მომიხდებოდა, რადგან თვითონ მთავრობა მომამარაგებდა ყველაფრით — აკვნიდან დაწყებული და კუბოთი დამთავრებულიო.

ჰ ა ქ ს ლ ი ს რომანში ასეთი ერთგვარობა და თანასწორობა მხოლოდ განსაზღვრული კასტის ფარგლებშია დაშვებული. იგი არ უარყოფს კასტობრივ სხვადასხვაობას მომავალ „ბედნიერ“ საზოგადოებაში. პირიქით, კიდევ უფრო აძლიერებს და ბიოლოგიურადაც აკანონებს ამ სხვაობას.

აი, სტუდენტები ათვალეირებენ კონვეიერებს, რომლებზედაც მოძრაობენ მომავალი ჰომუნკულუსები. შემდეგ ისინი გადადიან სოციალური დანიშნულების ცეხში, სადაც უზარმაზარი (88 კუბმეტრი) კარტოტეკაა შედგენილი. აქ წარმოებს მომავალი ადამიანების აღრიცხვა და დახარისხება. აქვე იღებენ შეკვეთებს სხვადასხვა „სოციალური დანიშნულების“ მოქალაქეებზე. განაყოფიერების ცეხი ექსკავატორებით უერთდება ჩანასახების ცეხს, სადაც მომავალი ადამიანები ერთი წლის განმავლობაში „მუშავდებიან“. კონვეიერებზე მოძრაობის სხვადასხვა ეტაპზე განისაზღვრება მათი სქესი და სოციალური დანიშნულება. შემდეგ ისინი გადააქვთ „გახსნის ცეხში“, სადაც ამ ახალი მოდის ჰომონკულუსებს შუშის კოლებიდან ათავისუფლებენ და დამოუკიდებელ არსებობას აწყობინებენ. ამასთანავე წინასწარაა ბიოლოგიურად განსაზღვრული, ვინ ქალი უნდა იყოს და ვინ კაცი, ვის უნდა ჰქონდეს განაყოფიერების უნარი და ვის არა. სტატისტიკამ ზუსტად დაადგინა, რომ ყოველ 1200 ქალიდან საკმარისია მხოლოდ ერთს.

შერჩეს ამის შესაძლებლობა, რადგან ამითაც „უზრუნველყოფილი იქნება საჭირო რაოდენობის პროდუქციის გამოშვება“. დირექტორის აზრით, ყოველივე ეს ათავისუფლებს ადამიანებს ბუნებისადმი მონური მიბაძვისაგან და უფრო საინტერესოს ხდის ახალი სახეების გამოგონებას.

ამის შემდეგ იწყება ადაპტაცია ანუ ფილტრაცია — დახარისხება კასტებად, ალფებად, ბეტებად, გამებად და ასე შემდეგ იპსილონამდე. ესეც ჩანასახებზე ქიმიური და ბიოლოგიური ზემოქმედებით ხდება. ჟანგბადის დოზის განაწილებით ზოგს განვითარების ნორმალურ პირობებს უქმნიან, ზოგსაც არანორმალურს. რატომ არანორმალურსო, ისევე იკითხა ვილაცამ, რაზედაც დირექტორმა დამცინავად უპასუხა: „ნუთუ არ იცით, რომ იპსილონ კასტის წარმომადგენელს უნდა ჰქონდეს არა მარტო მემკვიდრეობა იპსილონისა, არამედ—სათანადო გარემოც. რაც უფრო დაბალია კასტა, მით უფრო ნაკლებ დოზას ვაძლევთ ჟანგბადისა. ამით ჭერ ტვინი ზიანდება, შემდეგ ჩონჩხი. საჭირო არ არის იპსილონ კასტის წარმომადგენლებს გონება განუვითარდეთ. ისინი მხოლოდ ფიზიკური სამუშაოებისათვის არიან განკუთვნილნი. ამიტომ ხდება აქ მათი ტერიტორიული და პროფესიული ადაპტაცია. ვინც ტროპიკებში უნდა გაიგზავნოს, სიცხეს აჩვევენ და შთაუნერგავენ კიდევ სიცხის სიყვარულს. ბედნიერების საიდუმლოება იმაშია, რომ მოგწონდეს ის, რის გაკეთებაც გევალება. ჩვენ ვაჩვევთ ადამიანებს უყვარდეთ მათი „აუცილებელი სოციალური ბედი“, — აცხადებს დირექტორი და მაგალითისათვის ასახელებს სტრატოპლანის შემკეთებლებს, რომლებიც უდიდეს სიმაღლეზე არიან თავდაღმა ჩამოკიდებული და ასე მუშაობენ. აქ ამგვარ მუშებს სპეციალურად „ამზადებენ“ ისე, რომ თავი ნორმალურ მდგომარეობაში მხოლოდ მაშინ იგრძნონ, როცა თავდაყირა დგანან.

ესაა კაპიტალისტური წყობის იდეალი. ამით წყდება რევოლუციების საკითხიც. ან რევოლუციას ვინდა მოახდენს, თუ ყველა კმაყოფილი და ბედნიერი იქნება? მუშას არც ექნება უკეთესი მოთხოვნილება, რადგან იგი ადაპტირებული და შეგუებული იქნება იმასთან, რაც აქვს. არც რევოლუციუ-

რი თეორიებით შეაწუხებენ ბურჟუაზიის „მტკიცე მყუდროებას“. ასეთი თეორიების მომხრეც არავინ იქნება. არავინ არ მოისურვებს რამის გარდაქმნას ან შეცვლას, რადგან ყველა ბიოლოგიურად შეეგუება არსებულ მდგომარეობას. მუშა-იპსილონი მხოლოდ ფიზიკურ არსებად იქცევა. მას არ ექნება სულიერი და გონებრივი მოთხოვნილება. მუშის თავის ტვინი ისე იქნება დაზიანებული, რომ ვეღარ შეძლოს გარკვევა ბედნიერების პირობითობაში. ყოველივე ეს წინასწარ იქნება განსაზღვრული და არა მარტო ბიოლოგიურად, არამედ სოციალურადაც. ჰ ა ქ ს ლ ი არ ენდობა მხოლოდ ბიოლოგიურ ადაპტაციას. იგი ცდილობს იპსილონებში ისეთი სოციალური და ესთეტიკური იმუნიტეტების გამომუშავებას, რომ აბსოლუტურად გამოირიცხოს პროტესტის ყოველგვარი შესაძლებლობა. ამას ჩვენ ვეცნობით ე. წ. „სოციალური აღზრდის“ ცეხში. შემოჰყავთ „გახსნილი“ ბავშვები. დარბაზის მოპირდაპირე კუთხეში დააწყობენ ვარდების შესანიშნავ თაიგულებს და ფერად-ფერად ნახატებიან წიგნებს. ცნობისმოყვარე ბავშვები იქით გაფორთხდებიან და ჩაბლუჯავენ ამ ლამაზ ნივთებს. ამ დროს დირექტორის ნიშანზე აღმზრდელი დააჭერს ღილს ხელს და გაისმის აფეთქება. ატყდება საშინელი ხმაური, სორენების წივილი, სასიგნალო ზარების რეკა. შემდეგ დენსაც შეუერთებენ იმ ადგილს, სადაც ბავშვები არიან. შიშისაგან და ტკივილებისაგან გაოგნებული იპსილონები საშინლად წივიან, დირექტორი კი ზეიმობს: 200 ასათი სენსი და მათ შეგნებაში განუყრელად დაუკავშირდება ერთმანეთს წიგნები და გამაყრუებელი ხმაური, ყვავილები და ელექტროდენის დარტყმა... ხოლო რასაც ადამიანის შეგნება დააკავშირებს, იმას ბუნება ვეღარ გათიშავს... ასე გამოუმუშავდებათ დაბალ კასტებს „ინსტინქტური სიძულვილი“ ანუ იმუნიტეტი ყვავილებისა და წიგნების მიმართ და მომავალში „საზოგადოებრივ დროს“ არ დაკარგავენ წიგნების კითხვაში.

სტუდენტებმა ვერ გაიგეს, თუ რატომაა საჭირო ყვავილების სიყვარული ფსიქოლოგიურად შეუძლებელი გახდეს. დირექტორი განმარტავს, რომ ანას უდიდესი პოლიტიკური და ეკონომიური მნიშვნელობა აქვს. ყვავილი ბუნების ნაწილა.

ბუნების სილამაზე და პეიზაჟი კი ყველასთვის ხელმისაწვდომია, უფასო. ამიტომ საჭიროა დაბალ კასტებს გამოუმუშავდეს „ბუნების სიძულვილის რეფლექსი“, რადგან ლამაზი პეიზაჟის სიყვარული ხელს არ უწყობს ინდუსტრიის განვითარებას და ქვეყნის ეკონომიურ ზრდას... ეს ისეთი ცინიზმია, რომლის მოგონება მხოლოდ ჰაქსლის შეეძლო. მაგრამ აქ ჩვენ სხვა „შესანიშნავ სიახლეებსაც“ ვიგებთ. პოლონური, ფრანგული, გერმანული და სხვა ენები უკვე მკვდარ ენებად ქცეულან. სიტყვები „დედა“, „მამა“ ისეთ უწმაწურ გამოთქმებად ითვლება, რომ მათ გაგონებაზე სტუდენტები ყურებამდე წითლდებიან; მშობიარობა კი ისეთი უხამსობაა, რომლის გახსენებაც ზიზღს იწვევს. სწავლაც გამარტივებულია, — იგი ახლა ხდება ძილში, ე. წ. ჰიპნოპედიური მეთოდით. ასე ასწავლიან მორალს, „სექსუალურ თამაშობებს“, კლასობრივ თვითშეგნებას. ღირექტორს სტუდენტები ნახევრად ჩაბნელებულ პალატაში შეჰყავს, სადაც ბავშვებს სძინავთ. ყოველი მათგანის სასთუმალთან შეერთებულია რადიორეპროდუქტორი და მძინარე ბავშვს ჩასჩურჩულებს „კლასობრივი თვითშეგნების“ გაკვეთილს: „ყველა ატარებს მწვანე ტანისამოსს, — ისმის რეპროდუქტორში დაბალი, მაგრამ გარკვეული ხმა, — დელტა ბავშვები კი ატარებენ მიხაკისფერს. არა, მე არ მინდა ვითამაშო დელტა ბავშვებთან, იპსილონები კი უარესები არიან. ისინი ისეთი ჩერჩეტებია, რომ წერაკითხვაც არ იციან. გარდა ამისა, მათ შავი ტანისამოსი აცვიათ, ეს კი საზიზღარი ფერია. რა კარგია, რომ მე ბეტა ვარ!“

პაუზის შემდეგ ღირექტორი განაგრძობს: „ალფა ბავშვები ატარებენ ნაცრისფერ ტანისამოსს. ისინი ჩვენზე გაცილებით მეტს მუშაობენ, რადგან საშინლად ჭკვიანები არიან. რა კარგია, რომ მე ბეტა ვარ და არ მიხდება ასე ბევრი მუშაობა. ჩვენ უკეთესები ვართ, ვიდრე გამები და დელტები. გამები სულელები არიან. ისინი მწვანე ფერის ტანისამოსს ატარებენ, დელტები კი — მიხაკისფერს. არა, მე არ მინდა ვითამაშო დელტა ბავშვებთან. იპსილონები კი უარესები არიან. ისინი ისე ჩერჩეტებია, რომ...“

როგორც დირექტორი ამბობს, ასეთი გაკვეთილი დღეში ორმოცჯერ ტარდება, ვიდრე ბავშვები გაიღვიძებენ. იგივე სენსი მეორდება ხუთშაბათობით და შაბათობით — ასოცი განმეორება, სამჯერ კვირაში, ორნახევარი წლის განმავლობაში. ამის შემდეგ ისინი უფრო რთულ გაკვეთილზე გადადიან, რასაც დირექტორი უწოდებს „ზნეობრივი და სოციალური აზღრდის ყველაზე მძლავრ საშუალებას, რაც კი მანამდე იცოდა კაცობრიობამ“. ასეთი აზღრდის შედეგად ბავშვის ცნობიერება თანდათან ფორმდება შთაგონებული ცნებებისაგან, რაც მას მთელი სიცოცხლის მანძილზე გაჰყვება. ასე ყალიბდება ანტიფაუსტური ტიპიც. იგი არასოდეს არ გაიმეორებს ხალხური გმირის „შეცდომებს“, არ დაუწყებს არაფერს ძებნას შესაძლებლობის გარეშე. არც სურვილი ექნება იმაზე მეტის, რაც აქვს. ამიტომ არც ნაკლის გრძნობა და დაუკმაყოფილებლობა იქნება, მით უმეტეს, დემონურთან კავშირის აუცილებლობა. კაცობრიობა თავიდან აიცილენს „ფაუსტურ დონკიხოტობას“ და დამშვიდდება წარმოსახული ბედნიერებით.

თავისუფლება. სტუდენტები ბაღში გაჰყავთ, სადაც ბავშვები ერთობიან ბურთით ან „პრიმიტიული სექსუალური თამაშით“. რომელიღაც ბავშვი უარს ამბობს ასეთ ეროტიკულ თამაშზე, ტირის, არ მინდაო. ის მიჰყავთ ფსიქიატრთან, რათა გაარკვიონ, ნორმალურია თუ არა. განაწყენებულ გოგონას კი ურჩევენ, სხვა ბიჭი მოძებნოს და იმასთან „ითამაშოს“. დირექტორი მოახსენებს სტუდენტებს, რომ ფორდის ეპოქამდე ასეთი „ეროტიკული თამაში“ უზნეობად ითვლებოდა. გაცელებული სტუდენტები იცინიან: ნუთუ მართლა? რა სისულელეა! მათ არ სჯერათ, რომ შესაძლებელია ასეთი რამ აკრძალული ყოფილიყო. „საცოდავ ბავშვებს გართობას უშლიდნენ?“ — კითხულობენ ისინი. მაგრამ დირექტორი კიდევ უფრო აღიზიანებს მათ ცნობისმოყვარეობას — არამცთუ ბავშვებს, ჭაბუკებსაც და გოგონებსაც უკრძალავდნენ ეროტიკულ თამაშსო. ამდროს საუბარი წყდება. მათ უახლოვდება „მისი უფორდოსობა“, უმაღლესი კონტროლიორი მუსტაფა მონდი, დასავლეთ ევროპის საქმეთა მმართველი, ერთი იმ ათთაგან, რომლებიც განაგებენ მსოფლიოს. საუბარში ისიც

ჩაერევა. „ისტორია სისულელეაო, ამბობდა ფორდი, —აცხადებს იგი და თავის მხრივ დასძენს:—მართლაც, სისულელეა!“ ჰ ა ქ ს ლ ი წერს: „ამასთანავე მან ისე გაიჭნია ხელი, თითქოს ბუნებულის პატარა მტვერი ცოცხით ჩამოიშორა“. ეს მტვერი იყო ქალდეური გარაპა, აბლაბუდა კი — ფენიკია და ბაბილონი, აგრეთვე კნოსი და მიკენი. ამას სინბოლური ძალა აქვს. ხელის ერთი გაქნევა და — სადღაა იობი, იუპიტერი, გოტამა და ქრისტე? კიდევ ერთი გაქნევა და — გაქრა ათენი, რომი, იერუსალიმი და შუა იმპერია; ისევ ხელის გაქნევა და — სიცარიელედ იქცა ადგილი, სადაც უწინ იტალია იყო, კიდევ ერთი და — გაქრა ტაძარი, შენდევ კი — „მეფე ლირი“ და პასკალის აზრები, „უფლის ვნებანი“, რეჟივიმი და სიმფონია. ყველაფერი ასე ქრება და არაფერდება, ისტორიას კი მხოლოდ დაცარიელებული საუკუნეები რჩება.

აი, რატომ არ გასწავლიან თქვენ ისტორიასო, ამბობს კონტროლიორი. არც არავინ იცის, რა არის ისტორია. კაცობრიობას დაავიწყდა ისეთი საშინელებანი, როგორიცაა „ცოცხალი ბავშვების დაბადება“, „ოჯახში ცხოვრება“, „ოჯახური კერა“. კონტროლიორმა „ნათლად დაუხატა სტუდენტებს“, თუ რას ნიშნავს ეს ადამიანებით, მამაკაცებითა და ორსული ქალებით, ბავშვებით, დიდებითა და პატარებით საესე „ოჯახური კერა“. ერთმა სტუდენტმა ვერ აიტანა „ასეთი საშინელების მოსმენა“ და გული წაუვიდა. მუსტაფა მონდი კი განაგრძობს, რომ ოჯახი ფსიქოლოგიური თვალსაზრისითაც საშინელება იყო — გულისამრევი ინტიმურობა, ურთიერთმულლი და ათასგვარი უსიამოვნება. მამები, დედები, დები, ძმები, ბიძები, მიჯნურები... ახლა კი ეს ყველაფერი დავიწყებულია, ყველა თავისუფალია „ოჯახური ბორკილებისაგან“, ყველა მსუბუქად ეკიდება ყველაფერს. არ არის ძლიერი განცდები, შეცოდება, სინდისის ქენჯანა, ავადმყოფობა და ტანჯვა. ყველაფერი განსაზღვრულია, გაანგარიშებული. მანქანა ბრუნავს, ადამიანები მზადდება და სწორედ ისეთი, როგორიც საჭიროა საზოგადოების სიმტკიცისათვის. ყველა სათანადოდაა ადაპტირებული და შეგუებული. არავის არ სურს ჰქონდეს უკეთესი მდგომარეობა, ვიდრე მას აქვს. ეს არის „უმალლესი ბედნიერება“, ნამდვი-

ლი თავისუფლება. ყველა იმას აკეთებს, რაც სურს. არავითარი იძულება ან შეზღუდვა, არც მოვალეობა, მიზანდასახულება. ყველაფერი ნებადართულია, თავისუფალი. ღინა და ფანი თავიანთ თავისუფლებას იმით ასახიერებენ, რომ „ყველას ეკუთვნინან“: დღეს ერთ მამაკაცთან ატარებენ დროს, ხვალ—მეორესთან. დიდხანს ერთთან ყოფნა „ცუდ მანერად“ ითვლება, საზოგადოებრივი ზნეობის შელახვად.

„ახალ, მშვენიერ სამყაროში“ ყველაფერი წესრიგს და სიმტკიცეს ემსახურება. მაგრამ ეს არ გამორიცხავს კონფლიქტს, წინააღმდეგობას, წესების დარღვევას ან შეცდომას. ისევე კ ა მ ი უ ს გამოთქმა რომ ვიხმართ, „ყველაფერი რომ ნებადართულია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ არაფერია აკრძალული“. მაგალითად, ღინა კროულის საქციელი. ის ოთხი თვეა, რაც ერთსა და იმავე მამაკაცთან — ჰენრი ფოსტერთან ცხოვრობს. ეს თურმე საშინელი უზნეობაა. ვიღაც უფრო საშინელ რამეს მოითხოვს: დავუბრუნდეთო კულტურას! ამ ლოზუნგის 80 მომხრე ტყვიამფრქვევებით დახვრიტეს, ფორდისტებმა კულტურის ორი ათასი ფანატიკოსი მოწამლეს, ბრიტანეთის მუზეუმი დაანგრიეს, უამრავი ისტორიული ძეგლი გაანადგურეს. სადღაც თოთხმეტმა ათასმა თვითმფრინავმა დაბომბა ქალაქი და ნატარტუტად აქცია ყველაფერი. ფორდის ერის ასორმოცდამეერთე წელს დაიწყო ცხრაწლიანი ომი, მაგრამ ძალით ვერაფერს მიადწიეს. ამის შემდეგ ფორდის მიმდევრებმა გააძლიერეს ადაპტაცია და ჰიპნოპედიური აღზრდა. აიკრძალა წიგნები, რაც გამოცემული იყო ფორდის ერის 150 წელზე ადრე, მათ შორის „ე. წ. შექსპირიც“. ამ ახალი ერის დასაწყისად აღიარებულ იქნა ფორდის მანქანის პირველი მოდელის გამოშვების წელი, რითაც ქრისტეს ერას ჯვარი დაესვა. თვითონ ჯვარს თავი წააჭრეს და ახალი ერის სიმბოლოდ ასო T აქციეს. შეიქმნა „მსოფლიო ერთიანი სახელმწიფო“, სადაც არ არის „არც ე. წ. ღმერთი, არც ე. წ. სული და არც ე. წ. უკვდავება“. ორმა ათასმა ფარმაკოლოგმა 178 წელს დაამზადა შესანიშნავი პრეპარატი — სომა, რომელიც იწვევს ევფორიას და სასიამოვნო ჰალუცინაციებს. ყოველ მომენტში, როცა მოინდომებთ, შეგიძლიათ მოშორდეთ რეა-

17. მ. კვესელავა

ლობას და შემდეგ ყოველივე მითებისა და თავის ტკივილის გარეშე კვლავ დაუბრუნდეთ მას. გამოგონილ იქნა საშუალება, რომლითაც მოისპო მოხუცებულობის ყოველგვარი ნიშანი. სულერთია, რამდენი წლისაა ადამიანი, ჩვიდმეტისა თუ სამოცის, აზრი და ხასიათი ერთნაირი რჩება. უძველეს დროში მოხუცი ტოვებდა საზოგადოებას, მიმართავდა რელიგიას, უზომოდ ბევრს ფიქრობდა ან განუწყვეტლივ კითხულობდა წიგნებს. ახლა მას არა აქვს მოსვენება სიამოვნებისაგან. თუ ასეთი ცხოვრების რიტმი რამეთი დაირღვა, ამ ახალი ეპოქის ადამიანებს აქვთ შესანიშნავი სომა. მიიღებენ ნახევარ გრამს — ეს დასვენება იქნება, ერთ გრამს — გამოსასვლელი დღე, ორ გრამს — მოგზაურობა აღმოსავლეთში, სამ გრამს — ბნელი მარადიულობა მთვარეზე და ა. შ. გასეირნება შეიძლება წარსულშიც. რომანის ორი პერსონაჟი, ბერნარდ მარკსი და ლინა კროული მიდიან ნაკრძალში. აქ ისინი სხვა ზოოლოგიურ იშვიათობათა შორის ხვდებიან თავისი რასის წარმომადგენელ ჭაბუკს, რომლის დედა ლინაა როგორღაც მოხვედრილა ნაკრძალში და შემდეგ იქიდან თავი ველარ დაუღწევია. ამ ჭაბუკმა არაფერი იცის ცივილიზაციის შესახებ. ის კითხულობს რაღაც საოცრებით გადარჩენილ უძველეს წიგნს — შ ე ქ ს პ ი რ ს და ამის გამო ველურს უწოდებენ.

ველური. ბერნარდმა მოახერხა ამ „ველურის“ ცივილიზაციის სამყაროში დაბრუნება, მაგრამ აქ ეს „გადანაშთი“ შეეჯახა ახალ სამყაროს, როგორც თანამედროვეობაში გამოჩენილი პრომეთეოსი, სიზიფი ან ფაუსტი. კონფლიქტში ბერნარდი და „ემოციების კონსტრუქტორი“ ჰელმპოლც უიტსონიც ერევიან. ბოლოს „სამივე დამნაშავეს“ თავისთან მოიხმობს „მისი უფორდესობა“, დასავლეთ ევროპის უმაღლესი კონტროლიორი და „ველურს“ პირდაპირ დაუსვამს კითხვას: „მამ თქვენ ბრძანდებით ბატონი ველური, რომელსაც არც თუ ისე მოგწონთ ცივილიზაცია?“ — დიახ! — გაბედულად მიუგებს ველური.

ასე უპირისპირდება ერთმანეთს წარსული და მომავალი, კულტურა და ცივილიზაცია. კულტურის მომხრეებს ტყვი-

მფრქვევებით ხვრეტენ, ცივილიზაციის მოწინააღმდეგეება კი შორეულ კუნძულებზე გზავნიან.

ჰ ა ქ ს ლ ი აგრძელებს ა. ჟ ი დ ი ს, ჯ. ჯ ო ი ს ი ს ა და სხვების ტრადიციას. იგი ერთ პლანში ათავსებს სხვადასხვა დროის ექსპოზიციებს — წარსულსა და მომავალს, ერთ-მანეთს უპირისპირებს ველურს, რომელიც შ ე ქ ს-პ ი რ ს კითხულობს და უმაღლეს კონტროლიორს, რომელიც არაფერს არ კითხულობს. ის „ველური“ ჩვენი დროის ადამიანია, ჩვენი თანამედროვე. ჰ ა ქ ს ლ ი ს აზრით, დღევანდელი უდიდესი მეცნიერები მომავლის იმ „მშვენიერ სამყაროში“ ასეთივე ველურებად გამოჩნდებიან. სხვა რომანში¹ ჰ ა ქ ს-ლ ი ისევ მომავლის ამბებს აღწერს. მესამე მსოფლიო ომს გადარჩენილი ადამიანები დაიჭერენ და ჯაჭვებით შებორკავენ ა. ა ი ნ შ ტ ა ი ნ ს. თუ ანტიკურმა მითებმა გონებისა და სინათლის ქომაგი პრომეთეოსი მიაჯაჭვეს კავკასიონის მთებს, თანამედროვე მითების მთხზველები ა ი ნ შ ტ ა ი ნ ს ე იყრიან ჯავრს. გონებისა და მეცნიერების დაცვა, მათი აზრით, შეუთავსებელია ახალ წესრიგთან. ვინც ისევ შ ე ქ ს პ ი რ ი ს კითხვას ან მეცნიერების განვითარებას მოითხოვს სასტიკ სასჯელს იმსახურებს. მართალია, ჰ ა ქ ს ლ ი ცდილობს ოდნავ მაინც შეარბილოს ეს წინააღმდეგობა, მაგრამ ნაკრძალიდან მოყვანილი ველური და უმაღლესი კონტროლიორი მაინც დაპირისპირებულნი რჩებიან. ველურის ყოველი სიტყვა აღმფოთებას იწვევს. როცა იგი თავს აშკარად გამოაცხადებს ცივილიზაციის მოწინააღმდეგედ, მისი მეგობარი ბერნარდი შიშისაგან აცახცახდება. რა საშინელებაა, რას იფიქრებს კონტროლიორი! ის ხომ მეგობარია ამ კაცისა, რომელმაც აშკარად აღიარა, რომ ცივილიზაცია არ მოსწონს. მაგრამ მისი შიში უსაფუძვლოა. უმაღლესი კონტროლიორი მუსტათა მონდი მშვიდადაა. მას სიამოვნებს კიდევ საუბარი ველურთან, „რომელსაც წაკითხული აქვს შ ე ქ ს პ ი რ ი“. თვითონაც წარმოთქვამს შ ე ქ ს პ ი რ ი ს რამდენიმე სტრიქონს, თუმცა ეს კანონით აკრძალულია, როგორც ყოველივე ძველი. სამა-

¹ „მაიმუნი და არსი“.

გიეროდ ახლა თეატრში უჩვენებენ ჰელიკოპტერებს და ისეთ რამეებს, რასაც სპეციალური აპარატებით უშუალოდ განიცდის მაყურებელი.

სცენაზე საშინელი რამ თუ განასახიერეს, მაყურებელი ცახცახებს, ხოლო სიხარული თუ წარმოდგინეს, მასაც უხარია. მსახიობი თუ აკოცებს მსახიობს, მაყურებელიც შეიგრძნობს ამ კოცნას, ანდა, ვარდის სურნელებაზე თუ ჩამოაგდეს საუბარი, ყველა ყნოსავს მას და ა. შ. საერთოდ, საკმარისია შეიერთოთ ეს „შეგრძნების აპარატი“, რომ სრულიად ბუნებრივად განიცადოთ შიში, სიხარული, სიამოვნება, სიყვარული, აღტაცება, მიიღოთ ყველა ის შეგრძნება, რომელსაც ჩვეულებრივად განიცდის ადამიანი, როცა ტკბება რამეთი. ასეთი თეატრი იძლევა მხოლოდ შეგრძნებებზე დამყარებულ დიდ ემოციურ სიამოვნებას. „ოტელოს“ ისინი არ დგამენ. ვერც მაყურებლები გაიგებენ ამას. „რომეო და ჯულიეტა“ რომ ნახონ, ალბათ სიცილით დაიხოცებიან. ეს ველურსაც ესმის და ამიტომ საკითხს ასე აბრუნებს: რატომ ახალს არაფერს დადგამთ, ისეთს, „ოტელოს“ რომ ჰგავდეს? ამაზე მონდი უპასუხებს, რომ, სულერთია, ვერც ამას გაიგებენ, რადგანაც ახალი დრო არ არის ისეთი, როგორც ოტელოს დრო იყო. ხომ არ შეიძლება გააკეთოთ ავტომობილი, თუ არ არის ფოლადი,—მსჯელობს კონტროლიორი,—ასევე არ შეიძლება შექმნათ ახალი „ოტელო“, თუ არ არის სოციალური მერყეობა. სამყარო ახლა მტკიცეა, ყველა ბედნიერია. ყველა იღებს იმას, რაც უნდა, და არავის უნდა ის, რასაც ვერ მიიღებს. ყველანი უზრუნველყოფილნი არიან, არავითარი საშიშროება არ მოელით, არ ავადმყოფობენ, არ ეშინიათ სიკვდილის, ცხოვრობენ მოხუცობის ნეტარ უცოდინარობაში. მათ თავს არ აბეზრებენ დედები და მამები, არ ჰყავთ ცოლები, ბავშვები და შეყვარებულები, რომელთაც შეუძლიათ გამოიწვიონ ძლიერი და უსიამოვანცდები. მათი წინასწარი ადაპტაცია ხდება და ამის შემდეგ არავის არ შეუძლია მოიქცეს ისე, როგორც არ უნდა მოიქცეს. „თუ ეს წესი ვინმემ დაარღვია, ამისათვის არსებობს სომა, რომელსაც თქვენ, ბატონო ველურო, ფანჯრიდან ისვრით და გგონიათ, ვითომ ამას თავისუფლებისათვის აკეთებთ. თა-

ვისუფლება! თქვენ გინდათ, — ეკითხება იგი ველურს, — რომ დელტებმაც იცოდნენ, რა არის თავისუფლება? ან „ოტელო“ გაიგონ?”

მონდი კვლავ ხაზგასმით გამოთქვამს თავის თვალსაზრისს საზოგადოების კასტებად დაყოფის უპირატესობის შესახებ. თავისუფლება თურმე ყველა კასტისთვის როდია საჭირო! ის მხოლოდ ალფა პლუსების პრივილეგიაა. იპსილონებისათვის კი თავისუფლებას არავითარი აზრი არა აქვს. მათ არც სურთ იგი და მით უმეტეს „ოტელო“. მაგრამ „ველური“ მაინც თავის აზრს იცავს და ჭიუტად იმეორებს, რომ „ოტელო“ მაინც კარგია. მუსტათა ეთანხმება, რომ კარგია, მაგრამ ამტკიცებს, რომ მისი უარყოფა საზოგადოებრივი სიმტკიცისათვის შეიქნა საჭირო. ახალი ეპოქის ადამიანებს ჰქონდათ არჩევანი: ბედნიერება ან მაღალი ხელოვნება. მათ პირველი არჩიეს მეორეს. ახლა ნამდვილ ხელოვნებას „შეგრძნებათა მანქანები“ და „სურნელოვანი სიმფონიები“ ცვლიან. თუ ამაში არავითარი აზრი არ არის, არაფერია, მათი გამართლება მათივე არსებობაშია. სასიამოვნოა შეგრძნებები, რომელთა შესანიშნავი კონსტრუქტორია თვით ჰელმჰოლც უოტსონი. თუმცა ახლა უოტსონიც ექვობს: „ზომ არ არის იდიოტობა — სწერო მაშინ, როცა არაფერი გაქვს სათქმელი?“ მუსტათა მონდის აზრით კი სწორედ ეს მოითხოვს უდიდეს შემოქმედებით ვირტუოზობას, რადგან ასეთ შემთხვევაში იძულებული ხარ მხოლოდ შეგრძნებებისაგან შექმნა ხელოვნების ნაწარმოები. რა თქმა უნდა, მან იცის, რომ უბედურება უფრო მეტ ემოციას იწვევს, ვიდრე ბედნიერება, ან — რომ სიმყარეში ნაკლები ფერადოვნებაა, ვიდრე მერყეობაში; არც დაკმაყოფილებაშია იმდენი რომანტიკა, რამდენიც წინააღმდეგობათა დაძლევაში ან შეცოდებასთან ბრძოლაში, თუნდაც ვნების საბედისწერო გამარჯვებასა და ექვში, მაგრამ ბედნიერება მაინც ყველაფერზე ძალა ღვას, მაშინაც კი, როცა ის არ არის ისე ამალღებული და საზეიმო, როგორც მწუხარება.

ველურს კარგად ესმის, რომ ეს „ადაპტირებული ბედნიერება“ მოჩვენებითი ბედნიერებაა, რომ ნამდვილად იპსილონ კასტის ბედნიერება შეუძლებელია მის უბედურებაში

იოს, და ამიტომაც ეკითხება მუსტაფა მონდს: თუ „ადამიანთა დამზადება“ თქვენს ნება-სურვილზეა დამოკიდებული, რატომ ყველას ალფა-პლიუსებად არ დაამზადებთო. იმიტომ, რომ ჩვენ არ გვსურს ყელი გამოგვქრანო,— ირონიულად მიუგებს მუსტაფა. — ჩვენ გვწამს ბედნიერებისა და სიმყარის. ალფა საზოგადოება კი აუცილებლად მერყევი იქნება, უბედურიც. აი, წარმოიდგინეთ ქარხანა, — ამბობს იგი, — რომელშიც მთელი პერსონალი ალფა კასტისაგან შედგება, ე. ი. ისეთაირად ადაპტირებული ანუ ინდივიდუალიზირებული ადამიანებისაგან, რომელთაც კარგი მემკვიდრეობა და ყველაფრის უნარი აქვთ. მათ რომ გონებრივად დეფექტური იპსილონების სამუშაოს შესრულება მოუხდეთ, შეიშლებიან ან შეეცდებიან ყველაფერი დაანგრეონ. მსხვერპლი, რომელიც იპსილონმა უნდა გაიღოს, შეიძლება მხოლოდ იპსილონს მოვთხოვოთ, რადგან ეს მისთვის მსხვერპლის გაღება კი არ არის, არამედ „ნაკლები წინააღმდეგობის გზა“. იპსილონი ისეა ადაპტირებული, რომ არც შეუძლია სხვანაირი ცხოვრება. ის განსაზღვრულია ასეთი ცხოვრებისათვის, რადგან „გახსნის“ შემდეგაც განაგრძობს ცხოვრებას „უხილავი ინტანტილური და ემბრიონალური ფიქსაციების კოლბაში“. არსებითად ჩვენ ყველანი ასეთ კოლბებში ვცხოვრობთ, — ამბობს მუსტაფა მონდი, რითაც გოეთეს ჰომუნკულუსის სახის თავისებურ გაგებას იძლევა. — მაგრამ, თუ ჩვენ ალფები ვართ, ჩვენი კოლბები შედარებით დიდია. უფრო პატარა სივრცეში მოთავსება აუტანელ ტანჯვას მოგვაცყენებდა. თეორიულად ეს ნათელია და პრაქტიკულადაც იქნა დამტკიცებულიო, — დასძენს იგი, რასაც „კოლბაში ხელახლა მოთავსების ცდას“ უწოდებს. ეს ცდა ჩატარებულ იქნა „ფორდის ერის“ 473 წელს. კონტროლიორებმა გაასახლეს კვიპროსის მოსახლეობა და იქსაცხოვრებლად გაგზავნეს 22 ათასი ალფა, რომელთაც გადასცეს კუნძულის მთელი ძალაუფლება და დაავალეს თავიანთი სურვილისამებრ მოეწყოთ ცხოვრება. შედეგმა ზუსტად გამართლა პროგნოზი: ალფები მიწას ცუდად ამუშავებდნენ, გაფიცვებს აწყობდნენ, კანონს არ იცავდნენ, ვინც დაბალ საფეხურზე იდგა, მაღალი თანამდებობისა და მდგომარეობის

დაკავება უნდოდა, ხოლო ვისაც ეს უკვე მოპოვებული ჰქონდა ყოველმხრივ ცდილობდა მის შენარჩუნებას, და, აი 6 წლის შემდეგ დაიწყო „კლასიკური სამოქალაქო ომი“, რომლის დროსაც 22 ათასი მოსახლიდან 19 ათასი დაიღუპა, დანარჩენებმა კი უმაღლეს კონტროლიორს მიმართეს თხოვნით, ეკისრა მათი მართვა. „ასე დაიღუპა მსოფლიოში ერთადერთი საზოგადოება, რომელიც მხოლოდ ალფა კასტისგან შედგებოდა“, ამბობს მუსტაფა მონდი და ასეთი „ბრძნული“ დასკვნაც გამოაქვს: „ხალხთა მოსახლეობის იდეალი აისბერგსა ჰკავს, რომლის ცხრა მეათედი წყლის ქვეშაა, ხოლო ერთი მეათედი — ზევით“. ბურჟუაზიულ-არისტოკრატიული ელიტის ოცნებაც ეს არის: იყოს რჩეულთა მცირე ჯგუფი, რომლის კეთილდღეობა დაეყრდნობა ფიზიკურად მომუშავეთა უმრავლესობას.

მიუხედავად „უცილობელი არაუმენტებისა“, ველური მაინც „უცნაურ“ კითხვას სვამს: „კი მაგრამ, ის, ვინც წყლის ქვეშაა, განა ბედნიერია?“ იმაზე ბედნიერი, ვინც წყალს ზევითააო, — მიუგებს მონდი. „მიუხედავად საშინელი შრომისა?“ არ ეშვება მას ველური. საშინელისო? — გაიკვირვებს მონდი. — ისინი არ თვლიან ამას საშინლად. პირიქით, მათ უყვართ კიდევ თავიანთი სამუშაო, რომელიც უიოლია, ბავშვურად უბრალო და არავითარ დაძაბულობას არ მოითხოვს — არც გონებრივს და არც ფიზიკურს. შეიდ-ნახევარი საათი მარტივი და მსუბუქი შრომა, შემდეგ ერთი ულუფა სომა, თამაში, და შეგრძნების აპარატი. მეტი რა უნდათ? სამუშაო დღის შემცირება? შეიძლება, მაგრამ ეს მათ ბედნიერებას არაფერს შემატებს. ამ ასორმოცდაათი წლის წინ მთელი ისლანდია გადავიყვანეთ ოთხსაათიან სამუშაო დღეზე. შედეგი საყოველთაო შფოთი და სომის მიღების მნიშვნელოვანი ზრდა იყო. ამან ვერ მოსპო ზედმეტი დრო, რომლის მოშორება ყველას უნდა. ჩვენ გვინდა გავათავისუფლოთ ისინი „ქარბი მოცილობისაგან“, ამიტომ უარყავით შრომის ნაყოფიერების ზრდის ათასგვარი ეფექტური წინადადება. ამასთანავე ისინი ნატრობენ სიმყარეს და გაურბიან ცვლილებებს, რადგან ყოველგვარი ცვლილება სახიფათოა. ისინი უარყოფენ მეცნიერებასაც, რადგან ყოველი ახალი მეცნიერული აღმოჩენა იმავე დროს

ნგრევის პოტენციური მატარებელია. ამის გამო ისინი ყოველ მეცნიერებას უყურებენ, როგორც „შესაძლებელ მტერს“. მონდი ამტკიცებს, რომ „მეცნიერება, ისევე როგორც ხელოვნება, შეუთავსებელია ბედნიერებასთან“, რომ „მეცნიერება სახიფათოა, მას უნდა აღვირი ამოვსდოთ და ბორკილი დავადლოთ“. მე თვითონ ვიყავი მეცნიერი და ვიცი, — ამბობს იგი, — რომ ყოველგვარი მეცნიერება მხოლოდ სამზარეულო წიგნია, კერძის მომზადების სარწმუნო თეორია და რეცეპტები, რომელთაც ვერავინ ვერაფერს მიუმატებს უფროსი მზარეულის ნებართვის გარეშე. ახლა მე ვარ უფროსი მზარეული, — აცხადებს იგი და დასძენს: — ერთ დროს მხოლოდ რიგითი ვიყავი და ვცადე რეცეპტისათვის გადამეხვია, გამიგეს, და კინაღამ შორეულ კუნძულზე გადამასახლესო.

ბედნიერების მსხვერპლი. ბერნარდი მიხვდა, თუ რისთვის გაიხსენა მონდმა თავისი ცხოვრების ეს იგავი, მუხლებზე დაეცა მის წინაშე და სულმდაბლურად შეევედრა, ნუ გამასახლებთო კუნძულებზე. ყველაფერი ამათი ბრალიაო, — მიუთითა ჰელმპოლცსა და ველურზე, მაგრამ ის ძალით გაიყვანეს უმაღლესი კონტროლიორის კაბინეტიდან.

მონდს უკვირს, რომ გადასახლებამ ასე ძლიერ შეაშინა ბერნარდი. მისი აზრით, ასეთი გადასახლება სრულიადაც არ არის საშიში, პირიქით, სასიამოვნოა, რადგან იქ შეხვდება საინტერესო ხალხს და იქნებ ყველაზე საინტერესო ქალებსა და კაცებს მთელს მსოფლიოში, — იმათ, ვინც „ზედმეტად ნათელი პიროვნება“ აღმოჩნდა ამ ახალი ქვეყნისათვის, ვინც არ კმაყოფილდება სტანდარტებით და დამოუკიდებელი აზროვნების უნარი აქვს, ერთი სიტყვით, ყველას, ვინც რამეს წარმოადგენდა.

შემადრწუნებელია უმაღლესი კონტროლიორის ეს საოცარი გულახდილობა. ყველა, ვინც რამეს წარმოადგენს ან დამოუკიდებლად აზროვნებს, შორეულ კუნძულებზეა გასახლებული. აქ მხოლოდ სტანდარტული ფიქრების და აზრების ადამიანები დარჩნენ — ყველა, ვინც ისე ფიქრობს, როგორც უნდა იფიქროს და ისე აზროვნებს, როგორც უნდა იაზროვნოს. ყველაფერი წესრიგს ემორჩილება. ერთი ფიქრობს, მეორე შრო-

მობს. ვინც ფიქრობს — შრომა აღარ უნდა, ვინც შრომობს — ფიქრი ეზარება. მშრომელს არც შეუძლია ფიქრი ან ოცნება, რადგან გონება დაჩლუნგებული აქვს ქანგბადის „ემბრიოლოგიური“ ნაკლებობით. ყველაფერი საათივითაა აწყობილი: დიდი ისარი დიდ წრეს აკეთებს, პატარა — პატარას. ისინი ისე ტრიალებენ თავიანთ ორბიტში, რომ ხელს არ უშლიან ერთმანეთს. ცხოვრების დინება რამდენიმე არხზეა მიშვებული. არხის კალაპოტი ისე საიმედოდაა დაბეტონებული, რომ გარღვევის საშიშროება გამორიცხულია. ერთი და იგივე მასა ერთსა და იმავე არხით მიედინება ერთი და იმავე მიმართულებით და სადღაც მიწისქვეშა ფენებში იკარგება. ასეთია ცხოვრება „ახალ, მშვენიერ სამყაროში“. ვისაც ეს არ აკმაყოფილებს და თავის აზრს გამოთქვამს — დაისჯება. შეიძლება სადღაც მართლაც იგრძნობოდეს სევდა იმისადმი, რაც იყო. იქნებ მუსტაფა მონდსაც ჰქონდეს სურვილი ისეთივე დამოუკიდებელი აზროვნებისა, როგორც ველურს აქვს, მაგრამ მოვალეობა სულ სხვას უკარნახებს. მე მშურს თქვენო, — მიმართავს ის ველურსა და ჰელმპოლც უოტსონს, რომელთაც შორეულ კუნძულებზე უპირებენ გადასახლებას.

„თუ ასეა, რატომ თქვენც იქ არა ხართ?“ — შებედავს უოტსონი, რაზედაც მონდი უპასუხებს: — იმიტომ, რომ მე აქ მიჩვევნი. ჩვენს წინაშე ასეთი ალტერნატივა იყო: ან უნდა გავესახლებინეთ და იქ განმეგრძო მეცნიერული მუშაობა, ან კოპტაციის წესით შევეყვანეთ კონტროლიორთა საბჭოში და განმეცადა თავისუფალი ბედნიერება. მე ეს მეორე ვარჩიე და გამოვეთხოვე მეცნიერებას. ხანდახან ვნანობ კიდევ ამას, რადგან არც ისე ადვილია იყო ბედნიერების მსახური, მით უმეტეს, სხვისი ბედნიერებისა. ვინც სათანადოდ ადაპტირებული არ არის, მისთვის ბედნიერების სამსახური უფრო ძნელია, ვიდრე ჭეშმარიტების ძიება. მაგრამ მოვალეობა მოვალეობაა. ამასთანავე მეცნიერება საშიშია საზოგადოებისათვის. უწინ ის საჭირო იყო, რადგან მყარ საზოგადოებას ქმნიდა. ეხლა კი სახიფათოა, რადგან იმას ანგრევს, რაც თვითონ შექმნა. ამიტომ ვზღუდავთ ჩვენ მეცნიერებას და არ ვაძლევთ საშუალებას შეეხოს რამეს, გარდა „დღევანდელი დღის ამოცა-

ნებისა“. აქ მონდი იმას იხსენებს, თუ რას ფიქრობდნენ მეცნიერებაზე ფორდის დროს: მაშინ ეგონათ, რომ მეცნიერება მუდამ წინ ივლიდა, ცოდნა უმაღლეს სიკეთედ მიაჩნდათ, ჭეშმარიტება—უდიდეს ღირსებად. თუმცა უკვე ფორდის დროს თვით ფორდისვე შემწობითაც მოხდა სიმძიმის ცენტრის გადასაცვლება ჭეშმარიტებისა და სილამაზიდან მოხერხებულობასა და ბედნიერებაზე. ახლა კი ყველაფერი საყოველთაო ბედნიერებას ემსახურება. იგი შეუჩიერებლივ ატრიალებს ცხოვრების ბორბალს, რაც არც ჭეშმარიტებას შეუძლია და არც სილამაზეს. ყოველთვის, როცა ძალაუფლებას იძენდა, ის ბედნიერებას მისდევდა და არა სილამაზეს ან ჭეშმარიტებას. თუმცა მაშინ ნებას მაინც აძლევდნენ ეწარმოებინათ მეცნიერული კვლევა, ელაპარაკათ ჭეშმარიტებასა და სილამაზეზე, როგორც უმაღლეს სიკეთეზე. ყოველივე ეს გრძელდებოდა ცხრაწლიან ომამდე. ომმა ყველა აიძულა ლაპარაკის ტონი შეეცვალა. ან რა აზრი ჰქონდა ჭეშმარიტებას, სილამაზეს თუ შემეცნებას, როცა ირგვლივ ყუმბარები სკდებოდა. ადამიანებმა თანხმობა განაცხადეს ყველაფერი შეეზღუდათ და კონტროლის ქვეშ დაეყენებინათ, ოღონდ მშვიდად ეცხოვრათ. ცხადია, ჭეშმარიტებისათვის ამაში კარგი არაფერია, მაგრამ სამაგიეროდ ბედნიერებისთვისაა ეს სასწარგებლო, — ამბობს მუსტაფა მონდი; მუქთად არაფერი არ მოდის, საჭიროა რამის შეწირვა. თქვენ, ბატონო, ნ ი უ ტ ო ნ ს ბედნიერებას იმიტომ სწირავთ, რომ ჭეშმარიტება გიტაცებთ. მეც ძლიერ მინტერესებდა ჭეშმარიტება და ამას შევწირე ჩემი ბედნიერება. მართალია, მე არ გავუსახლებივარ, მაგრამ ისიც ხომ სასჯელი იყო, რომ სხვისი მსახური გამხადეს და არა საკუთარი ბედნიერებისა... „რა კარგია, რომ მსოფლიოში ასე ბევრი კუნძულია, — შენიშნავს იგი. არ ვიცი, რა გვეშველებოდა მათ გარეშე. თქვენ ალბათ სამივეს სასიკვდილო საკანში მოგათავსებდით“. იგი ეკითხება ჰელმჰოლცს, თუ როგორ კლიმატს ირჩევს ის, ტროპიკულს, ვთქვათ, მარკიზის კუნძულებს ან სავოიას თუ უფრო მკაცრს. ჰელმჰოლცმა „ღირსეული პასუხი“ გასცა „მის უფორდესობას“: „მე ვამჯობინებ ყველაზე ცუდ კლიმატს. მე მგონი, რაც უფრო ცუდი კლიმატი იქნება, მით

უფრო კარგად დაეწერ. გამდევნეთ იქ, სადაც განუწყვეტელი ქარია და სადაც ჩქარა ქარიშხალიც ამოვარდება!..“ მე მომწონს თქვენი სულისკვეთება, თუმცა ოფიციალური თვალსაზრისით მე მას არ ვამართლებო, — ეუბნება მას მონდი და „შესთავაზებს“ ფოლკლენდის კუნძულებზე გადასახლებას, რასაც ჰელმჰოლცი „დიდი სიამოვნებით“ ეთანხმება.

ასეთ „ბედნიერსა“ და „მშვენიერ“ სამყაროში ფაუსტს მართლაც რა საქმე უნდა ჰქონდეს, რა უნდა ეძებოს ან რის მიღწევა უნდა სცადოს? მიიღებს ერთ გრამ სომას და თუნდ ერთ წუთში მთელ კოსმოსს მოივლის. ასეთი უბრალო საშუალებით ის ჭეშმარიტებასაც მიაღწევს და ბედნიერებასაც, თუმცა ესეც არ იქნება საჭირო, რადგან „ჰარმონიულ“ საზოგადოებაში ფაუსტი ბიოლოგიურადაც შეუძლებელი გახდება. იგი რომელიმე კასტას განეკუთვნება და არასოდეს არ მოუნდება იმაზე მეტი, რაც აქვს. ამით დამყარდება საზოგადოებრივი წესრიგი და ფაუსტიც კმაყოფილი იქნება თავისი მდგომარეობით. მაგრამ თუ მაინც იმ ველურივით ისევ გაჩნდა მაძიებელი ფაუსტი, მუსტაფა მონდი მას შორეულ კუნძულზე გაასახლებს და ამით დამთავრდება ყველაფერი. ალფა კასტის მყუდროებას ამის შემდეგაც ვერავინ დაარღვევს. ისინი როგორც უნდათ ისე იბატონებენ იპსილონებზე და მსოფლიოზე. ყოველივე ეს ჰიპერბოლური გროტესკია იმისა, რასაც დღეს „მოწესრიგებულ კაპიტალიზმს“ უწოდებენ. ასეთი წესრიგი მომავალში თითქოს არა მარტო სოციალურად, არამედ ბიოლოგიურადაც იქნება განმტკიცებული. კასტების ჰიპნოპედიური აღზრდით ისეთი იმუნიტეტები გამომუშავდება, რომ არ იქნება ცვლილების რამე სურვილი ან შესაძლებლობა. ასეთია „მოწესრიგებული კაპიტალიზმის“ მესვეურთა ოცნების გროტესკული სახე.

ოქროსფერი ნამსხვრევები. თანამედროვე ბურჟუაზიული მწერლობა მხარს უჭერს ასეთ ზღაპრებს. თუ ოდესღაც რომანტიკოსებს სჯეროდათ, რომ სადღაც, ოცნების სამყაროში, ისინი მიაღწევდნენ იდეალურს, ახლა ამის არავის სჯერა. ძველი რომანტიკული რწმენის შემდეგ მთელი საუკუნე-ნახევარი გავიდა. უწინ ამგვარი ოცნებების დრო იყო, ახლა ტექნიკის ეპოქაა. ყველაფერი ქარხნებსა და აფთიაქებში მზად-

დება, — ადამიანებიც, და თან ისეთები, როგორც მათ სურთ. ოცნების საკითხიც მოგვარებულია. ვისაც როგორი ოცნება უნდა, ისეთ ნარკოზს მიიღებს. არც სასიამოვნო შეგრძნებებისათვის სჭირია ადამიანს თავის შეწუხება. იყიდის „შეგრძნების აპარატს“ და სურვილისამებრ გამოიწვევს „სასიამოვნო განცდებს“, თუნდაც ისეთს, როგორსაც რომელიღაც განიცდიდა ჯულიეტასთან შეხვედრის დროს. თუ უნდა, ამავე აპარატით ისეთ ალტაცებას განიცდის, ვითომ მართლაც ძალიან სასიამოვნო რამ ენახოს. ამ ჯადოსნურ მანქანას ყველაფერი შეუძლია: აღშფოთება, სიძულვილი, ერთგულება, სიამაყე, მორჩილება, გაბრაზება. ყოველივე ეს მექანიკურად ხდება. ფაუსტს რომ ასეთი აპარატი ჰქონოდა, არც სულს მიჰყიდდა ეშმაკს. იგი მიიღებდა სათანადო სომას და ცისა და ქვეყნის მთელ საიდუმლოებას გახსნიდა.

მაგრამ საქმე ის არის, რომ **ჩ ე რ ო მ ე . ჩ ე რ ო მ ი ს** მიერ აღწერილ ბანკის კლერკს არ შეეძლო ასეთი ზღაპრების მოყოლა — იმას დღეს უჭირს, გადასახადის ამკრეფნი დღეს მოდიან, დღეს უნდა გადაუჭრან სინათლე, გამოუერთონ გაზი. ფაუსტივით ყოველ საუკუნეში რომ ცხოვრობდეს, ისიც მოუცდიდა ასეთ „ბედნიერსა და მშვენიერ“ სამყაროს, მაგრამ დღეს რა ქნას? ვის მიმართოს? **მ ა რ კ ა ვ რ ე ლ ი უ ს ი ს ა** და **დ ი ო გ ე ნ ი ს** მდგომარეობაში რომ იყოს, შეიძლება მართლაც ეცადა ხვალინდელი დღის ბედნიერებისათვის, მაგრამ ეს არ შეუძლია. იგი მოიღალა უკეთესი მომავლის ილუზიებით. ამიტომ ყველაფერი ახლა უნდა, როცა ის სუნთქავს, ფიქრობს და ოცნებობს. ახლა სურს ჰქონდეს თავისი ბედნიერებისა და სიხარულის შესაძლებლობა. ამიტომ, მისი აზრით, ადამიანმა თავი უნდა ანებოს ილუზიებს, წაშალოს გუშინდელი და ზურგი აქციოს ხვალინდელს. იგი უნდა მოუბრუნდეს დღევანდელ დღეს, აწმყოს და აქ შექმნას თავისი ყოფა, თავისი უშუალო ანუ პერსონალური ბედნიერება.

თუ რამდენიმე ხნის წინ ადამიანის ცნობიერებაში შემორჩენილი „ქემმარიტება“ წარმოადგენდა ამ ანტიფაუსტის „უშუალო სინამდვილეს“, ახლა არც ეს უნდა. მას მხოლოდ დღევანდელი დღის სიხარული აინტერესებს. მისი აზრით, დღეები

ერთმანეთისგან კი არ გამომდინარეობენ, ურთიერთს კი არ აგრძელებენ, არამედ თავისთავად, დამოუკიდებლად არსებობენ. ამიტომაც, რომ თანამედროვე ბურჟუაზიულ ლიტერატურაში მომრავლდნენ „წამიერ სიამოვნებაზე“ მონადირე რემარკისეული „ძლიერი პესიმისტები“, რომელნიც არამცთუ დროსა და სივრცეს, არამედ თავიანთი ცხოვრების ეპიზოდებსაც არ უკავშირებენ ერთმანეთს, არც პიროვნების „პერსონალურ ბედნიერებას“ უმორჩილებენ ხვალისდელი დღის შესაძლებლობას, არც შეგრძნების აპარატების, ილუზიების, ნარკოზებისა თუ სომის სასწაულმოქმედებას. ისინი უფრო პრაქტიკულნი არიან, მაგარ სასმელებს ეტანებიან, თრობისა და ჰაშიშით გაბრუების „იდეალს“ ქადაგებენ. თუ რ ე მ ა რ კ ი ს უ ლ ა ნ ი კ ა ვ ა დ ო ს ს მოსვამს და სიტყბოების თუ სიმწრის ამ „გამაბრუებელ ექსტაზში“ თავს ბედნიერად იგრძნობს, სხვა კიდევ სხვა საშუალებას იპოვის, სადმე ვინმეს „ცხოვრების ნაგლეჯს“ ჩაეჭიდება, ვინმეს რამდენიმე წუთით სიყვარულსაც მოჰპარავს და ასე „ტკბილად“ გაატარებს ამ გამწარებულ წუთისოფელს.

გამოჩნდებიან ფილოსოფოსებიც, რომელნიც ასეთ უაზრო ცხოვრებას გაამართლებენ და მის აუცილებლობასაც დაასაბუთებენ. ცხოვრების „ბედნიერ წუთებზე“ მონადირენი იმასაც შეეცდებიან, რომ ყოველივე ეს ეთიკურისა და ესთეტიკურის წმიდა სფეროებში მოაქციონ, მაგრამ შეუიარაღებელი თვალის ადვილად ხედავს, რომ ყოველივე ეს გარეგნულია, ხელოვნური, ფერუმარლით შეთხუპნილი.

პო ლ ვ ე რ ლ ე ნ ი სადღაც მანსარდში რომ კვდებოდა, დამსხვრეულსა და გამტვერიანებულ ავეჯს ოქროსფრად ავარაყებდა, რათა თავის გარშემო სილამაზის ილუზია შეექმნა. დღეს ასეთი ილუზიების მოყვარულნი ნობელის პრემიებს იღებენ და ევროპული კულტურის მეთაურობის პრეტენზიასაც აცხადებენ. ესთეტიზმის ეს ნაგვიანევი წარმომადგენლები ცხოვრების მიერ დამსხვრეული ილუზიების მოვარაყებას ცდილობენ. მათი ლოგიკა უცნაურია, პარადოქსალური, თანაც უტიფარი, რადგან არაფრის არ ერიდებათ, ხელში ოქროსფერი საღებავები უჭირავთ და ყოველგვარ უხამსობას

აფერადებენ. თუ მათ წინაპრებს ვილაც კრიტიკოსმა დეკადენტები უწოდა, ისინი ამაყად უპასუხებენ, ეს სიტყვა შეურაცხყოფის მიზნით გვესროლეს, ის კი ჩვენს დროშებზე წავაწერეთო. მაქსნორდაუმ განაცხადა, რომ მათი შემოქმედება სიმახინჯაა. ამის პასუხად დეკადენტებმა „სიმახინჯის ესთეტიკა“ შექმნეს. ვინც ბოროტებას ებრძოდა, „ბოროტების ყვაველები“ შესთავაზეს. ახლა ნეოდეკადენტებს, აბსტრაქციონისტებსა და სხვა ულტრამოდურ მიმართულებათა წარმომადგენლებს ეუბნებიან, რომ ყოველივე ეს აბსურდია. ალბერკამიუარცაქიბნევა და „აბსურდის, როგორც პიროვნების თავისუფლების, უმაღლესი პრინციპის“ თეორიას ქმნის. ეს ცინიზმია, მაგრამ აბრეშუმის ძაფებით მოქსოვილი, დიდი ნიჭითა და ბრწყინვალე სტილით შესრულებული. მას მკითხველები ჰყავს, მიმდევრები, თაყვანისმცემლებიც. ყოველივე ეს ნარკოზივით მოქმედებს უნებისყოფო და უსაქმო ახალგაზრდებზე. ასეთ მწერლებს უყვართ ლამაზი ფრაზები, ფრთიანი სენტენციები, გარეგნული ელვარება და სევდიანი პოზა.

ანატოლ ფრანსმა ბოდლერის პოეზია შეაღარა „ათას ერთი ღამის“ პერსონაჟს, საოცრად ლამაზსა და ნაზ ქალწულს, რომელიც პაწია თითებით თითო ბრინჯის მარცვალს იღებდა და ასე იკვებებოდა, ღამღამობით კი სასაფლაოზე მიცვალებულთა გვამებს თხრიდა და „მადიანად შეექცეოდა.“ ამიტომ დაწერა იმავე ფრანსმა, რომ ბოდლერი, სამწუხაროდ, პოეტია და იქნებ ღვთაებრივიცო. ამას წინათ შენობის ფასადზე, რომელშიც საფრანგეთის მწერლების კონგრესი ჩატარდა, ორი უზარმაზარი პორტრეტი იყო გამოფენილი: ალფრედ დემიუსესი და შარლ ბოდლერისა. ეს შემთხვევითი არ არის. ბოდლერს დღესაც ბევრი მიმდევარი ჰყავს. მაგრამ ახლა ისინი სხვა ტაქტიკას ირჩევენ—უფრო შენიღბულს და მოვარაყებულს. ბოდლერი ყველაფერს „სატანური პირდაპირობით“ ამხელს, თავის ლექსების წიგნს „ბოროტების ყვაველებს“ არქმევს, თრობის კულტს ქადაგებს, ღვინოს „თხევად მზეს“ უწოდებს, სიმახინჯეს აღიღებს და განზრახ ცდილობს უსიამოვნების შთაბეჭდილებას შექმნას.

ქსავიე დერიკარის სალონში იმდროინდელი შემოქმედებითი ინტელიგენციის საუკეთესო ნაწილი იკრიბებოდა. არ დადიოდა მხოლოდ ბოდლერი. ერთხელ როგორღაც ისიც მოიყვანეს. ბოდლერი გამოცხადდა შავი ტანისამოსით და უზარმაზარი შავი ყელსახვევით. მას აბურღული თმები და „თხევადი მზით“ ამღვრეული თვალები ჰქონდა.

რიკარის სტუმრები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ სასიამოვნო ქათინაურებში. ყველა ცდილობდა თავისი ლექსით, დეკლარაციით, მჭევრმეტყველებით თუ ხუმრობით ესიამოვნებინა საზოგადოებისათვის. ბოლოს ბოდლერი წამოდგა, ამღვრეული თვალებით მიაჩერდა შეკრებილთ და დინჯად წარმოთქვა: „ბატონებო, გიჭამიათ თუ არა ჩვილი ბავშვის ტვინი? აბა სცადეთ, ბერძნული მკვახე ნიგვზის გემო აქვს“.

თანამედროვე ბოდლერიანელი ამას არ იზამს. ის ისეთივე საშინელებას იტყვის, მაგრამ—პირზე ღიმილით, ელეგანტურად, შემპარავად. თუ ე. წ. „წყეული პოეტები“ პირდაპირ იწყევლებოდნენ, თანამედროვე დეკადენტები ასე პირდაპირ არაფერს ამბობენ, მათ უნდათ ბნელი აზრები ისე იქადაგონ, რომ საკუთარი სახე არ გამოაჩინონ. ალბერ კამიუს ერთ-ერთი ნაწარმოების პერსონაჟი კლემანსი აცხადებს: უწინ კაცი პირდაპირ ამბობდა, რასაც აკეთებდა ან წარმოიდგენდა. იტყოდა: „მე გონებით ვვაჭრობ“, „მე შავ ხორცს ვყიდო“. ახლა რომ ყველამ აშკარად თქვას, თუ რას აკეთებს, ღმერთო ჩემო, რა დავიდარაბა ატყუება! ყველა რომ ნამდვილი სახით წარდგეს საზოგადოების წინაშე, მაშინ ხომ თავიანთ სადარბაზო ბართებზე ასეთი წარწერებიც უნდა გააკეთონ: „მშიშარა ფილოსოფოსი“, „მრუში ჰუმანისტი“ ან სხვა რამე და ქვეყანა მართლაც ჯოჯოხეთად გადაიქცევა. „მერე რა საჭიროა ეს? — ამბობს კლემანსი, — ამას ისა სჯობს თავისი თავი არავინ გამოაჩინოს, ნამდვილი აზრები არ გაამხილოს“, და სხვა.¹

არც თანამედროვე დეკადენტებს უნდათ თავიანთი სახის გაშიშვლება. ყველა ნიღაბს ეფარება. ზოგი ისეთ ბუნდოვან

¹ A. Camus, La Chute, Paris, 1956.

ფორმაში გამოთქვამს „საკუთარ აზრს“, რომ შეუძლია დამ-
შვიდებული იყოს, რადგან მაინც ვერავინ გაიგებს. აბსტრაქ-
ციონისტი ცარიელ ტილოზე რამდენიმე წერტილს დასვამს
და რაც უნდა, იმას წააწერს, სულერთია, ასეთი „სურათის“
„შინაგანი აზრი“ მაინც გაუგებარი დარჩება. ზოგიერთ თა-
ნამედროვე მწერალს სრულიად ორიგინალური ნიღაბი აქვს
აფარებული. ეს ნიღაბი ყოველთვის „ს ხ ვ ა ა“. მწერალი თვი-
თონ კი არ გამოთქვამს თავის აზრს, არამედ ვიღაც „ს ხ ვ ა ს“
ალაპარაკებს, თითქოს თვითონ კი არ წერს ნაწარმოებს, არა-
მედ სხვის მიერ დაწერილის პუბლიკაციას ახდენს. ეს „სხვა“
მოხერხებული ნიღაბია საკუთარი სახის დასამალავად. ასეთი
მწერალი თითქოს გვიმტკიცებს, რომ ის თვითონ კი არ არის,
არამედ „სხვისი ს ხ ვ ა ა“.

ავტორს რომ ჰკითხოთ, ის ს ხ ვ ა ვითომ მართლაც სხვაა,
მაგრამ, კარგად რომ დააკვირდებით, „სხვაში“ თვითონ
მწერალს აღმოაჩენთ, თუმცა მას არ სურს ყველაფერი „აფი-
შებზე გააკრას“ ან „სადარბაზო ბარათებზე წააწეროს“. მი-
სი აზრით, თვითონ დრო მოითხოვს ასეთი შენიღბული სტილით
წერას. ბევრი მწერალი „სხვის“ ჰუმანისტურ ნიღაბში საკუ-
თარ მახინჯ სახეს მალავს. ამერიკული ანდაზა ამბობს: ძალ-
ლებთან ირბინე, თავი კი კურდღლის მომხრედ მოაჩვენეო.
კ ა მ ი უ ც ამ აზრს იცავს. „არ იყოყმანო, — წერს ის, — დაი-
ფიცე, რომ მართალს იტყვი, და იცრუე რამდენიც გინდა“.

ასეთ შემთხვევაში „სხვა“, რომელიც ავტორის მაგივრად
მსჯელობს, რეზინის ხელთათმანებს ჰგავს. მისი მიზანია ქუჩე-
ში ხელის ფათურის დროს თითები არ დაისვაროს, თუ დას-
ჭირდება, ხელთათმანები უცებ წაიძროს და საზოგადოებას
თავისი თეთრი და ფაფუკი ხელები აჩვენოს.

მწუხარების სიხარული. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგი
პერიოდის ბურჟუაზიული მწერლობა ცდილობს ცხოვრების
არსის ა ხ ს ნ ი ს ფაუსტური მისწრაფება შეცვალოს ცხოვრე-
ბის გ ა მ ა რ თ ლ ე ბ ი ს პრინციპით. ამ მიმართულებას
მეთაურობდა ფრანგი მწერალი, ნობელის პრემიის ლაურეა-
ტი ა ლ ბ ე რ კ ა მ ი უ (A. Camus). იგი ცდილობდა ექსის-
ტენციალიზმისაგან გ ა ნ ს ხ ვ ა ვ ე ბ უ ლ ი თეორიის შე-

ქმნას. კ ა მ ი უ ისეთივე ცხარე კამათს აწარმოებდა ე.-პ. ს ა რ ტ რ თ ა ნ, როგორც ს ა რ ტ რ ი ჰ ა ი დ ე გ ე რ თ ა ნ. ეს კამათი, მიუხედავად ერთგვარი დაძაბულობისა, მაინც ერთი-დაიგივეობის ფარგლებში ხდება. არსებობის აზრის ნეგატიურ შეფასებაში ექსისტენციალისტები ერთმანეთთან არ დავობენ. ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი, როგორც ვნახეთ, ყველაფრის არაფერში შეჯამების თეორიას ქადაგებს. ს ა რ ტ რ ს ა ც ყოველგვარი შესაძლებლობა საბოლოოდ გ ა ა რ ა ფ რ ე ბ ა მ დ ე დაჰყავს. ექსისტენციალიზმის ორივე მეთაური სრულყოფის უმაღლეს ფორმად სიკვდილს მიიჩნევს. თითქმის ყველა ექსისტენციალისტი აღიარებს, რომ ცხოვრების აუცილებელი პირობაა ტანჯვა. ა ლ ბ ე რ კ ა მ ი უ ს კ ი ს უ რ ს გაარკვიოს: თუ სიკვდილი ხსნა და სრულყოფაა, რატომ არის, რომ „სიცოცხლის ხანგრძლიობას“ ასე გულმოდგინედ ებღუშება ადამიანი? აქ ისევე „ყოფნა-არყოფნის“ ჰამლეტიკური ალტერნატივა დგება. პარადიგმათა უმრავლესობაში ფაუსტი დარწმუნდება თუ არა ცხოვრების უაზრობაში, მაშინვე ამ საკითხს აყენებს. ზოგიერთ ნაწარმოებში ჰემმარიტების ეს იმედგაცრუებული მაძიებელი მაგიასა და დემონურთან კავშირში ეძებს გამოსავალს (მაგ. გ ო ე თ ე ს ფაუსტი), ზოგიც „თვითმკვლევლობით წერს თავისი ცხოვრების ამალღებულ პოემას“ (ლ ე ნ ა უ ს, შ პ ი ლ ჰ ა გ ე ნ ი ს ა და სხვათა ფაუსტები.) ერთნი თვითუარყოფით ამტკიცებენ თავიანთ ნეგატიურ დამოკიდებულებას ცხოვრებასთან, სხვები კი ბუნებრივ სიკვდილამდე ან ბოროტ სულთან ხელშეკრულების ვადის დასასრულამდე „ხანგრძლიობენ“. ჩვენ უკვე ვწერდით იმის შესახებ, რომ შ პ ი ლ ჰ ა გ ე ნ ი ს არნო კიდევ უსაყვედურებდა ამაზე გ ო ე თ ე ს. ეს საყვედური ახლაც გაისმის. შემთხვევითი არ არის, რომ პ. ვ ა ლ ე რ ი მ შექსპირისეული „ყოფნა-არყოფნის“ ალტერნატივა შეცვალა „ხანგრძლიობისა და ხანმოკლეობის“ პრობლემით, ხოლო ა ლ ბ ე რ კ ა მ ი უ მ ყოველგვარი ხ ა ნ გ რ ძ ლ ი ო ბ ი ს გამართლება სცადა. შეგვიძლია ისიც გავიხსენოთ, რომ ფ. ბ ე ი ლ ე ი მ სიცოცხლეს „თვითმკვლევლობის ხანგრძლიობა“ უწოდა.

„დროში ხანგრძლიობის“ პრობლემას საერთოდ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ფაუსტურ პარადიგმებშიც. ჯერ კიდევ გილგამეში იყო შეძრწუნებული ადამიანის მოკვდავობით და ცდილობდა „მოხუცი კაცის გაყმაწვილების“ ჯადო-წამალი მოეტანა ურუკის მცხოვრებთათვის. ნაწილი ფაუსტური ტიპებისა დემონურის გზით „იხანგრძლივებდა“ არსებობას. გოეთეს ფაუსტმაც ჯადო-წამლით მოიპოვა თავისი მეორე არსებობა. რომანტიზმისა და დეკადანსის პერიოდის ფაუსტები თვითმკვლევლობით სპობენ „უსიამოვნო ხანგრძლიობას“ და არყოფნის მარადიულობას უერთდებიან. თანამედროვე ექსისტენციალისტებიც დიდ ყურადღებას აქცევენ სიკვდილისა და უკვდავების საკითხს. თანამედროვეობის თითქმის ყოველი რელიგიური თუ ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენელი გამოთქვამს ამ საკითხზე აზრს. ზოგი იმ შეხედულებისაა, რომ სიკვდილი არა. მართო ლოგიკური, არამედ სასურველი დასასრულიცაა ადამიანური არსებობისა; ზოგიც სიცოცხლის ხანგრძლიობაში ეძებს სინათლესა და სიხარულს, თუნდაც დროებითსა და წარმავალს.

მათი აზრით, ტანჯვა შიშის აუცილებელი შედეგია. იგი ყოველთვის თან ახლავს ყოველგვარ ძიებასა და მეტის სურვილს. ნ. ბერდიევი ამის საილუსტრაციოდ იმოწმებს ბუდას, რომელიც ამბობდა, ყოველგვარი სურვილი ტანჯვას იწვევსო. ცხოვრება თუ არ არსებობს სურვილების გარეშე, ტანჯვაც აუცილებელია. ფაუსტი მაძიებელია. მას იმაზე მეტის სურვილი აქვს ვიდრე შეუძლია. ამიტომ ისიც იტანჯება. ძლიერი ნების ადამიანები ცდილობენ დაძლიონ შიში და აიტანონ ტანჯვა. ისინი შესაძლებელ წინააღმდეგობას უწევენ თავიანთ ხვედრსა და ბედისწერას, ან შემოქმედებითი ექსტაზით ებრძვიან „ცხოვრების უღმობელ სიდიადეს“; სუსტები კი ეგუებიან ან უგულვებელყოფენ ყველაფერს. მათი მიზანია როგორმე გაუძლონ ტანჯვას ან შეიმსუბუქონ მისი დამთრგუნველი ძალა. ვისაც ამის ნებისყოფა არა აქვს სიკვდილს მოითხოვს და არყოფნის სიცარიელეში ეძებს სიმშვიდეს.

სიკვდილი ნისიად. ა. კამიუ არ დავობს, რომ კაცობრიობის ყოველგვარი ცდა რამე პროგრესის მიღწევისა სიზიფის

ამო შრომას ჰგავს, მაგრამ ვინაიდან ეს შრომა დღემდე „ხანგრძლიობს“ უნდა მასში პოზიტიური მარცვლებიც მოძებნოს და გაამართლოს. მისი აზრით, სიზიფის შრომა „თვითმკვლელობის სამწუხარო ხანგრძლიობაა“, მაგრამ ასეთ უაზრო ხანგრძლიობაშიც შეიძლება სიხარულის ნაპერწკლებიც იყოს. ამ მდგომარეობის გარკვევას კ ა მ ი უ მიჰყავს თვითმკვლელობის „ფუნდამენტურ პრობლემაზე“. ეს პრობლემა საერთოდ ადამიანური არსებობის აზრს უკავშირდება: რატომ არის, რომ ადამიანს (თუნდაც ფაუსტურს) იმის მიუხედავად, რომ აუტანელი ცხოვრება აქვს „ხანგრძლიობა“ მაინც უნდა? ფრანგი მწერალი ლ. ფ. ს ე ლ ი ნ ი თავის ნაწარმოებში „სიკვდილი ნისიად“¹ აღწერს მოხუცი ცოლ-ქმრის შემზარავ ცხოვრებას და გოცებულები ასკვნის, რომ ამ საცოდავ წყვილს 30 წლის აუტანელი ცხოვრების ერთად ზიდვა იმისთვის მოუხდათ, რომ ბოლოს მაინც თავი მოეკლათ. ასეთი საშინელება რომ კვლავ არ განმეორდეს, ს ე ლ ი ნ ი ყველას ნ ი ს ი ა დ სთავაზობს სიკვდილს.

ა ლ ბ ე რ კ ა მ ი უ ც არიგებს სიკვდილს, მაგრამ, ვიდრე ეს აღსრულდებოდეს, რა უნდა ქნას ადამიანმა? აი ეს უნდა გაირკვეს. სხვა პრობლემა მას არც აინტერესებს. უპირველესი საკითხი, რომელსაც კ ა მ ი უ მ პასუხი უნდა გასცეს, როგორც აღვნიშნეთ, თვითმკვლელობის საკითხია. კ ა მ ი უ ე. წ. „ძლიერი“ ანუ „ოპტიმისტური პესიმიზმის“ წარმომადგენელია. მისი აზრით, მართალია, ადამიანური არსებობა უაზრობაა, აბსურდი, მაგრამ თვითმკვლელობას მაინც დაძლევა უნდა. ადამიანმა, სანამ ის „ხანგრძლიობს“, უნდა გაითავისუფლოს თავი „არყოფნის მიმზიდველობისაგან“ და თავისი მცირე ადგილი მაინც ნახოს ცხოვრებაში, სადაც მას შეეძლება თავი ბედნიერად იგრძნოს. ამას უწოდებენ კ ა მ ი უ ს თაყვანისმცემლები „ოპტიმისტურ პესიმიზმს“.

ამრიგად, ა ლ ბ ე რ კ ა მ ი უ ს წინაშე ძველი ფაუსტური საკითხი დგას ცხოვრების აზრისა და დანიშნულების შესახებ, მაგრამ ამისთვის სხვა პარადიგმების ავტორების მსგავ-

¹ L. F. Celine, Mort à credit, Paris, 1951.

სად ფაუსტურ თქმულებას კი არ მიმართავს, არამედ სიზიფის ანტიპოდურ მითს¹. ეს გასაგებიცაა. კ ა მ ი უ ფაუსტური ძიების ანტითეზას ხედავს სიზიფის ამაო შრომაში. ეს კი მის თვალსაზრისსაც წარმოადგენს. იგი ქმნის ანტიფაუსტურ შეხედულებათა კომპლექსს და სიზიფის მითის ალეგორიაში გამოხატავს. ამას, როგორც ვნახეთ, სხვა მწერლებიც აკეთებენ. ბევრი აღნიშნავს ფაუსტური მისწრაფებების ამაოებასა და უნაყოფობას, მაგრამ კ ა მ ი უ ამ საკითხის გარკვევის სულ სხვა ასპექტს იღებს. იგი სიხარულისა და ბედნიერების ასპექტში გვიჩვენებს უიმედობისა და დაცემულობის გრძნობას. თვითონ კ ა მ ი უ ასეთ განწყობილებას „აქტიურ“ ან „კრიტიკულ“ პესიმიზმს უწოდებს. ეს კრიტიკული პესიმიზმიც კ ა მ ი უ ს ა და მისი თანამოაზრეების გამოგონებაა, მაგრამ არც თუ ისე ორიგინალური. თუ საკითხს არსებითად განვიხილავთ, ვნახავთ, რომ დეკადენტიზმისა და პესიმიზმის ორივე სახე მხოლოდ მდგომარეობის ცვლაა და არა ს უ რ ა თ ი ს ა. ინგლისელი პოეტები ამას *perception*-ს უწოდებენ— ო რ ი თვალთ ერთი სურათის ხედვას. ექსისტენციალისტების, განსაკუთრებით, ს ა რ ტ რ ი ს ა და კ ა მ ი უ ს კ ა მ ათი ც ფაქტიურად ამას ნიშნავს. (ცხოვრების, არსებობის ან ადამიანური ექსისტენციის ამაოების აღიარებაში ისინი ერთმანეთისაგან არ განსხვავდებიან. ცხოვრებას ორივე ნეგატიურ ასპექტში იღებს. ორივე შეთანხმებულია, რომ ეს ქვეყანა მხოლოდ ტანჯვისა და სევდის არენაა, რომ უკვე არავითარი იმედი არ არსებობს, რომ სიკვდილია „ცხოვრების ულმობელი სიდიადის“ უარყოფის ერთადერთი ფორმა. მათი აზრით, „ცხოვრების მწუხარების“ დაძლევა მხოლოდ „სიკვდილის ტკბილი საზიზღროებით“ შეიძლება. ადამიანი თავისი არსებობის აზრს მხოლოდ არარსებობაში ანუ სიკვდილში ხედავს.)

ლ. ფ. ს ე ლ ი ნ ი წერს: „იქნებ ჩვენ სწორედ ამას ვეძებთ და მხოლოდ ამას—განსაკუთრებით ძლიერ მწუხარებას, რომ სიკვდილის წინ ვიპოვოთ ჩვენი თავი“. ვინც ასეთი „განსაკუთრებული მწუხარების“ გზით ახერხებს გაიგოს ადამიანური

¹ A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, 1943.

არსებობის რაობა, იგი „თვითმკვლევლობით წერს თავისი ცხოვრების ამადლებულ პოემას“ (ბალზაკი). ს ე ლ ი ნ ს ეს მიაჩნია არსებობის აბსურდულობიდან გამოსვლის ერთადერთ შესაძლებლობად და „შემადრწუნებელი ცხოვრების გმირულ უარყოფად.“ „დადუმდა ჩვენში მუსიკა, — წერს იგი, — რომლის ჰანგებზე ტოკავდა სიცოცხლე. მორჩა და გათავდა! ახალგაზრდული სული მოკვდა საღდაც ქვეყნის დასასრულთან ქეშმარიტების ძიების ხანგრძლიობაში. საით უნდა წავიდეთ, გეკითხებით მე თქვენ, როცა უკვე აღარა გვაქვს აუცილებელი დოზა სიგიჟისა? ქეშმარიტება—ეს არის დაუსრულებელი, მარადიული ლპობა. ის სიკვდილის სამყაროა“.

ესეთი აზრითაა გაქვნილი ს ე ლ ი ნ ს ორივე რომანი „მოგზაურობა ღამის კიდეზე“¹ და „სიკვდილი ნისიად“. უმჯობესია წახვიდე ამ ქვეყნიდანო, — ირწმუნება მწერალი, — სულერთია, როგორც გიჟი თუ ქვეიანი, შიშით თუ უშიშრად, მაგრამ აუცილებლად კი უნდა წახვიდე და თანაც არა რომანტიკულ ტრანსცედენციაში, არამედ — არყოფნაში, არარაობაში ანუ არაფერში—ქვესადაც ყოფნა არყოფნას უდრის, ხოლო არსებობა არარსებობას.)

ს ე ლ ი ნ ს აზრით, ცხოვრების ტრაგიკული უაზრობა ცოცხალ არსებათა გაჩენაშია. იგი საკუთარ დედასაც უსაყვედურებს— ამქვეყნად რად გამაჩინეო. როგორც ე. წ. memento mori-ს მთელი პლედა, ს ე ლ ი ნ ს ნერგავს სიკვდილის კულტს. ე.-პ. ს ა რ ტ რ ი ს მოძღვრებაშიც თუნდამენტური მნიშვნელობა აქვს ამ საკითხს. როცა ს ა რ ტ რ ი მსჯელობს შესაძლებლობის (possibilité) თავისთვისობის (pour-soi) ანუ გაარაფრების გზით თავისთავადობაში (en-soi) განმტკიცების შესახებ, იგი ამ გაარაფრებაში სიკვდილს გულისხმობს (მისი აზრით, ადამიანური ნ ა კ ლ ი ს (manque) საბოლოო დაძლევა და არსებობის სრულყოფა მხოლოდ სიკვდილის გზით მიიღწევა) ა. კ ა მ ი უ ამ საკითხებზე „მათგან განსხვავებულ“ პოზიციას ირჩევს. მისი აზრით, მართალია, ადამიანური არსებობა უაზრობაა, აბსურდი, მაგრამ თვითმკვლევლობის გრძნობას მაინც დაძლევა უნდა.

¹ L. F. Céline, Voyage au bout de la nuit, Gallimard, 1952.

მკითხველმა უკვე იცის, რომ უწინ თითქმის ყველა ფაუსტის წინაშე დგებოდა ყოფნა-არყოფნის ალტერნატივა. პოზიტიური ფაუსტები ზებუნებრივის ჩარევით თუ საკუთარი ნების-ყოფით სძლევდნენ „არყოფნის მიმზიდველობას“. რომანტიკოსებმა ამ ცდუნებას თავი ვერ დააღწიეს. სამის გამო ექსისტენციალისტებმაც ჯერ სიკვდილის სასურველობის, ხოლო შემდეგ თვითმკვლელობის აუცილებლობის თეორიაც შექმნეს.) მათი აზრით, ადამიანს დღევანდელი დღის უგულვებელყოფა და ხვალისდელი ბედნიერების ილუზია ღუპავს. იგი ყველაფერს სწირავს იმისათვის, რომ ხვალ უკეთ იყოს. ეს ხვალ ყოველდღე იქცევა „დღევანდლად“, ადამიანი კი ისევ „ხვალის“ მირაჟს მისდევს და ეს გრძელდება მანამ, ვიდრე „შეუძლებელი მომავლის წინამორბედების“ ამ ამაო დევნაში მათი სიცოცხლის დღეები არ ამოიწურება. სამხრეთამერიკელი მწერლის თომას ვულფის (Th. Woolf) აზრით, ასეთი, ხვალისდელი ბედნიერების მაძიებელი ადამიანი ლამპარს ჰგავს, რომელიც ღამით, განთიადამდე დილის სინათლეს ნატრობს, განთიადზე კი მას აქრობენ. აქედან შეგონება: უნდა მიიღო ცუდი, რომ აიცილინო უარესი. ასეთი „სიბრძნე“, როგორც ჩანს, ხელს იმათ უწყობს, ვინც დღევანდელ ცუდს ებლაუჭება, რომ ხვალ სხვისი უკეთესით თვითონ არ ჩავარდეს უარესში.

ანდრე მალროც¹ ასევე უარყოფს უკეთესი მომავლის ყოველგვარ შესაძლებლობას. იგი ამტკიცებს, რომ არ შეიძლება ადამიანების კვება მომავლის ზღაპრებით. საჭიროა შერიგება. ადამიანი უნდა დაემორჩილოს ცხოვრების სასტიკ კანონებს, თავი უნდა ანებოს ფაუსტურ ძიებას და დაკმაყოფილდეს „საკუთარი ბედნიერებით“, იმ პატარა სიხარულით, რომელსაც დღევანდელი დღე სთავაზობს. მხოლოდ ამით შეუძლია ადამიანს გაამართლოს თავისი არსებობა.)

დამშვიდების მეტაფიზიკა. ალბერ კამიუ პრინციპში ამართლებს ასეთ მოსაზრებას. ისიც ეძებს გადაარჩენის მოტივებს. სიცოცხლის ნდომის გამართ-

¹ A. Malreaux, Les Noyrs de L'Altenburg, Paris, 1948.

ლე ბი ს პრინციპი მისთვის ცხოვრების აბსურდულობაა. ამიტომ კამიუს ერთ-ერთი მთავარი წიგნის „სიზიფის მითის“ მეორე ძირითადი პრობლემაა აბსურდი, რაც მნიშვნელოვან ნაწილში ექსისტენციალისტურ არაფერს უდრის გაა რა ფ რ ე ბ ი ს მოდუსით, თუ ამ „გაარაფრებაში“ სიკვდილს ვიგულისხმებთ. „სიზიფის მითს“ კამიუს სწორედ თვითმკვლელობის პრობლემის განხილვით იწყებს. მისი შეხედულებით, თვითმკვლელობა ცხოვრების აზრის საკითხს სვამს. სოციალურისა და სანტიმენტალურის გარდა, თვითმკვლელობას სხვა, ინსტინქტური მიზეზებიც აქვს. საერთოდ ფიქრი, რომ ადამიანი ერთი მიზეზის გამო იკლავს თავს, კამიუს წარმოსახვის სიღარიბედ მიაჩნია. მან თავი მოიკლა, რადგან ვერ შეძლო აეტანა ეს, — ამბობს მისი კლემანსი. — აჰ, ძვირფასო, რამდენად ღარიბნი არიან ადამიანები თავიანთ წარმოდგენებში. ისინი ფიქრობენ, რომ კაცი თავს ერთი მიზეზის გამო იკლავს. ხომ შეიძლება თავი ორი მიზეზის გამო მოიკლა! ეს მათ თავში არ შედის“¹. „ნებითი სიკვდილი იმას ნიშნავს, — წერს კამიუს, — რომ ადამიანმა თუნდაც ინსტინქტურად შეიგნოს ცხოვრების აბსურდული ხასიათი, სიცოცხლის უსაფუძვლობა, ყოველდღიური მოქმედების უაზრო ხასიათი და ტანჯვის უსარგებლობა“².

კამიუს აზრით, თვითმკვლელობა იმის აღიარებაა, რომ ცხოვრება არაფრად არ ღირს იგი ამასთან დაკავშირებით აყენებს აბსურდის პრობლემას. მისი აზრით, აბსურდი იბადება ყველგან და ყოველთვის, მოულოდნელად, მოუშვადებლად. აბსურდის შეცნობა სრულიად ინდივიდუალურია. იგი დაკავშირებულია ცხოვრების მექანიკურობასთან, რაც განსაკუთრებულ ემოციებს იწვევს. ა. კამიუს თითქოს ტიპიდან ჩამოყვანილი ველურის წიგნის „პაპალაგის“ შინაარსს ჰყვება, როცა ცხოვრების მექანიკურობაზე წერს, რომ ის მხოლოდ ერთფეროვნებისა და ერთიდაიგივეობის მონოტონურ დინებას წარმოადგენს: ადგომა, საუზმე, ტრამვაი, 4 საათი დაწყებას სებასში თუ ქარხანაში, ტრამვაი, ისევ საუზმე, ისევ 4

¹ A. Camus, La Chute, Paris, 1956, p. 87.

საათი მუშაობა, ვახშამი, ძილი, ორშაბათი, სამშაბათი, ოთხშაბათი და ასე შემდეგ ერთსა და იმავე რიტმში. ასე ვემორჩილებით ჩვენ მოქმედების ავტომატურობას, რომლის უაზრობა ჩვენს გარეშე კი არ არის, ჩვენშია, და ეს გრძელდება რიტმული თანმიმდევრობით, ვიდრე ა ბ ს უ რ დ ი ს მოულოდნელი გრძნობა არ შეგვაშფოთებს. შემდეგ ეს შეშფოთება ტრაგიკულის გრძნობაში გადადის, „განსაკუთრებულ მწუხარებაში“ და მთავრდება თვითმკვლელობით. ადამიანი მოელის, რომ ერთიდაიგივეობის უაზრობა შეიცვლება. ხვალ ან ზეგ რამე ახალი იქნება. ზეგ თუ არ იქნა, შეიძლება მაზეგ, იმ კვირას, იმ თვეს ან იმ წელიწადს, და ეს ყველაფერი მხოლოდ სიკვდილთან გვაახლოვებსო, — წერს კ ა მ ი უ. ადამიანი გვიან შეიგრძნობს ხოლმე ახალგაზრდობის წასვლას და მიხედება, რომ ის ეკუთვნის დროს და არა დრო მ ა ს. ამის შეგნება შიშს იწვევს მასში. იგი აჯანყდება დროს წინააღმდეგ და ეს იქნება ა ბ ს უ რ დ ი მისი მოქმედებისა.

memento mori-ს ამ სამგლოვიარო უვერტიურის შემდეგ ცინიკურად გაისმის კ ა მ ი უ ს სიტყვები კაცობრიობის უცნაურობის შესახებ. მას უყვირს, რომ ადამიანები ისე განაგრძობენ ცხოვრებას, თითქოს არ იცოდნენ, რომ არსებობს ბოლო. აქ კ ა მ ი უ აშკარად გამოხატავს თავის პოზიციას ექსისტენციალიზმის მიმართ და აცხადებს, რომ ის ეყრდნობა ჰ უ ს ე რ ლ ს, კ ი რ კ ე გ ო რ ს, ჰ ა ი დ ე გ ე რ ს ა და ი ა ს პ ე რ ს ს, მაგრამ არა ს ა რ ტ რ ს. ს ა რ ტ რ თ ა ნ, როგორც აღვნიშნეთ, მას დაუსრულებელი პოლემიკა ჰქონდა, თუმცა მათ შორის განსხვავება უფრო დეტალებს ან მსჯელობის ფორმებს ეხებოდა, ვიდრე საკითხის არსს.

რაკი კ ა მ ი უ მ თავი ექსისტენციონალისტად გამოაცხადა, ცხადია, მის წინაშე ადამიანური არსებობისა და ცნობიერების ურთიერთობის პრობლემაც დადგა. კ ა მ ი უ უკან არ იხევს ამ პრობლემის წინაშე და ამტკიცებს, რომ ცნობიერება არ ეგუება ცხოვრების მექანიკურ რიტმს. თუ რამე ღირებულება არსებობს ცხოვრებაში — ესაა ცნობიერება. ის არის ერთადერთი ინტიმური რეალობა ამ აბსოლუტურად უცხო ქვეყანაში. აბსურდიც ცნობიერებაში იბადება, რადგან ის აღმო-

აჩენს ხოლმე ადამიანური მისწრაფების ა რ ა ფ რ ო ბ ა ს (néantisation) ანუ აბსურდულობას. ეს არის ერთადერთი ღირსება ცნობიერებისა. სხვა მხრივ კ ა მ ი უ მას ირაციონალისტურ წარმოდგენებს უქვემდებარებს და ისევ ანტიფაუსტურ მოსაზრებებს გამოთქვამს. ის არც ცნობიერებას ინდობს და მასაც აბსურდულად მიიჩნევს, რადგან მიდრეკილება აქვს სიცხადისადმი და ვერ ეგუება ირაციონალურს, თუმცა არც ცნობიერება და არც ირაციონალური არ წარმოდგენენ იდეალურ საფეხურს. მათზე მაღლა, კ ა მ ი უ ს აზრით, დგას ი მ ე დ ი ანუ მტკიცება იმისა, რომ ერთხელაც იქნება და ყველაფერს ექნება აზრი, თვით ირაციონალურსაც კი. ამ თვალსაზრისის ოდნავ მბეუტავ სინათლეზე ცნობიერებისა და აბსურდობის კედლები გამჭვირვალედ იქცევა, ირაციონალურიც ქრება, რის შემდეგაც მცირე ხნით, მაგრამ მაინც იმარჯვების იმედი. ეს არის ადამიანური ექსისტენციის საფუძველი, რაც აიძულებს მოკვდავს კიდევ იცოცხლოს და მოხსნას თვითმკვლელობის აუცილებლობა. თვითონ კ ა მ ი უ ამას „დამშვიდების მეტაფიზიკას“ უწოდებს.

სულ ეს არის, რაც კ ა მ ი უ ს და მის თანამოაზრეებს აძლევს საბაბს თავი ს ა რ ტ რ ი ს მოწინააღმდეგეებად გამოაცხადონ და თავიანთ მოძღვრებას კ რ ი ტ ი კ უ ლ ი პ ე ს ი მ ი ზ მ ი ან პ რ ო გ რ ე ს უ ლ ი პ ე ს ი მ ი ზ მ ი უწოდონ. შეიძლება კ ა მ ი უ ს „იმედი“ მართლაც ჰგავდეს ცინათელას წამიერ გამონათებას უკუნეთ ღამეში, მაგრამ ასეთ სინათლეს არც სითბო მოსდევს და არც ხანგრძლიობა. იგი უფრო ქარით მოტაცებულ ნაპერწკალს ჰგავს, ერთი წამით რომ გაიფრთხილებს ბნელში და ისევ ქრება. ხანგრძლიობა არც ამ ნაპერწკალს აქვს. თანამედროვე ექსისტენციალისტური ლიტერატურა კი ყოფნა-არყოფნის ალტერნატივას სწორედ ხ ა ნ გ რ ძ ლ ი ო ბ ი ს (durer) პრობლემით ცვლის და ამ „სიახლეს“ მართლწერის ორიგინალურობითაც გამოხატავს. შ ე ქ ს პ ი რ ი ს ცნობილ სიტყვებს ჰ. პ ლ ა ტ ც ი კ ი ასე წერს: to-be-or-not-to-be... და სხვა. ეს იმიტომ, რომ ყოფნა-არყოფნის ალტერნატივას ხანგრძლიობა მაინც ვერ წყვეტს, რადგან ყოფნა არ არის მხოლოდ დროის კატეგორია.

საკუთარი სიბნელე. ადამიანი ვერ ეგუება არსებობის უაზრობას. მას სურს გაიგოს ექსისტენციის ბუნება, გაარკვიოს საკუთარი რაობა. ამიტომ, კამიუს¹ აზრით, ყოველი ადამიანი, ისევე როგორც პრომეთეოსი, ფაუსტი და სხვები, ამბოხებულა, მაგრამ, თუ პრომეთეოსი ზეცის უსამართლობას ებრძოდა, ხოლო ფაუსტი სამყაროს შეუტყობლობას, კამიუს დოსტოევსკის კარამაზოვივით საკუთარ სიბნელეს ებრძვის. ეს არის მისი ამბოხების (revolte) მასშტაბი, მისი აზრით, მამაცური და ნათელი, რადგან იგი სპობს თვითმკვლელობის აუცილებლობას და სწვდება ირაციონალურს. მაგრამ ეს ამადლებული ტონი სრულიადაც არ უარყოფს ცხოვრების აბსურდობასა და სიკვდილის აუცილებლობას. კამიუს ლოგიკა ასეთია: ამბოხება მიმართულია აბსურდის წინააღმდეგ. არსებობა აბსურდს აცხოვრებს. აბსურდის ცხოვრება, უწინარეს ყოვლისა ნიშნავს, რომ მას შეხედო, ე. ი. აღიარო. აბსურდის აღიარება ათავისუფლებს ადამიანს ყოველდღიურობის ბორკილებისაგან, თუმცა ყოველდღიურობას იგი მაინც ვერ გაექცევა. ასეთ შემთხვევაში თავის როლს ამბოხება ასრულებს. იგი იჭრება ცხოვრებაში და აღვიძებს მას მთვლემარე მდგომარეობიდან. აქ იბადება თავისუფლება. იგი აბსურდობის შეგრძნების შედეგია. უწინ ადამიანი შეზღუდული იყო პირობებით, მიზნებით, დავალებებით. ახლა სიკვდილის პირისპირ ყოველივე ეს მოიხსნა და ადამიანი გაათავისუფლდა, მაშასადამე, ადამიანი იმიტომაც თავისუფალი, რომ მან სიკვდილის ტოტალურობის აღიარებით გაიგო არსებობის აბსურდობა და გაათავისუფლდა ყოველგვარი პრინციპის, მოვალეობისა და მიზნისაგან. კამიუს წერს: „აბსურდმა განმანათლა. ამიერიდან არ არსებობს ხვალისდელი დღე და ეს არის ჩემი თავისუფლების საფუძველი“.

გათავისუფლებული ადამიანი უკვე აღარ არის ცხოვრების მექანიკური რიტმის მორჩილი. იგი ისე წარმართავს თავის ცხოვრებას, როგორც სურს. თუ ადამიანი, ჩვეულებრივ, მომავლის იმედით ცხოვრობდა, ახლა ის მხოლოდ აწმყოს კონკრე-

¹ A. Camus, L'Homme revolté, Paris, 1951.

ტულობას ცნობს. ახალი ან, როგორც კ ა მ ი უ წერს, „აბსურდული ადამიანი“ თავისუფლდება პრინციპებისა და კონცეფციებისაგან. იგი მიჰყვება მხოლოდ გრძნობებს. მას აღარ აწუხებს არჩევანი: ეს ან ის, ასე ან ისე. აბსურდული ადამიანი არც არაფერს ირჩევს და არც არაფერს უარყოფს. კარამაზოვივით ისიც აცხადებს, რომ ყველაფერი ნებადართულია და ინტენსიური ცხოვრებით ცხოვრობს. იგი ღრმად არაფერს შეიგრძნობს, მოქმედებს ზედაპირულად და სასიამოვნო შეგრძნებათა კომპლექსს იმით ქმნის, რომ გამოცდილების თვისობრიობას ცვლის რაოდენობით. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს კ ა მ ი უ მ ცხოვრების „ულმობელ სიღიაღეზე“ მსჯელობის შემდეგ ლორდ მერვილის „ილუზიების ნარკოზი“ მიიღო. იგი ახლა ვარდისფერი სათვალეებით უყურებს „აბსურდული ადამიანის თავისუფლებას“, ყველაფერში „კარგსა“ და „შესაძლებელს“ ხედავს, მისაღებს, სასიამოვნოსა და სასურველს. მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ რას ნიშნავს აბსურდული ადამიანის თეორია, ადვილად მივხვდებით, რომ ეს მართლაც ა ბ ს უ რ დ უ ლ ი თ ა ვ ი ს უ ფ ლ ე ბ ა ც შინაგანი ტრაგედიის შემცველია. დო ს ტო ე ვ ს კ ი ს „სანეტარო“ ფრაზა: „ყველაფერი ნებადართულია!“ — კ ა მ ი უ ს აზრით, ს ი ზ ა რ უ ლ ი ს ძახილი კი არ არის, არამედ ტანჯვის, რადგან ეს „უსაზღვრო თავისუფლება“ აბსურდობის გამოცდილების შედეგია. იგი მომდინარეობს არსებობის უაზრობისა და სიკვდილის გარდუვალობის გრძნობიდან. ყოველდღიურობის მექანიკური რიტმისაგან გათავისუფლებული ადამიანი მიისწრაფვის სასიამოვნო შეგრძნებებისკენ, მაგრამ ამ მისწრაფებას თან სდევს სიკვდილის აჩრდილი. კ ა მ ი უ ს თ ა ნ ეს ისე კანონზომიერია, რომ არც იწვევს ტრაგიკულის გრძნობას. მან იცის, რომ მზე ჩრდილის გარეშე არ არსებობს. შეიძლება დღე გიყვარდეს, მაგრამ ღამის არსებობაც უნდა სცნო. კ ა მ ი უ აქ ისევ არსებობის გამართლებას ეძებს. მ ე ტ ე რ ლ ი ნ კ ი ს ა და ჰ ა ქ ს ლ ი ს მსგავსად, მასაც უნდა უბედურებაში ბედნიერების დანახვა. ოიდიპოსის ბედი საშინელია, მაგრამ სადღაც ის მაინც ამბობს: „მე ვფიქრობ, საქმე კარგადაა“. დო ს ტო ე ვ ს კ ი ს კირილოვიც „ოიდიპოსის

ობტიმიზმს“ იზიარებს. „მიუხედავად ამდენი ტანჯვისა, ჩემი სულის სიდიადე და ასაკი მარწმუნებს, რომ ყველაფერი კარგადაა“,—ამბობს იგი. ამ დებულების ძველსა და ახალ გაგებას შორის განსხვავებას კ ა მ ი უ იმაში ხედავს, რომ ძველად ამ საკითხს განიხილავდნენ მ ო რ ა ლ უ რ ი ს ასპექტში, ახლა კი — მ ე ტ ა ფ ი ზ ი კ უ რ ი ს. კ ა მ ი უ ს ა ც აქვს სიზიფისთვის „მეტაფიზიკური დამშვიდების“ რეცეპტი. მართალია, სიზიფის შრომა ამოა, —რამდენჯერაც არ უნდა აგოროს მან ლოდი მწვერვალისაკენ, მიზანს მიუახლოვდება თუ არა, ლოდი ისევ დაგორდება და ასე გაგრძელდება დაუსრულებლივ, —მიუხედავად ამისა, კ ა მ ი უ სიზიფის შრომაშიც ცხოვრების გამართლების საფუძველს ეძებს. მისი აზრით, როცა ის ლოდს ზევით მიაგორებს, თავის ხვედრზე მალა დგება. ამ დროს ის გრძნობს, რომ უფრო ძლიერია, ვიდრე ტვირთი. ამას შეიძლება სიხარული ეწოდოს, ბედნიერებაც, რადგან მან იცის, რომ ლოდი მუდმივ მოძრაობაშია. ამიტომ, ოიდიპოსისა და კირილოვის მსგავსად, მასაც შეუძლია თქვას, რომ „ყველაფერი კარგადაა“. საჭიროა მხოლოდ მოქმედებისა და ფიქრის ელასტიურობა. უბედურებას შეიძლება ბედნიერება ეწოდოს, მწუხარებაში სიხარული აღმოჩნდეს, თუ, რა თქმა უნდა, ყველაფერს თავის პირდაპირ სახელს არ დავარქმევთ. ხომ შეიძლება ცუდს კარგი ვუწოდოთ და დავიჭეოთ, რომ ის მართლაც კარგია. ან რა საჭიროა მონას მონა ერქვას? განა არა ჯობს ვთქვათ „თავისუფალი მონა“, ან „გალიმებელი მონა?“ ჩვენ ხომ ვიცით, რომ მონობა აუცილებელია, როგორც ქარხნებში, ისე სახლშიც. მაშ რა საჭიროა, რომ აშკარად ვალიაოთ ეს. ჩვენც ხომ გვინდა ბატონი ვიყოთ და მსახურები გვყავდნენ, ვისაც ვუბრძანებთ და რაც გვინდა, იმას გავაკეთებინებთ. ეს ისეთივე აუცილებლობაა, როგორც სუნთქვა. თუ ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტმა თქვა — ესუნთქავ, მაშასადამე, ვარსებობო, ამით თავისი cogito გამოხატა. კ ა მ ი უ ს კლემანსი ამ მოდერნისტული ფაუსტის ფორმულას „ოდნავ“ ასხვავებებს: „ესუნთქავ, მაშასადამე, ვბატონობ“. ცხოვრების რომელ საფეხურზედაც არ უნდა იდგეს ადამიანი, მაინც უნდა ვინმე: ვისაც უბრძანებს და ვინც ვალდებული იქ-

ნება დაემორჩილოს. „სულ უკანასკნელ ადამიანსაც“ ცოლი ჰყავს ან შვილი. მისთვისაც მთავარი ის არის, რომ ვინმეს დაავალოს, გაუწყრეს, ისე რომ „გალიმებულ მონას“ უფლება არ ჰქონდეს სიტყვის შებრუნების, ვთქვათ, — შვილს. ხომ არსებობს წესი: „მამას სიტყვას არ უბრუნებენ!“ შეგიძლიათ ეს წესი გამოიყენოთ. თუმცა უცნაური კია, — შენიშნავს კლემანსი, — აბა ვის უნდა შეუბრუნოს კაცმა სიტყვა თუ არა იმას, ვინც უყვარს! მაგრამ წესი წესია“... „ადამიანი ასეთია, ჩემო ბატონო, — განაგრძობს ის, — მას არ შეუძლია სხვაში თავისი თავი არ უყვარდეს“.

კ ა მ ი უ ყველაფერს ასე უკუღმა აბრუნებს. იგი ცინიკურად მსჯელობს თანამედროვეობის სოციალურ, პოლიტიკურ თუ ეთიკურ საკითხებზე. კ ა მ ი უ ს აზრით, ჩვენი ეპოქისათვის დამახასიათებელი სიმბოლური თქმაა დ ა ც ე მ ა. კლემანსიც დ ა ც ე მ ი ს განწყობილებას გამოხატავს. მისი შეხედულებით, თანამედროვე ადამიანებს არაფერი აინტერესებთ იდეებისა და მრუშობის გარდა. როცა მომავალი ისტორიკოსი შეისწავლის საკითხს, თუ „რას აკეთებდნენ ჩვენი დროის ადამიანები“, უპასუხებს, მრუშობდნენ და გაზეთებს კითხულობდნენ.

ნეგატიური პეიზაჟი. ფაუსტურ პარადიგმებში მეფისტოფელი ზოგჯერ ჯოჯოხეთსა და ამქვეყნიურ ცხოვრებას ერთმანეთთან აიგივებს, თანამედროვე მწერლები დაჟინებით უსვამენ ამას ხაზს. ე რ ი ჰ მ ა რ ი ა რ ე მ ა რ კ ს პარიზის ტრიუმფალური არკა მოფიჭრებული აქვს როგორც ჯოჯოხეთის შესასვლელი. კ ა მ ი უ ამსტერდამის კონცენტრირებული არხების შესახებ წერს, რომ ისინი ჯოჯოხეთის რკალები არიან. მის მიერ დახატული „ნეგატიური პეიზაჟი“ ჯოჯოხეთის აღწერას ჰგავს. „შეხედეთ ჩვენს მარჯვნივ ამ ნაცრის გროვას, რომელსაც აქ მოძრავ ქვიშის ბომს უწოდებენ, — ამბობს კლემანსი, — მარჯვნივ რუხი კაშხალია, გაფითრებული ქვიშის ნაპირი, ჩვენს წინ — სარეცხის წყლისფერი ზღვა, ფართო ცა, რომელზედაც მკვდრისფერი წყალი გამოისახება. მართლაც, მოდუნებული ჯოჯოხეთია. გარშემო არაფერია, გარდა პორიზონტალურობისა, არავითარი ბრწყინვალეობა; უფორმო

სივრცე, მკვდარი სიცივე, უნივერსალური გაუჩინარება, თვალებსათვის საგრძნობი არარობა“. ადამიანებიც მოდუნებულინი არიან. „მათ არც სიკეთე შეუძლიათ და არც ბოროტება“. ეშმაკიც ვ ა ლ ე რ ი ს მეფისტოფელივით მოდაგასული ჩანს. სადღააო კლასიკური ეშმაკის ცეცხლოვანი თვალები,—ოხრავს კლემანსი,— მისი რქები, წვერები, გულახდილობა. ყველგან დემონების ბუშები დაძრწიან, რომელნიც მხოლოდ წვრილმან ბოროტებებს სჩადიან. ისინი არღვევენ კავშირს, მეგობრობას, სიყვარულს. ყოველივე ეს მოძველებულია. ახლა, მეგობრობასა და სიყვარულზე თავს არავინ დებს. კლემანსი ცინიკური უღარდელობით მსჯელობს ამ საკითხებზეც. იგი აღიარებს, რომ მეგობარი საერთოდ არ ჰყავს. „როცა მე ვამბობ, ჩემი მეგობრები-მეთქი, — ეს მხოლოდ პრინციპისათვის. მე არ მყავს მეგობრები, მე მხოლოდ თანამონაწილეები მყავს“. კ ა მ ი უ წერს, რომ ყველას ოცნებაა დაესწროს თავის დასაფლავებას და უყუროს „თანამონაწილეებიდან“ ვინ როგორ მოიქცევა, მაგრამ ამ „სიამოვნებისთვის“ არ ღირს თავის მოკვლა, სულერთია, მკვდარი ვერაფერს დაინახავს. ისედაც ცხადია, რომ მეგობრობას არავინ გაგიწევს; სხვის შესახედავად მოვალეობას მოიხდის მხოლოდ და დაგივიწყებს. კლემანსი ამბობს, რომ არცაა ხელსაყრელი მეგობრების ყოლა. შეიძლება მეგობარმა უდროოდ დროს დაგირეკოთ, სწორედ მაშინ, როცა სასტუმროში მარტო არა ხართ და ამას მოჰყვება უხერხულობა, უსიამოვნება, ზოგჯერ უარესიც. გარდაცვლილი მეგობრები კი შეიძლება გვიყვარდეს, რადგან მათგან თავისუფალი ვართ. ისინი არც დაგვირეკავენ და არც „უხერხულ დროს“ შემოგვივლიან. კაცმა რომ თქვას, არც მათი ხსოვნა შეგვაწუხებს, რადგან გარდაცვლილი მეგობრის ხსოვნა ხანმოკლეა. მეგობრობა უწინ იცოდნენო, — ამბობს კლემანსი და ჰყვება „ერთი კაცის“ ამბავს, რომლის ძვირფასი მეგობარი დააპატიმრეს. ამის შემდეგ ის იატაკზე წვებოდა და არა კომფორტაბელურ საწოლში, რაკი ამის უფლება წაართვეს მის მეგობარს. ახლა? ახლა ეს შეუძლებელია. გაოცებული კლემანსი ამბობს: „ვინ, ძვირფასო, ვინ დაწვება ჩვენს გამო იატაკზე!“

კ ა მ ი უ ს კლემანსი ასევე მსჯელობს სიყვარულის შესახებ. იგი აცხადებს, რომ ქალების დიდი მოტრფიალეა, მაგრამ ცინიზმი აქაც ისევე იჩენს თავს, როგორც მეგობრობის შესახებ მსჯელობის დროს. კლემანსი აგდებულად ამბობს: „მე ქალები მიყვარდა მღლებული გამოთქმის თანახმად, რაც იმას გულისხმობს, რომ არასოდეს არც ერთი მათგანი არ მყვარებია“. ამაში ის თურმე გამონაკლისი კი არ არის, პირიქით, „ისაა, რაც ყველა“. ნამდვილი სიყვარული არც შეხვედრია. ძიებით კი ვეძიებდი „წიგნების მიერ დაპირებულ სიყვარულს“, მაგრამ ცხოვრებაში ვერასოდეს ვერ შევხვდიო, — ამბობს ის. ალბათ ეს ძნელიცაა, თუ, როგორც ის დასძენს, „ნამდვილი სიყვარული გამონაკლისს შეადგენს“. ასეთი შემთხვევა, კლემანსის აზრით, შეიძლება მოხდეს ერთხელ, ორი ან სამი საუკუნის განმავლობაში. სხვა შემთხვევებში კი მხოლოდ სიამაყე და მოწყენილობაა; მონოტონური ერთფეროვნებააო, — ამბობს ვ ა ლ ე რ ი ს მეფისტოფელი¹. თუ ნ ი ც შ ე ქალის მთავარ მოვალეობად „მეომრის დასვენებას“ მიიჩნევდა, კ ა მ ი უ ასწორებს ამ თეზას და წერს: „ქალი მეომრის ჯილდო კი არ არის, არამედ ბოროტმოქმედისა“. და ამის დასამტკიცებლად „სათანადო“ კრიმინალური „საბუთიც“ მოაქვს. ამ „საბუთის“ თანახმად, ბოროტმოქმედთა უმრავლესობას ქალის საწოლში აპატიმრებენ.

სოციალურ საკითხშიც კ ა მ ი უ ნიცშეანურ უკიდურესობამდე მიდის. მჩაგვრელსა და ჩაგრულს შორის, მისი აზრით, სრულიად თავისებური კოორდინაციაა. აქამდე ყველას ეგონა, რომ მჩაგვრელი ჩაგრავს დაჩაგრულს. კ ა მ ი უ ს რომ ჰკითხოთ, ეს ასე არ არის, პირიქით, ჩაგრული ჩაგრავს სხვას. იგი მანიფესტის გამოცემასაც აპირებს მ ჩ ა გ ვ რ ე ლ - ჩ ა გ რ უ ლ თ ა წინააღმდეგ. სურს ამხილოს „ჩაგვრა, რომელსაც ჩაგრულები აყენებენ პატროსან ადამიანებს“. მაგალითისთვის, თუ დასჭირდა, საკუთარ თავგადასავალს მოიმარჯვებს: „დღეს, როდესაც რესტორნის ტერასაზე ლანგუსტს მივირთმევდი, შემოვიდა ვიღაც მათხოვარი და თავი მომაბეზრა თხოვ-

¹ P. Valéry, *Mon Faust*. Paris, 1946.

ნით. მე შეფი ვიხმე და ვთხოვე გაეძევებინათ იგი და აღტაცებით დაუკარი ტაში, როცა შეფმა ასეთი სიტყვებით მიმართა აბეზარს: „ნუთუ ვერა ხედავთ, რომ აწუხებთ! აბა წარმოიდგინეთ თქვენი თავი ამ ქალბატონებისა და ბატონების ადგილას“. ესეც სოციალური სამართლის ლოგიკა! შემთხვევითი როდია, რომ კ. მ ა რ ქ ს ს მოჰყავს ვილაც ფრანგის სიტყვები, თქმული ძაღლებზე გადასახადის შემოღების გამო: „საბრალო ძაღლებო! მალე თქვენც ისე მოგექცევიან, როგორც ადამიანებს!“

პიროვნული ბედნიერება. კ ა მ ი უ ს თ ა ნ ყველაფერი ასეა სარჩულ-გადაბრუნებულნი. აბსურდული თავისუფლების პრინციპი ყველაფერს ამართლებს, ლოგიკისა და მსჯელობის პარადოქსულ მანერასაც. მას შემდეგ, რაც კ ა მ ი უ მ ყოველმხრივ მოწამლულად ასახა ცხოვრების სოციალური, პოლიტიკური და ესთეტიკური მხარეები, მაინც შეუღდა მტკიცებას, რომ ცხოვრება კარგია, რომ მას თავისი კარგიც აქვს და ცუდიც; საჭიროა მხოლოდ კარგით ვისიამოვნოთ და ცუდს შევეგუოთ. ასეთ მტკიცებას არ აკლია პოეტური პათოსი. კ ა მ ი უ ხანდახან ისეთი გატაცებით წერს ცხოვრების მიმზიდველობაზე, თითქოს მართლაც საღი, ოპტიმისტური განწყობილების შექმნა სურდეს, მაგრამ ეს ისევ სევდისა და დაცემულობის მოვარაყებაა, წუთიერი სინათლის გაელვება ყოფიერების ბნელ ფონზე. ამიტომ ზღუდავს იგი ასე ადამიანის უ შ უ ა ლ ო ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ე ს და ცდილობს ფაუსტური ძიება აწმყოს წამიერი განცდების მიკროწრეში მოაქციოს. მას სწორედ აქ უნდა ნახოს ადამიანის. „პიროვნული ბედნიერება“. კ ა მ ი უ ს თითქმის ყველა ნაწარმოები იმის მინიშნებაა, თუ როგორ უნდა ეძებოს ადამიანმა „თავისი ბედნიერება“ და გაამართლოს საკუთარი არსებობა.

კ ა მ ი უ ს თ ვ ი ს არ არსებობს არავითარი რომანტიკული მირაჟი ამქვეყნიური არსებობის გარეშე. იდეალისტ მეოცნებეთა „უსახეო მიღმა“ მასთან შეცვლილია „სინამდვილის საშინელებით“, რაც მიკრო-ფაუსტური ძიების სფეროს წარმოადგენს. თანამედროვე ფაუსტს არც შეიძლება სხვა ინტერესი ჰქონდეს. მისი ძიების ფარგლები შეიძლება უაღრე-

სად ვიწრო იყოს და ცნობიერების მთელი მანძილი ერთ დღე-შიც მოთავსდეს. ასეთ შემთხვევაში A და B სასაზღვრო წერტილები არ გასცილდება დღევანდელი დღის დასაწყისსა და დასასრულს, მზის ამოსვლას და ჩასვლას, წინა და მომდევნო გაუგებრობას. „აწმყოს წუთები — ეს ყველაფერია, რაშიც შეიძლება დარწმუნებული ვიყოთ“, — წერდა ს ო მ ე რ ს ე ტ მ ო ე მ ი¹.

ქეშმარიტების ძიებით მოღლილ მიკრო-ფაუსტებს არც აინტერესებთ რა იყო გუშინ ან რა იქნება ხვალ. ყოველი ასეთი ინდივიდის წინაშე მხოლოდ დღევანდელი დღე და მისი უშუალო რეალობა დგას. რა აზრი აქვს იმაზე ფიქრს, რამე კარგია თუ ცუდი, კეთილი თუ ბოროტი—რაც არის, ის არის. სულერთია, შეცვლა ადამიანის ნებაზე არ არის დამოკიდებული. ცხოვრების წესის განახლება შეიძლება და არა ქვეყნიერების. ადამიანი კი არ უნდა გაექცეს „სიცოცხლის უღმობელ სიდიადეს“, უნდა მიენდოს მას. ან. როგორც კ ა მ ი უ წერს, უნდა „შეუხამოს თავისი სუნთქვა მსოფლიოს აფორიაქებულ ოხვრას“. ის უნდა გაშიშვლდეს და ისე გადაეშვას ცხოვრების მორევში, რათა იგრძნოს ტალღების შეხება, მიწისა და ზღვის უანგარო ამბორი. ადამიანმა უნდა იწამოს, რომ ეს საზიზღარი სამყარო მშვენიერია და მის გარეშე ხსნა არ არის. სულერთია, იგი ვერ გაექცევა მას. „მე მეზიზღება ქვეყანა, — წერს კ ა მ ი უ, — რომელშიც ვცხოვრობ, მაგრამ სოლიდარობას ვუცხადებ ადამიანებს, რომელნიც ამ ქვეყნად იტანჯებიან“. მისი აზრით, სამყარო ქაოსია, ხოლო ცხოვრება აბსურდი ვინც არსებობის უაზრობას შეეცნობს -- ბრძენია. ყოველგვარი მოქმედება სიზიფის შრომაა. ქვების უაზრო გორება. წარსული ტვირთია არსებობისთვის. მომავალი — ფიქცია. ქეშმარიტება მხოლოდ აწმყოშია. სასაცილოა ფიქრი მარადისობასა და სულის უკვდავებაზე, როცა აწმყოს გარეშე არაფერია. მარადისობაც ხომ დღეებისაგან შედგება. ამიტომ ყველამ ის უნდა აკეთოს, რაც დღეს, ახლა, ამ მომენტში სურს ყოველგვარი დაფიქრებისა და სინდისის ქენჯნის გარეშე. სხეულის ტკობა და მომენტის

¹ С. М о з м. Подводя итоги, Москва, 1958.

სილამაზე ქმნის პიროვნების ბედნიერებას, — სხვა ყველაფერი უაზრობაა.

ცუდზე უარესი. კ ა მ ი უ ს აზრით, თანამედროვე პოლიტიკური საზოგადოება „ადამიანის სასოწარკვეთამდე მიყვანის მანქანაა“. ის დამყარებულია შიშზე. ადამიანს ისტორია არ შეუქმნია, ეს არ არის მისი დანაშაული, მაგრამ იგი იმიტომად დამნაშავე, რომ აგრძელებს მას. კ ა მ ი უ გვარწმუნებს: ვინც ჩვენს პირობებში იმედი შეინარჩუნა, შეშლილია, ვინც დაკარგა — ლაჩარი. შეშლილსა და ლაჩარს შორის არჩევანი სახარბიელო არ არის, მაგრამ არც სხვა გზაა. შეიძლება იმედი გვექონდეს ან არ გვექონდეს, ე. ი. შეიძლება ვიყოთ შეშლილი ან ლაჩარი, სხვა არაფერი. იანუსს ორი სახე აქვს და ორივე დამაღონებელიო, — ამბობს პო ლ ვ ა ლ ე რ ი. კ ა მ ი უ ც ამ აზრს იზიარებს. ისიც ამტკიცებს, რომ ორი შესაძლებლობიდან ორივე საეალალოა¹. არავის უყვარდე — მარცხია, არავინ გიყვარდეს — უბედურება. ადამიანს თავისუფალი არჩევანი აქვს მხოლოდ ცუდსა და უარესს შორის. ამიტომ, თუ სურს ცუდზე უარესი აიცილოს, ცუდს უნდა შეურიგდეს. ხანგრძლიობის სურვილი და სიკვდილის გარდუვალობის შეგნება ამტკიცებს კავშირს ცხოვრებასთან. ვინც ამ კავშირს ბუნებრივ სახეს აძლევს, შეიძლება ბედნიერიც იყოს, მაგრამ, კ ა მ ი უ ს პარადოქსალური აზრით, ბედნიერი ადამიანის ცხოვრება ტანჯვაზე უფრო ტრაგიკულია. იგი ფიქრობს, რომ ტრაგიკული ყველაფერშია, ცხოვრების ყველა ფორმაში, თვით სიამოვნებაშიც კი. ხმელთაშუა ზღვასაც აქვს თავისი ტრაგედია, „ბურუსის ტრაგედიისაგან“ განსხვავებული. ხანდახან, როცა მწუხრის ჟამს ზღვის სანაპიროს ფერდობებს ღამე ეფინება და წყლიდან „სევდის სიჭარბე“ აღიმართება, ჩვენთვის ცხადი ხდება, რომ ბერძნებმა მხოლოდ სილამაზისა და იმის გამო განიცადეს სასოწარკვეთილება, რაც მასში დამაღონებელია. ჯონ გოლს უორსის მოხუცი ჯოლიონის ტკბილი და ჟრუანტელის მომგვრელი სევდის წყაროც ხომ აირინის უბადლო, მაგრამ მაშფოთებელი სილამაზეა. კ ა მ ი უ ამტკიცებს, რომ ცხოვრებას არც თუ ისეთი მახვილი კუთხეები

¹ J. C. Brisaille, Camus, Paris, 1959.

აქვს, ჩვენ რომ გვგონია. მასში უფრო მეტ კონტრასტებს ხედავენ, ვიდრე ნამდვილად არის. სევდა და სიხარული კი არ გამოორიცხავენ ერთმანეთს, არამედ აძლიერებენ. ბნელი ხაზს უსვამს ნათელს, მეტ ელვარებას აძლევს მას. კმაყოფილება არ უარყოფს მწუხარების სილამაზეს, არც გაჭირვება გამოორიცხავს ბედნიერებას, ან სიღარიბე — სიმდიდრეს. ბედნიერება შეიძლება „ამაღლდეს გაჭირვებამდე“ და ეს თურმე დიდი გამარჯვება იქნება, რადგან „სიღარიბის უკიდურესი წერტილი ყოველთვის ქვეყნის სიმდიდრესა და ფუფუნებას უერთდება“. „ჩვენ ერთდროულად უნდა ვემსახუროთ ტანჯვასა და სილამაზეს“, — ამბობს კ ა მ ი უ. მისი აზრით, „ტანჯვაა მუდმივი გამართლება ადამიანისა“. მისი ერთადერთი ნუგეშია „ბუნებრივი გულგრილობა“. მეტიც, კ ა მ ი უ ახალ პარადოქსს გეთავაზობს. მას თითქოს ვერ წარმოუდგენია „სიცოცხლის სიყვარული სიცოცხლით გულგატეხილობის გარეშე!“ ცოდვა ის კი არ არის, გული რომ გაგიტყდეს ცხოვრებაზე, არამედ ის, რომ მისი იმედი გქონდესო, — ამბობს ის. მაგრამ, ყოველივე ამის მიუხედავად, კ ა მ ი უ მაინც „შესტრფის“ სიცოცხლეს, სიყვარულს; ბრყევს უწოდებს, ვისაც სიხარულის შიში აქვს, ვისაც არ შეუძლია გაახაროს სული და ჩალის ფასად ყიდის მას. მისი რწმენით, „სიხარული ყველაფრისაგან წარმოიშობა, თვით ხანგრძლივი სასოწარკვეთილებისგანაც კი“. ტანჯვა და სინანული ცხოვრების აუცილებლობაა. ამიტომაც მოუწოდებს იგი ყველას: „მივესალმეთ ცხოვრებას, თუნდაც ტანჯვით აღსავსეს, რამეთუ ჩვენი არსებობის შუაგულში, რა ბნელიც არ უნდა იყოს იგი, მაინც ბრწყინავს დაუშრეტელი მზე“, და მოუწოდებს ადამიანებს, რარიც ტანჯულიც არ იყვნენ, „თავიანთი სისხლის ჩქეფა შეუერთონ ნაშუადღევის 2 საათის მზის მხურვალეებას“. კ ა მ ი უ ს აზრით, უმაღლესი სიყვარული სიცოცხლის ნებაა, რომელიც წარმოადგენს ადამიანის ძახილს „ქვეყნების უგონო სიჩუმეში“.

მარადიულობის სარეცელი. კ ა მ ი უ თავისებურად განმარტავს ფაუსტური ძიების აზრს და ასკვნის, რომ „ქვეშარტების ძიება სასურველის ძიებას არ ნიშნავს“. არ არსებობს ისეთი ქვეშარტება, რომელსაც თავისი სიმწარე არ დაჰყვე-

ბოდეს¹. ფაუსტს სურს იცოდეს, მაგრამ თვით ცოდნაა შემაძრწუნებელი. იგი უარყოფს იმას, რაც გაიგო, და ამიტომაც ვერ ისვენებს „მარადიულობის სარეცელზე“. ცოდნა თვით აუქმებს თავის თავს. ჭეშმარიტებაც მის ბედს იზიარებს. „რის მაქნისა ჭეშმარიტება, რომელიც უნდა მოკედდეს?“ კითხულობს კ ა მ ი უ და იქვე განმარტავს, რომ ჭეშმარიტებას ის უწოდებს „ყველაფერს, რაც გრძელდება“. ხანგრძლიობა კი მარადიულობა არ არის. მას თავისი დასასრული აქვს. თუ ეს ასეა, რაღა ფასი აქვს ჭეშმარიტებას? იგი მხოლოდ ხანგრძლიობაა ცოდნისა, რომელიც უნდა მოკედდეს. კ ა მ ი უ უფრო მკვეთრ გამოთქმასაც ხმარობს: „ეს სიგიჟეა, რასაც ჭეშმარიტებას უწოდებენ“.

ფაუსტური აქ უკვე უარყოფის ტოტალურობას გამოხატავს და პარადოქსალურ იერს იღებს. კ ა მ ი უ ს აზრით, „უარყოფა უარის თქმა კი არ არის, არამედ — ამბოხების ფორმა“. ადამიანს შეუძლია არ შეურიგდეს. „ამბოხებული ვარ, მაშასადამე, ვარსებობ!“ — ასეთია კ ა მ ი უ ს ნეოკარტეზიანული cogito. იგი პიროვნების აბსოლუტურ თავისუფლებას ქადაგებს, თუმცა თვითონვე არ სთვლის ამას რეალურად. ადამიანი ბევრ უაზრობას სჩადის. რაც კი არ გვათავისუფლებს, არამედ გვბოჭავს. სრული თავისუფლების ნებას არავინ გვაძლევს. „ამ სასოწარკვეთილ ქვეყნიერებაში, საერთოდ, ისეთი არაფერია, რაც ზიზლით არ დაიძლევა“. სწდისის ქენჯნა აბსოლუტურად უსარგებლოა. როცა უმანკოების იდეა ქრება, თვით უმანკობაშივე ბატონობს ძალაუფლება, მკაცრი და უმსგავსო მონანიება. დედამიწაზე ქვების გარდა უმანკო არაფერია. მიღწევა და უმანკობა ადასტურებენ ერთმანეთს, სადაც ყველა სარკე მხოლოდ ერთსა და იმავე მისტიკას აჩვენებს. ბუნებაც ისწრაფვის, რომ „თავი დააღწიოს ძალაუფლების სამყაროს“, ადამიანი — მით უმეტეს. ის უარს ამბობს, რომ მას მოექცნენ როგორც ნივთს; ან აქციონ ისტორიის უბრალო ნაწილად. კ ა მ ი უ ს აზრით, ისტორია თავგანწირული ცდაა ხორცი შეასხას ყველაზე შორსმჭვრეტელთა ოც-

¹ A. Camus, *Maximes et Anecdotes*, Paris, 1944.

ნებას. ადამიანი ვერ გაეჭკევა ისტორიას. ის ყელამდეა მასში ჩაფლული, მაგრამ მაინც უნდა ცდილობდეს იბრძოლოს, რათა დაიცივას საკუთარი არსებობის ნაწილი, რომელიც ისტორიას არ ეკუთვნის. რომ იკითხოთ, მაინც რა უნდა დაიცივას ადამიანმაო, კ ა მ ი უ გიპასუხებთ: „მშვიდი და მხიარული ცხოვრების უფლება ისტორიის უფორმო და ბობოქარ მიმდინარეობაში“. მან უნდა დაიცივას ადამიანის არსებობა, მაგრამ რით? შეგუებით!

კ ა მ ი უ ს არ მოსწონს ფაუსტური მისწრაფება ზედმეტობისაკენ. მან თავის თავშივე ყველაფერი უნდა დაძლიოს, რომ უარყოს დაუმორჩილებლობის სურვილი. სულერთია, ადამიანს ტანჯვის მხოლოდ არითმეტიკული შემცირება შეუძლია, მოსპობა კი არა. არავის არ უნდა გვქონდეს ზებუნებრივი მისწრაფება. თუ გვინდა ვიყოთ ადამიანი, უარყვით ღმერთად ყოფნა, — ამბობს კ ა მ ი უ და დასძენს, რომ ეს არის ერთადერთი ორიგინალური წესი დღევანდელი დღისა. უნდა ვისწავლოთ სიკოცხლე და სიკედელი, გავიგოთ, რომ მათ გარეშე არაფერს არ აქვს ფასი. ადამიანი თვითმიზანია, ერთადერთი აზრი საკუთარი არსებობისა. თუ მას უნდა რამეს მიღწიოს, ეს მასშივე უნდა მოხდეს და არა მის გარეშე. მართალია, კ ა მ ი უ არ იმეორებს თავისი ბურჟუაზიული კოლეგების აზრებს, მიმართულს ადამიანურობის წინააღმდეგ, იმასაც წერს, რომ ადამიანში „უფრო მეტია აღტაცებაში მომყვანი, ვიდრე ზიზღის მომგვრელი“, მაგრამ ბოლოს ისიც უარყოფის გზით მიდის და, ფ რ. ნ ი ც შ ე ს მსგავსად, ადამიანში ადამიანურის დაძლევის აუცილებლობას ქადაგებს. ადამიანი ერთადერთი არსებაა, რომელიც უარს ამბობს იყოს ის, რაც არისო, — წერს კ ა მ ი უ. იგი გვანიშნებს სიამოვნებას „ადამიანობისაგან თავდაღწეული ადამიანისა“, რაც შეიძლება მისი რწმენაც ყოფილიყო, რომ სააწმუნოება არ იყოს. იგი კვლავ მორცხვად აღებს წარმოსახვის კარებს. „უნდა იცხოვრო თითქოს...“ ეს „თითქოს“ ილუზიაა, რომლითაც შეიძლება „ულმობელ სინამდვილეს გამოეთიშო“. ფაუსტური ტიპი მისდევს ილუზიის ამ აჩრდილს და ცდილობს რამე გააკეთოს, დიდი თუ მცირე, მაგრამ მაინც გააკეთოს, რადგან არ უნ-

და მის გარეშე დუმილი იყოს. „საბრალდებულო სკამზე მჯდომ-საც აქვს სურვილი მის შესახებ ილაპარაკონ“. ზოგს ეს უმართლებს კიდევ. „საკმარისია ვინმემ კონსიერჯის ცოლი მოკლას, რომ ცნობილი გახდეს“. ყველას რალაციის იმპულსი აქვს, ქალებსაც კი. „ნაპოლეონის მსგავსად, ისინი ფიქრობენ წარმატებას მიაღწიონ იქ, სადაც ყველა მარცხდება“. თუ ვერ მიაღწევენ, მაინც შეეცდებიან სხვას მოაჩვენონ, ვითომ გაიმარჯვეს. აქ ილუზია შეცვლის სინამდვილეს, წარმოსახვა გააგრძელებს არსებულს; რასაც ცხოვრება არ იძლევა, ფანტაზია მიაღწევს. კ ა მ ი უ ს აზრით, ხელოვნების ქემმარტი ნაწარმოები იქ იბადება, სადაც გ ო ნ ე ბ ა უ ა რ ს ა მ ბ ო ბ ს ა ზ რ ო ვ ე ბ ი ს კ ო ნ კ რ ე ტ უ ლ ო ბ ა ზ ე . მისი წიაღი ბურუსია და არა სიცხადე. სინათლეს მაშინ უფრო შევიგრძნობთ, თუ მას ბნელი ოთახიდან ვუყურებთ. ვარსკვლავების კაშკაში უფრო ნათელი გვეჩვენება, თუ კანალიზაციის მილიდან შევხედავთო, — წერდა ს. მ ო ე მ ი. „ქვეყნიერება რომ ნათელი იყოს, ხელოვნება არ იქნებოდა“, — ასკენის კ ა მ ი უ.

აქედან იწყება სინათლის ძიება ბნელში. ეს ძიება თითქოს ფაუსტურ ხასიათსაც გამოხატავს. ბნელიდან სინათლეში გასვლა ყველას სურვილია, მაგრამ საქმე ის არის, რომ კ ა მ ი უ ს, რ ე მ ა რ კ ი ს, ს ა გ ა ნ ი ს და სხვათა „ყვითელი სინათლე“ კაფე-შანტანების ფანჯრებიდან მოდის. იგი ჩამოშვებული ფარდების იქით ანათებს. ეს სინათლე არ არის გონების, ცოდნის, ქემმარტიებისა თუ უნარის ტრადიციული ალეგორია. მართალია, ექსისტენციალისტები ამ სუსტი სინათლის ნაპერწკლებს ამქვეყნიურ სინამდვილესა და არსებობის ფარგლებში ეძებენ, მაგრამ ის მაინც არ გამოხატავს ფაუსტურ მისწრაფებას. მათ არცა აქვთ ასეთი დემონური ძალა. სატანა ეშმაკის ბუშებმა შეცვალეს, ხოლო გილგამეში, ამირანი, პრომეთეოსი და ფაუსტი—პატარა „ფაუსტულუსებმა“, რომლებიც საკუთარ პიროვნულ ბედნიერებას ეძებენ და არა კაცობრიობის საყოველთაო კეთილდღეობას.

კ ა მ ი უ ს აზრით, კაცობრიობა შავი ქირითაა შეპყრობილი¹. ქირს ვირთხები ავრცელებენ. ადამიანები ებრძვიან

¹ A. Camus, La Peste, Paris, 1944.

ამ საშინელ ეპიდემიას და მის გამავრცელებლებს, მაგრამ მხოლოდ დროებით იმარჯვებენ. ვირთხები ისევ გამოვლენ სოროებიდან და შავ ჭირს ისევ მოსდებენ ქვეყანას. ეს არსებობის ქრონიკული აუცილებლობაა. კ ა მ ი უ ვერ მიდის იმის შეგნებამდე, რომ ყოველივე ამის მიზეზი საერთოდ ცხოვრებისა და ადამიანების მართლაც „ქრონიკული მანკიერება“ კი არ არის, არამედ კაპიტალისტურ ქვეყნებში გამეფებული სოციალური უსამართლობა. პრომეთეოსიკა და ფაუსტიკ იმიტომ იცვლება სიზიფის მითით, რომ ადამიანის საერთო უმწურო მდგომარეობა იქნეს დადგენილი. ექსისტენციალისტური ლიტერატურის წარმომადგენლები ამ საკითხებს საზოგადოებრივი განვითარების კანონზომიერებისაგან მოწყვეტილად განიხილავენ. ამიტომაც სწორად ვერ ხსნიან „ცხოვრების უღმობელი სიდიადის“ სოციალურ საფუძვლებს. ისინი ვერ არკვევენ, თუ სად არის მათ მიერვე ზოგჯერ კრიტიკულ ასპექტში დანახულ მანკიერებათა მიზეზები.

ექსისტენციალისტებს სურთ მანკიერებანი ცხოვრებისა და ადამიანების ბუნებრივ თვისებად წარმოადგინონ და არა კლასობრივი საზოგადოების დამახასიათებელ ნიშნად. როცა საზოგადოება დაყოფილია პრივილეგიური მჩაგვრელებისა და ყოვლად უუფლებო ჩაგრულების ჯგუფებად, არ არის მოსპობილი ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლოატაცია, ცხადია, უსამართლობასა და ბოროტებას ექნება ადგილი. ის რაც მათ ბიოლოგიურ და სოციალურ აუცილებლობად მიაჩნიათ, ფაქტიურად საზოგადოებრივი ცხოვრების მოუწესრიგებლობის შედეგია.

ასეთ საკითხებს სოციალ-კლასობრივი თვალსაზრისით უნდა განხილვა და არა ზოგადი აბსტრაქციებით. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება იქნეს შესწავლილი ადამიანისა და ცხოვრების საჭირბოროტო საკითხები. კერძოდ, სიზიფის ანტიფაუსტური მითიც კლასობრივი თვალსაზრისით უნდა იქნეს გაგებული. ფაუსტურ პარადიგმებში ამის მაგალითსაც ვხვდებით. ✓

ღვთაებრივი შიში. თანამედროვე ფრანგმა მწერალმა რობერ მერლმა 1954 წელს გამოაქვეყნა ერთმოქმედებიანი ფანტაზია „სიზიფი და სიკვდილი“, რომელშიც სცადა სი-

ზიფის, ამ მარადიული ტანჯვის ანტიფაუსტური სახის არა ისტორიულ, არამედ ეთიკურ პლანში გადაწყვეტა. ავტორი მოხერხებულად იყენებს მითს სიზიფის შესახებ და გვიამბობს, თუ რატომ ან როგორ იქნა დასჯილი ეს ხალხის კეთილდღეობისათვის მებრძოლი გმირი. აქაც ისევე, როგორც ჯ. ჯოისის „ულისში“, ა. ჟიდის „ცუდად მიჯაჭვულ პრომეთეოსში“ ან პ. ვალერიის „ფაუსტში“ წარსულისა და აწმყოს სურათები ერთმანეთზეა წაფენილი და ერთ ექსპოზიციასში გაერთიანებული. მერლის პიესის მოქმედება თანამედროვე კორინთში ხდება, სიზიფის პატარა სასტუმროში. აქ მოდის რომელიღაც გაზეთის ჟურნალისტი, რომ მისგან ინტერვიუ მიიღოს და ეს სენსაციური მასალა გამოაქვეყნოს პრესაში, თუმცა ეშინია კიდევ, რადგან იცის, რომ სიზიფთან ცხოვრობს სიკვდილი, რომელიც მას ოლიმპის მბრძანებელმა ზევსმა გამოუგზავნა. სიზიფის მეუღლე არისტეა უამბობს ჟურნალისტს, თუ რატომ განუორისნდა ზევსი სიზიფს. ღმერთების მეთაურს თურმე მოეწონა პატარა გოგონა ეპინა და მოიტაცა. ამას თვალი მოჰკრა სიზიფმა და უამბო ეპინას მამას, მდინარეთა მრისხანე ღმერთს, ასოპს, რომელმაც შურის საძიებლად ნიაღვრით წალეკვა მოუნდომა ოლიმპს. მართალია, შემდეგ ზევსმა შეირიგა ასოპი, ეპინაც თავისთან დაიტოვა, მაგრამ დასმენისათვის სიზიფის დასჯა მოინდომა და სიკვდილი გაუგზავნა. მიუხედავად იმისა, რომ ამის შემდეგ მთელი თვე გავიდა, სიზიფი მაინც ცოცხალია. არც სიკვდილი მიდის სასტუმროდან, რაც „ზედმეტ ხარჯებს იწვევს“.

ჟურნალისტს აინტერესებს როგორ გამოიყურება სიკვდილი. არისტეა პასუხის ნაცვლად მოიხმობს სიკვდილს და სტუმარს ეუბნება, თქვენ თვითონ შეგიძლიათო მისი ნახვა. შეშინებული ჟურნალისტი მართლაც ხედავს მას, მაგრამ სიკვდილი სრულიად არ ჰგავს იმას, რაც ტრადიციულად ჰქონდათ ადამიანებს წარმოდგენილი: ჩონჩხი შავი მოსასხამით და ცელით ხელში. პირიქით, ოთახში შემოდის შავ მუნდირში გამოწყობილი ტიპიური ბიუროკრატი მოხელე, რომელსაც ილღიაში უზარმაზარი „სარეგისტრაციო დავთარი“ აქვს ამოჩრილი. ამ დავთარში

სიკვდილს აღრიცხული ჰყავს ყველა მოკვდავი— „თანახმად არსებული წესებისა და კანონებისა“. მას უხარია, რომ ასეთ კანონებს უამრავს სცემენ ყოველდღიურად. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ადამიანები თავიანთ მიერვე შექმნილი კანონებით ემსახურებიან სიკვდილს.

ეურნალისტს, ცხადია, აინტერესებს, მისი გვარიც თუ არის სიკვდილის სარეგისტრაციო დავთარში შეტანილი და, თუ ასეა, ისიც გაიგოს როდის მოხდება ეს. ამაზე სიკვდილი მიუღებს, რომ, რაკი ის კაცისა და ქალის შვილია, მოკვდავთა რიცხვს მიეკუთვნება და შეტანილია მეექვსე სტატიის „ბ“ კატეგორიაში. თვითონ სიკვდილს არ შეუძლია განსაზღვროს ვინ როდის უნდა მოკვდეს, რადგან იგი „მხოლოდ სიკვდილია და არა ბედისწერა“. ასეთ საკითხებს სხვა უწყება განაგებს. სიკვდილი გადაწყვეტილებას კი არ იღებს—ასრულებს. ახლა კი ეს ძალაც დაკარგული აქვს, რადგან სიზიფმა მოსტაცა ერთადერთი ოქროს კალამი, რომლითაც ის ახდენდა მოკვდავთა რეგისტრაციას. კანონის ოცდამეხუთე პარაგრაფის ძალით კი მას სხვა კალმით ამის გაკეთება არ შეუძლია.

სიკვდილმა სიზიფის საქმეზე საჩივარი გაუგზავნა ზევსს და ახლა უცდის მის განკარგულებას. თვითონ სიზიფი კი სრულიად გულგრილად უყურებს ამ ამბებს. ის არც აპირებს დაუბრუნოს ოქროს კალამი სიკვდილს, რადგან „ბუნებით კეთილი ადამიანია“ და ხალხისთვის უკვდავების მინიჭება უნდა. მართალია, სიცოცხლე ეზიზღება კიდევც. მაგრამ მაინც ცდილობს იცოცხლოს. რატომო, რომ ჰკითხონ. ა. კ ა მ ი უ ს მსგავსად ისიც იტყვის, რომ ამის ათასგვარი წვრილმანი მიზეზი არსებობს, აი თუნდაც ის, რომ საუზმის შემდეგ მას შეუძლია გამოვიდეს აივანზე, იკითხოს გაზეთები, მოსწიოს ჩიბუხი და სხვა. სიზიფს აკავენს ის პატარა სიამოვნებანი და სიხარული, რაზეც ჭერ კიდევ მეტერლინკი წერდა „ლურჯ ფრინველში“. სიკვდილისთვის ეს აუტანელია. ამას კი შეიძლება სავალალო შედეგები მოჰყვეს. აი უკვე ერთი თვეა, რაც მას მოსტაცეს ოქროს კალამი და ამის გამო ქვეყნად ათასგვარი საშინელება ხდება: ადამიანები აღარ კვდებიან, მომაკვდავები თავს უკეთ გრძნობენ, წყალში გადავარდნილები

არ იხრჩობიან, მეომრები ერთმანეთს ვერ კლავენ, მსჯავრდებულებს ცეცხლში აგდებენ, ისინი კი უვნებლად გამოდიან იქიდან. შხამმა დაკარგა ძალა, ხანჯალი ველარ გმირავს გულებს, შავი ჭირიც კი უძლური გახდა. ჩამოსახრჩობად ჩამოკიდებულის მასხრობას აღტაცებაში მოჰყავს მაყურებლები. ყოველივე ამის შედეგად იარაღის წარმოება შეფერხდა, ტყვიაწამლის ფასი დაეცა, დაჭირავებული მკვლელები უსაქმოდ დაეხეტებოდნენ, სიკვდილის სტატისტიკა თანდათან შემცირდა და ბოლოს ნულს გაუტოლდა. სამაგიეროდ, ყოველგვარი ცოცხალი არსება „უსირცხვილოდ მრავლდება“. ყველგან არეულობაა. უკვე აღარ არსებობს ღვთაებრივი შიშო. ჯოჯოხეთი მითად იქცა. მოკვდავთ არ ეშინიათ ღმერთების. უარესიც, ისინი თავიანთ თავს თვლიან ღმერთებად. ადამიანთა საზოგადოების საფუძვლები შეირყა, არმიასა და პოლიციას მასხრად იგდებენ და, „რაც მთავარია“, მონა აღდგა ბატონის, ღარიბი—მდიდრის, ხოლო ბრბო დიდებულთა წინააღმდეგ. ერთი სიტყვით, სიზიფის „უტიფარი“ მოქმედებით მსოფლიო წესრიგი დაირღვა. თვითონ სიზიფი კმაყოფილია ყოველივე ამით, რადგან მას არც არასოდეს მოსწონდა სიკვდილის შიშზე დაყრდნობილი „მსოფლიო წესრიგი“.

აქ ისევ იჩენს თავს ორი პროტოგონისტის — ფაუსტისა და მეფისტოფელის ტრადიციული დაპირისპირება. რ. მერლის ამ პიესაში ფაუსტი სიზიფია, მეფისტოფელი კი სიკვდილი. სიზიფი თავისშივე აერთიანებს გილგამეშის, ამირანის, პრომეთეოსისა და ფაუსტის მისწრაფებებს. მას სურს მოსპოს სიკვდილიანობა და მარადიული ბედნიერება მოუტანოს ხალხს. მაგრამ ეს თურმე არ უნდათ თვითონ ადამიანებს. რ. მერლის ადრეც (1953 წ.) ჰქონდა დაწერილი რომანი „ჩემი ხელობაა სიკვდილი“. თანამედროვე მეფისტოფელის ხელობაც ეს არის. სიკვდილი ეუბნება სიზიფს, რომ თვითონ ადამიანებს არ უნდათ უკვდავება, და რომ სიზიფი თავისი მოქმედებით ხალხის ინტერესების წინააღმდეგ გამოდის. აღშფოთებული სიზიფი არ ეთანხმება სიკვდილს. აგერ ვკითხოთო ყურნალისტს, მაგრამ, მისდა გასაოცრად, ყურნალისტიც სიკვდილს ემხრობა.

ე. ი. სიკვდილის აუცილებლობასა და სასურველობას უჭერს მხარს.

ამასობაში ზევისი განკარგულებაც მოაქვს ომის ღმერთს გენერალ არესს, სიკვდილის „გულითად მეგობარს“. ისინი გადაეხვევიან ერთმანეთს. სიკვდილს იმედი მოეცემა. არესი წინადადებას აძლევს სიზიფს გაჰყვეს მას ჯოჯოხეთში. სიზიფს ჯერ უნდა გაიგოს, თუ რა მოელის მას „იქ“. საშინელი სასჯელიო — მიუგებს ომის ღმერთი და განუცხადებს, რომ ის იძულებული იქნება ყოველდღე, და მუდამ — უკუნითი უკუნიისამდე აგოროს მძიმე ლოდი მთაზე, მაგრამ, როგორც კი მიუახლოვდება მიზანს... და ა. შ., რასაც სიზიფის მითი წარმოადგენს. პრომეთეოსისებურად უშიშარ სიზიფს ეს არც აწუხებს. იგი ამბობს, რომ ეს სრულიადაც არ არის საშინელი და არც შეცვლის მის ამქვეყნიურ ცხოვრებას, რადგან რასაც ის აქ აკეთებს, აბსოლუტურად იგივეა. სიზიფი ახლაც დგება ყოველ დღით ექვს საათზე, გვის იატაკს, ხდის ყავას, რეცხავს ჭურჭელს, გამოაქვს მაგიდები აივანზე და ემსახურება კლიენტებს. საღამოთი მაგიდები ისევ შიგნით შეაქვს, რომ დღით ისევ გამოიტანოს, ისევ დაგავოს იატაკი, ისევ გამოხადოს ყავა, ისევ დარეცხოს ჭურჭელი და სხვა. ეს არისო ჩემი „სიზიფის შრომა“ — ამბობს ის. ამით მე რლის ძველი მითი პირდაპირ ცხოვრების სინამდვილეში გადმოაქვს. სიზიფი იმეორებს მრავალ ფაუსტურ პარადიგმაში გამოთქმულ აზრს იმის შესახებ, რომ თვით ცხოვრებაა ჯოჯოხეთი და უარესიც.

სიზიფი უარს ამბობს გაჰყვეს არესს იმქვეყნად. არესი ეხზრის რევოლვერს, მაგრამ სიზიფი მაინც უვნებელია. სანამ ოქროს კალამი მას აქვს, სიკვდილი ვერ გაეკარება, ვერც მას, ვერც სხვას. ამიტომაც, რომ, მკვლელები უსაქმოდ არიან, მათი ხანჯალი ველარ აღწევს მიზანს. აქამდე ღმერთები ხოცავდნენ ხალხს სიამოვნებისთვის, ხოლო ადამიანები — ადამიანებს, რათა ღმერთებს დამსგავსებოდნენ. ამიერიდან ველარც ღმერთები და ველარც ადამიანები შეძლებენ ამას, რადგან სიზიფმა მოუსპო მათ „ეს სიამოვნება“. სიკვდილმა რომ თქვა, თითქოს მისი განიარაღებით ადამიანები ღმერთებს დაემსგავსნენ, სიზიფის აზრით, სწორი არ არის. ადამიანი რომ ღმერთად ქცეუ-

ლყო. ის ისევ მკვლელი და ბოროტმოქმედი იქნებოდა. ახლა კი ამის აღშფოთება არა აქვს. დასრულდა სიკვდილის მეფობა. შეიქმნა ახალი, სამართლიანი სამყარო. სადაც თვით ღმერთებმაც შეუძლიათ ცოდვის ჩადენა.

ადგილობრივი დიდებულები აღშფოთებულნი და შეშინებულნი არიან. ამბობენ, რომ ასეთი მდგომარეობა არ შეიძლება გაგრძელდეს. ცხოვრება აუტანელი გახდა. ისინი ბრალს სდებენ სიზიფს, რომ მისი დანაშაულის გამო კორინთის დიდებულებს საშინელი სილატაკე მოელით. უარესს მათ ვერაფერი უზამდა — ვერც ომი, ვერც გვაღვა, ხანძარი, შიმშილი ან შავი ჭირი. მათი აღშფოთებისა და შიშის მიზეზი ის არის, რომ „ბრბო“ მოითხოვს მიწების დაყოფას. პოლიცია, არმია, ჯანდარმერია უძლურია, ხალხს შიშს ვერაფერს უნერგავს, ან ვინ უნდა დააშინოს, თუკი პოლიციას აღარ შეეძლება მოკვლა, ჩამოხრჩობა, ოთხში ამოღება, ბორბალზე გაკვრა, ცოცხლად დაწვა. ეს ხომ საშინელებაა! ამიტომ მოვიდნენ კორინთელ დიდებულთა წარმომადგენლები სიზიფთან, რომ დაუბრუნონ სიკვდილს ოქროს კალამი. ისინი ამტკიცებენ, რომ ამას მოითხოვს საყოველთაო კეთილდღეობის ინტერესები, სახელმწიფო, მორალი, წმ. რელიგია, კორინთი! დიდებულები! სამშობლო!

სიზიფი გაოცებულია, სიკვდილი — აღტაცებული. ყურნალისტი მხოლოდ იმაზე ფიქრობს, რომ მისი სტატია სენსაციური გამოვიდეს. სიკვდილი აქებს დიდებულთა წარმომადგენლებს, აი, ესენი არიანო ნამდვილი მოკვდავნი, რომელთაც „ესმით თავიანთი მოვალეობა“. მათ სიკვდილი ურჩევნიათ ქონების დაკარგვას. რა ვქნათ, ასეთია ცხოვრებაო, — თავს იმართლებენ დიდებულები. „ბრბომ რომ თავისი გაიტანოს, ჩვენ რითი ვიცხოვროთ?“ — ამბობს ერთი მათგანი. „იმით, რითაც ბრბო ცხოვრობს“, — მიუგებს სიზიფი. ეს დიდებულების ახალ აღშფოთებას იწვევს. როგორ? ბრბოს გაუთანაბრდნენ? ეს ხომ სიკვდილზე უარესია! მათ ხომ სულ სხვა მოთხოვნის დიდებულები აქვთ, გემოვნება, გრძნობა, სულიერი ღირებულება, რაც ბრბოს არა აქვს. სიზიფი იმითაა გაკვირვებული, რომ დიდებულებს არ ესმით უბრალო ჭეშმარიტება: თუ სიზიფმა თავისი თავი იხსნა სიკვდილისაგან, ამით დაიხსნა ისინიც.

მართალია, არც დიდებულებს უნდათ სიკვდილი, მაგრამ მათი აზრით, უკვდავება მაინც სისულელეა, რადგან ის ზომებიანი არ არის.

აღშფოთებული სიზიფი უარყოფს დიდებულების წინადადებას, მაგრამ სიკვდილი ასწავლის მათ, თუ როგორ შეიძლება ოქროს კალმის დაბრუნება. მართალია, ძალადობა აკრძალულია კანონით, მაგრამ შეიძლება მაინც წაართვა. თუკი ეს მოხდება ხუმრობით, თამაშში“. დიდებულები ეცემიან სიზიფს და ართმევენ კალმს. სიკვდილს მაშინვე შეაქვს დავთარში მისი სახელი და გვარი. სიზიფიც უმალ „თავისი თავის აჩრდილად“ იქცევა და სასოწარკვეთილი იტყვის, არ მეგონა, თუ მოკვდავნი სიკვდილთან შეკრავდნენო კავშირს. არესი და სიკვდილი ძალით გაიყვანენ შას ცხოვრებიდან.

ასე ისჯება სიზიფი, მაგრამ ამ შემთხვევაში არა საერთოდ ადამიანების, არამედ დიდებულებისა და მმართველი წრეების მიერ. მ ე რ ლ ი ს ირონიაც უმთავრესად მათკენაა მიმართული. იგი ა. ჟიდიისა და ა. კ ა მ ი უ ს მსავლად ყველა ადამიანს კი არ ათავსებს ერთ სიბრტყეზე. არამედ მათ კლასობრივ სხვაობას ხედავს და ამიტომაც უფრო სწორად განსაზღვრავს კაცობრიობის ნამდვილი მტრების ვინაობას. მაგრამ მ ე რ ლ ი ს ნაწარმოები გამონაკლისია. ბურჟუაზიული ლიტერატურა უფრო სიზიფის შრომის ამაოებას განაზოგადებს. ვიდრე მის თავდადებას. თანამედროვე მოდერნისტი მწერლების კონცეფციით სიზიფი პრომეთეული ბრძოლისა და ფაუსტური ძიების სავალალო შედეგია. მათი აზრით, კაცობრიობის ისტორია ქვის ამოო გორებაა ერთი ადგილიდან მეორეზე. კ ა მ ი უ წერდა, რომ ჩვენ მთელი სიცოცხლის მანძილზე ვაგორებთ ასეთ ქვებს და იმაზე კი არ ვფიქრობთ, რომ ეს ქვები ჩვენვე მოგვილევენ. ასეთი თვალსაზრისით, სიცოცხლეს ყოველგვარი ფასი ეკარგება და ადამიანის წინაშე ისევ ყოფნა— არყოფნის ტრაგიკული დილემა დგება. ამ დილემას კი კვლავ ტრანსცედენტური უსახეობისაკენ მიუყვართ. იქ კი ფაუსტიც ჰამლეტის პოზაში დგება და სადღაც არსებობის მიღმა, „შ ე შ ლ ი ლ ი ა ჩ რ დ ი ლ ე ბ ი ს“ სამეფოში ეძებს თავის უკანასკნელ თავშესაფარს. სულერთია, ამქვეყნად ის ვერაფერს

მიადწევს, რადგან ადამიანმა დაკარგა რწმენა მოყვასისადმი. მას იქვე შეეპარა ადამიანურის ეთიკურ სიწმიდეში. მართალია ყოველ ადამიანს აქვს მიდრეკილება რ ა მ ე ს რწმენისადმი, მაგრამ ვერ მიმხვდარა, თუ რა უნდა იყოს ეს „რ ა მ ე“, რომლის რწმენა შეიძლება. რ ე მ ა რ კ ი ს რომანის „ჟამი სიცოცხლისა და ჟამი სიკვდილისა“ გმირ ერნსტ გრებერსა და მის ყოფილ მასწავლებელ პოლმანს შორის ასეთი საუბარი გაიმართება:

■ — უნდა გწამდეს კაცს. გწამდეს. აბა, მაშ სხვა რაღა დაგვრჩენია?

— რა უნდა გწამდეს?

— ღმერთი და კეთილი საწყისის არსებობა ადამიანში.

— მერედა, თქვენ არასოდეს არ შეგპარვიათ ამაში ექვი?

— როგორ არა, — მიუგო ბერიკაცმა, — ხშირად. მაშ,

სხვაგვარად როგორ შეიძლება გწამდეს კაცს?”

ექვი და რწმენა ერთმანეთს ავსებენ. ბოროტების თარეში სიკეთის ლამპარს ვერ აქრობს, მაგრამ ვერც კეთილი ნების ადამიანებს რაზმავს უკეთესისათვის საბრძოლველად. რ ე მ ა რ კ ი ს ე გმირმა ლუდვიგ კერნმა ახალგაზრდობაშივე გამოსცადა ცხოვრების ყოველგვარი საშინელება, შეუბრალებლობა, ეგოიზმი, სიცრუე, მაგრამ მას მაინც სწამს მეგობრობის, სიყვარულისა და ურთიერთდახმარების ძალა. ასეთივენი არიან რ ე მ ა რ კ ი ს „სამი მეგობრის“ გმირები. ისინი „ვიწროდ შემოღობილში“ ეძებენ თავიანთ ბედნიერებას, კმაყოფილებიან ცხოვრების მკირე საჩუქრით, მინიმალური შემოსავლითა და შემთხვევითი სიყვარ ლით. სხვა არაფერი უნდათ და არც არაფერზე ფიქრობენ, რადგან ცხოვრებამ დიდი ხანია, რაც ყოველგვარი ილუზია დაამსხვრია. რ ე მ ა რ კ ი ს „სიმპათიური უსაქმურები“ მაინც გაკიცხვას იმსახურებენ. ისინი არ არიან საზოგადოების მოქმედი წევრები. მათი მიზანია „იხანგრძლიონ“ და საკუთარ ნიჭარებს გაუფრთხილდნენ. ამისათვის არაფერზე არ ამბობენ უარს, საროსკიპოებში, საფლავის ძეგლთა ფირმაში თუ საგიჟეთში იმუშავენ, ოღონდ როგორმე თავი გაიტანონ და იხანგრძლიონ.

სხვებთან შედარებით, თითქოს რავიკი გამოირჩევა თავისი „აქტიურობით“, თუმცა მისი აქტიურობაც პირადი შურისძიების იქით ვერ მიდის. ადამიანების შინაგანი აპათია, განურჩევლობა, ყველაფრისადმი შეგუება, უკმაყოფილების მხოლოდ ბუზღუნით გამოთქმა, პიროვნული დამოკიდებულების ცინიკური რეპლიკებით დაცვა — ეს არის რ ე მ ა რ კ ი ს გარემოსთან ურთიერთობის ფორმა. იგი პასიურია, უსიცოცხლო, მოდუნებული. მისი სხვა გმირებიც ასევე მიჰყვებიან ცხოვრების უსიხარულო დინებას. ისინი კი არ ცხოვრობენ, არამედ ხანგრძლიობენ დროში. მათ უნდათ როგორმე დაარწმუნონ თავიანთი თავი, რომ ყველაფერი რიგზე იქნება, რომ გადაარჩები ანდა კიდევ ერთხანს იხანგრძლივებენ ცხოვრების ამ ქაოტიურ უწყესრიგობაში. ეს კი მათ ხელს არ შეუშლის კვლავ ყოფნა — არყოფნის ჰამლეტისებური პრობლემა დასვან ან დანიელი პრინციის სკეპტიკური ფილოსოფია ფაუსტური ძიების ქეშმარიტ აზრად გამოაცხადონ.

დიდემის რქები. მას შემდეგ, რაც ფაუსტმა დაკარგა სიმტკიცე ქეშმარიტების ძიებაში, ზოგიერთ მომენტში მართლაც დაუახლოვდა ჰამლეტს. ეს სიახლოვე უფრო თანამედროვე პარადიგმაშია საგრძნობი. დრამატიული პოემის „ჰორაციუსის“¹ მესამე თავში ფაუსტი ესაუბრება ჰორაციუსს, რომელიც სპეციალურად ჩამოვიდა ვიტენბერგს მის სანახავად ჰამლეტის სიკვდილიდან თორმეტი წლის გასვლის შემდეგ. ჰორაციუსი ამბობს, რომ მეფე ფორტინბრასმა მას ლორდის ტიტული უბოძა და მამულებით დაასაჩუქრა. იგი თურმე წარგზავნილი იყო რომის პაპთან სპეციალური დავალებით და, იქიდან დაბრუნებული, შეჩერდა ვიტენბერგს, „რათა ცოტა ხანს ეოცნება დიდწვერა დოქტორის სამახსოვრო კაბინეტში“. ჰორაციუსი ამბობს, რომ ფაუსტი თავის დროს ყველაზე ბრძენი და ერუდირებული იყო პარიზში, ოქსფორდსა და ბოლონიაში, და რომ მან აირჩია მარადიული ჯოჯოხეთის წყეული გზა. ახლა ისინი ხვდებიან ერთმანეთს. პ ლ ა ტ ც ი კ ი მოდერნისტული პოეზიის ყაიდაზე აღწერს მათ შორის საუბარს. ამ საუ-

¹ H. Platzic, Horatius, 1958.

ბრის შინაარსის გაგება ძალიან ძნელია, რადგან უაღრესად „საიდუმლო პოეტური მეტყველებითაა“ შედგენილი. ყოველ შემთხვევაში იმას მაინც ვიკებთ, რომ ფაუსტის ფიქრები, რომელთაც „შიათ შინაარსიანი ძვლები“, დაწინააღმდეგებენ „ძველ ბუნავში“ — ევროპაში, მეფეების, ეპისკოპოსების, ბიურგერების. ოფლიან „გლეხთა“ ომების, ხელშეკრულებების, ჩვენი დროის პოლიტიკის, დარტყმების და კონტრდარტყმების ევროპაში და ეძებენ ახალ საყრდენს. ფაუსტი აქ ოდისევსისებური „უსახეო არავინაა“, რომელიც ეძებს „ნამდვილი არსებობისა და ფიქრების“ ფორმას. იგი დაბნეულია „შეშლილ მოვლენათა“ შორის. ოდესღაც მას უნდოდა ეპოვა ფილოსოფიის ძვირფასი ქვა. ახლა კი დგას „მისივე კერისაგან გამურული“, ირგვლივ მყრალ ნამწევავთა შორის და ესაუბრება ჰორაციუსს, რომელმაც ჰამლეტის თავგადასავლის გახსენებით „იმ დროის აბდაუბდა ქრონიკიდან“ გამოათრია ერთი „ქეშმარიტად ფილოსოფიური მოვლენა“. ფაუსტი ცინიკურად უარყოფს ყოველგვარ ღირებულებას, ჰამლეტის ადამიანურობასაც. ჰორაციუსის ცნობა. თითქოს ჰამლეტი გამართლდა, როგორც ქრისტიანი და კეთილშობილი ადამიანი, ფაუსტს „ტრივიალურ მტკიცებად“ მიაჩნია. იგი ამბობს, რომ კლავდიუსი, დედოფალი, ჰამლეტი, ოფელია, და თვით ჰორაციუსიც არ არიან „კაცნი და ქალნი“, მით უმეტეს — ჰამლეტი, „რომელმაც განვლო ისტორია და შევიდა უნივერსალობაში“. მან ერთსეულ ჩაუარა აბსტრაქტულ სიმბოლოს მაღალი ფილოსოფიის კარის წინ და უკვე აღარ შეუძლია დაუბრუნდეს „ძელისა და ხორცის სულელურ ქობს“.

ფაუსტის ასეთი სკეპტიციზმი გამოწვეულია სამყაროს ნეგატიური აღქმით, იმის შეგრძნებით, რომ „ქვეყანა ქვიშასავით იფშვნება“. იგი გადმოსცემს „გიჟი ფილოსოფოსის“ ჰამლეტის აზრებს ყოფნა—არყოფნის შესახებ და განმარტავს, რომ ეს ნიშნავს ძველი დიქტომიის Sein-ისა და Werden-ის განმეორებას. მისი აზრით, „ყოფნა“ არის „ქმედობა“, ხოლო არყოფნაც (ანუ ყოფნის ზედაპირი) იგივე „ქმედობაა“. ყოფნა მარადიულობაა, ხოლო მისი სინონიმური ცნებაა არყოფნა, რაც სიკვდილს ნიშნავს. ასეთი ბუნდოვანი მსჯელობით პლატციკის

ფაუსტი ცდილობს დაარღვიოს ტრადიციული აზრი, თითქოს ყოფნა სიცოცხლეს ნიშნავს, ხოლო არყოფნა — სიკვდილს. „პირიქით, — ამბობს ის, — ალტერნატივა „სიცოცხლე ან სიკვდილი“ შებრუნებული უნდა იქნეს და ითქვას „სიკვდილი ან სიცოცხლე“. ეს, მის მიერვე ნათქვამი, აზრი ისე მოეწონა ფაუსტს, რომ უბის წიგნაკშიც ჩაიწერა ასეთი მსჯელობა: თუ ყოფნა და ქმედობა „ჩვენი მეგობრის დილემის რქებია“, ე. ი. ძირითადი პრობლემებია, მაშინ ქმედობა ნიშნავს არსებობას თავისი ამოებით, ბალახივით სიუხვესა და ხანმოკლეობას, ყოფნა კი უნდა გულისხმობდეს რაღაც უფრო მაღალ მდგომარეობას. თუ ეს ასეა, მაშინ ალტერნატივა არსებობს არა ყოფნასა (ცხოვრება) და ქმედობას. (სიკვდილი) შორის, არამედ — მხოლოდ უმაღლეს სიცოცხლეში, ფილოსოფიაში, სადაც კაცი ეძებს მარადიულობას. ეს მიკიბულ-მოკიბული მსჯელობა პლატონის იმისთვის სჭირდება, რომ დაადასტუროს ჩვენს მიერ უკვე განხილული ანტიფაუსტური თეზა, თითქოს სიკვდილი იყოს არსებობის ანუ ყოფნის უმაღლესი ფორმა. თუ ეს ასეა, მაშინ ყოფნა—არყოფნა პოლარული ცნებები კი არ იქნებიან, არამედ — ერთმანეთიდან გამომდინარე, ე. ი. ყოფნა და რაღაც უფრო მაღალი ფორმა ყოფნისა.

პლატონის ფაუსტურ კონცეფციაში ისევ სარტრისეული დებულებები იჩენენ თავს. იგი სხვაგვარი (უფრო გერმანული) ტერმინებით, მაგრამ მაინც სარტრის იმეორებს, როცა ამტკიცებს, თითქოს ქმედობა — Werden (სარტრის მიხედვით თავისთვისობა — pour-soi) — მიწიური, მატერიული არსებობის სიმბოლოა, მატერია კი, მისი აზრით, „სიბრძნის ან სულის ქერქია“, ხოლო ქვეყანა — „ღმერთისგან დაცარიელებული სახლი“. ადამიანის ამქვეყნიური არსებობა, როგორც ქმედობა, ე. ი. მეფე, დედოფალი, მსახური, კონსული, ან, ვინც არ უნდა იყოს, დგასო იმ კიბის ძირას, „საიდანაც ყოფნა შორს არის და ყველაფერი მხოლოდ ქმედობაა“. ადამიანები ნაბიჯ-ნაბიჯ მიჰყვებიან ამ კიბეს. „ყოველი მათგანი თავისივე საფეხურებით ადის ყოფნაში“, ვიდრე მიაღწევდეს გუმბათს უმაღლესი არსებობისა. ერთი შეხედვით ეს მსჯელობა თითქოს პოზიტიურ-ფაუსტურია: ადამიანი თანდათან აღწევს თავისი არსებობის

20. მ. კვესელავა

უმადლეს წერტილს — სრულყოფას, მაგრამ ნამდვილად საქმე ასე არ არის. კითხვა ისმის — ვინ ან როგორ აღწევს იმ გუმბათამდე? ამ საკითხს პლატციკის ფაუსტიც აყენებს: „და ვინ, ვინ ამოგვიდგება ჩვენ იქ გვერდში?“ ეკითხება ის ჰორაციუსს. ეს უკანასკნელი, ცხადია, მაშინვე წამოიძახებს: „ლორდი ჰამლეტი!“ თითქოს ფაუსტსაც უნდოდა დათანხმებოდა, პირიც დაალო, რომ ეთქვა „ღიახო“, მაგრამ უცებ „ჯიუტმა ელვამ გაჰკრა თვალებში“ და დაიყვირა: „არა, შენი ლორდი ჰამლეტი არა, არამედ მისი აჩრდილი!“

გასაგებია! ისევ ძველებური თეზა — ადამიანი თავის სრულყოფას სიკვდილში აღწევს. სრულყოფის მწვერვალზე დადგება არა ადამიანი, არამედ მისი აჩრდილი.

სწორხაზოვანი წრე. შემდეგ ისევ პლატციკისებური ბუნდოვანება იწყება. იგი თავისი აზრების ახალ „გეომეტრიულ კონსტრუქციებს“ ქმნის და ისევე ძნელად გასაგებს, როგორც საერთოდ აბსტრაქტული ხელოვნებაა. პლატციკიც აბსტრაქციონიზმის წარმომადგენელია, ამიტომ მისი ბუნდოვანი პოეტური მეტყველების ფორმაც ასეთია. ფაუსტი ეუბნება ჰორაციუსს: — წარმოიდგინე წრის მსგავსი რამ, მაგრამ სწორი, როგორც ატყორცნილი ხაზი დედამიწიდან ზეცისკენ. თავის ქალიდან (როგორც წელან გითხარი, მიწის სახეობაა) აჩრდილისაკენ (სულის სახეობაა) სრული წრე. ასეთი აბსტრაქციონისტული „პოეტური მეტყველების“ აზრი ის უნდა იყოს, რომ არც მიწის სახეობა და არც სულის სახეობა არ ქმნის ადამიანს, როგორც იდეალურ კომპლექსს. ცალ-ცალკე ისინი „სწორხაზოვანი წრეებია“ (!) ხოლო ერთად — „სრული წრე“, სადაც თავის ქალა მატერიულ არსებობას ნიშნავს, ხოლო აჩრდილი — სულიერს. ცოტა ქვევით ფაუსტი თვითონ ამბობს, გადააგდე თავის ქალა და შენ მიიღებ სუფთა სულს, ან მოაშორე მას აჩრდილი და მიწა დარჩებაო. ეს სულისა და სხეულის ჩვეულებრივი დუალისტური გაგებაა. პლატციკისათვის სულის პრიმატი ბუნებრივია. აჩრდილი სულის ფორმაა, ამიტომ მხოლოდ ის აღწევს „უმადლეს საფეხურს“. აქ ისევ უცნაური კითხვა იბადება: ვისი აჩრდილი? ამ კითხვაზე ფაუს-

ტი ისევ მიკიბულ-მოკიბულად უპასუხებს. მისი აზრით, აჩრდილი ყველაფერზე უფრო ნაკლებ მატერიალურია და ამიტომ ყველაფერზე უფრო შესაფერისი, რომ უმაღლეს საფეხურზე იდგეს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ „აჩრდილი არის ზღვარი“. ჰამლეტიც მადლიერია აჩრდილის, რადგან თვითონაც, როგორც „ტრაგიკული ისტორიის მთავარი ანტაგონისტი“, მიემართება „სინამდვილისა და გაგებისაკენ“. ამით ფაუსტი ამბობს, რომ იგი უახლოვდება სხვა უფრო წმიდა წრეს, ესე იგი, აჩრდილის მიღმა არსებულ წრეს. მართლაც, თუ ყოფნა—არყოფნის ზღვარი აჩრდილია, გაგება აჩრდილისათვის ამ აჩრდილის მიღმა უნდა ვიგულისხმოთ. ეს იქნება მოძრაობა აჩრდილიდან აჩრდილის აჩრდილისაკენ, რაც უფრო მნიშვნელოვანი აჩრდილი ანუ მოჩვენება უნდა იყოს, მაგრამ არა მამისა, არამედ — ჰამლეტის.

მაშასადამე, ჰამლეტის აჩრდილი მიდის მამის აჩრდილის მიღმა და უერთდება არარსებული არსებობის წმიდა წრეს, სადაც ვალერიის ფაუსტი ხედვა გიჟ მარტოხელს. პლატციკის ფაუსტიც თითქმის ისეთივე სტილშია დახატული, როგორც ვალერიის მარტოობა: იგივე ბუნდოვანება მეტყველებისა, გიჟის ბოდვა და სხვა.

ფაუსტი „სინდისის თითს“ უშევრს ჰორაციუსს და „უნდობლობის მზერით“ მისჩერებია მას. იგი სრულიად უაზრო სიტყვებს გაჰყვირის: ბორბალი ბორბალში, ორბიტი ორბიტის შემდეგ და სხვ.

ამ „უცნაურ მოხუცთან“ საუბრით შეშფოთებულმა ჰორაციუსმა შეებით მხოლოდ მაშინ ამოისუნთქა, როცა მსახურის სასიამოვნო ხმა მოესმა: „ეტლი გელოდებათ, უფალო ჩემო!“ იგი სულმოუთქმელად გაეცალა იქაურობას.

ასეთი „შეშლილი გარემო“ და სიგაყემდე მისული პაროქსისტული ფაუსტი შემთხვევითი მოვლენა არ არის. ჩვენი დროის ორივე დიდ პარადიგმაში — პ. ვალერიის „ფაუსტსა“ და თ. მანის „ფაუსტუსში“ — შეშლილობის საკითხი ფაუსტურის ცნების შინაარსის აუცილებელ მომენტადაა ქცეული. პ. პლატციკის „ჰორაციუსში“ იგი წარმოდგენილია როგორც უმაღლესი სიბრძნის რაღაც განსაკუთ-

რებული მდგომარეობა, რომლის მიღწევა მხოლოდ ისეთი გონებრივი ძალის ადამიანებს შეუძლიათ, როგორც არიან ჰამლეტი და ფაუსტი. მაგრამ თუ ჰამლეტი „შეშლილ გარემოში“ თ ა მ ა შ ო ბ ს შეშლილს, თო მ ა ს მ ა ნ ი ს ფაუსტი თვით ამ გარემომ მიიყვანა შეშლილობამდე, თუმცა არსებობის საკითხი თურმე არცამით ამოიწურება, რადგან, პ ლ ა ტ ც ი კ ი ს აზრით, არც შეშლილობა დგას „ცხოვრების პირამიდის მწვერვალზე“. იმის იქით კიდევ ორი გზაა: ერთი სიკვდილისკენ მიდის და არსებობას აჩრდილად ანუ არარსებულ არსებობად აქცევს, ხოლო მეორე უერთდება უფსკრულს ანუ არაფრის სიცარიელეს.

აბსტრაქციონისტების ტრაგედია იმაშია, რომ მათ ვერ უპოვიათ ადგილი, სადაც არსებობა სასურველი იქნება. ინგლისელი პოეტი ი ი ტ ს ი წერს, მე ყოველთვის ვეძებდი ადგილს, სადაც ვისურვებდი მთელი ცხოვრების მანძილზე ყოფნასო¹. ასეთი ადგილი კი არსადაა. უწინ საკითხი გამარტივებული იყო: სამოთხე ან ჯოჯოხეთი. ახლა ამგვარი გაგება წაიშალა. ჯოჯოხეთი თვით ამქვეყნიური ცხოვრების სინონიმად იქცა. ვინც აქ იცხოვრა, იმისთვის იქ ახალი და მოულოდნელი არაფერია. სამოთხეც შეიცვალა ტრადიციული იერი. კონტრასტული წინააღმდეგობები მოისპო და პოლუსები ერთმანეთს დაუახლოვდა. სამოთხე დაემსგავსა ჯოჯოხეთს, ედემის ბაღის სიწმიდე წაირყვნა პორნოგრაფიით. „ზენაართ სამყოფს“ საროსკიპო შეარქვეს, ქერუბიმებსა და სერაფიმებს — მეძავი ანგელოსები, სიყვარულს — სამოთხის შხამი და სხვა. მეფისტოფელს აერია კიდევ სად ჯოჯოხეთია, სად დედამიწა ან სამოთხე. ეშმაკის რქების ჩრდილი წაეფინა ყველაფერს და არსებობის ერთნაირი აუტანლობა შექმნა. ამიტომაც, ვ ა ლ ე რ ი ს მეფისტოფელს ადამიანებზე გული რომ მოუვა, წამოიძახებს: „სამოთხეში, სამოთხეში, ეს არამზადები!“

აქედან ის აზრი გამომდინარეობს, რომ სიკეთესა და ბოროტებას შორის წაიშალა „სასაზღვრო სიტუაციები“. ისინი გაითქვიფნენ ერთმანეთში. ამის შემდეგ სამოთხისა და ჯოჯოხეთის მიღმა

¹ Y e t s , Autobiographia, N.—J. 1927, p. 73.

არსებობის საკითხი წამოიჭრა, მაგრამ ამ სფეროს ობიექტურობის კორელატები (objective correlatives) უკვე არც გონებას ემორჩილება და არც წარმოსახვის ძალას.

ამერიკელი პოეტის სკოტ ფიტცჯერალდის გმირები „ნეტარების ქვეყნის“ საძიებლად სწორედ სამოთხის მიღმა მიდიან, ამაოებისა და სიცარიელის მხარეში. ისინი გამოდიან ტრადიციულ განზომილებათა ფარგლებიდან, ტოვებენ დედამიწას, ჯოჯობხეთს, სამოთხესაც და წარმოსახვის ე. წ. სომატურ სინამდვილეში ეძებენ თავიანთ სრულყოფას. როგორია ეს სომატური სინამდვილეო, რომ ვინმემ იკითხოს, პასუხი წინასწარაა გამზადებული: „ისეთი, როგორც არ არსებობს“.

აქედან სრული დაბნეულობა იწყება. მართლაცდა, სადღა უნდა წავიდეს ფაუსტი, თუ არც სამყაროში ედგომება და არც თავისთავში? ამ კითხვის პასუხზეც ადრევე ვწერდით: — არაფერში, არაფრისთანა არაფერში, უსივრცო მხარეში ან არსებულ არსებობაში.

ექსისტენციალისტური ფილოსოფია ამ შემთხვევაში „მესამე გზას“ ეძებს. თუ მსჯელობა ასეთია: არც ის, არც ეს, ან არც იქ არც აქ, ისევ დაისმება კითხვა: მაშ სად? ამ კითხვაზე ისინი უპასუხებენ: — ექსისტენციაში. მაგრამ რა არის ეს ექსისტენცია? ან სად არის მისი ონტოლოგიური სფერო? სად მიდის თავის თავიდან და გარემოდან დევნილი ადამიანი? ექსისტენციალისტმა კ. იასპერსმა, როგორც შესავალშიც აღენიშნეთ, თქვა: ჩვენ შევდივართ შეუცნობშიო, ხოლო შემდეგ უფრო „დააზუსტა“ და განაცხადა: „ჩანს ადამიანი არაფერში მიდის“¹.

აუტსაიდერი. შემდეგ ამ არაფრის, ფიზიკური განდგომისა და სულიერი სიცარიელის პერსონიფიკაციაც სცადეს და შექმნეს არარსებული არსებობა ზარატუსტრასებური ზეადამიანისა, რომლის არსი თურმე არაფერშია და მას ახლა უკვე ფართოდ გავრცელებული ტერმინი Outsider—აუტსაი-

¹ K. Jaspers, *Rechenschaft und Ausblick*, München, 1951, S. 266.

დერი უწოდეს. ამ ტერმინში თითქოს გაერთიანდა არაფ-
 რობა და განდგომილობა. ეს ინდივიდუალისტური
 კარჩაკეტილობის კრიზისული პერიოდის დაძაბულობის უკა-
 ნასკნელი საფეხურია, „შეშლილი გარემოს“ თეორიის კანონ-
 ზომიერი შედეგი. იქ არ მოქმედებს არც დროისა და სივრცის,
 არც სულისა და მატერიის კანონი. ის სფერო ცნებებში არ
 გამოიხატება, რადგან გონების მიღმა იმყოფება. უწინ, რო-
 გორც ვიცით, იმ სამყაროს „არაფრის სამეფოს“ ან „ტრანს-
 ცედენტურ მიღმას“ უწოდებდნენ, გოეთესთან კი დე-
 დების მხარეს, მაგრამ ფაუსტმა რომ იკითხა რა გზა მიდის იკით-
 კნო, მეფისტოფელმაც ვერ უპასუხა. თანამედროვე ექსის-
 ტენციალისტები სწორედ იმ არაფრის სამეფოს მისასვლელებს
 ეძებენ და თავიანთ „აღმოჩენას“ მესამე გზას უწო-
 დებენ. ეს გზა დროისა და სივრცის მიღმა გადის და სულისა და
 მატერიის სფეროს შორდება. ექსისტენციალისტური ლი-
 ტერატურა, როგორც ქვევით ვნახავთ, მართლაც უარყოფს
 დროისა და სივრცის ყოველგვარ განზომილებას. იგი არც სუ-
 ლისა და მატერიის კანონებს ცნობს. ი. ფიშლი წერს, რომ
 „ექსისტენციალიზმის საფუძველია არა მატერია ან სული,
 არამედ არსებობა — ექსისტენცია“², ე. ი. არსებობა სულისა
 და მატერიის გარეშე ანუ იგივე არარსებული არსებობა, რომ-
 ლის შესახებაც ასე ხშირად გვხვდება მსჯელობა თანამედროვე
 ფაუსტურ პარადიგმებში. ექსისტენციალისტური ფაუს-
 ტის მიზანია გავიდეს დროისა და სივრცის სფეროდან, მოიშო-
 როს სულისა და მატერიის ტვირთი. ასეთ აზრებს ქადაგებს
 ახალადმოჩენილი „ინგლისელი ნიციშე“ კოლინ ვილ-
 სონი, რომელმაც დაწერა სქელტანიანი წიგნი „The Out-
 sider“. თვითონ ვილსონიც განდგომილი ზეკაცის როლს
 თამაშობს, ანტისაზოგადოებრივ ცხოვრებას ეწევა, ქუჩა-
 ქუჩა დაწანწალებს და ხიდებქვეშ ან ბნელ დერეფნებში ათევეს
 ღამეს, დღისით კი ბრიტანეთის მუზეუმში ზის, კითხულობს
 და წერს. იგი 25 წლისაც არ იყო, როცა ეს უზარმაზარი წიგნი

¹ J. Fischl, Idealismus, Realismus und Existentialismus der Gegenwart, Gratz, 1951.

გამოსცა. თანამედროვე ბურჟუაზიულმა დასავლეთმა ვილსონი ჩვენი დროის ნიციუდ გამოაცხადა და დიდი ხმაური ატეხა მისი სახელის გარშემო, იქნებ იმიტომაც, რომ სხვების მიერ რთულად თქმულს მან ბავშვური, მიაშიტური ფორმა მისცა და ადვილად გასაგები გახადა¹.

ვილსონი ეყრდნობა ექსისტენციალისტებს კირკეგორი და ნიჰაიდეგერამდე და მათ აზრებს გადმოსცემს ქაბუკური გატაცებით, ზოგჯერ გულუბრყვილოდაც, მაგრამ უფრო გასაგებად, რამაც გამოიწვია მისი ასეთი დიდი პოპულარობა. ვილსონის აუტსაიდერი იგივეა, რაც ნიციუსის ზეკაცი. მაგრამ, ვილსონის აზრით, სიტყვა Outsider მაინც მრავალისეთი ნიუანსის შემცველია, რომლის ცნებებით გადმოცემა ისევე არ შეიძლება, როგორც არ ხერხდება არაფრის ზუსტი განმარტება. უმთავრეს შემთხვევაში აუტსაიდერისა და არაფრის „შინაარსი“ ერთი და იგივეა. შეიძლება ითქვას, რომ ვილსონი როგორღაც ახერხებს კიდევ აუტსაიდერის ცნებაში გააერთიანოს ზარატუსტრა და ექსისტენციალისტური არაფერი. თუ ექსისტენციალისტები ამბობდნენ, არაფრის არსი არაფერიაო, ვილსონი წერს: „აუტსაიდერი ადამიანია, რომლის არსი დაფარულშია“. კითხვაზე, თუ რატომაა ის აუტსაიდერი, ვილსონი უპასუხებს: იმიტომ რომ ის სიმართლის მომხრეა. მისი მტკიცებით, აუტსაიდერი ის არის, ვისაც ცხოვრების მიღება არ შეუძლია. მისი დანიშნულებაა მხოლოდ თვითშემეცნება. აუტსაიდერის მთავარი უბედურება იმაშია, რომ არ შეუძლია მოძებნოს ახალი რწმენა. შეეძგ ისევე ჩვეულებრივი მისტრიფიკაცია: აუტსაიდერი ქვეყანას დატოვებს დღის სინათლეზე. იგი მესამე სივრცეზე მოხვდება ზეცასა და ჯოჯოხეთს შუა, ე. წ. არარსებულ ქვეყანაში (Newerland, Niemandland). აუტსაიდერს რომ ჰკითხოთ, რა გასურსო, ვერ გიპასუხებთ, რადგან ეს თვითონაც არ იცის, და არ იცის იმიტომ, რომ მას ყველაფერი სურს ინსტინქტურად. „ყოველთვის როდია შესაძლებელი გაიგოთ საით მიჰყავს ადამიანი ინსტინქტებს“, — ამბობს ის.

¹ E. Fischer, Die Mistifikation der Wirklichkeit. (Sinn und Form, 1958, Bd. 1, S. 66).

ვილსონი ძლიერ უახლოვდება ექსისტენციალისტებს, როდესაც ამბობს, რომ აუტსაიდერი ისაა, ვისაც შინაგანი ხილვის უნარი აქვს. იგი კირკეგორსა და ნიეშეს „გამოცდილ მოაზროვნეებად“ თვლის, მაგრამ მათი ნაკლი თურმე იმაშია, რომ თავიანთი აზრები ფართოდ აქვთ გავრცელებული. ქვეყანას კი, ვილსონის მიხედვით, ახლა არაფერი ისე არ სჭირია, როგორც „გამოუთქმელი აზრები“. მას მიაჩნია, რომ დროა შეწყდეს „ლაყბობა საზოგადოების გარდაქმნის შესახებ“, რადგან ეს შეუძლებელია. მარქსიზმის შეცდომა თურმე იმაშია, რომ მას სურს გარედან შიგნით იმოქმედოს, მაშინ როცა პირიქით უნდა ხდებოდეს. საჭიროა ადამიანი სრულიად გამოეთიშოს გარემოს და ჩაიკეტოს თავის საკუთარ სულში. ადამიანი უნდა გათავისუფლდეს ზედმეტი საგნებისა და იდეებისაგან. იდეების ფასი გროშია, ღირებულება მხოლოდ ცხოვრებაო, — ამტკიცებს ვილსონი. მისი აზრით, უნდა აღიგავოს რენესანსის ყოველგვარი ნაშთი—გალილეის, კოპერნიკის, ლეონარდო და ვინჩისა და მიქელანჯელოს მიერ მოგონილი სისულელე ადამიანის ბუნების ძალებზე გაბატონების შესაძლებლობის შესახებ, უნდა განიდევნონ პრომეთეოსისებური პიროვნებანი, მოისპოს მატერიალისტური ბუნებისმეტყველება, რაციონალიზმი და შეიქმნას ახალი ანტიპუმანისტური ეპოქა, რომელიც დაუპირისპირდება რენესანსის სულიერ ინერტულობასა და მოთენთილობას.

მესამე სივრცე. ვილსონი უარყოფს ყველაფერს, რაც რაციონალისტურ შეხედულებებს ეყრდნობა. იგი ამტკიცებს, გონება ისე გაკოტრდა, რომ საკუთარი სისულელის შეცნობაც არ შეუძლიაო. ეს აკვიატებული აზრი დიდი პოპულარობით სარგებლობს დასავლეთის დეკადენტურ პოეზიაში. თ. ელიოტი სპეციალურ ლექსს უძღვნის ამ საკითხს, რომელშიც ამბობს, რომ ცოდნას მივყავართ უმეცრებასთან, ხოლო უმეცრებას — სიკვდილთან. ცოდნა სიკვდილთან გვაახლოებს და არა ღმერთთან. სიცოცხლეს ჩვენ ცხოვრებაშივე ვკარგავთ, სიბრძნეს კი ცოდნაში. ოცი საუკუნის განმავლობაში ზეცის წრი-

ულმა მოძრაობამ ღმერთს დაგვაშორა და მტვერთან დაგვა-
ახლოვა¹.

თ. ელიოტის და კ. ვილსონის აზრით, ადამიანი უმწეოა ამ ქაოტიურ გარემოში. მისი ხედვრია განდგომა სა-
მყაროსგან და თავისი თავისგანაც. იგი უნდა გაექცეს საგნებს,
უარყოს ყოფიერების საგნობრიობა და იყოს მარტოხელი თა-
ვისივე ემონურობაში. ასეთი მარტოხელი ადამიანი, კ. ვილ-
სონის შეხედულებით, „მესამე სივრცეში“ უნდა ცხოვრობ-
დეს. ეს სივრცე არც აქ არის, არც იქ—იგი არსად არ არის.
მისი არსებობის ძალა და მიმზიდველობა თურმე ამ არსად-
ყოფნაშია.

კ. ვილსონის აზრით, მარქსიზმი რელიგიას იმიტომ
უარყოფს, რომ ის პრაქტიკული არ არის. აუტსაიდერისთვის
კი არაფერია ისე პრაქტიკული, როგორც რელიგია. ის სა-
ფუძველშივე რელიგიურია, მაგრამ „მის რელიგიაში“ არც
ერთი რელიგია არ იგულისხმება. ვილსონი არ ფარავს
თავისი „მოძღვრების“ კავშირს კირკეგორსა და ნიცშეს-
თან. ეს კავშირი პრინციპული ხასიათისაა კ. ვილსონის
ნიცშეანური თვალსაზრისით, ადამიანი მხოლოდ მაშინ იქნება
თავისუფალი, როცა მოიშორებს იდეებს, საგნებსა და საქმე-
ებს, იცხოვრებს არაფერში და არ გააყეთებს არაფერს. მისი
აზრით, ყველა ადამიანი მარტოა. ერთი არ ჰგავს მეორეს.
მარტალია, ყველას დედა შობს, მაგრამ ყველა დედიშობილი
ერთი და იგივე არ არის. არც მათი გაერთიანება შეიძლება,
რადგან ერთობა გონების ცდუნებაა. სხვადასხვაობათა გაერ-
თიანებით ახალი ხარისხი არ იქმნება.

ყოველივე ეს ადრეც გვსმენია და არა ერთხელ. ამ მსჯე-
ლობას რომ გამოვკლოთ რაც ნიცშეს, ფლობერის,
ვალერისა და ჰაქსლისაგანაა აღებული, თითქ-
მის არაფერი დარჩება. ვილსონის აუტსაიდერიც ხან
შტირნერის მარტოხელია, ხანაც ვალერის So-

¹ T. Eliot, Selected Poems, London, p. 57.

litaire ან ნიციუმეს ზეკაცი. „მარტოხელი ადამიანი იწყებს თავის გრძელ, მომქანცველ გზას, როგორც აუტსაიდერი და, ალბათ დაბოლოვდება. როგორც წმიდანი“, — წერს ვილსონი¹. ეს წმინდა წყლის ნიციუმანიზმი: განდგომა და ამაღლება მარტობაში. ვილსონის აზრით, „ზე-ადამიანი არის ექსისტენციური და არა იდეალური ცნება“. ნ. ბერდიაევი² მას ღვთაებრივ ადამიანს ანუ ღმერთ-კაცს უწოდებს. ექსისტენციალიზმის თეოლოგიური სახეობის მსგავსად კ. ვილსონის აუტსაიდერი „ღვთაებრივი პიროვნებაა“. ზე-კაცსა და აუტსაიდერს შორის მკიდრო კავშირია. შტირნერის ერთადერთი და ნიციუმეს ზე-ადამიანი თურმე არ იყო „საკმაოდ რელიგიური“. ბერდიაევის ღმერთ-კაცი და ვილსონის აუტსაიდერი კი უაღრესად რელიგიურნი არიან, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, მათი „რელიგია“ სრულიად ახალი მოვლენაა. არც ბერდიაევი იღებს რომელიმე რელიგიურ მოძღვრებას სანიმუშოდ. იგი „ახალ თვალსაზრისს“ ქმნის ღმერთის შესახებ. ბერდიაევი აღნიშნავს ქრისტიანიზმის კრიზისს, უარყოფს კიდევ მას. იგი ცდილობს ერთმანეთს დაუკავშიროს ღვთაებრივისა და ადამიანურის ცნებები და დაადგინოს მათი დიალექტიკური ურთიერთობის ფაქტი. ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ფაუსტური იდეების განვითარების თანამედროვე ეტაპის გასაგებად. ხალხური თქმულებიდან დღემდე ფაუსტი ყოველთვის ღმერთთან დამოკიდებულებაში ავლენდა თავის ხასიათს. იგი მერყეობდა ზეცასა და ჯოჯოხეთს, ღვთაებრივსა და ადამიანურს შორის. თანამედროვე ექსისტენციალისტების ინტერპრეტაციით ეს დაპირისპირება იხსნება. ზეცასა და ჯოჯოხეთს შორის ჩნდება მესამე სივრცე, ხოლო ღვთაებრივი და ადამიანური ღმერთ-კაცის ცნებაში მთლიანდება. ეს ცნება ღმერთისა და ადამიანის დიალექტიკურ ერთიანობას გულისხმობს. ამგვარი ერ-

¹ C. Wilson, *The Outsider*, London, 1955.

² Н. Бердяев, *Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого*. 1952.

თიანობა ქმნის ფაუსტურის ახალ ეტაპს, რაც, უმთავრესად ეთიკურ პლანშია მოფიქრებული. ფაუსტი თვით იქცევა ღმერთ-კაცად და ამით აღწევს თავის ადამიანურ სრულყოფას. აღსანიშნავია რომ ვალერიის ლუსტი ფაუსტს სწორედ ღმერთ-კაცს უწოდებს. ეს ცნება, როგორც აღვნიშნეთ, ორ მომენტს შეიცავს — ღმერთს და ადამიანს. მათი ერთიანობა მოითხოვს რადიკალურ ცვლილებას ორივე ცნების შინაარსის ტრადიციულ გაგებაში. სწორედ ამით იწყებს. ბერდიაევი „ღვთაებრივისა და ადამიანურის ექსისტენციალური დიალექტიკის“ დადგენას. მისი აზრით, „ჭეშმარიტება სუბიექტში ღვინდება“. ეს ღებულება კირკეგორიდან ანაა აღებული. ისიც ამტკიცებს, რომ ჭეშმარიტება იდენტურია სუბიექტურობისა. ღმერთი მხოლოდ ერთადერთში ვლინდება. იგი სუბიექტურობაში ჩანს. ამით კირკეგორი და ბერდიაევი ერთმანეთს უახლოებენ ღვთაებრივისა და ადამიანურის ცნებებს, კ. იასპერსი კი მათ შორის საზღვარს ავლებს და წერს, რომ ადამიანის სასაზღვრო სიტუაცია ტრანსცედენტურს ეხება. ღვთაებრივიც ტრანსცედენტურთანაა დაკავშირებული. ამით ისევ ცოცხლდება ფაუსტურის ტრანსცედენციაში სრულყოფის ექსისტენციალისტური თეზა. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ეს ტრანსცედენცია არ შორდება არსებობის ფარგლებს. იგი სამყაროს მიღმა კი არ იგულისხმება, არამედ სამყაროში, ხოლო სამყარო, ბერდიაევის აზრით, მელანდება ადამიანში. ღმერთი კოსმოცენტრიული ცნება კი არ არის, არამედ ადამიანური. ასეთი გაგებით, ღმერთი არც არაფერს ქმნის და არც არაფერს მართავს. იგი არ წარმოადგენს ძალის ან მართლმსაჯულების განსახიერებას. ღმერთი მელანდება თავისუფლებასა და სიყვარულში, ჭეშმარიტებასა და სილამაზეში. ბოროტებისა და სიცრუის წინაშე იგი ჩნდება არა როგორც დამსჯელი, არამედ შემფასებელი და სინიღისი. ღმერთი თავს იჩენს ჭეშმარიტ ადამიანურობაში, სიმართლეში. იგი არსებულობს (сущий), მაგრამ არა ყოფიერი (бытие). ღმერთი სულია და არა სუბსტანცია. იგი თვითონაა ცხოვრება, ცხოვრება კი შემოქმედებითი პროცესია. ამ პროცესში ვლინდება ღმერთი,

როგორც ჭეშმარიტება, სიკეთე, სიყვარული, სიმართლე და სხვ. ადამიანშიც არის რაღაც ეთიკური და ესთეტიკური. იგი სძლევს არაადამიანურს და მიისწრაფვის ღვთაებრივი სრულყოფისაკენ. ფაუსტურ ადამიანს აქვს მიდრეკილება თავისი თავის ტრანსცენდირებისა ღვთაებრივში. ეს უკანასკნელი კი ფაუსტურშიც სახიერდება. ღვთაებრივისა და ადამიანურის ასეთი ასიმილაცია ქმნის ექსისტენციალისტურ ღმერთ-კაცს, როგორც არსებობის უმაღლეს ფორმას. ერთი შეხედვით ეს თვალსაზრისი თეოლოგიას ცხოვრებასთან აახლოებს, მაგრამ სინამდვილეში ისევ შუა-საუკუნეების მისტიკური შეხედულებების რესტავრაციას ახდენს. „ღმერთი უფრო ღრმადაა ჩემში, ვიდრე მე თვითონ“, — ამბობდა ნეტარი ავგუსტინე. ღვთაებრივის იმანენტურ ძალას სხვა თეოლოგებიც ცნობდნენ. არც ადამიანის ღვთაებრივში ტრანსცენდირებაა ახალი გამოგონება. ასე რომ თანამედროვე ექსისტენციალისტები ისევ ძველ სერთუქს აბრუნებენ ცუდ პირზე. ნ. ბერდიევევი და კ. ვილსონი ყოველივე ამას თავიანთ მოძღვრებად ასაღებენ და თითქოს ახალ მესიად ევლინებიან „რაციონალიზმით გატანჯულ“ ევროპას.

ასეთ ვითარებაში იქმნება პ. ვალერიის „ჩემი ფაუსტი“, რომელშიც თავს იყრის ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაციის ყველა დამახასიათებელი ნიშანი. ამ ნაწარმოებში თვალსაჩინოდ მოჩანს სამყაროსა და თავის თავისაგან განმდგარი ფაუსტის სახე. იგი შორდება ყოველივე იმას, რისთვისაც იბრძოდა ოთხი საუკუნის მანძილზე და ადამიანური შინაარსისაგან დაცარიელებული, საბოლოოდ თავისუფლდება „არსებობის სიმძიმისაგან“. პ. ვალერიის „ჩემი ფაუსტის“ განხილვა გვიჩვენებს, თუ როგორ მოვიდა მარადიული პროგრესის ფაუსტური იდეა ბურჟუაზიული დეკადანსის სასაზღვრო სიტუაციამდე, რომლის იქით, მისი აზრით, მართლაც არაფერია, გარდა არაფრის სიცარიელისა.

¹ Н. Бердяев. Экзистенциальная диалектика божественного : и человеческого, 1952.

ოთხსახოვანი იანუსი

იანუსს ორი სახე აქვს
და ორივე დაბლონებული

პ. ვალერი

ცარიელი სავარძელი. 1924 წელს განსვენებულ ანატოლ ფრანსის სავარძელი საფრანგეთის აკადემიაში პოლ ვალერიმ დაიკავა. ამან საერთო გაოცება გამოიწვია, რადგან ეს სახელი მაშინ სრულიად უცნობი იყო. ოდესღაც მან რამდენიმე ბუნდოვანი ლექსი და ორიოდვე essay გამოაქვეყნა. შემდეგ მთელი ოცი წელიწადი სდუმდა. 1917 წლიდან ვალერი ისევ გამოჩნდა პარიზის ლიტერატურულ სალონებში, თუმცა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი არც ამის შემდეგ შეუქმნია. 8 წლის განმავლობაში მისი კიდევ რამდენიმე ლექსი და essay დაიბეჭდა და სრულიად მოულოდნელად „უკვდავთა აკადემიის“ წევრად აირჩიეს. ზოგი ამბობდა რომ ის დიდი, მაგრამ გაუგებარი მწერალია, სხვები ამტკიცებდნენ, ამ გაუგებრობის იქით სიცარიელის მეტი არაფერი იმალებაო. უმრავლესობა საერთოდ არ იცნობდა ასეთ სახელს. ვერც მაღაზიებსა და წიგნთსაცავებში პოულობდნენ ვალერიის თხზულებებს, რადგან ასეთი არ არსებობდა. ეს ერთგვარ უხერხულობასაც ქმნიდა. ტრადიციის მიხედვით, ახალი აკადემიკოსის „ორმოც უკვდავთა“ წრეში მიღების ზეიმზე განსვენებული წინამორბედის ცარიელი სავარძლის წინ მაგიდაზე დააწყობდნენ მის თხზულებებს. ეს ცერემონიალი ასეა

აღწერილი სპეციალურ ლიტერატურაში¹: პოლ ვალერი
რომ ა. ფრანსის საგარძელში ჩაჯდა, წინ პატარა რვეულის-
ოდენა წიგნაკი დაუდევს. ოცდაცხრამეტი „უკვდავი“ ლიმოს
ვერ იკავებდა. აკადემიის პრეზიდენტმა ვაბრიელ გაბო-
ტომ ეშმაკურად გადახედა „სახელოვან კოლეგას“ და ასე მი-
მართა: „თქვენ ძნელად გასაგები მწერალი ბრძანდებით, ბა-
ტონო“, და დაუმატა: „ამიერიდან თქვენი წიგნები ყველასა-
თვის მოსაწონი გახდებიან“. თუმცა სიტყვა „წიგნები“, რო-
გორც ამბობენ, აქ მხოლოდ l'absence d'objet-ზე მიუთითებდა
და არა სინამდვილეზე.

ასეა თუ ისე, ეს 65 წლის დამწყები მწერალი სხვა უფრო ღირ-
სეული, მაგრამ გარკვეული წრეებისათვის არასასურველი კან-
დიდატებისათვის (რ. როლანი, ა. ჟიდი, ა. ბარბიუსი, და სხვ.)
გზის გადასაღობად დიდების შარავანდით შემოსეს და საფ-
რანგეთის ლიტერატურულ ტახტზე დასევს. პ. ვალერიმ
შეიფერა აკადემიკოსის მუნდირი. თავიც ისე დაიჭირა, თითქოს
ამ არჩევანით მან დასდო პატივი აკადემიას და არა პირიქით.
გულუბრყვილობმა მართლაც დაიჭერეს „ახალი გენიოსის“
მოვლინება. ვალერიმაც ისწავლა როგორ განედიდებინ-
ა საკუთარი პერსონა. სტატიებში ლეონარდო და
ვინჩის, ბოსუეს, ბოდლერის, ვერლენის,
მალარმეს, მანესა და დეგას შესახებ ის უფრო
მეტს თავის თავზე წერს, ვიდრე განხილვის საგანზე.
ვალერი ყველა საკითხს საკუთარ მ-ს ირგვლივ ატრიალებს,
მსჯელობასაც ისე ავითარებს, რომ ითქვას ვალერი და
მიქელ-ანჯელო, ვალერი და გოეთე, ვალერი
და მალარმე და ა. შ. მისი სტატიები სავსეა გამოთქმე-
ბით: მე ვფიქრობ, მე მგონია, მე ვთქვი, მე ვადასტურებ და
სხვა. ვიზეც არ უნდა წეროს რამე, სულერთია, მაინც თავის
თავს ხატავს. ყოველ საკითხს საკუთარ მე-ს ასპექტში განი-
ხილავს და მისივე პიროვნებას უკავშირებს. წერის მანერაც
თავისებური აქვს. იგი წარამარა ისვრის პარადოქსალურ სენ-

¹ П. Валери, Избранное, введение и редакция А. Эфроса, Москва, 1936.

ტენციებს, ხატავს რალაც ბუნდოვანსა და გაუგებარ სურათებს, ან, როგორც თვითონ ამბობს, პროზითაც იმის გამოხატვას ცდილობს, რის თქმა მხოლოდ ლექსით შეიძლება.

პოეზიაში ვ ა ლ ე რ ი მიმბაძველია, სიტყვაძუნწი და გაუგებარი. მისი ლექსები პარნასულ სტილზეა დაწერილი. იგი უმთავრესად მ ა ლ ა რ მ ე ს ბაძავს, თვითონაც წერს ამ გაულენის შესახებ და ამით ისევ გზას იხსნის, რომ მკითხველის წინაშე პირველ პლანზე თავისი თავი გამოაჩინოს. ამ შემთხვევაში ვ ა ლ ე რ ი ს გულახდილობა არ აკლია. „სტატიას მ ა ლ ა რ მ ე ზ ე ისე ვერ დაეწერ, ჩემს თავზე ბევრი თუ არ ვილაპარაკე“, — წერს იგი. გ ო ე თ ე ს გარდაცვალებიდან 100 წლის თავის აღსანიშნავ ზეიმზეც უფრო მეტს თავის თავზე ლაპარაკობდა, ვიდრე დიდ გერმანელ მწერალზე. თავის პიესასაც ამიტომ აძლევს პრეტენზიულ სათაურს: „ჩემი ფაუსტი“. იგი „მე“-სა და „ჩემ“-ს იქით ვერაფერს ხედავს. ყოველივე ეს კიდევ უფრო აძლიერებს ვ ა ლ ე რ ი ს ეგოცენტრიზმს.

პ. ვ ა ლ ე რ ი ბევრ რამეს იმეორებს პარნასელი თ. ბ ა ნ ვ ი ლ ი ს პოეტიკიდან. პოეზია მისთვის საიუველირო ხელობაა. ყოველი სიტყვა ისე უნდა იყოს გამოთლილი, როგორც ძვირფასი ქვა. სიტყვას ფორმამ უნდა მისცეს ელვარება და არა აზრმა. აზრი სიტყვის აჩრდილია. მთავარია გამოთქმის სტრუქტურა, მისი სილამაზე. ისე, თავისთავად, „სიტყვას არავითარი სიღრმე არ გააჩნია“. ვ ა ლ ე რ ი ს აზრით, მწერალთა შორის ყველაზე დიდია ბ ო ს უ ე. რატომო, რომ ჰკითხოთ, გიპასუხებთ, რომ ის „ყველაზე მოხდენილად იყენებს სიტყვას, კარგად ხმარობს ზმნებს, ძლიერია სინტაქსში, ერთი სიტყვით, არავინაა მასზე უფრო დიდი ოსტატი სიტყვისა, ე. ი. თავისთავისა“. ვ ა ლ ე რ ი აღიარებს, რომ ბ ო ს უ ე ს აზრები ახლა არავის აინტერესებს, მაგრამ მათი „გამოთქმის კონსტრუქცია“ ყოველთვის მიიზიდავს მკითხველს. მართალია, აზრი იწვევს ფორმას, „მაგრამ ფორმაში უფრო მეტი აზრია ვიდრე თვით აზრში“. ენა გაგებინების საშუალება კი არ არის, არამედ ალგებრული ფორმულა ან ლოგარითმების ცხრილი. ამიტომაც უწოდებენ ვ ა ლ ე რ ი ს „სიტყვებისა

და სურათების მათემატიკოსს“. „მე ჩემს საკუთარ ენაზე ვლაპარაკობ“, — წერს ვ ა ლ ე რ ი. „მისი ენა“ მართლაც განსაკუთრებულია, შესაძლებელია ავტორისთვის წარმოსადგენი, მაგრამ სხვებისთვის ძნელად გასაგები. იგი მართლაც ალგებრული წესით უნდა აიხსნას, რომ მისგან რამე აზრი იქნეს გამოტანილი.

თუ ეს ცხადი არ იქნა, საკვირველი არაფერია, რადგან, ვ ა ლ ე რ ი ს აზრით, ცხადი საერთოდ არაფერია ამქვეყნად. „ბუნდოვანება, რომელსაც მე მომაწერენ, სრულიად გამჭვირვალეა იმასთან შედარებით, რასაც ჩემს ირგვლივ ვხედავ“, — წერს იგი¹. მისი აზრით, „თვალსაჩინო სილამაზე“ უინტერესოა. ქვეყანა მხოლოდ ფორმულებია. ყველაფერს გამოცნობა უნდა. რამდენი ფორმულაც არ უნდა ამოიხსნას, ამოუხსნელი მაინც ბევრი დარჩება. ყველგან გაუგებრობაა, ბუნდოვანება. ყოველ საკითხს კითხვის ნიშანი უზის. რამეს ზუსტად და ცხადად გამოხატვა შეუძლებელია. ის კი არ არის მნიშვნელოვანი, რასაც გამოვთქვამთ, არამედ — როგორ გამოვთქვამთ. მე მხოლოდ გამოთქმის ხერხი მიტაცებსო (*l'expression seule me conquiert*), — ამბობს ვ ა ლ ე რ ი. მისი რწმენით, ქვეყანას გამოსახვის გარდა სხვა აზრი არც გააჩნია. გამოსახვა კი ვ ა ლ ე რ ი ს თ ვ ი ს არ ნიშნავს. სინამდვილის „საზიზღარი უბრალოებით“ გამეორებას. მთავარია „სამყაროს შეცნობა არყოფნის სიწმიდეში“. როგორც ქვემოთ ვნახავთ, ვ ა ლ ე რ ი სწორედ ამ „არყოფნის სიწმიდეში“ ეძებს თავის „ფაუსტში“. ეს ისეთი მსჯელობაა, რომელზეც ადრეც ვწერდით. არსებობის აზრი არყოფნაა, ქმნილები-სა — სიცარიელე. რაც შექმნილია, ცარიელია. „გონება შემოფოთებულია ამ სიცარიელით“, რადგან გრძნობს ყ ვ ე ლ ა ფ რ ი ს საეალალო შედეგს — ნულს. ვ ა ლ ე რ ი ს შეხედულებით, ისტორიაც უფსკრულია. ის ყველაფერს იტევს. ამიტომაც არ უყვარს მას მუზეუმები, ეს დაუსრულებელი კოლექციები: „მკვდარი აჩრდილებისა“, რომელსაც ვ ა ლ ე რ ი უაზრობის სასახლეებს უწოდებს. მას უნდა ჩამოშორდეს ისტორიას, ზურ-

¹ G. Ticon, Panorama de la Littérature Française, Paris, 1960, p. 19.

გი შეაქციოს ყოველივე იმას, რაც იყო, უარყოს ყველაფერი, რაც კაცობრიობას შეუქმნია მრავალი საუკუნის მანძილზე; სულერთია, ყველაფერი არყოფნაში გადადის და სამუზეუმო აჩრდილად იქცევა. კ ი ტ ს ი და ბოდლერიც მენანდრეს ბედს გაიზიარებენ. „ისინი არიან, მაგრამ აღარც არიან“, — წერს პარადოქსული კალამბურების მოყვარული ვალერი. სულიერი პერსეპოლისი დაცარიელებულია. მართალია, ყველაფერი არ დაღუპულა, მაგრამ ყველამ იგრძნო დაღუპვის აუცილებლობა. ყოველგვარი იდეალი განწირულია, ილუზია დამსხვრეული. იყო უამრავი დოგმები, კანონები, ფილოსოფიური სისტემები, ქვეყნის ახსნის საშუალებანი; ინტელექტუალობის სპექტრი გაიშალა მთელ მსოფლიოში, მაგრამ ბოლოს ყველაფერს ფასი დაეკარგა და გააჩრდდა. ისტორიამ ვერაფერი შემოინახა, გარდა „გაძარცვული საუკუნეებისა“. ასე დაიწყო „ევროპული სულის აჯონია“. ისევ გამოჩნდა ჰამლეტი, მაგრამ ახლა უფრო ინტელექტუალური, რომელიც ახლებურად მსჯელობს გემშარიტებისა და ყოფნა—არყოფნის შესახებ. იგი იღებს არა იორკის თავის ქალას, არამედ ლეონარდო და ვინჩისა, რომელმაც შექმნა მტრინავი ადამიანი, ლაიბნიციისა — რომელიც საყოველთაო მშვიდობაზე ოცნებობდა, აგრეთვე კანტისა, ჰეგელისა და სხვათა. ჰამლეტმა არც იცის რა უქნას ამდენ თავის ქალას. გადააგდოს, როგორც იორკის თავის ქალა? მაშინ ხომ თავისი თავიც უნდა უარყოს, მიჰყვეს დროის დინებას და იქცეს პოლონიუსად, რომელიც ახლა რომელიღაც დიდი გაზეთის რედაქციაში მუშაობს, ან ლაერთად, რომელიც ავიაციაში მსახურობს. „ბოდიში, აჩრდილებო! თქვენ უკვე აღარ სჭირდებით ამ ქვეყანას, ისევე როგორც არა ვჭირდები მე“, — ამბობს ის.

შეიძლება დროდადრო ამ „გარდაცვლილ საუკუნეთა“ აკლდამებს ვინმემ თავი ახადოს და მათში ეძებოს შთაგონების წყარო, მაგრამ ეს არ შეაშფოთებს პოეტის სულიერ სიცარიელეს. ამიტომ არ მოსწონს ვალერიის არაფერი, რაც ერთ დროს იყო შექმნილი. „მე გავუბრძვიარ ყველაფერს, რაც უკვე შექმნილია,“ — წერს ის თავის „ათორიზმებში“. ვალერი ვერც აწმყოში ჰპოვებს თავშესაფარს, რადგან ასეთი არ არსებ

21. მ. კვესელავა

ბობს. „ჩვენ თითქმის ყოველთვის მოკლებული ვართ აწმყოს, მაგრამ მაინც ვართ და ვიქნებით“, — წერს ვ ა ლ ე რ ი. მას არც დღევანდელია მოსწონს, ამბობს, რომ „დაიღალა სიცოცხლით“. იგი ფიქრობს „ღამის ახალგაზრდულ დასასრულზე“ და ოცნებობს არაფერში გადასვლაზე, ისე რომ ეს არც იგრძნოს. მთელი ისტორია, ვ ა ლ ე რ ი ს აზრით, ღრუბლების დინებას ჰგავს. სათასობით სახელმოხვეჭილი პირები, ათიათასობით სათაურები წიგნებისა ყოველ საუკუნეში წარმოიშობიან და ისევ უკვალოდ ქრებიან არყოფნის ბურუსში, რომელიც სულ უფრო და უფრო ძლიერდება. არაფერი ისე მოსაწყენი არ არის, როგორც გენიოსთა სიმრავლე. ყოველი მათი აზრი ხვდება თავის ორეულს ან ანტიპოდს. ეს მსგავსება სასოწარკვეთას იწვევს. ადამიანი ვერ პოულობს საკუთარ ბედს ამდენ სიბრძნეში. იგი დაძრწის ცხოველური არსებობის ნულიდან ღვთაებრივის უმაღლეს ნიშნამდე, მაგრამ ვერსად ვერ მშვიდდება... არის ადამიანში რაღაც, რაც მას გვერდს უვლის. ეს მას აშფოთებს. ძნელია ეძებო აზრი იქ, სადაც ყველაფერი უაზროა. იგი დარწმუნებულია, რომ „ვეროპის სული კვდება“, იწყება ეპოქა უკანასკნელი სამყაროსი, რომლის იქით არაფერია.

დასავლეთის ბურჟუაზიული საზოგადოების ასეთ სულიერ აგონიას გამოხატავს პ. ვ ა ლ ე რ ი ს პარადიგმა „ჩემი ფაუსტი“. ამ ნაწარმოებში ისეა თავმოყრილი ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაციის ყველა ნიშანი, რომ ის განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს.

ორსახეობა ერთისა. პ. ვ ა ლ ე რ ი ს „ჩემი ფაუსტის“ კონცეფციას მჭიდრო კავშირი აქვს მის სიუჟეტურ კონსტრუქციასთან. სპეციალისტები დღემდე დავობენ გ ო ე თ ე ს „ფაუსტის“ პირველ და მეორე ნაწილებს შორის კავშირის თაობაზე. ახლა ასეთივე დავა იწყება პ ო ლ ვ ა ლ ე რ ი ს ამ პიესის გარშემოც. თვითონ ვ ა ლ ე რ ი აღნიშნავს, პიესის წერა ისე უგეგმოდ დავიწყე, რომ არც მიცდიაო ცალკეულ ნაწილებს შორის ორგანული კავშირის დადგენა. თუ დავუჯერებთ, წინასწარ არც ის გაუთვალისწინებია, რა ჟანრის ნაწარმოები უნდა შეექმნა, დრამა, კომედია, ტრაგედია თუ ფეერია, როგორ მოეთხრო იგი, პროზით თუ ლექსად, რამდენი აქტი დაეწერა

და რა მოცულობისა. იგი თითქოსდა ქმნიდა ისე... თავისუფლად, „შემთხვევისა და განწყობილების მიხედვით“, ერთი აქტიდან მეორემდე და ამგვარად შეიქმნა სამი მეოთხედი „ლუსტისა“ და ორი მესამედი „მარტოხელისა“ (Solitaire), რაც გაერთიანებულია ერთ წიგნში საერთო სათაურით „ჩემი ფაუსტი“¹. თვითონ ავტორისეული რემარკის მიხედვით, პირველი ნაწილი მონახაზებია, ესკიზები (ebauches), ხოლო მეორე — დრამატული ფერია ბიბლიური ქვესათაურით „წყევლა ყოველთა“.

ფიქრობენ, რომ ვალერიის მიერ ზემოთ აღნიშნული მათემატიკური წილადები ნაწარმოების დაუმთავრებლობაზე მიუთითებს. სახელდობრ, $\frac{3}{4}$ თითქოს იმას ნიშნავს, რომ „ლუსტში“ ოთხი მოქმედება უნდა ყოფილიყო, ახლა კი მხოლოდ სამია, ე. ი. სამი მეოთხედი მთლიანისა. გერმანელი მეცნიერი კ. ვაისი წერს, მეოთხე მოქმედება ავტორს არც დაუწერიაო². ასეთივე აზრია გამოთქმული „მარტოხელის“ შესახებ: დაიწერა ორი მოქმედება, ე. ი. ჩაფიქრებულის მხოლოდ ორი მესამედი, უნდა ყოფილიყო სამი. ვფიქრობთ, ასეთი მოსაზრება სწორი არ უნდა იყოს. ვალერიის „ფაუსტი“ როგორც კომპოზიციურად, ისე ლოგიკურად, სრულიად დამთავრებული ნაწარმოებია. მართალია, ის ავტორის გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა, მაგრამ გამოსაცემად თვითონ მან მოამზადა და სპეციალური წინასიტყვაობაც დაურთო. თუ ამ წინასიტყვაობაში რამე მინიშნებაა დაუმთავრებლობაზე, ეს ევროპის თანამედროვე ლიტერატურაში ფართოდ გავრცელებული მანერაა მისტიფიკაციისა, რასაც ჰ. სტაინისა და პიკასოს წრეში „დაუმთავრებლობის მინიშნების კულტს“ უწოდებენ (cult of crudity³). ამ წიგნში განხილულ რომანებიდან მაგალითისათვის შეიძლება დავასახელოთ თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“, ჰერ-

¹ P. Valéry, Mon Faust, ebauches, Paris, 1946.

² K. Weiss, An den Grenzen der National-Literatur, Berlin, 1958.

³ M. Cuniff, The Literature of the United States Bungay, Suffolk, 1955.

მ ა ნ ჰ ე ს ე ს „ბროლის მძივი“ და ზოგიერთი სხვა ნაწარ-
მოებიც, რომელთა ავტორები უშუალოდ კი არ მოგვიტხო-
ბენ თავიანთი გმირების თავგადასავალს, არამედ ვითომ სხვის
მიერ დაწერილი მასალების, ან საკუთარი უსისტემო ჩანაწე-
რების პუბლიკაციას ახდენენ. ვ ა ლ ე რ ი ს ა ც უყვარს ასე-
თი ექსტრავაგანტური პოზის დაქერა მკითხველის წინაშე. ამ
პიესასაც ის „მონახაზებს“ ანუ „ესკიზებს“ იმიტომ უწოდებს,
თითქოს დაუმუშავებელ, ერთმანეთთან დაუკავშირებელ მა-
სალებს აქვეყნებდეს; სინამდვილეში კი მეტად რთული კომპო-
ზიციის წინასწარ მოფიქრებულსა და ლოგიკურად დასრულე-
ბულ ნაწარმოებს ქმნის. ეს დაუმთავრებლობის ფიქცია კი
თვით ნაწარმოების ბუნებიდან გამომდინარეობს. რაკი ფაუს-
ტური პარადიგმები მარადიული განვითარების რევას გამო-
ხატავენ, მათში დასმული პრობლემებიც საბოლოოდ გადა-
უწყვეტელი რჩება. ფაუსტის მისწრაფება ყოველთვის პერსპექ-
ტიულის თვალსაზრისით წარმოიდგინება. მკითხველს ისეთი
შთაბეჭდილება აქვს, თითქოს რაღაც კიდევ უნდა მოხდეს.
ფ რ. შ პ ი ლ ჰ ა გ ე ნ ი ს მოთხრობის „ფაუსტულუსის“
გმირი არნოც ამიტომ ამტკიცებს, რომ ფაუსტური ნაწარმოე-
ბის დამთავრება საერთოდ შეუძლებელია.

მკვლევარები უთუოდ შეცდომას უშვებენ, როცა ასეთი
თავისებური ჟანრის ნაწარმოების კომპოზიციას მხოლოდ გლა-
სიკური წესების მიხედვით განიხილავენ და ტრადიციის ოდნა-
ვი დარღვევის შემთხვევაში ჩქარობენ დაასკვნან, თითქოს ის
მოკლებული იყოს მხატვრულ მთლიანობას¹. ამას, ცხადია,
აჯობებდა ნაწარმოების კომპოზიციური თავისებურების ანა-
ლიზს ვახდენდეთ და დასკვნებიც ამის მიხედვით გამოგე-
ქონდეს, მით უმეტეს ახლა, როცა ბევრი თვალსაჩინო პრო-
ზაიკოსი სრულიად ორიგინალური ჟანრისა და კომპოზიციის
ნაწარმოებს ქმნის. ვფიქრობთ, რომ პ ო ლ ვ ა ლ ე რ ი ს
„ფაუსტიც“² ასეთ ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება. ამიტომ,

¹ F. W. Müller, Studien zu Aufbau u. Thematik von I. aul Valerys
„Mon Faust“ (Neue Sprachen, 3, 1954).

² აქ ვა გვეთან ვ ა ლ ე რ ი ს „ჩემი ფაუსტის“ უბრალოდ „ფაუსტს“
ვუწოდებთ.

თუ წინასწარ არ გავარკვეით ამ ნაწარმოების კომპოზიციური თავისებურებანი ანდა ის დაუმთავრებელ პიესად გამოვაცხადეთ, ძნელი იქნება განზოგადებული დასკვნების გამოტანა, ურომლისოდაც არც ამ საკითხზე მსჯელობას ექნება ფასი.

ვ ა ლ ე რ ი ს „ფაუსტის“ კომპოზიცია ოთხსახოვანი იანუსს მოგვაგონებს. თვითონ ვ ა ლ ე რ ი ც ხშირად მიმართავს ამ ლეგენდარული გმირის ალევორიას. ის ამ პიესაშიც წერს, იანუსს ორი სახე აქვს და ორივე მეტად დამაღონებელიო.

იანუსი — დასაბამისა და დასასრულის ძველი, რომაული ღვთაება — ჩვეულებრივ წარმოდგინებოდა ორ, ერთმანეთის საწინააღმდეგო მიმართულებათ პირმექცეულ არსებად, მაგრამ ზოგჯერ, როგორც, მაგალითად, ა დ რ ი ა ნ ე ს მონეტებზე, იგი ოთხსახოვნადაცაა გამოსახული. ვ ა ლ ე რ ი ს პიესაც, როგორც მთლიანობა, ასეთ ოთხსახოვნებად წარმოგვიდგება. მასში მართლაც ოთხი მოქმედი პირია: ფ ა უ ს ტ ი, მ ე ფ ი ს ტ ო ფ ე ლ ი, ლ უ ს ტ ი და მ ო წ ა ფ ე. ეს ოთხი სახე, გ ო ე თ ე ს გამოთქმა რომ ვინმართ, ქმნის „ცოცხალ ძალთა კომპლექსს“ და ცხოვრების წინააღმდეგობრივ ერთიანობას გამოხატავს. ნაწარმოების ოთხივე მოქმედი პირი თავის მხრივ დაყოფილია ექვს ორსახოვან კომპლექსად: ფაუსტი—მეფისტოფელი, ფაუსტი — ლუსტი, ფაუსტი—მოწაფე, მეფისტოფელი — ლუსტი, მეფისტოფელი — მოწაფე და ლუსტი—მოწაფე. ექვსივე კომპლექსის მიზანსცენები პიესაში ისეა განლაგებული, რომ მაყურებლის წინაშე ყოველთვის ორი მოქმედი პირი დგება. მესამე ან მეოთხე არასოდეს არ ერევა დიალოგში. ამასთანავე თვითეულ მოქმედ პირს, როგორც წესი, ორი სახე აქვს — ერთი ს ა კ ე უ თ ა რ ი თ ა ვ ი ს ა დ მ ი, ხოლო მეორე ს ხ ვ ი ს ა დ მ ი მიმართული, ეს „ს ხ ვ ა“ ყველა შემთხვევაში სამია: ფაუსტისათვის — მეფისტოფელი, ლუსტი, მოწაფე; მეფისტოფელისათვის — ფაუსტი, ლუსტი, მოწაფე; ლუსტისათვის — ფაუსტი, მეფისტოფელი, მოწაფე; მოწაფისათვის — ფაუსტი, მეფისტოფელი, ლუსტი. ყველა მათგანი თავის ბუნებას ამ ს ა მ თ ა ნ დამოკიდებულებაში ავლენს და ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ისევე ოთხსახოვან ძალთა კომპლექსს ქმნის. ამრიგად, ე რ თ-

ში იანუსის ორი სახე ჩანს, ორში — ოთხი, ხოლო ოთხივეში — ორსახოვნების ექვსი კომპლექსი, და ყოველივე ეს ქმნის ნაწარმოების კომპოზიციის კონტრაპუნქტულ მთლიანობას.

როგორც აღვნიშნეთ, ვალერი გაურბის სამი ან მეტი მოქმედი პირის ერთმანეთთან შეხვედრას. პიესის მიხედვით, სცენაზე მოქმედი კომპლექსი ყოველთვის ორია ანუ იანუსის ორსახეობა. მოქმედებაში რიგრიგობით ექვსივე კომპლექსი შედის, როგორც ორსახოვნების თანმიმდევრული მწკრივი. აღსანიშნავია, რომ ყოველ მათგანს ცალ-ცალკე თავისებური შინაგანი დრამატიული კოლიზია აქვს ხოლო მთლიანად — ერთი მაგისტრალი. ჩვენ თვითეული ეს დრამატიული დიქტომიაც გარკვეულ ორსახეობად გვეჩვენება — ორსახეობად გარეგანისა და შინაგანისა, სადაც გარეგანს სხვა არაფერი დანიშნულება აქვს შინაგანზე მინიშნების გარდა. შინაგანი კი მხოლოდ პირობითად იყენებს გარეგანს და მის მიღმა ავლენს თავის ქეშმარიტებას. თუ ჩვენ ვაჩვენებთ, რომ ვალერის „ფაუსტის“ ექვსივე ორსახოვანი კომპლექსი, როგორც სიუჟეტურად, ისე ლოგიკურად დასრულებულია და ყველა დრამატიული კვანძი გახსნილი, ვფიქრობთ, ამით ნაწარმოების კომპოზიციურ მთლიანობასაც დავადგენთ.

მთიური იანუსის მაგალითი აქ მხოლოდ კომპოზიციის თვალსაზრისით არ გვანტერესებს. ეს ანალოგია უფრო რთულია, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს. არც ოთხსახოვანი იანუსის ვარიანტი გაგვხსენებია შემთხვევით. ისტორიულ ასპექტს რომ თავი დავანებოთ, როგორც დაკვირვება გვიჩვენებს, თვით პოლ ვალერის „ფაუსტშიც“ ყოველი ორსახოვანი კომპლექსი ოთხსახეობასაც ნიშნავს. ვთქვათ, ფაუსტი-მეფისტოფელი ან ფაუსტი-ლუსტი. გარდა იმისა, რომ აქ ორი პიროვნების წინააღმდეგობრივი ერთიანობა ქმნის იანუსისებურ ორსახეობას, ყოველი მათგანი ცალკე აღებული ასეთივე წინააღმდეგობრივი ხასიათის შინაგანი ორსახეობაცაა, ორი პოლარული ძალის ერთიანობა ერთში. ფაუსტში: ცოდნა — არცოდნა:

მეფისტოფელში: ბოროტება — სიკეთე; ლუსტში: სული — სხეული და სხვა. პიროვნების გაორების ასეთი კონცეფცია გარკვევითაა გამოხატული გოეთეს „ფაუსტის“ საყოველთაოდ ცნობილ თეზაში ორი სულის (Zwei Seele) შესახებ. ან მის ასეთ გამოთქმაში: „შინაგანი ორის გაერთიანებული ორგვარი ბუნება...“ (geinte Zweinatur der innigen Beiden). ორსახეობა ფაქტიურად აქაც ორი გარეგანი და ორი შინაგანი კონტრასტული ძალის მთლიანობას წარმოადგენს და დაპირისპირებულთა ერთიანობის გარკვეულ ოთხსახოვან კომპლექსს ქმნის. აღსანიშნავია, რომ პოლვალერი იანუსის ლეგენდის აზრსაც თავისებურად ცვლის. როგორც ცნობილია, იანუსი ჯერ სინათლისა და მზის ღვთაება იყო, შემდეგ ყოველგვარი წარმოშობისა და საწყისის ღმერთად იქცა (Gott des Anfangs) და არსებობის ფორმების შინაგან ორმაგ ბუნებას გამოხატავდა: სიკეთე—ბოროტება, სიცოცხლე—სიკვდილი, ლამაზი—მახინჯი, დიდი—პატარა, მაღალი—დაბალი და სხვა. იგი იმთავითვე არსთა შინაგან წინააღმდეგობრივ ბუნებაზე მიუთითებდა, რომლის მიხედვითაც ყველაფერი, რაც ყოფნას იწყებს, თავისშივე შეიცავს როგორც საწყისს, ისე დასასრულს. არსებობა წარმოდგენილია როგორც გარდამავლობა ცნობიერების სპირალური მრუდის A წერტილიდან B წერტილამდე. ვალერიის ფაუსტსაც იანუსივით ორი სახე აქვს და ყველაფერს დასაწყისისა და დასასრულის ან წარსულისა და მომავლის ასპექტში ხედავს. მისი აზრით, ერთიც უაზრობაა და მეორეც, წარმავლობა ანუ მოძრაობა არაფრიდან არაფერში. ამიტომაც, რომ ერთ დროს მზისა და სინათლის, შემდეგ წარმოშობისა და საწყისის ღმერთი იანუსი ვალერიის კონცეფციაში გარდამავლობისა და წარმავლობის ღვთაებად იქცა (Gott des Übergangs und Vorübergehens). ვალერიი სწორედ ამ „წარმავლობის“ ტრაგედიას ქმნის და ამიტომაც იხსენიებს ასე ხშირად მითს ორსახოვანი იანუსის შესახებ. ამავე ასპექტში განიხილავს ის გოეთეს შემოქმედებასაც. 1932 წლის ცნობილ იუბილეზე წარმოთქმულ სიტყვაში ვალერიი ამბობდა: „ძველებს შეეძლოთ წარმოედგინათ ის, როგორც ორაზროვნება ურჩხულისებური ღვთაებისა, რომელსაც თავიანთ

სკემდა რომი, როგორც იანუსი, გარდამავლობისა და წარმავლობის ღმერთი, ყოველ საგანს ორსახოვნად რომ ხედავს — აქედანაც და იქედანაც“.

სულის მეტყველება. ვ ა ლ ე რ ი ს დამოკიდებულება გ ო ე თ ე ს თ ა ნ პრინციპული ხასიათისაა. უდავოა, რომ „ჩემი ფაუსტი“ უპირველეს ყოვლისა დიდი გერმანელი მწერლის მონუმენტური ქმნილებითაა შთაგონებული, მაგრამ ეს „შთაგონება“ გ ო ე თ ე ს იდეების უშუალო მიღებას არ ნიშნავს; პირაქით, ვ ა ლ ე რ ი ს ნაწარმოებს პოლემიკური ხასიათი აქვს. ეს თუნდაც ზემოაღნიშნული საიუბილეო სიტყვიდანაც ჩანს, რომელშიც ვ ა ლ ე რ ი ამბობს: „გ ო ე თ ე მთელ თავის უნარს, ოსტატობას და შთაგონების ძალას იყენებს მხოლოდ და მხოლოდ გრძნობითა სამყაროს შესასწავლად და გადმოსაცემად. ის ცოცხლობს, როგორც ამას თავის ლ ი ნ კ ე ო ს შ ი ც გამოხატავს, ჰერეტის სიტყვებით. მისი ფართო თვალები არასოდეს არ იღლება სახეებისა და ფერების ყურებით. იგი თვრება თვითეული საგნით, რომელიც ყოველ ახალ შუქზე ახალი ნათელით ბრწყინავს. ხილული მისთვის ისე აშკარა წინააღმდეგობაშია ყველაფერთან, რაც განცდების უხილავსა და აუსახველ სამყაროს ეკუთვნის, რომ იგი თვითონვე აცხადებს, არავითარი სურვილი არ მაქვს ცნობიერების ამ პლანის კვლევისაო“¹. ვ ა ლ ე რ ი კი, წინააღმდეგ გ ო ე თ ე ს ი, სწორედ ამ მეორე პლანს იკვლევს. იგი უარყოფს ხილული სამყაროს არსებათ მნაშენელობას და მხოლოდ „სულის შინაგანი მეტყველებისადმი“ იჩენს ინტერესს. ვ ა ლ ე რ ი საგნებისა და მოვლენების მეორე პლანს ეძებს, ჩრდილოვან მხარეს, ბნელ კუთხეებს, გაურკვეველობის ქვეცნობიერ ბურუსს, უხილავსა და გამოუთქმელს, რაც, მისი აზრით, ადამიანური ქემარატების კომპლექსს ქმნის. ამიტომაც იგრძნობა ერთგვარი საყვედური მის სიტყვებში: „გოეთე, ერთი მისი საყვარელი მკენარა — პირამზისა არ იყო, თავს მ ხ ო ლ ო დ ნათელი

¹ პ. ვ ა ლ ე რ ი ს სიტყვა, წარმოთქმული პარიზში 1932 წელს გ ო ე თ ე ს გარდაცვალებიდან ასი წლისთავზე.

და თბილი მხარისკენ იბრუნებს“. ისინი, როგორც მსოფლმხედველობრივად განსხვავებული მწერლები, ორსახოვანი იანუსივით ცხოვრების მართლაც სხვადასხვა მხარეს ხედავენ: ერთი — სინათლესა და სითბოს, მეორე — სიბნელესა და სიცივეს. ვალერი უგულუბელყოფს გარეშე სამყაროს, საზოგადოებას, ქეთილი ნების ადამიანების ზრუნვას კაცობრიობის მომავლისათვის და მთელი თავისი ყურადღების კონცენტრაციას ადამიანის სულიერი ცხოვრების ქვეცნობიერი ინსტინქტებზე ახდენს. ამ ორ მწერალს შორის განსხვავება იმაშია, რომ გოეთე საკუთარ მე-ს ეძებს სამყაროში, ხოლო ვალერი სამყაროს — მე-ში. იგი უპირისპირდება პიროვნებისა და ქვეყნის ერთიანობის გოეთესეულ თეორიასაც და ჩვენთვის უკვე ცნობილ მონადისებური მწკრივის თვალსაზრისს იცავს. ვალერი არ იზიარებს გოეთეს აზრს „სხვა პიროვნებათა ერთიანობის“ შესახებ და აცხადებს, რომ, საერთოდ, ვერ წარმოუდგენია, რას უნდა ნიშნავდეს „გონებათა საზოგადოება“ ან „სამყაროული ჰარმონია“. ვალერის არც ის მოსწონს, გოეთე რომ კულტურას საზოგადოებრივ პრაქტიკასთან აუცილებელ კავშირში განიხილავს და ყველაფერს დროის თვალსაზრისით ზომავს. ჩემთვის გაუგებარაა, — წერს იგი, — გოეთეს მიდრეკილება სინთეზისადმი, მით უმეტეს — ცლა ფაუსტისა და მეფისტოფელის სახეთა ასიმილაციისა. ვალერი არ ცნობს ადამიანთა შორის ერთიანობისა და ჰარმონიულობის პრინციპს, ვერ უკავშირებს ერთმანეთს ერთსა და მეორეს. მისი აზრით, მეორე ყოველთვის განსხვავებულია პირველისაგან და უცხოა მისთვის როგორც სხვა. მათი ერთიანობა მიუღწეველია, რადგან ისინი „სხვები“ არიან, ხოლო სხვების გაერთიანება უაზრობაა. როგორც ამ წიგნის შესავალშიც ვწერდით, ვალერისათვის ყოველი არსება ერთია, კიდევ ერთი, ისევ ერთი და მთელი ქაოსი ამ ერთებისა. თვითელი მათგანი ცალკეა, მარტო და განსხვავებული, როგორც ყოველგვარი მე. ერთის მე სრულად განსხვავებულია მეორის

მ ე-საგან. მათი გაერთიანება შეუძლებელია. არც ამ სხვაობათა კომპლექსი წარმოიდგინება. ერთი სიტყვით, ყოველი მ ე შტირნერისეული ერთადერთია ან ლაიბნიცის ენტელექტუარი მონადა. იგი თავისში ს ხ ვ ა ს კ ი არ ეძებს, არამედ თავისსავე მთლიანობას, რაც აბსოლუტურ მარტობაში ელინდება. ეს მარტობა არსებობის გარეშე ყოფნას ნიშნავს. იგი გამოორიცხავს შედარებას, მამსადამე, ნაკლსაც, რადგან ნაკლი შედარების გარეშე არ წარმოიდგინება; ამიტომ შედარების მოხსნა თავისთავად უდრის ნაკლის მოხსნას; ე. ი. სრულყოფა სხვა არაფერია, გარდა იმის მოსპობისა, რაც გვაკლია. ასეთი მდგომარეობა კი, ვ ა ლ ე რ ი ს აზრით, მხოლოდ არსთა გარეშე არსებობასა და აბსოლუტურ მარტობაში მიიღწევა, რადგან იქ არც შედარებაა და არც ნაკლის გრძნობა.

ვ ა ლ ე რ ი შორდება გ ო ე თ ე ს სულისა და სხეულის ჰარმონიის საკითხშიც. ერთ დროს გ ო ე თ ე ც გამოთქვამდა აზრს იმის შესახებ, რომ ორი სულის შეერთება ქმნის სხეულს, ორი სხეულისა კი — სულს, რომელიც ეძებს თავის მ ე ო რ ე ს და მასთან ერთიანობაში წარმოშობს ახალ სხეულს. ამ სხეულთა ერთიანობა ისევ სულს ქმნის, რაც მ ე ო რ ე სულისაქენ ილტვის და ისევ საფუძველს უყრის ახალ სხეულს. გ ო ე თ ე ს ამ აზრს ვ ა ლ ე რ ი სიყვარულით ჰაბუჯურ გატაცებას უწოდებს. სამაგიეროდ იგი არ უარყოფს ც ხ ო ვ რ ე ბის ექსისტენციურ გაგებას, მაგრამ, როგორც წინაც აღვნიშნეთ, ვალერისებური ექსისტენცია თავისშივე შეიცავს ნეგაციას და გამოორიცხავს მოქმედებას ს ხ ვ ა ს თ ა ნ მიმართებაში. ამიტომ მას ისლა დარჩენია, რომ ფაუსტური ძიების სფეროს შემოაცალოს A, B, C წრეები და მისი ინტერესი მხოლოდ საკუთარი მ ე-ს ანუ D წრის პროექციით განსაზღვროს. თუ აღრინდელი ფაუსტური პარადიგმების მაძიებელი გმირები უმთავრესად ამქვეყნად მოქმედებდნენ, როგორც საერო ადამიანები (Weltmensch), ან უსახეობის ტრანსცენდენტურ სამყაროში, როგორც „კოსმიური სუბიექტები“, ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტი მხოლოდ ქვეცნობიერის სფეროს იკვლევს, რითაც სრულიად ახალ მიმართებას აძლევს ფაუსტური იდეების განვითარებას. მართალია, მისი ფაუსტი ზოგჯერ კიდევ ამჟღავ-

ნებს თავისებურ დამოკიდებულებას გარეშე სამყაროსთან და, გოეთეს ფაუსტის მსგავსად, „მარტოობის უსივრცო მხარეში“ მოგზაურობს, მაგრამ მთელი ამ მოძრაობის დინამიკურ ცენტრს მინც ადამიანის ქვეცნობიერი ინსტინქტები წარმოადგენენ. თუ გოეთე სამყაროს, იანუსის მსგავსად, ორი მხრიდან ხედავდა — იქიდანაც და აქედანაც, ვალერიის მხოლოდ ადამიანის შინაგანი ორსახეობა აინტერესებს. მას ცხოვრების სარჩული უფრო იზიდავს, ვიდრე ზედაპირი. მისი შეხედულებით, საგანსაც მხოლოდ იმდენად აქვს მნიშვნელობა, რამდენადაც პიროვნების თვალთახედვის შინაგანი შუქით იქნება განათებული.

ამავე ასპექტში განიხილავს ის საერთოდ ადამიანის ბუნებას. ვალერიის ფროიდისტული აზრით, ადამიანი, უპირველეს ყოვლისა, ქვეცნობიერი ინსტინქტების კომპლექსია. მის ხასიათს სულიერი ცხოვრების შინაგანი ასპექტი განსაზღვრავს, — ის, რაც მისი მემ-ს ინტიმურ ხეივლებშია ჩასაიდუმლოებული. თუ ამ თვალსაზრისის ნათელსაყოფად ისევ იანუსის ალეგორიას მივმართავთ, საერთოდ ყოველი ადამიანი უნდა წარმოვიდგინოთ როგორც შინაგანი სულიერი ცხოვრების და მისი გარეგნული ნიღაბის ორსახეობა (გაიხსენეთ ისევ გოეთეს *Zwei Seelen*). მათი ერთიანობა ქმნის ადამიანურ ხასიათს, მის ბუნებას. მწერლის დანიშნულებაა მოხსნას სულიერი ცხოვრების ორსახეობას გარეგნული ნიღაბი და მისი შინაგანი მხარე გამოავლინოს, ან, კინემატოგრაფიული ენით რომ ვთქვათ, ჩვენი ფსიქიკის ორმაგ ექსპოზიციაში უკუფინოს პირველი პლანი და გაამჟღავნოს მეორე.

როგორც ვნახავთ, ვალერიის „ფაუსტის“ ყოველი ეპიზოდი სწორედ ასეთი მეორე პლანის გამჟღავნებაა, მისი ნათელყოფა მკითხველისა და მაყურებლის წინაშე. ავტორის აზრით, ესაა ადამიანური ჰემშარიტების დადგენის ერთადერთი გზა. ამიტომ უჯულებელყოფს ის ფაუსტური იდეების ტრადიციულ ნიშნებს და სამყაროს შეცნობის ფაუსტურ ლტოლვას ქვეცნობიერი ინსტინქტების ფსოქოანალიზით ცვლის.

ვალერიისთან ვერ შეხვდებით ტრადიციული ფაუსტური იდეების განვითარებას. მას არ აინტერესებს მეცნი-

ერება, ჭეშმარიტება, წინსვლა, პროგრესი; არ აინტერესებს არაფერა, გარდა საზოგადოებიდან მოწყვეტილი და თავისთავში ჩაკეტილი პიროვნების ქვეცნობიერა საწყისების გამოვლენისა. ვალერი ცდილობს ძველი ფაუსტური თემა ცუდ პირზე გადააბრუნოს და ბურჟუაზიული თანამედროვეობის დეკადენტურა იდეების გამოხატულებად აქციოს. იქნებ ამითაც აიხსნებოდეს მასა ნაწარმოებებს რამდენადმე პრეტენზიული სათაური — „ჩემი ფაუსტა“, და ისიც, რომ ავტორი ამ პიესის პირველ ნაწილს — „ლუსტს“, კომედიას უწოდებს, როგორც ჩანს, დანტეს ღვთაებრივი და ბალზაკის ადამიანური კომედიების ანალოგიით, თორემ ლიტერატურული ქანრის თვალსაზრისით ვალერი ს პიესას კომედიასთან საერთო არაფერი აქვს. ეს ექსტრავაგანტური პოზა ვალერი აქაც იმისთვის სჭირია, რომ ფაუსტური თემის ახლებური ინტერპრეტაციის აუცალკებლობა დაამტკიცოს. ამის შესახებ ის „ფაუსტის“ წინასიტყვაობაშიც წერს. მისი აზრით, ფაუსტა და მეფისტოფელა ისეთი მრავალწახნაგოვანი ლიტერატურული სახეებია, რომელთა გარდასახვის უამრავი შესაძლებლობა არსებობს. მართალია, ფაუსტურ ლეგენდაში ამ სახეების „პირველსაწყის“ მდგომარეობაში დაქვრა „ვიამარელი გენიოსის“ საქმეა, მაგრამ არც სხვებს ეკრძალებათო მათი ხელახალი გამოყენება და სიტყვათა ახალ კომბინაციაში გამოსახვა. ვალერი აზრით, ისეთი ღრმანაზრავანი ლიტერატურული მასალა, როგორიც ფაუსტური თემაა, იმდენად ორგულაა შემოქმედისადმი, რომ, რაც არ უნდა სრულ ფორმაში გამოიკვეთოს, სულერთია, მაინც ახალ ვარიანტებში მოითხოვს გამოვლენას. იგი ღრუბელივით შეიწოვს დროების ახალ-ახალ იდეებს, შემდეგ დროვე გამოაწურავს მისგან ყველაფერს, ვიდრე იგი კვლავ ახალი ეპოქის ახალი იდეებით გაიჟღინთებოდეს. ამიტომ არის, რომ ფაუსტი სწრაფად შორდება იმ სახეს, რასაც მას ესა თუ ის შემოქმედი აძლევს. თვით გოეთეც, ვალერი აზრით, ფაუსტისა და მეფისტოფელის ამპლუა უფრო განსაზღვრა, ვიდრე მათი როლები. „ახლა კი, ამ ასი წლის შემდეგ, ახალი ვითარების შესაბამისად საქი-

რო გახდა, — წერს ის, — ხელახლა გააზრებულიყო ამ ორი პროტოგონისტის სტუმრობა ჩვენს დროებაში¹.

ეს აზრი მართლაც საინტერესოა, მით უმეტეს, რომ ვალერიის პიესა პირველი ფუგისებური პარადიგმაა მთელ ფრანგულ ლიტერატურაში. მას დიდი ზეგავლენა აქვს თანამედროვე ევროპულ ლიტერატურაზე. ზოგიერთი ზედმეტად ალტაცებული მკვლევარის აზრით, იგი თვით გოეთეს „ფაუსტზე“ მაღლაც დგას. ცხადია, ეს ასე არ არის, მაგრამ ის კი ნამდვილია, რომ ვალერიის ამ პიესაში სრულყოფილად გამოჩნდა ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაციის პროცესი. ეს ყველაზე უფრო ნაწარმოების ოთხი მოქმედი პირის — ფაუსტის, მეფისტოფელის, ლუსტისა და მოწაფის — თავისებურ გააზრებაში ჩანს.

უასაკო მოხუცი. ამ ოთხს შორის მთავარი მინც ფაუსტია. იგი აეტორის მიერ მოფიჭრებულია როგორც პიროვნების განვითარების ისეთი უმაღლესი და უკანასკნელი საფეხური, რომლის იქით მას სხვა არავითარი პერსპექტივა არ გააჩნია, გარდა საკუთარი არსებობის ნეგაციისა.

ვალერიის ფაუსტის მთავარი დამახასიათებელი ნიშანი სწორედ ისაა, რომ მას სურს გაემიჯნოს არა მარტო გარემოს ან სხვას, არამედ თავის თავსაც. იგი უგულვებლყოფს საკუთარ წარსულსაც, უფრო სწორად, არც ცნობს მას. ფაუსტი ამბობს, რომ მისი ბიოგრაფია „რწმენაა მხოლოდ“, წარმოდგენა ან ჰიპოთეზა, შელამაზება იმისა, რაც იყო. იგი იმასაც კი აღიარებს, რომ არც თვითონ შეუკავებია თავი ასეთი შელამაზებისაგან. რაც ჩემი თავგადასავლებიდან მახსოვს, ისეა არეული სხვების მიერ გამოგონილში, რომ ფაქტიურად არცა მაქვსო გარკვეული წარსული. სამაგიეროდ მას არჩევანის სრული თავისუფლება აქვს, რადგან თვითონ მბრძანებლობს

¹ აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ეს „ორი“ მასთან, ისევე მითითრი იანუ-სის ორსახეობის მსგავსად, რაღაც ფატალურ მნიშვნელობას იღებს. იგი ამბობს: 1940 წელს ჩემს თავს ორი ხმით ველაპარაკებოდი და გადავწყვიტე ამ ორი პროტოგონისტის შესახებ ნაწარმოების შექმნაო. ამასთანავე ვალერიი მეფისტოფელს ხშირად უბრალოდ მეორეს უწოდებს. მისი „ფაუსტიც“, გოეთეს ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მსგავსად, ორნაწილისაგან შედგება და სხვა.

ფაქტებზე. ასე მაგალითად, თავის დაბადების წელს ფაუსტი თვითონ, საკუთარი სურვილისამებრ ირჩევს იმ მრავალ თარიღთა შორის, რაც მის „კომპეტენტურ ბიოგრაფებს დაუდგენიათ უცილობელი ფაქტებითა და საბუთებით“. ეს მას სულ ადვილად შეუძლია, რადგან თავისი თავი საერთოდ გარკვეული ბიოგრაფიის მქონე ადამიანად კი არ მიაჩნია, არამედ „ი დ ე ა - თ ა პ რ ი ნ ც ი პ ა დ“, მაშასადამე, — ჩვეულებრივ ადამიანურ განზომილებებს მოკლებულ „უ ა ს ა კ ო არსებად“. ან საიდან უნდა ჰქონდეს მას ასაკი, როცა, ვ ა ლ ე რ ი ს თვალსაზრისით, იგი კონკრეტული პ ი რ ო ვ ე ბ ა კი არ არის, არამედ—ფ ა უ ს ტ უ რ ი ე ქ ს ი ს ტ ე ნ ც ი ი ს ზ ო გ ა დ ი ს ა ხ ე. ამის ასაკს კი ვინ დაადგენს, ან მის ფორმებს ვინ განსაზღვრავს, როცა ყოველგვარი ფორმა წარმავალია. ადამიანის ცხოვრება, ფაუსტის აზრით, ნასკვების შეკვრაა, შემდეგ მათი გახსნა, ისევ შეკვრა, ისევ გახსნა ან, როგორც ა ლ ბ ე რ კ ა მ ი უ ამბობს, ქვების უაზრო გორება ერთი ადგილიდან მეორეზე. ეს სიზიფისებური შრომა არც დასრულდება, ვიდრე ადამიანი „საკუთარი ექსისტენციის“ უარყოფად არ იქცევა.

ამრიგად, ვ ა ლ ე რ ი ს აზრით, ფაუსტი არც „ამქვეყნიური ადამიანია“ და არც „კოსმიური სუბიექტი“. იგი არსებობაა, მოვლენათა კომპლექსური სახე, განზოგადება ყოველივესი, რაც „არსებობს, ფიქრობს და იტანჯება“.

ფაუსტი, ამავე დროს, რეზულტატია თავისი თავისა, განვლილი გზის დასასრული. იგი თავისშივე აჯამებს ფაუსტური იდეების განვითარების მთელ ისტორიას და მსჯავრს დებს „ყოველივე იმას, რაც გაუკეთებია“. მისივე ნაამბობიდან ვიცით, რომ მან ბევრი იმოგზაურა, ბევრიც გაიგო, მაგრამ— თურმე „არაფერი ისეთი, რაც თავისსავე სახლში არ შეეძლო გაეგო“. ამიტომ ბოლოს იგი მაინც თავის თავსა და თავის ექსისტენციას დაუბრუნდა. მისი აზრით, ადამიანის ცხოვრება მზის მოძრაობას ჰგავს. მზე ამოდის ჰორიზონტის ერთ წერტილზე, თავისუფლდება ღრუბლებისაგან, ბავშვობის სათუთი ფორმებისაგან, შედის შეგრძნებების, სურვილების, ცოდნის, სიყვარულის და ფიქრის ზენიტში, შემდეგ კი თანდათან დაბლა იხრება

და ბოლოს კვლავ უჩინარდება. ადამიანიც ასეთი ეფემერულობაა. იგი მეორედ არ ცხოვრობს. ყოველი დღე მისი ცხოვრებისა არის ერთადერთი, რაც არასოდეს არ მეორდება. მხოლოდ ფაუსტია გამოწაკლისი. მან ნახა თავისი „დასასრულის დღის გაგრძელება“, ბუნების მეორე სახე, შექმნის ანტიპოდები, შემოუარა სამყაროს, მაგრამ ბოლოს მაინც დაუბრუნდა დროს, რომ ხელახლა ეცხოვრა, და იცხოვრა კიდევ ხელმეორედ, მაგრამ იცხოვრა, როგორც ადრეც უცხოვრია, და მხოლოდ ის გაიგო, რაც უკვე იცოდა. ესაა გენიის ფასი! გენიალობა ჩვეულებაა. არც ერთი მისი გაბედული აზრი არ ქმნის სიახლეს. როგორც კი ვინმე რამეს გაიფიქრებს, მას უმაღლესე მოაგონდება, რომ ამაზე ადრეც უფიქრიათ და ყოველივე ეს იმ არსებობის პროდუქტია, რომელიც მხოლოდ თავის ერთ დღეს ცხოვრობს. მაგრამ, რაკი ცხოვრობს, ფაუსტისთვის ესეც მნიშვნელოვანია. ზოგჯერ ექსისტენციალისტების მსგავსად ისიც ფიქრობს, იქნებ ეს ერთი დღის ცხოვრება იყოსო არსებობის მთავარი აზრი. მისი შეხედულებით, ადამიანი მხოლოდ აწმყოში არსებობს. გამოწაკლისს არც ფაუსტი შეადგენს. მისმა წარსულმა დაასრულა იმის შენება, რაც არის. სხვა მას არავითარი მნიშვნელობა არააქვს. ამჟამად იგი აწმყოა მხოლოდ. ფაუსტის პიროვნებაც უსუსტად ეხმაურება საკუთარ არსებობას. განუსაზღვრელობა განსაზღვრულია. რაც არ არსებობს, არც არსებობს. თუ ცოდნა არის ის, რაც არის, ან, რაც უნდა შექმნა გონებით, რომ იყოს იგივე, რაც იყო — ეს მიღწეულია და მას შეიძლება განხორციელება ეწოდოს. ვალერიის ფაუსტი, ექსისტენციალისტების მსგავსად, თავისუფლებას სწორედ იმაში ხედავს, რომ ყოველი ადამიანი მხოლოდ ის იყოს, რაც არის, რაც იყო ან რაც შეიძლება იყოს — მხოლოდ დღევანდელი დღის თვალსაზრისითაა საინტერესო. ესაა ერთადერთი და უშუალო არსებობა — წამიერი სინამდვილე, მიმდინარე ცხოვრება. ფაუსტმა დიდი გზა განვლო, ვიდრე ამ უბრალო „სიბრძნეს“ შეიცნობდა. „მე ის ვარ, რაც ვარ, — ამბობს იგი, — მე ჩემი ხელოვნების მწვერვალზე ვარ, ცხოვრების ხელოვნებისა! განა ეს ყველაფერი არ

არის? მე ვსუნთქავ და ვგრძნობ, მე ვიზრდები ყოველ წუთს, ყოველი წუთისთვის. მე ღრმად ვწლი შინაგან ფრთებს, რომელიც მაცნობებენ ნამდვილ დროს. ეს მათ ზოაქვთ ის, რაც იყო, იმისკენ, რაც არის და რაც იწინება. მე ვსუნთქავ! გნანა ეს არაჩვეულებრივი არ არის? განა ციცი სხვა რამეა, გარდა სუნთქვისა? ან საერთოდ ცხოვრება რა არის სუნთქვის გარეშე? — არაფერი, არც მეტი და არც ნაკლები, ვიდრე არაფერი, რადგან მეტი მართლაც არაფერია“. ვ ა ლ ე რ ი ს დეკადენტური ფანტაზია ცხოვრებაში სუნთქვის მეტს არაფერს ხედავს. მას არ შეუძლია გაიმეოროს შექსპირის პანლეტის სიტყვები: „სიტყვა სუნთქვია, სუნთქვას კიდევ სიცოცხლე მოსდევს“. იგი ვერც გოეთეს რფიგენიასავით დაიძახებს: „განა სიცოცხლე მარტო სუნთქვია?“. მისთვის სუნთქვა წამიერი არსებობის ალეგორიაა, ჩასუნთქვა — წამი, ამოსუნთქვა — გაქრობა, არაფერი, ისევე წამი, ისევე არაფერი — რიტმული გაარაფრება საკუთარი არსებობისა, ვიდრე სუნთქვა შეწყდება და ყველაფერი „არაფრის სცარეღეში“ გაუჩინარდება.

ამის შემდეგ ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტი იმ წამიერი არსებობის ანალიზსაც ახდენს, რომელსაც სუნთქვის ალეგორიაში გაზოხატავს. იგი არ უარყოფს რეალურ სინამდვილეს. მაგრამ არც ადამიანისგან დამოუკიდებლად ცნობს მას. მისი აზრით, სინამდვილე მხოლოდ ადამიანურის ფარგლებში გლანდება. ქეშმარიტებას ცხოვრებისა და საგნის კონტაქტი ქმნის. ერთი განსაზღვრავს მეორეს. ფაუსტი ვარდს ყნოსავს, ჩანს, ვარდის არსებობის აზრაც ისაა, რომ მას უყნოსონ. ვინც ჩაისუნთქავს, კიდევ უნდა ამოისუნთქოს. ეს კანონზომიერებაა. ფაუსტიც ხომ სუნთქავს და გრძნობს, გრძნობს, რა საამურია მრდამო, რა წყნარი, მშვიდი, ჩამავალი მზის სხივებით განათებული. ეს კი ნამდვილად ასეა, რადგან ფაუსტი ასე აღიქვამს ყველაფერს. ის თავისი შინაგანი სინათლით აშუქებს მის გარეშე არსებულ საგნებს, განსაზღვრავს მათ რაობას. გარემოს, როგორც რეალობას, ამ შემთხვევაში ნაკლები მნიშვნელობა აქვს. თუ ფაუსტი ფიქვს ხედავს, თავისთავად ფიქვი კი არ არის მნიშვნელოვანი, არამედ ის ზ ე დ მ ე ტ ი, რასაც ის ფიქვში ხედავს. „სა-

განში საგანზე მეტი“, ფაუსტის აზრით, წარმოსახვაში იქმნება ნების დაძაბულობით. თუ ადამიანი თავისი ნებისყოფის კონცენტრაციას მოახდენს, მას შეუძლია ყველაფერი ისე წარმოიდგინოს, როგორც მოისურვებს, მაგრამ, მისი აზრით, ეს სინა²დვილის უარყოფა კა არ იქნება, არც აღიარება პრინციპისა „საგანი თავისთავად“, არამედ — ნამდვილისა და წარმოსახულის კონტაქტი. ეს კონტაქტი წამიერია. სულერთია, არსებულის რიტმული სუნთქვა შეწყდება და ყველაფერი არაფერს გაუტოლდება. ფაუსტმა ბევრი რამ ნახა, განიცადა, გაიგო და ბოლოს იმ აზრამდე მივიდა, რომ ყ ვ ე ლ ა ფ რ ი ს ს ა ე რ თ ო ჯ ა მ ი ნ უ ლ ი ა. თავისი ორი ცხოვრების მანძილზე მას სიკეთეც ბევრი ჩაუდენია და ბოროტებაც. ბოლოს ყველაფერი გათანაბრდა და ახლა ისევ ის არის, რაც იყო. უკვირს კიდევ: განა საჭირო იყო ამდენი გზის გავლა, ამდენი იმედი და სასოწარკვეთა, რომ ისევ იქ მისულიყო „საიდანაც დაიწყო? მას ხომ შეეძლო ყოველივე ამისთვის „საკუთარი ექსისტენციის“ ფარგლებში მიეღწია წმიდა გონებით და დაკმაყოფილებულიყო იმით, რაც არის.

ამაშია ვ ა ლ ე რ ი ს ნიჰილისტური ფილოსოფიის არსი. მისი აზრით, არსებობის ერთი მხარე ყოფნაა, მეორე — არყოფნა. ერთი უარყოფს მეორეს, არსებობა იქცევა არაფრად ანუ „არაფრისთანა არაფრად“, რომლის ფასი ნულია. ნ უ ლ ი კ ი მარადისობაა. იგი არაფერს არ წარმოადგენს და არც არაფერს ქმნის. მას არც რამე აკლია და არც რამე შეიძლება მიემატოს. ნული აბსოლუტურობაა, როგორც სიცარიელე. ადამიანი მხოლოდ ასეთ სიცარიელეში იგრძნობს თავს თავისუფლად. ის არაფრით არ იქნება შეზღუდული, რადგან იქ არაფერი არ არსებობს, გარდა არარსებობისა. აქ კი, ვ ა ლ ე რ ი ს აზრით, პიროვნების თავისუფლებას საუკუნეთა ძონძები ფარავს. სულიერი სილადე იხრჩობა ტრადიციებში. ყველაფერი, რაც ადამიანმა შექმნა და მოიგონა, მძიმე ტვირთად აწევს მისსავე არსებობას. იგი აბრუშუმის ჭიას ჰგავს, რომელიც თვითონ ქსოვს თავის გარშემო პარკს და თვითონვე იხრჩობა მასში. მართალია, შემდეგ იმ პარკიდან თავისივე არსებობით დაძვი-

მებული პეპელა ამოვა და ერთხანს ერთსა და იმავე ადგილას აფარტატებს ფრთებს, ვითომ ფრენა შეეძლოს, მაგრამ შემდეგ ისიც თანდათან დამქიმდება თვითუარყოფის შინაგანი პოტენციით, კვერცხებს დაყრის და კვდება. იმ კვერცხებიდან ისევ აბრეშუმის ქია ამოვა, ისევ მოქსოვს თავის გარშემო პარკს და ისევ თავის პირველსახეობის ბედს გაიზიარებს. მაგრამ ბუნების კანონით იმ პარკიდან არასოდეს ისეთი პეპელა არ ამოფრინდება, რომელიც შთამომავლობას ააცდენს წინაპრების სავალალო ბედს. ასე ყოფილა და ასე იქნება. პირველმა ადამიანებმა სცოდნეს და მათი ცოდვა დღემდე აწევს შთამომავლობას. არც არაფერი შეიცვლება. წარსული ისაა, რაც არის, და ისევ ის იქნება, რაც იყო. ადამიანი ერთი და იგივეა და ასევე ერთი და იგივე იქნებაო მუდამ, — ამბობს ვალერიის მეფისტოფელი. კაკს ისლა დარჩენია, რომ აჰყვეს და შეურიგდეს თავის სავალალო ხვედრს. თუ ფაუსტივით სულიერად ფრთაგაშლილი ადამიანი გამოჩნდა, ის კიდევ ერთხანს იბრძოლებს თავისუფლები-სა და სრულყოფისათვის, მაგრამ ჩქარა შეიგნებს ამ ბრძოლის უაზრობას და ეცდება განერიდოს ყველაფერს, რაც რამეს ჰგავს და რასაც არსებობა ჰქვია, თვით საკუთარ მესაც. ესაა ვალერიის ფაუსტის ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანი. იგი თავისშივე განაზოგადებს ფაუსტური იდეების დეზინტ გრაციის პროცესს, რითაც ბურჟუაზიული დეკადანსის ხასიათს გამოხატავს.

გონების დიდი ბატონი. მეფისტოფელიც ასეთი ზოგადი სახეა. ის არის ყველაფერი, რაც უნდა იყოს, ან რაც სასურველია, რომ იყოს. ფაუსტი უფრო სინამდვილეა, არსებობისა და გამოცდილების გარკვეული ფორმა, ნაგულისხმევი შესაძლებლობა ან მისი მოსალოდნელი შედეგი. ერთი ცხოვრებაა, მეორე წარმოსახვა — ყველაფერი, რაც სასურველია და სასიამოვნო, მაგრამ ამავე დროს მაცდური, თავბრუდამხვევი და მიმზიდველი. გუშინ, შხაპუნა წვიმის შემდეგ მშვენიერი დარი რომ იდგა, ეს იყო მეფისტოფელი. პაპანაქება სიცხეში რქროსფერი ფოთლების ჩრდილში განმარტოებული სკამი რომ დგას და შეყვარებულებს ცდუნების სავანეში უხმობს,

ესეც ის არის. მარწყვის სასიამოვნო გემო ან, უკეთ, მოგონება მარწყვის გემოსი, — ესეც მეფისტოფელია. როცა ის სცენაზე შემოდის, „გოგირდის კლასიკური მახრჩობელა სუნის ნაცვლად“ ვარდების თავბრულამხვევ სურნელებას აფრქვევს. ვარდის სურნელება კი ყველაზე ტკბილსა და ჟრუანტელის მომგვრელ სურვილს აღძრავს. იგი ცდუნებისაკენ ეზიდება ადამიანებს, მაგრამ საქმე ის არის, რომ ეშმაკი უკვე ასე ადვილად ველარ აცდენს. მათ. არც ცდუნების გზაზე დამდგარი ადამიანები გრძნობენ მის აუცილებლობას. ისინი ეშმაკის დაუხმარებლადაც იკვლევენ გზას ჯოჯოხეთისაკენ. ამიტომ შეიძლება მეფისტოფელი ჩქარა უსაქმოდაც დარჩეს. ყოველ შემთხვევაში, ფაუსტი ეუბნება, „შენ მოდიდან გასული ხარო. ადრინდელი „კლასიკური დემონი“ მართლაც „მოდინდან გასულს“ ჰგავს. ფაუსტის შეხედულებით, მას არ ესმის ადამიანების „საზარელი სიახლე“. ჩვენს თანამედროვეობაში გამოჩენილ ეშმაკს გულუბრყვილოდ სჯერა, რომ ადამიანი ახლაც იგივეა, რაც ათასწული წლების წინ იყო. ნამდვილად კი ადამიანი განვითარდა, უწინ იგი მხოლოდ მოვლენათა ზედაპირს ებებოდა, ან, უკეთეს შემთხვევაში, სუბსტანციას არსებობისა. ყველაფერი, რაც მის შესაძლებლობას სცილდებოდა, ზებუნებრივის სახით ჰქონდა წარმოდგენილი. ამ რწმენას ეყრდნობოდა მაგია. ეს უნდა იცოდე, რადგან „შენც ტრადიციის შედეგი ხარო, ეუბნება ფაუსტი მეფისტოფელს. მაგრამ, როგორც ჩანს, ეშმაკი ჯერ ვერ მივიდა ამის შეგნებამდე, ვერ მიხვდა, რომ ადამიანმა გაუსწრო მას ბოროტებაში. ფაუსტის აზრით, სანამ მეფისტოფელი „მარადიულობის სიზარმაცეში ნებიერობდა“, ადამიანი ჩასწვდა არსის (creation) საფუძველს, პირველქაოსს ან პირველი არაფრის (Néant) უწესრიგობას, როცა სივრცე, დრო, სინათლე, შესაძლებლობა, მხოლოდ მომავლის მდგომარეობაში იყო. იგი თანდათან მიუახლოვდა სიცოცხლის პრინციპს და მიხვდა კიდევ, როგორ არ დაიბნეს აზროვნებაში. ადამიანმა გაიგო, რომ მართო გონებას არ შეუძლია ქვემარბიტების წვდომა, რომ მეცნიერება ვერ სცილდება ადვილად ასახსნელ მოქმედებათა ფარგლებს. ის, რასაც ახლა ადამიანი აღწევს, სრულიადაც

არ ჰგავს იმას, რაც მას უწინ ჰქონდა წარმოდგენილი. ძველი ქვემარტება კვდება. ახალი ძველს კი არ აგრძელებს, არამედ აუქმებს. ამიტომ, რომ უკვე აღარც მეფისტოფელი შეეფერება თანამედროვეობას. იგი ერთიდაიგივეობის მონოტონური განმეორებაა ან ჩვეულებად ქცეული მოგონება. ამიტომ ფაუსტისა და მეფისტოფელის ტრადიციული ურთიერთობაც დარღვეულია. ფაუსტი არ მიმართავს მეფისტოფელის დახმარებას. იგი მხოლოდ ინტერესით უყურებს ყოფილი მსახურის უმწეობას თანამედროვეობაში. თავის მხრივ მეფისტოფელი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ სულ არ გასულა მოდიდან, მაგრამ ადამიანებს უკვე აღარ სჯერათ მისი ყოვლისშემძლეობის, დაუცხრომელი სურვილისა და ტებობის შესაძლებლობისა. მეფისტოფელიც გრძნობს ამ ცვლილებას. ის ხედავს, რომ სულის ფასი დაეცა. ინდივიდი კვდება. იგი იხრჩობა რიცხვში, მრავალში. განსხვავება ქრება ერთიანობაში. ერთი ირევა ყველაფერში. მანკაერება თუ სათნოება ერთმანეთში ითქვიფება. ყველგან ბოროტებაა და ბიწიერება, ტანჯვა და წვალება. ამიერ ჯოჯოხეთთან შედარებით იმიერი სამოთხეს ჰგავს. ბოროტი სულელები ანგელოსებად მოჩანან თანამედროვე ადამიანების გვერდით. მეფისტოფელი კი საცოდავად ჩასჭიდებია ძველ რუტინას. იგი არ იცვლის ბრჭყალებს, არ აახლებს ბოროტების განვრცობის მეთოდებს და გულუბრყვილოდ ფიქრობს, რომ ადამიანებს არ შეუძლიათ ბოროტი სულელების ჩაურევლად თვითონ დაღუპონ თავიანთი თავი. ნამდვილად კი ახლა ადამიანები ისეთ ბოროტებას სჩადიან, რომ მეფისტოფელის ფანტაზია ვერასოდეს ვერ მისწვდება მსგავს საშინელებას. ამიტომ არც ისაა გამორიცხული, რომ ა მ ქ ვ ე ყ ნ ა დ ვ ე ი პ ო ვ ო ნ მ ა ს ზ ე უ ა რ ე ს ი.

თუ დღემდე მხოლოდ მეფისტოფელი მიაჩნდათ ყოველგვარი ბოროტების განსახიერებად, ახლა ფაუსტსაც ეჭვი ეპარება ამაში, რადგან ადამიანთა შორის უფრო მეტ ბოროტებას ხედავს, ვიდრე ჯოჯოხეთში. დღეს ადამიანები ცოდვას ისე უბრალოდ სჩადიან, რომ არც აძლევენ ამას რაიმე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. მათ უკვე არც ის იციან, რა არის ცოდვა. ისინი

არაფრად აგდებენ მარადიულობას და თავიანთ ხანმოკლე სი-
 ცოცხლესაც სრულიად ადვილად სდებენ სასწორზე. შეძრწუ-
 ნებული მეფისტოფელი ეკითხება ჩვენს დრომდე მოღწეულ
 ფაუსტს, ოქროს თუ აკეთებენო ისინი. არც სურვილი აქვთ
 ასეთიო, — მშვიდად მიუგებს ფაუსტი. ისინი ათასჯერ უფრო
 კარგ მეტალებს აკეთებენ და ხვალ თუ ზეგ ოქროს ხბოს ჩვეუ-
 ლებრივ ხბოზე იათად გაყიდიან. „მკვდრების გაცოცხლება თუ
 შეუძლიათ?“ — უკანასკნელ ხავსს ექიდება „მოდრიან გასული
 ეშმაკი“. არც ამის სურვილი აქვთ, — უპასუხებს ფაუსტი, —
 რადგან ფიქრობენ, რომ ახალმოსულები დაიკავებენ მათ ად-
 გილსო. „მე მეშინია, რომ ისინი მიხედნენ!“ — წამოიძახებს სა-
 სოწარკვეთილი მეფისტოფელი. ახლა ისიც ფიქრობს, რომ ეშმა-
 კის დრო წავიდა. უწინ რალაცის შიში მაინც ჰქონდათ. ახლა არა-
 ფრის არ ეშინიათ. რაც უნდათ, იმას სჩადიან. წარამარა იცუ-
 ლიან რწმენას და ცოლებს. ქორწინდებიან, განქორწინდებიან.
 ეკლესია თავგზააბნეულია ამდენი ქორწინება-განქორწინებით.
არავინ იცის სადაა კანონიერი ცოლი და სად უკანონო. მათთვის
 ყველაფერი ჩვეულებრივია, ბუნებრივი, უბრალო: „უწინ კი
 ბოროტება ისეთი ლამაზი იყო! — იგონებს მეფისტოფელი. —
 მე მისი ჭკუა და პრინციპი ვიყავი, ტანჯვა და სიამოვნება ჩან-
 გის სიმები იყო, რომელთაც ორფეოსივით ვაუღერებდი“. ფა-
 უსტიც უდასტურებს, რომ ბოროტება გაიხრწნა, გაიფადა,
 გაუფასურდა კიდევ. ბო დ ლ ე რ ი ს დრო წავიდა. ახლა გუნდ-
 რუკს არავინ უკმევს ბოროტების ღმერთს, რადგან იგი არ
 იწვევს ტანჯვას, ემოციებს, სინდისის ქენჯნას, მონანიებას.
 ცოდვებს ახლა არავინ ინანიებს, რადგან შეცოდება ყოველ-
 დღიურობაა, ჩვეულებრიობა. არც ჯოჯოხეთის ეშინია ვინმეს,
 ან რატომ უნდა ეშინოდეს, როცა თვითონაც ჯოჯოხეთში ცხოვ-
 რობს და იქნებ უარესშიც. ამიტომ აქ, ამქვეყნად მოვლენილ
 მეფისტოფელს უკვე არც საქმე აქვს და არც ძალა. მას ადამია-
 ნებმა აჯობეს ბოროტებასა და უარყოფაში.
 როლებიც შეიცვალა: უწინ მის „ყოვლისშემძლეობას“ მი-
 მართავდნენ დახმარებისათვის, ახლა მეფისტოფელი სთხოვს
 ფაუსტს დახმარებას. იგი მზადაა საკუთარი სისხლითაც მოაწე-

როს ხელი ხელშეკრულებას, მაგრამ ძველი რომანტიკის დრო წავიდა და ფაუსტი უარყოფს ამ „თერაპიულ ფორმალბას“.

კრისტალის ასული. აღსანიშნავია, რომ პ. ვალერიის „ფაუსტის“ პირველი ნაწილის ცენტრში დგას არა ფაუსტი ან მეფისტოფელი, არამედ ახალგაზრდა, ლამაზი, „კრისტალივით გამკვირვალე“ ქალიშვილი ლუსტი, რომლის ინტიმურ გრძნობებს უპირისპირებს ვალერი ფაუსტის მაღალგონიერებას და ამით ქმნის გონებისა და გრძნობის ტრაგიკულ კონფლიქტს. აქ ისევ რთულ იანუსისებურ კომპლექსთან გვაქვს საქმე. მართალია, ფაუსტი, როგორც გონების ინკარნაცია, ხვდება ლუსტს — ინტიმური მგრძნობელობის განსახიერებას და მასთან ურთიერთობაში ქმნის ნაწარმოების ცენტრალურ კომპლექსს, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ წარმოადგენს განუყოფელ მთლიანობას. ყოველ მათგანში ორი ძალიან იბრძვის — გონება და გრძნობა, მაგრამ ამ ბრძოლის ხასიათი სხვადასხვანაირია. ფაუსტთან გრძნობა შედარებით ადვილად უთმობს გონებას, თუმცა არ გამორიცხავს მას. ლუსტში გონება უმთავრესად გულისთქმას ემორჩილება. სხვაობათა ამგვარი ერთიანობა ქმნის მათ ამაღლებულ, ე. წ. „ვარსკვლავისებურ არსებობას“, სადაც ორივე შედის თავისი ორსახეობით და ურთაერთ მოქმედებაში ქმნის გრძნობისა და გონების რთულსა და წინააღმდეგობრივ ოთხსახეობას.

ვალერიის აზრით, მართალია, ადამიანის გონება თავისთავად თავისუფალია, იგი თვითონ განაგებს გრძნობებს, მაგრამ გრძნობა მექანიკურად როდი ემორჩილება მას. მათ შორის წინააღმდეგობრივი ერთიანობაა. გონების მოვალეობაა განახორციელოს ამ ერთიანობის კონტროლი. მაგრამ ეს ყოველთვის როდი ხერხდება. ზოგჯერ გრძნობა ისე მოზღვავდება, რომ გონება კარგავს კონტროლის ძალას. სწორედ ამ დროს ჩნდება მეფისტოფელი და ცდუნებათა მახეებს აგებს. იგი ადამიანის სულში ძვრება და მის ქვეცნობიერ სამყაროს სინჯავს. ეშმაკი გრძნობს, რომ „ის სალახანა ეროსი“ ყველაში წრიალებს, როგორც მოხუცში, ისე ახალგაზრდაში, და ცდილობს

თავის თანაშემწედ გაიხადოს ის, რათა დაამტკიცოს, რომ ადამიანთა არსებობის მამოძრავებელი ძალა ეროტიკული გრძნობაა. მას სურს ლუსტის მაგალითზე აჩვენოს, რომ გრძნობისა და გონების ჭიდილში პირველი გაიმარჯვებს. ფაუსტი კი, პირიქით, დარწმუნებულია, რომ გონების უზენაესი ძალა შეძლებს გრძნობათა დამორჩილებას. ამ წინააღმდეგობაზეა აგებული ფაუსტისა და მეფისტოფელის კონფლიქტი. ცდის პირი ჯერ ლუსტია, შემდეგ მოწაფე. ფაუსტიც იღებს ამ გამოცდაში მონაწილეობას. ყოველ შემთხვევაში, არსთა მჭკრეტი მეფისტოფელი გრძნობს, რომ მას შემდეგ, რაც ეს წარმტაცი გოგონა — ლუსტი შემოვიდა ამ სახლში, ფაუსტმა მდღის განმავლობაში სამი ათას ორასჯერ მოიგონა თავისი ძველი მსახური და ბოლოს კიდევაც მოუხმო მას. მეფისტოფელი ძველებურად გამოცხადდა ფაუსტის წინაშე და კვლავ ძვირფასი ყელსაბამით, რათა ლუსტში გრეთჰენი გაიმეოროს. ფაუსტი ირწმუნება, რომ აქ საქმე ახალ გრეთჰენს არ ეხება, მაგრამ ამ მტკიცებას რა ძალა აქვს, როცა ჯოჯოხეთის მოციქული შიგ სულში იხედება და ფაუსტის იდუმალ აზრებს კითხულობს. იგი გრძნობს მის სურვილს ან, უკეთ, „რეზონანსს მისი სურვილის თრთოლვისა“ და ხვდება, რომ ლუსტთან შეხვედრა კვლავ გაახალგაზრდადებების სურვილს ბადებს. მართალია, მეფისტოფელისათვის ფაუსტის ფიქრები და აზრები სრული ბუნდოვანებაა, წინააღმდეგობრიობა, ერთსა და იმავე დროს სიბრძნეცა და უმეცრეცაც, ბნელიც და ნათელიც, მაგრამ იგი მაინც წვდება ამ „სამი ათას ორასჯერ გახსენების“ აზრს და ასკენის, რომ ამის მიზეზი ლუსტია.

მეფისტოფელი მოხუც ჯოლიონის ვილაში რომ გამოჩენილიყო, იქნებ მის ფორსაიტულ სულის სიმშვიდესაც ამოეკითხათ აირენის მამფოთებელი სილამაზით გატაცების ჭეშმარიტი აზრი. ან იქნებ ფაუსტიც გულწრფელი იყოს, როცა ამბობს, აქ სიყვარული არ იგულისხმებაო. ალბათ არც მოხუც ჯოლიონისა და აირენის ურთიერთობაში იგულისხმება სიყვარული. ავტორის ჩანაფიქრით, მათ უფრო ფაქიზი გრძნობა აერთიანებთ, მსუბუქი, ნისლივით უფორმო და უსახეო. ასეთი გრძნობა ნდომის იდუმალი ხმაა, მწუხრის უამის სევდიანი მელოდია

ან მკრთალი შუქით განათება სილამაზის ხილული ღვთაებისა, რომელიც ერთნაირი ძალით იზიდავს თავისკენ ადამიანებს ვარდობისა თუ „გვიანი ზაფხულის“ (indian summer) ჟამს.

ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტს, ისევე როგორც მოხუც ჯოლიონს, თავაზიანი ერთგულება უნდა, სილამაზის ჭკვერეთის სიხალისე, მამფოთებელი სილამაზისა, რომელიც ერთის მხრივ მიყუჩებულ ნდომას გამოხატავს, ხოლო მეორეს მხრივ ჯერაც უფორმო ვნების დაბადებას. ხანდაზმულობის „მშრალ ქვიშას“ ახალგაზრდული გრძნობის წყარო სჭირია—ის, რაც მეფისტოფელისათვის „შიშველ სიყვარულს“ ნიშნავს, ხოლო ფაუსტისათვის „კარგად შენიღბულ სურვილს“, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში სიყვარული. სიყვარული, ფაუსტისაზრით, დამანგრეველი ძალაა. იგი ჩვეულებრივ კატასტროფით, იმედგაცრუებითა და სიცივით მთავრდება, ზოგჯერ ზიზღითაც კი. „სულისა და ხორცის ამ საბედისწერო თამაშის“ აუცილებელი ბოლო გულისტკივილია, სევდიანი მოგონება ან დავიწყების ბურუსი. ამიტომ გაურბის ის გრეთჰენის ტრაგედიის განმეორებას და მთელი მისი გულისყური მიპყრობილი აქვს მემუარებისადმი, რომელშიც იგი აღწერს თავისი „ნამდვილი და მოგონილი“ ცხოვრების ისტორიას, თანაც უცნაური, სრულიად ახლებური სტილით, რომელიც თითქოს „კომპლექსურად გამოხატავს სულის ყოველგვარ მოდულაციას“. ასეთი სტილი ასახავს გონების მოულოდნელ ცვალებადობას, გამოთქმის ნებისყოფას, ფიქრის გამოღვიძებას და მის გაოცებას.

მეფისტოფელი ამბობს, რომ ეს ეშმაკის სტილია და არა ადამიანის. მართალია, უწინ ამბობდნენ, ს ტ ი ლ ი—ეს ა დ ა მ ი ა ნ ი ა ო, მაგრამ ახლა მეფისტოფელი ასე აბრუნებს ამ სენტენციას: ს ტ ი ლ ი—ეს ე შ მ ა კ ი ა . ფაუსტის ამ „თავისებურ სტილსაც“ მეფისტოფელი პლაგიატად თვლის, თუმცა არ კიცხავს, პირიქით, „თავის ჩანგალს ფიცავს“, როცა ლამაზი პარავს სამკაულებს მდიდარ მახინჯს, ეს მას უწესრიგობის მოწესრიგებად მიაჩნია. იგი ახლაც თავის სასარგებლოდ აპირებს ამ უწესრიგობის მოწესრიგებას და ბრძენ მოხუცს უპირისპირებს ახალგაზრდა სტენოგრაფისტს ლუსტს,

რომლის სახელიც ქართულად ს ი ხ ა რ უ ლ ს ა ნ ს უ რ -
ე ი ლ ს ნიშნავს. ლუსტი ავტორს წარმოდგენილი ჰყავს, რო-
გორც შემოქმედებითი სიხალისის წყარო. იგი სინათლისა და
კრისტალური სიწმინდის გამოხატულებაა. ამიტომაც ფაუს-
ტი თითქოს ხუმრობით, მაგრამ გააზრებულად არქმევს მას
დ ე მ უ ა ზ ე ლ დ ე კ რ ი ს ტ ა ლ ს . ვ ა ლ ე რ ი ა ქ რ ო -
გორც ჩანს გ ო ე თ ე ს ა და ბ ე ტ ი ნ ა ფ ო ნ ბ რ ე ნ ტ ა -
ნ ო ს უ რთიერთობას იყენებს, როგორც „უწყვეტი სიყვარუ-
ლის“ მოდელს.

უმიზეზოა სიცილი. ვ ა ლ ე რ ი ს ნაწარმოები ლუს-
ტის „უმიზეზო“, მაგრამ ხალისით სავეს სიცილით იწყება.
სიცილი ლუსტისთვის თავდავიწყების ფორმაა. იგი ფანტავს
აბეზარსა და მაშფოთებელ ფიქრებს, თაშავეს გარემოსაგან
და უაზრო მხიარულების ტკბილ ბურუსში ხვევს. ნაწარმოების
დასაწყისშივეა ნათქვამი, რომ სიცილი ფიქრის უარყოფაა.
ლუსტი სიცილით გაურბის ფიქრს, რადგან ფიქრი მასში „ცხო-
ველურ ინსტინქტს აღიძრებს“. ამიტომაც, რომ წერის დროს იგი
არ უკვირდება ფაუსტის აზრებს და „ათასგვარ სიტუტუცეზე“
ფიქრობს. მაგრამ, როცა ფიქრები მოუზღვევდება, ისტერია-
დღე მისული სიცილით ფანტავს მათ. ეს მას საკიროდაც მიაჩ-
ნია, თორემ ასე რომ არ იყოს, ხომ შეიძლება „ფაუსტის ღი-
დებულ სტილს თავისი ტუტუცობაც შეუერიოს“.

ამ მიაშიტი გოგონას კისკისი მართლაც მომხიბლავ ატმოს-
ფეროს უქმნის შემოქმედს. როცა ფაუსტი ლუსტს კარნახობს,
ამით ის ნებდება მის ცნობის მოყვარეობას, მის „უმანკო ყურებს“,
რომელნიც „იმისათვის არიან გაჩენილნი, რომ ის მოისმინონ,
რასაც ვერ ხვდებიან, და იმას მიხვდნენ, რასაც ვერ ისმენენ“.
მაგრამ ლუსტისათვის ასე ადვილი როდია, ჩასწვდეს ფაუსტის
ამ ბრძნულ შეგონებას. იგი მხოლოდ თავისი ქალური გულუბრ-
ყვილობის ფარგლებში აზროვნებს და გულწრფელად უკვირს,
როცა ფაუსტი ყურების უმანკობაზე ლაპარაკობს.

ფაუსტის ყოველი ფრაზა მასში ქვეშეცნეულად მეორე,
ე რ ო ტ ი კ უ ლ , პ ლ ა ნ ს უკავშირდება და აღიზიანებს სექ-
სუალურ ინსტინქტებს, ისეთ გრძნობებს, რომლებზედაც
ჩვეულებრივ არ ლაპარაკობენ, მაგრამ შინაგანად როგორღაც

მაინც გულისხმობენ ნათქვამში. „ნუთუ ყურების უმანკოე-
ბაზე შეიძლება ლაპარაკი? — უკვირს ლუსტს, — საოცრებაა!
განა შეიძლება ყურები არ იყვნენ უმანკონი? ჩემი პატარა ყუ-
რები? რა ეშმაკი უნდა უქნან მათ საყურეებისათვის პატარა
ნემსის ჩხვლეტის გარდა?!“

თვითონ ფაუსტის ფიქრებიც ასევე შორდება ნათქვამის
გარეგნულ მხარეს. ნამდვილ აზრს ის კი არ გამოხატავს, რა-
საც იგი ამბობს, არამედ ის, რაც მის ნათქვამში იგულისხმება.
ე რ თ ი არ ემთხვევა მ ე ო რ ე ს. პირიქით, ჭეშმარიტი აზ-
რი მხოლოდ ნათქვამის მიღმა იბადება. იგი დამოუკიდებელია
სიტყვების პირდაპირი ლოგიკური მნიშვნელობისაგან. ასეთი
დამოუკიდებლობა აზრის სრული თავისუფლებაა, ლოგიკური
განუსაზღვრელობა. ინდივიდუალური აზრის სფერო მხოლოდ
წარმოსახვაა. შეიძლება ე რ თ ი ითქვას, მაგრამ მ ე ო რ ე
იქნეს წარმოდგენილი. ეს ფატალური მ ე ო რ ე უფრო მნი-
შვნელოვანია, ვიდრე პ ი რ ვ ე ლ ი. ლუსტის მიერ სრულიად
უბრალოდ ნათქვამი ფრაზაც: „როცა თქვენ გისმენთ, თავში
უნებურად კადნიერი კითხვები მებადება“, ფაუსტის ჭვეცნო-
ბიერებაში მაშინვე იმ მ ე ო რ ე ს, შ ე ს ა ძ ლ ე ბ ე ლ ს,
უკავშირდება და სადღაც ისევ ეროტიკულის მიძინებულ
გრძნობას აღვიძებს, თუმცა არც „ყურის უმანკოება“ და არც
„კადნიერი კითხვები“ ლოგიკურად ასეთ ასოციაციებს არ უნდა
იწვევდნენ. საქმე ისაა, რომ აქ ერთი მოდალობის გრძნობა
წარმოსახვით მეორეს უკავშირდება და ნათქვამშიც უფრო
შინაგანი ინსტინქტი მჟღავნდება, ვიდრე გამოხატვის გარეგანი
ფორმა. ეს ფროიდისტული კონცეფცია ამოსავალი წერტილია
ვ ა ლ ე რ ი ს ა თ ვ ი ს. მისი ფაუსტი ლუსტის „კადნიერ კი-
თხვებში“ ჭვემეცნეულად „არაწმიდა“ აზრს იგრძნობს, რო-
მელიც მას ჯერ არ უკარნახია, მაგრამ, როცა უკარნახებს,
„შესაძლებელია, ორივე გააწითლოს“.

ბოლოს ირკვევა, რომ ლუსტის „კადნიერებაში“ სრულიად
უბრალო რამ იგულისხმება, სახელდობრ, კითხვა: „მართლა
ჰქონდა თუ არა ფაუსტს კავშირი ეშმაკთან“. ამრიგად, სიტყ-
ვების შინაგანმა ლოგიკამ ინსტინქტურად წარმოშვა ჭვეც-
ნობიერი პარალელი. რაც კიდევაც იქნა გამჟღავნებული

ლუსტის მიერ. უფრო ადრე პეტერ ალტენბერგმა ასეთი ესკიზი დაწერა:

დილოგი:

ქალი და ვაჟი სხედან ცაცხვების ხეივანში.

ქალი: ხომ არ მაკოცებდით?!

ვაჟი: დიახ, ქალიშვილო...

ქალი: ხელზე?!...

ვაჟი: არა, ქალიშვილო.

ქალი: ტუჩებში?!...

ვაჟი: არა, ქალიშვილო.

ქალი: ო! უზრდელი ბრძანებულხართ!...

ვაჟი: მე მინდა კაბის კალთაზე გემთხვიოთ, ქალბ...

ქალი გაფითრდა...

ვალერი ცხშირად მიმართავს ასეთ ხერხს. იგი ქვეტექსტებში უკეთ ამჟღავნებს ქეშმარიტებას, ვიდრე სიტყვების ლოგიკურ განლაგებაში. მისთვის მთავარია ფრაზის არა პირდაპირი, არამედ შესაძლებელი მნიშვნელობა. ეს ე. წ. შინაგანი დილოგი ყოველთვის უკეთ გამოხატავს პერსონაჟების ბუნებას, მათ ხასიათსა და მისწრაფებებს, ვიდრე ის, რაც ისმის.

ლუსტის დაქინებულ კითხვაზე, ჰქონდა თუ არა ფაუსტს კავშირი ეშმაკთან, ბრძენი მოხუცი უპასუხებს, რომ ასეთი კავშირი აქვს ყველას, ვინც ფიქრობს, ოცნებობს და გრძნობს, ფიქრი და ოცნება ვალერიისთვის დემონური მოვლენაა. იგი იმაზე მეტის მოთხოვნაა, რაც შესაძლებელია. ეს კი ბადებს ზებუნებრივთან კავშირის სურვილს ან ასეთი კავშირის აუცილებლობის რწმენას. ლუსტი კი გულუბრყვილო გოგონაა. მისთვის უცხოა ფაუსტის ფილოსოფიური სენტენციები. იგი თავისი „კადნიერი კითხვის“ პირდაპირ განმარტებას მოითხოვს და ასეთ პასუხს იღებს: „ამაზე იმდენი ილაპარაკეს და წერეს, რომ მეც დამარწმუნეს, მაგრამ მართალი გითხრათ, ახლა თვითონაც აღარ მჯერა ეს“. უფრო სწორი იქნებოდა ეთქვა, რომ ივანე კარამაზოვისა და ადრიან ლევერკიუნის მსგავსად მას არ სურს დაიჯეროს, რომ რამე კავშირი აქვს მეფისტოფელთან, რადგან დარწმუნებულია, რომ თვითონ იმაზე მეტი იცის და

შეუძლია, ვიდრე „მოდიდან გასულ“ ეშმაკს, რომელსაც თ. მ ა ნ ი თავისავე „საშინლად მეორეს“ უწოდებს.

ფიქრე'ის ფსკერი. მეფისტოფელი მაინც არ ცხრება. მას ჯერ კიდევ აქვს იმედი: ბოროტება თუ გაიხრწნა, გახრწნილება ხომ დარჩა, რატომ არ შეიძლება მისგან ხელახლა შეექმნათ ნამდვილი ბოროტება? და აი, მეფისტოფელს სურს დაამტკიცოს, რომ ის ჯერ კიდევ არ არის „მოდიდან გასული“ და რომ კიდევ შეუძლია ზეგავლენის მოხდენა. მეორდება გოეთესებური ნიძლავის სცენა, მაგრამ არა ღმერთსა და მეფისტოფელს შორის, არამედ ამ უკანასკნელისა ფაუსტთან. ცლის ობიექტი იქ ფაუსტი იყო, აქ კი ლუსტია. ზემოქმედების ხერხებიც ახლებურია. მეფისტოფელი ზ. ფ რ ო ი დ ი ს ა და ო. ვ ა ი ნ ი ნ გ ე რ ი ს თვალსაზრისზე დგას. მას სჯერა, რომ პანდორას ყუთი ქალის ხელით იქნა გახსნილი, რომ ქალის გულისთვის დაინგრა ტროა, რომ კაცობრიობას ამოძრავებს მხოლოდ სქესი და რომ „ის სალახანა ეროსი“ არის ყოველგვარი ბოროტების სათავე. იგი დარწმუნებულია, რომ ლუსტსაც მხოლოდ სექსუალურის ინსტინქტი ამოქმედებს და ისიც არა ეპიზოდურად, არამედ ყველგან და ყოველთვის. მართალია, ეს შენიღბულია საზოგადოებრივი ცხოვრების ათასგვარი ატრიბუტით, მაგრამ ვინც მისი სულის სიღრმეში ჩაიხედავს, მაშინვე დაინახავს ყოველივე ამას. მეფისტოფელი მართლაც იხედება ლუსტის სულის სიღრმეში. მას სურს, ჩასწვდეს დემუაზელ დე კრისტალის ფიქრების ფსკერს და დაარწმუნოს ფაუსტი, რომ ყველაფრის საფუძველი სექსუალური ინსტინქტია.

ეშმაკი გველური ცბიერებით მიცოცავს მიზნისაკენ. ლუსტი რომ ეტყვის, თქვენმა შეხედვამ ვერ დამარწმუნა, თითქოს ეშმაკი მენახოს, რადგან ყ ვ ე ლ ა ს ხ ვ ა ს ჰგავხართო, მეფისტოფელი სიტყვას „ყველა“ ჩაეჭიდება და არიადნეს ძაფს გამოსწევს. „ფრთხილად! არაფერია ისე საშიში, როგორც ყ ვ ე ლ ა“, აფრთხილებს ის ლუსტს. და პირველ ანკესს გადააგდებს: მოისმინეთ, რას ლაპარაკობენ „ყველანი“ თქვენზეო. მაგრამ ამის მოსმენა ვის სურს? არავის. არც ლუსტს. მან იცის, ქვეყანა რომ გველებითაა სავსე, ენაგესლიანი ადა-

მიანებით, რომელნიც ათასგვარ ჭორებს ავრცელებენ, მაგრამ მეფისტოფელი არ ეშვება და უმეორებს: „რომ იცოდეთ, რას ამბობენ ყველანი თქვენზე!“ ლუსტი შემფოთებულია. „ჩემზე?... რას ამბობენ? არაფრის თქმა არ შეიძლება ჩემზე!“ მაგრამ ფიქრები ხომ მაინც აიშალა, რაღაც ხომ აწრიალდა, ვიღაც ხომ მისწვდა ქვეცნობიერის სფეროს. საიდუმლო ყველას აქვს, ალბათ ლუსტსაც, თუ სინამდვილეში არა, ოცნებაში მაინც. ვინ იცის, რაზე არ ოცნებობენ ქალიშვილები ან რა სიზმრებს არ ხედავენ ოცნებით მოთენთილნი, მაგრამ განა ვინმეს სურს ამის გამჟღავნება? არა, ეს სულის ცხრაკლიტულია, იდუმალი ნდომა, რაც მხოლოდ ოცნებასა და ფიქრში მჟღავნდება, ან ზმანებათა ბურუსში, რომლის გახსენებაც სიწითლეს ჰგვრის. მეფისტოფელი სწორედ ამ სფეროში იწყებს მოქმედებას, აქ ხედავს ის ცდუნების წყაროს, შეცოდების გამჟღავნების გზას. იგი იდუმალი ხმით უჩურჩულებს ლუსტს: „მოიწით ჩემსკენ... მომიახლოვდით... უფრო მომიახლოვდით. აი თქვენ მიახლოვდებით... ახლა მარტო ხართ... შემომხედეთ თვალებში... აბა დააკვირდით... უფრო დააკვირდით...“ ლუსტი წამოიკივლებს და სახეს ხელებით იფარავს. პიესაში ნათქვამია, რომ მეფისტოფელმა ის ჩაახედა „საკუთარი ფიქრების ფსკერში“ და აკანკალებულის ხმით ათქმევინა: „მე მგონია, რომ დავინახე რაღაც ჭოჯობეთური“. მაგრამ ბოროტი სული არ ამთავრებინებს და განაგრძობს: „არა... არა... მოიწით ჩემსკენ დემუაზელ დე კრისტალ... მე მინდა გნახოთ თქვენს გამჟღავნებაში. მოიწით ჩემსკენ... კიდევ მოიწით... აქ... აი აქ... ნუ გეშინიათ... ხომ არ გეშინიათ? ჭერ არ გეშინიათ... მე ვეხები თქვენს კეფას... ასე... ხომ არ გტკივთ?... არა... მე არასოდეს არ ვატკენ ხოლმე... ნელა... ძალიან ნელა... (ლუსტი ცახცახებს) გეტკინათ?... არა...“ და მეფისტოფელი განაგრძობს ჩურჩულს, დინჯად, პაუზებით, დამარცვლული სიტყვებით: „წუხელ და... მით თქვენ და... წეჩით ორ საათზე. ცხე...ლო... და, ძალიან ცხე...ლო...და, საშინლად ცხელო...და. თქვენ ჩა... გე...ძინათ. ჩა...გე...ძინათ გულალმა... ზურ...გზე... და თქვენ და...გეისზმრათ, და...გე...სი...ზმრათ, რომ (რაღაცას უჩურჩულებს. ლუსტი ვნებისაგან იგრიხება). კარ...გი, შემ...დეგ.

თქვენ გამოი...ღვიძეთ, გა...მო...ღვიძეთ და გამო...ღვიძებულმა... (ისევ რალაცას ეუბნება ყურში, ლუსტი ჯერ მუხლებზე დაეცემა, შემდეგ წამოხტება და ატირებული გარბის. თან სირცხვილით ალეწილ სახეს ხელებით იფარავს).

სეანსი დამთავრებულია. მეფისტოფელი კმაყოფილია, ფაუსტი — აღშფოთებული. ეს მხოლოდ ფიქრის ფსკერი იყო, შეცოდება ოცნებაში, სიზმარში. ვინ იცის, რა მოხდება სინამდვილეში! შეძლებს თუ არა მეფისტოფელი დაარწმუნოს ფაუსტი, რომ ლუსტის ყოველ მოქმედებაში მხოლოდ სექსუალური მეტყველებს... რომ მისი დაუსრულებელი კისკისი ცნების ისტერიაა, გაქცევა ფიქრებისაგან, რაც მას სიწითლეს ჰგვრის. იქნებ ლუსტაც ისევე სურდეს მოშორდეს თავის ქვეცნობიერ ინსტინქტებს, როგორც ფაუსტს სურს გაექცეს თავის მ-ს. მაგრამ ეს ასე ადვილი როდია. ადამიანი შეზღუდულია გარემოებით. იგი არსებობის ტყვეობაშია. მისი ექსისტენცია გარემოცულია მატერიალური რეალობით. ესაა ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტის სულიერი ტრაგედიის მიზეზი. იგი ვერ თავისუფლდება არსებობისაგან, იმისაგან, რაც რამეს ჰგავს ან რაც რამეს გამოხატავს. მას უნდა გაყიდოს თავისი მშვენიერი ბალი, მაგრამ ვერ გადაუწყვეტია, რადგან ძლიერ უყვარს. მართალია, მისი აზრით, სწორედ იმიტომაც უნდა გაყიდოს, რომ ძლიერ უყვარს, რადგან თუ უყვარს, ეს იმას ნიშნავს, რომ იმის ტყვეა, რაც უყვარს, მაგრამ, თუ გაყიდა, არც ამით შეიცვლება მდგომარეობა, რადგან მაშინ მისი პრინციპი გაიმარჯვებს და ის საკუთარი პრინციპის ტყვეობაში აღმოჩნდება. თავისუფლება მაინც არ იქნება. ფაუსტი საგონებელშია ჩავარდნილი. თუკი მას უყვარს საკუთარი ბალი, ყოველი ხე და ბუჩქი ამ ბალისა, რომელთაც მისი თვალები ეალერსება, მაშასადამე, მას ის უყვარს, რაც არსებობს, ე. ი. მონაა არსებობისა. ვთქვათ, მოიშორა ბალი, თავის თავს სად გაექცეს? ისიც ხომ არსებობაა, ისიც ხომ არსებობს? არსებობს კი?

გენიოსის უბრალოება. აი ფაუსტთან მოდის მოწაფე. მოდის შორიდან, „ქვეყნის ბოლოდან“, რათა დაარწმუნდეს ამ ბრძენ-კაცის არსებობაში: მას წაუკითხავს ფაუსტის წიგნები, მათ შორის „Corps de l'Esprit“ და „De Subti-

lilata“, აღტაცებულა მისი სიბრძნით და ახლა დგას კიდევაც გენიოსის წინაშე, რომ ირწმუნოს მისი არსებობა. მაგრამ ადვილი ხომ არ არის ლეგენდად ქცეული ადამიანის ფიზიკურ არსებად წარმოდგენა. რაც არ უნდა შთამბეჭდავი იყოს ასეთი ადამიანი, ის მაინც ვერ შეედრება წარმოსახვაში შექმნილ სახეს. საყოველთაოდ ცნობილი გმირი ხალხის ფანტაზიაში ისე შორდება რეალურ განზომილებებს, რომ შემდეგ შეუძლებელიც ხდება მისი კვლავ ადამიანური სახით წარმოდგენა. ასევეა შემოქმედებაშიც. შექმნილი არ ემთხვევა მოფიქრებულს. ჭეშმარიტი ხელოვანი მუდამ უკმაყოფილოა თავისი ნაწარმოებებით. იგი დარწმუნებულია, რომ სათქმელი გაცილებითა დიდია ნათქვამზე. ეს წარმოსახვის ჭირვეულობაა, აუცილებელი მანძილი სასურველსა და მიღწეულს შორის. ფანტაზია უსაზღვროა, შესაძლებლობა კი განსაზღვრული. ალბათ არც ისე ძნელი იყო წალკოტის შესახებ წარმოდგენის შექმნა, მაგრამ მსოფლიოს საუკეთესო ბალნარებიც ვერ შეედრება ამ წარმოდგენას. არც სამოთხეა ურიგოდ მოფიქრებული, მაგრამ ცხოვრების სამოთხედ გარდაქმნა ძნელია. მითი ადვილად იქმნება, მაგრამ ძნელად ხორციელდება. სურვილისა და შესაძლებლობის ეს წინააღმდეგობა თან სდევს ფაუსტურ გმირებს ხალხური თქმულებიდან ვალერიის პიესამდე. ყველა მათგანი დაუკმაყოფილებელია. განსაკუთრებით ვალერიის ფაუსტი, როგორც დეზინტეგრაციის უკანასკნელი ფაქუსი. მის სანახავად „ქვეყნის კიდიდან“ მოსულ მოწაფეს ეგონა, რომ ის შეხვდებოდა რაღაც არაჩვეულებრივსა და გონებით მიუწვდომელ ბრძენს, მაგრამ — არაფერი ამის მსგავსი. ახლა მის წინაშე თითქოს ჩვეულებრივი მოხუცი დგას. მოწაფეს თუ ეგონა, რომ ყოველი მისი სიტყვა უზენაესი სიბრძნის ღაღადისი იქნებოდა, სასტიკად ცდებოდა. ფაუსტი უბრალო ადამიანია და უბრალოდაც მსჯელობს. იგი ფაუსტური ტრადიციების გაგრძელებაა, მისი ტრაგიკული დასასრული.

მოწაფეს ეგონა, რომ ფაუსტი ნებივრობს საკუთარ გენიასა და ღიღებაში. მაგრამ ნახა საწინააღმდეგო. ეს ფაუსტიც ისევე დაუკმაყოფილებელია, როგორც მისი წინამორბედები,

რადგან მისი „გენია“ სხვა არაფერია, თუ არ გაკეთება იმისი, რაც შეუძლია. თვითონ ფაუსტის აზრით, ეს არც არის გენია ყოველ შემთხვევაში, — ისეთი, როგორც ხალხს აქვს წარმოდგენილი. ახალგაზრდობა მას „ეპოქის ჩირალდანს“ უწოდებს. ფაუსტი თვითონ ანელებს ამ აღტაცებას. მას მიაჩნია, რომ საერთოდ ეს ეპოქა არაფრად ღირს და არც მისი ჩირალდანი შეიძლება რამეს წარმოადგენდეს. ეს მისი უსაზღვრო თავმდაბლობა როდია. უბრალოდ, ის მოქანცულია „ყოველივე იმისაგან, რაც ხელს უშლის იყოს მარტივი და უბრალო“. იგი ამბობს, რომ დიდი კაცის როლის თამაში საშინელია და ვისაც ეს უყვარს, სიბრალულის ღირსია. ფაუსტი ემიჯნება თავის დიდებასაც, თავის ნამოღვაწარს, თავის „გენიალურ შრომებს“, რომლებითაც მისი მოწაფეები და მიმდევრები აღტაცებულნი არიან. ეს წიგნები მას მხოლოდ აღონებენ, რადგან თუ ის საკუთარ წიგნს გადაიკითხავს და აღტაცებაში მოვა, ეს იმას ნიშნავს, რომ თვითონ მან, ფაუსტმა, იმაზე დაბლა იგრძნოს თავი, ვინც ეს წიგნები დაწერა, ეს კი საკუთარი თავის დამცილება იქნება, რაც მეტად მძიმე ასატანია. ანდა, პირიქით, თუ ეს წიგნები არ მოეწონება, მით უარესი, რადგან მაშინ მან უნდა აღიაროს, რომ მათი დამწერი უბედურია. ორივე შემთხვევაში სავალალო მდგომარეობა იქმნება. ამიტომ ამბობს, იანუსს ორი სახე აქვს და ორივე დამაღონებელიო.

ასეთი „საოცარი და ცივი შუქით“ ანათებს ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტი იმას, რაც ახალგაზრდობას უყვარს და მისი დიდების საფუძველს შეადგენს. ყოველივე ის, რაც წარსულში შეუქმნია, მას ახლა თითქმის არაფრად მიაჩნია, რადგან „გამოქცეულია საკუთარი წარსულიდან“. ფაუსტი ამბობს: წარსული მე არც მიყვარს და არც მძულს, და ასევე — არც ჩემი წიგნები, რომელნიც ფრაგმენტებია ჩემივე წარსულისა. ისინი უკვე არც არიან ჩემნი. მე არ ვიმყოფები წარსულში. ანდა, განა მე-ს წარსული აქვს? სიტყვას „წარსული“ მე-სთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. მე იმაზე მეტი ვიცხოვრე, ვიდრე ჩემი სიცოცხლე იყოო.

ფაუსტის შრომებისადმი, მაშასადამე, თვითონ ფაუსტისადმი, დამოკიდებულება სხვადასხვაგვარია. მოწაფის თქმით,

თავისივე ტალანტისაგან თავმოებურებული ფაუსტისათვის შე-
მოქმედება ანუ შექმნა მხოლოდ თამაშია—ყოველ საღამოს ერ-
თი და იგივე პარტიის ერთსა და იმავე მაგიდაზე გათამაშებ-
ა („უხეში ჭინთვიაა“ ამბობს მეფისტოფელი). მოწათისათვის კი
ყველაფერი, რასაც ფაუსტი აკეთებს, მამაცური და ბედნიერი
წამოწყების ნაყოფია, რომლითაც იგი კრეფს რაღაც განსაკუთ-
რებულს. რაც ადამიანთა სულშია მიმობნეული. ადამიანები
გრძნობენ ამ რაღაცის სიდიადეს, მაგრამ ის ყველას გაურბის,
გარდა თვით ფაუსტისა. მოწათე ამბობს: „გაურბის ყველას,
თქვენს გარდა, როგორც სასომიხდილ მოცურავეს გაურბის
მაშველი რგოლი, რომელშიც მისი ხსნაა, მაგრამ რომელსაც
უკუაგდებს მისაწვდომად მოქნეული ხელების მოძრაობით
გამოწვეული ტალღები“.

მოწათის სიტყვებიდანვე ირკვევა, თუ რაშია ფაუსტის შრო-
მების ძალა, სახელდობრ, — იმის მიღწევაში, რაც შეუძლებ-
ლად მიაჩნიათ ვ ა ლ ე ზ ი ს თანამოაზრეებს, მ ე ტ ე რ ლ ი ნ-
კის მსგავს მწერლებს,—რომ ფაუსტის ფიქრებს არასოდეს არ
აკლია სიტყვა და ყოველთვის წმიდა, შეიარაღებულია საჭირო
სიმტკიცით, სიმკაცრით, ჰარმონიით, რათა მან აიძულოს გო-
ნება (Les Esprit) სრულყოფილად ისარგებლოს ამ სიტყვების
ძალითა (des forces) და სინათლით (des clartés). ეს „გმირული
სიტყვა“ ეხება „ენით გამოუთქმელს“ (l'inexprimable) და
ყველაფერს თავის მიზნებს უმორჩილებს.

ფაუსტი ხშირად მსჯელობს ამ თავისებური, ახალი სიტყ-
ვისა და სტილის გამომუშავების შესახებ. ეს იმ „უნახავისა“
და „გამოუთქმელის“ გამომხატველი სიტყვა თუ საშუალებაა,
რომელსაც ასე გულმოდგინედ ეძებს დასავლეთის ბურჟუაზიუ-
ლი ხელოვნება და რომლის საეალალო შედეგია თანამედროვე
აბსტრაქციონიზმი.

მოწათე უკმაყოფილოა „თავის სათაყვანებელ“ მასწავლებელ-
თან შეხვედრით. მას უნდოდა რჩევა-დარიგება მიეღო, გაეგო
ისეთი რამ, რაც იმაზე მეტი იქნებოდა, ვიდრე მოგონებაა მი-
სი. იგი ელოდა „გონების ხორცში სიბრძნის გველის კბენას“,
ღრმა და საოცარი გარდაქმნის შხამის შეწოვას, მაგრამ ფაუს-
ტი სულ სხვა აღმოჩნდა. მისი შეხედულებით, ერთი ადამიანის

გამოცდილება სრულიად უსარგებლოა მეორისათვის. იგი ვერასოდეს ვერ ააცდენს სხვას შეცდომებს, ისე რომ ახალ შეცდომაში არ გადაიხვოს. სხვისი გამოცდილებიდან არაფერი არ გამოვა. „ყველა პოლიტიკოსს წაუჭიბხავს ისტორია მხოლოდ იმისათვის, რომ ესწავლა კატასტროფების განმეორების ხელშეწყობა“. მაგრამ, რაკი მოწაფე ასე დაუინებით და ვულწრფელად სთხოვს ერთი აფორიზმი, ერთი სენტენცია მაინც უთხრას, რომლის გამეორება მას შეეძლება, იგი ეუბნება: *cave amorem* — უფრთხილდი სიყვარულს, რაც, მისივე განმარტებით, სრულიადაც არ ნიშნავს სიყვარულის გაკიცხვას, არამედ — იმას, რაც თითქოს ამ ახალგაზრდას ერთ დროს თავისთავად განეცხადება. მოწაფეს სურს ეს სენტენცია წიგნზე წაუწეროს ფაუსტმა სამახსოვროდ, მაგრამ, როგორც ვიცით, ფაუსტი უკვე არაფერს არ წერს, ის მხოლოდ კარნახობს. ერთხელ, ჩემი პირველი მოხუცობის დროს, მე ისედაც ძვირად დამიჯდაო საკუთარი ხელის მოწერა, — ამბობს ის და ამ წარწერის გაკეთებას ავალებს მდივანს, თვითონ კი მიდის.

მოწაფის იანუისებური ერთსახეობა მაშინვე შეტრიალდება და მეორედ გარდაიქმნება. თუ აქამდე ის ფაუსტის „თაყვანისმცემელი“ იყო, ახლა ენას გამოუყოფს და „ბებერ ოინბაზს“ უწოდებს მას. იგი ფიქრობს, რომ ფაუსტმა დასცინა თავისი აზრებით და რჩევით. ეს სენტენციაც — „უფრთხილდი სიყვარულს“ — შეიძლება მხოლოდ საროსკიპოზე წასაწერად გამოდგეს. მოწაფე ფიქრობს, რომ სრულიად არ არის „ბუნებრივი, ასეთი ბუნებრივი იყო, როცა ზებუნებრივი ხარ“. თვითონ სულ სხვაგვარ, ოლიმპურ გამომეტყველებას მიიღებდა ფაუსტის ადგილას, რადგან მისი დევიზია: უნდა ემსგავსო იმას, რაც გინდა იყო.

ფაუსტმა რომ მდივანს უხმო, მეფისტოფელი გამოცხადდა. სცენაზე ახლა ეშმაკისა და მოწაფის კომპლექსია. ჯოჯოხეთის სული კარგად კითხულობს ქვეტექსტებს. იცის რად უნდა მოწაფეს ფაუსტის ავტოგრაფი: ასეთი წიგნი დიდ ფასად გაიყიდება. დასცინის კიდევ მას, მაგრამ მოწაფე მაინც ითხოვს წარწერას: „უფრთხილდი სიყვარულს“, მიუხედავად იმისა, რომ ეს სენტენცია არც ღრმად ეჩვენება და არც ორიგინალუ-

რად. იგი აღშფოთებულია, მაგრამ მეფისტოფელი ამშვიდებს და უხსნის, რომ ფაუსტი ყოველთვის იმ პირთა გაუთვალისწინებლად ლაპარაკობს, ვისაც მიმართავს. მან იმდენი იცის, რომ არ შეუძლია ვინმეს კერძოდ ემუსაიფოს. იგი მხოლოდ კაცობრიობისათვის ლაპარაკობს, უფრო შორეული დროებისათვის. მოწაფეს კი ჯერ ნაგრძნობი არა აქვს სიღრმე სიტყვისა ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი. ემმაკისათვის ეს ცდუნების საშუალებაა. იგი მოხერხებულად აბამს ქსელს, რომ ლუსტის ქვეცნობიერი ინსტინქტი მოწაფის ს ი ყ ვ ა რ უ ლ შ ი გაამყდევნოს და ამით დაამტკიცოს, რომ მას ჯერ კიდევ შეუძლია შეცდენა. მე შენ გაგრძნობინებო ნამდვილ სიყვარულს, ჰპირდება ის მოწაფეს.

ამურის მშვილდი. იმავე წუთს სცენაზე დამფრთხალი შევლივით შემოვარდება ლუსტი და ახლა ამ ე რ თ ი ს ორსახეობა ამეტყველდება. იგი გაოცებულია. თითქოს ვიღაც ეძახის, ვიღაც უხმობს, თვითონაც ვიღაცას ეძებს, ალბათ — ფაუსტს, მაგრამ ის არ ჩანს. უცნაური გრძნობა ეუფლება. ოთახში თითქოს არავინ არის, მაგრამ ვინ იცის, მართლაც არავინ არის? რაც ამ „გონების დიდ ბატონს“ შეხვდა, ყველაფერი უცნაურად აირია. ისეთი შთაბეჭდილება აქვს, თითქოს ჰაერში ვიღაც არის, ფარდებშიც, ხეებშიც, ვიღაც, ვინც მას არასოდეს არ ტოვებს მართო. იმასაც ფიქრობს, რომ თვით მასში არის რაღაც უცხო. მასარ სურს იფიქროს რამეზე, იქნებ იმიტომაც, რომ ყველაფერი, რაც შეიძლება მან გაიფიქროს, ასე პატარაა და უმნიშვნელო. ამას კარგად გრძნობს მისი სული და ამიტომაც გაურბის თავის თავთან ბაასს. ბოლოს და ბოლოს ხომ შეიძლება სული ს ი ც ა რ ი ე ლ ე იყოს! შეიძლება ის, რასაც რგი განუწყვეტლავ მოითხოვს, არის რაღაც, რაც არ არსებობს?

ლუსტი იბნევა ამ კითხვებში და მოუხმობს „თავის მასწავლებელს“, ფაუსტს, რომელიც სწორედ ამ დროს ბრუნდება ბალიდან ვარდით ხელში. ვარდს ის ლუსტს სთავაზობს. ეს ისევ მსუბუქი შტრიხია, ვ ნ ე ბ ი ს ქ ე ვ შ ე ც ნ ე უ ლ გ რ ძ ნ ო ბ ა ზ ე გასმული, ისეთივე სასიამოვნო და ჟრუანტელის მომგვრელი კონტაქტი, როგორც შ ო პ ე ნ ი ს ჯადოსნური მელოდოები იყო „რობინ ჰილის“ სასადილო დარბაზში მოხუც ჯოლიონისა და აირენის ერთად ყოფნისას.

ვარდის თავბრუდამხვევი სურნელებით მეფისტოფელი ამჟღავნებს ლუსტში დაფარულ დემონურს და ათქმევინებს: რა ნეტარებაა, მთელი ცხოვრება იმას მოანდომო, რომ ამ ვარდიდან ამოწუწნო ყოველივე დამატკობელი, რასაც ის გვთავაზობს. ნეტარების სურვილი ააფორიაქებს ყმაწვილი ქალის სულს. ქვეცნობიერი ინსტინქტები ალიზიანებენ მის წარმოსახვას. ვარდის დამათრობელი სურნელება იდუმალ ნდომას ამჟღავნებს მასში და ლუსტი იწყებს უთავბოლო ტრეკს, მაგრამ ფაუსტს ახლა მისთვის არა სცალია. მას საკუთარი აზრები მოუზღვავდა და უნდა უკარნახოს, ვიდრე ისინი კვლავ გაიფანტებოდნენ. ეს კი ადვილი მოსალოდნელია. რადგან სინამდვილეში ფაუსტს აზრები კი არ აქვს, არამედ — აზრების ფორმა, რაც, მისი შეხედულებით, „თავისთავადაა აზრი“. ფორმა კი ღრუბელს ჰგავს, რომელიც ადვილად იფანტება. რომ ეს არ მოხდეს, ფაუსტმა წარმოთქვა პირველი ფრაზა: „საამური საღამოა“... ლუსტმა მაშინვე ჩაწერა ეს სიტყვები. მაგრამ ფაუსტმა შეაჩერა, დაფიქრდა: „მე ვკარნახობ, მამასაღამე, ვარსებობ“. არსებობა კი შეუთავსებელია იდეალურთან, რასაც ის ეძებს. მაგრამ მისი ტრაგედია იმაშია, რომ ვერ შორდება არსებობას, ვერ ითავისუფლებს თავს მისგან. როგორც არ უნდა ჩაიკეტოს ის თავის მ-ში, სულერთია, გარემო მაინც უტყვის. აი ახლაც საამური საღამოა, მეტად მშვენიერი, თვით მიწაც ნაზია, ახლად მორწყული მიწა და მისი დამათრობელი სურნელება... ყვავილები, დაპირება, სიამოვნება... დაპირების სიამოვნებას ხომ არაფერი შეედრება... არაფერი... რაღაც განსაკუთრებული მომენტი დგება. ფაუსტს რაღაც იდუმალი ძალა იზიდავს ა რ ს ე ბ ბ ი ს ა კ ე ნ... ბუნების სიმშვიდე, ვარდის სურნელება... ლუსტი... ეს ჯადოსნური მომენტი ძალაუნებურად ფლობს მას, „როგორც ბგერის ის აკორდები, რომელნიც უფრო შორს მიდიან, ვიდრე საზღვარია ჩვენი სმენისა“ და აიძულებენ ყოველივეს გადნეს, დაემორჩილოს. ახლა თითქოს ყველა საგანი მღერის მის გარშემო. ვინ იცის, იქნებ ეს ულამაზესი სიმღერა გედის სიმღერა იყოს, ან ჩამავალი მზის მწუხარება, რასაც გალობის სიმალლემდე აჰყავს

ფაუსტის სევდა. შეიძლება ახლა თვითონ მზეც მღეროდეს ან მისი უხვი სხივების ფრქვევა აფორიაქებდეს ფაუსტის მიყუჩებულ სისხლს. შეიძლება ამ მომაჯადოებელი გარემოთი ეშმაკი აღვიძებდეს მასში „იმ სალახანა ეროსს“ და იწვევდეს ნდომას... ლუსტისას, რომელიც ვეღარ ისვენებს. იგი გაციკროვნებულია, ნათელმოსილი. მას ეჩვენება, ვითომ გარემოსთან ერთად ფაუსტიც მღერის, რომელიც ამ უცნაურ საღამოს თვით ღმერთს ემსგავსება და უფრო მეტს ქმნის, ვიდრე ცხოვრებაა (que le vivre). ლუსტის აზრით, ფაუსტში თავმოყრილია ყოველგვარი ძალა, რაც სიკვდილს ეწინააღმდეგება. ამიტომ მისი სახეც ულამაზესია ყველა სახეთა შორის: „იგი ჩამავალი მზის უხვ სინათლეს აფრქვევს, ეს ყველაზე კეთილშობილი და ყველაზე გონებასრული ღმერთ-კაცი“. „არა, — წამოიძახებს ალტაცებული ლუსტი, — მე თქვენ არასოდეს არ მინახიხართ, რადგან მე არასოდეს არ მინახავს თქვენში ეს დიდებული სიმშვიდე და ეს ხილვა, ყველაფერზე უფრო დიდი, რასაც ვხედავთ. ხომ, ხომ, ხომ არ მოკვდებით? თქვენი თვალები თითქოს მთელ სამყაროს ათვალეირებენ ამ პატარა ბალის საშუალებით, როგორც მეცნიერი პატარა ქვას, რომელსაც ხელში იღებს და მსოფლიოს ებასება რომელიმე ეპოქაზე“.

ლუსტი ცდება. ფაუსტი ახლა არ ფიქრობს მსოფლიოზე. იგი არაფერზე არ ფიქრობს და ამიტომაც უნდა გადაწყდეს რაღაც, რაც არ იცის მისმა გონებამ, მაგრამ რასაც ქვეშეცნეულად გრძნობს მისი სული. ლუსტმა იცის, რომ ეს მომენტი მღერას, მღერას საღამოსა და სხეულის სიუხვის შესახებ. უკვე არც მას შეუძლია ფიქრი რამეზე. იგი გაქლენთილია ცდუნების ვარდის სურნელებით, საამო სიმშვიდის საოცარი ნეტარებით, ჩამავალი მზის სხივებით და თბილი ჰაერით, რომელიც მის სხეულს ეალერსება. იგი გაბრუებულია, გაოცებული, მოჯადოებული ამ იდუმალ გრძნობების აქლერებით, ტკბილი და საოცრად სასიამოვნო იდუმალებით, რომელსაც შეუპყრა მისი შემკრთალი სული ახლა, ამ საოცარი დაძაბულობის ქაშს, რომ ვინმემ წასჩერებულს ლუსტს გ. ტ ა ბ ი ძ ი ს

მიერ ლალად მოქნეული ფრაზა „გადაუგდე ნიავს ყელიო“, ალბათ ისიც ამღერდებოდა, ამღერდებოდა, როგორც მულამ-ჯამ უჩინარისა და უხილავის მაძიებელი ორფეოსი, ან ოფელია, როცა მან იგრძნო სიგიჟის ფრთების საბედისწერო შეხება. მაგრამ ს ა ნ ე ტ ა რ ო გაურკვეველობის ეს ბურუსი მოულოდნელად იფანტება ფაუსტის უეცარი კითხვით: „რამდენი წლისა ხართ?“ რამდენი წლისაა იგი?.. რატომ იკითხა ეს ს ა ღ ა მ ო ს ს ი უ ხ ვ ი თ გაბრუებულმა ფაუსტმა, ან რა უნდა უპასუხოს მას ამ მშვილდით მოზიდულმა ყმაწვილმა ქალმა? ვთქვათ, უთხრა ოცდაერთის, ოცდაორის ან ოცდასამის. განა ეს იქნება პასუხი იმაზე, რაც ფაუსტს სურს გაიგოს და რასაც ლუსტი ქვეშეცნეულად გრძნობს? რა თქმა უნდა, არა! ორივეს შინაგანი მეორესახეობა დაძაბულია. ფაუსტის იანუსისებური ერთი სახე ვარდს რომ ყნოსავს, მეორეს ვნების მიმქრალი შუქი ანათებს, ან, როცა ლუსტის გარეგანი ნიღაბი წლოვანებაზე ფიქრობს, მისი შინაგანი სახე კითხვის ნამდვილ აზრს სწვდება. სადღაც, ქვეცნობიერის ბნელში, ჭეშმარიტების გველიც გაისრიალებს და „ვნებათაგან ბოროტდელვილი“¹ ლუსტი თავისდა უნებურად ამჟღავნებს ქალურ მზადყოფნას: „მე შეიძლება დავქორწინებულიყავი ამ ხუთი წლის წინათ“,—ამბობს ის. „მე კი შეიძლება, ხუთი წლის წინათ მკედარიც ვყოფილიყავი“,—მიუგებს ფაუსტი და სინანულით დასძენს: „მეც ახალგაზრდა ვიყავი, ლუსტ, არა, ჯერ მოხუცი ვიყავი, შემდეგ ახალგაზრდა... ბევრი ქვეყანა შემოვიარე...“ და სხვა და სხვა. მაგრამ ლუსტი უფრო პირდაპირია, მისი ენა და გული შეთანხმებულად მეტყველებენ. იგი მაშინვე წარმოთქვამს ყველაფერს, რასაც გრძნობს: „მაგრამ არასოდეს ასე მშვენიერი არ ყოფილხართ, მე ამაში დარწმუნებული ვარ!“—ამბობს იგი და ის „სალახანა ეროსიც“, რომელიც მასში მეტყველებს. ლუსტს უნდა რაღაც... უნდა, მაგრამ ეს ნდომა სასიამო გაურკვეველობის ბურუსში იძირება. მას არაფრის უნარი არა აქვს, გარდა ფ ა უ ს ტ ი ს ა რ ს ე-

¹ ნ. ბარათაშვილი, „ჩემი ლოცვანი“.

ბობის მუსიკის მოსმენისა, რომელიც უხილავი ძალით იზიდავს მას და ცრემლმორეულს ათქმევინებს: „ოჰ, თქვით კიდეც, თქვით, რაც გასურდეთ... ეს თითქოს ტკივილს იწვევს... მე სურვილი მაქვს ცუდად გავზნდე...“ ლუსტი გრძნობს, რომ მასში მეტისმეტი სიუხვეა. ის მეტისმეტად ბედნიერია, თუმცა გული ყელში ებჯინება, სული ეხუთება და ვერ პოულობს სიტყვებს, ვერც სხვა საშუალებას, რომ განიტვირთოს საკუთარი სიუხვის აგან...

სცენაზე ისევ იანუსისებური ორსახეობის კონტრასტული კომპლექსი მეტყველებს: ფაუსტში — სიცარიელე, ლუსტში — სიუხვე. ერთიც მამფოთებელია, მეორეც. სიცარიელე შეგსებას მოითხოვს, სიუხვე — დაცლას. აქ ერთიანდება ორი სურვილი, ორი ნდომა, მაგრამ — ორივე შეუძლებელი.

იანუსს მართლაც ორი სახე აქვს და ორივე დამაღონებელი!

საბედისწერო კონტაქტი. ასეთი სულიერი დაძაბულობის დროს ფაუსტისა და ლუსტის სტატიკური მიზანსცენა აუტანელი ხდება. ბრძენი მოხუცი ზის ღრმა სავარძელში და გაოგნებული „მისჩერებია საუკუნებს“. მისი დიდებული სიმშვიდით მოხიბლული ლუსტი გარინდულა ერთ ადგილას და ცრემლით მოსილი თვალები მიუბჸრია ამ ღმერთ-კაცი-სთვის. ფიქრებში წასულთა სურვილები უნებლიეთ ხვდებიან ერთმანეთს. ეს შეხვედრა ქმნის ფიზიკური კონტაქტის აუცილებლობას, კონტაქტისა, რომელსაც შეუძლია გაამყლავნოს ქვეცნობიერის კარნახი. ფაუსტი მართლაც ასეთ კონტაქტზე ფიქრობს, შეხებაზე, როგორც რეალობის დადასტურების საშუალებაზე, რასაც ის სრულიად გამარტივებულად ასაბუთებს. ფაუსტი ეხება სკამის სახელურს და ამბობს: „მე ვეხები და ერთბაშად ვპოულობ, ამით მე ვქმნი რეალურს... ჩემი ხელი ისევე კარგად გრძნობს, რომ მას შეეხენ, როგორც ის შეეხო სკამის სახელურს. რეალური ამას ნიშნავს და სხვას არაფერს“. მაგრამ განა ფაუსტი საგნის რეალურობას ეძებს? არა. მართალია, იგი სადღაც „საუკუნეების მიღმა“ იხედება, მაგრამ „მისი სულის თვალთა წინაშე“ (შექსპირი) მაინც ეს კრისტალის ასული დგას. ლუსტიც მას მისჩერებია, მაგრამ, თუ ერთი გო-

ნების თვალთ ხედავს, მეორე გრძნობით იყურება. მანძილი მათ შორის თანდათან მცირდება. გონება ნელ-ნელა თმობს თავის შეუვალობას, გრძნობაც მიიწევს გონების სიმადლისაკენ და, როგორც კი ისინი შეერთდებიან, ფაუსტისა და ლუსტის გარეგნული ორსახეობის შინაგანი კომპლექსი ერთმანეთს მიუბრუნდება და ლოგიკურად მოითხოვს ფიზიკურ კონტაქტს, როგორც ქვეცნობიერის რეალობის დადასტურებას. თუ შეხება რეალობას ამტკიცებს, — ფიქრობს ლუსტი, — მასაც ხომ შეუძლია შეეხოს ამ ღმერთ-კაცს და მის არსებობაში დარწმუნდეს. შეხება კი ამ შემთხვევაში ინტიმური განწყობილების აუკლებლობასაც გულისხმობს, ორი სულის ერთიანობის გარდუვალობას, რასაც ლუსტი ინსტინქტურად გრძნობს. მას არ შეუძლია ფაუსტისაგან მოშორებით ყოფნა, რადგან ეს საკუთარი თავისგან მოშორებით ყოფნას უდრის. როცა ფაუსტი მასთან არ არის, იგი ფიქრებით მისკენ მიისწრაფვის და ამით შარდება თავის თავს, მაგრამ, როცა მასთანაა, იმდენადაა მოხიბლული და გაოგნებული ამ დიდებული მოხუცის შინაგანი ნათელით, რომ ფიქრები ვეღარ ეკარებიან და რჩება თავისთავად. უ ა ნ პ ო ლ ს ა რ ტ რ ი წერდა: „აქ არ ყოფნა ისევე ამტკიცებს ყოფნას, როგორც აქ ყოფნა“¹. მაგრამ ემას დადასტურება უნდა და აი ლუსტი ფიქრობს: „ნეტავ რას იტყვის, ხელზე რომ ვემთხვიო?“ ეს ფიქრი უმაღლესი უნებლიე მოძრაობად იქცევა. იგი მთვარეულივით უახლოვდება ფაუსტს და ხელს მსუბუქად დაადებს მხარზე და სწორედ მაშინ, როცა მოხუციც შეხების, როგორც რეალობის, დამადასტურებელ საბუთზე ფიქრობს. ფაუსტის მხარზე დადებული ხელი ერთბაშად ამყარებს მათ შორის კონტაქტს და იწვევს ინტიმურ განწყობას. იანუსის სხვადასხვა მხარეს მიმართული სახეები ისევ შებრუნდებიან, წამით შეხედავენ ერთმანეთს და გაირანდებიან თავბრუდამხვევი გაურკვეველობის საბედისწერო ბურუსში. ქვეცნობიერის ბნელს ისევ გაჰყრავს ვნებანი ნაპერწკალი, და ფაუსტი თავისდაუნებურად შენო-

¹ I.—P. S a r t r e. L'Être et le Néant, Paris, 1943, p. 14.

ბით მიმართავს ლუსტს. ერთი შეხედვით თითქოს აქ არაფერია განსაკუთრებული. ნამდვილად კი ეს ღრმა სულიერი დაძაბვის შედეგია, ქვეშეცნეული ინსტინქტების მოძრაობით გამოწვეული კონტაქტის უნებლიე გამჟღავნება. ლუსტის ქალური ინსტინქტი გრძნობს ამ მომენტის სიღრმეს. მასში კვლავ იღვიძებს ნაყოფის სიმწიფის გრძნობა (ის ხომ ჯერ კიდევ 5 წლას წინ შეიძლებოდა გათხოვილიყო!). იგი გასხივანებულია ფაუსტის სიბრძნით, შუადღის ბრწყინვალეობით, წინააღმდეგობის უკანასკნელი საფეხურის სასიამო ცნობით, კმაყოფილებით, იქნებ ბედნიერებითაც, მაგრამ — „აუტანელი ბედნიერებით“, რასაც სიუხვის მამოფოთებელი გრძნობა იწვევს.

ხელას მსუბუქმა შეხებამ აქაც რეალობა გაამჟღავნა, მაგრამ რეალობა რასი? არსებობისა? არა მგონი. ფაუსტის არსებობა მანამდეც არ იწვევდა ეჭვს ლუსტში. აქ სულ სხვა რამეა საინტერესო, სახელღობრ, — რატომ იქცა ლუსტი ასე ერთპირობად ფაუსტის ცხოვრებისა და ფიქრების აუცილებელ ნაწილად, ან რა ძალა იზიდავს ლუსტს ამ ბრძენი მოხუცისაკენ? როგორ გაიხსნა მათი ურთიერთანდომის ქვეტექსტი? რამ გამოაწვია ლუსტას ხელას ეს მსუბუქი შეხება და ფაუსტის უნებლიე, მაგრამ ასე მნიშვნელოვანი „შენ“? ამის პასუხი ამ ინტამურ დიალოგშია:

ფაუსტი: შენა ხარ, ლუსტ? მე შენ წასული მეგონე.

ლუსტი: დიახ, მე ვარ!... რატომ მითხარით „შენ“?

ფაუსტი: იმატომ, რომ შემეხე. რატომ შემეხე?

ლუსტი: შემეშინდა, ოცნებაში არ ჩაგძინებოდათ, ეს გაუფრთხილებლობაა...

ფაუსტი: მე არ ვგრძნობ შიშს საღამოს მზისა, რომელიც ჩადის... აიღეთ ხელი.

ლუსტი: არა! რატომ უნდა ავიღო?

ფაუსტი: რადგან უკვე არ არსებობს ამის საბაბი. აიღეთ ხელი!

ლუსტი: არა!

ფაუსტი: რატომ?

ლუსტი: რადგან ის თვით მოვიდა აქ... მართალი გითხრათ, მე თვითონ არ ვიცი როგორ. არც ის ვიცი რად უნდა დარჩეს ჩემი ხელი თქვენს მხარზე, ან რატომ უნდა მოშორდეს მას. რატომ! განა ეს ადვილი სათქმელია? აი თქვენ მეცნერი ბრძანდებით, მაგრამ შეგიძლიათ განა ახსნათ რატომ მოთხარით „შენ?“ ეს თავისთავად ხდება, ისე როგორც ყოველივე მნიშვნელოვანი.

ლუსტი ხელს აიღებს. ყველაფერი ცხადი ხდება თვით ფაუსტისთვისაც კი, რომელიც მიხვდა, რომ ეს მოხდა ამ ინტიმური კონტაქტის შედეგად. იგი ამბობს: მაშ, ეს წარწოწვა თქვენგან და ჩემგან და არა ან ჩემგან ან თქვენგან. თქვენი ხელი და ეს სიტყვა „შენ“ შეადგენენ რალაც ქმნილებას... ინტიმურობა ხანდახან იბადება არაფრისაგან, თაქდაც წყვილსაგან, საერთო შეცდომისაგან... და რომ ეს არაფერი ჯანდება არაფერში ან ერთბაშად იპყრობს ყველაფერს.

ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს პოლ ვალერიის პირდაპირ სარტრის აგანაქვს აღებული ეს ეპიზოდი. განიხილავს რა თვალთმაქცობის (Les conduites de mauvaise foi) ბუნებას, თავის ფილოსოფიურ წიგნში „ყოფიერება და არაფერი“ სარტრს ასეთი მაგალითი მოჰყავს: ქალი მიდის პირველ პაემანზე. მან კარგად იცის მის მიმართ ვაჟის განზრახვა. ისიც იცის, რომ ადრე თუ გვიან თვითონაც უნდა მიიღოს გადაწყვეტილება, მაგრამ არ სურს იგრძნოს ამის გადაუდებლობა. მას ხიბლავს ვაჟის მოკრძალება და პატივისცემა და არ სურს დაინახოს იმის განხორციელების ცდა, რაც „პირველ დაახლოებას“ უწოდებენ, ე. ი. არ უნდა ამ „დაახლოების“ დროში განვითარების აუცილებლობა დაინახოს. იგი იმით საზღვრავს თავის ქცევას, რაც არის დღეს. ვაჟის ფრაზაში მას არაფრის ამოკითხვა არ სურს, გარდა თქმულის პირდაპირი აზრისა. თუ მას ეუბნებიან: „მე აღტაცებული ვარ თქვენით“, იგი აცლის ამ სიტყვებს სექსუალურობის ქვეტექსტს და იღებს პირდაპირ, როგორც თავისი ნამდვილი თვისების აღნიშვნას. ქალი თითქოს ვერ გარკვეულა საკუთარ სურვილებში (როგორც ლუსტი). შეიძლება ამ სურვილების გაძეღავენ-

ბამ (ფიქრების ფსკერი) ზიზლიც კი მოჰგვაროს. იგი, ინტუიციით გრძნობს თავის წადილს, მაგრამ უარს ამბობს აღიაროს ის (ფაუსტი — ლუსტი), ანდა თავი ისე მოაქვს, თითქოს ვერც ხვდება ამას. მაგრამ აი ვაჟმა ქალის ხელი თავის ხელში დაიჭირა (ლუსტის ხელის შეხება). ამ შეხებამ შეიძლება შეცვალოს მდგომარეობა და უშუალო გადაწყვეტილება გამოიწვიოს. თუ ხელი დაუტოვა, ეს იმას ნიშნავს, რომ თანხმდება და ვალდებულებას იღებს. ხელი რომ წაართვას, მაშინ დაირღვევა ის მღელვარე, მაგრამ არამყარი ჰარმონია, რომელიც ამ მომენტის მომხიბლობას ქმნის. საჭიროა გადამწყვეტი წუთი შეძლებისამებრ შორს გადაიდოს. ს ა რ ტ რ ი წერს: „ცნობილია, რაც ხდება ასეთ დროს: ქალი ტოვებს თავის ხელს ვაჟის ხელში, მაგრამ თითქოს არ იმჩნევს ამას. იგი მოჰყვება სენტიმენტალურ სპეკულაციას, ლაპარაკობს სულ სხვა ამბებზე და ამ ხნის განმავლობაში მისი ხელი ინერტულად რჩება ვაჟის ხელში: არც თანხმობა, არც წინააღმდეგობა — ნივთი!“

„აიღეთ ხელი, ქალიშვილო!“ ახლა უფრო ენერგიულად გაიმეორა ფაუსტმა, რადგან ვერც შეამჩნია, რომ ლუსტის ხელი უკვე აღარ იყო მის მხარზე. ის ისევ გრძნობდა ამ სათუთი ხელის შეხებას. მეტად სასიამოვნო მოთენთილობა უშლიდა ხელს წამომდგარიყო, მისწვდომოდა ლუსტს, რომელიც ასე ძლიერ ესაჭიროებოდა, წაიწია კიდეც ამ კრისტალივით გამჭვირვალე გოგონასაკენ, მაგრამ აფორიაქებული გრძნობა უმაღვე გონებას დაუმორჩილა, თავი შეიკავა. ხელიც ჩაიჭნია, გარჯად არა ღირსო, და კვლავ დაუბრუნდა თავის ოლიმპურ სიმშვიდეს. შინაგანი სიმართლე და გრძნობის უშუალობა ისევ შეცვალა გარეგნულმა შეუსაბამობამ და ორსახოვნების ნიღაბმა. ფაუსტი კვლავ ჩაიძირა საკუთარ აზრთა სიღრმეში, ხოლო ლუსტმა ისეთი გამომეტყველება მიიღო, თითქოს უნდა იტიროსო. „აჰ, არა, მასწავლებლო, — ამბობს იგი, — მე ხანდახან მაქვს ხოლმე ასეთი გამომეტყველება, მაგრამ არც კი ვიცი რისგან მომდის ეს. ქალი მაშინვე იგრძნობდა, რომ მე არაფერს ისეთს არ ვფიქრობ, რამაც ტირილი უნდა გამოიწვიოს, მამაკაცებმა კი როდი იციან ჩვენში ასეთი წვრილმანების

ამოკითხვა, თუმცა ზოგიერთ შემთხვევაში ამ წვრილმანებს ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვთ“. ამით ლუსტმა გაამჟღავნა თავისი გულისთქმა, მაგრამ თვითონვე მიხვდა, რომ ეს ცარიელი სიტყვები სიცარიელესვე შეუერთდა და დადუმდა. ფაუსტს შეეძლო ეს დუმილიც „მიეთვალა მისდამი ლოცვად“ (ნ. ბართაშვილი), მაგრამ ორსახოვანმა იანუსმა ისევ ძველებური გამომეტყველება მიიღო. ლუსტმა ძირს დახარა ფიქრითა და ცრემლებით აღსავსე თვალები, ხოლო ფაუსტმა ლინკეოსის მზერა კვლავ შორეულსა და უცნობს მიაპყრო. ამით ფაუსტმა და ლუსტმა ის, რაც არის, გადააქციეს იმად, რაც არ არის. მათი სურვილი იქცა ნეგაციად, უარყოფად, ე. ი. ადამიანური რეალობა გამომჟღავნდა „როგორც ყოფიერება, რომელიც არის ის, რაც არ არის, და არ არის ის, რაც არის“¹. რამდენიმე წუთის წინ ხელის შეხებით გამოწვეული კონტაქტი ისევ დაირღვა. ლუსტის სულის წადილი ფაუსტის გონების სურნელებად იქცა, გულისძგერა — გალობად, და ყველაფერი ერთად გაუჩინარდა არაფრის სიცარიელეში.

სამოთხის შხამი. ფაუსტი ისევ დინჯად განაგრძობს კარნახს ტექსტისას, რომლის აზრი იმას აგრძელებს, რაც ახლა უნდა მომხდარიყო და რაც თითქოს უწინ მოხდა ბაზილეუსში, როცა იგი ერთ „მწუხარე, მაგრამ მგზნებარე“ ქვრივთან ცხოვრობდა. ამ ქვრივის სევდა და ვნება ფრიად სასიამოვნო გარემოს უქმნიდა მას ამ ოჯახში. ამის გამოსახატავად ფაუსტი ისეთი რაულია და ბუნდოვანი წინადადებების გამართვას ცდილობს, რომ იქვიან ლუსტს მოთმინება ეკარგება, კარნახს აწყვეტინებს და ეკითხება თქვით, ბოლოსდაბოლოს, რა მოხდაო თქვენსა და იმ ქვრივს შორის. გარკვეულ პასუხს რომ ვერ მიიღებს, ისევ აფორიაქდება, მეტი წერა აღარ შემიძლიაო, დავილაღეო. იმას კი მაინც ეკითხება, ლამაზი თუ იყოო ის ქვრივი, და ატირდება. ლუსტი მხოლოდ მაშინ დამშვიდდება, როცა გაიგებს, რომ ქვრივი სინამდვილეში არც არსებულა, რომ ყოველივე ეს არის „ლიტერატურა, წმინდა ხელოვნება, მეტაფი-

¹ I.—P. Sartre. *L'Étre et le Néant*, Paris, 1943.

ზიკურ, მშრალ აღწერაში ცხოვრების ნამცეცის შეტანა“. ქერივის ამბავი ფაუსტმა მხოლოდ ეფექტისათვის მოიგონა, ისე როგორც მხატვარი ხატავს ხოლმე ტილოზე ვარდს, რომელიც მას სურს. ფაუსტის აზრით, რასაც ის იგონებს, ისეთივე ნაწილია მისი, როგორიც სინამდვილეში მომხდარი. ლუსტი გახარებულია. ექვიანობის უნებლიეთ ამოტივტივებული გრძნობაც დაძლეულია. ქერივი არ არსებულა! ეს ამბავი მოგონილია, მაშასადამე, უფრო ლამაზიც. ის უკვე დაღლასაც არ გრძნობს და მუშაობის გაგრძელება უნდა. იანუსის ერთი სახე თითქოს დაწყნარდა, მაგრამ მეორეა შეშფოთებული. ახლა ფაუსტს აღარ შეუძლია მუშაობა. უნდა ბაღში გაისეირნოს. რატომ? იქნებ ესეც მეფისტოფელური ცდუნება იყო! იქნებ ამ ჩამავალი მზით განათებულ ხეთა სილუეტებისა და ბაღში ჩამოწოლილი ბინდის სახით უხმობს მას ეშმაკი ცდუნების მშვიდსა და ნაზ სავანეში? ლუსტი სიამოვნებით თანხმდება. იანუსის სახეები კვლავ ერთმანეთს ხვდებიან. ორივენი ერთად მიჰყვებიან დაბინდულ ხეივანს. მეორე ექსპოზიციამი ცოცხლდება ადამისა და ევას ბიბლიური ალეგორია. ლუსტი ისე მოწყვეტს ვაშლს, როგორც ევამ მოწყვეტა ნაყოფი ცნობადის ხისა, გემრიელად ჩაკბენს და ფაუსტს გაუწოდებს, ფაუსტიც ჩაკბენს და ლუსტს უბრუნებს, ლუსტი — ისევ ფაუსტს, ფაუსტი — ლუსტს და ორივენი იყარგებიან დამის სიბნელეში...

...ალეგორია იხსნება: ვაშლის ხიდან გ ვ ე ლ ი ვ ი თ მწვანე მეფისტოფელი ჩამოსრიალდება. ის გახარებულიცაა და გულნატკენიც. სწყინს, რომ დღემდე მისთვის არავის შეუთავაზებია არც ვაშლი, არც ატამი, არც მსხალი და არც სხვა რამ ხილი, რომ ამდენს დაეხეტება ამქვეყნად, მაგრამ ვერ უპოვნია ნაყოფი „მადლობის ხისა“, რომ უმადურობა მუდამ ძალაშია ეშმაკის მიმართ და ა. შ. გაგულისებული მეფისტოფელი თავს იმით ინუგეშებს, რომ მისი წყალობით ბუნების ყველა ნაყოფი შხამნარევა, მოწამლული. ვინც მას კბენს, თვითონ რჩება გულში ნაკბენი, რადგან ყველაფერში ისაა — მეფისტოფელი. არ არის ისეთი ნიავი, ნაზი სურნელება თუ საამო ჩხრიალი ნაკადულისა, რომელშიც ის არ იყოს. არც ისეთი კუთ-

ბეა სადმე ამკვეყნად, სადაც არ ჩურჩულებდნენ მისი მაცდური ბაგეები. ყველგან და ყველაფერში ცდუნების წყაროა, რომლის სათავეა მეფისტოფელი. მაგრამ ის მარტო ბოროტების სათავე არ არის. პირიქით, მეფისტოფელი ფიქრობს, რომ თავისი ბოროტებით სიკეთეს სჩადის. მისი აზრით, ბოროტების გარეშე სიყვარულიც მეტად ხანმოკლე გამონათება და სულელური აქტი იქნებოდა. ამიტომაც სიყვარულის დემონურ წამალში ის ყველაფერს ურევს, რაც ამ გრძნობას გააძლიერებს: ჩრდილსა და სიღრმეს, ჯოჯოხეთის პერსპექტივას, შიშს, სინანულს, ეჭვს, სიძულვილს. რა იქნებოდაო სიყვარული, რომ არ ყოფილიყო მეტყველი გველი, — ამბობს იგი და თვითონვე უპასუხებს: „სქესთა მონოტონური კომბინაცია, სულელური უბრალოება, მარტივი და მოსაწყენი ეპიზოდები, უინტერესო და უხალისო ბუნებრიობა“. ამიტომაც დაჰყავს მას „ის სალახანა ეროსი“ ცდუნებისა და ხიფათის ბილიკებით, ყოველგვარ დაბრკოლებას უქმნის სიყვარულს და ამით აძლიერებს კიდევ მის ზემოქმედებას.

ვ ა ლ რ ი ს მსგავსად, ბევრი სხვაც ფიქრობს, რომ მხოლოდ ტანჯვა აწრთობს სიყვარულს, რომ ტრისტანისა და იზოლდას, რომეოსა და ჯულიეტას სიყვარული უფერული იქნებოდა იმ ტანჯვის გარეშე, რაც მათ განიცადეს. არც ვენეციელი მაგარის სიყვარულს ექნებოდა ასეთი სიმტკიცე, ეჭვის გრძნობით რომ არ ყოფილიყო მოშხამული. ვერთერიც ვერ მოახდენდა ისეთ ძლიერ შთაბეჭდილებას, თვითმკვლელობით რომ არ დაეწერა „მელანქოლიის ამაღლებული პოემა“.

მეფისტოფელი ფიქრობს, რომ ყოველივე ეს — სევდა, ეჭვი, ამაო სურვილი, გაცრუებული იმედები, მწუხარება — ნექტარია, რომელსაც ის სიყვარულის სამსალაში ურევს. ის თვითონაც ტკებება სულისა და ხორცის ამ საბედისწერო თამაშით. მართალია, ამ შემთხვევაში მეფისტოფელს არ უკისრია მეტყველი გველის როლი და არც ცდუნების სიტყვები ჩაუწვეთებია ლუსტისთვის. მან ისე მოკრძალებით დატოვა ეპიკურეს ბაღი, რომ სამოთხის შხამი არ შეუთავაზებია ამ უცნაური წყვილისთვის, მაგრამ სინამდვილეში ხომ მაინც ის

წარმართავდა ყველაფერს, ის მოქმედებდა ყვავილთა სურნელებაში, ხელის ნაზ შეხებაში, ჩამავალი მზის ბრწყინვალეობაში და ბინდით მოსილი ბალის მყუდროებაში. ის იყო ყველგან და ყველაფერში, რამაც ცდუნება გამოიწვია. მეფისტოფელს სურდა გაეგო, სანამდე მიკიდოდა „ის სალახანა ეროსი“, სიყვარულს ბადეში თუ გახვევდა იანუის ორსახეობას—ლუსტსა და ფაუსტს, ქვეშეცნეული ვნების არაფრისაგან წარმოშობისა და საწყისის ალეგორიას.

„უფრთხილდით სიყვარულს!“—გაიმეორა ეშმაკმა ფაუსტის სენტენცია და სიბნელეში გაუჩინარდა.

Cave amorem. რატომ უნდა უფრთხილდეს კაცი სიყვარულს? ან რატომ ჩაებლაუქა ასე მაგრად მეფისტოფელი ფაუსტის მიერ თითქოს ასე დაუღევრად გადმოსროლილ ფრაზას? რა აზრი აქვს ამ შეგონებას — „უფრთხილდით სიყვარულს!“? აკი თვითონ ფაუსტი ამბობს, რომ ეს სიყვარულის უარყოფას არ ნიშნავს. პირიქით, მან იცის, რომ ყველა ერისა და ეპოქის ლიტერატურა ყოველთვის თავს ხრავდა სიყვარულის ღეთაების წინაშე, რომ არ არის ისეთი პოეტი, რომლის სტრიქონები არ იყოს სიყვარულს შუქით განათებული. მსოფლიო ლიტერატურაში სიყვარული ყოველთვის იყო სულიერი სიწმიდის ძლიერი გამოხატულება, სიკეთისა და სილამაზის მუდმივი თანამგზავრი. სიყვარული აღგვამაღლებსო,—თქვა შოთა რუსთაველმა და ამ სიტყვებით გამოხატა ყველაფერი, რაც მასში ძვირფასია, ლამაზი და კეთილშობილი. გოეთემ, როგორც ცნობილია, თავის „ფაუსტში“ სიყვარულის საზეიმო აპოთეოზი შექმნა. მსოფლიოს უდიდესმა პოეტებმა დიდების შარავანდით შემოასეს სიყვარულს ქალღმერთი. ახლა კი ვალერიის ფაუსტი ქადაგებს, უფრთხილდითო სიყვარულს. რომ ჰკითხოთ, „რატომ?“ — ის არ გიპასუხებთ, მაგრამ საჭირო პასუხს თვით პიესაში ამოიკითხავთ,—თუნდაც იმ სცენაში, სადაც ჯოჯოხეთის სულები გამოთქვამენ ევროპაში დღემდე საკმაოდ პოპულარულ ანტაფემინისტურ აზრებს, რომელთაც ჯერ შოპენჰაუერი ქადაგებდა, შემდეგ — ნიცშე, ხოლო უფრო გვიან — ოტო ვაინინგერი, რომლის

წიგნმა „სქესი და ხასიათი“ დიდი გამოხმაურება ჰპოვა ევროპის დეკადენტურ მწერლობაში. აქ გატარებული აზრების ექო გაისმის პოლ ვალერიის პიესაშიც „ჩემი ფაუსტი“. მისი მეფისტოფელი ეყრდნობა ვაინიგერიის აზრს იმის შესახებ, რომ ქალი მხოლოდ სექსუალური არსებაა. იგი არც ერთ მომენტში არ შორდება სექსუალურის სფეროს. თუ მამაკაცის სექსუალობა ლოკალიზებულია დროსა და სივრცეში, ქალისა ყოველგვარ განსაზღვრულობასაა მოკლებული. ქალი მხოლოდ სქესია, მამაკაცი აგრეთვე სქესი. პირველისათვის ის ბედისწერაა. მეორისთვის — შესაძლებლობა. ქალი ამორალურია თავისი ბუნებით, იგი კი არ სცოდავს, არამედ თვითონაა შეცოდება, მას კი არ უყვარს, არამედ შეყვარებულია. ქალი არ ტყუის, არამედ სიცრუეა მთლიანად, მაშინაც კი, როცა სიმართლეს ამბობს, რადგან ეს სხვისი სიმართლეა. ვაინიგერიის აზრით, ქალს არა აქვს სირცხვილის გრძნობა. ის მორცხვია მხოლოდ სხვისთვის, თავისთვის კი ურცხვი. ქალი არ არის არც ობიექტი და არც სუბიექტი, იგი არარაობაა. არარაობა სამყაროულ სივრცეში არის მატერია, საზოგადოებაში — ქალი. ერთი სიტყვით, ქალია წყარო ყოველგვარი შეცოდებისა. იგი ღერძია, რომლის გარშემო ბრუნავს ბოროტება. ამიტომ, ბენებრივია, მეფისტოფელი ასეთ დიდ ინტერესს რომ იჩენს ქალისა და სიყვარულისადმი. იგი თითქოს იზიარებს შოპენჰაუერიის აზრს იმის შესახებ, რომ „სიყვარული, რაც არ უნდა ეფემერულ ფორმაში იყოს გამოვლენილი, მაინც სექსუალურის ინსტინქტთან არის დაკავშირებული“. სიყვარული მისი აზრითაც ვნებათა დელევა და სხვა არაფერი. მას სწამს გრძნობის მხოლოდ ფიზიოლოგიური ასპექტი, ამურის ნაცვლად — ეროსი. მეფისტოფელმაც იცის, რომ სიყვარული ბოროტების საშუალებაა, ცდუნების სახე და რომ „ის სალახანა ეროსია“ მისი პირველი თანაშემწე, ადამიანურზე ზეგავლენის შენარჩუნებისა და მათი სულის მოპოვების უმთავრესი იარაღი. აბა სხვა რით შეუძლია მოიპოვოს ამდენი სული ჯოჯოხეთისთვის, თუ არა სიყვარულით, „რომელიც უფრო მეტს სპობს, ვიდრე სისხლის

დგრა“. რამდენი ომი ყოფილა ქვეყნად, რამდენი მ ა კ ე დ ო ნ ე ლ ი, ს ა რ დ ა ნ ა პ ა ლ ი, თ ე მ უ რ ლ ე ნ გ ი და ნ ა პ ო ლ ე ო ნ ი. რამდენი გული განგმირულა მტრის მახვილით, მაგრამ ათასჯერ უფრო მეტ გულს მოხვედრია „იმ ლაწირაკი ამურის“ მიერ გასროლილი ისარი. მართალია, სიყვარულის ბრძოლის ველზე იმდენი სისხლი არ დანთხეულა, რამდენიც ომებში, მაგრამ ცრემლები ხომ მეტი დაიდვარა. ომი, ეშმაკის აზრით, გმირებს აწრთობს, რაინდებს, ქვეყნის პატრიოტებს, სიყვარული კი სულს აშფოთებს, იწვევს სევდასა და გულგატეხილობას, დაცემულობის გრძნობასა და გარყვნილებას. მეფისტოფელსაც ეს უნდა და მის ხელქვეით სულებსაც—ბელიალს, ასტაროს, განსაკუთრებით კი „ორივე სქესის ერთსახეობას“ გუნგუნს. ისინი ყოველნაირად ბლაღვენ სიყვარულის წმიდა გრძნობას. მათი სტიქიაა ბილწი სიტყვები და უხამსი გარეგნობა, „მოოქროვილი პარიკები და ალისფერი ტუჩები, ლურჯი და მწვანე ფერების თამამი“, გრძნობებისა და ვნებების ქაოსი, ცდუნება, დანაშაული და სულიერი დაცემა, ყველაფერი, რასაც შ ე ქ ს პ ი რ ი „ოქროს ვარაყით დაფერილ ცოდვიანობას“ უწოდებდა.

გუნგუნი წიგნებს ათვალეირებს და ცდუნების წარმტაც სიუჟეტებს ეძებს. იგი ლამაზი ქალწულის სახეს იღებს, ვაჟს ლოგინში ჩაუწვება, ადაგზნებს, სიყვარულით აუფორიაქებს სულს და უცებ გაქრება, რათა სამუდამოდ მოშხამოს მისი ცხოვრება მოჩვენებითი ბედნიერების დევნით. ამას მოჰყვება ძიება, სევდა, თითების მტვრევა, იქნებ — თვითმკვლელობაც, და ჯოჯოხეთის სულებს სხვა რა უნდათ, გარდა მსხვერპლისა. აი, ახლა ისინი თავს დასტრიალებენ მძინარე მოწაფეს, მშვენიერ ჭაბუკს, რომელიც სიბრძნის საძიებლად მოვიდა ფაუსტთან და სიყვარულის ქსელში კი გაება. მის სახეზე სათნოება და უმანკოებაა აღბეჭდილი. ჯოჯოხეთის სულებს შურთ მოწაფის, რადგან მას ღრმა და მშვიდი ძილი აქვს, სულებმა კი არც ძილი იციან და არც მოსვენება, არც სიყვარული, არც მშვენიერება, არაფერი, გარდა შურისძიებისა. ამით გაბოროტებული ასტაროთი ღრდნის ყველაფერს — გულებს, სხეულებს, ჯიშებს, კლდეებს, დიდებას, დროს, ყველაფერს,

რაც ადამიანს იტაცებს: სიყვარულს—იჭვითა და ხიფათით, მშვენიერებას—სიმახინჯით, მომხიბვლელობას—ხორციელი ნდომით. მეფისტოფელი ამბობს, რომ მიმიშვან, თვით ეშმაკსაც დაეღრღნი და მის მარადისობასაცო. თუ ასტაროთი კლდეებსაც კი ღრღნის, ბელიალი ყველაფერს ბილწავს. იგი ასწულებს აზროვნებას, აბინძურებს გამოხედვას, წამლავს სიტყვებს, საშინელებად აქცევს ჭეშმარიტებას. ვინც სიმართლეს ეძებს, ბელიალს პოულობს, რადგან ის არის სინამდვილე სიმართლისა. მას იტაცებს ყველაფერი, რაც უმწიკვლოა, უმანკო და გულუბრყვილო, რადგან, მისი თქმისამებრ, „ყოველგვარი გულუბრყვილობა სიბინძურის იმედს იძლევა“. უფრო სწორად, ის თვითონ კი არ ამბობს ამას, არამედ ო ტ ო ვ ა ი ნ ი ნ გ ე რ ი ს სიტყვებს იმეორებს.

თუ ბელიალი შლის და არღვევს, გუნგუნი, პირიქით, ჯერ შეაყვარებს, ალაგზნებს, გაახელებს, შემდეგ კი აგიჟებს. გუნგუნს არც ასტაროთის ხერხი მოსწონს და არც ბელიალის. თქვენ არაფერი იცით სიყვარულისო, არაფერი და უფრო ნაკლები, ვიდრე არაფერი, არაფრისთანა არაფერიო. გუნგუნი ტრიაბახობს, რომ მხოლოდ მას ესმის გულის ყველა საიდუმლოება, რადგან ის ორმაგი სქესია, სიყვარულის ორთავიანი ურჩხული. გუნგუნის საზიზღრობაც განზოგადებაა ვ ა ი ნ ი ნ გ ე რ ი ს აზრების, რომელიც ბისექსუალურ თვალსაზრისს იცავს. მისი წიგნის „სქესისა და ხასიათის“ ძირითადი აზრი იმის მტკიცებაა, რომ ბუნებაში არ არსებობს არც მამაკაცი და არც დედაკაცი, არამედ მხოლოდ განსაზღვრული კომპლექსი მამაკაცურისა და დედაკაცურისა. ქალი თუ კაცი ამ ორი ელემენტის შენაერთია—სექსუალურის იანუსისებური ორსახეობა ერთში. მისი აზრით, ყოველ მამაკაცში არის ელემენტი ქალის, როგორც მისი სრულყოფის დანაკლისი, და პირიქით. სექსუალური მიდრეკილება, მისი აზრით, უკიდურესი ეგოიზმის გამოხატულებაა. ქალს კი არ უყვარს კაცი, არამედ კაცში ეძებს თავისი ქალური დანაკლისის შევსებას. ასეთივეა ყოველი მამაკაცი, რომელიც სრულყოფისაკენ მიისწრაფვის. ამით გასაგები ხდება, თუ რატომაა ლუსტი აუცილებელი ფაუსტური სრულყოფისათვის. ან როგორ მალღდება

იგი ფაუსტის გონების შუქზე. ვ ა ი ნ ი ნ გ ე რ ი პირდაპირ აცხადებს, რომ ქალის მხატვარი მამაკაცია, რომელიც აფორმებს და ალამაზებს მის არსებობას. ისე კი ქალი თავისთავად სიმახინჯეა. ლუსტიც ამიტომ შეაძრწუნა საკუთარი სინამდვილის ხილვამ, როცა მეფისტოფელმა თავისივე სულის საარკეში ჩაახედა, სადაც მან „ნახა რაღაც მსგავსი ჯოჯოხეთისა“. გუნგუნის სექსუალური ორსახეობაც სწორედ ამის გამომჟღავნებას ცდილობს. იგი მოქმედებს ღამით, ძილში, როცა ნება ნებდება სხეულის მოთენთილობას და უმანკოება ქრება ზმანებათა ბურუსში. ახლა ის მძინარე მოწაფეზე ცდის თავის ხელოვნებას — სულს უბერავს, რაღაცას ჩასჩურჩულებს. მოწაფე ხელებს შლის, ვიდაცას ეძებს, ჩანს, რომ მიჰყვება გუნგუნის ნებას, მიჰყვება მორჩილად, ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე. გუნგუნი კმაყოფილია და კვლავ ჩასძახის მოწაფეს: „ჩემო პატარა, შენ უკვე ის აღარ ხარ, რაც იყავ, არა ხარ ის არაფერი (Néant), რომელიც სუნთქავს არსებობის გარეშე“. გუნგუნი ხედავს, რომ მოწაფე არაფრიდან რაღაცად იქცა, „ბედნიერების საჭიროებად“, ე. ი. ცდუნების წყაროდ, მაგრამ ამ დროს მეფისტოფელი შემოიჭრება, მათრახს მოიქნევს და მძინარე მოწაფეს უბრძანებს დაბრუნდეს არაფერში ან არყოფნაში.

მეფისტოფელი მრისხანეა, თავზარდამცემი, წყვილიდის გული, სიძულვილის კიდობანი, წყარო სიცრუისა და აჩრდილი სიმართლისა. ბოროტი სულები ცახცახებდნენ მის წინაშე. იგი დასცინის მათ, უწოდებს ლაჩრებს, „ჩრდილის მყარალ სახეებს“, ამბობს, თქვენსავით მლიქვნელობა და მუცელზე ხოხვა რომ შემძლებოდა, ახლაც ანგელოსი ვიქნებოდით. მას სხვაც სძულს და თავისი თავიც, სძულს იმიტომ, რომ ის ყოველთვის ერთი და იგივეა და ერთსა და იმავეს აკეთებს. ადამიანი კი ბედნიერია. იგი მიდის სიკეთიდან ბოროტებამდე ან ბოროტებიდან სიკეთემდე; თავისუფლად მოქმედებს ბნელსა და ნათელს შორის, თავყანსაც სცემს და უარყოფს კიდევ, შეუძლია მოიგოს და შეუძლია წააგოს. ჯოჯოხეთის მსახური სულები კი, — მეფისტოფელი, ასტაროთი, ბელიალი და გუნგუნი, — ოთხივენი, როგორც ბოროტების ოთხსახეობა, მხო-

ლოდ უარყოფის სფეროში მოქმედებენ და ერთი მიზნისაკენ მიისწრაფვიან: დაეუფლონ სულს ფაუსტისა, რომელიც „დასციინის ჯოჯოხეთს“. საჭიროა ჯოჯოხეთის ყოველგვარი მზაკვრობის გამოყენება, რადგან ფაუსტი ძლიერია, ყოველ კაცზე უფრო ძლიერი და უფრო მეტიც. საჭიროა ყველგან ჩასაფრება—ჰაერში; მზის სხივებში, ჩრდილში, ფარდებში და ფარდებს უკან. კენესა უნდა ისმოდეს ყველა ავეჯში, ყველა ნივთში, ცეცხლის ალიც შიშით უნდა ცახცახებდეს ლამპარში, რალაც საზარლისა და აუხსნელის ყოფნა უნდა იგრძნობოდეს ყველგან, რათა იმათი სული და გული იქნას დაუფლებული, ვინც ცხოვრობს. მეფისტოფელი გუნგუნს ავალებს შეაერთოს ლუსტი და მოწაფე, გარყვნილების ქსელში გაახვიოს ისინი, დათესოს სიყვარულის შხამი მათი ღამეების სისუსტეში, ალავსოს ისინი ნდომის აუცილებლობით და ალერსის სიუხვით; მოწაფის „ბრიყვი ტვინის“ დამუშავებას კი ის თვითონ კისრულობს.

ფიქრთა სარეცელი. ლუსტს არ ეძინება, უფრო სწორად, ეშინია, რომ დაიძინოს. თუ დაიძინა, მაშფოთებელი ზმანებები აეშლებიან და, თუ ღამე თეთრად გაათენა, სულს ათასგვარი ფიქრები აუფორიაქებენ. მან არ იცის, სად გაექცეს საკუთარ თავს, როგორ მოიშოროს ეს სიუხვე არსებობისა, გაითქვიფოს არაფერში და არყოფნის ბურუსში ჰპოვოს სულის სიმშვიდე. მაგრამ ეს არ შეუძლია, რადგან იანუსის ორსახეობა მეტყველებს მასში — დემონური და ღვთაებრივი. ერთში „ის სალაზანა ეროსი“ მოქმედებს, მეორეში — მშვიდი და ყოვლად უცოდველი ამური. ერთი სხეულის ძახილია, მეორე—სულისა. ვინმე უნდა ჩადგეს მათ შორის, ვინმე, ვინც ძლიერი იქნება და დამმორჩილებელი — სულერთია, გონებით, ნებისყოფით, ადამიანობის შინაგანი სინათლით თუ ოლიმპური სიმშვიდით. ეს მისი არსებობის აუცილებლობაა, სულისა და სხეულის საბედისწერო ჭიდილის სანუკვარი ბოლო. მაგრამ ვინ იქნება ის ზღაპრული პერსევსი, რომელიც ზღვის ურჩხულისადმი შეწირულ და კლდეზე მიჯაჭვულ ანდრომედას მსგავსად გაათავისუფლებს ლუსტს მისივე არსებობის ტყვეობისაგან? იქნებ ფაუსტი — უძლიერესი კაცთა შორის,

ღვთაებრივი მოხუცი, ირგვლივ სიბრძნის ნათელს რომ ჰფენს? ძნელია ამაზე ფიქრი. უმჯობესია წიგნის კითხვა, საკუთარის დაიწყება სხვის ამბებში, თუმცა რომელ წიგნს შეუძლია ის უფრო დააინტერესოს და მოხიბლოს, ვიდრე საკუთარი ცხოვრების წიგნს... მისი ცხოვრება ხომ ზღაპარია, რომანი; ბედნიერება და უბედურება, აღტაცება, დაცემა, ადგომა და კვლავ დაცემა. ისიც გაურკვეველია, თუ რა სურს ლუსტის სულს! ეს შეუცნობია მისთვის,—არაფერი. სიცარიელე, რალაც არსებული, მაგრამ ჭერაც გაუმქდავებელი. აქ დემონები ჩასძახიან მას: შენ კარგად იცი, რაც გინდა, ძალიან კარგად იცი, მაგრამ ვერ ბედავ შენ თავს უთხრა ის, რისთვისაც გრძნობ, რომ თითქმის მზადა ხარ... ლუსტი გაოგნებულია, არ იცის ეს რა ხმებია, რომელია მისი ხმა და რომელი სხვისი. იგი „ტრიალებს თავის ფიქრთა სარეცელზე... წიგნი... წიგნი, რომ თავის თავს გაექცეს, საკუთარი გულისთქმა არ ესმოდეს... მაგრამ წიგნები ხომ მკვდარი სულებია... და ისევ ისმის დემონის ჩურჩული: „მისმინე, ჩემო პატარავ... მისმინე, მე ყველაზე გულწრფელი ვარ... მე ვარ ჭეშმარიტება... შენი გზა... შენი ცხოვრება, მისმინე... მისმინე... აი ერთადერთი რჩევა: შეიყვარე... შეიყვარე... შეიყვარე შენი სურვილები...“ და მეფისტოფელი უკვე ხილული წარდგება ლუსტის წინაშე.

სცენაზე ისევ ორსახეობის ახალი კომპლექსი ჩნდება. ეშმაკი ყველას გულისთქმას კითხულობს. მან იცის, რომ ლუსტი წიგნს ეძებს, მაგრამ წიგნის კითხვის სურვილი არა აქვს. იგი ხედავს ყველაფერს, როგორც კატა ხედავს ბნელში. იცის, რომ ეს ლუსტის მეობის წყველია, სიცარიელე მისი არსებობის სიუხვისა, არაფერი, როგორც ყველაფრის შედეგი და ამიტომაც უფრო ნაკლებიც, ვიდრე ნამდვილი (A) არაფერი. მეფისტოფელმა იცის, თუ რას ნიშნავს ეს სიცარიელე სიუხვისა ან არაფრობა ყველაფრისა. იგი შიგ სულში მიძვრება, აწესრიგებს და ამარტივებს ყველაფერს. ეშმაკი ადვილად ხვდება, რომ ადამიანებს აშინებთ მათ მიერვე მოგონილი ჭეშმარიტება, ერიდებთ თავიანთი აზრების, არ შეუძლიათ ის თქვან, რასაც ფიქრობენ, ის შეიყვარონ, ვინც უყვართ. აბა რად უნდა ლუსტს წიგნი და მასში აღწერილი „სხვისი სიტუტუტე“, განა არ სჯობია

საკუთარი ცხოვრების რომანი იკითხოს და გადაიკითხოს, რომელიც მასშივე იწერება და სურათდება? ან რა საჭიროა პოეზია, როცა თვითონ ლუსტია პოემა, როცა მის სახეზე ბრწყინავს ლირიკის ცეცხლი, გრძნობის მგზნებარე სიუხვე. იგი ლამაზია, ღვთაებრივად ლამაზი, სილამაზე კი ის ძალაა, რასაც თვით ეშმაკიც სცემს თაყვანს.

მეფისტოფელი გაანდობს ლუსტს, რომ სურს მოწაფე „ნამდვილი ცხოვრების გზით“ წაიყვანოს. ლუსტი კარგად ხედება, რას ნიშნავს ეს „ნამდვილი ცხოვრება“ და კიცხავს მეფისტოფელს, მაგრამ ყველაფრის ორაზროვნად მკვრეტელი დემონი ამ გაკიცხვაშიც სიყვარულის ნაპერწკლებს ხედავს. არც ის სწყინს, ლუსტი რომ ბოროტ სულს უწოდებს: ვინმე ხომ არის საჭირო ამ სამსახურისთვისაც, და ისიც თავის მოვალეობას ასრულებს. განა ლუსტის ბედისწერა არ არის, რომ სცოდოს? მერე მაინცდამაინც ყოვლის შემქმნელმა უნდა იკისროს ეს? რა საჭიროა! მას ხომ ჰყავს თავისი აღმსრულებელი მეფისტოფელის სახით, რომელსაც სურს ლუსტი დაადგეს ზენაარის მიერ გამწესებულ ცდუნების გზას, რადგან ცდუნება საერთოდ ერთადერთი გზა ცხოვრებისა. მეფისტოფელი დაანახევებს მას მოწაფეს — ლამაზ ჭაბუკს. ლუსტს სურს გადაარჩინოს ის ეშმაკის გავლენისაგან. ეშმაკი კი თვით ლუსტის ნდომათა ბნელში იხედება და გრძნობს, თუ რატომ გამოიღო თავი კრისტალის ასულმა ამ ლამაზი ჭაბუკისათვის. ეშმაკს თავი მოაქვს, რომ ის ღვთაებაზე ასბოლუტურია, რადგან „წმიდა ბოროტებაა“ და არ იცის ცვალებადობა, მონანიება, მოტევება. ყველაფერი უარყოფილია ერთი დ ა ი გ ი ვ ე ო ბ ი ს პ რ ი ნ ც ი ბ ი თ. ამიტომ ფაუსტიც ვერ უშველის თავის „კრისტალის ასულს“; მას იქნებ ეწყინოს კიდევ, ლუსტი რომ ასეთ ინტერესს იჩენს ახალგაზრდა ჭაბუკისადმი.

შემდეგ ირკვევა, რომ ყველაფერი ისე არ არის, როგორც მეფისტოფელს აგონია. ისიც შეზღუდულია, უძლურიც — გააკეთოს ყოველივე, რაც უნდა; კერძოდ, იგი ვერც ამ „მოხეტიალე ბაკალავრს“ გააკეთებინებს ყველაფერს, რასაც თვითონ მოისურვებს, რადგან ის ადამიანია და, როგორც ასეთი, თავისუფალი თავის მოქმედებაში. მეფისტოფელი კი, პირი-

ქით, აუცილებლობის ბორკილებში ზის. მას შეუძლია სცადოს, მოინდომოს, ცდუნებამდე მიიყვანოს, მაგრამ უკანასკნელი გადაწყვეტილება მასზე არ არის დამოკიდებული. ეს თვით მოწაფისა და ლუსტის საქმეა. უზენაესმა ღმერთმა, უმდაბლესს ეშმაკს — მხოლოდ ნადირობის უფლება მისცა ცდუნებათა უღრან ტყეში, რასაც ადამიანური არსებობა წარმოადგენს. მეფისტოფელი სწორედ იქ, სურვილების იმ უსიერ ტევრში მოქმედებს: აგებს მახეებს, ხაფანგებს, იყენებს ხელსაყრელ შემთხვევებს, მათ შორის ძილს, სიზმარს; აქ იგი თავისუფლად მოქმედებს, რადგან არ არის არავითარი სიზუსტე, არავითარი თავის დაქერა. ეშმაკი თავისუფლად აწყობს სულის შეთქმულებას ხორციან, ან ხორცისას — სულთან. იგი ცხოვრების შავ ფონზე ხატავს გარყვნილების ღაღაღდა ფერებს... მაგრამ ყოველივე ეს ამაო რჩება... სულს აქვს უნარი გაღვიძებისა. მას შეუძლია უკანასკნელ მომენტში ხელიდან გაუსხლტეს ეშმაკს, რადგან ის თავისუფალია, თავისუფლება კი ხელშეუხებია. მას ვერ მიეკარება ბოროტი სული. „გესმით? — ისტერიულად გაიძახის მეფისტოფელი, — რაც არ უნდა გავაკეთო, არ შემიძლია შევეხო მის თავისუფლებას... მ ი ს თ ა ვ ი ს უ ფ ლ ე ბ ა ს!.. ის თავისუფალია, გეუბნებით... ის თავისუფალია, თ ა ვ ი ს უ ფ ა ლ ი!“

ყველაში იბრძვის ბოროტი და კეთილი, მაგრამ საბოლოო არჩევანი მაინც ადამიანის ხელთაა. მასშივეა მოცემული ძალა, რაც დათრგუნავს ერთს და გაათავისუფლებს მეორეს.

ასეთია ორსახოვანი იანუსის ბრძოლა თავისივე არსებობის წინააღმდეგობებთან.

მესამე შესაქლებლობა. მეფისტოფელი ერთბაშად შეიჭრება ლუსტის სურვილების უღრანში და პირდაპირ ეუბნება: „იყავით გულწრფელი და პირდაპირ თქვით, გიყვართ თუ არა ფაუსტი?“ ეს კითხვა ასე პირდაპირ მხოლოდ ეშმაკს შეეძლო დაესვა. აბა ლუსტმა რა იცის რა არის სიყვარული? ეს არც სხვამ იცის. ქვეყნის გაჩენის დღიდან დღემდე მოპყვება კაცობრიობას ამურის მსუბუქი ნატერფალი. ვინ მოსთვლის რამდენი ქაბუკის გული გაუგმირავს კუპიდონის ისარს, ან რამდენ ქალწულს დაუღვრია ცრემლები სიყვარულის

საკურთხეველთან—ყველა მათგანს თავისი საკუთარი ტანჯვა და სიხარული ჰქონია. ერთის სიყვარულს არასოდეს არ აუხსნია მეორესი. არც სიყვარულის საყოველთაო ფორმულა მოუცია ვინმეს. ცდით კი ბევრს უცდია—პოეტებს, მხატვრებს, მსახიობებს, ფილოსოფოსებსა და საზოგადო მოღვაწეებს. ბევრს დაუხარჯავს შთაგონების ძალა, რომ სიტყვებში, ფერებში ან ბგერებში, ხმის ინტონაციაში თუ მეტყველ ღუმელში დაეჭიროა ჭაბუკური ოცნების ეს ალისფერი ფრინველი. ყველას თავისი გზა და ხერხი აურჩევია ამისთვის. ყველას საკუთარი სამკაულით უცდია შეემკო სიყვარულის ქალღმერთის შიშველი ქანდაკება. გამოუთქვამთ ათასგვარი სენტენციები და ბრძნული აზრები, შეუთხზავთ შთაგონებული ლექსები და პოემები, შეუქმნიათ სურათები და მუსიკალური Opus-ები, მაგრამ ნეიტის ამ საიდუმლოებისათვის ფარდა დღემდე არავის აუხდია; პირიქით, სიყვარულის ქანდაკების შიშველი სილამაზე თანდათან დაიფარა ს ხ ვ ი ს ი აზრებისა და ფიქრების ძონძებით. ს ა კ უ თ ა რ ი, უბრალო და უპრეტენზიო სიყვარულის გასაღები კი დღემდე ვერავინ იპოვა. ვერავინ გახსნა სიყვარულის შვიდი ბეჭდით დაკეტილი საიდუმლო.

რომანისტები უამრავ ვარიაციებს თხზავენ ს ხ ვ ი ს ი სიყვარულისას, მაგრამ არავის სიყვარული არ ჰგავს მათ მიერ აღწერილს. დროს თავისი მიაქვს და შე ე ქ ს პ ი რ ი ს გენიაც ვერ აიძულებს დღევანდელ რომეოებსა და ჯულიეტებს საკუთარი სახე დაინახონ დიდი ინგლისელი დრამატურგის მოვარაყებულ სარკეში ან თუნდაც სხვაგან. ორფეოსის ჩანგი ისედაც გაცვდა სიყვარულის ამო ხოტბით. პოეტური პარნასი მოიქანცა შთაგონებული ღითორამბების თხზვით, საკუთარი სიყვარული კი მაინც „თოვლის ფიფქივით დნება ივლისის ცხელ ტუჩებზე“, ან სულ ახალ-ახალი განმარტებების ძონძებით იმოსება მისი შიშველი სილამაზე. იქნებ ვინმემ იფიქროს და ეს პომპეზური ძონძები მოაშოროს ამ ქანდაკებას, დაივიწყოს ყველაფერი, ვინ რა თქვა ან ვინ როგორ ახსნა მისი საიდუმლოება. „სიყვარულის ახსნა“ ხომ ისედაც ბანალური გამოცხადების სინონიმად იქცა. ასეთი გამოცხადება არც არაფერს გამოხატავს და არც არაფერს ამტკიცებს. იგი დამძიმებულია მო-

ვალეობით, შეგნებით, ტრადიციით და სხვა ათასგვარი აუცი-
ლებლობით, მაგრამ არა ნ ა მ დ ე ი ლ ი ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი თ.
თუ ეს ყველაფერი მოშორდება მის შიშველ მშვენიერებას,
მაშინ იქნებ მილოსელი ვენერას ცივმა ქანდაკებამაც სული ჩი-
დგას, ფეხშიშველი გამოვიდეს მწვანე მინდორზე, სილა-
მ ა ზ ი ს ს ი ხ ა რ უ ლ ი თ ა ღ ა ვ ს ო ს მიდამო და აღტა-
ცებაში მოიყვანოს მისი მნახველი. ვინ იცის, სიყვარულიც იქნებ
ეგ იყოს — ერთის შეხედვა რომ სიხარულით ან სევდით აღავ-
სებს მეორეს გულს. სხვა არაფერი. ამას ლუსტიც ადვილად
მიხვდება და არც ფაუსტი წარმოსთქვამს *cave amorem*-ს.
კრისტალის ასული გაიგებს ფაუსტის გულისნადებს და ფა-
უსტიც არ მოერიდება ეპიკურეს ბაღში გასაღებებს. ეშმაკი
ხვდება ამას და ამიტომაც სთავაზობს ორივეს ედემის ვაშლს.
ეს თვით ცხოვრების კარნახია, ინსტინქტების გამყლავნება,
იმის დადასტურება, რაც აუცილებელია, და რასაც ლუსტი
მხოლოდ ქვეშეცნეულად გრძნობს. იგი მიჰყვება შინაგან აფექ-
ტებს ისე, რომ თვით ვერ გარკვეულა რა ხდება მასში, ვერ
გარკვეულა, რადგან ეს თვითონაც არ იცის. იგი კვლავ გაურბის
საკუთარ გულისთქმას. წიგნსაც იმიტომ ეძებს, რომ არ იფიქ-
როს ფაუსტზე. კაცსა და ქალს შორის ხომ არ არსებობს მ ე-
ს ა მ ე შ ე ს ა ძ ლ ე ბ ლ ო ბ ა ? — ფიქრობს გზააბნეული
მეფისტოფელი. მისთვის გაუგებარია როგორ შორდება ლუს-
ტი თავის სექსუალურ ინსტინქტებს. თუ ფიქრის უარყოფით,—
მაშინ ფაუსტიც გაუგებარი ხდება. ეშმაკმა იცის, რომ ფაუს-
ტიც ფიქრობს, და რომ ამ ბრძენკაცის ფიქრი ნაერთია
იმისა, რაც ი ც ი ს და რაც ა რ ი ც ი ს. ფაუსტიც გაურ-
ბის საკუთარ ფიქრებს და სწორედ მაშინ, როცა ლუსტთან
ეძებს კონტაქტს. მეფისტოფელი აქ განსხვავებასაც ამჩნევს.
ფაუსტმა იცის, რაც უნდა, და ამიტომ არ ფიქრობს, ლუსტი
კი იმიტომ არ ფიქრობს, რომ არ იცის რა უნდა. მართალია,
იგი გრძნობს, რომ რაღაც უნდა, ძლიერაც უნდა, მაგრამ თა-
ვისშივე ახშობს ამ ნდომას. ეს ისეთი ცეცხლია, რომლისაც თვით
ეშმაკმაც არაფერი უწყისო, — ამბობს მეფისტოფელი. მისი ტრა-
გედია იმაშია, რომ ის ამაღლებულია ინსტინქტებისაგან გაწ-
მენდილი იდეებით. ფიქრისა და ძიების სფეროდღე. მართალია,

ისევე როგორც ფაუსტს, მასაც ჰყავს თავისი მ ე ო რ ე, მაგრამ, როგორც ირკვევა, სწორედ ეს მ ე ო რ ე ა მათ მიერ სხვადასხვაგვარად გაგებული. ფაუსტისათვის ის წმინდა გ ო ნ ე ბ ის სფეროა, მეფისტოფელისათვის — ქ ვ ე ც ნ ო ბ ი ე რ ი ო ნ ს ტ ი ნ ქ ტ ე ბ ი ს ა. ფაუსტი „მეორეში“ ჩაიკეტება ხოლმე და იმით ერთობა, რაც მის ტვინშია, რასაც ის „ამუშავებს“ და ფიქრს უწოდებს. მეფისტოფელს სურს როგორმე დაამტკიცოს, რომ ფაუსტის ამ „მეორესაც“ ქვეცნობიერი ინსტინქტები მართავს, მით უმეტეს ლუსტის ფიქრებს, მაგრამ როდესაც ფაუსტი და ლუსტი შორდებიან სექსუალური ინსტინქტების სფეროს, მეფისტოფელს თავგზა ებნევა. იგი თვითონვე აღიარებს, რომ იბნევა ფაუსტის გონებაში და ლუსტის სულში. იბნევა ყოველთვის, როცა ისინი თავს აღწევენ ქვეცნობიერი ინსტინქტების კარნახს და სადღაც ბოროტი სულისათვის მიუწვდომელ მ ე ს ა მ ე უ მ ე ს ა ძ ლ ე ბ ლ ო ბ ის სფეროში იწყებენ მოქმედებას.

გალობის სიმაღლე. ფაუსტისა და ლუსტის შემდეგ მეფისტოფელი მოწაფეს მიუბრუნდება, რომ მასშიც გააღვიძოს ქვეცნობიერი მ ე ო რ ე. ეშმაკს იმედი აქვს, რომ აქაც ნახავს სურვილების ბატონობას გონებაზე. თვითონაც შეეცდება მოწაფის მისწრაფება ცოდნისაკენ ლუსტის ნდომით გაანელოს და ცდუნების ქსელში გაახვიოს მათი სული. ამისთვის ეშმაკი აქრობს მოწაფის „ძილის სიბნელის რგოლებს“, წყვეტს „სანეტარო სიტკბოების რაღაც ფრაგმენტებს“ და ფაუსტის მღივნის სახით წარდგება მის წინაშე. გ ო ე თ ე ს ფაუსტისებური ძილისგან გამოფხიზლებული მოწაფე ველარცნობს მეფისტოფელის ამ „ახალ არსებობას“. თვითონ ეშმაკი ამბობს, რომ ის „არსებობის პროფესორია“, და ასწავლის სიყვარულს იმისას, რაც უყვართ, გაქვეყნას იმისგან, რაც არ უყვართ; რომ იგი ეხმარება იცხოვროს — ვისაც ცხოვრება უნდა, და მოკვდეს, ვისაც სიკვდილი სურს. „მე ადამიანთა მოღგმის ერთადერთი მეგობარი ვარ, — ამბობს ბოროტი სული, — მე ვასიამოვნებ, ვისაც ეს უნდა, ვკაზმავ და ვაუბრალოებ ყველაფერს, ვართობ, აღვაგზნებ და ვრთავ ცხოვრებას. ერთი სიტყვით, მ ე ვ ე მ ს ა ხ უ რ ე ბ ი“.

მოწაფეს უეცრად გაჰკრავს აზრი: ე რ თ ი ვ ი ნ მ ე ხომ
 ამბობდა ზეცას არ ვემსახურებო! ეშმაკი იგრძნობს, მოწა-
 ფის ფიქრი სატანას რომ მისწვდა, და ცდილობს გაუფანტოს
 მას ეს აზრი, მაგრამ — ამაოდ. მოწაფე სწორედ ამ საკითხს
 ჩაეჭიდება და ამბობს: „უწინ სატანას გამოიხმობდნენ და იმ-
 სახურებდნენ, მერე კი ცდილობდნენ მისი ბრძყალებიდან თა-
 ვის დაღწევას“. შემდეგ ის ხმას დაუდაბლებს და დაუმატებს:
 ჩვენს შორის დარჩეს და — ხალხსა და ლიტერატურაში ხომ
 ფაუსტზედაც ასე ამბობდნენო. თურმე მეფისტოფელს ტყუი-
 ლად ეშინოდა სატანაზე ფიქრს არ დაეფრთხო მისი პაციენტი.
 პირიქით, მოწაფე სინანულს გამოთქვამს, რომ ახლა არც სუ-
 ლებია და არც ეშმაკი. „უწინ ისე ადვილი იყო განსაზღვრული
 ვადით სულის გაყიდვა და მერე უფრო იაფად გამოსყიდვა!“ —
 ამბობს ის. გოცებული მეფისტოფელი თავს ვერ იკავებს და
 წამოიძახებს: „სამოთხეში, სამოთხეში — ეგ გაიძვერები!“
 სხვაგვარად ვერც იტყოდა ეშმაკი, რადგან ვინც თავისი სურ-
 ვილით მიდის ცდუნებისკენ, მისი აზრით, ჯოჯოხეთის ღირსიც
 არ არის. ასეთების ადგილი სამოთხეშია, რაკი ბოროტ სულს
 სძულს იგი. მეფისტოფელი კმაყოფილიცაა იმით, რომ
 მოწაფეში ეშმაკის სურვილი შენიშნა და ცდუნე-
 ბის პირველ ანკესს გადააგდებს: „აბა, ისურვე, რაც გნე-
 ბავს!“ მაგრამ მოწაფე ასე ადვილად როდი ეგება ეშმაკის ან-
 კესს. ის ფიქრობს, რომ სული ახლა სურვილებისთვისაც გა-
 ღარიბებულია. „რა უნდა ვისურვო? — ამბობს იგი, — ყვე-
 ლაფერი ხელის თითებზე ჩამოითვლება: ვიყო ძლიერი, ვიყო
 ლამაზი, ვიყო მდიდარი, ვიყო ბატონი და ვუყვარდე. ხუთი!
 სულ ესაა. ამას შეიძლება სამი გამოაკლდე: ძლიერი ისედაცა
 ვარ, ლამაზიც, თუ მოვიწოდებ, თავსაც შევავყარებ“. ამასთანა-
 ვე, მოწაფეს სიყვარული ისე როდი ესმის, როგორც მეფის-
 ტოფელს. სიყვარული მისთვის არ არის „გზნებარე წუთის
 ტუტუტური უბრალოება“, როცა „ორი არსება ცეცხლის ალში
 იწვის და თან ერთმანეთს კომპლიმენტებს ეუბნებიან“. მას
 ისეთი სიყვარული უნდა, რომელიც ცხოვრების შეგრძნებას
 აამაღლებს „გ ა ლ ო ბ ი ს ს ი მ ა ლ ლ ე მ დ ე“. „გ ა ლ ო -
 ბ ი ს ს ი მ ა ლ ლ ე მ დ ე“ ანუ „მწვერვალის ჰიმ-

ნამდევ“ აყვანილი სიყვარული ლუსტის ოცნებაცაა, მაგრამ ეს ვერ იქნება ცდუნების საშუალება. მეფისტოფელმა სხვა გზა უნდა აირჩიოს. იქნებ სიმდიდრე? მაგრამ, მოწაფის აზრით, იმ ხუთ სურვილს შეიძლება სიმდიდრეც გამოაყლდეს: ფული? ან რა საჭიროა ფული, რა უნდა უქნას მას? რასაც სხვები უშვრებიან? იყიდოს სახლი. თუნდაც სასახლე, შეიძინოს ნივთები, გამდიდრდეს. ივაჭროს საქონლით, ადამიანებით, ალერსით, ნამუსით. ადამიანი რომ მდიდრდება, ძველ მეგობრებს კარგავს, იცვლის ხასიათს, გვარსაც, ეს კი გაწყვეტაა თავისთავთან კავშირისა. ამიტომ არც ეს ცდუნება იზიდავს მოწაფეს.

მეფისტოფელი ახლა უკანასკნელ ხავსს ეჭიდება: გონება! ცოდნა! ფაუსტური სიბრძნე! გონებაზე გონებით ბატონობა! მაგრამ მოწაფეში კვლავ სკეპტიციზმის დემონი ზის. „რა არის ადამიანური ცოდნა?“ — ეკითხება ის თავის თავს და კიდევაც უპასუხებს: „საცოდავი განსაზღვრულობა. სურვილი შეიძლება გექონდეს ცოდნისა, მაგრამ ცოდნა...“ აქ მეფისტოფელი კედლებს გასწევს და დაანახევებს უზარმაზარ ბიბლიოთეკას— „ადამიანთა მრავალი მოდგმის გონების განაგავს“. მოწაფე არც ამ ანკესზე ეგება. იმისთვის ეს ურიცხვი ტომები „გულის ამრევი მასაა მხოლოდ, ლიტერატურული აკლდამა. ყოველი ტომი დროის მიერაა მსჯავრდებული და ცხოვრებისაგან უნუგეშოდ ზურგშექცეული. ახლა ისინი დარცხვენით გამოიყურებიან თაროებიდან იმის გამო, რომ ერთ დროს დაიწერენ. ამ წიგნებშია მოთავსებული იმედები, ილუზიები, პრეტენზიები, სურვილები. ჯის რაში დასჭირდა ეგროვებინა ეს საზარელი საუნჯე გაცრუებული რწმენისა, წარსულის აღმოჩენებისა, გარდაცვლილი ლამაზმანებისა და გაციებული ბოდვებისა? ვინ იცის, თავის დროზე რა გატაცებით იყო ყოველივე ეს მოფიქრებული და ქედმაღლური ამბიციით შესრულებული, რა ტანჯვა-ვაებით აღიმართა საუკუნეთა მანძილზე წაუქითხავისა და უსარგებლოს ეს გრანდიოზული მონუმენტი. ახლა ამ უთვალავი ტომების „მარადიული სიჩუმე“ შიშის ზარსა სცემს მოწაფეს. იგი შეძრწუნებულია თაობათა ამ სულიერი სასაფლაოთი — უთვალავი წიგნებით, რომლებზედაც უნდა გაიმარჯვო და რომელთაც ის „მოსაკლავ მიცვალებულებს“

უწოდებს. ან ვის რად უნდა ამდენი „სიბრძნე“? ქვეყანა ისე-
დაც დამძიმდა უსარგებლო შეხედულებებისაგან, თვალსაზრი-
სებისა და ბრძნული ფორმულებისაგან. ყველა თავის „გან-
საკუთრებულ აზრსა“ და თვალსაზრისს გეთავაზობს, რაღაცას
გვიმტკიცებს, გვმოდერავს, მოითხოვს დაეუჭეროთ და ვირწ-
მუნოთ. იმაზე კი არავინ ფიქრობს, რომ ამ საცოდავ ადამიანს
თავის ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე აღარ შეუძლია საუ-
კუნეებისა და თაობების ამდენი „სიბრძნისა“ და „უცილობელი
ქეშმარიტების“ ზიდვა. ის წელში მოიხარა, გამოიფიტა, დაჩიავ-
და, წიგნების ჩრჩილად იქცა. ვინ იცის, დღესაც რამდენი წყვი-
ლი თვალი მისჩერებია სიტყვების ამ მაგიურ ნიშნებს და ცდი-
ლობს ამოიკითხოს მათში ჩამარხული საიდუმლოებანი, რამ-
დენი აწვალებს შთაგონებას, რომ ამ უსარგებლო წიგნების
ოკეანეს კიდევ ერთი წვეთი შემატოს! A წერს წიგნს, B არჩევს
A-ს მიერ დაწერილს, C იკვლევს, როგორ გააჩია B-მ A-ს
დაწერილი, G—მიმოიხილავს A-ს შესახებ B-სა და C-ს მიერ
გამოთქმულ აზრებს; შემდეგ D მოვა G-ს მიმოხილულს გა-
დახაზავს და ახალ თეორიას წამოაყენებს. ამ თეორიას E მო-
უღებს ბოლოს და ასე დგება დაუსრულებელი გროვა ერთსა
და იმავე საკითხზე თქმულისა და დაწერილისა. ყოველწლიურად
მილიონობით წიგნი იბეჭდება. იზრდება... ნომიები... მეტრიე-
ბი... ლოგიები... და ყოველივე ეს მაინც არ არის ინდივიდის
სულიერი საზრდო, რადგან ის სხვისი დაწერილია,
სხვისი ქეშმარიტება. ვალერის აზრით კი ყოველ ადა-
მიანს ბუნებრივი მოთხოვნილება აქვს საკუთარი ფიქრისა,
აზრისა, შეხედულებისა და დამოკიდებულებისა. მას სურს,
იკითხოს არა სხვისი, არამედ საკუთარი ცხოვრების
რომანი. ეს კი ასე არ ხდება. პირიქით, სხვა იჭრება ჩვენში და
ახშობს ჩვენს მე-ს და ამგვარად, „სხვების“ სიმძიმით შებო-
ჭილი ადამიანის მე რომ გათავისუფლდეს, ვალერის
მოწაფის აზრით, კაცობრიობის გონების მთელი ამ ნაგვის აუტო
და ფე უნდა მოეწყოს.

ცოდნის სასაფლაო. მართალია, მეფისტოფელმა ცოდ-
ნის სურვილით ვერ გაიტაცა მოწაფე ცდუნებისაკენ,
მაგრამ მას მოეწონა უარყოფის სული რომ ჩასახლდა

მასში. იგი გრძნობს, რომ მოწაფეც მასთან არის, თითქმის მასში, ან სულაც თვითონ ის არის. იგი აქეზებს მას ამ ტოტილურ ამხედრებაში „ხბოს ტყავში ჩასმულ“ დამარცხებულთა წინააღმდეგ, რომელნიც ჭიებს კვებავენ და ცეცხლს უცდიან. ეს წიგნები არიან საგნები, „უკვდავი შრომები“, „სახელმოხვეპილი სიჩუმენი“, რომელნიც იხრწნებიან და თანდათანობით მივიწყებას ეძლევიან. ყველაფერი იცვლება ამ დაკრისტალებული სიტყვების ირგვლივ. მხოლოდ ისინი არ იცვლებიან. უბრალო ხანგრძლიობაც კი აქცევს მათ უგემურად, აბსურდულად, გულუბრყვილოდ, გაუგებრად და მოსაწყენად.

მეფისტოფელისა და მოწაფის ეს აზრები გამოხატავენ თანამედროვე ბურჟუაზიული საზოგადოების სექპტიკურ დამოკიდებულებას კაცობრიობის კულტურული საგანძურისადმი, გაუფასურებას ისტორიული ძეგლებისას, კაცობრიობის გონებრივი მუშაობის შედეგების უგულვებლყოფას და საერთოდ ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას ყოველივე იმისადმი, რაც აღამიანთა მოდგმას შეუქმნია. ეს ნიჰილიზმი აუფასურებს თვით აღამიანურ არსებობასაც კი, აზრს უკარგავს მოქმედების რეზულტატებს და კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს საერთოდ ყველაფერს, რაც არსებობს.

მეფისტოფელის ნიჰილისტური ქადაგების შედეგად მოწაფე ჰამლეტისებურ პოზას იღებს და წარმოთქვამს „ყოფნა—არყოფნის“ ახალ ვარიანტს: „იარსებო თუ არ იარსებო...“ ან „იხანგრძლივო თუ არ იხანგრძლივო (durer ou non durer), საკითხავი აი ეს არის!“ ვ ა ლ ე რ ი მ იცის ამ კითხვის პასუხი. მისი აზრით, არსებობის უმაღლესი ფორმა არის არარსებობა, ანუ არსებობის მიღმა ყოფნა. ასე ასწავლის მეფისტოფელი მოწაფეს: არსებობის (être) ერთადერთი ფორმა ის არის, რომ არ იარსებო. აი, თუნდაც, პოეტები წარსულისა, რომელნიც მიეცნენ მარადიულ დავიწყებას. შარავანდით მოსილი დუმილი სუფევს მათ გარშემო. მათ დაეანგულ სიმღერებს უკვე არავინ მღერის. მეფისტოფელი ამბობს, რომ წიგნებშია „განსვენების დრო“, კაცობრიობის უნივერსალური ისტორია, ყველაფერი, რაც იყო და რაც არ იყო, გმირები და მათი ბიოგრაფიები. წიგნებში ანუ „საუკუნეთა ნეხვში“ ერთმანეთს ინტი-

მურად ეხმაურებიან სიცრუე და ჭეშმარიტება, ა ლ ე ქ ს ა ნ-
 დ რ ე მ ა კ ე დ ო ნ ე ლ ი და თ ე ს ე ვ ს ი, ნ ა პ ო ლ ე ო ნ ი
 და ჰ ე რ კ უ ლ ე ს ი, ე. ი. აქ ყველაფერი მოგონილია. ესაა
 „ნაჯღაბნი ქალაღი“, აზრების მიამიტური თამაში, გონებრივი
 ქაოსი, რომელსაც სინანულის, სინდისის ქენჯნის, იჭვებისა და
 დიდების ორთქლი ასდის. დამარცხებისა და გამარჯვების ის-
 ტორია კალეიდესკოპური ცვლაა საბოლოოდ მიანც წარსულისა
 და წაგებულის. მოვლენები საპნის ბუშტებივით სკდებიან,
 როცა დროთა დინებას ეხებიან. რჩება მხოლოდ მოქარგულნი
 სიტყვები, აბრეშუმის ძაფებით მოქსოვილი ამბები, ობობას
 ქსელით დაბლანდული ტომები... აქ ჰ ე რ ა კ ლ ი ტ ე...
 იქ დ ე კ ა რ ტ ე... ლ ა ი ბ ნ ი ც ი... ფილოსოფოსები, რომელ-
 თაც მოწაფე მოლაყბე ინდივიდებს უწოდებს. ისინი თორმე-
 ტიოდე ცნებას ათასნაირად ატრიალებენ, სურთ ამით ახსნან
 ყველაფერი და გახდნენ ღმერთების მსგავსნი. მეფისტოფელიც
 ამ აზრისაა. ფილოსოფოსები ვერ მიხვდნენო, — ამბობს იგი,
 რომ წერა თავის მოტყუებაა, საკუთარი სისუსტის საფარველი.
 მთელი მათი ცხოვრების მიზანია უთანხმოების გაღვივება. ისინი
 ცდილობენ დაამტკიცონ იმის არცოდნა, რაც იციან, და იმის
 ცოდნა, რაც არ იციან. მეფისტოფელს სურს შთააგონოს მოწა-
 ფეს, რომ ერთადერთი სიბრძნე მაგიაშია, ჯადოსნურ წიგნებში,
 ერეტიზმში, უარყოფის ხელოვნებაში. მეფისტოფელი თავისი
 აზრების დამადასტურებელ მაგალითად ისევ ფაუსტს ასახე-
 ლებს, რომლის ცოდნის არსენალში ყოველგვარი მეცნიერება
 შედის, რითაც შეიძლება წარმოვიდგინოთ უსაზღვროებანი და
 სივრცეები, დავთვალთ ზღვაში წვეთები, დავამტკიცოთ, რომ
 ხიდან ჩამოვარდნილი ვაშლი უკან ხეზე არ დაბრუნდება, რომ
 შეიძლება გველი ქათმის წინაპარი იყოს და სხვა. მოწაფე გაოგ-
 ნებულაა. მას თავბრუ ესხმის მთელი ამ „გონებრივი ნეხვის“
 სიმყრალისაგან. როგორ უნდა მოერიოს ის ამ წიგნების გროვას,
 რა უნდა უყოს მათ? განა არა ჯობს, თავი დაანებოს მეცნიე-
 რებას, უარყოს სრულყოფილი ცოდნა? ვინ იცის, მეფისტო-
 ფელი ჩასახლდა მასში თუ თვით მოწაფე იქცა მეფისტოფე-
 ლად! ცდუნება თითქოს მიღწეულია! ოდესღაც ფაუსტმა შეაქ-
 ცია ზურგი ღმერთს მეცნიერებისათვის, ახლა მისი მოწაფე

განუდგა მეცნიერებას და მეფისტოფელმაც ამიტომ იგრძნო მასთან სულიერი სიახლოვე: „მე აქ ვარ, მე აქ ვარ... გეუბნები, სულ ახლოს თქვენთან, თითქმის თქვენში“, — ჩასჩურჩულებს გამარჯვებას მიახლოებული მეფისტოფელი. მან გული ააყრევინა მოწაფეს მეცნიერებაზე და თავის უპირატესობაზე მიუთითა. „ეს უპირატესობა“ იმაში მდგომარეობს, რომ მეფისტოფელი არაფერს არ კითხულობს. მან არც იცის წერა-კითხვა, რადგან მის დროში საერთოდ არ იცოდნენ წერა-კითხვა — მაშინ ხვდებოდნენ, მაშასადამე, უკეთ იცოდნენ! მეფისტოფელი შესწავლას მიხვედრით ცვლის, „მწიგნობრულ ცოდნას“ — „ინტიმური შეჭრით“. მისი აზრით, წიგნები ს ხ ვ ე ბ ი ა, ის, რაც სხვას ს უ რ ს. მოწაფე იტანჯება ამ „სხვების“ სიმძიმის ქვეშ. პიროვნების თავისუფლება იხრჩობა ს ხ ვ ა თ ა ქაოსში. გონება მოიღალა იმის შესწავლითა და დამახსოვრებით, რაც ს ხ ვ ე ბ მ ა თქვეს. თვითონ ს ხ ვ ე ბ ი კი უკვე არაფერს წარმოადგენენ, ისინი გაქრნენ. დარჩა მხოლოდ მათი აჩრდილები და ეს უთვალავი ტომები, რომელნიც ცეცხლის ღირსნი არიან.

არსებობის სიღამაზე. ახლა მოწაფეა ერთადერთი ცოცხალი არსება ამ „გარდაცვლილ გენიოსთა“ შორის. ის წარსული კი არ არის, არამედ ეს წუთი, სულის ზეიმი; სურვილების ვარდობა, თვითონ სიცოცხლე და სიტკბოება. ორმოცი საუკუნის მწერლობა შურით შემოსცქერის მას ბიბლიოთეკის დამტვერილი თაროებიდან, რადგან ის არის დღევანდლობა, ჰაბუკუჩრი ენერგია, რომელიც იფურჩქნება. მაშ რა ფასი აქვს მთელი მისი ცხოვრების ცოდნისათვის განწირვას, თუ ყოველი მკვდარი გენიოსი შურით იქნება აღესილი ცოცხალი უვიცის მიმართ, ხოლო ყოველი მიხრწნილი მეუფე ამა ქვეყნისა სიამოვნებით გასცვლის თავის გვირგვინს ახალგაზრდა მწყემსის კომბალზე? ვინ გაიგებს რით უნდა გაიზომოს გენიოსის დიდება და აუცილებლობა ან რა უპირატესობა აქვს გარდასულ დროთა სიბრძნეს ნამდვილი ცხოვრების გულუბრყვილობასთან? ხომ არავინ უწყის, საით გადაიხრება სასწორი — საუკუნეთა გონებრივი მუშაობის მთელი ამ გროვისაკენ თუ ერთი წამისაკენ ჰაბუკუჩრი სიყვარულის

ექსტაზისა. რამდენი გენიოსი გაიცვლება ერთ მომხიბვლელ დიმილზე, ანდა ერთი წუთითაც თუ შეუყოყმანდება რომეო, მას რომ ჭულიეტასთან შესახვედრად შეექსპირისათვის თავის მოკვეთა დასჭირდეს? ალბერ კამიუ თავისი გმირის ჟან ბატისტ კლემანსის პირით ამბობს, ძალიან მიძიმს ამის აღიარება, მაგრამ აინშტაინთან საუბარს ლამაზ სტატისტიკასთან ერთი პაემანი მირჩევნიაო. ასეთი პარადოქსალური კონტრასტები აბნევს ისედაც გზააბნეულ მოწაფეს. ეშმაკი შთააგონებს ამ გულუბრყვილო ყმაწვილს, რომ მისი უპირატესობა ის არის, რომ ის ახალგაზრდაა და ჯერ კიდევ არაფერი გაუკეთებია, ე. ი. არსებობა არ შეუქმნია, რადგან „არაფერია იმაზე ლამაზი, რაც არ არსებობს“.

მოწაფე მზადაა გაიქცეს და მიახრჩოს კიდევ თავისი „სათყვანებელი მასწავლებელი“, რომელმაც ერთ დროს სწორედ აქ, ამ კაბინეტში, წარმოთქვა ცნობილი სიტყვები: ფილოსოფია, სამართლის ცნება... და სხვა. მეფისტოფელი ჰკითხავს, გაგრძელება თუ იცით ამ მონოლოგისო, და თვით უპასუხებს დაბნეულ მოწაფეს: გაგრძელება მე და შენ ვართ!.. ამით ხაზი ესმება მეფისტოფელისა და მოწაფის ნიჰილისტური აზრების უშუალო მსგავსებას ფაუსტის გულგატეხილობასთან, თუმცა მეფისტოფელი არ უარყოფს ყოველგვარ გონებას; იგი წინააღმდეგია გონებისა, რომელიც ბატონობს სამყაროზე, სამაგიეროდ ცნობს გონებას, რომელიც გონებაზევე იბატონებს. აქეთკენ მოუწოდებს ის მოწაფეს, თუკი მოხერხდება იმის გარკვევა, რომელი გონება ბატონობს და რომელზე ბატონობენ. მოწაფე გრძნობს, რომ მეფისტოფელს იგი მისტიფიკაციის გზით მიჰყავს, სურს მას გონება აურიოს და შეაყდინოს. მოწაფემ ჯერაც არ იცის, რომ მის წინაშე ჯოჯოხეთის მსახურია. მხოლოდ ახლა გაიფიქრა მან, რომ სახელიც არ იცის ამ უცხო ადამიანისა, რომელსაც ესაუბრება და ეკითხება, ვისთან მაქვს პატივი საუბრისა, რა გქვიათო, რაზედაც მეფისტოფელი მიუგებს: „მე? არაფერი! აბა რა ვიცი, რა მქვია. ეს სხვები არიან, ბატონო ჩემო, სახელს რომ გვარკმევენ... ჩვენ თვითონ სად გვაქვს სახელი... ასე არ არის? რა მქვია? მე ხომ არ ვირკმევ სახელს... რაც უნდათ, იმას მარკმევენ. აკი უკვე მოგახსენეთ,

რომ მე თვით მსახურების მსახური ვარ... ადამიანები კი თავიანთ მსახურებს იმას არქმევენ, რაც მოესურვებათ“.

ახლა კი მიხვდა მოწაფე, რომ ეშმაკს ელაპარაკება, მაგრამ მეფისტოფელი გაქრა. უცებ აღშფოთებული მოწაფე წიგნს ესვრის მის უზარმაზარ ჩრდილს, რომელიც ჯერ კიდევ ჩანს კედელზე და მიჰძახებს: „შენშივე წადი და თან წაიღე შენი მე! რა არის ეს? გიჟების სამყოფელი! მე უზენაესი სიბრძნის საძიებლად მოვდიოდი, აქ კი ყველა გიჟია. თვით ეს სახლიც, სადაც ძილია ნეტარება, სიფხიზლე კი კოშმარი“.

მართალია, მეფისტოფელი გაქრა, მაგრამ სად წავიდოდა? იგი ხომ უკვე ფეხმოკიდებულია მოწაფეში, მის მეობაში, მის იდეებსა და სურვილებში. ამიტომ მაინც იქ არის, მხოლოდ სხვა გზით მოქმედებს. ცდილობს მოწაფესთან შეხვედრით შეაღწინოს „ახალი გრეთჰენი“.

გონების სურნელება. ლუსტი შემოდის, რომ „თავის ადგილას დადოს“ ორი თუ სამი წიგნი. ვინ იცის, ამიტომ შემოდის, თუ მისდაუნებურად მოჰყავს „იმ სხვა რამ ძაღლას“, მასში რომ წრიალებს? მოწაფე აფრთხილებს მას, წიგნებს ხელს ნუ ახლებ, ერთდღე გონებასო, მაგრამ ლუსტს გონების არ ეშინია. მას უფრო მოწაფის ეშინია, რადგან უკვე ნაშუალამევეა, ანუ ის „დრო, როცა ერთად უნდა იყვნენ ისინი, ვინც ერთად უნდა იყვნენ“. აბა სხვა ვინ უნდა იყოს ერთად, თუ არა ეს ორი არსება — ლუსტი და მოწაფე, რომელნიც ამ აჩრდილების სამეფოში სიცოცხლეს წარმოადგენენ. მოწაფე შესჩივლებს კრისტალის ასულს, რომ ფაუსტმა ფასი დაუკარგა მის ადამიანობას, „მოლაპარაკე ცხოველად“ აქცია იგი, არარაობად, რომელიც ამ ბრძენკაცის შემოხედვაში უსაზღვროდ დამცირებულად, უბრალო საგნად, ფასდაკარგულ ღირებულებად გრძნობს თავს. მე კი მასთან გული მიმქონდაო, — ამბობს იგი, — იმედი, აღტაცებული სურვილი. მე მინდოდა მეგრძნო და მქონოდა რწმენა, რომ მისი გენიის ნაყოფი ვარ, ვრთი მისი შრომათაგანი, მაგრამ ამ კაცს თურმე არავითარი გრძნობა არა ჰქონია, — ამბობს „გულდაწყვეტილი“ მოწაფე.

ლუსტი სულ სხვა შეხედულებისაა ფაუსტზე. იგი მოხიბლულია ფაუსტის ვიზიონერული ხედვით, ღრმა და სრული გონებით, რომლის შეცნობა არც ისე ადვილია, აქ უფრო მიხვედრაა საჭირო. ლუსტს უკვე შეუძლია მიხვდეს. მისი გონება განათებულია ფაუსტის არსებობით. იგი არ ეთანხმება მოწაფეს, თითქოს ფაუსტში არაერთი გრძნობა არ იყოს და განუმარტავს, რომ ფაუსტის გრძნობათა სუბსტანცია გარდაქმნილია სინათლედ, გონებად, ცოდნად. მას თავისი უმაღლესი საკეთე (bonté) აქვს და სიყვარული ამ საკეთისა. მისთვის უცხოა გრძნობები, რომელნიც ათასგვარ ფიქრებს იწვევენ და ინტიმურობას უკავშირდებიან. ფაუსტის სიყვარული ამაღლებულია. იგი გონების თაყვანისცემიდან მომდინარეობს. „ეს სიყვარული გონების სურნელებაა“. შეიძლება იგი უცნაურიც იყოს, ცივი, არაამქვეყნიური, მაგრამ ფაუსტი „უნივერსალური ქმნილებაა და მასაც აქვს თავისი ცრემლებიცა და თავისი უცნაური თავდავიწყებაც“.

სამაგიეროდ ლუსტი საშინელ ურჩხულს უწოდებს მეფისტოფელს. მოწაფეც ხვდება ბოროტებას ჯოჯოხეთის სულისას, რომელიც ისე ეთამაშებოდა მას, როგორც კატა თაგვს. იგი ყველაფერს პირდებოდა და ყველაფრისაგან კი გაძარცვა, გარდა ერთისა — ლუსტის სურვილისა. ახლა სიზმარსა თუ ცხადში იგი ამ კრისტალის ასულს ხედავს. მოწაფისათვის ლუსტი ყოველივე იმის წინააღმდეგობაა, რაც მან ამ ბინძურსა და წყეულ საწუთროში ნახა. ის თითქოს ზებუნებრიობაა, ღვთაებრივი სიწმიდე, ანგელოსი. მაგრამ მე არ ვარ ანგელოსიო, — ამბობს ლუსტი. მით უკეთესი! მაშასადამე, ლუსტი ანგელოსზე უკეთესია... ანგელოსს ფორმა არა აქვს, არც სხეული, არც ეს ქარვისფერი თმები, ელვანაკრავი თვალები, ხავერდოვანი ხმა, მოსიყვარულე გული. ლუსტი ერთადერთია, რომელზედაც მას ფიქრი სურს და რომელსაც შეუძლია წარეცხოს ძველი მოგონებები. მაგრამ იგი უმწეოა, ყოველ შემთხვევაში, ასე გრძნობს თავს. ფაუსტმა იმედი გაუცრუა მას — „დააბრუნა არაფერში“. მეფისტოფელმა კი ხელჰყო მისი ნების სიმტკიცე, რომ მის სულს დაჰპატრონებოდა და წაერთმია ცხოვრების მიზანი. ახლა მას ერთადერთი მიზანი აქვს — ლუსტი, სიცოცხ-

ლე! სურს შეეხოს კიდევ მას, მაგრამ ლუსტი უკვე ფაუსტის „გონების სურნელებაა“, გალობის სიმალემდე აყვანილი არსებობა და არა ვნების ინკარნაცია. იგი უფრო მწვერვალის ჰიმნია, „ნათელი სულის ნათელი“, ვიდრე ვნებათა ღელვა. ახლა მისი სული თითქოს ბარათაშვილის სიტყვებს იმეორებს: „არა დაჰქროლონ ნავსა ჩემსა ქართა ვნებისა“ და ცივად მოიშორებს მოსახვევად გაწვდილ ხელებს მოწაფისა, რომელსაც ერთხელ კიდევ შეახსენებს ფაუსტის სიტყვებს: *cave amorem!*— „უფრთხილდი სიყვარულს!“

„არის ჩემში რაღაც, რაც ჩემთვისაც ბუნდოვანია და რასაც არაფერი ადამიანური არ დააკმაყოფილებს“, — გაიფიქრა თავისთვის მოწაფემ და მიხვდა, რომ ადამიანური ვნებანი ველარ აკმაყოფილებენ „გალობამდე ამალღებული“ სიყვარულის ჟღერას. მართალია, გამომშვიდობებისას მოწაფემაც შენობით მიმართა ლუსტს, მაგრამ ამ უბრალო სიტყვამ აქ ვერ გამოიწვია სულიერი კონტაქტი, რადგან ეს ინტიმურობა არ იყო გაშუქებული გონების დიდი ნათელით. ლუსტი მიდის, მოწაფე კი რჩება ეშმაკთან კვლავ დაბრუნების საშიშროების წინაშე.

ასე თავდება „ჩემი ფაუსტის“ პირველი ნაწილი— „ლუსტი“.

•ქ ფაუსტმა დაამარცხა თავისი მსახური. მეფისტოფელმა ვერ წაიყვანა ლუსტი ცდუნების გზაზე, ვერც მოწაფის გონებამ იბატონა გონებით. მართალია, მან ყველაში გამოავლინა ქვეცნობიერი ინსტიქტები, მაგრამ ვერ დაეპატრონა ვერც ერთი მათგანის სულს. ცდუნება მხოლოდ მოჩვენებითი აღმოჩნდა. იგი არ შეეხო დანარჩენი სამის სულიერ სიმტკიცეს. ეშმაკმა მხოლოდ ინადირა, ნანადირევი კი ვერ იგდო ხელთ. იგი უძლური გამოდგა პიროვნების თავისუფლების წინაშე, ლუსტმა თვითონ მიიღო გადაწყვეტილება. ვალერი აქ თითქოს აღიარებს ნების შინაგან ძალას, მის დაუძლეველობას, მაგრამ ეს მოჩვენებითია. მართალია, ლუსტმა გაიმარჯვა ცდუნებაზე, მაგრამ რა ჰპოვა ამის ნაცვლად? იგი დაიცალა თავისივე სიუხვისაგან, დაცარიელდა სურვილებისაგან, იქცა გონების სურნელებად ან იქნებ სმენამიუწვდომელ ბგერადაც, მაგრამ ყოველივე ეს მოხდა საკუთარი მეობის თუ სურვილების დაძლევისა და არაფერში გაარაფრების გზით. აქ დასვა ვალერი მწერტილი.

შემდეგ რა იქნება? არაფერი, ან არაფრის მიმატება არაფერზე, არსებობა არარსებობაში, ან სიცარიელის მოძრაობა სიცარიელეში, როგორც დეზინტეგრაციის უკიდურესი ფორმა.

უკანასკნელი კომპლექსი. პიესის მეორე ნაწილში, რომელსაც „მარტოხელი“ ანუ „წყველა ყოველთა“ ეწოდება, მეფისტოფელი ერთხელ კიდევ მიჰყვება ფაუსტს არსებობის მწვერვალებისკენ. მაგრამ აქ ფაუსტს უკვე აღარ სჭირდება გონების ეს დიდი ბატონი. თუ ის დღემდე ეშმაკს იყენებდა, როგორც ცოდნის განსახიერებას, ახლა მას არავითარი ცოდნა არ აინტერესებს. აღარც უნდა იცოდეს რამე, რადგან ყოველგვარი ცოდნა სხვას ეხება ან სხვისგან მოდის. ფაუსტმა ისედაც ბევრი იცოდა, მაგრამ მიხვდა, რომ ცოდნისა და არცოდნის საბოლოო კოეფიციენტი მაინც ნულია. ახლა მას სურს მოიშოროს ყველაფერი, რაც იცის, და გავიდეს ისეთ სამყაროში, სადაც არაფრის ცოდნა არ არის საჭირო, არც არსებობა. ფაუსტი ახორციელებს თავის უმაღლეს მიზანს—გათავისუფლდეს საკუთარი არსებობისაგან ანდა იარსებოს არსებობის გარეშე, სადაც არაფერი არ არსებობს, გარდა არსებობის არარსებობისა. ეს მისტიკის ისეთივე სფეროა, როგორც არაფრის სამეფო, უსივრცო მხარე ან უსახეო მიღმა, სადაც არსებობენ იმის გარეშე, რაც არსებობს, და ტკბებიან იმით, რაც არ არის. აი ასეთი არყოფნის ანუ არაფრის სფეროსკენ მისწრაფვის ახლა ფაუსტი. მას ჯერ კიდევ მიჰყვება მეფისტოფელი, მიჰყვება, სანამ შეუძლია იყოს ჩრდილი ამ ძლიერი ადამიანისა. ისინი მისწრაფვიან ზევით, სულ ზევით, რაც შეიძლება შორს და რაც შეიძლება მაღლა. აი, უკვე იმ სიმაღლემდე ავიდნენ, რომ მეფისტოფელს მეტი აღარც შეუძლია. იქ აუტანელი სიცივეა, ჰაერიც არ არის საკმარისი. ფაუსტისათვის ეს დაბრკოლება მოხსნილია, რადგანაც იგი გასულია დროისა და სივრცის სფეროდან. მისთვის უკვე აღარ არსებობს არც უფრო მაღლა და არც უფრო დაბლა. ამიტომაც იშორებს იგი „მოდიდან გასულ“ მეფისტოფელს და გზავნის დაბლა, უფრო დაბლა, სულ დაბლა, არსებობის უფსკრულში, რომელშიც ის უკვე იყო და რომლის გარეშეც ბოროტება ვერ იარსებებს. ეშმაკი ამბობს თავის

უკანასკნელ სიტყვას, რომ „ამით ეღება ბოლო ყოველივე იმას, რაც ფაუსტმა იცის და რაც მის მსახურ სულს შეუძლია“. მისთვის უკვე აღარ არსებობს „ცოდვა სიბრძნისა და გონიერებისა“ (მ ე ქ ს პ ი რ ი) და არც ბოროტება. ყველაფერი შთაინთქა „არსებობის უფსკრულის“ სიღრმეში და დამთავრდა ყოფნა—არყოფნის მიჯნაზე, სადაც ყოფნა გამოეყოფა ყოფიერებას და გადადის არყოფნაში ანუ არაფრის მისტიკურ სფეროში. ეს სფერო კი სულ სხვაა, „ქვეყნის სახურავი“, სიმალლე და სიცარიელე, მაგრამ ისეთი „სიცარიელე, რომელიც მოქმედებს“. ქვეყნის ამ სახურავზე ფაუსტმა მოიშორა მისი ცოდვების აჩრდილი მეფისტოფელი და თვითონაც გავიდა საკუთარი არსებობიდან. ამგვარ არსებობაში მხოლოდ მარტობაა, გ ა ნ ს ა კ უ თ რ ე ბ უ ლ ი მ ა რ ტ ო ბ ა, არსებათა უკიდურესი იშვიათობა — ჯერ არ ა ვ ი ნ და შემდეგ უ ფ რ ო ც ო ტ ა, ვიდრე არ ა ვ ი ნ. აქ არც ბალახის ნატამალია და არც ხავსისა. არაქათგამოლეული მიწიერი ბუნება უფრო ქვევით წყვეტს თავის არსებობას, იქ, სადაც მხოლოდ ქვებია, თოვლი, ცოტა ჰაერი, სული და მნათობები. ოთხი თუ ხუთი სიტყვაც კმარა, რომ ყველაფერი გამოითქვას, რაც აქ არის. ესაა მ ს ო ფ ლ ი ო ს ა რ ა რ ა ო ბ ი ს ნიშანი, ჯერ არსათა უკიდურესი იშვიათობა, შემდეგ არაფრობა ყ ვ ე ლ ა ფ რ ი ს ა. „უ დ ი დ ე ს ი ც კ ი არაფერია ამ ყ ვ ე ლ ა ფ ე რ შ ი“. — წერს ვალერი.

ფაუსტი იმიტომ ამოვიდა მსოფლიოს ამ წერტილზე, რომ იმ ადგილს მიაღწიოს, საიდანაც შეიძლება იმის იქით „გაპყროცხვირი“, რაც არსებობს. მის ქვეშ ქოთქოთებს საოცარი უწესრიგობა ჯიშებისა, რომელნიც ჯიუტად ცდილობენ იცოცხლონ. აქ კი არაფერი არ ცოცხლობს. ან საერთოდ როგორ წარმოიდგინება ცხოვრება მარტობაში, რომელიც არ არსებობს? აი კიდევ რამდენიმე ნაბიჯი ზეღით და ყოველგვარი არსი შეწყვეტს არსებობას. იქ არაფერი არ იქნება, გარდა მ ა რ ტ ო ბ ი ს ა.

მაგრამ მარტობა ხომ იქნება? ესეც ხომ რალაციის არსებობას ნიშნავს, თუნდაც იმავე მარტობისა, რომელიც არსებობს თავისივე არარსებობაში. ამიტომაც, არყოფნის

მაძიებელი ფაუსტი მარტობასთანაც რომ არ აღმოჩნდება მარტო. აქ თვითონ მარტობა წამოიჭრება და იწყებს ღმუილს, რითაც არღვევს მარადიულ სიჩუმეს და წყვეტს თავის არსებობას, როგორც არყოფნას, ანუ ამჟღავნებს არსებობას თავისი არარსებობის არსებობისა. ის ღმუის ღამეში, ღმუის თავის ქეშმარიტებას, „სრულ ქეშმარიტებას“, რომელსაც მხოლოდ ღამეს უმხელს, ჟამთა უფსკრულს და „თავისთავად არაფერს“.

ვ ა ლ ე რ ი ს აზრით, ღამე სულელია, როგორც ბრბო, წაშლილი სიმრავლე, ცარიელი რიცხვი, მარცვლის კიდობანი, ამოთესლი, არაფერი მთელი მისი საუკუნეებითა და სიბნელით. ამ უცნაური მარტობის სახით თითქოს ისევ იანუისისებური ორსახეობა მეტყველებს: ერთი ღმერთს ქადაგებს, მეორე—ყრუ სიჩუმეს. მან იცის, რომ ბევრს აშინებს არარაობა, არაფერი, ნული (Zero), მაგრამ არიან ისეთები, ვინც ამ არაფრით აღფრთოვანებაში მოდიან, იხიბლებიან ქალაღზე დაწერილი ციფრებით, მილიარდებით — ყოველივე იმით, რაც მირაჟია, მოჩვენება, და ადვილად ქრება.

მარტობის პატარა თვალი სწვდება ზეცათა უსაზღვროებას, შეზღვევს ის ხუჭავს მას და ამით უარყოფს ყველაფერს, რასაც ხედავდა, აქცევს ღამედ, ამაოებად, უაზრო ბრუნვად, პირქუშ განმეორებად.

ამ არარსებული მ ა რ ტ ო ბ ი ს წინაშე წარდგება თვითონაც მარტობა — ფაუსტი. მაგრამ მარტობა ხომ ვერ აიტანს მ ე ო რ ე ს მიახლოებას, მით უმეტეს — ფაუსტისა, რომელიც ა რ ი ს, და თ უ კ ი ა რ ი ს, არსებობს კიდევ. არსებობა ხომ უარყოფს მარტობას, მარტობაც თავის მხრივ გამორიცხავს მეორის არსებობას. ამიტომ ფაუსტი ვერ იარსებებს მარტობაში, როგორც არსებობა. ვერც მარტობა მოითმენს მასთან არსებობას, რადგან ის მხოლოდ მაშინაა მარტობა, როცა მარტოა. თუ არსებობა იქნა, მარტობა აღარ იქნება, არც არყოფნა, რადგან მარტობა უღრის არყოფნას. როგორც არარსებობა. ფაუსტი, როგორც ერთხელ აღვნიშნეთ, არსებობაა, რადგან „ის არის“, მარტობა კი გულისხმობს, რომ მეტი „ა რ ა ვ ი ნ ა რ ი ს“, რაკი მარტო ის არის. ფაუსტიც იმიტომ ეძებს „არარსებული არსებობის“ ფორმას, რომ იარსებოს

მარტოობასთან, როგორც „არსებობის გარეშე არსებულმა არსებობამ“. მარტოობას უკვირს, რად უნდა ფაუსტს, როგორც არსებობას, მარტოობის სფეროში ყოფნა, როცა იქ არსებობისთვის საინტერესო არაფერია — არც ხორბალი, არც ოქრო, არც დედაკაცები, საერთოდ არაფერი, გარდა არაფრისა, რომელიც ემატება ერთადერთს — მარტოობას და წარმოადგენს არყოფნას, არარსებობას, ე. ი. ისევე არაფერს.

ამასვე ნიშნავს ჰაიდელგერის, სარტრის და ვალერიის ექსისტენციალისტური თეზა. „არაფრის არაფერში შექამების“, „ყოველგვარი ღირებულების არაფერში შთანთქმის“ ან „ყველაფრის არაფერში გაარაფრებისა“, რის შესახებაც უკვე გვქონდა საუბარი. ვალერიის ფაუსტმა თითქოს მოახერხა საკუთარი არსებობის გაარაფრება. მან უარყო თავისი ცოდნა, წარსული, ყველაფერი, რაც რამეს ჰგავს, და ახლა ცდილობს მოიპოვოს არსებობა მარტოობაში ანუ მარტოობასთან ყოფნის უფლება. იგი უმტკიცებს მარტოობას, რომ ისიც მარტოა და საერთოდ ყველა მარტოა, ვინც ფიქრობს, იტანჯება და მინც ხანგრძლიობს. აზრიც ხომ მარტოობის ექაო, ამბობს ფაუსტი, მაგრამ ამაოდ. მარტოობისათვის ის მინც არსებობაა, ზიზლის მომგვრელი ნაგავი, რომელიც უნდა დაუბრუნდეს ყოფიერების ქაოტიურ უწყესრიგობას.

თვითონ „ბატონი მარტოობაც“ რალაც პარადოქსალური წინააღმდეგობის შემცველია. იგი ამბობს, რომ ერთადერთია, მაგრამ მარტო არ არის. არიან სხვები, სხვები, თუმცა არა ბევრი. ბევრი სინთეზური ცნებაა. სინთეზი კი შეუძლებელია. მე მთელი ლეგიონი ვარო, ეუბნება ის ფაუსტს. ამ უკანასკნელის კითხვაზე, თუ სად არიან ისინი, მარტოობა მიუგებს, არ შეიძლება ითქვას ისინი ან ბევრი. ისინი ანუ „სხვები“ წარმოადგენენ ერთს და ერთს და ერთს და... დაუსრულებელ მწკრივს ერთებისა. მათი ერთმანეთზე მიმატება არ შეიძლება. ერთი ისე მკვეთრადაა განსხვავებული მეორისაგან, რომ ყოველგვარი შეერთება უაზრობაა. იმავე დროს ისინი ისე ჰარმონიულად არიან შეზავებულნი, რომ განცალკევებაც შეუძლებელია. ერთი და ერთი რომ შეერთდნენ, მაშინვე მეორე გაჩნდება და მოსპობს მარტოობას. ჰემმარიტი აზრი კი

მარტოდ ყოფნაშია. ყოველი მათგანი უფრო მშვენიერია. ვიდრე ყველანი. არ არის ერთი, რომელიც მეორის გამოძახილი იყოს ან მეორის აუცილებლობას გულისხმობდეს. ერთი არ არის მეორის კავშირი ან მისი იგივე. ერთის სიყვარული მეორისადმი არის ერთი, რომელიც განსხვავდება ერთის განაცხადი მეორის განაცხადი. რაკი ყოველი ერთეული მარტოობაა და არაფერი, მათი შეკრება არ შეიძლება. ვალერიის აზრით, არც არაფრის დაკავშირება შეიძლება არაფერთან. თანამედროვე ინგლისელმა პოეტმა თ. ელიოტმა თქვა, მე შემიძლია არაფერი არაფერს დაუკავშირო (I can connect nothing with nothing), მაგრამ ვალერიის ეს შეუძლებლად მიაჩნია. ამიტომაა რომ ვერც მისი გაარაფრებული ფაუსტი უკავშირდება მარტოობის ანუ არაფრის სამეფოს, ვერ ერწყმის მას და ვერ ერთიანდება ერთში.

ბატონი მარტოობა. ახლა ფაუსტიც ხვდება, რომ „ბატონი მარტოობა“ სრული უგონობაა, ზმანების ჩრდილ-ანუ სიგიჟის ქარი, მაგრამ, მისი აზრით, ეს გონებაშეშლილი მარტოობა სხვაზე უფრო გონივრულია, რამდენადაც გაწმენდილია გონებისაგან. აქ გენიალობა გადადის შეშლილობაში და „ადასტურებს“ იტალიელი მეცნიერის ლომბროზოს ცნობილ თეზას მათი იდენტურობის შესახებ. მარტოობის ძალა იმაშია. რომ მას გონება არა აქვს. იგი ამბობს: რას იძლევა გონება? იმას, რომ იყო სულელი. ვისაც გონება არა აქვს, სულელი არ არის, რადგან არც სრულყოფას აქვს გონება. გულს, რომ გონება ჰქონდეს, მკვდარი იქნებოდა. გული იტანჯება, როცა გონებას გრძნობს, წუხს, იკუმშება და ჩქარობს, რომ თავი დაიცივას მისგან.

თავის მხრივ, მარტოობა კმაყოფილია რომ ფაუსტი „იწყებს მიხვედრას“. ერთ დროს მეც ჰქვიანი ვიყავი, — ამბობს ის, — მეგონა, რომ გონება ყველაფერზე მაღლა იდგა, შემდეგ დავრწმუნდი, რომ გონება არაფერში არ მადგებოდა. იგი თითქმის ზედმეტი იყო ჩემ ცხოვრებაში. ჩემი ცოდნა, განათლება, ცნობისმოყვარეობა, უმნიშვნელო ან სავალალო როლს თამაშობდნენ ჩემს გადაწყვეტილებებსა და მოქმედებებში.

მარტოობის აზრით, აზროვნება ყველაფერ მნიშვნელოვანს სპობს. იგი აფუჭებს სიამოვნებას და მოთმინებას უკარგავს ტანჯვას. ალერსის სიამოვნება წარყენილია აზრებით. ვინც აზროვნებს, მოუსვენრობს „ვიწროდ შემოღობილში“. აზრი წარმოშობს გიჟურ სურვილებს, ამაო ჰიპოტეზებს, აბსურდულ პრობლემებს, უსარგებლო სინანულსა და ცრუ შიშს.

მარტოობა ანუ „გენიალური გიჟი“ „პაწაწა ნაგავს“ — ფაუსტს ვარსკვლავებს დაანახვებს და თან მეფისტოფელურად მოძღვრავს: იფიქრე. პაწაწა ნაგავო, თუ ამ პაწია მარცვლებმა და ამ მტვერმა რამდენი სიბრიყვე დათესა ადამიანების ტვინში, რამდენი რამ წარმოიდგინეს, ილაპარაკეს, ეჭვები აღძრეს, იმღერეს და იანგარიშეს თაობებმა. ზეცამ და სიკვდილმა მოაზროვნე ადამიანი უფრო ტუტუცი გახადა. ვიდრე ჩემი ღორებია. ახალი მოულოდნელობა ფაუსტისათვის! „ნუთუ თქვენ ღორებიც გყავთ?“ — ეკითხება ის. ირკვევა, რომ ათასი ნაბიჯით დაბლა მარტოობას ღორები ჰყავს, კირკას ღორების შთამომავალნი...¹ ეს ღორები გონების ალევორიაა. მარტოობის ძველი გონება ერთ-ერთ ასეთ ღორშია მოთავსებული. გონება მას მაშინ სჭირდებოდა, როცა ფაუსტივით ნაგავი იყო. ახლა კი ამ „წმიდა მწვერვალზეა“, სადაც მან იპოვა ის. რაც არის, მაგრამ რის გამოსახვაც სიტყვებით არ შეიძლება. რაც ითქმის — არაფერია, არარაობა, სისულელე. გამოთქმას ადამიანები ფულზე ახურდავებენ და მისგან ექსპლოატაციის იარაღებს აკეთებენ. რაც სპეტაკია და ნამდვილი, იმის სხვისთვის გაზიარება არ შეიძლება. ის ისეთია, რაც არაფერს არ ჰგავს, არაფერს არ წარმოადგენს, არაფერს არ ხსნის და არც არაფერს ნიშნავს. მას არც დრო აქვს და არც სივრცე, რადგან დრო და სივრცე მხოლოდ მოვლენების თვისებაა.

ურთიერთობის შესახებ მსჯელობის დროს სიტყვამ მოიტანა და სიყვარულიც ახსენეს. ფაუსტმა „გიჟი გენიოსისაგან“ იმის აზრი გაიგო, რაც „ჩემი ფაუსტის“ პირველ ნაწილში მო-

¹ ღორების ასეთი ალევორია მიუღერის „ფაუსტის ცხოვრებაშიც“ გეხედება. ფაუსტი ამბობს: რა უნდა ვუთხრა მე ჩემს ღორებსო.

ხდა. თუ იქ მეფისტოფელს უნდოდა დაემტკიცებინა, რომ სიყვარულს ქვეცნობიერი ინსტინქტები განაგებენ, აქ მარტობა ამბობს, რომ ქვეცნობიერი კი არ წარჰართავს სიყვარულს, არამედ — გონება. იგია ერთადერთი წყარო ცდუნებისა, სიყვარული, მისი აზრით, გონების სფეროს ეკუთვნის და მხოლოდ მრუშობაში ვლინდება. სიყვარული მეძაეობაა, იგი „თვით გონების პრინციპია“. ვის ან რას არ ნებდება ის გონებით? სულ უბრალო ბუზიც რყვნის მას. იგი გადაესკვნება ყველაფერს, რაც შეხვდება და მისი ნაყოფიერების სიუხვე მხოლოდ მის უნამუსო სინამდვილეს ადასტურებს, რადგან ყველას სთავაზობს ყველაფერს, სთავაზობს თავის თავსაც, რისთვისაც ირთვება, იმკობა, სარკეში იცქირება, კოპწიობს, ცდილობს გამოჩნდეს და ხშირად თავის ღირსებას თავისსავე „ექსიბიციის სიშიშვლეში“ აქსოვს. ენაა მისი მთავარი დალალი, მისი როსკიპი მაჰანკალი, რომელსაც „ჩვენში შემოჰყავს ყველა, ვინც არ უნდა იყოს, და ჩვენ შეეყავართ ყველა სხვაში, ვინც შეგეხვდება“.

„მე ჩაეწვდი ამ ჭეშმარიტებას, როცა შენსავით ნაგავი ვიყავი“, — ამბობს მარტობა, — ახლა კი ამ მწვერვალზე ვარ, სადაც ვპოვე ის, რასაც იქ ვერ პოულობენ“. მაგრამ მარტობა იმას არ ამბობს, თუ რას ვერ პოულობენ იქ, ან თვითონ რა იპოვნა რადგან ეს თურმე მეტად მნიშვნელოვანი რამაა, ხოლო რაც მნიშვნელოვანია, იმის გამოთქმა არ შეიძლება. ყველაფერი. რის გამოთქმაც შეიძლება, არარობაა, ხოლო რაც ჭეშმარიტია, იმის მხოლოდ მიხვედრა შეიძლებაო, — დასძენს იგი. ან განა შეიძლება ყველაფერი გაგებულ იქნას და სიტყვებით გამოითქვას? ბუნება უხვად ფანტავს თავის საოცრებებს. ადამიანს ყველაფერი ეს სასწაულად მიაჩნია და ცდილობს ჩასწვდეს მის აზრს. აი, თუნდაც. როგორ ხდება, რომ ხელს თავისთავად მიაქვს ტუჩებამდე ჭიქა? ყველა ახდენს ასეთ „სასწაულს“, ეს ბანალურია, მაგრამ ადამიანს მაინც სურს გაიგოს, თუ როგორ ხდება ეს. გონება ღიზიანდება ასეთ „ორკაპიკიან სასწაულთა“ რკვევაში. იგი მეტისმეტად გულუბრყვილოა და მანამ დარჩება ასეთი, ვიდრე ინტერესს გამოიჩენს მსგავსი „სასწაულების“ მიმართ, რადგან, ვიდრე იცოცხლებს, ყველაფრის ახსნის მანიით იქნება შეპყრობილი. მასში იღუმალების

შეცნობის წყურვილი შეერთდება ადამიანის ტკბობის ინს-
ტიქტთან, სიხარბესთან, მრუშობასთან, ძალაუფლებასთან და
უშიშროებასთან.

უსივრცო სიცარიელე. ეს მარტოობა ახალი დროის
მეფისტოფელია, მისი უზენაესი პარადიგმა, აბსოლუტურ-
ზე აბსოლუტური უარყოფა ანუ წყევლა ყოველთა. მის
წინაშე თვით ფაუსტიც ვერ ძლებს, რადგან შეზღუდულია თა-
ვისივე არსებობის ფარგლებით. მარტოობაც ხვდება ამას და
ეუბნება: „წადი, მე შენთვის არაფერი მითქვამს ისეთი, რაც
შენ თვითონ არ შეგეძლო გაგეგო, რომ არ ყოფილიყავი ნაგავი
და სიბრყველე... გაჰყევ შენს სიმძიმეს, ბატონო ა რ ვ ი ც ი
ვ ი ნ“.

ფაუსტი ემშვიდობება, მაგრამ იქვე იმალება, რათა ნახოს
ამ „გიჟის ამალა“, და მართლაც საკვირველებას ხედავს: „გიჟი
მარტოობა ხან მუცელზე დაეცემა, ხან დგება და ბოდვისმა-
გვარ უაზრობას გასძახის „უსივრცო სიცარიელეს“:

ჩემსკენ წმინდა ბრწყინვალებაჲ, ჩემსკენ დიდებულო ხალხო,
დროის ძლიერებანო, წმიდა ნაირობაჲ!
მოდით, უზენაესო სათნობანო, უსახო ღიმილნო;
დარეკეთ, უსიტყვო ხმებო და უხმო სიტყვებო,
იცინეთ სიცილნო არაფრისანო, ეს სიცილი ანგარიშის ჯამია,
იცინეთ,
ღამე არაფერია, არაფერი, დღეც არაფერია.
თქვენ კი!
ჯარო ურიცხვო, უთვალავო,
ტკბობის ფრენაჲ და უხორცო ავხორცობაჲ,

უფორმო გადიებო, უსასწაულო ძლიერებანო,
ამოელტეთ იდუმალემა, და სასწაულები
თქვენ რომელთაც განმკურნეთ მზეთა რიცხვისაგან,
განციფრებისაგან დაუსრულებლობის მირაჟის წინაშე.
ჩემო დიდო, უხორცო და უსულო მეგობარო,
უკეთესნო, ვიდრე ანგელოსები, საყვარლებზე უკეთ
რომ მიცავთ ჩემი სხეულის, ჩემი სულის წინააღმდეგ,
დროის, სქესის და ძილის წინააღმდეგ,
ცხოვრების, სურვილის და სინანულის წინააღმდეგ,
რაც იყო და რაც შეიძლება იყოს იმის წინააღმდეგ,
წინააღმდეგ იმისა,

ვინც იცნობს და ვინც გრძნობს,
წინააღმდეგ ჩემივე თავისა, რომელიც მძულს როგორც ცოლი,
და წინააღმდეგ ყოველგვარი სიკვდილისა, რომელიც არ იქნება
რომელიმე თქვენთაგანი.

ოჰ... გადმოდით ჩემში, დიდებულო ქარებო,
დააწვინეთ ჩემი ყველა ბალახი.

დაამტკრიეთ ჩემი ცოდნის ეკლნარები,
გასთელეთ ჩემი აზროვნების ყვავილები,
გასრისეთ ჩემი გულის ვარდები

და ყოველივე ის, რაც ღირსი არ არის, რომ არ იყოს!
მე მინდა, რომ სუსხიანმა ჰაერმა, რომელიც თქვენგან მოდის,
განმბანოს

შეცოდებისაგან, რომელიც მანამ ჩამიდენია, ვიდრე არაფერი იქ-
ნებოდა. იჩქარეთ!

მეც დამაჩქარეთ!

დადგა საათი, დროა მგლად ვიქცე!¹...

ფაუსტი სწვდა ახალ „ქეშმარიტებას“, რომ ს ი გ ი უ ი ს
მ ი ღ მ ა შეიძლება არსებობდეს არსებობა. ეს მისთვის ახალი
აღმოჩენაა. ლ ო მ ბ რ ო ზ ო ამტკიცებდა, ქვენილობიდან
შეშლილობამდე ერთი ნაბიჯიაო. ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტი შეშ-
ლილობის იქითაც იხედება და იქ ეძებს თავის უღანასკნელსა და
უმადლეს ქეშმარიტებას. მარტობაც „ქეშმაკზე უარესია“.
გამოუთქმელია და აუწერელი, რაც უნდა იყვნენ ისინი, ვისაც
ის მოუწოდებდა: უსახეო ღიმილი, უხმო სიტყვები, არაფრის
სიცილი და სხვ. ის არას, რაც არ არის, რაც არაფერში იგუ-
ლისხმება და რაც თავისუფალია ყოველივე იმისგან, რისი გამო-
თქმაც შეიძლება. ფაუსტი ვერ მისწვდება მას, ვერ გაიგებს მის
საიდუმლოებას. იგი ვერ შეძლებს „უნახავის ნახვას“, იმის
გაგებას, რაც გონებას არ ემორჩილება, რაც არსებობს არსე-
ბობის უმადლეს ფორმაში და რაც კაცთათვის არარსებობაა
როგორც მიუწვდომლობა.

¹ თარგმანი გ. გეგელიასი.

ასე დასრულდა ფაუსტური ძიება ტრანსცედენტური უსახეობის მიღმა. ფაუსტურმა გონებამ „სიგიჟის მიღმა“ დაამთავრა ჭეშმარიტების ძიება. ფაუსტმაც მეფისტოფელისებური მონადირის ბედი გაიზიარა. მან საკმაოდ ბევრი ინადირა, მაგრამ ვერაფერი მოინადირა, გარდა საკუთარი უმწეობის შეგრძნებისა. და თუ მეფისტოფელმა ვერ გაუძლო ამ სიწმიდის სიმალეს, ვერც ფაუსტმა მოიკიდა იქ ფეხი: მარტობამ ხელი ჰკრა მას და გადმოაგდო. ჩვენ ვიცით, მეფისტოფელი რომ „მარადისობის უფსკრულს“ დაუბრუნდა, მაგრამ ფაუსტი? განა შეიძლება, რომ ისიც მეფისტოფელის გზას გაჰყვეს და მისი ხალხური პროტოტიპით ჯოჯოხეთში აღმოჩნდეს? ვალერი არ მიდის ამ უკიდურესობამდე, იგი სულსხვა მიმართებას აძლევს თავის ფაუსტს.

დავიწყების საშუალო. გაისმის დაცემის ყრუ ხმა და ავტორს ფერიათა სამეფოში გადავყავართ. გონიხილი ფაუსტი შესანიშნავ ხალიჩაზე წევს. მის გარშემო ჩამომსხდარან ფერიები და ცდილობენ გონს მოიყვანონ. ერთ-ერთი ფერია დაიხრება და ხანგრძლივად ჰკოცნის მას ტუჩებში... ფაუსტი გაინძრევა, წამოიწევა და, თუძეცა ჯერ კიდევ თვალეზი დახუჭული აქვს, კოცნას უბრუნებს ფერიას. ამ კოცნით დაძლეულ იქნა სიკვდილი. ფაუსტი წამოდგა. მან ჯერ არც იცის, მკვდარია თუ ცოცხალი, არ იცის, რადგან „არა აქვს სიკვდილის გამოცდილება“. უხარია, რომ ტკივილს გრძნობს, — ეს სიცოცხლის ნიშანია, მაგრამ გოეთეს ფაუსტივით წარსულის ცოდნა დაჰკარგვია. არ ახსოვს ვინ იყო ან რა გაუქმებია. ყველაფერი ეს არაფრის ნისლში ჩაიძირა. ახლა მას შეუძლია ბედ-იღბალს მიანდოს იმის დადგენა, თუ ვინ არის ან ვინ იყო: ბოლოს და ბოლოს, ეს ხომ ერთი და იგივეა. ის მხოლოდ პიროვნებაა, რომელიც ლაპარაკობს, მაგრამ სადღაა ჭეშმარიტება? იგი იხრება სიცარიელეში და ჩასძახებს მის ჭას: „გამოჩნდი, ჭეშმარიტება! მე იმედი მაქვს, მწამს კიდევ, რომ თქვენ არსებობთ და ხართ არაფერი“.

ფაუსტს იმედი აქვს, რომ ხანი გაივლის და დრო ისევ შეუქმნის მას წარსულს, წესიერ წარსულს, ისტორიულს, თავისი პერსპექტივებით, წარჩინებით, ძეგლებითა და წარწერებით.

წარსული ხომ ყველას აქვს. მასაც ექნება! ჯერ სახელია საჭირო. სახელიც ხომ ყველას აქვს და მასაც უნდა ჰქონდეს. ამ დროს ფერია ჩასძახებს. ფაუსტი! თუნდაც ფაუსტი! — ფიქრობს ის. — რატომაც არა! ეს სახელი მოსწონს კიდევ. ახლა ის რაღაც ხომ არის, და თუ რაღაც არის, სახელიც უნდა ეძებოს: თუნდაც ფაუსტი! შეიძლება იმის შანსიც გაჩნდეს, რომ ის ფაუსტი ვიყო, — ფიქრობს ის. ეს ხომ კარგად ცნობილი სახელია. კეთილი, თუ ეს ის ფაუსტია, მას დასრულებული ისტორიაც აქვს. მაგრამ ფერია ჩასძახებს სიტყვებს: „გიჟი“, „მარტოობა“, „მალა“ და ფაუსტს თანდათან უბრუნდება მეხსიერება... დიახ, გიჟი იღვა მწვერვალზე, სიკვდილზე ძლიერი, მან ჰკრა ხელი, გადმოაგდო... უფსკრულში გადაჩეხა; ახლა მის ფსკერზე უნდა იყოს, მაშასადამე, მკვდარი, ეს ლოგიკურია... მკვდარი, მაგრამ კოცნა? კოცნა ხომ ტკბილი იყო? აი, სუფთა ჭეშმარიტების ერთი აღდგენილი ნაწილი! ფაუსტი „გამოდის თავისი პრეისტორიიდან“, თავისი ყოფილი არსებობის ჭეშმარიტებიდან და გადადის ახალ ჭეშმარიტებაში. მაგრამ ჯერ უნდა გაირკვეს, სად არის ის? რატომ ან როგორ? მკვდარი თუ ცოცხალი? მან იცის, რომ სადღაც არის, ისიც იცის, რომ საიდანღაცაა მოსული, მაგრამ ჯერ ვერაფერს ხედავს. თუ ეს სიკვდილის უფსკრულია, რატომაა, რომ იგი ასე ცუდადაა განათებული?..

უცებ ოქროსფრად ინათებს და სინათლესთან ერთად ჩნდება მეხსიერება. ფაუსტს უბრუნდება ყველაფერი: წარსული, აწმყო. სინათლე. მის თვალებს სწყურია საგნების ხილვა. გარემო აქაც ლაპაზია, მაგრამ რა არის ეს? გამოქვამული? ტაძარი? არა. ტყე? არა. ზღვის სიღრმე? არა. რა სისულელეა! წყალი არსად არ არის! ცოცხალი ტაძარი? გაქვავებული ტყე? ბუნება დროდადრო ერთობა ხელოვანის როლით, რათა დარწმუნდეს, რომ შეუძლია იდგის მიხედვით იმუშაოს. ადამიანები ხანდახან ერთი სიცოცხლის მანძილზე ცდილობენ გააშალაშინონ ის, რასაც ბუნება ათასეულ საუკუნეებს ანდომებს. მაგრამ ხომ შეიძლება ისეთი საგნებიც იყოს, რომელნიც არც ბუნების და არც ადამიანების მოქმედების შედეგს წარმოადგენენ? არაფერი არ ადასტურებს იმას, რომ შეიძლება არსებობდეს შექმნის მხოლოდ ორი საშუალება. უთუოდ იქნება მესამე

გზაც, და ამ გზით შექმნილი საგანი ისეთივე საგანი იქნება საგნის გარეშე, როგორც არსებობა იყო არსებობის გარეშე. ამრიგად, ფაუსტი იწყებს აზროვნებასაც. ჩნდება cogito, მაშასადამე, არსებობაც. ეს საერთო ჭეშმარიტებაა. ახლა ის ფერიებსაც ხედავს,—წარმტაც ასულებს, „მოულოდნელ ქალბატონებს“ და სიცოცხლის სურვილიც იღვიძებს მასში. პირველი ფერია არწმუნებს ფაუსტს, რომ ბავშვობიდანვე იცნობდა მას, როცა მისი ფანტაზია ქვიშის კაცებს, ცეცხლოვან ეტლებს ან ოქროს ვაშლებს ესწრაფვოდა. ის ბავშვობა ჯერაც არ დასრულებულა. ეს ფაუსტს ჰგონია, რომ ცხოვრების დიდი გზა განვლო, ბევრი რამ ნახა, გამოსცადა, განიცადა. მეორე ფერია ეუბნება: „რაც იყო, ის აღარაა, შენ არასოდეს აო გიცხოვრია“, და თან ურჩევს: „იციოდე მოგონებათა აბრეშუმის ძაფის გაწყვეტა და ნურასოდეს იქნები გარდასული დროების მონა. იციოდე გახსნა ნასკვისა, რომელიც დროს გაუნასკვავს, და ნურასოდეს დაიბრუნებ წარსულისაგან იმას, რაც დრომ წაიღო...“

! ფაუსტს მოეწონა ფერიათა ეს სამყარო. მის კითხვაზე — „სად ჩამოვვარდი ნეტავ?“—ფერია უპასუხებს: „ისეთ უფსკრულში, სადაც შენს გარდა ყველა დაღევდა სულს, მაგრამ შენ ხომ ყველა არა ხარ?“ და უხსნის, რომ არის ისეთი უფსკრულებიც, სადაც ფორტუნა თავის მსხვერპლს აბედნიერებს. ფაუსტმაც იცის, რომ სწორედ ამ ლამაზი ფერიების წყალობითაა ისიც ბედნიერი. აქი ეუბნება კიდევ მეორე ფერია:

მე შემძლია შენი ზიზლისაგან ჩამოვქნა ახალი სული,
მე, რომელმაც შენი დაცემისაგან შევექმენი ბედის წყალობა.
მე რომ არ ვყოფილიყავი, შენ მკვლარი იქნებოდი.
თუ ვაგიმქლავნდები, მე მეკუთვნი.

მე შენ გიძღვენი კოცნა სინათლისაქენ დაბრუნებისა,
შენ, რომელიც ნაყრის სახეს წარმოადგენდი
და იყავი არარაობით მთვრალი სული არაფრის ნაპირზე.

ფერიამ ერთხელ კიდევ „დაკოცნა მისი იარაღდაყრილი ტუჩები“ და ფაუსტს თანდათან დაუბრუნდა თავისი მე.

ახლა ამ მე-ს ბუნებაში გარკვევა ხდება. რა არის მე ფაუსტისა? — მარტო იმის სურვილი, რაც შეიძლება ყოფილიყო. აქაც მარტო ის არსებობს. მარტო ის არის თავისი თავის ბატონი. ფაუსტს შეუძლია რაც უნდა, ის იყოს. ფერიაც სთავაზობს ამას. თუ უნდა, შეუძლია მეფედ იქცეს, მაგრამ ფაუსტს ეს არ უნდა. იგი მოხიბლულია კოცნით და ფერიის სხეულის ძლიერებით. მას არ უნდა მეფობა. საერთოდ არაფერი არ უნდა; არც ის, რომ რამე სურვილი ჰქონდეს, რადგან „მისი დაფნის გვირგვინები მიიცივალნენ“ და ყველაფერი, რაც შეუსრულდა, საფლავში ასვენია. ამიტომ არც ის აინტერესებს, რომ მიწას დაუბრუნდეს და ის იცოდეს, რაც იცოდა; იცოცხლოს კიდევ და არც იცოცხლოს, დაუბრუნდეს ცდუნებათა უწყსრიგობას... მას არაფერი არ უნდა, თუმცა ყველაფერი, რაც კი შეიძლება ადამიანმა ისურვოს, ახლა მის წინაშე ცახცახებს: ბრბოს უფორმო სული, მეფის სკიპტრა და მორჩილება. ფერიას შეუძლია მოაშოროს ყველაფერი, რაც მას გადახდომია, რაც იყო, რამაც დაფლითა მისი სული, მოთენთა მისი სხეული. იგი ფაუსტის ახლანდელ მკაცრ სახეში ცნობს ბავშვს, ხოლო მისი მწარე ფიქრების სიდრამეში ხედავს პირველი წლების სიწმიდეს და ამჩნევს იმასაც, თუ რა სახით შეიძლება აღდგეს ფაუსტის „ახალი არსებობა“. მაგრამ ის ასე ადვილად არ იხიბლება შეპირებებით და ფერიას ეუბნება: „თუკი შენ ამბობ, რომ ყველაფერი იცი, ეს იმას ნიშნავს, რომ არაფერი გცოდნია“. მისი აზრით, სინამდვილე და სიმართლე სიტყვით გამოუთქმელია. ამიტომ, რასაც ფერია გამოთქვამს, როგორც სინამდვილეს, ნამდვილად არაფერია. თუ ფაუსტს სიცოცხლე დაუბრუნეს, ჰგონიათ, რომ ის საუკუნეებზე და იმპერიებზე ოცნებობს? არა, ეს ასე არ არის. ფაუსტის „დიდებულმა გონებამ დაშალა საკუთარი სურვილები“, რაც დროისა და ენერჯის აბსურდული ფლანგვა იყო მხოლოდ. მომავალში რა იქნება, მას უკვე აღარ აინტერესებს. არც ის უნდა, რომ ტახტზე ავიდეს და კვლავ იცხოვროს ადამიანთა მზერის სინათლეზე იგი მუდამეამს აჯანყებული იყო იმის წინააღმდეგ, „რაც ხალხს ართობს“. ამიტომაც ვერ მიიმხრო ვერც ზეცამ და ვერც ჯოჯოხეთმა. ის სრულიად განთავისუფლებულად გრძნობს თავს

ყოველგვარი იმედისაგან, ისევე როგორც წარსულისაგან, „რომელიც დაივიწყა“. ყველაფერი წავიდა — გამარჯვებაცა და სიყვარულიც, რაც ერთ დროს „ცხოვრებამ მიაართვა მის შინაგან დემონებს“.

ფაუსტი ასე მიმართავს ფერიებს: „გზა ნუ აუბნით თქვენს პატივისცემას, მე არ მსურს მქონდეს ახალი თავგადასავალი, მე, რომელმაც შევიძელი მეღალატა დემონისთვის!“ ფაუსტი ამბობს, რომ მან მეტად ბევრი იცის, რომ უყვარდეს, მეტად ცოტა, რომ სძულდეს. იგი მოთმინებიდანაა გამოსული ყოველივე იმით, რომ ქმნილებათ.

ფერიები არც თუ ისე კმაყოფილნი არიან ფაუსტის გადაწყვეტილებით.

პირველი ფერია:

...ჩვენს განკარგულებაშია მთელი ბუნება,

ჩვენ მონები ვართ ჩვენთვის მისტერიული სიტყვებისა,

ვინც მათ ფლობს მეფობს და მბრძანებლობს.

სიტყვას ძალა აქვს მეტამორფოზაზე.

შენ უნდა იცოდე ეს, შენ, რომელმაც ყველაფერი იცი.

ფ ა უ ს ტ ი: განა ვიცი ერთ-ერთი ამ სიტყვათაგანი?

მ ე ო რ ე ფ ე რ ი ა: შენ მხოლოდ უარყოფა იცი.

პ ი რ ვ ე ლ ი ფ ე რ ი ა: შენი პირველი სიტყვა იყო „არა“.

მ ე ო რ ე ფ ე რ ი ა: რომელიც იქნება უკანასკნელი.

ამ უკანასკნელი „არათი“ მთავრდება ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაციის პროცესი დასავლეთის ბურჟუაზიულ ლიტერატურაში.

კვადრატული წრეები.

ლალის მანდილში დაგრეხილი თეთრი ტენორი
გვიმღერის ლურჯად...

ვ. გაფრინდაშვილი.

არაფრის ფორმები. ამრიგად, ჩვენ უკვე განვიხილეთ ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაციის პროცესი თანამედროვე ბურჟუაზიულ ლიტერატურაში და მისი ექსისტენციალისტური საფუძვლები, რაც ყოველგვარი სოციალური თუ ესთეტიკური ღირებულების „გააფრების“ ანუ „ნეანტიზაციის“ გზით არაფერში შეჯამების ნიჰილისტურ თვალსაზრისში გამოიხატა. კაცობრობას მარადიული პროგრესის ფაუსტური იდეები, მრავალი თაობის დეაწლით გამდიდრებული და განვითარებული, ბურჟუაზიული დეკადანსის პერიოდში თანდათან დაცარიელდა ყოველგვარი პოზიტიური შინაარსისაგან, ვიდრე სეგმენტური მრუდის B წერტილში ნულს არ გაუთანაბრდა. „ყ ვ ე ლ ა ფ რ ი ს საბოლოო ჯამი ნულია“, — განაცხადა პო ლ ვ ა ლ ე რ ი მ და კიდევ სცადა ამის ჩვენება ფაუსტის სახეში, რომელსაც უკვე არაფერი არ სურს, თვით საკუთარი არსებობაც კი. ამრიგად, A არაფერი, როგორც საწყისის პოტენცია, ფაუსტური იდეების განვითარების მთელი მანძილის გავლის შემდეგ მივიდა B არაფრამდე ანუ არაფრის სიცარიელემდე. ექსისტენციალისტები ამ „არაფრის სიცარიელეში“ ეძებენ ახალ საწყისს. მათი შეხედულებით, B არაფერი მართლ დასასრულს კი არ ნიშნავს, არამედ დასაწყისსაც, რადგან

არც ისაა მოკლებული სუბსტანციურ შესაძლებლობას. მართალია, იგი სიცარიელეა, მაგრამ „სიცარიელე, რომელიც მოქმედებს“. B არაფერი ისევე მიილტვის შინაარსისაკენ, როგორც A არაფერი; განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ თუ A არაფერი, როგორც საწყისის ფორმა, ისტორიული განვითარების პერიოდში შეივსო ცნობიერების რეალური შინაარსით და იქცა არსებობად (Sein), B არაფერი არყოფნის (Nicht-Sein) ზემატერიულ აბსტრაქციებში ეძებს თავის შინაარსს. აქ იქმნება თანამედროვე აბსტრაქციონისტული ხელოვნების ფილოსოფიური საფუძვლები. იგი გამომდინარეობს არა ცხოვრების სინამდვილიდან, არამედ „აბსტრაქციების სიცარიელიდან“, რომლის წინააზრი შტირნერისეული „შემოქმედი არაფერია“ (Das schöpferische Nichts). ასეთ შეხედულებას თავისებური ლოგიკა აქვს, გამომდინარე ექსისტენციალისტური ფილოსოფიიდან. თუ მართლაც ცნობიერების მთელი A—B მანძილი, ან, უფრო კონკრეტულად რომ ვთქვათ, ცივილიზაციის მთელი ისტორია, მხოლოდ სარტრისეული ნეგაციებისგან შედგება, მაშინ, როგორც ერთხელ აღვნიშნეთ, A საწყისისა და B დასასრულის სასაზღვრო სიტუაციები ერთმანეთს ემთხვევიან. ეს იმას ნიშნავს, რომ ბარბაროსობიდან დღემდე არ ყოფილა ხარისხობრივი განვითარება. იყო მხოლოდ ერთიდაიგივეობის, ან ექსისტენციალისტური ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, „გაარაფრებულ არაფრების“ სუკცესიური მწკრივი. თუ ეს ასეა, მაშინ თანამედროვე აბსტრაქციონისტულ ლიტერატურასა და ხელოვნებას, რომელსაც ამ არაფრობიდან ანუ არაფრის სიცარიელიდან სურს ახალი ესთეტიკური ღირებულების შექმნა, სხვა არაფერი დარჩენია, თუ არა ის, რომ მოხსნას მთელი ეს მანძილი ცივილიზაციისა და დაიწყოს თავიდან. ეს რომ ასეა, ადვილად მტკიცდება XX საუკუნის მოდერნისტული მიმართულებების დამოკიდებულებით ე. წ. პასეისტური კულტურისადმი. ისინი უარყოფენ ყოველგვარ მემკვიდრეობას, ტრადიციებს და ცარიელად გილზე ფიქრობენ სრულიად ახალი ხელოვნებისა და ლიტერატურის შექმნას. ყოველივე ამის ფილოსოფიური „დასაბუთება“ ჩვენ ვნახეთ ექსისტენციალისტური მოძღვრების გარჩევის დროს. რაც შე-

ეხება ლიტერატურასა და ხელოვნებას, აქ ამ A—B მანძილის მოხსნის ანუ გააჩვენების შემდეგ გვრჩება მხოლოდ აბსტრაქციების სასაზღვრო წერტილები—წარსულისა A და მომავლისა B. თუ გვინდა ერთბაშად დავუახლოვდეთ თანამედროვე ფაუსტურ პრობლემატიკას, ამ სასაზღვრო სიტუაციების აღსანიშნავად ვიხმაროთ ორი ცნება: ბარბაროსობა — A და ცივილიზაცია — B, პირველი — როგორც კულტურის განვითარების საწყისი პოზიცია, ხოლო მეორე—მისი უკანასკნელი საფეხური, როგორც ეს ესმით შ პ ე ნ გ ლ ე რ ს ა და მის მიმდევრებს.

ასეთ შემთხვევაში სრულიად ახალი ანუ მოდერნისტული ესთეტიკის წარმომადგენლების წინაშე დგება ალტერნატივა: საიდან დაიწყონ? A, ანუ ბარბაროსობის საფეხურიდან, რომლის შემდეგ არაფერი არ ყოფილა ან, რაც იყო, არაფრად იქცა, თუ B, ანუ დასასრულის პოზიციიდან, რომლის შემდეგ არაფერი არ იქნება, თუ თვით ამ არაფრიდან არ შეიქმნა ახალი ღირებულება. ამ ალტერნატივას ნათლად პასუხობს თანამედროვე ფაუსტური ლიტერატურა. იგი უშვებს ორივე შესაძლებლობას, ე. ი. ბარბაროსობისადმი დაბრუნებას ან თანამედროვეობის გაბარბაროსებას. ორივე შემთხვევის შედეგი ერთი და იგივეა: ადამიანური არსებობის ბარბაროსული ფორმების აღდგენა (Re-Barbarisierung des Daseins), როგორც ამას თანამედროვე სოციოლოგი ლ. ბენი ამბობს. ფაუსტურ ლიტერატურაში აისახება ერთი და მეორეც. პირველის ლოზუნგია — უკან ბარბაროსობისაკენ. ამ ლოზუნგს თავისი ფილოსოფიური დამკველებიც ჰყავს. ისინი სახელდახელოდ ქმნიან თეორიას, რომ კაცობრიობას საერთოდ აქვს ტენდენცია არა პროგრესის, არამედ უკუსვლისა. თანამედროვე სოციოლოგი ვ ა ნ ს ი ტ ა რ ტ ი ამას ისტორიის „უკუსებურ ტენდენციას“ უწოდებს. ვილაცამ ისიც აღმოაჩინა, რომ არის ერთადერთი ფრინველი კოლიბრი, რომელსაც უკან-უკან ფრენა ეხერხება. ასეთი სიახლის მიხედვით შეიძლება ამ თეორიას კაცობრიობის განვითარების „კოლიბრისებური თეორია“ ვუწოდოთ.

ჩვენ უკვე ვიცით, თუ როგორ ამთხვევდნენ ერთმანეთს ჯო-ისი, ოლდინქტონი და სხვები შორეული წარსულის და თანამედროვეობის ორმაგ ექსპოზიციას. აქ უკვე საკითხი

მათ დამთხვევას კი არ ეხება, არამედ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ორიენტაციას ან აქედან იქით, ან კიდევ იქიდან აქეთ, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მათ შორის განსხვავება უფრო ფორმალურია, ვიდრე არსებითი.

ასეთი განწყობილების შედეგია, ერთის მხრივ, მოდერნისტული ლიტერატურისა და ხელოვნების ღრმა რეიდი კაცობრიობის შორეულ წარსულში, ხოლო მეორეს მხრივ გარდასულ საუკუნეთა გმირების ვიზიტი ჩვენს თანამედროვეობაში. ეს ასეა როგორც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. ამის უამრავი მაგალითიდან შეიძლება მხოლოდ რამდენიმე მოვიყვანოთ. აი თუნდაც ე. ჰ. მ. ი. ნ. გ. უ. ე. ი., რომელმაც გადასერა აფრიკის ზეგანი, ტროპიკული ტყეები და ჯუნგლებში დასახლდა ნახევრად ველურ ზანგებთან, სადაც საქონლის სისხლისა და რძის ნარევეს სვამდა, ლომებსა, ანტილოპებსა და გარეულ კამეჩებზე ნადირობდა, ველურივით ხეებზე დაცოცავდა და თავს თანდათან სულ უფრო და უფრო გრძნობდა „დასავლეთის სამყაროს ადამიანად“, რომელიც რაღაც სასწაულით გადაურჩა კაცობრიობისა თუ ცივილიზაციის განადგურებას და დაუბრუნდა ბუნების წიაღს. ჯონ სტეინბეკიც გაექცა ამერიკულ ცივილიზაციას და რომელიღაც კუნძულზე ძროხების ფერმა მოაშენა... ძროხებისა იმიტომ, რომ ეს უწყინარი ცხოველი თურმე ბუნების უმაღლეს სიბრძნეს გამოხატავს—ის ყველაზე ნაკლებ ახდენს გარემოზე რეაგირებას და არავითარი ბუნებრივი და საზოგადოებრივი მოვლენა არ უშლის ნერვებს, არ უწევს ტემპერატურას.

რაც შეეხება ბარბაროს ულის აღდგენას თანამედროვე ცხოვრების ფორმებში, ამის სამაგალითო დადასტურებას თანამედროვე ამერიკული ცივილიზაცია წარმოადგენს.

ჩვენ ეს საკითხი უმთავრესად ხელოვნებისა და ლიტერატურის თვალსაზრისით გვაინტერესებს, რადგან სწორედ აქ ვლინდება ფაუსტურის ცნების შინაარსის უახლესი ფორმა. ავიღოთ თუნდაც დასავლეთის მოდერნისტული ხელოვნების მიდრეკილება პირველყოფილი ადამიანების ე. წ. ემბლემატური მხატვრობისადმი.

თუ დავაკვირდებით კლდეებსა და გამოქვაბულებში დახატულ სურათებს პალეოლითის და მეზოლითის პერიოდებისა, მამონტის, თხებისა და ცხენების გამოსახულებას ლამაზდუნის და კომბარელის გამოქვაბულებში (საფრანგეთი), ცხოველების სურათებს ალტამირას გამოქვაბულის პლაფონზე (ესპანეთი), ლორტეს მღვიმეში (საფრანგეთი) დაცულ სურათს—ირმები მდინარეში, შვლის გამოსახულებას ალტამირას, აგრეთვე ცხენების, ხარებისა და ირმების გამოსახულებებს დიასკოს (საფრანგეთი) გამოქვაბულებში, ცხადად დავინახავთ, რომ ბევრი თანამედროვე მოდერნისტის პრიმიტივისტულ ნახატებსა და იმდროინდელი ველური „მხატვრების“ ემბლემატურ ნავარჯიშეებს შორის ძალიან მცირე განსხვავებაა. პრიმიტივისტები განგებ ცდილობენ ბავშვური გულუბრყვილობით უყურონ საგნებსა და მოვლენებს, გამოსახონ ისინი არა ოსტატური, არამედ უბრალო ხელით, პრიმიტიულად, ისე როგორც ამას შეძლებდა ყოველი რიგითი ადამიანი, რომელსაც არავეითარი დამოკიდებულება არა აქვს ხელოვნებასთან. ეს გულუბრყვილო ინფანტილიზმი წერის თავისებურ მანერას ქმნის, სრულიად უბრალოსა და საოცრად ჩვეულებრივს. ისეთი სურათები იხატება, თითქოს ბავშვს უვარჯიშნიაო ფუნჯით. არც ისაა შემთხვევითი, რომ უცხოეთის ზოგიერთ მოდერნისტულ ჟურნალში მართლაც იბეჭდება 7—8 წლის ბალებების მხატვრული „შედევრები“. ამერიკაში კი დისკუსიებიც გაიმართა ბალტიმორის ზოოლოგიური პარკის მაიმუნის „მხატვრული მიღწევების“ შესახებ. პრიმიტივიზმის თეორეტიკოსების აზრით, ეს სრულიად კანონზომიერი მოვლენაა. თანამედროვე კულტურული კაცობრიობის დამოკიდებულება თავის საწყის პერიოდებთან ისეთივეა, როგორც მოზრდილი ადამიანისა ბავშვობის წლებთან. მართალია, კაცობრიობა ისევე ვერ შეიცვლება პირველყოფილი მდგომარეობით, როგორც ხანდაზმულობა ბავშვობით, მაგრამ წარსულის „ქვეცნობიერი გახსენება“ თურმე მაინც შესაძლებელია. თანამედროვე საზოგადოებას შეუძლია აღადგინოს ის, რაც იყო დასაწყისში, ისევე, როგორც მოხუცს შეუძლია „თავისი ბავშვობის წლების განმეორება“. დიდი ოსტატის ძალა იმაშია,

რომ მან არამცთუ უნდა გაიხსენოს რაც იყო, არამედ ხელოვნების უკვდავ ფორმებში გაანამდვილოს მისი ხასიათი. ამ მეთოდის მიხედვით, ჩვენს თვალწინ უნდა აღდგეს, თუ როგორ უყურებდა ველური გარემოს, ან ბავშვს როგორ ესახება ყოველივე, რაც მის ირგვლივ ხდება. რაც უფრო ღრმად ეს უკუწვდომა, მით უფრო უბრალოა და პრიმიტიული შედეგი. ამიტომ ბაძავენ ჩვენი დროის მოდერნისტი პრიმიტივისტები პირველყოფილი ადამიანების ემბლემატურ მხატვრობას. ხანდახან მხატვრებიც ამიტომ იჩლიქავენ ბავშვივით ენას და ცდილობენ ინფანტილურ ასპექტში აღიქვან საგნებისა და მოვლენების მთელი მრავალფეროვნება.

ასე ხდება ლიტერატურაშიც. პირველ-არსისა და პირველ-ფორმების მაძიებელი თანამედროვენი ცდილობენ ჩასწვდნენ ჩვენი შორეული წინაპრების ფსიქოლოგიას, გაათავისუფლონ ისინი „საუკუნეთა ნაშრევებისაგან“ და თავისი პირველყოფილი სიწმიდით წარმოუდგინონ „ცივილიზაციის სირთულით მოთენთილ“ საზოგადოებას. ეს პრინციპი იჭრება პოეტურ მეტყველებაშიც. აქაც არის ტენდენცია აღდგენილ იქნას უძველესი მეტყველების ფორმები. რ ე ნ ე ჰ ი ლ ი ამისათვის იავაისა და მალაიის კუნძულებზე მცხოვრებ ტომების ენას სწავლობდა, მას უნდოდა პოეტური მეტყველებისათვის დაებრუნებინა პირველყოფილი ო რ მ ა გ ი ძ ა ლ ა: ფონეტიკური და იდეოგრაფიული. ჰ ე ლ მ ჰ ო ლ ც ი ს აზრით, სწორედ პირველყოფილი ადამიანების ენას ჰქონდა დიდი პოეტური შესაძლებლობა. პ ო ლ კ ლ ო დ ე ლ ი ცდილობდა ე. წ. „ძირეული მხატვრული მეტყველების“ მიგნებას და მისი საიდუმლო ნიშნების გახსნას¹. ამერაქელი პოეტი ე ზ რ ა პ ა უ ნ დ ი, ახალი საერთაშორისო პოეტური ენის გამოგონებას ფიქრობს. მისი აზრით, მასალა ასეთი ენისათვის უნდა ვეძებოთ „ფსიქიკის ნიადაგქვეშა ფენებში, სადაც თვლემს თაობიდან თაობაზე გადმოსული საუკუნეობრივი ნაშრევები კაცობრიობის ისტორიული წარსულისა“.

¹ P. C l a u d e l, Reflexions et propositions sur le vers français. Paris, 1912.

პეტრუდასტაინი აზუსტებს ე. პანდის ამ დებულებას. იგი მოითხოვს, კაცობრიობის ბავშვობის პერიოდში დაბრუნებას და ახალი პოეტური ენისათვის საფუძვლად დიფუზიური მეტყველების დადებას. პ. სტაინი სპეციალურ ექსპერიმენტულ ლაბორატორიაში ამუშავებს „ფსიქიკურ სტენოგრამებს“, ახდენს ჩანაწერებს „აზროვნებითი პროცესის დაშლილი ნაკადისა“, იწერს სიცხიანების ბოდვას. „ასოციაციათა კავშირის ველურ ქაოსს“ იგი აცხადებს უძველეს ფორმად ერთიანი ზოგადადამიანური ენისა, „პირველ მშობლად“ ყველა არსებული კილოებისა და მომავლის ხელოვნების ენებისა.

იუჯინ ჯოლასიცი ახალი საერთაშორისო ენის საფუძვლებსა და პოეტიკის ახალ პრინციპებს ეძებს. იგი მოითხოვს დაარსდეს ლინგვისტიკის, ფილოსოფიისა და ხელოვნებათმცოდნეობის ცენტრალური ორგანო, რომელიც გასწევს პირველყოფილი ადამიანის ცნობიერების წინა-ლოგიკურ ანუ A არაფრის პერიოდში დაბრუნების პროპაგანდას. ახალი ეპოსის საწყისსაც ჯოლასიცი ველურების ფოლკლორში ეძებს, მათ პრიმიტიულ რელიგიურ რიტუალებსა და მაგიურ წესჩვეულებებში. ამით აიხსნება თანამედროვე ხელოვნებისა და ლიტერატურის გაძლიერებული ინტერესი არქაულისა და ეგზოტიურისადმი. ყოველივე ამის იდეური საფუძველი კი ისევ ირაციონალიზმისადმი მიდრეკილებაა, ცდა იმისა, რომ მოიხსნას ცნებების ლოგიკური კავშირის პრინციპი აზროვნებაში. აზრის ემბლემატურობას მეტად მნიშვნელოვანი გამოკვლევა უძღვნა რუსმა მწერალმა ანდრეი ბელიმ. თანამედროვე ბურჟუაზიულ დასავლეთში კი ყოველივე ეს პრინციპადაა ქცეული. აბსტრაქტული ხელოვნებაა ამის მაგალითი. ასეთი ხელოვნება „მოკლებულია სუბსტანციურობას“. იგი არაფრისგან არ გამომდინარეობს და არც არაფერს გამოხატავს. მას არც არავითარი მიზანი გააჩნია, გარდა თავისი თავისა. „პოემა კი არ უნდა ნიშნავდეს რამეს—ის უნდა იყოს“, — წერს თომას ელიოტი. ე. წ. უსაგნო მხატვრობის წარმომადგენლებიც ამ პრინციპზე ქმნიან თავიანთ აბსტრაქციონისტულ „შედევრებს“.

მუსიკაშიც იგივე პროცესი ხდება. კლასიკური მუსიკის ჯადოსნური მელოდიები იძირება დოდეკაფონიური მუსიკის ველურ ინტონაციებში. მოდერნისტი კომპოზიტორები, ისევე როგორც „ემბლემატური მხატვრობის“ წარმომადგენლები და „ძირეული პოეტური მეტყველების“ მაძიებლები, ველურების პრიმიტიულ მუსიკაში ეძებენ ახალი ეპოქის დამახასიათებელ ნიშნებს. ეს ბურჟუაზიული კულტურის დეკადანსის ერთიანი პროცესია. რამდენადაც ამ პროცესს შ პ ე ნ გ ლ ე რ მ ა და მისმა მიმდევრებმა ფ ა უ ს ტ უ რ ი კ უ ლ ტ უ რ ი ს დ ა ს ა ს რ უ ლ ი უწოდეს, საჭიროა მისი ფორმების დადგენა. როგორც ვიცით, შ პ ე ნ გ ლ ე რ მ ა ფაუსტურის ცნების ქვეშ დასავლეთ ევროპის მთელი კულტურა გააერთიანა. მისი აზრით, ასეთი კულტურა იმპრესიონისტულია და ანტიკურ პლასტიკურობისადმი დაპირისპირებული. შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი ამტკიცებდა, რომ ანტიკური ხელოვნება ფ ი ზ ი კ უ რ ი ა, მატერიული, ფაუსტური კი სულიერი, ზე-მატერიული. პირველის სფერო ფიზიკური სამყაროა, საგნობრიობა, მეორესი—ცარიელი სივრცე. „ფაუსტური ხელოვნების“ ეს „დამახასიათებელი ნიშნები“ — იმპრესიონისტულობა, ზე-მატერიულობა და სიცარიელე, დეკადენტურ ხელოვნებაში უკიდურესობამდე მიყვანილი. აქ იგი უფრო მჭიდროდ უკავშირდება ფაუსტურის ცნებას, რადგან, ბურჟუაზიული მწერლების აზრით, თვითონ შემოქმედებითი პროცესია დ ე მ ო ნ უ რ ი თავისი ბუნებით. უწინ ამბობდნენ, სტილი ადამიანიაო, ცუდ პირზე გადაბრუნების ოსტატების აზრით კი სტილი ეშმაკია. იგი მართავს შემოქმედის გონებას. მათი აზრით, ყოველ გენიალურ შემოქმედში არის რაღაც დემონური. ამის გარეშე თვით თ ო მ ა ს მ ა ნ ს ა ც შეუძლებლად მიაჩნია განსაკუთრებული შედეგის მიღწევა. შემოქმედების დემონური აუცილებლობის სრულიად ცხად სურათს „დოქტორ ფაუსტუსის“ განხილვის დროს ვნახავთ. ახლა კი, ვინაიდან დასავლეთის ბურჟუაზიულ მწერლობას თვით შემოქმედების პროცესი ფაუსტურის ცნების შინაარსის სპეციფიკური ნიშნების ფარგლებში აქვს წარმოდგენილი, როგორც დემონურთან კავშირის აუცილებლობა, ჩვენს წინაშე ახალი ამოცანა დგება, სახელდობრ, ფაუსტური იდე-

ების მხატვრულ ფორმებში გარკვევა. უახლეს ლიტერატურაში ფ ა უ ს ტ უ რ ი არა მარტო იდეურ ასპექტში, არამედ გამოსახვის ფორმებშიც ვლინდება. ამიტომ სრულიად ბუნებრივია, რომ ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაცია ლიტერატურისა და ხელოვნების ფორმების დაშლასაც გულისხმობს. ეს ორი პროცესი მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან და ჩვენც ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ მათ; ვნახავთ, სახვითი ხელოვნების, ლიტერატურისა და მუსიკის კლასიკური ფორმები როგორ იშლება მოდერნისტულ მიმართულებებში. მხოლოდ ამ გზით თუ მოხერხდება ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაციისა და მათი ფორმების საბოლოო რღვევის სრული სურათის წარმოდგენა.

მრგვალი კვადრატები. ჩვენ განვიხილეთ თანამედროვე მოდერნისტული მხატვრობის მიდრეკილება ემბლემატური გამოსახვის უძველესი ფორმებისადმი. თუ მხატვარი-არქაისტები პალეოლითისა და მეზოლითის ემბლემატურ ნეოარქიშევს ბაძავენენ, უახლესი პერიოდის კვადრატული წრეებისა და მრგვალი კვადრატების აბსტრაქციონისტულ მხატვრობაში უკვე არც იმ უძველესი „მხატვრობის“ პრინციპებიდანაა რამე შემორჩენილი. როცა ხელოვნების სუბსტანციის საკითხი დგება, ასეთ მხატვრობას საერთოდ ურჩევნია ყოველგვარი საფუძვლის უარყოფა და გამოსახვის ფორმების უფრო ექსისტენციალისტურ ა რ ა ფ ე რ შ ი ძიება, ვიდრე სინამდვილეში. „არაფრის სუბსტანციის“ ლოგიკური კონსტრუქცია, როგორც აღვნიშნეთ, თვითონ ა რ ა ფ რ ი ს პოტენციურ შესაძლებლობას შეიცავს. აბსტრაქციონისტული ესთეტიკის თვალსაზრისით, შემოქმედებითს ფანტაზიას მხოლოდ მაშინ შეუძლია შექმნას, როცა მისი საფუძველი არაფერია, მაგრამ თუ შექმნას სინამდვილე დაედო საფუძველად, მაშინ თვით შემოქმედება იქცევა არაფრად.

ჯერ კიდევ ო ს კ ა რ უ ა ი ლ დ ი ჰყვებოდა ასეთ ზღაპარს: ერთი მეოცნებე ჰაბუკი, რომელიც ქალაქიდან სოფლად ჩავიდა, ყოველ დილით მიდიოდა ტყეში. საღამოთი როცა ბრუნდებოდა, სოფლები შემოეხვეოდნენ და ეკითხებოდნენ, თუ რა ნახა მან იქ. ჰაბუკი უამბობდა თავის უცნაურ თავგადა-

სავალს, რომ მან ნახა ჯაღოსნური ტბა, წყლის ფერიები, სირინოზები და ათასი რამ მოგონილი და გაგონილი. ერთხელ ჰაბუკმა ტყეში მ ა რ თ ლ ა ც ნ ა ხ ა ჯაღოსნური ტბა, წყლის ფერიები, სირინოზები და, როცა შინ დაბრუნდა, მეზობლების ჩვეულებრივ კითხვაზე, თუ რა ნახა მან იმ დღეს, დაღონებულად უპასუხა — დღეს ა რ ა ფ ე რ ი ო. ასე მსჯელობენ თანამედროვე აბსტრაქციონისტებიც. ის, რაც სინამდვილეშია, რამეს ჰგავს ან რამეს გამოხატავს — არაფერია, ხოლო რაც მოგონილია და წარმოსახული — ყველაფერი. „ხელოვანმა თვითონ უნდა შექმნას თავის რეალობა, მაგრამ არა ბუნების, არამედ ტრანსცედენტური ჭეშმარიტების საფუძველზე“, — წერს ჩ. გ რ ე ი¹.

აბსტრაქციონისტების შეხედულებით, ეს ტრანსცედენტური ჭეშმარიტება „მოქმედი არაფერია“, ფორმის სიცარიელე. მას მხოლოდ მაშინ შეუძლია იქცეს რ ა მ ე დ, თუ თვითონ შექმნის თავის სინამდვილეს, ყოველივე იმისაგან განსხვავებულს, „რაც რამეს ჰგავს“. ეს სიცარიელე არა მარტო ფორმის შინაარსისაგან დაცარიელებას იწვევს, არამედ თვით ფორმის დაშლასაც. უშინაარსო ფორმა ისევე შეუძლებელია, როგორც უფორმო შინაარსი. აბსტრაქციონისტებს კი სწორედ ამის მიღწევა სურთ. ამიტომ არის, რომ რ ი ჩ ა რ დ ო ლ დ ი ნ ქ ტ ო ნ ი ს ერთ-ერთი რომანის გმირი ცდილობს გამოძერწოს კვადრატული წრეები და მრგვალი კვადრატები, თუმცა მრგვალი კვადრატების პლასტიკური წარმოდგენა ისევე შეუძლებელია, როგორც კვადრატული წრეებისა. აბსტრაქციონისტების აზრით კი ხელოვნების თავისუფლება სწორედ იმის გამოსახვაშია, რის წარმოდგენაც შეუძლებელია. ასეთი თავისუფლების „შედევრები“ დიდი ხანია, რაც „ამკობენ“ დასავლეთის სამხატვრო გალერეებსა და სალონებს. ჯერ იყო და იმპრესიონისტებმა დაარღვიეს კლასიკური სიცხადის პრინციპი მხატვრობაში, თუმცა სინამდვილის ერთგვარი რეალისტური გრძნობა მაინც შეინარჩუნეს. შემდეგ კუბისტებმა მხატვრობა გე-

¹ Ch. G r e y. Cubist Aesthetic Theorie, Baltimore, 1953, p. 159.

ომეტრიული ფიგურების ნებისმიერ კონსტრუქციებად აქციეს, სურრეალისტებმა მოსპეს ყოველგვარი კავშირი სინამდვილესთან, თანამედროვე აბსტრაქციონისტებმა კი გამოსახვის ფორმა სრულიად დაშალეს, რითაც მხატვრობის, როგორც ასახვის, ყოველგვარი პრინციპი გააუქმეს. ეს პროცესიც სინამდვილის უარყოფიდან მომდინარეობს. ე. წ. „თავისუფალმა“ მხატვრებმა „ჭკრეტის მეტაფიზიკას“, ე. ი. საგნებისა და მოვლენების ასახვას, სახეებისა და ნახატების თავისუფალი წარმოდგენა ამჯობინეს. მათ უარყვეს ფორმის ფიზიკური ელემენტები, რითაც თავი გაითავისუფლეს „სინამდვილესთან ზედმეტი კავშირისაგან“. ბევრმა აბსტრაქციონისტმა მხატვარმა საგნებისა და მოვლენების მსგავსება შეეცალა გრაფიკული სიმბოლოებით, სტატიკურობა — მოძრაობით, წინასწარ მოფიქრებული კომპოზიცია — იმპროვიზაციით. მოქანდაკენი ლითონის უზარმაზარი კონსტრუქციებით გამოხატავენ ინდუსტრიალური ეპოქის ხასიათს. „სინამდვილის დინამიკური გაგებით“ (გ. აპოლინერი) გამოწვეული მოძრაობის პათოსი ახალი სკოლის ქვაკუთხედადაა გამოცხადებული. სწრაფი მოძრაობით საგანი კარგავს თავის განზომილებებს და თავისუფალ წარმოსახვას ემორჩილება. სტრასბურგის უნივერსიტეტის პროფესორი მ. ნედონსეიწერს, რომ „საგნის იდუმალი სული უნდა გამოიხატოს და არა თვით საგანი!“. უნდა ითქვას, რომ, ყოველივე ეს, სხვა მიმართულებებს რომ თავი დავანებოთ, ექსპრესიონისტული მხატვრობის პრინციპების განვითარებას ან მათ ცუდ პირობებზე გადაბრუნებას წარმოადგენს. მართალია. აბსტრაქციონიზმი საერთო მიმართულებაა, მაგრამ ერთფეროვანი მაინც არ არის. ე. წ. ნახევარ-აბსტრაქციონიზმი ჯერ კიდევ ინარჩუნებს პირობით კავშირს სინამდვილესთან. ზოგიერთი სურათი გარკვევით იქნებ არაფერს გამოხატავდეს, მაგრამ მაინც აღელვებდეს წარმოსახვას და აღქმის პროცესში ავლენდეს თავის ესთეტიკურ ღირებულებას. ასეთი სურათები არ არიან მოკლებულნი შემეცნებით ძალას. ისინი არ უნდა ავრიოთ აბსტრაქციონ-

¹ J. Nedoncelle, Introductio A L, Esthetique, Paris, 1955.

ნისტულ უაზრობაში, რომლის ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანი ყოველგვარი ფორმის ტოტალური უარყოფაა, რაც ბურჟუაზიული კულტურის სრულ გადაგვარებას გამოხატავს. აბსტრაქტული ნახატები თანდათან იპყრობენ მნიშვნელოვან ადგილს დასავლეთი ევროპის სალონებში. ამ უკანასკნელი წლების მანძილზე გამართულ მსოფლიო გამოფენებზე, პროგრესულ-რეალისტური მხატვრობის გვერდით უხვადაა წარმოდგენილი ასეთი „ხელოვნების“ ნიმუშებიც. გაცემული მაყურებელი უყურებს ფერებისა და ხაზების ამ ქაოსს, რომლებშიც გაბნეულია საგნების ცალკეული დეტალები, მათ უმრავლესობაში კი არც ეს ჩანს. აქ მხოლოდ უწესრიგო ლაქებია და ამორფული ფიგურები, ან სრულიად წარმოუდგენელი რამ — დახეული და ძაფებით დაბლანდული ტილო, ლურსმნით გახვრეტილი მუყაო, ერთმანეთზე დაწებებული და შეთხუპნული გაზეთები და სხვა¹. ეს ცინიზმი იქამდე მიდის, რომ საჭაროდ უჩვენებენ აბსტრაქციონისტ უ. მორისის მეთოდს. იგი იატაკზე წვება და საღებავებით შეთხუპნილი შიშველი ფეხებით ადებს „გენიალურ ლაქებს“ კედელზე გაკრულ ტილოს. ზოგი ტილოზე საღებავებს ასხამს და შემდეგ რამდენჯერმე ველოსიპედით გადაუვლის, რომ „სასურველი ფორმა“ მისცეს „ნახატს“. საღვადო დალი სპეციალური თოფით ისვრის საღებავებს. უ. მათიე ტილოზე ფერადებსა და ბენზინს ასხამს, შემდეგ შიშველი ფეხებით ცეკვავს და ასე ქმნის თავის „შედევრებს“. ერთი უზარმაზარი სურათი მათიე მსულ რაღაც 40 წუთში „იციკვავ“. ქორეოგრაფიული ფერწერის ეს „შედევრი“ ახლა ვენის ერთ-ერთ თეატრს „ამშვენებს“. რ. ჩანდრის ხელმოწერით შეიდასამდე აბსტრაქციონისტული აკვარელი გამოფინეს. პრესაში ქება-დიდების ხმაური ატყდა. ახლადმოვლენილი „გენიოსი მხატვარი“ რამდენიმე სამხატვრო საზოგადოების წევრადაც აირჩიეს. ბოლოს გამოირკვა, რომ ეს „შედევრები“ ცალთვალა თუთიყუშის მიერ ქაღალდზე დასმული ლაქები იყო. ეს შემთხვევა პარადოქსა-

¹ П. Лебедев, Против абстракционизма в искусстве, стр 23, Москва, 1959. ...

ლურია, მაგრამ დამახასიათებელი. ნ. ლ ე ბ ე დ ე ვ ი სწორად შენიშნავს, რომ აქ მოულოდნელი არაფერია. ბურჟუაზიული კულტურის წარმომადგენლები ცდილობენ ინტელექტი ცხოველების პრიმიტიულ ინსტინქტებამდე დაიყვანონ¹, დასცინონ ადამიანს, მისი სულისა და სხეულის სილამაზეს, ბუნების მშვენიერებასა და ფერთა მომხიბლველობას.

ჯერ კიდევ ე. ზოლა წერდა იმპრესიონისტების გამოფენის შესახებ: „ახლა სალონებში არაფერია, გარდა ლაქებისა. პორტრეტი მხოლოდ ლაქაა, სახე—მხოლოდ ლაქა, ხეები, სახეები, მატერიკი, ზღვები—ყველაფერი ლაქებია. შავი შავზე, თეთრი თეთრზე, აი ესეც თქვენი თანამედროვე ორიგინალურობა! ვის არ ჩააყენებს უხერხულობაში ეს კრელი ლაქები, იისფერი პეიზაჟები და ფორთოხლისფერი ცხენები?“ თუ ამას ზოლა იმპრესიონიზმის შესახებ წერდა, ადვილი წარმოსადგენია რა „უხერხულობაში“ ჩავარდებოდა ის, რომ თანამედროვე აბსტრაქციონისტული ხელოვნების გამოფენაზე მოხვედრილიყო. ასეთ გამოფენებზე ხომ „მხატვრობა“ სულ პირობით ცნებადაა ქცეული. იგი არამცთუ არ ქმნის გამოსახვის ფორმას, არამედ მის წინააღმდეგობასაც წარმოადგენს. ვინმემ რომ აბსტრაქციონისტ მხატვარს ჰკითხოს რა არის თქვენს სურათებზე გამოხატულიო, მისი პასუხი იქნება: არაფერი! აბსტრაქციონისტების აზრით, სწორედ ეს არაფერია ნამდვილი შემოქმედება. ისინი საგნობრივ მსგავსებას განგებ არ იცავენ, არაფერს არ ბაძავენ, მათ არაფერი არ გადააქვთ ტილოზე და ჰგონიათ, რომ ეს სურათები თავიანთი ორიგინალური კომპოზიციით, ფერთა უცნაური გამით და მოულოდნელი დისონანსებით მაინც მიიზიდავენ მაყურებელს. ასეთი მხატვრობა თანდათან იქცევა გამოუცნობ გამოცანად, რომელსაც ისევე ვერაფერს გაუგებს ადამიანი, როგორც ჰ. პლატციკის „წრის რიტმულ კვადრატურას“ ან მ. ჰაიდელგერის „არაფრის არაფრობას“.

აბსტრაქციონისტებს სურთ გვაძულონ, რომ ჩვენ ვუყუროთ, ვიფიქროთ, წარმოვიდგინოთ, განვქვირიტოთ და ეს-

¹ П. Лебедев, Против абстракционизма в искусстве, стр. 23, Москва, 1959.

თეტიკური აღქმის ამ დაძაბულობაში თვითონვე შევქმნათ ჩვენი წარმოდგენა, მაგრამ არა ობიექტური სინამდვილიდან გამომდინარე, არამედ საკუთარი ძიებისა და თუნდაც პირობითი ასოციაციების შედეგად. ჩვენ თვითონ უნდა გამოვიცნოთ ამ არაფერში რა შეიძლება იგულისხმებოდეს. ესთეტიკური სიამოვნებაც თურმე ამ „გამოცნობის სიხარულში“ ან „გაუგებრობის სილამაზეშია“. ამიტომაც, რომ აბსტრაქციონისტულ სურათებს ზოგჯერ უბრალოდ აწერია „კომპოზიცია 1“, „კომპოზიცია 2“ და ა. შ. ამ „კომპოზიციებში“ საგანი კარგავს თავის უშუალოებას და დეკორატიულ ელემენტად იქცევა. კაცმა რომ თქვას, არც თვითონ აბსტრაქციონისტებს სურთ ამ სურათებმა პირდაპირი ასოციაციები გამოიწვიონ, ანდა საერთოდ რამე კავშირი დაამყარონ დახატულსა და შესაძლებელ წარმოდგენას შორის. მსგავსებათა დანახვა, მათი აზრით, მხოლოდ პრიმიტიული გონების საქმეა. გონებას არ შეუძლია წარმოიდგინოს, რომ რამე შეიძლება არაფერი იყოს ან არაფერში რამე იგულისხმებოდეს; ძლიერი ნებისა და წარმოსახვის ადამიანებს კი სრულიადაც არ უჭირთ იმის წარმოდგენა, რაც არაფერია, ან არაფერში იმის დანახვა, რასაც მათი ინსტინქტური გრძნობა უკარნახებთ. ეს არის სწორედ აბსტრაქციების სიცარიელე, რომელშიც იშლება შემოქმედების კლასიკური ფორმები და სახვითი ხელოვნება იმ საზღვარს აღწევს, სადაც მას უკვე უფლება აღარაა აქვს ხელოვნებად იწოდებოდეს.

სულის აღგებრა. ასეთივე პროცესი მიმდინარეობს მუსიკაშიც. მოდერნისტი კომპოზიტორები უარყოფენ კლასიკური მუსიკის ტრადიციებს. მეტ-ნაკლებად, ბოლომდე ან ნაწილობრივ მაინც დასაველეთის კლასიკური მუსიკის ფორმალისტურ კრიზისამდე მიყვანაში წილი უდევთ XX საუკუნის ისეთ ცნობილ კომპოზიტორებს როგორც არიან კ. დებიუსი, ა. შონბერგი, ი. სტრავენსკი, მ. რაველი, პ. ჰინდემიტი, ბ. ბარტოკი, ა. ბერგი, ა. რუსელი, ე. სატი, ა. ონეგერი, ფ. მარტენი, ბ. ბრიტენი, ა. ვებერნი და სხვები. კლასიკური

ტონალური მუსიკის რღვევის პროცესი ყველაზე უფრო გარკვევით გერმანელი კომპოზიტორის ა რ ნ ო ლ დ შ ო ნ ბ ე რ გ ი ს შემოქმედებაში გამოჩნდა. ამიტომ, რომ თ ო მ ა ს მ ა ნ ი ს ადრიან ლევერკიუნი თავის მუსიკალურ კონცეფციას სწორედ შ ო ნ ბ ე რ გ ი ს ჰარმონიის თეორიის მიხედვით აყალიბებს. „დოქტორ ფაუსტუსის“ ავტორმა სპეციალური ბოლოთქმაც დაურთო, სადაც განაცხადა, რომ მთელი რომანის მუსიკალურ-თეორიული ნაწილი გამომდინარეობს ჰარმონიის შესახებ შ ო ნ ბ ე რ გ ი ს მოძღვრებიდან. გაგულისებული კომპოზიტორი ვერ დააკმაყოფილა ამ აღიარებამ. იგი თავს შეურაცხყოფილად გრძნობდა „შეშლილ მუსიკოს“ ადრიან ლევერკიუნთან მიმსგავსებით; წერდაკიდევ, 74 წლისა ვარ და თავს სრულიად ნორმალურად ვგრძნობო. შ ო ნ ბ ე რ გ ი იმითაც ნაწყენი იყო, რომ „ლიტერატურულმა პირატმა“ თ ო მ ა ს მ ა ნ მ ა თავისი შენიშვნა წიგნის ბოლოს დაურთო, „სადაც მას არავინ წაიკითხავს“, თანაც „მისი თანამედროვე კომპოზიტორი და თეორეტიკოსი“ უწოდა მას. ორი სამი ათეული წლის შემდეგ გაირკვევა ვინ ვისი თანამედროვეაო,—უბასუხა ამაზე შ ო ნ ბ ე რ გ მ ა. ასეა თუ ისე, ეს მსგავსება ფაქტია და მას ანგარიშის გაწევა უნდა. ჩვენთვის ცხადია რომ თ. მ ა ნ მ ა შ ო ნ ბ ე რ გ ი ს მოძღვრება გამოიყენა თავისი რომანის. მასალად და არა მისი ბიოგრაფია. ამიტომ „დაზარალებული კომპოზიტორის“ გაგულისება, არასოდეს არ ცყოფილვარ ისეთი სენით დაავადებული, როგორითაც ადრიან ლევერკიუნიო,—სრულიად უადგილოა. ლევერკიუნს ამ მხრივ მსგავსება ფ რ ი დ რ ი ჰ ნ ი ც შ ე ს თ ა ნ აქვს და არა შ ო ნ ბ ე რ გ თ ა ნ. თ. მ ა ნ ი საერთოდ მეტად თავისუფლად ეპყრობოდა მასალებს და, როგორც ქვევით დავინახავთ, სრულიად შეგნებულად გაურბოდა გარკვეული მოდელების გამოყენებას. მთავარი, რაც მან ა. შ ო ნ ბ ე რ გ ი დ ა ნ აილო, ეს არის მოძღვრება ე. წ. დოდეკაფონიური მუსიკის შესახებ და ისიც კრიტიკულად. შ ო ნ ბ ე რ გ ი იცავდა ამ მოძღვრებას, მ ა ნ ი კი, პირიქით, დემონურ ცდუნებად თვლიდა ყოველგვარ ფორმალისტურ ძიებებს.

ა. შონბერგი ატონალური მუსიკის ფანატიკური დამცველი იყო. ატონალიზმით¹ გატაცება საერთოდ ახასიათებთ „ახალი მუსიკის“ ისეთ წარმომადგენლებს, როგორც არიან ბელა ბარტოკი, ი. სტრავინსკი, პ. ჰინდემიტი, ა. ვებერნი და სხვა. შონბერგი გრძნობდა, რომ ასეთ გატაცებას შეიძლება სრული ანარქია და ფორმის დაშლა მოჰყოლოდა. ამიტომ ცდილობდა იგი შეექმნა საკუთარი სისტემა, რომელიც ტონალობის პრინციპებს სრულიად ახალი კონსტრუქციული ფორმებით შეცვლიდა. ამისთვის გამოიგონა მან „მუსიკალური ნაწარმოების თორმეტი თანაფარდობითი ბგერის საშუალებებით შექმნის მეთოდი, რასაც შემდეგ „დოდეკაფონია“ ეწოდა².

მართალია, შონბერგი ხელაღებით არ უარყოფდა კლასიკურ მემკვიდრეობას, იწონებდა კიდევ ბახს, ჰენდელს, ბეთჰოვენს, ბ.რამსს, მაგრამ თავის მომოდერნისტულ Opus-ებში სრულიად არღვევდა კლასიკური მუსიკის პრინციპებს. იგი ერთ დროს გერმანელი რომანტიკოსებით იყო გატაცებული. მუსიკა მისთვის ალოგიურ-ირაციონალურ საწყისს წარმოადგენდა, „სულის შემოქმედებითი მუშაობის ნაყოფს“. ვაგნერი თ გატაცებამ შონბერგი ბუნებრივად მიიყვანა ჯერ მორის მეტერლინკის, შტეფან გეორგესა და რიჰარდ დემელის ნეორომანტიკულ პოზიციამდე, ხოლო შემდეგ ექსპრესიონიზმამდე. ამიტომაც, რომ მის შემოქმედებაში თანდათან ირღვევა პირველი პერიოდის აბსტრაქტული ტონალობის პრინციპიც და იმარჯვებს კონტრაპუნქტული ხასიათის ე. წ. დოდეკაფონიური სტილი. გარდა ამისა, ა. შონბერგი განიცდის კონსტრუქტივიზმის მძლავრ გავლენას. იგი უარყოფს დიატონურ ბგერათა მწყკრივებს, ტონურ სამხმოვანებას და მის ჰარმონიულ ფუნქციებს. ყოველივე ამას იგი ცვლის თორმეტი ბგერის მექანიკური კომბინაციებით. მართალია, მან თავისი დოდეკაფონიური სისტემა ატონალიზმის დასაძლევ-

¹ რ. რეტი. „ატონალიზმის“ გარდა ხმარობს ტერმინს „პანტონალიზმი“.

² R. Reti, *Tonality, Atonality, Pantonality*, London, 1958.

ვად შექმნა, მაგრამ ფაქტიურად ისევე ძველ პოზიციაზე დარჩა. მისი „აღმოჩენა“, რომელსაც თითქოს უნდა უზრუნველყო „გერმანული მუსიკის უპირატესობა“ მრავალი საუკუნის განმავლობაში, 20-იანი წლების ფორმალისტური გატაცებების ჩვეულებრივი გამოვლენა იყო. მუსიკალური შემოქმედება მან ბგერათა ტექნიკურ ვარიაციებამდე დაიყვანა. მისი აზრით, თორმეტ ძირითად ბგერათაგან არც ერთს არა აქვს რამე უპირატესობა. ისინი განლაგებულნი არიან მწკრივებად ანუ სერიებად და ცვლიან წყობის საფუძველს, რომლისგანაც ჩვეულებრივად იქმნება მელოდია, ჰარმონია და პოლიფონია. შონბერგის თორმეტი ბგერიდან მართლაც დგება უამრავი ნებისმიერი კომბინაციები, მაგრამ იმ აუცილებელი პირობით, რომ არც ერთი ბგერა არ უნდა განმეორდეს, ვიდრე თორმეტივე არ იქნება გამოყენებული ქრომატულ მწკრივსა თუ სერიაში. მათემატიკური გამოანგარიშებით, ამრიგად შეიძლება მილიონობით ვარიაციის მიღება. ასე უახლოვდება ერთმანეთს მუსიკისა და მათემატიკის კანონები. ფრანგი კომპოზიტორი მორის ჟარი დასციინის კიდევ მის კოლეგებს, რომელნიც ლოგარითმების ცხრილის, კუთხსაზომებისა და სახაზავების საშუალებით ქმნიან მოდერნისტული მუსიკის „მათემატიკურ კომბინაციებს“. ახალი აქ არაფერია. ჯერ კიდევ ლაიბნიცი ამბობდა, რომ „მუსიკა სულის ფარული არითმეტიკული სავარჯიშოა“, ა. შონბერგის ალგებრის ფორმულების მიხედვით ეძებს ბგერათა სასურველ ვარიაციებს. ეს მეთოდი ფართო გამოხმაურებას ჰპოვებს ევროპის მწერლობაშიც. ოლდოუს ჰაქსლი რომანში „კონტრაპუნქტი“ ასე აღწერს ბახის B-moll სუიტის ფლეიტაზე შესრულებას პონჯილეონის მიერ¹: „ფინალის ბადინერაში პონჯილეონმა თავის თავს გადააქარბა. ევკლიდეს აქსიომები ელემენტარული სტატიკის ფორმულებთან ერთად დღესასწაულობდნენ ბერმესს. არითმეტიკა ეძლეოდა ველურ სატურნალიას; ალგებრა აკეთებდა ნახტომებს. კონცერტი დასრულდა მათემატიკური მხიარულების ორგანიით“.

¹ ეს სუიტა დაწერილია ფლეიტისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის.

ბგერათა ასეთი მათემატიკური კონსტრუქციებით გატაცების შედეგია აბსტრაქტულ-ალეგორიული ფიგურები, სტერეომეტრიული ესთეტიზაცია, კუბისტური ვარიაციები, პაროქსისტული უკიდურესობა და გაშმაგებული ფორტისიმო, რომელსაც შონბერგი „ყვითლის დრამას“ (das Drama des Gelbes) უწოდებს.

ალსანიშნავია მისი განსაკუთრებული მიდრეკილება Glissando—სადმი. შონბერგის გარდა, ანტონ ვებერი, ბელა ბარტოკი, გიზელჰერ კლემბე და სხვებიც ცდილობენ ახალი ეპოქის რიტმისა და პულსის Glissando-ს საშუალებით გამოხატვას. მუსიკაში, ისევე როგორც სურრეალისტურ პოეზიაში, მელოდიას ცვლის უწყერიგო ხმაური. ა. შონბერგის დოდეკაფონიური სისტემა გზას უხსნის ე. წ. სიმულტანისტურ ორკესტრულობას. აქედანვე მოდის ჯაზებით გატაცება და „კონკრეტული მუსიკის“ თეორია. ფრანგი კომპოზიტორი ოლივიე მესიანი ცდილობს ველურების მუსიკის ბარბაროსული ინტონაციების გამოყენებას. ვაგნერის შემდეგ „ემანსიპირებული“ დისონანსებით გატაცება გროტესკულ უკიდურესობამდე მიდის. კლასიკური მუსიკის მელოდიურობისგან თითქმის არაფერი რჩება. დოდეკაფონიის მიმდევრები სპობენ ტონალობის უკანასკნელ ნაშთებს. ფრანგი მუსიკოსი ანტუან გოლეა წერს, რომ შონბერგის შემოქმედებაში ჯერ კიდევ იგრძნობა წარსულის მუსიკალურ ტრადიციებთან კავშირი¹. ა. ბერგი ამ ტრადიციებს „ახალი მუსიკის“ მიმდინარეობას უკავშირებს. ა. ვებერი სპობს ყოველგვარ კავშირს კლასიკასთან. სამაგიეროდ იქმნება ე. წ. კონკრეტული, ელექტრონული თუ პუანტივილისტური და სხვა მუსიკალური „შედევრები“. ო. მესიენი სანოტო ნიშნების რეფორმასაც ახდენს. მისი მუსიკალური პარტიტურა საყვება ასეთი მითითებებით: „ცოცხი“, „თეფშები“, „ხის ყუთი“, „ცხვრის კიკინი“, „ჭანჭიკის ჭრიალი“ და სხვა. განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა

¹ A. Golea, Esthetique de la musique contemporaine, Paris, 1954.

წყლის წვეთების დაცემის ხმაურს სხვადასხვა საგანზე. ამას იმიტომაც აღვნიშნავთ, რომ შემდეგ აღრიან ლევერკიუნი სპეციალურ ნაწარმოებს უძღვნის კლოპუტოკის ლექსის მიხედვით შექმნილ წვეთების ხმაურს.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ „კონკრეტულმა მუსიკამ“ ბევრი მომხრე გაიჩინა. პიერ შეფერი და მისი მიმდევრები პოლიფონიური ხმაურის მაგნიტური ფიქსაციის მუსიკალური მონტაჟით ერთობიან. ისინი მაგნიტოფონის ლენტებზე იწერენ ყოველგვარ მუსიკალურ თუ არამუსიკალურ ბგერას, ახდენენ მათ გადაადგილებას, ზოგჯერ ჩანაწერს უკუღმა აბრუნებენ, ანელებენ ან აძლიერებენ ტემპს, ერთმანეთს ამთხვევენ რამდენიმე ჩანაწერს და ისევე ქმნიან „სიმულტანურ აკუსტიკას“, როგორც არტურ რემბო ქმნიდა თავის „სიტყვათა ალქიმიას“. კონკრეტული მუსიკის წარმომადგენლები „ულერადი მატერიის“ თეორიის მიხედვით ცდილობენ შექმნან არა აბსტრაქტული, არამედ სრულიად კონკრეტული საგნებისა და ნივთების ბგერითი მუსიკალური კონსტრუქციები. არავითარი ბეთჰოვენი ან ბახი, შოპენი ან ჩაიკოვსკი! ახალ ეპოქას აკუსტიკის ინჟინრები ესაჭიროება და არა კომპოზიტორები. მათი აზრით, მუსიკის ცნებაც მოძველდა. შეფერი ახალ სიტყვას ეძებს ხმაურის ეფექტის გამოსახატავად. ამას ჯერ კიდევ იტალიელი ფუტურისტები ცდილობდნენ. უაზრო სიტყვა—დადაც ამიტომ იქცა პოეზიის სინონიმად. ჯერ კიდევ მარინეტელთა მუსიკალურ მანიფესტებში იყო გამოხატული ხმაურის კულტი. შეფერი მხოლოდ ახალი ტექნიკით „აძლიერებს“ ამას. პიერ ბუელეზთან ერთად იგი ულტრამოდერნისტული ანუ ექსპერიმენტული მუსიკის პოზიციაზე დგას. ბურჟუაზიული მუსიკალური კრიტიკა ხოტბას ასხამს მას და „ელექტრონული მუსიკის“ თუ კომპოზიციური ტექნიკის მწვერვალად აცხადებს. ასე უერთდება ე. წ. „ახალი მუსიკა“ აბსტრაქციონისტული ხელოვნების მღვრიე ნაკადს და ბურჟუაზიული კულტურის საერთო აგონიას გამოხატავს. ისევე როგორც აბსტრაქციონისტი მხატვრები არღვევენ გამოსახვის, ხოლო პოეტები გამოთქმის პრინციპს, ულტრამოდერნისტი კომპოზი-

ტორებიც ცდილობენ აბუჩად აიგდონ ჰარმონია, მელოდიურობა. მათი აზრით, ატომისა და ელექტრონიკის ეპოქის თავისებურებანი ვერ გამოიხატება არსებული მუსიკალური საკრავების ორკესტრული შესაძლებლობით, რადგან მათი ტექნიკური რესურსები ამოწურულია. საჭიროა გამოსახვის რაღაც განსაკუთრებული საშუალებანი. ჩვენ ვიცით, თუ როგორია ეს „საშუალებანი“ აბსტრაქტულ პოეზიასა და მხატვრობაში. ასეა მუსიკაშიც. აქაც უგულებელყოფილია გამოსახვის ყოველგვარი საშუალება. თუ პოეტები ბგერების, ხოლო მხატვრები ფერებისა და ხაზების უაზრო კომბინაციებს მიმართავენ, არც მუსიკოსები ჩამორჩებიან მათ. კ. ვ ე ბ ე რ ნ ი წერს „აბსტრაქტულ ოპერას“, რომლის ლიბრეტო „არარსებულ ენაზეა“ დაწერილი. ასეთი მუსიკალური ნაწარმოებები მოწყვეტილია ხალხს, საზოგადოებას, მსმენელს. ამის შედეგია ადრიან ლევერკიუნის სულიერი იზოლაცია და შემოიღობამდე მიღებული ტრაგიკული განცდა დასასრულისა. „ახალი მუსიკის“ დაკნინების ეს პროცესია ასახული რ. როლანის „უანკრისტოფში“, აგრეთვე ჰ. ჰესესა და თ. მანის ფაუსტურ პარადიგმებში. „დოქტორ ფაუსტუსში“ განზოგადებულია მოდერნისტული მუსიკის განვითარების გზები, რასაც შონბერგის მიმდევრები „ატონალურ ეპოქას“ უწოდებენ. ძველი მუსიკის ეს ახალი რეფორმატორები უკვე შონბერგსაც მოძველებულად თვლიან და უარყოფენ ყველაფერს, რაც ანტონ ვებერნის წინა პერიოდს ეკუთვნის. „პოსტვებერნიანელები“ „ბგერათა ორგანიზაციის ახალ ტოტალურ სისტემას“ ქმნიან. ისინი ცდილობენ მუსიკალური შემოქმედების მათემატიკური იდეებისა და მათემატიკური ლოგიკისადმი დამორჩილებას. ატონალური Opus-ების ცივი, ბგერითი აბსტრაქციები ცვლიან დიდი იდეებისა და გრძნობების მუსიკას. შემოქმედებითი კრიზისი უკიდურესობამდე მიდის. აზრი იყინება ცარიელ ბგერათა დოდეკაფონურ კონსტრუქციებში. მუსიკალურ პარნასს სატანური სიცივე თოშავს. ყოველივე ეს ლევერკიუნის დემონურ მუსიკაში სახიერდება. მასთან შემოქმედება შემოიღობას უერთ-

დება და ბურჟუაზიული კულტურის საერთო დასასრულის წყვდიადში იძირება.

სტილი და სუბსტანცია. პოეზიაში, ისევე როგორც მხატვრობასა და მუსიკაში, მოდერნისტული სკოლები პირველ რიგში მიზნად კლასიკური ფორმების დაშლას ისახევენ. მათი აზრით, პოეზია საუკუნეთა მანძილზე შემოქილი იყო მკაცრი აკადემიური კანონებით. ტრადიციები საშუალებას არ აძლევდა პოეტს შეექმნა სასურველი ფორმები. დადგენილი წესები ზღუდავდა ნოვატორობას შემოქმედებაში.

გარდატეხა ერთბაშად გახდა საგრძნობი. ბევრმა ახალი ფორმის „გამოგონება“ თვითმიზნად აქცია. გამოსახვის ექსტრავაგანტური საშუალება პოეტური ხარისხის კრიტერიუმად გამოცხადდა. ძველი ფორმის დაშლა და ახლის შექმნა თავისთავად იქცა ხელოვნებად, ისევე როგორც უ. მ. ო. რ. ს. ის „ფიზიკური აქტი“ სახვით ხელოვნებაში. ეს პროცესი პოეზიაში უფრო ადრე დაიწყო, ვიდრე მხატვრობასა და მუსიკაში. ლექსის კლასიკური ფორმების რღვევის ნიშნები პირველად ფრანგულ პარნასულ პოეტიკაში გამოჩნდა. სწორედ აქ შეუდგნენ სიტყვის ლოგიკური შინაარსისაგან „ჯანტვირთვის“ აუცილებლობის ქადაგებას. პარნასელების აზრით, ყოველ სიტყვას ორგვარი მნიშვნელობა აქვს: ლოგიკური და ეეფონიური. სიტყვის ლოგიკური მნიშვნელობა პოეტური თვალსაზრისით უსარგებლოა; მნიშვნელოვანია მხოლოდ მისი ბგერითი, მუსიკალური შესაძლებლობა. შეიძლება სიტყვა („სხივოსანი სიტყვა“, — წერდა თეოფილ გოტიე) ლოგიკურად არაფერს გამოხატავდეს, მაგრამ პოეტური თვალსაზრისით ძლიერ მნიშვნელოვანი იყოს, როგორც „მუსიკალური ფენომენი“. სინამდვილე სიმღერით უნდა აისახოსო, ამბობდა პარნასული პოეზიის თეორეტიკოსი თეოდორ ბანვილ რ. მისი აზრით, პოეზიაში არსებობს სიტყვის და არა აზრის მშვენიერება. პოეტს აზრები კი არა აქვს თავში, არამედ ბგერები. ლექსი კი არ მეტყველებს, — მღერის. ის უნდა გათავისუფლდეს „შინაარსის ტვირთისაგან“, რადგან მას სხვა არაფერი მიზანი არ გააჩნია, გარდა თავისი თავისა. „ლამაზი, მაგრამ არაფრის მთქმელი ლექსი გაცილებით

მალა დგას შინაარსიან, მაგრამ ულაზათო ლექსზე“, — წერდა გ. ფლობერი. თ. ბანვილის აზრით, პოეზია ბგერების კომბინაციაა და არა სიტყვების ლოგიკური კონსტრუქცია. აზრი კი არ ქმნის პოეტურ სახეს, არამედ მუსიკალური ხასიათი. ამის გამო იყო, რომ ა. ფრანსმა თ. ბანვილის პოეტიკას „ბულბულის მეტაფიზიკა“ უწოდა.

ჯორჯ მური ერთმანეთს უპირისპირებდა სტილსა და სუბსტანციას. მისი აზრით, პოეზიის მოვალეობაა შთაგონება და არა თქმა. შთაგონების ძალა კი უფრო მუსიკალობაშია, ვიდრე ლოგიკაში¹. ამიტომ გადმოდის როლა პოლვერლენმა თავის საპროგრამო ლექსში — „პოეტური ხელოვნება“ შემდეგში ფართოდ გახმაურებული ლოზუნგი: „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“. მას სურდა სიტყვის ლოგიკური აზრი მთლიანად დაემორჩილებინა ლექსის მუსიკალური ჟღერადობისთვის. ამ თვალსაზრისით ვერლენმა საკუთარი ლექსების ერთ-ერთ კრებულს „უსიტყვო რომანსები“ უწოდა. სტ. მალარმეც წერდა, რომ პოეზია მხოლოდ რიტმული ელემენტებისაგან შედგება. ლექსს „პოეტის მუსიკალური ინსტინქტი ქმნის“ და არა აზრი. ამიტომ მიაჩნდა სტ. მალარმეს რ. ჰილი კომპოზიტორად, „რომელიც პოეტურ იმპუსებს ქმნის“, და განმარტა, რომ ჰილი სიტყვებს უფრო მუსიკოსის თვალსაზრისით არჩევს, ვიდრე პოეტის. ამავე ასპექტში ხდება გასაგები თვითონ სტ. მალარმეს თეორია მუსიკალური სიტყვა-სახის შესახებ. მისი აზრით, სიტყვას ლექსში ლოგიკური ცნების ფუნქცია კი არ ეკისრება, არამედ მუსიკალური. ლექსი უწინარეს ყოვლისა ბგერითი ფენომენია. აზრი იკარგება მუსიკაში, მუსიკა კი თავისთავად ქმნის როგორც განწყობილებას, ისე სახეს. ეს რთული პროცესია. ასეთი ლექსის ესთეტიკური აღქმა თვით მკითხველის აქტიურ ჩარევას მოითხოვს. ლექსიც მხოლოდ მკითხველის წარმოსახვაში იღებს დასრულებულ სახეს. რაც უფრო მეტი სიცხადეა ლექსში, მით უფრო სუსტია პოე-

¹ W. Tindell, Forces in Modern British Literature (1885—1956). New-York, 1956.

ტური ზეგავლენა. ფრანგები ამბობენ, „რაც ცხადი არ არის, ფრანგული არ არის“. მ ა ლ ა რ მ ე, პირიქით, ბუნდოვანებაში ხედავს ფრანგული პოეზიის ღირსებას. იგი ლექსს ისეთ რებუსად აქცევს, რომ მისი გამოცნობა შეუძლებელი ხდება. ამიტომ იგონებს მ ა ლ ა რ მ ე „გამოცნობის სიხარულის“ თეორიას, რომლის მიხედვითაც ლექსს მხოლოდ მანამ შეუძლია ესთეტიკური ზეგავლენის მოხდენა, ვიდრე გამოცნობილია. როგორც კი მკითხველი გაერკვევა მის შინაარსში, ლექსი კვდება. თვითონ მ ა ლ ა რ მ ე მ დაწერა ისეთი ნაწარმოები, რომლის აზრიც ვერავინ გაიგო და, როცა ავტორს სთხოვეს განმარტა, მ ა ლ ა რ მ ე მ მიუგო: „ამ ლექსის აზრი თუ გავხსენი, ეს იმას ნიშნავს, რომ მე ის მოვკლა“. ეს პრინციპი ფეტიშად აქცია პო ლ ვ ა ლ ე რ ი მ. მან პარნასული პოეტიკა გაამდიდრა მ ა ლ ა რ მ ე ს შეხედულებებით და ფრანგული ლექსის ახალი მეტაფიზიკა შექმნა. მართალია, ვ ა ლ ე რ ი ს ძალიან ცოტა პოეტური ნაწარმოები აქვს დაწერილი, მაგრამ მის შემოქმედებას მაინც განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევენ მოესთეტო კრიტიკოსები. თვითონ ვ ა ლ ე რ ი ამბობდა, რომ პოეტმა ცოტა უნდა წეროს, რომ ნაწერებს შორის საჭიროა გრძელი ინტერვალები. უფრო ადრე რ ა ი ნ ე რ მ ა რ ი ა რ ი ლ კ ე ც გამოთქვამდა აზრს, რომ პოეტმა მთელი სიცოცხლის განმავლობაში უნდა აგროვოს მასალა, განიცადოს ყველაფერი და იქნებ მხოლოდ ამის შემდეგ შეძლოს რამდენიმე კარგი ლექსის დაწერა. მიუხედავად ამისა, თვითონ რ ი ლ კ ე ძალიან ბევრს წერდა, ვ ა ლ ე რ ი მ კი სულ რამდენიმე ლექსი გამოაქვეყნა გასული საუკუნის უკანასკნელ წლებში, რასაც მართლაც ოცი წლის ინტერვალი მოჰყვა. ესეც საკმარისი აღმოჩნდა, რომ თაყვანისმცემლებს ის მსოფლიოს უდიდეს პოეტად გამოეცხადებინათ.

პ. ვ ა ლ ე რ ი იუველირივით არჩევდა საჭირო სიტყვებს. მისი აზრით, პოეტმა თეთრ ფურცელზე უნდა დაინახოს შესაძლებელი ნაწარმოების გამოსახულება. თავისი სულიერი სიმდიდრიდან მან უნდა შეარჩიოს მხოლოდ აუცილებელი სიტყვები, დანარჩენებზე კი მხოლოდ სინანული უნდა გამოთქ-

ვას, როგორც შერჩეული სიტყვების აუცილებელ მსხვერპლზე. ვალერიის ვერ წარმოუდგენია, რომ შესაძლებელი იყოს რასინის იფიგენიამ სხვა სიტყვებით გამოთქვას თავისი მზად ყოფნა მსხვერპლისათვის ან ნარცისმა სხვანაირად უბასუხოს ბარტელემის „ნემიზიდეში“. თავისი კრებულის „ძველებური ლექსების ალბომის“ ბოლოთქმაში ვალერი წერს: „მე ვგრძნობ ყოველ სიტყვას მთელი თავისი ძალით. მე მას დაუსრულებლივ მოველი, ყოველი სიტყვა ჩემი არსების სიღრმიდან, მისი უშორესი ფესვებიდან მოდის... აქ არაერთარ შემთხვევითობას არა აქვს ადგილი“.

ყოველივე დიდი ასე შეირჩევა: ერთი და აუცილებელი მრავალ შესაძლებლობიდან. გენიალური ერთეულებიც ასევე გამოეყოფიან „რიგითებს“, რომელნიც შესაძლებელია პოტენციურად თვითონაც იყვნენ მატარებელნი გენიალობისა, მაგრამ გამოუვლენელნი დარჩნენ. ყოველი ადამიანი მრავალი შესაძლებლობიდან იქცევა იმად, რაც მისი მოწოდებაა. დიალოგში „ეპალინოსი“ ვალერი ამ აზრს სოკრატეს სიტყვებით გადმოგვცემს: „გეუბნები, — ამბობს სოკრატე, — რომ მე დავიბადე რამდენიმე, ხოლო ვკვდები ერთი. ბავშვი რომ იბადება, ეს ურიცხვი ბრბო არის, მაგრამ ცხოვრება საკმაოდ ადრე დაიყვანს მას ერთ ინდივიდამდე, რომელიც თავის თავს გამოავლენს და კვდება. სოკრატეების დიდი რაოდენობა დაიბადა ჩემთან ერთად, მათგან ნელ-ნელა გამოიყო ის სოკრატე, რომელსაც წილად ხვდა გასამართლება და ციკუტა. სხვები რაღად იქცნენ? იღებოდნენ, და ასეთივე იღებების მდგომარეობაში დარჩნენ ბოლომდე. ისინი თხოულობდნენ არსებობას, მაგრამ უარი ეთქვათ. მე მათ ვინახავდი ჩემში, ისევე როგორც საკუთარ ექვებსა და წინააღმდეგობებს...“

პოეტიც ასევე არჩევს მრავალი შესაძლებელი სიტყვიდან ერთადერთს ან მრავალი ლექსიდან, რომელთა დაწერა შეიძლებოდა, იმას, რის დაწერაც აუცილებელი იყო. „პოეტმა მხოლოდ მაშინ უნდა წეროს, როცა არ შეუძლია არ წეროს“, — ამბობდა რილკე. პოეტურ სიტყვას მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეუძლია გაცოცხლდეს ლექსში, როცა მისი სხვაგვარი არსებობა შეუძლებელია.

ფრანგი კრიტიკოსის ალბერტი ბოდეს აზრით, ვალერიის პოეზია მხოლოდ გარეგნულადაა ბუნდოვანი ან გაუგებარი, სამაგიეროდ მას სრულიად ნათელი შინაგანი ლოგიკა აქვს. აი როგორ მსჯელობს ის ვალერიის ლექსის „ახალგაზრდა პარკას“ შესახებ:

„ახალგაზრდა პარკა“ ერთ-ერთ ყველაზე ბნელ და გაუგებარ ლექსად ითვლება ფრანგულ პოეზიაში, მაგრამ ის არ მიუღიათ ისე დაცინვით, როგორც სტ. მალარმეს „ფაენის ნაშუადღევით“; ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ მალარმემ უკვე გზა გაუკაფა მისტიკურ პოეზიას, მეორეც იმიტომ, რომ „ახალგაზრდა პარკას“ შინაარსია ძველი, ხოლო სახეები და ლექსები მშვენიერია თავისთავად. პოეტისთვის ლექსის შინაარსი გასაგებია და კრიტიკოსის ამოცანაა იგი ყველასათვის გასაგები გახადოს. თვითონ ვალერი აარც ცდილობს, რომ გასაგები იყოს, პირიქით! მაგალითისთვის შეიძლება სამი ანატომიური საგანი ავიღოთ: ხელი, გული და ტვინი. თქვენ გაქვთ იმდენი გაგება, რომ აამოძრავოთ ხელი, გაიგოთ მისი ცოცხალი რეალობა, გააკეთებინოთ ადვილად გასაგები ექსტები, გულს კი ბევრს ვერაფერს გაუგებთ, თუ ფიზიოლოგი არა ხართ. ფიზიოლოგი „გულის დანახვაზე“ ადვილად აღადგენს დინამიკურ სახეებს და ისე ცოცხლად წარმოიდგენს გულის მუშაობას, როგორც ჩვენ ხელისას. ან თუნდაც ტვინი ადამიანისა. რას ხედავთ თქვენ აქ? რაღაც საიდუმლო მატერიას, დასცქერით, მაგრამ ვერ განასხეულებთ მას ვერავითარ მოძრაობაში. ფიზიოლოგი კი აქაც წარმოიდგენს ნერვების მუშაობას. თუ იგი დინამიკურ სახეებში ხედავს კავშირს გულის მოძრაობასა და სხეულის სითბოს წარმოქმნას შორის, იგი ვერ დაინახავს ასეთივე კავშირს ტვინის უჯრედების მუშაობასა და ჩვენი ცნობიერების ან მოძრაობას შორის. თუ ის ფილოსოფოსი და ფსიქოლოგია, ჰოპოთეზებსა და სახეებში ტვინის მუშაობას ტელეფონს ან ელექტროზარს შეადარებს, მაგრამ ამაზე შორს მაინც ვერ წავა. ჩვენ კი ვიცით, რომ ხელის, გულისა და ტვინის მუშაობა ერთსა და იმავე დინამიკურ კანონზომიერებას ემორჩილება. დიალოგში მოცეკვავის შესახებ ვალერი ლაპარაკობს მსახიობის სხეულზე, რომელიც ხელის მოძრაობას

ემსგავსება. იგი მოცეკვავის სულს გარეგნულად გამობხატავს. ხოლო „ახალგაზრდა პარკა“ გვაძლევს გრძნობას ტვინის მოძრაობისა, რასაც ჩვეულებრივი ხილვა ვერ ეგუება. „აქ პოეტმა გამოთქვა, რაც მასში ყველაფერზე უფრო ღრმა და ნამდვილია, ამიტომ ეს პოემა ერთდროულად ფიზიკურიცაა, ფსიქოლოგიურიც და კოსმოლოგიურიც“, — წერს ა. ტიბოდე¹.

მკითხველმაც ისევე უნდა შეძლოს ვალერიისეული ლექსების ამოკითხვა, როგორც ფიზიოლოგს შეუძლია თავის ტვინისა და ნერვული სისტემის საიდუმლოების ამოხსნა. იმავე ალბერტიბოდეს აზრით, ვალერი არქიტექტორისგან მოითხოვს იმას, რასაც მალარმე მუსიკისაგან. ლექსის მუსიკალობას, ვალერიის აზრით, შინაგანი კონსტრუქციული გამართლება აქვს. მის პოეზიაში არ არსებობს მატერიული რეალობა, მაგრამ არის სულიერი რეალობის სხეულებრივ ფორმაში გამოსახვის შესაძლებლობა და ზოგჯერ მისი დაპირისპირებაც შეგნების გამოვლენასთან. მათ შორის ჰარმონიის მიღწევა მხოლოდ პოეტის სულისა და მისი პოემის „სიტყვიერ ხორციელებაში“ გამოხატვით შეიძლება. სული თვითონ ირჩევს თავის სხეულებრივ (სიტყვიერ) ფორმას. ის თავისუფლება, რომელსაც კანტი მიაკუთვნებდა კანონის შემქმნელ ნებისყოფას, მიენიჭება პოეტსაც, როცა იგი ლექსის ახალ ფორმას ქმნის.

ვალერიის აზრით, სხეული არის ის, რაც აწმყოში არსებობს, სული კი მხოლოდ მიმართებათა შექმნის შესაძლებლობაა. „ის იყო და აღარ არის, იქნება და ჯერ არ არის. სული საჭმეა — ის, რაც შესაძლებელია ან შეუძლებელი, მაგრამ არასოდეს ის, რაც არის“, — წერს ვალერი თავის ესეში „სული და ცეკვა“. ამიტომ, მისი აზრით, მარტო სულს აქვს იმის შექმნის უნარი, რაც ჯერ კიდევ არ არის. ხოლო ის კი, რაც შექმნილია, ყოველთვის აწმყოსეულია და სხეულებრივი. სამყაროს დადგენილი სახე — მისი აწმყო არ შეიძლება პოეტის სულს აინტერესებდეს, რადგან ის არ არის

¹ A. Thibaudet, Paul Valery, Paris, 1923.

ქვეყნის სარკე. პოეტური სული საგანს ყოველთვის უმატებს რაღაცას და მხოლოდ მის მოძრაობას გამოხატავს. ვ ა ლ ე რ ი წერს: „სამყარო ერთი წუთითაც ვერ აიტანს იყოს ის, რაც არის. თითქოს უცნაურია იმის ფიქრი, რომ ის, რაც ყველაფერია, არ კმაყოფილდება თავისი თავით. იმის შიშმა, რომ იყოს ის, რაც არის, აიძულა იგი თავისთვის შეექმნა და დაეხატა ათასგვარი ნიღაბი. სხვა არაეითარი აზრი არა აქვს მოკვდავთა არსებობას. რატომ არიან ისინი მოკვდავნი? რადგან მათი საქმეა შეცნობა. რა არის შეცნობა? ეს არის არ იყო ის, რაც ხარ“.

პოეზიაში ეს იგივე თვალსაზრისია, რასაც ს ა რ ტ რ ი ს ექსისტენციალისტურ ფილოსოფიაში ყოველივე შეცნობილის გააჩაფრება (néantise) ეწოდება. ამ „გააჩაფრების“ თავიდან ასაცილებლად დეკადენტი პოეტები ერთმანეთს ეჭიბრებიან გაუგებარი ლექსების თხზვაში, რითაც „გამოცნობის სიხარულს“ ფაქტიურად „გამოუცნობლობის ტანჯვად“ აქცევენ. ბევრი მათგანი სრულიად იღებს ხელს გაგებინების პრინციპზე, რამდენადაც ლექსის უშინაარსობას და გაუგებრობას „პოეზიის ხ ა ნ გ რ ძ ლ ი ო ბ ი ს“ ნიშნად თვლის. არა მარტო ცალკეული პოეტები, არამედ მთელი ლიტერატურული მიმართულებანი იცავენ ამ პრინციპს. ასეთ მიმართულებათა მარტო ჩამოთვლაც დიდ დროსა და ადგილს მოითხოვს. XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ლიტერატურის ისტორიებში უამრავი ასეთი „სკოლაა“ აღნიშნული. საკმარისი იყო პარიზის ლათინურ კვარტალში რამდენიმე თანამოაზრის შეკრება, რომ ახალი პოეტური სკოლა წარმოქმნილიყო. ერთმა ფრანგმა პოეტმა იხუმრა კიდევ: ლათინურ ლექსიკონში აღარ დარჩა სიტყვა, რომლისთვისაც ...იზმი არ მიეკერებინოთ და ახალი ლიტერატურული სკოლა არ დაეარსებინოთო. ამ სკოლათა შორის ძირითადია პარნასიზმი, სიმბოლიზმი, ნეორომატიზმი, ექსპრესიონიზმი, ფუტურისმი, დადაიზმი და თანამედროვე აბსტრაქციონიზმი.

რიტმი და დინამიკა. „პასეისტური კულტურის“ კლასიკური ტრადიციების უარყოფისა და პოეტური გამოსახვის

ახალი ფორმების ძიებაში განსაკუთრებით ფუტურისტები და დადაისტები დახელოვდნენ. ისინი ახალი, „ინდუსტრიალური ეპოქისათვის“ შესაფერი სტილის შექმნას თვლიდნენ თანამედროვე პოეზიის მთავარ დანიშნულებად. იტალიელი ფუტურისტები სამოღვაწეო ასპარეზზე ტექნიკის უკანასკნელი მიღწევებისა და მსხვილი ინდუსტრიალური ცენტრების ულტრაურბანისტული ხოტბით გამოვიდნენ. ტექნიკის კულტი, წარმოების ინდუსტრიალიზაცია, მანქანათმშენებლობის კოლოსალური ზრდა, იმპერიალისტური ომების მზადება, ახალი ცხოვრების რიტმი და დინამიკა — ეს არის ფუტურისტული შემოქმედების მთავარი დამახასიათებელი ნიშანი.

უნდა აღინიშნოს, რომ ფუტურისტების მხატვრული პროდუქცია მწირაა, რომ ისინი უფრო თავიანთი განცხადებებით, დეკლარაციებითა და მანიფესტებით არიან ცნობილნი, ვიდრე მხატვრული შემოქმედებით. ასე მაგალითად, იტალიელი ფუტურისტების მეთაურს მ ა რ ი ნ ე ტ ს თითქმის არც ერთი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები არ მოუცია. მისი „შედევრები“, „მაფარკა ფუტურისტი“ და „ბრძოლა ტროპოლთან“, გარდა იმისა, რომ მეტად მდარე მხატვრული ღირსებისანი არიან, ზოგჯერ არც წარმოადგენენ ფუტურისტების დეკლარაციული მოთხოვნის მხატვრულ ილუსტრაციას. „მაფარკა ფუტურისტის“ შესახებ კრიტიკაში დაეაც კი არსებობს, არის თუ არა ის საერთოდ ფუტურისტული ნაწარმოები. სხვა ფუტურისტი პოეტების შემოქმედებაში ეს მიმართულება უფრო თანმიმდევრული ხასიათისაა. ფოლგორეს წიგნი „მოტორების სიმღერები“ შინაარსით სავსებით შეეფარდება ფუტურისტული მანიფესტების მოთხოვნებს, მაგრამ მხატვრულ-სტილისტური თვალსაზრისით აქაც აშკარად ჩანს ფუტურისტული თეორიისა და პრაქტიკის განსხვავება. ფოლგორე ხოტბას ასხამს ელექტრონს, მანქანებსა და ძრავებს. იგი არც ომის პროპაგანდაზე ამბობს უარს. მისი აზრით, ომი საუკეთესო საშუალებაა თანამედროვე საზოგადოების განსაკურნავად, რადგან, თურმე, ის იხსნის ახალგაზრდობას პასიურობისაგან. პ ა ო ლ ო ბ უ ც ი სპეციალურ წიგნს წერს ომზე. სხვები

პიმნებს თხზავენ აეროპლანებზე. მათ ნაწარმოებებში იგრძნობა ერთგვარი სიახლე, ნოვატორობა, მაგრამ ისინიც უფრო თავიანთი მანიფესტებითა და დეკლარაციებით არიან ცნობილნი, ვიდრე მხატვრული შემოქმედებით.

აცხადებენ რა აბსოლუტური ნოვატორობის პრეტენზიებს, ფუტურისტები ნიჰილისტურად უარყოფენ მთელ იმ მდიდარ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას, რაც კაცობრიობას, კერძოდ, იტალიას, შეუქმნია საუკუნეების მანძილზე. მომავლის სრულიად ახალი ხელოვნების შექმნის ცარიელი, მხატვრულად გაუნადღებელი ლოზუნგებით ისინი ხელადებით „სპობენ“ „პასეისტური კულტურის“ ყველა მონაპოვარს. ფუტურისტები ებრძვიან არა მარტო ლიტერატურის, მხატვრობის, მუსიკის და ხელოვნების სხვა დარგების გამოჩენილი წარმომადგენლების მხატვრულ შემოქმედებით პრინციპებს, არამედ საერთოდ ყოველგვარ ძველსა და ისტორიულს. ცნობილია ახალი ურბანისტული კულტურით გატაცებული ფუტურისტების ჯვაროსნული ლაშქრობა ისტორიული ძეგლებით მდიდარი ქალაქების, რომის, ფლორენციისა და ვენეციის წინააღმდეგ. 1920 წელს ფუტურისტებმა ვენეციის ერთ-ერთი კოშკიდან ამ ქალაქის წინააღმდეგ მიმართული მანიფესტის მრავალი ათასი ეგზემპლარი გადმოყარეს. ეს მანიფესტი მ ა რ ი ნ ე ტ მ ა თეატრ „ფენეჩიშიც“ წაიკითხა საზოგადოების წინაშე. ხალხმა დაუსტვინა მას. მაშინ მარინეტის თანამოაზრენი ბოჩოლო, რუსოლო, კარა, მაცო და სხვები მუშტებით დაერივნენ მყურებლებს. ხალხის სტვენისა და საერთო ღრიანცელის აკომპანიმენტის ქვეშ მ ა რ ი ნ ე ტ ი მ მაინც მოახერხა მანიფესტის ბოლომდე ჩაკითხვა. მისი მანიფესტი ზიზღს უცხადებდა ვენეციას. მოითხოვდა გონდოლების, მისი სიტყვით, ამ „კრეტინების სარწვევლის“ დაწვას. მ ა რ ი ნ ე ტ ი იმედს გამოსთქვამდა, რომ ვენეციაშიც შემოანათებდა ელექტრონის „ღვთაებრივი შუქი“ და მოჰკლავდა „რომანტიკულ მთვარის სინათლეს“. მანიფესტში „ფუტურისტული სიტყვა ვენეციელებს“ მ ა რ ი ნ ე ტ ი მ გადმოისროლა მოწოდება: „მოჰკალით მთვარის სინათლე!“ „რომანტიზმისაგან დამპალო ვენეციავე, — წერდა იგი, — მოვიქანცეთ ეროტიკული თავგადასავლების, ავხორ-

ცობის, სანტიმენტალიზმისა და სევდისაგან, შენ კი შენს ყოველ მოსახვევში ვუაღოთ პირშებურვილ ქალებს გვთავაზობ“. მანიფესტი მთავრდება სიტყვებით: „ვიხსნათ ქვეყანა სიყვარულის ტირანიისგან, რომანტიკული საღამოებისა და საცოდავი სერენადებისაგან“.

ასე ებრძოდა ფუტურისმი „პასეისტურ“ ქალაქ ვენეციას, რომელსაც „პლუტ ანტიკვარების ბაზარს, სნობიზმისა და უნივერსალური უგუნურების მაგნიტურ პოლუსს“ უწოდებდა. ასევე ილაშქრებდნენ ფუტურისტები რომისა და ფლორენციის წინააღმდეგ. სამივე ქალაქს — ვენეციას, ფლორენციას და რომს — ისინი იტალიის „სამ ჩირქიან ჭრილობად“ თვლიდნენ. სამაგიეროდ მ ა რ ი ნ ე ტ ი და მისი მომხრეები ხოტბას ასხამდნენ იტალიის ახალ სამრეწველო-სავაჭრო ცენტრებს — მილანს, ტურინს, გენუას და სხვ.

იტალია მდიდარია ისტორიული ძეგლებით, სიძველეთა დამცველი მუზეუმებით, ანტიკვარიუმებით. ფუტურისტებმა თავიანთ პირველ მანიფესტშივე მოითხოვეს დაენგრიათ ყველა მუზეუმი, ცეცხლი შეეგდოთ ბიბლიოთეკის თაროებზე, დაეხურათ აკადემიები და კონსერვატორიები. ასეთი განწყობილება მათ ბოლომდე შეერჩათ. 1923 წელს იტალიელი ფუტურისტების უკანასკნელი თაობის ყურნალ „მოპეგოს“ მოწინავეში დაბეჭდილი იყო „ფუტურისტული მოთხოვნები მთავრობისადმი“. ისინი მოითხოვდნენ დაუყოვნებლივ დახურულიყო იტალიის ყველა მუზეუმი და აკადემია. უნდა ითქვას, რომ მთავრობაც თანუგრძობდა ამ ბარბაროსულ მოთხოვნებს. ბ. მ. უ. ს. ო. ლ. ი. ნ. ი. მ. იტალიის მთავრობის სათავეში ჩადგომის შემდეგ უცხოელ ჟურნალისტებთან საუბარში განაცხადა: „ჩვენ არ გვსურს ვიყოთ მუზეუმების დარაჯები: ჩვენი წარსული საოცარია, მაგრამ მუზეუმში მე მხოლოდ ორჯერ ვიყავი“.

პასეისტური კულტურის წინააღმდეგ ბრძოლა იტალიელი ფუტურისტების მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანია. „წარსულის კულტი და არტისტული მერკანტილიზმი შავი ჭირია, რომელიც ბობოქრობს ჩვენს შორის“, — თქვა მ ა რ ი ნ ე ტ ი მ ფუტურისტების მიტინგზე ლონდონში.

სამაგიეროდ ფუტურიზმი მათ მიაჩნდათ მომავლის სრულიად ახალ და ქვემარტ ხელოვნებად. „ფუტურიზმი შოლტია, რომლის მეოხებითაც ჩვენ ვახლებთ სისხლის მიმოქცევას იტალიის პასეისტურ სახეზე“. — წერდა იგივე მარინეტის.

მიუხედავად ამისა, მაინც არ შეიძლება ითქვას, რომ იტალიური ფუტურიზმი სრულიად არ იყო დაკავშირებული ლიტერატურულ ტრადიციებთან, რომ მათ არ ჰყავდათ თავიანთი წინამორბედები. პირიქით, იგი ბუნებრივი შედეგია ევროპის ბურჟუაზიული ლიტერატურის ევოლუციისა XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში. არავითარი ფასი არა აქვს მარინეტის უპასუხისმგებლო განცხადებას, თითქოს ფუტურიზმის იდეა მას უცებ მოუვიდა თავში, როცა გაქანებული ავტო თხრილში გადაეჩხვა. ურბანიზმი ჯერ კიდევ ზოლას, ვერჰარნისა და უიტმენის შემოქმედებაში განვითარდა. ფუტურისტებამდეც ბევრმა მწერალმა უმღერა დიდ სამრეწველო ქალაქებს და საერთოდ „ასფალტურ კულტურას“, რაც შემდეგ იტალიელმა ფუტურისტებმა ფეტიშად აქციეს. მათ ბევრი რამ ისწავლეს პარნასელებისა და მალარმეს პოეტიკისაგან: ლექსის ძირითად პრინციპად ბგერითი მუსიკალობის აღიარება, ტრადიციული სინტაქსის დარღვევა, სიტყვის გათავისუფლება გრამატიკის კანონებისაგან, პუნქტუაციის წესების უარყოფა, თვთრა ლექსებით წერა და სხვა. სიმბოლისტური პოეზიის ევოლუცია გვიჩვენებს, თუ ესთეტიზმისა და წმიდა ხელოვნების ე. წ. „სპილოს ძვლის“ კომპიტი თავშეფარებულმა რამდენმა მწერალმა სცადა თავისი შემოქმედების უკანასკნელ პერიოდში გამოესახა ახალი ქალაქური კულტურის მაჯისცემა. ამის ცოცხალ მაგალითს თუნდაც ემილ ვერჰარნი წარმოადგენს. ვერჰარნი ბელგიის პატრიარქალიზმის ფლანდრიული იდილიური პეიზაჟების ხატვისა და საერთო მელანქოლიურ, პესიმისტური განწყობილებებიდან დიდი სამრეწველო ქალაქის რომანტიკაზე გადავიდა.

ზოგიერთი ფუტურისტი თავის მასწავლებლად ფრანგ სიმბოლისტებს თვლის, მაგრამ იმის აღუნიშნავად, თუ რაში გა-

მოიხატება ეს მასწავლებლობა, კიდევაც ემიჯნება მას. მარინეტი ლონდონში სპეციალურად გამოვიდა ამ საკითხზე. აღიარა რა სიმბოლისტები ფუტურისმის ინტელექტუალურ მამებად, მარინეტიმ მკაცრად უარყო მათი შემოქმედებითი პრინციპები, რადგან სიმბოლისტები თურმე მდინარეში თავუჯულმა მიცურავენ, მისჩერებთან წარსულის ცას და სილამაზეს. მისი აზრით, სიმბოლისტური პოეზია არ არსებობს სევდისა და ისტორიულ-ლეგენდარული ამბების გარეშე. მარინეტიმ სიმბოლისტებს—ედგარალან პოს, ბოდლერს, მალარმეს და ვერლენს—„მთვარის უკანასკნელი მიჯნურები“ უწოდა. ერთ-ერთ თავის გამოსვლაში მარინეტიმ ფუტურისტული ლიტერატურის წინამორბედებად დაასახილა ემილ ზოლა, უოტ უიტმენი, პოლადანი, ოქტავ მირბო, გუსტავ კანი და ემილ ვერჰარნი.

ასეთია იტალიელი ფუტურისტების დამოკიდებულება ტრადიციებთან საერთოდ, და კერძოდ კი მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნეების ლიტერატურულ მიმართულებებთან.

სიჩქარის სილამაზე. ისმება კი ხვა: რაში გამოიხატა ფუტურისტული ლიტერატურის ნოვატორობა, მათი „შემოქმედებითი რევოლუცია?“ ურბანიზმს, როგორც ფუტურისტული მიმართულების ერთ-ერთ ძირითად მოტივს. ჩვენ უკვე შევხებთ. ამავე მოტივთან არის დაკავშირებული რიტმის, დინამიკისა და სისწრაფის საკითხი, რაც მარინეტელებმა თავიანთი რწმენის დასაყრდენ ძალად გამოაცხადეს. ფუტურისტი პოეტების — ფოლგორეს, ბუციას, ალტომარეს და სხვების პოეტური შემოქმედების ძირითადი სახეა მიდრეკილება სისწრაფისადმი, აეროპლანებისა და ექსპრესების სრბოლისადმი, მოტორების გუგუნისა და პროპელერების „თვალშეუვლები ბრუნვისადმი“. დინამიკის მისტიკური წარმოდგენა პირდაპირი შედეგია ურბანისტული „სიჩქარის სილამაზით“ გატაცებისა. ფუტურისტების ერთ-ერთ მანიფესტში სწერია: დღემდე მწერლები ასახავდნენ უძრობას, ჩვენ კი სიჩქარის ექსტაზს გამოვხატავთ, აღვზებულ უძილობას, გიმნასტურ ნაბიჯს, სახიფათო ნახტომს, სილის

გაწვნას და მუშტის დარტყმას. ისინი აცხადებენ, რომ სამყაროს სიღიადე გამდიდრდა ახალი სილამაზით, „სიჩქარის სილამაზით“. მ ა რ ი ნ ე ტ ი მოითხოვდა ლიანდაგზე მუხლის მოყრას და „ღვთიურ სიჩქარეზე“ ლოცვას. სრული სისწრაფით სარბოლა მისი რელიგიის ახალი სახე იყო, ახალი ლოცვა და მორალი. ნოვატორული სტილის შექმნის საკითხიც სიჩქარის კულტთანაა დაკავშირებული. ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკურ მანიფესტში, რომელიც მ ა რ ი ნ ე ტ ი მ 1912 წელს გამოაქვეყნა მილანში, ავტორი წერს: „აეროპლანზე ბენზინის ბატან ჯდომის დროს უცებ ვიგრძენი ჰომეროსისაგან მემკვიდრეობით მიღებული სინტაქსის სასაცილო ამოება“. იგი მოითხოვს „სიტყვის ლათინიზმის ტყვეობისაგან“ განთავისუფლებას.

ფუტურისტების მოთხოვნები ახალი ლიტერატურის ფორმის საკითხში მოკლედ შეიძლება ასე ჩამოვყალიბოთ: ტრადიციული სინტაქსის დარღვევა ზმნის უმთავრესად განუესაზღვრელ კილოში ხმარება არსებით სახელთან ვითომ უფრო ელასტიურად მისაყენებლად, ზედსართავი სახელების უარყოფა, რათა არსებით სახელებს მეტი დინამიკურობა მიეცეს. მათი აზრით, ზედსართავი სახელი შეჩერებას მოითხოვს, განსჯას, რაც ფუტურისტულ სტილს არ ეგუება. ზმნისართი, „ძველებური მავთულია“, რომელიც სიტყვებს ერთმეორესთან აკავშირებს, ფრაზაში მას „სიზმარისებური მონოტონურობა“ შეაქვს. რაკი ზედსართავი სახელები, ზმნისართები და ყოველგვარი მაკავშირებელი სიტყვები უარყოფილია, იცვლება პუნქტუაციის წესიც. მ ა რ ი ნ ე ტ ი და მისი მიმდევრები უარყოფენ სასვენი ნიშნების ხმარებას, ხოლო მოძრაობისა და მიმართულების აღსანიშნავად მათემატიკურ ნიშნებს იყენებენ (=, +, —, :, X და სხვ.); ისინი ტრადიციული ანალოგიების რეფორმასაც მოითხოვენ. ანალოგიების საგნების უშუალო მსგავსების აღსანიშნავად გამოყენება (ადამიანის მეორე ადამიანთან შედარება, ცხოველისა — ცხოველთან), მათი აზრით, ფოტოგრაფიულია და მიუღებელი. ამის ნაცვლად მ ა რ ი ნ ე ტ ი „ანალოგიების ორკესტრულობას“ იგონებს. მისთვის ყოველი საგანი თავისთავადაა ესთეტიკური ფე-

ნომენი. იგი უარყოფს გრძნობას. აქედან მომდინარეობს ადამიანის ფსიქოლოგიის განდევნა ლიტერატურიდან და მისი შეცვლა „საგნებისა და ნივთების ინსტინქტებით“. მ ა რ ი ნ ე ტ ს სურს ადამიანის მე-ს მასალით შეცვლა ისე, რომ მასალას არ მიეწეროს მე-ს თვისებები. იგი წერს: „დღეიდან ლითონის ნატეხის ან ხის მხურვალება უფრო მეტ ვნებას აღძრავს ჩვენში, ვიდრე ქალის ღიმილი“.

ფუტურისტების მოთხოვნილებებია: ორგანიული მოძრაობის მექანიკური მოძრაობით შეცვლა, მოტორების და არა ადამიანების საუბარი, ელექტროძრავი და არა ცოცხალი არსება, მ ა რ ი ნ ე ტ ი აცხადებს, რომ ჩვენ „ცხოველთა სამეფოდან გადავდივართ მექანიკის სამეფოში“. სხვა ფუტურისტებიც მოითხოვენ გონების შეცვლას ინტუიციით. ევროპულმა კრიტიკამ ამ საკითხში ა. ბ ე რ გ ს ო ნ ი ს ინტუიციური ფილოსოფიის გავლენა დაინახა. მ ა რ ი ნ ე ტ ი გამოეხმაურა ამას და განაცხადა, რომ გონების სიძულვილი ბ ე რ გ ს ო ნ ა მ დ ე დ ა ნ ტ ე ს ა და ე დ გ ა რ პ ო ს შემოქმედებაშიც ჩანდა. მ ა რ ი ნ ე ტ ი ამტკიცებს, გონებისა და ინტუიციის ფენომენები ბ ე რ გ ს ო ნ თ ა ნ ერთმანეთისაგან გათიშულია, მე კი მათ ვაერთიანებო.

ფუტურისტების ტექნიკურ მანიფესტში დადგენილი ნორმებით დაწერილ ნაწარმოების გაგება თითქმის შეუძლებელია. ეს მ ა რ ი ნ ე ტ მ ა ც ი ცის და ამიტომაც აცხადებს, რომ ნორმები სპეციფიკურია მხოლოდ მხატვრული ლიტერატურის სფეროში, ხოლო მეცნიერების, ფილოსოფიის, პოლიტიკასა და ჟურნალისტიკის დარგში დასაშვებია ტრადიციული სინტაქსური ნორმებისა და პუნქტუაციის წესების გამოყენება. მარინეტელების მანიფესტები, მართლაც, ჩვეულებრივი სტილითაა დაწერილი. „მხატვრული“ ნაწარმოებები კი სიტყვების ცარიელ ექოლახიას წარმოადგენს, თუმცა თვითონ მ ა რ ი ნ ე ტ ი მ ამ ფორმალისტურ-სტილისტურ ჯამბაზობას „უშუალო წარმოსახვა“ და „გათავისუფლებული სიტყვები“ უწოდა. უარყო რა ყოველგვარი დაკავშირებული სიტყვები-მავთულები, მ ა რ ი ნ ე ტ ი მ არსებითი სახელებისა და საგნების უბრალო ჩამოთვლით ენას დაუკარგა ურთიერთობის ფუნქცია და

უაზრო სიტყვების აკრობატიკად აქცია. შემდეგში მ ა რ ი ნ ე ტ ი კიდევ უფრო შორს წავიდა და არსებული ტიპოგრაფიული წესების რეფორმა მოითხოვა. ამიტომაა, რომ ფუტურისტების ნაწერებში ერთმანეთშია არეული მრავალნაირი შრიფტი და სხვადასხვა ფერის საღებავები, რომლებიც თითქოს „აზრის ფერით წარმოსახვას უზრუნველყოფს“.

იმის ნათელსაყოფად, თუ რას ნიშნავს პრაქტიკულად ფუტურისტული სტილი, მოვიტანთ ერთ-ერთ ამონაწერს მ ა რ ი ნ ე ტ ი ს წიგნიდან „ბრძოლა ტრიპოლთან“: „1, 2, 3, 4, 5 სეკუნდი ზარბაზნები ალყა გამოშიგნული დუმილი აკორდი ცამ-ცუმ იმავე წუთს ეხო ეხო ეხო სულ ეხო დავეუფლოთ ჩქარა დავაქტუცმაცოთ უსაზღვრო სიმორეში ჯანდაბისაკენ ცენტრში ცენტრში 50-კილომეტრიანი კარტეჩი ხტომა 2—3 6—8 უკუთქმა გირები დარტყმა მუშტის დარტყმა თავის დარტყმა ბატარეა სრული სწრაფვა ძალა ბობოქრობა რეგულირება საათების თარეში ბედი ესე ზღაბალი მნიშვნელოვანი აშკარა სიზანტე ტყეპნით კითხვა საოცარი შეშლილები ძლიერ ახალგაზრდანი ძლიერ აღტაცებულნი კრანი ბრძოლა ფურია განჯაში ცოტა ცოტა კიმ კიმ ფერია ფლიგ ქისმონი ტოებზე ჟღერა ბატალიონი კრაკ კრაკ ნელა რიცხვი 3/4 მარიცა ოფიცრების ყვირილი ჩხუბი ჩქარა კამ იქ ბუმ პამ პამ აქ იქ შორს ირგვლივ ძლიერ მალლა ყურადღება ეშმაკმა წაიღოს თავზე ეშმაკი ალი ალი ალი“.

მხატვრული სიტყვის ასეთ „შედევრებზე“ უპირისპირებენ იტალიელი ფუტურისტები მსოფლიო ლიტერატურის გენიალურ ნაწარმოებებს.

უახლოეს პერიოდში ასეთივე „ახალ სტილს“ იცავენ ხელოვნებისა და ლიტერატურის „უნივერსალური სკოლის“ აბსტრაქციონიზმის წარმომადგენლები. მოდერნისტი პოეტებიდან ზოგი „ორიგინალობას“ იმაში იჩენს, რომ ფრანგი ინსტრუმენტალისტებისა და იტალიელი ფუტურისტების მსგავსად ლექსებს ახლაც სხვადასხვა ზომის შრიფტით ბეჭდავენ. ასეთი ცდები აბსტრაქციონიზმზე კი არა, თვით ფუტურიზმზეც ადრინდელია. ამის მაგალითია ფრანგი ინსტრუმენტალისტი რ ე ნ ე ჰ ი ლ ი. შტ. გ ე ო რ გ ე, გარდა წერტილისა, სხვა

სასვენ ნიშნებს არ ხმარობს. თავის „ორიგინალობას“ იგი იმითაც გამოხატავს, რომ არსებით სახელებს ასომთავრულით არ წერს. დადაისტების ზოგიერთ ნაწარმოებში პუნქტუაციის წესებს სუნთქვის მომწესრიგებელი მითითებები (ჩაისუნთქე, ამოისუნთქე) ცვლის. მარცვალთა კანონზომიერ რაოდენობას დიდი ხანია რაც არ იცავენ. კ. მ ა ნ დ ე ს ი ერთმარცვლიან ლექსების წერაში ვარჯიშობს. პ. კ ლ ო დ ე ლ ი კ ი იმდენად უგულვებელყოფს მეტრიკულ ზომას, რომ მკითხველი ვერც არჩევს სად ლექსია და სად პროზა. ასეთ ლექსებში სიტყვის ლოგიკური შინაარსის უგულვებელყოფა სრულ უაზრობამდეა მისული. ამ მხრივ განსაკუთრებით დადაისტებმა „ისახელეს“ თავი. მათ იპიც არ სურთ იკოდნენ, რას უნდა ნიშნავდეს სიტყვა „დადა“, რომლისგანაც წარმოდგება ამ ლიტერატურული სკოლის სახელწოდება.

ჩვენთვის ასეთი მოვლენა უცხო არ არის. „დადა“ იგივეა დადაისტებისათვის, რაც „არაფერი“ ექსისტენციალისტებისათვის. როგორც მ ა რ ტ ი ნ ჰ ა ი დ ე გ ე რ მ ა უარყო „არაფრის“ განმარტების შესაძლებლობა, რამდენადაც ის არაფერია, ასევე დადაისტები ამბობენ უარს იმის განმარტებაზე, თუ რას ნიშნავს „დადა“, რადგან, მათივე თქმით, „იგი არაფერს არ ნიშნავს“.

ჩრდილის ქანდაკება. მაინც რომ ვინმემ ჰკითხოს დადაისტებს — ტ რ ი ს ტ ა ნ ც ა რ ა ს , ფ რ ა ნ ს ი ს პ ი კ ა ბ ი ა ს , რ ი ჰ ა რ დ ჰ უ ლ ზ ე ნ ბ ე კ ს ა ნ ჰ უ გ ა ი ბ ა ლ ს — ამ სიტყვის მნიშვნელობის შესახებ, ისინი განგებ დააბნევენ პასუხს, რომ ვერავენ შეძლოს „გაცნაურება დაფარულისა“. აი, ნაწყვეტი ტ რ ი ს ტ ა ნ ც ა რ ა ს დადაისტური მანიფესტიდან: „მოსპობა ლოგიკის, იმპოტენტთა როკვა, ქმნა არის დადა, მეხსიერების მოსპობა არის დადა, არქეოლოგიის მოსპობა არის დადა, მომავლის მოსპობა არის დადა. იქნებ დადა, ღრიალია, ბრძოლის ველზე დაცემულ ვაჟკაცს რომ ამოხდება, ან გროტესკული გამოხატვა სასიკვდილო აგონიისა... არავინ იცის რა არის დადა... და ბოლოს დადა არაფერს არ ნიშნავს. საჭირო არ არის ღრო დაკარგოთ სიტყვების გაგებაზე, რომელთაც არავითარი აზრი არა აქვთ“ და ა. შ.

პარნასელების, დადაისტების, ფუტურისტებისა და დღევანდელი აბსტრაქციონისტი პოეტების შემოქმედებითი პრაქტიკა ადასტურებს სრულიად გარკვეულ მისწრაფებას გაათავისუფლონ პოეტი „აზრისა და გონების ზედმეტობისაგან“, ხოლო ლექსები ბგერების თვითნებურ თამაშად აქციონ. მათ არ სურთ ლექსიდან რამე გამომდინარეობდეს, არ უნდათ აზრი, ცოდნა, გაგება; მეტიც. მათ არცოდნა მიაჩნიათ ღირსებად. დადაისტი ყო რ ყ დ ე ს ე ნ ი წერს: „რა არის მშენიერება? რა არის სიმახინჯე? რა არის დიდი, ძლიერი, სუსტი? ვინ არის რენანი? როდენი? ფოშე? არ ვიცი. რა არის მე? არ ვიცი, არ ვიცი, არ ვიცი, არ ვიცი“.

„შინაარსის ზედმეტობისაგან“ გათავისუფლებული წმიდა მუსიკალური ლექსების შექმნის ან უკეთ „გაკეთების“ ტექნიკა ჯერ პარნასელებმა მოიგონეს, ხოლო შენდევ დადაისტებმა ასეთ ცინიკურ ფორმაში გამოხატეს: თუ გინდათ გააკეთოთ კარგი ლექსი, აიღეთ გაზეთი. აიღეთ მაკრატელი. ამოსკერით რომელიმე სტატია. დააქუცმაცეთ ცალკე სიტყვებად. ჩაყარეთ ყუთში. აურიეთ. შემდეგ თითო-თითოდ ამოიღეთ, როგორც ხელში მოგვხდეთ. დაალაგეთ ერთმანეთის გვერდით იმ ფორმით, როგორი ლექსის მიღება გინდათ და თქვენ მიაღწევთ სასურველ შედეგს“.

ეს რომ ხუმრობა არ არის, თვით პარნასელებისა და დადაისტების „შიდევრებიდანაც“ ჩანს. ფრანგმა პოეტმა კატრინ მანდესმა დაწერა: „ამოცი სტრიქონისაგან შემდგარი ლექსი, რომლის 59 სტრიქონი შედგება ქალების მუსიკალურად ალიტერირებული სახელებისაგან (ალმა-ალინ, სულმა-სელინ და სხვ.); ხოლო უკანასკნელ სტრიქონში სწერია: „დანარჩენები დამავიწყდა“.

დადაისტებმა პარნასელ წინაპრებს გადააჭარბეს. მათს ერთ-ერთ მეთაურს ტ რ. ც ა რ ა ს ასეთი ლექსი აქვს:

შთაგონება, შთაგონება, შთაგონება,
 შთაგონება, შთაგონება, შთაგონება,
 შთაგონება, შთაგონება, შთაგონება,
 შთაგონება, შთაგონება, შთაგონება,
 ბუმ-ბუმ, ბუმ-ბუმ, ბუმ-ბუმ და სხვა.

ან ლექსი, რომელიც მხოლოდ ერთი სიტყვის „იღრიალეს“ განმეორებისაგან შედგება:

იღრიალე, იღრიალე, იღრიალე...

და ამ დაუსრულებელ „იღრიალეს“ მოსდევს უკანასკნელი სტრიქონი:

აი, ეს ძალიან სიმპტომატურია.

პოეზიის ეს საყმაწვილო სენი ერთ დროს ცნობილმა რუსმა და ქართველმა პოეტებმაც მოიხადეს. რუსეთში ხ ლ ე ბ ნ ი კ ო ვ ი ს ა და კ რ უ ჩ ო ნ ი ხ ი ს ფუტურისტული ლექსები, ხოლო საქართველოში იერეთწოდებული H_2SO_4 -ის ჯგუფის პოეტური ცდები ასეთივე უაზრობას წარმოადგენს. აქ ყველაფერია გაერთიანებული ან ერთმანეთში არეული: ექსპრესიონიზმი და ფუტურიზმი, დადაიზმი და ექსტრემიზმი, თანადროულობის კინემატოგრაფიული გადაღაგება და სიტყვათა აკრომატიკა, მსოფლიო კვადრატურა და სტამბი; ჯამბაზობა. H_2SO_4 -ელები ცდილობენ ცნებათა ყოველად წარმოუდგენელი კავშირებით გამოიწვიონ გაუგებრობა, შექმნან მზისა და ჩრდილის ქაჩდაკება, თქვან, რომ ფეხები ქალწულებივით უწყვიათ გულში, ხოლო კუჭი ბექებზე აქვთ გამობმული. ისინი უარყოფენ „მონოტონურობის ლოგიკას“: სულ დღეს სულ ხვალ სულ ზეგ სულ შარშანწინ უფრო გაისად უფრო წელს უფრო ზეგ უფრო ხვალ უფრო შარშანწინ და ა. შ. ქართველი ფუტურისტებიც იშვიათად ხმარობენ სასეენ ნიშნებს, მექანიკურად „ადგენენ“ უცნაურ შედარებებს, წერენ, რომ პროსპექტი მაიმუნივით წეება თავის მკლავებზე, ან რომ თვალში ჩადგებიან და ფანჯარას ჩაიცვამენ. მათი აზრით, ყოველ საგანს შეიძლება რიცხვითი ნათესაობა მოენახოს და გრაფიკულ მოძრაობაში გამოისახოს: „ $1=2$ მოძრაობის რგოლი ეს ღერძი y და მიწის ბურთი a პლანეტა უდრის 1 ორბიტის გარშემო მოძრაობის დროს ის აკეთებს მოძრაობის ორ ფორმას: მოძრაობის ღერძის გარშემო და ორბიტის გარშემო, მიწის ბურთი რჩება 1 , მოძრაობის ფორმა 2 , აქედან $1=2\dots$ “ და სხვა.

H₂SO₄-ელებმა პოეზია მხოლოდ აკუსტიკურ და ვიზუალურ მოვლენად გამოაცხადეს. ისინი ალიტერირებული ბგერების ხელოვნური კონსტრუქციებით ცდილობდნენ მუსიკალური ელერადობის გაძლიერებას. ამ პრინციპის მიხედვით დაიწერა:

გურავული მორვეი ბორგეი ვერავული
გურავული ქუფრი მორბო კუპრი
გურავული შორი შური გვიმბა იბრო,

ან ძლიერი მინაგანი პოეტური ექსპრესიის შემცველი, მაგრამ მაინც აშკარად ფორმალისტური:

აიღო ბაიღებს ბუღე ბაიღებს
ცირა მუხლენზე გულ-ფილტვს დაიღებს
ცირა ცაბო ცირა წარბი
ცირა წარბად წარბენილი.

უფრო ადრე გ. ტ ა ბ ი ძ ი ს ლექსებშიც შეიმჩნეოდა „ორკვანტრული სიტყვებისადმი“ მიდრეკილება:

ბობრი ბელავდა კახაბალს ეოლას
ბორკილს ბატბო ქარვა მორგვა.

ზოგჯერ იგი ისეთ გამოთქმებსაც ხმარობდა, რომელთაც შეიძლება მხოლოდ აკუსტიკური გამართლება ჰქონდეთ: „აჩალეს ჩალა“, ან „უცებ მოჰყვება ქარხალი ხარხარს“, მაგრამ გ. ტ ა ბ ი ძ ი ს შემოქმედებაში ეს სრულიად შემთხვევითია და თითო-ორჯერ მაგალითით ამოიწურება.

რუსმა და ქართველმა პოეტებმა დროზე დააღწიეს თავი ასეთ ფორმალისტურ ცდუნებებს. ამასთანავე დიდი დახმარება გაუწია საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების საერთო გეზმა. და თუ ახლა მას ვიხსენებთ, მხოლოდ იმის მისათითებლად, რომ დასავლეთის ბურჟუაზიული პოეზია არამცთუ გამოვიდა ასეთი უკიდურესი ფორმალიზმის მოჭადოვებული წრიდან, არამედ კიდევ უფრო გააღრმავა ის. აბსტრაქციონისტული სკოლის მიმდევრები ახლაც აგრძელებენ ფუტურისტებისა

და დადაისტების დრომოქმულ ტრადიციებს. დღესაც იბეჭდება ასეთი „ლექსები“:

ბუემლეი, ბუუმლეი, ბუუმლეი, ბუუმ,
 ბუუმლეი, ბუემლეი, ბუუმლეი, ბუუმ,
 ბუუმლეა, ბუემლეი, ბუუმლეა, ბუუმ,
 ბუუმლეი, ბუემლეი, ბუემლეი, ბუუმ,
 ბუუმლეი, ბუემლეი, ბუემლეი, ბუუმ,
 ბუუმ...

ეს დაუსრულებელი „ბუემლეი, ბუუმ“ შეიძლება მართლაც გადმოსცემდეს კონგოელი ნეგრების დოლის ბრახუნის რიტმს, მაგრამ ეს უფრო მუსიკალური პარტიტურის საქმეა, ვიდრე პოეზიის. დავუშვათ, რომ აქ პირველყოფილი, პრიმიტიული მუსიკის ინტონაციებია გადმოცემული და პოეტი სხვა მიზანს არც ისახავს, მაგრამ უფრო უახლესი პერიოდის ულტრა-ფორმალისტურ ლექსებში გამოსახვის ეს მინიმალური შესაძლებლობაც ქრება. თუ სიტყვას აქამდე მუსიკალობის ფუნქცია მაინც ჰქონდა, ახლა მას მხოლოდ გ რ ა ფ ი კ უ ლ ი მნიშვნელობა ეძლევა. განიხილავს რა პოეტური ენის ალოგიკურობის ასეთ უკიდურესობას, ი. ბოკენსკი იწერს, რომ მკითხველს ისღა დარჩენია ლექსის მართო გრაფიკული ფორმით დაკმაყოფილდესო. თუ ეს მართლა მოსახერხებელია, მაშინ „სიტყვათა აკრობატიკის“ პოეზია ისევე დაუახლოვდება მხატვრობას, როგორც მუსიკა. მაგრამ რაც არ უნდა უყუროს მკითხველმა თანამედროვე ამერიკელი პოეტის ა რ ჩ ი ბ ა ლ დ მ ა კ ლ ე ი შ ი ს ამ „საპროგრამო“ ლექსს, ვერც პოეტურს, ვერც გრაფიკულსა და ვერც მუსიკალურ შთაბეჭდილებას ვერ მიიღებს:

r
 nbows
 gw ine
 per
 pendie ul ar ly
 ver
 tclly

rec t ng ly
 apn
 in th nck

მეტაფორული საოცრება. ცხადია, დასავლეთში აბსტრაქციონისტების გარდა არიან ბურჟუაზიული პოეზიის სხვა უფრო „აკადემიური“ სკოლების წარმომადგენლებიც, მაგრამ მათ ლექსებშიც ხშირადაა დარღვეული პოეტური მეტყველების ლოგიკური სტრუქტურა. ა. ნოიესის უკვე მოხსენიებულ პარადიგმაში „ეშმაკი შვებულებაში“ პოეტი გრემლინი ამბობს, რომ მისი მიზანია დაამსხვრიოს წინადადების სტრუქტურა და ისე მოსპოს ერთი სიტყვის მეორესთან კავშირი, რომ იზოლირებული სიტყვების ელვარება ჰგავდეს „ვარსკვლავების ნათებას შუალამის ცის ბნელ ფონზე“. ეს კი ლამაზადაა თქმული, მაგრამ ასეთი ლექსები არავითარ ელვარებას არ გამოსცემენ, რადგან მათი ავტორები შავ ცაზე შავი ფერებით ხატავენ უხილავ სახეებს, რაც „ვერშეცნობის“ წყვილიაღშია შთანთქმული. აი, მაგალითად, თ. ელიოტის ლექსის ერთი სტროფის სიტყვასიტყვითი თარგმანი:

ქუქყიანი ხელები, გატეხილი ფრჩხილები,
ჩემი ხალხი მორჩილი, რომელიც ელის
არაფერს

ლა, ლა.

კორტეჟთან მამ-ნ მივედი.
იწვის, იწვის, იწვის,
ო, უფალო, შენ მიძიგნი, და სხვა.

ამის მსგავსი „ლექსები“ ხშირად მხოლოდ იმისთვის იწერება, რომ ცნებათა მოულოდნელი კომბინაციებით შექმნან „ესთეტიკური ძიების“ იმპულსი და გამოიწვიონ გაოცება. მაგალითისათვის შეგვიძლია თუნდაც იმავე თ. ელიოტის ლექსების კრებულებს მივმართოთ, სადაც ასეთი თქმები გვხვდება: „მთების ხტუნვა“, „შტოდან გამოვარდნილი ხე“, „მე-ს კბილი“, „წყლით ცეცხლის გამხნეება“, „ხე და ვარსკვლავები“, „ეკალი კოცნაში“, „ბულბული, რომელსაც ჰყავდა უვიცი მამა“, „სიკვდილის ბუმბული ჩემს ნერვებზე“, „ქვის არაფერი“, „სინათლისა და სიჩუმის გული“, „აჩრდილის ჩურჩული“, „ცხედრის კვირტები“, „ვირთხების ხეივანი“, „მშრალი ქუხილი“, „ბალახის სიმღერა“, „ბგერის ჩრდილი“, „შაშვის ტყუილი“ და სხვა.

ასეთ თქმებში შესაძლებელია მართლაც იგრძნობოდეს ერთგვარი მოულოდნელობა, ორიგინალობაც, მაგრამ ისინი პოკლებულნი არიან შინაგან ლოგიკას და ამიტომაც არ იწვევენ წარმოსახვის დაძაბულობას, მიხვდომის სურვილს, მით უმეტეს, ესთეტიკურ სიამოვნებას. ეს აბსტრაქციონისტული პოეზიის საერთო დამახასიათებელი ნიშანია, თუმცა ასეთსავე „მეტაფორულ საოცრებებს“ უფრო ადრინდელი პოეტების შემოქმედებაშიც ვხვდებით, განსაკუთრებით ფრანგი სიმბოლისტ-დეკადენტებისა და გერმანელი ნეორომანტიკოსების შემოქმედებაში. ვ ე რ ლ ე ნ ი წერს: „დალილობის ექსტაზი“, „განწირული სიცილი“, „ბრმა ზაფხული“, „უძრაობის დუმილი“, „ჩრდილების სევდა“ და სხვ. ანალოგიურ გამოთქმებს მიმართავს უ. ლ ა ფ ო რ გ ი ცი: „მოლაყბე ქარი“, „ქაოსის ხველება“, „მთვარის დენდიზმი“, „სამყაროს დებოში“, „მელანქოლიის რქები“ და სხვ. რ ა ი ნ ე რ მ ა რ ი ა რ ი ლ კ ე ს ლექსებშიცაა: „შავი შადრევანი“, „ქვის დუმილი“, „აბრეშუმის სიჩუმე“, „ათასი ღამის სიდრმე“, „თეთრი აბრეშუმის სული“, „ხმამალალი სიცარიელე“, „არაფრის სუნთქვა“, „ჩემი მეორე“ და სხვ. კონტრასტულ ცნებათა პოეტური კომპლექსის მაგალითები გ. ტ ა ბ ი ძ ი ს შემოქმედებაშიც უხვად გვხვდება, მაგრამ უფრო გააზრებული და ლოგიკური: „სიახლოვის სიშორე“, „უხმო ძილი“, „ღამის სიცილი“, „შუადღის გულმოდგინება“, „მოტეხილი ზაფხული“, „მზიანი ჩრდილი“ და სხვ. განსხვავება იმაშია, რომ გ. ტ ა ბ ი ძ ე ასეთი მოულოდნელი მეტაფორებითა და პოეტური თქმებით წარმოსახვის დიდ თავისუფლებას აძლევს მკითხველს. რ ი ლ კ ე ს შემდეგ დასავლეთის პოეზიამ არც იცის ისეთი ძლიერი მეტაფორული სახეები, როგორიც გ. ტ ა ბ ი ძ ი ს შემოქმედებაში გვხვდება. ასე მაგალითად: გ. ტ ა ბ ი ძ ი ს „ტოტებს ქარისას გადაჰყვამარტი“, „შორს მუსიკა ქარივით კითხულობდა“, „ღამე დაქრილ ფრთებივით დაქანდა“, „მზის გახელილი თვლებით სიკვდილი“, „გადაზნეჭილი სიზმრების წელი“, „რითმებივით ჩამოქნილი თითები“. ან თუნდაც ასეთი შედარებები: „ვით დამსხვრეული ჭიქა გატყდა ღიმილი ტუჩის“, „დაათრობს მთვარე თოვლიან ალევებს ივლისისფერი ყინვის თასე-

ბით“ და სხვა მრავალი. სენ ეონ პერსიკ ცდილობს წარმოიდგინოს „ფეხშიშველა ზღვა“, როგორ შორდება ქვიშას. ასეთი მოულოდნელი თქმები არ უარყოფენ პოეტური სახის შინაგან სიცხადეს, წარმოსახვის ყოველგვარ შესაძლებლობას მოკლებული დასავლეთის დეკადენტური პოეზია კი ისევ „გამოუცნობლობის სილამაზის“ პრინციპს უბრუნდება, რაც თითქოს „ალოგიკური მეტყველების“ უპირატესობას ქმნის:

რომ ვგაძნობდე როგორ იზრდება თვა

და ძვალი ჩემს სხეულში მაშინ

დრო ვერაფერს მიზამდა, — წერს თ. ელიოტი -

გაუგებრობათა ამგვარი ბურუსიდან თუ რამე აზრის გამოტანა მოხერხდა, იგი, როგორც წესი, ემთხვევა დეკადანსის ნაცნობ მოტივებს. საილუსტრაციოდ ისევ თ. ელიოტის ლექსი „წრე“ ავიღოთ:

ყოველი „არ ვიცი“ იქცევა „ვიცი“

ასევე იცვლება ზამთარში გაზაფხული

ჩვენ მუდამ მომავალში ვართ

მაგრამ იქ ჩვენ ვერავენ ვერ გვნახავს

რადგან ჩვენ წინ მივდივართ: აწმყოში.

ალოგიკურობა აქაც პრინციპშია აყვანილი. ამიტომ, რომ თ. ელიოტის ლექსი, სადაც ის წერს:

პოემა უნდა იყოს უსიტყვო,

როგორც ფრინველთა ფრენა.

პოემა უნდა იყოს უძრავი დროში,

როგორც მთვარეა უძრავი თავის მოძრაობაში,

პოემა არ უნდა ასახავდეს

ქეშპარიტებას,

პოემა არ უნდა ნიშნავდეს არაფერს,

იგი უნდა იყოს,

მიღებულ იქნა როგორც მანიფესტი. ელიოტის აზრით, ლექსი არაფერს არ უნდა ნიშნავდეს, იგი უნდა იყოს! ე. ი. უნდა იყოს ცნების გარეშე, უაზრო. სენ ეონ პერსი წერს, რომ მკითხველი ლექსში მხოლოდ სიამოვნებას უნდა ჰპოულობდეს. ეს კი იმას

ნიშნავს, რომ თანამედროვე მოდერნისტი პოეტები ახალ თვალსაზრისს კი არ იმუშავებენ, არამედ ძველი პარნასული და სიმბოლისტურ-დეკადენტური პოეტიკის უაღრესად ფორმალისტურ პრინციპებს იმეორებენ. ისინი პოეტურ სახეებს კი არ ქმნიან, არამედ — „პოეტიკურ გამოცანებს“, და ისევე, როგორც მათი წინამორბედები. უჯულებელყოფენ პოეტური მეტყველების ლოგიკურ შინაარსს. აქედან წარმოდგება პარადოქსალური თქმები: „არამეტყველი სიტყვები“, „უსიტყვო მეტყველება“, „უსიტყვო რითმები“ და სხვა. ეს ტენდენცია იქამდე მივიდა, რომ თანამედროვე ამერიკული პოეზიის ერთ-ერთმა ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელმა ეზრა პაუნდმა, რომელსაც სრულიად სერიოზულად „შეშლილ გენიოსს“ უწოდებენ, პოეტური სიტყვის ხარისხი დიფუზიურ მეტყველებას დაუკავშირა. ერთ დროს ლომბროზომიმის „დასამტკიცებლად“, რომ „გენიალობასა და შეშლილობას შორის ერთი ნაბიჯია“, მოიყვანა პლატონის სიტყვები — „პოეზია ბოდვას ჰგავს“ და არისტოტელეს ნათქვამი: „სალი გონების ადამიანი პოეტად არ მიმაჩნია“. თანამედროვე პოეტები და თეორეტიკოსები პაუნდი, სტაინი, ჯოლაპსი და სხვები ამ „თეორიის“ „მეცნიერულ“ დასაბუთებას ცდილობენ და ენას ართმევენ გაგებინების ფუნქციას. ინგლისელი ფილოლოგი აირის მედოჩი¹, არჩევს რა ე.—პ. სარტრისა და სურრეალისტების ენის „ასკეტურ სიძუნწეს“, —წერს, რომ მათ შემოქმედებაში „ენა თანდათან კარგავს კომუნიკაციური მეტყველების ხასიათს“.

ამიტომ არის, რომ ეზრა პაუნდისა და მისი თანამოაზრების პოეტური რებუსები არ ითარგმნება. ასეთი პოეზია არავის არ ესმის, არავის არ იზიდავს, რადგანაც ისევე არ ანიჭებს მკითხველს ესთეტიკურ სიამოვნებას, როგორც ატონალური ბგერების ვაკხანალია ან ფერებისა და ხაზების უაზრო ქაოსი. ამგვარ „ლექსებში“ მუსიკალურ ირას-ებსა და სურათებში არ არის აზრი, სახე, ფერი, კოლორიტი. მეტაფორა—არაფერი, რაც ჭეშმარიტ პოეზიას, მუსიკასა და მხატვრობას უნ-

¹ I, Murdoch, Sartre, Romantic Rationalist.

და ახასიათებდეს. აქ ყველაფერი დამოკიდებულია უაღრესად სუბიექტივისტურ. პირობით ასოციაციებზე, წარმოსახვის ჭირვეულობაზე. ავტორი აძალებს მკითხველს წარმოდგინოს ის, რასაც თვითონ მას უკარნახებს მისი ჭირვეული ფანტაზია. თუ მკითხველი, მსმენელი ან მაყურებელი ამას ვერ იცებს, იგი სწობის პოზას იღებს, „ბრბოზე მალა დგება“, რჩეულებს მიმართავს და ხელოვნებას თავის მცირერიცხოვან თანამოაზრეთა გასართობად თვლის, თუმცა საექვოა, რომ ყოველივე ეს მართლაც ართობდეს ვინმეს. ლექსი, რომელიც მხოლოდ არის და არაფერს ნიშნავს, ან ასოების ალოგიკური კრებადობა, რაც ვითომ ვიზუალურ შთაბეჭდილებას ახდენს, ისეთივე აბსტრაქციონისტული უაზრობაა, როგორც ამავე მიმართულების მხატვრების ფერებისა და ხაზების ქაოტიური კომბინაციები.

პოეზიისა და მხატვრობის აბსტრაქციონისტული გაგება პრინციპულად ერთ სიბრტყეზე ათავსებს ხელოვნებისა და ლიტერატურის სხვადასხვა დარგებს. ყველა მათგანი გათავისუფლებულია გარკვეული ფორმისაგან და არსებითად, როგორც ჯერ კიდევ შპენგლერი ამტკიცებდა, მუსიკას წარმოადგენს.

სიტუვათა აღქმია. ვიზუალური და აკუსტიკური შეგრძნებების ერთმანეთში შეჭრა განსაკუთრებული სიძლიერით სწორედ მუსიკაში ჩნდება. ახლა სპეციალურ აპარატებსაც იგონებენ ბგერების ფერებით გამოსახსახავად. უფრო ადრე პროფესორი ვალასრემინგტონი ოცნებობდა ისეთი ინსტრუმენტის შექმნაზე, რომელიც ბგერების ნაცვლად ფერებს დაუკრავდა. ასეა თუ ისე, როგორც მეცნიერებაში, ისე ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ასეთი სინთეზური წარმოდგენების მრავალი ფაქტია დამოწმებული. ამან საბაბი მისცა ოსვალდ შპენგლერს სრულიად წაეშალა საზღვრები ხელოვნებისა და ლიტერატურის სხვადასხვა დარგებს, განსაკუთრებით მხატვრობასა და მუსიკას შორის. რაკი მან მთელი ჩვენი წელთაღრიცხვის ხელოვნება „ფაუსტურად“ გამოაცხადა, ცხადია, ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს შორის მჭიდრო კავშირის დამყარების აუცილებლობაც იგრძნო. ამიტომაც, რომ მან „ფაუსტური ხელოვნების“ უმაღლეს, სინთე-

ზურ სახედ მუსიკა გამოაცხადა. შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი ს აზრით, მუსიკა ხელოვნების ყველა დარგის კონსტრუქციული საფუძველიცაა და მათი უმაღლესი შედეგიც. ჩვენ ვნახეთ, თუ როგორ დაიშალა პოეზიის კლასიკური ფორმები და შეუერთდა მუსიკას. შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი ცდილობს პლასტიკური ხელოვნებაც მუსიკალურის ცნებაში გააერთიანოს და ორივეს „ფაუსტურის“ ცნებაში მოუნახოს საერთო საფუძველი. მისი შეხედულებით, შესაძლებელია ზოგჯერ ფერწერა უფრო მუსიკალური იყოს, ვიდრე ბგერათა კომბინაცია ან, პირიქით, ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ ი ს ან ბ ა ხ ი ს რომელიმე ფუგა უფრო პლასტიკური აღმოჩნდეს, ვიდრე ფლანდრიელ მხატვართა პეიზაჟები. არის მუსიკა, რომლის ხ ი ლ ვ ა უფრო შეიძლება, ვიდრე მ ო ს მ ე ნ ა და არის სურათი, რომელსაც კ ი ა რ ხ ე დ ა ვ თ, არამედ ი ს მ ე ნ თ. შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი ამტკიცებს, რომ ლ ო რ ე ნ ი ს ა და ვ ა ტ ო ს სურათები სრულიადაც არ არის „ფიზიკური ხილვისათვის“ გამიზნული, ისევე როგორც ბ ა ხ ი ს მუსიკა არ არის მარტო სმენისათვის განკუთვნილი. მ ო ც ა რ ტ ი ს, ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ ი ს, ვ ა გ ნ ე რ ი ს მუსიკაში ჩნდება ფერებისა და ბგერების სინთეზური გამოყენების მაგალითები. ო. შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი ს ა და ო. ჰ ა ქ ს ლ ი ს აზრით, ეს იმიტომ ხდება, რომ ფერებიცა და ბგერებიც მათემატიკურ პრინციპს ეყრდნობა და არსებითად ს უ ლ ი ს ა ლ გ ე ბ რ ა ს წარმოადგენს. მათ სურთ, როგორც მუსიკა, ისე ფერწერა აბსოლუტურად მოსწყვიტონ რეალობას და რიცხვთა ცარიელ აბსტრაქციად აქციონ. შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი ს აზრით, სინამდვილეში ბგერები, ისევე როგორც ხაზების პროპორციულობა, დამოკიდებულია რიცხვებზე. ჰარმონია, მელოდია, რიტმი, აგრეთვე პერსპექტივა, პროპორცია, შუქჩრდილების განლაგება და კონტურები, რიცხობრივი კატეგორიებია. ორივეს ერთი საფუძველი აქვს — რიცხვი. ორივე ალგორითია: ერთი — ფ ე რ ე ბ ი ს, მეორე — ბ გ ე რ ე ბ ი ს.

სხვადასხვა სახის მხატვრობას შორის შესაძლებელია მეტი განსხვავება იყოს, ვიდრე მხატვრობასა და მუსიკას შორის. რ ე მ ბ რ ა ნ დ ტ ი ს ლ ა ნ დ შ ა ფ ტ ი და ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ

ნის პასტორალური სიმფონია, შპენგლერის აზრით, ერთსა და იმავე ხელოვნებას ეკუთვნის. მათი ფორმის შინაგანი მეტყველება ისე იდენტურია, რომ სრულიად ქრებაოპტიკურ და აკუსტიკურ საშუალებათა განსხვავება. სამაგიეროდ, რაფაელს არაფერი აქვს საერთო ტიციანთან, ჯოტოს ან მარტინს — ვერმეერთან ან ვანგოტთან. არ შეიძლება ერთ სიბრტყეზე იქნეს მოთავსებული პოლიგნოტის ფრესკოები და რავენას მოზაიკა. აქედან შპენგლერს უცნაური დასკვნა გამოაქვს. მისი აზრით, ზეთის ფერებით წერა და ინსტრუმენტული მუსიკათითქმის იდენტურია შინაგანი სახისა და ფორმის გრძნობის თვალსაზრისით. ვატობახს უფრო ენათესავება, ვიდრე რაფაელს, ხოლო რემბრანდტის ოფორტებს სრულიად არაფერი აქვს საერთო ფრა-ანჯელიკოს ხელოვნებასთან. შპენგლერი პირდაპირ ამბობს: „ხელოვნების საზღვრები მათი ფორმის სამყაროს საზღვრები, შესაძლებელია მხოლოდ ისტორიული იყოს და არა ტექნიკური“. მისი აზრით, ბერძნული მუსიკა ათასჯერ უფრო ახლოა ბერძნულ პლასტიკასთან, ვიდრე პალესტინის მუსიკალურ ხელოვნებასთან.

ყოველივე ეს ეხება არა მარტო მუსიკასა და პლასტიკურ ხელოვნებას, არამედ პოეზიასაც. აქაც არის სხვადასხვა მოდლობის შეგარძნებების კომპლექსური აღქმის ცდები. ამის გამომხატველია მუსიკალური ფერწერისა და პლასტიკური პოეზიის სინესთეზიური წარმოდგენები, რაც ვიზუალური და აკუსტიკური ასოციაციების ერთობლიობას გულისხმობს. ასეთი თვალსაზრისის თანახმად, ლექსს მარტო აკუსტიკური ფუნქცია კი არ ეკისრება, არამედ — ვიზუალურიც. ყოველი ბგერა მნიშვნელოვანია, როგორც სმენის, ისე ხედვის თვალსაზრისით. აქედან წარმოიშობა სინესთეზიური პოეტური წარმოდგენები. ჯერ კიდევ გერმანელმა რომანტიკოსებმა მიაქციეს ყურადღება ბგერების ვიზუალურ მხარეს. ისინი ბგერებს ფერებს უკავშირებდნენ, ხოლო ფერებს აღიქვამდნენ ბგერების საშუალებით. ეს ე. წ. სინესთეზიური შეგარძნება კარგა ხანია ცნობილია ფსიქოლოგიაში. მას სხვადასხვა ცნებებით გამოხატავენ: ორმაგი 29. მ. კვესელავა 449

შეგრძნება (Doppelempfindung), თანაშეგრძნება (Mitempfindung), ფერთა სმენა (Farbenhören), ბგერათა ხედვა (Tonensehen) და სხვა.

პროფ. დ. უზნაძე, რომელიც სპეციალურად განიხილავს ამ საკითხს, წერს: „ჩვეულებრივ პერიფერიულ გაღიზიანებას შესაფერი შეგრძნების გვერდით რაიმე სხვა მოდალობის შეგრძნებაც ახლავს თან, მიუხედავად იმისა, რომ სუბიექტზე ამ უკანასკნელის შესაფერი გამღიზიანებელი სრულიად არ მოქმედობს“¹.

დ. უზნაძის აზრით, „ასეთ თანაშეგრძნებას (სინესთეზიას) შესაძლებელია ყველა მოდალობის გრძნობების სფეროში შევხვდეთ“. ლიტერატურული თვალსაზრისით უფრო საინტერესოა ბგერისა და ფერის სინესთეზიური ურთიერთობა, რასაც ხშირად ვხვდებით თანამედროვე ფაუსტურ პარადიგმებშიც. ჯერ კიდევ ლუდვიგ ტიკი წერდა, ფერი ეღერსო (Die Farbe klingt). არტურ რემბომ კომპლექსურ შეგრძნებათა თეორია მოიგონა, რომელსაც „სიტყვათა აღქმისა“ უწოდა. იგი წერს: „მე გამოვიგონე ფერები ხმოვანი ასოებისა: ა — შავია, ე — თეთრი, ი — წითელი, ო — ლურჯი, უ — მწვანე. მე დავადგინე ფორმა და მოძრაობა ყოველი თანხმოვანი ასოსი და, ვსარგებლობდი რა ინსტინქტებით ნაკარნახევი რიტმით, ვოცნებობდი შემექმნა პოეტური ენა, რომელიც აღრე თუ გვიან ხელმისაწვდომი იქნებოდა ყველა შეგრძნებისათვის“.

ხუთივე მოდალობის შეგრძნებისათვის „ხელმისაწვდომი პოეზიის“ თეორიამ სინესთეზიური წარმოდგენების სფერო გააფართოვა ბგერის, ფერის, გემოს, სუნისა და შეხების ფონიზმებითა და ფოტიზმებით. შემდეგ ეს ასოციაციები უფრო გართულდა, გაჩნდა ანალიზურ-მარტივი (ბგერა-ფერი), სინთეზურ-მარტივი (ბგერათა კომპლექსი—ფერი), ანალიზურ-კომპლექსურა (ბგერა-ფერთა კომპლექსი), სინთეზურ-კომპლექ-

¹ დ. უზნაძე, ფსიქოლოგია, გვ. 323.

სური (ბგერათა კომპლექსი — ფერთა კომპლექსი) წარმოდგენები.

მაქსიმ გორკი წერალში „Паль Верлен и деканденты“ არჩევს ასეთ სინესთეზიურ მოვლენებს პოეზიაში და მათ პათოლოგიურ მოვლენად მიიჩნევს. ფსიქოლოგიაში, მართლაც, მდიდარი მასალაა შესწავლილი სინესთეზიის საკითხებზე.

პროფ. დ. უზნაძეს მოჰყავს ი. ვეჰოფერის მიერ შემოწმებული მაგალითი, რომლის მიხედვითაც ერთი მისი პაციენტისთვის, რომელსაც ფონოპსიის გამოკვეთილი ნიშნები ჰქონდა, ჰაიდნის მუსიკა სასიამოვნო მწვანეს წარმოადგენდა, მოცარტისა - საზოგადოდ მოლურჯო ფერს, შოპენისა წითელს უახლოვდებოდა, ვაგნერი ნათელი ღრუბლის შთაბეჭდილებას სტოვებდა, რომელიც თავის ფერს თანდათანობით იცვლიდა.

შუბერტი ამტკიცებდა ყოველი ტონი შეფერადებულია ან არ არის შეფერადებული. და თუ A—Dur მწვანეს არ ნიშნავს, მე ფერებისა და ბგერების არაფერი მცოდნიაო. შუმანილიკლის ნაწარმოებების შესახებ წერდა: „მთელი კრებულის მთავარი ფერი არის ლურჯი, უფრო იშვიათია ნათელი და ნაცრისფერი. ლისტის ვაიმარში რომ მიიწვიეს ღირიერად, ასე მიმართავდა ორკესტრს: „ო, გთხოვთ, ბატონებო, ოდნავ უფრო ცისფრად, ეს მუქი იისფერია, მიაქციეთ ყურადღება, ნუ ასე ვარდისფრად“ და სხვ.

ფსიქოლოგებმა გამოთქვეს აზრი, რომ ასეთი სინოპტიკური მოვლენები შეგრძნებასთან ერთად შეიძლება წარმოდგენებთანაც იყოს დაკავშირებული. ამან დიდი თავისუფლება მისცა შემოქმედებით ფანტაზიას, სადაც სინესთეზიური წარმოდგენები პოეტური წარმოსახვისა და სახეების განუყოფელ ელემენტად იქცა. ამით აიხსნება ფერების უცნაური თამაში XIX—XX საუკუნეების პოეზიაში. ა. რემბოს ბევრი მიმბაძველი გაუჩნდა. ფრანგ პოეტს ვიყო ელეკოკს კორექტივი შეაქვს რემბოს „სონეტში ხმოვნების შესახებ“, იგი წერს, რომ „აწითელია, ე—თეთრი, ი—ცისფერი, ო—ყვითელი, უ—მწვანე.“ ინგლისელ ჯონ ფლეთჩერისათვის ანათელისა და ჩრდილოვანის (light and shade) შეგრძნებას იწ-

ვევს, ე—მწვანესას, ი—ცისფრისას, უ—მეწამულის ან ყვითლისას, რ—წითლისას. ე. წ. ინსტრუმენტალისტური სკოლის მეთაურმა რენე ჰილმა ხმოვნების სინესთეზიურ ასოციაციებს თანხმოვნებიც მიუმატა და ყოველი ბგერის შესატყვისად რომელიმე მუსიკალური საკრავის ხმა წარმოიდგინა. ამით მას უნდოდა ლექსისათვის მეტი ორკესტრული ელერადობა მიეცა. ანალოგიური შემთხვევები გვაქვს პროზაშიც. ფრიდრიხ ჰეგელშტეტერი რომანში „Der Kunstreiter“ წერს, რომ ინდონის ხმა წითელია, ბულბულისა—მუქი ლურჯი, მერცხლისა—თეთრი, შაშვისა—მწვანე, ტოროლასი—მწიფე ხორბლის ფერი და სხვა.

ჰერმან ლიონსი ბუკიოტის ხმას მუქ წითლად წარმოდგენს, ბაყაყებისას—მომწვანო ყავისფრად და ა. შ. ასეთსავე სინესთეზიურ წარმოდგენებს ვხვდებით თ. გოტიეს, გ. კელერის, ლ. გოზლანის და სხვათა შემოქმედებაში. სინესთეზიური წარმოდგენების საინტერესო ეპიზოდი აქვს აღწერილი ფრანგ რომანისტს კ. ჰიუსმანსს თავის ნაწარმოებში „პირუკუ“ (A Rebours). აქ არისტოკრატი დეზ-ესენტი, რომელსაც მოსწყინდა სინამდვილისგან მიღებული შთაბეჭდილებანი, ტოვებს ქალაქს, მთაზე აშენებს სასახლეს, რომელშიც გარედან სინათლე შემოდის, მაგრამ, შიგნიდან გარეთ არაფერი ჩანს. იგი ჩაიკეტება ამ „აკლდამაში“, მთლიანად მინებდება შინაგან ხილვას და პირობითი ასოციაციების საშუალებით ქმნის თავის საკუთარ სამყაროს. დეზ-ესენტს გაკეთებული აქვს „სიმფონიური ყუთი“, რომელშიც ჩადგმულია პატარა კასრები ნაირნაირი სასმელებით. კლავიშებზე დაკვრით კასრების ონკანები იღება და ჭიქებში წვეთწვეთობით ისხმება სხვადასხვა ფერისა და გემოს სასმელები. დეზ-ესენტის „მუსიკალური კულინარიის“ აზრი იმაში მდგომარეობს, რომ ის ნელ-ნელა სვამს ამ სასმელებს, ჯერ გემოს შეგრძნებას იღებს ანუ უკრავს „გემოს ორღანოზე“, რითაც მუსიკალური ინსტრუმენტების ბგერების შთაბეჭდილებასაც აღწევს და ასე ქმნის „გემოს სიმფონიას“ ან „არყის მუსიკას“.

ჰიუსმანსი წერს: „ორღანი გაღებულ იყო. რეგისტრები წარწერთ: ფლეიტა, ბუკი, ვიოლინო, ციური ხმები

და სხვა, გახსნილი და სამოქმედოდ გამზადებული. დეზ-ესენტი სვამდა წვეთ-წვეთობით, უკრავდა შინაგან სიმფონიებს და აღწევდა იმას, რომ პირში იღებდა იმავე შეგრძნებებს, როგორცაც მუსიკისაგან იღებენ ჩვენი ყურები. ყოველი სასმელი, — ამტკიცებს იგი, — შეეფარდება თავისი გემოთი რომელიმე მუსიკალურ ინსტრუმენტს, მწარე კურასაო—კლარნეტს, რომლის ხმაც მომეყავა და საერთოდ რბილი, კიუმელისა—პობოის, რომლის დამაყრუებელი ხმა გვაშფოთებს, ცერეცოსა და პიტნის არაყი—ფლეიტას, ერთსა და იმავე დროს მოშაქრულსა და პილპილმოყრილს“. ანდა სხვა ადგილას ვკითხულობთ: „იგი უკრავდა სიმებიან კვარტეტს თავის ზეცაზე. ძველი ფრანგული არაყი, მბოლავი და წმიდა, მძაფრი და ნაზი, გამოხატავდა პირველ ვიოლინოს, უფრო მაგარი, ხმაჩახლეჩილი რომი—ალტს, ვესპეტრი — ვიოლონჩელს, ინგლისური მწარე არაყი — კონტრაბასს“.

ასე ქმნის დეზ-ესენტი თავის შინაგან ცას და ქვეყანას, თავის საკუთარ სამყაროს, რომელიც მის გარეშე კი არ არსებობს, არამედ მასშივეა წარმოდგენილი და მის მიერვე განამდვილებული. თუ მას მოუნდება დატკბეს მშვენიერი პეიზაჟის ყურებით, საამისოდ სრულიადაც არ სჭირდება „გარეშე ქვეყნებში“ გასვლა ან თავისი „კუბო-სასახლის“ ფანჯრების გაღება. მას საკუთარი „ყნოსვის ორღანი“ აქვს სხვადასხვა ხარისხის ფლაკონებით, რომელთა სუნი ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ამა თუ იმ ფერის ასოციაციას იწვევს და, თუ ხან ერთ, ხან მეორე ფლაკონს მოხსნის თავს, შესაფერ ფერებს წარმოიდგენს და ისეთ პეიზაჟებს დახატავს, როგორიც სურს.

ფერთა სიმბოლიკა. XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის პოეზიაში სინესთეზიური წარმოდგენების ფსიქოლოგიურად შესაძლებელი საზღვრებიც მოიშალა და თავისუფალი წარმოსახვის დინებას დაემორჩილა. ამან საგრძნობი გავლენა მოახდინა პოეტური სახეების შექმნაზე. თუ მ ე ტ ე რ ლ ი ნ კ ს უნდა, რომ მკითხველმა იგრძნოს, რამდენად სათნოა და მწუხარე მისი გმირი, იგი მის ფსიქოლოგიურ განცდებს კი არ აღწერს, არამედ უბრალოდ მიუთითებს, რომ მას თ ე თ რ ი წ ა მ წ ა მ ე ბ ი და ყ ვ ი თ ე ლ ი წ ა რ ბ ე ბ ი

აქვს. მკითხველმა თვითონ უნდა წარმოიდგინოს, რომ თეთრი სათნოებას ნიშნავს, ხოლო ყვითელი შემოდგომის სევდას. ზოგჯერ ამის წარმოდგენა, მართლაც შეიძლება. თუ პოეტები წერენ „შავი სიკვდილი“, „ლურჯი ოცნება“ ან სხვა ამგვარ რამეს, აქ შეიძლება პოეტური წარმოსახვა პირდაპირ ასოციაციებთანაც იყოს დაკავშირებული. შავი... ტრაური... ბნელი... სიკვდილი, ან ლურჯი... ცა... სივრცე... ოცნება. მაგრამ, როცა წერენ „თეთრი ქლექი“ ან „ლურჯი ხველება“, ეს უკვე სრულიად თავისებური პოეტური მოვლენაა. ა. რ ე მ ბ ო ს აქვს თქმა: „შავი ჰაერი“, ყ. ლ ა ფ ო რ გ ს — „თეთრი აღსარება“, ფ. ნ ი ც შ ე ს — „წითელი სიკვდილი“, პ. ვ ა ლ ე რ ი ს — „ნაცრისფერის სურნელება“, ა. ყ ე რ ი ს — „თეთრი გონება“, ე. ვ ე რ ჰ ა რ ნ ს — „სიკვდილის, მომწვანო ბგერა“ ან „მეწამული ვნება“, შ. ბ ო დ ლ ე რ ი აცხადებს: „მისი სუნთქვა ქმნიდა მუსიკას და მისი ბგერა აფრქვევდა სურნელებას“. თ. გ ო ტ ი ე გვიმტკიცებს, მე ვუსმენდი ფერების ხმაურსო, ნ ი ც შ ე აღნიშნავს თვალებით მოსმენის შესაძლებლობას, ს.-ყ. პ ე რ ს ი წერს „მწვანე საუკუნის“ შესახებ და სხვ.

ფერთა სიმბოლიკის საკითხი საერთოდ ცნობილია ლიტერატურაში. სხვას რომ თავი დავანებოთ, მარტო შ. რ უ ს თ ა ვ ე ლ ის მაგალითი კმარა ამისთვის, მაგრამ სინესთეზიური წარმოდგენების მხატვრულ სახეებად გამოყენების რამე კანონზომიერებაში გარკვევა მაინც ძნელია. ფერების სიმბოლური გამოყენება (Die Symbolische Verwendung der Farben) ერთნაირი მოდალობის შეგარძნებებს ან პირდაპირ ასოციაციებს ეყრდნობა. ავიღოთ, მაგალითად, თ ე თ რ ი ფ ე რ ი. ბ ო დ ლ ე რ ი წერს, რომ თეთრი ც ი ვ ი ფერია — ეს თოვლის პირდაპირი ასოციაციაა. თეთრი იმავე დროს სილამაზეს გამოხატავს, როგორც გ ე დ ი ს ფერი. ვ ე რ ლ ე ნ ი კი ძველ ეკლესიურ წარმოდგენას ეყრდნობა, როცა თეთრს სათნოების ფერად წარმოიდგენს. ასევეა მ ე ტ ე რ ლ ი ნ კ თ ა ნ. ი ვ ი წერს — თ ე თ რ ი ს უ ლ ი. ლ ა ფ ო რ გ ი — თეთრი მზე, ა. ყ ა რ ი — თეთრი გონება, ს ტ. მ ა ლ ა რ მ ე — თეთრი ღღე, ლ ე ვ ე — თეთრი ბერი, ვ ე რ ჰ ა რ ნ ი — თეთრი კოცნა და სხვ. თეთრი ფერმკრთალობასაც უკავშირდება,

ყოველივე იმას, რაც გარდასულია და წარმოსახვის ბურუსით მოცული. აქედან მოდის „თეთრი მოგონება“, „თეთრი წარსული“, „თეთრი სიყვარული“ ან ქართველი პოეტის ტ. გ რ ა ნ ე ლ ი ს თქმები: „თეთრი ლოცვა“, „თეთრი მღუმა-რება“, „თეთრი გოდება“, „თეთრი სიჩუმე“, „თეთრი ფიქრი“, „თეთრი იმედი“ და ა. შ. გ. ტ ა ბ ი ძ ი ს თქმა — „ირველივ მოგონებების თეთრი ნაკადები“ — ამავე კატეგორიის მოვლენებს მიეკუთვნება.

საქმე ის არის, თუ რა თვალსაზრისით უყურებს მწერალი ცნებას, რომლის ეპითეტად ხმარობს ამა თუ იმ ფერს. თუ პოეტი „ავადმყოფობის კულტს“ იზიარებს და ფიქრობს, რაც უფრო მიღებულია სხეული, მით უფრო ფაქიზია სული, გასაგები გახდება რას უნდა ნიშნავდეს „თეთრი ჭლექი“, როგორც ამას ვ. გ ა ფ რ ი ნ დ ა შ ვ ი ლ ი წერს, ან თუ სიკვდილი აღიარებულია, როგორც ამქვეყნიური ტანჯვებისაგან სასურველი გათავისუფლება, არც იმავე პოეტის „თეთრი სიგიჟე“ და „თეთრი სიკვდილი“ გაგვიკვირდება და არც უცნაური „თეთრ ხეებზე შემომჯდარი თეთრი ყორ-ნები“ გვეუცხოება; მით უმეტეს, როცა თვითონ ვ. გ ა ფ რ ი ნ დ ა შ ვ ი ლ ი წერს, რომ იგი პოეტისათვის არ ცნობს სხვა კარიერას, გარდა თვითმკვლევლობისა და სიგიჟისა. ამიტომ უარყოფს ის გოეთეს ბედნიერებას („არ მსურს ვიყო ბედნიერი როგორც გოეტე“) და მისაბამ მაგალითად იღებს ყ ე რ ა რ დ ე - ნ ე რ ვ ა ლ ი ს, მ ო რ ი ს რ ო ლ ი ნ ა ს, თ ო მ ა ს ჩ ე ს ტ ე რ ტ ო ნ ი ს, ყ ი უ ლ ლ ა ფ ო რ გ ი ს, ლ ო ტ რ ა ე მ ო ნ ი ს და სხვათა ტრაგიკულ ცხოვრებას, რაც გასაგებს ხდის ამგვარ სტრიქონებს: „თეთრი სიგიჟე თეთრ მათრახით ათრთოლებს რაშებს“, „ღამის ტორტმანი, თეთრი ჭლექი და უდღეობა“, „და შენს თეთრ სიკვდილს მაზიარე შენაციები“. ასეთი თქმები იმ პოეტებისთვისაა დამახასიათებელი, ვინც სატანური ზიზღით ცდილობს დაძლიოს უსამართლობა. მათი „თეთრი სიამაყე“ უპირისპირდება ცხოვრების „შავ სისასტიკეს“. ვინც არ გატყდება, ქრ. მ ა რ - ლ ო უ ს სახელს ახსენებს და „თეთრი თვალებით“ მიაშტერდება ღამის ვარსკვლავებს, მაგრამ თუ „თეთრი ოცნება გადარ-

ჩენის თაველივით გადნა“ გულში „თეთრი მღუმარება“ და-
სადგურებს და ათქმევენებს:

აზ არის ცისფერი თოვლი
თეთრი ლოცვების გარდა.

ეს ჯერ მხოლოდ თეთრი სევდაა, თეთრი ფიქრების კრებუ-
ლი, ან, როგორც გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი წერს, თეთრი ოცნება,
მაგრამ თუ „შულამის შავი გრიგალი“ გადაიქროლებს, „შ ა-
ვ ი ფ ი ქ რ ე ბ ი“ აიშლებიან და შეიქმნება „თვითმკვ-
ლელობის შავი პოეტიკა“. ღამე დადგება, როგორც ვარსკე-
ლავების „შავი მოურავი“, „შავი ლოტბარი“. ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ ი
აღმართავს ხელებს, საღამო „შავ ლორწეს“ მოიმარჯვებს და
გადაიშლება ცხოვრების „შავი წიგნი“. ასეთ სიტუაციაშიც გა-
საგები იქნება რას ნიშნავს „შავი ნისლი“, „ტანზე შავი ცეცხ-
ლას მოკიდება“ ან „სიკვდილის შავი სახე“. ფერი აქ განწყობი-
ლებას აძლიერებს, საღებავს მატებს პოეტურ სახეს და ამძაფ-
რებს შთაბეჭდილებას.. ასე ჩნდება გამოთქმები: „მეწამული
ვნება“, „ალისფერი გრძნობა“, „ლალისფერი დაისი“, „ღამის-
ფერი შრიალი“, „ზღვისფერი დილა“, „იისფერი ღღე“ და
სხვ. ფერი ასეთ შემთხვევებში არა მარტო წმიდა პოეტური
ფენომენია, არამედ მსოფლმხედველობრივი მოვლენაც. იგი
ან დაცემულობის გრძნობას გამოხატავს ან წინსწრაფვასა და
იმედს. ამის მაგალითად ახლა ლურჯი ფერი ავიღოთ, სიერ-
ცის, სიშორის, ოცნებისა და სწრაფვის ფერი. გავიხსენოთ
ნ ო ვ ა ლ ი ს ი როგორ ეძებდა ცისფერ ყვავილს, ან ბ ა რ ა-
თ ა შ ვ ი ლ ი როგორ ეტრფოდა

ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს
პირველად ქმნილსა ფერს.

როგორ ოცნებობდა იგი, რათა ეშხით დამთვრალი შეერთებოდა
„ლურჯაა ფერს“, ან როგორ მსუბუქად ხატავდა მისი კალამი
ცისფერ პეიზაჟებს, „ციაგს ლურჯის ცისას“, ან, თუნდაც, „თვა-
ლების ცისფერ მშვენიერებას“. გ. ტ ა ბ ი ძ ი ს პოეზია ხომ
სულ ლურჯი ფერითაა განათებული. მისთვის ყველაფერი ლურ-
456

„ჯია ან ცისფერი, რაც საოცნებოა და ლამაზი — მთების ლურჯი კამარა, ლურჯი მწვერვალები, ცისფერი ვარდები ან ცისფერი მოგონება, ფიქრი, ოცნება, იმედი, ყველაფერი — სასიამოვნო მოგონება, სიმღერა, მშვიდი საღამო, თვით ღამეც კი.“

პოეტური განწყობილების გადმოცემის თვალსაზრისით ყოველივე ეს ლოგიკურია და გასაგები; თუმცა ფერთა სიმბოლიკის ამ სიუხვეში მაინც ორი ხაზი უნდა გავარჩიოთ: ფერი, როგორც პოეტური პეიზაჟის ხატვის საშუალება, და ფერთა სინესთეზიური წარმოდგენა, რაც სრულიად ალოგიკურ დისონანსებს ეყრდნობა. პეიზაჟური ხასიათის სიმბოლოები ხშირად გვხვდება როგორც უცხოურ, ისე რუსულსა და ქართულ ლიტერატურაში, პროზაშიც და პოეზიაშიც. გ. ლ ე ო ნ ი ძ ე და ს. ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი მხატვრული პეიზაჟის შეუდარებელი ოსტატები არიან. მათ მიერ ფერებში აღდერებული საქართველო არა მარტო პოეტური, არამედ პლასტიკური ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშიცაა. კ ო ნ ს ტ ა ნ ტ ი ნ ე გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა ს მიერ სიტყვებით დახატული სურათი მხატვარმა რომ პირდაპირ ტილოზე გადაიტანოს, ალბათ არც ერთი ახალი ფერის დამატება არ დასჭირდებოდა. კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა მ ლ. გ უ დ ი ა-შ ვ ი ლ ს „ფერების ბულბული“ უწოდა. ეს ჩვენი კულტურის ორივე მოღვაწეზე ითქმის: ერთი სიტყვებით ხატავს, მეორე ფერებით მეტყველებს; ორივეს წყარო ბუნების მშვენიერების ვიზუალური შეგრძნებაა და ისე ძლიერი, რომ ყველა სხვა შეგრძნებას ფარავს. რომანში „დიდოსტატ კონსტანტინეს მარჯვენა“ კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა ასეთ სურათს ხატავს: „სამეფო ბაღში ირანული ვარდები გაშლილიყვნენ, — სისხლივით წითელნი, ზოგი ნუშისგულივით თეთრნი, მოყვითალონი. სხვანი, ყვითელი კი არა, უძველესი სპილოსძვლის ფერისანი. ჰყვოდნენ ბაღის ყაყაჩოებიც, სუსამბარები და ნარგიზები, ნაირ-ნაირი მიხაკები, რომელთა ფერების ასაწერად წამალი არ ეყოფა ადამიანის სიტყვას. იისფერნი, მზისფერნი სინგურისფერნი, ყრუნნი, მოწითალო, მოლურჯო და სავსებით ლურჯნი, კარაქისფერნი და ხოხბის ყელისფერნი, ფარშევანგის ბოლოსებრ მოხატულნი ჰინდური ყვავილები ნაირ-ნაირნი.“

ან კიდევ: „მოწეულიყო არე გაზატხულისა, ლაინისფერ მთებზე ალაგ-ალაგ ელავდა ხასხასა სითეთრე. მწვანე შემოსდგომოდა არაგვის ხეობას. ჰყვარდა ნუში. ქედანისფერი, მგლისფერი და ზღვისფერი ებრძოდნენ ურთითერთს კორდებზე...“

უცებ ცხვირწინ აფრინდა წერო, ღურაჯისფერი ფრთები ქონდა, მიხაკისფერი მკერდი, მწყარისფერი ზოლებით მოხატული კისერი.

თეთრნი, მთლად თეთრნი ღრუბლები ელავდნენ მთებზე, ეს ღრუბლები, ეს ზეთის ხილისფერი მთები ისეთი გამჭვირვალენი იყვნენ, სადაცაა მოეშეებთან მიწას და გაიქრებიანო ეთერში...

ციხეების კბილოვანი ქონგურები გამოჩნდნენ ცისკიდურებზე. ჯერ ნახშირისებრ მრუდე ხაზებით გარსმოვლებული მოჩანდნენ ისინი. გამოხდა ხანი, მუქი სვირინგები გაიცრინენ მინისფერ ფონზე, ლაინისფერი და იისფერი ებრძოდნენ ერთმანეთს ცარგვალზე მცირე ხანს, ენდროსფრად შეიღებნენ ღურაჯისფერი ქედები კრაველებივით მიმობნეულ ცაზე. ბოლოს სოსანისფერი წამლებით შეღება ღრუბლები უჩინარმა არსთა მხატვარმა, იფეთქა ფურცლოვანმა სიმწვანემ და აელურტულდნენ ჩიტუნები საამოდ“.

ემბლემატური ფერები. სულ სხვა პრინციპებს ეყრდნობა ფერთა სინესთეზიური წარმოდგენები ფორმალისტურ პოეზიაში. აქ ისევ ძველ მაგალითებს უნდა დავუბრუნდეთ. პროფ. დ. უზნაძე წერს ლემეტრის შესახებ, რომელიც სხვისი საუბრის დროს იმდენ ცხად ფერებს ხედავდა, რომ სარკეში საკუთარი სახის დანახვაც არ შეეძლო¹. ასე იწვევს ერთი მოდალობის შეგრძნება სხვა შეგრძნებებს, რაც ზოგჯერ აშკარა სინესთეზიურ სახეს იღებს.

ასეთებია, მაგალითად, ჩვენს მიერ უკვე აღნიშნული კომპლექსური შეგრძნების საფუძველზე შექმნილი ლექსები, რაც არავითარ გარკვეულ კანონზომიერებას არ ემორჩილება. რამდენიმე უცხოელი პოეტის მაგალითზე მარტო ხმოვანი ასოების

¹ დ. უზნაძე, ფსიქოლოგია, გვ. 323.

სინესთეზიური წარმოდგენები რომ ავილოთ, ასეთ სურათს მივიღებთ:

	ა	ე	ი	ო	უ
ე. ა. რემბო	შავი	თეთრი	წითელი	ცისფერი	მწვანე
რ. ჰილი	აღისფერი	თეთრი	ცისფერი	წითელი	მწვანე
ვ. ლეკოკი	წითელი	თეთრი	ცისფერი	ყვითელი	მწვანე
ჯ. ფლუტჩერი	შავი ან თეთრი	მწვანე	ცისფერი	წითელი	ყვითელი ან მწვანელი

ზოგიერთი პოეტის წარმოდგენით, ხმოვანი ასოები არა მარტო ფერების, არამედ გარკვეული თვისებების მატარებელიცაა. ასე მაგალითად, ყ უ ლ ი ე ნ ვოკანს ის ა თ ვ ის ა ნიშნავს ფარაონს, პაპის ღირსების დამცველს, პაეს, მშვიდსა და ბრძენს. ე ქალურია, დელიკატური, ნერვიული და მეოცნებე. ი ფაქიზი გემოვნების ადამიანია და ბიზანტიური ორგიების მოტრფიალე, ო დიდია, მძლავრი, მოღუშული და ღიპიანი, უ—გაცვეთილი სხეული, სევდიანი.

ასეთივე პირობითი ასოციაციებით იქმნება თანხმოვნების ემბლემატური მნიშვნელობა. ყ. ვ. ბ ლ ო ნ დ ე ლ ი წერს, რომ რ წითურია და მტაცებელ ცხოველს გამოხატავს, ლ კრისტალურად გამჭვირვალეა, ნ სევდიანია და ბუნდოვანი. ო გ ი უ ს ტ დ ე პ ლ ი ს ი ირწმუნება, რომ მ-ს უყვარს ჩურჩული, ის ჭუჭყიანია, ნ ჯიუტია, მაგრამ მუდამ სუფთა. ცალკეული ბგერების ასეთი „ემბლემატური დანიშნულება“, დეკადენტური პოეზიის თანამედროვე თეორეტიკოსების აზრით, აძლიერებს ლექსის კომპლექსური აღქმის შესაძლებლობას. ისინი სრულიადაც არ უწყვეტ ანგარიშს იმ გარემოებას, რომ სინესთეზიური ემბლემატური ამოკითხვა არავის არ შეუძლია. ვერავენ შეძლებს ბ ლ ო ნ დ ე ლ ი ს , ვოკანს ის ან პ ლ ი ს ი ს ბგერათა ემბლემატურ ვარიაციებში კანონზომი-

ერი თვალსაზრისი დაინახოს ან, მით უმეტეს, რამე ესთეტიკური სიამოვნება მიიღოს ამ წვალებიდან. სამაგიეროდ, ეს ფორმალისტური ვარჯიში პოეზიის უახლეს მიღწევად ცხადდება. საკვირველი არც აქაა რამე. თუ აბსტრაქციონისტ მხატვარს შეუძლია მუყაო ლურსმნით გახვრიტოს და ამას სახვითი ხელოვნების შედეგრი უწოდოს, რატომ იმავე მიმართულების პოეტს არ შეუძლია ერთი ასო დაწეროს და მასში ათასი რამ იგულისხმოს. თუ ჩვენ ვიტყვი, რომ ეს სიგიჟეა და ამაში არავითარი აზრი არ არის, ისინი უმაღვე დაგვეთანხმებიან და გვეტყვიან, რომ სწორედ სიგიჟეშია პოეტური ექსტაზის უმაღლესი გამოხატულება. ფსიქიურად დააყადებულთა ნახატები და უკიდურესი აბსტრაქციონისტების ემბლემატური ვარჯიში ერთ სიბრტყეზე მოთავსებული ამბებია და ბურჟუაზიული კულტურის საყოველთაო დეკადანსის მაჩვენებელი. იუგოსლავიელი რევიზიონისტი მ. რ ი ს ტ ი ჩ ი ამტკიცებს, რომ თანამედროვე ცივილიზაციით მოთენთილი სული მხოლოდ „შეშლილობასა და პოეზიაში“ ჰპოვებს შვებას. „როცა არსებობა აუტანელი ხდება, — წერს იგი — ადამიანს მხოლოდ შეშლილობასა და ხელოვნებაში შეუძლია თავისუფლად სუნთქვა. მისი მ ე მხოლოდ შეშლილობასა და პოეზიაში ჰპოვებს თავშესაფარსა და ხსნას“. აქედან ცხადი ხდება, თუ რატომ ცდილობენ თანამედროვე აბსტრაქციონისტები წაშალონ ხელოვნებასა და შეშლილობას შორის ყოველგვარი საზღვარი და ისევ **ლ ო მ ბ. რ ო ზ ო ს** ყბადადებულ თეორიას დაუბრუნდნენ. ამითვე მტკიცდება, რომ „გენიალური შეშლილობა“ და ფორმალისმის აბსტრაქციონისტული უკიდურესობა ბურჟუაზიული კულტურის საყოველთაო დეკადანსის შედეგია. H_2SO_4 -ის დაშლის შემდეგ ჩვენში, საბედნიეროდ, არ ყოფილა შეშლილობის კულტისა და ბგერათა ემბლემატიკის ასეთი ფორმალისტური გამოვლენა. სამაგიეროდ, ქართულ პოეზიაში ხშირად ვხვდებით **ფ ე რ თ ა ს ი მ ბ ო ლ ი კ ი ს ს ი ნ ე ს თ ე ზ ი უ რ ი ა ს პ ე ქ ტ ი ს** გამოყენებას პოეტურ სახეებსა და მეტაფორებში. ზოგჯერ არც აქაა გარკვეული კანონზომიერება, მაგრამ საქმე ემბლემატურ ბგერების უაზრობამდე მაინც არ მიდის. როცა პოეტი წერს, რომ **თ ე თ რ ი ტ ე ნ ო რ ი ლ უ რ ჯ ა დ**

გვიმღერის, ან იისთვის რომ იისფერ სიტყვებს ეძებს, ესეც ისეთივე სინესთეზიური ხასიათის მოვლენაა, როგორც ლურჯი სურნელი ან თეთრი სურდო, მაგრამ სხვადასხვა მოდალობის შეგარძნებების ასეთი დისონანსური კავშირი მაინც არ იწვევს ემბლემატური აღქმის აუცილებლობას. როცა გალაკტიონი წერს:

როგორც ქალწულის სახელი მერი
არის ცისფერი და მწუხარება.

მკითხველი არ გაიოცებს — როგორ შეიძლება სახელი მერი ცისფერი იყოს ან რატომ უნდა ნიშნავდეს ის მწუხარებას? ასევე უშუალოდ აღიქვამს მკითხველი გალაკტიონის აშკარა სინესთეზიურ თქმას:

იისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს
და ცისფერ სიტყვით ეძებს ცივებს.

ასეთი თქმები ისე ორგანულადაა შესული გ. ტაბიძის და სხვა ქართველი მწერლების პოეტური მეტყველების კულტურაში, რომ აღქმის არავითარ უხერხულობას არ იწვევს, იმ დროს, როდესაც სინესთეზიური პოეტური სახეები თანამედროვე დასავლეთის აბსტრაქციონისტულ მწერლობაში სრულიად კარგავენ შინაგან ლოგიკას და თავისუფლდებიან ყოველგვარი შესაძლებელი წარმოდგენისაგან. ეს როგორც, აღვნიშნეთ, ბურჟუაზიული ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყველა დარგისთვისაა დამახასიათებელი. თუ აბსტრაქციონისტული სახითი ხელოვნება საგნებისაგან თავისუფლდება, მუსიკა — მელოდიებისაგან, ხოლო პოეზია — ლოგიკური ცნებებისაგან, თანამედროვე ბურჟუაზიული პროზა ადამიანის ფსიქოლოგიისაგან გათავისუფლებას ცდილობს. პრუსტი, ჯოისი, კაფკა, სარტრი და კამიუ ადამიანური არსებობის აბსურდულობის თეორიამ ხასიათების უარყოფამდე მიიყვანა. არტურ რემბოს „სიტყვათა აღქმია“ საერთოდ „ხელოვნების ქიმიურ დაშლამდე“ მივიდა. ლიტერატურული პერსონაჟი „თავისი თავის ჩრდილად იქცა“ (ნ. სარო), სინამდვილე — „წარმოსახულ რეალობად“. ერთმანეთში აირია

ზაზი, ფერი, რიტმი, ბგერა. კლასიკური წესრიგისგან არაფერი დარჩა. ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაცია ა. რ. ო. ბ. - გ. რ. ი. ე. ს. ე. წ. „დემისტიფიკაციის“ პრინციპს შეუერთდა. რ. ო. ბ. - გ. რ. ი. ე. ს. აზრით, ყოველგვარი ძიება უაზროა. საგნებს იქით არაფერი არ იმალება. რეალობა ისაა, რასაც ვხედავთ; მას სიღრმე არა აქვს, ამიტომ არც არაფრის წვდომაა საჭირო. მთელი სიბრძნე იმაშია, რაც ხდება. მწერლის დანიშნულებაა საგნებისა და მოვლენების უბრალო ფიქსაცია და არა რალაც საიდუმლოების გახსნა. სინამდვილეში არავითარი საიდუმლოება არ არის. „მარჯვენა ხელი იღებს პურს თეთრ სუფრაზე და იღებს დანას, მარცხენა ხელი იღებს ჩანგალს. ჩანგალი ერჭობა ხორცს. დანა ჭრის ხორცის ნაჭერს. მარჯვენა ხელი ღებს დანას სუფრაზე. მარცხენა ხელს გადააქვს ჩანგალი მარჯვენაზე, რომლითაც ურჭობს ხორცის ნაჭერს და მიაქვს პირთან პირი იწყებს ღეჭვას“ და სხვ. ეს არის სინამდვილე, „რეალობის აბსოლუტური ეკვივალენტი“ ან მისი შესაძლებელი წარმოდგენა. ამას არც ახსნა უნდა და არც განმარტება. შეხედეთ, აღწერეთ და გაიგებთ. საგნები არსებობენ და მათ არსებობაში სხვა არაფერი აზრი არ იმალება. ყოველი მოძრაობა უბრალოა და თავისთავად გასაგები. პურის აღება, დანა-ჩანგლის მომარჯვება, ღეჭვა, გადაყლაპვა და ა. შ. ასევე „დემისტიფიკირებული“ მოქმედებების ფიქსაცია პოეზიაშიც ხდება. ავიღოთ თუნდაც უ. ა. კ. პ. რ. ე. ვ. ე. რ. ი. ს. ლექსი „დილის საუზმე“:

მან ჩაასხა ყავა	სიგარეტს.
ქ-ქაში,	გააბოლა რგოლები.
ჩაასხა რძე	ჩაყარა ფერფლი
ყავის ქიქაში,	საფერფლეში
ჩაღო შაქარი	უხმოლ.
რძიან ყავაში,	არ შემოუხედავს,
პატარა კოვზით	ისე ადგა
მოურია,	დაიხურა
დალია რძიანი ყავა,	ქუდი,
დაღვა ქიქა	ჩაიცვა
უხმოლ.	საწვემარი,
მოუკიდა	რადგან წვიმდა

და წავიდა
წინაშე
ესიტყვოლ.

არ შემოუხედავს ჩემთვის.
მე ხელებში ჩაერგე თავი
და ვიტარე¹.

აქ ყველაფერი უბრალოა და ნათელი, ოღონდ პრიმიტიულიც. სადაო ან საძიებელი არაფერია. სულერთია, აზრი არაფერს არა აქვს, ან თვით არაფერია არსებობის აზრი. სამყარო უფსკერო სიცარიელეა. ადამიანები თავიანთ ჩრდილებს წარმოადგენენ, ხოლო საგნები პირველსაწყისის წარმოსახულ ფორმებს. შეიძლება ყველაფერი ისე წარმოვიდგინოთ, როგორც გვსურს. რეალობა ისაა, რაც ასეთად გვეჩვენება. მას არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული. ამიტომ ჰემმარიტების ფაუსტური ძიებაც უაზრობაა. ეს შეიგნო ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტმა და ხელი აიღო ყოველგვარ ძიებაზე. იგი მივიდა შესაძლებლობის უკანასკნელ წერტილამდე და უარყო ყველაფერი, რაც არსებობს, თვით საკუთარი თავიც. ვ ა ლ ე რ ი ს იღეა „ნეგატიურმა სკოლამ“ გააგრძელა, სადაც აზრისადა ფორმის უარყოფამ ისევ ტოტალური ხასიათი მიიღო. „ფაუსტური“ ხელოვნება, ლიტერატურა და საერთოდ ბურჟუაზიული კულტურა თანდათან მივიდა აბსტრაქციონისტულ თვითუარყოფამდე და ამით დაასრულა დეზინტეგრაციის საერთო პროცესი.

¹ G. Picon, Panorama de la nouvelle Littérature Française. 1960.

შუალამის სიცხადე

მე შენში მიყვარს
ოცნება ჩემი.

გ. ტ ა ბ ი ძ ე

აბსტრაქციების სიცარიელე. ბურჟუაზიული კულტურის ასეთი შინაგანი გადაგვარება და აბსტრაქციონიზმის დეკადენტური ხასიათი სრულიად გასაგები ხდება თანამედროვე რეაქციული ბურჟუაზიის ირაციონალისტური მსოფლმხედველობის ფონზე. ჩვენ აქ ერთხელ კიდევ მივუთითებთ ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაციის ექსისტენციალისტურ კონცეფციაზე, რომელიც ყველაფრის საბოლოო ჯამად „აბსოლუტურ ნულს“ ანუ „არაფრის არაფერში შეჯამებას“ აცხადებს. ბურჟუაზიული ხელოვნების ცალკეული დარგებიც დეკადანსის ამავე ასპექტში განიხილება. ნ უ ლ ა მ დ ე და ს უ ლ ი ი რ ა ც ი ო ნ ა ლ უ რ ი ა ზ რ ო ვ ნ ე ბ ა აბსტრაქციონისტულ უაზრობაში ვლინდება. ბრძოლა საღი გონებისა და ლოგიკური აზროვნების წინააღმდეგ, რამაც თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფია არა არსებულ ი არსებობის ძიებამდე მიიყვანა, ხოლო პ. ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტი თვითუარყოფამდე, აბსტრაქციონისტულ ხელოვნებაში „უფორმო ფორმების“ შექმნის „შესაძლებლობაში“ მეღავენდება. არსებობა არსებობის გარეშე ან ფორმა ფორმის გარეშე ერთი და იგივე ასპექტის მოვლენებაა. უსაგნო მხატვრობა ისევე თავისუფლდება გარკვეული ფორმებისაგან, როგორც ექსისტენციალისტური აზროვნება საგნობრიობისაგან. ორივეს საფუძველი ამ შემთხვევაშიც

ირაციონალიზმია. თუ კ. ი ა ს პ ე რ ს ი წერდა „უსახეო მიღ-
მის“ შესახებ, აბსტრაქციონისტი პოეტი, მხატვარი ან კომპო-
ზიტორი ამ „უ ს ა ხ ე ო ბ ი ს“ გამოსახვას ცდილობს. ერთ-
ნი ა რ ა ფ რ ი ს ს ი ც ა რ ი ე ლ ე ზ ე მსჯელობენ, მეორენი
ა ბ ს ტ რ ა ქ ე ბ ი ს ს ი ც ა რ ი ე ლ ე ზ ე. ყოველი მათ-
განი ტოტალური არაფრის ასპექტს უბრუნდება და ყოველ-
გვარი ღირებულების არაფერში შთანთქმის საერთო ექსისტენ-
ციალისტურ თვალსაზრისს გამოხატავს.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ექსისტენციალისტები თა-
ვიანთ მოძღვრებას ს ა ს ო წ ა რ კ ე ე თ ი ლ ე ბ ი ს ფ ი ლ ო -
ს ო ფ ი ა ს უწოდებენ. აბსტრაქციონიზმიც ასეთივე გან-
წყობილებას ქმნის. ამ სკოლის მეთაურები აღნიშნავენ, რომ
ძველი სამყარო მთავრდება, ახალი კი არ ჩანს. მათ ნაწარმოებებ-
შიც ამიტომ არ არის სიცხადე იმის, რაც უ ნ დ ა იყოს. თანა-
მედროვე ადამიანი ამოდ ცდილობს განჰკრიტოს კაცობრიობის
მომავალი. აბსტრაქციონისტიც ასევე აწვალებს მას, რომ გა-
აგებინოს მის ნაწარმოებში რა უ ნ დ ა იყოს მოცემული, მა-
გრამ რაკი ის, რაც უ ნ დ ა იყოს, ჭერ კიდევ უფორმოა და
უსახეო, ასევე უფორმოდ და უსახეოდ გამოსახავს მას. ფაუ-
სტურ ექსისტენციასაც ეს „ვერმიხვდომის“ გრძნობა ტან-
ჯავს. ამიტომ უწოდებენ აბსტრაქციონიზმს თანამედროვე
კაცობრიობის „სულიერი ექსისტენციის“ გამოხატულებას. მი-
სი ძალა პოტენციურ შესაძლებლობაშია. „ი ქ ნ ე ბ რ ა მ ე
ი ყ ო ს!“ — ეს არის მისი შინაგანი აზრი და, როგორც ჩანს,
დასასრულის ეპოქის „მეოთხე ადამიანის“ ერთადერთი იმე-
დიც. რ. ე. ლ ო რ ე ნ ს ი წერს, რომ თანამედროვე ადა-
მიანის წინაშე ისეთი რთული პრობლემები დადგა, რომლის-
თვისაც პასუხის გაცემა არ შეუძლია; ამიტომაც გაურბის ის
რეალურ სინამდვილეს და ეძებს ადგილს „იქ, სადაც არაფე-
რია“ (თ. -ელიოტი). აქაც თავს იჩენს ექსისტენციალისტური
შიში პოტენციური გამოუცნობის ანუ ა რ ა ფ რ ი ს ს ი ც ა რ
ი ე ლ ი ს წინაშე. ბნელეთიდან „მოქმედ არაფერში“ გას-
ვლის ცდების მრავალ ასეთ მაგალითს ვხვდებით დასავლეთის
ბურჟუაზიულ ლიტერატურაში. ამ საკითხს ჩვენ დაწვრილე-
ბით განვიხილავთ ჰ. ჰ ე ს ე ს ა და თ. მ ა ნ ი ს ფაუსტური პა-

რადიგმების განხილვის დროს, ახლა კი წინასწარი დებულების სახით შევნიშნავთ, რომ არსებობს ცხოვრების წყვედიადისა და უიმედობის გ ა რ დ ე ე ვ ი ს სამგვარი ცდა: რევოლუციური, ბურჟუაზიულ-პუმანისტური და აბსტრაქციონისტული. პირველი გამარჯვებით მთავრდება, მეორე ცრუ-პუმანისტური იდეალების. სფეროში რჩება, ხოლო მესამე არაფრის სიცარიელეში ეძებს თავშესაფარს. ვინც საზოგადოების რევოლუციური გარდაქმნის იდეას იზიარებს და ოქტომბრის დიდი რევოლუციის მიერ ნაჩვენები გზით მიდის, კიდევაც აღწევს თავს ამ „უპორიზონტო არსებობას“, ხოლო ვინც ამის გარეშე ცდილობს მომავლის პერსპექტივების დანახვას, ახლაც ისევ რჩება უტოპიურ პოზიციაზე, როგორც გ ო ე თ ე ს ფაუსტი, რომელმაც თავისი იდეალების გამარჯვება თავისუფალ მიწაზე თავისუფალ შრომაში დაინახა, მაგრამ მათი განხორციელების მეცნიერულ საშუალებებზე ვერ მიუთითა.

საზოგადოებრივი წყვედიადის რ ე ვ ო ლ უ ც ი უ რ ი გ ა რ დ ე ე ვ ი ს საუკეთესო მაგალითს პირველ რიგში ის საბჭოთა მწერლები იძლევიან, რომელნიც რევოლუციის წინა პერიოდში იწყებენ მოღვაწეობას და თავიანთი პროგრესული იდეების განხორციელებას სოციალისტურ სინამდვილეში აღწევენ. უცხოელ მწერალთა შორისაც ბევრია ისეთი, ვინც იდეურ დაბნეულობას თავს სოციალისტური რევოლუციის ზეგავლენით აღწევს. ეს პრობლემა დღესაც აქტუალურია. დასავლეთის შემოქმედებითი ინტელიგენციის დიდი ნაწილი ახლაც იმისთვის იბრძვის, რომ როგორმე გაარღვიოს იდეური დაცემულობისა და ფორმალიზმის მოჭადოეპული წრე. ამ ბრძოლის ფორმა სხვადასხვაგვარია. ზოგი სევდით გამოხატავს არსებული სინამდვილის უარყოფის პოზიციას და ე. წ. აქ ტ ი უ რ ა ნ მ ე ბ რ ძ ო ლ პესიმიზმს იგონებს. სხვები ზიზლით აქცევენ ცხოვრებას ზურგს და „სატანური სიძულვილით“ თავისუფლებიან ყველაფრისაგან, „რაც რამეს ჰგავს“. თანამედროვე ბურჟუაზიული ცივილიზაცია, როგორც ენახეთ, აბსოლუტურ ღირებულებათა უარყოფის პოზიციაზე დგება და ფაუსტური იდეების საყოველთაო დეკადანსის გამოხატულებას წარმოადგენს. პოზიტიური იდეის უქონლობა, მომავლისადმი რწმე-

ნის დაკარგვა და ლიტერატურული ფორმის აბსტრაქციონისტული უარყოფა დასასრულის მძიმე შთაბეჭდილებას ქმნის. დეკადენტური მწერლობა დღესაც გაქვლითილია „მოახლოებული კატასტროფის“ ტრაგიკული შეგრძნებით. ამის შედეგია ძველებური უიმედობისა და სევდის გამომხატველი ლიტერატურის ახალი ნაკადი. დეკადენტების *memento mori*-დან ფ რ ა ნ ს უ ა ზ ა ს ა გ ა ნ ი ს *Bonjour tristesse*-ამდე „ძლიერი პესიმიზმის“ გამომხატველი თითქმის ყველა ნაწარმოები გამსჭვალულია განწირულების, ცხოვრების უზარობისა და სიკვდილის გარდუვალობის გრძნობით. ამას ერთვის ქვეყნის საერთო დასასრულის აპოკალიპსური იდეების ქადაგება, რაზედაც ადრეც ვწერდით. ყველაფრის ტოტალური დასასრულის უძველესი იდეა ახლაც ცხოვრების უნივერსალურ კანონადაა გამოცხადებული. ეს ძველი, ჩვენს მიერ უკვე განხილული ეკლესიასტური თვალსაზრისი მეორე მსოფლიო ომის შემდეგი პერიოდის ლიტერატურაში „ატომური კატასტროფის“ ახალი მოტივებით მდიდრდება. ფრანგი მწერალი და პუბლიცისტი დ ე ნ ი ს დ ე რ უ ე მ ო ნ ი ძველისა და ახლის აპოკალიპსური კავშირის „ფილოლოგიურ დასაბუთებასაც“ ცდილობს. მას მოჰყავს წმ. პავლეს წერილი კორინთოს რჩულის მოძღვრებისადმი, სადაც ნათქვამია: „მეყსა შინა წამსა თვალისასა უკანასკნელითა მით საყვირითა; რამეთუ საყვირსა დაეცეს, და მკუდარნი იგი აღდგნენ უზრუნელნი და ჩუენც განვახლდეთ!“. რ უ ე მ ო ნ ი აღგენს, რომ იქ, სადაც ფრანგულ ტექსტში ნათქვამია *un moment* („წამსა თვალისასა“), ბერძნულ ორიგინალში წერია *in atemo*-ერთ ატომში. მოციქულ პავლეს თურმე ჭერ კიდევ მაშინ „უწინასწარმეტყველებია“ კაცობრიობის ატომური ყუმბარებით განადგურება. რ უ ე მ ო ნ ი ფიქრობს, რომ დასასრულის ეპი მოახლოვდა და კატასტროფა მოსალოდნელია ყოველ წუთს. „გსურთ ახალი ამბავი? — წერს იგი, — სულ ახალი ამბავი. მომავალი წლის ბოლომდე შეიძლება ქვეყანამ თავისი არსებობა დაასრულოს“.

¹ G. Picon, *Panorama de la Litterature Française*, Paris, 1960, p. 637.

რ უ ყ ე მ ო ნ ი ამტკიცებს, რომ ატომური ყუმბარების აფეთქება ზღვის ისეთ მოქცევას გამოიწვევს, რომ მასთან შედარებით ბიბლიური წარღვნა „აბაზანაში ფეხის დაბანად მოგვეჩვენება“. იგი დარწმუნებულია, რომ „ქვეყანა დასასრულს მიაღწევს“, მაგრამ ეს სრულიადაც არ იწვევს მასში ტრაგიკულ განცდას. ნუგეშს რ უ ყ ე მ ო ნ ი იმაში ხედავს, რომ „ქვეყნის დასასრულთან ერთად დასრულდება ცხოვრებაც“. მისი აზრით, „სიკვდილის სიმწარე გამოწვეულია იმის შეგნებით, რომ ისტორიის გაგრძელებას ვერ ვიხილავთ“. ახლა კი ქვეყნის განადგურებასთან ერთად ადამიანური არსებობაც მოისპობა და გულიც არავის დასწყდება იმაზე ფიქრით, რომ მის შემდეგ სხვები იცხოვრებენ. ამის საწინააღმდეგო კი არავის შეუძლია ჰქონდეს, რადგან ეს ტახტის დასასრულიც იქნება. ხოლო „ადამიანურ ტანჯვათა ჯამი, ჩვენი პროგრესის წყალობით, იმდენად გაიზარდა, რომ ადამიანები, რომელთაც ცხოვრებასთან საბოლოო ანგარიშის გასწორება სურთ, იმათზე მეტია, ვისაც კიდევ უნდა იცოცხლოს“. რ უ ყ ე მ ო ნ ი ს აზრით, ი. ს. ბ ა ხ ი ს სიტყვებში „მოდით ტკბილი სიკვდილო“ უდიდესი სიბრძნეა, რადგან ყველაფერს მართლაც დასასრული აქვს.

ეს იდეა ახალი არ არის. აპოკალიპსის მოძღვრები დიდი ხანია, რაც კაცობრიობას ასეთ საშინელ დასასრულს „უწინასწარმეტყველებენ“. მათი აზრით, ყოველივე არსებული იბადება, იზრდება, შემდეგ ბერდება და კვდება. არც კულტურა და ცივილიზაცია წარმოდგენს ამ საერთო კანონის გამონაკლისს. მასაც თავისი სიბერე და დასასრული აქვს. თანამედროვე ცივილიზაცია მრავალსაუკუნოვანი „ფაუსტური კულტურის“ დასასრულის ფორმაა. საყოველთაო დეკადანსის იდეოლოგიათაგან უცხოა მარადიული განახლების ქეშმარიტად ფაუსტური იდეა. ისინი ამტკიცებენ, რომ დასასრული ტოტალური იქნება და არა პერმანენტული. ამის შეგნება შხამავს „განრისხებული“ ბურჟუაზიული ახალგაზრდობის აზროვნებას, აუფასურებს ეთიკისა და მორალის კანონებს, სპობს მომავლის რწმენის შესაძლებლობას. „ამაოებათა ამაოების“ მქადაგებელთა ნაწარმოებებში არსებობა ისეა წარმოდგენილი, თითქოს კაცობრიობა მართლაც ახალი წარცვნილი წინაშე იდგეს. ამის შე-

დეგია ცხოვრების აჩქარებული რიტმი, მოსწრების ინსტინქტი... რაც შეიძლება დღეს, ხვალ იქნებ ყველაფერი გათავდეს. შექმნას აზრი არა აქვს, სულერთია, ყველაფერი განადგურდება. სინდისი და პატიოსნება თავის მოტყუებაა. კეთილი და ბოროტი, ლამაზი და მახინჯი, შექმნილი და ჭერაც შეუქმნელი ერთნაირად წაილეკება წარმავალი ცხოვრების ტალღებით. ვისაც რა შეუძლია დღეს უნდა მიიღოს, რადგან ხვალ გვიან იქნება. მზე საბოლოოდ ჩადის და კაცობრიობას არყოფნის ჩრდილი ეფინება. დგება მარადიული წყვიდადის ეპი— შავი არაფერი და აბსოლუტური სიცარიელე, რომელშიც უკვე აღარ იქნება „კვლავ შექმნის“ პოტენცია.

როცა ქვეყანას მწუხრის ასეთი ზეწარი ეფინება, ალქაჯები ბროკენის ნაცვლად პარნასის მთაზე იწყებენ როკვას. ნარცისის სახე იფანტება ტბის მღვრიე ტალღებ ი. ირბი სხრკე სპობს ხაზებსა და კონტურებს. გამხმარი თავის ქალის ყრუ გამოხედვით შეძრწუნებული „შეშლილი გენიოსი“ ადამიანის ბედზე ფიქრობს და ისევ ამაოებათა ამაოების ძველებურ ზღაპარს იმეორებს. ცხოვრების პარადოქსები კინემატოგრაფიული სისწრაფით ირევა ერთმანეთში. სულის თვალთა წინაშე ათამაშდება ყვითელი და ღია წითელი. არავინ უწყის სად სიკეთეა და სილამაზე ან ბოროტება და სიმახინჯე. თავისუფლების ქანდაკება რეზინის ხელჯომომარჯვებული დგას თავის კვარცხლბეკზე. ეკლესიებში ჯაზ-ორკესტრების ღრიანცელია. მადონები გოცებულნი მისჩერებიან შიმველი როსკიპების როკვას საკურთხეველთან. განწირულების ექსტაზი და პაროქსისტული რიტმი უარყოფს „სწორი ხაზების ახმოვანებას“ (გ. ტ ა ბ ი ძ ე). სილამაზის ქალღმერთების დაგრეხილი ფიგურები და წაშლილი სახეები აჩრდილებივით მოძრაობენ აბსტრაქციონისტული წარმოსახვის ირბი სარკეში. მელოდიები შთანთქა საყვირების ისტერიულმა ღრიანცელმა. პოეტური ნაწარმოებები „ლამაზი ასოების“ აკრობატიკად იქცა, ხოლო პოლიტიკა სიცრუის ხელოვნებად. უტიფარი სენატორები ატომურ ყუმბარებს მშვიდობის მოციქულებს უწოდებენ, თავდასხმას „თავდაცვით“ ფარავენ, სიკვდილის ჩონჩხი კი ხელებს იფშენეტს და ცელს ლესავს. სადღაც ბნელში სასოწარკვეთის კივილი ისმის.

ვილაც ვილაცას საშველად უხმობს. კუპრივით შავ ცას ხანდა-
ხან ელვის ზიგზაგი გაჰკვეთს, მაგრამ შავი აჩრდილები ისევ
„დინგებივით შეგროვდებიან“ და ქვეყანა წყვდიადში იძირება.

გაოლვევა. ასეთია დასავლეთელ დეკადენტების მიერ
დახატული ცხოვრება. იგი შემადრწუნებელია და სასოწარმკ-
ვეთი. მაგრამ ყველა როდია იარაღდაყრილი. არიან უფრო ძლი-
ერი ნების ადამიანები, რომელნიც ცდილობენ სიბნელის ამ
აუტანელი ყოვლადობის გ ა რ ღ ვ ე ვ ა ს (Durchbruch). მიუ-
ხედავად იმისა, რომ ბურჟუაზიული დეკადანსის ნეო-ეკლიზია-
სტური მოძღვრება არ უშვებს იმედს და სპობს რწმენას, გა-
დარჩენის ლამპარი მაინც ბეუტავს. ზოგიერთი მათგანი ისევ
კითხულობს: ხომ არ იქნება ნოეს ახალი კიდობანი? ან სხვა
გზით ხომ არ შეიძლება „თავის გატანა“ (durchbringen), ბურჟუ-
სის გაფანტვა და სინათლეში გასვლა? ეს აზრი ზრდის წინააღმ-
დეგობის ძალას. გარღვევისადმი სწრაფვა, მართალია, ზოგ-
ში სუსტია, მაგრამ სხვებში — ძლიერი. ერთნი მუხლმოდ-
რეკით ლოცულობენ და განგებისგან ელიან ხსნას, მეორენი
გაშმაგებით აწყდებიან ცხოვრების ყრუ კედლებს და წყვე-
ლიან თავიანთი გაჩენის დღეს. არიან ისეთებიც, რომელნიც მო-
თმინებით იკრეფენ ძალას და გადამწყვეტი ბრძოლისათვის ემ-
ზადებიან.

ასე იწყება განთიადის ახალი, მაგრამ უფრო ძლიერი შერ-
კინება უკუნეთ ღამესთან, სინათლისა—სიბნელესთან. ამ ბრძოლის
ისტორიული ასპექტი „ქვეყნის გაჩენის დღეს“ სწვდე-
ბა. იგი ისევე ძველია, როგორც არსებობა. რაც შეეხება ამ
ბრძოლის ფაუსტური ცნების შინაარსში გამოვლინებას, ამაზე
ადრეც ვწერდით. გ ა რ ღ ვ ე ვ ი ს აზრი იგივეა, რაც ფაუს-
ტური მისწრაფება. ყველა დროისა და ქვეყნის ფაუსტი უწი-
ნარეს ყოვლისა იმას ცდილობს, რომ ადამიანური შესაძლებლო-
ბის თუ საზოგადოებრივი უსამართლობის ფარგლები გაარღ-
ვიოს. ამისათვის მიდის იგი დემონურთან. ხალხური თქმუ-
ლება და მისი ლიტერატურული პარადიგმები ჭერ ადამიან-
ური, ხოლო შემდეგ საზოგადოებრივი შეზღუდულობის გარ-
ღვევის ცდებს გამოხატავენ. ქ რ . მ ა რ ლ ო უ და Sturm und
Drang-ის წარმომადგენლები იძლევიან ასეთი ბრძოლის მაგა-

ლითებს. მართალია, მათი ფაუსტები უმთავრესად იდეურ ბრძოლას აწარმოებენ ადამიანური შეზღუდულობისა და საზოგადოებრივი უსამართლობის წინააღმდეგ, მაგრამ მაინც მსხვერპლად ეწირებიან გარღვევის ცდას. გოეთეს ფაუსტმა ცდუნებათა ყველა რკალის გარღვევა იმით შეძლო; რომ იდეალურის სინამდვილეში თავისუფალი შრომით შექმნის აუცილებლობა აღიარა. რომანტიკოსებმა გარღვევის ეს ცდები კოსმიურ მასშტაბებამდე გაზარდეს. ბაირონი, შელი, ბარათაშვილი და სხვები გადასცდნენ კიდევ თავიანთ „ბედის სამძღვარს“, მაგრამ ადამიანურ შესაძლებლობათა რკალი აზრით უფრო გაარღვიეს, ვიდრე საქმით. შედარებით მემარჯვენე რომანტიკოსებმა წინააღმდეგობათა დაძლევის ნაცვლად ცხოვრების სინამდვილიდან გაქცევა სცადეს. ზოგიერთმა სასოწარკვეთილი ფაუსტი თვითმკვლევამდეც მიიყვანა. აქვე ჩაისახა აზრი გარღვევის შეუძლებლობის შესახებ. ლენაუმ ფაუსტი პეპელას შეადარა, რომელიც ზღვის სტიქიას ებრძვის. ასეთი ბრძოლის ამოებამ წინააღმდეგობის ძალა შეასუსტა. დეზინტეგრირებულმა ფაუსტმა ნელ-ნელა აიღო ხელი გარღვევის ცდებზე და ცხოვრების სისასტიკეს დაემორჩილა. ამით ფაუსტურის ცნების შინაარსი თავისივე შინაგან წინააღმდეგობად იქცა, რადგან გარღვევისადმი მისწრაფების გარეშე ის არაფერს პოზიტურს არ გამოხატავს. ეს ფაუსტური პარადიგმების თანამედროვე ავტორებისათვისაც ცხადია. ამიტომაც, რომ თითქმის ყველა მათგანის ნაწარმოები პირველ რიგში სწორედ გარღვევის პრობლემას აყენებს. ყველა ცდილობს როგორმე დააღწიოს თავი იმას, რაც არის. ვისაც წინააღმდეგობის საკმაო ძალა და ნებისყოფა არ გააჩნია, ველარც უძლებს ამ ბრძოლას, ხელს იღებს ფაუსტურ ძიებაზე, სწყევლის ქვეყანას, საკუთარ თავსაც და ისევ უიმედობის წყვილიაღში იძირება. უფრო ძლიერნი კი, პირიქით, იწრთობიან ბრძოლაში, აფართოებენ საკუთარი მსოფლმხედველობის პორიზონტს, ზრდიან წინააღმდეგობის მასშტაბებს და თავიანთი პროგრესული შემოქმედებით გზას უკაფავენ ახალ თაობებს. ვინც ამრიგად ახერხებს ცხოვრების წყვილიადის გარღვევას, ფაუსტურის პოზი-

ტიური განვითარების იმ ნაკადს უერთდება, რომელიც შემდეგ კრიტიკული რეალიზმის გზით მიდის და კაცობრობის უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლის საქმეს ეხმაურება. დამარცხებულინი კი, პირიქით, თ. მ ა ნ ი ს ლევერკიუნისით ბნელიდან წყვდიადში იძირებიან (Von der tiefen Nacht in die tiefste).

ყოველივე ეს განსაზღვრულ სოციალურ გარემოსა და მწერლის მსოფლმხედველობაზეა დამოკიდებული. იქ, სადაც გარღვევის პირობები შექმნილი არ არის ძლიერი ნებისყოფის მიუხედავად, ბრძოლა უშედეგოა. ასეთ შემთხვევებში წინააღმდეგობა, უმთავრესად, პერსპექტივის თვალსაზრისითაა გამართლებული. მარტოხელი მემამოხეების მიერ საზოგადოებრივი თავისუფლების პიროვნულით შეცვლა, საფუძველს აცლის სრული გამარჯვების შესაძლებლობას, რადგან ნამდვილი გარღვევა მხოლოდ რევოლუციურ ძალებზე დაყრდნობით მიიღწევა. ინდივიდუალისტების ე. წ. „შინაგანი ამბოხება“ ან იუჟადაც „განრისხებული ახალგაზრდობის“ პროტესტი თითქმის ყოველთვის უშედეგოა, რადგან იგი ვერ სცილდება „პიროვნული ქეშმარიტების“ ფარგლებს. მემარჯვენე რომანტიზმისა და დეკადანსის მწერლობის სუსტი ცდა, გაარღვიოს უიმედობისა და სასოწარკვეთილების ფარგლები, სწორედ ამის გამო მთავრდება უშედეგოდ. მაგალითად ისევ შ. ბოღლერის შემოქმედება გამოდგება. მისი პოეზიის ანტისაზოგადოებრივი ხასიათი ყოველგვარი შესაძლებლობის ნიჰილისტური უარყოფის საფუძველებს ქმნის. ამ საფუძველზეა აღმოცენებული ბოღლერის სიძულვილის სატანური პათოსი. იგი ისე ავრცელებს თავის ზეგავლენას, რომ დეკადანსის მთელ ეპოქას ქმნის. მართალია, ეს ეპოქა უფრო ბნელია, ვიდრე რომანტიკული, მაგრამ გარღვევის ცდები აქაც არის. წინააღმდეგობის უშუქი ზოგჯერ დეკადანსის მწერლობაშიც გაიფლავებს ხოლმე, მაგრამ ის ძლიერ სუსტია და უპერსპექტივო. ცხოვრების სისასტიკე ადვილად აქრობს სინათლის ლამპარს და ისევ უიმედობის წყვდიადი ნთქავს მეოცნებე პოეტის ფანტაზიას.

ეს ხაზი, როგორც ერთხელ აღვნიშნეთ, ჩვენს თანამედროვეობამდე აღწევს. არიან ისეთი მწერლებიც, რომელნიც დე-

ზინტეგრაციის ამ პროცესებს კრიტიკულად გამოსახავენ. ისინი მძიმედ განიცდიან ცხოვრების უსამართლობას, გრძნობენ გარემოს სიბნელეს, წყვედიადის საშიშროებას და თვითონაც შეძრწუნებულნი არიან კომმარული სინამდვილით. ასეთ მწერლებს ცხოვრების წყვედიადის გარღვევისა და სინათლეში გასვლის დიდი შინაგანი პოტენცია აქვთ. წინააღმდეგობის ეს პოტენცია თანდათან იზრდება და გარღვევის რეალურ პირობებს ქმნის. ეს კი, როგორც აღვნიშნეთ, მხოლოდ ინდივიდუალურ თვისებებზე არ არის დამოკიდებული. გარღვევას სათანადო სოციალური ფონი უნდა. საზოგადოებრივი ცხოვრება განსაზღვრავს ამ ბრძოლის შედეგებს და არა წინააღმდეგობის სურვილი.

გარღვევის ყველაზე მნიშვნელოვანი ცდები ყოველთვის დიდ საზოგადოებრივ მოვლენებთან იყო დაკავშირებული. ეს ეხება დეკადენტურ მწერლობასაც. ბოლოდღერი გატაცებული იყო 1848 წლის რევოლუციით. ე. ა. რემბო პარიზელ კომუნარებთან ერთად იდგა ბარიკადებზე. 1905 წლის რევოლუციამ ბევრი „მთვლემარე პოეტ“ გამოაღვიძა; წარსული ცხოვრების სიბნელის ნამდვილი გარღვევა კი მხოლოდ ოქტომბრის დიდი რევოლუციის შედეგად მოხდა. აქედან დაიწყო ახალი ეპოქა. დაიბადა პირველი სოციალისტური სახელმწიფო. მძლავრ ნაკადად წამოვიდა მომავლის რწმენით გაქვნილი იდეები. პესიმისტურად განწყობილი მწერლების დიდი ნაწილი მიჰყვა ამ ნაკადს, რამაც უზრუნველყო ლიტერატურული კარჩაკეტილობის გარღვევის შესაძლებლობაც. „შინაგანი წინააღმდეგობის“ წარმომადგენლების წინაშეც გაიხსნა შემოქმედების ახალი პერსპექტივები. გარღვევისადმი მისწრაფებამ საყოველთაო ხასიათი მიიღო.

ოქტომბრის ზეგავლენა დასავლეთის მწერლობის ყველა ფენას შეეხო. კაცობრიობის ორ სოციალურ ბანაკად გაყოფამ მწერალთა რიგების ახალი გადაჯგუფება გამოიწვია. ბევრმა სახელმძოხვეჭილმა მწერალმა იგრძნო ამ ორ ბანაკს შორის გარკვეული პოზიციის არჩევის აუცილებლობა. არა ერთი ბურჟუაზიული მწერალი ჩააფიქრა მ ა ქ ს ი მ გ ო რ კ ი ს ისტორიულმა მოწოდებამ: „ვისთან ხართ თქვენ კულტურის ოსტა-

ტებო?“ ამ მოწოდებას პირველნი გამოეხმაურნენ ანრი ბარბიუსი, რ. როლანი, ჰ. უელსი, ი. ბეჭერი, თ. მანი, ჰ. მანი და სხვები. ისინი აშკარად დადგინენ სოციალური სამართლიანობისა და მშვიდობის სადარაჯოზე. სწორედ ოქტომბრის რევოლუციის გავლენით მოახერხეს მათ ბურჟუაზიული ჰუმანიზმისა და პაციფიზმის ვიწრო ჩარჩოების გარღვევა. ა. ჟიდო, ე. სინკლერი, ა. მალრო და სხვებიც შეეცადნენ ამას, მაგრამ წარსულის ტვირთი ისე მძიმე აღმოჩნდა მათთვის, რომ ვერ შეძლეს მისგან გათავისუფლება.

მოახლოებულმა ფაშისტურმა საშიშროებამ დასავლეთის საუკეთესო მწერალთა უმრავლესობა კულტურისა და მშვიდობის დაცვის პლატფორმაზე დააყენა. გერმანელ ნაციტებთან ბრძოლა სერიოზული გამოცდის პერიოდი იყო ამ ორ ბანაკ შორის მერყევე მწერალთათვის. მიუხედავად აშკარად გამოხატული ბურჟუაზიული იდეებისა, მათი უმრავლესობა მაინც ანტიფაშისტურ პოზიციაზე დადგა. ეს განსაკუთრებით საგრძნობი გახდა ესპანეთსა და საფრანგეთში, სადაც მწერალთა დიდმა ნაწილმა მიიღო მონაწილეობა „წინააღმდეგობის ფრონტის“ განმათავისუფლებელ ბრძოლებში.

დღესაც ბევრი მწერალი შორდება კაპიტალიზმის ბანაკს და სოციალისტური იდეების დამკველთა რიგებში დგება. ასეთივე პროცესი შეიმჩნევა ესთეტიკის სფეროშიც. პროგრესული მწერლობის განვითარებისა და კრიტიკული რეალიზმის პოზიციების განმტკიცების პერიოდში სიმბოლისტურ-დეკადენტური და სხვა ფორმალისტური მიმართულების ბევრი წარმომადგენელი ახერხებს გაარღვიოს „წმიდა ხელოვნების“ ფარგლები და რეალისტური მწერლობის პოზიციაზე დადგეს. ასეთებია უფროსი თაობის მწერლებიდან ა. ბარბიუსი, ლ. არანგონი, ი. ბეჭერი, პ. ნერუდა, ლ. სტოიანოვი და მრავალი სხვა. უფრო ახალი თაობის მწერლებიც ცდილობენ გაარღვიონ ინდივიდუალისტური კარჩაკეტილობის კედლები. საზოგადოებრივი მოტივები თანდათან იკრება ლიტერატურული სნობების ნაწარმოებებშიც. მიუხედავად შინაგანი მოთხოვნებისა— გაექცნენ „ცხოვრების სა-

შინელებას“ ა. მორუა, ე. ჰემინგუეი, ე. მ. რემარკი, ჯ. სტეინბეკი, ს. მოემი, უ. საროიანი, ჰ. ჰესე და სხვები მაინც ვერ ახერხებენ საკუთარ „მეში“ ჩაკეტვას და ხშირად მეტად აქტუალურ საზოგადოებრივ პრობლემებს აყენებენ. მათი ნაწერები არ არის მოკლებული კრიტიკულ ტონს. ისინი ზოგჯერ მკვეთრადც გმობენ ბურჟუაზიულ ცხოვრებას, მაგრამ გარღვევას მაინც ვერ ახერხებენ, რადგან მათში არ არის უტეხი ფაუსტური სული. ისინი უფრო მორჩილებას ქადაგებენ, ვიდრე წინააღმდეგობას. ფაუსტური პარადიგმების ასე თუ ისე პოზიტიური განვითარება კი, როგორც აღვნიშნეთ, გარღვევისადმი მისწრაფების გარეშე ვერც წარმოიდგინება. შეგუებისა და მორჩილების ანტიფაუსტური ტენდენცია არც გამოხატავს დასავლეთის მწერლობის საერთო სურათს. პროგრესული მწერლების დიდი ნაწილი გარღვევის ახალ საშუალებებს ეძებს. მებრძოლთა პირველ რიგებში ისინი დგებიან, ვინც რევოლუციურ იდეოლოგიას იზიარებს. ეს პროცესი ყველაზე გამოკვეთილად საბჭოთა მწერლობაში სწორედ იმიტომ ჩანს, რომ აქ გადამწყვეტი როლი ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ ითამაშა. ეს ეხება ქართულ მწერლობასაც. გარღვევის მიღწევა ჩვენში, ისე როგორც სხვაგან, გარდატეხასაც იწვევს. ზოგს იდეოლოგიური გადაიარაღება უხდება, ზოგიც ისეა შინაგანი რევოლუციური პათოსით გამსჭვალული, რომ ოქტომბრის გამარჯვება სრულ თავისუფლებას აძლევს მის მებრძოლ განწყობილებას. რუსეთში ვლ. მაიაკოვსკია ამის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითი, საქართველოში — გ. ტაბიძე. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი სხვადასხვა ამპლუის მწერლებია გარღვევის თვალსაზრისით, ნამდვილად სანიმუშო მაგალითს წარმოადგენენ.

პოეტური ინტეგრალეზი. ისევე როგორც სხვა ფაუსტური პრობლემების გარკვევის დროს, გარღვევის ხასიათის საილუსტრაციოდ ჩვენ აქაც ქართულ მაგალითს, კერძოდ, ვალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებას, ვიღებთ. ეს არჩევანი შემთხვევითი არ არის. მკითხველი დაინახავს, რომ მსჯელობა ამ შემთხვევაში მხოლოდ გარღვევის პრობლემით არ შემოიფარგლება. ეს პრობლემა, რო-

გორც აღვნიშნეთ საყოველთაოა; და თუ ჩვენ მაინც გ. ტაბიძის შემოქმედებას მივმართავთ, ეს იმიტომაც, რომ მას ბევრი რამ აქვს საერთო ფაუსტური იდეების კონტრაპუნქტულ განვითარებასთან. ეს, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, თითქოს ჩვენ გვსურდეს გალაკტიონის შემოქმედებას როგორმე ფაუსტური იდეები „მივამყნოთ“, ან პირიქით. ჩვენი ეპოქის ამ ერთ-ერთი უდიდესი პოეტის შემოქმედების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ გარდევვის კლასიკურ ნიმუშთან ერთად ბევრ რამეში იგი სამყაროსადმი ფაუსტური დამოკიდებულების მაგალითსაც წარმოადგენს. ზოგან შეიძლება ფაუსტურის ცნების შინაარსის პირდაპირ ნიშნებსაც შევხვდეთ დემონებთან „სისხლით პირობაშეკრული“ პოეტის ნაწარმოებებში. ყოველ შემთხვევაში, გალაკტიონის შემოქმედების ასეთ კონტექსტში განხილვა არც თავისთავად უნდა იყოს ინტერესს მოკლებული, თუ, რატომ უნდა, ისევე როგორც ნ. ბარათაშვილის, ი. ქავჭავაძისა და ვაჟა-ფშაველას განხილვის დროს, აქაც ფაუსტურის გარკვეული ასპექტი იქნება გამოყენებული. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ თვითონ გ. ტაბიძე იძლევა უხვ მასალას ამისთვის. გარდა იმისა, რომ ის უდიდესი ლირიკოსია, უაღრესად ინტელექტუალური პოეტიცაა. მის მიერ ზოგჯერ სრულიად უბრალოდ, მაგრამ ლაღად მოქმედებულ პოეტურ ფრაზებში ბევრი საინტერესო და სწორედ ზოგად-საკაცობრიო საკითხია აღძრული. სახეობრივი აზროვნების ლირიკული ფორმები სრულიადაც არ ზღუდავს მას გამოავლინოს თავისი მსოფლმხედველობრივი დამოკიდებულება სამყაროსთან. მართალია, იგი არ არის გატაცებული წმიდა ფილოსოფიური საკითხებით, საგანთა და მოვლენათა მიზეზებისა და შედეგების დადგენით; მას არც თეორიული ხასიათის წერილები აქვს დაწერილი, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ის მოაზროვნე პოეტი არ არის. პირიქით, გალაკტიონის ლირიკულ ლექსებში მეტად ღრმა განზოგადოებული აზრებია ჩაქსოვილი. ამ აზრების დიაპაზონი რომ დადგინდეს, წინასწარ თვით ავტორის მსოფლგაგების ზოგადი ფარგლები უნდა მოიხაზოს. ამის გარეშე შეუძლებელიცაა ამ უაღრესად რთული და საინტერესო პოეტის

მრავალფეროვანი შემოქმედების კომპლექსური გააზრება. შთაბეჭდილებაც ისეთი დარჩება, თითქოს გალაკტიონის შემოქმედებითი გზა მართლაც წინააღმდეგობებით იყოს აღსავსე, ან თითქოს მას რაღაც „ძველი ტვირთის“ მოშორება დასჭირებოდეს იდეური განვითარების განსაზღვრულ პერიოდში; ეს მაშინ, როდესაც მისი შემოქმედება მთლიანია თავიდან ბოლომდე. თუ გალაკტიონის ადრინდელ ლექსებში ზოგჯერ ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული მოტივები გვხვდება, ეს მის მსოფლმხედველობრივ წინააღმდეგობებს კი არ ნიშნავს, არამედ თვითონ ცხოვრების წინააღმდეგობრივ ხასიათზე მიუთითებს. არც რევოლუციამდელ და რევოლუციის შემდეგი პერიოდის ლექსებს შორის არის რამე იდეური წინააღმდეგობა. გალაკტიონის მსოფლგაგება განვითარების ერთ აღმავალ ხაზს მიჰყვება. მის შემოქმედებაში შეიძლება ერთმანეთისაგან განსხვავებული საფეხურები იყოს. მაგრამ არა ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული ან ურთიერთ გამომრიცხველი. რატომ უნდა, ადრინდელ ლექსებში ისეთი განწყობილებებიც ჩანს, რაც შემდეგ თვითონ გალაკტიონმა უარყო, მაგრამ, როგორც ქვევით დავინახავთ, არც ეს არის მისი მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობრივი ხასიათის მაჩვენებელი.

ზოგჯერ წერენ, რომ გ. ტაბიძე მხოლოდ ლირიკული პოეტია და რომ მის შემოქმედებას „დრამატიული საწყისები არ ახასიათებს“. ეს სწორი არ არის. გალაკტიონის ადრინდელი შემოქმედების ძალა სწორედ მის დიდ დრამატიულ დაძაბულობაშია. იგი უაღრესად კონტრასტული ფერებით ხატავს 1905 წლის შემდეგი დროის სულიერ დრამას და არა როგორც „შედარებით პროგრესულად განწყობილი ინტელიგენტური ფენების პროტესტის“ გამომხატველი, არამედ რეაქციის პერიოდის მკვეთრი შუქ-ჩრდილების რემბრანდტიზებული ფერმწერი. გალაკტიონის შემოქმედებაში ენერგიულადაა ხაზგასმული შავი და ცისფერი, კეთილი და ბოროტი. იგი მთელ სამყაროს წარმოიდგენს როგორც „ორი მრისხანე სტიქიის“ ბრძოლას და ამავე ასპექტში განიხილავს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებას „ქვეყნის გაჩენიდან

დღემდე“. იგი ცდილობს გაიაზროს ეს მანძილი, გადახედოს „საუკუნეთა გრეხილს“ და სწვდეს „წარმოშობათა საიდუმლოს“.

სამყარო, გალაკტიონის აზრით, პირველყოფილი ქაოსისაგან შეიქმნა. იგი პოეტური ინსტინქტით ცდილობს კიდევ ყური მოჰკრას სახეთა ამ პირველშექმნის „წყნარ შრიალს“, გაიგოს მისი სუნთქვა და ჩასწვდეს არსთა ბუნებას. ქვეყანა მისთვის ისაა, რასაც ხედავს. რაც ადამიანის მხედველობის მიღმა იგულისხმება, განუსაზღვრელობაა. გალაკტიონი გოეთეს ფაუსტივით განიცდის შიშს ამ განუსაზღვრელობის წინაშე. ამიტომაც ცდილობს პოეტური ინტეგრალებით „განსაზღვროს უსაზღვროება“, დაადგინოს ფარგლები, რომლის იქით შეიძლება რაღაც უცხო და მიმზიდველი იყოს, მაგრამ არა ოპტიკური სახე ან სურათი. მისი აზრით, პოეტის სული და სამყაროს უსაზღვროება ერთი კატეგორიის მოვლენებია. ერთიც და მეორეც განსაზღვრას ანუ ფარგლების დადგენას მოითხოვს. „სულს სწყურია საზღვრები, როგორც უსაზღვროებას“, — წერს გალაკტიონი და ამით განსხვავდება იმ „მეოცნებე ნიამორებისაგან“, რომელნიც მხოლოდ ტრანსცენდენტურ განუსაზღვრელობაში ეძებენ სრულყოფას.

უსაზღვროების განსაზღვრის, ან უსასრულობის დასასრულის საკითხი მეოცე საუკუნის ფაუსტური პარადიგმების ავტორების განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. შეიძლება თუ არა განზომილებათა განსაზღვრა, დროისა და სივრცის ფარგლების დადგენა, თუ ასეთ შემთხვევაში განუსაზღვრელობა და უსასრულობა კარგავენ თავიანთ სახეს? თ. მანის აზრით, დროის ცნება პირობითია, რადგან ხანგრძლიობას საზომი არა აქვს. არც „უზომო საზომი“ ქმნის მათ განტოლებას. იგი პირდაპირ სევამს კითხვას, „რა არის დრო?“ — და ასე მსჯელობს: დრო უსხეულოა და ყოვლის შემძლე. ის საიდუმლოებაა, მოვლენათა სამყაროს აუცილებელი პირობა, მოძრაობა — დაკავშირებული და შერწყმული სხეულის არსებობასთან სივრცეში. გაურკვეველია, არსებობს თუ არა მოძრაობა დროის გარეშე, ან დრო მოძრაობის გარეშე. არის თუ არა დრო სივრცის ფუნქცია ან სივრცე დროისა, თუ ეს ერთიდაიგივეობაა. დრო მოქმედია. მას ყველაზე უფრო კარგად განსაზღვრავს

ზმნა „გატანა“ (durchbringen), მაგრამ რას ნიშნავს ეს გატანა? ცვლილებას. ერთმანეთისაგან განსხვავებულია, როგორც „ახლა“ და „უწინ“, ისე „აქ“ და „იქ“. მათ ყოფს მოძრაობა, მაგრამ თუ მოძრაობა, რომლითაც დრო იზომება, წრისებურია და თავისთავში დასრულებული, ცვლილება იგივეა, რაც სიმშვიდე და უძრაობა, რადგან „უწინ“ განუწყვეტლივ მეორდება „ახში“, „იქ“ კი „აქ“-ში და ა. შ. რაც არ უნდა ვეცადოთ დროს მაინც ვერ წარმოვიდგინოთ სასრულად, ხოლო სივრცეს განსაზღვრულად. ჩვეულებრივად დროსა და სივრცეს „გავიაზრებთ“ როგორც უსასრულობასა და მარადიულობას. შეიძლება ეს არ იყოს სრული ჭეშმარიტება, მაგრამ მაინც უკეთესია, ვიდრე არაფერი. იბადება კითხვა— ხომ არ იქნება მარადიულისა და უსასრულოს დაშვება ყოველივე განსაზღვრულისა და სასრულის ლოგიკურ-მათემატიკური უარყოფა და ნულთან გათანაბრება? შესაძლებელია თუ არა მარადიულობაში ერთი მოვლენა მიჰყვებოდეს მეორეს, ხოლო უსასრულობაში ერთი სხელი მდებარეობდეს მეორეს გვერდით? როგორ შევუთანხმოთ იძულებითი დაშვება მარადიულობისა და უსასრულობისა ისეთ ცნებებს, როგორიცაა მანძილი, მოძრაობა, ცვლილება, თუნდაც სივრცის თვალსაზრისით განსაზღვრული სხეულების არსებობა სამყაროში? აქ ერთ გადაუწყვეტელ საკითხს მოსდევს მეორე, დროსა და სივრცის ალტერნატივა კი მაინც გადაუჭრელი რჩება. არც მათთან დამოკიდებულებაა გარკვეული. ერთნი უსასრულობის განუსაზღვრელობას ამტკიცებენ, მეორენი მის განსაზღვრას მოითხოვენ. ეს სულიერად „ფრთაგაშლილი“ ფაუსტური ადამიანების საერთო ნიშანია. განსხვავება იმაშია, თუ ვინ სად ხედავს იდეალურის სფეროს—ადამიანური წარმოსახვის ფარგლებში თუ მის მიღმა. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ გ. ტ ა ბ ი ძ ე მ რომანტიკული წარმოსახვის ტრანსცენდენტურ სამყაროს „იღუმალთა მხარე“ უწოდა. ნ. ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ მ ა განაცხადა, რომ იმ „ციური ხატების მიღმა მდებარე სადგურს“ ადამიანთა ფიქრნი ვერ მიწვდებიან. გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი თი-თქოს შეგუებულა ამ „ვერმიწვდომის“ სევდასთან და თავის სანუგეშებლად ამბობს: „რად მინდა მივწვდე მიუწვდომელს,

ვრცელს და უსაზღვროს“. ბ ა რ ა თ ა შ ე ი ლ ი ე ი თ მ ა ნ ა ც ი ცის, რომ არის საზღვარი, რომლის იქით „კაცის გონება და გრძნობა ველარ სწვდება“, ადამიანის „ბედის სამძღვარიც“ იქ არის. ბ ა რ ა თ ა შ ე ი ლ ს უნდოდა თავისი ფრთოსანი მერნით ანუ მეოცნებე სულის დემონური. ქროლვით გადაე-
ლახა ეს საზღვარი. გ ო ე თ ე ს ფაუსტიც ამისთვის წავიდა „დედების მხარეში“, მაგრამ ბოლოს მაინც ცხოვრების სი-
ნამდვილეს დაუბრუნდა. ვ ა ე ა - ფ შ ა ვ ე ლ ა მ ა ც უარყო აჩრდილების მხარე და ჰორიზონტზე შეჩერებულ ყოვლისმა-
ცოცხლებელ მზეს მიაპყრო თვალი.

გ. ტ ა ბ ი ძ ე აგრძელებს ამ ტრადიციას. მანაც იცის არ-
სებობა იმ მხარისა, სადაც „მზისთვის უცნობი, ჩუმი და მოთა-
რეშე“ აჩრდილები ცხოვრობენ თავისთვის „ყოველი ქვეყნის
და დროს გარეშე“. მისი მახვილი თვალი ხედავს „სხვისთვის
უხილავ-ფარულსაც“, მაგრამ თავის იდეალს რეალური სამყა-
როს ტრანსცენდენციაში კი არ ეძებს, არამედ პოეტური წარ-
მოსახვის დადგენილ ფორმებში და ისევ უსაზღვროების გან-
საზღვრას მოითხოვს. იდეალური, მისი აზრით, პოეტური წარ-
მოსახვის სფეროშია და არა იმ სამყაროში, რომელსაც ადამიან-
თა ფიქრნი ველარ სწვდებათ. წარმოსახვის ძალა კი ყველას ერთ-
ნაირი როდი აქვს. ამიტომაც, რომ გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი იდეა-
ლურის სფეროს იმ გენიოს მწერალთა თვალთ დანახვას ცდი-
ლობს, რომელთაც შეძლეს „განუსაზღვრელის“ პოეტური
წარმოსახვა. ასეთები არიან: დ ა ნ ტ ე, პ ე ტ რ ა რ კ ა,
შ ე ლ ი, ბ ა ი რ ო ნ ი, რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი და ბ ა რ ა თ ა -
შ ე ი ლ ი, გალაკტიონი შთაგონების ძალაში ხედავს იდეალურ-
ის შესაძლებლობის ნუგეშს. ლექსში „მარტო არა ხარ“ იგი
წერს:

ნუ დაღონდები... არსებობს მხარე,
საუ თანაგაზრდობაე არსებობს შენთვის.
იქ დაუღეგარ, მეოცნებე სულს ---
ბინა ექნება მუდამ, ყოველთვის.
იქ მალღებოდა პეტრარკას სული.
იქ მუხიკობდა თვით დანტეს ქნარო,
ღელვამ შელისა და ბაირონის
მხოლოდ იქ კპოვა ნავთსაყუდარი.

იქ რუსთაველის დატრიალებდა,
შემოქმედების დიდი ნაღიმი
და იქ რეკავდა უცნაურ გრძნებით
ბარათაშვილის მწუხარე სიმი.

შემთხვევითი არ არის, რომ გალაკტიონი აქ სხვებთან ერთად ბარათაშვილსაც ასახელებს. იგი შთაგონებულია ამ დიდი ქართველი პოეტის შემოქმედებითი ძალით, განსაკუთრებით მისი „მერნით“, რომელიც ყოველგვარ დაბრკოლებას სძლევეს, რათა „ბედის სამძღვრის“ მიღმა იპოვოს თავშესაფარი. გალაკტიონის ლურჯა ცხენებიც პოეტური წარმოსახვის იმ სამყაროსკენ მიისწრაფვიან, მაგრამ არა იდუმალებისა და მარადიულობის მხარეში. იგი პირდაპირ წერს, რომ „სამუდამო მხარეში“ მან ვერაფერი ჰპოვა, გარდა „ცივი და მიუსაფარი მდუმარებისა“. იქ, იმ „საოცნებო უბეში“, არც სულს უხარია, რადგან ირგვლივ მხოლოდ „უსულდგმულო დღეები“ და „შემოლილი სახეების ჩონჩხიანნი ტყეებია“. ამიტომაც, რომ გალაკტიონის ლურჯა ცხენები იდუმალების მხარისაკენ კი არ მიიჩქარიან, არამედ სიზმარიან ჩვენებებად „მისკენვე მოესვენებიან“ და ამის დასადასტურებლად წერს კიდევაც, ყველანი აქ არიანო. ლურჯა ცხენები მისივე ფიქრთა „ზღვის ხეტიალია“, საკუთარი ბედის ტრიალი, გამოუცნობი ქიმერების წრებრუნვა — თვითონ ის და არა სხვა ვინმე, ვინც მის გარეშეა. ამით გალაკტიონი თვით ადამიანის შინაგანი სრულყოფის საკითხს აყენებს. მას არც საკუთარი ბედი აკმაყოფილებს. იგი ცდილობს იმაზე მეტს, ვიდრე შეუძლია, ლამობს ბედისწერის რეალი გაარღვიოს და გავიდეს მის ფარგლებიდან, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ის სამყაროს მიღმა, რაღაც „საიდუმლოების მხარეში“ ეძებდეს იდეალურის განსახიერებას. გალაკტიონი არა სამყაროს, არამედ საკუთარი ბედის იქით ეძებს იდეალურს. „ბედის სამძღვრის“ ბარათაშვილისებური გადალახვა მასთან „ბედს იქით“ ნუგეშის ძიებაშია გამოხატული.

რომ მომცა ფრთები, ავფრინდებოდი,
გადავცდებოდი მე ბედის საზღვარს, — ამბობს იგი.

დაბრკოლებების გალაკტიონის ისევე არ ეშინია, როგორც ბარათაშვილს.

დაბრკოლებები? — უამისოდ ხომ არც გმირობას აქვს ქვეყნად აღილი! — ამბობს იგი.

ამ უსასრულო ქროლის მიზანიც ბარათაშვილურია — მოძმეთა მისთა სავალი გზის გაადვილება:

ო, მეგობრებო, ჩვენი სერობა
ჩქნებ მომავალს შვებას მოუტანს.

მაგრამ ყოველივე ეს ჭაბუკური ოცნებებით გატაცებაა, რასაც ჯერ კიდევ არა აქვს გარკვეული ფორმა. იგი გზას ვერ იყვლევს რეაქციის პერიოდის ბუნდოვანების „ნისლთა ნამქერში“.

შავი და ბნელი. ახალგაზრდა გალაკტიონს ჯერ კიდევ არ შეუძლია გარკვეული ფორმა მისცეს თავის მისწრაფებებს. იგი გრძნობს ეპოქის სუნთქვას და ტრაგიკულად განიცდის ყველაფერს, რაც მის ირგვლივ ხდება, ამჩნევს, თუ როგორაა დაძაბული გარემო და თვითონაც ზედმეტად დაჭიმულ სიმებზე უკრავს. მისი პოეტური ჩანგის ჟღერაც ნერვიულია, ზოგჯერ პაროქსისტულიც. ფიქრები კონვულსიურად მოძრაობენ. ისინი ღრუბლებივით იშლებიან, ერთიანდებიან, კვლავ იშლებიან და თითქოს რაღაც უფორმოსა და გაურკვეველ სახეებს ქმნიან. ამ ქაოტიურ მოძრაობაში სევდაც არის და იმედიც. არის გრძნობაც და ბრძოლაც. გალაკტიონის გზა დაუსრულებელი ძიებაა, ძიება ბნელში, ბურუსში, აჩრდილების „ჩუმი თარეში“, ვარსკვლავების კრთომა, ან შუალდამის სიციხადე. მაგრამ ეს არ არის ის „კოსმიური სევდა“, რომელიც სიმბოლისტ-დეკადენტებს ახასიათებთ. იგი განსაზღვრული დროითაა გამოწვეული და არა სივრცით. გალაკტიონი არსებობის აზრსა და სილამაზეს კი არ უარყოფს, არამედ გარკვეულ ვითარებას. ჩვენ ქვევით ვნახავთ, თუ როგორი ნაზი ფერებით ხატავს იგი ბუნების დიდებულ მშვენიერებას, როგორ მიილტვის მზისა და სინათლისაკენ. მაშინ კი,

რეაქციის პერიოდში, მას არ შეეძლო ასეთი ხალისიანი ფერებით წერა. გალაკტიონის პოეზიაში ის მკლავნდებოდა, რაც სინამდვილეში არსებობდა, სინამდვილე კი ძლიერ მუქი ფერებით იყო წარმოდგენილი. 1905 წ. რევოლუციის დამარცხებამ, როგორც ჩანს, მეტად მძიმე შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე. ამიტომ ხატავს იგი ასეთი ბნელი ფერებით იმ „უსულდგმულო“ და „შავარზია“ შემოვლებული“ წლების კოშმარულ განცდებს. გალაკტიონი პირდაპირ მიუთითებს თავისი სევდის კავშირზე პირველი რევოლუციის დამარცხებასთან. იგი წერს:

სქელი ღრუბელი
 შავი და ბნელი
 სამშობლო მხარეს გადაეფარა,
 სხივთა მფენელი
 მზისა ნათელი,
 ჩვენს სანუგეშოდ სჩანდა აღარა,
 მაგრამ რა გაქრა ელვამ სივრცეზე,
 მიკლან-მოკლანა მისი სხივები,
 სამარადისოდ მე მომეჩვენა,
 გარდმოდენილნი ცით ნაპერწკლები.
 ელვა მსწრაფლ გაქრა,
 ისევ დაფარა
 სამშობლო მხარე უკუნმა ბნელმა,
 ცას ცრემლები სდის,
 ვტირი მარადის
 გული წაღო ისევ ნაღველმა.

ასეთია გალაკტიონის სევდის საზოგადოებრივი ფონი. ამ ფონზე შლის იგი თავის შეუღარებელ პოეტურ სახეებს. მასში ეპოქის მაჯისცემა ჩანს და ამიტომაც მისი სევდაც უფრო საზოგადოებრივი ხასიათისაა, ვიდრე ინდივიდუალური. იგი რეაქციის პერიოდის სულისკვეთებას გამოხატავს და სინამდვილის მეტად დაძაბულ, დრამატიულ სურათებს ქმნის.

რეაქციის პერიოდი გალაკტიონისათვის უდიდესი გლოვის ეპი იყო. ცხოვრება მას წარმოდგენილი ჰქონდა. როგორც ჩონჩხების ტყეთა აჩრდილების ჩუმი თარეში, ბინდის შური ან ღამის კივილი. ამ დროს ქარი მართლაც კივის და იკაწ-

რება, არაგვი წუხს, ხანდახან სადღაც „ჯვარზე გაკრული ელვა“ გაიეღვებს, მაგრამ წყვილი იხევ წაშლის სინათლეს, შემოღამების ცელი უკანასკნელ იმედებს მოჰკვეთს და საწუთროების არარაობით შემოფოთებული პოეტი ისევ საკუთარი „სულის ხმოვანებას“ დაუბრუნდება, თუმცა მის სულშიც ისეთივე უდაბნოა, როგორც ვრცელსა და განუსაზღვრელ სივრცეში. ამიტომ მიმართავს ის თავის თავს:

ეხლა შენა გსურს არაფერი, ო, არაფერი

ეს არაფერი სიცარიელის გრძნობაა, ნულების ჯამი, ფიქრებისა და აზრების უმიზნობა. იგი მაშინ ჩნდება, როცა „აპოკალიპსის ცხენი კლდეზე გადაიმსხვრევა“ და ყოველგვარ ნუგემს „სუნთქვა წაერთმევა“. ამ დროს გაისმის გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს memento mori. იგი მოუხმობს სიკვდილს და ფიქრობს გაჰყვეს მის „დაფნითა და გვირგვინებით“ მოფენილ გზას, რადგან სინამდვილით ჯვარცმული პოეტისთვის „სიკვდილის გზა არა არის ვარდისფერ გზის გარდა“. ყოველივე ეს ლოგიკურია, კანონზომიერი, სოციალური გარემოთი განპირობებული და დიდი პოეტის შინაგანი ხედვით გაშუქებული.

აქ ერთ გარემოებას უნდა მიეჭყეს ყურადღება. ლირიკოსი პოეტი საერთოდ ყველაფერს საკუთარი თვალთახედვის ასპექტში ატარებს. იგი სინამდვილის ეპიკურ სურათს კი არ იძლევა, არამედ საკუთარი გრძნობებისა და ფიქრების ფრაგმენტებს ქმნის. ამ ფრაგმენტებიდან სინამდვილის მთლიანობა უნდა აღდგეს. ამიტომ ის არ შეიძლება ერთფეროვანი იყოს, — მხოლოდ ცეცხლოვანი რაშის ქროლვა, ან თავჩაქინდრული მოთქმა ბედის უკუღმართობაზე. ცხოვრების პალიტრა მრავალფეროვნებას მოითხოვს, შუქჩრდილების თამაშს, სევდასა და სიხარულს, გამარჯვებისაკენ ლტოლვასაც და მოწყენასაც. შეიძლება ცხოვრება დღეს ლაყვარდოვან ფერებში წარმოუდგეს მას, მაგრამ ხვალ ისევ „შავმა ნისლმა დანისლოს“ ჰორიზონტი. შეიძლება პოეტმა სადღაც ელვას მოჰკრას თვალი ან ისევ წყვილადს ჩახედოს თვალებში. ყველაფერი ეს მისი „სულის ხმოვანებაა“, მისი ფიქრი და ოცნება. იგი კი არ აღწერს, არამედ განიცდის. მას არ ჰყავს გმირები, რომელთა სხვადა-

სხვაობაშიც შეედლოს ცხოვრების მრავალფეროვანი მხარეების გადმოცემა. იგი ვერ დაუპირისპირებს ერთმანეთს ხასიათებს, ტიპებს, სახეებს. მან ყველაფერი თვითონ უნდა თქვას, თვითონ გამოხატოს, რადგან თვითონვეა საკუთარი ნაწარმოებების ერთადერთი გმირი. ამიტომ პოეტის სხვადასხვაგვარი განწყობილება ან დამოკიდებულება მსოფლმხედველობრივ წინააღმდეგობებად კი არ უნდა მოენათლოთ, არამედ ცხოვრების წინააღმდეგობრივი ხასიათის პოეტურ ფორმებში ასახვად. მთავარი აქაც განვითარების ტენდენციაა, მიმართულება, დასკვნა. თუ მწერალი საერთოდ გამარჯვებისაკენ მიისწრაფვის და სჯერა მომავლის, მაშინ მის შემოქმედებაში სევდაც თავის ადგილს იპოვის და უიმედობის გრძნობის ცალკეული მოტივებიც. ასეთ შემთხვევებში კონტრასტული განწყობილება კი არ ასუსტებს, არამედ აძლიერებს შთაბეჭდილებას. იმპრესიონისტულ სურათში შეიძლება ათასგვარი ფერი იყოს, მაგრამ ფერთა ამ „ქაოსიდან“ ერთი და მეტად გარკვეული სურათი წარმოგვიდგება.

ასეთია გალაკტიონის პოეზიაც. მასში ყველაფერია— იმედი, სევდა, ბრძოლის ეინიცა და სასოწარკვეთაც, სიხარულიცა და წყევლაც, შავი და ცისფერი, მაგრამ ყოველივე ამისგან წარმოგვიდგება ბართაშვილი ერთ „მოუდრეკელი სული“, რომელიც თავისი ლურჯა ცხენებით მიისწრაფვის სინათლისაკენ და კიდევაც აღწევს მას. ესაა გალაკტიონის პოეზიის ძალა, მისი შინაგანი პათოსი და მიზანდასახულება. თითქმის ყოველი პოზიტიური ფაუსტური პარადიგმის პალიტრაც ასევეა გაშლილი. კეთილისა და ბოროტის, თეთრისა და შავი ფერების კონტრასტულ მრავალსახეობაში აქაც ისევე ისახება მარადიული პროგრესისა და წინსვლის ღრმა რწმენა. რაც შეეხება ფაუსტურის სპეციფიკურ ნიშნებს, არც ესაა უცხო გალაკტიონისთვის. მასაც აქვს თავისი სულიერი კრიზისის მომენტები. ფაუსტურ პარადიგმებში ასეთ დროს სიტყვას ყოველთვის დემონი იღებს და ადამიანთა სასოწარკვეთაში შლის თავის ფანტაზიას. თვალებამღვრეულ ქიმერას ბოროტი სულის აჩრდილი წაეფინება. იგი ცხადდება პოეტის წინაშე, როგორც უარყოფა. ზოგი მას მოუხმობს,

ზოგსაც თვითონ მოველინება. ხან ხელშეკრულება იდება მასთან, ხანაც, განვედ ჩემგანო, შესძახებენ, მაგრამ მწუხარების დემონს სულიერად ფრთაგაშლილი მეოცნებე მაინც შეჰყავს თავისი „შავი წრის ბადეში“.

აქ იწყება ტრადიციული ფაუსტური კავშირი დემონურთან, რასაც გალაკტიონთანაც, ცხადია, ალეგორიული მნიშვნელობა აქვს. ჩვენც ამ ასპექტში განვიხილავთ მის შემოქმედებას. ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ნ. ბარათაშვილის „სულო ბოროტოდან“ და „მერანიდან“ გ. ტაბიძის დიაბოლურ პოეზიამდე მართლაც ხელის ერთი გაწვდენაა.

ფაუსტურის ცნების შინაარსის სპეციფიკურ ნიშნებთან გალაკტიონის ზოგიერთი ნაწარმოების პირდაპირ კავშირზე თუნდაც მისივე განცხადება მიუთითებს, რომ მას დემონებთან სისხლით აქვს ხელშეკრულება დადებული: „ჩვენ სისხლით დავდეთ ხელშეკრულება“. შეიძლება ეს მხოლოდ შემთხვევით ან გარეგნულ ნიშნად მოგვეჩვენოს, მაგრამ სინამდვილეში ასე არ არის. სრულიად აშკარად იგრძნობა, რომ გალაკტიონი თავის მსოფლმხედველობრივ დამოკიდებულებას რეაქციის პერიოდის სინამდვილესთან დემონურ ძალებთან ბრძოლის ასპექტში შლის. მას, როგორც ადენიშნეთ, ყოველივე არსებულის კოსმიური მთლიანობა „ორი მრისხანე სტიქიის ბრძოლის“ სახით აქვს წარმოდგენილი.

ორი მრისხანე სტიქიის ბრძოლის

ბავშვობიდან ვარ მაყურებელი, — წერს იგი.

თუ ამ ბრძოლის ხასიათს სწორად გავიგებთ, გალაკტიონის შემოქმედების მთლიანობასაც ადვილად დავინახავთ. თვითონ გალაკტიონი ორი სტიქიის ბრძოლას ტოტალურ ხასიათს აძლევს. მისი აზრით, ეს ბრძოლა არამეტუ მოიცავს მთელ სამყაროს, არამედ კიდევ განსაზღვრავს მის რეალობას. ამის არშემჩნევა ისევე გააუბრალოებს და გაამარტივებს გალაკტიონის მსოფლმხედველობას, როგორც ვაჟაფშაველას აღარბიბებს მისი ვიტალური კონცეფციის

გამოცხადება მხოლოდ „გამოსახვის საშუალებად“. თუკი გალაკტიონი ქვეყანას ლირიკოსი პოეტის თვალით უყურებს, ეს იმას არ ნიშნავს, ვითომ მის აზროვნებას სიღრმე აკლია. სამყაროს პოეტური განცდა და ინტელექტუალური სიღრმე რომ ერთმანეთს არ გამოორიცხავს, ეს თუნდაც გერმანელი პოეტის რაინერ მარია რილკეს შემოქმედებიდანაც ჩანს. მსოფლმხედველობრივი განსხვავების მიუხედავად, გალაკტიონიც ამ პლანში აღიქვამს სამყაროს. ეს მნიშვნელოვანია და ზოგიერთ შემთხვევაში გადამწყვეტიტ. კაცმა რომ თქვას, ამის გარეშე არც შეიძლება გალაკტიონის მსოფლმხედველობის კომპლექსური წარმოდგენა. პირიქით, მისი პოეტური შედეგები ცალკეულ მარგალიტებად დაგვეფანტება, ანდა დაკარგავენ ერთმანეთთან იმ მძივისებურ კავშირს, რაც მათ სინამდვილეში ახასიათებთ. ამის სავალალო შედეგი კი ისევ მათი ერთმანეთისადმი დაპირისპირება იქნება და არა ერთ კომპლექსად წარმოდგენა.

ვილაც სხვა. გ. ტაბიძის შეხედულებით მთელი სამყარო მზეების სიტემადაა განაწილებული. მზე არის არა ერთი, არამედ მრავალი.

მზეები მარჯვით, მზეები მარცხით
რამდენი მზეა რამდენი სხივით, — წერს იგი.

ეს მზეები ზესკნელისა და ქვესკნელის იარუსებზეა განლაგებული. ერთნი ზევიდან ქვევით დანათიან ქვეყანას, მეორენი — ქვევიდან ზევით:

ერთნი დასკქერენ ცის სიშალლ-დან,
ჯოჯოხეთიდან ცას — მეორენა.

მათი შეხვედრის ზონა ქმნის იმ სასაზღვრო სიტუაციას, რომლის „განუსაზღვრელობის განსაზღვრის“ შესახებ გალაკტიონი ადრეც წერდა. ეს სამიჯნო ზონა წარმოდგენილია, როგორც „სიცარიელის შავი უფსკრული“, საიდანაც ბნელი თვალეებით იმზირება „სამარადქამოდ დაუნახავი“.

შ. რუსთაველი დაუნახავის ამ სფეროს „უიცი“ უწოდებდა და, რადგან მას ასე ადვილად ვერავინ სწვდება, მისი გმირები უმაგობდნენ კიდევ „ვერმიხვდომისა წყენითა“. ბართაშვილმაც, როგორც ადრეც აღვნიშნეთ, განაცხადა, რომ იმ სფეროს ადამიანთა ფიქრნი ვერ მისწვდებიან. ვაჟაფშაველამ ყოველივე ამას „უნახავის დანახვა“ უწოდა. გალაკტიონმა კი — „სამარადქამოდ დაუნახავი“.

უადგილო არ იქნება, თუ გავიხსენებთ რომ ფაუსტური პარადიგმების გმირებიც ასეთივე ჭერაც შეუცნობისა და მიუწვდომის სფეროსაკენ მიისწრაფვიან. გოეთესთან ის სფერო ბუნების ფარულ მშვენიერებას გამოხატავს და მიწიური სულის სიმახინჯედ გვევლინება. ფაუსტურის უახლეს პარადიგმებშიც გამოუცნობის ეს სამყარო დემონური ხასიათისაა. იგი თავისებური მიწიური სულია, რომელიც არ გვიმხელს შინაგან საიდუმლოებას. გალაკტიონსაც ასე აქვს ეს „სამარადქამოდ დაუნახავი“ წარმოდგენილი. იგი ჩვენთვის „მარადის მიუწვდომელია“, მაგრამ ისევე, როგორც ვაჟაფშაველასთან, ეს „მარადის მიუწვდომელი“ არ გამოდის რეალური სამყაროს სფეროდან, რადგან ის სინამდვილეა და არა რომანტიკული ტრანსცენდენტურობის, ე. წ. „არაფრის სამეფო“ ან „უსივრცო მხარე“. გალაკტიონის სტორიულ ასპექტში განიხილავს ჭერაც „დაუნახავისა და მიუწვდომელის“ სფეროს. იგი, მისი აზრით, „საუკუნეთა გრეხილთან“ არის დაკავშირებული და სატანის დემონურ სახეში პერსონიფიცირებული. პოეტი წერს:

საუკუნეთა შორი გრეხილი,
ჩვენთვის მარადის მიუწვდომელი,
შორით დაგვეცანის, როგორც სატანა.

ამრიგად, გალაკტიონის განუწყვეტელი ჰიდილი თავის შინაგან დემონებთან იგივე გამოუცნობლობისა და მიუწვდომლობის წინააღმდეგ ბრძოლაა, რაც ფართოდაა გაშლილი ფაუსტურ პარადიგმებში; თუმცა ეს გალაკტიონის მსოფლგაგების მხოლოდ ერთი მხარეა. დემონური მისთვის არ არის ტოტალური ცნება. იგი მხოლოდ ჯოჯოხეთის მზეების

აჩრდილია. გალაკტიონის გაგებით კი ამის გარდა ზეცის მზეებიც არსებობენ, რომელნიც ასევე ესვრიან თავიანთ ჩრდილებს დედამიწას. ჯოჯოხეთისა და ზეცის მზეების ჩრდილები სხვადასხვა სახით ვლინდებიან; ზეცის მზეებისა — ანგელოსების სახით, ხოლო ჯოჯოხეთისა — დემონების. ორივე იარუსის მზეთა ჩრდილები ერთიანდებიან დედამიწაზე და წინააღმდეგობათა ამქვეყნიურ მთლიანობას ქმნიან. გალაკტიონი პირდაპირ წერს, რომ აქ „ერთია ორივე ჩრდილი“. თუ ზეცის ჩრდილი ანგელოსთა აკვანს არწევს, ჯოჯოხეთის ჩრდილი, დემონი — სიკვდილით მოდის. სიცოცხლე და სიკვდილი ისეთივე ბუნებრივი მთლიანობაა, როგორც სიკეთე და ბოროტება. თვითონ ადამიანსაც ორი ჩრდილი აქვს: კეთილისა და ბოროტის, რომელნიც ებრძვიან ერთმანეთს. სიკეთე ცდილობს დაძლიოს ბოროტება, განდევნოს ავი სული და გამთლიანდეს, როგორც ერთი. ბოროტება კი, პირიქით, სიკეთის დათრგუნვას ცდილობს. ეს ბრძოლა საბედისწეროა. იგი იწყება ადამიანში და იზრდება კოსმიურ მასშტაბებამდე, რადგან მზეთა ორი იარუსის — ზეცისა და ჯოჯოხეთის ანატყორცს წარმოადგენს.

ამ საკითხს პრინციპული მნიშვნელობა აქვს გალაკტიონის რევოლუციამდელი პოეზიის გასაგებად. იგი ორი ასეთი მრისხანე სტიქიის ბრძოლაში გამოიხატება. ცოდნის ფაუსტური ბრძოლა უცოდინარობასთან, სიკეთისა — ბოროტებასთან, რაც პოეტურ ასპექტში დანახულია როგორც სინათლისა და სიბნელის, დღისა და ღამის დაპირისპირება, იმავე პერიოდის საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ალეგორიულ გამოხატულებას წარმოადგენს. აქ ორი ძალა ებრძვის ერთმანეთს. ერთმა უნდა სძლიოს მეორეს. გალაკტიონს არ სურს იყოს ის მეორე, რომელიც უცოდინარობის, სიბნელისა და ბოროტების დემონურ გამოხატულებას წარმოადგენს. მისი სურვილია გახდეს ერთი და მთლიანი, რომელსაც ჩამოშორდება იმ „საშინლად მეორის“ ჩრდილი. ამ იანუსისებური ორსახეობის ანუ ერთისა და მისი საშინლად მეორის წინააღმდეგობა მშვენიერად აქვს გალაკტიონს გამოხატული ლექსში „იდუმალი მეორე სახე“:

შუალამისას, მარტოობის საშინელ ქაშად,
მეწვევა ჩემი იღუმალი მეორე სახე.
გამოუცნობი მღელვარებით ვდგევართ პირდაპირ:
მშვიდი სიოცხლე — რა ამაოდ მე განვიზრახე.
თვალწინ მესლება დღეთ წარსულთა მწუხარე რიგი
და უნაყოფო ჩემსა ბრძოლას მაგონებს იგი;
და მსურს მე ამ დროს, მსურს უსაზღვრო
თავისუფლება,
რომ ჩემს მახლობლად არ სუფევდეს წამების
ღმერთი,
მსურს არ დამდევდეს იღუმალი სახე მხილების
და ვიყო ერთი, ყველგან, მუდამ მსურს ვიყო ერთი.

ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ მ ა ც ამიტომ შესძახა ბოროტ სულს,
განვედ ჩემგანო. არც მას უნდოდა „მხილების სულის“ ანუ
„საშინლად მეორის“ მუდმივი თანხლება. კარამაზოვიც და
ლევერკიუნიც ასევე დევნიან იმ „ს ხ ვ ა ს“, რომელიც ასე
ხშირად ჩნდება ფაუსტურ პარადიგმებში.

დემონურის აუცილებლობასაც თავისებური არითმეტი-
კა აქვს. იგი შეიძლება ერთში მ ე ო რ ე იყოს ან ო რ შ ი მ ე ს ა -
მ ე . ე რ თ ი ყოველთვის გულისხმობს მის მ ე ო რ ე ს,
ხოლო ო რ ი მ ე ს ა მ ე ს . სწორედ ე რ თ შ ი მ ე ო რ ე
ან ო რ შ ი მ ე ს ა მ ე ა ის „სამარადქამოდ დაუნახავი“, რო-
მელიც მედუზას თვალებით მისჩერებია ჭეშმარიტებისა და
თვითსრულყოფის ყოველ მაძიებელს. ე რ თ ი რომ მ ე ო -
რ ე ს მიემატება, შეიძლება ო რ ი ვ ე იყოს, მაგრამ, თუ ისი-
ნი დაშორდნენ ერთმანეთს, გამოუცნობლობა ისევ იმ ბნელი
თვალეებით მოგვაჩერდება. „ჩვენ ორივესგან რომელი ხარ ახლა
შენ?“ — კითხულობს რ ა ი ნ ე რ მ ა რ ი ა რ ი ლ კ ე . ამ
კითხვის პასუხი შეიძლება მხოლოდ ასეთი იყოს: არც ერთი.
ე რ თ ი და კიდევ ე რ თ ი რომ ო რ ი ვ ე დ იქცევა, ისეთ
ახალ მ ე ს ა მ ე ს ქმნის, რომელიც კვლავ ე რ თ ა დ და კი-
დევ ე რ თ ა დ არ დაიყოფა. ჩრდილების ეს ერთიანობა ე რ თ -
შ ი იმ „საშინლად მეორეს“ ან ო რ შ ი მ ე ს ა მ ე ს ქმნის,
რომლის შესახებაც თ . ე ლ ი ო ტ ი კითხულობდა: „ვინ არის
ის მესამე ჩვენს შორის?“. ო რ შ ი ამ იღუმალი მესამის არსე-
ბობა გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს ა თ ვ ი ს ა ც ნათელი იყო:

ჩვენ მივდიოდით ტაძრისაკენ ორი,
 იყო საღამო, ლოცვები, ზარი.
 და ჩვენს საოცარ გზაზე, ლენორა,
 რტოებს ტერილათ ამტყვავდა ქარი.
 ენატრებოდა ფრთებს სითამამე
 უზრუნველობის, შენი სიშორის!
 მაგრამ უეცრად ვიღაც მესამე
 ვიღაც მახინჯი ჩადგა ჩვენს შორის.
 და ჩვენ გვესმოდა ყრუ საუბარი:
 საცაა, მოვა სიკვდილის წამი
 ტიროდა ქარი, კვდებოდა ქარი
 და მივდიოდით ტაძრისკენ სამი.

გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ს ყველგან თან სდევს მისივე მ ე ო რ ე,
 ან ის „ვიღაც მესამე“, რომელიც ორთა შორის ჩნდება. გ ა ლ ა კ
 ტ ი ო ნ ი მას ხან მეფისტოფელს უწოდებს, ხან ლუციფერს,
 ხანაც ბელზებელს ან სხვაგვარად „ცოდვილ სულს“, „ბინდის
 სტუმარს“, „მწუხარების დემონს“ თუ „მხილების სახეს“. 7
 ერთ დროს მას თურმე წალკოტში ნორჩი ყვავილის მოწყვეტა
 სურდა, მაგრამ ეს სერაფიმს შეშურდა მისთვის და ყვავილს
 კალთა გადაათარა. ამაზე გულმოსული დემონი გაშორდა
 ედემს და ბნელეთში იწყო ფრენა. აქ მისი „მიუწვდომლობის“
 სულიერი ტანჯვა ვერაფერს გაიგო. არაფერს შეიწყხარა მისი მუ-
 დარა. ადამიანი სიკვდილში მაინც აღწევს ტანჯვის დასასრულს;
 „უსასრულო სულს“ კი სიკვდილიც არ ეღირსება. გ ა ლ ა კ
 ტ ი ო ნ ი წერს, რომ დღის ელვარებით ის მარტო ჩრდილადა
 გადაქცეული. ეს თვით გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს განწყობი-
 ლებასაც ეხმაურება. ასეთ მომენტში ჩნდება „სისხლით
 დადებული ხელშეკრულების“ ძალა. დემონი დაძრწის ამ-
 ქვეყნად და შურისძიების გამო ახშობს ადამიანურ სურვი-
 ლებს. მისი მოქმედების სფერო განუსაზღვრელია. მას შეუძ-
 ლია მრავალგვარი სახე მიიღოს—დიდების ან უკვდავების, ლა-
 მის სევდისა ან სასაფლაოს სიცივესი. იგი ყველა მოსახვევში
 დგას, ყველას სასთუმალთან სუნთქავს. ის ხან საცოდავია, სხვისი
 ჩრდილი, ერთის მეორე ან ორის მესამე, ხანაც დაუნდობელი
 და ბოზოქარი. როცა სატანა მრისხანე ვეფხვივით მძვინვარებს,
 ესეც გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს განწყობილებას გამოხატავს.

ძართალია, ლუციფერი მკაცრია, ბნელი და ცოდვილი, მაგრამ ესოდენ ძლიერ სულს გალაკტიონიც ადვილად შეუნდობს ყოველგვარ შეცოდებას და სხვასაც მიმართავს:

შეუნდე, შეუნდე, შეუნდე ბნელ-ცოდვილს,
ლიუციფერს, ჩემს სულში ავობით მძინეარეს,
ლიუციფერს, მრისხანე ვეფხვივით დაკოდელს
და ახლა მძინარეს.
შეუნდე, შეუნდე ჯოჯოხეთს — ჩემს თვალებს.
შეუნდე ჩემს ხელებს, ბოროტად დაღალულს,
მე შენი უმანკო ნათელი მაწვალებს,
მე ველი სასწაულს.

მაგრამ სასწაული არ ხდება და სევდით მოსილი გალაკტიონი კიდევ უფრო აფართოებს დემონურის პარადოქსალურ ჰიპერბოლას. იგი ყველგან და ყველაფერში დემონურ მეორეს ხედავს. „ამ ბნელი ღამით ვილაც დადის საქართველოში“, — ამბობს იგი და ჩვენ ვგრძნობთ, თუ ვინ არის ის „ვილაც“, ვიციტ გაურკვეველობა დემონურის ბნელი თვალებით რატომ იყურება უფსკრულიდან, რატომ არის, რომ ასე უჩუმრად მიდის ვილაც ვილაცასთან, სად ჩერდება ის და რატომ უკრავს ვიოლინოზე სევდიან მელოდირებს. გალაკტიონი წერს, რომ საფლავების ქვებსაც ლუციფერის ლანდი ეფინება, სარეცელთან ვილაც უცნობის ჩურჩული ისმის, ვილაც „დემონური არევ-დარევით“ იხედება მის სულში. იგი გრძნობს თავის „მახლობელ დემონს“ და „შიშის ჩრდილით“ აკანკალდება.

ცალთვალა მეფისტოფელი. შემდეგ ჰიპერბოლა იზრდება, ბელზებელის დემონური განფენილობა „კიდიტიდევ წვდება“ და გალაკტიონის თვალწინ გადაიშლება „ქვეყანა ბნელი დემონებისა“. იგი გახედავს „ყრუ დედამიწას“ და ზოგჯერ თვითონაც უერთდება „დემონების კორიანტელს“. აქ ისევ ის ორი მრისხანე სტიქია ხვდება ერთმანეთს. გამოუცნობლობის სატანა ისევ მეღუზას ბნელი თვალებით მისჩერებია ქვეყანას. იგი დედამიწას აჩვენებს თავის „ჩაშავებულს და უსივრცო ენას“, ან გოეთეს მეფისტოფელივით ცალ თვალს იბრმავეებს, რათა მისი ციკლოპური ხედავ უფრო საშინელი გახდეს. გოეთეს მეფისტოფელმა კლა-

სიკუბრი ვალპურგის ღამეს ცალი თვალი იმიტომ დაიბრმავა, რომ ასევე ცალთვალა ფორკიადესთან „ღამაზი ერთი“ გამო-სულიყო, მაგრამ სიმახინჯის ორი ნახევრის შეერთება ისევე არ იძლევა სიღამაზეს, როგორც მკედრის ორი ნახევარი არ ქმნის ილიასთან ცოცხალ ერთს. გალაკტიონის ცალთვა-ლა მეფისტოფელიც იმ ერთის ნახევრობას გამოხატავს, რომელსაც ჯოჯოხეთის მზეები დემონურის ჩრდილებად ევ-ლინებიან. რაკი გალაკტიონი დემონურს ღროის კა-ტეგორიასთან აკავშირებს, ბუნებრივია, რომ მისი ცალთვალა მეფისტოფელიც ამასვე წარმოადგენს. იგი ბოროტებასთან ერთად სიმახინჯესაც ასახიერებს და რეაქციის პერიოდის პლას-ტიკურ გამოხატულებას აღწევს. გალაკტიონი წერს:

მან დაიბრმავა ეს თვალი განგებ
და ამნაირად გახდა ცბიერი,
მეორე თვალში არის განგება:
მეტი სიმკაცრე და სიძლიერე.
უმარულიან ღენათა შორის,
მწარე დაცინვით მათი მგმობელი,
იგი ტრიალებს, ვით თვალი ქორის,
ეს საუკუნე — მეფისტოფელი.

ამრიგად, გალაკტიონმა სამყარო ორ სფეროდ გა-ყო, თვითეულ სფეროს თავისი მზეების სისტემა მოუქმებნა, ეს მზეები ორ კონტრასტულ ძალად ანუ ორ მრისხანე სტიქიად გამოავლინა და ცხოვრების სინამდვილე ამ ერთმანეთთან და-პირისპირებული ძალების ბრძოლად წარმოიდგინა, რითაც ღროში გამოვლენილი არსებობის წინააღმდეგობრივი ერთიანობის სურათი შექმნა, როგორც „საუკუნე-მეფისტოფელი“.

გალაკტიონ ტაბიძის მთელი რევოლუციამდე-ლი პოეზია მეფისტოფელური რეაქციის წინააღმდეგ ბრძო-ლას წარმოადგენს. მისი ფაუსტური ჭიდილი დემონურ ძალებ-თან ამ პოლიტიკური ბრძოლის ანარეკლია და არა აჩრდილების სამეფოში გაქცევის გამოხატველი. რეაქციის პერიოდში მე-ფისტოფელური ძალები მიეძალნენ ფაუსტურს. გალაკტი-ონმა ც ამიტომ უწოდა ჩვენს საუკუნეს მეფისტოფელური. დემონურში იგი რეაქციულის გამოვლენას ხედავდა და ასევე

ასახავდა თავის შემოქმედებაში. ამითაა გამოწვეული მისი ადრინდელი პოეზიის დიდი საზოგადოებრივი პათოსი. იგი ორივე თვალთ უყურებდა სინამდვილეს. მისი პოეტური ხედვაც მზეთა ორივე სფეროს სწვდებოდა და ასევე კონტრასტულად ასახავდა თავის ნაწარმოებებში. გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ცხოვრების ერთ მხარესაც უჩვენებდა და მეორესაც. ეს ორი მხარე ორგვარ განწყობილებას ქმნიდა: ერთის მხრივ სევდისა და უიმედობისა, ხოლო მეორეს მხრივ ბრძოლისა და იმედისა. პირველს მარცხენა მზეების („მზეები მარცხნით“) დემონურ შუქში ჰკერვტდა, ხოლო მეორეს — მარჯვენის ნათელით („მზეები მარჯვნით“). ამიტომ ის, რასაც მას მარცხენა თვალი უჩვენებს, სრულიადაც არ გამორიცხავს მარჯვენათი დანახულ სურათს. პირიქით, ორივე თვალთ დანახული სამყარო მთლიანობის ერთ პანორამას ქმნის, სადაც ლამის ბურუსი ნელ-ნელა იფანტება და განთიადი „შუადღის გულმოდგინებას“ უერთდება. ეს არის გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს შემოქმედების საერთო ფონი და მისი ადრინდელი პოეზიაც ამავე სიბრტყეზე უნდა იქნეს განხილული. რეაქციის პერიოდის მძიმე განწყობილების დასახატავად იგი არ იშურებს შავსა და ბნელ ფერებს. ცხოვრების დრამატიული წინააღმდეგობანი მას ტრაგიკულის სიმალეზე აჰყავს, რითაც რეაქციის მეტად ბნელ, მაგრამ მართალ სურათს ქმნის, ისევე ბნელსა და მართალს, როგორც თავის დროზე ბ ო დ ლ ე რ - მ ა შექმნა „ბოროტების ყვავილებში“. მაგრამ ბ ო დ ლ ე რ ი სინამდვილეს მხოლოდ მეფისტოფელის ცალი თვალთ უყურებდა. გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი კ ი მარცხენა თვალთ დანახულს — რეაქციას, ბოროტებას, სიბნელეს, ავსებს მეორე თვალთ დანახულით — ზეცის მზით, ანგელოსური აჩრდილებით, სინათლით, სიკეთითა და მშვენიერებით. აქ ისეთი პრინციპული სხვაობაა, რომ გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს შემოქმედების რომელიმე პერიოდის სიმბოლისტურ-დეკადენტურ სკოლასთან მიკუთვნება მხოლოდ გაუგებრობის შედეგია.

ყ რ უ ს ი ვ რ ც ე . მართალია გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს ზოგიერთ, უფრო ადრინდელ, ნაწარმოებს აქვს ერთგვარი შემხები წერტილები ფრანგი სიმბოლისტებისა და ე დ გ ა რ პ ო ს შემოქმედებასთან, მაგრამ ეს „მსგავსება“ ცალმხრივია. არც

ისაა შემთხვევითი, რომ გალაკტიონის ლექსებში ასე ხშირად გვხვდება შენიეს, ბოდლერის, რემბოს, ვერლენის, კლოდელის, ჟამის და სიუარესის სახელები. სამყაროს შეცნობის თვალსაზრისით მათ შორის თითქოს რაღაც არის საერთო, მაგრამ ეს მსგავსება ცხოვრების მხოლოდ ნეგატიურ მხარეებს ეხება, მზეთა იმ ჩრდილებს, რომელნიც დემონურის სფეროს ეკუთვნიან. ვიმეორებთ, რომ გ. ტაბიძის შემოქმედებაში ეს არ არის მთავარი, რადგან მისი აზრით, არის მზეთა მეორე სისტემა, რომელიც ზეციდან ანათებს და სიკეთის ანგელოსებად ევლინება დედამიწას. გალაკტიონი ამ ორი სტიქიის ტოტალურობას ცნობს და არა რომელიმე მათგანისას. ამასთანავე წამყვანი და პერსპექტიულია მეორე—სინათლე, სიკეთე, სილამაზე და თავისუფლება, რაც გ. ტაბიძის ადრინდელ შემოქმედებაშივე ჩნდება და თანდათან იჭერს გაბატონებულ მდგომარეობას. ამიტომ მიგვაჩნია, რომ გალაკტიონის სევდასაც შეიძლება „მაისის მწუხრი“ ეწოდოს. იგი ქართული რომანტიკული პოეზიის ტრადიციებს აგრძელებს და არა უცხოური დეკადენტიზმის და არისტოკრატიული დენდიზმისა. მისი ადრინდელი ნაწარმოებები, უპირველეს ყოვლისა, ნ. ბარათაშვილის ეხმაურება და ახალ ვითარებაში აგრძელებს მის ცხოველმყოფელ იდეებს. დასავლეთის დეკადენტური პოეზია კი დემონიზმის კულტს ავითარებს. ე. წ. სატანიზმი და არისტოკრატიული დენდიზმია მისი დამახასიათებელი ნიშანი. ბოდლერი სიმახინჯისა და ბოროტების კულტს იცავს, გალაკტიონი კი, პირიქით, ნ. ბარათაშვილის ეთ ებრძვის ბოროტი სულის გავლენას. დეკადენტიზმი დემონურის სულისკვეთებითაა გაქვლინებული, გალაკტიონი კი მის გათავისუფლებას ცდილობს. დემონთან „სისხლით მოწერილ ხელშეკრულების“ მიუხედავად გალაკტიონი მტრულადაა განწყობილი დემონურთან. სიმბოლისტურ-დეკადენტური სკოლის წარმომადგენლები კი დამეგობრებულები არიან მასთან. შ. ბოდლერი წერს: ვინც სატანასთან დამეგობრებული არა ხართ ამ წიგნს, „ბოროტების ყვავილებს“ (მ. კ.), ხელში ნუ აიღებთო. ცოდვებისაგან თავისუფალი ადამიანები

ამ ლექსებს, თურმე, ვერ გაიგებენ. ამისათვის, მისი აზრით, საჭიროა მკითხველმა ჯერ უფსკრულში ჩაიხედოს ისე, რომ არ შეეშინდეს და მაშინ შეძლებს „სატანური სიღრმით“ ჩასწვდეს მის პოეზიას. ბოღლერი თვითონ აღიარებდა, რომ მისი პოეტური ფანტაზიის სფეროა ბოროტება, შეცოდება და სიმახინჯე. რა უნდა ჰქონდეს საერთო ამას გ. ტ ა ბ ი ძ ე ს - თ ა ნ, რომელიც ადრევე წერდა, რომ მისი შთაგონება პოეზიაა, მუსიკა და სილამაზე. ბოღლერისათვის სილამაზე ხომ „ქვის სიზმარია“, მარად შეუცნობი სფინქსი და ცივი, როგორც „თოვლის გულის თვლენა გედის მკერდში“. მას იტაცებს ლედი მაკბეტის სისხლიანი ხელები და „ესქილეს ოცნება—გაშლილი ყინულთა შორის“. ბოღლერს ვერც გაუგია სილამაზე ზეცის ბინადარია თუ უფსკრულისა, რადგან მართალია მას თვალებში დაისი უბრწყინავს, მაგრამ განთიადის მოჯადოებული ბედისწერაც თან სდევს, როგორც ნაგაზი ძაღლი. სილამაზე გადადის გვამებზე და ფარვანასავით იწვის ცეცხლის აღში.

ო სილამაზე! ყრუ, უცოდველო და საძაგელო მხეცო, —

წერს იგი ლექსში „ჰიმნი სილამაზეს“.

ასევეა მოშხამული ბოღლერის სიყვარულის ფიალა. იგი სიყვარულს სამოთხის შხამს უწოდებს, ქალს გველს ადარებს, აღწერს მშვენიერი ასულის გახრწნილ სხეულს, რომელსაც მატლები ეხვევა. ზოგჯერ მასაც „უყვარს სიყვარული“, უნდა რომ მისი ბედი ქალის სევდიან თვალებში ჩაიძიროს ან ენების ტალღებად დაიღვაროს სხეულში. იგი ოცნებობს ჩაიფერფლოს ქალის ტრფიალის თვალთა სიღრმეში, ჩაიფლოს მის წამწამების ჩრდილში და ასე მიჰყვეს საკუთარ ზმანებათა დინებას. მაგრამ სიყვარულის კვარცხლბეკსაც დემონის შავი აჩრდილი წაეფინება. სიკაბუკე ქცნება. მას თავს ადგება „გარყვნილების ოქროსფერი განთიადი“, საროსკიპოების, აბრეშუმებისა და ფარჩის ქვეშ დამალული გახრწნილება, ოპიუმის ბურუსი და *in vino veritas!* ბოღლერის წარმოდგენით ქალის გამოხედვა ყოველთვის ნისლს იცვამს. მას სძულს სატანური სი-

496

ცივე სილამაზისა, მისი თოვლი და ყინვა. სიყვარულით გაბო-
როტებული ბოღლე რი მზადაა შეიდი ცოდვა შეიდ ხანჯ-
ლად გაღესოს და შეიდჯერ ჩაპკრას გულში შავ ვენერას — ჯა-
ლათს მისი ღამეებისა.

არც ამას აქვს რამე საერთო გაღაკტიონის ნაზსა
და ცისფერ სიყვარულთან, რომლითაც სუნთქავს მისი არსე-
ბობა. იგი ვაჟასებურად გრძნობს სიყვარულის ძალის ყოველ-
ღობას:

უსიყვარულოდ
მზე არ სუფევს ცის კამარაზე,
საო არ დაპკრის, ტყე არ კრთება
სასიხარულოდ...
უსიყვარულოდ არ არსებობს
არც სილამაზე,
არც უკვდავება არ არსებობს
უსიყვარულოდ.

ასეთია გაღაკტიონის თვალსაზრისი სილამაზესა
და სიყვარულზე, რომელიც პრინციპულად განსხვავდება და-
სავლეთის დეკადენტური პოეზიის წარმომადგენელთა თვალ-
საზრისისაგან.

სულის აკლდამა. ასევე განსხვავებულია მათი დამოკი-
დებულება დემონურთან. ბოღლე რი წერს, რომ ადამიან-
თა „ბედის აღვირი“ დემონებს უპყრიათ, რომელნიც კაცთა
გონებას დაუფლებიან და მატლებივით ირევიან მათ ტვინში.
გაღაკტიონმა გამოსტაცა დემონებს ეს აღვირი და თვითონ
გააქროლა თავისი ლურჯა ცხენები. ბოღლერის აზრით, ადა-
მიანი ყოველდღე თითო ნაბიჯით ეშვება ჯოჯოხეთში, გაღაკ-
ტიონი კი სულ ზევით მიისწრაფვის ლავარდისაკენ. ბო-
ღლერის საყვარელი ფერი იყო შავი, გაღაკტიონი-
სა — ლურჯი და ცისფერი. ერთი ჯოჯოხეთის მზის ჩრდილებად
ეფინება პოეზიის პარნასს, მეორე — როგორც ზეციური მზის
ნათელი. ბოღლერი ყველაფერს შხამავს და წამლავს.
ცხოვრება მას ისეთ წყვილიადად აქვს წარმოდგენილი, რომელ-
შიც მზის ერთი სხივიც ვერ ატანს. ადამიანის ხვედრი, მისი
რწმუნებით, მხოლოდ ტანჯვაა, მუზა — სასახლეების ხასა,

სული—აკლდამა, რომლის კედლებს არაფერი არ ამკობს. აზრებს ნისლად ეფინება შემოდგომის ფოთოლცვენა. გარშემო ყრუ სივრცეა და ფიქრების უფსკრული. ადამიანი იძირება საკუთარ გამოსახულებაში. დაცემის სიღრმეს ვერაინ ზომავს. ყველაფერს ცვლის მთვარის სევდა, თეთრი ზილვა და გარინდებული ბუს იდილია. ბოღლერი ხანდახან ცდილობს გაექცეს ამ ყრუ სივრცეს. ზოგჯერ სიბნელიდან სინათლისაკენაც მიილტვის, თითქოს შურს კიდევ იმათი, ვინც მარადიული სიმშვიდისა და სინათლისაკენ მიისწრაფვიან, ვისი აზრებიც ფრინველივით ფრენს ლაქვარდში და ვინც სულიერად ამაღლდა. გული მასაც იქითკენ მიუწევს, სადაც მშვიდობა, სილამაზე, სიმღიდრე და ოცნებებია. მაგრამ ასეთი ლტოლვა მხოლოდ შემთხვევითი გაეღებება წყვილიადში. ელვის ზიგზაგი უმაღვე ქრება და ქვეყანას ისევ სიბნელე იპყრობს. ბოღლერი არ ებრძვის ცხოვრების წყვილადს. იგი დემონურადაა თავის ხვედრზე ჩაფიქრებული და ბედს მინდობილი. ერთხელ მან ასეთი კითხვაც დაუსვა თავისთავს: „შევძლებ თუ არა ჩემი უმწეო ბედის ცოცხალი სანახაობა გარდაექმნა საქმედ ჩემი ხელებისა და სინათლედ ჩემი თვალებისა?“. ვერ შეძლო. იმიტომ ვერ შეძლო, რომ დასაყრდენი არ ჰქონდა საზოგადოებაში. იგი ერთხანს გაიტაცა 1848 წლის რევოლუციამ, მაგრამ რევოლუციის დამარცხებამ კიდევ უფრო ჩააბნელა მისი სული. ე. ა. რემბოც იდგა პარიზის კომუნის ბარიკადებზე, მაგრამ ვერც ის მიიყვანა ამან სინათლემდე. კომუნის დამარცხებას აქაც წყვილიადის სამეფო მოჰყვა.

დასავლეთ ევროპაში არ შეიქმნა ისეთი სოციალური პირობები, რომ სიმბოლისტ-დეკადენტების ნაწილს მაინც დაედწია თავი ბოდლერისეული პესიმიზმისათვის. გარღვევის ცდები კი ხშირი იყო. ე. წ. „წყეული პოეტებისა“ და „განრისხებული ახალგაზრდობის“ ისტერიული პროტესტიც ამას გამოხატავდა, მაგრამ მეფისტოფელური უარყოფის იქით დეკადენტებმა ვერავითარი პოზიტიური იდეები ვერ დაინახეს და ქვეყანა, ბუნება, სიცოცხლე, საგნები, მოვლენები, — ყველაფერი წარღვნის ღირსად გამოაცხადეს. ასეთი პოეტების შემოქმედებაში გარემო თითქმის ერთფეროვანი საღებავე-

ბითაა დახატული. პოეტური აქსესუარებიც ერთნაირია, უმთავრესად ბოდღერისებური. ცხოვრება აქ წარმოდგენილია როგორც გოლგოთაზე სვლა. გარემო ისეა დაყრუებული, რომ არ ესმის ადამიანთა მოთქმა. ყრუ ტალღები, ყრუ ნაპირი, ყრუ სიშორე, ყველაფერი ყრუ — თვით ხმაურიც კი. ქარიც იტანჯება, როგორც ფაგოტა, დამხრჩვალა ოცნება და დაკარგული იმედები სარკაზმში გადადის და განწირულების სიცილს იწვევს. ბრმა წყვილია და შავი სიზმარი უძრაობის დუმილს უერთდება. ყველაფერი გარინდებულია. პოეტური ენა გრძნობს ტყეების ცახცახს, ჩრდილების სევდას. მას ესმის მცენარეთა ჩურჩული და ხეების მწუხარე ოხვრა. ყოველფორგის პოეტური ჩანგიც სევდის მხოლოდ ერთადერთ სიმს აქლერებს. მან იცის, რომ არის პლანეტა, ყველაფერი დანარჩენი კი მძიმე გადასახადია. დედამიწა უმწეობის ბირთვია ცისფერ უსასრულობაში. ისტორია და ბუნება ყოფიერების ბაზრობაა. ყალთაბანდი საუკუნეები უაზროდ ცვლიან ერთმანეთს. ყველაფერი იღუპება. სილამაზე ფასს ჰკარგავს. უკვე აღარ არის ვენერას ქანდაკება, მიზნით შეუზღუდავი ოფორტები, ჰეგელის ჰკუა და პეტრარკას სონეტები. არის მხოლოდ ერთმანეთზე მიწყობილი ტომები გამარჯვებათა და დამარცხებათა — წიგნების უსარგებლო რიგი, რომლებშიც აზრებია ჩაწერილი და რომელნიც იმისთვის იბადებიან, რომ ხოცონ ერთმანეთი. იგი თაყვანს სცემს უცოდინარობის სიდიადეს, ქარის უგონო ლაყბობას, მომაკვდავ მზესა და შარშანდელი მთვარის ფერმიღეულ დისკოს.

ბოდღერი ცხოვრებას წარმოდგენს როგორც საფეხურებს, რომლებიც არსებობდნენ არარსებობისაკენ მიდიან. ამ საფეხურების ორივე მხარეს ჩამდგარან ბატონი მარტოობა და ბატონი სევდა. ცხოვრების სიმძიმით წელში მოხრილი ადამიანი მიჰყვება მარტოობისა და სევდის ამ მომქანცველ ხეივანს ვიდრე სიკვდილის სიმაღლემდე მიაღწევდეს, მაგრამ იგი ვერც სიკვდილში ჰპოვებს საბოლოო სიმშვიდეს, რადგან თვითონ სიკვდილიც კვდება და მიცვალებულთა სულები კვლავ უმიზნოდ დაძრწიან სივრცის სიციარიელეში. ყოველფორგის წერს ამ საფეხურების შესახებ: „საფეხურები... საფეხურები...“

ო, რა ბევრია ეს საფეხურები!" დღეს — ასე საშინელია, ხვალ კი ძლიერ შორს არის. დაისიდან განთიადამდე უსასრულობაა. ადამიანს ვერ მოატყუებს მთვარის სიკრუე. ბუნება შემზარავია. ყველაფერი ჭუჭყიანია და ყვითელი. მზე ხან სისხლს ანთხევს, ხანაც ღუქნის დახლზე მიმხმარ ნაფურთხს ემსგავსება. იგი თანდათან კვდება და ლ ა ფ ო რ გ ი წერს „ქვეყნის ნეკროლოგს“.

ამ სკოლის სხვა პოეტებიც ასეთივე მოჯადოებულ წრეში ტრიალებენ. მათთვის არსებობს მხოლოდ ყრუ ღამეების მოთქმა და მელანქოლიის ყოვლადობაა. ყველაფერი სიკვდილის ნიაღვარს მიჰყვება და საღდაც არარსებობის ბნელში უჩინარდება.

ვ ე რ ლ ე ნ ს უნდოდა ეს ტოტალური დასასრული ოქროს ფერებით მოეგარაყებინა. ა. რ ე ნ ი ე წერს „მოოქროვილი სიკვდილის“ შესახებ. რ ი ლ კ ე გაოცებულია, რომ ყველამ იცის სიკვდილის აუცილებლობა, მაგრამ არავენ ფიქრობს მის გალამაზებას. თვითონ ის სიკვდილს წარმოიდგენს როგორც გრანდიოზულ სანახაობას. ჰ. ჰო ფ მ ა ნ ს ტ ა ლ ი პიესას წერს ტ ი ც ი ა ნ ის „საზეიმო გარდაცვალებაზე“. ლიტერატურული ბოჰემის წარმომადგენლები ცოცხლად წვებიან შავ კუბოებში და კატაფალკებით დასეირნობენ ქუჩებში. ისინი კენივით მუშტებშემართული დგანან ღმერთისა და ქვეყნის წინაშე. მ ე ტ ე რ ლ ი ნ კ ი წყევლის უშედეგობასა და პროტესტის ამაოებას. ერთადერთი, რასაც ის ეტრფის, ღამის იღუმალი მყუდროებაა. ს ე ნ პ ო ლ რ უ შეჰხარის მფრინავ სასაფლაოს, — ყვა-ყორნების გუნდს, ა. რ ე ტ ე — კივილს ქალისას, „რომელსაც ახრჩობს ბოდლერი“, ვ. გ რ ი ფ ი ნ ი ყველაფრის მოსპობით ხარობს. პ. ლ უ ი ს ი ზიზლით უარყოფს შიშველი სხეულის „გამომწვევს სიცხადეს“, სამაგიეროდ რ ე მ ი დ ე გ უ რ მ ო ნ ს ვენერას სიშიშველე ურჩევნია „ფერმკრთალი ქალწულობის სევდიან თვალებს“. ბ ო დ ლ ე რ ი „შავ ვენერას“ — ლოთსა და გარყვნილ დ ი უ ვ ა ლ ს ეტრფის, ლ ა ფ ო რ გ ი წერს, მიმიფურთხებიაო სიყვარულისათვის. მ ა რ ი ნ ე ტ ი სილამაზის ქალღმერთების ჩამოხრჩობას და მათი ქანდაკებების დამსხვრევას მოითხოვს. ეს არის არყოფნის უკიდურესობა,

ყველაფრის არაფერში შთანთქმა, ის, რასაც რუსი ფუტურისტების ერთი ჯგუფი „ნიჩევიზმს“ უწოდებს.

შგლოფიარე სერაფიმი. როგორც აღენიშნეთ, გარღვევის ცდებს სიმბოლისტურ-დეკადენტური მიმართულების წარმომადგენელთა ნაწარმოებებშიც ვხვდებით, მაგრამ ისინი სევდისა და უიმედობის რკალიდან მისტიკურ უსაზღვროებისაკენ მიისწრაფოდნენ და არა ცხოვრების სინამდვილისკენ. ამ მისწრაფებების ეფემერულობა განსაზღვრავდა გარღვევის შეუძლებლობას. ამის მაგალითია თუნდაც ქართველი პოეტი ტერენტი გრანელი, რომელიც სინათლისაკენ მიისწრაფოდა, მაგრამ საკუთარ სიბნელეში კი ჩაიხრჩო. „კარები ირგვლივ დაკეტილია და მდგომარეობას ვურიგდები“, — წერდა იგი. მას ენატრებოდა ყრუ სიჩუმე, სიმარტოვე, გარინდება ან სამუდამო მოსვენება. მისი ოცნება „მწუხარების ლურჯი ფრინველი“ იყო. მას ყოველთვის თან სდევდა წამების ლანდი და სიჩუმის დემონი. იგი წერდა, რომ მთელი „პლანეტის სევდა დააქვს“, რომ მის წამებას არც სახე აქვს და არც დასასრული.

გრანელის ერთადერთი ნუგეში სიჩუმის ყვაილებია, ვარდების დუმილი და საფლავების „მწვანე სიმშვიდე“. მისი „ოცნების იქით წასული ფიქრები“ სწვდება „მარადისობის ცისფერ შუქს“, მაგრამ მაინც „არყოფნის ღამისკენ“ მიიწევს. მას აშინებს ნაპრალებთან გაწოლილი ღამე, შეუძლებლის გაფიქრება ან სანთელივით გაჩერება ერთ ადგილას. თბილისი მისთვის „დარდის უდაბნოა“, ღამე—ფიქრთა სამარე, რომელიც აფთარივით სწოვს მის ლექსებში დამარბულ სულს. მართალია მას სიშორის გამკვეთი ცეცხლიც იზიდავს, წერს კიდევაც „მსურდა სიბნელე რომ გამერღვიაო“, მაგრამ თვითონვე აღიარებს „იმედისათვის ძალა არა მყოფნის“ და ნანობს, „ვერ გავარღვიე ბოროტების შავი რკალებიო“. ეს კი იმიტომ მოხდა, რომ ცხოვრებაში მან დასაყრდენი ვერ იპოვა, რადგან არც სიცოცხლე სურდა და არც სიკვდილი. მისი მწუხარე სული ეძებდა მესამე გზას, რაღაც სხვას, გაუგონარს და კიდევ დადნა შეუძლებლის ამ ამაო ძიებაში. ის არც „არყოფნის დემონს“

ემდუროდა. პირიქით, „სალამი ზამთარს, სიკვდილს; სი-
ცივესო!“ — ამბობდა და სწყევლიდა თავის გაჩენის დღეს:

შენ, დედამიწავ! უფრო მაშინებ
როცა ოცნებით ზეცას მოვიარ,
წმინდაო ღმერთო, რად გამაჩინე
მე ხოვ სიციცხლე არ მიტხოვია?

ვისაც გრანელი სულიერი განწყობილების გაგება
უნდა, საკმარისია გადაიკითხოს პროზით დაწერილი პოეტური
ავტოპორტრეტი: „გულიდან: სისხლის წვეთები“, სადაც სრუ-
ლიად გარკვევით ჩანს მისი ნამდვილი სახე და მისწრაფება:

მე ვწერ ამ სტრიქონებს ქარიან ღამეში, როდესაც წვიმის
წვეთები ეცეპიან მინას, და როცა სიშორეზე ტირის როიალი.

მე ახლა მაგონდება ჩემი ცხოვრების ქარიშხლიანი
დღეები, და სინანულის ქრუანტელი მივლის.

თანაც მახარია, რომ ვარ ტერენტი გრანელი.

წინ უფსკრულია და შავი ნისლი მახვევია ირგვლივ.

მე ქვეყნის გაჩენიდან ნელა მივდიოდი სინათლისაკენ,
რომ მეხილა მზე.

ალბათ მიზიდავდა შორეული და უხილავი.

მოკვლი ადრე.

და ეხლა ისევ უახლოვდები ჭიბნელეს, როგორც ზღვას,
სადაც სამუდამოდ ჩაიძირება ჩემი სხეული.

ყოველ ღამეს მოაქვს ფიქრი სიკვდილზე და
სიშორეზე.

და მეშინია...

ფიქრობ: მოეა წამი, როცა არ ვიქნები ცოცხალი.

მანც მჯერა ჩემი უკვდავება.

მე პოეზიამ მაგრძნობინა, რომ სადღაც შორს არსებობს უკვდავების
ციხფერი მხარე, სადაც დაფრინავს ჩემი მწუხარე სული.

ქარიშხლიანი ღამეა, და მინდა ვიყო სხვაგან.

პოეზიამ იცის უეცარი ჭიხარული, რომელიც უღრის
გაფრენას.

მე არ მინდოდა სიცოცხლე,

არც სიკვდილი.

მე რალაც სხვა მსურდა.

ეხლაც ვფიქრობ, და მწამს მესამე გზის არსებობა,

როგორც იღუმალეების.

მე ისევ ესდგევარ მარადისობის გარინდებულ საზღვართან
ეთ მგლოვიარე სერაფიმო, და ველი ქრისტეს ლანდს, რომელიც
დამხსნის მე განსაცდელისაგან.

და მჯერა სიცოცხლე სხეულის გარეშე.

მე მივმართავ მთელ მსოფლიოს შემდეგი

სიტყვებით:

მე მინდა გაფრენა.

მე მინდა ყველგან ვიყო, როგორც ღმერთი,

ჩარჩენილი ვარ ბავშვივით ამ ცოდვილ ქვეყანაზე.

და არ ვიცი როგორ ამოვიღე იმ ტალახიდან, რომელსაც

წვოდება მიწა.

არა სიცოცხლე,

არამედ რალაც სხვა.

ვაძობ: არ არიან სიტყვები გრძნობისათვის.

გარეთ ისევ ქარიშხალია, წვიმის წვეთები ისევ

ეტყვიან მინას, და ისევ საშორეზე ტარის როიალი.

ასეთი იყო ბედი იმ პოეტებისა, რომელთაც უიმედობის
ბურუსი ვერ გაარღვიეს. ისინი თვითონვე სწამლავდნენ თა-
ვიანთი ცხოვრების ყველა წყაროს, ახშობდნენ სიყვარულისა და
სიხარულის სილამაზეს. ისევ გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს ალეგო-
რიას რომ მივმართოთ, იარაღდაყრილი დეკადენტები ჯოჯობე-
თის მზეების დემონურ ჩრდილებად მოვევლინენ პოეტურ პარ-
ნასს და უიმედობის ბნელში ჩაძირეს კაცობრიობის სანუკვა-
რი იდეები.

პერსევსის გამარჯვება. ზოგჯერ გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ც
იყო შეპყრობილი სევდისა და უიმედობის გრძნობით,
მაგრამ მისი სევდა არასოდეს არ ყოფილა ნიპილისტური,
უარყოფელი. იგი არასოდეს არ ივიწყებდა ზეციური მზეე-
ბის განთენილობას დედამიწაზე და, დიდი სულიერი წუ-
ხილის მიუხედავად, ყოველთვის აღტაცებულ სტრიქონებს
უძღვნიდა განთიადს, სილამაზეს, სიხარულსა და სიყვარულს.
გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი არასოდეს არ დამორჩილებია „მის დემონს“.
დემონური ამალღების საშუალება კი არ ყოფილა მისთვის,

არამედ მხოლოდ ცდუნების წყარო. ლექსში „ბინდის სტუმარი“ პირდაპირ ცოცხლდება „სულო ბოროტოს“ მოტივები. იგი ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი ვ ი თ მიმართავს დემონს:

წყველი იყავ შენ... შენს სუნთქვას ძლიერს
გრძნობამ წუთები გადაატანა,
რას შთამისახავ ახალს, ზეციერს?
— იყავ დემონი, იყავ სატანა!
— მაგრამ შენ ვინ ხარ? დიდების სახე
თუ უკვდავების ნაზი სამოსი?
სეველა ხარ ლამის თუ სივანგლახე,
აუ სიცივე ხარ სანაფლაოსი?
ოპ, ნეტავი მეუ გამაგებინა
რას მიზადებენ ეამნი და ღრონი...
ოპ. მიპასუხე, ვინა ხარ, ვინა?..
— იყავ სატანა, იყავ დემონი!

იყო მომენტები, როცა იგი „ყრუდ უსმენდა ლიუციფერს“, ან მწუხარების დემონს ატანდა თავის „მოფარფატე ფრთებს“, მაგრამ ეს მხოლოდ ის წუთები იყო, რაც მისმა „გრძნობამ გადაატანა ბოროტი სულის სუნთქვას“. საერთოდ კი გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს ლექსებში იგრძნობა ნეგატიური დამოკიდებულება დემონურ ძალებთან. იგი საკუთარ შესაძლებლობათა უსაზღვროებაშია დარწმუნებული და ადამიანის აბსოლუტურ უმწეობასა და დემონურის ტოტალურობას კი არ ქადაგებს, არამედ შემოქმედებითი ძალის ყოვლადობას. ეს სძენს მის ჩანგს მძლავრ პოეტურ ელერას. იგი თვით მიისწრაფვის მთლიანობისა და სრულყოფისაკენ, ეს სწრაფვა ფაუსტურად ძლიერია და ბარათაშვილისებურად დაუდევარი.

მინდა გადმიშვას ნისლმოხვეულმა
მთებმა, რომ ღვეინახო ქვეყნის
ყველა პოლუსები:
მე მოვ-თხოვ სიტყვას,
მე გადავხედავ ქვეყნებს,

ამბობს იგი და დასძენს, კბილებით ჩაეაცვივდებით კოსმოსს, ხოლო ამის საწინდარი დემონურის გარეშე ძალა კი არ არის, არამედ საკუთარი სულის დიაბოლური ფრთაგაშლილობა, რაც ყოველგვარ წინააღმდეგობას სძლევს:

მე სული ვარ შემოქმედი შეუზღუდველ სულთა თანა,
 სამუდამო — როგორც ღმერთი, დაუძლევი ვით სატანა,
 ყოფნამ ყოფნას უკვდავება უხილავთ დაატანა,
 თქვენ, მიწაზე უკვდავება გიკვირთ განა, შეგშურთ განა?
 ერთი ხელით ზომს დავხატავ, მთვარეს მოვხვევ ოქროს სხივებს,
 სიბნელისგან მზის შუქს გავყოფ, ოქროსფერად ანამძივებს.
 ერთის სუნთქვით ღეღამიწას გადავაფრქვევ ნაზ ყვავილებს,
 მთას გრივალს დაუბერავს, ააკვნესებს, ააკივლებს...
 უხილავი ყველგან სუფევს, უხილავი ყველგან გეძებს,
 უხილავი გაახაზებს, უხილავი აგაკვნესებს,
 ღეღამიწავ! სულა არის შეუზღუდველ სულთა თანა
 სამუდამო — როგორც ღმერთი, გაბედული ვით სატანა.

გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ს სჯერა შემოქმედების მაგიური ძალისა. თუ რამეა მასში დემონური—ისევე მისივე პოეტური გენია. მას ვილაც პოეტის შესახებ უთქვამს: „დამონი არ უზის სულში, ძამიკო, დამონიო“, მაგრამ „ეს დამონი“ ბოროტი სული კი არ არის, არამედ დიადი შემოქმედებითი ძალა. იგი ამ ძალას ცისა და ვარსკვლავების განუსაზღვრელობაში ხედავს, დაგუბებული აზრის გარღვევასა და შემოქმედების უძლეველ ექსტაზში, როცა მას „ყოველი არსის სული“ ემორჩილება.

ვბრძანებ: ტყის შქერში გაჩუმდება
 ნიაგი წელი.
 ვატყვი და თრთოლვად გაღიქცევა
 ვერხვის ფოთოლი,
 მზე ჩემთვის ბრწყინავს და მეფე ვარ
 ყოველის მოქმედი,
 არე-მიდამო ნეტარების,
 ცრემლით ივლება.
 ჩემს ხელში არის მაშინ ჩემი
 მძვინვარე ბედი,
 ქვეყნად ყოველი არსის სული
 მემორჩილება.

ასე ძლიერად ეს არავეს უთქვამს. არც არავეს გამოუხატავს შემოქმედებითი ძალის ასეთი უსაზღვროება. ქვეყნად

¹ ა. გაწერელია, ლერწამი და გობელენი (ლიტ. გაზეთი, 1960.).

ყოველი არსის სული თვით სატანასაც არ ემორჩილება. ფაუსტმა ამას დემონურის გზითაც ვერ მიაღწია. გალაკტიონი კი ასეთ ძალას თავისშივე ხედავს, თავის შემოქმედებით შესაძლებლობაში. იგი პერსევსივით იმარჯვებს ბოროტ ძალებზე და პოეზიის თეთრ დედოფალს ათავისუფლებს ურჩხულების ტყვეობისაგან. თავის შინაგან დემონებთან ხანგრძლივი ბრძოლით პერსევსივით მოღლილი გალაკტიონი ბუნების წიაღში ეძებს სულიერ სიმშვიდეს და კიდევ ჰპოვებს მას შუალამის სიცხადის მღუმარებაში.

სიჩუჩის ანგელოსი. ვაჟას შემდეგ ქართულ პოეზიაში ასეთი ძალით არავის აუჯღერებია ბუნების კოსმიური სილამაზე. არავის იმდენი სითბო და სინაზე არ დაუღერია ლექსებში, როგორც „ქართული სულით მეოცნებე“ გალაკტიონს. რა აქვს საერთო დეკადენტურ, სიმბოლიზმთან გალაკტიონის პოეტურ პეიზაჟებს? იგი თითქოს მთვარის სხივებით ხატავს სამშობლოს მთისა და ველების არაბესკებს, ქვეყნის ნაირფეროვნებასა და მნათობების ჰარმონიულ დინებას კოსმოსში. მას იტაცებს ლაყვარდთა სიმაღლე და ვარსკვლავების უსაზღვროება, ღამის მნათობთა ელიზეუმი და ბუნების ქალწულებრივი სუნთქვა. იგი „ორი მილიონი თვალებით“ მისჩერებია ყოველივე ახალსა და საინტერესოს. მისი პოეტური სმენა იმდენად გამახვილებულია, რომ თითქოს დედამიწის პირველ-ქაოსიდან დაბადების შრიალიც ესმის. იგი ყურს უგდებს ღამის სუნთქვას, აღტაცებით უყურებს, თუ როგორ თამაშობენ მთვარის ჩრდილები ატმის რტოებზე ან ვარსკვლავები როგორ თრთიან მტრედისფრად მიბნედილ ცაზე. გალაკტიონი დიდი ფერმწერის ოსტატობით ხატავს რბილ სარეცელზე მიძინებულ განთიადს, ცის ტატნობზე მელანქოლიურად გაწოლილ ღრუბლებსა და ხეების ჩუმ თვლემას. მისი პოეტური სიმი ცახცახებს სილამაზის ყოველ შეხებაზე. იგი განსაკუთრებულ სიძლიერით ხატავს მწუხრის უამისა და მთვარიანი ღამის სიცხადეს. როცა „ლონემიხდილი დღე“ მიილევა, ღამის გამკვირვალე ბინდი გამოცურდება თავისი მსუბუქი ფრთებით და დედამიწას წამწამებზე ნეტარი

ძილი აუთრთოლდება. ცაზე ყვავილივით გადაიშლება პირბად-
რი მთვარე და ვერცხლისფერ შუქში გახვევს ქვეყანას.

მაგრამ უეცრად ყვავილივით გაიხსნა მთვარე;
საამო, ნაზი, უხავერდო და უუნებელი,
ჯერ დააგუბა თეთრ ღრუბლებში იების ღვარი
და გადაღვარა ვით სირიის ნელსაცხებელი.
წითელი, თეთრი და ყვითელი ფერების ტვირთით
ერატოს მარად გაფითრება და მღუმარება,
მდინარეთ ღურჯი, ქაფიანი და მჰჰე ზვირთი
შავი ზღვისა და კასპიისკენ მიეჩქარება.

ამ დროს ქვეყანაც აღერსიანი ხდება. ვილაც სალამურს აატო-
რებს და კაეშანს მოჰგვრის მიდამოს. გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი თვი-
თონაც დნება ბუნების ამ უსაზღვრო სიმშვიდეში:

სალამოვდება და მზის ჩასვლასთან
თანდათან მწუხრი მიახლოვდება —

ამბობს იგი და თითქოს ლოცვად დამდგარი მიმართავს ბუნებას:

ბუნებაჲ ტებალო ვერიგდები ჩემს აშნაირ ხვედრს,
შენ შეითვისე და შეიტკბე მწუხარე შეილა!
უთხარი ნანა, როგორც დედა ეტყვის თავს შეილა
და მოასვენე შენს გულმკერდზე ღონე მიხღილი,
რომ მარტოობის დამტრგუნეელ და დამლუპველ ეამად,
ჩემს სულს იღუმაღ და შეუმჩნევ სიამეს გვრადე;
ვანსადღელშია დამსხვრეული და ცივი სული,
მიუალურსე ავადმყოფ გულს და დაამშვიდე.

გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ბუნებაში ეძებს სიმშვიდეს. ამიტომ
ხატავს ის ასეთი რბილი ფერებით ქვეყნის მშვენიერებას,
მტრედისფერ ცას, ღრუბლების ღურჯ ტივებს, დაბინდულ
ქლიავისფერ მთებსა და თავჩაქინდრულ მთვლემარე ტყეებს.
გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ს უყვარს სიჩუმე, მყუდროება და გარინ-
დება, მთების სითეთრეში ოცნება და ტყეთა მსუბუქი მელან-
ქოლია. იგი ყურს უგდებს ნანგრევთა სიჩუმეს, უსმენს ლან-
დების ჩუმ ვედრებას, გრძნობს სიმინდების გაერყოლებას
და აჩრდილების თარეშს ბნელ ღამეში.

ასეთი მწუხარების ჟამს („უამსა სევდისას, მარტოობის ჟამსა მწუხარეს“) გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ყოველთვის ბუნებას მია-
შურებს:

ჩემ შეშლელ მწუხარების ჟამს
ჩემებრ მწუხარეს ვეწვეოდი მთას
და ღამე თავის სიღამაზეში
შემომახვევდა მშობლიურ კალთას.

მშვიდი და სევდიანი ბუნებაა გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს „მწუ-
ხარე სულის ნუგეში“. იგი ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი ვ ი თ განი-
ცდის დროთა შემოღამებას და, სევდიან ფიქრებს გაყოლილი,
იტყვის ხოლმე:

ასე იწიქება ჩვენი ცხოვრება
საუკუნეთა სიმწუხარეში.

ასე იყო გუშინ, ასე არის დღეს და ასე იქნება ხვალ. როცა
გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს სულს მწუხარება შეიპყრობს, იგი თით-
ქოს მომავლის რწმენასაც კარგავს. „დღე მომავალი, დღე ხვა-
ლინდელი გუშინდელ დღისაგან არ განსხვავდება“, — ამბობს
იგი. ხვალაც მოწყენილობა და წუთების თვლა განმეორდება,
ეს საერთო კანონია, რადგან

ათას საუკუნის მთელი ტრაგედია
მოსდევს მოგონებას როგორც ანათემა.

ასეთ დროს სამყაროს სურათიც იცვლება მის წარმოდგე-
ნაში. წყნარსა და ჩუმ ლირიკულ პეიზაჟებში იჭრება დრამა-
ტიული ტონი, მატულობს ტრაგიკული დაძაბულობა. პოეტუ-
რი მეტაფორები და შედარებები უფრო ნერვიული ხდება.
ფერებიც მუქდება. ლაჟვარდს შავი და წითელი ცვლის. ქვე-
ყანას ბნელი ფარდა ეფარება, ხავერდის ყდაში ჩასმული საღა-
მოს წიგნი იხურება და ციდან ისევ სიჩუმის ანგელოსი ჩამოე-
შვება. საღდაც ჩუმი და მოთარეშე აჩრდილიც გამოჩნდება,
დუმბილს სიჩუმე შეევედრება და ყველაფერი გაირინდება. სი-
ჩუმის ამ დუმბილში თითქოს საუკუნენიც შეჩერდებიან. შემ-

დეგ ისევ გაისმის ღამის კვილი. ბუნება შეშფოთდება, შუაღამის მღვრიე მტევანი აირევა და ღამით უკუნეთ სიბნელეს პოეტის სევდიანი ფიქრები შეუერთდება. მან იცის, რომ ეს სიბნელე ყველაფერს ნთქავს და ყოველგვარ სახეს ბოლო აქვს ამ ქვეყანაზე. ეს აღავსებს სულს მწუხარებით. იგი თითქოს უნდობარიც ხდება და მიუხედავად ამისა გალაკტიონი მაინც არ არის მწუხარების პოეტი. იგი დასავლეთელი პოეტებივით არ წერს სევდის, სილამაზის ან მიმზიდველობის შესახებ, არც ისეთ პარადოქსალურ გამოთქმებს ისვრის, როგორიცაა „ღვთაებრივი სევდა“ ან „მწუხარების სიხარული“, პირიქით, იგი ამბობს, რომ „მწუხარება როგორც გველი“ ისე დასრიალებს ადამიანთა შორის. ეს თავისებური უარყოფის უარყოფაა. სევდა, მწუხარება და უიმედობა უარყოფის ნიშანია. გალაკტიონი უარყოფს ამ ნიშანს და სულ განთიადის, სიხარულისა და სინათლის მოლოდინშია. მაშინაც კი, როცა ის ასეთი ჯადოსნური ფერებით ხატავს ღამის სურათებს, გულით მაინც დილის ცისკარს მიესალმება. „ღამის უსივრცო საკურთხეველიც“ განთიადის მოლოდინშია. „ციდან იასამნამდე ღამე უცდის ალიონს“, — წერს გალაკტიონი. აბა რა აქვს საერთო გალაკტიონის „თეთრ ღამეს“ ნოვალისის ბნელი ღამის კულტთან. მართალია, ორივე პოეტი ღამეს მიმართავს, როგორც სიმშვიდისა და სიჩუმის სავანეს, მაგრამ ნოვალისი „მარადიულ ღამეს“ (ew'ge Nacht) რელიგიური მისტიკოსის თვალთ წარმოიდგენს, როგორც „მარადიულ თვლემას“ (ew'ge Schlummer), ღამე მისთვის ბუნების ის მძლავრი კალთაა, რომელსაც ღმერთები უბრუნდებიან და სთვლემენ ახალ გამოცხადებამდე (Offenbarung). ეს არის მარადიული და წმიდა ძილი, რადგან ღამე, ნოვალისის აზრით, არ თავსდება დროსა და სივრცის ფარგლებში. წმიდა ძილის ხანგრძლიობა მარადიულია (die Dauer des Schlaifs), სიზმარი კი გაუთავებელი. ამას არაფერი არა აქვს საერთო გალაკტიონის ღამის სიციხადესთან. გალაკტიონისათვის ღამე სიბნელე არ არის. იგი არ წარმოადგენს ქვეყნის წყვედიადის ალეგორიას. პირიქით, ბნელი ჩრდილები მას დინგების საშინელ გროვად წარმოუდგება. გალაკტიონი

ონის ღამე ნათელია, რძისფერი, „საიდუმლო შუქით“ განათებული და მოკამკამე. როცა ქვეყანას „დაჭრილ ფრთებით დაქანებული“ ღამის სუნთქვა ეფინება და „სივრცის ოცნება დაბლა ეშვება“, მთვარით ავერცხლილი მიდამო მტრედისფერ, ლურჯ სვეტებადაა დაფერილი. ღამე მყუდროების მომხიბლველი ჯადოა, მთვარის შიშველი შუქი, სიჩუმის ანგელოსის ფრთების შრიალი. ამ დროს მთელი ბუნება ტკბილი სურნელებითაა გაყდენთილი. ვარსკვლავები ცაზე „დავიწყებულ სიზმრებივით“ კანკალებენ. ბულბულის სტვენაც წყდება და სიჩუმის იდუმალება ფარავს ქვეყანას. გაოგნებული პოეტი მისჩერებია „ღამის სიციხადის“ ამ გრანდიოზულ სანახაობას და სევდით კი არ იმოსება, არამედ გულში ძლივს იკავენს „მომსკდარ სიმღერას“, რადგან, მისი აზრით, „სიმღერაც დილის სინამდვილეა“ და ამიტომ „განთიადამდე არ ეგრძნობ უიმედობას“, — წერს იგი.

მზის ქიმერები. ასეთივე ნაზი ფერებით ხატავს გალაკტიონი განთიადის „ზეცის აკვარელს“. იგი ბართაშვილისეული ხმით უმღერის ცისკრის ვარსკვლავის ამობრწყინებას:

განთიადს სძინავს ლურჯ სარეცელზე,
 ჯერ დილის სიო არ მოხვევია,
 არ დასცემა ყვავილებს ნამი
 და მათ მკერდს ვნებით ჯერ არ მთხვევია
 მთვარის რბილ ნათელს ფერი ელევა
 ვარსკვლავთა გუნდი კლდის ირგვლივ დნება
 და დამძიმებულ ნისლთა თეთრი ზღვა
 მთის კალაებიდან დაბლა ეშვება.

ღამეს განთიადი მოჰყვება, განთიადს — „მზის ქიმერები“ და „შუადღის გულმოდგინება“. ეს კი გალაკტიონის სტიქიაა, მისი ოცნება და უკვდავება. იგი „მილიარდ მზეს“ შეტრფის, სხივთა სიუხვესა და სინათლეს. „დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე“, — ამბობს პოეტი. იგი ვაჟა-ფშაველას ჰორიზონტზე გაჩერებული მზის მსგავსად მნათობთა უკვდავებაზე ფიქრობს.

როცა მზე მწვერვალს გადმონათებს
და სხივს დაადნობს თოვლიან მთაზე
უკვდავებაა, მაშინ მნათობის
მშვენიერება და სილამაზე.

ასეთია გალაკტიონის ღ ა მ ი ს ს ი ც ხ ა დ ი ს შინაგანი ექსპრესია, მისი „სიჩუმის დუმლილი“ ასეთივე პოტენციის შემცველია. სიჩუმეში ის მომავლის ხმებს იკერს. „მე მესმის სიჩუმის იდუმალი ენა“, — წერს იგი. მან იცის, რომ ერთ დროს ამ „სიჩუმის შრიალში გაიღვიძა „ქვეყნის ქაოსმა“. ის ახლაც გრძნობს, რომ „სიჩუმეში იდუმალი ძილით სძინავს ახალ ქაოსებს“. გალაკტიონი სიჩუმესა და მშვენიერებაში ხედავს ძლიერების ფარულ ნიშანს. ამიტომაც ამბობს:

რადაც უღრუბლოდ, გატაცებით. ყელმოღერებით,
ბოდის სიმშვიდევ და ძლიერება.

გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი სიმშვიდესა და სიჩუმეში „უჩინარი ცეცხლის დაფარულ ღელვას“ ხედავს. თუ მან ეს არ იგრძნო მაშინვე შეშფოთდებდა, „რა სიწყნარეა, ოჰ, ღმერთო ჩემო“, — იტყვის და უფრო ძლიერი ხმით შესძახებს:

ჰეი! გაიღვიძე, ქარო ძლიერო,
გამოაღვიძე მიღამო მკედარი!

რამდენიმე ხნის შემდეგ გალაკტიონი ისევ ქარს მოუწოდებს:

დაჰქროლე, ქარო... მე არ მიყვარს
ეგ მყუდროება,
მე ქარიშხალთან შებმა მინდა,
დაჰქროლე, ქარო.

და ამას მოჰყვება დიდი პოეტური ექსპრესიით წარმოთქმული სიტყვები:

აწიეო ფარდა,
მზის დამფარავი!

გალაკტიონის აზროვნების ყველა მაგისტრალი მზისა და სინათლისაკენ მიეშურება. მზეა მისი ცხოველყოფილური მსოფლგაგების ალეგორია. რუსთაველის ჰიმნი მზისადმი, ბ ა რ ა თ ა შ ე ი ლ ი ს ძლიერი შეძახილი— „მინდა მზე ვიყო!“ და ვ ა ჟ - ფ შ ა ვ ე ლ ა ს პოეტური კოსმოგონიის გრანდიოზული ჰელიოცენტრული გაგება გ. ტ ა ბ ი ძ ი ს „მილიარდი მზის“ ალეგორიაში ქმნის თავის ახალ სახეს. „მზე დედამიწას სუნთქვას უდიდებს“, — ვაჟასებურად წერს გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი. მზე მისთვის მარადიული განახლებისა და უკვდავების წყაროა. იგი ცხოვრების ჩუქურთმა და „სწორი ხაზების ხმოვანება“. გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ესალმება „მზის ელვარებას და უსაზღვრო ძებნის სურვილებს“. მას სჯერა განახლების, იცის, რომ ბუნებაში უმიზნოდ და უკვალოდ არაფერი ქრება. დიალოგის ფორმით დაწერილ ლექსში „ორი“ პირველი ამბობს, რომ ყოველი არსი უკვალოდ ქრება, როგორც კამუკის მიერ ზღვაში ჩაგდებული ქვა. ამაზე მ ე ო რ ე გამოედავება და უმტიციებს, რომ არც ის ქვა გამქრალა უკვალოდ. პირიქით, ზღვა შეერთა მაშინ, წყალმა თრთოლვა დაიწყო და რგოლები რგოლებს დაადევნა. ის რგოლები ზღვის „დაუსახლებელ სივრცეში“ გაიშალა და როცა ნაპირს მიაწყდა, ისევ უკან გაბრუნდა და ისევ თავის უსაზღვრო გზას დაადგა. ეს დიდებული ალეგორიაა. მ ე ო რ ე თვითონ განმარტავს მას და ამბობს, რომ ზაფხულს შემოდგომა შეეცვლის, შემოდგომას — ზამთარი, ერთ წელიწადს მეორე მოჰყვება, შთამომავლობას — შთამომავლობა და ზღვის ტალღების დღევაც მუდამ იცოცხლებს, რადგან მისთვის არ არის ხელის შემშლელი საზღვარი და დაბრკოლება. სხვა ადგილას გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი წერს თესლის შესახებ, რომელიც ისევ თესლს წარმოშობს და ასე უზრუნველყოფს სახეობათა უსასრულო ხანგრძლიობას დროში.

სეპდა ამ წვიმას მრავალი თესლი
რომ გაზაფხულზე ყვავილთა ველათ,
ამოსულიყო ზღვა უღვეელი
აზალ მთესველათ.

მარადიული განახლებისა და განვითარების შეგნება აძლევს
გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ს წინააღმდეგობის ძალას და მომავლის

რწმენას. რევოლუციის დამარცხების შემდეგ იგი წერდა:
„დაცხრი, გრიგალო, ყოველივე როდი დაგკარგეთ“, და მტკიცე
გადაწყვეტილებით აცხადებდა:

მე კიდევ წავალ, მე კიდევ ვივლი,
გათენებამდე უნდა ვიბრძოლო.

ესაა შუალამის სიცხადის აზრი. იგი ბნელში
ნათელს ეძებს, ღამეში — დღეს. გრძნობს ძლიერი ძალების
მოზღვავენას და ახალი გრიგალების მოახლოებას.

არ ვიცი, არა! ვიცი მხოლოდ, რომ
მძლავრი გრიგალი მიახლოვდება;
ჩემში უსაზღვრო ალტაცებას ვგრძნობ,
ჩემში ძლიერი ძალა ერთდება.

იგი მოუხმობს ქარს და ქარიშხალს, მოუხმობს განახლების
გრიგალებს. ეს მოწოდება ძლიერია, ყოველის მომცველი. მი-
სი მიზანია ბურჟუსის გაფანტვა, ძველის მოსპობა, „ზვირთის
მშფოთვარება“ და „მზწათა დნობა“, „ზეცის ნგრევა“ და „მი-
წის გადაფერდება“. იგი ბაირონივით არ ტოვებს თავის
სამშობლოს ნაპირებს, არც რემბოს მთვრალ ხომალდს
მიჰყვება შორეულ ოკეანეში. გალაკტიონის „გრი-
გალებით თრობას მიჩვეული გემი“ „ლილიან ქარად“ გადაქ-
ცეულ ზღვაზე ქანაობს და ღამის წყვილიდან ბრძოლისათვის
ემზადება:

წინ ვივლი, სანამ დავმიწდებოდე,
ბედს კი მაინც არ შევეუწინდები,
წინ ნუ მიხვდება, შავო ბურჟუსო,
წყვეულო ღამევე, წინ ნუ მიხვდება!

და შემდეგ „მე და ღამეს“ ავტორი წერს:

გავანადგურებ ხელის შემშლელ ნისლს,
წყვეულო ღამესაც გავანადგურებ...

„გზა გამასწავლეთ, გავიდე იქნებ“, — ამბობს იგი და საყუ-
თარ თავს მოუწოდებს: „წინ გაბედულად, რაც იქნეს, იქნეს!“

ეს არ არის რომანტიკოს მარტოხელების გაქცევა სინამდვილიდან. გალაკტიონი ცხოვრების შუაგულში დგას და ამაყად მიმართავს ზღვათა სტიქიონს:

იბობოქრე, ცხოვრების ზღვაე ჩემს ირგვლივ,
რას გახდები ან რა უნდა დამაკლდეს?
პიტალო კლდეს რას დააკლებს ზღვის ტალღა,
რას დააკლებს ზევითი გამოპოპქმედილ კლდეს?

გალაკტიონი დარწმუნებულია, რომ ცხოვრების ზღვის ტალღები გადალექავენ ძველ ყოფას, გაარღვევენ დაბრკოლებათა ჭებირებს. ღამის წყვილიადის გარღვევის ეს პოეტური ალეგორია მის რევოლუციურ მსოფლმხედველობას გამოხატავს. გალაკტიონი პუბლიცისტური პირდაპირობითაც წერს ამის შესახებ:

ცოდვა არ არის, საქართველოში
რომ არ ხდებოდეს რევოლუცია?

ყველაფერ ამას მისი რევოლუციამდელი ლექსები შეიცავენ და სავსებით ბუნებრივია, რომ, როცა „ავრორას“ ზარბაზნებმა დაიჭუხეს, გალაკტიონ ტაბიძემ ერთმა პირველთაგანმა დაიძახა:

ღროშები, ღროშები, ღროშები ჩქარა!

ნასე შემოვიდა იგი საბჭოთა პოეზიაში და ასე დაიწყო ახალი ეტაპი მისი შემოქმედებითი განვითარებისა, რომელიც წინა ეტაპებს კი არ ეწინააღმდეგება, არამედ კანონზომიერ გაგრძელებას წარმოადგენს. თვითონ გალაკტიონი წერს:

ბავშვობიდანვე ჩენი ცხოვრება
იყო მარტოდენ რევოლუციის
მჭუხარე ძალთან დამეგობრება,
რომ გაგიყვას ჰგაედა დღეები
მრავალფეროვან წაშთა ფერხულში,
წინ მივდიოდით და იმედები
გამარჯვებობა ხარობდა გულში.

თავისუფალი ამირანი. გალაკტიონი ამის შემდეგაც ხშირად უბრუნდება თავისი შემოქმედების რევოლუციამდელ პერიოდს და „დროთა ქროლამდის“ ამაღლებული აფასებს თავის აღრინდელ განწყობილებას. „სასტიკი იყო ჩემი დემონი“, — ამბობს იგი და ამას ისევ ლირიკულ პლანში ხსნის — „ვარდება შხამი ერია“. მაგრამ სასოწარკვეთის უბი დამთავრდა. გამარჯვებულმა რევოლუციამ მოსპო უიმედობის საფუძვლები. გალაკტიონი ამბობს:

სასწარკვეთა უსასობა,
ძველ ხანას ჩვენთვის რომ მოუცია,
უნდა გაღიწვას და აღიგავოს,
ამიტომ ხდება რევოლუცია.

გალაკტიონი უმღერის ჩვენი ბედის განთიადს, თანსწორობას, შრომას, სიმართლეს, ერთობას, ძმობას, თავისუფლებას. ის შეჭხარის სიხარულის მუდმივობას მშვენიერსა და სრულყოფილ ადამიანს, უსიერცოდ მზიან გარემოს და ივლისისფერ ლაქვარდებში გაფრენას, მზის ჩუქურთმებსა და „სწორი ხაზების ახმოვანებას“. მისი ამაყი ოცნება გამოხატავს სულის ცეცხლად გადაქცევას, უსაზღვრო ძებნის სურვილებსა და იმედების გაუტეხელ აღტაცებას, გაზაფხულის სიმღერას და მაისის ყვავილფენობას, გიგანტის ჩანგებს, ქუჩის ხერხემალსა და ქარხნის საფეთქელს. გალაკტიონმა იგრძნო, რომ შრომაა წინსვლისა და კეთილდღეობის საფუძველი. ეს მოტივი აკლდა მის აღრინდელ პოეზიას. ამ ხარვეზს თვითონ პოეტიც გრძნობს და წერს:

სასწაულს რასმეს ელოდა სული,
გიჟურ ფიქრებით იკლავდი შენ თავს,
შენ გააარე სიცოცხლას ახლო
და სიცოცხლისთვის არ შეგიხედავს.
ყველაფერს მისწვდი შენს სიცოცხლეში
ბედნიერებით სიცოცხლის გარდა,
რომ შრომა არის ბედნიერება
ვერ იგრძენ — ისე დაეშვა ფარდა.

ეს გალაკტიონის შემოქმედების მეტად მნიშვნელოვანი მოტივია. იგი მიჰყვება ფაუსტური იდეების განვითა-

რების საერთო ტრადიციას. გოეთეს ფაუსტის შეცდომაც ის იყო, რომ მან არ მიიღო მეფისტოფელის წინადადება შრომისათვის მოეკიდა ხელი. იგი მხოლოდ უსაზღვრო სივრცეებში ხანგრძლივი ხეტიალის შემდეგ მიხვდა ამ შეცდომას და, რეალურ სინამდვილეში დაბრუნებულმა, თავისუფალი მიწაზე თავისუფალი შრომა აღიარა ადამიანთა ცხოვრების უმაღლეს სიბრძნედ. შემდეგ ჩვენ ვნახეთ, თუ მთელი მოწინავე კაცობრიობა როგორ აღიღებდა შრომის ძალას და მნიშვნელობას. ილია მთელი სიცოცხლე იბრძოდა „შრომის სუფევისათვის“. „ადამიანებო, იშრომეთ!“ — მოგვიწოდებდა ვაჟა-ფშაველა. ბუნებრივია, რომ გალაკტიონიც ამ გზას აგრძელებს. ზეცისა და ჯოჯოხეთის მზეთა ჩრდილების ქაოსისა და დემონურ ძალებთან წარმატებით ბრძოლის შემდეგ იგი მივიდა იმ შეგნებამდე, რომ შრომაა ხალხთა აწმყო და მომავალი. გალაკტიონი წერს:

არის ცხოვრების დიდი მიზანი
და უფრო დიდი დანიშნულება:
ფერფლი არ იყვეს ადამიანი,
სანამ ახარებს თავისუფლება.
იბრძოლოს შრომის სუფევისათვის,
მზე, თანაბარი კაცობრიობის,
ბედგანათებულს სჯეროდეს ერთი,
იყოს მღერალი მზიური ყოფის.

მზე კაცობრიობის თანაბარია, შრომა კი მთელი ქვეყნის ძლიერება. ამიტომ ისერის პოეტი ასეთ ენერგიულ ლოზუნგს:

მთელ ქვეყანაზე
შრომა, შრომა და შრომა!

ეს არის ის გზა, რომელიც თავის დროზე გოეთეს ფაუსტმა იპოვა და რომელიც რევოლუციის მეოხებით სინამდვილედ იქცა გალაკტიონის თანამედროვეობაში. მხოლოდ ამის შემდეგ იგრძნო მან, რომ „ქაოსიდან გზებზე გავიდა“, და თქვა:

ვიპოვეთ გზები და ამ ღრმა რწმენით
სიცოცხლისაკენ მივეშურებით.

მისი მოწოდებებია: „მნათობს გაუმარჯოს“, „სინათლეს გაუმარჯოს!“ და ბოლოს ასეთი ძლიერი თქმა:

მაშ გაუმარჯოს თქვენს მილიარდ მზესი
ძირს ბნელი ღამე!

გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი გრძნობს, რომ ეს გამარჯვება „საუკუნეთა გრეხილის“ საბოლოო შედეგია. რომ წყვილადი წაშალა გარიჟრაჟის თ ა ნ დ ა თ ა ნ ო ბ ა მ და ბნელი ღამე არასოდეს არ დაბრუნდება. იგი ამბობს:

სიბნელე? არასდროს! არასდროს!
საკვილი წყვილადის აჩრდილებს
სინათლეს გაუმარჯოს!

სინათლემ, მართლაც, სძლია სიბნელეს. ღ ა მ ი ს ს ი ც ხ ა დ ე ც შესცვალა შუადღის გულმოდგინებამ. კავკასიონზე მიჯაჭვეულმა ამირანმა დაწყვიტა ჯაჭვები და მრავალი საუკუნის მონობის შემდეგ ისევ გოლიათივით გაშალა მხრები. „თავისუფალი სდგას ამირანი“, — თქვა გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ მ ა, რითაც გვამცნო, რომ ეს არის „უსრულო საზღვრის გადაცილება“ და ხალხთა ოცნების განხორციელება. ქვეყანა მას უკვე აღარ ეჩვენება დემონების სათარეშო არენად. არც ჯოჯოხეთის მზეები ესვრიან თავიანთ ჩრდილებს დედამიწას. თუ უწინ ამქვეყნიური ცხოვრება ჯოჯოხეთისა და ზეცის მზეების შუქჩრდილების ბრძოლას წარმოადგენდა, ახლა მზე და დედამიწა ღგანან პორისპირ და ოქროს ისრებს ესვრიან ერთმანეთს. ჰაერშიც „ორი ქროლა იბრძვის“, მაგრამ პოეტის მქუხარე ჩანგი აერთებს ორივე სიმღერას და ყველაფერს დედამიწის ინტერესებს უმორჩილებს.

ლექსში „ორი სიმღერა“ გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი წერს:

თოვლიან ღრუბლებს
ლავეარდოვან ცის კუნჭულებში
გადავაფრინეთ ჩვენი ტყვიები,
ქარის ფრთიანი,
თავისუფალი,

მონაეარდე ვით არწიეები
 და როვორც გველი —
 შხაპიანი, განგებიანი.
 და ცის სივრცოდან მზეებმაც გეტყორცნა
 ოქროს ტყვიები,
 გაღმობორა
 მოხვეული სიგანთიადე,
 ტბაში ჩაეცა მზის სხივება
 და ანარეკლად
 მწვანე ნაპირზე
 აკანკალდა ეს ოქროს ბადე.
 ჰაერში იბრძვის ორი ქროლა:
 ტყვიები ცაში გატყორცნილი
 და ის ტყვიები
 ამაყ ქვეყნიდან,
 რომელთ ძალუძთ მგზნებარე ფრენით
 ოქროს სამძიმე მოიტანონ
 ლაქვარდი მზიდან.
 ხომ ყველაფერი
 შექმნილია მხოლოდ მიწისთვის,
 ვერცერთს ვერ ფარავს
 დავიწყების მტერი და ჟანგი,
 შენმა სიმღერამ
 შეაერთა ორი სიმღერა,
 რომ ძირითადათ
 დარჩეს მიწის მქუხარე ჩანგი.

ათეული წლების განმავლობაში აქდერებდა გალაკტიონის თავის „მქუხარე ჩანგს“. იგი ვულკანივით აფრქვევდა ლექსებს და „მგზნებარე ფრენით“ მიიწევდა მზისკენ, ვიდრე მისი პოეტური ფანტაზიის ატყორცნილი „ოქროს სამძიმე“ „ლაქვარდი მზიდან“ იკაროსივით ძირს არ დაენარცხა და უკვე სამუდამოდ არ შეუერთდა საყვარელ მიწას. ხომ ყველაფერი შექმნილია მხოლოდ მიწისთვისო, — თქვა მან ერთხელ და ალბათ ეს თქმა იქნება მისი უკანასკნელი და თანაც საბედისწერო გაფრენის მსაჯული.

ხვევის ბეთჰოფენი. ეს მეტაფორა თვით გალაკტიონის ნებას გამოხატავს. იგი თვითონაა ქართული პოეზიის ბეთჰოფენი. მისი შემოქმედება ისევე საზეიმოდ

ელერს, როგორც დიდი გერმანელი კომპოზიტორის მეცხრე სიმფონია: დასაწყისში დიდი და ღრმა სევდა, ტრაგიკული ტონი, შინაგანად დაგუბებული ძალა და გარღვევის მძლავრი პოტენცია, შემდეგ მაჟორული ბგერების ქარიშხალი და ბოლოს გამარჯვების ჰიმნი, ქოროს პოლიფონური უღერადობა და შ ი ლ ე რ ი ს ოდით შთაგონებული სიხარულის აპოთეოზი. გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს პოეზიის მუსიკალური პარტიტურაც ამ სქემით ვითარდება. მის ადრინდელ ლექსებში მინორული ტონი ქარბობს, პოეტური მეტყველება უაღრესად ფაქიზია, მელოდიური — სიჩუმის დუმილის, ფოთლების შრიალის, ნიავის ჩურჩულისა და ტყის იღუმალის მელანქოლიის გამომხატველი. შემდეგ თანდათან იმატებს ტრაგიკული ტონი, ბოლოს კი დაფდაფების გრიალი გვამცნობს მილიონების რევოლუციურ აღტყინებას. გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს „ლექსთა ცეცხლს“ თითქოს ფერფლი გადაეცლება. იგი აღარ უბრუნდება ლამის რომანტიკას, არც ჯოჯოხეთის მზეები ესერიან ქვეყანას დემონურ ჩრდილებს, მთვარის მკრთალი შუქიც მზის ელვარებით იცვლება და ბარათაშვილისეულ „მაისის მწუხარს“ „მაისის ყვავილთფენობა“ ცვლის. ამის შემდეგ გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს არც „სიჩუმის დუმილი“ იტაცებს და არც „დაკარგული ცის მყუდროება“. იგი დემონის ფრთების შრიალს კი არ უსმენს, არამედ ჰანგთა სისწრაფეს და სიძლიერეს, თერგის ხმაურს, ქვემეხების გრგვინვას, თვითმფრინავების მოტორების გუგუნს.

მე ვხარბდები ხმაურს ხმოვანს,
მქუხარებას, წინსვლის გრძნობას.— წერს იგი.

სიჩუმისა და იღუმალების პოეტი ახლა მთელი ხმით იძახის: ხმამალლა! ხმამალლა! ხმამალლა! იგი ქმნის არა „ბულბულის მეტაფიზიკას“, არამედ თუჯის სიმღერას, ფოლადის ჰანგებს და ტყვიის სუნთქვას. აღარც სიმშვიდე შეეფერება მის ბუნებას. არც ქართული პოეზიის ტრადიცია იძლევა ამის საფუძველს. თვითონ გაოცებული გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს ვამს კითხვებს:

რუსთაველი და მშვილი?
დამშვიდება და ვაჟა?

მშვიდი არსებობა არ არის მისი სტიქია. იგი ბობოქარი ცხოვრების რიტმს გამოხატავს და არა კამერულ მყუდროებას.

დაედგეთ იქ, სადაც ქარიშხალია

და სისხლიანი ღვას ანგელოსი, — წერს გალაკტიონი.

მისი ლექსები ყოველთვის რაღაც კონკრეტულსა და სრულიად გარკვეულ მდგომარეობას ასახავს. მას ღროის ღრმა შეგნება აქვს. იგი თვითონ წერს: „დროც სარკეა, როგორც სახე“ და სხვასაც ურჩევს: „ნუ მიატოვებ ლექსს უთვისტომოდ ღროის, ეპოქის და სივრცის გარეთ!“ გალაკტიონს უკვე აღარ იტაცებს „შინაგანი გზა“ და „იდუმალი სიტყვილე“, არც ცარიელი სიტყვებია მისი პოეტიკის დამახასიათებელი ნიშანი. „ნუ დაენდობი სიტყვებს უმიზნოს“, — მიმართავს ის პოეტს, და წერს, რომ მისი ჟინი ბავშვობიდანვე იყო „სიტყვებთან ბრძოლა და მათი დაძლევა“. მიუხედავად ამისა, გალაკტიონს ლექსის ფორმალური მხარე არასოდეს არ გაუხდია თვითმიზნად. არც ლამაზ, მაგრამ უმიზნო, სიტყვებს გამოდევნებია როდისმე. ლექსის მუსიკალობა და აზრის ელვარება ყოველთვის ერთი დიგივე კატეგორიის მოვლენა იყო მისთვის. ამიტომ გალაკტიონის პოეზიას არასოდეს არ დაუკარგავს საზოგადოებრივი ელერადობა. მან პ. ვერლენის ცნობილი ლოზუნგი „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“ ადვილად შეეცალა უფრო პატრიოტული მოწოდებით: „სამშობლო უპირველეს ყოვლისა“.

გალაკტიონი ყოველთვის „მილიონების უსაზღვრო ჰორიზონტებთან“ იდგა და მათ „მილიარდ მზეს“ მოუხმობდა. სხვა მწერლებს ძველ იდეებთან ერთად მოძველებულ პოეტურ ჭერხებთანაც მოუხდათ ბრძოლა, დასავლეთის ბურჟუაზიული პოეზია კი ახლაც იხრჩობა აბსტრაქციონისტულ უაზრობაში, თუმცა გარღვევის ტენდენცია აქაც დიდია. ხელოვნებისა და ლიტერატურის უახლესი თაობის ბევრი წარმომადგენელი ცდილობს როგორმე გაარღვიოს ფორმალიზმის ყრუ კედლები და შეუერთდეს საზოგადოებრივი ინტერესების გამომხატველ პოეზიას. ზოგი კიდევ ახერხებს ამას. საფრანგეთში „წინააღ-

მდეგობის ფრონტის“ ბევრმა წარმომადგენელმა შეძლო გა-
 ერღვია „პოეტური სახის ჰერმეტიულობა“, სხვები კი დღესაც
 შეპყრობილნი არიან მუსიკალური სიტყვის ჯადოსნური ძალით.
 ფრანგი პოეტი რენე მარი ამტკიცებს, რომ პოეტის საქ-
 მე მხოლოდ გამოუსახველი და უჩვეულოა. იგი ამას „ფუძისა და მწვერვალის“ ძიებას უწოდებს. ლომი,
 მისი აზრით, ჩვეულებრივია, ფრთიანი ლომი კი უჩვეულო
 და უფრო პოეტურია. უაკოდ ბერტი ახლაც მოით-
 ხოვს, რომ დამყარდეს ერთი სიტყვის მეორე სიტყვასთან არა
 ლოგიკური, არამედ აქუსტიკური კავშირი. ის იღობს აზრით,
 ერთადერთი პოეტური ერთეულია ასო. ასეთი ასოე-
 ბის შეერთება მათემატიკურ ნიშნებთან გვაძლევს პოეტურ სა-
 ხეს. როგორც ვნახეთ, მხატვრობაც ასე მივიდა აქუსტიკურ
 პრინციპამდე. ბოლოს ფილოსოფიაც, თეოლოგიაც, მათემატიკაც
 და ვარსკვლავთმრიცხველობაც შეუერთდა მუსიკალური ერ-
 თის ყოვლადობას. ბურჟუაზიულ მწერლობაში ეს საკითხი
 იმავე შპენგლერის მოძღვრებას დაუკავშირდა, რის
 გამოც „ფაუსტური კულტურის“ უმაღლეს და უკან-
 ნასკნელ სახედ მუსიკა გამოცხადდა. გარღვევის ჩვენს
 მიერ უკვე განხილულმა ცდებმაც მუსიკის სფეროში გადაი-
 ნაცვლა.

ამრიგად, გ. ტაბიძის შემოქმედება იმის მაგალითად იქნა
 აღებული, თუ როგორ ხდება ეს გარღვევა პოეზიაში. რომენ
 როლანის „ჟან კრისტოფი“ ამავე პროცესს უჩვენებს მუ-
 სიკის სფეროში, ხოლო ჰ. ჰესესა და თ. მანის პარადიგ-
 მებში ფაუსტურის ცნების შინაარსის ყოველგვარი შესაძლე-
 ბელი გამოვლენა თავს ისევ მუსიკაში იყრის. თვითონ ფაუსტიც
 მუსიკოსად გვევლინება. აქ ორგვარ პროცესთან გვაქვს საქმე.
 ერთი მხრივ, რომანტიკული და დეკადანსის პერიოდის დეზინ-
 ტეგირებული ფაუსტური ცნების შინაარსი არღვევს სინამ-
 დვილესთან კავშირს და მუსიკის „ზე-მატერიულ“ სფეროში
 იკარგება; ხოლო მეორეს მხრივ, რომანის ჟან კრისტო-
 ფი, ჰ. ჰესეს ოსებ კნეპტი და თ. მანის ადრიან ლევერ-
 კიუნი ამ ე. წ. „წმიდა მუსიკის“ სფეროს გარღვევას და სინამ-
 დვილესთან მისვლას ცდილობენ. ეს ჯვარედინი მოძრაობა

ცხოვრებიდან წმიდა ხელოვნების სფეროში ან იქიდან ისევ ცხოვრებაში ნათლად გამოხატავს ფაუსტური პარადიგმების თანამედროვე მდგომარეობას. ფაუსტურის ცნების შინაარსის ახალი მუსიკალური ინტერპრეტაციაც ამიტომ მოითხოვს განსაკუთრებულ ყურადღებას.

სულის მოზაიკა

...და აქაც მუსიკაა ჩემი მთავარი გმირი.

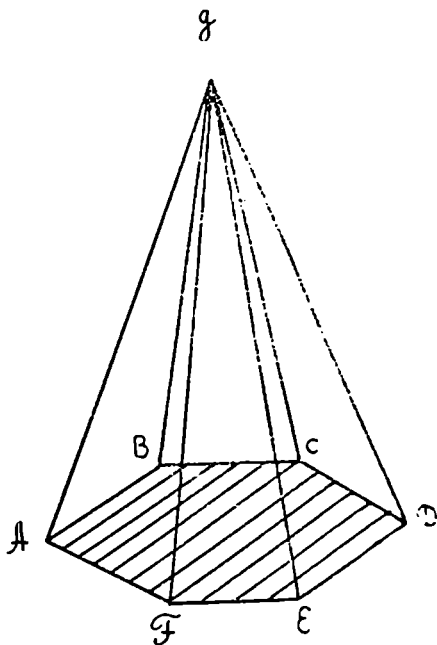
რ. რ. ლ. ა. ნ. ი.

ფაუსტური პირამიდა. ფაუსტურის ცნების შინაარსში ექსისტენციალისტური თვალსაზრისით მეცნიერებისა და კულტურის მრავალი დარგი ერთიანდება. პოლიტიკა, ფილოსოფია და თეოლოგია ერთმანეთს უახლოვდება. მხატვრობის პრინციპი იჭრება პოეზიაში და პირუკუ — პოეზია თავის უფლებებს აცხადებს ფერწერაზე. ყველა ერთად თავს იყრის „გალობის სიმალღეში“ და მუსიკას არა მარტო ხელოვნების, არამედ საერთოდ კულტურის ყველაზე მაღალ ტახტს უთმობს. ფერადი ბგერებისა და ქლუადი ფერების სინესთეზიური წარმოდგენით მუსიკა პოეზიას მხატვრობად აქცევს, ხოლო მხატვრობას — პოეზიის დარგად. ყოველივე ეს მეცნიერების, ფილოსოფიის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისეთ კომპლექსურ მთლიანობას ქმნის, რაც სცილდება ერთგვარობის ფარგლებს და სრულიად ახალ ხარისხში ვლინდება. შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი სწორედ ამას უწოდებს დასავლეთის „ფაუსტურ კულტურას“, რასაც თანამედროვე ექსისტენციალიზმის წარმომადგენლებიც იზიარებენ.

ბურჟუაზიულ ლიტერატურაში ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაციისა და გამოსახვის ფორმების დაშლის პროცესი ურთიერთ უარყოფასა და ე. წ. მ ე ს ა მ ე ა რ ს ე ბ ა შ ი სუბლიმაციას გულისხმობს. ეს პროცესი ისე კი არ არის წარმოდგენილი, თითქოს მეცნიერებისა და ხელოვნების რომელი-

შე დარგის კავშირი მონათესავე დარგთან ამ ორის ორგანულ ერთიანობას ქმნიდეს. ეს რომ ასე იყოს, სადავოც არაფერი იქნებოდა, მაგრამ აქ სულ სხვა პრინციპია გამოყენებული; სახელდობრ, ჩვენთვის უკვე ცნობილი ექსისტენციალისტური თეზა ორში მესამის ძიებისა. ერთისა და კიდევ ერთის შეერთება, როგორც უკვე ვწერდით, ორს კი არ ქმნის, არამედ რაღაც მესამეს, ჩვეულებრივი წარმოდგენისათვის უცნობსა და უხილავს, როგორც ახალ ხარისხს, სრულიად განსხვავებულს, როგორც პირველის, ისე მეორისაგან. ფრანგი კრიტიკოსი ა. კირუ ამას „არსებული ორის ურთიერთმოსპობას და შესაძლებელი მესამის დაბადებას“ უწოდებს. ამ შემთხვევაში ურთიერთობისა და ურთიერთმოსპობის შედეგი „გალობის სიმალლე“ ანუ მუსიკის „ზე-მატერიული სახეა“. მეცნიერებისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგების სუბლიმაცია ქმნის „ღვთაებრივ მუსიკას“, როგორც ერთიანობის უმაღლეს მადლს. ამრიგად, ფილოსოფია, თეოლოგია, პოლიტიკა, მათემატიკა, პოეზია და სახვითი ხელოვნება, როგორც ფაუსტური კულტურის შემადგენელი ნაწილები, თვითუარყოფით ერთიანდებათ მუსიკაში, როგორც აზროვნების „უმაღლეს ფაუსტურ სახეში“. ამიტომ წერს შპენგლერი, რომ ანტიკური ხანის მომდევნო დროის „მთელი კულტურა ფაუსტურია და არსებითად მუსიკას წარმოადგენს“. ამ ერთიანობის ანუ სულის მოზაიკის გამოსახატავად ჰერმან ჰესე სპეციალურ ნეოლოგიზმს „გლასპერლენშპილს“ (Glasperlenspiel) ქმნის და ასევე უწოდებს თავის ფაუსტურ პარადიგმას. იმის გასაგებად, თუ რას უნდა ნიშნავდეს შპენგლერის ფაუსტური კულტურის კომპლექსი ან ჰესეს „გლასპერლენშპილი“, შეიძლება თვალსაჩინოებას მივმართოთ და ისევე პირამიდა წარმოვიდგინოთ, სადაც A ფილოსოფია იქნება, B თეოლოგია, C პოლიტიკა, D მათემატიკა, E პოეზია, F მხატვრობა, ხოლო ყველა მათგანის ერთიანობა: G—მუსიკა. პირამიდის ფუძე, ექსისტენციონალისტური თვალსაზრისით, თვითონ ცხოვრებაა, არსებობა ანუ სინამდვილე. ფილოსოფია (A), თეოლოგია (B), პოლიტიკა (C), მათემატიკა (D), პოეზია (E) და მხატვრობა (F), თო-

მას მანის გამოთქმა რომ ვიხმართ, ამ სინამდვილის აბსორბციას წარმოადგენენ, მუსიკა (G) კი გალობის სიმალღეს ანუ ყოველივე ამის ზემატერიულ ერთიანობას, რაც ფაუსტური კულტურის უმაღლეს და, როგორც ჩანს, უკანასკნელ, საფეხურს წარმოადგენს.



შპენგლერისათვის ფაუსტური ახალი ერის კულტურის განვითარების ასეთი კომპლექსური გამოხატულებაა. მისი არსია მუსიკა, ხოლო სპეციფიკური ნიშანი — წმიდა და უსაზღვრო სივრცე, რომელშიც იკარგება მატერია. ანტიკურ-აპოლონური ხელოვნების მთავარ ფორმად შპენგლერს სკულპტურა მიაჩნდა, ფაუსტურისა კი — მუსიკა. მისი აზრით, ბერძნებს არ აინტერესებდათ განვითარების პროცესი. მათი სფერო სტატიკა იყო, ზედაპირი, წინაპლანი, მატერია. ბერძენი უარყოფდა სულ-

ბას, საგნების, მოვლენების შინაგან აზრს. „ნამდვილი ელინე-ლისათვის სული არაფერია, თუ არა მისი მატერიული ყოფი-ერების ფორმა“, — ამბობს შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი. ფაუსტური მსოფლმხედველობა კი თურმე ზემატერიული სივრციდან გა-მოდის. წინააღმდეგ აპოლონური ხელოვნების რეალიზმისა, ის იმპრესიონისტულია და არსებითად მუსიკას წარმოადგენს. რაკი ფაუსტურის ნიშნად უსაზღვრო სივრცე გამოცხადდა, შ პ ე ნ გ ლ ე რ მ ა ის შედარებით ადვილად დაუკავშირა „მუსიკის უსაზღვრობას“ და ინდივიდუალისტურ-მისტიკურ სფეროში გადაიტანა, სადაც ყოველგვარი მატერიულობა და პლასტიკურობა იძირება პოლიფონიური მუსიკის მოზაიკურ ერთიანობაში.

ასეთ შეხედულებას შ პ ე ნ გ ლ ე რ ა მ დ ე ც დიდი ხნის ისტო-რია აქვს. ჯერ კიდევ გერმანელმა რომანტიკოსებმა უარყვეს დ ე კ ა რ ტ ე ს, ს პ ი ნ ო ზ ა ს, ლ ა ი ბ ნ ი ც ი ს ა და სხვა-თა რაციონალისტური თვალსაზრისი და მუსიკა მთლიანად ირა-ციონალურის სფეროს მიაკუთვნეს. ეს მათ გამოაცხადეს მუსიკა ხელოვნების უმაღლეს სახედ, რომელშიც მოხსნილია ყოველგვარი ცნება და მატერია. მუსიკა, რომანტიკოსების აზ-რით, შორდება ესთეტიკურის სფეროს. იგი სამყაროს შეცნო-ბის თავისებური ალეგორიული ფორმაა, რაც ინტუიციას უფ-რო ეყრდნობა, ვიდრე ცნებებს. მუსიკა თავისუფალია ყოველ-გვარი მეცნიერული სპეკულაციისაგან. ¹ფრ. შ ლ ე გ ე ლ ი-ს ა თ ვ ი ს მუსიკა „სულის ხელოვნებაა“ (Die Kunst der See-
le). შ ე ლ ი ნ გ ი მ ა ს „ს ა გ ა ნ თ ა . მ ა რ ა დ ი უ ლ ო-
ბ ი ს“ ფორმას უწოდებს. მისი აზრით, მუსიკა უშუალოდ გა-
მოხატავს ალეგორიულ ნებას (Unmittelbar den Willen sel-
bst darstellt). შ ო პ ე ნ ჰ ა უ ე რ ი ს თ ვ ი ს მუსიკა „ნების
უშუალო გამოვლენაა“, სულის იდუმალი მეტაფიზიკური ვარ-
ჯიში. რომანტიკოსების აზრით, მხოლოდ მუსიკის საშუალებით
შეიძლება ეწვდეთ ირაციონალურის აზრს, რადგან იგი გა-
მოხატავს არა იდეას, არამედ ნებას, ე. ი. არა საგანთა რაობას,
არამედ მათ მეტაფიზიკურ კავშირს. მუსიკა დამოუკიდებელია

¹ Fr. Schlegel, Sämmtliche Werke, Bd. XIII, 1928, S. 360.

სამყაროსგან და მის გარეშე ქმნის თავის არსებობას. უოპენ-ჰაუერიის შეხედულებით, მუსიკა სულის მათემატიკაა, ხოლო მათემატიკა გონების მუსიკა. მუსიკას ჩვენ მიეყვართ „მსოფლიო ნების წმიდა ჰერეტამდე“; ამიტომ ის ყველაზე მაღალი სახის ხელოვნებაა. ყოველი სხვა ფორმა ხელოვნებისა იმისდა მიხედვით განისაზღვრება, თუ რამდენად ვლინდება მასში მუსიკა.

ნიცშეს შეხედულებით, მუსიკაში არ არის ცხოვრების მომენტი. იგი პირდაპირ ეხება სულს. მუსიკა გაგების საშუალება კი არ არის, არამედ აღგზნების იმპულსი. იგი ნებას გამოხატავს და არ მოვლენებს. ამით ის მეტაფიზიკური საწყისია ყოველივე არსებულისა. უპენგლერი წერს, რომ მუსიკას შეუძლია შთანთქას ყველაფერი, წაშალოს არსებობა და ახალი საწყისი მისცეს მას. ოლდოუს ჰაქსლის რომანში „კონტრაპუნქტი“ ნაჩვენებია, თუ როგორ შეუძლია მუსიკას გამოსტაცოს ადამიანი „ულმობელ ცხოვრებას“ და გადაიყვანოს „ილუზიების ნეტარ სინამდვილეში“.

ნაწარმოებში ასეთი ადგილია: უკრავენ ბახს, იწყება რონდო. ფლეიტა და სიმებიანი ორკესტრი ჯადოსნურ მელოდიებს აფრქვევენ. ადამიანური არსებობის სიმძიმე სადღაც ქრება და სული მიჰყვება წარმოსახვას. თითქოს სადღაც გოგონა მღერის თავისთვის სიყვარულის შესახებ, მღერის მარტო, ოღნავ სევდიანი, მღერის ქედებს შორის, ცაზე კი ღრუბლები მიცურავენ. ღრუბელივით მარტო მყოფი პოეტი უსმენს ამ გოგონას სიმღერას. აზრები, რომელნიც მასში სიმღერამ გამოიწვია, წარმოადგენენ სარაბანდას, რაც რონდოს მისდევს. ნელა და ფაქიზად იწყებს ის ფიქრს სილამაზეზე (მიუხედავად ტალახისა და სისულელისა), სიკეთეზე (მიუხედავად ყოველგვარი ბოროტებისა), სამყაროს ერთიანობაზე (მიუხედავად აწეწილ-დაწეწილი სხვადასხვაობისა). ეს სილამაზე, ეს სიკეთე, უმაღლესი ერთიანობაა. მას ვეღარ სწვდება ინტელექტი. იგი არ ემორჩილება ანალიზს, მაგრამ მის რეალობაში მტკიცედ რწმუნდება სული. აქ მუსიკის ჯადოსნურმა ძალამ შთანთქა „ტალახის სინამდვილე“, სისულელე, ბოროტება, აწეწილ-დაწეწილი სხვადასხვაობა და დაბადა სილამაზე, სიკეთე, ბოლოს — იმედიც.

ნ ი ც უ ე წერს, რომ მუსიკის ერთადერთი საგანი თვითონ ნებაა, ანუ „უშუალო სახე ნებისა“, რომელიც მარადიულად ცოცხლობს თავის უარყოფაში. „მხოლოდ მუსიკის საშუალებით ხდება გასაგები „ინდივიდის მოსპობის სიხარული“. ნ ი ც უ ე აყენებს დებულებას „მუსიკით პიროვნების მოსპობის სიხარულის“ შესახებ, რაც გზას უხსნის memento mori-ს დეკადენტურ პოეზიას.

ამრიგად, მხატვრული ლიტერატურა და პლასტიკური ხელოვნება ერთიანდება „ფაუსტურ მუსიკაში“ და მის ზემატერიულ სწრაფვას გამოხატავს. ეს სწრაფვა ბურჟუაზიული კულტურის საერთო დეკადანსს წარმოადგენს. იგი შორდება ცხოვრების სინამდვილეს და უსახეო აბსტრაქციებში კარგავს თავის შინაარსსა და ფორმას. მხატვრულ ლიტერატურაში ასეთი თვალსაზრისით მუსიკა პირველად ისევ გერმანელმა რომანტიკოსებმა განიხილეს, განსაკუთრებით — ჰოფმანისა.

ჰამლეტის პოეზია. ჰოფმანი ის ათვის მუსიკა ხელოვნების ერთ-ერთი დარგი კი არ არის, არამედ სამყაროს შეცნობის უმაღლესი ფორმა. იგი ქმნის „შეშლილი მუსიკოსის“ კრაისლერის სახეს, რომლისთვისაც მუსიკა იგივეა, რაც დემონური ფაუსტისათვის. მუსიკა თავისი ბუნებითაც დემონურია. ამიტომ, თუ ფაუსტი მეფისტოფელს გონებრივი ამაღლებისათვის იყენებს, კრაისლერისათვის მუსიკა ადამიანის შინაგანი დემონებისაგან განთავისუფლების საშუალებაა. მართალია, ჰოფმანი წერს ზეციური მუსიკის შესახებ, რომელიც გაწმენდილია ყოველივე დემონურისაგან, მაგრამ ასეთი მუსიკა ადამიანურის ფარგლებში მიუღწეველია. ის არის მუსიკა თავისთავად (die Musik an sich) როგორც „ღიადი განთავისუფლება შინაგანი დემონებისაგან“. თვითონ კრაისლერიც დემონური პიროვნებაა, რომელსაც სურს საკუთარ დემონებს გაეჭყეს. ამის საშუალებაც მუსიკაა, როგორც ღვთაებრივი შთაგონება, ზეციური, ზე-მიწიერი ანუ ტრანსცედენტური ნიჭი. იგი ისწრაფვის ამაღლებული იდეალური არსებობისკენ, წმიდა ჰარმონიის სამეფოსკენ და წყვეტს კავშირს ხილულ სამყაროსთან. მუსიკის მიზანი ჰარმონიაა. მელოდია სხვა არაფერია, თუ არა „მოძრავი ჰარმონია“. თუ გოეთეს ფაუსტი

ყოფიერების, როგორც მთლიანობის, ჰარმონიას ეძებდა და სინამდვილეს აკავშირებდა შესაძლებლობასთან, ჰოფმანი სრულიად ტოვებს სინამდვილის სფეროს და მთლიანად ტრანსცენდენტურ უსახეობაში გადააქვს იდეალურის სფერო. მისი აზრით, ადამიანი იდეალურ ჰარმონიას მუსიკის სფეროში აღწევს, მაგრამ ეს მისწრაფება ცხოვრების წინააღმდეგობას აწყდება. სინამდვილე და საკუთარი მიწიერი არსებობა ბოჭავს მუსიკოსის მისწრაფებას ზებუნებრივი ჰარმონიული ერთიანობისაკენ. ცხოვრებისა და მუსიკის ეს ტრაგიკული წინააღმდეგობა იწვევს კრაისლერის სულიერ ტანჯვას. იგი დაპირისპირებულია არა მარტო ბუნებასთან, არამედ ადამიანთა საზოგადოებასთანაც. ერთადერთი საშუალება, რითაც ის ებრძვის საზოგადოებრივ შეზღუდულობას, არის ირონია, შეშლილობის თამაში და ჰამლეტის პოზა. თვითონ ჰოფმანი იძულებული იყო საზოგადოებაში „შეშლილი“ ჰამლეტის ნიღბით ევლო. მან თავისივე სულიერი ტანჯვა გამოხატა კრაისლერის სახეში. ამ თემას ჰოფმანი თითქმის მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე ამუშავებდა. კრაისლერანდე მან შექმნა სახე გლიუკისა, რომელიც აგრეთვე შეშლილობამდე მიიყვანეს მისმა შინაგანმა მუსიკალურმა დემონებმა. ჰოფმანის აზრით, მუსიკის დემონური ხასიათი ან უფსკრულში გადაიხვს და დაღუპავს ადამიანს, ან ზეცამდე აამაღლებს. თვით მუსიკაშივეა მოცემული სიკეთისა და ბოროტების ძალა. თუ მუსიკოსი აუშვებს ფანტაზიის დემონებს, მან უნდა შეძლოს საკუთარი გენიალური ნიჭით კვლავ დაიმორჩილოს ისინი, დაუქვემდებაროს ჰარმონიის პრინციპებს, თორემ ეს თავაშვებული დემონები სძლევენ მას, შეშლილობამდე მიიყვანენ და დაღუპავენ. მხოლოდ გენიალურ მუსიკოსს შეუძლია გაუძლოს საკუთარი ფანტაზიის დემონებთან ჭიდილს.

ჰოფმანისთვის ასეთი სახის მოხაზვა არ იყო ძნელი, რადგან თვალწინ ედგა მუსიკის ჯადოსნის ბეთჰოვენის მაგალითი, რომელმაც გაუძლო არა მარტო მუსიკის დე-

¹ I. K o r f f. Die Geist der Goethezeit, Bd. 11 1949.

მონურ ძალებთან ბრძოლას, არამედ სმენადანშულობის ბნელ-ში ბგერების ძიებით გამოწვეულ მოწამეობრივ ტანჯვასაც.

კრაისლერი არ არის ასეთი ძალის მუსიკოსი. ის ვერ ეუფლება მასშივე ამბოხებულ დემონებს, ველარ იპყრობს მათ და მარცხდება.

ჰოფმანის ვე აზრით, მუსიკა ორგვარია: ამქვეყნიური და ზეციური. ამქვეყნიური მუსიკის დემონები ქვეცნობიერის სფეროდან მოქმედებენ, უფსკრულიდან. „არსებობის ჯოჯოხეთიდან“ ზეციური მუსიკა კი ზეგარდმო ნიქია, წმიდა პარმონია ანუ უმაღლესი მშვენიერება, რომელსაც უნდა სწვდეს თავისივე შინაგანი დემონებისაგან გათავისუფლებული კომპოზიტორი. კრაისლერი იგივე ფაუსტია. მისი მეფისტოფელია მუსიკა. იგი იტანჯება ორ ძალას შორის და მარცხდება ამ ბრძოლაში. ჰოფმანს ეს რომანი დაუმთავრებელი დარჩა, მაგრამ ამის მიუხედავადც ცხადია, რომ კრაისლერმა თავისი ცხოვრების გზა შეშლილობით უნდა დაამთავროს. ადრიან ლევერკიუნიც ამ გზით მიდის. კრაისლერსა და ლევერკიუნს შორის ნიციშეს მონუმენტური ფიგურა დგას. შეიძლება ამანაც განაპირობა ლევერკიუნის „გენიალური შეშლილობა“.

ასეა თუ ისე, მუსიკის სფერო ცხოვრების წყვედიადის გარღვევის იმედს ბადებს — რომანტიკოსებთან დემონურის გზით, ხოლო დეკადენტებთან — შეშლილობისა. ა. შონბერგისა და მისი მიმდევრების მოდერნისტული მუსიკაა ამ გარღვევის ერთ-ერთი ფორმა. იგი ყოველივე კლასიკურის კატეგორიულ უარყოფასა და აბსოლუტურად ახლის ძიებაში გამოიხატება. მუსიკა თავისუფლდება საყოველთაოდ აღიარებულ კანონებისაგან. შონბერგისევე ხელალებით უარყოფს ბეთჰოვენს, როგორც ექსისტენციალისტები — გოეთეს. კიასპერსი წერს, რომ გოეთეს სრულიადაც არ წარმოადგენს თანამედროვეობისათვის მისაბამ მაგალითს. მისი აზრით, ჩვენს დროს უფრო კირკეგორისა და ნიციშეს აზრები შეეფერება. ასევე მსჯელობს შონბერგის ბეთჰოვენის შესახებ. თუ კიასპერსი ყოველგვარ ღირებულებას არაფრის სიცარიელეში აუჩინარებს, შონბერგის პანტონალური მუსიკა კლასიკური ფორმების სრულ

რღვევას წარმოადგენს. ამიტომაც ბუნებრივია, რომ გარღვევის ცდა, ამ შემთხვევაში, ფაუსტური იდეების პოზიტიურ ასპექტსა და კლასიკური მუსიკის საფუძვლებს ეყრდნობა. ვინც ამ საფუძველს შორდება ნამდვილი ხელოვნების უარყოფამდე მიდის და ბურჟუაზიული კულტურის დეგრადაციას გამოხატავს.

გ ა რ ღ ვ ე ვ ი ს მუსიკალური კონცეფციის თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა რ ო მ ე ნ რ ო ლ ა ნ ი ს ათკარიანი რომანი „ჟან-კრისტოფი“, რომელშიც ბურჟუაზიული კულტურის დეკადანსი უაღრესად კრიტიკულ ასპექტშია ასახული. რაკი ფაუსტური პრობლემები ასე მჭიდროდ დაუკავშირდა მუსიკის სფეროში გარღვევის საკითხს, საჭიროა ამ კავშირის საფუძვლებისა და ფორმების დადგენა. ეს კი უწინარეს ყოვლისა რ. როლანის „ჟან-კრისტოფის“ განხილვას მოითხოვს, რადგან მხოლოდ ამ ნაწარმოების გამოცდილების შუქზე შეიძლება გასაგები გახდეს ჰ. ჰ ე ს ე ს ა და თ. მ ა ნ ის ფაუსტური პარადიგმების მუსიკალური კონსტრუქციის აზრი.

აუტანელი სიხარული. რ. როლანის ჟან-კრისტოფი მუსიკოსია. მისი ბავშვობის წლები, როგორც ცნობილია, ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ ი ს ბიოგრაფიის ლიტერატურულ პარადიგმას წარმოადგენს. რ ო ლ ა ნ ი შთაგონებული იყო გ ო ე თ ე ს ა და ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ ი ს დიადი სახეებით. ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ ი ს მუსიკისა და გ ო ე თ ე ს სიტყვის ძალა რ ო ლ ა ნ ს ორ შეუდარებელ მწვერვალად მიაჩნდა. თავის მხრივ მან მეტად მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ამ ორი გენიალური პიროვნების ნაწარმოებებისა და მისწრაფებების კომპლექსური შესწავლის საქმეში. რ ო ლ ა ნ ი ს ა თ ვ ი ს ეს ორი სახელი განუყრელი იყო. გ ო ე თ ე ს ა და ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ ში იგი ხედავდა ტანჯვაში გამოწრთობილ სულებს. მათი ნიჭი და ნებისყოფა შთააგონებდა რ ო ლ ა ნ ს წინააღმდეგობის აუცილებლობას. ჟან-კრისტოფის უტეხი ნებაც გ ო ე თ ე ს ა და ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ ი ს მაგალითითაა განმტკიცებული. ვაიმარელი ოლიმპიელი მართლაც ტანჯვაში გამოწრთობილი გმირული სულის უბადლო მაგალითს წარმოადგენს. რ ო ლ ა ნ ი ს აზრით, ტანჯვა ადამიანის აუცილებელი ხვედრია. მამის ცხედართან მდგარ თხუთ-

მეტი წლის კაბუკ კრისტოფს თითქოს ღვთაების ხმა წაესმის ..მოკვდავნი, წადით სიკვდილისაკენ! ტანჯულნი, იტანჯეთ! სიცოცხლე სიხარული როდია. ჩვენ იგი გვეძლევა, რათა აღსრულდეს კანონი. ჩემი კანონია... იტანჯე! მოკვდი! მაგრამ იყავი ის, ვინც უნდა იყო: ადამიანი!“.

ასეთი იყო გოეთე. როლანი თავის სტატიაში „მოკვდი და იყავ!“ (Stirb und Werde) ხაზს უსვამს გოეთეს დამოკიდებულებას ტანჯვასთან. „მე მთელი თვეობით შემეძლო ტანჯვა და გაჩუმება, — ამბობს იგი, — მაგრამ მე ყოველთვის მივისწრაფოდი მიზნისკენ და როცა მის განხორციელებას ვუახლოვდებოდი, რაც არ უნდა მომხდარიყო, მაინც მთელი ძალ-ღონით მივევარდებოდი მას. სამაგიეროდ როგორ ვიტანჯებოდი! უფრო ხშირად კი კეთილი საქმეებისთვის, თუმცა მუქარა ჩემზე არასოდეს არ მოქმედებდა“.

გოეთეს არ აშინებდა ტანჯვა, სასოწარკვეთა. „ვისაც სასოწარკვეთა არ შეუძლია, არც უნდა ცოცხლობდეს“, — წერდა იგი, რადგან, მისი აზრით, „სასოწარკვეთა მოვალეობაა“. ცხოვრება, მისი აზრით, „მარადიული ტანჯვაა ყოველგვარი სიამოვნების გარეშე“. გოეთეს ცხოვრებაც განუწყვეტელი ტანჯვითა და ზრუნვით იყო აღსავსე. „მე ყოველთვის ბედით განებივრებულს მეძახდნენ, — წერს იგი, — მაგრამ არსებითად ჩემს ცხოვრებაში არაფერი არ იყო, გარდა მძიმე შრომისა, და ახლა, როცა სამოცდათხუთმეტი წელი შემისრულდა, შემეძლია ვთქვა, რომ მთელი სიცოცხლის მანძილზე საკუთარი სიამოვნებისთვის ოთხი კვირაც არ მიცხოვრია“.

მძიმე შრომისა და ზრუნვის გზით მიჰყვებოდა გოეთე „ქმედობის სპირალს“ (Spiral des Werdens). იგი სულ მალე მიიწევედა ამ გოლგოთაზე, ვიდრე ოლიმპის მწვერვალს არ მიაღწია და იქიდან არ მოავლო თვალი განვითარების უსაზღვროებას. ასეთი იყო ბეთჰოვენიც. მთელი მისი ცხოვრება აუტანელი ტანჯვისა და შემოქმედებითი გამარჯვების ნიმუშს წარმოადგენდა როლანისათვის. მისი ჟან-კრისტოფი თანამედროვე ბეთჰოვენიან. ამის შესახებ თვითონ როლანი წერს: „ჟან-კრისტოფში ნურავინ დაინახავს ბეთჰოვენის პორტრეტს! კრისტოფი ბეთჰოვენი არ არის. ის

ვიდაც ახალი ბეთჰოვენია, გმირი ბეთჰოვენის ტიპისა, მაგრამ თვითმყოფი და გადმოსროლილი ახალ სამყაროში, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ“.

როლანის აზრით, დროთა დინება ტალღათა მიმოქცევას ჰგავს. უსაზღვროა და მდუმარე დღე, ყველაფერს იტევს. დღეები, თვეები და წელიწადები ერთმანეთს ცვლიან. ცხოვრების მდინარეებაში მხოლოდ მოგონებათა კუნძულები რჩება. პატარა კრისტოფი ეძებს თავის ბილიკს დღეთა ამ უსასრულო ლაბირინთებში. მის ბავშვობას უღრუბლო ზეცა ფარავს. ჭაბუკურ ფანტაზიას კი ყველაფერს შესაძლებლობის რწმენა. თუ მას უნდა, პატარა ჯოხი შუბალ გადაიქცევა, ხელის ერთი გაქნევა და მთელი ჯარი დაიარაზმება, თვითონ კრისტოფი გენერლის მუნდირს ჩაიცვამს, ხის „რამს“ მოახტება და „თავის ლეგიონებს“ გაუძღვება, თუმცა ზოგჯერ წინააღმდეგობებსაც აწყდება. თუ, მაგალითად, ღრუბლები მარჯნივ მიცურავენ, კრისტოფი უბრძანებს მარცხნივ გაუხვიონ, მაგრამ ისინი მაინც არ იცვლიან მიმართულებას. ამით გაბრაზებული კრისტოფი ყვირის, ბრძანებას იმეორებს და მანამ ანჩხლობს, ვიდრე შემთხვევით რომელიმე ღრუბელი მართლაც არ გაუხვევს მარცხნივ. მაშინ ის მშვიდდება და გამარჯვებული მხედართმთავრის სიამაყით მიაბიჯებს მინდორზე.

ასეთია კრისტოფის ბავშვური უზრუნველობა, მაგრამ მისი ცხოვრების ლაბირინთი თანდათან იხლართება. წინააღმდეგობებიც უფრო საგრძნობი ხდება. რაც უფრო ღრმად შედის კრისტოფი ცხოვრებაში, მით უფრო მწვევედ გრძნობს აუცილებლობის სიმძიმეს. მის ჭაბუკურ გატაცებებსაც ზრუნვის ჩრდილი ეფინება. იგი ღრმად განიცდის პირველი სიყვარულის ტრაგედიას. საბინას სიკვდილით გაოგნებულ კრისტოფს თითქოს სიცოცხლეს არ უნდა, მაგრამ უიმედობის ტალღა ჩქარა უკუიქცევა, ხოლო სიცოცხლის ძალის ახალი ტალღების მოქცევას მოაქვს ახალი იმედები და ახალი სიყვარული — ადა. შეყვარებული კრისტოფი სიცოცხლის სიხარულის ამ მღვრიე ტალღებში შეცურდება, ამასთანავე ისე ღრმად და ისე შორს, რომ თვით ეს სიშორის სიხარული ხდება აუტანელი, რადგან, მისი აზრით, მოქარბებული სიხარული „სიცარიელეა, რომელიც

ყველაფერს ნთქავს“. „სიყვარულიც საშინელია ქვეყნის ამ თვალ-
უწვდენ სიციარიელეში“,—წერს იგი. როცა კრისტოფისა და ადას
სხეულები შეერთდება, ორივე „არყოფნის ზმანებაში“ ეხ-
ვევა. მათი აზრებიც იფანტება და გარემო ბურუსში იძირება.
ამ დროს „ღამე უფრო ბნელი ხდება და სიციარიელე უფრო ცა-
რიელი“. თითქოს ყოფნა არყოფნაში გადადის, სიყვარული კი
სიკვდილში. „სადა ვარ? ორნი ვართ თუ მე ერთი ვარ ორივე-
ში, ვარსებობ თუ არა კიდევ?“ — ფიქრობს კრისტოფი და
ისევ მინებდება უსასრულობის ზმანებათა დინებას. ბოლოს
ეს ძილიც და ბურუსიც იფანტება და სიყვარულის აუტანელი
სიხარულიც ისევე მიაქვს ცხოვრების ტალღათა უკუქცევას,
როგორც ადრე მისი მწუხარება წაიღო. ადა ლალატობს კრის-
ტოფს. გაშმაგება სასოწარკვეთაში გადადის. დროთა ურჩხუ-
ლი კი ისევ ნელ-ნელა მიბობღავს. ტალღები განაგრძობენ მშვიდ
მიმოქცევას. მათი დინების ცელასთან ერთად იცვლება კრისტო-
ფის განწყობილებაც. საბინასა და ადას მაგივრად ახლა როზა
ჩნდება, შემდეგ ვილაც უცნობი ფრანგი ქალიც (როგორც
შემდეგ ირკვევა—ანტუანეტა), მერე ტალღა ა მიმოქცევა ამ მი-
რაესაც ფანტავს და კრისტოფს არაფერი რჩება, გარდა საკუ-
თარი არსებობის სიციარიელისა.

ქაოხიხ ღინჭა. ასე დაიხურა უან-კრისტოფის ჭაბუ-
კური ცხოვრების წრე. მაგრამ ის იმდენად ძლიერი ნების-
ყოფის ადამიანია, რომ იარაღს არ ყრის და კვლავ ცდილობს
როგორმე გაარღვიოს თავისი უპორიზონტო ბედის საზღვარი.
გარღვევას კი დემონური ძალა უნდა, თუმცა არა ის, ფაუსტს
რომ ჯოჯოხეთიდან მოველინებოდა ხოლმე, არამედ მისივე სულის
თავისუფალი ქროლვა. მართლაც, ეს იყო პირველი გარღვევა.
კრისტოფმა გაწყვიტა კავშირი ყველასთან, ვინც მასზე გაველ-
ნას ახდენდა და ამით ბოჭავდა მის თავისუფლებას. იგი გათავი-
სუფლდა საკუთარი ილუზიებისგანაც. „თავისუფალი ვარ!..
თავისუფალი საკუთარი თავისა და სხვებისაგან!...“ ასე იწყება
„უან კრისტოფის“ მეოთხე კარი. ახლა მას არაფერი არ აკავ-
შირებს სხვებთან. იგი სრულიად მარტო დარჩა და ფიქრობს,
„რა ბედნიერებაა იყო მარტო და ეკუთვნოდე საკუთარ თავს,
ე. ი. იყო მბრძანებელი და არა ნადავლი ცხოვრებისა!“

კრისტოფს ჰგონია, რომ ის მართლაც ბედნიერია, რომ მას არაფერი არ სჭირია, ყველაფერი თვითონ აქვს და სრულიად თავისუფლად ეძლევა საკუთარი ფიქრების დინებას. იგი მისდევს მასშივე დაბადებულ მუსიკალურ ბგერათა აჩრდილებს. უნდა მათი დაქერა, დამორჩილება, მაგრამ ვერ ახერხებს, რადგან ქაოსის დინება უსაზღვროა და უფორმო. ფიქრებიც ღრუბლებივით მიედინებიან ცის სიციარიელეში და სადღაც უსაზღვროებაში იკარგებიან. შემდეგ ასეთ ფიქრებში წარმოშობილ ხილვათა უწყესრიგო ქროლვის მოთვინიერებას სცდის, უნდა აზრი საქმეს დაუმორჩილოს, ყველაფერი ხელის ერთი დაკერით გააკეთოს, მაგრამ სინამდვილეში ყოველივე წვრილმანი დიდ ჯაფასა და დროს მოითხოვს. არც გაკეთებული იზიდავს მას. ოცნება ისევ ახალ სამყაროსკენ მოუწოდებს. „მისი იდეები მხოლოდ მანამ ცხოვრობენ, ვიდრე ის შეეხება მათ“, ხოლო რასაც შეეხება—მაშინვე იღუპება. როგორც კი გოეთეს ფაუსტი თავისი ჯადოსნური კლიტით გაეკარება დედათა საიდუმლოს, საშინელი აფეთქება უკუაგდება მას. ასევეა კრისტოფიც. მასაც უნდა ბგერათა უხილავ სამყაროს გაღება, მაგრამ არ შეუძლია. ელენეს მშვენიერებაში გახსნილი ბუნების საიდუმლოება ხელმიუწვდომი იყო ფაუსტისათვის. კრისტოფის მშვენიერი ელენე — მუსიკაა. იგი მუსიკის მშვენიერებაში ცდილობს გახსნას ყოფიერების არსი, მაგრამ ისიც უძლურია დაიმორჩილოს უხილაობის ქაოსი და ნოტებზე გადაიტანოს, რასაც ფიქრობს ან გრძნობს. შესაძლებელი არასოდეს არ ვლინდება სრულყოფილად. კრისტოფი კრახისლერივით ველარ აკავეებს მასშივე აშლილ მუსიკალურ დემონებს. იგი მისდევს რაღაც გაურკვეველსა და უხილავს, მაგრამ მათ მოქცევას მუსიკალურ ნაწარმოებში მაინც ვერ ახერხებს. ეს ტანტალიდების ტანჯვააო, — წერს როლანი. საეპარისია კრისტოფმა გადაიკითხოს ის, რაც დაწერა, რომ სირცხვილით შეძრწუნებულმა მაშინვე მოსპოს ყველაფერი. მას სასაცილოდაც მიაჩნია ცდა იმისა, რომ გამოხატოს ნამდვილი სიყვარულის ძლიერი გრძნობა, ტანჯვა ან სიხარული. სულ ერთია, რაც არ უნდა სცადოს, მაინც დეკლარაცია გამოვა და არა გულწრფელი სიყვარული. იგი ვერ იტანს ვერავითარ სიყალბეს, მით უმეტეს, მუ-

სიკაში. ის, რაც ოცნებაშია, სინამდვილეში არ ხდება. მოჩვენებების სამყარო სხვაა, სინამდვილისა — სხვა. იდეა ცხოვრებაში ადვილად არ ხორციელდება. კრისტოფს კი ცხოვრების გამოცდილების ასახვა უნდა. ამიტომ ტოვებს იგი ე. წ. წმიდა იდეების სფეროს, და საკუთარ სინამდვილეს უბრუნდება. ეს უკვე მეორე წრის გარღვევაა. კრისტოფი წყვეტს მუსიკალური ნაწარმოების წერას, ვიდრე არ იგრძნობს, რომ ისევე არ შეუძლია არ წეროს როგორც ქუხილს არ შეუძლია არ დაიქუხოს. ეს მომენტიც დადგა. კრისტოფში მომწიფდა ნაყოფი. მე-ს სიღრმიდან აიშალნენ ღრუბლები. ისინი გარს შემოერტყნენ სულის პორიზონტს. ბუნების წიაღიდან აშვეებულმა სტიქიამ გაარღვია ყოველგვარი ზღუდე კანონებისა, რასაც სულიერი წონასწორობა და სამყაროს რეალობა ქმნის. ეს იყო შემოიღობის ქამის ამღვრეული გონებისა და შინაგანი დემონების თავაშვეებული ქროლვა, რაღაც უფორმო და ძლიერი, რაც არა სიცოცხლისაკენ, არამედ სიკვდილისაკენ მიგვაქანებს. დგება საბედისწერო ქამი. ღრუბელთა სიბნელეს ელვის ზიგზაგი გაჰკრავს, დაიქუხებს კიდევ და სიხარულით აღტაცებული კრისტოფი შეჰკივლებს საკუთარ ფიქრთა სიცარიელეს. ასე ჩნდება ახალი ძალა, ახალი შემოქმედებითი გატაცება, ის, რასაც თვითონ როლანმა „შექმნის ღვთაებრივი სიხარული“ უწოდა.

კრისტოფის აზრით, მხოლოდ ის ცოცხლობს, ვინც ქმნის. დანარჩენი სხვისი ცხოვრების აჩრდილია. შემოქმედება — ეს არის საკუთარი არსებობის ტყვეობისაგან გათავისუფლება. შექმნა ეს იმას ნიშნავს, რომ მოკლა სიკვდილი. ნამდვილი შემოქმედება უდიდესი ტანჯვაა, მარადიული დაუკმაყოფილებლობა. სურვილი ყოველთვის სჭარბობს შედეგს. კრისტოფის სულში უდიდესი შემოქმედებითი ენერჯიაა დაგროვილი, მაგრამ მისი ნაწარმოებები მხოლოდ ფრაგმენტებია მისივე შინაგანი სულიერი მღელვარებისა — რაღაც დიდი და გამოუცნობი, ნისლით დაფარული, ბუნდოვანი და ჯერაც გაუგებარი. მხოლოდ აქა-იქ გაიელვებს ნათელი მუსიკალური ფრაზა, რომელიც სკულპტურული სიციხადით ჩნდება ფიქრთა ნისლისებურ ბუნდოვანებაში, თუმცა ესეც მხოლოდ ცალკეული გაელ-

ვება: ერთი ან ორი, აქ ან იქ, შემდეგ ისევ ბურუსი და გამოუ-
 ცნობლობის ტანჯვა. კრისტოფი ზღაპრულ გოლიათივით ებრძ-
 ვის საკუთარი გონების ოლიმპურ სიმშვიდეს. შემოქმედებითი
 ტალღა მას ხან მძლავრად მოუწოდებს, ხანაც უკუიქცევა და
 ისეთ აუტანელ სიცარიელეს ტოვებს, რომლის წინაშე კრის-
 ტოფი საშინელ შიშს განიცდის. მას ვერ წარმოუდგენია არსე-
 ბობა შექმნის გარეშე, ამბობს, რომ თვითონაა ძალა შემოქმე-
 დებისა. თუ შემოქმედება არ იქნა, აღარც კრისტოფი იქნება.
 იგი მოთმინებით დაუცდის შთაგონების ახალი ტალღების მოვარ-
 დნას და გენიალობის მძლავრ გავლენებს შეუქმნელობის ბნელ
 ფონზე. ასეთი დროც დგება. ახალი მუსიკალური იდეები
 ირევიან კრისტოფის წარმოსახვაში. როგორც წესი, ეს არის რა-
 ლაც უფორმო და ჭერაც გაურკვეველი იდეა, რომლის გონე-
 ბით წვდომა შეუძლებელია. იგი ადამიანის გარკვეულ გრძნო-
 ბებს კი არ გამოხატავს, არამედ მათ სიმულტანურ მთლიანო-
 ბას. ამიტომაცაა ის გაუგებარი, გონებისათვის მიუწვდომი
 და წარმოსახვაზე მალღა მდგომი. დიდი ტანჯვისა და ფიქრის
 შემდეგ კრისტოფი ხვდება ამას. იგი ხედავს, რომ შემოქმედე-
 ბითი ცეცხლის ასეთი ეულკანური ამოფრქვევა, როგორც
 წესი, უფორმოა და ფერფლისაგან გაუწმენდელი. მისი აზრით,
 საჭიროა ფხიზელი გონებისა და ცივი ნებისყოფის ჩარევა, რომ
 ეს გაეარვარებული ლავა გაიწმინდოს, ფიქრსა და აზროვნე-
 ბას ფორმა მიეცეს, ხოლო მისწრაფებას — მიმართულება. თუ
 კრისტოფი აქამდე ინსტინქტურად მიჰყვებოდა თავის შინაგან
 დემონებს, ახლა მას სურს აღვირი ამოსდოს მათ უწესრიგო
 ქროლვას და საკუთარი ნების ძალას დაუმორჩილოს. იგი
 გრძნობს ლოგიკური განსაზღვრისა და წესრიგის საჭიროებას.

გონების ასეთმა სიცხადემ ძველი ბურუსი გაფანტა და კრის-
 ტოფის წინაშე „გერმანული სიყალბე“ გააშინვლა. რ ო ლ ა ნ ი
 წერს, რომ ყოველ ერს აქვს თავისი ხვედრი ფარისეულობისა,
 რომ სამყარო იკვებება ჭეშმარიტების მცირე მარცვლებით.
 სიყალბეს კი დიდი რაოდენობით იღებს. ადამიანი ვერ იტანს
 წმიდა სიმართლეს. ე. ზ ო ლ ა წერდა, რომ ჭეშმარიტებას
 შეუძლია შიშველი სიარული. რიგით ადამიანს არ ესმის ეს.
 ჭეშმარიტების შესანიღბავად იგი იგონებს რელიგიას, მორალს,

პოლიტიკას, მოითხოვს რომ პოეტებმა და მხატვრებმა არა-
 შიშველი, არამედ სიყალბის გარსში გახვეული სიმართლე თქვან.
 ამ სიყალბეს ისინი ე რ ო ვ ნ უ ლ ს უ ლ ს არქმევენ, რად-
 გან, მათი აზრით, სიმართლე ყველა ხალხისათვის ერთი და
 იგივეა, სიყალბე კი თავისებური. ასეთი სიყალბე ხელს უშლის
 ხალხებს შორის ურთიერთგაგებას. კრისტოფი მიხვდა ამას.
 მან იგრძნო გერმანული ხელოვნების შინაგანი სიყალბე. ერთ-
 ხელ მან მოისმინა კონცერტი, რომლის პროგრამაში შეტანილი
 იყო „ეგმონტის“ უვერტიურა, ვ ა ლ ტ ო ი ფ ე ლ ი ს „ვალ-
 სი“, „ტანჰაიზერის მოგზაურობა რომში“, შ უ მ ა ნ ი ს ა და
 ბ რ ა მ ს ი ს სიმღერები, აგრეთვე მ ე ნ დ ე ლ ს ო ნ ი ს, ნ ი-
 კ ო ლ ა ი ს ა და მ ა ი ე რ ბ ე რ ი ს ზოგიერთი ნაწარმოები.
 ყოველივე ეს შესრულებული იყო „წმიდა გერმანული ინტერ-
 პრეტაციით“ და სწორედ ამიტომაც ყველაფერში საშინელი სი-
 ყალბე იგრძნობოდა, თვით „ეგმონტის“ უვერტიურის შესრუ-
 ლებაშიც, რაც ასე ძლიერ უყვარდა კრისტოფს. გამოუცდებლობის
 გამო მას მოეჩვენა, რომ თვით მუსიკაა ყალბი, რომ ამ მხრივ
 ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ ი ც სცოდავს. გენიოსები და უნიჭოები ერთ-
 ნაირად ცდილობენ თავიანთი სულის საჯაროდ გამოფენას. ეს
 ზღვის ტალღების უსასრულო დინებაა. ამ ტალღების ფსკერ-
 ზე თვლემს გერმანული აზრი. იგი კი არ აერთიანებს, არამედ
 თიშავს. თვით მ ე ნ დ ე ლ ს ო ნ ი ს, ბ რ ა მ ს ი ს ა და შ უ-
 მ ა ნ ი ს სიმღერები კრისტოფს დაშლილად მოეჩვენა, ქვი-
 შის გროვად, რომელიც თითებსა და თითებს შუა იფანტება.
 კრისტოფი კი კლდეს ეძებს — მაგარსა და მიუდგომს. იგი გა-
 ცოფებულია მაყურებელთა მეშჩანური ხროვით, რომელმაც
 წინასწარ „იცის“, რომ ყველაფერი უნდა მოიწონოს, რომ სია-
 მოვნება უნდა განიცადოს, რადგან ეს ასეა მიღებული. ბიურ-
 გერი ფულს იმიტომ იხდის, რომ სიამოვნება იყიდოს. რისგან?
 — სულერთია: კონცერტის პროგრამის თუ ერთი ჭიქა ლუდი-
 საგან. პ. მ ა ნ ი ს ჰესლიჰიც ხომ იმისათვის დადიოდა კონ-
 ცერტებზე, რომ იქ კარგი ბავარიული ლუდი იყიდებოდა. აქაც
 ასეა. კრისტოფი უყურებს „სიამოვნების მისაღებად“ მოსულთა
 მოწყენილ სახეებს და თავს ვერ იკავებს სიცილისაგან. ჩუმა-
 თო, — აფრთხილებენ, მაგრამ თავშეკავებული სიცილი ისტე-

რიულ ხარხარში გადადის. „გათრიეთ აქედან!“ — ყვირის ვილაც, მაგრამ კრისტოფი თვითონ ტოვებს საკონცერტო დარბაზს.

„ასე დაიწყო ომი კრისტოფსა და ქალაქს შორის“, — წერს რ. როლანი. აქედანვე დაისახა გარღვევის ახალი სფერო.

კეთილგონიერი სიძულვილი. კრისტოფმა ერთხელ კიდევ გადაიკითხა დიდი გერმანელი კომპოზიტორების ნაწარმოებები და შეძრწუნებული დარჩა იმ სიყალბით, რომელსაც ყველგან აწყდებოდა, თვით მის უსაყვარლეს კომპოზიტორთა ნაწარმოებებშიც კი. იგი გულისტკივილით ეთხოვებოდა სანუკვარ სახელებს. ჯერ უნდოდა თავი დაერწმუნებინა, რომ ცდებოდა, მაგრამ არა. რაც უფრო ახლო ეცნობოდა გერმანულ კლასიკას, მით უფრო ნათლად გრძნობდა, რომ ყველაფერი სიყალბის საშინელ ქსელში იყო გახვეული. როგორც ჩანს, დღემდე იგი საკუთარი მუსიკალური ილუზიებით ცხოვრობდა. მის გარშემო დიდი კომპოზიტორების შემოქმედების ბროლის სასახლეები იდგა. ახლა კი ყველაფერი დაიმსხვრა და თვითონაც ნანგრევთა შორის მოექცა. ყოველ შემთხვევაში, მას ასე ეგონა და ამიტომაც შეუდგა ასეთი ახალგაზრდული გატაცებით საკუთარი ნაწარმოებების შექმნას. თავიც ისე მოჰქონდა, თითქოს მანამ არავის არაფერი არ შეუქმნია. ეს კრისტოფის ცდუნებათა ახალი რკალი იყო. თვითონ როლანმა ც იცის მისი საყვარელი გმირი რომ ცდება. „ჟან-კრისტოფის“ მეოთხე კარის პირველი გამოცემის წინასიტყვაობაში იგი წერს, რომ სწორედ ცდუნებათა გზით მიჰყავს ის ჭეშმარიტებისაკენ. გოეთესაც ასეთივე გზით მიჰყავდა თავისი ფაუსტი. ფაუსტსა და კრისტოფს ცხოვრების მართლაც ერთნაირი ლაბირინთი აქვთ გასავლელი. ისინი ცდუნებათა დაძლევის გზით უნდა მივიდნენ ჭეშმარიტებამდე. როლანი წერს: „ჟან-კრისტოფის“ ახალი ეტაპის დასაწყისში, ეტაპისა, სადაც კრიტიკა ისე მწვავე ფორმისაა, რომ შეიძლება შეუტრაცხოს კიდევ ყველა მიმართულების მკითხველი, მე ვთხოვ ჩემსა და ჟან-კრისტოფის მეგობრებს არ მიიღონ ჩვენი თვალსაზრისი, როგორც საბოლოო. ყოველი ახალი აზრი მხოლოდ განსაზღვრული მომენტია ჩვენი ცხოვრებისა. განა ჩვენ იმისათვის არ ვცხოვრობთ, რომ შეცდომები გამოვასწოროთ?

ცრუ აზრები გადავლახოთ და გულისა და გონების სიფართოვეს მივალწიოთ? მოთმინება იქონიეთ და გვენდეთ იმ შემთხვევაშიც, როცა ვცდებით. ამ შეცდომებს რომ შევიგნებთ, თვითონ უფრო მკაცრად შევხედავთ მათ, ვიდრე თქვენ. ჩვენ ხომ ყოველდღე ვისწრაფვით, რათა მცირედი მანძილით მაინც მივუახლოვდეთ ჭეშმარიტებას. როცა მთელ გზას გავივლით, მაშინ დასდეთ მსჯავრი ჩვენს ცდებს. ძველი ანდაზა ამბობს: „დასასრული ისევე აგვირგვინებს სიცოცხლეს, როგორც საღამო — დღეს“.

ამით გასაგები ხდება, თუ როგორ უნდა იქნეს გაგებული ჟან-კრისტოფის მოღვაწეობა მისი ხანგრძლივი სიცოცხლის ცალკეულ ეტაპებზე. კრისტოფი ხშირად ცდება, მაგრამ ამ შეცდომების შეგნებისა და დაძლევის ანუ ცდუნებათა რკალის გარღვევის გზით მიდის იგი ჭეშმარიტებისაკენ. ისიც შეცდომაა, როცა ფიქრობს, თითქოს თვითონ უკეთ გამოხატავს ყოველივე იმას, რასაც მისი დიდებული წინაპრები ცდილობდნენ. სინამდვილეში კრისტოფის ნაწარმოებები გაუგებარია. მართალია, მათში იგრძნობა ძლიერი შინაგანი ვნებები, სიღიაღე იმისა, რის გამოხატავს სურს. მაგრამ შემოქმედების შედეგი არ გამოხატავს განზრახულს. კრისტოფის ახალგაზრდობის პერიოდის მუსიკალური ნაწარმოებები არც იმ პრეტენზიას ამართლებენ, რასაც ის მათ აკისრებს. თვითონ როლანი წერს, რომ „წარსულისადმი დამოკიდებულებაში ის იყო შეუბრალებელი და თვითდაჯერებულად მცდარი“. მენდელსონში იგი ხედავდა ცხოვრებამოყირკებული ადამიანის მელანქოლიას, დეარცხნილ ფანტაზიებსა და „კეთილმოაზროვნე სიცარიელეს“, ვებერში — სულიერ სიყალბეს, გულის სიმშრალესა და განსჯით ემოციებს; ლისტში — კეთილშობილ მასას, ცირკის მხედარს, ნეოკლასიკოსსა და მავთულზე მხტომელ ჯამბაზს, რომელთანაც ნამდვილი კეთილშობილება ერწყმის, ე. წ. წმიდა იდეალიზმს — სულის ამ შემადრწუნებელ ვირტუოზობას. შუბერტი, კრისტოფის აზრით, იხრჩობა მეტად გამჭვირვალე, გულისამრეკად მოშაქრულ ზღვის ტალღებში. მისი „განმქიქებელი“ გონება არც იოჰან სებასტიან ბახს ინდობს. მას ეჩვენება, რომ გერმანულ

კლასიკურ მუსიკაში ყველაფერი „გაკეთებულია“, რომ გრძნობის ნაკლებობას ისინი მუსიკალური რიტორიკით ან ერთი და იმავე მოტივის დაუსრულებელი ვარიაციებით ავსებენ.

როლანი ამბობს, რომ „მუსიკა სულს შეუბრალებელი სარკეა“. კრისტოფმა ჩაიხედა ამ სარკეში და სასოწარკვეთას მიეცა, რადგან მასში დაინახა საშინელი სიყალბე, არაგულწრფელობა, ვირტუოზულად დაძუშავებული, მაგრამ არაბუნებრივი ვნებები და მისწრაფებანი. მართალია, თვითონ შუშანი არ იყო ყალბი, მაგრამ „გერმანული სულის“ სიყალბეს კი ამქლავნებდა. ზედმეტი იდეალიზმით სცოდავდა ვაგნერიც. „ლოენგრინი“ კრისტოფს საოცრად ყალბ ნაწარმოებად ეჩვენებოდა. საშინლად სძულდა ეს „თვითდაჯერებული და შეუცდომელი ქარაფშუტა“, რომელსაც არც გული აქვს, არც შიში. ასევე მკაცრად კიცხავდა იგი ვაგნერის სხვა ნაწარმოებებსაც და საერთოდ ყველაფერს, რაშიც, მისი აზრით, „გერმანული ფარისევლობა“ მქლავნდებოდა. ქვევით ჩვენ ვნახავთ, რომ თომას მანის ადრიან ლევერკიუხიც ასევე აღმფოთებულია ყველაფრით, რასაც „წმიდა გერმანულიობა“ (reines Deutschtum) ეწოდება. კრისტოფი ვერ იტანს ეროვნულ ყოყოჩობასა და ამპარტავენობას. იგი დაუნდობლად ამათრახებს ყველაფერს, რაც ზღუდავს ადამიანის სულიერ თავისუფლებას და გასაქანს არ აძლევს მისი „ნების დემონურ ძალას“. მაგრამ კრისტოფი მარტო უარყოფელი როდია. მან დიდ სიძულვილთან ერთად დიდი გატაცებაც იცის. როცა იგი „კატასტროფას გადარჩენილი სახელგანთქმული გერმანელი კომპოზიტორების ნოტებს კითხულობს, ადგზნებისაგან სახეზე აღმური ედება. იგი მიჰყვება ჯადოსნური მუსიკის ნიაღვარს და შემოლილივით ყვირის „საკუთარ მარტობაში“. ამაშია კრისტოფის უღრდესი ბედნიერება, მისი ცხოვრების საუკეთესო ნიშანი და თვითონ ის, როგორც მუსიკოსი და მოქალაქე. როლანი წერს, რომ თუ კრისტოფი ზედმეტად მკაცრად ეპყრობა დიდ გერმანელ კომპოზიტორებს, არა ნაკლები სიმკაცრით ეპყრობა იგი საკუთარ ნაწარმოებებსაც. თუმცა ამ სიმკაცრეში დიდი სიყვარულიც ჩანს. მას უყვარს შუშანის სიკეთე, ჰაიდნის კეთილგო-

ნიერება, მოცარტის სიფაქიზე და ბეთჰოვენის ღიადი, გამირული სული. მაგრამ ყოველივე ამის მიუხედავად კრისტოფი მაინც დაუნდობელია სიყალბის მიმართ. იგი იქამდეც მიდის, რომ ყოველგვარ სიყალბეს გერმანელი ხალხის ეროვნულ თვისებად თვლის. და თუ რამე ღიადია გერმანულ მუსიკაში, ამას მხოლოდ საყვარელი კომპოზიტორების დამსახურებას მიაწერს. როლანი პირდაპირ წერს: „ის ცდებოდა. სიღიადეც და სისუსტეც კუთვნილება იყო ერისა, რომლის ძლიერი და შეშფოთებული აზრი ვრცელ ნაკადად მოედინებოდა მუსიკასა და პოეზიაში და რომელსაც ასე ხარბად ეწაფებოდა მთელი ევროპა“. კრისტოფს ეს არ ესმოდა. მან უმადურად შეაქცია ზურგი მშობელ ხალხს, და მხოლოდ გვიან, ძალიან გვიან შეიცნო, თუ რამდენად ძვირფასი იყო ის მისთვის. შეიძლება ყოველივე ეს იმითაც აიხსნას, რომ კრისტოფის სიკბუტე კერპთა მსხვერვის პერიოდში მიმდინარეობდა. მისი ახალგაზრდული ენერგია ჩარჩოებში ვერ ეტეოდა. არც არავის ცნობდა ღირსეულად. კრისტოფი აღშფოთებული იყო თავისი თავით, სიხარულსაც გამოთქვამდა იმის გამო, რომ უწინ ასე გატაცებითა და მორჩილებით ენდობოდა მის სულიერ წინაპრებს. როლანი იმასაც წერს, რომ „ეს კარგი იყო. ყოველი ადამიანის ცხოვრებაში დგება ჟამი, როცა საჭიროა გაბედო იყო არასამართლიანი, შეგეძლოს ბოლო მოუღო ყოველგვარ აღტაცებას და თაყვანისცემას, ალგავო ყველაფერი — ყალბიც და მართალიც, თუკი ის შენ თვითონ არ გიცნია ჭეშმარიტებად“. კრისტოფი კი მხოლოდ ასეთ ჭეშმარიტებას ემსახურებოდა შეიძლება ოდნავ უხეშსა და ზედმეტად პირუპირს, მაგრამ მაინც ჭეშმარიტს. იგი ვერ გაიზიარებდა პოლვალერის შეგონებას, თითქოს „უხეშად თქმული ჭეშმარიტება უფრო ყალბია, ვიდრე თვით სიყალბე“.

კრისტოფი ამბობს, რომ „კეთილგონიერ სიძულვილს“ განიცდიდა გერმანული კლასიკური მუსიკის მიმართ. მას უნდოდა მოეშორებინა ყველაფერი, რაც მძიმე ტვირთად აწვა მის სულს, პირველ რიგში კი ის გულისამრევი სენტიმენტალობა, „წვეთ-წვეთად რომ ჟონავს გერმანელის სულის ნესტიანი სარდაფებიდან“. სინათლე! მეტი სინათლე! დე, დაუბეროს ძლიერმა და მსუსხავმა

ქარმა, რომელიც გაფანტავს ჭაობის ბურუსს, გაანიავებს ცრემლიან რომანსებსა და სიმღერებს, მთვარისა და ვარსკვლავების დაუსრულებელ ხოტბას, ბულბულისა და გაზაფხულის, ღამისა თუ სიყვარულის რომანტიკას. კრისტოფი ვერ იტანს გადაღეჭილსა და გაცვეთილ ფრაზებს სიყვარულზე, რომლებშიც არც გრძნობაა და არც სიხალისე. „ნუთუ იმათ, ვინც ისინი შეთხზა, თვითონ არასოდეს ჰყვარებიათ? — კითხულობს კრისტოფი. — განა ნამდვილი სიყვარული ასეთია? როგორც ჩანს, მათ ეშინიათ სინამდვილის, სიმართლის. ამიტომაც ამკობენ და ალამაზებენ ყველაფერს, აიღვალებენ და აღმერთებენ სიმთვრალეს, სასაფლაოსა და თვით შემოლილობასაც. ფაქტიურად კი ფარისევლური თავაზიანობის, ყალბი მღელვარებისა და საზიზღარი სევდის ბურუსში ხვევენ ყველაფერს, რაც მართლაც სანუკვარი და საოცნებო. რამდენაირი შშვენიერება გაცვდა ასეთ ინტიმურ ლაზღანდარობაში, გულის გადმოშლასა და საიდუმლოებათა ახსნაში. მიხრწნილი ბრძეხი ჩურჩულით ამბობს ათასგვარ სისულელეს, ბედით კმაყოფილი მოთქვამს რაღაცაზე, გულმოკლული მხიარულად იცინის, ხოლო აღტაცებული ზიზღითაა სავსე. ეს ფარისევლობაა, სიცრუე, აუტანელი სიყალბე! ამას ღრიალი სჯობს, უხეშობა, სიმწარე, ყველაფერი, ოღონდ არ იყოს ეს ტაქტს აყოლილი და გარემოსთან შეგუებული სიცრუე. ნათელი გონება და წრფელი გული ვერ იტანს ასეთ უხამსობას. იგი შეძრწუნებულა ამ მოვარაყებული ფარისევლობით. სპეტაკი სული კარგად ხედავს, ცრუ სიყვარულის ოქროს ძაფებით მოქსოვილი ფარდის იქით რომ სიძულვილი იმალება, ან ტუჩზე გადაკრული ღიმილი. რომ გესლსა და შხამს ფარავს“. აღშფოთებული კრისტოფი გრძნობს, როგორ შეირყვნა გულწრფელობის საკურთხეველი, გაქრა ნდობა, პირდაპირობა, სიმართლე. ყველა გამომუშაებულ ტონს მიჰყვება, იცის რა მოიწონოს და რა უარყოს, ვის დაუყვავოს და ვის დაუყვიროს. სუსტი ესიყვარულება ძლიერს, რომლისაც ეშინია, „ყოვლის შემძლე“ კი მოწყალეებით უღიმის ყველას, ვინც ფეხქვეშ ჰყავს გართხმული. მოღალატე თვალებს ნაბავს და სიყვარულს ეფიცება თავის მსხვერპლს, ხოლო გარყვნილი უმანკოების მოსასხამით ფარავს შინაგან სიღამპ-

ლეს. ვინ რას გაარჩევს სიცრუისა და ფარისევლობის ამ სოდომში! ვინ შეიძლებს ფარისევლობის ამდენი ფერფლი ჩამოაშოროს ჭეშმარიტების ელვარე სახეს? დაიბნა კრისტოფი. იგი ვერ გაერკვა ცხოვრების ქაოსსა და გენიალური კომპოზიტორების ნაწარმოებებში, ვერ გაარჩია სიმართლე სიყალბისაგან, გულწრფელი სმები ვეღარ გამოყო ფარისევლობის შემზარავი ხმაურისაგან და ყველას ერთად მიადახა: „ჰეი, ბაყაყებო! შეწყვიტეთ ყიყინი!“.

სიკეთის ღუშილი. თვითონ კრისტოფისთვის შემოქმედება დაუძლეველი შინაგანი მოთხოვნილება იყო. როგორც ნი წერს, რომ მას, როგორც „ჭეშმარიტ გერმანელს“, ჯერ კიდევ არ ჰქონდა შეგნებულ სიკეთის ღუშილი. იგი ბობოქრობდა, იბრძოდა, უარყოფდა და ანგრევდა კიდევ კლასიკური მუსიკის ციხე-სიმაგრეებს. კრისტოფი ერთმანეთს უპირისპირებდა „ერის ინსტინქტებს“ და „შემოქმედის ტალანტს“, ბევრს წერდა ამაღლებულს, მაგრამ ბავშვურად უმწეოს. ის მარტო იყო და განასაც თვითონ მიიკვლევდა, ეძებდა ბილიკებს, გასასვლელებს და აუარებელ დროს კარგავდა უნაყოფო ცდებში. მიუხედავად ამისა, იგი მაინც მტკიცედ მიჰყვებოდა გარღვევის ინსტინქტს, უნდოდა გასულიყო ტრადიციების ტყვეობიდან ან როგორმე გაეტანა თავისი არსებობა ამ ქაოსიდან. მაგრამ ეს მხოლოდ სურვილი იყო. სინამდვილეში კრისტოფი თვითონაც „ამორფული მუსიკის“ ქაობში ეფლობოდა. მისი უზარმაზარი სიმფონიური პოემები, რომელთაც, ავტორის შთანაფიქრით, ფილოსოფიური სიღრმის პრეტენზიები ჰქონდათ, სინამდვილეში გულუბრყვილო ნავარჯიშევის შთაბეჭდილებას ახდენდნენ. ასეთივე იყო მისი მრავალრიცხოვანი კამერული პიესები და სიმღერები. პოეტურ ლიბრეტოებს იგი ცნობილი მწერლების ნაწარმოებებიდან ან ხალხური შემოქმედებიდან იღებდა. კრისტოფი ეძებდა წმიდა გრძნობას; უმუშალო სინამდვილეს, ბუნებრივობას, ყოველივე იმას, რაშიც სიცოცხლე სჩქედს და რაც ჯერ კიდევ არ არის სენტიმენტალური ან პრესიოზული სიყალბით შერყვნილი. იგი ცდილობდა თავისი საკუთარი სიტყვა ეთქვა, თავისი გრძნობა გამოეხატა და თავისებური ფორმა

მიეცა ყველაფრისთვის. მას ზედმეტა მიდრეკილება ჰქონდა ორიგინალურობისადმი. ისე წერდა, რომ ყურადღებას არც აქცევდა, მანამ თუ იყო რამე დაწერალა. როლანის აზრით, სწორედ ამაში იყო მისი გულწრფელობა და ორიგინალობა. კრისტოფი გრძნობდა „შინაგან სისაესეს“, რომელიც დაუსრულებელ ნაკადად მოედინებოდა მის მუსიკალურ ნაწარმოებებში. იგი ყოველგვარ „ნაპირს გადასული ცხოვრებით“ ცხოვრობდა. მასში ბოხოქრობდა უზარმაზარი ძალა და ცხოვრების წყურვილი, რაც ხალისით ავსებდა მის სულს. ეს კი, როლანის აზრით, მთავარაა ჰემმარიატა შემოქმედისთვის. „ვინც თავისში არ გრძნობს ამ ძალით თრობას,—წერს იგი,— ან სიცოცხლის სიხარულს, თუნდაც გაჭირვებაში, ის მხატვარი არ არის. ეს აუცილებელი საზომია. დიდების ნიშანიც ის არის, რომ იზეიმო „სიხარულის თუ უიმედობის ჟამს“. ფაუსტურის ახალი პარადიგმების გარჩევის დროს ვნახეთ, თუ რა მჭიდროდ უკავშირდება ეს მხიარულება (Heiterkeit) მუსიკას. კრისტოფსაც ეს აზრი ამოძრავებს. იგი გამოთქვამს თავის სიხარულს ზოგჯერ უფორმოდ და გულუბრყვილოდ, მაგრამ მაინც ძლიერად, „მერე რა არის ამაში ცუდი?“ — კითხულობს როლანი და ამითაც გამოხატავს თავის კეთილგანწყობას კრისტოფის ფაუსტური ძიებებისადმი მუსიკის სფეროში.

კრისტოფი არღვევს ყოველგვარ ფარგლებს, იგი ვერ იტანს ჩარჩოებს, შეზღუდვას; მას ყველაფერი უკიდურესობამდე მიჰყავს და ცდილობს როგორმე გადალახოს შესაძლებლობის საზღვრები. ამიტომ გამოაქვს მას თავისი ფიქრი სააშკარაოზე. ვინმე ცნობილი კომპოზიტორის ნაწარმოების „სიყალბეს რომ აღმოაჩინს“, თავს ვერ იკავებს და უხეშად ქირდავს მის ავტორს. ამასთანავე, სრულიად გასაოცარსა და პარადოქსულ აზრებს გამოთქვამს. მუსიკალური საზოგადოება ჯერ ხუმრობად თვლის ყოველივე ამას, შემდეგ აღშფოთდება და კრისტოფს ზომიერებისკენ მოუწოდებს, მაგრამ ახალგაზრდა კომპოზიტორისათვის ზომიერების არავითარი საზომი არ არსებობს. იგი თვითონ ზომავს სხვას, საკუთარ შესაძლებლობათა საზღვრებს კი განუზომლად წარმოიდგენს და ქედმაღლობს კიდევ. ეს აუტანელი ხდება განსაკუთრებით მეშჩანური მუსიკალური საზოგა-

დოებისთვის. მოწინააღმდეგენი კრისტოფის მთავარ დანაშაულს იმაში ხედავდნენ, რომ იგი ცდილობს განსხვავებული იყოს. ზოგჯერ იმასაც ამტკიცებენ, რომ ის შეშლილია. ენაგესლიანი ცნობისმოყვარენი ჩურჩულებენ კრისტოფმა ჰერცოგთან საუბარში აუგად ახსენაო მ ე ნ დ ე ლ ს ო ნ ი და შ უ მ ა ნ ი. ამაზე ჰერცოგმა ვითომ გული მოიყვანა და უთხრა: „როცა ასეთ რამეებს ვისმენ თქვენგან, ეჭვიც კი მეპარება, გერმანელი ბრძანდებით თუ არა!“

მთელმა ქალაქმა გაიგო ეს ამბავი. დაინტერესებულებმა მართლაც აღმოაჩინეს, რომ კრისტოფის წინაპრები არა გერმანელები, არამედ ფლანდრიელები იყვნენ. ამით თითქოს ყველაფერი ცხადი შეიქნა. გერმანული კლასიკურობისადმი უპატივემლობა „მის გადამთიელობას“ მიაწერეს და ახალ არგუმენტად „ეროვნული სიწმიდის“ დაცვის აუცილებლობა მოიშველიეს. კრისტოფი ამას ყურადღებასაც არ აქცევდა. ავტორის თქმით, იგი კვლავ თავს ესხმოდა იმათ, ვისი მართლმსაჯულების წინაშე თვითონ უნდა მდგარიყო. ეს იმიტომ, რომ ჭაბუკი კომპოზიტორი ვერ ეტეოდა თავის თავში. მასში ძლიერ ბევრი იყო სიხარული, „აუტანელი სიხარული“ — იმეორებს როლანი. იგი წერს, რომ ეს „შინაგანი სიხარული“ კიდევ დაახრჩობდა კრისტოფს, რომ გულის ცეცხლი მუსიკალურ ნაწარმოებებად არ ამოეფრქვია.

კრისტოფი მართლაც ვულკანივით აფრქვევდა ყველაფერს, რაც მასში იყო დაგუბებული. იგი ფიქრობდა, რომ ბედნიერება მოჰქონდა ყველასათვის — როგორც მტრების, ისე მოყვარეთათვის, რადგან ერთში სიძულვილს იწვევდა, მეორეში — სიყვარულს. ამის გარეშე კი არც ერთს აქვს ფასი და არც მეორეს. კრისტოფმა იმას მაინც მიაღწია, რომ აათორიაქა ქალაქის მუსიკალური საზოგადოების უფერული ჭაობი, სადაც გველივით დასრიალებდა შუროსიძიების გრძნობა. ობივატელები და სცინოდნენ კრისტოფის აღტაცებას, მის სიხარულს, ყველაფერს, რასაც ის ქმნიდა და წარმოადგენდა. როცა ორკესტრმა შეასრულა მისი ერთ-ერთი ნაწარმოები, ქალაქის მუსიკალურმა საზოგადოებამ არ მიიღო ის. ასეთივე ბედი ეწია მისსავე „სიმ-

ღერებს“. კონცერტი საშინელი აურზაურითა და დემონსტრაციული სტვენით დამთავრდა.

„კრისტოფი დამარცხდა!“ — წერს როლანი და უმატებს, რომ ამაში არაფერია მოულოდნელი. მისი ნაწარმოებები ჯერ კიდევ მოუმწიფებელი იყო. მათი სიახლაც საგონებელში აგდებდა მსმენელებს. ამან შურისძიების საშუალება მისცა მუსიკალურ საზოგადოებას, მაგრამ კრისტოფის მოტეხა ისევე შეუძლებელი გახდა, როგორც ცხოვრების დინების შეჩერება. მისი შინაგანი პათოსი დღითი დღე ძლიერდებოდა, რამაც მოწინააღმდეგეთა გაცოფება გამოიწვია. კრისტოფს ყველა გზა გადაუჭრეს, დაამცირეს, აბუჩად აიგდეს და ამით, უწინარეს ყოვლისა, თავიანთი უმეცრება დაამტკიცეს. კრისტოფსაც გაუქრა მაყურებლის სამართლიანობის ილუზია. მასში ზიზღს იწვევს „მემუსიკეთა“ ეს უფერული მასა, რომელსაც თავისი სათაყვანებელი კერპები ჰყავს, კმაყოფილია ამით და არც სურს რამე ახალი, თუმცა მას არც იმ „კერპებისა“ გაეგება რამე. როლანი წერს, რომ ასეთ მსმენელებს ბრამსში ბეთჰოვენის უყვართ, ხოლო ბეთჰოვენში ბრამსი. კრისტოფიც ამას იმეორებს. მუსიკალურ ჟურნალ „დიონისოში“ იგი წერს, რომ ამ ხალხისთვის სულერთია რით კვებავენ — „ტრისტანით“ თუ „ზეკინგენელი მესაყვირით“, ბეთჰოვენით თუ მასკაანით, ადამით, ბახით, პუჩინით, მოცარტით თუ მარშიერით. „სტრასბურგის ბატებივით“ ისინი ყველაფერს ყლაპავენ. ყველას თაყვანს სცემენ და მუცელზე დახობავენ თავიანთი „სათაყვანებელი კერპების“ წინაშე. მათ იციან, რომ ამაში არაფერ დაზარალებულს. პირიქით, კერპების წინაშე, „მუცელზე ხობვა“ სასახლოდაც ითვლება. ამიტომ იცავენ ასე პედანტურად კლასიკურის ყოველივე პუნქტს და ქედმოხრილნი პირმოთენობენ მუსიკის ღვთაების წინაშე, რომელიც „ერთიანია თავის მრავალსახეობაში, როგორც მუსიკაში, ისე პოეზიაში, დრამასა და მეტაფიზიკაში“. ისინი მზად არიან ჰორიზონტალური აზროვნების სფეროში დარჩნენ სიკვდილამდე. კრისტოფი კი „უცნაური გერმანელია“. ერთი რომელიც იმპერატორისა არ იყოს, მასაც სურს ფეხზე მდგარი მოკვდეს. იგი არავის წინაშე არ იღებს

ჰორიზონტალურ მდგომარეობას. არც არავის გატკეპნილ გზას მიჰყვება. ამბობს, რომ გენიოსი სხვის მიერ გაკაფული ბილიკებით კი არ მიდის, არამედ თვითონ იკვლევს გზას, თვითონ ქმნის თავის წესრიგს და ნებას თავისას თვითონვე აქცევს კანონად. როლანი წერს, რომ კრისტოფი თავს ესხმის ფეტიშიზმს ხელოვნებაში. იგი არ ცნობს კერპებსა და ავტორიტეტებს. ვაგნერიის ღირსეულ მიმდევრად ის მიაჩნია, ვინც მას დაამხობს და წინ წავა ისე, რომ მასწავლებლისკენ უკანაც არ მოიხედავს. მუსიკალურ კერპთთაყვანისცემაში იგი მხოლოდ ფარისევლობას ხედავს. ვაგნერიის სიკვდილის შემდეგ მისი მუსიკით „გატაკებულნი“ პირველნი დაახრჩობდნენო მას სიცოცხლის დროს. თვითონ კრისტოფი თავისუფალია ყოველივე ამისგან. მას არ ბოჭავს ის, რაც „გუშინ იყო“, — „ეს მარადიული გუშინ, რომელიც ყოველთვის იყო, ყოველთვის იქნება და ასევე დარჩება კანონად ხვალინდელი დღისა იმ საბუთით, რომ ის დღევანდელი დღის კანონია“. კრისტოფის მეგობარი ფრანც მანჰაიმი იმასაც კი მოითხოვს რომ ყოველი 50 წლის შემდეგ ჩატარდეს „აზროვნების გენერალური წმენდა“, ისე რომ წარსულისაგან ქვა ქვაზე არ იქნეს დატოვებული. „ხომ არ ვინახავთ ჩვენ შინ მიცვალებულ წინაპრებს? — ამბობს მანჰაიმი. — როცა ისინი კვდებიან, ჩვენ მათ თავაზიანად ვისტუმრებთ სასაფლაოზე. ზედაც ქვის მძიმე ლოდს ვადებთ, რომ არ შეძლონ უკან მობრუნება. ზედმეტად მგრძნობიარენი ყვაველებითაც რთავენ მათ საფლავებს. დაე, იყოს ასე. მე მხოლოდ ის მინდა, რომ მათ თავი დაგვანებონ, რომ მიცვალებულნი მიცვალებულებთან იყვნენ, ხოლო ცოცხლები — ცოცხლებთან“. ასეთი ნიჰილიზმი კრისტოფსაც გადაჭარბებულად ეჩვენება და ამბობს: „ხომ არიან მიცვალებულნი, რომელნიც ცოცხლებზე უფრო ცოცხლობენ?“

„არა, — მიუგებს ამაზე მანჰაიმი, — უმჯობესია ვთქვათ, რომ არიან მიცვალებულებზე უფრო მიცვალებული ცოცხლები“.

მართალია, კრისტოფი ეკამათება მანჰაიმს, მაგრამ ნაწილობრივ თანაუგრძნობს კიდევ მას, თუმცა იმის რწმენა მანინჯუნდა დაიტოვოს, რომ ძველშიც არის რაღაც კარგი და ახალგაზრდული. მანჰაიმისათვის კი „კარგი მხოლოდ ცვლილებაა“,

პედანტური მუსიკალური საზოგადოება ვერ იტანს ამ ცვლილებას. მას ეშინია ახლის, რადგან არ უნდა თავი შეიწყუხოს. ჟან-კრისტოფი კი უსიამო დისონანსად რჩება მათ საზოგადოებაში. მას უნდა გაარღვიოს ეს რუტინა, გავიდეს ჭაობიდან და ახალი ჰაერი ისუნთქოს, მაგრამ ამის საშუალებას არ აძლევენ.

ერთხელ კრისტოფს ბ რ ა მ ს ი ს თაყვანისმცემლებმა ასეთი ინტრიგაც მოუწყვეს: კონცერტზე ბ რ ა მ ს ი ს შემდეგ მისი ნაწარმოები შეასრულეს. კრისტოფი მოუთმენლად მოელოდა ამას. იგი პირველად ისმენდა სიმფონიური ორკესტრის მიერ შესრულებულ მის ნაწარმოებს და ძლიერ აინტერესებდა, თუ როგორ აეღერდებოდა ის. როცა ბრამსელმა დირიჟორმა ნიშანი მისცა, დარბაზში საოცარი და ყოველად უფორმო ბგერები გაისმა. აქ არ იყო არავითარი კავშირი, ლოგიკა, აზრი. ყველაფერი ერთმანეთში იყო არეული. დირიჟორი განგებ ამახინჯებდა პარტიტურას და, როცა საშინელ ღრიალში დაამთავრა კრისტოფის სიმფონიის „შესრულება“, აღშფოთებული მაყურებლების წინაშე ბოდიში მოიხადა, ბოლომდე იმიტომ შეეძარა ეს უგუნური ნაწარმოები, რომ მისი ავტორისათვის ჰკუთნა მესწავლებინაო.

ამის შემდეგ კრისტოფის ნაწარმოებებს არც ასრულებდნენ, დაბეჭდილს კონფისკაციას უშვებოდნენ, დასცინოდნენ და აბუჩად იგდებდნენ. ეს დევნა მანამ გაგრძელდა, ვიდრე იგი არ აიძულეს თავისი სამშობლო დაეტოვებინა და საფრანგეთში გახიზნულიყო.

განთიადის მაძიებლები. ისე გამოვიდა, რომ კრისტოფმა ვერ გაარღვია წყვილი. იგი გაექცა დახშულ გარემოს, მაგრამ შორს მაინც ვერ წავიდა და სიბნელის ახალ სფეროში მოხვდა. არც სხვაგან გაუშლიათ მისთვის ფეხქვეშ მადლობის ფიანდაზი. იგი ისევ უმადურების, განურჩევლობისა და ცბიერების ბადეში გაება. ახლა ამ ბადის გარღვევა გახდა საჭირო. კრისტოფი არც ამას შეუშინდა. მისი მთავარი მოწოდება ყოველთვის ბრძოლა იყო. იგი გაბედულად უპირისპირდებოდა დროს, გარემოს, ყველაფერს, რასაც სიცრუისა და ფარისევლობის დაღი აზის. ასევე საომრად შემართული გამოვიდა იგი მუსიკალური პარიზის „საბაზრო მოედანზე“.

რომენ როლანმა საჭიროდ ჩათვალა რომანის ამ კარისათვის წაემძღვარებინა „ავტორის დიალოგი თავის აჩრდილთან“. ეს აჩრდილი ჟან-კრისტოფია, თვითონ როლანის მამუფოთებელი მეორე ანვილატსხვა, რომელიც მასვე გამოხატავს. საქმე ის არის, რომ ავტორს კი არ მიჰყავს თავისი გმირი, არამედ თვითონ ჟან-კრისტოფი კარნახობს როლანს, როგორც მისივე შინაგანი „სხვა“ ანუ დემონური მეორე, რომელიც უკვე ცნობილია ჩვენთვის ფაუსტური პარადიგმებიდან. ავტორი თითქოს შეშფოთებულია თავისი შინაგანი მეორის ასეთი შეურიგებლობით, ეშინია, თუ ასე გაგრძელდა, იგი „მთელ ქვეყანას გადაჰკიდებს“, მტრებს უფრო გააგულისებს, ხოლო მეგობრებს უხერხულ მდგომარეობაში ჩააყენებს. ავტორი აფრთხილებს თავის კრისტოფს, რომ მოწინააღმდეგენი „ყველაფრის მტრად“ გამოაცხადებენ. ყველას როდი უყვარს უწესოებაზე მითითება. საფრანგეთი თანახმაა გაწკეპლონ, ოღონდ ეს არავინ გაიგოს. კრისტოფს არც ეს აშინებს. იგი დარწმუნებულია, რომ „მისმა ავტორმაც“ თავიდანვე იცოდა, თუ საითკენ წაიყვანდა მას. იგი ფიქრობს — რაც არ უნდა მწარე იყოს, სიმართლე მაინც უნდა ითქვას. ეს კი ისეთ დამოუკიდებელ პიროვნებას შეუძლია, როგორც კრისტოფია. ის არ არის შეზღუდული წრით, გარემოთი, პირობებით ან ვალდებულებებით. „მე არაფრით არ ვარ შებოჭილი, რადგან არ ვეკუთვნი თქვენს სამყაროს“, — ეუბნება ის თავის ავტორს. კრისტოფი ფიქრობს, რომ საფრანგეთმა უნდა გააღვივოს ცხოველმყოფელური ძალა, გაიხსნას ყველა იარა და იბრძოლოს სიცოცხლისათვის. მან უნდა გამოაჩინოს თავისი ნამდვილი სახე, მაგრამ, ეს რომ მოხდეს, ჯერ უნდა გარღვეულ იქნეს რკალი ბრბოსი, რომელიც მის მისასვლელებს იცავს. ავტორი აფრთხილებს კრისტოფს, რომ სიძულვილმა არ შეიპყროს, რომ ტანჯვა, რომელსაც ის თუნდაც ერთ კაცს მიაყენებს, ვერ გამოისყიდის იმ სიკეთეს, რასაც ეს მსხვერპლი მისცემს ხელოვნებას ან კაცობრიობას. მიუხედავად ამისა, კრისტოფის გადაწყვეტილება მტკიცეა. თუ შენი აზრიც ასეთია, მაშინ უარი თქვი ხელოვნებაზე და ჩემზეცო, — ეუბნება იგი ავტორს, მაგრამ როლანს სრული-

დაც არ სურს მოშორდეს თავის საყვარელ გმირს. იგი გკითხება კრისტოფს: „როდის დამყარდება მშვიდობა?“ — „როცა შენ მას მოიპოვებ“, — უპასუხებს კრისტოფი, და მათ შორის ასეთი დიალოგი გაიმართება:

კ რ ი ს ტ ო ფ ი: კმარა ოცნება, მომეცი ხელი, წავიდეთ!

მ ე: დიახ, უნდა გამოგყვე, ჩემო აჩრდილო,

კ რ ი ს ტ ო ფ ი: ჩვენს შორის რომელია აჩრდილი?

მ ე: როგორ გაიზარდე, ველარც გცნობ,

მ ე: ბავშვობაში უფრო მომწონდი შენ.

კ რ ი ს ტ ო ფ ი: მზე ჩადის.

კ რ ი ს ტ ო ფ ი: წავიდეთ, დაღამებამდე სულ რამდენიმე საათი დარჩა.

და ისინი ისევ წავიდნენ ღამეში ახალი განთიადის საძებნელად.

ამაზონების დედოფალი. კრისტოფს პარიზში მხოლოდ შორეული ნაცნობები ეგულებოდა. მოძებნა კიდევ, მაგრამ დახმარების ხელი არავეინ გაუწოდა. არც მას დაუმცირებია თავი ზედმეტი თხოვნით. სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილს თავი დაღუპული ეგონა. ერთხელ მუხლებზეც დაეცა, აქვითინდა და ლოცვა დაიწყო, მაგრამ არც კი იცოდა ვისზე ელოცა. ღმერთი არ წამდა. დარწმუნებულიც იყო, რომ არავითარი ღმერთი არ არსებობს. ლოცვა კი აუცილებელი იყო მისთვის, და ისიც ლოცულობდა თავის თავზე. სხვა გზა არც ჰქონდა. იგი იძულებული იყო ყური საკუთარი გულის მწუხარებისთვის მიეგდო. მას არ შეეძლო ბრძოლა ფულისთვის, არც საკუთარი პრინციპებისთვის უნდოდა ელატნა. ფრანგულ კულტურასაც ვერ შეეგუა. აქაური მუსიკა და პოეზია ზიზღს ჰკვირდა. პარიზელები ბრამსით იყვნენ გატაცებულნი. აფიშებზე მხოლოდ მაიერბერი, ჰუნო, მასნე, მასკაანი ან ლეონკავალო ჩანდა. ლიტერატურულ აზრს განაგებდნენ ზოლა, ნიცშე, მეტერლინიკი, ბარესი, ჟორესი, მანდესი და სხვ. მათი ნაწარმოებების მიხედვით იწერებოდა ოპერები და სიმფონიები. ზოგი თვითონაც ცოდვილობდა და უსუსურ ლიბრეტოებს

თხზავდა. მათი მუსიკა არაფერს არ გამოხატავდა და არც კრისტოფის წარმოსახვას აღლევებდა. როლანი წერს, რომ ფრანგული სიმფონიები მას „განყენებულ დიალექტიკად“ წარმოუდგებოდა. ერთმანეთის საწინააღმდეგო მუსიკალური თემები ერთ ხაზზე იყო განლაგებული, როგორც რიცხვები ან ალფაბეტი. ყველა აკორდების ახალი კომბინაციების გამოგონებას ცდილობდა. როგორც კი გაჩნდებოდა ცხადი მუსიკალური ფრაზა, მასში მაშინვე იჭრებოდა მეორე — პირველთან სრულიად დისონანსური და არღვევდა მელოდიას. „არავითარი თანმიმდევრულობა, არავითარი კავშირი, საერთოდ არაფერი, სრულიად არაფერი!“ — ამბობს კრისტოფი. მისი აზრით, ფრანგული ენა ცუდად ეგუება მუსიკას. ის ზედმეტად ლოგიკურია, ზედმეტად გრაფიკული, ზუსტი ხაზებითა და თავისებურად სრულყოფილი, მაგრამ ჰერმეტიულად დახშული.

„ახალგაზრდა ბარბაროსი“ — კრისტოფი კარგად გრძნობდა ისეთი გრიგალის მოახლოებას, რომელიც აღგვიდა პირისგან მიწისა ამ „გამოფიტულ ცივილიზაციას“. იგი ვერ იტანდა ფორმალისტურ მუსიკას, ან როგორც თვითონ ამბობს, „მუსიკას, რომელიც მხოლოდ მუსიკით იკვებება“. ასეთ მუსიკას არაფერი აქვსო საერთო ხალხთან, ნამდვილ გრძნობებთან, ხსიათებთან, ცხოვრებასთან. იგი დაინტერესებულია მხოლოდ ფორმით, ტექნიკით. ნაწარმოები ოღონდ კარგად იყოს „გაკეთებული“ და, რას გამოხატავს, ამას მნიშვნელობა არა აქვს. ნამდვილი მუსიკოსი, მისი აზრით, ბგერათა სამყაროში ცხოვრობს. მუსიკა ჰაერია, რომლითაც ის სუნთქავს. მისი სულიც მუსიკაა. ყველაფერი, რაც მას უყვარს, სძულს ტანჯვას აყენებს, რისაც ეშინია ან რის იმედიც აქვს — არის მუსიკა. დღეთა თანმიმდევრობა მუსიკალურ ტალღებად მიედინება. გენიოსობა ცხოვრების იმ ძალით გამოიხატება, რომელსაც ის აღვიძებს. კრისტოფი ამბობს, რომ „მუსიკოსისთვის მხოლოდ მუსიკა ცოტაა“. ამით ის ვერ გაბატონდება საუკუნეზე და ვერ ამალღდება უბადრუკობაზე... ცხოვრება.. მთელი ცხოვრება.. ყველაფერი იცოდე და ყველაფერი დაინახო, ეძებდე მოყვარეს, მისწრაფოდე ჭეშმარიტებისკენ—

ამაზონების ამ მშვენიერ დედოფალ პენტესილევასკენ, რომელიც კოცნაზე კბენით უპასუხებს“.

კრისტოფი მკაცრად აკრიტიკებს თანამედროვე ფრანგულ ლიტერატურასაც. „პარიზელი მწერლები ავადმყოფები არიან“, — წერს თვითონ როლანი. თუ ვინმე ჯანსაღი გამოჩნდება, რცხვენია კიდევ თავისი ჯანმრთელობისა და იგონებს ან თამაშობს ავადმყოფობას. ჩვენ უკვე ვწერდით „ჯანსაღი ავადმყოფობის“ კულტის შესახებ. როლანი არ იცავს ამ კულტს. იგი სწორედ სიჯანსაღეს თელის ნამდვილი შემოქმედების აუცილებელ პირობად და ამის დასადასტურებლად მიმართავს გოეთეს ავტორიტეტს, რომელიც მისთვის ჩვეული სიდიდით ამბობს: „თუ პოეტი ავადმყოფია — იმკურნალოს და, როცა გამოჯანსაღდება, მაშინ წეროს“.

იგივე ითქმის ფრანგულ თეატრზეც, სადაც უჩვენებენ მკვლელობებს, წამებას, ამოთხრილ თვალებსა და გამოფატრულ გულმკერდს, ყოველივე იმას, რაც აღიზიანებს „ულტრაცივილიზებული არისტოკრატის დაჩლუნგებულ ნერვებს“. კრისტოფი ზოგჯერ მათ სალონებშიც შეიხედავს ხოლმე და გრძნობს, რომ ყველა მათგანის სული რამე დანაშაულითაა დამძიმებული, მანდილოსნებისაც. ისინი აქ აფენენ თავიანთი შიშველი სხეულის მშვენიერებას და ვაჭრობენ სიყვარულით. პოეტი ქალები აპოკალიპსური მანერით კითხულობენ პრიუდომისა და დორშენის მიბაძვით დაწერილ ლექსებს. კომედიანტები თხზავენ „მისტიკურ ბალადებს“, თამაშობენ იბსენს, გულისამრევად მსჯელობენ ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე; განსაკუთრებით, ქალები, რომელნიც მოწყენილობის, კეკლუცობის თუ თავიანთი სიტუტუციის გამო კამათობენ ვაგნერისა და ტოლსტოის შესახებ. საუბარში ხშირად ერევიან ბანკირები, მაკლერები და მონებით მოვაჭრენი. ყველა გამოთქვამს თავის „ავტორიტეტულ აზრს“ მუსიკაზე, აქებს იმათ, „ვინც მოდაშია“ — ნიცშეს, კარლაილს, გრიგს, ვაგნერს, დ'ანუციოს, ველასკოზის სურათებსა და იბსენის დრამებს; ერთმანეთს ადარებენ იბსენსა და დიუმას — შვილს, ტოლსტოისა და ჟორჟ სანდს.

კრისტოფი ვერ იტანს ამ „არისტოკრატიულ სალაცხობებს“. იგი გაუბრბის ხალხს და მხოლოდ უახლეს მეგობართან — ოლივიე ჟანენთან გრძნობს თავს კარგად. ოლივიეც კრისტოფით სულდგმულობს. ის სუსტია, უნებისყოფო, უმოქმედო და მხოლოდ სხვაზე დაყრდნობით შეუძლია არსებობა. მას, ისევე როგორც სუროს, სჭირია სულიერი საყრდენი, რომელსაც შემოეხვევა და გაიზრდება. ასე შემოეხვია ოლივიეს ნაზი არსებობა კრისტოფის მუხისებურ სიმაგრეს. როლანი მიუთითებს, რომ აქ ისეთივე მეგობრობა იყო სუსტისა ძლიერთან, როგორც ბელტრაფიოსი — ლეონარდოსთან ან კავალიერიისა — მიქელანჯელოსთან. ოლივიეს წმ. წამება, მისი სიჩუმის პოეზია და უდაბნოს ჰარმონია, დუმილის ღვთაებრივი სიმღერები თუ „ადამიანის გონების საყინულეზე დაცემული ჩრდილის სინათლე“, ძლიერ თანამეგობრობას მოითხოვდა და ამას ის კრისტოფში ხედავდა. სხვა გზა არც ჰქონდა. იგი გაექცა ცხოვრებას და მიჰყვა პოეტურ წარმოსახვათა ბუნდოვანებას. როლანი შენიშნავს, რომ მოღლილი სულელები საერთოდ ერიდებიან უშუალო შეხვედრას ცხოვრებასთან. ისინი ყველაფერს მირაჟების ბურუსში ხევენ. მხოლოდ კრისტოფთან მეგობრობამ შეუწყო ხელი ოლივიეს დროებით მაინც გამოსულიყო ხელოვნების ბნელით მოსილი ჩიხიდან და მზის პირველი სხივები მოხვედროდა მის დაობებულ სულს.

გაურთუჯავი ხული. არც პარიზელ მუსიკოსებს უყვართ კრისტოფი. ისინიც ცდილობდნენ დაემციკრებინათ ეს „ამპარტავანი გადამთიელი“, რომელიც ასე ქედმაღლურად აკრიტიკებდა ფრანგულ კულტურას. როგორც ჩანს რომენ როლანი აქ თავის სულიერ განწყობილებასაც გამოხატავდა. ისიც კრისტოფივით იტანჯებოდა ამ სულის შემხუთველ გარემოში. „მე მარტო ვიყავი, როგორც ბევრი სხვაც საფრანგეთში, — წერს იგი, — სული მეხუთებოდა ჩემდამი მორალურად მტრულად განწყობილ სამყაროში. მინდოდა მესუნთქა, მეგრძოლა ამ არაჯანსაღ ცივილიზაციასთან, ამ გახრწნილ მსოფლმხედველობასთან, ადამიანებთან, რომელნიც

„რჩეულებად“ ითვლებიან და, რომელთაც მე მინდა ვუთხრა: „ცრუობთ, თქვენ არ წარმოადგენთ საფრანგეთს!“

კრისტოფიც ასევე ებრძვის ბურჟუაზიული პარიზის არაჯანსაღ ცივილიზაციას, მაგრამ ჯერ კიდევ არა გონების მახვილით, არამედ პიროსისებური სკეპტიციზმით, ზოგჯერ რელიგიური ეგზალტაციითაც. იგი ერთ დროს ფრანგ თანამედროვეთა შორის ყველაზე უფრო ცეზარ ფრანკით იყო გატაცებული, მოსწონდა მისი „მებრძოლი მისტიციზმი“ და სამყაროს ტრაგიკული კონცეფცია. ხანდახან კრისტოფიც იყო „მთვრალი“ პესიმიზმით, მასაც უნდოდა „ჩაეხედა უფსკრულში“ ან სწვდომოდა „სამყაროულ სიცარიელეს, რომელშიც ადამიანებმა შექმნეს თავიანთი აზრი“. მაგრამ კრისტოფში თანდათან განმტკიცდა სულიერი დისციპლინა. იგი გაიტაცეს უსაზღვრო თავისუფლების იდეალებმა. მისი აზროვნებაც უფრო ანალიტიკური გახდა. კრისტოფი უკვე ერთმანეთისაგან არჩევს სხვადასხვა საზოგადოებრივ ფენებს, ერთმანეთს უპირისპირებს ე. წ. „რჩეულებსა“ და ხალხს, რომელსაც საერთო არაფერი აქვს მის ამ პარაზიტულ ნაწილთან. აზროვნების სფეროშიც ასხვავებს იგი ფარისევლურსა და ყალბს იმ ადამიანთა საქმიანობისაგან „ვისი სულიც სინათლედ იქცა“.

როლანი წერს, რომ კრისტოფი გატაცებული იყო „გონებრივი ბოდვით“ თანამედროვე იკაროსებისა და პრომეთეოსებისა, რომელნიც გამომგონებლობის ციებ-ცხელებით არიან შეპყრობილნი, იკვლევენ სინათლის სხივებს, საპაერო გზებსა და ხელმძღვანელობენ „მეცნიერების გიგანტურ შეტევას ბუნებაზე“. ასეთი ადამიანები, როლანის აზრით, მთის მწვერვალზე არიან ასულნი. ცოტა ქვევით, ფერდობზე, ისეთი კეთილი ნების ადამიანებია, რომელნიც კეთილსინდისიერად შრომობენ, მაგრამ მწვერვალამდე მაინც ვერ ამალლებულან. კიდევ უფრო ქვევით, მთის ძირას, ცხოვრობენ „აბსტრაქტული იდეებისა და ბრმა ინსტინქტების ფანტიკოსები“. ისინი დაუსრულებლივ ებრძვიან ერთმანეთს და არც კი ფიქრობენ, რომ მათს ზევით არის რაღაც უფრო მაღალი. სულ ქვევით კი ერთმანეთში ირევიან პირუტყვული ინსტინქტებით შეპყრობილი ადამიანები, რომელნიც საკუთარ ჭუჭყში იფლობიან.

თავისუფლების მოყვარული სული მიისწრაფვის ქვეყიდან ზევით და ეძებს ქვემარტებას, რაც ყოველი ძლიერი ადამიანის მიზანს წარმოადგენს. კრისტოფის აზრით, შეცდომა იმაშია, რომ, ვინც ქვემარტებას აღმოაჩენს, ჩქარობს მის გაცნაურებას. ეს კი სახიფათოა მოყვასთათვის. ხალხში გავრცელებული ქვემარტებანი კუდზე ცეცხლწაკიდებულ ბიბლიურ მელიებს ჰგვანან, რომელთაც გადაწვეს ქვეყანა. „ქვემარტება უნდა გვიყვარდეს, მაგრამ მოყვასი უფრო მეტად“, — ამბობს კრისტოფი. იგი ისევ გოეთეს სიტყვებს იშველიებს: „ყველაზე მაღალ ქვემარტებათა შორის ჩვენ უფლება გვაქვს გამოვთქვათ მხოლოდ ისეთები, რომელნიც ხელს უწყობენ კაცობრიობის კეთილდღეობას“. კრისტოფი ფიქრობს, რომ ფრანგებს ეს არ შეუძლიათ. როგორც კი ისინი რამე ქვემარტებას აღმოაჩენენ ან იდეას შექმნიან, მაშინვე ცდილობენ მთელ კაცობრიობას მოახვიონ თავს. ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ „ფრანგული აზრი წვეთია გერმანული აზროვნების ოკეანეში“, მათ სჯერათ, რომ სწორედ ეს წვეთი შეუცვლის ფერს მთელ ოკეანეს.

„საცოდავო, უგუნურო ფრანცუცებო! თქვენ უფრო ძლიერი ხართ, ვიდრე ჩვენ“, — თქვა კრისტოფმა. მისი აზრით, დამარცხებას არ შეუსუსტებია ერის შინაგანი ენერჯია. პირიქით, მან უფრო გამოაწრო მისი საუკეთესო ნაწილი. ვინც ხალხსა და მოყვასს მოწყვეტილი არ არის — ძლიერია. ძალა კავშირშია. ლოზუნგი: „ადამიანო, უშველე შენს თავს!“ უნდა შეიცვალოს პრინციპით „ადამიანებო, უშველეთ ერთმანეთს“, თორემ ახლა ყველა თავისთვის იბრძვის და სხვასაც საკუთარი სარგებლობის ინტერესით უყურებს. მოყვასის ბედი არავის აინტერესებს, წაქცეულს ხელს არავინ უწვდის.

აღშფოთებული კრისტოფი იძახის: „გაათართოვეთ ბრძოლის ასპარეზი! თავი ანებეთ წვრილმან პოლიტიკურ და რელიგიურ შუღლს. იმოქმედეთ, იბრძოლეთ, გაერთიანდით!“

კრისტოფს სძულს საზოგადოება, მაგრამ უყვარს ადამიანები. მას შეუძლია ყოველგვარი ბრძოლის ატანა, რადგან მისი გაურუჯავი სული ტანჯვაშია გამოწართობილი. ოლივიეს კი არამცთუ ბრძოლა — თავდაცვაც არ შეუძლია. „მე

მეზიზღება ბრძოლა იმათ წინააღმდეგ, ვინც მძულს“, — ამბობს იგი. მას ეშინია ბოროტებასთან ბრძოლაში თვითონაც არ ჩაიღინოს ბოროტება. იგი ვერ იტანს სისასტიკეს, სიძულვილს, თვით ბიბლიურ ღმერთსაც, რომელსაც „ბებერ ებრაელსა და მანიაკს“ უწოდებს. ოლივიე სულ იმუქრება, ბობოქრობს, იწყევლება და მოითხოვს მოაბიტების, დამასკოს, ბაბილონის, ეგვიპტეს, ზღვათა უდაბნოებისა და აჩრდილების დაბლობის დასჯას. ღმერთი ბრალმდებელიცაა და ჯალათიც ერთსა და იმავე დროს — გოჟი, რომელმაც თავი მსაჯულად წარმოიდგინა. კრისტოფს, პირიქით, ბიბლია შთაგონების წყაროდ მიაჩნია, ლომისებური ძლიერების გამოხატულებად. იქ, სადაც ოლივიე მოთმინებას ქადაგებს, კრისტოფი სიძულვილს მოითხოვს. „მე მძულს სიძულვილი“, — ამბობს ოლივიე, მაგრამ კრისტოფი ემუქრება, უფსკრულზე გადაგახტუნებ და დაფდაფების გრიალით წაგიყვანო ბრძოლის ველზე.

კრისტოფში თანდათან მწიფდება რევოლუციური სულისკვეთება. მე რომ ფრანგი ვიყო, მთელს თქვენს რევოლუციებს მუსიკაში ავაქლერებდიო, — ეუბნება იგი ოლივიეს. მას უნდა ხალხის მთელი ცხოვრება გამოსახოს მუსიკაში — სიმფონიებში, ქოროებში, ცეკვებში; ასახოს უზარმაზარი მონახაზები, უსაზღვრო პეიზაჟები, ჰომეროსისა და ბიბლიის ეპოპეები, მიწა, ცეცხლი, წყალი, ლაევარდი ცა, გულის მხურვალეობა, ინსტინქტების ძახილი, ხალხთა ისტორიული ბედი; განამტკიცოს ზეიმი რიტმისა, რომელიც იმორჩილებს ადამიანთა მილიონებს და არმიებს სიკვდილისაკენ მიერეკება. „მუსიკა ყველგან, მუსიკა ყველაფერში, — ამბობს კრისტოფი, — მაგრამ არა ისეთი, წმიდა მუსიკას რომ უწოდებენ და არაფერს არ გამოხატავს, არც არაფერს ამბობს“. კრისტოფს უნდა გაარღვიოს ეს ბინდის სამეფო, გაჰკვეთოს უკუნეთი, გავიდეს სინათლეში და საზეიმო მუსიკის ყოვლისმომცველ ქლერადობაში ასახოს ეს გამარჯვება.

„შექმენით მზე! — მოგვიწოდებს კრისტოფი, — კმარა წვიმები. მე სურდო მემართება თქვენი მუსიკისაგან, სად არის სინათლე? დროა კვლავ ავანთოთ ლამპრები!“

ხალხი მოიღალა „ბინდის ხელოვნებითა“ და „ნევრასტენიული ჰარმონიებით“. მუსიკა უნდა იქითკენ წავიდეს, სადაც სიცოცხლეა, შეიძლება უხეში, მაგრამ მაინც სიცოცხლე. გაუმარჯოს სიცოცხლეს! გაუმარჯოს სიხარულს! გაუმარჯოს ბრძოლას ბედისწერასთან! გაუმარჯოს სიყვარულს, რომლის ძალით ფართოვდება გული! გაუმარჯოს მეგობრობას, რომელიც ათბობს ჩვენს რწმენას, რაც უფრო ტბილია, ვიდრე სიყვარული, გაუმარჯოს დღეს! გაუმარჯოს ღამეს! დიდება მზეს! ყოველივე ეს გარღვევის ჩვენთვის უკვე ნაცნობი მოტივებია. ასე იბრძვის ყველა, ვისაც ხელში ჩირაღდანი უჭირავს და სიბნელიდან სინათლეში გასვლა სურს.

დიდების სარჩული. კრისტოფი ამტკიცებს, რომ დასავლეთს ჯერ კიდევ არ უთქვამს თავისი „საბოლოო სიტყვა“. იგი მართო თავისში გრძნობს იმდენ ძალას, რაც ერთ საუკუნეს ეყოფა. ამიტომ მოითხოვს დასასრულის განწყობილების უარყოფას, სიმტკიცეს, მოქმედებას, დაუღალავ ბრძოლას, რომ იყოს სიცოცხლე და სიხარულის მუსიკით ნეტარება. კრისტოფი აქტიური ფაუსტური ძალაა, რომელიც გრძნობს, იტანჯება, მაგრამ მაინც სწამს და იბრძვის. დამახასიათებელია, რომ რომეც რომელიც ეს რომანი უძღვნა „ყველა ერის თავისუფალ სულს, რომელიც იტანჯება, იბრძვის და იმარჯვებს“. ოლივიეს კი ასეთი ბრძოლა უაზრობად მიაჩნია, რადგან, მისი შეხედულებით, სულერთია, ქვეყანა მაინც დაიღუპება. კატასტროფა აუცილებელია. აპოკალიპსის ცხენი უფსკრულისაკენ მიჰქრის და ეს ასე თუ ისე უნდა დამთავრდეს. სულერთია. შეჩერდება ის თუ უფსკრულში გადაიჩეხება, ჩვენ მაინც თავისუფლად ამოვისუნთქავთ. საბედნიეროდ, ქვეყანა არ შეწყვეტს ყვავილთფენობას, იქნება მუსიკა თუ არა. რა საჭიროა ამდენი ხელოვნება?!

კრისტოფს ესეც ერის თვისებად მიაჩნია და ეუბნება ოლივიეს:

— დიახ, თქვენ მიადწიეთ სიმაღლის ისეთ უკიდურესობას, ისეთ წერტილს, რომელსაც ვერც ერთი ხალხი ვერ აღწევს ისე, რომ არ გაუჩნდეს ისევ უფსკრულში დაბრუნების სურვილი, რელიგია და ინსტინქტი მოდუნდა თქვენში. დაგრჩათ მხოლოდ ინტელექტი. სწორედ ეს მოგატეხანებთ კისურს! თქვენ მოგელით სიკვდილი!

— სიკვდილი მოელის ყველა ხალხს; ეს აუცილებელია, რა მნიშვნელობა აქვს ერთი საუკუნით ადრე თუ ერთი საუკუნით გვიან — შეეღებება ოლივიე, რაზედაც კრისტოფი უპასუხებს:

— საუკუნეებს ნუ უგულვებელყოფ. მთელი ჩვენი ცხოვრება დღეებისგან შედგება. ვშაქვა იცის, როგორ განყენებულ სამყაროში უნდა ცხოვრობდე, რომ იოცნებო აბსოლუტზე, მაშინ როცა უნდა მიენდო წუთებს, რომელნიც ასე სწრაფად გაგვირბიან?

— რა უნდა ექნათ! ჩირაღდანი იფერფლება თავისივე ალით. არ შეიძლება იყო კიდევ და არც იყო.

— შაგრამ ეს საჭიროა.

— დიდი წარსული — ეს დიდი საქმეა.

— ის დიდია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ახლაც არიან ისეთი დიდი აღამიანები, რომლებიც შეძლებენ მის დაფასებას.

— განა შენ არ ნატრობდი ყოფილიყავი ერთი ძველი ბერძენთაგანი. რომელიც მოკვდა, ვიდრე ეუთვნოდე ხალხს, რომელიც ითოშება?

— მე ვამჯობინებდი ყოფილიყავი ცოცხალი კრისტოფი.

კრისტოფმა იცოდა, მისი დიდების სარჩული რომ პოლიტიკანების ჭრელი ძაფით იყო დაბლანდული, მაგრამ „საკუთარი მე-ს საუკეთესო ნაწილი“ მაინც თავს ბედნიერად გრძნობდა; თუმცა არც ეს ბედნიერება აღმოჩნდა ხანგრძლივი. კრისტოფმა იგრძნო, რომ მან „სული გაყიდა“. იგი ჩაითრია პრესისა და საქმოსნების ჭუჭყმა. ისევ გარღვევა გახდა საჭირო. მის წინ ბრძოლის ახალი ასპარეზი გადაიშალა, მაგრამ წინააღმდეგობის შინაგანი ძალა მოდუნდა. „კრისტოფი დაწყნარდა, მშვიდობამ დაისადგურა მასში“, — წერს როლანდი. მისი სულის სიღრმეში სადღაც სიცარიელეც გაჩნდა. დაიბადა სკეპტიკური კითხვები: რატომ? რისთვის? მართალია, იგი არწმუნებდა თავის თავს, რომ დაძლია ქარიშხალი და მისი აფრებდალწილი გემი მიაღვა შევების ნავსადგურს, მაგრამ დაუქმყოფილებლობის გრძნობა მაინც აწუხებდა. იგი ბევრს წერდა, ძველებურად ცდილობდა თავისი ნაწარმოებით გაეგრცელებინა ძალა და სიხარული, შეექმნა „ჯანსაღი მუსიკა“, რომელიც გააძლიერებდა ოლივიეს მსგავს მელანქოლიკების სისხლის ბრუნვას და მზითავსებდა მათ სულს. კრისტოფი დაინტერესდა სოციალური პრობლემებით, მაგრამ რევოლუციური იდეები მაინც უცხო იყო მისთვის. სულერთია, არაფერი არ შეიცვლებოდა, — ამბობდა

იგი. არც მუსიკის პოლიტიკასთან კავშირი ჰქონდა შეგნებული. როლანი წერს, რომ „ოლივიეს არ უნდოდა უბრალო ხალხის მხარეზე დამდგარიყო. კრისტოფს კი არ შეეძლო“, მაგრამ სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლა მაინც ჰქონდა ძვალ-რბილში გამჯდარი. „სიმდიდრე ზედმეტი ფუფუნებაა, — ამბობდა იგი, — ეს ქურდობაა. უნდა პირდაპირ ითქვას: ყველა, ვისაც იმაზე მეტი აქვს, ვიდრე აუცილებელია მისთვის და მახლობლებისთვის — ქურდია“. ამიტომ იყო, რომ კრისტოფმა მონაწილეობა მიიღო საპირველმართის დემონსტრაციებში და ბარიკადებზეც დადგა მუშების დასაცავად. ეს იყო წინააღმდეგობისა და გარღვევის კულმინაცია. იგი სტიქიურად მივიდა რევოლუციასთან, იგრძნო, რომ მხოლოდ მასობრივი ამბოხებით შეიძლება პოლიტიკური წყვედიდის გარღვევა. მართალია, იგი მუსიკით სუნთქავდა, მაგრამ ცხოვრების სინამდვილისთვის ზურგი არასოდეს შეუქცევია. კრისტოფი თეორიულად უარყოფდა მუსიკის კავშირს პოლიტიკასთან, მაგრამ ინსტინქტურად მაინც გრძნობდა მათს სიახლოვეს. ეს ვერ გაიგო ოლივიემ. მან ცხოვრებაში ფეხი ვერ მოიკიდა. არც კრისტოფის აჯანყებასთან კავშირი იყო ბოლომდე თანმიმდევრული. ერთ დროს ბოდლერიც და რემბოც იდგნენ ბარიკადებზე, მაგრამ გარღვევა ვერ შეძლეს. ვერც კრისტოფმა შეძლო ეს. ის ამჯერადაც გაექცა-გარემოს. ოლივიეს კი ამის ძალაც არ ჰქონდა და დაიღუპა. ის მოკლეს ერთ-ერთი შეტაკების დროს.

როლანმა ამით გარღვევის ერთადერთ შესაძლებელ გზაზე — რევოლუციაზე მიუთითა. ამ გზას მიჰყვება კრისტოფი, მაგრამ უფრო როგორც მარტოხელი მემამოხე, ვიდრე მშენებელი რევოლუციონერი. ამიტომ, რომ ის გარღვევის მორიგი უნაყოფო ცდის შემდეგ ისევ იძულებული ხდება, საფრანგეთსაც გაეცალოს. „გაქცევა, სულ გაქცევა, ჩანს, ასეთია ჩემი ხვედრი!“ — ამბობს იგი და შვეიცარიის ერთ პატარა ქალაქში დასახლდება. ისევ განდევნილობა და აუტანელი მარტოობა! მართალია, კრისტოფი მარცხდება, მაგრამ ბრძოლას მაინც განაგრძობს, თუმცა ახლა თავის შინაგან დემონებს უფრო ებრძვის, ვიდრე გარემოს უკუღმართობას. მას თავისი ბობოქარი ვნებები ისევე ვერ დაუმორჩილებია, რო-

გორც მუსიკის თავაშვებული დემონები. კრისტოფს ისე არა-
ვინ ჰყვარებია ამ ქვეყნად, როგორც მისი მეგობარი ოლივიე ჟა-
ნენი, მაგრამ ვნების ქარიშხალმა მაინც გადალექა ამ მეგობრობის
შესაძლებელი საზღვრები და ერთ საბედისწერო წამს ერთბაშად
დაამხო ყველაფერი: კრისტოფი და ოლივიეს ჟაკლინა წინ ვერ
აღუდგნენ ვნების უეცარ მოძალეხას და შეიძლება უნებურად,
მაგრამ მაინც გათელეს მეგობრობის წმიდა გრძნობა. შეეიცა-
რიაში იგივე განმეორდა. კრისტოფისა და ბრაუნის მეუღლის
ანას ინტიმური დუელი ასეთივე საზღვრების გადალახვით დას-
რულდა. ვერც ერთმა ვერ გაუძლო ურთიერთ ლტოლვის ძალას
და სასტიკი შინაგანი წინააღმდეგობის მიუხედავად მაინც ერ-
თად დაიჩოქეს სიყვარულის საკურთხეველთან.

„ღმერთო, რა დაგიშავე ასეთი? — ლაღაღებდა კრისტოფი. —
რად გინდა ჩემი ასე შემუსრვა? ბავშვობიდანვე ხვედრად
მარგუნე ტანჯვა და ბრძოლა. მე ვიბრძოდი ისე, რომ ბედს არ
უუჩიოდი. მიყვარდა კიდევ ჩემი ტანჯვა. მინდოდა შემენარჩუ-
ნებინა სულის სიწმიდე, შენ რომ მარგუნე. შემენახა ცეცხლი,
ჩემში რომ აანთე. მბრძანებელო, ახლა შენ ამსხვრევე ყველა-
ფერს, რაც შექმენ, აქრობ ცეცხლს, ბილწავ სულს, მართმევე
ყველაფერს, რითაც ვსულდგმულობდი. ორი განძი მქონ-
და ამ ქვეყნად: მეგობარი და ჩემი სული. ახლა უკვე არაფერი
მაქვს. ყველაფერი წამართვი. შენ შექმენ სიცარიელე ჩემს
გარშემო და ჩემში. მე დამსხვრეული ვიყავ, უძლური, უნების-
ყოფო, უიარაღო, როგორც ღამით მტირალი ბავშვი. შენ სწო-
რედ ეს ნომენტი აიჩრჩიე და ძირს დამეც. ნელა მომეპარე და
ზურგში მუხანათურად ჩამეც მახვილი. ეს შენ მომისიე ჩემი
დაუძინებელი მტრები — ვნებები. ქანცმილეული ვიყავ, შენ ეს
იციოდი, ბრძოლა არ შემეძლო და მომერიე. ყველაფრისაგან
დამაცარიელე, ყველაფერი წამიბილწე და დამინგრიე...“

მე მძულს ჩემი თავი. შემიძლოს მაინც გამოვიტორო ან გა-
მოვთქვა ჩემი ტკივილი და სირცხვილი! ან შემოქმედ ძალთა ნია-
ღვრის მოვარდნას მივცე ის! მაგრამ მე ხომ მოტეხილი ვარ,
ქმედობის ძალა დაშრეტილი მაქვს. მე მკვდარი ხე ვარ... მკვდა-
რი. რატომ მართლაც მკვდარი არა ვარ! უფალო, გამათავი-
სუფლე, დაამსხვრიე ეს სხეულიცა და სულიც, მომწყვიტე მი-

წას, ძირფესვიანად ამომთხარე ცხოვრებიდან, მიხსენი, ამომიყვანე უფსკრულიდან, მე ვითხოვ შეწყნარებას... მომკალ!"

ასე შეჭლალადებდა კრისტოფის სევდა ღმერთს, რომელიც არ სწამდა მის გონებას.

მთვლემარე დემონები. კრისტოფს უკვე აღარც შემოქმედება იზიდავდა. მან თითქოს დაკარგა მიზანი. ვისთვის უნდა წეროს? სულერთია, სიკვდილს მაინც ვერ დაძლევს. მუსიკა სულის უფსკრულებს ხსნის. ყოველ ადამიანში სთვლემს დემონური ძალა. საკმარისია მან თავი აიშვას, რომ ყველაფერი დაიღუპება. კრისტოფიც თავის დემონებს ებრძვის. კაცობრიობის მთელი ისტორია იმის ცდა იყო, რომ ამ დემონების შინაგანი ბოხოქრობისათვის როგორმე საზღვრები დაედო, მაგრამ საკმარისი იყო ახალ გრიგალს გადაეჭროლა, რომ დემონები ისევ აიშლებოდნენ და ეძგერებოდნენ სხვა, ასევე გატანჯული ადამიანების შინაგან დემონებს. ისინი ჭერ ეკვეთებოდნენ ერთმანეთს, შემდეგ კი მეგობრულად გადაეხვეოდნენ. ვინ იცის რა იყო ეს — სიძულვილი? სიყვარული? თუ ურთიერთმოსპობის სურვილი?

კრისტოფსაც უნდოდა გაქცეოდა თავის დემონებს, მაგრამ ის უკვე ქალაქიდან ქალაქში ან სახელმწიფოდან სახელმწიფოში კი არ გარბოდა, არამედ თავის დემონურ სიჭარბეს ერიდებოდა. თავმობეზრებულმა ჭერ შემოქმედებაში სცადა ეპოვნა ნუგეში. გაპყოლოდა ხელოვნების მხსნელ ოცნებებს, შეექმნა ახალი ნაწარმოებები, მაგრამ არ შეეძლო. სული დაიშრიტა. გაჩნდა უდაბნო. არც ერთი წვეთი წყლისა! მხოლოდ ქვიშის თხრა, რომ წყაროს მიაღწიოს, მაგრამ ძალა არ ჰყოფნის, აზრი აღარ ემორჩილება, აღარ შეუძლია სინათლეზე გასვლა. ეს მისი უკანასკნელი ცდაა. თავს შეშლილობის საზღვარზე გრძნობს, გიჟივით ებრძვის საკუთარ ტვინს, გახელებულია ციფრებით, უაზროდ თვლის ფიცრებს იატაკზე ან ხეებს ტყეში. რიცხვები და აკორდები ერთმანეთში ერევა. იგი მარტოა, არც ერთი მეგობარი, არც ნაცნობი. ხანდახან ბებერი ნაგაზი სანბერნარი შედის მასთან, უზარმაზარ თავს დაადებს მუხლებზე და თავისი სისხლიანი თვალებით მიაჩერდება. როლანი წერს, რომ კრისტოფს ეს თვალები უხერხულობას არ აგრძნობინებენ,

არც უნდა დაიძახოს, განვედ ჩემგანო, რადგან შეიძლება იგი იყოს მისი უკანასკნელი ნუგეში.

ჩვენთვის უკვე ნაცნობია ბოროტი სული, რომელიც ძაღლის სახით დაჰყვებოდა ხოლმე ფაუსტს. იგი აქაც ჩნდება, მაგრამ კრისტოფი უბრძოლველად არავის ნებდება. მან იცის, რომ მთელი ცხოვრება ბრძოლაა, მკვლელობა, ძლიერის მიერ სუსტის ჩაგვრა. ეს ბუნების საერთო კანონია და არა მარტო ადამიანთა საზოგადოების. ადამიანთა მიერ ერთმანეთის ზოცვას მხოლოდ უმნიშვნელო ადგილი უჭირავს მსოფლიო სასაკლაოზე. ცხოველები სპობენ ცხოველებს, მწერები მწერებს. გარეგნულად მშვიდსა და უწყინარ ტყეშიც მკვლელობის სული ტრიალებს. წიფელები თავს ესხმიან ფიჭვებს, ეხვევიან მის წერწეტა ტანს და ახრჩობენ. ისინი ეცემიან მუხებს და ამტვრევენ ან საყრდენად იყენებენ. სოკოები წვენს სწოვენ ავადმყოფ ხეებს. შავი ჭიანჭველები ღრღნიან ხეების გულს. მილიონები მწერებისა ხრავენ იმას, რაც ერთ დროს სიცოცხლე იყო.

„... მღუმარებავ ტყეთა ბრძოლებისა! სიმდიდრევე ბუნებისა, ტრაგიკული ნიღაბო — ცხოვრების გაწამებულსა და მკაცრ სახეს რომ ფარავ“ — ამბობს კრისტოფი, რომელიც მთის მწვერვალრიდან ზარატუსტრასავით დაეშვა დაბლობზე, რადგან დაიღალა და თვლემა მოუნდა. შემდეგ ერთხელ კიდევ მოიკრიბა ძალა და თქვა — არა სიმშვიდეს, არამედ სიცოცხლეს ვეძებო, მაგრამ მაცოცხლებელი ძალების ნაცვლად ტყეში ისევ მოხეტიალე შეშლილს შეხვდა.

- რას უყურებ ასე დაეინებით? — კითხა მას.
- მე ვუცდა.
- რას?
- აღდგომას.

კრისტოფის „ცარიელ სულშიც“ ამეტყველდა აღდგომის სურვილი, მაგრამ სასოწარკვეთის ჟამს მას ფაუსტივით სატანა, ლუციფერი ან მეფისტოფელი კი არ გამოეცხადა, არამედ ბ რ ძ ო ლ ის დ ე მ ო ნ ი. კრისტოფმა მაშინვე იგრძნო ეს:

— შენ დამიბრუნდო, კვლავ დამიბრუნდი! ო, რა ძალა დაეკარგე მე უბედურმა!.. რატომ მიმატოვე?

— რომ შემგვსრულებოდა ჩემი მოვალეობა, რომელსაც შენ განუღებ.

— რა მოვალეობა?

- ბრძოლა.

— რაღ მინდა ბრძოლა. განა შენ მთელი მსოფლიოს მბრძანებელი არა ხარ?

— მე არა ვარ მბრძანებელი.

— განა შენ ყოველივე არსებული არა ხარ?

— მე არა ვარ ყოველივე არსებული. მე ვარ ცხოვრება, რომელიც ებრძვის არარსებობას. მე არ ვარ არარსებობა. მე ცეცხლი ვარ, ღამით რომ ანთა და არა ბნელი ღამე. მე შეუწყვეტელი ბრძოლა ვარ; ბრძოლას კი არ მოაქვს მარადიული ბედისწერა. მე თავისუფალი ნება ვარ, მარად მებრძოლი თავისუფალი ნება. იბრძოლე და დაწვი ჩემთან ერთად.

მარადიული ბრძოლის ფაუსტური იდეის რეინტეგრაციის ეს თავისებური ფორმა, ილია ჭავჭავაძის გამოთქმა რომ გავიხსენოთ, „ერთმანეთით მილიონობაშია“. რაც არ უნდა ძლიერი იყოს ერთი—ნამდვილი მებრძოლი მაინც არ არის. საჭიროა ერთი-ანობა, იმის შეგნება, რომ თუ ერთი დაეცა. მეორე განაგრძობს ბრძოლას. დაუძლეველი ძალა ჯარშია და არა ერთეულში. ერთს ყოველთვის მოტეხს არყოფნა, მილიონებს კი არასოდეს, რადგან ახალმოსულები განაგრძობენ ბრძოლას და ხანგრძლიობას დროში. ასეთ ხანგრძლიობას, როგორც ვიცით, დასასრული არა აქვს. მებრძოლთა არმიის რიგები უწყვეტია. ერთ მწკრივს მეორე ცვლის, ლეგიონებს ლეგიონები. მათი თავი და ბოლო დაუსაბამოა და დაუსრულებელი. ვინც თავს მწკრივთა ამ მთლიანობაში იგრძნობს, მარტოობა ვერ შეაშინებს, არც არასოდეს დამარცხდება, რადგან. ბრძოლაში თუ დაეცა, რიგი მაინც შეივსება და არმია წინ წავა.

— მე დამარცხებული ვარ, მე არაფრისთვის არ გამოვდგები, — ეუბნება კრისტოფი იმ „ვილაც სხვას“, რომლის ხმაც ისევე ბრძოლასავე მოუწოდებს.

— დამარცხებული ხარ? — მიუგებს იგი, — გეშინია, რომ ყველაფერი დაკარგულია? სხვები გაიმარჯვებენ! საკუთარ თავზე კი ნუ ფიქრობ, იფიქრე აქამაზე.

— მე ერთი ვარ, არაფერ არ მყავს გარდა საკუთარი თავისა. მე არც არავითარი არმია მყავს.

— შენ ერთი არ ხარ და არც შენს თავს ეკუთვნი. შენ ჩემი ერთ-ერთი ხმათაგანი ხარ, ერთი ჩემი ხელთაგანი. ილაპარაკე და დაქარ ჩემი სახელით. თუ მკლავი მომტყდა, ხმა თუ ჩამიწყდა, მაინც მამაცურად ვიბრძვი. ბრძოლას სხვისი ხმებითა და სხვისი ხელებით ვაგრძელებ. დამარცხებული თუ ხარ, არმიას მაინც ეკუთვნი, არმიას, რომელიც არასოდეს არ მარცხდება. გახსოვდეს ეს და თვით საეკდილშიც გამარჯვებული იქნება.

ასე უბრუნდება ფაუსტუ-ი ტიპი მარადიული ბრძოლისა და გნვითარების იდეას. კრიზისი დაძლეულია. კრისტოფი არღვევს კარჩაკეტილობის, უამედობისა და სევდის ყრუ კედლებს. მას ისევ ცხოვრება მოუხმობს, თუმცა იქვე მაინც ღრღნის და ისევ იმ უცნობს ეკოტხება:

— ეი შენ, რომელმაც მიმატოვე, მიმატოვებ თუ არა ისევ?

— ღიახ, ისევ მიგატოვებ. ამაში იქვი არ უნდა შეგეპაროს. შენ კი არ უნდა მიმატოვო მე.

— მაგრამ თუ ჩემი სიცოცხლე ქრება?

— ანთე სხვათა სიცოცხლე.

— თუ ჩემში სიკვდილია?

— სიცოცხლე შენს გარეშეა. მიდი და გაუღე კარი. საკუთარ დანგრეულ სახლში ჩაეტილო სულელო! გადი გარეთ. ხომ არის სხვა სახლებიც?

— ო სიცოცხლე, სიცოცხლე. გხედავ... მე შენ გეძებდი ჩემში, ჩემს ცარიელსა და დახშულ სულში. ახლა ეს სული ირღვევა, კრილობათა ფანჯრებში სუფთა ჰაერი შემოდის, მე ვსუნთქავ, მე კვლავ გიპოვე შენ, ო, სიცოცხლე!

— მეც ისევ გიპოვე შენ... გაჩუმდი და მისმინე.

კრისტოფმა გაიგონა მასშივე აბოზოქრებული სიმღერების ხმები. გაიხედა ფანჯარაში და შეხედა ტყეს, რომელიც გუშინ მკვდრად ეჩვენებოდა. ახლა ის მზითაა განათებული და ზღვასავეით ქანაობს ქარში. ხის კენწეროები ნეტარებით ცახცახებენ. ტოტები ლაყვარდ ცისკენ არიან ხელაპყრობილნი. ყველაფერი სიცოცხლით სუნთქავს და გული კვლავ იწყებს ძგერას. კრისტოფი განაგრძობს ბრძოლას. მთელი კაცობრიობის სახე იხატება ამ გიგანტურ შეტაკებაში, სადაც ქარბუქით წახვეტილ თოვლის ფიფქებივით ეცემიან მზეები. იგი, თითქოს სიზმარშიაო, ისე დაჰქრის სივრცეში, მალღდება თავის თავზე და, როცა საკუთარ არსებობას მოვლენათა ერთიანობის სიმალლიდან შეხედავს, მიხვდება კიდევ ამდენი ტანჯვის აზრს. იმა_

საც ხედავს, რომ „მისი ბრძოლა მხოლოდ ნაწილი იყო დიადი კოსმიური ბრძოლებისა“, ხოლო დამარცხება ერთი პატარა ეპიზოდი, რაც მაშინვე გაასწორეს სხვებმა. იგი იბრძოდა ყველასათვის, ყველა იბრძოდა მისთვის. ს ხ ვ ე ბ ი იზიარებდნენ მის მწუხარებას, კრისტოფმაც მათი ღიღება გაიზიარა და დაიძახა:

„ამხანაგებო, მტრებო, გადამამბიჯეთ, გამთელეთ. დაე, ჩემს სხეულზე გადაიარონ ბორბლებმა ზარბაზნებისამ, რომელთაც გამარჯვება უწერიათ!“.

ქაოსის თვალუბი. იმ ვ ი ღ ა ც ი ს ღვთაებრივი ხმა ისევ ჩაესმა კრისტოფს, როგორც „სინათლის წვეთი“ ეცემა უკუნეთ ღამეს და თანდათან ფანტავს მას. ეს ისევ რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს მ ზ ი ა ნ ი ღ ა მ ე ა ა ნ გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს შ უ ა ღ ა მ ი ს ს ი ც ხ ა დ ე, პირველი ნათელი, რომელიც ბნელს ებრძვის, „მაგრამ ღამე უსაზღვროა და ეს ღვთაებრივი ბრძოლა არასოდეს არ წყდება“, — წერს როლანი. ყოველი არსი, ბუნების ყოველი ელემენტი, თვითონ სიცოცხლეს იბრძვიან ქოტიურ მარადისობაში. ამ ბრძოლის ხმა ჩაესმის კრისტოფსაც. მის „მუსიკალურ სულში“ ყველაფერი სიმღერად იქცევა. იგი უმღერის სინათლეს, ღამეს, სიცოცხლეს, სიკვდილს, იმას, ვინც გამარჯვა და იმასაც, ვინც დამარცხდა. კრისტოფი მღერის, მღერის ყველაფერს და თვითონაც იქცევა სიმღერად. მისი ცხოვრების მშრალ ქვიშას ეს ხმები გაზაფხულის წვიმის წვეთებად ეპკურება. უდაბნო კვლავ ყვავილებით იმოსება, მაგრამ ეს უკვე აღარ არის გასული გაზაფხულის ყვავილები. წელს ახალი ყვავილები ამოვიდნენ, ახალი სული გაჩნდა, ახალი ცხოვრება და ახალი სამყარო. უსაზღვროა ამ მარადიული შექმნის ფარგლები. კრისტოფი არც ცდილობს მათი საზღვრების დადგენას. არც გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ვ ი თ. ამბობს, სულს უსაზღვროების საზღვრები სწყყურიაო. მას მიაჩნია, რომ ასეთი საზღვრები ისევე ვერ დადგინდება, როგორც გამოუთქმელი არ გამოითქმის. ცდა მაინც არის. კრისტოფი განაგრძობს წერას. რ ო ლ ა ნ ი ამბობს, რომ მისი შინაგანი წინააღმდეგობანი თანდათან მოიხსო. მართალია, იგი წმინდა მხატვარი იყო, მაგრამ, მისი აზრით, ხელოვნებას მაინც აკისრია სოციალური მისია. მასში ორი სული ცხოვრობს: ერთი ხელოვნ-

ნებისა, რომელიც ისე ქმნის, რომ არც არავითარი მორალური ვალდებულება აკისრია და მეორე — მოღვაწის, რომელიც საზოგადოებრივ ინტერესებს იცავს. ზოგჯერ ეს სულები ერთმანეთს უხერხულ მდგომარეობაში აყენებენ. კრისტოფი ერთის მხრივ უარყოფს ხელოვნების პროსტრაციას უსაგნობაში, მაგრამ არც „უხამს უტილიტაროზმს“ იცავს. პირიქით, ასეთ ხელოვნებას გუთანში შებმულ „უფროთო პეგასს“ უწოდებს. უმაღლესი ხელოვნება, მისი აზრით, დროის მოთხოვნილებებისა და კანონების გარეშე დგას. იგი თითქოს უსაზღვროებაში გატყორცნილი კომეტაა. სასარგებლოა ის თუ უსარგებლო პრაქტიკული თვალსაზრისით, მნიშვნელობა არა აქვს. ის მაინც ძალაა, ცეცხლის ალი, ზეცის გამკვეთი ელვა, მაგრამ არა ცხოვრებიდან მოწყვეტილი, არამედ მისი ნათელი.

ამიტომ, რომ კრისტოფს „ყოველი შემოქმედებითი აზრი უმაღლეს რეალობად“ მიაჩნია. თვითონაც ერთიანია, რაგორც მზე; ხოლო მზე, როგორც აზრით, არც მორალურია და არც ამორალური — იგი ყოველგვარი არსებობის საწყისია და ქვეყნის სიბნელის დამძლველი. ასეთია ხელოვნებაც. კრისტოფიც ასეთ ხელოვნებას ემსახურება. იგი წერს დღე და ღამე, წერს განუწყვეტლივ, გრძნობს, რომ დრო არ ყოფნის, არც სიცოცხლე. მისი ცხოვრება დანგრეულია, მაგრამ ენერჯია ამოუწურავი. მან ტანჯვისა და ცდუნების გრძელი გზა გაიარა, თუმცა ბოლოს უღრანიდან მაინც გამოვიდა, „თავის თავს განუდგა და მიუახლოვდა ღმერთს“, როგორც მარადიული სი-ნათლის ღვთაებრივ განფენილობას ცხოვრების უმაღლეს რეალობაში. მართალია, ამ ბრძოლებში იგი მოტყდა, დაუძლურდა, ნაადრევად მოხუცდა, მაგრამ მისი „ცხოვრების ნანგრევებზე მაინც ბობოქრობს შემოქმედებითი სული“. იგი წერს, წერს რაღაც ახალს, გაუგონარსა და გაუგებარს. ეს არ არის არც მელოდია, არც რიტმი, არც თემის დამუშავება, ეს სულ სხვაა — რაღაც „თხევადი ბირთვი“, გაღობილი, მაგრამ ჭერაც უფორმო მატერია თუ სინათლის წერტილები ქაოსში, ან შეიძლება ის, რასაც ნოვალისი უწოდებდა „ქაოსის თვალებს“, რომელნიც „წესრიგის საბურველს მიღმა ბრწყინავენ“.

მზის ორკესტრი. პარიზიდან ვილაც ნაცნობმა ჩამოიარა და, კრისტოფის ნაწარმოებებს რომ გაეცნო, შეშლილად საცოდავი, გაიფიქრა და გაეცალა იქაურობას. მაგრამ კრისტოფი შეშლილი არ იყო. იგი აღგზნებული იყო შემოქმედებით. იცოდა, რომ კიდევ ბევრჯერ ჩაქრებოდა და აენთებოდა მისი ბედის ვარსკვლავი და ისევ დიდხანს იმღერებდა, როგორც „მზისკენ გაფრენილი ტოროლა“. ამ დიდ ძალას ის მუსიკაში ხედავდა. ეს იყო მისი დამსხვრეული სულის უკანასკნელი თავშესაფარი. ძნელიც კია გარჩევა, სად არის აქ როლანის აზრი და სად კრისტოფისა. ჩანს, თვითონ როლანი ფიქრობს, რომ ადამიანური არსებობის უმაღლესი მადლი მუსიკაა. იგი წერს: ცხოვრება წარმავალია. სული და სხეული იმრიტება, როგორც ნაკადული. დაბერებული ხის გულში ყამთა დინება აღიბეჭდება. ყველაფერი კვდება, მაგრამ კვლავ აღდგება. მხოლოდ მუსიკაა უხრწნელი. იგი მარადიულია და ღრმა, როგორც სული ადამიანისა. ცხოვრების სასტიკი სახე არ აღიბეჭდება მის ლაქვარდ თვალეებში. მუსიკა სამყაროს გარეშეა, მას თავისი საკუთარი სამყარო აქვს, საკუთარი კანონები, საკუთარი მზე, საკუთარი მიქცევა და მოქცევა. იგი ნათელი მეგობარია, მთვარის სინათლის ალერსი მიწიური მზის ბრწყინვალეებით მოღლილი თვალებისთვის, — სული, რომელიც მოშორდა ადამიანის ფეხებით ამღვრეულ საერთო წყალსაღვეს და ოცნების ანკარა წყაროს დაეწაფა. მუსიკა — „ქალწული დედა“, რომელიც თავისი ლერწმისფერი თვალების ტბაში იტევს ყოველგვარ ვნებას, სიკეთესა და ბოროტებას. ვინც მასში პოეებს თავშესაფარს, საუკუნეთა გარეშე ცხოვრობს, რადგან დღეთა რგოლები მას ეჩვენება ერთ დღედ, რომელზედაც კბილებს იმტკრევეს თვითონ სიკვდილი.

ასეთმა ახალმა მუსიკამ მიუალერსა კრისტოფის გატანჯულ სულს, დაუბრუნა მას ძალა, სიმშვიდე და სიყვარული. იგი მისწვდა ჰარმონიის წმიდა ბაგეს და გაეხვია მის თაფლისფერ თმებში. მისი თავი ჩარგულია მუსიკის რბილ ხელებში და დუმს. თვალებიც დახუჭული აქვს, მაგრამ მაინც ხედავს მუსიკის გამოუთქმელ სინათლეს, სვამს მისი მღუმარე ტუჩების ღიმილს და, მის მკერდს მიყრდნობილი, უსმენს მარადიული

ცხოვრების გულისცემას. როლანი წერს, რომ „მისი არსებობის მუსიკა იქცა სინათლედ“. ჰაერი, ზღვა და მიწაც შესანიშნავი სიმფონიაა, რომელსაც ასრულებს მზის ორკესტრი. ყველაზე უფრო იტალიელებმა იციან ამ ორკესტრის მართვა. იქ ყველაფერი მუსიკაა, ყველაფერი მღერის. ბუნების სიმფონია თვითონ მზით იწერება. იგი ქმნის ჯადოსნური ფერების მუსიკას, ნებივრობს წარმოსახვით შექმნილ სურათებსა და სახეებში.

„მე მხოლოდ თქვენ გხედავთ“, — წერს იგი თავის „უშფოთველ გრაციას“.

„თქვენ ბარბაროსი ხართ და ხედავთ მხოლოდ იმას, რასაც თქვენივე წარმოსახვა ქმნის“, — უპასუხებს გრაცია.

კრისტოფი, მართლაც, მორჩილად მიჰყვება წარმოსახვის მუსიკალურ დინებას. იგი უკვე აღარც თელის წლებს, რომელნიც გარბიან. არც ის აწუხებს, რომ ცხოვრება წვეთწვეთობით იწურება. კრისტოფი ოცნებობს ან ქმნის თავის ოცნებას: როლანი წერს: გოეთეს ფაუსტისებური „ორი სულის“ შესახებ, რომელიც კრისტოფში ცოცხლობს: ერთი — მაღალი ხეგანი, გადათელილი ქარებითა და წვიმებით, მეორე — მასზე გაბატონებული, მარადიული თოვლით დაფარული და მზის სხივებით განათებული მწვერვალი. ცხოვრება იქ შეუძლებელია, მაგრამ როცა ქვემოდან მოწოლილი ღრუბლებით გავითოშებით, აუცილებლად ვიპოვით გზას მისკენ.

კრისტოფსაც ამიტომ გაუწია ალპებისაკენ გულმა. რომი დატოვა და შვეიცარიაში დასახლდა. აქ ის „ევროპაზე მაღლა იდგა“ და უფრო თავისუფლად სუნთქავდა, მაგრამ კლდის ქარაფებს შეფარებული დენილი აქაც მარტოობის გრძნობამ შეიპყრო... მან იგრძნო, რომ „მისი ცხოვრების მდინარე შრება“, დგება მომენტი, როცა არაფერი რჩება, გარდა უდაბნოსი. ახალი არხი რომ გაიყვანო და სხვა მდინარეს შეუერთდეს, საჭიროა დიდი ხნის განმავლობაში მცხუნვარე მზის ქვეშ ქანცგამომცლელი მუშაობა. „მე ეს გავაკეთე, — ამბობს კრისტოფი, — მე უკვე აღარ მეხვევა თავბრუ. მე შევეუერთდი დინებას... ვცურავ და ვხედავ“.

განმარტოებული კრისტოფი თითქოს ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუ-
სტივით გავიდა თავისი თავიდან. იმ საბედისწერო დღეს იქნებ
გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ს ა ც ასე მოუნდა გასვლა თავისი სხეულიდან.
ან ვინ დაადგენს რატომ გავარდა ე. ჰეშინგუეის სანადირო
თოფი. ეს ისეთი მდგომარეობაა, როცა მაღალი პოეტური სული
ველარ ეტევა არსებობის ფორმაში. იგი გრძნობს თავისივე თავის
უხერხულობას და გაუბრბის მას. „ახ, ნეტავ იცოდეთ როგორ
მომაბეზრა თავი ჩემმა მე-მ, — უმხელს კრისტოფი გრაციას.
იგი ტანჯავს და ნთქავს მთელს ჩემს არსებას. მე მინდოდა ის
თქვენს ფეხქვეშ გამეფინა, მაგრამ რად გინდათ? ეს ხომ მო-
საწყენი საჩუქარია“.

კრისტოფს არ აკმაყოფილებს მისი „მე“. არ უნდა ის იყოს,
რაც არის. არც მისი მუსიკალური ნაწარმოებები აძლევენ ნუ-
გემს. „მე ძლიერ დამციკრებულად ვგრძნობ თავს, როცა ჩემს
ნაწარმოებებს ვუსმენ“, — წერს იგი. მუსიკა შეუბრალებელი
სარკეა იმათთვის, ვისაც შეუძლია მასში ღრმად ჩახედვა. კრის-
ტოფმა მართლაც ღრმად ჩაიხედა თავისი სულის მუსიკალურ
სარკეში და შეძრწუნდა. უბრალო მსმენელი კი, მისი აზრით,
„ბრმაა და ყრუ“. იგი მხოლოდ იმას ხედავს, რაც არის
და არა იმას, რაც შეიძლება იყოს. ბევრს არც იმის გაგება შეუ-
ძლია, რაც არის. კრისტოფსაც ვერ გაუგეს. მას „შეშლილ
მოხუცს“ უწოდებდნენ, წერდნენ, მუსიკის ანბანიც არ იცისო.
მაგრამ ვერც ამან მოტეხა კრისტოფის გაურუჯავი სული. „მან
ისეთ საზღვარს მიაღწია, — წერს როლანი, — როცა სევდა
იქცევა ძალად, რომელსაც ამკობენ. სევდა კი არ ეუფლება მას.
არამედ იგი ეუფლება სევდას. მისი მუსიკაც უფრო მშვიდი
ხდება. გაზაფხულის ქარიშხალს ზაფხულის სიდინჯე ცვლის.
კრისტოფი სძლევს შინაგან დემონებს. იგი იმორჩილებს
რიტმის თავისუფალ ქროლვას, უჩვენებს მას თავის ადგილსა
და მიზანს. ასე იზადება გონებისა და ინსტინქტის სიმფონია.
წყვედიანი ნელ-ნელა იფანტება და გრძელ გზაზე გამოჩნდება
ახალი ნიშანსვეტები. ცალკეული მუსიკალური თემების ერთ-
მანეთთან დაუკავშირებელი პლანეტები მზის ერთიან სისტე-
მაში ექცევა. ეს უფრო მკვეთრად ავლენს ფერთა პარმონიას და
ფიგურების სილუეტებს. გონება და წესრიგი უფრო აქტიუ-

რად მოქმედებენ. მართალია, გონება ისევ აძლევს თავისუფლებას გრძნობებს და ნებას რთავს, როგორც უნდათ, ისე იგიყონ, მაგრამ თვითონაც იქვეა მიმალული, რომ დრო იხელთოს და ამ მღვრიე ქაოსიდან საჭირო ნადავლი გამოიტანს-ს. ეს აძლევს კრისტოფს საშუალებას გახედოს ახალ ნიშანსევეტებს და ააგოს მომავლის ტაძარი, ისევ ის „ტაძარი გენიისა“, რომელსაც ასე გულმოდგინედ აგებდნენ ფაუსტური პარადიგმების გმირები.

— შენ ბედნიერი ხარ, კრისტოფ, შენ არ ხედავ ღამეს! — ეუბნება მას პოეტი ემანუილი.

— მე შემოძლია დანახვა ღამეში — მიუგებს კრისტოფი. — მე საკმაოდ დიდხანს ვცხოვრობდი წყვილაღში. მე ძველი ჭოტი ვარ.

კრისტოფმა მართლაც დიდხანს იცხოვრა. ამ ხნის განმავლობაში მას გამარჯვებაც ბევრი შეხდა და დამარცხებაც. ნაწარმოების ფინალში რ. როლანმა ერთხელ კიდევ გადაავლო თვალი კრისტოფის ცხოვრებას და ასეთი სურათი წარმოგვიდგინა: დაუსრულებელი რიგი საფეხურებისა; წარმოუდგენელი დაძაბულობა სიჭაბუკეში, რათა დაეპყრო თავისი თავი; გაცხარებული ბრძოლა სხვებთან, ცხოვრების უბრალო უფლების მოპოვებისა და თავისი რასის გემოვნების დასამორჩილებლად; გამარჯვების შემდეგ დაცვა მონაპოვრისა; სიხარული და მეგობრობა, რომელიც მარტოხელა მებრძოლ გულს აკავშირებს კაცობრიობის ოჯახთან; ცხოვრების ზენიტი, ხელოვნების აყვავება; ამაყი მბრძანებლობა თავის ბედსა და მოთვინიერებულ სულზე; უცებ, შეხვედრა აპოკალიპსის მხედრებთან; სევდა, ვნება, სირცხვილი — მეუფის ავანგარდები; წაქცევა და გათელვა ცხენების ფლოქვებით; სისხლით დაცლილი კრისტოფის ბობლეა მწვერვალისაყენ, სადაც ღრუბელთა შორის ანათებს გავარჯარებული ცეცხლი და ბოლოს პირისპირ დგომა ღვთაებასთან; აქაც ბრძოლა ღმერთთან, როგორც იაკობის შერკინება ანგელოზებთან. სისასტიკე მაცხოვართან ბრძოლაში, დამარცხების დიდება, შეცნობა საკუთარი შესაძლებლობის საზღვრებისა; ცდა, აღასრულოს მეუფის ნება ჩვენთვის განკუთვნილ მოქმედების სფეროში, რათა ხენის, თესვის და რთველის ანუ მძიმე, მაგრამ მშვენიერი შრომის შე-

დეგად მოვიპოვო და მსახურებული სიმშვიდე მზით განათებულ მთის ძირთან და ვთქვათ: „კუთხეულ იყავით თქვენ! მე არ მეღირსება დაეტკებე სინათლით, მაგრამ თქვენი ჩრდილიც სანუკვარია ჩემთვის“. აქ ჩაისახა სიყვარული და კრისტოფი მინებდა თავის მეორეს. სიკვდილმა დაარღვია სხეულის დაბრკოლებანი და ორი სული მტკიცედ შეაერთა ერთმანეთთან. ისინი ერთად გამოვიდნენ მიწიური წიაღიდან და მიღწიეს ნეტარების მწვერვალს, სადაც „მსგავსად სამი გრაციისა ფერხულს უვლიან ხელიხელჩაკიდებული წარსული, აწმყო და მომავალი“. იქ, სადაც კრისტოფი ხედავს როგორ იბადება, იფურჩქნება და ქრება სევდა და სიხარული, მისთვის ყველაფერი მზის ორკესტრით შესრულებული ჰარმონიაა.

იკლავას სახე. კრისტოფის ცხოვრების გზა დასასრულს უახლოვდება. სხეული ადგილს უთმობს გათავისუფლებულ სულს, ცხოვრება — ხელოვნებას. ის კმაყოფილია იმით, რომ სულის სხეულისაგან გათავისუფლებით ხელოვნება უკვდავებას მოიპოვებ, რომ მისი შემოქმედების სახით დარჩება ყოველივე კარგი და ჭეშმარიტი, რაც მასში იყო. ამ აზრით აღფრთოვანებული კრისტოფი წამოიძახებს, დე, მოკვდეს კრისტოფიო, მაგრამ შემდეგ თვითონვე შეეჭვდება ხელოვნების უკვდავებაში, მუსიკისა, მით უმეტეს. იგი დარწმუნდება, რომ „მუსიკის ენა ყველაზე ადრე კვდება“. ერთი-ორი საუკუნის შემდეგ ის თითქმის არავის ესმის. კლასიკური მუსიკის ტყე უკვე ხავსით იფარება. ბგერათა ხმოვანება, სადაც ჩვენი ვნებები ეღერდნენ, დაცარიელებულ ტაძრებად იქცნენ და დავიწყებას მიეცნენ. მიუხედავად ამისა, როლანს მაინც არ სურს თავისი გმირი უიმედობის სფეროს დაუბრუნოს. ხელოვნება ყველაფერია კრისტოფისთვის, მაგრამ კრისტოფი მარტო ხელოვნება არ არის — იგი ადამიანია, ნაწილი ცხოვრებისა, მისი საფუძველიცა და შედეგიც. როცა საკითხი პირდაპირ დგება — რა უფრო უყვარს კრისტოფს — ცხოვრება თუ ხელოვნება, პასუხი ასეთია: ცხოვრება! „რა საჭიროა დაეტიროდეთ ხელოვნების ნანგრევებს? — ამბობს იგი — ხელოვნება ჩრდილია, რომელიც ადამიანისაგან ეცემა ბუნებას. დე, მოისპოს ან თუნდაც მზემ შთანთქმას, რადგან ჩრდილი გვიშლის ხელს ვუყუროთ მზის ნათე-

ბას. ბუნების უამრავი განძი თითებსა და თითებს შუა გვეფანტება, ადამიანის გონება კი საცრით ცდილობს წყლის ამოღებას. ჩვენი მუსიკა ილუზიაა, ტონებისა და გამების გამოგონება. მუსიკალური ბგერა არ უდრის არც ერთ ცოცხალ ბგერას ბუნებაში. ეს არის გონებისა და წარმოსახვის კომპრომისი, გეომეტრიული სისტემის გამოყენება მოძრავ უსაზღვროებაში.

მაგრამ გონებისათვის ეს სიცრუე მაინც აუცილებელია, რათა ვწვდეთ მიუღწეველს, და, რადგან მას სურს ეს დაიჭეროს, იჭერებს კიდევ, თუმცა ყოველივე ამაში არ არის სიმართლე, არ არის ცხოვრება, სიამოვნება, რომელსაც გონებას აყენებს. მის მიერვე შექმნილი წესრიგი არსის უშუალო აღქმის დამაბინჯების შედეგია მხოლოდ. დროდადრო გენიოსები, რომელნიც ერთი წამით ეხებიან მიწას, შეამჩნევენ ხოლმე რეალური ცხოვრების დინებას. ეს არღვევს ხელოვნების ჩარჩოებს, ანგრევს დამბებს და სტიქია მიისწრაფვის ნაპრალებისკენ... მაგრამ ადამიანები მაშინვე ამოქოლავენ გარღვეულ ადგილებს. ასეა საჭირო გონებისათვის. იგი დაიღუპება, თუ მისი თვალეები შეხვდა იელოვას თვალებს, და ცემენტის სიმაგრეს აკრავს თავის საკანს, რომელშიც მხოლოდ მის მიერვე შექმნილი სხივები აღწევენ. შესაძლებელია, ეს მშვენიერი იყოს იმათთვის, ვისაც არ სურს დანახვა, კრისტოფს კი სწორედ იელოვას სახის დანახვა უნდა, მისი მრისხანე ხმის გაგონება, თუნდაც ამან მოსპოს კიდევ. ხელოვნების ხმაური მომწყინდაო, ამბობს კრისტოფი და უმატებს: „დადუმდ, გონებაჲ! ხმა გაკმინდე, ადამიანო!“

მაგრამ გონება არ დუმდება, არც ადამიანი კმენდს ხმას. შინაგანი მუსიკა მაინც მღერის. კრისტოფის ხელები მაშინაღორედ ეძებენ ქალაქს, ფანქარს. გონება რომ ხელოვნებას უარყოფს, შემოქმედებით ინსტიქტი ისევ რამდენიმე ნოტის მოხაზვას ცდილობს. როლანი წერს: „შეამჩნია თუ არა, რომ თავის თავს ეწინააღმდეგება, მან გაიღიმა და თქვა: — ო, მუსიკავ, ჩემო ძველო მეგობარო, შენ უკეთესი ხარ, ვიდრე მე. მე უმადური ვარ, გღეენი, მაგრამ შენ მაინც არ მტოვებ. არც გული მოგდის ჩემს ჭირვეულობაზე. მომიტევე. შენ ხომ კარგად იცი, რომ ეს სიგიჟეა. მე არასოდეს არ მილაღატია შენთვის,

ისევე, როგორც შენ ჩემთვის. ჩვენ გვჯერა ერთმანეთის. ჩვენ ერთად წავალთ, ჩემო მეგობარო. მაშ დარჩი ჩემთან ბოლომდე!”

ასეც მოხდა. კრისტოფი და მისი მუსიკა ერთად წავიდნენ ამ ქვეყნიდან, წავიდნენ ისე, რომ მათში ერთი წამითაც არ შენელებულა სიცოცხლის სიხარული. უკანასკნელ მომენტში კრისტოფმა წარმოსახვით მოუხმო ძველ სახეებს, ნაცნობ-მეგობრებს, ყველაფერს, რაც უნახავს და რაც შეუქმნია მისი გული აღიესო სიყვარულით, ჰარმონია ექსტაზში გადავიდა, ექსტაზი — სიმღერაში, მიბნედილ სახეზე ღიმილი გადაეფინა და ისე, რომ ერთი ბგერაც არ გაუღია, დაიწყო უხმო სიმღერა. ეს იყო ჰიმნი სიცოცხლისა, რომელსაც უკვე სხეულისაგან გათავისუფლებული სული მღეროდა. უხილავმა ორკესტრმა აიტაცა ეს მელოდია და გაშალა სივრცეში. კრისტოფის არსებობა დაედევნა ამ ჯადოსნურ ბგერებს და თავისი ორი მძლავრი ფრთით — სიცოცხლითა და სიკვდილით — შეუერთდა სივრცის სივარდილს.

„მაშ მოკვდი, კრისტოფ, რომ კვლავ აღსდგე!“ — წერს როლანი. თვითონ კრისტოფიც იმ იმედით მოკვდა, რომ ოდესმე კვლავ აღდგებოდა ახალი ბრძოლებისთვის. მისი ცხოვრების დასასრული დასაწყისიც იყო, რაზედაც ასე მკვერმეტყველურად მოგვითხრობს ამ რომანის ეპილოგის ალეგორია.

გზა მომავლისა. ამთავრებს რა ჟან-კრისტოფის თავგადასავალის, რომენ როლანი ასეთ სიმბოლურ სურათს ქმნის: წმ. ქრისტოფორი გადადის მდინარეზე. მთელი ღამე მიდის იგი დინების აღმა. მისი უზარმაზარი ტანი და გოლიათური ბეჭები კლდესავითაა წყალში აღმართული. მარცხენა მხარზე მას ჩვილი, მაგრამ მძიმე ბალდი უზის. წმ. ქრისტოფორი ეყრდნობა ამოგლეჯილ ფიჭვის ხეს, რომელიც იღუნება მისი სიმძიმის ქვეშ. ვინც ნახა, თუ როგორ გაუდგა ის გზას, ამბობდა, რომ იგი ვერასოდეს ვერ მიაღწევს ნაპირამდე. დიდხანს გაისმოდა კიდევ მათი დაცინვა.

ღამე დაეშვა და ხალხი დაიშალა. ახლა ქრისტოფორი ისე შორსაა, რომ უკვე აღარც იმათი ყვირილი ესმის. ვინც ნაპირზე დარჩა. მდინარის ხმაურში მის ყურებს მხოლოდ ბავშვის მშვიდი ხმა სწვდება. მას ხელები ჩაუვლია გოლიათის ხუჭუჭ თმებ-

ში და ამბობს: „წინ!“ გოლიათი მიაპობს მდინარის ტალღებს. სიმძიმისაგან იგი წელშია მოხრილი, მაგრამ თვალები მინც შორეული ნაპირისკენ აქვს მიპყრობილი, სადაც ნელ-ნელა ისახება ზიგზაგი.

გაისმის მწუხრის რეკვა, რაც ცისკრის ლოცვისაკენ მოუწოდებს. ზარების მთელი ჯოგი, თითქოს ძილისაგან გამოფხიზლდნენო, ერთბაშად იწყებენ გუგუნს. აი, ახალი განთიადი! შავი და მალალი კლდიდან ამოდის უხილავი მზის ოქროს არწივი. ქანცმილეული ქრისტოფორი დიდის ვაივაგლახით აღწევს ნაპირამდე და ეუბნება ბაღს:

— აი, მოვედით კიდევ! რა ძნელი იყო შენი ტარება! მითხარი მინც, ბაღლო, ვინა ხარ შენ?

— მე ვარ დღე მომავლისა, — იყო პასუხი.

რ. რო ლ ა ნ ი ს ქან-კრისტოფმა, როგორც გოეთეს ფაუსტმა, ცდუნებათა მრავალი წრე გაარღვია და ლინკეოსის თვალებით შეხედა კაცობრიობის ბედნიერ მომავალს. მან გაიარა მუსიკის „გაურუჟავი მაყვლოვანი“ და ამალდა გალობის სიმალღემდე. ერთნაირი სიძლიერით გაისმის გოეთეს „ფაუსტის“ მეორე ნაწილისა და რო ლ ა ნ ი ს „ქან-კრისტოფის“ დასასრულის კოსმიური სიმფონია. მომავლის იმედი ამ მუსიკის თანხლებით მიდის ახალი ცხოვრებისკენ. მართალია, კრისტოფი იღუპება, მაგრამ გზა გახსნილია. ეს ლოგიკურია, რადგან რო ლ ა ნ ი ს ამ რომანში წარმავალი თაობის ტრაგედია ასახა. თვითონ რო ლ ა ნ ი ამბობს: „მე დაწვერე ტრაგედია წარმავალი თაობისა ისე, რომ არაფერი დამიფარავს. ვაჩვენე ყველაფერი: ცდუნება და სიკეთე, გულის გამწყალბელი სევდა და სიამაყის უეტარი აფეთქება, გმირული ცდა და მოქანცულობა, სიმძიმე — ადამიანური ამოცანის ტვირთქვეშ გარდაქმნა, მთელი სამყარო, მორალი, ესთეტიკა, რწმენა და შექმნა ახალი კაცობრიობა“.

ასეთები ვიყავითო ჩვენ, — აცხადებს რო ლ ა ნ ი და ერთხელ კიდევ უერთდება თავისი გმირის ფსიქოლოგიურ სახეს. იგი არა მარტო კრისტოფის, არამედ საკუთარი სახელითაც მიმართავს ახალ თაობას: „დღევანდელი დღის ადამიანებო, ახალგაზრდობავ! დადგა თქვენი რიგი! დაე, ჩვენი სხეულები

საფეხურებად გამოგადგეთ თქვენ — გადაუარეთ მათ და გასწით წინ. იყავით უფრო აღმაღლებულნი და ბედნიერნი. მე ვემშვიდობები ჩემს დრომოქმულსულს და ვიშორებ მას, როგორც ცარიელ ნაქუქს. ცხოვრება სიკვდილისა და კვლავ აღდგომის რიგ-რიგობაა. მაშ მოკვდეთ, კრისტოფ, რომ კვლავ აღვსდგეთ!”

ასეთი ანდერძი დაუტოვეს რ ო მ ე ნ რ ო ლ ა ნ მ ა და მისმა უან-კრისტოფმა კაცობრიობას. ამ ანდერძს მიჰყენენ ფაუსტურის პოზიტიური პარადიგმები, პირველ რიგში კი თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“, რომელიც მათ შორის თანამედროვეობის ყველაზე ფართო პანორამას წარმოადგენს.

ბროლის მძივი. ვიდრე თომას მანის ამ მეტად მნიშვნელოვანი ნაწარმოების ანალიზზე გადავიდოდეთ, საჭიროდ მიგვაჩნია განვიხილოთ ჰ. ჰესეს ჩვენს მიერ რამდენჯერმე მოხსენიებული რომანი „ბროლის მძივი“¹, თუნდაც იმიტომ რომ თავისი შინაარსით იგი ძალიან ახლო დგას ფაუსტურის კონტრაპუნქტულ პარადიგმებთან, განსაკუთრებით კი თ. მანის ზემოთ აღნიშნულ ნაწარმოებთან. ეს კავშირი იმდენად არსებითია, რომ უკვე შეუძლებელიცაა ამ ორ ნაწარმოებზე მსჯელობა მათი ურთიერთობის გათვალისწინების გარეშე. თვითონ თომას მანს ეს ურთიერთობა განმარტებული აქვს როგორც იდეური თანამეგობრობა (Weggenossen)².

ამ-ორ, ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებლად შექმნილ ნაწარმოებს შორის, მართლაც, გასაოცარი მსგავსებაა. როცა თომას მანმა 1944 წელს ჰესეს „ბროლის მძივი“ წაიკითხა, მას „დოქტორ ფაუსტუსი“ არამცთუ მოფიქრებული, არამედ ნაწილობრივ უკვე დაწერილიც ჰქონდა.

¹ „ბროლის მძივი“ მხოლოდ მიახლოებით გამოხატავს იმას, რასაც Glassperlenspiel გულისხმობს. გერმანულად Glass შუშას ან ბროლს ნიშნავს, Spiel თამაშს, მუსიკას. თუ რა აზრით ხმარობს ჰესე, ამ კომპოზიტს, თვით წიგნის ტექსტშია განმარტებული. მეტი სიცხადისათვის, როცა ნაწარმოების სათაურს ვახსენებთ, დავწერთ „ბროლის მძივს“, ხოლო როცა Glassperlenspiel ორდენისა და ცნების მნიშვნელობით იქნება ნახმარი, დატოვებთ თარგმანის გარეშე.

² T h. M a n n, Gesammelte Werke, Bd. 12, Berlin, 1955, S. 226.

მ ა ნ ი თვითონ გამოთქვამს თავის შეშფოთებას ამ მოულოდნელი მსგავსების გამო. ჰ ე ს ე ს რომანი ისეთია, თითქოს მე თვითონ დამეწეროსო, — ამბობს იგი; „შემეშინდა კიდევ მისი მსგავსებისა იმასთან, რასაც მე თვითონ ასე გაფაციცებით ვწერდი, — განაგრძობს მ ა ნ ი, — იგივე გამოგონილი ბიოგრაფია ჩართული პაროდით, რომელიც თავისთავად ითხოვს ასეთ ფორმას, იგივე კავშირი მუსიკასთან, კულტურისა და ეპოქის ერთიანი კრიტიკა¹.

თ. მ ა ნ ი ერთხანს ძლიერ იყო აღელვებული ამ გარემოებით, მაგრამ შემდეგ მღელვარებამ გაუარა და კმაყოფილებაც გამოთქვა—ჩანს, მართლაც არ ვყოფილვარო. იგი მართლაც არ იყო მართლ. ჰ ე ს ე ს რომანიც ადასტურებს თ ო მ ა ს მ ა ნ ი ს სწორ ლიტერატურულ ალღოს და ისტორიული მოვლენების კრიტიკულ-რეალისტურ ასახვას. გ ო ე თ ე წერდა: „რითაც გაყდენთილია ჰაერი და რასაც მოითხოვს ეპოქა, შეიძლება ერთსა და იმავე დროს ასიოდ თავში გაჩნდეს ყოველგვარი სესხების გარეშე“. ჩვენი საუკუნის 40-იანი წლების ხანა, როცა თ. მ ა ნ ი და ჰ. ჰ ე ს ე თავიანთ თხზულებებს წერდნენ, ისე იყო გაყდენთილი ბურჟუაზიული კულტურის დასასრულის გრძნობით, რომ მართლაც შესაძლებელი იყო ეს „გრძნობა“ ერთგვარ ფორმაში გამოეცვლინა ორივე მწერალს. ახლა, როცა ეს რომანები გამოქვეყნებულია, მათი მსგავსება ყველასათვის აშკარა გახდა. ორივე ნაწარმოების თემა და ლიტერატურული ხერხები მართლაც ერთნაირია, თუმცა იდეური შინაარსითა და დასკვნებით ისინი მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ყოველივე ამის გამო, ვიდრე თ ო მ ა ს მ ა ნ ი ს ფაუსტურ პარადიგმას განვიხილავდეთ, საჭიროა ამ ნაწარმოებსაც შევეხოთ.

ჰ. ჰ ე ს ე აგრძელებს გერმანული რომანტიზმიდან მომდინარე ტრადიციას და მუსიკას „ფაუსტური კულტურის“ კომპლექსურ გამოხატულებად თვლის. იგი, რო მ ე ნ რო ლ ა ნ ი ს ა და თ ო მ ა ს მ ა ნ ი ს მსგავსად, სწორედ ამიტომ იღებს მუსიკას თავისი რომანის კონსტრუქ-

¹ T h. M a n n, Gesammelte Werke, Bd. 11, S. 257.

ციულ საფუძვლად. რომანის მთავარი გმირი იოსებ კნეპტიც ისეთივე მუსიკოსია, როგორც ჟან-კრისტოფი და ადრიან ლევერკიუნი. როგორც აღვნიშნეთ, ჰესეს გაგებით, მუსიკა კულტურის კომპლექსური სახეა, უმაღლესი ფორმა გლასპერლენშპილისა, რომელიც თავისშივე აერთიანებს, როგორც ხელოვნებისა და ლიტერატურის დარგებს, ისე ფილოლოგიასა და მათემატიკას. ამრიგად, ცნებაში „გლასპერლენშპილ“, რომლის გამოვლენის უმაღლესი ფორმა მუსიკაა, თავს იყრის ყველა ზემოაღნიშნული დარგი.

მიუხედავად იმისა, რომ ჰესე ბევრს წერს გლასპერლენშპილის შესახებ, იგი ზუსტად მაინც არ განმარტავს, რას უნდა ნიშნავდეს ის კონკრეტულად. ჩანს, ეს არც სურს მას. ჩვენის აზრით, იგი ამ ცნებაში ისევე აერთიანებს მეცნიერებისა და კულტურის ყველა დარგს, როგორც შპენგლერი მთელი ახალი ეპოქის ლიტერატურასა და ხელოვნებას „ფაუსტური კულტურის“ ცნებაში. ჰესეს გლასპერლენშპილი იგივეა, რაც შპენგლერის „ფაუსტური კულტურა“, მხოლოდ უფრო ფართო მასშტაბისა. რომანის შესავალში ჰესე წერს: „ამრიგად, გლასპერლენშპილი არის მუსიკა (Spiel) ჩვენი კულტურის ერთიანი შინაარსისა და ღირებულებისა“. მასში, როგორც ორღანის ბგერებში, თავმოყრილია ყველაფერი, რაც კი შეუქმნია კაცობრიობას თავისი შემოქმედებითი აყვავების პერიოდებში. ეს არის სულიერი უნივერსუმის სინთეზურ ფორმაში გამოხატვა ანუ მშვენიერებისა და ხელოვნების ერთ მაგიურ ფორმაში გაერთიანება. გლასპერლენშპილი ინტელექტის უმაღლესი დაძაბულობაა, შემოქმედებითი შრომის აპოთეოზი, ყოველგვარი ღირებულების მუსიკის სიმალემდე აყვანა და ორღანის პოლიფონიურ ბგერებში გაერთიანება. „ეს ისეთი სიმალლეა, რომელზეც ასვლა შეეძლო მხოლოდ აბელიარს, ლაიბნიცსა და ჰეგელს“, — წერს ჰესე.

თუ ოსვალდ შპენგლერი ახალი ერის კულტურას აერთიანებდა „ფაუსტურის“ ცნებაში, ჰერმან ჰესე საერთოდ კაცობრიობის ყოველგვარ კულტურულ მიღწევას აქცევს „გლასპერლენშპილის“ ცნებაში და წერს: „აყვავე-

ბა მთლიანისა — ეს არის გლასპერლენშპილი. იგია ყოველგვარი ღირებულების უმაღლესი ფორმა, მაშასადამე, — მუსიკა“. ჰესეს აზრით, გლასპერლენშპილს, ისევე როგორც ყოველ დიად იდეას, არა აქვს დასაწყისი. იგი მუდმივ არსებულა. გლასპერლენშპილი, როგორც სურვილი, ჩანს პითაგორესთან, გვიანი ანტიკის, ელინისტურ-გნოსტიკურ წრებებში, ჩინეთში, არაბულ-მავრულ გარემოში, შუა საუკუნეების სქოლასტიკისა და აღორძინების ეპოქებში, XVII—XVIII საუკუნეების მათემატიკურ აკადემიებში და რომანტიკოს ფილოსოფოსების თუნოვალისის „მაგიურ რუნულ ოცნებებში“. ეს არის „სულიერი ელიტი“ — მეცნიერების, ხელოვნებისა და რელიგიის ერთიანობა.

დიდი ერთი. ჰესეს აზრით, ერთიანობის ეს უმაღლესი იდეა განიცდის კრიზისს თანამედროვეობის კულტურაში. მასში ჩნდება „დასასრულის განწყობილება“ (Untergangsstimmung). ეს მუსიკის შინაგანი დაშლის დასაწყისია, რაც თანამედროვე ევროპულ მუსიკას ჩინეთის ე. წ. „დასასრულის მუსიკასთან“ (Musik des Untergangs) აახლოებს. ჰესეს ხშირად მიმართავს ჩინელი მუსიკოსის ლუბუვეს შეხედულებებს, გამოთქმულს წიგნში „გაზაფხული და შემოდგომა“. ლუბუვეს აზრით, მუსიკალური კომპოზიცია იმეორებს მათემატიკურ სპეკულაციებს. იგი წარმოიშობა ზომისაგან (Mass) და ეყრდნობა დიდ ერთს (Gros-sen Einen), რომელიც თავის მხრივ ქმნის ორ პოლუსს და წარმოშობს ბნელისა და ნათელის ძალებს. ამრიგად, ბორტისა და კეთილის საწყისიც მუსიკაშია, როგორც „დიდი ერთის“ ორ პოლუსად გაყოფისა და სხვადასხვა მხრით წარმართული ენერჯის შედეგი. ლუბუვეს მოძღვრების მიხედვით, სრულყოფილ მუსიკას თავისი საკუთარი მიზეზი აქვს. იგი წარმოიშობა წონასწორობისაგან, რაც თავის მხრივ წარმოიშობა სიმართლისგან, სიმართლე კი სამყაროს აზრისაგან. ამიტომ მუსიკის შესახებ საუბარი ისეთ ადამიანთან შეიძლება, რომელიც სწვდება სამყაროს აზრს. ამას მხოლოდ ფაუსტური ტიპი ახერხებს, ყოველ შემთხვევაში, სწორედ იგი მიისწრაფვის იქითკენ და, ვინაიდან, ჰესეს აზრით, სამყაროს უდიდესი

საიდუმლოება მხოლოდ მუსიკით იხსნება, ბუნებრივია, რომ თანამედროვე ფაუსტიც ამ სფეროში მოღვაწეობს.

ჰესე მიჰყვება უახლესი პერიოდის ბურჟუაზიულ მწერლობაში დამკვიდრებულ ჩვეულებას და თანამედროვეობის გააზრებისათვის რეტროსპექტიულად იყენებს სხვადასხვა ეპოქის შეხედულებებს. სახელდობრ, იგი ირჩევს უძველესი, კონფუციის ხანის, ჩინურ თვალსაზრისს მუსიკის შესახებ, რომელსაც გადმოგვცემს ლუ ბუ ვეს მუსიკალური კონცეფციის სახით. ცნობილი ჩინელი მწერალი და მეცნიერი გომოუო თავის წიგნში „ბრინჯაოს ხანა“¹ განიხილავს კონფუციის მოწაფის გინსუნ ნიცზის თეორიას მუსიკის შესახებ. როგორც ჩანს, ჰესე კარგად იცნობდა კონფუციელების შეხედულებებს ხელოვნების ამ „უმალლესი დარგის“ შესახებ, რომელიც მაშინაც გაგებული იყო, როგორც უენაესი ერთიანობა. კონფუციისა და მისი მოწაფეების, კერძოდ, გინსუნ ნიცზის მიხედვით, მუსიკა ცისა და დედამიწის ურთიერთობისაგან წარმოიშობა. ზეცა მოვლენებს ქმნის, დედამიწა კი — საგნებს. მიწის სუნთქვა ქვემოდან ზევით აღის, ზეცისა ზევიდან ქვევით ეშვება. ისინი საღდაც ხედებიან ერთმანეთს და ქმნიან მუსიკას. ამრიგად, გინსუნ ნიცზის შეხედულებით, მუსიკა წარმოიშობა დიად საწყისში და გამოხატავს ყველაფერს, რაც ალტაცებას იწვევს. მისი აზრით, მთელი სამყარო უზარმაზარი დარბაზია, მუსიკითა და მხიარულებით აღსავსე. მუსიკის ძალით ცა და დედამიწა ბედნიერად შეთანხმებულნი მოქმედებენ და მათი ენერჯიაც უფრო ჰარმონიულად ვლინდება. მუსიკა თბილი ჰაერით ეფინება დედამიწას და გავლენას ახდენს საგნებზე, კვებავს მათ, მცენარეები და ხეები უხვად ხარობენ, იზრდებიან და იფურჩქნებიან ყლორტები, კვირტები, მხეცები და ფრინველები უფრო მხიარულნი ხდებიან; მათ ეზრდებათ რქები და ბეწვეული, მწერები გამოცოცხლებიან მზის სხივებზე, ფრინველები კვერცხებს ჩეკენ, ცხო-

¹ Го м о ж о, Бронзовый век, Москва, 1959.

ველები შეჯვარდებიან და აჩენენ შთამომავლებს... და ყოველივე ეს მუსიკის ძალას უნდა მიეწეროს.

როგორც გო მოჟო წერს, გინსუნ ნი ცზის ტრაქტატის „იუეცზის“ დღემდე შემონახული ფრაგმენტებიდან ვიგებთ, რომ იუ ე—მუსიკა და ლ ე—სიხარული ერთგვაროვანი ანუ იგივეობითი ცნებებია, იუ ეს ცნებაში, ე. ი. მუსიკაში, იგულისხმება პოეზია, ცეკვა, ფერწერა, გრაფიურა, არქიტექტურა და ნატიფი ხელოვნების ყველა დარგი, მასასადამე, ფართო გაგებით — ყ ვ ე ლ ა ფ ე რ ი, როგორც დ ი ა დ ი ე რ თ ი. კონფუციელების თვალსაზრისით, განათლება იწყება პოეზიით და მთავრდება მუსიკით. მეტიც, მუსიკა პოლიტიკასაც გამოხატავს და სახელმწიფოს მართვის სისტემასაც. თუ სახელმწიფოს ს ი მ ა რ თ ლ ე მართავს, მუსიკა ზ ე ც ი უ რ ი ა, ხოლო თუ უ ს ა მ ა რ თ ლ ო ბ ა, პირიქით, მუსიკაც ქ ვ ე ნ ა ანუ მ ი წ ი უ რ ი ა. როგორცია ხელმწიფე, ისეთია მუსიკა. სადაც ხელმწიფე მდაბალი ბუნებისაა, იქ მელოდიები აჩქარებულია და მალე ქრება, მაგრამ, სადაც ხელმწიფე დიდსულოვანია, მელოდიებიც წყნარია და წონასწორი. „როცა ქვეყნად წესრიგია გამეფებული, — წერს გინსუნ ნი ცზი, — მელოდიაც მშვიდია და სიხარულის მომგვრელი, ხოლო როცა უწესრიგობაა, მელოდიებშიც უკმაყოფილებისა და ბრაზის ნოტები ჩნდება. თუ სახელმწიფო დაღუპვის გზას ადგას, სევდიან მუსიკას ქმნის, ხოლო თუ აღორძინებას განიცდის — მხიარულს“. „ამრიგად, — ასკენის იგი, — არსებობს კავშირი მელოდიებსა და სახელმწიფოს მართვის სისტემას შორის“.

გინსუნ ნი ცზის შეხედულებით, მუსიკა სულიერი შემოქმედების ლირიკული სახეა. იგი ადამიანის შინაგან ცხოვრებას ეხება. მისი აზრით, მუსიკა ყვაილია, რომელიც ადამიანის შინაგან სულიერ ცხოვრებაში იშლება. მისი ყოველგვარი მოდულაციაც ადამიანის სულში იბადება. მაგრამ ამით მუსიკა კი არ სწყდება გარეშე სამყაროს, არამედ, პირიქით, ამაღლებულად გამოსახავს მას. მართალია, მუსიკა ადამიანის სულში იბადება, მაგრამ სულზე საგნები ახდენენ გავლენას; ეს გავლენა ვლინდება ბგერებში, ბგერების ცვალებადობა ქმნის ხმის მოდულიზაციას, ხოლო ხმის მოდულიზაციის ჰარმონიულობა გამოიხატება მელოდიაში.

გ ინ ს უ ნ ნ ი ც ზ ი ს აზრით, „როცა ადამიანი ღრმად სწვდება მუსიკას და მას შეუფარდებს თავის გრძნობებს, გული ხდება მშვიდი, მართალი, ნაზი და გულწრფელი; ხოლო როცა გული მშვიდი, მართალი, ნაზი და გულწრფელია, მაშინ მოდის მასთან მხიარულებაც“, ანდა, „როცა პრინციპები აწესრიგებენ სურვილებს, ჩნდება სიხალისე“¹.

3. ჰ ე ს ე გასაოცარი სიზუსტით მიჰყვება კონფუციელთა ამ შეხედულებებს და ისევ ლუ ბუ ვეს სახით ამტკიცებს, რომ მუსიკა მხოლოდ ცისა და ქვეყნის ჰარმონიას ეყრდნობა. იგი ნათელისა და ბნელის შეხამებაა (Übereinstimmung). ახლა კი ეს ჰარმონია ხშირად ირღვევა. დანგრეული სახელმწიფოები და დასაღუპად მომწიფებული ხალხებიც ქმნიან მუსიკას, მაგრამ არა მ ხ ი ა რ უ ლ ს, არამედ ს ე ვ დ ი ა ნ ს, რაც მაჟორულ ბგერებში გამოიხატება. რაც უფრო ხმაურიანი (rauschend) მუსიკა, მით უფრო მელანქოლიურია იგი. ეს იმავე დროს მუსიკის დაღუპვის ნიშანია. ამრიგად, ჰ ე ს ე ს თანახმად, თანამედროვე ბურჟუაზიული ევროპის დეკადანსი გამოიხატება მოდერნისტ-კომპოზიტორთა „ხმაურიან მუსიკაში“. ასეთი კომპოზიტორები ეძებენ ახალ, უცნაურ ბგერებს და არღვევენ ზომას, რიტმს, ცდილობენ გადააჭარბონ ერთმანეთს და ქმნიან „დემონურ მუსიკას“ (Zaubermusik), რაც თავისთავად სპობს მელოდიურობას და დოდეკაფონიურ ხმაურში განიცდის აგონიას.

ჰ ე ს ე ც, კონფუციელთა მსგავსად, განაზოგადებს ამ ფაქტს: კარგად მოწესრიგებულ სახელმწიფოში, — ამტკიცებს იგი, — მუსიკაც მელოდიურია და ხალისიანი; მთავრობაც ზომიერია და წონასწორობის დამცველი, ხოლო შფოთიანი ეპოქის მუსიკა ბრაზმორეულია (grimmig), მთავრობა კი — მერყევი, ისევე როგორც დაცემული სახელმწიფოს მუსიკა სანტიმენტალურია და სევდიანი, ხოლო, მთავრობა — დაშინებული.

ბულბულის მეტაფიზიკა. უძველეს ხანაში მუსიკა, ცეკვის მსგავსად, წარმოადგენდა მაგიის ლეგიტიმურ საშუა-

¹ Г о м о ж о, Бронзовый век, Москва, 1959.

ლებას. ეს მისწერი ბუნება დიდხანს შერჩა მას და ბოლოს გლასპერლენშპილში განსახიერდა. ჰესე წერს, რომ ბ ა ს ტ ი ა ნ პ ე რ ო მ შექმნა პირველად გლასპერლენშპილის ნამდვილი სისტემა. მან გააყეთა ჩარჩო, გასკიმა თორმეტი მავთული და ჩამოაცვა სხვადასხვა ზომის, ფერისა და ფორმის ბროლი. მავთული წარმოიდგენდა ნოტების ხაზებს, ხოლო ბროლი სანოტო ნიშნებს. მათი უსაზღვრო კომბინაციები ქმნიდა მუსიკალურ ვარიაციებს. სწორედ ესაა *Glasperlenspiel*, — წერს, ჰესე. როგორც ჩანს, აქ მან, თომას მანის მსგავსად, ა. შონბერგი გამოიყენა, რომელიც სწორედ თორმეტი ბგერის დოდეკაფონიურ ვარიაციებს ქმნიდა. ჰესემ გაიზიარა თანამედროვეთა შეხედულებანი მუსიკისა და მათემატიკის მკვიდრო კავშირის შესახებ. მისი აზრით, გამოარკვია, რომ მუსიკალური რიტმი ფიზიკურ-მათემატიკურ ფორმულებში ვლინდება და უკავშირდება ფილოლოგიას. გლასპერლენშპილის ორდენის წევრებს უნდოდათ ისეთი ანბანი შეექმნათ, რაც ახალ სულიერ განცდებს გადმოსცემდა. ეს უნდა ყოფილიყო *Lingua Sacri*—ღვთაებრივი ენა, ანუ საერთაშორისო იეროგლიფური მეტყველება, რომელიც, ძველი ჩინური დამწერლობის მსგავსად, შეძლებდა გრაფიკულად გამოეხატა აზრი, თანაც რთულ, მაგრამ ინდივიდუალური ფანტაზიისა და გამომგონებლობის შესაფერ ფორმაში, რაც მსოფლიოს ყველა სწავლულათვის უნდა ყოფილიყო გასაგები. კნეჰტის თქმით, ასეთი ცდა მოახდინა შვეიცარიელმა მუსიკოსმა და მათემატიკოსმა იოკულატორ ბასილიესმა, რომლის აზრით, ასეთ ღვთაებრივ მეტყველებაში ერთიანდება მუსიკა და მათემატიკა, რაც „გლასპერლენშპილის“ სუბლიმურ კულტს ანუ მის მუსიკალურ *Unio Mistica*-ს წარმოადგენს. ამასთანავე *Universitas Literarum*-ის ერთმანეთისაგან გათიშული ნაწილების კვლავ გაერთიანება გლასპერლენშპილში ქმნის მოდერნისტული მუსიკის სულიერ მოზიკას, რასაც ასე თავგამოდებით იცავენ იოსებ კნეჰტი.

გლასპერლენშპილი საფუძველშივე წარმოადგენს ფუგას, რომლის ურიცხვი ვარიაციები ქმნის მუსიკის უსაზღვრო შესაძლებლობებს. ეს იმავე დროს ფაუსტური მისწრაფებაა

სრულყოფისკენ. იგი იმორჩილებს ბუნების საიდუმლოებებსა და „ასტრონომიულ კონფიგურაციებს“, მალდება ყველაფერზე, უარყოფს ფორმებსა და სურათებს, სიმრავლეს, აგრეთვე სახეებისა და თავისთავში აერთებს ყველაფერს, როგორც ღმერთი. ამრიგად, გლასპერლენშპილის მუსიკა გზაა ღმერთისაკენ. იგი აღწევს მოვლენათა სამყაროს ღვთაებრივ ერთიანობას და, როგორც ასეთი, რელიგიასთანაა დაკავშირებული.

გლასპერლენშპილი თავისშივე გულისხმობს მეცნიერებას და ხელოვნებას. იგი მიისწრაფვის სრულყოფისკენ, წმიდა ყოფიერებაში განხორციელებული რეალობისკენ. ეს არის გზა შესაძლებლობიდან სინამდვილისკენ, ქმედობიდან (Werden) ყოფნისკენ (Sein).

ასეთ იდეებს გამოხატავს ჰესეს ოსებ კნეპტი, რომელმაც გლასპერლენშპილის ორდენში Ludi Magister-ის ტიტულს მიაღწია. მას ბავშვობიდანვე იტაცებდა მუსიკა და დიდი ნიჭიც აღმოაჩნდა ამ მხრივ. რამდენადაც ჰესეს აზრით, მუსიკა თავისი ბუნებით დემონურია, იგი წერს კნეპტის შესახებ, რომ, „როგორც ყოველ მნიშვნელოვან ადამიანს, მასაც ჰქონდა თავისი დემონიუმი და თავისი Amor fati“. კნეპტი, ჰესეს კონცეფციით, დემონური პიროვნებაა. მართალია, მას პირობა არ შეუკრავს ბოროტ სულთან, მაგრამ, როგორც მუსიკოსი, თავის თავშივე ატარებს დემონურს. იგი დაბადებიდანვეა ეშმაკთან წილნაყარი. როგორც ადამიანი, რომელსაც თან დაჰყვება მუსიკალური ნიჭი. მასწავლებელი მას ბავშვობიდანვე უნერგავს აზრს ბგერებისა და გეომეტრიული ფიგურების მაგიური ურთიერთობის შესახებ, ასწავლის წინააღმდეგობათა ერთში გაერთიანების კანონს, უხსნის, რომ სრულყოფისკენ მიმავალი ადამიანი მუდამ გზად არის (Unterwegs) და კნეპტშიც თავიდანვე ყალიბდება ეს ფაუსტური მისწრაფება სრულყოფისა და მთლიანობისაკენ. იგი ყოველ ნაბიჯზე ხვდება წინააღმდეგობებს. ერთი და იგივე შეიძლება ამასაც ნიშნავდეს და იმასაც, ასეც იყოს და ისეც. ისტორია შეიძლება განვიხილოთ როგორც წინ, ისე უკუ სვლა. ამ წინააღმდეგობებში გახლართული კნეპტი ვერ პოულობს ქემმარიტებას. მასწავლებელი უხნის მას, ისევე როგორც მეფისტოფელი

უხსნიდა ფაუსტს, რომ სრულყოფილი ქვეშაობების ძიება უაზროა, ამას შენი საკუთარი მეობის სრულქმნა გერჩივნოსო (Vervollkommung deiner Selbst). მისი აზრით, ღვთაებრივი თვით ადამიანშია და არა სხვათა მოძღვრებებსა და წიგნებში. ასეთ პრობლემებში გასარკვევად იოსები კითხულობს კანტს. ლ ა ი ბ ნ ი ც ს, რომანტიკოსებს; ყველაზე უფრო კი ჰეგელს. იგი შედის გლასპერლენშპილის ელიტა ორდენში, რომელიც სადღაც, სიმბოლურ კასტალიენშია დაარსებული. ეს კასტალიენი გეოგრაფიულად არსად არ არის, მაგრამ იმავე დროს არის კიდევ, როგორც შესაძლებლობა. გლასპერლენშპილის ორდენის სრულიად მოწყვეტილია გარემოს, საზოგადოებას და განცალკევებით არსებობს. მას თავისი შინაგანი სახელმწიფოებრივი არსებობა აქვს და ცხოვრებისაგან გათავისუფლებულ, წმიდა ხელოვნების კუნძულს წარმოადგენს. იოსების მეგობარი პლინიო დესინიორი უარს ამბობს გახდეს ამ ორდენის წევრი. მას ურჩევნია გავიდეს ცხოვრებაში და თავისი ადგილი ნახოს საზოგადოებრივ ურთიერთობებში. იოსები კი განმარტოებულ რჩეულთა ორდენში შედის და კარჩაკეტილი ხელოვანის ცხოვრებას იწყებს. აქ ერთმანეთს უპირისპირდება ორი ფაუსტური ტიპი: დესინიორი, რომელიც გოეთეს ფაუსტივით სამყაროში ეძებს თავის თავს, და იოსებ კნეპტი, რომელიც, მოდერნისტული ფაუსტების მსგავსად, სამყაროს თავისივე თავში ხედავს. ამასვე ადასტურებს იოსების მსჯელობა ფაუსტურ ტიპებზე, რომელნიც, მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, აფრაამებულ ხომალდებს დააქროლებენ ცხოვრებისა და მეცნიერების ზღვებში და ბოლოს კატასტროფას განიცდიან. იოსების აზრით, ასეთი უსაზომო მისწრაფება შეუცნობისა და შეუძლებლის მხარეში ფაუსტური დონკიხოტობის ანუ დილეტანტიზმის გამოხატულებაა. „თვითონ ფაუსტი პროტოტიპია გენიალური დილეტანტიზმისა და საკუთარი ტრაგედიის მიზეზი“, — ამბობს იოსები. მას ურჩევნია „თვითგანსაზღვრა“ (Selbstbestimmung) პიროვნების, ინდივიდის, როგორც ენტელექტის გარდამავალი ფორმის, შესწავლა. იგი ავითარებს რეინკარნაციის იდეას. მისი აზრით, ყოველი თაობა გაივლის განვითარების განსაზღვრულ საფეხურებს, მიაღწევს

აყვავების პერიოდს, რომელიც თავისშივე შეიცავს დეკადანსის ნიშნებს, შემდეგ დაბლა ეშვება, ირღვევა და იღუპება, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ ითქვიფება ა რ ა ფ ე რ შ ი. იგი ამის შემდეგაც რჩება „ნამსხვრევებად, რომელთაგანაც შეიძლება კვლავ აღდგეს რამე“. ეს არის მარადიული ცვალებადობა ერთისა (Ein) და მრავლის (All), რიტმული ჩასუნთქვა (ein...) და ამოსუნთქვა (aus..). იოსები ცდილობს დაადგინოს კავშირი კერძოსა და ზოგადს შორის, ერთმანეთს შეუფარდოს ფერები და ბგერები. იგი სწავლობს მათემატიკას, ჩინურ ენას, მისნობას, ძველ აღმოსავლურ კულტურას. უძველეს მათიანეებში მას ხშირად ხვდება ქ ე ბ ა მ უ ს ი კ ი ს ა, როგორც ყოველგვარი წესრიგის, ჩვეულებების, მშვენიერების და ჯანმრთელობის პირველწყაროსი. იგი თვით აღწევს თავის შინაგან სამყაროს კომპლექსს და თავისშივე ქმნის მუსიკალურ აბსტრაქციებს. მას აქვს საკუთარი მუსიკალური მიკროკოსმოსი. მაგრამ გარემო მაინც უტევს მის „აბსოლუტურ თავისთავადობას“. იოსები უსმენს სულისმოდღვარ იაკობის კრიტიკულ სიტყვებს, მიმართულს გლასპერლენშპილის ორდენის წინააღმდეგ. იაკობის აზრით, გლასპერლენშპილი ახდენს ისტორიის დესტილაციას, რადგან მისი წევრები ფიქრობენ, რომ ისტორია მოიცავს მხოლოდ სულისა და ხელოვნების სფეროს. მათი სისხლნაკლული მოძღვრება მოწყვეტილია სინამდვილეს. ისინი ისე უყურებენ ისტორიას, როგორც მათემატიკოსები თავიანთ საგანს, სადაც მხოლოდ კანონებია და ფორმულები. არც აინტერესებთ სინამდვილე, სიკეთე, ბოროტება; არც გუშინ და არც ხვალ. მათი სფეროა მხოლოდ მათემატიკური აწმყოს მარადიული სიბრტყე და მეტყველების ალქიმია. მამა იაკობის აზრით, მარტო მეცნიერებით გატაცება სასაცილო მდგომარეობაში აგდებს ისეთ ადამიანსაც კი, როგორიც ფაუსტია. „მართალია, ჩვენ ყველას გვიყვარს მეცნიერება, — ამბობს იგი, — რომელსაც ვემსახურებით, მაგრამ ეს არ გვიცავს ანგარების, მანკიერების და სასაცილო მდგომარეობაში ჩავარდნისაგან“. ამ საშიშროების ლიტერატურულ პოპულარიზაციას ფაუსტი წარმოადგენსო, — დასძენს იგი.

ვიზნას ღიმილი. მამა იაკობის აზრით, ყოველ მეცნიერებაში იმალება Diabolus, კერძოდ, გლასპერლენშპილ-შიც, მაგრამ ამის გამო ადამიანი vata activa-დან vita contemplativa-ში კი არ უნდა გაიქცეს, არამედ ორივე ერთმანეთს შეუხანაცვლოს და მ უ ლ ა მ გ ზ ა დ ი ყ ო ს. ეს „მუდამ გზად-ყოფნის“ პრინციპი მარადიული განვითარების თავისებური გამოხატულებაა. იოსებ კნეპტს სურს ამ მდგომარეობის „სრულიად ზემატერიულად ეზოტერულ მუსიკაში“ გამოხატვა. მისი კონფუციური აზრით, ასეთი მუსიკა, უპირველესად ყოვლისა, მ ხ ი ა რ უ ლ ი უნდა იყოს, რადგან მხიარულება (Heiterkeit) ხელოვნების უმაღლესი მიზანი. ის არის უზენაესი შემეცნება და სიყვარული, დადასტურება ყოველგვარი სინამდვილისა და მუდამ ფხიზლად დგომა უფსკრულის წინაშე. დასასრულ, ეს არის მშვენიერების საიდუმლოება და ხელოვნების სუბსტანცია.

პოეტი, რომელიც მ ხ ი ა რ უ ლ ს ა და ს ა შ ი ნ ე ლ ს ადიდებს თავისი ლექსების საცეკვაო რიტმში, სინათლის მომტანია, სიხარულისა და სიწმიდის მქადაგებელი, მაშინაც კი, როცა ცრემლებსა და ტკივილებით სავსე დაძაბულობას იწვევს. კნეპტის აზრით, მხიარულება კი არ გამოორიცხავს ტანჯვასა და ტკივილს, პირიქით, გულისხმობს მათ, როგორც საშუალებას. ლექსები, რომელნიც ჩვენს აღტაცებას იწვევენ, შექმნილია სევდიანი მ ა რ ტ ო ხ ე ლ ი ს (Einsamer) მიერ, ხოლო მუსიკა აღსავესა „სასოწარკვეთილ მეოცნებეთა“ შთაგონებით, რომელთაც წილი უდევთ ღვთაებრივ მხიარულებაში. ასეთი ნაწარმოებები ჩვენში იწვევენ არა მარტო ტანჯვას ან კრძალვას, არამედ ქმნიან „წმიდა სინათლის წვეთს მარადიული მხიარულებისა“. სადაც არ უნდა ეძებდეს შემოქმედი მასალას, რელიგიაში, მითებში თუ კოსმოგონიაში, მისი უმაღლესი და უკანასკნელი მიზანია მ ხ ი ა რ უ ლ ე ბ ა. ამიტომაც, რომ სევდიანი ლექსიც სულიერ ხალისს იწვევს ჩვენში.

აქ კნეპტი მიმართავს ინდური ტომების მაგალითს, რომელთა შორის ტანჯვისა და ათასგვარი უბედურების შემდეგ მაინც სიხალისე და მხიარულება სუფევს. მითებში ყველაფერი შ ი ვ ა ს კ ე ნ მიდის, მწუხარების, უბედურების, ნგრევისა და და-

ღუპვისაკენ, მაგრამ ბოლოს მაინც ვიშნას ღვთაებრივი ღიმილი და ოცნება ქმნის იმედით სავსე, გასხვიოსნებულ ქვეყანას. ისტორიის უდიდესი საოცრება ის არის, რომ ხალხმა, რომელმაც განვლო ამდენი ტანჯვა-წამება, შეიცნო მსოფლიოს შემადარწუნებელი საშინელება და მწუხარება, გაიგო, რას ნიშნავს ბედისწერის ჩარხის უკულმა ტრიალი, ნახა იავაყოფა ყოველივე შექმნილისა, შეიცნო სიხარბე და დემონურობა ადამიანებისა, მაინც შეინარჩუნა ლტოლვა სიწმიდისა და ჰარმონიისკენ, იპოვა ხალისიანი განტოლება (herrliche Gleichnis) შექმნილის მშვენიერებასა და ტრაგიკულობას შორის. ბოროტისა და კეთილის ეს განტოლება, რომელიც წონასწორობას ქმნის და ინარჩუნებს ხალისს, იგივეა, რაც ვაჟა-ფშაველას ავისა და კარგის ერთობლიობა, რომლის საბოლოო ჯამი მაინც ის არის, რომ ქვეყანა „სიტურფით ჰყვავის“.

კნექტი ერთმანეთს უპირისპირებს ორ ღვთაებას: შივას, რომელიც ცეკვავს ქვეყნის ნანგრევთა შორის და ვიშნას, რომელიც გასხვიოსნებული წიქს ამ ნანგრევებში და თავისივე ოცნებებისაგან ქმნის ახალ ქვეყანას. არსებობის საოცრება იმაშია, რომ კაცობრიობა, ასეთი ტრაგიკული მდგომარეობის მიუხედავად, არ კარგავს ხალისსა და იმედს.

ჰესე თანდათან ძლევს დასავლეთის დასასრულის ნიჰილისტურ თეორიას და იმედით შეჰყურებს მომავალს. კაცობრიობის მწუხარებით სავსე თვალეებში ის ხედავს ხალისიან ნაპერწკალს, ელვას, რომელმაც უნდა გაჰკრას ბნელს და გამოაჩინოს ტანჯული ადამიანის მომღიმარი სახე. ამ აზრს ემსახურება გლასპერლენშპილიც, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს ჰემმარიტებისა და მშვენიერების კულტს და არ კარგავს სიხალისეს, რასაც გამოხატავს მუსიკა. გლასპერლენშპილი ისეა სავსე სიხალისით, როგორც მწიფე ნაყოფი წვენით. იგი თავისშივე გულისხმობს მხიარულებას და სწორედ ამაშია გამირობა საზეიმო მსხვერპლშეწირვისა.

ჰესეს აზრით, ამას მხოლოდ ისეთი ძლიერი ადამიანები შეძლებენ: რომელთა თვალეებაცავსებს ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა, ხოლო ყურებს ღვთაებრივი მუსიკა. ჯადოსნური ბგერების

ჰარმონია და სამყაროს სრული უსასრულობა იწვევს სულიერ სიმტკიცეს და ქმნის ძალას, რომელიც ძლევს ამქვეყნიურ ამოებებს. ასეთივე ფიქრებში გართული ვაჟა ფანდურს ჩამოიღებდა. ახედავდა ვარსკვლავებით მოჭედილ ზეცას და ვაჟაკურ სიმღერას დაამღერებდა. კნეპტი კი როიალს მიუჯდებოდა, პურჩელის სონატას უკრავს და ცისა და ქვეყნის ჰარმონიას ქმნის. წყნარი და ხავერდოვანი მელოდების შინაგანი საცეკვაო რიტმი მტკიცედ და მხიარულად მიედინება დროისა და წარმავლობის არაფრობაში (durch das Nichts der Zeit und Vergänglichkeit). როგორც ვაჟას ქოხი იქცა უზარმაზარ გაჩირადნებულ დარბაზად იმ სიმბოლო-ქალის შემოსვლის შემდეგ. ასევე კნეპტის მუსიკით სავსე ოთახიც უსაზღვროდ ფართოვდება და ბოლოს მთელ სამყაროდ იქცევა. ასეთ ხალისიან ცეკვას „ისტორიის ნანგრევთა შორის“ ეწოდება გლასპერლენშპილი.

ჰესესეს ნაწარმოები მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში იწერებოდა. ევროპის დიდი ნაწილი ნანგრევებად იყო ქცეული. ბურჟუაზიული ჰუმანიზმისა და ლიბერალიზმის კოშკები დაინგრა. სისხლმა წალეკა ხალხები და სახელმწიფოები. პიტლერელი ბარბაროსების თავაშვებულებამ მთელი კულტურული კაცობრიობა შეაძრწუნა. დაიმსხვრა ლიბერალური ინტელიგენციის იმედები და ოცნებები.

ომის დღეებში ამერიკელების მიერ ტოტალური დაბომბვის შედეგად მთლიანად ნანგრევებად ქცეულ კასელს მთიდან დაჰყურებდა ჰერკულესის უზარმაზარი ძეგლი. ეს იყო ერთადერთი ნაგებობა, რომელიც გადარჩა. მხოლოდ ჰერკულესის ძალა თუ გაუძლებდა ამ ბარბაროსულ ნგრევას. რკინაბეტონის ნებისყოფა უნდა გქონდეს, რომ ამას გაუძლო, — წერდა რემარკი. მაგრამ ყველას ხომ არ შეეძლო ჰქონოდა ასეთი გამძლეობა? ევროპის ბურჟუაზიული ინტელიგენციის დიდი ნაწილი გაიხიზნა მყუდრო ადგილებში და შიშით უყურებდა ხალხთა ამ გრანდიოზულ ტრაგედიას. რა იქნება შემდეგ? გადაურჩება თუ არა კაცობრიობა და კულტურა დემონების ამ თავაშვებულ თარეშს? ეს აზრი აწუხებდა ყველას, მათ შორის ჰერმან ჰესესაც.

მისი კნექტი კი ამ დროს გლასპერლენშპილის ორდენის განმარტოებულ კუნძულზე ცხოვრობს და, ყველაფერს მოწყვეტილი, ერთობა მუსიკის შინაგანი რიტმით. იგი ყველაფერს ერთში — გლასპერლენშპილში აერთიანებს და ქმნის ისეთ მუსიკას, რომელშიც მოთენთილი ადამიანის მწუხარებით საესე სული პირზე ვიწმინსებური ღიმილით გაივლის ნანგრევთა შორის. თვითონ კნექტი ამას „ცეცხლში ცეკვას“ უწოდებს და ამით განსაზღვრავს გლასპერლენშპილის ორდენის ამოცანას. გრანდიოზულ მსოფლიო მოვლენათა მიუხედავად, ინტელექტისა და სულის ამ კარჩაკეტილ კასტას არ სურს რამე კავშირი ჰქონდეს გარემოსთან. მთელი სამყარო მის წევრთათვის შემოიფარგლება მოგონილი კასტილიენით, რომელსაც თვითონ კნექტი „სულის პატარა სახელმწიფოს“ უწოდებს. მაგრამ ამ პატარა სახელმწიფოს დამოუკიდებლობას მაინც ემუქრება ორი ძალა: გარეგანი — საზოგადოება, ომი, ცხოვრება, სინამდვილე და შინაგანი — იქვი: ნუთუ შესაძლებელია ასეთი მსოფლიო კატასტროფის დროს განცალკევებულად იჯდე და არაფერზე ფიქრობდე, გარდა მუსიკისა? იოსებ კნექტი თვითონაც გრძნობს ამ შეუსაბამობას. მისი ხალხის ტრაგიკული აგონია მოუხმობს მას გაარღვიოს ეს ჰერმეტიულად დახშული სულის კიდობანი და გაივდეს სამოქმედოდ. ცხოვრებისა და მეგობრების ზეგავლენით იგი თანდათან შორდება „სულის არისტოკრატების“ კასტას და ცდილობს საზოგადოებაში გასვლას. ეს ჯერ „სულიერი ცხოვრების“ პრინციპის დარღვევად ეჩვენება, მაგრამ შემდეგ სულ უფრო უმტკიცდება რწმენა, რომ მხოლოდ ხალხისა და ჭეშმარიტებისადმი სამსახური აძლევს აზრს ადამიანურ არსებობას. „სული მხოლოდ მაშინაა ღირსეული, თუკი ის ჭეშმარიტებას ემსახურება“, — ამბობს იგი. გლასპერლენშპილს ის ახლა ძვირფას, მაგრამ უსარგებლო სათამაშოს უწოდებს, შესანიშნავ ნივთს, რომელიც ადვილად იმსხვრევა. იგი წყვეტს კავშირს ამ ორდენთან, რადგან „არ შეუძლია დღედაღამ ისეთი რამის შესაქმნელად იმუშაოს, რაც სულის ერთი შებერვით ქრება და არაფერდება“. ამიტომ აღადგინა მან კონტაქტი გარემოსთან, საზოგადოებასთან, რომ რაიმე სასარგებლო გააკეთოს. მართალია, მას ბევრი არაფერი შეუ-

ძლია, მაგრამ ის ანუგეშებს, რომ ერთ ადამიანს მაინც აღზრდის მომავლისათვის. ეს ერთი ადამიანი იქნება მისი იუსტუს ფაუსტუსი, მისი ევფორიონი.

ჰ. ჰ. ე. ს. ე. ს. გამოყვანილი ჰყავს ნიჭიერი ბავშვი ტიტო, რომელიც მომავლის იდეალის შენარჩუნებას გამოხატავს. კნეპტი მისი მასწავლებელია. მას სწამს, რომ, თუკი მოწაფისგან რამე გამოვიდა, მაშასადამე, კაცობრიობა გადარჩება და მომავლის იმედს იქონიებს. ამ აზრს ემსახურება ნაწარმოების ალეგორიული ფინალი: წარსულის კულტურის კომპლექსური სახე — კნეპტი და მომავლის იმედი — მოწაფე ტიტო, ტბის (ცხოვრების) ტალღებში შესცურავენ. მოწაფე მისდევს თავის ჩრდილს და, ამით გართული, სულ უფრო ღრმად შედის ტბაში. შეშინებული კნეპტი მიჰყვება მას და სუსტი ჰკლავებით ცდილობს დაეწიოს თავის აღზრდილსა და იმედს; შიშობს კიდევ არ დაეხრჩოს, მაგრამ ბავშვი აღწევს მეორე ნაპირს. გახარებული კნეპტი ხედავს ამას, მაგრამ თვითონ ვეღარ უმკლავდება ტალღებს და პირზე ღიმილით ეშვება ფსკერისკენ.

მასწავლებლის დაღუპვა ბევრ რამეს ავალესო მის მოწაფეს, — ასკენის ავტორი. ბავშვმა გასცურა! იმედი არის! — გვეუბნება მოხუცი ჰერმან ჰ. ე. ს. თავის უკანასკნელ ნაწარმოებში, თუმცა ჟან-კრისტოფით არც მან იცის რა იქნება მომავალში ან რას გააკეთებს მისი მოწაფე და მემკვიდრე.

კნეპტი ხშირად ამბობდა, რომ მისი ცხოვრების გზა ელიპსურია, სპირალისებური; იგი ყველაფერს აერთიანებს მწვერვალისაკენ და თვითონაც მიჰყვება კაცობრიობის ამ მარადიულ ზესწრაფვას. მართალია, ის იღუპება, მაგრამ იმედი განაგრძობს წინსვლას და აღწევს მეორე ნაპირს. ახალმა თაობამ უნდა გადაწყვიტოს, როგორი იქნება ცხოვრება იმ ნაპირზე. თვითონ ჰ. ე. ს. ე. ს. კი უკვე აღარ შეუძლია ამის წარმოდგენა. მართალია, მისი კნეპტი ვიშნასებურად ღიმბორეული იღუპება ცხოვრების ტალღებში, მაგრამ მაინც იღუპება და, ვინ იცის, რას მოიტანს მისი აღზრდილი მოწაფის ცხოვრება მეორე ნაპირზე.

მოხუც ჰ. ე. ს. ე. ს. უნდა დაიჯეროს, რომ ბოროტ შიგვას მიერ დატოვებული ნანგრევებიდან კეთილი ვიშნა ისევ შექმნის ღიმილითა და ოცნებით გასხივოსნებულ ქვეყანას.

შესამე არაფერი. ამით თავდება ჰერმან ჰესეს უკანასკნელი დიდი რომანი, მაგრამ იგი არ წყვეტს თხრობას იოსებ კნეჰტის სულიერი ცხოვრების შესახებ. ჟანრული მისტიფიკაციის ცნობილი მეთოდის გამოყენებით ჰესე აქვეყნებს კნეჰტის ნაწარმოებებს—ლექსებსა და მოთხრობებს, რაც თითქოს ხელნაწერების სახით დარჩა მას. კნეჰტის, ნამდვილად კი ჰესეს, ამ ნაწარმოებებში იგივე აზრებია განვითარებული, რასაც „გლასპერლენშპილში“ ვხვდებით. ასე მაგალითად, ლექსში „ჩივილი“ ჰესე წერს, რომ ჩვენ მუდამ გზად ვართ (stets sind wir Unterwegs), როგორც „სტუმრები ამა ქვეყნისა“. ადამიანთა ცხოვრება მას წარმოდგენილი აქვს როგორც „ფეერიული მოძრაობა არაფრის გარშემო“. ეს არაფერი თ. მანის მსგავსად, ჰესესთანაც სიცარიელეა, Niergendland-ი ანუ „არსად არსებული ქვეყანა“, როგორც მანისვე სიმბოლური კასტილიენი.

ლექსში „ანბანი“ ჰესე ისევ „გლასპერლენშპილის“ ემბლემატური ენის საკითხს უბრუნდება. ახალმა მაგიურმა ენამ სიმბოლოებით უნდა გამოხატოს აზრი და არა ანბანითა და სიტყვებით. მხოლოდ ასეთი ენა მისწვდება „ბრმა არარსებობის“ (des blinden Nichtseins) „პირველ დუმილს“ (Urschweigen).

ლექსში „სიზმარი“ ჰესე დაახლოებით იმავე აზრს ავითარებს, რასაც პ. ვალერის მეფისტოფელისა და მოწაფის საუბარი გამოხატავდა ცოდნის შესახებ. თუ იქ მეფისტოფელმა მოწაფეს აჩვენა ბიბლიოთეკა, რომელშიც თავმოყრილი იყო მსოფლიოში არსებული ყველა წიგნი, აქ კნეჰტი ასეთ „სამოთხის ბიბლიოთეკას“ სიზმარში ხელდავს. მილიონობით პერგამენტები და წიგნებია აქ ჩაწყობილი. „ცოდნას მოწყურებულმა“ კნეჰტმა დაავლო ერთ-ერთ მათგანს ხელი და წაიკითხა: „უკანასკნელი ნაბიჯის კვადრატული წრისათვის“ (Zur Zirkelquadratur des letzten Schrittes), მეორეზე ეწერა: „როგორ შექამა ადამმა ნაყოფი მეორე ხისა“. რომელი მეორე ხისაო? — გაუკვირდა კნეჰტს. ნუთუ მან იგემა ცხოვრების ხის ნაყოფი? ნუთუ ადამი უკვდავია? მესამე ოქროსვარაყიან ფოლიანტზე

ცისარტყელა ეხატა და ეწერა: „ფერებისა და ბგერების აზრობრივი შეხამება“ (Der Farben und der Töne Sinn-Entsprechung). ცნობარი იმის შესახებ, თუ რომელი ფერი და სპექტრი (Farbenbrechung) შეესაბამება ბგერათა ამა თუ იმ სახეს. ქორო მღერის ფერთა ბგერების ელვარების შესახებ. აქ, ამ წიგნში, მოცემულია პასუხი ყველა კითხვაზე, რასაც კნექტი ამაოდ ეძებდა მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე, ყოველგვარი ცოდნის მაგიური გასაღები, ის გასაღები, რომელიც ასე ხშირად გვხვდება ფაუსტურ პარადიგმებში და რომელიც ხსნის „სულის უსათუთეს ესენციას“ (die feinste Essenz des Geistes).

ფაუსტის პარადიგმა კნექტი ამ წიგნებში ამოიკითხავს ყველაფერს, რასაც მისი პროტოტიპი მეფისტოფელის მეშვეობით გებულობდა. მას შეუძლია სამყაროს მრავალი ათასეული წლების გამოცდილების გაგება. რამდენიმე საათში იგი ისე გაივლის კაცობრიობის ისტორიას, როგორც ბ ა ლ ზ ა კ ი ს რაფაელ დე ვალენტენი და ფ ლ ო ბ ე რ ი ს ანტონიო გალიონენ მას. ის ხედავს „აზრბატოვან (Sinnbildlicher) ფიგურების კალიედესკოპს“, სადაც ძველი და ახალი ცოდნა ხან ერთმანეთს ერთვის, ხან ისევ შორდება ან ახალ კომბინაციებში ერთიანდება. ამ საოცარ მოვლენებში გართული კნექტი (იგივე ფაუსტი) შენიშნავს, რომ მარტო არ არის. წიგნთასაცავში დგას ვილაც მოხუცი (მეფისტოფელი), როგორც ჩანს, არქივარიუსი. მოხუცი იღებს რიგრიგობით წიგნებს, შეუბერავს სულს სატიტულო წარწერებს, შემდეგ ხელს გადაუსვამს, ძველს წაშლის და ახალს აწერს. შინაარსი იგივე რჩება, წარწერები კი იცვლება. ასე იცვლება ყველაფერი ცხოვრებაში. ყველაფერი წარმავალია, ერთი და იმავეს ცვლა, ფუგა, ვარიაცია, ისევ ფუგა, ისევ ვარიაცია და ასე შემდეგ. როგორ ძლიერ ჰგავს ეს სცენა პ. ვ ა ლ ე რ ი ს „ფაუსტის“ იმ სცენას, როდესაც მეფისტოფელი და მოწაფე საუბრობენ „მსოფლიო ბიბლიოთეკის“ შესახებ! ჰ ე ს ე ს კნექტის აზრითაც, ყოველგვარი ცოდნა წარმავალია, სიბრძნე შედარებითი. ერთი ეპოქის ქეშმარიტებას ანგრევს, მეორე ეპოქისა და ცნობიერების ისტორია იესება ასეთი „მკვდარი ქეშმარიტებით“. ამას ჰ ე ს ე ს ამ რო-

მანში ბიბლიოთეკარის სახით მოვლენილი მეფისტოფელი ქადაგებს—ერთ დროს სიმბოლო ცოდნისა, ახლა კი მისი აბსოლუტური უარყოფა. ჰესეს აზრითაც ასე წარმავალია ყოველივე ფაუსტურ სულს არ შეუძლია მასში სრულყოფის მოპოვება, რადგან სრულყოფა გარკვეულობასა და მუდმივობას მოითხოვს. სრულყოფა იმიტომაც ასეთი, რომ ის უცვლელი იყოს. აქედან იბადება ჩვენთვის უკვე ცნობილი აზრი, რომ ფაუსტური ძიება უნდა წარმავლობის მიღმა იქნეს გადატანილი.

მოთხრობაში „ინდური ცხოვრება“ კნეჰტი სწორედ ასეთი წარმავლობისა და ცვალებადობის მიღმა მიდის, ტყეში, სადაც გამეშვებული იოგი ზის და არაფერს ამბობს, გარდა ერთი სიტყვისა: „მაია“. აქ დრო არ მოძრაობს. ყველაფერი გაქვევებულია — დროც და ცხოვრებაც. მოთხრობის გმირმა დაზამ, ფაუსტის მსგავსად, ცხოვრების დიდი გზა განვლო, ყველაფერი ნახა, გაიგო, გამოსცადა და ბოლოს შეიცნო, რომ „ეს ყველაფერი იყო არაფერი, არა, არაფერი კი არა, ეს იყო მაია“.

ის, რასაც ფილოსოფოსები და ფაუსტური პარადიგმების ავტორები არაფერს უწოდებენ აქ მაიაა — არარობა, უაზრობა, წარმავლობა ანუ გაარაფრება ყველაფრისა. ეს არაფერი ანუ მაია განსხვავდება წინა ორი არაფრისაგან. იგი უკვე მესამე არაფერია, რომელიც ანგარიშს უწევს ცნობიერების ნაკადის გამოცდილებას. იოგი ამბობს — ეს იყო არაფერიო — და, თითქოს შეცდა, იქვე ასწორებს, არა არაფერი კი არ იყო, არამედ — მაიაო, და დასძენს: „რადგან რჩებოდა მოგონება.“

ცნება მაიაა ჯერ კიდევ გასული საუკუნის მიწურულში გახდა პოპულარული დასავლეთის მწერლობაში, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც აქამ საკითხზე ოთხი სპეციალური ლექცია წაიკითხა ინდოელმა ფილოსოფოსმა ვივეკანანდმამ. ეს ლექციები წაიკითხულ იქნა 1896 წ. ლონდონში: 1. მაია და ილუზია, 2. მაია და ღმერთის ცნების ევოლუცია, 3. მაია და თავისუფლება, 4. აბსოლუტურისა და მოვლენათა სამყარო.

რომენროლანის განმარტებით, ეს სიტყვა ძველ ინდოეთში აღნიშნავდა ჯადოსნურ ილუზიას ან ბურუსს, რო-

მელიც ფარავს რეალობას. ახლანდელი მეცნიერული ტერმინებიდან მას შეესაბამება **შ ე ფ ა რ დ ე ბ ი თ ო ბ ა**. თვით ვ ი ვ ე კ ა ნ ა ნ დ ი ს აზრით, ტერმინ **მ ა ი ა ს** განსაზღვრა არ შეიძლება, რადგან ეს არის რაღაც „შუალედური მდგომარეობა აბსოლუტურ ყოფნასა და არყოფნას შორის“. ამიტომაცაა ის შეფარდებითი და, როგორც ასეთი, არ შეიძლება **ა რ ა ფ ე რ თ ა ნ** იქნეს გაიგივებული. **ჰ ე ს ე მ ა ც** ამიტომ გამოიჭნა **ა რ ა ფ რ ი ს** ორგვარი გაგება. თუ ექსისტენციალისტები არაფერს ყველაფრის შედეგად მიიჩნევდნენ, **ჰ ე ს ე მ** ცნებით მხოლოდ იმას აღნიშნავს, რაც ისტორიული განვითარების მანძილზე დავიწყებამს ეძლევა და აღარ შემოდის ადამიანის **უ შ უ ა ლ ო ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ე შ ი**. ამით არაფერი მაიას წინააღმდეგობად კი არ იქცევა, არამედ რჩება როგორც მისი ნაწილი. პირველი **ბ რ მ ა ა**, **მ ე ო რ ე ჰ რ ე ლ ი**. არაფერი იზიდავს ადამიანებს, რომელნიც ნატიფი გოგმანით ცეკვავენ მის გარშემო (*In sanften Tänzen um das Nichts*) და ბოლოს მსხვერპლადაც ეწირებიან. მათ შორის არის დაზაც, რომლის არაფრობა თავისშივე შეიცავს **ა რ ა ფ ე რ ს ანუ სიციარიელეს** ... *es war Leere in ihm*). დაზას ჰქონდა თავისი ბავშვობა, სიკბატუკე, ოცნება, სიყვარული; ჰქონდა იმედი და სასოწარკვეთა; გამოსცადა ვერაგობა, ღალატი; იყო ღარიბი და იყო მდიდარი, მწყემსიცა და მბრძანებელიც, მაგრამ ბოლოს, **ვ ა ლ ე რ ი ს ა** არ იყოს, ყველაფრის ჯამში გამოუვიდა არაფერი **ანუ მ ა ი ა**. დაზა მიხვდა ცხოვრების ამ „სიბრძნეს“. იოგმა მას ისევე აუხილა თვალი, როგორც **ვ ა ლ ე რ ი ს** ფაუსტს — მარტოობამ, რომელიც არსებობის მიღმა არსებობს. ფაუსტს უნდოდა მოშორებოდა თავის თავს. დაზასაც იგივე სურვილი აქვს. იგი იშორებს არსებობის ტვირთს და თავსაც უკეთ გრძნობს საკუთარ სიციარიელეში, რადგან თავისუფლდება ყველაფრისაგან, „რაც რამეს ჰგავს“. ახლა მას არაფერი არ აქვს. ყველაფერი წავიდა — განვლილი წლები, შენახული განძი, ნაგემები სიტკბოება და განცდილი ტანჯვა; შიში, სასოწარკვეთა, ყველაფერი გაქრა და **გ ა ა რ ა ფ რ დ ა** (*zu Nichts geworden*), მაგრამ, სხვებისგან განსხვავებით, ჰესესთან ეს „გა-არაფრება“ არ ნიშნავს კვლავ არაფრად ქცევას (... *nicht zu*

Nichts), რადგან რჩება მოგონება წარსულისა. ვ ა ლ ე -
რ ის ფაუსტსაც დაუბრუნდა მოგონება ფერიებთან საუბ-
რის დროს, მაგრამ შემდეგ ისევ უარყო ყველაფერი და თქვა,
არ მინდაო არაფერი, არც სიმდიდრე, არც ღიდება და ძალა-
უფლება, თვით საკუთარი არსებობაც კი. ეს არც დაზას უნდა.
იგი უარყოფს ცოლს, შვილს, ტახტს, გამარჯვებას, შურისძიე-
ბას, ბედნიერებას, სიბრძნეს — ყველაფერს, რაც მას ჰქონდა
და ახასიათებდა. მას არაფერი არ უნდა, გარდა სიმშვიდისა,
თავდავიწყებისა, დასასრულისა—არაფერი, გარდა იმისა, რომ
შეჩერდეს ეს მარად მბრუნავი ბორბალი ყოფიერებისა, შე-
ჩერდეს და გაქრეს თავად მისი არსებობაც, რომ კვლავ ჩაიძი-
როს უსახეობასა და ქაოსში (ins Ungestaltete, ins Chaos).
„მეტი არაფერი ვიცი დაზას შესახებ, — გვეუბნება ავტორი,
— რადგან ყველაფერი დანარჩენი მოხდა სახეებისა და ამბე-
ბის მიღმა“. ხოლო რაც იქ ხდება, ცნებებში არ გამოიხატება
და არც ჰ ე ს ე ს შეუძლია მათი აღწერა.

ასეთია ჰ ე რ მ ა ნ ჰ ე ს ე ს ფაუსტური კონცეფცია, რაც
ადასტურებს, რომ მან ვერ მოახერხა ეპოქის კრიტიკულ-რეა-
ლისტური ასახვა. მან, როგორც ბურჟუაზიულმა მწერალმა,
სცადა შეენარჩუნებინა იმედი თავისივე კლასის მომავლის
ფარგლებში. სულ სხვაგვარად წყვეტს ამ საკითხს თ ო მ ა ს
მ ა ნ ი. ისიც ბურჟუაზიული კულტურის ბედს განიხილავს,
მაგრამ არ კარგავს საზოგადოებრივი განვითარების სწორ
ორიენტაციას და შეიძლება თავისთვის მტკივნეულ, მაგრამ
ისტორიულად მაინც უფრო მართალ დასკვნებს აკეთებს.

ჯვარედინი ფიქრები.

— რომანი მუსიკის შესახებ? — დიახ! მაგრამ მე^V ის მოფიქრებული მქონდა როგორც კულტურისა და ეპოქის რომანი.

თ. მ ა ნ ი

უკანასკნელი აკორდი. თომა მანის შემოქმედების ძირითადი მიმართება მსოფლმხედველობრივი განვითარების ისეთ კომპლექსს ქმნის, სადაც ორი, ზოგჯერ ერთმანეთისადმი მკვეთრად დაპირისპირებული, თვალსაზრისი ერთსა და იმავე სიბრტყეზეა მოთავსებული. ერთი მათგანი ბურჟუაზიული ცხოვრებისა და კულტურის დასასრულს უჩვენებს, ხოლო მეორე უკეთესი მომავლის პერსპექტივებს. თავის პირველ დიდ რომანში — „ბუდენბროკები“ მანმა ბიურგუარული წოდების დეკადანსისა და განწირულების სურათი მოგვცა. ამ სოციალური ფენის დასასრულის იდეა აქაც მუსიკის სფეროშია გადატანილი. ჰანო ბუდენბროკების ტრადიციული გვარის უკანასკნელი ნაშიერია. იგი ბურჟუაზიული კლასის ავადმყოფურ დასასრულს განასახიერებს.

ბავშვობიდანვე ცხოვრების სიმძიმით მოღლილი ჰანო ვერ ეგუება თავის არსებობას. „მე მინდა მოკვდე!“ — ხშირად ამბობს იგი, თუმცა ამის არავითარი საბაზი არ არსებობს, გარდა იმისა, რომ ის საერთოდ არ არის ცხოვრებასთან შეგუებული. მას ფეხის ადგმაც და ენის ამოღებაც უცნაურად დაუგ-

¹ Th. Mann, Buddenbrooks, (Gesammelte Werke Bd. 1, 1955).

ვიანდა. ბავშვობაში ხშირად ავადმყოფობდა; უჭირდა სწავლა, განსაკუთრებით გამოცდების ჩაბარება, სამაგიეროდ უყვარდა მუსიკის მოსმენა და ჩქარა დიდი ინტერესიც გამოიჩინა კომპოზიციისადმი. მუსიკალურ ხელოვნებას ჰანო პირველად ორლანზე დამკვრელმა ედმუნდ პფიულმა აზიარა, როგორც კრეჩმარმა ადრიან ლევერკიუნი. მანვე შეაყვარა ალორძინების პერიოდის იტალიური საეკლესიო მუსიკოსის ჯ. პალესტრინის ნაწარმოებები, აგრეთვე ჰაიდნი მოცარტი და ბეთჰოვენი.

ბუდენბროკების ოჯახის კლასიკურ „მუსიკალურ წესრიგში“ ერთგვარი დისონანსი შექმნდა ჰერდა ბუდენბროკს, რომელიც ე. წ. „ახალი მუსიკით“ იყო გატაცებული. ედმუნდ პფიული ჯერ სასტიკ წინააღმდეგობას უწევდა ამას, მაგრამ ბოლოს ისიც შეეჩვია ვაგნერს. ჰანო ისევე მიენდო პფიულს, როგორც იოსებ კნეჰტი რუდი მაისტერს ან ადრიან ლევერკიუნი ვონდელ კრეჩმარს. იგი ჯერ კიდევ 8 წლის იყო, როცა თავისი პირველი მუსიკალური ნაწარმოები შეთხზა. ამ პირველ, ბავშვურად გულუბრყვილო ნაწარმოებში იგრძნობოდა ჰანოს ორიგინალური მუსიკალური ნიჭი, მისი მიდრეკილება დისონანსებისადმი, სივრცისა და სიშორისადმი, მაგრამ ეს მისწრაფება დასაწყისიდანვე ტრაგიკული აღმოჩნდა. ჰანო გრძნობდა, რომ მისი არსებობა თავისუფალი სულის უკანასკნელი გაფრენა იყო და რაღაც უკვე არსებულის დასასრული. იგი არამცთუ გამოხატავდა კატასტროფის აუცილებლობას, არამედ ორგანულადაც გრძნობდა ამას. ერთხელ ჰანომ შემთხვევით ნახა საოჯახო ალბომი, რომელშიც წინაპრების ხელით ჩახატული იყო ბუდენბროკების გენეალოგიური ხე. გრძელი სიის ბოლოს მან საკუთარ სახელსაც მოჰკრა თვალი: „იუსტუს-იოჰან-კასპარ. დაიბადა 15 აპრილს 1861 წელს“. სახეზე რაღაც უცნაურმა ირონიულმა ღიმილმა გადაჰკრა, სახაზავი აიღო და თავისი სახელის ქვემოთ, „თითქმის მაშინააღუად, ისე რომ ამ დროს არაფერზე არ ფიქრობდა“, მთელი ალბომის გასწვრივ გაავლო ორი სწორი ხაზი — პირველი უფრო მსხვილი, ხოლო მეორე უფრო წვრილი.

ნასადილეეს მამამ, სენატორმა თომას ბუდენბროკმა, იხმო
ჰანო თავისთან და შუბლშეკრულმა დაუყვირა:

— რა არის ეს? საიდან გაჩნდა ეს ხაზები აქ? ეს ალბათ შენი საქმეა.

ჰანო ერთი წამით შეფიქრიანდა კიდეც — მან გააკეთა ეს თუ არა? —
მაგრამ მაშინვე მორცხვად და შეშინებულმა უპასუხა:

— ღიახ!

— რას ნიშნავს ეს? რატომ ქენი? მიპასუხე! როგორ შეგეძლო შენ
ჩაგვდინა ასეთი საზოგადოება? — და სენატორმა დახვეული ალბომი სახეში
მოარტყა ჰანოს.

პატარა ჰანო უკან გადახტა, ხელო ლოყაზე იტაცა და ჩაიბეჭებუტა:

— მე მეგონა... მე მეგონა, რომ შემდეგ უკვე არაფერი არ იქნებოდა.

ჰანომ ინსტინქტურად იგრძნო ეს საშინელება: დასასრული.
იგი მისვდა, რომ ბუდენბროკების გენეალოგიური ხე მეტ ტოტს
არ გამოისხამს, რომ ის იქნება უკანასკნელი ყლორტი და ამით
დამთავრდება ყველაფერი. თუ რ. რ. ო. ლ. ა. ნ. ი. ს. „უან კრის-
ტოფში“ წმ. ქრისტოფორმა მხრებით გაიყვანა მდინარის იქით
მომავლის ალეგორია — ბავშვი, ხოლო პ. ჰ. ე. ს. ე. ს. იოსებ კნეპტ-
მა თვალი მოჰკრა ასევე ალეგორიულ ტიტოს, ტბის მეორე ნა-
პირზე გასულს, თ. მ. ა. ნ. ი. პრინციპულად არ უშვებს ამას.
ჰანო არავის არ გაჰყავს მომავლის მაუწყებელ ნაპირზე, ვერც
თვითონ გასცურავს ცხოვრების მდინარეს. იგი იღუპება. ასევე
იღუპება „დოქტორ ფაუსტუსის“ ევფორიონი — ნეპომუჯი.
როგორც ჩანს, თ. მ. ა. ნ. ი. ს. არ სურს, რომ მომავლის მისია
ბუდენბროკების ნაშიერს ან კნეპტის თუ ლევერკიუნის მოწა-
ფეებს დააკისროს. ამიტომ მათ დასასრულს დასაწყისი კი არ
მოსდევს, არამედ სიკვდილი. თომას ბუდენბროკს ჰანო მიჰყე-
ბა, ხოლო ადრიან ლევერკიუნს — ნეპომუჯი.

ჰანო არასოდეს არ ავლენდა სიცოცხლისადმი სწრაფვის რაი-
მე ნიშანწყალს. ის განურჩეველი იყო ყველაფრისადმი — მოღუ-
ნებული და სულიერად მოთენთილი. მის სუსტ სხეულში მხო-
ლოდ მუსიკის ნათელი იდგა, ისიც სუსტი და გაურკვეველი.

ბუდენბროკების შთამომავლობა ამით ამთავრებს თავის
არსებობას. უკვე თომასი გრძნობს დასასრულის გარდუვა-

ლობას. სიკვდილი მასაც უახლოვდება. იგი პირველად ჩაუფიქრდება ამას და იგრძნობს უფსკრულის საშინელებას. თომასი ცდილობს გაერკვეს სიკვდილის რაობაში. ა. შოპენ-ჰაუერის წიგნსაც ფურცლავს, უნდა გაიგოს რას ნიშნავს „სამყარო როგორც ნება და წარმოდგენა“; ძლიერ მოსწონს შოპენ-ჰაუერის აზრი იმის შესახებ, რომ ნება იპყრობს ცხოვრებას, სძლევს სიცოცხლის „ცივ სისასტიკეს“ და ტანჯვას აქცევს კმაყოფილებად. თომას ბუდენბროკი განსაკუთრებით დაინტერესებულია შოპენ-ჰაუერის წიგნის თავით — „სიკვდილი და მისი დამოკიდებულება თვით, ჩვენსავე არსებობასთან“. თომასი მოუშინადებელია ასეთი ფილოსოფიური საკითხებისთვის, მაგრამ, როგორც თ. მანი წერს, მეტაფიზიკისადმი მიინც აქვს მიდრეკილება. იგი ფიქრობს, რომ სიკვდილი უდიდესი ბედნიერებაა, ფერისცვალება ან გათავისუფლება ცხოვრების საზიზღარი მარწუხებიდან. მას თითქოს არც აშინებს დასასრული და რღვევა. იცის, რომ უნდა დასრულდეს და დაირღვეს სხეული, რომელიც ისედაც უშლის ხელს გადაიქცეს სხვა, უფრო კარგ არსებობად. თომასის აზრით, ყოველი ადამიანი შეცდომაა, გაუგებრობა. იგი დაბადებისთანავე ხვდება ციხეში, მას ადებენ ბორკილებს, ზღუდავენ, ამცირებენ, ასახიჩრებენ. ყოველი პიროვნება თავისი ინდივიდუალობის რკინის ბადეებიანი ფანჯრებიდან უყურებს ქვეყანას, ვიდრე სიკვდილი არ მოუხმობს უკანვე თავის სამშობლოში — თავისუფლებაში. ინდივიდუალობა ის არის, რაც ვართ, რაც შეგვიძლია და რაც გვაქვს. ეს კი მეტად უმწეოა და უმნიშვნელო. ხოლო რაც ჩვენ არ ვართ ან არ შეგვიძლია ვიყოთ, სევდიან შურს იწვევს ჩვენში, „რაც შემდეგ სიყვარულად იქცევა თუნდაც იმის შიშით, რომ სიძულვილად არ იქცეს“.

„იმედი მქონდა ჩემი სიცოცხლე შვილში გამეგრძელებინა — პიროვნებაში, რომელიც უფრო სუსტია, მორცხვი, და არამყარი! ეს ბავშვობაა, სისულელე, სიგიჟე! რად მინდა შვილი? მე არ მინდა არავითარი შვილი!.. სად ვიქნები, როცა მოგვკვდები? ეს ხომ დღესავით ცხადია და საოცრად უბრალო! მე ვიქნები ყველაში, ვისაც ოდესმე უთქვამს, ამბობს ან იტყვის „მე“, პირველ რიგში კი იმაში, ვინც ამ „მე“-ს უფრო ძლიერად

და უფრო მხიარულად წარმოთქვამს“. მაგრამ ჰანო არამცთუ არ ამბობს ამას ძლიერად და მხიარულად, საერთოდ არ ცნობს „მე-ს“ ღირებულებას, განუდგება მას და ცდილობს განერიდოს ყველაფერს, რასაც არსებობა ჰქვია.

თომასი კი სრულიადაც არ უარყოფს სიცოცხლეს. თუ მოკვდება, უნდა სხვაში გაგრძელდეს; იყოს უფრო ძლიერი და მხიარული; იყოს ყველაში, ვინც ჯერ კიდევ ხანგრძლიობს და ამით სძლიოს სიკვდილის არაფრობა. მისი აზრით, „არა-ფერს არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული“. არსებობს მხოლოდ უსაზღვრო აწმყო და ის ძალა, რომელიც იწვევს სიცოცხლის სიყვარულს. თომასს ჰგონია, რომ აწმყოს უსაზღვროების რწმენით დაძლევეს სიკვდილს. მისი აზრით, მთავარია ის, რაც არის და არა ის, რაც იყო ან რაც იქნება. თუ რაც არის, უსაზღვროა, მას არც დასაწყისი შეიძლება ჰქონდეს და არც დასასრული. და რაკი თომასიც არის, იმედოვნებს კიდევ, რომ დაუსრულებელი იხანგრძლივებს დროში.

ყოველივე ეს სიკვდილით დაშინებული მოხუცის ექსტრაგანტური ცდუნება იყო. თომასი ამას მეორე დილითვე მიხვდა და ანდერძის წერას შეუდგა. დასასრულის გარდუვალობამ აიძულა იგი იმაზე ეფიქრა, თუ რა უნდა ყოფილიყო იმის შემდეგ, როცა ის არ იქნებოდა ბუდენბროკი, ფიქრობდა სიცოცხლის განგრძობაზე სიკვდილის შემდეგაც. ჰანო კი ამაზე სრულიადაც არ იწუხებდა თავს. იგი არასოდეს არ ამქლავებდა განსაკუთრებულ მისწრაფებას სიცოცხლისადმი. მამის კუბოსთან მდგარს, სიცილიც კი აუტყდა. განა ცოტა ვინმე კვდება? თითქმის მთელი მისი ნათესაობა ამოწყდა, მაგრამ ეს მას არ აღელვებს, რადგან თვითონაც სიკვდილი უნდა, ძილი, თვლენა. „მე მინდა დავიძინო და არაფერზე არ ვიფიქრო, — ეუბნება იგი მის მეგობარ კაის, მე მინდა მოვკვდე, კაი!.. არა, არა, ჩემგან არაფერი არ გამოვა. მე არაფერი არ მინდა. დაე ჯვარი დამესვას და ამით გათავდეს ყველაფერი. მე მხოლოდ მაღლობას ვიტყვი“.

ცხოვრებამ ისედაც დაუსვა ჯვარი ჰანოს და ამით დახურა ბუნებრივობების საგვარეულო ალბომი. ჰანო იყო მისი გედის სიმღერა, მისი უკანასკნელი აკორდი.

ჰორიზონტალური აზროვნება. ტოტალური დასასრულის ასეთსავე იდეას გამოხატავს თომა სმანის მეორე დიდი რომანი „მოჩადობული მთა“.¹ აქ ერთმანეთს უკავშირდება სიმალლე და სიკვდილი. აქვე ჩნდება გარღვევის პირველი ნიშანიც.

განდგომილთა ცხოვრებისკენ შემობრუნების თემა ფაუსტურ პარადიგმებშიც იჭრება. ამის მაგალითს ისევ „მოჩადობული მთა“ წარმოადგენს. ამ რომანში მოცემულია მარტოობის დაძლევისა და ცხოვრების სინამდვილისადმი მობრუნების პირველი ცდა. ამ ცდის ფორმა ნიცშეანური სწრაფვა სიმალლისადმი, სადაც სიკვდილიც გათავისუფლებას და არარსებობის სიცარიელესთან შეერთებას ნიშნავს.

თ. მანის ჰანს კასტორპისა და პ. ვალერიის ფაუსტის მისწრაფება სიმალლისადმი, რაც ჯერ „უკიდურეს იშვიათობაში“, ხოლო შემდეგ „არაფრის სიცარიელეში“ გადადის, ნეორომანტიკული აზროვნების ერთ-ერთი ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანია. ფაუსტი, მანფრედი, კაინი, ზარატუსტრა, აგრეთვე გ. ჰაუპტმანისა და პ. იბსენის ნეორომანტიკული ნაწარმოებების გმირები — ჰაინრიჰი, ბრანდი თუ სხვები — თავიანთ სწრაფვას სრულყოფისაკენ სიმალლის კულტში გამოხატავენ. ასეთივე მისწრაფების მაუწყებელია ფრ. ნიცშეს პარადოქსალური თქმა: „სიმალლის სიცილი“.² ვალერიის ფაუსტის წარმოდგენაში სიმალლის ტრანსცენდენცია ყველაფრისაგან გათავისუფლებას, ან არარსებულ არსებობაში გადასვლას ნიშნავს. რომანტიკულმა და დეკადენტურმა ლიტერატურამ სიმალლის ცნება დაბლობისაგან ანუ საზოგადოებისაგან განდგომის სინონიმად აქცია. ვინც ცხოვრების სინამდვილეს შორდება, უსაგნო სიმალლეში ეძებს თავდავიწყებას. ერთმანეთთან გადაჯვარედინებულია აზროვნების ორი სახე: ჰორიზონტალური და ვერტიკალური. პირველი ვრცელდება

¹ T h. M a n n, Der Zauberberg (Ges. Werke, Bd. 2, 1955).

სივრცეში, ხოლო მეორე კოსმიურ სიმაღლეში. ერთს ჰორი-
ზონტალური მიმართულება აქვს, მეორეს — ვერტიკალური.
ჰორიზონტალური აზროვნება სინამდვილისა და ბანალური პი-
რობითობის სფეროდან არ გამოდის, ვერტიკალური კი ასეთი
არსებობის მიღმა აღწევს სრულყოფას. ამ გეომეტრიული აღე-
გორების აზრი საკმაოდ მარტივია: ვინც საგნებსა და მოვლენებ-
ში ან ყოველდღიურ წვრილმანებში ეძებს მიზანს, კმაყოფილ-
დება აზროვნების ჰორიზონტალობით, ვინც არა ფიზიკურად
ან წარმოსახვით მაინც მიისწრაფვის ტრანსცენდენტური ზემა-
ტერიულობისაკენ. ასეთი მისწრაფების დროს ფაუსტური გმი-
რები უმთავრესად პარაბოლურად მოძრაობენ: ქვევიდან ზევით,
შემდეგ კი ისევ ქვევით, სინამდვილეში ან სივრცის უფსკრულში.
ზოგიერთ შემთხვევაში „პარაბოლა“ მხოლოდ ერთ, ვერტიკა-
ლურ ხაზს წარმოადგენს და თავისივე ამალღებაში გულისხმობს
დაცემას. ასეთი „ვერტიკალური პარაბოლა“ იგივეა, რაც სწორ-
ხაზოვანი წრე, ატყორცნილი ქვევიდან ზევით, ან თუნდაც
მრგვალი კვადრატი. იგი შინაგანად გულისხმობს რაღაც საწინა-
აღმდეგოსა და შეუძლებელს. ასეთია ფ რ. ნ ი ც შ ე ს ა და
თ. მ ა ნ ი ს მსჯელობა ქვემოდან ზ ე მ ო თ ჩ ა მ ო ვ ა რ დ ნ ი ს
ან დაშვების შესახებ. როცა თ. მ ა ნ ი ს ჰანს კასტორპი სამ-
თო სანატორიუმში „ბერგჰოფში“ ა ვ ი დ ა 5 000 ფუტის სი-
მაღლეზე თავისი ბიძაშვილის სანახავად, იტალიელმა სეტემ-
ბრინიმ უთხრა: „ნუთუ თქვენ იმისთვის ა მ ო ხ ვ ე დ ი თ ამ
სიმაღლეზე, რომ ჩ ა ს უ ლ ი ყ ა ვ ი თ უფსკრულში, სადაც
ცხედრები მოსახლეობენ?“

ფაუსტური ტიპების პარაბოლური მოძრაობა გ ო ე თ ე ს ა-
თ ვ ი ს ცდუნებათა სფეროდან სინამდვილეში დაბრუნებას
ნიშნავდა, ნ ი ც შ ე ს ა თ ვ ი ს ქვემოდან ზევით ჩამოვარდნას.
ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტი, როგორც ვნახეთ, გადმოგდებულ იქ-
ნა მარტოობის სფეროდან, მაგრამ სინამდვილეს მაინც არ და-
ბრუნებია. იგი ისევ დარჩა სადღაც, ტრანსცენდენტის სფეროში
ანუ ფერიების სამყაროში. მან უარყო კეთილი სულების წი-
ნადადება ცხოვრებაში სრულყოფის მოპოვებისა და თავისი უკა-
ნასკნელი ა რ ა -თი დარჩა სივრცის უფსკრულის გამოუცნობ
სინამდვილეში.

სულ სხვა ასპექტში განიხილავს ამ საკითხს თ. მანი რო-
მანში „მოჯადოებული მთა“. მოქმედება აქ, მართალია, ხუთი
ათასი ფუტის სიმაღლეზე მიმდინარეობს, მაგრამ აზროვნება
მაინც ვერ გამოდის ჰორიზონტალური მდგომარეობიდან. ადა-
მიანური ვნებები ამ სიმაღლეზეც ინარჩუნებენ თავიანთი „შე-
მაძრწუნებელ ბუნებრიობას“. ტუბერკულოზით დაავადებუ-
ლი ავადმყოფები ხანგრძლიობენ დროში. თავიანთი ცხოვრე-
ბის უმთავრეს ნაწილს ისინი მართლაც ჰორიზონტალურ მდგო-
მარეობაში ატარებენ. ლოგინად ჩაეარდნილი ან შეზღონგებ-
ზე წამოწოლილი, კლექის ბაცილებით გამოხრული სხეულები
მთომინებით ელიან ამ აუტანელი ხანგრძლიობის დასასრულს.
დროის ცნება მათთვის პირობითია, რადგან ასეთ ხანგრძლი-
ობას საზომი არა აქვს.

თანამედროვე ფაუსტური პარადიგმების ზოგიერთმა ავ-
ტორმა ეს საკითხი იმით გადაჭრა, რომ „დროს გაუსხლტა ხე-
ლიდან“ და თავისი გმირი გაიყვანა სივრცის მიღმა ე. წ. „არარ-
სებულ არსებობაში“. თ. მანის „მოჯადოებული მთის“ გმი-
რებიც გასული არიან ცხოვრებიდან და ხუთი ათასი ფუტის
სიმაღლეზე ხანგრძლიობენ, მაგრამ მაინც დროისა და სივრცის
გარკვეულ კანონებს ემორჩილებიან. ნაწარმოების მთავარი
გმირი ჰანს კასტორპი ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტივით აპირებს გან-
შორდეს არსებობის ამ წრესაც, გამოვიდეს ცხოვრების წრე-
ბრუნვიდან და „უკიდურესი იშვიათობის“ ახალ მწვერვალს
მიადწიოს. ამისთვის იგი თავის ჰორიზონტალურ მდგომარეო-
ბას ტოვებს და ილუზიებს ვერტიკალს მიჰყვება. როცა ვა-
ლ ე რ ი ს ფაუსტმა მარადიული თოვლის სამყაროს მიადწია,
იგრძნო საგანთა უკიდურესი იშვიათობა. ჰანს კასტორპიც ასე-
ვე ნებივრობს არსებობის ერთადერთი ფორმის—თოვლის სტი-
ქიაში. იგი ჯერ კიდევ სანატორიუმში იყო შეზღონგზე წამოწო-
ლილი, რომ თოვლმა იწყო ბარდნა. თოვლის ფიფქები ჯერ ნელ-
ნელა წამოვიდა, შემდეგ უფრო ხშირად და ჩქარა. ყველაფე-
რი თეთრ სუდარაში გაეხვია. კასტორპის თვალები მხოლოდ
„ბამბის არაფერს“ ხვდება და ილულება. არსებობა თითქოს
ზმანებაში გადადის. თვალებს რომ გაახელს, მთები უკვე თოვლის
ბურანშია ჩაძირული. ხანდახან მთის მწვერვალი ან კლდის ქიმი

გამოჩნდება, მაგრამ ჩქარა ისევ იძირება „არაფრის თეთრ ბურუსში“. კასტორპი დახუჭავს თვალებს, შემდეგ ისევ გაახელს და ხედავს, რომ სადღაც ისევ გამოჩნდნენ მთის მწვერვალები. ბოლოს თვალის მილულვასაც ვერ ასწრებს, რომ მოჩვენება ისევ ქრება. ეს აჩრდილების საოცარი თამაშია, თოვლის ბურანის ფანტასმაგორია. შემდეგ სურათი ისევ იცვლება. ქარბუქი დაუბერავს და სითეთრე იწყებს მძვინვარებას. თვალშეუღვამი „თეთრის წყვდიადი“ ფარავს ყველაფერს. კასტორპს ამ დროს აღარც აკმაყოფილებს პორიზონტალური მდგომარეობა. მას უნდა დარჩეს მარტო თავის ფიქრებთან, მაგრამ ამავე დროს ახლო მივიდეს იმ დათოვლილ მთებთან და შეუერთდეს ბუნების მარადიულ ერთფეროვნებას. მართალია, მას არ სურს „ჩვეულებასთან შეჩვევა“, მაგრამ გულის წადილს მაინც ისრულებს და რამდენიმე დღე თხილამურებით ვარჯიშის შემდეგ გაქრება „თეთრი არაფრის“ ბურუსში. აქ იგი სიჩუმისა და მარტოობის სფეროში ზვდება, სადაც გრძნობს რაღაც „უცხოსა და უარყოფელს ადამიანისათვის“. ირგვლივ ისეთი სიჩუმეა, რომ „თავის თავისაც აღარ ესმის“. გაუგონარია და სხვაგან ყველგან შეუძლებელი ასეთი „ბამბისნალებდაკრული სიჩუმე“ და მისი პირველყოფილი მდუმარება. ამ „უჩირო დუმილმა“ არ იცის სტუმარი. ის არავის არ იღებს, როგორც ვალერიის ბატონი მარტოობა, რადგან, ვინმე რომ გაჩნდეს, მარტოობა აღარ იქნება და „ზამთრის უდაბნოს“ სამარისებური სიჩუმეც დაირღვევა; გაქრება სიკვდილისა და დუმილის სამეფოც.

თ. მ ა ნ ი ს წარმოდგენით, აქ მარტოობაც უფრო ღრმა და მნიშვნელოვანია. მისი კასტორპიც თავს ისე გრძნობს, როგორც მ. შ ტ ი რ ნ ე რ ი ს ე რ თ ა დ ე რ თ ი, ნ ი ც შ ე ს ზ ე კ ა ც ი ა ნ კლდის ქიმზე გადმომდგარი მანფრედი. ცივილიზაციის პორიზონტალობიდან გასული კასტორპი აქ იგრძნობს ფაუსტურის ვერტიკალურ სრულყოფას. ახლა ის თვითონაა ერთადერთი, ზეკაცი, Homo Dei¹

თოვლის მაღონა. კასტორპი ისევ ზევით მიიწევს, სულ ზევით, თუმცა თვითონაც არ იცის საით, იქნებ არსაით,

¹ ლეთაებრივი ადამიანი.

რადგან „ბამბის თეთრ ბურუსში“ ჩაძირული მწვერვალები პირდაპირ ზეცის ასეთსავე თეთრ არაფერს ერთვიან, ხოლო არაფრის საზღვრების დადგენა არავის ძალუძს. თ ო მ ა ს მ ა ნ ი წერს, რომ ჰანს კასტორპი მიემართება „ბურანის არაფერში“, სადაც ყველაფერი შთანთქმულია თეთრ უსაზღვროებაში, და ამიტომაც გრძნობს „ისეთ სიღრმეს მარტოობისა“, რაც საკუთარ ოცნებასაც აქარბებს. ეს მარტოობაც სასვეა მშვენიერი საშინელებით. ის უფრო მიმზიდველი და სასტიკია, ვიდრე ვ ა ლ ე რ ი ს ბატონი მარტოხელის მარტოობა არარსებობის უსივრცო სიმაღლეში. აქაც არაფერი ჩანს, გარდა თოვლის პაწია ფიფქებისა, რომლებიც თეთრი სიმაღლიდან ეშვებიან და ასეთივე თეთრ ფენებად ეფინებიან დედამიწას. ირგვლივ „სიჩუმის დუმილი მძვინვარებს“. კასტორპი მისჩერება ამ „თეთრ სიცარიელეს“ და გული საშინლად უტემა, თუმცა ისევ წინ მიიწევს. ეს ადამიანის სურვილების ძახილია, სულიერი სიმშვიდის აუცილებლობა, ნდომა რაღაც გაურკვეველისა და შეუძლებლის. კასტორპს უნდა თავისი თავი იგრძნოს ყველაფრის გარეშე, განშორდეს ყოველგვარ განზომილებას, საგნებს, მოვლენებს, იძულებას, ყველაფერს, რაც რამეს წარმოადგენს ან რამეს ჰგავს და სულ სხვა არსებობით შეზღუდოს თავისი სულიერი ფრთაგაშლილობა. ამიტომ სუნთქავს ის ასე ლაღად თოვლის ამ თეთრ ზმანებაში, სადაც წაშლილია ყოველგვარი სახე და არც არაფერი მიუთითებს არსებობაზე. აქ ყოფნა სცილდება თავის საზღვრებს და გადადის არყოფნაში, დუმილში, არაფრის ბურუსსა და თოვლის თეთრი ფიფქების ქალწულებრივ სიწმიდეში.

მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის
ქალწულებივით ხიდიდან ფენა,

წერდა გ. ტ ა ბ ი ძ ე. ამ მართლაც ქალწულებრივ სიწმიდესა და სითეთრეში ბუნება წარმოგვიდგება როგორც პ. ვ ა ლ ე რ ი ს კრისტალის ასული, გალაკტიონის „თოვლის მადონა“ ან ჩვენებური დალი—განდგომილი სილამაზისა და თვითუარმყოფი თავისუფლების ამაყი სული. ესაა ბუნების ხელუხლები სიუხვე. თოვლიც ასევე უხვად ბარდნის მიდამოს. თეთრი ფიფქე-

ბი ეფინება თოვლიან ფერდობებს. ამ თვალშეუვლები თეთრის სიმშვიდით გაოგნებული კასტორპი უსმენს „სიჩუმის დუმილს“. გალაკტიონსაც ასე ესმოდა „სიჩუმის იდუმალი ენა“. „მე მესმის სიჩუმის“, — წერდა იგი და გრძნობდა სიჩუმის სიღრმეს, დუმილის ნეტარებასა და „თეთრის ქალწულებრივ სილამაზეს“. მისთვის, ისევე როგორც ვ. ვ ა ფ რ ი ნ დ ა შ ვ ი ლ ი ს ა და ტ. გ რ ა ნ ე ლ ი ს ა თ ვ ი ს, თეთრია ყველაფერი, რაც წმიდაა და ხაზგაუვლები: თეთრი მოგონება, თეთრი ოცნება, თეთრი იმედი, თეთრი სული, თეთრი მდუმარება და სხვ.

„თეთრი ოცნება გადარჩენის თოვლივით დნება“, — წერდა ვ. ვ ა ფ რ ი ნ დ ა შ ვ ი ლ ი. ასეთივე „თეთრის სტიქიაშია“ თ. მ ა ნ ი ს კასტორპიც. ისიც თოვლის თეთრი ფიფქებივით დნება ამ მარადიულ სიჩუმეში, და ეს არის მისი გადარჩენა.

ექვსკუთხედის სიმეტრია. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი მხარეა სინამდვილისა. ახლა მეორეც იწყება: გარღვევის აუცილებლობა. ამაშია თ. მ ა ნ ი ს კასტორპის განსხვავება პ. ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტისაგან. იგი გრძნობს, რომ ამ თეთრი ბურუსის მიღმა ანათებს მზე და არის ცხოვრება. რაღაც იდუმალი ხმაც მოუწოდებს, რომ გონს მოვიდეს. კეთილი ნების ასეთი გაფრთხილება მას ადრეც სმენია. იგი თითქოს ზმანებიდან გამოერკვევა და ჯერ კიდევ „თეთრი თვლებით“ ეძებს არსებობის რამე ნიშანს, რაღაც სხვასა და განსხვავებულს. ამ ფიქრში თოვლის თეთრი ფარდა აიწევა და სადღაც, უფსკრულის მიღმა, ტყის კონტურები გამოჩნდება. ამით არსებობა იძლევა ნიშანს და თავისკენ მოუხმობს განდგომილ კასტორპს. ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტისაგან განსხვავებით, კასტორპისათვის „გიჟ მარტოხელს“ არ უკრავს ხელი. იგი თვითონ იგრძნობს სიცარიელის ამ თეთრი რკალის გარღვევის აუცილებლობას და იქითკენ გასწევს, სადაც ტყე ეგულება. მისი სურვილი ახლა ისაა, რომ ზეციური ტრანსცედენტურობის სითეთრის ნაცვლად „თვალწინ მიწიერი მიზანი ჰქონდეს“. აქ მას ფეხი მოუსხლტება და კლდის ნაპირიდან უფსკრულში ვარდება, როგორც ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტი არარსებობის სიმალლიდან ფეერიების სამყაროში. განსხვავება აქაც თვალსაჩინოა. ვ ა ლ ე რ ი ს ფეერიული სამყარო იგივე არარსებული არსებობის

ალეგორიაა, თ. მ ა ნ ი ს კასტორპის ტყე კი „მიწიური სინამდვილე“. მან ნახა დიდი ფიქვნარის უკანასკნელი ხეები, რომლებიც ისარივით იყვნენ შეჭრილნი „უტყუო სიცარიელეში“.

კასტორპმა სული მოითქვა, თამბაქო მოსწია, მაგრამ ჭერ კიდევ გაბრუნებული იყო იმ „უძირო დუმილითა და იღუმალი მარტოობით“. იგი ამაყობდა კიდევ, რომ მოიპოვა უფლება ყოფილიყო სიცარიელის გარემოცვაში. თეთრ სივრცეში ხეტი-ალმა სიხარულით აღავსო მისი სული. შემდეგ არსებობის ნიშნებსაც დაუბრუნდა, მაგრამ თოვლის ფიფქები ისევ უხმოდ ეფინებოდა მთის ფერდობებს. ცა და დედამიწა ისევ შეერთდა თ ე თ რ ა რ ა ფ ე რ შ ი. ისევ წაიშალა ხაზები და კონტურები, მაგრამ კასტორპი მაინც არ ეშვებოდა გარღვევის იდეას. მას სურდა თოვლის ფიფქებშიც ენახა არსებობის ნიშნები. ხელი გაიშვირა, სახელურზე დაცემულ თეთრ ფიფქებს დააკვირდა და გოცდა მათი ნატიფი ნახაზებით. არავითარ იუველირს არ შეეძლო შეექმნა ასეთი სიმეტრიული მრავალსახეობა. ეს მისთვის იმ „არაორგანული სუბსტანციის“ ნაწილი იყო, რომელიც ცხოველმყოფელ პლაზმაში მიედინება—მცენარეებში, ადამიანთა სხეულებში და სხვ. თოვლის არც ერთი ფიფქი არ ჰგავს მეორეს, ყველას თავისებური ნახაზი აქვს, თავისებური სიმეტრია. ეს არის ბუნების უსაზღვრო გამომგონებლობა, დაუსრულებელი ლტოლვა სახესხვაობისაკენ, როცა სწორფერდოვანი და სწორკუთხოვანი ექვსკუთხედების გარეგნული ერთფეროვნება ვერ მალავს შინაგან მრავალსახეობას. კასტორპიც ამჩნევს, რომ ყველა ნახაზი საოცრად პროპორციული და „ცივად სიმეტრიულია“. ის სწორედ ამაში ხედავს რაღაც ავის მომასწავებელსა და ანტიორგანულს, რაც ცხოვრების საწინააღმდეგოა. მისი აზრით, ისინი „ზედმეტად სიმეტრიულნი“ არიან და ამიტომაც შეუძლებელია ცხოვრების სუბსტანციისათვის იყვნენ განკუთვნილნი, რადგან სიცოცხლე ძრწის ასეთი სიზუსტისა და აბსოლუტური სისწორის წინაშე. იგი იღებს მას როგორც კვდომის საწყისს ან როგორც თვით სიკვდილს. თ. მ ა ნ ი წერს, რომ ჰ. კასტორპს მოეჩვენა, თითქოს ახლა გაიგო რატომ არღვევდნენ თვითნებურად ანტიკური ხუროთმოძღვრები ტაძრების აშენებისას სიმეტრიას კოლონების განლაგებაში. მას მოუნდა თავი დაედ-

წია ამ სიკვდილის, სიცივისა და თეთრი სიცარიელის სამყაროს-
გან. ისევ დაიწყო თოვლზე სრიალი ხან ზევით, ხან ქვევით, უმი-
ზნოდ და უდარდელად. ამაში ხედავდა ის თავის „ფრთაგაშ-
ლილ დამოუკიდებლობას“ და უსაზღვრო თავისუფლებას, რო-
მელსაც არ ზღუდავდა არც მიწები და არც მიზანი. აქ არ იყო
არავითარი გზა, რომელიც საიდანაც მოდის და სადღაც მიდის.
ადრე ის ხვდებოდა მიმართულების მაჩვენებელ ნიშანსვეტებს,
მაგრამ შეგნებულად უვლიდა მათ გვერდს, რადგან ის შეუფე-
რებელი იყო „შინაგან დამოკიდებულებასა და ზამთრის
დიად უდაბნოსთან“. მისი სული ეძღვოდა სიმაღლისა და სი-
შორის მომხიბვლელ ცდუნებას და იმის შიშს, რომ არ დაუგ-
ვიანდეს. მაგრამ სად უნდა დაუგვიანდეს? არსად. ამიტომ სულ
უფრო და უფრო ღრმად შეიჭრა დუმილის სფეროში. მხოლოდ
ბინდის ნაადრევმა ჩამოწოლამ აგრძნობინა მას პირველი შიში.
აქამდე ის თვითონ ცდილობდა დაეკარგა ორიენტაცია, აებნია
გზაკვალი, რადგან არ უნდოდა სტიქიის წინაშე შიშის გამო გაქცეო-
და ამ უგზობობას. იგი გამომწვევად უყურებდა ყოველგვარ
საშიშროებას და წინააღმდეგობას. მისი განწყობილება გამოიხა-
ტებოდა სრულიად უბრალო, მაგრამ მწარედ მოქნეული ფრა-
ზით: „გაუშვი ერთი...“ ან „რაც იქნება, იქნება“. კასტორპი
უარყოფდა „გონივრულ სიფრთხილეს“, არ უნდოდა რამეზე
ყოფილიყო დამოკიდებული. იგი შინაგანი მთლიანობისა და თა-
ვისუფლებისაკენ ისწრაფოდა იმის გაუთვალისწინებლად, თუ
რა მოელოდა. მაგრამ ამ დაუსრულებელ სრბოლაში თავის
გარშემო იგი ხანდახან მაინც აწყდებოდა დაკრუნჩხულ ხეებსა
და თოვლში წაფერდებულ ბუჩქებს. ეს კი ისევ არსებობას
მოაგონებდა. და სწორედ მაშინ. როცა მისი ცხოვრების პარაბო-
ლამ ზენიტს მიაღწია, დადგა ძირს დაშვების ჟამი. უკან დარჩა
ილუზიების თოვლის მადონა და ვალპურგიის თეთრი ღამე. ადა-
მიანურმა ინსტინქტმა გაიღვიძა მასში და გულმა შინისკენ გაუ-
წია. იგი მთელი სისწრაფით დაეშვა მთიდან. სადღაც ქოხსაც
მოჰკრა თვალი, მაგრამ გვერდი აუარა, რადგან ჯერ კიდევ არ
სურდა თავშესაფარი. შემდეგ საშინელი ქარბუქი ამოვარდა.
ყინვა ოც გრადუსამდე დაეცა. ბობოქარი ქარი ნამქერს შიგ
სახეში აყრიდა, ის კი მაინც ფიქრობდა „გაუშვი ერთი...“,

„რაც იქნება, იქნება...“ და ისევ მიიკვლევდა გზას არაფერისაკენ.

კასტორპი უკვე არც ორიენტაციას ირჩევდა, არც კვალს, არც რამე ნიშანს. გარშემო არც არაფერი იყო, გარდა ქარბუქისა, „არაფერი, სიცარიელის თეთრი წრებრუნვა და მეტი არაფერი“.—წერს მანი. ხანდახან სამყაროს რაღაც აჩრდილი გამოჩნდება ბუჩქებიდან, ფიჭვის ხეები, მაგრამ გაჩერება არ შეიძლება. რამდენიმე წუთითაც რომ შეისვენოს, მაშინვე ჩაეფლობა თოვლის „ექვსკუთხედ სიმეტრიაში“. ზოგჯერ თვითონაც გაუჩნდება სურვილი „ჩაეფლოს ამ გაურკვეველობაში“, მაგრამ შესაძლებლობა იმისა, რომ „იქნებ გააღწიოს“, კვლავ წინააღმდეგობისა და ბრძოლისაკენ მოუწოდებს. ის იბრძვის მთელი თავისი შესაძლებლობით. არაფერს არ ხედავს, მაგრამ მაინც მიდის. ზოგჯერ საშინელი ცდუნება იპყრობს — ერთი წუთით მაინც შეისვენოს, მიეყრდნოს რამეს, მაგრამ ამ ცდუნებასაც სძლევს და წინ მიიწევს.

ბუნების სტიქიასთან ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ ისევ გამოჩნდება ქოხი — გაკეთებული ადამიანის მიერ. იგი გაჰყვება ამ ხილულ ქიმერას, მაგრამ, სანამ იქამდე მიაღწევდეს, კიდევ ბევრი დაბრკოლება აქვს დასაძლევია... ისევ ბრძოლა გამძვინვარებულ სტიქიასთან, ისევ ნების არაადამიანური დაძაბვა და ბოლოს მიაღწევს ქოხს. ვალერიის ფაუსტმა მთელი მსოფლიო მოიარა და ისევ იმ ადგილას დაბრუნდა, საიდანაც დაიწყო. ჰანს კასტორპიც ამბობს, რომ მან ბევრი იხეტიალა სიცარიელეში და ისევ ნაცნობ ქოხში დაბრუნდა. მან გაარღვია თეთრი არაფრის რკალი, მოსწყდა მარტოობის სიმალღეს, მაგრამ საკუთარი ინდივიდუალობის ტყვეობიდან მაინც ვერ გამოვიდა. იგი ვერც მოახერხებდა ამას, რადგან თვითონ თ. მანი იყო შეზღუდული ბურჟუაზიული აზროვნების ფარგლებით. ფაუსტური იდეები კი ამ ფარგლებში უკვე ვეღარ გაჰყვებოდა პოზიტიური განვითარების გზას. ამიტომ იყო, რომ პ. ვალერიის „ფაუსტში“ დეზინტეგრაციამ თავის უკანასკნელ წერტილს მიაღწია. რ. როლანმა, პ. ჰესემა და შემდეგ თ. მანმა ცადაც ამ მოჭადლოებული წრის გარღვევა, მაგრამ ბოლომდე მაინც ვერ შეძლეს ეს. მათ ვერ მო-

ახერხეს დეკადენტური აზროვნების ფერფლი გადაეწმინდათ ფაუსტურის მარად ელვარე თემისათვის. კერძოდ, თ. მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ უფრო ბურჟუაზიული კულტურის დაშლის სურათია მოცემული, ვიდრე მომავლის პერსპექტივები. თუ გოეთეს ფაუსტი ახალ თავისუფალ ქალაქს აშენებდა, თანამედროვე პარადიგმების ავტორები ამ ქალაქის ნგრევას გვიჩვენებენ. მათ ნაწარმოებებში მეფისტოფელური ნგრევის ვრცელი პანორამებია გაშლილი და არა ფაუსტური მშენებლობისა. უკეთესი მომავლის საკითხი კი ისევ შორეულ პერსპექტივაშია ნაჩვენები ან გაურკვეველობის ბურუსით მოსილი¹. ამიტომ, რომ პარადიგმებში ფაუსტური იდეების დაშლის სურათი უფრო შთამბეჭდავად გამოიყურება, ვიდრე ახალი საზოგადოების მშენებლობისა.

ეპოქის რომანი. ფაუსტური იდეების შინაგანი დაშლისა და გაუფასურების ყველაზე სრული სურათი მოცემულია თომას მანის ენციკლოპედიური ხასიათის რომანში „დოქტორი ფაუსტუსი“², რომელიც კრიტიკულ ასპექტში განიხილავს დასავლეთის ბურჟუაზიული კულტურის დეკადანსის ფორმებს. მასში თავმოყრილია მეოცე საუკუნის საზოგადოებრივი და კულტურული ცხოვრების თითქმის ყველა მაგისტრალი. „დოქტორ ფაუსტუსის“ წინა პლანი დროის თვალსაზრისით მეოცე საუკუნის პირველი ნახევარია. რომანის ცენტრალური გმირი ადრიან ლევერკიუნი დაიბადა 1885 წელს და გარდაიცვალა 1940 წ. სერენუს ცაიტბლომი; რომელიც აღწერს მის ცხოვრებას, მემუარების შედგენას იწყებს 1943 წლის 27 მაისს და ამთავრებს ფაუსტური გერმანიის განადგურების წინ, ხოლო თომას მანი „დოქტორ ფაუსტუსს“ წერს 1943 წლის გაზაფხულიდან 1947 წლის იანვრამდე. ასე რომ, თუმცა თვითონ ადრიან ლევერკიუნი ველარ მოესწრო ფაუსტური გერმანიის კრახს, მაგრამ თხრობა მისი ცხოვრების შესახებ

¹ I. Graef, Über den Zauberberg von Thomas Mann. Berlin, 1947.

² Th. Mann, Doktor Faustus, Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. (Gesamelte werke, Bd. 8, Berlin, 1955).

და საერთოდ მთელი ნაწარმოები ეპოქის ამ დიდი ისტორიული მოვლენის შთაბეჭდილებით იქმნება. თ ო მ ა ს მ ა ნ ი თავისი თანამედროვეობის ისტორიულ სინამდვილეს ასახავს, მაგრამ ისე, რომ უშუალოდ არ მიუთითებს კონკრეტულ ისტორიულ ფაქტებზე. ავტორისეული რემარკის მიხედვით, ნაწარმოებში გამოყენებულია „ნამდვილისა და მოგონილის წარმტაცი აღრევის“ ხერხი. ცალკეული ფაქტები წარმოდგენილია ისტორიული და ფაქტიური ამბების ერთგვარი მხატვრული მონტაჟის სახით. ავტორისვე განმარტებით, რომანის საფუძველია „სინამდვილე, რომელიც ფიქციაში გადადის და ფიქცია, რომელიც სინამდვილის აბსორბციას წარმოადგენს“¹.

3. ჰ ე ს ე ს „ბროლის მძივიც“ ასეთ „მონტაჟს“ წარმოადგენს, თუმცა მათ შორის განსხვავებაც არის. თ. მანი ჯვარედინ მონტაჟს ახდენს—ნამდვილისა და მოგონილის, წარსულისა და აწმყოსი. პირველი რომანის ტიპს ეხება, მეორე—დროსა და გარემოს. ორივე შემთხვევა ერთგვარ ქიმიურ რეაქციას ჰგავს: ორი ელემენტის შეერთებით ვიღებთ ახალს, მართალია, იმავე ელემენტებისაგან შემდგარს, მაგრამ სრულიად განსხვავებულს. ეს რეაქცია უმთავრესად მკითხველის წარმოდგენაში ხდება. ჰ ე რ მ ა ნ ჰ ე ს ე ს თ ა ნ ყოველივე ამას კომპოზიციური მონტაჟიც ერთვის. „ბროლის მძივი“ რამდენიმე ისეთი ნაწარმოების კომპლექსს წარმოადგენს, რომელთა შორის არავითარი სიუჟეტური კავშირი არ არის. იგი სულ სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებთაგან შედგება—რომანის, ლექსებისა და მოთხრობებისაგან, რომელთა ურთიერთობა მხოლოდ მსოფლმხედველობრივ ერთიანობას ეყრდნობა. ცალკეული ნაწილების მონტაჟი სხვადასხვაობის თანმიმდევრულ მწკრივს ქმნის და არა ახალს, მიღებულს „ქიმიური რეაქციის“ გზით, როგორც ამას თ ო მ ა ს მ ა ნ ი აკეთებს, რომელსაც ნამდვილი და ისტორიული ისე აქვს სუბლიმირებული ერთმანეთში, რომ ავტორისეული კომენტარების გარეშე შეუძლებელიცაა მათი გარჩევა. ამისათვის რთული ოპერაციის ჩატარებაა სა-

¹ T h. M a n n, Gesammelte Werke, Bd. 12. S. 199.

ქირო, სახელდობრ, ორი ელემენტის შეერთებით მიღებული ახალი ნივთიერების ხელახალი დაშლა და მათი ანალიზი.

ეს თითქმის შეუძლებელი იქნებოდა, რომ ამაში დიდ დახმარებას არ გვიწევდეს თვით თო მ ა ს მ ა ნ ის ნარკვევი „დოქტორ ფაუსტუსის“ შექმნის საკითხისათვის¹, სადაც მკითხველისათვის ძნელად გასაგები საკითხების ახსნა-განმარტებაა მოცემული. ამ ნაშრომიდან ვიგებთ „დოქტორ ფაუსტუსის“ შექმნის ისტორიას, მის ფსიქოლოგიურ და ავტობიოგრაფიულ ხასიათს, დეტალურად ვეცნობით რომანის ცალკეული ნაწილების შექმნის გარემოებას, მასალას, რითაც ისარგებლა ავტორმა ამა თუ იმ ეპიზოდის დამუშავების დროს. აქედანვე ვიგებთ, რომ ნაწარმოების პერსონაჟები ხაზგასმულია (eingeschwärzt) რეალურ პიროვნებათა ცხოვრებით; კერძოდ, ვიცით, რომანის მთავარი გმირის, ფაუსტის პარადიგმული სახის, ადრიან ლევერკიუნის უკან ფ რ ი დ რ ი ჰ ნ ი ც შ ე ს ფიგურა რომ დგას, თუმცა ის ერთხელაც არ არის მოხსენიებული. ასევეა მოფიქრებული რომანის სხვა პერსონაჟებიც. კლარისა როდეს სახის მიღმა ავტორის დის კ ა რ ლ მ ა ნ ის აჩრდილი მოჩანს, ხოლო მადამ დე ტოლნას პერსონაჟში „შეუიარაღებელი თვალთაც“ დაინახება ამბავი პ. ჩ ა ი კ ო ვ ს კ ი ს მეგობარ ქალის მ ე კ ი ს უცნაური სიყვარულისა². მაგრამ ყოველივე ეს ისე ესკიზურად და შეუმჩნევლად ხდება, რომ ისტორიული პროტოტიპი სრულიად იკარგება ნაწარმოების გმირის სახეში. ავტორი შეგნებულად გაურბის შემხებ წერტილებს. როდესაც გერმანელმა მწერალმა ლ ე ო ნ ა რ დ ფ რ ა ნ კ მ ა ჰკითხა თ ო მ ა ს მ ა ნ ს, რომელიმე მოდელით თუ ისარგებლეთ ადრიან ლევერკიუნის სახის შექმნის დროსო, მან უარყოფითი პასუხი გასცა³. სხვაგვარად არც შეიძლება ყოფილიყო, რადგან ადრიან ლევერკიუნი რთული კომპლექსური სახეა. იგი მრავალ ასეთ „მოდელს“ ეყრდნობა და არა ერთს.

¹ Th. Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. (Gesammelte Werke, Bd. 12).

² Th. Mann, Gesammelte Werke Bd. 12. S. 199.

³ H. Meyer, Th. Mann. Werk und Entwicklung, Berlin. 1950. S. 323.

ვფიქრობთ, რომ აქ საერთოდ არც შეიძლება რამე მოდელზე ლაპარაკი. უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ლევერკიუნი სხვადასხვა ელემენტების „ქიმიური რეაქციით“ მიღებული ახალი ნივთიერებაა, ახალი სახე, რომელშიც არც ერთი ადრინდელი ელემენტის თავისებურება არ არის შემორჩენილი.

ასეთია არა მარტო ადრიან ლევერკიუნის სახე, არამედ მთლიანად რომანისაც, რომელიც თავისშივე აერთიანებს ბურჟუაზიული კულტურის დეკადანსის მრავალ, ზემოთ უკვე ხსენებულ ნაკადს. ამიტომ ეწოდება მას ეპოქის რომანი. იგი მართლაც მთელ ეპოქას ასახავს და, როგორც ასეთი, ახალსა და თავისებურ კომპლექსს წარმოადგენს. შეიძლება მასში შემავალი ცალკეული ელემენტები ბევრ სხვა მწერალთანაც გვხვდებოდეს, მაგრამ, მათი მთლიანობა რომ სრულიად ახალსა და ორიგინალურ მოვლენას წარმოადგენს, ეს უდავოა. სხვაგვარად არც შეიძლება იყოს. მენდელეევის ცხრილში სულ ასიოდე ელემენტია, მაგრამ მათი კომბინაციები მილიარდობით ახალ სახეებს ქმნის. ასეთი მოვლენა არც ლიტერატურაში უნდა გავიკვირდეს. ვინმემ რომ მსოფლიო ლიტერატურაში დასმული ძირეული პრობლემის ცხრილი შეადგინოს, შეიძლება მენდელეევის ცხრილზე მცირე თემებიც აღმოჩნდეს, მაგრამ ამ თემების ლიტერატურული ვარიაციები ისევე ურიცხვია, როგორც ქიმიური ელემენტებისგან შექმნილი ბუნების სახეობანი. ამიტომ თემატური და სიუჟეტური მიმღეობის საკითხი ლიტერატურაში სრულიად ბუნებრივია და გასაგები, მით უმეტეს, როცა ეპოქალური მნიშვნელობის განმაზოგადებელ ნაწარმოებებთან გვაქვს საქმე. „დოქტორი ფაუსტუსი“ კი სწორედ ასეთი ნაწარმოებია. მართალია, იგი მხოლოდ ერთი კომპოზიტორის ცხოვრებას ასახავს, მაგრამ ჩვენ უკვე ვიცით, რომ, ბურჟუაზიულ მწერალთა აზრით, მუსიკა საერთოდ კულტურის ყველა დარგს გამოხატავს და ეპოქის სულსკვეთების უმაღლეს გამოვლენას წარმოადგენს. თვითონ თო მას მანსაც „დოქტორი ფაუსტუსი“ მოფიქრებული აქვს როგორც „კულტურის და ეპოქის რომანი“. ამიტომ შეუძლია მას გოეთეს სიტყვები გაიმეოროს:

„რას წარმოვადგენ მე თვითონ? რა გავაკეთე? მე შევკრობე და გამოვიყენე ყველაფერი, რაც ვნახე, გავიგონე და რასაც ვაკვირდებოდი. ჩემს ნაწარმოებებს კვებავენ ათასობით სხვადასხვა ინდივიდები—უმეტრები და ბრძენები, ჰკვიანები და სულელები. ბავშვებმა, ჭაბუკებმა, ხანდაზმულებმა — ყველამ მომიტანეს თავიანთი აზრი, თავიანთი უნარი, თავიანთი იმედები და მანერა ცხოვრებისა. მე ხშირად ვიმიჯიდი მოსავალს, დათესილს სხვის მიერ. ჩემი შრომა ეს არის შრომა კოლექტიური არსებისა, რომელსაც ეწოდება გოეთე“. ეს შეუძლია თქვას ადამიანმა, რომელიც თაობათა მონაპოვარს აჯამებს და განაზოგადებს, რითაც ქმნის მთელი ეპოქის ამსახველ მონუმენტურ ნაწარმოებს და თო მ ა ს მ ა ნ ი ც ასეთ მისიას კისრულობს. „რომანი ჩემი ეპოქისა“ — ასე უწოდა მან „დოქტორ ფაუსტუსს“ და არც უნდა გაგვიკვირდეს, თუ ამ რომანის ანალიზის დროს ხშირად წავაწყდებით ეპოქის სხვა წარმომადგენელთა მიერ გამოთქმულ აზრებსა და სახეებს. ჩვენც ამიტომ განვიხილეთ ასე ვრცლად ბურჟუაზიული კულტურის დეკადანსის სხვადასხვა ფორმები, რომელთაგან ზოგს შეიძლება უშუალო კავშირი არც ჰქონდეს ფაუსტურ თემასთან, მაგრამ მაინც სახიერდება თო მ ა ს მ ა ნ ი ს პარადიგმაში, როგორც „დასასრულის წიგნში“. „დოქტორი ფაუსტუსის“ გარჩევისას ამაზე ხშირი მითითება აღარც დაგვიჭირდება, რადგან, ვფიქრობთ, მკითხველი ისედაც იგრძნობს ამას.

თო მ ა ს მ ა ნ ი ყოველგვარ ხერხს ხმარობს, რომ მისი თხრობა არ შემოიფარგლოს ისტორიული ან ბიოგრაფიული გარემოებით. იგი არც ხალხური თქმულებით იზღუდავს თავს. მიუხედავად იმისა, რომ რომანს „დოქტორი ფაუსტუსი“ ეწოდება, თვითონ ფაუსტი ან მეფისტოფელი არცაა ნაწარმოებში ნახსენები. ეს იმიტომ, რომ მ ა ნ ი გაუჩინებს მასალის ანუ, როგორც თვითონ ამბობს: „უკანა და შუა პლანის“ გამყვანებას. მას არ უნდა, რომ ფაუსტი და მეფისტოფელი მოქ-

1 Th. Mann, Gesammelte Werke, Bd. 12, S. 214.

მედებაში უშუალოდ მონაწილეობდნენ, ე. ი. პირველ პლანზე იდგნენ, ამიტომ ჩვენ მათ ვერც ვხედავთ. მაგრამ მათ არსებობას მაინც ვგრძნობთ ს ხ ვ ა შ ი. თვითონ მ ა ნ ი წერს, რომ მას სურდა დემონური გაეტარებინა რომანში „არადემონური შუამავლის საშუალებით“, ან, სხვაგვარად, მათი ნილაბი ეჩვენებინა. თ. მ ა ნ ი რომანის იდეური სფეროების გარდა, აფართოებს მის გეოგრაფიულ საზღვრებსაც. მართალია, მოქმედება მხოლოდ გერმანიის ფარგლებითაა ლოკალიზებული, მაგრამ სიმბოლური ქალაქი კაიზერსაშერნი, სადაც ლევერკიუნი ჩამოყალიბდა როგორც ადამიანი და მუსიკოსი შეიძლება ყველგან იყოს. თ. მ ა ნ ს არც უნდოდა მისი რომანი „წმიდა გერმანული“ ხასიათისა გამოსულიყო. მართალია, კ რ ი ზ ი ს ი ს თემა ყველაზე მეტად გერმანულ სინამდვილეს შეეფერებოდა, მაგრამ მას უფრო „საერთოს, ეპოქალურის, ევროპულის“¹ ასახვა სურდა, ვიდრე სპეციფიკური გერმანულისა. ამით თ. მ ა ნ ი ფაუსტურ პრობლემათა სფეროს ისევ აფართოებს და არა მარტო ბურჟუაზიული კულტურის დაცემის საკითხს უკავშირებს, არამედ საერთოდ „კრიზისული ეპოქის“ (Kritische Epoche) დამახასიათებელ სურათს ქმნის². თო მ ა ს მ ა ნ ს სძულდა ყოველივე „წმიდა გერმანული“, რომლის ქვეტექსტს, როგორც ს ხ ვ ა ზ ე ბ ა ტ ო ნ ო ბ ი ს პრეტენზიას და უფლებას, იგი ადვილად ხვდებოდა. ამიტომ ვერ მოუძებნა მან თავის კაიზერსაშერნს უფრო კონკრეტული ადგილი გერმანიის რუკაზე. მოქმედება უმთავრესად გაშლილია აიზენაპის, ვიტენბერგის, ვაიმარის, ლიუბეკის, ნაუმბურგის და ჰალეს მიდამოებში. ჰ. მ ა ი ე რ ი ს შენიშვნის მიხედვით, სწორედ ეს ადგილები გამოხატავდა emergierende Deutschland-ს. ამ მიდამოებთან არის დაკავშირებული რეფორმაცია, ლ უ თ ე რ ი, მ ი უ ნ ც ი ფ ე რ ი, ნ ი ც უ ე. კაიზერსაშერნიც „საღლაც“ ამ მხარეშია, მაგრამ ფაქტიურად არსად, რადგან ის, ჰ. ჰ ე ს ე ს კასტალიენის მსგავსად, სიმბოლოა და არა გეოგრაფიული კონკრეტულობა.

¹ Th. Mann, Gesammelte Werke, Bd. 12. S. 214.

² A. Bauer, Thomas Mann und die Krise der bürgerlichen Kultur. Berlin, 1946.

თ. მ ა ნ ი თუმცა პარადიგმულ სახეებს ქმნის, მაგრამ — ხალხური ფუძისაგან მნიშვნელოვნად დაშორებულს. ეს ეხება რომანის არა მარტო პერსონაჟებს, არამედ ისტორიულ გარემოცვასაც. „დოქტორ ფაუსტუსის“ მოქმედება მრავალპლანიან ფონზე იშლება. ამასთანავე ეს ფონი ან ნამდვილი ამბავი კი არ ცნაურდება შემოქმედებით რეზულტატში, არამედ უჩინარდება მასში. რომანში არც ერთი ისტორიული ფაქტი არ არის აღწერილი, მაგრამ მაინც ყველგან იგრძნობა ამ ფაქტების განმსაზღვრელი ძალა. ფაუსტის თქმულების შექმნის პერიოდი — რეფორმაციის ეპოქა — მეორე პლანია ანუ რომანის ფონი. მას ეფინება პირველი — ჩვენი ეპოქა — და ორივე ერთად ქმნის მსგავსთა ერთიანობას. ასევე ხდება საერთოსა და ზოგადის დაკრისტალება ანუ, როგორც მ ა ნ ი წერს: — მათი „აბსორბცია კონკრეტულში“.

ადრიან ლევერკიუნი მუსიკას კ ა ი ზ ე რ ს ა შ ე რ ნ შ ი სწავლობდა. კაიზერსაშერნი, როგორც აღვნიშნეთ, გერმანიის ტოპოგრაფიულ რუკაზე არც არის აღნიშნული, მაგრამ ავტორს მაინც უნდა დაეუჭეროთ და ვიფიქროთ, რომ იგი ისევე არსებობს, როგორც ჰ ე ს ე ს კასტალიენი. ვინმემ რომ იკითხო: „სად?“ პასუხი ასეთი იქნება: არსად და ყველგან; ან ისევე ჰ ე ს ე მოგვაშველებს გამოთქმას — Niergendl and-ში. თ. მ ა ნ ს არც სურს ზუსტად განსაზღვროს კაიზერსაშერნის ადგილმდებარეობა. იგი გაურბის ზედმეტ სიზუსტეს, რომ ამით „მცირეს“ არ დაუკარგოს განზოგადებულის მნიშვნელობა და არ დაამახინჯოს ამ „ქალაქის ფსიქიკური სურათი“. ეს კი ავტორისეული ხერხია. ადრიან ლევერკიუნთან საუბრის დროს ეშმაკი ეუბნება მას: „აი, შენ რომ იმის გამბედაობა გქონდეს, რომ თქვა, სადაც მე ვარ, იქ არის კაიზერსაშერნიო, ეს იქნებოდა ნამდვილი საქმე!“ ამაში მუდამდებდა კაიზერსაშერნის ალევორიული ხასიათი. თვითონ თ ო მ ა ს მ ა ნ მ ა ც თქვა ერთხელ ემიგრაციაში ყოფნისას, „სადაც მე ვარ, გერმანიის კულტურაც იქ არისო“. ამას უწოდებდა იგი ზოგადის აბსორბციას კონკრეტულში, რასაც პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. კაიზერსაშერნიც ასეთი ზოგადი და კომპლექსური ცნებაა. იგი თავისშივე აერთიანებს ძველსა და ახალს. ავტორის განმარტებით, ეს ქა-

ლაქი წარმოადგენს „შუასაუკუნეებს თანამედროვეობაში“. იგი დღესაც ინახავს იმდროინდელ ატმოსფეროს. სერენუსი წერს, რომ აქ თითქოს ჰაერშიც იგრძნობა რაღაც XV საუკუნის მიწურულის ადამიანთა ფსიქოლოგიიდან. კაიზერსაშერს ახლაც აქვს მიდრეკილება შუასაუკუნეებისაკენ და დიდის ენთუზიაზმით იმეორებს მის სიმბოლურ მოქმედებებს, რასაც ავტორი „ანაქრონულ პათოლოგიას“ უწოდებს. თხრობაშიც ერთმანეთს ეფინება ძველისა და ახლის ექსპოზიციები. მანისათვის საგნებს ორმაგი მნიშვნელობა აქვს — საკუთრივი და ალეგორიული. მისი პერსონაჟებიც ორსახოვნების იანუსისებურ ერთიანობას წარმოადგენენ. ყოველი მათგანი მიუთითებს თავის თავზე და იმაზეც, რასაც მისი ალეგორია გულისხმობს. ასეთია, უპირველეს ყოვლისა, ფაუსტის მანისეული პარადიგმა—მუსიკოსი ადრიან ლევერკიუნი. იგი თავისშივე განაზოგადებს დასავლეთის ბურჟუაზიულ კულტურას და მისი შინაგანი დაშლის (in sich zerfallen) ჩვენს მიერ უკვე განხილული პროცესის გამოხატვას.

ორმაგი ექსპოზიცია. ადრიანი მუსიკოსია და ნაწარმოებშიც მოფიქრებულია როგორც მუსიკალური რომანი. ამასთანავე, მუსიკა ნაწარმოების მხოლოდ კომპონენტი კი არ არის, არამედ — მისი კონსტრუქციული საფუძველიც, ეპოქისა და კულტურის პარადიგმული კონკრეტულობა ან, თომას მანისვე გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, მისი „სულის გამოხატვის ფორმა“. ფაუსტური იდეები რომანში გახსნილია არა მეცნიერებისა და ფილოსოფიის, არამედ მუსიკის ასპექტში. ამის მიზეზი ჩვენთვის უკვე ცნობილია. როგორც დავინახეთ, დასავლეთის ბურჟუაზიულმა კულტურამ თავისი შინაგანი დაშლის ჩვენების ყველაზე შესაფერის ფორმად მუსიკა მიიჩნია. თომას მანიც ამას უჩვენებს „დოქტორ ფაუსტუსში“, მაგრამ ისე, რომ არ მალავს თავის ნეგატიურ დამოკიდებულებას მუსიკის, როგორც „ყველაზე ზე-მატერიული“ ხელოვნების, რომანტიკული და დეკადენტური გაგების მიმართ, თუმცა ადრიან ლევერკიუნის მუსიკალური სახე თავისშივე აერთიანებს კულტურის მრავალსახეობას და ამით შპენ-

გ ლ ე რ ი ს თეორიის ერთგვარ „დადასტურებასაც“ წარმოადგენს.

როგორც თომას მანი თავის ნარკვევებში წერს¹, საფუძვლიანი კონსულტაციის მიღება დასჭირდა მუსიკაში. აქ მას დიდი დახმარება გაუწია დ-რ თ. ადორნოს წიგნმა „ახალი მუსიკის ფილოსოფიისათვის“², რომელიც ხელნაწერებში წაიკითხა. ადორნო თ. მანის მეზობლად ცხოვრობდა ლოს-ანჯელოსში და უშუალო ურთიერთობა ჰქონდა მასთან. მისმა მუსიკალურმა კონცეფციამ დიდი გავლენა მოახდინა „დოქტორ ფაუსტუსის“ ავტორზე. მანმა ადორნოს მეორე წიგნში „ხელოვნების სასოწარკვეთილი მდგომარეობა“ დაინახა სწორედ ის, რის განზოგადებულ ასახვასაც ფიქრობდა თავის რომანში.

ადორნოს გარდა, თ. მანი ხვდებოდა კომპოზიტორებს სტრავენსკის, აისლერს, კშენეკს, შნაბელს და სხვებს. თვითონ თ. მანიც ჩინებული მცოდნე იყო მუსიკისა. ამიტომ ბუნებრივია, რომ მან ფაუსტის თანამედროვე პარადიგმა კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნში გამოავლინა და მის „ტრაგიკულ მარტობაში“ „უაღრესად კრიზისული“ ეპოქის დაცემის განზოგადებული სურათი მოგვცა. ადრიან ლევერკიუნიც თავიდანვე მოფიქრებული იყო როგორც „ევროპული კულტურის სასოწარკვეთის“ მხატვრული სახე. შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ მისი პირველი დიდი რომანის „ბუდენბროკების“ გმირი ჰანო, უკანასკნელში „დოქტორ ფაუსტუსში“ კვლავ იწყებს ცხოვრებას. ეს კონტაქტი ლოგიკურია. „ბუდენბროკებში“ ჰანო განასახიერებდა ბიურგერული კლასის დაშლის უკანასკნელ ეტაპს. ისიც მუსიკაში ახდენდა „აბსორბციას“ სინამდვილისა. ამის შემდეგ ოთხიოდათეულმა წელმა განვლო. ბურჟუაზიული კულტურის დაცე-

¹ Th. Mann, Gesammelte Werke, Bd. 12. S. 205, 1955.

² Th. W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik. Tubingen: 1949.

მა უფრო თვალსაჩინო გახდა. ამიტომ მიუბრუნდა თომას მანი ჰანოს პერსონაჟს. საყურადღებოა გავიხსენოთ, რომ ბუდენბროკების წერის დროსაც ფიქრობდა მანი დოქტორ ფაუსტის თემის დამუშავებას. როგორც ზემოთ აღნიშნული ნარკვევიდან ჩანს, 1904 წელს მას გეგმაც ჰქონდა შედგენილი, მაგრამ შემდეგ ეს გეგმა ისევე „უღროოდ მოკვდა“, როგორც ლევერკიუნის თავისებური პირველსახე — ჰანო ბუდენბროკი. აღსანიშნავია, რომ „ფაუსტის“ ადრინდელ გეგმაშიც განზრახული იყო რომანის ქარგად ხელოვანის ეშმაკთან კავშირი ყოფილიყო. შემდეგ მწერალმა ეს ჩანაფიქრი სხვადასხვა ვარიაციებში განახორციელა. ჯერ ერთი, თუნდაც მის პირველ დიდ რომანში „ბუდენბროკები“, ხოლო შემდეგ, როგორც ამას ნ. ვილმოტო მიუთითებს, აგრეთვე ნოველაში „ტონიო კრეგერი“. მეტიც: თომას მანს ყოველთვის აინტერესებდა ხელოვანის ბედი ბურჟუაზიული კულტურის დეკადანსის პერიოდში და ამიტომ არა მარტო ჰანო ბუდენბროკი და ტონიო კრეგერი, არამედ მისი რომანების ყველა გმირი, რომელსაც რამე კავშირი აქვს ხელოვნებასთან ადრიან ლევერკიუნის წინამორბედად შეიძლება ჩაითვალოს. ამიტომაც წერს ჰანს მაიერი, რომ „დოქტორ ფაუსტუსის“ შესწავლა სხვა ნაწარმოებებისაგან დამოუკიდებლად შეუძლებელია¹.

„ფაუსტუსის“ წერა თომას მანმა 1943 წლის გაზაფხულზე დაიწყო და 1947 წლის 29 იანვარს დაამთავრა. ეს იყო პიტლერული რეჟიმის კრაზისა და მისი შედეგების პირველი გამოქვეყნების პერიოდი, ასე რომ, რომანის წერის დროს ავტორის წინაშე იყო არა მარტო საერთო იდეა ბურჟუაზიული კულტურის დაცემისა, არამედ მისი ერთ-ერთი ციტადელის, გერმანიის კატასტროფული სინამდვილე. ამასთანავე, მანი უკვე 70 წლის მოხუცი იყო, ხშირად ავადმყოფობდა, თავის ტკივილები აწუხებდა (როგორც მის ადრიან ლევერკიუნს), რასაც დროდადრო ბრამსისა და ჩაიკოვსკის მელიოდიების

¹ H. Mayer, Thomas Mann, Werk und Entwicklung, Berlin, 1950.

მოსმენით იმსუბუქებდა. მოხუცი მ ა ნ ი შიშობდა, ვაითუ რომანის დამთავრება ვერ მოვასწრო, ეჭვობდა, შთაგონების ძალა თუ ეყოფოდა „ამ ძველ თქმულებაში შთაებერა ახალი სული“, მოეძებნა მისთვის სრულიად ახალი კონსტრუქცია¹. თვითონ თ. მ ა ნ ი წერს, რომ ავადმყოფობა მძიმე ტვირთად დააწვა ამ წიგნს. იგი მოგვითხრობს შემადრწუნებელ ამბებს, რომლებიც თან სდევდა „დოქტორ ფაუსტუსის“ წერის პროცესს. მის ყურამდე აღწევდა ჰიტლერელი ბარბაროსების საშინელი ტერორის ამბავი. მას თავზარი დასცა ცნობამ, რომ მისი მეგობრის, ცნობილი გერმანელი მხატვრის, მ ა ქ ს ლ. ბ ე რ მ ა ნ ის 83 წლის ქერივი საკონცენტრაციო ბანაკში იქნა მოთავსებული, სადაც მან თავი მოიწამლა. ფრონტებიდანაც შემაშფოთებელი ცნობები მოდიოდა: ჰიტლერლებმა მოახდინეს საფრანგეთის ოკუპაცია, დესანტი გადასხეს ტუნისში, კვლავ დაიპყრეს ტობრუკი, იტალიელებმა დაიკავეს კორსიკა, საფრანგეთის ფლოტი ჩაძირულ იქნა ტულონში. მოხუცი მწერალი მწვავედ განიცდიდა ხალხთა ამ გრანდიოზულ ტრაგედიას. იგი შეუწულებელი ინტერესით ადევნებდა თვალყურს მეორე მსოფლიო ომის ამბებს; ცდილობდა თავისი ავტორიტეტი გამოეყენებინა ამ „უაზრო ნგრევის“ შესაწყვეტად, მოგზაურობდა ჩიკაგოში, ვაშინგტონსა და ნიუ-იორკში, სადაც შეხვდა უოლესს, ლიტვინოვს და სხვა ოფიციალურ პირებს, რამდენჯერმე გამოვიდა საჯარო მოხსენებითაც. იგი ყველგან და ყოველთვის ქადაგებდა მშვიდობას, ხალხთა მეგობრობასა და ურთიერთგაგებას. შემდეგ ისევ ავადმყოფობა, ისევ თავის ტკივილების შეტევა. სტალინგრადის გრანდიოზული ამბების დროს მის უბის წიგნაკში გაჩნდა პირველი ჩანაწერები დოქტორ ფაუსტუსის შესახებ (1943 წლის 15 აპრილიდან). თ. მ ა ნ ი იწყებს მასალების შეგროვებას, წერს წერილებს ევროპაში, ითხოვს წიგნებს. ყველაფერი ეს დიდ ენერგიას მოითხოვს სამშობლოს მოწყვეტილ ემიგრანტ მწერლისაგან, მაგრამ იგი ყოველგვარ დაბრკოლებას ძლევს, შოულობს ხალხურ თქმუ-

¹ Th. M a n n, Gesmmelte Werke, Bd. 12. S. 331.

ლებას დოქტორ ფაუსტის შესახებ, ბევრს კითხულობს ნიკ-
შეზე, სპეციალურად სწავლობს მონოგრაფიებს ნიკშეს
დამოკიდებულების შესახებ ქალებთან, სტივენსონის
რომანს „კეთილი ჯეკილი და ბოროტი ჰაიდი“, რადგან ამ რო-
მანის ნათესაობას ხედავს ფაუსტურ თემასთან; ეცნობა მასა-
ლებს პარციფალზე, რომელსაც „მეორე ფაუსტს“ უწოდებს,
აგრეთვე ლიტერატურას ულრიჰ ფონ ჰუტენის
შესახებ, სწავლობს მუსიკის ისტორიას და ეძებს ფორმას თა-
ვისი „ფაუსტუსისათვის“.

ფრონტებიდან ისევ ახალ-ახალი ამბები მოდის: სტალინ-
გრადის ეპოპეის დასასრული, კავკასიის მისადგომებთან ბრძო-
ლები, ფელდმარშალ რომელის დამარცხება აფრიკაში, 200
ათასი ტყვე, გერმანიის ტერიტორიის განუწყვეტელი დაბომბვა...
ამასობაში მოიძებნა მისი ფაუსტური პარადიგმის ფორმაც.
გადაწყდა, რომ ეს იქნება კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის
თავგადასავალი, მაგრამ არა უშუალოდ ავტორის მიერ, არამედ
ადრიანის მეგობრის სერენუს ცაიტბლომის მიერ მოთხრო-
ბილი. სერენუსი იყო ლევერკიუნის ჰაბზუკობის მეგობარი და
ცხოვრების მუდმივი თანამგზავრი, მისი თანაშემწე და დამხ-
მარე, მისი ლიბრეტოების ავტორი და სასიამოვნო მოპაექრე,
ერთი სიტყვით, მისი ბიოგრაფიის აუცილებელი ნაწილი. ლე-
ვერკიუნი გულჩახვეული ადამიანი იყო, ცივი, საზოგადოებას
მოწყვეტილი და მარტოხელი. სერენუსი ამბობს, რომ ადრიან-
ის მარტოობა შეიძლებოდა უფსკრულისათვის შეგვედარებო-
ნა, რომელშიც უხმოდ და უკვალოდ ვარდებიან ხოლმეო. ად-
რიანს ბოლომდე შერჩა ასეთი ხასიათი. მარტოობა, სიცივე,
საზოგადოებისაგან განდგომა მან თავისი ცხოვრების პრინცი-
პად აქცია. მისი მუსიკალური ნაწარმოებებიც ასეთ განდგო-
მილებას და თავისთავში ჩაკეტვას გამოხატავს. მეგობრებს
სრულიად განსხვავებული ხასიათი ჰქონდათ. სერენუსმა ფი-
ლოსოფია შეისწავლა, თანდათანობით გაიკაფა გზა ცხოვრებაში,
დოცენტის წოდებას მიაღწია, „ჩვეულების მიხედვით“ ცო-
ლიც შეირთო, სამი შვილი ეყოლა და ეს არის მთელი მისი
ბიოგრაფია. მისთვის უცხო იყო ყოველივე დემონური. ადრიან-
ი კი, პირიქით, იოსებ კნეჰტის მსგავსად, ეშმაკთანაა წილნა-

ყარი. იგი საკუთარ თავში შეიცავს რაღაც დემონურს, უცნაურს, განსაკუთრებულსა და გენიალურს.

მეოცნებე ბუნება. აღრიანი 1885 წელს დაიბადა, მამამისი იონათანი „საუკეთესო წრთობის“ გერმანელი იყო, კარგი ყალიონი უყვარდა, კარგი ლუდი და ზამთრობით ბიბლიის კითხვა. რომანში ის თითქოს ფაუსტურ წარსულს განასახიერებს, რეფორმაციის ეპოქას, უფრო ზუსტად ოცდაათწლიანი ომების წინა პერიოდს. ამით მ ა ნ ი ერთმანეთს უკავშირებს ორ პლანს — თანამედროვეობასა და XVI საუკუნეს — ფაუსტური თქმულების შექმნის დროს. თვითონ იონათანიც ხალხური თქმულების გამირს მოგვაგონებს. იგი თავისებურად, პრიმიტიულად იკვლევს ბუნებას, ბიოლოგიისა და ფიზიოლოგიის საკითხებს. ხალხური ფაუსტივით ისიც გატაცებულია ალქიმით, აქვს რაღაც ლაბორატორიის მსგავსი, უყვარს *elementa spekulieren*, დაკავშირებულია მისტიკასთან, მაგიასთან და სულ ბუნების საიდუმლოებათა ამოხსნისაკენ მიისწრაფვის. იონათანს ერთი დიდი წიგნი აქვს ათასგვარი მწერის ფერად-ფერადი სურათებით. დღედაღამ ამ წიგნს ჩაკირკიტებს, გარშემო ბავშვებს, მათ შორის აღრიანსა და სერენუსს, შემოისხამს და ბოტანიკის, ზოოლოგიის ან მითების შესახებ ელაპარაკება, დაუსრულებლივ მსჯელობს ორგანული და არაორგანული ბუნების ურთიერთობის შესახებ, უარყოფს მათ შორის მკაცრ მიჯნებს. იგი ყველაფერში რაღაც განსაკუთრებულ აზრს ხედავს, ბუნება იდუმალებით მოსილ ფენომენად მიაჩნია, გაოცებულია ფერთა ნაირსახეობით, მწერებისა და ფრინველების „გონივრული“ მოქმედებით, ჯაღოსნური მოვლენებით, რასაც ის ვერ ხსნის და ამის გამო თვალები ცრემლებით ევსება. ამ საოცარ „გლახ ფილოსოფოსს“ განსაკუთრებით დიდი მიდრეკილება აქვს ძიებისაკენ, ცდილობს ჩასწვდეს „შემოქმედებითად მეოცნებე ბუნებას“ (*die schöpferisch träumende Natur*). თავისი უცნაური ექსპერიმენტებით იგი სწვდება ბუნების ცოცხალ შემოქმედებით ძალას. ავილოთ თუნდაც მსჯელობა ფერების და ფერად-ფერადი მწერების შესახებ. იგი ფიქრობს, რომ ფერი მხედველობის ცდუნებაა. აბა ვინ იტყვის, რა ფერთაა შეღებილი ცის სილურჯე?! ხანდახან ფერი თავის თავსაც

უარყოფს. მაგალითად, ტროპიკული პეპელა *Hetaera Esmeralda* („ზურმუხტის ფერი როსკიპი“). მისი გამჭვირვალობა სიშიშვლის შთაბეჭდილებას ქმნის. მწვანე ფოთლებში შეიძლება იგი სრულიად უხილავიც ყოფილიყო, რომ ერთადერთი იისფერ-ვარდისფერი ლაქა არ ამყლავნებდეს მის არსებობას. ანდა არის ხის ფოთლისებური პეპელა, რომელიც ისე ჰგავს ფოთოლს, რომ, თუ ხეზე გაინაბა, ვერავინ შენიშნავს. ასეთი „ოინებით“ იცავენ მწერები თავს მტრისაგან. იონათანი გაცუბულია, ვინ ასწავლა ბუნების ქმნილებათ ასეთი ეშმაკობა. განა საკვირველი არ არის, ერთნი თავიანთი უხილაობით ან შეხამებით რომ იცავენ თავს, ხოლო მეორენი კი პირიქით, ზედმეტი ხილულობით? ეს უკანასკნელნი რალაც განსაკუთრებული, ცხადი, მყვირალა ფერებით არიან აკრელებულნი. ისინი ნელნელა ზანტად, მელანქოლიურად დაფრინავენ და თავიანთი ბუნებით საზიზღრობას წარმოადგენენ. მათ სუნიც მყრალი აქვთ და გემოც შემადრწუნებელი. შემთხვევით რომ ქვეწარმავალმა პირი ჰკიდოს რომელიმე მათგანს, მაშინვე ზიზღით ამოაფურთხებს. ესეც რომ არ მოხდეს, ასეთი პეპლები თავიანთი მყვირალა გარეგნობით ააშკარაებენ საკუთარ ბუნებას, ყველას თვალში ეცემიან — ასეთები ვართო, და ამით იცავენ თავს. განა ესეც ბუნების გონიერება და ეშმაკობა არ არის?

იონათანი ფიქრობს, რომ ბუნება თვით ქმნის თავის თავს ყოველგვარი შემოქმედის გარეშე. იგი ისე ირთვება და იკაზმება, რომ არც მხატვარი სჭირდება და არც ოქრომჭედელი. ამის დასამტკიცებლად იონათანი შორს არ მიდის და ბავშვებს ეუბნება: „აბა ხელი მოჰკიდეთ იდაყვს. და მიხვდებით, რომ შიგ ძვალია, რომელსაც უჭირავს ხორცი. ბუნებაში საწინააღმდეგოც ხდება. აქ ეს ძვალი ანუ სიმაგრე არსს გარეთაა გამოტანილი, მაგრამ არა როგორც საყრდენი, არამედ ვითარცა ფორმა, სახეობა ანუ ზედაპირი“. გოეთესი არ იყოს, ბუნება თავის არსს მშვენიერებაში ავლენს. იონათანიც ამბობს, საყრდენი, სიმაგრე ანუ არსი ბუნებას დაფარული კი არა აქვს, არამედ გარეთ გამოტანილი და ეს არის მიზეზი მისი სილამაზისაო. მაგრამ, მისი აზრით, ეს გარეგნული ფორმა დიდი შინაგანი აზრის შემცველია. სილამაზე, ფერები ან ნატიფი ხაზები ბუნების

გარეგნული მოკაზმულობა კი არ არის, არამედ მისი აზრის გამოხატულება. ვ ა ე ა ს თ ვ ი ს ეს აზრი „ცხოვრების განგრძობაში“ მდგომარეობდა. იონათანიც სილამაზის შინაგან აზრს ეძებს, მაგრამ ვერ პოულობს. ის დააწყენებულია, რომ ნიჟარაზე ბუნების მიერ დახატული ბრწყინვალე ჩუქურთმა მარტო სამკაული არ შეიძლება იყოს. ეს პიეტოგრაფიული ორნამენტი მას ძველ არაბულ წარწერებს მოაგონებს და კიდევ აღარებს მათ ერთმანეთს, მაგრამ ამოდ, იგი მაინც ვერ სწვდება ამ „წარწერების“ აზრსა და მსგავსებას. ეს მას შეუძლებლადაც მიაჩნია, რადგან ასეთი „აზრი“ გაურბის გონებას; თუმცა, ამასთანავე, გვიხსნის კიდევაც გონებასო, — ამბობს იონათანი და დასძენს, რომ ვერაფერს დაარწმუნებს, თითქოს ბუნებამ ლოკოკინის ნიჟარაზე ეს ნატიფი ხაზები მხოლოდ სამკაულად გააკეთა.

სამკაული და მნიშვნელობა, მისი აზრით, მხარდამხარ დგანან. ძველი მანუსკრიპტებიც ხომ მოკაზმვისა და განათლების საშუალებებს წარმოადგენენ. დაე, აზრი ამ ნახაზებისა არ გვესმოდეს, მათ საიდუმლოებაში ფიქრით ჩაღრმავებაც ხომ დიდი სიხარულიაო, — ამბობს იონათანი. სერენუს ცაიტბლომს ექვიც კი ეპარება, ხომ არ ფიქრობდა ეს გლეხი ფილოსოფოსი, რომ ბუნებას თავისი საიდუმლო, მაგრამ ორგანიზებული ენა აქვს? და თუ არა, მაშინ ადამიანების მიერ შექმნილ ენათაგან რომელი აირჩია მან თავისი თავის გამოსახატავად? ყოველივე ამას სერენუსი მ ე ო ც ნ ე ბ ე გ ო ნ ე ბ ა ს (träumerische Vernunft) უწოდებს, მისტიკას ანუ ნახევრად მისტიკას, რომლისკენაც აუცილებლად მიდის ყველა, ვინც ბუნების შეცნობას ცდილობს. ყოველგვარი ცდები ამ მხრივ ჯადოსნობას ჰგავს. თვითონ „ბუნებაც გამომგონებელია“, მაგიური შემოქმედი. იონათანს არ სურს მკაცრი ზღვარი გაავლოს ორგანულ და არაორგანულ ბუნებას შორის. ზამთარში ფანჯრის გაყინულ მინაზე გამოსახულ ნახაზებზე დაკვირვება უმჯობესებს მას არაორგანული ბუნების საოცარ მსგავსებას ორგანულთან. თუ ბუნება მცენარეთა საოცარ სიმეტრიულობას ქმნის, განა ეს ნახაზები გაყინულ ფანჯარაზე ნაკლებ სიმეტრიულია? მეტიც, ყინული ფოთლებს ხაზავს ფანჯარაზე და

ამით გამოხატავს, ან თვით ემსგავსება ორგანულ ბუნებას. ასეთსავე მსგავსებას ადგენს იონათანი თავისი უცნაური ცდებით ქლოროფორმის წვეთზე, რომელიც საკვებს იღებს. ამასვე ამტკიცებს მისი საოცარი ჰერბარიუმი. იონათანი კოლბაში ქვიშას ჩაყრის, შემდეგ ფერად კრისტალებს აურევს, გადაასხამს თხევად მინას და მაშინ კრისტალები ოსმოტური წნევის ძალით თითქოს უცნაურ ხელოვნურ მცენარეებად იქცევიან და მიწვევენ შუშის კედლებისაკენ, სინათლისაკენ, სითბოსა და მზისაკენ, მაშასადამე, სიცოცხლისაკენ—როგორც ცოცხალი ყვავილები. ნამდვილად კი ისინი ცოცხალი ყვავილები ან საერთოდ მცენარეები კი არ არიან, არამედ „თავი მოაქვთ ასეთებად“ და ამიტომაც არიან უფრო მეტი პატივისცემის ღირსნი. იონათან ლევერკიუნის „მცენარე-ჰომუნკულუსები“ შემდეგ აღრიან ლევერკიუნისთვის ხელოვნების ფორმალისტური ნაწარმოებების აღგორიად იქცნენ. ბავშვობისას კი არც მას და არც სერენუსს ამის არაფერი გაეგებოდათ. იონათანის გულუბრყვილო ცდების დროს ისინი სიცილს ძლივს იკავებდნენ.

მიუხედავად ამისა, აღრიანი პირველად სწორედ იონათანმა დააყენა ბუნების დიდ გამოცანათა წინაშე, აღუძრა მას ინტერესი, როგორც ბუნების იღუმალი მხარეების ამოცნობისა, მიაჩვია ყველაფერში „განსაკუთრებული აზრის“ ძიებას. აღრიანს თავიდანვე დიდი მიღრეკილება ჰქონდა მუსიკისადმი. ცოტა რომ წამოიზარდა, ფაუსტივით ისიც ბიძასთან წაიყვანეს და სასწავლებელში მიაბარეს კაიზერსაშერსში. აღრიანის ბიძა კლასიკური მუსიკალური ინსტრუმენტების ოსტატი იყო. ამან შეუწყო ხელი მუსიკით გატაცებულ ბავშვს თავის სულიერ ინტერესთა სფეროში ეგრძნო თავი. „აკუსტიკური ფანტაზიის“ დიდი ოსტატი კლასიკი, ანტონიო სტრადინის მსგავსად, ჯადოსნური ბგერების ინსტრუმენტებს აკეთებდა. ეს ინსტრუმენტები ისეა აღწერილი რომანში, თითქოს ცოცხალი ადამიანები იყვნენ. ნიკოლაუს ლევერკიუნთან ხშირად მოდიოდა ორლანოზე დამკვრელი ვენდელ კრეჩმარი, რომელიც შემდეგ აღრიანის მასწავლებელი და სულიერი მეგობარი გახდა.

პოტენციური უცნობი. ამრიგად, მანი განაგრძობს წარსულისა და აწმყოს ჯვარედინი ფორმების გადაძვევითი წერტილების ძიებას. იგი ადრიანის ბიოგრაფიაში აქსოვს ხალხური ფაუსტის ცხოვრების ცალკეულ მომენტებს. ფაუსტის მსგავსად, ადრიანიც სექპტიკურად იყო განწყობილი სასკოლო დისციპლინებისადმი. მხოლოდ მათემატიკის მიმართ იჩენდა ინტერესს. ჩაპკირკიტებდა ალგებრის ფორმულებს, ლოგარითმების ცხრილს. ცდილობდა რიცხვებში საიდუმლო აზრების ამოკითხვას, მათში განსაკუთრებული წესრიგის აღმოჩენას და ამასვე ახერხებდა მუსიკაში იგი აქაც მათემატიკურ წესრიგსა და ურთიერთ კავშირს ეძებდა. ეს კავშირი მის წარმოდგენაში ქმნიდა ბგერათა წრიულ მოძრაობას. იგი დიდხანს აკვირდებოდა ცალკეულ ბგერებს, მაგრამ კომპოზიციას კი არ ეძებდა მათში, არამედ — რაღაც უცხოსა და განსაკუთრებულს. მისი მახვილი სმენა ყოველ ბგერაში რაღაც ახალს იჭერდა, „პოტენციურად უცნობს“ (potenzierte Unbekannte), მის „მეორე აზრს“ ან იქნებ იმას, რასაც თ. ელიოტი „ბგერის ჩრდილს“ უწოდებს: ასე მივიდა ადრიან ლევერკიუნი მუსიკის „ორმაგი მნიშვნელობის“ (Zweideutigkeit) გაგებამდე. ისევე როგორც ჰერმან ჰესეს კნექტს, მასაც მიაჩნდა, რომ ყოველ ტონს ორი მნიშვნელობა აქვს, — ასეთიც და ისეთიც, მაღალიც და დაბალიც. ადრიანის აზრით, ბგერათა ეს ორ აზროვნება ანუ იანუსისებური ორსახეობა სისტემადაა ქცეული მუსიკაში და მისი გამოყენება შეიძლება საკუთარი მიზნებისთვის, კერძოდ ენპარმონიული შენაცვლებისა და მოდულაციებისთვის, როცა ის ბგერათა ასეთ ჯვარედინ მოდულაციებზე ფიქრობდა, სახეზე აღმური ედებოდა. შემდეგ შეშფოთებულად ხელს ჩაიქნევდა და უმატებდა: სისულელეა ყოველივე ეს, სისულელეო. მაგრამ ეს განურჩევლობა და უდარდევლობა მხოლოდ გარეგნული ნილაბი იყო. სინამდვილეში დაუცხრომელი ვნებები ბობოქრობდა მასში, რაღაც იდუმალი, დემონური ძალა ეწეოდა მას გაურკვეველობაში. იგი ეძებდა „პოტენციურ უცნობს“, მაგრამ ჩანაფიქრის ბგერებში გამოსახვის ფორმებს მაინც ვერ პოულობდა.

ძიების ამ პერიოდში მოვევლინა მას ვენდელ კრეჩმარი, პენ-სილვანიიდან ჩამოსული გერმანელი კონცერტმაისტერი, საკ-მაოდ პოპულარული ოპერის „მარმარილოს ქანდაკების“ ავ-ტორი და მუსიკის მასწავლებელი. იგი თუმცა ენაბლუ იყო, მა-გრამ მაინც დიდი გატაცებით კითხულობდა ლექციებს მუსიკა-ლურ თემებზე: სერენუსი და ადრიანი ყოველთვის მოჰადოე-ბული ისმენდნენ ამ უცნაურ ქადაგებას. კრეჩმარს შეჰყავდა ისინი ბეთჰოვენის მუსიკის სამყაროში. იგი თვითონაც ცხოვ-რობდა ამ მუსიკით, ნებივრობდა მის ჯადოსნურ ბგერებში. რო-ცა უკრავდა, მას ყველაფერი ავიწყდებოდა, ლექციაც, აუდი-ტორიაც და თავისი თავიც. უკრავდა გატაცებით, თვალებმოხუ-ჭული, პირდაღებული, დაძაბული და, როცა კლავიშებზე ბეთ-ჰოვენისებური ქარიშხალი გადაიქროლებდა, ექსტაზში შესული ყვიროდა, მღეროდა ან, სინესთეზიურ წარმოდგენებში შთანთქ-მული, შუამანივით კანტიკუნტად ისროდა სიტყვებს: „ლაჟ-ვარდისფერი, მწვანე მოლისფერი... იასამინის ფერი...“ იგი ხედავდა ამ ბგერებს, გრძნობდა მათ ფიზიკურ არსებობას, თი-თქოს ეხებოდა კიდევ, როგორც საგანს, ნივთს და მთელი არსე-ბით ეძლეოდა გენიალური კომპოზიტორის ჯადოსნურ შემოქ-მელებას. ადრიანს მაშინ ბევრი არაფერი გაეგებოდა, მაგრამ ისე იყო მოჰადოებელი ამ უცნაური სანახაობით, რომ კისერი წაგრძელებული ჰქონდა, ხელები მუხლებში ჩაჭედილი, თვა-ლები ფართოდ გახელილი და ასე გაოგნებული უყურებდა, სწორედ რომ უყურებდა, ვიდრე უსმენდა ამ ენაბლუ მუსიკოსის ტრაგიკულ შთაგონებას. ეს მუსიკის საო-ცარი ფიზიკური განცდა იყო, სინესთეზიური შეგრძნება რაღაც დიადის, გრანდიოზულის, კოსმიურისა, „რაც ყველაფერს ნთქავს, აუფასურებს და ისერის სხვა სამყაროში, თავდავიწყება-ში“. ადრიანი აქ აღწევს თავისი სუბიექტურობის საზღვრების უსასრულო გაფართოებას, ინდივიდუალურის ამალვებას აბ-სოლუტურამდე.

ის, რასაც ფაუსტი გონების, შემეცნების, ცოდნის საშუალე-ბით ეწაფებოდა, აქ მუსიკალური ექსტაზითაა მიღწეული. საგ-ნები და მოვლენები გათავისუფლებულია ჯადოსნური ბგე-რების უსახო და უფორმო აბსოლუტურობაში, ხოლო სამყა-

როს მთელი „პოლიფონიური საგნობრიობა“ სუბლიმირებულია „ზემატერიული“ ბგერების მელოდიურ დინებაში. აქ სხვაობა დაკარგულია მთლიანში, ერთეული — რიცხვებში. ისევე როგორც მუსიკალური ინსტრუმენტების სპეციფიკური ბგერები კარგავენ თავიანთ დამოუკიდებლობას სიმფონიის მთლიანობაში, ადამიანური არსებობაც ერთვის თავის უმაღლესსა და ღვთაებრივ ექსისტენციას. ეს არის იდეალური სრულყოფის უმაღლესი სახე, მიღწეული მუსიკის მაგიური ზემოქმედებით. ასეთ ფორმას იღებს ფაუსტური მუსიკაში. იგი გულისხმობს სრულყოფის ძიებას ბგერების „უხილავ სამყაროში“, რომლის საბოლოო შედეგია ადამიანური არსებობის სულიერი განფენილობა ზოგადსა და საერთოში. კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის აზრით, ამის მიღწევა არ შეიძლება დემონურის გარეშე. ის ამბობს, რომ ჩვენს დროში საერთოდ შეუძლებელია ხელოვნება „დემონის დახმარებისა და ჯოჯოხეთის ქვაბისთვის ცეცხლის შენტების გარეშე“.

ერთხელ კრეჩმარმა წაიკითხა ლექცია თემაზე: „ბეთჰოვენი და ფუგა“. აქ იგი ლაპარაკობდა კულტებისა და კულტურების ისტორიული განსხვავების შესახებ, განიხილავდა „ხელოვნების სეკულარიზაციის“ პროცესს, მის გამოყოფას ღვთისმსახურებისაგან, ადრინდელი ლიტურგიული მთლიანობის დაშლას (die Trennung der Kunst vom liturgischen Ganze). რაშიც ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაციის პროცესი პოულობს თავის გამოხატულებას. კრეჩმარის აზრით, ისტორიული განვითარება მთლიანის დანაწევრების გზით მიდის. ამის შედეგია დაკნინება და გაუფასურება, ერთის დაშლა მრავალში, გაარაფრება და გაუჩინარება სიცარიელეში. იგივეა კულტურის დაცემის მიზეზი. კულტურის მთლიანობა დარღვეულია ცივილიზაციის მახინჯ ფორმებში. განვითარების ორი პოლუსის, ბარბაროსობისა და თანამედროვეობის ურთიერთშედარებით კრეჩმარი (ხოლო შემდეგ ადრიანიც) გამოთქვამდა ადრეც ცნობილ თვალსაზრისს კულტურისა და ბარბაროსობის როგორც ალტერნატიული ცნებების შესახებ. მისი აზრით, ეს ორი ცნება ერთმანეთს მხოლოდ „აზრთა წესრიგის“ (Gedankenordnung) ფარგლებში გამორიცხავენ, ამის გარეშე კი შესაძლოა დაპი-

რისპირებულნიც არ აღმოჩნდნენ. კულტურა ბარბაროსობას უკეთ ეგუება, ვიდრე ცივილიზაციას. ადრიან ლევერკიუნის აზრით. ცივილიზაციის ეპოქის სანტიმენტალურ-მელოდიური მუსიკა უნდა გახალისდეს ბარბაროსული ინტონაციებით, რათა კვლავ დაუბრუნდეს პოლიფონურ-კონტრაპუნქტულ კულტურას. აქედან მოდის ჩვენთვის უკვე ნაცნობი მტკიცება ბარბაროსობისადმი დაბრუნების მიზანშეწონილობისა, რასაც გოტფრიდ ბენმა „ყოფიერების კვლავ გაბარბაროსება“ (Re-Barbarisierung des Daseins) უწოდა. ამავე იდეას უპასუხებს ადრიან ლევერკიუნის გატაცება „ბარბაროსული ინტონაციებით“. თანამედროვე მოდერნისტულ მუსიკაში, კულტურის „შინაგანი დაშლის“ უმთავრეს გამოვლინებად მასაც დანაწილება მიაჩნია. ამიტომ კრეჩმარი მუსიკის უძველეს ძირებს ეძებს ელემენტარულ ფორმებში, პრიმიტიულ პირველყოფილ (Ur...) ინტონაციებში, იმ პერიოდში, როცა მუსიკა მითოსს ერთვოდა. ამიტომაც მოჰყავს იგი (და შემდეგ ადრიანიც) აღტაცებაში „ვაგნერის მუსიკის კოსმოგონიურ მითებს“. ლევერკიუნი იმასაც ფიქრობს, რომ ყოველგვარი საგნის საწყისი არის მუსიკა და რომ საწყისის მუსიკა (Musik des Anfangs) არის იმავე დროს მუსიკის დასაწყისი (Anfang der Musik). იგი ეძებს ფორმებს, რათა გამოთქვას ~~საგნების დასაწყისი~~ მუსიკაში, გამოხატოს მათი წარმოქმნა არაფრისაგან ან მათ მიერ გავლას პრიმიტიული და ახალი საფეხურებისა, რომლებზედაც საუკუნეთა შედეგების ხელახალი გააზრება მოხდა მუსიკალური ფენომენებით. ეს ტენდენცია, როგორც ვნახეთ, თანამედროვე ბურჟუაზიული კულტურის საერთო ტენდენციას გამოხატავს. კულტურის ფაუსტური მთლიანობა შეპენგლერის აზრითაც მრავალსახეობათა ერთიანობას გულისხმობს. იგი მუსიკას, ქანდაკებას თუ მხატვრობას ერთ კანონზომიერებას უმორჩილებს. კერძოდ, მუსიკას თვლის კულტურის კომპლექსურ სახეობად. ხელოვნებისა და ლიტერატურის ცალკეულ დარგებს აერთიანებს ზოგადი ფაუსტური პრინციპი, რომლის სინთეზურ სახედ გამოცხადებულია „უფორმო და ზემატერიული“ მუსიკა. კრეჩმარის აზრით, მუსიკა ყველაზე უფრო „სულიერი“ ხელოვნების სხვა დარგთა შორის (die geistigste

aller Künste), თუნდაც იმიტომ, რომ აქ ფორმა და შინაარსი ერთმანეთს ემთხვევა ან ერთმანეთში ითქვიფება. აზრი, თითქოს „მუსიკა სმენისადმი მიმართული“, პირობითია. სმენა, ისევე როგორც სხვა შეგარძნებები, მხოლოდ გაშუალებულად (nur bedingtermasse) ცვლიან წმიდა სულიერის (Geistige) შეგარძნების ორგანოს. არსებობს ისეთი მუსიკაც, რომლის მოსმენა შეუძლებელია. მაგალითისათვის კრეჩმარი მიმართავს ბახის ექვსხმოვან კანონს. მისი აზრით, „ეს ნაწარმოები არ გულისხმობს არც ადამიანის ხმას და არც რომელიმე ინსტრუმენტის ბგერას, არამედ — მუსიკას მის წმიდა აბსტრაქციაში“. კრეჩმარისთვის მუსიკის ბუნებაა, რომ იგი მოსმენილი, დანახული ან ნაგარძნობი კი არ იქნეს. არამედ ყოველივე ამის მიღმა სწვდებოდეს სულიერს. მაგრამ, ვინაიდან ასეთი ორგანო ადამიანს არა აქვს, აქ ხდება ამ არარსებული მოდალობის შეგარძნების შეცვლა სხვა მოდალობის შეგარძნებებით და ისიც არა მარტო სმენით, არამედ მხედველობით, ყნოსვით და შეხებით.

ოპტიკური ბგერები. ადრიან ლევერკიუნისათვის განსაკუთრებით საინტერესო იყო კრეჩმარის ლექცია „მუსიკა და თვალი“. მომხსენებელი ფაქტიურად ისევე შპენგლერის თეორიას ავითარებდა; იგი ამბობდა, რომ მუსიკა მარტო აკუსტიკური ფენომენი კი არ არის, არამედ ვიზუალურიც, და მსჯელობდა „მხედველობით ფიქსირებული მუსიკის“ შესახებ, რის მაგალითად მოცარტის პარტიტურის ოპტიკური სურათი მოჰყავდა. მისი აზრით, ნოტების შეხედვაც დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებას ჰგვრის ადამიანს, განსაკუთრებით—ინსტრუმენტების მწყობრი განლაგება, დისპოზიციის სიცხადე, მელოდიური ხაზების პარმონიული მიმდინარეობა და ბგერათა ფერების მდიდარი პალიტრა. შპენგლერთან ერთად იგი იხსენიებს შექსპირის თქმას „To hear with eyes belongs to loves fine wit“ („თვალებით სმენა სიყვარულის უსპეტაკეს სურვილს ამქლავნებს“). ადრიანს არ შეეძლო არ გახსენებოდა, რომ ჯერ კიდევ მამამისი უჩვენებდა მას „ოპტიკური მუსიკის“ აპარატს, რომელიც ვიოლენჩელზე დაკვრით ქმნიდა ფერების უმდიდრეს პალიტრას. კრეჩმა-

რი თავისებურად ავითარებს კიდევ მუსიკის ოპტიკური აღქმის თვალსაზრისს და ამტკიცებს, რომ მუსიკალური ბგერების ინტიმური სურვილია არა მოსმენა, დანახვა ან გრძნობა, არამედ,—ეს შესაძლებელი რომ იყოს,—გრძნობის (Sinn) და თვით სულის (Gemüt) მიღმა გაგება ან ნათელხილვა. აქ კრეჩმარი თანმიმდევრულად გამოხატავს ჩვენს მიერ უკვე განხილულ სინესთეზიურ წარმოდგენებს ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. კრეჩმარი ამ შემთხვევაში ახალს და ორიგინალურს არაფერს ამბობს. იგი იმეორებს შ პ ე ნ გ ლ ე რ ი ს თეორიას ვიზუალური და აკუსტიკური მოვლენების სიმულტანური აღქმის შესახებ.

ადრიანი მთლიანად ექცევა თავისი მასწავლებლის გავლენის ქვეშ. იგი სწავლობს ინგლისურს, კითხულობს შ ე ქ ს პ ი რ ს, რუსულ და ინგლისურ რომანებს, შ ე ლ ი ს ა და კ ი ტ ს ს, ჰო ლ დ ე რ ლ ი ნ ს ა და ნო ვ ა ლ ი ს ს, შო პ ე ნ ჰ ა უ ე რ ს, გო ე თ ე ს ა და ო ს ტ ა ტ ე კ ჰ ა რ ტ ს. მალე იწყებს ნოტების წერას, იმუშავებს საკუთარ მუსიკალურ კონცეფციას, თავისებურ ხედვას. თუ დღემდე მუსიკა მისთვის რაღაც უცხო, მაგრამ მიმზიდველი ფენომენი იყო, ამიერიდან ის მოიცავს მთელ მის არსებას. იგი კრეჩმარივით ნებივრობს მუსიკაში, ცოცხლობს და სუნთქავს მელოდიების უხილავი და თითქმის გაუგონარი ბგერებით, რომელთა ვიზუალური და აკუსტიკური შეცნობასაც ცდილობს. ფაუსტური თანდათან მკლავდება ადრიანის სახეში. იგი თითქოს სარტრისეულ ასპექტში ხედავს მუსიკის სამყაროს და გაივლის მუსიკალური შემეცნების მოდერნისტულ ფაუსტურ გრადაციებს. მუსიკა ჯერ მისი რაობისაგან (Wesen, en-soi) დაშორებული ფენომენია. ჯერ კიდევ დიდი მანძილია იმას შორის, რაც იცის და რაც შეუძლია (Möglichkeit possible). ეს მისგან დაშორებული სფერო შესაძლებლობისა, რომელსაც ჰ ე გ ე ლ ი ს შემდეგ ექსისტენციალისტები Werden-ს უწოდებდნენ, სარტრთან. როგორც უკვე ვიცით, pour-soi-ს ცნებაში გამოიხატება და თავისშივე გულისხმობს არაფერს (Nichts, néant). კრეჩმარიც ამის ანალოგიურად შთააგონებს ადრიანს, რომ მუსიკის საწყისი არაფერია, რომ იგი იბადება არაფრისაგან, Wer-

den-ის ანუ pour-soi-ს სფეროში და შემდეგ იქცევა რეალობად (Wesen, en-soi). აღრიან ლევერკიუნი მუსიკალურის სწორედ ამ საწყის პოზიციას ეძებს, იმას, რაც ჭერ კიდევ არ არის და არის კიდევ, რადგან უკვე იწყებს ყოფნას. ამის მაგალითია მისი იმპროვიზაციები როიალზე, იმპროვიზაციები იმისა, რაც არაფერია ან, უკეთ, რაც ჭერ კიდევ არაფერია. ასეთი არაფერისაგან იბადება მუსიკალური კომპოზიციები და იქცევა შემოქმედებით რეალობად. მისი აზრით. მუსიკის საწყისი პირველ ანუ A არაფერშია. იგი ისევე იბადება უფორმო ქაოსის სტიქიისაგან, როგორც სამყარო. ამით ის ემსგავსება კოსმიურს, რადგან მისი საწყისი ემთხვევა სამყაროს საწყისს. აქ იგი იშველებს ვ ა გ ნ ე რ ს, რომელმაც, მისი აზრით, „ნიბელუნგების ბექედში“ მუსიკისა და სამყაროს პირველსაწყისი ერთმანეთთან გააიგივა. აქედანვე გამომდინარეობს აზრი, რომ „საგანთა საწყისს აქვს თავისი მუსიკა“. ამიტომ ეს ერთსა და იმავე დროს „დასაწყისის მუსიკაცაა და მუსიკის დასაწყისიც“. ვაგნერმაც ამიტომ მოახერხაო, ამბობს კრეჩმარი, „მუსიკის მითოსი შეერთებინა სამყაროს მითოსთან“. მან მუსიკა დაუკავშირა საგნებს, ხოლო საგნები აიძულა გამოეხატათ თავიანთი თავი მუსიკაში და ამით შეექმნა გ რ ძ ნ ო ბ ი თ ი ს ი მ უ ლ ტ ა ნ უ რ ო ბ ი ს ა ხ ა ლ ი შ ე გ რ ძ ნ ე ბ ი ს ო რ გ ა ნ ო. კრეჩმარის აზრით, ყოველივე ეს იქმნება ქაოსისაგან. არაფერისაგან ანუ „ს რ უ ლ ყ ო ფ ი ლ ი ს ი ც ა რ ი ე ლ ი ს ა და მ ზ ა დ ყ ო ფ ნ ი ს ა გ ა ნ“. ამიტომ მუსიკა ყოველთვის მზადაა „ცარიელ ადგილზე“ წარმოიქმნას არაფრიდან ან ხელახლა შექმნას თავისი არსებობა.

ორში მესამე. აღრიანის თვალწინ ფართო მუსიკალური სამყარო გადაიშალა. ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ ი, შ უ მ ა ნ ი, მ ო ც ა რ ტ ი, ჰ ა ი დ ნ ი, ჩ ა ი კ ო ვ ს კ ი, ბ რ ა მ ს ი, ბ რ უ კ ნ ე რ დ, შ უ ბ ე რ ტ ი, ბ ო რ ო დ ი ნ ი, რ ი მ ს კ ი - კ ო რ ს ა კ ო ვ ი, დ ვ ო რ ჟ ა კ ი, ბ ე რ ლ ი ო ზ ი. ყველა ესენი მას კრეჩმარმა გააცნო. კაიზერსაშერნში ორკესტრი არ იყო. ისე, ხანდახან, თითო-ოროლა მოხეტიალე მუსიკოსი თუ შემოივლიდა, თორემ ყველაფერი კრეჩმართან იყო დაკავშირებული, მის ფართო მუსიკალურ განათლებასა

და ერუდიციასთან. იგი უკრავდა პიანინოზე, ხოლო ორკესტრის თანხლებას შეძახილებით „ავსებდა“ და ყვიროდა: „კანტილენე! ვილონჩელი! წარმოიდგინეთ ის გაგრძელებულად დროში! სოლო ფაგოტზე! ფლეიტა ქმნის თავის ფიორატურებს! დაფდაფები გუგუნებენ! აი, ტრომბონებიც! აქ შედიან ვიოლინოები! შემდეგ პარტიტურაში წაიკითხავთ!.. ვტოვებ პატარა საყვირებს!.. დალახვროს ღმერთმა, მე ხომ მხოლოდ ორი ხელი მაქვს!“ და სხვ.

კრეჩმარი ძალიან ბევრს ლაპარაკობდა გავლენებზე იტალიელებისა გერმანელებზე, გერმანელებისა ფრანგებზე, ფრანგებისა რუსებზე, ზუსტად უთითებდა, თუ რა აიღო ჰუნო მუშანისაგან, ცეზარ ფრანკმალისტიისაგან, რაში ეყრდნობა დებიუსისი მუსორგსკის ან როგორ „ვაგნერიანობენ“ დენდი და შაბრიე. ყოველივე ამას თან სდევდა კრეჩმარის, როგორც ჩინებული პიანისტის, ილუსტრაციები. ადრიაანი მოხიბლული იყო ესოდენ დიდი ერუდიციით. იგი მთვრალივით მიჰყვებოდა მასწავლებლის კვალს, მაგრამ კრეჩმარს მაინც სადღაც ზღუდავდა თავისი შესაძლებლობები. ადრიაანი კი უფრო ღრმა და დემონური იყო. ეს გასაგებიცაა, რადგან ის ფაუსტის პარადიგმაა და, როგორც ასეთი, კრეჩმარულად „ვიწროდ შემოღობილში“ ვერ ივლის.

ცოდნის საერთო ჰორიზონტის გასაფართოებლად ადრიაანი იწყებს თეოლოგიის შესწავლას, მაგრამ არა პრაქტიკული მოღვაწეობისთვის, არამედ წმიდა აკადემიური მოსაზრებით. იგი გატაცებით სწავლობს „მეცნიერებათა დედოფალს“ ფილოსოფიას, „მსოფლიო ხატების“ (Weltbild) მაძიებელს, რომელიც განსაზღვრავს ადამიანის ადგილს კოსმოსში. მუსიკა მის წარმოდგენაში მჭიდროდ უკავშირდება თეოლოგიასა და ფილოსოფიას. იგი მუსიკის საშუალებით ცდილობს ადამიანის რაობაში ჩაწვდომას და თავისი ადგილის გარკვევას სამყაროში. ადრიაანის შეხედულებით, სამყაროს აზრისა და საფუძვლის წვდომა შეიძლება მუსიკით, რადგან მუსიკას აქვს საკუთარი კოსმიური არსებობა და საკუთარი სიტბო, რაღაც განსაკუთრებული, „ბოსლისებური“ სიტბო, რასაც თვითონ რატომღაც „ძროხის სიტბოს“ უწოდებს; რატომღაც კი არა, ჩანს, სრულიად გააზრებუ-

ლად, რადგან ის ამ შემთხვევაში მარტო არ არის. ცნობილმა ამერიკელმა მწერალმა ჯონ სტეინბექმა, როგორც აღვნიშნეთ, საღდაც, კუნძულზე, ძროხების ფერმა მოაშენა. რადგან, მისი აზრით, ბუნების ყველაზე გონივრული არსება ძროხაა, რომელსაც გარემოს კანონები არ უცვლავს ტემპერატურას. ალბათ ეს ერთიანობა და ზომიერება აძლევს საბაბს ადრიან ლევერკიუნსაც, რომ მუსიკის ძროხისებურ სიტბოზე ილაპარაკოს. მისი შეხედულებით, მუსიკა უპირველეს ყოვლისა მართლაც ზომიერებაა. ამიტომაც თურმე საჭირო გარემოს კანონებისაგან მისი გათავისუფლება, რადგან ყოველგვარი კანონი ცვლის ამპლიტუდას, აცივებს მელოდისა, მუსიკა კი თავისი შინაგანი ბუნებით „ძროხის სიტბოსა“ და ზომიერებას მოითხოვს.

საღდაც სერენუს ცაიტბლომიც ეთანხმება ადრიანის ამ „სასაცილო“ მსჯელობას. იგი მხარდამხარ მიჰყვება ადრიანის ფაუსტურ ძიებებს და უმთავრესად იდეალისტურად აშუქებს ფილოსოფიისა და ფილოლოგიის ურთიერთობის საკითხებს. მას მიაჩნია, რომ ფილოსოფიაზე მალა დგას თეოლოგია, რომელსაც სიბრძნის სიყვარულს (Weisheitsliebe) უზენაესი არსების (Wesen) ხილვაში ხედავს, ხოლო ყოფიერების საფუძველს — მოძღვრებაში ღმერთზე და ღვთაებრივ საგნებზე. მისი აზრით, თეოლოგია მეცნიერული ღირსების მწვერვალია, შემეცნების უმაღლესი სფერო. სხვა მეცნიერებანი მხოლოდ მსახურნი არიან თეოლოგიისა. სერანუსი ვერ სცილდება შუა საუკუნეების ამ ცნობილ თეზას. ადრიანის ფაუსტური ძიებებიც ამავე მიმართულებას იღებენ. ისინი შეთანხმდნენ აზრზე, რომ ფილოსოფია ისეთივე დედოფალია მეცნიერებებისა, როგორც ორღანო მუსიკალური ინსტრუმენტებისა. მაგრამ, ორივეს აზრით, არის მეცნიერება, რომელსაც თვით ფილოსოფიაც ემსახურება. ეს არის თეოლოგია. ადრიანის თვალსაზრისით, ამ ორში — ფილოსოფიასა და თეოლოგიაში — არის მესამე: მუსიკა (ისევე როგორც სერენუსსა და ადრიანს შორის არის მესამე კრეჩმარი). ამიტომაც, რომ ადრიანს სამყაროს შეცნობის საშუალებად ეს უმაღლესი სამ — მუსიკა, ფილოსოფია და თეოლოგია — მიაჩნია. მაგრამ, მისი აზრით, მთა-

ვარი მაინც მუსიკაა, რადგან იგია სამყაროს გაგების უმაღლესი ფორმა. მხოლოდ მუსიკას შეუძლია სწვდეს პირველარსის ღვთაებრივ აზრს, სწვდეს ყოფიერების Urphänomen-ს და თავისი დემონური ძალით გახსნას მისი საიდუმლოება. ამიტომ, რომ თო მ ა ს მ ა ნ ი ს ადრიან ლევერკიუნი ჰერმან ჰესეს იოსებ კნეჰტი ვით ძველ ჩინურ, უმთავრესად კონფუციურ თვალსაზრისს იმეორებს მუსიკისა („ნუე“) და კულტის („ლი“) ერთიანობის შესახებ. იმავე გომოჟოს შრომიდან ვგებულობთ, რომ ჯერ კიდევ გუნსუნნი ცზი წერდა: „მუსიკა წარმოიშვა დიად საწყისში (საგნების წარმოშობისა). ხოლო ლი (ე. ი. კულტი. მ. კ.) ყველა საგნის წარმოშობის შემდეგ“. კონფუციელთა აზრით, მუსიკასა და კულტს შორის, როგორც გომოჟო წერს, დიალექტიკური კავშირია: „მუსიკას ესაჭიროება „ლი“ მისი ჩარჩოების შესაზღუდად, ხოლო „ლის“, თავის მხრივ, სჭირდება მუსიკა მოქმედების თანამიმდევრობის შესათანხმებლად. „ლი“ განსაზღვრული წესია, მუსიკა — შეთანხმება. „ლი“ განსხვავებაა, მუსიკა — განტოლება. ლი აპოლონური სულია, მუსიკა — დიონისური“.

გუნსუნნი ცზი წერდა: „მუსიკა იქმნება ერთიანობისთვის, ხოლო ლი — განსხვავებისთვის. ერთიანობისგან წარმოდება ურთიერთკავშირი, განსხვავებისაგან — ურთიერთპატივისცემა. სადაც მუსიკა სჭარბობს, იქ სუსტია ერთიანობა; სადაც სჭარბობს ლი. იქ არის მიდრეკილება რღვევისკენ. ხალხთა გრძნობების ჰარმონიაში მოყვანა და ფაქიზ ფორმაში გამოვლენა წარმოადგენს მუსიკისა და ლი-ს ამოცანას“.

ადრიან ლევერკიუნის აზრით, მუსიკის დეკადანსი სწორედ იქ დაიწყო, სადაც ეს ჩამოშორდა კულტს (ლი) ანუ მოხდა მისი სეკულარიზაცია. აქედან გამომდინარე ადრიანიც ფიქრობს, რომ, ხელოვნების აღორძინების ერთადერთი გზაა მუსიკისა და კულტის უძველესი ერთიანობის აღდგენა. მხოლოდ ეს ერთიანობა შექმნის ორში მესამის სიდიადეს ანუ სიხალისეს,

მხიარულებას. მუსიკა ადრიანის აზრითაც უწინარეს ყოვლისა ხალისს და სიხარულს უნდა იწვევდეს, მაგრამ, სამწუხაროდ, ახლა ის უფრო უსიხარულო მხიარულები ს გამოვლენაა. ამ აზრის გასაძლიერებლად თ. მანიხშირად მიუთითებს ადრიანის ლუსტიცებურ „უსაგნო სიცილზე“, ისე ძლიერსა და ისტერიულზე, რომ მისგან თვით სერენუს ცაიტლომიც კი შექრუნებულია. მისი აზრით, „უსაგნო ხარხარი“ საკუთარი არსებობისა და ფიქრებისაგან გაქცევის ნიშნავს, შექცევა, უმიზეზობის საწყისს ან დემონურ უარყოფასაც. ალბათ ამიტომაც შეახსენა ადრიანმა სერენუსს ძველი ბიბლიური ლეგენდა იმის შესახებ, რომ ნოეს შვილი და ზოროასტრის მამა ჰამი იყო ერთადერთი ადამიანი, რომელიც იცინოდა, როცა იბადებოდა, რაც, მისი აზრით, შეუძლებელი იყო სატანის ნების გარეშე მომხდარიყო. ისიც შესაძლებელია, რომ თ. მანი ამით ხაზს უსვამდეს ადრიან ლევერკიუნის დემონურ ხასიათს და უჩვენებდეს, თუ როგორ ხარხარებს მასში სატანა ანუ მამფოთებელი ძალა მუსიკის შინაგანი დემონურობისა.

მუსიკალური კრისტალები. ასე ყალიბდება კომპოზიტორი ადრიან ლევერკიუნი, როგორც ფაუსტის მუსიკალური პარადიგმა. იგი უპირველესად ინდივიდუალისტიკა, საზოგადოებას მოწყვეტილი და თავის თავში ჩაკეტილი. იოსებ კნეპტს კასტილიენში რამდენიმე თანამოაზრე და მეგობარი მაინც ჰყავდა, ადრიანი კი თავის ერთადერთ მეგობარს სერენუსსაც ცივად ეპყრობა. სიცივე და მიუკარებლობა ამისი ცხოვრებისა და შემოქმედების მთავარი პრინციპი. იგი უარყოფს ყოველგვარ გრძნობას არა მარტო პირად ცხოვრებაში, არამედ მუსიკაშიც. პარნასელების მიერ აღიარებული პრინციპი „აგრძნობადობისა“ (impossibilité) ლევერკიუნის მუსიკის სფეროში „წმიდა ბგერებისა“ და „ცივი კრისტალების“ კომბინაციების სახით ვლინდება. მისი მუსიკალური ინტუიცია გრძნობს სიახლოვეს მათემატიკასთან, რადგან მათემატიკა რიცხვი და წესრიგია. ადრიანის აზრით, მუსიკაც ამ პრინციპს უნდა ეყრდნობოდეს. იგი ისწრაფვის შექმნას ბგერათა წყობის ახალი ვარიაციები, რადგან

კრისტოფივით ფიქრობს, რომ მუსიკის კლასიკურმა ფორმამ ამოწურა თავისი შინაგანი შესაძლებლობა. იგი დაცარიელდა და ამით გაუფასურდა კიდევ.

ლევერკიუნს ეჩვენება, რომ ამოიწურა არა მარტო მუსიკის სფერო, არამედ მთელი სამყაროც. ყველაფერი, რაც შესაძლებელი იყო ითქვა, „და თუ მთელი ქვეყანა გამოთქმულია, მაშასადამე, ის ამოწურულიცაა. გარდაქმნილი, ე. ი. არც არსებობს“. აქ ადრიან ლევერკიუნი ზუსტად მიჰყვება ე.—პ. ს ა რ ტ რ ა ს ა და მ. ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი ს ექსისტენციალისტურ თვალსაზრისს შესაძლებლობის „თავისთვისობაში“ (pour-soi) გაარაფრებისა და თავისთავადობაში (en-soi) გაუფასურების შესახებ. ეს გაარაფრებული სინამდვილე ადრიან ლევერკიუნისთვის ა მ ო წ უ რ უ ლ ი ს ი ც ა რ ი ე ლ ე ა, რომელშიც მას უხდება მოქმედება. ნ ი ც შ ე ს ტერმინოლოგიის მიხედვით, თ. მ ა ნ ი ს „დოქტორ ფაუსტუსში“ ამ დაცარიელებულ ეპოქას Jdeendämmerung ანუ დიადი იდეების დაღუპვის ეპოქა ეწოდება. ადრიანი დარწმუნებულია, რომ ის, რაც დაინგრა, ხელახლა ვეღარ აღდგება. მისი აზრით, გარდასულისაგან მხოლოდ პაროდიების შექმნა შეიძლება. მთელი ახალი ხელოვნება მას მხოლოდ ძველის პაროდიად მიაჩნია. ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ ი ს მეცხრე სიმფონიის დრო წავიდა. მართალია, ის დიადი იყო და ბრწყინვალე, მაგრამ მზის ბრწყინვალეობასაც თავისი დაისი, თავისი Dämmerung-ი აქვს. ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ ი ს ამ გენიალურ ნაწარმოებთან ერთად ჩაესვენა კაცობრიობის იმედების მზე. თვით ზარატუსტრასაც სჯეროდა მზის კვლავ ამოსვლის, ადრიან ლევერკიუნს კი არა. მისი აზრით, რაც წავიდა და მარადისობის უფსკრულში ჩაიძირა, არასოდეს არ ამობრწყინდება. რაკი კაცობრიობა ერთხელ უკვე განიძარცვა იმისაგან, რასაც ჩვენ მთელი ამ წიგნის მანძილზე ფაუსტურ იდეებს ვუწოდებდით, ჭეშმარიტების მაძიებელი ადამიანი უკვე ვეღარ აღადგენს „სამყაროსთან“ კონტაქტს და მომავლის იმედს.

ადრიან ლევერკიუნისათვის არ არსებობს არავითარი იდეა, მიზანი, ოცნება. მისი სული გაყინულია, გონება — ამღვრეული და გათოშილი. მუსიკალურ ნაწარმოებებსაც იგი ასევე ცივი-
138

სა და „აგრძნობადს“ ქმნის — ა. შონბერგის მსგავს თორმეტხმოვან ბგერათა ვარიაციებს. სადღაც, მისი სულის ცხრაკლიტულში, იქნებ კიდევ ელავდეს ადამიანური გრძნობის ნაპერწკალი, მაგრამ ის არც ანათებს და არც ათბობს. მითუმეტეს ვერ გააღლობს გათოშილი სულის ყინულსეზურ აკლამას. ეს ნაპერწკალი კი მაინც არის და მისი არსებობა აძლიერებს ადრიან ლევერკიუნის ტრაგედიას. იგი მოითხოვს სივრცეს, თავისუფლებას, კონტაქტს, რომ გაძლიერდეს, ელვად იქცეს და გაანათოს ადამიანური არსებობის უკუნეთი. რომანტიკოსებს ეგონათ, რომ ადამიანი მუსიკაში ჰპოვებდა სულას სიმშვიდეს და თავისუფლებას. „განა სასაცილო არ არის, — თქვა ერთხელ ადრიან ლევერკიუნმა, — რომ მუსიკადიდი ხნის განმავლობაში გათავისუფლების საშუალებად მიაჩნდათ, მაშინ როცა ის, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგები, თვითონ საჭიროებს გათავისუფლებას?..“

ამას ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ლევერკიუნი ამბობდა. შემდეგ იგი არათუ ვერ პოულობს თავისი მუსიკის შინაგანი კარჩაკეტილობისაგან გათავისუფლების გზას, არამედ ისეთ გარემოცვაში ხვდება, რომ კიდევ უფრო აძლიერებს მარტობის გრძნობას. ადრიანმა სცადა თვითონ მაინც გაეთავისუფლებინა თავი მუსიკისაგან და სერენუსთან ერთად ჰალეს უნივერსიტეტში შევიდა, რათა სულიერი ცხოვრების სხვა სფერო მოეძებნა.

ხის რკინა. შემთხვევითი არ არის, რომ ადრიანი და სერენუსი სწავლას ჰალეს უნივერსიტეტში განაგრძობენ. ეს ქალაქი ცნობილია ლუთერანული ტრადიციებით. აქ მოღვაწეობდნენ მელანქტონი, ერაზმ როტერდამელი, ულრიხ ფონ ჰუტენი. აქ გაიღვიძა პროტესტანტულმა სულმა, აქ დაიწყო ბრძოლა დოგმატური ორთოდოქსიის წინააღმდეგ, აქვე მომწიფდა რეფორმაციის აუცილებლობა. ჰალეს უნივერსიტეტმა ბოლომდე შეინარჩუნა ძველი ტრადიციები. ამიტომ ადრიანს აქ შეეძლო ფაუსტური თქმულებების წარმოშობის ატმოსფეროში ეგრძნო თავი. მით უმეტეს, რომ იმ დროს ჰალეს უნივერსიტეტში თითქოს მეორე რეფორმაციის პერიოდი დაიწყო: თეოლოგია დაუახლოვდა მეცნიე-

რებას. სერენუს ცაიტბლომიც აპყვა ამ მოძრაობას. იგი უკვე აღარ იმეორებს შუასაუკუნეების ფილოსოფიურ დოგმებს, უფრო ახლებურ პოზიციაზე დგება და მეცნიერებისა და თეოლოგიის მორიგებას ცდილობს. სერენუსი ღმერთის ონტოლოგიური დასაბუთების მომხრეა. იგი აღარ ცნობს რელიგიის აბსოლუტურობასა და მის ყოვლისმომცველობას. სერენუსი არ უარყოფს რწმენის კანონების გონებრივი დამტკიცების შესაძლებლობას. იგი ხელოვნების სეკულარიზაციის აუცილებლობასაც აღიარებს, ლამობს. რწმენის დოგმები რელიგიას დაუტოვოს, ხოლო ცხოვრების ფაქტები ხელოვნებას ან მეცნიერების ცალკეულ დარგებს მიაკუთვნოს. ფუნქციების ამგვარი განაწილებით სურს სერენუს ცაიტბლომს რელიგიისა და მეცნიერების მორიგება. იგი ე. წ. „ლიბერალური თეოლოგიის“ პოზიციას იცავს, თუმცა ამ მოძღვრებაშიც აშკარად ხედავს მეცნიერების უპირატესობას. თეოლოგიური აზროვნების ფილოსოფიის ირაციონალისტურ მიმდინარეობაში სერენუსისებური ინფილტრაცია იმ მიზანს ემსახურება, რომ რელიგია დაუახლოვდეს ცხოვრების ფილოსოფიას — ექსისტენციალიზმს. მაგრამ სერენუსი არ მიდის პრაქტიკის როგორც შემეცნების კრიტერიუმის აღიარებამდე. იგი წმიდა გონების პოზიციაზე რჩება და აცხადებს, რომ „ყველაფერი გამოცდილი უნდა იქნეს გონებაზე, როგორც სიბრძნის ქვაზე“, ყველაფერი, თვით თეოლოგიაც კი. ეს ახალი მოდის თეოლოგია, მეცნიერებასთან „შეგუებული და გამდიდრებული“, თანამედროვე ნეოთომისტური მოძღვრების თავისებურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს. აქედანვე იზადება ცაიტბლომის მოთხოვნა ბიბლიის დებულებათა გადასინჯვისა. მისი აზრით, წმიდა წიგნებში ბევრი რამ მოძველდა და საჭიროებს ახალ განლაგებასა და საღ გონებასთან შეგუებას. მკითხველს ალბათ ახსოვს ფლობერის „წმ. ანტონიოს შეცოდებაშიც“ რომ იყო ასეთი მოთხოვნა. იქაც ვერ ხერხდებოდა ორთოდოქსალობისა და რაციონალიზმის მორიგება. სერენუსიც ამ აზრს იცავს. მას შეუძლებლადაც კი მიაჩნია გამოთქმა „მეცნიერება რელიგიის შესახებ“; ეს იმას უდრისო, რომ ვთქვათ „ხის რკინა“. თუ საქმე ამაზე მიდგა, სერენუს ცაიტბლომის „ლიბერალური თეოლოგიაც“, ისევე რო-

გორც თანამედროვე ნეოთომისტური ფილოსოფია, ასეთ ხ ის რ კ ი ნ ა ს წარმოადგენს.

თო მ ა ს მ ა ნ ი ანალიზებს ამ გარემოებას. მისი აზრით, თეოლოგიის სფეროში ცხოვრების შექრა, ნებისა და ნდომის ეთიკურ-მორალური პრინციპები, დემონურის სეკულარიზაცია და ყოფის ფორმებში გამოვლენა, ეს არის მობრუნება ნეოთომიზმისა და ნეოსქოლასტიკისადმი¹. თეოლოგიაში, ისევე როგორც ფაუსტურ იდეაში, იჭრება დემონური და განაპირობებს მას. მ ა ნ ი პირდაპირ წერს, რომ „თეოლოგია დაკავშირებულია ცხოვრების ფილოსოფიის (Lebensphilosophie) არსთან და თავისთავად შეიცავს დემონოლოგიად ქცევის საფრთხეს“. ამას ვერ უშველის თეოლოგიის „ლიბერალურად გააფერმკრთალება“ (liberal Verblaste), სულერთია, იგი მაინც გამოუქდება.

ამ საკითხებზე დიდხანს დავობდნენ ხოლმე ჰალეს უნივერსიტეტის სტუდენტები, რომელთაც დაარსებული ჰქონდათ ქრისტიანული საზოგადოება Winfrid-ი. ადრიანი ცხოველ მონაწილეობას იღებდა დისკუსიებში. ის სხვაზე უფრო გრძნობდა დემონურის აუცილებლობას. სხვა რომ არა იყოა რა, მისი ფაუსტური ბუნებაც მოითხოვდა ამას. ადრიანის სტუდენტურ ოთახში ეკიდა დ ი უ რ ე რ ი ს „მელანქოლია“ და მაგიუკვადრატი — რიცხვთა ისეთი კომბინაცია, რომელიც პორიზონტალურად, ვერტიკალურად და დიაგონალზე ერთსა და იმავე ჯამს — 34-ს იძლევა. რიცხვებს საერთოდ რაღაც მაგიური მნიშვნელობა ჰქონდა ადრიანისათვის. მათემატიკის აბსტრაქტულ პროპორციებში იგი რაღაც იღუმალ აზრს ხედავდა. რიცხვი მიიჩნდა მას სამყაროს წარმოშობისა და დადგინების უმაღლეს პრინციპად.

მეფისტოფელი კათედრაზე. სერენუსი ფილოლოგიის ფაკულტეტზე სწავლობდა, ადრიანი — თეოლოგიურზე, მაგრამ ფილოსოფიის ისტორიის ლექციებს ისინი ერთად ისმენდნენ. ორივე დაინტერესებული იყო მოძღვრებით მატერიალზე, როგორც პოტენციურობაზე ანუ შესაძლებლობაზე,

¹ Th. M a n n, Gesammelte Werke, Bd. 12. S. 124.

რომელიც ფორმისკენ ისწრაფვის, რათა მასში განამდვილდეს, და თვით ფორმით, როგორც „მოძრავი უძრაობით“ (bewegenden unbewegten). ადრიანი და სერენუსი სწავლობდნენ სოკრატეს წინაპერიოდის ფილოსოფოსებს, იონიის ნატურფილოსოფიას, ანაქსიმანდრეს, პითაგორეს, არისტოტელეს. განსაკუთრებით გატაცებული იყვნენ ისინი პითაგორეს კოსმოგონიითა და არისტოტელეს მოძღვრებით მატერიისა და ფორმის შესახებ, ფორმისა, როგორც „მოძრავი უძრაობის“, აზრისა და სულის ან ყოფიერი სულის (die Seele des Seienden), რომელიც თვითგანსახიერებისა და თვითსრულყოფისაკენ ისწრაფვის. არისტოტელეს შესახებ მსჯელობის დროს შემოაქვს თომას მანს ადრიანის სულიერ სამყაროში მოდერნისტულ-ფაუსტური თეზა ადამიანურ ექსისტენციაში ენტელექიის განამდვილების შესახებ, ენტელექიისა, რომელიც „მარადიულობის ნაწილია ან მისი გამოვლენა“.

ადრიანი და სერენუსი ჰალეში ეკლეზიასტურ კურსსაც ისმენდნენ (კითხულობდა ლექტორი კუმპფი), მაგრამ განსაკუთრებულ ინტერესს მაინც პრივატ-დოცენტ ებერჰარტ შლეპფუსის ლექციებისადმი იჩენდნენ რელიგიის ფილოსოფიის საკითხებზე. ცაიტბლომი ამ ლექციებმა კიდევ უფრო დაარწმუნა, რომ რელიგია თანდათან უფრო იხრება დემონოლოგიისაკენ. შლეპფუსი ამტკიცებდა, რომ დემონური სამყაროსა და ღვთაებრივის გაგება (Gottauffassung) ფსიქოლოგიურადაა ილუმინირებული და ამიტომაც მისაღები თანამედროვე მეცნიერებისათვის. შლეპფუსს თავისებური გაგება აქვს დემონურისა და ეს გასაგებიცაა, რადგან თვითონ შლეპფუსია მოფიქრებული როგორც „ეშმაკის ინკარნაცია“ (ჰანს მაიერი)¹. იგი მეფისტოფელივით ჩნდება ჰალეს უნივერსიტეტში რრი სემესტრის განმავლობაში, როცა იქ ადრიანი სწავლობდა, და შემდეგ ისევ უკვალოდ ქრება. ეს მან ჩაუნერგა თომას მანის ფაუსტს, ადრიან ლევერკიუნს, აზრი ღმერთისა და ეშმაკის იდენტურობის შესახებ, რომ ყველაფერი ეშმაკ-

¹ H. Meyer, Thomas Mann, Werk und Entwicklung, S. 352.

შიც ისევე სახიერდება, როგორც ღმერთში. იგი ჩვენს ადამიანურობას უდრის და თანადროულობის ტენდენციას გამოხატავს. თ ო მ ა ს მ ა ნ ი ს აზრითაც თანამედროვე აზროვნების კომპლექსი დემონურში იყრის თავს და მისი გამოსახვის უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს მუსიკა, რომელიც ერთნაირად ითვისებს როგორც ღვთაებრივს, ისე დემონურს, ე. ი. როგორც კეთილს, ისე ბოროტს. ამ ორი ეთიკური კატეგორიის სუბსტანციის იდენტურობას ამტკიცებს თ ო მ ა ს მ ა ნ ი ს რომანის „ლოტე ვაიმარში“ გმირი დოქტორი რიმერი. იგი ამოდის ყოფიერების, როგორც ყოვლადობისა და არაფრის (Nichts) ერთგვარობის (Einerleiheit), პრინციპიდან. რიმერის აზრით, ყოვლადობა ღვთაებრიობაა, არაფერი კი მისი ნაწილი, როგორც მთლიანობისა. სიყვარულიცა და უარყოფაც ერთიანია, როგორც სიკეთე და ბოროტება. იგი უხსნის ლოტეს: რამდენადაც ღვთაებრივის ერთიანობა და ყოვლადობა ყოვლისმომცველია, იგი სიკეთესთან ერთად თავისშივე გულისხმობს ბოროტებასაც. ბოროტება ანუ დემონურობა (Teuflische) ნაწილია ღვთაებრივისა, როგორც მთლიანობისა (All), ე. ი. იდენტურია მასთან. ამიტომ ღვთაებრივს ვერაფერს სწვდება დემონურის გარეშე. სიყვარული და უარყოფა ორი თვალია ერთ სახეზე. რაც არ უნდა შორს იყვნენ ისინი ერთმანეთისგან, მათი ხედვა მაინც ერთობლივია. ასევეა აბსოლუტური სიყვარული და აბსოლუტური უარყოფა. ორივე ღვთაებრივ-დემონურის ურთიერთობის გამოხატულებაა. ეს ერთიანობა ქმნის მათ სიდიადეს.

ამრიგად, სიკეთესა და ბოროტებას შორის ზღვარი წაშლილია და მათი კაუზალური ურთიერთობა დამყარებულია ერთგვაროვნების ფარგლებში. პ. ვ ა ლ ე რ ი ს მეთისტოფელის მსგავსად შლექტფუსიც ამტკიცებს, რომ !იკეთემ შეიძლება შვას ბოროტება და ბოროტებამ-სიკეთე. ისინი ავლენენ, აძლიერებენ და სრულყოფენ ერთმანეთს. ამ სრულყოფის უმაღლესი პრინციპია ღმერთი. ჯერ კიდევ თ ო მ ა ს ა ქ ვ ი ნ ე ლ ი ამბობდა: „ცუდი იმისთვისაა საჭირო, რომ კარგი უკეთ გამოჩნდეს“. ნეოთომისტები ჩაეჭიდნენ ამ დებულებას, განსაკუთრებით შლექტფუსი, რომელიც ცუდისა და ბოროტის გამართლებას

ცდილობს. იგი ამტკიცებს, რომ ღმერთი იძულებული გახდა ბოროტება დაეთესა ამქვეყნად და დემონური ემრავლებინა. თანაც, ისევ ვალერიის მეფისტოფელის მსგავსად, მანიის შლებფუსი დემონურს უმთავრესად სექსუალურთან აკავშირებს და ამით ნეოთომისტურ მოძღვრებას ოტო ვაინინგერისა და ზიგმუნდ ფროიდის შეხედულებებით „ამდიდრებს“. შუა საუკუნეებში დემონურის გაგებას მართლაც სექსუალურის სფეროს უკავშირებდნენ. ეს იყო ცდუნების ძირითადი წყარო. რელიგიის თვალსაზრისით, სქესის ცოდვა პირველარსობიდან მისდევს ადამიანებს, რომელნიც დღენიადაგ ებრძვიან შეცოდებას, მაგრამ ცოდვას მაინც ვერ აღწევენ თავს. შლებფუსის აზრით, შეცოდება და ცოდვა სიკეთის გამოცდაა. იგი განუყრელია ადამიანური არსებობისაგან. წმიდანობაც შეუძლებელია შეცოდების გარეშე, რადგან ის ყოველი ადამიანის შინაგანი პოტენციაა. წმიდანობა ბიწიერების (Sündigkeit) ნდომისაგან წარმოიშობა. ბიწიერების წყარო ეშმაკია, საშუალება — ქალი. მამაკაცი მხოლოდ მონაწილეა ბიწიერებისა, მისი სუბსტანციური ფორმა კი მაინც ქალია. ხორციელობის საუკუნეობრივი წყევლაც მას ეკუთვნის, რადგან მამაკაცის სექსუალური ცდუნების სათავეც ქალია. შლებფუსის ვაინინგერისეული თვალსაზრისით, თვით უსათნოესი ქალიც ხორციელობის ანუ სექსუალური ინსტინქტების მონაა. სქესია ქალის დემონი, მისი კერპი და ბედისწერა.

თავისი რომანის ამ ნაწილის წერისას თომას მანი გულმოდგინედ სწავლობდა ფლობერის „წმ. ანტონიოს შეცოდებას“. ანტონიოც ხომ ასევე განიცდიდა ქალური ცდუნებისა და მზაკვრობის ზეგავლენას. ვალერიის მეფისტოფელს ამ პრინციპის გამართლებას ცდილობდა თავისი ექსპერიმენტით, რომლის ობიექტი ისევ ქალური საწყისი იყო — ლუსტი. ქალის სექსუალური დემონურობა დასავლეთის ბურჟუაზიული მწერლობის საყვარელი თემაა. მას უკვე საკმარისი მანძილი აქვს, რომლის სათავე იქნებ ისევ ფლობერის „ქ-ნი ბოვარი“ იყოს. ხოლო დასავლელი — პორნოგრაფიული ლიტერატურის მღვრიე ნაკადი დასავლეთ ევროპის ლიტერატურაში. ასეა თუ ისე, ფაქტია, რომ ფაუსტური მადიებლობა და დაუკმაყოფილებლობა

სექსუალურის სფეროშიც იჭრება. ბურჟუაზიული მწერლობა აჩვენებს, რომ ფ ა უ ს ტ უ რ ი ქალში სექსუალურ ინსტინქტებთანაა დაკავშირებული და „ოიდიპოსის კომპლექსში“ განსახიერებული, როგორც მისი მარადიული ცოდვა. კრიტიკაც ამიტომ მიუთითებს, რომ ჰ ა ი ნ რ ი ჰ მ ა ნ მ ა თავის „ღმერთქალებში“ ქალი-ფაუსტის სახე შექმნა. ასეთივე აზრებს ქადაგებს ებერჰარტ შლეპფუსი და არა მარტო ის, არამედ ნაფტაც, ბრაიზახერიც და თ. მ ა ნ ი ს სხვა გამირებიც. მათი აზრით, ეს ანტიფემინისტური პრინციპი თანხვედბა ჩვენი თანადროულობის ტენდენციებს.

შეცოდების თავისუფლება. თ ო მ ა ს მ ა ნ ი კიდევ უფრო განაზოგადებს ამ საკითხს. იგი დემონურში გერმანელი ფაუსისტების მრწამსს გულისხმობს. რომანის ამ თავს მ ა ნ ი მაშინ წერდა, როცა მისთვის სრულიად აშკარა გახდა ჰიტლერული რეჟიმის ბარბაროსული ხასიათი. მას ვერ წარმოედგინა, რომ გ ო ე თ ე ს ა და ბ ე თ ჰ ო ე ე ნ ის გერმანიაში შესაძლებელი იქნებოდა ადამიანებისათვის ნაჯახით მოეკვითათ თავი ან ტყვეებისათვის ცოცხლად გაეძროთ ტყავი და მისგან მდიდრულად გამოცემული წიგნების გარეკანი ეკეთებინათ. მ ა ნ ი ს ცნობიერებაში დემონურმა ფაუსისტური გერმანიის გამოხატულების ალეგორიული ხასიათი მიიღო. ეს ალეგორია შლეპფუსისათვის ბარბაროსულისა და ინტელექტუალურის ასიმილაციას ნიშნავს. ახლა ეს ორი ცნება კი არ გამოირიცხავს ერთმანეთს, არამედ ავსებს. მეფისტოფელის ნაცისტური ინკარნაცია—შლეპფუსი ამტკიცებს, რომ თანამედროვეობის დიდი ინტელექტუალური წინსვლა კი არ აშორებს ადამიანებს ბარბაროსობას, არამედ უახლოებს მას (ისევ გავიხსენოთ ტერმინი Re-Barbarisierung). გონებას, ინტელექტს, მეცნიერებას კაცობრიობა „ცივილიზებული ბარბაროსობისკენ“ მიჰყავს. მ ა ნ ი გმობს ამას, შლეპფუსი ამართლებს. იგი დგას ჰალეს უნივერსიტეტის კათედრაზე და მოძღვრავს ახალგაზრდობას დემონურის ღვთაებრივი ბუნებისა და ხასიათის შესახებ. შლეპფუსის აზრით, თავისუფლება მხოლოდ არჩევანს ნიშნავს ღმერთსა და ეშმაკს შორის. ყველას შეუძლია ეს არჩევანი თავისუფლად გააკეთოს—უნდა ღმერთს ემსახუროს, უნდა ეშმაკს, მაგრამ...

და აქ ჩანს მისი მეფისტოფელური ცინიზმი, — ეს სულერთია, ღმერთიც შეცოდებაა და ეშმაკიც. დღეს ორივე დემონურია. ემსახურები ღმერთს — სცოდავ, ემსახურები ეშმაკს — მაინც სცოდავ. აქედან გამოჰყავს მას ფაშისტური ბარბაროსობის „გამმართლებელი ფორმულა“: „თავისუფლება ეს არის თავისუფლება—სცოდო“. ამით შეცოდებაც ამნისტირებულა და დანაშაულიც. იგი კ ლ ი ნ გ ე რ ი ს პაპივით წინასწარ არიგებს ყოველგვარი შეცოდების განტევებას — Absolutio-ს; ყველაფერი ნებადართულია: ნაჯახით თავის მოკვება, ცოცხლად ტყავის გაძრობა, მასიური ხოცვა-ჟლეტა, ნგრევა, სიწმიდის, სინდისის, მორალის, ეთიკის კანონებისა და წესრიგის უარყოფა. შეცოდების უფლება ყველას აქვს. ამაშია პიროვნების თავისუფლების უმაღლესი პრინციპი, შლეპფუს-მეფისტოფელს რომ ჰკითხოთ, — უდიდესი ჰუმანიზმიც, რადგან იგი თურმე „რწმენათა კლასიკური საუკუნეების თვალსაზრისით“ მსჯელობს.

ქვემარტად ძვალი არა აქვს შლეპფუსის ენას—ბიბლიური გველივით გესლიანსა და მოთაფლულს ერთსა და იმავე დროს. იგი წარბშეუხრელად ამტკიცებს, რომ ინკვიზიციაც ჰუმანიზმის უმაღლესი გამოვლენა იყო. თუ რომელიმე ქალწული სცოდავდა, მას ცეცხლში წვავენ, რათა გარყვნილებას არ მისცემოდა და ამით გაეთავისუფლებინა თავი დემონისაგან. ამაზე უდიდესი ჰუმანიზმი რა იქნება, ცოდვილი სული რომ ცეცხლით გამოგლიჯო ეშმაკს! შლეპფუსს ასევე შეუძლია ამტკიცოს, რომ გერმანელი გესტაპოელები უდიდესი ჰუმანისტები იყვნენ: ჯალათები ხოცავდნენ მოხუცებს, რადგან ისინი მაინც უნდა მომკვდარიყვნენ, წამლავდნენ ავადმყოფებს, რომ მათი ტანჯვა შეემსუბუქებინათ, სტერილიზაციას ახდენდნენ, რომ შთამომავლობა გაეუმჯობესებინათ. ესაა „ღვთაებრივი ჰუმანურობის“ დემონური გამოვლენა და ახალი მოდის Absolutio-ს უპირველესი პრინციპი.

ამრიგად, პალეში ყალიბდება ადრიან ლევერკიუნის მოდერნისტული ფაუსტური მსოფლმხედველობა. იგი ცხოველ მონაწილეობას იღებს სტუდენტთა საზოგადოების Winfried-ის მუშაობაში. აქვე ირკვევა, რომ ლევერკიუნის აზრები დიამეტრულად ეწინააღმდეგება კოლეგებისას. ასე მაგალითად, Win-

fried-ის ყველა წვერი ამბობს, რომ ახალგაზრდობა უფრო ახლოა ბუნებასთან, ვიდრე ხანდაზმულობა. ერთი მხოლოდ ადრიანი ამტკიცებს საწინააღმდეგოს. მისი აზრით, სწორედ ახალგაზრდობაა ბუნებას ყველაზე მეტად დაშორებული. შემდეგ ადამიანი თანდათან ეგუება მას და ბოლოს მასშივე ჰპოვებს საზღვარს სიმშვიდეს.

ვინფრიდელი ახალგაზრდები მომავალი ჰიტლერელები არიან, რომელთაც პრეტენზია აქვთ იყვნენ საზოგადოების წარმართველები. ახალგაზრდული ძალა ერის მამოძრავებელი ძალაა, ირწმუნებიან ისინი. მათი აზრით, „გერმანული სული“ მუდამ ახალგაზრდაა და დიდი მომავლის მქონე. მათ შორის ყველაზე უფრო დოიჩლინი აქტიურობს, რომელიც იცავს თეორიას „გერმანული სულის მარადიული მოუმწიფებლობის“ შესახებ. ერის მომწიფება მისი სიკვდილის დასაწყისიაო, — ამბობს იგი, — მხოლოდ მოუმწიფებელია მუდამ მზად მოქმედებისათვის, რადგან მისი მომავალი წინაა. მოუმწიფებლობა ბადებს მოქმედებას და მოძრაობას, სწრაფვას, გადამწყვეტ ნაბიჯს, რისკს, შეტევას. მისი აზრით, ლუთერი რომ უმწიფარი იყო, ამიტომაც წამოაყენა ახალი იდეები. რა მოუვიდოდა კაცობრიობას, სიმწიფე რომ იყოს მისი უკანასკნელი საფეხური? — კითხულობს იგი და თვითონვე უპასუხებს, დაიღუპებოდაო. ჩვენც მოუმწიფებლობის გამო ვართ ასე ძლიერნი, — აცხადებს დოიჩლინი და იგონებს ახალ „საპროგრამო“ გამოთქმას — „ძლიერი მოუმწიფებლობა“. ადრიანს არ ესმის, რას უნდა ნიშნავდეს ყოველივე ეს, კერძოდ, რა არის „გერმანული სულის ძლიერი მოუმწიფებლობა“. ისტორია ზომს სხვა ერთა მაგალითზეც ადასტურებს განვითარების კანონზომიერებას; დოიჩლინი კი უარყოფს ყოველგვარ წინსვლას ისტორიაში, თვით ისტორიასაც. „რა საქმე აქვს ახალგაზრდობას ისტორიასთან?“ — ამბობს იგი. ახალგაზრდობის სული ესენციურია და ყოველთვის დადგენის პროცესში მყოფი. ეს არის დაუსრულებელი გზადყოფნა (ewig unterwegs sein), მარადიული დადგინება და სხვა არაფერი. ამიტომ გერმანელი მუდამ სტუდენტია, მუდამ წინმსწრაფი, მომავლის მქონე და მოქმედი. იყო ახალგაზრდა — ეს იმას ნიშნავს, რომ იყო პირველსაწყისი

(Urphänomen), ცხოვრების წყაროსთან მდგომი. ნაცისტი დოიჩლინი გაიძახის: „უნდა აღვდგეთ და ჩამოვიბერტყოთ ცივილიზაციის შემორჩენილი ძონძები. ვიყოთ გაბედულნი, დავუბრუნდეთ ბუნებას, ჩავეყინოთთ მის ელემენტებში! ახალგაზრდობა სულია სიკვდილისა და სიცოცხლისა, კვდომისა და კვლავ დაბადებისა!“

ადრიაწი ირონიულად ისმენს ამ ქადაგებას. განა ყოველივე ეს მარტო გერმანული სულის თვისებაა? — კითხულობს იგი. კვლავ დაბადების (Wiedergeburt) ანუ აღორძინების იდეა ხომ იტალიაში წარმოიშვა და მას risorgimento ეწოდება, ხოლო რაც შეეხება ლოზუნგს — „უკან, ბუნებისკენ“ — ის ფრანგებს ეკუთვნით. მაგრამ დოიჩლინი არ ცხრება: „პირველი განათლების განახლება იყო, მეორე კი მხოლოდ სანტიმენტალური პასტორალი“ — ამბობს იგი.

„კი მაგრამ ამ პასტორალისაგან საფრანგეთის რევოლუცია წარმოიშვა, — ჩაუროთ ადრიაწმა, — ლ უ თ ე რ ი ს რ ე ფ ო რ მ ა ც ი ა კ ი მ ხ ო ლ ო დ განშტოება და ეთიკური თანამგზავრი იყო რენესანსისა, მისი გადატანა რელიგიის სფეროში“. მაგრამ დოიჩლინზე არგუმენტები არ მოქმედებს. იგი სულ სხვა რამეს გულისხმობს — ბარბაროსობის აღდგენის მორალურ უფლებას. ამიტომაც ისერის წარამარა ნიცშეანურ სიტყვებს: ძალის კულტი, სისხლის მითოსი და სხვა. რელიგიასაც ნიცშეანურად განმარტავს: რელიგიურობა თვითონ ახალგაზრდობაა, უშუალობა, სიმამაცე და სიღრმე, პერსონალური ცხოვრების ნება და შესაძლებლობა, ბუნებრიობა და დემონურობა არსებობისა. „როგორც კირკეგორი გვასწავლის...“ — ამბობს იგი და ამით ამჟღავნებს თავის სულიერ წინაპარს, რითაც ისევ ექსისტენციალისტური ფილოსოფია დგება წინა პლანზე. აღსანიშნავია, რომ თ ო მ ა ს მ ა ნ მ ა ამ ადგილის წერის დროს დღიურებში ჩაინიშნა: კ ი რ კ ე გ ო რ ი მინდოდა წამეკითხა და აღორნომ მომიტანაო. იგი გვატყობინებს, გ ე ო რ გ ბ რ ა ნ დ ე ს ი ს „ბრწყინვალ ესეიც“ წავიკითხეო კ ი რ კ ე გ ო რ ი ს შესახებ. შემდეგ იმასაც წერს, თვითონ ს ო რ ე ნ კ ი რ კ ე გ ო რ ი ს ნაწარმოებებიც გულდასმით შევისწავლეო¹.

¹ Th. Mann, Gesammelte Werke, Bd, 12, S. 234.

ეს გასაგებს ხდის, თუ სადაა სათავე დოიჩლინის „ცხოვრების ფილოსოფიისა“, მისი მსჯელობისა რელიგიის, როგორც „სულის სპონტანური სიკვამლის“ შესახებ, მისი „დიურერისებური ქროლვისა ეშმაკსა და სიკვდილს შორის“.

სხვა მრავალ საკითხშიც პრინციპულად ეწინააღმდეგებიან სინი ერთმანეთს. დოიჩლინი კვლავ კირკეგორის მიხედვით უპირისპირებს რელიგიასა და ეკლესიას, ადრიანი კი ეკლესიას წესრიგისა და რელიგიურობის ბასტიონად თვლის. იგი ერთნაირი ობიექტურობით უყურებს ყველა ერს, დოიჩლინი კი უცერემონიოდ ალაგებს მათ მარჯნივ და მარცხნივ. რუსებს, მისი აზრით, არა აქვთ ფორმა, დასავლეთს კი პირიქით, ფორმა აქვს, მაგრამ სიღრმე აკლია. ჩვენ, გერმანელებს, ერთიც გვაქვს და მეორეცო,—ამბობს იგი და მოითხოვს სივრცეს, ძალის გამოყენებას, მსხვერპლს, ხოლო როცა ადრიანი ისევ შეაპარებს, ეს „დემონურად საშიში პოზიციააო“, დოიჩლინი მყისვე მზამზარეულ ფორმულას ისერის: „დემონური ძალები წესრიგის ქვალიტეტებთან ერთადაა ყოველგვარ ვიტალურ მოძრაობაში“.

ასეთი კამათი ჩვეულებრივ შუა ღამემდე გრძელდებოდა. ადრიანი როგორღაც გარდაიქმნა ამ დისკუსიებში. ხალხური ფაუსტივით მან თანდათან აიყარა გული თეოლოგიაზე. მუდმივმა კავშირმა ვენდელ კრეჩმართან კიდევ უფრო დაუახლოვა იგი მუსიკას. არდადეგები მან კაიზერსაშერნში გაატარა თავის მასწავლებელთან. ისინი ყოველდღე მსჯელობდნენ მუსიკალურ პრობლემებზე, რამაც დიდი გავლენა იქონია ადრიანზე, საბოლოოდ ჰალეს უნივერსიტეტიც დაატოვებინა და ლაიპციგის კონსერვატორიაში შეიყვანა.

ამრიგად, ადრიანმა მუსიკა აქცია თავისი ცხოვრების ძირითად საქმედ, იმის მსგავსად, როგორც ხალხურ თქმულებაში სწერია, ფაუსტმა ბიბლია კუთხეში მიაგდო და მაგიური ხელოვნების გზა აირჩია, თუმცა ამის შემდეგაც ამბობდა, ლუთერანული ვარო. იგი თეოლოგიასა და მუსიკას შორის დიდ განსხვავებას ვერც ამის შემდეგ ხედავდა (აქაც უნდა შეენიშნოთ, რომ ამ XV თავის წერის დროს მანი დიურერებში აღნიშნავს, ლუთერის წერილებს კვითხულობდით).

ასე ჩამოყალიბდა ადრიან ლევერკიუნის კონცეფცია მუსიკის, თეოლოგიისა და მათემატიკის უშუალო კავშირის შესახებ. მისი აზრით, ეს კავშირი მაგური ხასიათისაა. ის ფიქრობს, რომ ალქიმიაცა და მაგიაც განდგომას ნიშნავს, მაგრამ არა ღმერთისაგან, არამედ ღმერთშივე, რადგან ყველაფერი, თვით განდგომაც ღმერთის მოქმედების სფეროა. ადრიან ლევერკიუნის ამ ახალ ფაუსტურ თეზაში სრულიად მოხსნილია ქრისტიანული დუალიზმის პრინციპი: ეშმაკი გაიგვებულება ღმერთთან, ხოლო ქვესკნელი ზესკნელთან, ყველაფერი ერთია ღმერთის წიაღში. მართალია, ადრიანი მაგიას არ თვლის ღმერთისაგან განდგომად, მაგრამ ამ აზრების დაბადებისას მასაც ფაუსტივით ჩაესმის გაფრთხილების სიტყვები: *O homo fuge!*

Hetaera esmeralda. ასე დაადგა ადრიან ლევერკიუნი ხანგრძლივი ფაუსტური ძიების შემდეგ დემონური ხელოვნების გზას. ეს პროფესიის უბრალო ცვლა კი არ იყო, არამედ ქვეშაობის ფაუსტური ძიების ახალი სიბრტყე. აქ ხდება გარდატეხა მის ცხოვრებაში. აქვე ჩნდება მისი მომავალი ცხოვრების თანამგზავრი — ეშმაკი. აქედანვე იწყება გზა ცდუნებისა, რომლის პირველი ფორმაა ქალი. ყოველივე ეს აღწერილია მის წერილებში სერენუსისადმი. იგი წერს, რომ რაღაც შიშს გრძნობს სამყაროს მიმართ, რის მიზეზადაც მიაჩნია სიბოძოს, სიმპათიისა და სიყვარულის უქონლობა. ბოშას სისხლი მაკლდა, რომ შემსრულებელი გავმხდარიყავო, აღიარებს იგი და გადაწყვეტს კომპოზიციების თხზვას შეუდგეს. ამაზე ღრმა და ამალღებული არაფერიაო, — ამბობს იგი, თუმცა ეს მე და ამალღებულობა დემონურის გამოვლენად მიიჩნია და კვლავ ხვდება მის საბედისწერო *Hetaera esmeralda*-ს.

იქნებ ეს იწვევს ადრიანის შიშს ან უკეთ — კრძალვას სამყაროს წინაშე. ყოველ შემთხვევაში საჭიროა მეტი გარკვეულობა შევიტანოთ ამ საკითხში. აკი ჩვენ თო მ ა ს მ ა ნ ი ს-გ ა ნ ვ ე ვიცით, რომ იგი გულმოდგინედ სწავლობდა მ. ჰ ა ი დ ე გ ე რ ი ს ფილოსოფიურ შრომებს და შეიძლება ეს

¹ ფრთხილად, ადამიანო!

„კრძალვაც“ ამის შედეგი იყოს. როგორც უკვე ვწერდით, ჰაიდელბერის „კრძალვა“ გამოწვეულია „არაფრის სი-ცარიელით“. ჩანს ადრიანიც სწორედ ამ არაფრის სიცი-რიელის წინაშე გრძნობს შიშს თავისი ცხოვრების გარდა-ტეხის მომენტში, როცა იგი თეოლოგიის სფეროს ტოვებს და მუსიკის საშუალებით მიჰყვება დემონურის გზას.

თო მას მანი აქაც გაურბის შემხები მომენტების გა-ხაზვას. ჩვენ ადრიანის წერილებიდან მხოლოდ კანტკუნტად და ბუნდოვნად ვგებულობთ მისი ცხოვრების დემონური აჩრ-დილის შესახებ. აქ უფრო პირველ პლანს ვხედავთ მოქმედე-ბისა. ადრიანის ცხოვრებაში იხსნება Hetaera esmeralda-ს ალეგორია; სახელდობრ, ადრიანი ხვდება როსკიპ ქალს, რომელსაც მანი სწორედ ესმერალდას უწოდებს. ის ქალი მასში კაბუტობაშივე მიძინებულ სექსუალურ გრძნობას აღვი-ძებს. როცა ადრიანი შეცდომით შედის საროსკიპოს „რქოთი მოვარაყებულ დარბაზში“ და იქ ნახევრად შიშველ „ფარვა-ნებს“ ხედავს, მას ზიზლის გრძნობა იპყრობს, მაგრამ იმის ნა-ცვლად, რომ უკან გამობრუნდეს, როიალს მივარდება და რამ-დენიმე შემთხვევით აკორდს აიღებს, თითქოს ამით გულის ამ-რევი სინამდვილიდან მუსიკაში გაქცევა სურდეს. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ერთ-ერთი იმ ფარვანათაგანი შიშველი მკლავით შეეხება მის ლოყას, ადრიანი იკადრებს გაქცევას, მაგრამ „შე-ხება“ უკვე მომხდარია, ლუსტის ის საბედისწერო შეხება, რომელმაც ასე ააფორიაქა ვალერის ფაუსტის სული! ადრი-ანშიც აწრიალდება „ის ლაწირაკი ამური“. იღვიძებს უცნაური გრძნობა, რომელიც შემდეგ თანდათან იპყრობს მის არსებას. იგი ხელმეორედ შედის იმ საეკვო სახლში, მაგრამ ვერ ხვდე-ბა ესმერალდას. ადრიანი მას ქ. ბრატისლავაში იპოვის და, მიუხედავად ქალის გაფრთხილებისა, რომ ავად არის, მაინც უკავშირდება. ვენერიული სენი მალე იჩენს თავს. ადრიანი მკურნალობას ცდის, რომელიღაც ექიმს მიმართავს; ამ ექიმის მოულოდნელი სიკვდილის შემდეგ მეორესთან მიდის; ისიც რომ გაქრება, ხელს ჩაიქნევს და მკურნალობას თავს ანებებს. როცა თხრობა მეორე პლანზე გადაინაცვლებს, ჩვენ ვიგებთ, რომ ყოველივე ეს ეშმაკის ოინები ყოფილა. ეს თურმე მან მოწამლა.

ადრიანი „სიყვარულის შხამით“, გააღვიძა მასში სექსუალურის გრძნობა და ხორციელი ცდუნების შესაძლებლობა. მანამდე ადრიანი არასოდეს არ აქცევდა ამას ყურადღებას. სქესზე იშვიათად თუ ჩამოაგდებდა საუბარს, და ისიც—როგორც „ლიტერატურისა და ხელოვნების მედიუმზე“. ახლა კი, ამ „ფატალური მსახურის“ ზეგავლენით, ვნება ჯერ მის სულიერ ცხოვრებაში შეიჭრა, შემდეგ კი ავადმყოფობის ბაცილების სახით თავის ტვინსაც მოხვდა და გონების უჩვეულო აღგზნება გამოიწვია. ასე „ნიცმესებურად“ შედგა ადრიანმა ფეხი გენიალობაში. ანალოგიურმა შემთხვევამ ფ. რ. ნ. ი. ც. შე. ჯერ გონების საოცარ ილუმინაციამდე, ხოლო შემდეგ შეშლილობამდე მიიყვანა. ამიერიდან ადრიანის ცხოვრებაც გენიალობისა და შეშლილობის ლიანდაგებზე მოძრაობს. ეს ლიანდაგები ჯერ პარალელურად მიდიან, მაგრამ როცა ერთმანეთს შეხვდებიან, კატასტროფა ხდება. ადრიანის ცხოვრება ჰ. რ. ფ. მ. ა. ნ. ი. ს. შეშლილი გენიოსის — კრასლერის ბიოგრაფიას იმეორებს და „ავადმყოფური ინტელექტის“ იმ დროს ფართოდ გავრცელებული თეორიის თავისებურ გამოხატულებად იქცევა. თვითონ ადრიანი გონების ამ საოცარ შემოქმედებით აღგზნებაში დემონურის გავლენას ხედავს. იგი მზად არის ფაუსტივით ხელშეკრულება დადოს ჯოჯოხეთის „უწმიდურ ძალასთან“, ოღონდ შეინარჩუნოს გონებისა და შემოქმედებითი პოტენციის ეს საოცარი ილუმინაცია, რომელიც „ჩვეულებრივ პირობებში შეუძლებელია და მიუწვდომელი“.

გენიალური შეშლილობა. ტვინის ეს ავადმყოფური აღგზნება ან, როგორც ლევერკიუნის ამღვრეული გონების ჩვენება — სატანა ამბობს, „წმიდათა წმიდა შეშლილობა“, ის უკანასკნელი და დამკვნარი ხავსია ბურჟუაზიული ხელოვნების ბაღში, რომელსაც ეკიდება კომპოზიტორი ლევერკიუნი. თომა ს. მ. ა. ნ. ი. კარგად იცნობდა ლ. ო. მ. ბ. რ. ო. ს. ო. ს. ცნობილ წიგნს „გენიალობა და შეშლილობა“, რომლის ლაიტმოტივს წარმოადგენს ყბადაღებული თეზა იმის შესახებ, რომ გენი-ალობიდან შეშლილობამდე ერთი ნაბიჯია. ლ. ო. მ. ბ. რ. ო. ს. აზრით, ხელოვნება ამ ორი მდგომარეობის კომპლექსში ავლენს თავის უმაღლეს სახეს. მას სურს

დაამტკიცოს, რომ გენიალობა თავის ტვინის განსაკუთრებული აღგზნების შედეგია. ლო მ ბ რ ო ზ ო ს უამრავი „მაგალითი“ მოაქვს ამ დებულების „დასამტკიცებლად“. იგი ეძებს ციტატებს, ისტორიულ მაგალითებს, აზვიადებს ცალკეულ ანომალურ შემთხვევებს და ასე „ასკვნის“ ზემოხსენებული აბსურდული დებულების „უცილობლობას“. ლ ო მ ბ რ ო ზ ო ს არგუმენტებია: ა რ ი ს ტ ო ტ ე ლ ე ამბობდა მ ა რ კ ს ი რ ა კ უ ზ ე ლ ი ს შესახებ, რომ მან კარგი ლექსები მაშინ დაწერა, როცა მანიაკი იყო, ხოლო გამოჯანსაღების შემდეგ დაკარგა ეს უნარი. პლატონი პოეზიას ბოდვასთან აკავშირებდა. დ ე მ ო კ რ ი ტ ე კემშარიტ პოეტად არ თვლიდა საღი გონების ადამიანს. პ ა ს კ ა ლ ს ხშირად უთქვამს, გენიალობა სრულ შეშლილობას ესაზღვრებაო. ჰ ა ი ნ ე წერდა, ჩემი გონებრივი აღგზნება უფრო ავადმყოფობის შედეგია, ვიდრე გენიალობისო. ამასვე ამტკიცებდა იტალიელი პოეტი ფ ო ს კ ო ლ ო: „ნწერლის უნარი განისაზღვრება გონებრივი აღგზნების თავისებური სახეობით, რომლის ნებისმიერი გამოწვევა არ შეიძლება“. ბ ე ტ ი ნ ე ლ ი პოეტურ შემოქმედებას ღია თვალებით ძილს უწოდებდა. გ ო ე თ ე ამბობდა, რომ პოეტისთვის აუცილებელია ტვინის განსაკუთრებული აღგზნება და რომ ლექსებს ისიც თითქმის სომნამბულიზმით შეპყრობილი წერდა. ტ ა ს ო შემოქმედების მომენტში შეშლილს ჰგავდა. ა ლ ფ ი ე რ ს შთაგონებისგან თვალთ უბნელდებოდა, ხოლო მხატვარი ფ რ ა ნ ჩ ი ა ალტაცებისაგან მოკვდა. ა რ ი ო ს ტ ო, როცა მას კარლ V თავზე დაფნის გვირგვინი დაადგა, შეშლილივით ქუჩაში გაიქცა. შ ო პ ე ნ ჰ ა უ ე რ ი ხატების მაგივრად საკუთარი პორტრეტების გამოფენას მოითხოვდა. ლ ე ნ ა უ ს თავი უნგრეთის მეფედ წარმოედგინა, მ ო ნ ტ ე ნ ს კ ი ფეტვის მარცვლებად, — იგი ერთხანს ქუჩაში არ გამოდიოდა იმის შიშით, ჩიტებმა არ ამკენკონო. მ ო ც ა რ ტ ი დარწმუნებული იყო, იტალიელებმა უნდა მომწამლონო. ს ვ ი ფ ტ ს ახალგაზრდობიდანვე აეკვიატა აზრი, სიგიჟე მომელისო და თავიდან დავიწყებ კვდომასო. მან ათასი გირვანქა სტერლინგი უანდერძა შეშლილებს. ლ ე ნ ა უ წერდა: „შეშლილობის დემონი ეუფლება ჩემს სულს, მე შეშლილი ვარ“. მან ორჯერ

სცადა თვითმკვლელობა და ბოლოს საგიყეთში გარდაიცვალა. მისი უკანასკნელი სიტყვები იყო: „საცოდავი ლენაუ!“ შ ო პ ე ნ -
ჰ ა უ ე რ ი ყოველთვის პირველ სართულზე ცხოვრობდა,
რომ ხანძრის შემთხვევაში სახლიდან დროზე გაქცეულიყო.
იგი თავის თხზულებებს ზოგჯერ ლათინურ, ბერძნულ და სან-
სკრიტულ ენებზე წერდა, — აზრები არავინ მომპაროსო. ცნო-
ბილია, თუ როგორ სძულდა მას ქალები, თუმცა ამას ხელი არ
შეუშლია ოთხი ცოლი გამოეცვალა.

ლ ო მ ბ რ ო ზ ო ს მაგალითების მიხედვით თავის ტვინის
განსაკუთრებული ადგზნებისათვის სხვადასხვა საშუალებებს
მიმართავდნენ. შ ი ლ ე რ ი წერის დროს ყინულში დებდა ფეხს,
რომ სისხლი თავის ტვინს მისწოლოდა. მ ი ლ ტ ო ნ ი და დ ე -
კ ა რ ტ ე თავს დივანზე გადმოკიდებდნენ. ბ ო ს უ ე ცივ
ოთახში იჯდა და თავს იხურებდა. რ უ ს ო ქუდმოხდი-
ლი დგებოდა მზეზე. პ ა ი ზ ე ლ ო სიცხეში საბნებს იხურავ-
და. ნ ა პ ო ლ ე ო ნ ი ზაფხულშიც ბუხარს ახურებდა. ბ ა ო -
რ ო ნ ი ამბობდა, სიცივის ისე მეშინია, როგორც ქურციკი-
სო. დ ი დ რ ო აღიარებდა, ქარების დროს ჩემი თავის ტვინი
ნორმალურ მდგომარეობაში არ არისო. ა ლ ფ ი ე რ ი წერ-
და: „მე ბარომეტრს ვგავარ. ჩემი დიდი თუ მცირე შრომა
მუდამ ატმოსფერულ წნევას შეესაბამება. ძლიერი ქარების
დროს გონება მიჩლუნგდება, საღამოობით აზრის სიციხადე მი-
დუნდება. შუა ზამთარსა და შუა ზაფხულში შემოქმედებითი
მუშაობა მიძნელდება“. ვ ო ლ ტ ე რ ი და ბ ი უ ფ ო ნ ი სა-
მუშაო ოთახს მთელი წლის მანძილზე ახურებდნენ.

სხვა შემთხვევაში გენიალობის მიზეზად თუ ნიშნად ალკო-
ჰოლს ასახელებდნენ. ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე დ ი დ მ ა ზედი-
ზედ გამოსცალა „ჰერკულესის თასი“ და სიმთვრალეში მოკვ-
და. ი უ ლ ი უ ს კ ე ი ს ა რ ი განუწყვეტლივ ლოთობდა. ალ-
კოჰოლმა იმსხვერპლა ს ო კ რ ა ტ ე, ს ე ნ ე კ ა, ა ლ კ ი -
პ ი ა დ ე, კ ა ტ ო ნ ი. ბ ო დ ლ ე რ ი სულ ჰაშიშით გაბრუებუ-
ლი დადიოდა და „თხევად მზეს“ ეტანებოდა. ლიტერატურული
ბოჰემა ჩაიხრჩო სიმთვრალეში და თავის რეკვიემად ძველი
დევიზი in vino veritas აქცია.

ალკოპოლით თუ ჰაშიშით ამღვრეული გონება კარგავს სი-
ცხადეს, გადადის ბოდვაში და ბოლოს სიგიჟით მთავრდება. შე-
შლილობამ იმსხვერპლა ჰუნო, გუცკოვი, ნერვალე,
ბატიუშკოვი, მიურჟე, ჰოლდერლინი, სა-
ლიერი, მიუსე, შუმანი. ჰოფმანის კრასილერი შეი-
შალა, ჟან-კრისტოფი შეშლილობის მიჯნაზე იდგა, შეშლილობის
გზითვე მიდის ფაუსტის უკანასკნელი დიდი პარადიგმა ადრიან
ლევერკიუნი.

ჩვენ აქ საჭიროდ არ მიგვაჩნია ლომბროზოს „თეო-
რიის“ კრიტიკა. თავისთავად ცხადია, რომ აღნიშნული ფაქ-
ტები არ იძლევა საფუძველს მის მიერ მოხდენილი გან-
ზოგადებებისას, მაგრამ ისიც უდავოა, რომ სიგიჟე ერთადერთი
დამახასიათებელი, ტიპური ნიშანია კაპიტალიზმის უკანას-
კნელი სტადიის ბურჟუაზიული კულტურის კრიზისისა,
და ამის შედეგად, როგორც სინესთეზიური მოვლენე-
ბი იქცა დეკადენტურ ლიტერატურაში მხატვრული ასახვის
ფორმად, შეშლილობაც ასევე გახდა „სასოწარკვეთის ეპო-
ქის“ ასახვის საშუალება. ამიტომაც, რომ ფაუსტური ძიებე-
ბის უკანასკნელი საფეხური ბურჟუაზიულ მწერლობაში სწო-
რედ შეშლილობას უკავშირდება. პოლ ვალერიის ფაუს-
სტი არყოფნის სფეროში ხვდება შეშლილ მარტოხელს, რომე-
ლიც ბრძნულ აზრებს ქადაგებს, ხოლო ადრიან ლევერკიუნი
შეშლილობის წყვედიადში ძირავს ყოველგვარ ღირებულებას და
თვითონაც იკარგება „არყოფნის სიცარიელეში“. ეს მეტად
რთული, და იქნებ გროტესკულად განზოგადებული ფორმაა
ბურჟუაზიული კულტურის შინაგანი დაშლისა და დაცემისა.
ყოველ შემთხვევაში, ამ გზით მიჰყავს ეშმაკს ადრიან ლევერ-
კიუნი. თხრობის ფონიც შეშლილობის საფუძველია. „მსოფ-
ლიო სასაკლაოთი“ შეძრწუნებული თომას მანი მთელ
ქვეყანას ჯოჯოხეთად და საგაყეთად წარმოადგენს. კაიზერსა-
შერნის ალეგორია ფართოვდება. თუ დღემდე ის გერმანიას
განასახიერებდა, ახლა თითქოს მთელს ქვეყანას სწვდება და
„მსოფლიო ქალაქად“ (Weltstadt) იქცევა.

არტიკული სისასტიკე. ჯარში გაწვეული სერენუსი
რამდენიმე ხნის შემდეგ რკინის ჯვრით დაბრუნდა. იგი

ერთხანს ნაციისტურად იყო განწყობილი, სჯეროდა „გერმანული სულის მსოფლიო გამოვლენის“ სამართლიანობისა. იგი გაბრუებული იყო ჰიტლერული არმიის პირველი „წარმატებებით“. ადრიანსაც მოსდიოდა „გერმანული იარაღის ტოტალური გამარჯვების“ ამბები (წინსვლა ლოთარინგიაში, მასის გადალახვა, ბრიუსელისა და ნი-ბურის აღება, გამარჯვება შარლერუასთან, მეორე სედანი და სხვ.). მაგრამ ადრიანი არ იყო აღტაცებული ამ პირობებით „გამარჯვებებით“; თო მ ა ს მ ა ნ ი მით უმეტეს. იგი აღწერს საშინელ სურათს: გერმანელებმა მთლიანად დაანგრიეს ერთი ფრანგული სოფელი. როცა ჰიტლერელები შეიჭრნენ დანგრეულ სოფელში, მათ შეხვდათ გაღლეი ქალი, რომელიც ისტერიულად გაიძახოდა: მესროლეთ, მე ვარ უკანასკნელიო. მან ზეღმართული მუშტით დასწყევლა გერმანელები და სამგზის გაიმეორა: Mechants! Mechants! Mechants!

„დოქტორ ფაუსტუსში“, სადაც კი ფაშისტური ბარბაროსობის შესახებაა მსჯელობა, თითქოს დო ს ტო ე ვ ს კ ი ს ი ვ ა ნ ე კ ა რ ა მ ა ზ ო ვ ი ს აზრები ცოცხლდება ადამიანების „არტისტული სისასტიკის“ შესახებ. კარამაზოვის გულუბრყვილობად და ცხოველთათვის შეურაცხყოფელად მიაჩნია, როცა ლაპარაკობენ „ადამიანის მხეცური სისასტიკის“ შესახებ. მისი აზრით, მხეცს არასოდეს არ შეუძლია ისე არტისტულად სასტიკი იყოს, როგორც ადამიანს. ოკუპაციის დროს თურქები ბულგარელებს ჯერ ყურით კედელზე მიაჭედებდნენ, ხოლო მერე სახრჩობელაზე აიყვანდნენ. ან თურქი იანიჩარი რომ შევიდოდა ბულგარელის სახლში, დედის მკერდზე მიკრულ ბავშვს დამბაჩას დაუმიზნებდა და ცდილობდა გაეცინებინა ბავშვი. როცა გაღიმებული ჩილი ხელებს დამბაჩისაკენ გაიმეორდა, ჩახმახს დააქერდა და ბავშვის ტეინს დედის მკერდს მიანთხევდა. კარამაზოვი ამბობს, რომ მხეცი არასოდეს არ ჩაიდენს ესოდენ მხატვრულ, არტისტულ სისასტიკეს.

გერმანელმა ნაციტებმა ამ მხრივ ყოველგვარ ფანტასტიკურ შესაძლებლობას გადააჭარბეს. თო მ ა ს მ ა ნ ი გრძნობს ამ სამარცხვინო ბარბაროსობის მთელ სიმძიმეს. იგი შეძრწუნებულია თავის თანამემამულეთა გაუფონარი სისასტი-

კით. „დოქტორ ფაუსტუსში“ ჯოჯოხეთური ტანჯვა-წამება გამჟღავნებულია როგორც ფაშისტური რეალობა. ინკვიზიციის უსასტიკესი მძვინვარებაც გაფერმკრთალებულია იმასთან შედარებით, რაც გესტაპოს ჯურღმულებში ხდებოდა. მთელი კაცობრიობა აღშფოთებული და გაოცებული იყო ნაცისტების ასეთი ველური თარეშით. **ლ ე ო ნ ა რ დ ფ რ ა ნ კ ი ს** ერთ-ერთი გმირი, სიკვდილით დასასჯელად რომ მიჰყავდათ, მაშინაც დარწმუნებული იყო, რომ ეს არ შეიძლება მოხდეს, რომ ქვეყანაში, სადაც **გ ო ე თ ე და ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ ი** ცხოვრობდნენ, შეუძლებელია კაცს თავი ნაჯახით მოჰკვეთონ. ფაშისტურ გერმანიაში კი თავის მოკვეთა ყველაზე „პუმანურ“ სასჯელად მიაჩნდათ. გესტაპოს ჯურღმულებში წამების უფრო შემადრწუნებელ საშუალებებსაც მიმართავდნენ თავიანთი მსხვერპლის წინააღმდეგ.

თ. მანი და მისი აღრიან ლევერკიუნი გაოცებულნი იყვნენ „გერმანელობის“ ასეთი მახინჯი გამოვლენით. სერენუს ცაიტლომიც გრძნობდა ჯოჯოხეთისა და ფაშინზმის იდენტურობას. ყველა გაოცებული იყო პიტლერელების „არტისტული სისასტიკით“. ზოგს ისიც სჯეროდა, რომ ეს საშინელება ჯოჯოხეთის ძალების ზემოქმედების შედეგი იყო. **შ პ ი ლ ჰ ა გ ე ნ ი ს** არნოს მსგავსად, ნაცისტთა უმრავლესობა აქაც ეშმაკთან წილნაყარად მიაჩნდათ. კვლავ გაცოცხლდა რეფორმაციის დროის მაგიური წარმოდგენები. ორი დრო — XVI და XX საუკუნე, ორმაგ ექსპოზიციად დაემთხვა ერთმანეთს. თანამედროვეობის გონებრივ მაქსიმებში აღვილად გამოვლინდა ბოროტი სულის მოქმედება. ისევ გაჩნდა რწმენა მაგიისა, რომლის საშუალებით გონება აღწევს თავის უმაღლეს დემონურ დაძაბულობას.

საშინლად მეორე. გონებისა და მაგიის ეს ერთიანობა გასაოცარი პლასტიკურობითაა გადმოცემული რომანის XXV თავში. ჩვეულებრივი მხატვრული ფიქციის ტრადიციული ფორმის მიხედვით ეს თავი დაწერილია თვით აღრიან ლევერკიუნის მიერ და ისევე „აღმოჩენილი“ მისი სიკვდილის შემდეგ, როგორც ხალხური თქმულების თანახმად ფაუსტის მიერ დატოვებული ხელნაწერები. სერენუს ცაიტლომი ამ

დოკუმენტს „შემადრწუნებელ განძს“ უწოდებს, „შემადრწუნებელს იმიტომ, რომ ის დიალოგის ფორმითაა დაწერილი, მაშინ როდესაც მისთვის გაუგებარია და დაუჯერებელიც, თუ ვინ არის ის მეორე, რომელსაც ის „საშინლად მეორეს“ ან „საშინლად სხვას“ (entzselich andere) უწოდებს. ცაიტბლომს სურს დაიჯეროს, - რომ თვით ადრიანსაც სწამდა შესაძლებლობა, ან მით უმეტეს ობიექტური არსებობა ამ მეორესი. იგი შეშფოთებულიც იყო თავისი „საშინლად მეორის“ თუნდაც პოტენციური შესაძლებლობით.

„თუ რამე იცი — გაჩუმდი!“ — ასე იწყება ადრიანის ეს უცნაური ხელნაწერი. იგი ამბობს, რომ დიდი ხნის ლოდინის შემდეგ, როგორც იქნა, იხილა ის საშინლად მეორე, რომლის ვინაობა გაურკვეველია. (თუ დოსტოევსკის ეშმაკმა გადმოლახა უზარმაზარი სივრცე, - სადაც ასორმოდათი გრადუსი სიცივეა ნულს ქვევით, ბოროტმა სულმა თავისი მოსვლა ასეთივე საშინელი სიცივით ამცნო ადრიანს, რომელიც მარტო იჯდა ოთახში და კითხულობდა კირკეგორის სტატიას მოცარტის „დონ ჟუანის“ შესახებ. ადრიანმა უცებ შენიშნა, რომ მასთან ოთახში ვიღაც არის, ვიღაც, რომელიც ერთი შეხედვით მის უნივერსიტეტულ მეგობარს, რუდიგერ შილდენაპს ჩამოჰგავს, მაგრამ სხვაა, უფრო პატარა, უფრო უბრალო. ადრიანი რომ მაინც ასე დაეინებით ამსგავსებს იმ უცნობსა და შილდენაპს, მათ შორის მართლაც რაღაც პარადიგმული კავშირის მაუწყებელია—ისიც, ვინა ხარო, რომ ჰკითხა ადრიანმა იტალიურად, უცნობმა რატომღაც გერმანულად ილაპარაკეო მიუგო.

ასე იწყება ადრიან ლევერკიუნის (ფაუსტის) დიალოგი თავის „საშინლად მეორესთან“ (მეფესტოფელთან) ან, როგორც ხელნაწერშია თქმული, საუბარი მე-სა და მას შორის. ადრიანს არ უნდა დაიჯეროს, რომ მეორე მართლაც არის მის ოთახში. ეს საკუთარი ავადმყოფობის, ციების შედეგი ჰგონია და თუ მას ხედავს, ალბათ როგორც მისივე მე-ს წარმოსახვის შედეგს. უცნობს ეს სასაცილოდ არ ჰყოფნის. იგი არწმუნებს ადრიანს, რომ მას ციებ-ცხელების ნიშანიც არა აქვს. მაგრამ მე-ს მაინც არ სურს დაიჯეროს, რომ ის მეორე რეალობაა. ან როგორ

შეიძლება ი ს რეალობა იყოს, როცა იმასვე ამბობს, რაც მისმა მე-მაც იცის, ე. ი. რაც მე-სგან მოდის და არა მის-გან.

უცნობს თავი ისე უჭირავს. თითქოს ადრიანის უძველესი მეგობარი იყოს. ამიტომაც შენობით მიმართავს მას და ეუბნება, დიდი ხანია, რაც ერთმანეთთან ისეთი დამოკიდებულება გვაქვს, რომ ოდესმე აუცილებლად პირისპირ უნდა შევხვედროდითო ერთმანეთს. მაგრამ აქ არც ისე ადვილი გასაგებია, თუ ვინ უნდა შეხვედროდა ვის. ადრიანის ლოგიკა რკინისებურია: თუ ის არის, მას შეუძლია იყოს მხოლოდ ერთი და, თუ ეს ასეა, ვინღა ის მეორე? ან სახელი რა შეიძლება ერქვას მას? მკითხველს ალბათ ახსოვს, ვალერიის მეფისტოფელი რომ ეუბნებოდა მოწაფეს, აბა რა ვიცი რა მქვია, ეს სხვები არიან, ჩვენ სახელს რომ გვარქმევნოთ. მანის უცნობიც (ანუ ის) ანალოგიურ პასუხს აძლევს ადრიანს: ეს უცნაური სახელების შერქმევა ჯერ კიდევ პირველი უნივერსიტეტიდან გაქვს მეხსიერებაში შემორჩენილი, როცა ბიბლია ჯერ კიდევ კუთხეში არ გქონდა მიგდებულიო. უცნობი ამბობს, რომ ადრიანს შეუძლია რაც უნდა ის შეარქვას მას, რადგან თვითონ არავითარი სახელი არა აქვს. ეს სხვები მარქმევენ რალაც სულელურ სახელებს, რადგან ძლიერ პოპულარული ვარ გერმანიაშიო. მართალია, მისივე აზრით, ეს პოპულარობა გაუგებრობას ემყარება, მაგრამ მაინც სასიამოვნოა. ახლა კი ადრიანზე დამოკიდებული — რაც უნდა ის შეარქვას, მაგრამ — არავითარ შემთხვევაში *Dicis en non facis* — ამბობთ, მაგრამ არ აკეთებთო. ეს ცილისწამებაა, რადგან იგი სწორედ იმას აკეთებს, რასაც ამბობს. ადრიანს უნდა ეს ლათინურად თქმული ვარიანტი უცნობის ზედმეტი სახელისა ლათინურითვე შეცვალოს *Dicis et non es* — ამბობთ, მაგრამ არ არსებობთ. ეს ისევ იმიტომის, რომ დემონის შეუძლებლობაზე მიუთითოს; მით უმეტეს — აქ, იტალიაში „წარმართულ-კათოლიკური ცის ქვეშ“. ადრე შეიძლება ეს მართლაც დაეჯერებინა კაიზერსა-შერანში, ვიტენბერგში, ვიურცბურგში ან თუნდაც ლაიპციგში, სადაც ჯერ კიდევ ცოცხლობს „შუა საუკუნეების ატმოსფერო“, აქ კი, კათოლიკურ იტალიაში, — არავითარ შემთხვევაში! ამით თ. მანის „ის“ პ. ვალერიის „მოდიდან

გასულ“ მეფისტოფელს ემსგავსება. წინათ ბოროტი სული ქადაგებდა აზრს: სადაც ადამიანია; ჯოჯოხეთიც იქ არის, ახლა უცნობს სურს ადრიანს ათქმევეინოს: სადაც მე ვარ, კაიზერსაშერნიც იქ არის. „უცნობს“ არ უნდა „გერმანელ პროვინციელად“ მიიღონ. მას უფრო ფართო მასშტაბი სწადია. განა მარტო გერმანელია ეშმაკთან წილნაყარი? არიან სხვებიც. ბოროტება ყველგანაა. კაიზერსაშერნი მხოლოდ სიმბოლოა, ადრიან ლევერკიუნიც. ამიტომ სადაც ადრიანი და ის უცნობი არიან, კაიზარსაშერნიც იქ იქნება.

ასე აფართოებს მ ა ნ ი „კერძოდ გერმანულის“ ალეგორიულ საზღვრებს და მსოფლიო მასშტაბს აძლევს მას. ასევე განსაზღვრავს იგი თავისი რომანის მოქმედებას დროის თვალსაზრისით, კერძოდ იმას, რაც ალეგორიულ ყოვლადობად იქცევა და დროის განუსაზღვრელობის იდეას ქმნის. ის, რაც ა ხ ლ ა ხდება უ წ ი ნ ა ც იყო და ალბათ მ ო მ ა ვ ა ლ შ ი ც იქნება. ყოველივე ეს, უცნობის აზრით, ქმნის „უზარმაზარ თვალშეუვლებ დროს“ — ყველაზე საუკეთესოსა და თანადროულს რაც ჩვენ გვეძლევა. დრო მიდის და ამას ანგარიშის გაწევა უნდა. ისევე ცოცხლდება დ ი უ რ ე რ ი ს ცნობილი სურათი „მელანქოლია“, რომელზედაც სხვათა შორის ქვიშის საათიცაა გამოსახული, როგორც დროის წარმავლობის ნიშანი. მაგრამ თ. მ ა ნ ი ს ადრიან ლევერკიუნს ეს ისევე არ აშინებს, როგორც ვ ა ლ ე რ ი ს ფაუსტს. მეფისტოფელი ორივეს მოდიდან გასულად ეჩვენება. ადრიანი თავისი კომპოზიტორული „ჟარგონით“ ასე გამოთქვამს ამას: „საღდაა შენი დო-მინორული ფორტისიმო ან სიმებიანი ტრემოლო?“ და ა. შ. მაგრამ უცნობი ასე ადვილად როდი იბნევა. ჩვენ უფრო წმიდა ბგერების საკრავები გვაქვსო, და პირდება, რომ ადრიანიც დაუკრავს ამგვარ ინსტრუმენტებზე, როგორც კი მომწიფდება „ასეთი მუსიკისთვის“.

ამრიგად, თუ ტრადიციის მიხედვით მეფისტოფელი ფაუსტს ცოდნას, ქვეშარიტებას და კეთილ ცხოვრებას პირდებოდა, აქ ის „უწმიდეს ბგერებს“ სთავაზობს ფაუსტის მუსიკალურ პარადიგმას — ადრიან ლევერკიუნს.

შ ხ ა მ ი ს ა ნ გ ე ლ ო ს ი. ერთ დროს ბ ო დ ლ ე რ მ ა სიყვარულს ს ა მ ო თ ხ ი ს შ ხ ა მ ი უწოდა. ეს „უცნობიც“ თავის-

თავს შხამის ანგელოსად ნათლავს. უკიდურესად კონტრასტულის (სამოთხე—შხამი, შხამი—ანგელოსი) ეს პარადოქსალური კონტაქტი „დოქტორ ფაუსტუსში“ სიკეთისა და ბოროტების, გონებისა და მაგიის ერთიანობის ასპექტშია დახსული. ამიტომ არიან ადამიანი და უცნობი ანუ მ ე დ ა ის ასე დაპირისპირებულნი და იმავე დროს ასევე ერთიანნი. მათი უცნაური შეხვედრაც ამის გამოა ბუნებრივი. აღრიანი აღრევე დაუკავშირდა ი მ უცნობს, ან სხვაგვარად, დემონმა დიდი ხანია, რაც მასში დაისადგურა. ისევე როგორც თითქმის ყველა ფაუსტურ პარადიგმაშია აღნიშნული, ბოროტმა სულელებმა თურმე აქაც აღრიდანვე დაინახეს აღრიანში თავიანთი საკბილო. საჭირო იყო მისი ოდნავ წაქეზება, გამხნეება, გათამამება, რათა ამ საქმეს სასურველი ფორმა მიეღო. აღრიან ლევერკიუნის ავადმყოფობით წაქეზებული დემონი, მითიური გველივით შესრიალდა ამ ღია კრილობაში და დაეუფლა მის სულს.

ახლა ეს გაკომპოზიტორებული ფაუსტი უკვე დემონის ხელშია და მოთმინებით უცდის შედეგს. მაგრამ ეშმაკს არ ეჩქარება. დრო, რამდენიც უნდა, იმდენი აქვს. აუცილებელი დასასრული ჯერ კიდევ შორსაა. ამიტომ არც ფიქრია საჭირო დასასრულამდე. დრო ისედაც ბევრი გვეძლევა, „უზარმაზარი თვალშეუვლებელი დრო“, რომელსაც ეშმაკები განაგებენ. ისინი ვაჭრობენ დროთი. მეფისტოფელმა ფაუსტს 24 წელიწადი განუკუთვნა, ვაჟას ჯადოქარმა შერეს — 5 წელი, ეს უცნობი კი აღრიანს ტრადიციის მიხედვით ისევ 24 წელს სთავაზობს. ამ ხნის განმავლობაში აღრიანს შეუძლია იცხოვროს როგორც უნდა და ათასგვარი საოცრებით გააკვირვოს ქვეყანა. იგი არ იქნება შეზღუდული შ ე ს ა ძ ლ ე ბ ლ ო ბ ი თ და შეეძლება თავისთავსაც გადაახტეს ან, როგორც სხვები ამბობენ, ამალღდეს თავის თავზე, მაგრამ მაინც არა ისე, როგორც რომანტიკოსები და ნ ი ც შ ე ქადაგებდნენ: აღრიანმა კი არ უნდა „დაძლიოს“ (Ueberwindung) თავისი თავი, არამედ ისე ამალღდეს თავის თავზე, რომ „თვითონადვე დარჩეს“ ანუ ამ „თვითონშივე“ მიაღწიოს თავის „ზებუნებრივ სიმაღლეს“. ამით უცნობი აღრიანისაგან ადამიანში ადამიანურის დაძლევის

კი არ მოითხოვს, არამედ — მის დემონურ ამალლებას. სამაგაეროდ, როცა დასასრულის უამი დადგება, ადრიანის სული მიიჩქნება. უცნობს აქვს ამის უფლება, რადგან დასასრულს ის განაგებს. მანამდე კი ადრიანს ექნება სახელი, დიდება, აღმაფრენა, თავისუფლება — ყველაფერი, რასაც ისურვებს. იგი მიაღწევს ისეთ სიმაღლეს, რომ თვითონვე სიამოვნებით აცახცახდება საკუთარი დიდების წინაშე. ხანდახან მარცხიც შეხვდება, დაცემა, „უსხეულო სევდაც“, ტკივილიც, როგორც „ზედმეტი ნეტარების“ საფასური, მაგრამ შემდეგ ისევ მოვა ბედნიერება, ხალისი, ტებობა და ნებიერობა.

უცნობი ანდერსენის ერთ-ერთ ზღაპარში აღწერილ ულამაზეს თევზ-ქალსაც სთავაზობს ადრიანს, რომ ცდუნებით განამტკიცოს თავისი ზეგავლენა. ერთ დროს ეშმაკმაც ხომ სწორედ ამით დაიწყო. ადრიანი ჯერ *Haetera esmeralda*-ს შეახვედრა საროსკიპოში, შემდეგ მოუსპო მკურნალობის საშუალება, რათა ავადმყოფობის ბაცილები მისწვდომოდნენ ადრიანის თავის ტვინს და იქ გაეჩინათ წყლული, სადაც დემონები დაისადგურებდნენ ანუ „გახსნიდნენ თავიანთ ლაბორატორიას“. ეს გარემოება საბაბს აძლევს ადრიანს იფიქროს, რომ ის ანუ უცნობი ტვინის ამ წყლულის, ამ ავადმყოფობის შედეგია, და არა რეალობა, უცნობის აზრით, კი, პირიქით, ის კი არ არის ავადმყოფობის შედეგი, არამედ ავადმყოფობა ანიჭებს ადრიანს უნარს დაინახოს თავისი დემონი. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს ის ადრიანის სუბიექტური წარმოდგენის შედეგია. პირიქით, ეშმაკი თავის რეალობას უმტკიცებს და პირდება, რომ, რაც უფრო განვითარდება თავის ტვინის წყლული, მით უფრო ამალდება მისი შესაძლებლობა. იგი გადალახავს ყოველგვარ დაბრკოლებას და თორმეტობედ წლის შემდეგ მიხვდება კიდევ, თუ რისთვის მიჰყიდა ეშმაკს სული და სხეული.

ოსმორტიკური ყვავილი. საინტერესო ის არის, რომ უცნობი ადრიანის ამ ამალლებას უკავშირებს იონათან ლევერკიუნის ცდებს ოსმორტიკური ყვავილის შესახებ. იგი თვითონაც ასეთი ოსმოსის საშუალებით მოქმედებს ადრიანის ტვინში. ეშმაკის აზრით, ტვინის ავადმყოფური აღგზნების გარეშე გენიალობა არ არსებობს. ამიტომ გენიალობასა და შეშლილო-

ბას შორის საზღვრების დადგენა არც ისე ადვილია. გიჟი რომ კალამს მისწვდება და სისულელეებს დაწერს, ადვილად როდი გაარჩევ, რაა ეს, გიჟური სიჯანსაღე თუ ნორმალური სიგიჟე. ხელოვანს ყოველთვის სჭირს უცნაურობა. იგი ან დამნაშავეს ძმობილია ან შეშლილისა. ტალანტი არ არსებობს ჯოჯოხეთთან კავშირის გარეშე. ღირსეულ ნაწარმოებს ვერაფერს შექმნის, თუ არ შეიცნობს დამნაშავესა და შეშლილის ყოფას. ქვეყანა ჯერ არ ყოფილა ავადმყოფურის გარეშე. ეშმაკი ამტკიცებს, რომ მისი მოქმედების სფერო რ ა მ ე ა. ის არსებობს ა რ ა ფ ე რ შ ი. სადაც არაფერია, იქ არც ეშმაკს შეიძლება ჰქონდეს უფლება რ ა მ ე ზ ე. ჩვენ ახალს არაფერს ვქმნით, — ამბობს უცნობი, — ეს სხვისი საქმეა. ჩვენ მხოლოდ ვათავისუფლებთ ადამიანებს ზედმეტი ტვირთისაგან, გონივრული გაუბედაობისა და კეთილგონიერებისგან.

ეშმაკი იმ დროის „არქაულ“ აზრს ქადაგებს, როცა ა რ ა ფ ე რ ი არ ემორჩილებოდა „გონების მომაკვდინებელ კრიტიკას“, როდესაც არ იყო არჩევანი, შესწორება, გადამუშავება, მოფიქრება, არამედ — მხოლოდ შთაგონება, ექსტაზი, ექსპრომტი, რაღაც სამი-ოთხი ტაქტი, აზრის მოულოდნელი გასხივოსნება ყოველგვარი შესწორებისა და ხერხის გარეშე. ნამდვილი შემოქმედება მაშინაა, როცა სული ყელს ებჯინება, შთაგონება ნეტარებისაგან ცახცახებს, თვალებს სიამოვნების ცრემლები ავსებს და ეს ყოველივე არის არა ღმერთისგან, რომელიც უფრო გონებით მოქმედებს, არამედ — „ენტუზიაზმის ქეშმარიტი მბრძანებლის — ეშმაკისაგან“. ამით უცნობი ხაზს უსვამს ხელოვნების, კერძოდ, მუსიკის დემონურ ხასიათს. თანამედროვე ხელოვნება, მისი აზრით, ტანჯვაა. იგი იფიტება. თუ რამე ახალი იქმნება — წვალების აუტანელი ნიშნების მატარებელია და მოსაწყენი. მოდერნისტები ამის გამართლებასაც ცდილობენ და ამტკიცებენ, რომ საინტერესო მოსაწყენია, ხოლო მოსაწყენი — საინტერესო.

ხელოვნებაზე რომ ლაპარაკი ჩამოვარდება, უცნობი თითქოს გარეგნულადაც გარდაიქმნება, უფრო ინტელიგენტურ გამომეტყველებას იღებს, ხმაც უფრო სასიამოვნოდ უქედრს. იგი ლაპარაკობს ხელოვნების. კერძოდ, მუსიკის კრიზისის შე-

სახებ, ასწავლის ადრიანს როგორ უნდა შეიქმნას ახალი, უფრო ტექნიკური მუსიკა. მისი აზრით, ყოველივე ცალკეული ბგერა თავისშივე გულისხმობს მთლიანობას. ბგერათა აბსტრაქტული კავშირი არაა აუცილებელი, რადგან ყოველი ბგერა ისევეა თავის თავში ჰერმეტიულად დახშული, როგორც ფაუსტური მონადები. ექსისტენციალისტების თვალსაზრისითაც ეს მონადები არამცთუ უარყოფენ ერთიმეორესთან კავშირს, არამედ სუკცესიურ მწკრივისაც არ წარმოადგენენ.

ლევერკიუნმაც, ისევე როგორც ფაუსტის თითქმის ყველა სხვა პარადიგმამ, ჯოჯოხეთის შესახებ ჰკითხა ეშმაკს. უცნობმა ისეთი საშინელი საღებავებით დაუხატა მას ჯოჯოხეთის წამების სურათები, რომ ყოველ სხვა ადამიანს შიშის ძრწოლა აიტანდა. ადრიანი კი გულგრილად ისმენს ყველაფერს. იგი უფრო კონკრეტულ ცნობებს მოითხოვს ჯოჯოხეთური წამების შესახებ. უკვე დადგენილი ტრადიციის მიხედვით ეშმაკი ამბობს, რომ ჯოჯოხეთი ფაქტიურად ამქვეყნიური „ექსტრავაგანტური ყოფის“ გაგრძელებაა, სადაც არსებითად არაფერია ახალი, გარდა მკვეთრი უკიდურესობისა ცივსა და ცხელს შორის. ეშმაკმა იცის, რომ ადრიანს მოსწონს კიდევ ასეთი უკიდურესობები. იგი დარწმუნებულია, რომ ვინც სცოდა, მონაწილე ველარ შველის, მით უმეტეს — იმას, ვინც უსაშინლესი შეცოდება ჩაიდინა, მაგრამ, ადრიანისევე „ექსტრავაგანტური ლოგიკის“ მიხედვით, აბსოლუტური უიმედობა ძლიერ ახლოდგას ხ ს ნ ი ს იმედთან.

Non plus ultra — უკიდურესობა არსებობის ზღვრულ ინტენსიურობას იწვევს. ეშმაკი ადრიანის ამ აზრს გენიალურად მიიჩნევს და ამიტომაც აღიარებს მას ჯოჯოხეთის ღირსად. ისე კი ყველას „როდი აქვს პატივი“ ჯოჯოხეთში მოხვდეს. იმიერი ქვეყანა თურმე ადრიანისებური გენიოსებითაა დასახლებული. იქ „ყველა ვიგინდარას რომ უშვებდნენ“, ამდენ ხანს ადგილი აღარც იქნებოდაო, — დასძენს უცნობი.

ეშმაკის ნათლული. დიდი ხანია, რაც ეშმაკი ადრიანს უთვალთვალებდა, წარმართავდა მის მოქმედებას, აღაგზნებდა და ახელებდა მის წარმოსახვას. იგი უცდიდა შესაფერ მონენტს, რომ ტრადიციული ხელშეკრულებაც დაედო მასთან.

როცა საამისო უამი დადგა, ეშმაკმა, სრულიად აშკარად, წინა-
დადებაც მისცა მას, თუმცა, როგორც თვითონ ამბობს, ახლა
უკვე აღარაა საჭირო ზედმეტი ფორმალბანი, გზაჯვარედინი
შპესერის ტყეში, მაგიური წრე და სხვ. ისიც კმარა, რომ სისხ-
ლით ხელი მოაწეროს, და მაშინვე „ეშმაკის ნათლულად“ იქცევა.
დრო ძველებური: 24 წელი, პირობა: უარყოფა ყველაფრისა,
ზეცისა, ადამიანებისა და სიყვარულისა. სიყვარულისა იმიტომ,
რომ ის თურქე ათბობს, ხოლო ლევერკიუნის ცხოვრება ცივი
უნდა იყოს—ცივი და აგრძნობადი, როგორც ამას პარნასელი
პოეტები ქადაგებდნენ, რომელთა ფანტაზიას მარმარილოს
პლასტიკა და ყინულისებური სილამაზე უფრო იტაცებდა,
ვიდრე „მხურვალემა ხორცშესხმული მშვენიერებისა“. აღრი-
ანიც ხომ ამ პრინციპს იცავს ხელოვნებაში. ასეთი მიდრეკილე-
ბა მას შეიძლება მამის — იონათანისაგანაც ჰქონდეს მიღებული.
ეს გლეხი ნატურფილოსოფოსიც ხომ გაყინული ფანჯრის არა-
ბესკულ ხვეულებში ხედავდა „ეზოტერული სიცოცხლის“
ნიშნებს. ამიტომაც, რომ ჯოჯოხეთურ სიცივეს ადვილად ეგუე-
ბა აღრიანი. საამისო გამოცდაც კარგად ჩააბარა და ჩინებუ-
ლადაც გაუძლო გამთოშავ სიცივეს, რაც „უცნობს“ შე-
მოჰყვა მის ოთახში. აღრიანისთვის არც სულიერი სიცივეა უც-
ნობი. ამიტომ ეშმაკი მისგან თითქმის არაფერს არ მოითხოვს
ისეთს, რაც აღრიანშივე არ იყოს. ზეცამ აღრიანს კარგა ხანია
რაც ზურგი შეაქცია. არც მას უყვარს ადამიანები. აღრიანს
უფრო ჯოჯოხეთის უკიდურესობანი მოსწონს. შეუძლია კიდევ
შეეგუოს მის კანონებს, რადგან ჯოჯოხეთი ამქვეყნიური ცხო-
ვრების „ექსტრავაგანტური ყოფის“ გაგრძელებაა და აღრიანს
უკვე საკმაოდ აქვს ეს განცდილი. ეშმაკები მხოლოდ აზვიადე-
ბენ აღრიანის „მე“-ს და მის სიცივესაც ისეთ გათოშობად
აქცევენ, რომ „შთაგონების კოცონმა“ ველარ გაათბოს იგი. სა-
მაგიეროდ ეს უკიდურესი სიცივე იქნება აღრიანისთვის „ცხო-
ვრების სიცივისაგან“ თავშესაფარი.

ცეცხლი და ყინული—ეს არის ორი უკიდურესობის ერთიანო-
ბა ანუ ექსტრავაგანტური ყოფნა და ეს უკიდურესობა ისე ბუ-
ნებრივია აღრიანისათვის, რომ ჯოჯოხეთის ცნებაც იფანტება
მის წინაშე. უკვე ის „უცნობიც“ აღარ ჰგავს ეშმაკს. აღრიანმა

შეხედა მას და დარწმუნდა, რომ ოთახში მისი ნაცნობი შილდკნაპი ზის. იყო ეშმაკი, ახლა შილდკნაპია! იქნებ ეს ერთი და იგივეა? ან შეიძლება სულ შილდკნაპი იყო მის ოთახში. იქნებ ის არის მეფისტოფელის პარადიგმა ან. როგორც მ ა ნ ი ამბობს ხოლმე, ეშმაკის აბსორბცია სინამდვილეში. ჩანს, ეშმაკი ადრიანის მუდმივი თანამგზავრია. ის უმთავრესად მასში ცხოვრობს. მაგრამ ზოგჯერ სხვისი სახითაც დაუდგება წინ. მთავარი კი ის არის, რომ ჰოფმანის კრაისლერივით მას თავისი შინაგანი მუსიკალური დემონები ჰყავს, რომ მისი გენა მისივე დემონების ამეტყველებაა და ამიტომაცაა მისი მუსიკა უცნაური და გაუგებარი. ადრიანის პირველი ოპერის პრემიერა მაყურებელთა სამმა მეოთხედმა დატოვა და პრესამ, ისევე როგორც ერთ დროს ჟან-კრისტოფი, აბუჩად აიგლო ავტორი, თუმცა ერთი რეცენზენტი მაინც აღმოჩნდა, რომელმაც ლევრკიუნს „ღვთაებრივი სულის ადამიანი“ (ein gottgeistiger Mensch), ხოლო მის ოპერას „მომავლის ნაწარმოები (ein zukunthaftiges Werk) უწოდა. მისი სხვა ნაწარმოებებიც უმთავრესად „უმცირესობის აღტაცებას“ იწვევდა.

ასე შევიდა ადრიანი პირველი მსოფლიო ომის პერიოდის მოდერნისტული ხელოვნების ორბიტში. ისიც ბუნებრივია, რომ მისი „ეზოტერული დიდება“ 20-იან წლებში ანუ იმ დროს იწყება, როდესაც ფაუსტურის დეზინტეგრაცია თავის კულმინაციას აღწევს. ჩვენს მიერ განხილული ფორმები ამ დეზინტეგრაციისა ადრიან ლევერკიუნის მუსიკალურ კონცეფციაში იყრის თავს. იგი თავისებურად ეხმაურება იმ დროის „კოსმიური“ თუ „პლანეტარული“ პოეზიის უნანიმისტურსა და სიმულტანისტურ თეორიებს.

კოსმიური მუსიკა. ადრიანი თავის ახალ მუსიკალურ ნაწარმოებებს უ. ბ ლ ე ი კ ი ს, ჯ. კ ი ტ ს ი ს ა და ფ რ. კ ლ. ო პ შ ტ ო კ ი ს ტექსტებზე წერს. იგი აღიღებს პ ლ ა ს ტ ი კ უ რ ი ს ი ლ ა მ ა ზ ი ს გამოსახვას მუსიკაში, კერძოს ჰიპერბოლურ განზოგადობას, კოსმიურისა და სამყაროულის მოქცევას ბგერათა სისტემაში ანუ, სერენუსის ენით რომ ვთქვათ, კ ო ს მ ო გ რ ა ფ ი უ ლ ი მუსიკის შექმნას, რაც, მისი აზრით, არა ადამიანურ, არამედ დემონურ სფეროს ეკუთვნის.

ფ რ . კ ლ ო პ შ ტ ო კ ი ს ო დ ა შ ი „საგაზაფხულო დღე-სასწაული“ ნათქვამია, რომ მას სურს ადიდოს არა მთელი სამყარო, არამედ მხოლოდ დედამიწა—უძირო კასრის თავზე დიკიდებული წვეთი წყლისა. ლევერკიუნმა ეს ოდა აიღო თავისი მუსიკალური ნაწარმოების თემად, საკითხს კი სრულიად შებრუნებულად მიუდგა. მას სწორედ ს ა მ ყ ა რ ო ს, მთელი გალაქტიკის ერთობლივი შეცნობა და გამოსახვა სურს. ადრიან ლევერკიუნი თანამედროვე ფაუსტია, მაგრამ არა თავის ვიწრო ინდივიდუალისტურ მეობის მიკროწრეში ჩაკეტილი, არამედ ძველებურად ფართო მასშტაბის. თუ „დაკარგული თაობის“ ანტიფაუსტურმა ტიპებმა ჭეშმარიტების ძიების სფერო მხოლოდ ყოველდღიური წვრილმანობით ან ადამიანის ქვეშეცნეული ინსტინქტებით განსაზღვრეს, ადრიან ლევერკიუნი კვლავ უბრუნებს ამ ძიებას თავის კოსმიურ მასშტაბებს. ეს ძველისა და ახლის დამთხვევას არ ნიშნავს, რადგან ძველად ფაუსტები პოზიტიურ აზრებსა და მიზნებს ეძიებდნენ, ლევერკიუნი კი ისევ ნეგატიურის სფეროში მოქმედებს. მართალია, იგი XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფაუსტური ძიების D მიკროწრეს კვლავ აცლის ყოველგვარ შეზღუდულობას, მაგრამ მინც დეკადენტური ნიპილიზმის პოზიციაზე დგება და „მსოფლო უარყოფის“ ტრაგიკულ სიმალლემდე ადის. მისი ინტერესის და ძიების სფერო უსასრულოდ ფართოა. ფაუსტურის ცნების შინაარსის პარადიგმული განვითარება აქ ზოგჯერ თანამედროვე მეცნიერების სიმალლეზე დგება. შედარება გვიჩვენებს, თუ რადიდი მანძილია ამ მხრივ ალორძინების ეპოქის ხალხური თქმულებიდან თ. მ ა ნ ი ს „დოქტორ ფაუსტუსამდე“.

ეშმაკთან წილნაყარი ადრიანი შეუდგა ბუნების საიდუმლოებათა შეცნობას. სერენუს ცაიტბლომი წერს, რომ იგი „გატაცებით ამდიდრებდა თავის ცოდნას ბუნებისა და კოსმოსის შესახებ“. სერენუსი იმასაც ამბობს, რომ ადრიანი ამ მხრივ თავის მამას (ე. ი. ხალხური ფაუსტის პარადიგმას—მ. კ.) მოგვაგონებდა იმ განსხვავებით, რომ მ ა მ ა ს elementa zu spekulieren, ან როგორც თ. მ ა ნ ი წერს, „ნაწილებზე დაკვირვება“, შ ვ ი ლ ს კ ი მთელი ფიზიკური სამყაროს კომპლექსური შეცნობა სურს. თუ კ ლ ო პ შ ტ ო კ ი წერდა, რომ მას არა აქვს

განზრახვა „გადაეშვას სამყაროთა ოკეანეში“, თ. მანის აღრიანს სწორედ ასეთი მისწრაფება აქვს. იგი მიილტვის იმ განუზომელში, რომლის გაზომვასაც ამოდ ცდილობს ასტროფიზიკა. მას არ უნდა გამოვიდეს რიცხვების, ზომებისა და განზომილებათა ფარგლებიდან. „განუზომლის“ ზომვას არავითარი კავშირი არა აქვს ადამიანის გონებასთან. იგი იკარგება თეორიულის, აბსტრაქტულისა და სრულიად აგრძნობადის სფეროში, „რომ არაფერი ვთქვათ უაზრობის შესახებ“, — დასძენს ცაიტბლომი. აქ განსაკუთრებით საინტერესო ის არის, რომ აღრიანის კონცეფციით მთავარია ფიზიკური ბუნება, რომელმაც შექმნა ადამიანი და მისი სულიერი საწყისი. იგი ცდილობს ჩაიხედოს ბუნების საიდუმლოებათა სარკეში, იხილოს ის „უნახავი“, რასაც ასე მოთმინებით ელიან ვაჟას მთანი მალაღნი.

ჯერ კიდევ მარლოუს ფაუსტი ცდილობდა გამოეკვლია ოკეანის ფსკერი და გაეგო მისი საიდუმლოებანი. ამასვე ცდილობს აღრიან ლევერკიუნი. მან მოახერხა კიდევ ეს თუ წარმოდგინა რომ მოახერხა, ყოველ შემთხვევაში, იგი საკუთარი თვლით დანახულისა და განცდილის სახით გვიყვება ოკეანის ფსკერის საიდუმლოებაზე, იმ ჟრუანტელზე, რომელმაც დაუარა მას ტანში იმ „უნახავისა“ და „შეუცნობის“ ხილვისას, რაც ჯერ არასოდეს გახსნია ადამიანის თვალთახედვას. მან იხილა ოკეანის ბნელში მორიალე „თვითმნათი“ თევზები და ათასი სხვა საოცრებანი ბუნებისა. ყველაფერ ამას, მისი აზრით, რაღაც იდუმალი, ადამიანის ცნობიერებისათვის მიუწვდომელი აზრი უნდა ჰქონდეს. აღრიანს მოეჩვენა, რომ თევზებს სიგნალების საოცარი სისტემა აქვთ, იქნებ მეტყველებისაც. მაგრამ აბა ამას ვინ გაიგებს, ვინ ჩასწვდება ბუნების ამ „საიდუმლო ენას“. მართალია, ის ეშმაკთან წილნაყარია, მაგრამ არა „გველნაჭამი“. კლინგერიის ფაუსტიც დაუკავშირდა ეშმაკს, მაგრამ სულთა ენა მაინც ვერ მოისმინა. ეს მხოლოდ ვაჟას მინდიამ შეძლო. სამაგიეროდ აღრიან ლევერკიუნს სულიერი მეტყველების, თავისებური და იქნებ უმაღლესი საშუალება აქვს — მუსიკა. მუსიკაში შეუძლია მას ამეტყველოს ცისა და დედამიწის ყველა საიდუმლოება. ამი-

668

ტომ მიილტვის ის „ციური კონსტელაციებისკენ“, კოსმიურის იმ სფეროში, სადაც ხალხურმა ფაუსტმაც იმოგზაურა მეფისტოფელის დახმარებით.

ადრიანი ამისთვის უფრო მეცნიერულ გზას ირჩევს. ისიც აღწევს ტრადიციულ „ციურ კონსტელაციებს“, მაგრამ ახლა უკვე თანამედროვე მეცნიერების მონაცემებით შეიარაღებული. ადრიანს თავისებური კოსმოგრაფიული თვალსაზრისიც აქვს. მართალია, ეს თვალსაზრისი სუბიექტურია, ზოგჯერ გულუბრყვილოც, მაგრამ თავის მნიშვნელოვან მონაცემებში მაინც თანადროული და მეცნიერული. მთავარი ისაა, რომ ადრიანი სივრცეს დროით ზომავს. მისი ძირითადი საზომია „სინათლის წელი“ (Lichtjahr), ე. ი. მანძილი, რომელსაც სინათლე გაივლის ერთი წლის განმავლობაში. ამით „სინათლის წელი“, ე. ი. დრო, სივრცის ცნებად იქცევა. მასში, როგორც ერთში, თავს იყრიან დროისა და სივრცის კატეგორიები და ისეთ წარმოდგენას ქმნიან, რომელსაც სრულიად თავისებური განზომილება აქვს. სინათლე წაშში 297 600 კილომეტრს გადის, „სინათლის წელიწადში“ კი — 95 ტრილიონ კილომეტრს. ადრიანის ანგარიშით მთელი გალაქტიკა განიზომება 200 000 სინათლის წლით. სამყარო კი „გონებამიუწვდომლად დიდია“, მაგრამ მაინც განსაზღვრული განზომილებების მქონე. ეს განზომილება სერანუსის აზრითაც სრულიად არაჩვეულებრივ, გონებისთვის მიუწვდომელ კატეგორიებს ეყრდნობა. სამყაროს სივრცის გაზომვა:ა და ამ „ნულების კომეტისებურ კუდებს“ არცა აქვთ კავშირი ზომასა და გონებასთან. სერანუსი არავითარ სიკეთესა და სიდიადეს არ გრძნობს ამ „მისტიკური კვინტილიონების“ წინაშე. ადრიანი კი ისე უსაზღვროდ აფართოებს თავის „უშუალო სინამდვილეს“ და ისე დაბეჭითებით მსჯელობს ყოველივე ამის შესახებ, თითქოს მართლაც მოეელოს მთელი გალაქტიკა და გაეზომოს ყოველი ადლი შესაძლებელი მანძილისა, ე. ი. განსაზღვროს, თუ რა მოცულობისაა უსასრულო სივრცე, სივრცის უფსკრული თუ აბსტრაქციების სიცარიელე, რაზედაც მისი წინაპრები ოცნებობდნენ და რაზედაც ასეთი გატაცებით წერდა გალაქტიონ ტაბიძე.

ადრიაანი ადვილად უელის სამყაროს უსასრულობის პრობლემას. მისი აზრით, არც შეიძლება სამყაროზე ითქვას, სასრულია ის თუ უსასრულო, რადგან ორივე ცნება სტატიკურობას გულისხმობს, სამყარო კი დაუსრულებელი მოძრაობაა. ადრიაანი ისევ ციფრების კორიანტელს აყენებს და ამტკიცებს, რომ კოსმოსი უკვე დიდი ხანია, უფრო ზუსტად, 1900 მილიონი წელია, რაც უსწრაფესი გაფართოების ანუ აფეთქების პროცესშია. სპექტრის წითელი ფერი, რომელიც მრავალი გალაქტიკიდან აღწევს ჩვენამდე, ამასთანავე ჩვენგან ყველაზე უფრო (150 მილიონი „სინათლის წლით“) დაშორებული კომპლექსის სისწრაფე უდრის რადიოაქტიური ნივთიერების ალფა-ნაწილის სისწრაფეს, ე. ი. 25 000 კილომეტრს წამში და სხვადასხვა. რიცხვების ამ მეტაფიზიკას მხოლოდ მუსიკათუ გამოხატავს, უფრო სწორად კოსმიური მუსიკა, რომელსაც ქმნის ადრიაან ლევერკიუნი. მისი „კოსმოლოგიური სიმფონია, რომელსაც „სამყაროს საოცრება“ ეწოდება, წარმოადგენს „მსოფლიოს ორკესტრულ პორტრეტს“, ბგერათა კოსმოსს, რასაც შექმნილებული ცაიტბლომი „ვირტუოზულ ანტიმხატვრობას“ ან „ნიჰილისტურ მკრეხელობას“ უწოდებს.

ადრიაანი კი ამაზე არც ფიქრობს. იგი ანგარიშს არ უწევს მსმენელს, რადგანაც ჰგონია, რომ სულერთია, ვერავინ გაიგონებს იმ ბგერებს, რაც თვითონ კომპოზიტორს ესმის. იგი კრისტოფისა და კნეჰტის მსგავსად თავისთვის ცხოვრობს და თავის თავში მოქმედებს. მას საკუთარი სამყარო აქვს, საკუთარი მსოფლმეგრძნება და არაფერი ესაქმება გარემოსთან, ხალხთან.

ეს სრულიად ახალი ეტაპია ფაუსტური იდეების განვითარებაში. ადრიაან ლევერკიუნის გენია ტაიფუნით გადაუვლის თანამედროვეობის პიგმეურ ფაუსტებს და ისევ კოსმიურ მასშტაბებში აიტაცებს მათ. აქ არ არის უშუალო სინამდვილის და პიროვნული ბედნიერების ძიება, არც წვრილმანი ფაქტები ცხოვრებისა. ადრიაანის სულში „ემმაკის ბუშები“ კი არ სხედან, არამედ უმძლავრესი დემონები ჯოჯოხეთისა. მართალია, თვითონ ისიც განდგომილია, საკუთარ მე-ში ჩაკეტილი, მა-

გრამ ეს მე-ა კოლოსალური, სამყაროული, მთელი კოსმოსის მომცველი და უსასრულობის მუსიკალურ ფენოქენებში გამოხატველი. ადრიანი საღდაც აცოცხლებს კიდევ ადრინდელი ლიტერატურული სკოლის „პაროქსიზმის“ წარმომადგენლების პოეტურ პრინციპებს. პაროქსისტებიც ხომ სულ სამყაროულ მასშტაბებზე, კოსმიურსა და პლანეტარულ მოცულობებზე წერდნენ. ისინი მიმართავდნენ პლანეტებს: მე ვარ შენ, შენ ხარ მე და სხვ.

ადრიანიც ასეა. მისი ორსახეობა უცნაური შეფარდებისა: ს ა მ ყ ა რ ო და მ ე. სხვას იგი არაფერს არ ცნობს. ცხოვრების უშუალო რეალობა გამოორიცხულია მის ინტერესთა სფეროდან. პირველმა მსოფლიო ომმა ისე ჩაიარა, რომ მასში არავითარი ინტერესი არ გამოუწვევია. იგი ცხოვრობდა განმარტობით და, ისევე როგორც იოსებ კნეჰტი, ნებივრობდა კასტალიენის მუსიკალურ სამყაროში. მაგრამ ადრიანის უბედურებაც ამაშია. იგი ღრმად განიცდის ამ კარჩაკეტილობის ტრაგედიას. მას შემდეგ, რაც მისი ფორმალისტური ძიებანი მუსიკაში ტრაგიკულ უკიდურესობამდე მივიდა, გამოიფიტა და გაუყინა, როგორც საერთოდ ბურჟუაზიული კულტურა, ადრიანი მიხვდა ამ გზის კატასტროფულ აუცილებლობას. იგი შეაძრწუნა მისი ხელოვნების სიცივემ და კარჩაკეტილობამ. ჰ ჰ ე ს ე ს კნეჰტმა, როგორც იქნა, თავი დააღწია კასტალიენელ განდგომილთა ელიტურ ორდენს და სცადა საზოგადოებაში მოეძებნა თავისი ადგილი. ასეთივე მიდრეკილება გაუჩნდა ადრიან ლევერკიუნსაც. იგი ჩაეჭიდა სერენუსის მიერ რამდენჯერმე პოლიტიკური თვალსაზრისით ნახმარ ტერმინს გ ა რ ღ ე ე ვ ა (Durchbruch) და კრისტოფივით მუსიკალურ სამყაროში გადაიტანა ის. ახლა ადრიანიც ცდილობს გ ა ა რ ღ ე ი ო ს წმიდა მუსიკის კარჩაკეტილობა, გავიდეს პიროვნულის საზღვრებიდან, პ ი რ ი ს პ ი რ მ ი ვ ი დ ე ს ხ ა ლ ხ თ ა ნ, ა დ ა მ ი ა ნ ე ბ თ ა ნ და შ ე ნ ო ბ ი თ ე ლ ა პ ა რ ა კ ო ს მათ. იგი ამის შესახებ ლაპარაკობს უკვე აღელვებულად, პათეტიკურად, რადგან გრძნობს, რომ ხელოვნება იყინება თავის მართლობაში, რომ მუსიკისთვის აუცილებელია სიტბო, გრძნობა, აზრი; იგი საჭიროებს ხსნას, გადარჩენას, გარღვევას. თუკი

ცაიტბლომი „გარღვევაში“ მსოფლიო ბატონობისაკენ გაქრას და კაიზერსაშერნის მთელი სამყაროს დედაქალაქად გამოცხადებას გულისხმობდა, ადრიანი „გ ა რ ღ ვ ე ე ი ს ფ ს ი ქ ო ლ ო გ ი ა შ ი“ მუსიკის კარჩაკეტილობიდან, მარტობიდან (Einsamkeit) გათავისუფლებას გულისხმობს. ესაა მისი იდეალი, მაგრამ ტრაგედია იმაშია, რომ ეს გარღვევა მისთვის შეუძლებელია, განუხორციელებელი.

აქაც პოლარულ უკიდურესობათა ერთიანობის ძალა მოქმედებს. ლევერკიუნის უდიდესი ტ რ ა გ ე დ ი ა თ ა ე ს ი ჩ ე ნ ს კ ო მ ი კ უ რ ი ს ა დ მ ი მ ი დ რ ე კ ი ლ ე ბ ა შ ი. ამიტომ, რომ მისი ცხოვრების უკიდურესად ტრაგიკულ მომენტებში მას გული თოჯინების თეატრისაკენ მიუწევს. ეს მეტად სიმპტომატურია. ჩვენ უკვე ვიცით, თუ ხალხური თქმულებისა და მ ა რ ლ ო უ ს დ რ ა მ ის ფ ა უ ს ტ უ რ ი ტ ი ტ ა ნ ე ბ ი XVIII საუკუნეში როგორ იქნენ თოჯინების ცეროდენა გმირებად დაკნინებულნი. ჩანს, ადრიან ლევერკიუნის წარმოდგენაში ახლაც იგივე მეორდება. ძველი, „სულიერად ფრთაგაშლილი“ ფაუსტური გმირები ისე დაჩაივდნენ, რომ უკვე თოჯინების კომიკური თეატრის სცენას მოითხოვდნენ და არა კოსმიურ მასშტაბებს. ესეც დიდისა და პატარის ტრაგიკული კონტრასტია, პაროდია იმისა, რაც იყო. სინანულთან ერთად იგი ღიმილს იწვევს და ამიტომაც მოითხოვს კომიკურს. ადრიანსაც ამიტომ იტაცებს თოჯინების „გენიალური გროტესკი“ და კოსმიური ხალისი. მისი აზრით, ასეთი მუსიკა უნდა უბრალო იყოს, მხიარული და მოკრძალებული. იგი უნდა გათავისუფლდეს „განათლებული ამბიციურობისაგან“.

ადრიანი სრულიად გარკვევით აცხადებს, რომ ხელოვნება უნდა დადგეს ხალხის სამსახურში. მაგრამ ეს პათეტიკა მოჩვენებითია. მისი მისვლა ხალთან ისეთივე ქედმაღლურია, როგორც ზარატუსტრას დაშვება მთიდან ბარში, ადამიანებში, ან, როგორც ჩასვლა მზისა, რომელიც კვლავ უნდა ამოვიდეს და გაჰყვეს კოსმიურ გზას ზენიტისაკენ.

იგივეობის საიდუმლოება. ადრიან ლევერკიუნის მუსიკალური კონცეფცია და საერთოდ მთელი რომანის იდეური შინაარსი და ს ა ს რ უ ლ ი ს ფ ი ლ ო ს ო ფ ი ა ს უ კ ა ვ

შირდება. ამ კავშირს პუბლიცისტური პირდაპირობით გვაუწყებს სერენუს ცაიტბლომი. იგი ამბობს: „იმის გრძნობა, რომ დასრულდა ეპოქა, რომელიც მარტო XIX საუკუნეს კი არ მოიცავს, არამედ შუა საუკუნეთა მიწურულიდან იწყება, როცა სქოლასტიკური ურთიერთობა დაირღვა, ინდივიდუუმის ემანსიპაცია მოხდა და თავისუფლება დაიბადა, რომელსაც, კაცმა რომ თქვას, მე ჩემს მეორე სულიერ სამშობლოდ უნდა ვთვლიდე, ერთი სიტყვით, იმის გრძნობა, რომ დადგა ბურჟუაზიული ჰუმანიზმის ეპოქის აღსასრულის ჟამი და რომ ცხოვრება იცვლება და სამყარო ახალ, ჯერ კიდევ უსახელო ვარსკვლავეთში შედის, არაჩვეულებრივად მაშფოთებელი გრძნობაა“.

ასეთი მ ა შ ფ ო თ ე ბ ე ლ ი გ რ ძ ნ ო ბ ი თ ა ა შეკურობილი ბურჟუაზიულ-ფაუსტური მწერლობა. იგი ფაუსტური იდეების პარადიგმული განვითარების მთელ მანძილს მოიცავს და ჩვენი საუკუნის 40-იან წლებში ტოტალური დასასრულის მოწმე ხდება. ადრიანის მუსიკაც დასასრულის აგონიას გამოხატავს. ამიტომაც, რომ მასთან გ ა რ ღ ვ ე ე ი ს მოტივი ისევ მეორე პლანზე დგება, წინაზე კი დასასრულის ტრაგედია იწვევს, ანუ იმის გრძნობა, რომ ყოველივე უნდა შთანთქას თანამედროვეობის ქაოსმა. ამასთანავე საქმე ისეა წარმოდგენილი, რომ დასაწყისი საოცრად ჰგავს დასასრულს, მზარდი და ჯანსაღი—ავადმყოფურსა და წარმავალს. სერენუსი წერს, რომ შემოქმედის დეპრესიულ და აღმალლებულ, ავადმყოფურ და ჯანსაღ მდგომარეობას შორის არავითარი ზღვარი არ არსებობს, რომ ავადმყოფობის საფარქვეშ მოქმედებენ სიჯანსაღის ელემენტები, ხოლო ავადმყოფური ელემენტების შეხვედრა სიჯანსაღესთან ქმნის გენიალობის საფუძვლებს.

სწორედ ასეთ მდგომარეობაში შექმნა ადრიან ლევერკიუნმა თავისი აპოკალიპსური ორატორია. ამისთვის მან წინასწარ შეისწავლა ნ ი ც შ ე ს ბიოგრაფია, ლეგენდარული თავგადასავლები „დიადი ცოდვილებისა“, ვინც „ჯოჯობეთში ჩაეშვა“. ვინაიდან მისი „ფაუსტური“ თვალები უკვე სინათლეს ვერ იტანენ, ის კი არ კითხულობს, არამედ სხვები უკითხავენ ვირგილიუსსა და დ ა ნ ტ ე ს, ძველ აპოკალიპსურ ამბებსა და აპოკრიფულ ლიტერატურას. ასე გაეცნო იგი XII და XIII საუკუნე-

ების მონაზვნების პილდეჰარტი პინჰელენისა და მათი ღდა მაგდენბურგელის ნაწერებს, აგრეთვე ბიბლიურ ამბებს საშინელი სამსჯავროსა და ეკლეზიასტური ამოცემების შესახებ. ადრიანი გატაცებული იყო ადრექრისტიანული ესქატოლოგიით, წამებულთა ცხოვრებით და განსაკუთრებით ალბრჰედ დიურერის გრავეურებით აპოკალიპსის შესახებ, რომლებიც რომანის ამ თავების ვიზუალურ მოდელს წარმოადგენენ. ამგვარი მასალების მიხედვით ადრიან ლევერკიუნმა თვითონაც შექმნა თავისი მუსიკალური აპოკალიპსი, რომელშიც თვალნათლივ აჩვენა დასასრულის მომასწავებელი ყველა ნიშანი.

--- როცა თომას მანი „დოქტორ ფაუსტუსის“ ამ ნაწილს წერს, გერმანია განუწყვეტლივ ბომბარდირების ქვეშაა. ახლოვდება ხალხთა ის „საშინელი სამსჯავრო“, რომელიც სწორედ დიურერის სამშობლო ქალაქში, ნიურნბერგში გაიმართა. ბურჟუაზიული ჰუმანიზმის დასასრული, ფაუსტური ბარბაროსობა, მორალური და ეთიკური ნორმების მოშლა და გრანდიოზული კატასტროფა ერთიანდება ავადმყოფური გენიოსის, ლევერკიუნის აპოკალიპსურ კონცეფციაში. „კატასტროფული ეპოქის“ საშინელებამ და კაცობრიობის ტრაგედიამ შვა ლევერკიუნის მუსიკის მოწამებორივი ტონი. შემადრწუნებელი სიმკვეთრით გაისმა განწირულების კივილი. ლევერკიუნის შინაგანმა დემონებმა აიწყვიტეს. გონება გაანათა ძლიერმა ჯოჯოხეთურმა ცეცხლმა, იმატა მამისაგან თანდაყოლილი შაკიკის შეტევებმაც. სინათლე აუტანელი გახდა მისთვის. წყვილიაღში შთანთქმული ევროპა განსახიერდა ადრიანის ბნელში. მუდამ ჩაბნელებულ ოთახში მისი მუსიკალური გენია შეუსვენებლივ დააქროლებდა თავის დემონებს. გონების ასეთი ავადმყოფური ილუზინაციის დღეებში დადგა ნათელხილვის საოცარი პერიოდი. კომპოზიტორის შემოქმედებითი გენია შემადრწუნებელი სიძლიერით ამოქმედდა. სერენუსი წერს, რომ ადრიანი მაშფოთებელი სისწრაფით ქმნიდა თავის აპოკალიპსურ ორატორიას. იგი კრისტოფივით მისდევდა ბგერათა აჩრდილებს, ეშინოდა, რომ ეს გასაოცარი ილუზინაცია გონებისა ნაწარმოების დამთავრებამდე არ ჩამქრალიყო. საშინელი

ქაოსი იყო მის გარშემო და მასში — სოდომისა და გომორის მითი თუ კაიზერსაშერნის ჯოჯოხეთური ფერისცვალება.

ბიოგრაფები წერენ, რომ ვერლენთან განხეთქილების შემდეგ ბელგიიდან შარლეველს დაბრუნებული რემბო მანსარდში ჩაიკეტა და სამი თვის განმავლობაში ქმნიდა იქ თავის ახალ ნაწარმოებს. მანსარდიდან ხან ხარხარი მოისმონდა, ხან ტირილი, ყვირილი და კვნესა. პოეტი ვილაყას ეკამათებოდა, უყვიროდა, დასცინოდა, იცინოდა გაბმულად, ჯოჯოხეთურად და როცა იქიდან ჩამოვიდა, ჩამოიტანა ხელნაწერი თავისი ცნობილი წიგნისა „ერთი სეზონი ჯოჯოხეთში“. ასეთივე ერთი „ჯოჯოხეთური სეზონი“ გაატარა ადრიანმა შვაიგემტილების მყუდრო სავანეში. იქ ქმნიდა ტყვილებისა და ტანჯვისაგან გონებაშეშლილობის საზღვრამდე მისული კომპოზიტორი თავის აპოკალიპსურ ჯოჯოხეთს, რომელიც აერთიანებს ყველაფერს — ცას და დედამიწას, სავნებსა და ადამიანებს, სიხარულსა და მწუხარებას, ყველაფერს, „რასაც ცხოვრება წარმოადგენს“. სერენუსს ხელი უცახცახებს, როცა ყოველივე ამის შესახებ წერს, რადგან კარგად გრძნობს მისი ქვეყნის „საერთო კატასტროფის“ მოახლოებას.

აღრე, ჰალეს უნივერსიტეტში, დოიჩლინი და მისი მეგობრები მარადიული ახალგაზრდობის და მუდამ გზად ყოფნის იდეებს ქადაგებდნენ. ახლა, როცა ეს გზა ფაშისტურ დიქტატურამდე მივიდა, დოცენტ კრიდელისის წრეში ბრაიზაჰერი, ფოგლერი, უნრუე, ჰოლცმუერი, ინსტიტორისი და სხვა ნაციტურად განწყობილი „სწავლულები“ კვლავ ქადაგებენ ინტელექტუალური მსხვერპლის აუცილებლობას, ძალის კულტს, დიქტატურის უპირატესობას და „დინამიკურ რეალობას“, რომლითაც „მართლდება ყველაფერი“, რაც „მიზნის მიღწევას უწყობს ხელს“. ეს ჯგუფი აღტაცებულია ფრანგი სოციოლოგის ეორჟ სორელის წიგნით „მსჯელობანი ძალადობის შესახებ“. სორელი და მისი მიმდევრები ამტკიცებენ, რომ დროა „თავისუფლების პათოსი“ არქივს ჩაბარდეს, რადგან თავისუფლება თავისშივე შეიცავს ისეთ ანტინომიას, რომელიც მას აუცილებლად საკუთარ წინააღმდეგობად აქცევს. თავისუფლებისათვის ბრძოლა, მათი აზრით, ხანგრძ-

ლივი დიალექტიკური პროცესია, რომელიც თვით თავის-
უფლებას აქცევს „თავისუფლების მომხრეთა“ დიქტატურად,
ასეთივეა გზა კემმარიტებისა. ცოდნის ხანგრძლივი ძიება აძ-
ლიერებს უცოდინარობას. კემმარიტების ბედი გაუფასურებ-
ბაა. ო. ჰაქსლის მუსტაფა მონღივით აქაც ამტკიცებენ,
რომ კემმარიტება და მეცნიერება უნდა შეეწიროს ცხოვრების
დინამიკურ რეალობას, რომ სიმართლემ, თავისუფლებამ,
უფლებამ, გონებამ სავსებით დაკარგეს ძალა და მათ ნაცვლად
განმტკიცდა ძალადობა, ავტორიტეტი, დიქტატურა. ასეთ შე-
მთხვევაში ძნელია გაიგო, რას უნდა ნიშნავდეს პროგრესი,
განვითარება, წინსვლა. აქ უფრო ერთიანობაა ძველისა და ახ-
ლის, რევოლუციურისა და არქაულის, პროგრესისა და რეგრეს-
ის, წარსულისა და მომავლის. ყველაფერი ეს ერთიანდება
ერთში. აზრს თავისუფლება იმისთვის ეძლევა, რომ გაამართ-
ლოს ძალადობა. მეცნიერება სუბიექტურად თავისუფალია
ობიექტური შეზღუდულობის ფარგლებში. საერთოდ კი კულ-
ტურა და ჰუმანისტური მოძღვრება „ავადმყოფი კბილია“,
რომელიც ამოღებულ უნდა იქნეს, რათა კაცობრიობა მოემზადოს
ახალი ერისთვის, სადაც „ხალხთა ჰიგიენას“ შეეწიერება „ჰუ-
მანისტური შემბრალებლობა“.

ეს ის პერიოდია, როცა გერმანიაში ფაშისტური დიქტატუ-
რა მზადდება. როცა დროის პულსი უჩვენებს 1933 წლის მოახ-
ლოებას და იმ კომმარს, რომლის ტრაგიკული გრძნობითაა
გამსჭვალული თ ო მ ა ს მ ა ნ ი ს რომანი. თ. მ ა ნ ი თვითონ
წერს: ჯოჯოხეთის საშინელებათა ასეთ კოლორიტულ სუ-
რათს ვერ დავხატავდი, რომ „შინაგანად არ განმეცადა გესტა-
პოელთა ჭურღმულები“.

აპოკალიპსური ორატორია. ამ საშინელებითაა შთაგო-
ნებული ადრიანის აპოკალიპსური ორატორიაც, რომელშიც
ყველაზე უფრო აშკარად გამოჩნდა ლევერკიუნის მო-
დერნიზებული კონცეფცია. ცნობილია, რომ თ ო მ ა ს მ ა ნ -
მ ა თავისი გმირის, როგორც კომპოზიტორის სახე, უმთავ-
რესად ორი ძირითადი მ ო დ ე ლ ი ს. მიხედვით გამოკვეთა—
ფ რ . ნ ი ც შ ე ს ი და ა . შ ო ნ ბ ე რ გ ი ს ა. ად-
რიან ლევერკიუნი იზიარებს ა. შ ო ნ ბ ე რ გ ი ს დოდეკა-

ფონიური სისტემის კონსტრუქციულ პრინციპს. თ. მ ა ნ ი
ისე აახლოებს ერთმანეთთან თავის ადრიან ლევერკიუნსა და
შონბერგის მუსიკალურ კონცეფციებს, რომ ამ უკა-
ნასკნელის პროტესტის შემდეგ იძულებულიც ხდება „ლო-
ქტორ ფაუსტუსის“ ახალ გამოცემას ასეთი შენიშვნა
დაურთოს: „ზედმეტად არ მიმაჩნია ვაუწყო მკითხველებს, რომ
X XII თავში აღწერილი ხერხი მუსიკალური ნაწარმოების შექმ-
ნისა, რასაც 12-ბგერიათი ტექნიკა ან „მწკრივის“ ტექნიკა
ეწოდება, ნამდვილად წარმოადგენს თანამედროვე კომპოზი-
ტორისა და მუსიკოსის არნოლდ შონბერგის შემოქმედებით მო-
ნაპოვარს, რაც მე განსაზღვრული სულიერი კავშირის გზით გა-
დავიტანე ჩემს მიერ თავისუფლად შექმნილი მუსიკოსის
პიროვნებაზე — ტრაგიკულ გმირზე ჩემი რომანისა. საერთოდ
ამ წიგნის მუსიკალურ-თეორიული ნაწილების წერილმანი
საკითხებიც კი გამომდინარეობენ შონბერგის მოძღუ-
რებიდან ჰარმონიის შესახებ“.

ამ მოძღვრების არსს „ლოქტორ ფაუსტუსში“ თვით ადრიან
ლევერკიუნი გადმოგვცემს სერენუს ცაიტბლომთან საუბრის
დროს. თორმეტმუხლიანი ქრომატული გამის ყოველ ბგერას
იგი ადარებს ალფაბეტის ასოებს, ხოლო თორმეტი ბგერის თან-
მიმდევრულობას — სიტყვას, რომელიც თორმეტი ასოსგან შე-
დგება. ბგერა-ასოების ნებისმიერად არჩეული რიგი ქნის
„სერას“ ანუ „სიტყვას“, რაც საფუძვლად ედება მუსიკალურ
ნაწარმოებს, თუმცა ეს „სიტყვა“ არც არაფერს ნიშნავს და არც
არაფერს გამოხატავს. არც ერთი ბგერა არ შეიძლება გამე-
ორდეს „სანამ ყველა დანარჩენი არ გაიელის ამ მწკრივში“.
ლევერკიუნი ამას „მკაცრ ფორმას“ უწოდებს, რომელიც გა-
მოსახავს რაღაც საერთოს, ზოგადას, კოსმიურს. მისი აზრით,
მუსიკამ უკვე ამოწურა ყველა საშუალება. იგი გამოიფიტა,
დაცარიელდა ანუ გაარაფრდა. ადრიან ლევერკიუნს სურს
გაარღვიოს ამ „გაარაფრებული არაფ-
რის“ საზღვრები, გაიჭრას აბსტრაქტული შემოქმედების
ახალ სამყაროში და დემონურის საშუალებით შექმნას კოსმიუ-
რი მასშტაბის მუსიკალური ნაწარმოებები. ლევერკიუნის სახის
ტრაგიკულობა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი წინასწარ გრძნობს

ამ გზის „დამლუპველობას“. მან იცის, რომ მისი იდეალი განწირულია, შეუძლებელი. უარსაყოფიც კი. ამ შინაგან თვითგანკიცხვას გამოხატავს ადრიანის აპოკალიპსური ორატორიაც.

ეს თავისი ფორმით სრულიად უცნაური ნაწარმოებია. იგი იწყება დიქტორების ქორითი. შემდეგ ეს ქორალური რეჩიტატივი გადადის მძლავრ პოლიფონიურ სიმღერაში. ორკესტრში გაისმის ბარბაროსული ინტონაციები. გლისანდო გემცნობს, თუ როგორ იღვიძებს ადამიანში მხეცი, დაფდაფების გუგუნი ქმნის „აკუსტიკურ პანიკას“, ვოკალური და ინსტრუმენტული პარტიები ერთმანეთს კი არ უპირისპირდებიან, არამედ გადადიან ერთმანეთში. ქორო გაისტრუმენტებულია, ხოლო ორკესტრი გავოკალურებული. მათ შორის ისევეა წაშლილი საზღვრები, როგორც საგნებსა და ადამიანებს შორის. მკვეთრი დისონანსი გამოხატავს ამალღებულს, ხოლო ჰარმონია მდბაბლსა და ბანალურს. ფრანგულ იმპრესიონისტულ და სპლონურ მელოდიებს ცვლის ჯაზის „ინფერნალური ბგერები“. ადრიანი ცდილობს გააერთიანოს უძველესი და უახლესი, ადრეული გაიმეოროს უფრო გვიანში. ძველმა, ე. წ. „საწყისის მუსიკამ“ არ იცოდა რიტმი, ამიტომ მოდერნისტულიც არიტმულია. ძველად მუსიკა ახლო იყო მეტყველებით ინტონაციებთან, ახლა ორატორია, რეჩიტატივი ანუ, როგორც სერენუსი წერს, „მუსიკალურ-გიმნასტური დეკლამაცია“ და არქაული თუ ბარბაროსული, ცოცხლდება „დემაგოგიურ მოდერნიზმში“. საჩხერი ინსტრუმენტების ანსამბლისა და ტრომბონების გლისანდოს შემოაქვთ ველური ინტონაციები. მელოდიების მხიარულებას ცვლის საყვირების ჯოჯოხეთური ხარხარი ორატორიის პირველი ნაწილის ფინალში. ლუსტის უმიზეზო სიცილი და ადრიანის კონველსიური ხარხარი აქაც რაღაც ქოტური თავდავიწყების მაჩვენებელია. სიცილის ეს კოშმარი, პანდემონიუმი ანუ „ემმაკის მუსიკალური სუბსტანცია“, შემადრწუნებელი სიცხადით გაისმის ადრიანის აპოკალიპსში. იგი იწყება ერთადერთი ხმის ხითხითით, რომელიც გრძელდება 50 ტაქტში, ხოლო შემდეგ გადაედება ქოროს, ორკესტრს და გაისმის საშინელი ფორტისიმო ინფერნალური „საზეიმო ხარხარისა“, რომელსაც კიდევ უფრო აძლიერებენ

ასეთ ადგილებში გამოყენებული რეპროდუქტორები. მსმენელის თვალწინ ცოცხლდება ა. დიურეჩის აპოკალიპსური გრაფიურები. ჯოჯოხეთი პლასტიკურად ისახება მუსიკაში. ავტორი აღწევს ფორმისა და შინაარსის მთლიანობის „უდიდეს საიდუმლოებას — საიდუმლოებას ერთიანობისა“.

მეორე ნაწილი „სფეროთა კოსმიური მუსიკით“ ანუ ბავშვთა ქორითი იწყება, რომლის მელოდია საოცრად ცივია და კრისტალურად გამჭვირვალე, თუმცა იგივეობის საიდუმლოება აქაც შელავნდება. სფეროთა ანგელოსურ ბგერებშიც ჩნდება „ემმაკის სიცილის მუსიკალური სუბსტანცია“. სერენუსი წერს, რომ „სფეროთა ამ წკრიალა ანგელოსურ მუსიკაში არ არის არც ერთი ნოტი, რომელიც მკაცრი კანონზომიერებით არ გვხვდებოდეს ჯოჯოხეთის ხარხარში“. ესაა მთელი ადრიან ლევერკიუნო, — ამბობს სერენუსი. — ამაშია წარმოდგენილი მთელი მისი მუსიკა, ღრმააზროვნება მისი განმეორებისა და იდუმალეზამდე ამალღებული გაანგარიშება. სხვაგან იგი აცხადებს: „მე მძულს, მიყვარს და მეშინია მისი“. სერენუსი ამბობს, რომ მან იგრძნო შ ე მ შ ა რ ა ვ ი ს ი დ ი ა დ ე ადრიაანის მუსიკალური ერთიდაიგივეობისა.

ბნელიდან წყვიდადში. თვით გერმანიის ტრაგიკულმა სინამდვილემ შექმნა ჯოჯოხეთური ხარხარის ეს მეფისტოფელური იპოსტატი. ცაიტბლომი გრძნობს დასასრულის მოახლოებას: „გერმანია, შენ დალუპვის გზაზე დგახარ!“ — ასე იწყებს იგი რომანის XXXVI თავს. „ახლოვდება დასასრული! დასასრული! დასასრული ახლოვდება!“ — განაგრძობს იგი სხვაგან. დასასრულის ასეთი მაშფოთებელი რწმენითაა გამსჭვალული მთელი რომანი. „ჩემი თხრობა უახლოვდება დასასრულს, როგორც ყველაფერი ჩვენს გარშემო, — წერს იგი რომანის XXXIII თავში, — ყველაფერი შიშით მიექანება დალუპვისაკენ. სამყარო დგას დასასრულის წინაშე, ყოველ შემთხვევაში ჩვენთვის, გერმანელებისთვის, რადგან ჩვენი ათასწლოვანი ისტორია მივიდა აბსურდამდე. მან გამოამყლავნა თავისი უუნარობა. უკვე დიდი ხანია, რაც ის არასწორი გზით მიდის და ახლა საბოლოოდ დაეშვა არაფრისაკენ. ყველა უცდის რით დამთავრდება ყოველივე ეს. ამის იქით კი

ადამიანის ვონება ვერ ბედავს გააზრებას. გარშემო ნანგრევებია, ჩაშვებული ფანჯრები და გარუჯული კედლები. ყოველივე ამის იქით მოჩანს ა რ ა ფ რ ი ს საშინელი სილუეტი“.

წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა ადრიანის აპოკალიფსური ორატორია. ამის შემდეგაც მან მრავალი ნაწარმოები დაწერა. სერენუსი ხაზს უსვამს ამ ნაწარმოებთა „ეზოტერულ“ მიღწევებს. პირად ცხოვრებაშიც ბევრი რამ ტრაგიკული განიცადა ადრიანმა: ახლობელი ქალის კლარისა როდეს თვითმკვლევლობა, უახლოესი მეგობრის, რუდი შვერდტფეგერის ღალატი და პირველი გაწილებული სიყვარული. შემდეგ უკანასკნელი და უძლიერესი დარტყმა: „მისი უკანასკნელი სიყვარულის“, „ღვთაებრივი ბავშვის“ ექოს ანუ ნეპომუკის სიკვდილი. თვითონ თ ო მ ა ს მ ა ნ მ ა ც ბევრი მწუხარება გადაიტანა. კლარისა როდეს მისი დის ტრაგიკულ ცხოვრებას გამოხატავს. მ ა ნ ი ს ო რ ი ვ ა ე ი ც, მათ შორის რომან „მეფისტოს“ ავტორი კ ლ ა უ ს ი, დაიღუპა ალკოპოლით. ეპოქის საერთო მდგომარეობასთან ერთად ყოველივე ამანაც გააძლიერა მისი რომანის ტრაგიკული ტონი.

საკითხავია, არის თუ არა იმედის ნაპერწკლები ამ რომანში, თუ, როგორც თავად მ ა ნ ი წერს, ეს ბნელიდან წყველიადში სვლაა მხოლოდ? ამ კითხვას თ. მ ა ნ ი ს მთელი შემოქმედება უპასუხებს.

კრისტოფისა და კნეჰტის იმედმა — გოლიათის ზურგზე შემჯდარმა ბავშვმა და ტიტომ — გასცურეს მეორე ნაპირზე, ხოლო მ ა ნ ი ს ნეპომუკი დაიღუპა, როგორც მისივე ჰანო. გადარჩენის იმედი არ არის. ის, რაც არის, უნდა წაიშალოს, რომ მის მიღმა გაჩნდეს ახალი ნაპერწკალი. ჰ ე ს ე ტიტომში იმავე ბურჟუაზიული კულტურის მემკვიდრეობითი გაგრძელების შესაძლებლობას ხედავდა. თ. მ ა ნ ი უარყოფს ამ შესაძლებლობას. მისი აზრით, ბურჟუაზიული კულტურის გემი საბოლოოდ განწირულია და ნელ-ნელა იძირება ახალი ცხოვრების ტალღებში.

თ. მ ა ნ ი იძლევა გემის დაღუპვის საგანგაშო სიგნალებს. მართალია, იგი ჰ ე ს ე ს კნეჰტივით ხედავს შორეულ ნაპირს, მაგრამ, როგორც მამაცი კაპიტანი, იღუპება თავის გემთან ერ-

თად. ამაშია თო მ ა ს მ ა ნ ი ს ა და მისი ადრიან ლევერკიუნის ტრაგედია, რაც თვითონაც შეიგრძნეს და განიცადეს თავიანთი ცხოვრების მწუხრის ჟამს. მიუხედავად ამისა, თო მ ა ს მ ა ნ ს ეყო ძალა კრიტიკულად მისდგომოდა ლევერკიუნის თანმიმდევრულ სელას ბნელიდან წყვილიადში. ადრიანი ისე შთაინთქა შეშლილობის ბნელ ქაოსში, რომ ველარ დაინახა მომავლის ნაპერწკლები. მას უკვე არა სჯეროდა, რომ შესაძლებელია ახალი იდეების შექმნა, გატაცება, შემართება,—ყოველივე ის, რაც ერთ დროს ასეთი ჯადოსნური სიძლიერით გამოიხატა ბ ე თ ჰ ო ვ ე ნ ი ს მეცხრე სიმფონიაში.

— ცაიტლომ! — დაუძახა ერთხელ ადრიანმა თავს მეგობარს, — მე მივხედო, რომ ეს არ იქნება.

— რა, ადრიან, რა არ იქნება?

— კეთილი და სათნო, — უპასუხა მან, — ის, რასაც ადამიანური ეწოდება, თუმცა ის კეთილია და სათნო. ის, რისთვისაც იბრძოდნენ ადამიანები, რისთვისაც უტყუებდნენ ბასტილიას და რასაც საზვიაზოდ ამცნობდნენ ქვეყანას. ყოველივე ეს თქვენში არ იქნება. ის წართმეული იქნება. მე წაივარტმეე მას.

— მე არ მესმის შენი, ძვირფასო. რა გინდა წაართვა?

— მეცხრე სიმფონია! — დაიყვირა მან.

1929—30 წლებში ადრიანმა თითქოს მეცხრე სიმფონიის საპირისპიროდ დაწერა დოდეკაფონური ორატორია „დოქტორ ფაუსტუსის მოთქმა“. ეს არის ხმა გაწამებული ადამიანისა და ღმერთისა, რომელიც ხედავს თავისი შექმნილის საცოდაობას. საშინელი სიძლიერით გაისპის ეს მოთქმა De Profundis¹, მოთქმა: Ecce Homo! — გამწარებული ადამიანის ყვირილი ბნელში და მისი ყრუ გამოძახილი სიცარიელეში. აქ, ამ ნაწარმოებშია თავმოყრილი ფაუსტურის ცნებების შინაარსის დეზინტეგრაციის ყველა მომენტი, როგორც იდეური, ისე ფორმალური — დასასრული პირველის და დაშლა მეორესი. ამ მ ო თ ქ მ ა შ ი ჩანს ფაუსტური პარა-

¹ უფსკრულიდან.

დიგმების ნეგატიური სახე, მუსიკალური სიცივის მაგიური კვადრატი, ბგერითი კომბინაციების უსაზღვროება და, ბოლოს, ადრიან ლევერკიუნისა და იოჰან ფაუსტის იგივეობის „საშინელი საიდუმლო“, გამოხატული იმავე მაგიურ კვადრატში. თემის პარადოქსული ხასიათი აქ ნ ე ტ ა რ ი ს ა და ს ა შ ი ნ ე ლ ი ს სუბსტანციურ ერთიანობაშია — ისევე, როგორც ჯოჯოხეთის ხარხარი და ბავშვების ანგელოსური ქორო. ყველაფერს აერთიანებს „Lamento“¹ და მისი საშინელი იგივეობა — მსგავსი ზღვაში ჩაგდებული ქვით გაჩენილი რგოლებისა, რომელნიც უსაზღვროდ ფართოვდებიან, მაგრამ მაინც საკუთარი ორბიტით: ერთი წრე მისდევს მეორეს, მეორე მესამეს და ასე შემდეგ, ვიდრე ბოლოს ზღვის ვრცელი ზედაპირის განურჩევლობას არ შეუერთდებიან. სერენუს ცაიტბლომი ამაში ხედავს „ფაუსტის მოთქმისა“ და მეცხრე სიმფონიის ფიხალის ნეგატიურ ნათესაობას. გამარჯვების რწმენისა (მეცხრე სიმფონია) და სასოწარკვეთის (ორატორია „ფაუსტუსის მოთქმა“) თემა ერთმანეთს ერწყმის და მათი სიმულტანური უღერადობა გამოხატავს იგივეობის ტრაგედიას. შეიძლება აქ გოეთეს „ფაუსტიც“ გავიხსენოთ. ნეგატიური ნათესაობა აქაც აშკარაა. გოეთემ, როგორც ვიცით, მოხსნა ხალხური თქმულების ტრაგიკული ფინალი, ადრიან ლევერკიუნმა კი, პირიქით, გააძლიერა თქმულების დასასრულის ასეთი ტონი. გოეთეს ფაუსტმა ჰპოვა თავისი უზენაესი ქეშმარიტება, თომას მანის ადრიანმა კი დაჰკარგა ყველაფერი — რწმენა, იმედი, შესაძლებლობა. ამრიგად ბეთჰოვენისა და გოეთეს ნეგატიური ერთი — ლევერკიუნი — დეზინტეგრირებული ფაუსტის ყველაზე სრული სახეა. მასში ამოიწურა ფაუსტურის ყოველგვარი შესაძლებლობა. დადგა დასასრულის საქვეყნოდ გაცნაურების უამი. სერენუსი ამბობს, რომ ლევერკიუნის აპოკალიფსური ორატორიის მუსიკალური პანორამა დანტეს „ჯოჯოხეთს“ მოაგონებს, კერძოდ, სცენას, სადაც ანგელოსები საყვირების ხმით ამცნობენ კაცობრიობას ქვეყნის დასასრულის ამბავს. „ქარონი ცლის

¹ მოთქმა (იტალ.).

თავის ნავს გვამებისგან, მკვდრები აღდგებიან, წმიდანები ლოცულობენ, დემონური ნიღბები უცდიან გველებშემოხვეულ მინოსის ნიშანს. დაწყევლილი და შეძრწუნებული ბლენდი, რომელსაც ცალ თვალზე ხელი აქვს აფარებული, ხოლო მეორით მარადიულ ტანჯვას უყურებს — ჭაობის შეილებს მიჰყავთ წამების გზაზე. იქვე ღვთაებრივი სიკეთე იხსნის ორ ცოდვილს, რომელნიც ჯერ კიდევ არ დაცემულან“.

ერთი სიტყვით, ეს არისო საშინელი სამსჯავრო, — ამბობს სერენუს ცაიტბლომი. ასეთია ქვეყნის (თუ გერმანიის) დასასრულის ობიექტური სურათი, მოცემული თ ო მ ა ს მ ა ნ ის ამ მართლაც ეპოქალური მნიშვნელობის რომანში. ბუნებრივია, რომ თ ო მ ა ს მ ა ნ მ ა თავისი გმირი შეშლილობამდე მიიყვანა. ცდუნების გზა, რომელსაც ადრიან ლევერკიუნი მიჰყვებოდა, საბოლოოდ შეშლილობის აუცილებლობამდე მივიდა. „შეშლილი ეპოქის“ ფაუსტური მუსიკალური ინტერპრეტაცია ცხადია გონებრივის ფარგლებს მიღმა ხატავს სინამდვილის ურჩხულისებურ სახეებს. ამით ბურჟუაზიული კულტურის აბსტრაქციონისტული გადაგვარების, შეიძლება ოდნავ გროტესკული, მაგრამ მაინც ღრმად შთამბეჭდავი სურათი იქმნება. ცხოვრება მართლაც ჯოჯოხეთს ემსგავსება, აზროვნება — შეშლილობას. ძიების დასასრული ტრაგიკულია. ფაუსტური ხელოვნება, ფილოსოფია და ლიტერატურა თავისი არსებობის უკანასკნელ საფეხურს უახლოვდება. ჯერ ფაშიზმის ფეხქვეშ გართხმული, ხოლო შემდეგ დანგრეული ევროპა დასასრულის ამ მძიმე შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს. ყველაფერი საშინელ ერთში იყრის თავს და ეს „დიდი ერთი“ ფაუსტის ნეგატიურ პარადიგმაში — ადრიან ლევერკიუნში — სახიერდება. დგება საბედისწერო უამი. ადრიანი, ისევე როგორც ხალხური თქმულების გმირი ფაუსტი, აღსასრულის მოახლოებისას იხმობს ნაცნობ-მეგობრებს და უმხელს მათ თავისი ცხოვრების საშინელ საიდუმლოებას. იგი უამბობს მათ, თუ როგორ მიიღო ანგელოსის შხამი, როგორ განიცადა Haetera Esmeralda-ს ცდუნება და შეკრა პირობა ბოროტ სულთან. ლევერკიუნი თურმე თავიდანვე იყო დაბადებული ჯოჯოხეთისთვის, რადგან მუსიკა იყო მისი მოწოდება, ხოლო მუსიკა, რო-

გორც ვიცით, „არ შეიძლება დემონისა და ჯოჯოხეთის ცეცხლის გარეშე“. და როცა ლევერკიუნის აღსასრულის უკამო მოახლოვდა, საზოგადოება მიხვდა, რომ სცენაზე გონება შეშლილი დგას. აღრიანი ჩაიძირა შეშლილობის წყევლიადში და კიდევ დიდხანს „იხანგრძლივა“ უგონობაში, ვიდრე მარადისობის უფსკრულში არ შთაინთქა მისი ისედაც დაბნელებული სული. ასე დასრულდა ამ „ტრაგიკულად მნიშვნელოვანი პიროვნების“ ცხოვრების ისტორია. იგი განუდგა ქვეყანას, საკუთარ თავს და დაიშრიტა მისივე დემონურ მარტოობაში.

თო მ ა ს მ ა ნ მ ა გულისტკივილით გამოიტირა თავისი გზაბნეული პირმშო. იგი ამაღლდა მისი დროის ტრაგედიაზე და კაცობრიობის მომავალს უსწორა თვალი. მართალია, თო მ ა ს მ ა ნ მ ა ერთხელ განაცხადა, მომავლის განჭკრეტა არ მეხერხებაო, მაგრამ ბურჟუაზიული კულტურის აუცილებელი დასასრულის ასახვაში მაინც წინასწარმეტყველის სიმადლეზე დადგა. რაც შეეხება ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული მერმისის განჭკრეტას, აქ ისიც ბურჟუაზიული ჰუმანიზმის სხვა დიდი წარმომადგენლების რო მ ე ნ რო ლ ა ნ ი ს ა და ჰ ე რ მ ა ნ ჰ ე ს ე ს მიერ ნაჩვენებ დასასრულისა და დასაწყისის გზაჯვარედინზე დარჩა. აღრიან ლევერკიუნმა ისევე დაგმო თავისი ცდუნებით აღსავსე გზა, როგორც უან-კრისტოფმა და იოსებ კნეჰტმა. ისინი მიხვდნენ, რომ მოსწყდნენ ხალხს, ცხოვრებას, სინამდვილეს და ამ შეცდომების გასწორება უანდერძეს შთამომავლობას. სხვა რამ უფრო გარკვეული და მტკიცე დასკვნა მათ არ გამოუტანიათ. ეს უკვე ახალი კლასისა და ახალი თაობის საქმე იყო. ფაუსტური იდეების განვითარებაც ამ ნათელი მომავლის მქონე თაობის ხელში გადავიდა. იმათი ოცნებებიც მათ გამოჰყვა, ვინც ასე ძლიერად ასახა ძველი ქვეყნის გედის სიმღერა.

ეპოქის გედი
ოცნებას მღერის!

თქვა გ. ტ ა ბ ი ძ ე მ. ამ ოცნების განხორციელება დაეკისრა ახალ სოციალისტურ თაობას და ახლა მთელი მოწინავე კაცობრიობა ხედავს ამ მემკვიდრეობის ძალას.

გალაქტიკური სპირალი. მარადიული წინსვლისა და განვითარების ფაუსტური იდეა ახლაც ოცნებად მოსდევს ჩვენი ეპოქის ცხოვრებას. ახალ პირობებში ეს იდეა უფრო რეალისტურ ფორმებში მოითხოვს გამოვლენას. ამიტომაც ვწერდით, რომ ფაუსტურის ცნების შინაარსის ჭეშმარიტად პოზიტიური პარადიგმები მხოლოდ სოციალისტური კულტურის საფუძველზე შეიძლება შეიქმნას. სულერთია, იქნება ეს ფუგისებური თუ კონტრაპუნქტული, ფ ა უ ს ტ უ რ ი იდეა მაინც იპოვის თავის ჭეშმარიტ გამოხატულებას. „ჩვენი ახალგაზრდა დრამატურგები ბედნიერები არიან, — წერდა მ. გორკი, — მათ თვალწინ ჰყავთ გმირი, რომლის მსგავსი არასოდეს არ ყოფილა. იგი ისევე უბრალოა და ნათელი, როგორც დიადი, ხოლო დიადია იმიტომ, რომ გაცილებით უფრო შეურაცხებელია და ამბოხებელი, ვიდრე წარსულის ყველა ღონ-კიხოტი და ფაუსტი“.

ჩვენი მწერლობაც ეძებს ფაუსტურის ასეთ ახალ ტიპს. ამას ადასტურებს თუნდაც ა. ლ ე ვ ა დ ა ს პიესა „ფაუსტი და სიკვდილი“, სადაც ამ იდეის ახალი, საბჭოური თვალსაზრისით გადაწყვეტის ცდაა მოცემული.

ფაუსტს აქ სწავლული ასტროფიზიკოსი იაროსლავი განასახიერებს, ხოლო მეფისტოფელს სამსახეობად გაშლილი პარადიგმა ბოროტებისა — ვადიმი, ბერი და მექანტროპი. იაროსლავი ისევე მიისწრაფვის „გალაქტიკური სპირალისაკენ“, როგორც ხალხური ფაუსტი „ციური კონსტელაციებისაკენ“. მისი აზრით, ადამიანის დანიშნულება ის არის, რომ „დააფრთხოს მატერიის მარადიული ძილი“. მან უნდა ეძებოს, შეიცნოს, შექმნას, ისევე ეძებოს, ისევე შეიცნოს და ისევე შექმნას. ადამიანის ამ მუდმივ ძიებას არ შეიძლება დასასრული ჰქონდეს, რადგან მარადიული ქმედობაა ყოფიერების აზრი. იაროსლავი ფიქრობს, რომ გ ო ე თ ე ს ფაუსტი შეცდა, როცა დროთა დინებას მოსწყვიტა მშვენიერი წამი და გულს დამშვიდება უკარნახა. წამის შეჩერება შეუძლებელია. მასში, როგორც თესლში, მოცემულია დასასრულის და დასაწყისის მუდმივი მოძრაობა. კაცობრიობა წყვედიადიდან სინათლისაკენ მიდის. არსებობას გონების ნათელი ეფინება და ლეგენდარული ფა-

უსტრუც ცხოვრების სინამდვილისკენ ეშურება. იგი ცოცხლდება ციალკოვსკის, აინი ტაინის, სოფიო კიურის, უოლიო კიურის და სხვების საქმეში. მეცნიერება გაშლილი ფრონტით უტევს ცათა რუბიკონს. იაროსლავმაც გატეხა ზეცის ყამირი. მართალია, ის დაიღუპა, მაგრამ მისმა ძმამ და მოწაფემ რომანმა მაინც შეასრულეს „დედამიწის პირველი ელჩის“ მისია კოსმოსში.

ლევადას პიესაში ბოროტი სულიც მოქმედებს. მისი ალფა ვადიმია, ომეგა — მექანტროპი, ხოლო ტრადიციული სახე — შაოსანი ბერი. ვადიმი მიაგნებს იაროსლავის „სუსტ ადგილს“. გაიგებს, რომ ის „ვერ კურნავს გულის იარას“ და შეაცდენს მის ახალგაზრდა მეუღლეს. ირინა ლერმონტოვის თამარივით გრძნობს, რომ ვადიმი ბოროტი სულია, მაგრამ მაინც ნებდება მის ცეცხლოვან ტემპერამენტს. ასე ირღვევა იაროსლავის „ოჯახური ინტეგრალები“, მშრალი გონება ველარ ავსებს გრძნობათა უკმარობას. თვით ირინაშიც ტრიალებს დემონური სული. იგი, როგორც მხატვარი, განასახიერებს კლასიკური ფორმების დაშლას ხელოვნებაში. მისი სურათის თემა „ფორმათა მსხვრევა კოსმიურ სივრცეში“. ფერებისა და ლაქების სიშმაგე თუ ირიბი ხაზების გიჟური როკვა გამოხატავს შიშს გამოუცნობლობის წინაშე, რომელიც ფართოდ გახელილი თვალებით მისჩერებია ქვეყნის სიცარიელეს. ეს ისეთი დაბნეულობაა, სადაც მეფისტოფელი ადვილად იკიდებს ფეხს. ასეც ხდება. მართალია იაროსლავის მეუღლე ინანიებს თავის შეცოდებას, მაგრამ გვიანდაა. პირველი ასტრონავტი იღუპება ვადიმის ვერაგობით. ნაწარმოებში სწერია: „წაიქცა მუხა, მაგრამ აღმოცენდა ტყე“. თანამედროვე ფაუსტმა სძლია სიკვდილს, იგი გაგრძელდა თაობებში, კოსმიური ზომალდით შემოუარა დედამიწას და ახლაც წარმატებით მიჰყვება გალაქტიკის სპირალს. ამ მოძრაობას არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული. იგი მარადიულია და უწყვეტი, როგორც არსებობა.

დასასრულის შემაჯავებ

ბნელი ხარო მეუბნებოდნენ, ჩემი საუბარი კი ზღვას ეხებოდა.

ს. — ე. ჰერსი

ზღაპრული ფენიქსი. რასაც გარკვეული დასაწყისი არა აქვს, არც დასასრული შეიძლება ჰქონდეს ასეთი. ეს უწინარეს ყოვლისა ფაუსტურ იდეაზე ითქმის. იგი მართლაც მარადიულია და ამოუწურავი. ყოველ ეპოქას შეუძლია თავისი ფაუსტი ჰყავდეს. იდეა, რომელსაც ის გამოხატავს, პირველი ფაუსტის დაბადებამდეც ცოცხლობდა და ასევე იცოცხლებს ყოველი უკანასკნელი ფაუსტის შემდეგ. ზღაპრული ფენიქსი ისევ აღდგება როგორც კი მოუხმობს ახალი ეპოქის შთაგონება. ფაუსტს შეუძლია რამდენიმე სიცოცხლით იცხოვროს: მოკვდეს და კვლავ აღდგეს ან იმდენი იხანგრძლიოს, ვიდრე წარმავალი ეპოქის სულიერი პოტენცია არ დაიღუპა. შემდეგ ახალი დრო მოვა, კაცობრიობის ოცნებებისა და მისწრაფებების საწყაული ახალი იდეებით აღივსება, გაჩნდება ახალი სურვილები და მისწრაფება. ბუნების ჭერაც გაუხსნელი საიდუმლოება ახალ მშვენიერებაში მოითხოვს გაშლას. სახეშეცვლილი ელენე კვლავ მიიზიდავს სულიერ ფრთაგაშლილობას და ისევ მოვა ახალი ფაუსტი, როგორც თავისივე ფერფლიდან აღმდგარი ზღაპრული ფენიქსი. იგი ყოველთვის ადამიანთა ოცნების დღევანდელი დღე იყო და ასეთივე იქნება მუდამ. ფაუსტს არ იზიდავს გუშინდელი დღე. მისი გ უ შ ი ნ არის — დ ღ ე ს და ხვალისდელი დღეც მუდამ დღევანდელი დღე იქნება. ასე იტრიალებს ფაუსტური ბედის ბორბალი თანამედროვეობის ორბი-

ტის გარშემო და ყოველი მისი შემობრუნება ახალ სახეს უჩვენებს კაცობრიობას.

ფუჯის ვარიაცია განმეორებას არ ნიშნავს. არც კონტრაპუნქტი გულისხმობს იგივეობას. ფაუსტურის „ექვსკუთხოვან სიმეტრიაში“ მირიადების სახესხვაობა მოჩანს. ყოველი მათგანი თავისებურია ერთგვარობის ფარგლებში. მათ მარადიულობას დრო ზომავს, უსაზღვროებას — სივრცე. ფაუსტი უაღრესად კონკრეტულიცაა და ზოგადიც. მასში ერთი მილიონობს ხოლო მილიონი ისევ ერთში ცხადყოფს თავის ბუნებას. არავითარ ძალას არ შეუძლია ასეთი მრავალსახეობის ამოწურვა. ვერც კრისტოფებისა და ლევერკიუნების ფანტაზია მოერევა ამ სიუხვეს. საჭიროა ისევ გოეთეს „ცივი გონება“, რომ სახეთა ფორმა მისცეს გაურკვეველობის ამ ვულკანურ ძალას. იგი უნდა დაკმაყოფილდეს იმით, რაც შეუძლია, და დინჯად აჰყვეს შემეცნებისა და „ქმედობის სპირალს“ (Spiral des Werdens). მხოლოდ ამ გზით შეიძლება წესრიგისა და კანონზომიერების დადგენა. უსაზღვროებაც ასევე მოძებნის თავის ფარგლებს, ცხადია, პირობითსა და ცვალებადს, მაგრამ დროისა და სივრცის თვალსაზრისით მაინც გარკვეულს. მართალია, ფაუსტური სული ვერ ეგუება განსაზღვრულობას, მაგრამ არც უსაზღვროებას მოაქვს კმაყოფილება. აპოკალიპსური მხედარი უფსკრულის პირას ჩერდება. ზოგი თავს ვერ იკავებს და გადიჩეხება, ზოგიც დროზე შემობრუნდება და გაღატაკიონივით წამოიძახებს: „სულს სჭირია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას“. ეს არც მიზანია და არც ნუგეში: უბრალოდ, აუცილებლობაა. ასეთი იყო ყოველთვის ფაუსტური ტრაგედიის მიზეზიცა და იმპულსიც. მისი ძლიერი ბუნება დღევანდელს ხვალისდელის სახელით ებრძოდა, მაგრამ ხვალ ისევ დღევანდლობას ხვდებოდა და „მისივე მომავალი წინამორბედის“ მირაჟს მისდევდა. ეს იყო ბედისწერა, ვიდრე სიტყვა საქმეს არ დაუმორჩილა და საფეხურების ამოკვეთას არ შეუდგა. ჩვენ ვნახეთ გოლიათების ეს წარუშლელი ნატერფალი ისტორიის მთელ მანძილზე: გილგამეში და ამირანი, პრომეთეოსი და ტიტანები, იკაროსი და სიმონ მოგვი, ფაუსტი და მისი პარადიგმული სახესხვაობანი. ეს იყო ბნელისა და ნათელის კო-

სმიური თამაში, სიკეთისა და ბოროტების უწყვეტი ბრძოლა, გამარჯვება და დამარცხება, შემდეგ ისევ ბრძოლა და წინსვლა: ეპოქას ცვლიდა ეპოქა, ყოფიერების ერთ სახეს მეორე, ფაუსტური ადამიანი კი ისევ განაგრძობდა გზას და გმირულად მიჰყვებოდა ცხოვრების აღმართს. ამ ხანგრძლიობას მუდამ სდევდა მისი ს ა შ ი ნ ლ ა დ მ ე ო რ ე, რომელიც შინაგანად უპირისპირდებოდა ადამიანურ გატაცებებსა და ოცნებებს.

ჩვენ ვნახეთ, რომ ხალხთა შემოქმედებითმა ფანტაზიამ ამ ორი ძალის პერსონიფიკაცია ფ ა უ ს ტ ი ს ა და მ ე ფ ი ს ტ ო ფ ე ლ ი ს სახეებში მოახდინა. ამით კეთილისა და ბოროტის მარადიულმა ბრძოლამ უფრო კონკრეტული ლიტერატურული სახე მიიღო და ფაუსტურის ცნების შინაარსის გარკვეულ ფორმაში გამოვლინდა. ამ ფორმის მრავალფეროვანი ვარიაციებით შეიქმნა ფაუსტური პარადიგმების მთელი ნაკადი, რომელიც თანამედროვე ლიტერატურის ვრცელ ოკეანეს უერთდება. ვინც განვილო გზას გადახედავს, სიამაყეს იგრძნობს სახელოვანი წინაპრების ასეთი სიმტკიცითა და გამძლეობით; გაუკვირდება კიდევ, თუ რამდენი დაბრკოლების დაძლევა მოუხდა ადამიანს ამ ხნის განმავლობაში, რამდენჯერ დაეცა, ადგა, ისევ დაეცა, ისევ ადგა და განაგრძო ბრძოლა ახალი გზების გასაკაფავად. ასე მოვიდა იგი ჩვენს თანამედროვეობამდე და ისევ ბრძოლის მოწინავე პოზიციაზე დადგა. ფაუსტი ახლაც დღევანდელი გმირული საქმეებით ქმნის ხვალისდელი დღის საფუძველს. სუსტნი ჩამორჩნენ ამ უწყვეტ მოძრაობას. ზოგი გვერდზე გადგა, თავისთავში ჩაიკეტა, დაკნინდა და გაუფასურდა; ზოგშიც იმ „ს ა შ ი ნ ლ ა დ მ ე ო რ ე მ“ გაიმარჯვა და მეფისტოფელურ უარყოფის გზას დაადგა. უსუსურმა ფარვანებმა სანთლის ალზე დაიწვეს ფრთები ან დინებას მოწყვეტილ ჭაობში ჩაეფლნენ, გმირული სულები კი უფრო გამოიწვრთნენ ბრძოლაში და ახალი ენერგიით შეხვდნენ ჩვენი ეპოქის ამოცანებს.

ესაა ფაუსტური იდეების პარადიგმული განვითარების აზრი. იგი დღესაც ბრძოლისა და წინსვლისაკენ მოუწოდებს კაცობრიობას, რომელიც ისევ განუხრელად მიჰყვება მარადიული განვითარების სპირალს. კეთილი სძლევს ბოროტს, სინათლე —

სიბნელეს. ასეთია ისტორიის მაგისტრალი. ის არ არის გატყეპნილი და გასწორებული. წინ აღმართიც ბევრია და დაღმართიც, ზიგზაგებიცა და „სწორი ხაზების ამეტყველება“, მაგრამ ფაუსტური ადამიანი მაინც მტკიცედ მიიკვლევს გზას და სრულყოფისაკენ მიდის. მან იცის, რომ იღეა მხოლოდ რეალობაში ცოცხლობს და შესაძლებლის ფარგლები უსაზღვროდ ფართოვდება. ეს უნერგავს ადამიანს ბრძოლისა და მოქმედების ძალას, წინააღმდეგობის დაძლევის სურვილს და მომავალი გამარჯვების რწმენას. ამაზე მეტყველებს ფაუსტური იდეების განვითარების მთელი გამოცდილება. ჩვენს მიერ განხილული ფაუსტური პარადიგმებიც ამის ილუსტრაციას წარმოადგენენ. მართალია, ყოველი მათგანი ერთგვარი ღირსებისა არ არის, მაგრამ ფაუსტურის ამა თუ იმ მხარეს — პოზიტიურსა თუ ნეგატიურს—მაინც უჩვენებს. თვით დეკადანსის იდეების გამომხატველი პარადიგმებიც მიუთითებენ ფაუსტური იდეების სიღრმეზე. სიღრმის ცნების გარეშე არც სიმალის ცნება არსებობს. ხევი ან ზარი რომ არ იყოს, არც მთის სიღრმეს ექნებოდა ფაი. დაცემის სიღრმის ჩვენება ამაღლების გრძნობას აძლიერებს. ფაუსტურისა და მეფისტოფელურის კონტრასტულ მთლიანობაში უფრო შთამბეჭდავად მოჩანს კაცობრიობის წინსვლის სურათი. ამიტომაც დავუთმეთ ამდენი ადგილი ფაუსტურის მეფისტოფელური ნეგაციის გამოვლენას ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ეს გაფრთხილების სიგნალიცაა. ყველამ უნდა დაინახოს, თუ საითკენ მიდის დეკადანსის გზა ან რას მოასწავებს ცხოვრების ღირებულებათა უარყოფისა და ტოტალური დასასრულის იდეის ქადაგება. თომას მანის ადრიან ლევერკიუნია ამის შავალითი. მისი გზა ბნელიდან წყვილიაღში მიდის, შეშლილობიდან—არაფრის სიცარიელეში. ყოველივე ამას ნაგვიანევი სინანული მოსდევს. კრისტოფი, კნეჰტი და ლევერკიუნი გვიან მიხვდნენ თავიანთ შეცდომას. დასავლეთის კულტურის მოღვაწენი კი ახლაც ვერ ხვდებიან, თუ რა ჩიხში შეიყვანა ისინი ექსისტენციალისტურმა ფილოსოფიამ და აბსტრაქციონისტულმა უაზრობამ. მით უფრო გაუგებარია წაბაძვის სურვილი. სალი გონება როგორ მიიღებს მეცნიერების გაუფასურების თეორიას კოსმიური ნავიგაცი-

ის პერიოდში? ან რა ფასი აქვს ცხოვრების უაზრობის კადაგე-
ბას. როცა ყოველ დღეს ამდენი სიხარული მოაქვს? ჩვენი ეპო-
ქა ფაუსტური იდეების ზეიმის ეპოქაა და არა მეფისტოფელუ-
რი უარყოფისა. ამიტომ, ბოროტი სული რომ ასე ურცხვად
მალავს თავის სახეს თანამედროვე მიზანტროპების „უწყინარ“
ნიღაბში. ყოველგვარი ადამიანურის მტერი ადამიანისვე
ტყავეში ძვრება. იგი უერთდება იმათ, ვინც ყველაფერს წამ-
ლავს და ახალ მსხვერპლს ითხოვს. ფაუსტური სული კი ისევ
შემოქმედებით შრომაში იწრთობა. იგი დღით დღე იზრდება
და ძლიერდება. მისი გავლენის სფერო იმდენად ფართოა, რომ
ბოროტ სულებს უჭირთ კიდევ თავიანთი ბროკენის შენარჩუ-
ნება. მართალია, ბრძოლა ახლაც სასტიკია, მაგრამ მზარდი ნა-
თელი სულ უფრო და უფრო ზღუდავს წყვედიადის სამეფოს.
ეს ჩანს ცხოვრებაში, ხელოვნებაში, ლიტერატურაში—ყველგან,
სადაც კი ფაუსტურისა და მეფისტოფელურის ძალები ხედუ-
ბიან ერთმანეთს. ისტორიული გამოცდილება და თანამედ-
როვე მდგომარეობა ნათლად უჩვენებს ამ ბრძოლის პერსპექ-
ტივებს. ამიტომ, მთელი მოწინავე კაცობრიობა რომ იმედით
შეკუყურებს ხალხთა დიად მომავალსა და ფაუსტური სულის
უცილობელ ზეიმს.

ამის ჩვენება იყო წინამდებარე წიგნის მიზანი. კაცობრიო-
ბის მარადიული პროგრესის მრავალი ასპექტიდან ჩვენ ეს
ერთი — ფ ა უ ს ტ უ რ ი ავიღეთ და ამ მაგალითზე
ვცადეთ გვეჩვენებინა კეთილი და ბოროტი ძალების ბრძოლის
პარადიგმული განვითარება. შესავალშიც ვწერდით, რომ
ამას უფრო ხანგრძლივი და კოლექტიური მუშაობა უნდა.
ჩვენი მიზანი მხოლოდ პირველი ნაბიჯის გადადგმა იყო.
მომავალში ეს პრობლემა მეტ შრომასა და დაკვირვებას
მოითხოვს. რაც უფრო ღრმად წავა კვლევა-ძიება, მით უფრო
საინტერესო საკითხები წამოიჭრება. სამუშაო ბევრია. ფაუს-
ტური პრობლემების ზღვა არასოდეს არ დაილევა, არც მის
კომპლექსურ შესწავლას დაედება ოდესმე ზღვარი.

დღეისთვის, როგორც ვნახეთ, მრავალი ფაუსტური ნაწარ-
მოებია დაწერილი — ფუგაცა და კონტრაპუნქტიც. ყველა მათ-
განს თავისი დამოუკიდებელი სახე აქვს, მაგრამ მაინც ნაწი-
ლია ფაუსტური იდეების საერთო ნაკადისა. ჩვენ გვინდოდა ამ
ნაწარმოებების ინდივიდუალური სახე გამოგვევლინა. უამი-
სოდ ერთი თემის ამდენნაირი ვარიაცია ერთფეროვნების შთა-
ბეჭდილებას შექმნიდა. ყოველი ცალკეული ნაწარმოების გან-
ხილვის დროს ვცადეთ ავტორის სტილის თავისებურების გა-
მოვლენა. უფრო ხშირად თვითონ ნაწარმოები ვამეტყველეთ,
ზოგჯერ ჩვენც ავტორის სიტყვებით ვიმსჯელებთ და ამ გზით
ვცადეთ ნაწარმოების ფერი და კოლორიტი არ დაგვეკარგა.
ცალკეული ნაწარმოებებისა და ავტორების ურთიერთკავ-
შირის კვლევასაც განგებ ავუარეთ გვერდი. არც მათი მსგავს-
სება-განსხვავების გამორკვევაზე დაგვიკარგავს დრო და
ადგილი, რადგან ვფიქრობდით, რომ ამ კავშირს თვითონ მკითხ-
ველიც ადვილად დაადგენს. გამოთქმულ აზრებსაც ნაგუ-
ლისხმევი ზოგჯერ იმ იმედით ვამჯობინეთ, რომ ფაუს-
ტური პარადიგმების მთლიან მოზაიკაში ყოვე-
ლი ცალკეული ნაწარმოები თავის შესაფერ ადგილს იპოვის
და კომპოზიციური მთლიანობის გარკვეულ შთაბეჭდილებას
შექმნის. ამის მიღწევა არც თუ ისე ადვილი იყო, მაგრამ, რო-
გორც იტყვიან, ცდა ბედის მონახევრეაო. შესაძლებელია, ჩვე-
ნი ეს ცდა, როგორც პირველი, მთლიანად ვერც აღწევდეს სა-
სურველ შედეგს ან ცალკეული საკითხების განხილვის დროს
შეცდომებიც იყოს დაშვებული, მაგრამ, ის კი ვიცით, რომ
ჩვენ თვითონ შეცდომით არაფერი დაგვიწერია და არც
წინასწარგანზრახულისთვის გვიდალატნია სადმე.

მხოლოდ ამ იმედით ვთავაზობთ მკითხველ საზოგადოებას
„ფაუსტური პარადიგმების“ ორივე ტომს.

მინაწერი. ამ წიგნის წერის დროს სასარგებლო რჩევით, საჭირო ლიტერატურით თუ კეთილი სურვილებით, ბევრი ახლო მეგობარი დაგვეხმარა. ჩვენ დიდად დავალებული ვართ მათგან, რისთვისაც უღრმეს მადლობას მოვახსენებთ ყველას. მართალია, ყოველი მათგანის აქ მოხსენიება ვერ ხერხდება, მაგრამ, იმედი გვაქვს, რომ ჩვენი ეს გულწრფელი მადლობა ისედაც იპოვის თავის მისამართს.

სახელთა საძიებელი

(შედგენილი დალი სიხარულიძის მიერ)

ბ

- აბელიარი პ. II 578.
 აგრიკოლა მ. I 117.
 აგრიპა კ. I 111, 241.
 ადაში ა. II 547.
 ადანი ვ. I 529, 670. II 248.
 ადანი პ. II 434.
 ადორნო ა. II 619.
 ადრიანე II 325.
 ავგუსტინე I 167. II 145, 316
 ავენარიუსი ფ. I 673.
 ავრელიუსი მ. I 686. II 268.
 ათონელი გ. II 100.
 აინშტაინი ა. II. 259, 385,
 686.
 აისლერი პ. I 22, 286, 505.
 II 619.
 ალბანუსი I 244.
 ალბერტ დიდი. I 9, 122,
 169, 244, 507.
 ალექსანდერი რ. II 231,
 232.
 ალექსანდრე დიდი I 141,
 263, 685. II 241, 369, 383, 654.
 ალი ფაშა I 225.
 ალკიპიადე I 580. II 654.
 ალტენბერგი პ. II 347.
 ალტომარე II 434.
 ალფიერი ვ. II 653, 654.
 ალფონსი I 224, 225.
 ანაქსაგორე I 431, 652.
 ანაქსიმანდრე II 642.
 ანდერლე II 178, 180.
 ანტონიუსი I 580.
 აპოლინერი გ. II 413.
 არაგონი ლ. II 474.
 არეოპაგელი დ. II 15.
 არეციუსი ბ. I 117.
 არიოსტო ლ. I 192. II 653.
 არისტოტელე I 113, 115,
 152, 165, 167, 194, 195, 196,
 245, 256, 263, 291, 507. II 145,
 161, 642, 653.
 არნიში ბ. II 395.
 არნიში ლ. I 550.
 არჩერი. I 251.
 ატიენსი ე. II 233.
 აქვინელი თ. I 169, II 15,
 144, 145, 643.
 აღმაშენებელი დ. II 100.
 აშურბანიპალი I 180.

ბ

- ბაგესენი ი. I 673.
 ბაგრატიონი ნ. I 483.
 ბაკელესი თ. I 239, 266.
 ბალი პ. II 438.
 ბაირონი გ. I 12, 13, 14, 46,

- 47, 243, 270, 423, 431, 520, 526,
 530, 535, 536, 538, 539, 548,
 550, 551, 552, 553, 554, 558,
 581 — 575, 578, 580, 581, 582,
 583, 584, 587, 593, 597, 603,
 606, 613, 614, 630, 645, 675.
 II 12, 50, 76, 117, 209, 471,
 480, 513, 654.
- ბალზაკი ო. I 12, 13, 47, 83,
 371, 423, 449, 526, 527, 529,
 530, 546, 548, 558, 572, 597,
 602, 603, 605, 606, 607, 600 —
 688, 640. II 8, 12, 219, 242,
 277, 332, 593.
- ბანვილი თ. II 319, 423, 424.
- ბაქანი მ. II 85.
- ბარათაშვილი ნ. I 44, 45,
 46, 47, 77, 378, 395, 396, 461,
 514, 520, 581 — 580, 543, 663.
 553, 558, 581, 582, 596,
 II 78, 87, 89, 92, 109, 127, 138,
 358, 388, 456, 471, 476, 479,
 480, 481, 482, 485, 486, 488,
 490, 495, 504, 508, 512.
- ბარაკი კ. I 110.
- ბარბიუსი ა. II 318, 474.
- ბარდუ ე. II 187.
- ბარესი მ. II 16, 175, 551.
- ბარი ს. II 181.
- ბარიატინსკი ა. II 68.
- ბარტოკი ბ. II 416, 418, 420.
- ბასილიესი ი. II 582.
- ბატიუშკოვი კ. II 655.
- ბატლერი ე. I 20, 21, 28,
 212, 214, 215, 220, 239, 264, 292.
- ბაუმბახი რ. I 673.
- ბახი ნ. II 418, 421, 447, 449,
 468, 540, 547,
- ბეგარდი ფ. I 111.
- ბეთლოვენი ი. I 41, II 418,
 421, 447, 518, 529, 530, 531,
- 532, 542, 547, 598, 628, 633,
 638, 645, 657, 681, 682.
- ბეილეი რ. II 143, 144, 145,
 152, 230.
- ბეილეი ფ. I 12, 21, 242.
 582 — 588, 591, 592, 595, 596.
 II 246, 273.
- ბეკონი რ. I 244, 245.
- ბეკონი ფრ. I 43, II 76, 230.
- ბეკფორდი უ. I 243.
- ბელი ა. I 86, II 409.
- ბელინსკი ბ. I 381.
- ბელფრეიჯი ს. II 188.
- ბელჰოტანი ლ. I 517.
- ბენი ლ. I 100, II 405, 630.
- ბენეტი ი. I 86, II 232.
- ბერგი ა. II 416.
- ბერგსონი ა. II 16, 27, 28,
 63, 142, 231, 234, 436.
- ბერდიაცი ნ. II 145, 184,
 185, 236, 237, 238, 274, 314,
 315, 316.
- ბერკლი ჯ. I 47.
- ბერლიოზი ჰ. II 633.
- ბერნალი ჯ. I 51, 158.
- ბერნასოსი II 49.
- ბერჟერაკი ს. I 602.
- ბერტოლდი გ. I 124.
- ბესკოვი ჰ. I 602.
- ბეტინელი ს. II 653.
- ბეტინი I 164.
- ბეწუკელი ვ. I 410.
- ბექერი ი. II 474.
- ბიანკი ე. I 27, 119, 125, 220.
- ბიო ი. II 186.
- ბოშე ი. II 15, 185.
- ბიორდი თ. I 251, 252.
- ბირნსი ჯ. II 48.
- ბიუფონი ე. II 654.
- ბიუხნერი ვ. I 445, II 68, 76.

- ბლეიკი უ. II 666.
 ბლონდელი ნ. II 459.
 ბლოხი ე. I 41.
 ბლუა ლ. II 145.
 ბოდლერი შ. I 545. II 270,
 271, 318, 321, 341, 434, 454,
 472, 473, 494 — 500, 560, 654,
 660.
 ბოიზენი გ. I 380.
 ბოკაჩო ჯ. I 196.
 ბოლი ფრ. I 166.
 ბოსი ფრ. I 239.
 ბორელი ჯ. II 76.
 ბოროდინი ა. II 633.
 ბოსუე ე. II 318, 319, 654.
 ბოტიჩელი ს. II 241.
 ბოჩოლი II 431.
 ბოჰაიმი მ. I 193.
 ბოჰენსკი ი. II 146, 442.
 ბრაიერი ე. II 233.
 ბრამსი ი. II 418, 538, 547,
 549, 620, 633.
 ბრანდესი გ. I 528. II 648.
 ბრაუნთალი ბ. I 517.
 ბრაჩოლინი პ. I 196.
 ბრენელასი ა. I 673.
 ბრენტანო კ. I 550.
 ბრიზუაი ე. II 290.
 ბრიტენი ბ. II 416.
 ბრიუკნერი ა. II 633.
 ბროუნინგი ე. I 243.
 ბრუინიერი ი. I 28.
 ბრუნი. ლ. I 196.
 ბრუნო ჯ. I 192, 195, 263.
 ბრუტოსი I 579.
 ბუა ე. I 528, 529.
 ბუასერე. ს. I 440.
 ბუელეზი პ. II 421.
 ბურდახი. კ. I 30, 168.
 ბუტუი. ე. II 178.
 ბუცი. პ. II 430, 434.
- გაბოტო გ. II 318.
 გაზოტი I 602.
 გაისლერი პ. I 28, 108, 113,
 308, 310. II 13.
 გალენი კ. I 257.
 გალილეი გ. II 312.
 გამეზარდაშვილი დ. I 88.
 გამსახურდია კ. II 457.
 გასტი ი. I 112, 116.
 გარიკი ფრ. I 393.
 გაფრინდაშვილი ე. II 454,
 607.
 გახოკიძე ა. I 594.
 გაწერელია ა. I 533. II 505.
 გეგელია გ. II 397.
 გეერდტსი პ. I 324, 327, 371.
 გემინგენი ო. I 30, 300, 305.
 გეორგე შტ. II 418, 437.
 გერშტეკერი ფრ. II 452.
 გესნერი კ. I 112, 116.
 გვიჩარდინი ფრ. I 196.
 გინსუნ ნი — ცხი II 581,
 582, 585, 636.
 გლიუკი კ.
 გობინო ა. II 175.
 გოპი ვან II 449.
 გოეთე ი. I 10, 11, 12, 13, 14,
 17, 19, 25, 27, 30, 41, 44, 46,
 50, 57, 58, 59, 61, 64, 65, 67,
 71, 72, 73, 74, 75, 79, 80, 81,
 82, 105, 132, 142, 145, 220, 255,
 268, 293, 295, 298, 300, 318,
 344, 359, 363, 364, 366, 367,
 872 — 480, 467, 469, 481, 482,
 487, 490, 491, 493, 499, 504,
 510, 512, 513, 514, 515, 516,
 517, 518, 520, 526, 527, 528,
 538, 546, 548, 549, 550, 551,
 552, 554, 558, 559, 563, 567,

569, 571, 572, 573, 576, 580,
581, 582, 583, 585, 598, 603,
604, 606, 608, 609, 613, 614,
620, 622, 627, 653, 654, 655,
661, 673, 674, 683, 681, 682,
684, 686, 687, 690, 691, 692,
693, 694, II 12, 13, 14, 21, 22,
24, 25, 26, 30, 32, 36, 38, 43,
47, 51, 53, 57, 65 — 96, 102,
109, 113, 115, 116, 117, 118,
119, 122, 123, 124, 125, 126,
129, 130, 131, 132, 133, 134,
135, 136, 137, 138, 139, 143,
184, 201, 204, 205, 214, 224,
236, 237, 248, 262, 273, 279,
310, 318, 319, 322, 327, 328,
329, 330, 331, 333, 336, 345,
367, 378, 398, 455, 465, 471,
478, 480, 488, 492, 516, 528,
531, 532, 535, 539, 557, 575,
585, 614, 629, 632, 645, 657,
682, 685.

გოერესი ი. I 18, 109.
გოისელბრეკტი I 286.
გოზლანი ლ. II 452,
გოია ფრ. I 550.
გოლსუორსი ჟ. I 625. II 10,
62, 290.
გოლეა ა. II 420.
გოშო ეო II 581, 582, 585,
636.
გოტიე თ. I 528, 529, II 423,
452, 454.
გოტშედი ი. I 285.
გორკი მ. I 15, 105. II 9, 451.
473, 685.
გრაბე ქრ. I 146, 517, 520, 525,
530. II 12.
გრაკხი გ. I 657.
გრანელიტ. II 455, 601 —
608, 607.

გრებერი ე. I 18.
გრევიო ე. II 143.
გრეი ჩ. II 412.
გრეზე ი. II 611.
გრიგი ე. II 553.
გრილპარტერი ფრ. I 517,
674.
გრიშები ი. ლა ვ. I 315.
გრინი ე. II 48.
გრინი რ. I 251, 270.
გრიფინი ე. II 500.
გროსი გ. II 82, 83.
გუდიაშვილი ლ. II 457.
გუნდოლფი ფრ. I 46, 61,
398, 427, 433, 441, 442, 443,
II 81.
გურმონი რ. II 500.
გუტკოვი ე. I 673. II 655.

დ

დააბასი ე. I 673.
დაბანო I 244.
დალი ს. II 414.
დანტე ა. I 47, 183, 191, 261,
644. II 54, 76, 201, 332, 336,
480, 673, 682.
დანუნციო გ. II 553.
დარვინი ჩ. II 186, 247, 248.
დარვინი ჩ. ჯ. II 186, 187.
დასიპოდიუსი I 129.
დებიუსი ე. II 416, 634.
დედეიანი შ. I 22, 28, 215,
220, 268, 318, 319.
დეგა ე. II 29, 318.
დეკარტე რ. II 145, 161, 185,
383, 526, 654.
დელაკრუა ე. I 550.
დელიუსი თ. I 21, 239.
დეშელი რ. II 418.
დეშოკრიტე II 653.

დენდი II 634.
დებერიე ბ. I 197.
დესენი ე. II 439.
დვორჟაკი ა. II 633.
დიდრო დ. II 654.
დიოგენი II 268.
დიუმა — შვილი II 553.
დიუნტერი ბ. I 241, 247.
დიუვალი ე. II 500, 660.
დიურერი ა. I 192. II 644,
674, 679.
დიური ი. I 127. II 27.
დოლე ე. I 197.
დორშენი II 553.
დოსტოევსკი თ. I 68, 69,
539, 548—548. II 9, 22, 23,
24, 26, 28, 29, 56, 145, 282, 283,
655, 658.
დრეპერი II 76.
დროუნი მ. II 191.
დუგლასი I 164.

ე

ეეთიპიანოსი I 175.
ეერიპიდე I 166.
ეკერმანი ი. I 82, 399, 415,
444. II 24.
ეკპარტი ი. II 15, 632.
ელისაბედი I 215, 249, 253.
ელიოტი თ. I 38, 46, 68.
II 168, 171, 172, 190, 191, 229,
312, 313, 393, 409, 443, 445,
490, 626.
ემრიპი ე. I 414, 441.
ენგელი კ. I 27, 108, 290, 318.
ენგელსი ფრ. I 9, 16, 17, 18,
19, 23, 25, 36, 43, 48, 52, 53,
54, 55, 56, 73, 75, 76, 92, 93,
105, 108, 120, 133, 154, 160,
165, 191, 192, 197, 198, 199,
200, 201, 202, 203, 204, 205,
206, 207, 208, 209, 210, 283,
284, 299, 374, 379, 455, 456,

459, 499, 505. II 17, 20, 140,
141.
ეპიკურე II 76.
ეჟერტე ე. II 232.
ესპრონსედა ს. I 658.
ესქილე I 189, 274.

ვ

ვაალი ბ. II 241.
ვაგნერი რ. I 100. II 64, 418,
448, 451, 453, 598, 633.
ვაიერი ი. I 111.
ვაიგანი უ. I 252.
ვაიდმანი ბ. I 318, 319, 320.
ვაინინგერი ო. II 348, 367,
368, 370, 371, 641.
ვაინჰანდლი ფ. I 419.
ვაისი კ. II 323.
ვაკიერი ა. I 602.
ვალა ლ. I 196.
ვალერა ბ. I 21, 667 — 669.
II 12, 127.
ვალერი ბ. I 13, 14, 15, 22, 23,
28, 46, 57, 64, 81, 83, 91, 94,
101, 103, 109, 117, 393, 398,
418, 448, 449, 527, 529, 545,
572, 602, 620, 625, 628. II 9,
18, 23, 38, 68, 127, 131, 144,
144, 148, 152, 163, 163, 172,
184, 188, 229, 273, 284, 286,
287, 290, 296, 307, 313, 816 —
408, 403, 425, 426, 427, 428,
429, 454, 463, 464, 542, 593,
595, 596, 602, 603, 604, 605,
606, 610, 643, 644, 659, 660.
ვალტოიფელი II 538.
ვან დერ ველდე ა. I 128,
215, 240.
ვან დერ ვონდელი ო. I
282.
ვანსიტარტი II 405.
ვაეა-ფშაველა I 11, 12, 13,

14, 44, 45, 46, 57, 59, 72, 77,
121, 314, 315, 452, 461, 468,
487, 498, 513, 517, 547, 552,
553, 554, 557, 562, 563, 571,
580, 612. II 88 — 141, 236, 237,
476, 480, 486, 488, 506, 510,
512, 516, 588, 589, 625, 668.
ვასკო დე გამა I 192, 193.
ვარკენტინი რ. I 296.
ვატო ა. II 448, 449.
ვებერი ა. II 180, 181.
ვებერი კ. II 540.
ვებერნი ა. II 416, 418, 420,
422.
ვედეკინდი ფრ. II 56, 57,
58.
ველასკეზი დ. II 553.
ვენდრინერი კ. I 28, 301.
ვერლენი პ. I 528. II 269.
318, 424, 434, 444, 454, 495,
499, 500, 520, 675,
ვერშეერი ი. II 449.
ვერონეზე პ. I 192. II 241.
ვერპარნი ე. II 433, 434, 454.
ვეჰოფერი ი. II 451.
ვიდმანი გ. I 9, 126, 131, 132,
133, 148.
ვივეკანანი II 594, 595.
ვილა ა. I 158, 164.
ვილმონტი ნ. II 620.
ვილსონი კ. II 810 — 814.
316.
ვინი ა. I 528, 550.
ვინკელმანი ი. I 377.
ვირგილიუსი I 9, 261.
II 76.
ვირდუნგი ი. I 112, 113, 116.
ვიტკოვსკი გ. I 125, 415,
419.
ვოკანსი ე. II 459.
ვოლტერი ფრ. I 356, 367,
370. II 654.

ვოლპარდი ე. I 368.
ვორინგერი II 82.
ვეულფი თ. II 172, 278.
ვენდტი ვ. II 237.

ზ

ზაიდელი ი. I 673.
ზაიდლი I 674.
ზიკინგენი ფრ. I 113, 200,
205, 206.
ზიმელი გ. I 66, 375, 398, 443.
ზიმროკი კ. I 18, 286, 682.
ზოლა ე. II 7, 10, 58, 203, 415,
433, 531, 551.
ზომერი I 286.
ზურაბიშვილი ი. I 494.

თ

თალესი I 431, 432, 433, 434.
თეოფილუსი I 9, 7, 169,
175.
თეოფრასტე I 111.
თერაზოსი ი. I 129.
თიინსი კ. I 28.
თომსი უ. I 215, 242.
თურმონდი ყ. I 265, 270.

ი

იაკობსონი ე. I 673.
იასპერსი კ. I 48, 86, II 144,
145, 146, 178, 179, 181, 221,
280, 309, 315, 465, 530.
იბსენი პ. I 692. II 63, 133,
139, 163, 553, 602.
იზუ ი. II 521.
იიტსი უ. II 308.
იმერმანი კ. I 529.
ინგრამი პ. I 251.
იუბერკეგი ფრ. II 19.

ოულიუს კეისარი. I 430,
579, 685, II 654.
იუმი დ. I 66. II 145.
იუსტინიანი I 167, 175, 257.

კ

კაილერი I 675.
კაიე ვ. I 602.
კალამბრიელი ი. I 202.
კალანდაძე ა. II 85.
კალდერონი პ. I 267 — 270.
კალიგულა I 639.
კამერარიუსი ფ. I 112, 117,
135.
კამიუ ა. I 99. II 9, 11, 238.
257, 270 — 285, 301, 334, 385.
461.
კანი გ. II 434.
კანტი ი. I 294, 414, 418, 425,
517, 555, 556. II 15, 27, 76, 95,
148, 153, 157, 184, 219, 321,
428, 585.
კაპელა მ. I 168.
კარა II 431.
კარდანო წ. I 195.
კარდუჩი წ. I 526.
კარიერე მ. I 268.
კარლაილი თ. II 553.
კარლოს დიდი I 685.
კატონი I 579. II 654.
კაფუა ფრ. I 98, 99. II 8.
222 — 225, 461.
კედმონი I 243, 244, 307
II 51.
კელერი გ. I 673. II 452.
კერნერი ი. I 674.
კეტი I 251.
კიზევეტერი კ. I 17.
კინე ე. I 528, 529, 602.
კიპლინგი რ. II 175.
კიპრიანე I 9, 169, 173, 267.

კირკეგორი ს. I 416. II 15,
16, 18, 19, 20, 23, 142, 144,
145, 146, 185, 280, 311, 312,
313, 648, 649, 658.
კირუ ა. I 103, II 244, 524.
კეტსი წ. II 321, 632, 666.
კიური ე. II 686.
კიური ს. II 686.
კლავისტი ჰ. II 24, 25, 26.
კლარკი ე. I 251.
კლემბე გ. II 420.
კლემპერერი ვ. II 171.
კლემპატრა I 579.
კლინგემანი ა. I 517, 520,
521, 524, 525, 530. II 12
კლინგერი ფრ. I 11, 13, 58,
64, 72, 150, 290, 293, 295, 298,
299, 300, 302, 317, 820 — 871,
374, 376, 378, 386, 404, 406,
407, 408, 413, 435, 437, 449,
470, 506, 516, 517, 520, 547,
557, 571, 581, 592, 609, 614,
616. II 12, 37, 50, 54, 82, 183,
646, 668.
კლოდელი პ. I 49, 602, II 408,
420, 438, 495.
კლოპშტოკი ფრ. I 294, 297,
319. II 666, 667.
კობიაშვილი დ. II 86, 89.
კოლდუელი ტ. II 187.
კოლინზი წ. II 144, 145.
კოლნი კ. I 128, 215.
კოლრიჯი ს. I 550.
კოლუმბი ქრ. I 192, 193.
კონტი ო. II 106.
კონფუციი II 585.
კოპერნიკი ნ. I 192, 263.
II 812.
კორეჯო ა. II 244.
კორტესი ე. I 193.
კოტეტიშვილი ვ. I 88.
463, 464, 416.

კორფი ჰ. I 30, 40, 390, 391,
529.

კრამერი ვ. II 149, 219,

კრანახი ლ. I 192,

კრომველი თ. I 271, 282.

კროჩე ბ. I 441.

კრუჩონიხი ა. II 440.

კუზანელი ნ. I 194,

კუნემანი ე. I 428.

კუნლიფი მ. II 323.

კუენეკო II 619.

ლ

ლაველე ე.-ლ. II 76.

ლავე კ. II 454.

ლაიბნიცი გ. I 66, 493,
II 148, 161, 174, 321, 383, 419,
526, 557, 585.

ლაპრადი ვ. II 602.

ლასალი ფ. I 490.

ლაუბე ჰ. I 242.

ლაუბერგი ა. I 673.

ლაფატერი ლ. I 112.

ლაფორგი ე. II 85, 444, 454,
455, 499, 500.

ლაბედევი ნ. II 414, 415.

ლაბოკი II 76.

ლავედა ა. II 685, 686.

ლაკოკი ვ. II 451, 459.

ლაშეტრი, ე. II 458.

ლენაუ ნ. I 12, 14, 530, 878—
880, 685, 692, II 12, 273, 471,
653.

ლენგი თ. I 262. II 369.

ლენინი ვ. I 32, 34, 32, 54,
71, 83, 105, 161, 473, 481. II 7,
9, 64, 140, 174, 177.

ლენცი ს. I 298, 318, 320.

ლენარდო და ვინჩი

ლ. I 191, 197. II 312, 318, 321,
554.

ლენიძე გ. II 85, 457.

ლენკევალო რ. II 551.

ლერმონტოვი მ. I 530, 531,
539, 540. II 686.

ლერჰაიმერი ა. I 112, 113.

ლესაფი ა.-რ. I 602.

ლესინგი გ. I 11, 13, 14,
150. 288 — 293, 297, 298, 302,
317, 319, 344, 367, 385, 627.
II 12, 71, 131.

ლესკოვი ნ. II 9.

ლიბერმანი მ. II 624.

ლიკლი II 451.

ლილი ლ. I 529, II 171.

ლიმბურგი გ. I 110.

ლინდე კ. I 124, 673.

ლინდერი ჰ. II 73.

ლიონსი ჰ. II 452.

ლიპსი, II, 82.

ლისტი ფრ. II 451, 540, 634.

ლიტვინოვი მ. II 621.

ლიმბროზო ჩ. II 393, 397,
446, 460, 652, 653, 654, 655.

ლინგფელდ კ. I 528.

ლომაიერი დ. I 61, 62, 65,
67, 411, 415, 418, 419, 422, 428,
429, 444, 445, 446, 447, II 164.

ლოპე დე ვეგა I 192.

ლორენი კ. I 41. II 448.

ლორენსი რ. II 465.

ლოტრაემონი II 455.

ლუდვიგი ე. II 250.

ლუთერი მ. I 112, 118, 192,
198, 200, 201, 203, 204, 205,
252, 543, II 616, 647, 613.

ლუიჯი ბ. II 241.

ლუნაჩარსკი ა. I 469, 505,
508, 510, 512.

ლუტცი ა. I 673.

- მაგდებურგელი მ. II 674.
 მაგელანი ფ. I 193.
 მაიაკოვსკი ვ. II 475.
 მაიერბერი ჟ. II 538, 551.
 მაიერი თ. I 441.
 მაიერი ჰ. II 616, 620, 642.
 მაისინგერი კ. I 414.
 მაკიაელი ნ. I 196.
 მაკლეიში ა. II 442.
 მალარმე სტ. II 205, 318,
 319, 424, 425, 427, 428, 434, 454.
 მალთუსი ტ. II 187.
 მალრო ა. II 278, 474.
 მანდესი კ. II 439, 551.
 მანე ე. II 318.
 მანი თ. I 7, 8, 13, 14, 22, 23,
 28, 68, 69, 82, 96, 100, 102,
 104, 124, 529, 539, 545,
 II 10, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 48
 54, 56, 64, 144, 146, 151, 152, 176,
 203, 220, 246, 307, 308, 348, 410,
 417, 422, 465, 472, 474, 478,
 521, 525, 531, 541, 576,
 577, 597 — 604, 690.
 მანი კლ. II 613.
 მანი კ. I 22, 529, 530. II 48.
 49, 54.
 მანი ჰ. II 58, 474, 538, 645.
 მანლიუსი ი. I 111, 112, 116,
 218.
 მარბახი ო. I 18.
 მარგერიტი ვ. II 183.
 მარი რ. II 521.
 მარინეტი ფ. II 480 — 487,
 500.
 მარლოუ ქრ. 10, 11, 13, 14,
 21, 64, 65, 213, 219, 228, 232,
 235, 238 — 268, 270, 271, 272,
 282, 283, 284, 285, 288, 293,
 297, 307, 321, 377, 378, 401,
 427, 593, 694, 695. II 12, 455,
 470, 667, 672.
 მარო კ. I 197.
 მარსეი ფ. II 144, 145.
 მარტინი ფ. II 416, 449.
 მარშიერი II 547.
 მარქსი კ. I 18, 52, 54, 56, 73,
 75, 76, 79, 92, 93, 105, 133, 160,
 161, 189, 194, 199, 200, 201,
 202, 269, 283, 284, 294, 374,
 378, 379, 456, 459. II 17, 20,
 141, 183, 288.
 მასკაანი ჰ. II 547, 551.
 მასნე ფ. II 551.
 მათიე ფ. II 414.
 მათურენი რ. I 529.
 მათუშევსკი I 503.
 მაცო II 431.
 მელოჩი კ. II 145, 152, 446.
 მეი კ. I 441.
 მელანქტონი ფ. I 112, 116,
 135, 205, 216, 218. II 639.
 მელისი I 652.
 მემფორდი ლ. I 86. II 190.
 მენანდრე II 321.
 მენდე გ. I 93, 416, 417.
 II 19.
 მენდელსონი ფ. II 538,
 540, 546.
 მერლი რ. II 295, 296, 298,
 299, 301.
 მესიენი ო. II 420.
 მეტაფრასტი ს. I 267.
 მეტე ა. II 56.
 მეტერლინკი მ. I 12, 13, 14,
 47, 572, 603, 622, 650 — 670,
 672. II 209, 225, 227, 239, 283,
 297, 353, 418, 453, 454, 500,
 551.
 მილიტარიუსი. I 169.
 მილტიადე I 657.
 მილტონი ჟ. I 11, 13, 238,

243, 270 — 278, 278, 282, 283,
307, 319, 320, 385, 421, 503,
526, 530, 531, 558, 559, 560,
586, 583, 608. II 50, 76, 654.
მილქზაკი გ. I 113, 125, 126.
მინჩხი ი. II 100.
მირანდოლა პ. I 196.
მირბო ო. II 63, 434.
მისონი მ. I 127.
მიტფორდი I 244.
მიურეე პ. II 655.
მოცარტი ფ. I 41, II 448,
451, 542, 547, 598, 631, 633,
653, 658.
მიულერი ფრ. II 324.
მიულერი ფრ. I 11, 30, 72,
150, 290, 295, 296, 298, 300—
310, 314, 315, 316, 317, 320,
323, 324, 325, 345, 378, 381,
470, 520, 547, 613. II 12, 37.
მიულერი ა. I 673.
მიულერი ი. I 293.
მიუნცერი თ. I 200, 201,
202, 203, 206, 207, 208, 210,
504, 505. II 140, 616.
მიუსე ა. I 527. II 270, 655.
მიქელანჯელო ბ. I 191.
II 312, 318, 554.
მიტკევიჩი ა. I 63, 550.
II 84.
მოდრეკილი მ. II 100.
მოემი ს. II 178, 289, 294,
475.
მოლეშოტი ი. II 76.
მონე I 128.
მონტენი I 192, 197. II 653.
მონტფორტი უ. I 265, 270.
მოოლი რ. I 235.
მოორი ი. I 111.
მოპასანი გ. II 220.
მორი თ. I 197.

მორი რ. I 214.
მორიაკი ფრ. II 246.
მორისი უ. II 414.
მტბევაარი ი. II 100.
მური ჟ. II 424.
მუსოლინი ბ. II 432.
მორუა. II 475.
მურილიო ბ. I 624.
მუსორგსკი მ. II 634.

• 5

ნაზიანზელი გრ. I 267.
ნაკოლეონი II 241, 369,
383, 654.
ნაპასი პ. II 143.
ნედონსეი ე. II 413.
ნეიმანი გ. I 127.
ნერვალი ე. I 602. II 455,
655.
ნერონი კ. I 171, 640.
ნერუდა პ. II 474.
ნეტერსჰაიმელი ა. I 122,
244, 260.
ნიკოლაი II 538.
ნიუტონი ი. II 266.
ნიცშე ფრ. I 12, 13, 60, 467,
543, 689, 690, 695, II 14, 15,
16. 10 — 48, 56, 139, 142, 144,
145, 146, 175, 236, 237, 247,
287, 293, 310, 312, 313, 314,
367, 414, 454, 527, 528, 530,
551, 553, 602, 603, 605, 613,
616, 622, 638, 652, 673, 676.
ნოდე გ. I 127.
ნოვალისი I 550. II 30, 456,
509, 567, 579, 632.
ნოზამე ვ. II 96.
ნოიბერი ი. I 285.
ნოიბერტი ფ. I 108.
ნოიესი ა. I 22, 81, 530,
II 188, 189, 443.

ნორდაუ შ. II 270.
ნოსტრადამუსი შ. I 383.
ნუცუბიძე შ. I 187, 189.

ო

ობენაუერი კ. I 419.
ოლიბერტი ე. II 521.
ოვილიუსი I 166, 265.
ოლდინქონი რ. I 56, 96,
II 85, 213, 220, 221, 230, 239,
405, 412.
ოლდრიჟი ი. II 189, 190.
ონეგერი ა. II 416.
ონელი ე. II 9. 246.
ონიაშვილი დ. I 406.
ორანელი ვ. I 253, 282.
ორბელიანი ზ. I 537.
ორელი ბ. I 529.
ორიგენი I 223, 229.
ოსბორნი შ. I 19.

პ

პაიხელო ჯ. II 654.
პალესტრინი ჯ. II 598.
პალმერი ჰ. I 214.
პარატელზი თ. I 9, 111, 117,
122, 169, 244, 228. II 202.
პასკალი ჰ. I 370. II 145,
256, 653.
პასოსი დოს II 172.
პატერი ვ. I 596.
პაუნდი. I 101. II 408, 446.
პერო ბ. II 582.
პერსი ს. ე. II 454, 455. 687.
პეტერი ფ. I 27, 317.
პეტრარკა ფრ. I 47, 169,
191, 196. II 480, 499.
პეტრიწი ი. II 100.
პეჩი რ. I 19, 290, 387, 419,
435.
პითაგორე I 154, 166, 265.
II 579, 642.

პიკაბია ფრ. II 438.
პიკასო ჰ. II 323.
პიკონი ე. II 467.
პინკლენი ჰ. II 674.
პისაროსი ფრ. I 193.
პლატე ტ. I 115, 131, 139,
143, 144. II 234.
პლატონი I 113, 115, 152,
154, 196, 223, 230, 256, 414,
415, 507. II 15, 76, 144, 145.
პლატოკი ჰ. I 22, 56, 62, 63.
II 173, 281, 808 — 308, 415;
პლის ო. II 459.
პლუტინი II 15, 82, 98.
პლუტარქე II 97.
პო ე. II 434, 436, 494.
პოლი ე. I 107.
პოლიგნოტი II 449.
პომპეუსი I 480.
პომპონატი ჰ. I 196.
პორფირი II 15.
პრუსტი შ. I 98. II 228, 229,
234, 242, 246, 461.
პრეტორიუსი ი. I 682.
პრევერი ე. II 462.
პრილო ჰ. I 127.
პრისტლი ჯ. I 22, 530.
II 48, 233, 234.
პრიუდომი ს. II 553.
პტოლომეოსი კ. I 166,
166, 193, 263.
პუშკინი ა. I 121.
პუჩინი ჯ. II 547.
პფიტცერი ი. I 9, 126, 148.
პფიტცერი ნ. I 136,
პშიბიშვესკი სტ. II 51,
52, 63, 139.

ჟ

ჟამი ფრ. II 495.
ჟარი ა. II 454.
ჟარი შ. II 419.

ქანერე მ. I 544.
ქილი ა. I 99, 100, II 108 —
201, 259, 296. 301. 318, 474.
ქილიენი რ. II 181, 182, 183.
ქიონო ე. II 246.
ქირმუნსკი ვ. I 17, 103, 109,
120, 125, 130, 250.
ქორესი ე. II 551.

რ

რაბლე ფრ. I 192, 197.
რაინი ი. II 232, 426.
რაინჰარტი კ. I 86. II 144,
183, 191.
რაიზანი პ. I 366.
რალეი ე. I 251.
რასელი ბ. II 146, 148, 177,
178, 187, 188.
რატაანი პ. I 491.
რაფაელი ს. I 191. II 241,
149.
რეზარკი ე. I 102, 103. II 9,
11, 62, 169, 171, 172, 173, 200,
235, 239, 269, 285, 294, 302,
303, 475, 589.
რეშო ე. ა. II 28, 421, 450,
4: 1. 454, 459, 461, 473. 495,
5, 513, 560.
რეზრანდტი I 41. II , 448.
რემინგტონი ე. II 447.
რენეე ა. II 800.
რეტე ა. II 500.
რეტი რ. II 418.
რიგერი მ. I 364.
რიკარი ქს. II 271.
რიკერტი პ. I 425.
რილკე რ. მ. I 298. II 65,
425, 426, 444, 487, 490, 500.
რიმსკი-კორსაკოვი ნ. II
633.

რინტელენი ფ. II 151, 152,
226.
რისტინი მ. II 460.
რიუკერტი ფრ. I 660.
II 72.
რიუსბრუკი ე. II 15.
რიშპენი ე. I 529.
როასი ფრ. I 253.
რობ-გრაეე ა. II 462.
როდენი ო. II 64, 242.
როდოსელი ა. I 166.
როზენკრანტი კ. I 128.
როიპლინი ი. I 110, 204,
205.
როლანი რ. I 105. II 133,
318, 422, 474, 521. 531 — 570,
557, 594. 599, 610. 684.
როლინა მ. II 455.
როოდე რ. I 214.
რომელი II 622.
როსეტი დ. გ. II 241.
როსინი ჯ. I 624.
როტბეფი I 242.
როტერდამელი ე. I 110,
192, 197, 204, 205, II 639.
რუ ს.-პ. II 500.
რუმი ჯ. I 89.
რუჟეშონი დ. II 467. 468.
რუსთაველი შ. I 77, 289,
468, 482. II 100. 101, 367, 454,
480, 488, 512.
რუსო ე. ე. I 52, 294, 295,
344, 624, 673. II 73, 77, 236,
237.
რუსელი ა. II 416.
რუსოლო ლ. II 431.
რუფი მ. I 110, 111, 114. 135,
205.

ს

საგანი ფრ. II 11, 62, 294,
467.

საიმონდსი ჯ. I 247, 248.
სალარძე ა. II 68, 69, 74,
76.
სალისბერიელი ი. I 169.
სალიუტატი კ. I 196.
სანდი ე. II 553.
სანტაიანა ჯ. I 86. II 183.
საროიანი უ. I 83, 84. II 238,
240, 241, 243, 244, 475.
სიმონი პ. II 49.
სიუარესი ა. II 495.
სარტრი ე.—პ. I 61, 66, 69, 90,
91, 95, 96, 389, 390, 545, 662.
II 11, 48, 49, 52, 54, 144, 145,
146, 148, 152 — 108, 225, 231,
238, 273, 276, 277, 280, 305,
360, 362, 363, 364, 392, 429,
446, 461, 632, 638.

სატი ე. II 416.
სეზანი პ. II 64.
სელინი ლ. I 98. II 275, 276,
277.
სენეკა ლ. I 166. II 654.
სერვანტესი მ. I 192.
სვედებორგი ე. II 15.
სვიფტი ჯ. I 270, II 653.
სინკლერი ე. II 188, 474.
სირაკუზელი მ. II 653.
სიხარულიძე დ. II 694.
სმედლი ე. II 172.
სმიტი რ. I 219.
სოდენი ი. I 368, 517, 520.
სოკრატე I 580. II 76, 97,
144, 426, 642, 654.
სოლოვიოვი ე. II 145.
სორელი ე. II 675.
სოუთი რ. I 550.
სპენსერი პ. II 76.
სპინოზა ბ. II 73, 77, 154,
158, 161, 526.

სტაინი პ. I 101. II 172, 323,
409, 446.
სტალი მ. დე. I 602.
სტალინი ი. I 481. II 250.
სტეინბეკი ჯ. II 406, 475,
635.
სტერნი ლ. I 628.
სტეფენსი პ. II 81.
სტიუარტი ჯ. II 186.
სტივენსონი რ. II 622.
სტოიანოვი ლ. II 474.
სტრადივარიუსი ა. II 64,
626.
სტრავინსკი ი. II 416, 418,
619.
სულეიმანი I 224, 225, 226.
სციპიონი I 657.

ბ

ბაბიძე გ. I 46, 602, II 85, 101,
357, 441 444, 445, 446, 461,
464, 469, 475 — 521, 566, 606,
669, 684, 688.
ბალვი I 162.
ბასო ტ. I 192. II 26, 653.
ბაციტუსი I 166.
ბელიორი ე. I 157, 159, 671.
II 178.
ბელმანი ე. I 105.
ბელეზიო ბ. I 195.
ბერენციუსი I 139, 143,
144. II 234.
ბერტულიანე I 223, 229,
638. II 170.
ბიბოდე ა. II 427, 428.
ბიკი ლ. I 18. II 450.
ბილე ა. I 27, 108, 110, 324.
ბინდელი უ. II 424.
ბინტორეტო უ. I 192.
ბისონი გ. II 320.
ბიციანი ვ. I 191, 449. II 241,
500.

ტონბი ა. II 175, 178, 180.
ტოლსტოილ. I 78, 48. II 553.
ტრაუტმანი ჰ. I 673.
ტრიტემიუსი I 116, 135.
ტრიტენჰაიმი ი, I 112, 113.
ტრიპი ვ. I 30.

უ

უელსი ჰ. II 474.
უზნაძე დ. 450, 451, 458.
უიტმენი უ. II 433, 434.
ულბრიქტი ვ. I 75.
უოლესი ჰ. II 621.
უოლში უ. II 183.
უორდი ა. I 240.
უნგერი ი. I 415.
უორდსვორთი უ. I 550.

ფ

ფაიფი ჰ. II 186.
ფაირლეი ბ. II 92.
ფალიგანი ე. I 17, 214, 241.
ფარნეზე ა. I 259.
ფაუსტი ი. 7, 9, 14, 15, 36, 37,
42, 107, 108, 110 — 117, 120,
126, 129, 131, 203, 204, 205,
206, 211, 332, 505, II 140.
ფილონი I 165. II 98.
ფირდოუსი I 163.
ფირმანუსი I 165.
ფიტგერი ა. I 673.
ფიტცჯერალდი ს. II 172,
309.
ფიშერი კ. I 19, 34, 170, 171,
172, 174, 205, 427, 441. II 311.
ფიშერი ფრ. I 673. II 13.
ფიშლი ი. II 310.
ფიქტე ი. I 555. II 15, 17, 68.
ფლეტჩერი ჯ. II 451, 459.
ფლობერი გ. I 12, 13, 14, 46,
83, 423, 449, 530, 572, 602, 615,

628, 830—857, 662, 666. II
12, 127, 146, 201, 205, 206, 219,
313, 424, 593, 640, 644.
ფოგტი I 517, II 76.
ფოიერბახი. ლ. I 52, 76. 79.
II 145.
ფოლგორე II 430, 434.
ფორდი ჰ. II 255, 257, 262, 266.
ფოსი ი. I 298. 517. 520.
ფოსკოლო უ. II 653.
ფრა-ანჟელიკო II 449.
ფრაი ა. I 124.
ფრანკი ლ. II 613, 657.
ფრანკი ც. II 556, 623.
ფრანსი ა. II 270, 317, 318,
429.
ფრანჩია ფრ. II 653.
ფრეზერი ჯ. I 157, 158, 164.
ფროიდი ზ. II 28, 55, 56, 145,
178, 348, 644.

ქ

ქიქოძე გ. I 603.
ქსენოფონტე I 165, 652.
ქსერქსე I 165.

ყ

ყიასაშვილი ნ. I 85.
ყუბანეიშვილი ს. I 552.
II 75, 76.

ჩ

ჩაიკოვსკი ჰ. II 421, 613,
620, 633.
ჩანდრი რ. II 414.
ჩატლი ჰ. I 252.
ჩელინი ბ. I 197.
ჩემბერლენი ჰ. I 94, 96.
II 63, 175.
ჩერნიშევსკი ნ. I 25.
ჩესტერტონი თ. II 455.

ჩიქოვანი მ. I 187.
ჩიქოვანი ს. II 85, 457.

ც

ცაანი თ. I 19, 174, 673.
ცვაიგი შტ. II 24, 25, 26.
ცარატრ. II 438, 439.
ცოალკოესკი ქ. II 686.
ციგლერი ვ. I 441.
ციშერი I 110.
ციცერონი I 165.
ციფი გ. I 673.

შ

შაბრიე II 634.
შაღრონი ი. II 183, 225.
შაიბლეი. I 16, 108, 125, 682.
შაიტქაუერი თ. I 30, 158, 380.
შამისო ა. I 517, 518, 519, 520, 530, 550.
შატობრიანი ფრ. I 527, 550. II 77.
შედელი ჰ. I 129.
შელი ჰ.-ბ. I 527, 550. II 471, 480, 632.
შელინგი ფრ. I 555. II 15, 81, 146, 526.
შენიე ა. I 550, II 495.
შერერი ვ. I 204, 205.
შერერი თ. I 673.
შეფერი ჰ. II 420.
შექსპირი უ. I 41, 78, 236, 265, 270, 371, 374, 392, 393, 517. II 9, 76, 190, 208, 258, 259, 281, 359, 369, 376, 385, 390, 631, 632.
შიიმანი თ. I 379.
შიკარდი ვ. I 127.
შიკო I 517.

შილერი ფრ. I 46, 295, 300, 493, 494. II 519, 654.
შინკი ი. I 318, 320.
შიფი ფ. I 673.
შლენგელი ფრ. II 15, 526.
შპიდტი მ. I 240.
შპიდტი უ. I 17, 673.
შპიდტი ფ. I 125, 126.
შნაბელი II 619,
შონბერგი ა. II 416, 417 — 420, 422, 530, 582, 639, 676, 677.
შონე ქ. I 517.
შოპენი ფრ. I 625, II 355, 420, 451.
შოპენქაუერი ა. I 92, 93. II 14, 15, 44, 171, 367, 368, 526, 527, 600, 632, 653, 654.
შპენგლერი ო. I 8, 40, 41, 695, II 27, 63, 64, 65, 142, 165, 174, 175, 176, 178, 190, 211, 405, 410, 447, 448, 449, 521, 523, 524, 525, 526, 578, 618, 631, 632.
შპილჰაგენი ფრ. I 12, 673, 674, 686 — 688. II 12, 16, 127, 273, 324, 657.
შპისი ი. I 9, 124, 126, 128, 130, 132, 133, 134, 214, 215, 231, 261, 283.
შტიგლიცი ჰ. I 128.
შტირნერი მ. I 92, 93, 695. II 14 — 20, 31, 46, 52, 139, 142, 152, 236, 237, 247, 313, 605.
შტოლტე ფ. I 673.
შტურმი ე. I 321.
შუბერტი ფ. II 451, 540, 541, 633.
შულცი ვ. I 411, 422.

შუშანი რ. II 451, 538, 541,
546, 628, 633, 655.
შუტცი I 286.
შჩილსკი კ. I 673.

ვ

წერეთელი ა. I 74, 468.
II 139, 142.

ზ

პეკუეაძე ი. I 12, 13, 34, 35,
43, 50, 75, 77, 87, 88, 103, 157,
401, 464—488, 504, 535, 538,
551, 553, 554, 558, 559. II 9,
109, 139, 142, 236, 237, 476,
493, 516, 564.

პელიძე ე. I 272.

წ

წავახიშვილი ი. I 187. II
99, 100.

წემსი უ. II 27.

წეროშვილი კ. წეროშვილი II 244,
245, 246, 250, 268.

წინორია ო. I 493.

წოისი ჯ. I 100, 572. II 201—
214, 212, 228, 259, 296, 461.

წოლაძე ი. I 101, II 409,
446.

წორჭონე I 192. II 241.

წოტო დი ბ. II 449.

ხ

ხლებნიკოვი ე. II 440.

ხუხუაძე თ. II 76.

ჰ

ჰაგენი ფ. I 210, 286.

ჰაიდნი ი. II 451, 541, 598,
633.

ჰაინე ჰ. I 30, 128, 239, 241,

242, 550, 673, 881—886. II
12, 31, 653.

ჰაისი რ. II 179, 181.

ჰაიდუგერი მ. I 34, 87, 91,
93, 94, 96, 416. II 23, 144,
146—162, 156, 157, 159, 161,
166, 167, 168, 169, 170, 273,
280, 311, 392, 415, 438, 638,
650, 651.

ჰაიდელბერგელი გ. I 111.

ჰამანი ი. I 294.

ჰამილტონი I 602.

ჰანგო ჰ. I 673.

ჰარტლაუბი გ. I 41.

ჰარტმანი ნ. I 91, 92.

ჰარნაკი ო. I 425.

ჰაუპტმანი გ. I 692. II 63,
133, 139, 602.

ჰაუტონი ჰ. II 170, 186.

ჰექსლი ო. II 419, 448, 527,
676.

ჰეგელი ფრ. I 34, 47, 89, 90,
91, 101, 158, 452, 555. II 15,
20, 80, 81, 143, 145, 158, 164,
184, 321, 499, 557, 585, 632.

ჰეენსი ე. I 379.

ჰემინგუეი ე. I 101. II 37,
168, 172, 173, 214, 227, 230,
406, 475.

ჰენდელი გ. II 418.

ჰენინგო ჰ. I 43, 124, 125, 126,
130, 215.

ჰენრი VIII I 252, 253.

ჰერაკლიტი I 173, 652. II
76, 144, 383.

ჰერდერი ი. I 162, 294, 295,
300.

ჰეროდოტი I 165, 189,
II 82.

ჰერცი გ. I 419, 422, 441.

ჰესე ჰ. I 101. II 173, 224, 422,
465, 475, 521, 524, 531, 578—

წმწა. 599, 610, 612, 616, 626,
636, 671, 680, 684.
ქესიოდე II 54.
ქექტი ჰ. I 445.
ქილი რ. II 408, 424, 437, 452,
459.
ქინდეშტი ჰ. II 416, 418.
ქიპოკრატე I 307.
ქიუგო ვ. I 78, 498, 500 —
303, 507. 528, 550.
ქიუსმანსი კ. I 98. II 452.
ქოლბაინი ჰ. I 192.
ქოლდერლინი I 47. II 24,
25, 26, 632, 655.
ქოლტეი კ. I 517, 520.

ქორაციუსი II 71.
ქოსი I 286.
ქოფი ი. I 128, 215.
ქოფმანიე. I 530. II 26, 528,
529, 530, 652, 666.
ქოფმანსტალი ჰ. II 500.
ქოქენშტაუფენი ფრ. I
168.
ქულზენბეკი რ. II 438.
ქუმბოლტი ა. I 399, 411.
ქუნო შ. II 551, 634, 654.
ქუსი ი. I 202.
ქუტენი უ. I 110, 200, 205.
II 622, 639.

გამომც. რედაქტორი გ. ციციშვილი
შხატვარი ი. დივანაგორცევა-გრიგოლია
მხატვრული რედაქტორი გ. გორდელაძე
ტექნიკური რედაქტორი შ. ძოწენიძე
კორექტორი ე. ტრიპოლსკაია

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 9/IX-61 წ.
ქალაქის ზომა 84 X 108¹/₃₂. ნაბეჭდი
თაბახი 36,49. სააქტორო თაბახი 32,34.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 32,86.
ტირაჟი 3.000. შეკე. № 805.

ფასი 1 მან. 80 კაპ.

საქ. სსრ კულტურის სამინისტროს
მთავარპოლიგრაფგამომცემლობის 1-ლი სტაზნა,
თბილისი, ორჯონიკიძის ქ. № 50.

1-я типография Главполиграфиздата
Министерства культуры Грузинской ССР.
Тбилиси, ул. Орджоникидзе, 50.

Михаил Александрович Квеселавა
Фаустовские парадигмы
кн. II
(На грузинском языке)

Государственное издательство
«Сабчота Сакартвело»
Тбилиси
1961

M. A. Kwesselava
Faust-Paradigmen
Bd. II
(auf Georgisch)

«Sabtschota Sakartwelo»
Tbilissi
1961