

დესპოტი  
ეპოქის  
ლიტერატურა  
(XX საუკუნე)

# დასავლეთ ევროპის დიტიერატურა

(X X ს ა უ კ უ ნ ე)

დიტიერატურის ისტორია

კონეტიკა

ურთიერთობანი

სკვებ-2000  
შეამოწამა უცნობა

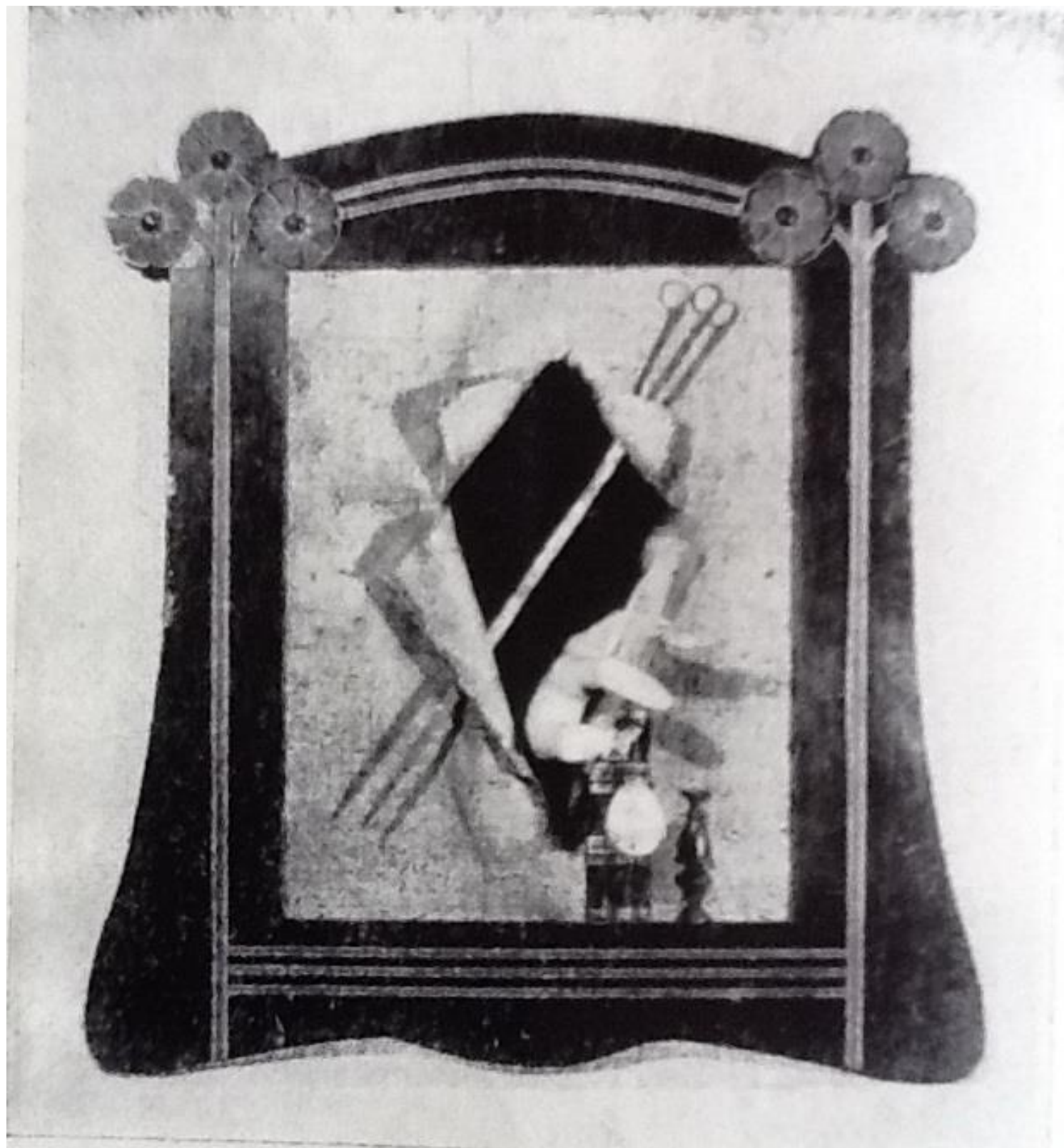
pour rester dans notre cadre, à remercier M. Benjamin Constant de la bonne grâce avec laquelle il y est parvenu.

M. Désiré Langlois est un véritable maître dans la grande peinture, la peinture décorative ou historique avec les élégies champêtres. Cette année, c'est avec un intérêt tout particulier qu'il se rencontre, célébrant quelque anniversaire de son art. Par la porte de l'enclos est entré un jeune artiste qui, par ses études d'oiseaux à son fillette. L'œuvre est remarquable par son effet clair et radieux.

La peinture de M. Langlois est d'un genre qui se caractérise par une grande simplicité et une grande pureté.



...ant de br...  
barbouiller d...  
et quand, la paix...  
maison, on trouva...  
Dantan nous a montré...  
vent qui s'est mis...  
statue de De Baye...  
M. Édouard Dantan y tenait...  
de la manufacture de Sevres. Pour compléter certains morceaux, un modèle était nécessaire. Il vint juste au moment où l'artiste terminait



„თანამედროვეობა“ და „მოდერნიზმი“

ჩვენი საუკუნის 20 — 30-იანი წლების ცნობილმა ინგლისელმა მწერალმა და რომანის თეორეტიკოსმა ედუარდ მორგან ფორსტერმა, რომელიც მას შემდეგ დიდი ხნის განმავლობაში აღარაფერს წერდა, ერთ-ერთი სატელევიზიო ინტერვიუს დროს განაცხადა:

„ჩემის აზრით, ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, თუ რატომ შევწყვიტე რომანების წერა, ის არის, რომ მსოფლიოს სოციალური სახე ევრე რიგად შეიცვალა. მე მიჩვეული ვიყავი მეწერა ძველი ყაიდის სამყაროს შესახებ, თავისი ოჯახებით, სახლებითა და შედარებითი სიმყუდროვით. ეს ყველაფერი გაქრა და მაუხედავად იმისა, რომ შემძლია ვიფიქრო თანამედროვე სამყაროს შესახებ და გავიაზრო იგი, აღარ ძალმიძს მისი აღწერა რომანში“<sup>1</sup>.

მიუხედავად იმისა, ანდა შესაძლოა სწორედ იმიტომ, რომ ინგლისის სოციალური ყოფა მუდამ მეტად კონსერვატული იყო, ინგლისელებმა მწვავედ განიცადეს მათ საზოგადოებაში მომხდარი სოციალური ცვლილებანი.

ვიქტორიანული ინგლისის დასასრულისა და მეოცე საუკუნის დასაწყისის ინგლისური საზოგადოების განვითარების ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან სოციალურ საფუძველს ინგლისის სოფლის გაქრობა, ინგლისის სოფლის მეურნეობის მთლიანი ტრანსფორმაცია წარმოადგენს. ცნობილი ინგლისელი ისტორიკოსის გ. მ. ტრეველიანის მოსწრებული თქმისა არ იყოს, „სოფლის მეურნეობა წარმოების რაიმე ერთი სახე კი არ არის, არამედ ცხოვრების ყაიდაა, იშვიათი და განუმეორებელი ადამიანურ და სულიერ ღირებულებათა სფეროში“<sup>2</sup>.

ამიტომ სოფლის გაქრობა, ქალაქის სრული გაბატონება, სოფლური ყოფის თანდათანობითი შეცვლა მთლიანად ქალაქურით, რა თქმა უნდა, თავისებურ კვალს აჩნევდა ადამიანურ ურთიერთობებს, ახალ ზნეობრივ ნორმებს წარმოშობდა და, ბოლოს, ახალ იდეებსა და სიუჟეტებს ბადებდა ლიტერატურაში.

ამ მხრივ მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნეების მიჯნაზე მომხდარი სოციალური ცვლილებანი, როგორც თავისი მასშტაბით, ისე ხასიათით

და. რაც მთავარია, იმ ზეგავლენით, რაც მათ ინგლისის კულტურაზე საერთოდ და კერძოდ მხატვრულ ლიტერატურაზე მოახდინეს — მხოლოდ აღორძინების ეპოქას თუ შეედრება. ეს პროცესები, რა თქმა უნდა, სხვა ეპოქებისათვისაც იყო მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელი, მაგრამ მეთვრამეტე-მეცხრამეტე საუკუნეებში, მაგალითად, მათ ერთგვარად პერმანენტული, დროში გაჭიმული, თანდათანობითი გაღრმავებისა და განვითარების ხასიათი ჰქონდათ. მეოცე საუკუნის დასაწყისისათვის კი, ისევე როგორც აღორძინების ეპოქაში, ამ პროცესებს საოცარი ინტენსიურობა და დაძაბულობა ახლდა, რაც პრინციპულად განსხვავებულ სოციალურ და კულტურულ ეფექტს იძლეოდა.

ურბანიზაცია ამ რთული ისტორიული პროცესის მხოლოდ ერთი მხარეა. თვით ინგლისური ინტელიგენციის წრეებში ცვლილებები მეტად ნელა მიმდინარეობდა. საშუალო ინგლისელის ოჯახიც ჯერ კიდევ ძველი წარმოდგენებით ცხოვრობდა: მას ურყევად მიაჩნდა საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყალიბებული და დედოფალ ვიქტორიას ეპოქაში განმტკიცებული ყოფითი ნორმები და წესები. ინგლისური ვიქტორიანიზმი ფაქტიურად ტრადიციისადმი ინგლისელების ერთგულების გამოხატულება და, ამავე დროს, მისი დამკვიდრებაცაა. ბევრი რამ, რაც საერთოდ ინგლისური ტრადიციონალიზმის სახელითაა ცნობილი, სწორედ ვიქტორიანულ ინგლისში პოულობს სათავეს. ვიქტორიანულმა ინგლისმა შექმნა სწორედ წარმოდგენა საშუალო ინგლისელის ოჯახის ურყევი ზნეობრივი პრინციპების შესახებ, ამ ოჯახისა და მისი სადგომის — სახლის ხელშეუხებლობისა და აბსოლუტური დამოუკიდებლობის შესახებ, ცოლქმრული ურთიერთობის სიწმინდის, ოჯახურ დამოკიდებულებათა ნეოპატრიარქალური ზნეობრივი საფუძვლების შესახებ. საშუალო ინგლისელი ყოველ ძალას ხმარობდა, რათა ეს პრინციპები, ეს შეხედულებები, ეს გარეგნული სახე ვიქტორიანული ინგლისური ტრადიციისა მტკიცედ დაეცვა და შეენარჩუნებინა, თაობიდან თაობაში გადაეცა, ერთგვარად მარადიულ ეთიკურ ნორმებად ექცია.

მაგრამ გარეგნული სურათი ყოველთვის როდი გამოხატავდა საქმის ნამდვილ ვითარებას. იმისდა მიუხედავად, რომ ინგლისელები თვით პირველი მსოფლიო ომის წინა პერიოდშიც კი ძალიან ცდილობდნენ ვიქტორიანული კეთილდღეობა და ოპტიმიზმი შეენარჩუნებინათ, დროება უკვე საგრძნობლად გამოცვლილიყო და ცხოვრების ახალი პირობები ამის არავითარ საფუძველს აღარ იძლეოდა.

ახალგაზრდა ჯოლიონი (ჯონ გოლზუორთის „ფორსაიტების საგაში“) კარგად შენიშნავს იმ ძირითადი ცვლილების შესახებ, რაც ფორსაიტთა თაობებს შორის მოხდა. ახალი თაობები, ჯოლიონის აზ-

რით, თანდათან კარგავენ საკუთარი თავის რწმენას, თავდაცვის საუკეთესო საშუალებაა საკუთარ კანში დამალვი არასოდეს არ უნდა შეხედო შენს საკუთარ თავს სხვისი თვალებით! მაგრამ ამისი დრო საშუალოდ წავიდა — ახალ თაობებს აღარ შეუძლიათ სხვისი თვალითაც არ შეხედონ საკუთარ თავს, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ისინი იძულებული არიან თვითნაღიზი მოახდინონ, ძველ მორალურ ღირებულებათა გადაფასებას შეუდგნენ, ტრადიციას გადაუხვიონ და ახალი ცხოვრების მიერ ნაკარნახევი პირობები გაიზიარონ და მიიღონ.

ახალგაზრდა ინტელიგენციამაც (ბიატრის უებმა, ჯ. პობსონმა და სხვებმა) მიიღო ახალი, ინდუსტრიული რევოლუციის შედეგად წარმოქმნილი ცხოვრება ისეთად, როგორაც იგი მას წარმოუდგა. მიიღო და მის კრიტიკულ შეფასებას შეუდგა. მეტიუ არნოლდის, კარლაილისა და კოლრიჯის კრიტიკის მეთოდები ახალ თაობას აღარ გამოადგებოდა — მათ წინაშე მდგარი პრობლემები არა მარტო ახალი ისტორიული სინამდვილის გამომხატველი იყვნენ, არამედ თავიანთი მასშტაბურობითაც სრულიად განსხვავდებოდნენ მეცხრამეტე საუკუნის ოცდაათიანი წლების ვითარებისაგან.

მეოცე საუკუნის ინგლისური მწერლობისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ ახალსა და განსხვავებულ ზნეობრივ ნორმებსა და წარმოდგენებს, რაც თავისთავად მეცხრამეტე საუკუნის ერთგვარ რეაქციასა და დაპირისპირებას წარმოადგენდა: თუ ვიქტორიანული ეპოქისათვის დამახასიათებელი იყო მტკიცე ზნეობრივი ნორმების ყოველნაირი დემონსტრაცია, ხაზგასმა, თუნდაც ეს გარუგნული და ამდენად არაგულწრფელიც ყოფილიყო, მეოცე საუკუნემ მოიტანა გრძნობათა და განცდათა მეტი გულწრფელობა და ამდენად მათი მეტი სითამამითა და ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით ჩვენება ლიტერატურაში. ამ მხრივ მეოცე საუკუნე თავისი მნიშვნელობით ისევ და ისევ რენესანსის ეპოქას თუ შეედრება. მაგრამ თუ რენესანსის ეპოქაში ასკეტურ წარმოდგენებს გრძნობათა სიხალასე და გულწრფელობა დაუპირისპირეს, რომელთა გამომხატვა გარკვეულ ფსიქოლოგიურ პლანში წარმოუდგა მაშინდელ მკითხველსა თუ თეატრის მაყურებელს, მეოცე საუკუნეში ამას დაემატა ადამიანის სულიერი სამყაროს სიღრმისეული ფენების, შესაძლოა, კლასიკოსებისათვის უცნობი საშუალებებით გამოვლენა და ხატვა.

მეოცე საუკუნის დასაწყისის ინგლისურ მწერლობაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა ადამიანთა (და, ბუნებრივია, სქესთა) ურთიერთობის ახლებურ, ვიქტორიანულ შეხედულებათაგან პრინციპულად განსხვავებულ გაგებას. თუ ვიქტორიანული ოჯახისათვის წარმოუდგენელი იყო ოჯახურ უთანხმოებათა, ოჯახის წევრებს შორის არსებული წინააღმდეგობის საქვეყნოდ გამოტანა, ახალი დროის მწერ-

ლობაში ამ საკითხებში პირველმნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ოქს-  
ტონის დარღვევა ვიქტორიანული ინგლისის ზნეობრივი კანონების მი-  
ხედვით საშინელი ცოდვა იყო. არა იმიტომ, რომ ყველას სჯეროდა  
ყველა დანაშაულის ბედნიერებისა. არამედ იმიტომ, რომ ამაზე სა-  
ქვეყნოდ ყურილი ცუდ ტონად ითვლებოდა: ინგლისური ოქსონი რო-  
გორც ინგლისური საზოგადოება მინიატურაში — მუდამ ურყევი და  
მტკიცე უნდა ყოფილიყო. ახალმა ცხოვრებამ ახალი ზნეობრივი კრი-  
ტერიუმები მოიტანა. ოქსონის რღვევა ისეთივე ნორმალურ პროცესად  
იქცა, როგორც თვითონ ინგლისის იმპერიის თანდათანობით დაშლა.

გოლზუორთის „ფორსაიტების საგა“, ერთი მხრივ, შესანიშნავად  
გადმოგვცემს ინგლისური ფორსაიტისმის (ე. ი. ვიქტორიანული ინგ-  
ლისის ყველაზე ნიშანდობლივი მემკვიდრეობის) თანდათანობით და-  
სუსტებისა და დაშლის პროცესს. ხოლო, მეორე მხრივ, ააშკარავებს  
გოლზუორთის თაობისა და მიმართულების მწერლების ცდას გარეგ-  
ნულად მაინც დაიცვან ძველი, ყოველ შემთხვევაში, სველიანად მაინც  
გამოეთხოვონ ამ ძველს. გულისტკივილით აღნიშნონ მისი წასვლა  
ისტორიის ასპარეზიდან.

დევიდ ლორენსისა და ვირჯინია ვულფის რომანებში, მაგალი-  
თად, ნათელ გამოხატულებას პოულობს (თავთავისებურად) მეოცე  
საუკუნის ინგლისის მწერლობის ეს სპეციფიკა, რომელიც სწორედ  
ადამიანთა ურთიერთობის ახლებურ, ვიქტორიანული ეპოქისაგან გან-  
სხვავებულ გაგებას გულისხმობს. ოქსონური „ბედნიერებით“ დაუკმა-  
ყოფილებლობა, ქალისა და კაცის ინტიმურ ურთიერთობაში გაუცხო-  
ების გრძნობის განჩენის საშიშროება (და ხშირად გარდუვალობაც).  
ბუნებასთან ჰარმონიის დამყარების შეუძლებლობის განცდა, ყველა-  
ფერი ეს მეოცე საუკუნის ინგლისელ მწერლებს შესწავლისა და მხატ-  
ვრული გააზრების ობიექტად უქცევიათ.

ამ მხრივ ერთგვარ ნიშანსვეტს თუ ზღერბლს პირველი მსოფლიო  
ომი წარმოადგენს.

გონფლიქტმა ძველ თაობასა და ე. წ. სანგრების თაობას შორის  
დააჩქარა ძველი ვიქტორიანული ყოფის მთლიანი დაშლა. ომი იქცა  
ასობით მემუარების თემად. იგი უშუალოდ მხატვრულ ლიტერატუ-  
რაშიც შეიჭრა და მწერლები თავთავისებურად გამოხატავდნენ ომის  
ზეგავლენას თაობის დაშაბულ ნერვებზე. ამ მხრივ რიჩარდ ოლდინგ-  
ტონისა და „სანგრების პოეტების“ გახსენებაც იქმარებდა.

დევიდ ლორენსი რომანში „კენგურუ“ წერდა:

„ძველი სამყარო 1915 წელს დამთავრდა. 1915-16 წლების ზამ-  
თარში ძველი ლონდონი სულიერად დაეცა: ქალაქმა თითქოსდა  
შეწყვიტა არსებობა, როგორც მსოფლიოს გულმა. იგი გადაიქცა დამ-  
სხვრეული ოცნებების, გრძნობების, ვნებების, შიშისა და ძრწოლის

მორვეად. ლონდონის ღირსება გაქრა და დაიწყო ჰემსარიტი გახრწნა, ენით გამოუთქმელი გახრწნილება პრესისა და საზოგადოებრივი აზრისა...“

ტომას პარდის, ბერნარდ შოს, ჯონ გოლზუორთის, პერბერტ უელსის, რიჩარდ ოლდინგტონის და სხვათა შემოქმედებაში თავისებური სახითა თუ ფორმით აისახა და გამოიხატა ეპოქის მტკიცეული პრობლემები, ეპოქის მაჯისცემა. თითოეული ამ მწერლის შემოქმედება ცალკე, დამოუკიდებელი ერთეულია, რომლის შესწავლა-ანალიზისას მეოცე საუკუნის პრობლემათა კონკრეტული მხატვრული გაახრების მთლიანი სურათი წარმოგვიდგება, მაგრამ შეიძლება დაბრაკი იმ საერთოზეც, რაც ამ ერთიანი ნაკადის მწერლობას ახასიათებს ამ მხრივ: მათი მიმართება თავისი ეპოქის ისტორიული რეალობისადმი მეტ-ნაკლებად კრიტიკულია, ამ რეალობის აღწერის, გადმოცემის შეთოდი კი გულისხმობს ცხოვრებისეული სიმართლის რეალისტურად ასახვას ისეთნაირად, რომ ამასთან მწერლის ჰუმანისტური პოზიცია საბოლოოდ ადამიანური პროგრესის ასევე მეტ-ნაკლებად მტკიცე რწმენას გამოხატავს.

პირველი მოთხოვნა, რომელსაც გოლზუორთი უყენებს თავის თანადროულ დრამატურგიას — არის აზრის სიცხადე (რასაც შემდგომ მოდერნისტები ვერავითარ შემთხვევაში ვერ წამოწევენ პირველ პლანზე). გოლზუორთის მტკიცებით, აზრი დრამატულ ნაწარმოებს „შპილივით“ უნდა ადგეს თავზე. ცხოვრებისეული მასალის შერჩევა, ამევე დროს, ყოველთვის შეიცავს ზნეობრივი გაკვეთილის რაიმე სახეობას. დრამატურგი, გოლზუორთის აზრით, ისეთნაირად უნდა არჩევდეს ამ ცხოვრებისეულ მასალას, რომ მისი ზნეობრივი პოზიცია და მის მიერ განზრახული „ზნეობრივი ქადაგება“ თვალნათლივი და „კაშკაშა“ იყოს.

მაგრამ გოლზუორთი, რა თქმა უნდა, შიშველ, პირდაპირ ქადაგებას არ გულისხმობს. პირიქით, იგი თავიდანვე აღნიშნავს, რომ ყალბი ჰქუისდამრიგებლობა არასოდეს არ არის „თავისუფალი“ და „მშვენიერი“.

ყოველი სერიოზული დრამატურგისათვის, მაგალითად, გოლზუორთის აზრით, სამი გზა არსებობს. პირველი: პირდაპირ შესთავაზოს მაყურებელს ის, რაც ამ მაყურებელს უნდა (ანუ ისეთი შეხედულებები და ზნეობრივი ნორმები, რომლებითაც იგი საზრდოობს და ხელმძღვანელობს). ეს გზა ყველაზე ჩვეულებრივი და ყველაზე საიმედოა მყარი, ნაღდი პოპულარობის მოსახვეჭად. მეორე: პირდაპირ შესთავაზოს მაყურებელს საკუთარი მორალური მრწამსი და თუ იგი ეწინააღმდეგება მაყურებლისას, შესთავაზოს იგი ისეთნაირად, რომ მან მწარე აბივიტ გადაყლაპოს „მურაბასთან ერთად“. მესამე:

შესთავაზოს მაყურებელს არა მზამზარეული კოდექსი, არამედ ცხოვრებისეული მოვლენები და ხასიათები, რომლებიც დრამატურგის საკუთარი შეხედულებების მიხედვით იქნებიან გადარჩეული და დაჯგუფებული, თუმც კი არამც და არამც დამახინჩებული. ამით დრამატურგი საშუალებას აძლევს მაყურებელს თვითონ გაერკვეს და სათანადო „დარიგებას“ გამოიტანოს შემოთავაზებული მასალიდან თუ სიტუაციიდან. ეს მესამე გზა, გოლზუორთის აზრით, ავტორის უაღრესი ობიექტურობას მოითხოვს, მას უნდა შეეძლოს ადამიანთა ღრმა შესწავლა, მომავლის განჭვრეტა და დიდი ჯაფა, თანაც ისე, რომ უშუალო შედეგს არ ელოდოს.

უშუალო შედეგს რეზულტატს, ე. ი. პრაქტიკულ, უტილიტარისტურ მიზანს რაც შეეხება, გოლზუორთი მეტად კატეგორიულად ემიჯნება იმ პრაგმატიკულ თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც ყოველი ნააზრევის, ნაფიქრალის, კვლევის მნიშვნელობა უშუალოდ მიღწეული რეზულტატით, მიღწეული შედეგების პრაქტიკული წონითა და სარგებლიანობით განისაზღვრება. შექსპირის მიერ კაცობრიობისათვის მოტანილი სარგებელი, მაგალითად, არ არის უშუალო, იგი მუდმივი კატეგორიაა. შექსპირს ისეთივე სარგებელი მოაქვს, როგორც ზღვის ან ცის სიმშვენიერით ტკობას. ეს იმიტომ, რომ შექსპირის პიესები თავისუფალია ყალბი ტკუისდამრიგებლობისაგან. მხოლოდ ასეთი (მესამე) გზა მიაჩნია გოლზუორთის ისეთ გზად, რომელიც ერთი შეხედვით არსებულის, ფაქტების ობიექტურ, არატენდენტურ ხატვას გულისხმობს, მაგრამ რომელიც საბოლოოდ ნამდვილ სარგებელს მოუტანს მკითხველსა თუ მაყურებელს ცხოვრების მთელი სირთულის, კარგისა და ავის, სიმართლის ჩვენებით.

გოლზუორთის აზრით, მისი თანამედროვე დრამატურგია მეტად შორს არის ასეთი იდეალური სურათისაგან. ამიტომ იგი არსებული, მანკიერი დრამატურგიის შეფარდებით ავკარგიანობაზე ჩერდება. უპირველეს ყოვლისა მისთვის მნიშვნელოვანია სიუჟეტი. სიუჟეტი სანდო, მყარი შენობაა, რომელიც თანდათან აღიმართება ხასიათებზე გარემოს შემოქმედებითა და პირიქით — გარემოზე ხასიათების შემოქმედებით — იდეების ატმოსფეროში. დრამის შემდეგი მძლავრი კომპონენტი, გოლზუორთის მიხედვით, არის დიალოგი. ისევე როგორც სიუჟეტი, დიალოგიც უშუალოდ ხასიათს ეყრდნობა და ხასიათის „გამოხატულებაა“. ხასიათი კი მხოლოდ მაშინ არის მაღალმხატვრული, როცა იგი ცხოვრებისეულია, დამაჯერებელია, ცოცხალია. ხასიათების შერჩევა მეტად სათუთ საქმედ მიაჩნია გოლზუორთის. მთავარია სწორად და ზუსტად იყოს შერჩეული ხასიათები, არ მოხდეს მათზე ძალდატანება, არ იქნენ ისინი გამოყენებული მორა-

ლის ან ავტორის ჩანაფიქრის მშრალი ქადაგებისათვის, რაც შეეხება სიუჟეტს და დიალოგს, ისინი თავისთავად აეწყობიან ხასიათებს და მათ ურთიერთობას. იდეალური დრამატურგი თავის პერსონაჟებს და მოვლენებს ძირითადი იდეით შემოფარგლავს, მაგრამ მას შემდეგ რაც სალტეში აღმოჩნდებიან — ამ ხასიათებსა და მოვლენებს თავისუფალი და ბუნებრივი, ცხოვრებისეული კანონზომიერებით განპირობებული განვითარება ესაჭიროებათ.

სიუჟეტს, მოქმედებას, ხასიათებს, დიალოგს გოლზუორთი ტრუიზმების საბაბებს ეძახის. არის დრამატურგიაში, მისი აზრით, კიდევ ერთი ტრუიზმის საბაბი — სურნელება, ძნელად შესაგრძობი და შესამჩნევი, ნატიფი, სათუთი რამ, რაც აუცილებლად უნდა ახლდეს ჰემმარიტ ხელოვნებას. ეს დრამატურგის სულიაო, ამბობს გოლზუორთი, რომელიც ნაწარმოებში სუფევს, მაგრამ კონკრეტული „ადვილსამყოფელი“ არ გააჩნია. ეს შემოქმედის ის უნიკალური თვისებაა, რაც მის ნაწარმოებს განუმეორებელს ხდის და რისი დაგეგმვაც, წინასწარ შემუშავება მას არ შეუძლია. და კიდევ ერთი ტრუიზმიაო, დასძენს გოლზუორთი: ახლა მოდად იქცა რეალისტური დრამის ხობება ეპიკურის დამცირების ხარჯზე, ეპიკურისა ფანტასტიკურის, ხოლო ფანტასტიკურისა რეალისტურის მოსასპობად. მაგრამ ამას არა აქვს აზრი, ამბობს გოლზუორთი. ცხოვრების აზრის, სილამაზის, სიმართლისა და ირონიის ჩვენება ყველა ამ ფორმით მოხერხდება. მთავარია დრამატურგი ძირითად სათქმელს ჩასწვდეს და დამაჯერებლად გამოხატოს იგი. კრიტიკიუმი კვლავ და კვლავ ცხოვრებისეული სიმართლეა.

გოლზუორთი ინგლისური დრამის განვითარების ორ მიმართულებას ხედავს: ერთია რეალიზმის ფართო, პირდაპირი „მდინარე“ — გზა, რომლითაც წარმართება მკაცრად ჩამოქნილი, მაღალი იდეებით შთაგონებული დრამა, რომელსაც ხშირად ფოტოგრაფიულს უწოდებდნენ და ავიწყდებათ ძველი ლათინური ანდაზა — *Ars est celare artem* („ხელოვნება ის არის, რომ ხელოვნება არ ჩანდეს“); ხოლო მეორეა რომანტიკული ოცნებებითა და ფანტაზიით დატვირთული „დაკლავნილი ნაკადული“, რომელიც ახალ გზებს, ახალ საშუალებებს მიმართავს ადამიანის სულის სიღრმისეული მხარეების დასახატად. მართალია, გოლზუორთი ცდილობს ინგლისური დრამის მომავალი განვითარების ეს ორი გზა ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამოყოფილ და განსხვავებულ გზებზე წარმოადგინოს (რომელთა იდეალური სინთეზი თეორიულად დასაშვებია, თუმცა კი პრაქტიკულად ნაადრევი და ამდენად უძლეური), მაგრამ, ფაქტიურად ამ ორ ნაკადსა თუ გზას შორის არავითარი პრინციპული განსხვავება არ არის: ორივე გოლზუორთისეული რეალიზმის იდეას შეიცავს.

გოლზუორთი დაეინგებით მოითხოვს სიმართლეს, დათავრებლობას. ყოველი ფრაზის, ყოველი ქესტის, ყოველი სიტყვის ბუნებრიობას, რათა მიღწეულ იქნეს ძირითადი მიზანი — დახატოს ბუნებრივი, ცხოვრებისეული ხასიათი, და თუმცა წერილში ლაბარაკია იდეაზე, როგორც გარკვეულ მაორგანიზებულ ფაქტორზე, არსებითად რეალისტური დრამის ავტორის ძირითად საზრუნავად მაინც მხოლოდ ხასიათის ხატვის ტექნიკის დაუფლებაა გამოცხადებული. გოლზუორთი არაფერს ამბობს იმის შესახებ, თუ რა სინამდვილის გამოხატულებას უნდა ემსახურობოდნენ ეს ბუნებრივად, „ნამდვილად“ დახატული ხასიათები.

შეტად საინტერესოა იმისათვის თვალის გადავლება, თუ რა ევოლუცია განიცადა გოლზუორთის შეხედულებებმა, რა დასკვნებამდე მივიდა იგი სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში, როცა მთელი მისი შემოქმედება უკვე განვლილ ეტაპს წარმოადგენდა.

1931 წელს გამოქვეყნებულ ლექციაში „ხასიათის შექმნა ლიტერატურაში“ გოლზუორთი კვლავ უბრუნდება მეოთხედი საუკუნის წინათ დასმულ პრობლემას. ოღონდ გოლზუორთი-თეორეტიკოსი, გოლზუორთი-კრიტიკოსი ამ დროისათვის უკვე ფროიდისტულ ლიტერატურაში ღრმად განსწავლული თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, გათვითცნობიერებული მაინც ჩანს, ამავე დროს, ფროიდიზმი გოლზუორთისათვის არასოდეს ყოფილა ორგანული და ეს მის თეორიულ მსჯელობებშიც გამოჩნდა.

გარემომცველი სინამდვილე, გოლზუორთის მიხედვით, მუდმივად შემოქმედებს ადამიანზე, რის შედეგადაც თანდათან გროვდება გამოცდილება და ყალიბდება მისი ქვეცნობიერი (ან, უფრო სწორად, არაცნობიერი) აზროვნება. ზემოქმედება იმდენად დიდი და მრავალმხრივია, რომ თითოეული ადამიანი ქვეცნობიერი გამოცდილების „პირთამდე სავსე ჭურჭელს“ წარმოადგენს. უამრავი შთაბეჭდილება — მხედველობითი, სმენითი, შეგრძნებითი თუ გემოვნებითი — ილექები ადამიანის „საიდუმლო საწყობში“.

ჩვენს აქტიურ ცნობიერებას, გოლზუორთის აზრით, შეტად ცოტა რამის გამომსხეურება და გამოყენება შეუძლია ქვეცნობიერის (არაცნობიერის) ამ კატაკომბებიდან. შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოებულ ადამიანს კი შეუძლია ღრმად ჩასწვდეს ამ იდუმალ კუნჭულებს და იქიდან ამოკრიფოს მისი მხატვრული ქმნილებებისათვის საჭირო ერთ დროს მიღებული შთაბეჭდილებათა თუ გამოცდილების ნამცეცები.

ქვეცნობიერს გოლზუორთი ადარებს გამოცდილების ლავას, ხოლო ცნობიერს — ამ ლავის ზედაპირზე წარმოშობილ მეტნაკლებად თხელ ქერქს. ამ ქერქს ამა თუ იმ რაოდენობის ნასვრეტები გააჩნია, საი-

დანაც ლავა ამოხეთქავს. შემოქმედებითი ნიჭი გოლზუორთის ავთ-  
ნებს საგანგებოდ გაზრდილი რაოდენობის ნასვრეტების მქონე ქერტს  
იმ იშვიათ უნართან ერთად, რაც ამ ნასვრეტებიდან გამოეონილ თუ  
ამოხეთქილ ლავას ლიტერატურული პერსონაჟების, ნახატების თუ მუ-  
სიკალური ნაწარმოებების ფორმას აძლევს.

ამ საკმაოდ ვულუბრყვილო სქემაში ჩანს გოლზუორთის სერ-  
ვილი — ხარკი გაიღოს მისი დროის გავრცელებული ფროიდისტული  
შეხედულებების წინაშე. მაგრამ ფსიქოანალიტიკური მოძღვრებიდან  
ნახესხები რამდენიმე ტერმინის მეტად ზოგადი მნიშვნელობით ხმა-  
რების გარდა, ამ მსჯელობაში ფროიდიზმის არავითარი სერიოზული  
კვალი არ შეიმჩნევა. ბოლოს და ბოლოს, რასაც გოლზუორთი ქვე-  
ცნობიერის „საწყობსა“ თუ „ჯურღმულებს“ უწოდებს, სხვა არაფე-  
რია, თუ არა ტრადიციული წარმოდგენა მწერლის მიერ ცხოვრები-  
სეული გამოცდილების დაგროვების (და მისი შემდგომი გამოყენების)  
შესახებ.

აღსანიშნავია, რომ „ფორსაიტების საგის“ ერთ-ერთი ინტერლუ-  
დია — „გამოღვიძება“ — ფროიდისტული სქემით შექმნილი ეტი-  
უდია, მაგრამ აქაც, ისევე როგორც თეორიულ ნაწერებში, გოლ-  
ზუორთი არსებითად ტრადიციული რეალისტია და მისთვის უცხოა  
ფსიქოანალიტიკური კონცეფცია თუ მეთოდი. ფროიდისტული სქემა  
მხოლოდ ცარიელი, მშრალი სქემაა და მასში ცნობიერების ნაკადის  
ლიტერატურული ტექნიკის ნატამალიც არ არის. ამათა ზოგიერთი  
მკვლევრის ცდა, ამ ერთი არარსებითი შტრიხის საფუძველზე გოლ-  
ზუორთის შემოქმედებას მისთვის შეუფერებელი ტენდენცია მიაწე-  
როს. მთავარი ის არის, რომ გოლზუორთის პერიოდი ინგლისური  
ლიტერატურის ისტორიაში ჯერ კიდევ არსებითად მე-19 საუკუნის  
ე. წ. კრიტიკული რეალიზმის გაგრძელებას წარმოადგენს და მას  
არც შეიძლება თავისზე უფრო მოგვიანო ლიტერატურული პროცესე-  
ბის გამოხატვის პრეტენზია გააჩნდეს.

ისე კი მოხდა, რომ ათეული წლების მანძილზე გოლზუორთი ჩვენში  
თითქმის ერთადერთ „თანამედროვე“ ინგლისელ რომანისტად იყო  
აღიარებული. ეს მხოლოდ ქრონოლოგიურ შეუსაბამობას კი არ წარ-  
მოადგენს (რადღაც გოლზუორთის „თანამედროვეობა“ იყო თუნდაც  
ჩვენი საუკუნის 60-ან წლებში), არამედ აქ არსებითად „თანამედ-  
როვეობის ცნების“ შინაარსისა და მისი ინტერპრეტაციის პრობლემა  
წამოიჭრება.

თანამედროვეობის ელემენტარული განმარტება ალბათ უნდა და-  
ემყაროს ისტორიულ-ქრონოლოგიურ პრინციპს: თანამედროვეობა  
იქნება ის, რაც მწერალს დახვდება კონკრეტული ნეღლი მასალის სა-

ხით მის თანადროულ საზოგადოებრივ ყოფასა და მის თანადროულ ეპოქაში. რამდენ ახალ, რთულ დეფინიციასაც არ უნდა გადავხედოთ, საბოლოოდ მაინც იმ უბრალო და ელემენტარულ განმარტებამდე მივალთ, რომ თანამედროვეობა გულისხმობს მწერლის სოციალურ, პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ თუ მხატვრულ-ესთეტიკურ ანტიურაეს.

მთავარი ალბათ ის არის, ვინ რა კონკრეტულ შინაარსს დებს, ვის როგორ ესმის მისივე გარემო, მისივე სოციალურ-პოლიტიკური თუ სხვა ანტიურაეი, საკუთარი თანამედროვეობა.

ამჟამად ჩვენში უკვე დაძლეულია ის მარტივი, არაფრისმთქმელი პოზიცია, რომლის მიხედვითაც ყველაფერი, რაც კაპიტალისტურ სინამდვილეში წარმოიშვა, ყველაფერი, რასაც კაპიტალისტური ყოფა, კაპიტალისტური კულტურა შეხებია, მხოლოდ და მხოლოდ ნეგატიური აღქმის, კრიტიკის ღირსია. დღესდღეობით ასეთი მცდარი, პრიმიტიული თვალსაზრისის რეციდივები სულ უფრო და უფრო ნაკლებად გვხვდება ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში. უკვე ეპვი აღარავის ეპარება, რომ დასავლეთის მწერლობის ისეთი წარმომადგენლები, როგორებიც არიან ჯოისი, კაფკა, ვირჯინია ვულფი, ლორენსი, მუზილი, ჰერმან ჰესე, იონესკო, ჰეროლდ პინტერი და ბევრი სხვა — სერიოზული კვლევის, სერიოზული მეცნიერული კვლევის, შესწავლის, ანალიზის ღირსნი არიან. უფრო მეტიც, ეს სრულიად აუცილებელიც არის, თუ გვინდა, რომ ჩვენივე თანამედროვეობა უკეთ ვიცოდეთ, უკეთ გავიგოთ, მის შესახებ უფრო სრული, ამომწურავი შეხედულება გამოგვიმუშავდეს.

ამავე დროს დღეს ჩვენთვის თანამედროვეობა ის თანამედროვეობა აღარ არის, რაც ამ ოციოდე წლის წინათ იყო. და ეს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იცვლება თვით ისტორიული სინამდვილე, არამედ იმიტომაც, რომ იცვლება ჩვენი შეხედულება ამ თანამედროვეობის არსის შესახებ. ჩვენს ეპოქაში მომხდარ დიდ ძვრებს, დიდ ცვლილებებს, მნიშვნელოვან მოვლენებს აღარ განვიხილავთ ცალმხრივად, მხოლოდ ჩვენი თვალთახედვით, არამედ ვცდილობთ სხვისი, საწინააღმდეგო თვალსაზრისიც გავითვალისწინოთ, სხვის სინამდვილესაც გადავაფ-ლოთ თვალი.

მწერალი, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება იყოს პასიური, ინდიფერენტული თავისი თანამედროვეობისადმი. ის არ შეიძლება უბრალო ფაქტდამწერი, სტატისტიკოსი, ფოტოგრაფი იყოს. მისი მიმართება საკუთარი სინამდვილისადმი მუდამ აქტიური, რაღაცის უარმყოფელი და რაღაცის დამამკვიდრებელია ხოლმე. ამიტომ ერთ-ერთი პირველი და აუცილებელი ნიშანი თანამედროვეობისა არის ამ თანამედროვეობის სიმადლეზე ყოფნა. ამდენად, თანამედროვეობა მხატვრულ ლიტერატურაში არის არა თანამედროვე მოვლენებისა და

ყოფის ხატვა თუ აღწესება, არამედ მათი ხატვა (ისევე, როგორც ისტორიული ამბებისაც) ისეთი პოზიციიდან, რომელიც თანადროულია.

ამრიგად, ისტორიულ-ქრონოლოგიური ქამთაღმწერლობის პრინციპიდან ჩვენ თანამედროვეობისადმი მსოფლმხედველობრივ, იდეურ, აქტიურ მიმართებაში მოვედით. ე. ი. საჭიროა, რომ მწერალი იღვეს თავისივე თანამედროვეობის დონეზე, მის მოთხოვნათა, პრეტენზიათა, თავისებურებათა გაგებისა და გააზრების დონეზე.

ტამარა მოტილიოვა თავის წიგნში „უცხოური ლიტერატურა და თანამედროვეობა“ ამ საკითხთან დაკავშირებით შემდეგს აღნიშნავს: „მაგრამ რას ნიშნავს ჩვენი საუკუნის დონეზე ყოფნა? — XX საუკუნე მეცნიერების, ზუსტი ცოდნის, დიდი მიღწევების საუკუნეა, ადამიანის ძლევამოსილებას და ბუნების ძალებზე მის უსაზღვრო ძალაუფლებას რომ განადიდებენ. ამასთან ეს არის მძლავრი სოციალური ძვრების, დიად ფერისცვალებათა საუკუნე, როცა უჩვეულო ძალით იშლება ჩაგრული კაცობრიობის ბრძოლა თავისი უფლებებისა და ბედნიერებისათვის. შეიძლება თუ არა თანამედროვე იყოს ისეთი ხელოვნება, ცხოვრების შემეცნებაში მონაწილეობას რომ უარყოფს და გულგრილი რჩება ჩვენი დროის სოციალური წინააღმდეგობებისადმი?“<sup>3</sup>

ამ მსჯელობიდან გამომდინარეობს ის აზრი, რომ თანამედროვე ხელოვნებად არც კი ჩაითვლება ისეთი ხელოვნება, რომელიც ჩვენი დროის წინააღმდეგობათა ჭიდილის მიღმა დგას, რომელსაც არ აინტერესებს სამყარო, რომელშიც ის ცხოვრობს და ქმნის თავის ნაწარმოებებს. ეს ზოგადი დებულება, რა თქმა უნდა, მთლიანად გასაზიარებელია მაგრამ ამ ერთი შეხედვით ცხადზე უცხადეს და ელემენტარულ აზრს დიდად აბუნდოვანებს მკვლევარი ქალის მსჯელობათა კონტექსტი. ფრანც კაფკას შესახებ, მაგალითად, ტ. მოტილიოვა შემდეგს წერს:

„კაფკას რომანებში „კოშკი“, „პროცესი“, „ამერიკა“ გმირი, პატარა, უფერული ადამიანი, წარმოუდგენელ და უსულგულო ძალებს ეხება, მას რომ თრგუნავენ. შეუძლებელია არ ვალიაროთ კაფკას უნარი სათცარი ისტატობით გადმოსცეს ამ ადამიანი-მსხვერპლის დაშინებულობის, დაბნეულობის განცდა... მაგრამ სწორედ დაჭვრილი დეტალები ირაციონალური, განზრახ მისტიფიცირებული სამყაროს სურათის შექმნას ემსახურებიან... ეს რომანები არ ამდიდრებენ ჩვენს ცოდნას სამყაროზე. პირიქით, მძიმე იდუმალებით ფარავენ იმ ცოცხალ მოვლენებს, გასული საუკუნის დიადმა რეალისტებმა რომ სრულად გააშუქეს“<sup>4</sup>.

224.910

მკვლევარი სრულიად აშკარად და დაუფარავად აცხადებს, რომ კაცია არაფერს მატებს ჩვენს წარმოდგენას თანამედროვეობაზე და ადუნად იგი არც არის, არც უნდა ჩიითვალოს თანამედროვე მწერლად. და რადგან, როგორც ეს პატივცემულ მკვლევარს კარგად მოეხსენება, ფრანც კაცია არც ერთი სხვა ეპოქის მწერლად არ შეიძლება მივიჩნიოთ, ამიტომ, არც მეტი არც ნაკლები, იგი არც არის საერთოდ მწერალი. ამას მკვლევარი პირდაპირ არ ამბობს, მაგრამ ასეთი დასკვნა სრულიად ლოგიკურად და ძალდაუტანებლად გამომდინარეობს მისი მსჯელობიდან.

ანალოგიური მსჯელობები მიგვიყვანდა (და ხშირად ასეც ხდება) თისის, ვირჯინია ვულფისა და სხვების „არათანამედროვე“ მწერლებად გამოცხადებამდე.

თანამედროვეობის პრობლემა ჩვენი საუკუნის მწერლობაში ბუნებრივად არის დაკავშირებული მოდერნიზმის პრობლემასთან.

ის, ვინც პირველად იხმარა ტერმინი „მოდერნისტული ლიტერატურა“, უთუოდ გულისხმობდა „თანამედროვე ლიტერატურას“. მაგრამ შემდგომ, როცა გარკვეული სტილისა და მიმართულების მწერლები მკვეთრად დაუპირისპირდნენ ტრადიციულ, კლასიკურ, ძველ მწერლობასა და ამ ძველის, კლასიკურის თარგზე გამოჭრილ ნაწარმობებს — მათ შერჩათ სახელწოდება „მოდერნისტები“ და ბუნებრივია, ამ სიტყვამ თანდათან მთლიანად დაკარგა თავისი პირვანდელი მნიშვნელობა.

ბოლოს და ბოლოს ტერმინის საკითხი ადვილად გაირკვეოდა, თვით ამ ტერმინის შინაარსი სავსებით გასაგები რომ იყოს. თანაც, დღემდე მოღწეული ჩვევისა თუ ინერციის წყალობით, მოდერნისტი ჩვენთვის „მისაღები“ მწერალი არ არის, რაც დამატებით სირთულეს ქმნის: ყოველთვის ადვილი არ არის იმის გარკვევა, თუ ვინ უნდა მივიჩნიოთ მოდერნისტად თანამედროვე (ანდა, უფრო სწორედ, მეოცე საუკუნის) დასავლეთის ლიტერატურაში.

ამის თაობაზე შეიძლება ორი კატეგორიის პასუხი დაიძებნოს: ერთი შედარებით დილეტანტური (და, როგორც ყოველთვის, მეტად გაფრცვლელბული) და მეორე მეცნიერული (რაც ლიტერატურათმცოდნეთა შრომებში გვხვდება).

მოდერნიზმის პირველნაირი ვაგების წინააღმდეგ აზრის გამოთქმა პრესაში მომხდდა ჯერ კიდევ 1966 წელს, როცა ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაშიც უკვე გამოცოცხლებული იყო დისკუსია ამ პრობლემასთან დაკავშირებით. ერთგვარ მოღად იყო ქცეული ცნება „ნოვატორობის“ უარყოფითი ასპექტი დასავლეთის მოდერნისტულ ლიტერატურასთან დაეკავშირებინათ, ხოლო ტრადიციის ცნება — მხოლოდ ჩვენს ეროვნულ მწერლობასთან.

ყველაზე ნათლად, ყველაზე სრულად და, რაც მთავარია, დიდის მცენიერული პრეტენზიით ეს თვალსაზრისი ჩამოყალიბებული და გადმოცემულია სპეციალურ სქელტანიან კრებულში „რეალისმის თანამედროვე პრობლემები და მოდერნიზმი“.

ამ კრებულში სხვადასხვა ავტორების საკმაოდ განსხვავებული წერილებია მოთავსებული. მაგრამ საინტერესოა ერთი ახალი ტენდენციის აღნიშვნა: კრებულში გვხვდება ცდა გამოიმუშაოს კომპრომისული გზები მოდერნისტული ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშების „გადასარჩენად“, იმისათვის, რათა ექსტრემისტებს ხელიდან გამოსტაცონ ჯოისისა თუ კაფკას საუკეთესო ნაწარმოებები და ისინი ჩვენი ბიბლიოთეკის თაროზე დატოვონ. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამისათვის არ უნდა იყოს საჭირო კომპრომისული გამოსავლის ხელოვნური შეთხზვა, არ უნდა იყოს საჭირო „უღისესათვის“ და „მეტამორფოზისათვის“ პარტიზანული ბილიკების გაკვალვა.

მაგრამ ეს ტენდენცია წამყვანი როლია აღნიშნულ კრებულში. სარედაქციო კოლეგია, რომლის აზრსაც კომპეტენტურად გამოხატავს პროფესორი ანისიმოვი თავის შესავალ წერილში და განსაკუთრებით კი ვ. რ. შჩერბინა წერილში „თანამედროვე ლიტერატურის აქტუალური პრობლემები“, იმ, ჩემის ღრმა რწმენით, მავნე და არამეცნიერულ თვალსაზრისს ადგანან, რომლის თანახმადაც ყველა დროისა და ყველა ქვეყნის ლიტერატურას ერთი და იგივე იდეები და პრინციპები უნდა წარმართავდეს. შჩერბინა აღნიშნავს: „მაშასადამე, თანამედროვე ეპოქის ხელოვნების განვითარების საყოველთაო და ყველაზე დასაბუთებულ კანონზომიერებად გვევლინება დიფერენციალურობა, მისი ფორმების დანაწევრება, სოციალიზმის ხელოვნების ნოვატორული პრინციპების ჩამოყალიბება, ჩვენი საუკუნის მხატვრულ ცხოვრებაში სულ უფრო მეტ აღიარებას რომ პოულობს“.

„დიფერენცირებულობის“, „ფორმათა განშტოების“ და „ნოვატორული პრინციპების“ არსებობა თუ აუცილებლობა ამდენად მხოლოდ სოციალისტური ხელოვნების პრეროგატივად არის გამოცხადებული, რაც შეიძლება მხოლოდ ზერელე და მოჩვენებითი პატრიოტიზმის გამოვლინებად მივიჩნიოთ, სინამდვილეში ასეთი მსჯელობა სხვა არაფერია, თუ არა წერილის ავტორის მიერ შემოფარგლული ხელოვნების იქეთ არსებული უზარმაზარი მხატვრული სინამდვილის სრული ნიველირება. ამ ნიველირების შედეგია, რომ შჩერბინა პრუსტს, ჯოისსა და კაფკას დაფინებით სთხოვს ისეთ პრინციპებს, რაც მათ არ შეიძლება გააჩნდეთ. როგორც სრულიად განსხვავებული თვალსაზრისისა და განსხვავებულ შემოქმედებით პრინციპებზე მღვირ ხელოვანთ:

„მაგალითად, კაფკასთან, უფრო მეტად კი პრუსტთან და

ჯოისთან, მათი შემოქმედების დიდი განსხვავებულობის მიუხედავად, შთაბეჭდილებათა ავადმყოფური ქაოსის, დაძაბული, დამაბინჯებელი, ხშირად ფანტასტიკური სიტუაციები უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს რეალური სამყაროს კონფლიქტებსა და პრობლემებს<sup>6</sup>.

ვ. შჩერბინას შიახნია, რომ დიდი მოდერნისტი მწერლები იმით იყვნენ ფასეულნი, რომ მათ რაღაც აკავშირებდათ ტრადიციულ მწერლობასთან. აქედან გამოსული იგი ნამდვილ კრიზისს, სრულ უიმედობას ძირითადად ჩვენს თანადროულ მოდერნისტულ ლიტერატურაში ხედავს. თავისი მოსაზრების საილუსტრაციოდ შჩერბინას მოაქვს ვიგორელის საკმაოდ ცნობილი დებულება:

„ჩვენ გარკვეული დაცემის მოწმენი ვართ, რაშიც, ცხადია თავისი კრიტიკული მარცვალაც ძევს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც გავხდით მოწმენი როგორც ადამიანის პიროვნების, ასევე ჩვენი საზოგადოებისა და რომანის დაცემისა. უბრალოდ თუ ვიტყვით, ჩვენ დიადი ჯოისიდან გამოვედით და მიუხედავად მისადმი დიდი პატივისცემისა, პატარა ბეკეტთან მივედით“<sup>7</sup>.

შჩერბინა არ სვამს კითხვას — რითღა იყო ჯოისი „დიდი“. იგი არ ეკამათება ვიგორელის ამ ეპითეტის გამო და ისღა დაგვრჩენია, მთელი მისი დანარჩენი მსჯელობიდან ლოგიკურად დავასკვნათ, რომ ამ სიდიადეს ისევ და ისევ განსაზღვრავს ჯოისის შემოქმედებაში ჯერ კიდევ შემორჩენილი რეალისტური ელემენტი და, ამდენად, შჩერბინას მიხედვით, ტრადიციული რეალისტური რომანისტიკის „რეციდივები“.

ასეთი სახით წარმოდგენილი მსჯელობა სხვა არაფერია, თუ არა ჯოისის შემოქმედების გაუფასურება. თუ „ულისეში“ იგივე უნდა ვეძიოთ, რაც ბალზაკის რომანებში, მაშინ რაღა ფასი აქვს საერთოდ ჯოისს, როცა არსებობს თვითონ ბალზაკი, რომლის მკრთალ ანარქულსაც წარმოადგენს თითქოს „ულისესთანა“ ნაწარმოებში გაკლავებული რეალისტური ტენდენციები?

ვ. შჩერბინას ამ წერილის გამოქვეყნებიდან ორი წელიც არ გასულა და საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებითად გადაისინჯა როგორც თვით მოდერნიზმის ცნების შინაარსი, ისე მოდერნისტული ლიტერატურის, მოდერნისტული ხელოვნების როლი მსოფლიო კულტურის ისტორიაში, თვითონ შჩერბინა 1966 წელს უკვე საზღვსმით ამბობს, რომ ბევრი რამ შეიცვალა ამ მხრივ საბჭოთა კრიტიკასა თუ ლიტერატურათმცოდნეობაში. ავტორის მსჯელობებში ისეთი ახალი ინტონაციებიც კი შეიმჩნევა, როგორიცაა ერთგვარი ტრამახი იმით, რომ მოდერნისტული ხელოვნების სათავეებს რუსეთისაკენ მივყავართ:

„რუსულ ხელოვნებაში გარკვევით ჩანს „დიდი რეალიზმის“ გამოჩენილი, წამყვანი როლი მის სახეობათა მრავალფეროვნებასა და

სიუჟეტი. რუსული რეალიზმი უდიდესი საგანძურია მსოფლიო ხელოვნებაში. თუმცა რუსული მოდერნიზმიც (უფრო ზუსტად, მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენები) ნასესხები მიმდინარეობა კი არ არის, პირიქით, ბევრ რამეში წინაა უსწრებს თანამედროვე დასავლეთის „უთანამედროვეს“, ყველაზე მოღერ მხატვრულ ესთეტიკურ მიმდინარეობებს. ლეონიდ ანდრეევი და ანდრეი ბელი რუსი მწერლებია. კანდინსკი და მალევიჩი, შაგალი და სტრავინსკი, დასავლეთში თანამედროვე ხელოვნების „დამფუძნებლებად რომ ითვლებიან, დაიბადნენ და იღვწოდნენ რუსეთში“<sup>8</sup>.

მოდერნისტული სათავეებით ასეთი თავმოწონება სრულიად ახალი შტრიხია საბჭოურ ევროპეისტიკაში.

ბუნებრივია, გაჩნდა მოდერნისტული მხატვრული ხერხების „გალარჩენის“ ტენდენციაც. შჩერბინა იმავე წერილში აღნიშნავს, რომ, მართალია, საბჭოთა ხელოვნება ვერ მიიღებს მოდერნისტების იდეოლოგიას, მაგრამ ჩქარობს დაასკვნას, რომ მოდერნისტული ხელოვნების მხატვრული ხერხები და საშუალებანი მხოლოდ მის (ანუ მოდერნიზმის) საკუთრებას არ შეადგენს.

მოდერნიზმისა და რეალიზმის მექანიკური დაპირისპირების წინააღმდეგ გამოდის საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნე ი. ვერცმანიც. იგი აფრთხილებს სულწასულ სისტემატიზატორებს, რომ სახიფათოა მოდერნისტი მწერლების ხელის ერთი მოსმით ჩამოგდება მსოფლიო კულტურის სასწორიდან:

არ შეიძლება XIX საუკუნის რომანტიზმისა და დეკადენტურ-მოდერნისტული კომპლექსის გაიგივება. რომანტიზმს ჰქონდა თავისი „ავადმყოფური“ და „ჯანსაღი“ შტოები. აქედან მეორესთან იყო დაკავშირებული შელისა და ჰაინეს, ჰიუგოსა და ჟორჟ სანდის სახელები. თუმცა არ შეიძლება იმ ფაქტის იგნორირება, რომ რომანტიზმის „ავადმყოფურ“ შტოზე აღმოცენდა ნაყოფი, რომლის გარეშე მსოფლიო ლიტერატურა ბევრად გაღარიბდებოდა, — ტიკი, კლასიკი, და ბოლოს მართლაც პოფმანი რად ღირს! დეკადენტური და მოდერნისტული ესთეტიკა მეტწილად „ავადმყოფურს“ ემყარება, მის ბაღში ჭარბობენ თავბრუდამხვევი შხამიანი მცენარეები... მაგრამ აქაც არ ღირს „ჯანსაღი“ ტრაქტორის შეშვება, რადგან მუხლუხებქვეშ გაისრისება, ვთქვათ, ვერლენიც...“<sup>9</sup>.

და ცოტა ქვემოთ ამ საინტერესო წერილის ავტორი საკმაოდ მკაცრად უსწორდება დოგმატიკოსებს, რომელთაც არ ესმით არც იმის ჭეშმარიტი ფასი, რასაც იცავენ და არც იმისი, რასაც უარყოფენ:

„სიჯანსაღის“ მწვერვალებიდან შეიძლება ვერ შევამჩნიოთ ისეთი „ავადმყოფური“, რომელიც ორიგინალურობის სურვილით კი არა,

არამედ ტრაგიკული სიმართლის შეგრძნებით, კაცობრიობის ძაბვის ვერგაგებით, სიყრუით არის გამოწვეული<sup>10</sup>.

1966 წელსვე გამოქვეყნდა პ. პალიევსკის მნიშვნელოვანი წერილი „ექსპერიმენტული ლიტერატურა“, რომელშიც ავტორი, ფანჯარდისტული ხელოვნების კრიტიკის გვერდით, აშკარად აღიარებს მოდერნისტული ლიტერატურის კეთილისმყოფელ გავლენასა და როლს მსოფლიო მხატვრული აზროვნების ისტორიაში. გერტრუდ სტაინის, ჯოისისა და სხვა მოდერნისტი მწერლების ახალ, ლაკონიურ, ტელეგრაფულ სტილს პალიევსკი მიიჩნევს ამ მწერლების მიერ თანამედროვეობის ასახვის ახალი ფორმების ძიებად. წერილის ავტორი, ამავე დროს, ეხმიანება შხერბინას, როცა ცდილობს რუსი მოდერნისტების (და კერძოდ პილნიაკის) პრიორიტეტი დაამტკიცოს დასავლეთულთან შედარებით.

„შიშველი წელი“ თავისებურად კლასიკური ნაწარმოებია, სავსებით მომწიფებული და ახალი ტექნიკის კანონებით გამოცდილი... ის ჯოისის „ულისეზე“ ორი წლით ადრე დაიწერა და გერტრუდ სტაინის მეტად ექსტრავაგანტული ექსპერიმენტების თანამედროვეა (რუსი მოდერნისტები საერთოდ ბევრად წინ არიან თავიანთ დასავლელ კოლეგებთან შედარებით, მაგრამ მსოფლიო აღიარების თვალსაზრისით კი ნამდვილად ბედი არ სწყალობდათ...“<sup>11</sup>.

სანამ მოდერნისტების ახალ მხატვრულ საშუალებათა სისტემას შევეხებოდეთ, აუცილებელი იქნება შევჩერდეთ ფროიდიზმის ზოგიერთ საბჭოურ შეფასებაზე, რადგან ფროიდ-იუნგის მოძღვრების გავლენების გათვალისწინების გარეშე სრული არ იქნებოდა მოდერნიზმზე მსჯელობა.

ისევე, როგორც მოდერნიზმის შემთხვევაში, აქაც აზრთა სხვადასხვაობასთან და, რაც მთავარია, ზოგადი დამოკიდებულების თანდათანობით გადასინჯვასთან გვაქვს საქმე.

ექსტრემისტი ანტიფროიდისტების თვალსაზრისს ყველაზე სრულად და, თამამად შეიძლება ითქვას, ყველაზე ხატოვნად ვ. დნებროვი აყალიბებს წერილში „ფროიდისტული ფსიქოლოგიისა და რეალისტური რომანის შესახებ“.

„ობიექტური მკვლევარის ნიღაბქვეშ ფროიდი ყველაფერ იმას ამბობს, რასაც მებრძოლი მშრომელი ადამიანების მიმართ იტყობდა დეარძლითა და შიშით აღსავსე მედუქნე. „სიღრმისეული ფსიქოლოგიის“ ვითომც მეცნიერულ საფარველში ამაზრზენი შინაარსი კიდევ უფრო ამაზრზენი ხდება“<sup>12</sup>.

ამ სტრიქონების ავტორი დახვეწილ მეცნიერულ მეტყველებას ვერ დაიკვეხნის. სამაგიეროდ, ასეთი გულახდილი ტონის წყალობით დნებროვის პოზიცია სავსებით გამოაშკარავებულია: იგი ფროიდს

ობიექტურადაც და სუბიექტურადაც უხამსობის აბოლოგეტად და პოპულარიზატორად სახავს. ფროიდი ასეთ მსჯელობაში წარმოვედგება ადამიანის დაუძინებელ, შევნებულ და სახიფათოდ შენიღბულ (ცრუმეცნიერის ნიღბით) მტრად, რომელიც ველურ ვნებებს აყოლილი დღეშიადაც მის დამცირებასა და შეურაცხყოფაზე ოცნებობს.

ფროიდს ბევრი გამყალბებული და ბევრი ვულგარიზატორი ჰყავს როგორც უცხოეთში, ისე ჩვენში და მოტანილი ციტატის ავტორიც ერთ-ერთი მათგანია. მაგრამ დნებროვის სტატიას, მიუხედავად დაუფორავი ლანძღვა-გინებისა, მაინც მეცნიერული პრეტენზია გააჩნია და მასში მეცნიერული დაკვირვებისა და განზოგადების რთული აპარატურაც არის მოშველიებული, რაც არ იძლევა მისი უბრალო იგნორირების საშუალებას. მით უფრო, რომ დნებროვი არ კმაყოფილდება საკუთრივ ფროიდის ფსიქოანალიტიკური მოძღვრების კრიტიკით და პურიტანიზმის ყალბ და თვალთმაქცურ დროშას ამოფარებული სასტიკად ილაშქრებს საერთოდ თანამედროვე ხელოვნების აღიარებული შედეგების წინააღმდეგ:

„ამ სიცარიელის კიდევ უფრო საშინელი, ხრწნის სტადია უჩვენა ფელინიმ თავის ფილმ-რომანში „ტკბილი ცხოვრება“: „მოართლი ხორცმეტები“ (ბალზაკი), ბორნოვრაფიის ავტომატები, უმდაბლესი ეროტიკის ლორწონი, მარტოდენ ადამიანის უსაზღვრო დამცირების ცქერით რომ ლებულობენ სიამოვნებას, სურათში ბურჟუაზიისა და მისი ინტელიგენტური მენამცეცეების „ტკბილ ცხოვრებას“ წარმოგვიდგენენ. ტოლსტოი კი ჰყვება ადამიანზე, იდეური აღმავლობის გზაზე რომ დგას, რომლის შინაგანი ცხოვრება ფართოვდება, ვნებები და ფიქრები კი ჰარმონიული შეხმატკბილებით ქდერენ“<sup>12</sup>.

დნებროვის ასეთი რეაქცია ფელინის ფილმზე ძალაუვნებურად მაგონებს ერთი დარბაისელი ქართველი კრიტიკოსის სახეზე აღბეჭდილ გრიმსას, როცა ჯოისის მიერ აღწერილი საპირფარეოს სურათი აეწერეს. არა და ყველას აქვს წაკითხული და ყველა ეთანხმება არისტოტელეს, რომ უსიამოვნო ბაყაყის ოსტატურად შესრულებული გამოსახულება სასიამოვნო საყურებელია.

ფელინისა და ტოლსტოის შედარება საესებით დასაშვებია, ისევე, როგორც დასაშვებია ორი ნებისმიერი შემოქმედის შედარება ერთმანეთთან, მაგრამ მათი ურთიერთდაპირისპირება სრულ გაუგებრობაზე აღმოცენებული: როგორც თვით დნებროვის მსჯელობაშივე ჩანს, ფელინისა და ტოლსტოის განსხვავებული მხატვრული ამოცანა, განსხვავებული სათხრობი მასალა, საჩვენებელი ფაქტურა, განსხვავებული უანრიც კი აქვთ (ფელინის ფილმი სარკაზმის საზღვრამდე მისული გროტესკული სატირაა, ტოლსტოის სტიქია კი — ეპიკა, გაუგებარია, რატომ გამოირიცხავს ტოლსტოის გენიალურობა ფელინის სიდიადეს?

ან იქნებ ის, რაც ამხილა ფელინიმ, მაყურებლისათვის უცნობი უნდა დარჩენილიყო? იქნებ ხელოვნების მიზანია მწარე სინამდვილის დაფარვა ან შელამაზება, მასზე თვალის დახუჭვა და ა. შ. მაგრამ ფნებროვი თავისი მოსაზრების ასეთნაირ ინტერპრეტაციას ალბათ არ დაეთანხმებოდა. იგი უმაღლესად აღიარებს, რომ იგი ერთ-ერთი იმთავანია, რომელსაც ღმრთისგან აქვს ბოძებული უფლება მიიღოს მოალაგოს მწერლები და მხატვრები, აბრები ააკრას მათ და ნება დართოს ან არ დართოს საერთოდ შემოქმედად იწოდებოდნენ.

ფროიდიზმის სქემატური შეფასება გვხვდება ნ. პ. მიხალსკაიის წიგნშიც მეოცე საუკუნის ინგლისურ რომანზე: „მთელი ქვეყნიერება იმ ადამიანებით სავსე ფსიქიატრიულ კლინიკად იქცევა, რომელთა გონება ვნებათა და შეუკავებელი ინსტინქტების მძლავრ დაწოლაზე არ რეაგირებს. მეტად ბნელი სურათი წარმოგვიდგება. ადამიანის და მის შესაძლებლობათა შეფასებისას ფროიდიზმისათვის გამოუვალი პესიმიზმია დამახასიათებელი“<sup>14</sup>.

არც ეს არგუმენტი ახალი, მაგრამ ხანდაზმულობა ვერ მატებს მას მეცნიერულ წონას. განა შეიძლება სერიოზულად დაეუშვათ, რომ ფროიდის პესიმიზმური შეხედულებანი თანამედროვე ევროპის ცივილიზაციის არსის მიმართ ნევრასთენიულ დედაკაცებთან ექიმის სწირმა ურთიერთობამ განაპირობა?

შესაძლოა პარადოქსულად მოჩანდეს, მაგრამ ფროიდის მოძღვრების შინაგანი, ძირითადი, წარმმართველი ზნეობრივი იმპულსი თავისი არსით კატეგორიულად ემიჯნება ხშირად თვით ფროიდიზმის გავლენით წარმოშობილ მწერლური მსოფლმხედველობის პესიმიზმურ, ინერტულ, ბედისადმი ბრმად მორჩილების გამომხატველ შინაარსს. ფროიდის მიხედვით სწორედ გარემოს, გარე სამყაროს, ობიექტურ ფონს აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ადამიანის ფსიქიკის, მისი არაცნობიერი სამყაროს ჩამოყალიბებაში. და როცა ფროიდს ჰკითხეს, თუ რა იმედი უნდა ჰქონდეს მას პაციენტის განკურნებისა, თუკი ავადმყოფობის მიზეზები ადამიანის გარემომცველ ცხოვრებაშია საძიებელიო, მან უპასუხა: „მე ეჭვი არ მეპარება, რომ ბედს ჩემზე იოლად შეეძლო თქვენი სიმპტომების მოხსნა, მაგრამ თქვენ დარწმუნდებით, რომ ბევრი რამის მიღწევა შეიძლება, თუ ჩვენ მოვახერხეთ და თქვენი ნევროტიკული სასოწარკვეთილება იმ ზოგადი უბედურების განცდად გადავაქციეთ, რაც კაცობრიობის ჩვეულებრივი ხვედრია. თუ სულიერად მოღონივრდებით. შეძლებთ თავი დაიცვათ ზოგადი უბედურებისაგან“.

ამ ზოგადადადამიანურ უბედურებას, სამყაროს მოუწესრიგებლობას, ევროპული ცივილიზაციის კრიზისს ფროიდი კარგად გრძნობდა. ცხოვრების მექანიზაციით, ინდუსტრიალიზაციით, საყოველთაო სტანდარ-

ტიზაციით შეწუხებული ფროიდი მწვავედ განიცდიდა რენესანსული მთლიანობისა და ცხოველმყოფლობის, კაცობრიობის ჯანსრთელი ხანის უკვალოდ დაკარგვას. ყოველივე ამან მიიყვანა იგი ადამიანის არაცნობიერ სფეროში გამოკეტილი საშინელი ურჩხულის — ინსტინქტების ბუდის განხრეკამდე.

მაგრამ ფროიდის მოძღვრების ობიექტურ ღირებულებას და მით უფრო მის სუბიექტურ პათოსს ადამიანის ამ ქვენა ინსტინქტების ბრმა მონად გადაქცევა კი არ შეადგენს, არამედ პირიქით, მისი განთავისუფლება ცოდნით, მისი შეიარაღება, მოღონიერება იმდენად, რომ მან შეძლებისდაგვარად მოახერხოს გაუმკლავდეს, მოერიოს მასში დაბუდებულ შინაგან ძალებს, სისტემაში მოიყვანოს, მწყობრი გახადოს საკუთარი „მე“, საკუთარი ხასიათი, მობილიზაცია მოახდინოს საკუთარი სულიერი ძალებისა.

ფროიდიზმის კრიტიკა ფროიდის სუბიექტური განხრახვებიდან კი არ უნდა დავიწყოთ (ან იქამდე კი არ უნდა დავიყვანოთ), არამედ მისი მეთოდოლოგიური საფუძვლებიდან, რომლებითაც იგი ხსნიდა ამ გარეშე ფაქტორების ბუნებასა და ხასიათს და რაც, რაღა თქმა უნდა, შორს იყო კონკრეტული ისტორიულ-სოციალური გარემოს ჩვენეული გააზრებიდან.

მოკლედ, ფროიდის თეორიის კრიტიკისათვის მისი იდეოლოგიურ-მეთოდოლოგიური საფუძვლები იკმარებს და არ არის აუცილებელი მისი დადანაშაულება ადამიანისადმი არაკეთილსინდისიერ დამოკიდებულებაში.

დაახლოებით იმავეს თქმა შეიძლება კარლ იუნგის მიმართაც.

ჩვენ ზემოთ უკვე ვიმსჯელეთ „თანამედროვეობის“ ცნების ორგულივ და აღვნიშნეთ, რომ მასში სხვადასხვა შინაარსის ჩადება შეიძლება. მეტად საინტერესოა ამ მხრივ იუნგის ინტერპრეტაცია.

იუნგი კატეგორიულად აცხადებს, რომ ყველა ვინც ამჟამად ცოცხალია, ჭერ კიდევ არ არის თანამედროვე ადამიანი. ამდენად იუნგი თითქმის უგულებელყოფს ქრონოლოგიურ პრინციპს — მისთვის თანამედროვეობა ქრონოლოგიური მოვლენა კი არ არის, არამედ კულტურულ-ფსიქოლოგიური. იყო თანამედროვე ადამიანი — უპირველეს ყოვლისა ნიშნავს გესმოდეს აწმყო, რაც შეიძლება ნაკლებად იმყოფებოდე არაცნობიერის ტყვეობაში, შეგეძლოს მომავლის თვალთ შეხედო და შეაფასო შენი დრო. ამდენად, თანამედროვე ადამიანი იუნგისათვის არ არის ჩვეულებრივი, საშუალო კულტურული ფენის ინტერესებისა და მისწრაფებების გამომხატველი. თანამედროვე ადამიანი, იუნგის მიხედვით, რჩეული ადამიანია. თავის უალროსად მნიშვნელოვან ესეიში „ადამიანის სულიერი პრობლემა“ იუნგ

წერს (სხვათა შორის, ამ ესეის აქ მოტანილ ინგლისურ თარგმანში ავტორს გერმანულ დედანთან შედარებით ზოგიერთი ცვლილება შეუტანია):

„...I must say that the man we call modern, the man who is aware of the immediate present, is by no means the average man. He is rather that man who stands upon a peak, or at the very edge of the world, the abyss or the future before him, above him the heavens, and below him whole of mankind with a history that disappears in primeval mists“<sup>\*15</sup>

თანამედროვე ადამიანის უცილობელი თვისება თუ მდგომარეობა, იუნგის მიხედვით, არის მარტოობა, რადგან მის მიერ უფრო სრული გაცნობიერებისაკენ გადადგმული ყოველი ნაბიჯი აშორებს მას იმ თავდაპირველ ყოფას, როცა ადამიანი გათქვეფილი იყო საერთო, მასობრივ „გაცნობიერებაში“. თვით მეოცე საუკუნეშიც კი, ამბობს იუნგი, დაბალი განვითარების მქონე ადამიანი გაცნობიერებული არ არის, მსგავსად პრიმიტიული ტომის წარმომადგენლისა. ამიტომ, ჭეშმარიტად თანამედროვე ადამიანი არ შეიძლება მთლიანად ტრადიციის შონა იყოს. იუნგის მიხედვით, გასული საუკუნეები, გამჭრალი სამყაროები თანამედროვე ადამიანს შეიძლება მხოლოდ ისტორიული თვალსაზრისით აინტერესებდეს. თავად იგი კი მთლიანად უნდა აწმყოთი სუნთქავდეს, უნდა გრძნობდეს, რომ იმ მიჯნამდეა მისული, საიდანაც შეიძლება ყველაფერი აღმოცენდეს:

„Only the man who is modern in our meaning of the term really lives in the present; he alone has a present-day conscience, and he alone finds that the ways of life which correspond the earlier levels pall upon him“<sup>\*16</sup>

მაგრამ იუნგი გვაფრთხილებს, რომ მისი ეს სქემა არ გავამარტივოთ და ბანალური არ გავხადოთ. საქმე ის არის, რომ არის დიდი ნაწილი საზოგადოებისა, რომელიც ყალბი თანამედროვის ნიღაბს იფარებს იმით, რომ ხელოვნურად გადაახტება კულტურული განვითარების საფეხურებს და ზერელედ შეხედავს თავის ჭეშმარიტ ადამიანურ ვალდებულებებს. ასეთი ყალბი თანამედროვე ადამიანები ხშირად ნამდვილი თანამედროვე ადამიანის გვერდით აღმოჩნდებიან

\* „...უნდა მოგახსენოთ, რომ ადამიანი, რომელსაც თანამედროვეს ვეძახით, ადამიანი, რომელიც გრძნობს უშუალო აწმყოს, არავითარ შემთხვევაში ჩვეულებრივი არ არის. ის უმალ მწვერვალზე ან სამყაროს ზღვრებზე მდგარი ადამიანია, რომელსაც წინ მომავლის უფსკრული აქვს, თავზე ზეციური სამყოფელი და ქვემოთ კი მთელი კაცობრიობა თავისი ისტორიით, პირველქმნილ ნისლებში რომ არის ჩანთქმული“.

\* „მხოლოდ ის ცხოვრობს ჭეშმარიტად აწმყოში, ვინც თანამედროვე ადამიანია, ამ ცნების ჩვენი გაგებით; მხოლოდ მას გააჩნია დღევანდელი ცნობიერება და მხოლოდ ის მიიჩნევს, რომ ცხოვრების წესი, რომელიც ადრეულ დონეებს შეესატყვისება, მას მოყირკებული აქვს“.

ხოლმე და სახელს უტეხენ მას. ისინი მხოლოდ მეტად გარეგნულად შეიძლება ჰგავდნენ ერთმანეთს: პირველნი მარტოობის ნიღაბს იჭით თავიანთ გამოფიტულობას და არარაობას მალავენ, ხოლო მეორენი ნამდვილი მარტვილნი და მოწამენი არიან. ჭეშმარიტად თანამედროვე ადამიანი ხშირად დაჩრდილული და შივიწყებულია ფსევდო-თანამედროვე ადამიანთა ხროვაში.

პატრიოსანი თანამედროვე ადამიანი რომ იყო, იუნგის აზრით, საკუთარი თავი ბანკროტად უნდა გამოაცხადო, სილატაკისა და უშანკოების აღთქმა უნდა დადო და, რაც უფრო მტკივნეულია, უარი უნდა თქვა ისტორიის მიერ შემოთავაზებულ შარავანდედზე. არაისტორიულობა კი მუდამ პრომეთეს ცოდვად ყოფილ შინნეული, ამიტომო, ამბობს იუნგი, თანამედროვე ადამიანი ცოდვას ნება.

თანამედროვე ადამიანად გასახდომად აიცილა თან, ტრადიციასთან უბრალოდ კავშირის გაწყვეტა კმარა. „და, კ“ მოთავსებულია „გუშინსა“ და „ხვალეს“ შორის, იგი წარსულისა და მომავლის შემაერთებელი რგოლია და ამდენად მხოლოდ გარდამავალი ეტაპის ფუნქციას ასრულებს. ამის შეგნება თანამედროვე ადამიანის თვისებას შეადგენს.

ბევრი უწოდებს თავის თავს თანამედროვეს, განსაკუთრებით კი ფსევდო-თანამედროვენი. ამიტომ არის, იუნგის აზრით, რომ ნამდვილად თანამედროვე ადამიანი ხშირად მათ შორის დაიძებნება, ვინც თავის თავს ძველი ყაიდისას უწოდებს.

თანამედროვე ადამიანი რაღაცის კულმინაციაა, მაგრამ იგი, ამავე დროს, კაცობრიობის იმედგაცრუებასაც გამოხატავს. იგი ხედავს, თუ რას მიაღწია მეცნიერებამ, ტექნოლოგიამ და ორგანიზაციამ, მაგრამ იმასაც ხედავს, თუ როგორი დამღუპველი შეიძლება შეიქნენ ისინი. იგივე სურათს ხედავს იუნგი პოლიტიკაშიც. ყოველივე ამის შედეგად, მისი აზრით, თანამედროვე ადამიანი შოკისა და გაურკვეველობის მდგომარეობაში იმყოფება.

იუნგის ამ გამონათქვამებში ძლიერი პიროვნების ნიცშეანური კულტივ იგრძნობა და საზოგადოებრივი განვითარების იდეალისტური სურათიც, მაგრამ, ფროიდისა არ იყოს, ვერც იუნგს ვერ დაეწამებთ ინდიფერენტობას ადამიანის თანამედროვე ყოფის მიმართ. ისიც ადამიანის მიერ დაკარგული პარმონიულობის დაბრუნების პერმანენტულ ცდაშია.

ჩვენ, რა თქმა უნდა, ფროიდ-იუნგის მოძღვრება გვაინტერესებს არა თავისთავად, არამედ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც იგი გარკვეული თვალსაზრისით საშენ მასალად გამოიყენება მეოცე საუკუნის მხატვრულ ლიტერატურაში.

ვ. ნედელინი წერილში „ფსიქოანალიზის ბინდ-ბუნდში“ აბტაკ-  
ცებს, რომ ფსიქოანალიზის გამოყენება მხატვრულ ლიტერატურაში,  
თუ საქმე სერიოზულ მხატვართან, ღრმა ხელოვანთან გვაქვს, საბო-  
ლოთ ანგარიშში მხოლოდ ვარგუნული ხასიათისაა და რომ იუჯინ  
ო'ნილისა თუ სხვათა საუკეთესო ნაწარმოებების დედააზრსა და ში-  
ნაარსს არა ფროიდისტული მოძღვრების ილუსტრირება შეადგენს,  
არამედ ეპოქის სოციალური ატმოსფეროს გავლენით შექმნილი ამა  
თუ იმ კონკრეტულ-ისტორიული მოვლენის, სიტუაციის მხატვრული  
გააზრება. ეს თავისთავად საინტერესო მოსაზრებაა, მაგრამ ნედელინი  
ამ ფაქტში მხოლოდ ფსიქოანალიზის მარცხს ხედავს, ე. ი. ისევ და  
ისევ ფროიდიზმის მხოლოდ ნეგატიურ როლს აღნიშნავს ლიტერატუ-  
რაში:

„ამიტომ ზოგიერთი ნიჭიერი მხატვარი, ფსიქოანალიტიკური  
კანონების მიხედვით რომ ნაიფიქრებს ხოლმე თავის ნაწარმოებს,  
ბოლოს ფროიდის მხატვრულ უარყოფამდე მიდის... ნაწარმოებში ხატი  
არცთუ ისე იშვიათად ორ ფსიქოლოგიურ განზომილებაში იხსნება:  
მასში რეალური ფსიქოლოგია მისი ფროიდისტული ახსნის „პარალე-  
ლურია“<sup>17</sup>.

ეს საინტერესო მოსაზრებაა, თუმცა კი ბოლომდე მიუყვანელი,  
დასაზუსტებელი და ამდენად მაინც ბუნდოვანი. ეს დებულება შეიძ-  
ლება მივუყენოთ, მაგალითად, შტეფან ცვაიგს, რომელიც მართლაც  
„პარალელურად“ ავითარებს „რეალურ ფსიქოლოგიურ“ ხაზს, რაც  
საბოლოოდ მოხსნის, ფუქს ხდის მეორე, „ფსიქოანალიტიკურ ხაზს“,  
როგორც პირველის უბრალო, სქემატურ დუბლირებას.

მდგომარეობა გაცილებით უფრო გართულებულია, როცა „ზა-  
ზები“ პარალელური კი არა, არამედ ურთიერთგადაამკვეთი, ერთმა-  
ნეთში ჩახლართული და ერთმანეთის შემავსებელია. და ამის გველაზე  
თვალსაჩინო მაგალითია ჯეიმზ ჯოისის პროზა.

ვ. ნედელინის წერილში, სხვათა შორის, ისეთი მსჯელობანიც  
გვხვდება, რომელთა მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ავტორის  
აზრით ფსიქოანალიტიკური თეორიის რაღაც პოზიტიურ როლზეც  
შეიძლება ლაპარაკი დიდ ლიტერატურაში. ამ კონტექსტში ნედელინი  
თომას მანსაც კი ახსენებს, თუმცა თვითონ მანი გაცილებით მეტ  
მნიშვნელობას ანიჭებს ფსიქოანალიზს ლიტერატურულ აზროვნებაში.  
მის კალამს ეკუთვნის ცნობილი ნარკვევი „ფროიდი და მომავალი“.  
მანის ამერიკელი მკვლევარი ჯოზეფ ბრენანი კი ფროიდის უშუალო  
გავლენის ფაქტს აღნიშნავს დიდი გერმანელი რომანისტის შემოქმე-  
დებაზე:

„გრძნეული მთა“ წარმოადგენს მანის მიერ სწეულებისა და სიყუ-  
დილის თემით დაინტერესების საბოლოო და მთლიან ამოყვანას

ცნობიერების დონემდე, მათ გადაქცევას დიალექტიკური დაკვირვებისა და ყოვლისმომცველი ირონიის ობიექტად. და სრულიად ბუნებრივია, რომ ეპიკური რომანი ზიგმუნდ ფროიდის დოქტრინებით სარგებლობს. ერთხანს ნაწარმოებზე მუშაობის პერიოდში მანი ეზარა ფსიქოანალიტიკური მკურნალობის მეთოდებს. თავად რომანი შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც თვითანალიზი, რომლის პროცესშიც ავტორს ამოაქვს ცნობიერების ზედაპირზე სწეულებისა და სიყვდილის ცნების ფესვები და ხელოვნების ნაწარმოებში გაასაგნებს იმას, რაც წლების მანძილზე მძიმე ლოდად აწვა მის გონებას<sup>16</sup>.

ამ მსჯელობას რომ ჩამოვაცილოთ ფსიქოანალიტიკოსთა ყოვლისამხსნელობის პრეტენზია, მაინც დაგვრჩება ფროიდის მოძღვრებით თომას მანის უშუალო დაინტერესებისა და მასთან „სიახლოვის“ საინტერესო ფაქტი.

ვ. ნედელინი თავის წერილში „ფსიქოანალიზის ბინდ-ბუნდში“ კარგად აყალიბებს ამერიკელი სტაირონის ერთ დებულებას:

„ფროიდიზმი, ხაზგასმით აღნიშნავს სტაირონი, შლის ნორმალურ, ჯანსაღ კავშირს თანამედროვე ლიტერატურასა და მკითხველს შორის. ფსიქოანალიზის წყალობით ადამიანისადმი ცოცხალი, მღელვარე ინტერესი შებორკილია მისდამი უსულგულო სკეპტიკური დამოკიდებულებით; ადამიანის შინაგანი სამყაროს შემეცნების პოეზიას ცვლის ცივი პროზაიზმი. მხატვარი ადამიანთა გულთამბილაგი აღარ არის. ფსიქოლოგიაში გათვითცნობიერებული მკითხველის თვითდაჯერებული მზერის არეში მოხვედრილი, იგი სულ უფრო და უფრო უხერხულად გრძნობს თავს, მწერალს ასეთი მკითხველის თავისი გმირების შინაგან სამყაროში შეშვება არ სურს, რადგან იგი ყველაფერს მაშინვე ფსიქოანალიტიკური პრიმიტივის მიხედვით გაიაზრებს“<sup>17</sup>.

ამ მსჯელობაში საინტერესო დაკვირვება ამოიკითხება. ფსიქოანალიზის პოპულარობამ მართლაც გაართულა მწერლისა და მკითხველის ურთიერთობა. მკითხველი მეტისმეტად გათვითცნობიერებული გახდა ახალი ფსიქოლოგიის მონაპოვართა სფეროში. ფსიქოლოგიური დაკვირვება, ფსიქოლოგიური ნიუანსირება, ხასიათის ფსიქოლოგიური მოტივირება მწერლისაგან დიდ სიფრთხილეს და ტაქტს მოითხოვს, რადგან თანამედროვე მკითხველს ამ საკითხების შესახებ მეცნიერული (ან თუნდაც ფსევდო-მეცნიერული) ლიტერატურა ვაცილებით მეტი უკითხავს, ვიდრე წინა ეპოქების მკითხველს.

ფროიდის მოძღვრების ზედმეტმა პოპულარობამ ისეთივე ხასიათის უარყოფითი როლიც შეასრულა, როგორც დეივიდ ლორენსის „ლენდი ჩატერლის საყვარელმა“, როცა უასაკო ახალგაზრდობა ამ რომანის რამოდენიმე ეპიზოდით სქესობრივი ცხოვრების იდუმალებას ეზიარებოდა. დნებროვის თქმისა არ იყოს, ქმარი, რომელიც საყვარელთან

ან საროსკაპოში მიდის, შეიძლება მიზეზებდეს მამაკაცური ფსიქიკის თავისებურ ბუნებას. მხოლოდ ერთი შეტად მნიშვნელოვანი პომენტაა დასაზუსტებელი; ამ შემთხვევაში „ქმარი“ იქნება დამნაშავე და არა ფროიდი (ანდა, ფროიდის ეულგარიზატორები იქნებიან დამნაშავენი და არა თვითონ ფროიდი). თორემ ასეთ ლოგიკას რომ მივუყვებო, რომელიმე სექსუალური მანიაკი რაიმეს თუ ჩაიდენს „დეგამერტონის“ ერთადერთს, ამაში ბრალი ბოკაჩოს უნდა დაედოს!

ვაიკვეული თვალსაზრისით ფროიდიზმის „ბედის“ რადიკალურ დარღვევას „ბედს“ მოგვაგონებს. დარღვევის მოძღვრება ევოლუციის შესახებ მეცხრამეტე საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი მეცნიერული მივნიება იყო. ადამიანს გონების თვალის ახილა ისეთ ბუნებისმეტყველურ პრობლემებზე, რომლებიც იქამდე გადაუწყვეტელი და გაუგებარი ეჩვენებოდა. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა დარღვევის თეორიას მატერიალისტური შეხედულებების განმტკიცებისათვის ევროპულ მეცნიერებასა და აზროვნებაში. მაგრამ იმავე დარღვევისშემა ხელი შეუწყო კაცობრიობის პროგრესის მექანიკური გაგების განმტკიცებას, რაც თავის მხრივ ახალი ეპოქის ჰუმანიტარული კულტურის კრიზისის ერთ-ერთი წყაროთაგანია. და ბოლოს, დარღვევის მოძღვრება ცოცხალ არსებათა ბრძოლის შესახებ ბუნებაში, მისი ბუნებრივი შერჩევის თეზისი ახალი საზოგადოებრივი მორალის გასამართლებლად გამოიყენეს — ძლიერი გზიდან იშორებს სუსტს.

არ იქნებოდა მართებული ამ ე. წ. „ჩუნგლების კანონის“ საოცარი გავრცელება მეოცე საუკუნეში დარღვევის მოძღვრებისათვის დაგვებრალეზინა, ისევე, როგორც სექსუალური რევოლუციის ეპოქის ყველა ზნეობრივი ანომალია თვითონ ფროიდის თეორიიდან გამოგვეყვანა.

ფროიდისტული ფსიქოანალიზი ფსიქოლოგიის თუ ფსიქოთერაპიის სფეროს განეკუთვნება. პირდაპირი მნიშვნელობით მისი კავშირი ხელოვნებასთან, ლიტერატურასთან, თუ ლიტერატურათმცოდნეობასთან მხოლოდ ისეთი ბუნებისაა, როგორც კავშირი ხელოვნებასა და ფსიქოლოგიას შორის.

ადამიანი ძირითადი საგანი, ძირითადი ობიექტია მხატვრისათვის, მწერლისათვის. ყველაფერი, რაც ადამიანის ბუნებასთან, მის ხასიათთან, მისი არსების თავისებურებასთან არის დაკავშირებული არ შეიძლება არ აინტერესებდეს ხელოვანს. ამიტომაც, რომ მწერალი, მხატვარი ხშირად ადამიანური ხასიათის ვარეგანი გამოვლენის შიხაგახ მიზეზებს, იმპულსებს სწევდება და თავისებური მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის ჩვენებას ლაშობს გმირის სულიერი პორტრეტის ხატვისას. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მწერალი ამ მიზეზებისა თუ ობიექტური ფაქტორების ხატვისას მეცნიერულ მეთოდებს მიმართავს, მეცნიერულ კვლევას აწარმოებს, მეცნიერული კვლევის კონკრეტულ

ხერხებს იყენებს და რაღაც მეცნიერული შედეგების მიღწევას ცდილობს. მაშინაც კი როცა მოქმედი პირის ქცევა, მისი რაიმე კონკრეტული მოქმედება აშკარად ფიზიკური მდგომარეობის ობიექტური მიზეზებით აიხსნება, მწერალი მხოლოდ პირობითად იყენებს ამ ფიზიკური მდგომარეობის სურათს, როგორც ფონს, საშუალებას გმირის ხასიათის ხატვისათვის. მაგალითად, ოფელიასა და ლუდი მაკბეთის მოქმედება მათი სულიერი დებრესიის (ანდა პირდაპირ შინაოღობის მდგომარეობის) შედეგად მაინც უშუალოდ პიესის მხატვრულ ლოგიკას მისდევს და არ გამოხატავს პერსონაჟის ჯანმრთელობის „კლინიკურ სურათს“. ეს თითქოს ელემენტარული კვშმარიტებაა, მაგრამ ლიტერატურათმცოდნეობა სავსეა ამა თუ იმ დიდი ხელოვანის შემოქმედებაში რაღაც მწყობრი იურიდიული, სამედიცინო, ასტროლოგიური ან ისტორიული და ფილოსოფიური სისტემების ძიებით.

ზოგჯერ მწერალი სპეციალურად მიმართავს მეცნიერულ არგუმენტაციას, რათა გარეგნულად „მეტი წონა და მნიშვნელობა“ მიანიჭოს თავის (ან თავისი პერსონაჟის) მსჯელობას. ასეთ შემთხვევაში კრიტიკოსები თუ მკვლევარები კიდევ უფრო ადვილად ეგებებიან ანკესზე და ხშირად იმის მიხედვით იწყებენ მწერლის შეხედულებების სერიოზულ კვლევას, თუ რას ამბობს ავტორი ამა თუ იმ საკითხზე საგანგებოდ მეცნიერული ტონით. ლორენს სტერნის „ტრისტრამ შენდი“ იწყება ვრცელი მსჯელობით იმის თაობაზე, რომ გმირის მშობლებს თუ ეცოდინებოდათ, როგორ მოქცეულიყვნენ, რაზე ელაპარაკათ ან როგორი განწყობილება შეექმნათ ურთიერთისათვის მისი ჩასახვის პროცესში, ტრისტრამ შენდის ბედიც სულ სხვაგვარად წარიმართებოდა. ამაზე სტერნი საკმაოდ დაწვრილებით მსჯელობს და თანაც უხვად იყენებს მისი დროის წარმოდგენებს გენეტიკის სფეროდან (თუ როგორ გადაეცემა გენები შთამომავალს და ა. შ.). ჯერ არავის მოსვლია აზრად სერიოზულად ეაკვლია სტერნის განსწავლულობის მეცნიერული დონე გენეტიკის დარგში. (თუმცა, რა თქმა უნდა, შეიძლება ვინმე დაინტერესდეს სტერნის მეტ-ნაკლები ნაკითხობით). საქმე გართულებულია, როცა მწერალი ისე აშკარად ირონიული არ არის, როგორც „ტრისტრამ შენდის“ ავტორი.

შეოცე საუკუნის ლიტერატურაში საერთოდ შეიმჩნევა ტენდენცია მხატვრულ ქსოვილში მეტი ფილოსოფიური განსჯის, მსჯელობის შეტანისა.)

განსჯის, მსჯელობის, ფილოსოფიური რეფლექსიზმის საგანგებო შეტანა შეოცე საუკუნის დრამაში, მაგალითად, ადრე დაიწყო, გაცილებით უფრო ადრე, ვიდრე ამ ხერხს ასეთი კატეგორიულობით მიმართავდნენ ეგზისტენციალისტები. ფაქტიურად იბსენის კმირები უკვე „ფილოსოფოსება“ არიან, ვთქვათ, შექსპირის პერსონაჟებთან.

შედარებით (თუმცა კი, რა თქმა უნდა, არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ლიტერატურაში ყოველნაირი ფილოსოფიური განსჯის მამამთავარი ისევ და ისევ პამლეტია). სხვათა შორის, შექსპირისა და იბსენის მკვლევარი უნა ელის-ფერმორი სწორედ იბსენის ამ თავისებურებას წამოსწევს წინა პლანზე და ძირითადად სწორედ ამის გამო მიიჩნევს იბსენს მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთ უდიდეს წარმომადგენლად.

მეოცე საუკუნის ლიტერატურის ეს ტენდენცია იმას როდი გულისხმობს, თითქოს ფილოსოფიის ლიტერატურულ პროცესზე „სრული გაბატონების“ პრეტენზია შეიძლება გასჩენოდა. ხელოვანი კმნის საკუთარ, ახალ სინამდვილეს. ეს აღიარებული ჰეგმარიტებაა, ოღონდ, ყოველთვის არ არის ნათელი, თუ რას ნიშნავს ეს საკუთარი, ახალი სინამდვილე, რამდენად შეიძლება დაშორდეს იგი ფაქტების, რიცხვების, მოვლენების სინამდვილეს, ან უფრო სწორედ, რამდენად შეიძლება დაიმალოს, შეინიღბოს, ძნელად გამოსაცნობი შეიქნას კავშირი ემპირიულ სინამდვილესა და ხელოვნებისეულ სინამდვილეს შორის, რა კანონები განაგებს ამ ურთიერთმიმართებას?

აქ ფილოსოფია მხოლოდ იმდენად „დაეხმარება“ ლიტერატურას, რამდენადაც ესაჭიროება იგი ადამიანის გონებრივი აქტივობის ყველა სხვა სფეროს. ხოლო ფილოსოფიური განსჯის, რეფლექსირების შეტანა მხატვრულ ქსოვილში „ფილოსოფიური მასალის“ გამოყენებაზე მიუთითებს და არა საკუთრივ მხატვრული ქსოვილისა და ფილოსოფიური გააზრების იდენტურ ბუნებაზე. ხატებით, მხატვრული საბუნებით აზროვნება ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ეს იგივე აზროვნებაა, მხოლოდ არა ცნებებით, არამედ ხატებით. „მხატვრული აზროვნება“ იმდენად სპეციფიკური, სწორედ ხელოვანის შემოქმედებითი პროცესისათვის დამახასიათებელი ფენომენია, რომ შესაძლოა მისი გაგების გასაადვილებლად ზოგჯერ არც კი ღირდეს მისი შედარება აზროვნებასთან, ცნებებით აზროვნებასთან. სიტყვა „აზროვნება“ გავრცელებულ გამოთქმაში „მხატვრული აზროვნება“ ამ თვალსაზრისით შესაძლოა აბუნდოვანებდეს კიდევ იმას, რის გამოსახატადაც უნდა იხმარებოდეს ჰეგელიდან მომდინარე (ხოლო ჩვენს პრაქტიკაში ბელინსკის გზით შემოსული) ეს გამოთქმა. რა თქმა უნდა, ძალიან ხშირად ამ ტერმინს სავსებით სამართლიანად სწორედ ფიგურალური და არა პირდაპირი მნიშვნელობით ვხმარობთ, მაგრამ პირდაპირი ანალოგიის ცდუნება იმდენად დიდია, რომ ძალაუწებურად მწერლების მიმართ (რომელთაც მხოლოდ მხატვრული ნაწარმოებები შეუქმნიათ) ვხმარობთ ხოლმე არსებითად არალოგიკურ ეპითეტს — „დიდი მწე-

რალი და მოაზროვნე“. თითქოს ასეთი მწერალი რანგით განსხვავდებოდეს რომელიღაც სხვა მწერლისაგან, რომელზედაც ვიტყვით მხოლოდ „დიდი მწერალი“.

ლიტერატურული პროცესების ახსნის პრეტენზია მეოცე საუკუნეში განსაკუთრებით ფსიქოლოგიას გაუჩნდა. ფროიდისტული ფსიქოლოგია, მაგალითად, მარტო თავად კი არ შეიჭრა მწერლობაში, არამედ იგი ლიტერატურულ მასალას ხშირად საკუთარი ცდების, დაკვირვებების, მეცნიერული განზოგადებისათვის იყენებს. მაგრამ ფსიქოლოგიის ეს პრეტენზია პრეტენზიად რჩება: ფსიქოლოგების დანტერესება მხატვრული ლიტერატურით არაფერს მატებს თვით ამ ლიტერატურული მასალის ესთეტიკური შინაარსის გახსნას, მისი მხატვრული შინაარსის გაგებას. ფილოსოფიაცა და ფსიქოლოგიაც ამ შემთხვევაში კი არ განმარტავენ მხატვრულ ლიტერატურას, არამედ მის მასალაზე დაყრდნობით სწავლობენ ადამიანის აზროვნებისა თუ ფსიქოლოგიური წყობის თავისებურებებს, საიდუმლოებას. მხატვრული ფიქციის — პერსონაჟის — მიხედვით კი ბიოლოგიური არსების ფსიქიკის შესწავლა ისევ და ისევ მხატვრული ფენომენის გაუგებრობაზეა აღმოცენებული. რა თქმა უნდა, არსებობს შემოქმედებითი პროცესების სპეციალური დარგი ფსიქოლოგიაში და მას კვლევის საკუთარი სფერო, საკუთარი მასალა გააჩნია, თუმცა ის ვერასოდეს ვერ შეცვლის (და მას ამის პრეტენზია არც გააჩნია) საკუთრივ ლიტერატურათმცოდნეობით ანალიზს.

ამდენად, თანამედროვე მწერლობის დაახლოება ფილოსოფიასთან და ფსიქოლოგიასთან თითქოს გარეგნულიც კი ჩანს: ყველა ეპოქის ლიტერატურა ეხმაურებოდა თავის თანადროულ ფილოსოფიურ კონცეფციებს და მისი ბევრი წარმომადგენელი პამლეტივით უშუალოდ ყოფნა-არყოფნის დილემას აყენებდა. და თუ თანამედროვე ლიტერატურა ეპოქის საჭიროებისდა მიხედვით უფრო მეტს მსჯელობს, უფრო მეტ ინტერესს იჩენს ყოფიერების საკითხებისადმი, სამაგიეროდ თვით თანამედროვე ფილოსოფიაც ბევრი რამით — ისევ და ისევ ბეკონ-მონტენის ესეისტური ტრადიციიდან გამომდინარე — ლიტერატურულ, ხელოვნებისეულ, ესთეტიკურ პრობლემატიკას დაუახლოვდა (ამისათვის მარტო სარტრის მაგალითიც იკმარებდა).

საბოლოოდ უნდა ითქვას, რომ თუმცა ლიტერატურისა და ფილოსოფიის გარკვეული დაახლოება თანამედროვე ლიტერატურული და ფილოსოფიური აზროვნების ერთ-ერთ სპეციფიკას შეადგენს, მაგრამ იგი მეტ-ნაკლებად, რა თქმა უნდა, კლასიკურ ლიტერატურასაც ახასიათებდა: მართალია, კანტისა თუ ჰეგელის ფილოსოფიური ნააზრევი ისე უშუალოდ არ აირეკლა მათი დროის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, როგორც ჩვენი დროის ეგზისტენციალიზმი თანამედროვე

რომანისტიკაში, მაგრამ იმის დავიწყებაც არ შეიძლება, რომ არსებობდა ბეკონსა და შექსპირს, ჯეგელსა და ბეთჰოვენს შორის კავშირი და ნათესაობა ნაკლებ მხიშველოვანი არ არის (თუქცკი ვანსხვავებულია), ვიდრე, ვთქვათ, ნიცშესა და ვაგნერს შორის.

როგორც ფსიქოანალიტიკური მოძღვრებისადმი, ისე სხვა მეცნიერული თუ ხელოვნებისეული მოვლენებისადმი ახლებური, თავისებური, მოდერნისტული მიმართების ყველაზე ნათელი მაგალითია ჯეიმზ ჯოისის შემოქმედება.

ჯოისის რთულ აღქმას, რეცეფციას, ისეთივე ხანგრძლივი ისტორია აქვს, როგორც თვით მოდერნიზმის კრიტიკას. ჯოისის პირველივე მოდერნისტული ცდები მეტად დიდ წინააღმდეგობას წააწყდა, ხოლო „ულისეს“ გამოქვეყნების დღიდანვე მას დაუნდობლად დაესხნენ თავს ლიტერატურის ყველა ჯურის სპეციალისტები ცნობილი ინგლისელი კრიტიკოსით — ედმუნდ გოსით — დაწყებული. გოსი ჯოისს მონიჭიერო კაცად თვლიდა, მაგრამ ლიტერატურულ შარლატანს უწოდებდა. „ულისე“ კი, მისი აზრით, დაბალი გემოვნებისა და უხვირო სტილის ანარქიული ნაწარმოები იყო.

ჯოისი რა თქმა უნდა, განიცდიდა ყოველივე ამას, მაგრამ მუდამ დიდი ჰუმორის გრძნობით აფასებდა თავის არაპოპულარობას. ერთ-ერთ კერძო წერილში იგი მისთვის ჩვეული დახვეწილი ჰუმორით წერს ირლანდიის პროპაგანდის მინისტრისაგან მიღებული მიწვევის თაობაზე, რომელშიც მას ირლანდიაში დაბრუნებას სთხოვდნენ. პროპაგანდის მინისტრი „ულისეს“ ნობელის პრემიაზე წარდგენას პირდებოდა. „სანაძლეოს დავდებ“, წერს ჯოისი, „რომ თუ იგი აზრს არ შეიცვლის, როცა ნაწარმოებს ძთლიანად წაიკითხავს, პორტფელს დაკარგავს, იმ დროს, როდესაც მე ნამცეცი იმედიც არა მაქვს, რომ პრემიას მომანიჭებენ“.

პარიეტ შო უილერისადმი მიწერილ წერილში ჯოისი დაუფარავი სიამოვნებით აღწერს დუბლინის ერთ-ერთ გაზეთში დაბეჭდილ კარიკატურას: მცველი ატყობინებს პატიმარს — ჩვენ მძიმე საკატორლო სამუშაოდან გაგანთავისუფლეთ და საკითხავად ჯოისის „ულისე“ მოგეცითო. პატიმარი უკან უბრუნებს სქელ ტომს და ეუბნება — „მეტი საკატორლო სამუშაო, გეთაყვა!“

ფროიდისა არ იყოს, ჯოისსაც სწამებდნენ უარყოფით შემოქმედებას გარკვეული თაობის ახალგაზრდობაზე. მაგრამ ისევე, როგორც არ შეიძლება დავწამოთ გოეთეს თვითმკვლელობის აპოლოგია თუ პროპაგანდა იმის საფუძველზე, რომ „ვერთერის“ გამოქვეყნების შემდეგ ვეროპაში თვითმკვლელობანი ვახშირდა, ასევე მეოცე საუკუნის ოციანი წლების ახალგაზრდობის ერთი ნაწილის მხრივ საკუ-

თარი უნიათობისა და გამოფიტულობის გამართლების ცდა, ჯოისს ან რომელიმე სხვა მოდერნისტ მწერალს დაბრალდეს.

ვაუმართლებელი იყო ათეული წლების მანძილზე სრული დუმილი (თუ არ ჩავთვლით სალანძღავად გამომეტებულ ფრაზებს) ჯოისის მიმართ საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში.

ახლა მდგომარეობა პრინციპულად შეიცვალა. ინგლისური ლიტერატურის შემსწავლელებმა უკვე 1965—1967 წლებში მიიღეს რუსულ ენაზე სამი სახელმძღვანელოს ტიპის წიგნი, რომლებშიც სბეციალური თავი ეძღვნება ჯეიმზ ჯოისის (ისევე როგორც რამოდენიმე სხვა მოდერნისტი მწერლის) შემოქმედებას<sup>19</sup>. მას შემდეგ ჩვენში გამოიცა ი. ზასურსკის, ი. ზატონსკის, ა. ზვერევის, გ. იონკისის, აღმოსავლეთ გერმანელი მკვლევრის რობერტ ვაიმანისა და სხვათა მონოგრაფიები და წერილები, რომლებშიც სულ უფრო და უფრო მეტი პროფესიონალიზმი, ამ საკითხებისადმი სერიოზული მეცნიერული მიდგომა იგრძნობა<sup>20</sup>.

ჩემი ამ ნარკვევის კრიტიკული ნაწილი (მოდერნიზმის ზოგად საკითხებთან და ჯოისის შემოქმედებასთან დაკავშირებით) სადოქტორო დისერტაციის ცალკე თავად იყო გამოტანილი დასაკავად ჯერ კიდევ 1973 წელს<sup>21</sup>. მას შემდეგ კიდევ ბევრი რამ გადაისინჯა საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში და ამ მხრივ ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს დ. ზატონსკის ზემონახსენები წიგნის „ჩვენს დროში“ გამოქვეყნება 1979 წელს. წიგნის ავტორი მკაცრად უსწორდება მოდერნიზმის ეულგარიზატორ-კრიტიკოსებს და ჯოისის მიმართაც გაცილებით უფრო ტოლერანტულად არის განწყობილი.

ამ ახალი ტენდენციების შესახებ წერს ნიუ-იორკის შტატის უნივერსიტეტის (ბაფალო) პროფესორი ემილი ტოლი „ჯეიმზ ჯოის ქვორტერლიში“ — „ჯეიმზ ჯოისი ბრუნდება საბჭოთა კავშირში“, რომელსაც დართული აქვს სამი ვრცელი ინტერვიუ „ულისეს“ ქართულ, რუს და ლიტვულ მთარგმნელებთან. ავტორს როგორც ამერიკელ სოვეტოლოგს საკუთარი ინტერესებიც ამოძრავებს, მაგრამ იგი, ამავდროს, გულწრფელად აღიარებს, რომ ჯოისის შესწავლისა და მთარგმნის საქმე საბჭოთა კავშირში დღესდღეობით უკვე საკმაოდ მაღალ პროფესიულ დონეზეა ასული<sup>22</sup>.

მართლაც, ამ უკანასკნელ ათეულ წელს გამოცემულ წიგნებში აღარ (ან თითქმის აღარ) ვხვდებით მწერლების ხელალებით უარყოფას, მათ ლანძღვა-გინებას, ჯოისი, მაგალითად, უკვე ერთხმად არის აღიარებული, როგორც ნიჭიერი (და ზოგჯერ მეტად ნიჭიერი) რომანისტი, რომელსაც თურმე გარკვეული გავლენაც მოუხდენია ლიტე-

რატურის საერთო განვითარებაზე. ლაპარაკობენ მისი გავლენის შესახებ ჰემინგუეზე და სტაინბეკზე, დოს პასოსსა, ფოლკნერსა და აპლაიხზე და ა. შ.

მაგრამ ჯოისისადმი ავდებული დამოკიდებულების რეციდივები ჯერ კიდევ გვხვდება. ვ. ივაშოვაც, რომელიც ერთგან საქებათ სიტყვებს არ იშურებს ჯოისის სატირული ტალანტის მიმართ, შეორევან ისევ ძველებურად განაგრძობს:

„წიგნი ბურჟუაზიული ცხოვრების, კაპიტალისტურ სამყაროში ჩამოყალიბებული საზოგადოებრივი წესის, ურთიერთობებისადმი სიძულვილისაგან რომ აღმოცენდა, ამ წესის წინააღმდეგ ბრძოლას ეი არა, არამედ მის განმტკიცებას ემსახურებოდა. „ულისე“ მეშხანური მორალის, მეშხანური ცხოვრებისა და ამაზრზენი მეშხანური შეხედულებების მტკიცებაა. მაგრამ ამასთანავე იგი მეშხანის ფსევდო განზოგადების, მისი ზეიმის დეკლარაციაა“<sup>23</sup>.

ასევე ნ. მიხალსკაიაც ჯოისის შესახებ სერიოზული მსჯელობის დროს სრულიად უადგილო ირონიას მიმართავს. დ. ჟანტიევა ეი პირდაპირ აცხადებს, რომ ჯოისის შემოქმედება იმის მაჩვენებელია, თუ როგორ დაღუპა მოდერნიზმის გზამ დიდი ხელოვანი.

მაგრამ შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ ჯოისი ზემონახსენები ავტორების მიერ ჩამოთვლილ დადებით თვისებათა მატარებლად და ამავე დროს ტრადიციული რეალისტური რომანის ავტორად. განა აშკარა არ არის, რომ ჯოისი — ჯოისია და მის შესახებ მსჯელობა როგორც რაღაც შესაძლებელ ანტი-ჯოისზე, ისეთ მწერალზე, რომელიც ჯოისის ყველა „მისაღები“ თვისების მატარებელია და ამავე დროს ჯონ გოლზუორთის ან გრემ გრინის მანერით წერს — სრულიად მოკლებულია თეორიულ საფუძველსაც ეი. ჯოისზე არ შეიძლება მსჯელობა, როგორც ხელმოცარულ მწერალზე და ამის გამო სინანულის გამოთქმა თავისთავად ცხადია, რომ შეიძლება არ მიიღო ის, რასაც წერდა ჯოისი, მაგრამ ჯოისი სხვანაირად ვერ დაწერდა და ამ მხრივ იგი თანაგრძნობას არავისგან მოითხოვს.

ქართულად ჯოისის „ულისეს“ შესახებ პირველად მოკლედ, მაგრამ საფუძვლიანად მიხეილ კვესელავამ დაწერა თავის „ფაუსტურ პარადიგმებში“<sup>24</sup>. მართალია, ავტორს ერთი გარკვეული ასპექტი აინტერესებს (ფაუსტური პარადიგმების ძიება), მაგრამ იგი, მისთვის ჩვეული ფართო პრობლემატურობით მიმოიხილავს მთელ რიგ მნიშვნელოვან მომენტებს, დაკავშირებულს „ულისეს“ შინაარსთან, ფორმასთან, მისი ადგილის მოძებნასთან მეოცე საუკუნის ევროპულ ლიტერატურაში. აღსანიშნავია, რომ მ. კვესელავას წიგნი ზემოთ ნახსენები საბჭოთა მკვლევრების ნაშრომებზე აღრე გამოქვეყნდა და მასში ძირითადად უკვე დაძლეულია ჩვენი ლიტერატურათმცოდნე-

იმის აღნიშნული სტრატეგია ამ საკითხთან დაკავშირებით. მხოლოდ აქა-იქა შემოტყევილი ძველი დეფინიციების ფორმალური გამოცხადება.

ყველა იმის საპასუხოდ, ვინც ჯოისს ცინიკოსად და ადამიანის აბუჩად ამგდებდა მიიჩნევს, ერთი ზოგადი დებულების წამოყენება შეიძლება: ჭეშმარიტად დიდი ხელოვანი არ შეიძლება იქონი ცინიკოსი და კაცთმოძულე.

ი. ფეგერტი იხსენებს ბერნარდ შოს ერთ გამონათქვამს ჯოისის შესახებ, როცა „ულისე“ საშინელ ადმინისტრაციულ დევნას განიცდიდა დასავლეთში: „ულისეს“ აკრძალვა — ეს არა ჭეშმყის, არამედ მთარალის აკრძალვა არისო, უთქვამს ბერნარდ შოს, რადგან ერთადერთი რამ, რაც უნდა მოიმოქმედოს ადამიანმა, როცა სარკე აჩვენებს რომ ჭეშმყიანია — უნდა მიმართოს საბონსა და წყალს იმის მაგივრად, რომ გატყუოს სარკეო<sup>25</sup>.

ამ თვალსაზრისით (ე. ი. „ულისეში“ ჩაქსოვილი ჰუმანიტური შინაარსის ამოკითხვის თვალსაზრისით) ჯერ კიდევ ბევრი რამ არის გასაკეთებელი ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში. ეს ნაწარმოები ამ მხრავ ჯერ კიდევ დიდი საიდუმლოების შემცველია. ჯოისის ერთ-ერთი უდიდესი თანამედროვე მკვლევარი რიჩარდ ელმანი სამართლიანად იწყებს თავის ცნობილ მონოგრაფიას შემდეგი სიტყვებით: „ჩვენ ჯერ კიდევ იმას ვსწავლობთ, თუ როგორ გავხდეთ ჯეიმზ ჯოისის თანამედროვენი, როგორ გავიგოთ ჩვენივე საკუთარი არსების ინტერპრეტაციის“<sup>26</sup>.

მაგრამ ისე არ უნდა ვიფიქროთ, რომ დღეს უკვე ყველა ერთნაირად მხარს უჭერს ამ ახალ, უფრო პროგრესულ ხაზს ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში. ზატონსკის ზემოთ მოხსენებული პოლემიკური წიგნი ასე აღვიღად ვერ გადაარწმუნებს დიმიტრი ურნოვისთანა თავგამოდებულ ანტი-მოდერნისტებს, რომლებიც 1975-76 წლებში ეწინააღმდეგებოდნენ „კობროსის ლიტერატურის“ ფურცლებზე გამლილ დისკუსიაში კვლავ რეტროგრადულ პოზიციას იკავებენ. ის აზრი, რაც საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის უკვე განვლილ, დაძლეულ ეტაპზე მხოლოდ დიაგნოზური დასკვნის სახით უნდა გამოგვეტანა ზოგიერთი კრიტიკოსის გამონათქვამებიდან, დ. ურნოვს, მაგალითად, განსაცვიფრებელი გულახდილობით პირდაპირ აქვს გამოთქმული:

„ჯოისი მოდერნისტი რომ არ გამხდარიყო, ალბათ მშვიდად გავიხსენებდით მას, როგორც მეორეხარისხოვან ნიჭიერ მწერალს, ფლობურის სკოლის ნიჭიერ წარმომადგენელს. მაგრამ გახდა მოდერნისტი და შეწყვიტა არსებობა როგორც მწერალმა“<sup>27</sup>.

ამის შემდეგ ალბათ ის უნდა გვიკვირდეს, რომ ურნოვი არც ფილანტროპსა და არც ტომას ელიოტს მიიჩნევს მწერლად და პოეტად

მსგავსი შეხედულებების მქონე კრიტიკოსებისათვის, ჩილა თქმა უხდა, სრულიად ამოვარდნილია ლიტერატურის განვითარების ისტორიის ე. წ. ცნობიერების ნაკადის მწერლობაც, რამეთუ მისი ევლზე დიდი წარმომადგენელი ჯეიმზ ჯოისი თურმე ნუ იტყვიან და საერთოდ ასე ყოფილა მწერალი.

საჭირო და დროული კი არის მეოცე საუკუნის ლიტერატურის ამ თავისებურ ნაკადს ჯეროვანი ყურადღება მიაქციოს ჩვენმა ლიტერატურათმცოდნეებმა.

ნაწილობრივ უკვე მიაქციეს კიდევ, მაგრამ თუღანვე ისეთ მცდელობასტულატებზე ააგეს თავიანთი დამოკიდებულება ამ საკითხისადმი, რომ საკმაოდ გააბუნდოვანეს იგი. ეს ცდომილება ამ რენდენციოდან გამომდინარეობს, რომელსაც ზემოთ „მოდერნიზმის რუსული წარმომავლობით“ ტრაბახი ვუწოდეთ. თუ შაგალის, მალევიჩის, ცადკინის, სტრავინსკის და სხვათა წარმომავლობის ძიებას (თუმცა ვოველთვის არა საკუთრივ ეროვნების თვალსაზრისით) რუსეთისაგან მივყავართ და ეს ფაქტი ზოგიერთ კრიტიკოსს საკმარისად მიაჩნია იმის მტკიცებისთვის, რომ ევროპული მოდერნიზმის სათავეები რადიკალურად რუსეთს დაუკავშიროს, ცნობიერების ნაკადის მეოთხედს გამოყვანა ტოლსტოის შინაგანი მონოლოგიდან კი უკვე „შეარად მეცნიერული ინფორმაციის ნაკლებობაზეა აღმოცენებული.

ამ ანტიისტორიული და ანტიმეცნიერული დებულების ჩამოსაყალიბებლად (ან თუნდაც მისანიშნებლად) უპირველეს ყოვლისა საჭირო შეიქნა ყალბი პოსტულატის მოძებნა — თითქოს „შინაგანი მონოლოგი“ და „ცნობიერების ნაკადი“ არსებითად ერთი და იგივეა. ტამარა მოტილიოვა, მაგალითად, თავის წერილში „შინაგანი მონოლოგი და ცნობიერების ნაკადი“ ამტკიცებს, რომ შინაგანი მონოლოგი დიდი წარმატებით გამოიყენება როგორც კლასიკურ ლიტერატურაში, ისე თანამედროვე სოციალისტურ მწერლობაშიც. ხოლო შინაგანი მონოლოგის ის ნაირსახეობა, რომელსაც ცნობიერების ნაკადი ეწოდება, კრიტიკოსის აზრით, დეკადენტურა, რეაქციული, ბურჟუაზიული ლიტერატურის სამსახურშია ჩაყენებული<sup>23</sup>.

ასეთნაირი მიდგომა, ცნობიერების ნაკადის ლიტერატურისადმი საერთოდ და კერძოდ ე. წ. „ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის“ არასწორი გაგება და შეფასება თანამედროვე ლიტერატურული პროცესების მრავალფეროვნებისა და სირთულის სრულ ნიველირებას ახდენს. ასეთი კრიტიკული პოზიციის თანახმად გოლზუორთის ზემოაღწერილი პრინციპები მარადიული და საყოველთაოა და ყველაფერი, რაზეც მის შემდეგ იჩინა თავი ლიტერატურის განვითარების ისტორიაში, მარტოდენ რეალიზმის უარყოფის ტენდენციას, ფაქტ ექსპერიმენტულობასა და დეკადანსს გამოხატავს. პოზიციისა და მსჯელობის ასეთ-

ნაირი გამარტივება. ზოგად, არაფრისმოქმედ სქემამდე დაყვანა დიუ-  
ზიანს აყენებს თანამედროვე ლიტერატურული პროცესების დრამა  
მეცნიერულ შესწავლასა და გააზრებას ჩვენს ლიტერატურათმცოდ-  
ნეობაში.

არ არის სწორი (როგორც ეს ზოგჯერ მიაჩნიათ), თითქოს მოდერ-  
ნისტული ლიტერატურის ცნებისა და მასი შინაარსის გარკვევის ცდები  
მხოლოდ საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის პრეროგატივა იყოს,  
და თუ ჩემს წერილში ძირითადად სწორედ საბჭოურ კრიტიკულ ლი-  
ტერატურას ვეხები, ეს ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ამ საკითხებზე მარ-  
თლაც განსაკუთრებით სწორედ ჩვენში წერენ და მეორეც იმიტომ,  
რომ შინაურ „უთანხმოებათა“ გარკვევის ცდა უფრო მნიშვნელოვნად  
შესახება მოდერნისტულ ლიტერატურაზე ჩვენეული შეხედულების  
შემუშავებაში.

უცხოეთში საკუთრივ მოდერნიზმის ფენომენის გარკვევას ეძღ-  
ვნება ცნობილი ინგლისელი პოეტის სტივენ სპენდერის წიგნი „მო-  
დერნის ბრძოლა“. სპენდერი საგანგებოდ გამიჯნავს ერთმანეთისაგან  
„თანამედროვეთ“ (contemporaries) და მოდერნისტებს (moderns).  
თანამედროვეთა ადრეულ წარმომადგენლად სპენდერი მიიჩნევს  
პერბერტ უელსს. ხოლო ბოლო ხანის წარმომადგენლად კი — ჩარლზ  
პერსი სნოუს. ეს მწერლები, სპენდერის აზრით, ხედავენ ცივილიზა-  
ციაში მომხდარ ძვრებს, რაც მეცნიერულ-ტექნიკურ განვითარებას  
მოჰყვება და მიაჩნიათ, რომ მათი მწერლური ვალია თავიანთი ხელოვ-  
ნება „პროგრესის სამსახურში ჩააყენონ“. მოდერნისტები, სპენდერის  
მიხედვით, ძირითადად უნდობლად ეკიდებიან თვით ტექნიკური  
პროგრესის იდეას და მას წარსულის ცივილიზაციისათვის დამღუპვე-  
ლად მიიჩნევენ. ამასთან, სპენდერის აზრით, ზოგიერთი მოდერნისტი  
არ ვარგავს იმედს, რომ კეშმარიტ ხელოვნებასთან ზიარების ვხით  
შეიძლება ზუსტი მეცნიერების წარმომადგენელთა „სულების გადარ-  
ჩენა“<sup>29</sup>.

თუ დასავლეთის ლიტერატურათმცოდნეობაში თვით ტერმინის  
დეფინიციაზე ნაკლებად იწერება, სამავიეროდ არსებითად მოდერ-  
ნისტული ლიტერატურის (როგორადაც არ უნდა მოინათლოს იგი)  
პოეტიკა საფუძვლიანად არის დამუშავებული კლინთ ბრუკსის დიდ-  
მნიშვნელოვან ნაშრომში — „თანამედროვე პოეზია და ტრადიცია“<sup>30</sup>.  
ამ წიგნში განხილულია ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხები, როგორი-  
ცაა „პეტაფორა და ტრადიცია“, „სიმბოლისტური პოეზია და სპილოს  
ძვლის კოშკი“, „თანამედროვე პოეტი და ტრადიცია“, იეიტსისა და  
ტომას ელიოტის დამოკიდებულება მითოსთან და სხვ. კლინთ ბრუკსი

ელიოტის უნაყოფო მიწის მითოსში ძირითადად პოეტის პესიმიზტურ მსოფლალქმას ხედავს. ზნეობრივი კატეგორიები მეორეხარისხოვანი ხდება ელიოტის პოეტური სამყაროს „კმირის“ უაზრო, უნიათო არსებობაში (ან არარსებობაში) ამ უნაყოფო, ვერან მიწაზე, ადამიანი უნდა სჩალიოდეს ან სიკეთეს ან ბოროტებას, მაგრამ თუ იგი არც ერთს არ სჩადის, მაშინ ის აღარც არსებობს. აქედან ელიოტის პარადოქსული დასკვნა — სჯობს აკეთო ბოროტება, ვიდრე არაფერი, რადგან პირველ შემთხვევაში არსებობ მაინც. მეორე შემთხვევაში კი ნამდვილად აღარ არსებობ. და ის ფაქტი, რომ ადამიანებმა დაკარგეს სიკეთისა და სიბოროტის ცოდნის უნარი, მათ უსიცოცხლოს ხდის და ამართლებს შეხედულებას თანამედროვე უნაყოფო მიწაზე, როგორც სამეფოზე, რომელშიც არაერთარი მოსახლეობა არ არის.

ასეთი „მორალის მიღმა“ არსებული თეორია, რა თქმა უნდა შეიძლება სახიფათო აღმოჩნდეს, მაგრამ თვით ელიოტის პოეზიაში შეიმჩნევა წინააღმდეგობა პოეტის თეორიულ ნააზრევსა და მის მხატვრულ შემოქმედებას შორის, თუმცა ისეთი ზნეობრივი კრიტერიუმების დემონსტრაცია, როგორც ეს გოლზუორთის შემთხვევაში დავინახეთ, ელიოტისდროინდელ ლიტერატურაში უკვე ანაქრონიზმად ჩაითვლება. და ეს მოდერნისტული ლიტერატურის უპირატესობად კი არ უნდა მივიჩნიოთ, არამედ მის თავისებურებად.

ასეთივე თავისებურებად უნდა მივიჩნიოთ არაცნობიერის „გააზრება-დახატვის“ ცდები მოდერნისტული ლიტერატურის წარმომადგენელთა დიდი ნაწილის შემოქმედებაში, რაც აგრეთვე პრინციპულად განსხვავდება იმავე გოლზუორთის „გამოღვიძებაში“ ნახმარი თავიდან ბოლომდე ტრადიციულ-რეალისტური ხერხისაგან<sup>31</sup>.

ფროიდ-იუნგისეული მოძღვრების აღიარება თუ გათვალისწინება (და ზოგჯერ უშუალო გამოყენებაც) მოდერნისტული ლიტერატურის ერთადერთი მაჩვენებელი, ერთადერთი სიმპტომი არ არის, მაგრამ იგი მოდერნისტი მწერლის ერთ-ერთი მძლავრი სტრუქტურული ელემენტია — ხშირად დაფარული, სახენაცვალი, გაძუალედებული, მაგრამ მაინც ამა თუ იმ ფორმით სწორედ საშენი მასალის ფუნქციის მატარებელი.

30-იანი წლების მოდერნისტულ ლიტერატურაზე განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა კარლ იუნგის შრომებმა. ცნობილ წერილში — „ანალიტიკური ფსიქოლოგიის დამოკიდებულება პოეზიის მნიშვნელობაზე“ იუნგმა წამოაყენა ჰიპოთეზა ზოგიერთ პოეტურ ნაწარმოებში რაიმე გარკვეული შინაარსისა თუ ავტორისეული განზრახვის იქით ისეთი ემოციური მნიშვნელობის არსებობის შესახებ, რომელიც მკითხველის გაცნობიერებულ ან გაუცნობიერებულ ალქმაში არაცნო-

ბიერი ძალების მოქმედების შედეგად წარმოიქმნება. ასეთ არაცნობიერ ძალებს იუნგმა „პირველყოფილი წარმოდგენები“ ან არქეტიპები უწოდა.

ფსიქოანალიტიკური მოძღვრების გავლენა დიდად გასცდა თვით მხატვრული ლიტერატურის სფეროსაც კი და მხატვრობის, მუსიკის, კინოხელოვნების დარგშიც შეიჭრა. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა სალვადორ დალის, სტრავენსკის, ფედერიკო ფელინის შემოქმედება. ფროიდ-იუნგისეულ თეზას ეყრდნობა პაზოლინიც თავის ცნობილ ფილმში „ოიდიპოსი“, რომელიც ერთ-ერთი ძირითადი ფროიდისტული კომპლექსისა და იუნგისეული არქეტიპული მოძღვრების თავისებურ ინვერსიულ მხატვრულ გააზრებას წარმოადგენს. ე. ი. ის, რაც ფროიდმა თავის დროზე გამოიყენა ანტიკური ლიტერატურიდან, როგორც მასალა „ოიდიპოსის კომპლექსის“ ფენომენის დასახასიათებლად, პაზოლინიმ ნეოფროიდისტული თეორიების ინტენსიური გავრცელების პერიოდში აქცია ამ ფენომენის თავისებურ მხატვრულ ინტერპრეტაციად. მაგრამ მითოსურ მოდელად ქცეული იდიპოსის ტრაგედია პაზოლინისათვის სულაც არ არის მთარული ფროიდისტული დებულების ილუსტრაცია. ეს პაზოლინი-ს რანგის შემოქმედისათვის შეუფერებელი პრიმიტიული ამოცანა იქნებოდა. ფილმში იდიპოსი, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი თანამედროვე ადამიანია, რომელშიც რეჟისორს აინტერესებს არა ბედისწერა (ანტიკურობის პრობლემა) და არც არაცნობიერის საიდუმლოებათა გამოაშკარავება (ფსიქოანალიტიკოსების ამოცანა), არამედ მისი შინაგანი ტრაგიკული საწყისი, რომლის სირთულისა და უაღრესი დაძაბულობის ერთ-ერთი გამოხატულებაა ეს ცნობილი არქეტიპი. ამიტომაც, რომ პაზოლინის თავისი გმირი ფილმის ეპილოგში გამოჰყავს ბრმა მოხეტიალე მუსიკოსის სახით, ხოლო საკუთრივ იდიპოს მეფის ტრაგედია კი მის ნაწარმოებში იკითხება, როგორც ამ უცნობი ბედის მქონე თანამედროვე ადამიანის „არქეტიპული ბედი“, მისი „დაფარული ბიოგრაფიის“, მისი ცოდვილი სულის განფენა საერთოდ ადამიანის ტრაგიკული არსებობის ისტორიაში.

#### შ ბ ნ ი შ ბ ნ ე ბ ი

1. G. H. Bantock, The Social and Intellectual Background, "The Penguin Guide to English Literature", V. 7, Penguin Books, 1961, p. 4.
2. იქვე, გვ. 15.
3. Т. Мотылева, Иностранная литература и современность, М., 1961, стр. 291.
4. იქვე, გვ. გვ. 292—293.

3. Современные проблемы реализма и модернизм, М., 1965, стр. 37.
6. ჟღ. 83. 44.
7. ჟღ. 83. 45.
8. В. Шербина, О природе литературных закономерностей, «Вопросы литературы», № 1, 1966, стр. 100.
9. И. Верцман, Относительно «здоровья» и «болезни» в искусстве, «Вопросы литературы», № 3, 1966, стр. 135.
10. ჟღ. 83. 136—137.
11. П. Палневский, Экспериментальная литература, «Вопросы литературы», № 8, 1966, стр. 80.
12. В. Днепров, О Фрейдистской психологии и реалистическом романе, «Иностранная литература», № 7, 1961, стр. 199.
13. ჟღ. 83. 205.
14. Н. П. Михальская, Пути развития английского романа 1920—1930-х годов, М., 1966, стр. 19.
15. C. G. Jung, Modern Man in Search of a Soul, L., 1933, p. 226.
16. ჟღ. 83. 227.
17. В. Неделин, В сумерках психоанализа, «Иностранная литература», № 10, 1963, стр. стр. 202, 204.
18. Joseph G. Brennan, Thomas Mann's Word, N. Y., 1942, p. 68.
19. შიხალსკაიას ზემოხსენებული წიგნის გარდა, Д. Г. Жантиева, Английский роман XX века, М., 1965; В. В. Ивашева, Английская литература XX века, М., 1967.
20. Я. Н. Засурский, Американская литература XX века, М., 1966; Д. В. Затонский, В наше время, М., 1979; А. М. Зверев, Модернизм в литературе США, М., 1979; Г. Э. Ионкис, Английская поэзия XX века, М., 1980; Р. Вейман, История литературы и мифология, М., 1975.
21. Н. А. Кнасашвили, Традиция Шекспира и некоторые проблемы английской литературы XX века, Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук, Тбилиси, 1973.
22. Emily Tall, James Joyce Returns to the Soviet Union, "James Joyce Quarterly", № 18, 1980. პროფესორ ემილი ტალის მიერ გამოქვეყნებული წერილის შემდეგ საბჭოთა კავშირში, 1982 წელს ორჯერ გამოიცა «დებლინელები» და «ჩაკომო ჭოისი» ერთ წიგნად (ერთბელ ინგლისურად გამომცემლობა „პროგრესის“ მიერ, ხოლო მეორედ რუსულად იქონებდა „ინოსტრანაია ლიტერატურას“ ბიბლიოთეკაში).
23. ზემოთ ციტი. გვ. 75.
24. მ. კვეციანი, ფუნქციური პარადიგმები, წ. 2, თბ., 1961, გვ. 201—213.
25. Ю. Фегерти, Дж. Джойс, «Вестник иностранной литературы», № 9, 1928, стр. 25.

26. Richard Ellmann, James Joyce, N. Y., 1959, p. 1.
27. Д. Урнов, «Вопросы литературы», 1975.
28. Т. Мотылева, Внутренний монолог и поток сознания, «Вопросы литературы», № 1, 1965.
29. Stephen Spender, The Struggle of the Modern, L., 1963.
30. Cleanth Brooks, Modern Poetry and Tradition, The University of North Carolina Press, 1939.
31. М. Мотылева, Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry Psychological Studies of Imagination, L., 1934.