

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი  
ევროპეისტიკის დეპარტამენტი

თამარ ჯანგულაშვილი

პროგრესის ზნეობრივი ასპექტი  
სამეცნიერო ფანტასტიკის პროზის ტრადიციაში

(ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად  
წარმოდგენილი დისერტაცია)

მეცნიერ-ხელმძღვანელები:  
ფილოლოგიის დოქტორი, პროფესორი  
ნინო ფირცხალავა  
ფილოლოგიის დოქტორი, პროფესორი  
თამარ სირაძე

ბათუმი

2014

## სარჩევი

<b>შესავალი</b>	<b>4</b>
<b>თავი I. საზოგადოებრივ-ისტორიული პროგრესის მხატვრული სარკე</b>	<b>9</b>
1.1. პრობლემის ხედვის სახესხვაობა, პირველწყაროების მიმოხილვა	9
1.2. უტოპია, ფანტასტიკური პროზა და მომიჯნავე პრობლემატიკა და თემატიკა	10
1.3. ლიტერატურა, როგორც ისტორიის შემფასებელი და „უტოპიის“ ცნების ომონიმური გათამაშება ჟანრის ისტორიაში	12
1.4. თანამედროვე ანტიუტოპიის საწყისები	14
1.5. კრიტიკული ხედვის კუთხეები და შრეები	20
1.6. შემეცნების საგანი	23
1.7. კოლინ უილსონი: კრიტიკული ხედვის ვარიაციები	25
<b>თავი II. ჟანრის ტრადიცია და მიდგომის ფორმები</b>	<b>30</b>
2.1. ჟანრის ტრადიცია და ფანტაზიის ჩაკეტილი სივრცე	30
2.2. ანგლო-ამერიკელი ავტორები ტექნოლოგიური პროგრესის საორტოფო როლზე თანამედროვე ცივილიზაციაში	33
2.3. ავტორი და რომანი	38
2.4. ლაგერაფტის პროზის ჟანრობრივი ნიშნები	48
2.5. მხატვრულობის ტრადიცია vs. ჟანრის სისტემური მოდელი	57
2.6. სამოქალაქო კრიტიკის მხატვრული ფორმა	61
2.7. სკეპსისი და ირონია	63
2.8. სიმრავლის და რიცხვის თვისობრივი მახასიათებლები	66
2.9. ორმაგი დატვირთვა	70
2.10. „ზოგადის“ ცნება სოციალური ცხოვრების დაგეგმვაში	72
2.11. შეტევა ფაშიზმზე	74
<b>თავი III. ევოლუციური ცვლილების კონტრასტი პროგრესის ტრადიციულ გააზრებასთან</b>	<b>77</b>
3.1. ევოლუციური ცვლილებების კონფლიქტი	77
3.2. სიუჟეტში „შესვლის“ ხერხი	79
3.3. Storm-bird, Storm-dreamer	83
3.4. მოქმედება	87
3.5. ანტიუტოპიის ელემენტების ინტეგრირება სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრში	96
3.6. რელიგიის როლი და ადგილი	107

3.7. Suspence, horror films & prey – ტოტალიტარიზმის თემის სამი გამამდიდრებელი მოტივი	113
3.8. SciFi: მომავლის შიში და გაფრთხილება	116
3.9. დრო და გარე სამყარო	122
დასკვნა	124
გამოყენებული ლიტერატურა	128

## შესავალი

გასული საუკუნის ლიტერატურულ სცენაზე მომხდარ მნიშვნელოვან თვისობრივ ცვლილებათა შორის მკვეთრად გამოჩნდა სამეცნიერო ფანტასტიკის უანრის გაშლა და მომძლავრება. ამ უანრის განვითარების საწყისად უკვე XVI-XVII საუკუნეებია მიჩნეული, რადგან იმ პერიოდის პროზა, სვიფტის "გულივერით" დაწყებული და უტოპისტური ლიტერატურის მოდიფიკაციებით დასრულებული, შეიცავს ისეთ სპეციფიკურ ელემენტებს, რომლებიც ახასიათებს ფანტასტიკის უანრის მხატვრულ არსენალს. და მართლაც, იქნება ეს სვიფტის ლაპუტა თუ ჰუინჰმნების სამყარო, ან დენი ვერასის "ამბავი სევარამბების", ანდა სირანო დე ბერჟერაკის "მთვარეზე მოგზაურობა" – ყველაფერში არის მცდელობა, რომ მთავარი იდეა გახსნან რეალობაში არარსებულ, მაგრამ მხატვრულად ეფექტურ და აზრიან სიუჟეტში. ამასთანავე, ვინაიდან ლიტერატურულ კრიტიკაში გაჩენილმა მოთხოვნილებამ, გამომუშავდეს მაქსიმალურად ტევადი დეფინიცია "სამეცნიერო ფანტასტიკის", როგორც ტერმინის გასააზრებლად, ამიტომ ჩვენს მხრივ მართებული იქნება არა ამ სხვადასხვანაირი სახელების ჩამოთვლა და გარჩევა, არამედ გამოვიყენოთ ამ უანრის მახვილგონივრული, სხარტი და ტევადი განსაზღვრება, რომელიც ჩამოაყალიბა გასული საუკუნის ავტორმა, მირიამ ალენ დე ფორდმა: "Science fiction deals with improbable possibilities, fantasy and plausible impossibilities" (სამეცნიერო ფანტასტიკა ეხება დაუჯერებელ შესაძლებლობებს, ფანტაზიას და დამაჯერებელ შეუძლებლობებს), რითაც მან არსობრივად და ხარისხობრივად გააერთიანა ყველა ის თვისება, რომელიც ბევრმა მისმა წინამორბედმა ცალკე უანრად აღიქვა და აღიარა. ამ გაერთიანებით მან აგრეთვე გააბათილა სხვათა ტენდენცია, რომ უპირატესობა რომელიმე ერთი ნიშნისთვის მიეცათ – და არ ითვალისწინებდნენ, რომ ამ ელემენტთა რაოდენობამ ლამის ოცდაათს მიაღწია, მოიცავდა რა პრაქტიკულად ყველაფერს, გოთიკით დაწყებული, პოლიტიკური დეტექტივით დასრულებული – და საკითხის ამგვარი გამარტივებით განაპირობა სამეცნიერო ფანტასტიკის უფრო ფართო და მოქნილი ხედვის "ლეგალიზაცია".

**საკითხის აქტუალობა.** თანამედროვე სინამდვილეში, განსახილველი პრობლემა აქტუალურია და მისი ეს ნიშანი არ შემოიფარგლება დღევანდელობის სპეციფიკით. საკითხის სათანადო შეფასებისთვის გვმართებს გავითვალისწინოთ

მისი აღმოცენების და პროგრესირების ისტორია. ფაქტია, რომ XVIII ს-დან დაწყებული, მეცნიერების და ტექნიკის სწრაფმა განვითარებამ სერიოზულ საკითხად დააყენა კაცობრიობის, და ზოგადად, ცივილიზაციის სავარაუდო ევოლუციის ბედი. ასე რომ, იმ ხანიდან უკვე გამოიკვეთა ვითარების ასეთი კონფლიქტური ხასიათი.

უნდა ითქვას, რომ ამ კონფლიქტის ბუნება არსით უცვლელი დარჩა, და თუ რამ სხვაობა შეიმჩნევა სამეცნიერო პროზის განვითარების ეტაპებზე, ეს უფრო კონფრონტაციის ფორმებში აისახა და მხარეთა პოზიციაში გამოიხატა – ისიც მხოლოდ არგუმენტაციის ”ეპოქალური ატრიბუტიკით”.

კვლევა ეფუძნება ანგლო-ამერიკელი ავტორების, ჰოვარდ ფილიპს ლაგერაფტის, რობერტ შეკლის, ჯ. გ. ბალლარდის და რამდენიმე სხვა ავტორის პროზას, რომელთა შორის განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ჩეხ მწერალს კარელ ჩაპეკს, და აგრეთვე კოლინ უილსონს და ოლდოს ჰაქსლის, რომელთა მხატვრული პროდუქცია სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ჩარჩოებში განიხილება. ჩამოთვლილ ავტორებს აერთიანებს არა მხოლოდ მიკუთვნება ერთ კონკრეტულ ჟანრისადმი, არამედ კიდევ მათი საერთო რწმენა რომ კაცობრიობა მოსალოდნელი საფრთხის წინაშეა. მათ ზუსტად ამოიცნეს დღევანდელობის ის ორი დიდი საშიშროება, რაც ემუქრება თანამედროვე საზოგადოებას და ამიტომ განსაკუთრებით აქტუალურია: ეს არის ტოტალიტარიზმის პრინციპების მოძალეობა და ტექნოლოგიური ნოვაციების შეუკავებელი პროგრესი.

ხსენებულ ავტორთა პროზა აღმოჩნდა წინ გადადგმული ნაბიჯი არა მხოლოდ ლიტერატურის ესთეტიკის მხრივ, არამედ აგრეთვე ფილოსოფიური თვალსაზრისითაც, რადგან ამ მწერლებმა ძალზე ღრმად გაიაზრეს ის დრამატიზმი, რაც ტექნოლოგიურ პროგრესს შემოაქვს ადამიანთა ყოფაში: ეს ეხება არა მხოლოდ ფსიქოლოგიურ და ზნეობრივ, მორალურ მხარესაც, არამედ კიდევ იმ საგანგაშო მომენტს, რომ განსხვავებით რენესანსული კულტურის სულიერი პათოსისგან, ტექნოლოგიურ სფეროში თანამედროვე აზროვნება აბსოლუტურად სტიქიურია, შეუკავებელი და არ ითვალისწინებს ადამიანთა ეგზისტენციალურ ნორმებს და საჭიროებას.

ამ პროცესების შეუკავებლობა იმითაა განპირობებული, რომ ამგვარი პროგრესის ბუნება და ხასიათი ეწინააღმდეგება თავად პროგრესის ცნებას. ასეთი ვითარება მხოლოდ ერთი მიზეზით აიხსნება: დანერგილ მეცნიერულ სიახლეთა ბუნება სწორედ ამ ტექნოლოგიურ იდეათა მოდიფიკაციას არის „აყოლილი“, მათ ემსახურება, და არ ითვალისწინებს პროგრესის თავდაპირველ და ძირითად

ადრესატს - ადამიანს, და სწორედ ამ თემამ განაპირობა განსახილველი ავტორების შემოტანილი ნოვაცია მხატვრულ იდეებში და თემატიკაში.

საკითხის აქტუალობას ყოველთვის განაპირობებს რეალური ცხოვრებისეული და ეპოქალური ასპექტები, რის გამოც ნაწარმოების ფაბულა სცდება ვიწრო ლიტერატურული სფეროს ფარგლებს და იქცევა საზოგადოებრივი ყოფისა და სოციალური პროგრესის პრინციპულ თემად, რომელშიც აგრეთვე იგულისხმება მეცნიერული პროგრესიც. ამრიგად, აქტუალობა არა მხოლოდ შესწავლილი სფეროების და დარგების ცოდნა, არამედ კიდევ თაობათა მაგალითზე გამოაშკარავებული “სოციალური ფსიქოლოგიის” მომენტი, რომელიც ავტორისეული ინტერპრეტაციით საბედისწეროდ წარმოგვიდგება. ჩვენს მიერ განხილული მწერლები წინა პლანზე წამოსწევენ საზოგადოებრივი ქცევის იმ ფორმას, რომელშიც ამოიცნობა შეგნებული თუ შეუგნებელი შიში სინამდვილისა – და ეს ეხება აბსოლუტურად ყოველ ავტორს და ნაწარმოებს.

ფაქტიურად, ამ ჟანრისადმი ჩვენი ინტერესი განაპირობა იმ დინამიკამ, რაც ახასიათებს სამეცნიერო ფანტასტიკის პუბლიცისტურ ასპექტს – ამაში ვგულისხმობთ ისეთი პრობლემატიკის და თემატიკის შერჩევას, რომელიც აღვიძებს საზოგადოებას. ნაშრომში განხილული ყველა ავტორი ვერ ურიგდება ადამიანთა იმ მანკიერ მხარეს, რომელიც კარნახობს ხალხს გაექცეს სინამდვილეს. მასა მუდამ გაურბის “თვალეში ჩახედოს” რეალობას და თუნდაც ინტუიციით ჩასწვდეს იმ საზღაურს, რაც უკვე დაიმსახურა კაცობრიობამ სინამდვილისადმი ზერელე მიდგომით. ფაქტის ასეთი ხედვა გვიბიძგებს აგრეთვე მისი მიზეზის დადგენას, ხოლო მიზეზთა შორის უნდა მოვიხსენიოთ მასების ტენდენცია, რომლებთაც მუდამ ურჩევნიათ დაუფიქრებლად, ემოციით აჰყვნენ პროცესთა დინებას, ისე რომ არ დაინახონ თავისივე დანაშაული, რაც მოსდევს საკუთარ უპასუხისმგებლობას. თუ შევაჯამებთ ამ ნათქვამს და მივცემთ მას “თეორიულ ელერადობას”, გამოდის რომ განხილულ ნაწარმოებებს აერთიანებს ორი მთავარი პრობლემა: 1. სინამდვილის შიში; იქამდე, რომ იდიოსინკრეზიად წარმოგვიდგება ჭეშმარიტების მიმართ; 2. სინამდვილის აღქმა და განხილვა, როგორც საზოგადოების მოქმედების თანმდევნი შედეგის და ამ საზოგადოების დამანგრეველი რეალობისა.

**საკითხის კვლევის მიმართულება და მეთოდი.** დისერტაციაში გამოყენებულია შედარებით-შეპირისპირებითი მეთოდი. შერჩეულ ავტორთა სიმრავლეს, მათი ნაწარმოებების შედარებით-შეპირისპირებით ანალიზს კიდევ ემატება მათი ორიგინალური და ხშირად განუმეორებელი ხედვა. განხილული

ავტორები შერჩეულია საკითხის სიღრმისებრი და თემატიკის განვითარების და ვარიანტების დიაპაზონის პრინციპით. ასეთ მიდგომას ეხმარება პრობლემის ისტორიის განსაზღვრა, რითაც ვასაბუთებთ არგუმენტს არსებული ტრადიციის სასარგებლოდ და შესაბამისად იქმნება საშუალება ჩამოვაყალიბოთ ორ ეტაპიანი დასკვნა: 1. მთლიანად ჟანრის თვისობრივი მახასიათებლების და მოდიფიკაციის სურათი, და – 2. ჟანრის ზოგადი ეპოქალური და იდეოლოგიური კონტური, რომელშიც წინა პლანზე ზოგადსაკაცობრიო პრობლემატიკაა და მეორე პლანზე გადადის ცალკეულ ეროვნულ ლიტერატურასთან მაკავშირებელი მოტივები. ნათქვამის გათვალისწინებით, ლოგიკურია შრომაში განხილული ავტორების და ნაწარმოებების შერჩევა და ანგლო-ამერიკულ ავტორებთან ერთად, კიდევ ჩეხი ავტორის, კარელ ჩაპეკის რომანის განხილვა – ვინაიდან „ომი სალამანდრებთან“ არის ნაწარმოები, რომელიც შექმნილია ჰაქსლის „მამაცი ახალი სამყაროს“ პარალელურად და რომელშიც ჩაპეკმა მოახერხა დაემატებინა დამატებითი ასპექტები ტოტალიტარიზმის ჰაქსლისეული ვერსიისათვის. რაც შეეხება ამერიკულ და ინგლისელ ავტორებს, განსაკუთრებულ ადგილს ვუთმობთ ლავკრაფტის, შეკლის და ბალლარდის პროზის ანალიზს და აგრეთვე კოლინ უილსონის „გონების პარაზიტების“ ინტერპრეტაციას ლიტერატურულ კრიტიკაში. ამგვარი მეთოდით ვუზრუნველყოფთ სამეცნიერო ფანტასტიკის ევოლუციის სურათის წარმოჩენას, რითაც ვავლენთ ამ ჟანრისათვის დამახასიათებელ ტიპურ „სამომავლო ინტერესს“, რამაც განაპირობა მცდარი სტერეოტიპის ჩამოყალიბება SciFi-ზე, როგორც „ფუტუროლოგიური ორიენტაციის“ ჟანრზე. გარკვეული მიზეზით, ნაწილობრივ შემთხვევით-სუბიექტურითაც, ლავკრაფტი აღმოჩნდა ავტორი, რომელმაც ჟანრს შემატა თითქმის დავიწყებული ეპოქალური პოლუსი და გამოიყენა რა ჟიულ ვერნის და ედგარ პოს იდეური პრეცედენტი, შექმნა აბსოლუტურად განსხვავებული ხასიათის და ფორმის ნაწარმოები. რაც შეეხება შეკლის და ბალლარდს, ჩვენ სავსებით შეგნებულად მივიჩნიეთ ასეთი არჩევანი, რადგან ლიტერატურული კრიტიკის მხრიდან ამ ავტორების პროზას ეთმობა გაცილებით უფრო ნაკლები ყურადღება, ვიდრე ჟანრის აღიარებულ და საკმაოდ სრულად შესწავლილ კლასიკოსებს – აიზეკ აზიმოვს, რეი ბრედბერის, კლიფორდ საიმაკს. შესაბამისად, შეკლიც და ბალლარდიც არიან იმ ტიპის ავტორები, რომლებიც – ეყრდნობიან რა, შეიძლება ითქვას, სავსებით ტრივიალურ და სხვა მწერალთაგან მრავალგზის გამოყენებულ სიუჟეტურ სქემას – ისინი მაინც ახერხებენ გააცოცხლონ კონფლიქტის სტანდარტული ჩონჩხი და ფონი, სწორედ

ტრადიციული ლიტერატურული ხერხით – მახვილით კონფლიქტის ფსიქოლოგიურ და ეთიკურ ასპექტზე. გარდა ამისა, კონფლიქტის ზნეობრივი ასპექტის წამოწევა ამ ჟანრისათვის დამახასიათებელ „ნოვატორულ“ სიუჟეტში აგრეთვე მიგვაჩნია გამოყენებული მეთოდის პრინციპულ პუნქტად, ვინაიდან ამ ფაქტში ვხედავთ ავტორის პოზიციას – შეუნარჩუნოს ჟანრის გარეგნულ, ფორმალურ ატრიბუტიკას – მხატვრული ლიტერატურის ძირითადი ჰუმანისტური ხაზი.



## თავი I. საზოგადოებრივ-ისტორიული

### პროგრესის მხატვრული სარკე

#### 1.1. პრობლემის ხედვის სახესხვაობა; პირველწყაროების მიმოხილვა.

შერჩეული მასალის ეპოქალური აქტუალობა გადაჭარბებით გაცხადდა ტოტალიტარიზმის ორი პოლუსის მაგალითზე – როგორც ფაშიზმის, ასევე ერთპარტიული კომუნისტური დიქტატურის მაგალითზე. მაგრამ არსებობს კიდევ წმინდა მხატვრული მხარე, რომლის წყალობით ხსენებულ ავტორთა პროდუქცია სცდება იდეოლოგიური შეტევის პუბლიცისტურ ფორმას და ესთეტიკური ასპექტის საფუძველზე ლიტერატურულ მოვლენად იქცევა. „მოვლენის“ მომენტს განსაკუთრებით უნდა გავუსვათ ხაზი, რადგან იდეების და პრობლემების თვალსაზრისით, განხილულ ავტორთა შორის ყველაზე ნაყოფიერი ავტორი, კარელ ჩაპეკი, როგორც მოაზროვნე და მხატვარი, თავისი რანგით ჰაქსლის უტოლდება, რომელიც ჩამოყალიბებული ტრადიციის შესაბამისად, საესეებით დამსახურებულად ითვლება ანტიუტოპიის კლასიკოსად. ამავე დროს, მხატვრული ნაწარმოების შესაფასებელი ყველა პარამეტრის გათვალისწინებით, XX ს-ის ევროპულ ლიტერატურაში არანაკლები ადგილი ეკუთვნის კარელ ჩაპეკს. მიუხედავად ამისა, კრიტიკოსთა „სტანდარტით“ წარმოჩენილ მწერალთა გალერეაში, მას ნაკლები ყურადღება ეთმობა. ასეთი რამ აიხსნება მხოლოდ და მხოლოდ იმ მიზეზით, რაც შეგვიძლია მივაწეროთ „ვადაგასული ევროცენტრიზმის“ გამოძახილს, რომელშიც მარტოოდენ ანგლო-საქსებს არ უდევთ ბრალი. მართალია, დასავლური ლიტერატურული კრიტიკის ამგვარი „იდეოლოგიური მეტროპოლიური“ პოზიცია დიდი ხანია შეარყია ლათინოამერიკული მწერლობის ტალღამ, მაგრამ სლავი ავტორის სახელს ეს არ შეხებია.

ჩვენი აზრით, ჩაპეკის ფაქტობრივად დისპროპორციული შეფასება ამ პერიოდის მანძილზე ორმა მომენტმა განაპირობა: 1. ის, რომ მის უკან შედარებით მომცრო კულტურული სფერო ეგულებოდათ; და 2. ის, რომ „სალამანდრებთან ომის“ ჯეროვანი ლიტერატურული გამოძახილი ჩაახშო მეორე მსოფლიო ომმა, რომელიც დაიწყო ნაწარმოების გამოცემიდან სულ რაღაც წელიწად-ნახევრის შემდეგ.

განსაკუთრებით საინტერესოა ამ ორი ავტორის გამაერთიანებელი ელემენტების გათვალისწინება: 1. ჰაქსლის მსგავსად (რომლის ნაწარმოებს ის ცხადია იცნობდა), ჩაპეკმა ასევე სცადა წარმოედგინა თანამედროვეობის საკუთარი ხედვა; 2. მსგავსი ამოცანის სიძნელეს კიდევ უფრო ართულებს ის მომენტი, რომ არ შეიძლება უკვე გაუდერებული მოტივების გამეორება; 3. ჩაპეკს ჰაქსლისთან აკავშირებს აგრეთვე ეპოქალური მოთხოვნით ნაკარნახევი ამოცანა, რომ შეექმნილი ნაწარმოები უნდა ყოფილიყო პრინციპულად განსხვავებული არსებული მემკვიდრეობისაგან, რაც დატოვეს ლიტერატურაში XVII-XVIII სს. ავტორებმა.

გამოდის, რომ ორივე მწერლის ყურადღება მიპყრობილია სოციალური დრამის განმეორებით თვისობრივ კონფლიქტებზე. ვინაიდან იუმორის და ირონიის განსაკუთრებული ნიჭი განსაკუთრებით ზრდის ორივე ავტორის ლიტერატურული ხედვის და აზროვნების ძალას, ჰაქსლიც და ჩაპეკიც ადვილად აღწევენ თავს დასაშვებ ლაფსუსს ისეთ სიუჟეტურ ვითარებაში, სადაც ისინი შეგნებულად იმეორებენ წინამორბედი ავტორების ამა თუ იმ ელემენტს – რათა შემდგომ გააკრიტიკონ ან გააშარჟონ უკვე რამდენიმე საუკუნოვანი დაშორების პრიზმიდან.

ამრიგად, ამ პუნქტების გათვალისწინებით, ვასკნით, რომ ამ მწერლებს რომანებს აერთიანებს ორი პრინციპული ელემენტი:

1. საკითხის გააზრების ორიენტირი და მიმართულება;
2. ირონია, როგორც დახატული სურათის აღსაქმელად საჭირო ქმედითი ტონი, ურომლისოდაც ამ ჟანრის „დღევანდელი ეტაპის“ მწერლობა ვერ აღიქმება თანამედროვე ლიტერატურულ პროდუქციად.

**1.2. უტოპია, ფანტასტიკური პროზა და მომიჯნავე პრობლემატიკა და თემატიკა.** მიმდინარე პროცესთა ერთობლიობა თანამედროვე სამყაროში იმდენად რთულია, რომ მათი მართებული შეფასება ისტორიული და სოციალური თვალსაზრისით ვერ იქნება მხოლოდ ფილოსოფოსთა ანდა ისტორიკოსთა ან სოციოლოგთა პრეროგატივა და დღევანდელობის აქტუალური პრობლემების გადაწყვეტას ცდილობს ბევრი ავტორიტეტული მოაზროვნე და მწერალი. თავისთავად ცხადია, რომ დღევანდელობის მათეული ინტერპრეტაცია პირობითადაა გადმოცემული, ანუ მხატვრული შემოქმედისათვის მისაღები მოგონილი ფაბულით და მეტაფორული ენით და სტილისტიკით, მაგრამ ასეთი ტექნიკური არსენალის მიუხედავად, ამგვარი “აღეგორიული განსჯის” შედეგი

არათუ პირობითია, არამედ პირიქით – ხშირად უფრო ახლოსაა რეალობის განვითარების ტენდენციებთან, ვიდრე თანამედროვე სახელმწიფოებრივი პროცესების შესაფასებლად დეკლარირებული მთელი რიგი სოციო-პოლიტიკური პროგნოზი.

ამრიგად, უკვე ნახსენები ჩაპეკის და ჰაქსლის გარდა, ჩვენი კვლევა ძირითადად ეფუძნება რამდენიმე ანგლო-ამერიკელი ავტორის პროზას. ინგლისელ ავტორთა შორის არიან ჯ. გ. ბალლარდი და კოლინ უილსონი. ამერიკული სამეცნიერო პროზა წარმოდგენილია ჰოვარდ ფილიპ ლაგერაფტით და რობერტ შექლით. ლაგერაფტის გარდა, ყველა ამ ავტორს – მათი პროზის აბსოლუტურად განსხვავებული თემატიკის და მიზნების მიუხედავად, ერთი რამ აერთიანებს: მათ ძალზე ზუსტად ამოიცნეს დღევანდელი ორი დიდი საშიშროება, რაც ემუქრება თანამედროვე საზოგადოებას და ამიტომ აქტუალურია: ეს არის ტოტალიტარიზმის პრინციპების მოძალება და ტექნოლოგიური ნოვაციების თანმდევი პროგრესი.

პირველი პრობლემა, ანუ ტოტალიტარიზმის საფრთხე და საშიშროება თანამედროვე სამყარომ და ევროპულმა აზროვნებამ გაიაზრა უკვე 1920-30-იან წლებში, როდესაც ევროპის რუკაზე გაჩნდა ორი დიდი სახელმწიფო, რომელთა იდეოლოგია ძირეულად დაუპირისპირდა დასავლური ცივილიზაციისა და ჰუმანიზმის ძველ ტრადიციებს და ამიტომ სავსებით ლოგიკური იყო ადეკვატური პასუხი და ის რეაქცია, რამაც თავი იჩინა ევროპელ მოაზროვნეთა და მწერალთა შორის. შესაბამისად, ნიშანდობლივია ის მომენტი, რომ ზემოთ უკვე აღნიშნულმა პოზიციურმა და მსოფლმხედველობრივმა მსგავსებამ ჰაქსლისა და ჩაპეკს შორის, მათი პროზა გადააქცია ძალზე ეფექტურ მხატვრულ და იდეურ იარაღად მოსალოდნელ ”ხიფათთა პროგრამის” იმ ციკლში, რასაც უქადდა ევროპას მოვლენათა განვითარების სავარაუდო და არასასურველი გზა.

რაც შეეხება ტექნიკური აზრის აჩქარებულ განვითარებას, ეს ტენდენცია ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში გამოიკვეთა ჟიულ ვერნის და ჰერბერტ უელსის რომანებში, მაგრამ ავტორების ყურადღების ცენტრში არ იყო მოქცეული პრობლემის ის ასპექტი, რომელიც ეხება პროგრესის თანმდევ ცვლილებებს, რაც თავს იჩენს საზოგადოების საერთო ფსიქოლოგიურ განწყობასა და ატმოსფეროში – და სწორედ ეს მომენტი განასხვავებს მათ – ამავე უანრის თანამედროვე პროდუქციისგან. რასაკვირველია, ამ ნაკლსაც აქვს თავისი ისტორიული მიზეზი და ახსნა, რამეთუ ცვლილებათა თვისობრივმა და

აბსოლუტურმა სიახლემ მოითხოვა კიდევ სხვა მაგალითი იმისა, თუ რა ასპექტები და როგორი დრამატიზმი მოსდევდა აღმოცენებულ პრობლემას. ამ მხრივ, “დამატებითი მაგალითის” როლი ითამაშა პირველმა მსოფლიო ომმა და ომის შემდგომმა ვითარებამ, როდესაც მსოფლიო საზოგადოებამ გაიაზრა ის ანტიჰუმანიზმი, რაც თანსდევს ხალხის მასის დაყოფას და მართვას იდეოლოგიური, რასობრივი ან პარტიული იერარქიის პრინციპით.

**13. ლიტერატურა, როგორც ისტორიის შემფასებელი და “უტოპიის” ცნების ომონიმური გათამაშება ჟანრის ისტორიაში.** ჩვენი შრომის ძირითადი მასალის ანალიზი განაპირობა განხილული ნაწარმოებების იდეურმა პარალელებმა ორ ავტორთან: ჰაქსლისთან, როგორც ანტიუტოპიის ეტალონური ნაწარმოების შემქმნელთან და კოლინ უილსონთან, რომლის რომანში ვხვდებით ლაგერაფტის მოტივების ”გადამღერებას”. ჩვენი ინტერესი უილსონის რომანისადმი განპირობებულია სწორედ ლაგერაფტის ამოსავალი იდეის მისეული ინტერპრეტაციით. ფაქტობრივად, ვრწმუნდებით რომ ორიგინალობასთან ერთად, მის რომანში იგრძნობა ერთგულება ლიტერატურული ტრადიციის მიმართ. ამ ორივე მომენტის ერთად მოხსენიება შეიძლება პარადოქსულიც კი ჩანდეს, რადგან ისინი თავისთავად თითქოს ურთიერთგამომრიცხავ პოზიციებს გულისხმობენ. ამიტომ ვარჩევთ, გავარკვიოთ ორივე მომენტის დამასაბუთებელი არგუმენტები და ჩვენი ანალიზი დავიწყოთ კავშირით ლიტერატურულ ტრადიციასთან, რათა გამოჩნდეს გამოყენებული იდეის და მხატვრული ელემენტების ტიპიურობა ან ორიგინალობა.

ვინაიდან კოლინ უილსონის რომანი განეკუთვნება ანტიუტოპისტური ლიტერატურის გვიანდელ, XX ს-ის მოდიფიკაციას, ამიტომ გვმართებს განვიხილოთ ამ ჟანრის ლიტერატურული ტრადიციის “გენეალოგიური ხე”, რომლის ლოგიკურ და “მაფხიზლებელ ნაყოფს” წარმოადგენს ჰაქსლის რომანი; მაგრამ ამ ტრადიციის იდეური ძირი პლატონის “სახელმწიფოთი” იწყება. ის, რომ ათას წელზე მეტი დასჭირდა ამ ტრადიციის “რეანიმაციას” – ამის მიზეზად მივიჩნევთ ევროპის ისტორიის ცვლილებათა ნიუანსებს და პოლიტიკური ევოლუციის სპირალს. მეორე მხრივ, ამ კატეგორიის ნაწარმოებთა სისშირემ და ავტორთა სიმრავლემ იდეურად ააღორძინა და შინაარსობრივად აანაზღაურა თერთმეტსაუკუნოვანი დისტანციის ხანგრძლივობა – ეს ეხება თომას მორის “უტოპიას” (1516), ტომაზო კამპანელას “მზის ქალაქს” (1623), ფრენსის ბეკონის

“ახალ ატლანტიდას” (1627), სირანო დე ბერჟერაკის ”მთვარეზე მოგზაურობას” (სრული სახელია: “უცხო ნათელი, ანუ მთვარეზე განლაგებული ქვეყნები და იმპერიები”, 1657), და დენი ვერასის “სევარამბების ამბავს” (1675-79). ნაწარმოებთა ამ რიგს დაემატა მორელის “ბუნების კოდექსი” (1755), ე. ბელამის “ასი წლის შემდეგ” (1888) – და მის პოლემიკურ გამოცხადებად ჩაფიქრებული, უილიამ მორისის რომანი “არსაიდან მოსული ამბები” (1891). ამ სიის გაგრძელება შეიძლება კიდევ ემილ ვერჰარნის დრამით, “გარიჟრაჟები” (1898), და კიდევ სხვა, შედარებით ნაკლები მნიშვნელობის და მხატვრული ღირსების ნაწარმოებებით, რომელთა სიმრავლე თავისთავად მეტყველებს ამ ჟანრის აქტუალობაზე. მაშ, რით აიხსნება უტოპიური ჟანრის “პლატონის შემდგომი” აღორძინება?

ამ ფაქტის გამომწვევ მიზეზთა წყებიდან, ჩვენ გამოვყოფთ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ასპექტის აქტუალობას, რამაც თავი იჩინა XVI ს-დან, როდესაც აშკარად გამოჩნდა აბსოლუტური მონარქიის ეპოქის შეუსაბამობა ისტორიულ ცვლილებებთან, რადგან ერთი პიროვნების საორჭოფო ნებაზე აწყობილი სახელმწიფოს არსებობის და წინსვლის გარემოებამ უკვე ამოწურა თავისი ლოგიკური და ზნეობრივი მნიშვნელობა. ამას ადასტურებს განმანათლებლობის ხანის მაუწყებელი პროცესები, როდესაც წინა პლანზე გამოვიდა საზოგადოების სისტემური თვისობრივი ევოლუციის ნიშნები. ამაში იგულისხმება როგორც ეკონომიკის განმავითარებელი კლასის სოციალურ-სტრუქტურული როლის ზრდა საზოგადოებაში, ასევე ამ კლასის რეალური ხვედრითი წონა სახელმწიფოში. ამ კლასის როლის ზრდა განაპირობა მისმა მასამ, სიმრავლემ, ანუ დოვლათის შემქმნელი ამ ”ცოცხალი ძრავის” რაოდენობრივმა პარამეტრებმა.

ჩამოთვლილი ნიშნები განსაზღვრავენ იმ იდეურ პრეამბულას, რომლითაც გამოვყოფთ ჩვენი კვლევის მიზნებისათვის მნიშვნელოვან პუნქტებს უტოპისტური ლიტერატურის იდეური არსენალიდან: პლატონის მიერ ჩამოყალიბებული ძირითადი უტოპისტური პრინციპი გულისხმობდა საზოგადოებრივი ცხოვრების რეგულაციის დაწვრილებით აღწერას.

ეს საბაზო პრინციპი, თომას მორმა შემდგომ განავრცო აქტუალური სოციალური დეტალებით და საზოგადოებას შესთავაზა იდეალური თემობრივი წყობის სურათი – როგორც სავარაუდო რეალობა, ან თუნდაც როგორც ფუტუროლოგიური სისტემური მოდელი, რომელშიც არ არსებობს კერძო საკუთრების და საკუთარი ოჯახის ცნება, ხოლო ბავშვების აღზრდაზე

ზრუნავს სახელმწიფოებრივი კასტა. ფრენსის ბეკონის მოდელში, საზოგადოებას მართავს ე.წ. “სახლი სოლომონისა” – ქვეყნის მსოფიანთა და ბრძენთა საკრებულო, რომელიც ზრუნავს მეცნიერებისა და ტექნიკის პროგრესზე და მწარმოებელთა აქტიურობაზე, სირანო დე ბერჟერაკის იდეალი აგრეთვე გამორიცხავდა კერძო საკუთრების და გადასახადების საჭიროებას სახელმწიფოში, და ა.შ.

რომც არ გვექონდეს მიზნად ამ ნაწარმოებთა დეტალური გარჩევა, თვალში უმაღლეს გვეცემა მათი ერთი გამაერთიანებელი თვისება: იდეის ადრეული პრეცედენტი თითქოს მექანიკურად კარნახობს ორიენტაციას წინა, ადრეულ მოდელზე, და შესაბამისად, სამომავლო განვითარების მაგალითად კვლავ წარსულია წარმოდგენილი, შესატყვისი ”ვადაგასული” დეტალებით და მათი ძალდატანებითი რეანიმაციის რჩევით.

შესაბამისად, უკვე შეიძლება დავასკვნათ, რომ განხილულ ნაწარმოებთა იდეა-მიზანთა და უანრობრივი განსხვავების მიუხედავად, გამოიკვეთა ორივე განხილული არხის – ანტიუტოპიური და სამეცნიერო ფანტასტიკის არხის ერთიანი იდეური მარცვალი - საზოგადოებრივი ცხოვრების რეგულაცია. ეს იდეა გახდა უანრის არსებითი პრინციპი, და გამოიარა რა თავისი სოციალური და ისტორიული ევოლუციის ეტაპები, ის თავად მივიდა საკუთარი საწყისის ზნეობრივ კრიტიკამდე და ნეგაციამდე. შეუძლებელია არ გავიზიაროთ ნათქვამი, ვინაიდან ამის გამო გადაიწია მეორე პლანზე სულიერების მომენტმა საზოგადოების განვითარებაში, და ასეთნაირად მოხდა დაპირისპირება დასავლეთეევროპული რენესანსის მსოფლმხედველობრივ პრინციპებთან.

ბუნებრივია, რომ ამ მომენტმა გამოიწვია მხოლოდ მეცნიერებაზე და ტექნოლოგიაზე ორიენტირებული განვითარების იდეის სრული დისკრედიტაცია, რადგან ასეთი ”პროგრესი” გამორიცხავს თანამედროვე ცივილიზაციის უმთავრეს ამოცანას – შეინარჩუნოს ჰუმანიზმის ტრადიციები და სახე-იერი – თუნდაც უმართავი ტექნოლოგიური პროგრესის და მსოფლიო საზოგადოების შეუკავებელი ზრდის ფონზე.

**1.4. თანამედროვე ანტიუტოპიის საწყისები.** სანამ განვიხილავთ უშუალოდ ანტიუტოპიის ცნებას და ნიშანთვისებებს, საჭიროდ მიგვაჩნია, რომ დავუბრუნდეთ ტერმინ “უტოპიის” სემანტიკის საკითხს. სხვადასხვა მიზეზთა გამო, გავრცელებულია ამ ტერმინის ასეთი ახსნა, რომ *u* ბერძნულად “არა”-ს ნიშნავს, ხოლო *topos* კი “ადგილს, ალაგს”. ამავე დროს, ძალიან ბევრი

მკვლევარი უგულებელყოფს ამ ცნების ერთგვარ “ომონიმიურ გათამაშებას”, რადგან ბერძნულად, ლამის *u*-ს მსგავსი *eu* ნიშნავს “მადლს, სიკეთეს”. ამის გამოც ეს ცნება იძენს თავისებურ ორმაგ მნიშვნელობას, რომელშიც უღერადობის მსგავსების გამო, იმალება ამ ცნების თითქმის ურთიერთგამომრიცხავი “ორმაგი სტანდარტი” და “არაარსებული მხარის” ნაცვლად, ჩვენ შეგვიძლია ამოვიკითხოთ რაღაცა მსგავსი “მადლით მოსილი მხარის თუ ალაგის”.

ჩვენ მიგვაჩნია, რომ XVII საუკუნის უტოპისტებისათვის, იდეურად უფრო სასურველი უნდა ყოფილიყო ტერმინის ასეთი წაკითხვა, რომელიც მიანიშნებდა მათი მამოძრავებელი იდეის ფარულ არსზე. მეორე მხრივ, არც ანტიუტოპისტები არ იქნებოდნენ ტერმინის ასეთი ინტერპრეტირების წინააღმდეგნი, თუმცა მასში უფრო სარკაზმს და მოსალოდნელი საფრთხის და ფარული მუქარის გაცხადებას იგულისხმებდნენ.

ცნობილია, რომ ჭეშმარიტებას შევიგნებთ და შევიმეცნებთ შედარებისას. და მართლაც: თუ ძველი დროის უტოპისტები ცდილობდნენ ჩამოეყალიბებინათ ის რეცეპტი, რითაც კაცობრიობა გადურჩებოდა სოციალურ თუ ზნეობრივ სირთულეებს, ანტიუტოპიების ავტორები აჩვენებდნენ, რად უჯდებოდა “რიგით მოქალაქეს” თუ “პატარა კაცს”, სახელმწიფოს ბრძოლა “საყოველთაო ბედნიერებისათვის”.

XX საუკუნე იქცა ტოტალიტარიზმის იდეების განხორციელების ხანად და ისტორიულ სცენაზე ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ გერმანია და საბჭოთა კავშირი, ხოლო ამავე სულისკვეთებით, გასული საუკუნის დასასრულს აღმოცენდა ჩრდილო კორეა, ოღონდ შედარებით ნაკლები მასშტაბით. ძალიან მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ანტიუტოპიის ჟანრის აღმოცენება და გაფურჩქვნა დაემთხვა სწორედ რუსეთის რევოლუციის პერიოდს, ე.ი. იმ დროს, როდესაც სახელმწიფოში მოსული მმართველი ძალა ცდილობდა სინამდვილეში, ცხოვრებაში განეხორციელებინათ უტოპიური იდეები. ვინაიდან საბჭოთა კავშირი იქცა იმ ქვეყნად, სადაც პირველად დიდი მასშტაბით სცადეს უტოპიის რეალიზაცია, ამიტომ ეპოქალურად ლოგიკური გამოდგა ევგენი ზამიატნის რომანი “ჩვენ”, რომელიც მან 1920 წელს გამოაქვეყნა.

ამ მწერლის დიდ დამსახურებად უნდა ვაღიაროთ ის, რომ მან წინდაწინ გაიაზრა ის გროტესკული და აბსურდული ელემენტები, რომლებიც აუცილებლად უნდა გაჩენილიყო “მომავლის ერთიან სახელმწიფოში” და რომელთა მონახაზები ჯერ კიდევ ყალიბდებოდა “ფუტურისტულ” კომუნარულ

პროექტებში. ე. ძამიატინმა იმთავითვე ამოიციო ის მთავარი საშიშროება, რაც იმალებოდა “საყოველთაო სიკეთეზე” მზრუნავ სახელმწიფოში: პიროვნების, ინდივიდის დათრგუნვა, ტოტალური დასმენა, დაკვირვება ყოველი პირის ყოველ სიტყვა-ნაბიჯზე, საერთო ქედმოსხრილობა ახალი ძალაუფლების, როგორც ”აბსტრაგირებული მმართველის” წინაშე და ადამიანის “დანაწევრება” ცალკე – სულად, და ცალკე – სხეულად. ამ რომანის ფონზე საინტერესოდ ჩანს პარალელი ჰაქსლისთან.

იმისათვის, რომ სრულად წარმოვადგინოთ განსახილველი თემის ანგარიშგასაწვეი მასშტაბი, საჭიროდ მიგვაჩნია ყურადღება გადავიტანოთ ისეთ ელემენტებზე, რომლებიც უშუალოდ არ უკავშირდება ჩვენი ძირითადი კვლევის “საბაზო მწერლებს”, მაგრამ კავშირის განმაპირობებელი ლოგიკური ხაზი მომდინარეობს უფრო არსებითი მომენტიდან. საამისოდ ჩვენ ვიყენებთ, ასე ვთქვათ, “პარალელურ კონცენტრაციას”: ერთი მხრივ, იმ საწყის მასალაზე, რამაც სათავე დაუდო ადამიანთა საზოგადოებრივი არსებობის – როგორც სოციალური წესწყობის ფორმის პირველ შეგნებულ და ნოვატორულ ანალიზს, რომელშიც ვითვალისწინებთ აგრეთვე პროცესის თანმდევ წინააღმდეგობებს და ფართომასშტაბიანი სოციალური თეორიისთვის დამახასიათებელ “კონტრადიქციებს”; მეორე მხრივ – ყურადღებას ვამახვილებთ იმ მერყევ მიჯნაზე, სადაც ხშირად აღმოჩნდება ხოლმე თეორეტიზირების მოსურნე ზოგიერთი კრიტიკოსი, რომელიც ცდილობს დაახასიათოს თანამედროვე ესთეტიკური აზროვნების ან ხელოვნების ესა თუ ის მოვლენა.

პირველად ნახსენებ მომენტთან დაკავშირებით, გვინდა ყურადღება მივაქციოთ იმ დეტალს, რომელიც საინტერესოდ ახასიათებს პროგრესისა და ცივილიზაციის იდეურ ბაზად აღიარებული პოსტულატის შესაძლო პირობითობას, და საერთოდ, ფიქტიურობის მომენტს.

ამისათვის გავიხსენოთ ის რამდენიმე “მაფხიზლებელი სიგნალი”, რომელიც მომდინარეობს პლატონის თხზულებების ზოგიერთ მკვლევართაგან, ვგულისხმობთ დ-რ ჯულია ანნას, არიზონის უნივერსიტეტის პროფესორს, კენეტ ფედერს, და აგრეთვე ა.ე. ტეილორს, რომლის პოზიციას კ. ფედერი იმდენად იზიარებს, რომ პირდაპირ ციტირებას იყენებს, რათა ეფექტურად წარმოადგინოს პლატონისგან მომდინარე, მაგრამ ნაკლებად გავრცელებული და არაკოპულარული აზრი, ლამის “ხელშეუხებელ”, კრიტიკის მიღმა ნაგულისხმევ მასალაზე.



ზემოსხენებული მკვლევარები ცდილობენ განიხილონ "სახელმწიფო" მოულოდნელი კუთხით და უტოპიის მეორე მაგალითად განიხილავენ მასალას ატლანტიდაზე და შეისწავლიან ამ თემას, როგორც მწერალ-მოაზროვნის მიერ, თხზულებისათვის გამოყენებული ლიტერატურული ხერხის მაგალითს. აქედან გამომდინარე, მათეული პოზიციის შესაბამისად, ატლანტიდა წარმოჩენილია როგორც მხატვრული ამოცანისათვის შექმნილი ვირტუალური სახე თუ ცნება, რომლის "ანგარიშგასაწველობა" საეჭვოა, რადგან ამ ცნების რეალობა და მატერიალურობა ვერ დასაბუთდება მისი სარწმუნო გეოგრაფიული მდებარეობი.. დ-რ ჯ. ანნას აზრით:

"The idea is that we should use the story to examine our ideas of government and power. We have missed the point if instead of thinking about these issues we go off exploring the sea bed. Kenneth Feder points out that Critias's story in the Timaeus provides a major clue". (იდეა იმაში მდგომარეობს, რომ ჩვენ უნდა გამოვიყენოთ ეს ამბავი იმისათვის, რომ მოვსინჯოთ ჩვენი იდეები მთავრობაზე და ძალაუფლებაზე. ჩვენ გამოვტოვებთ მნიშვნელოვან ნაწილს თუ ამ საკითხებზე ფიქრის ნაცვლად დავიწყებთ ზღვის ფსკერის შესწავლას. კენეტ ფედერი მიუთითებს, რომ კრიტიას ისტორია ტიმაუსში გვაწვდის ინფორმაციას პრობლემის მოსაგვარებლად). (Lemert, Charles 1998)

მაშასადამე, ატლანტიდა მას მიაჩნია, პლატონის "ზე-ამოცანით" ნაკარნახევ ლიტერატურულ და მხატვრულ ხერხად და თუკი გავიზიარებთ ამ მკვლევარის აზრს, მაშინ საერთოდ, სერიოზული მსჯელობა "სახელმწიფოს", როგორც საზოგადოებრივი წყობა-სისტემის მოდელის განხილვა იქნება გამართლებული იმდენადვე, რამდენადაც იქნება ან იქნებოდა გამართლებული მსჯელობა სვიფტის მიერ გულივერში წარმოდგენილი ნებისმიერი ოთხი მოგზაურობით ნაკარნახევი სახელმწიფოებრივი და საზოგადოებრივი წყობა-მოდელებზე.

თავის მხრივ, დ-რ ჯ. ანნას პოზიციას მხარს უბამს კენეტ ფედერი, ოღონდ ნაკლები გამბედაობით, ვიდრე ქალი-კრიტიკოსი, რადგან კ. ფედერი არჩევს პირდაპირ ციტატა ახსენოს ა.ე. ტეილორის ნათქვამიდან: "We could not be told much more plainly that the whole narrative of Solon's conversation with the priests and his intention of writing the poem about Atlantis are an invention of Plato's fancy." (არ შეეძლოთ ეთქვათ უფრო გარკვევით, რომ სოლონის საუბარი მღვდლებთან და მისი განზრახვა რომ დაეწერა პოემა ატლანტიდას შესახებ არის პლატონის ფანტაზიის ნაყოფი).

ჩვენი მეორე შენიშვნა ეხება იმ მერყევ მიჯნას, რომლის წინაშეც ხშირად აღმოჩნდება ხოლმე თეორეტიზირების მოსურნე კრიტიკოსი, როდესაც ცდილობს

დაახასიათოს თანამედროვე ესთეტიკური აზროვნების ან ხელოვნების ესა თუ ის მოვლენა. ამასთან დაკავშირებით, ჩვენ გვინდა შეგვხოთ იმ თემას, რომლის განსჯას სჭირდება არა ერთი, საგანგებოდ მის განსახილველად მიძღვნილი კვლევა, მაგრამ მაინც გვინდა წინ წამოვწიოთ ჩვენი შენიშვნის ლოგიკა და კანონზომიერება: სამეცნიერო ფანტასტიკის თემატიკის და ლიტერატურული პარამეტრების კორპუსი საკმაოდ “მოქნილია და ტევადი”, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც აიზეკ აზიმოვის სიუჟეტების “ნორმატიულ თემატიკას” დაემატა რეი ბრედბერის და კლიფორდ საიმაკის ფანტასტიკის ჭეშმარიტად ლიტერატურული მხატვრული სიმდიდრე და იდეური დიაპაზონი. რასაკვირველია, ასეთი ვითარება გვაავალდებულებს, მეტი სიფრთხილე გამოვიჩინოთ მაშინ, როდესაც კვლევით ან თეორიულ ტექსტში შემოგვაქვს რაიმე ცნების ან მოვლენის დეფინიცია. ვინაიდან ასეთი რამ გულისხმობს ამგვარი განსაზღვრებების “მიზმას” ნახსენებ ფაქტთან – იგი ამავე დროს, იმასაც უნდა ნიშნავდეს, რომ ხსენებული მოვლენა ახორციელებს ამგვარი “მიზმული მახასიათებლების” ერთგვარ “უზურპაციას” თუ არა – დასაკუთრებას მაინც. თუ ასეთი რამ არ შეიმჩნევა, ეს ორ მომენტზე მეტყველებს, რომ ან: 1) მკაფიოდ არ არის გააზრებული კონკრეტული მოვლენის მხატვრული ნიშნები; ან: 2) გამოყენებული მხატვრული ნიშნების მისადაგება სხვა მოვლენაზე მეტყველებს ლიტერატურულ მოვლენათა თუ ჟანრების ჭარბი და ზედმეტი დანაწევრების ფაქტზე.

ამ პოზიციის დასასაბუთებლად, გვინდა მოვიყვანოთ 1980წ., ტორონტოში გამოცემული “მაგიური რეალიზმის” კრებულში ნახსენები ამ მიმდინარეობის დეფინიციები, რომელთა სპეციფიკა და ნიშნები აბსოლუტურად მისაღებია განხილული ნაწარმოებების მხატვრული თვისებების დახასიათებებისათვის; აქვე დავსძენთ, რომ ეს ტერმინი, magic realism, პირველად იქნა გამოყენებული 1923 წ. და ჯეფ ჰენკოკის სიტყვებით, “The term was.. applied to the precise but distorted reality of painters like Max Ernst and Max Beckmann.. Magic realism returns the marvellous to literature and lifts fiction away from the scruffy earth. As a series of devices, magic realism, like telescopes, microscopes and polarized filters, offers us a way of seeing truth somehow excluded from our vision. The world can be both true to iteself and true to its books; true to the intellect and true to the imagination”. (Hancock, Geoff 1980).

(ტერმინი გამოყენებული იყო ზუსტი, მაგრამ დამახინჯებული რეალობის აღსაწერად მხატვრების: მაქს ერნესტისა და მაქს ბეკმანის მსგავსად მაგიური რეალიზმი აბრუნებს საოცრებებს ლიტერატურაში და ჭუჭყიან დედამიწას

აცილებს ფანტასტიკას. მოწყობილობების მსგავსად, მაგიური რეალიზმი, როგორც ტელესკოპი, მიკროსკოპი და პოლარიზებული ფილტრები, გეთავაზობს დაინახოთ ჭეშმარიტება, რომელიც გამქრალა ჩვენი მხედველობის არეალიდან. მსოფლიო შეიძლება იყოს როგორც ჭეშმარიტი თავისთავად, ასევე იყოს ჭეშმარიტი წიგნებში, ჭეშმარიტი ინეტელექტში და ჭეშმარიტი წარმოსახვაში).

ამავე თვალსაზრისს “მაგიური რეალიზმის”, როგორც ტერმინის თავისებურებაზე და მნიშვნელობაზე, აგრეთვე შეესატყვისება – და ამავე დროს, ჩვენს პოზიციას ასევე გამოადგება მეორე არგუმენტად, კ.კ. არნასონისეული განსაზღვრება: “Magic realism which flourished in Europe and America in the 1930s and 1940s, is the precise, realistic presentation of an ordinary scene with no strange or monstrous distortion: the magic arises from the fantastic juxtaposition of elements or events that do not normally belong together”. (Arnason H.H. 2010). (მაგიური რეალიზმი, რომელიც გავრცელებული იყო ევროპასა და ამერიკაში 1930-იან და 1940-იან წლებში, არის ზუსტი, რეალური წარმოდგენა ჩვეულებრივი სცენისა უცნაური და საზარელი დამახინჯების გარეშე: მაგია მომდინარეობს ელემენტებისა და მოვლენების უჩვეულო გვერდიგვერთ განლაგებისგან, რომელიც ჩვეულებრივ არ ეკუთვნის ერთმანეთს).

რასაკვირველია, ამ შენიშვნების წამკითხველს აუცილებლად გაახსენდება არაერთგზის გამოთქმული აზრი იმის შესახებ, რომ რეალურად არ არსებობს მკვეთრი გამყოფი ხაზი უანრებს შორის და საკმარისია გადავხედოთ რომელიმე მიმდინარეობის მახასიათებელი ნიშნების ჩამონათვალს, რომ თვალში არ მოგხვდეს მათი მისადაგების შესაძლებლობა რომელიმე სხვა მხატვრულ ფორმასთან.

ხსენებულ “შემოქმედებით ტრადიციასთან” დაკავშირებით, უნდა ვახსენოთ ჰერბერტ უელსიც, როგორც ინგლისური სამეცნიერო ფანტასტიკის უანრის მამამთავარი, რომელმაც ჟიულ ვერნთან ერთად შექმნა სრულიად ახალი თემატიკა და “ტერიტორია” ცივილიზაციის პროგრესით დაინტერესებული შემოქმედებისათვის, და საერთოდ, მხატვრული ფანტაზიისთვის. თუ რამდენად ვრცელი იყო და პრაქტიკულად ამოუწურავი ეს “ტერიტორია”. ამაზე მეტყველებს სამეცნიერო ფანტასტიკის სწრაფი აყვავება XX საუკუნეში, და ისეთი სახელების გამოჩენა მწერლობაში, როგორებიც იყვნენ, და დღემდე არიან – რეი ბრედბერი, აიზეკ აზიმოვი, კლიფორდ საიმაკი, კინგსლი ემისი და დორის ლესინგი. კოლინ უილსონთან ერთად, ყველა ეს ავტორი წარმოადგენს იმ კალიბრის პროზაიკოსებს, რომელთა იდეური სიმდიდრე და ფანტაზია იმდენად

არის გაუქმებული მხატვრობის ნორმების შეგრძნებით და ესთეტიკური გემოვნებით, რომ გადაჰყავს მათი პროდუქცია სპეციფიკური ჟანრის ვიწრო ჩარჩოებიდან – ლიტერატურული პროცესის და ლიტერატურული სამყაროს საერთო ასპარეზზე, მწერლობის ერთიან კონტექსტში.

**1.5. კრიტიკული ხედვის კუთხეები და შრეები.** კოლინ უილსონი დაიბადა 1931 წელს, 1956 წელს გამოაქვეყნა *The Outsider* (უცხო), რომელმაც მიიქცია საყოველთაო ყურადღება – და დროის გამოცდის შემდეგ, უფრო იდეათა სიმრავლით და ეკლექტიკური ჩამონათვალით, ვიდრე ფილოსოფიური სისტემურობით, ხოლო 1967 წ. – *The Mind Parasites* (გონების პარაზიტები), რომელიც წარმოადგენს ჩვენს სამსჯელო მასალას. ამ ნაწარმოებების გარდა გამოაქვეყნა სხვადასხვა ჟანრის და ფორმის პროდუქცია და დროთა განმავლობაში ახალგაზრდა თაობაში იქნა აღიარებული, როგორც იდეათა გენერატორი მწერალი, რასაც ხელს უწყობდა მისი აქტიური როლი კულტურის სხვადასხვა სფეროებში და ამ მხრივ გამოჩნდა მისი მსგავსება სრულიად სხვა ლიტერატურული ტრადიციის და პროცესის წარმომადგენლებთან: ვლადიმერ ნაბოკოვი ან იოსიფ ბროდსკი, რომელთაც მსგავსება შეიძლება გამოინახოს შემოქმედების განმსაზღვრელ ცხოვრებისეულ პერიოდებში: ამ ორივე ავტორის მსგავსად, მასაც აქვს ლექციების კურსის წაკითხვის გამოცდილება ამერიკაში, ხოლო ბროდსკისთან მას აგრეთვე აკავშირებს განსხვავებული საქმიანობის გამოცდილება და პროფესიების ცვლა.

პირველი, რამაც დიდი როლი ითამაშა უილსონის მწერლად ჩამოყალიბებაში, იყო მისი მდიდარი ცხოვრებისეული გამოცდილება, ჭრელი ბიოგრაფია და საკუთარი ადგილის ძებნაში გამოცვლილი სხვადასხვა საქმიანობა და პროფესია. ყოფითი რეალობის ცოდნას დაემატა მისი წიგნიერება და ნაკითხობა და ამგვარმა ბაზამ საშუალება მისცა სრულიად განსხვავებულად შეეფასებინა თანადროული რეალობა და საკუთარი გამოცდილების პრიზმით დანახული სინამდვილე – წარმოეჩინა როგორც ობიექტური რეალობა და მოეხდინა ერთგვარი “რეალობის ობიექტივიზაცია”.

უნდა ითქვას, რომ ვეროპული ლიტერატურის კლასიკური ხანიდან მოყოლებული, მწერლებისათვის ამგვარი მაგალითი იყო ბუნებრივი, ლამის ნორმად შერაცხული გზა და გასავლელი “სკოლა”. რენესანსული ხანის ავტორებიდან დაწყებული, განმანათლებლობის პერიოდის კორიფეებით დამთავრებული, თითქმის ყველა მწერალი განაზოგადებდა როგორც თანამდროვეთა, ასევე საკუთარი ბიოგრაფიის კონკრეტული ეპიზოდებით და მომენტებით

გამდიდრებულ სულიერ ატმოსფეროს და ფსიქოლოგიური კონფლიქტების გამოცდილებას, რაც მათ ეხმარებოდა თანადროული ეპოქის ეპიკურ სურათის გააზრებაში.

ამასვე ცდილობდა უილსონი შემოქმედების დაწყებისთანავე. ამიტომ, ის ორგანულად ერთვის არა მხოლოდ ზემოხსენებული პერიოდის ავტორების, არამედ უფრო გვიანდელი ხანის, მაღალი რანგის მწერლების პიროვნულ და შემოქმედებით ტრადიციას – და ეს ეხება ლიკენსს, ჯოსეფ კონრადს და ჯორჯ მერედითს. სწორედ ამიტომ, ჩვენი მიდგომა კოლინ უილსონისადმი და მისი რომანისადმი – “გონების პარაზიტები” – არ განსხვავდება ისეთი მიდგომისაგან, რასაც ითხოვს სხვა თანამედროვე და მაღალი რანგის რომანისტის, გრემ გრინის ან უილიამ გოლდინგის პროზა.

უილსონის პროზის სპეციფიკაზე მეტყველებს ის პროდუქცია, რაც მან შექმნა “გონების პარაზიტებამდე”, და უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვახსენოთ “ორმაგი გავლენით” შექმნილი რომანი “უცხო” (The Outsider). ორმაგ გავლენაში ვგულისხმობთ, ერთი მხრივ, ინგლისელი “გაბრაზებული ახალგაზრდების” გავლენას, ხოლო მეორე მხრივ, ალბერ კამიუს ამავე სახელწოდების რომანის გავლენას.

უილსონის შეფასებაში უნდა გვახსოვდეს, რომ საქმე გვაქვს მწერლის ნააზრევთან და მის თვალსაზრისს არა აქვს ფილოსოფიური პოსტულატის ამბიცია, და ამაზე მეტყველებს მისივე წიგნი, “ახალი ეგზისტენციალიზმი” (Wilson C. 1966), სადაც ავტორი განსხვავებული კუთხით უდგება თავისი “სააზროვნო სივრცის” ძველ ავტორიტეტებს და საკუთარ ეკლექტიკურ ხედვას უპირისპირებს ემპირიზმის და ეგზისტენციალიზმის ნაკლებობტიმისტურ იდეებს.

ამიტომ არ მიგვაჩნია მართებულად ზოგიერთი კრიტიკოსის მიდგომა, რომელშიც უილსონის მსჯელობა განიხილება ფილოსოფიის დარგობრივ კონტექსტში და გვაინტერესებს მისი მსოფლმხედველობრივი აზროვნების მაგალითები, საიდანაც გასაგებია მისი მხატვრული ხედვა და ლიტერატურული პოზიცია და გემოვნება. უილსონის გატაცება ჰაიდეგერით თვალნათლივია ისეთ მაგალითებში, სადაც ის მხარს უბამს ფილოსოფოსს იმ მკვეთრ კრიტიკაში, რომლითაც ჰაიდეგერი უდგება ადამიანის მასაში გავრცელებული ბრმა მორჩილების და კონფორმიზმის ნიშნებს. ამ თვისების არგუმენტს ის მკაფიოდ ხედავდა თვით გერმანული ენის სტრუქტურაში: man spricht, man sagt, man denkt – რაც მიაჩნდა იმის საბუთად, თუ რაოდენ ადვილად ეგუება ინიციატივაწარმეული დაღირსებააყრილი სოციალური ერთეულის არა-ქმედით

როლს – ნებისმიერი ელემენტი, ვისაც არ ეთაკილება ღირსების წართმევა. ჰაიდეგერის ეს ფრაზები “ასე ამბობენ”, “ნათქვამია”, “ასე ფიქრობენ” – ეს ის ფრაზებია, რომლებიც პირდაპირ ესადაგება “გონების პარაზიტების” უსახურ მასას, რომელსაც არ გააჩნია არც ინდივიდუალური აზროვნების უნარი და არც იმის უნარი, რომ ირწმუნოს მისივე თანამოძმის გაბედული სულისკვეთება და საკუთარი ნებისყოფის მოკრებით თავად შეიცვალოს.

თუ ჩვენს ამ შენიშვნას ჟანრზე გავავრცელებთ, მაშინ გამოდის რომ ეს მასა, რომელსაც არ უდგება ტერმინი “homo sapiens”, ერთგვარად ასრულებს ბერძნული ქოროს ფუნქციას, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ ის კონფლიქტის ორივე მხარის “დრამატულ პარტიას” კი არ უკეთებს კომენტარს, არამედ “აშუქებს” მხოლოდ იმ შემტევ ძალას, საითკენაც იხრება კონფლიქტის სასწორი, ”... და ამგვარი მასის ბრალია რომ პროგრესი ფერხდება” – განაზოგადებს უილსონი.

ლოგიკურია, რომ მასის დადანაშაულება უკვე სოციალური პრობლემის კატეგორიას ეკუთვნის და ამიტომ ვაღიარებთ ვართ გავერკვეთ წაყენებულ ბრალდებაში, ანუ ამ ნაკლის მიზეზშიც. ამ კუთხით უილსონი საკუთარ აზრს მკაფიოდ აყალიბებს და უკავშირებს სვიფტის ერთ-ერთ პოზიციას – და ლიტერატურულ ტრადიციასაც. მას მიაჩნია, რომ ხალხის მასას დუპავს აბსოლუტურად შემარცხვენელი გონებრივი სიზანტე, განსჯის სიზარმაცე.

ასეთ პოზიციას უილსონი იმით ანვითარებს, რომ პროგრესს და პროგრესის შედეგებს, იგი მხოლოდ რჩეულებს მიაწერს, ისტორიულად გამორჩეულ პიროვნებებს, ვისაც უნდა უმაღლოს ცივილიზაციამ ახალი და თვისობრივად განსხვავებული იდეების გენერირება. აქვე დავსძენთ, რომ ამ იდეის რაციონალურ და ამასთან ერთად რომანტიკულ მარცვალს უილსონი თავადვე ასუსტებს საკმაოდ მიაშიტური წარმოდგენით, რომ საკუთარი ბედის შესაცვლელად, ადამიანს მართებს თავისი ნებისყოფის დაძაბვა.

ხსენებული “მიაშიტობის” გარდა, მისი იდეალიზმის და რომანტიკული პოზიციის დამამტკიცებლად მიგვაჩნია ადამიანის ის განსაზღვრება, რომელიც მან სცადა ტერმინად შემოეტანა და homo sapiens- ის ნაცვლად homo sapientissimus გამოიყენა, ანუ აღმატებით ხარისხში აყვანილი შეგნებული თუ მოაზროვნე ადამიანი.

ვინაიდან ჩვენი შრომის იდეური და თემატური სპეციფიკა ითხოვდა კვლევისათვის საჭირო კრიტიკული ლიტერატურის არეს და შინაარსის გამოყოფას, ამ ჯგუფის ავტორთა შორის აღმოჩნდა ჯონ მორგანი, რომლის

ორიგინალური მიდგომის მაგალითად მიგვაჩნია არა მხოლოდ განსხვავებული ხედვის ელემენტები, არამედ აგრეთვე ასეთი ელემენტების მოხსენიება უილსონის მანერის დამახასიათებელი ნიშნების საკმაოდ არათანმიმდევრულ კონტექსტში.

უილსონს ის წარმოაჩენს, როგორც “მოაზროვნეს, რომელიც ბევრ სხვა მწერალზე მეტად, განასახიერებს “რენესანსის ადამიანის ნამდვილ სულს”. მორგანის თვალით დანახული უილსონის პორტრეტი წარმოგვიდგენს პრაქტიკულად ყოვლისმომცველი ინტერესების მქონე მწერალს, რომლის ლიტერატურული მოღვაწეობის ორმოცმა წელმა შედეგი გამოიღო კულტურისა და რეალური ცხოვრების თითქმის “სრული სპექტრის“ გააზრებამდე. მორგანს მიაჩნია, რომ ლიტერატურულ გემოვნებასთან ერთად, კოლინ უილსონის რომანი აშკარად გვიჩვენებს მწერლის თითქმის პროფესიულ ცოდნას და კვალიფიკაციას ისეთ სფეროებში, როგორცაა ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, კრიმინოლოგია, სამეცნიერო ფანტასტიკა, მისტიციზმი და “რევოლუციური არქეოლოგია”.

უილსონის ყველაზე უფრო ღირებულ თვისებად, მორგანი მიიჩნევს მწერლის მუდმივ სწრაფვას, ამოიცნოს ადამიანის ცნობიერების ზღვარი და შესაძლებლობები, ე.ი. ის ობიექტური მონაცემები, რომელთა არსი და გამოცანა უშუალოდ ეპასუხება რომანის თემას.

**1.6. შემეცნების საგანი.** საერთოდ, ლიტერატურული კრიტიკა ბევრს არ იგებს მსჯელობით ისეთ თემებზე, რომლებსაც აკლიათ სერიოზული და დოკუმენტირებული კვლევის გარკვეული ტრადიცია – და ამის მაგალითია სამეცნიერო ფანტასტიკის თემები. ამიტომ, მორგანისეული მსჯელობა პარანორმალურ მოვლენებზე ნაკლებად ღირებულია, რადგან არ გამოდგება ობიექტურ და კვალიფიცირებულ კომენტარად პარაფსიქოლოგიის საგულისხმო საკითხებზე, ვინაიდან ეს სფერო ჯერ შორს არის მეცნიერულად დასაბუთებული ცოდნის სტატუსისგან. ამიტომ არ ვეხებით მის განყენებულ სპეკულაციებს მედიცინის და ფსიქოლოგიის თემებზე და განვიხილავთ იმ ნაწილს, სადაც კრიტიკოსი ძალიან არ შორდება ტექსტს და ავტორის პოზიციას.

ამ მხრივ საინტერესოა მისი შენიშვნა, რომ რაკი ჩვენ “ვდლით გონებას ყოველდღიური ცხოვრების ტრივიალური პრობლემებით”, ამის გამო ჩვენზე გონება გვიხატავს სამყაროს არა რეალურ, არამედ “ტყუილ სურათს”. ამიტომ არის, რომ წვრილმანებს აყოლილი და წვრილმანებით დატვირთული ჩვენი გონება გვკარნახობს ფაქტიურად “კაპიტულანტურ” პოზიციას და პიროვნება

იძულებულია მოერგოს საზოგადოებას რაიმე შინაგანი ბუნტის გარეშე – ისე, რომ არც კი აქვს გააზრებული საკუთარი მოწოდება და მიზანი.

კიდევ ერთი საინტერესო მომენტი ეხება მორგანისეულ ვერსიას, როგორ ხედავს სამყაროს კოლინ უილსონი: კრიტიკოსის აზრით, უილსონისეული სამყარო წარმოადგენს “ილუზიას მიზნის გარეშე”. ამავე დროს, მორგანი მიიჩნევს, რომ “საკმარისია შევცვალოთ ხედვის რაკურსი და პარამეტრები და “ჭიანჭველას თვალთ” დანახული სამყარო შევანაცვლოთ ცაში მფრინავი ჩიტის ”თვალთ და თვალსაწიერით” დანახული ქვეყნით, რომ ამას უმაღლ მოჰყვება რეალობის ადეკვატური აღქმა და წვდომა”. თავისთავად ასეთი დაკვირვება საინტერესოა, მაგრამ ამგვარი რეცეპტის ნაკლი აგრეთვე აშკარაა, რადგან დისტანციის მონაცვლეობა ვერ შეცვლის მოვლენის შიდა არსს; მეტიც – ვერ შეიცვლება ამ მოვლენის თანამონაწილეობა მისივე მასშტაბის ფაქტებში. ასე რომ, მორგანის მოწოდება რომ “მივადწიოთ მიზანს უფრო ძლიერი წარმოსახვით”, ლოგიკას მოკლებულად და უსაფუძვლოდ მიგვაჩნია. მით უმეტეს მცდარია წარმოდგენა, რომ “ასეთი რაკურსის შეცვლით, კიდევ შეიძლება გამოაშკარავდეს პარანორმალური ცნობიერებაც კი”, რაც შემდეგ ხელს უწყობს ადამიანს, რომ თავი იგრძნოს რეალობასთან სინქრონულ გარემოში.

ხსენებული შენიშვნების კონტექსტში, გაცილებით უფრო საინტერესოდ ჩანს მორგანის კრიტიკის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო დამაფიქრებელი მომენტი, რომელიც არ აღმოჩნდა სათანადოდ გაშლილი და განვითარებული; ჩვენ ვგულისხმობთ “ჩვენს ნაწილობრივ არსებობას სინამდვილეში”. ასეთი შენიშვნა არის უილსონის რომანის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ეფექტური იდეური და მხატვრული ელემენტი, რომელსაც მორგანმა არ დაუთმო სათანადო ყურადღება.

სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვაში, მეორე სერიოზულ მომენტთან გვაქვს საქმე, როდესაც უილსონის პროზაში ვხვდებით გარკვეულ პასაჟებს, ან მცირე ნიშნებს, რომელშიც მასალა წარმოგვიდგება როგორც ერთგვარი გამოძახილი ან ალუზია ეგზისტენციალიზმის სარტრისეულ მოდელზე. ასეთ ფაქტს ხელი შეუწყო უშუალოდ რომანის თემამ, რადგან ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც ადამიანის თავისუფლება მოექცა ეგზისტენციალიზმის ყურადღების ცენტრში, ეს არის სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესით გამოწვეული სოციალური პრობლემები. ეგზისტენციალისტების ვერსიით, ტექნიკურმა პროგრესმა წაართვა კაცს ნამდვილი თავისუფლება, გამოიწვია ადამიანის პიროვნული გაუცხოება, რის გამოც ის გვევლინება როგორც მარტოობაში დარჩენილი და მარტოობაზე განწირული მსხვერპლი ტექნოლოგიური პროგრესისა და ემანსიპაციის.



გარკვეულწილად, ეს ეხება არა მხოლოდ უილსონის პერსონაჟებს, არამედ საერთოდ, საბედისწერო პრობლემის წინაშე მდგარ ყველა პერსონაჟს ამ ჟანრის სიუჟეტებში.

ძალზე მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია რომანის ერთ-ერთი წამყვანი თემის – ადამიანის ბრალის და დანაშაულის პრობლემის გახსნა. ეს თემა იმდენად ძირეულია “გონების პარაზიტებში” და ისეთი დინამიკითაა წარმოდგენილი ამ რომანში, რომ წინა პლანზე აყენებს “პასუხისმგებლობის” და “გადაწყვეტილების” მნიშვნელობას საზოგადოებრივ შეგნებაში. ის, როგორც წარმოაჩინა უილსონმა ამ ორი ცნების მნიშვნელობასა – და რეალურ როლს შორის თანამედროვე სოციუმში, განაპირობებს მისი დასკვნების სკეპსის და ასევე მისი რომანის საკმაოდ ხელოვნურ ფინალს. ამავე დროს, ისიც ცხადია, რომ გასული საუკუნის ბოლოს შექმნილი ნაწარმოები ვერანაირად ვერ დასტოვებდა უყურადღებოდ არსებობისა და ადამიანისა და გარემოს ურთიერთობის პრობლემებსა და თეორიებს და ეს ქმნის პარალელს უილსონის რომანის დეტალსა და სარტრისეულ პოზიციას შორის – იმ საკითხში, როდესაც ადამიანი ყოველ კონკრეტულ სიტუაციაში თვითონ დებულობს გადაწყვეტილებებს და თვითონვე უნდა აგოს პასუხი მასზე, ნაცვლად იმისა რომ გადაიტანოს პასუხისმგებლობა საზოგადოებაზე ანდა ბუნებრივ ძალაზე. თანხვედრა სარტრთან კიდევ იმ თვალსაზრისში ჩანს, სადაც ის იზიარებს იმ აზრს, რომ ყოველ მიზანს ადამიანი ისახავს და თვითონ აგებს ამაზე პასუხს, ის ყველაფერს შეგნებულად აკეთებს, შეგნებულად ირჩევს და ამიტომ ვერაფერს გადააბრალებს სხვა შეუცნობელ, არაცნობიერ ლტოლვას და მისწრაფებას.

**1.7. კოლინ უილსონი: კრიტიკული ხედვის ვარიაციები.** განხილულ კრიტიკულ შენიშვნათა ხასიათი წარმოგვიდგენს კოლინ უილსონის პროზის შეფასებათა საკმაოდ ობიექტურ სურათს. ამჯერად შეგვიძლია განვიხილოთ უილსონის მიმართ არსებული კრიტიკული ლიტერატურის ის ასპექტი, რომელშიც იხსნება ავტორის შემოქმედებითი ძიების განმაპირობებელი იდეების წყაროები, და ჯონ მორგანის პოზიცია ამ მხრივ აგრეთვე საინტერესოა.

უნდა ითქვას, რომ უილსონი იმთავითვე რთულ მდგომარეობაში აყენებს მისი შემოქმედების მკვლევარებს, რადგან ის არ ყოფილა სისტემატური აკადემიური განათლების მიმდევარი ან პროდუქტი და თავისი ცოდნა მან დამოუკიდებლად შეიძინა, მონაცვლე სფეროებით დაინტერესების საფუძველზე, არასისტემურად. ასეთი “სამოყვარულო ენციკლოპედიურ” ცოდნას და

თვითგანათლებას ყოველთვის მიჰყავს პიროვნება იდეათა ეკლექტიკასთან. საერთოდ ითვლება, რომ მსგავს ვითარებაში ამ იდეათა ავტორები და მათი იდეებიც უმეტესწილად არ სცდება პრობლემის დაყენების სტადიას. უილსონის მხრიდან, ამ იდეებით გატაცება იმთავითვე უნდა ყოფილიყო განწირული, რადგან მისი ნიჭი ვლინდება იდეათა მხატვრულ გადმოცემაში და კომენტარში და არა მათი მკვეთრი ამოხსნის გზებში.

სწორედ ამგვარი ვითარების მოწმენი ვხდებით ჯონ მორგანის სტატიის მაგალითზე, რომელიც მწერლის სააზროვნო სივრცისა და თემატიკის შემყურე, უფრო ემოციურად, ვიდრე დასაბუთებულად აცხადებს უილსონს “რენესანსის გენიათა” მიმდევრად. ამას ის ასაბუთებს არა მწერლის ინტერესთა ფართო სპექტრის საფუძველზე, არამედ მოჰყავს არგუმენტად ის რომ უილსონთან ხედავს ორი, ერთმანეთის საპირისპირო და ურთიერთგამაბათილებელი საწყისის დაპირისპირებას, თანმიმდევრულისა და სპონტანურის, რაციონალურისა და ირაციონალურის, ინტუიციური შეგნების ფაქტებს და თანმდევ განცდას. მორგანს ესმის მსგავსი საკითხის ძალზე საფრთხილო “სამსჯელო ველი”, და იმისათვის რომ არ დასწამონ “უსაგნო” საკითხის განსჯა, იგი თავის მსჯელობას აგებს სწორედ უილსონის მიერ ნახმარ ტერმინზე, ანუ “Peak experience-ზე - განცდის პიკზე. მეტიც: მორგანს ეს თემა შესწავლილი აქვს და აღნიშნავს ამ ტერმინის ისტორიას – რაც ნიშნავს, რომ ადრეც არსებობდა ის მოვლენა, რომელიც საფუძველად დაედო ამ ტერმინის აღმოცენებას: ლიტერატურული კრიტიკის ისტორიაში ის მომდინარეობს გ. კ. ჩესტერტონისგან და ცნობილია როგორც “Absurd good news” (აბსურდული ახალი ამბები).

თეორიული მსჯელობისათვის ამ ტერმინის გამოყენება საკმაოდ მოუხერხებელია, მაგრამ მეორე მხრივ, ჩესტერტონმა ეს უფრო ემოციის განცდის გადმოსაცემად გამოიყენა და არ ისახავდა მიზნად ამაზე აეგო რაიმე თეორიული დისკურსი. ყოველ შემთხვევაში, მორგანი იძლევა ძალიან საინტერესო მომენტის ანალიზს და სწორედ აღნიშნავს, რომ უილსონმა განსხვავებული რაკურსი შემოიტანა ამგვარი მოვლენის აღქმაში და მისი ემოციური პოტენციალის გააზრებაში: ამის სურათად გამოდგება ასეთი ფსიქოლოგიური განცდის მაგალითი, რომელიც გავრცელებული იყო ჩესტერტონის ხანაში: განცდის მოულოდნელი სიხალისე ჰგავდა იმას, რასაც ბავშვი განიცდის შობა-დილით – იმ ილუზიას, რაც ეუფლება არსებას, როდესაც ყოფითი საგან-ფაქტების მიღმა სრულიად სხვა სურათს აღმოაჩენს. მორგანის აზრით, უილსონი ამ განცდას განსხვავებული კუთხით უდგება,

ვინაიდან აცხადებს რომ სწორედ ეს ზემოხსენებული განცდის პიკი გვაძლევს საშუალებას, რომ წამიერად ჩავწვდეთ გარე სამყაროს ჭეშმარიტ არსს, რამეთუ ყოველდღიური ყოფის მონოტონური პროზა ეგზისტენციის ილუზიას უქმნის ადამიანს.

უნდა ვაღიაროთ, რომ მორგანის ეს დაკვირვება მეტყველებს პრობლემის ხედვის და საკითხის ცოდნის სიღრმეზე, ოღონდ ჩვენ მაინც საჭიროდ მიგვაჩნია კრიტიკოსის ამ დაკვირვებას დავამატოთ საკითხის კიდევ ერთი შესაძლო ინტერპრეტაცია, რომელიც ჩესტერტონ-უილსონის კავშირს კიდევ უფრო გაზრდის და გადაიყვანს ჩამოყალიბებული ლიტერატურული ტრადიციის სფეროში:

I. თუ ჩესტერტონისეული ვერსიით, საზეიმო სურათის ბავშვური აღქმა გვიქმნის ყოფით გარემოს მიღმა აღმოცენებულ ილუზიას, ხოლო უილსონისეული ხედვა კი პირიქით, იმას ქადაგებს რომ წამიერი ხილვა-ილუზია გვკარნახობს არსებობის ჭეშმარიტ სახეს და სურათს – მაშინ გამოდის რომ ასეთი საპირისპირო, პოლუსური კომბინაცია თავისთავად გულისხმობს ლიუის კეროლის “აღისას” გმირის ურთიერთსაწინააღმდეგო უკიდურესობებს და ამიტომ საკვებით გამართლებულია ვიმსჯელოთ მტკიცე ლიტერატურულ ტრადიციასზე.

რაკი ტრადიცია ვახსენეთ, მაშინ ისიც უნდა გავარკვიოთ, როდინდელია ეს ტრადიცია, და რა დაედო მას საფუძვლად:

II. ჩვენი აზრით, თუ განვიხილავთ ლიუის კეროლის ზღაპრის ხედვის კუთხეებს და თვალსაზრისების რაკურსებს – როგორც ჯონატან სვიფტის “გულივერის” იდეურ მემკვიდრეობას, მაშინ თვალნათლივია რეალური ლიტერატურული ტრადიციის არსებობა და იდეურ-მხატვრული ხედვის მემკვიდრეობითობა, რომელიც აქამდე არ არის აღნიშნული ლიტერატურულ კრიტიკაში.

ამგვარი მნიშვნელობის დასკვნის სისრულისათვის, საჭიროდ მიგვაჩნია რომ კიდევ უფრო ”შორს”, ისტორიულ სიღრმეში გადავიტანოთ ყურადღება, რადგან გარკვეულწილად საქმე გვაქვს ისეთ ლიტერატურულ ელემენტთან, რომელიც შეიძლება ითქვას, ”მარგინალური სემანტიკისაა” და ”ხილვითი ჟანრის” მასალე-ბისკენ მიმართავს ჩვენს ყურადღებას. ამას მოსდევს ჩვენი დასკვნა საკითხის ისტორიულ ფესვებზე:

III. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ისტორიულად ზემოხსენებული ”peak experience“-ის საწყისი აღმოცენდა ალგორიულ ჟანრში: პირველად, უილიამ ლენგლენდის „პეტრე მხენელის ზმანებაში“ ( Langland, W., ”The Vision of William

Concerning Piers Plowman” 1362-1399), ხოლო შემდეგ მის ასლად გაგრძელდა ჯონ ბანიანის წიგნში, ”წინსვლა და გეზი პილიგრიმისა“( Bunyan, J., ”Pilgrim’s Progress”, 1675).

საერთოდ, უილსონს ყველაზე მეტად აღიზიანებს მასის ორგანული უუნარობა, რომ დამოუკიდებლად იაზროვნოს. და ამ თემას ის იმდენად დრამატულად განიცდის, რომ ცდილობს გაამაგროს თავისი პოზიცია კიდევ უფრო დიდი და აღიარებული ავტორიტეტით: ”As Nietzsche has said, much in us is still like the worm that we evolved from, and the comfort of the muck is still more tempting than a transcendent future which we know not of, and which we will have to strive to attain.” (Kaufmann W. “Basic of Writings of Nietzsche”, 1966).

თანდათანობით, როცა ვეცნობით უილსონზე არსებულ კრიტიკას, ვრწმუნდებით რომ ყოველგვარი მცდელობა, დავიყვანოთ მწერალი რაიმე ერთიან, “დამაჯამებელ” დასკვნამდე – ფუჭია, და იმთავითვე არის განწირული, ვინაიდან თვით ავტორი არ იძლევა ამის საფუძველს. პირიქით, ნებისმიერი სერიოზული კვლევა ასკვნის, რომ უილსონის მოღვაწეობის სრული პანორამა არ იძლევა მისი შემოქმედებითი ნიჭის ერთმიმართულებიანი განვითარების სურათს. პირიქით, იგი მონაცვლეობით სწავლობს ჩვენი რეალობის სხვადასხვა ასპექტებს და ამის გამო მისი პასუხები ქმნიან ერთგვარ მოზაიკურ პანოსს, რომლის ერთადერთ იდეოლოგიურ დერძად შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ უკიდურესი ინდივიდუალიზმის ქადაგება.

განსაკუთრებით საინტერესოდ ამზადებს ის თემის წარმოჩენის ირონიულ ნაერთს, როდესაც მსჯელობს წამოყენებული პრობლემის სავარაუდო მითოლოგიურ, და თან მისტიკურ ფესვებზე. უილსონი აღნიშნავს, რომ ეგვიპტური უძველესი პაპირუსის, “მკედართა წიგნის” ეგვიპტური სათაური ასე უდერს: “Ru nu pert em hru”, რაც ნიშნავს The book of coming forth by day. გარდა ამისა, უილსონი გვასხენებს ამ წიგნის ტიბეტური ანალოგის არსებობას. რისთვის აკეთებს იგი ამას? – ცხადია, რომ ის არ არის იმ კატეგორიის მწერალი, რომ თავის თავზე აიღოს “გადამწყვეტი” პასუხი ასეთი მნიშვნელობის საკითხზე. ნაცვლად ამისა, ის არჩევს გადაიყვანოს ისტორიულ-ფილოსოფიური შეუსწველელი პრობლემა – ლიტერატურული ხუმრობის დარგში, და ჯერ მრუმე, ლამის გოთიკური სახეების წყებას: “dark night of the soul”, “disembodied spirit on its night-long journey to Amentet” – ავირგვინებს ტიპიური ინგლისური იუმორით, სადაც გაშარებულია თემაც და მკითხველიც: But Karel had insisted that I should study the Tibetan Book of the Dead – an entirely different cup of tea – and compare the two. Psychedelic, mescaline ..and

Huxley: ტერმინების ეს ტრიადა იმის მაჩვენებელია, რომ უილსონი სერიოზულად ცდილობს გაითვალისწინოს თავისი ანგარიშგასაწევი წინამორბედების ნააზრევი, რათა საკუთარი დასკვნა მაქსიმალურად ობიექტური და “გათვითცნობიერებული” გამოვიდეს.

## თავი II. ჟანრის ტრადიცია და მიდგომის ფორმები

2.1. ჟანრის ტრადიცია და ფანტაზიის ჩაკეტილი სივრცე. შრომაში განხილული მასალის საფუძველზე, ჩვენ შეგვიძლია წარმოვადგინოთ მხატვრული პროზის ამ სპეციფიკური ჟანრის თანმიმდევრული ევოლუცია და დავაკვირდეთ კონკრეტულ ნაწარმოებში ეპოქის სულისკვეთებით ნაკარნახევი იდეების გარეგანს. შეიძლება აგრეთვე წარმოვჩინოთ იგივე იდეები, როგორც სოციალური ბაზის და ვითარების ის პანორამა, რომელიც განაპირობებს ნაწარმოების კონფლიქტს. ორივე ამ მომენტის საილუსტრაციო მასალა ჭარბადაა, მაგრამ მთელ რიგ შემთხვევაში ასეთი სიჭარბე ასოცირდება უფრო ზედაპირულ, რაიმე ეფექტურ და ორიგინალურ ტექნიკურ იდეასთან და როგორც წესი, საერთოდ არ ითვალისწინებს, რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ამ ჟანრისთვის ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობას და უტყუარ მხატვრულ გემოვნებას – ეს ეხება როგორც სიუჟეტს, აგრეთვე იდეასაც.

ამიტომ, ჩვენი კვლევის ერთიან კონტექსტში, მართებულად მიგვაჩნია მსჯელობა მხოლოდ იმ ავტორებზე და იმ ნაწარმოებებზე, სადაც სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრი ასრულებს ერთგვარი “ვითარების გარემოების” ფუნქციას, ხოლო ნაწარმოების ძირითადი იდეა საერთოდ არ განსხვავდება ნებისმიერი თანამედროვე სოციალური ან ფსიქოლოგიური რომანის პრობლემატიკისაგან, ვინაიდან ასეთი კატეგორიის ავტორი ფანტასტიკურ სიუჟეტს და იდეას მხოლოდ იმისთვის იყენებს, რომ განსხვავებული პრიზმით დანახული ადამიანი აღმოჩნდეს ისევ და ისევ ლიტერატურის ტრადიციის ერთიან სივრცეში.

ჩვენ უკვე ვახსენეთ აიზეკ აზიმოვი, რომელიც ყურადღებას აქცევდა ტექნოლოგიური პროგრესის მიმართულებებს და ტენდენციებს, მაგრამ ასეთმა მიდგომამ ვერ გაუძლო დროის გამოცდას, რადგან თანამედროვე მკითხველი არ იჩენს არანაირ ინტერესს ოცი წლის წინანდელი სამეცნიერო მიღწევების პროგნოზებისადმი. ამით ვასკვნით, რომ ფანტასტიკის ჟანრში, ტექნოლოგიურ პროგრესზე ორიენტირებული მიმართულება ცალსახად “წამგებიანია”, ვინაიდან ვერ უზრუნველყოფს კვალიფიცირებული მკითხველის მყარ და ხანგრძლივ ინტერესს. ნათქვამის დასასაბუთებლად ვახსენებთ ჩვენს შრომაში განხილულ

ბაღლარდის ნაწარმოებს, სადაც ყურადღების კონცენტრაცია ხდება უშუალოდ ფსიქოლოგიურ გარემოზე, რაც უყალიბდება კაცობრიობას ეკოლოგიური ფორსმაჟორის ვითარებაში.

შესაბამისად, ასეთი ინტერესის გარანტიაც და მიზეზებიც უნდა ვეძებოთ ზემოხსენებული ხედვა-მიდგომის “ალტერნატიულ” და საპირისპირო ლიტერატურულ ნაკადში. ამ მხრივ, კლიფორდ საიმაკი და რეი ბრედბერი, არიან ის პიროვნებები, ვინც მოახერხა და სიცოცხლის, ბუნების და კულტურის საკუთარი სიყვარული განავრცო და გადაიტანა მომავლის სავარაუდო სფეროში. იმისათვის რომ ამოვიცნოთ მათი ხანგრძლივი, პრაქტიკულად უწყვეტი პოპულარობის მიზეზი, საკმარისია გავაანალიზოთ მათი მწერლობის მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი და დავრწმუნდეთ, რომ ისინი არ განსხვავდებიან მხატვრული პროზის რაიმე სხვა მაღალხარისხოვანი ნიმუშისაგან. ერთადერთი, რაშიც თავს იჩენს ეს განსხვავება – ეს ჟანრობრივი “კლიშეებია”, ე.ი. ის წმინდა ტექნიკური დეტალები და ტერმინები, რომლებიც ავტორს სჭირდება, რათა სინამდვილეს მიამსგავსოს მონათხრობი. ამ ავტორთა პროზას აქვს კიდევ სათავგადასავლო სიუჟეტი, რასაც უკვე ნაწარმოების იდეა მოითხოვს, მაგრამ თუნდაც ამ პარამეტრის თვალსაზრისით, რომელიც ამ ჟანრის “გასართობ” ასპექტად აღიქმება, ამ ორივე ავტორის რომანები გაცილებით უფრო შინაარსიანია და ადამიანურია, ვიდრე ასტრონავტიკის მოგონილი სიუჟეტებით დატვირთული SciFi-ის ავტორების ტექნოლოგიური იდეები. მთავარი მომენტი, რაც განაპირობებს კლიფორდ საიმაკის “გობლინთა ნაკრძალს” (“The Goblin Reservation”, 1968), ანდა რეი ბრედბერის “ბაბუაწვერას ღვინოს” (“Dandelion Wine”, 1957) აღქმას, როგორც მხატვრულ ლიტერატურას, ეს არის საოცარი ჰუმანურობა. ჩვენ განსაკუთრებით გვინდა გავამახვილოთ ყურადღება ამ ნიშანთვისებაზე: საქმე ისაა, რომ ამ დეტალის მეოხებით ავტორი შეიძლება განვიხილოთ როგორც ძველი ჰუმანისტური ტრადიციის მიმდევარი; მაგრამ ამასთანავე, ის მომავალზეა გათვლილი, მომავალზეა ორიენტირებული და ამით მკვეთრად გამოხატავს რწმენას, რომ კაცობრიობის საუკუნოვან კულტურას და ცივილიზაციას უქმად არ ჩაუვლია. ეს არის სწორედ ის მომენტი, რითაც ამ ნაწარმოებებს ვაკავშირებთ კოლინ უილსონის “გონების პარაზიტების” ჯიუტ ოპტიმიზმთან.

უილსონის და საიმაკის პროზის შედარებისას, მხატვრულობის თვალსაზრისით, უპირატესობა საიმაკის რომანს უნდა მივანიჭოთ, რადგან უილსონი პრაქტიკულად იფარგლება საკუთარი საინტერესო იდეის ზნეობრივ-ნებელობით

გადაწყვეტით: თვალნათლივ გვაქვს ავტორისეული ჩარევის ფაქტი. შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული ხერხის თვალსაზრისით, უილსონი მას ხსნის “ვოლუნტარისტულად”, კონფლიქტის და იდეური კვანძის გახსნას აკლია ის ლოგიკური თანმიმდევრობა, რაც ასე დამაჯერებლად არის ასახული სიუჟეტში. ეს განსაკუთრებით ჩანს, როდესაც ვადარებთ პერსონაჟთა გუნდის ბრძოლის პერიპეტეიების შედარებაში – ფინალის მოულოდნელად მარტივ, პრიმიტიულ სცენასთან.

ამ მხრივ მკვეთრ კონტრასტს ქმნის საიმაკის “გობლინთა ნაკრძალი”, რომლის წარმატებას განაპირობებს ავტორის აზრობრივი პარალელები და ხალისიანი იუმორი. საიმაკის იუმორი განსაკუთრებულია, რადგან სიტუაციურ გარემოს და მახვილგონივრულ დიალოგებს, ის უცვლად ამატებს სრულიად აბსურდულ ვითარებას და არღვევს ყველანაირ სიუჟეტურ ზღვარს და წინაპირობას. მოქმედების მონაწილე ხდება თითქმის ყველა ის პიროვნება, ვისაც კი ოდესმე უთამაშია რაიმე როლი ცივილიზაციის და კულტურის პროგრესში, შექსპირიდან დაწყებული, მაქსველით და ჩერჩილით დასრულებული. ცხადია, ამ ტიპის პერსონაჟების ფუნქცია ორმაგია, და უშუალოდ სიუჟეტური როლის გარდა, მათ კიდევ ვგალებათ წარმოაჩინონ კულტურის მიღწევები განსხვავებული დროითი გამოცდის კონტექსტში. ამასთან ერთად, ფანტაზია აძლევს საშუალებას მწერალს, რომ წარმოადგინოს ბოროტების პერსონიფიცირებული სახე, და ის, რაც უილსონმა შეასრულა “მკვდარი საგან-ფაქტების” ფიგურირებით, საიმაკი ამას ცვლის ფანტასტიკური არსებებით, რომელთა როლი და ტექსტი ანვითარებს ბოროტების და ვერაგობის ყველა იმ ხრიკს. აღსანიშნავია კიდევ ის მომენტი, რომ ვერაგობის ყველა ჩამოთვლილი ფორმა – გარდა იმისა, რომ სავსებით “ადამიანურია” და ამოიცნობა სოციალური უხეობის გავრცელებულ მაგალითებში, ყველა ეს მაგალითი აგრეთვე შეიცავს გარკვეულ აღუზიას თვით შექსპირის სიუჟეტებთან. ამ გზით ავტორს შემოაქვს დამატებითი სატირული პლანი და მთლიანობაში იქმნება ადამიანის მომავლის სავარაუდო სურათი, რომლის წამყვან ლაიტმოტივად საიმაკს ისევ და ისევ ადამიანის ბუნება მიაჩნია, რაც გადაწყვეტს მომავალი სამეცნიერო აღმოჩენების და ტექნოლოგიური პროგრესის ზნეობრივ მიმართულებას და ინტელექტუალურ ღირებულებას.

ამ დასკვნასთან დაკავშირებით, გვინდა გამოვთქვათ კიდევ ის ვარაუდი, რომ სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის პერიოდული გაძლიერება, ანდა



შესაძლებელი “მინავლება”, შეიძლება აგრეთვე აიხსნას ამა თუ იმ ავტორის იდეური წარმატებით ან პირიქით, მისეული ხედვის მარცხით.

**2.2. ანგლო-ამერიკელი ავტორები ტექნოლოგიური პროგრესის საორჭოფო როლზე თანამედროვე ცივილიზაციაში.** განმანათლებლობის ადრეული ეტაპიდანვე თავი იჩინა შეუსაბამობამ, რომელიც გამოჩნდა ტექნიკური პროგრესის წარმატებულ მიღწევებსა და ადამიანთა საზოგადოების განვითარებას შორის; იმ საზოგადოების, რომლის შემადგენელი ელემენტები – როგორც ცოცხალი ინდივიდები, ასევე ამ ინდივიდთა შორის ურთიერთობები ვერ პასუხობდნენ აღორძინების ხანიდან ჩამოყალიბებულ წარმოდგენას “ჰომო საპიენსზე”, და იმ აზრს, რომ ადამიანი ყოველივე ქმნილის, ან “ქმნადობის გვირგვინია”.

შემდგომ პერიოდში, უკვე XIX საუკუნეში, ისტორიულმა ვითარებამ, ფილოსოფიური აზრის ევოლუციამ მიაღწია ისეთ ხარისხობრივ და თვისობრივ დონეს, რომ მისი არეკლვა ლიტერატურაში გარდუვალი იყო. ეს გამოჩნდა პრაქტიკულად ყველა ჟანრში: როგორც რაიმე ცალკე მოტივი პოეზიაში, ასევე დრამატურგიაში და მხატვრულ პროზაში. თუმც, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ასეთი ელემენტის “ათვისება” მიმდინარეობდა “რბილად” და თანმიმდევრულად, და სიუჟეტში მის შეტანას უფრო ობიექტური რეალობის უტყუარად ასახვის საჭიროება კარნახობდა, და ამ მხრივ ჰენრიკ იბსენის პიესები საუკეთესო მაგალითია.

ამრიგად, გვიანი რომანტიზმის ხანაში – ეს განსაკუთრებით ეხება რომანტიკოსთა ამერიკულ სკოლას და ტრადიციას – ლიტერატურული ჟანრისთვის ტიპური გახდა ანტინომია, რამაც თავი იჩინა, ერთი მხრივ – ინტელექტუალურ სფეროსა, და მეორე მხრივ – დრამატული კონფლიქტის ფსიქოლოგიურ ფონსა და საფუძველს შორის.

ამ იდეის ყველაზე ცნობილ და აღიარებული ავტორი იყო ჰერბერტ უელსი. მისი სამეცნიერო ფანტასტიკის პრაქტიკულად ყველა კონფლიქტი ეფუძნება იმ მოულოდნელ წინააღმდეგობებს, რომლებიც აღმოცენდებიან ისეთ დრამატულ შეტაკებაში, როდესაც ზნეობრივი პოზიცია უპირისპირდება ტექნიკური პროგრესის რაიმე ნოვატორულ პროდუქტს. ვინაიდან ჩვენი “სამსჯელო ველი” ეთმობა ტექნოლოგიური პროგრესის თანმდევ და საორჭოფო ნიშნებს, როგორც ეს ბაღლარდს აქვს გახსნილი, გვინდა აგრეთვე იმ მომენტზეც მივუთითოთ, რომ ასეთი თემის დიაგნოსტირებას ამერიკულ მწერლობაში გაცილებით ადრე

მოხდა (და ამ ფაქტზე უთმობს თავის კვლევაში კ. ოგოლაშვილი დისერტაციაში იუჯინ ო'ნილზე ("ი. ო'ნილის მხატვრული ევოლუცია და გვიანდელი პერიოდის დრამატურგია", თბ. 1983), და მოულოდნელად გამოჩნდა ო'ნილის ექსპრესიონისტული პერიოდის პიესაში, "ბანჯგელიანი მაიმუნი" ("The Hairy Ape", 1922), რომლის წამყვანი იდეა, კონფლიქტის მოტივიც და სიუჟეტიც, აგებულია სწორედ ისეთ წინააღმდეგობაზე, რაც თავს იჩენს ჰუმანური საწყისის და ტექნოლოგიური სფერო-პროგრესის დაპირისპირებაში.

მსგავსი იდეოლოგიური პოლუსების და სქემის მიუხედავად, დრამატურგი წარმოგვიდგება, როგორც უფრო მაღალი ესთეტიკური და პროფესიული ამბიციის მქონე ავტორი – იმ სტერეოტიპთან შედარებით, რასაც ჩვენს წარმოდგენაში ვაკავშირებთ მხატვრული თვალსაზრისით უფრო მარტივ, "თემატურ" პროზაიკოსებთან. ამის საფუძველს გვაძლევს ო'ნილის ლიტერატურული ტექნიკა, მხატვრული ენის სიმდიდრე და ტექნიკური არსენალი, რომლის ვარირებას ხელს უწყობს სწორედ დრამატურგიული ჟანრის სპეციფიკა. ეს განსაკუთრებით ჩანს მის მრავალპლანიან მიდგომაში, როგორ უდგება ის ამოცანას. ო'ნილის ტექსტი შექმნილია ორმაგი ფუნქციონალური დატვირთვით: როგორც სასცენო წარმოდგენისთვის შექმნილი "სათამაშო" პროზა, და ამავე დროს, როგორც "ჩვეულებრივი, საკითხავი" მხატვრული ტექსტი.

მთელი რიგი კრიტიკოსებისა, მათ შორის დევიდ როჯერსი, მიიჩნევენ, რომ "ბანჯგელიანი მაიმუნის" ძირითადი თემა ეხება იმ ძველი ჰარმონიის გაქრობას, რაც ადრინდელ ხანაში არსებობდა ადამიანისა და ბუნების "თანაარსებობაში" – და თანამედროვე ენით რომ გამოვხატოთ, საკითხი აგრეთვე ეხება ეკოლოგიური კონფლიქტის ეპოქალურ ასპექტს, ანუ იმ პრობლემას, რომელიც აგრეთვეა ჩვენი კვლევის საგანი. დ. როჯერსი ცდილობს ამ აზრს მეტი რიხი შესძინოს და საამისოდ იშველიებს ისეთ ავტორიტეტს, როგორიც იყო ემერსონი, რომელიც აფრთხილებდა კაცობრიობას, რომ ბუნებასთან კავშირის დაკარგვა ადამიანთა მოდგმას მხოლოდ ცუდს უქადის, რადგან ხალხი გადაიქცევა მექანიზირებულ არსებებად, მანქანებისა და ჩარხების მონებად.

თემის ძირითადი მიმართულებიდან გამომდინარე, ჩვენთვის აგრეთვე ღირებულია ლოგიკის ის ხაზი, რომლითაც ხსენებულ დისერტაციაში ავტორი აკავშირებს პიესის ძირითად მოტივს – ჰენრი ადამსის ცნობილი "ავტობიოგრაფიის" VIII თავთან, რომელსაც ეწოდება "დინამო მანქანა და ღვთისმშობელი" ("The Dynamo and the Virgin"). ამ თავში ტექნიკის პროგრესს და მის გამოვლინების ფორმას, კ. ადამსი უკავშირებს ამერიკული ეროვნული

ხასიათის და თვისებების, საკუთარი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას, როგორც ერთგვარ work in progress-ს. ასეთ ფაქტში ჰ. ადამსი ხედავს იმის დასტურს, რომ ადამიანის მამოძრავებელ ბედსა და ლოგიკაში ჩანს რომ ის წარმოადგენს ისტორიის ხელსაწყოს და იარაღს. ამრიგად, ეს არის ის თემა და ცენტრალური პრობლემა, რომელიც გამოიკვეთა – როგორც ანტიუტოპიის უნარში, ასევე სამეცნიერო ფანტასტიკის სფეროში, და შესაბამისად, ჩვენს კვლევაში.

არსებობს კიდევ ერთი მომენტი, რის გამოც ჩვენ ვუთმობთ ო'ნილის ამ პიესის ასეთ ყურადღებას: ჩვენი ერთ-ერთი მთავარი მიზანია, დაავადგინოთ ტექნოლოგიური პროგრესის გავლენის “ზნეობრივი პოლუსი”, რათა ცივილიზაციის პროგრესი განვიხილოთ ტრადიციულ სულიერ კულტურასთან და სულიერ ფასეულობებთან მიმართებაში, თვით ადამიანის ევოლუციის, მისი ფსიქოლოგიის სავარაუდო ტრანსფორმაციის ასპექტში. აქედან გამომდინარე, პიროვნების სულიერი ნგრევის სურათი, რისი მოწმენიც ჩვენ ვხდებით პიესისა და პროტაგონისტის ეტაპობრივი ევოლუციის პროცესში – ეს ყველაფერი დრამატურგს, და მასთან ერთად ჩვენც – გეჭვრდება არა მხოლოდ გმირის სულიერი სამყაროს არქექტიპული სტრუქტურის გასააზრებლად, არამედ იმისთვის რომ დავასაბუთოთ “ინდივიდის მარცხი ტექნოლოგიური სამყაროს ანტიჰუმანურ გარემოში” (იქვე, გვ. 52), ხოლო კლასობრივი ანტაგონიზმის რეალობა კიდევ უფრო ძაბავს ამ მარცხს და ზრდის მის დრამატიზმს.

ნათქვამის გათვალისწინებით, ძალზე საინტერესოა პიესის დამასრულებელი სცენა: ორივე “პერსონაჟი” – იანკიც და გორილაც ერთ ვითარებაშია, ორივე იზოლირებულია გარემო სამყაროსაგან, მაგრამ სხვაობა ის არის, რომ იანკისთვის ასეთი იზოლაცია იგულისხმება, ხოლო გორილას იზოლაცია რეალური გალიით გამოიხატება. იანკი კიდევ უფრო უარეს მდგომარეობაშია, ვინაიდან ის საკუთარი “მე“-ს გალიაშია გამომწყვდეული, საიდანაც გასასვლელი არ ეგულება, ხოლო მისი დაღუპვის სცენა გორილას მკლავების მარწუხებში – უნდა გავიგოთ როგორც “უკანდასახევი” გზის უარყოფა. ასე რომ, გორილას და იანკის პირისპირ დაყენება ნიშნავს იანკის ალტერ ეგო-ს გაცხადებას. შესაბამისად, იანკი ხდება საკუთარი ანტიინტელექტუალური და ანტისულიერი სახე-საწყისის მსხვერპლი. ჩვენი ეს შენიშვნა შეიძლება გამოჩნდეს უკვე გამოთქმული აზრის მცირე კორექციად, მაგრამ ეს დასკვნა აჩვენებს, რაოდენ საშიშია სულიერების საწინააღმდეგოდ “ამუშავებული” მექანიკური სამყარო და მექანიკური წესის და აღქმის

აბსურდი; ეს ის საფრთხეა, რაც მერე გამოჩნდა ჰაქსლისთან, ორველთან, კინგსლი ემისთან და ბალლარდთან. ამ ნაშრომის ფარგლებში ჩვენ ვაქცევთ განსაკუთრებულ ყურადღებას და ვავლებთ პარალელს ბალლარდთან, ვინაიდან ის ამავე პრობლემის გამოსავალს სხვანაირად ხედავს, რაზეც შემდგომ გვექნება კიდევ საუბარი მირი ნაწარმოების ანალიზში; რაც შეეხება პრობლემის გადაწყვეტას თუ არა, ახსნას მაინც – საამისო პასუხი ბალლარდს აშკარად არა აქვს, და ამიტომ ლიტერატურული ხერხით ახერხებს სირთულის დაძლევას; აქვე დავსძენთ, რომ ეს შენიშვნა არ უნდა იყოს აღქმული როგორც საყვედური ან კრიტიკა – თუნდაც იმიტომ რომ ვერც რეალობაში და სინამდვილეში ვერ ვხედავთ პრობლემის ახსნის ან გადაწყვეტის სურვილს და უნარს.

და ბოლოს, პრობლემის კვლევის თვალსაზრისით, უფრო სწორედ, ძირითად განსახილველ ავტორთა და ნაწარმოებთა ლიტერატურული ასპექტის შეფასების მხრივ, საინტერესოა მთავარი სამკუთხედის ორი ეპოქალური პოლუსის კონფლიქტის ანალიზი, როგორც ეს წარმოაჩინა ო'ნილმა თავის ალეგორიულ მინიშნებაში კაცობრიობის და პროგრესის მომავალზე.

ისევე, როგორც შემდგომ ბალლარდი, ო'ნილიც იძლევა რეალობით ნაკარნახევ პასუხს: პედი, ვინც განასახიერებს ძველი დროის “ოქროს ხანას”, პერიოდს, როდესაც ადამიანი იყო ბუნების მორჩილი შვილი და ნაყოფი – და იანკის პირდაპირი და პრინციპული ანტიპოდე – როგორც ძველის და წარმავალის განმასახიერებელი სიმბოლო, თავისით “ქრება სცენიდან”.

იანკის სიმბოლური ფინალი უკვე ვახსენეთ, როგორც მომავლის წინაშე დასმული დიდი კითხვის ნიშანი. რაც შეეხება ამ “სამკუთხედის” მესამე ფიგურეს, მის როლს აკლია გარეგნული აქტიურობა, მაგრამ იგი ისეთ ფონს განასახიერებს, რომ ამ ფონის არსი – პრინციპად წარმოგვიდგება, და ეს პრინციპი ბიძგს აძლევს დრამატულ მოქმედებას.

იმისათვის, რომ ნათლად წარმოვიდგინოთ ამ პოლუსების აზრობრივი და “იდეოლოგიური” დატვირთვა, საჭიროა კარგად გაგიაზროთ მათი პოზიციები, რათა ამოვიცნოთ ის ხაზი, რომელიც გამოჩნდა – ან უფრო ადრე ჩანდა მონათესავე ჟანრებში.

პედი წარმოადგენს იმ იდეის რუპორს, რომელსაც ხანგრძლივი ისტორია აქვს: ფრანგულ ლიტერატურაში ეს ჟან-ჟაკ რუსოსთან არის დაკავშირებული, ამერიკულში – ჰენრი დევიდ თოროსთან. აღსანიშნავია ამ სახის ევოლუციის სპეციფიკა: თუ თავის საწყის ეტაპზე, რუსოც და თოროც საკმაო რიხით აკრიტიკებდნენ ინდუსტრიალიზაციით გამოწვეულ სიმახინჯეს ადამიანთა

ცხოვრებაში – ვგულისხმობთ ადამიანის დაშორებას ბუნებისაგან, იმ იდეალისგან, რასაც ანტიკაში ჩაეყარა საფუძველი და რაც გულისხმობდა ადამიანის ჰარმონიულ თანაარსებობას ბუნებასთან. შემდგომ უკვე, ისტორიული პროცესების და რეალობის გავლენით, ამ რიხიან მოტივს რწმენა მოაკლდა და შეიძლება ითქვას, “ნოტად” გადაიქცა, რომელსაც ვხვდებით ო’ნილთანაც და ჰაქსლითანაც, და რომელიც აირეკლავს ინდუსტრიალიზაციით მოძალებული ტექნოლოგიის და ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის დისბალანსს.

ჩვენი პოზიციის დასაღუსტურებლად, გვინდა გავატაროთ საინტერესო პარალელი ო’ნილის და კოლინ უილსონის ნაწარმოებთა შორის: იანკი ადიდებს ხომალდის ძრავების მექანიკურ ენერჯიას, და ლამის აჰყავს იგი შთაგონებული ძალის რანგში, რითაც მანქანას ეძლევა კოსმოგონიური მნიშვნელობა; ამრიგად, გემის ძრავა, ანუ მანქანა იქცევა ერთგვარ ანტისოლარულ სისტემად, რაც წარმოადგენს იანკის “რელიგიური სისტემის” მწვერვალს” თითქმის ასეთივე დამოკიდებულება შეუცნობელი ძალის მიმართ იგრძნობა “გონების პარაზიტების” იმ სცენებში, სადაც ავტორი ასახავს გმირის დრამატული დაპირისპირების პერიპეტიებს, იმ მომენტებს, როდესაც ის ფიქრობს, რომ მისი ბრძოლა და დაპირისპირება შეუცნობ ძალებთან განწირულია. აქედან გამომდინარე, ვრწმუნდებით, რომ ჩვენი დაკვირვება ამგვარი ტრადიციის ევოლუციის ხასიათზე აგრეთვე მართებულია.

გასული საუკუნის დასავლური ლიტერატურის ვრცელ იდეურ-თემატიკურ არეში მკაფიოდ გამოიკვეთება სპეციფიკური ჟანრული მიმართულება, რომელიც აერთიანებს კაცობრიობის ბედით და თანამედროვე ცივილიზაციის სავარაუდო განვითარების პრობლემით დაინტერესებულ ავტორებს. ეს მომენტი იმდენად მრავალასპექტიანია, რომ საშუალებას უქმნის განსხვავებული ტალანტის და მხატვრული გემოვნების მწერლებს, რომელთა შორის არიან ცალკე, ვიწრო ჟანრული თემატიკის მიმდევარი ავტორები, გაერთიანდნენ ასეთი საკითხის გააზრებაში და წარმოსახვაში.

ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა ის მიდგომა, რომლითაც უდგებიან ასეთ პრობლემას სამეცნიერო ფანტასტიკის “დარგობრივი” ავტორები, რომელთა პროზა ძირითადად მხოლოდ ამ კონკრეტული ჟანრით იფარგლება, მაგრამ გაცილებით უფრო საინტერესოა იმ ავტორთა პროდუქცია, რომელთა მწერლური ბუნება კარნახობს მათ კონკრეტული იდეის ორგანულ გაჯერებას რეალურ ცხოვრებისეულ თემაში. შესადარებლად მოგვყავს ორი ავტორი: ჰოვარდ ფილიპს ლავკრაფტი (Howard Phillips Lovecraft, 1890-1937) და კარლ ჩაპეკი (Karel

Capek, 1890-1938). აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ შესაძარებლად მათ მხოლოდ ეპოქა და ცხოვრების წლები თუ აერთიანებს, რადგან შემოქმედების მნიშვნელობის, სიმდიდრის თვალსაზრისით, ჩაპეკის როლი განუზომლად დიდია და მნიშვნელოვანი, ვინაიდან ლავკარაფტის სამწერლო მანერა ძირითადად სპეციფიკური გემოვნების და ფსიქოლოგიური წყობის მკითხველს იზიდავს. მართალია, ამ მკითხველთა შორის – ყველაზე ცნობილ პიროვნებას კოლინ უილსონი წარმოადგენს, მაგრამ მისი დაინტერესება სრულიად განსხვავდება რიგითი მკითხველის ინტერესისაგან, რადგან ლავკარაფტის “At the Mountains of Madness” გამოდგა ის ნაწარმოები, რომლის იდეაც და აზრობრივი სქემა უილსონმა მოსახერხებლად მიიჩნია საკუთარი კონსტრუქციის ასაგებად “გონების პარაზიტებში”.

**23. ავტორი და რომანი.** ლავკარაფტის შემოქმედების კრიტიკულ მახასიათებლებად აღვნიშნულია, რომ ის არის საშინელებათა, სამეცნიერო თემატიკის და ფენტეზის მხატვრული თემების მიმდევარი ავტორი. ასეთი დახასიათება თავისთავად უწყინარი ჩანს და აკადემიურად ჟღერს, მაგრამ მისი პროზის ცალკეული თემების გამოყენება სპეციფიკური ვიწრო ჟანრის კონტექსტში მეტყველებს მისი სახიერების და ესთეტიკის კომერციალიზაციაზე. თუ გავითვალისწინებთ იმ მომენტს, რომ ა) კომერციალიზაციას ფართო მასშტაბით ვერ ექვემდებარება ჭეშმარიტად მაღალი იდეური და მხატვრული ღირებულების ნაწარმოები; და ბ) რომ გარკვეულწილად, კომერციალიზაცია ერთგვარ იდეოლოგიურ პოლიტიკაზე მეტყველებს, მაშინ უფრო ნათლად გამოჩნდება იმ “სენსაციურობის აურის” რეალური ნიშნები, რომელთა იდეური და მხატვრული მახასიათებლები აშორებენ მკითხველს ნაწარმოების აზრობრივი და ლიტერატურული მხარის ობიექტური შეფასებისგან. (ა) საკითხთან დაკავშირებით, უპრიანია გავიხსენოთ უილიამ ბაროუზის გამოსხმაურება ლიტერატურის ამ ჟანრზე, სადაც ის ახსენებს იტალიელი მკვლევარის შენიშვნას სამეცნიერო ფანტასტიკის მხატვრულობის და ბელეტრისტიკასთან მისი საეჭვო გაიგივების თემასთან დაკავშირებით. აუსრულებელი თეორეტიზაციის და ნიუანსირებაზე დავის ნაცვლად, საკითხის გადასაწყვეტად მან შესთავაზა აუდიტორიას საკმაოდ მოულოდნელი, უხეში – თუმცა პირდაპირი შეკითხვის დასმა: “ვინ, ან რა იგებს შექმნილ ვითარებაში?” ხოლო (ბ) საკითხი არის სწორედ ის დეტალი, რომელიც ქმნის საფუძველს დავაკავშიროთ ეს ავტორი ჩაპეკთან და შევადაროთ სავარაუდო განვითარების მომენტები.

მაშ ასე: პირველი შეკითხვა ორივე ავტორთან მიმართებაში, უმაღლესად პასუხს, რომ ლავკრაფტის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ისეთ მაგალითთან, საიდანაც ჩანს, რომ XIX საუკუნიდან მოყოლებული, მას შემდეგ რაც პოლიგრაფიის განვითარებამ გაადვილა თვით ლიტერატურის “ინდუსტრიალიზაცია” და მისი ხელმისაწვდომობა, სხვადასხვა დარგებსა და ჟანრებს შორის გამოიკვეთა სპეციფიკური თემატიკა, რომლის შემქმნელებმა საკუთარი ფანტაზია მთლიანად დაუქვემდებარეს თავის ტემპერამენტს და სამყაროს აღქმას. როდესაც ვიმოწმებთ ამ ტიპის ნაწარმოებებს და კონკრეტულ ავტორებს, ვრწმუნდებით, რომ მწერალი ასეთ შემთხვევაში უპირატესობას აძლევს საკუთარ შემოქმედებით იმპულსს – და შესაბამისად, ან არ ითვალისწინებს მკითხველთა განსხვავებულ კულტურულ დონეს და ფსიქოლოგიას, ანდა ფსიქიკურ წყობას, ან კიდევ პირიქით – შეგნებულად ცდილობს გაავრცელოს უიმედობა ან ნეგატიური, დესტრუქციული დამოკიდებულება სინამდვილისადმი. ამ მეორე ალტერნატივის დამადასტურებელია არა მხოლოდ აშკარად ჩამოყალიბებული დეკადენტური ლიტერატურა, რომლის მხატვრული კრედიტ შეზღუდულია და წუთიერი სენსაციურობისკენ ლტოლვით იფარგლება, არამედ ისეთი ავტორების მაგალითი, როგორებიც იყვნენ მარკიზ დე სადი, კოლრიჯი, ედგარ პო. ამ მწერლების ცხოვრების წესი, დე სადის ლიბერტინიზმი, კოლრიჯის ოპიომანობა, პოს ცხოვრებისეული დრამის გავლენით გამოწვეული მასის ნეგაცია და მცდელობა, რომ საზოგადოების დამსახურებულ სასჯელად წარმოეჩინა მისი კულტივირებული სიცოცხლის უხალისო, პესიმისტური და ზოგჯერ აპოკალიპსური ხედვა – ამ ავტორთა ნიჭის წყალობით, იმდენად ხატოვნად იყო წარმოდგენილი, რომ საკუთარ განსჯას მოკლებული და უფანტაზიო მკითხველი კიდევ აჰყვა და მოდად მიიჩნია ამ ტიპის ჟანრი, თემატიკა და პერსონაჟები. სწორედ ეს მოდა გამოიყენეს გამომცემლებმა და მისი ტირაჟირებით კიდევ უფრო განამტკიცეს მისი, როგორც ჟანრობრივი განხრის ადგილი თანადროულ ლიტერატურაში. ჩვენი აზრით, სწორედ ამ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ ლავკრაფტის პროზა, რომლის მკითხველთა შორის მხოლოდ კოლინ უილსონი ჩანს საყურადღებო ავტორი, და ისიც იმიტომ, რომ “ჭკუასაცდენის მთებიდან” ისესხა იდეა რომანისთვის “გონების პარაზიტებისათვის”.

ჰოვარდ ფილიპს ლავკრაფტი ახლა ცნობილია, როგორც ამერიკელი მწერალი, საშილებათა ჟანრის, ფენტეზის და SciFi ლიტერატურის ერთ-ერთი წარმომადგენელი, რომელმაც თავის ესთეტიკურ და ფილოსოფიურ პრინციპად

დაასახელა “კოსმიციზმი” და “კოსმიური საზარლობა”. მისი აზრით, კაცის გონებას არ ძალუძს ჩასწვდეს სიცოცხლის აზრსა და იდეას, ხოლო სამყარო ძირეულად, თავისი არსით მტრულია კაცობრიობის ინტერესთა მიმართ. შესაბამისად, მის მოთხოვნებში ჩანს ერთგვარი დისტანცირება სხვადასხვა სარწმუნოებათაგან და რწმენებისაგან. ნაცვლად ამისა, მან შექმნა ფაქტიურად, საკუთარი მოთოლოგიზირებული სამყარო, ე.წ. “ქტულჰუ მითების” ციკლი, სადაც საგანგებოდ აქვს გამოყოფილი უხსოვარ დროს გაჩენილი სხვადასხვა კულტურათა მითები.

ვინაიდან ლავკრაფტის პროზა ძირითადად გამიზნულია გამოკვეთილი ლიტერატურული გემოვნების და სპეციფიკური სულიერი წყობის მკითხველისთვის, ხოლო მისი ბიოგრაფების და შემოქმედების კრიტიკოსების შეფასება მეტწილად სუბიექტურია და მიკერძოებული, ამიტომ ობიექტური თვალსაზრისის მაგალითად მოვიყვანო ჯოის ქეროლ ოუტისის აზრს, რომელიც რეალობის კონსტატაციით ძალზე დამაჯერებლად განსაზღვრავს ლავკრაფტის ადგილს. ასეთნაირად ის თითქოს ფარულად ახვედრებს კონტრარგუმენტს ამ მწერლის განმადიდებელ კრიტიკოსებს – მათ, ვინც ლამობს რომ საკუთარი გემოვნების შესატყვისი ნაწარმოების უანრული ნიშნები – გადაიყვანოს და განაგრძოს ზოგადად, მხატვრულ ლიტერატურაზე, რათა კონკრეტული დარგით შემოფარგლული ავტორი “ჩასვან” თანამედროვე ბელეტრისტების საერთო კონტექსტში. ჯოის ქეროლ ოუტისი აცხადებს, რომ “ედგარ ალან პოს მსგავსად, ჰ.პ. ლავკრაფტმა იქონია წარმოუდგენელი გავლენა საშინელებათა პროზის სფეროში მომუშავე ავტორთა შემდგომ თაობებზე”. მას კვერს უკრავს აგრეთვე სტივენ კინგი, რომელიც ლავკრაფტს მიიჩნევს საშინელებათა ამბის განმავითარებელ დიდ ფიგურად, რომელმაც პირადად მასზე იქონია დიდი გავლენა.

ფაქტია, რომ ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ლოგიკური იქნება, ვადიაროთ, რომ თუ დარგობრივად მივიჩნევთ ლავკრაფტის პროზას ეს მხოლოდ მიახლოებითი ფორმალური კონსტატაცია იქნება მისი შემოქმედების, და ამიტომ აჯობებს ის განვიხილოთ სწორედ მისი ფუნქციონალური დანიშნულებიდან გამომდინარე, და ვიშველიებთ რა ზემოთ ნახსენები იტალიელი მკვლევარის “სადეფინიციო სქემას”, ლავკრაფტის შემოქმედება უნდა განვიხილოთ ინტელექტუალური მკითხველის გასართობ ლიტერატურად – რასაკვირველია, მისი პროზის წასაკითხად მკითხველს უნდა გააჩნდეს განათლებულობის



გარკვეული მინიმალური ბაზა, მაგრამ ამის მიუხედავად, მისი ტექსტი არ სცდება გასართობის ფუნქციას და პრეტენზიას.

ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ლავკრაფტის პროდუქციის შესაფასებლად, და მისი პროზის თვისობრივ დიაგნოსტიკისათვის უპრიანია აღვნიშნოთ მისი პირადი ბიოგრაფიის ნიშანდობლივი მომენტები, რადგან – ისევე როგორც ლიტერატურული კრიტიკა აღიარებს ედგარ პოს პირადი ცხოვრების სირთულეს, როგორც გადამწყვეტ ფაქტორს მისი ფსიქოლოგიის, ცხოვრების წესის ჩამოყალიბებაში, და შესაბამისად, რიგი ნოველების არაჯანსაღ ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროს მიზეზს – ასევე საჭიროა გავითვალისწინოთ ლავკრაფტის ბავშვობის დეტალები, რომლებმაც გადაწყვიტეს მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტის ჩამოყალიბება. ფაქტია, რომ ბავშვი, რომელიც სამი წლის ასაკში ისწავლის და შეიყვარებს კითხვას, განსაკუთრებული ნიჭის და სულიერი წყობისაა, მაგრამ სწორედ ამ ასაკში მამამისი მოათავსეს ფსიქიატრიულ კლინიკაში, სადაც მან დაასრულა ცხოვრება ნეუროსიფილისის დიაგნოზით. მსგავსი ბოლო ელოდა დედამისს, რომელმაც აგრეთვე განუვითარდა ფსიქიკური დაავადება და ცხოვრება დაასრულა იმავე საავადმყოფოში, სადაც მისი მეუღლე გარდაიცვალა. ასევე ცხოვრებისეულ ფონზე, არაა მოულოდნელი, რომ ბავშვი თავიდანვე სუსტი ჯანმრთელობით გამოირჩეოდა და ფიზიკურმა სისუსტემ სკოლაში სიარულიც შეუზღუდა. ეს ყველაფერი ხდებოდა მისი ცნობისმოყვარეობის და ინტერესების ძალიან ფართო სპექტრის კონტექსტში, რასაც დაემართა კიდევ მისი დეიდების და პაპის დიქტატი და ბავშვის ყურადღების გადატანა შეუცნობელზე და მისტიციზმზე, ისე რომ დიდი ხნის განმავლობაში ბავშვს კოშმარები ესიზმრებოდა, საზარელი არსებები და რაღაც ურჩხულები და შეშინებული და ატირებული იღვიძებდა: “Beginning in his early life, Lovecraft is believed to have suffered from night terrors, a rare parasomnia disorder; he believed himself to be assaulted at night by horrific "night gaunts." Much of his later work is thought to have been directly inspired by these terrors. (Indeed, Night Gaunts became the subject of a poem he wrote of the same name, in which they were personified as devil-like creatures without faces.” (ცხოვრების ადრეული პერიოდიდან მოყოლებული, ლავკრაფტს სჯეროდა, რომ სტანჯავდა ღამის შიში, იშვიათი პარასომნია. მას სჯეროდა რომ ღამდამობით თავს ესხმოდნენ საშინელი “ღამის მოჩვენებები”. მოგვიანებით აღმოჩნდა, რომ მისი ნაშრომი ამ შიშებით იყო შთაგონებული. (მართლაც, “ღამის მოჩვენებები” გახდა პოემის თემა, რომელიც მან ამავე სათაურით

დაწერა, სადაც ისინი იყვნენ მოხსენიებულნი, როგორც ეშმაკის მაგვარი არსებები სახეების გარეშე).

ასე რომ, მისი შემდგომი ცხოვრება განაპირობა საკუთარი სატიკვარის აღბეჭდვის და გადმოცემის სურვილმა – რაც სტანდარტულია ყველა მწერლისთვის, მაგრამ მისმა განსაკუთრებულმა სულიერმა მდგომარეობამ განაპირობა და “შემოხაზა” ის თემატიკა, რომელსაც განსაზღვრავდა და განაგებდა მისი ფსიქოლოგიური მდგომარეობა – და რასაც მოახმარა მან თავისი ნაკითხობა და ფართო ცოდნა მეცნიერების სხვადასხვა დარგში. რაც შეეხება ლიტერატურის “ინდუსტრიალიზაციას”, რაც ჩვენ ზემოთ ვახსენეთ, მისი თემატიკა იყო ეგზოტიკური, რადგან აერთიანებდა არა მხოლოდ მოღურ დეკადენტურ განწყობას, რომელსაც ამერიკულ მწერლობაში სათავე პომ დაუდო, არამედ ამას დაემატა ლავკრაფტის ინტერესი ბიოლოგიისადმი, ისტორიისადმი, ასტრონომიისადმი, და რაც მთავარია, ოსვალდ შპენგლერისგან ატაცებულმა გავლენამ ისტორიის ციკლურობაზე. ამ ელემენტების ნაერთმა მას უკარნახა ახალი ტიპის მხატვრული ნაერთი, ჰერბერტ უელსისაგან განსხვავებული – არა სამომავლო პრობლემებით და ფუტუროლოგიური ვარაუდებით გაჯერებული სამეცნიერო ფანტასტიკის მაგალითი, არამედ სწორედ მისეული, ლავკრაფტისეული მითი, რომლის ორიგინალობა გადაწყვიტა თემატიკის მიმართებამ წარსულისკენ.

ნათქვამი მაინც არ ხსნის ლავკრაფტის შედარებით შენელებულ პოპულარობას, რომლის ნაწილობრივი ახსნა არის სამეცნიერო ფანტასტიკის და weird, როგორც მაშინ მას შეარქვეს – “ურუანტელის მომგვრელი” ლიტერატურის პოპულარობა, ხოლო მეორე ნაწილად უნდა ვიგულოთ მისი ბიოგრაფების მიერ გამოყოფილი მომენტი:

Lovecraft lived by himself in the Red Hook neighborhood of Brooklyn and came to dislike New York life intensely. Indeed, this daunting reality of failure to secure any work in the midst of a large immigrant population—especially irreconcilable with his opinion of himself as a privileged Anglo-Saxon—has been theorized as galvanizing his racism to the point of fear, a sentiment he employed in the short story "The Horror at Red Hook". მართალია, 1930-იან წლებში ამერიკულ საზოგადოებაში ჯერ არ იყო დღევანდელივით გამჭდარი რასობრივი პარიტეტის შეგნება, მაგრამ ოფიციალურ შეფასებაში სწორედ ასეთი ახსნა ფიგურირებს.

ცხადია, რომ ადვილია ლავკრაფტზე არსებულის კრიტიკის ტიპოლოგიზაცია, რადგან მისი შემოქმედების მოყვარულები სწორედ ამგვარი,

ზემოხსენებული weird, ანუ “ურუანტელის მომგვრელი” ჟანრის თაყვანისმცემლები არიან, და მისი ერთ-ერთი ყველაზე დიდი თაყვანისმცემელი, ს.ტ. ჯოში, შეგნებულად ცდილობს, რომ დაასრულოს მისი ბიოგრაფიის აღწერა “აკადემიური” ტონით, რათა ასეთი აკადემიზმით დაასაბუთოს თავისი ფავორიტის სამწერლო სახე: Much remains to be done in the study of Lovecraft, but it safe to say that, thanks to the intrinsic merit of his own work and to the diligence of his associates and supporters, Lovecraft has gained a small but unassailable niche in the cannon of American and world literature. (Lovecraft, H.P.: “The Life of a Gentleman of Providence” by S.T. Joshi in H.P. Lovecraft Centennial Guidebook).

თავისი საშინელი და “ურუანტელის მომგვრელი” თემატიკის მიუხედავად, მწერალს აღმოაჩნდა მახვილგონიერი იუმორი საკუთარი ადგილის და როლის შეფასებისას. ზოგიერთი კრიტიკოსის პასუხად, ვინც დაყო მისი ნაწარმოებები სამ ჯგუფად თუ კატეგორიად, ლავკრაფტმა ასეთი პასუხი გასცა: "There are my 'Poe' pieces and my 'Dunsany pieces' – but alas – where are any Lovecraft pieces?" ხოლო როდესაც შეამჩნია ამერიკულ პერიოდიკაში გამოცემული მისი მოთხრობების განსხვავებული შეფასება, მან ასეთი კომენტარი გაუკეთა მისი შემოქმედების შემფასებლებს:

Now all my tales are based on the fundamental premise that common human laws and interests and emotions have no validity or significance in the vast cosmos-at-large. To me there is nothing but puerility in a tale in which the human form-and the local human passions and conditions and standards-are depicted as native to other worlds or other universes. To achieve the essence of real externality, whether of time or space or dimension, one must forget that such things as organic life, good and evil, love and hate, and all such local attributes of a negligible and temporary race called mankind, have any existence at all. Only the human scenes and characters must have human qualities. These must be handled with unspairing realism, (not catch-penny romanticism) but when we cross the line to the boundless and hideous unknown-the shadow-haunted Outside we must remember to leave our humanity and terrestrial at the threshold. (Lovecraft, H.P. in note to the editor of Sweird Tales on resubmission of “The Call of Cthulhu”).

ნაწარმოები, რომელიც ჩვენ ვახსენეთ კოლინ უილსონთან კავშირში, “სიგიჟის მთებთან”, წარმოადგენს მისი პროზის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო ცნობილ მაგალითს, და აგრეთვე უკავშირდება მისი “ქტულჰუს ძახილის” ციკლს. მთელი ეს ციკლი, და მასთან ერთად, “სიგიჟის მთებთან”, ერთი იდეით არის შეკრული – რომ დედამიწაზე კაცობრიობა არის მემკვიდრე უფრო

ადრეული ბიოპოპულაციების, რომელთა “არა-ადამიანური ცივილიზაციის” ნაშთები ამოსაცნობია და ახლაც ამოიცნობა. ეს არის ლავკრაფტის პროზის იდეური წინაპირობა, რასაც ექვემდებარება მისი მხატვრული ტექსტი. შესაბამისად, დედამიწის “კულტურათა ქრონიკის” ასეთნაირი განხილვა და თანმდევი პესიმისტური დასკვნები იმაზე მეტყველებენ, რომ ისტორიულმა პროგრესმა ვერ განაპირობა კულტურათა სახარბიელო ბედი. როდესაც ასეთი დასკვნა მეორდება პრაქტიკულად ყველა ნაწარმოებში, ძალაუნებურად ჩნდება კითხვა, “რამ განაპირობა მწერლის ასეთი იდიოსინკრეზია ადამიანთა მიმართ? ამის პასუხად გამოდგება შემდეგი ციტატა მისი ბიოგრაფიიდან: “Some critics argue that this theme is a reflection of Lovecraft's contempt of the world around him, causing him to search inwardly for knowledge and inspiration”. მწერლის ამ ზიზღის მიზეზი, ჩვენის აზრით, განაპირობა არა მხოლოდ მისმა პირადმა უბედობამ – ისევე, როგორც ეს ითქმის ედგარ პოსთან მიმართებაში – მიუხედავად მათი აშკარად განსხვავებული რანგის და ავტორიტეტისა; მაგრამ ამასთან ერთად, არის კიდევ ერთი მომენტი “აკრძალული ხილისა” – აქ ვგულისხმობთ “აკრძალული ცოდნის” ფაქტორს, ყველა იმ თემას, რომელიც არ სარგებლობდა პოპულარობით ლავკრაფტის გარემოში მისი ბავშვობისას, და რასაც არ განიხილავდა არა მხოლოდ ოფიციალური რელიგია, არამედ მასზე მსჯელობას და ფიქრს გაუბრუნდნენ რიგითი მოქალაქეებიც, რადგან მიაჩნდათ, რომ თემა იყო აბსოლუტურად უსაფუძვლო, ფაქტებით დაუდასტურებელი, და ამიტომ ჯობდა არ ეხსენებინათ, და მით უმეტეს, არ ემსჯელათ დაუდასტურებულზე და უხილავზე.

ასეთი პოზიცია შეიძლება არ ჩავთვალოთ ნაკლად, რადგან ავტორი დაინტერესებულია შეუსწავლელი საკითხებით, ხოლო ცოდნის და კვლევის სურვილი არ განიხილება შემოქმედის მინუსად. ჩვენი შენიშვნის არსი უფრო იმას ეხება, რომ ლავკრაფტის პროზაში ამბის გაგება და შექმნილი ცოდნა საბოლოოდ მუდამ სანანებელი უხდება მოქმედ პირებს, რადგან ან კლავს ფიზიკურად, ანდა სამუდამოდ უნგრევს ფსიქიკას – რაც სიკვდილის ტოლფასია. ამგვარი დასკვნა-ფინალის იდეური დანიშნულება ერთია: ლავკრაფტი თავისებურად ეპასუხება მსოფლიო მითოლოგიაში გავრცელებულ ისტორიის დადმავალ სქემას – ოქროს ხანის მონაცვლეობაზე – ჯერ ვერცხლის საუკუნეზე, შემდეგ ბრინჯაოს, შემდეგ რკინის – რაც სიცოცხლის პესიმისტური ხედვის მაგალითია. ლავკრაფტი ცივილიზაციების ასეთ ხარისხობრივ დაკნინებას წარმოგიდგენს როგორც extraterrestrial migrations, ე.ი. სხვა

პლანეტებიდან, განსხვავებული ბიო-ორგანიზმების მიგრაციით გამოწვეულ შედეგს. ამ არსებათა მონაცვლეობა აგრეთვე ანტაგონიზმზეა აგებული და წინა ჯიშების მარცხით სრულდება, ხოლო კაცობრიობა წარმოადგენს ამ ძეწკვის უკნანასკნელ და განწირულ წყებას და ეტაპს.

როგორც ვხედავთ, პესიმისტური ხედვით ასეთი პოზიცია სავსებით შეესაბამება სამეცნიერო ფანტასტიკის საერთო სურათს. ასევე საერთო მომენტს წარმოადგენს მიზეზი, რასაც აბრალებს ლავკრაფტი ასეთ დადმასვლას და უიმედობას: ეს არის მეცნიერების სხვადასხვა დარგების და მექანიკური, ანუ ტექნოლოგიური პროგრესი, რამაც მწერლის აზრით, განაპირობა კაცობრიობის, როგორც ჯიშის და ცივილიზაციის, კიდევ უფრო დრამატული უსუსურობა და უმნიშვნელობა, და ამის გამო იგი საერთოდ განწირულია მატერიალისტურ და მექანიკის კანონებს მორჩილ სამყაროში.

ზემოთქმულის კონტექსტში, მოულოდნელი არ უნდა იყოს ცხოვრებით გატანჯული და გაწბილებული მწერლის აზრი, რომ თავის ცხოვრების სასურველ ხანად XVIII საუკუნე მიაჩნდა. ასეთ პესიმიზმს ნაწილობრივ ის ამართლებდა, რომ საზოგადოება თითქმის არ იცნობდა, და რაც უფრო მეტად გულსატკენი იყო მისთვის, სიცოცხლეში არ ღირსებია თავისი პროზის ხილვა წიგნად, და მის ნაწარმოებებს ძირითადად ჟურნალებიდან იცნობდნენ და რამდენიმე ათეულმა წელმა განვლო, სანამ მან მიიქცია ყურადღება და დღესდღეობით უკვე აღირებულება, როგორც გასული საუკუნის ერთ-ერთი წამყვანი ფიგურა საშინელებათა ჟანრში.

უნდა ითქვას, რომ ჩვენი კრიტიკული მიდგომა მისი პროზისადმი, უპირის-პირდება მის მკითხველთა კატეგორიის აუტაციას და გატაცებას მისი თემებით. ამავე დროს, იმისათვის რომ დავასაბუთოთ, რამდენად სჭარბობს ემოცია – ტექსტის ობიექტურ ანალიზს, მისი პროზის მოყვარულთა და კრიტიკოსთა შორის, აღვნიშნავთ, რომ ლავკრაფტის სიტყვების გავლენით, რომ ორი საუკუნით ადრე ერჩივნა ეცხოვრა – კრიტიკოსებმა მისი წერის მანერაზე განავრცეს, როგორც მწერლის ნათქვამის დასტურება და აღნიშნეს, რომ “His writing style, especially in his many letters, owes much to Augustan British writers of the Enlightenment like Joseph Addison and Jonathan Swift”.

რაც შეეხება სტილს, მის სტილს ბევრი აკრიტიკებდა, მაგრამ კრიტიკოსთა ნაწილი, განსაკუთრებით კი ს.ტ. ჯოში, მიიხსენებდა, რომ “Lovecraft consciously utilised a variety of literary devices to form a unique style of his own - these include conscious

archaism, prose-poetic techniques combined with essay-form techniques, alliteration, anaphora, crescendo, transferred epithet, metaphor, symbolism and colloquialism”.

“სიგიჟის მთების” იდეა კაცობრიობის სამომავლო პერსპექტივას ეხება, ოღონდ ეს აზრი გახსნილია არა პირდაპირ – სიუჟეტის მომავალში განვითარებით, როგორც ამას აკეთებენ სამეცნიერო ფანტასტიკის ავტორები მოგონილ თემებში, არამედ პირიქით – ყურადღების გადატანით შორეულ წარსულში და ისტორიის ციკლების წარმოჩენით და გააზრებით, მკითხველი მიდის ძალზე პირქუშ და უიმედო დასკვნამდე კაცობრიობის მოსალოდნელ ბედზე.

ნაწარმოების ფაბულა მარტივია და შეიძლება ერთი წინადადებით გამოიხატოს: მეცნიერთა ჯგუფის ექსპედიციის ამბავი ანტარქტიდაში. გასაგებია, რომ ასეთი გეოგრაფიული წერტილი არის სიუჟეტური მიმართულების პლაცდარმი, საიდანაც ლავკრაფტი არჩევს მკითხველის ყურადღება წარსულისკენ წარმართოს. ასეთი მიდგომა აგრეთვე დიდი ხანია გამოიყენა ჰერბერტ უელსმა თავის სათავგადასავლო რომანში “დაკარგული სამყარო”, მაგრამ მსგავსება ამ ორ ნაწარმოებს შორის ამით ამოიწურება, რადგან ლავკრაფტს ყოველთვის ეტყობა მიდრეკილება რომ კონფლიქტი და სიუჟეტი დრამატულად, პესიმისტურად განვითარდეს. ამიტომ ანტარქტიდას მკაცრ, გამყინავ და უსისცოცხლო სითეთრეს მწერალი ირჩევს იდეალურ გარემოდ, რომ მკითხველს გაუქროს ბუნებრივი სიყვარული თავისი საცხოვრისის, დიდი სახლის, ანუ დედამიწის მიმართ, და საამისოდ – სწორედ ისტორიის და კულტურათა და ცივილიზაციათა ციკლური განვითარების ჰიპოთეზაზე დაყრდნობით, შექმნას ის სურათი, როდესაც “დედამიწას” უკვე აღარ მოუხდება შემადგენელი სიტყვა “დედა”, და ნაცვლად ამისა, მკითხველმა თავი იგრძნოს როგორც ამ პლანეტაზე განვითარებული სიცოცხლისუნარიანი არსებების მორიგე წყების ნაწილი – და არა კაცობრიობა, რომელმაც შექმნა სხვადასხვა ცივილიზაციები და მდიდარი კულტურები.

ასეთი საამაყო ეპითეტებს ლავკრაფტი საერთოდ აშორებს ადამიანთა შეგნებას და ამის ნაცვლად, მკითხველში ნერგავს ისეთ წარმოდგენას კაცობრიობაზე, რომ ის მხოლოდ “მორიგე ტალღაა ან წყება” ამ პლანეტაზე, რითაც ცდილობს განამტკიცოს აზრი, რომ ჩვენი ისტორიული ადგილი და როლი ამ “დროებით საცხოვრებლად გამოყოფილ პლანეტაზე, უმნიშვნელოა, ვინაიდან გაცილებით უფრო ნაკლების უნარი გვქონია, ვიდრე ჩვენს წინამორბედებს.

საგულისხმოა, რომ ამ უნარში ლაგერაფტი ისევ და ისევ ტექნიკურ მიღწევას ასახელებს – სივრცეში და დროში მოძრაობის უნარს, და არაფერს ამბობს სულიერების მიმანიშნებელ ელემენტებზე. ამ თვალსაზრისით, ჩვენ აბსოლუტურად მცდარად მიგვაჩნია მისი შემოქმედების გაზვიადებულად დადებითი შეფასება – მისეული ჟანრის მოყვარული კრიტიკოსებისაგან, რადგან ამ თვალსაზრისით ლაგერაფტი არ განსხვავდება აუარება სხვა ავტორებისგან, ვინც სიუჟეტს აგებს რაღაც ტიპის ტექნიკური იდეის აპოთეოზზე.

ამრიგად, მისეული ფანტაზიის სქემა წარმოგვიდგენს ჩვენს პლანეტას, როგორც ისტორიაში მიმდინარე საპლანეტაშორისო მიგრაციების პოლიგონს, ხოლო წარსულში წვდომის “თვალი” გვიჩვენებს, რომ ანტარქტიდამ შემოინახა ჰომო საპიენსამდე არსებული ორი მნიშვნელოვანი ეტაპის კვალი. მთავარი, რასაც ხაზს უსვამს ავტორი, და რაც აშკარად მეტყველებს მისი დაავადებული ფსიქიკის თავისებურებაზე, ის არის, რომ მის მოგონილ ამ ჯიშთაგან, არც ერთს არა აქვს არანაირი გარეგნული მსგავსება ადამიანთან. პირველ რიგში, ჩვენ ამას ვხსნით მის ბუნებაში ღრმად გამჭვდარი შიშით ადამიანთა მიმართ, შეიძლება ამას ვუწოდოთ პასიური, ანდა შენიღბული მიზანტროპია. ასეთი დასკვნა არაა მოულოდნელი, თუ გავიხსენებთ მის ბიოგრაფიას, მის გენეტიკას, და იმას, თუ როგორ აეწყო მისი ცხოვრება და რამ შეავსო მისი თითზე დასათვლელი კონტაქტები საზოგადოებასთან. არ არის საჭირო მისი შეგნების ღრმა ფსიქოანალიტიკური კვლევა, რომ გავიზიაროთ ის აზრი რომ უნარის და ბიო-ფიზიკური პოტენციალის მხრივ მის მოგონილ არსებათა უპირატესობა ჰომო საპიენსის მიმართ – პირდაპირ მეტყველებს ავტორის სურვილზე დააკნინოს კაცობრიობის და ადამიანის პრეტენზია “ევოლუციის გვირგვინზე” ანდა “ბუნების შექმნილ შეგნების უმაღლეს მწვერვალზე თუ პროდუქტზე”.

მაგრამ გვახსოვს რა ლაგერაფტის წერის კულტურა და მისი ესთეტიკური გემოვნება და მხატვრული ხედვის უნარი, მიგვაჩნია, რომ ნათქვამი არ უნდა იყოს გაგებული ხელაღებით და უტრირებულად, და ადამიანთა შიში არ გამორიცხავდა ერთგვარ სევდას და სინანულს იმის მიმართ, რომ ცივილიზაციის განვითარების ისტორიაში შეიმჩნეოდა დაღმავალი ტენდენცია სულიერების და კულტურის ევოლუციაში. ამიტომ, ლაგერაფტის ფსიქიკის სირთულის გათვალისწინებით, მისი კრიტიკული დამოკიდებულება ადამიანთა საზოგადოებაში გავრცელებულ მანკიერებათა მიმართ, ამავე დროს არ გამორიცხავდა მის ტაქტს და თავისებურ სიყვარულს ხალხისადმი; სხვანაირად ვერ აიხსნება მისი თხოვნა, რომლითაც მიმართა თავის მეგობარს სიკვდილის

წინ, რომ დაეწვა მისი ხელნაწერები. ფაქტიურად, იგივე შემთხვევა განმეორდა, რაც მოხდა კაფკას ცხოვრებაში, და როგორც ვხედავთ, ორივე მეგობარმა დაარღვია მიცემული სიტყვა – თუმცა კაფკას შემთხვევაში, ლიტერატურის დანაკარგი უფრო დიდი იქნებოდა.

**24. ლავკრაფტის პროზის ჟანრობრივი ნიშნები.** ამრიგად, ლავკრაფტის მიერ წარმოდგენილი ასეთი დაკნინება კაცობრიობის მიღწევების, მაინც ნაღველით არის გაუღენთილი, და ეს ნაღველი უკვე იმ თვისების მაჩვენებელია, სადაც ავტორის შინაგანი კონსტიტუცია და “ხედვის პრიზმა”, არ აძლევენ მას საშუალებას მანუგეშებელი რამ იხილოს სინამდვილეში – რადგან ასეთია მისი მოვლენათა აღქმის ფსიქოლოგიური ფილტრი, რომელიც რეალობას მხოლოდ მრუმე ფერებში ანახებს.

ამრიგად, საქმე გვაქვს არაჯანსაღი, ავადმყოფური ფსიქიკის მქონე ავტორის დეფორმირებული მხატვრული ფანტაზიის ნაყოფთან და შესაბამისად, მსჯელობა “Mountains of Madness”-ზე წარიმართება იმ იდეებთან დაკავშირებით, რომლებიც ეპასუხებიან წინა პერიოდის რამდენიმე ავტორის უტოპიებს.

რაც შეეხება ლავკრაფტის დახატულ, კაცობრიობამდე “არსებულ” პრეისტორიული “მოსახლეობის” იერარქიას, აღმოჩენილი ყოფის პირველ მმართველებს, ის მოიხსენიებს სახელით Old Ones, ხოლო მათი ქმედების, და შეიძლება ითქვას, მათ აქტივობის, ევოლუციის და პროგრესის ნაყოფს, ლავკრაფტმა შეარქვა Shoggoths. თუ გავიხსენებთ კოლინ უილსონის Tsathogguans, დავრწმუნდებით, რომ ორივე ავტორი ცდილობდა მაქსიმალურად განრიდებოდა ევროპული ენობრივი მუსიკისათვის ჩვეულ ჟღერადობას და მოგონილი სახეცნებისათვის მიეცა სრულიად მოულოდნელი ფონეტიკური ელფერი; ამავე დროს, ისიც აშკარად ჩანს, როგორი გავლენა იქონია ამ ორივე ავტორზე სვიფტის მიერ მოგონილმა “brobdingneg”, “huinhm”, “iehum”, და სხვა მსგავსმა ლექსიკურმა ეგზოტიკამ.

ლიტერატურული ზეგავლენის თვალსაზრისით, მეტად საინტერესოა, რაოდენ “არჩევითია” მწერლის “შემოქმედებითი ინტროვერტულობა”, ვინაიდან ის აბსოლუტურად დამოუკიდებელია და ორიგინალური, როდესაც საქმე ეხება სურათის დახატვას, მაგრამ ამავე დროს არ ერიდება უკვე გამოყენებული ფუტუროლოგიური კლიშეების და გავრცელებული აზრების სესხებას და გაზიარებას.



პირველ რიგში, ეს ეხება იმ Old Ones-ანუ “გარდასულთა” მიგრაციის მიზეზს დედამიწაზე. ლავკრაფტი უმაღლეს აცხადებს, რომ მათ წარმოუდგენლად მაღალმა ცოდნამ და ცივილიზაციის მექანიზტურმა სახემ დაარწმუნა, რომ არსებობის ასეთი ფორმა მომაკვდინებლად მოქმედებს ემოციურ სფეროზე. თავისთავად ცხადია, რომ მათი პრეისტორიული სამყოფელის აღმოჩენის შემდეგ, მკვლევართა ბრიგადას არა აქვს არავითარი საშუალება, რომ ენობრივად ეზიაროს მომხდარის ამბავს – და საამისოდ ლავკრაფტი არჩევს საკმაოდ გულუბრყვილო ხერხს: ყველაფერ ამას მოქმედების გმირები იგებენ “დასურათებული მატრიანდან”, ანუ აღმოჩენილი ნასახლარების კედლის მოხატულობიდან. თუ რამდენად მისაღებია მკითხველისათვის იმის დაჯერება, რომ ძირითადად წყალში მცხოვრები, თან “ვარსკვლავთაგანი” და საცეცებიანი არსებების “ეგზისტენციალურ კულტურაში” წესადაა ცხოვრება რთულ არქიტექტურული ნაგებობებში და საკუთარი სიცოცხლის ამსახველი კედლის მოხატულობის განვითარება – ეს უკვე ლიტერატურული გემოვნების საქმეა, მაგრამ ჩვენ ამას განვიხილავთ ცივილიზაციის განვითარების თემატიკური კუთხით.

თავიდან, ვარსკვლავთაგანი “გარდასულთა” ჩამოსვლას დედამიწაზე თანსდევდა ბრძოლა კიდევ სხვა კოსმიურ ”მიგრანტებთან”, რაც მათი დამარცხებით დასრულდა, და რის შემდეგ ამ მოსულების “საცხოვრებელ პოლიტიკას” ლავკრაფტი ხატავს XIX საუკუნეში გავრცელებული რამდენიმე სექტის თარგზე. ამ სექტებმა დაგმეს კაპიტალიზმით განპირობებული ინდუსტრიალიზაცია და თანადროულ გარემოში ჩაბმას – განრიდება არჩიეს, რათა დაბრუნებოდნენ ზნეობრივად საღი და მარტივი ცხოვრების წესს.

მაგრამ რამდენად მართებულია, წინა საუკუნის ისტორიული გამოცდილების გადატანა ფანტასტიკურ არსებათა ცხოვრების წესზე და ლოგიკაზე? – აღარ შევეხებებით ამ ელემენტის კომიზმსა და აბსურდულობას, და მარტო იმას აღვნიშნავთ, რომ მათი საზრუნავი მხოლოდ საკვები იყო, რისთვისაც მათ დედამიწაზე შექმნეს სხვადასხვა არსებები, რომელთა გამოყენების დიაპაზონი შემდეგ გაზარდეს. მათ დაიწყეს ბიოლოგიური საკვები მასის წარმოება, შემდეგ შექმნეს მრავალუჯრედიანი პროტოპლაზმა, რომელსაც ჩაუნერგეს უნარი, რომ ჰიპნოზის გავლენით გაეჩინა საჭირო დროებითი ორგანოები. ცხადია, რომ ამ გზით მათ დაიგულეს იდეალური მონები, რომელთაც გააჩნდათ უნარი ნებისმიერი სამუშაოს შესრულების.

ამრიგად, “გარდასულთა” დედამიწაზე ცხოვრების ათვისების I ეტაპი აღინიშნება მონათა ინსტიტუტის შექმნით, რაც არის საფუძველთა საფუძველი სოკრატეს, პლატონის, არისტოტელეს – ხოლო შემდეგ თომას მორის და სხვათა ფანტაზიის სამუშაო სქემის ჩამოყალიბებაში. როგორც ვხედავთ, ლავკრაფტის ფანტაზიის ასეთი რაციონალური სქემა მოლიანად შეესატყვისება პლატონის “სახელმწიფოს” სოციალურ-ეკონომიკური წყობის საფუძველს, რომლის მთავარი საარსებო-საცხოვრებელი რესურსი იყო მონათა შრომა.

ზემოთქმულის საფუძველზე შეგვიძლია გავიაზროთ, რამდენად შეუსაბამო იყო ავტორის ცოდნის დიაპაზონი სხვადასხვა დარგში – იმ სურათებთან და მასაღასთან, რაც მან სიუჟეტის საილუსტრაციოდ გამოიყენა. ხელოვნურად გამოყვანილი მონები, რომლების ჰიპნოზის გავლენით იზრდებოდნენ და წარმოდგენელი ძალა უჩნდებოდათ – ლავკრაფტთან ასრულებენ მექანიზაციის ფუნქციას, ურომლისოდაც ეს “გარდმოსულები” ვერ მოახერხებდნენ ვერანაირი ცივილიზაციას აშენებას.

უნდა ვაღიაროთ, რომ მონათა ინსტიტუტის გამოცხადება, როგორც – ლამის განგებით დადგენილ ”ა პრიორი” მოცემულობად, რომელიც არსებულ ბუნებრივ რესურსებს ემატებოდა როგორც დამატებითი ენერჯის წყარო – ასეთი დამოკიდებულება მონათა მიმართ იგრძნობა როგორც ბერძენ ავტორებთან, ასევე მორთან. ეს ადვილი შესამჩნევია, და კიდევ ამიტომ ჩაპეკმა მათი ეს დამოკიდებულება უკიდურესობამდე განავრცო და თითქმის კანიბალიზმის ფორმამდე აიყვანა, როდესაც გამუდმებული მოგებით მდააშლილი სინდიკატის წევრები აღარ სჯერდებიან უფასო შრომის ძალას და მოგების პროცენტის გაზრდით გადარეულები, საკითხს აყენებენ ამ ფაქტიური მონების ტყავის გამოყენებაზე, და მათი ხორცის შემოწმებაზე საჭმელად ვარგისიანობაზე. ჩვენი აზრით, ბერძენ ავტორთა სწორედ ეს მომენტი ამოიცნო ლავკრაფტმა, და ნაწარმოებში აჩვენა იერარქიის თავში მყოფი მბრძანებელის აბსოლუტურად განსხვავებული დამოკიდებულება თავის “გამოსაყენებელ ნაყოფისადმი” – ყოველ შემთხვევაში იმდენად, რომ მბრძანებელთა ურთიერთდამოკიდებულების კოდი და ზნეობის წესები იყო მხოლოდ მათი ჯიშისათვის დადგენილი შიდა ქცევითი ნორმები. ამიტომ, ის ვარსკვლავთაგვიანი “გარდმოსულები” ქმნიდნენ სხვადასხვა საექსპერიმენტო მცენარეულ და ზოო-ორგანიზმებს, ხოლო დაწუნებულის მოსპობას ავალებდნენ შოგოტებს, რომელთაც ჩაუნერგეს ფიზიკური ძალის და გაბარიტების გაზრდის უნარი ჰიპნოზის ზემოქმედების გავლენით. ფაქტიურად, ლავკრაფტი იძლევა მხატვრულ

სახეს, რომელშიც ამოიცინობა ბიორობოტების და ფრანკენშტაინის ერთგვარი ნარევი. ეს აზრი ეფუძნება იმ დეტალს, რომ მომრავლებული და კონტროლის ზღვარს გადასული შოგოტები აუჯანყდებიან და იმარჯვებენ თავინთ შემქმნელებზე. ამ დეტალით ავტორი ქმნის ორმაგი მნიშვნელობის სურათს: ერთი მხრივ, პარალელს ბერძნული მითოლოგიის სიუჟეტთან – ტიტანების და ღმერთების ბრძოლასთან, ხოლო მეორე მხრივ – თავის აზრს აფიქსირებს იმ საკითხთან დაკავშირებით, რომ ხელოვნურად შექმნილი ძალა აუცილებლად აღმოჩნდება უმართავი, და ამიტომ დიდი ალბათობაა იმის, რომ თავისსავე შემქმნელს დაუპირისპირდება; როგორც ვხედავთ, მითოლოგიური გოლემის, მერი შელის – და შემდეგ ჩაპეკის იდეა, ლავკრაფტისთვისაც აღმოჩნდა დამაჯერებელი.

ნაწარმოების სიუჟეტში საკმაოდ მოულოდნელი ჩანს კაცობრიობის ცივილიზაციისათვის დამახასიათებელი ურბანისტული ანტურაჟი და ასევე ესთეტიკა და კულტურა – ისეთი არსებებისგან, რომლებიც თავიანთი გონებრივი და ფიზიკური პოტენციალით მთლიანად აღემატებიან ადამიანს. ამ მხრივ, გაკვირვებას იწვევს არა მხოლოდ მათი “ცივილიზაციისათვის” დამახასიათებელი ქალაქური არქიტექტურა და ფრესკული მხატვრობა, არამედ ის დეტალი, რომელიც აშკარად ასუსტებს ნაწარმოების ემოციურ მხარეს, და აგნებს იდეის ლოგიკას და დამაჯერებლობას.

მოულოდნელია და ახნას არ ექვემდებარება ავტორის სურვილი, რომ ფანტასტიკის სრულიად შეუბოჭავ პირობებში, ის ხშირად ცდილობს ადამიანთა ყოფის ატრიბუტიკით “გაამდიდროს” თხრობა, რომ მკითხველს გაუჩნდეს სინამდვილის შეგრძნება. ამიტომ დამაბნეველია იმ არსებათს “საწოლების” აღწერა, ანუ კასრისებრი ჭურჭლი, რომელშიც მათ ვერტიკალურ მდგომარეობაში ეძინათ; ასევე კომიკურია ავეჯის აღწერა და საერთოდ ხსენება – რვაფეხას მსგავსი საცეცების არსებებისთვის. მით უფრო, რომ “ავეჯს ისინი ოთახის შუაგულში დგამდნენ, რათა კედლები თავისუფალი ყოფილი დეკორატიული მორთულობისთვის.. მათ ინტერიერში მუდამ ჩანდა სტელაჟები, სადაც ინახავდნენ თავიანთ წიგნებს, ანუ მტკიცედ შეკრულ და დაწინწკლულ ფირფიტებს.. ბინების გასანათებლად ხმარობდნენ საგანგებო მოწყობილობას, რომლის მოქმედება დამოკიდებული იყო რაღაც ელექტრო-ქიმიურ პროცესებზე..”

მაგრამ ამაზე ყურადღებას არ გავამახვილებთ, რადგან გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია ლავკრაფტის აზრი ზოგადად, ოჯახზე – მით უფრო, რომ ვიცით მისი პირადი საოჯახო გამოცდილების დრამატული ამბავი.

ლავკრაფტი წერს, რომ ეს ჯიში მრავლდებოდა სპორებით, როგორც ეს ახასიათებს გვიმრის ოჯახს, და რომ ამ ჯიშს “არ გააჩნდა ბიოლოგიური წინაპირობა ოჯახური ცხოვრებისათვის – ისეთი, როგორც ეს შეიმჩნევა ძუძუმწოვრებში; ისინი წყვილებად არა ცხოვრობდნენ და ბევრი რამ გააჩნდათ საერთო მცენარეებთან. ამის მიუხედავად, ოჯახებს მაინც ქმნიდნენ, თან საკმაოდ მრავალრიცხოვანს – ოღონდ ამას ისინი აკეთებდნენ კომფორტისათვის და ინტელექტუალური ურთიერთობის უზრუნველსაყოფად. აქ ძნელია რაიმე კომენტარის გაკეთება, ვინაიდან არა გვაქვს სიტყვიერი დამადასტურებელი საბუთი “გვიმრისებრი ოჯახის” შემაკავშირებელ წესზე.

ბუნებრივია, რომ ოჯახიდან საზოგადოებაზე გადასვლა ლოგიკურია და ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა ლავკრაფტის შენიშვნა, რომ “მათი წყობილება უფრო სოციალისტური ტიპის იყო..” – ხოლო ამას მოსდევს ტექსტი, რომლის მსგავსი შეგხვედრია პოსტრენესანსული პერიოდის უტოპიებში: “მართალია, მათი ცივილიზაცია ურბანისტული იყო, მაგრამ მათთან მნიშვნელოვან როლს სოფლის მეურნეობაც თამაშობდა, განსაკუთრებით კი მეცხოველეობა” – აქ დგება მომენტი, როდესაც უნდა გავიკვიროთ, რამდენად მიკერძოებული და ანგაჟირებული ჩანან ლავკრაფტის სპეციფიკური ჟანრის მოყვარულები, რომ ვერ ამჩნევენ ელემენტარულ შეუსაბამობას და დაუზუსტებლობას: რა სახის მეცხოველეობას უნდა მისდევდეს ეს გამოგონილი ცივილიზაცია, და სად? თუ დავუჯერებთ ავტორს, რომ ისინი ხმელეთზეც ცხოვრობდნენ და წყალქვეშ, სანამ აჯანყებულმა შოგოტებმა საერთოდ არ დაისაკუთრეს ხმელეთი, მაშინ როგორ უნდა გავიგოთ მათი მეცხოველეობის ბაზა?

ჩვენ პერიოდულად გვიჩნდება ამ ტიპის შეკითხვები, და კვლავ ვრწმუნდებით, რომ ლავკრაფტის შემოქმედებაზე საუბარი პროდუქტიულია მხოლოდ მისი პროზის იდეურ-თემატიკური ან ჟანრული დანაწევრების შემთხვევაში. ამიტომ უფრო პროდუქტიულია მსჯელობა დამატებით არგუმენტზე, რაც აგრეთვე მეტყველებს ძველი ავტორების გავლენაზე, რომელთა შორის სვიფტსაც ვგულისხმობთ. “გარდასულთა” ცივილიზაციის დახასიათებისას, ავტორი აგრეთვე აღნიშნავს მადნის წარმოებას, რაც მიუთითებს რაღაც ფორმის ინდუსტრიაზე – და ამ მხრივ ლავკრაფტის

ფანტაზია “მხარდამხარ” მისდევს მორის და კამპანელას ნაფიქრალს. ეს ეხება ეკსპანსიის თემასაც, რასაც თავის დროზე არც პლატონმა აუარა გვერდი და არც მორმა. ცხადია, რომ ეკსპანსია – აგრესიული დინამიკის შედეგია, და პლატონი ამას ისტორიის ნორმად აღიქვამდა და მისეული “სახელმწიფოს”, როგორც ინსტიტუტის გააზრებას, ეს ედო საფუძვლად, როდესაც განიხილავდა პოლიტიკურ და სამხედრო კონფრონტაციას სხვა ძალასთან. მსგავსი ვარაუდი ლავკრაფტთანაც იგრძნობა, როდესაც ის წერს, რომ “მასობრივი გადასახლება იშვიათი რამ იყო, და ისიც მხოლოდ კოლონიზაციის ეტაპზე ხდებოდა, როდესაც ეს რასა აპირებდა ახალი ტერიტორიის მონადირებას”.

აღსანიშნავია აგრეთვე ლავკრაფტის ერთგვარი კომპილაციური მეთოდი, რომელიც ემყარება კაცობრიობის კულტურის მრავალი ასპექტის დეტალებს, და რომელსაც ის რატომღაც იყენებს იმ ცივილიზაციასთან დაკავშირებით, რაც კაცობრიობამდე არსებობდა. არქიტექტურაში ის ანტარქტიდის ყინულქვეშ აღმოჩენილ გოთიკურ შპილებს და პირამიდულ ფორმებს ახსენებს, ხოლო როდესაც ეხება “გარდმოსულთა” მოძრაობას, ამბობს, რომ “სატრანსპორტო საშუალებანი მათთვის უცნობი იყო”. აქ ჩანს, რომ ავტორი ცდილობს დაიცვას დოკუმენტალურობის ფორმა, თითქოს ასეთნაირად უნდა გააწონასწოროს ევრაზიიდან ნასესხები მასალა – უკვე კოლუმბამდელი ამერიკის სპეციფიკით, ვინაიდან არც ინკთა და არც აცტეკთა ცივილიზაციას არ ჰქონდა გააზრებული “ტრანსპორტირების” ცნება. მაგრამ შედეგი საპირისპირო გამოდის და “შემდეგ მომხდარის” გადატანა “მანამდელის” კატეგორიაში, ვერ ჩაითვლება რაციონალური ლოგიკის მაგალითად.

ისიც უნდა ითქვას, რომ XVI-XVII საუკუნის უტოპისტების და სვიფტის ფანტაზიის დეტალებმა, თანმიმდევრულად მიიყვანეს ლავკრაფტი რამდენიმე საკვანძო ასპექტამდე. ან გაამახვილა ყურადღება ტრანსპორტირების საკითხზე, როგორც სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის ასპექტზე. ამიტომ ის ახსენებს ჯერ “საპალნე ცხოველებს, ერთობ პრიმიტიულ ხერხემლიან არსებებს”, რომლებიც “ისევე როგორც სხვა ცოცხალ ორგანიზმთა უამრავი რაოდენობა.. აღმოცენდნენ “გარდმოსულთა” მიერ შექმნილი უჯრედების არა-კონტროლირებული ევოლუციის მანძილზე – მაგრამ დროთა განმავლობაში, თავი დაადწიეს მათ კონტროლს. ისინი ნელ-ნელა, თავისით ვითარდებოდნენ.. ხოლო რომელნიც ხელს უშლიდნენ პლანეტის მბრძანებლებს, მათ უმაღლესობდნენ.”

ქვეყნის შექმნის და განვითარების სურათით გატაცებული ავტორი, ცდილობს საკუთარი, “მითოლოგიზირებული ბიოეოლუციის” სურათით

ჩამოაყალიბოს თავისი ფანტაზიის სისტემური ბაზა. აქ უნდა ითქვას, რომ ტექსტში ირთვება ის თვისება, რაც ლავკრაფტს საერთოდ არ ახასიათებს – იუმორი, და ამ იუმორის საფუძველი საკმაოდ გამომწვევია: ავტორი ცდილობს გააშარჟოს ადამიანის წარმოშობის იდეა: “აღსანიშნავია, რომ შედარებით გვიანდელ, დეკადანსის ხანის სკულპტურები გამოხატავენ პრიმიტიულ მობაჯბაჯე ძუძუმწოვარს, რომელიც “გარდმოსულებმა” გამოიყვანეს არა მარტო გემრიელი ხორცის გამო, არამედ გასართობადაც, როგორც პატარა შინაური ცხოველი, მასში რაღაცნაირად ამოიცნობოდა მომავალი მაიმუნისმაგვარ ჯიშის და ადამიანის მსგავს არსებათა ნიშნები.”

თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ევროპული კულტურის და ცივილიზაციის ტრადიციის თანახმად, “ადამიანის” ცნება აღიქმება როგორც ცოცხალ არსებათა ევოლუციის მწვერვალი, ასეთ ფონზე ლავკრაფტი არჩევს, რომ საკმაოდ აგრესიულად წარმოაჩინოს ადამიანის წარმოშობის პრობლემა, შეიძლება ითქვას, ასეთი ტრადიციის და საერთოდ, ადამიანთა კულტურის მითოლოგიზაციის ტენდენციის საწინააღმდეგოდ. რაც შეეხება ჩვენს მიერ გამოყოფილ “დეკადანსის ხანას” – ეს კიდევ ერთი მაგალითია, რომ პრაქტიკულად ყველა მოვლენას, ავტორი წარმოგვიდგენს როგორც ციკლურობის პრინციპით დეტერმინირებულ შემთხვევას. მაგრამ ვინაიდან ამ პრინციპის “ა პრიორი” აღიარება, როგორც არსებული ფაქტის, ავტორს უქმნის იმის პირობას, რომ თავის ნებაზე აამოქმედოს საკუთარი ფანტაზია, ამიტომ ამ მომენტიდან მოყოლებული, ლავკრაფტის ნაწარმოები უკვე მთლიანად მისი ბუნებით და დეპრესიული ფსიქიკით არის გამოძერწილი და მახვილი უკვე ტექსტის მხატვრულ შელამაზებაზე და დრამატიზებაზე აქვს გადატანილი. ამის შედეგად, ჩვენს წინ უკვე არის ტექსტი, რომელიც შეიძლება შევრაცხოთ როგორც “მოზრდილთათვის შექმნილი ზღაპარი”, რომელშიც აღარ იგრძნობა სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრისთვის ჩვეული რაიმე ამოცანის ახსნის სურვილი და ნაწარმოები მხოლოდ მეღანქოლიური და პესიმისტური განწყობით არის გაჟღენთილი.

ეს დასკვნა არ უნდა იყოს გაგებული, როგორც ჩვენი სუბიექტური ხედვა, და მსგავსება ედგარ პოს პროზასთან თვით ავტორის მიერ არის ხაზგასმული. ნაწილობრივ, ეს მომენტი შეიძლება იყოს ახსნილი ლავკრაფტის მხატვრული გემოვნებით, რადგან მის ხედვას საერთოდ პასუხობს უიმედობის და მრუმე განწყობის სიჭარბე; მაგრამ მეორე მხრივ, ამ ფაქტში შეიძლება კიდევ დავინახოთ მისი სურვილი განამტკიცოს საკუთარი სამწერლო პოზიცია – უკვე

არსებულ ავტორიტეტთან და ტრადიციასთან დეკლარირებით. საამისოდ ლავკრაფტი მოდელად იყენებს ედგარ პოს “ყორნის” “Nevermore” ევექტურ რეფერენს, რომელსაც ის აკავშირებს პოს რომანის “The Narrative of Arthur Gordon Pym” ნაკლებად ცნობილ მისტიკურ მოძახილთან, რითაც ცდილობს ისე დააკავშიროს თავის ტექსტი – ედგარ პოს წინამორბედ დეტალთან, რომ მკითხველს გაუჩინოს ტრადიციის თანმიმდევრობის შეგრძნება. ეს კარგად ჩანს მომდევნო მაგალითებში, სადაც პირველი ორი – ედგარ პოს ტექსტიდანაა მოყვანილი, ხოლო მესამე – უკვე ლავკრაფტის რომანიდან:

“One day Pym, in taking a white handkerchief from his pocket allows the wind to flare it into the face of the black islander, who sinks in convulsions to the bottom of the boat, later moaning (as had moaned the other islanders on seeing white), "Tekeli-li, **tekeli-li**.”

- “Gigantic white birds fly from beyond the white curtain, screaming the eternal "Teke-li-li, **tekeli-li**" -- a syllabication that dies away on the lips of the islander as his soul finally, on that last terrible day, leaves his body.”

- “The highlight of the novel was, of course, the six-foot tall, albino, blind, cave-dwelling penguins which, as far as I recall, don't do anything more overtly threatening than mill around in the dark, softly muttering “**tekeli-li**”.

ცალკე საკითხს შეადგენს ის იდეა, რომელიც დედამიწის წარსულის და სიცოცხლის საიდუმლოების ამოხსნას პოულობს იმ თემატიკაში და სფეროში, რომელსაც მოიხსენიებენ ორი ცნების კონტექსტში: ეს არის Hollow Earth და Subterranean Fiction. ამ ორ ცნებას აქვს თავისი ძველი, სხვადასხვა ცივილიზაციებში გავრცელებული მითოლოგიური იდეა და “წინაპირობა”, რომელიც შთამბეჭდავად ასახა დანტემ “ღვთაებრივი კომედიის” პირველ ნაწილში, “Inferno”-ში. შემდეგ, გაცილებით უფრო გვიან, ეს იდეა იქცა სამყაროს შეცნობის თემის და მხატვრული ფანტაზიის შემადგენელ ნაწილად, როდესაც ინტერესი წარიმართა როგორც დედამიწის მიღმა, ასევე უშუალოდ დედამიწის პლანეტის წიაღისკენ, და საფუძვლად დაედო ეიულ ვერნის “მოგზაურობას დედამიწის ცენტრისკენ”.

უილსონის “გონების პარაზიტების” წარმატება რამდენიმე ასპექტმა განაპირობა, რომელთა შორის მნიშვნელოვანია “თემატური ყურადღების” მიმართულება: სხვა ავტორებისგან განსხვავებით, ის არ აპირებს ადამიანთა ბუნების გახსნას “ეგზოგარემოში”, დედამიწისგან მოწყვეტით, სადაც ტექნიკური ანტურაჟი ენაცვლება ბუნების სურათს, ხოლო ხასიათები იხსნება ჩაკეტილ სივრცეში მოქცეული იძულებითი, ან ნებაყოფლობითი ასტრონავტების

ურთიერთ კონფლიქტში. ნაცვლად ამისა, უილსონი იყენებს ისეთ ხერხს, რის შედეგადაც იღვას ის ორ შრედ წარმოაჩენს. ამ “ორშრიანი იდეის” პირველ შრეში ვგულისხმობთ სიუჟეტის საგნებით გასაგებ თემას, რომ სულიერი გარემოს და საარსებო პირობების გაუარესება, რაც შეიმჩნევა ბოლო ორი-სამი საუკუნის მანძილზე, გამოწვეულია გარეშე არსებებით, რომლებმაც დაისადგურეს ადამიანის გონებაში. ამ იდეის მეორე შრე უფრო ღრმაა და ეხება არა მხოლოდ ლავკრაფტს, როგორც წინამორბედს, არამედ საერთოდ, სიბოროტის ტრადიციას ლიტერატურაში. გამომდინარე იქიდან, რომ “გონების პარაზიტების” გმირები მიწისქვეშ აღმოაჩენენ გარდასული და დაღუპული ცივილიზაციის ნაკვალევს, და ხვდებიან რომ მსგავსი რამ ელის კაცობრიობას, და ამის მიზეზი არის უხილავი ძალა, უილსონი ცდილობს მეცნიერული ტერმინოლოგია “გააერთიანოს” – სიბოროტესთან ბრძოლის რელიგიურ გაგებასთან და ხედვასთან: მის ნახსენებ “პარაზიტებთან” ბრძოლა შესაძლებელი ხდება ფიზიკური უნარის მობილიზაციით და საშუალებით.

ასეთი ახსნა შეიძლება ნაძალადევად ჩავთვალოთ, მაგრამ ფაქტი ისაა, რომ ავტორი აღიარებს ცივილიზაციაში აღმოცენებულ დესტრუქციულ ძალას. მაგრამ ვინაიდან უილსონის ლიტერატურული პრეტენზია სცდება რიგითი სამეცნიერო ფანტასტიკის ნაწარმოების ფარგლებს, ამიტომ მას შემოაქვს გაცილებით უფრო სერიოზული ფილოსოფიურ-ეთიკური თემა, რომლის გადაწყვეტილება მას არ მოეთხოვება, ვინაიდან ეხება ძირეულ ჰიპოთეზებს, მაგრამ თვით ამ ფაქტის გამო, რაკი ის ამას ეხება, ამით მას აჰყავს ნაწარმოები ერთგვარი ეგზისტენციალური დილემის საფეხურზე. ნათქვამის დასადასტურებლად მიუუთითებთ პირველსავე სტრიქონებზე, რომლებიც ეკუთვნის არა მას, არამედ ბერტრან რასელს, და მის პირად წერილში ნახსენები ეს სიტყვები რომანის ეპიგრაფადაა გამოტანილი: “I must, before I die, find some way to say the essential thing that is in me, that I have never said yet - a thing that is not love or hate or pity or scorn, but the very breath of life, fierce and coming from far away, bringing into human life the vastness and the fearful passionless force of nonhuman things... (Bertrand Russel, Letter to Constance Malleison, 1918, quoted in “My Philosophical Development”, p. 261).

ამ ნათქვამში ჩვენ გვინდა გამოვყოთ ის სიტყვები, რომლებიც უილსონმა გამოიყენა საკუთარი ნაწარმოების ხარისხობრივად უფრო მაღალ მხატვრულ დონეზე ასაყვანად, ვინაიდან დაეყრდნო მათში ჩადებულ ინტელექტუალურ გამოწვევას: “to say the essential thing that is in me,.. the very breath of life, fierce and coming



from far away, bringing into human life the vastness and the fearful passionless force of nonhuman things...”

უნდა ითქვას, რომ ბერტრან რასელის ეს ფრაზა ძალიან ზუსტად გამოხატავს ადამიანის აზროვნების იმ ემოციურ შრეს, რომელიც თავი და თავია სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ავტორთა საფიქრალის. როდესაც ვეცნობით სამეცნიერო ფანტასტიკის პროზას, ვრწმუნდებით რომ მომავალში არსებობის ვარაუდები სწორედ ამ გამოუთქმელი შიშით არის ნაკარნახევი. ცალკე კომენტარი სჭირდება ამ შიშის სპეციფიკას, ვინაიდან ამ დეტალში არის გაერთიანებული ჟანრისთვის დამახასიათებელი რაციონალური ლოგიკა – აბსოლუტურად არამეცნიერულ, მისტიკურ-ირაციონალური ბუნების იმპულსთან, რომელშიც ამოცნობა ძველი, პრიმიტიული აზროვნებიდან მომდინარე შეუცნობელის შეგნება, ის ზღვარი, რომელსაც მოკვდავთა გონება ვერ ძლებს, მაგრამ მიღებით კი იღებს – ოღონდ უკვე პოსტ-ფაქტუმ, როგორც არსებულ რეალობას და სინამდვილეს.

ამ მომენტს ჩვენ განვიხილავთ, როგორც ლავკრაფტის და უილსონის იდეათა შემაკავშირებელ პლატფორმას. პირველ რიგში, ეს სარის თვით ევოლუციის ხასიათის პრობლემა, როგორც ამას ლავკრაფტი წარმოგვიდგენს. “სიგიჟის მთებში” გამოხატული აზრით, სამყარო ერთგვარი პოლიგონია, სადაც არსებობენ სივრცეში და დროში გაბნეული სხვადასხვა ბიოფორმები, რომელთა მოძრაობა და დანიშნულება ადამიანისათვის უცნობია, და “ერთადერთი, რაც შეიძლება დაეხმაროს ადამიანს, ეს მისტიკური ხილვაა, რომელიც” – თუ დავუჯერებთ უილიამ ბარროუსს, “შეიძლება ხელოვნურადაც იყოს გამოწვეული ჰალუცინოგენების მეშვეობით, და შეიძლება აგრეთვე შემთხვევითობამ “აღირსოს” სულით ავადმყოფს, რადაც ეპიფანიის მაგვარი სურათის ან “სახიერი იდეის” ფორმით.” რასაკვირველია, ასეთი მარგინალური გამონათქვამი ჩვენ მოგვყავს იმ კუთხით, რომ უკეთ წარმოვიდგინოთ SciFi ჟანრის სპეციფიკური თემების აქტუალობა, და აგრეთვე ის მომენტი, რომ პროგრესის სავარაუდო გააზრებაში, მომავლის სურათში არ უნდა იყოს შეტანილი მხოლოდ ჩვენთვის, კაცობრიობისათვის ჩვეული, “საზოგადოებისათვის საარსებო სტერეოტიპები” – ვგულისხმობთ ჩვეულ წარმოდგენას ავ-კარგიანობაზე და სამართალზე, ანდა მორალზე.

**2.5. მხატვრულობის ტრადიცია vs. ჟანრის სისტემური მოდელი.** “ომი სალამანდრებთან” იმდენად მარვალპლანიანი ნაწარმოებია, რომ განხილული

თემატიკის თვალსაზრისით, წინ უსწრებს ყველა სხვა მონათესავე ჟანრის ნაწარმოებს, ვგულისხმობთ როგორც ანტიუტოპიას, ასევე ფუტუროლოგიური და სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემატიკით გაჯერებულ სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრს. ჩაპეკის უპირატესობას კიდევ განაპირობებს მისი ნიჭი და გამოცდილება მხატვრული და პუბლიცისტური ნაწარმოებების შექმნაში, რაც ნებისმიერ მიკროთემას ან ეპიზოდს, რომლითაც ჭარბადაა გაჯერებული რომანი – თავისთავად აქცევს მხატვრული პროზის სამაგალითო ნიმუშად, ხოლო ამ სიჭარბის წამყვან თემებად უნდა ვახსენოთ საზოგადოების ირონიული “მასობრივი პორტრეტი” და ცრუ იდეალებით ატაცებული მასის პრინციპული შეუსაბამობა კულტურულ ტრადიციებთან.

უნდა ითქვას, რომ საერთოდ, ჩაპეკის შესაფასებლად, ყურადღება უნდა გავამახვილოთ სწორედ ამ ხსენებულ “პრინციპულ შეუსაბამობაზე კულტურულ ტრადიციებთან”, ვინაიდან ის არის ერთგვარი “გასაღები”, რომელიც ხსნის და განმარტავს მის მერე განხილულ ყველა თემას, დაწყებული ლამის დიკენსისეული ჟანრული იდილიის კომიზმით, მისი აგრესიული ანტიტოტალისტური პუბლიცისტიკით – და დასრულებული და უტოპიური თემის გაშარუებით და კრიტიკით დასრულებული. ასე რომ, თავი და თავი ჩაპეკს მიაჩნია, რომ თანადროვეობის და სოციალური ცხოვრების სირთულის არის საზოგადოების აგრესიული დამოკიდებულება კულტურით განმსჭვალულ ეთიკის მიმართ, ფაქტიურად უარი სულიერ კულტურაზე, რასაც მოსდევს მასის ანტაგონისტური დამოკიდებულება ინდივიდის პიროვნულობის, ცალკე ერთეულის განსხვავებულობის მიმართ.

ამ თემას ჩაპეკი ძალიან ხშირად ეხება, და როგორც წესი, მისი ირონია მუდამ ცოცხალი და ამოუწურავია, მაშინაც კი, როდესაც ირონიის საგანი რამდენჯერმე უბრუნდება. ამის დასადასტურებლად შეიძლება მოვიყვანოთ არათუ რაიმე წინადადებები ან ცალკე პასაჟები, არამედ მთელი თავები, სადაც ის გაჰკილავს Mediocre-ერთეულებისგან შემდგარი მასის ტიპიურ თვისებებს. ასეთი ეპიზოდების კომიზმი საკმაოდ მრუმედაა წარმოდგენილი, რადგან ავტორს ესმის მისი თანმდევი შედეგი და მოსალოდნელი “პროგრესია” საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ასეთი თვისებების დასადასტურებლად, ვითომდა “მოშინაურებული” თუ “ჰომინიზირებული” სალამანდრების კრიტიკით, ჩაპეკს მოჰყავს მათი ხასიათის და თვისებების ჩამონათვალი, რომელიც იდეალურად შეესატყვისება ზემოხსენებულ Mediocre-ერთეულებისგან შემდგარ მასობრივ ტიპაჟს: “.. კითხვა შეუძლიათ, ოღონდ უფრო სადამოს გაზეთებს ეტანებიან.

მათი ინტერესების სფერო შეესატყვისება რიგითი ინგლისელის ინტერესებს, და იგივე ითქმის მათ რეაქციაზე, რომელიც შეესაბამება საერთოდ აღიარებულ და ტრადიციულ თვალსაზრისს.. ხოლო მათი სულიერი ცხოვრება იმ წარმოდგენით და აზრით შემოისაზღვრება, რომლების ამ ეტაპზე გავრცელებული ფართო საზოგადოებაში.. სიტყვათა მარაგი ოთხასამდე შეადგენს, მაგრამ მხოლოდ იმას იმეორებს, რასაც ყური მოკრა ან წაიკითხა.. ცხადია, რომ მათ დამოუკიდებელ აზროვნებაზე ლაპარაკი უადგილოა.”

ჩაპეკის ამ რომანის ანალიზი შეიძლება ორგვარად წარიმართოს: ძირითადი იდეურ-თემატური ხაზების ჩამონათვალით და ტიპოლოგიზაციით, ანდა ტექსტის სიუჟეტურ-აზრობრივი ელემენტების ეტაპობრივი და საფეხურებრივი კომენტარით. ვინაიდან “სალამანდრების” წმინდა ლიტერატურული, მხატვრულ-ხარისხობრივი ნიშან-ელემენტები ძალიან მაღალია და მთლიანად შეესატყვისება განსხვავებული უანრის კლასიკური პროზის მოთხოვნა-ნიშნულებს, ამიტომ სტატისტიკური და “მშრალი” თემატური ტიპოლოგიზაცია შესამჩნევად აკნინებს რომანის არა მხოლოდ ესთეტიკური ასპექტის მნიშვნელობას, არამედ კიდევ აშკარად ამცირებს საყურადღებო დეტალების აზრსა და ეფექტს.

სწორედ ამ მომენტის გათვალისწინებით, ვარჩიეთ ეს გზა გამოგვეყენებინა რომანის მხატვრულ-იდეურ ანალიზში, და ამ პროცესში შევხვდით მრავალ ისეთ დეტალს, რომელიც შეიძლება სულ ერთხელ ან ორჯერ იყოს ნახსენები, მაგრამ ამის მიუხედავად, მისი როლი ჩაპეკის პროზის საზოგადოებრივ-პუბლიცისტურ უღერადობაში უადრესად მდიდარი და მრავალწახნაგოვანი აღმოჩნდება, ვინაიდან ავტორის დაკვირვებული თვალი და ნიჭი გაცილებით უფრო ადრე ამოიცნობდა თანადროული ცივილიზაციის განვითარების ტენდენციებს, ვიდრე ამას ისტორია წარმოგვიდგენდა, და რაც მთავარია, აღტაცებას იწვევს ავტორის დიაგნოსტიკების უნარი – ამოიცნოს გარკვეული პროცესის სამომავლო და მოულოდნელი ან გაუთვლელი მუტაციები. როგორ, თუ არა ასე უნდა აიხსნას 1960-იანი წლების აფრიკის დეკოლონიზაციის პროცესში მომხდარი მოვლენები, რომელთა სიმბოლური მექანიზმი ჩაპეკმა თავის “სალამანდრების” სწრაფი და უკონტროლო გამრავლების სურათში იწინასწარმეტყველა: “.. თუკი დადგა მათი განვითარების ახალი, არაჩვეულებრივად მაღალი განვითარების ეტაპი.. არ არის გამორიცხებული, რომ Andrias (სალამანდრების ერთ-ერთი ლათინური ტერმინით “გაკეთილშობილებული” სახელი) ზრდა არა მხოლოდ რაოდენობრივი იქნება, არამედ მისი ევოლუცია მოსალოდნელია ხარისხობრივად, თვისობრივადაც.” ეს არის სწორედ ის პუნქტი, რითაც აშინებდნენ ჩაპეკის დროინდელ ევროპას

ძველი ბრიტანეთის იმპერიის შემორჩენილი კონსერვატორი-გადმონაშთები – იმ მუქარით, რაც მოსალოდნელი იყო ცივილიზაციას და განათლებას ნაზიარები შავი აფრიკელებისაგან, მით უფრო რომ არანაირი სხვაობა არ შეიმჩნევა მათ დამოკიდებულებაში ზანგების მიმართ – იმასთან შედარებით, როგორც უდგებოდნენ ჩაპეკის მოგონილი პერსონაჟები მათ მიერ აღზევებულ სალამანდრებს.

ასევე აქტუალურად ისმის ჩაპეკისეული რომანის სიუჟეტზე აგებული სპეკულაცია, რომელიც დღევანდელი სოციალურ თემებს ეპასუხება, სადაც ნაწარმოების თემატურ კოლიზიას ჩაპეკი ხსნის, როგორც “საკვების შოვნით ნაკარნახევი მიგრაციის ტიპიურ შემთხვევას”.

ჩაპეკის სამწერლო ოსტატობის და ლიტერატურული ტაქტის პლიუსად უნდა ვაღიაროთ მისი უნარი დაიცვას “გემოვნების ბალანსი” და არ დაუშვას აშკარა გადახრა რომელიმე ერთ, არასასურველ კონკრეტულ ჟანრში: იმსათვის, რომ მისი რომანი არ გადაიქცეს პუბლიცისტური ჟანრის პროდუქტად, ავტორი პერიოდულად რთავს ფილოსოფიური მნიშვნელობის თეზისებს, რომლებიც ზომიერი ემპირიკის ფარგლებში აყენებს საკითხს ფატალიზმის და დეტერმინიზმის სფეროდან: “ნუთუ ვრწმუნდებით, რომ განვითარების გენიას ჯერ კიდევ არ დაუსრულებია საკუთარი შემოქმედებითი შრომა ჩვენს პლანეტაზე?”

საინტერესოა აგრეთვე ჩაპეკის დაკვირვება მიგრაციის თანმდევ პროცესებზე, რისი ფაქტობრივი და განსხვავებული დასაბუთება მრავლად შეიმჩნევა თანამედროვეობაში. დღევანდელ გარემოში, ჩაპეკის მიერ წამოყენებული შეკითხვა, რამდენად ქმედითია გარემოს შეცვლა, და თუ იწვევს ის განვითარების ძლიერ იმპულსს – ამ შეკითხვის საპასუხოდ გვაქვს სხვადასხვა ერების და კონფესიონალური ჯგუფების მკვეთრი გლობალური მიგრაციის მაგალითები, რომელთა შორის გამოიკვეთება უფრო რელიგიური მომენტის წამყვანი როლი.

ასეთნაირად, განსხვავებული იდეური მნიშვნელობით გაჯერებული პროზა ეფექტურად ზრდის რომანის ფსიქოლოგიურ და ამასთანავე, “თემატურ-მოცულობით” როლს, რაც თავის მხრივ, მუდმივი ირონიის და სარკაზმის მიუხედავად, კიდევ უფრო ამართლებს მის პრეტენზიას სერიოზულობაზე, და ამავე დროს ამძაფრებს ავტორის კრიტიკას იმ საკითხებისადმი, რაც უნდა შეფასდეს როგორც თანამედროვე “ეგზისტენციალური მნიშვნელობის” პრობლემების ხედვა და გააზრება.

ზემოთქმულთან დაკავშირებით, განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნოთ ჩაპეკის ლიტერატურული ტალანტის იშვიათი უნარი, როდესაც ის იუმორს იყენებს, რომ “არ დააფრთხოს” დამოუკიდებელი აზროვნების უნარმოკლებული მასა, და გასააზრებლად, თითქოს გაშარებულად, აშკარად გროტესკული ფორმით, უტრირებულად აწვდის მკითხველს სრულიად ახალ და უცხო იდეას. ასეთ “ინტელექტუალურ პროვოკაციას” მოსდევს მეტად დადებითი, მაფხიზლებელი მუხტის მატარებელი დასკვნა და მას შემდეგ, რაც სუსტდება გასააზრებელი იდეის კომიკური და პანიკური ფორმა, მკითხველის გონებაში ილექება ნათქვამის ლოგიკა და მისი სავარაუდო რეალობა. სწორედ ეს არის ჩაპეკის ძირითადი მიზანი. სხვანაირად შეუძლებელია აიხსნას მისი იდეის ძირითადი დანიშნულება, როდესაც ის “ფუთავს” ამ აზრს ძველი ყაიდის მეცნიერის “დამფრთხალ და აკადემიურ” ვარაუდში, დედამიწაზე ახალი ბიო-ჯიშის წამყვან როლზე: “არ უნდა გამოვრიცხოთ, რომ ბუნებას თავად აქვს მისთვის გათვლილი განუსაზღვრელი სამომავლო განვითარება, და არავინ იცის, სად იქნება ამის ზღვარი.. ხომ არ უწერია Andrias Scheuchzeri-ს მიოცენური ეპოქის ადამიანად ყოფნა!..”

**2.6. სამოქალაქო კრიტიკის მხატვრული ფორმა.** ჩამოყალიბებული ტრადიციის მიხედვით, უტოპიური ჟანრის ნაწარმოებთა უმეტესობა იმდენად კონცენტრირებულია რეალობის კრიტიკული ხედვის დასაბუთებაზე, რომ ყურადღებას ძირითადად უთმობს სოციალური წყობა-არსებობის სხვადასხვა ჰიპოთეტურ მოდელებს. ეს თვით ჰაქსლის შესანიშნავ რომანსაც კი ეხება, სადაც მოქმედი პირები წარმოგვიდგება მზა ტიპაჟად და სიუჟეტის განვითარების მიუხედავად, მათ ფსიქოლოგიაში და ხასიათში არ შეიმჩნევა რაიმე ნიშანდობლივი ცვლილება.

ეს შენიშვნა არ ვრცელდება “სალამანდრებზე”, რადგან ჩაპეკი შეგნებულად ხატავს ისეთ კოლიზიებს, რომლებშიც მათი ორმაგი დანიშნულება ამოიცნობა, და პერსონაჟთა ხასიათის გახსნასთან ერთად, მკითხველი ახერხებს სცენის ან კონფლიქტის არსის განზოგადებას, რაკი იქმნება შესაძლებლობა რომ კონკრეტული დეტალი დაუკავშირდეს ზოგადად, რომანის დედაარსს, მის იდეას და ამ იდეის გამომწვევ მიზეზს: და მართლაც, რითი უნდა იყოს გამოწვეული საზოგადოების წიაღში გაჩენილი სურვილი ან საჭიროება, რომ შეიცვალოს ცხოვრების და საზოგადოებრივი ყოფის ფორმები? რამდენად აქტუალურია ისტორიულად, და ცხოვრებისეულად ამგვარი ტენდენციის გაჩენა?

და არის კიდევ ერთი, მთავარი მომენტი: მართლაც თუ არის ეპოქალურად მომწიფებული საზოგადოებრივი ცხოვრების თვისობრივი ცვლილება – მაშინ, როდესაც საზოგადოების შემადგენელი ნაწილი კვლავაც რჩება შეუგნებლობის ღონეზე? სხვა ახსნა არა აქვს იმ “უბრალო” ხალხის ქცევას, ვისაც დაევალა სამეცნიერო მიზნებისათვის ჩამოეყვანათ რამდენიმე სალმანდრა - უწყინარი, მაგრამ განსხვავებული არსება, რომლის ქცევა საერთო აღიარებით კომიკური და სასაცილოა, და სანამ ორ ასეთ არსებას წაიყვანს, ეს ჯგუფი ჯერ უამრავს ამოხოცავენ, რადგან “თვალში არ მოუვიდათ”.

ადამიანთა მოდემის ასეთი გაუაზრებელი, მხოლოდ საკუთარი ჯიშის აბსოლუტურ ჰეგემონიაზე აგებული წარმოდგენა, არის ერთ-ერთი ის ნიშანთვისება, რომელთა ნუსხას ჩაპეკი თანმიმდევრულად წარმოგვიდგენს, როგორც ცივილიზაციის დანაშაულებრივი ქმედების მაგალითს, ხოლო ცივილიზაციის დანაშაულად ჩაპეკი მიიჩნევს მის, თითქოსდა პარადოქსულ დაპირისპირებას ტრადიციული კულტურისადმი. ამ დაპირისპირების ფაქტი დრამატულიცაა, რადგან პარადოქსის ელემენტს შეიცავს, ვინაიდან ცივილიზაცია აქ უპირისპირდება იმ კულტურის იდეალებს, რომელთა განვითარებამ და გავრცელებამ განაპირობა საზოგადოებრივი ცივილიზაცია.

თუ ვაღიარებთ ასეთი დასკვნის მართებულობას, მაშინ გვაქვს იმის საფუძველიც, რომ ჩაპეკთან ერთად, კაცობრიობის განვითარების პრობლემით სერიოზულად დაინტერესებული კოლინ უილსონი და ლაგერაფტი გაგაერთიანოთ ამ მომენტთან დაკავშირებით. საქმე ისაა, რომ “სერიოზულ დაინტერესებაში” ვგულისხმობთ პრობლემის ისტორიულ ხედვას, საკითხის ევოლუციის სრულ კონტექსტში, რაც ნიშნავს სამომავლო განვითარების ამოცნობას – მოვლენის წინა პერიოდის, წარსულის ხასიათის საფუძველზე. ასეთ შემთხვევაში, თუკი ავტორი ემხრობა ცივილიზაციისა და კულტურების ციკლურობას, მაშინ ელემენტარული ობიექტურობა და თანმიმდევრული ლოგიკა ხომ ითხოვს იმის დაშვებასაც, რომ მეცნიერების “ხელთ არსებული” ისტორიული განვითარების სურათი არ უნდა იყოს მიჩნეული, როგორც ციკლურობის იდეის მაინც და მაინც საწყისი ეტაპი, მისი დასაბამი? თუ ასეთი მსჯელობა სწორია, მაშინ ისიც უნდა დავეუშვათ, რომ ჰომო საპიენსი არის მხოლოდ ჩვენთვის ცნობილი ნაწილი იმ ევოლუციური ჯაჭვის თუ ძეწკვის, რომელიც სხვადასხვა ეპოქებში წარმოადგენდა დედამიწაზე ცხოვრების მატთანეს? ამ შემთხვევაში, ამ იდეის “მემატიანეებად” წარმოგვიდგება ორივე ავტორი, ლაგერაფტიც და უილსონიც, რომლებმაც არჩიეს საკუთარი

მხატვრული ფანტაზიით წარმოეჩინათ მათი ჰიპოთეზა. შესაბამისად, ლაგერაფტის shogots და უილსონის Tsathogguans – ერთსა და იმავე როლს ასრულებენ: პირველნი – წარსულში, ხოლო მეორენი – ადრეც, და “ეხლაც”, დედამიწაზე გამეფებული არსებების როლს, რომელთა აბსოლუტურად უცხო ბიო-ჯიში გამორიცხავს კაცობრიობასთან თანაარსებობას; აქვე დავსძენთ, რომ “თანაარსებობაში” ჩვენ ვგულისხმობთ არა მხოლოდ რეალურ, ფიზიკურ არსებობას, არამედ კაცობრიობის სულიერი კულტურის სრულ უსარგებლობას და ნეგაციას ასეთი არა-ადამიანური საწყისის “შეგნებაში”, და ამის შედეგად, საკითხი ეხება აგრეთვე სულიერი ღირებულებების, ადამიანური ეთიკის დროით და “ჯიშობრივ საზღვრებს”! ცხადია, ეს შენიშვნა აგრეთვე შეგვიძლია მივაკუთვნოთ ჩაპეკის, ზემოთ ნახსენებ ფილოსოფიური ხედვის მაგალითებს, მაგრამ მათი სიმრავლე აძნელებს თემატურ ტიპოლოგიზაციას და ამიტომ ვარჩევთ, გავყვეთ თემა-სიუჟეტური განვითარების ეტაპებს.

**2.7. სკეპსისი და ირონია.** როდესაც ჩაპეკის ამ რომანს უტოპისტური პროზის ნორმების თვალსაზრისით ვაანალიზებთ, ვხედავთ, რომ კლასიკური უტოპიების ავტორები – პლატონიდან დაწყებული, პრაქტიკულად იადვილებდნენ საქმეს შემოთავაზებული მოდელის არაცოცხალი სქემატურობით: არც ერთი ასეთი ნაწარმოები, თომას მორის “უტოპიის” ან ფრენსის ბეკონის “ახალი ატლანტიდის” ჩათვლით, დახატულ სოციალურ-სახელმწიფოებრივ მოდელებში არ იძლევა მცხოვრები ხალხის რეალურ დამაჯერებელ სახეს, ისინი უფრო მოდელის შემადგენელი მოძრავი მარიონეტები არიან, რომელთა არსებობა მხოლოდ და მხოლოდ განისაზღვრება საკუთარი სურვილების დაქვემდებარებით სისტემის კანონთა მიმართ.

განსხვავებით ამ ავტორებისაგან, ჩაპეკი აბსოლუტურად ყველა დეტალში ხელმძღვანელობს მხატვრული სახის დამაჯერებლობით, და ემოციის და ფსიქოლოგიის ამგვარი “ჩართვით”, გაცილებით უფრო შთამბეჭდავად და დამაჯერებლად წარმოაჩენს თავის მიზანს და იდეას. ცხოვრებისეულ სინამდვილეს ნაზიარევი მკითხველი გაორმაგებული ემოციით აღიქვამს საზოგადოების მანკიერ მხარეს და კრიტიკას. მკითხველი ასევე მწვავედ აღიქვამს ამ განცდის თანმდევ მეორად დასკვნას იმ საზოგადოების მორალურ სახეზე და “ვარგისიანობაზე”, რომელიც ორიენტირებულია ტყუილზე და საკუთარ მოგებაზე – მით უფრო რომ ამ საზოგადოებას აკისრია სასიცოცხლო და გლობალური მნიშვნელობის ამოცანების გადაწყვეტა.

მაგალითად გამოდგება რომანის საკვანძო კონფლიქტის საწყისი ვითარება: როდესაც ადამიანები აღმოაჩენენ, რომ ზღვაში მცხოვრები სალამანდრების გონება ისეა განვითარებული, რომ ადვილად სწვდებიან მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს, მაშინვე დაიწყებენ ცხოველთა იარაღით აღჭურვას, რაც მათ გაუადვილებს მარგალიტის შემცველი ნიჟარების გახსნას, რის შედეგადაც სალამანდრები მოლუსკებს მიირთმევენ, ხოლო იარაღით დახმარების სანაცვლოდ, მარგალიტებს აბარებენ ადამიანებს. ცხადია, ადამიანები უდიდეს მოგებაში არიან, რაკი დანების საფასურად მარგალიტებს იღებენ, მაგრამ სიმდიდრის განუწყვეტელი ზრდის სურვილით ატაცებული ხალხი ცდილობს კიდევ უფრო ეფექტური იყოს მოგების სურათი. ჩაპეკი აქ მართებულად აჩვენებს ადამიანთა ბუნებრივ, მექანიკურ “შეცდომას”, რომ ხალხი, რომელსაც საკუთარი შეგნება ალებ-მიცემობაში ჩამოუყალიბდა, ასევე აზროვნებას ცხოველზეც გაავრცელებს. ერთ-ერთ პერსონაჟს უჩნდება “ბუნებრივი” შეკითხვა, როდესაც აცხადებს, “რამდენად გამართლებულია ვენდოთ სალამანდრებს? რამდენად დასაჯერებელია, რომ ისინი სრულად გვაბარებენ ნაპოვნ მარგალიტს, და არა ცდილობენ ჩააბარონ ის რომელიმე მოქიშპე კომპანიას?” ამ შეკითხვაში ისე ღრმად იგრძნობა თაობებში გამჯდარი ადამიანთა ურთიერთუნდობლობა და ფლიდობაზე აგებული ურთიერთობის თამაში, რომ ძალაუნებურად იზიარებ ავტორის მინიშნებას საზოგადოებრივი ცხოვრების და სულიერი ატმოსფეროს ისტორიულ დეგრადაციაზე, და ამის საფუძველზე უკვე სარკასტულადაც კი უღერს თუნდაც მინიშნება თანაარსებობის და თანაცხოვრების რაიმე სავარაუდო სამომავლო ფორმაზე! მხატვრული სახის ეფექტურობა და თვით იდეის სიძველე გვახსენებს ადამიანთა უკეთურების უფრო ადრინდელ მაგალითს, რომელიც ჯერ კიდევ ანონიმმა ავტორმა აღწერა პიკარესკულ ნაწარმოებში, “ლასარილიო ტორმესიდან”, როდესაც ბრმა მათხოვარს აკიდებული უსახლკარო ბიჭუნა იმდენად “იჟლინთება” ცხოვრების სიმახინჯით, რომ საბოლოო ჯამში, ურთიერთობის სწორედ ასეთი ანტიზნეობრივი დეფორმაცია მიაჩნია ურთიერთობათა ნორმად და ორიენტირად.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენი ამჟამინდელი ანალიზი მართლაც ნაყოფიერია და ფასეული, რადგან სწორედ იმ ისტორიულ ეტაპზე ვიმყოფებით, როდესაც შეგვიძლია, როგორც თანამედროვეობის რეალურ წარმომადგენლებს, ვიმსჯელოთ ჩაპეკის მიერ 1930-იანი წლების ბოლოს გათვლილი სამომავლო პრობლემების სწორ ამოცნობაზე. რომანის გასაცოცხლებლად, ჩაპეკი იდეოლოგიურ რუპორად იყენებს სხვადასხვა პერსონაჟებს და შედეგად გვაქვს



აქტუალური პრობლემატიკით განმსჭვალული იდეოლოგიური პროზა – ნაცვლად იმ დეკლარირებული, ავტორის მონოლოგში გაშლილი “პლაკატური ნორმებისა”, რადაც არის ქცეული ძველი ხანის უტოპიები. ამიტომ დღევანდელ ვითარებაში წაკითხულ “სალამანდრებში” ადვილად ამოვიცნობთ მწერლის შემფოთებას იმ სამი ძირითადი პრობლემის თაობაზე, რომელიც ართულებს თანამედროვე ყოფას და ზაოგადად, არსებობას: ეს არის – 1. ბუნებრივი რესურსების შემცირება და გაქრობა; 2. ჰავის გლობალური ცვლილება; 3. მოსახლეობის შეუჩერებელი ზრდა და მიგრაცია.

ისევ და ისევ კარელ ჩაპკის ლიტერატურული ოსტატობის მაჩვენებელია გზა, როგორც ის ახერხებს ზემოხსენებულ დასკვნებამდე მიიყვანოს მკითხველი – პრაქტიკულად ყოფითი და ნატურალისტური ეპიზოდებიდან. მაგალითისთვის მოვიყვანოთ საბაზო ეპიზოდს, როდესაც სალამანდრების ეკსპლუატაციით დაკავებული სინდიკატის საერთო კრებაზე განიხილება მონოპოლიის დაკარგვის შიშით გაჯერებული კონკურენციის საკითხი სხვა კომპანიების მხრიდან, და ის ამოცანები, რაც უკავშირდება სინდიკატის შემდგომ წარმატებულ მუშაობას და წინსვლას.

ფსიქოლოგიურად მეტად დამაჯერებელია კრების წევრთა შეწუხებული მდგომარეობის და საერთო ატმოსფეროს შედეგი: ვინაიდან მათ წინაშე მდგარ პრობლემებში – ყველაზე რთულად მიაჩნიათ ურთიერთობის რეგულაცია კონკურენტებთან, ამიტომ მათი გაღიზიანება უმაღლესი გადადის იერარქიულად დაბალ საფეხურზე “გამწესებულ” სალამანდრებზე – იმდენად, რომ აბსურდამდეც კი მიდიან, რომ შეუმცირონ საკვების და სამუშაო იარაღის მიწოდება, და ამის წყალობით გაზარდონ მათი ეკსპლუატაციით გათვლილი მოგების პროცენტი. პრაგმატულობის მოძულე ავტორი, აქ თითქოს მეზობელი გერმანიის იმ პერიოდის ლოზუნგის პერიფრაზს აკეთებს და ფაშიზმის აღმავლობის რეფრენად გაცხადებულ Deutschland, Deutschland uber alles – წარმოაჩენს ლოზუნგის ფორმით: “მოგება და შემოსავალი უპირველეს ყოვლისა”. რაც მთავარია, ასეთი პოზიციის სიბეცე და პოლიტიკური სიბრყველით უფრო ტრაგიკომიკურია, როდესაც ვიგებთ სინდიკატის ამ სიხარბის რეალურ ფონს – ადამიანებს უკვე გამორჩათ ჩადენილი საქციელის აუნაზღაურებელი შედეგი: სიავის მაუწყებელი ჯინი უკვე გამოშვებულია ბოთლიდან, პანდორას კოლოფი გახსნილია და ქვეყანას საბედისწერო მუქარად მოედო – სხვანაირად როგორ ავხსნათ სალამანდრების, ჭეშმარიტი untermensch-თა კატეგორიის მიერ ფარულად ჩატარებული, მართლაც რომ

“ძირგამომთხრელი საქმიანობა”, როდესაც ისინი ინიციატივას იღებენ საკუთარ ხელში და საფუძველს ურყევენ კუნძიულებს და მატერიკებს.

მათი ქმედების მიზეზი, როგორც ამას უკვე შეგვაჩვია ჩაპეკმა, რთულია, კომპლექსური, და ამგვარი “კომპლექსის” ერთ-ერთი წამყვანი შემადგენელი ნაწილია სიმრავლე, რიცხვი და რაოდენობა.

**2.8. სიმრავლის და რიცხვის თვისობრივი მახასიათებლები.** კაცობრიობის სამომავლო განვითარების დრამას ჩაპეკი განიხილავს როგორც ისტორიულად დაშვებული შეცდომების შედეგს. ამ შეცდომების განმაპირობელ მიზეზად ჩაპეკი მიიჩნევს რენესანსის და ჰუმანიზმის იდეების და ზნეობის დაღატკს, ხოლო ამ დაღატკის ყველაზე უფრო ქმედითი და უპირველესი გამოხატულებაა ცივილიზაციის გადახრა ეკონომიკის პრიორიტეტებისკენ და ეკონომიკური განვითარების პირველადობის გამოცხადება სულიერი ცხოვრების საზოგადოებრივი ზნეობის და განმსაზღვრელად და წარმმართველად.

რომანის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ამ ტიპის განმსაზღვრელი მომენტების ილუსტრირება ხდება სხვადასხვა ფორმით და ესა თუ ის დეტალი შეიძლება გაისხნას ან დიალოგში, ან პერსონაჟის შიდა მონოლოგში ანდა საზოგადოებისადმი მიმართულ მის ”მემორანდუმში”, რაც საბოლოო ჯამში, იმავე შიდა მონოლოგის სახესხვაობაა.

ჩაპეკი ძალზე თანმიმდევრულად და დამჯერებლად, ნაბიჯ-ნაბიჯ ანვითარებს საკუთარი ვარაუდების ლოგიკას და მიჰყავს მკითხველი იმ დასკვნამდე, რომ არსებული რეალობის გათვალისწინებით, კაცობრიობის წამყვანი ქვეყნების სისტემური არსებობის ფორმა გადაწყვეტს მხოლოდ ისეთ მოდიფიკაციას, რომელიც პირველ რიგში განაპირობებს ცვლილებათა ეკონომიკურ რენტაბელობას, და ისევე და ისევე ამ სისტემის ფინანსურ დივიდენდებს. თუ არა ამ ორი მომენტის უზრუნველყოფა, ნებისმიერი მოდიფიკაციის მცდელობა იმთავითვე განწირულია, რომ დაიგულოს რაღაც ფორმით მაინც დაგეგმილი კორექტივების წაარმატება.

ამ პუნქტთან დაკავშირებით აგრეთვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თავისთავად ფულით, როგორც განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური ასპექტის მქონე ფენომენით გატაცებას ევროპულ კულტურაში თავისი ფესვები აქვს, და რაც უფრო ღრმად გავყვებით ამ ფესვებს, მით უფრო უარყოფითი ზნეობრივი მუხტით აღმოჩნდება ის წარმოჩენილი, როგორც სულიერებისგან დამაშორებელი ელემენტი. ეს უკვე ჩანს ადრეულ შუა საუკუნეებში – “სიმღერაში ჩემ სიღზე”, როგორც მოიხსენიება ებრაელი მევახშე როდრიგო დიასის და მისი დისწულის საუბარში, იგივე

ელემენტები გვხვდება სერვანტესის ნოველებში, და ა.შ. მაგრამ ვინაიდან ისტორიამ, ცივილიზაციის განვითარებასთან ერთად, წინ წამოსწია აგრეთვე ინდუსტრიალიზაცია და პოლიტიკური და ეკონომიკური უპირატესობის მომენტები, რასაკვირველია შეიცვალა ფულის აღქმის ელემენტი და ამან უკვე საპირისპირო, უტრირებული ფორმაც კი მიიღო, ვინაიდან გასცდა სახელმწიფო ამოცანის ზოგად სფეროს და გადაიქცა ყოველი ინდივიდის პირად ოცნებად, მისი სურვილების პრიორიტეტად.

შესაბამისად, ასეთ პროცესს მოჰყვა ის, რომ ფული, როგორც მიზანი, ადამიანის შეგნებაში სულიერებას შეენაცვლა და დაიკავა მისი ადგილი. სწორედ ამ მომენტს ხაზს უსვამს ჩაპეკი და მისი ირონია აქაც ძალიან მკვეთრია, და განსაკუთრებით არის აღსანიშნავი, ვინაიდან ჩვენს მიერ ნახსენებ სხვა ავტორების კონტექსტში მსგავსი რამ არ გვხვდება. მართალია, ისინი აგრეთვე ასახელებენ ტოტალიტარიზმის საშიშროების საგარაუდო შედეგების რეალურ საფუძვლებს და მიზეზებს, მაგრამ – განსხვავებით ძველი კლასიკური უტოპიების ავტორებისაგან, რომლებიც ასევე ითვალისწინებდნენ ფულის როლის გააზრებას მოგონილი საზოგადოების მოდელში, XX საუკუნის ავტორები – იგივე ჰაქსლი და ორველი – ისინი არ ამახვილებენ ყურადღებას ამ თემაზე. ეს მომენტი მით უფრო საინტერესოა, რომ ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში, წერა-კითხვის უცოდინარმა, *Sitting Bull*-ის სახელით ცნობილმა, ინდიელთა ტომების – სიუს, ლაკოტას და ჰუნკაპას ბელადმა გამოუცხადა აღმოსავლეთიდან – დასავლეთ სანაპიროსკენ მოძრავი ამერიკული ჯარის გენერლებს, ფრონტირის ხაზის ზრდის და რეზერვაციებში ინდიელთა შევიწროების თაობაზე: “როდესაც მოჭრით უკანასკნელი ხეს, როცა მოსწამლავთ უკანასკნელ მდინარეს და როცა ბოლო ჩიტსაც დაიჭერთ, თქვენ მაშინ მიხვდებით, რომ საჭმელად ფული არ ვარგა, არ იჭმევა.”

წერა-კითხვის უცოდინარი ინდიელისგან – მიმდინარე საკითხების ასეთი ლაკონური და მართებული შეფასება, პირველ რიგში, ადამიანის ბუნებრივი რეაქციის მაჩვენებელია, და პირიქით – განსხვავებული და საპირისპირო პოზიცია, უპირველეს ყოვლისა, მეტყველებს თვით ეკონომიკური კანონების მიუღებლობაზე ადამიანის საცხოვრისის და საარსებო სივრცის განსასაზღვრელად.

ჩვენი ამოცანაა აგრეთვე, აღვნიშნოთ ჩაპეკის უნარი გაზარდოს ტექსტის მნიშვნელობა დამატებითი პლანის შემოტანით. საერთოდ, მრავალპლანიანობა არის მისი ის თვისება, რომლითაც ვასაბუთებთ მის უპირატესობას უფრო გვიან შექმნილ, მონათესავე ჟანრის პროზაზე – ვგულისხმობთ კოლინ უილსონის “გონების პარაზიტებს”. ამ მხრივ ძალიან ეფექტურია წმინდა ლიტერატურული

ელემენტების დეკლარირება, რასაც ჩაპეკი, ჩვეული მანერით, პერსონაჟთა დიალოგში ააშკარავებს, და თან ასეთი ფსევდო-კამუფლაჟით და “ინკოგნიტო” პოზიციით, მწერალი “სხვათა” სამსჯელოდ ხდის მხატვრული ტექსტის წარმოჩენის ფორმას და თხრობის წესებს. ამისათვის, პოლემიკის თემას ის თავისი პერსონაჟებით ანვითარებს და ცოცხალ დიალოგში პარალელური და მონათესავე საკითხებით ქმნის აქტუალური პრობლემების გარჩევის საკვებით ბუნებრივ ატმოსფეროს. ამ საუბარში ერთად წამოიჭრება: ა) რაოდენობრიობის თვისობრივი ასპექტის პრობლემა, და ამასთან ერთად, კიდევ ბ) სტილთან და მხატვრულობის ხარისხთან დაკავშირებული, წმინდა ლიტერატურული საკითხი.

პირველის მაგალითად გამოდგება საკითხი, რომელიც წამოიჭრა კურტ ფონ ფრიშის, ჯ.ჯილბერტის და ბონანფანის საუბარში, როდესაც საკითხი დადგა ამ კომპანიის სიმბოლური დამაარსებლის, კაპიტან ვან ტოხის წვლილზე და საქმის წარმართვის მანერაზე: “თავიდან სალამანდრებს მოსდევდა სიახლის ერთგვარი შარმი, მაგრამ სამას მილიონზე რომ ავა მათი რაოდენობა, ის შარმი უკვე გაუქრებათ.”

მეორე მაგალითი გამომდინარეობს მარგალიტების მოპოვების საწყისი, ფათერაკიან-რომანტიკული მომენტიდან, რამაც უკვე მოჭამა თავის დრო და შესაბამისად, საქმისადმი ახალი მიდგომა გამორიცხავდა ძველს, რომანტიკულს. როდესაც ჰკითხეს გამომსვლელს ამის მიზეზი, პასუხად გასცა: “იმიტომ რომ, ჩემი გემოვნება არ უშვებს სხვადასხვა სტილის აღრევას.” ამ ფრაზას მოსდევს, ჩვენის აზრით, კიდევ უფრო ნიშანდობლივი პასაჟი: “კაპიტან ვან ტოხის სტილი – სათავგადასავლო რომანების სტილს მომაგონებს. ეს იყო სტილი ჯეკ ლონდონის, ჯოზეფ კონრადის და სხვათა მსგავსთა – ძველი, ეგზოტიკური, კოლონიალური, და ლამის ჰეროიკული სტილი. არა, მე თავს არ ვიმართლებ და თავის დროზე, იმ სტილმა ძალიან ამიყოლია. მაგრამ კაპიტან ვან ტოხის სიკვდილის შემდეგ, აღარ გვაქვს უფლება, კვლავ გავაგრძელოთ ასეთი საბაღლო ეპოპეა.” ჩვენის აზრით, განზოგადებისათვის, ყურადღება არ უნდა მივაქციოთ “ვან ტოხის” სახელს, ხოლო “სტილის კაპიტნად” შეიძლება ჯოზეფ კონრადი ვიგულოთ, რომელმაც თავისი სათქმელი სრულად და ამომწურავად გამოსთქვა, და ამრიგად, ეს ფრაზა იძენს თვით ჩაპეკის სამწერლო კრედიტს და ესთეტიკური სტრატეგიის მნიშვნელობას.

ამ ეტაპზე იწყება ნათქვამის ხარისხობრივი ტრანსფორმაცია, რომელიც შეიძლება გავიგოთ, როგორც ზოგადად, შემოქმედებითი ძვრების აპოთეოზი. გ.ჰ. ბონდი თან სისტემის რეფორმატორი გამოდის – ისევ და ისევ, როგორც სისტემის ნაყოფი და ერთგული ერთეული, მაგრამ ამავე დროს, ის ქადაგებს ამ სისტემის

ამოქმედებას განსხვავებული, შემოქმედებითი პრინციპით, რომლის მიზანი – რაციონალური უპირატესობის მოპოვებაა, ხოლო საშუალებად მან დაასახელა შემოქმედებითი იმპულსი, რომელიც არ გამომდინარეობს კალკულაციიდან და ანგარიშიდან: ”ნათქვამი ეხება არსებითად ახალ შემოქმედებით იდეას. რასაც პასუხად მოსდევს რეპლიკა: “თქვენ ეს ისე ახსენეთ, თითქოს საუბარი რომანს ეხებოდეს!” – რასაც მოსდევს საყურადღებო პასუხი: “მართაღს ბრძანებთ, ბატონო ჩემო! ვაჭრობა მე ისე მაინტერესებს, როგორც მხატვარს, რადგან გარკვეული შემოქმედებითი წარმოსახვის გარეშე, ვერაფერს ახალს ვერ მოიგონებთ. პოეტები უნდა ვიყოთ, რომ არ დაგუშვათ სამყაროს გაჩერება, უმოძრაობა.”

ამ პრინციპული პოლემიკის დასასრული აგრეთვე ჩაპეკის, როგორც მოაზროვნე მწერლის თვისებაზე მეტყველებს. ჩანს, რომ მას კარგად აქვს გააზრებული, რომ XX საუკუნემდე შექმნილი ყოველგვარი ტიპის უტოპიური თეორიების და პროექტების პრაქტიკული და რეალური ისტორიული შედეგი ნულოვანი იყო, და ასევე კარგად ესმის, რომ ჰაქსლისეული ანტიუტოპიის მოდელი გაცილებით უფრო ახლოსაა სინამდვილის სავარაუდო განვითარებასთან. ამავე დროს, ის, როგორც სოციალური ტენდენციების სწორედ შემფასებელი და დაკვირვებული ფსიქოლოგი და ლიტერატორი, პოულობს ერთადერთ მართებულ გამოსავალს თავის დაყენებულ საკითხზე: ჩაპეკი ერიდება სამეცნიერო ფანტასტიკის უფლებას, რომ მის მიერ ჩამოყალიბებულმა სამომავლო პროგნოზმა არ გაამართლოს და “ამ უანრისთვის დასაშვები ფუტუროლოგიური ფანტაზიის უპასუხისმგებლობით” გაამართლოს მოსალოდნელი ლაფსუსი კრიტიკოსების თვალში. ამის გამო ის არჩევს გაცილებით უფრო დამაჯერებელ გამოსავალს წამოჭრილი ამოცანიდან: ჩაპეკი თავს არიდებს მწერლისათვის მიუღებელ ორაკულის როლს, არ უნდა რომ კრიტიკოსებმა მას დააბრალონ რაიმე “ზედმეტი ოპტიმიზმი”, ანდა ავის მომასწავებელი “კასანდრას პოზა”. სწორედ ამიტომ, ის არჩევს დარჩეს ერთგული მხატვრული რომანის კლასიკური ფორმის და შემოიფარგლოს პოლემიკაში წამოჭრილი პრობლემატიკით და დასკვნების ისეთი “წვდომითი პრეტენზიით”, რომლებიც შეესაბამება მწერლის თანადროული საზოგადოების განსჯის უნარს და ზღვარს.

ასეთმა მეთოდმა მთლიანად გაამართლა, რადგან პრობლემატიკის ”გზაგასაყარის” წარმოჩენა გაცილებით უფრო ეფექტურია – არა მხოლოდ სინამდვილესთან მიახლოების და დამაჯერებლობის მხრივ, არამედ ნაწარმოების მთავარი ამოცანის თვალსაზრისითაც: ისევე როგორც ჰაქსლი, ჩაპეკიც გასწვდა თანამედროვე სოციალური პროგნოზირების მაქსიმუმს, რაც გულისხმობს

ტექნოკრატიული ტენდენციების და ანტიჰუმანიზმის ზრდას და ამასთანავე ტოტალიტარული სისტემის ჩამოყალიბებას. ამ ორმაგი ამოცანის მიზეზ-შედეგობრივი ინტერპრეტაცია განსხვავებულად აქვს წარმოდგენილი ორივე ავტორს, და შეგვიძლია ვთქვათ, რომ შედეგების სპექტრის მიხედვით ჩაპეკი იძლევა გაცილებით უფრო სრულ და მრავალასპექტობრივ პასუხს, ვიდრე ჩვენს მიერ განხილული მწერლები; მაგრამ ყველაზე მთავარი ამ ფაქტში ის არის, რომ მაღალი ლიტერატურულ-ფსიქოლოგიური და მხატვრული ნიშნებით შექმნილი ნაწარმოები იძლევა უკეთეს შედეგს თვით უტოპიის პრობლემის ემოციური გააზრებისათვის და ამ მხრივ უფრო ქმედითია, რომ უპასუხოს ავტორის მთავარ მიზანს – დააფიქროს საზოგადოება დღევანდელ ნაბიჯებზე და საკუთარი მომავლის სურათზე.

**2.9. ორმაგი დატვირთვა.** ჩაპეკის ამ რომანის ანალიზი იძლევა მეტად გაბედული ლიტერატურული მანერის სურათს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იმისათვის რომ ვითარება მაქსიმალურად რეალისტურად იყოს აღქმული, ის ქმნის სცენას, სადაც სხვადასხვა პერსონაჟები ათასგვარ აქტუალურ თანამედროვე პრობლემაზე დაობენ, რასაც შემოაქვს ნაწარმოებში პუბლიცისტური ელემენტი – და ამ მხრივ ჩაპეკი იწვევს მკითხველში ტექსტის აღქმის განსხვავებულ განწყობას; მაგრამ ვინაიდან ეს განწყობა არ გამორიცხავს სიუჟეტის ინტერესს და მხატვრული მხარის განცდას, მკითხველი უფრო მეტად აღმოჩნდება ჩართული თვით სამსჯელო თემის შეფასებაში. ამ გზით ჩაპეკი დახატულ სცენაში მონაწილე პერსონაჟებს – კიდევ ამატებს მკითხველებისგან შემდგარ რეალურ აუდიტორიას, რომელიც ძალაუვნებურად უკვე ემოციურად არის ჩართული საკითხის განსჯაში.

ეს არის ის მოსამზადებელი ეტაპი, რაც დასჭირდა ავტორს, რომ ღია ტექსტით, პირდაპირ “პლაკატურად” გამოაცხადოს თანამედროვეობის წინაშე წამოჭრილი მუქარა და აგრძნობინოს მკითხველ საზოგადოებას, რომ ის პირადად არის ამ პრობლემის თანამონაწილე – და დამნაშავეც, თუკი ყველაფერი მარცხით დასრულდა.

ასეთნაირად აიხსნება შემდეგი სცენა, სადაც სალამანდრების ექსპლოატაციით გამდიდრებული სინდიკატი მსჯელობს სამომავლო ამოცანებზე – რა მოუხერხოს გეომეტრიული პროგრესიით მზარდ არსებათა რაოდენობას, და რა მოუხერხოს კონკურენტ კომპანიებს, რომელთა გამდიდრებას სინდიკატი ვერ ურიგდება, ვინაიდან ამ პროცესს აღიქვამს როგორც “მისგან წართმეულ დივიდენდებს”. სინდიკატის კრების სცენა უნდა აღვიქვათ განზოგადებულად,

როგორც სისტემის ან საერთოდ, ისტებლიშმენტის საზრუნავის დეკლარირება. მომხსენებელი მოუწოდებს დანარჩენებს, რომ “უპირველეს ყოვლისა, ბატონებო, დავივიწყოთ ფიქრი იმაზე, რომ მოვახერხებთ შევინარჩუნოთ მონოპოლია სალამანდრებზე...” რასაკვირველია, ეს ფრაზა ჩაპეკის დაკვირვებული აღქმის შედეგია, ვინაიდან მის თვალწინ ემზადებოდა ევროპის ორი პოლარიზირებული ძალა – ჯერ სამხედრო-ეკონომიკური, შემდეგ კი პოლიტიკური და საომარი შეტაკებისთვის. “სინდიკატი აპირებს სამუშაო გაუჩინოს მილიონობით სალამანდრას მთელი დედამიწის მასშტაბით.. სინდიკატი აპირებს უტოპიის და გრანდიოზული ამოცანების პროპაგანდას. სინდიკატი დაგეგმავს ახალ არხების, ნაპირების და დამბების პროექტებს, რომლებიც მთელ კონტინენტებს დაუკავშირებს ერთმანეთს, ხელოვნური კუნძულების პროექტებს ტრანსოკეანური ავიაციისათვის.. წარსულის სათავგადასავლო ზღაპარს მარგალიტის მოძიებაზე, ჩვენ შევანაცვლებთ შრომის ჰიმნით.“

ამ ციტატებში ჩვენ გამოვყავით:

1. უტოპიის, როგორც საზოგადოების განსასჯელი და უკვე ცხოვრებისეული საკითხის დაუფარავი ხსენება;
2. ტექნიკურ-სამშენებლო მიღწევების ნაადრევი პროგნოზირება (1937-38 წელს ჩაპეკმა იწინასწარმეტყველა 1970-იან წლებში, იაპონიაში დამუშავებული, ზღვაში ამოყვანილი ხელოვნური აეროდრომების აგება);
3. ტოტალიტარული ტერმინოლოგიის უნიფიცირებული პათეტიკა: “შრომის ჰიმნი” იხმარებოდა 1930-იან წლებში, როგორც საბჭოთა კავშირში, ასევე ჰიტლერულ გერმანიაში.

და კვლავ ვაგრძელებთ ამ სცენის ანალიზს:

“მაპატიეთ, იქნებ ეს ნათქვამი უტოპიურად გხვდებათ ყურში. დიახ, ბატონებო, ჩვენ მართლაც შევაბიჯეთ უტოპიის სამყაროში. დიახ, მეგობრებო, ჩვენ უკვე იქ ვართ! ისღა დაგვრჩენია, რომ მოვიფიქროთ ტექნიკური მხარე, რაც სალამანდრების მომავალთან არის დაკავშირებული.. /წამოძახილი ადგილიდან: “და ეკონომიკურიც!”

ამ მონაკვეთში მეორდება უტოპიის “აქტუალიზაციის სასიგნალო მაუწყებელი”, მაგრამ ამასთან ერთად, არის კიდევ ერთი ძალიან საინტერესო დეტალი: ჯილბერტის სიტყვა სრულდება კრების, ანუ სინდიკატის წევრთა აპლოდისმენტებით, სცენით, რომელიც სტანდარტული იყო ჩაპეკის “მეზობელ ქვეყნებში” – როგორც ფაშისტური, ასევე კომუნისტური პარტიის მაღალფარდოვანი პარტიული პათეტიკით გაჟღერებული ყრილობებზე: ”აღტაცებული წევრების ხანგრძლივი ტაში. წამოძახილები: “ბრავო! მშვენიერია!” – ეს ციტატა, ისევე

როგორც ზემოთ მოხსენიებული რემარკა, მნიშვნელოვანია იმ მხრივ, რომ აჩვენებს, როგორ – და რაოდენ ამტკიცებს ტოტალიტარულ ფსიქოლოგიას ასეთი სცენა: მომენტალური ტაშისცემა – აუტირებული რიტორიკის პასუხად, ქმნის იმ ნიადაგს, რაზეც ხარობს და ვრცელდება სისტემური დიქტატის და მორალის ატმოსფერო.

**2.10. “ზოგადის” ცნება სოციალური ცხოვრების დაგეგმვაში.** “- ოდესმე თვალთ თუ გინახავთ სალამანდრა, ბატონო ბონდი? თუ შეიძლება, ის მაინც გვითხარით, როგორ გამოიყურებიან?

- არ ვიცი, ვერ გეტყვით, ბატონო ვაისბერგერ.. მერედა, რად მინდა რომ ვიცოდე? სადა მაქვს იმის დრო, იმაზე ვიფიქრო, როგორ გამოიყურებიან? მე ის მიხარია, რომ შევქმენით ეს სინდიკატი.”

ასეთი – ერთსა და იმავე დროს, რეალური, კომიკური და ცინიკური პასაჟით ასრულებს ჩაპეკი სინდიკატის გამგეობის მსჯელობას სამომავლო გეგმებზე, და გადადის დაგეგმილი რეალობის გააზრებაზე – როგორ შეიძლება მისი განხორციელება, არჩევს ამ საკითხის როგორც ტექნიკურ მხარეს, ასევე ”ცოცხალი ძალის” გამოყენების ასპექტს. თუ რამდენად სერიოზულად განიხილავს ავტორი ამ თემას, ჩანს იმ ავტორიტეტული სახელების ჩამონათვალიდან, რასაც ის ურთავს ცალკეული ასპექტების განხილვას: პოლ ადამსი, ჰ.ჯ. უელსი და ოლდოს ჰაქსლი – ყველა ისინი, ვინც დაინტერესებულია, ”რანაირი იქნება შორეულ მომავალში ქვეყანა და კაცობრიობა, რა სოციალური პრობლემები იქნება გადაწყვეტილი, რამდენად შორს წავა მეცნიერება, საზოგადოებრივი ორგანიზაციის ფორმები, და სხვა. და ამ უტოპიებიდან უმეტესობა ძალიან არის დაინტერესებული იმ საკითხით, თუ როგორ აეწყოთ ასეთ პროგრესულ და – ყოველ შემთხვევაში, ტექნიკურად უფრო განვითარებულ სამყაროში, საქმე, რომელიც დაკავშირებულია ესოდენ ძველ, მაგრამ ასევე პოპულარულ ინსტიტუტთან, რასაც წარმოადგენს სქესობრივი ცხოვრება, გამრავლება, სიყვარული, ქორწინება, ოჯახი, ქალთა საკითხი და სხვა მისთანა.

ეს არის ის თემა, რასაც ჩაპეკი უკავშირებს არა მხოლოდ ხსენებულ ავტორთა და მოაზროვნე მკითხველთა ერთობლიობას, არამედ იმ საჩოთირო მომენტს, რომლის პასუხს ერთნაირი უპასუხისმგებლობით ეკიდებოდნენ, ერთის მხრივ, ძველი უტოპიების ავტორები – ვგულისხმობთ ბავშვების ”გამოცხადებას სახელმწიფოებრივ რესურსად”, რის გამოც დედის როლი სრულიად ნიველირებული იყო, და მეორეს მხრივ, ლევ ტროცკი, ”მსოფლიო რევოლუციის” ავადსახსენებელი მებაირახტრე, ვინც ბოლშევიკური რევოლუციის შემდეგ სცადა



”კოლექტიური ოჯახების” ინსტიტუტის შექმნა, და ცივილიზებული ევროპის თვალში გაიმასხარავა საკუთარი თავი და განაპირობა ბოლშევიზმის, როგორც იდეოლოგიის სრული ფიასკო და მიუღებლობა კულტურული სამყაროს თვალში. სწორედ ამ თემის იდეურ და ლექსიკურ არგუმენტად გვეგულება ის ტერმინები, რომლებსაც ასახელებს ჩაპეკი, და რომელთა გამოძახილი გვხვდება პლატონთანაც და ჰაქსლისთანაც: ”სქესთა კავშირი ქმნის მამობის ილუზიას”, რომ მასაში მომხდარი სექსუალური აქტების რიცხვი მეტყველებს არა ინდივიდუალური აქტების რაოდენობაზე, არამედ სინამდვილეში ეს განასახიერებს ერთობლივ აქტს, რასაც მოსდევს მოცემული გარემოს კოლექტიური სექსუალიზაცია. ამ ტიპის მსჯელობიდან ერთადერთი დასკვნა ის დაგვრჩენია, რომ ჩაპეკი გვაფრთხილებს მამობის ადერული ცნების, ანუ მშობელ-შვილის სულიერის კავშირის მუტაციაზე, რაც არის ეპოქალური ატმოსფეროს შედეგი – და შესაბამისად, ამ ატმოსფეროს შეფასებაც.

ცალკე საკითხია, თუ რამდენად არის გამართლებული ჩაპეკის ასეთი ემოციური და პოლემიკური ტონი, და სოციალური ატმოსფეროს რა თემებმა განსაზღვრეს მისი ასეთი ტონი, რომელიც შეიძლება ორნაირად იყოს აღქმული, როგორც ცინიკური და აგრესიული საზოგადოების მიმართ, და კიდევ როგორც რეაქცია ამ საკითხის ისეთ გაგებაზე, რომელიც გვხვდება უტოპისტების ნაწარმოებებში. ჩაპეკის სამწერლო ოსტატობის კიდევ ერთი მანიშნებელი ის არის, რომ ის შეგნებულად იძლევა მინიშნებას ამ ორივე ვერსიაზე, რითაც აძლიერებს ნაწარმოების კოლიზიების ემოციურ ზემოქმედებას, და ამავე დროს ზრდის მათ რაოდენობას. და ბოლოს, ინტერპრეტაციის ასეთი ორსახოვანი საორჭოფო სურათით, ჩაპეკი აძლიერებს დახატული და მოგონილი სცენის მსგავსებას – სინამდვილეში მომხდარ შესაძლებლობასთან.

გარდა ამ წმინდა ლიტერატურული მხარისა, არის კიდევ რამდენიმე მომენტი, რომელიც აჩვენებს, როდენ დაკვირვებულად და ყურადღებით აქვს მას შესწავლილი თანადროული საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა ტენდენციები, რომლებიც მან თვისობრივად განსხვავებული მორალის და შეგნების გაჩენის გამაფრთხილებელ სიგნალად აღიქვა. ჩვენ ვგულისხმობთ პირველი მსოფლიო ომით გაძლიერებულ იმ სულიერ და მასობრივი კულტურის ატმოსფეროს, რომელმაც გამოაშკარავა და გაამწვა სულიერი დამოუკიდებლობის ის ტენდენცია, რომელიც უკვე გამოჩნდა ჰენრიკ იბსენის დრამებში, ფლობერის, ზოლას, ტოლსტოის და ჩეხოვის პროზაში – ოჯახთან, როგორც სოციალური გარემოს ერთ უჯრედთან დაკავშირებით, და საერთოდ, ქორწინების ინსტიტუტის

რამდენიმე ათასწლიან ტრადიციასთან დაკავშირებით; მეტიც: ჩაპეკთან უკვე ამოიცნობა 1950-60-იან წლებში განვითარებული შეგნების რევოლუცია, როდესაც ამუშავდა "სექსუალური რევოლუციის" დიდი იდეოლოგიური მანქანა. ეს კარგად ჩანს უკვე ტერმინოლოგიაში, რომელიც გახშირდა 30-40 წლის შემდეგ, როგორც ჩვეულებრივი "საპოლემიკო" ტერმინოლოგია: "სქესობრივი ცხოვრება, როგორც დიდი ილუზია", "სექსუალური ტირანია", "დროებითი ერთგულება", "პიროვნულობას მოკლებული განაყოფიერების აქტი", "მდედრი ინსტინქტურად შეიგრძნობს საქორწინო ცერემონიის ფორმალურ მხარეს", "მამრები, მათთვის ჩვეული ინსტინქტური პატივმოყვარეობის და აგრესიულობის გავლენით, ეტყობა, ცდილობენ შეინარჩუნონ საკუთარი სქესობრივი ტრიუმფის მოჩვენებითობა, და ამის გამო თამაშობენ.. მესაკუთრე-მეუღლის როლს." ეს არის ჩაპეკის დაუნდობელი სარკაზმის კიდევ ერთი მაგალითი: ამ მახასიათებლებით ის სალამანდრებს ახასიათებს, მაგრამ ყოველი ჩამოთვლილი თვისება ლამის მექანიკურად უდგება "ლაყმან-ად" და "რიგით მოქალაქედ" წოდებულ კაცს.

ამ თემას მიძღვნილ საკმაოდ ვრცელ პასაჟს, ჩაპეკი თვისობრივად აღრმავებს, რათა გადაკვრით ისევ ცივილიზაციის მაგალითით ნაკარნახევ სოციალური წყობის პრინციპები და მაგალითი წარმოაჩინოს. ამისათვის ის ტექსტს აჯერებს ისეთი ტერმინოლოგიით, რომელიც შეიძლება ჩავთვალოთ მომავალი ტოტალიტარული რეჟიმების ენად; რაც მთავარია, მან ზუსტად ამოიცნო ის პრიმიტიული ფსიქოლოგიზმის და ცხოველური სქესობრივი დიქტატის ლოგიკა, რომელიც გაშარუებულად გამოჩნდა მაოისტების და ჩრდილო კორეის მოსახლეობის ფეტიშიზაციაში: "საერთო საქმრო", "დიადი განმანაყოფიერებელი", "მასების მამალი", და ა.შ.

**2.11. შეტევა ფაშიზმზე.** ვინაიდან ჩაპეკის შემოქმედება ვითარდებოდა ჰიტლერიზმის მზარდი მუქარის გარემოში, ამიტომ ბუნებრივია, რომ მისი ირონია გადასწვდა ნაცისტების პრიმიტიული ფსევდო-ჰეროიკით გაჟღენთილ პოპულისტურ იდეოლოგიას და მამალ სალამანდრებზე დაწერილი დახასიათება მთლიანად ესადაგება ჰიტლერიუგენდის და "ჰორსტ ვეფელის" სადიდებლის მომღერალ საზოგადოებას: "მამრები არსებობენ საკუთარი სიამოვნებისათვის და კიდევ იმისთვის, რომ სხვები დახოცონ; ისინი არიან ამპარტავანი და თავმომწონე მარტოსულები.. .. მამრების ჩამოყალიბებული ერთობის და "მამაკაცური" სოლიდარობის შეგნება ჰმატებს ცალკე ერთეულს საკუთარი

ბიოლოგიური უპირატესობის შეგნებას; მათი სახეობის განვითარება მამრებით უფრო განისაზღვრება, ვიდრე მდედრებით.”

ჩაპეკს მრავლად აქვს გერმანული ცივილიზაციის და მეცნიერულ-ტექნიკური კულტურის მისამართით გამოთქმული შენიშვნები, რომლებშიც ამოიცნობა მისი ობიექტური ხედვის უნარი, ვინაიდან ის კარგად ხედავს ერის დადებით თვისებებს – და იმასაც, რანაირად ხდება ამ თვისებების საზიანო განვითარება კაცთმოძულე იდეოლოგიის და ლოზუნგების გავლენით. სალამანდრებთან დაკავშირებით ნათქვამი, პირდაპირ კავშირში უნდა აღვიქვათ აგრესიული ტალღით ატაცებულ მეზობელ ერთან, და მწერლის შეფასებით, გერმანელებს ახასიათებთ ”მამაკაცისთვის ტიპური ტექნიკური ნიჭი”, ბუნებამ ისინი ”კოლექტიური შრომისკენ თანდაყოლილი მიდრეკილებით შექმნა.” ყველა ამ თვისებას, ანუ ტექნიკურ ნიჭს და მიდრეკილებას ორგანიზაციისაკენ, ჩაპეკი შერაცხავს მამაკაცის მეორად სქესობრივ ნიშნებად, და შესაბამისად, გერმანელთა პროგრესს ის ხსნის სწორედ იმ სიცოცხლისუნარიანობის ფაქტორით, რაც ახასიათებს ამ ძლიერ სქესობრივ დეტერმინანტს.

ადრე ნახსენები, ჩაპეკის მხატვრული ნიჭის უპირატესობა ჩანს მის საოცარ უნარში, თემატური ვარიაციით გააწონასწოროს ნაწარმოების მიმდინარე სიუჟეტურ-იდეური ფსიქოლოგიური წნეხი. გარკვეულწილად, მსგავსი ნაბიჯი ჟანრულ ცვლილებას გაულისხმობს და ამ მხრივ, 1930-იანი წლებისთვის, ჩაპეკის რომანი ერთ-ერთი წამყვანი და მოწინავეა იმ პერიოდის პროზაში.

რაც შეეხება ჟანრის მონაცვლეობას, ჩაპეკი უცებ იხსენებს თავის ძალზე მომგებიან მანერას და გადადის კამერული მეშჩანური კომედიის ჟანრზე, თანაც წამყვან მოტივად იყენებს განსხვავებული მასშტაბის და დიაპაზონის მეთოდის. ის კვლავ უბრუნდება წინა თავში განხილული გლობალური მნიშვნელობის პროცესს მიძღვნილ პრობლემას, ოღონდ ამჯერად წარმოაჩენს მას მიზეზ-შედეგობრივი ფარსის კონტექსტში – დაახლოებით ისე, როგორც ძველად იცოდნენ ფიზიკაში, ნიუტონის როლის გაშარჟება: ”ბაღში რომ წამოწოლილიყო და თავში ვაშლი არ დასცემოდა, ქვეყანას ეხლაც არ ეცოდინებოდა დედამიწის მიზიდულობის კანონის არსებობა!”

ამ შემთხვევაში, ჩაპეკი ხაზს უსვამს მთელი ამ პროცესის საწყის მომენტს და მის განვითარებას აფუძნებს არა კანონზომიერებაზე, არამედ შემთხვევითობაზე: პან პოვონდრა, რომელმაც თავის დროზე თავის მილიონერ-მეპატრონესთან შეუშვა კაპიტანი ვან ტოხი, ცოლს უზირებს თავის აზრს და თან საკუთარ როლს განადიდებს მსოფლიო ისტორიაში – ”მაშინ რომ პან

ბონდისტვის არ მომეხსენებინა კაპიტანის მოსვლა და ის კაცი უფროსთან არ შემეშვა, კაპიტანს არასოდეს ეღიროსებოდა პან ბონდის ნახვა. მე რომ არა, დედაკაცო, არაფერიც არ გამოვიდოდა, არც არაფერი.” მომდევნო სცენის კომიკური ელფერი ძალიან წააგავს ”კაცია-ადამიანის” დიალოგებს, ოღონდ პენსიაზე გასული შვეიცარიის მეუღლე უფრო დაკვირვებული ქალი ჩანს. თავის სამსახურს მოშორებული პან პოვონდრა დროს იმით ავსებს, რომ ლამის მთელი მსოფლიოს პრესაში ეძებს რაიმე ცნობას სალამანდრებზე, და როდესაც ნახულობს რაიმე ცნობას ან სტატიას, აუცილებლად ამოჭრის და ინახავს. ”ამიერიდან მის ცხოვრებას აზრი გაუჩნდა. ყოველ საღამოს არჩევდა და მერამდენედ კითხულობდა გაზეთიდან ამონაჭერ ცნობებს, პანო პოვონდრა კი მოწყალე მზერით გამოხედავდა ხოლმე; ქალმა იცოდა, რომ ყველა კაცი ცოტათი მაინც აფრენს, თან ნაწილობრივ ბავშვია; ჰოდა, ისევ ჯობია, ამ თავის ამონაჭერი წერილებით გაერთოს, ვიდრე ლუდხანაში იჯდეს და ბანქო ითამაშოს. ხელიც კი შეუწყო – თავის კომოდში ადგილი გაუთავისუფლა, რომ ქმარს იქ თავისი გაკეთებული კოლოფი შეედგა, სადაც ამ საგაზეთო წერილებს ინახავდა.”

ოჯახური კომიკური იდილიის თვალსაზრისით, ეს სცენა მთლიანად პასუხობს ტრადიციული რომანის განწყობას და სულისკვეთებით დიეგნისის პროზას გვახსენებს. მით უფრო დიდია ჩაპეკის როლი მხატვრულ ლიტერატურაში, რომ კლასიკური, ტრადიციული ხელოვნების ”გაკვეთილებს”, ის იყენებს სრულიად განსხვავებული გარემოს დრამატულ კონტექსტში, რითაც არბილებს მოსალოდნელი ხიფათის შიშს და ამასთან ერთად, მკითხველს უჩენს თავისებურ სექსუალურ-ფილოსოფიურ დამოკიდებულებას თემისადმი, რაც საბოლოო ჯამში, გვეხმარება, რომ საფიქრალს დინჯად, შინაგანად გაწონასწორებულად ჩავწვდეთ. ამ მხრივ განსაკუთრებით შთაბეჭდავია ამ თავის ირონიული ფინალი, და როგორც ეს ჩაპეკს სჩვევია, ირონია კვლავაც ორპლანიანია და ეხება არა მარტო პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულებას, არამედ მკითხველსაც, რომელიც შესაძლოა დააბნია ავტორის დახატულმა, ძველი უდარდელი ცხოვრების იდილიურმა სცენამ: პენსიაზე გასულმა პოვონდრამ საქმე გაიჩინა და აგროვებს მსოფლიო პრესის ამონარიდებს სალამანდრებზე, მისი მეუღლე კი – ქმრისგან მაღულად, პერიოდულად სწვავს ამ ”საგაზეთო მატთანეს”, და მხოლოდ ეგზოტიკური შრიფტით დაბეჭდილ წერილებს ინდობს, ტიბეტურ და კოპტურ ენაზე.



## თავი III. ევოლუციური ცვლილების კონტრასტი პროგრესის ტრადიციულ გააზრებასთან

3.1. ევოლუციური ცვლილებების კონფლიქტი. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ სამეცნიერო და ტექნოლოგიური პროგრესის თანმდევი ცვლილებები საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, რომელიც იღებს პრინციპულ გლობალურ მასშტაბებს, და როგორც სამეცნიერო ფანტასტიკის დამახასიათებელი ელემენტი, აღვნიშნეთ აგრეთვე “ფუტუროლოგი” ავტორების ფანტაზიით შემოთავაზებული საზოგადოებრივი განვითარების ალტერნატივები, რომლებიც ძირითადად ეფუძნება ობიექტურ სირთულეებს, რაც შეიძლება დაემართოს ჩვენს, ანუ კაცობრიობის ჩვეულ საარსებო არეალს, ცივილიზაციის არამართებული განვითარების შემთხვევაში, ანდა საერთოდ, უმართავი პროცესების ამოძრავების შემთხვევაში. რასაკვირველია, ორივე მომენტის განმსაზღვრავი და განმაპირობებელი ელემენტი მაინც ადამიანია და მისი ინტელექტი, რომლის პროდუქცია განვითარდა საარსებო, ეგზისტენციალური მნიშვნელობის უნივერსალური მორალის უგულებელყოფით – თან იმ ზომამდე და იმ გაქანებით, რომ შედეგის კატასტროფიულმა მასშტაბმა დაფაროს საწყისი მიზეზი და კონკრეტული წრეების თუ სისტემის ბრალეულობა, და პირველ ადგილზე დააყენოს ადამიანის თვითგადარჩემის საკითხი შექმნილ ვითარებაში.

მაგრამ არის ავტორთა კატეგორია, რომელიც თანამედროვეობის მატერიალურ, ასე ვთქვათ, თვისობრივ-საგნობრივ ევოლუციას განზრახ და შეგნებულად უყურებს ჩვენი “ჩვეულებრივი შეგნება-კულტურის” თარგით, და ამაში ვგულისხმობთ იმ ღირებულებებს და იმ შეფასებით პარამეტრებს, რაც საერთოდ ასოცირდება კაცობრიობის ცივილიზაციასთან, რომელთა შორის ადგილს ინარჩუნებს ეთიკური კუთხე-ხედვის პუნქტი.

გამომდინარე იქიდან, რომ “მომავალი” დაკავშირებულია ”პროგრესის” მეტად საორჭოფო ინტერპრეტაციასთან, რამეთუ ტექნიკურმა პროგრესმა საქმე ბირთვული რეაქციის მართვამდე მიიყვანა, ოზონოს ხვრელამდე, და ამას კიდევ დაემატა უშუალოდ მიწიერი საფრთხე – გენური ინჟინერიით წარმოებული და მოდიფიცირებული პროდუქტების წარმოება ყველაფერმა ამან მომავალს

“გაუმუქა” მისი ფსიქოლოგიური აღქმის პალიტრა, და ეს კიდევ დაეცო სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრს.

აღსანიშნავია, რომ მარად მონაცვლე რეალობიდან გამომდინარე, ამ თემაზე წერა თითქმის პუბლიცისტურ ელფერს იღებს, რადგან სინამდვილე გვაწვდის კიდევ სხვა, შედარებით გაუთვალისწინებელ, უკანა პლანზე გადატანილ მიზეზებს. აქ უნდა ვახსენოთ უკვე მეორე მომენტი, რაც დაკავშირებულია პროგრესის იმ ასპექტთან, რომელიც ზრდას უკავშირდება: ეს ეხება მსოფლიო მოსახლეობის სწრაფ ზრდას და ამ მომენტმა წინ წამოსწია ჰუმანიზმის და ადამიანურობის თემა, რაც თავის მხრივ გულისხმობს – ან მისი ტრადიციული ღირებულებების საერთო რევიზიას, ანდა მათი შეფასებითი შკალის სავარაუდო კორექციას.

ვინაიდან ამ ორივე მომენტის დამასურათებელი მასალა ჭარბადაა ამ ჟანრში, ამჯერად შევეხებით სამეცნიერო ფანტასტიკის იმ სფეროს, რომელიც აღწერს მომავლის სავარაუდო სურათებს, ოღონდ უკვე კონტრასტის მეშვეობით, ანუ წარმოაჩენს მაკროსამყაროს პროცესის მნიშვნელობას ცალკე ინდივიდის აღქმაში და სულიერ სამყაროში.

და ბოლოს, მესამე მომენტი, რაც დაკავშირებულია პროგრესის, როგორც ზრდის მნიშვნელობასთან, ეს მსოფლიო მოსახლეობის სწრაფად მზარდი რიცხვია, რამაც წინ წამოსწია აგრეთვე ჰუმანიზმის და ადამიანურობის თემა, რაშიც იგულისხმება მისი ტრადიციული ღირებულებების შეფასებითი შკალის სავარაუდო კორექცია – მათი საერთო რევიზია თუ არა; თუმც ამ საკითხს განხილვა მოგვიანებით მოგვიწევს, ვინაიდან ამჯერად განსახილველი თემა ეხება ფანტასტიკის იმ სფეროს, რომელიც მომავლის სურათს წარმოგვიდგენს კონტრასტის მეშვეობით, და გვაძლევს საშუალებას რომ მაკროსამყაროში მომხდარი მოვლენა თუ პროცესი გავიაზროთ, როგორც ის იხატება ეული პიროვნების სულიერ სამყაროში, მისი თვალთახედვით და მისი ბუნების ეთიკური პრიზმით..

ამის ეფექტურ მაგალითად ჩვენ გვგვულება ჯ.გ. ბალლარდის კრებულის, “The Disaster Area”-ში შესული ნოველა, “Storm-bird, Storm-dreamer”(Ballard, J.G., “The Disaster Area”, 1979). პირველ რიგში, უნდა აღვნიშნოთ მეტად თავისებური მომენტი, რომლის ილუსტრაციას წარმოადგენს ეს მოთხრობა, მაგრამ ეს ილუსტრაცია არ არის პირველი: ვგულისხმობთ თემის ან მოტივის გამოყენებას.

ცხადია, სიუჟეტური თემის ან იდეის სესხება იმდენივე ხნისაა, რამდენისაც ლიტერატურა არსებობს, და შექსპირის მაგალითმა – “რომეო და ჯულიეტას”

უფრო ადრეული პროტოტიპით, მატეო ბანდელოს და ლუიჯი და პორტოს ნოველებში, და “ვენეციელი ვაჭარი” – კრისტოფერ მარლოსეული “ებრაელი მალტიდან” – თითქოს მოახდინა სრული ლეგალიზაცია ამგვარი ხერხის გამოყენების. ამის მიუხედავად, შემდგომმა ფაქტებმა აჩვენეს რომ მსგავსი მაგალითები პლაგიატად აღიქმებოდა.

ამ თვალსაზრით საინტერესო სურათი შეიქმნა XX საუკუნის ლიტერატურაში, სადაც აშკარად შეიმჩნევა გახშირებული ფაქტები, ასე ვთქვათ, “ლიტერატურული რიმეიკების”. კლასიკაში ეს გამოიხატება ანტიკური თემების მოდერნიზაციაში – ავილოთ, თუნდაც ჟან ანუის “ანტიგონე”, ჟან ჟიროდუს “ელექტრა” და “ამფიტრიონ-38”, იუჯინ ო’ნილის “ძაძები შვენის ელექტრას”, და ა.შ. კლასიკის გარდა, შეიმჩნევა თემების მოდიფიკაცია სპეციფიკურ ჟანრებში: ნოველისტიკაში მსგავსი მაგალითია დორის ლესინგის, სამეცნიერო ფანტასტიკის აღიარებული ავტორის მოთხრობა “მზე ამოსული ტრამალზე” (თუმცა ფანტასტიკის კატეგორიაში ეს ნაწარმოები არ ჩაითვლება).

რაც შეეხება ბალარდის ზემოსხენებულ ნაწარმოებს, ავტორი აქ სრულიად დაუფარავად სესხულობს დაფნა დუ მორიეს (Daphne du Maurier, “The Birds”, 1952) მოთხრობის, “ფრინველების” თემას, რაც კარგად ააჟღერა 1952 წელს აღფრედ ჰინკოკმა თავის კინო-ინტერპრეტაციაში, რომ წარმოეჩინა ყოფითში შემოჭრილი “არა ჩვეულებრივის” დამაბნეველობა, შიში და დრამატიზმი. მან ეს განახორციელა სწორედ ისე, როგორც ამას ითხოვს “საშინელებათა ჟანრის” მოყირჭებულ ტერმინად შერაცხული კინო – ოლონდ მაღალპროფესიულ და გამოვნიბიან ვერსიაში.

გარდა ზემოთ ნახსენები იდეური და თემატური მიზეზის, “Storm-bird, Storm-dreamer”– ის არჩევანი კიდევ განაპირობა მისმა მაღალმხატვრულობამ, რაც ჩვენის აზრით, ეფუძნება მისი მხატვრული ფორმის და შიდა სტრუქტურის ტრადიციულ ლიტერატურულ ნორმებს და სტანდარტს. ჩვენ გვესმის, რომ სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრზე საუბრისას, “ტრადიციული” ხსენება შეიძლება პარადოქსულად ჟღერდეს, და ამიტომ გვინდა მივუდგეთ ამ მოთხრობას მისი მხატვრული ფორმის თვალსაზრისით.

**3.2. სიუჟეტში “შესვლის” ხერხი.** მოგონებულ და არარსებულ, ანუ ფანტასტურ სამყაროში პროტაგონისტის შეყვანის კლასიკურ მაგალითად მიგვაჩნია ჯონატან სვიფტის “გულივერის მოგზაურობა”. სამეცნიერო ფანტასტიკის ავტორებს – უფრო ინგლისურენოვან ავტორებს ვგულისხმობთ, ამ



ნაწარმოებმა მისცა ტიპიურად ინგლისური მაგალითი, თუ როგორ უნდა მიუდგნენ მთავარი იდეის წარმოჩენის ამოცანას, ანუ რაციონალურად და პრაქტიკულად.

სვიფტისეული კლასიკის მაგალითი კარნახობს SciFi-ის თემაში შეყვანის მთავარ ხერხს. პროტაგონისტი უშუალოდ, პირდაპირ შედის არსებულ სამყაროში და შემდგომ მოულოდნელობათა წყება ასევე უცებ, “აკორდით” იწყება. გულივერის ოთხივე მოგზაურობას წინ უძღვის სტანდარტული, სინამდვილესთან მიახლოებული, რეალისტური ფორმის ინტროდუქციები. ოთხივე მოგზაურობა იწყება გემით “სადღაც” მგზავრობით, რასაც მოსდევს გემის მსხვრევა, ან სხვა რაღაც ხელოვნური მიზეზი, რომ გულივერი აღმოჩნდეს ავტორის ფანტაზიის ნებას გამოკიდებული. ამის შემდეგ, გულივერი ნაპირზე ადის ხოლმე და ყოველ ნაპირზე მორიგი სიურპრიზი ელოდება – ასეთი თანმიმდევრობით: ლილიპუტები, ბრობდინგენგის გოლიათები, მფრინავი კუნძული ლაპუტას და ბალნიბარბის უცნაურობები, და ბოლოს – ჰუნკმენები და იეჰუ.

შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ფანტასტები სწორედ ასეთ დაწყებას სწყალობენ: ორი-სამი ფრაზა, და მკითხველი ან რაკეტაში აღმოჩნდება, ან უკვე “სადმე, პლანეტაზეა”, სადაც იშლება სიუჟეტი, რომლის მთავარი მიზანია, დაგვაფიქროს ჩვენი ცივილიზაციის განვითარების მიზნებსა და შედეგებზე. ეს მომენტი უნივერსალურია ამ ჟანრისთვის და შეიძლება ითქვას, რომ საგაღდეგლოა, მაგრამ ამავე დროს, სწორედ ამ ელემენტთა ჩამონათვალი მეტყველებს ნორმა-სტანდარტზე, და როგორც ამაში ხშირად ვრწმუნდებით, ამან შეიძლება უარყოფითად იმოქმედოს ნაწარმოების სახეზე და ორიგინალობაზე.

შესაბამისად, ამბიციურმა ავტორმა, პირველ რიგში უნდა მიაკვლიოს აქამდე ჯერ არ განხილულ თემას, ანდა თუ უკვე განხილულია, განსხვავებული მიმართულება მისცეს უკვე ნახსენებ საბაზო ვითარებას, ე.ი. გამოიყენოს ის ხერხი, რომელსაც twist-ად მოიხსენიებენ.

მეორე სასურველი ელემენტია ენა და სტილი. შეიძლება ითქვას, რომ ლიტერატურული, მხატვრული ღირსების თვალსაზრისით, რეი ბრედბერის აღიარებული ოსტატობის შემდეგ, შეიძლება ბალღარდი დავასახელოთ. მაგალითად, პასაჟი, რომელიც აღიქმება როგორც ჰემინგუეის “ნიკ ადამსის” მოთხრობების სერიიდან, ანდა “კლიმანჯაროს თოვლიანი მთებიდან”: “Each morning when Crispin went out on the deck of the picket ship he would see the birds lying in the creeks and waterways where they had died two months earlier, their wounds cleansed now

by the slow current, and he would watch the white-haired woman who lived in the empty house below the cliff walking by the river”. (Hemingway, E., “The Snows of Kilimanjaro” 1936).

ამ ტიპის სტილი და მანერა, რომელსაც ავტორი არსად არ ღალატობს, გადამწყვეტი ხდება სიუჟეტის ემოციური გავლენის ჩამოყალიბებაში. გამოდის რომ ნაწარმოების ასეთი, პირველივე აბზაციდან გაცემული “მხატვრული დონის აგანსი” შესანარჩუნებელია მხოლოდ და მხოლოდ სიუჟეტის ორიგინალურობის წყალობით, და ეს არის სწორედ ის მომენტი, სადაც ბალლარდმა თავი დააღწია ჩვენს მიერ ზემოაღნიშნულ, თემის ტრივიალურ “გადამღერებას” და დაფნა დუ მორიეს “ფრინველების” საწყისი “მონაცემი იდეა” განსხვავებული მიმართულებით განავითარა: ჩატარებული twist-ის შედეგად, ნაწარმოების “საბაზო ტონალობას” მიეცა განსხვავებული დრამატული ქდერადობა, რომლის მიზეზსაც ჩვენ ქვემოთ განვიხილავთ და ამ ეტაპზე ჩვენ ხაზს ვუსვამთ სხვაობას კონფლიქტის ტევადობაში და ჟანრობრივ დიაპაზონში.

ბალარდის ამ მოთხრობის მთავარი პლიუსი განაპირობა მასალის მინიმალიზმმა. ეს ეხება მოქმედ პირთა სიმცირეს, და საერთოდ მხატვრულ ფორმას, რომელიც შეფასების პარამეტრების თვალსაზრისით, ჯდება კლასიციისტურ ნაწარმოების თარგში, რადგან ის: 1) ერთი ამბით არის შეკრული, ანუ მოქმედების ერთიანობის წესს მისდევს; 2) მოქმედება ერთ ადგილას, ერთ გარემოში ხდება; 3) ერთი დღე-ღამის განმავლობაში ხდება, და ე.ი. დაცულია ადგილის და დროის ერთიანობის ნორმა-წესი.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ ჟანრის ნაწარმოებთა შეფასება ასეთი “ფორმალური” ნიშნით, არ შეგხვედრია. ამავე დროს, კლასიციისტური ტრიადის გამოყენება სამეცნიერო ფანტასტიკაში თავისთავად საინტერესო ფაქტია და ამტკიცებს ამ ხერხის ამოუწურავ ემოციურ პოტენციალს.

გარემო რეალობიდან ბალლარდი იყენებს ერთ რაიმე დეტალს და სვიფტის ჩამოყალიბებული ტრადიციის შესაბამისად, იქამდე ზრდის ამ ერთ ელემენტს, რომ აღებული თემა – მისი შინაარსობრივი კონკრეტიზაციის გამო, უკან სწევს ობიექტური შეფასებითი სურათის ან დასკვნის საჭიროებას, რის ნაცვლად სთავაზობს პრობლემის სირთულის და მრავალწახნაგობის აღიარებას.

ამრიგად, საწყისი ნაბიჯია – ხელოვნურ სამყაროში შესვლა, სადაც ერთი რაღაც ლოკალური სიტუაცია, თავისი ეგზისტენციალური იდეის გამო, წარმოგვიდგენს “ყოფნა-არყოფნის” ტრადიციულ დილემას, როგორც ორივე ელემენტის გააზრების მცდელობას განსხვავებული კუთხიდან. თუკი ეს ასეა, მაშასადამე შეგვიძლია განვიხილოთ საკითხი: ისეთ მოვლენასთან ხომ არა

გვაქვს საქმე, რაც სხვა არაფერია, თუ არა ჰუმანიზმის კლასიკური დილემის რევიზია?

მ მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისის გარდა, უნდა ვიგულისხმოთ აგრეთვე უშუალოდ თემის წარმოჩენის მხატვრული ფორმა. შესაბამისად, რაკი ეს “თემატური სფერო” აღწევს ჰიპერტროფირებულ ზომას, ეს უკვე ის დონეა, როდესაც დისპროპორციას ენიჭება წამყვანი როლი სურათის საერთო აზრობრივ შეფასებაში და ის განაპირობებს სიუჟეტის აღქმის ტონალობასაც.

ფაქტია, რომ რაიმე დეტალის ასეთი გამოყოფა ანდა შეგნებული გადიდება სცდება ობიექტური რეალობის აღწერის სათანადო მართებულ ფარგლებს, და შესაბამისად, ადვილად ჩაჯდება გინდ მოდერნიზმის, გინდ პოსტმოდერნიზმის მიწერილ ჩვეულ თარგებში – თუმცა ჩვენი ამოცანაა ამ ელემენტის არა ფორმალური, არამედ მსოფლმხედველობრივი შეფასება. ფორმის თვალსაზრისით, ის შეიძლება შევადაროთ გულივერის მიერ ადამიანის, როგორც ქმნილების კრიტიკას: ამაზე მეტყველებს ეპიზოდი, სადაც ადამიანის გარეგნობას და სხეულს სვიფთი აღწერს სხეულის რენესანსული აღტაცების საპირისპიროდ - მკაცრად, ზიზღნარევად, ღამის მიზანტროპული განწყობით – როდესაც სამსჯელოდ მოიგონა რეალობის ჰიპერტროფირებული ხედვა და პირობები – იმ სცენაში, სადაც გულივერი აკვირდება გოლიათების სხეულის და კანის დეტალებს – ფაქტიურად არარსებული “გამადიდებელი შუშით”, რომლის ეფექტი განაპირობა უზარმაზარმა სხვაობამ მასშტაბში, მასსა და გოლიათებს შორის.

მსგავსად ამისა, ბალარდი ახერხებს ერთი დეტალის მასშტაბის შეცვლას – ცხადია, აქ უნდა გავიხსენოთ ამ ხერხის დიდი წინამორბედის, ლიუის კეროლის წვლილი, როგორც ეს გამოიხატა ალისას ტრანსფორმაციებში. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ნაწარმოების რაიმე ელემენტიდან ახალი აზრის განვითარება ხდება აგრეთვე როგორც სიუჟეტური მდორე თემის ან მონათხრობის უეცარი ამონაფრქვევი, და ასეთი რამ ჩვეულებრივია ლიტერატურაში (მაგ. დორის ლესინგის “მზე ამოსული ტრამალზე”) და იქ პერსონაჟის მსოფლმხედველობის განმაპირობებელ როლს ასრულებს. გამოდის, რომ ამ თვალსაზრისით, სამეცნიერო ფანტასტიკის ავტორები, მსგავს შემთხვევაში მხოლოდ ახალ საფარველს ქსოვენ ძველ და ნაცად კონსტრუქციაზე წამოსაგდებად და გადასაფარებლად.

**3.3. Storm-bird, Storm-dreamer.** ბაღლარდის ამ მოთხრობის სათაური ძნელად ითარგმნება. შინაარსიდან და აზრიდან გამომდინარე, ავტორის ჩანაფიქრთან უფრო ახლოს იქნებოდა “გრიგალის ნაშობი ფრინველი და მეოცნებე”. საწყისი სურათი ძალიან ეფექტურია, ამავე დროს შიშისმომგვრელი, დამაბნეველი. თავისთავად ცხადია, რომ უადამიანო პეიზაჟი უკვე გულისხმობს რაიმე არაოპტიმისტურ თემას, მაგრამ ამ საწყის სურათს, გარდა ასეთი განწყობისა, კიდევ მოსდევს მითოლოგიური აღუზია, რამეთუ ნაკრთენის და ბუმბულის ცვენა, მით უფრო გაპარტახებულ გარემოში, იკარუსის განთავისუფლების და აღზევების აღუსრულებელ მითს გვახსენებს, რომლის ერთ-ერთ ქვეტექსტად უნდა ვიგულოთ იმედის განწირულობა.

ამ თვალსაზრისით რა პარალელს ვხედავთ აქ ტექსტთან? – დახატული სურათის უშუალო მიზეზს: დაღუპვის და მარცხის ვითარების თავი და თავი არის ისევ ადამიანის გაუაზრებელი, ყოფიერების ზოგადი კონტექსტის მიღმა წარმართული ტექნოლოგიური პროგრესი და მისი შედეგი. უკეთესი და უფრო ნაყოფიერი მოსაგლისათვის, გენური ინჟინერიის დახმარებით მიღებული გენმოდიფიცირებულმა პროდუქტმა გამოიწვია არათუ მარცვლეულის ზრდა, არამედ ამ მარცვლეულის მჭამელი ფრიველების ორგანული ცვლილებები, მათი შეუკავებელი ზრდა, რამაც შეცვალა “ნოეს კიდობანიდან გამოყოფილი” მათი ჩვეული ზომა.

ფაქტიურად, იწყება ახალი ერა, სადაც თავისი გაუაზრებელი, არაშორსმხედველური “ქმედებითი პოლიტიკის” გამო, ადამიანმა თავი ჩაიგდო გულივერის მეორე მოგზაურობაში, როდესაც მის გარშემო ტრიალებენ არა ჩვეული ზომის უწყინარი არსებანი, არამედ აბსოლუტურად სხვანი, არაპროგნოზირებული ქცევის და ძალა-აგრესიის მქონე რეალური, და თან აპოკალიპტური მეტასტაზები. მეტიც, თავდაცვის სირთულეს კიდევ უფრო ართულებს საკუთარი დანაშაულის და ბრალის შეგნება. ამიტომ ეს მომენტიც გასაგებია, რომ გვეკარნახობს უკვე დამატებით, ბიბლიურ აღუზიას “პირველად ცოდვასთან”, რის გამოც სამოთხიდან გამოაძევეს ადამი და ევა, მას შემდეგ რაც იგემეს ნაყოფი “ხისა ცნობადისა კეთილისა და ბოროტისა” (“ძველი აღთქმა”, თ. II, 9): სწორედ ასე, კრისპინიც და მისი ორი თუ სამი მეზობელი აღმოჩნდა ადრინდელი სამოთხიდან გამოძევებული. მაგრამ ამ ნაწარმოებში გამოძევება გულისხმობს არა პირდაპირ აღუზიას ბიბლიასთან, სადაც თავდაპირველ ადამიანთა წყვილს დაატოვებინეს სამოთხე; ამ მოთხრობაში ადგილი იგივე რჩება, ფიზიკურადაც, მატერიალურად,

გეოგრაფიულად, მაგრამ იცვლება გამოძევების თვით პრინციპი, თვით არსი ამ აქტისა: გარეგნულად იგივეა ვითარება, ასე ვთქვათ “დეკორაციები და მოქმედი პირები”, მაგრამ მომხდარი, საბედისწერო შეცდომა იმას იწვევს, რომ იმავე ადგილას თვისობრივად სხვა კონფლიქტი და მოქმედება ვითარდება, რის შედეგადაც ადამიანის, მამაკაცის ბუნებრივ ლტოლვას ქალისადმი არ უწერია აღსრულება, რამეთუ ყოველს უდებს ბრალი მომხდარის უსაზღვრო დანაშაულში.

კულტურის ისტორიის ეს წიაღსვლები რომ ვიკმაროთ, ცხადია, რჩება კიდევ ფორმა, და აქ უკვე ცარიელი სცენა, ორი-სამი მოქმედი პირი, რომელთა კონტაქტი ლამის შორისდებულებით განისაზღვრება, ხოლო მათი მოქმედება თითქმის მოკლებულია რაიმე ლოგიკურ ახსნას: “the huge birds, larger than condors, lay at her feet... she moved among them, now and then stooping to pluck a feather from the outstretched wings. At the end of her walk, when she returned across the damp meadow to the empty house, her arms would be loaded with immense white plumes. (Ballard 1979 : 9), ბუნებრივია, რომ გაგვახსენდეს სემიუელ ბეკეტის დრამები, და ამრიგად, თავიდანვე გვეძლევა თანამედროვე სამეცნიერო ფანტასტიკის მტკიცე და ამბიციური სოციალური პასუხისმგებლობის და ეგზისტენციის მემორანდუმი.

ბეკეტის ანალოგია კვლავაც გრძელდება და უკვე შავი იუმორის კომენტარს იწვევს. დაცარიელებულ გარემოში, ეულად მყოფ ქალთან მარტოდ დარჩენილი მამაკაცის გრძნობა ასევე აბსურდულია, რადგან დაახლოვების და ერთად ყოფნის სურვილს და გრძნობას – გადასწონის და სჭარბობს შეძენით და მომხვეჭველობის პრინციპით “გაუდენთილი” არსების ფსიქოლოგია: არსებას ვხმარობთ შეგნებულად, რადგან კრისპინი თავიდანვე დალატობს მამაკაცობის ბუნებრივ პირველად ინსტინქტს და სულ სხვა საზრუნავი უჩნდება: ...Crispin felt an obscure sense of annoyance at the way this strange woman descended on to the beach and calmly plundered the plumage of the dead birds. Although many thousands of the creatures lay along the margins of the river, Crispin still maintains a proprietary attitude towards them (Ballard 1979 : .9). ამრიგად, სქესობრივი მიზიდულობა უკანა პლანზე გადადის, რადგან მამაკაცში იმარჯვებს საკუთრების და ქონების შეგრძნება. მეორე მომენტი, რაც მისი აქტიურობის ფორმაზე მეტყველებს, მისი იარაღია, თოფი – ოღონდ თავდაცვით ასპექტში, ვინაიდან კრისპინის დრო გადის ან ფრინველთა თავდასხმის ლოდინში ანდა მათ ხოცვაში.

ავტორის მხატვრულ ამბიციაზე ბევრი მაგალითი მეტყველებს, მაშინაც კი როდესაც შედარებისთვის შერჩეული სიტყვა აღმოჩნდება უანრობრივად შეუსაბამო ცნება Each of the immense white creatures – for the most part gulls and gannets, with a few

fulmars and petrels – carried his bullet in its heart like a jewel. (Ballard 1979 : 9) ფაქტია, რომ ლიტერატურულ პლანში, ფრინველის გულში მორტყმული ტყვიის შედარება ძვირფას თვალთან სტოვებს მეტად არაორდინალურ შთაბეჭდილებას, როგორც მაცაბრე იუმორის ნარეკ დეკადანსთან; მაგრამ თუ ამას დავამატებთ კიდევ თვით ფრინველის პირობითობას, რომელიც ლირიკული ლექსების უწყინარი თემატიკიდან გადავიდა აბსოლუტურად აპოკალიპტური ეგზისტენციის სახეობაში, მაშინ გამოდის რომ კაცისგან ნასროლი ტყვია მის გულში ჟანრის დამაბალანსებელი და გამამართლებელი ელემენტია.

ზემოთ ნახსენები ვითარება წარმოადგენს გამათვითცნობიერებელ შესავალს რომ უკეთ გავიგოთ, რა დღეშია კრისპინი, რომელსაც ორი თვის წინ მოუწია კაცზე უფრო დიდ ფრინველთა შემოსევასთან ბრძოლა, რომელთა სიმრავლემ ცა დააბნელა. ამ ბრძოლაში მისი ერთადერთი დამხმარე გონებაჩლუნგი ჯუჯაა, ცალფეხა, პროტეზიანი ბიჭი, კვიმბი, რომლის დახმარება გამოიხატება დახოცილ ფრინველთა გვამების ზღვაში ჩაყრით. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ბრძოლა კრისპინის გამარჯვებით დასრულდა, მაგრამ მისი გამარჯვების ერთადერთი მოწმე, კვიმბი, არანაირად არ შეესატყვისება ანტიკურ ქოროს, რომელსაც ეკისრებოდა გმირის სადიდებელი სიმღერა.

მეორე მოწმე აგრეთვე პირობითია: თუ კვიმბი არ ითვლება ღირსეულ მაყურებლად და მადიდებლად, მაგრამ კრისპინი არც ქალის როლით არის კმაყოფილი, ვინაიდან ქალს არ სურს უცქიროს იმას რაც ხდება; ხოლო მიზეზი ამისა შემდგომ იშლება. ასე რომ, The woman's appearance on the scene he welcomed, glad someone else was there to share his triumph... But after a single glance the woman never again looked at him. (Ballard 1979 : 11).

ჩანს, რომ ბალარდი აფასებს ლიტერატურული კლასიკის ელემენტებს და ტექსტს აჯერებს მსგავსი ტიპის მხატვრული “ჩართვებით”, რის მაგალითად მიგვაჩნია შემდეგი წინადადება: “The following day he appeared again in a wooden skiff and punted the woman, standing alone in the bows like an aloof wraith, among the bodies of the birds floating in the water” (Ballard 1979 : 12), სადაც ქალს ენიჭება ტრაგიკული თემის მინიშნება და განსახიერება.

“თემის” ხსენებას ჩვენს მხრივ კიდევ უფრო განამტკიცებს შემდეგ ფრაზაში ნახსენები სიტყვა, რომელიც მიუთითებს ავტორის მიერ შეგნებულად ჩამოყალიბებულ მეორე, არა სიუჟეტურ, არამედ განყენებულ მეტაფიზიკურ პლანზე: “Now and then Quimby turned one of the huge corpses over his pole, as if searching for something among them – there were apocryphal stories, which many townsfolk believed, that the beaks of the

birds carried tusks of ivory, but Crispin knew this to be nonsense.” (Ballard 1979 : 12). რისთვის სჭირდება ავტორს დამატებით, კიდევ მეტაფიზიკური პლანის შემოტანა? – ერთადერთი მიზეზის გამო: ამ გზით ის ზრდის და აფართოვებს შერჩეული სიუჟეტის ჟანრობრივ ნიშან-თვისებათა საერთო სურათს, და გარკვეული თვალსაზრისით, “მესამე განზომილებას” ჰმატებს ამ კონფლიქტს, და საერთოდ, ნაწარმოებს.

ეს ყველაფერი კეთდება იმისთვის, რომ მომხდარის დრამატიზმს მიეცეს მაქსიმალური, “მოცულობითი” მნიშვნელობა. ბალლარდი ასერხებს ამ ეფექტის კიდევ უფრო გაძლიერებას. საამისოდ, მას შემოაქვს ადამიანის უიმედოდ დარღვეული ფსიქიკის დამადასტურებელი სურათი და ამაში იგრძნობა კაფკასეული ხედვის დიდი გავლენა. ასეთ ვითარებაში, პრაქტიკულად უკაცრიელ გარემოში, რომელიც გვაფიქრებინებს სამყაროს დასასრულს, პერსონაჟი ისევ ჯილდოზე და მედლებზე ფიქრობს: ასეთი უუნარობა, რომ მთლიანობაში შეაფასოს მომხდარის წარმოდგენელი მასშტაბი, თავისთავად მეტყველებს “რიგითი მოქალაქის”, ანდა “სტატისტიკური ერთეულის”, როგორც მას ხშირად მოიხსენიებენ – სულიერ სიმწირეს და უსუსურობას, რაც გამოიწვია თანამედროვე ცივილიზაციის გადახვევამ ჰუმანიზმის ძირითადი პრინციპებისგან. სახელმწიფო, რომელიც თავის წინსვლაში ხელმძღვანელობს მხოლოდ ტექნოლოგიური პროგრესის და ეკონომიკური ზრდის იდეებით, აუცილებლად აღმოჩნდება ისეთი პრობლემების პირისპირ, როგორსაც ხატავს აქ ბალლარდი.

ამგვარი ვითარება ქმნის ძალზე მწვავე დრამატულ გარემოს, რათა კრიტიკულად წარმოადგინოს წარმოსახვის არმქონე ადამიანის შინაგანი სიცარიელე. თავდაცვის ინსტინქტის გარდა, კრისპინს კიდევ მხოლოდ ორი რამ აქვს შემორჩენილი: ელემენტარული ცნობისმოყვარეობა და დახმარების მინიმალური სურვილი, რასაც ის გრძნობს თეთრთმიანი უცხო ქალი მიმართ, და კიდევ უფრო ძლიერად – საკუთრების დამცველის დეფორმირებული ინსტინქტი.

რატომ ვუწოდებთ ინსტინქტს “დეფორმირებულს” – თუ საერთოდ შეიძლება ეს ვიხმართ ინსტინქტთან დაკავშირებით? იმიტომ, რომ ციდან თავს დაცემული ამ უამრავი დახოცილი ფრინველის გვამს, კრისპინი “ავტომატურად” აღიქვამს, როგორც მისი მონიტორინგის ქვეშ არსებული ტერიტორიის კუთვნილებას. ამიტომ არ მოსწონს, რომ ის თეთრთმიანი ქალი პუტავს და თეთრ ფრთებს აცლის უამრავ ფრინველთა გვამებს – კრისპინს მიაჩნია, ეს ხელს შეუშლის წარმოაჩინოს თავის საქმის პირნათლად შესრულების სურათი, რათა საბოლოო ჯამში, ეღიროს რაიმე წამახალისებელ მედალს.

ამგვარი დეტალით ბალარდი აჩვენებს, რამდენად არაადეკვატურია სახელმწიფოს ჭანჭიკად ქცეული პიროვნების ქცევა და ფსიქოლოგია. მეტიც, ვინაიდან ადამიანის ფსიქოლოგიის მასობრივ ცვლილებასთან გვაქვს საქმე, შესაბამისად ამგვარ მასას უკვე აღარ გააჩნია უნარი რაიმე შეცვალოს, ვინაიდან ობიექტურად ვეღარ აფასებს რეალობას და ვერ აღიქვამს სინამდვილის უკიდურეს ტრაგიზმს. გამოდის, რომ ბალარდის აზრით, საზოგადოება, რომელმაც ვითარება ამგვარ მდგომარეობამდე მიიყვანა, აბსოლუტურად განწირულია, მას აღარ ძალუძს არათუ შეაბრუნოს გლობალური დაღუპვის პროცესი, არამედ შეაჩეროს მაინც, და ამაში ჩანს თავად ავტორის უიმედობა მიმდინარე პროცესის მიმართ.

**3.4. მოქმედება.** ამგვარად გამოიყურება ამ ნაწარმოების საწყისი ვითარების ეს “ფსიქოლოგიური პორტრეტი”. მას მოსდევს უკვე რეალური მოქმედება, პერსონაჟთა “ამოძრავება” ერთმანეთთან მიმართებაში, და ვრწმუნდებით, რომ საწყისმა ინტროდუქციამ შეასრულა თავისი როლი და უკეთ წარმოგვიდგენს განვითარებული კონტაქტის ორმაგ ფსიქოლოგიურ საფუძველს.

ჩვენ უკვე ჩამოგვიყალიბდა სათანადო წარმოდგენა კრისპინის პიროვნებაზე და ამიტომ მისეული შეფასება ქუიმბის და თეთრთმიანი ქალის შესახებ სიფრთხილით უნდა მივიღოთ – რამდენადაც ვიცით მისი ზნეობის და გონებრივი პოტენციალის ფარგლები.

როდესაც ის ქუიმბის ახსენებს, ხშირად “იდიოტს” დაურთავს, თითქოს უნდა რომ ამით თავი დაირწმუნოს საკუთარ უპირატესობაში. ხოლო ქალის უცნაური ქცევა აფიქრებინებს, რომ ის გიჟია, შეურაცხადი. და მართლაც, თმაგაჩქილი ქალის უცნაური ჩაცმულობა, ბოდიალი ამ დახოცილი ფრინველებით დაფარულ მინდორზე, თითქოს მართლაც უნდა იძლეოდეს ამგვარი დასკვნის საფუძველს.

მაგრამ ამას მოსდევს ლამაზი და რომანტიკული სცენა, რომელსაც ავტორი ტექნიკურად წარმოგვიდგენს. ეს ხერხი “ტექნიკურია” იმ მხრივ, რომ თუ დახატული სურათის ესთეტიკური ელემენტი კიდევ შეიძლება დაუკავშირდეს ჭოგრიტით მაცქერალ კრისპინის თვალს და განცდას – ის აღუზია, რასაც გვკარნახობს ეს სურათი, რასაკვირველია სცდება კრისპინის აღქმის ჰორიზონტს. იმისათვის, რომ დანახულის აღწერა მოწყვიტოს კრისპინის, როგორც მნახველის და მოხრობელის თვალს, ბალარდი განზრახ “მოიხმარს” გარეშე საგანს, ჭოგრიტს, რათა უკვე საკუთარი, ანუ ავტორისეული ხედვა ჩარიოს ამ სურათის შინაარსობრივ შრეში და ამით შეარწყოს ეს ორი, განსხვავებული სიღრმის აღქმა: “As Crispin watched, hands clasping the bandoliers across his chest, she went over to one of the



birds, walking into the shallow water to peer into its half-submerged face. The she plucked a single plume from its wing and added it to the collection in her arms.” (Ballard 1979 : 13)

საქმე ისაა, რომ თეთრი ფერი და სახე გამჭვირვალე წყალქვეშ უმაღ გვასხენებს ოფელიას დაღუპვის ეპიზოდს, მაგრამ ჩვენი პარალელი ეფუძნება არა მხოლოდ ამ გარეგნულ “გამოძახილს”, არამედ უმთავრეს მოტივს ადამიანთა თვითგადარჩენის, რადგან ამ ნაწარმოების თემით წამოჭრილი წამყვანი პრობლემა სწორედ რომ “ყოფნა-არყოფნის” იდეაზეა აგებული!

ამ დაკვირვების სცენის შემდეგ, უკვე ადვილია მიაწერო კრისპინს გარკვეული დოზით რაღაც ფანტაზია, რომელშიც ესთეტიკური ელემენტიც ამოიცნობა, უკვე მომზადებულია სათანადო საფუძველი, რომ ჭოგრიტის ოკულარში დანახული ფიგურა თეთრ ფარშევანგს მიახლოებდეს: “her swaying figure, almost hidden by the spray of white feathers, resembled that of some huge decorative bird, a white peacock.” (Ballard 1979 : 13).

კრისპინის პიროვნება ირონიულად არის წარმოდგენილი მომდევნო აბზაცში და ის რომ ეს ირონიული დეტალი უმაღვე მოსდევს ქალის ხატოვან ხედვას, კიდევ უფრო მკვახე კრიტიკაა კრისპინის მიმართ, ასე რომ ირონია სარკაზმში გადადის: კრისპინი გადაწყვეტს, რომ მოიმარჯვოს გამაფრთხილებელი რაკეტის სასროლი პისტოლეტი, რათა დილითვე – თუ ნახა, რომ ქალი კვლავ შეუდგა ამ დახოცილი ფრინველების გაპუტვას – ამცნოს მას სასიგნალო რაკეტით, რომ “სხვის კუთვნილ ტერიტორიაზეა და სხვის საკუთრებას ხელყოფს.” ამგვარი მარაზმატიკული დასკვნა განუმტკიცა მის შორიახლოს მცხოვრებმა ფერმერმა, რომელმაც ნებართვა სთხოვა, რომ გადაეთრია საკუთარ მინდორზე რამდენიმე ფრინველის გვამი, რომ დაეწვა და მიწის სასუქად გამოეყენებინა. შესაბამისად, კრისპინში იძალა მესაკუთრეობის საფუძველზე გაძლიერებულმა “ეგოს” შეგრძნებამ, თან იმდენად, რომ გადაფარა წუთის წინ განცდილი სიამოვნება თეთრ ბუმბულებში ჩაფლული ქალის ფიგურის ცქერით რომ განიცადა.

მომდევნო პასაჟი იძლევა შექმნილი მდგომარეობის მოკლე ექსკურსს, სადაც ჩანს ის შედეგი, რაც მოჰყვა მოსავლის გასაზრდელად შექმნილი ქიმიური სასუქის გაუაზრებელ გამოყენებას, რასაც მოჰყვა ჯერ ფრინველთა სიკვდილი, ხოლო ორისამი წლის შემდეგ, მათი გიგანტური მუტანტების შემოსევა და ამის თანმდევი კატასტროფა – საქონლის დაღუპვა და პრაქტიკულად – ადამიანის ომი მისსავე შექმნილ უცნაურ და იძულებით აგრესორად ქცეულ ფრინველებთან, რომლებიც შიმშილის გამო უკვე ადამიანს ესხმოდნენ. ამ პასაჟში ბალღარდი ამ ტრაგედიას წარმოაჩენს როგორც უნივერსალურ ეკოლოგიურ კატასტროფას, რასაც

ემსხვერპლება არა მხოლოდ ადამიანი და შინაური ცხოველები, არამედ თვით აგრესორიც, ის ფრინველები: “Often he found himself hinking of their great tragic faces as they swooped down upon him, in many ways more to be pitied than feared, victims of what the district officer had called a ‘biological accident’” (Ballard 1979 :14).

ავტორი არასოდეს არ ღალატობს თავის პრინციპს, რომ მიკრო სამყაროს საფუძველზე შექმნას წარმოდგენა მაკრო სამყაროზე. კრისპინი სულ რჩება თხრობის ფოკუსში, რითაც ბალლარდი ახერხებს დაასაბუთოს მომხდარი ტრაგედიის გარღვევალობა რიგითი ადამიანის შეზღუდული შეგნების და ვიწრო პორიზონტის გამო და აგრეთვე ასეთი პიროვნების ვიწრო ინდივიდუალიზმის გამო. ეს ჩანს იმ სურათში, სადაც გლობალურ კატასტროფის მაჩვენებელ წინადადებას: “...an aerial armada of millions of birds that filled the skies over the country. Driven by hanger, thou began to attack the human beings whio were their only source of food.” (Ballard 1979 : 15) – უმაღლეს მოსდევს მეორე, სადაც კრისპინი იძულებულია გონებიდან ამოიღოს ამ საერთო კატასტროფის ზოგადი ფონი და შეგნებულად დასჯერდეს იმაზე ფიქრს, რაც უშუალოდ მას ეხება: “Crispin had been too busy defending the farm where he lived to follow the course of the battle against the birds all over the world.” (Ballard 1979 : 15).

ბალლარდი საკმაოდ თანმიმდევრულად აგებს სავარაუდო კატასტროფის სურათს. ეს განსაკუთრებით ჩანს ფსიქოლოგიური ნიუანსების აღწერაში. ფრინველთა გვამებით მოფენილი ყურეს ზედაპირი თავისთავად საზარელი სურათია და ავტორი ცდილობს წარმოადგინოს ამ სურათის ახსნის ორი ვერსია: ერთია, რასაც კრისპინი იხსენებს, მისი უფროსის ნათქვამს, “შეცნიერულ-სტატისტიკური” – რომ ფრინველები რეპტილიებისგან განვითარდნენ, თითქოს ამით უნდა გული გაუმაგროს მორიგი მოსალოდნელი ბრძოლისათვის. მაგრამ აქვე შემოაქვს მეორე ხედვა – უკვე კრისპინის თვალთ დახახული: ფრინველების სახე და თავი მას უფრო დელფინებს აგონებს, თითქმის ადამიანური გამომეტყველებით და ამიტომ ამ დახოცილთა ბრძოლის ველს ის უყურებს უკვე არა წინა დღეების გაშმაგებით, როდესაც სიკვდილ-სიცოცხლის არჩევანის წინ იდგა და ხოცავდა მათ, საკუთარი თავი რომ გადაერჩინა.

ამჯერად ის დისტანცირებულია იმ წინანდელი განცდისგან, და ამ შედეგს უყურებს არა როგორც რაღაც ამაზრზენი მტრის შემოსევას, რაც მომხდარის შეფასებაში გაადვილებს ამოცანას, რაკიდა კონფლიქტში მონაწილე მხარე ორ კლასიკურ ჯგუფად დაიყოფა: “ჩვენ” და “ისინი”. “As he made his way across the river past the drifting forms it seemed to him that he had been attacked by a race of winged men, driven not by cruelty or blind instinct but by a sense of some unknown and irrevocable destiny.” (Ballard

1979 : 17) უნდა ითქვას, რომ ამ მომენტში ამოიცნობა არა რაციონალური – და თან ძველი, “ძველი აღთქმიდან” მომდინარე გამოთქმა, “თვალი თვალის წილ” – არამედ უკვე ქრისტიანული ხედვა მტრისა და ზოგადად, კონფლიქტის განხილვა სხვა პრინციპით: “გიყვარდეს მტერი შენი”. თუ აქამდე კრისპინი გვეჩვენება როგორც რიგითი პერსონაჟი, რომელსაც მხოლოდ თავდაცვის უნარი აქვს და დაკარგული აქვს ბევრი ადამიანური თვისება, საკუთრების შეგნების გარდა – აქ უკვე მასში იღვიძებს სიბრალულის, და ამ გრძნობასთან ერთად, კიდევ დანაშაულის გრძნობა, რადგან ის გრძნობს, რომ ფრინველების შემტევი არმადა – ისევ და ისევ მსხვერპლია ადამიანის დანაშაულის, მსხვერპლი, რომელიც იძულებით აქციეს მტრად და აგრესორად.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ კრისპინის ამგვარი ფსიქოლოგიური ევოლუცია განპირობებულია წინა სცენით: ის ხედავს ქალს, რომელსაც მოაქვს თეთრი ფრთებით და ნაკრთენით სავსე სარეცხის ჩასალაგებელი კალათა და მხვიარა ვარდის მორთულ ტალავერთან დადგამს. ეს სცენა საოცრად მშვიდობიანი და ნოსტალგიურია იმ ხანაზე, როდესაც ამგვარი სურათებით სავსე იყო ჩვეულებრივი ცხოვრება. ეს ბუნებრივი ნოსტალგია აღმოჩნდება ის ძალა, რომელიც განაპირობებს ცვლილებას კრისპინის ხედვაში.

ჩვენ უკვე ვახსენეთ სიტყვა “თანმიმდევრული” ბალლარდის მანერასთან დაკავშირებით. ამ მხრივ საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ერთხელ უკვე მითითებულ მომენტს და ნახსენებ დეტალს, ის კვლავ ანვითარებს უკვე სხვა ვითარებაში და ამის წყალობით, პერსონაჟი იძენს მეტ სიღრმეს და შინაარსს. ზემოთ ნახსენები აღუზია ოფელიას სცენასთან კვლავ მეორდება, ოღონდ უკვე სხვა კონტექსტში, როდესაც მკაცრი საზრუნავით დაკავებულ კრისპინს ემატება ესთეტიკური ხედვის უნარიც. ამ შემთხვევაში ჩვენ გამოვყოფთ ერთმანეთის ახლოს ნახმარ სიტყვებს: *plump-breasted bodies, bandoliers da monumental sculpture*. პირველ მაგალითში მეორდება უკვე ნახსენები პარალელი ოფელიას სიკვდილთან: “.....a flock of pigeons, a few doves among them, had fallen at the water’s edge. Their plump-breasted bodies, at least ten feet from head to tail, lay as if asleep on the damp sand, eyes closed in the warm sunlight.” (Ballard 1979 : 17) ამ ფრაზას მოსდევს საგანგებოდ, კონტრასტისთვის ნახმარი ტყვიების ბუდე-ლენტის ხსენება, რომელსაც არა აქვს რაიმე უშუალო სიუჟეტური საჭიროება და ავტორი მხოლოდ იმიტომ ახსენებს, რომ დახატოს კრისპინის სულიერი გაღვიძების სრული ვითარება და გარემო: “Holding his bandoliers to prevent them from slipping off his shoulders, Crispin climbed the bank.” (Ballard 1979 : 17-18) და იქვე, მომდევნო მომენტში, ბალლარდი, უკვე კრისპინის თვალთ აღწერს

დანახულს: “Beside it [a wooden bridge], like a heraldic symbol pointing his way, reared the up-ended wing of a white eagle. The immense plumes with their exquisite modeling reminded him of a monumental sculpture, and in the slightly darker light as he approached the cliff the apparent preservation of the birds’ plumage made this meadow resemble a vast avarian mortuary garden.” (Ballard 1979 : 18). უნდა ვაღიაროთ, რომ კრისპინის “ჩართვა” ასეთ ავტორისეულ ხედვაში არ მომდინარეობს მისი დახატული პორტრეტის ლოგიკიდან, მაგრამ ამ შემთხვევაში ავტორი მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ნაწარმოების საერთო იდეის “პოლიფონიურ უღერადობას” და ამით აიხსნება პერსონაჟის ასეთი მოულოდნელი კულტურული ტრანსფორმაცია.

ეს ტრანსფორმაცია წარმოადგენს ძალიან ოსტატურ მოსამზადებელ ეტაპს, რომ მომდევნო სცენამ მიიღოს ის უღერადობა, რაც საჭირო არის იმისათვის, რომ ნაწარმოებს მიეცეს პან-ეპოქალური ტონალობა და მნიშვნელობა. კაცის და ქალის შეხვედრის სცენა სრული ნგრევის და ფრინველთა გვამების ფონზე, ძალიან ეფექტურია, რადგან ბაღლარდი საგანგებოდ აღწერს ნამსხვრევების, ნაგვის და ნამტვრების გარემოში, თითქმის ძონძებში გამოწყობილი თეთრთმიანი ქალის მოულოდნელ სილამაზეს. დედაბერის ნაცვლად, კრისპინს დახვდა ახალგაზრდა ქალი და მით უფრო ენიგმატიურია ამ უცნობი არსების საქმიანობა, რომელსაც მხვიარა ვარდებისთვის გამზადებული ტალავერის მასალისგან და ჯოხებისგან რაღაც ჩარჩო-კონსტრუქცია გაუკეთებია, რომელსაც რთავს დაგროვილი თეთრი ფრთებით, და კიდევ ერთი-ორი კალათა ასეთი ფრთებით სავსე კიდევ აქვს გამზადებული.

ლიტერატურული ტრადიციის სტანდარტებიდან გამომდინარე, სცენის ამგვარი შემადგენელი ელემენტები – ომით იავარქმნილი მიწა და გარემო, მარტოხელა ახალგაზრდა ლამაზი ქალი სრულიად შეუფერებელ სამოსში გამოწყობილი და შეხვედრა იარაღაასხმულ მამაკაცთან – ეს ყველაფერი ცხადია გვასხენებს ანუის პიესებს, ბრეხტის “დედა კურაჟს”, მაგრამ ყველაფერ ამას პირველწყაროდ აქვს ანტიკური ტრაგედიების სიუჟეტები, იქნება ეს “ანტიგონე”, “ორესტეია”, ანდა კიდევ სხვა ნაწარმოები.

რაც ჩამოვთვალეთ, ანუ საერთო სცენა, პერსონაჟთა გარეგნული იერი, და რაც უფრო მნიშვნელოვანია, შეხვედრის სცენის ტიპოლოგიური მოდელი, ვფიქრობთ, რომ საკმარისად ასაბუთებს მსგავსებას ანტიკურ “პროტოტიპთან”, მაგრამ ჩვენი ამ შედარების გადამწყვეტ ვერბალურ არგუმენტად მიგვაჩნია სიტყვა **pyre**, ანუ დაკრძალვის ცერემონიალური კოცონი. “კოცონის” ცნება ავტორს ორ ეტაპად შემოაქვს: ჯერ როგორც **bonfire** – როდესაც კრისპინმა თეთრი ფრთების

გროვისგან შექმნილი პირამიდა კოცონს მიამსგავსა. შემდეგ უკვე, როდესაც ავტორი ახსენებს დასაწვავად გამზადებულ, გადარჩეული ბუმბულის უსარგებლო ბლუჯა-გროვას, ის ხმარობს უკვე კოცონის ამ დასახელებას, **pyre-ს**. მაგრამ იმისათვის, რომ ამ სიტყვას მისცეს საჭირო დატვირთვა, ბალლარდი სათანადოდ ამზადებს მკითხველს შესატყვისი განწყობის შემქმნელი ვერბალური-ემოციური მინიშნებებით. ერთგვარ კადენციებად, ჯერ იქმნება საფრთხის საერთო სურათი: “To his surprise she gazed at him with a hard eye, unimpressed by the brigand-like appearance he presented with his cartridge bandoliers, rifle and scarred face.” (Ballard 1979 : 18) ამას მოსდევს დაუნდობლობაზე მიმანიშნებელი განგმირავი სურათი – “Her handsome face, devoid of all make up, seemed to have been deliberately exposed to the cutting winter winds” (Ballard, J., “Storm-bird, Storm-dreamer”, 1979 p.18), და ეს სრულდება უკვე “ცერემონიალური კოცონის” ხსენებით, რასაც მოსდევს უკვე ვითარების შემაჯამებელი ორი ფრაზა: “Yet he was aware that something, perhaps their shared experience of the birds, bonded him and the young woman. The empty killing sky, the freighted fields, silent in the sun, and the pyre beside them imposed a sense of common past.” (Ballard 1979 : 18) ეს სამი დამატებითი ელემენტი ჰკრავს მათ კავშირს იმ გარემოში, სადაც ცა – “მომაკლავად, მკვლელადაა” მოხსენიებული, მზე, რომელიც სიცოცხლესთან და აყვავებასთან არის დაკავშირებული, “მდუმარეა”, და შესაბამისად, ამ გარემოს აღქმაც ერთიანია, რადგან ორივე მსხვერპლია მათი გარემოსი, მათი წარსულის და აწმყოსი.

მათი გაცნობის სცენა განზრახ ლირიკულია და ავტორი ცდილობს იუმორის და კომიზმის ელემენტებით შექმნას ახალგაზრდა ქალის და კაცის ურთიერთგანწყობის ბუნებრივი განვითარების სურათი. კრისპინი უმაღლეს პასუხობს ქალის თხოვნას, რომ დაეხმაროს რაღაცის გადახერხვაში, ქალი ღიმილით დასცქერის როგორ დაქანაობს ტყვიამფრქვევის ლენტი. ავტორს სწორედ აქვს გათვლილი მკითხველის ფსიქოლოგია, რომელიც ელის მათ შორის ურთიერთსიმპატიის ზრდას, მაგრამ ბალლარდი არ უშვებს ასეთი “საპნის ოპერის” სადარი სიუჟეტის განვითარებას; პირველ რიგში, არ უშვებს რადგან ამას არ უშვებს თვით ნაწარმოების თემის სერიოზულობა და დრამატიზმი.

იმდენად მძიმეა განცდილის მასა და ტკივილი, რომ ასე, რამდენიმე წუთიანი კონტაქტი კაცთან ვერ შეცვლის ქალის განწყობას. კრისპინი, როგორც – ქალთან შედარებით, უფრო უხეში და ტლანჩი ფსიქოლოგიური წყობის კაცი, ვერ ხვდება, რომ დაუფიქრებლად შეთავაზებული ფრინველის მოკვლამ უცებ გადაიყვანა ქალი სხვა სამყაროში და მისი ნათქვამი, რომ “ესენი ყველა მე დავხოცეო”. ამ მომენტიდან იწყება კრისპინის ეჭვი და დაბნეულობა, და ამ მომენტიდან, როდესაც

ქალი ამ ფრაზით პასუხობს: “ბოდიში, ვერ გავიგე, რა მითხარით?” – ის იკეტება თავის სამყაროში და მისი მზარდი განრიდება უკვე აშკარაა.

ამ განრიდების და დრამის გასაღებს ჯუჯა ქუიში ხსნის და ამცნობს, რომ ამ ქალის ქმარშვილი ემსხვერპლა მტრედს, რომელიც მის ქმარს ჯაჭვზე ჰყავდა დაბმული. ამ ცნობამ გაუძლიერა კრისპინს ქალზე ზრუნვის სურვილი, პასუხისმგებლობის გრძნობა გაუჩნდა მის მიმართ. იმისათვის, რომ რამენაირად დაეხმაროს, ის ფერად-ფერად ფრთებს და ნაკრთენს დააცლის სხვადასხვა ფრინველთა გვამებს და ქალს მიართმევს. პასუხად ქალი აუხსნის, რომ მხოლოდ თეთრს აგროვებს, მტრედისას, მაგრამ როდესაც კრისპინი გამოაცხადებს, რომ მზადაა ასეთიც მოუგროვოს, ქალი ცდილობს გადაათქმევინოს, და აქ უკვე ისმის გამაფრთხილებელი ნოტა მოსალოდნელი უბედურების: “Her troubled eyes wandered about his face, as if hoping to find some kindly way of warning him off.” (Ballard 1979 : 24) მინიშნებული უბედურების მეორე სიგნალს ავტორი ომონიმის საშუალებით გვაწვდის: ზედმეტი, ქალისგან დაწუნებული ფრთები კრისპინმა წყალში გადაყარა და ფრთები დაირწვეიან გემის დანატოვებ ტალღოვან კვალზე, რომელიც ინგლისურად გამოიხატება სიტყვით **wake**, რომელიც აგრეთვე ნიშნავს “ზარს” და “გლოვას” და “დატირებას”: “As he sailed across the river to the ship he moved... casting the cargo of feathers on to the water. Behind him, the soft plumes formed a **wake**.” (Ballard 1979 : 24).

ბაღლარდის მხატვრული ოსტატობის კიდევ ერთი ნიმუშია, მისი უნარი შეინარჩუნოს და განავითაროს პარალელური მოტივის მანიშნებელი დეტალები. ფრინველთა წარმოჩენა, როგორც “იძულებით აგრესორების”, რომ ისინი თვითონაც არიან მსხვერპლი მათგან დამოუკიდებლად შექმნილი კატასტროფის, რაზეც ავტორი მიუთითებს მათ სახეების აღწერით, კიდევ უფრო ძლიერდება ასეთ მონაკვეთში: “.. he moored the craft by a large open meadow, directly below the flight path of the birds as they had flown in to attack the picket ship.. Here, on the cool green turf, the dying birds had fallen most thickly. A recent fall of rain concealed the odour of the immense gulls and fulmars lying across each other like angels.” (Ballard 1979 : 22).

ქალზე ზრუნვა ერთი-ორად უფრო აფხიზლებს კრისპინს და ამიტომ გადაწყვეტს ღამით ქალის სახლთან იგუშავოს, რომ ფრინველებმა მას არ ავნონ. იქვე ნახავს, რომ სახლის უკან უზარმაზარ მტრედს დაუწყია ბუდის შენება და დაუშლის ბუდეს, რომ ქალს საფრთხე აშოროს.

ამ მომენტიდან დაწყებული, ავტორი აჩქარებს თხრობის ტემპს თავისებური ხერხით: კრისპინის მომდევნო დღეებს ის ხატავს ლაკონური მანერით და ხაზს უსვამს კაცის ზუნვას ქალზე, რომელიც ადაც უნახავს იმ შეხვედრის შემდეგ.

მაგრამ უკვე ნახსენები wake-ის შემდეგ, ბალლარდი უკვე სიურრეალისტურ, მოხვედებით სურათს იყენებს, რომ ქვეცნობიერად მოამზადოს მკითხველი დრამატული დასასრულისთვის და საამისოდ ის დეტალურად აღწერს იმ ვითარებას, სადაც მოვლენის და საგნის რეალური მდგომარეობით და წამიერი განლაგებით, ამართლებს შემთხვევით შექმნილი მისტიკური განცდის სურათს: “Crispin leaned on the helm, gazing at the gaunt reflection of himself in the darkened glass, when a huge white face, beaked like his own, swam into his image. As he stared at the apparition, a pair of immense white wings seemed to unfurl themselves from his shoulders.” (Ballard 1979 : 26) წამით გაჩენილი კრისპინის “ფრთოსანი პორტრეტი”, რომელიც თითქოს უკვე მის “სასულეთში გარდასვლის” მაჩვენებელია, ძალიან წააგავს ეპიფანიის ტექნიკას, როგორც ამას იყენებს ფოლკნერი თავის “სოფელში”, როდესაც ღამით ფერმერი დასდევს ფერდობზე თავის დამფრთხალ ცხენებს, ისინი კი სახლის აივანზე შევარდებიან და შემდეგ დაბლა გადაეშვებიან, ფერმერი კი მათ ქვევიდან შესცქერის, როგორც მფრინავ ცხენებს ვეება სავსე მთვარის ფონზე. ასეთ სიურრეალისტურ წამს აქვს თავისი ფუნქცია, რადგან ის განაპირობებს თვისობრივად სხვა აღქმას; ამ მოთხრობაში კი, ამ სურათის მეშვეობით მკითხველი უკვე ემზადება კვანძის დრამატული გახსნისათვის.

კრისპინის სინამდვილეში ეს აღმოჩნდება ის ბუდედანგრეული უზარმაზარი ფრინველი, რომელსაც წინა ღამით მან ბუდე დაუნგრია, ხოლო ეხლა კი ესვრის და კლავს.

ჩვენი აზრით, ამ ფრინველის შემდგომ ხსენებისას ავტორი ახსენებს დეტალს, რომელიც მიგვაჩნია მოთხრობის კომპოზიციისათვის ერთადერთ არასაჭირო დანამატს, როდესაც მოკლული გიგანტური მტრედის თმაგაშლილ სილუეტს თეთრ ჯვარცმას ადარებს: ამ შედარებას ექნებოდა აზრი და დამატებითი არქიტექტონიკული დატვირთვა, რომ ნაწარმოებში გამოყოფილი იყოს ქრისტიანული რელიგიის რაიმე როლი ან მოტივი – იმის მიუხედავად, რომ რამდენიმე ადგილას ნახსენებია “ანგელოზი”; მაგრამ ვინაიდან ტექსტში ამას არ ვხვდებით, მაშინ ვერ გავიზიარებთ ჯვრის წმინდა დეკორატიული ანდა ორნამენტული ფუნქციის აუცილებლობას და საჭიროებას – სწორედ მისი არსებითი და გადამწყვეტი სიმბოლური მნიშვნელობის გამო, რაც გამორიცხავს მის გამოყენებას კომპოზიციაში მისი პირველადი და გადამწყვეტი აზრობრივი მნიშვნელობით.

როდესაც კრისპინი გადაწყვეტს, თავი მოაწონოს ქალს მასზე ზრუნვით, უცებ აღმოაჩენს, რომ ქალი გარემოს ადეკვატურად არ აღიქვამს, რადგან ქეთრინ

იორკი კარს მიუჯახუნებს და გააგდებს და თავზარდაცემული კრისპინი ხვდება, რომ ქალი ჭკუას აცდენილია. აქ ბალლარდი კვლავ აჩენს ვითარების დრმა ფსიქოლოგიური წვდომის უნარს და ამ მომენტში კრისპინი პირველად დაელაპარაკება ჯუჯა ქუიმბის, როგორც თავის სწორს და ადამიანს: ამის მიზეზი ერთია – მან იგრძნო, რა არის მარცხი, რა არის გულისტკენა, რა არის აუხდენელი ოცნება – და იმდენად მძიმეა ამ განცდის ატანა მარტოდმარტო, სხვა გამზიარებელის გარეშე, რომ ქუიმბის მეგობარივით გაუზიარებს თავის აღმოჩენას, რომ ქალს თავის ფრინველთან აიგივებს.

ქალისგან კარის მიჯახუნება უკვე აღნიშნავს მოთხრობის დამასრულებელი ეტაპის მანიშნებელ მომენტს. ამ მომენტში, თავდაცვის მიზნით ჩადენილ მკვლელობას მოსდევს კრისპინის მექანიკური ქმედებები, რასაც საერთო მეტი აქვს უფრო ყასაბთან ან პათანატომთან, ვიდრე უთანაბრო თავდაცვით ბრძოლაში ჩაბმულ მეომრის საქციელთან. მოკლული მტრედის გვაში, “Looming over him like an immense murdered angel” (Ballard 1979), და მისი სითეთრე, რასაც ავტორი ამ მოთხრობაში აკავშირებს ქეთრინთან, მის თმასთან, დარღით რომ გაუთეთრდა, მის დაკარგულ ქმარ-შვილის სულებთან – ეს არის ქალის დრამის გამომხატავი ელემენტების ის არასრული ჩამონათვალი, რომელიც მკითხველს ეძლევა იმისათვის, რომ უკეთ დაინახოს მოსახდენის ლოგიკა – კანონზომიერება თუ არა.

მეორე მხრივ, ფინალური ეპიზოდის ლოგიკა მხოლოდ სიურეალისტური სურათის მეშვეობით ხდება გასაგები. შეიძლება ითქვას, რომ აქ ორმაგი ლირიკული მომენტიცაა: ერთია, კრისპინის გატაცება ამ შვილმკვლარი ქვრივით, ხოლო მეორე – ქეთრინ იორკის დანგრეული ფსიქიკის ერთადერთი მაცოცხლებელი ოცნება რაკი კრისპინს უნდა, რომ ქეთრინთან საერთო ენა გამონახოს, და მიაჩნია, რომ მას თავი ფრინველი ჰგონია, ამიტომ გადაწყვეტს აბსურდულ მასკარადს: ზედ მოირგებს გამოფატრული მტრედის თავ-სხეულს და ფრთებს, ფაქტიურად, თვითონ იქცევა ფიტულის მამოძრავებელ ნაწილად, მკვლავებს ფრთებში გაუყრის; მთიდან ჩამორბის და გამოქანებულს, უცებ ჰაერის ტალღა აიტაცებს და ლივლივით იწყებს ფრენას ქეთრინის სახლის თავს. ქალი თვალს მოკრავს, ორი გასროლით ჩამოაგდებს და როცა დარწმუნდება, რომ მკვლარია, კვლავ აძრობს თეთრ ნაკრთენს მის ფრთებიდან, რომ დაასრულოს ბუდე იმ დიდი ფრინველისთვის, ვინც ოდესმე მოფრინდება და ბავშვს დაუბრუნებს.

ამრიგად, კრისპინის საბედისწერო შეცდომა აიხსნება ქალის სულიერი მდგომარეობის მცდარი ინტერპრეტაციით; ქალის მდგომარეობა აბსოლუტურად გასაგებია, როგორც ტრაგედია, რომლის “გადატანას” საზღაურად თან მოსდევს



ჭკუას აცდენა; ხოლო ორივეს დრამა არის ის “მცირემასშტაბიანი” სურათი, რომელსაც ბალლარდი იყენებს, როგორც იმ პრინციპს და მეთოდს, როდესაც “ზღვის წვეთის ქიმიური ანალიზით ახერხებენ გაიაზრონ წარმოდგენა ზოგადად ზღვაზე”: ორი თუ სამი მარტოსული არის გლობალური კატასტროფის და დრამის ის მარცვალი, რომელიც სათანადო განწყობას უქმნის მკითხველს, რათა არა მხოლოდ გონებით, არამედ აგრეთვე გულით იგრძნოს კაცობრიობის დანაშაულის განუზომელი სიღრმე და უსაზღვროება.

**3.5. ანტიუტოპიის ელემენტების ინტეგრირება სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრში.** რობერტ შეკლის “სტატუსის ცივილიზაცია” არის სოციალური უტოპიის და სამეცნიერო ფანტასტიკის ერთგვარი ჰიბრიდი, რომელიც აერთიანებს ანტიუტოპიის “გამაფრთხილებელ” პუბლიცისტურ აპელაციას ზოგადად კაცობრიობისადმი – მხატვრული გამოხატულების უკიდურესად მკვახე და შეუბრალებელ ფორმასთან, რომლის პარალელები მოიძებნება არა მხოლოდ მწერლობაში. ამ ნაწარმოების მნიშვნელობა ყურადსაღებია ლიტერატურული ჟანრის თემატური ტევადობის კუთხით, და ამასთან ერთად, კიდევ ჟანრის იდეური და მხატვრული ნორმა-საზღვრების თვალსაზრისით. ამ მხრივ ჩვენი ყურადღება მიიქცია რამდენიმე მომენტმა, რომლის მნიშვნელობა სცდება ვიწრო კონტექსტუალურ მოთხოვნას და საჭიროებას და ეხმარება არა მხოლოდ საერთო იდეის გაშლასა და გამდიდრებას, არამედ ხელს უწყობს აგრეთვე ნაწარმოების ჩართვას ზოგადლიტერატურული პრობლემატიკის და იდეური ბლოკის ქსელში. ვინაიდან შეკლი ახერხებს ჩართოს იდეის დატვირთვის მატარებელი და გასათვალისწინებელი პუნქტი დინამიკურ და ავანტიურულ სიუჟეტურ თხრობაში, ჩვენი მიზანია რომ ამოვიცნოთ სწორედ ამ ჩართულ “პუნქტები” და განვიხილოთ ნათქვამის დამადასტურებელი პასაჟი:

1. იმ პატიმრებს, ვისაც არ ახსოვთ საკუთარი წარსული, არაფერი ეგულებათ, რასაც დააფუძნებდნენ თავიანთ ფიქრებს მომავალზე. გამოცდილებას და საკუთარ შთაბეჭდილებას სხვას ვერ გაუზიარებ, თუკი ეს გამოცდილება და შთაბეჭდილება ეხლახანს გაჩნდა და ჩამოყალიბდა. ამ პასაჟის სათანადოდ წაკითხვა შესაძლებელია იმ შემთხვევაში, თუ განვიხილავთ სიტყვა “პატიმრის” მნიშვნელობას უფრო ფართო კონტექსტში. “უფრო ფართო კონტექსტის” საჭიროებას ჩვენ ვამართლებთ ნაწარმოების ჟანრული სპეციფიკით: სამეცნიერო ფანტასტიკის გარდა, “სტატუსის ცივილიზაციაში” აშკარად ამოიცნობა კიდევ ანტიუტოპიური პროზის მოტივები და თემატიკა და ამიტომ ნაწარმოებს აქვს

სოციო-ფსიქოლოგიური პრობლემების წარმოჩენის პრეტენზია. აქედან გამომდინარე, “პატიმარიც” უნდა გავიაზროთ უფრო ფართო კონტექსტში, როგორც ადამიანისთვის ბედით გამოყოფილი თუ მისჯილი საცხოვრებელი პერიოდის ორ თარიღს შორის გამომწვევადეული ინდივიდის მეტაფორა. ტექსტის ასეთ ხედვაში უმაღლესი იხსნება ამ ფრაზის ზოგადსაზოგადოებრივი და უფრო მეტიც, ისტორიულ-ფილოსოფიური მნიშვნელობა, რომელიც პირდაპირ შეიძლება განვეგრძოს როგორც ინდივიდის, ასევე ფართო საზოგადოებრივი ფენის ანდა ერის მიმართ, რის შედეგადაც აბსოლუტურად გამართლებული გამოჩნდება ჩვენი ზემოხსენებული შენიშვნა.

2. “ახალი სამყარო” – ეს სიტყვები, რითაც იწყებს ორატორი თავის გამოსვლას, როდესაც მიმართავს ომეგაზე გასახლებულ პატიმრებს, 1930-იანი წლების დასასრულიდან უკვე ასოცირდებოდა ჰაქსლის ანტიუტოპიის სათაურთან და ამ მხრივ უკვე ცნების და ტერმინის ფუნქციას იძენდა – და ასე ვასაბუთებთ შეკლის ამ რომანის ჟანრულ დეფინიციას. მეტიც - “სტატუსის ცივილიზაციის” ანტიუტოპიურობა ჩანს თვით იდეაში და სიუჟეტში, რადგან ცივილიზაციიდან გარიყულთა მოთავსება “ლაბორატორიულ” გარემოში იმისათვის, რომ დაასაბუთოს საკუთარი წარმოდგენა ადამიანისა და სიბოროტის ურთიერთდამოკიდებულებაზე, ეს ავტორის ხერხია, თან ზუსტად ისეთი, რომლის მსგავსი გამოიყენა გოლდინგმა თავის “ბუზების მეუფეში”. ამ დამწყებ სიტყვებს მოსდევს ძალიან საინტერესო ფრაზა:

3. “თქვენ კვლავ მოვევლინეთ ქვეყანას, მაგრამ თან მოგდევთ ცოდვის საგაღდებულო შეგნება. სხვა მხრივ არც გექნებოდათ იმისი ძალა, რომ შეებრძოლოთ თქვენს შიგნით ჩამალულ ბოროტებას. გახსოვდეთ ეს და ნუ გავიწყდებათ, რომ არც შველა არ არსებობს და არც დროის შემობრუნება.. შეურიგდით ამ ფაქტებს.”

“თქვენ კვლავ მოვევლინეთ ქვეყანას, მაგრამ თან მოგდევთ ცოდვის საგაღდებულო შეგნება.” – ეს ორმაგად საინტერესო შენიშვნაა, ვინაიდან ლიტერატურული პარალელების გარდა, თავისთავად საყურადღებოა როგორც ავტორის პოზიცია: ზნეობრიობა და კულტურის წინსვლას აუცილებლად სჭირდება ათვლის წერტილი, ე.ი. ის უარყოფითი ფონი, რასაც უნდა მოშორდეს კაცობრიობა.

ეს არის კიდევ რამდენიმე მაგალითი ანტიუტოპიური ჟანრისათვის დამახასიათებელი პუბლიცისტურობისა, სადაც ჩანს რომ შეკლი “პირდაპირი” ტექსტით მიმართავს უშუალოდ მკითხველს, რაც ჩანს შემდეგ პასაჟში:

4. თქვენ ყველანი დამნაშავენი ხართ და ყველას ერთი საერთო ნიშანი გაერთიანებთ: ვერ ახერხებთ დაიცვათ საზოგადოების ძირითადი სავალდებულო წესები. ეს წესები აუცილებელია ცივილიზებულ საზოგადოებაში. მათი დარღვევით თქვენ სწადიხართ დანაშაულს კაცობრიობის წინაშე. თქვენ აფერხებთ ცივილიზაციის წინსვლას და გაძევებულნი ხართ თქვენი მსგავსი არსებების სამყაროში. აქ გაქვთ უფლება, რომ საკუთარი წეს-კანონები გამოიმუშაოთ და ამ კანონთა შესაბამისად დაიხოცოთ. აქ არის ის თავისუფლება, რომელსაც ასე ღამობდით, ის თავისუფლება, რაც შეიმჩნევა კიბოს უჯრედების შეუჩერებელ და დამღუპველ მოძალებაში.

დაახლოებით, ამ ტიპის “შეგონებებით” გაჯერებული, სრულდება ამ ნაწარმოების I თავი, სადაც მთავარი პერსონაჟი არის ერთ-ერთი იმ პატიმართაგანი, ვისაც დედამიწაზე გამარჯვებული უცნაური ტოტალიტარული ცივილიზაცია დამნაშავედ შერაცხავს, მესხიერებას წაართმევს, მკვლელობას აბრალებს და სხვა პატიმრებთან ერთად, კოსმიური ხომალდით აგზავნის პლანეტაზე, სახელად ომეგა. ცხადია, რომ პლანეტის სახელი სიმბოლურია, რადგან განასახიერებს ბერძნული ანბანის უკანასკნელ ასოს და შესაბამისად აღნიშნავს უკანასკნელ პუნქტს იმ არსებობის, რომელიც ბერძნულმა ცივილიზაციამ ჩამოაყალიბა, ხოლო კაცობრიობის შემდგომმა პროგრესმა მიიყვანა მსგავს ეტაპამდე.

მეორე თავი იწყება პატიმართა ურთიერთგაცნობით, როდესაც მესხიერება წართმეული კაცები ცდლობენ საკუთარი წარსული ამოიცნონ თავიანთი სხეულით, “გარეგნული მახასითებლებით” – ხელები დაკოჟრილი აქვთ ფიზიკური შრომისაგან, თუ არა, და ა.შ. და ახალგააცნობილი წამოიძახებს ფრაზას, რომელიც გოლდინგის რომანის დასაწყისს მოგვაგონებს, როდესაც ბავშვები აღმოაჩენენ, რომ ავარიის შემდეგ უფროსები დაღუპულნი არიან: “ჩვენ ესლა საკუთარი სამყარო გვაქვს, თავისუფლები ვართ!”

ეს თემა ვითარდება მოულოდნელი დეტალით, როდესაც ომეგაზე ახალჩასულ პატიმრებს, ძველი მკვიდრი აშინებს და უცხადებს რომ ისინი უმდაბლეს კასტას მიეკუთვნებიან, ოღონდ ამას აცხადებს ორველის რომანიდან ნასესხები ლეგენდარული ფრაზის – We are all equal, but I am more equal, მოდიფიკაციით: “აქ სუყველა თქვენზე უფრო მაღლა დგას, თუმც ჩვენს შორის ზოგი კიდევ უფრო მაღლა დგას დანარჩენებზე”. მისი მონოლოგი კიდევ უფრო მოულოდნელია თავისი შინაარსით, რადგან იქაური საზოგადოების სტრუქტურა აღიქმება ან როგორც ლიტერატურული პლაგიატი ჰაქსლის და ორველის

პროზიდან, ანდა როგორც ავტორის უცნაური ექსპერიმენტი, წარმოაჩინოს “კლასიკური ანტიუტოპიის” სურათები საკუთარ ვერსიასთან კონტექსტში. ამავე დროს, ის დეტალური ახსნა ომეგას “საზოგადოების” იერარქიული საფეხურებისა სტოვებს საკმაოდ ორჭოფულ შთაბეჭდილებას, რადგან ის შეიძლება აღვიქვათ როგორც უტოპიური ლიტერატურული ტრადიციის გაგრძელება, რომელშიც გათვალისწინებულია როგორც პლატონის, ასევე მორის და კამპანელას დეტალიზირებული აღწერა მათი ფანტაზიით მოგონილი სტრუქტურის. მაგრამ, მეორე მხრივ, წმინდა ლიტერატურული თვალსაზრისით, ასეთი ახსნა აღიქმება როგორც ერთგვარი დეჯა ვუ-ს ხერხი და სტოვებს ძალზე საეჭვო ლიტერატურული გემოვნების შთაბეჭდილებას.

ლიტერატურული გემოვნების ეს უკანასკნელი თემა რომ აქტუალურია და სამსჯელო რობერტ შეკლის შემთხვევაში, ჩანს უკვე III თავში, რომლის სიუჟეტური სიურპრიზები და მათი სწრაფი მონაცვლეობა აბსურდულობის ზღვარზეა და თავისი “სიზმარეულობის თვისებით” მაგიური რეალიზმის ელემენტებს გვახსენებს. მსგავსი მაგალითების მოტანა შეიძლება მაგიური რეალიზმის კანადური მოდიფიკაციის ავტორებისაგან, მაგრამ ამ მომენტთან დაკავშირებით ჩვენ გვეგულება უფრო მეტად საგულისხმო შენიშვნა: სულიერი კულტურის პროცესებთან დაკავშირებით, ვაღიგებებ ვართ გავითვალისწინოთ ხელოვნების სხვადასხვა დარგების ურთიერთგაავლენის მომენტი, რაც საერთოდ გახდა მეტად დამახასიათებელი XX საუკუნის შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის. ეს განსაკუთრებით ითქმის იმ გავლენაზე, რასაც განიცდის ლიტერატურა მუსიკის, და უფრო მეტად, კინოხელოვნების გავლენით. თუ პირველი სამაგალითოა კომპოზიციური პრინციპების კარნახით, მეორე, ანუ კინოხელოვნების გავლენა უფრო მრავალსახოვანია, და სახეთა ეს სიმრავლე აიხსნება ამ დარგის სინთეტურობით, როდესაც სახიერ და ხილულ სცენებს ტექსტი ემატება.

ცხადია, რომ შეკლის ამ ნაწარმოების აღნიშნული თვისება დადებითად ახასიათებს ავტორის იდეურ პოზიციას, მაგრამ ამასთან ერთად, მის პროზას ახასიათებს კიდევ ერთი რთული ნიშანი. ჩვენ უკვე ვახსენეთ ამ ავტორის მხატვრული მანერის სპეციფიკა, მისი სურვილი მიაღწიოს ტექსტის მაქსიმალურ სახოვნებას და სცენის “ვიზუალიზაციას” ისეთი ფორმით, რომელიც უფრო სინთეტური ხელოვნების სფეროს მიეკუთვნება, სცენის სახოვანი წარმოჩენა ზოგადად უფრო დადებითად ახასიათებს ავტორს და ნაწარმოებს, ვიდრე უარყოფითად, მაგრამ როგორც ყოველთვის, ნაწარმოების მხატვრული

შეფასების ერთ-ერთ მთავარ კრიტერიუმად რჩება ზომიერება ჟანრის “კუთვნილი” ესთეტიკის ნორმების დაცვაშიც და ექსპერიმენტშიც, და ამიტომ “გადამეტებული” ძიება და ცდები უფრო უარყოფით შედეგს გამოიწვევს და ჩვენი ეს შენიშვნა მიმართულია ნაწარმოების საფინანსო სცენისადმი, სადაც კინემატოგრაფიული ელემენტიც კი უკვე თავისი “მარგინალური” ფორმით არის წარმოჩენილი, ვინაიდან კლასიკური კინო-ენის ნაცვლად, საქმე გვაქვს უკანასკნელ წლებში გავრცელებულ და პოპულარიზირებული კინოტექნიკის გამოყენების საზღვრებთან, რის შედეგადაც კონკრეტულად ეს პასაჟი – მთლიანად ნაწარმოების ერთიან მხატვრულ სურათში უფრო დისონანსად აღიქმება, ვიდრე იდეის ორგანულ ესთეტიკურ ნაწილად, რომლის ამოსავალი გემოვნებითი პრინციპი არ შეესატყვისება მკითხველის ყურს, თვალს და გემოვნებას – ყოველ შემთხვევაში, იმ მკითხველის, ვინც წასაკითხად შეგნებულად ირჩევს ამ ტიპის და ჟანრის ნაწარმოებს და საერთოდ არ ელის კინოფანტასტიკის კომერციული პროდუქციისათვის მიღებული და ფსიქოლოგიური კომმარის ამსახავი ფსევდოდრამატული “ტრიუკების” დემონსტრაციას.

გარდა ამისა, კადრების მონაცვლეობის ტემპი თავისთავად წინ სწევს ტემპის ასპექტს, რომელიც აქტუალურად აქცევს სინამდვილის დინამიკურ წარმოჩენას, ეს უკანასკნელი კი მეტად საშური მომენტია ნაწარმოების ნარატივის, სიუჟეტური ინტერესის ზრდისა და გაძლიერებისათვის. ამ პუნქტთან დაკავშირებით, შეიძლება წამოიჭრას ძალიან სერიოზული კითხვა: ადვილი შესაძლებელია, რომ დინამიკის და სიუჟეტური სირთულის ზრდამ გამოიწვიოს ტრადიციული ლიტერატურული ნორმების ცვლილება და გარკვეული დეფორმაცია, რაც კარგად ჩანს მეორეხარისხოვანი “ლიტერატურის” მაგალითზე, რომელიც ორიენტირებულია მდარე გემოვნების მქონე მკითხველზე. შესაბამისად, ისევ და ისევ გემოვნება არის გადამწყვეტი ნებისმიერი ლიტერატურული ინოვაციის დანერგვაში და ამ თვალსაზრისით, შეკლის ეს ნაწარმოები სამაგალითოა, ვინაიდან ერთი შეხედვით ზერელე, ზედაპირული ხერხების მიუხედავად, მწერალი მაინც ახერხებს შეუნარჩუნოს თავის ნაწარმოებს მხატვრული პროზის იმიჯი, ხოლო მისი სიუჟეტის განვითარების დინამიკა, რომელიც გროტესკის ზღვარზეა, აგრეთვე ინარჩუნებს სერიოზული მხატვრული პროზის მონაცემებს. ასე აიხსნება შეკლის ამ ნაწარმოების პერსონაჟის ბედის მონაცვლეობის საპირისპირო ამპლიტუდები ახალ გარემოში ჩავარდნის პირველსავე საათში. ავტორი ამ მონაკვეთში ავლენს ეფექტურ

პროფესიულ ოსტატობას, რომელიც ჩანს კონტრასტული პლანების “ურთიერთსაპირისპირო ემოციების ერთობლიობაში”, რაც გაჯერებულია დიალოგის აბსურდული ლოგიკით და ამგვარ სურათს აგვირგვინებს კლასიკური ხერხი, “1001 ღამის” ტექნიკური არსენალიდან, როდესაც ეპიზოდის დასასრული გადაიქცევა სიუჟეტის შემდგომი განვითარების საწყისად.

ამრიგად, ამ ეტაპზე უკვე ყალიბდება ნაწარმოების რამდენიმე წამყვანი ლაიტმოტივი: 1. ყველაზე აქტუალური – თვითგადარჩენა; 2. ლირიკული მოტივი, რომლის ინტენსივობას განაპირობებს უცნობი ღამაში ქალის შენიღბული სიკეთე; 3. გარემო რეალობაში გარკვევა განუყოფელია გმირის სურვილისგან, გაერკვეს საკუთარ ვინაობაში.

პირველი და მესამე საკითხი არა მხოლოდ მონათესავეა თავისი იდეური საფუძვლებით, არამედ ორივე ერთად ის ხიდია, რითაც ეს თემები ეპასუხებიან ზოგადლიტერატურულ ტრადიციას და პრობლემატიკას. რაც შეეხება მეორე საკითხს, იგი უფრო სიუჟეტურ ფუნქციას ასრულებს, თუმცა იდეურ ასპექტში ერთგვარი უპირატესობაც კი აქვს ნაწარმოების საერთო ესთეტიკური სახის ჩამოყალიბებაში.

ვინაიდან თვითგადარჩენა აუცილებლად ითხოვს გარემოში გარკვევის და შეფასების უნარს და ამავე დროს ეს არის არსებული ლიტერატურული ტრადიციის გამოძახილი, უნდა გავერკვეთ, თუ რა “კატეგორიისა” ეს გამოძახილი – უბრალო ასლი და ექლა უკვე ნათქვამის და დაწერილის, თუ მასში შეიძლება ამოვიცნოთ რაიმე სიახლე?

ჩვენი პასუხი “ორპლანიანია”: ეს გამოძახილი ტრადიციულიც არის და ამავე დროს მასში სიახლედ ამოიცნობა – იმ თვალსაზრისით, რომ სიახლედ კაფკიანურ მოტივებს დავაფიქსირებთ. აქ უკვე აშკარად ჩნდება ამ მოტივების პირადად “შეკლისეული” მოდიფიკაცია, რაც გამოიხატება ტემპის მონაცვლეობით, განწყობის მონაცვლეობით და აბსურდულობის თვალშისაცემი ამპლიტუდით. იშვიათია სხვა რომელიმე ნაწარმოები, სადაც ასეთი სიჩქარით ენაცვლებოდეს ერთმანეთს ურთიერთგამომრიცხავი რეპლიკები. ცხადია, მსგავსი ტენდენცია მანამდეც არსებობდა და ჩანდა ინგლისურ “ლიტერატურულ მენტალობაში” – იქნება ეს სტერნის პროზა თუ ლიუის ქეროლის “აღისა”, მაგრამ სხვაობა ისევ და ისევ იმ ტემპშია, რომელსაც ავტორი განზრახ ხაზს უსვამს, როგორც თანამედროვე ცხოვრების და ნევროტული სულიერი ატმოსფეროს თვალნათლივ სიმპტომს. საჭიროდ მიგვაჩნია აგრეთვე გამოვყოთ ის ელემენტი, რომლითაც შეკლის ამ ნაწარმოებს ვაკავშირებთ უტოპიურ

უანროთან. ამ ელემენტად მიგვაჩნია წარმოსახული სამყაროს პლანეტაზე დამყარებული საზოგადოებრივი თანაარსებობის მკაცრი იერარქიულ-საფეხურებრივი ნორმები, რომლებიც აღიქმებიან როგორც უტოპისტური ლიტერატურის მოდელის თარგზე აგებული ასლი. მეორე მხრივ, აშკარად შეიმჩნევა ის სხვაობა, რითაც შეკლის მოდელი განსხვავდება კლასიკური წინამორბედებისგან – იქნება ეს მორი თუ ტომაზო კამპანელა: მაშინ როდესაც ძველი უტოპიების მამოძრავებელი იდეა იყო საზოგადოებრივი ცხოვრების გაუმჯობესება და დახვეწა ხალხის საკეთილდღეოდ, შეკლისეული მოდელი გათვლილია არა ზოგად პოზიტიური მორალური აქსიომების აღიარებაზე, არამედ იმ რეალური ხიფათის გააზრებაზე, რასაც უქადის საზოგადოებას მექანიკურ პრინციპებზე აგებული ტექნოლოგიური პროგრესი, რომელიც ერთსა და იმავე დროს ნაყოფიც არის ტოტალიტარულ იერარქიაზე აგებული საზოგადოებისა და ამავე დროს თვითონაც, თავის მხრივ, კიდევ უფრო განამტკიცებს ამ ტიპის საზოგადოების არსებით ანტიჰუმანიზმს. გარკვეული თვალსაზრისით, საერთო შემეცნებით-მხატვრული ღირებულების გარდა, შეკლის ნაშრომს აქვს კიდევ ერთგვარი პრაქტიკულ-პუბლიცისტური ღირებულებაც, ვინაიდან ჰაქსლის, ორველის და საიმაკის მსგავსად, იგი იძენს აქტუალურ გამაფრთხილებელ მნიშვნელობას – იმის გასააზრებლად, თუ რა შეიძლება მოჰყვეს იმ პრინციპების და ცხოვრების წესის უგულბეზღყოფას, რომლებმაც განაპირობეს კულტურისა და თანამედროვე ცივილიზაციის რეალური მიღწევები.

ავტორი თავიდანვე გვაფრთხილებს, რომ მკითხველი უნდა ელოდეს განსხვავებული ხასიათის და სპეციფიკის პროზას – მშრალს, მკაცრსა და “უემოციოს”, რადგან უგულბეზღყოფილია გმირის სახელი – ადამიანთა პირველი მიმანიშნებელი მათი იდენტურობის – სახელი, რომლის ნაცვლად მოქმედი პირები მკითხველმა უნდა განასხვავოს მხოლოდ მათთვის მინიჭებული “იმპერსონალური” ნუმერაციით, რაც ასოცირდება ციხესთან და საკონცენტრაციო ბანაკთან. შესაბამისად, ჩნდება ასოციაცია ზამიატინის ადრე ნახსენებ რომანთან და ამავე დროს “ვარსკვლავთა ომის” რაღაც ერთი კონკრეტული ისტორიის ქრონიკასთან.

ნაწარმოები განმსჭვალულია რწმენით ადამიანისადმი. ამ რწმენას ავტორი ”საქმით გამოხატავს”. პლანეტაზე დასხდომის შემდეგ, ყველა იმ მესხიერებაწაშლილ დამნაშავეს და საგანგებოდ “დანომრილ” პირს უცვებ უცხადებენ მათი სასჯელის მიზეზს. შეკლი აქ განზრახ იმეორებს ბიბლიური “პირველადი ცოდვის” ხერხს, რათა წარსულის არმცოდნე პერსონაჟებს

“იმმანენტურად აჰკიდოს” საკუთარი დანაშაულის და ცოდვის დამთრგუნველი კომპლექსი. ნიშანდობლივია, რომ შეკლი ატარებს გრადაციას ჩადენილ დანაშაულში. მიუხედავად ყველაფრისა, ყველა ამ ცოდვის დამდიან მკვლელს, ყალბი ფულის დამამზადებელს, “საკრედიტო” ქურდებს მაინც აღმოაჩნდებათ ადამიანურობის და მოყვასის მხარში ამოდგომის უნარიც და სურვილიც. ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ ეს უნარი მათში იღვიძებს უფრო დიდი საშიშროების წინაშე და ეს უფრო დიდი საშიშროება წარმოჩენილია გაცილებით უფრო საშიშ – თვით სისტემის განყენებულ დანაშაულებრიობაში, რომელიც აბათილებს ადამიანურობის ცნებას.

ხშირია შემთხვევა, როდესაც ავტორი ეხმიანება გოლდინგის რომანს და ეს მსგავსება ჩანს არა მხოლოდ სიტუაციურ დეტალებში (ორივე ნაწარმოებში ადამიანთა კოლექტივი აღმოჩნდება საზოგადოებისგან აბსოლუტურად გამოცალკეებულში), არამედ არგუმენტაციაშიც: თუ “ბუზების ღმერთში” ბავშვებს უხარიათ მარტოდ დარჩენა ავიაკატასტროფის შემდეგ, შეკლის გმირები თითქმის იგივე ტექსტს იმეორებენ: “არც ფორმიანები არიან, არც ბადრაგი, არც ჯარისკაცები.. აქ ყველანი თანასწორნი ვართ. აკი გვითხრეს, “არანაირი უფროსობა”.

მსგავსება გოლდინგთან ამ სცენაში ამით სრულდება, მაგრამ თავს იჩენს მსგავსება ჰაქსლის და ორველის ანტიუტოპიებთან, როდესაც ამ “ძალით კოლონისტებს” და გადასახლებულებს უცხადებენ, რომ ისინი პეონები არიან და არანაირი სტატუსით არ სარგებლობენ – ანუ მეორდება ზუსტად ისეთი იერარქიის სქემა, როგორც ამას ვხვდებით ზემოხსენებულ ავტორებთან, სწორედ ისე, როგორც ამას ასახავდნენ უტოპიური ჟანრის უფრო ადრეული წინამორბედები მონების საკითხთან დაკავშირებით – პლატონიდან დაწყებული, მორის ჩათვლით.

საინტერესოდაა წარმოდგენილი ერთ ფრაზაში ამ ნაწარმოების ფილოსოფიის ერთ-ერთი ქვაკუთხედი და პრინციპი: “გახსოვდეთ, რომ მდაბალთა შორის უმდაბლესნი ხართ – და თუ გეხსომებათ ეს, დაღუპვას გადაურჩებით”.

თავისთავად, ამ ფრაზის ამოსავალი იდეა კაფკას პროზაში ამოიცნობა, და მისეული ეგზისტენციალიზმისათვის დამახასიათებელი პოზიციაა. მაგრამ იმისათვის რომ უკეთ გავერკვეთ საზოგადოების სავარაუდო შეკლისეულ ფუტუროლოგიურ სტრუქტურაში, ამისთვის გვმართებს ომეგაზე დაწესებული სოციალური იერარქიის განხილვა, რათა ამოვიცნოთ მასში ნასესხები ელემენტები და სხვა ავტორთა გავლენის დამადასტურებელი არგუმენტები.



პირველი, რაც თვალშისაცემია ომევისეული სოციალური იერარქიის გაცნობისას, ეს არის სრული დეჰუმანიზაცია, რომელიც თანსდევს ტექნოლოგიურ პროგრესზე დაფუძნებულ ცივილიზაციას. ძალიან მნიშვნელოვანია ის შეუვალობა, რომლითაც იერარქიის მწვერვალში მოქცეული ძალა ცდილობს განიმტკიცოს თავისი მდგომარეობა მკაცრი კანონების დაწესებით და ფაქტიურად ცდილობს წერტილი დაუსვას საზოგადოებრივი განვითარების ევოლუციას. ამასთანავე, მნიშვნელოვანია ის მომენტიც რომ აღორძინების პერიოდიდან დაწყებული, სულიერი კულტურის და რაციონალური აზროვნების განვითარება სრულდება ისეთი ფინალით, რომელიც თვით პროგრესის არსს ეწინააღმდეგება.

რაც შეეხება თვით იერარქიულ სტრუქტურას, უმდაბლეს დონეს წარმოადგენენ მუტანტები, თავისებური ლუმპენები, რომელთა როლიც ეპასუხება პლატონისეული “სახელმწიფოში” ნახსენებ მონებს: ორივენი საერთოდ არ აღიქმებიან ადამიანებად. ამგვარ “სოციალურ ნიადაგზე” აგებულია პირამიდა, რომლის ფსკერს შეადგენენ არანაირი სტატუსის არმქონე პეონები (პეონთა ურთიერთობის ნორმები მაღალ კლასებთან პირდაპირი ასლია კოლონიზატორთა ურთიერთობის დაპყრობილი ქვეყნების მოსახლეობასთან). მათ ზევით არიან მაცხოვრებლები, აგრეთვე უუფლებო კასტა, რომელთა თავზე მოქცეულია თავისუფალი მოქალაქე, რომლის სტატუსის დამადასტურებელი ნიშანია შავი სამოსი და რუხი ფერის ბეჭედი. მათზე მაღლაა პრივილეგირებული კლასი, რომელსაც ეკუთვნიან ჰაჯი და აგრეთვე მაღალი რანგის მქონე ღვთისმსახურები.

შეკლის თვალსაზრისი ასეთ სტრუქტურაზე ძალიან საინტერესოა: მართალია, ის იყენებს სხვა ავტორთა მოდელებს, ისევე როგორც ძველინდურ კასტურ სისტემას, თავისი მიუკარები ბრამინებით, ქმატრიებით – ლამის “არსაკარებ პარიებამდე”, მაგრამ ეს მსგავსება არ არის მექანიკური, ავტორს კარგად აქვს გააზრებული იერარქიული პირამიდის სიმყარის განმაპირობებელი პრინციპი: რაც უფრო მეტია ურთიერთდაქვემდებარების საფეხურებზე განლაგებული ჯგუფები, მით უფრო დიდია გარანტია ამ პირამიდის არსებობის ხანგრძლივობისა, ვინაიდან მისი არსებობა ეპასუხება მასში შემავალ პირთა ინტერესებს.

საინტერესოა და მნიშვნელოვანი შეკლის წარმოდგენით შექმნილი ქალაქის დახასიათება, ვინაიდან ეს დეტალი მუდამ ძირეული იყო შექმნილი უტოპიების ტრადიციაში. მორიც და კამპანელაც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ქალაქის

დაგეგმარებას, რადგან ქალაქ-პოლისის პრინციპი აგრეთვე მეტყველებდა მოქალაქეთა ცხოვრების წესზე, რომელზეც უფრო სოციალური ეგზისტენცია ითქმის, ვიდრე სულიერი ატმოსფერო. შეკლის მიაჩნია, რომ ევოლუცია სპირალურია, არ იცვლება არც ადამიანი და არც კაცობრიობა და ცვლილება მხოლოდ ტექნიკაზე, მეცნიერებაზე და ტექნოლოგიაზე ითქმის. ამიტომ ადამიანის “უცვლელობის” მაუწყებელი – მართალია, არგამოცხადებული, მაგრამ მაინც მეტყველი თეზისი ჩანს ამ ფანტასტიკურ ქალაქში, რომლის გალაგანი, თამაშების გასამართავი არენა პირდაპირ მიუთითებს ძველ რომზე, თავისი ცირკით და გლადიატორთა ბრძოლით ცირკის არენაზე. და მართლაც, ტექნოლოგიურად ემანსიპირებული საზოგადოებას შეგნებულად აჩვენებენ მოდიფიცირებულ გლადიატორთა დაუნდობელ და მარცხზე განწირულ ბრძოლას, და ფაქტიურად, ახერხებენ რომაელთა დევიზის აღორძინებას: “პური და სანახაობა!”

ტიპაუის ფსიქოლოგიის დასახასიათებლად შეკლი მოხერხებულად იყენებს ძალიან “ეკონომიურ” ხერხს – იმ თვალსაზრისით, რომ ერთი სცენა და მასში მონაწილე რამდენიმე პერსონაჟი ერთბაშად აღმოჩნდება დასახასიათებელი: ქალაქში ჩასვლის პირველსავე საღამოს, მთავარი პერსონაჟის – ბარენტის “კოლეგა-პატიმრები” თავს იკავებენ ქალაქში გასვლისაგან, ფრთხილობენ უცხო გარემოში, მით უმეტეს რომ გაფრთხილებულები არიან შესაძლო ხიფათის შესახებ. მათგან განსხვავებით, ბარენტი მაინც გაბედავს ამას და ამ სცენაში კვლავ ჩნდება მსგავსება გოლდინგის “ბუზების ღმერთთან”, რადგან იქაც და ამ ნაწარმოებშიც ასე იკვეთება აქტიური და დინამიური ლიდერის – და უნიციატივო, დაშინებული და ნებაწართმეული, დეინდივიდუალიზირებული მასის როლი, რომელიც ვერ გაბედავს დაარღვიოს “უფროსის” ნათქვამი.

კაცთმოძულე პრინციპზე აგებული სისტემის გასაკრიტიკებლად, შეკლი იშველიებს “დოკუმენტალურ არგუმენტაციას” და ტექსტში შემოაქვს ქალაქის ყოფითი კულტურის ”სულიერების ნორმატივები”: “უღიაცუნზიო ექიმი არ გაგიჯანჯლებს აბორტებს!”, “ამოვიკითხავთ ტვინში შენახულს! სკრენინგ-მუტანტების შტატი ამოიკითხავს თქვენს წარსულს დედამიწაზე!”. ასევე ყურს ჭრის ბარენტის გამაოგნებელი “მეკლავების გილდია”, და კიდევ უფრო გამაოგნებელი “შხამების ინსტიტუტი” – თავისი მუშაობის განმმარტავი პლაკატით: შეღავათიანი პირობები. სამწლიანი განვადება. ვიძლევი შედეგის გარანტიას, წინააღმდეგ შემთხვევაში ფულს დამკვეთს ვუბრუნებთ. ყველაფერ ამას შეკლი იძლევა განზრახ ნატურალისტური დეტალებით, რადგან მიიჩნია

რომ პარადოქსული ფორმით გადმოცემული იდეის თავზარდამცემი ანტიჰუმანური შინაარსი უზრუნველყოფს ფაქტის ისეთ განზოგადებას, რომელიც დაეხმარება მკითხველს ჩაწვდეს ნაწარმოების წამყვან იდეას მორალის გაუთვალისწინებლად წარმართული ტექნოლოგიური პროგრესის და ტოტალიტარიზმის ანტიჰუმანური არსის შესახებ.

ამავე დასკვნისკენ არის მიმართული, ერთი შეხედვით, “სავსებით სამართლიანი” დეტალი “ფულის დაბრუნებაზე”: სისტემა არ უშვებს ეკონომიკის პრინციპების დარღვევას. ამით ის ნერგავს ადებ-მიცემობის სამართლის უზენაესობას და სისტემის პასუხისმგებლობას, როდესაც ის ვერ უზრუნველყოფს დამკვეთის სურვილს, მოწამლოს თავისი თანამოძმე, რისთვისაც ამ ინდივიდმა ფული გადაიხადა. ამრიგად, ფულადი ურთიერთობა არის საყოველთაო წესი, რომლის დარღვევა არავის ეპატიება, ხოლო კაცის მოკვლა – ისეთივე საყოველთაო უფლებაა, როგორც მკვლელის უფლება, არ აგოს დანაშაულზე პასუხი, თუკი ამას “რადაცნაირად მოახერხებს”.

ამგვარი დასკვნის მხატვრულ-იდეური სიახლე იმდენად ეფექტურია და საინტერესო, რომ შეკლი გადაწყვეტს გამოიყენოს ეს თემა სწორედ ისეთ ასპექტში, როგორც ამას აკეთებდნენ უტოპიის კლასიკოსები მათი შეთავაზებული სახელმწიფო და საზოგადოებრივი წყობის აღსაწერად. ასეთ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ “მსხვერპლის უფლებათა დამცავი საზოგადოება”. იგივე ითქმის იმ ეპიზოდზე, როდესაც ბარენტი აღმოაჩენს ცხოვრების წესის აბსურდულობას – რომ სისტემა იცავს პრინციპს, როგორც ცნებას, მაგრამ მთლიანად ემიჯნება მისი რეალიზაციის ფაქტებს და ამოცანას რეალურ ცხოვრებაში. აღსანიშნავია, რომ ამ საზოგადოების წარმომადგენელი ბარენტს ისე უხსნის თავისი პოზიციის ურთიერთგამომრიცხავ “ლოგიკას”, რომ უმაღლესად გვახსენდება პლატონის “სახელმწიფოს” არგუმენტაციაში გამოყენებული სოფისტური კონსტრუქციები. ეს არის დამატებითი მაგალითი, რომ შეკლი წარმატებით ახერხებს ერთი-მეორეს შეუთავსოს უტოპიური ჟანრის ტრადიცია და საკუთარი ინოვაცია. რასაკვირველია, აბსურდის და პარადოქსის ასეთ კომბინაციაში კიდევ იგრძნობა კაფკას მოტივები, და საერთოდ, თანამედროვე ყოფის და ცხოვრების ყოველდღიური დრამა.

ამ ეტაპზე უკვე შეიძლება გამოვიტანოთ კიდევ ერთი დასკვნა შეკლის სამწერლო ტექნიკის თვისობრივ მახასიათებლებზე: სამწერლო ღირსებების თუ ნაკლოვანებების თვალსაზრისით, შეკლის მაღალ პროფესიულ თვისებებს და ჟანრის განვითარების და ტრადიციის ცოდნას ემატება კიდევ ორი ელემენტი:

გველისხმობთ მხატვრული წერის ისეთ მანერას, რომელშიც იგრძნობა ორი თავისებურება:

1. ნაწარმოების “შემზადება” კინოვერსიისათვის (რიგი დინამიკური სცენების ჭარბი კინემატოგრაფიულობა);

2. ჟანრების გაერთიანების პრინციპულად მცდარი, ან გაბედული მცდელობა (უცნობი ქალის ორმაგი სიუჟეტური ფუნქცია: აშკარა ლირიკულთან ერთად, კიდევ წარიმართება დეტექტიურ-ავანტიურისტული კოლიზია, რომელშიც ქალის ხელთაა ბარენტის ყოფნა-არყოფნის დილემა).

ლიტერატურულ ელემენტთან დაკავშირებით, უნდა ვახსენოთ კიდევ ერთი მომენტი: შეკლი უპირატესობას ანიჭებს ფანტასტიკის და ანტიუტოპიის ჟანრს და ნაკლებად ანვითარებს თავის უნარს მხატვრულ-ლიტერატურულ სფეროში. მაგრამ ამ ნაწარმოებში არის რამდენიმე თემა, რომლის გახსნას შეკლი არჩევს მოკლე ფორმატში, ასე ვთქვათ უტოპიური ჟანრისთვის დამახასიათებელ შემეცნებით-დიდაქტიკურ ტონალობაში. უვერტიურაში ჩამოყალიბებული “ომეგა-პოლისის” მართვა-იერარქიული საერო სისტემის გარდა, შეკლი იძლევა აგრეთვე სასულიერო ინსტიტუტის მუტაციას ტოტალიტარიზმის ვითარებაში.

**3.6. რელიგიის როლი და ადგილი.** შეკლი პრაქტიკულად ყველა სფეროში ცდილობს შეეზოგოს ფორმალობის და ფარისევლობის გამოვლინებას, რადგან ორივე მიაჩნია ცივილიზაციის განვითარების მანკიერი გზის პროდუქტად. მას განსაკუთრებით აღიზიანებს სულიერება დაკარგული “სასულიერო ინსტიტუტონალიზაცია”, რაც ჩვეულებრივ ფაქტად აღიქმება თანამედროვე საზოგადოებაში. ამიტომ ამ თემას ის ხსნის პუბლიცისტურ-სარკასტული მანერით. ბარენტთან მისული მღვდელი, ადრე-ს და “მამაო“-ს ნაცვლად, მღვდელი ეუბნება, “ძია’ დამიძახე, მე კი ‘ძმისწულო’-თი მოგმართაო”. ასე შემოაქვს ავტორს თავისი ფუტუროლოგიური კოშმარის ”ბოროტების რელიგიის” თემა და ფსევდო-სასულიერო იდეოლოგიის პრინციპები. აღსანიშნავია, რომ უცნობის განცხადება ბოროტების რელიგიის საკითხზე შეკლის ისე აქვს გადმოცემული, რომ მკითხველი რწმუნდება ამ რელიგიის ჩამოყალიბების კანონზომიერებაში. ასეთი დასკვნა გამოგვაქვს ბარენტის პასუხიდან: მღვდლის ფრაზაზე, რომ ”ომეგაზე არსებობს ორტოლოქსალური რელიგია, რომელიც წარმოადგენს ტრანსცენდენტალური ბოროტების კულტს”, ბარენტი ზრდილობიანად პასუხობს: ”ბედნიერი ვიქნები გავიგო ბოროტების რელიგიის შესახებ, ძია – იქნებ მობრძანდეთ მისაღებში?”

ჩვენი აზრით, ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ეფექტური ხერხი, რომელსაც შეკლი იყენებს საკუთარი პოზიციის საილუსტრაციოდ: საქმე ისაა, რომ სულიერ არსს წართმეული თანამედროვე კულტურა ინარჩუნებს მხოლოდ კულტურის თანმდევი დეტალების ატრიბუტიკას – ამ შემთხვევაში მახვილი კეთდება მხოლოდ დიალოგის ცივილიზებულ ფორმაზე და არანაირი მნიშვნელობა არა აქვს საუბრის თემას – ამ შემთხვევაში, ბოროტების რელიგიას, რომლის შესახებ მოსმენა ბარენტს ”ბედნიერებას მოჰგვრის”, ისევე როგორც მთელი ეს დიალოგი საერთოდ შეურაცხყოფაა კულტურის მიმართ – ხოლო შეკლი ამას აშარუებს ინგლისური იუმორის საუკეთესო ტრადიციით.

აღსანიშნავია ისიც, რომ მამა ინგმარი, ანუ მღვდელი, ქადაგებს ისეთი პიროვნების იდეალს, რომელიც ”კლავს თანამოძმეს ისე რომ არა განიცდის შეცოდების დამაკნინებელ გრძნობას”. შეიძლება ვთქვათ რომ იგრძნობა ნიცშეანური ”ზეკაცის” გავლენა, მაგრამ შეკლის მიზანი უფრო სხვა მიმართულებით არის წარმართული: ის ცდილობს აჩვენოს, რად უნდა იქცეს მასა, რას უმიზნებს იერარქიის თავს მოქცეული მმართველი ჯგუფი და როგორი უნდა იყოს მათი აზრით დაქვემდებარებული სოციალური ჯგუფების ”სტატუს კო”. მამა ინგმარის განმარტება საინტერესოა არა მხოლოდ შინაარსით, არამედ იმ ეკლექტიკური ნარევით, რითაც ის ავსებს თავის შეგონებას. ”ბოროტება არის ჩვენს შიგნით არსებული ძალა, რომელიც აიძულებს ადამიანს აჩვენოს თავისი მოხერხება და ამტანობა” – ეს პოსტულატი პირდაპირი მოდიფიკაციაა სარაინდო რომანებში ნახსენები ქცევის ნორმების, რომელთა დემონსტრაციას რაინდს აიძულებს არა ბოროტება, არამედ სიყვარული და სურვილი მოიპოვოს თავისი სატრფო. რად უნდა შევრაცხოთ ეს ფაქტი – დემაგოგიად, ავტორის ლაფსუსად, თუ სარკაზმად და პაროდიად იმ გრძნობის მიმართ, რაც საერთოდ არის გამჯდარი ადამიანთა მოდგმაში და მას შეიძლება დავარქვათ ”ტენდენცია მოვლენათა ციკლურობისკენ” – ამას მიგვახვედრებენ ნაწარმოების შემდეგი ეპიზოდები.

საინტერესოა აგრეთვე ის დეტალიც, თუ როგორ გადააქვს მამა ინგმარს ადამიანთა საზოგადოებაში ჩამოყალიბებული სიბოროტის ზნეობრივი კატეგორია – ზოგადად კოსმოსის მატერიალურ ცნებაზე: ”ბოროტება არის ჭეშმარიტი ანარეკლი უსახო და გრძნობებს მოკლებული სამყაროსი”. ამავე დროს, შეკლი სწორედ მიუთითებს ბოროტების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ასპექტზე: ”ბოროტების კულტი წარმოადგენს საკუთარი თავის კულტს და სწორედ ამიტომ წარმოგვიდგება როგორც ერთადერთი მართებული კულტი.” –

ამაში ნამდვილად ჩანს ავტორისგან მომდინარე შეფარული ბრალდება ეგოიზმის აპოთეოზისადმი, რომელიც მომდინარეობს დასავლური ცივილიზაციის ინდივიდუალიზმის ტრადიციიდან. მღვდლის მომდევნო ფრაზები გათვლილია აგრეთვე იმაზე, რომ მსმენელს გაუჩინოს შიში თავის მიუსაფრობის და მარტოობის მიმართ: "ბოროტება არის მართებული ანარეკლი გულგრილი და უგრძობი სამყაროსი. ბოროტება მარადიულია და უცვლელი, მიუხედავად იმისა რომ მაინც მუდამდებია სიცოცხლის მრავალსახოვნების სხვადასხვა ფორმაში."

მკითხველის დასათრგუნვად და შესანიშნავლად გათვლილი ამგვარი ქადაგების ნამდვილი სახე და ღირებულება კარგადაა ჩამოყალიბებული ინგლისურ ლიტერატურულ ტრადიციაში და შეკლიც ამ ხერხს მშვენივრად იყენებს. შეკლის გაშარებული აქვს მამა ინგრემის ნალაპარაკევის პრეტენციოზული და დემაგოგიური არსი.

ავტორის ირონია განსაკუთრებით მწარეა ტოტალიტარული პრინციპის და სისტემის მიმართ, და ამიტომ ათქმევინებს მამა ინგრემს: "ვინაიდან ჩვენ ვადიარებთ, რომ ადამიანში არსებობს სიბოროტის უნარი, მიგვაჩნია რომ ამ უნარის უზენაესი განსახიერება სახელმწიფოა და ამის გამო ჩვენ ასევე ვცემთ თაყვანს სახელმწიფოს, როგორც ზეადამიანურ ქმნილებას, მიუხედავად იმისა, რომ ღვთისქმნილი არ არის." – და მის ამ თავდაჯერებულ და პათეტიკურ ფრაზას შეკლი აშარუებს სარკასტული ავტორისეული ტექსტით: "ბარენტმა თავი დაუკრა, მთელი ეს ხანი ძილს ებრძოდა, თვალები ებლიტებოდა" – რითაც მთლიანად გაანეიტრალა მღვდლისგან დაწნეხილი დრამატიზმი ბოროტების შესახებ, რომელიც "ესოდენ გავრცელებული ცნებაა".

საინტერესოა აგრეთვე ზნეობრივ ღირებულებათა ის საპირისპირო სურათი, რომელსაც შეკლი იძლევა მამა ინგრემის პირით: "სიკეთე წარმოადგენს ილუზორულ მდგომარეობას, რომელიც კაცს მიაწერს ალტრუიზმის და სიბრალულის არარსებულ გრძნობებს... ხოლო რაკი სიკეთე ილუზიაა, მაშინ მისი თვისებები უნდა ვადიაროთ არარსებულად...."

ამ მონაკვეთში საკმარისად ჩანს ანტიუტოპიის განმაპირობებელი იდეოლოგიის ერთ-ერთი სოფისტური და ცინიკური პოსტულატი, მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შეკლის პროზაში შეიმჩნევა ტენდენცია ეკლექტისკენ და ამგვარ თეორიულ პასაჟს მოსდევს საკმაოდ დინამიკური მონაკვეთი. შეიძლება ითქვას, რომ შეკლი ტრადიციის ერთგულიც რჩება, რადგან სათავგადასავლო-ავანტიურისტული მოტივები ბეკონმაც გამოიყენა "ახალ ატლანტიდაში", და მორმაც, "უტოპიაში". ამასთანავე, რჩება რა ტრადიციის

ერთგულიც, შეკლი ამავე დროს იძლევა ამ ტრადიციის მოდერნიზირებულ სურათს და განსხვავებული გემოვნებისთვის შექმნილი მოტივებით და სცენებით, ზრდის მკითხველთა რაოდენობას.

ამიტომ ამ ტიპის "თეორიულ" პასაჟს კვლავ მოსდევს ხანმოკლე გაელვება მისი მშველელი უცნობი ქალისა, თუმცა ყურადღება მალე გადადის სიზმრების მაღაზიაზე, რომლის ფუნქცია იმთავითვე გარკვეულია, რაკილა წარმოადგენს დაქვემდებარებული მასის ქვეცნობიერების კონტროლს. ეს არის ის გზა, რითაც შეკლი წარმოაჩენს ტოტალურ კონტროლს, როგორც მომავლის სახელმწიფოებრივი სისტემის არსებობის უზრუნველყოფის საშუალება. ამ კონტროლს ემსახურება როგორც სასულიერო სფერო, ანუ მომავლის ეკლესიის აღმსარებლობითი ინსტიტუტი, თავის რობოტ-მსახურებით, რომელთა ფუნქციაში შედის აღსარებიდან მიღებული ინფორმაციის ტიპოლოგიური დამუშავება და გადაცემა მმართველ ორგანოში, ასევე საერო-ყოფითი, რომლის ერთ-ერთი ფორმაა სიზმრების ანალიზი, რის საფუძველზე იქმნება ინდივიდის ფსიქოლოგიური პროგრეტი, ხოლო ამ ანალიზის მეშვეობით ხერხდება აგრეთვე ამ ინდივიდის ქვეცნობიერების კორექცია – იმ კუთხით, რომელიც საჭიროდ მიაჩნია პოლისის მმართველობას.

გარდა აშკარა პარალელების ანტიუტოპიის კლასიკოსებთან, გამოკვეთილად ჩანს ავტორის მხატვრული მეთოდის და მანერის თავისებურება: ლიტერატურული ჟანრის ცნებას შეკლი უყურებს საკმაოდ მოქნილად და დასაშვებად მიიჩნევს წერის კულტურის განსხვავებული სტილის და გემოვნების კომბინირებას. აქედან გამომდინარე, შეკლი წარმოგვიდგება როგორც რომანის მარადმონაცველ ჟანრის იდეის გამზიარებელი. მოქნილი და კინემატოგრაფიული დინამიკის სტილით არის დაწერილი ეპიზოდი, რომელიც იწყება ბრედბერის და აზიმოვის პროზის დამახასიათებელი SciFi-ს წარმოსახული სცენით, უცხო პლანეტის კლიმატური თავისებურებით, სიცხის და ყინვის მონაცველეობით. ამ სცენას შეკლი იყენებს რომ ხაზი გაუსვას ანტიჰუმანურ პრინციპებზე აგებული ცხოვრების კიდევ ერთ ნიუანსს: ბარენტი, რომელიც მიიჩქარის იქაური ეკლესიის შუაღამის მესსაზე, გზაზე იყინება მოულოდნელად ამოვარდნილ ქარბუქში და ეკლესიის ჩარახულ კართან დავარდება. სურათის ემოციონალური დატვირთვა უმალ გვაგრძნობინებს პარალელს სენტიმენტალურ საახალწლო-საშობაო ტიპიურ სიუჟეტებთან და შეკლი ამას განზრახ აკეთებს, რათა უფრო მკვეთრად წარმოადგინოს კონტრასტი მკითხველის კულტურასა და ნაწარმოებში წარმოსახულ სინამდვილეს შორის. როდესაც გონს მოსული ბარენტი მადლობას

ეტივის ეკლესიაში მყოფთ გადარჩენისთვის, მას პასუხობენ, რომ "კანონი კრძალავს გაჭირვებაში მყოფის დახმარებას", ხოლო ცინიზმი გადარჩენილი სიცოცხლის "დასაბუთებაშია" - "მესაზე დამსწრეთა რიცხვი ლუწი იყო, 12, ამიტომ ისიც აიყვანეს, რომ მათთვის სასურველი რიცხვი 13 ლოგიკური ჩანს: "ესაა იდეალური სადამსჯელო სამყარო". თავის მხრივ შეკლი კვლავ აგრძელებს თავის მანერას და მღვდლის მორიგ ქადაგებას და სიბოროტის აპოლოგიას დასცინის შენიშვნით: "მთელი ის დრო რაც ინგმარმა დაახარჯა ქადაგებას, ბარენტი მშვიდად თვლემდა." ავტორის იუმორი საკმაოდ ბევრისმომცველია, ტევადია და მისი ამპლიტუდა იტევს და პაროდულად ახამებს ისტორიულ ფაქტებს და ინფორმაციას – შეკლის თანადროული ხანის და სექსუალური რევოლუციის შეხედულებებთან: "შავი მესა სრულად ვერ ჩატარდა, რადგან "ვერ იშოვეს" სამსხვერპლოდ გასაწირი ქალწული-პეონი. ამასთან დაკავშირებით ინგმარი ამბობს: "ჩვენი ეკლესიის ფონდები არაა საკმარისი რომ შევისყიდოთ ქალწული-პეონი, რომელსაც მინიჭებული ექნება სახელმწიფო სერტიფიკატი", რასაც მოსდევს ბარენტის კომენტარი, რომ "ცოტაც კიდევ და შესაწირად ალბათ ვინმეს დაკლავს თავისი მრევლიდან, აღარ დაიწყებს იმის კითხვას, შეინახა თავი თუ არა".

ამ ეტაპზე უკვე დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ შეკლი რწმუნდება საკუთარი მხატვრული მოდელის მართებულობაში და ღირებულებაში. ამ დასკვნას ჩვენ ვაკეთებთ VIII თავის საფუძველზე, სადაც ავტორი ორ გვერდს უთმობს სამეცნიერო ფანტასტიკის უანრში გავრცელებული სხვადასხვა ფუტუროლოგიური ხედვას და თვალსაზრისს დედამიწის სავარაუდო ბედზე და მომავალზე. ფაქტია, რომ მხატვრულობის თვალსაზრისით ეს მომენტი არ არის მომგებიანი. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ინფორმაციული მასალის სწორედ სიმცირემ და კომპაქტურობამ განაპირობა ავტორის ასეთნაირად რეზიუმირებული ვითარება და მდგომარეობა სხვა, სამეცნიერო-ტექნიკური ნიუანსებით დატვირთულ ნაწარმოებებზე, სადაც ჩანს ძველი ავტორების დედა ადამიანის მომავალზე და ურბანისტული ცივილიზაციის განვითარების ტენდენციებზე. ასეთნაირად ჟღერს მათი "მოგონებები" და ხედვა ურბანისტული ცივილიზაციის.

"სიზმრის მაღაზიის" ეპიზოდი თავისთავად საინტერესოა, რადგან შეკლი ბარენტის და მაღაზიის მეპატრონოს დიალოგში მოკლედ და მკაფიოდ ახასიათებს მომავლის ცივილიზაციის არსსა და ხასიათს. ამას ის "სარკისებრად" ახერხებს: ომეგაზე კულტივირებული ზმანებათა ტექნოლოგიის



გავლენით, ბარენტი ხედავს საკუთარი წარსულის სურათებს დედამიწაზე, მაგრამ ახალი გარემოს თვალთახედვით დანახული ცხოვრების წესები და რეალობა დედამიწაზე სიგიჟედ და აბსურდად აღიქმება და ამიტომ სანატორიუმში არიან დამწყვედეულები ის "გიჟები" ვინც ქადაგებს ღვთისგან ნაბოძები სიცოცხლის სიწმინდეს, ცოცხალ, ხალისიან თამაშებს და მსგავს სისულელეს. ბარენტს პირდაპირ ეუბნებიან, რომ "ჰუმანიზმმა, რომელმაც ნევროზი ჩამოუყალიბა, ამავე დროს შეაჯავრა მკვლელობა, რომელიც განასახიერებს უდიდეს სოციალურ მიღწევას." ამ ბრალდებას ემატება ისიც, რომ ნარკოტიკის მიღებას უარობს და სასჯელად ელის შერკინება დამსჯელ მანქანასთან.

რასაკვირველია, ასეთი ტიპის პროზას ვერ ექნებოდა პრეტენზია მაღალმხატვრულ ლიტერატურაზე, რომ არა შეკლის უნარი "ჟანრული შეზავებისა", რომლის საშუალებით ის ახერხებს კვლავ დააბრუნოს ნაწარმოები იდეური პროზის კალაპოტში. ამიტომ, ამ სცენას, რომელიც კინოსთვის უფრო არის შექმნილი, ვიდრე ლიტერატურისათვის, მოსდევს სავსებით გააზრებული პასაჟი, სადაც მოსამართლე დამატებით იძლევა ამ ანტიუტოპიის კანონთა ლოგიკას: "კანონის დარღვევა იკრძალება, მაგრამ ამაღროულად იგი უნდა ირღვეოდეს. ის, ვინც კანონს არასოდეს არ არღვევს, ვერც სტატუსს ვერასოდეს ვერ გაიუმჯობესებს და მაღლა საფეხურზე ვერ აიწევა... ამიტომ იდეალად ომეგაზე ის პიროვნება არის აღიარებული, ვინც იცნობს კანონებს, ესმის მათი აუცილებლობა, იცის, რა სასჯელი მოყვება მათ დარღვევას, მაგრამ არღვევს და წარმატებას აღწევს!"

მასალის გადანაწილების თვალსაზრისით, დროული და გამართლებულია ნაწარმოებში მონაცვლე ეპიზოდის ჩასმა, როდესაც სიუჟეტში შემოდის ლირიკული ნაწილი, რომელსაც კიდევ უფრო აძლიერებს დეტექტიური სიუჟეტის აქტივიზაცია, თავისი იატაკქვეშა ფარული ორგანიზაციით, რომლის მიზანია დედამიწაზე დაბრუნება და რომელიც ეძებს ამ ოპერაციის შემსრულებელ პირს, ხოლო ბარენტი, თავისი საქციელით და ობიექტური მონაცემებით, აბსოლუტურად მისაღებ კატეგორიაში განიხილება.

ზემოთ ნახსენებ ეკლექტიკასთან დაკავშირებით, უნდა ითქვას რომ შეკლიმ პრაქტიკულად არ დატოვა არც ერთი ჟანრი, მათ შორის მოდერნიზირებული გოთიკაც, შემაშინებელი გროტესკული დეტალებით, სადაც ქალაქური ცხოვრების underground-ში მოხვედრილი გმირი, საკითხის ძირის და მიზეზის გასაგებად მიმართავს ისეთ სფეროს, რაც ოკულტურად აღიქმება ამ გარემოში –

ანუ მუტანტების სამყაროს. მუტანტების საცხოვრებელი პარიათა კვარტალივითაა, სადაც სხვები არ შედიან, ხოლო მუტანტების პარაფსიქოლოგიური ნიჭი და უნარი ბარენტს სჭირდება, რომ სრულად გაიგოს საკუთარი პიროვნების საიდუმლოება – თავისი წარსული და თავისი მომავალი.

შეკლის ასე, თანდათანობით მიჰყავს მკითხველი იმის შეგნებამდე, რომ პოლისის მმართველების მთავარი საზრუნავი ის არის, რომ პიროვნებას გაუქროს სწორე წარმოდგენა საკუთარ თავზე, ვინაიდან ეს ქმნის შეგნებისა და საკუთარი თავის რწმენის იმ პლატფორმას, რომლიდანაც არ არის ძნელი წინააღმდეგობა გაუწიო ყოველგვარ თავსმოსხვეულ და ყალბ თვალსაზრისს და იდეოლოგიას, რამეთუ საკუთარი თავის მცოდნე და შემფასებელი ძალიან ადვილად გამოიტანს სათანადო დასკვნას გარემო რეალობაზე და მთელ იმ სიცრუეზე, რასაც მასას აწვდიან როგორც სინამდვილის სურათს, ფაქტიურად კი სუროგატს.

რა შეიძლება ითქვას მუტანტებთან მკითხაობის ეპიზოდზე, გარდა უკვე ზემოაღნიშნული, კინოეკრანიზაციისათვის გათვლილი გარეგნული ეფექტის და თავისებურებისა? პარაფსიქოლოგიური და ინტუიციური ელემენტის ჩართვით, შეკლიმ თითქოს "ხარკი" გაიღო ფანტასტიკის მოდური მოტივების მიმართ და ფაქტობრივად გამოიყენა ეს ეპიზოდი როგორც ნაწარმოების ჟანრული ნორმების გამომხატავი ხერხი. ამავე დროს, როგორც ამას ხშირად ვხვდებით "სტატუსის ცივილიზაციაში", ავტორი ერთი ხერხის გამოყენებით რამდენიმე მიზანს აღწევს. ამ შემთხვევაში, მუტანტების სცენა ორგანულად იწერება მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების წყებაში და სიუჟეტში წარმოჩენილ ობიექტურ ვითარებას ამატებს ბარენტის ინდივიდუალური ნიშანთვისებების არგუმენტს, რითაც ნაწარმოების იდეა უფრო დამაჯერებლად არის "ჩაწნული" სიუჟეტის ხლართებში.

**3.7. Suspence, horror films & prey - ტოტალიტარიზმის თემის სამი გამამდიდრებელი მოტივი.** იმისათვის რომ ჯეროვნად შევაფასოთ ხსენებული ელემენტების მნიშვნელობა, ეფექტურ მიდგომად მიგვაჩნია ნაწარმოების განხილვა-შეფასება ამ ელემენტების "გამოკლებით", გაუთვალისწინებლად. ასეთი ვერსია კი აშკარად წამგებიანი, როგორც მხატვრულობის თვალსაზრისით, ასევე იდეურადაც, ვინაიდან შეკლის დამსახურება და უპირატესობა კომერციულ ლიტერატურულ პროდუქციასთან ის არის, რომ იგი ავანტიურისტული ჟანრის ამ სამივე ელემენტს, რომლებიც ჩვენ ვახსენეთ ამ ქვეთავის სათაურში ამდიდრებს მართლაც ღირებული წიაღსვლებით და

ფსიოლოგიური დაკვირვებით და დასკვნებით, რის საფუძველზე ბანალური და ტიპური სცენაც და კოლიზიაც იქნენ აზრობრივ სიდრმეს და მხატვრულ ღირებულებას.

ამ ნაწარმოების XVI-XVIII თავები დაწერილია კლასიკურ საყმაწვილო-სათავგადასავლო – უფრო კინო, ვიდრე ლიტერატურული ნაწარმოების სტილით. ბარენტის ბრძოლის პერიპეტიები დამსჯელ-რობოტთან პოლივეუდის კინონდუსტრიის მდარე პროდუქციას მიაგავს; მაგრამ ავტორი მაინც ახერხებს გასცდეს კლიშეს საზღვრებს და მოულოდნელად, ბარენტის შენიშვნას, რომ ”მასზე გამოცხადებული ნადირობა ალბათ მალე დასრულდება მისი სიკვდილით” – უცებ მოსდევს გაცილებით უფრო ეფექტური ფრაზა, რომელშიც მოულოდნელად ამოიცინობა კაფკიანური სულისკვეთება: ”მერწმუნეთ, რომ ეს გარემოება არანაირად არ შეაფერხებს თქვენი საქმის განხილვას. ცოცხალი იქნებით თუ მკვდარი, თქვენს უფლებებს არაფერი დაემუქრება.”

ისტორიული კინოს სუპერკოლოსების ჟანრის სამთავიან მონაკვეთს, მოსდევს უფრო ”კამერული” პოლიტიკური დეტექტივის ჟანრის მონაკვეთი, ფარული ორგანიზაციით და პოლიტიკური გადატრიალების მომზადების გეგმით, რომლის დაძაბულ ეპიზოდში ყურს ხვდება გამოცდილი იატაკქვეშელის ფრაზები:

”ყოველ საზოგადოებას აქვს თავისი მიზანი, ხოლო ომების კრიმინალური მოსახლეობა ცდილობს საკუთარი თავი გაინადგუროს.

ზეიმი თუ დღესასწაული, ყველაფერი მხოლოდ საბაბია მასობრივი მკვლევლობების შესასრულებლად.. ჩვენ ვცხოვრობთ ქაოსის პირზე.

უსაფრთხოება არსად არ არის, ხოლო თუ გინდა გადარჩე და იცოცხლო – მოჰკალი. მკვლევლობა არის ერთადერთი საშუალება, რომ სტატუსი აგეწიოს. უსაფრთხოების ერთადერთი გარანტია არის მკვლევლობა.

დაშლის პირს მისული ყველა საზოგადოება ახერხებს ბოლომდე შეინარჩუნოს სიდარბაისლის და ზნეობრიობის ილუზია.” (Sheckley, R., “The Status Civilization”, 1960)

ამგვარი საზოგადოებრივი ქცევა-ყოფის პოსტულატებით შეკლი ეპასუხება ჰაქსლის და ორველის ირონიულ შედეგებს, რომელთა მხატვრული ძალა ეთანაბრება ნაგულისხმევ აზრსა და იდეას, ხოლო უზენაეს დანიშნულებას წარმოადგენს კონფლიქტით და სიუჟეტით გატარებული პოზიციის, ანუ იდეური ჩონჩხის გაცოცხლება და გამაგრება სრულიად ახალი სააზროვნო მასალით და პარამეტრებით.

”სტატუსის ცივილიზაციაში” საერთოდ ხშირად იგრძნობა ავტორის სურვილი, რომ გაამდიდროს ანტიუტოპიის სააზროვნო პარამეტრები და იდეური სტანდარტი. ამის დამაფიქრებელი მაგალითია ზემოხსენებული ტიპის პოსტულატებით შექმნილი მოკლე დიდაქტიკური მონოლოგი, რომელსაც აბსოლუტურად კაფკას სტილში, წარმოთქვამს უხილავი მოქმელისაგან მომდინარე ხმა, რომელიც აფრთხილებს ბარენტს, დაპატიმრებულს იმის გულისთვის რომ არა აქვს სურვილი მიიღოს ზმანების მომგვრელი ნარკოტიკული საშუალება: ”უარყოფითი განწყობა ნარკოტიკების მიმართ წარმოადგენს ყველაზე დიდ, უმთავრეს დანაშაულს სახელმწიფოს მიმართ.

ნარკოტიკების განუწყვეტელი მოხმარება წარმოადგენს ყოველი მოქალაქის სავალდებულო პრივილეგიას. ცნობილია, რომ პრივილეგიები თუ არ დანერგვ, დაიკარგებიან და გაქრებიან. მათი დაკარგვა კი ნიშნავს დაკვარვით ჩვენი თავისუფლების ქვაკუთხედი. აქედან გამომდინარე, პრივილეგიებისგან თავის არიდება უტოლდება სახელმწიფოს დალატს. ამ ტიპის ლოგიკური ძეწკვით – ან და უფრო მართებული იქნება თუ მათ სილლოგიზმებს ვუწოდებთ, ავტორი აღწევს სამმაგ შედეგს: 1. კიდევ უფრო სახიერად წარმოაჩენს ტოტალიტარიზმის თანმდევი რეალობის სხვადასხვა მხარეს და წახნაგებს; 2. აჩვენებს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია იერარქიული საზოგადოებრივი სტრუქტურისათვის, რომ მოქალაქეს არ ჰქონდეს საშუალება და უნარი, დამოუკიდებლად იაზროვნოს, რისთვისაც ხელისუფლება იყენებს ნარკოტიკს, როგორც ინდივიდუალური შეგნების გამქრობს და ამავე დროს, კოლექტიური მორჩილების განმაპირობებელ საშუალებას; 3. აჩვენებს, რომ ხელისუფლებისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობა აქვს, რომ საზოგადოება უცილობელ წესად და ნორმად უნდა აღიქვამდეს იერარქიული საფეხურების არსებობას.

”სტატუსის ცივილიზაციის” ფინალი აგრეთვე წარმოადგენს ავტონომიურ სეგმენტს ნაწარმოების მხატვრულ სტრუქტურაში, მაგრამ სხვა სეგმენტებისაგან ის იმით განსხვავდება, რომ მისი მსგავსების პარალელები ნაკლებ ნაწარმოებთან შეინიშნება და თუ წინა ეპიზოდების ან მოტივების განხილვისას გვიხდებოდა ხშირი პარალელების გავლება ჰაქსლისთან და ორველთან, ამ შემთხვევაში მსგავსება შეინიშნება მხოლოდ კლიფორდ საიმაკთან, ვინაიდან საიმაკის ”გობლინთა ნაკრძალში” ასევე ჩნდება დედამიწის ცივილიზაციის გადარჩენის იდეა ტექნიკის ჩარევით, ოღონდ იქ ძველ შეცდომების გამოსწორებას მეცნიერები ახერხებენ, ხოლო ”სტატუსში” – გასახლებულ ადამიანთა ჯგუფის სურვილი დედამიწაზე დაბრუნებისა, სრულდება ამ იდეის

მეტაფორიზაციით: იდეა დედამიწისა იზრდება და იძენს უფრო ფართო, განზოგადებულ მნიშვნელობას წარსული ცხოვრების, რაც საერთოდ ასოცირდება დედამიწის ცივილიზაციასთან – მაგრამ ავტორი აგრძელებს საკუთარი ლოგიკის არგუმენტაციას და მიდის დასკვნამდე, რომ ისტორიულად ადამიანის ცხოვრება სულ იყო საკუთარი "მე"-ს პოვნა და ამიტომ იქმნება ამგვარი სილლოგისტული თანმიმდევრობის ძეწკვი: დედამიწა - წარსული - საკუთარი თავი.

აი ამ კავშირში იკვეთება თანამედროვე გმირის მთავარი "ნაკლი", რაც მას თავს მოახვია ანტიჰუმანურობის პრინციპზე აგებულმა წყობამ: მისი მორალი უცვლელია და ისეთივე კატეგორიული, როგორც ის ჩამოყალიბდა 1000 წლის წინათ, შუასაუკუნეების ეპოქაში და ამიტომ სახელმწიფომ საგანგებოდ ააწყო პიროვნების სულიერი მთლიანობის დამშლელი და გამანადგურებელი სისტემა, რომლის მთავარი პუნქტი არის პიროვნების მეხსიერების გაქრობა. შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის ფაშიზმის ფარული და "ცივილიზებული" მოდიფიკაცია, მიმართული ზოგადად ადამიანის წინააღმდეგ, როგორც იმ ტიპის და ჯიშის, როგორც ის ჩამოყალიბდა ცივილიზაციის პროცესში და რომელიც არის ასოცირებული წარსულთან, რომლის წარმოდგენა განუყოფელია დედამიწაზე ცხოვრებასთან და სიცოცხლესთან.

შეკლიმ სწორედ განსაზღვრა, რომ ამ მიზანტროპული ამოცანის განსახორციელებლად, მომავლის ტოტალიტარული წყობა მოიფიქრებდა ყველაზე უტყუარ და "ეკონომიურ" გზას: ნაცვლად იმისა, რომ ეძებნა დაუმორჩილებელი ინდივიდები და ამოეცნო მათი სავარაუდო საშიშროება, ამ წყობამ მეხსიერების წაშლასთან ერთად, დაამუშავა კიდევ პიროვნების თვითლიკვიდაციის უნარი, დაფუძნებული საკუთარი ბრალეულობის შეგნებაზე.

ამგვარი დასკვნა განასხვავებს შეკლის ფანტასტიკის უნარს სხვა ავტორებისაგან და ამასთანავე, სხვა უტოპისტ მწერლებთან ერთად, იძლევა კიდევ ერთ დამატებით პუნქტს იმ ჩამონათვალისათვის, რაც არის დაკავშირებული ტოტალიტარული წყობის მიერ გამიზნულ და განსორციელებული პოლიტიკასთან, მიმართული ჰუმანიზმის საწინააღმდეგოდ.

**3.8. SciFi: მომავლის შიში და გაფრთხილება.** ჩვენი კვლევის სპეციფიკა დაკავშირებულია თანამედროვე პროზის ორ პოპულარულ მიმართულებასთან: ერთი არის სამეცნიერო ფანტასტიკა, ხოლო მეორე – მხატვრული უტოპიის ფორმები და ვინაიდან ძირითად მახვილს ვაკეთებთ ჰაქსლიზე და კოლინ

უილსონზე, ამიტომ საჭიროდ მიგვაჩნია ვიმსჯელოთ, რომ ამ ორი განსხვავებული ხედვის ავტორს, რომლებმაც თავის პროზაში წარმოაჩინეს აღებული გეზის კულმინაცია, კიდევ დაუერთოთ სამეცნიერო პროზის ერთგვარი ტიპოლოგიური სტანდარტის მაგალითი; ამიტომ სამსჯელო თემად ამჯერად ვარჩევთ კლიფორდ საიმაკის მოთხრობას, “მიზანს მიღწეული თაობა”.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ მოთხრობის არჩევა არ ნიშნავს იმას, რომ საიმაკი საერთოდ მიგვაჩნია მწერალ-ფანტასტების რიგით წევრად, რადგან “გობლინთა ნაკრძალი” თავისთავად უკვე ამართლებს ავტორის საერთო აღიარებას, როგორც მაღალი გემოვნების და სერიოზული პროზაიკოსის. რაც შეეხება მოთხრობას, მასში ამოიცნობა ყველა ის ნორმად ქცეული დეტალი, რომელთა გარეშე არ იქმნება აიზეკ აზიმოვის და რეი ბრედბერის მიერ შექმნილი “კონსტელაციური” თემატიკის პროზა და რომლის სიმრავლე საფუძველს გვაძლევს ვილაპარაკოთ ამ პროზის ჟანრობრივ სტანდარტზე – ან თუნდაც ამ ჟანრის პროზის სტანდარტზე, სადაც აუცილებელ ატრიბუტებადაა ნახსენები ან კოსმიური რაკეტა, ან პლანეტაშორისო სადგური, ანდა სულაც რაიმე პლანეტა.

რასაკვირველია, ჩვენ არ ვისახავთ მიზნად ვიმსჯელოთ მორიგ არარსებულ ტექნიკურ ინოვაციებზე და ამიტომ განვიხილავთ ნაწარმოების სწორედ იმ ელემენტებს, რომელთა არსებობას აჰყავს ეს მოთხრობა ზერელე, გასართობი და უსახური ფსევდოლიტერატურული პროდუქციიდან – გარკვეული იდეური სიღრმის მქონე ნაწარმოებამდე, სადაც მკაფიოდაა ჩამოყალიბებული სიცოცხლისა და სამყაროს აღქმის ავტორისეული პოზიცია, ხოლო ეს უკანასკნელი კი წარმოადგენს იმ აზრობრივ ორიენტირს, საიდანაც აშკარად ჩანს იდეათა გაცვლა, ან პოლემიკის ელემენტი ჩვენი კვლევის ძირითად, წამყვან ავტორებთან – ჰაქსლისთან და უილსონთან.

პირველ რიგში უნდა ვახსენოთ ამბიცია – ამბიცია თემის, რაც საერთოდ სახიფათო მომენტია, მაგრამ ამ შემთხვევაში საიმაკი არის იმ კატეგორიის ავტორი, რომელიც ნათლად ხედავს არჩეული იდეის მხატვრულად წარმოჩენის ფორმას და ამ მხრივ არჩეული ფორმა და იდეათა დიაპაზონი სავსებით ამართლებს მის “თემატურ ამბიციას”.

ამ ამბიციის პირველივე მანიშნებელი არის სახეთა პოლიფონიურობა: საიმაკი იყენებს სიმბოლისტი მხატვრების მივიწყებულ არსენალს და მეტერლინკის მსგავსად, იდეის ემოციური და სრული წარმოჩენისათვის, მოქმედ პირებად გამოჰყავს მოვლენები, სტიქია ან განწყობა. სწორედ ასე, საიმაკის

მოთხრობის წარმოსახულ სამყაროში „გრიალი“ წარმოგვიდგება როგორც პირველი პერსონაჟი; „გრიალი“ მიგვანიშნებს მოახლოვებულ „დასასრულზე“, და შესაბამისად მოთხრობის ესხატოლოგიურ ასპექტზე.

თავისთავად, ეს ხატოლოგიური ტიპის ლიტერატურა უამრავ დასახელებას მოითვლის და ამგვარ თემატურ ასპარეზზე გამოსვლა გამართლებული უნდა იყოს მხოლოდ ინტერპრეტირების სიახლით. თავიდან ეს სიახლე მხოლოდ ანტურაჟშია, რადგან ამ ტიპის ლიტერატურა ძირითადად შუა საუკუნეებში იქმნებოდა, დამახასიათებელი მატებით საუკუნეთა მიჯნაზე (როდესაც საზოგადოებას უჩნდებოდა მომდგარი საუკუნის შიში), და კოსმიური ხომალდი ვერანაირად ვერ იქნებოდა გააზრებული, როგორც სამოქმედო სცენა ან ასპარეზი.

იმისათვის, რომ თავი აარიდოს „დამქანცველ“ პარალელებს, ავტორი განზრახ აჩქარებს თხრობის ტემპს და სულ რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ გადაყვევართ კაფკასგან და ორველისგან ნაცნობ სამყაროში, სადაც ცოცხალ პერსონაჟთა ნაცვლად გვხვდება სულიერებაწართმეული ფიგურები, რომელთაც „homo“ იმ პირობით თუ ეწოდებათ, თუკი „sapiens“- ს არ ვახსენებთ.

ამ უსახური მასის ხროვა წარმოადგენს ხომალდის მგზავრების კონტინგენტს, რომლებთაც დავიწყებული აქვთ წინა თაობათა წვლილი ცივილიზაციაში. მაგრამ ამ ცოდნის დაკარგვაზე უფრო საბედისწეროა მათი მეორე დანაკარგი – ანუ კრიტიკული აზროვნების უნარი, იმის კრიტიკული შეფასება და იმის დაგმობა, რომ ცივილიზაციის განვითარების არა სულიერმა, არამედ ტექნოლოგიურმა მიმართულებამ გამოიწვია მათი მშობლიური პლანეტის მიტოვება. ამრიგად, მოთხრობის დასაწყისშივე ავტორი იძლევა ცივილიზაციის რეალური განვითარების კრიტიკას, თან ეს კრიტიკა მრავალფეროვანია, ვინაიდან გულისხმობს ნაკლისა და მინუსების მთელ წყებას.

თხრობა მეტად დრამატულია და დრამატიზმი ამ შემთხვევაში შეგნებული მხატვრული ხერხია, რომ მკითხველმა უფრო სრულად, ემოციურად განიცადოს თანამედროვეთა და ზოგადად, კაცობრიობის განვითარების საბედისწერო მომენტები. უპირველეს ყოვლისა, ეს ამ ჟანრისათვის უკვე წესადქცეული კონფლიქტია, რომლის ერთ მხარეს განასახიერებს ღირსებადაკარგული მასა, ხოლო მეორე მხარეს – კენტი ინდივიდი; ასეთი რამ მეორდება კოლინ უილსონის რომანში და იგივე სურათია ჰაქსლის რომანშიც.

ამრიგად, მთავარი, რითაც ავტორი ახერხებს რომ შეინარჩუნოს კონფლიქტის მონაწილეთა დაპირისპირების ორიგინალური და განსხვავებული

ხედვა, ეს არის პერსონაჟთა პორტრეტიზაციის მხატვრული ხერხები: ვგულისხმობთ მასას, ანუ “კრებით პროტაგონისტს”. რაც შეეხება მოთხრობის კონცეპტუალურ და პრინციპულ გააზრებას, თავისთავად ცხადია, რომ სიცოცხლისა და ცივილიზაციის თემის გახსნაში, იგი გვერდს ვერ აუვლიდა ვერც ჰაქსლის რომანის იდეოლოგიას და პათოსს და ვერც ჰაქსლისეული ხედვის ლოგიკასა და სიღრმეს. ამიტომ, ეს მეორე მომენტი ნაწილობრივ “მამაცი ახალი სამყაროს” მოტივების პარაფრაზია.

პარალელებსა და მსგავსებაში ჩვენ განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ორი მომენტი, რომელიც განსაზღვრავს ავტორის ზნეობრივ და მოქალაქეობრივ პოზიციას. მოქალაქეობრივს ჩვენ განსაკუთრებით გამოვყოფთ, რადგან ამაში ჩანს სამეცნიერო ფანტასტიკის, როგორც უანრის – საზოგადოებისადმი მიმართვის და აპელირების პირველადი დანიშნულება. პირველი მომენტი ეხება ბოროტებისკენ ბრმა სვლას, ამოუცნობ იმპულსს, რომელიც გაურკვეველი მიზეზის გამო ყალიბდება ადამიანთა საზოგადოებაში და ღუპავს მას. მეორე მომენტი დაკავშირებულია ცოდნის, შეგნებული განსჯის და რაციოს დაპირისპირებით – შეუგნებელთან, ირრაციონალურთან, რომელიც ახდენს მოგონილი მოდელის მითოლოგიზაციას.

ორივე ზემოხსენებული მომენტი საკმაოდ ნათელი და გასაგები წარმოგვიდგება, თუ გავიხსენებთ მსგავსი თემის უახლოეს წინა პრეცედენტებს: უილიამ გოლდინგის “სამოთხეში” – კარიბის ზღვის კუნძულზე მყოფი ბავშვები, რომლებთაც აქვთ აბსოლუტურად ყველაფერი, რაც ცხოვრებისათვის არის საჭირო, წარმოგვიდგენენ თანმიმდევრული დეგრადაციის სურათს, რის შედეგადაც გუშინდელი ინგლისელი სკოლის მოწაფეები ქვის ხანის ველურ ტომად გადაიქცევიან.

მეორე მომენტის მაგალითად გამოვსახებთ ჰაქსლის რომანი: იმისათვის რომ უზრუნველყოს საკუთარი მომავლის კასტურ-იერარქიული სტრუქტურის სიმყარე, მმართველი შრე ნერგავს ტენდენციურ დეზინფორმაციას და საზოგადოებას აჩვენებს “ზემოდან მოწოდებული” კანონთა წესით ცხოვრებას – ნაცვლად იმ სურათის, რომელიც დაფუძნებული იქნება საზოგადოების განვითარების ისტორიულ სიმართლეზე.

და ისევე როგორც ეს ემართება ჰაქსლის ან გოლდინგის რომანის წამკითხველს, საიმაკის მოთხრობის მკითხველი წვდება იმ კითხვას, რომლისკენაც მიჰყავს თხრობა საიმაკს: “რატომ ურჩევნია ხალხს, რომ ჩაწვდეს ობიექტურ სინამდვილეს მოგონილი მითის თვალსაზრისით, მითის პრიზმით?”.



ეს არის ის კითხვა, რომელშიც საიმაკი შემოქმედებითად ანვითარებს უკვე აპრობირებულ ლიტერატურულ თემას და ამასთან ერთად უპირისპირდება ჰაქსლის: “მამაც ახალ სამყაროს”. (Huxley, A., “Brave New World”, 1932) ამ რომანში, საკუთარი იერარქიული პოზიციის უზრუნველსაყოფად, მმართველი ელიტა განახორციელებს მასის შეგნების ორგანიზაციას: დაქვემდებარებულ საზოგადოებას ჯერ უნერგავენ ელიტისათვის ხელსაყრელ იდეოლოგიას და ცხოვრების წესების ნორმებს, რასაც მოსდევს უნდობლობის კულტივაცია ყოველივე უცხოს მიმართ, ხოლო “უცხოს” ცნება მოიცავს განსხვავებულ იდეას.

საიმაკის ვერსიით, ტექნოლოგიური ცივილიზაციის წინწასულ, სამომავლო ეტაპზე, აუცილებლად ჩამოყალიბდება სოციალური ცხოვრების ისეთი ფორმა, რომელიც ეპოქალური სპირალის ხვეულით დააბრუნებს საზოგადოებას ტრაიბალური, ტომობრივი ცხოვრების მოდელზე, სადაც მმართველი ძალა შეგნებულად გაწირავს უმეცრობაზე მომდევნო თაობებს. მეტიც: ჯონსა და ჯონის დაპირისპირება გადაიზრდება ჯონის დაპირისპირებაში მთელი მასის წინააღმდეგ და თუკი მანამ საკითხი ეხებოდა მსხვერპლად გაღებულ ერთ პიროვნებას, შემდეგ აღმოჩნდება, რომ ფაქტიურად მომავალ მოსახლეთა – კოლონისტების მთლიანი მასა მსხვერპლად ყოფილა გაღებული მათივე წინაპრების მიერ. საიმაკს მიაჩნია, რომ ჭეშმარიტად დიადი და ღრმა იდეა იმდენად ნოვატორულია, რომ მხოლოდ ერთეულები თუ შესძლებენ მის წვდომას და ჯეროვან აღიარებას. ვინაიდან მასა მოკლებულია ამ უნარს, საიმაკი მასაში ხედავს ამ სიახლის, და შესაბამისად, პროგრესის მტერს; რაკი ასეა, ავტორი მიიჩნევს, რომ სიახლის განხორციელების სტრატეგია მოითხოვს ორი პუნქტის აღსრულებას: ეს უნდა იყოს იდეის კამუფლაჟი, ან საერთოდ, დაფარვა, ხოლო მეორე პუნქტი გულისხმობს ხელისშემშლელი ელემენტების განეიტრალებას. მოთხრობაში ავტორი ასეთ ელემენტად მასას გვიჩვენებს, კოსმიური ხომალდის მგზავრებს. იმისათვის, რომ ეს მასა არ იყოს ხელისშემშლელი და განეიტრალდეს, საიმაკი პოულობს ყველაზე ეფექტურ ხერხს – მათ უმეცრობას. “ამიტომ”, განახოგადებს მოთხრობის პროტაგონისტი, “მათ არ უნდა იცოდნენ სიმართლე”, ანუ ჭეშმარიტი მიზანი პროგრესისა, ვინაიდან – ისევე როგორც ეს ხდება ყველა ისტორიული მოვლენის დროს, მონაწილეთა გარკვეული პროცენტი მსხვერპლადაა გააზრებული, ხოლო დასახული მიზნის შესრულებისათვის, უმჯობესია მასა უმეცარი დარჩეს.

აქ ღვება კიდევ ერთი საკითხი: გოლდინგთან და ჰაქსლისთან ერთად, საიმაკსაც აქვს გატარებული აზრი, რომ ჭეშმარიტების დანახვა თუ აღსრულება შეუძლებელია მსხვერპლის გარეშე, თან გოლდინგთანაც და საიმაკთანაც ეს მსხვერპლი სისხლიანია, სიკვდილთან – უფრო სწორედ, მკვლელობასთან არის დაკავშირებული.

მეორეს მხრივ, საიმაკთან ეს მომენტი უფრო დრამატიზირებულია. მართალია, ჩვენ არ ვუდგებით ერთი თარგით ესოდენ განსხვავებული მოცულობის, ჟანრის და ამბიციის ნაწარმოებებს, მაგრამ “დრამატიზირებაში” ვგულისხმობთ კონფლიქტის მექანიკას: “ბუზების ღმერთში”, გაველურებული ბიჭების ბრბო ბოროტების სტიქიად იქცევა და იმსხვერპლებს ამ რომანის ერთადერთ მოაზროვნე პერსონაჟს. რაც შეეხება საიმაკის გმირს, იგი პირიქით, თვითონ იქცევა მკვლელად და შემდგომ აცხადებს, რათა სხვასთან ერთად, საკუთარი თავიც დაირწმუნოს, რომ “იძულებით ჩადენილ მკვლელობას ამართლებს “მაღალი მიზანი”. რასაკვირველია, აქ უნდა გავიხსენოთ ესოდენ პოპულარული დოსტოევსკის გამონათქვამი, რომ ვერანაირი მიზანი ვერ გადაწონის ბავშვის ცრემლებს.

ფაქტიურად, საიმაკი ამ დეტალით ეპასუხება იმ მოტივს, რომელიც უნდა იყოს ასოცირებული ფაშიზმის, და საერთოდ, ტოტალიტარული სისტემის იდეოლოგიასთან, რომელიც რეალობად აღიარებს *untermensch-* ის კატეგორიას. მხოლოდ ამგვარი იდეის გააზრების შემდეგ – თუნდაც ეს იდეა უფრო ინტუიტურად იყოს ნაგრძნობი და არა სიტყვიერად ჩამოყალიბებული – მხოლოდ ასეთი იდეის გააზრების შემდეგ გადადგამს ჯონი იმ საბედისწერო ნაბიჯს, რომელიც მკვლელად აქცევს მანამდე პრაქტიკულად “უცოდველ” ადამიანს.

შეიძლება ითქვას, რომ იდეის თვალსაზრისით, ამ დეტალში გაცილებით მეტი პოტენციალია ჩაქსოვილი, მაგრამ მოთხრობის მოცულობამ აგრეთვე ითამაშა როლი, რომ არ განვითარებულიყო მეორადი მოტივები, რომელთა სიმრავლე საკმარისია, რათა ავტორს შეექმნა გოლდინგის “ბუზების ღმერთის” მოცულობის რომანი. მაგრამ საიმაკი მინიშნებებით იფარგლება და ზოგიერთი მისი დაკვირვება ანდა მოვლენის შეფასება აზრობრივად იმდენად ტყვადია, რომ თავისთავად ითხოვს ნახსენები მოტივის გაშლას. ასეთია მინიშნება იდუმალ წიგნზე, ასეთია მითად ქცეული “მშობლიური” დედამიწის პეიზაჟები, წმინდა სურათების რანგში რომ არის აყვანილი. ასეთია აგრეთვე ცოდნა და ფანტაზიაწარმეული მასის მსჯელობა ცხოვრებაზე, ყოფაზე.

და ბოლოს, მართლაც რჩება ნაკლებობის შეგრძნება, როდესაც საიმაკთან ხვდები მის “წარმოსახულ” პოლემიკას ანდა გამოსმაურებას სვიფტთან, განსაკუთრებით გულივერის მოგზაურობასთან ლაპუტაზე. მართალია, მსგავსი აღუზიები, თუნდაც ასეთი მიკროდოზებით, ვერ ჩაითვლება სვიფტისეული ლიტერატურული ტრადიციის გავრძელებად, მაგრამ ფაქტია, რომ მსგავსი გამოსმაურება თავისთავად უკვე ბევრის მიმანიშნებელია, რომელთა შორის არის კულტურა და ტრადიციადაკარგული საზოგადოების მექანიკური პრაგმატიკა, რაც უცნაურად აახლოვებს ცივილიზაციის საწყის და “ბოლო” წერტილს – ანუ იმას, რისი ეშინოდათ და რასაც გვაფრთხილებდნენ ზემოჩამოთვლილი მწერლები და მათი მხატვრული პროზა.

**3.9. დრო და გარე სამყარო.** გარე სამყაროს პრობლემა ფანტასტებთან უმეტესწილად საფრთხესთანაა ”დაწყვილებული” და ამ ფრთხილ, სკეფტიკურ და პესიმისტურ წარმოდგენას საფუძველი დაუდო ჰერბერტ უელსის პროზამ. მიზეზის დასადგენად, თუ რატომ იძალა ამგვარმა ხედვამ ამ ლიტერატურული ჟანრის ტრადიციაში, ამის პასუხად პირველ რიგში თანადროული ისტორიული ვითარება და პირობები უნდა დავასახელოთ, I მსოფლიო ომის თანმდევი საზოგადოებრივი განწყობა. მთავარი, რაც ამ განწყობას ახასიათებდა, ეს იყო უნდობლობა ცხოვრების იმ რაციონალურ წესწყობის და ურთიერთობის მიმართ, რისი პრეტენზიაც ჰქონდა და რასაც თითქოს ჩემულობდა ევროპა და ზოგადად, ცივილიზებული დასავლეთის პოლიტიკურ და სოციალურ ურთიერთობათა ცხოვრების წესი.

მეორე მომენტი პრობლემის უფრო ღრმა, შორსწასულ ფესვებს ეხება, მის წინაისტორიას: რწმენის შესუსტებას, რასაც საფუძველი შეუქმნეს ჯერ ფრანგმა ენციკლოპედისტებმა, შემდეგ ნიცშემ და კიდევ იმ დაუსრულებელმა ეჭვებმა და ყოყმანმა, რითაც არის გაუღენთილი დოსტოევსკის პროზა. ამასთან ერთად, კულტურულ საზოგადოებას და ინტელექტუალური სამყაროს სულიერ ატმოსფეროს ემატებოდა რელიგიური “პარალელიზმი”, რომლის სირთულე აიხსნება საორჭოფო თანაარსებობით, როგორც შექმნა ამ ელემენტთა ერთობლიობამ: თითქოსდა ერთიან კულტურულ მაგისტრალზე პროგრესირებადი, ძირითადად რომანული, ანუ ლათინურენოვანი ძირის ქვეყნების ტრადიციულმა კათოლიციზმმა, ანგლოსაქსურმა და გერმანულენოვანი სახელმწიფოების ანგლიკანურმა ეკლესიამ და პროტესტანტიზმმა.

ასეთნაირად იქმნება რეალური და სულიერი ვითარების სურათი, რომელშიც გადამწყვეტი როლი მიეცა მეცნიერული პროგრესის თანმდევ პრობლემატიკას, ანუ დედამიწის მიღმა სავარაუდო სიცოცხლის თემას.

სწორედ ეს მომენტია წამყვანი რეი ბრედბერის ნაწარმოებში, “მესამე ექსპედიცია”. მოთხრობის ფაბულაც და სიუჟეტიც საკმაოდ მარტივია. მოქმედება, რასაკვირველია მომავალში ხდება, ისეთ მომავალში, როდესაც დედამიწის ცივილიზაციას საკმაოდ აქვს ათვისებული კოსმიური ფრენა და მარსზე ორი უშედეგო და უპასუხო რეისის შემდეგ, ამზადებენ მესამე სადაზვერვო მისიას. პლანეტაზე დაფრენისთანავე, კოსმონავტებს სიურპრიზი ელით – ისინი წარსულში აღმოჩნდებიან, 1920-იან წლებში და გაოგნებულები არიან თავიანთ გარდაცვლილ მშობლებთან და ბებია-პაპებთან შეხვედრით. შესაბამისად, მათ წინაშე დგება სიკვდილის რაობის ფილოსოფიური საკითხი, რასაც მათი “მარსზე გადასული” წინაპრები დემაგოგიურად უხსნიან, როგორც ბუნებისაგან ადამიანებისათვის მიცემულ “მეორე მცდელობის” შანსს. სინამდვილეში კი ეს ყველაფერი მარსიანელთა მომზადებული ტოტალური ილუზიაა, რაც შეიწირავს ყველა კოსმონავტის სიცოცხლეს. მკითხველი ხვდება, რომ წინა არდაბრუნებულ ორივე რეისსაც იგივე ბედი ეწია და დასკვნად ისღა რჩება, რომ მკითხველს განუმტკიცდეს მომავლის მისტიკური შიში.

“მომავლის შიში” არის პირველი, უშუალო დასკვნა, მაგრამ ამავე დროს ზედაპირული, რადგან უფრო ღრმად თუ ჩაუფიქრდებით, ბრედბერის მთავარი მიზანია რომ დანერგოს ტოტალური უნდობლობა - არა მხოლოდ ახალი, განსხვავებული სამყაროს მიმართ შიში და სიფრთხილე, არამედ უფრო მეტიც: ზოგადად, შეუსწავლელ, შეუცნობელ სივრცეში არსებული საფრთხე.

შესაბამისად, რაკი ამ საფრთხესთან დაპირისპირებას მოსდევს სამყაროს უცნობი, ახალი სეგმენტის გაცნობა, შესაბამისად, სახიფათოა საერთოდ მოძრაობა, ისტორიულად ჩამოყალიბებული საცხოვრებელი გარსის და არეალის მიღმა გასვლა – და აქედან გამომდინარე, დროც შეიცავს ხიფათს და საშიშროებას, რადგან მოძრაობა განუყოფელია დროისგანაც.

თუ ასეთი მსჯელობა გამართლებულია, მაშინ ბრედბერის ასეთი დასკვნა რეტროგრადულია, რადგან გამოდის, რომ მწერალი საერთოდ ქადაგებს საკუთარ გარსში ჩაკეტვას და უმოძრაობას, ე.ი. პრაქტიკულად, ინტელექტუალურ, კულტურულ და სულიერ სტაგნაციას! ბრედბერის მხატვრული პროზის ვრცელი მემკვიდრეობიდან გამომდინარე, ამ თვალსაზრისს აბათილებს თვით მისი ბიოგრაფია და შემოქმედება.

## დასკვნა

ჩვენი ერთ-ერთი მთავარი მიზანი იყო დაგვედგინა ტექნოლოგიური პროგრესის გავლენის “ზნეობრივი პოლუსი”, რათა ცივილიზაციის პროგრესი განგვეხილა ტრადიციულ სულიერ კულტურასთან და სულიერ ფასეულობებთან მიმართებაში, თვით ადამიანის შეგნების და ინტელექტის ევოლუციის, მისი ფსიქოლოგიის სავარაუდო ტრანსფორმაციის ასპექტში.

რასაკვირველია, ჩვენი ინტერესი მიმართულია არა კონკრეტული ავტორის მიერ წარმოჩენილი მეცნიერების და ტექნიკის მორიგი თვისობრივი ნახტომის მართებულობის შესაფასებლად, და მიზნად არა გვაქვს ავტორთა ფუტუროლოგიური წიაღსვლების და მასალის მეცნიერული დამაჯერებლობა და დასაბუთება - ვინაიდან ეს ყველაფერი მეცნიერების ისტორიის სფეროს ეპასუხება; შესაბამისად, ჩვენი მიზანია თემის შინაარსობრივი და იდეური განზოგადება, და ამიტომ საკითხის არსი შემდეგ შია: რატომ მიაჩნიათ ავტორებს, რომ მეცნიერული ცოდნის შედეგი უფრო საფრთხის მომტანია, ვიდრე სიკეთის?

ვინაიდან მწერლობაში ძნელი არ არის მივაკვლიოთ ჟანრთა ურთიერთკავშირის და საწყისების ნიშნებს, ამიტომ შეიძლება ვაღიაროთ ჟანრთა თემატური და სტრუქტურული მონათესაობა. შესაბამისად, სვიფტის გულივერის მოგზაურობათა სერია და თომას მორის “უტოპია” აგრეთვე უნდა ჩავთვალოთ თანამედროვე ფანტასტების როგორც იდეურ, ასევე მხატვრულ წინამორბედებად, რადგან ყველა ისინი ”სხვა სამყაროს” განიხილავენ თანადროული საზოგადოების კრიტიკული შეფასების ერთადერთი სურვილით. ამასთანავე, თანადროულ სოციუმს ავტორები მართებულად განიხილავენ როგორც დასავლური ცივილიზაციის განვითარების ნაყოფს და შედეგს.

ცალკე საკითხია, რომ ცივილიზაციის აღმოცენება მიზნად ზნეობის და სულიერი კულტურის ზეობას ისახავდა - და უნდა ვაღიაროთ, რომ არცთუ უსაფუძვლოდ: ყოველ შემთხვევაში, რენესანსის შემდგომი პერიოდი და განმანათლებლობის ხანის ინტელექტუალური პროდუქციის და მემკვიდრეობის დამაჯერებელი დიაპაზონი, დიახაც ამართლებდა ოპტიმისტურ პროგნოზს. და სწორედ ამიტომ საზოგადოებისათვის გარკვეული კორექტივების შეთავაზების საფუძველი ჰქონდათ არა მხოლოდ მორს და სვიფტს, არამედ მოგვიანებით ჰერბერტ უელსსაც, რომელმაც ტექნოლოგიური პროგრესი ისე აღიქვა, როგორც ამას აჩვენებდა ტექნიკის განვითარება, ანუ ზნეობისაგან და სულიერი

ცხოვრებისაგან მოწვევით – რაც აუცხადდა კიდევ: თექვსმეტი წელი გავიდა 1898 წლის შემდეგ, როდესაც გამოიცა მისი “The War of the Worlds”, და დაიწყო I მსოფლიო ომი, სადაც კულტურის ეპიცენტრის წარმომადგენლებმა დაივიწყეს საკუთარი როლი დასავლური ცივილიზაციის დაარსებაში და დაუპირისპირდნენ ერთმანეთს – საფრანგეთი, ინგლისი და გერმანია.

მაშ, რა იყო ის ნიშანთვისება საზოგადოების პროგრესში, რაც აფიქრებინებდა და კვლავაც აფიქრებინებს საზოგადოებას, რომ კაცობრიობის მამოძრავებელი და წინსვლის ძალა არის არა საყოველთაო სიკეთე და მშვიდობიანი თანაარსებობა, არამედ ბრძოლა ძალაუფლებისათვის, ძალაუფლების ხელში ჩაგდება, რის შემდეგ გამარჯვებული ამყარებს მისთვის სასურველ, მასზე მორგებულ და აწყობილ სისტემას და წესრიგს, უზრუნველყოფს დაქვემდებარების და იერარქიული დამორჩილების წყობა-ნორმებს და თავად ექცევა ძალისმიერი და ნაძალადევი პირამიდის თავში.

ვინაიდან ამგვარი ტენდენციის ამოცნობა არ არის ძნელი, ამიტომ უელსიც, ხოლო შემდგომ მწერლების მომდევნო პლედო ფანტასტიკის ჟანრში, თვლიდნენ რომ ყოველგვარი შეხვედრა განსხვავებული სამყაროს წარმომადგენლებთან - ნიშნავდა არა მხოლოდ პრინციპულად განსხვავებულ ტექნოლოგიურ იდეებთან შეხვედრას, არამედ გაცილებით უფრო რთულ პრობლემას: კომუნიკაციას და საბედისწერო კონტაქტს სრულიად სხვა სამოქმედო მორალთან, რაც ცხადია ვერ დასრულდება მშვიდობიანად, და საბოლოო ჯამში, ერთმანეთის დამორჩილების ანდა მოსპობის სურვილის გარეშე.

ამავე დროს, ეს არ ნიშნავს მოწოდებას, რომ ხელი ავიდოთ პროგრესზე, მიუხედავად იმისა, რომ მომავალში – როგორც დროის და სივრცის და შეუცნობელის კონგლომერატში – საფრთხე და საშიშარი უფრო მეტია, ვიდრე “კეთილი იმედების” აღსრულება. მაშასადამე, ამ დასკვნის “ტრანსპონირება” ფილოსოფიურ ასპექტში, მოგვცემს კაცობრიობის მომავლის და “სავარაუდო ეგზისტენციის” სტოიკური ხედვის და გაგების სურათს.

თავისთავად ეს დასკვნა ეყრდნობა იდეათა ევოლუციის გზას ისტორიაში, რაიმე ნოვაციის ან განსხვავებული ხედვის თანდათანობით, ნელ განვითარებას, რაც აიხსნება სხვაობით რომელიც არსებობს იდეის შემომტანი პირის ორიგინალურ მიდგომასა და საზოგადოებრივ შეგნებას შორის. ისევე როგორც ეს ხდება მოვლენათა გააზრების მომენტში, ფაქტის შეფასებისას გასათვალისწინებელია როგორც მისი ობიექტური მახასიათებლები, ანუ სიხშირე და საყოველთაო აღიარების ხარისხი, აგრეთვე მისი გაცხადების წყარო და

როდესაც საქმე გვაქვს ადამიანის სულიერი ცხოვრების ან ფსიქოლოგიური სფეროს მახვენებლებთან, მაშინ მათი გათვალისწინება და ანალიზი დასაშვებად მიიჩნევა მხოლოდ მისი, ანდა მისი შესატყვისი ფაქტის ან მოვლენის ხშირი გამეორების შემთხვევაში. ასე იქმნება საფუძველი, რომ ის განვიხილოთ არა როგორც ანომალია და კლინიკური შემთხვევა, არამედ როგორც საზოგადოების სულიერი ცხოვრების გარკვეული სიმპტომატური მახვენებელი. ამ თვალსაზრისით, უკანასკნელი საუკუნის სურათი იძლევა ისეთ მასალას ტექნიკური და ტექნოლოგიური პროგრესის მორალურ მხარეზე და საერთოდ, შემეცნების და ცოდნის შეუსაბამობაზე ტრადიციულ ჰუმანისტურ მორალთან და ხედვასთან, რომ გამართლებულია ლიტერატორთა ყურადღება პროგრესის სავარაუდო განვითარების გზების და შედეგების მიმართ; სწორედ ეს არის ზემოხსენებული ნაწარმოების წამყვანი თემა და იდეა, ხოლო ტექსტი კი გზაა დაფარული ნახევარტონების გამოსამხეურებლად.

კარელ ჩაპკის, ჰაქსლის, კ. უილსონის და სხვა ავტორების მხატვრული პროზა, წინ გადადგმული ნაბიჯია – არა მხოლოდ იდეურ-თემატური სპექტრით და მხატვრული შესაძლებლობებით, არამედ ფილოსოფიური თვალსაზრისითაც. ფაქტია, რომ თანამედროვე ავტორებმა ღრმად გაიაზრეს ორი მომენტი: 1. დრამატიზმი, რაც შემოაქვს ადამიანთა ყოფაში ტექნოლოგიურ პროგრესს; 2. ცვლილებები, რაც უმაღლეს ეტყობა ადამიანთა მასების შეგნებას, როდესაც მათი საარსებო გარემო ჰკარგავს ჰუმანურობას და ცხოვრება წარიმართება ძალისმიერი იერარქიის პრინციპით, მონური მორჩილების ატმოსფეროში.

ეს ეხება არა მხოლოდ ფსიქოლოგიურ და ზნეობრივ მხარეს. არსებობს კიდევ ერთი საგანგაშო მომენტი: განსხვავებით რენესანსული კულტურის სულიერი და ეთიკური პათოსისაგან, ტექნოლოგიურ სფეროში თანამედროვე აზროვნება აბსოლუტურად შეუკავებელია, რის გამოც მისი განვითარების ვექტორი საერთოდ არ ითვალისწინებს ადამიანთა ზნეობის ეგზისტენციალურ ნორმებსა და საჭიროებას.

ამ პროცესების შეუკავებლობა ხსნის თანამედროვე სინამდვილის და მასთან ერთად, ამ სინამდვილით ინსპირირებული სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ტიპიურ ნიშანს, რაც გამოიხატება ნაწარმოებებში დეკლარირებული თვალსაზრისით, რომ ამგვარი პროგრესის ბუნება და ხასიათი ეწინააღმდეგება თავად პროგრესის ცნებას. ასეთი ვითარება მხოლოდ ერთი მიზეზით აიხსნება: დანერგილ მეცნიერულ სიახლეთა ბუნება სწორედ ამ ტექნოლოგიურ იდეათა მოდიფიკაციას არის “აყოლილი”, შეიძლება ითქვას რომ ის სტიქიურია და

უმართავი იმ თვალსაზრისით, რომ არ ითვალისწინებს არანაირ ზნეობრივ შემაკავებელ ნორმას და მიმართულებას მეცნიერებისა და ტექნიკის დარგების განვითარებაში; გარდა ამისა, ის არ ითვალისწინებს ადამიანს, როგორც პროგრესის თავდაპირველ და ძირითად ადრესატს. ეს არის სწორედ ის მომენტი, რომელსაც ჩვენ განვიხილავთ როგორც ზემოხსენებულ ავტორთა მსოფლმხედველობრივ ნოვაციას ამ ქანრის მხატვრულ იდეებში და თემატიკაში.

ცნობილია, რომ ჭეშმარიტებას შევიგნებთ და შევიმეცნებთ შედარებისას. და მართლაც: თუ ძველი დროის უტოპისტები ცდილობდნენ ჩამოეყალიბებინათ ის რეცეპტი, რითაც კაცობრიობა გადურჩებოდა სოციალურ თუ ზნეობრივ სირთულეებს, ანტიუტოპიების ავტორები აჩვენებდნენ, რად უჯდებოდა “რიგით მოქალაქეს” თუ “პატარა კაცს”, სახელმწიფოს ბრძოლა “საყოველთაო ბედნიერებისათვის”.

ეგზისტენციალისტების ვერსიით, ტექნიკურმა პროგრესმა წაართვა კაცს ნამდვილი თავისუფლება, გამოიწვია ადამიანის პიროვნული გაუცხოება, რის გამოც ის გვევლინება როგორც მარტოობაში დარჩენილი და მარტოობაზე განწირული მსხვერპლი ტექნოლოგიური პროგრესისა და ემანსიპაციის - და ეს ეხება ამ ქანრის სიუჟეტების ყველა იმ პერსონაჟს, ვინც საბედისწერო პრობლემის წინაშე წარმოგვიდგება.

შესაბამისად, უკვე შეიძლება დავასკვნათ, რომ განხილულ ნაწარმოებთა იდეა-მიზანთა და ქანრობრივი განსხვავების მიუხედავად, გამოიკვეთა ორივე განხილული არხის - ანტიუტოპიური და სამეცნიერო ფანტასტიკის არხის ერთიანი იდეური მარცვალი - საზოგადოებრივი ცხოვრების რეგულაცია. ეს იდეა გახდა ქანრის არსებითი პრინციპი, და გამოიარა რა თავისი სოციალური და ისტორიული ევოლუციის ეტაპები, ის თავად მივიდა საკუთარი საწყისის ზნეობრივ კრიტიკამდე და ნეგაციამდე.





## გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამერიკის 1979: „20 საუკუნის აშშ-ის ლიტერატურა“, მ. „პროგრესი“, ტ.3, 1979, 649 გვ.
2. ამერიკის 1979: „წერილები აშშ ახალ და უახლეს ისტორიაზე“, მ. „პროგრესი“, ტ.1, მ, 1960, 632 გვ.
3. ამერიკის 1979: “აშშ-ის მწერლები ლიტერატურის შესახებ, მოსკოვი”, „პროგრესი“, 1974, 412 გვ.
4. ამერიკის 1979: “20 საუკუნის აშშ-ის ლიტერატურის პრობლემები”, მ. „ნაუკა“, 1970, 528 გვ.
5. ამერიკის 1979: “აშშ ლიტერატურის ისტორიის პრობლემები”, მ., 1964, 483გვ
6. ამერიკის 1979: “აშშ თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობა”, მ., 1969, 325გვ
7. ტერმინთა 1979: “ტერმინთა და ცნებათა ლიტერატურული ენციკლოპედია”, (შემდგ. ა. ნიკოლიუკინი. მ. პკ „ინტელვაკ“, გვ. 622-625).
8. შეკლი 1990: შეკლი, რ., “სტატუსის ცივილიზაცია”, (კრებული: „ამერიკული ფანტასტიკის პროზა“, 18/2, (რუს.), მოსკოვი, 1990, 559 გვ).
9. საიმაკი 1990: საიმაკი, კ., „გადასასვლელი სადგური“, კრებული: „ამერიკული ფანტასტიკის პროზა“, 18/2 (რუს.), მოსკოვი 1990, 559 გვ).
10. პლატონი 2003: პლატონი, „სახელწიფო“, (გამომც. „ნეკერი“, 2003).
11. მორი 1983: მორი, თ., “უტოპია”, „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, თბ. 1983
12. უტოპიური 1979: “XVI-XVII სს. უტოპიური რომანი - თ. მორი, ტ. კამპანელა, ფრ. ბეკონი, ს. დე ბერჟერაკი, დენი ვერასი”, (რუს., მ. „მხატვრული ლიტერატურა“, 1971, 495 გვ).
13. უოლტერ 1970: უოლტერ, ალენ., “ტრადიცია და ოცნება”, მ. „პროგრესი“, 1970, 423 გვ.

14. ბრუკსი 1967: ბრუკსი, ვ.ვ., “მწერალი და ამერიკული ცხოვრება”, ტ. 1-2, მ. „პროგრესი“, 1967-71, ტ. 424 გვ., ტ. 2-254 გვ.
15. Lemert 1998: Lemert, Charles; Bhan, Esme., “The Voice From the South and Other Important Essays, Papers, and Letters” Rowman & Littlefield Publishers, 1998
16. Hancock 1980: Hancock, Geoff., “Magic Realism – An anthology”. Toronto, Aya Press, 1980
17. Arnason 2010: Arnason, H.H. “History of Modern Art”, America, Pearson Education, 2010
18. Wilson 1966: Wilson, C., “The New Existentialism”, America, Whitehall Co., Wheeling, IL, 1966
19. Langland 1880: Langland, W., “The Vision of William Concerning Piers Plowman” [book on-line]. Oxford, Clarendon Press 1880; [http://lollardsociety.org/pdfs/Skeat\\_ParallelPP\\_vol2.pdf](http://lollardsociety.org/pdfs/Skeat_ParallelPP_vol2.pdf)
20. Bunyan 1675: Bunyan, J., “The Pilgrim’s Progress” [book on-line]. A Project Gutenberg eBook, 2002); [http://s3.amazonaws.com/manybooks\\_pdf\\_new/bunyanjoetext94plgrm11?AWSAccessKeyId=AKIAITZP2AAM27ZGISNQ&Expires=1414438425&Signature=jJ2jwRMUthaCv6WG8OI%2FqXNPxy8%3D](http://s3.amazonaws.com/manybooks_pdf_new/bunyanjoetext94plgrm11?AWSAccessKeyId=AKIAITZP2AAM27ZGISNQ&Expires=1414438425&Signature=jJ2jwRMUthaCv6WG8OI%2FqXNPxy8%3D)
21. Joyce 2005: Joyce, J., “Portrait of the Artist as a Young Man” [book on-line]. (An Electronic Classics Series Publication, 2005); <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/joyce/portrait-artist.pdf>
22. Capek 1936: Capek, K., “The War with the Newts” [book on-line]. (A Project Gutenberg of Australia eBook, 2006); <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0601981h.html>

23. Ballard 1979: Ballard, J.G., “Storm-bird, Storm-Dreamer” – in “The Disaster Area” [book on-line], (America, Triad Panther, 1979);  
[http://www.relache.com/jg\\_ballard/collections/disaster\\_area.html](http://www.relache.com/jg_ballard/collections/disaster_area.html)
24. Sheckley 1960: Sheckley, R., “The Status Civilization” [book on-line], (New York, A Project Gutenberg eBook, 2007);  
<http://www.gutenberg.org/files/20919/20919-h/20919-h.htm>
25. Huxley 1932: Huxley, A., “Brave New World”, Rosetta Books, 2010
26. Lovecraft 1931: Lovecraft, H.P., “At the Mountains of Madness”, (Journal: Astounding Stories, Vol. 16, No. 6 (February 1936)
27. Wilson 1986: Wilson, C., “The Mind Parasites”, Moscow, Raduga Publishers, 1986, 332 p.
28. Heinlein 1965; Heinlein, Robert A., “Three by Heinlein”(Garden City, NY, 1965, 426 p).
29. Asimov 1979: Asimov, I., “The 13 Crimes of Science Fiction, ed. By Isaac Asimov, Martin Harry Greenberg and Charles G. Waugh, Garden City, NY, 1979, 455p.
30. Orwell 1995: Orwell, G., “Animal Farm”, Penguin Classics, 1995
31. Orwell 1996: Orwell, G., “1984”, Penguin Popular Classics, 1996
32. O’Neal 1922: O’Neal, Eugene., “The Hairy Ape”, [book on-line], (An Electronic Classic Series Publication, 2010);  
<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/eugene-oneill/hairy-ape6x9.pdf>
33. Adams 1907: Adams, H., “The Dynamo and the Virgin” from The Education of Henry Adams, ch. 25, [book on-line],  
<https://archive.org/stream/educationofhenry00adamrich#page/10/mode/2up>

34. Foresman 1997: Foresman, Scott, "English Literature" in "Literature and Integrated Studies", (Pearson Prentice Hall, 1997, p. 1020).
35. McFarland 1978: McFarland, F., "Ideas - Focus on Literature", Houghton Mifflin College Div, 1981, p. 658.
36. Miller 1985: Miller, A., "The United States in Literature", Foresman and Company, 1985, p. 846
37. Journal 2003: "Timeless Voices, Timeless Themes", Literature, Glenview, Illinois, 2003
38. Bradley 1962: Bradley, Beatty, Long, "The American Tradition in Literature", Two volumes (Norton and Company, Inc. NY, 1962, vol 1 – 1581p).
39. Debbs 1989: Debbs, E., "Humanitarian Socialism - in American Reader" USA, Washington, DC, 1989, p. 456 – 463
40. Brooks; Bettman 1956: Brooks V.V. and Bettman O., "Our Literary Heritage" (N.Y., 1956
41. Spiller 1953: Spiller R.E., "Literary History of the United States" (N.Y., 1953, 1456p).
42. Jung 1989: Jung, Carl Gustav., "Two essays on analytical psychology". (Princeton University Press, Russian Transl, COGITO Centre, 2006.
43. Aries 1990: Aries, P., Duby, G., "A History of Private Life" vol. 4. From the Fires of Revolution to the Great War, London, England, The Belknap Press, 1990
44. Elliot 1970: Elliot, R.C. "The Shape of Utopia. Studies in a Literary Genre", The University of Chicago Press, 1970

45. Aldridge 1980: Aldridge, A. O., "The Purpose and Perspectives of Comparative Literature//Comparative Literature: Matter and Method", University of Illinois Press, 1980
46. Wolff 1967: Wolff, K.H., Moore, Barringdom Jr., "Utopianism Ancient and Modern//The Critical Spirit: Essays in Honor of Herbert Marcuse by M.I. Finley", 1967
47. Frye 1973: Frye, N., "Anatomy of Criticism", Princeton, New Yersey, 1973.
48. Kent 1986: Kent, T., "Interpretation and Genre" (Lewisburg, 1986)
49. Fowler 1982: Fowler, A., "Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes", Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1982.
50. Todorob 1990: Todorov, T., "The Origin of Genres // T. Todorov, genres in Discourse", Cambridge University Press, 1990
51. Spanios 1970: Spanos, W.V., "Modern Literary Criticism and the Specialization of Time: An Existential Critique", The Journal of Aethetics and Art Criticism, vol. XXIX, No.1. Fall, 1970.
52. Sidney 1962: Sidney, S.P., "The Defense of Poesie//Literary Criticism. Plato to Dryden, By Allan H. Gilpert", Detroit, 1962.
53. Kaufmann 1966: Kaufmann, W., "Basic of Writings of Nietzsche", New York, 1966
54. Ryf R. S. 1964: Ryf R. S., "A New Approach to Joyce", Los Angeles, University of California Press, 1964
55. Sandulescu 1979: Sandulescu C. G., "The Joycean Monologue", {A study of "Ulysses"}}, Colchester: A Wake Newslitter Press, 1979
56. Staley 1966: Staley, Th., "James Joyce Today", Indiana University Press, 1966.

57. Parrinder 1972: Parrinder,P., Boston, L., “Wells H.G. – “The Critical Heritage”, Routledge and Kegan Paul, 1972.
58. Humphery 1962: Humphery, R., “Stream of Consciousness in the Modern Novel”, University of California Press, 1962
59. Leaves 1960: Leaves, F.R., “James Joyce and the Revolution of the World” Faber and Faber, L., 1960.
60. Mackenzie 1964: Mackenzie, C., “Literature in my Time”, Chalto Windus L., 1964
61. Pound 1964: Pound, E., “Ulysses” in “Literary Essays” 1964
62. Beach 1962: Beach, J.W., “English Literature of the XIX – the early XX century”, N.Y., ‘Houghton Miffln Co’. 1962
63. Journal 1991: “Utopia and Anti-Utopia in Modern Times”, T.J. Press Ltd, Padstow, 1991
64. <http://www.dagonbytes.com/thelibrary/lovecraft/>
65. <http://www.colinwilsonworld.co.uk>
66. <http://www.jgballard.ca/criticism/criticism.html>
67. <http://capek.misto.cz/english/>
68. <http://www.guardian.co.uk/news/2005/dec/20/guardianobituaries.booksobituaries1>
69. <http://www-users.cs.york.ac.uk/susan/sf/books/s/rbrtshck.htm>