რეზო ყარალაშვილი

ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები

თბილისი 1980

ЗИ(Нем)
Ю3.3 Нем
Ю3.092 (Ъесе Ъ)
ц281

წიგნში განხილულია XX საუკუნის თვალსაჩინო გერმანელი მწერლის ჰერმან ჰესეს შემოქმედების მნიშვნელოვანი პრობლემები. ავტორი აანალიზებს მწერლის კავშირსა და მიმართებას როგორც ცალკეულ ფილოსოფიურ სისტემებთან (ინდუიზმი, დაოსიზმი, ს. კიერკეგორის შეხედულებანი), ასევე გერმანულ ლიტერატურულ ტრადიციასთან (გოეთე, თ. მანი). გარდა მსოფლმხედველობრივი კავშირებისა, შრომაში გაშუქებულია ჰესეს ნაწარმოებთა არქიტექტონიკა, ხატოვანება, სტილი, თხრობის ხასიათი; საგანგებო მსჯელობის საგნადაა ქცეული დიალოგის ფუნქცია, პერსონაჟის აგების ტექნიკა ჰესეს შემოქმედებაში; მკითხველთან მიმართებაშია დახასიათებული მწერლის მხატვრული მეთოდი.

წიგნი განკუთვნილია სპეციალისტებისათვის, სტუდენტებისა და გერმანული ლიტერატურით დაინტერესებული მკითხველისათვის.

რედაქტორი პროფ. ნ. კაკაბაძე
რეცენზენტები: პროფ. მ. კვესელავა
ლ. ჯინორია

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1980

70202
К
М 608(06) 79

წინათქმა

ამ უკანასკნელ წლებში ჰერმან ჰესეს შემოქმედებამ დიდი დაინტერესება გამოიწვია მთელ მსოფლიოში. ჰესე იქცა ამერიკელი ახალგაზრდობის სათაყვანებელ კერპად, მისი წიგნები მილიონობით ტირაჟით დაისტამბა ევროპისა და აზიის ქვეყნებში, ხოლო ამერიკის შეერთებულ შტატებსა და იაპონიაში, სტატისტიკოსთა მონაცემებით, ჰერმან ჰესე უკანასკნელი ასი წლის მანძილზე ყველაზე პოპულარულ ევროპელ ავტორადაც კი იქნა აღიარებული. ამ ბოლო დროს ჩვენს ქვეყანაშიც მნიშვნელოვნად გაიზარდა ჰერმან ჰესეს შემოქმედებისადმი ინტერესი. მისი თხზულებები ითარგმნა საბჭოთა კავშირის ხალხთა ენებზე, მისი შემოქმედება განხილულია დისერტაციებსა და კრიტიკულ წერილებში, საფუძვლიანად და სისტემატურად არის იგი დახასიათებული იმ ორ მონოგრაფიაშიც, რომელიც დღემდე მოგვეპოვება რუსულ ენაზე. ესენია: ა. ბერეზინას ნაშრომი „ჰერმან ჰესე“ (ლენინგრადი, 1976) და ვ. სედელნიკის გამოკვლევა „ჰერმან ჰესე და შვეიცარიული ლიტერატურა“ (მოსკოვი, 1970).

წინამდებარე შრომა, რომლის ცალკეული ნაწილები სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული იყო გფრ-ის, გდრ-ის და საბჭოთა კავშირის პერიოდიკასა და სამეცნიერო გამოცემებში, გარკვეული თვალსაზრისით განავრცობს ხსენებულ გამოკვლევებს და მოაზრებულია როგორც შემდგომი ნაბიჯი ჰერმან ჰესეს ლიტერატურული მემკვიდრეობის კრიტიკული ათვისების გზაზე. ავტორმა განზრახ აუარა გვერდი მწერლის ცხოვრებისა და შე-

შოქმედების თანმიმდევრულ, სისტემურ განხილვას და მთელი ყურადღება გადაიტანა ცალკეულ მნიშვნელოვან პრობლემებზე, რომელთა მეშვეობითაც მას იმედი ჰქონდა შეეღწია ჰესეს შემოქმედების არსსა და იდუმალებაში. ამრიგად, წიგნი ჩაფიქრებულია როგორც გამოკვლევა ჰესეს ლიტერატურული მემკვიდრეობის განსხვავებული მხარეების, მისი შემოქმედების ურთიერთამსახველი და უკუმფენი სიბრტყეების შესახებ, რომლებშიც, როგორც სარკეში, აირეკლებიან მოპირდაპირე და მიმდებარე სიბრტყენი და წახნაგები. ამ მიზნით ავტორი შეეცადა ცალკეული საკითხის განხილვისას აღნიშნულ საკითხზე ყურადღების მაქსიმალურ გამახვილებასთან ერთად მხედველობაში მიეღო და გაეთვალისწინებინა მომიჯნავე პრობლემებიც, რათა მათი შეხვედრისა და გადაკვეთის წერტილებში ის შინაგანი შუქი წარმოეჩინა, რომელიც ჰესესეული ხელოვნების წიაღიდან გამოკრთის.

წინამდებარე წიგნში ავტორმა მიზნად დაისახა იმ წყაროების კვლევა, რომლებითაც იკვებებოდა ჰესეს შემოქმედება, იმ პრობლემების განხილვა, რომლებიც შუქს ჰფენს მისი მხატვრული მეთოდის თავისებურებას, იგი შეეცადა აგრეთვე გერმანელი მწერლის ნაწარმოებთა ცალკეული მხარეებისა და ეპიზოდების ახლებურ განმარტებასა და ინტერპრეტაციას. მაგრამ მკითხველს ისეთი შთაბეჭდილება არ უნდა შეექმნას, თითქოს ავტორს საბოლოო ჭეშმარიტებათა გამოცხადების პრეტენზია ჰქონოდეს, ანდა საკითხის საკუთარი გადაწყვეტა, რომანის ცალკეული მხარეების საკუთარი ინტერპრეტაციები ერთადერთ სწორ გადაწყვეტად, ერთადერთ შესაძლებელ გაგებად მიაჩნდეს. ვინაიდან ავტორს, რომელიც კერძო პრობლემის განხილვისას, სცენისა და ეპიზოდის ახლებური განმარტებისას, გარკვეული კონცეფციიდან გამოდის, ითვალისწინებს ამა თუ იმ ფილოსოფიური წყაროს, ამა თუ იმ მხატვრული მეთოდის ზეგავლენას მწერალზე, სავსებით აქვს შეგნებული ის გარემოებაც, რომ გარედან მოტანილმა კონსტრუქციებმა შეიძლება ავნონ მხატვრული სტრუქტურის ანალიზს.

რომ მკვლევარმა არ უნდა გააზვიადოს იდეოლოგიური მრწამსის, მწერლის შეხედულებების, მხატვრული და მსოფლმხედველობრივი ზეგავლენის მნიშვნელობა, მან არ უნდა მიაწეროს მათ იმაზე დიდი როლი, რასაც ისინი სინამდვილეში ასრულებენ მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში. მას ახსოვს ისიც, რომ მწერალი უწინარეს ყოვლისა ხელოვანია და მაშასადამე სიმბოლოები, იდეოგრამები და კონსტრუქციები, რომელთაც იგი გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად სესხულობს სხვადასხვა, იქნება ეს კიერკეგორის შეხედულებანი, ანალიზური ფსიქოლოგია, თუ აღმოსავლური სიბრძნე, თვით ნაწარმოებში სრულიად ახალ ხარისხს იძენენ, შიგნიდან გამოასხივებენ თავისთავად და თვითმყოფად ძალას და ახალ, ადრინდელი სემანტიკური და იდეოლოგიური მნიშვნელობისაგან დამოუკიდებელ ესთეტიკურ ღირებულებას ქმნიან.

ასე მაგალითად, ჰერმან ჰესეს სიბრძნის რომანის „გლასპერლენშპილის“ დასკვნითი სცენის გაგებისათვის ფრიად სასარგებლოა თუნდაც ძველი ჩინური სამკითხაო წიგნის „ი-ძინ“-ის გათვალისწინება, ლიტერატურული ძეგლისა, რომლის ზოგიერთი ჰექსოგრამა პირდაპირ დაედო საფუძვლად რომანის ცალკეულ სცენას. მაგრამ ამავე დროს „გლასპერლენშპილის“ ფინალი სულაც არ არის „გარდაქმნათა წიგნის“ უკანასკნელი 64-ე ჰექსოგრამის მხატვრული ხორცშესხმა, რომელიც შეიძლება ახსნილ იქნეს ამ ჰექსოგრამაზე მინიშნებით. „გლასპერლენშპილის“ დასკვნითი სცენა და „ი-ძინ“-ის უკანასკნელი ჰექსოგრამა არის ორი თავისთავადი ღირებულების მქონე მოვლენა, რომელნიც დაქვემდებარების წესით კი არ უკავშირდებიან ერთმანეთს, არამედ თანწყობისა და პარატაქსის წესით, ასე რომ ერთი კი არ ხსნის მეორეს, არამედ განმარტავს. ანუ უფრო გასაგები რომ გახდეს განსხვავება „ახსნასა“ და „განმარტებას“ შორის: „ახსნას“, — ამოხსნას და ამოცნობას — აქვს პრეტენზია ობიექტის ერთადერთი შესაძლებელი და ჭეშმარიტი მნიშვნელობის დადგენისა და იგი გამორიცხავს

სხვაგვარ გაგებას, მაშინ როდესაც „განმარტება“, როგორც წინამდებარე შრომის ავტორი ხმარობს ამ სიტყვას, უფრო კომენტარს უნდა მოგვაგონებდეს და მიზნად უნდა ისახავდეს ობიექტის გაშუქებას, მისი იმანენტური სიცხადისა და გარკვეულობის გამოვლენას. სწორედ ამ უკანასკნელი პრინციპებით ხელმძღვანელობდა ნაშრომის ავტორი ჰერმან ჰესეს შემოქმედების ცალკეულ პრობლემებზე მუშაობისას.

ჰერმან ჰესე

ამბობენ, თომას მანი პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ სწვევია იტალიური შვეიცარიის მთებში მდებარე პატარა სოფელ მონტანიოლას, დიდხანს უძებნია ერთი სახლი და როცა მიუგნია, ჭიშკარზე დიდი აბრა დახვედრია წარწერით: „გთხოვთ ნუ გვესტუმრებით“. თომას მანს ფანქრით მიუწერია: „კეთილი, როგორმე სხვა დროს იყოს. თქვენი თომას მანი“, გამობრუნებულა და წასულა. ვინ იცის, რამდენად მართალია ეს ამბავი, მაგრამ იმ დროს თომას მანი მართლაც სწორედ ამ სახლის ხშირი სტუმარი იყო.

პალაცო კამუცოში — ასე ეძახდნენ სახლს — 1919 წლიდან ცხოვრობდა დიდი გერმანელი მწერალი, ჰუმანისტი ჰერმან ჰესე. ჰერმან ჰესე, კრიტიკოსების აზრით, „ყველაზე უფრო გერმანელი მწერალი“, მრავალი პრემიის ლაურეატი, მშვიდობისათვის დაუღალავი მებრძოლი, დიდი ხნის მანძილზე მსოფლიოში ნაკლებად იყო ცნობილი. როდესაც მას 1946 წელს ნობელის პრემია მიანიჭეს, ბევრი გაოცებით კითხულობდა, ვინ არის ნეტავ ეს ჰესეო.

ჰერმან ჰესე ფრიად თავმდაბალი, მორიდებული და გულჩათხრობილი კაცი იყო. ის თავს არიდებდა საჯარო ლექციებს, პრესას, რადიოს, საზეიმო საღამოებსა და იუბილეებს; ცდილობდა გამიჯნოდა საზოგადოებრივ ცხოვრებას; წიგნებსა და მუსიკაში ეძებდა თავშესაფარს. მისთვის უცხო იყო თვითრეკლამა, თვითგანდიდება, საჯარო გამოსვლები. მთელი სიცოცხლე განმარტოებით ცხოვრობდა. ეზოს ჭიშკარზე დიდი დაფა ჰქონდა მიკრული წარწერით — „გთხოვთ ნუ გვესტუმრებით“. რა თქმა უნდა, ეს წარწერა თომას მანისათვის არ იყო განკუთვნილი. წარწერას უნდა დაეცვა მწერალი მრავალი ჟურნალისტის, რეპორტიორის, თავყანისმცემლისა თუ ტურისტისაგან, რომლებიც საჭიროდ თვლიდნენ დასათვალიერებელ ღირსშესანიშნაობათა სიაში მწერალიც ჩაერთოთ.

ნობელის პრემიის მინიჭების შემდეგ ჰერმან ჰესემ მთელ მსოფლიოში გაითქვა სახელი. მისი პოპულარობა დღითი დღე იზრდებოდა. პერიოდული გამოცემები გაივსო მისი შემოქმედებისადმი მიძღვნილი

წერილებით. მოზღვავდა კრიტიკული ლიტერატურაც. მაგრამ მწერლის ცხოვრებაში ამ პოპულარობას და სახელს არავითარი ცვლილება არ მოუხდენია. ის ისევ განმარტოებით, უშფოთველად ცხოვრობდა იტალიური შვეიცარიის მყუდრო სოფელში.

ვერ ვიტყვით, რომ ჰერმან ჰესე ნობელის პრემიის მიღებამდე მკითხველისათვის სრულიად უცნობი იყო. მართალია, მას არ იცნობდა ფართო საზოგადოება (თუმცაღა არც მისი გვიანდელი პოპულარობა გახლავთ კონან დოილისა და აგატა კრისტის ყაიდის პოპულარობა). მაგრამ სამშობლოში იგი დიდიხანია მიაჩნდათ სიტყვის შესანიშნავ ოსტატად;— მისი ყადრი სხვა ქვეყნების ლიტერატურულ წრეებშიც იცოდნენ. ჰერმან ჰესეს იმთავითვე დიდად აფასებდნენ თ. მანი და რ. როლანი, კ. ტუხოლსკი და ო. მ. გრაფი, არნოლდ და შტეფან ცვაიგები, ა. ჟიდი, ტ. ს. ელიოტი და სხვები.

ამჟამად ჰერმან ჰესე აღიარებულია ახალი გერმანული ლიტერატურის ერთ-ერთ ფუძემდებლად და უბრწყინვალეს წარმომადგენლად. მწერლის სიწმინდემ, ადამიანისადმი სიყვარულმა, ჰუმანიზმმა მისი წიგნები ახლობელი გახადა როგორც გერმანელი, ასევე სხვა ქვეყნების მკითხველისთვისაც.

ჰერმან ჰესე დაიბადა 1877 წლის 2 ივლისს, ვიურტემბერგის პატარა ქალაქში ნაგოლდის კალვში, თეოლოგის ოჯახში. ამ ამბის შესახებ დედის დღიურმა პატარა ცნობა შემოგვინახა: „ორშაბათს, 1877 წლის 2 ივლისს, მძიმე დღის მიწურულში, საღამოს შვიდის ნახევარზე, უფალმა გვიწყალობა მხურვალედ ნანატრი შვილი — ჰერმანი, ძლიერ დიდი და ლამაზი ბავშვი, რომელსაც იმთავითვე შია. ის ღია ცისფერ თვალებს სინათლისაკენ ატრიალებს და სახეს სხვის დაუხმარებლად შუქს აქცევს. ის მეტად ჯანჩრთელი და ღონიერი ბავშვია“ [1].

ჰერმან ჰესეს მამა — იოჰანეს ჰესე, ესტონეთში დაბადებული და გაზრდილი, ჩუმი ღვთისმოსავი ადამიანი იყო. რუსეთიდან მას დიდი სამოვარი და უამრავი მოგონება ჩამოჰყვა, რითაც პატარა ჰერმანს ართობდა ხოლმე.

მწერლის დედა — მარია გუნდერტ-დიუბუა, ცნობილი ინდოლოგისა და მისიონერის — ჰერმან გუნდერტის ქალიშვილი იყო. სწორედ ჰერმან გუნდერტის სახლში გაატარა მწერალმა ბავშვობის პირველი წლები. წიგნებმა, ინდურმა ნიღბებმა, ბუდასა და ძველი ჩინური ტაძრების სურათებმა, რომლებითაც სავსე იყო პაპის კარადა, დიდმა სამოვარმა და ესტონეთზე მამის მიერ მოთხრობილმა ამბებმა ღრმა კვალი დაჩნია მგრძნობიარე ბავშვის გულში.

ჰესე ადრე იკეტება საკუთარ სამყაროში, უყვარს ბუნების წიაღში ხეტიალი, მდინარის ნაპირას ანკესით ხელში ჯდომა და ფიქრი. ნაღია ბალახში გულაღმა წოლა და თეთრი ქათქათა ღრუბლების ცქერა.

მწერლის ნაწარმოებებში ხშირად ვხვდებით ბავშვობაში განცდილი შიშის გამოძახილს. პატარა ჰერმანს შიშს ჰგვრიდნენ მის გარშემო არსებული, რაღაც შეუცნობელი იდუმალი ძალები. ჰესეს ბავშვობაში გაგონილი ჰქონდა ზღაპარი ბარბარაზე, რომელიც მოკლეს და მიწაში ჩამარხეს, მაგრამ საიდუმლოება ეკლესიის ზარმა გათქვა. ის ყოველ ღამე გაბმულად გუგუნებდა: ბარ-ბა-რა. მკვლელებმა ზარიც მიწაში ჩაფლეს, მაგრამ მისი ხმა იქიდანაც ისმოდა. პატარა ჰერმანს ეს ამბავი ერთად ჩასწვდა გულში და ეკლესიის ზარის რეკა ყოველთვის ძალიან აშინებდა.

ჰერმანში ადრე იღვიძებს სინამდვილისადმი (ეს სინამდვილე მას „უფროსების გაუგებარ გაერთიანებად“ ესახებოდა) წინააღმდეგობის, პროტესტის გრძნობა. ადამიანები მისთვის რაღაც უცხო ძალაა და ის გაურბის მათ. პატარა ჰერმანი თითქოს ცდილობს შეინარჩუნოს ის ერთიანობა, რომელიც შემდგომ მისი შემოქმედების ერთ-ერთი წამყვანი თემა ხდება და რომელშიც „უფროსებს“ დისონანსი შეჰქონდათ. ეს დისონანსი ბავშვისათვის სინამდვილეს გაუგებარს და საშიშს ხდიდა. 5 წლის ჰერმანი ჯადოქრობას ნატრობს, რათა შეძლოს ამ საშიში სინამდვილის დაძლევა.

დედა „უფროსებში“ გამონაკლისს შეადგენს. იგი ისეთი სინაზითა და თავდავიწყებით უყვარს ჰერმანს, როგორც მხოლოდ პატარა ბავშვებს შეუძლიათ. დედა მისთვის სიმშვიდე და ნუგეშია. ღამე თუ დედა შუბლზე არ ეამბორა და არ მოეფერა, ჰერმანი ისე ვერ იძინებს.

ჰერმან ჰესეს პირველი შთაბეჭდილებები, პირველი განცდები უშუალოდაა დაკავშირებული მშობლიურ ქალაქ კალვთან. მწერალი აბობს, რომ თუკი რამ დაუწერია ტყეზე, მდინარეზე, წაბლის ხის ჩრდილზე, თუკი სადმე აღწერს ნაძვის სურნელებას — ყველაფერი ეს კალვია. კალვს ვხედავთ პატარა რომანში „ბორბლის ქვეშ“. კალვი აღწერილია „მოთხრობებში კნულპზე“, ზღაპრებში და სხვ. ვიურტემბერგის ამ პატარა ქალაქში ჰერმან ჰესე 1890 წლამდე ცხოვრობდა. კალვი სამუდამოდ დარჩა მწერლისათვის სათუთ და წმინდა მოგონებად, რომელსაც ის ხშირად უბრუნდებოდა განცდებითა და კრიზისებით აღსავსე ცხოვრების მანძილზე.

1890 წელს ჰერმან ჰესემ დატოვა კალვი და სასწავლებლად გაემგზავრა ჯერ გიოპინგენში, მერე მაულბრონის მონასტერში. სწორედ მაულბრონის მონასტერში სწავლის წლებში განსაკუთრებით გამწვავდა ჰესეს დამოკიდებულება სინამდვილისადმი. პატარა ჰერმანი, რომელსაც სურდა გაეგო, „რას ეუბნება ტყის ერთი ბუტბუტა მეორეს“ და „ხეები ფესვებით როგორ სვამენ წყალს“, ვერ შეეგუა სასწავლებელში გაბატონებულ მკაცრ დისციპლინას. ის თავის შინაგან სამყაროში ჩაიკეტა და ყოველნაირად ცდილობდა, დაეცვა იგი მონასტრის მესვე-

ერთაგან, რომლებიც სახელმწიფოს ერთგულ მოხელეებს ზრდიან და ვერ იტანენ პოეტურ და თავისუფლებისმოყვარე პიროვნებას.

რამდენიმე კონფლიქტის შემდეგ ჰესე თავისი შორეული წინაპრის, ჰოელდერლინის, მსგავსად გაიქცა მონასტრიდან, ბევრი იარა ათგრაძნსიან ყინვაში, ბოლოს დაღლილ-დაქანცულმა თივის ზვინში დაიძინა. სადაც ჟანდარმებმა მიაგნეს და უკან დააბრუნეს.

1906 წელს ჰერმან ჰესე წერს პატარა რომანს „ბორბლის ქვეშ". რომელშიც აისახა მაულბრონში სწავლის პერიოდი. „ბორბლის ქვეშ", ისევე როგორც ჰაინრიხ მანის „პროფესორი უნრატი", ანდა ემილ შტრაუსის „ამხანაგი ჰაინი", მძაფრი ჩივილია პრუსიულ გერმანიაში გაბატონებული, ადამიანის პიროვნების დამთრგუნველი და დამასახიჩრებელი აღზრდის სისტემის წინააღმდეგ.

მაულბრონის მონასტრიდან გაქცევის შემდეგ ჰერმან ჰესე ერთხანს კანშტადში სწავლობდა, მერე გამომცემლობაში ეხმარებოდა მამას და ბოლოს მუშაობა დაიწყო — ჰეკენჰაუერის წიგნის მაღაზიაში ტიუბინგენში.

1899 წელს გამოდის ჰესეს პირველი ნაწარმოები — ლექსთა კრებული „რომანტიკული სიმღერები" და პროზის პატარა ტომი — „ნახევარი საათი ნაშუაღამევს", რომელსაც რ. მ. რილკემ თბილი რეცენზია მიუძღვნა. ამავე წელს ჰერმან ჰესემ ბაზელში რ. რაიხის წიგნის მაღაზიაში დაიწყო მუშაობა.

1902—1903 წლებში მან ორჯერ იმოგზაურა იტალიაში, 1905 წლიდან კი თავისუფალი მწერლის ცხოვრებას ეწევა. მწერალ პაულ ილგის რეკომენდაციით ზ. ფიშერის გამომცემლობამ ჰერმან ჰესეს შესთავაზა თავისი ნაწარმოები ამ გამომცემლობაში გამოექვეყნებინა. სწორედ ფიშერთან გამოვიდა 1904 წელს ჰესეს რომანი „პეტერ კამენცინდი", რომელმაც ვენის ბაუერნფელდის პრემია დაიმსახურა და ავტორს სახელი გაუთქვა.

1904 წელს ჰესემ ცოლად შეირთო 36 წლის მარია ბერნული და დასახლდა მიყრუებულ სოფელ გაიენჰოფენში ბოდენის ტბაზე, სადაც ცივილიზაცია მხოლოდ გაზეთების სახით თუ აღწევდა. აქ ის განმარტოებით ცხოვრობდა, ტკბებოდა ბუნების სიმშვენიერით და თითქმის მთელ თავისუფალ დროს თავის პატარა ბაღში ატარებდა. ამ პერიოდში მან დაწერა ესეები — „ბოკაჩო" და „ფრანცისკ ასიზელი", აღსანიშნავია აგრეთვე მოთხრობათა კრებული „მეზობლები" (1908), მუსიკალური რომანი „გერტრუდი" (1910) და ლექსების კრებული „გზაში" (1911).

მხატვარ ჰანს შტურცენეგერთან ერთად ინდოეთში მოგზაურობის შემდეგ, ჰესე ცოლით და სამი შვილით ბერნის მახლობლად, მხატვარ ალბერტ ველტის ყოფილ სახლში გადავიდა. აქ დამთავრდა

მწერლის სოფლური იდილია. პირველმა მსოფლიო ომმა უცებ დაამსხვრია მოჩვენებითი მყუდროება, რითაც მწერალი თავის მოტყუებას ცდილობდა.

პირველი მსოფლიო ომის დაწყებისთანავე ჰერმან ჰესე ომის მოწინააღმდეგეთა რიგებში ჩადგა. „ნოიე ციურიხერ ცაიტუნგში“ მწერალმა გამოაქვეყნა პუბლიცისტური წერილი „ო, მეგობრებო, ნუ გამაგონებთ ამ ხმებს“, სადაც კატეგორიულად გაილაშქრა ომის წინააღმდეგ. სამწუხაროდ, ჰესეს მოწოდებას, რომ „სიყვარული სიძულვილზე მაღლა დგას, მშვიდობა კი ომზე უფრო კეთილშობილურია“, — გერმანიაში არავითარი დადებითი გამოძახილი არ მოჰყოლია. მწერალმა ვერ შეძლო კავშირის დამყარება ომის ისედაც მცირერიცხოვან მოწინააღმდეგეებთან — ჰაინრიხ მანთან და ლეონჰარდ ფრანკთან, რომლებიც იმხანად იქვე, შვეიცარიაში, იმყოფებოდნენ. სამაგიეროდ ჰერმან ჰესეს გამოეხმაურა დიდი ფრანგი ჰუმანისტი რომენ როლანი.

ათეული წლების შემდეგ ჰესე იხსენებს, თუ რა დიდი სიხარული მოუტანა მას პატარ წერილმა საფრანგეთიდან: „მე მყავდა თანამგზავრი, თანამოაზრე, კაცი ჩემსავით მგრძნობიარე ომის სისხლიანი უაზრობის მიმართ და ადამიანი, რომელიც აღდგა ამ უაზრობის წინააღმდეგ... ამ კაცის სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე ჩვენ მეგობრები ვიყავით... არც ომის წლებში, არც ომის შემდეგ მე როლანთან საკუთრივ პოლიტიკური საუბარი არ მქონია, მაგრამ არ ვიცი, შევძლებდი თუ არა მისი სიახლოვისა და მეგობრობის გარეშე იმ წლების გადატანას“ [2].

ომის პერიოდი მეტად მძიმე იყო ჰერმან ჰესესთვის. 1916 წელს მან დაკარგა მამა, ამას დაემატა ცოლის ხანგრძლივი ავადმყოფობა, მწერალი ხშირად ილაშქრებდა ომის წინააღმდეგ გაზეთ „დოიჩე ინტერნირტერ ცაიტუნგში“, რომელსაც ის 1917 წლამდე რედაქტორობდა. ამ გამოსვლებმა მთელი გერმანული პრესის აღშფოთება გამოიწვია. ჰესეს იმხანად ჩვეულებრივ „სამშობლოს მოღალატეს“ და „არამზადას“ უწოდებდნენ. ყოველივე ამან, პირველ რიგში კი თვით ომმა, მწერლის ფსიქიკაში მძიმე მსოფლმხედველობრივი კრიზისი გამოიწვია. მოგვიანებით ჰერმან ჰესე ასე იხსენებს იმ საშინელ დროს: „დაიწყო მსოფლიო ომი, — წერს ის, — დაიმსხვრა ჩემი თავისუფლება და დამოუკიდებლობა, დამიდგა მორალური კრიზისის პერიოდი... და სანამ მე ომის შედეგად სამსახურებრივად გადატვირთული და მორალურად სულ უფრო სასოწარკვეთილი ვიყავი, ყველაფერი, რაც კი მანამდე ჩემს ბედნიერებას ქმნიდა, ნელ-ნელა იფუშებოდა, ქრებოდა“ [3].

ნერვიულად დაავადებულმა მწერალმა მცირე ხანი ლუცერნის სანატორიუმში დაჰყო. აქ დაუმეგობრდა ცნობილი ფსიქიატრის იუნგის მოწაფე ექიმ ლანგს. თანამედროვე ფსიქოთერაპიის შესახებ მათი სა-

უბრების შედეგია რომანი „დემიანი“ (1919), რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად.

1919 წლიდან ჰერმან ჰესე ტესინში გადასახლდა. პალაცო კამუცოში მწერალმა ბერნიდან თავისი საყვარელი დიდი მაგიდა გადმოატანინა. ეს მაგიდა გახდა ჰერმან ჰესეს შედევრების — „ტრამალის მგლის“ და „გლასპერლენშპილის“ შექმნის მოწმე. ამ მაგიდაზე დაიწერა მწერლის ასზე მეტი წიგნი და მცირე ზომის ნაწარმოები. მათგან აღსანიშნავია „ზიდჰართა“ (1922), „მოაგარაკე“ (1925) და „კლინგზორის უკანასკნელი ზაფხული“ (1920).

1924 წლამდე ჰესე მარტო ცხოვრობდა. მეუღლეს ის 1919 წელს გაეყარა. 1924 წელს მეორე ცოლი შეირთო, მაგრამ მასაც ერთ წელიწადში გაშორდა.

მონტანიოლაში ჰერმან ჰესე დროს უმეტესად თავის ბაღში ატარებდა; ხანდახან დილაადრიან იღებდა ფუნჯს, საღებავებს და სადმე ფერდობზე ფიქრებს კაშკაშა აკვარელში აქსოვდა. მხატვრობამ ისე გაიტაცა, რომ ერთხანს სერიოზულადაც ფიქრობდა, თავი დაენებებინა მწერლობისთვის და მთელი დრო მხატვრობისთვის დაეთმო.

გერმანიაში იშვიათად მოგზაურობდა — მხოლოდ მოხსენებების წასაკითხად და ისიც უხალისოდ. ვაიმარის რესპუბლიკას იმთავითვე უნდობლად ეკიდებოდა. როცა 1931 წელს თომას მანმა პრუსიული ხელოვნების აკადემიის წევრობა შესთავაზა, ჰესემ უარი უთხრა. მას არ სურდა არც ერთ გერმანულ ოფიციალურ კორპორაციაში მონაწილეობა, რადგან თვით რესპუბლიკას ეჭვით უყურებდა, ხშირად უწოდებდა მას უსულო და უპრინციპო სახელმწიფოს, რომელშიც 1918 წლის რევოლუციის მონაპოვარი სრულიად გამქრალიყო. „დემონური ძალები“, რომელთა ბატონობის საშიშროება გერმანიაში მწერალმა ჯერ კიდევ პირველი მსოფლიო ომის დროს იწინასწარმეტყველა, უკვე მოქმედებდნენ. ბიურგერული კულტურა უფსკრულის პირას იდგა: სული (Geist) სულ უფრო და უფრო უფასურდებოდა. დგებოდა ხანა ძალის ბატონობის ეპოქა. ეს ყველაფერი მწერალს სასოწარკვეთილებას ჰგვრიდა.

მორალურმა კრიზისმა და დეპრესიულმა მდგომარეობამ, მსოფლიო კულტურის შესანიშნავი მონაპოვრების დაკარგვის საშიშროებამ და ეჭვმა, რომ ადამიანის არსებობას აზრი არა აქვს, მთელი სიმძაფრით გადმოხეთქა ჰერმან ჰესეს რომანში — „ტრამალის მგელი“ (1927).

ამ რომანმა კიდევ უფრო გაუთქვა სახელი ავტორს. შემოქმედების გვირგვინამდე „გლასპერლენშპილამდე“ ჰერმან ჰესემ კიდევ ორი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები შექმნა — „ნარცისი და გოლდმუნდი“ (1930) და „მოხიბლვა ქვეყნისა“ (1932).

1931 წელს ჰესე ნინონ აუსლენდერზე დაქორწინდა. ეს შესანიშნა-

ვი ქალი, ხელოვნების ისტორიკოსი და საუცხოო ზღაპრების ავტორი, მწერალს სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე მხარში ედგა. უზომოდ დიდია მეუღლის მხარდაჭერა და ამ მხარდაჭერის მნიშვნელობა ჰესესთვის გერმანიაში ფაშისტთა ბატონობის წლებშიც.

ნაცისტურ გერმანიაში ჰესე ჯრასასურველ მწერლად მიაჩნდათ და დევნიდნენ. 1935 წელს ვილი ვესპერის ჟურნალი „ნოიე ლიტერატურ" წერდა: „გერმანელი მწერალი ჰერმან ჰესე ახლა სამშობლოს მოღალატის როლში მოგვევლინა... ჰერმან ჰესე ებრაელებს ესარჩლება და საზღვარგარეთ ჩვენთვის მავნე წარმოდგენას ავრცელებს გერმანიაზე" [4].

ჰერმან ჰესეს, რომელმაც ბევრად ადრე იწინასწარმეტყველა გერმანიის კრახი, დროდადრო ლამისაა სულ დაეკარგოს ადამიანობისა და ჰუმანიზმის რწმენა. სულიერ დეპრესიაში მყოფი მწერალი შვებას მხოლოდ მეგობრებთან მიმოწერაში, ბუნებასთან კავშირში და, რაც მთავარია, შემოქმედებაში ხედავდა. 1947 წელს ის რუდოლფ პანვიცს სწერს: „როდესაც ყველა გერმანულად მოლაპარაკე მწერლის ფიზიკურ და სულიერ არსებობას საფრთხე მოელოდა, მე მივმართე ყველა ხელოვანის მხსნელ საშუალებას — პროდუქციას და დავუბრუნდი ძველ გეგმას, რომელიც იმდროინდელი სიტუაციის გავლენით ძალიან შეიცვალა. ჩემთვის მთავარი იყო ორი მომენტი: შემექმნა სულიერი სივრცე, სადაც მოშხამული მსოფლიოს ჯიბრზე სუნთქვას და არსებობას შევძლებდი და მეორე — მეჩვენებინა, რომ სულს შეუძლია წინააღმდეგობა გაუწიოს ბარბაროსულ ძალებს" [5].

მწერლის არსებობისათვის აუცილებელ სივრცეს წარმოადგენდა რომანი „გლასპერლენშპილი". ეს ნაწარმოები 1933—1942 წლებში დაიწერა, 1943 წელს გამოვიდა შვეიცარიაში და დიდი აღიარება მოიპოვა მთელ მსოფლიოში. ჰერმან ჰესეს ამ რომანისთვის 1946 წელს ნობელის პრემია მიენიჭა.

ამავე წელს მწერალი დააჯილდოვეს გოეთეს სახელობის პრემიით. 1950 წელს ჰესემ ვილჰელმ რააბეს პრემია მიიღო, 1955 წელს კი გერმანულ გამომცემლობათა მშვიდობის პრემია. მწერლის ნაწარმოებები ითარგმნა უამრავ ენაზე. იაპონიაში ის ყველაზე პოპულარულ გერმანელ მწერლად ითვლება. ინდოეთში მისი რომანები თორმეტ დიალექტზეა თარგმნილი" [6]. უზომოდ გაიზარდა მწერლის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი კრიტიკული ლიტერატურა. ზედიზედ გამოვიდა რამდენიმე სქელტანიანი ბიბლიოგრაფია. 1954 წელს ჰერმან ჰესეს მიანიჭეს pour la merite-ს ორდენის მშვიდობის კლასის საპატიო წევრის სახელი. დაარსდა ჰერმან ჰესეს სახელობის ლიტერატურული პრემია.

შემოქმედების უკანასკნელ პერიოდში მწერალმა გამოაქვეყნა ესეები „ომი და მშვიდობა", „გოეთეს", აგრეთვე მოთხრობათა კრებული

და გვიანდელი ლირიკის ერთი ტომი. სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე ჰერმან ჰესე დიდ საგამომცემლო მუშაობას ეწეოდა.

ჰერმან ჰესეს სახელი დიდების შარავანდედითაა მოსილი. დღითი დღე იზრდება მის თაყვანისმცემელთა რიცხვი. ის კი ძველებურად ვანმარტოებულად ცხოვრობს მონტანიოლაში. მისი სახლი სოფლის ვანაპირასაა. მწვანეში უცებ ვერც კი დაინახავ. ლუგანოს ტბას გადაჰყურებს. მწერალი ხშირად ზის ხოლმე ჩაფიქრებული მზის ჩასვლისას ბაღის აივანზე, ან პატარა ბაღში ფუსფუსებს. გამხმარ ფოთლებს და ჯიჩხებს ფოცხით შეაგროვებს, ცეცხლს წაუკიდებს და მერე დიდხანს ზის ჩაცუცქული. სუსტი, დაავადებული თვალები ცეცხლისთვის ვერ მოუშორებია — რაღაცაზე ფიქრობს. ვერავინ ვერ ბედავს მისი მყუდროების დარღვევას. ცოლი თუ წამოახურავს ხალათს — არ შესცივდესო — და მაშინვე გაშორდება. მოსუცი ხშირად იმეორებს ხოლმე ერთ ძველ ჩინურ სიბრძნეს: „კაცი რომ დაბერდება და თავისას გააკეთებს, ის სიჩუმეს უნდა შეეჩვიოს, სიკვდილს უნდა დაუმეგობრდესო“. მწერლისათვის სიკვდილი მოულოდნელი და საშინელი არ ყოფილა. მან მშვიდად განუტევა სული 1962 წლის 9 აგვისტოს 85 წლის ასაკში.

ჰერმან ჰესეს შემოქმედების გაცნობისას მხედველობაში უნდა მივიღოთ როგორც სუბიექტური, ისე ობიექტური ფაქტორები. სუბიექტურ ფაქტორში ვგულისხმობ მწერლის დახვეწილ, მეტისმეტად მგრძნობიარე პიროვნებას; მისი ბავშვობის გარემოს — შვაბურ პიეტისტურ ატმოსფეროს, რომელშიც თავის დროზე იზრდებოდნენ ჰოელდერლინი, შელინგი, ჰეგელი; აღმოსავლურ სამყაროსთან სიახლოვეს, რაც შემდგომ ინდური და ჩინური აზროვნების გულმოდგინე შესწავლასა და სიყვარულში ვლინდება; ჰესეს მუსიკალობას, ნერვიულ ავადმყოფობასთან დაკავშირებით მწერლის ფსიქოანალიზით გატაცებას.

ობიექტური ფაქტორი საერთოა დასავლეთის ყველა მწერლისათვის. ესაა ბურჟუაზიული კულტურის — ფილოსოფიის, რელიგიის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის — კრიზისი; ესაა დასასრულის განწყობილება დასავლეთის სულიერ ცხოვრებაში.

ამ ორმა ფაქტორმა მწერალში მუდმივი დაუკმაყოფილებლობა, სულიერი ტანჯვა და შინაგანი დისჰარმონია გამოიწვია. შეიძლება ითქვას, რომ ჰერმან ჰესეს მთელი შემოქმედება შინაგანი წონასწორობის აღდგენის ცდა და დაკარგული ჰარმონიის ძიებაა.

„ზელდვილა ევროპაში სასიამოვნო კურიოზად იქცა“ [7], — წერს მწერალი გოტფრიდ კელერისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ წერილში. ის სრულყოფილება, რომელიც კელერს და მის გმირებს ახასიათებდა, ის ჰარმონიული დამოკიდებულება ადამიანსა და მის გარესამყაროს

ბორის, რისი მოწმენიც ვართ ზელდვილურ მოთხრობებში, მეოცე საუკუნეში შეუძლებელი გახდა.

ჰესე სიყრმიდანვე აღიქვამდა ამ დისონანსს და ერთი შეხედვით თითქოს იმთავითვე უპირისპირდებოდა თავის გარემომცველ სინამდვილეს, თითქოს გაურბოდა კიდეც მას და ხან პოეზიაში, ხან მუსიკაში, ხანაც ბუნების კულტში ეძებდა თავშესაფარს. თავის პირველ ლექსებში იგი უმღეროდა ღამეს, ვარსკვლავებს, მდინარის მღვრიე ტალღებს და ციცინათელებს, ქათქათა თეთრ ღრუბლებსა და ყვავილიდან ყვავილზე მოფარფატე პეპლებს. „მშვენიერება, თუ გნებავთ ხელოვნება, ჩემი საბოლოო მიზანია“ [8], წერდა იგი ამ დროს გამომწვევად თავის მშობლებს და ამით თითქოს იმის თქმა უნდოდა, ამიერიდან უარს ვამბობ ბიურგერულ სიმშვიდეზე, ოჯახის რელიგიურობასა და ღვთისმოშიშობაზე, წინაპართა რწმენით მონიჭებულ სიმყუდროვეზე და საკუთარი გზით ვარჩევ სიარულსო. ჰესეს ადრინდელი პროზაც ხვად შეიცავს სინამდვილით უკმაყოფილობის გამომხატველ სტრიონგებს, სევდიან განწყობილებებს, ნაღვლიან განცდებსა და ფიქრებს, გრძნობიარე პოეტის წუთიერ შთაბეჭდილებებს.

შინაგანი დისონანსი, გარესამყაროსთან შეუწყობლობა, პროტესტი დამომხმარებლო იდეალების მიმართ, არსებობის ბიურგერულ ფორებთან შეუთავსებლობა და შინაგანი ჰარმონიის დაუოკებელი ძიება კეთრად არის გამოხატული უფრო გვიანდელ ნაწარმოებებშიც. დიდ ეროპულ ქალაქში მოხვედრილი ნიჭიერი სოფლელი ყმაწვილი პეტერ კამენცინდი იმისი მოწმე ხდება, თუ როგორ ეცემა და კნინდება ბურჟუაზიულ სინამდვილეში ხელოვნება, თუ როგორ ითქვეფს და სპობს კაპიტალისტური სინამდვილე თავისუფალ, დამოუკიდებელ პიროვნებას. ბურჟუაზიულ სინამდვილესთან შეტაკებაში კამენცინდი, მართალია, მარცხდება, მაგრამ ინარჩუნებს თავისთავადობას და შინაგან ანწმინდეს. მრავალი ძიებისა და გულგატეხილობის შემდეგ გმირი ისევ შობლიურ ნიმიკონს უბრუნდება. იგი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ მხოლოდ არსებობის ჯანსაღ პატრიარქალურ ფორმებს, მხოლოდ ბუნებასთან განუყრელ კავშირს ძალუძს მიანიჭოს ადამიანს სულიერი სიმშვიდე და ბედნიერება. „მე მსურდა თანამედროვე ადამიანისთვის ბუნების დიდებული, უტყვი ცხოვრება ახლობელი და საყვარელი გამეხადა“, ამბობს მწერალი ერთ-ერთი გმირის პირით. „მე მინდოდა ადამიანისთვის მესწავლებინა დედამიწის მაჯისცემის ყურის მიგდება, მთელის ცხოვრებაში მონაწილეობა; მსურდა, რომ მას, პატარა, ცხოვრებისეულ ვნებებს აყოლილს, არ დავიწყებოდა, რომ ჩვენ ღმერთები და საკუთარი თავის ქმნილებანი კი არა, დედამიწის და კოსმოსური მთლიანობის შვილები და ნაწილები ვართ“ [9].

„პეტერ კამენცინდის“ თემა მეორდება ორი წლის შემდეგ დაწერილ პატარა ავტობიოგრაფიულ რომანში „ბორბლის ქვეშ“. ჰანს გიბენრატი, პოეტური ბუნების ყრმა, იძულებულია დაემორჩილოს უხეშ და პრაქტიკოსი მამის მოთხოვნას და მთელი სულიერი ძალები გაკვეთილების ზუთხვას და ნიშნებზე ნადირობას შეალიოს. მაგრამ ბავშვის ნაზი და მგრძნობიარე არსება დიდხანს ვერ იტანს ასეთ არაბუნებრივ ცხოვრებას. ამავე დროს მას არც იმისი ძალა შესწევს, რომ საბოლოოდ გაემიჯნოს თავის გარემოს, უარყოს მამის, მასწავლებლების პასტორის სამყარო და გიბენრატი იღუპება.

მელანქოლიური ტონები ჭარბობს მომდევნო ნაწარმოებებშიც — „გერტრუდი“ და „როსჰალდე“. ამ რომანებში, ისევე, როგორც გაიენჰოფენის ხანის მთელ რიგ ნოველებში, მოქმედებენ მგრძნობიარე პიროვნებანი, განმარტოებული გმირები, რომლებიც კონტაქტს ვერ ამყარებენ გარემომცველ სინამდვილესთან. სრულ სიმარტოვეში ცხოვრობს მუსიკოსი კუნი, „გერტრუდის“ მთავარი მოქმედი პირი. ასევე ყოველგვარ ადამიანურ კონტაქტს მოკლებულია თავის ოჯახში მხატვარი ვერაგუთი, რომელიც ამიტომ ჯერ ცდილობს შემოქმედებაში ჰოვოს თავდავიწყება, მერე კი საერთოდ გარბის ევროპიდან და ინდოეთს მიაშურებს.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, სევდა და კაეშანი, დაპირისპირება უსულგულო ბიურგერული ყოფისა და უბადრუკი ცხოვრებისადმი, უკვე ჰესეს ომამდელ შემოქმედებაში იჩენს თავს. მაგრამ მწერლის ადრინდელი წლების შეჭირვება ჯერ კიდევ არ იყო ის ტოტალური სულიერი და მსოფლმხედველობრივი კრიზისი, რომელმაც შემდგომში მთელი მისი არსებაც მოიცვა. ამ დროს ჰესე ჯერ კიდევ რადიკალურად არ ემიჯნებოდა თავის გარემომცველ სინამდვილეს, არამედ ცდილობდა ბურჟუაზიული საზოგადოების ფარგლებშივე მოენახა რაიმე გამოსაყალი. მას სურდა აერიდებინა აშკარა კონფლიქტი არსებულ სინამდვილესთან და გაუტანელ ყოველდღიურობაში საკუთარი სულიერი დამოუკიდებლობა მაინც შეენარჩუნებინა როგორმე. ამიტომაც იყო, რომ ამ ხანებში ჰესეს ჯერ კიდევ შეგნებული არა ჰქონდა ევროპული კრიზისის ყოვლისმომცველი ხასიათი და იგი სუბიექტურად მისთვის უცხო და ულმობელ, მაგრამ გარეგნულად მაინც მყარ და უცვლელ გარესამყაროსთან თავისი დამოკიდებულების მოგვარებას იმედოვნებდა. მაგრამ პირველმა მსოფლიო ომმა პირწმინდად გააქარწყლა მწერლის იმედები. მის მსოფლმხედველობაში თავი იჩინა მნიშვნელოვანმა გარდატეხამ. ახლა ჰესემ უკვე აშკარად დაინახა, რომ ბურჟუაზიული დასავლეთი უფსკრულის პირზეა მისული. გაჭრა ის ბუნება, რომელსაც თავს აფარებდა ურბანისტული ცივილიზაციისგან ლტოლვილი პეტერ კამენცინდი. მთელი არემარე გაზსა და ფაბრიკა-ქარხნების

კვამლში გაეხვია, ინდუსტრიამ განდევნა მოფარფატე ფარვანები ევროპის მინდვრებიდან. მიწა, რომელიც საუკუნეთა განმავლობაში საკვებს აწვდიდა ადამიანს, ჯავშნოსანთა მუხლუხოებით და ნაღმებითაა აოხრებული და ყოველდღიურად ათასობით ჩექმით ითელება. აღარსად არის კალვისა და ბოდენის ტბის, შტიფტერისა და კელერის ნაწარმოებთა პატრიარქალური ყოფა. ფელეტონი და მასობრივი იდეალები გაბატონდა სამყაროში. პოლიტიკოსები და გენერლები იქცნენ კაცთმოყვარეობის და ჰუმანიზმის მესიტყვეებად და განდევნეს პოეტები. ინდუსტრიული ცივილიზაციის ეპოქაში, რეპორტაჟისა და საგაზეთო ინფორმაციის საუკუნეში, აღარავის აინტერესებს გულჩათხრობილი შეცნების სევდიანი ფანტაზიები. ან კი რა აზრი აქვს საერთოდ ხელოვნებას ამ აბსურდად ქცეულ სინამდვილეში. ღირებულებათა სრული გაუფასურება კითხვის ქვეშ აყენებს არა მარტო ხელოვნების ნაწარმოებს, არამედ თვით ადამიანის არსებობასაც. ასეთ ვითარებაში ხელოვანის ოპოზიცია ბურჟუაზიული საზოგადოებისადმი, მისი ემოციური ანტიბიურგერობა წმინდა სალონურ ჟესტად იქცევა. ჰესე ახლა მთელი სიმძაფრით აღიქვამს თავისი ადრინდელი ნაწარმოებების უსუსურობასა და უმწეობას. ესთეტი ჰესე ვერ უძლებს მორალისტი ჰესეს კრიტიკას, იდილიის ტრფიალი ფარ-ხმალს ყრის სასოწარკვეთილი ადამიანის მზერის წინაშე.

დასახრულის განწყობილება, მომავალი კატასტროფის წინათგრძნობა, ტოტალური ნიჰილიზმი და პესიმიზმი თითქმის მთელ ბურჟუაზიულ აზროვნებას ეუფლება. კრიზისმა, როგორც დავინახეთ, ჰერმან ჰესეს მსოფლმხედველობაშიც იჩინა თავი. ისიც, მრავალ თანამედროვესავით, თვალნათლივ ხედავს უზარმაზარი ეპოქის დასასრულს, მთელი არსებით აღიქვამს საუკუნო ძალვათა კვდომას. მაგრამ ჰესესთვის, შპენგლერის ყაიდის წინასწარმეტყველთაგან განსხვავებით, ევროპული კრიზისი ადამიანის სულის სიღრმეში იღებს დასაბამს და ყოვლისმომცველი კატასტროფის მაუწყებელი კი არ არის, არამედ მოშავალი აღორძინების წინა პირობას წარმოადგენს. დასავლეთის დასასრულის თავისი კონცეფცია მწერალმა დოსტოევსკისადმი მიძღვნილ რამდენიმე წერილში ჩამოაყალიბა [10]. ჰესეს მიხედვით, კაცობრიობის ისტორიაში ყველა კულტურა, ცივილიზაცია და საზოგადოებრივი ფორმაცია დაშვებულსა და აკრძალულს შორის არსებულ შეთანხმებას ეფუძნება. ცხოველიდან ჰეშმარიტი ადამიანისაკენ ქმნადობის გზაზე მყოფ ინდივიდს მუდამჟამ თავისი შინაგანი სამყაროს უდიდესი ნაწილის ჩახშობა და განდევნა უხდება, ვინაიდან მასში არსებული პირველადი ვნებების სამყარო ყოველთვის უპირისპირდება ნებისმიერი თანაარსებობისთვის აუცილებელ საყოველთაო ნორმებს. მაგრამ განდევნილი ვნებები დროთა განმავლობაში კი არ ქრებიან, არამედ

თვლემენ და თავის ჯერს უცდიან. არც ერთი მათგანი არ კვდება და არ იცვლის სახეს. ისინი მხოლოდ დროებით ემორჩილებიან ამა თუ იმ კულტურის, ამა თუ იმ ცივილიზაციის მოთხოვნებს და ერთ მშვენიერ დღეს ისევ ამოტივტივდებიან, ისევ მოითხოვენ თავის უფლებებს. როდესაც კულტურა დაღმავლობის გზაზეა, როდესაც არსებული ცივილიზაცია ამოწურავს საკუთარ შესაძლებლობებს, სწორედ მაშინ წამოყოფენ თავს მანამდე კანონით, ტრადიციით და ზნეობრივი ნორმებით აკრძალული ვნებები და მთელ სამყაროს წალეკვით ემუქრებიან. ისინი არ ცნობენ ავტორიტეტს, უგულებელყოფენ ადათ-წესს, მათთვის უცხოა ყოველგვარი ეთიკა. ვერაფერი დაუდგება წინ და ვერაფერი შეაჩერებს სულის წიაღიდან მომავალ ამბოხს. ასეთ შემთხვევაში მხოლოდ ერთი გამოსავალი არსებობს: ადამიანმა ახალი მიმართულება უნდა მისცეს ამოხეთქილ ვნებას, ახლიდან უნდა შეაფასოს იგი, ახალი სახელი უნდა შეარქვას და ამით ახალი კულტურის, ახალი მორალის საფუძვლები უნდა შექმნას. სხვა გზა არ არსებობს. ჩვენ ვერ ვოვერეთ ცხოველს საკუთარ თავში, ვერ მოვთოკავთ და ვერ ჩავკლავთ პირველად ვნებებს, მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია მათი დაშოშმინება, დაწყნარება. მათი ერთგვარი წარმართვა, მათი სიკეთისა და ჰუმანურობის სამსახურში ჩაყენება. ოღონდაც დროთა განმავლობაში ამ „სიკეთის“ ბრწყინვალებაც მიმქრალდება, ისიც მოძველდება და დაკარგავს ვნებათა ნდობას და ისინიც აღარ დაემორჩილებიან მას. მაშინ იმსხვრევა და იღუპება კულტურა და ხშირად მისი კვდომა საუკუნეებს გასტანს ხოლმე, ისევე როგორც ანტიკურობა ასეული წლების განმავლობაში ნელ-ნელა ღაფავდა სულს. ვიდრე ძველი მომაკვდავი კულტურა და მორალი ახლით შეიცვლებოდეს, ამ მძიმე ჟამს, ადამიანმა, ჰესეს მიხედვით, ისევ უნდა ჩაიხედოს თავის სულში, თვალი უნდა გაუსწოროს იქ ჩაბუდებულ მხეცს, ცნოს პირველყოფილი ძალების არსებობა, რომელთაც არაფერი აქვთ საერთო ზნეობასთან. მან უნდა განვლოს ძნელი გზა საკუთარი არსების უღრმესი ფენებისაკენ, მან ბოლომდე უნდა ჩახედოს თავისი სულის ქაოსში, რათა შესაძლებელი გახადოს ახალი კულტურისა და ახალი მორალის დაბადება.

ამრიგად, მოყოლებული პირველი მსოფლიო ომის წლებიდან ჰესესთვის მხოლოდ ერთი სინამდვილე არსებობს. ეს არის ადამიანის სულის სფერო. ყოველივე სხვა დანარჩენი — ეკონომიკური და სოციალური ურთიერთობანი, საზოგადოებრივი ცხოვრება და ა. შ. — „ჭეშმარიტად წოდებული სინამდვილეა“ მხოლოდ. ამიტომაც ჰესეს ნაწარმოებების თემას ამიერიდან ადამიანის შინაგანი გარდაქმნა და მისი სულიერი ფერისცვალება წარმოადგენს. ეს თემა თავს იჩენს ჯერ კიდევ „ზღაპრებში“, ხოლო შემდეგ მთელი სიმკვეთრით ვლინდება „დემიანში“. რომანი მოგვითხრობს ყმაწვილი კაცის — ემილ სინკლერის მიერ

საკუთარი თავის ძიების ამბავს. სინკლერის წინამძღოლი და მეგზური ამ შინაგანი გარდაქმნის რთულ გზაზე არის ვინმე დემიანი — ერთობ იდუმალი და მისტიკური ფიგურა, რომელიც გმირის განვითარების ყველაზე კრიტიკულ მომენტებში გამოჩნდება ხოლმე და გეზს აძლევს ამ განვითარებას. სინკლერის სულიერი მეტამორფოზა იშლება წესრიგის, მშობლიური სახლის, მორალის სამყაროსა და ქუჩის, ბნელი და აკრძალული, დანაშაულებრივი სამყაროს დაპირისპირების ფონზე. შემდგომში ამ დაპირისპირებას გმირი თავის თავშიც აღმოაჩენს და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ჰეშმარიტი ჰარმონიის მიღწევა მხოლოდ ადამიანის ბუნების საპირისპირო მხარეთა, მხოლოდ სახლისა და ქუჩის, კეთილისა და ბოროტის, სულიერ-იდეალურისა და ხორციელ-მატერიალურის მორიგების გზით შეიძლება. ამ ჰარმონიული ურთიერთშეთანხმების სიმბოლოდ რომანში ძველი იუდეური ღვთაება —აბრაქსა — გვევლინება, რომელიც ღმერთსა და ეშმაკს ერთ სახედ აერთიანებს.

„დემიანში“ დასმული პრობლემის დამუშავებას ჰესე განაგრძობს თავის ინდურ რომანში „ზიდჰართა“, სადაც აღწერილია ბრაჰმანის ვაჟიშვილის ზიდჰართას ცხოვრება. ვერც არსებულ რელიგიურ სისტემებში, ვერც ცხოვრებისეულ წარმატებასა და განცხრომაში, ვერც ბუდას მოძღვრებაში ვერ პოვებს ზიდჰართა არსებობის აზრს. საბოლოოდ იგი უდაბურ ტყეში სახლდება მდინარის პირას, რომელიც მისი აღმზრდელი და მასწავლებელი ხდება. მდინარე აქ აბრაქსას ანალოგიური სიმბოლოა — იგი ისევე აერთიანებს ორ ნაპირს, როგორც აბრაქსა ადამიანური ბუნების ორ საწყისს. მოძღვრება, რომელსაც იგი აწუკვე ხანდაზმულ ზიდჰართას სთავაზობს, სულ მარტივია — ეს არის წინააღმდეგობათა ერთიანობისა და სამყაროს მთლიანობის იდეა. ამ მთლიანობისადმი დაქვემდებარებასა და საკუთარი არსებობის „დიდი ერთის“ განუყოფელ ნაწილად აღქმაში ჰვრეტს გმირი რომანის დასასრულს ცხოვრების აზრს.

ინდური ფილოსოფიის გამოძახილს სამყაროს ერთიანობის შესახებ ვპოულობთ სამი წლით გვიან დაწერილ ავტობიოგრაფიულ ჩანაწერებში „მოაგარაკეშიც“. აქ ჰესე წერს: „მე არაფერი არა მწამს ისე ღრმად, როგორც ერთიანობა, არავითარი წარმოდგენა არ არის ჩემთვის ისე წმინდა, როგორც ის, რომ მთელი სამყარო ღვთაებრივი ერთიანობაა. მთელი ბოროტება კი იმაში მდგომარეობს, რომ ცალკეული თავს მთელის ნაწილად აღარ გრძნობს, და „მე“-ს გაზვიადებული მნიშვნელობა ენიჭება“ [11].

ჰესეს ოციანი წლების შემოქმედების ერთ-ერთი მეტად მნიშვნელოვანი კატეგორიაა იუმორი.

თუკი სინამდვილე იმდენად საზარელი და დისჰარმონიულია, ფიქ-

რობს მწერალი, იმდენად აუტანელი და მიუღებელი, რომ ამ სინამდვილეში ადამიანის არსებობაც კი აზრს კარგავს, იქნებ შეიძლება მისი დაძლევა სწორედ არასერიოზული მიდგომით, სიცილით, ირონიითა და იუმორის მეშვეობით. „დიახ“. თვითონვე პასუხობს ჰესე, „იუმორით ამის ატანაც შეიძლება, კაზარმების, ვაგზლების, ლიტერატურული მოხსენებებისაც კი. სიცილი, სინამდვილისადმი არასერიოზული მიდგომა, იმის ცოდნა, რომ ყველაფერი წარმავალია, რას არ აატანინებს კაცს... ჩვენ ამ სასაცილო სამყაროს არ უნდა ვცეთ პატივი და სერიოზულად არ უნდა მოვეკიდოთ მას“ [12].

„ტრამალის მგელში“ რომანის გმირი, ცხოვრებით დაღლილი და მის გარემომცველ სინამდვილეზე გულგატეხილი ინტელიგენტი ჰარი ჰალერი „მაგიურ თეატრში“ მოხვდება. ეს „მაგიური თეატრი“ სხვა არაფერია თუ არა ჯადოსნური სარკე, სადაც გმირის სულის სამყარო აირეკლება. საკუთარ არაცნობიერთან შეხვედრის მიზანია, ჰარი ჰალერს პიროვნების გარეგნული გამოვლინების პირობითობა და არამყარობა დაანახოს და იგი გადამწყვეტი ფერისცვალებისთვის შეამზადოს. ამიტომაა, რომ „მაგიურ თეატრში“ შესვლისას ჰარი ჰალერს შემდეგი სიტყვებით მიმართავენ: „აბა, კარგ გუნებაზე დადექით. ამ დაწესებულების მიზანია, კარგ გუნებაზე დაგაყენოთ და სიცილი გაასწავლოთ... თქვენ აქ იუმორის სკოლაში ხართ, სიცილი უნდა ისწავლოთ, ყველაზე უმაღლესი იუმორი კი მაშინ იწყება, როდესაც ადამიანი თავის პიროვნებას სერიოზულად აღარ ეკიდება“ [13].

იუმორის დანიშნულება ამ რომანში, სხვათა შორის, ისიცაა, რომ შესაძლებელი გახადოს ჰარი ჰალერის მგლური და ადამიანური, დიონისური და აპოლონური მხარეების შერიგება, რამეთუ იუმორი, ჰესეს თანახმად, ის ჰაეროვანი ხიდია იდეალსა და სინამდვილეს შორის, რომელიც წინააღმდეგობათა ჰარმონიული ურთიერთშეთანხმების მაგიურ საშუალებას წარმოადგენს. ხოლო საკუთარი ბუნების საწინააღმდეგო მხარეთა შერიგება ჰეშმარიტი ადამიანის იდეალის განხორციელებისა და საკუთარ თავში არსებულ შესაძლებლობათა რეალიზაციის საწინდარია.

ჰარი ჰალერის ბუნების ორი მხარე — ჰარი-მგელი და ჰარი-ადამიანი—თავისებურ ხორცშესხმას პოვებენ სამი წლით გვიან დაწერილ რომან „ნარცისსა და გოლდმუნდში“, სადაც ისინი ორი პერსონაჟის სახით არიან წარმოდგენილნი. უნდა ითქვას, რომ ჰესე ჯერ კიდევ ადრეულ შემოქმედებაში მიმართავდა „პიროვნების გაორების“ ანუ, როგორც ზოგიერთი უწოდებს, „პიროვნების გახლეჩის“ ხერხს, როცა ავტორი ავტობიოგრაფიულ დეტალებსა და თავისი სულიერი სამყაროს განსხვავებულ მხარეებს ისე ანაწილებს ორ კონტრასტულ პერსონაჟს შორის, რომ მათი დაპირისპირება და სხვაობათა დიალექტიკური ურთი-

ერთქმედება სახეთა მიჯნასა და პირაპირზე თავად ავტორის სულიერ ავტოპორტრეტს წარმოშობს. ასეთი წყვილეული სახეები იყვნენ ჰანს გიბენრატი და ჰერმან ჰაილნერი, პეტერ კამენცინდი და მუსიკოსი რიხარდი, მუთი და კუნი და სხვა. „ნარციისსა და გოლდმუნდში“. ასეთ დაწყვილებული პერსონაჟები სათაურში მოხსენებული გმირებია. ბერი და მონასტრის წინამძღვარი ნარცისი ჯრის ასკეტი, მეცნიერი, ღვთისა და სულის ერთგული მსახური, ხოლო ხელოვანი გოლდმუნდი გრძნობისა და ვიტალური ცხოვრების ადამიანია. ეს ორი ადამიანი ერთმანეთს მონასტერში ხვდება, სადაც ყრმა გოლდმუნდს მისი მამა მიაბარებს. მაგრამ სულ მალე გოლდმუნდი გარბის მონასტრიდან. ხდება მოქანდაკე და მხოლოდ მჩქეფარე და ფათერაკიანი ცხოვრების დასასრულს ისევ ხვდება თავის სიყრმის მეგობარს. საინტერესოა აღნიშნოს, რომ „ტრამალის მგლის“ მსგავსად, ამ რომანის კომპოზიციასაც სონატური ფორმა უდევს საფუძვლად. რომანის არქიტექტონიკას განსაზღვრავს ორი კონტრასტული თემის დაპირისპირება, რაც მთავარი გმირებით არის წარმოდგენილი. ნარცისი იძლევა რითმულ თემას, ხოლო გოლდმუნდი — მელოდიურს. მთელი პირველი ნაწილისათვის, სადაც სამონასტრო ცხოვრებაა აღწერილი, ნარცისით წარმოდგენილი მამაკაცური და სულიერი საწყისი ქმნის ტონიკას. დედისეული სფერო, რასაც გოლდმუნდი განასახიერებს, მამისეული საწყისის მიმართ ქმნის ღორინანტას, რომელიც ყოველთვის ტონიკაში მთავრდება. რომანის მეოთხე თავში ორივე კონტრასტული თემა უკვე მკაფიოდაა ჩამოყალიბებული. ექსპოზიცია მთავრდება გოლდმუნდის გაქცევით, რაც დამუშავებისკენ გარდამავალ ეპიზოდს წარმოადგენს. თემის დამუშავება მოცემულია 7—16 თავებში, სადაც აღწერილია გოლდმუნდის ცხოვრება: ტყე-ღრე ხეტიალი, სასიყვარულო ამბები, შემოქმედებითი ძიებანი და სხვა მრავალი თავგადასავალი. ამრიგად, აქ კონტრასტული თემები განიცდიან მელოდიურ-თემატურ და მოდულაციურ დამუშავებას, რათა შემდგომ გამეორდნენ რეპრიზაში — სნეული გოლდმუნდის მონასტერში დაბრუნება — მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ დომინანტური თემა ამჯერად ძირითად ტონალობაშია წარმოდგენილი.

აზრი სამყაროსა და ადამიანის ორწახნაგოვნების შესახებ, ე. წ. „ბიპოლარობის იდეა“, ჰესეს შემოქმედებაში სხვადასხვა სახით ვლინდება. აქ ერთმანეთს უპირისპირდებიან სული და ბუნება, ხელოვანი და ბიურგერი, ცხოვრების მჭვრეტელობითი და აქტიური, ქმედითი იდეალი (vita contemplativa და vita activa).

მწერლის სიმპათიები თითქმის ყოველთვის სულის მხარეზეა. ის თითქმის ყველგან ცდილობს აღადგინოს სულის პრესტიჟი, დაიცვას იდეალური მატერიალურის შემოტევისაგან, ხაზი გაუსვას ადამიანის სულიერი ცხოვრების მნიშვნელობას. მაგრამ ეს სიმპათიები არასდროს

არ გადადის ცალმხრივობაში. ჰესე თითქმის ყველგან, სულისადმი სიმპათიების მიუხედავად, სინთეზისაკენ ისწრაფვის, ამ ორი პოლარული მხარის შერიგებას ცდილობს. ამ სინთეზის გამოხატულებაა ემილ სინკლერის სწრაფვა შინაგანი ჰარმონიისაკენ და აბრაქსას კულტი „დემიანში“, საქსოფონისტ პაბლოს დახმარებით ცხოვრების არსის წვდომა ჰარი ჰალერის მიერ „ტრამალის მგელში“, გოლდმუნდისა და ნარცისის მეგობრობა და სხვა. სულისა და ბუნების შერიგებას ცდილობს ჰერმან ჰესე თავის უკანასკნელ რომან „გლასპერლენშპილშიც“.

„გლასპერლენშპილი“ ჰერმან ჰესეს შემოქმედების კვინტესენციაა. რომანში მეორდება თითქმის ყველა მოტივი, რომლებსაც კი მანამდე შეეხვედრივართ მწერლის შემოქმედებაში. ეს არის გრანდიოზული ნაგებობა და მის ცალკეულ ნაწილებს ის იდეები და მოტივები შეადგენენ ათეული წლების მანძილზე ჰესეს სულიერ ცხოვრებას რომ ქმნიდნენ.

გვიანდელი წლების ერთ-ერთ წერილში ჰესე იხსენებდა: „ამ წიგნზე მუშაობისას მრავალი სული დამტრიალებდა თავს, არსებითად ყველა ის სული, ვინაც მონაწილეობდა ჩემს აღზრდაში“ [14].

რომანი 1943 წელს გამოვიდა და მაშინვე მთელი ლიტერატურული საზოგადოებრიობის ყურადღება მიიქცია.

ნაწარმოებში აღწერილია ერთი მეტად განსაცვიფრებელი ქვეყანა — კასტალია, სადაც თავი მოუყრიათ მეცნიერებს, მოაზროვნეებს — ყველა იმას, ვისთვისაც ძვირფასია კარგი ტრადიცია, დისციპლინა, ინტელექტუალური პატიოსნება და სულისა და ჭეშმარიტების სამსახური. თუმცა მოქმედება XXV საუკუნეშია გადატანილი, ეს ადამიანები, სრულიად არ იცნობენ უახლესი მეცნიერებისა და ტექნიკის მიღწევებს და საერთოდ ერთობ ძველმოდურად და ხელმოკლედ ცხოვრობენ. ისინი უმეტესად ფეხით დადიან, სადა ტანსაცმლითა და მცირედი კვებით კმაყოფილდებიან და უმთავრეს დროს მეცნიერულ კვლევა-ძიებას უთმობენ. ჰუმანიტარულ საგნებთან ერთად მათ დიდად აინტერესებთ ფიზიკა, ქიმია და მათემატიკა, მაგრამ მათი ცდები უფრო მაინც შუა საუკუნეების ალქიმიკოსთა და სწავლულთა საქმიანობას მოგვაგონებს, ვიდრე საინჟინრო-ტექნიკური ეპოქის მეცნიერის კვლევა-ძიებას. საქმე ისაა, რომ კასტალიაში მეცნიერება გარკვეული პრაქტიკული ამოცანების სამსახურში კი არ დგას, არამედ თვითმიზანია. კასტალიელებს მუსიკალური კომპოზიციებიდან და მათემატიკიდან, ქიმიური რეაქციებიდან და ასტრონომიიდან გამოჰყავდათ რიცხვები, ფორმულები, პროპორციები და შეფარდებანი, ისინი ერთმანეთს უდარებდნენ ცოდნის სხვადასხვა სფეროებს ადამიანის სულის განსხვავებულ მონაპოვრებს, პოულობდნენ მათ შორის შეხებისა და გადაკვეთის წერტილებს, მსგავსებასა და შესაბამისობას. მათ მხოლოდ ერთი მიზანი აქვთ — წარმოაჩი-

ნონ ერთიანობა, მოვლენათა ყოვლისმომცველი კოსმოსური ურთიერთკავშირი.

კასტალიური პროვინციის სული და გული გლასპერლენშპილია. ესაა ფანტასტიკური მუსიკალური ინსტრუმენტი, რომელსაც თავის დროზე საფუძვლად დაედო პატარა ხის საკრავი. საკრავი შედგებოდა ჩარჩოზე დაჭიმული რამდენიმე ათეული სიმისაგან, რომელზეც სხვადასხვა ზომისა და ფორმის რიოში მარგალიტი იყო ასხმული. ყოველ მარგალიტს კაცობრიობის ცოდნისა და კულტურული განვითარების ერთი რომელიმე სფერო შეესაბამებოდა — თეოლოგია, მუსიკა, ისტორია, ფილოლოგია, და ა. შ. ამ მარგალიტების მრავალგვარი კომბინაციები, რანიც კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ერთიანობას ეფუძნებოდნენ და საჩინოდ ხდიდნენ მეცნიერებათა მჭიდრო ურთიერთკავშირს, ქმნიდნენ გარკვეულ წარმოსახვით სურათს.

თავშესაქცევად შექმნილი ინსტრუმენტი შემდგომში საფუძვლად დაედო სულის მსახურთა დახვეწილ და განვითარებულ თამაშს, რომელიც მოითხოვდა მეცნიერების ყველა დარგისა და ხელოვნების ღრმა ცოდნას. ამგვარად, გლასპერლენშპილი არის თამაში, რომელიც მოიცავს ბიურგერული „კულტურის“ ყველა „შინაარსსა და ფასეულობას“. იგი ბიურგერული ეპოქის კულტურული მონაპოვრების საფუძველზე სულიერი უნივერსუმის შექმნის ცდაა.

გლასპერლენშპილი მუსიკალურ პრინციპს ეფუძნება. ეს პრინციპი უდევს საფუძვლად ეზოტერული თამაშის მსახურთა და სწავლულთა არსებობასაც, ვინაიდან იგი სამყაროს ჰარმონიას ასახავს და კოსმოსურ ძალებთანაა დაკავშირებული. ძველი ჩინელი ავტორების მსგავსად მწერალი იმ აზრისაა, რომ მუსიკის დონეზე დიდად არის დამოკიდებული კულტურის, ზნეობისა და საზოგადოების კეთილდღეობა — ჯანსაღი საზოგადოება ჰარმონიულ მუსიკას ქმნის, ხოლო ჰარმონიული მუსიკა სფეროთა მელოდიასთანაა შეთანხმებული; სნეულ და დაღმავლობის გზაზე მყოფ საზოგადოებაში კი დისჰარმონიული მუსიკა იქმნება, რაც კოსმოსურ ზეწესრიგთან შეუთანხმებლობის უპირველესი ნიშანია და მოახლოებულ აღსასრულს მოასწავებს. ჯანსაღ და ჰარმონიულ მუსიკაზე ლაპარაკისას ჰესე ყოველთვის 1600—1800 წლების ევროპულ მუსიკას გულისხმობს. მინაგან ჰარმონიას იგი ჰვრეტს იმ მუსიკაში, რომელშიაც ჯერ ფეხი არ ჰქონდა გადგმული ბურჟუაზიულ ინდივიდუალიზმსა და რომელშიც, მწერლის აზრით, ჯერ არ იყო დარღვეული სამყაროს ჰარმონია. ასეთ მუსიკას ჰესე კლასიკურს უწოდებს და მას აღმზრდელობით ფუნქციას აკისრებს.

კასტალიისა და გლასპერლენშპილის სახით ჰესეს საკუთარი აღიარებით სურდა ეჩვენებინა სულის სიმტკიცე და იმ ბარბაროსული ძა-

ლების მიმართ მისი წინააღმდეგობის უნარი, რომელნიც რომანზე მუშაობის პერიოდში ბობოქრობდნენ მწერლის სამშობლოში.

ნაწარმოების ცენტრშია გლასპერლენშპილის მაგისტრის იოზეფ კნეჰტის ცხოვრება. იგი თორმეტი წლის ასაკში მოხვდა კასტალიაში და აქ განელო გრძელი და სახელოვანი გზა იერარქიის უმაღლეს საფეხურამდე. ერთი შეხედვით კნეჰტი ორდენის ღირსეული და სამაგალითო წარმომადგენელია. მაგრამ სიცოცხლის დასასრულს იგი ტოვებს კასტალიას და ჩადის თავის ყოფილ მეგობართან პლინიო დესინიორისთან. რათა მისი ვაჟის აღზრდა ითავოს. მე ვარ კასტალიელი, ამბობს კნეჰტი, მაგრამ ამავე დროს ადამიანიც ვარ. ამიტომ მე მწყურია სინაზდვილე და ვერ დავკმაყოფილდები ადამიანთაგან მოწყვეტილი, სტერილური არსებობით. იოზეფ კნეჰტი სამუდამოდ ეშვიდნება კასტალიას და ჩადის თავის აღსაზრდელთან ერთ მაღალმთიან ადგილას, სადაც პირველსავე დღეს იღუპება ცივი ტბის ტალღებში; რომანის ფინალი მრავალგვარად შეიძლება აიხსნას. თვით ავტორის აზრით, ეს იყო მასწავლებლის მიერ შეგირდისათვის მსხვერპლის გაღება[15].

ყურადღებას იმსახურებს ჰესეს რომანების პოეტოლოგიური მხარეც. მართალია, მწერლისთვის უცხო იყო ფორმის გამოდევნება და ის თვითონაც ამბობდა, როგორც ლიტერატორი ძირითადად ტრადიციას არ ეღალატობდი, არსებულ ფორმას და გაკვალულ გზას ვჯერდებოდიო, მაგრამ მეორე მხრივ, იგივე ჰესე ათიანი წლების დამლევს და ოციანი წლების დამდეგს წერილებში ბევრჯერ შენიშნავდა, რასაც ის მაშინ გამოსახავდა, ჯერ საერთოდ არ ყოფილა გამოსახული ლიტერატურაში და ჩემი უკანასკნელი ნაწარმოებები გარკვეულად ხელოვნების ახალ ნაბიჯს წარმოადგენენო[16]. ამასვე ადასტურებს თომას მანიც. რომელიც საგანგებოდ აღნიშნავს „დემიანის“ დამმუხტველ ზეგავლენას გერმანულ ახალგაზრდობაზე და შემდეგ იმასაც წერს, „ტრამალის მგელი“ ექსპერიმენტული გამბედაობით არც ჯოისის „ულისესა“ და არც ჟიდის „ყალბი ფულის მჭრელებს“ არ ჩამოუვარდებაო[17]. ჰესეს ძხატვრული მეთოდის ეს სიახლე უშუალოდ იყო დაკავშირებული პირველი მსოფლიო ომითა და პირადი ბედუკუღმართობით გამოწვეულ მსოფლმხედველობრივ კრიზისსა და მძიმე ნერვიულ დეპრესიასთან. რამაც იგი ზონმატის ნერვიულ კლინიკაში მიიყვანა. აქ მას მკურნალობდა ცნობილი შვეიცარიელი ფსიქიატრის კარლ გუსტავ იუნგის მოწაფე იოზეფ ბერნჰარდ ლანგი. მან მწერალს ჩაუტარა სამოცდაათამდე ფსიქოანალიზური სეანსი და გააცნო ფსიქოანალიზის საფუძვლები. პარალელურად ჰესე ბევრს კითხულობდა ცნობილი ფსიქოლოგების შრომებს, რამაც დაღი დაასვა მთელ მის შემდგომ შემოქმედებას. ამ დროიდან იწყება, როგორც ითქვა, მწერლის შემობრუნება შინაგანი სამყაროსაკენ. ყველა მისი რომანი ამიერიდან ადამიანის შინა-

გან განვითარებას წარმოგვიდგენს, ერთგვარი „სულის ბიოგრაფიაა“, რომელიც ერთ მყარ ფსიქოგრაფიულ სქემას ემყარება და მთავარი გმირის ინდივიდუაციის პროცესს წარმოსახავს. ხშირად მკითხველს სერიოზული შთაბეჭდილებაც კი რჩება, რომ მის წინაშე რეალური ამბავი კი არ არის, არამედ სულიერი დრამაა, ხოლო ცალკეული პერსონაჟები ავტორის სულის სხვადასხვა მხარეს განასახიერებენ. „ტრამალის მგელში“, მაგალითად, მგლის სახე შეიძლება მივიჩნიოთ ადამიანის ცნობიერებიდან განდევნილი, აკრძალული ფსიქიკური შინაარსების აღმნიშვნელ ხატად; ჰერმინე, ასეთ შემთხვევაში გმირის ანიმა, ანუ მის ფსიქიკაში ინტეგრირებული ქალის სახის შესატყვისი იქნება; მოცარტი — ჰალერის თვითობის განსახიერება და ა. შ. აქედან გამომდინარე, ჰესეს ომისშემდგომ პროზაში სრულიად ბუნებრივად შემცირდა ლანდშაფტის, აღწერილობებისა და ეპიკური სამყაროს ფერწერული ელემენტების როლი, მინიმუმამდე იქნა დაყვანილი ფაბულისა და ამბის მნიშვნელობა. ისე რომ როცა „ტრამალის მგელში“ მოქმედება ფერხდება ეპიკურ თხრობაში ჩართული მეცნიერული ტექსტით — „ტრაქტატით ტრამალის მგლის შესახებ“ — ან როცა ნეტნაკლებად თანმიმდევრულად გადმოცემულ ჰარი ჰალერის ამბავს ამავე რომანში ცვლის „მაგიური თეატრის“ ფანტასმაგორიული სცენები, მკითხველი ამას ხელისშემშლელ გარემოებად აღარ აღიქვამს. მეორე მხრივ ჰესეს გვიანდელ პროზაში ერთობ დიდია სიმბოლოს, ქარაგმისა და პირობითი ნიშნის მნიშვნელობა. როგორც ზემოთ აღინიშნა, თვით პერსონაჟებიც კი ხშირ შემთხვევაში მათ მიღმა არსებულ შინაარსზე მიუთითებენ და უფრო პირობით ნიშნებს წარმოადგენენ, ვიდრე ცოცხალ სახეებს.

ჰესეს პროზის თავისებურებას ისიც შეადგენს, რომ აზრი და მნიშვნელობა აქ ორი გამონათქვამის მიჯნაზე ჩნდება. მწერალი თავის სათქმელს თითქოს ნაწილ-ნაწილ ამბობდეს, თითქოს ორად ყოფდეს, ჯერ ერთს იტყოდეს, მერე მეორეს. გამონათქვამის ეს ორხმიანობა შემთხვევითი არ არის. „ნოვალისის ჩანაწერების“ უკანასკნელ ფურცლებზე ჰესე შენიშნავდა, რომ მისი მიზანია, როგორც მწერალმა, ასახოს ბუნების ორსახოვნება, მისი გამუდმებული რხევა პოლუსებს შორის: „დიახ, სწორედ ეს ორხმიანობა და მარადი ანტითეზა, სწორედ ეს წყვილად გაელებული ხაზი მინდა გამოვსახო ჩემი მასალით — სიტყვებით. სწორედ ამას ვაკლავ თავს, მაგრამ არაფერი გამომდის“. და ციტატა ქვემოთ ისევ: „ვიცი ვერასდროს ვერ შევაკავშირებ სიცოცხლის ორივე პოლუსს, ვერასდროს ვერ ჩავიწერ სიცოცხლის მელოდიის ორხმოვანებას, მაგრამ მაინც მივდევ შინაგან ხმას და ისევ და ისევ ვიმეორებ ამ ჩემს ცდას“ [18]. მწერლის ეს მიზანდასახულობა, გადმოცემის ეს ორწახნაგოვნება ელინდება მისი ნაწარმოებების თემატიკაში,

თხრობითი ფორმების მონაცვლეობაში, რომანის არქიტექტონიკაში, ლექსიკასა და ხატოვანებაში და საერთოდ მხატვრული გამოსახვის ყველა დანარჩენ ელემენტში.

ჰესეს პროზის ასეთი წყობა მის ნაწარმოებთა აღქმის თავისებურებასაც განაპირობებს — მკითხველმა ყოველი სიუჟეტურ-თემატური ხაზი პირდაპირი და აბსოლუტური მნიშვნელობით კი არ უნდა გაიგოს, არამედ მის მიმართებაში საპირისპირო ხაზისადმი, მან უნდა გამოავლინოს დიალექტიკური აზროვნების უნარი და არ უნდა ეცადოს ერთმნიშვნელოვნად და სწორხაზოვნად განმარტოს ნაწარმოები.

ჰერმან ჰესეს შემოქმედება ფრიად რთული და ვრცელია, მისი საფუძვლიანი ანალიზი გაცილებით მეტ ადგილს მოითხოვს, ვიდრე წინამდებარე წერილი იძლევა ამის საშუალებას. ამ გამოკვლევის მიზანია გააცნოს ქართველ მკითხველს გერმანული ლიტერატურის შესანიშნავი ოსტატი. მე მსურდა ჩვენს მკითხველთან ერთად გადამედგა პირველი ნაბიჯი იმ დიდებულ სამყაროში, იმ შემოქმედებაში, რომელზედაც თომას მანმა ერთხელ თქვა: მიუხედავად მწერლის (ჰერმან ჰესეს—რ. ყ.) დროდადრო უცნაური განმარტოებისა, მიუხედავად დროისა და სამყაროსადმი ზურგშექცევისა, ეს შემოქმედება, რომელსაც ფესვები მშობლიურ გერმანულ რომანტულობაში აქვს გადგმული ჩემთვის თანამედროვე ეპოქის უმაღლეს და უწმინდეს სულიერ ცდასა და ძალვას წარმოადგენს“[19].

ჰერმან ჰესე და გოეთე

გოეთეს სახე არაჩვეულებრივად დიდი მნიშვნელობის მქონეა ჰესე-ხელოვანისა და ჰესე-მოაზროვნისთვის. მწერლის დაინტერესება გოეთეს პიროვნებით ჯერ კიდევ ტიუბინგენში ყოფნის დროს (ე. ი. 1895—1897 წლებში) დაიწყო და მერე სიცოცხლის ბოლომდე არ შენელებულა. ერთ-ერთ წერილში ჰესე აღნიშნავს, რომ არც ერთ გერმანულენოვან მწერალს არ მიუზიდავს იგი ისე, როგორც გოეთეს, არც ერთთან არ ჰქონია იმდენი შინაგანი კამათი და უთანხმოება, რამდენიც გოეთესთან და მიუხედავად ამისა, არც ერთს არ მოუჯადოებია და არ დაუპყრია იგი ისე, როგორც დიდ ოლიმპიელს [1].

ჰერმან ჰესემ გოეთეს შტუდიებს მრავალი წელი შეალია. იგი შესანიშნავად იცნობდა გოეთეს ჰუმანისტს, იდეოლოგსა და აღმზრდელს, ეტრფოდა მის ჯადოსნურ ლექსებს, პატივს სცემდა მას, როგორც ვაიმარელ მინისტრსა და ლიტერატორს. ჰესესთვის ახლობელი იყო გოეთე ხელოვანი და შილერის მეგობარი, უამრავი წერილისა და რეცენზიის ავტორი, მაგრამ ვერც ერთ ამ გამოვლენასა და სახესხვაობაში ვერ ხედავდა იგი იმ სასწაულმოქმედ ძალას, რომელიც მაგიურად მოქმედებდა მასზე, მოსვენებას არ აძლევდა და აიძულებდა კიდევ და კიდევ დაბრუნებოდა მას.

ეს ძალა თვით გოეთეს პიროვნებაში იყო. გოეთეს ფენომენი ჰერმან ჰესეს სრულყოფილი ადამიანობისა და ზეკაცის იდეალის აღსრულებად ესახებოდა — იდეალისა, რომელიც მთელი მისი მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების უმნიშვნელოვანეს მომენტს წარმოადგენს.

ჰერმან ჰესეს მსოფლმხედველობაში ჰეშმარიტი ადამიანისა და ზეკაცის იდეას ცენტრალური ადგილი უკავია. სრულყოფილი პიროვნება არის მწერლის ძალვისა და მრავალწლოვან სულიერ ძიებათა ერთადერთი მიზანი. იგი არის ის იდუმალი პუნქტი, რომელიც ჰესეს მთელი შემოქმედების მაგიურ ცენტრს წარმოადგენს, ის პუნქტი, რომელსაც მწერალი ათეული წლების განმავლობაში უტრიალებს და რომელიც სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებამდე მის გზის მანათობელ ვარსკვლავსა და ერთადერთ ორიენტირს წარმოადგენს. ჰესე, როგორც

მართებულად შენიშნავს გოტჰილფ ჰაფნერი, „ადამიანის კოსმოსურ არსს და მნიშვნელობას“ [2] განჭვრეტს და მთელი სამყაროს მასშტაბებით უდგება მას. ყოველი ინდივიდუუმი მისთვის არის „ბუნების ნახტომი ადამიანის მიმართულებით“ [3], არის ბუნების ცდა გასცდეს საკუთარ ფარგლებს და გონობას ეზიაროს, არის მისტერია და სასწაული. ადამიანი არის გონისკენ გადებული ხიდი და გადასასვლელი — „იგია ვიწრო და სახიფათო ხიდი ბუნებასა და გონს შორის“ [4]. გონი მის საწუკვარ მიზანსა და დანიშნულებას წარმოადგენს. გონი არის ადამიანის არსის განმსაზღვრელი ფენომენი, რომელიც ბუნების უმაღლეს მიზანდასახულობაზე მეტყველებს. გონისაკენ მიდის ადამიანად ქმნადობის გზა, მაგრამ ამ გზაზე მას მუდამ თან სდევს დედისა და ბუნების სევდა. ჰესეს მიხედვით, ადამიანი შინაგანი განვითარების პირველ საფეხურზე, ვიდრე საბოლოოდ მოსწყდებოდეს ბუნებას, ანდროგინულ მთლიანობას წარმოადგენს და ბავშვის ჰარმონიულ და უმანკო არსებობას ეწევა. დავაჟკაცებასა და პირველცოდვის შეცნობას მოჰყვება დიფერენციაცია და ადამიანის ცალმხრივსა და დისონანსურში განვითარება, რაც თითქმის ყოველთვის სასოწარკვეთით მთავრდება. ადამიანად ქმნადობის უმაღლესი — ზედროითი და ჰერმაფროდიტული — საფეხური უფრო მაღალ დონეზე პირველის გამეორებას წარმოადგენს. მას მხოლოდ სრულყოფილნი აღწევენ, მხოლოდ ისინი, რომელთაც შესწევთ საკუთარი შინასულიერი სამყაროს ჰარმონიზირების, დედისა და მამის, ბუნებისა და გონის მორიგების უნარი. მხოლოდ მათ — რჩეულთ და უძლიერესთ — ძალუძთ გაარღვიონ მიწიერი ატმოსფერო და კოსმოსურს ეზიარონ. სხვანი იძულებულნი არიან შეურიგდნენ ამქვეყნიურ არსებობას, უსასრულობისადმი მოწოდებულნი, სასრულით დაკმაყოფილდნენ. ხოლო ისინი, რომელნიც „წვრილნა ადამიანობისა“ და მხოლოდ გონობის იდეალის განხორციელებას ცდილობენ, ბუნებას მოწყვეტილნი და გონისადმი მსწრაფნი, ტრაგიკულთა რიგს ეკუთვნებიან და დასაღუპად არიან განწირულნი. ასეთ განწირულებად ჰესეს ჰოელდერლინი და ნოვალისი ესახება. მათ ბედში ადამიანის პრობლემა თავის ბიოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ მხარეს აშკარავნებს. ყოველი ადამიანი, როგორც ბუნებიდან გონისკენ გარდამავალი არსება, ორი მხარისა და ორი პოლუსისგან შედგება. წინ გონისაკენ მას შინაგანი დანიშნულება უხმობს, უკან ბუნებისაკენ — შინაგანი სევდა. ამ ორ ძალას შორის კრთის მისი ცხოვრება. თითოეულის უგულებელყოფა ჭეშმარიტი ადამიანის იდეალიდან უკანგადადგმული ნაბიჯია. არ შეიძლება ადამიანის ბუნების გრძნობადი მხარის სრული იგნორირება. წმინდა იდეალურსა და მხოლოდ გონისმიერისადმი სწრაფვა საბოლოდ ყოველთვის სასოწარკვეთით მთავრდება. ჰოელდერლინი თვით განჭვრეტდა თავის ტრაგიკულ დასასრულს:

„ყოველივე იმაზე დაიყვანება, რომ წარჩინებულნი სრულად არ უნდა გაემიჯნონ მდაბიოთ, მშვენიერნი კი ბარბაროსებს, მაგრამ ამავე დროს არც გაითქვიფონ მათში, რომ დისტანცია მათსა და დანარჩენთ შორის, განჭვრეტილ და დაცულ იქნეს და რომ ეს ჰეშმარიტება მათი მოქმედებისა და მოთმინების საზომად იქცეს. გამოეყოფიან რა სხვათ, ისინი მაშინვე დაჰკარგავენ ზემოქმედების ძალას და სიმარტოვეში შთაინთქმებიან“[5]. ჰოელდერლინის სიტყვების მთელი სიღრმე ჰესეს მიხედვით მაშინ გაიხსნება საბოლოოდ, როდესაც მათ გავიგებთ, როგორც არა მხოლოდ გარესამყაროს და სინამდვილის მიღებას, არამედ აგრეთვე როგორც საკუთარი სულის ბნელი მხარეების და ნაივური გრძნობადობის ცნობის მოთხოვნას. ჰერმან ჰესეს თანამედროვე ფსიქოლოგიის ენაზე გადმოაქვს ჰოელდერლინის სიტყვები, რომელნიც ამჯერად შემდეგ სახეს იღებენ: კეთილშობილმა ერთობ ცალმხრივად არ უნდა დაუქვემდებაროს თავისი გრძნობადი ცხოვრება გრძნობადისადმი მტრულად განწყობილ გონს, რადგან ყოველი წვეთი ჩვენი გრძნობიერებისა, რომლის სუბლიმირებაც არ მოხერხდება, „განდეგნის გზაზე“ მძიმე ტანჯვას მოგვაყენებს. „ეს იყო ჰოელდერლინის ინდივიდუალური პრობლემა“, წერს ჰესე, „და იგი მას მსხვერპლად შეეწირა. მან ისეთ სულიერობამდე დახვეწა თავისი თავი, რომელიც ძალას ატანდა მის ბუნებას. იგი წმინდა გონობისკენ მიისწრაფოდა, მაგრამ ცდამ მარცხი განიცადა“ [6].

სრულყოფილი ადამიანის იდეალი, ჰესეს მიხედვით, ჰერმაფროდიტული იდეალია. სრულყოფას მხოლოდ ის აღწევს, ვისაც შესწევს საკუთარი ბუნების დიონისური და აპოლონური მხარეების, დედისეული და მამისეული საწყისების ჰარმონიული შეთანხმების, დაპირისპირებულთა უმაღლეს სინთეზში მოხსნის უნარი. ასეთ პიროვნებაში წინააღმდეგობანი კი არ გამორიცხავენ ერთმანეთს, ერთის წინ წამოწევა და მომძლავრება მეორის ხარჯზე კი არ ხდება, არამედ პოლუსები აქ განავრცობენ და განაპირობებენ ურთიერთს; ყოველი მათგანი მხოლოდ იმდენად არსებობს, რამდენადაც საწინააღმდეგო საწყისი აძლევს მის არსებობას სტიმულს. ამიტომაც ერთი მხარის მომძლავრება კანონზომიერად მეორის განვითარებასაც იწვევს. სრულყოფილი ადამიანის ცხოვრება გამუდმებული ფლუქტუაციაა გონსა და ბუნებას შორის, შეხმატკბილებული მონაცვლეობა და ჰარმონიული თანაყოფნარადობაა. გონი და ბუნება, ინტელექტი და გრძნობადობა, აქტიური და მჭვრეტელობითი იდეალი, ქალური და მამაკაცური საწყისი ისევე წარმართავენ ამგვარ ცხოვრებას, როგორც ჩასუნთქვა და ამოსუნთქვა სუნთქვის პროცესს. არც ერთს არ ენიჭება უპირატესობა, არც ერთი არ არის მთავარი, არამედ მთავარი მათი ურთიერთმოქმედებაა, ან უფ-

რო სწორედ, მათი ურთიერთმოქმედების შედეგი — სუნთქვა, სიცოცხლე.

ადამიანური სრულყოფის ჰერმაფროდიტული იდეალი ზედროითი იდეალია. ყოველივე დროსთან დაკავშირებული, დროისადმი დაქვემდებარებული არის დიფერენციაცია, გამოცალკევება, ცალმხრივში განვითარება. თვით ბუნება მარადიულია, ვინაიდან ანდროგინულია თავის არსში. ყოველივე, რაც ადგას დიფერენციაციისა და გამოცალკევების გზას, ჟამთა მდინარებისაგანაა დამოკიდებული და მოკვდავია. დროის მარწუხებისგან თავის დაღწევის მხოლოდ ერთი გზა არსებობს და ეს გზა ჰერმაფროდიტული სრულყოფის გზაა. მას ადგანან ჰერმან ჰესეს შემოქმედების „სრულქმნილნი" die Vollendeten): ლეონარდო, მოცარტი, გოეთე — ადამიანები, რომელთაც მწერალი ნამდვილკაცობის ეტალონებად სახავს და წმინდა იდეალურში ცალმხრივად განვითარებულ ტრაგიკულ გენიოსებს უპირისპირებს.

ჰერმან ჰესეს მსოფლმხედველობაში ადამიანის ცნებას ერთგვარი ტრანსცენდენტური და მისტერიული შეფერილობა აქვს. მწერალი ადამიანში ხედავს არა მხოლოდ საზოგადოების პროდუქტს, არა მხოლოდ ბიოლოგიურ არსებას, ანდა სოციალურ-ეკონომიკურ ფენომენს, არამედ ერთგვარ ექსპერიმენტს — „ბუნების ცდას გასცდეს საკუთარ საზღვრებს და წმინდა გონობას ეზიაროს" — „Ein Wurf der Natur nach dem Menschen hin". როდესაც ჰესე ადამიანზე ლაპარაკობს, იგი ყოველთვის ადამიანად ქმნადობისა და გონისაკენ განვითარების უკანასკნელ პუნქტს გულისხმობს, ყოველი ჭეშმარიტი ძალვის იდეალურ მიზანს. „ჩვენ აქ ვგულისხმობთ", წერს ერთგან ჰესე, „არა ადამიანს, რომელსაც იცნობს სკოლა, ნაციონალური ეკონომია და სტატისტიკა, არც იმ ადამიანს, მილიონობით რომ დაძრწის ქუჩებში და რომლის ღირებულებაც ზღვისპირა ქვიშისა და წყალცემის შხეფთა ღირებულებას არ აღემატება: ორიოდე მილიონით მეტი ან ნაკლები არაა მხედველობაში მისაღები — იგი მხოლოდ მასალაა და სხვა არაფერი. არა, აქ ლაპარაკია ადამიანზე მაღალი აზრით, კაცადქმნილ მიზნის გზის მიზანზე, ნეფურ ადამიანსა და უკვდავზე". აქრიგად, ადამიანის ჰესესეული ცნება არა მხოლოდ არ არის იდენტური ადამიანის ბიურგერული გაგებისა, არამედ ამ უკანასკნელის სრულ უარყოფას წარმოადგენს; იგი წარმოადგენს იმ ხატსა და იდეალურ შესაძლებლობას, რომლის განხორციელებაც მხოლოდ ამქვეყნიური პიროვნულობის ხარჯზე შეიძლება მოხდეს.

ჰერმან ჰესეს ამ თვალსაზრისს ყველაზე კარგად ათვალსაჩინოებს ძველი ინდური დებულება ადამიანური ბუნების ორწახნაგოვნების შესახებ. ძველი ინდოელები ადამიანში ანსხვავებდნენ ორ „მე"-ს: „დაბალ მე"-ს — დაბადებითგანვე არსებულს, ხორციელს, მიზეზ-შედე-

გობრივი კავშირებით დეტერმინირებულს, ამქვეყნიური ვნებებითა და სურვილებით შეპყრობილს, დროის დინებისადმი დაქვემდებარებულს და მოკვდავს; და „მაღალ მე“-ს — შესაძლებლობის სახით არსებულს, ემპირიული სამყაროს ვნებათაგან თავისუფალს, ატმანს, აბსოლუტურ გონს და უმაღლეს სუბიექტურ საწყისს. ადამიანის ცხოვრების მიზანს, ინდოელთა მიხედვით, თავის თავში შესაძლებლობის სახით არსებულის განხორციელება უნდა წარმოადგენდეს. კაცმა უნდა შეიცნოს „მე იგი ვარ და არა ეს“. მან უნდა განჭვრიტოს, რომ მისი მაღალი „მე“ არის მისი არსებობის განმსაზღვრელი და ჭეშმარიტი ნეტარების მომნიჭებელი.

ჰერმან ჰესე თითქმის სიტყვა-სიტყვით იმეორებს ძველ ინდოელთა მსჯელობას. 1943 წლის ერთ-ერთ წერილში იგი შენიშნავს: „ყოველ ჩვენთაგანში ორი მე არსებობს... ჩვენი სუბიექტური, ემპირიული, ინდივიდუალური მე, თუკი ჩვენ მას ოდნავ დავაკვირდებით, თავს გამოავლენს, როგორც ცვალებადი, ჰირვეული, გარე სამყაროსგან დაბოკიდებული, ყოველგვარი გავლენისადმი ადვილად ამყოლი... შემდეგ კი აქვეა მეორე მე, პირველ მე-ში დაფარული, მასთან ათქვეფილი და უჩინარი, მაგრამ რომლის პირველთან გაიგივება ყოვლად დაუშვებელია. ეს მეორე, მაღალი, წმინდა მე (ინდოელთა ატმანი, რომელსაც ისინი ბრახმას უტოლებენ) არაა პიროვნული, არამედ არის ჩვენი წესლილი ღმერთში, სიცოცხლეში, მთლიანობაში, უპიროვნოსა და ზეპიროვნულში“ [8]. ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ჰესესთან, ისევე როგორც ძველ ინდოეთში, ადამიანი არის არა მისი „დაბალი მე“, არა ბიურგერული კონვენციებით დეტერმინირებული პიროვნება, ანდა სოციალური გარემოს მიერ ნიველირებული ინდივიდი, არამედ იდეალური შესაძლებლობა, რომლის განხორციელებისადმი სწრაფვა ამავე დროს ღვთაებრივისადმი მიახლოვებასა და ტრანსცენდენტულ სუეროებში გადაშვებას მოასწავებს. მეორეგან ჰერმან ჰესე წერს: „მე მწამს ადამიანისა, როგორც საუცხოო შესაძლებლობის, რომელიც ედიდეს უწმინდურობაშიც კი არ ჩაჭრება და კაცს უკიდურესი გადაგვარებიდანაც კი უკან მოაძებნინებს გზას, და მე მწამს, რომ ეს შესაძლებლობა ისეთი ძლიერი და მომხიბლავია, რომ ყოველთვის იმედისა და თუნდაც მოთხოვნის სახით მეტყველ იქნება და ის ძალა, რომელიც აიძულებს ადამიანს თავის უმაღლეს შესაძლებლობებზე იოცნებოს და იგი პირუტყვულიდან დაშორების გზით მიჰყავს, ყოველთვის ერთი და იგივე ძალაა, თუნდაც მას დღეს რელიგია, ხვალ ცოდნა და ზეგ კიდევ რაიმე სხვა შევარქვათ. ეს გამუდმებული რხევა, ეს ქანება აქეთ და იქით რეალურ ადამიანსა და შესაძლებელ, საოცნებო ადამიანს შორის იგივეა, რასაც რელიგიები ჩვეულებრივ ადამიანის ღმერთისადმი მიმართებას უწოდებენ ხოლმე“ [9].

ჰესესებურად გააზრებული ადამიანური ცხოვრების დანიშნულე
ბას წარმოადგენს რეალური და ემპირიული მეს სწრაფვა მაღალი დ
შესაძლებლობის სახით არსებული ადამიანობისაკენ, ანუ, სხვა სიტყვე
ბით რომ ვთქვათ, ინდივიდუუმის ამქვეყნიური პიროვნულობის უწყ
ვეტი განწმენდა და ამაღლება სრულყოფილ იდეასთან იდენტიფიკაცი
ის გზით. ყოველი დაბადება, როგორც ვთქვით, სამყარო მთლიანობი
დან მოწყვეტასა და გამოცალკევებას წარმოადგენს [10]. ეს სრულყოფ
ადამიანში ამიერიდან მხოლოდ შესაძლებლობის სახითღა არსებობს
სამყაროში უკან დაბრუნება და ყოფილი ჰარმონიის აღდგენა ამ შე
საძლებლობის აღმოჩენასთანაა დაკავშირებული, საკუთარ შიდა სამყა
როში წიაღსვლასა და იქ თავისი მაღალი, ღვთაებრივი მეს აღმოჩე
ნასთან. მხოლოდ ის დაუბრუნდება ერთიანობას, წარმავლობიდან მა
რადიულობას, ვისაც თავის გარეგნულ პიროვნულობაზე უარის თქმის
ძალა შესწევს, ვინც ღვთაებრივ ნაპერწკალს თავის თავში ძლიერ ცეც
ხლად ააგიზგიზებს, ვინც ისე „გააფართოებს საკუთარ სულს, რომ
მან მთელი სამყარო მოიცვას“ [11]. ყველა სრულყოფილსა და უკვდავს,
ყველა ჭეშმარიტ ადამიანს, გოეთესა და მოცარტს, ლეონარდოსა დ
ბუდას უკან ეს გზა აქვთ მოტოვებული. ამ გზის დასასრულს და იდეა
ლურ მიზანს კაცადქმნის პროცესის უმაღლესი „კოსმოსური“ საფეხური
წარმოადგენს — როდესაც ადამიანური ცხოვრება სრულიად მოსწყ
დება ემპირიულ საფუძველს და კოსმოსურში გადაეშვება. აქ სული აღ
წევს იდეალური სრულყოფის მდგომარეობას, როდესაც იგი განიტვირ
თება ღვთაებრივისადმი (მაჰატმასადმი) და წმინდა გონობისადმი
ლტოლვის ძალით ყოველივე პირადულისაგან, კერძოსა და წარმაე
ლისგან და უერთდება საყოველთაოს, მარადიულსა და არსებითს, ერ
თვის სამყაროს ერთიანობას, ვითარცა ნაკადი ოკეანეს. დროითისგან
გამონთავისუფლებული და სფეროთა ჰარმონიაში ჩართული არსებო
ბა არის ის ნეტარება და უმაღლესი ბედნიერება, რომელიც ადამიანად
ქმნადობის შორეულ მიზანს წარმოადგენს. „გამუდმებულ აწმყოში
სუნთქვა, სფეროთა ქოროს გალობას აყოლა, სამყაროს ფერხულში
ჩაბმა, ღმერთის მარადიულ სიცილში მონაწილეობა — ესაა ჩვენი წი
ლი ბედნიერება“ [12], წერს ერთგან ჰესე. ადამიანები, რომელთაც წილად
ხვდათ იგი, ტრანსცენდენტურ არსებობას ეწევიან და არა ამქვეყნი
ურს. ამ სტადიაზე სრულიად ქრება ადამიანის დაბალი მეს და წარმა
ვალი პიროვნულობის ციმციმი, მაგრამ სამაგიეროდ ნათელ ბრწყინვა
ლებას გამოასხივებს მათი მაღალი მე. ეს ნეტარნი და შუქისმომფენნი
ჰესესთან ამიერიდან მართლაც რომ რაღაც სინათლესა და ციაგს გა
მოაკრთობენ და სხვათ დანარჩენთ, წყვდიადში მოარულთ უნათებენ
გზას.

ამრიგად, ინდივიდუუმის განვითარებას მისი დაბალი, ემპირიული

ამქვეყნიურ ვნებებს აყოლილი და დროის დინებისადმი დაქვემდებარებულ მედან მაღალსა და იდეალურისაკენ, შესაძლებლობის სახით არსებულისაკენ ჰესე ადამიანური ცხოვრების ძირითად ჰიზანდასახულობად მიიჩნევს. მაგრამ იმისთვის, რომ მოხდეს ეს განვითარება, ადამიანის სულის უმთავრეს თვისებად გარდაქმნისუნარიანობა და მარადიული განახლება-ცვალებადობისადმი მზადყოფნა უნდა იქცეს. 1956 წლის ერთ-ერთ წერილში ჰესე ხაზგასმით აღნიშნავს ამ გარემოებას: „ცალკეულ ადამიანს, იმდენად, რამდენადაც იგი საერთოდ აღვიძებს ინტერესს ჩემში, მე აღვიქვამ, როგორც ერთჯერად და განუმეორებელ ინდივიდუუმს — ერთჯერადს, მაგრამ არა გაქვავებულს და უცვლელს; პირიქით, რაც მასში განსაკუთრებით მაინტერესებს, არის არა მისი საზოგადოებრივი პოზიცია, არამედ სახეცვლისა და განახლების უნარი, ყველა კატეგორიათა ტრანსცენდირების შესაძლებლობა“[13]. გარდაქმნისუნარიანობა და შინასულიერი აქტივობა, ჰესეს მიხედვით, სრულყოფისადმი მსწრაფი ადამიანის ძირითადი და განმსაზღვრელი თვისებაა. ეს არის თვისება, რომელიც ადამიანთა ფერისცვალების შინაგან ზამბარას წარმოადგენს და რომლის გარეშეც მათ მწერლის თვალში არავითარი ღირებულება არ ექნებოდათ. გარდაქმნისუნარიანობა ადამიანის ბედისწერისადმი „გახსნილობას“ და ჭომავალი განახლებისთვის გამუდმებულ მზადყოფნას გულისხმობს. ინდივიდუალური ცხოვრება, რომლის საბოლოო მიზანი ჰეშმარიტი ადამიანობის მიღწევაა, ჰესეს მიხედვით, განუწყვეტელი გამოჯუპრების, განახლებისა და სამყაროს ერთიანობაში ჩართვის პროცესს უნდა წარმოადგენდეს. იგი, როგორც აღბობს „გლასპერლენშპილის“ მაგისტრი, ტრანსცენდირება უნდა იყოს და საფეხურიდან საფეხურზე, ცხოვრების ერთი სტადიიდან მეორეზე ლაღ გადასვლაში უნდა მდგომარეობდეს.

რაკი ინდივიდუუმის განვითარების (ტრანსცენდირების) საბოლოო მიზანს მისი მაღალი მე წარმოადგენს, ეს უკანასკნელი კი აბსოლუტისა და სამყაროს ნუმინოზური საფუძვლის იდენტური კატეგორიაა, სრული უფლებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს განვითარება სამყაროს ცენტრსა და იდუმალებაზეა ორიენტირებული და მასთან (დაოსთან) შეერთებას ისახავს მიზნად. თავისთავად ცხადია, რომ ამგვარი მიზანდასახულობის მქონე განვითარება მთლიანად დაოსადმია დაქვემდებარებული და მისი შეუჩერებელი გარდაქმნა-განახლებაც თავიდან ბოლომდე დაოს მარადიული ცვალებადობითაა განსაზღვრული. ამდენად ასეთი ცხოვრება ღმერთმსახურებას, მსხვერპლს და სამსახურს წარმოადგენს.

ერთ-ერთ თავის წერილში მწერალს მოჰყავს იანგ-ჩოუს სიტყვები იმის შესახებ, რომ ადამიანის ცხოვრებისადმი დამოკიდებულება ან

ბატონისა შეიძლება იყოს, ან მსახურის. საკითხის ასეთი დაყენება ერთობ დიდ როლს თამაშობს ჰერმან ჰესეს შემოქმედებაში, რომელიც ამ თვალსაზრისით დიამეტრულად უპირისპირდება ევროპულ ტრადიციას. ჰესე მსახურებას სრულყოფილი არსებობის უარსებითეს ნიშნად მიიჩნევს და მას ჰეშმარიტი ადამიანის ძირითად მსოფლგანცდად თვლის, რაც განაპირობებს იმ გარემოებას, რომ მისი ნაწარმოების გმირთა უმრავლესობა უპირველეს ყოვლისა მსახურნი არიან. ჰერმან ჰესეს რწმენის სათავეებს ამ შემთხვევაშიც ძველ ჩინეთში მივყავართ.

დაოსიზმს გამომუშავებული აქვს სრულყოფილი ადამიანისა და ბრძენის სახე, რომელიც მხოლოდ მაგალითის ძალით კეთილისმყოფელ და გამაკეთილშობილებელ გავლენას ახდენს ქვეყნიერებაზე. ეს ადამიანი მუდამჟამ სიკეთეს და სათნოებას გამოასხივებს. იგი არავის არაფერს არ ედავება, არაფრისადმი არ იღვწის. სიმშვიდე, მორჩილება, თავმდაბლობა და სირბილე მისი პიროვნების უმნიშვნელოვანესი თვისებებია. ეს ადამიანი მსახურია თავისი ბუნებით. „ჰეშმარიტად კეთილი ადამიანი წყალს ემსგავსება. წყალი კეთილია, რამდენადაც უველა არსისათვის სარგებლობა მოაქვს, და არც არავის ედავება; ის იმ ადგილებში ბუდობს, რომელიც ადამიანებს სძაგთ. ამიტომაცაა იგი დაოსთან ახლო“[14]. წყალი უველაზე უფრო დამთბობი და რბილი სხეულია ბუნებაში. იგი მყისვე უდრტვინველად ნებდება და ემორჩილება ყოველივეს და ნებისმიერ პირობებს ეგუება. იგი ღრმა მორჩილების ხატსა და სიმბოლოს წარმოადგენს. მაგრამ სირბილისა და ელასტიურობის მიუხედავად, წყალი უძლიერეს მბრძანებლადაა მიჩნეული. ვერაფერი ვერ უძლებს მის უჩინარ და ნელ მოქმედებას. „არაფერია სამყაროში უფრო სუსტი და რბილი, ვიდრე წყალი, და მაინც ვერაფერი, რასაც კი იერიში მიაქვს მაგარსა და ძლიერზე, ვერ შეედრება მას. არა არსებობს რა, რითიც იგი შეიძლება შეცვლილ იქნეს. სუსტი ძლევს ძლიერს, რბილი ძლევს მაგარს“[15]. სრულყოფილი ადამიანი წყალივით მორჩილი და დამყოლია. მისი აღმატებული ძალა სხვებისადმი მინდობასა და სამსახურში ვლინდება. ისევე როგორც ზღვა მორჩილებისა და „დაქვემდებარების“ (ქვე მდებარეობის) ძალით ათასობით მდინარისა და წყაროს ბატონ-პატრონად იქცევა, ასევე ბრძენიც მოყვასის სამსახურით მაღლდება სხვა დანარჩენებზე და მართავს მათ. „ძალა, რომლის მეოხებითაც ნაკადნი და ზღვანი ასობით მდინარის მეფეებად იქცევიან, ამ მდინარეებისადმი დაქვემდებარებაშია. ამიტომ შეუძლიათ მათ ასობით მდინარის პატრონობა. აქედან გამომდინარე: წმინდა ადამიანი, თუკი სურს ხალხზე ამაღლდეს, სიტყვით ხალხს ექვემდებარება, თუ სურს უძღოდეს ხალხს, საკუთარ პიროვნებას უველაზე უკან აუენებს“[16] (შდრ. ჯუან-ძისთან:„ ვინც აუცილებლობის ძალით თავის თავზე უარს არ იტყვის, იგი ვერასდროს

ვერ გახდება მებრძანებელი“) [17]. წყალი ქალურ პრინციპს წარმოადგენს. იგი ქალივით მორჩილი და შემწყნარებელია, დანებებისა და მინდობისათვის მზადმყოფი. ქალური საწყისი კი ყოველ ჩვენთაგანშია და მამაკაცურს უპირისპირდება — ძლიერს, აქტიურს, ავტორიტეტულს, მებრძანებლურს. ჰეშმარიტი და სრულყოფილი ადამიანი, რომელსაც თვალწინ აქვს წყლის ყოვლისშემძლეობისა და სიდიადის მაგალითი, ყოველთვის ქალურს ანიჭებს უპირატესობას მამაკაცურის წინაშე. მან იცის, რომ „ქალი მუდამჟამ მშვიდად ძლევს მამაკაცს, იგი მუდამჟამ მისი მორჩილია“ [18]. ეს აზრი არაერთხელ მეორდება დაო დე ძინში და სიცოცხლისადმი მსახურებისა და მორჩილების მოთხოვნის გამოხატულებას წარმოადგენს: „ვინც თვისი კაცობა იცის და თავის ქალობას მისდევს, იგი სამყაროს კალაპოტია. რაკი ის სამყაროს კალაპოტია, მას არასდროს დატოვებს სათნოება და იგი ისევ ადრინდელ ბავშვობასა და უმანკოებას დაუბრუნდება“ [19].

მსახურების მოტივი განსაკუთრებით დიდ ადგილს იკავებს ჰესეს შემოქმედების უკანასკნელ პერიოდში. მისი უკანასკნელი რომანის გმირიც სამყაროს ნუმინოზური ერთიანობის მსახური იყო. მთელი ცხოვრების განმავლობაში ისწრაფოდა იგი საკუთარი არსებობა დაოს სუნთქვისთვის შეეფარდებინა, აჰყოლოდა კოსმოსური ძალების პულსაციას და თავისი განვითარება მთლიანად სამყაროს განახლება-ცვალებადობის პროცესისთვის დაექვემდებარებინა. კნეჰტის ყოველი ქესტი და ქმედება უმაღლესი ძალებისადმი სამსახურით იყო ნაკარნახევი. მთელი მისი მოღვაწეობა კასტალიურ პროვინციაში მოკრძალებულ სამსახურს წარმოადგენდა. მისი პიროვნება აქ ბოლომდე იყო განზავებული იერარქიულ ფუნქციაში, რომელსაც მას ორდენი აკისრებდა. და მაინც დადგა დღე, როდესაც კნეჰტმა აიკიდა გუდა-ნაბადი, მიატოვა კასტალია. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ არც ეს საბედისწერო ნაბიჯი ყოფილა თავნებობა და უდისციპლინობა, არამედ გმირის ღრმა მორჩილებისა და სამსახურის გამოხატულებას წარმოადგენდა. ის უკანასკნელი ქმედებაც, კნეჰტის სამსხვერპლო სიკვდილი მაღალმთიანი ტბის გამყინავ ტალღებში, სამყაროს ერთიანობისა და სიცოცხლისადმი გაწეული სამსახური იყო და სხვა არაფერი. კნეჰტი თავისი სიკვდილით, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს ეს, სწორედ სიცოცხლის და ყოველივე ცოცხალის მარადიული ფერისცვალების უნარს განამტკიცებს. ამასთან დაკავშირებით სრულიად მართებულად შენიშნავს ერთი მკვლევარი: „მოწოდება მსახურების კნეჰტისეულ გაგებას აირეკლავს. ისევე როგორც იგი მთელი თავისი სიცოცხლე გლასპერლენშპილს ემსახურება, ასევე აქაც, ამ გადამწყვეტ წამს, გმირი სულ ისევ მსახურია და თავის მოსწავლე ტიტოს წინაშე აგებს პა-

ზუხს. ამიტომ, ეს მსახურება გამოდგება როგორც მისი სიკვდილის, ასევე მისი სიცოცხლის მოტივირებად“ [20].

საქსახური ჰესესთან, ძველი ჩინელების მსგავსად, საკუთარი სურვილებისა და მიდრეკილებებისაგან განდგომას და თავის თავზე უარის თქმას („განთვითებას“) გულისხმობს. სრულყოფილი ადამიანი და მსახური ცისა და დედამიწის მაგალითს მისდევს. ამ უკანასკნელთ თავის მხრივ ფესვები დაოში აქვთ გადგმული და მარადიულ კანონს აირეკლავენ. უანგარობისა და სხვებისადმი სამსახურის ძალით ცასა და დედამიწას დასასრული არ უწერია: ასევე სრულყოფილ ადამიანს. „ცა მუდმივია და დედამიწა დღეგრძელი. ცა და დედამიწა იმიტომ არის მუდმივი და დღეგრძელი, რომ თავისი თავით არ არსებობს. ამიტომ არის იგი მუდმივი და დღეგრძელი. აქედან გამომდინარე: წმინდანი თავის თვითობას უკან სწევს, და მისი თვითობა წინ წამოიწევს; იგი განიტვირთება მისგან, და მისი თვითობა შემოინახება“ [21]. ძველი ჩინეთის ეს „წმინდა ადამიანი“ მარადიულის მსახურია. მარადიული კი მის შიგნითაა — მისი მაღალი მე-ა. ამიტომ მისი გზა შინაგანისკენ მიდის და „განთვითება“ კი მხოლოდ და მხოლოდ ემპირიული მე-ს უარყოფას გულისხმობს. „წმინდანის ქმედება მისი მკერდია და არა თვალის გაძღომა“ [22]. „გარეთ მიმავალ ხვრელთ იგი გადახურავს, დაკეტავს მტკიცედ თავისა სარკმელთ, სიბასრეს მოტეხს, სისავსეს განფენს და ბრწყინვალებას სინაზეს შესძენს, თვით მტვრად იქცევა — ეს ყველაფერი ერთად ქცევაა“ [23].

ჰეშმარიტი ადამიანი — ისეთი, როგორიც ესმის ჰერმან ჰესეს, და როგორიც წარმოდგენილია მოძღვრებაში დაოს შესახებ — ასეთი სრულყოფილი პიროვნება სამყაროში გამუდმებულად ერთიანობას ჰვრეტს. მაგრამ ერთიანობა მის გარეშე არსებულ ფენომენს კი არ წარმოადგენს, კი არ უპირისპირდება მას, არამედ თვით ადამიანს შეაქვს წესრიგი და მთლიანობა სამყაროში. ამდენად სამყაროს ერთიანობა თვით სრულყოფილი პიროვნებისა და „ბრძენის“ შინაგანი ერთიანობაა. სრულიად მართებულად წერს ამასთან დაკავშირებით ჰერმან ჰესეს შემოქმედების ერთ-ერთი მკვლევარი, რომ „სპირიტუალურსა და მატერიალურში გახლეჩილი სამყარო მხოლოდ მაშინ შეიძენს მთლიანობას, როდესაც თვით ადამიანის სული გახდება მთლიანი. იგი, რომელიც მონახავს საკუთარ თავს, აუცილებლობის ძალით გონსაც აღმოაჩენს სამყაროში და ამ გონში კი მიწიერ მთლიანობას დაინახავს“ [24]. სამყაროს ერთიანობას მხოლოდ ჭეშმარიტი ადამიანი ჰვრეტს. დაო, როგორც ერთგან შენიშნავს მარტინ ბუბერი, სრულყოფილის (ე. ი. სრულქმნილი ადამიანის) გაცნობიერებულ ყოფიერებასთან სამყაროს გაუცნობიერებელი შეხებისას იშლება და ხილვადი ხდება[25]. ანუ როგორც გამოხატავს იგივე აზრს ჯუან-ძი — „სრულ-

ყოფილ ადამიანს თავის თავში ჰარმონიულ ურთიერთქმედებაში მოყავს სამყაროს პირველადი ძალები, ინი და იანი, რომელნიც პირველერთიანობას არღვევენ, და ერთიანობას აღადგენს" [26].

ამრიგად, ჭეშმარიტი და სრულყოფილი ადამიანი არის ის, რომელიც ჰარმონიულ თანხმიანობაში მოიყვანს თავისი ბუნების ორ ძირითად საწყისსა და პოტენციას, სულსა და გონს, დედისეულსა და მამისეულს, ინსა და იანს. „იგი, რომელიც სულსა გონს დაუმორჩილებს და ერთიანობას მიაღწევს, განუყოფელ იქნება. და თუ ის ცხოვრებისეული სუნთქვის (khi-ის) მეოხებით მათ შეარიგებს და დაპირისპირებულთ ურთიერთმოქმედებას მოაწესრიგებს, მაშინ იგი ჩვილი ბავშვივით ნეტარი იქნება" [27].

ასეთ სრულქმნილ და ჭეშმარიტ ადამიანად ჰერმან ჰესეს გოეთე ესახება. ვაიმარელი ბრძენის პიროვნებაში ხედავს მწერალი სრულყოფის იდეალურ აღსრულებას, ადამიანის ბუნების საპირისპირო საწყისთა შერიგებას და მიწიერის ზედა სფეროებში აღმაფრენას. გოეთეს იგი ცალმხრივში განვითარებულთ, იდეალისტებს და ტრაგიკულ გენიოსებს უპირისპირებს — ჰოელდერლინს, ნოვალისს, ბეთჰოვენსა და სხვათ. იგი თვით რომანტიკოსი და იდეალისტი, მთელი ცხოვრების განმავლობაში სინთეზისკენ, გოეთესკენ იმყოფება გზად, პიროვნებისა და ხატისკენ, რომელიც მთელი მისი არსებობის ღრმა ნუგეშს წარმოადგენდა.

გოეთე ჰესესთვის ძველ ჩინეთში არსებული სრულყოფილი ადამიანისა და ბრძენის იდეალის ინკარნაციას წარმოადგენდა. მასში იყო რაღაცა მორჩილი და ღვთისმოსავი და ამავე დროს ზედროითი და აღმატებული. მთელი მისი არსება, უკვე არაამქვეყნიური, შეუცნობელი ზეპიროვნული ძალების სამსახურში მყოფი, რაღაც მაგიურ და იდუმალ ბრწყინვალებას გამოასხივებდა. ეს ბრწყინვალება გონისმიერი იყო. გოეთეს ცხოვრება გონისადმი დაქვემდებარებული არსებობის განხორციელებად ესახებოდა ჰესეს (Die Ermöglichung und Begründung eines vom Geist regierten Lebens) [28] და ეს გარემოება იყო, რომ განუმეორებელ მიმზიდველობას სძენდა ვაიმარელი ბრძენის სახეს. „რა გინდ ნათლად არ ვხედავდე და რა გინდ სათაყვანები არ იყოს ჩემთვის გოეთეს — მაცდური პოეტის სახე", წერს ჰესე, „რა გინდ ცხადად არ მედგას თვალწინ გოეთე მოძღვარი და ლიტერატორი, ამ სახეთა მიღმა დგას და მათში გამოკრთის კიდევ ერთი, სულ სხვა სახე. გოეთეს ამ ჩემთვის უმაღლეს სახეში დაპირისპირებანი ერთად იქცევიან. იგი არ ემთხვევა არც ცალმხრივ აპოლონურ კლასიციზმს და არც დედათა მაძიებელ, ბნელ ფაუსტურ სულს, არამედ მისი არსი სწორედ ამ ბიპოლარობაში, ამ ყოველგან-და-არსად-შინ-ყოფნაშია". „იგი ყოველთვის არსებობდა", ჰყავს რა მხედველობაში გოეთე, განაგრ-

ძობს ჰესე, „ოღონდაც ხშირად დიდი ხნით უჩინარდებოდა ხოლმე. იგი განტვირთულია ყამთა მდინარებისაგან, რადგან ყოველი სიბრძნეც განტვირთულია მისგან. იგი უპიროვნოა, რადგან ყოველი სიბრძნეც გადალახავს პიროვნულობას“ [30].

გოეთე ჰერმან ჰესეს საკუთარი მე-ს ტყვეობიდან გამონთავისუფლებულ (განთვითებულ) ადამიანად ესახებოდა — ისეთ ინდივიდად, რომლის ცხოვრებაც ჰეშმარიტი ადამიანობის თვალნათლივ განხორციელებას წარმოადგენდა, კაცად, რომელიც თავის ვაიმარულ ეგზისტენციაში, უამრავ კოლექციათა და ამქვეყნიურ კავშირებს შორის ზეპიროვნულ და კოსმოსურ არსებობას ეწეოდა. გოეთეს ცხოვრება ჰესესთვის იქცა ჰეშმარიტი არსებობის ქარაგმად და სიმბოლოდ, შინაგანი ჰარმონიის მიღწევის ბრწყინვალე მაგალითად. ამ ადამიანის ცხოვრებაში შესაძლებელი გახდა წინააღმდეგობათა შერიგება. მათი ბრძნული მონაცვლეობა და შეუნელებელი პულსაცია, ეს „ყველგან -და-არსად-შინ ყოფნა“ — მარადისობა, დაო. სასწაულებრივი და მაგიური გოეთეს პიროვნებაში ჰესესთვის იყო ჰეშმარიტი ადამიანის იდეალის აღსრულება, შეუნელებელი გადასვლა არსებობის ემპირიული ფორმებიდან ზეპიროვნულსა და კოსმოსურში, სულ უფრო და უფრო მზარდი გამონთავისუფლება ამქვეყნიური მე-დან და სამყაროს ერთიანობაში განზავება. „ჩვენ თვალწინ იშლება“, შენიშნავს ერთგან მწერალი, „მხცოვანი გოეთეს საიდუმლოება — მოვლილი და ზედმეტადაც კი განებივრებული პიროვნულობიდან ზეპიროვნულსა და ანონიმურში სწრაფვისა და გადაზრდის ტენდენცია“. და მეორეგან გოეთესა და ბეტინას ურთიერთობასთან დაკავშირებით: „იგი, რომელსაც ბეტინა თავის მშვენიერ წერილებს უგზავნის, აღარაა გოეთე, არამედ ესაა იდუმალებით აღსავსე მოხუცი კაცი, რომელმაც ეს-ესაა დაიწყო თანდათანობითი განთვითება და განპიროვნება, რათა ბოლოს მთლიანად ანონიმურში გადაეშვას“ [31].

ეს გოეთე, ზეპიროვნულსა და ზედროითისაკენ მსწრაფი გოეთე, „გლასპერლენშპილის“ ფურცლებზე განაგრძობს არსებობას მუსიკოს მაგისტრის სახით. იოზეფ კნეჰტი ეწვევა მას, ღრმად მოხუცებულს, სიკვდილის პირას მყოფს და სასწაულის მომსწრე ხდება. რადგან ის, რასაც ის ნახავს, არის არა დაძაბუნება და ნელ-ნელი კვდომა, არამედ თანდათანობითი დემატერიალიზაცია და სხეულებრივი სუბსტანციისგან გამონთავისუფლება; ეს არის არსებობის სრულიად ახალ ფორმებში, კოსმოსურსა და მაგიურ სივრცეებში გადასვლა.

მუსიკის მაგისტრის გარდაქმნა და ფერისცვალება დაოსურია თავისი არსით (დაოსურია მხცოვანი მაგისტრის დუმილიც და სათნო ღიმილიც კნეჰტთან შეხვედრისას — „სიტყვანი მრავალნი არად იქცევიან, მათი შენახვა არს უმჯობესი“ [32]). სიკვდილი აქ მხოლოდ ერ-

თი საფეხურიდან მეორეზე გადასასვლელს წარმოადგენს, წამიერ გონმიხდილობას ორ სამყაროს შორის. სიკვდილი და სიცოცხლე ყოფიერების ორ პოლუსს შეადგენენ და მხოლოდ მათი ერთიანობა ქმნის დაოს.

ძველი ჩინური აზროვნებისთვის კარგად არის ცნობილი კოსმოსურში გადაშვებული არსებობისა და ანონიმურობის იდეალი (ლაო-ძის ცხოვრებაა ამის საუკეთესო მაგალითი). ადამიანის განსხეულება, „აქ—აღარ ყოფნა“, მისი ხატებსა და ამბების მიღმურ სფეროებში ტრანსცენდირება, იქ სადაც მოხსნილია წინააღმდეგობა სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის, არის ადამიანად ქმნადობისა და სრულყოფის უკანასკნელი საფეხური — unio mystica. სრულყოფილისა და ნეტარის სახე გამჯდარი იყო ძველი ჩინეთის ცნობიერებაში. იგი ლაო-ძისა და ლი-ძის, იანგ-ჩოუსა და ჯუან-ძის ფანტაზიას ასაზრდოებდა. „სრულყოფილი გონისმიერი არსებაა“, ვკითხულობთ ჯუან-ძისთან“, იგი სულის მსგავსი არს. პაპანაქება სიცხემ რომ ოკეანე აიორთქლოს, იგი მაინც ვერ შეიგრძნობს მას, ყინულმა რომ დიდი ნაკადები შებოჭოს, იგი სიცივეს ვერ იგრძნობს. ჰექა-ქუხილმა რომ მთანი დახეთქოს და ქარიშხალმა თვალუწვდენელი ქვესკნელნი შექმნას, იგი არ შეირხევა. ის ცად ღრუბელზე ავა, მზესა და მთვარეს წინ გაიგდებს და ზურგს უკან მოიტოვებს ოთხი ზღვის საზღვარს. იგი სივრცეებს ეწვევა, სადაც სიკვდილსა და სიცოცხლეს არავითარი ძალა არ შესწევთ ადამიანზე“ [33].

ასეთი სრულყოფილი და ნეტარია მუსიკის მაგისტრი, მონტეპორტის (ესეც კარი და შესასვლელი) ბრძენი, გასხივოსნებული მოხუცი, უკვე ამ ქვეყნად აღარ მყოფი და დიდი ერთიანობისადმი მსწრაფი— „weg von den Menschen und hin zur Stille, weg von den Worten und hin zur Musik, weg von den Gedanken und hin zur Einheit.[34]

ასეთივეა მხცოვანი გოეთეც. ისიც წმინდა გონობისადმი ლტოლვის ძალით ყოველივე პირადულისა და ინდივიდუალურისაგან განტვირთული, თითქოს აღარ ეკუთვნის ამა ქვეყანას და იდეალური და ზემიწიერი არსებობისაკენაა გზადმყოფი. ისიც საკუთარ, ჩვენთვის მიუღწეველ სამყაროში განმარტოებული, ვარსკვლავისებურ უკარებლობასა და სიუცხოვეს გამოასხივებს. მისი უსასრულოდ გაფართოებული სული ცასა და დედამიწას მოიცავს, სამყაროს ცრემლებსა და სიცილს, ტანჯვას და მხიარულებას, ჩასახვასა და ლპობას, სიკვდილსა და დაბადებას, ინსა და იანს. ამიტომ მხცოვანი გოეთე აღარ არის ბიურგერი გოეთე, აღარ არის მინისტრი და კოლექციონერი, ხელოვანი და ლიტერატორი, არამედ იგი არის ყოველივე ეს და კიდევ მეტი — არის სამყარო, უნივერსუმი, დაო. სწორედ ეს ფენომენი აქვს მხედველობა-

ში ჰერმან ჰესეს, როდესაც პატარა ესეში გოეთესა და ბეტინას შესახებ იგი წერს: „ეს იგი აღარაა: გოეთე არაა, რომ ლაპარაკობს, არამედ მოხუცის ტუჩებით უსახელო მეტყველებს, უპიროვნო და ზეპიროვნული, რადაც მგოსანი უკანასკნელ წლებში იქცა“ [35].

ჰეშმარიტი ადამიანი, ზეკაცი, ჰესეს მიხედვით მისტერიაა; იგი თავის ირგვლივ ქმნის ჯადოსნურ ატმოსფეროს, რომელიც ყოველივე დაპირისპირებულსა და წინააღმდეგობრივს იდენტურობისა და იგივეობრიობის სახეს სძენს; იგი გამოასხივებს ბაგიურ ძალას, რომელიც საუკუნეთა განმავლობაში მოქმედებს ადამიანებზე და თავისკენ იზიდავს. ერთიანობაში გადასული ყოველივე პოლარობა, ყოველივე ჰერმაფროდიტული ფლობს ამ ძალას. „და სწორედ იმაშია ბჭოვანი გოეთეს იდუმალება“, წერს ჰესე, „რომ იგი, უცნაური და ახირებული, ცივი ბერიკაცი, თავისი ძველ-ძეულითა და კოლექციებით სავსე სახლში, ჩინელი მოგვის მსგავსად თავის ირგვლივ დიდ მანძილზე იმ მაგიურ და საეჭვო ატმოსფეროს ქმნის, იმ ლაოძისებურ ციალს გამოაკრთობს, რომელშიც ქმედება და არქმედება, შემოქმედება და მორჩილება არ განირჩევა ერთმანეთისაგან. ლეონარდო და ვინჩიც მსგავს იდუმალებას გამოასხივებს, ჰერმაფროდიტის ეშხივით სახიფათოდ მიმზიდველს“ [36].

გოეთე ამქვეყნიური პიროვნებიდან ზეპიროვნულში ვითარდებაო, შენიშნავს ჰესე. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს თითქოს გოეთეს ცხოვრებაში მწერალი ემპირიული სამყაროს უარყოფას და vita contemplativa-ს იდეალის აღსრულებას ხედავს. პირიქით, გოეთე და მისთანანი, ჰეშმარიტი ადამიანები, სრულყოფილნი, პირველ ყოვლისა სინამდვილისა და სამყაროს განმამტკიცებელნი არიან. რაგინდ არ უნდა იტანჯებოდნენ ისინი უღიმღამო ყოველდღიურობისაგან, ქვეყნიერება მათთვის მაინც წარმტაცი და მიმზიდველია. მათი „განთვითება“, მათი მოგზაურობა საკუთარი მეს ფარგლებს გარეთ, კარდინალურად განსხვავდება ტრაგიკულ გენიოსთა თვითგანდგომისაგან. კლაისტისა და ჰოლდერლინის, ნოვალისისა და ნიცშეს სწრაფვას საფუძვლად შინაგანი კონფლიქტი და დისონანსი ედო, ყოველივე მატერიალურისა და ფიზიკურისგან განთავისუფლების სურვილი. ეს ადამიანები წმინდა იდეალურისადმი სწრაფვის მსხვერპლად იქცნენ. მაშინ, როდესაც გოეთეს ცხოვრება წინააღმდეგობათა შერიგების ცდას წარმოადგენს; მისი „განთვითება“ სწორედ ცალმხრივობისა და ინდივიდუალურისგანაა „განთვითება“, რეზინიაციაა. ამ სიტყვის კიერკეგორისეული გაგებით.

გოეთეს ზეპიროვნულისა და ზედროითისადმი სწრაფვის იდეალი პანთეისტური იდეალია. იგი უარყოფს ემპირიულ პიროვნულობას,

ინდივიდუუმის დაბალ მეს, გამოცალკევებასა და სამყაროსგან დაშორებას, მაგრამ მოკრძალებასა და მოწიწებას განიცდის სამყაროს ნუმინოზური ერთიანობის წინაშე და საყოველთაო ჰარმონიაში უკანდაბრუნებისა და ბუნებაში განზავებისკენ ილტვის[37]. ეს შერწყმა და „ერთადქცევა“ არის ის შორეული შესაძლებლობა, რომლის განხორციელებაც წარმოადგენს ყოველი ჭეშმარიტი ადამიანის ძალის საბოლოო მიზანს. „ო დიახ, ისინი ყველანი ცხოვრების დასტურმყოფელნი, ბუნების დასტურმთქმელნი არიან“, გულისხმობს რა სრულყოფილებსა და განსხივოსნებულთ, შენიშნავს ჰესე, „მაგრამ თავისი თავის უარმყოფელნი, ადამიანის უარმყოფელნი: რაც უფრო მეტად სრულიქმნებიან ისინი, მით უფრო ძლიერდება მათ ცხოვრებასა და შემოქმედებაში დაშლისა და შორეული შესაძლებლობისაკენ სწრაფვის ტენდენცია — შესაძლებლობისაკენ, რომელიც აღარაა ადამიანი და საუკეთესო შემთხვევაში ზეადამიანად შეიძლება იქნეს წოდებული; სიცოცხლის სრულიად ახალი ფორმისაკენ, რომელიც არავის შეარცხვენს და რომლითაც ბუნებას შეუძლია იამაყოს“[38].

ამრიგად, ამქვეყნიურობის გოეთესებური უარყოფა დროითსა და წარმავალზე უარის თქმას გულისხმობს მარადიულის სასარგებლოდ. ეს არის კოსმოსურს ზიარებული არსებობის ფორმა, ცხოვრება, რომლის რიტმიც სამყაროს მაჯისცემასთან არის შეთანხმებული და რომლის ძირითად განცდას სამყაროს ერთიანობის წინაშე მოწიწება წარმოადგენს.

ჭეშმარიტი და სრულყოფილი ადამიანები — ჰესე მათ „მეფურ ადამიანებს“ (königlicher Mensch) უწოდებს — ისინი, რომელნიც გასცდნენ „ოთხი ზღვის საზღვარს“ და კოსმოსურ სივრცეებში გადაეშვნენ, რომელთაც დააღწიეს თავი ჟამთა მდინარებას და რომლებისთვისაც მხოლოდ აწმყოა ცნობილი (აბა განა სხვა რა არის თუნდაც „ფაუსტისა“ ანდა „მონა ლიზას“ უკვდავება) — ეს ნეტარი და სრულყოფილი ადამიანები, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რაღაც ვარსკვლავისებურ ციმციმსა და ბრწყინვალებას გამოაკრთობენ. ასეთ კამკამსა და ციალს ძველი ჩინელი ბრძენი გამოასხივებდა (დაო დე ძინი და სხვა წყაროები სავსეა ამ ფენომენის აღმნიშვნელი გამონათქვამებით). „მარადიული შეიცნო, ეს იმას ნიშნავს: გასხივოსნდე და მანათობელი გახდე. ის არ შეიცნო, იგივეა დაიღუპო და გაუბედურდე. იგი, ვინც შეიცნობს მარადიულს, ყოვლისმომცველია და ესე იგი — სამართლიანიც. სამართლიანი, ეს იმას ნიშნავს — მეფურიც; მეფური, ეს იმას ნიშნავს — ციურიც; გახდე ციური, ნიშნავს — დაოს ეზიარო; დაოს ზიარებული დაუშრეტელია“[29]. ასეთ შუქს ჰფენს არემარეს

ნეტარი ალტმუსიკმაისტერიც, რომლის ჭაღარა თმა, სახის კანი, თვა
ლები და თხელი „პეპელასავით მსუბუქი“ ხელები, რაღაც საოცარ
ენით აუწერელ სინათლეს გამოაკრთობდა. დაბოლოს თვით გოეთეც
გამდგარი და მიუწვდომელი, უკვდავების ოქროს ნიღაბს ამოფარე
ბული, გამუდმებით იმ მაგიურ ბრწყინვალებასა და კაშკაშს გამოასხი
ვებს, რომელიც ასი წლის შემდეგ მოაჯადოვებს ჰერმან ჰესეს და აი
ძულებს კიდევ და კიდევ დაუბრუნდეს მას.

ჰერმან ჰესე და სიორენ კიერკეგორი

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ჰერმან ჰესე ჩინებულად იცნობდა დანიელი ფილოსოფოსისა და რელიგიური მოაზროვნის სიორენ კიერკეგორის (1813—1855) მოძღვრებას, რომელსაც იგი ჯერ კიდევ ჩვენი საუკუნის ათიან წლებში თავისი მეგობრისა და მასწავლებლის კრისტოფ შრემპფის თარგმანებით გაეცნო. შემდგომში მწერალი ყოველთვის დიდი მოწიწებითა და პატივისცემით ახსენებდა ხოლმე დანიელი მოაზროვნის სახელს და რამდენიმე რეცენზიაც კი უძღვნა მას. აღსანიშნავია, რომ ჰერმან ჰესეს მხატვრული შემოქმედებაც, მიუხედავად ზოგიერთი პრინციპული სხვაობისა, გარკვეულ ნათესაობას ამჟღავნებს სიორენ კიერკეგორის მოძღვრებასთან. მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, ჰესეს შემოქმედებისადმი მიძღვნილ უზარმაზარ ლიტერატურაში არ მოიძებნება არც ერთი გამოკვლევა, სადაც განხილული იქნებოდა ჰერმან ჰესეს შემოქმედების მიმართება კიერკეგორის ფილოსოფიური შეხედულებებისადმი.

წინამდებარე წერილის მიზანია ამ ხარვეზის ნაწილობრივი შევსება და ჰესე-კიერკეგორის მსოფლმხედველობათა ურთიერთმიმართების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მომენტის დადგენა. ეს ორივე მოაზროვნის მსოფლმხედველობის განმსაზღვრელი, უარსებითესი მომენტია — ჰესესა და კიერკეგორის შეხედულებანი ადამიანზე, მის სულიერ და ფსიქოლოგიურ განვითარებაზე.

ინდივიდუალურ ცხოვრებას კიერკეგორი, როგორც გვახსოვს, ცალკეულ მდგომარეობათა ძეწკვად სახავს. მისი აზრით, ადამიანის არსებობას საფეხურეობრივი სახე აქვს; იგი წარმოადგენს მდგომარეობათა რიგს, სადაც ერთი საფეხურიდან მეორეზე გადასვლა ნახტომისებურად ხდება. ადამიანის ცხოვრებაში კიერკეგორი გამოჰყოფს სამ ძირითად მდგომარეობას, ანუ სტადიას, რომელსაც გაივლის ინდივიდი და რომელიც ამავე დროს ცხოვრების სამ ძირითად წესსა და პრინციპს წარმოადგენს. ესენია ესთეტიკური (ანუ უმანკოების), ეთიკური (ანუ ცოდვის) და რელიგიური (ანუ რწმენის) სტადიები.

აღსანიშნავია, რომ ჰერმან ჰესეც ადამიანის განვითარების ანალოგიურ ფსიქოგრაფიულ სქემას გვთავაზობს, რის შესახებაც ლაპარაკი კიდევ ქვემოთ გვექნება. მაგრამ ვიდრე უშუალოდ შევუდგებოდეთ ამ განვითარების კანონზომიერების, ცალკეულ საფეხურთა დახასიათებისა და მონაცვლეობის განხილვას, მიზანშეწონილი იქნება დავადგინოთ, თუ როგორა აქვთ გადაწყვეტილი ჰესესა და კიერკეგორს ადამიანის განვითარებასთან დაკავშირებული და ამ განვითარების განმსაზღვრელი ზოგიერთი საერთო მომენტი.

ცხოვრების სტადიებზე ინდივიდუუმის მამოძრავებელს და ერთგვარ შინაგან „ზამბარას" შიში (Angst) წარმოადგენს. შიშს ინდივიდუუმში, კიერკეგორის მიხედვით, რაიმე კონკრეტული საფრთხე კი არ გამოიწვევს, არამედ იგი „შინაგანი" და „ეგზისტენციური" ბუნებისაა— შიში „არაფრის" წინაშე (Angst vor dem Nichts). უმანკოების მდგომარეობაში, შენიშნავს კიერკეგორი, გონი ჯერ კიდევ თვლემს ადამიანში. უმანკოების მდგომარეობაში ინდივიდი „არაფრის" პირისპირაა წამდგარი და ეს „არაფერი" მასში შიშს იწვევს. მთვლემარე გონი თავის სინამდვილეს წარმოსახავს, რომელიც „არაფრის" სახით ვლინდება და რომელიც მუდამ უმანკოების გარეთაა — რაღაც სხვაა.[1] შიში ამგვარად „არაფრის" მიერაა გამოწვეული (ან ასეც შეიძლება ვთქვათ — „არაფერი" შიშში ვლინდება). იგი მთვლემარე გონის ატრიბუტს წარმოადგენს.

ჰესეს შემოქმედებაშიც არაერთხელ ვხვდებით „არაფრის" ცნებას, რომელიც აქ ყოფიერების უსასრულობის ემპირიულ გამოხატულებას წარმოადგენს და შიშს ჰგვრის ადამიანს. შიშის მდგომარეობაში მყოფ ადამიანს თავზარს სცემს მისი საკუთარი მყოფობა სამყაროში — „არაფერი", რომელიც ინდივიდუუმის არსებობის იდუმალ ცენტრს წარმოადგენს და რომელიც მას მეტაფიზიკურ სივრცეებს გადაუშლის წინ. **„Anmutig, geistig, arabeskenzart scheint unser Leben sich wie das von Feen in sanften Tänzen um das Nichts zu drehen...",**[2] შენიშნავს ერთ-ერთ ლექსში ჰესეს უკანასკნელი რომანის გმირი „არაფერი", რომელიც შიშში ვლინდება, ინდივიდუუმში მტკივნეულ განცდასთან ერთად ბადებს უმაღლესი რეალობის შეგრძნებას და ამგვარად მას, ჰესეს ტერმინოლოგიის ფარგლებში რომ დავრჩეთ, მეტაფიზიკური არსებობისთვის „აღვიძებს". ასეთი „გამოღვიძებულია" ჰესეს ნაწარმოების ყველა გმირი და მათ შორის დაბაც, „ინდური ბიოგრაფიის" მთავარი მოქმედი პირი. „ყოველივე არაფერი ყოფილა," დაასკვნის იგი ღრმა მედიტაციიდან გამორკვეული, როდესაც ხდება მისი „გამოღვიძება". ცოტა ქვემოთ კი ვკითხულობთ: „მას უცებ თითქოს ისევ წაართვეს, ამოუშანთეს, არარად უქციეს ნაცხოვრები წლები, განცდილი სიხარული, გადატანილი ტკივილები, ნანახი შიშ-

და სიკვდილის პირამდე მისული სასოწარკვეთა“.[4] მაგრამ ეს არაფერი ჯერ კიდევ არაა მთელ მის ტოტალობაში წარმოდგენილი „არაფერი“. დაზაში „გამოღვიძების“ მომენტისთვის ჩარჩენილია მოგონება და ხატები გარე სამყაროსი,[5] მხოლოდ მოთხრობის დასასრულს გადადის მოქმედება ხატების მიღმურ სფეროში[6] და დაზაც ამრიგად მთლიანად „არაფერში“ შთაინთქმება.

კიერკეგორი შიშის ორ სახეობას გამოჰყოფს: უმანკოების საფეხურის შიშს — „შიში არაფრის წინაშე“ და ცოდვის საფეხურის შიშს — „შესაძლებლობის შიში“ (რომელიც აგრეთვე „არაფრის“ შიშია). შიშის ეს ორი სახეობა, ფაქტიურად, ერთი და იგივე, ეგზისტენციური შეჭირვებით გამოწვეულ შიშს წარმოადგენს, რომელიც ინდივიდუუმის ცხოვრების სხვადასხვა საფეხურზე სხვადასხვანაირად ვლინდება. ერთობ საინტერესოა ის გარემოება, რომ როგორც ჰანს ბერგერმა დაადგინა, ჰესეს შემოქმედებაშიც შიშის ორ სახეობას ვხვდებით: „ბუნებით გამოწვეულ შიშს“ (die Angst aus der Natur) და „გონით გამოწვეულ შიშს“ (Die Angst aus dem Geiste)[7]. ცოტა თუ დავუკვირდებით ბერგერის მიერ გამოყოფილი შიშის სახეობათა სპეციფიკას, დავინახავთ, რომ „ბუნებით გამოწვეული შიში“ კიერკეგორის „უმანკოების შიშს“ შეესატყვისება, „გონით გამოწვეული“ კი — „შესაძლებლობის შიშს“.

ჰერმან ჰესე ჯერ კიდევ მოთხრობაში „ბავშვის სული“ შიშის განცდას უმანკოების ძირითად და განმსაზღვრელ შეგრძნებად მიიჩნევს.[8] შემდგომში, შემოქმედების მწვერვალზე, ჰესე ისევ უბრუნდება „უმანკოების შიშის“ ფენომენს და მას, ზუსტად ისევე, როგორც კიერკეგორი ინდივიდის არსებობის ძირითად მამოძრავებელ ძალად სახავს. „გლასპერლენშპილისთვის“ თანდართულ მოთხრობაში „წვიმის ოსტატი“ ვკითხულობთ: „ერთი რამე კი სრულიად ვერ წარმოედგინათ ამ ადამიანებს: შიშის გარეშე მინდობოდნენ და დანებებოდნენ ბუნებასა და სულთა სამყაროს... შიში განაგებდა ადამიანთა ცხოვრებას... შიში იყო ის ტვირთი, რომელიც მძიმედ აწვა მათ ცხოვრებას, და ამ სიმძიმის გარეშე ამ ადამიანთა ცხოვრებას შეიძლება ძრწოლა და კრთომა მოჰკლებოდა, მაგრამ ამასთან ერთად იგი სიმძაფრესაც დაკარგავდა“[9].

ჰანს ბერგერი ჰესეს ამ სიტყვებთან დაკავშირებით შენიშნავს, რომ მოთხრობაში აღწერილი შიშის მიზეზს თითქოს გარე სამყაროს კონკრეტული საგნები შეადგენენ და რომ ბავშვსა და განვითარების დაბალ საფეხურზე მდგომ ინდივიდუუმს არ ძალუძს კონკრეტულისა და გრძნობადისაგან აბსტრაჰირება და „არაფრის“ შიში. ამიტომაა, რომ აქ პირველყოფილი ადამიანების შიში მთვარესა და ვარსკვლავთცვენასთან, დემონებსა და ბოროტ სულებთანაა დაკავშირებული. თუ მკვლევარს დავეთანხმეთ, მაშინ ჰესეს მიერ აღწერილი პირველყოფი-

ლი ადამიანის განცდა კიერკეგორის ტერმინოლოგიით შიში კი აღარ იქნება, არამედ კრთომა (Furcht). აქ ჩვენ ყველა საფუძველი გვაქვს იმისთვის, რომ ჰანს ბერგერის აზრი მცდარად მივიჩნიოთ, რადგან ეჭვგარეშეა, რომ ჰესეს მიერ აღწერილი ბავშვისა და პირველყოფილი ადამიანის განცდა შეიძლება დახასიათებულ იქნეს მხოლოდ როგორც შიში, როგორც გაუცნობიერებელი შიში „არაფრის" წინაშე. მართალია, დგას რა წინაცნობიერ და „გრძნობად" საფეხურზე, პირველყოფილ ადამიანს არ შეუძლია „არაფრის" განყენებული განცდა, რის გამოც იგი თავის შეგრძნებას გრძნობად-კონკრეტულ საგნებსა და მოვლენებთან აკავშირებს, მაგრამ ამის გამო განცდის არსი არამც და არამც არ იცვლება. ამას ის გარემოებაც ადასტურებს, რომ როდესაც უმანკოების სტადიაზე მყოფი ინდივიდი გაიცნობიერებს იმ საგნებს, რომელთაც იგი შიშის შეგრძნებას უკავშირებდა, მისი შიში კი არ ქრება, არამედ სხვა საგნებსა და მოვლენებზე გადაინაცვლებს მხოლოდ და მხოლოდ.

შიშის მეორე სახეობა — „შესაძლებლობის შიში" — ცოდნასა და ინდივიდუალიზაციასთანაა დაკავშირებული, ეს უკანასკნელი კი გონის გამოღვიძებასთან ადამიანში. ცოდნისა და შეცოდების საფეხურზე ინდივიდი თავს უკვე „მე"-დ აღიქვამს. მას აღარა აქვს თავისი თავის ბუნებისა და სამყაროს ერთიანობისადმი განკუთვნილების რწმენა. პირიქით, იგი გონისადმი განკუთვნილად მიიჩნევს თავს და ყოველივე მატერიალურსა და ფიზიკურს ბალასტად თვლის. ამ სტადიაზე კიერკეგორი შიშს ადამიანის ორი საწყისის (ბუნებისა და გონის) შეხვედრის შედეგად სახავს, მათი შეყრის პუნქტად მიიჩნევს. შესაძლოა ამ ორ საწყისს შორის გაუცხოება წარმოიშვას და მაშინ სინთეზი მარადიულსა და დროითს შორის დაირღვევა. ასეთი ვითარება ცოდვას წარმოქმნის. კონფლიქტი გონსა და ბუნებას შორის, რომელიც ინდივიდის მიერ სულიერი არსებობის უპირატესობის აღიარებასა და მიწიერის სრულ უგულებელყოფაში მდგომარეობს, თითქმის სრულიად გარდაუვალია, რადგან თუ უმანკოების სტადიაზე ადამიანს აზრადაც არ მოუვიდოდა ბუნებაზე ამაღლებულად წარმოედგინა თავი, ახლა იგი მის გადალახვასა და სრულ დაძლევას ცდილობს. კონფლიქტის შედეგსა და ფსიქოლოგიურ გამოხატულებას შიში წარმოადგენს. იგი აქაც „არაფრის" შიშია, ოღონდ თუ უმანკოების პერიოდში ინდივიდი თავის განცდას გარკვეულ გრძნობად საგნებს უკავშირდება (რადგანაც თვით არსებობდა კონკრეტული გრძნობადი სამყაროს შუაგულში), ახლა იგი, გონის მიერ ბუნებას მოწყვეტილი, მას სუფთა სახით, როგორც „არაფრის შიშს" აღიქვამს. „გონიდან მომდინარე შიში არის სიცარიელის მიერ გამოწვეული შიში ანუ შიში სიცარიელის წინაშე",[10] შენიშნავს ამჯერად სრულიად მართებულად ბერგერი.

„შესაძლებლობის შიში“ არის კლინგსორის, ჰარი ჰალერის, დილის ქვეყანაში მოგზაურთა და თვით იოზეფ კნეჰტის არსებობის ფორმა, ერთი სიტყვით, ყველა იმ გმირის იმანენტური მდგომარეობა, რომელიც, გაცდა უმანკოებას და ცოდვის საფეხურზე გონისკენ იღვწის. განსაკუთრებით ტიპურია ამ თვალსაზრისით ჰარი ჰალერის სიტუაცია. ჰარი ჰალერი „დისონანსური“ პიროვნებაა. მისი ბუნების ორ მხარეს — მგელსა და ადამიანს — გამუდმებული მტრობა აქვს[11]. კონფლიქტი საკუთარი არსების ორ საწყისს შორის გმირის სასოწარკვეთილებაში, ცხოვრების შიშში გამოიხატება, რის პირდაპირ შედეგსაც წარმოადგენს თვითმკლელობის გამუდმებული სურვილი. ცოდვის მდგომარეობიდან თავის დაღწევის ერთადერთ საშუალებად ნაწარმოებში დარღვეული სინთეზის აღდგენა და გმირის მიერ თავისი მარადიული დანიშნულების გაცნობიერება წარმოადგენს. სინთეზი კი იმ შემთხვევაში იქნება აღდგენილი, თუ ჰარი ჰარმონიულ წონასწორობაში მოიყვანს გონსა და ბუნებას თავის თავში. ამგვარად მოიხსნება მისი სასოწარკვეთილებისა და შიშის საფუძველიც, რომელიც სინამდვილისადმი დისტანცირებული ინდივიდის ხორციელი ცხოვრების მიმართ დანაშაულის განცდაში მდგომარეობს[12].

შიში გონის არსებობაზე მეტყველებს ადამიანში. ის, შეიძლება ითქვას, წმინდა გონობისადმი სწრაფვის კრიზისული გამოხატულებაა. ეს კრიზისი, მიუხედავად დიდი რისკისა, რომელიც მასთანაა დაკავშირებული (ჰარი ჰალერს შეიძლება თავიც კი მოეკლა), გარკვეულ ცხოველმყოფელი ძალების მანიშნებელია და საბოლოოდ გამოჯანმრთელებით მთავრდება. ჰარი ჰალერი, სასოწარკვეთილება და შიში რომ არა, არ დაიწყებდა მარადიულობისა და „უკვდავთა“ ძიებას, არამედ სრულ კმაყოფილებაში და განცხრომაში განაგრძობდა ცხოვრებას. ამრიგად, შიში არის ერთგვარი მამოძრავებელი „ზამბარა“, რომელიც „გამოჯანმრთელებისაკენ“ უბიძგებს ადამიანს. აღსანიშნავია, რომ კიერკეგორიც შიშის ამ ფუნქციას ძირითადად მიიჩნევს, შიში მისთვის უპირველეს ყოვლისა რწმენის წინასაფეხურია, მისი წინაპირობაა. მხოლოდ ამ ასპექტში შეიძლება ლაპარაკი შიშის კეთილისმყოფელ აღმზრდელობით მნიშვნელობაზე.[13]

აღსანიშნავია, რომ ჰესესთანაც მინიშნებულია პირდაპირი კავშირი ... და ... შორის და დასახულია შიშიდან რწმენაზე გადასვლის შესაძლებლობა.[14]

კიერკეგორისთვის რწმენა, რომელთანაც შიშს მივყავართ, აბსურდის ძალით სინამდვილის მიღებაში გამოიხატება. ერთობ საინტერესოა ამ მხრივ, რომ ჰესეს რწმენაც არ განსხვავდება კარდინალურად დანიელი ფილოსოფოსის რწმენისაგან. იგიც სხვა არაფერია, თუ არა სამყაროს ღვთაებრივი ერთიანობისა და ადამიანის ამ ერთიანობისადმი განკუთ-

ვნილების რწმენა. და ისევე, როგორც კიერკეგორის მოძღვრებაში, რწმენასთან, ჰესეს მიხედვით, შიშსა და სასოწარკვეთილებას მივყავართ.

შემდგომი ერთობ საყურადღებო თანხვდენაა ის, რომ კიერკეგორის თანახმად ერთი სტადიიდან მეორეზე გადასვლა თანდათანობითი კი არ არის, არამედ ნახტომისებურად (durch den Sprung) ხდება[15]. საინტერესოა, რომ ჰერმან ჰესეც თავის შემოქმედებაში არაერთხელ ლაპარაკობს „ნახტომზე", რომელიც დაკავშირებულია გმირის მიერ ცხოვრების ერთი სტადიიდან მეორეში გადასვლასთან. ამ „ნახტომის" უნარზე ოცნებობს ახალგაზრდა იოზეფ კნეჰტი რომანში „გლასპერლენშპილი"[16], ხოლო ტრამალის მგლის თაყვანისმცემელ ქალზე ჰესეს ერთ-ერთ ეტიუდში ნათქვამია რომ ამ ქალს სწორედ იმ „ნახტომის" უნარი აკლდა, რომელიც მას ცხოვრების პრიმიტიულ-ინფანტილური სტადიიდან ამოაგდებდა და ქაოსის პირისპირ დააყენებდა[17].

კიერკეგორს, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ინდივიდუალური არსებობა მდგომარეობათა მონაცვლეობად ესახება. ადამიანის ცხოვრების სამ ძირითად მდგომარეობას, ანუ სტადიას (ესთეტიკურს, ეთიკურსა და რელიგიურს), კიერკეგორის მიხედვით, არსებობის სამი ძირითადი ტიპი, ანუ პრინციპი შეესაბამება.

აღსანიშნავია, რომ ასეთი სტადიების არსებობა დასტურდება ჰერმან ჰესეს გმირთა განვითარებაშიც. უფრო მეტიც, ცხოვრების ყოველი წესის აღწერას ჰესესთან, ისევე როგორც კიერკეგორთან „ან-ან" — შრომის ცალკეული ნაწილები, ცალკე ნაწარმოებები აქვს დათმობილი. ასე მაგალითად, თუ „ჰერმან ლაუშერში" ესთეტიკური მსოფლაღქმა პრევალირებს, „ტრამალის მგელში" კი ეთიკური, შეიძლება ითქვას, რომ იოზეფ კნეჰტის ცხოვრება რელიგიური წესის ხორცშესხმას წარმოადგენს. მაგრამ გასაოცარი კიერკეგორისა და ჰესეს ურთიერთმიმართებაში ეს თანხვდენა კი არ არის — ფრიად შესაძლებელია, რომ იგი ერთობ გარეგნულიც კი აღმოჩნდეს, — არამედ ის, რომ ჰერმან ჰესე, ზუსტად კიერკეგორივით, აღნიშნულ სტადიებს ინდივიდუუმის განვითარების აუცილებელ და გარდაუვალ საფეხურებად მიიჩნევს.

ჰერმან ჰესე თავისი მრწამსისა და მსოფლმხედველობის ზოგად დახასიათებას 1932 წლის ერთ პატარა წერილში ცდილობს. ნაშრომის სახელწოდებაა — „ცოტაოდენი თეოლოგია". პირველ ნაწილში, რომელიც საკუთრივ ამ წერილის ბირთვს წარმოადგენს, მწერალი ახასიათებს ადამიანის ცხოვრების ძირითად საფეხურებს, ანუ სტადიებს, როგორც ხანდახან კიერკეგორის ყაიდაზე უწოდებს მათ იგი. ესესე შინაარსი შემდეგ სიტყვებშია მოკლედ შეჯამებული: „კაცად ქმნის გზა უმანკოებით იწყება (სამოთხე, ბავშვობა, უპასუხისმგებლო წინასტადია). აქედან მას მივყევართ დანაშაულისაკენ, სიკეთისა და ბოროტების შეცნობისაკენ, კულტურის, მორალის, რელიგიისა და კაცობრიობის სხვა იდეალე-

ბის მიერ წამოყენებული მოთხოვნებისაკენ. ყველა იმ ადამიანისათვის, ვინაც სერიოზულად და როგორც მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობა გაივლის ამ საფეხურს, იგი სასოწარკვეთით მთავრდება, კერძოდ, იმის შეცნობით, რომ სათნოების განხორციელება, სრული მორჩილება, უყოყმანო მსახურება შეუძლებელია, რომ სამართლიანობა მიუღწეველია და კაიკაცობა კი აღუსრულებელი იდეალია. ამ სასოწარკვეთას მივყევართ ან დაღუპვისაკენ, ანაც სულის მესამე სამყოფელისაკენ, ისეთი მდგომარეობის განცდასთან, რომელიც მორალისა და კანონის მიღმაა, — შენდობასა და ხსნასთან, რწმენასთან"[18].

როგორც ვხედავთ, ზემოთ მოყვანილ ციტატაში მეორდება არა მხოლოდ ცხოვრების სტადიები, რომელთაც კიერკეგორი გამოჰყოფს, არამედ ინდივიდის არსებობის უმნიშვნელოვანესი ეტაპების თანმიმდევრობა და დახასიათებაც. ადამიანის არსებობა ორივე შემთხვევაში უმანკოებით იწყება. ჰესეს ეს საფეხური სამოთხისა (Paradies) და პასუხისმგებლობას მოკლებული სტადიის სახით (Verantwortungsloses Vorstadium) აქვს წარმოდგენილი. „ამ საფეხურზე მშვიდობა და სიწყნარე სუფევს"[19], შენიშნავს კიერკეგორიც „უმანკოების ჟამს ადამიანი ჯერ კიდევ არ არის განსაზღვრული როგორც გონი"[20], წერს იგი ცოტა ზემოთ. ამ თვალსაზრისით უმანკოება კიერკეგორთანაც ერთგვარად წინასტადიად (Vorstadium) შეიძლება იქნეს მიჩნეული, რომელიც წინ უძღვის არსებობის ჰეშმარიტ სტადიებს (wenn der Mensch als Geist bestimmt ist). უმანკოება ორივე შემთხვევაში ერთგვარად ესთეტიკური სტადიის ადეკვატური ცნებაა და ამიტომაც ინდივიდუუმის არსებობა აქ შიგნითაა მიმართული, უპასუხისმგებლოა (რადგან ცოდნის გარეშე არ არსებობს ის ეთიკური ნორმები და კანონები, რომელთა წინაშეც კაცმა პასუხი უნდა აგოს) და ინდივიდუუმიც, როგორც ცალკეული (Einzelne), გამონაკლისია (ist Ausnahme).

ადამიანის არსებობის შემდგომი ეტაპი, ანუ მომდევნო მდგომარეობა, ჰესესთან დანაშაულია, რომელიც, ისევე როგორც კიერკეგორთან, კეთილსა და ბოროტის ცოდნითაა განპირობებული (Schuld; das Wissen um Gut und Böse). დანაშაულის საფეხური ეთიკურ სტადიას შეესაბამება. ამ საფეხურზე ადამიანი გარემოცულია საზოგადოდ მიღებული ნორმებით, იდეალებით, მას ზემოდან აწევს საზოგადოების კულტურული და ისტორიული ტრადიცია, რელიგიური დოგმები, მორალი, რომელთა წინაშეც იგი პასუხს აგებს; ერთი სიტყვით, ინდივიდი აქ ზოგადშია ჩაყენებული. ეთიკური და ზოგადი, როგორც ზემოთ ითქვა, კიერკეგორთან იდენტური ცნებებია[21]. ჰესესთანაც კეთილისა და ბოროტის ცოდნით გაპირობებული ეთიკურის ცნება ემთხვევა ზოგადს, „ყველასათვის განკუთვნილს" (was für jeden gilt)[22]: კულტურის,

მორალის, რელიგიისა და კაცობრიობის სხვა იდეალების მიერ წამოყენებულ მოთხოვნებს.

ამგვარად, უპასუხისმგებლო პირველ საფეხურს მოსდევს პასუხისმგებლობის მომთხოვნი მეორე საფეხური, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პირველი სტადიის „ცალკეული ინდივიდი", მეორე სტადიაზე „ზოგად ინდივიდში" გადაიზრდება. ადამიანის არსებობის ეს ეტაპი ჰესესთან, ისევე როგორც კიერკეგორთან, სასოწარკვეთილებით მთავრდება, რაც ორივე შემთხვევაში რწმენაში „ნახტომის" წინაპირობას წარმოადგენს. მართალია, უნდა აღინიშნოს, რომ სასოწარკვეთილების ჰესესეული და კიერკეგორისეული გაგება მთლიანად ერთმანეთს არ ემთხვევა (უფრო სწორედ, კიერკეგორს გაცილებით უფრო ნიუანსირებულად და ზუსტად აქვს ჩამოყალიბებული როგორც თვით სასოწარკვეთილების ცნება, ასევე მისი ადგილი თავის ფილოსოფიურ სისტემაში), მაგრამ აქ უპირველეს ყოვლისა საყურადღებოა არა განსხვავება, არამედ ის ფაქტი, რომ ჰესესთან მეორდება სასოწარკვეთის ფენომენთან დაკავშირებული რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი მომენტი:

1. სასოწარკვეთილება არის ყოველი ადამიანისთვის ჩვეული მდგომარეობა. მართალია, ამ პუნქტში არის მცირე განსხვავებაც, იმდენად რამდენადაც კიერკეგორის მიხედვით ამ სენით მთელი კაცობრიობაა დაავადებული[23], ხოლო ჰესე კი მას ეთიკურ საფეხურზე მყოფთა „პრივილეგიად" მიიჩნევს. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ეთიკური სტადიის სასოწარკვეთილებას, ესთეტიკურისაგან განსხვავებით, დანიელი ფილოსოფოსიც „ჭეშმარიტ სასოწარკვეთილებას" (eigentliche Verzweiflung) უწოდებს და სასოწარკვეთილების ფენომენზე ლაპარაკისას ძირითადად ეს უკანასკნელი აქვს ხოლმე მხედველობაში. ადამიანთა უმრავლესობის სასოწარკვეთილება მიწიერი და ამქვეყნიური მოვლენებითაა გამოწვეული და იგი „არაჭეშმარიტი სასოწარკვეთილებაა". ასეთი სასოწარკვეთილება ინდივიდის მიამიტობასა და განუვითარებლობაზე, მის „არათვითობასა" და პრიმიტიულობაზე მეტყველებს. ამ ადამიანებს არც თავისი „გონება" და არც საკუთარი არსებობის უმაღლესისადმი განკუთვნილობა აქვთ გაცნობიერებული. ასეთი ინდივიდები, კიერკეგორის მიხედვით, კაცობრიობის უმრავლესობას წარმოადგენენ.[24] დაახლოებით იგივე აზრს ვხვდებით ჰესესთანაც: „უმრავლესობა ვერასდროს ვერ გახდება ადამიანი, დარჩება ამ საწყის მდგომარეობაში, კონფლიქტებისა და განვითარების ამ მიღმურსა და ბავშვურ სამყაროში; უმრავლესობა ალბათ მეორე საფეხურსაც კი ვერ მიაღწევს, არამედ საკუთარი ვნებებისა და ძუძუმწოვარა ბავშვის ოცნებათა უპასუხისმგებლო პირველყოფილ სამყაროში მოუწევს არსებობა".[25]

განსხვავება ჰესესა და კიერკეგორს შორის, როგორც ვხედავთ,

მხოლოდ ისაა, რომ ამ უკანასკნელს სასოწარკვეთილების ცნება უფრო ფართოდ ესმის და იგი მას მთელს კაცობრიობაზე ავრცელებს, მაშინ როდესაც ჰესე სასოწარკვეთილებას მხოლოდ ადამიანის ცხოვრების ეთიკური საფეხურის დასასრულად მიიჩნევს. ამიტომ, როდესაც ვამბობთ, რომ ორივე მოაზროვნესთან სასოწარკვეთილება არის ყოველი ადამიანისათვის ჩვეული მდგომარეობა, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ აქ ჩვენ ვგულისხმობთ კიერკეგორის „ჰეშმარიტ სასოწარკვეთილებას“ (ე. ი. ისეთს, რომელიც შემობრუნებისა და ცოდნიდან თავის დაღწევის გზას წარმოადგენს), ადამიანის ცნების ქვეშ კი მხოლოდ და მხოლოდ უმანკოების სტადიიდან უკვე გამოსული ინდივიდი იგულისხმება.

2. სასოწარკვეთილება (eigentliche Verzweiflung) წარმოადგენს ადამიანის ცხოვრების მეორე საფეხურის (ეთიკური სტადიის) ლოგიკურ დასასრულს;

3. სასოწარკვეთილებისადმი მიდრეკილება არის ჰეშმარიტი ადამიანის განმასხვავებელი ნიშანი, რადგან იგი მის „გონობას“ მოწმობს (შდრ. „ამ სენის შესაძლებლობა ადამიანის უპირატესობაა ცხოველთან შედარებით და ეს უპირატესობა კიდევ სრულიად სხვაგვარად განასხვავებს მას ცხოველისაგან, ვიდრე გამართული სიარული, ვინაიდან იგი ადამიანის უსასრულო გამართულობაზე და სიდიადეზე მეტყველებს და მიგვანიშნებს, რომ იგი გონია“)[26].

იმდენად, რამდენადაც ჰესეს კონცეფციაში სასოწარკვეთილება „ეთიკური“ საფეხურის დასასრულს წარმოადგენს, იგი შეიძლება მხოლოდ ისეთ ადამიანს ახასიათებდეს, რომელმაც განელო უმანკოების სტადია და ასე თუ ისე აღიქვამს თავის „გონობასა“ და ღვთაებრივ დანიშნულებას. ამრიგად, აქ სასოწარკვეთილება შეიძლება პირდაპირ არ მიუთითებს ადამიანის გონობაზე, მაგრამ სამაგიეროდ იგი მეტყველებს იმ ფაქტზე, რომ სასოწარკვეთილებაში მყოფი ცხოვრების ეთიკური საფეხურის ბოლოშია გასული (რადგან სასოწარკვეთილება ამ მეორე საფეხურის კრიზისის შედეგია); ეთიკური საფეხური კი იმით ხასიათდება, რომ ამ სტადიაზე მყოფი ინდივიდი უკვე აღიქვამს თავის „გონობას“ და მაღალ დანიშნულებას, ოღონდ გონის პრინციპების გატარებას ჯერ კიდევ რაციონალური და გონების დახმარებით ცდილობს. ამდენად ჰესესთან სასოწარკვეთილება ერთგვარად ადამიანის „გონობას“ მოწმობს. ჰესეს ნაწარმოებთა ყველა გმირის სასოწარკვეთილება (პარი ჰალერისა, ზიდჰართასი, ემილ სინკლერის, მუსიკოსი ჰ. ჰ.-სი და სხვ.) მათ გონობაზე მეტყველებს და თავის თავისადმი მიმართების შედეგს წარმოადგენს.

4. სასოწარკვეთილება, როგორც ცხოვრების მიერ გამოწვეული გულზიდვისა და უიმედობის, გამომხატველი სიტუაცია, არის ინდივიდუუმის ისეთი მდგომარეობა, როცა ის ცდილობს თავი დაღწიოს ამქვეყნიურობას და გაექცეს საკუთარ თავს (თვითობას).

კიერკეგორი სასოწარკვეთილებას ძირითად ხაზებში განსაზღვრავს, როგორც ინდივიდუუმის სწრაფვას გაექცეს საკუთარ თავს, მოიშოროს თავისი „მე", „თვითობა", გახდეს რაღაც სხვა და ამით აიცდინოს გამუდმებული შიში, რომელსაც მას „თვითობად" ყოფნა ჰგვრის. აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ჰერმან ჰესე პირდაპირ არსად წერს, თითქოს მისი გმირების სასოწარკვეთილება თავის თავისგან გაქცევაში მდგომარეობდეს, ფაქტიურად ყველა მის „დისონანსურ" და მარადიული სევდით შეპყრობილ გმირს მხოლოდ ერთი იმპულსი ამოძრავებს — გაექცნენ საკუთარ „მე"-ს, თავი დააღწიონ ამ „მე"-ს ტყვეობას, თვითმკვლელობის ფასადაც რომ დაუჯდეთ ეს (ჰარი ჰალერი!). „ზიდჰართაში" კი, ჰერმან ჰესეს რწმენისა და აღსარების წიგნში, მთავარი გმირის გზა პირდაპირაა დახასიათებული, როგორც თავისი „მე"-დან გაქცევის გამუდმებული და უშედეგო ცდა: „მრავალი რამ შეისწავლა ზიდჰართამ სამანებისაგან, მრავალი ისეთი გზა ისწავლა, საკუთარი მესგან რომ აშორებენ ადამიანს. მას უყვარდა ტკივილის, ასევე სატკივარის თავისივე ნებით განცდისა და გადალახვის, შიმშილის, წყურვილის, დაღლილობის მეშვეობით განთვითების გზით. მას უცდია ჭვრეტისა და სულიერი ძალების დაძაბვის მეშვეობით სრულიად დაეცალა თავისი გრძნობები ყოველგვარი წარმოდგენებისაგან და ასე გაქცეოდა თავის თავს. ესენი და კიდევ სხვა მრავალი გზა შეისწავლა ზიდჰართამ, ათასჯერ მიუტოვებია კიდეც თავისი მე და საათებისა და დღეების განმავლობაში აღარც მობრუნებულია არამე-დან. მაგრამ თუმცაღა ამ გზებს მე-დან გამოჰყავდათ ადამიანი და თითქოს აშორებდნენ კიდევაც მას, მაგრამ საბოლოოდ ისინი ყოველთვის მაინც ისევ ამ მეს უბრუნდებოდნენ და იქ მთავრდებოდნენ"[27].

სუნთქვის შეჩერებაც კი, იოგური პრაქტიკის ერთ-ერთი დეტალი, აქ თვითობიდან თავის დაღწევის ერთ-ერთ საშუალებადაა ინტერპრეტირებული.[28] ამრიგად, ჰესესთანაც იგივე სიტუაციაა ფაქტიურად, რაც კიერკეგორთან. აქაც წარმოდგენილია სასოწარკვეთილი ინდივიდუუმი, რომელიც „განთვითებას" (Entselbstung) და საკუთარი „მე"-დან თავის დაღწევას ცდილობს, ოღონდ არ არის ტოლობის ნიშანი სასოწარკვეთილებასა და „განთვითებისადმი" სწრაფვას შორის.

„თავის თავის გამო სასოწარკვეთა და საკუთარი თავიდან გაქცევის სურვილი" (Über sich verzweifeln, verzweifelt sich selbst loswerden

wollen) კიერკეგორისათვის არის ადამიანის სასოწარკვეთილების გამომხატველი საერთო ფორმულა. შემდეგში ფილოსოფოსი სასოწარკვეთილების რამდენიმე სახეობას გამოჰყოფს, რომელთაც იგი სხვადასხვა ასპექტში და სხვადასხვა კუთხით განიხილავს. სასოწარკვეთილების მრავალგვარი გამოვლინებებიდან, რომელთაც აღწერს კიერკეგორი, ჰერმან ჰესეს გმირთა იმედდაკარგულობა „მარადისობაზე, ანუ თავის თავის გამო სასოწარკვეთილებას" (Verzweiflung am Ewigen oder über sich selbst) მოგვაგონებს. სასოწარკვეთილების ამ სახეობის არსი ისაა, რომ ინდივიდს, რომელიც განიცდის გულზიდვას აბსურდული სინამდვილის მიმართ და ვერ ძლევს მას ინტელექტის ძალით, გაცნობიერებული აქვს თავისი სისუსტე, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ის მიწიერსა და ამქვეყნიურს ესოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. ამქვეყნიურის როლის ზრდა კი ინდივიდის ცნობიერებაში თავის მხრივ მარადიულის შესუსტებაზე, მის თანდათანობით კვდომაზე მეტყველებს, რაც ჰეშმარიტი სასოწარკვეთილების საფუძველს წარმოადგენს. მარადიულზე სასოწარკვეთილი ადამიანი, საბოლოო ჯამში, თავის თავზეა სასოწარკვეთილი — იმდენად სუსტი რად ვარ, ამქვეყნიერს ესოდენ დიდ მნიშვნელობას რომ ვანიჭებო. ამრიგად, უიმედობის მიზეზი თვით ინდივიდშია საძებნი და არა მის გარეთ. სასოწარკვეთილების ეს სახეობა შემდეგ ფორმულაზე დაიყვანება: „სასოწარკვეთილი ადამიანის სურვილი არ იყოს თავისი თავი" **(verzweifelt chtni man selbst sein wollen).**

სასოწარკვეთილი ადამიანის ძირითადი ნიშანია მისი გულჩათხრობილობა და გულდახურულობა (Verschlossenheit), რომელიც დანარჩენ ინდივიდთა ბუნებრივ და გულუბრყვილო უშუალობას (Unmittelbarkeit) უპირისპირდება. „გულჩათხრობილი სასოწარკვეთილი" სიმარტოვისადმი ძლიერ ლტოლვას განიცდის, სხვა ადამიანებთან კონტაქტს ძნელად ამყარებს, თუმცა ყოველდღიურ ურთიერთობაში შეიძლება დანარჩენებისაგან არაფრით არ გამოირჩეოდეს. ჰერმან ჰესეს გმირები — ჰარი ჰალერი, მუსიკოსი ჰ. ჰ. და სხვანი — სწორედ ამ ტიპის სასოწარკვეთილებს წარმოადგენენ. მათ აქვთ მარადიულის ცოდნა და მარადიულისადმი საკუთარი განკუთვნილების რწმენა (ჰ. ჰ.-ს შემთხვევაში, მაგალითად, ეს იმაში გამოიხატება, რომ გმირი თავს უკვდავთა გაერთიანების წევრად თვლის, მაგრამ ხედავს ამავე დროს, რომ წარმოდგენა გაერთიანების შესახებ მას თვალსა და ხელს შუა ეცლება — მარადიული იკარგება, რაც წარმოადგენს სასოწარკვეთის საფუძველს, რომელიც გმირს მოიცავს). მარადიულის ცოდნის გარეშე, ამ მარადიულში მონაწილეობისა და მისდამი თანაზიარობის რწმენის გარეშე მარადიულობაზე სასოწარკვეთა შეუძლებელიც კი იქნებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ჰესეს გმირები სინამდვილეს უჩივიან, ამქვეყ-

ნიურობაზე არიან გულაცრუებულნი, მათ ქვეცნობიერად იციან, რომ საკუთარ თავზე არიან გულაყრილნი, რომ მათი სასოწარკვეთის მიზეზს რაიმე მიწიერი და ამქვეყნიური კი არ წარმოადგენს, არამედ მარადისობისა და საკუთარი „თვითობის“ დაკარგვის განცდა. ამ გარემოებას ერთობ ზუსტად შენიშნავს „ჰარი ჰალერის ჩანაწერების“ ფიქტიური გამომცემელი, რომელიც ცდილობს შესავალში მოხაზოს ჩანაწერების ავტორის ფსიქოლოგიური პორტრეტი: „ამასთანავე ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ ქვეყნის ზიზღი კი არ იყო მისი პესიმიზმის საფუძველი, არამედ საკუთარი თავის ზიზღი...“[29] ჰარი ჰალერის გულჩათხრობილობა და უიმედობაც, მისი სიმარტოვისადმი მიდრეკილებაც სწორედ რომ მარადისობასა და თავის თავზე გულაცრუებული ინდივიდის სასოწარკვეთილების ნიშნებია. ჰარი ჰალერი იმავე უპირისპირდება „ბიურგერსა“ და „ჯოგურ ადამიანს“. როგორც „გულჩათხრობილი სასოწარკვეთილი“ —„უშუალო-ნაივურ სასოწარკვეთილს“. კიერკეგორი წერს: „ამიერიდან კი ჩვენ ვიწყებთ გულჩათხრობილობაზე. ლაპარაკს, რომელიც უშუალობის საპირისპირო მდგომარეობაა და, სხვათა შორის, რაც შეეხება მის აზროვნებას, უაღრეს ზიზღს ამჟღავნებს უშუალობის მიმართ“.[30] ჰესესთან კი ვკითხულობთ: „ტრამალის მგელი თავისივე აღიარებით მთლიანად ბიურგერული სამყაროს მილმა იდგა... მას გონებით სძულდა ბურჟუა და ამაყობდა კიდეც იმით, რომ თავად არ იყო იგი.“[31]

ნაშრომში „სასიკვდილო სენი“, რომელიც ფაქტიურად სასოწარკვეთილებათა გამოვლენის „ქრესტომათიას“ წარმოადგენს, კიერკეგორი აღწერს სასოწარკვეთილების აღნიშნულ სახეობას და შენიშნავს, რომ „გულჩათხრობილ სასოწარკვეთილს“, თუ ის აბსოლუტურადაა გულჩათხრობილი და არავის არ უზიარებს თავის ტანჯვას, თვითმკვლელობის საშიშროება ემუქრება.[32] სწორედ ასეთ პოტენციურ თვითმკვლელადაა გამოყვანილი „ტრამალის მგელში“ ჰარი ჰალერი: „სულ სხვა იყო, რომ ის თვითმკვლელებს განეკუთვნებოდა“, ნათქვამია აქ მის შესახებ; „... თვითმკვლელისათვის კი დამახასიათებელია. რომ ის თავის მეს... აღიქვამს როგორც ბუნების განსაკუთრებით სახიფათო, საეჭვო და სახიფათო ჩანასახს.“[33]

კიდევ ერთი საინტერესო თანხვდენა: კიერკეგორი „გულჩათხრობილი სასოწარკვეთილის“ ფსიქოლოგიური დახასიათებისას შენიშნავს, რომ თუ ეს უკანასკნელი ვინმეს გაანდობს თავის ტანჯვას, ის მნიშვნელოვან შვებას იგრძნობს. მაგრამ შესაძლოა ისეც მოხდეს, რომ იგი შემდგომში შეიძულებს საკუთარი განცდის თანამოზიარეს და მის მოშორებასაც (და თუ სათანადო ძალა შესწევს, მოკვლასაც) მოინდომებს.[34] როგორც გვახსოვს, „ტრამალის მგელში“ ნაწარმოების მთავარი გმირი, ჰარი ჰალერი, კლავს ჰერმინეს, თავისი ტანჯვისა და სასო-

წარკვეთილების ერთადერთ თანამოზიარეს. მკვლელობის ფაქტი, რა თქმა უნდა, თავისუფლად შეიძლება კიერკეგორისებურადაც იქნეს გაგებული — როგორც „გულჩათხრობილი სასოწარკვეთილის" თავისი ტანჯვის ვინმესადმი გაზიარების დემონური სურვილი და ამავე დროს თანამოზიარის ყოლის შეუძლებლობა („einen Vertrauten nicht entbehren zu können und doch keinen Vertrauten haben zu können.")[36].

5. სასოწარკვეთილება არის გონიერების კრიზისის გამოხატულება, იმდენად, რამდენადაც მეტყველებს გონიერების უსუსურობაზე, განჭვრიტოს ადამიანის ცხოვრების ჭეშმარიტი არსი და დაძლიოს ეს ცხოვრება გონიერების პოზიციებიდან.[36]

სასოწარკვეთილება (როგორც გონიერების დისკრედიტაცია) არის რწმენის წინაპირობა. კიერკეგორთან. როგორც გვახსოვს. სასოწარკვეთილება შიშთან ერთად წარმოადგენს მარადისობის ხმას ინდივიდში, მისი მაღალი დანიშნულების შესახებ მეტყველ სიმპტომს, ერთადერთ გზას ღმერთისაკენ. ამიტომ თითოეულმა ადამიანმა უნდა მოისტუმროს ეს სენი, თუკი სურს ღვთაებრივს ეზიაროს[37]. მაგრამ ფილოსოფოსი ამავე დროს ხაზს უსვამს, რომ რწმენაში ნახტომს წინ უძღვის სასოწარკვეთილება, რომელიც არც ნახტომის შემდეგ მოისპობა სრულიად და საბოლოოდ, მაშინ როდესაც გონიერება, რომლის კრიზისითაცაა ძირითადად სასოწარკვეთილება გამოწვეული, რწმენის სტადიაზე აბსოლუტურად გამორიცხულია. კიერკეგორი არაერთხელ მიუთითებს თავის თხზულებებში, რომ რწმენა სწორედ იქ იწყება, სადაც გონიერება (სამყაროს რაციონალური აღქმა) თავდება.[38]

ჰესეს მიხედვითაც სასოწარკვეთილებას, თუ ის საბოლოოდ არ ჩაითრევს ადამიანს (ეს შესაძლებლობა კიერკეგორსაც აქვს გათვალისწინებული და იგი მას ცოდვას — Sünde-ს უწოდებს)[9], ინდივიდი რწმენასთან მიჰყავს: „Diese Verzweiflung führt nun entweder zum Untergang, oder aber zu einem deitten Reich des Gottes... zumGlauben"[40].(შდრ. აგრეთვე შემდეგი სტრიქონები ჰერმან ჰესეს ერთერთი წერილიდან: „არ არსებობს ფორმა რწმენის გარეშე და არ არსებობს რწმენა წინამავალი სასოწარკვეთის, ქაოსის ცოდნის გარეშე"[41]). და ისევე როგორც კიერკეგორთან (შდრ. „... glauben heiβt, eben den Verstand verlieren"),[42] აქაც რწმენაში გადასვლა გონიერების უარყოფასთანაა დაკავშირებული. „მაგიური თეატრი" (რწმენის სამე-

ფო) მხოლოდ შეშლილთათვის არის განკუთვნილი — „Nur für Verrückte". ჰარი ჰალერს შიგ შესვლა გონიერების ფასად უჯდება (kostet den Verstand). მოგზაურთა კავშირის ყოველი წევრი და მათ შორის მუსიკოსი ჰ. ჰ.-ც მოთხრობიდან „მოხილვა დილის ქვეყნისა" კავშირში ხელთდასმამდე საზოგადოდ უნდა გამოემშვიდობოს გონიერებას.

სასოწარკვეთილების უკანასკნელ სტადიას კიერკეგორის მიხედვით „რეზინიაცია" (Resignation) წარმოადგენს. ამ ტერმინით ფილოსოფოსი აღნიშნავს ინდივიდუუმის ისეთ სულიერ მდგომარეობას, როდესაც იგი დარწმუნდა სინამდვილის დაძლევის შეუძლებლობაში გონების პოზიციიდან და, თქვა რა უარი სინამდვილეზე, ამით შეურიგდა მას. „რეზინიაციაში" ადამიანი აღმოაჩენს თავის მარადიულ ცნობიერებას და ამასთან საკუთარი თავის მარადიულ დანიშნულებასაც, რის შემდეგაც ხდება მხოლოდ შესაძლებელი სინამდვილის დაძლევა რწმენის მეოხებით[13]. „რეზინიაცია" წარმოადგენს ყოველივეს უარყოფას და ყოველივეზე უარის თქმას. ესაა მოძრაობა, რომელიც უნდა გააკეთოს ყოველმა ინდივიდმა, თუკი მას სურს თავი დააღწიოს ამქვეყნიური შეპირვებას. „რეზინიაციისათვის" რწმენა არაა საჭირო. იგი მაშინ იშვება, როდესაც ბოლოვადობა (Endlichkeit) ადამიანის საბოლოოდ დათრგუნვას ცდილობს და უკან დახევის გზას არ უტოვებს. იგი რწმენის საწინდარს წარმოადგენს. ზოგნი ურევენ თანმიმდევრობას და ფიქრობენ, რომ ყოველივეს უარსაყოფად რწმენაა საჭირო, მაშინ როდესაც ყოველივეზე უარის თქმა რწმენის გარეშე ხდება, წინ უსწრებს მას დროში და თვით არის რწმენის წინაპირობა; ეს უკანასკნელი კი თავის მხრივ არ წარმოადგენს უარყოფას. რწმენა არის დროითის დათმობა მარადიულის სასარგებლოდ და იგი მთელი სამყაროს წვდომას, მის უკანდაბრუნებასა და „მოცვას" (Umfassen, Ergreifen) წარმოადგენს."

ანალოგიური სურათი გვაქვს ჰესესთანაც. იმავე „ტრამალის მგელში" ჰარი ჰალერის განვითარება მედიოკრული ადამიანიდან ჰეშმარიტი ადამიანობისაკენ, დროითი არსებობიდან მარადიული არსებობისაკენ (ანუ რწმენისაკენ) ამ პირველზე უარის თქმის ხარჯზე ხდება. ვიდრე „მაგიურ თეატრში" შევიდოდეს, ჰარიმ ჯადოსნური სარკის წინ უარი უნდა თქვას თავის ემპირიულ გამოსახულებაზე, სიცილის მეოხებით უნდა დაამსხვრიოს ის, რასაც იგი აქამდე „პიროვნებას" უწოდებდა. და ამგვარად გაემიჯნოს ობიექტურ სინამდვილეს. „თვითმკვლელობის" ეს აქტი ნაწარმოებში იმავე ფუნქციას ასრულებს, რასაც „რეზინიაცია" კიერკეგორის მსჯელობაში. იგი არის უკანასკნელი სტადია, ის კრიტიკული წერტილი, რომელიც წინ უძღვის რწმენას და ემპირიულ სამყაროზე უარის თქმას წარმოადგენს (მოთხრობაში „მოხილვა დილის ქვეყნისა", როგორც გვახსოვს, რწმენისა და მაგიური

კავშირისადმი განკუთვნილობის წინაპირობას ემპირიულ არსებობაზე უარის თქმა, ანუ, კიერკეგორის ტერმინი რომ ვიხმაროთ, „რეზინიაცია“ წარმოადგენს. ასევე „ნარცისსა და გოლდმუნდსა“ და „გლასპერლენ-შპილში“). მაგრამ ისინი, ვისაც რწმენა აქვს (რომანში „უკვდაეებად“ წოდებულნი), ვინც უკვე განვლო „რეზინიაციის“ სტადია, ისინი კი არ უარყოფენ და გაურბიან სინამდვილეს, არამედ სწორედ რწმენის ძალით მიიღებენ მას, მოიცავენ თავისი რწმენით. „სამყაროში დაბრუნება, მტანჯველი ინდივიდუაციის დასრულება, ღმერთად ქცევა შემდეგ ნიშნავს: ისე უნდა გაფართოო შენი სული, რომ მან ხელახლა მოიცვას მთელი სამყარო“[45] — ნათქვამია „ტრაქტატში ტრამალის მგელზე“. ესაა რწმენა. ის რწმენა, რომელიც აკლია ჰარი ჰალერს და რომლის უქონლობასაც საყვედურობს მას მოცარტი, როდესაც ჰარი გაოცებული შესცქერის პატარა რადიომიმღებს მის ხელში. როგორც სულელური აპარატის ტკაცანი და ზუზუნი ვერ ავნებს მუსიკის ღვთაებრივ სტრუქტურას, რომელიც რადიოდაბრკოლებათა და მიმღების ხმაურის მიღმა გამოიკვეთება, ასევე ცხოვრებისეული შეჯერვებანი უზომოდ მცირდებიან იმ სრულყოფილების ფონზე, რომელსაც გონის რწმენა სძენს სინამდვილეს. უფრო მეტიც. იმისათვის, ვინც რწმენის ძალით სამყაროს ღვთაებრივ ერთიანობას განჭვრეტს, სინამდვილე მიმზიდველი და სასურველიც კი ხდება. ამრიგად, საბოლოო ჯამში, ჰარი ჰალერი „თეითმკვლელობით“ ჯვარს კი არ უსვამს ემპირიულ სინამდვილეს, კი არ უარყოფს მას, არამედ პერსპექტივაში (ნაწარმოებში გმირის განვითარება „რეზინიაციაზე“ წყდება) უკან დაიბრუნებს და პირველად დაეუფლება მას ისე, როგორც ჯერ არასდროს არ ფლობდა. ისევე როგორც მორწმუნე აბრაამი უარს კი არ ამბობს ისააკზე, არამედ რწმენაში მოიპოვებს მას ჭეშმარიტად, ასევე ჰალერიც რწმენას სინამდვილის დაუფლებისაკენ მიჰყავს და არა მისი დაკარგვისაკენ.

ამგვარად, ჩვენ ორი მიმართულებით გვაქვს მოძრაობა: 1. გონისაკენ, სულიერობისაკენ, რასაც თან სდევს დროითობისა და ემპირიული სამყაროს უარყოფა და 2. რწმენიდან ისევე უკან, ობიექტური სინამდვილისაკენ, რომელიც ამჯერად აბსურდად კი არ წარმოუდგება ინდივიდუუმს, არამედ ღვთაებრივ ერთიანობად.

როგორც ჩანს, ეს ფენომენი აქვს მხედველობაში ე. მარკოვიჩს, როდესაც იგი წერს: „Гессе... в своём воображении... создал идеализированный Маульброн, прибежище духа... Он всю жизнь стремился туда — в этот свой монастырь, в свой Маульброн — и всю жизнь уходил оттуда к людям[46]“. იგივე დაკვირვებას გვთავაზობს ს. ავერინცევიც „იოზეფ კნეჭტის ცხოვრების აღწერისადმი“ თახდართული უკანასკნელი მოთხრობის ჩამკეტ სიტყვებთან დაკავშირებით: „Леса он больше не покидал — Эта фраза, замыкающая не только новеллу, но и всю книгу в целом, наме-

чает, наряду с главным движением рассказа о Кнехте от касталийской духовности, то есть движения к миру, встречное, обратное движение и возвращает нас к эпиграфу, возвещавшему желательность Касталии как оплота истинной духовности[47]".

ვფიქრობ, რომ არც ერთ მკვლევარს ბოლომდე არა აქვს გააზრებული შენიშნული ფენომენის არსი. ისინი წარმოგვიდგენენ მოძრაობას გონისაკენ და შემდეგ ისევ ქვეყნიერებისაკენ საწინააღმდეგო და ერთმანეთის გამომრიცხავ მოძრაობებად, მაშინ როდესაც ეს მოძრაობანი ერთი განვითარების ორ, ერთმანეთის მომდევნო სტადიას წარმოადგენენ. ეთიკურ საფეხურზე მყოფ ადამიანს სამყარო უაზროდ და აბსურდულად წარმოუდგება. იგი ვერსად ნახულობს გამოსავალს. სასოწარკვეთაში ვარდება, რეზინირებს, უარს ამბობს ამქვეყნიურობაზე და რწმენას მიაშურებს, გონისკენ ისწრაფვის. მაგრამ როგორც კი პოვებს რწმენას, სამყაროს ღვთაებრიობასაც აღმოაჩენს, სწორედ იმ სამყაროსას, რომელსაც იგი მანამდე გაურბოდა. ახლა იწყება გზა სინამდვილისაკენ, გზა სიცოცხლისაკენ, ყოველივე არსებულის სიყვარულის გზა.

ს. ავერინცევის შენიშვნა, რომელიც თავისთავად საინტერესო დაკვირვებას წარმოადგენს, მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება იყოს სწორი, თუ გვემახსოვრება, რომ „ინდური ბიოგრაფიის" უკანასკნელ ფრაზა მხოლოდ კომპოზიციის თვალსაზრისით არის ჩამკეტი. საქმე ისაა, რომ აღნიშნული წინადადება — „Er hat den Wald nicht mehr verlassen," — მხოლოდ გარეგნულად, ე. ი. ფორმალურად კეტავს ნაწარმოებს, ხოლო იოზეფ კნეჰტის განვითარების თვალსაზრისით იგი გმირის ცხოვრების სწორედ იმ სტადიაში „ჭდება" (თვით მოთხრობა იმ პერიოდშია შექმნილი), როდესაც კნეჰტი გონისკენ და კასტალური სულიერებისაკენ გზად იმყოფება. ამრიგად, გმირის ცხოვრებასთან მიმართებით, გონისაკენ მოძრაობა კი არ მოსდევს ნაწარმოების ძირითად მოძრაობას ქვეყნიერებისა და აქტიური ცხოვრებისაკენ — შთაბეჭდილება, რომელიც შეიძლება შეექმნას ავერინცევის კომენტარის წაკითხვის შემდეგ — არამედ წინ უსწრებს მას. კნეჰტის განვითარებაში მესამე ცხოვრების აღწერა „რეზინიაციის" გამოსახატველებაა. რომლის შემდეგაც იწყება გმირის ქვეყნიერებისაკენ შებრუნება და რწმენის ძალით სამყაროს წვდომა, მისი მიღება.

ამრიგად, როგორც ზემოთ დასმული საკითხის კვლევამ გვიჩვენა, კიერკეგორისა და ჰერმან ჰესეს შეხედულებებს შორის მრავალი შეხების წერტილი არსებობს. წინამდებარე წერილის მიზანი იყო ამ მსგავსებისა და ნათესაობის მინიშნება და ამ მიმართულებით შემდგომი უფრო ღრმა და საფუძვლიანი კვლევა-ძიების სტიმულირება.

ჰერმან ჰესეს ერთი კრიტიკული შენიშვნა ახალგაზრდა თომას მანის რომანის ტექნიკის თაობაზე

ჰერმან ჰესემ თომას მანი 1904 წლის აპრილში გაიცნო. ორიოდე თვით ადრე მან „ნოიე ციურიხერ ცაიტუნგში“ თომას მანის ნოველების კრებულს „ტრისტანს“ გულთბილი რეცენზია მიუძღვნა.[1] მწერლები მიუნხენის ერთ-ერთ სასტუმროში ერთმანეთს გააცნო მათმა გამომცემელმა ზამუელ ფიშერმა. პირველი შეხვედრა ჰესესთვის, როგორც ჩანს, სასიამოვნო აღმოჩნდა. ერთი მაშინდელი წერილის თანახმად, თომას მანს მასზე „სიმპათიური და დახვეწილი პიროვნების“ შთაბეჭდილება დაუტოვებია.[2] თომას მანის უშუალო რეაქცია ამ შეხვედრაზე არაა ცნობილი. საფიქრებელია, რომ ის ცივი და თავშეკავებული იყო, რამდენადაც მისი კოლეგის წერის მანერა მანისთვის იმ დროს მაინცდამაინც ახლობელი არ უნდა ყოფილიყო.[3] მაგრამ ასეა თუ ისე, მწერლების ურთიერთობა მომდევნო წლებში ისეთ ამხანაგობასა და მეგობრობაში გადაიზარდა, რომ ჰესე მას, სხვათა შორის, „ხანდაზმულობის ხანის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო სასიხარულო და ყოველგვარი უთანხმოებისგან თავისუფალ“ კავშირსაც კი უწოდებდა.[4] უნდა შევნიშნოთ, რომ მწერლების ეს ხანგრძლივი მეგობრობა სულაც არ შეწიფარგლებოდა, როგორც ამას ჰანს მაიერი ამტკიცებს,[5] მხოლოდ მილოცვებით, ერთმანეთის შექებით, კომპლიმენტებით, თავაზიანი სალამ-მოკითხვითა და ოჯახურ ზეიმებთან დაკავშირებული შემთხვევითი წერილებით, თუმცა კი ჰესეცა და მანიც ჩინური ყაიდის ზნეკეთილობისა და ცერემონიალის ჩინებული ოსტატები გახლდნენ. მათი მეგობრობა სწორედ რომ უფრო შინაგანი ბუნებისა იყო და გარკვეულად სულიერი ნათესაობის შეგრძნებას და თანამედროვე სამყაროს სულიერ სიტუაციაში საერთო ბედგანკუთვნილობის რწმენას ემყარებოდა.

როდესაც 1944 წელს „გლასპერლენშპილის“ ორივე ტომმა შორეულ ფესიფიკ ფელისეიდში ჩააღწია, თომას მანს დღიურში ჩაუნიშნავს, ჰესეს პროზა იმდენად ახლობელია ჩემთვის, „თითქოს ჩემივე არსის ნაწილი ყოფილიყოსო“.[6] ეს გამონათქვამი კარგადაა ცნობილი

სპეციალისტებისთვის და მრავალგზის ყოფილა ციტირებული. ნაკლებადაა ცნობილი, როგორც ჩანს ის, რომ დაახლოებით იგივე აზრი მრავალი წლის წინ გამოუთქვამს ჰესესაც „ბუდენბროკების“ მიმართ, როცა ეს რომანი ისეთ ნაწარმოებად მიუჩნევია, რომელსაც ადამიანი დროთა განმავლობაში საკუთარი განცდისაგან ვეღარ განასხვავებსო.[7] მაგრამ ეს გამონათქვამებიც რომ არა, მანისა და ჰესეს გამოსვლები, წერილები და რეცენზიები ისედაც საკმაოდ შეიცავენ ურთიერთსიმპათიის, ურთიერთგაგებისა და სულიერი სიახლოვის შემცველ სიტყვებს. და ვინ იცის, სწორედ ამ მრავალმა გამონათქვამმა განაპირობა, რომ ლიტერატურის ისტორიებსა და სპეციალურ გამოკვლევებში ჰესე და მანი თითქმის ყოველთვის გვერდიგვერდ მოიხსენიებიან ხოლმე.

მით უფრო დიდ გაოცებას იწვევს თომას მანის თხრობითი ხელოვნების ის კრიტიკული შეფასება და უარყოფაც კი, რომელსაც ჰესეს ერთ რეცენზიაში ვაწყდებით. ჟურნალ „მერც“-ის 1910 წლის პირველ ნომერში ჰესე განიხილავდა მანის რომანს „სამეფო უდიდებულესობა“-ს.

„თითქმის კომიკურადაც კი ჟღერს: თომას მანი და უგემოვნობა: და მაინც ეს ასეა. მართალია, თომას მანს გააჩნია უტყუარი გემოვნება, რომელიც უდიდეს განსწავლულობას ეფუძნება, მაგრამ მას არ გააჩნია ნაივური გენიის სომნამბულური შეუცთომლობა. ამით ყველაფერი ნათქვამია: იგი არის მწერალი, ნიჭიერი და, შესაძლოა დიდი მწერალი, მაგრამ ამავე დროს ის ასევე და კიდევ უფრო მეტადაც არის ინტელექტუალი. მას აქვს მონაცემები, მაგრამ არა აქვს ბალზაკისა და დიკენსის ნაივურობა. ამიტომაც აღიქვამს ის თავის დიდ ნიჭს უფრო მეტად როგორც განმამარტოებელ თავისებურებას, ვიდრე ჩილდოს, რომლითაც შეუძლია იამაყოს. ამიტომაა, რომ ის დროდადრო ირონიისა და მხატვრული ფორმის გარღვევისკენ იჩენს მიდრეკილებას. ნაივური, „წმინდა“ პოეტი, ჩემი აზრით, სულაც არ ფიქრობს მკითხველზე. ცუდი ავტორი კი ფიქრობს მასზე, ცდილობს თავი მოაწონოს, ელაქუცება მას. ეჭვიანი ინტელექტუალი, ე. ი. თომას მანი, ცდილობს დისტანციაზე იყოლიოს მკითხველი და ამიტომ ირონიით ეკიდება, ცდილობს ისეთი შთაბეჭდილების შექმნას, თითქოს თანაუგრძნობდეს და ხელს უწყობდეს მას, თითქოს საქმეს უმსუბუქებდეს და „ვირის ხიდებს“ სთავაზობდეს. ამ ხერხთა რიგს განეკუთვნება თომას მანის დამცინავი, სხვათა შორის, სამწუხაროდ, მეტად საზიზღარი მანერა, როდესაც მწერალი ყოველ პერსონაჟს ყოველი გამოჩენისას აიძულებს წარმოადგინოს თავისი სტერეოტიპული ატრიბუტები, რათა მკითხველმა თქვას: აჰა, ეს ხომ ის არის! ასეთი ცუდი ხრიკებით მას ძალუძს მკითხველის ხან დაინტერესება და შემოტყუება და ხანაც მისი გაბრიყვება და გასულელება, ხოლო ზოგჯერ ისე შორს მიდის, რომ სახელე-

ბითა და ნიღბებით სრულიად ბავშვურ თამაშს წამოიწყებს ხოლმე, როგორც ეს უძველესი და ყველაზე უფრო მდარე ხარისხის კომედიებისთვისაა დამახასიათებელი".[8]

როგორც ვხედავთ, საქმე გვაქვს მძაფრ და უარყოფით კრიტიკასთან. თანაც საყურადღებოა, რომ ჰესე ეხება არა წვრილმანს და მანიერული პროზის მეორეხარისხოვან მხარეებს, არამედ თომას მანის თხრობითი ხელოვნების უარსებითეს თავისებურებას: ლაიტმოტივის ტექნიკას, მკითხველისადმი მიმართებას, ირონიისა და დისტანციის ხელოვნებას. ჰესე მანს უწინარეს ყოვლისა საყვედურობს განცდისა და გრძნობის ნაკლებობას, ხალასი ნაივურობის უქონლობასა და გონიერებას, ინტელექტისა და ირონიის სიჭარბეს, რაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მის თხრობას. მხოლოდ მრავალი წლის შემდეგ აღმოაჩინა ჰესემ იმ პროზის მეორე პოლუსი, რომელმაც მასში ბოდენის ტბის პერიოდში ასეთი უარყოფითი დამოკიდებულება გამოიწვია: ნაწარმოებთა მწვავე დრამატიზმი, პერსონაჟთა სიყვარულისუნარიანობა, ენის მგზნებარება.

თვითკრიტიკას წააგავს და ჰესეს შეხედულებებში მეგობრის შემოქმედებისადმი მის დამოკიდებულებასა და შეფასებაში მომხდარ ცვლილებებზე მეტყველებს ჰესეს მილოცვა თომას მანის დაბადებიდან 80 წლისთავთან დაკავშირებით, სადაც ის ხოტბას ასხამს მანის „კეთილშობილ ირონიას",[9] ანდა როცა ის გვიანდელი წლების ერთ-ერთ რეცენზიაში თავგამოდებით იცავს თავის მეგობარს ზოგიერთი კრიტიკოსის შემოტევისაგან;

„ახალგაზრდა ენთუზიასტები", წერს იგი მანის შესახებ 1935 წელს, „უარყოფენ მას როგორც ზედმეტად გონიერს, როგორც ზედმეტად ინტელექტუალსა და ირონიულ პიროვნებას და მხედველობიდან ეპარებათ, თუ რაოდენ „გენიალურია" ამავე დროს ეს დიდებული სული, რაოდენ ინდივიდუალიზებული და ფაქიზია იგი, რაოდენ კარგად იცის მან დიდოსტატთა გასაჭირი, რაოდენი გმირობა და თავისი საქმით გატაცებულის დემონურობა, ამ საქმისადმი თავდადება და მსხვერპლი იმალება მასში".[10]

ხოლო შემდგომ „გლასპერლენშპილშიც" მთხრობელის სიტყვები იმის თაობაზე, რომ საკრალური თამაშის ახალგაზრდა და ენთუზიასტი თაყვანისმცემლები მაგისტრს თომას ფონ დერ ტრავეს სრულიად უმართებულოდ ცივი განსჯის ადამიანად მიიჩნევდნენ, რასაკვირველია, თვით ავტორის აზრსა და ადრინდელ გამოცდილებას აირეკლავენ.

ერთი შეხედვით გაოცებას იწვევს, რომ ჰერმან ჰესე ესოდენ მკაცრია ირონიის შედარებით უწყინარი ფორმების მიმართ „სამეფო უდიდებულესობაში", ხოლო, მეორე მხრივ, დადებითად ეკიდება მას და აღტაცებასაც კი გამოთქვამს მაშინ, როცა ირონია რომანის შინაარ-

სსაც და ფორმასაც მოიცავს და საბოლოოდ პაროდიაში გადადის. მაგრამ თუ დავუკვირდებით, დავინახავთ, რომ საქმე გვაქვს ერთობ ლოგიკურ და კანონზომიერ პროცესთან, რომელიც სრულ შესაბამისობაშია მწერლის სულიერ და მსოფლმხედველობრივ განვითარებასთან.

როდესაც ჰესე 1910 წელს წერდა აღნიშნულ რეცენზიას, მაშინ ის. ვილჰელმ II რეჟიმის მიმართ გარკვეული ოპოზიციის მიუხედავად, ძირითადად მაინც სვეკეთილი და კმაყოფილი ლიტერატორი იყო, რომელიც მშვიდობიანად თანაარსებობდა მის გარემომცველ ბურჟუაზიულ საზოგადოებასთან, ან როგორც თვით მწერალი იტყოდა, იგი იმ რწმენით საზრდოობდა, რომ ამ ქვეყანასთან ერთიანობა, მისდამი განკუთვნილობა მასაც „დანათლული და ნამემკვიდრევი აქვს“, რომ მასაც, როდესაც იგი ყვება თავის მოთხრობებს, მკითხველებთან „საერთო სამშობლო აერთიანებს“ და რომ ის „იმ იხსტრუმენტზე და იმ სანოტე სისტემით უკრავს თავის მუსიკას“, რომელიც ნაცნობი და გასაგებია როგორც შემსრულებლისთვის, ასევე მსმენლისთვის[11].

ამ ბიურგერული კმაყოფილებიდან გამოღვიძება და გარემომცველი ბურჟუაზიული სინამდვილისადმი რადიკალური დაპირისპირება, ამ სინამდვილის ძირფესვიანი უარყოფა უფრო გვიანდელი მოვლენებია. ამასობაში საჭირო შეიქნა ირონიის ხელოვნების დაუფლებაც. ვინაიდან ირონია ნამემკვიდრევი ფორმისა და ამ ფორმის შემოქმედებითი განვითარების მიმართ რწმენის დაკარგვას გულისხმობს, გარკვეულად იგი ფორმის გახევებითაც კია გაპირობებული. ფორმა, რომელიც აღარ განახლდება და აღარასდროს იცვლის ფერს, რომელიც, როგორც ჰესე იტყოდა, დაკარგავს სიცოცხლეს და კონვენციური გახდება. მომწიფებულია ირონიისათვის. ირონია და არასერიოზული მიდგომა იქცევიან ამ ფორმის დაძლევის ერთადერთ საშუალებად, ცხადია, იმ პირობით, რომ თავად ფორმა კი არ დაიმსხვრევა, არამედ შემდგომშიც შემოინახება.

ეს ახალი მიდგომა სამყაროსადმი მწერალმა მკაფიოდ ჩამოაყალიბა „ნიურნბერგის მოგზაურობაში“, სადაც იგი სიცილსა და არასერიოზულობას ბურჟუაზიული საზოგადოების სიყალბესა და ულმობელობას უპირისპირებს:

„სიცილით“, წერს აქ ჰესე, „სინამდვილისადმი არასერიოზული მიდგომით, მისი წარმავლობის გამუდმებული ცოდნით ამის ატანაც შეიძლება. დადგება დრო, როცა მანქანები შეასკდებიან ერთმანეთს, როცა არსენალები დაიცლებიან იმ ხარახურისაგან, რასაც შეიცავენ და ერთ მშვენიერ დღეს იქ, სადაც დღეს დიდი ქალაქი აღმართულა, ისევ ბალახი აბიბინდება და კვერნა და სიასამური ინავარდებს. არა, სულაც არ არის საჭირო, რომ კაცმა ამ სასაცილო ქვეყანას პატივი სცეს და სერიოზულად მოეკიდოს“[12].

ასეთ ვითარებაში კი ნაივური ხელოვნებაც, ბალზაკისა და დიკენსის. რომანის ტექნიკაც, კლასიკური რომანის ობიექტურობა და აღმატებულობაც, რასაც ჰესე მოითხოვდა თომას მანისგან, საეჭვო ხდება და აღარ შეესაბამება თანამედროვე ხელოვანის მსოფლაღქმას.

„მე არა მჯერა, რომ ჩვენი დროის ლიტერატურას რაიმე ფასი აქვს“, ამბობს ჰესე მოგზაურის ჩანაწერებში. „თანამედროვე გერმანელი მწერლების ცდები (ცხადია, ამათგან არც ჩემ თავს არ გამოვრიცხავ), შექმნან ჭეშმარიტი ნაწარმოებები, ნამდვილი ქმნილებანი, ყოველთვის რაღაც უსუსურ და ეპიგონურ შთაბეჭდილებას სტოვებენ, ასე გეგონება წარსულის ფერგადასული ნიმუშებია, რომელთაც სიცოცხლე დაუკარგავთ“.[13]

ლიტერატურის ერთადერთი ღირებულება, ჰესეს მიხედვით, ამიერიდან ის არის, რომ მან შეძლებისდაგვარი გულწრფელობით და დაუფარავად უნდა გადმოსცეს ავტორის ინდივიდუალური გასაჭირი და მისი დროის ბედუკუღმართობა. მწერალს აღარა აქვს უფლება, ჩაახშოს საკუთარი განცდა და მწარე გამოცდილება და ისინი ლამაზ თხრობას შესწიროს. ამ დასკვნებს ჰესე სულ უფრო და უფრო შორს მიჰყავთ წარსულის თხრობითი ტრადიციიდან. გვიანდელი წლების პროდუქციაში თანდათან თავს იჩენს ერთგვარი დისონანსი და თომას მანის თხრობით ხელოვნებასთან დაახლოვება: კლასიკური რომანის ფორმის დარღვევა, ინტელექტუალიზმი, ირონიისა და პაროდიისადმი მიდრეკილება, ბურჟუაზიული სინამდვილის უარყოფა და შესაბამისად დაძაბულ და „საინტერესო“ სიუჟეტზე უარის თქმა[14]. მაგრამ ყოველ უარყოფასთან ერთად, ყოველ მიუღებლობასა და უკუგდებასთან ერთად ჰესესთან, ისევე როგორც მანის შემოქმედებაში, ყოველთვის არის მეორე პოლუსიც — არის დასტურიც, არის თანხმობაც, რამდენადაც მათი ხელოვნება, კლასიკური მუსიკისა არ იყოს, შეურიგებლობის გამოხატულებაა, რაინდობა და ვაჟკაცობაა — „ein Trotzdem, ein Todesmut und Rittertum“. ეს შემოქმედება ირონიას სიყვარულის უნართან აერთიანებს, დისტანციას სიახლოვესა და პასუხისმგებლობას უკავშირებს, ცხოვრების ორ მხარეს ერთი მთლიანობის გამოვლინებად მიიჩნევს: იგი აღწევს იმ იუმორის მაღალ საფეხურს, რომლის უბადლო ოსტატადაც ჰესეს მოცარტსა და გოეთესთან ერთად მისი თანამედროვე თომას მანიც ესახებოდა. ხოლო იუმორი ჰესეს მიაჩნდა იდეალსა და სინამდვილეს, ნათელ გონებასა და მგზნებარე გრძნობას შორის გადებულ მაღალ ხიდად, დამაკავშირებლად წინააღმდეგობებისა, რომელთა ერთიანობასაც ყოველივე ცოცხალის ბიპოლარობის თაყვანისმცემელი მწერალი მარად ხაზს უსვამდა მეგობრის შემოქმედებაში. აი ამ აზ-

რით დღეს ჩვენ უფლება გვაქვს თომას მანის ხელოვნებაში დავინახოთ coincidentia oppositorum, რაიც მაერთებელ გვირგვინად ადგას ყოველგვარ ცალმხრივობას, მათ შორის ირონიულ მსოფლაღქმასაც, და ჩვენ, მის თანამედროვეებსა და შთამომავალთ, გატანჯული და მაინც წინმსწრაფი კაცობრიობის სულიერ ძალვათა და მისწრაფებათა ერთიანობის სიმბოლოდ გვევლინება.

ზამბახის გულის საიდუმლოება, ანუ მოგზაურობა ჰერმან ჰესეს ზღაპრების სამყაროში

ეუძღვნი ნანა შენგელაიას

ჰერმან ჰესეს ზღაპრები ამ ჟანრის იმ სახეობას განეკუთვნებიან, რომელსაც, ჩვეულებრივ, ხელოვნურ ზღაპარს (Kunstmärchen) უწოდებენ და რომელიც ხალხური ზღაპარივით მთელი ერის სპონტანური და გაუცნობიერებელი შემოქმედების შედეგს კი არ წარმოადგენს, არამედ პოეტური ინდივიდუალობის ნებას ექვემდებარება. იგი, მართალია, ერთობ ხშირად გადმოიღებს ხოლმე ფოლკლორული ზღაპრის ცალკეულ ელემენტს, მოტივსა და თხრობის მანერას, მაგრამ თითქმის ყოველთვის ანადგურებს მის არსს და საბოლოოდ მაინც თვით ხელოვანის სუბიექტური ძალვისა და შემოქმედი გონის გაცნობიერებული მოქმედების პროდუქტს წარმოადგენს.

ხელოვნური ზღაპარი, რომელსაც ფესვები ფრანგულ როკოკოში აქვს გადგმული (Cabinet des Fées), რომანტიზმში განიცდის სწრაფ ზრდასა და ძლიერ ყვავილობას. XVIII—XIX საუკუნეების მიჯნაზე გერმანულ ლიტერატურაში თითქოს ერთბაშად იფეთქებს ათასობით ყვავილი და მთელ არემარეს მძაფრ და გამაბრუებელ სურნელს მოჰფენს. ტიკის, ერთი მხრივ, მოცინარი და გამომწვევი, ხოლო, მეორე მხრივ, იდუმალებითა და მშფოთვარე ფანტასტიკით აღსავსე ზღაპრები, ნოვალისის მძიმე სიმბოლიკით დატვირთული და ამავე დროს ცისფერთვალება ფერმკრთალი ქალწულივით უმანკო და წმინდა ხილვანი, არნიმის, ფუკესა და ბრენტანოს მომაჯადოებელი და ამაღელვებელი, თითქოსდა ხალხური სულის წიაღიდან ამოხეთქილი ამბები და ბოლოს ჰოფმანის დემონური ფანტაზიები ქმნიან იმ გამაბრუებელ და დამათრობელ ატმოსფეროს, რომელიც ყველას, ვინც კი ფეხს შედგამს მათ სამფლობელოში, გრძნეული ბურუსივით გარს ევლება და დიდხანს თავის ტყვეობაში ამყოფებს.

ახალი, რაც რომანტიკოსებმა ზღაპრის ფორმაში შემოიტანეს, არის სამყაროს სიმბოლური აღქმა, ანუ, უკეთ რომ ვთქვათ, იმ თვალუწვდე-

ხელი სიღრმეების წინათგრძნობა, რომლის წვდომისა და გამოხატვის ძალა მხოლოდ სიმბოლოს შესწევს. რომანტიკოსებმა ადამიანის ქვეცნობიერი სამყარო აღმოაჩინეს, პირველადი ვნებისა და ინსტინქტის ბნელი სამყარო, მაგრამ მათ, რიკარდა ჰუხის თქმისა არ იყოს, კოლუმბივით არ იცოდნენ საკუთარი აღმოჩენის ფასი და მნიშვნელობა.[1] თუმცაღა ეს სამყარო მათ მოსვენებას არ აძლევდა და გრძნობად სფეროებში ტრანსპონირებას მოითხოვდა. „აღზრდისა და განათლების უმაღლესი ამოცანაა დაეუფლო შენს ტრანსცენდენტურ მეს, შენი საკუთარი მეს მედ იქცე“,[2] ამბობს ნოვალისი. მის მიერვე ეგზომ ხშირად ხმარებული სიტყვა — „რომანტიზირებაც“ გაუცნობიერებლის, ინდივიდუუმის ფარული მეს სწორედ ამ გააზრებასა და გაცნობიერებას გულისხმობს. ბნელ და არაცნობიერ შინაარსთა სუბლიმირების, მათი განწმენდისა და ამაღლების საუკეთესო ფორმად რომანტიკოსებს ზღაპარი მიაჩნიათ. ზღაპარს, მათი აზრით, შესწევს ძველთაძველი ინსტიქტების ქვეყანაში წიაღსვლისა და ველურ მხეცთა და ნადირთა მოთვინიერების, შეუცნობელი ძალების შელოცვისა და მათი მზის შუქზე გამოყვანის უნარი. „ყოველი ზღაპარი“, — წერს ერთგან ნოვალისი, „სიზმრისეული ხილვა და ოცნებაა იმ მშობლიურ ქვეყანაზე, რომელიც ყველგან და არსადაა. უმაღლესი ძალები ჩვენს თავში, რომელნიც ოდესმე, როგორც გენიები, განახორციელებენ ჩვენს ნებას, ახლა მუზების სახეს იღებენ და ცხოვრების ამ დამქანცველ გზაზე საამური მოგონებებით გვიამებენ გულს“.[3] მაგრამ ზღაპარსაც მხოლოდ მაშინ ძალუძს უმაღლესი ძალების მუზებად გარდაქცევა, თუ იგი სიმბოლოებით სარგებლობს. სიმბოლო კი, თავის მხრივ, რომანტიკოსებთან აღსანიშნავი მოვლენის ანალოგია, შემოკლებული ნიშანი და ხატოვანი აბრევიატურა კი არ არის, არამედ ფსიქიური პროდუქტია, აზრობრივი ფორმულაა, რომელიც რაიმე ნავარაუდევი ან ზუსტად დადგენილი, მაგრამ ჯერჯერობით არსებითად გაურკვეველი და შეუცნობელი მოვლენის, ან გარემოების ერთადერთ შესაძლებელ გამოხატულებას წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით რომანტიზმი იმ ეროს წარმოადგენს, რომლითაც ჰერმან ჰესეს ზღაპრები იკვებება.

ჰერმან ჰესეს ზღაპარს პირობითად „ფსიქოლოგიური“ ზღაპარი შეიძლება ვუწოდოთ.[4] მწერალს ზღაპრის ფორმა, რომელიც მოკლებულია დროისა და სივრცის განზომილებას, ქვეცნობიერის სიღრმისეულ ფენებში, ბნელით მოცულ დედისეულ სამყაროში წიაღსვლისა და გაუცნობიერებელ შინაარსთა მხატვრულ ფორმაში წარმოდგენის საშუალებად ესახება. იდუმალებით მოცული სამყაროს ერთადერთი კარი სიზმარია — ფსიქიკური მდგომარეობა, როდესაც მოეშვება გონების მუხრუჭები, შესუსტდება ადამიანის ზეალმატებული მეს და ყოველგვარი დანაშრეკი მორალური ნორმებისა და მოთხოვნათა ცენზუ-

რა, სულის წიაღიდან ზედაპირზე ადამიანის ფარული მურაზი და გულისნადები ამოტივტივდება, ცნობიერებაში შეაღწევს და იქ, გარესამყაროდან მიღებულ შთაბეჭდილებებში ჩრეული ფანტასტიკურ სახეებსა და ნაერთებს ქმნის. ჰერმან ჰესეც არა ერთხელ სარგებლობს ამ კარით სახიფათო სფეროებში შესაღწევად, რაც ხშირად მისი ზღაპრების სათაურშიაც აისახება. ასე მაგალითად, ერთი ზღაპარი „სიზმართა წყებადაა“ წოდებული, მეორეს „ფლეიტების სიზმარი“ ჰქვია, მესამეს სათაურში, მართალია, არაფერი მიგვანიშნებს სიზმარზე, მაგრამ თვით ამბის განვითარება, ეპიზოდების ერთმანეთთან დაკავშირება, წარმოდგენილ ხატთა ხასიათი, თუ სხვა რამ, აშკარად სიზმრისეული ხილვისაა. ჰერმან ჰესე ფრთხილად მიიკვლევს გზას უცნობ სამყაროში. მოგონებების, ასოციაციებისა და სიზმრების საფუძველზე იგი ცდილობს სულის იმ სიღრმეთა წვდომას, რომელნიც დაფარულია გონების თვალთაგან და მას სამყაროს იდუმალებასთან აკავშირებს. რაც უფრო ღრმად ჩადის იგი საკუთარი ფსიქიკის წიაღში, რაც უფრო სუსტდება დღის სინათლე, მით უფრო ბუნდოვანდება და იკარგება მისი ინდივიდუალობის კონტურები, რომელიც საბოლოო ჯამში მთლიანად კოლექტიურ ქვეცნობიერში გადადის და ამგვარად მას არაცნობიერის მთელ კოსმოსთან აკავშირებს. ამრიგად, ჰესესთვის მთელ სამყაროს საერთო საფუძველი აქვს, მთელი სამყარო ერთიანი ზეპიროვნული სულიერ-ფსიქიკური სუბსტანციის თანაზიარია. ამიტომაც ყოველი მოვლენა, ყოველი არსება და საგანი შეიძლება იქცეს სამყაროს იდუმალებაში შესასვლელ კარად. „ყოველი მოვლენა ამქვეყნად“, — წერს ერთგან ჰესე, — „ქარაგმაა, ხოლო ყოველი ქარაგმა ღია კარია, რომელსაც სული, თუკი ის მზადაა, სამყაროს ცენტრსა და იდუმალებაში შეჰყავს — იქ სადაც მე და შენ, დღე და ღამე ერთად იქცევა. ყოველ ადამიანს შეხვედრია ცხოვრებაში ღია კარი. ყველას მოსვლია თავში აზრი, რომ მთელი გრძნობადი სამყარო მხოლოდ ქარაგმაა და რომ ამ ქარაგმის მიღმა გონი და მარადიული სიცოცხლე ბუდობს. მაგრამ მხოლოდ მცირეთ გაუბედავთ ღია კარში შესვლა და მშვენიერი ცდომილების დათმობა იდუმალი სინამდვილის სასარგებლოდ“.[5]

ყოველი არსება, ყოველი ჭია-ღუა და სულ პატარა მცენარეც კი თავის გულში სამყაროს საიდუმლოებას ინახავს. მწერალი აღწერს ზამბახის ყვავილს და პატარა ანსელმის მოგზაურობას ყვავილის კედლებზე, გვირგვინის სოსანი ფურცლების გასწვრივ, ფერმკრთალი და დაძარღვული ჯამის ფსკერისაკენ, სადაც მოოქროვილი მესერის მსგავსად აღმართულან ყვითელი მტვრიანები, რომელთა მიღმაც ყვავილის ლურჯ წიაღში მისი გული და იდუმალება მიმალულა. ცისფერი და თეთრი ძაფებით დასერილ ზამბახის ლურჯ ჯამში, ყვავილის დამათრობელ სურ-

ნელებასა და ბუტკოს დაფიფქულ სიმშვიდეში, საითკენაც მირბიან გვირგვინის ფურცლებიდან ბილიკები. ანსელმი ამოუცნობელისა და მიუწვდომელის ფეთქვას გრძნობს. ხშირად ღამით, სიზმარში, მას ხან მერანსა და ხან თეთრ გედებზე ამხედრებულს შეურღვევია ყვავილის იისფერი მდუმარება და მთელი ქვეყანაც თან მიჰყოლია ციურ სასახლეში. სადაც ყოველი მოლოდინი აღსრულებად და ყოველი წინათგრძნობა სინამდვილედ იქცევა.

ჰერმან ჰესეს ზღაპრებიც მოგზაურობაა ზამბახის ოქროსფერ გულსა და წიაღში, იმ დამტვერილ და მოუხელებელ სივრცეებში, რომელთაც ყვავილის ჟღალი ხავერდოვანი ფურცლები ფარავენ. მეზღაპრე ჰესე, თავისი გმირის მსგავსად, ზურგს უკან მოიტოვებს ხატებათა სამყაროს და ქვეცნობიერისა და პირველადი ენების ლურჯ იდუმალებაში უჩინარდება.

შეუცნობელისა და პირველადი ძალების სამყარო, დაბადების გამოცანა და სქესის საიდუმლოება, ყრმა კაცის ბუნდოვანი და ამაღელვებელი წინათგრძნობანი, დესტრუქციისა და სიკვდილისადმი სრულიად გაურკვეველი, მაგრამ ადამიანის არსების სიღრმეებიდან ამომავალი ლტოლვა, ერთი სიტყვით, ყოველივე ის, რასაც ზამბახის გული მალავს თავის წიაღში და რასაც ყოველი ადამიანის ფსიქიკის სიღრმისეული ფენები მოიცავენ, დედის სახესთანაა დაკავშირებული. დედაა ყველაფერი — ეროსიცა და ტანატოსიც, ადამიანის გაუცნობიერებელი სწრაფვა გამრავლებისა და სახის შენარჩუნებისადმი და განადგურებისა და დესტრუქციისადმიც, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სწრაფვა ახალი ფორმების წარმოებისა და ადრინდელ მდგომარეობას დაბრუნებისადმიც. ამიტომაა, რომ ჰესეს ზღაპრებში (და თამამად შეგეიძლია ვთქვათ, მთელ შემოქმედებაშიც) დედის ხატი დომინირებს. ჰესეს გმირებს დავიწყებული ჰყავთ დედა, მეხსიერებიდან აქვთ ამოშლილი ზამბახის ეშხი და მშვენება, ისინი მშობლიურ მხარეს არიან მოწყვეტილნი და სამშობლოს სევდით შეპყრობილნი დედის გახსენებას ლამობენ. ამიტომაც შინ დაბრუნება დედის მოგონებასთანაა დაკავშირებული, დედის კალთაში მოხვედრას ნიშნავს. აგვისტუსს სიკვდილის წინ დედის ხმა ჩაესმის, ასევე ანსელმსაც. „მძიმე გზის“ გმირი ზღაპრის დასასრულს დედის მკერდისკენ მიექანება, მთა ფალდუმი კი თვალუწვდენელ ზღვად იქცევა, რაიც დედასთან შეერთების ხატოვან გამოხატულებად შეიძლება იქნეს მიჩნეული. ჰერმან ჰესე დედის საძიებლადაა გამოსული. მაგრამ ეს დედა მისი კი არ არის — მოძრავი, შავგვრემანი,ფრანგული ტემპერამენტის მქონე ქალი, რომელიც ბავშვის პირველად, ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელ ლტოლვათა და სწრაფვათა ერთადერთი ობიექტია და ურომლისოდაც პატარა ჰერმანს ხშირად დაძინებაც კი არ შეეძლო, ეს არის დედის განმდგარი და განსხეუ-

ლებული, ზეაღმატებული ხატი. მაგრამ ამავე დროს იგია უაღრესად კონკრეტული რამ, თვით ავტორის წმინდათაწმინდა და მისი სულის სიღრმეში არსებული შინაარსი. დედა არის ჰესეს ცნობიერებიდან ქვეცნობიერში განდევნილი პირადულობა, რომელიც თავისი უკანასკნელი ფესვებით ცხოველ წინაპართა სამყაროს წვდება და ამგვარად არაცნობიერის მთელ ისტორიულ ასპექტს მოიცავს. ამიტომაც დედისადმი სწრაფვა საკუთარი ქვეცნობიერების სფეროებში წიაღსელასა და მთელი შინაგანი სამყაროს ამობრუნებას გულისხმობს.

დედის საიდუმლოების სადარაჯოზე გონია გამოსული. ოქროსფერი რაინდებივით ჩამწკრიეებულად მტვრიანები ზამბახის გულის ირგვლივ, ყველა იმათ დასახვედრად გამზადებულნი, ვინც კი შეჰბედავს წმინდა საზღვრების შელახვას. ნათელ გონს ჰესესთვის მამა განასახიერებს. იგი იცავს დედას ვაჟიშვილის შემოტევისაგან და ცდილობს აარიდოს ამ უკანასკნელს დედისეული სამყაროს გზნება. ის მუდამ თან სდევს დედის ხატს და ქმნის იმ ძაბვას, რომელიც მთელ ნაწარმოებს სიმკვრივესა და დრამატიზმს სძენს. მამა ზღაპრებში წარმოდგენილია ავტორიტეტული პერსონაჟის სახით, რომლის მოქმედება, გამონათქვამები, ტენდენციები და მისწრაფებები აშკარად გონისმიერ და ინტუიტურ-ქვეცნობიერისადმი დაპირისპირებულ, ერთგვარად მტრულ ხასიათსაც კი ატარებენ. როდესაც ანსელმი მთის ნაპრალს მიაშურებს, რომელიც უზარმაზარი ყვავილივით და დედის კალთასავით გადაშლილა მის წინაშე, წინ მოხუცი კაცი (მამა!) გადაუდგება: „უკან გაბრუნდი, ადამიანო, უკან გასწი. ეს სულთა საბრძანებელია. ვისაც კი აქ მოუდუგამს ფეხი, უკან არავინ გაბრუნებულა“.[9] მამა — ეს ზემდგომი ინსტანციაა, ყოელისმცოდნე და ყოვლისშემძლე. იგი ხშირად განაგებს მოქმედ პირთა ბედ-იღბალს (იხ. „ავგუსტუსი“, „ფალდუმი“ და სხვ.), დამაჯერებელი და ხანაც მბრძანებლური კილოთი იძლევა რჩევა-დარიგებებს და ყოველთვის სწორედ მაშინ ჩნდება ხოლმე, როდესაც გმირი გასაჭირშია და მოქმედებასაც სრული ჩახშობა და შეჩერება მოელის. იგი უპირატესად ხანდაზმული კაცის და თმაშეერცხლილი ბრძენის სახითაა წარმოდგენილი („პოეტი“), მაგრამ ხანდახან ჯუჯაკაცის გროტესკულ სახეს იძენს და ჰოფმანის არქივარიუს ლინდჰორსტივით შუაგულ ბიურგერულ ყოველდღიურობაში ეწევა თავის ჯადოსნურ არსებობას. ასეთია ბატონი ბინსვანგერი, რომლის ჩაბნელებულ, მხოლოდ ბუხრის ცეცხლით განათებულ ოთახში საღამოობით პაწაწკინტელა ანგელოზები და ოქროს ფრთებით შემკული ბავშვები დანავარდობენ ჰაერში და წყვილწყვილად ცეკვავენ.

ფსიქოლოგიურად სწორად შენიშნული და საინტერესოა ის გარემოებაც, რომ გონისა და მამის განმასახიერებელი პერსონაჟები ერთგვარი ანონიმურობით ხასიათდებიან (საქმე ისაა, რომ მამა მხოლოდ

მამა კი არ არის, იგი, ამავე დროს, ოჯახის, საზოგადოების და ერის ისტორიული წარსულის მიერ გამომუშავებული ტრადიციის და ზნეობრივ ნორმათა მთელი კომპლექსია, რომელიც ადამიანის ფსიქიკაში ანონიმური და შეუცნობელი ძალის სახით მჟღავნდება — სინდისი, კატეგორიული იმპერატივი . ჩვენ არასდროს არ ვიცით. ვინ არიან ისინი და რას წარმოადგენენ. „ფალდუმში“ ეს არის ტყიდან გამოსული კაცი, რომლის სახელსაც კი არ გვეუბნება მთხრობელი. არაფერი ვიცით არც ბატონ ბინსვანგერზე, გაურკვეველი პროფესიისა და საქმიანობის ადამიანზე, რომელიც თითქოსდა დროის მიღმა არსებობს, და არც სრულყოფილი სიტყვის ოსტატზე ზღაპრიდან „პოეტი“, რომელიც ისევე შეუმჩნეველად ქრება თხრობის დასასრულს, როგორც თავში გამოჩნდა.

მამის სახე, რომელიც უმრავლეს შემთხვევაში გონის პერსონიფიკაციას წარმოადგენს, მოძრავი და დინამიკური ფაქტორია, — მაცოცხლებელი და ცხოველი საწყისი. იგი იმდენად აღემატება დედას, რომ ეს უკანასკნელი, რომელიც თავისთავად მარადქმნადი, ცოცხალი ბუნების ხატად გვევლინება, გონისადმი მიმართული მხოლოდ სიკვდილის სახით (ცალკე პერსონაჟებში კი სიკვდილისადმი ლტოლვის სახით) ვლინდება. ამიტომაა, რომ შინ დაბრუნებას და დედასთან შეერთებას ჰესესთან უპირატესად დიონისური სიკვდილისა და სამყაროს ელემენტებში განზავების სახე აქვს.

მაგრამ ჩვენ ჯერ არ გვითქვამს ძირითადი. ჩვენ აქამდე მხოლოდ გარს ვუვლიდით უარსებითესსა და უმნიშვნელოვანესს — იდუმალებას, რომელიც ყვავილის მბზინავი ბუსუსებით დაფარული მკვრივი ფურცლების შიგნით იმალება; ჩვენ სახელი არ შეგვირქმევია იმ იისფერი დაძარღვული ბილიკისთვის, იმ ლურჯად მოლიელივე გზისთვის, რომელიც მტვრიანების ოქროს სვეტებში იკარგება და რომლითაც მიდის ჰერმან ჰესეს ზღაპრების გმირი. ეს გზა არის ინდივიდუაციისა და საკუთარ არაცნობიერთან შეხვედრის მეშვეობით პიროვნების მთლიანობისაკენ სწრაფვის გზა. იგი მიზნად ისახავს ინდივიდუალური პიროვნულობის, პოტენციაში არსებული თვითობის გამოჭუპრებასა და ჩამოყალიბებას. ამდენად იგი დიფერენციაციისა და გამოცალკევების პროცესს წარმოადგენს და კოლექტიურ ნორმას უპირისპირდება. ინდივიდუაცია განსაკუთრებულის წარმოშობას ნიშნავს, მაგრამ არა გაურკვეველი და ნებისმიერი „განსაკუთრებულობისა“, არამედ კონკრეტული და ინდივიდუუმში a priori არსებულისა: იგი ყვავილის ბოლქვში მოცემული სასიცოცხლო ძალებისა და პოტენციის სრულ რეალიზაციას გულისხმობს, რაც მის ინდივიდუალურ იერს და განუმეორებლობას განაპირობებს. ინდივიდუაცია ცნობიერების „იდენტური მდგომარეობიდან“ — ე. ი. როდესაც ინდივიდუუმი თავს სრული-

ად გაუცნობიერებლად მშობლებთან ან ვინმე სხვა ავტორიტეტთან აიგივებს — გამონთავისუფლების პროცესს ემთხვევა და პრიმიტიული მენტალობიდან თავის დაღწევას, გაცნობიერებული ფსიქიკური ცხოვრების ჩარჩოების გაფართოებას წარმოადგენს. იგი ადრე — ინფანტილური მდგომარეობის მომდევნო საფეხურია. სახიფათო მოგზაურობაა. საკუთარ შიდა სამყაროში, სადაც ჩვენი არსების არსი და წმიდათაწმიდა მიმალულა, სადაც ჩვენი ქვეცნობიერება შავი ნაკადივით ერთვის არაცნობიერის ოკეანეს. მხოლოდ ასეთ მოგზაურობად შეიძლება იქნეს გაგებული ფლეიტაზე დამკვრელი ყმაწვილის თავგადასავალი ზღაპარში „ფლეიტების სიზმარი“. გემი, რომელზეც ადის და რომელსაც შემდგომში მართავს ფლეიტაზე დამკვრელი ჭაბუკი, არაცნობიერის დინებას მიჰყვება „ზღვისაკენ“, „სადაც სიკვდილი და სიცოცხლე, სიცოცხლე და სიკვდილი ერთმანეთში გადახლართულან და მარადიულ სასიყვარულო ბრძოლაში არიან ჩაბმულნი“.[7]

საკუთარი თვითობის აღმოჩენა მოგზაურობის უკანასკნელი და ერთადერთი მიზანია. თვითობაა სწორედ ის საიდუმლოება, რომელსაც ზამბახის სოსანი ფურცლები ფარავენ. იგი მოწესრიგებულ პირველსახეს და ჩანასახს წარმოადგენს, რომელიც ინდივიდუუმის ცნობიერ და არაცნობიერ ფსიქეას მოიცავს ერთდროულად. იგი არის ადამიანის ყველა ფსიქიკური ფენომენის ისეთი ერთიანობა, ისეთი ფსიქიკური მთლიანობა, რომელშიც ცნობიერი და არაცნობიერი არადიფერენცირებულ და განუყოფელ ურთიერთმიმართებაშია შეკრული. ემპირიულად იგი სიზმრებში, მითოსში და ზღაპრებში ცხადდება ხოლმე „ზეაღმატებული პიროვნების“ სახით. „ფლეიტების სიზმარში“ თვითობა გემის ანონიმური მეპატრონის სახითაა წარმოდგენილი, რომლის გმირთან იდენტურობას ნაწარმოების უკანასკნელი სიტყვებიც უსვამენ ხაზს: „რათა დავრწმუნებულიყავი იმაში, რისი წინათგრძნობაც მთელ ჩემ არსებას მოიცავდა, ფარანი ზემოთ ავწიე და წყალზე გადავიხარე. ნაკადის შავი ტალღებიდან გონიერი და გამჭრიახი სახე მიცქერდა, ბებერი, ყოვლისმცოდნე სახე, რომელსაც ნაცრისფერი თვალები ჰქონდა და ეს სახე ვიყავი მე. და რაკი უკანდასახევი გზა არ იყო, მე განვაგრძე შავი წყლით ჩემი მოგზაურობა წყედიად ღამეში“.[8]

მაგრამ თვითობა ზღაპრებში ყოველთვის ადამიანის სახით როდია წარმოდგენილი. აქ იგი ხშირად მთის სახესაც იძენს[9]. მთა ხან მოგზაურობის მიზნად, ხან გადასალახავ დაბრკოლებად და ხანაც საიდუმლოების შემცველ ბუნებრივ სასახლედაა წარმოსახული. ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია, რომ ახალგაზრდა პოეტი ჰან ფოკი ჰესეს ზღაპრიდან „პოეტი“ ჩრდილო-დასავლეთის მთებში მიდის; აღმართ-აღმართ მიიკლაკნება მოგზაურთა ციცაბო ბილიკი ზღაპარში „მძიმე გზა“,

მთის წიაღში უჩინარდება ანსელმი და ბოლოს მეციოლინის მეგობარი უმაწვილი „ფალდუმში“ თვით იქცევა მთად. ეჭვგარეშეა, რომ ყველა ამ შემთხვევაში მთა გმირის (და თვით ავტორის!) თვითობის ფსიქოლოგიური გამოხატულებაა.

ჰერმან ჰესეს ზღაპრები ამრიგად თვით ავტორისთვის თვითშემეცნების და საკუთარი თვითობისკენ მოგზაურობის, ამ თვითობის გამოვლენისა და გამომზეურების ფორმას წარმოადგენს. როგორც ცნობილია, მწერალი „გზას შინაგანისაკენ“ ჩვენი საუკუნის ათიან წლებში დაადგა. მძიმე სულიერმა კრიზისმა და ნერვიულმა დეპრესიამ იგი 1916 წელს ზონმატში, ლუცერნის მახლობლად მდებარე კერძო კლინიკაში მიიყვანა. აქ იგი პირველად უშუალოდ გაეცნო ფსიქოანალიზს. იუნგის ცნობილმა მოსწავლემ, დოქტორ იოზეფ ბერნჰარდ ლანგმა, მას 1916 წლის ივნისიდან ნოემბრამდე სამოცამდე სეანსი ჩაუტარა, რომელთაც, როგორც აღნიშნავს ჰესეს მეგობარი და პირველი ბიოგრაფი ჰუგო ბალი, უფრო ფსიქოთერაპიული საუბრების სახე ჰქონდათ, ვიდრე სამედიცინო პროცედურებისა და მკურნალობისა.[10] ამ საუბრებმა და წამყვანი ფსიქოლოგების ადლერის, ბლოელერის, იუნგის, ფროიდის ნაშრომთა გაცნობამ მნიშვნელოვნად შეუწყვეს ხელი ჰესეს მიერ მისი სულიერი კრიზისისა და შინაგანი კონფლიქტის დაძლევას. გარდა ამისა, მათ მწერალს გადაუშალეს სრულიად ახალი სივრცეები, არაცნობიერის, გონის თვალისთვის მიუწვდომელი სიღრმეები. რომელთა დაუფლებასა და გაცნობიერებას საკუთარი მსოფლმხედველობის გარკვევისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. თვით ჰესე იხსენებს: „ჩემი გარდაქმნა და შინაგანი ტანჯვის მწვერვალი ომის დასასრულს დაემთხვა. მაგრამ ამ ტანჯვას აღარაფერი ჰქონდა საერთო არც ომთან და არც მსოფლიოს ბედთან. არც გერმანიის დამარცხებას, რომელსაც, ჩვენ, მის საზღვრებს გარეთ მყოფნი, აგერ უკვე ორი წელია მოველოდით, არ შევუწუხებივარ მაინცდამაინც. მე მთლიანად ჩემ თავში და ჩემ საკუთარ ბედში ვიყავი ჩაძირული, თუმცა ცხადია, იმ შეგრძნებით, რომ იქ მთელი კაცობრიობის ბედი წყდებოდა. იქ, ჩემ თავში, მე ომი და მთელი ქვეყნის ულმობელობა, მისი ქარაფშუტობა, აეხორცობა და სიმხდალე აღმოვაჩინე. ყოველივე ამის შედეგად ჯერ ჩემი თავის პატივისცემა დავკარგე, შემდეგ კი ჩემივე უპატივცემლობა და ზიზღი. სხვა გზა არ მქონდა, ბოლომდე უნდა ჩამეხედა ქაოსში ხან ძლიერ ცეცხლად აგიზგიზებული და ხანაც თითქმის მთლიანად ჩამქრალი. იმედით, ქაოსის მიღმა ისევ ბუნება და უმანკოება უნდა აღმომეჩინა. ყოველმა გამოღვიძებულმა და საკუთარ ცნობიერებას ჰეშმარიტად დაუფლებულმა კაცმა უნდა განვლოს ეს ვიწრო გზა, რომელიც უდაბნოზე გადის“.[11]

ჰერმან ჰესეს არაცნობიერთან და საკუთარ თვითობასთან შეხვედ-

რის პირველ ნაყოფს მისი ზღაპრები წარმოადგენს. თვითობა, რომელიც თავისი უღრმესი ფესვებით ადამიანის ფსიქიკის წიაღში ბუდობს და მას არაცნობიერის მთელ კოსმოსთან აკავშირებს, არ შეიძლება რაციონალური და ანალიტიკური გზით გამოელინდეს. იგი გაურბის წმინდა ლოგიკურ კატეგორიებში ყოველგვარ გამოსახვას და შეიძლება მინიშნებული იქნეს მხოლოდ მხატვრულ შემოქმედებაში, რომელიც ცნობიერისა და არაცნობიერის ერთიანობას და ამრიგად თვითობის ადეკვატურ ფორმას წარმოადგენს. ამ გარემოებამ განაპირობა ჰესეს მიერ ზღაპრის ფორმის არჩევა თვითშემეცნებისა და მოუხელთებელ შინაარსთა წვდომისა და ანალიზისთვის. მაგრამ მხოლოდ ჩვეულებრივი ზღაპრის ფორმა აქ არ კმარა. ქვეცნობიერ შინაარსთა მთელი სისავსე მხოლოდ სიმბოლოს შეუძლია გადმოსცეს, რომელიც თვით თვითობისა არ იყოს, ადამიანის ფსიქიკურ ფუნქციათა ყველა მონაცემის ერთიანობაა და რაციონალურ და ირაციონალურ, აზრობრივ და გრძნობად მომენტებს მოიცავს. ამიტომაა, რომ ჰესეს ზღაპართა ფანტასტიკური სახეები უსასრულო სიმბოლურ ძეწკვებადაა ასხმული და ამ თვალსაზრისით ჩვენ არა მხოლოდ „ფსიქოლოგიური", არამედ „სიმბოლური ზღაპრებიც" შეიძლება ეუწოდოთ.

ჰერმან ჰესეს პოეზიის ბაღში დიდრონი ზამბახებივით იზრდებიან სიზმარივით უცნაური და მომხიბლავი ზღაპრები. ისინი ნელ-ნელა, მაგრამ ჯიუტად ითავისუფლებენ თავს ჰესეს ქვეცნობიერის მკვრივი მომწვანო-მოყავისფრო ფოთოლაკებისგან და შემდეგ გაიშლებიან თუ არა, დაღლილები, აბრეშუმის ენა გადმოგდებულები, ეძლევიან თავიანთ იისფერ ოცნებებს. ვისაც ამ ყვავილნარის ნაზი სუნით დატკბობა და მისი მშვენების სრული აღქმა სურს, იგი პატარა ანსელმივით ცოტა ხნით მაინც უნდა დააკვირდეს ყვავილთ ხანჯლის მსგავს ფოთლებს, გვირგვინის სოსან ფურცლებს, მსუბუქ მტვრიანებს, მან წამით მაინც უნდა გააყოლოს თვალი პატარა დაძარღვულ იისფერ ბილიკს. ყვავილის წიაღში რომ იკარგება და მაშინ, ვინ იცის, შეიძლება ეს ზღაპრები მისთვის იმ კარად იქცეს, რომელიც სრულიად ახალ სივრცეებს გადაუშლის წინ.

რიცხვთა სიმბოლიკა როგორც „ზიდჰართას“ კომპოზიციის საფუძველი

წინამდებარე გამოკვლევაში მე შევეცადე დამედგინა ჰერმან ჰესეს ერთ-ერთი უმშვენიერესი ნაწარმოების არქიტექტონიკის სიმბოლური მნიშვნელობა. ასეთი ხასიათის შრომა მით უფრო საჭირო შეიქნა. რომ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ჰესეს მიზანს „მაგიური“. ანუ სხვაგვარად, გრძნობებით აღუქმელი სინამდვილის გამოსახვა წარმოადგენდა. ამან განაპირობა სიმბოლოს როლის ზრდა მის შემოქმედებაში, ვინაიდან მხოლოდ სიმბოლოს ძალუძდა იმ აღუქმელი და აუწერელი სფეროების წვდომა. რომელთა გამოსახვასაც ისახავდა მწერალი მიზნად. მკითხველის ამოცანას, შესაბამისად, წარმოადგენს ჰესეს თხზულებათა ენობრივ-ფორმალური და სიმბოლური სტრუქტურის გაშიფვრა-ამოკითხვა და ნაწარმოების ძირითადი სიმბოლოს ამოცნობა, რაც მხოლოდ იმ შემთხვევაში გახდება შესაძლებელი, თუ იგი მაქსიმალურად გამოავლენს აღმოჩენისა და შემოთავაზებულ სისტემაში ორიენტაციის უნარს. მკითხველზე მიმართულ მრავალ პრესკრიპტულ ელემენტს შორის, რომელნიც თხზულების მაგიურ სამყაროში წიაღსვლასა და სიმბოლოს დადგენას ემსახურებიან, ჰესესთან დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კომპოზიციას. სიუჟეტურ თანაზომიერებას, ცალკეული ნაწილების დაჯგუფებასა და ურთიერთშეფარდებას და თვით თხრობითი ნაკადის აგებულებას. ამიტომაც ვფიქრობ, რომ ინტერესს მოკლებული არ იქნებოდა ჰესეს რომანის სიმბოლიკა ერთხელ ამ მხრიდანაც განგვეხილა.

„ზიდჰართას“ კომპოზიციის სიმბოლური მნიშვნელობის ანალიზის ერთ-ერთ ასეთ ცდას წარმოადგენს წინამდებარე გამოკვლევა. ამასთან ჩემი მიზანი იყო თხრობითი სტრუქტურის სიმბოლური მნიშვნელობა ნაწარმოების ცალკეული ნაწილებისა და თავების რიცხობრივი შეფარდებიდან და ამ რიცხვების სიმბოლიკიდან გამომეყვანა. მიუხედავად არც თუ ისე დიდი სხვაობისა რიცხვთა დასავლურ და აღმოსავლურ მნიშვნელობებს შორის, ძირითადად ვეყრდნობოდი იმ

სიმბოლიკას, რომელსაც რიცხვებს მიაწერდნენ ძველინდურ კულტურულ სფეროში.

პირველი, რაც თვალში გეცემათ „ზიდჰართას" კითხვისას, არის ის, რომ იგი თორმეტი დაახლოებით ტოლი (საშუალოდ ათი გვერდის მოცულობის) თავისგან შედგება. ესენი გაერთიანებულნი არიან ორ ძირითად ნაწილად (პირველში შედის ოთხი თავი, მეორეში — რვა). მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი დაყოფა ორ ნაწილად არ შეესაბამება გმირის შინაგან განვითარებას, რომელიც სამ ნათლად გამოკვეთილ ცხოვრებისეულ სტადიას მოიცავს. ვინაიდან ყოველ სტადიას ნაწარმოების ოთხი თავი აქვს დათმობილი, ლოგიკური უნდა ყოფილიყო, რომ ავტორს ზიდჰართას ისტორია სამ ნაწილად დაეყო. მიუხედავად ამისა ჰესეს მიერ შემოთავაზებული დაყოფა არაა სულ უსაფუძვლო და გარკვეულად ნაწარმოების სიუჟეტურ განვითარებასაც კი აირეკლავს, რამდენადაც პირველ ნაწილში მოთხრობილია, თუ როგორ გაურბის ზიდჰართა საკუთარ მეს, ხოლო მეორეში კი შინდაბრუნებაა აღწერილი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, საქმე გვაქვს გაქცევისა და შინდაბრუნების თემის აღმოსავლურ მოდიფიკაციასთან — თემისა, რომელიც ჰესეს პირველი ლიტერატურული ცდებიდან ვიდრე „ნარცისსა და გოლდმუნდამდე" და „გლასპერლენშპილამდე" მისი შემოქმედების ძირითად პრობლემატიკას შეიცავს. ხოლო აღნიშნულ თემასთან დაკავშირებით ისიც უნდა შევნიშნო, რომ იგი გარკვეულად მწერლის ბიპოლარული მსოფლმხედველობის ერთ-ერთ გამოვლენას წარმოადგენს და თავისებურად აირეკლავს მთელი მისი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ ორხმოვანებასაც. ამავე დროს იგი ავტორს ნაწარმოების პრობლემატიკის დიალექტიკური წარმოსახვის კიდევ ერთ შესაძლებლობასაც აძლევს.

ჰერმან ჰესეს პროზის ეს მიზანდასახულობა, რისი სათავეც, როგორც ჩანს, მწერლის აღმოსავლური შტუდიები უნდა იყოს, განსაკუთრებით ნათლადაა ჩამოყალიბებული „მოაგარაკის" დასკვნით ნაწილში:

„მე მინდა მოვახერხო ორნიშნობის გამოსახვა, მე მინდა ისეთი წინადადებები და თავები დავწერო, სადაც მელოდია და ანტიმელოდია ყოველთვის ერთდროულად აჟღერდება ხოლმე, სადაც მრავალფეროვნებას ერთიანობა, ხოლო ხუმრობას სიდინჯე დაუმშვენებს მხარს. ვინაიდან სწორედ ესაა ჩემთვის ცხოვრება — გამუდმებული რხევა ორ პოლუსს შორის, აქეთ და იქით ქანაობა სამყაროს ორ ღერძს შორის".

და შემდეგ:

„მე ვერასდროს ვერ მოვახერხებ სიცოცხლის ორივე პოლუსის შეკავშირებას, ვერ ჩავიწერ სიცოცხლის ორხმოვანებას. და მაინც შევსდევ ჩემ შიგნიდან მომავალ ბნელ ხმას და ისევ შევეცდები მი-

ვაღწიო მიზანს. ესაა ის ზამბარა, ჩემი პატარა საათის ისრებს რომ ამოძრავებს"[1].

ამ ორ მონაკვეთში ჩამოყალიბებული მიზანდასახულობა მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ჰესეს პროზის ხასიათს, მისი ნაწარმოებების კომპოზიციას, თავებად დაყოფას, მოტივების განვითარებას, თხრობის სახეს და სხვა. იგი ვლინდება აგრეთვე გმირთა დაპირისპირებაში, მოტივების დაწყვილებაში, თხრობითი ფორმების მონაცვლეობასა და დიალოგის გამოყენებაში, ერთი სიტყვით — ჰესეს მთელი შემოქმედების თემატიკისა და ხატოვანების ორხმოვანებასა და დიალექტიკაში. ყოველივე ეს დასტურდება „ზიდჰართაშიც". მაგრამ რამდენადაც სხვა ნაშრომებში უკვე მქონდა ლაპარაკი იმის შესახებ, თუ როგორ გარდატყდება ჰესეს პროზის მხატვრულ ქსოვილში ბიპოლარობის იდეა,[2] ადრე თქმულს აქ აღარ გავიმეორებ. თუმცა „ზიდჰართას" არქიტექტონიკის ორწახნაგოვნებასა და მთელი ნაწარმოების ორად დაყოფასთან დაკავშირებით ურიგო არ იქნებოდა მაინც მიგვენიშნა ჰესეს ინდური თხზულების და ძველინდური წყაროების შინაგანი წყობისა და აზრის განვითარების თავისებურების თანხვედნაზე.

დასაწყისისთვის გავიხსენოთ, რომ ორი ძველინდურ (აგრეთვე ძველჩინურ და დასავლურ-ქრისტიანულ) სიმბოლიკაში უარყოფითი რიცხვია. იგი მიუთითებს იმას, რომ ამქვეყნად არ არსებობს ჭეშმარიტი ჰარმონია და რომ ყოველივე წინააღმდეგობათა ქსელშია გაბმული. მთელი სამყარო წინააღმდეგობათა წყვილებადაა დანაწევრებული: კაცი და ქალი, დღე და ღამე, სიყვარული და სიძულვილი, კეთილი და ბოროტი და ა. შ.[3] ადამიანის მიზანია გადალახოს ეს დუალიზმი, თავი დააღწიოს წინააღმდეგობებს და ამქვეყნიური დაძაბულობის მიღმურ სფეროებში გავიდეს, სადაც იგი სიმშვიდესა და ნეტარებას ეზიარება, რაცაა ბრაჰმა. ბრაჰმა, ამრიგად, რამდენადაც იგი მიჩნეულია იმ სრულყოფილების უმაღლეს საფეხურად, რომელსაც კი შეიძლება მიაღწიოს ადამიანმა, წარმოადგენს წინააღმდეგობათა მოხსნის, ო რ ო ბ ი ს ე რ თ ო ბ ა შ ი გადასვლის მეტაფიზიკურ და ირაციონალურ საფუძველს. სწორედ ამიტომაა იგი დახასიათებული როგორც არსებული და არარსებული, შექმნილი და შეუქმნელი, მოკვდაი და და უკვდავი.[4] ამ აზრით ყურადღებას იმსახურებენ „ზიდჰართას" ტექსტის ის დუალისტური ფრაგმენტები, სადაც მოვლენის ან პერსონაჟის დახასიათების მიზნით, უპანიშადების თხრობითი ხელოვნების მსგავსად, ერთდროულად წარმოდგენილია თეზა და ანტითეზა, პოლუსი, და საპირისპირო პოლუსი, რაც თავისებურად ხაზს უსვამს და გამოკვეთს აზრს ყოველივეს იგივეობრიობისა და წინააღმდეგობათა ერთიანობაში მოხსნის შესახებ.[5]

მოვიტან ორ მაგალითს:

„და თანდათანობით მისი (ზიდჰართას — რ. ყ.) ღიმილი სულ უფრო ემსგავსებოდა მებორნისას... იგი ისევე ათასი ნაოჭიდან გამოკრთოდა, იყო ისეთივე ჩვილი და ისეთივე ხანდაზმული“.[6]

„მან აღარ იცოდა, თუ არსებობდა დრო, ეს სანახაობა ერთი წამი გრძელდებოდა, თუ ასი წელი, აღარ იცოდა, თუ არსებობდა მე და შენ... ასე იდგა გოვინდა ერთხანს მოხრილი და ზიდჰართას მშვიდ სახეს ჩასცქეროდა“[7].

ასეთი სახის თხრობას დროდადრო ენაცვლება პარალელიზმები, როცა ტექსტის ორი ერთმანეთის მომდევნო მონაკვეთი ერთნაირი ან მსგავსი ენობრივი კონსტრუქციით წამოიწყება ხოლმე: „Freude sprang in seines Vaters Herzen...“ და შემდეგ რამდენიმე სტრიქონის გამოშვებით ახალი აბზაცი: „Wonne sprang in seiner Mutter Brust...“[8]

მსგავსი მაგალითები კიდევ შეიძლება მოგვეყვანა. მაგრამ სულაც რომ თავი დავანებოთ ასეთ დუალისტურ პასაჟებსა და პარალელურ ფორმებს, უკვე თვით ამბავი, — ზიდჰართას ცხოვრება — რომელსაც აშკარად დიალექტიკური ხასიათი აქვს, მეტყველებს ავტორის მიზანდასახულობაზე, მხატვრული ფორმა მოუძებნოს აზრს სამყაროს ბიპოლარობისა და ორწახნაგოვნების ერთ მთლიანობაში მოხსნის შესახებ.

ავტორისეული განზრახვა უკვე ნაწარმოების დასაწყისშივე იჩენს თავს. ღვთისმოსავი ბრაჰმანის ვაჟიშვილის ამბავი იწყება წინადადებით, რომელიც ზიდჰართასთან ერთად მის მეგობარს გოვინდასაც წარმოაჩენს. ამ უკანასკნელის დანიშნულება კი სხვა არაფერია, თუ არა გაავრცოს ნაწარმოების გმირის სახე საწინააღმდეგო პოლუსით და მთხრობელს ორხმიანი თხრობის შესაძლებლობა შეუქმნას:

„სახლის ჩრდილში, ნავებთან, მდინარის მზიან ნაპირზე, წნორების ჩრდილში, ლეღვის ხის ჩრდილში იზრდებოდა ზიდჰართა, ბრაჰმანის პირმშვენიერი ვაჟი, ყრმა შევარდენი, გოვინდასთან ერთად, მის მეგობართან, ბრაჰმანის ვაჟთან“.[9]

ამ წინადადების შემდეგ გოვინდას პერსონაჟი უკანა პლანზე გადაინაცვლებს და გარკვეული დროის განმავლობაში არავითარ მონაწილეობას არ იღებს ნაწარმოების სიუჟეტურ განვითარებაში. მხოლოდ მეორე თავის დასაწყისში გამოჩნდება მისი მნიშვნელობა — ერთი მხრივ იგი განასახიერებს საპირისპირო ხაზს და წარმოაჩენს „მეორე შესაძლებლობას“, რომელიც ზიდჰართას ცხოვრებასთანაა ურთიერთმიმართებაში, ხოლო, მეორე მხრივ, იგი თხრობას, რომელიც ამიერიდან ხშირად დიალოგის ფორმას იძენს, დიალექტიკურ და ორხმოვანი თხრობის ხასიათს ანიჭებს. აქვე მინდა ყურადღება მივაქციოთ ჰესეს

დიალოგების ერთ თავისებურებას, რომელიც მათ საერთო აქვთ ძველინდურ ტექსტებთან (უწინარეს ყოვლისა უპანიშადებთან, ბუდას სიტყვებსა და ბჰაგავატგიტასთან). მხედველობაში მაქვს ძველინდურ წყაროებში მოყვანილი საუბრების თვისება, რომლის მიხედვითაც ისინი წარმოადგენენ არა კამათსა და დისკუსიას, არამედ ორ მოლაპარაკეზე განაწილებულ მონოლოგებსა და ქადაგებებს, სადაც ერთი მხარე მეორეს ექვემდებარება. საუბრების სტრუქტურა აქ ასეთია: ერთი მხარე თავს დებს ჰეშმარიტ ცოდნაზე და უზიარებს მეორეს თავის შეხედულებებს. მაგრამ, სინამდვილეში, ჰეშმარიტების მცოდნე სწორედ ეს მეორე მხარე (მამა, მოძღვარი, მეფე) აღმოჩნდება ხოლმე. ის უსაბუთებს საუბრის წამომწყებს მის მცდარობას და უჩვენებს, თუ რა არის ნამდვილი ცოდნა. ხშირად საუბარს კითხვა-პასუხის სახე აქვს ხოლმე.[10] ამასთანავე მნიშვნელობა ენიჭება იმას, რომ დიალოგის ფორმა ორ საპირისპირო აზრთა წყობას ერთ ნაკადად აერთიანებს და დასასრულ არსებულ წინააღმდეგობას ერთ ერთიანობაში ხსნის, რაც სავსებით შეესაბამება ძველინდური სულიერობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს დებულებას.

ანალოგიურ სტრუქტურას ამჟღავნებენ, თუ დავუკვირდებით, „ზიდჰართას“ მოქმედ პირთა საუბრებიც. ესენი, მართალია ცალკეულ მონაკვეთებზე თეზისა და ანტითეზის დაპირისპირებას ეფუძნებიან, მაგრამ ძირითადად მაინც ერთი, ავტორისთვის სასურველი აზრის წარმოჩენასა და განვითარებას ემსახურებიან. ამ თვალსაზრისით ყურადღებას იმსახურებს მთავარი გმირის ხუთი მოსაუბრე (გოვინდა, ბუდა, კამალა, კამასვამი, ვაზუდევა), რომელიც ცხოვრების სხვადასხვა საფეხურზე ხვდება მას და ერთსა და იმავე ფუნქციას ასრულებს — დიალექტიკურ ხასიათს სძენს გმირის განვითარებას. თანაც ძირითადი აქცენტი, ისევე როგორც ძველინდურ წყაროებში, მოდის არა პერსონაჟების დაპირისპირებაზე, არა ო რ ო ბ ა ზ ე, არამედ ო რ ო ბ ი ს მოხსნაზე — ე რ თ შ ი.

რაკი ჰესეს „დიალექტიკური“ მეთოდის განხილვასა და ძველინდური ტექსტების სტილისტურ-კომპოზიციურ საშუალებებთან შედარებას შევედექით, არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ „ზიდჰართას“ კიდევ ერთ საინტერესო ასპექტს, რომელიც მას საერთო აქვს ძველინდური წყაროების არქიტექტონიკასთან. აქ დიალექტიკური წყობის ერთ-ერთი ძირითადი ფუნქციაა ორი სამყაროსა და პრინციპის გამოცალკევება და ერთმანეთისადმი დაპირისპირება — სრულყოფისა და არასრულყოფის, აღმატებულისა და მდაბიოსი, უსახელოსი და სახელდებულის, ზეციერისა და მიწიერის.[11] ამასთანავე ეს ყოველივე ისეა მოწოდებული, რომ მკითხველმა მხოლოდ ერთი დასკვნის გამოტანა შეძლოს: ადამიანური ცხოვრების ძირითადი ამოცანაა, დაბალი, ამქვეყნიური

არსებობის ფორმიდან ისწრაფოს უმაღლესი ფორმისაკენ, რათა საბოლოოდ ბრაჰმაში განზავდეს, რაც ისევ მხოლოდ წინააღმდეგობათა გადალახვის გზით შეიძლება იქნეს მიღწეული.

ინდური წყაროების ამ არქიტექტონულ თავისებურებას სავსებით შეესაბამება „ზიდჰართას“ აგებულებაც, სადაც უზენაესი პრინციპი, სრულყოფილება და ბრაჰმა ვასუდევას სახეშია პერსონიფიცირებული. ვასუდევა გმირის ანტიპოდია, რამდენადაც ეს გმირი ქვეყნად მიღებული და აპრობირებული არსებობის ფორმებით კმაყოფილდება. მაგრამ ამავე დროს ვასუდევა ზიდჰართას განვითარების მიზანიცაა.[12] ამ ორ პერსონაჟს შორის არსებული ძაბვა მხოლოდ მაშინ მოიხსნება და რომანული მოქმედების პოლარობა მაშინ გაქრება, როცა ნაწარმოების დასასრულს შეგირდი და მოძღვარი ერთ მთლიანობად იქცევიან.[13] ამ ერთადქცევის მანიშნებელი კი არის როგორც ვასუდევას გაქრობა და მისი ფუნქციების ზიდჰართაზე გადასვლა, ასევე დროის გაუქმება და გმირის მეს და არამეს შორის არსებული ზღვარის მოშლა, რაც მთელი სიცხადით ვლინდება ნაწარმოების დასკვნით სცენაში.

გარდა ამისა. ყურადღებას იმსახურებს ისიც, რომ ძველინდური თხზულებისთვის დამახასიათებელი ღეთაებრივი პრინციპის (ბრაჰმასა) და ამქვეყნიურობის დაპირისპირება და მათი შემდგომი ერთადქცევა, გარდა ამბის განვითარებისა და პერსონაჟების დაჯგუფებისა, თავის დაღს ასვამს ჰესეს ინდური ნაწარმოების თავებად დაყოფასაც და მათ შეფარდებასაც, რამდენადაც ზიდჰართას ცხოვრების ყოველ სტადიას ო თ ხ ი თავი ეთმობა, რაც ქვეყნისა და მიწიერების სიმბოლოა, ხოლო აღწერილი ცხოვრების სტადიების (ამქვეყნიური ტეტრადების) რაოდენობა — ს ა მ ი ა, რისი სიმბოლური მნიშვნელობაც ტრანსცენდენტურ და ღეთაებრივ სფეროებზე მიგვანიშნებს.

რაც შეეხება ო რ ი ს მნიშვნელობას „ზიდჰართას“ სტრუქტურისა და კომპოზიციისათვის. ზემოთქმულით დავკმაყოფილდებით.[14]

შემდგომი რიცხვი, რომელსაც ეფუძნება რომანის არქიტექტონიკა და რომლის სიმბოლური მნიშვნელობაც უშუალო კავშირშია ნაწარმოების იდეურ ქსოვილთან, არის ო თ ხ ი.

ო თ ხ ი როგორც ინდურ, ასევე ქრისტიანულ-ევროპულ სიმბოლიკაში ქვეყნის რიცხვია. ქვეყანა ო თ ხ პირველელემენტში იღებს დასაბამს[15] და ო თ ხ ი მხრით განიფინება. ქვეყნის ყველა ცნობილი სამხრეთ-აღმოსავლურ-აზიური მოდელი ავლენს ო თ ხ ნ ა წ ი ლ ი ა ნ სტრუქტურას, რაც ხშირად ანთროპომორფულ და ზოომორფულ სიმბოლოებში პოვებს გამოხატულებას (მაგ. ქვეყნის მცველთა ო თ ხ თ ა ჯგუფები.)

უკვე „რიგვედა“ აირეკლავდა ძველ ინდოელთა წარმოდგენას ქვეყანაზე, რომელსაც ლოტოსის ფორმა აქვს, წყალზე განისვენებს და

ოთხი მიმართულებით განიფინება, ხოლო ქვეყნის ამ ოთხ მხარეს ოთხი გუშაგი იცავს.[16] ადრინდელ ბრაჰმანულ კოსმოგრაფიაშიც, ბრაჰმანასა და პურანას ტექსტებში, დასახელებულია ოთხი ლოკაპალა, ვინც ქვეყნის ოთხი მხარის მცველები და გუშაგები არიან.[17] ქვეყნის ეს ოთხნაწილიანი სტრუქტურა ინდოეთის ეპიკურ ლიტერატურაშიც შემოინახება.[18] ქვეყნის ადრინდელ ბრაჰმანულ მოდელს შემდგომში მთლიანად გადაიღებს ინდუიზმი, ხოლო ინდუიზმიდან იგი გადადის ბუდიზმის რელიგიურ სისტემასა და პანთეონში (იმ განსხვავებით, რომ ლოკაპალებს ამჯერად დიკპალები და მაჰარაჯები ცვლიან).[19]

ქვეყნის ოთხნაწილიან სტრუქტურას ძველ ინდოეთში შეესაბამებოდა სულდგმულთა ოთხი კლასი, ძველი ინდოეთის სოციალური წყობის ოთხი ვარნა (brahmana, ksatra, vis, sudra), ადამიანის ოთხ-და თექვსმეტასოვანი (რაც ოთხის ოთხზე გამრავლების შედეგია) მოდელი და ბრაჰმანიზმის მიერ დაკანონებული ცხოვრების ოთხი სტადია (brahmacârin, grhastha, vanaprastha, samnyasin).

„ზიდჰართაში“ ოთხი იმ თავთა რიცხვია, რომელნიც გმირის ცხოვრების ცალკეული სტადიების ასახვას ეთმობა.

პირველი ოთხი თავი მოგვითხრობს ღვთისმოსავი ბრაჰმანის ვაჟიშვილის ცხოვრების იმ ხანის შესახებ, როცა ის წმინდა წიგნების ბეჯითი შესწავლის, ვნებათა აღკვეთის და ცოდვათა მონანიების გზით ცდილობდა თავი დაეღწია ამქვეყნიური ტანჯვა-ვაებისაგან, რაც მედ-ყოფნითა და გრძნობათა სამყაროში დაუსრულებელი წრებრუნვით იყო გამოწვეული. მაგრამ ცდა წარუმატებელი გამოდგება და გმირს „გამოღვიძებით“ მთავრდება, რაც მას შემდგომი საფეხურისათვის ამზადებს.

მომდევნო ოთხი თავი გვაუწყებს ზიდჰართას საკუთარი მესკენ შემობრუნების ამბავს. გმირს გული აუცრუვდება ყოველგვარ მოძღვრებაზე და ის იმ დასკვნამდე მიდის, რომ „სწავლების გზით ხსნას ვერავინ პოვებს.“[20] ამიტომაც ის თავისი გზით არჩევს სიარულს, ისევ მოუბრუნდება საკუთარ მეს, ქვეყანას და გრძნობად ცხოვრებას. მაგრამ საბოლოოდ ვერც ცხოვრების ეს საფეხური მოუტანს შვებას. ისიც წინამავალი პერიოდივით სასოწარკვეთილებითა და თვითმკვლელობის ცდით მთავრდება.

მხოლოდ უკანასკნელ ოთხთავში იმარჯვებს ზიდჰართა. მხოლოდ აქ აღწევს იგი სრულყოფას და განიცდის ყოველივე არსებულის ერთიანობას.

ნაწარმოებში აღწერილი ცხოვრების საფეხურები თავის თავში შეკრული, დასრულებული და მომრგვალებული თხრობითი ერთეულებია. მათ საკუთარი და სხვისგან დამოუკიდებელი ღირებულება

გააჩნიათ და ისინი, შეიძლება ითქვას, სამ სრულიად სუვერენულ თვითმყოფ ამბავს წარმოადგენენ (ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია ისიც, რომ რომანზე მუშაობა პირველად სწორედ პირველი ო თ ხ ი თავის დამთავრებისას შეფერხდა, ხოლო მეორე შუალედმა მომდევნო ო თ ხ ი თავის დასრულებისას ჩაინა თავი—იმ ადგილას, სადაც ზიდჰართა თავის მოკვლის მიზნით წყალში გადავარდნას აპირებს.[21] როგორც ჩანს, მწერალს ორჯერვე გაუჭირდა თხრობის ხელახლა წამოწყება და გაგრძელება, მას შემდეგ, რაც რკალი შეიკრა და ამბავი თითქოსდა დასრულდა). გარდა ამისა, ზიდჰართას შინაგანი განვითარების ამსახველი სამივე ამბავი ამქვეყნად ხდება და მათი შინაარსი ადამიანის მიწიერი ცხოვრებაა. ამიტომაც სრულიად კანონზომიერია, რომ მათ ოთხთავების სახე აქვთ. თანაც ისიც უნდა მივიღოთ მხედველობაში, რომ ო თ ხ ი დახურული რიცხვია და ხშირად მთლიანობის სიმბოლოს მნიშვნელობითაც იხმარება, ისე რომ მონათხრობის ყოველი მომთავრებული ნაწილის ოთხად დაყოფა ამ თვალსაზრისითაც არ ეწინააღმდეგება ამბის განვითარების სტრუქტურასა და შინაარსს.

ზიდჰართას ამბავი თუ ამქვეყნად ხდება, თუ მისი ცხოვრებისეული განვითარების ცალკეული საფეხურები მიწასა და რეალობასთან არიან დაკავშირებული, რაც ავტორს ყოველი ცალკე მონაკვეთის ოთხჯერად დაყოფას კარნახობს, მთლიანობაში აღებული ის მაინც ღრმა და ჩვეულებრივი ამბავი კი არ არის, არამედ ისეთი ადამიანის თაგვადასავალია, რომელმაც სრულყოფას მიაღწია, რომელსაც ხსნა და ნეტარება ერგო წილად და ამრიგად უზენაეს ძალებთან, ბრაჰმასთან უშუალო მიმართებაშია. თავისი სულიერი განვითარების დასასრულ ზიდჰართა ისეთი არსებობის ფორმას მოიპოვებს, რომელიც არ ექვემდებარება ჟამთა დინებას და ყოველგვარი მიწიერი სურვილებისაგან დაცლილია. ამასთან დაკავშირებით ყურადღებას იმსახურებს ის გარემოება, რომ უკანასკნელი რ ვ ა თავი (ზიდჰართას განვითარების ორი უკანასკნელი სტადია), სადაც მოთხრობილია გმირის შემობრუნება თავისი მესკენ, საკუთარი თვითობის ცნობა და ამ თვითობის მონაწილეობა სამყაროს ერთიანობაში, ერთი სიტყვით, სადაც ლაპარაკია ზიდჰართას ა ხ ა ლ ცხოვრებაზე, რომ ეს თავები ერთ დამოუკიდებელ ნაწილში არიან გაერთიანებულნი. ხოლო რ ვ ა, ქრისტიანული სიმბოლიკის თანახმად, ახალი ცხოვრების დასაწყისის, მარადი სიცოცხლისა და კოსმოსის უსასრულობაში ნეტარების აღმნიშვნელი რიცხვია. ამასთან დაკავშირებით ყურადღებას იმსახურებენ უპანიშადების რვათა ჯგუფებიც, რომელთაც ვხვდებით ატმანის დახასიათებისას.[22]

ზიდჰართას ცხოვრების ტრანსცენდენტურისადმი მიმართება მხოლოდ რ ვ ი ს სიმბოლიკით როდი გამოიხატება. აქ აუცილებელი იყო, რომ ნაწარმოების არქიტექტონიკას საფუძვლად დადებოდა კი-

დევ სხვა უფრო მკვეთრი სიმბოლიკის შემცველი რიცხვი, ვინაიდან ჰესეს ინდური თხზულების სახით ჩვენ ფაქტიურად საქმე გვაქვს წმინდანის ცხოვრებასთან,[23] ლეგენდასთან, რომლის შინაარსიც არის ადამიანის ცხოვრების აბსოლუტურისადმი მიმართება, ამქვეყნიურობისა და მიწიერების გადალახვა და ღვთაებრივში „გადაზრდა". ლეგენდა-რომანის ამ მიზანდასახულობას შეესაბამება სამის სიმბოლური მნიშვნელობა, რამაც საბოლოოდ განაპირობა კიდეც ნაწარმოების სტრუქტურა: გმირის განვითარება სამ ნათლად გამოკვეთილ ფაზას მოიცავს, რომელთაგანაც ყოველი ცალკეული ოთხი თავისაგან შედგება.

საყურადღებოა, რომ სამი არა მხოლოდ ქრისტიანულ (საბა) და წინაქრისტიანულ-ანტიკურ სიმბოლიკაში არის უზენაესი სიწმინდისა და სრულყოფის განსახიერება (არისტოტელე: „სამი ყველაფრის ტოლი არს"), არამედ ბრაჰმანიზმსა და ინდუიზმშიც უწმინდესი რიცხვია. საკმარისია გავიხსენოთ ბრაჰმას სამი სუბსტანცია,[24] ტრიადა (bhoktar, bhogya, preritar), რომელსაც იგი შეიცავს,[25] სამი რიტუალური მარცვალი (bhus, bhuvas, suvar), რითაც უპანიშადებში სამი სამყარო და სხვა მნიშვნელოვანი რეალია აღინიშნება ხოლმე, აბსოლუტური იდეის სამი ხარისხი, რანიც ძველინდურ ტექსტებში ვითარცა სამი პირველადი სუბსტანცია და სამყაროს თვისებაა წარმოდგენილი, რომ დავრწმუნდეთ რიცხვი „სამის" მნიშვნელობაში ძველინდურ კულტურულ სფეროში. აღნიშნული თვალსაზრისით ყურადღებას იმსახურებს ბრაჰმას ფეხთა და გუნათა რაოდენობა (tamas, rajas, sattva) და ჰეშმარიტების სამმაგი ცოდნაც (trayī vidyā). ზემოთქმულს ისიც უნდა დაემატოს, რომ წმინდა სიტყვა „ომ" (იგი ჰესეს მისი თხზულების ერთ-ერთი თავის სათაურად აქვს გამოყენებული) სამი წერილისაგან შედგება (a, u, m), რანიც სამყაროს ტოტალობას განასახიერებენ და ტრანსცენდენტურსა და გამოუთქმელ პრინციპზე (turiya) მიანიშნებენ.[27] აღნიშნულ კონტექსტში, ცხადია, მნიშვნელობა აქვს იმასაც, რომ ღვთაებრივის მანიფესტაციას ტრიადა (trimurti) წარმოადგენს — ბრაჰმა, შივა, ვიშნუ.

„ზიდჰართას" აგებულების სიმბოლიკის თვალსაზრისით ფრიად საყურადღებოა, რომ რომანი არა მხოლოდ კომპოზიციურად იყოფა სამ მკვეთრად გამოხატულ ნაწილად, არამედ გმირის განვითარების ცალკეული ფაზები შინაარსობრივადაც შეესაბამებიან ჰინდუიზმში გავრცელებულ წარმოდგენას სამი ცხოვრებისეული გზის შესახებ. ესენია: 1. წინაპართა მიდევნება (pitryāna); 2. მისგან გამოთავისუფლება და თავის დახსნა და 3. ღვთაებრივი გზა, რომელსაც ბრაჰმას შეცნობისაკენ მივყავართ (devayāna).[28] ძნელი არაა დავადგინოთ, რომ პირველ გზას „ზიდჰართას" პირველი ოთხი თავი შეესაბამება. სადაც გმი-

რი ტრადიციის ეთოგულია და მამა-პაპათა გზას ადგას, მეორეს—გმირის ცხოვრების მომდევნო ფაზა, სადაც იგი უარს ამბობს ყოველგვარ მოძღვრებაზე და საკუთარი გზით სიარულს ამჯობინებს. ხოლო ჰინდუიზმის მესამე ცხოვრებისეული გზის შესატყვისია რომანის უკანასკნელი ნაწილი, რომელიც გამარჯვებულ და ჭეშმარიტების ცოდნით გასხივოსნებულ ზიდჰართას წარმოგვიდგენს. მაგრამ ამასთანავე, რასაკვირველია, მხედველობაში უნდა მივიღოთ ისიც, რომ ჰინდუისტური სქემის ცალკეული ეტაპები ჰესესთან ახალი შინაარსით შეიცსო და ამიტომ სრული თანხვედნა ჰესესეულ და ჰინდუისტურ მოდელს შორის ყოველთვის არაა მიღწეული. გარდა ამისა ს ა მ ს „ზიდჰართას“ შემთხვევევაში „სინთეტური“ მნიშვნელობა აკისრია, რამდენადაც იგი ისეთ მდგომარეობაზე მიგვანიშნებს, სადაც წინააღმდეგობანი ერთ ერთიანობაში არიან მოხსნილნი. ამიტომაც ზიდჰართას devayāna, ცხადია, არ არის ბრაჰმანისა და სამანას ქვეყნიდან განდგომა, არამედ უფრო არსებობის აქტიური და კონტემპლაციური ფორმის შერწყმა და ერთადქცევაა. ეს გარემოება რომანში სხვათა შორის მდინარის სიმბოლოთიცაა ხაზგასმული, რამდენადაც მდინარე, სადაც თვალი აეხილება ზიდჰართას, მისი ცხოვრების მჭვრეტელობით პერიოდს ქმედითი სტადიიდან ჰყოფს და ამავე დროს თავს ავლენს ვითარცა გამაერთიანებელი სიმბოლო.[29]

რომანის კომპოზიციის ს ა მ ა დ დაყოფასთან დაკავშირებით ისიც უნდა ითქვას, რომ არა მხოლოდ ნაწარმოების აგებულება, არამედ ჰესეს ინდური თხზულების ენაც ძლიერი ტრიმორფიზმით ხასიათდება. „ზიდჰართას“ სტილის ამ თავისებურებას თავის დროზე ყურადღება მიაქცია ჰუგო ბალმა. იგი წერდა:

„ზიდჰართაში“ ჰესე ინდოეთის მუსიკის მონუსხვას ცდილობს. მისი ჰანგები, რაც კი თავი ახსოვს, ნიადაგ ჩაესმის ყურში და მუდამ თან დააქვს. ეს ჰიპნოტიული სამხმოვანებაა, ხომლის მსგავსად რომ ახელერებს წინადადებას, მას შემდეგ, რაც ერთსა და იმავეს სამჯერ გაიმეორებს ხოლმე, ოღონდაც ყოველ ჯერზე სხვაგვარად და ახლებურად“.[30]

თავს უფლებას მივცემ, რომ ბალის გამონათქვამის საილუსტრაციოდ რამდენიმე მაგალითი მოვიტანო:

„Liebe rührte sich in den Herzen der jungen Brahmanentöchter, wenn Siddhartha durch die Gassen der Stadt ging, mit der leuchtenden Stirn (1), mit dem Königsauge (2), mit den schmalen Hüften (3).“[31]

„Auch zu den Samanas im Walde (1), auch zu Siddhartha (2), auch zu Govinda (3) war die Sage gedrungen, langsam in Tropfen (1), jeder Tropfen schwer von Hoffnung (2), jeder Tropfen schwer von Zweifel (3)„.

ასეთი სამმაგი გამეორების შედეგად ნაწარმოები გასაოცარ მელოდიურობას და ერთგვარ აღმოსავლურ ელფერს იძენს, რაც არნახული სიმსუბუქითა და უშუალობით გადმოსცემს მის მაგიურსა და საკრალურ შინაარსს.

კიდევ ერთი რიცხვი, რომლის სიმბოლიკა გარკვეულ როლს თამაშობს რომანის აგებულებაში, არის თ ო რ მ ე ტ ი—წიგნის ყველა თავის ჯამი. იგი არის ო თ ხ ი ს (ცალკეულ ნაწილთა თავების რაოდენობის) ს ა მ ზ ე (ზიდჰართას ცხოვრების ცალკეულ ფაზათა განმასახიერებელი ნაწილების რაოდენობა) გამრავლების შედეგი.

ზოგადად თ ო რ მ ე ტ ი როგორც დასავლეთში, ისე აღმოსავლეთში, მიჩნეულია სამყაროს სიმბოლოდ, ყველა მის სივრცულ და დროით გამოვლინებათა ერთობლიობაში (ესაა დროის ასტრონომიული რიტმისა და სივრცული ტოტალობის — ქვეყნის ო თ ხ ი მხარე და ს ა მ ი სიბრტყე — რიცხვი). მაგრამ რამდენადაც იგი ო თ ხ ი ს ა და ს ა მ ი ს გამრავლების შედეგია, თ ო რ მ ე ტ მ ა შუა საუკუნეების დოგმატიკაში კიდევ ერთი მისტიკურ-სიმბოლური მნიშვნელობა შეიძინა, რაც ჰესეს ნაწარმოების სიმბოლურ მიზანდასახულობასთან დაკავშირებით ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს. ამ აზრით თ ო რ მ ე ტ ი „ზიდჰართაში“ შეგვიძლია მივიჩნიოთ სულის მატერიაში შეღწევისა და რწმენის ჰეშმარიტებათა გამოცხადების სიმბოლოდ.

ესაა ზოგიერთი მოსაზრება რიცხვის სიმბოლიკის თაობაზე ჰესეს ინდური რომანის არქიტექტონიკაში. მაგრამ როგორც კი ვიწყებთ ნაწარმოების არქიტექტონიკის, აგებულებისა და კონსტრუქციის შესახებ მსჯელობას, უნებლიედ ვგულისხმობთ, რომ ნაწარმოებს და მის ცალკეულ ნაწილებს გეომეტრიულ ფორმებს შორისაც მოეძებნებათ შესატყვისები, რაზეც საჭიროების შემთხვევაში შეიძლება დავიყვანოთ მთელი სტრუქტურა. გარდა ამისა, რიცხვებსაც გააჩნიათ გრაფიკული შესატყვისები, რომელთაც მათი სიმბოლური მნიშვნელობა გრძნობად-აღქმით სფეროში გადააქვთ და აგრეთვე დამოუკიდებელი სიმბოლური მნიშვნელობაც გააჩნიათ. ამდენად მიზანშეწონილი იქნება, რიცხვთა სიმბოლიკის ანალიზი ერთი დამატებითი განზომილებით გავანვრცოთ და შევეცადოთ რომანის საერთო სტრუქტურა ერთ გეომეტრიულ ფორმაზე დავიყვანოთ, ხოლო ამის შემდეგ განვიხილოთ ამ ფორმის სიმბოლიკა მიმართება ჰესეს ნაწარმოებებისადმი.

თუ ჩვენ შევეცდებით ზიდჰართას სულიერი განვითარება გრაფიკულად გამოვსახოთ. მივიღებთ წრეს. განვითარება მდინარესთან იწყება და ამაკე მდინარესთან მთავრდება. ან როგორც ერთი ამერიკელი მკვლევარი ამბობს: „ზიდჰართას ცხოვრება იწყება მდინარის ნაპირას. ღნიშვნელოვანია, რომ ბავშვური მიამიტობის პერიოდს (სამ საფეხურთაგან პირველს) იგი ატარებს მდინარესთან; ის მდინარეს მაშინ ტო-

ვებს, როდესაც ეჭვის მარცვალი მოხვდება მის გულში, ხოლო მას უბრუნდება, მხოლოდ როდესაც სულისა და გრძნობის პოლუსები გაერთიანდებიან. რაც მას კვლავ ბავშვად აქცევს".[31] იგივე დაკვირვებას გვთავაზობს ფაქტიურად მონრეალის უნივერსიტეტის კომპარატივისტი ადრიან ჰსიაც, როცა ის დაბეჯითებით მიუთითებს იმაზე, რომ ზიდჰართა ტოვებს საკუთარ მეს, შემდეგ კი ისევ უბრუნდება მას და ამგვარად წ რ ე ში მოძრაობს.[35] ზიდჰართას მეტამორფოზის წრიული ფორმა სხვათა შორის ხაზგასმულია თავების რაოდენობითაც (თ ო რ მ ე ტ ი), რისი გრაფიკული შესატყვისობა, სხვათა შორის, წ რ ე ც შეიძლება იყოს.

წ რ ი ს სიმბოლური მნიშვნელობა ერთიანი არ არის. ერთი მხრივ, იგი სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიის კულტურებში კოსმოსურ-ზენაარი ხასიათის ტოტალურობის გამომსახველი სიმბოლოა, რომელსაც ამჯარად აქვს გამოხატული ტრანსცენდენტურისადმი მიმართება. აქ საკმარისია გავიხსენოთ აღმოსაელეთის მრავალრიცხოვანი მანდალები. რომელთაც, როგორც წესი, წრიული ფორმა აქვთ და რომელთა სტრუქტურაც მთლიანად „მეტაფიზიკურ თვისებებს" ამჟღავნებს. ამ შემთხვევაში წ რ ე ყოველთვის გამაერთიანებელი სიმბოლოს მნიშვნელობის მქონეა და უნდა განვიხილოთ როგორც complexio oppositorum, რაც წინააღმდეგობათა წყვილებსა და ხტონურ ელემენტებს უზენაესი ზეწესრიგისა და ჰარმონიის ერთ ღვთაებრივ ერთიანობაში აერთიანებს. მაგრამ, მეორე მხრივ, წრე ბორბლისა და ჩარხის, კერძოდ, ბედის, ცხოვრების ჩარხის შესატყვისია, ცხოვრების აღმასვლასა და დაღმასვლას, ადამიანის ხვედრის ცვლას, საგანთა და მოვლენათა დაუსრულებელ წრებრუნვას რომ განასახიერებს. სანსკრიტში ამის გამოსახატავად სპეციალური ტერმინიც კი არსებობს—სანსარა (samsāra), რომლის როლიც ჰინდუისტურ და ბუდისტურ ტექსტებში ერთობ დიდია.

ჰესეს ინდური თხზულების სტრუქტურისათვის წ რ ი ს ორივე მნიშვნელობას გარკვეული რელევანტობა გააჩნია. რამდენადაც ჩვენ ზიდჰართას ცხოვრებას აღვიქვამთ, როგორც ერთ მთლიანობას, სადაც წინააღმდეგობები უზენაეს ერთიანობაში არის გაერთიანებული, ამდენად წინა პლანზე წ რ ი ს ის მნიშვნელობა წამოიწევს, რომელიც მთელი ნაწარმოების მიზანდასახულობას და მის ბიპოლარულ კომპოზიციურ პრინციპს შეესაბამება. ხოლო ზიდჰართას ცხოვრების ცალკეულ სტადიებთან მიმართებაში (ესენი ხომ ისევე, როგორც მთელი ნაწარმოები დასრულებულ და შეკრულ ერთიანობებს წარმოადგენენ. გარდა ამისა, წ რ ე გარკვეულად ო თ ხ ი ს გრაფიკული შესატყვისიც შეიძლება იყოს) წინ წამოიწევს წრის სიმბოლური მნიშვნელობის მეორე მხარე. იგი მიუთითებს ერთი და იმავის მექანიკურ გამეორებაზე, კონ-

კრეტული ცხოვრებისეული ფორმის წინსწრაფი პოტენციების ამოწურვაზე და, აქედან გამომდინარე, სულიერი განახლების შეუძლებლობაზე. ამასთანავე, ამ მონაკვეთების წრიული ფორმა გამორიცხავს პერსონაჟის შემდგომ განვითარებას აღნიშნული ფაზის შიგნით.

განვითარების გამომხატველი გეომეტრიული ფიგურაა სპირალი და რომანიც უმალ სპირალის სახით წარმოუდგება მკითხველს, როგორც კი ის თვალთახედვის კუთხეს. ასე ვთქვათ, რომანის „ზემოდან" ქვეშოთ გადმოიტანს და „გვერდიდან" შეხედავს გმირის განვითარებას. ასეთ შემთხვევაში ზიდჰართას მთელი ცხოვრება ცალკეული წრეებისაგან შემდგარ ზემსწრაფი უწყვეტი ხვეულის სახეს იღებს. ვინაიდან გმირის განვითარების ყოველი სტადია თავისთავად კი ქმნის შეკრულ წრეს. სადაც დასასრულს ისევ საწყის წერტილთან მივყავართ. მაგრამ რომანის გმირი, მას შემდეგ, რაც ამოწურავს არსებული ცხოვრებისეული ფაზის შესაძლებლობებს, ჩვეული წრით კი აღარ განაგრძობს მოძრაობას, არამედ ზეარსებული წრისაკენ ისწრაფვის და ამრიგად მოქმედების ღერძის ირგვლივ პირველ ზემსწრაფ რკალს ქმნის, ვიდრე არსებობის ამ მეორე წრე-ფორმის შესაძლებლობებსაც არ ამოწურავს და მომდევნო ფაზისაკენ აღმაფრენისას შემდგომ ხვეულას წარმოშობს. ეს გამუდმებული განახლება. შეუნელებელი წინსწრაფვა და ტრანსცენდირება, წრიული მოძრაობიდან თაეის დაღწევის სურვილი, ზიდჰართას ბუნების განმსაზღვრელი თვისებაა, რასაც თავად ჰესეც აღნიშნავს ერთ წერილში:

„როცა ზიდჰართა მოკვდება, იგი ნირვანას კი არ ისურვებს, არამედ თანახმა იქნება ხელახლა დაიბადოს და ისევ დაადგეს დაუსრულებელი ფერისცვალების გზას"[36].

ზიდჰართას განვითარების სპირალურობა, სხვათა შორის, ხაზგასმულია გველის სახითაც, რომელიც ნაწარმოებში ორჯერ გამოჩნდება და ორჯერვე გმირის ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი გარდატეხის პერიოდში.[37] ამ შემთხვევაში საინტერესოა აღინიშნოს, რომ გველი ოდითგანვე სულის ცხოველად იყო მიჩნეული, რადგან ძველი ადამიანები ასე ფიქრობდნენ, რომ ძილის და სიკვდილის დროს სული გველის სახით ტოვებს ადამიანის სხეულსო. ჰინდუისტურ მითოლოგიაში კი გველი სპირალის შესატყვისია და სპირალის სიმბოლური მნიშვნელობის შესაბამისად სიცოცხლის გახსნილობისა და მარადიულობის განმასახიერებელი ზოომორფული სიმბოლოა — გავიხსენოთ თუნდაც ვიშნუს თანამგზავრი მარადისობის გველი შეშა ანდა ვასუკი, რომელსაც დევები და ასურები ეწევიან ორთაკ მხრივ და სხვ.). გველი სწორედ მაშინ გამოჩნდება ხოლმე „ზიდჰართაში", როდესაც გმირის ცხოვრების კონკრეტული ეტაპის განმასახიერებელი წრე თითქოს იკვრება და გმირიც თითქოს და ისევ იმ წერტილზე უნდა აღმოჩ-

წედეს, საიდანაც დაიწყო მისი გზა, მაგრამ უკანასკნელ წუთს სცილდება ჩვეულ სიბრტყეს და ახალ ფაზას წარმოიწყებს. როცა რომანში ეკითხულობთ, ზიდჰართა გაშეშდა „თითქოს წინ გზაზე გველი დაენახოსო“, გმირის ეს შეცბუნება განმარტებულია, როგორც „გამოღვიძება“ და ახლიდან დაბადება, მას შემდეგ, რაც მან მიატოვა იეტავანას ჭალა და მამასთან — ე. ი. საწყის წერტილში — დაბრუნება დააპირა (რაც, ცხადია, საბოლოოდ შეკრავდა წრეს და შეუძლებელს გახდიდა გმირის შემდგომ განვითარებას), მაგრამ უკანასკნელ წუთს გადაიფიქრა და გადაწყიტა „ისევ ახლიდან, სულ თავიდან დაეწყო ცხოვრება“:

„ახლა კი, მხოლოდ ამ წუთს, როცა ის გაქვავდა, თითქოს მისთვის გველს გადაეღობოს გზა, მხოლოდ ახლა აეხილა მას ამ ჭეშმარიტებაზე თვალი; მე ხომ ის ალარა ვარ, რაც ვიყავი, მე ალარა ვარ ასკეტი, ალარ ვარ ღვთის მსახური, ალარ ვარ ბრაჰმანი. აბა რა საქმე მაქვს შინ, მამასთან? სწავლა-განათლება? მსხვერპლთ შეწირვა? ჰვრეტად ქცევა? ეს ყველაფერი ხომ განვლილია და ალარა ძევს ჩემს გზაზე.“[38]

წ რ ე ს პ ი რ ა ლ შ ი გადადის. ხოლო სპირალი გახსნილი ფიგურაა და სრულ შესაბამისობაშია ჰესეს ნაწარმოების სამსაფეხურიან აგებულებასა[39] და საერთოდ დიდი ეპიკური ფორმის გახსნილობასთან.[40] მაგრამ პროცესს რეფლექტორული ხასიათი აქვს და შეიძლება პირუკუ განვითარდეს. ამისათვის საკმარისია შევიცვალოთ თვალთახედვის კუთხე და ზიდჰართას ცხოვრებას „ზემოდან“ დავაკვირდეთ, როცა „წრეები“ ერთი მეორეს ქვეშ მოექცევიან, გარდამავალ ხვეულებს დაფარავენ და ერთი შეკრული წრის შთაბეჭდილებას დატოვებენ. სწორედ ხედვის კუთხის ასეთ შეცვლას იწვევს ზიდჰართას უკანასკნელი ხილვა, რაც გმირის ცხოვრების სპირალს უზარმაზარ წრედ აქცევს, სადაც გამჭრალია დრო (როგორც ვიცით სპირალის არსებობა სწორედ დროის ფაქტორის მოქმედებითაა გაპირობებული), სადაც ყოველივე ერთია და ალარ არის სხვაობა. ამგვარად წრე და სპირალი, და შესაბამისად მათი სიმბოლური მნიშვნელობანი, განავრცობენ, ავსებენ ერთმანეთს და ქმნიან ჰარმონიულ მთლიანობას, ისევე როგორც მაულბრონის მონასტრის ორნამენტის წრიული და სპირალური როზეტები, რომელნიც ყურმა მწერლის პირველ მხატვრულ შთაბეჭდილებებს შეადგენენ და რომელთაც, ვინ იცის, პირველად განაცდევინეს მას „სიცოცხლის ორხმოვანება“, რისი გამოსახვაც შემდგომში მწერლისა და შემოქმედის ძირითად ამოცანად იქცა.

ჰარი ჰალერის სიზმარი გოეთეზე

(„ტრამალის მგლის“ ერთი სცენის ინტერპრეტაციის გამო)

ჰერმან ჰესეს პროზის ერთ-ერთი საყურადღებო თავისებურება ისაა, რომ თითქმის ყველა მისი დიდი ნაწარმოები—მხედველობაში მაქვს პირველი მსოფლიო ომის შემდგომი შემოქმედება—არსებითად წარმოადგენს „სულის ბიოგრაფიას“ (Seelenbiographie) და მიზნად ისახავს შინაგანი ფსიქიკური პროცესების, ანუ იმ სინამდვილის ეპიკურ გამოსახვას, რომელსაც მწერალი სოციალურ-ემპირული რეალობის საპირისპიროდ „მაგიურ სინამდვილეს“ უწოდებდა.[1] ჰესეს შემოქმედების ამ საერთო მიზანდასახულობის შესაბამისად. „ტრამალის მგლის“ ფიქტიური გამომცემელიც ჰარი ჰალერის ჩანაწერებს ახასიათებს როგორც „ღრმად განცდილი სულიერი პროცესების ხილვადი ფორმით გადმოცემის ცდას“[2]. მაშასადამე. ჩვენც არ შევცდებით, თუ ჰესეს რომანს განვიხილავთ გარკვეულ სულიერ სივრცედ, სადაც ცალკეული პერსონაჟები დამოუკიდებელი პერსონაჟები კი არ იქნებიან, არამედ „ეშაკლესი ერთიანობის“, ანუ თვით ავტორის სულის სხვადასხვა მხარისა და ასპექტის განსახიერებანი (სხვათა შორის, ამ პოეტოლოგიურ პრინციპზე დაყრნებით მიუთითებდა თვით ავტორი;[3] აღნიშნული ყოფილა იგი კრიტიკულ ლიტერატურაშიც[4]).

ამრიგად, შევთანხმდეთ, რომ „ტრამალის მგელში“ პერსონაჟები, საგნები და მოვლენები წარმოადგენენ ნიშან-სიმბოლოებსა და შიფრებს, რომლებიც აღნიშნავენ გარკვეულ გამოუთქმელ და ცალსახად გადმოუცემელ შინაარსს. ამის გამო კონცეპტის აღდგენა და ტექსტის გარეშრით დაფარული „ართქმული“ შინაარსის წვდომა დაკავშირებულია მოცემულ სახე-ნიშანთა ამოცნობასთან, რაც ინტერპრეტაციის მხიშვნელოვან შემადგენელ ნაწილად უნდა იქნეს მიჩნეული. ამასთან, უნდა გვახსოვდეს, რომ ასეთი ამოცნობა ტექსტის ინტერპრეტაციისკენ გადადგმული მხოლოდ პირველი ნაბიჯია. იგი მხოლოდ ნედლ მასალას გვაწვდის, რაც, ცხადია, ვერ განსაზღვრავს მოქმედი მოდელის საბოლოო სახეს და ხასიათს. თანაც ცალკეულ ნიშანთა და სიმ-

პილოთა მნიშვნელობანიც არ არის აბსოლუტური, არამედ კონტექსტისა და ცალკეულ ელემენტთა ურთიერთკავშირის ხასიათის მიხედვით გარკვეულ აზრობრივ მრავალმნიშვნელობას ამეღავნებენ და თავიანთ სემანტიკურ როლს მხოლოდ მთელი სისტემის სხვა ნიშნებთან ურთიერთობაში ავლენენ.

ჰარი ჰალერის სიზმარი რომანის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სტრუქტურული ნაწილია. „ტრაქტატთან“ და „მაგიური თეატრის“ სცენებთან ერთად იგი მიეკუთვნება „ტრამალის მგლის“ გრძნეულ და ფანტასმაგორიულ მოვლენებს, რომელნიც მკითხველს გმირის სულიერი ცხოვრების რეალიების პირისპირ აყენებენ. სიზმარი მწერალს სულიერ შინაარსთა გადმოცემის მით უფრო მოსახერხებელ ფორმად მიაჩნდა, რომ მისი აზრით იგი ისეთი ფსიქიკური ფენომენია, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელია ადამიანის სულიერ სამყაროში შეღწევა.[5] ამას გარდა სიზმარი, როგორც ფორმა, სადაც ადამიანის სურვილის ერთგვარი აღსრულება ხდება, მომავლისკენაა მიმართული და ამიტომ მას ძალუძს მომავალი მოვლენების განჭვრეტა და ანტიციპირება. სწორედ ამ თავისებურებამ განაპირობა სიზმრისეული ფორმის გამოყენება სიუჟეტური განვითარების ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან მომენტში, როდესაც აუცილებელი შეიქნა რომანის ძირითადი თემებისა და ჰალერის შემდგომი მეტამორფოზის წინასწარი მოხაზვა.

ჰარი ჰალერის სიზმრის ცენტრალური სიმბოლოა გოეთე. რამდენადაც თავის დროზე დაწვრილებით მაქვს განხილული ის მნიშვნელობა, რომელსაც გოეთეს სახე ჰესეს შემოქმედებაში იძენს,“ ამჯერად მხოლოდ მოკლედ განვსაზღვრავ მის ადგილს რომანის დანარჩენ სახე-სიმბოლოთა სისტემაში. მაგრამ მანამდე მიზანშეწონილია ზოგადად დავახასიათოთ „ტრამალის მგლის“ პრობლემატიკის ზოგიერთი მხარეები.

რომანს რომ ფსიქოლოგიური მხრიდან მივუდგეთ და, ზემოაღნიშნული პოეტოლოგიური პრინციპის შესაბამისად, გარეგნული მოვლენები ავტორის სულში მიმდინარე პროცესების აღმნიშვნელ ნიშნებად მივიჩნიოთ, მაშინ შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ ჰესეს (და შესაბამისად მისი გმირის) სულიერი შეჭირვების მიზეზია მისი უუნარობა, ერთმანეთთან შეარიგოს საკუთარი არსის ორი მხარე — ადამიანი და მგელი, კულტურისა და აზრის ნათელი სამყარო, დამორჩილებული, დახვეწილი ბუნება და, მეორე მხრივ, უხეში და ულმობელი ინსტინქტების სამყარო, ანიმალური ბუნება. ჰარი ჰალერის ტანჯვის მიზეზი, ამგვარად, ის არის, რომ ინდივიდუაციის გზაზე იგი სრულიად უგულებელყოფს თავისი არსების ბნელ მხარეს, იმ საფუძველს თავისი ბუნებისა, რომელიც ეწინააღმდეგება ცივილიზებული სამყაროს მორალს, კულტურას და იდეალებს. ჰალერი განუდგება საკუთარ არაცნობიერსა და თავისი ბუნების ხტონურ საწყისებს; იგი ცდილობს გამოდევნოს ცნობიერები-

დან ყველაფერი, რაც კი ინსტინქტებისა და დაუმორჩილებელ პუნებას სფეროს განეკუთვნება და წმინდა სულიერობის განხორციელებისაკენ ისწრაფვის. ამ თვალსაზრისით ჩვენი გმირი გერმანული ლიტერატურის რომანტიკული ტრადიციის პირდაპირი მემკვიდრეა. ამითომაც, ცხადია, შემთხვევითი არ არის, რომ გოეთესთან კამათის დროს ჰალერი სწორედ კლაისტსა და ბეთჰოვენს დაიმოწმებს. ამ სახელებთან ერთად მას, სხვათა შორის, სრული უფლებით შეეძლო დაესახელებინა მისთვის საყვარელი ნოვალისიც. ჰოელდერლინიც და ყველა ის ტრაგიკული იდეალისტიც, რომლებიც უარს ამბობდნენ გრძნობადნაირეულ ბუნებრიობასა და ინსტინქტებზე და იღუპებოდნენ წმინდა სულის კოსმოსში გაღწევის ცდის დროს.

ცალმხრივობის გენიოსებსა და სულის მოწამეებს ჰესე ეგზისპირებს ანდროგენული სრულყოფის იდეალს, რომლის ხორცშესხმადაც მას გოეთე ესახებოდა[7]. „სიღრმის ფსიქოლოგიის“ ენით რომ ვთქვათ, გოეთე ჰესეს შემოქმედებაში არის ყველა იმ გაცნობიერებულ და გაუცნობიერებელ ფსიქიკურ შინაარსთა ერთობლიობის პერსონიფიკაცია, რომელსაც აქ „თვითობას“ უწოდებენ. სწორედ ამ ფუნქციაში გვევლინება გოეთე „ტრამალის მგელშიც“, სადაც იგი წარმოადგენს სულის იმ მთლიანობის აღმნიშვნელ თავისებურ შიფრს, რომელშიაც „მგელი“ და „ადამიანი“ არა მხოლოდ აღარ მტრობენ ერთიერთს, არამედ ავსებენ და ეხმარებიან ერთმანეთს. ტყუილად როდი აღნიშნავენ მკვლევრები საგანგებოდ იმ, მე ვიტყოდი, არც ისე შემთხვევით გარემოებას, რომ უკვდავთა სახელები — იოჰან ვოლფანგ გოეთე და ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტი — შეიცავენ მნიშვნელობას მათი პატრონების მგლურ ბუნებაზე (გერმანულის არმცოდნე მკითხველს უნდა ვამცნო, რომ „Wolf“ ამ ენაზე მგელს ნიშნავს).

ამგვარად, გოეთე, რომელიც განასახიერებს გმირის თვითობას, წარმოადგენს ჰარი ჰალერის ინდივიდუაციის ბოლო პუნქტსა და მინაგანი ჩამოყალიბების მიზანს. ამ სულიერი სრულყოფის მიღწევა დაკავშირებულია საკუთარი სულის ქაოსში წიაღსვლასთან, არაცნობიერის იმ ანომალურ შინაარსთა რეალობის გაცნობიერებასა და ცნობასთან, რომლებიც ესოდენ აფრთხობდნენ და შიშს ჰგვრიდნენ რომანის გმირს. ამ ნაბიჯის გადადგმა ჰალერისათვის იმდენადაა აუცილებელი, რამდენადაც მასში დარღვეულია სულიერ ძალთა წონასწორობა და, მაშასადამე, სულის მთლიანობის ის საძიებელი ჰარმონიაც, რომელსაც განასახიერებს გოეთე. ჰერმინეს სიტყვების თანახმად, „მოაზროვნე ჰარი ათი წლისაა, ხოლო მოცეკვავეს ჯერაც ერთი დღე არ შესრულებია“[8]. ამიტომ მოცეკვავე ჰარი, ისევე, როგორც სხვა მისი უმცროსი ძმები, მასავით მცირეწლოვანნი, სულელები და ჩამოუყალიბებელნი, უნდა გაიზარდნენ და განვითარდნენ, რათა დაეწიონ თავის უფროს

ძმას პარი-მოაზროვნეს და გახდნენ მისი ტოლფასი პარტნიორები. მხოლოდ ასე მიიღწევა ის აუცილებელი წონასწორობა, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ.

ამ ამოცანას წამოუყენებს ჰარი ჰალერს ჯერ კიდევ „ტრაქტატი" და მის განხორციელებას მიეძღვნება, ფაქტობრივად, რომანის მთელი შემდგომი მოქმედება. გოეთესთან აუდიენცია, რომელიც ჰალერს ესიზმრება, თითქოს დასახავს ჰალერის შემდგომი ფერისცვალების გზას. ამიტომაც აღნიშნული სცენის ხატოვანება და სიმბოლიკა ნაწარმოების ამ ძირითად მიზანდასახულობას ეჭვემდებარება. არაცნობიერის სამყარო აქ არსებითად იგივეობრივ სიმბოლოთა ტრიადითაა წარმოდგენილი — „ფეხის", „მორიელის" და „მოლის"; სწორედ ამ ტრიადაზე გვექნება ძირითადად საუბარი ქვემოთ.

თუმცა, დავიწყოთ სულ თავიდან. ჰარი ჰალერი გარკვეულ უხერხულობას განიცდის იმის გამო, რომ გოეთესთან აუდიენციაზე გამოცხადდა არა როგორც კერძო პირი, არამედ, როგორც ჟურნალის კორესპონდენტი, რაც მისი არსების უმნიშვნელო და მხოლოდ გარეგნული გამოვლინებაა. ამგვარად, მკითხველისათვის პირველივე სტრიქონებიდან გასაგები ხდება, რომ სიზმარში მოქმედი გმირის ფიგურა ჰალერის მთელ არსებას კი არ წარმოადგენს, არამედ მხოლოდ პიროვნების გარე სამყაროსაკენ მიმართულ გარსს, რასაც კოლექტიური ფსიქიკა და სოციალობა წარმოქმნიან (აქვე აღვნიშნავ ფრჩხილებში, რომ ინდივიდუალობის ამ გარეგნული გამოვლინების ძირითადი ფუნქციაა— აზროვნება, მაშინ როცა ცნობიერების მეოთხე ფუნქცია, რაც თითქმის მთლიანადაა გათქვეფილი არაცნობიერთან,—გრძნობადობა მოცემულ შემთხვევაში თითქმის მთლიანად ქრება). ამიტომ სრულიად კანონზომიერია, რომ მორიელი, რომელიც ფეხზე აცოცდება ჰალერს, მასში შიშსა და შეშფოთებას იწვევს. ვინაიდან მორიელი — ქალურობისა და ცოდვის ეს ჰერალდიკური სიმბოლო—გმირის ფსიქიკის სწორედ იმ ანიმალურ სფეროებს განასახიერებს, რომელთაც მანამდე გაერბოდა ჰალერი, ახლა კი უნდა გაეცნობიერებინა, თუნდაც ეს საკუთარი არაცნობიერის „მხეცის" კბენადაც დასჯდომოდა. ამას გარდა მორიელი ჯერ კიდევ ძველირანულ რელიგიებში, ხოლო შემდგომ ზოროასტრიზმსა და მიტრაიზმში აღნიშნავდა გრძნობადობას, აეხორცობასა და სექსუალურ ენებას, რაც ამ შემთხვევაში კიდევ იმითაა ხაზგასმული, რომ ეს შავი მცოცავი მწერი (მისი ეპითეტები, როგორც ჩანს, უპირისპირდებიან სულის „ნათელ", „ჰაეროვან" და „ალმაფრენ" განსაზღვრებებს) ჰალერის ფეხზე მიღოღავს. ხოლო ფეხი კი, როგორც ვიცით, უძველესი ფალიკური სიმბოლოა, რომელიც სიზმარში ხშირად გამოძევებული ეროტიკული შინაარსის შემნაცვლებელია[9]. ყურადღებას იმსახურებს ის გარემოებაც, რომ ჰალერისა და გოეთეს შეხვედრა

ოთახში ხდება, რაც ისევ არაორაზროვნად მიუთითებს ამ სცენის ეროტიკულ შეფერილობაზე, რამდენადაც ოთახი ძილში ხშირად ქალის სიმბოლოა.[10]

დავუბრუნდეთ ისევ მორიელის ხატს და შევეცადოთ მივიღოთ მისგან დანარჩენი ინფორმაცია, რომელიც საჭიროა ტექსტის კონცეპტის გახსნისათვის. ამ კონტექსტში უწინარეს ყოვლისა უნდა გავიხსენოთ ის, რომ მანტიკურ ლიტერატურაში მორიელი ავადმყოფობისა და ჩქარი სიკვდილის სიმბოლოა. როგორც ზოდიაქოს ნიშანი ის ასევე სიკვდილის სახლს წარმოადგენს. სიკვდილზე მიუთითებს მორიელის უეცარი გაქრობაც, ვინაიდან დამალვა, დაფარვა და გაქრობა სიზმარში ხშირ შემთხვევაში კვდომას აღნიშნავს[11]. და სულ ბოლოს, საყოველთაოდ ცნობილია ისიც, რომ ცეცხლის რკალში მოხვედრილი მორიელი თავს იკლავს. ამგვარად, ტანატიკური მწერის ემბლემატიკა უშუალო კავშირშია რომანის წამყვან მოტივებთან: ერთი მხრივ, იგი ეხმიანება თვითმკვლელობის თემას, რომელიც მკითხველისათვის „ტრაქტატიდანაა“ ცნობილი, მეორე მხრივ კი, გმირის იმ გარეგნული გამოვლინების მოახლოვებულ სიკვდილს გვაუწყებს, რომელსაც ჰალერი მანამდე ვეშმარიტ და ერთადერთ მედ მიიჩნევდა. სიკვდილი ამ შემთხვევაში არის საკუთარი არსების ცენტრისაკენ მიახლოვებისა და იმ ინდივიდუალობის დაბადების წინაპირობა, რომლისადმიც ისწრაფვის ჰარი ჰალერი.

საინტერესოა აგრეთვე აღინიშნოს, რომ ასტროლოგიურ სიმბოლიკაში მორიელი ნიშნავს ქალს, აგრეთვე წყალს, რაც არაცნობიერის ერთერთი ყველაზე უფრო გავრცელებული სიმბოლოა. ამას გარდა წყალი აქ ამავე დროს არის ძლიერების, გრძნობადობისა და ვნების ნიშანიც, რასაც ქაოსის ის იდუმალი წიაღი წარმოშობს, საიდანაც იშვა სამყარო.

ჰალერის სიზმრის შემდეგი მნიშვნელოვანი სიმბოლო, რომელიც ფეხისა და მორიელის სახეებთან ერთად ფსიქოგენურ სიმბოლოთა ტრიადას შეადგენს, არის მოლი. მოლი, იგივე ავგუსტა ლეონჰარდი, როგორც ცნობილია, იყო გოტფრიდ ავგუსტ ბიურგერის მეუღლის უმცროსი და და მისი მეორე ცოლი, რომელიც მას ჯერ კიდევ მოლის დის მეუღლის სიცოცხლის ჟამს თავდავიწყებით შეუყვარდა. რამდენიმე წლის განმავლობაში ბიურგერი ორმაგი ქორწინებით ცხოვრობდა, რამაც მის გარშემო, ბუნებრივია, დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. მაგრამ ამავე დროს სწორედ ამ ბიწიერ და საზოგადოდ მიღებულ ზნეობრივი ნორმების შემბღალავ კავშირს უნდა უმადლოდეს გერმანული ლიტერატურა ბიურგერის მომხიბლავ სასიყვარულო პოეზიას, რაზეც მიგვანიშნებს ჰესე.

მოლის სახე სიმბოლოთა ტრიადის უმნიშვნელოვანესი რგოლია და გაცილებით უფრო მჭიდრო კავშირშია რომანის შემდგომ განვითარებასთან, ვიდრე ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. ამ შე-

მთხრობაში ძირითადად მოქმედებს ავგუსტა ლეონჰარდის ცხოვრების, მხოლოდ ერთი დეტალი — კერძოდ ის, რომ ეს თავის დაზე გაცილებით უფრო ახალგაზრდა და მიმზიდველი ქალი, ბიურგერის მგზნებარე სიყვარულისა და დაუოკებელი ეროტიკული ვნების ობიექტი ხდება. გერმანელი პოეტისა და ჰანოვერელი მოხელის ქალიშვილის ცხოვრების ეს ბიოგრაფიული ფაქტი განსაკუთრებულ გამოძახილს პოვებს ჰერმან ჰესეს სულში და დიდ მნიშვნელობას იძენს მის რომანში. ამასთან დაკავშირებით შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს ჰესეს ერთი პატარა ჩანახატი, რომელიც დაახლოებით რომანზე მუშაობისას შეიქმნა და რომელიც ავტორის ერთ სულიერ განცდას აგვიწერს. ამ ჩანახატის სათაურია „სიზმრისეული მოგზაურობა". მასში მოთხრობილია ერთი სიზმარი — მწერლის საყვარელი მას თავის მომხიბვლელ უმცროს დას გააცნობს, რომელიც მის მომავალ მიჯნურად და მეუღლედაა განკუთვნილი. ამასთანავე ხაზი ესმება ამ სიზმრისეული ხილვის უშუალო კავშირს მწერლის სულის განსაკუთრებით ღრმა და უბიწო ფენებთან (აღნიშნული ჩანახატისა და ჰალერის სიზმრის კავშირი არავითარ ეჭვს არ იწვევს, მით უფრო, რომ ორივე ეპიზოდში მეორდება მთელი რიგი სხვა დეტალები: იქაც და აქაც საგანგებოდაა გამოყოფილი შეხვედრის მოლოდინის განცდა, ვესტიბიული როგორც მოსაცდელი ადგილი. ფეხის სიმბოლო, რომელსაც ექვემდებარება დანარჩენი ხატოვანება, და სხვა).[12] საინტერესოა აღინიშნოს ისიც, რომ „სიზმრისეულ მოგზაურობაში" აღწერილი მაჭანკლობის მოტივი ერთობ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს „ტრამალის მგლის" შემდგომ სიუჟეტურ განვითარებაშიც. მართალია, უკანასკნელ შემთხვევაში ჰერმინე ჰალერს მხოლოდ თავის ახალგაზრდა მეგობართან აახლოვებს და არა ღვიძლ დასთან, მაგრამ ეს მაინც არ ცვლის საქმის ვითარებას, რამდენადაც მარიას, როგორც გმირის ეროტიკული პარტნიორის, ფუნქცია არსებითად იგივეა, რაც მოლისა ბიურგერის მიმართ, ხოლო მზეზე გარუჯული უმცროსი დისა—ჰესეს ჩანახატის გმირის მიმართ. ამგვარად ყველა ეს ქალი — მარია, მოლი, უმცროსი და — შეიძლება მივიჩნიოთ ფსიქიკის განდევნილი და აკრძალული გრძნობად-ეროტიკული ნაწილის სიმბოლოდ, სწორედ იმ ნაწილის სიმბოლოდ, რომელიც ჰალერში მხოლოდ რუდიმენტული სახით იყო წარმოდგენილი და რომელიც მან უნდა განავითაროს, რათა წარმატებით დაასრულოს ინდივიდუაციის პროცესი.

მინდა მკითხველის ყურადღება მივაქციო მოლის სიმბოლიკასთან დაკავშირებულ კიდევ ერთ ასპექტს. როგორც გვახსოვს, მოლი ჯერ კიდევ სიზმრის დასაწყისში ჰალერში იწვევს ასოციაციურ კავშირს გოეთეს, ბიურგერსა და მატისონთან. თანაც ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ

კავშირის კანონზომიერების დადგენა მკითხველისთვის არც თუ ისე ადვილია.

ჰარი ჰალერი წუხს, რომ მის შესახებ გოეთეს მაგივრად მატისონს მოახსენებს. აღნიშნულ კონტექსტში მატისონის გამოჩენის მიზეზი მხოლოდ ისაა, რომ გმირი მას მიაწერს ბიურგერის ლექსებს მოლისადმი. ეს გარემოება ერთი შეხედვით მით უფრო ართულებს მკითხველის გაოცებას, რომ მატისონს მიეწერება გრძნობითა და გზნებით აღსავსე პოეზია, მაშინ როცა ის ბიურგერის საწინააღმდეგო ტიპის ხელოვანი იყო და წერდა უსიცოცხლო, მოსაწყენ კლასიცისტურ ლექსებს, რომლებმაც, მართალია, მორალისტ შილერის ქება დაიმსახურეს. და აი, სწორედ შილერშია, როგორც ჩანს, საძებნი ბიურგერსა და მატისონს შორის არსებული ასოციაციური კავშირის მიზეზი. ვინაიდან შილერს, როგორც ვიცით, დაახლოებით ერთსა და იმავე პერიოდში განხილული აქვს როგორც მატისონის, ასევე ბიურგერის ლექსები, თანაც ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ის შილერი, რომელიც ხოტბას ასხამდა მატისონის სასიყვარულო ლექსების „ტკბილხმოვანებასა და ნაღველიან კაშანს“, ერთობ მკაცრად მოეკიდა მოლისადმი მიძღვნილ ბიურგერის გრძნობად ლექსებს. „ბიურგერი არა ფლობს იდეალიზაციის ხელოვნებას“, თვლიდა შილერი, „და საერთოდ მისი მუზა ატარებს ზედმეტად გრძნობად, ხშირად უხეშ-ვნებიან ხასიათს“.[13] ცნობილია, რომ გოეთე არ ეთანხმებოდა შილერის კრიტიკას[14] და გაცილებით უფრო დიდი სიმპათიით უყურებდა გრძნობად ბიურგერს, ვიდრე მშრალ მორალისტ მატისონს, რომლის პედანტური გონიერება მას არაერთხელ მახსხარადაც კი აუგდია[15]. მაგრამ, ბიურგერთან სიახლოვის მიუხედავად, გოეთე ყოველთვის ნათლად აღიქვამდა მათ ნატურებს შორის არსებულ განსხვავებასაც. ხანდაზმული გოეთე ერთხელ ეკერმანთან საუბარში შემდეგს შენიშნავს: „ბიურგერი ტალანტის თვისებებით ერთგვარად მენათესავება მე, თუმცა მის მორალურ კულტურას სრულიად სხვა ნიადაგში აქვს ფესვი გადგმული და სხვა მიმართულებით ვითარდება“[16]. ჰესეს რომანის პრობლემატიკის კონტექსტში გოეთეს გამონათქვამი მე ერთობ მნიშვნელოვნად მესახება. ვინაიდან ინდივიდუაცია და კაცადქმნის პროცესი, რომელსაც განვლის ჰალერი, თუმცა კი გულისხმობს ქაოსის მიღებასა და საკუთარი არაცნობიერის ცხოველური იმპულსების ცნობას, მაგრამ ამავე დროს უარყოფს რაგორც საკუთარი არსების არაცნობიერის ბნელ სამყაროსთან სრულ გაიგივებას, აგრეთვე ამ სამყაროდან გაქცევას. ამრიგად, გოეთე შეიძლება მივიჩნიოთ ერთგვარ გამაერთიანებელ სიმბოლოდ, შიფრად, რომელიც აღნიშნავს საპირისპირო ფსიქიკურ შინაარსთა ჰარმონიულ ერთობლიობას ადამიანის „თვითობის“ უმაღლეს ერთიანობაში. იგი, ერთი მხრივ, უპირისპირდება ბიურგერის შეუკავებელ გრძნობადობა-

სა და ბიოლოგიური ენებისადმი უნებისყოფო დაქვემდებარებას, ხოლო, მეორე მხრივ, შილერისა და მით უმეტეს მატისონის ცალმხრივ იდეალიზმს, რამდენადაც ამ უკანასკნელ შემთხვევაში შილერის კეთილშობილი იდეალიზმი მშრალ მორალიზმად გადაიქცევა. ეს მნიშვნელოვანი კორექტივი არ უნდა გამოგვეპაროს მხედველობიდან, მით უფრო, რომ რომანის შემდგომ მსვლელობაში ყურადღება გამახვილებული იქნება გმირის ფსიქიკის სწორედ გრძნობად, ანიმალურ და ბნელი ნაწილის ცნობაზე. სწორედ ამ მიმართულებით ხდება პარალერის სიზმრის განვითარებაც და მაცდუნებელი მოლიც ამ შემთხვევაში სხვა არაფერია, თუ არა ამ პირველქმნილი სამყაროს მაუწყებელი.

ვიდრე არაცნობიერის სიმბოლოთა ტრიადის მესამე რგოლზე— ფეხის ხატზე — გადავიდოდეთ, მინდა ვისარგებლო შემთხვევით და მოკლედ შევჩერდე ორ დეტალზე, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ჩვენ მიერ განხილულ ნიშანთა კომპლექსს. პირველია საკითხი მოლისა და ქრისტიანა ვულპიუსის—გოეთეს ცოლის—იდენტურობის შესახებ, რაც თავს იჩენს სიზმრის დასაწყისშივე. ამასთანავე ავტორი, როგორც ჩანს, განგებ მოიხსენიებს ქრისტიანას ქალიშვილობის გვარით და ამით თითქოს ხაზს უსვამს ამ იდენტურობას და აღნიშნული სახის კავშირს დანარჩენ კომპლექსთან. საქმე ისაა, რომ მელას ზოომორფული ხატი, რომელსაც გოეთეს მეუღლის გვარის ლათინური ძირი (Vulpius) შეიცავს, უფრო დაბეჯითებით განხილვისას უშუალო კავშირში აღმოჩნდება ზემოგანხილულ ფსიქოლოგიურ კონცეპტებთან. გავიხსენოთ თუნდაც ის, რომ ევროპული სიმბოლიკა მელას დადებითი ივიეე მნიშვნელობას მიაწერს, რასაც მგელს. რამდენადაც მელა, ისევე როგორც მგელი, ერთ-ერთი იმ სახეთაგანია, რომელთაც ხშირად ეფარება ეშმაკი. ზოგიერთი ხალხის ფოლკლორი მელას ჯადოსნური გარდასახვის უნარს მიაწერს. დემონებსა და სახლის სულებს, რომელთაც ჩვეულებრივ მელას გარეგნობა აქვთ, შეუძლიათ ღვთისმოსავთა და უმწიკვლოთა საცდუნებლად მომხიბლავ ქალებად გარდასახვა. გარდა ამისა, მელასთან დაკავშირებულია მდიდარი ეროტიკული სიმბოლიკა. რომელიც სათავეს იღებს ვაზის გამფუჭებელი მელას სახეში. ყურადღებას იმსახურებს აგრეთვე მელას გამყოლისა და გზის გამკვლევის ფუნქცია და ჰესეს რომანის თვალსაზრისით ის საინტერესო გარემოებაც, რომ მელა აღნიშნავს ასაკსაც — კერძოდ, ორმოცდაათი წლის მამაკაცს, ანუ იმ ასაკს, რა ასაკშიაც არის რომანის გმირი.

მეორე დეტალი, რაზეც მინდა მივაქციო მკითხველის ყურადღება, ეს არის გოეთეს შედარება ყვავთან. პირველი, რაც ამასთან დაკავშირებით გვახსენდება, არის ის, რომ ყვავი სულის ფრინველია (Seelen-

vogel) და რომ, ამას გარდა, იგი მითოსსა და თქმულებებში ჩვეულებრივ ღმერთებისა და გმირების თანამგზავრია. საყურადღებოა ისიც, რომ ყვავი მელასა და მგელთან ერთად ეშმაკის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გავრცელებული სიმბოლოა. ეს გარემოება კი კიდევ ერთხელ მიუთითებს იმაზე, რომ „უკვდავნი“ ჰესეს რომანში — ამჯერად მხედველობაში მყავს გოეთე — ნათელ, აპოლონურ მხარესთან ერთად მოიცავენ დიონისურ ბნელ მგლურ ბუნებასაც. თუმცა ამასთანავე მინდა ხაზი გავუსვა იმასაც, რომ ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში სულაც არაა აუცილებელი ყვავის სახეში დესტრუქციული და აბსოლუტურად ბოროტი ძალების პერსონიფიკაცია დავინახოთ, ვინაიდან ის, შესაძლოა, გარკვეულ აღმაშენებელ და შემოქმედებით პროცესზეც მიუთითებდეს. მით უმეტეს, რომ ბევრ კულტურაში ყვავის სიმბოლიკა ფართო კოსმოსურ ძალებთანაა დაკავშირებული და ისიც კი თქმულა, რომ ფრინველის ფერი იმ პირველქმნილ წყვდიადს შეესაბამება, საიდანაც იშვა სიცოცხლე.

ამ შენიშვნების შემდეგ შეგვიძლია დავუბრუნდეთ არაცნობიერის სიმბოლოთა ძირითად ტრიადას და განვიხილოთ ჰარი ჰალერის სიზმარს დასკვნითი პასაჟი, სადაც წამიერად ისევ გაიელვებენ მოლის, მორიელისა და ქალის მომხიბლავი ფეხის სახე-ნიშნები.

გავიხსენოთ, რომ ჰარის შეკითხვაზე მოლის შესახებ, გოეთე ცეკვაცეკვით უახლოვდება მაგიდის უჯრას და იქიდან ძვირფასი ზარდახშა ამოაქვს, რომელშიაც მუქ ხავერდზე პაწაწკინტელა ქალის ფეხი დევს. გოეთე ზარდახშას ჰალერს გაუწვდის და ისიც ის-ისაა დააპირებს ორი თითით დასწვდეს მომხიბლავ სათამაშოს, რომ ის უცებ ამოძრავდება და ჩვენ გმირსაც თავში გაუელვებს აზრი, ეს ის მორიელი ხომ არ არისო, ასე რომ შეაწუხა მისაღებ ოთახში.

უწინარეს ყოვლისა, ყურადღება მივაქციოთ იმას, რომ გოეთე მშვენივრად ცეკვავს. ეს მით უფრო არსებითი დეტალია, რომ რომანის შემდგომ სიუჟეტურ განვითარებაში ცეკვის მოტივი დიდ მნიშვნელობას იძენს (პირველად იგი, სხვათა შორის, თავს იჩენს სწორედ ჰალერის სიზმარში). ნიშანდობლივია, რომ უმცროსი დაც ჰესეს ჩანახატში „სიზმრისეული მოგზაურობა“ მშვენივრად ცეკვავს და თანაც ცეკვავს ბოსტონს — სწორედ იმ ცეკვას, ამდენ სიძნელეს რომ უქმნის როგორც მის მომავალ მეჯნურს, ასევე ჰერმინეს ბეჯით მოსწავლეს ჰალერს და, სხვათა შორის, თვით ჰერმან ჰესესაც[17]. არავითარ ეჭვს არ იწვევს, რომ ცეკვა ამ შემთხვევაში უნდა განვიხილოთ როგორც ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის პარალელური და ტოლფასი მოქმედება, როგორც ნაივური სიცოცხლის ხალისის და დიონისური აქტივობის გამოხატულება[18].

ცეკვის დროს აქტიურდება ადამიანური არსების ქვენა მხარე, მისი

ხტონური პირველსაფუძვლები. გასაკვირი არაა ამიტომ, რომ ცეკვასას განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი როლის შესრულება უხდებათ ფეხებს, ანუ ადამიანის სხეულის იმ ნაწილს, რომელიც მას მიწასთან აკავშირებს. მაგრამ გოეთეს შემთხვევაში ფეხი მხოლოდ მიწასთან და რეალურ სინამდვილესთან დამაკავშირებელი ელემენტი როდია, თუმცა ეს მნიშვნელობაც, ცხადია, თან ახლავს აქ ფეხის სიმბოლიკას. არამედ ფეხი არის მნიშვნელოვანი ფალიკური სიმბოლოც, რაც უკვე ზემოთაც აღინიშნა. ამ შემთხვევაში ფეხის სიმბოლიკის ეროტიკული მხარე გაძლიერებულია იმითაც, რომ მოხიბლავი ქალის ფეხი ზარდახშაში დევს, რომელიც გოეთეს უჯრედან ამოაქვს. ხოლო უჯრები, ყუთები, ზარდახშები, სკივრები და კოლოფები, ერთი სიტყვით, ყოველგვარი ღრუ საგნები, როგორც ვიცით, სიზმარში ქალის სხეულს აღნიშნავენ ხოლმე და თითქმის ყოველთვის ეროტიკულ შინაარსს უკავშირდებიან[19]. თუმცა ამ გრძნობად-ეროტიკული მხარის აღსაქმელად სულაც არ არის აუცილებელი სიზმრის სიმბოლიკის ცოდნა— იგი აქ საკმაოდ მკვეთრად ვლინდება გარეგნულ ხატოვანებაშიც: საშინელი მწერის ნაცვლად. საქმე გვაქვს მუხლში ოდნავ მოხრილ ქალის მომხიბლავ ფეხთან. ხოლო ის გარემოება, რომ ჰალერის სიზმრის მეორე ნაწილში სიკვდილთან დაკავშირებულ მორიელის სახეს განდევნის ფეხის სიმბოლო, ადვილად აიხსნება სიზმრის სტრუქტურული ორგანიზაციით, რომელსაც საფუძვლად უდევს სურვილის აღსრულების ფორმა, რაც განაპირობებს არასასურველი და შიშისმომგვრელი შინაარსის განდევნას და საპირისპირო სახე-სიმბოლოებით შეცვლას. ეს გახლავთ შენაცვლების ერთობ ტიპური ფორმა, რაც მრავალგზის ყოფილა აღწერილი ფსიქოლოგიურ ლიტერატურაში[20].

დასასრულ მინდა მკითხველის ყურადღება მივაქცირო კიდევ იმ გარემოებას, რომ მრავალი ძველი კულტისა და სარწმუნოების თანახმად, ფეხი ადამიანის სულის ადგილისამყოფელია. ეს წარმოდგენა არსებობას განაგრძობს მითოლოგიაშიც და დასტურდება როგორც კელტურ მითოსში მატეს შესახებ, ასევე ძველბერძნულ თქმულებებში აქილევსსა და თალოსზე. იგი შემონახულია პითაგორეიზმშიც — ხომ ცნობილია, რომ პითაგორელები დაუშვებლად მიიჩნევდნენ ადამიანის ნაკვალევისა და ფეხის ანაბეჭდის დამახინჯებას, ვინაიდან ამას შეიძლება გამოეწვია უარყოფითი გავლენა ადამიანის სულიერ ცხოვრებაზე.

საჭიროა აგრეთვე აღინიშნოს, რომ მრავალი ხალხის ფოლკლორი ფეხს გრძნეულ ძალას მიაწერს. ამიტომ ითვლება იგი ადამიანის ყველაზე სათუთ ადგილად. უფლისწული მხოლოდ მაშინ მოიპოვებს გერია გოგოს, როცა ხელში მისი ფეხსაცმელი ჩაუვარდება. ფეხსაცმლის მიზომვა და საცოლის მოპოვების იგივე მოტივი მეორდება „მეფე რო-

თერის“ ფარული ეროტიკით გამსჭვალულ ერთ სცენაში. ვფიქრობ, რომ დაინტერესებული მკითხველი კიდევ მრავალ მსგავს მაგალითს მოძებნიდა. ჩვენთვის კი ამ შემთხვევაში საინტერესო ისაა, რომ ეს სიმბოლო ჰესეს შემოქმედებაშიც არაჩვეულებრივად სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა. ყავისფერფეხსაცმლიანი ქალიშვილის ფეხი ხომ ჯერ კიდევ „სიზმრისეულ მოგზაურობაში“ იყო ცენტრალური სიმბოლო, რის ირგვლივადაც დაჯგუფდა ყველა სხვა ხატი. სწორედ ამ სიმბოლოს მეოხებით ხდება აქ შესაძლებელი სულის იდუმალ სიღრმეთა წვდომა, სწორედ ისაა ის მაგიური გასაღები, რომლის მეოხებითაც მწერალს ძალუძს საკუთარი გაუცნობიერებელი ფსიქიკა წიაღში ჩაეშვას. არაცნობიერის ასეთი მაგიური გასაღებია ფეხის ხატი და მასთან ერთად მოლისა და მორიელის სიმბოლოები ჰარი ჰალერის სიზმარში. რომანის შემდგომი მსვლელობა წარმოადგენს ამ გასაღების პრაქტიკული გამოყენების ილუსტრაციასა და იმ სულიერი მთლიანობისაკენ მიახლოვებას, რომელსაც ჰესეს შემოქმედებაში გოეთე განასახიერებს.

—

ფსიქოანალიზური ელემენტები „ნარცისსა და გოლდმუნდში“

ჰერმან ჰესეს რომანი „ნარცისი და გოლდმუნდი“ 1930 წელს დაისტამბა. გამოსვლისთანავე იგი ითარგმნა ნიდერლანდურ ენაზე, ხოლო ერთი წლის შემდეგ ერთმანეთს მოჰყვა რომანის ინგლისური, პოლონური, ებრაული და იტალიური თარგმანები. ინგლისური თარგმანის ინიციატორი იყო თომას მანი, რომელიც „ნარცისსა და გოლდმუნდს“ ჰესეს სხვა ნაწარმოებს შორის გამოარჩევდა და განსაკუთრებული სითბოთი ახსენებდა ხოლმე. ჯერ კიდევ 1930 წელს ჟურნალ „ტაგებუხისადმი“ მიცემულ ინტერვიუში მან ჰესეს რომანი წლის საუკეთესო წიგნად აღიარა. ამ ინტერვიუში მან თქვა: „... ჰერმან ჰესეს რომანმა „ნარცისმა და გოლდმუნდმა“ ჩემზე ყველაზე უფრო დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. ეს არის საუცხოო წიგნი და მის პოეტურ სიბრძნეს გერმანულ-რომანტიკული და თანამედროვე ფსიქოლოგიური, მე ვიტყოდი—ფსიქოანალიზური, ელემენტების შეჯერება ქმნის“[1]. რამდენიმე წლის შემდეგ, ჰესეს სამოცი წლისთავთან დაკავშირებით, თომას მანი განმეორებით აღნიშნავს რომანის ამ მხარეს: „შვაბი ლირიკოსისა და იდილიკოსის დამოკიდებულება ვენის ეროტოლოგიური სიღრმის ფსიქოლოგიის სფეროსადმი, იმ სახით როგორც იგი გამოიკვეთა „ნარცისსა და გოლდმუნდში“—ამ, სიწმინდისა და ორიგინალობის თვალსაზრისით მართლაცდა განუმეორებელ რომანში,—წარმოადგენს სულიერ პარადოქსს, რომელსაც არაჩვეულებრივი გიმზიდველობა გააჩნია“[2]. როგორც დავინახეთ, თომას მანი ორჯერვე ხაზგასმით მიგვანიშნებს ნაწარმოების ფსიქოანალიზურ ელემენტებზე, თუმცა არ აკონკრეტებს, თუ რას გულისხმობს იგი ამ ელემენტების ქვეშ.

რა თქმა უნდა, ავსტრიული „სიღრმის ფსიქოლოგიისადმი“ მიმართება, რასაც ორჯერვე საგულდაგულოდ აღნიშნავს თომას მანი, შემთხვევითი არ არის. ჰესე ხომ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ უშუალოდ შეეხო ფროიდის მოძღვრებას — ბეჯითად კითხულობდა ფროიდის, იუნგისა და სხვა ფსიქოლოგთა თხზულებებს და რამდენ-

ჯერმე თვითონ მოუხდა ფსიქოანალიტიკური მკურნალობის ჩატარება[3]. ხოლო მომდევნო წლებში, როგორც ცნობილია, იგი გამოდიოდა ციურიხის ფსიქოანალიზურ კლუბში, საკმაოდ მჭიდრო კავშირი ჰქონდა კარლ გუსტავ იუნგთან და იუნგის მოწაფესთან, თავის მკურნალ ექიმთან იოზეფ ბერნჰარდ ლანგთან. ცნობილია აგრეთვე, რომ სწორედ ლანგი იყო პისტორიუსის პროტოტიპი ჰესეს რომანში „დემიანი“. საინტერესოა აღინიშნოს ისიც, რომ ლანგის მიერ ჩატარებული ფსიქოანალიზური სეანსები საფუძვლად დაედო ერთ ეპიკურ სტრუქტურას, რომელიც ხშირად მეორდება ჰესეს ნაწარმოებებში. ესაა ემილ სინკლერისა და პისტორიუსის, ჰარი ჰალერისა და ჰერმინეს, გოლდმუნდისა და ნარცისის დამოკიდებულება, სადაც ერთი მხარე ფაქტობრივად ექიმი ანალიტიკოსის ფუნქციებს ასრულებს. ხოლო მეორე — მისი პაციენტისა. სწორედ ეს სტრუქტურა მნიშვნელოვნად განაპირობებს „ნარცისისა და გოლდმუნდის“ აგებულებასაც.

რომანის ახალგაზრდა გმირის, ყრმა გოლდმუნდის პრობლემა ისაა, რომ მისმა ცნობიერმა მემ და მამის მიერ შთანერგილმა იდეალებმა, ზნეობრივმა შეხედულებებმა და მრწამსმა სრულიად გამოდევნეს მისი ხსოვნიდან „უღირსი“ დედის სახე — „სიყვარულის პირველი და უძლიერესი ობიექტი“[4], მისი მთელი შემდგომი არსებობის განმსაზღვრელი იმპულსი. თავსმოხვეული ზნეობრივი წარმოდგენები და შეხედულებები იმდენად ღრმად არის გამჯდარი ჰაბუკში, დედის სახე იმდენადაა დათრგუნული და მივიწყებული, მთელი არაცნობიერი სამყარო იმდენად უგულებელყოფილი, რომ მას თავშიც არ მოსდის, რომ რაიმე პრობლემატიკით არის დატვირთული და ხელოვნურად შთანერგილ აზრებსა და ბერად შედგომის სურვილს ბუნებრივ მიდრეკილებად, ჭეშმარიტ დანიშნულებად და მოწოდებად მიიჩნევს. „მან თვითონაც არ იცოდა, თუ რა სჭირდა“, ვკითხულობთ გოლდმუნდზე, „მისი გულახდილი ნება და სურვილი იყო, კარგი მოწაფე ყოფილიყო. მალე მორჩილად შემდგარიყო და შემდეგ პატერის ჩუმი და ღვთისნიერი ძმა გამხდარიყო; მას სწამდა, რომ მისი მთელი ნიჭი და ძალა ამ ღვთისმოსავ მიზანზეა მომართული და არა უწყიდა სხვა მისწრაფებათა შესახებ“[5]. ჰაბუკი, განიცდის რა თავისი ცნობიერებისა და შთანერგილი იდეალების ძლიერ ზეგავლენას და ენებათა მინიმალური გამოვლენისას კატეგორიულ აკრძალვებს აწყდება, თავის აქტივობაში ძალიან შეზღუდულია. მთელ ენერგიას იგი არაცნობიერის მოთხოვნებსა და პრეტენზიებთან საბრძოლველად ხარჯავს და ისიც უშედეგოდ, რადგან არაცნობიერი სულ ახალ და ახალ გზებს პოულობს თავის მისწრაფებათა დასაკმაყოფილებლად. ურთიერთობა საყვარელ ცხენთან, რომელიც გოლდმუნდს მშობლიურ სახლთან და ბავშვობასთან აკავშირებს, მარიამ ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი სიმღერები და თვით ნარცი-

სის სიყვარული სხვა არაფერია, თუ არა განდევნილ ვნებათა ცნობიერების კონტროლის მიერ დაშვებული და ლეგიტიმირებული გამოვლინებანი. არაცნობიერის ბორგვა, გამოღვიძებული ინსტინქტები გოლდმუნდის ძლიერ წინააღმდეგობას აწყდება. პირველად ვნებათა ყოველი გამარჯვება ყმაწვილს აუწერელ ტანჯვას ჰგვრის და მასში სინდისის ქენჯნას იწვევს, ხოლო სოფლელი გოგოს თავბრუდამხვევი კოცნა გოლდმუნდის ავადმყოფობისა და ძლიერი სულიერი განცდის მიზეზიც კი ხდება (აღსანიშნავია, რომ ფროიდი საკმაოდ ზუსტად აღწერს ამ მოვლენას: „ეს ინსტანციაა", წერს ფროიდი და გულისხმობს ადამიანის მიერ წინაპართაგან ნამემკვიდრევ და საზოგადოების მიერ ნაკარნახევ ზნეობრივ ნორმათა და შეხედულებათა ერთობლიობას, „უთვალთვალებს ადამიანს, გასცემს ბრძანებებს, ასამართლებს მას და დასჯით ემუქრება, ზუსტად ისევე, როგორც მშობლები, რომელთა ადგილიც მან დაიკავა. ამ ინსტანციას ჩვენ „ზე-მეს" ვუწოდებთ და მის მსჯავრს სინდისის ქენჯნის სახით აღვიქვამთ")[6].

ფროიდი აღნიშნავს, რომ დედის კულტი მით უფრო ძლიერია, სევდა მით უფრო ინტენსიური და დაუოკებელი, რაც უფრო მოკლებულია ადამიანი ბავშვობაში დედის ალერსსა და სინაზეს. შესაძლოა, სწორედ ამიტომ განიცდიდა ასეთი სიმძაფრით გოლდმუნდიც თავისი არსების დედისეული მხრიდან მომდინარე ძახილს, თუმცა თვით ხატი დედისა ჯერჯერობით სულის იდუმალ კუნჭულში სთვლემდა და გმირისთვის გაუცნობიერებელი რჩებოდა. უფრო მეტიც, ყმაწვილი მთელი ენერგიით ებრძოდა დედის სევდას, თრგუნავდა მას, თავიდან იშორებდა და გაურბოდა კიდეც, თუკი პირდაპირი შეტაკებისთვის ძალა არ ჰყოფნიდა. სავარაუდოა, რომ გოლდმუნდი სწორედ იმიტომ ეწინააღმდეგებოდა ჯიუტად თავის ინსტინქტებს (რომელნიც დედისეულის მაუწყებელ ძალებად ესახებოდნენ მას), რომ ამ ინსტინქტებში თავისი ახლანდელი არსებობის სასიკვდილო მტერი ეგულებოდა („თუ ახლა დავყევი ცთუნებას, თუ გოგოსკენ ხელი გავიშვირე და შევეხე, უკან ვეღარ მოვბრუნდები"[7], აუწერს გოლდმუნდი თავის განცდას ნარცისს). არაცნობიერისა და გონება-შეგნების ჭიდილს ნაწარმოების პირველ ნაწილში თითქმის ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ვაწყდებით. სოფლის გოგონასთან თავგადასავლის შემდეგ გოლდმუნდი ამხანაგების დასაწევად მიიჩქარის. მის სულიერ მდგომარეობას და ვნებათა ღელვას მთხრობელი ორი მოკლე წინადადებით გადმოგვცემს: „მეტი არ განმეორდეს! ბრძანებდა ნება" (გოლდმუნდის ცნობიერი) „ხვალ ისევ! ქვითინით ემუდარებოდა გული" (გმირის არაცნობიერი)[8]. ამრიგად, თუ ჩვენ „ნარცისსა და გოლდმუნდს" ფსიქოანალიზურ პლანში განვიხილავთ, შემდეგი სურათი გვექნება: გოლდმუნდი, ვიტალური ბუნების სისხლსავსე ჭაბუკი, მამის უხეში ჩარევისა და ცალმხრივი, ტენდენციური

აღზრდის შედეგად თრგუნავს თავისი არსების გრძნობად (და ამავე დროს მისი ბუნების განმსაზღვრელ) მხარეს, ივიწყებს ბავშვობის ლდიდეს შთაბეჭდილებას—დედას, და სულიერი მარტვილობისა და ასკეტიზმის გზას ადგება. მაგრამ „განდევნილი" (იმჟამად გაუცნობიერებელი) ინსტინქტები არაცნობიერში კი არ იძირებიან, არამედ აქტიურად უტევენ გოლდმუნდის მეს და გამუდმებული კონფლიქტების საფუძველს ქმნიან. გმირის ცნობიერი, მართალია, დროდადრო პოულობს ხოლმე ცნობიერებისა და არსებული ზნეობრივი ნორმების ჰიერ დაშვებულ ფარგლებში რაღაცა გამოსავალს, მაგრამ გაუცნობიერებელ ენებათა ის ნაწილი, რომლის სუბლიმირებასაც ყმაწვილის ფსიქიკა ვერ ახერხებს, ამ უკანასკნელს უდიდეს ტანჯვას ჰგვრის.

ნარცისი ნათლად აღიქვამს შეგირდის გასაჭირს. იგი ხედავს, რომ გოლდმუნდის ცხოვრება არასწორი გზით წარიმართა, რომ ყალბ შეხედულებებსა და ხელოვნურად ჩანერგილ იდეალებს ჰაბუკის ჭეშმარიტი ბუნება ეწირება. ხოლო ასეთ განვითარებას საბოლოო ჯამში შედეგად მხოლოდ პიროვნების დამახინჯება და სრული განადგურება შეიძლება მოჰყვეს. ამიტომ ნარცისი თავის თავზე იღებს მის განკურნებას. იგი შეეცდება კორექტივი შეიტანოს გოლდმუნდის ფსიქიკაში და ისევ თავის თავს დაუბრუნოს გზააბნეული ყრმა. ასეთ ვითარებაში ნარცისის მიზანია თვითონ განახორციელოს იმ ფუნქციები და ავტორიტეტი, რომელთაც გმირის მიმართ მისი ცნობიერების მაკონტროლებელი ნაწილი ასრულებდა, შეძლებისდაგვარად მხარი დაუჭიროს არაცნობიერის მოთხოვნებს და გზა გაუკვალოს იმ დაბრკოლებათა შორის, რომელთაც გოლდმუნდში შთანერგილი მოთხოვნები და წარმოდგენები უყენებს მას. ნარცისის ამოცანაა აგრეთვე შეგირდის მიერ „განდევნილი" და „გაუცნობიერებელი" შინაარსი ისევ თავის უფლებებში აღადგინოს, „წინაცნობიერში" (Vorbewußtes) გადაიყვანოს და ამგვარად მე-ს მოქმედების ფარგლებში მოაქციოს. მთელი ამ რთული პროცესის საბოლოო მიზანი კი არის გოლდმუნდის საკუთარ არსსა და ჭეშმარიტ დანიშნულებაში გარკვევა, რაც შემდგომში მის ჰარმონიულ განვითარებას განაპირობებს. გოლდმუნდის საიდუმლოებისადმი ნარცისის მიმართების შესახებ რომანში შემდგომს ვკითხულობთ: „იგი ჭვრეტდა გოლდმუნდის ბუნებას... იგი ხედავდა, რომ ამ ბუნებას მკვრივი ჯავშანივით ფარავენ შთაგონებანი, აღზრდის შეკდომები, მამის სიტყვები, და უკვე კარგახანია ის ხვდებოდა, თუ რა იმალებოდა იმის იქით, იგი ჭვრეტდა ამ მოზარდი სიცოცხლის არც თუ ისე რთულ საიდუმლოებას. მისი ამოცანა ნათელი იყო ნარცისისთვის: მას თვალი უნდა აეხილა იმისთვის, ვინც ატარებდა ამ საიდუმლოებას, მას უნდა გაეთავისუფლებინა იგი ჯავშნისაგან და მისთვის მისი ბუნება დაებრუნებინა"[9]. ნარცისი მოაზროვნე ადამიანია,

ანალიტიკური ჰკუის პატრონი („Denker und Zergliederer" — ასე ახასიათებს მას მთხრობელი), მეცნიერის ტიპია („ჩემი დანიშნულება მეცნიერებაა"[10], ამბობს იგი თავის თავზე) და ამიტომ ჰესეს თავისუფლად შეეძლო მისთვის გოლდმუნდის განკურნებისა და სწორ გზაზე დაყენებას ფუნქცია დაეკისრებინა, ისე რომ ამისგან გმირის ხასიათის მთლიანობა არ დარღვეულიყო. აღსანიშნავია, რომ ნარცისის პერსონაჟის მნიშვნელობა გაცილებით უფრო ფართო და ღრმაა, ვიდრე ჩვენ ზემოთ მოხსენებულ კონტექსტში მოვხაზეთ, მაგრამ ნაწარმოების პირველ ნაწილში ის ძირითადად წინამძღოლის, გზის მაჩვენებლისა და მკურნალის ფუნქციებს ასრულებს — მოვალეობას, რომელიც „ტრამალის მგელში" ჰერმინეს ეკისრებოდა. რომანის დასაწყისში ნარცისი ერთობ რთული ამოცანის წინაშე დგას. ვიდრე მეგობარს განკურნებას და სწორ გზაზე დაყენებას შეუდგებოდეს, მან მანამდე უნდა გააანალიზოს არაცნობიერებიდან მომავალი იმპულსები (რომელთაც გოლდმუნდთან საუბრების და მასზე დაკვირვების შედეგად შეაგროვებს) და უკანდაყვანის გზით მათი წარმოშობის მიზეზი უნდა დაადგინოს. მხოლოდ ამის შემდეგ გახდება შესაძლებელი სწორი დიაგნოზის დასმა და ავადმყოფობის განვითარების სურათის დახატვა, რომელიც რაც უფრო ზუსტი და სრულყოფილი იქნება, ბუნებრივია, მით უფრო გაეადვილებს ნარცისს დავიწყებული შინაგანი და გარეგანი პროცესების აღდგენას. რაც უფრო ზუსტად დაემთხვევა ნარცისის მიერ აგებული კონსტრუქცია დავიწყებული შინაარსის ცალკე მონაკვეთებს, მით უფრო იოლი იქნება გოლდმუნდისთვის გახსენების აქტი. ნელა და აუჩქარებლივ მიიწევს ნარცისი წინ. მას მხედველობიდან არ ეპარება ის გარემოება, რომ ეს ბუნებით ხორციელი და ვნებიანი ჰაბუკი, სიცოცხლისა და სიყვარულისთვის დაბადებული ყრმა, რაღაც მძიმე შინაგანი სენითაა შეპყრობილი, რომ იგი არაბუნებრივ აქტივობას იჩენს გამოღვიძებულ ინსტინქტებთან ბრძოლაში და თავის თავგადასავალს სოფელში არაჩვეულებრივად მტკივნეულად განიცდის. როდესაც გოლდმუნდი რაიმეს ყვება, პეპელას აღწერს, ან რაიმე თავსგადახდილ ამბავს მოგვითხრობს, იგი თვალწარმტაც ხატებს ქმნის, რომელთა მშვენიერებაც ძალაუნებურად იზიდავს მსმენელს ყურადღებას. მაგრამ იწყებს თუ არა თავის მამაზე, ან სულიერ მოწოდებაზე ლაპარაკს, მისი სიტყვები მაშინვე ფერს კარგავენ, წინადადებები ჩვეულ გამოსახულებას თმობენ და არაფრისმთქმელნი ხდებიან. ნარცისი მოთმინებით აგროვებს ფაქტებს, აღნუსხავს თითქოს უმნიშვნელო დეტალებს, აანალიზებს თავის დაკვირვებებს და ნელნელა იწყებს გოლდმუნდის შინაგანი სამყაროს კონტურების გარჩევას. მაგრამ გადის თვეები, ვიდრე მათ შორის პირველი საუბარი შედგებოდეს, რომლის დროსაც ნარცისი გოლდმუნდის ცრუშეხედულებათა

და მისი მრწამსის წინააღმდეგ შეტევას განახორციელებს. შეგირდის რეაქცია, თავისი წარმოდგენებისა და იდეალების გაცხარებული დაცვა, მასწავლებლისთვის მოულოდნელი არ არის. გრძნობს რა, რომ სწორედ მოსინჯა კალაპოტი, ნარცისი დაჟინებით მიიწევს მეგობრის სულის სიღრმეებში. (Vorsichtig, listig grub Narziß weiter, die Fährte war gefunden)[11]. სულ მალე მისთვის სრულიად ნათელი ხდება, რომ გოლდმუნდის საიდუმლოება დედის სახესთანაა დაკავშირებული, რომ ყმაწვილში დემონს დაუსადგურნია და ეს დემონი ნაპოვნი და გაძევებული უნდა იქნეს. გადის კიდევ ცოტა დრო და სულის საიდუმლოებათა ამოკითხვაში გაწაფული ნარცისი უკვე აშკარად ხედავს, რომ გოლდმუნდი იმ ადამიანთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთაც ცხოვრების ერთი მნიშვნელოვანი პერიოდი სრულიად დავიწყებული და ამოვარდნილი აქვთ ცნობიერებიდან:[12] „ნარცისი კარგად ერკვეოდა სულიერ ცხოვრებაში და თანდათანობით იმასაც მიხვდა, რომ მისი მეგობარი იმ ადამიანთა რიგს განეკუთვნება, რომელთაც დაკარგეს მათთვე ცხოვრების ერთი ნაწილი და ახლა რაღაცა გასაჭირისა თუ ჯადოქრობის ზეგავლენით იძულებულნი იყვნენ დაეივიწყათ და აღარ გაეხსენებინათ იგი“[13].

ნარცისს სისრულეში მოჰყავს ამოცანის მეორე ნახევარიც. იგი მეგობარს განუმარტავს იმ ყალბ და არაბუნებრივ მდგომარეობას, რაშიც ის აღმოჩნდა არასწორი აღზრდისა და ინსტინქტების არაცნობიერში განდევნის შედეგად. იგი საუბრებს ისე წარმართავს, რომ ნელ-ნელა თვალს უხელს გოლდმუნდს, განუმარტავს მას ცნობიერების მნიშვნელობას, მოაგონებს დაკარგულ ბავშვობას, დედას, საკუთარ არსებას უხსნის. „შენ მიივიწყე შენი ბავშვობა“, — ჩააგონებს იგი დაჟინებით ცისფერთვალება შეგირდს, — „იგი შენი სულის სიღრმეებიდან ითხოვს შენს წყალობას და მანამდე გაგაწამებს, ვიდრე ყურად არ იღებ მის მუდარას“[14]. საკუთარი მეს შეცნობა, შინაგან სამყაროში გარკვევა გოლდმუნდისათვის უმტკივნეულოდ როდი მიმდინარეობს. მისი ცნობიერი მე გაშმაგებით ეწინააღმდეგება ნარცისს, არნახულ დაბრკოლებებს უქმნის მას, ხოლო დაბრკოლებათა დაძლევა მძიმე სულიერ ტანჯვას ჰგვრის ყმაწვილს.

ზიგმუნდ ფროიდი საგანგებოდ მიუთითებდა დანაშაულისა და სირცხვილის შეგრძნებაზე, რომელსაც ინდივიდუუმის გაძლიერებული ინტელექტი იწვევს და რომელიც ადამიანს არაცნობიერთან და ინსტინქტებთან ყოველგვარ კონტაქტს კატეგორიულად უკრძალავს[15]. დანაშაულის შეგრძნება არის ერთ-ერთი იმ ბარიერთაგანი, რომელნიც უაღრესად ართულებენ არაცნობიერი პროცესების გამოაშკარავებას და გამომზეურებას. ამიტომაც ნარცისის მისია მით უფრო რთულია, რომ გოლდმუნდის მთელი სამონასტრო ცხოვრება დანაშაულისა და რაღაც გაუ-

რკვეველი ცოდვის მონანიების ნიშნითაა აღბეჭდილი. აი, რას ვკითხულობთ რომანში: „ვერვინ შეატყობდა ლამაზ და გასხივოსნებულ ყრმას თუ რამე აწუხებდა, და მაინც მძიმე ტვირთი აწვა მას, ტვირთი მისი წარმომავლობისა, იდუმალი განკუთვნილობა მსხვერპლისა და მონანიებისადმი". ქვემოთ იგივე აზრი ისევ მეორდება: „თითქოს რაღაც იდუმალი ნაკლოვანება სდევდა გოლდმუნდის დაბადებას, რაღაც უთქმელი და დაფარული მონანიებას მოითხოვდა"[16]. ნარცისი ხედავს, რომ დანაშაულის შეგრძნება, სირცხვილი, რომელსაც გოლდმუნდში მისი ცნობიერების კონტროლიდან გამოსული ინსტინქტები იწვევენ, მნიშვნელოვანი ფაქტორია, რისი დაძლევაც მას მოუხდება, თუ კი სურს მიზანს მიაღწიოს. ის პირველი საუბრისთანავე მიანიშნებს მეგობარს ამ შეგრძნებას და მისი გამომწვევი მიზეზების გამორკვევას შეეცდება. „შენში სირცხვილს იწვევს ის, რომ რაღაც სხვამ დაგამარცხა, სხვამ გძლია. განა რა მოხდა ისეთი არაჩვეულებრივი?"[17] ცხადია, რომ სირცხვილის გამომწვევი მიზეზი გოლდმუნდის კალთამაღლიანი დედაა. მან გაუტეხა ოჯახს სახელი, მან დაასვა გოლდმუნდის ცხოვრებას სამარცხვინო დაღი და ახლა ყმაწვილის დანიშნულებაა სამაგალითო ყოფაქცევითა და ღვთისმოსავი საქციელით გამოისყიდოს დედის დანაშაული. ისევე როგორც დედის ხსოვნა ამოშანთა მამამ გოლდმუნდის ცნობიერებიდან, ასევე თვით გოლდმუნდშიც დედისეული საწყისი მისი ცნობიერი ცენზორის აკრძალვის სფეროში მოექცა და გრძნობადობის ყოველი გამოვლენა (ისევე როგორც დედის გახსენება) ჭაბუკში სირცხვილის ძლიერ შეგრძნებას იწვევს. ნარცისი მალე მიაგნებს მეგობრის შინაგანი კონფლიქტის მიზეზს. გაარღვევს შინაგან დაბრკოლებათა რკალს და არაცნობიერის სიღრმეებიდან გოლდმუნდის მომხიბლავი დედის სურათს ამოატივტივებს ცნობიერების ზედაპირზე. ყმაწვილი ვერ უძლებს ასეთ გამოცდას, გაოგნებული გარბის და მონასტრის ერთერთ გადასახვლელში ძალისთავებიან სვეტის ძირში ჩაიკეცება. ამ-ერიდან გოლდმუნდი დახსნილია შინაგანი დემონისაგან: მან ისევ მოინახა გზა დაკარგული ბავშვობისაკენ, საბოლოოდ გაიხსენა თავისი სატრფო და სალოცავი დედა. ღონემიხდილ ყრმას იგი სიზმარში მოევლინება: „გოლდმუნდი ხედავდა, მას თვალი აეხილა. იგი ჰვრეტდა თავის სათაყვანებელს, ჰვრეტდა მას, დიადსა და გაბრწყინებულს, ხედავდა მის საცეს, გაფურჩქნილ პირს და მბზინავ თმას, ხედავდა დედას... ჰოი, დედავ, დედავ! გაქრნენ ღორღის მთები და დავიწყების ზღვები— მოისპენ და აღიგავნენ. მეფური ცისფერი თვალებიდან ისევ უმზერდა დავიწყებული, მისი, სიტყვით აღუწერელი, სატრფო და საყვარელი"[15].

დედის კატეგორია, როგორც ცნობილია, ფროიდის ბოძღვრების ერთერთი უმნიშვნელოვანესი ცნებაა. იგი წარმოადგენს ძირითად საყრდენს „ოიდიპოსის კომპლექსისა", რის მიხედვითაც. დედა ყოვე-

ლი ბავშვის ცხოვრებაში სექსუალური ლტოლვის პირველი ობიექტია. ბავშვის ეს პირველადი განცდა და იმპულსი იმდენად ღრმა კვალს სტოვებს მის ფსიქიკაში, რომ შემდგომში ინდივიდის მთელ ეროტიკულ ცხოვრებას განსაზღვრავს. დედა, რომლისადმიც მიმართული იყო ჩვილი ბავშვის გაუცნობიერებული ლტოლვა, იქცევა ხელშეუხებად მაგალითად, რის მიხედვითაც მომწიფებულ ცხოვრებაში პიროვნება ირჩევს თავის სამიჯნურო ობიექტს და რაც საერთოდ მთელ მის სასიყვარულო ურთიერთობებს განაპირობებს. დედის სახის დავიწყება, მისი „განდევნა", ამრიგად, ფსიქოანალიზის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, მთელი არაცნობიერისა და პირველადი ინსტინქტების უარყოფასთანაა დაკავშირებული. ამ ინსტინქტების უგულებელყოფა კი, თავის მხრივ, ადამიანის ცხოვრებაში ძლიერ შინაგან კონფლიქტებსა და ფსიქიკურ ტრავმებს იწვევს და საბოლოო ჯამში ძძიმე სულიერი სენის მიზეზიც შეიძლება გახდეს. ამიტომ დედის სახის გამოთავისუფლება „ზე-მეს" მიერ დაგებული ხლართებიდან და სულიერი შეპირველების პირველმიზეზის დადგენა ფსიქოთერაპიის უპირველესი ამოცანაა. ჩვენ მიერ ზემოთ აღწერილი მოვლენები, ნარცისისა და გოლდმუნდის ურთიერთობა, მათი საუბრები, რომელნიც ფსიქოანალიზურ სეანსებს მოგვაგონებენ, და ამ საუბრების შედეგი — დედის ხატის გამოთავისუფლება გმირის ქვეცნობიერებიდან — ბუნებრივია, ძლიერ ფსიქოანალიზურ იერს სძენენ ნაწარმოებს. დედის ცნების სულ უფრო და უფრო გაზრდილი მნიშვნელობა კი შემდგომში ამ იერს კიდევ უფრო ხაზს უსვამს, ისე რომ თომას მანს სრული უფლებით შეეძლო კლაპარაკი ვენის ეროტოლოგიური „სიღრმის ფილოსოფიის" სფეროზე რომანში.

ამავე დროს უნდა შევნიშნოთ ისიც, რომ სრულიად დაუშვებელია „ნარცისსა და გოლდმუნდში" გატარებული დედის მოტივის, ამ უდიდესი სიმბოლური შინაარსის შემცველი ხატის, ფროიდის მოძღვრების დედის ცნებასთან გაიგივება. პუგო ბალი შესანიშნავად მიუთითებს ერთგან იმ განსხვავებაზე, რომელიც არსებობს დედის რეალურ, კონკრეტულ სახესა და გახყენებულ და განწმედილ ხატს შორის. იგი წერს: „მაგრამ სულ სხვაა დედის განყენებული და განწმედილი ხატი და სულ სხვაა მატერიალური და ფიზიკური. ამ უკანასკნელს უკავშირდება ბავშვის პირველი, სულ ადრინდელი წლების სწრაფვა, როდესაც ჯერ კიდევ არ არსებობს არავითარი დაყოფა მიწიერსა და ციურზე, ამქვეყნიურობასა და იმქვეყნიურობაზე. თუმცა დადგება დრო, როცა რიდი და მოკრძალება გაიძულებენ განასხვავო ციური სახე მიწიერისაგან, ვინაიდან გამოკვეთებული ვნებები საქმეში ერევიან და ამ დაყოფას მოითხოვენ"[19]. „ნარცისსა და გოლდმუნდში" დედის სახე სცილდება გმირის ინდივიდუალური ფსიქიკის სფეროს

და კოლექტიურ არაცნობიერში არსებულ წარმოდგენათა განმასახიერებელი ხდება. ამდენად ის გოლდმუნდს არაცნობიერის მთელ ოკეანესთან აკავშირებს და საკუთარი თავის გარეთ გაჰყავს. სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად დედა თანდათანობით იქცევა ცხოვრების მრავალფეროვნების, სიცოცხლისა და სიკვდილის სასწაულის, ინტელექტისა და ცნობიერებისაგან დაფარული იდუმალი სამყაროს სიმბოლოდ. უკვე ნაწარმოების პირველი ნაწილის დასასრულს გოლდმუნდის რეალური დედის სახეს გამოეყოფა ეს სახე-სიმბოლო, დედის განყენებული ხატი, რომელიც მთელი ნაწარმოების განმავლობაში თან სდევს გოლდმუნდს და მის ცხოვრებას წარმართავს. „გარდა ამისა, არსებობდა სხვა სახეც, რომელსაც მის სულში დაედო ბინა", ნათქვამია აქ. „ეს იყო დედის სახე. იგი უკვე კარგა ხანია აღარ იყო ის, ოდესღაც რომ ნარცისთან საუბრის შემდეგ ისევ გამოეცხადა დაკარგულ მოგონებათა სილრმეებიდან. ხეტიალის დროს, სასაყვარულო ღამეთა განმავლობაში, სევდიანობის ჟამს, სიკვდილის სიახლოვისა და განსაცდელის დღეებში დედის ეს სახე ნელ-ნელა შეიცვალა და გაბედნიერდა, გახდა უფრო ღრმა და მრავალფეროვანი. ეს დედამისის ანარეკლი აღარ იყო, არამედ მისი ნაკვთები და ფერები თანდათანობით გადაიზარდა უპიროვნო დედის სახეში, დედამთავარი ევასი და კაკობრიობის დედის სახეში"[30]. უკვე მეექვსე თავშია აშკარა, როდესაც ერთი მზიანი დღის დამლევს აღგზნებული და აფორიაქებული გოლდმუნდი ნარცისთან მიიჭრება და, აუწყებს, დედა მიხმობს და მის ხმას უნდა მიჰყვეთ. იგი მთელ სამყაროს ვარაუდობს, არსებობის ტოტალურ გამოცანას, რომლის ამოხსნისთვისაც თავს უკვე მომწიფებულად გრძნობს. გოლდმუნდის ფანტაზიათა და თავგადასავალთა აღსავსე მთელი შემდგომი ცხოვრება სხვა არაფერია, თუ არა ამ მარადიული საიდუმლოების წვდომის ცდა. ცხოვრების ყველა საფეხურზე იგი იდუმალი სახის ახალ მხარეს შეიცნობს. მის რომელიმე ნაწილს წვდება და მთელის ბრწყინვალებით გასხივოსნებული თავს სანუკვარ მიზანთან ახლოს გრძნობს, მაგრამ გადის ხანი და გოლდმუნდისთვის ნათელი ხდება, რომ იგი ისევე შორსაა არსისაგან და ჰეშმარიტი შეცნობისაგან, როგორც მანამდე. მთელი ცხოვრება ეძებს გოლდმუნდი დედას, ეძებს მას სიკვდილსა და დაბადებაში, ტკივილსა და განცხრომაში, ბედნიერებასა და უბედურებაში, სიკეთესა და ბოროტებაში და ყველგან ხედავს მის სახეს — ოდნავ მომღიმარს, გულგრილს ყოველივეს მიმართ და ამავე დროს თანამგრძნობს ყველაფრის მიმართ. სულ ბოლოს, ცხოვრებით მოტეხილი გოლდმუნდი სიკვდილში იმედოვნებს საწადელი ხატის წვდომას. დროთა განმავლობაში სიკვდილი არაჩვეულებრივ მიმზიდველობას იძენს მისთვის, იგი მისთვის არის არა საშინელი აუცილებლობა, ტანჯვა და ტკივილი, არა სუსხიანი არარაობა, არა-

მედ ქმნადობის შემდგომი საფეხური, დედამთავრის ტკივილი და საამ-
ური კალთა. ვნებაა. სიკვდილის პირას გოლდმუნდი ნარცისს იმ იდუმალი
ხმის შესახებ მოუთხრობს, რომელიც ესოდენ წააგავს დედამისის ხმას
და რომელიც სიკვდილის ნეტარ კალთაში უხმობს: „ეს დედაჩემის
ხმა იყო, ქალის დაბალი ხმა, სიყვარულითა და ვნებით სავსე ხმა. ხო-
ლო მერე ისიც დავინახე, რომ ჩემ გვერდით დედა იყო, მის კალთაში
ვიწექი მე, ხოლო მას კი ჩემი გულმკერდი გადაეხსნა და ნეკნებს შო-
რის ღრმად ჩაეშვა თითები, რათა იქ ჩემი გული გამოეწურა და ჩა-
ექრო“[21]. გოლდმუნდი მთელი სიცოცხლე დედისკენ გზად იყოფება.
იგი მუდამ მორჩილად მიჰყვება მის ძახილს, მიღწეულით არ კმაყო-
ფილდება, ჩვეულ მდგომარეობას არ ეჩვიდება და, მუდმივი ყარიბი,
გამოსასვლელად და გზის დასაწყებად ყოველთვის მზადაა. ახლაც
იმიტომ დაჰყვა უდრტვინველად სიკვდილს, რომ დედამისი, დედამთა-
ვარი მოუწოდებდა იქით. „ჯერ კიდევ ყმაწვილი ვიყავი, როცა ყურში
ჩამწვდა დედის ხმა და მეც უნდა გავყოლოდი“, იხსენებს სიკვდილის
ჟამს გოლდმუნდი. „დედა ყველგანაა, ის იყო ბოშის ქალი ლიზე, ის
იყო ოსტატ ნიკლაუსის მშვენიერი მადონა, ის იყო სიცოცხლე, სიყვა-
რული, ვნება, და ამავე დროს იყო შიშიც, შიმშილიც, ჟინიც. ახლა კი
ის სიკვდილია და ღრმად აქვს თითები ჩაყოფილი ჩემს გულმკერდში“[22].

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ დედამთავრის სახის დახატვისას.
რომელიც თანდათანობით ბუნების ცივი და აღმატებული ჰეშმარიტე-
ბის სიმბოლოდ იქცევა, ჰესე საკმაოდ დაუფარავად მიმართავს კ. გ. იუნ-
გის მიერ აღწერილ „დიდი დედის“ არქეტიპს და დედის სახეს რომანში
ამ არქეტიპისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს მიაწერს. ამ თვალსაზრი-
სით საგულისხმოა, რომ გოლდმუნდის სიტყვებიც მკითხველის ცნობიე-
რებაში ქმნიან დედის სახეს, რომელიც „დიდი დედის“ არქეტიპის
ზუსტი ასლია და თითქმის სიტყვასიტყვით იმეორებს ამ არქეტიპის
იუნგიანურ ლიტერატურაში გავრცელებულ აღწერილობას. აქ ურიგო
არ იქნება გავიხსენოთ, რომ იუნგის მიერ აღწერილ „დიდ დედას“, რო-
მელიც ყოვლისმომცველ და ამავე დროს ყველაფრისადმი გულგრილ
ქვეყანას განასახიერებს, მუხლებზე უსვენია მის მიერვე შობილი და
შემდეგ მოკლული ადამიანი. მას თავისი დიდი უხეში ხელებით გადაე-
ხსნია უმწეო არსების გულმკერდი და თითები ღრმად ჩაუყვია ნე-
კნებს შორის, რათა სიცოცხლეს გამოასალმოს საკუთარი შობილ.
უსაზღვროდ ნაზი და უსაზღვროდ მრისხანე ქალი ნაღვლიანად და-
სცქერის თავის მსხვერპლს, ხოლო მის წიაღში ამ დროს ახალი სი-
ცოცხლე იკიდებს ფეხს[23].

დედამთავარი, ანუ დედა ევა, როგორც მას გოლდმუნდი უწოდებს
ხოლმე, იმ დედისგან განსხვავებით, რომლის სახეც მეგობრის სულში
ნარცისმა გამოაღვიძა, მხოლოდ ბნელი გრძნობადობის გამოვლენა კი

არ არის, არამედ ბნელსა და ნათელ მხარეებს შეიცავს ერთდროულად, არაცნობიერი და ცნობიერი ელემენტებისაგან შედგება. „არქეტიპი", წერდა იუნგი, „არსებითად არაცნობიერ შინაარსს წარმოადგენს, რომელიც გაცნობიერებისა და აღქმის შედეგად სახეს იცვლის იმის მიხედვით, თუ რომელ ინდივიდუალურ ცნობიერებაში აღმოჩნდება"[24]. ამდენად იგი საერთო ფსიქიკური სიტუაციის გამოხატულებაა. არქეტიპს თავისთავად არ გააჩნია შინაარსობრივი მახასიათებლები, არამედ მხოლოდ ფორმალური. შინაარსობრივ სისავსეს იგი მხოლოდ მაშინ იძენს, როდესაც ცნობიერებაში მოხვდება და იქ შეივსება ცნობიერი გამოცდილების მასალით. ხოლო როგორც კი კოლექტიური არაცნობიერების სტრუქტურა ცნობიერი მასალით შეივსება, იგი უკვე აღარ არის მხოლოდ არაცნობიერ შინაარსთა მაუწყებელი, არამედ ორსახოვანი და ორბუნებოვანი ხდება. ამრიგად არქეტიპი, მართალია, ადამიანის ღრმა არაცნობიერი ცხოვრების მაუწყებელია და არაცნობიერი შინაარსი გამოაქვს ზედაპირზე, მაგრამ არა მთელი შინაარსი, არამედ მხოლოდ ის, რაც არსებული კონკრეტული ფსიქიკური სიტუაციითა გაპირობებული. ხოლო სიტუაცია განისაზღვრება, ერთი მხრივ, არაცნობიერის დამოუკიდებელი სპონტანური მოქმედებით, მეორე მხრივ კი, ცნობიერების მოცემული მდგომარეობით, რომელიც განაპირობებს სუბლიმირებული მასალის აქტიურობას. შესაბამისად არქეტიპიც ფსიქიკის ცნობიერი და არაცნობიერი მხარეების ერთდროული მოქმედების შედეგია და გარკვეულ კონკრეტულ სიტუაციას გამოხატავს. ამიტომაა, რომ „დიდი დედის" არქეტიპი რომანში სულ სხვადასხვა ხორცშესხმას განიცდის — იგი არის როგორც ბოშა ქალი ლიზე, ასევე ოსტატ ნიკლაუსის მადონა და ასევე მწუხარე დედა, რომელსაც ღრმად აქვს ჩაყოფილი ხელები თავისი გატანჯული შვილის გულმკერდში.

ხელოვანნი არაჩვეულებრივი მგრძნობელობით გამოირჩევიან არქეტიპური ფორმების მიმართ. მხოლოდ მათ ძალუძთ არაცნობიერის წიაღში არსებული არქაული სტრუქტურების შემოქმედებითი ათვისება და მათთვის ახალი სიცოცხლის მინიჭება. სწორედ ამ უნარს განჭვრეტს ჯერ კიდევ ყრმა გოლდმუნდში ნარცისი, როცა შეგირდის განკურნებას შეუდგება და გზას გაუკაფავს ჭაბუკის სულის სიღრმეთაგან მომავალ დედის სახეთა ნაკადს. და სწორედ ნარცისის „თერაპიული" ჩარევის შედეგია ის, რომ რაც სხვა შემთხვევაში განუკურნებელი სენის მიზეზი შეიძლება გამხდარიყო, იქცევა უშრეტ შემოქმედებით ძალად, რომელიც გოლდმუნდის მთელ ხელოვნებას ასაზრდოებს და სამყაროს იდუმალებასთან აკავშირებს მას.

დიალოგის ფუნქცია „ნარცისსა და გოლდმუნდში“

ჰერმან ჰესეს რომანების ძირითად მიზანდასახულობას, „ჭეშმარიტი“ (ე. ი. ცივილიზაციით, საზოგადოებრივი ურთიერთობით და არსებობის გაუცხოებული ფორმებით შეურყვნელი) სინამდვილის ეპიკური წარმოსახვა წარმოადგენს. ეს გარემოება განაპირობებს ჰესეს პროზაში რომანული ტექნიკის ცალკეულ საშუალებათა ახლებურ გამოყენებას. ამათი დანიშნულება ამიერიდან ხდება არა ადამიანის ცხოვრების ასახვა კონკრეტული სოციალურ-ეკონომიკური ფორმაციის შიგნით და მკითხველის ცნობიერებაში გარკვეული გრძნობად-პლასტიკური რეალობის ილუზიის შექმნა, როგორც ამას კლასიკურ რეალისტურ რომანში ჰქონდა ადგილი, არამედ ფარული და უხილავი შინაარსების გათვალსაჩინოება. ჰესეს რომანების აღნიშნული მიზანდასახულობა განაპირობებს დიალოგის ფუნქციის ცვლილებასაც მის ნაწარმოებებში, რომელიც ამიერიდან სცენური წარმოსახვისა და წმინდა სიუჟეტური რეალიების სამსახურში კი აღარ დგას, არამედ ჭეშმარიტების მიღწევისა და „მაგიურ სინამდვილეში“ შეღწევის საშუალებად იქცევა. ამ თვალსაზრისით იგი ერთობ მოგვაგონებს სოკრატულ დიალოგებს და სავარაუდოა, რომ ჰერმან ჰესემ, პლატონისა და საერთოდ ანტიკურობის დიდმა თაყვანისმცემელმა, დიალოგის აგებისა და წარმართვის ტექნიკა მნიშვნელოვანწილად პლატონისაგან გადმოიღო.[1]

„ნარცისსა და გოლდმუნდში“ სოკრატული დიალოგის ჰესესეული ვარიანტი კლასიკური სახითაა წარმოდგენილი. დიალოგის ფორმაში, რომელიც აქ ისევე როგორც პლატონთან, თეზა-ანტითეზის დიალექტიკურ პრინციპს ეფუძნება, ჰესეს პირველყოველისა შინაგანი დინამიკა, ლოგიკური სისადავე და გამართულობა, შეუნელებელი წინსვლა, აზრის განვითარების რომანული მოქმედებითა და ემპირიული ელემენტით შეუზღუდველი და შეუფერხებელი მანერა ხიბლავს.

ჰესეს დიალოგი, ისევე როგორც პლატონისა, მეცნიერულ გადმოცემასა და ეპიკურ თხრობას შორის შუალედურ ფორმას წარმოადგენს

მწერალი მას მაქსიმალურად განტვირთავს ყოველივე „ფაქტობრივისა“ და „სიუჟეტურისაგან“ და წინა პლანზე წმინდა აზრს წამოწევს. მოსაუბრეთა სიტყვა-პასუხი ამ აზრისადმია დაქვემდებარებული და ერთგვარ ზამბარას წარმოადგენს, რომელიც წინ უბიძგებს და ავითარებს დასაწყისში დასმულ თემას. დიალოგის შედეგად შეკითხვა, რომლითაც ჩვეულებრივ იწყება საუბარი, გარკვეული „განმტკიცებული“ დებულებითა და პასუხით იცვლება. ანი კარლსონი „გლასპერლენშპილის“ განხილვისას საგანგებოდ ჩერდება ჰესესეული დიალოგის ფორმაზე და სრულიად მართებულად აღნიშნავს, რომ დიალოგი აქ ჰეშმარიტების მიღწევის საშუალებას წარმოადგენს და არა სცენური გამოსახვის ერთ-ერთ ტექნიკურ ხერხს: „Das im Kreise Herumtappen, das scharfe am Ziel vorbeischießen, das Schritt für Schritt Näherkommen, um alle nur denkbaren Positionen geistiger Stellungnahme, die die Glieder einer geheimen Kette bilden, die eine Stufenfolge markieren, die Plato 'Anamnesis' und Hesse 'Erwachen' nennt, und die beide Male das Durchbrechen eines nicht bewusst Gewussten ins Bewusstsein vorbereitet, die somit das echte Wissen um das Eidos ins Bewusstsein heraufholt.“[2]

აღსანიშნავია აგრეთვე ისიც, რომ ჰესე თავის დიალოგებში პლატონის დარად მოსაუბრეთა ტიპიზაციას ახდენს, რის მიზანსაც წარმოადგენს არა საყოფაცხოვრებო დეტალთა გადმოცემა და პერსონაჟთა „ნამდვილობის“ სიმულაცია, არამედ გადასაწყვეტი პრობლემების ფარგლებში მოკამათეთა ადგილისა და პოზიციის მითითება. თანხვდენა ჰესესეული და სოკრატული დიალოგის ფორმათა შორის კიდევ უფრო შორს მიდის. საბჭოთა მეცნიერი ა. ფ. ლოსევი პლატონის სამტომეულისადმი წამძღვარებულ ერცელ წერილში აღნიშნავს პლატონის დიალოგების მუსიკალურ ხასიათს.[3] ბუნებრივია, რომ ჰესესთვისაც (მისი ნაწარმოებები ხომ თითქმის ყოველთვის მუსიკალურ კომპოზიციას ამჟღავნებენ) ამ გარემოებას მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება. მოსაუბრეთა მიერ წარმოდგენილი აზრებიც „ნარცისსა და გოლდმუნდში“ მუსიკალურ თემებს წარმოადგენენ (თუმცა დიალოგების მკაცრ მუსიკალურ აგებულებაზე ლაპარაკი, მე მგონი, ერთობ ნაძალადევი იქნებოდა), ოღონდ აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ლოსევის დახასიათებისაგან განსხვავებით ჰესეს დიალოგების მუსიკალობა კი არ გამორიცხავს მათში გატარებული აზრის ლოგიკურ განვითარებას, არამედ, პირიქით, უფრო ხელს უწყობს და ხაზს უსვამს მას. ერთი სიტყვით, ჰესეს დიალოგებს აშკარად იგივე ფუნქცია აკისრია, რაც პლატონის საუბრებს და მათი ძირითადი ამოცანაა გარკვეული იდეის, ფილოსოფიური დებულებისა და ზოგადი ხასიათის აზრის წარმოჩენა.[4]

თუ როგორ ხდება მოცემული ფილოსოფიური თემის განვითარება,

განვიხილოთ ერთ-ერთ ტიპურ მაგალითზე. ასეთ მაგალითად გამოდგება ნარცისისა და გოლდმუნდის საუბარი XXVII თავში. როგორც გვახსოვს, ნარცისი მეგობარს ეს-ესაა სიკვდილისგან იხსნის და ახლა ისინი ორი მსახურის თანხლებით მონასტრისკენ გასწევენ. გზად მრავალ თემაზე საუბრობენ და სხვათა შორის ერთ მშვენიერ დღეს ლაპარაკი ადამიანის არსებობისა და ყოფიერების აზრზეც ჩამოვარდება. მთელი საუბრის განმავლობაში გოლდმუნდი ძირითადად უარყოფს ადამიანის ცხოვრების გონივრულობას, მაგრამ ბოლოს ნარცისის გავლენით იძულებულია, ცნოს იგი. ამგვარად, დიალოგში გვაქვს განვითარება ყოფიერების უარყოფიდან მისი გონივრულობის აღიარებამდე, ურწმუნოებიდან რწმენამდე. საუბარს გოლდმუნდი წამოიწყებს: „ერთი შეკითხვა მაქვს, ნარცის: ოდესმე თუ დაგიწვიათ ებრაელები?“[5] კითხვა, პირველი შეხედვით, ყოვლად ნეიტრალურია და ერთ-ერთ კერძო ფაქტს ეხება. მაგრამ შემდგომ იგი, როგორც დავინახავთ, თანდათანობით ყოფიერების პრობლემაში გადაიზრდება. ნარცისი გოლდმუნდის მიერ დასმულ კითხვას უარყოფითად პასუხობს, მაგრამ დასაშვებად მიაჩნია ისეთი სიტუაცია, როდესაც ის იძულებული იქნება, მოითმინოს უსამართლობა (კერძოდ, ებრაელთა დაწვა) და არ შეეცადოს მის გამოსწორებას. გოლდმუნდი ნიშნის მოგებით ხელს ჩასჭიდებს მეგობრის პასუხს და უსაყვედურებს, აკი შენ თვითონ მასწავლიდი წინათ, რომ ქვეყნიერება გონივრულიაო: „და რამდენჯერ გიმტკიცებია ჩემთვის, ქვეყანა ღვთაებრივიაო, დიდი წრეების ჰარმონია არისო, რომლის შუაგულშიც უფალი ზისო ტახტზე, ყოველივე არსებული კარგიაო და ასე შემდეგ.“[6] მე განგებ მოვიყვანე გოლდმუნდის ეს სიტყვები, რადგან აქ უკვე ჩამოყალიბებულია დიალოგის თემა და მისი შემდგომი განვითარების გეზი. საქმე გვაქვს ასეთ სიტუაციასთან: ნარცისი აზრს ჰვრეტს სამყაროში, ცნობს არსებობის სრულყოფილ პირველმიზეზს, გოლდმუნდი კი უარყოფს ყოფიერების გონივრულობას. ამრიგად, მკითხველიც შემდეგი ამოსავალი დილემის წინაშე აღმოჩნდება: ადამიანის არსებობა ან აბსურდულია (როგორც ამას გოლდმუნდი ამტკიცებს), ან მასში შეიძლება აზრის განჰვრეტა (ამ შემთხვევაში ჰეშმარიტება ნარცისის მხარეს აღმოჩნდება). როგორც ვხედავთ, დიალოგის დასაწყისში ერთმანეთს უპირისპირდება ორი საწინააღმდეგო, ერთმანეთის გამომრიცხავი თვალსაზრისი, რაც ქმნის აზრის შემდგომი განვითარების წინაპირობას. საუბრის მომდევნო მონაკვეთი ძირითადად აზუსტებს ნარცისის კონცეფციას, რომელმაც საბოლოო ჯამში — ამას უკვე აქ აშკარად გრძნობს მკითხველი — უნდა ძლიოს გოლდმუნდის თვალსაზრისს. სახელდობრ, ვგებულობთ, რომ ნარცისი მკვეთრად განასხვავებს ერთმანეთისაგან შემქმნელს — ღმერთს და შექმნილს — ქვეყნიერებას. მას ჩვენი ყოფიერება კი არ მიაჩნია სრულყოფილად,

არამედ სრულყოფას იგი მხოლოდ ამ სამყაროს მიღმა ხედავს — ღმერთში (ყურადღებიანი მკითხველი ადვილად შეამჩნევს, რომ ამ დებულებაში უკვე აშკარად გამოიკვეთება ჰესეს მთელი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი პრობლემატიკის კონტურები „ეგრეთ წოდებული“ და „ჭეშმარიტი“ სინამდვილის არსებობის შესახებ. ამავე დროს ზედაპირზე ამოტივტივდება და ხილვადი ხდება ნაწარმოების სიღრმისეული ფენა, სიმბოლური პლანი და ამით დიალოგიც თავისი ძირითადი დანიშნულების შესრულებას იწყებს, რაზეც ქვემოთ კიდევ ვილაპარაკებთ). ადამიანის ცოდვილი არსებობის მიზანია „ჭეშმარიტი“ სამყაროს ძიება, ღმერთისადმი მიმართება, უფიერებისადმი ღვთაებრივი სამყაროს საზომით მიდგომა. აქაა მხოლოდ ხსნა შესაძლებელი: „პირველ-ცოდვას ჩვენ დაჟინებით ვუპირისპირებთ სამართლიანობის იდეას“, ამბობს ნარცისი. „ეს იდეაა ჩვენი არასრულყოფილი ცხოვრების საზომი. ჩვენ ვცდილობთ გავუსწორდეთ მას, გამოვასწოროთ ბოროტება და ჩვენი ცხოვრება ღმერთთან გამუდმებულ მიმართებაში ვიქონიოთ.“[7] ამ სიტყვებით მთავრდება გოლდმუნდისთვის და, შესაბამისად, მკითხველისთვისაც (რადგან იგი ძირითადად გოლდმუნდის პერსპექტივით უყურებს მოვლენებს) ერთობ არადამაკმაყოფილებელი დასაბუთება ყოფიერების გონივრულობისა და იწყება შემდგომი საფეხური, რომელზეც უნდა დასაბუთდეს იგივე აზრი, ოღონდ ამჯერად გოლდმუნდის პოზიციიდან. „გადასასვლელს“ ანუ „ხიდს“ წარმოადგენს ნარცისის შენიშვნა გოლდმუნდის ჩივილის დასასრულს (გოლდმუნდის სიტყვები, როგორც გვახსოვს, უარყოფენ ნარცისის ზემოთ მოყვანილი დასაბუთების დაშაჯერებლობას), როდესაც ეს უკანასკნელი სასოწარკვეთით აღნიშნავს, რომ მთელი მისი ცხოვრება სიკვდილიდან, გასაჭირიდან და უსამართლობიდან თავის დაღწევის უშედეგო ცდას წარმოადგენდა — სახელდობრ, შენიშვნა, რომ ხომ არ უცდია გოლდმუნდს აერჩია ცხოვრების დაძლევის რაიმე სხვა გზა, გარდა სიცოცხლესა და ჩიკვდილს შორის სასოწარკვეთილი მერყეობისა: „მოდი, მითხარი გულახდილად: ცხოვრების ხალისსა და სიკვდილის შეგრძნებას შორის ამ გამუდმებული რხევის გარდა, რაიმე სხვა გზით თუ გიცდია სიარული?“[8] და აი, აქ უკვე თვით გოლდმუნდი აღნიშნავს დუხჭირი სინამდვილის დაძლევის იმ გზას, რომელსაც მანამდე სრულიად ინტუიტურად ადგა. ეს გზა მისთვის — ხელოვნებაა. ხელოვნებაში ხედავს იგი არსებული წარმავლობიდან ამოვარდნის, დროის დინებიდან თავის დაღწევისა და მარადიულობასთან დაახლოების საშუალებას. ნარცისს მეგობრის პასუხი არ აკმაყოფილებს და ამიტომ მეორე კითხვას უსვამს და ამით შესაძლებლობას აძლევს კიდევ ერთი ნაბიჯით მიუახლოვდეს იმ დასკვნას, რისკენაც მიჰყავს. „ნუთუ ღვთისმშობლის, ანუ რომელიმე წმინდანის გამოსახულება“,

ეკითხება გოლდმუნდს ნარცისი, „რომელიღაც კონკრეტული ადამიანის ზუსტ ანარეკლსა და ასლს წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ“, რაზეც უმალ შემდეგ პასუხს იღებს: „კარგი ხელოვნების ნაწარმოების პირველსახე არ არის ნამდვილი ცოცხალი არსება, თუმცა ასეთი არსება შეიძლება მისი შექმნის საბაბი იყოს. პირველსახე არ შედგება სისხლისა და ხორცისაგან, არამედ სულიერი წარმომავლობისაა. იგი ისეთი ხატია, რომლის სამკვიდრებელიც ხელოვანის სულია“[9] და ამით აღწევს კიდევაც მიზანს. გოლდმუნდი აღიარებს სულიერ პირველმიზეზს, ხატს, რომელიც ხელოვანის სულში თვლემს და უმალ იმ ტრანსცენდენტურ სიბრტყეში აღმოჩნდება, რომლის დასაბუთებასაც აქამდე ამაოდ ცდილობდა ნარცისი და რომელიც აზრს სძენს ადამიანის არსებობას. მაგრამ დიალოგი ამით არ მთავრდება. ნარცისი კიდევ უფრო შორს მიდის. მას გოლდმუნდის გამონათქვამი მეცნიერების ენაზე გადააქვს და ამით კიდევ ხაზს უსვამს მის იდენტურობას თავის თვალსაზრისთან: „შენ პირველსახეებზე ილაპარაკე ანუ ისეთ სახეებზე, რომელნიც არსად არ არსებობენ გარდა შემოქმედი სულისა, მაგრამ რომელნიც ამავე დროს განხორციელებას მატერიაში პოვებენ და მატერიის მეშვეობით ხდებიან ხილვადნი. ბევრით ადრე, ვიდრე ხელოვნების ნაწარმოები გამოიკვეთება და ხილვადი გახდება, მანამდე ვიდრე იგი სინამდვილედ გადაიქცევა, იგი უკვე არსებობს, ვითარცა ხელოვანის სულში არსებული ხატი! ხოლო ეს ხატი, ეს პირველსახე ზუსტად ისაა, რასაც ფილოსოფოსები იდეას უწოდებენ“. ცოტა ქვემოთ ნარცისი განაგრძობს: „ახლა კი, რაკიღა ცნობ იდეასა და პირველსახეებს, შენ ფეხი შედგი სულიერ სამყაროში... და ისიც უნდა აღიარო, რომ არეულობითა და ტკივილით აღსავსე შუაგულ ცხოვრებაში, სხეულებრივი არსებობის ამ უაზრო და გაუთავებელ სასიკვდილო როკვაში შემოქმედი სული მონაწილეობს“.[10] საბოლოო დასკვნა, რომელიც მეგობართა საუბრიდან გამომდინარეობს, შემდეგში მდგომარეობს: ადამიანის რეალური არსებობა, რა თქმა უნდა, არასრულყოფილი და ნაკლოვანია, ჩვენი ცხოვრებაც ტრაგიკულია, მაგრამ გამოსავალი ამ ტრაგიკული ეგზისტენციიდან მაინც არსებობს. ესაა უმაღლესი სამყაროს, „ჭეშმარიტი სინამდვილის“, ღმერთის განჭვრეტა და საკუთარი არსებობის ამ უმაღლესი პრინციპისადმი მიმართება, მისდამი დაქვემდებარება.

ამრიგად, დიალოგის ფუნქცია შესრულებულია, დასაწყისში დასმული პრობლემა გადაწყვეტილი. მკითხველი გარკვეული კონკრეტული დებულების პირისპირ აღმოჩნდება და ნაწარმოების შემდგომი მსვლელობა უკვე თავისთავად გულისხმობს, რომ ეს დებულება მას შეთვისებული აქვს. ჰესეს დიალოგის მთავარი დანიშნულება, როგორც ვხედავთ, გარკვეული თემის, ანუ იდეის განვითარებაა, ერთი

სიტყვით, წმინდა აზრობრივი ბუნებისაა. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ეს დიალოგი მხოლოდ გარკვეული მოტივის ვარირებასა და განვითარებას კი არ ახდენს, არამედ თითქმის სრულიად შეუმჩნეველად გადატანით და იდუმალ აზრს ამოატივტივებს ზედაპირზე, მკითხველის წინაშე შეუცნობლისა და გამოუთქმელის სიღრმეებს გადაშლის („Das Durchbrechen eines nicht bewusst Gewussten ins Bewusstsein", როგორც შენიშნავს ანი კარლსონი.). ის თემა, რომელსაც წამოიწყებს ნარცისი და რომელსაც ნაწარმოების სიმბოლურ სფეროებში შეჰყავს მკითხველი („მე ყოველთვის ქვეყნის გამჩენს ვეთაყვანებოდი და მასში ვეკვრეტდი სრულყოფილებას და არა თვით ქვეყანაში"), დიალოგის დასასრულისთვის საბოლოოდ ჩამოყალიბებულია. თემის დამუშავებასთან ერთად წარმოჩნდება ჰესეს ერთ-ერთი პარაბოლური მოდელიც, რომლის მოქმედების არეც, როგორც ვიცით, გადატანითი პლანია: „ღვთაებრივი მუსიკის სრულყოფილება, რასაც ვერაფერს ვნებს რადიომიმღების გამაყრუებელი ტკაცანი". ეს მოტივი, რომელიც მკითხველისთვის „ტრამალის მგლიდანაა" ცნობილი, ამჯერადაც რამდენჯერმე გამოჩნდება რომანში," ვიდრე დასრულებული სახით გამოიკვეთებოდეს ნარცისისა და გოლდმუნდის საუბარში.

გადამწყვეტი და განმსაზღვრელი არის მოდელი, გადატანითი პლანი, ნაწარმოების სიღრმისეული ფენები, რომელთაც დიალოგი უცებ წინ წამოწევს და ხილვადს ხდის მკითხველისათვის. მოქმედების ემპირიული განვითარება ამ მომენტში სრულიად იჩრდილება სიმბოლურალეგორიული და გადატანითი სიბრტყის მიერ. ამგვარად, დიალოგი აქ მაქსიმალურად შორდება მოქმედების ემპირიულ პლანს და მთლიანად ნაწარმოების გადატანითი მნიშვნელობის სამსახურში დგება, რაც ბუნებრივად თვით დიალოგის ფორმის ცვლილებას იწვევს.

ნატალი სარტი, განიხილავს რა თანამედროვე რომანის დიალოგის სპეციფიკას, აღნიშნავს, რომ იგი უკვე ძნელად ეგუება მისთვის განკუთვნილ ტრადიციულ ფორმას და ამიტომ სახეს იცვლის. „Mais ce dialogue", შენიშნავს ფრანგი მწერალი, „qui tend de plus en plus à prendre dans le roman moderne la place que l'action abandonne, s'accommode mal des formes que lui impose le roman traditionnel. Car il est surtout la continuatiou en dehors des mouvements souterrains: ces mouvements, l'auteur-et avec lui le lecteur—devrait les faire en même temps que le personnage..."[12] ტრადიციული დიალოგის ფორმა, რომელიც თანამედროვე რომანისტის მიერ უკვე დიალოგის შემავიწროვებელ ფაქტორად აღიქმება, გულისხმობს გმირის სიტყვების ბრჭყალებში ჩასმას, დიალოგის დანარჩენი ეპიკური მასალიდან საგანგებო გამოყოფას ტირეების მეშვეობით, აგრეთვე მის დაკავშირებას რომანულ მოქმედებასთან, მოკლე

ჩართული წინადადებებით: „ჰკითხა პეტრემ“, „მიუგო იუანემ“, „შენიშნა კაცმა“ და ა. შ. ეს „ჰკითხა“ და „მიუგო“ უკვე თავისთავად გულისხმობენ მთხრობელს და ამრიგად სხვა დამხმარე საშუალებებთან ერთად ნაწარმოების ძირითად მოქმედებას და კერძოდ თვით მთხრობელს უქვემდებარებენ დიალოგს.[13] მაგრამ მას შემდეგ, რაც დიალოგი სრულიად დაიცლება მოქმედებისაგან, ერთგვარად მოწყდება კიდევაც სიუჟეტურ-შინაარსობრივ სიბრტყეს და რაღაც მოუხელებელი შინაარსის და ფარული აზრის გამოაშკარავებას, მის გათვალსაჩინოებას შეეცდება (ჰესესთან, სიმბოლური პლანის აღქმას მკითხველის მიერ), ეს დანამატები და ძირითად ტექსტთან შემაკავშირებელი ელემენტები ზედმეტი ხდება. დიალოგი იღებს დრამატული დისკურსის სახეს და ემპირიული მასალისგან სრული „ემანსიპაციისკენ“ ისწრაფვის.

ჰესეს დიალოგებიც ერთობ სუსტად არიან დაკავშირებული ძირითად ტექსტთან. თუმცა აბსოლუტურ ემანსიპაციას ვერ აღწევენ ჩვენ მიერ ზემოთ განხილულ მონაკვეთებში 34 აბზაციდან, რითაც მეგობრების სიტყვები ერთმანეთისგანაა გამოყოფილი, მხოლოდ 6 შეიცავს ტრადიციულ დანამატს (აქვე მომყავს ისინი: „დაამთავრა მან მკვეთრად,“ „წამოიძახა გოლდმუნდმა გაბრაზებით“. „ნარცისმა გაიცინა“, „მიუგო მან თბილად“, „წამოიძახა გოლდმუნდმა გაცხარებით“, „გააფრთხილა მან“), დანარჩენები კი სტენოგრაფიული ჩანაწერის სახით წარმოუდგებიან მკითხველს. მიუხედავად დიალოგის შედარებითი „დამოუკიდებლობისა“ და ემპირიულ მასალებთან სუსტი კავშირისა, ჰესე მაინც ბოლომდე არ ენდობა მკითხველს და მისი ინტენპრეტაციის უნარს. იგი მანამდე რჩება ჩრდილში, ვიდრე დიალოგში გატარებული აზრის პირდაპირი მნიშვნელობა ემთხვევა ფარულსა და გადატანითს. მაგრამ საკმარისია პირდაპირ და გადატანით აზრთა მნიშვნელობა ოდნავ ასცდეს ერთმანეთს, რომ მთხრობელი მაშინვე ჩაერევა თხრობაში და საჭირო კორექტივსა და კომენტარს ურთავს გადმოცემას. გარდა ამისა, ხშირად დიალოგის მიერ დამუშავებული თემა შემდგომ ვარირებას განიცდის მთხრობელის მიერ. ყურადღებას იმსახურებს ის გარემოებაც, რომ ჰესესთან დიალოგი ხშირად პარაბოლური მოდელის მიერ შემოთავაზებული სტრუქტურის გამოვლენასა და წარმოჩენას ემსახურება. ისევე, როგორც, მოცარტის სიტყვებით, რადიოდაბრკოლებებმა და მიმღების ტკაცანმა არ უნდა დაუშალონ ადამიანს, აღიქვას რადიოში გადმოცემული მუსიკის სრულყოფილება, ასევე დიალოგის წინა პლანმა არ უნდა დაჩრდილოს ის ფარული და იდუმალი აზრი,რომლის წარმოჩენასაც ემსახურება პირველ რიგში იგი. ნარცისისა და გოლდმუნდის საუბრები (აღსანიშნავია, რომ ეს თანამედროვე დასავლური რომანის დამახასიათებელი ნიშანია) შუალედური ფორმაა

მასალის მეცნიერულ გადმოცემასა და წმინდა ლიტერატურულ თხრობას შორის. ასეთი შუალედური ფორმაა პლატონის დიალოგებიც, უფრო გვიანდელ საუკუნეებში იგნატიუს ლოიოლას „სასულიერო სავარჯიშოები“ და ფრიდრიხ ნიცშეს მონოლოგებიც, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ თუ მათ შემთხვევაში ამოსავალს ფილოსოფიური და მეცნიერული აზრი წარმოადგენს, რომელიც ლიტერატურულ ფორმაშია ჩასმული, ჰესესთან რომანული დისკუსიები, როგორც ლიტერატურული ფორმა, ფილოსოფიური და სიმბოლურ-ალეგორიული შინაარსისკენ ისწრაფვიან და ნაწარმოების სიმბოლური პლანის გახსნას ემსახურებიან. მათი დანიშნულებაა, გაათვალსაჩინონ პარაბოლური მოდელის კონტურები და მკითხველი რომანის სიღრმისეულ სივრცეებში შეიყვანონ.

ჰერმან ჰესეს მოგზაურობა ხატებისა და ამბების მიღმა

საკვირველ და დაუჯერებელ ამბავს მოგვითხრობს ჰერმან ჰესე 1931 წელს დაწერილ პატარა მოთხრობაში — „მოხილვა დილის ქვეყნისა“. იგი აგვიწერს ერთი იდუმალი ძმობის განსაცვიფრებელ მოგზაურობას აღმოსავლეთში. განსაცვიფრებელს თუნდაც იმიტომ, რომ განდობილთა ეს ლაშქრობა სრულიად განსხვავდება ჩვენთვის ცნობილი ყოველგვარი მოგზაურობისაგან და განა მხოლოდ იმით, რომ უარს ამბობს თანამედროვე მოგზაურობის ისეთ ჩვეულებრივ საშუალებებზე, როგორიცაა რკინიგზა, გემები, ტელეგრაფი და სხვა, არამედ იმითაც, რომ ჰესეს მოლაშქრეებს არ გააჩნიათ ყველა მოცლილი მოგზაურის ერთი საერთო და აუცილებელი თვისება — ცნობისმოყვარეობა და შთაბეჭდილებათა დაგროვების სურვილი. მათი გზა სულ სხვა სწორუპოვარი და უებრო მიზნებისკენაა მიმართული. უამრავ და დიდადსაკვირველ ხალხს მოუყრია თავი ძმობაში — ფილოსოფოსნი, ხელოვანნი, მგოსანნი და მათი ნაწარმოების გმირები ერთად დასდგომიან აღმოსავლეთის გზას. აქ არიან პლატონი და ლაო-ძი, ნოვალისი და პაულ კლეე, პარციფალი, დონ კიხოტი და თავად ჰესეს ნაწარმოების გმირები: სევდიანი ანსელმი, ბრძენი ზიდჰართა, შმაგი კლინგზორი და მრავალი სხვა. მძლავრ ნაკადად მიედინებიან განდობილნი აღმოსავლეთისკენ, არ ცნობენ არც დროისა და არც სივრცის საზღვრებს — ხან ფერიებსა და პატრიარქებს ესტუმრებიან, ხანაც, თუ შემოაღამდათ, შუა საუკუნეებში გაათევენ ღამეს, მერე კი ისევ თავის გზას გაუდგებიან, მოიხილავენ ნეტარ-მოსაგონარ ადგილებს, თაიგულებ-თ შეამკობენ სამლოცველოთ და საკურთხეველთ, მოიგონებენ მიცვალებულთ, იმღერიან საგალობლებსა და ზეიმობენ დღესასწაულებს. გასაოცარი, ზღაპრული და თანაც უჩვეულო სამყარო იშლება მკითხველის წინაშე. აქ დრო და სივრცე ისე გადაიწევა და გადმოიწევა ხოლმე, როგორც თეატრის დეკორაციები; ჯადოსნური ზღაპარი და რეალური სინამდვილე ერთმანეთშია არეული, სასწაული კი გმირთა ძირითად გამოცდილებადაა ქცეული. მაგრამ

განსაკუთრებით საკვირველი და ამასთანავე საჩოთიროც მაინც ისაა, რომ ეს მომხიბლავი ზღაპარი, პოეტის უშრეტი ფანტაზიის ეს თვალწარმტაცი ქმნილება, ისეთი დამაჯერებლობით არის მოთხრობილი, თითქოს ავტორს მართლაც ემოგზაუროს ამ იშვიათ ადგილებში და ახლა ნამდვილად მომხდარი, მის თავს გადახდილი, ყოვლად სარწმუნო ამბის მოყოლა განეზრახოს. მკითხველი პირველი გვერდიდანვე ნათლად აღიქვამს მთხრობელს, რომელიც მას წარმოუდგება არა როგორც მეზღაპრე და ტკბილად მოუბარი მგოსანი, არამედ როგორც ისტორიოგრაფიის მეთოდს კარგად დაუფლებული მემატიანე, მოვლენათა მიუკერძოებელი აღნუსხვა და ობიექტურობა თავის ერთადერთ კრიტერიუმად რომ გაუხდია. უფრო მეტიც, ეს მემატიანე არ სჯერდება არავითარ გარეშე წყაროს და მხოლოდ პირადად ნანახისა და განცდილის ზუსტ გადმოცემას ისახავს მიზნად. ამ თვალსაზრისით მისი თხრობა უფრო ავტობიოგრაფიას, გულის ნადების გამჟღავნებასა და აღსარებას უახლოვდება. ეს წინააღმდეგობა წმინდა წყლის გამონაგონსა და ისტორიულ ფაქტს შორის, ეს შეუსაბამობა ობობას ქსელივით ნაზ, სიზმრისეულ პოეტურ მასალასა და გადმოცემის დამარწმუნებელ მანერას შორის, ნაწარმოების პირველ სტრიქონებშივე იჩენს თავს და შემდეგ მთელ თხრობას გასდევს თან.

მაგრამ ეს „შეუსაბამობაც“, რა თქმა უნდა, გარკვეულ მიზნებს ემხურება და რაღაცა აზრით აღარცაა შეუსაბამობა, რადგანაც დაკვირვებული მკითხველი რეალური სინამდვილის არა ერთ ფაქტს, არა ერთ ავტობიოგრაფიულ დეტალს აღმოაჩენს ჰესეს ჯადოსნურ ზღაპარში. მით უმეტეს, რომ ჰერმან ჰესე იმ შემოქმედთა რიგს განეკუთვნება, რომელთა ყველა ნაწარმოები, გოეთეს თქმისა არ იყოს, „ერთი დიდი კონფესიის ნაწყვეტებს“ წარმოადგენს. აკი თვითონ მწერალი წერდა 1953 წელს: „მე მოძღვარი და წინამძღოლი არა ვარ, არამედ აღსარების მთქმელი, მლტოლველი და მაძიებელი კაცი გახლავართ, ვისაც სხვა არაფერი აქვს ადამიანებისთვის სათქმელი, გარდა შეძლებისდაგვარად გულწრფელი აღსარებისა — თუ რა გადახდა თავს და რა იყო მნიშვნელოვანი მის ცხოვრებაში“.[1] სწორედ ერთ-ერთი ასეთი პოეტური აღსარებაა „მოხილვა დილის ქვეყნისა“. მთხრობელი აღწერს თავის თავგადასავალს და მკითხველი ხვდება, რომ მთელი ეს უცნაური მოგზაურობა რეალურ სინამდვილეში, თვით მწერლის ცხოვრებაში იღებს დასაბამს, მაგრამ მერე, შემოქმედის ფანტაზიის მეოხებით იერს იცვლის და ჯადოსნურ ზღაპრად გარდაისახება. უწინარეს ყოვლისა თვალში გეცემათ, რომ მოგზაურობის მარშრუტები ძირითად ხაზებში იმეორებენ თვით ჰესეს ცხოვრების მიგრაციულ სქემას. თანაც საინტერესოა, რომ გეოგრაფიულ ადგილთა ჩამოთვლისას ყოველთვის დაცულია ბიოგრაფიულ-ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა. თავდაპირ-

ველად ნახსენებია შვაბია, სადაც დაიბადა მწერალი, სადაც გაატარა მან ბავშობის წლები. მერე ბოდენის ტბაა მოხსენებული. აქ, როგორც ცნობილია, პატარა სოფელ გაიენჰოფენში ჰესე 1905 წელს დასახლდა და ხუთი წელი ცხოვრობდა. სულ ბოლოს კი მოიხსენიება შვეიცარია, ჰესეს მეორე სამშობლო და თავშესაფარი. აქაიქ ვხვდებით იმ ქალაქების სახელებსაც. სადაც ხანგრძლივად უცხოვრია ჰესეს: ტიუბინგენი, ბაზელი, ფლორენცია. ნახსენებია ჰესეს მეგობრისა და მფარველის გეორგ რაინჰარტის სახლი ვინტერტურში, მაქს და ტილი ვასმერთა ჩრემგარტენის სასახლე ბერნის მახლობლად, სადაც ნაწარმოების გამოსვლიდან თხუთმეტი წლის შემდეგ ხანდაზმული მწერალი თომას მანს ეპატიჟებოდა თავის დაბადების დღეზე,[2] და. რა თქმა უნდა, საგანგებოდაა ნახსენები ციურიხი. ეს ქალაქი ხომ 1925—1931 წლებში ჰესეს საზამთრო სამყოფელი იყო. სწორედ აქ, შანცენგრაბენის ქუჩის № 31 სახლში, სადაც მეგობრებმა ალისე და ფრიც ლოიტჰოლდებმა მწერალს ბინა უქირავეს, შეიქმნა ნაწილობრივ „მოხილვა დილის ქვეყნისაც“. საინტერესოა ისიც, რომ, როგორც შენიშნა ერთმა ამერიკელმა მკვლევარმა,[3] ლიტერატურული ნაწარმოების გმირებიც იმ თანმიმდევრობით ჩაერთვებიან მოქმედებაში, რა თანმიმდევრობითაც შემოვიდნენ ისინი ჰესეს ცნობიერებაში: პირველი სასწაულების მოწმე იგი უკვე მაშინ გახდა, გვატყობინებს მთხრობელი, როცა ჯერაც „სულ ახალბედა“ (ანუ ბავშვი) იყო. ესენი დაკავშირებულია ბუმბერაზ აგრამანტთან, ჭონდრისკაცსა და წმინდა ქრისტეფორესთან, რომლებიც სათავგადასავლო თუ რელიგიური ზღაპრების გმირებია და ჰესეს ყველაზე უფრო ადრინდელ ლიტერატურულ შთაბეჭდილებას ასახავენ. ამას მოსდევს იოახიმ არნიმის „გვირგვინის მცველნი“, რაც მწერალმა, ეტყვი არ არის, უფრო გვიან წაიკითხა და ა. შ. დაახლოებით იგივე პრინციპია დაცული თხრობაში თვით ჰესეს ნაწარმოების გმირთა შემოყვანისას. გარდა აღნიშნული მხარეებისა, მწერლის ცხოვრების კარგმა მცოდნემ, რა თქმა უნდა, კიდევ მრავალი ბიოგრაფიული წერილმანი შეიძლება აღმოაჩინოს ნაწარმოებში. მაგრამ მე არ შევუდგები ბიოგრაფიული შესატყვისების ძიებას. ამჯერად მკითხველის ყურადღებას მივაქცევ მხოლოდ იმ გარემოებას, რომ ჰესე თავისი ზღაპრის მასალად საკუთარი ცხოვრების ფაქტებს, ე. ი. ნამდვილსა და დადასტურებულ ამბავს იყენებს. რეალური მოვლენები, ურთიერთობანი, აზრები, ემოციები და შთაბეჭდილებები მწერალს ახალ სიბრტყეში გადააქვს, ახალ ყალიბში გამოჰყავს და ახალ ფორმასა სძენს. ხოლო ეს ახალი ფორმა ზღაპრისაა და საკუთარ მოთხოვნებს უყენებს შემოთავაზებულ შინაარსს.

ზღაპარი უწინარეს ყოვლისა წმინდა წყლის გამონაგონი და ფიქციაა. მას არათუ არა აქვს ნამდვილობის პრეტენზია, არამედ იგი სრუ-

ლიად ვერ ეგუება სინამდვილეს და ფანტასტიკურ, სასწაულებრივსა და არაჩვეულებრივ ამბავს ეტანება. ხოლო ამ ფანტასტიკის, ამ არნახულ-დაუჯერებლისა და სასწაულის უშრეტი წყარო თავად ადამიანის სულია. რა გასაკვირია ამის შემდეგ, რომ ზღაპარიც სწორედ იქ — ხალხის არაცნობიერში, ადამიანის ფსიქიკის უღრმეს ფენებში, მის სიზმრებსა და ზმანებებში იღებს სათავეს და იქიდან ცნობიერების ზედაპირზე გამოაქვს ეს ათასფრად მოლივლივე, ათასგვარ ხატად მოლიცლიცე პირველქმნილი ქაოსი, ეს გასაოცარი, გრძნეული და მარადსაკვირველი სამყარო. რომელიც ამავე დროს ქაოსის მოწესრიგების, ანტაგონისტური ძალების მორიგების, ადამიანის შინაგანი სამყაროს ჰარმონიის პირველ ცდას წარმოადგენს. ამიტომაც ზღაპრის ფორმა ჰესესთვის რომანტიკული ახირება კი არ იყო, არამედ უღიმღამო ყოველდღიურობიდან თავის დაღწევის, უკიდურესი მარტოობის გადალახვისა და ხელოვანის თავის თავთან და გარე სამყაროსთან მორიგების საშუალებაც. რამეთუ „ზღაპარში“, როგორც შენიშნავს ერთგან თომას მანი, „მოიხსნება ხელოვანსა და ბიურგერს, განცალკევებასა და ერთიანობას, ინდივიდუუმსა და კოლექტივს შორის არსებული წინააღმდეგობა“.[4]

ჰერმან ჰესე სახეს უცვლის საკუთარ წარსულს, რეალურ სინამდვილეს მომხიბლავ ზღაპრად აქცევს, ცხოვრებისეულ პროზას პოეზიად გარდაქმნის. ამ საოცარი გარდასახვის, მშრალი ემპირიული მასალის ამ ჯადოსნური სახეცვლილების მხოლოდ ერთ მაგალითს მოვიყვან:

1931 წლის აგვისტოში ჰესე „კასა-ჰესე“-ში გადასახლდა — მშვენიერ ორსართულიან სახლში, რომელიც მისმა მეგობარმა და ქველმოქმედმა ჰანს კ. ბოდმერმა აუშენა საკუთარი ხარჯით. ჰესე იხსენებს: „1930 წლის გაზაფხულის ერთ საღამოს ციურიხში, „კიდობანში“ ვისხედით და ვმუსაიფობდით. საუბარი სახლებსა და მშენებლობაზე ჩამოვარდა. სხვათა შორის ჩემი სურვილიც ვახსენეთ, ხანდახან რომ მომეძალებოდა ხოლმე. ჩემმა მეგობარმა ბ.-მ უცებ გაიცინა და წამოიძახა: თქვენ გექნებათ სახლი! ასე მეგონა, ხუმრობა იყო, საღამო ჟამს ღვინის სმაში სალაღობოდ თქმული. მაგრამ ხუმრობა საქმედ იქცა და აი, ის სახლი, ოდესღაც ოცნებაში რომ ველაციცებოდით, ახლა ჩვენ წინ დგას“.[5] საკუთარი სახლის ქონა ჰესესთვის მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. ამიტომ არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ ზემოთ აღწერილი დღიდან მოყოლებული ვიდრე შესახლებამდე 1931 წლის ზაფხულს, იგი მეგობრებთან საუბრებში, ფიქრებსა და ოცნებაში ამ თემას ალბათ ხშირად უტრიალებდა. მიუხედავად ამისა, ჰესეს აღმოსავლურ ზღაპარში ეს მისთვის ესოდენ საჭირბოროტო ამბავი მხოლოდ ერთადერთი მეტად ძუნწი შტრიხით ჭრის გადმოცემული. აქ ნათქვამია, რომ გერმანულ საზოგადოებრიობას თავის დროზე თურმე გულის ჩქროლ-

ეით შეუტყვია ძმობის ღირსსახსოვარი საქმენი: ზემო შვაბიის მამაცური დალაშქვრის, ბრემგარტენის ტრიუმფისა და ტესინის მონტაგს-დორფის გადაცემის ამბავი.[6] მოხდა საოცარი რამ: კონკრეტულ მოვლენას ჩენჩოსავით შემოეცალა ყოფითი განსაზღვრულობა, იგი დაიწურა, ერთ ხატად შეიკრა და ჯადოსნურ ნიშნად გადაიქცა. უკვე კონტექსტი, რომელშიც მოხსენებულია მონტაგს-დორფის ამბავი, რაც სხვა არაფერი უნდა იყოს, თუ არა ჰესესთვის დამახასიათებელი მინიშნება ზემოაღნიშნულ ბიოგრაფიულ რეალიებზე, მკითხველში იწვევს გრიმების იმ ზღაპრის რემინისცენციას, სადაც შვიდი გულადი შვაბი ვაჟკაცურად მოიელის ქვეყანას, გზად კურდღელს შეებრძოლება და ბოლოს მდინარეში დაიხრჩობა. მაგრამ ყველაზე უფრო საგულისხმო და საინტერესო მაინც არის არა თავისთავად ეს ზღაპრული ატმოსფერო, არამედ ის, რომ ამ ატმოსფეროს, ამ ახალი კონტექსტის ზემოქმედებითა და ნაირსახოვან ელემენტთა რაღაც გრძნეული შეჯერების შედეგად, მშრალი ცხოვრებისეული ფაქტი კარგავს თავის ემპირიულ კონკრეტულობას და მრავალმნიშვნელოვან პოეტურ შიფრად გარდაიქმნება, რომლის მიღმა, მართალია, ერთი მხრივ შეგვიძლია რაღაც ბიოგრაფიული ამბავი ვიგულისხმოთ, ანდა უფრო ღრმა და იდუმალი მნიშვნელობა ვეძიოთ, მაგრამ რომელსაც თავისთავადაც, როგორც პოეტურ სახეს, საკმარისი დამატყვევებელი ძალა აქვს, რათა შეგვიზიდოს და დაძაბულობაში გვიყოლიოს. ყოველი ბიოგრაფიული ფაქტი, ემპირიული რეალობიდან აღებული ყოველი მოვლენა ამ ჯადოსნური ფერისცვალების გზას განვლის. მიჯნურობა ნინონ აუსლენდერთან სარაინდო რომანებში გავრცელებულ აღმოსაჩენელი მეფის ასულის ძიებას ემსგავსება, თანამედროვე საცხოვრებელი სახლები, სადაც ოციან წლებში ხშირად უხდებოდა ყოფნა ჰესეს, ზღაპრულ სასახლეებად და ეგზოტიკურ ქვეყნებად გარდაიქმნებიან და ისეთი თითქოსდა სრულიად არაპოეტური საკითხიც კი, როგორიცაა სულის პოლიტიკის სამსახურში ჩაყენების პრობლემა, უცებ ერთი მოციხიბლავი ეპიზოდის სახით თავს იჩენს ამ ჯადოსნური სამყაროს შუაგულში: ბოდენის ტბის მოჯადოებულ ციხე-კოშკში გვირგვინის მცველნი ჰოჰენშტაუფენთა სამეფო გვირგვინს ინახავენ. ისინი ყოველი მხრით გზავნიან შიკრიკებს, ძალას იკრებენ ჰაბსბურგელთა ტახტიდან გადმოსაგდებად. მათი წარგზავნილი სალოცავად მომავალ ძმობასაც ეახლება და მუქარითა თუ დაპირებით ცდილობს სულის მსახურთა გადაბირებას შტაუფენთა სამსახურში. მაგრამ წინამძღოლნი ცივი უარით გაისტუმრებენ და განაგრძობენ აღმოსავლეთით სვლას.[7]

ზღაპარს საკუთარი კანონები გააჩნია. მისთვის უცხოა რეალური ცხოვრების პრაქტიციზმი და გონივრულობა. ამიტომაც, იგი უპირატესობას ანიჭებს პოეტებს, მეოცნებეებს, ფანტაზიის ტყვეობაში მყოფ

ნაცარქექიებს და არნახული განძის მაძიებელთ, რომელთაც მხოლოდ არაჩვეულებრივი თავგადასავლისა და სასწაულის წყურვილი ამოძრავებთ. ეს არის შეუბოჭავი ინიციატივის, სილაღისა და თავისუფლების სამყარო. მაგრამ გმირთა ინდივიდუალიზმი და ამაყი თავნებობა ამავე დროს განელებულია იმით, რომ მათ საოცრად ჰერმეტულ სამყაროში უხდებათ მოქმედება, რაც ზღაპრის მეორე მნიშვნელოვან თვისებად უნდა მივიჩნიოთ. ზღაპრის ყველა გმირი თავს ერთი დიდი კოლექტივის წევრად გრძნობს. მართალია, აქ არიან ავი სულებიც და კეთილი ფერიებიც, გულბოროტი დევებიც და ქველი ქონდრისკაცებიც, მაგრამ ყველა ისინი ერთ ოჯახს განეკუთვნებიან, ყველასთვის საერთო წესებისა და კანონების მიხედვით მოქმედებენ. ზღაპარმა ამიტომ არ იცის პიროვნების გამოცალკევება და ზოგადისადმი დაპირისპირება. ყოველ პერსონაჟს აქ მხოლოდ იმდენად აქვს ფასი, რამდენადაც იგი საერთო ანსამბლის ერთ-ერთი წევრია, მთლიანი სპექტაკლის ერთ-ერთი შემსრულებელია. სწორედ ამითაა გაპირობებული, რომ კონკრეტული ცხოვრების ზღაპარში გადასვლასთან ერთად იხსნება ის წინააღმდეგობა პიროვნებასა და გარესამყაროს შორის, რომელიც ამ კერძო ინდივიდუალურ არსებობას რეალურ სინამდვილეში ჰქონდა. ნაწარმოების წარმოსახვით სამყაროში ჰესეს თავისი თავი განდობილთა საიდუმლო კავშირის ერთ-ერთ წევრად გამოჰყავს. მხოლოდ ამ გზით მიიღწევა სოციალურობის ხელახალი აღმოჩენა და იმ კავშირების აღდგენა, ხელოვანის კოლექტივიდან გამოყოფასა და გამოცალკევებას რომ შეეწირა. ამრიგად, ზღაპარი შესაძლებლად ხდის ადამიანური არსებობის კოლექტიურსა და მითიურ ფორმებში უკანდაბრუნებას, სამყაროს პირველქმნილებაში განზავებასა და ცალკეული ცხოვრების უმაღლესი იდეისადმი დაქვემდებარებას.

ზღაპრის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ნიშან-თვისებაა მისი მრავალფეროვანი ხატოვანება, რაც იმითაა განპირობებული, რომ იგი უშუალოდ შეგრძნებებზე უნდა მოქმედებდეს. ამიტომ, თუ ჰესეს სურდა, თავისი თავგადასავალი ზღაპრის ფორმით წარმოედგინა ჩვენთვის, მას უნდა მოენახა ისეთი მეტყველი და მომხიბლავი სახეები, ისეთი ქარგა უნდა შეერჩია, რომელიც მკითხველის წარმოსახვაში ჯადოსნურ სამყაროს შექმნიდა. ამ სახეებისა და შესაფერი სიუჟეტური ფორმის ძიებისას ჰესე, ისევე როგორც თავის დროზე ვილანდი, ჰაუფი და ბევრი სხვა, „ათას ერთი ღამის“ რომანტიკულ სამყაროს მიმართავს. იგი ოსტატურად აქსოვს თხრობაში ამ სამყაროს ელემენტებს და მკითხველსაც დროთა განმავლობაში სრულიად კონკრეტული წარმოდგენა შეექმნება იმ საუცხოო ქვეყანაზე, საითაც გეზი უპირავთ ჰესეს მოლაშქრეებს. სულ მალე ამ წარმოდგენას ავტორიც ადასტურებს. „ჩვენ რომ მივდიოდით“, წერს იგი, „ამ გზით უვლიათ ოდესღაც მსხვემთა,

მეფეთ და ჯვაროსნებს მაცხოვრის საფლავის დასახსნელად, ანდაც არაბული მაგიის შესასწავლად, ამ გზით მოულოცნიათ წმინდა ადგილნი ესპანელ რაინდებსაც, გერმანულ სწავლულებსაც, ირლანდიელ ბერებსაც და ფაინგ პოეტებსაც".[7] და თუმცა ქვემოთ ავტორი შეეცდება, მკითხველი დაარწმუნოს, რომ აღმოსავლეთი მლოცველთათვის გეოგრაფიულ ცნებას არ წარმოადგენსო, მას უკვე აღარ ძალუძს, მისი ცნობიერებიდან ამოშალოს ამ სტრიქონებით გამოწვეული ხატი ევროპიდან ბაღდადისა და ქიშმირისაკენ დაძრული ნაკადისა.

თხრობის ჭარგად ჰესე იყენებს, როგორც აღმოსავლურ, ასევე დასავლურ ზღაპარში გავრცელებული მოგზაურობის მოტივსაც. თუმცა ის მოგზაურობა, რომელსაც ჰესე აგვიწერს. სულაც არ ჰგავს არც სინდბადის საუცხოო თავგადასავალს და არც მამაცი მკერავისა და ცეროდენას ქვეყნად ხეტიალს. ვინაიდან ზღაპარში მოგზაურობის მიზანია, სახლიდან გამოიყვანოს გმირი და უღიმღამო ყოველდღიურობას მრავალფეროვანი თავგადასავლით და სასწაულით აღსავსე სამყარო დაუპირისპიროს. სახლი აქ ყოველთვის მოგზაურობის საწყის წერტილს წარმოადგენს, მაშინ როდესაც ჰესესთან იგი ყარიბობის საბოლოო მიზანია. ჰესეს მლოცველნი სამშობლოს სევდით არიან შეპყრობილნი, უცხოობაში ყოფნით დაღლილნი, ისინი ისევ შინისკენ მიილტვიან, დაკარგული ჰარმონიის აღდგენაზე ოცნებობენ. ტყუილად როდი სწვდება მემატიანეს გულში ღრმად ნოვალისის სიტყვები: „განა საითკენ მივდივართ? მუდამ შინისკენ".[8] და თუმცა ეს სახლი, ეს ბინა მლოცველებს აღმოსავლეთში ეზმანებათ, იქ, სადაც კაცობრიობის სულიერი ცხოვრება იღებს დასაბამს, და თუმცა მკითხველის ფანტაზიაც ორიოდე წარმტაცი ხატით, ორიოდე ტკბილი ჰანგით, ზღაპრის მძაფრი სურნელით წახალისებული ძველი არაბეთისა და ინდოეთისკენ მიილტვის, მაინც ის ჰეშმარიტი სამშობლო და სალოცავი, საითკენაც ჰესეს განდობილნი მიემართებიან, სულ სხვაგანაა.

„ჩვენ ვოცნებობთ სამყაროში მოგზაურობაზე; განა სამყარო ჩვენში არ არის",[9] ამბობს ნოვალისი. იქ თავის თავში, საკუთარი ფსიქიკის უღრმეს ფენებში ეგულვით დილის ქვეყანა ჰესეს მოგზაურებსაც. ყველა ისინი რომანტიკოსები არიან და სწამთ, რომ სამყარო მეს დაკონკრეტების, მისი გასაგნების შედეგია და საკმარისია, შენი თავი შეიმეცნო, რომ მთელი სამყაროც ნათელი გახდეს შენთვის. მათ მშვენივრად იციან, რომ ასეთ შემეცნებას არაფერი აქვს საერთო გარეგნულ მიზეზ-შედეგობრივ დამოკიდებულებასა და სამყაროს გრძნობადი ზედაპირის შესწავლასთან, მაგრამ ამავე დროს ისიც სჯერათ, რომ ვინც საკუთარ თავს შეიმეცნებს, ის სამყაროს არსსა და იდუმალებას განჭვრეტს. ამიტომაც ადგანან ისინი გზას შინაგანისაკენ და მათთან ერთად, ბრენტანოსა და ჰოფმანთან, ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენსა და

არქივარიუს ლინდჰორსტთან ერთად, ამ გზას ადგას „რომანტიკოსთა ბრწყინვალე პლეადის უკანასკნელი რაინდი“,[10] მწერალი ჰერმან ჰესე.

ჰესეს თითქმის ყველა ნაწარმოები აღსარებაა. ყველა მათგანი მისი სულის თავგადასავალს ასახავს სიტყვასა და ხატში. ასევე „მოხილვა დილის ქვეყნისაც“. ამ პატარა მოთხრობის პირველი ნაწილი სულის სიყრმეს წარმოგვიდგენს და ცხოვრების ესთეტიკურ აღქმას ეძღვნება, ანუ სულის იმ მდგომარეობის გამოხატვას, როდესაც იგი წმინდა გრძნობად ფორმებში აღიქვამს სამყაროს. ამიტომაა, რომ პირველი ორი თავის ხატოვანება, საერთო კოლორიტი და აგებულება ზღაპრის ფორმით განისაზღვრება. ზღაპარი ხომ სულის ამ საწყისი მდგომარეობის, მისი ბავშვობისა და ყრმობის, უპასუხისმგებლო გრძნობადი არსებობის ადეკვატური ფორმაა. ისევე, როგორც სულისთვის ამ საფეხურზე უცხოა დიფერენციაცია, მორალი და გონიერება და იგი, კიერკეგორის კატეგორიები რომ მოვიშველიოთ, წმინდა ესთეტიკური კუთხით განიცდის მოვლენებს, ასევე ზღაპარიც, — ფორმა, რომელსაც ნოვალისმა „პოეზიის კანონი“[11] შეარქვა, — ძირითადად სამყაროს გრძნობადი აღქმით იფარგლება, გამორიცხავს გონიერებას და სასწაულისკენ ისწრაფვის. ზღაპარი ეთიკური ნორმის მიმართ სრულიად გულგრილია, მას, როგორც გოეთე აღნიშნავს, „არა აქვს არავითარი ზნეობრივი დანიშნულება“,[12] მისი ერთადერთი მიზანი საუცხოო და არაჩვეულებრივი ამბის გადმოცემაა. ამიტომაც კანონზომიერია, რომ როდესაც ჰესემ საკუთარი სულიერი თავგადასავლის თხრობა მოიწადინა და ის მაგიური სამყარო გამოიტანა ზედაპირზე, რომელიც არ ექვემდებარება ფორმალური ლოგიკის კანონებს და გონებისა და პრაქტიკის პოზიციიდან რაღაც არარსებულს, მეტად საეჭვო და ძნელად დასაჯერებელ რასმე წარმოადგენდა, მან სწორედ ზღაპარს მიმართა.

მაგრამ, როგორც ითქვა, ჰესეს მოთხრობა მაინც წმინდა ზღაპარი არ არის. ზღაპრისთვის მეტად საჩოთირო და შეუთავსებელი აქ თხრობის მეცნიერულად დასაბუთებული და ავთენტიკური მანერაა. მაგრამ სწორედ ფანტასტიკურ სიუჟეტთან შერწყმული ეს მეცნიერული გადმოცემის ფორმაა არაჩვეულებრივ ეფექტს რომ ქმნის, ისაა რომ წარმოშობს იმ უშრეტ ირონიას, ასე რომ ხიბლავდა ამ პატარა მოთხრობაში ანდრე ჟიდს.[13]

ზღაპრის დამახასიათებელი ერთ-ერთი თავისებურება ისიცაა, რომ რაც არ მომხდარა, არ შეიძლება მომხდარიყო და სასწაულის სფეროს განეკუთვნება, აქ ისეა მოთხრობილი, თითქოს მართალი და სარწმუნო ამბავი ყოფილიყოს. თანაც საინტერესო ისაა, რომ ფაქტიურად არც მთხრობელს და არც მსმენელს არ სჯერათ ამ ამბის ნამდვილობისა, მაგრამ ისე იქცევიან, ისე უჭირავთ თავი, თითქოს ეჭვიც არ ეპარებოდეთ, რომ

მოთხრობილი ამბავი მართლა მომხდარა და სინამდვილეა. ეს გაორება, ეს შეუსაბამობა საქმის ჰეშმარიტ ვითარებასა და გარეგნული გამოვლენის ფორმას შორის არის კომიზმისა და ირონიის ის წყარო, რასაც კარგა ხანია, ყურადღება მიაქციეს მწერლებმა და რაც ერთობ პროდუქტიულად გამოიყენა ჰერმან ჰესემაც. ჩვენს კერძო შემთხვევაში ზღაპრის ამ ირონიულ ტენდენციას ჰესე იმით აძლიერებს, რომ ზღაპრისთვის დამახასიათებელ ტრადიციულ ინტონაციებსა და თხრობის მიმიკას იგი პირუთვნელი ჟამთააღმწერლის ამბიციას და გადმოცემის მეცნიერულ მანერას უმატებს. ხოლო თუ დავუჯერებთ თომას მანს, ირონიული ხელოვნების ამ უბადლო ოსტატს, „სრულიად არამეცნიერულისა და ზღაპრულის მიმართ გამოყენებული მეცნიერება, თავს ვითარცა წმინდა წყლის ირონია ამჟღავნებს“.[14] ასე რომ, ჰესეს თხრობას იმთავითვე ირონია სდევს თან და ეს ზღაპრულ სამოსელს შეფარებული ირონიაა, რომ საზღვარს უდებს ზღაპრის ფორმას და სხვა, უფრო პროზაულ, ჯადოსნურ-სასწაულებრიივ ელემენტებისგან თავისუფალ ეპიკურ ფორმას უმზადებს ნიადაგს. ასეთი უკუგადაქმნა პოეზიისა პროზაში, ლეგენდის უკუქცევა რეალურ სინამდვილედ ხდება ჰესეს მოთხრობის მეორე ნაწილში, რომელიც სულის განვითარების მეორე საფეხურს შეესაბამება.

ამ საფეხურს შეიძლება ეთიკური ვუწოდოთ, ვინაიდან იგი, ჰესეს თანახმად, იმ ზნეობრივი მოთხოვნებით განისაზღვრება, რომელთაც ადამიანს უყენებს კულტურა, მორალი, რელიგია და კაცობრიობის მიერ მანამდე შემუშავებული ესა თუ ის იდეალი. ამავე დროს, ეს საფეხური უშუალოდაა დაკავშირებული გონებისა და ინტელექტის მომძლავრებასთანაც, რაც განაპირობებს პრაგმატისტული იდეალებისა და ანგარიშის კულტის დამკვიდრებას. სარგებლობა, ხეირი, გამორჩენა, ფხიზელი ჭკუა და საქმიანი მიდგომა წარმართავენ ამიერიდან ადამიანის მოქმედებას. ცხადია, ამ საფეხურზე ადგილი აღარ რჩება დონკიხოტური იდეალიზმისა და ზემიწიერი აღმაფრენისთვის, ხოლო ყოველივე საუცხოო და ჯადოსნური მეტად საეჭვო გამონაგონად და მონაჩმახადაა შერაცხული. ამდენად, ეთიკური საფეხური გულისხმობს, რომ ინდივიდუუმმა მიატოვა სიყრმისდროინდელი უმანკო და წმინდა გრძნობადი არსებობა, მიატოვა ფანტაზიისა და ოცნების სამყარო და ცხოვრებას ამიერიდან რაციონალურად აღიქვამს. მაგრამ ახალ საფეხურზე გადასვლას, რამდენადაც იგი დიფერენციაციასა და გონიერებაში ცალმხრივი განვითარების შედეგია, ეწირება როგორც ინდივიდუუმის შინაგანი ჰარმონია, ასევე მისი გარესამყაროსთან შეწყობილობაც. ამ დარღვეული ჰარმონიის კომპენსირებას კი ადამიანი ამიერიდან იმით ცდილობს, რომ სამყაროს გონებისა და პრაქტიკული გამოცდილების მიხედვით აწესრიგებს.

ჰესეს მოთხრობაში სულის განვითარების ეს ახალი საფეხური, ერთი შეხედვით, სიუჟეტის განვითარებითაა შემოტანილი: ერთ მშვენიერ დღეს ჰ. ჰ. თავის მეგობრებთან ერთად აღმოაჩენს, რომ ძმობის ერთგული წევრი და ბარგის მზიდველი ლეო უკვალოდ გამქრალა. ეს ამბავი დაეას გამოიწვევს ძმობის წევრებს შორის, რის შედეგადაც მათი კავშირი დაიშლება და დავიწყებას მიეცემა. შესაბამისად ამ წერტილზე წყდება გასაოცარი მოგზაურობის აღწერაც. მაგრამ ყველაფერი ეს ასეა და არცაა ასე, ვინაიდან დაკვირვებული მკითხველი მშვენივრად ხედავს, რომ ავტორის კავშირი ძმობასთან მაშინ კი არ ირღვევა, როცა იგი ლეოს გაქრობას შეიტყობს, არამედ იგი იმთავითვეა დარღვეული. უკვე იმ წამს, როცა იგი მოგზაურობის აღწერას, მაგიური შინაარსის ლოგიკურ კატეგორიებში მოქცევას დააპირებს. ძმობა და დილის ქვეყნის მოხილვა იდუმალების სფეროს განეკუთვნება. ხოლო ყოველი ცდა საიდუმლოს გამჟღავნებისა, ვამოუთქმელი და აღუწერელი შინაარსის სიტყვიერი გამოხატვისა. მაშინვე ამ იდუმალების ფარგლებს გარეთ მოაქცევს კადნიერს. სწორედ ასეთი ამბავი ემართება ჰ. ჰ.-ს. თანდათანობით ისიც ირკვევა, რომ ნაწარმოების შინაარსი იდუმალი მოგზაურობის ისტორია კი არ ყოფილა, არამედ მთხრობელი მეს მიმართება ძმობისა და მოგზაურობისადმი. ავტორის სათხრობი პერსპექტივაც. ეპიკური აწმყო, სულის განვითარების მეორე სტადიითაა შემოსაზღვრული, სადაც რეტროსპექტულად არის შემოტანილი ამბავი განდობილთა მომხიბლავი მოგზაურობისა. მაგრამ, ასეა თუ ისე, თანმიმდევრობის თვალსაზრისით, ზღაპრის მაგიური სამყარო მაინც წინ უსწრებს პროზაულ რეალობას, რაც მკითხველს სულიერი განვითარების დინამიკის აღქმის შესაძლებლობას აძლევს. ეთიკური სტადიის განცდათა წარმოდგენა ზღაპრის ფორმაში ვერ მოხერხდებოდა. ამიტომ ჰესეს უნდა მოენახა ამ განცდათა შესატყვისი გამოსახვის საშუალებანი. ამ გარემოებამ განაპირობა ის მკვეთრი გარდატეხა, რისი მოწმეც მკითხველი ნაწარმოების მესამე თავში ხდება. მოქმედების განუსაზღვრელი არე ურბანისტული ლანდშაფტითაა შეცვლილი. თავად ამბავიც, მანამდე ზღაპრულად წარმტაცი და მომხიბლავი, ახლა ერთი ევროპული ქალაქის ყოველად კონკრეტულ და ჩვეულებრივ გარემოშია გადმოტანილი. საფეთქლიადაა შეცვლილი მოქმედების მოტივაცია. თუ მანამდე ყარიბებისათვის გეზისშესაცვლელად საკმარისი იყო ცის მნათობთა განლაგება, ანდა უცნაური ბერიკაცის გამოჩენა მათ გზაზე, სასწაულზე რომ არაფერი ვთქვათ, ახლა მთხრობელი ცდილობს „პრაქტიკული და გონიერი მხრიდან მიუახლოვდეს მიზანს“.[15] ამ გონიერების პრინციპს განასახიერებს ჰ. ჰ.-ს სიყრმის მეგობარი, გაზეთის რედაქტორი ლუკასი. სწორედ მას მიმართავს რჩევისათვის მთხრობელი. საქმე

ისაა, რომ ლუკასი ოდესღაც ჰ. ჰ.-ს მდგომარეობაში ყოფილა ჩავარდნილი. ქაოსისა და „არაფრის“ წინაშე წარმომდგარს მასაც განუცდია, თურმე, სასოწარკვეთა, საიდანაც თავი იმით დაუხსნია, რომ ომის შესახებ წიგნის დაწერა მოუხერხებია. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ ლუკასმა ისევ იწამა საკუთარი თავი, ომი, საკუთარი წარსული, რომ მან აღიდგინა გონებისა და საღი აზროვნების მანამდე შერყეული რწმენა და ამით ისევ აზრი შესძინა ცხოვრებას. იგი ისევ დაუბრუნდა გაზეთს, პოლიტიკას, საზოგადოებას, დაუბრუნდა ყოველივე იმას, რასაც გაურბის ჰ. ჰ. საგულისხმოა, რომ ლუკასი გონიერი ადამიანის უტყუარი ალღოთი მაშინვე ხვდება, რა უშლის ხელს მის მეგობარს ცივი განსჯისა და ლოგიკის, ბანკებისა და ყაზარმების სამყაროს დაუბრუნდეს. „გამიგონეთ“, ეუბნება იგი ჰ. ჰ.-ს, „თქვენ ისევ და ისევ უბრუნდებით მსახური ლეოს ამბავს, ეს მე არ მომწონს. როგორც ჩანს, აქ რაღაც დაბრკოლება იმალება. მოდით, მოეშვით, მოიშორეთ ლეო თავიდან, თორემ, მგონი, ლამისაა აკვიატებულ იდეად გადაგექცეთ“.[16] ეს ფრიად საყურადღებო სიტყვებია, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ლეო ცალკე დამოუკიდებელი პერსონაჟი კი არ არის, არამედ ჰ. ჰ.-ს ორეულია, მისი მაღალი მეს, ატმანის განსახიერებაა, „უკვდავთა“ დასთან რომ აკავშირებს მას. ცხადია, რომ ამ ორეულს გონიერი ლუკასის მხოლოდ გაღიზიანება და უარყოფა შეიძლება გამოეწვია, ვინაიდან მისთვის იგი მხოლოდ და მხოლოდ არარსებული ქიმერა და აღგზნებული ფანტაზიის ნაყოფია. ლუკასს არ ძალუძს დაუშვას ლეოს არსებობა, ყოველ შემთხვევაში — იმ სახით არსებობა, როგორც მას ჰ. ჰ. აღიქვამს და ამიტომაც კანონზომიერია, რომ მისი დამოკიდებულება ამ მაგიური პერსონაჟისადმი კომიზმის წყაროდ იქცევა. ამ თვალსაზრისით არსებული ვითარება გროტესკს აღწევს, როდესაც ლუკასი საქმისადმი მისთვის ჩვეული პრაქტიკული მიდგომით ლეოს ადგილსამყოფელს ჩვეულებრივ სამისამართო წიგნში ეძებს და მართლაც მონახავს იქ ვიღაც ანდრეას ლეოს მისამართს, ხოლო ეს ანდრეას ლეო, როგორც შეიტყობს შემდგომ მკითხველი, სწორედ ის მსახური და უხუცესთა-უხუცესი ლეო აღმოჩნდება, ასეთ ეჭვს რომ იწვევდა ყოველგვარი საუცხოო და უჩვეულო ამბების მოძულე რედაქტორში.

სულიერი ფერისცვალების მეორე ეტაპი სასოწარკვეთით მთავრდება. „ყველა ის, ვინც ამ საფეხურს სერიოზულად, როგორც დიფერენცირებული ინდივიდუუმი განვლის“, წერდა ჰესე მოთხრობაზე მუშაობის ხანს ერთ-ერთ თეორიულ ნაშრომში, „გარდუვალად სასოწარკვეთილებამდე მივა“.[17] ჰ. ჰ. ერთ მშვენიერ დღეს მსახურ ლეოს აღმოაჩენს, გამოეცნაურება კიდეც, მაგრამ ყოფილი მებარგული მას ვერ იცნობს. ამ გარემოებას უსასოებამდე მიჰყავს ძმობის ისედაც გულგატეხილი

მაძიებელი. საბოლოოდ იმედგადაწყვეტილი, დაღლილ-დაქანცული და სასომიხდილი ბრუნდება იგი შინ, წვიმით გალუმპული, ტანსაცმლის გაუხდელად მიუჯდება მაგიდას და წერს ჩივილით, მონანიებითა და თხოვნა-ვედრებით აღსავსე წერილს თავის ყოფილ მსახურს. შემდეგ ამ წერილს უახლოეს ფოსტის ყუთში ჩააგდებს და ისევ შინდაბრუნებული ღრმა ძილს მიეცემა.

მომდევნო დილა მოთხრობის მეორე შემობრუნების პუნქტი და სულის ბიოგრაფიის მესამე და უკანასკნელი სტადიის დასაწყისია. ამ სტადიის წარმოსახვას კი ნაწარმოებში შემოაქვს მესამე თხრობითი ფორმა, რომელსაც პირობითად „ქარაგმული ზღაპარი“ შეიძლება ვუწოდოთ. ერთი შეხედვით იგი ჰოფმანის ზღაპრებს მოგვაგონებს და გვახსენდება, რომ შმაგი რომანტიკოსი და მისი ორსახოვანი გმირებიც დილის ქვეყანაში მსხვემობის მონაწილენი არიან. მაგრამ, მეორე მხრივ, მესამე ნაწილის ეს ჯადოსნურ-ფანტასტიკური და ყოფით-რეალური ელემენტებისგან შემდგარი სამყარო გარდაუვლად იწვევს ფრანც კაფკას გრძნეულ ხილვათა ასოციაციასაც. ამ სამივე შემთხვევაში მაგიური სამყარო რეალური სინამდვილის შუაგულშია მოქცეული, ერთგვარად მასთანაა გათქვეფილი. ეპიკური სივრცე, მართალია, ყოვლად ჩვეულებრივი, თითქოს უფერული და უღიმღამო სინამდვილის ელემენტებისგანაა აგებული, მაგრამ ამ სივრცეში განლაგებული საგნები და პერსონაჟები, თუმცა კი ერთი შეხედვით, ისეთივე ჩვეულებრივნი არიან, როგორც მთელი ეს სამყარო, მაგრამ ჩვეულებრიობისა და ყოველდღიურობის ამ გარეგნულ საფარს იქით, სულ სხვა, ჯადოსნურსა და არაჩვეულებრივ კონსისტენციას ამჟღავნებენ. ძაღლების მკრეჭავი და ფეხების კოსმეტიკაზე დახელოვნებული ლეო განდობილთა ორდენის უხუცესთაუხუცესი აღმოჩნდება: ქალაქის გარეუბნის ერთ ყოვლად ჩვეულებრივ, მუზეუმისა და დაწესებულების მსგავს შენობაში, ძმობის არქივი და უზენაესი სამსჯავრო განლაგებულა. ჯადოსნური და საუცხოო აქ ცხრა მთას იქით კი აღარაა საძებნი, არამედ იქვე გვერდითაა, ყოვლად პროზაული ყოველდღიურობის შუაგულში. ერთი მხრივ, საქმე გვაქვს რეალურ სინამდვილესთან, მაგრამ ამავე დროს იძულებული ვართ ვცნოთ ჯადოსნური სამყაროს არსებობაც და ზღაპრის ორიენტირებითა და კატეგორიებით ვიხელმძღვანელოთ.

განვითარების მესამე საფეხურზე სული ისევ უბრუნდება სიყრმის ხანის ჰარმონიულ და უზრუნველ არსებობას. მაგრამ ეს უზრუნველობა, ეს სიმშვიდე და მხიარულება ადრინდელი წლების უმანკოებისა და გაუცნობიერებელი არსებობის შედეგი კი აღარაა, არამედ იმ აღმატებულობის ნაყოფია, რომელსაც სასოწარკვეთილი ადამიანი რწმენის მეოხებით მოიპოვებს. მხოლოდ რწმენას, მხოლოდ პარადოქ-

სის უსიტყვო მიღებას ძალუძს გამოიყვანოს ადამიანი უკიდურესი გაუცხოებისა და უსასოების მდგომარეობიდან და აზიაროს იგი იმ ნეტარ არსებობას, როდესაც ზნეობა და კანონი ყოველგვარ ძალას კარგავს მსოფლიო სულისა და ბუნების იმ მრავალფეროვნების წინაშე, რომელთა განუყოფელ ნაწილადაც აღიქვამს ამიერიდან თავს ადამიანი. ამრიგად, მესამე საფეხური, რაღაცა აზრით, ემთხვევა პირველს, იმეორებს მას, მაგრამ უფრო მაღალ დონეზე — ბავშვი მამაკაცი ხდება, არაცნობიერი ცნობიერში გადადის, ბავშვური მრწამსი და დაჯერება სასოწარკვეთილებით ნაწრთობი რწმენით იცვლება.

ზღაპარი ადამიანის არაცნობიერის, მისი სიზმრისეული ცხოვრებისა და გაუცნობიერებელ ოცნებათა ადეკვატური ფორმა იყო. სულის განვითარების უმაღლეს საფეხურზე ყოველი ზღაპარი და არაცნობიერი სიმბოლოდ იქცევა ცნობიერებისათვის, რომელიც მას ჰვრეტს. ცნობიერებას არ ძალუძს ჰეშმარიტების ისეთი უშუალო და გულუბრყვილო გამოხატვა, როგორც ეს კაცობრიობის სიყრმის გენიას შეეძლო ზღაპრის ფორმით, ვინაიდან მას დაკარგული აქვს ადრინდელი უმანკოება და ამასთანავე ისიც იცის, რომ ყოველივე, რაც კი მოვლენათა სამყაროს განეკუთვნება, მხოლოდ ჭარაგმა და ანარეკლია იმ წარედინებელი არსებითისა, რაც მას საფუძვლად უდევს.

„ჰეშმარიტება“, წერდა გოეთე, „რაც იგივეობრივია ღვთაებრივისა. არასოდეს შეიმეცნება პირდაპირ, არამედ მხოლოდ ანარეკლში, მხოლოდ მაგალითში, მხოლოდ სიმბოლოში, მხოლოდ ცალკეულსა და მონათესავე მოვლენებში გვეძლევა“[18]. ჰერმან ჰესეს არაერთი ასეთი ჭარაგმა და სიმბოლო შეუქმნია. მათი არსი ყოველთვის ის იყო, რომ უაზრო და უღიმღამო ყოველდღიურობის მიღმა აზრს წარმოაჩენდნენ ხოლმე, სიმრავლის იქით მის ერთიან საფუძველს ხდიდნენ საჩინოდ. „ტრამალის მგელში“ ასეთი ჭარაგმაა რადიომიმღები, რომელიც ჰენდელის მუსიკას გადმოსცემს. საკვირველი აპარატი, რითაც ესოდენ თავი მოაქვთ ტექნიკური საუკუნის მკვიდრთ, ხრიალებს, ტკაცანებს და თითქოს ძალას არ იშურებს, რომ როგორმე შეაფერხოს საუცხოო ჰანგების მდინარება, მაგრამ რადიოდაბრკოლებათა მიღმა აჟღერებული ღვთაებრივი მუსიკის ფონზე მხოლოდ საკუთარ უმწეობასა და უსუსურობას ავლენს; ჰესეს აღმოსავლურ მოთხრობაში კი ჭარაგმულია ჩვეულებრივი დაწესებულების მსგავსი შენობაა, სადაც კაცობრიობის მთელი ცოდნის შემცველი უნიკალური არქივი და უზენაესი სამსჯავრო განლაგებულა; დაბოლოს, ჭარაგმულია თავად თხრობის ფორმაც, ტრადიციული ტონით თითქოს ყოველდ ჩვეულებრივ ამბავს რომ გვაუწყებს და ამავე დროს იმ მოუხელთებელ აბსოლუტურსა და მაგიურ სამყაროსაც წარმოაჩენს, ჩვეულებრივი გზით რომ ვერ გასწვდება გონების თვალი.

ჩვეულებრივისა და უჩვეულოს, ემპირიულისა და ტრანსცენდენტურის, რეალურისა და იდეალურის შეპირისპირებით შექმნილი ქარაგმა იუმორს წარმოშობს, რამდენადაც უსასრულობასთან კონტრასტი მოვლენის ნაკლულობას, არასრულყოფილებას და, საბოლოო ჯამში, მის კომიკურობას წარმოაჩენს. ვინაიდან სრულყოფილების მცოდნისთვის ყოველთვის სასაცილო იქნება ნაკლულევანების ამბიცია. მარადიულობის მჭვრეტს ყოველთვის გაეღიმება სასრულისა და ბოლოვადის პრეტენზიაზე — მოიპოვოს უკვდავება. ამრიგად, იუმორი, ჟან პოლის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სპობს და ანადგურებს სასრულს იდეასთან მისი კონტრასტის გზით."[9] შესაბამისად, იგი ეთიკურიდან რწმენის საფეხურზე გადასვლის აუცილებელ მომენტსაც უნდა წარმოადგენდეს და შედეგად უნდა ჰქონდეს ემპირიული პიროვნულობის განადგურება, რადგან რწმენა ადამიანს იდეათა სამყაროს აზიარებს და, ამდენად, მოვლენათა სამყაროსადმი, მათ შორის—საკუთარი თავისადმი, იუმორისტულ დამოკიდებულებას გულისხმობს. სწორედ ამიტომაა, რომ უკვდავნი „ტრამალის მგელში" ჰარი ჰალერისგან მოითხოვენ სიცილის ხელოვნებას დაეუფლოს, ხოლო უხუცესნი ჰესეს აღმოსავლურ ზღაპარში ღიმილით აბათილებენ ჰ. ჰ.-ს „მომაკვდინებულ ცოდვებს". ამრიგად, ცხოვრების რაციონალური პრინციპი, სულიერი განვითარების ეთიკური სტადია, წინამავალ და მომდევნო საფეხურების მიმართ ორი კომიკური ფორმითაა შემოსაზღვრული: ზღაპრულსა და არაჩვეულებრივთან შეჯერებული რაციონალიზმი წარმოშობს ირონიას, ხოლო სინამდვილისა და იდეალის, ანუ მეორე და მესამე საფეხურების კონტრასტი ქმნის იუმორს.

იუმორი ჰ. ჰ.-ს უკანასკნელი ფერისცვალებისთვის ამზადებს, ხოლო ეს ფერისცვალება უკვე იმ იდუმალ სფეროს განეკუთვნება, რომელიც ისიდას საბურველით არის დაფარული და სიტყვითა და ხატით არ გამოითქმის. ნოვალისთან ერთი ყმაწვილი მოახერხებს საისელი ღვთაების საბურველის ახდას და იქ, სადაც სამყაროს გამოცანა და წმინდათაწმინდა ეგულვოდა, თავის თავს აღმოაჩენს. ჰესეს ნაწარმოებშიც სულის განვითარება შინ დაბრუნების ნიშნით ხდება და ისევ საკუთარ თავთან მიჰყავს თავისი არსისგან ლტოლვილი და გაუცხოებული ადამიანი. მაგრამ ეს „საკუთარი თავი", ეს მე, რასაც თავგადასავლით აღსავსე მეტამორფოზის დასასრულს უბრუნდება სული, არის, რა თქმა უნდა, არა ადამიანის პიროვნული მე, არა „პერსონა", არა ის, ჩადაც იგი ჩანს რეალურ ცხოვრებაში, არამედ მისი არსების სამყაროს ერთიანობასთან წილნაყარი ნაწილი, მისი ზენარი მე. 1920 წლის ერთ-ერთ წერილში ჰესე შენიშნავდა: „ის მე, რომელსაც მაძიებელი ადამიანი გულისხმობს და აგერ უკვე მესამე ათასწლეულია მთელი არაევროპული აზროვნება და თავად ევრო-

პული მეცნიერებაც იკვლევს, ეს მე არის არა ცალკეული ადამიანი, როგორც იგი შეიგრძნობს და აღიქვამს საკუთარ თავს, არამედ ყოველი ადამიანის სულის ყველაზე შინაგანი და ყველაზე არსებითი მარცვალი, რასაც ინდოელი ატმანს უწოდებს, და რაც ღვთაებრივი და მარადიული გახლავთ. ის, ვინც მიაგნებს ამ მეს, ბუდას, ვედების, ლაოძის თუ ქრისტეს გზით, იგი თავისი შინაგანი არსით დაკავშირებული იქნება სამყაროსთან, ღმერთთან და მისი მოქმედებაც ყოველთვის ღვთაებრივთან შეთანხმებული მოქმედება იქნება“[20].

სწორედ ამ ზენაარ მეს დაუბრუნდება ჰ. ჰ. ლეოსთან შეხვედრით. როდესაც უზენაესი სამსჯავრო ნებას დართავს მას ყოვლისმცოდნე არქივის აზრი შეიტყოს თავის თავზე, განზე გადასწიოს ისიდას საბურველი, იგი არქივის ერთ-ერთ წალოში, რომლის თავზეც მისი სახელია გამოკვეთილი, ერთ ძველ და გამოხუნებულ, ხისა თუ ცვილისგან გამოძერწილ ქანდაკებას აღმოაჩენს. ქანდაკება გამოხატავდა ორ ზურგი-ზურგ გადაჯდობილ მამაკაცს, რომელთაგანაც ერთი, უსიამო და დალეული, იყო ჰ. ჰ. მისი მდაბალი, ამქვეყნიური ვნებით შეპყრობილი მე, ხოლო მეორე, ძლიერი და გაფურჩქნული, იყო ლეო, მთხრობელის მაღალი, ღვთაებრივი მეს პერსონიფიკაცია, ასე ვთქვათ, მისი ატმანი, მარადისობასთან რომ აკავშირებდა მას. როცა მთხრობელი წალოს სანთლის შუქით გაანათებს და ქანდაკებას დააკვირდება. ის დაინახავს, რომ ეს ორი გამოსახულება ცოცხალი ორგანიზმივით იყო ერთმანეთთან შეზრდილი. მათ შიგნით თითქოს რაღაც დუღდა და ნელა, ტაატით ჰ. ჰ.-ს გამოსახულებიდან ლეოსაში გადადიოდა. ამიტომ პირველი, როგორც ჩანს, რაც დრო გადიოდა, სულ უფრო ილეოდა, ხოლო მეორე — იზრდებოდა და მშვენიერდებოდა. ამის შემყურე ჰ. ჰ. ხვდება, რომ დადგება დღე, როცა მისი გამოსახულება სრულიად გაქრება და დარჩება მხოლოდ ლეოსი.

მოთხრობის დასასრულს ჰ. ჰ. ისევ უბრუნდება ძმობას და განაგრძობს საოცრებებით აღსავსე მსხემობას დილის ქვეყანაში. მაგრამ მკითხველმა უკვე იცის, რომ რაც უფრო მიუახლოვდება იგი მიზანს, რაც უფრო ღრმად შეიჭრება იდუმალების სამყაროში, რაც უფრო იმატებს იმ საკვირველ ქანდაკებაზე ლეოს გამოსახულება და იკლებს ჰერმან ჰესესი, მით უფრო ნაკლები ექნება მას ჩვენთვის მოსათხრობი, ვიდრე იგი სულ არ გაუჩინარდება ხატებისა და ამბების მიღმეულ სამყაროში.

ძველი ჩინური და ინდური ფილოსოფიური იდეები „გლასპერლენშპილში“

„გლასპერლენშპილი“ ნაწარმოებია, რომელშიც დიდ როლს ასრულებს ძველი აღმოსავლური (პირველ რიგში — ინდური და ჩინური) რელიგიები და ფილოსოფიური სისტემები. წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს განიხილოს ძველი ინდური და ჩინური ფილოსოფიის მხოლოდ ცალკეული იდეები და წარმოდგენები, რომლებიც რომანზე მუშაობის პერიოდში ასაზრდოებდნენ მწერლის ფანტაზიას და რომელთაც მრავალმხრივ განსაზღვრეს ნაწარმოების როგორც აზრობრივი, ასევე ხატოვანი სტრუქტურა.

პირველ ყოვლისა უნდა მოვიხსენიოთ ძველი ინდური მოძღვრება სულთა გადასახლების შესახებ, რომელმაც მნიშვნელოვნად განაპირობა ნაწარმოების აგებულება. ერთ-ერთი ძირითადი აზრი, რომელიც გატარებულია რომანში, თვით მწერლისავე აღიარებით, არის აზრი კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების უწყვეტელობისა და გონის ურყევი არსებობისა და სტაბილურობის შესახებ. ამ იდეის მხატვრული ხორცშესხმის მიზნით რომანში წარმოდგენილია ბედი სხვადასხვა ეპოქაში მცხოვრები ადამიანებისა, რომელნიც ფაქტობრივად ერთი ინდივიდუალური, მაგრამ ზედროითი ცხოვრების პარადიგმულ შემობრუნებად გაიაზრებიან და ამდენად იდენტურნი არიან, — ჩანაფიქრი, რომლის მხატვრული განხორციელება მხოლოდ რეინკარნაციის იდეის მეშვეობით გახდა შესაძლებელი („ცხოვრების აღწერები“!).

სულთა გადასახლების ძველი აზიური რწმენის პარალელურად „გლასპერლენშპილის“ სულიერ კოსმოსზე და თვით ეზოტერიული თამაშის იდეის ჩამოყალიბებაზე ერთობ კეთილისმყოფელი გავლენა იქონია ბრაჰმანიზმისა და ინდუიზმის უმნიშვნელოვანესმა მსოფლმხედველობრივმა დოგმატმა სამყაროს ერთიანობის შესახებ. ამ მომენტზე ცოტა უფრო ვრცლად შევჩერდებით.

სამყაროს ერთიანობის იდეალური საფუძველია ბრაჰმა. ბრაჰმა (brahma), ინდური ფილოსოფიის მიხედვით, არის ყოფიერების პირვე-

ლადი მიზეზი, აბსოლუტი, რომლის ემანაციაა ყოველივე არსებული. sarvam khalv idam brahma (ჭეშმარიტად ყოველივე ეს ბრაჰმაა)— არის უპანიშადებისა და საერთოდ მთელი ინდური სულიერობის ძირითადი დებულება. ბრაჰმა არის ერთიანი და უსაზრულო. ქვეყნიერება ღმერთმა კი არ შექმნა, არამედ ღმერთი (უსაზრულო ბრაჰმა). რომელიც ერთი არსებობდა მანამდე, განივრცო ქვეყნიერებად. ბრაჰმა იშლება, განივრცობა ერთიანობიდან სიმრავლეში. „სიმრავლე" ანუ ქვეყნიერება ორმაგი ბუნებისაა. ის, რაც მასში მრავალგვარია, მატერიალურია, ცვალებადია. მოძრავია, — არის გადაგვარებული ბრაჰმა; ის კი, რაც სიმრავლეს აერთიანებს, შინაგანი, არამატერიალური, სულიერი და გონისმიერია, არის ბრაჰმა, არის ღვთაებრივი რამ საგნებში. ღვთაებრივი და მარადიული ყველა არსებაშია, მაგრამ ადამიანში იგი ყველაზე სრულადაა წარმოდგენილი. მხოლოდ ადამიანს შესწევს უნარი, განჭვრიტოს ერთიანი ბრაჰმა სიმრავლეთა მიღმა, შეიცნოს ერთიანი ბრაჰმა თავის თავში და დაუბრუნდეს აქყოფიერებიდან (Dasein) პირველად ყოფიერებას (Ursein).

სამყაროს ნუმინოზური ერთიანობის შეგრძნებაში ჰესე ადამიანური ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს განცდას ხედავდა და მას ცხოვრებისეული შეჭირვების დაძლევისა და ჭეშმარიტი ნეტარების მიღწევის აუცილებელ წინაპირობად მიიჩნევდა. 1949 წლის ერთ-ერთ ესეში იგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ცხოვრება აზრს მხოლოდ სამყაროს ერთიანობისა და ჰარმონიულობის ჭვრეტაში იძენს. „ყოფიერების აზრი," წერს ჰესე, „სწორედ მრავალფეროვნების ერთიანობაა, ანუ სულის ის თვისება, სამყაროს არეულობაში ერთიანობასა და ჰარმონიას რომ განჭვრეტს"[1].

თვით „მაგისტრ იოზეფ კნეჰტის ცხოვრების აღწერაში" სამყაროს ერთიანობის მოტივი ისე აშკარად არ არის გამოკვეთილი, თუმცა იგი მთელ ნაწარმოებს დაედო საფუძვლად და გლასპერლენშპილის მნიშვნელოვან ელემენტებსაც წარმოადგენს. იმდენად, რამდენადაც თამაშთა თამაში სულიერ ღირებულებათა ერთ მნიშვნელზე დაყვანის მეთოდს წარმოადგენს, ამდენად იგი ერთიანობის იდეას ეფუძნება, რომელიც ჟამთაღმწერლის მიერაცაა საგანგებოდ ხაზგასმული. მაგრამ გლასპერლენშპილი, როგორც „სულიერი უნივერსუმის კონცენტრირებულ სისტემაში მოყვანის ცდა", გარკვეულ საფეხურზე მხოლოდ გონის გამოვლენათა ერთიანობის წვდომას ისახავს მიზნად, რაც სამყაროს ერთიანობის ერთ მხარეს წარმოადგენს და, როგორც გვიჩვენა ანი კარლსონმა[2], საზღვრებს უსახავს სუბლიმური თამაშის განვითარებას. მხოლოდ განვითარების უმაღლეს საფეხურზე იქცევა გლასპერლენშპილი „სრულყოფილის ძიების ფორმად", „სუბლიმურ ალქიმიად" და „ხატთა და სიმრავლეთა მიღმა არსებული ერთიანი გონის, ე. ი. ღმერთის"

წვდომის საშუალებად. ამ სტადიაზე თამაშის ეზოტერულ არსს მისი თეოცენტრული პერსპექტივა განსაზღვრავს, რომელიც მთელ სულიერ და მხატვრულ ღირებულებათა და ცნებათა, საბოლოო ჯამში კი საერთოდ ყოფიერების, ერთიან ნუმინოზურ საფუძველსა და მნიშვნელობაზე დაყვანას გულისხმობს. მხოლოდ სამყაროს ღვთაებრივი ერთიანობის კვრეტას და თამაშის ამ იდეისადმი დაქვემდებარებას ძალუძს მისი უმაღლეს საფეხურზე აყვანა. სწორედ ამიტომაა, რომ იოზეფ კნეპტი გლასპერლენშპილის სამყაროს ერთიანობის აზრთან მიმართებას მოითხოვს მოთამაშეთაგან[3]. ამ მიზანს ემსახურება აგრეთვე გლასპერლენშპილში იოგთა პრაქტიკიდან ნასესხები მედიტაციის შემოღება. რომელიც, როგორც აღინიშნავს ჟამთაღმწერელი, რელიგიურისაკენ შემობრუნებას (die Wendung gegen das Religiöse[4]) წარმოადგენდა და რომელიც თამაშის უმაღლეს საფეხურზე მის უმნიშვნელოვანეს ელემენტად იქცევა.

აზრი სამყაროს ღვთაებრივი ერთიანობის შესახებ. ჰესეს „ინდოაზიური რწმენის ერთადერთი დოგმა", უშუალოდ უკავშირდება იდეათა მეორე კომპლექსს, რომელიც აგრეთვე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ჰესეს შემოქმედებაში — ადამიანად ქმნადობის მოტივს (მწერლის ერთ-ერთ გამონათქვამში, რომელიც ქვემოთ მომყავს, ეს კავშირი და ურთიერთდამოკიდებულება მისი მსოფლმხედველობის ორ ძირითად მომენტს შორის განსაკუთრებით გამოკვეთილად ჩანს: „გზა ზენაარი და კეთილშობილი ადამიანისაკენ მხოლოდ და მხოლოდ ამ მოძღვრებაზე, ერთიანობის გამუდმებულ განცდაზე გადის".)[5] აღსანიშნავია, რომ ადამიანად ქმნადობის მოტივის ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს საკუთარი არსებობის სამყაროს ღვთაებრივ სუბსტანციასთან იდენტურობის განცდა — იდეა, რომელიც ბრაჰმანიზმის ერთ-ერთ ძირითად დებულებადაცაა მიჩნეული.

კატეგორია, რომელიც ბრაჰმასთან ერთად ძველი ინდური ფილოსოფიის ერთ-ერთი უპირველესი ცნებაა და რომელსაც ამავე დროს ზემოთ წამოყენებული საკითხის დასაბუთებაც კარდინალური მნიშვნელობა აქვს, არის ატმანი (ātman). ატმანი, ერთი მხრივ, არის ბრაჰმას კორელატი, მისი იდენტური ცნება, აბსოლუტური გონი; მეორე მხრივ, იგი არის უმაღლესი სუბიექტური საწყისი, ღვთაებრივი ადამიანში. ამგვარად, ადამიანი ბრაჰმასთანაა წილნაყარი. ატმანი ცას უზენაესსა და წარუდინებელთან აკავშირებს. იმდენად, რამდენადაც ატმანი, ერთი მხრივ, აბსოლუტური გონი და ბრაჰმას იდენტური კატეგორიაა, მეორე მხრივ კი, სუბიექტურ საწყისადაცაა მიჩნეული. იგი ერთგვარ საზღვარსა და ხიდს წარმოადგენს ტრანსცენდენტურსა და ემპირიულს შორის. ადამიანის მიზანი და მისი სიბრძნის მწვერვალია შეიცნოს — „მე ვარ ატმანი" (რაც იგივეა, რომ ადამიანი თავისი

თავის ბრაჰმასთან იდენტურობას სწვდეს). დებულება ინდივიდუალური, სუბიექტური და ტრანსცენდენტური საწყისების იგივეობის შესახებ — tat twam asi — ერთ-ერთი ძირითადთაგანია ადრინდელ უპანიშადებში. იგი, შეიძლება ითქვას, ბრაჰმანიზმის უარსებითესი ფორმულაა, რომელიც ადამიანს ხსნისაკენ მიუთითებს. ამ საკითხს მეორე მხრიდანაც შეიძლება მივუდგეთ და ვთქვათ, რომ ადამიანი ორი საწყისისაგან ანუ ორი „მე"-საგან შედგება. პირველია დაბალი „მე"— დაბადებიდანვე არსებული, ხორციელი, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებით დეტერმინირებული, ამქვეყნიური ვნებებითა და სურვილებით შეპყრობილი, დროის დინებისადმი დაქვემდებარებული და მოკვდავი. მეორეა მაღალი „მე" — შესაძლებლობის სახით მოცემული, ემპირიული სამყაროს ვნებათაგან თავისუფალი, ბრაჰმას სწორი. უკვდავი, დაწარუდინებელი — ადამიანის იდეალური „მე" ანუ ატმანი. ადამიანის ცხოვრების მიზნად თავის თავში შესაძლებლობის სახით არსებულის განხორციელება უნდა იქცეს. კაცმა უნდა შეიცნოს: „მე იგი ვარ და არა ეს"—ayam aham asmiti. მან უნდა განჭვრიტოს, რომ ზენაარი მეა მისი არსებობის განმსაზღვრელი და ჰეშმარიტი ნეტარების მომნიჭებელი. „იგი, ატმანი, რომელიც ბოროტებასაა მოკლებული, თავისუფალია სიბერისა, კვდომისა, სევდისა, შიმშილისა [და] წყურვილისაგან, რომლისა სურვილი — ჰეშმარიტება არს, რომლისა ნება — ჰეშმარიტება არს,—იგი [ატმანი] უნდა ეძიო, უნდა ისწრაფოდე სწვდე მას. ის მიაღწევს ყოველსა სამყაროს და მას აღუსრულდება ყოველი სურვილი, რომელიცა ჰპოვებს და შეიცნობს ამა ატმანს".

ძველი ინდური აზროვნება, როგორც ვხედავთ, ინდივიდის სულიერი განვითარების შესაძლებლობას სახავს, იძლევა ადამიანის შინაგანი ქმნადობისა და სრულქმნის პერსპექტივას, რომელიც, როგორც ადვილი წარმოსადგენია, ჰესესთვის არაჩვეულებრივად მიმზიდველი უნდა ყოფილიყო. აღსანიშნავია, რომ ჰერმან ჰესეს საკმაოდ ზუსტად აქვს გადმოღებული ძველ ინდური მოდელი. ის, ისევე, როგორც ძველი ინდოეთის მოაზროვნეები, ყოველ ადამიანში ორ მეს განასხვავებს—სუბიექტურ-ინდივიდუალურსა და ღვთაებრივ-ამაღლებულს. მწერლის ერთ-ერთ წერილში ვკითხულობთ: „ყოველ ჩვენგანში ორი მე არსებობს... ჩვენი სუბიექტური, ემპირიული, ინდივიდუალური მე, თუ მას ოდნავ დავაკვირდებით, თავს გამოავლენს როგორც მერყევი, ჭირვეული, გარეგნულ იმპულსებზე დამოკიდებული და ადვილად ამყოლი საწყისი... მაგრამ აქვე არის მეორე მე, ამ პირველ მეში დამალული, მასში გაზავებული, რომელიც არავითარ შემთხვევაში არ უნდა აგვერიოს პირველ მეში. ეს მეორე, ზენაარი, წმინდა მე (ინდოელთა ატმანი, რომელსაც ისინი ბრაჰმას უტოლებენ) არ არის პიროვნული, არა-

მედ ჩვენი წილია ღმერთში, სიცოცხლეში, უპიროვნულსა და ზეპიროვნულში"[7].

ინდივიდის „ორწახნაგოვნების" იდეიდან გამომდინარე, ჰერმან ჰესე ყოველი ადამიანის დანიშნულებას მისი პიროვნების დაბალი „მე"-დან მაღალი „მე"-სკენ ანუ ატმანისკენ განვითარებაში ხედავს. ატმანი ჰესესთვის არის ღვთაებრივი ნაპერწკალი ინდივიდში, ყოველ ჩვენგანში არსებული იდეალური შესაძლებლობა, „ზენაარი და წმინდა მე", რის განხორციელებაც ჩვენ სამყაროს იდუმალებასთან, სიცოცხლესთან, ზეპიროვნულსა და ღვთაებრივთან გვაკავშირებს. ატმანი, ჰესეს მიხედვით, არის ადამიანად ქმნადობის იდეალური მიზანი. ამ მიზნისაკენ სწრაფვა ადამიანის ემპირიული და ბიურგერული კონვენციებით განსაზღვრული პიროვნულობის დათმობასა და საკუთარი არსებობის სამყაროს ღვთაებრივი ერთიანობისადმი დაქვემდებარებას გულისხმობს.

ინდივიდის სუბიექტური „მე"-ს სრულყოფისა და ღვთაებრივობისაკენ გამუდმებული სწრაფვის წარმოსახვა და შესაძლებლობის სახით არსებული ადამიანობისაკენ ლტოლვის აღწერა ჰესეს პროზის უმნიშვნელოვანესი სტრუქტურული თავისებურებაა[8], რომელიც „გლასპერლენშპილშიც" იჩენს თავს. მაგრამ ვიდრე კონკრეტულად ამ საკითხზე განვაგრძობდეთ მსჯელობას, უნდა აღინიშნოს ჰესეს რომანების კიდევ ერთი თავისებურება, რაც მათ საერთო აქვთ ძველი ინდოეთის სიტყვაკაზმული მწერლობის ძეგლებთან. საქმე ისაა, რომ ჰესეს რომანები, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „სულის ბიოგრაფიებია", სადაც ინდური ეპოსის მსგავსად ცალკეული პერსონაჟები ერთი ინდივიდუალური სულის განსხვავებულ ნაწილებსა და ცალკეულ მხარეებს განასახიერებენ.

„გლასპერლენშპილის" მთავარი გმირი იოზეფ კნეხტი დასაწყისში ამ ზეპიროვნების ანუ ინდივიდუალური სულის მდაბალ მხარეს განასახიერებს და ამაღე ნაწარმოებში მეორე პერსონაჟით წარმოდგენილი ჰეშმარიტი ადამიანის იდეალის განხორციელებისათვის იღვწის. ინდივიდუალური სულის ეს მეორე პოლუსი და იდეალური შესაძლებლობა მუსიკის მაგისტრია. ამრიგად, ინდივიდის შინაგანი სამყაროს ორი დაპირისპირებული მხარე, მისი ორი მე, ორი განსხვავებული გმირის სახითაა წარმოდგენილი. ამათგან პირველი—იოზეფ კნეხტი—დინამიკურია, ცვალებადია (რადგანაც განვითარებას განიცდის), მეორე კი — მუსიკის მაგისტრი — სტატიკური და უცვლელია (ვინაიდან მიღწეულ მიზანსა და განხორციელებულ შესაძლებლობას განასახიერებს). საინტერესოა, და ამ დეტალში აშკარად იგრძნობა აღმოსავლური გავლენა, რომ აღნიშნულ პერსონაჟებს შორის მასწავლებელ-შეგირდის დამოკიდებულებაა. მუსიკის მაგისტრი კნეხტის მიმართ აკარიასა და ბრა-

ჰარმანის ფუნქციებს ასრულებს და მთავარი გმირის მთელ შემდგომ განვითარებას განსაზღვრავს. ინდივიდუალობის დაბალი „მე"-ს მიერ ატმანის მიღწევა ნაწარმოებში იოზეფ კნეხტის ერთ-ერთი ხილვის სახითაა წარმოდგენილი, სადაც სულ უფრო აჩქარებული წრებრუნვის დასასრულს იოზეფის სახე მუსიკის მაგისტრისას ერწყმის[9]. მანამდე ეს შეუძლებლობა მინიშნებულია მხცოვანი მოძღვრის სიტყვებში, რომლებითაც იგი იოზეფს ორდენში ხელთდასმისას მიმართავს: „რა მშვენიერია, რომ შენ სწორედ მაშინ გამოდიხარ სარბიელზე, როდესაც მე ღიად დავტოვო იგი. ისეთი გრძნობა მაქვს, თითქოს ვაჟიშვილი მყოლოდეს, რომელიც მომავალში ჩემს მაგივრად დაიცავს ორდენის ღირსებას".[10] შემდგომში როდესაც იოზეფ კნეხტი, ე. ი. წარმოსახვითი ზეპიროვნების მდაბალი მე, მიაღწევს ატმანს, მუსიკის მაგისტრი, რომლის ფუნქციებიც ამით ამოიწურება, გაქრება რომანური მოქმედებიდან და სარბიელს თავის შეგირდს უთმობს. კნეხტის სამსხვერპლო სიკვდილი კი მაღალმთიან ტბაში, ინდივიდუალური სულის განვითარების თვალსაზრისით, შეიძლება გავიგოთ როგორც ატმანის ბრაჰმაში შეღწევა.

დასასრულ უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი სტრუქტურული აგებულება დამახასიათებელია არა მხოლოდ რომანის ძირითადი ნაწილისათვის, არამედ რომანისადმი თანდართული ნოველებისათვისაც, სადაც „იოზეფ კნეხტის ცხოვრების" მსგავსად ადამიანის შინაგანი სრულქმნა და განვითარებაა აღწერილი.

კრიტიკოსთა ერთსულოვანი აღიარებით, ძველი ჩინეთის აზროვნების გაცილებით უფრო დიდი როლი შეასრულა „გლასპერლენშპილის" სულიერი კოსმოსის შექმნაში, ვიდრე ძველი ინდურისამ[11]. მართლაც, ნაწარმოების ანალიზი ცხადყოფს, რომ ძველი ჩინეთის გავლენა მწერალზე ერთობ მრავალმხრივია. ქვემოთ ყურადღებას გავამახვილებ ამ გავლენის მხოლოდ ერთ მომენტზე, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება სამყაროს ერთიანობის იდეას და მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს რომანის ხატოვანებას, აზროვნების სისტემასა და აგებულებას.

სამყაროს ნუმინოზური ერთიანობის იდეას ჰერმან ჰესე პირველად მის ინდურ ვარიანტში წააწყდა, რამაც გაანაპირობა, როგორც ჩანს, ის, რომ მისი რწმენისა და მსოფლმხედველობის ამ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დებულების სამშობლოდ ინდოეთი იქცა. მაგრამ თუ ძველ ინდოეთში თვით ერთიანობის იდეაც დიდი გამომსახველობით წარმოდგენილი, აზრი იმის შესახებ, რომ ეს ერთიანობა წინააღმდეგობათა ერთიანობაა, დადებითი და უარყოფითი, მამრობითი და მდედრობითი პრინციპების, „ინის" და „იანის" ერთიანობა, და რომ ეს წინააღმდეგობანი თავისთავად კი არ არსებობენ, არამედ ერთიანობის წყალობით, სწორედ იმ დინამიკური ერთიანობის წყალობით, რომლის დაპი-

რისპირებულ პოლუსებსაც ისინი ქმნიან, — ეს აზრი გაცილებით უფრო გამოკვეთილად ჩინურ მისტიკაშია წარმოდგენილი. ამიტომაც ჰერმან ჰესე თავისი რწმენის მეორე მნიშვნელოვანი დოგმის გამოსახატავად სწორედ ჩინურ ცნებებსა და ხატებს მიმართავს ხოლმე[12].

ინი (yin) და იანი (yang) ორი პირველადი ძალა, რომელთა შემოქმედებითი ურთიერთმიმართება ბუნების ყოველწლიურ წრებრუნვასა და ყოველივე განახლება-ცვალებადობას განსაზღვრავს. ყოფიერების ბიპოლარობის ძველი ჩინური სიმბოლოებია. ინი არის მუქი, ბნელი, მძიმე, დახურული, ქალური საწყისის განსახიერება, ე. ი. მიმღები, რეციპიენტი, დაქვემდებარებული. მიწიერი: იანი არის ღია, ნათელი, მსუბუქი, გახსნილი, მამაკაცური საწყისის განსახიერება, ე. ი. გამცემი. დონორი, გაბატონებული, ციური. ყოველივე, რაც ძალის გამოვლენას წარმოადგენს, დადებითი, თბილი, მოძრავი — იანს მიეკუთვნება. მაგრამ ეს მოქმედი პრინციპი თავის თავში შთაინთქმებოდა, დაიკარგებოდა, საპირისპირო პოლუსი რომ არა, რომელიც ღრუბელივით შეიწოვს მას: უარყოფა, სიგრილე, სიმშვიდე — ინი. ინი პასიურია. თავის თავში განისვენებს, თვლემს, ვიდრე აქტიური და ცხოველმყოფელი იანით განაყოფიერებული ერთიანობას არ შექმნის. რომელიც ყველა არსსა და სამყაროს წარმოშობს. ინისა და იანის შეწყობილი თანხმიანობა, მათი რიტმული მონაცვლეობა, ჩასუნთქვა და ამოსუნთქვა მთელი სამყაროს განახლება-ცვალებადობის პროცესს განსაზღვრავს. ყოველი არსი თავის თავში შეიცავს ინსა და იანს და მათი ურთიერთმოქმედებით სულდგმულობს: „ყველა არსება ატარებს უძრავ ინს და მოიცავს მოძრავ იანს; შუამავალი ქი ხელს უწყობს ჰარმონიულ გაერთიანებას“[13].

„გლასპერლენშპილის“ მხატვრულ ქსოვილში ინი და იანი იმ ორ მუსიკალურ თემას და მელოდიურ ხაზს შეადგენს, რომელთა ურთიერთშიმართება და თანაყოერადობა მთელი ნაწარმოების მელოდიკას განსაზღვრავს. რომანის ეს თავისებურება და ორნიშნიანობა უკვე სათაურშივეა ხაზგასმული და შემდეგ მთელ თხრობას გასდევს თან. იგი თავს იჩენს ჟამთაღმწერლის პირველსავე სიტყვებში, რომლებიც მკვეთრად გამოხატავენ სათხრობი ამბის ძირითად ტენდენციას და ყოველივე წარმოდგენილის ორნიშნა ხასიათზე მიგვითითებენ: „. . .რაც უფრო მკვეთრად და მძაფრად ჩამოვაყალიბებთ თეზისს, მით უფრო კიუტად მოითხოვს იგი ანტითეზისს“[14].

შემდგომში რომანის ორი ძირითადი ხაზი, მისი ინი და იანი, ქმნის სხვადასხვაგვარ „სათხრობ კომბინაციებს“, რომელშიც ხან ერთი ნიშანი ჭარბობს, ხან მეორე, ხან კი ორივე ერთნაირი ძალით არის წარმოდგენილი, მაგრამ რომელნიც ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ძირითადი დაპირისპირების კონტექსტში აღიქმებიან. ნაწარმოების მსვლელობაში

ბიპოლარობა სხვადასხვაგვარად ვლინდება: წარმოდგენილ თემებში (გონი—ქვეყანა, vita contemplativa—vita activa. ინდივიდი—საზოგადოება, მსახურება—მბრძანებლობა და სხვ.); პერსონაჟთა დაპირისპირებაში (კნეჰტი — დესინიორი, კნეჰტი — ტეგულარიუსი); თხრობისა და წარმოდგინების ფორმათა მონაცვლეობაში (ავტორი ხშირად მიმართავს დიალოგს, სადაც საწინააღმდეგო თვალსაზრისები უპირისპირდება ერთმანეთს; იგი გადმოსაცემ მასალის მიხედვით თხრობის ორ განსხვავებულ სახეს ხმარობს: მეცნიერულ გადმოცემას და წარმოსახვით თხრობას) .

ბიპოლარობა გარკვეულად ნაწარმოების კომპოზიციაშიცაა გატარებული. ეპიგრაფი, რომელიც მთელ თხრობას უძღვის წინ, სხვათა შორის იმ აზრსაც შეიცავს, რომ კასტალიური ტიპის ინსტიტუტის არსებობა სასურველი იქნებოდა, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეპიგრაფი წინ წამოსწევს რომანის მხოლოდ ერთ მხარეს, სულიერი კოსმოსის მხოლოდ ერთ პოლუსს, იგი ხაზს უსვამს ძირითადი სულის, კასტალიური იდეის, მკვრეტელობითი იდეალის მნიშვნელობას და უგულებელყოფს ადამიანის არსებობის რეალურ, ცხოვრებისეულ მხარეს. შემდგომში ნაწარმოების ძირითად მოძრაობად იქცევა იოზეფ კნეჰტის განვითარება კასტალიის მედიტაციური არსებობიდან ცხოვრებისაკენ, რომელიც კნეჰტის სიკვდილით მთავრდება. მაგრამ კნეჰტის სიკვდილი არ წარმოადგენს (ყოველ შემთხვევაში, კომპოზიციურად) მთელი ნაწარმოების დასასრულს, არამედ იგი იკეტება. „ინდური ცხოვრების აღწერით", რომლის უკანასკნელი ფრაზაც. ს. ავერინცევის მართებული შენიშვნით, რომანის ძირითადი მოძრაობის საპირისპირო მოძრაობას წამოიწყებს და ისევე ეპიგრაფთან გვაბრუნებს[15].

„გლასპერლენშპილი", ამრიგად, ორი ძირითადი ღერძის ირგვლივ ვითარდება. ნაწარმოებში ერთმანეთს გამუდმებით ორი ხაზი და მელოდიური თემა უპირისპირდება, რომელთა მონაცვლეობაც ინის და იანის ურთიერთქმედებას შეესაბამება[16]. მაგრამ ამავე დროს ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ ორი ძირითადი ხაზის გამოყოფა და მათი ერთმნიშვნელოვნად ინით და იანით აღნიშვნა თითქმის შეუძლებელია. საქმე ისაა, რომ თითოეული ამ თემათაგანი, როგორც „გონის პროვინციისა" — იანი, ასევე იოზეფ კნეჰტის განვითარებისა — ინი, თავის თავში საპირისპირო ტენდენციებს შეიცავს და ორივე დაპირისპირებული პოლუსის შერიგებას ცდილობს. თამაშთა თამაში სინთეზის მოთხოვნილებამ წარმოშვა[17]. ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია, რომ ჰეშმარიტ მუსიკას, გლასპერლენშპილის ხერხემლად წარმოდგენილს, ჟამთაღმწერელი ისეთ მუსიკას უწოდებს, რომელიც „ცისა და დედამიწის, ბნელისა და ნათელის", ინისა და იანის ჰარმონიას ეფუძნება. ამიტომაც გლასპერლენშპილის უმაღლეს საფეხურზე მოთა-

მაშეთა შორის ისეთი პარტიები სარგებლობენ უპირატესობით, რომელშიც ორი დაპირისპირებული თემაა წარმოდგენილი, ხოლო მოთამაშეთ ამ თემების ურთიერთმიმართების და ერთ მნიშვნელზე დაყვანის გზით სინთეზის მიღწევა ევალებათ — „aus These und Antithese möglichst rein die Synthese zu entwickeln“[13] რაც შეეხება იოზეფ კნეჰტის თემას, ისიც ისეთივე ორნიშნაა, როგორც წინამავალი. გლასპერლენშპილის მაგისტრის ცხოვრებაზე რომანში არაერთხელაა ნათქვამი, რომ იგი საპირისპირო ტენდენციების შემცველი იყო და დაპირისპირებულ პოლუსთა მორიგებას ცდილობდაო[19].

თემათა ასეთი მოუხელთებლობა, მათი ერთნიშნა ინტერპრეტაციის შეუძლებლობა მთელ ნაწარმოებზე ვრცელდება და მის იდუმალებასა და ამოუცნობლობას ქმნის. რომანი მთლიანად, ისე როგორც მისი ცალკეული სცენები, გაურბის ყოველგვარ ერთნიშნა განმარტებასა და წმინდა რაციონალურში გადმოყვანას. ჰესეს ქმნილება ყოფიერების მფეთქავ ბიპოლარობას ასახავს და ადამიანური ცხოვრების დინამიკის წარმოდგენას ცდილობს. იგი სამყაროს მარადიული ცვალებადობის, მის ნათელ გონსა და ბნელ გრძნობადობას, აქტიურ და პასიურ საწყისებს შორის შეუმჩნეველი ფლუქტუაციის, ჩასუნთქვისა და ამოსუნთქვის, ინისა და იანის სიტყვასა და აზრში უკვდავყოფას ისახავს მიზნად. მწერლისთვის მთავარია არა კონკრეტული თემები და ცალკეული პოლუსები, არამედ დაპირისპირებულთა მარადიული მონაცვლეობისა და პოლუსთა ურთიერთმოქმედების მიმა არსებული იდუმალება, რომლის ერთმნიშვნელოვანი სიტყვიერი გადმოცემა შეუძლებელია. ამიტომაა, რომ ჰესეს პოეტური აზროვნება „გლასპერლენშპილში“ ისეთივე დიალექტიკური ორნიშნიანობით ხასიათდება, როგორც ის ობიექტი, რომლის დამორჩილებასა და სიტყვაში მოქცევას იგი ისახავს მიზნად. ნაწარმოების ჰეშმარიტი არსი და მნიშვნელობა თემათა და მოტივთა გამუდმებულ პულსირებასა და ცვალებადობაში, მთელი მასალის ერთგვარ მოუხელებლობასა და ორნიშნიანობაშია.

ეს გარემოება, გარკვეულ სიძნელეებს უქმნის კრიტიკას, რადგან რომანის თაობაზე გამოთქმულ ყოველ მოსაზრებას შეიძლება საწინააღმდეგო აზრი დაუპირისპირდეს, რომელიც პირველზე არანაკლებ სწორი და ჰეშმარიტი იქნება. ნაწარმოების მიმართ ყოველგვარი სწორხაზოვანი ინტერპრეტაციის ცდა იმთავითვე გამორიცხულია. მხოლოდ ერთი აზრის გამოყოფა და კვლევის შედეგის მთელ ნაწარმოებზე გავრცელება ნებისმიერ შემთხვევაში ყალბ და ცალმხრივ სურათს ქმნის. ჰესეს ნაწარმოების მკვლევარმა უნდა გაითვალისწინოს ეს გარემოება, მან უნდა იცოდეს, რომ რომანის იდუმალებასა და წმიდათა-წმიდაში შეღწევა მხოლოდ თვით რომანის დახმარებით შეიძლება,

რომელიც თავის თავშივე შეიცავს თავის „ამოხსნას"; რაც მთავარია, მას უნდა ახსოვდეს, რომ „ყოველი ჰეშმარიტების საპირისპირო დებულება ისევე ჰეშმარიტია, როგორც ეს ჰეშმარიტება. კერძოდ ასე: ჰეშმარიტება მხოლოდ მაშინ გამოითქმის და მაშინ აისახება სიტყვაში, როცა ის ცალმხრივია და მთელის ნახევარს გამოხატავს"[20].

ძველი ჩინეთის გავლენის კიდევ ერთ მომენტზე მინდა გავამახვილო მკითხველის ყურადღება, სახელდობრ, ძველი ჩინური აორაკულო წიგნის ი-ძინის სიმბოლიკის მნიშვნელობაზე „გლასპერლენშპილის" იდეოგრამული სისტემისა და კომპოზიციისათვის და, კერძოდ, უკანასკნელი სცენის ხატოვანებისთვის. როგორც ვიცით, რომანის ფინალი ჯერ კიდევ იოზეფ კნეჰტის „უფროს ძმასთან" შეხვედრის ეპიზოდშია მინიშნებული. „უფროსი ძმა", მას შემდეგ, რაც გაშლის სამკითხაო ჩხირებს და მაგიურ წიგნს მიღებული ნიშნების მნიშვნელობას გამოჰკითხავს, მისნობის შედეგს შემდეგ სიტყვებში ჩაშოაყალიბებს: „ეს არის ნიშანი მონგ. ამ ნიშნის სახელია — საყმაწვილო უგუნურობა. ზემოთ მთაა, ქვემოთ წყალია; ზემოთ — გენ, ქვემოთ — კან. მთის ძირში წყარო ამოსჩქეფს, ის სიყრმის სიმბოლოა"[21].

როგორც ვხედავთ, „ჩინელი განდეგილის" სიტყვები შეიცავს რამდენიმე ელემენტს, რომლებიც აშკარად ნაწარმოების ფინალზე მიგვითითებს. ესაა ნიშანი „მონგ"—საყმაწვილო უგუნურება, რომელიც კონკრეტულ შემთხვევაში ჰაბუკ კნეჰტის აღმნიშვნელი იდეოგრამაა, მაგრამ ამავე დროს ტიტო დესინიორის მიმართაც შეიძლება იყოს გამოყენებული. შემდეგ ესენია ნიშნები „გენ" (მთა) და „კან" (წყალი), ნაწარმოების უკანასკნელი სცენის ორი უმნიშვნელოვანესი ელემენტი, და, ბოლოს, მთის ძირში მჩქეფარე წყარო (სიყმაწვილის სიმბოლო), რომელიც ტბის პირას მარტოდ დარჩენილ ტიტოზე მიგვითითებს.

ჩამკეტი სცენის ხატოვანების აგებაში ოთხი ძირითადი ელემენტი მონაწილეობს: ცა (thien), მთა (gen), მზე (li) და მაღალმთიანი ტბის წყალი (k'an). ამ იდეოგრამათა მნიშვნელობის გახსნა თავს იდო ამერიკელმა მეცნიერმა ჯ. კ. მიდლტონმა, რომელმაც ძველი „გარდაქმნათა წიგნის" ნიშანთა სისტემას შეუდარა[22]. ი-ძინის სიმბოლიკაში „gen" ნიშნავს სიმშვიდეს და ფიქრს, განსჯას, კონტემპლაციას, გარე სამყაროს შეზღუდვასა და შინაგანის აქტივიზებას; ესაა ადგილი, სადაც სიკვდილი და სიცოცხლე უმაღლეს სინთეზში ერწყმის ერთმანეთს. მზის იდეოგრამა „li", სიტყვასიტყვით თარგმნილი, „დენად ცეცხლს" ნიშნავს, რაც შუქს ჰფენს მწერლის მიერ ამ სცენაში დღის მნათობის წარმოდგინების ხასიათს. ორივე იდეოგრამა — „gen" და „li", ერთად აღებული (როგორც გვახსოვს, სცენის ექსპოზიციაში სწორედ ეს ელემენტები მონაწილეობენ — მთის დაკბილული ქედი და ამ ქედის

მეორე მხრიდან ამომავალი მზე), ქვნის იდეოგრამა „lü"-ს, რომელიც მოხეტიალესა და მოგზაურს (Wanderer) ნიშნავს. ეს უკანასკნელი კი, როგორც ნაწარმოების ტექსტიდანაა ცნობილი[23], თვით კნეჰტის ნიშანია. სცენის შემდეგი მნიშვნელოვანი ელემენტი არის წყალი, რომელსაც „i-ძინში" იდეოგრამა „k'an" შეესაბამება. საინტერესოა, რომ „გარდაქმნათა წიგნის" მიხედვით „k'an", რომელიც მთვარის აღმნიშვნელ იდეოგრამასაც წარმოადგენს, უპირისპირდება „li"-ს (მზეს), რაც, თუ გავითვალისწინებთ, რომ წყალი მარად ქალურისა და დედისეული საწყისის სიმბოლური გამოხატულებაა, მზე კი მამისეული საწყისისა, ერთობ საინტერესო სურათს გვაძლევს: „k'an" და „li"-ს (ელემენტარული სამყაროს აქტიური და პასიური პრინციპის) შეერთება წარმოშობს ახალ ადამიანს — ტიტოს, „ცეცხლოვან ყრმას" (der feuerige Jüngling). იგი იქმნება იმ ელემენტებისაგან, რომელთაც შთანთქეს კნეჰტი. ტიტოს მიერ ამ მისტერიის გაცნობიერება იმაში გამოიხატება, რომ დალუპული მაგისტრის უშედეგო ძიების შემდეგ ტბის ნაპირზე გამოსული ყრმა თავისი მოძღვრის ხალათით იწყებს ტანის შემშრალებას — დეტალი, რომელიც, მიდლტონის შენიშვნით, აღმოსავლურ სიმბოლიკაში შეგირდის მიერ მასწავლებლის ავტორიტეტისა და ადგილის მემკვიდრეობით მიღებას აღნიშნავს.

ნახევრად დაჩრდილული და ნახევრად მზით განათებული ტბა „tui" (ისე როგორც ექსპოზიციაში მთის ჩრდილოვანი და მზით განათებული კალთები) წარმოადგენს ინისა და იანის პოლარობის განმასხიერებელ დამატებითს ხატს. კნეჰტის ნახტომი კი ელემენტთა ამ ერთიანობაში, ჯ. კ. მიდლტონის მართებული შენიშვნით, არის ნახტომი სამყაროს ცენტრსა და იდუმალებაში („It is the leap into the elements in which, he had earlier thought, lies, 'das Innere des Weltgeheimnisses:"[24] იმ მეტაფიზიკურ სივრცეებში, დაეუმატებთ ჩვენ, რომელთა წვდომაც, ჰესეს მიხედვით, ადამიანს სიცოცხლის ჟამს არ ძალუძს).

იოზეფ კნეჰტის სიკვდილი

(„გლასპერლენშპილის“ უკანასკნელი სცენის გამო)

იოზეფ კნეჰტის სიკვდილი მხატვრული თვალსაზრისით „გლასპერლენშპილის“ ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი და შთამბეჭდავი სცენათაგანია. უფრო მეტიც: იგი აზრობრივადაც წარმოადგენს გმირის ფერისცვალების უმნიშვნელოვანეს მომენტს—ადგილს, სადაც ნაწარმოების თითქმის ყველა მოტივი იყრის თავს. ამიტომაც, ამ სცენის „გახსნას“ მთელი რომანის გაგებისათვის კარდინალური მნიშვნელობა ენიჭება. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „გლასპერლენშპილის“ არც ერთი თემა, პრობლემა, მოტივი თუ სცენა არ ქცეულა თავის დროზე კრიტიკოსთა ისეთი ცხარე კამათისა და უთანხმოების საგნად, როგორც რომანის დასასრული. ახლა, როცა ნაწარმოები რუსულად ითარგმნა და ფართო მკითხველის საკუთრებად იქცა, ამ უთანხმოებამ საბჭოთა კრიტიკაშიც გადმოინაცვლა.

წინამდებარე წერილი მიზნად ისახავს, ერთი მხრივ, მცირე წვლილი შეიტანოს იმ პოლემიკაში, რომელიც იოზეფ კნეჰტის სიკვდილის ირგვლივ წარმოიშვა, მეორე მხრივ კი, იგი წარმოადგენს „გლასპერლენშპილის“ ფინალის მხატვრული ინტერპრეტაციის და, ამ სცენის მაგალითზე, საერთოდ თანამედროვე რომანის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სტრუქტურული თავისებურების დადგენის ცდას.

უპირველეს ყოვლისა, შევეცადოთ მოკლედ აღვადგინოთ „გლასპერლენშპილის“ დასასრული: ტიტო დესინიორისთან მთაში ჩასულმა იოზეფ კნეჰტმა სისხამ დილით გაიღვიძა, წამოისხა საბანაო ხალათი, რომელიც საწოლის ფეხთით აღმოაჩინა და უკანა კარიდან, ისე როგორც წინადღით ტიტომ ასწავლა, სახლიდან გავიდა. აგარაკი ტბის პირას იყო და ამიტომ კნეჰტი პირდაპირ მწვანედ მოლიცლიცე ტბის კლდიან და ხრიოკ ნაპირზე აღმოჩნდა. აქ მას საბანაო კოსტუმში ჩაცმული ტიტო დახვდა. ირგვლივ საოცარი სიჩუმე სუფევდა. მზე ჯერ არ ამოსულიყო და საგრძნობლად გრილოდა. მაღალი მთები მრისხანედ დაჰყურებდნენ მათ შორის მომწყვდეულ პატარა ტბას, რომელიც ამ

მსუსხავ ალიონზე პირქუში და მრისხანე ჩანდა. თუმცა ტბის ერთ მხარეს აღმართული მთის იქით უკვე იგრძნობოდა ამომავალი მნათობის სითბო. კლდის ჭიმები ოქროსფრად კიაფობდნენ ქედს ამოფარებული მზის სხივებში. კნეჭტი და ტიტო გარინდებულნი უყურებდნენ ამ დიად სანახაობას. და აი, უცებ ინათა: კლდის პირი, თითქოს დნებაო, გავარვარებულ ბურთთან შეხებისას ჩაიზნიქა და ქედს იქიდან მზე ამოიწვერა. მთელ აქეთა ნაპირს, პატარა ქოხს, აგარაკს და წყალს შუქი მოეფინა. გათოშილ სხეულსაც ეამა ცხოველმყოფელი სხივები. ტიტო გაიზმორა, მერე ხელები ამომავალი მზისაკენ გაიწვდინა და წელში მოიხარა, ისევ გაიმართა და ნელ-ნელა მთელი ტანით დაიწყო რიტმული მოძრაობა, სამსხვერპლო როკვა, რომელსაც მოჯადოებული კნეჭტი თვალს ვერ აშორებდა. ყრმის ამ ცეკვაში თითქოს გარიჟრაჟის მშვენება, მზის მცხუნვარება და წყლის სიგრილე შერწყმოდა ერთმანეთს. ჰაბუკის ნორჩი სხეული მაგიური როკვით ეგებებოდა ახალი დღის დაწყებას, მოსალოდნელ ფერისცვალებასა და ცხოვრების ახალ საფეხურს, რომელსაც ის უკვე კარგა ხანია შინაგანად იგრძნობდა. „იმის შეუგნებლად თუ რას ჩადიოდა“, ვკითხულობთ რომანში ტიტოს აღტყინებული როკვის შესახებ, „ყოველგვარი განსჯისა და ეჭვის გარეშე მოიმოქმედა იგი, რასაც მისგან ნეტარი წამი მოითხოვდა, თამაშობდა თავისი აღტაცების ცეკვას, შეჰღაღადებდა მაღლა მზეს, სხეულის თავდავიწყებული მოძრაობითა და რხევით გადმოაფრქვევდა სიხარულს, თავის სიცოცხლის რწმენას და თავის ღვთისმოსაობასა და მოწიწებას; ამაყსა და ამავე დროს მორჩილს ამ როკვით მსხვერპლად მოჰქონდა თავისი ღვთისნიერი სული, სწირავდა მას მზესა და ღმერთებს და არანაკლებ სათაყვანოსა და შიშისმომგვრელს, ბრძენსა და მუსიკოსს, მაგიური თამაშის ოსტატს, თავის მომავალ აღმზრდელსა და მეგობარს“.[1] ცეკვიდან გამორკვეულმა ტიტომ უცებ კნეჭტი შენიშნა და უხერხულობისთვის თავი რომ დაეღწია, ტბისკენ გაქანდა. „თუ ჩქარა ვიცურებთ, მზეზე ადრე გავალთ გაღმა“[2], — მხოლოდ ამის შეძახება-ღა მოასწრო და წყალში გადაეშვა. კნეჭტი სულაც არ აპირებდა ამ დილაადრიან ბანაობას, ძალაც არ ერჩოდა საამისოდ, მაგრამ მოწოდება ერთობ ძლიერი აღმოჩნდა, ნებამ სძლია ინსტინქტს და გლასპერლენშპილის ყოფილი მაგისტრი თავის აღსაზრდელს გაჰყვა. ტბა გლეტჩერებიდან ჩამოსული წყლით იკვებებოდა და შუა ზაფხულშიც კი მხოლოდ ძალიან გაკაჟებული კაცი თუ შებედავდა აქ ბანაობას. კნეჭტის სხეული უცებ სუსხმა შებოჭა და ის ჯერ კიდევ მანძილის შემცირებაზე ფიქრობდა თავისსა და ტიტოს შორის, რომ უკვე სიკვდილთან შებრძოლება მოუხდა. ტიტომ სულ მალე შეამჩნია მოძღვრის გაჭრობა. სწრაფად გამოცურა უკან, ტანის გალურჯებამდე ყვინთავდა, იმედი ჰქონდა, რომ მაინც იპოვიდა დამხრჩვალს, მაგრამ ამაოდ. ბოლოს

ღონემიხდილი ძლივს გამოლასლასდა ნაპირზე, იქვე კნეჭტის საბანაო ხალათი შენიშნა და უნებლიეთ ტანის დაზელვა დაიწყო. „ვაიმე, ფიქრობდა სასოწარკვეთილი, მე მიმიძღვის მის სიკვდილში ბრალი! და მხოლოდ ახლა, როდესაც აღარავისთვის იყო საჭირო წინააღმდეგობის გაწევა და თავისი სიამაყის ჩვენება, გულისტკივილით, იგრძნო, თუ რაოდენ უყვარდა ეს კაცი. იგი მოძღვრის სიკვდილში თავს სულ უფრო და უფრო დამნაშავედ თვლიდა და ძრწოდა იმის წინათგრძნობის, რომ ეს დანაშაული თვით მას და მთელ მის ცხოვრებას გარდაქმნიდა, რომ სწორედ ეს ცოდვა ამიერიდან გაცილებით დიდ მოთხოვნებს წაუყენებდა, ვიდრე თვითონ სთხოვდა საკუთარ თავს“[3] — ამ სიტყვებით მთავრდება ეს შესანიშნავი სცენა.

„გლასპერლენშპილის“ ფინალს კრიტიკოსთა მნიშვნელოვანი ნაწილი ნაწარმოების სუსტ ადგილად მიიჩნევს. ისინი თვლიან, რომ იოზეფ კნეჭტის სიკვდილი შემთხვევითი, ყოველ აზრს მოკლებული და სრულიად გაუმართლებელია — ლოგიკურად არ გამომდინარეობს გმირის წინამავალი განვითარებიდანო. როგორც ჩანს, ავტორმა არ იცოდა, როგორ მოეცლო თავისი გმირისათვის და იძულებული გახდა მოეკლაო იგი, ამბობენ ისინი. მათი აზრით, რომანის დასასრული ნაწარმოების მხოლოდ ნეგატიური და პესიმისტური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იძლევა. კნეჭტის სიკვდილი შეიძლება გავიგოთ მხოლოდ, როგორც მისი მარცხი. გარდა ამისა, ამ კრიტიკოსთა მიხედვით, რომანის ფინალი ფორმალური თვალსაზრისითაც ერთობ ნაკლოვანია, რადგან კი არ კრავს ნაწარმოებს, არამედ უცებ წყვეტს და ღიად ტოვებს მას.

ასე მაგალითად, ედით ბრემერი „დი ნოიე შულე“-ში წერს, რომ იოზეფ კნეჭტის თავისთავად უაზრო სიკვდილი სავსებით ლოგიკური და კანონზომიერია. რადგან არც ერთ კასტალიელს არ ძალუძს საზოგადოებაში ცხოვრებაო[4]. საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნე ტ. მოტილიოვაც „გლასპერლენშპილის“ უკანასკნელ სცენასთან დაკავშირებით ანალოგიურ ინტერპრეტაციას გვაწვდის: „ეს შემთხვევითი და არსებითად უაზრო სიკვდილი“, შენიშნავს იგი, „ალნიშნავს იოზეფის ექსპერიმენტებს მოქმედებისა და პრაქტიკის სამყაროსთან პირველივე შეჯახებისთანავე“[5]. მოტილიოვას აზრს იზიარებს ახალგაზრდა კრიტიკოსი ე. მარკოვიჩი, რომელიც „გლასპერლენშპილის“ რუსული თარგმანისადმი წამძღვარებულ წინასიტყვაობაში წერს: „დამახასიათებელია, რომ კასტალიელი ჟამთაალმწერელი არ ცნობს ასეთ დასასრულს — მისთვის იგი მხოლოდ და მხოლოდ ლეგენდაა... მძაფრი დისონანსით წყდება მუსიკალური თემა — კნეჭტის გზა. გმირი უაზროდ იღუპება მაღალმთიანი ტბის ტალღებში. ჩვენ ფაქტიურად ისიც კი არ ვიცით, მიაღწევს თუ არა იგი წარმატებას თავის სარბიელზე“[6]. ამავე გამო-

ცემისადმი მიძღვნილ რეცენზიაში მარკოვიჩს კვერს უკრავს ჰერმან ჰესეს შემოქმედების ორეხოვან-ზუეველი სპეციალისტი ვლადიმერ სედელნიკი, რომლისთვისაც გმირის სიკვდილი აგრეთვე ყოველ აზრს მოკლებულია[7]. მსგავსი დასკვნები კიდევ მრავლად შეიძლება მოგვეტანა.

ამ კრიტიკოსთა პასუხად, პირველ ყოვლისა, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ კნეჭტის სიკვდილი არაა მხოლოდ უბედური შემთხვევის და ნაჩქარევი გადაწყვეტილების შედეგი, რომ იგი არ წარმოადგენს მოულოდნელობას და შემთხვევითობას არც იოზეფის ბიოგრაფისა და, მით უმეტეს, არც ნაწარმოების ავტორისთვის. იგი რომანის მთელი მსვლელობითაა შემზადებული. ყამთააღმწერელი თხრობის პირველ გვერდზევე მიგვითითებს, რომ გმირის სიკვდილი ავთენტიკური დოკუმენტით არაა დადასტურებული, მაგრამ ის, რაც გადმოცემითაა ცნობილი, მისი აზრით, კნეჭტის ცხოვრების ორგანულ გაგრძელებას და უკანასკნელ საფეხურს წარმოადგენს. „ჩვენ არავითარი საფუძველი არა გვაქვს", წერს იგი, „მაგისტრის დასასრული შემთხვევითობას მივაწეროთ. იოზეფ კნეჭტის ცხოვრება, რამდენადაც იგი ცნობილია ჩვენთვის, საფეხურებრივადაა აგებული და თუკი ჩვენ მისი სიკვდილის ვარაუდში ჩვენივე ნებით ვუერთდებით ლეგენდას და მოწიწებით გადმოვიღებთ მას, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ლეგენდაში მოთხრობილი ამბავი გვესახება ამ ცხოვრების უკანასკნელ საფეხურად, რომელიც სავსებით შეესაბამება წინამავალთ. უფრო მეტიც, ჩვენ ვალიარებთ, რომ კნეჭტის ცხოვრების ლეგენდაში გადასვლა სავსებით ორგანულად და სწორად მიგვაჩნია"[8]. მოქმედების მსვლელობაში ყამთააღმწერელი განმეორებით უსვამს ხაზს ამ აზრს: „ასეთი დასასრული შემთხვევითობა, ან უბედური შემთხვევა კი არ იყო, არამედ კნეჭტის ცხოვრების სავსებით კანონზომიერ დაგვირგვინებას წარმოადგენდა და, უნდა ითქვას, რომ ჩვენი ამოცანა, სხვათა შორის, იმის ჩვენებაცაა, რომ ეს დასასრული არავითარ შემთხვევაში არ ეწინააღმდეგება ღირსახსენებელი მაგისტრის ბრწყინვალე და სახელოვან საქმეებს და წარმატებებს"[9]. თვით ჰერმან ჰესე კი 1944 წლის ერთერთ წერილში შემდეგნაირად ხსნის „გლასპერლენშპილის" ბოლო ეპიზოდს: „კნეჭტის სიკვდილი, რა თქმა უნდა, მრავალგვარად შეიძლება იქნეს გაგებული. მაგრამ ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია მისი განმარტება როგორც მსხვერპლისა, რომელსაც გმირი მამაცურად და მხიარულად გაიღებს. გმირის სიკვდილი მე ყრმა ტიტოს აღზრდის შეწყვეტად კი არ მიმაჩნია, პირიქით მის დაგვირგვინებად და მიზნის შესრულებად"[10].

როგორც ამ გამონათქვამებიდან ჩანს, კნეჭტის სიკვდილი არამც და არამც არ შეიძლება შემთხვევითობას მივაწეროთ, ანდა გმირის

დამარცხება დაეინახოთ მასში. თუმცა, რა თქმა უნდა, ერთია ავტორის სუბიექტური განზრახვა, სცენის პირველადი მიზანდასახულობა და სულ სხვაა ის შინაარსი და მნიშვნელობა, რომელიც ობიექტურად გამოიდინარეობს ნაწარმოებიდან. ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალი აკი ავტორს საკუთარი შემოქმედების უველაზე უფრო სუსტ ინტერპრეტატორადაც კი თვლის.

„გლასპერლენშპილი“ ორპლანოვანი ნაწარმოებია (რომანს გარეგანი და ფაქტობრივის გარდა გააჩნია შინაგანი და სიმბოლური პლანიც), რის გამოც ცალკეულ სცენათა ჰეშმარიტი მნიშვნელობის დადგენა გარკვეულ სიძნელეებთანაა დაკავშირებული — სახელდობრ, იგი მოითხოვს (ვინაიდანაც რომანის არსი და მნიშვნელობა სწორედ შინაგანი და გადატანითი პლანით განისაზღვრება) ნაწარმოების ხატოვანების, სიმბოლიკის, მოტივური სისტემისა და თვით ლექსიკური მასალის ზედმიწევნით ცოდნას და ესეც არ არის საკმარისი. საჭიროა ჰერმან ჰესეს მთელი შემოქმედების იდეოგრამიკის გათვალისწინება. რადგან ჰესესთან ცალკეულმა სიტყვებმა დროთა განმავლობაში დაკარგეს თავისი პირვანდელი მნიშვნელობა და გარკვეული ცნებისა და მოვლენის აღმნიშვნელ იდეოგრამად იქცნენ. უველა ამ მომენტის გათვალისწინებას კი, თავის მხრივ, „გლასპერლენშპილის“ ფინალის სრულიად ახლებურ გაგებასთან და საპირისპირო დასკვნასთან მივყავართ, ვიდრე ზემოხსენებული კრიტიკოსები გვთავაზობენ.

როგორც ცნობილა, „გლასპერლენშპილის“ კომპოზიცია, აზრთა წყობა, თემათა და მოტივთა განვითარება და ცალკეულ წინადადებათა შეფერილობაც კი ძველი ჩინური აზროვნების ძლიერ გავლენას განიცდის. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ამ თვალსაზრისით ენიჭება ჩინური მისტიკისა და ნატურფილოსოფიის ერთ-ერთ ძირითად დებულებას სამყაროს ბიპოლარობის, ანუ ორი პირველადი ძალის — ინის და იანის წინააღმდეგობისა და ურთიერთგანპირობებულობის შესახებ[11] — დოგმატს, რომელიც არა მხოლოდ განსაზღვრავს რომანის სიმბოლიკასა და აგებულებას, არამედ თვით ჰერმან ჰესეს აზროვნების თავისებურებასაც განაპირობებს.

„გლასპერლენშპილის“ მხატვრულ ქსოვილში ინი და იანი იმ ორ მუსიკალურ თემას და მელოდიურ ხაზს შეადგენენ, რომელთა ურთიერთმიმართება და თანაყოფნადობა მთელი ნაწარმოების მელოდიკას განსაზღვრავს. ამიტომაც უკანასკნელი სცენის სიმბოლიკა და ხატოვანებაც ამ ძირითადი დაპირისპირების კონტექსტში უნდა განვიხილოთ. მაგრამ ვიდრე უშუალოდ დასკვნითი ეპიზოდის და მისი იდეოგრამიკის ანალიზს შევუდგებოდეთ, მინდა მკითხველის ყურადღება მივაპყრო ერთ საგულისხმო დეტალს, რომელიც რომანის დასასრულის ამოხსნაში დაგვეხმარება.

ნაწარმოების ფინალი, რასაც ყოველი ყურადღებიანი მკითხველი ადვილად შეამჩნევდა, ჯერ კიდევ კნეჭტის „უფროს ძმასთან“ შეხვედრის ეპიზოდშია წინასწარ მინიშნებული. აქვეა წარმოდგენილი ის ორი ძირითადი ელემენტი, რომელთა ურთიერთქმედებაც ფინალური სცენის ხატოვანებას განაპირობებს. მოვიტან ერთ წინადადებას გლასპერლენშპილის ახალგაზრდა ოსტატის ჩინელ განდეგილთან შეხვედრის ეპიზოდიდან: „დილით ადრე კნეჭტი წყლის პირას მივიდა და ოქროს თევზებს მიუჯდა. დიდხანს ჩასცქეროდა ბნელისა და ნათელისაგან შემდგარ, ჯადოსნური ფერებით მოელვარე პატარა გრილ სამყაროს, სადაც ლურჯ-მწვანე და მელნისფერ სიბნელეში ოქროსფერი სხეულები ირხეოდნენ და დროდადრო, სწორედ მაშინ, როდესაც მთელი სამყარო მოჯადოებული და სამუდამოდ მიძინებული ჩანდა, ისე რომ თითქოს ღრმა ზმანებიდან გამორკვევა აღარ ეწერა, ისინი წყნარი და ელასტიკური, მაგრამ მაინც დამაფრთხობელი მოძრაობით ბროლისა და ოქროს ნაპერწკლებს აფრქვევდნენ ძილის სამეფოში“[12].

პირველ ყოვლისა, მკითხველის ყურადღება მინდა მივაქციო იმ გარემოებას, რომ ჰესეს სიმბოლიკურ ტერმინოლოგიაში „დილა“ განახლებასა და ახლის წამოწყებას ნიშნავს („ჟამი სინორჩისა, ახლის წამოწყებისა და ახალგაზრდული მხიარული სწრაფვისა“[13]) და უმეტეს შემთხვევაში ადამიანის იმ ფსიქიკურ მდგომარეობასთანაა დაკავშირებული, რომელსაც მწერალი „გამოღვიძებას“ უწოდებს. ამრიგად, ის დეტალი, რომ აღნიშნული ეპიზოდი დილით ვითარდება, ერთი მხრივ, კონკრეტულად ჭაბუკი კნეჭტის ცხოვრების ახალ საფეხურზე მიგვითითებს, მეორე მხრივ, კი მიგვანიშნებს გმირის უკანასკნელი ფერისცვალების ხასიათზე (რომელიც აგრეთვე დილით ხდება). აღსანიშნავია, რომ გლასპერლენშპილის მაგისტრის სიკვდილის სცენაში დილის მომენტი საგანგებოდაა წინ წამოწეული და მრავალგზისაა ხაზგასმული: კნეჭტი „ადრე დილით“ დგება, მთის ქედი „დილის კამკამა და გრილ ცაშია“ შეჭრილი, მთაგრეხილის მიღმა „ცა დილის სინათლეში ღელავს“. ტიტოს როკვა „დილისა და მზის მისალმების როკვაა“ და ა. შ.

თევზების ტბორზე „უფროსი ძმის“ ეზოში ნათქვამია, რომ იგი „პატარა გრილ სამყაროს“ წარმოადგენდა, რაც აღნიშნული ხატის მარადისობისაკენ მიმართებაზე მეტყველებს („გრილი“ ჰესესთან ჩვეულებრივ სულისმიერისა და მარადიულის ეკვივალენტური ცნებაა) — გარემოება, რომელიც ციტირებული ნაწყვეტის ერთ-ერთ შომდევნო წინადადებაშიცაა ხაზგასმული: „ისინი... დიდხანს ისხდნენ დილის სიჩუმეში და ყურს უგდებდნენ წყლის ჩხრიალს, მარადისობის მელოდიას“. ამ სიტყვის სიმბოლიკასთან დაკავშირებით შეგვიძლია გავიხსენოთ, რომ ჯერ კიდევ „ტრამალის მგელში“ მოცარტის ნაწნავს ჩაბღაუ-

ჰებული ჰარი ჰალერი ვერ უძლებს სულისა და მარადისობის ჯამყინავ ატმოსფეროს და მიწაზე ენარცხება („ეშმაკმა წაიღოს, ეს როგორ ჰყინავს ამ ტიალ ქვეყანაში. ეს ცივა ყინულივით ცივ ჰაერს იტანენ“[14]): „ნარცისსა და გოლდმუნდში“ ნარცისის (პერსონაჟის, რომელიც სულის პრინციპს განასახიერებს) ირგვლივ კეთილშობილების ცივი ატმოსფეროა („... ხოლო მისი სინატიფე გარს ევლო მას, ვით გამყინავი ჰაერი“[15]); მოთხრობაში „მოხილვა დილის ქვეყნისა“ სულის მსახურთა მარადიული კავშირის ბეჭედი სიგრილეს გამოასხივებს („დავინახე თუ არა ბეჭედი, ვიგრძენი თუ არა ლითონის სიგრილე თითზე...“[16]); და ბოლოს, თვით „გლასპერლენშპილში“ სიტყვა „ცივი“ და „გრილი“ მხოლოდ იქ გვხვდება სადაც სულზე და სულიერობაზეა ლაპარაკი. რომანის ბოლო სცენის კითხვისასაც პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც გვეუფლება, არის სიცივის შეგრძნება: გრილია დილის ცა; ტბის მეორე მხარეს აღმართული ქედი „მთელ არემარეს მკვეთრ და ცივ ჩრდილს“ ჰფენს; ცივია ტბის გარემომცველი ველიც („ცივი და პირქუში ხეობა“) და საერთოდ მთელი მაღალმთიანი გარემო სიცივეს გამოასხივებს („მთიანი მხარის სიცივე და აღმატებული უკარებლობა“, მისი „ცივი სიდიადე“ საგანგებოდაა ხაზგასმული მთხრობელის მიერ). იოზეფ კნეჰტიც მაღალმთიანი ტბის გამყინავ ტალღებში იღუპება; ამ გარემოებაში ორი დეტალი იმსახურებს ყურადღებას. პირველია ის, რომ ტბის წყალი ცივია, რაც კნეჰტის გარდაქმნის სულიერ ხასიათზე მიგვანიშნებს; მეორე კი ის, რომ გლასპერლენშპილის მაგისტრი, ისევე როგორც ჰანს გიბენრატი, მოხელე კლაინი და გოლდმუნდი, წყალში იღუპება. წყალი კი, როგორც ცნობილია, უკვდავებისა და მარადიული ფერისცვალების, არაცნობიერისა და ბნელი ფსიქეს სიმბოლოა, რაც კნეჰტის დასასრულის მხოლოდ პოზიტიური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იძლევა.

აღნიშნულ მომენტთა („დილის“, „სიცივის“ და „წყლის“) ასეთი წინ წამოწევა გვიჩვენებს, რომ კნეჰტის მეტამორფოზა ამ სცენაში უმაღლეს საფეხურს აღწევს და ტრანსცენდენტურში, ანუ როგორც თვით მწერალი იტყოდა, „სულის საბრძანებელში“ გადადის (ამ მხრივ ნიშანდობლივია, რომ ადგილს, სადაც კნეჰტი იღუპება ბელპონტი — ლამაზი ხიდი — ეწოდება)[17]. ამრიგად, საქმე გვაქვს არა მხოლოდ ჩვეულებრივ ემპირიულ ეპიზოდთან, არამედ მისტერიასთან, რომლის მაგიური შინაარსი მკითხველისათვის მხოლოდ მაშინ ხდება ნათელი, როდესაც იგი ბოლომდე გაიცნობიერებს ნაწარმოების სიმბოლიკას.

დავუბრუნდეთ ისევ კნეჰტის „უფროს ძმასთან“ შეხვედრის ეპიზოდს, რომელიც გარკვეულად ნაწარმოების ფინალის გასაღებად შეიძლება იქნეს მიჩნეული. როგორც გვახსოვს, თევზების ტბორის

ხატით წარმოდგენილ მარადისობის სამყაროზე აქ ნათქვამია, იგი „ბნელისა და ნათელისაგან“ შედგებოდაო. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ინის ერთ-ერთი მნიშვნელობა „ბნელია“, იანისა კი „ნათელი“, დავინახავთ, რომ ამ შენიშვნით თხრობაში ორი უმნიშვნელოვანესი ელემენტია შემოტანილი, ორი პოლუსი, რომელთა ურთიერთმოქმედებაც შემდგომში დასკვნითი სცენის მთელ კოლორიტს განსაზღვრავს. მაგრამ ხატის „ბიპოლარული ხასიათი“ ამ დეტალით არ ამოიწურება. ნათელი და ბნელი სამყაროს დაპირისპირებული პოლუსები შემდგომში წარმოდგენილნი არიან, ერთი მხრივ, ოქროს თევზების ელვარებით, ხოლო მეორე მხრივ, — მომწვანო-მოლურჯო წყლის სიბნელით. თუ ამ უკანასკნელს ნაწარმოების ფინალში მაღალმთიანი ტბის წყალი შეესაბამება, ოქროს თევზის ადგილს მზის გავარვარებული ბურთი იკავებს. მაგრამ ამავე დროს თევზის ფუნქციები, გარკვეული თვალსაზრისით, კნეპტზეც გადადის (ჯერ კიდევ „უფროს ძმასთან“ შეხვედრის სცენაში ჩინელი განდეგილი მიმართავს კნეპტს შეკითხვით. არის თუ არა იგი მზად მის მიმართ მორჩილება გამოიჩინოს და ისე ჩუმად იყოს, „როგორც ოქროს თევზი“, რაზეც ჰაბუკი თანხმობას აცხადებს. ამის შემდეგ ნათქვამია, რომ კნეპტი „ოქროს თევზივით გაყუჩებული“ თვალს ადევნებდა ორაკულის გამოკითხვის ცერემონიალსო). ეს გარემოება სულაც არ ეწინააღმდეგება წინა დებულებას, თუ გავითვალისწინებთ, რომ უკანასკნელ სცენაში ნაწარმოების გმირი მზესთან არის გაიგივებული.

„თევზები“, ეკითხულობთ ჯუან-ძის ერთ-ერთ იგავში, „წყალში ნავარდობენ. ადამიანი დაოში იფურჩქნება. თუ თევზს ტბორს მიუჩენ, საკვების შოვნა არ გაუჭირდება. თუ ადამიანი დაოს მიაღწევს, ქმედება აღარ სჭირდება — იგი ისედაც უზრუნველყოფილია. ამიტომაც იტყვიან ხოლმე: როგორც თევზისთვის წყალი, ისე ადამიანისთვის დაო“[18]. თავისუფლად შეიძლება ვთქვათ, რომ ჩვენ მიერ ზემოთ ციტირებული მონაკვეთი ამ თქმის პირველი ნახევრის ხატადქმნას წარმოადგენს, მაშინ, როდესაც ფინალური სცენა მეორე ნახევარს შეესაბამება. ამ თვალსაზრისით, წინამავალ და მომდევნო სცენათა გარკვეულ პარალელიზმზეც შეიძლება ლაპარაკი, სადაც პირველი ეპიზოდი შებრუნებული სახით მეორეს გახსნასა და ინტერპრეტაციას შეიცავს. კნეპტის უკანასკნელ ფერისცვალებაზე გადატანილი ზემოთ მოტანილი წინადადების ბოლო ფრაზა არაჩვეულებრივად დიდ მნიშვნელობას იძენს: „... სწორედ მაშინ, როდესაც მთელი სამყარო ეჯადოებული და სამუდამოდ მიძინებული ჩანდა, ისე რომ თითქოს ღრმა ზმანებიდან გამორკვევა აღარ ეწერათ, ისინი წყნარი და ელასტიკური, მაგრამ მაინც დამაფრთხობელი მოძრაობით ბრძოლისა და ოქროს ნაპერწკლებს აფრქვევდნენ ძილის სამეფოში“.

ჰესეს შემოქმედების მოყვარულთათვის ცნობილია, რომ „ოქრო“ მზის ეპითეტი და ზეპიროვნული, ტრანსცენდენტური არსებობის აღმნიშვნელი ცნებაა (შდრ. „ოქროს კვალი“, „ტრამალის მგელში“): „ძილი“ — „არ გამოღვიძებაა“ და უმანკო, მწერლის გრადაციით, პირველი საფეხურის არსებობას ნიშნავს. ამდენად, თუ ნაწარმოების ფინალს აღნიშნული ფრაზის სიმბოლიკით მივუდგებით, იგი წარმოგვიდგება მისტერიად, რომელიც გვაგონებს წამიერ გაელვებას მთელი მარე სამყაროს ცის კამარაზე.

იოზეფ კნეხტის სიკვდილის სცენაში ნაწარმოების ბიპოლარული სიმბოლიკა მთელი თავისი მრავალფეროვნებით იშლება. ეპიზოდი იწყება მაღალი მთაგრეხილის აღწერით, რომლის ერთი, მთხრობელისთვის უჩინარი მხარე, მზითაა განათებული, ხოლო მეორე, ტბისპირა კალთა, ჯერ კიდევ ჩრდილშია. თუ მხედველობაში მივიღებთ ივ გარემოებას, რომ ინისა და იანის პირველადი მნიშვნელობა მთის განათებულ და დაჩრდილულ მხარეებს შეესატყვისება, დავინახავთ, რომ უკვე ექსპოზიცია შეიცავს მინიშნებას უკანასკნელი სცენის ორნიშნიანობაზე.

სცენის ხატოვანების აგებაში ოთხი ძირითადი ელემენტი. ანუ ორი ბიპოლარული წყვილი მონაწილეობს: ცა (ჰაერი), დედამიწა (მთა). მზე (ცეცხლი, სინათლე, სითბო) და წყალი. ოთხივე ელემენტი თხრობის პირველივე მონაკვეთშია წარმოდგენილი: „მის წინ გადაშლილიყო პატარა ტბა, რომლის მომწვანო-მონაცრისფერო ზედაპირი სრულიად უმოძრაო იყო; მეორე მხარეს აღმართულიყო მაღალი ფრიალო კლდის კალთა მჭრელი და დაკბილული ქედით, რომელიც თითქოს შეეჩვილიყო დილის კამკამა და გრილ ცაში და მთელ არემარეს მკვეთრ და ცივ ჩრდილს ჰფენდა. მაგრამ ამავე დროს, ქედის მიღმა უკვე იგრძნობოდა ამომავალი მზე...“[19] შემდგომში ჰესე ბიპოლარობის ორი წყვილიდან უპირატესობას წყლისა და მზის დაპირისპირებას ანიჭებს. ამათგან, პირველი ინს შეესაბამება, მეორე — იანს. თხრობაში თავდაპირველად მზის მოტივი პრევალირებს. იგი დაახლოებით ორი გვერდის მანძილზე განიცდის დამუშავებას, ვიდრე მომდევნო ნაწილში ელემენტთა დაპირისპირება მათ ერთიანობას არ უთმობს ადგილს. ეს ერთიანობა გაღმოცემულია როგორც ხატოვანი, ასევე წმინდა ლინგვისტური საშუალებებით. ასე, მაგალითად, მზის და სინათლის ქმედებანი და აგრეთვე მათი მოქმედების შედეგები ტექსტში გადმოცემულია თხევადი სხეულების მოქმედებათა, მდგომარეობათა და თვისებათა აღმნიშვნელი ზმნებით. ჯერ კიდევ ეპიზოდის დასაწყისში აღწერილია, თუ როგორ უნდა ამოვიდეს დაკბილული ქედის მიღმა მზე, რომლის „შუქიც მოზღვავებული ნაკადივით შეავსებს მაღალმთიან ველსა და ტბას (überflutet)“[20]. შემდგომში დაპირისპირებულ

ელემენტთა ასეთი შერწყმა, მათი სინთეზი (გავიხსენოთ თუნდაც, თუ როგორც „გამდნარი ლითონივით“ „ჩაიზნიქება“ მთის ქედი, როდესაც მის უკან მზე ამოვა) „მღელვარე და კამკამა ელემენტებისაღმი“ ტიტოს შინაგანი თანაზიარების გამოწვეველ ცეკვას იწვევს — ხატს, რომელშიც უკვე ოთხივე აღნიშნული ელემენტი მონაწილეობს: „ფეხები აღტაცებულ ყრმას ძლევამოსილი მზისკენ მიაქანებდნენ.. გაშლილი ხელებით იგი თითქოს მთის, ტბისა და ცის გულში ჩაკვრას ლამობდა, მუხლმოდრეკილი დედამიწას ეთაყვანებოდა, ხელების გაშლით კიტბის წყალთ ესალმებოდა, თითქოს თავის თავს. თავის სიყმაწვილეს, თავის თავისუფლებასა და ძლიერ ცეცხლად ავიზგიზებულ სიცოცხლის ტრფიალს, ვით საზეიმო მსხვერპლს სწირავდა საბუაროს ძალებს“[21]. სამსხვერპლო რიკვის შემდეგ ჩვენ კნეჭტსა და ტიტოსთან ერთად, რომელნიც „აღმოსავლეთიდან მომდინარე შუქით განბანილნი“ დაგანან ტბის პირას, მომსწრენი ვხდებით ინის და იანის დიდი შეერთებისა: ქედს უკან ამოდის დღის მნათობი, რომლის სხივებიც სულ უფრო და უფრო იპყრობენ მანამდე მთის ჩრდილით დაფარული ტბის კამკამა ზედაპირს. და ბოლოს, კნეჭტის დალუპვის აღწერაში ელემენტთა ეს ერთიანობა კიდევ ერთხელაა ხაზგასმული (მაღალმთიანი ტბის გამყინავი ტალღები „ცეცხლის ალივით მოეფებიან“ კნეჭტს).

იოზეფ კნეჭტი მზით განათებული ნაპირიდან ტბის ჩრდილიან მხარისკენ მიცურავს. ჰოელდერლინის ემპედოკლესავით ის ბუნებაში განზავებას, ბუნების ბნელი ძალების წვდომას ისწრაფვის, რადგან, როგორც მართებულად შენიშნავს ამერიკელი მეცნიერი პ. ბ. გონტრუმი, „სიკვდილის მომენტისთვის კნეჭტი მხოლოდ წმინდა სულიერობის განსახიერება კი არაა, არამედ საწინააღმდეგო პოლუსისკენ მსწრაფი ადამიანიცაა“.[22] კნეჭტის სიკვდილი მაღალმთიანი ტბის ტალღებში ქმირის სამყაროს ერთიანობაში დაბრუნების და ტრანსცენდენტური არსებობის სფეროებში გადასვლის გამოხატულებაა. მაგრამ ამავე დროს, ემპირიულ პლანში იგი სრულყოფილი ადამიანის ცხოვრებიდან გამოთიშვას, მისი არსებობის შეწყვეტას კი არ წარმოადგენს, არამედ პირიქით, ტიტოს სახით ამ არსებობის შემდგომ გაგრძელებას ვარაუდობს. აქაა სწორედ საძებნი კარდინალური განსხვავება კნეჭტსა და ემპედოკლეს შორის. მაშინ, როდესაც ჰოელდერლინის გმირი თვითმკვლელობით წერტილს უსვამს საკუთარ განვითარებას, კნეჭტის სიკვდილი და ერთარსში დაბრუნება შემდგომი განვითარების ნიშნით ხდება.

იოზეფ კნეჭტი სიკვდილით მარადიულობას ეზიარება. „ტრამალის მგლის“ კატეგორიებით რომ ვიმსჯელოთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კნეჭტი ანდროგინული სრულყოფისაკენ ისწრაფვის, რომლის პერსო-

ნიფიკაციასაც ტიტო წარმოადგენს.[23] ამითაა გაპირობებული მსუბუქი ჰომოეროტული ელფერი, რომელიც დაჰკრავს მთელ სცენას და რომელსაც თომას მანიც აღნიშნავს.[24] „მისმა სულ ცოტა ხნის წინ ასაკს მოკლებულმა და ნიღაბივით მკაცრმა სახემ უცებ ბავშვური და სულელური გამომეტყველება მიიღო...“,[25] ვკითხულობთ ტიტოს შესახებ. მხოლოდ ერთი სიტყვა — alterslos (ასაკს მოკლებული) მიგვითითებს, რომ ტიტოში ჯერ კიდევ არ მომხდარა ჰერმაფროდიტული ჰარმონიის დარღვევა. დისონანსურსა და ცალმხრივში განვითარება, მაგრამ სულ ცოტა ხნის შემდეგ ამ მთლიანობას მასში კნეჰტის სიკვდილი დაამხვრევს და ტიტოც ერთ წამში სამყაროს პირისპირ აღმოჩნდება. იურიდიულად ჯაბუკი, რა თქმა უნდა, არაა დამნაშავე. მას მორალური თვალსაზრისითაც არ მოუძღვის ბრალი თავს დატეხილ ტრაგედიაში, მაგრამ იგი დამნაშავეა რელიგიურ-ონტოლოგიური თვალსაზრისით. გარიერაჟზე დატრიალებული უბედურება ერთი დარტყმით გამოიყვანს ტიტოს ნეტარი მდგომარეობიდან, გამოამშვიდობებს უმანკო ბავშვობას და თავის არსებობას აღმოაჩენინებს. იგი პირველცოდვას და კაცად ყოფნის დანაშაულს შეიგრძნობს, რომელიც ამიერიდან განსაზღვრავს ყმაწვილის დისონანსურსა და მამაკაცურში განვითარების პასუხისმგებლობით აღსავსე გზას. (ტიტო დესინიორის გარდაქმნა და ახალ საფეხურზე გადასვლა რამდენიმე შტრიხითაა მინიშნებული. მთხრობელი ჯერ ტიტოს აღტყინებულ ცეკვასთან დაკავშირებით შენიშნავს, რომ იგი ჯაბუკის მიერ მომავალი ფერისცვალების შეგრძნებიდან იშვა: ცეკვის დამთავრების შემდეგ ტიტოზე ნათქვამია, დამათრობელი როკვიდან „გამოიღვიძაო“ (erwachte) და ბოლოს, ვიდრე წყალში გადაეშვებოდეს, ტიტო ღრმა ძილიდან გამორკვეულ ადამიანსაა შედარებული). ამ თვალსაზრისით კნეჰტის სიკვდილი ტიტოს „გამოღვიძების“ აუცილებელი წინაპირობა იყო. მსხვერპლმა სასურველი შედეგი გამოიღო — სულიერი ტრადიციის უწყვეტელობა შენარჩუნებულ იქნა.

ემპირიულ პლანში კნეჰტის სიკვდილი ტრაგედიას წარმოადგენს. გმირის სურვილი მხარი აება მოწაფისათვის, არ გაეცრუებინა მოლოდინი, მის ძალებსა და შესაძლებლობას აღემატებოდა. კნეჰტის გადაწყვეტილება იმთავითვე იყო განწირული. მაგრამ სამაგიეროდ გადატანით პლანში იგი უკვდავთა სამყოფელში ხელთდასმასა და ჰერმაფროდიტული სრულყოფის მიღწევის მაგიურ აქტს წარმოადგენს (რაზეც დასკვნითი სცენის ბიპოლარული სიმბოლიკაც მეტყველებს). იმ მსხვერპლით, რომელსაც გაიღებს კნეჰტი და რომელიც „მსახურების“ იდეის უმაღლესი გამოხატულებაა, იგი გაარღვევს ემპირიული სამყაროს საზღვრებს და ლეგენდარულ სივრცეებში გადაეშვება. ამრიგად კნეჰტის სიკვდილი არის სასწაული, რომლის წვდომაც, ჰესეს მიხედვით, მოკვდავი ადამიანის გონებას არ ძალუძს და რომლის რა-

ციონალური პოზიციიდან მხოლოდ ვარაუდი და წარმოდგენა შეიძლება და არა დასაბუთება.

რომანის დასკვნითი სცენის სიმბოლური შინაარსის დადგენასთან დაკავშირებით ყურადღებას იმსახურებს კიდევ ერთი გარემოება. იოზეფ კნეჰტის სულიერი განვითარება „მონგ"-ის ნიშნით იწყება, რაზეც „უფროს ძმასთან" შეხვედრის ეპიზოდში ორაკულის გამოკითხვის შედეგი მიგვანიშნებს. „გარდაქმნათა წიგნში" ეს ნიშანი რიგით მეოთხე ჰექსაგრამაა და ნიშნავს „საყმაწვილო უგუნურებას". აღნიშნული ჰექსაგრამა ორი ტრიგრამისაგან შედგება — „გენისა" (მთა) და „კანისაგან" (წყალი). საყურადღებოა, რომ ორაკულის გამოკითხვის შედეგად მიღებული ელემენტები მნიშვნელოვნად განსაზღვრავენ დასკვნით სცენასაც, იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ „მონგის" ნიშანი ამჯერად კნეჰტის მაგივრად მის ყრმა შეგირდზე მიგვანიშნებს. ტიტო რომანის ფინალში ისევე დგას თავისი სულიერი გზის დასაწყისში, როგორც ოდესღაც „უფროს ძმასთან" სტუმრობისას კნეჰტი იდგა თავისი შინაგანი გარდაქმნის პირველ საფეხურზე. ხოლო რაც შეეხება ჰექსაგრამის შემადგენელ კომპონენტებს „გენსა" და „კანს", ისინი ხომ. შეიძლება ითქვას, უკანასკნელი სცენის მთელი ხატოვნების ძირი და და საფუძველია. ამასთანავე საინტერესოა ისიც, რომ „მონგის" ნიშნით დაწყებული კნეჰტის განვითარება რომანის ფინალში „ვეი-ძის" ნიშნით, ანუ „გარდაქმნათა წიგნის" უკანასკნელი 64-ე ჰექსაგრამით მთავრდება. ხოლო ეს ჰექსაგრამა, როგორც ვიცით. შედგება ორი ტრიგრამისაგან — „ლისა" (ცეცხლისა) და „კანისაგან". ფინალური სცენის ბაბატვრულ ქსოვილში აღნიშნული ელემენტები მზისა და წყლის ხატით არიან წარმოდგენილი. ყოველივე თქმული კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს ჩვენი ანალიზის სისწორეში. ვინაიდან, თუ ვიგულისხმებთ, რომ კნეჰტის სიკვდილის ეპიზოდს საფუძვლად უდევს „ი-ძინის" უკანასკნელი ჰექსაგრამა, მაშინ არ შეიძლება უყურადღებოდ დავტოვოთ ამ ჰექსაგრამის სიმბოლური მნიშვნელობა. „გარდაქმნათა წიგნში" „ვეი-ძის" ნიშანს თან ერთვის შემდეგი გამონათქვამი: „აღსრულება! მელა თითქმის გავიდა ფონს, მაგრამ კუდი დაუსველდა — ეს არაფერ კარგს არ მოასწავებს". ცნობილი საბჭოთა სინოლოგი ი. შჩუცკი შემდეგნაირად განმარტავს ამ გამონათქვამს: „სიტუაცია იმგვარად ვითარდება, რომ ბოლოს ქაოსი დგება. მაგრამ ქაოსი არ გულისხმობს შექმნილის დანგრევას, არამედ მარადიულობის სახით მოიაზრება, როცა ადამიანს უსასრულო შემოქმედების შესაძლებლობა გადაეშლება წინ".[27]

როგორც ვხედავთ. რომანის ფინალური სცენის სიმბოლიკის და იდეოგრამული სისტემის ზედაპირული განხილვაც კი საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ იოზეფ კნეჰტის უკანასკნელი ფერისცვალება

სრულიად ახალი თვალსაზრისით წარმოედგინა ჩვენთვის. დაკვირვებული მკითხველი, ვფიქრობ, ამ ეპიზოდის განმეორებით წაკითხვისას ჩემი თვალსაზრისის დამადასტურებელ სულ ახალ და ახალ დეტალებს აღმოაჩენს და გაოცებული დარჩება ამ სცენის მრავალნიშნიანობით.

ახლა ორიოდე სიტყვით შევჩერდები „გლასპერლენშპილის“ ფინალზე, როგორც ნაწარმოების სტრუქტურულ ელემენტზე. ჰესესთვის არა ერთხელ უსაყვედურნიათ, რომ კნეჰტის ცხოვრების დასასრული სათანადოდ არ კრავს მთელ რომანს, რომ იგი ორგანულად არ ერწყმის გმირის ცხოვრებას, რომ ის ღიად ტოვებს ნაწარმოებს, არ ხსნის წინააღმდეგობებს და, საერთოდ, შუა გზაზე წყვეტს გმირის განვითარებას (არაა ნაჩვენები კნეჰტის ბედი კასტალიის დატოვების შემდეგ).

პირველ ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ გახსნილ ფინალს თვით მასალა მოითხოვს. „გლასპერლენშპილში“ ჰერმან ჰესეს, თავისივე აღიარებით, განზრახული აქვს წარმოადგინოს კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების უწყვეტელობა, ანუ მას სურს დენადსა და წარმავალში სტაბილურისა და უცვლელის გამოყოფა.[28] ასეთად კი ჰესეს, როგორც ვიცით, მარად ცვალებადი, მაგრამ თავის არსში მყარი და უცვლელი სული ესახება, რომლის ნაირსახოვან გამოვლენათა რიგსაც წარმოადგენს, ჰესეს კონცეფციის თანახმად, მსოფლიო ისტორია. სულის განახლება-ცვალებადობის პროცესის და კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების უწყვეტლობის განსასახიერებლად მწერალი რამდენიმე მოტივს იყენებს. ესაა „საფეხურების“ მოტივი, რომლის დახმარებითაც მიიღწევა სულიერი განვითარების კონტინუიტეტის ჩვენება ერთი ინდივიდუალური ცხოვრების ფარგლებში; შემდეგ ესაა „მოძღვარშეგირდის“ მოტივი, რომელიც ორი თაობის სულიერ ცხოვრებას აკავშირებს ერთმანეთთან და მათ ერთი პროცესის შემადგენელ ნაწილებად სახავს; და ბოლოს ესაა რეინკარნაციის იდეა, რომელიც შესაძლებლად ხდის კაცობრიობის მთელი სულიერი განვითარების უწყვეტლობისა და სულის ურყევი არსებობის მხატვრულ წარმოდგენას. ამრიგად, იოზეფ კნეჰტის ცხოვრება თავისთავად ამბავს კი არ წარმოადგენს მხოლოდ, არამედ იგი ამავე დროს კაცობრიობის სულიერი ტრადიციის ერთ-ერთი მონაკვეთიცაა. ამიტომაც, ცხადია, რომ იგი გახსნილი უნდა იყოს ორივე მხრიდან, რათა მსოფლიო სულის უწყვეტი განვითარების კონტექსტში აღიქმებოდეს და დასრულების შემდეგაც სახავდეს ამ განვითარების შესაძლებლობას.

ესეც რომ არ იყოს, გახსნილი ფინალი ჰესეს გამოგონებას კი არ წარმოადგენს, არამედ რომანის, როგორც ჟანრის, ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ნიშანია. იგი მკვეთრად განასხვავებს ახალი დროის რომანს ანტიკური, აგრეთვე რაინდული რომანისა და შპილმანური

ეპოსისაგან, სადაც ჩამკეტი ფინალი ეპიკური თხრობის აუცილებელ მომენტს წარმოადგენდა. ეს გარემოება შენიშნული აქვს ჯერ კიდევ მოპასანს, რომელიც პრევოს „მანონ ლესკოს“ სწორედ ამ ასპექტში უპირისპირებს ტრადიციულ რაინდულ რომანებს. „იქ“, წერს მოპასანი რაინდული რომანის შესახებ, „დასასრულის ეფექტი, რომელიც მთავარ და გადამწყვეტ მოვლენას წარმოადგენს... იმდენად ამომწურავად ამთავრებს მონათხრობ ამბავს, რომ იმის გაგებაც არ გსურს, თუ რა მოუვათ მეორე დღეს ყველაზე უფრო საყვარელ გმირებსაც კი. მაშინ, როდესაც ახალი დროის რომანისტი (პრევო), იმის მაგივრად, რომ რაიმე თავგადასავალი შეთხზას და იმგვარად გაშალოს იგი, რომ სულის ამოთქმის საშუალებაც კი არ მისცეს მკითხველს, ვიდრე თხრობა არ დამთავრდება... აიყვანს თავის გმირს, ან გმირებს მათი არსებობის გარკვეულ პერიოდში და ბუნებრივი გადასვლის გზით მიიყვანს ცხოვრების შემდგომ პერიოდამდე“.[29] თანამედროვე რომანის ამ თავისებურებას აღნიშნავენ საბჭოთა მკვლევრებიც მ. ბახტინი [30] და ვადიმ კოჟინოვი: „რომანს საერთოდ არა აქვს ბოლო და დასასრული—და ამაში აშკარად გამოიხატება ჟანრის შინაგანი არსი“... „შეიძლება ითქვას, რომ რომანი გარკვეული აზრით არის დაუმთავრებელი, გარღვეულ და არა მომრგვალებული ჟანრი“.[31]

გახსნილი დასასრული რომანს განასხვავებს არა მხოლოდ ადრინდელი ეპიკური ფორმებისაგან, არამედ ნოველისა და მოთხრობებისაგანაც. ალექსანდერ ფონ გლაიჰენ-რუსვურმი, ეპიკურ ფორმათა თანამედროვე მკვლევარი, საგანგებოდ უსვამს ხაზს ამ სტრუქტურულ დეტალს რომანისა და ნოველის არსის განსაზღვრისას: „რომანი არაა გრძელი ნოველა და არც ნოველაა მოკლე რომანი. ნოველას მხოლოდ მაშინ შეიძლება ეწოდოს ნოველა, როცა იგი მკაცრ ფორმას ემორჩილება მხატვრული დასასრული ნოველაში რომანისაგან განსხვავებით, რომელიც ფაქტიურად შემთხვევით წყდება, მხოლოდ აუცილებლად კი არ უნდა ვცნოთ, დასასრული არის ძირითადი და მთავარი, არის თხრობის მიზეზი და მიზანი, რომლისკენაც ნოველა ისწრაფვის“[32].

როგორც ვხედავთ, ღია ფინალი და „შემთხვევითი დასასრული“ რომანის ჟანრის განმსაზღვრელი თვისებებია (ამ შემთხვევაში არ უნდა შეგვაცდინოს არც მთავარი გმირის სიკვდილმა ნაწარმოების ბოლოს, როგორც ამას ადგილი აქვს ლევ ტოლსტოის „ანა კარენინასა და თომას მანის „ბუდენბროკებში“) და ამ მხრივ ჰესესაც საყვედური არ ეთქმის. თანამედროვე რომანის უკანასკნელი სცენა კი არ უნდა კეტავდეს მოქმედებას, არამედ რომანული ჩარჩოს იქით უნდა ხსნიდეს მოქმედების განვითარების პერსპექტივას და ამრიგად, მარადიული და უწყვეტი დინამიკის შთაბეჭდილებას ქმნიდეს. როდესაც რუდოლფ პანვიცი არ ეთანხმება გეორგ ზიმელს, რომელიც ამტკიცებს, რომ

თითქოს გოეთეს კავშირის მონაწილენი იმიტომ გაეგზავნოს ამერიკაში, რომ არ იცოდა როგორ მოეცილებინა ისინი თავიდან, იგი სრულიად მართალია, რადგან ასეთ ფინალს რომანული მოქმედება ნაწარმოების ჩარჩოს იქეთ გაჰყავს. გოეთეს შესანიშნავად ჰქონდა გაცნობიერებული ახალი დროის რომანის ეს სპეციფიკა და თავის წერილში „ეპიკური და დრამატული პოეზიის შესახებ“ იგი საგანგებოდ გამოჰყოფს წინ მსწრაფ მოტივებს „რომელნიც განჭვრეტენ ეპოსის დამთავრების შემდეგ მომხდარ ამბებს“.[33] ასეთ წინმსწრაფ მოტივებს წარმოადგენენ ნატალის და ფელიქსის სახეები „ვილჰელმ მაისტერის მოსწავლეობის წლების“ დასასრულში, ტალახში ამოგანგლული ჰანს კასტორპი „ჯადოქრული მთის“ უკანასკნელ გვერდებზე და ასეთივე წინმსწრაფი მოტივია ტიტო დესინიორი „გლასპერლენშპილის“ ფინალში. ტიტოს სახე სწორედ რომანული მოქმედების მომავალში უწყვეტად გადაშვების და კონტინუიტეტის იდეის უშესანიშნავესი ხორცშესხმაა.

ჰერსონაჟი როგორც არაცნობიერის სახე-ნიშანი და ჰერმან ჰესეს რომანის პოეტიკის ზოგიერთი თავისებურება

1920 წელს ჰესე სწერდა თავის მეგობარს ლუდვიგ ფინკს: „ომსა და მოხელეობაში დაკარგული წლების შემდეგ მე აღარ შემეძლო ისევ იქიდან დამეწყო, სადაც შევჩერდი... ახლა მე უკვე სულ სხვანაირად აღვიქვამდი სამყაროს, რადგანაც ეპოქის ინტენსიურმა განცდამ და ფსიქოანალიზმა სრულიად შეცვალა ჩემი ფსიქოლოგია. სხვა არაფერი დამრჩენოდა, თუკი საერთოდ ვაპირებდი ჩემი საქმის გაგრძელებას, გარდა იმისა, რომ წერტილი დამესვა ადრინდელი ნაშრომების შემდეგ და სულ თავიდან დამეწყო. ის, რის გამოხატვასაც ახლა ვცდილობ, ნაწილობრივ ისეთი რამაა, ჯერაც რომ არავის გამოუთქვამს... ზოგ რამეს კი, რასაც ახლა ვეჯიდები, საერთოდ ვერ შეხვდებით გერმანულ ლიტერატურაში“ [1].

ზემოთ მოტანილი ციტატი მეტყველებს ჰესეს შემოქმედებაში მომხდარ ძირეულ გარდატეხაზე. საყურადღებოა, რომ თვით მწერალი ამ გარდატეხას სრულიად არაორაზროვნად უკავშირებს მძიმე სულიერ კრიზისსა და ფსიქოანალიზთან დაახლოებას, რამაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა მის სულიერ ცხოვრებაში. 1916 წლის აპრილში ომითა და ოჯახური არევ-დარეულობით გამოწვეული მძიმე ნერვიული მდგომარეობის გამო, ჰესე, როგორც ვიცით, იძულებული შეიქნა მიემართა კერძო ფსიქიატრიული კლინიკისათვის ზონმატში. აქ მან გაიარა ელექტროთერაპიის კურსი, ხოლო კ. გ. იუნგის მოწაფემ დოქტორ იოზეფ ბერნჰარდ ლანგმა მას 72 ფსიქოანალიზური სეანსი ჩაუტარა. ამ დროიდან მოყოლებული მწერალმა სერიოზულად მოჰკიდა ხელი ფსიქოანალიზს და გულმოდგინედ კითხულობდა ფროიდის, იუნგის, შტეკელის თხზულებებს. მომდევნო წლებში იგი განმეორებით იღებდა სეანსებს ხან ლანგთან, ხან კი თვით იუნგთან. ამ მეცადინეობას მოჰყვა ბუდმივი თვითდაკვირვება, საკუთარ შინაგან სამყაროში წიაღსვლა და ფსიქიკური ცხოვრების სრულიად ახალი ორიენტაცია. აბსოლუტური შინაგანი სიმართლის ძიება, საპირისპირო სულიერ შინაარსთა

შერიგების შესაძლებლობათა გამონახვა, შინაგანი ჰარმონიისადმი სწრაფვა ამიერიდან დიდი ხნით იქცა მწერლის ძირითად ამოცანად.

ნიშანდობლივია, რომ „სიღრმის ფსიქოლოგიაში“ ჰესეს განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია ინდივიდუაციის პროცესმა და ადამიანის შინაგანი განახლების იმ შესაძლებლობებმა, რომელთაც იგი შეიცავს. და ეს არც არის გასაკვირი, რადგანაც „დემიანისა“ და „ტრამალის მგლის“ ავტორი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ტრადიციულ ჰუმანიზმთან და ადამიანის პრობლემა მუდამ მისი ინტერესების ცენტრში იდგა. ამასთან, ჰესე იყო ინტროვერტირებული ხელოვანის ტიპი, რომელიც თავიდანვე არ ისახავდა მიზნად სამყაროს გარეგანი მდგომარეობისა და სოციალურ-ემპირიული სინამდვილის გამოსახვას, არამედ ცდილობდა შინაგანი ცხოვრების, სულიერი განცდების აღწერას და დაუღალავად ეძებდა ცალკეულ ადამიანში არსებული სულიერი შესაძლებლობების სრული რეალიზაციის გზებს. სწორედ ამ თვალსაზრისით, ფსიქოანალიზი მწერალს წარმოედგინა ადამიანის შინაგანი სამყაროს უღრმესი ფენების შეცნობის მნიშვნელოვან საშუალებად. გარდა ამისა, ახალი ფსიქოლოგია, ჰესეს თვალსაზრისით, ახალ ორიენტაციას ანიჭებდა ადამიანის პიროვნებას და სრულიად ახალ გზებს უთავაზობდა მას. მწერლისთვის, უეჭველად, მიმზიდველი უნდა ყოფილიყო ანალიზური ფსიქოლოგიის ის დებულებაც, რომ ადამიანი იზრდება თავისივე შინაგანი სულიერ-ფიზიკური სტრუქტურის საფუძველზე, რაც განსაკუთრებულ პასუხისმგებლობას ანიჭებს ყოველ ინდივიდუუმს პიროვნებად ქცევის დროს. მაგრამ განსაკუთრებით მიმზიდველი „სიღრმის ფსიქოლოგიაში“ ჰესესთვის მაინც ის იყო, რომ ფსიქოანალიზის მიერ შემოთავაზებული ტექნიკა სტიმულს აძლევდა ინდივიდის შინაგან აქტივობას, წინ უბიძგებდა მას და ახვევდა, თავისი თავის სრულყოფისაკენ სწრაფვისას არ დაკმაყოფილებულიყო მიღწეულით. „ანალიზური ფსიქოლოგიის“ მიერ შემუშავებული ადამიანის ფსიქეს მოდელი, რომლის ცენტრშიც დგას „თვითობის“ (Selbst) ცნება („თვითობა“, როგორც ვიცით, არის პიროვნების სრულყოფის ამსახველი კატეგორია და ინდივიდუაციის პროცესის იდეალურ მიზანს წარმოადგენს), მწერალს გაადამიანების (Menschwerdung) ოპტიმალურ შესაძლებლობათა ძიების განსაკუთრებით მყარ, ნაყოფიერ თეორიულ საფუძვლად ესახებოდა.

1943 წლის ერთ წერილში ჰესე განავითარებს ადამიანის საკუთარ კონცეფციას, რომელსაც, ერთი მხრივ, გარკვეულად აჩნია ფსიქოანალიზური თეორიებით გატაცების კვალი, მაგრამ, ამასთან ერთად, მკაფიოდ ჩანს ის ჰუმანისტური გააზრებაც, რომელსაც ჰესეს შემოქმედებაში განიცდიან იუნგის ფსიქოლოგიის დებულებები. „თქვენ ისე ლაპარაკობთ „მეს“ შესახებ“, წერს აქ ჰესე, „თითქოს ის ცნობილი

და ობიექტური სიდიდე ყოფილიყოს. ყოველ ჩვენთაგანში ორი მეა და ვისაც ეცოდინებოდა, სად თავდება ერთი და სად იწყება მეორე, ბრძენი იქნებოდა. ჩვენი სუბიექტური, ემპირიული და ინდივიდუალური მე, საკმარისია ოდნავ მაინც მივადევნოთ თვალი, თავს გამოავლენს როგორც ერთობ ცვალებადი და ჰირვეული რამ, რაც ადვილად ექცევა გავლენის ქვეშ და საერთოდ დიდადაა დამოკიდებული გარესამყაროზე. ასე რომ ეს არაა ის სიდიდე, რომელსაც შეიძლება დავეყრდნოთ, მით უმეტეს არ გამოგვადგება იგი მასშტაბად და შინაგნობად. ...მაგრამ არსებობს სხვა მეც, პირველ მეში დაფარული, მასთან გადახლართული, თუმცა მათი აღრევა ყოვლად დაუშვებელია. ეს მეორე, მაღალი და წმინდა მე (ინდოელები მას ატმანს უწოდებენ და ბრაჰმანს უტოლებენ) აღარაა პიროვნული მე, არამედ გამოხატავს ჩვენ კავშირს ღ[illegible]ერთთან, სიცოცხლესთან, მთლიანობასთან, უპიროვნოსა და ზეპიროვნულთან. აი ამ მეზე დაკვირვება და მისი მიდევნება კი უფრო კეთილშობილური საქმეა“ [2].

მკითხველი, რომელიც ასე თუ ისე იცნობს „ანალიზურ ფსიქოლოგიას“, ადვილად მიხვდება, რომ პირველ მეში ჰესე გულისხმობს პიროვნების გარეგან გამოვლენას, იმას, რასაც იუნგის ფსიქოლოგიაში უწოდებენ „ნიღაბს“ ანუ „პერსონას“, მაშინ როცა მაღალი მეთი მწერალი აღნიშნავს მეორე სულიერ ინსტანციას, რომელიც „ანალიზურ ფსიქოლოგიაში“ „თვითობის“ სახელწოდებითაა ცნობილი. სხვათა შორის, ეს „თვითობა“, „სიღრმის ფსიქოლოგიის“ მოთხოვნათა შესაბამისად, ჰესესთანაც წარმოადგენს ადამიანის შინაგანი განვითარების მიზანს, იმდენად, რომ მწერლის გვიანდელ ნაწარმოებთა უმრავლესობას საფუძვლად დაედო ინდივიდუაციის პროცესის სქემა იმ სახით, როგორც იგი აღწერილია იუნგისა და მისი მიმდევრების შრომებში.

რა თქმა უნდა, ჰესე არ ყოფილა არც ფროიდის, არც იუნგისა და არც რომელიმე სხვა ავტორიტეტის ბრმა მიმდევარი, რა თქმა უნდა, ის არ ცდილა მექანიკურად გადმოეტანა ფსიქოანალიზური კონსტრუქციები მხატვრულ შემოქმედებაში და, უნდა ითქვას, რომ მეტად უცნაური სახე ექნებოდა ლიტერატურას, მას, მართლაც, რომ სხვა მიზანი არ გააჩნდეს, გარდა მეცნიერული აზრის ცალკეულ დებულებათა ილუსტრაციისა. ყველაზე უკეთ კი ეს თვით ჰესემ იცოდა. იგი ხომ ჯერ კიდევ „სიღრმის ფსიქოლოგიით“ გატაცების გარიჟრაჟზე, წერილში „ხელოვანი და ფსიქოანალიზი“, აფრთხილებდა ახალგაზრდა მწერლებს მხატვრულ სფეროში ფსიქოანალიზის თეზისების უაზრო გადმოტანისგან [3]. მაგრამ ამავე დროს არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ „ანალიზური ფსიქოლოგია“ ჰესესთვის მხოლოდ მარჯვე და საინტერესო კონცეფცია კი არ იყო, არამედ ძლიერი თერაპიული საშუალებაც, რომელსაც იგი წლების განმავლობაში მიმართავდა. ამრიგად, ფსიქოანა-

ლიზი მწერლისთვის არ ყოფილა მხოლოდ და მხოლოდ ინტელექტუალური შემეცნების ნაყოფი. ამიტომაც ის არც შემოქმედებითი პროცესის მიმართ არ წარმოადგენდა გარეგნულ მოვლენას, არამედ უშუალოდ შედიოდა ჰესეს ცხოვრებისეულ და სულიერ გამოცდილებაში, იმდენად, რომ მწერალი თავის მხატვრულ შემოქმედებასაც საკუთარი არაცნობიერის იდუმალ სიღრმეთა გაცნობიერების უწყვეტ პროცესად განიხილავდა, რაც სავსებით შეესაბამება „ანალიზური ფსიქოლოგიის" სულისკვეთებას.

„1920-21 წლების დღიურში" არის ასეთი ჩანაწერი: „თუ პოეზიას აღვიქვამთ როგორც აღსარებას — ხოლო მე სხვანაირად მისი აღქმა დღეს ვერ წარმომიდგენია — მაშინ ხელოვნება თავს გამოავლენს როგორც გრძელი, მრავალფეროვანი და დაკლაკნილი გზა, რომლის მიზანიცაა პიროვნების, ხელოვანის მეს ისეთი სრულყოფილი, ისეთი განშტოებული, ისეთი ყოვლისმომცველი თვითგამოსახვა, რომ ეს მე სრულიად ამოიწვება და ამოიშანთება, საბოლოოდ დაირღვევა, დაცხრება და ამოიწურება. შემდეგ კი ამას შეიძლება მოჰყვეს უფრო მაღალი. ზეპიროვნული და ზედროითი რამ, ხელოვნება გადალახული იქნება, ხელოვანი მომწიფდება იმისთვის, რომ წმინდანი გახდეს. ხელოვნების ფუნქცია, რამდენადაც იგი ხელოვანის პიროვნებას ეხება, ასეთ შემთხვევაში იგივე იქნება, რაც აღსარებისა და ფსიქოანალიზისა"[4]. ამრიგად, ჰერმან ჰესეს მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებიც „აირეკლავენ" თვითშემეცნებისა და თვითგამოსახვის რთული გზის ცალკეულ მონაკვეთებს, თვით ავტორის ინდივიდუაციის ამსახველ მხატვრულ დოკუმენტებს წარმოადგენენ. ამასთანავე, საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ჰესეს დაახლოებით ისევე ესმოდა ინდივიდუაციის პრობლემა, როგორც იუნგს, რამდენადაც ისიც შეეცარიელი ფსიქოლოგის მსგავსად ძირითადად ხაზს უსვამდა გარდატეხის მომენტს და თანდათანობით მიახლოებას მთლიანი პიროვნებისკენ, რომელიც ცნობიერ და არაცნობიერ ფსიქეს აერთიანებს.

ინდივიდუაციის პროცესი, როგორც იგი აღწერილია ფსიქოლოგიურ ლიტერატურაში, ორი ძირითადი ეტაპისგან შედგება. პირველი მათგანი წარმოადგენს „ინიციაციას გარე სამყაროში" და მთავრდება ჩეს ჩამოყალიბებით, რომელიც არის არა ადამიანის ჭეშმარიტი მე, არამედ მისი „ნილაბი". ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, პიროვნების ის მხარე, „რომელიც ადამიანი არსებითად არ არის, მაგრამ რადაც ასაღებს იგი თავის თავს და რადაც აღიქვამენ მას სხვა ადამიანები"[5]. ხოლო მეორე საფეხური არის „ინიციაცია შიდა სამყაროში" და წარმოადგენს კოლექტიური ფსიქოლოგიიდან გამიჯვნისა და დიფერენციაციის პროცესს. აღსანიშნავია, რომ თვით იუნგი ინდივიდუაციაზე ლაპარაკისას უმეტეს შემთხვევაში გულისხმობდა შინაგანი ქმნადობის მხო-

ლოდ მეორე საფეხურს, რომელსაც იგი „გათვითებასაც“ (Selbstwerdung) უწოდებდა ხოლმე.

ჰესეს მიერ საპროგრამო წერილში „ცოტაოდენი თეოლოგია“ აღწერილი პიროვნების შინაგანი ჩამოყალიბების ფსიქოგრაფიული სქემა ძირითად ხაზებში იმეორებს ინდივიდუაციის პროცესის მთავარ ეტაპებს[6], თანაც, როგორც ვიცით, განსაკუთრებულ ყურადღებას ამ წერილში მწერალი უთმობს „სასოწარკვეთის“ ფენომენს, რითაც სრულდება ინდივიდუუმის განვითარების გონიერი საფეხური და იწყება „მაგიური“ სტადია. „სასოწარკვეთა“ იმას მეტყველებს, რომ ინდივიდი მომწიფდა „გაადამიანების“ რთული პროცესისათვის და შეუძლია შეუდგეს ინდივიდუაციას ანუ, უფრო ზუსტად, მის მეორე ეტაპს, რომელიც, ჰესესა და იუნგის მიხედვით, არის ადამიანის შინაგანი ბიოგრაფიის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მონაკვეთი.

ინდივიდუაცია, იუნგის გაგებით, მდგომარეობს ფსიქიკური მთლიანობის ფუნქციებსა და შინაარსთან თანდათანობით, საფეხურებრივ მიახლოებასა და მის ცნობიერ და არაცნობიერ შინაარსთა ცნობიერ მეზე ზემოქმედების ცნობაში. იგი იწყება „ნიღბის“ ფსევდოპიროვნულობისაგან გამიჯვნით, რასაც მოსდევს იმ არაცნობიერ სფეროებში წიაღსვლა, რომელნიც უნდა გამოტანილ იქნენ ცნობიერებაში. ამრიგად, ინდივიდუაცია ვარაუდობს ინდივიდის ცნობიერი ცხოვრების გაფართოებას და მან აუცილებლად უნდა მიგვიყვანოს საკუთარი თავის იმად შეცნობასთან, რაც ადამიანი არის ბუნებით, იმ სახის საპირისპიროდ, რადაც სურს მას გაასაღოს თავისი თავი. არაცნობიერი წიაღი, რომელიც ადამიანმა უნდა გაიცნობიეროს, თუკი მას სურს, რომ ინდივიდუაცია წარმატებით დასრულდეს, წარმოდგენილია არაცნობიერის სახე-ნიშნებით ანუ „ფიგურებით“, რომელთაც იუნგი განიხილავს როგორც რაღაცა შინაგანი დრამის პერსონაჟებს: „ლანდი“, „ანიმა“ („ანიმუსი“), „თვითობა“. მე არ შევუდგები აქ ამ სახეთა დახასიათებას, რომელნიც მრავალგზის არიან აღწერილნი ფსიქოლოგიურ ლიტერატურაში, არამედ შევნიშნავ მხოლოდ, რომ არაცნობიერის ამ სახენიშნებს ისეთი მახასიათებლები გააჩნიათ, რომელიც დასაშვებს ხდიან მათ განხილვას როგორც ავტონომიურ პიროვნებებს. სწორედ ამ გარემოებით სარგებლობს ჰესე, როდესაც ის შინასულიერი დრამის ამ საერთო სქემას მნიშვნელოვან პოეტოლოგიურ პრინციპად გარდაქმნის, ხოლო საკუთარი არაცნობიერის განსხვავებულ ასპექტებს, სიმბოლური „ფიგურების“ სახით რომ წარმოგვიდგებიან, თავისი ნაწარმოების მოქმედ პირებად აქცევს. ამრიგად, ჰესეს გვიანდელი მოთხრობებისა და რომანების პერსონაჟები არიან არა დამოუკიდებელი პიროვნებები და განსაზღვრული ხასიათები, არა სუვერენული ლიტერატურული სახეები, არამედ ნიშან-სიმბოლოები, რომლებიც ავტორის სულის ამა-

თუ იმ მხარეებს განასახიერებენ. თანაც ეს პერსონაჟები, რამდენადაც „მოქმედება“ ჰესესთან რეალურ სინამდვილეში კი არ ვითარდება, არამედ რაღაც წარმოსახვით სულიერ სივრცეში, იგივე მიმართებაში არიან ერთმანეთთან, როგორისაც არაცნობიერის „ფიგურები“.

განსაკუთრებით მკვეთრად აქვს ჩამოყალიბებული ეს პოეტოლოგიური პრინციპი მწერალს რომანში „ტრამალის მგელი“: „სინამდვილეში არავითარი მე. თვით ყველაზე გულუბრყვილო და განუვითარებელიც კი, არ წარმოადგენს ერთიანობას, არამედ არის უაღრესად მრავალფეროვანი სამყარო, ვარსკვლავებით მოჭედილი პატარა ცის თაღი, ფორმათა, საფეხურთა და მდგომარეობათა, მემკვიდრეობითობისა და შესაძლებლობის ქაოსი. ის გარემოება, რომ ცალკეული ადამიანი ამ ქაოსს ერთიანობად აღიქვამს და თავის მეზე ისე ლაპარაკობს, თითქოს ის მარტივი, მტკიცედ ჩამოყალიბებული და მკვეთრად შემოსაზღვრული მოვლენა ყოფილიყოს — ეს ყველა ადამიანისთვის (თვით უმაღლესი და რჩეული ინდივიდისთვისაც კი) დამახასიათებელი ცთომილება, როგორც ჩანს, აუცილებლობა და სიცოცხლის ისეთივე მოთხოვნაა, როგორც სუნთქვა და ჭამა. ცთომილება უბრალო გადატანას ეფუძნება. სხეულებრივად ყოველი ადამიანი ერთია, სულიერად — არასდროს. ასევე პოეზიაც, ყველაზე უფრო დახვეწილიც კი, ტრადიციულად ვითომ მთლიანი, ვითომ ერთიანი პიროვნებებით ოპერირებს. ადრე არსებულ პოეზიაში სპეციალისტები და საქმის მცოდნენი ყველაზე უფრო მეტად დრამას აფასებენ, და მართებულადაც, ვინაიდან დრამა, სხვა ჟანრებთან შედარებით, ყველაზე უფრო მეტ შესაძლებლობას გეთავაზობს, ისე წარმოვიდგინოთ მე, ვითარცა სიმრავლე — ამას რომ გარეგნული ფორმის უხეში გარკვეულობა არ ეწინააღმდეგებოდეს, რომელიც დრამის ყოველ ცალკეულ პერსონაჟს, რამდენადაც ყოველი მათგანი უდავოდ ერთჯერად, ერთიან, დასრულებულ სხეულშია ჩასმული, ისე წარმოგვიდგენს, თითქოს ის მართლაც ერთი ერთიანობა ყოფილიყოს. ამიტომაცაა, რომ ნაივური ესთეტიკა ყველაზე მეტად ეგრეთწოდებულ ხასიათების დრამას აფასებს, სადაც ყოველი პერსონაჟი აშკარად განცალკევებული და გამოკვეთილი ერთიანობის სახით წარმოგვიდგება. მხოლოდ შორიდან და თანდათანობით გამოკრთის ცალკეულ ადამიანებში აზრი იმის შესახებ, რომ, ვინ იცის, ყოველივე ეს მხოლოდ იაფფასიანი ზედაპირული ესთეტიკაა, ვინ იცის, ვცდებით, როცა დიდი დრამატურგების მიმართ ეხმარობთ საუცხოო, მავრამ ჩვენთვის თავსმოხვეულ და არაორგანულ ანტიკურობის მშვენიერების ცნებებს, რომელთა ამოსავალი წერტილი სწორედ ხილვადი სხეულია და რომელმაც გამოიგონა არსებითად მესა და პიროვნების ფიქცია. ძველი ინდოეთის სიტყვაკაზმული მწერლობისთვის ეს ცნება სრულიად უცნობია. ინდური ეპოსის გმირები პიროვნებები კი არ

არიან, არამედ პიროვნებათა გორგალები, განსაზიერებათა რიგები. ჩვენ თანამედროვე სამყაროშიც არსებობს ნაწარმოებები, სადაც ავტორი, ვინ იცის, სრულიად გაუცნობიერებლად, აზროვნებათა და ხასიათთა თამაშის სახით სულის მრავალფეროვნების წარმოსახვისადმი ისწრაფვის. ვისაც სურს დარწმუნდეს ამაში, მან უნდა გაბედოს ასეთი ნაწარმოების პერსონაჟებს შეხედოს არა როგორც ცალკეულ არსებებს, არამედ როგორც უმაღლესი ერთიანობის (თუ გნებავთ, ავტორის სულის) ნაწილებს, მხარეებსა და სხვადასხვა ასპექტებს" [7].

როგორც ამ გამონათქვამიდან ჩანს, ჰესე თავის პერსონაჟებს სრულიად გამიზნულად ქმნიდა არა როგორც ხასიათებსა და ინდივიდუალობებს, არამედ როგორც ტიპებს, როგორც სახე-ნიშნებსა და სიმბოლოებს, რომლებიც წარმოადგენენ მისი არაცნობიერის სხვადასხვა სფეროებსა და ფუნქციებს. ამიტომაც იგი მათ, ერთი მხრივ, ანიჭებდა ისეთ მყარ ინვარიანტულ თვისებებს, რომელნიც არაცნობიერის ცალკეულ სახეებს ახასიათებთ, ხოლო, მეორე მხრივ, თავისივე ინდივიდუალური სულიერი გამოცდილების ნიშნებს მიაწერდა.

განსაკუთრებული თანმიმდევრულობით ზემოაღწერილი პოეტოლოგიური პრინციპი განხორციელებულია „ტრამალის მგელში" და კრიტიკოსებიც უკვე კარგა ხანია, არც თუ ისე უსაფუძვლოდ, უფარდებენ ჰერმინეს პერსონაჟს „ანიმას", ხოლო მგელში კი „ლანდის" არქეტიპული სახის პროექციას ხედავენ [8]. მაგრამ ასეთი დაკვირვებებისას ჩვეულებრივი აქამდე რატომღაც „ტრამალის მგლით" იფარგლებოდნენ და თითქოს ვერ ამჩნევდნენ, რომ აქ ჩამოყალიბებული პოეტოლოგიური მოდელი მეტნაკლებად ჰესეს პროზაულ თხზულებათა უმრავლესობის კომპოზიციასა და სტრუქტურას განაპირობებს.

ჰესეს ყველა ნაწარმოები, მათ რიცხვში „ტრამალის მგელიც", იწყება სასოწარკვეთით. რაც მწერლის მიერ შემოთავაზებული ფსიქოგრაფიული სქემის თანახმად ასრულებს „გარე სამყაროში ინიციაციას". სასოწარკვეთა მოწმობს „ნიღბის" და მასთან დაკავშირებული ზნეობრივ-მსოფლმხედველობრივი პრინციპების უნიათობას და ამიტომ პიროვნების ამ ხელოვნური კონსტრუქციის წინააღმდეგაა მიმართული. სასოწარკვეთა და „ნიღაბთან" კონფლიქტი შეიძლება გმირის დაღუპვით დამთავრდეს. მაგრამ კრიზისის გადალახვის შემთხვევაში მეს წინაშე გადაიშლება არაცნობიერის სტიქია, რომელიც ამოტანილ უნდა იქნეს ცნობიერებაში. ეს ადამიანს მისცემს შესაძლებლობას მოიპოვოს თავისი ჭეშმარიტი ინდივიდუალობა. მოხელე კლაინი, ნოველა „კლაინი და ვაგნერი"-ს გმირი, იღუპება არაცნობიერთან პირველი შეხვედრისთანავე (ან, თუ კლაინის სახეს რომელიღაცა ფსიქიური მთლიანობის „ნიღბად" განვიხილავთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ნოველა მოგვითხრობს კოლექტიური ფსიქოლოგიის წარმატებით დაძლევისა და

ინდივიდუაციის მრავლისაღმთქმელი დასაწყისის შესახებ). ჰარი ჰალერი კიდევ ერთ ნაბიჯს გადადგამს წინ არაცნობიერთან შეხვედრის სახიფათო გზაზე. იგი გადალახავს მომდევნო ბარიერს, რომელიც მას „ანიმას“ სახით წარუდგება წინ.

იმისთვის, რომ შეიქმნას სწორი წარმოდგენა უცნობი სამყაროს ძალებსა და ფაქტორებზე, ინდივიდმა „ანიმა“ ავტონომიური პიროვნების სახით უნდა აღიქვას და მას უაღრესად პირადული კითხვები უნდა დაუსვას, ვინაიდან მთელი ხელოვნება იმაში მდგომარეობს, რომ ამეტყველდეს ჩვენი მეორე მხარე. ესაა ფსიქოანალიზის ყველაზე ელემენტარული ტექნიკა და ინდივიდუაციის წარმატებითი მსვლელობის საწინდარი. „ანიმას და ანიმუსის ავტონომიური კომპლექსი“, შენიშნავს იუნგი, „არსებითად მხოლოდ ფსიქოლოგიური ფუნქციაა, რომელიც მარტო თავისი ავტონომიურობისა და განუვითარებლობის წყალობით მძლავრობს პიროვნებაზე... მაგრამ ჩვენ უკვე ახლა ვხედავთ მისი პიროვნულობის დამსხვრევის შესაძლებლობას იმით, რომ გავიცნობიერებთ და მით ვაქცევთ. მას არაცნობიერისაკენ გადებულ ხიდად შეტაკებამ დღის შუქზე უნდა გამოიტანოს მისი შინაარსი და მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ეს ამოცანა წარმატებით დასრულდება და ცნობიერებაც საკმარისად გაეცნობა ანიმაში არეკლილ არაცნობიერის პროცესებს, მხოლოდ ამის შემდეგ აღიქმება ანიმა როგორც წმინდა ფუნქცია“ [9]. ჰალერისა და ჰერმინეს დიალოგები იმას ცხადყოფენ, რომ რომანის ავტორმა შეძლო აემეტყველებინა ქალურის სახე თავის არაცნობიერში. გარდა ამისა, „გლობუსის“ დარბაზებში გამართული საჭორწილო ცეკვა იმას მიუთითებს, რომ ცნობიერებამ წარმატებით აითვისა არაცნობიერი შინაარსი, ხოლო რომანის დასასრულს გმირი ქალის სიმბოლური მკვლელობა ფსიქოლოგიურ ენაზე ნიშნავს ავტონომიური კომპლექსის ფსიქოლოგიურ ფუნქციად გადაქცევას და ინდივიდუაციის პროცესის მნიშვნელოვანი საფეხურის წარმატებით დასრულებას.

მაგრამ „ნიღბის“ ყალბი გარსიდან გამოთავისუფლებით და „ანიმას“ ავტონომიური კომპლექსის წმინდა ფუნქციად გადაქცევით ინდივიდუაციის ამოცანა როდი ამოიწურება, არამედ საბოლოო მიზანი არის ფსიქიკური მთლიანობის მიღწევა, ანუ, როგორც ჰესე იტყოდა, იმ იდეალური შესაძლებლობის განხორციელება, რომელიც ადამიანშია ჩადებული. ამ მთლიანობის, ანუ „თვითობის“ განხორციელება მოხერხდება იმ შემთხვევაში, თუ წინააღმდეგობათა ძირითადი წყვილები შედარებით დიფერენცირებულნი იქნებიან და თუ ცნობიერება და არაცნობიერი ცხოველმყოფელ ურთიერთობაში იქნებიან მოყვანილი, ხოლო ფსიქიკური ცხოვრების მშვიდი მდინარება იმით იქნება გარანტირებული, რომ არაცნობიერი ვერასდროს ვერ გაცნობიერდება ბო-

ლომდე და ამდენად ყოველთვის ფსიქიკურის ამოუწურავი ენერგეტიკული ბაზა იქნება. „თვითობა“ ვერასდროს ვერ იქნება სრულად აბსორბირებული ცნობიერი სუბიექტის მიერ, ვინაიდან „თვითობა არის სიდიდე, რომელიც ისეთსავე მიმართებაშია ცნობიერ მესთან, როგორც მთელი მის ნაწილთან. იგი მოიცავს არა მხოლოდ ცნობიერ, არამედ არაცნობიერ ფსიქესაც“[10]. ამიტომაც, რაც არ უნდა ეცადოს ჩვენი მე, გაიცნობიეროს არაცნობიერი შინაარსი, ჩვენში ყოველთვის დარჩება არაცნობიერის საკმარისი მარაგი, რომელიც აუთვისებელი იქნება ცნობიერების მიერ. ნაწილი ვერასდროს ვერ ჩასწვდება მთელს, ფსიქიკის მთლიანობა, რაგინდ წარმატებით არ უნდა მიმდინარეობდეს ინდივიდუაცია, ყოველთვის შეფარდებითი იქნება და ამიტომ მისი მიღწევა ადამიანის სამუდამო ამოცანად უნდა იქცეს. „პიროვნება, როგორც ჩვენი არსების მთლიანობის ამომწურავი განხორციელება, მიუღწეველი იდეალია,“ წერდა იუნგი, ..მაგრამ მიუღწეველობა არ არის არგუმენტი იდეალის წინააღმდეგ. ვინაიდან იდეალები გზის მაჩვენებელნი არიან და არა თვით ის მიზანი, რომლისკენაც ეს გზა მიდის“[11].

„ანალიზური ფსიქოლოგიის“ ამ დებულების შესაბამისად, ჰესე თავის ნაწარმოებებში არასდროს არ გვიხატავს სრულყოფილი ადამიანის იდეალის აღსრულებას, არამედ გვიჩვენებს მხოლოდ მიმართულებას, რომლითაც ხდება გმირის განვითარება, თუმცა როგორ იდეალი, „თვითობა“ ყოველთვის წარმოდგენილია ხოლმე ერთ-ერთი პერსონაჟის სახით — გოეთესი, მოცარტის, „უკვდავთა“ დასით და ა.შ.[12]. (ამ ადგილას არ შემიძლია არ აღვნიშნო, რომ თვით სახელწოდება ამ პერსონაჟებისა — „უკვდავნი“ — უშუალო კავშირშია „სიღრმის ფსიქოლოგიასთან“, ვინაიდან „უკვდავება“, იუნგის მიხედვით, ისეთი ფსიქიკური მდგომარეობაა, რომელიც სცილდება ცნობიერების ფარგლებს და გამოთქმაც „სიკვდილისა და საფლავის მიღმა“ ფსიქოლოგიის ენაზე სხვას არაფერს ნიშნავს, თუ არა „ცნობიერების მიღმა“-ს[13]. ხოლო რამდენადაც ჰესეს პერსონაჟები, რომლებიც „თვითობას“ წარმოადგენენ, თავის თავში აერთიანებენ არა მხოლოდ ფსიქეს პიროვნულ და ცნობიერ, არამედ უპიროვნო და არაცნობიერ სფეროებსაც, მათ სრული უფლებით შეიძლება ვუწოდოთ „უკვდავები“). ჰესეს რეალიზმი არ აძლევდა მას ისეთ მდგომარეობათა გამოსახვის უფლებას, რომელთაც არ მოიცავდა მისი სულიერი გამოცდილება და იმ იშვიათ შემთხვევებში, როდესაც მწერალი მაინც ბედავდა, თავისი ოცნება და იდეალური მიზანი პოეტურ ფორმაში წარმოესახა, იგი მიმართავდა ან ქარაგმასა და ზღაპარს, ან ლეგენდის ლიტერატურულ ფორმას (იხ. „ზიდჰართა“, „გლასპერლენშპილის“ უკანასკნელი თავი და ა. შ.).

ჩვენ მიერ აღწერილი პოეტოლოგიური მოდელის გამოყენებას ჰესე პრაქტიკულად იწყებს რომანით „დემიანი“. ამიერიდან მოქმედე-

პა მის ნაწარმოებში ყოველთვის იშლება არა სოციალურ-ემპირიულ სივრცეში, რომელსაც მწერალი „ეგრეთწოდებულ სინამდვილეს“ უწოდებს, არამედ „მაგიურ სინამდვილეში“ („მაგიური“, შენიშნავს ერთგან იუნგი. „ეს მხოლოდ და მხოლოდ ფსიქიკურის სხვა სახელწოდებაა“ [14]). ამ დროიდან მოყოლებული მისი რომანების პერსონაჟებიც აღარ არიან სუვერენული მოქმედი პირები და მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ხასიათები, რანიც ისინი, კაცმა რომ თქვას, არც არასდროს ყოფილან. მათი ფუნქცია ამიერიდან მდგომარეობს თვით ავტორის ფსიქეს გარკვეული უპიროვნო ინსტანციების ხატოვან რეპრეზენტაციაში. მკითხველს. რომელიც იცნობს ინდივიდუაციის თეორიას, არ გაუჭირდება იმისი დადგენა, თუ კერძოდ არაცნობიერის რომელ სახე-ნიშნებს შეესაბამება ესა თუ ის პერსონაჟი. ის ღაინახავს, რომ „ანიმა“ აქ წარმოდგენილია ქალბატონ ევას, კამალას, ტერეზინას, ჰერმინეს და სხვათა სახით: „ლანდი“ — კრომერის, ვაგნერის, პაბლოს სახით; ხოლო მაქს დემიანი, ვასუდევა, მოცარტი, გოეთე, ლეო და მუსიკის მაგისტრი „თვითობას“ განასახიერებენ.

როგორც ვხედავთ, ფსიქოანალიზმა ერთობ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ჰესეს შემოქმედებაში. რა თქმა უნდა, შეიძლება ეჭვქვეშ დავაყენოთ „ანალიზური ფსიქოლოგიის“ მიერ შემოთავაზებული მეთოდით „ლანდის“ მოთვინიერების შესაძლებლობა, რამაც გარკვეული ასახვა პოვა მწერლის შემოქმედებაში. შეიძლება კაცმა არ გაიზიაროს ინდივიდუაციის პროცესის თერაპიული ეფექტი, არ დაეთანხმოს ფსიქოანალიზის ამა თუ იმ დებულებას, მაგრამ ის, რომ ფსიქეს იუნგიანური მოდელი ჰესეს შემთხვევაში ერთობ ნაყოფიერი საფუძველი გამოდგა მწერლის პოეტოლოგიური ცდებისათვის, ეს უდავოა. ფსიქოანალიზი დასავლურ ლიტერატურაში სრულიად განსხვავებული, მათ შორის აშკარად ირაციონალური ექსპლიკაციის საგანი გამხდარა. მაგრამ „სიღრმის ფსიქოლოგიის“ ამგვარი აღქმის საპირისპიროდ, ჰესემ მასში განჭვრიტა მნიშვნელოვანი ზნეობრივ-კონსტრუქციული შესაძლებლობანი. მოიტოვა რა გვერდზე „ანალიზური ფსიქოლოგიის“ ცალკეული ანტიჰუმანური ტენდენციები, მან ინდივიდუაციის თეორია დაუკავშირა თავის ოცნებას სრულყოფილი ადამიანისა და ჰარმონიული პიროვნების შესახებ და ამრიგად მოაქცია იგი სიცოცხლის განმაპატიცებელი ჰუმანიზმის სფეროში. ამ ჰუმანიზმსა და ადამიანში ჩადებულ დაუშრეტელ შესაძლებლობათა რწმენას ადასტურებს მწერლის შემდეგი სიტყვებიც: „მე მწამს ადამიანისა, როგორც საუცხოო შესაძლებლობისა, რომელიც არ ქრება უდიდეს უწმინდურობაშიც კი და ეხმარება მას გადალახოს უკიდურესი გადაგვარება და ისევ დაბრუნდეს უკან. და მე მწამს, ეს შესაძლებლობა ისეთი ძლიერი და მომხიბველია, რომ მას იმედისა თუ მოწოდების სახით ყოველთვის

შეიგრძნობს ადამიანი და ის ძალა, ადამიანს რომ მის უმაღლეს შესაძლებლობებზე აოცნებებს და ცხოველურისგან აშორებს, ყოველთვის ერთი და იგივე ძალაა, იმისგან დამოუკიდებლად თუ დღეს რელიგიას. ხვალ გონებას და ზეგ კიდევ რაიმე სხვას ვუწოდებთ მას. ეს გამუდმებული რხევა რეალურ ადამიანსა და შესაძლებელ, ოცნების ადამიანს შორის იგივეა, რასაც რელიგიები ადამიანის ღმერთისადმი დამოკიდებულებად მიიჩნევენ"[15].

მკითხველი, როგორც ჰერმან ჰესეს ეპიკური სამყაროს სტრუქტურული ელემენტი

1

სხვა ეპიკური ჟანრების მსგავსად რომანი საბოლოოდ კითხვის პროცესში ისხამს ხორცს [1]. მანამდე, ვიდრე მკითხველი აღიქვამდეს, რომანი მხოლოდ „პოტენციური სტრუქტურაა“ და მისი ესთეტიკური ღირებულებაც სწორედ მის შემცველ შესაძლებლობათა პროდუქტიული ათვისებით განისაზღვრება. ამიტომ ეპიკური ტექსტის იმ შინაგან კანონზომიერებათა ანალიზი; რაშიც ნაწარმოების სტრუქტურული თავისებურება ვლინდება, მხოლოდ მაშინ იქნება საკმარისად ეფექტური, როცა საგანგებოდ გავითვალისწინებთ მხატვრული სისტემის მიმართებას აღმქმელი სუბიექტისადმი.

ეპიკური ტექსტის აღქმის თავისებურების საკითხი უშუალოდ უკავშირდება მწერლის ჩანაფიქრისა და კითხვის პროცესში მისი რეალიზაციის ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემას. ის, ვინც ფიქრობს, რომ ესთეტიკური აღქმის არსი და მიზანი მწერლის მიზანდასახულობის რაც შეიძლება ზუსტი ასახვაა მკითხველის ცნობიერებაში, აუხამსებს მხატვრული კომუნიკაციის სპეციფიკას. გაცემული და მიღებული ინფორმაციის ასეთი ზუსტი თანხვედრა პრაქტიკულად შეუძლებელია და ამას არც ავტორები ესწრაფვიან ხოლმე. მხატვრული კომუნიკაცია არაა გარკვეული ინფორმაციის ერთი ცნობიერებიდან მეორეში უბრალო, მექანიკური გადატანა. არამედ იგი გულისხმობს მკითხველის შემოქმედებით დამოკიდებულებას ნაწარმოებისადმი, რომლის შინაარსსაც მან უნდა შთაბეროს სული საკუთარი წარმოდგენის ძალით [2]. შესაბამისად, ტექსტის საბოლოო „რედაქცია“ ანდა, რომან ინგარდენის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, „პოტენციური სტრუქტურის დაკონკრეტება“ ყოველთვის დამოკიდებულია აღმქმელი ინდივიდის „შემოქმედებითი თანამშრომლობის უნარსა“ და მის ინდივიდუალურ სულიერ-ემოციურ წყობაზე.

ეპიკური ტექსტის სტრუქტურული ორგანიზაციის თავისებურება

მდგომარეობს ეპიკური სტრუქტურის სპეციფიკურ თვისებაში, გაიხსნას ავტორისთვის სასურველი და წინასწარდასახული სახით და ამ მიმართულებით მკითხველის წარმოსახვაში წარმოშვას მთელი რიგი ესთეტიკური ფორმები. ამრიგად, მხატვრული ნაწარმოები წარმოადგენს გარკვეულ ენობრივ კონსტრუქციას, რომელიც დასრულებული, ჩამოყალიბებული და უცვლელი ელემენტებისგან შედგება. ეს ელემენტები ამავე დროს შეიცავენ „უსასრულო განსაზღვრულობის ცოცხალ ჩანასახს“ (ვ. ჰუმბოლტი), აქვთ პოეტური პოტენცია, რომელიც მკითხველის ჰერმენევტიკული უნარისა და თეზაურუსის შესაბამისად სულ ახალ და ახალ მნიშვნელობას იძენს და მრავალფეროვან ფორმებს წარმოშობს [3].

ყოველი რეალური მკითხველი, შეაესებს რა „მკვდარ“ ფაქტურას საკუთარი გამოცდილებითა და ცოდნით, თავის წარმოსახვაში თავიდან ქმნის ტექსტს. და რაც უფრო მეტ შესაძლებლობას სთავაზობს მას ასეთი თანამშრომლობისათვის ტექსტი (სხვა სიტყვებით — რაც უფრო შეესატყვისება ტექსტის შინაგანი სტრუქტურა მხატვრული კომუნიკაციის თავისებურებას). მით უფრო დიდი იქნება მკითხველთა წარმოსახვის დიაპაზონი და მით უფრო შემოქმედებითად წარიმართება ნაწარმოების ათვისება მკითხველის მიერ. ეპიკური ტექსტის აღქმის თავისებურება, ამრიგად, ის კი არ არის, რომ ნაწარმოების ხატოვანების მიღმა მივაგნოთ ავტორისეულ აზრს და მოვახდინოთ მისი ზუსტი ექსპლიკაცია, არამედ ის, რომ მხატვრული სტრუქტურა შევავსოთ საკუთარი სულიერი და ცხოვრებისეული გამოცდილებით, შევაფერადოთ ნაცემული კონტურები და ჩვენი ინტერპრეტაცია მიეცეთ ნაწარმოებს: რასაც უფრო განმარტებისა და საკუთარი თვალთახედვის გამოვლენის სახე უნდა ჰქონდეს და არა ახსნისა და ერთადერთი ჭეშმარიტი მნიშვნელობის ძიებისა. ამავე დროს ინტერპრეტაცია, ცხადია, რაგინდ ფართოდ უნდა გავიგოთ ეს ცნება, არ უნდა იყოს სრულიად თვითნებური. რეალური მკითხველის აქტიური თანამშრომლობა ავტორთან ავტორის მიზანდასახულობის ფარგლებში მიმდინარეობს, რამდენადაც ავტორის მიერ მოწოდებულ გარკვეულ ნიშანთა სისტემას ემყარება და, როგორც წინაპირობა, მხატვრული კოდის გაშიფვრას გულისხმობს. უფრო მეტიც — შემოქმედებითი თანამშრომლობის ამ პროცესსაც და თვით მკითხველის ინტერპრეტატორულ შესაძლებლობებსაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს და წარმართავს ავტორი, ვინაიდან სწორედ ის მიუჩენს მკითხველის წარმოსახვას იმ გეზსა და მიმართულებას, რა მიმართულებითაც უნდა გაიშალოს იგი. ავტორი ეპიკურ სამყაროს მომავალი მკითხველის გათვალისწინებით ქმნის, იგი თავისი თხრობის შემადგენელ ნაწილად ხდის საკუთარ მკითხველს და მის მოსალოდნელ რეაქციას. ამ თვალსაზრისით სრული უფ-

ლება გვაქვს ვილაპარკოთ მკითხველის როლზე სტრუქტურის შექმნაში. ამრიგად, მკითხველი როგორც ეპიკური სამყაროს სტრუქტურული ელემენტი იმ პრესკრიფციულ ელემენტთა ერთობლიობაა, რომელნიც ავტორისთვის სასურველი სახით წარმართავენ მხატვრულ კომუნიკაციას და რეალური მკითხველისთვის აუცილებელ მედიუმს წარმოადგენენ ეპიკურ სამყაროში საორიენტაციოდ. ასე რომ, მკითხველს მე ამიერიდან ვუწოდებ იმ წარმოსახვით და ტექსტში ობიექტივირებულ ფიგურას, ვისადმიც მიმართულია ავტორისეული ჩანაფიქრის გაგებისა და მასალის ათვისებისათვის საჭირო სპეციფიკური სახელმძღვანელო მითითებანი, რომელნიც განაპირობებენ რეალური მკითხველის ოპტიმალურ ორიენტაციას ნაწარმოებში.

2

მანფრედ ნაუმანმა ერთ-ერთ თავის გამოსვლაში ხაზი გაუსვა ადრესატის (მომავალი მკითხველის სახე ავტორის ცნობიერებაში) მნიშვნელობას შემოქმედებით პროცესში[4]. მან გამოყო ადრესატის რამდენიმე ფუნქცია[5]. ადრესატის პირველი ფუნქცია ნაუმანის მიხედვით ისაა, რომ მომავალი მკითხველის შერჩევაში ვლინდება ავტორის დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, მისი მსოფლმიმართება. მეორე ფუნქციაში ადრესატს ავტორის სინამდვილისადმი დამოკიდებულება ნაწარმოების შიგნით გადმოაქვს, რაც ვლინდება იმ გამოსახვის საშუალებათა შერჩევაში, რომლებმაც ავტორისათვის სასურველი გზით უნდა წარმართონ ნაწარმოების აღქმა რეალური მკითხველის მიერ. ამით ადრესატი შესაძლებლობას აძლევს მკითხველს, მონაწილეობა მიიღოს ეპიკური სამყაროს შექმნაში. აქედან გამომდინარეობს ადრესატის მესამე ფუნქცია, რაც რეალურ მკითხველზე ზეგავლენასა და რეცეპტორული პროცესის წარმართვაში მდგომარეობს.

საგულისხმოა, რომ ასეთსავე აზრებს გამოთქვამდა 1902 წლის 6 აპრილით დათარიღებულ ერთ წერილში ჰერმან ჰესეც. მწერალი ამ დროს „პეტერ კამენცინდზე“ მუშაობდა. აი მისი სიტყვებიც: „ლირიკას კაცი თავისთვის წერს და არ ფიქრობს მკითხველზე, მაგრამ რომანისა და მსგავსი რამის დაწერა შეუძლებელია, თუ დაახლოებით მაინც არ წარმოიდგინე ის წრეები, რომელთაც ესაუბრები, და თუ არ გაიაზრე, რა საშუალებებით შეგეძლება მოახდინო მათზე ზეგავლენა“[5]. ხოლო მოთხრობაში „შეწყვეტილი გაკვეთილი“ (1948) ჰესე თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ ისევ უბრუნდება ამ თემას: „თხრობა მსმენელებს გულისხმობს და მთხრობელისგან მოითხოვს სითამამეს, თამამი კი ავტორი მხოლოდ მაშინ იქნება, თუ მას მსმენელებთან სა-

ერთო სივრცე, საერთო საზოგადოება, ჩვეულები, ენა და აზროვნება დაკავშირებს“ [7].

როგორც ვხედავთ, ჰესესთან მეორდება მანფრედ ნაუმანის მსჯელობის სულ ცოტა ორი მომენტი. ჯერ ერთი, ის, რომ რამდენადაც ჰესეს ეპიკური თხრობის სავარაუდო მკითხველისადმი (ადრესატისადმი) მიმართება თხრობითი ხელოვნების მნიშვნელოვან წინაპირობად მიაჩნია, იგი აღიარებს ეპიკური სტრუქტურის დიალოგურ ხასიათს. ამასთან ერთად, ჰესე, თუმცა არც ისე პირდაპირ და გადაჭრით როგორც ნაუმანი, მაგრამ მაინც აღნიშნავს, რომ თხრობის ნებისმიერი ფორმა უშუალოდაა დამოკიდებული მწერლის მიმართებაზე საზოგადოებისა და სინამდვილისადმი. ჰესე აშკარად იზიარებს ნაუმანის მიერ დადგენილ ადრესატის მეორე ფუნქციასაც, რაც იმ ტექნიკურ-სტილისტურ საშუალებათა შერჩევაში მდგომარეობს, რომლებიც მოწოდებული არიან ზეგავლენა მოახდინონ რეალურ მკითხველსა და მის მიერ მასალის აღქმაზე.

ზემოდასმულ საკითხებთან დაკავშირებით მიზანშეწონილია მოკლედ შევჩერდეთ ჰერმან ჰესეს დამოკიდებულებაზე სოციალური სინამდვილისადმი. დღემდე ლიტერატურათმცოდნეებს არაერთხელ უცდიათ, ჰესეს შემოქმედება პერიოდებად დაეყოთ და ამ დაყოფას მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების განხილვისთვის, ალბათ, გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა. მაგრამ ჩვენ ჰესეს შემოქმედების დეტალური პერიოდიზაცია არ გვაინტერესებს. ამ წერილში წამოჭრილ საკითხთან დაკავშირებით სრულიად საკმარისია ჰესეს გვიანდელი შემოქმედება (ე. ი. პირველი მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდი) გამოვყოთ ადრეული შემოქმედებისაგან. ასეთ ორად დაყოფას განაპირობებს სწორედ მწერლის შეხედულება სოციალურ სინამდვილეზე და, კერძოდ, კაპიტალიზმის განვითარებაზე. თუმცა მისი დამოკიდებულება ვილჰელმისდროინდელი გერმანიისადმი პირველ მსოფლიო ომამდეც კრიტიკული იყო, ჰესე იმ პერიოდში მაინც ძირითადად მშვიდობიან ურთიერთობაში იყო მის გარემომცველ სამყაროსთან. მას ამ სამყაროში ჰქონდა ფესვი გადგმული და იგი ყოველთვის ახერხებდა (ესთეტიციზმისა თუ ბუნების ტრფიალის მეშვეობით) მასთან შერიგებას. ეს კი მას საფუძველს აძლევდა პატარა ქალაქის ცხოვრების ამსახველი მოთხრობებითა და იდილიებით საზოგადოების გარკვეულ ფენებში მყარი წარმატების იმედი ჰქონოდა. ომმა რადიკალური ცვლილება შეიტანა ჰესეს მსოფლმხედველობაში [8]. მძიმე ნერვიულმა დეპრესიამ და ღრმა სულიერ-მორალურმა კრიზისმა, რომელთაც ომის დაწყებისთანავე იჩინეს თავი, განაპირობეს მწვავე კონფლიქტები გარემოსთან და სასოწარკვეთილი და სამყაროზე გულაცრუებული მწერალი, რომელიც არავითარ განსხვავებას არ ხედავდა ბურჟუაზიულ საზოგადოებასა და სხვა ისტო-

რიულ ფორმაციებს შორის, სოციალური სინამდვილის სრულ უარყოფამდე მიიყვანა[9].

სინამდვილისადმი დამოკიდებულების შეცვლამ განაპირობა ღრმა ცვლილებები ჰესეს შემოქმედებაში. თვით წერის პროცესი, აზრთა წერილობითი გამოხატვის შესაძლებლობა მწერლისთვის გადაუწყვეტელ ესთეტიკურ პრობლემად იქცა[10]. აშკარა იყო, რომ აღარ კმაროდა ძველი თემები, გაჭირდა ადრინდელი საშუალებებით ახალი განცდების ესთეტიკური დაძლევა და გადამუშავება. პოეზიამ, სილამაზემ და ჰარმონიამ მორალისტ ჰესეს თვალში დაკარგეს ყოველგვარი ფასი: „...რა ფასი აქვს მშვენიერებასა და ჰარმონიას იმისათვის, ვისაც სასიკვდილო განაჩენი აქვს გამოტანილი, ვინაც ჩამონგრეულ კედლებს შორის თავისი სიცოცხლის გადარჩენას ლამობს?“[11]... — ამბობს ჰესე ამ მძიმე წლებთან დაკავშირებით თავის „მოკლე ავტობიოგრაფიაში“. მწერალს აღარ შეეძლო ძველ ყაიდაზე ეწერა, ვინაიდან სინამდვილე აღარ ემორჩილებოდა იმას, ვისაც რწმენა დაეკარგა[12]. საჭირო გახდა ორიენტაციის შეცვლა. შინაგანი გარდაქმნის დასასრული ომის დამთავრებას დაემთხვა. მწერალი საკუთარი ტანჯვის მიზეზს გარეთ კი აღარ ეძიებდა, არამედ თავის თავში[13], ხოლო „პრობლემატური და დაბეჩავებული ლიტერატურის“ ფასს იგი ამიერიდან იმაში ხედავდა, რომ „პოეზიას აღსარების დარად მწერლისა და მისი დროის გასაჭირი რაც შეიძლება გულახდილად გადმოეცა“[14]. ამ დროიდან ჰესემ მთელი აქცენტი მოვლენათა გარეგნული ურთიერთკავშირისა და სინამდვილის სოციალურ-პანორამული აღწერიდან ადამიანის შინაგანი ცხოვრების გამოსახვაზე გადაიტანა[15]. მან მიზნად დაისახა ეჩვენებინა სულის „მაგიური სინამდვილე“, რომელსაც ჰესე „ჰეშმარიტ სინამდვილესაც“ უწოდებს[16], და იგი ჩვენი გარემოცვის „ეგრეთ წოდებული სინამდვილისთვის“ დაუპირისპირებინა[17]. ამრიგად, მწერლის შემოქმედებაში დაახლოებით „დემიანიდან“ და ზოგიერთი ზღაპრიდან მოყოლებული, თავი იჩინა შინაგანი წვდომის პროცესმა, გარეგნული ცხოვრებისადმი ზურგშექცევამ და შინაგანი სულიერი სივრცის გამოსახვისადმი სწრაფვამ, რაც მწერლისთვის ერთადერთ და ჭეშმარიტ სინამდვილედ იქცა. „ყოველი გარეგანი მოვლენა და მთელი გარე სამყარო, ამიერიდან მხოლოდ ჩონჩხი და საყრდენია იმ ჭეშმარიტი ყოფიერების წარმოსაჩენად, რომელსაც ადამიანი თავის შიგნით ატარებს“[18]. შემოქმედების ასეთი გარდაქმნისა და სინამდვილისადმი დამოკიდებულების შეცვლის უშუალო შედეგი ის იყო, რომ ჰესემ დაკარგა შინაგანი კონტაქტი, ურთიერთგაგება და სიახლოვე თავის მკითხველთან („მე აღარა მაქვს ძვირფასი მკითხველის რწმენა“, წერს ჰესე უკვე 1917 წელს, „მე აღარ მჯერა მწერლისა, რომელიც მეგობრულად ემუსაიფება მკითხველს ან კეთილშობილ ძიასავით ჰკუას ასწავლის მას. ეს ყველაფერი

საზოგადოების მონაჩმახია")[19]. რა თქმა უნდა, მწერლის შემოქმედებაში მომხდარ ცვლილებებს მის მკითხველთა ძველი წრეც შეეწირა, რომელიც ამიერიდან ეჭვის თვალით უყურებდა ჰესეს ახალ თხზულებებს (ამ გარემოებას მწერალი იმთავითვე ითვალისწინებდა და ადრევე შეეგუა კიდეც)[20]. მაგრამ თავად ჰესეც ამ დროისათვის გულგრილი გახდა მკითხველი საზოგადოების მიმართ, რამდენადაც ის მისთვის საძულველი „ეგრეთ წოდებული სინამდვილის" ნაწილი იყო[21]. ამ გარემოებას მწერალი ხაზგასმით აღნიშნავს კიდეც 1925 წლის ერთ-ერთ თხზულებაში: „რაც შეეხება ჩემ პირად ცხოვრებას, მე ბურჟუაზიული საზოგადოებისაგან გარიყულად ვცხოვრობ და მხოლოდ იშვიათად ვესტუმრები ხოლმე მას, ამიტომ შემიძლია სრულიად გულგრილი ვიყო იმის მიმართ, თუ რა წარმატებას მივაღწევ ამ საზოგადოებაში და რა პატივს მცემენ იქ"[22].

მაგრამ ამ სიტყვებმა არ უნდა აფიქრებინოს კრიტიკოსს, თითქოს მეორე პერიოდის ყველა თხზულება წმინდა სახის მონოლოგებია, რომლებსაც არავითარი კავშირი არა აქვთ მკითხველთან; იგი მაშინაც არ უნდა წამოეგოს ამ ანკესზე, როდესაც გაიგებს, რომ თავად ჰესე ამ პერიოდში თავის ნაწარმოებებს მონოლოგებს უწოდებდა[23]. ვინაიდან ჰესეს თხზულებანი არსებითად აღსარებანი და სასოწარკვეთილი ავტორის ცდებია, გაერკვეს თავის შინაგან ცხოვრებაში და თავისი სულის თავგადასავალი შეძლებისდაგვარად გულახდილად და პირუთვნელად წარმოადგინოს მხატვრულ სახეებში. მხოლოდ ამ აზრით შეიძლება ვუწოდოთ მათ მონოლოგები, მხოლოდ მაშინ, თუ მათ აღვიქვამთ როგორც ტანჯული სულის სპონტანურ თვითგამოვლინებას. მაგრამ ამგვარი აღსარება, გარკვეული მონოლოგიური ხასიათის მიუხედავად, მაინც ყოველთვის ეძებს თანაგრძნობას და ვიღაცას მიმართავს — თანამოაზრეს, სულით ნათესავს, თავისსავით ეულსა და გატანჯულ ადამიანს. ასეთი აღსარება, როგორც მწერალმა ერთხელ სრულიად სხვა კავშირში თქვა, არის „მოკითხვა მსხემისა, რომელიც ბნელში დაღის, მაგრამ იცის, რა არის სინათლე და ეძებს მას"[24]. გარდა ამისა აღსარება და გულისნადების გამჟღავნება დიდი აუდიტორიის, ხალხის ან კლასის წინაშე კი არ ხდება, არამედ ცალკეული ადამიანისადმია მიმართული და გარკვეულ ნდობას, ინტიმურ ატმოსფეროს მოითხოვს. ჰესეს წიგნებიც ცალკეულ ადამიანს მიმართავენ. ამასთან. დაკავშირებით მწერალი შენიშნავდა: „როდესაც გამოცდილებით გაეშმაკებული და იმავე გამოცდილების შედეგად უბადრუკი და მდაბალი გულცივობით შეპყრობილი ვცდილობ თავი დავაღწიო მსმენელებს, მით უფრო დიდი სიყვარულით, მით უფრო თბილი გრძნობით მივმართავ ცალკეულ ადამიანს"[25]. ხოლო ერთ-ერთ კერძო წერილში იგი აღნიშნავდა: „იმ მცირეოდენ ადამიანებს, ვისაც ჩემი ესმის და ვისაც გას-

წვდება ჩემი გავლენა, ამ ფულისა და ომის მექანიზმთა ორომტრიალში, რადაც ქვეყანა იქცა, ვცდილობ როგორც მწერალმა შევუნარჩუნო სულიერი ცხოვრების ნატამალი, ან ამ სიცოცხლის ლტოლვა მაინც".

ამრიგად, ჰერმან ჰესეს გვიანდელი რომანების ადრესატი არის გვიანბურჟუაზიული საზოგადოების სიცარიელითა და ულმობლობით დათრგუნული, ტანჯული და სასოწარკვეთილი ადამიანი. ჰესეს გვიანდელ შემოქმედებაში ამ ახალ ადრესატს შეესაბამება მისი ნაწარმოებების დანარჩენი საკომუნიკაციო ფუნქციებიც. ოღონდ მკითხველზე ზეგავლენა ამჯერად ძველებურად ტრადიციული თხრობითი კომენტარის, „ძვირფასი მკითხველისადმი" მიმართვებისა და კეთილმოსურნე რჩევა-დარიგების სახით კი აღარ ხდება, არამედ უფრო ნაწარმოების განსაკუთრებული აგებულებისა და მასალის სპეციფიკური ენობრივ-ხატოვანი ორგანიზაციის გზით. რეალურ მკითხველს მოეთხოვება გამოავლინოს თავისი გამოცდილება, ადრინდელი სულიერი განცდები და აღმოჩენის უნარი და ამათი მეშვეობით მიაგნოს ნაწარმოების ძირითად გასაღებს, მით უმეტეს, რომ ჰესეს ნაწარმოებებში ავტორისეული მიზანდასახულობის აღქმისთვის საჭირო მინიშნებანი საკმაოდ გამოკვეთილია.

3

ჰერმან ჰესეს ცალკეულ რომანებს ერთმანეთისგან განსხვავებული ადრესატები ჰყავთ. „ორმოცდაათი წლის კაცის მიერ დაწერილ" „ტრამალის მგელში", ავტორის ერთი შენიშვნის თანახმად, „სწორედ ამ ასაკის პრობლემებია ასახული" [27] და ამიტომ მას უკეთ გაიგებენ შესაბამისი ასაკის მკითხველები, ხოლო „დემიანი" შედარებით უფრო ახალგაზრდა მკითხველებისადმია მიმართული [28]. გარდა ამისა, ეჭვს არ იწვევს ისიც, რომ ისეთი რომანის კითხვა, როგორიცაა თუნდაც „ნარცისი და გოლდმუნდი", რეალური მკითხველისგან არ მოითხოვს ისეთ მაღალ ჰერმენევტიკულ ჩვევებს, როგორც „ტრამალის მგელი" და „მოხილვა დილის ქვეყნისა" [29]. მიუხედავად იმისა, რომ ჰესე, როგორც ჩანს, თავისი ნაწარმოებების მომავალ მკითხველებს განასხვავებდა ასაკის, განათლებისა და ტემპერამენტის მიხედვით, მაინც შესაძლებელია ადრესატთა ამ განსხვავებულ ტიპებში საერთოს გამონახვა და ჰესეს ომისშემდგომი შემოქმედების ერთიან ადრესატზე ლაპარაკი.

ზემოთ ჰესეს რომანების ასეთ ერთიან ადრესატად ჩვენ მივიჩნიეთ გვიანბურჟუაზიული საზოგადოების უსულგულობითა და ულმობლობით დათრგუნული და სასოწარკვეთილი ადამიანი. მაგრამ ამ განსაზღვრებას ერთი დაზუსტება სჭირდება, სახელდობრ ის, რომ ჰესეს თავისი რომანების მომავალ მკითხველად ეგულვის არა ყველა

ტანჯული და სასოწარკვეთილი, არამედ სწორედ თავის დროსთან და გარემოსთან შეუთავსებლობის შედეგად სასოწარკვეთილი ინდივიდუუმი, უაღრესად მგრძნობიარე და მძაფრი სულიერი ცხოვრების ადამიანი, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ისეთი ადამიანი, რომელიც ჰესეს ფსიქოგრაფიული სქემის მიხედვით მეორე სტადიის ბოლოშია გასული და სასოწარკვეთაში ჩაუგდია მორალისა და კანონების სამყაროს [30].

კრიტიკაში უკვე მრავალგზის აღნიშნულა, რომ ჰერმან ჰესეს რომანები, ფაქტობრივად, „სულის ისტორიებია", „სადაც ამქვეყნიური მოვლენები ერთმანეთს გადაჰკვეთენ მხოლოდ ერთხელ ამ სახით და მეტი არასდროს" [31]. თავად მწერალსაც არაერთხელ აღუნიშნავს, რომ ყველა მისი წიგნი არის დაუმთავრებელი ცდა მოეთხრო „ქრისტიანულ ატმოსფეროში დაწყებული თავისი სულის ისტორია" [32], მაგრამ მწერლის რომანების ზერელე გაცნობაც კი დაგვარწმუნებს, რომ აქ საკმაოდ იშვიათადაა მოთხრობილი გმირის სულის მთელი თავგადასავალი და თხრობა უმეტესწილად კონცენტრირებულია გმირის სულიერი ცხოვრების გარდატეხის და შემობრუნების პუნქტის აღწერაზე. ეს შემობრუნება კი ადამიანის სულიერი განვითარების მეორე და მესამე საფეხურის მიჯნაზე ხდება. ჰესეს პროზის ამ თავისებურებას ქვემოთ უფრო დაწვრილებით შევეხები. მანამდე კი კიდევ რამდენიმე შენიშვნას გავაკეთებ ჰესეს რომანების ადრესატის თაობაზე.

ჰესეს თვალსაზრისით, იმ სულიერ განცდებსა და შთაბეჭდილებებს, რომელთა გამოსახვასაც იგი ცდილობს თავისი ნაწარმოებებით, „მხოლოდ ის აღიქვამს და გაიგებს, ვისაც თვითონ გამოუცდია ისინი" [33]. მაშასადამე, მის წიგნებს მკითხველისთვის მხოლოდ ის აზრი შეიძლება ჰქონდეთ, რომ თავის საკუთარ მნიშვნელოვან განცდებს, გამარჯვებებსა და დამარცხებებს დაუდასტურებენ და უფრო ნათლად დაანახვებენ [34].

შემდეგი საკითხი, რომელიც უკავშირდება ჩვენ მიერ დასმულ პრობლემას, არის საკითხი ჰესეს ნაწარმოებების სტრუქტურული აღნაგობის შესახებ. მას უკვე შევეხეთ გაკვრით, როცა აღვნიშნეთ, რომ ჰესეს რომანებში ჩვეულებრივ მთავარი გმირის სულიერ ცხოვრებაში მომხდარი გარდატეხაა ხოლმე აღწერილი. ჰესეს „სულის ბიოგრაფიათა" ეს თავისებურება თავის დროზე საფუძვლიანად გამოიკვლია პეტერ შიფერმა, რომელმაც იგი ლუდვიგ ტიკის მიერ შემოტანილი ცნებით აღნიშნა — „შემობრუნების პუნქტის სტრუქტურა" (Wendepunktstruktur) [35]. ასეთი სტრუქტურა გულისხმობს გმირის განვითარებას რაღაც გარკვეულ წერტილამდე, სადაც იგი თითქოს უნდა დასრულდეს, რადგან ამ კონკრეტული საფეხურის განვითარების შესაძლებლობანი ამოიწურა, მაგრამ შემდეგ მოულოდნელად რაღაც ამბავს გარდატეხა შემოაქვს გმირის ცხოვრებაში და ამ უკანასკ-

ნელსაც ეს მოულოდნელი შემთხვევა სრულიად ახალ, მანამდე უცნო
სივრცეებსა და შინაგანი განახლების შესაძლებლობებს გადაუშლის
განვითარება თავდაპირველად მეორე სტადიის ჩარჩოებით შემოიფარ-
გლება, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი გმირის სოციალურ-
ემპირიული სინამდვილისადმი დაპირისპირების შედეგია. სწორედ ეს
სინამდვილეა, ასე რომ სტანჯავს და საბოლოოდ სასოწარკვეთამდე
მიჰყავს იგი. მაგრამ შემდეგ უეცრად ხდება ისეთი რამ, რასაც გარდა-
ტეხა შემოაქვს პერსონაჟის განვითარებაში, რის შედეგადაც გმირი
თავისუფლდება მტანჯველ სინამდვილესთან დაპირისპირებისაგან, ვი-
ნაიდან მას ამ მომენტიდან „მაგიურ სინამდვილეზე“ აეხილება თვალი.
ასეთი გარდატეხისა და შემობრუნების გამომწვევი ფენომენებია მო-
წოდება (Berufung), გამოფხიზლება-აღორძინება (Erweckung)
და გამოღვიძება (Erwachen). რაც ჰესეს ხშირად აქვს აღწერილი სხვა-
დასხვა თხზულებებში[36]. ყოველი ამ მოვლენათაგანი გულისხმობს,
როგორც მოსწრებულად შენიშნავს პეტერ შიფერი, „არაპროდუქტი-
ულად ქცეული სტადიის მიტოვებას და ახალ საფეხურზე თავიდან
დაწყებას“[37]. ამ მოვლენებს ამავე დროს მთხრობელი მიჰყავთ მისი
თხრობის ძირითად მიზანდასახულობასთან: „მაგიური“ და „ჰეშმარი-
ტი“ სინამდვილის წარმოსახვასთან. სწორედ ამ წერტილში ვლინდება
უშუალო კავშირი ჰესეს რომანების ავტორისეულ მიზანდასახულობა-
სა და მათ სტრუქტურულ აღნაგობას შორის.

აქ მინდა მკითხველის ყურადღება ჰესეს თხრობის მანერის კიდევ
ერთ თავისებურებას მივაპყრო. ჰესე, როგორც ადრე აღვნიშნე, თხრო-
ბის შესაძლებლობას უშუალოდ უკავშირებდა ავტორის დამოკიდებუ-
ლებას მსმენელთა წრისადმი და თვლიდა, რომ თხრობა მხოლოდ მაშინ
არის შესაძლებელი, თუ მთხრობელსა და მსმენელებს „ერთი საერთო
სივრცე, საერთო საზოგადოება, ადათ-ჩვევები, ენა და აზროვნების წე-
სი აერთიანებთ“. მაგრამ ვინაიდან ჰესე, საკუთარი აღიარების თანახ-
მად, „ბურჟუაზიული საზოგადოების ფარგლებს გარეთ“ ცხოვრობდა
და, შესაბამისად, მის თხზულებათა სავარაუდო მკითხველიც ვერ იქ-
ნებოდა ამ საზოგადოების წევრი, ამიტომ მისთვის შეუძლებელი უნდა
ყოფილიყო ბურჟუაზიული სინამდვილის და ამ სინამდვილისთვის აქ-
ტუალური პრობლემების გამოსახვა. და მართლაც — არაფერი არ
უჭირდა ისე მწერლის კალამს, როგორც სოციალური სინამდვილის
და სოციალური ცხოვრების აღწერა. ვიდრე მწერალი ცდილობს ადა-
მიანი სოციალურ სინამდვილეში (ე. ი. „მაგიური სინამდვილის“ ფარგ-
ლებს გარეთ) წარმოსახოს, თხრობა ფერხდება და ტაატით მიიწევს
წინ. ასეა „ტრამალის მგელში“, ასეა მოთხრობაში „მოხიბლვა დილის
ქვეყნისა“ და ასეა ჰესეს უმრავლეს ნაწარმოებებში. მხოლოდ „ტრაქ-
ტატის“ შემოტანისა და ლეოს გამოჩენის შემდეგ (ეს ეპიზოდები, რო-

გორც ვიცით, შესაბამის ნაწარმოებებში შემობრუნების აღმნიშვნელ მომენტებს წარმოადგენენ) თხრობა თითქოს თავისუფლდება ხუნდებისაგან და ლაღად მიედინება. განსაკუთრებით პარადოქსული ამ მოვლენაში ისაა, რომ ჰესე სწორედ არათხრობადს მოგვითხრობს, სიტყვით გადმოუცემელს გადმოგვცემს, ხოლო სოციალური სინამდვილის და, ასე ვთქვათ, ხელშესახები მოვლენების და ხილვადი, თვალსაჩინო სამყაროს აღწერისას კი სრულ უსუსურობას ამჟღავნებს[38]. საფიქრებელია, რომ ჰესესათვის სწორედ უჩინარი და მოუხელთებელი სამყაროს ხილვადქმნა, მისი ამეტყველება არცთუ ისეთი იოლი საქმე უნდა ყოფილიყო და დამატებით სირთულეებს უქმნიდა მას. მაგრამ მწერალმა ამ ამოცანას იმით გაართვა თავი, რომ რომანის მხატვრულ თხრობაში უხვად შემოიტანა მეცნიერულ-თეორიული განსჯები და გაზარდა ეპიკურ მოვლენათა კომენტარი (ეს კომენტარი თავს იჩენს როგორც მთხრობელის პირდაპირ განმარტებებში, თუ როგორ უნდა გავიგოთ ესა თუ ის ამბავი, ასევე პერსონაჟების მიერ წარმოთქმულ და თხრობაში გაბნეულ შენიშვნებში ამა თუ იმ მოვლენის თაობაზე. ეს უკანასკნელი უკვე ტრადიციული კომენტარის სახეშეცვლილი ფორმაა). ასეთ ადგილებს რეალური მკითხველი ნაწარმოების პრობლემატიკაში შეჰყავთ, ისინი ამახვილებენ მის ყურადღებას იმ დაფარული მოვლენებისა და იმ უჩინარი სამყაროს მიმართ, რომელთა წარმოჩენაც მწერალს თავის ერთადერთ მიზნად დაუსახავს.

4

რეალური მკითხველის მიერ ტექსტის ადეკვატური აღქმისთვის საჭირო მიმართებასა და განწყობას განსაზღვრავს მკითხველის წარმოსახვითი სახე, რომელიც რეალურ მკითხველსა და ეპიკურ კოლიზიებს შორის არსებულ შუალედურ რგოლად, მედიუმად შეიძლება წარმოვიდგინოთ. ჰესეს რომანების მთხრობელის უპირველესი ამოცანა სწორედ ამ წარმოსახვითი მკითხველის სახის გამოკვეთაა, რომელიც რეალური მკითხველისათვის ჰესეს ნაწარმოებთა ეპიკურ სივრცეებში შეღწევის საშუალებად უნდა იქცეს — სხვა სიტყვებით, მთხრობელმა ამ სახის მეშვეობით უნდა გააგებინოს რეალურ მკითხველს, რომ იგი ისეთ ამბავს კი არ ყვება, სადაც წინა პლანზე სოციალური სინამდვილე და გარეგნული მოვლენები იქნება წამოწეული, არამედ ისეთს, რომელიც ადამიანის შინაგანი გარდაქმნის პროცესსა და მის სულიერ ცხოვრებას წარმოაჩენს. სხვადასხვა სიგნალი, რომლებიც წინ უსწრებენ თხრობას (ნაწარმოების სათაური, ეპიგრაფი, მიძღვნა, წინათქმა, შესავალი, პირველი წინადადება, აგრეთვე თხრობის წყობა და რიტმი) იმთავითვე განსაზღვრავენ რეალური მკითხველის მიმართებას

სათხრობი ამბისადმი და მონაყოლის შეფასებას. ასე მაგალითად, „ზიდჰართას“ სათაური, ქვესათაური და პირველივე წინადადება რეალურ მკითხველში სრულიად გარკვეულ მოლოდინს აღძრავს[39]. იგი ამ სიგნალების შემდეგ აღარავითარ შემთხვევაში არ მოელის. ვთქვათ, კრიმინალურ რომანს, სათავგადასავლო ამბავს ანდა ბალზაკის სტილის სოციალურ-პანორამულ ეპოპეას; მოსალოდნელი სათხრობი ვარიანტების წრე ვიწროვდება, ხოლო რაც უფრო ვიწროა იგი, მით უფრო გამოკვეთილია მკითხველის პოზიციაც და რეალური მკითხველის ამბისადმი მიმართებაც. „ზიდჰართასგან“ განსხვავებით „გლასპერლენშპილი. მაგისტერ ლუდი იოზეფ კნეჰტის ცხოვრების აღწერა კნეჰტის ხელნაწერების თანდართვით“ ისეთი სათაურია, რომელსაც აშკარად გადაჰკრავს მეცნიერულობისა და ძველმოდურობის იერი და რომლის იქით, ჰანს მაიერის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, უფრო „წყაროთა კრიტიკას მიჩვეული ჟანრთააღმწერელი“[40] შეიგრძნობა, ვიდრე თანამედროვე ლიტერატორი. მთხრობელის მთელი სტრატეგია აქ იმთავითვე იმისკენაა გამიზნული, რომ აიძულოს რეალური მკითხველი ისე მიუდგეს სათხრობს, თითქოს ეს ათასწლიან დადასტურებული და დამოწმებული ისტორიული ქრონიკა ყოფილიყოს. ხოლო შემდგომში იგი ამბისადმი ასეთ მიმართებას ერთობ ეფექტურად იყენებს თავისი მიზნებისთვის. განმსაზღვრელი როგორც „ზიდჰართას“, ასევე „გლასპერლენშპილის“ შემთხვევაში ისაა, რომ მკითხველი იძულებულია დატოვოს ის რეალური სინამდვილე, სადაც იგი წიგნის კითხვის მომენტისთვის იმყოფება და გაჰყვეს მთხრობელს ძველ ინდოეთსა, ან შესაბამისად, 2400 წლით დათარიღებული კასტალიის უტოპიურ სამყაროში[41].

სხვა ნაწარმოებებში მთხრობელის მკითხველისადმი მიმართება კიდევ უფრო ნათლადაა გამოკვეთილი. საკმარისია წავიკითხოთ „დემიანის“ წინათქმა, რომ დავინახოთ, თუ როგორ ამყარებს მთხრობელი მკითხველთან მჭიდრო კონტაქტს და როგორ ემიჯნება იგი სხვა ავტორებს, რომლებიც ისე იქცევიან „თითქოს ღმერთი იყვნენ, თითქოს შეეძლოთ მთლიანად თვალი გადაეალონ და გაიგონ რომელიმე ადამიანის ცხოვრება და თითქოს ძალა შესწევდეთ ისე აღწერონ იგი, ვით თავად მაშა ღმერთი მოუთხრობდეს თავის თავს ამბავს“[42]. მისი (ემილ სინკლერის სიყრმის ამბავის მთხრობელის) ამოცანა სულ სხვაა: ესაა მისივე საკუთარი ცხოვრების ამოხსნა და წარმოსახვა — პროცესი, რომელსაც ავტორი „თავის თავისაკენ მიმავალ გზას“[43] უწოდებს. აკი იგი თავიდანვე ატყობინებს მკითხველს, იმ მოძღვრებებს მივაპყარ ყური, რასაც ჩემივე სისხლი ჩამჩურჩულებსო[44]. მთხრობელის მიერ მოწოდებული ეს ცნობები მეტად მნიშვნელოვანია მთხრობელის სახის შესაგუშავებლად და, შესაბამისად, ნაწარმოებისადმი რეალური მკითხველის მიმართების განსასაზღვრად, ვინაიდან ისინი მკითხველის მზე-

რას იმთავითვე შინაგან პროცესს მიაპყრობენ და მის მოლოდინსაც წინასწარგანსაზღვრული მიმართულებით წარმართავენ. სათხრობი ამბისადმი მიმართება, რომელსაც მთხრობელი მკითხველს უსახავს, მით უფრო აუცილებელი (გარდაუვალი) ხდება რეალური მკითხველისთვის, რომ მთხრობელი პირველივე წინადადებით მჭიდრო კონტაქტს ამყარებს მასთან. ის თავის მოთხრობას წარმოადგენს როგორც პირადად განცდილ და გადატანილ ამბავს და აბა სხვას რას მოუვება, როცა „ყველა ადამიანს მხოლოდ თავისი თავის“ ამოხსნა და ამოცნობა ძალუძს[45]. ამასთან ერთად რეალური მკითხველის ყურს არც მთხრობელის ჩუმი და თითქმის გამოუთქმელი რჩევა-დარიგება ეპარება, რომ შანაც მიბაძოს მას, რომ ისიც ასევე ჩაუფიქრდეს და ასევე შეეცადოს თავისი ცხოვრების ამოხსნას, როგორც ამას მთხრობელი აკეთებს.

შემდეგი ინფორმაცია, რომლის მეოხებითაც მთხრობელი მკითხველის განწყობისა და სათხრობისადმი მიმართების განსაზღვრას ცდილობს, არის მისი შეხედულება ადამიანზე როგორც ერთჯერად და განუმეორებელ არსებაზე, ვინაც ყოველთვის საკუთარი თავისაკენ და ჭეშმარიტი ადამიანისაკენ მიმავალ გზას ადგას და, ამრიგად, შარად ღაუსრულებელი და ცვალებადი მოვლენაა (ყოველი ადამიანი, მთხრობელის ერთი შენიშვნის თანახმად, „ადამიანის მიმართულებით გატყორცნილი ბუნებაა“[46]). ამრიგად, რეალური მკითხველის ყურადღება მიმართული აღმოჩნდება სათხრობი ამბის მეორე მნიშვნელოვან ასპექტზე — კაცადქმნის პრობლემაზე.

სრულიად აშკარაა, რომ ის წარმოსახვითი მკითხველი, რომელსაც მიმართავს მთხრობელი და რომლის თვალითაც უნდა იქნას დანახული რომანის კოლიზიები, ვერ იქნება იმ რომანების მკითხველი, რომლებიც თხრობის შესავალში ახსენა ავტორმა. ასეთი მკითხველი ვერ იქნება ვერც ისეთი პიროვნება, ვინაც „ბრაელად ხოცავს ადამიანებს“[47]: თავიდანვე ცხადია, რომ მწერალი მიმართავს მაძიებელთ, იმათ, ვისაც ჭეშმარიტი ადამიანობის სევდა ამოძრავებთ, ვინაც გახსნილნი არიან ბედისწერის მიმართ და ყური საკუთარი შინაგანი ცხოვრებისთვის მიუპყრიათ. მოგვიანებით მთხრობელის შეუნელებელი მეცადინეობის შედეგად, კომენტარისა თუ ცალკეული შენიშვნების მეშვეობით კიდევ უფრო ნათლად გამოიკვეთება და ხელშესახები გახდება მკითხველის სახე, იგი უფრო კონკრეტდება და რეალურ მკითხველსაც სულ უფრო ნაკლები შრომის გაწევა უხდება, რათა ამ წარმოსახვითი მკითხველის თვალებით დაინახოს რომანში ასახული მოვლენები. მოვიყვანთ ერთ ტიპურ მაგალითს. მეორე თავში მთხრობელი გვიყვება თავისი ბავშვობის განცდების შესახებ და შემდეგ ნათქვამს ასეთ შენიშვნას ურთავს: „მე ვიცი, ზოგიერთნი არ ირწმუნებენ, რომ ბავშვს, რო-

ველსაც ჯერ თერთმეტი წელი არ შესრულებია, ასეთი გრძნობები შეიძლება ჰქონდეს. მაგრამ მათ არ მოვუთხრობ მე ჩემ თავგადასავალს, არამედ იმათ, ვინც უკეთ იცნობს ადამიანს" [18]. ცხადია, რომ ამ შენიშვნის დანიშნულება მკითხველის შემოტყუებაა. ვინაიდან ავტორმა წინდაწინ იცის, რომ ბუნებრივი რეაქცია, რომელიც მან რეალურ მკითხველში უნდა გამოიწვიოს, არის ის, რომ ამ მკითხველმა აღნიშნული შენიშვნის წაკითხვისთანავე, რა თქმა უნდა, თავი იმათ რიგს უნდა მიაკუთვნოს, „ვინც უკეთ იცნობს ადამიანს". ხოლო როგორც კი მისი ცნობიერება გააკეთებს ამ მოძრაობას, როგორც კი ის ამას გაიფიქრებს, იგი იძულებული გახდება უფრო შორსაც გაჰყვეს მთხრობელს, დაიჯეროს მისი ნაამბობი და საერთოდ მისთვის სასურველი სახით, მის მიერ შემოთავაზებული კუთხით აღიქვას მოთხრობილი ამბავი. მსგავსი შენიშვნები მთელ ტექსტშია გაბნეული. ისინი წარმოადგენენ მნიშვნელოვან საყრდენებსა და ორიენტირებს, რომლითაც რეალური მკითხველი უნდა ხელმძღვანელობდეს, თუკი მას სურს სწორი მიმართება ჰქონდეს სათხრობისადმი და ადეკვატურად აღიქვას იგი. „ჰარი ჰალერის ჩანაწერებს" წინ უძღვის კატეგორიული მითითება, რომ წიგნი „მხოლოდ შეშლილთათვისაა" განკუთვნილი [19]. მაგრამ რეალური მკითხველი, ვიდრე იგი აღნიშნულ წარწერამდე მივიდოდეს, წიგნის წინასიტყვაობაში „ტრამალის მგლის" გამომცემლის ცალკეული მინიშნებითა და გამონათქვამებით უკვე შემზადებულია იმისთვის, რომ „შეშლილობა" პირდაპირი მნიშვნელობით კი არ გაიგოს, არამედ გარკვეული პოზიტიური აზრი ჩადოს ამ ცნებაში. იგი იმთავითვე გრძნობს, რომ „შეშლილობა" მხოლოდ პათოლოგიური ფენომენის აღმნიშვნელი ცნება კი არ არის, არამედ გარკვეულად უპირისპირდება ბიურგერულ ჯანმრთელობას, თვითკმაყოფილებას, წესრიგს, რაციონალიზმსა და პრაგმატიზმს („შეშლილობა" და „სიგიჟე" იმთავითვე, ჯერ კიდევ შესავალშია დაკავშირებული მთელი წიგნის უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოსთან — ტრამალის მგლის ხატთან). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „შეშლილობა" გულისხმობს ისეთი არსებობის ფორმას, რომელიც ბიურგერული საზოგადოების საზღვარზე ვითარდება და რომელსაც თვით ჩანაწერების ავტორიც იზიარებს. ტრამალის მგლის შესახებ დაწერილ „ტრაქტატსაც", რამდენადაც იგი ჰარი ჰალერისთვისაა განკუთვნილი და მის ჩანაწერებშია ჩართული, წამძღვარებული აქვს იგივე წარწერა — „მხოლოდ შეშლილთათვის" (ხოლო „მაგიურ თეატრში" შესვლა — ესე იგი სულის „მაგიურ სინამდვილეში" შეღწევა—მხოლოდ იმით შეუძლია, ვინც „გონებას" შეელევა). მაგრამ აქ საყურადღებოა ის გარემოება, რომ წამძღვარებული წარწერების თანახმად „შეშლილი მკითხველისთვის" განკუთვნილი „ჩანაწერები"

ეძღვნება ყოვლად ნორმალურ და ჯანმრთელ ბიურგერს, ამ „ჩანაწერების“ მომავალ გამომცემელს. სწორედ ეს გამომცემელია, როგორც ვიცით, „ჩანაწერების“ პირველი მკითხველი, რომელიც რეალური მკითხველის მიმართ „ჩანაწერების“ რეფეპციის თვალსაზრისით ერთგვარი მედიუმის როლს ასრულებს. სავარაუდოა, რომ გამომცემლისთვის (რომელიც ყოველად ნორმალური ბიურგერია და არა „შეშლილი“) მისი კარის მეზობლის უცნაური და ახირებული თხზულება მაინც ბოლომდე გაუგებარი და უცხო დარჩა (ამას იგი, სხვათა შორის, თვითონვე აღიარებს, როდესაც შენიშნავს, ასეთ ჩანაწერებს უყოყმანოდ გადავყრიდი, შემთხვევით რომ ჩამვარდნოდა ხელშიო). მაგრამ სხვა ჯანმრთელ და ნორმალურ ადამიანებთან მას ერთი უპირატესობა აქვს — რომ იგი პირადად იცნობდა ჰალერს და მონუსხული იყო მისით, რამაც განაპირობა ის, რომ გამომცემელი მომზადებული აღმოჩნდა იმ რთული პრობლემატიკის აღსაქმელად, რომელსაც „ჩანაწერები“ შეიცავდნენ. ამრიგად, გამომცემლის პერსონაჟისა და „წინასიტყვაობის“ უმნიშვნელოვანესი ფუნქციაა ცხადყონ, თუ როგორი უნდა იყოს რეალური მკითხველის იდეალური მიდგომა და როგორ უნდა აღიქვას მან შესაბამისი ტექსტი. თუკი რეალურ მკითხველს სურს სწორად გაიგოს ნაწარმოები, მან უნდა მისდიოს წინასიტყვაობაში მოცემულ სახელმძღვანელო მითითებებს. ამიერიდან იგი უნდა შეეცადოს ჰალერის „ჩანაწერები“ აღიქვას არა როგორც ერთი ნევრასთენიკის ავადმყოფობის ისტორია, არა როგორც „ერთი საცოდავი სულით ავადმყოფის პათოლოგიური ფანტაზიები“[50], არამედ ამ „ჩანაწერებში“ „დროის დოკუმენტი“ უნდა დაინახოს, იგი უნდა მიხვდეს, რომ ეს არის „ცდა, დროის ძირითადი სენი თავად აქციო გამოსახვის ობიექტად ყოველგვარი მიკიბვ-მოკიბვისა და შელამაზების გარეშე“[51].

მოსალოდნელი მკითხველის სახე, რომლისთვისაც გათვალისწინებულია მთელი თხრობა და, შესაბამისად, ტექსტისადმი საჭირო მიმართება, როგორც დავინახეთ, უკვე ნაწარმოების დასაწყისშივეა მოხაზული. მაგრამ ტექსტის ათვისებისათვის საჭირო მითითებანი და სახელმძღვანელო ორიენტირები, რომელთაც მთხრობელი დასაწყისშივე აწვდის მკითხველს, ჯერ არ კმარა იმისთვის, რომ ბოლომდე ჩავწვდეთ ჰესეს ჩანაფიქრსა და განზრახვას, რამდენადაც ასახვის ობიექტი აქ რეალური სამყარო და ემპირიული სინამდვილე კი არ არის, არამედ შინაგანი სულიერი პროცესებია, რომელნიც ვერ იგუებენ ხატოვან ფორმას და დამატებით კომენტარს საჭიროებენ, რათა რეალურმა მკითხველმა შეძლოს მათი ადეკვატური აღქმა და გადამუშავება. ამ ფუნქციას ასრულებენ გარკვეული ტექნიკური საშუალებანი, რომელთაც მომდევნო ნაწილში უფრო დაწვრილებით განვიხილავთ.

ამ წერილის შესავალ შენიშვნებში აღნიშნული იყო, რომ ეპიკური ნაწარმოები პოტენციური სტრუქტურაა, რაც საბოლოო ხორცშესხმას რეალური მკითხველის წარმოდეგნაში განიცდის და გარკვეულად მის აპერცეფციულ უნარზეა დამოკიდებული. ამით ხაზგასმული იყო ეპიკური ნაწარმოების მრავალმნიშვნელობა, რაც შესაძლებელს ხდის ამ ნაწარმოების განხსვავებულ დაკონკრეტებას მკითხველის ცნობიერებაში და მის ერთიმეორესგან განსხვავებულ ინტერპრეტაციას. ჰესეს რომანები, ერთი შეხედვით, უარყოფენ ამ თვალსაზრისს, ვინაიდან მწერალი ყოველნაირად ცდილობს რეალური მკითხველის წარმოსახვა მისთვის სასურველი გზით წარმართოს და ამით თავისი ნაწარმოების წინასწარგანსაზღვრულ და ყოველთვის ერთსა და იმავე აღქმას მიაღწიოს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ჰესე თავისი რომანების დანიშნულებას იმაში ხედავს, რომ მათ მხატვრული საშუალებებით გარკვეული მნიშვნელობის შემცველი ინფორმაცია მიაწოდონ რეალურ მკითხველს, რომელმაც სწორედ ეს მნიშვნელობა უნდა ამოიკითხოს ამ ნაწარმოებებიდან. პეტერ შიფერი ამასთან დაკავშირებით წერს „გლასპერლენშპილის“ შესახებ: „გლასპერლენშპილში“ არაფერი არ ხდება იმის გარეშე, რომ მთხრობელმა ყოველ წვრილმანში არ განმარტოს მომხდარის მნიშვნელობა ამბის შემდგომი განვითარებისთვის. ავტორი მოქმედების ყოველ მონაკვეთს იყენებს საბაბად, რათა თავისი მსოფლმხედველობის ილუსტრაცია მოახდინოს ამ მონაკვეთის მაგალითზე“ [52]. შიფერის თვალსაზრისს სხვა მრავალი კრიტიკოსიც იზიარებს — მაგალითად, ვილპელმ ემრიხი და ოსკარ ზაიდლინი [53].

თუმცა თვით ჰესე სხვა აზრისა იყო თავის თხზულებებზე. იგი ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავდა ხოლმე, რომ მისი ნაწარმოებები ყოველგვარი „ტენდენციებისა და განზრახვის“ [54] გარეშე შეიქმნა. ამიტომაც ურჩევდა იგი თავის მკითხველებს მისი ნაწერები აღექვათ „არა როგორც ლიტერატურა, არა როგორც თვალსაზრისების გადმოცემა, არამედ როგორც ხელოვნება“ [55]. თუმცა ერთში კი მაინც მართალნი არიან შიფერი და მისი ბომხრეები — სახელდობრ იმაში, რომ ჰესე ყოველთვის მკვეთრად მოხაზავს ხოლმე იმ სივრცეს, სადაც მისი რომანების მოქმედება იშლება. იგი სრულიად ერთმნიშვნელოვნად უსახავს რეალურ მკითხველს იმ არსსა და მიმართულებას, რომლითაც უნდა იძოძრაოს მისმა წარმოსახვამ. მაგრამ ჰესეს თხრობის ეს თავისებურება არც ისე უნდა გავიგოთ, თითქოს მისი რომანები ავტორის „მსოფლმხედველობის დასურათება“ ყოფილიყოს მხოლოდ. ამ რომანებისა და მოთხრობების აზრობრივ-რაციონალური ელემენტი, თეორიული განსჯები და მეცნიერული კომენტარი, რანიც ხშირად მწერლის

მსოფლმხედველობის ცალკეულ მხარეებს აირეკლავენ, მისივე ნაწარმოების ხატოვანი და სიმბოლური შინაარსის მიმართ დაქვემდებარებულ. გამავრცობელ და ეპიკური პროცესის განმმარტებელ როლს ასრულებენ.

უმნიშვნელოვანესი ეპიკური ფორმა, რომელიც რეალურ მკითხველს განუმარტავს ნაწარმოების პრობლემატიკას და წარმართავს მის წარმოსახვას, ჰესესთან არის ტრაქტატი. მის შემოქმედებაში ამ ფორმას ორჯერ ეხვდებით წმინდა სახით — „ტრამალის მგელსა“ და „გლასპერლენშპილში“. პირველ შემთხვევაში ტრაქტატთან დაკავშირებულია აგრეთვე გმირის ცხოვრებაში მომხდარი გარდატეხაც (ამდენად თხრობაში ტრაქტატის შემოტანა რომანული მოქმედების განვითარების შემობრუნების პუნქტად შეიძლება მივიჩნიოთ). როგორც გვახსოვს, ეს გარდატეხა იმითაა გამოწვეული, რომ მეცნიერულ-თეორიული მსჯელობის გზით ტრაქტატს ჰალერის კონკრეტული სიტუაცია ზოგადსაკაცობრიო პრობლემაზე დაჰყავს და მძიმე სულიერ კრიზისში მყოფ ტრამალის მგელს მისი სულიერი ცხოვრების განკურნებისა და ჰარმონიული განვითარების გზებს უსახავს. ასეთი ხერხის მეოხებით რეალური მკითხველიც, რომელიც მისთვის სრულიად მოულოდნელად რომანის გმირის გვერდით აღმოჩნდება (ჰარი ჰალერიც ხომ ისევე კითხულობს „ტრაქტატს“, როგორც რეალური მკითხველი) და იძულებულია მისი სულიერი სიტუაცია თავის საკუთარ გაჭირვებად აღიქვას. უფრო ღრმად სწვდება ჰარი ჰალერის პრობლემატიკას და მისი მომავალი მეტამორფოზისთვისაც შემზადდება „თეორიულად“. „გლასპერლენშპილში“ კი ტრაქტატს რეალური მკითხველი საკრალური თამაშის ისტორიასა და პრობლემატიკაში შეჰყავს და აიძულებს მას, როგორც ერთგან შენიშნავს ბწერალი, „ან გვერდზე გადადოს წიგნი, ანდა გაჰყვეს მთხრობელს უფრო წმინდა, მაგრამ ამავე დროს უფრო გაიშვიათებულ ატმოსფეროში, სადაც ვითარდება მოქმედება“[56]. ამასთანავე საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ჰესე ამ კომენტარს. რომელსაც ესოდენ დიდი მნიშვნელობა ეკისრება მისი ნაწარმოების ძირითადი ინტენდასახულობის გაგებისთვის, ორჯერვე ანონიმურ ავტორს ათქმევინებს. ეს ანონიმური მთხრობელი როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში წარმოადგენს არა რეალურ-ისტორიულ სინამდვილეს, როგორც ამას ალბათ ადგილი ექნებოდა ტრადიციულ რეალისტურ რომანში. არამედ პრაქტიკის სამყაროსა და საზოგადოებრივ ურთიერთობებზე აღმატებულ სინამდვილეს, რომლის წვდომაც რეალური სინამდვილის პოზიციებიდან შეუძლებელია. „ტრაქტატის“ მკაცრად მეცნიერული გადმოცემის ყაიდის ერთ-ერთი ფუნქციაც სწორედ ამ ზერეალური სამყაროს რწმენის განმტკიცება და მისი დასაბუთებაა. ხოლო, მეორე მხრივ, თხრობის აღმატებული პოზიცია ანონიმურ მთხრობელს საშუა-

ლებას აძლევს ზემოდან გადახედოს მთელ „ეგრეთ წოდებულ სინამდვილეს“ და მკითხველის თვალი რეალური სამყაროს მიღმურ სფეროებს მიაპყროს.

ტრაქტატი, როგორც ითქვა, უპირატესად თეორიულ-ესეისტური ხასიათის თხზულებაა და მხოლოდ სუსტად უკავშირდება ნაწარმოების მხატვრულ სტრუქტურას. მაგრამ ამასთან ერთად აღნიშნული რომანების უმნიშვნელოვანესი სიმბოლოები ტრაქტატის სათანადო კომენტარისა და განმარტების გარეშე გაუგებარი დარჩებოდა რეალური მკითხველისთვის.

იმ ნაწარმოებებში, სადაც კომენტარი „ტრაქტატის“ ფორმით არაა წარმოდგენილი, ასეთი წარმმართველი და განმაზოგადებელი კომენტარის ფუნქციას ასრულებენ მოქმედების მსვლელობის განმმარტებელი მოკლე მონაკვეთები, მთხრობელის ჩანართები და დიალოგი. მთხრობელის ჩანართებს, რომლებმაც უნდა გააშუქონ და განმარტონ ტექსტი, ძირითადად ვხვდებით პირველ პირში დაწერილ ნაწარმოებებში — „დემიანი“ და „მოხილვა დილის ქვეყნისა“. აქ მთხრობელი წარმოდგენილია ფიგურად, რომელიც წარსულში მომხდარ ამბავს ყვება და რომელმაც თხრობის მომენტისთვის უკვე ისეთ წერტილს მიაღწია, საიდანაც მას შეუძლია თვალი გადაავლოს მთელ წინამავალ განვითარებას და, რაც მთავარია, შეაფასოს იგი. უფრო მეტიც, მთხრობელი აქ ის ერთადერთი ინსტანციაა, რომელსაც ძალუძს ამ განვითარების ამოხსნა, მისი სწორი ინტერპრეტაცია. აღსანიშნავია, რომ „დემიანის“ წინათქმაში მთხრობელი ერთადერთ მიზნად საკუთარი თავისა და საკუთარი ცხოვრების წვდომას, მის ახსნასა და განმარტებას ისახავს. ამიტომაა, რომ თითქმის ყოველ სახეს და ყოველ მოვლენას თან განმარტება და ინტერპრეტაციაც ერთვის, რომელიც რეალურმა მკითხველმა უნდა გაიზიაროს, ვინაიდან, როგორც ეს მთხრობელის შესაველი სიტყვებიდან ჩანს, უამისოდ ვერ გაერკვევა მთხრობელის განცდებსა და სულიერ ცხოვრებაში. ამიტომ იგი მთლიანად უნდა მიენდოს მთხრობელის კომენტარს და ეჭვი არ უნდა შეიტანოს მის განმარტებებში [57]. ეს განმარტებები და ჩანართები, როგორც ითქვა, იმაზე როლს ასრულებენ, რასაც „ტრაქტატი“ „ტრამალის მგელსა“ და „გლასპერლენშპილში“, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ რასაც იქ სისტემური ერთიანობისა და მეცნიერული გამოკვლევის სახე ჰქონდა, აქ მთელ თხრობაშია გაბნეული.

მთხრობელის ჩანართები და კომენტარი „დემიანში“ გავრცობილია დიალოგით, რომელსაც აგრეთვე ნაწარმოების გამხსნელი და მისი პრობლემატიკის განმმარტებელი ფუნქცია აკისრია. ასეთი დიალოგი, რომელიც სცენური წარმოდგენის ელემენტი კი აღარაა, არამედ ავტორისეული აზრის უკეთ გაშუქებასა და გაგებინებას ემსახურება, ჰესეს

სხვა ნაწარმოებისთვისაცაა დამახასიათებელი, განსაკუთრებით კი მესამე პირში დაწერილი ნაწარმოებისთვის, სადაც ეს დიალოგი ეპიკური კოლიზიების კომენტარის უმნიშვნელოვანესი საშუალებაა. ამასთანავე, ჩვეულებრივ, დიალოგს წინ უძღვის ხოლმე ისეთი „მოსამზადებელი“ მონაკვეთები (ასეთ შემთხვევაში ჰესე ხშირად მიმართავს „განცდილ მეტყველებას“), როცა რეალური მკითხველი იძულებული ხდება კითხვის პროცესში თავი რომანის ერთ-ერთ გმირთან გააიგივოს, ისე რომ დიალოგის დაწყებისას ეს მკითხველი შინაგანად იმავე მიმართებაში აღმოჩნდება მოსაუბრესთან, როგორც ის გმირი, რომელთანაც იგი აიგივებს თავს. ამრიგად, საუბრებს ჰესეს ნაწარმოებებში მხოლოდ პირობითად შეიძლება ეწოდოთ დიალოგები. ამ დიალოგებში ფაქტიურად მხოლოდ ერთი პირი, მხოლოდ ერთი მხარე მეტყველებს ხოლმე, რომელიც მეორე მხარეს, ჩვეულებრივ მთავარ მოქმედ პირს (და ამასთან ერთად რეალურ მკითხველს), განუმარტავს და უხსნის ნაწარმოების ძირითადი პრობლემატიკის ამა თუ იმ მხარეს. ჰერმან ჰესეს დიალოგების თავისებურება მე დაწვრილებით მაქვს გახილული სხვა გამოკვლევებში[58]. ამიტომ აქ ამ საკითხს აღარ დავუბრუნდები. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ დიალოგის დანიშნულება ჰესეს ნაწარმოებებში ჩვეულებრივ სამყაროს ჰესესეული მოდელის გათვალსაჩინოება და ნაწარმოების ძირითადი პრობლემატიკის გაშუქებაა. იგი რეალური მკითხველისთვის ისეთივე საყრდენია, როგორც მთხრობელის ჩანართები, კომენტარი, ნაწარმოების მეცნიერულ-თეორიული პასაჟები, „ტრაქტატი“ და სხვა. რამდენადაც ჰესეს თხზულებებში ძირითადი დატვირთვა გადატანით მნიშვნელობაზე, ნაწარმოების სიმბოლურ პლანზე და სიღრმისეულ ფენებზე მოდის, რეალურ მკითხველს სწორედ ამ დაკარგული მნიშვნელობის ამოკითხვა და ნაწარმოების ჭეშმარიტი არსის დადგენა ევალება. ხოლო ამ რთულ ამოცანაში მას სხვათა ჩამოთვლილ ტექნიკურ საშუალებებთან ერთად დიდ დახმარებას უწევს დიალოგიც.

რეალური მკითხველის ამოცანაა მიჰყვეს მთხრობელის მიერ შემოთავაზებულ პერსპექტივებს და, თხრობითი ფორმების მონაცვლეობის შესაბამისად, თვითონაც შეიცვალოს მოვლენათა ხედვისა და შეფასების კუთხე. „ტრამალის მგელში“ სამი ასეთი ძირითადი პერსპექტივაა, რომელიც სამი მხრით აშუქებს რომანის გმირის შინაგან გარდაქმნას: გამომცემლის ხედვის კუთხე, რომანის ლირიკული გმირის თვალსაზრისი და ზემდგომი ინსტანციის პერსპექტივა, რომელსაც უნდა მივაწეროთ „ტრაქტატის“ ავტორობა. ამას ემატება მოქმედ პირებთან დაკავშირებული და მათი თვალსაზრისების ამსახველი პერსპექტივები. „ჩანაწერების“ ავტორი და გამომცემელი „ტრაქტატის“ ფაქტიური მკითხველები არიან, გამომცემელი, ამას

გარდა, „ჩანაწერების“ წარმოსახვითი მკითხველიცაა, და მათი დანიშნულებაა სათხრობი ამბისადმი დამოკიდებულების, მისი ათვისებისა და შეფასების თვალსაზრისით ზეგავლენა მოახდინონ რეალური მკითხველის რეცეფციაზე, რომელიც ნელ-ნელა, ფაქტიურად, ამ წარმოსახვითი მკითხველების თვალით იწყებს შესაბამისი პასაჟების კითხვას.

„გლასპერლენშპილში“ რთული პერსპექტიული სისტემაა შექმნილი, ვინაიდან მთხრობელი სათხრობში აქსოვს მრავალ დოკუმენტსა და გადმოცემას, რომელთა ავტორებიც არიან კნეჰტი, მისი მოწაფეები და სხვა პირნი და რომელთაც, შესაბამისად, განსხვავებული ადრესატები ჰყავთ. მაგრამ ყველა ეს პერსპექტივა მეორად ხასიათს ატარებს, თხრობის ძირითად პერსპექტივას ექვემდებარება. მთხრობელის მიერ მოყვანილ სხვა დოკუმენტს თითქმის ყოველთვის ახლავს სათანადო კომენტარი, რომელიც განსაზღვრავს მის ფუნქციას ნაწარმოების მთელ ქსოვილში. გარდა ამისა, კონტექსტიც, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვნად განაპირობებს რეალური მკითხველის მიერ შესაბამისი მონაკვეთების აღქმისა და შეფასების ხასიათს.

მაგრამ მთხრობელის მიერ შემოთავაზებული პერსპექტივების სწორი გამოყენება, ტექსტის გამშუქებელ და განმმარტებელ კომენტარზე დაყრდნობა და მთხრობელის რჩევისა და შენიშვნის მიდევნება ჯერ კიდევ არ კმარა რომანის შინაარსის სრული წვდომისა და გაგებისათვის, რამდენადაც ჩვენ მხატვრულ ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ტექნიკური საშუალების მიზანია ზემოქმედება მოახდინოს ნაწარმოების აღქმისა და ინტერპრეტაციის პროცესზე; ისინი მხოლოდ საყრდენები და გზის მაჩვენებელნი არიან, რომელნიც რეალურ მკითხველს უადვილებენ ნაწარმოებისადმი მიდგომას და ტექსტს კი გარკვეული მხრიდან ხსნიან საკომუნიკაციოდ, მაგრამ მათ არ ძალუძთ საბოლოოდ და ყოველმხრივ ამოწურონ ნაწარმოების ესთეტიკური შინაარსი.

6

„პოეზია... მაშინ ცოცხლობს და მოქმედებს, როცა ის მართლაც პოეზიაა, როცა ქმნის სიმბოლოებს“,[59] სწერდა ჰესე 1931 წელს ფ. აბელს. დაახლოებით ამავე პერიოდში, „ნარცისსა და გოლდმუნდზე“ მუშაობისას მწერალი შენიშნავდა: „ახალი ნაწარმოები ჩემთვის იმწამს იწყებს სიცოცხლეს, როდესაც გამოჩნდება ისეთი სახე, რომელსაც შეუძლია გარკვეული დროის განმავლობაში იქცეს ჩემი განცდის ჩემი ფიქრების, ჩემი პრობლემების სიმბოლოდ და მატარებლად. ამ მითიური სახის გამოჩენა (პეტერ კამენცინდი, კნულპი, დემიანი, ზიდჰართა, ჰარი ჰალერი და ა. შ.) არის ის შემოქმედებითი წამი, საიდანაც

წარმოიქმნება ყოველივე".[60] ამრიგად, ჰესეს ნაწარმოებთა არსი და რაობა სიმბოლოშია კონცენტრირებული, ხოლო ყველა სხვა პრესკრიპციული ელემენტი მას ექვემდებარება და მისი შინაარსის გამოვლენას ემსახურება. ეს გარემოება სრულ შესაბამისობაშია ჰესეს რომანების თელოსთან, რამდენადაც სიმბოლოს ჩვენ ვუწოდებთ გრძნობად ფორმაში ჩამოსხმულ ისეთ ხატოვან ნიშანს, რომელიც სხვაგვარად გამოუხატავი და ნიშნის პირდაპირი მნიშვნელობის მიღმა არსებული შინაარსის საუკეთესო გამოხატულებაა. მხოლოდ სიმბოლოს მეშვეობით ხდება შესაძლებელი იმ მიუწვდომელი და გამოუხატავი სფეროების, იმ „მაგიური სინამდვილის" მონუსხვა, რომლის წარმოჩენა და გამოხატვაც ჰესეს შემოქმედების მთავარი მიზანია.

სწორედ ამიტომ, თუკი გავიზიარებთ ჰესეს თვალსაზრისს და მის რომანებში პოეზიასა და სიტყვაკაზმულობის ნიმუშს დავინახავთ, ვერ დავეთანხმებით პეტერ შიფერსა და სხვა კრიტიკოსებს, თითქოს ჰესეს ნაწარმოებები მხოლოდ მისი მსოფლმხედველობის და ფილოსოფიური შეხედულებების დასურათება იყოს, მით უმეტეს, რომ თავად ჰესეს აბსტრაქტული აზროვნება და მსოფლმხედველობათა წარმოდგენა ყოველივე შემოქმედების უკუღნებელ სენად მიაჩნდა.[61] ამიტომაც რეალური მკითხველი, როცა იგი კონტაქტს ამყარებს ჰესეს თხზულებებთან, მეტად რთული ამოცანის წინაშე დგება. მან არათუ ყურად უნდა იღოს ტექსტობრივი სიგნალები და მოირგოს ავტორის მიერ სხვადასხვა პერსპექტივების სახით მოწოდებული „სათვალეები", არამედ ამავე დროს უნდა ჩასწვდეს ნაწარმოების ენობრივ-ფორმალურ სტრუქტურას, უნდა გამოავლინოს სიმბოლოს გახსნისა და ინტერპრეტაციის უნარი, რაც ტექსტისადმი აქტიურ დამოკიდებულებას, აღმოჩენისა და ავტორთან თანამშრომლობის უნარს გულისხმობს. ამრიგად, ტრაქტატის, მთხრობელის შენიშვნა-ჩანართებისა და დიალოგის სახით წარმოდგენილი კომენტარი თვითმიზანი კი არ არის, არამედ მხოლოდ დამხმარე საშუალებაა, რომელმაც უნდა გაუადვილოს რეალურ მკითხველს სიმბოლოთა გახსნა და ინტერპრეტაცია; ეს კომენტარი არის ერთგვარი მეგზური, რომელიც რეალური მკითხველის აზრს მოდელის და სიმბოლოების წვდომისა და წარმოჩენისაკენ წარმართავს. ამ მიზანს ემსახურება რომანის დანარჩენი პრესკრიპციული ელემენტებიც, რომელთაც მე ამ ნაშრომში გვერდი ავუარე: კომპოზიცია, მოტივების განვითარება, ხატოვანება, ნაწარმოების ენა და სხვა. რეალური მკითხველის ამოცანა, ამრიგად, ისაა, რომ ამ ელემენტებზე დაყრდნობით „სულ უფრო ღრმად აიღოს სინჯი"[62] და ააგოს რომანის მრავალი ელემენტისგან შემდგარი და მუდამ მოძრავი ძირითადი სიმბოლო. ეს კი მისგან მოითხოვს მისი პირადი და საზოგადოებრივი გამოცდილების, ცოდნისა და მსოფლმხედველობრივ შეხედულებათა გააქტიურებას

და ერთგვარ შემოქმედებით თანამშრომლობას ტექსტთან, რის გარეშეც ვერც ერთი სიმბოლო ვერ იცოცხლებს, ვინაიდან სიმბოლო მხოლოდ მანამდე ცოცხლობს, სანამ იგი არ ეგუება ერთმნიშვნელოვან ინტერპრეტაციას, არამედ ნაირგვარ მნიშვნელობათა დვრიტას ატარებს თავის თავში და ამრიგად, რეცეპტორის სულიერ-ფსიქიკური წყობისა და მიმართების შესაბამისად, შეიძლება სრულიად განსხვავებული „მნიშვნელობით“ დაკონკრეტდეს.

ტრამალის მგლის სიმბოლო, მაგალითად, შეიძლება სრულიად სხვადასხვაგვარად გავიგოთ. მკითხველმა შეიძლება მოახდინოს მისი მითოლოგიური, ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური, ან რაიმე სხვა ინტერპრეტაცია. პირველ შემთხვევაში რეალური მკითხველი ამ სიმბოლოში, ალბათ, დაინახავდა ხტონური ძალების განსახიერებას, ბოროტ მითიურ მხეცს, ეშმაკისეულისა და დემონურის აღმნიშვნელ სიმბოლოს. მეორე შემთხვევაში იგი შეიძლება იმ დასკვნამდე მივიდეს, რომ ჰესეს მიერ გამოყვანილი ცივილიზაციით დევნილი და ამავე დროს „ქალაქებსა დ ჯოგურ ცხოვრებაში გზააბნეული“ სტეპის მხეცს იქით ნიცშეს დიონისეს დითირამბების პანთერა დგას და რომ ბიურგერისა და ხელოვანის, ჯოგისა და დიფერენცირებული ინდივიდუუმის დაპირისპირებასაც ისევ და ისევ ნიცშესთან მივყავართ.[63] ხოლო იმ შემთხვევაში, თუ რეალურ მკითხველში ფსიქოლოგიური დაკვირვებისა და შეფასების ხედვის კუთხემ სძლია, მაშინ ის ტრამალის მგელს, ალბათ, აღიქვამს, ვითარცა „ლანდის“ აღმნიშვნელ პერსონაჟს, რომელიც გმირის „ბნელ მხარეს“, მისი ფსიქიკური ბუნების უძველეს და, ამავე დროს, დათრგუნულ და აკრძალულ მხარეებს განასახიერებს.[64] ზემოჩამოთვლილ შესაძლებლობათა გარდა, არსებობს ამ სიმბოლოს დაკონკრეტებისა და ინტერპრეტაციის სხვა მრავალი შესაძლებლობაც. მაგრამ სიმბოლოს ინტერპრეტაციისას მხატვრული ნაწარმოების ქმედითობის თვალსაზრისით, მთავარია არა რეალური მკითხველის მიერ არჩეული მიმართულება და სიმბოლოს დაკონკრეტების სახე, რომელსაც აირჩევს რეალური მკითხველი, არამედ მოდელის ქმედითობა, რომელიც ჰესესთან იმ ძირითადი კოდის ბინარობაში მდგომარეობს, რომლითაც „დაშიფრულია“ ეს სათქმელი. ასეთ მოდელირებას ფესვები ღრმად აქვს გადგმული მწერლის მსოფლგანცდაში, რომელსაც სამყაროს ძალების (ინისა და იანის) დიალექტიკურ ურთიერთკავშირი და ურთიერთქმედება სამყაროს ერთ-ერთ ძირითად კანონად მიაჩნდა და რომელმაც მისი მსოფლხედვის ეს დებულება თავისი შემოქმედების კონსტრუქციულ პრინციპად აქცია.[65] ხოლო რაკი ეს ბინარობა და ორხმოვანება ჰესეს პოეტური კოდის ძირითად, მის თხზულებათა მთელი სისტემის გამმსჭვალავ თვისებად იქცა. რეალურ მკითხველს იმისთვის, რომ მოდელმა „იმოქმედოს“, მოეთხოვება ძირითადი კოდის ამოცნობა და სიმბოლოების „გაშიფრვა“ არა ცალ-

ცალკე და აბსოლუტური მნიშვნელობით, არამედ საპირისპირო პოლუსისადმი მიმართებაში: გოლდმუნდი ნარცისით უნდა გაივრცოს, ტრამალის მგელი — მოცარტით და ა. შ. ნაწარმოების ჰეშმარიტი აზრი და მნიშვნელობა ჰესესთან ყოველთვის სიმბოლოთა ორი კომპლექსის საზღვარზე წარმოიშობა და ეს გარემოება მუდამ მხედველობაში უნდა ჰქონდეს რეალურ მკითხველს, თუკი მას სურს კონტაქტი დაამყაროს ტექსტთან და ჩასწვდეს მხატვრულ სტრუქტურაში კოდირებულ აზრს. ამრიგად, კითხვის პროცესი დიალექტიკური პროცესია — ერთი მხრივ, რეალური მკითხველი უნდა დაემორჩილოს ნაწარმოების იმანენტურ პოეტურ კანონს, უნდა ამოიცნოს მხატვრული თხზულების ძირითადი კოდი, რომელიც მას გზას გაუხსნის მოდელისა და რომანის ძირითადი სიმბოლოსაკენ, ხოლო მეორე მხრივ, მას მოეთხოვება ფანტაზიისა და წარმოსახვის უნარის გამოვლენა და მოცემული კონსტრუქციის საკუთარი სულიერი გამოცდილებით შევსება. ვიდრე ამის ჩვენებას „გლასპერლენშპილიდან“ აღებული ერთი მაგალითის საფუძველზე შევეცდებოდე, მინდა აქ მოვიყვანო ა. ლოსევის გამონათქვამი, რომელშიც გამოკვეთილია მოდელის ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება: „მხატვრული ნაწარმოების მოდელს ძალა უნდა შესწევდეს გავრცელდეს მთელ ნაწარმოებზე. მოიცვას და გამსჭვალოს იგი, ვითარცა თავისებურმა იდეოლოგიურ-მხატვრულმა და აზრის მიმნიშნებელმა ნაკადმა“.[66]

ლოსევის ამ შენიშვნის შესაბამისად, ჰესეს რომანების მთელი კონსტრუქცია და პოეტური ქსოვილი გამსჭვალულია ბიპოლარობის იდეით, რაც ჰესეს მოდელის არსი და საფუძველია. „გლასპერლენშპილში“ იგი თავის დაღს ასვამს უკვე ნაწარმოების სათაურს, რომელიც ორი ნაწილისაგან შედგება (როგორც ვიცით, თითოეული ამ ნაწილთაგანი თხზულების ერთ-ერთ კონტრასტულ თემას წარმოადგენს), ხოლო შემდეგ თხრობის დაწყებისთანავე აფორიზმად ჩამოყალიბებული სიგნალის სახით იჩენს თავს: „...რაც უფრო მწვავედ და მკაცრად ჩამოვაყალიბებთ თეზისს, მით უფრო დაჟინებით მოითხოვს იგი ანტითეზისს“.[67] ბიპოლარობის იდეა ვლინდება მთელი პოეტური მასალის ბინარულ წყობაში, მთლიანად ნაწარმოებისა და ცალკეული სცენების კომპოზიციაში, თხრობითი ფორმების მონაცვლეობაში, მოტივების განვითარებასა და თვით რომანის ენობრივ სტრუქტურაში:[68] ვიდრე იგი „ინდური ბიოგრაფიის“ უკანასკნელ წინადადებაში არ გაისმის კიდევ ერთხელ და რეალურ მკითხველს ისევ რომანის დასაწყისთან არ დააბრუნებს.[69] „გლასპერლენშპილის“ ეპიკური სამყარო, ამრიგად, გამუდმებულ ძაბვაში იმყოფება რომანის ორ პოლუსსა და ორ ღერძს შორის, რომელნიც უბრალოდ კი არ უპირისპირდებიან ერთმანეთს, არამედ ეპიკური პროცესების შინაგან დინამიკას წარმოშობენ. ამიტომაც

ისეთი რეალური მკითხველი, რომელიც ერთმნიშვნელოვანი აღქმის და შეფასების კატეგორიებით მიუდგება მთელ ნაწარმოებს, ვერ გასწ ვდება მის ჰეშმარიტ არსს, რაც, როგორც ითქვა, ყოველთვის მნიშვ ნელობათა ორი ნაკადის მიჯნაზე, დაპირისპირებულ პოლუსთა საზღ ვარზე წარმოიქმნება ხოლმე. სწორედ ამიტომ, თუკი რეალურ მკითხვ ელს სურს ადეკვატურად აღიქვას ეპიკური მასალა. მან ნაწარმოებში ინტეგრირებული და მხატვრული სტრუქტურის იმანენტურ ნორმად ქცეული სიცოცხლის კანონი თავისი აზროვნების ნორმად უნდა აქცი ოს. მან უნდა გამოიმუშაოს უნარი, ნაწარმოების სტრუქტურასა და ხატოვანებაში გამოვლენილი რომანის მხატვრული სამყარო აღიქვა მის დიალექტიკურ ორაზროვნებაში, პოლუსების გამუდმებულ ძაბვას. და თანხმიანობაში მით უმეტეს რომ თვით ნაწარმოები საკმაოდ სთა ვაზობს მას მითითებებს ამის თაობაზე.

ამრიგად, იმისთვის, რომ ცხადვყოთ ჰესეს რომანების ესთეტიკუ რი შინაარსი, არ კმარა შემოვიფარგლოთ მხოლოდ იმ ადგილებით, სა დაც მწერლის მსოფლმხედველობა ვლინდება და რომლებიც მოწო დებული არიან კომენტარი გაუკეთონ ეპიკურ კოლიზიებს. ვინაიდან ჰე სეს მსოფლმხედველობა და მისი ხელოვნება ორი დამოუკიდებელი სიდიდეა, რომლებიც, მართალია, განავრცობენ ერთმანეთს, მაგრამ ერთმანეთზე არ დაიყვანებიან. ჰესეს რომანების იმ ნაწილს, სადაც კომენტირებული და განმარტებულია ეპიკური მოვლენები, და რომელიც ყოვლად არაორაზროვნად მკითხველისკენ არის მიმართული, თუმცა კი შეუძლია გზა გაუხსნას მკითხველს ნაწარმოე ბის სიმბოლიკისაკენ, გააშუქოს, განმარტოს რომანის ხატოვანება და გარკვეულად აამოქმედოს ამ ხატოვანების შთამაგონებელი ძალები, მაგრამ მას არ ძალუძს მისი ახსნა და რაიმე კონკრეტულ მნიშვნელო ბაზე დაყვანა.[70] ეს უკანასკნელი და გადამწყვეტი ნაბიჯი მკითხველმა თვითონ უნდა გადადგას, მან საკუთარი გამოცდილებითა და სულიე რი ძალით უნდა შეავსოს შემოთავაზებული ესთეტიკური კონსტრუქ ციები და, ამრიგად, მისეული, ერთჯერადი და განუმეორებელი ელვა რება უნდა შესძინოს ამ სიმბოლოებს.

სწორედ ამ აზრით, მკითხველი, როგორც ჰესეს რომანების სტრუქტურული ელემენტი, ვლინდება არა მხოლოდ ნაწარმოების აშკარად პრესკრიპციულ და, ამრიგად, საბოლოოდ ჩამოყალიბებულ და უცვლელ საშუალებათა ერთობლიობაში, არამედ მხატვრული სტრუქტურის ისეთ შემადგენელ ნაწილთა ერთიანობაშიც (და, ამავე დროს, მათი მხატვრული ორგანიზაციის თავისებურებაშიც), რომელ თა აღქმა და წვდომა მხოლოდ მკითხველის მიერ სულიერი აქტივობისა და აღმოჩენის ალღოს გამოვლენის შემთხვევაში გახდება შესაძლებე ლი და რომელნიც, ამდენად, თვით მკითხველსა და მის შემოქმედებით პოტენციებსაც მოიცავენ.

ᲐᲔᲒᲝᲐᲓᲔᲡᲘ

შენიშვნებში გამოყენებული შემოკლებები

B Hermann Hesse, Briefe. Erweiterte Ausgabe. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1964.

GB Hermann Hesse, Gesammelte Briefe. Band I—III. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1973 f.

GS Hermann Hesse, Gesammelte Schriften. Band I—VII. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1957.

GW Hermann Hesse, Gesammelte Werke in zwölf Bänden. (werkausgabe edition suhrkamp). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1970.

ჰერმან ჰესე

1 Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert. Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen 1877—1895. Frankfurt am Main, 1966, S. 8.
2 Bernhard Zeller, Hermann Hesse in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1963, S. 74.
3 GW, Band VI, S. 397.
4 Über Hermann Hesse. Herausgegeben von Volker Michels. Band I (1904—1962). Frankfurt am Main, 1976, S. 92.
5 B, S. 437—438.
6 ჰერმან ჰესეს ნაწარმოებების თარგმანები აღნუსხულია მარტინ პფაიფერის მიერ შედგენილ ბიბლიოგრაფიაში, რომელიც თან ერთვის ამ ავტორის მიერვე გამოცემულ ნაშრომთა კრებულს „ჰერმან ჰესეს მსოფლიო რეზონანსი". ბიბლიოგრაფია მკითხველს მრავალ საინტერესო ცნობას აწვდის. აქედან ვგებულობთ, მაგალითად, რომ ჰესე იაპონურად დღემდე 122-ჯერ ყოფილა თარგმნილი, რომ კორეულ ენაზე არსებობს ჰესეს რომანის „პეტერ კამენცინდის" — 14, „დემიანის" — 15, „ზიდჰართას" — 7, „ნარცისისა და გოლდმუნდის" — 10 სხვადასხვა თარგმანი. (იხ. Hermann Hesses weltweite Wirkung. Internationale Rezeptionsgeschichte. Herausgegeben von Martin Pfeifer. Frankfurt am Main, 1977).
7 Hermann Hesse, Seldwyla im Abendrot. In: Vossische Zeitung, v. 13. 7.1919.
8 GB, Band I, S. 74.
9 GW, Band I, S. 452.
10 იხ. GW, Band XII, S. 304—337.
11 GW, Band VII, S. 61.
12 GW, Band VII, S. 164.
13 GW, Band VII, S. 369.
14 B, S. 205.
15 იხ. B, S. 208. იოზეფ კნეჰტის სიკვდილის ეპიზოდის შესახებ დაწვრილებით იხ. გვ. 146—161.
16 იხ. GB, Band I, S 410; 416; 423—424; 436—437.
17 Thomas Mann, Gesammelte Werke. Band XI. Berlin und Weimar, 1965, S. 258.
18 GW, Band VII, S. 113.

ჰერმან ჰესე და გოეთე

1 იხ. GW, Band XII, S. 145.
2 Gotthilf Hafner, Hermann Hesse. Werk und Leben. Nürnberg, 1954, S. 95.
3 GW, Band V, S. 8.

4 GW, Band VII, S. 245. შდრ. ფრიდრიხ ნიცშეს შემდეგი გამონათქვამი: „ადამიანი პირუტყვსა და ზეკაცს შორის გაბმული თოკია... დიდებული ადამიანში ისაა, რომ ის ხიდია და არა მიზანი; აი, ამითაა ადამიანი საყვარელი, რომ იგი გადასასვლელი და ჩასასვლელია". (Friedrich Nietzsche, Werke in zwei Bänden. Band I. München, 1973, S. 551).

5 GW, Band XII, S. 228.

6 GW, Band XII, S. 226—227.

7 GW, Band VII, S. 245.

8 B, S. 203

9 B, S. 176.

10 იხ. ამავე ნაშრომის გვ. 33.

11 GW, Band VII, S. 248.

12 GW, Band VIII, S. 486.

13 B, S. 464.

14 GW, Band X, S. 69.

15 დაო დე ძინ, VIII.

16 დაო დე ძინ, XXVIII.

17 დაო დე ძინ, XVI.

18 ჯუან ძი, XIX, 5.

19 დაო დე ძინ XI.

20 დაო დე ძინ, XXVIII.

21 Peter Baer Gontrum, Natur-und Dingsymbolik als Ausdruck der inneren Welt Hermann Hesses. Diss. München, 1958, S. 132.

22 დაო დე ძინ, VII.

23 დაო დე ძინ, XII.

24 დაო დე ძინ, VI.

25 Karl Schmid, Über Hermann Hesses „Glasperlenspiel". In: K. Schmid, Aufsätze und Reden. Zürich und Stuttgart, 1957, S. 168.

26 Martin Buber, Nachwort. In: Tschuang-Tse, Reden und Gleichnisse. Zürich, 1951, S. 208.

27 ჯუან ძი, XI, 8.

28 დაო დე ძინ, X.

29 GW, Band XII, S. 146.

30 GW, Band XII, S. 152.

31 GW, Band XII, S. 152.

32 GW, Band XII, S. 192.

33 დაო დე ძინ, V.

34 ჯუან ძი, II, 6.

35 GW, Band XIX, S. 280.

36 GW, Band XII, S. 191.

37 GW, Band XII, S. 193.

38 შდრ. გოეთეს მიერ კანცლერ მიულერთან საუბარში გამოთქმული შემდეგი აზრი: „ადამიანი, რაოდენ არ უნდა იზიდავდეს მას დედამიწა, თავისი მრავალფეროვნებით, სევდითა და იმედით აღსავსე თვალებს მაინც ზეცისკენ აღაპყრობს, რომელიც თვალუწვდენელი სივრცის სახით გუმბათად ადგას, ვინაიდან ადამიანი მტკიცედ და ნათლად გრძნობს, რომ ის სულიერი სახელმწიფოს მოქალა-

ჭეა და ამ რწმენას ჩვენ ვერც საერთოდ უარვყოფთ და ვერც თითონ ვერტერ უარს მასზე". (J. W. Goethe, Artemis-Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Zürich und Stuttgart. Band 23, S. 32).

390 GW, Band XII, S. 194—195.

400 დაო დე ძინ, XVI.

ვერმან ჰესე და სიორენ კიერკეგორი

11 Sören Kierkegaard, Werke. Band I (Der Begriff Angst). Reinbek bei Hamburg, 1960, S. 40.
22 GS, Band VI, S. 545.
33 GS, Band VI, S. 682.
44 GS. Band VI, S. 642.
55 იხ. GS, Band VI, S. 642.
66 იხ. GS, Band VI, S. 685.
77 Hans Berger, Die Angst im Werk Hermann Hesses. In: Germanistische Abhandlungen. Innsbruck. 1959.
88 GS, Band III. S. 435.
99 GS. Band VI, S. 575.
110 Hans Berger, Die Angst im Werk Hermann Hesses. S. 276.
111 GS, Band IV, S. 225—226.
122 CS, Band IV, S. 317.
133 Sören Kierkegaard, Werke. Band I, S. 141.
144 GS, Band VI, S. 575—576.
155 Sören Kierkegaard, Werke. Band I, S. 103—104.
166 GS, Band VI, S. 149—150.
177 GS, Band IV, S. 528.
188 GS, Band VII, S. 349.
199 Sören Kierkegaard. Werke. Band I, S. 40.
200 Sören Kierkegaard. Werke. Band I, S. 40.
211 Sören Kierkegaard. Werke. Band III (Furcht und Zittern), S 49.
222 Sören Kierkegaard. Werke. Band III, S. 49.
233 Sören Kierkegaard. Werke. Band IV (Die Krankheit zum Tode), S. 21.
244 Sören Kierkegaard. Werke. Band IV, S. 55.
255 GS, Band VII, S. 393.
266 Sören Kierkegaard. Werke. Band IV, S. 14—15.
277 GS, Band III, S. 627.
288 GS, Band III, S. 628.
299 GS, Band IV. S. 193.
300 Sören Kierkegaard, Werke. Band IV, S. 61.
311 GS, Band IV. S. 235.
322 GS, Band IV, S. 64.
33 GS, Band IV, S. 231—232.
34 Sören Kierkegaard, Werke. Band IV, S. 64—65.
35 Sören Kierkegaard, Werke. Band IV, S. 65.
36 შდრ. GS, Band VI, S. 68.
37 Sören Kierkegaard, Werke. Band IV, S. 66.

38 Sören Kierkegaard, Werke. Band III, S. 49.
39 Sören Kierkegaard, Werke. Band III, S. 73—126.
40 GS. Band VII. S. 389.
41 B. S. 75.
42 Sören Kierkegaard, Werke. Band IV, S. 37.
43 Sören Kierkegaard, Werke. Band IV, S. 42.
44 Sören Kierkegaard, Werke. Band III, S 44.
45 GS. Band IV. S. 250.
46 Е. Маркович, Герман Гессе и его роман «Игра в бисер». В кн.: Герман Гессе, «Игра в бисер.» Москва, 1969, стр. 8.
47 С. Аверинцев. Комментарии. В кн. Герман Гессе. «Игра в бисер.» Москва, 1969, стр. 543.

ჰერმან ჰესეს ერთი კრიტიკული შენიშვნა ახალგაზრდა თომას მანის რომანის ტექნიკის თაობაზე

1 იხ. Neue Züricher Zeitung (Zürich). 5. Dezember 1903.
2 GB, Band I, S. 129.
3 შდრ. 1907 წლის 27 მაისის თომას მანის წერილი ჰაინრიხ მანისადმი:
Thomas Mann-Heinrich Mann. Briefwechsel. Berlin, 1965.
4 Hermann Hesse-Thomas Mann. Briefwechsel. Frankfurt am Main, 1968 S. 164.
5 Hans Mayer, Der Steppenwolf und der Unpolitische. In: Die Zeit (Hamburg). 22. März 1968 (Nr. 12), S. 24—25.
6 Thomas Mann, Gesammelte Werke. Band XII, S. 226.
7 GW, Band XII, S. 437.
8 GW, Band XII. S. 437—438.
თომას მანი ინტერესით შეხვდა ჰესეს კრიტიკას, თუმცა მთლიანად არ გაეზიარებია იგი. 1910 წლის 1 აპრილით დათარიღებულ წერილში იგი წერს ჰესეს: „მე ისევ ჩაეუფიქრდი თქვენს ფაქიზ და ეჭვიან შენიშვნებს და გარწმუნებ.ი, რომ ჩემს ნაწერში არ არის არავითარი ანგარიში ანდა რაიმე გაცნობიერებული თამაში მკითხველთან. „სამეფო უდიდებულესობის" პოპულარული ელემენტები, რამდენადაც ვიცი, ისეთივე გულახდილი ინსტინქტური წარმომავლობისა არიან, როგორც არტისტულნი. ხშირად ასე მგონია, რომ ის, რასაც თქვენ „მკითხველს წაქეზებას" უწოდებთ, რიჰარდ ვაგნერის ხელოვნებით მრავალწლიანი გატაცების შედეგია". (Hermann Hesse-Thomas Mann. Briefwechsel. S. 6).
9 Hermann Hesse-Thomas Mann. Briefwechsel. S. 188.
10 GW, Band XII, S. 441.
11 GW, Band VIII, S. 461.
12 GW, Band, VII, S. 162.
13 GW, Band, VII, S. 152.
14 საინტერესოა ჰერმან ჰესეს შემოქმედების ცნობილი სპეციალისტის ანი კარლსონის აზრი იმის თაობაზე, რომ ჰესეს კრიტიკის სიმძაფრე გაპირობებული იყო გარკვეული სუბიექტური გარემოებებით. საქმე ისაა, რომ, როგორც სწორედ მიგვანიშნებს მკვლევარი, ჰესე ცოტა ხნით ადრე თვით იყო ის მეამბოხე ინტელექტუალი და ირონიული პიროვნება, რომელსაც იგი ესოდენ გაცხარებით ებ-

რძვის რეცენზიაში, ამას ადასტურებს დოკუმენტაციის სქელი ტომიც. საღაც ასახულია ყრმა ჰესეს კონფლიქტებით აღსავსე ცხოვრება 1895 წლამდე (იხ. Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert. Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen 1877—1895). მომდევნო წლებში ჰესეს ცხოვრება ძირეულად შეიცვალა. მის წიგნებს წარმატება ხედა წილად, მწერლის მატერიალური მდგომარეობა იმდენად გაუმჯობესდა, რომ მას უზრუნველყოფილი ცხოვრების შესაძლებლობა მიეცა. ყოველივე ამის შედეგად სკეპტიკოსმა ჰესემ ადგილი დაუთმო კმაყოფილ ლიტერატორსა და იდილიკოსს. ასეთ ვითარებაში დაიწერა „სამეფო უდიდებულესობის" რეცენზიაც, რომელიც კარლსონის აზრით, უფრო იმხანად განდევნილი საკუთარი წარსულის წინააღმდეგ იყო მიმართული. ვიდრე თომას მანის რომანისა (აღნიშნული თვალსაზრისი ანი კარლსონს გამოთქმული აქვს 1977 წლის 16 იანვრის კერძო წერილში, რომელიც ამ სტრიქონების ავტორთან ინახება).

ზამბახის გულის საიდუმლოება ანუ მოგზაურობა ჰერმან ჰესეს ზღაპრების სამყაროში

1 Ricarda Huch, Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall. Tübingen, 1951, S. 81.
2 Novalis, Dichtungen und Prosa. Leipzig, 1975, S. 389.
3 Novalis, Dichtungen und Prosa. S. 385.
4 თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ზღაპარი, იმდენად, რამდენადაც იგი ადამიანის ქვეცნობიერი სურვილების სუბლიმირებისა და ზეწესრიგისადმი სწრაფვის მხატვრულ გამოხატულებას წარმოადგენს, იმთავითვე უშუალო კავშირში იყო ფსიქოლოგიასთან. მაგრამ თუ ხალხურ ზღაპარში ადამიანის გაუცნობიერებელი სურვილები, მისი იდუმალი ზრახვები და განცდები, სპონტანურად ამოხეთქენ ხოლმე, ახლა ქვეცნობიერისადმი მიმართება ჰესეს ზღაპრების ძირითად და განმსაზღვრელ, თვით ავტორის მიერ სტიმულირებულ ინტენციად იქცა.
5 GW, Band VI, S. 113.
6 GW, Band VI, S. 128.
7 GW, Band VI, S. 46.
8 GW, Band VI, S. 47.
9 იხ. C. G. Jung, Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen. In: C. G. Jung, Bewußtes und Unbewußtes. Beiträge zur Psychologie. Frankfurt am Main und Hamburg, 1957, S. 105.
10 Hugo Ball, Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. Berlin und Frankfurt am Main, 1963, S. 141 f.
11 GW, Band VI, S. 402.

რიცხვთა სიმბოლიკა როგორც „ზიდჰართას" კომპოზიციის საფუძველი

1 GW, Band VII, S. 111 f.; 113.
2 იხ. ამავე შრომის გვ. 140—144; 146—161.
3 ჯერ კიდევ ადრინდელ ბრაჰმანულ ლიტერატურაში ცნობილი იყო სამყაროს

ორად დაყოფის იდეა—წარმოდგენა, რომელიც შემდგომში ძველი ინდოეთის მთელმა ფილოსოფიურმა და ეპიკურმა ლიტერატურამ გაიზიარა და რომელიც ამრიგად ძველინდური აზროვნების იმანენტურ იდეად იქცა, შდრ. Mânava-Dharmaçâstra VI, 80; Brihadâranyaka-Upanischad III, 1, 4; Kaushîtaki-Upanischad I, 4, 5; Maitry-Upanischad VI, 29; Râmâyana II, 84, 20; Mahâbhârata I, 119, 8.

4 იხ. Atharvaveda 10, 8, 11; Brihadâranyaka-Upanischad II, 3, 1—4; Maitry-Upanischad III, 1; VI, 3; 15; 22; 36; Brahmabindu-Upanischad 17; Taittirîya-Upanischad II, 7; III, 2—6.

5 შდრ. А. Я. Сыркин, Некоторые проблемы изучения упанишад. Москва, 1971, стр. 88.

6 GW, Band V, S 437.

7 GW, Band V, S. 470.

8 GW, Band V, S. 355.

9 GW, Band V, S. 355.

10 შდრ. W. Ruben, Über die Debatten in den alten Upanischad's. In: Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Leipzig) Band 83, 1929, S. 238—255; Divan Chand, Short studies in the Upanischades. Allahabad, 1948, p. 27; А. Я. Сыркин, Некоторые проблемы изучения упанишад, стр. 64—66.

11 შდრ. Brihadâranyaka-Upanischad II, 3; çvetâçvatara-Upanischad I, 8; Içâ-Upanischad 12—14; Taittirîya-Upanischad II, 2—4.

12 აღრიან ჰსიას თვალსაზრისი იმის თაობაზე, რომ ვასუდევა დაოს განსახიერებაა, სრულებით არ ეწინააღმდეგება ჩემს დებულებას, რომ მებორნის სახით ჩვენ საქმე გვაქვს ბრაჰმას პერსონიფიკაციასთან, არამედ გარკვეულად ადასტურებს კიდეცაც მას, რამდენადაც ბრაჰმა დაოს იდენტური კატეგორიაა. (იხ. Adrian Hsia, Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretation. Frankfurt am Main, 1974, S. 240).

13 ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ისევ ჰესეს შემოქმედების ერთ-ერთ დამახასიათებელ მოტივთან, რომელიც ზოგიერთი ზღაპრიდან მოყოლებული „გლასპერლენშპილამდე" თავს იჩენს ხოლმე მის ნაწარმოებებში.

14 „ზედჰართას" არქიტექტონიკისთვის „ორის" მნიშვნელობის თვალსაზრისით ყურადღებას იმსახურებს თ. ზიოლკოვსკის დაკვირვება, რომ ნაწარმოების მოქმედება ორდღიან ციკლებადაა დაყოფილი. (იხ. Theodore Ziolkowsky, The Novels of Hermann Hesse. A Study in Theme and Structure. Princeton, 1965, p. 163—165).

15 იხ. Aitareya-Upanischad I, 1, 2.

16 იხ. Rigveda V, 19, 8; X, 58, 3.

17 იხ. Taittirîya-Brâhmanam II, 5, 3, 3; III, 7, 5, 8; Sadvimça-Brâhmanam IV, 4.

18 იხ. Mahâbhârata V, 3570.

19 ამ საკითხის შესახებ დაწვრილებით იხ. Е. Семека, Антропоморфные и зооморфные символы в четырех и восьмичленных моделях мира. В кн. Труды по знаковым системам У. Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 284. Тарту, 1971, стр. 92—119.

20 GW, Band V, S, 381.

21 ამასთან დაკავშირებით საყურადღებოა მწერლის მეგობრისა და ბიოგრაფის პე-

გო ბალის ცნობა: „ნაწარმოები დასრულებულ იქნა 1922 წელს ტესინში. თუმცა პირველი ნაწილი იმ ადგილამდე, ვიდრე კამალა გამოჩნდებოდეს, ჯერ კიდევ „ზღაპრების“ პარალელურად იწერებოდა. იგი დაიწერა 1919 წელს და გამოქვეყნდა „ნოიე რუნდშაუში“. წიგნის შემდგომი მოქმედებაც, ვიდრე ზიდჰართა მდინარეში დახრჩობას გადაწყვეტდეს და მოულოდნელად თავის მეგობარს გოვინდას აღმოაჩენდეს თავის გვერდით, 1919-20 წლების ზამთარში შეიქმნა. ამას მოჰყვა ხანგრძლივი შესვენება, რომელიც თითქმის წელიწადნახევარს გაგრძელდა“. იხ. Hugo Ball, Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. S. 147.

222 შდრ. Maitry- Upanischad VII, 1—6; Çvetâçvatara-Upanischad I, 4.

223 „ზიდჰართას“ ჟანრის დასადგენად იხ. პეტერ შიფერის საინტერესო ნაშრომი: Peter Schiefer, Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse (Inaug.-Diss.). Münster, 1959, S. 106—114.

224 შდრ. Kena-Upanischad IV, 8.

225 შდრ. Çvetâçvatara-Upanischad I, 7—11.

226 ხანდახან ბრაჰმა ოთხფეხადაც არის ხოლმე წოდებული. მაგრამ „ოთხი“ ასეთ შემთხვევაში თითქმის ყოველთვის ტრიადის ტეტრადაში გადასვლის შედეგია ხოლმე, რამდენადაც ბრაჰმას ტრანსცენდენტური არსი სამსახოვანია (შდრ. Maitry — Upanischad VI, 4), ხოლო ოთხი ქვეყნიერებისადმი მიმართების შედეგია და ბრაჰმას მეოთხე ფეხიც ყოველთვის როგორც „ქვეყანა“ განიხილება ხოლმე (შდრ Chânodogya—Upanischad III, 12, 6).

227 წმინდა სიტყვის „OM“-ის და მისი სამი მარცვლის სიმბოლიკის შესახებ იხ. A. Danielov, Le polythéisme hindou. Paris, 1960, p. 507.

228 შდრ. Sechzig Upanischad's des Veda. Aus dem Sanskrit übersetzt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von P. Deussen. Leipzig, 1938, S. 294.

229 შდრ. Theodore Ziolkowsky, The Novels of Hermann Hesse. P. 161.

230 Hugo Ball, Herman Hesse. Sein Leben und sein Werk. S. 152.

231 GW, Band V, S. 356.

232 GW, Band V, S. 371.

233 GW, Band V, S. 459.

234 Theodore Ziolkowsky. The Novels of Hermann Hesse. P. 168.

235 Adrian Hsia, Hermann Hesse und China. S. 239.

236 GB, Band I, S. 466.

237 იხ. GW, Band V. S. 385—386; 423.

238 GW, Band V. 386.

239 იხ. Adrian Hsia, Hermann Hesse und China. S. 262.

240 ეპიკური სისტემის გახსნილობისა და დაუსრულებლობის შესახებ იხ.: Р. Г. Каралашвили, Несколько замечаний об открытости и незавершенности эпической структуры. Труды ТГУ. Литературоведение, № 163. Тбилиси, 1975. стр. 167-178, იგივე: Reso Karalaschwili. Offenheit und Unabgeschlossenheit der epischen Struktur. In: Weimarer Beiträge (Berlin). Heft 3, 1977, S. 116—130.

ჰარი ჰალერის სიზმარი გოეთეზე

(„ტრამალის მგლის“ ერთი სცენის ინტერპრეტაციის გამო)

1 მოვიყვან თვით ჰესეს გამონათქვამს: „თითქმის ყველა პროზაული თხზულება, რაც კი დამიწერია, სულის ბიოგრაფიაა. მათში ლაპარაკია არა მოვლენებზე, კვანძის შეკვრაზე და ამბის განვითარებაზე, არამედ ისინი მონოლოგებია, რომლებშიც ერთადერთი პიროვნება წარმოგვიდგება მის მიმართებაში სამყაროსა და საკუთარი მესადმი“. (GW, Band XI, S 81).

2 GW. Band VII, S. 201.

3 GW, Band VII, S. 242—244.

4 იხ. С. Аверинцев, «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. Вопросы литературы, Москва, 1970, იხ. აგრეთვე წინამდებარე წიგნის გვ. 161—172.

5 შდრ. ჰესეს შემდეგი გამონათქვამი: „სიზმარი — ეს არის ხვრელი, სადაც ხედავ შენი სულის შინაარს და ეს შინაარსი არის, არც მეტი არც ნაკლები. მთელი სამყარო, სამყარო, რომელიც მოიცავს ყოველივეს შენი დაბადებიდან დღემდე, ჰომეროსიდან ჰაინრიხ მანამდე, იაპონიიდან გიბრალტარამდე, სირიუსიდან დედამიწამდე და წითელკუდადან ბერგსონამდე.“ (GW, Band XI, S. 240).

6 იხ. ამავე შრომის გვ. 29—45.

7 იხ. ამავე შრომის გვ. 29—45.

8 GW. Band VII, S. 315.

9 იხ. Dr. Aigremont, Fuß- und Schuh-Symbolik und Erotik. Leipzig, 1909.

10 Sigmund Freud. Die Traumdeutung. Frankfurt am Main und Hamburg 1961, S. 292—294.

11 იხ. Sigmund Freud, Studienausgabe. Band X (Bildende Kunst und Literatur). Frankfurt am Main, 1969, S. 187.

12 იხ. GW, Band VI, S. 341—357.

13 Friedrich Schiller, Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik. Leipzig, 1975, S. 93.

14 იხ. 1830 წლის 6 თებერვლის გოეთეს წერილი ცელტერისადმი.

15 იხ. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Band II. Leipzig, 1964, S. 134.

16 Goethes Gespräche mit Eckermann. Berlin, 1956, S. 213.

17 იხ. Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“. Herausgegeben von Volker Michels. Frankfurt am Main, 1972, S. 62.

18 შდრ. Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“. S. 62.

19 იხ. Sigmund Freud. Die Traumdeutung. S. 293; Sigmund Freud, Studienausgabe. Band X, S. 184.

20 იხ. Sigmund Freud. Die Traumdeutung. S. 110—120.

ფსიქოანალიზური ელემენტები „ნარცისსა და გოლდმუნდში“

1 Siegfried Unseld, Hermann Hesse — eine Werkgeschichte. Frankfurt am Main, 1974. S. 139.

2 Thomas Mann, Gesammelte Werke. Band XI, S. 257—258.

3 იხ. ამავე შრომის გვ. 161—162.

4 Sigmund Freud, Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur. Frankfurt am Main und Hamburg, 1965, S. 45.

5 GW, Band VIII, S. 22.

6 Sigmund Freud, Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur. S. 60.

7 GW, Band VIII, S. 36.

8 GW, Band VIII, S. 29.

9 GW, Band VIII, S. 34.

10 GW, Band VIII, S. 45.

11 GW, Band VIII, S. 35.

12 ზიგმუნდ ფროიდის მიხედვით ნეიროზის შეძენა ძირითადად ადრე ბავშვობის წლებში ხდება ხოლმე. ამ ასაკში ადამიანის „მე" სუსტადაა ჩამოყალიბებული და თავს ვერართმევს იმ ამოცანებს, რომელთაც იგი შემდგომში ადვილად იცილებს. გარე სამყაროს, კერძოდ, აღმზრდელთა ზეგავლენა ბავშვის ფსიქიკაზე ხშირ შემთხვევაში მძიმე სულიერი ტრავმების მიზეზი ხდება. ამგვარ სიტუაციაში ბავშვის სუსტად განვითარებული „მე" არაცნობიერში განდევნის აკრძალულ და არასასურველ შინაარსს და ამით შველის თავს. მოშწიფებულ პერიოდში მანამდე განდევნილი შინაარსები აღარ აღიქმებიან ცნობიერების მიერ და „დავიწყებულად" ითვლებიან. სწორედ ეს „დავიწყებული" და განდევნილი შინაარსებია, რომ ამ დროს ხშირად ფსიქიკურ კომპლექსებს წარმოშობენ.

13 GW, Band VIII, S. 44.

14 GW, Band VIII, S. 48.

15 იხ. Sigmund Freud, Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur. S. 38.

16 GW, Band VIII, S. 20.

17 GW, Band VIII, S. 33.

18 GW, Band VIII, S. 59.

19 Hugo Ball, Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. S. 138.

20 GW, Band VIII, S. 167—168.

21 GW, Band VIII, S. 318.

22 GW, Band VIII, S. 319.

23 იხ. C. G. Jung, Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus. In: Eranos-Jahrbuch 1938, Zürich; Jolande Jacobi, Die Psychologie von C. G. Jung. Zürich und Stuttgart, 1967, S. 192—193.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ჰერმან ჰესე კ. გ. იუნგის მიერ აღწერილ „დიდი დედის" არქეტიპს ეურდნობა „ინდურ ბიოგრაფიაში" მწუხარე პრაეატის სახის დახატვისასაც. მოთხრობის შესაბამის სცენას, სადაც პრაეატი გაყინული მზერით უცქერის თაეის ეაქს, რომელიც მუხლებზე უსენია, ს. ავერინცევი ასეთ კომენტარს ურთავს: «Образу Правати с мертвым сыном на коленях Гессе придает явственные черты изученного Юнгом архетипа Великой Матери, которая вновь и вновь рождает свое Дитя, губит его в своих смертоносных объятиях и застывает в плаче над его окровавленным телом». (С. Аверинцев, Комментарии. В кн.: Герман Гессе, «Игра в бисер». стр. 543).

24 C. G. Jung, Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten. In: C. G. Jung, Bewußtes und Unbewußtes. S. 13.

დიალოგის ფუნქცია „ნარცისსა და გოლდმუნდში“

1 დიალოგის ფორმის შესახებ ჰესესთან იხ. ამავე შრომის გვ, 188—189.
2 Anni Carlsson, Hermann Hesses "Glasperlenspiel" in seinen Wesensgesetzen. In: Trivium (Zürich). Jg. 4, Heft 3, 1946, S. 201.
3 А. Ф. Лосев. Жизненный и творческий путь Платона. В кн.: Платон, Сочинения в трех томах. Том I. Москва, 1968, стр. 62.
4 ა. ახმანოვი და მ. გრაბარ-პასეკი კოლექტიურ სტატიაში „პლატონი“, რომელიც შესულია „ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის“ მეორე ტომში, აღნიშნავენ, რომ პლატონის დიალოგების განმსაზღვრელ ნიშანსა და დანიშნულებას პირველ ყოვლისა გარკვეული ფილოსოფიური აზრის განვითარება და დასაბუთება წარმოადგენს: «Конечно главной задачей Платона является именно развитие самой философской темы, но художественное оформление этой темы облегчает для читателя ее понимание.» (История греческой литературы. Том II. Москва, 1955, стр. 194).
5 GW, Band VIII, S. 272.
6 GW, Band VIII, S. 273.
7 GW, Band VIII. S. 274.
8 GW, Band VIII, S. 275.
9 GW, Band VIII, S. 276—277.
10 GW, Band VIII, S. 277.
11 შდრ. ამავე შრომის გვ. 132.
12 Nathalie Sarraute, L'ère du soupçon. Paris, 1956, p. 77
13 Nathalie Sarraute, L'ère du soupçon.

ჰერმან ჰესეს მოგზაურობა ხატებისა და ამბების მიღმა

1 B, S. 405.
2 იხ. Hermann Hesse-Thomas Mann. Briefwechsel. S. 128.
3 იხ. Theodore Ziolkowsky, The Novels of Hermann Hesse. p. 262.
4 Thomas Mann, Gesammelte Werke. Band XII, S. 460.
5 GW, Band X. S. 155.
6 იხ. GW, Band VIII, S. 352.
7 GW, Band VIII, S. 336.
8 Novalis, Dichtungen und Prosa. S. 212.
9 Novalis, Dichtungen und Prosa. S. 385.
10 Hugo Ball, Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. S. 23.
11 Novalis, Dichtungen und Prosa. S. 415.
12 იხ. J. W. Goethe, Artemis-Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Band 3. S. 435.
13 იხ. Über Hermann Hesse. Band I, S. 192—196.
14 Thomas Mann, Gesammelte Werke. Band XII, S. 449.
15 GW, Band VIII, S. 351.

16 GW, Band VIII, S. 365.
17 GW, Band X, S. 74.
18 J. W. Goethe, Artemis-Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Band 17, S. 639.
19 Jean Paul, Ausgewählte Werke in acht Bänden. Band I (Vorschule der Ästhetik I). Stuttgart, S. 138.
20 GB, Band I, S. 445.

ძველი ჩინური და ინდური ფილოსოფიური იდეები ჰერმან ჰესეს რომან „გლასპერლენშპილში"

1 GW, Band VIII, S. 480.
2 Anni Carlsson, Hermann Hesses "Glasperlenspiel" in seinen Wesensgesetzen.
3 GW, Band IX S. 253.
4 GW, Band IX, S. 38.
5 GW, Band X, S. 543.
6 Chândogya-Upanischad VII, 7, 1.
7 B, S. 203.
8 აღნიშნულ საკითხს შესანიშნავი ნაშრომი მიეძღვნა გერჰარდ მაიერმა: Gerhard Mayer, Hermann Hesse. Mystische Religiosität und dichterische Form. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft. Band IV, 4. Jg., Stuttgart, 1960, S. 434—462.
9 იხ. GW, Band IX, S. 239.
10 GW, Band IX, S. 151.
11 ჰერმან ჰესეს ძველი ჩინური აზროვნებისადმი დამოკიდებულებას ამ უკანასკნელ ხანს დიდძალი ლიტერატურა მიეძღვნა. ამათგან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებენ ადრიან ჰსიას და ურზულა ხის ნაშრომები: Adrian Hsia, Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretation. Frankfurt am Main, 1974; Ursula Chi, Die Weisheit Chinas und „Das Glasperlenspiel". Frankfurt am Main, 1976.
12 უნდა აღინიშნოს, რომ პოლარობის იდეის ქრისტიანულ-დასავლური გააზრებისაგან განსხვავებით ჩინურ მისტიკაში, და, შესაბამისად, ჰესესთანაც, წინააღმდეგობანი კი არ გამორიცხავენ ერთმანეთს, არამედ განავრცობენ და ავსებენ ურთიერთს.
13 დაო დე ძინ, XLII.
14 GW, Band IX, S. 8.
15 С. Аверинцев, Комментарии. Стр. 543.
16 იხ. ამავე შრომის გვ. 146—161.
17 იხ. GW, Band IX. S. 36.
18 GW, Band IX, S. 40.
19 იხ. GW, Band IX, S. 287; 299.
20 GW, Band V. S. 463.
21 GW, Band IX, S. 138.
22 J. C. Middleton, An enigma transfigured in Hermann Hesse's Glasperlenspiel. In: German Life & Letters (Oxford). New Series, Vol. 10, 1957, Nr. 4, p. 298—302.

23 GW, Band IX, S. 151.
24 J. C. Middleton. An enigma transfigured in Hermann Hesse's Glasperlenspiel. p. 300.

იოზეფ კნეხტის სიკვდილი („გლასპერლენშპილის" უკანასკნელი სცენის გამო)

1 GW, Band IX, S. 468.
2 GW, Band IX, S. 469.
3 GW, Band IX, S. 471.
4 Edith Braemer. Kastalien als pädagogische Provinz. In: Die neue Schule (Berlin). 1948. Nr. 3, S. 252.
5 Т. Мотылева, Зарубежный роман сегодня. Москва, 1966, стр. 172.
6. Е. Маркович, Герман Гессе и его роман «Игра в бисер», стр. 25.
7 В. Седельник, «Игра в бисер». В журн.. Новый мир, 1970, № 2, стр. 255.
8 GW, Band IX, S. 47.
9 GW, Band IX, S. 288.
10 B, S. 208.
11 ინი, როგორც ვიცით, არის ბნელი, უარყოფითი, დახურული, მიწიერი, არის რეცეპტორი და ქალური საწყისის განსახიერება: იანი ნათელი, დაღებითი, გახსნილი, ციური, დონორი და მამაკაცური საწყისის განსახიერებაა. მათი შემოქმედი ურთიერთმოქმედება წარმოშობს სამყაროს მთლიანობას.
12 GW, Band IX, S. 156.
13 GW, Band VII,S. 26.
14 GW, Band VII, S. 402.
15 GW, Band VIII, S 10.
16 GW, Band VIII, S. 383.
17 „ხიდის" ცნება ჰესეს შემოქმედებაში, როგორც ჩანს, შთაგონებული იყო, ერთი მხრივ, ნიცშესა და კიერკეგორის შესწავლით, ხოლო, მეორე მხრივ, ძველინდური წყაროების, კერძოდ — უპანიშადების საგულდაგულო კითხვით. ეს ცნება ჰესეს აზროვნების მნიშვნელოვანი კატეგორიაა და აღნიშნავს საზღვარს და და გადასასვლელს ემპირიულიდან ტრანსცენდენტურისაკენ.
18 ციტირებულია შემდეგი გამოცემის მიხედვით: Tschuang-Tse, Reden und Gleichnisse. Deutsche Auswahl von Martin Buber. Zürich, 1952, S. 71
19 GW, Band IX, S. 465.
20 GW, Band IX, S. 467.
21 GW, Band IX, S. 468.
22 Peter Baer Gontrum, Natur und Dingsymbolik als Ausdruck der inneren Welt Hermann Hesse's. S. 132.
23 ჰერმან ჰესეს მიხედვით, ადამიანი თავისი შინასულიერი განვითარების პირველ საფეხურზე ანდროგინულ მთლიანობას წარმოადგენს და ბავშვის ჰარმონიულ და უშანკო არსებობას ეწევა. დაეჭკაცებასა და პირველცოდვის შეცნობას მოჰყვება დიფერენციაცია და ადამიანის ცალმხრივსა და დისონანსურში განვითარება, რომელიც, როგორც წესი, სასოწარკვეთით მთავრდება. ადამიანად ქმნადობის უმაღლესი — ზედროითი და პერმაფროდიტული—საფეხური უფრო მაღალ დონეზე პირველის განმეორებას წარმოადგენს. მას მხოლოდ სრულყო-

ფილნი (ისინი, რომელთაც შესწევთ საკუთარი ბუნების დიონისური და აპოლონური მხარეების ჰარმონიული ურთიერთშეთანხმების უნარი) აღწევენ. ასეთ სრულყოფილად ჰესეს გოეთე, ბუდა და მოცარტი ესახება (იხ. ამავე შრომის გვ. 29-45). ამ ანდროგინული სრულყოფისკენაა რომ ისწრაფვის იოზეფ კნეხტი.

24 იხ. Thomas Mann, Gesammelte Werke. Band XII, S. 227.

25 GW, Band IX, S. 469.

26 აღსანიშნავია, რომ კნეპტის „უფროს ძმასთან" შეხვედრის ეპიზოდი, რომელიც ქარაგმისა და მონიშნების სახით მთელ დასკვნით სცენას მოიცავს, სათანადო ხატით ტიტოს გარდაქმნასაც ასახავს. „უფროსი ძმა", როგორც რომანიდან გვახსოვს, მას შემდეგ რაც გაშლის სამკითხაო ჩხირებს და მაგიერ წიგნს მიღებული ნიშნების მნიშვნელობას გამოკითხავს, მისნობის შედეგს შემდეგ სიტყვებში ჩამოაყალიბებს: „ესაა ნიშანი მონგ. ამ ნიშნის სახელია — ყმაწვილური უგუნურება. ზემოთ მთა, ქვემოთ წყალი, ზემოთ გენ, ქვემოთ კან. ქვემოთ მთის ძირში წყარო ამოსჩქეფს — სიყრმის სიმბოლო. ჩინელი განდეგილს სიტყვათა ყველა ელემენტი აშკარად ნაწარმოების ფინალზე მიგვითითებს. ესაა ნიშანი „მონგ" — ყმაწვილური უგუნურება, რომელიც კონკრეტულ შემთხვევაში კაბეკი კნეპტის აღმნიშვნელ იდეოგრამას წარმოადგენს, მაგრამ ამავე დროს ტიტო დესინიორის მიმართაც შეიძლება იყოს გამოყენებული. შემდეგ ესენია ნიშნები „გენ" (მთა) და „კან" (წყალი), ნაწარმოების უკანასკნელი სცენის ორი უმნიშვნელოვანესი ელემენტი. და ბოლოს, მთის ძირში მოჩეჩხილ წყარო (სიყმაწვილის სიმბოლო), რომელიც ტბის პირას მარტო დარჩენილ ტიტოს მიგვითითებს (ამავე დროს არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ წყაროს ჰესესთან ყოველთვის მარადიულობის იდეოგრამული მნიშვნელობა აქვს!)

27 Ю. К. Щукий, Китайская классическая книга перемен. Москва, 1960, стр. 381.

28. B, S. 346.

29 Ги де Мопассан, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 125.

30 М. Бахтин, Эпос и роман. В журн.: Вопросы литературы. 1970. № 1.

31 В. Кожинов, Происхождение романа. Москва, 1963, стр. 333.

32 A. v. Gleichen-Rußwurm, Was ist ein Roman? In: Die Literatur, Jg. 30 (1927). Hf. 2, S. 65.

33 J. W. Goethe, Artemis-Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Band 14, S. 368.

პერსონაჟი როგორც არაცნობიერის სახე-ნიშანი და ჰერმან ჰესეს რომანის პოეტიკის ზოგიერთი თავისებურება

1 GB, Band I, S. 436—437.

2 B, S. 203.

3 იხ. GW, Band X, S. 47—52.

4 Hormann Hesse, Eigensinn. Frankfurt am Main, 1972, S. 130.

5 C. G. Jung, Gestaltungen des Unbewußten. Zürich, 1950, S. 155.

6 იხ. GW, Band X, S. 74—87.

7 GW, Band VII, S. 242—243.

8 იხ. Jolande Jacobi, Die Psychologie von C. G. Jung. Zürich und Stuttgart, 1967, S. 169; Emanuel Maier, The psychologie of C. G. Jung in the works of Hermann Hesse. New York University, 1952 (Diss.); Ar-

mand Schwartz, Création littéraire et psychologie des profondeurs. Paris, 1960; Ludwig Völker, Die Gestalt der Hermine in Hesses "Steppenwolf". In: Etudes Germaniques (Paris). 1970, Nr. 1, P. 41—51.

9 C. G. Jung, Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten. Zürich und Stuttgart, 1966, S. 105. იხ. აგრეთვე გვ. 120.

10 C. G. Jung, Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten. S. 69.

11 C. G. Jung, Wirklichkeit der Seele. Zürich, 1947, S. 168.

12 გოეთეს სახის მნიშვნელობის შესახებ იხ. ამავე შრომის გვ. 29—45.

13 იხ. C. G. Jung, Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten. S. 78.

14 B, S. 176.

მკითხველი როგორც ჰერმან ჰესეს ეპიკური სამყაროს სტრუქტურული ელემენტი

1 მხატვრული ნაწარმოების რეცეფციის თაობაზე იხ.: რევაზ ყარალაშვილი, წიგნი და მკითხველი. თბილისი, 1977; Проблемы социологии и психологии чтения. Москва, 1975. Manfred Naumann, Literatur und Leser. In: Weimarer Beiträge (Berlin), Heft 5, 1970, S. 92—116; Wolfgang Iser, Der implizite Leser. München, 1972; Gesellschaft-Literatur-Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Von Manfred Naumann, Dieter Schlenstedt und Karlheinz Bark, Dieter Kliche, Rosemarie Lenzer. Berlin und Weimar, 1973.

აქ ყურადღება უნდა მივაქციო იმ გარემოებას, რომ მხატვრული კომუნიკაციის აღნიშნული თავისებურება უკვე თვით ენაში და ენობრივ კომუნიკაციაშია პრეფორმირებული. ამ საკითხთან დაკავშირებით ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლტი წერდა: „საუბარს ვერასდროს ვერ შევადარებთ რაიმე მასალას უბრალო გადაცემას. მსმენელი, ისევე როგორც მოლაპარაკე, თავისი შინაგანი ძალით ახლიდან წარმოქმნის ნათქვამს და ის, რასაც იგი აღიქვამს, ბიძგსა და სტიმულზე დაიყვანება. რანიც მასში ანალოგიურ და გამოთქმულთან პარმონიულ თანხმიანობაში მყოფ მოვლენებს იწვევენ" (Wilhelm von Humboldt, Werke in fünf Bänden. Band III. Darmstadt, 1963, S. 430).

3 შდრ. პოტებნიას შემდეგი გამონათქვამი: „წარმოთქმული სიტყვის შინაგანი ფორმა მსმენელის აზრს მიუთითებს მიმართულებას, მაგრამ იგი მხოლოდ სტიმულს აძლევს მას, მხოლოდ უჩვენებს, თუ როგორ შეიძლება შეიცვალოს სიტყვის მნიშვნელობა და საზღვრებს არ უსახავს ამ სიტყვის გაგებას. სიტყვა ისევე ეკუთვნის მსმენელს, როგორც მოლაპარაკეს, და სწორედ ამიტომ მისი მნიშვნელობა ის კი არაა, რომ იგი განსაზღვრული აზრობრივი შინაარსის შემცველია, არამედ ის, რომ მას გააჩნია თვისება გაიზარდოს და შეიცვალოს მნიშვნელობები". (А. А. Потебня, Полное собрание сочинений. Том I. Одесса, 1922, стр. 224).

4 იხ. Manfred Naumann, Autor-Adressat-Leser. In: Weimarer Beiträge. Heft 11, 1971, S. 163—169.

5 იხ. გვ. 167.

6 GB, Band I, S. 67

7 GW, Band VIII, S. 461.

8 ჰერმან ჰესეს მრავალგზის აღუნიშნავს თავის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში პირველ მსოფლიო ომთან დაკავშირებული სულიერი კრიზისის შედეგად მომხდარი გარდატეხა. განსაკუთრებით დაწვრილებით ჩერდება იგი ამ საკითხზე „მოკლე ავტობიოგრაფიაში". იხ. GW, Band VI, S. 391—411.

9 აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით მიზანშეწონილია მოვიყვანოთ ჰესეს ცალკეული გამონათქვამები, სადაც ნათლადაა გამოხატული მისი დამოკიდებულება ისტორიული სინამდვილისადმი. ჯერ კიდევ 1923 წელს მწერალი „მოკლე ავტობიოგრაფიაში" შენიშნავდა: „ასე ამბობენ, თითქოს სინამდვილის შეგრძნება არ გამაჩნია. არც პოეტური ნაწარმოებები, რომელთაც ვწერ, და არც ნახატები, რომელთაც ვხატავ, არ შეესაბამებიან სინამდვილეს. როცა ვწერ, მე ხშირად ვიეიწყებ იმ მოთხოვნებს, განათლებული მკითხველები რომ ნამდვილ წიგნს უყენებენ ხოლმე, და უწინარეს ყოვლისა მართლაც არავითარ პატივს არა ვცემ სინამდვილეს. ეფიქრობ, რომ სინამდვილე ისეთი რამეა, რაზეც თავი არ უნდა შეიწუხო კაცმა, ვინაიდან ის თავისთავადაც საკმაოდ შომაბეზრებელია, ის ისეთი რამაა, რაც ყოველთვის ხელთა გაქვს, მაშინ როდესაც უფრო მშვენიერი და უფრო საჭირო ამბები ჩვენს ზრუნვასა და ყურადღებას მოითხოვენ. სინამდვილე ისეთი რამეა, რითიც არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება იყო კმაყოფილი, რასაც არ შეიძლება ეთაყვანო და პატივი სცე, ვინაიდან იგი შემთხვევითობა და სიცოცხლის ნარჩენია. და ეს უბადრუკი გულისამაცრუებელი და უსიცოცხლო სინამდვილე ისე არ შეიცვლება, თუ ჩვენ უარს არ ვიტყვით მასზე და არ ვუჩვენებთ, რომ მასზე ძლიერები ვართ" (GW, Band VI. S. 405); „მოაგარაკეში" ჰესე ისევ უბრუნდება ამ თემას: „როცა სინამდვილეზე ვლაპარაკობ... დაახლოებით იმასვე ვგულისხმობ, რასაც ჩვეულებრივ „ბუნებას" უწოდებენ ხოლმე. ყოველ შემთხვევაში მე არ ვუწოდებ სინამდვილეს იმას, რაც ყოველ ნაბიჯზე გარს გვახვევია აქ ბადენში — ავადმყოფთა ისტორიებსა და საავარაკო ჰორებს, რევმატიკოსების რომანებსა და ნიკრისიანთა ტრაგედიებს, არც სეირნობას, არც საკურორტო კონცერტებს, მენიუსა და პროგრამებს, მეაბაზანეებსა და მოაგარაკეებს ვთვლი სინამდვილედ" (GW. Band VII, S. 96).

10 აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით ჰესე წერდა: „ამრიგად ჩემში მომხდარი ცვლილების შემდეგ ძირფესვიანად დავკარგე ჩემი მწერლობისა და ლიტერატურული საქმიანობის რწმენა. აღარ მეგონა, რომ ყოველივე ამას რაიმე ფასი აქვს და, კაცმა რომ თქვას, აღარც თვით წერის პროცესი მანიჭებდა რაიმე სიამოვნებას". (GW, Band VI, S. 404). ცნობილია აგრეთვე, რომ ჰესემ იმ პერიოდში, როდესაც იგი ვეღარ ახერხებდა პოეტური საშუალებებით თავისი განცდების გადმოცემას, ხატვას მიჰყო ხელი.

11 GW, Band VI. S 403.

12 შდრ. GB, Band I, S. 436 f.

13 შდრ. GW, Band VI, S. 402.

14 GW. Band VII, S. 154.

15. ჰესეს ცალკეულ გამონათქვამზე დაყრდნობით ამ გარემოებას ერთსულოვნად ადასტურებს ყველა კრიტიკოსი და მკვლევარი. შდრ.. მაგალითად, პეტერ შიფერის შემდეგი შენიშვნა: „ადრინდელ შემოქმედებაში ჰესე მთლიანადაა გარეგნული სამყაროს მრავალფეროვნებას მინდობილი. იქაც კი, სადაც ის შინაგანი სიტუაციის აღწერისაკენ ისწრაფვის, გარესამყარო არასდროს არ კარგავს მის თვითმყოფადობას და არ გამოირიცხება თხრობიდან. მისი მრავალფეროვნება ყოველთვის ასე თუ ისე აისახება მოთხრობაში. მაშინ, როდესაც

კვიანდელ შემოქმედებაში მწერალი ერთადერთი ადამიანით შემოისაზღვრება ხოლმე და მთელი თხრობაც მასზეა მკვეთრად კონცენტრირებული. ყველაფერი რაც კი არაა უშუალო მიმართებაში შინაგან სიტუაციასთან, განზე რჩება". (Peter Schiefer, Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse. Diss Münster, 1959, S. 24—25).

16 იხ. Hermann Hesse, Traum am Feierabend. In: Hermann Hesse. Krieg und Frieden. 1949, S. 68.

17 იხ. GW, Band X, S. 62 და GW, Band XI, S. 44.

18 Peter Schiefer, Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse. S. 19.

19 Hermann Hesse, Gruß aus Bern. ციტირებულია შემდეგი გამოცემის მიხედვით: GB, Band I, S. 355.

20 1920 წელს თავისი დისადმი მიწერილ ერთ-ერთ წერილში ჰესე შენიშნავს: „მწერლობაში მე „ბავშვის სულის" გზას დავადექი, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჰეშმარიტების სიყვარულითა და რაც შეიძლება პირდაპირი ფსიქოლოგიით ეხელმძღვანელობდი, რამაც ისეთ შედეგებამდე მიმიყვანა, რომელნიც ჩემი წიგნების ადრინდელ მკითხველთა დიდ ნაწილს უეჭველად დააფრთხობს. მაგრამ მე ეს აღარ მადარდებს..." (GB, Band I, S. 444).

21 იხ. GW, Band VII, S. 159.

22 GW, Band VII. S. 158.

23 იხ. GW, Band XI, S. 81.

24 B, S. 204.

25 GW, Band VII, S. 153.

26 B, S. 174.

27 GW, Band XI, S. 52.

28 აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით იხ. Bernhard Zeller, Hermann Hesse in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1963, S. 79 f.; GB, Band I, S. 413, 453.

29 შდრ. B, S. 71.

30 იხ. ამავე შრომის გვ. 50—51, სადაც სრულად არის მოტანილი ჰესეს თვალსაზრისი ადამიანის შინაგანი განვითარების ცალკეული საფეხურების შესახებ.

31 GW, Band V, S. 6.

32 GW, Band X, S. 79. (შდრ. ავრეთვე ჰესეს გამონათქვამები წერილებიდან: B, SS. 35, 50, 71, 293).

33 GW, Band X, S. 78.

34 GW, Band X, S. 79.

35 იხ. Peter Schiefer, Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse S. 50—75.

36 იხ., მაგალითად: GW, Band X, S. 199-250.

37 Peter Schiefer, Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse. S. 60.

38 1932 წლის ერთ წერილში „მოხილვა დილის ქვეყნისა" პოეზრობასთან დაკავშირებით ჰესეს ასეთ მსჯელობას ვაწყდებით: „ჩემი თხზულება, ერთი ხანდაზმული ხელოვანის აღსარება, ...სწორედ გამოუსახავის გამოსახვას, გამოუთქმელის გახსენებას ცდილობს. ეს ცოდვაა. მაგრამ განა თქვენ მართლაც სერიოზულად შეგიძლიათ თქვათ, რომ იცით ისეთი ლიტერატურა ან ფილოსოფია, რომელიც სხვა რამეს ცდილობს, თუ არა სწორედ შეუძლებელის შესაძლებლად ქცევას, სწორედ აკრძალულის დარღვევას მთელი იმ პასუხისმგებლობის შეგრძნებით, რომელიც ასეთ ნაბიჯთანაა დაკავშირებული" (B, S. 74).

39 მომყავს ეს მთელი ნაწარმოების ენობრივი სტრუქტურის განმსაზღვრელი და ტონისმომცემი წინადადება: "Im Schatten des Hauses, in der Sonne des Flußufers bei den Booten, im Schatten des Salwaldes, im Schatten des Feigenbaumes wuchs Siddhartha auf, der schöne Sohn des Brahmanen, der junge Falke, zusammen mit Govinda, seinem Freunde, dem Brahmanensohn" (GW, Band V, S. 353). იხ. აგრეთვე ამავე შრომის გვ. 79—80,

40 Hans Mayer, Hesses „Glasperlenspiel oder die Wiederbegegnung. In: Hermann Hesse. Das Glasperlenspiel. Berlin, 1961, S. 587.

41 შდრ. B, S. 286—288; 435—439.

42 GW, Band V, S. 7.

43 GW, Band V, S. 8.

44 GW, Band V, S. 8.

45 GW, Band V, S. 8.

46 GW, Band V, S. 8.

47 GW, Band V, S. 7.

48 GW, Band V, S. 37.

49 GW, Band VII, S. 205.

50 GW, Band VII, S. 203.

51 GW, Band VII, S. 203.

52 Peter Schiefer, Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse. S. 95.

53 ამ საკითხთან დაკავშირებით ვიღაცამ ეშრიხი შენიშნავს, რომ ჰესესთან „მონათხრობის მნიშვნელობის ყველა ვარიანტი ყოველთვის ნათლად არის ჩამოყალიბებული, ისე რომ მკითხველმა ყოველ წამს ზუსტად იცის, თუ რაშია საქმე, რის გამოც სიღრმის პერსპექტივის უსასრულობა მის ნაწარმოებებში ირღვევა". (Wilhelm Emrich, Die Struktur der modernen Dichtung. In: Wirkendes Wort. 1952 53. Hf. 3, S. 221). მსგავს თვალსაზრისს გამოთქვამს ოსკარ ზაიდლინიც „გლასპერლენშპილისადმი" მიძღვნილ გამოკვლევაში: „შეუჩვეველი ნათელია, ჰაერი ზედმეტად გრილია, თხემი ზედმეტად გამოკვეთილია. საოცარი ფენომენია, რომ წიგნი, რომლის ცენტრშიც დგას მისტერია, გლასპერლენშპილი, ოდნავაც არ იწვევს მკითხველში მისტიკურ ძრწოლას. მნიშვნელობა გარეთკენაა მიმართული, ისე რომ აღარაფერი რჩება მიღმური და, მიუხედავად თემატიკის სიღრმისა, წიგნს ფაქტობრივად აღარა აქვს სიღრმის განზომილება". (Oskar Seidlin, Hermann Hesses Glasperlenspiel. in: Die Wandlung. 1948, Hf. 4, S. 507).

54 B, S. 418.

55 B, S. 60; შდრ. აგრეთვე: B. S. 484; GW, Band XI, S. 135.

56 B, S. 90

57 შდრ. „დემიანისადმი" წამძღვარებული წინასიტყვაობის უკანასკნელი წინადადება: "Wir können einander verstehen, aber deuten kann jeder nur sich selber" (GW, Band V, S. 8).

58 ჰერმან ჰესეს ნაწარმოებებში გამოყენებული დიალოგის ფუნქცია და თავისებურება მე დაწერილებით მაქვს განხილული წერილში „დიალოგის ფუნქცია ნარცისსა და გოლდმუნდში". იხ. ამავე შრომის გვ. 112—120.

59 B, S. 61.

60 GW, Band XI, S. 80—81.

61 შდრ. GW, Band XI, S. 135.

62 Rita Schober, Zum Problem der literarischen Wertung. In: Weimarer Beiträge. 1973, Hf. 7, S. 26.

63 იხ. Anni Carlsson, Zur Geschichte des Steppenwolfsymbols. In: Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf". Frankfurt am Main, 1972, S. 377—381.

64 იხ. Jolande Jacobi, Die Psychologie von C. G. Jung. Zürich und Stuttgart, 1959. S. 169.

65 „მოაგარაკეში" გვხვდება ჰესეს შემდეგი საპროგრამო განცხადება „დიახ, და სწორედ ეს, ეს ორხმოვანება და მარად წინმსწრაფი ანტითეზა, ეს ორმაგი ხაზი მინდა გამოვხატო ჩემი მასალით, სიტყვებით და ოფლად ვიღვრები, რომ საწადელს მივაღწიო... მინდა ორობის გამომხატველი სახე მოვძებნო, მინდა დავწერო მთელი თავები და წინადადებები, სადაც მელოდია და საპირისპირო მელოდია იღერებენ გამუდმებით... ვინაიდან მხოლოდ ესაა ჩემთვის ცხოვრება, შეუნელებელი რხევაა ორ პოლუსს შორის, აქეთ და იქით სამყაროს ორ დედაბოძს შორის" (GW, Band VII, S. 111—112).

66 А. Ф. Лосев, Проблема символа и реалистическое искусство. Москва, 1976, стр. 133.

67 GW, Band IX, S. 8.

68 იხ. ამავე შრომის გვ. 140—144; 146—161.

69 შრდ. ს. ავერინცევის კომენტარი რომანის დასკვნით წინადადებასთან დაკავშირებით: «Леса он больше не покидал». — Эта фраза, замыкающая не только новеллу, но и всю книгу в целом, намечает, наряду с главным движением рассказа о Кнехте, то есть движением от касталийской духовности к «миру», встречное, обратное движение и возвращает нас к эпиграфу, возвещающему желательность Касталии как оплота «истинной духовности» и «бескомпромиссных поисков смысла жизни». (С. С. Аверинцев, Комментарии. В кн., Герман Гессе, «Игра в бисер», стр. 543).

70 ამ აზრს ეუმადლი ჩემს მეგობარსა და კოლეგას ს. ავერინცევს.

ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ГЕРМАНА ГЕССЕ

Резюме

Крупнейший немецкий писатель, поэт и эссеист Герман Гессе (1877—1962) является одним из наиболее самобытных и интересных представителей западноевропейской литературы первой половины XX века. Его творчество на протяжении почти трех четвертей века привлекает и волнует читателей и критиков всего мира. В Советском Союзе сочинения писателя переводились еще в двадцатых годах, но интерес к творчеству Гессе особенно возрос за последние годы, после того, как на русский язык и на языки национальных республик были переведены основные произведения писателя. Наряду со многими небольшими работами, среди которых особо хотелось бы отметить блестящие эссе С. Аверинцева и М. Харитонова [1], в СССР вышли две монографии [2], знакомящие советского читателя с жизнью и творческой эволюцией Германа Гессе.

Предлагаемая нами книга в каком-то смысле продолжает эти работы и представляется нам следующим шагом на пути освоения литературного наследия Гессе. Автор в ней отказывается от систематического рассмотрения жизненного пути писателя и основное внимание уделяет отдельным кардинальным проблемам, пытаясь через них проникнуть в суть и сердцевину творчества Гессе, которые, по его замыслу, в том или ином преломлении должны проявиться при рассмотрении всех этих проблем. Таким образом, книга задумана как исследование о взаимоотражающих гранях и плоскостях творчества Германа Гессе, причем в каждом отдельном случае при максимальной концент-

---

[1] С. Аверинцев, Путь Германа Гессе. В кн.: Герман Гессе, Избранное, Москва, 1977, стр. 3-26; М. Харитонов, Привычные святыни покидая... В журн.: Иностранная литература. 1974, № 12, стр. 203—209; самую высокую похвалу заслуживают также и комментарии С. Аверинцева к русскому переводу «Игры в бисер» (см.: Герман Гессе, «Игра в бисер». Москва, 1969, стр. 533-543).

[2] В. Д. Седельник, Герман Гессе и швейцарская литература. Москва, 1970; А. Г. Березина, Герман Гессе. Ленинград, 1976.

рации внимания на определенном частном вопросе автор пы тался в той или иной степени отразить и другие аспекты.

Первая глава, которая как бы кольцеобразно охватывает все исследование, призвана создать контекст, в котором в дальнейшем будут рассмотрены частные проблемы творчества Гессе. В ней дан сжатый очерк жизненного и творческого пути писателя. Здесь же выделены две основные доминанты, определившие своеобразие художественного мышления Гессе: рассказ как «биография души» и бинарный характер гессевских повествовательных структур.

В главе «Герман Гессе и Гете» излагается концепция писателя о становлении личности, а также его отношение к духовному наследию своего великого соотечественника. Тут же подробно анализируется значение образа Гете для творчества Гессе, как некоего знака—символа и шифра, обозначающего определенное душевное состояние индивида, а именно ту упорядоченную психическую целостность, интегрирующую как сознательную, так и бессознательную жизнь человека, которую в «глубинной психологии» принято называть «самостью» и которая есть идеальная цель внутреннего развития человека.

Этот путь «вочеловечивания», лежащий в основе всех гессевских романов — «биографии душ», в дальнейшем более подробно рассмотрен путем сопоставления психографической схемы становления личности, предложенной Гессе, с философскими воззрениями датского религиозного мыслителя Сёрена Кьеркегора. Исходной точкой в обоих случаях представлен «страх», который рассматривается как имманентное состояние человеческого бытия, провоцирующее его внутреннюю активность. Гессе, так же, как и Кьеркегор, выделяет три основные стадии душевного развития человека: эстетическую (невинность), этическую (стадию вины или познания добра и зла) и религиозную (стадию веры). Переход от одной стадии к другой происходит посредством «прыжка». Важнейшей категорией, определяющей внутреннее формирование личности, в обоих случаях является «отчаяние». Примечательно, что немецкий писатель и датский философ приблизительно одинаково осмысливают этот феномен: а. Отчаяние есть имманентное состояние человеческого бытия; б. Отчаяние в вечности логически завершает вторую (этическую) стадию «вочеловечивания»; в. Способность отчаиваться есть преимущество человека и указывает на его духовность (обращает на себя внимание то обстоятельство, что почти все герои Гессе проходят через это состояние); г. Отчаяться это значит отчаяться в себе, пытаться уйти от самого себя; д. Замкнутость как противоположность изначальной непосредственности есть признак отчаяния в вечном. Человеку, отчаявшемуся в вечном, грозит опасность самоубийства (самоубийство Галлера — ибо убийство Германы может быть интерпретировано как самоубийство героя — и Клайна следует рассматривать

как следствие отчаяния); е. Потребность в доверии и неспособность довериться — есть важная психологическая характеристика отчаявшегося и абсолютно замкнувшегося человека (ср. отношения Галлера и Гермины); ё. Отчаяние как дискредитация рассудка есть предпосылка веры (здесь уместно вспомнить, что платой за вход в «Магический театр» служит рассудок). Еще одна категория, которая подтверждается как во взглядах Кьеркегора, так и Гессе, и которая обоими рассматривается как психическое состояние, предшествующее вере, есть «резиньяция».

В главе «Заметки к одному критическому замечанию Германа Гессе о технике романа молодого Томаса Манна» поводом для исследования взаимоотношений между двумя немецкими писателями послужила рецензия Гессе на роман «Королевское высочество». На примере измененного отношения к применению эпической иронии и техники дистанцированного повествования в романах Томаса Манна показано духовно-мировоззренческое развитие самого Гессе — его путь от буржуазной сатурированности до радикальной критики капиталистической действительности и приближение к классическому идеалу гармонической личности.

В следующей главе «Тайны глубин души, или путешествие в мир сказки Германа Гессе» рассматривается своеобразие гессевских сказок, с которыми связан коренной перелом в творчестве писателя. Сказка в данном случае представляется формой, через которую происходит постижение бессознательных глубин психеи писателя и трансформация неосознанных содержаний в определенную систему художественных образов.

Как известно, весьма важную роль играют в отдельных произведениях Гессе числовые соотношения. Эти соотношения и их символика в нашей книге рассмотрены на примере индийской повести «Сиддхартха». История духовного развития героя изложена в 12 главах, из коих каждые 4 главы отводятся описанию одной стадии его внутреннего становления. Таким образом, произведение логически распадается на 3 совершенно ясно очерченные части. Однако автор, тем не менее, все повествование разбивает не на 3, а на 2 основные части. Первая из них, описывающая попытку героя избавиться от мук земного существования посредством деяния и заканчивающаяся отчаянием, содержит 4 главы, а вторая, излагающая «магическую» половину жизни героя, — 8 глав. Символика отмеченных чисел полностью соответствует мистико-пантеистической целенаправленности повести. В этом смысле не случайно уже деление «Сиддхартхи» на 2 половины. Ибо цифрой 2 в древнеиндийской символике обозначался распад эмпирического мира на пары противоположностей. Совершенное же существование и истинное блаженство в единении с Брахмой достигалось путем преодоления полярности и двухсложности бытия. Таким образом, в

применении к повести Гессе 2 обозначает двухмерность и ди
алектичность пути, проделанного Сиддхартхой: развитие про
исходит от медитативного идеала в сторону активной жизн
и обратно — в сторону активизированной созерцательности, гд
снимаются противоположности. Деление жизненного пути геро
на 3 части, исходя из символики цифры 3 (ср. святая триад
индуистского пантеона: Брахма, Вишну, Шива; троичност
святого слога «Ом» — а, у, м (и пр.), указывает на определенны
сакральный смысл, вкладываемый автором в «житие». 4,
противоположность троице, мирское число (оно лежит в основ
почти всех юго-восточных моделей мира), а постольку и вы
деление отдельных этапов мирской жизни героя в замкнуты
четвероглавы следует признать совершенно правомерным. Т
же самое можно сказать о цифре 8 (число глав второй част
«Сиддхартхи»), символизирующей начало новой — вечной —
жизни (ср. восьмеричные группы в упанишадах). Символичес
кое значение имеет и сумма всех глав «Сиддхартхи» — 12. Пос
кольку это число есть произведение трех (число отдельны
этапов жизненного пути героя) и четырех (число глав каждо
из отдельных частей), постольку применительно к идейному со
держанию повести оно может означать проникновение духа
материю и возвещение миру истин веры. В исследовании ана
лиз числовых соотношений в структуре «Сиддхартхи» дополня
ется рассмотрением геометрических фигур (круга, спирали
также в значительной мере определивших архитектонику по
вести.

Следующая глава исследования отводится интерпретации
сцены сновидения Гарри Галлера из романа «Степной Волк» и
содержит попытку толкования нескольких важных символов
Гете, волка, Молли, скорпиона, лисы, ноги и пр. (Русский пе
ревод см. в кн.: Труды ТГУ. Литературоведение. № 194, Тбили
си, 1979, стр. 97—106).

В главе «Психоаналитические элементы в «Нарциссе и Гольд
мунде» рассмотрено воздействие идей «глубинной психологии»
на творчество Гессе. Особое внимание уделено модели психо
аналитического сеанса, легшей, по мысли автора, в основу вза
имоотношений двух героев романа. Подробному анализу под
вергается также архетип «Великой матери», играющий весьма
важную роль в идеограммике как этого произведения, так и
всего творчества Гессе.

В следующей главе на примере того же романа рассмотрен
техника построения и функция диалога в произведениях Гессе
Автор приходит к заключению, что диалог в творчестве немец
кого писателя перестает быть формой сценического представле
ния и превращается в своеобразное средство диалектической
разработки определенной мысли. Он наглядно показывает, что
беседы в романах Гессе лишь условно связаны о сюжетным
планом повествования и фактически являются распределен

ными на два собеседника монологами, в которых развивается одна-единственная философская тема.

Глава «Путешествие Германа Гессе по ту сторону образов и событий» посвящается анализу повести «Паломничество в страну Востока». Путем подробного анализа повествовательных форм автор доказывает, что повесть распадается на три части, отражающие три этапа душевного развития героя, причем каждой стадии внутреннего становления соответствует определенная эстетическая форма, наиболее адекватно выражающая ее содержание: первой (эстетической) стадии соответствует сказка, которая определяет характер повествования в первой части повести; второй (этической) стадии — реалистическая проза; третьей (религиозной) — иносказание и символ.

В дальнейшем в книге рассматриваются восточные влияния в романе «Игра в бисер». Особенно пристальное внимание уделено древнеиндийской идее реинкарнации и категории Единства, в значительной мере определившим создание и архитектонику произведения, а также важнейшему положению древнекитайской философской мысли о взаимодействии и взаимообусловленности двух мировых сил «инь» и «ян». Автор исследования наглядно показывает, что идея биполярности определяет не только характер гессевского мышления, но и тематику, композицию, повествовательные формы и образность его сочинений.

В главе «Смерть Йозефа Кнехта» автор прослеживает воздействие идей биполярности на построение отдельных сцен. В качестве примера использован заключительный эпизод романа «Игра в бисер». Этот эпизод вводится описанием двух противоположных склонов горы — затененного и освещенного солнцем. Таким образом, противоположность «инь» и «ян», первоначальный смысл которых связан с обозначением именно теневого и освещенного склонов, транспонируется в сферу визуального. Игра тени и света, противостояние огня и воды в дальнейшем определяют всю световую гамму и образную структуру сцены. Так, единство противоположных элементов — огонь (солнце, свет) и вода (влага, жидкость, тень) — представлено в таких сочетаниях, где «огненные» существительные связаны с «текучими» глаголами и наоборот (солнце «затопляет» ярким светом долину; Кнехт и Тито стоят, «купаясь» в море света; ледяная вода «пылающим пламенем» охватывает Кнехта и пр.). Здесь же рассмотрена связь образной системы сцены с символикой гадательной книги «И-цзин». Путем сопоставления отдельных идеограмм китайской книги с образностью и символической нагрузкой различных сцен романа, автор приходит к выводу, что в основу заключительной сцены романа легла 64-ая гексаграмма «Книги перемен» под названием «вей-цзы» (еще не конец), состоящая из двух триграмм: огня — «ли» и воды — «кан».

В двух заключительных главах нашего исследования рас-

сматриваются важные поэтологичеокие проблемы. В первой из них анализуруется функция персонажа, представляющего различные душевные инстанции и аспекты бессознательного самого автора. (Более подробно см.: Р. Г. Каралашвили, Функция персонажа как «фигуры» бессознательного в творчестве Германа Гессе. В кн.: Бессознательное. Природа, функции, методы, исследования. Т. II. Тбилиси. 1978, стр. 529—536).

Во второй же творчество Гессе рассматривается с точки зрения рецептивной эстетики, т. е. в его направленности на читателя. Здесь прослеживается изменение отношения писателя к адресату своих произведений и вызванный этим изменением перелом в его творчестве, анализируется взаимосвязь между структурной организацией сочинений Гессе и его отношением к читательской аудитории, охарактеризованы наиважнейшие прескриптивные элементы творчества немецкого писателя: авторский комментарий, трактат, диалог и пр. Вместе с тем автор подробно анализирует структурообразующую роль читателя и характеризует его как важнейший элемент эпического мира.

Zusammenfassung

Das Schaffen des deutschen Dichters Hermann Hesse (1877—1962), dessen Bücher in den USA mit einer Gesamtauflage von über 11, in Japan von über 12 Millionen Exemplaren verbreitet sind, der dort als der meistgelesene europäische Autor gilt und Hesses Werk selbst in europäischen Ländern eine Art Renaissance erlebt hat, findet nun seit etwa den letzten zehn Jahren auch in der UdSSR immer breitere Anerkennung. Neben den Übersetzungen seiner Hauptwerke in die russische, ukrainische, estnische, lettische und georgische Sprachen und neben einer Vielzahl von Veröffentlichungen zu einzelnen Problemen seines Schaffens sind in der Sowjetunion inzwischen drei Dissertationen und zwei Monographien erschienen, in denen das Werk von Hermann Hesse einer eingehenden systematischen Analyse unterzogen wird.

Die vorliegende Sammlung von Aufsätzen ist als ein weiterer Schritt in der kritischen Aneignung des literarischen Nachlasses des großen Humanisten gedacht. Der Verfasser verzichtet auf eine systematische Darlegung der geistigen Entwicklung des Dichters und versucht in den Einzelbeiträgen, von denen ein Teil inzwischen auch dem deutschen Leser zugänglich gemacht wurde, spezielle Probleme anzugreifen und durch deren Behandlung zu dem Kern und dem Wesen der Hesseschen Dichtung durchzudringen. Das ganze Buch ist somit als eine Studie über die kontrastierenden, einander widerspiegelnden Flächen und Facetten des Schaffens von Hermann Hesse konzipiert, wobei der Autor bestrebt war, bei der maximalen Konzentration auf die jeweiligen Einzelfragen auch die anderen Aspekte des Bandes mitzuumfassen und so vielleicht etwas von dem inneren Licht der Hesse-

schen Dichtung in die Brechungen und Schnittpunkten seiner Analysen zu bannen.

Der erste Beitrag, welcher alle anderen Aufsätze ringartig umfaßt, ist dazu bestimmt, den Kontext herzustellen, in dem dann die Einzelfragen von Hermann Hesses Schaffen weiter behandelt werden. Hier wird der Lebens- und Schaffensweg des Dichters skizziert und zwei dominierende Wesenszüge des Hesseschen Werkes herausgestellt, die bei der Erörterung sämtlicher Probleme von ausschlaggebender Bedeutung sind: die Erzählung als „Seelenbiographie" und der bipolare Charakter der Darbietungsformen und Darstellungsweisen bei Hesse.

Im Aufsatz „Hermann Hesse und Goethe" wird Hesses Verhältnis zu Goethe untersucht und das Goethe-Bild als eine bestimmte Chiffre, als eine poetisch verdichtete und von dem geschichtlichen Phänomen Goethe abgehobene Figur herausgearbeitet, die zum Symbol und zum Träger bestimmter Hesses Schaffen immanenter Inhalte geworden ist (Deutsch: Reso Karalaschwili, Das Goethe-Bild in Hermann Hesses Schaffen. In: Hermann Hesse Dank an Goethe. Betrachtungen, Rezensionen, Briefe. Mit einem Essay von Reso Karalaschwili. it 129. Frankfurt am Main, 1975, S. 179—200).

Die nächste Abhandlung befaßt sich mit der Gegenüberstellung und der kritischen Bewertung zweier psychographischen Schemen der Menschwerdung—der aus Kierkegaards Werk ableitbaren und des von Hermann Hesse. In beiden Fällen wird die Angst (vor dem Nichts) als ein der menschlichen Existenz immanenter Zustand bezeichnet und als eine Art Triebfeder seiner inneren Entwicklung betrachtet. Wie Kierkegaard, so verzeichnet Hesse drei Grundstadien der seelischen Wandlung des Individuums (ästhetische, religiöse bzw. das Stadium der Unschuld, das der Schuld, oder des Wissens um Gut und Böse und das des Glaubens). Der Übergang von einem Stadium zum anderen geschieht durch den "Sprung". Die nächste wichtige Kategorie, die der Philosoph und der Dichter gemeinsam haben, ist die Verzweiflung. Hier sind einige Berührungspunkte, die die gleiche Auffassung dieses Phänomens bei Hesse und Kierkegaard bezeugen: a) die Verzweiflung ist ein immanenter Zustand jeder menschlichen Existenz; b) die Verzweiflung (am Ewigen) ist der logische Abschluß der zweiten (ethischen) Stufe der Menschwerdung; c) die Möglichkeit der Verzweiflung ist ein Vorrang des Menschen und deutet darauf, daß er Geist ist; d) verzweifelt sein bedeutet—über sich verzweifeln,

verzweifelt sich selbst loswerden wollen; e) die Verschlossenheit, als Gegensatz der Unmittelbarkeit, ist das wichtigste Zeichen der Verzweiflung am Ewigen. Der am Ewigen Verzweifelte ist der Gefahr des Selbstmordes ausgesetzt (Haller!); f) „einen Vertrauten nicht entbehren zu können und doch keinen Vertrauten haben zu können" ist eine wichtige psychologische Charakteristik des in seiner Verzweiflung absolut Verschlossenen (Haller-Hermine); g) die Verzweiflung als Diskreditierung der Vernunft ist Vorbedingung des Glaubens (Siehe: Der Eintritt in das magische Theater „kostet den Verstand"). Die letzte wichtige Kategorie, welche die behandelten Schemen aufweisen, ist die Resignation, die der letzte Seelenzustand ist, der dem Glauben vorausgeht.

Der folgende Aufsatz behandelt die Wechselbeziehungen zweier deutscher Schriftsteller—Hermann Hesse und Thomas Mann. Am Beispiel der veränderten Einstellung Hesses zur Anwendung der Ironie und Distanz in den Romanen Thomas Manns wird die geistige und weltanschauliche Entwicklung Hesses aus der bürgerlichen Satuiertheit zum schonungslosen Zeitkritiker gezeigt (Deutsch: Reso Karalaschwili, Marginalien zu einer kritischen Bemerkung Hermann Hesses über die Romantechnik des jungen Thomas Mann. In; Wiss. Ztschr. Friedrich-Schiller-Univ. Jena, Ges.-Sprach. R., 25. Jg., 1976, H. 3, S. 375—378).

Im Aufsatz „Das Geheimnis der Irisblüte oder eine Reise in die Märchenwelt von Hermann Hesse" sieht der Autor in Hesses Märchen eine Form der Selbstanalyse und Selbsterkenntnis, in der die tiefliegenden Schichten der Psyche des Künstlers in symbolische Gestalten transponiert und in Märchenform konstituiert werden. Das Märchen „Iris" wird als paradigmatisches Modell der Hesseschen Märchenstruktur betrachtet.

Im folgenden Beitrag wird das Zahlenverhältnis der Teile und Kapitel in "Siddhartha" und der darausfolgende Symbolgehalt des Werkes analysiert (Deutsch: Reso Karalaschwili, Die Zahlensymbolik als Kompositionsgrundlage in Hermann Hesses „Siddhartha". In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Bd. II. st. 282. Frankfurt am Main, 1976, S. 255—271).

In der Abhandlung „Harry Hallers Goethe-Traum" wird ein Versuch unternommen, eine der Schlüsselszenen des „Steppenwolfs" auf ihren Symbolgehalt und ihre Bedeutung für den weiteren

Verlauf des Romans hin zu prüfen. Als Hauptsymbol der Szene wird die Gestalt Goethes betrachtet, welche als Personifikation des Selbst ein vereinigendes Symbol ist und neben der hellen appolinischen Seite der Psyche auch die tierisch dunklen dionysischen Sphären integriert. Somit stellt Goethe den letzten Punkt von Harry Hallers Individuation vor, der mittels der Verbindung beider Teilsysteme der Psyche—des Bewußtseins und des Unbewußten—durch einen gemeinsamen Mittelpunkt erreicht werden kann. So steht Haller auf dem Wege seiner Selbstwerdung vor der Aufgabe, sich der tierhaften Seite des Unbewußten auszusetzen und ihre Realität anzuerkennen. Eben diese Aufgabe wird in der Traumszene des Romans versinnbildlicht. Als wichtigste Symbole des Unbewußten werden im Aufsatz die drei im Grunde identischen Bildzeichen untersucht—das des Beines, des Skorpions und der Molly. Die assoziative Verbindung Goethe-Bürger-Matthisson wird ebenfalls eingehender Analyse unterzogen. Auch die symbolische Bedeutung des Tanzes, des Raben und des Fuchses (=Vulpius) wird mit der Grundproblematik des Romans in Verbindung gebracht.

Die folgenden zwei Beiträge befassen sich ausgehend von „Narziß und Goldmund" mit zwei verschiedenen Problemen. Im ersten werden die psychoanalytischen Elemente des Romans analysiert. Eingehend werden das Modell der psychoanalytischen Behandlung, das die Grundlage der Beziehungen von Narziß und Goldmund bildet, und der Archetypus der Großen Mutter, der für den symbolischen Gehalt des Romans von ausschlaggebender Bedeutung ist, untersucht.

Im zweiten Aufsatz werden die Struktur und Funktion des Dialogs in Hesses Werk näher bestimmt. Der Autor kommt zur Schlußfolgerung, daß der Dialog bei Hesse nicht mehr Bestandteil der szenischen Darstellung ist, sondern sich in ein eigenartiges Mittel der dialektischen Abwicklung einer Idee, eines philosophischen Gedankens verwandelt, der aufs engste mit der Grundproblematik des Werkes zusammenhängt. An einem konkreten Beispiel wird gezeigt, daß der Dialog in „Narziß und Goldmund" mit der Sujetebene nur sehr lose zusammenhängt und daß er hier im Grunde genommen ein auf zwei Gesprächspartner verteilter Monolog ist, der dem Leser bestimmte Einsichten vermittelt.

Der Essay „Hermann Hesses Reise ins Jenseits der Bilder und Geschichten" befaßt sich mit Hesses orientalischem Märchen „Die Morgenlandfahrt". Vermittels einer eingehenden Analyse der Erzählweisen und Darbietungsformen weist der Autor nach, daß die Erzählung in drei deutlich ausgeprägte Teile zerfällt, welche die drei Stufen der Seelenentwicklung des Helden widerspiegeln, wobei jedem Stadium der inneren Entwicklung eine bestimmte ästhetische Form entspricht, welche seinen Inhalt am besten zum Ausdruck bringt: dem ersten (ästhetischen) Stadium entspricht die Form des Märchens, welche die Erzählweisen im ersten Teil des Berichtes bedingt; dem zweiten (ästhetischen) Stadium der Menschwerdung entsprechen die Darbietungsformen der nüchtern-realistischen Prosa; das dritte (religiöse) Stadium wird durch die Form des Gleichnisses wiedergegeben.

In der folgenden Studie über die östlichen Quellen im Schaffen von Hermann Hesse und insbesondere in „Glasperlenspiel" wird auf die altindische Vorstellung der Seelenwanderung hingewiesen, die „den ersten Funken" in dem Dichter entzündete und die im bedeutenden Maße den Aufbau des Werkes, sowie den Grundgedanken von der Kontinuität der geistigen Überlieferung bestimmt. An die Idee der Reinkarnation knüpft sich der wichtigste Glaubenssatz des Brahmanismus an—der Gedanke der Einheit, der das sublime Spiel auf die höchste Stufe seiner Entwicklung bringt und von dem auch der Held des curriculum vitae sich leiten läßt. Im zweiten Teil der Studie verfolgt der Autor die Einwirkung des altchinesischen Gedankens von der Bipolarität, der Gegensätzlichkeit und Aufeinanderbezogenheit der beiden Urkräfte-Yin und Yang—auf die Komposition, die Gedanken-und Themenentwicklung, die Bildhaftigkeit und Darstellungsweisen im Roman.

Der nächste Essay untersucht am Beispiel der Schlußszene des Altersromans die Wirkung der dialektischen Denkweise des Dichters auf das Bildsystem und die Struktur der einzelnen Szenen (Deutsch: Reso Karalaschwili, Josef Knechts Tod. In: Materialien zu Hermann Hesse „Das Glasperlenspiel". Bd. II. Frankfurt am Main, 1974, S. 220—234).

Die beiden letzten Abhandlungen sind wichtigen poetologischen Fragen gewidmet. Im Aufsatz „Die epische Gestalt als «Figur» des Unbewußten und einige Besonderheiten von Hermann Hesses Romanpoetik" weist der Autor auf jene Eigenart von Hesses kün-

stlerischer Methode hin, nach der die epischen Gestalten seiner Werke keine souveränen und unabhängigen Figuren mehr sind, sondern Teile und Seiten einer psychischen Einheit (der Dichterseele), welche die verschiedenen Aspekte der Seele versinnbildlichen. Somit decken sie sich mit jenen psychischen Bildgestalten und archetypischen Bildern (Anima, Animus, Schatten, Selbst usw.), welche die verschiedenen Seiten und Funktionen der Seele repräsentieren.

Die letzte Arbeit dieser Sammlung betrachtet Hesses Werk in seiner Orientiertheit auf den Leser und analysiert die wichtigsten präskriptiven Elemente seiner Romane, sowie die Art der Steuerung des Aneignungsprozesses durch die fiktive Figur des Lesers, die als wichtiger Strukturelement der epischen Welt in den Romanen von Hermann Hesse seine Bedeutung gewinnt (Deutsch: Reso Karalaschwili, Der Leser als Strukturelement der epischen Welt in den Romanen von Hermann Hesse. In: Erzählte Welt. Zur Entwicklung literarischer Prosa im 20. Jahrhundert. Berlin 1978, S. 55—81).

პირთა საძიებელი[1]

აბელი ფ. 190
ადლერი გ. 74
აეერინცევი ს. 59, 60, 142, 200, 204, 205, 207, 216
არისტოტელე, 84
არნიმი ა. 67,122
აესლენდერი ნ. 14, 124
აძბანოვი ა. 206

ბალზაკი ო. 62, 65, 182
ბალი ჰ. 74, 85, 108, 201, 203, 206
ბახტინი მ. 209
ბეთჰოვენი ლ. ვ. 39, 92
ბერგერი ჰ. 47, 48, 199
ბერგსონი ა. 204
ბერეზინა ა. 5
ბიურგერი გ. ა. 94—96
ბლოელერი ე. 74
ბოდმერი ჰ. კ. 123
ბებერი მ. 38, 198, 208
ბუდა 10, 21, 34, 80, 132, 209
ბრემერი ე. 148, 208
ბრენტანო ჰ. 67, 126

გლაიჰენ-რუსვურმი ა. 159, 209
გოეთე ი. ვ. 4, 15, 29, 32. 34, 39—42; 44, 90—93; 95—100: 121, 127, 132, 160, 169, 170, 197, 198, 199 204, 206, 207, 209, 200
გონტრუმი ჰ. ბ. 198. 208
გრაბარ-პასეკი მ. 206
გრაფი ო. მ. 10
გუნდერტი ჰ. 10
გუნდერტ-დიუბუა მ. 10

დანიელოვი ა. 203
დიკენსი ჩ. 62, 65
დოისენი პ. 203
დოსტოევსკი ფ. 19

მკერმანი ი. პ. 96
ელიოტი ტ. ს. 10
ემრიხი ვ. 186, 213

ვაგნერი რ. 170, 200
ვასმერი მ. 122
ვასმერი ტ. 122
ველტი ა. 12
ვესპერი ვ. 15
ვილანდი ქ. მ. 125
ვილჰელმ II. 64, 175
ველპიესი ქ. 97

ზაიდლინი ო. 186, 213
ზიმელი გ. 159
ზიოლკოვსკი თ. 202, 203, 206

იაკობი ი. 209, 214
იან-ჩოე 35, 41
იზერი ვ. 210
ინგარდენი რ. 172
იღვი პ. 12
იუნგი კ. გ. 13, 26, 74, 101, 102, 110, 111, 161—165; 168—170; 201, 204, 205, 206, 209, 210

კაკაბაძე ნ. 4.
კარლსონი ა. 113, 117, 136, 200, 201, 204. 206, 207. 214
კელერი გ. 16, 19
კერკეგორი ს. 7, 45, 46 —59; 127, 199
კლაისტი ჰ. 42, 92
კლეე პ. 120
კოლუმბი ქ. 68
კონან-დოილი ა. 10
კოჟინოვი ვ. 159, 209
კრისტი ა. 10

ლანგი ი. ბ. 13, 26, 74, 102, 161
ლაო—ძი, 41, 120, 134
ლეონარდო და ვინჩი 32, 34, 42
ლეონჰარდი ა. 94—98
ლი-ძი, 41
ლოიოლა ი. 119
ლოსევი ა. ფ. 113, 193, 206, 214
ლოიტპოლდი ა. 122
ლოიტპოლდი ფ. 122

მაიერი გ. 207
მაიერი ე. 209

[1] შეადგინა აზა კაკარავამ.

მაიერი ჰ. 61, 182, 200, 215
მანი თ. 4, 9, 10, 14, 61, 62, 63, 65, 66, 101, 122, 123, 128, 156, 159, 199, 200, 205, 206, 209
მანი ჰ. 12, 13, 200, 204
მარკოვიჩი ე. 95, 148, 149, 200, 208
მატისონი ფ. 95, 96
მიდლტონი ჯ. კ. 145, 207, 208
მიულერი ფ. 198
მიხელსი ფ. 199, 204
მოპასანი გ. 159, 209
მოტილიოვა ტ. 148, 208
მოცარტი ვ. ა. 27, 32, 34, 59, 92, 118, 209

ნატმანი მ. 174, 175, 210
ნიცშე ფ. 42, 119, 192, 198
ნობელი ა. 9, 10, 15
ნოვალისი 30, 39, 42, 67, 68, 92, 120, 126, 127, 201, 206

პანვიცი რ. 159
პლატონი 112, 113, 119, 120, 206
პოტებნია ა. ა. 210
პფაიფერი მ. 197

ჟან პოლი 133, 207
ჟიდი ა. 10, 26, 127

რააბე ვ. 15
რაინჰარტი გ. 122
რაიხი რ. 12
რილკე რ. მ. 12
როლანი რ. 10, 13
რუბენი ვ. 202

ხაროტი ნ. 117, 206
სეფელნიკი ვ. 5, 149, 208
სემეკა ე. 202
სირკინი კ. ი. 202
სოკრატე 112

ტიკი ლ. 67, 179
ტოლსტოი ლ. 159
ტუხოლსკი კ. 10

უნზელდი ზ. 204

შინკი ლ. 161
ფიშერი ზ. 12, 61
ფრანკი ლ. 13
ფროიდი ზ. 74, 101, 103, 106, 107, 108, 204, 205
ფოლკერი ფ. ლ. 210
ფუკე ფ. 67

ყარალაშვილი რ. 201

შელინგი ფ. ვ. ი. 16
შილერი ფრ. 29, 96, 97, 204
შიფერი ვ. 179, 180, 186, 191, 203, 212
შმიდი კ. 198
შობერი რ. 214
შპენგლერი ო. 19
შრემპფი კ. 45
შტიფტერი ა. 19
შტრაუსი ე. 12
შტურცენეგერი ჰ. 12
შჩუცკი ი. 157, 209

ჩანდი დ. 202

ცელერი ბ. 199, 212
ცელტერი კ. ფ. 204
ცვაიგი ა. 10
ცვაიგი შ. 10

ხი უ 207

ჯოისი ჯ. 26
ჯუან-ძი 36, 38, 41, 153, 198, 208

ჰაუფი ვ. 125
ჰაფნერი გ. 30, 197
ჰეგელი გ. ვ. ფრ. 16
ჰენდელი გ. 132
ჰესე ი. 10
ჰოელდერლინი ფ. 12, 16, 30 31, 39, 42 92, 155
ჰომეროსი 204
ჰოფმანსთალი ჰ. 150
ჰოფმანი ე. თ. ა. 67, 71, 126,131
ჰსია ა. 87, 202, 203, 207
ჰუმბოლდტი ვ. 173, 212
ჰუხი რ. 68, 201

ს ა რ ჩ ე ვ ი

წ ი ნ ა თ ქ მ ა 5

ჰერმან ჰესე 9
ჰერმან ჰესე და გოეთე 29
ჰერმან ჰესე და სიორენ კიერკეგორი 45
ჰერმან ჰესეს ერთი კრიტიკული შენიშვნა ახალგაზრდა თომას მანის რომანის ტექნიკის თაობაზე 61
ზამბახის გულის საიდუმლოება, ანუ მოგზაურობა ჰერმან ჰესეს ზღაპრების სამყაროში 67
რიცხვთა სიმბოლიკა როგორც „ზიდჰართას“ კომპოზიციის საფუძველი 75
ჰარი ჰალერის სიზმარი გოეთეზე („ტრამალის მგლის“ ერთი სცენის ინტერპრეტაციის გამო) 90
ფსიქოანალიზური ელემენტები „ნარცისსა და გოლდმუნდში“ 101
დიალოგის ფუნქცია „ნარცისსა და გოლდმუნდში“ 112
ჰერმან ჰესეს მოგზაურობა ხატებისა და ამბების მიღმა 120
ძველი ჩინური და ინდური ფილოსოფიური იდეები „გლასპერლენშპილში“ 135
იოზეფ კნეჰტის სიკვდილი („გლასპერლენშპილის“ უკანასკნელი სცენის გამო) 146
პერსონაჟი როგორც არაცნობიერის სახე-ნიშანი და ჰერმან ჰესეს რომანის პოეტიკის ზოგიერთი თავისებურება 161
მკითხველი როგორც ჰერმან ჰესეს ეპიკური სამყაროს სტრუქტურული ელემენტი 173

ა ნ ო ტ ა ც ი ე ბ ი 195

Проблемы творчества Германа Гессе (Резюме) 217
Hermann-Hesse-Studien (Zusammenfassung) 223
სახელთა საძიებელი 229