

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ი რ ა კ ლ ი მ ქ ე დ ლ ი შ ვ ი ლ ი

დრო-სივრცითი პარადიგმები და მათი მონაცვლეობა  
ვიზუალურ კულტურაში

ფილოსოფიის მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხის  
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

თბილისი  
2005 წელი

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი;

თავი I. კოსმოსი, სივრცე-დრო და ვირტუალური რეალობა ;

1. სფერული სიმეტრია და სხივი;
2. სივრცე-დრო და ადამიანური სამყაროს წყობა...;
3. რეალობის «გახლეჩა». ვირტუალობა და აქტუალობა;

I თავის დასკვნა;

თავი II. დრო-სივრცითი დიმენსიები ხელოვნებაში (კინემატოგრაფის შუქზე);

1. დრო-სივრცის ახალი პარადიგმა XIX-XX საუკუნის ევროპულ კულტურაში;
2. ტექნოლოგიური სიახლე და “მეშვიდე ხელოვნება” ;
3. დროითი განზომილების სივრცითში გადასვლის ტენდენცია XX საუკუნის ხელოვნებაში;

II თავის დასკვნა;

თავი III. კინემატოგრაფი და ვირტუალობა;

1. სივრცითი და დროითი მოწესრიგების ფორმები კინემატოგრაფში.  
მონტაჟი;
2. ციფრული გამოსახულება და ეიდოსური ხატი;
3. პერსპექტივის როგორც ვიზუალური კულტურის საფუძვლის ცვალებადობა  
აღორძინებიდან პოსტმოდერნიზმამდე;

III თავის დასკვნა;

საბოლოო დასკვნის მაგიერ;

ლიტერატურა.

## შ ე ს ა ვ ა ლ ი

თემის აქტუალურობა. ბოლო რამდენიმე ათეული წლის ტექნოლოგიურმა მიღწევებმა ისე სწრაფად და შეუქცევლად შეცვალეს სამყარო, რომ ხშირად, ახალ სინამდვილეს, რომელშიც კაცობრიობას ცხოვრება უწევს, განვითარების

წინანდელისგან სრულიად განსხვავებულ, ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელ ფაზადაც კი მიიჩნევენ. სინათლის სიჩქარით ფუნქციონირებადი კომუნიკაციური ქსელებისა და ციფრულ ტექნოლოგიათა შესაძლებლობანი იმდენად მაღალია, რომ მათი სინქრონიზაცია და ადამიანთა ჩვეულ საცხოვრებელ გარემოსთან მორგება ჯერ ვერ ხერხდება. სირთულეს ის პირობაც ქმნის, რომ ახალ ტექნოლოგიათა განუხრელი განვრცობა ადვილი ხელმისაწვდომობის ილუზიას წარმოშობს.

სინამდვილეში, მიუხედავად იმისა, რომ “ბჭენი ღიაა”, გამარჯვებულთა ან ტრიუმფატორთა აღლუმზე ყველა ვერ მოხვდება. თუ ადრე, ჯერ კიდევ ათეული წლების წინათ ძალაუფლებისა და გავლენის განაწილებას ლოკალური ხასიათი ჰქონდა, ე. ი. პრივილიგირებულ ადგილებთან მიმართების პრობლემა იდგა, დღეს გლობალური სტრუქტურა განსხვავებულია. სამყარო ხსნილია, კარი ღიაა და მიზანსწრაფულ ნაბიჯს თავად თუ არ გადადგამ, კაფკას ერთი გმირისა არ იყოს, მიპატიჟებას შეიძლება მთელი სიცოცხლე ამაოდ ელოდო...

სწორი ნაბიჯი, სწორი გადაწყვეტილება პროცესში ჩართვასა და არა ორიენტაციის არჩევის ერთჯერად აქტს ნიშნავს. ჩართვა კი, მხოლოდ ტექნოლოგიური აღჭურვიტ ან ინსტრუმენტული განსწავლულობით არ ხერხდება – ამისათვის მიმდინარე, ამწუთიერი კონ-ტექსტიდან გასვლა და პროცესის ზედროული ხედვით მოცვაა საჭირო.

ეს კი საკმაოდ რთულია, რადგან თანამედროვე კომუნიკაციათა ვირტუალურ სივრცეში “მოვლენილი” სამყაროს “თანადასწრება” თანამონაწილეობის ისეთ თვითკმარ ილუზიას ჰქმნის, რომლის აქტუალურობაც სიღრმისეულ განჭვრეტაგააზრებას დროს აღარ უტოვებს.

უახლეს ტექნოლოგიებში, ინფორმაციულ ქსელებში უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ვიზუალურ კომუნიკაციას ენიჭება. მაგრამ, ვიზუალური ზემოქმედების ეფექტი, რომელსაც “თანადასწრების” შეგრძნება ემყარება, ადრინდელისაგან სრულიად განსხვავებულ-დამოუკიდებელი მოვლენა არ არის. მისი საფუძვლები და შესაძლებლობანი ათასწლეულების განმავლობაში ვითარდებოდა და კაცობრიობის ერთერთ უმნიშვნელოვანეს შენაძენად, “ვიზუალურ კულტურად” ყალიბდებოდა.

ადამიანი სამყაროში ორიენტაციას ან სამყაროსთან მორგებას ყოველ ეპოქაში უპირატესად ხედვითი შეგრძნების მონაცემების მიხედვით ახერხებდა. გრძნობად

მონაცემთა ან შთაბეჭდილებათა სიმრავლეს წინარეფლექსიური (მიტოსური) თუ რეფლექსიური ცნობიერება დრო-სივრცითი ხასიათის სიმბოლოებით, ფორმებითა და კონცეპტებით აერთიანებდა და აწესრიგებდა. ამიტომაც, დრო-სივრცით პარადიგმათა მიმოხილვა ქრონოლოგიურთან ერთად არსობრივ, მსოფლაღქმით მომენტსაც უნდა ავლენდეს.

ვიზუალური კულტურის სივრცეში ამ მხრივ ყველაზე ნაყოფიერ შედეგს ხელოვნების სფეროს განხილვა უნდა იძლეოდეს. ესთეტიკური ფორმა, განსაკუთრებით, ხელოვნების ვიზუალურ დარგებში წმინდა რაციონალურ, ობიექტურ წარმოდგენასთან ერთად გრძნობად აღქმას, ანუ სამყაროს სუბიექტურ-ცოცხალ განცდასაც მოიცავს.

დრო-სივრცით პარადიგმათა და შესაბამის ვიზუალურ-ესთეტიკურ ფორმათა მონაცვლეობა-გარდამავლობის კვლევას, გარდა თავისთავადი ღირებულებისა ახლა კიდევ ერთი აუცილებელი დანიშნულება ეძლევა. ვირტუალობა, რომელიც ადრე მხოლოდ ხელოვნების სფეროში მოიაზრებოდა, დღეს სამყაროს გამოვლენის ერთერთ რეალურ ფორმად იქცა. თუ საუკუნის წინათ ვიზუალურ ხატთა ათასწლოვანი განვითარების ერთგვარი შეკრება კინემატოგრაფში, ანუ “ამოძრავებულ სურათში” მოხდა, ვირტუალურმა რეალობამ “აჩრდილები” (ანუ როგორც პლატონი ამბობდა – “ჩრდილის ჩრდილი”) გააცოცხლა.

თანამედროვე ტექნოლოგიების მიერ “ხორცშესხმული აჩრდილები” დღეს, ყოველდღიურ ცხოვრებაში უკვე იმდენად მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ, რომ ამ ფენომენტთა ბუნების გააზრებისა და მათთვის სათანადო ადგილის მინიჭების გარეშე ადამიანი შეიძლება სრულმა დეზორიენტაციამ მოიცვას...

პრობლემა უჩვეულოა იმიტომაც, რომ მიუხედავად ტექნოლოგიური წარმომავლობისა, მისი გადაწყვეტა ჩვეულ მეცნიერულ-ობიექტური ხასიათის აზროვნების სივრცეში შეუძლებელია. ალბათ, დადგა დრო იმისა, რომ ათასწლოვანი საკაცობრიო კულტურის ბოლო საუკუნეებში საკმაოდ დაშორებულ, ორივე, ზუსტ და ჰუმანიტარულ მხარეს თანაბარი მნიშვნელობა მიენიჭოს. სხვანაირად, ერთიან-კულტუროლოგიური მიდგომის გარეშე მსოფლიოს შემდგომი უსაფრთხო არსებობის,

დიდ თუ მცირე კატასტროფათა თავიდან აცილების საკითხი კარგა ხანს კითხვის ნიშნის ქვეშ იქნება გამოკიდებული...

**პრობლემის დამუშავების დონე.** დრო-სივრცითი განაზრების პირველი და დღემდე მნიშვნელოვანი ფორმები ანტიკურ-ბერძნულმა აზროვნებამ მოგვცა. ბერძნული კოსმიური წესრიგი და ხედვის მოდელი – ოპტიკა ის წინაფორმებია, რომელთაც შემდგომი დრო-სივრცითი კონცეპციები დაეყრდნო. ამიტომაც, მოცემული კვლევა ანტიკური აზროვნების საწყისების, კერძოდ, პითაგორა-პლატონური კოსმოლოგიის გადახედვით იწყება.

შუა საუკუნეების აზროვნებაში (ნეტარი ავგუსტინე, იოანე დამასკელი, ნიკოლოზ კუზანელი) ანტიკური წინაფორმები თავისებურ ინტერპრეტაციას განიცდიან და აღორძინების სივრცულ კონცეფციასა და ახალევროპულ დრო-სივრცითი მოდელების ჩამოყალიბებას უყრიან საფუძველს.

დეკარტესა და ლაიბნიცის შრომები, ნიუტონის ფიზიკა და კანტის ფილოსოფიური განაზრებანი ახალევროპულ დრო-სივრცით წარმოდგენას ჰქმნიან. XX საუკუნის დასაწყისისათვის აინშტაინ-პუანკარეს ფიზიკის ახალმა თეორიამ ერთიანი სივრცე-დროის ახალი კონცეფცია მოიტანა, რომელმაც ცივილიზაციის განვითარების მთელი შემდგომი პერიოდი განაპირობა. ფიზიკოსთა პარალელურად, იმავე პერიოდში დრო-სივრცის გადააზრება ფილოსოფიაშიც ხდება – ანრი ბერგსონი დროს შინაგანი ხანიერების (dureé-ს) სივრცეში პროექციად მიიჩნევს.

ხელოვნების სფეროში ახალი სივრცითი ხედვა აღორძინების ეპოქაში გამოვლინდა. პიერო დელა ფრანჩესკა, ლეონ ბატისტა ალბერტი და ლეონარდო და ვინჩი სივრცის მათემატიკურად მოწესრიგებულ მოდელს ჰქმნიან, რომელიც ნახატის სივრცის აგების, პერსპექტივის მეთოდად ჩამოყალიბდა. ხოლო, ხელოვნების დარგთა დრო-სივრცითი მოწესრიგების მიხედვით დაყოფას პირველად ლესინგი ახდენს.

XX საუკუნის სააზროვნო ველიდან მოცემულ კვლევაში ვიზუალურ ხელოვნებათა შესახებ შექმნილ ნაშრომთაგან განსაკუთრებით დიდი რაოდენობით ესპანელი ფილოსოფოსის ხოსე ორტეგა-ი-გასეტის თხზულებანია განხილული. ამას გარდა, მრავლადაა გამოყენებული ლოსევის, ფლორენსკისა და პანოვსკის შრომები. თანამედროვე მოაზროვნეთაგან – ჟილ დელეზის, ჟან ბოდრიარისა და პოლ ვირილიოს

ნაწერებია ციტირებული. ხოლო, კინემატოგრაფი ანდრე ბაზენის, სერგეი ეიზენშტეინისა და როლან ბარტის თეორიული კონცეპციების მიხედვითაა განხილული.

ქართულ ინტელექტუალურ სივრცეში მოცემული თემა სამწუხაროდ ძალზე მწირადაა გამოკვლეული. გამონაკლისს დავით ანდრიაძის სადოქტორო დისერტაცია – “ხელოვნების ქმნილების ქრონოტოპი” წარმოადგენს.

**კვლევის მეთოდი.** საკვლევი თემის განსაკუთრებულობამ და მრავლისმომცველობამ ზოგადკულტურული მიდგომა, ანუ კულტუროლოგიური კვლევის მეთოდის არჩევანი თავისთავად განსაზღვრა. ვიზუალურ ხატთა ფუნქცია და მნიშვნელობა დღევანდელ ვითარებაში ტექნოლოგიური ფაქტორით იმდენად არის განპირობებული, რომ მეცნიერული საფუძვლების გათვალისწინების გარეშე, მათი მხოლოდ ესთეტიკური კუთხით განხილვა სასურველი შედეგის მომტანი ვერ იქნებოდა. ასეთმა მიდგომამ არა მხოლოდ მეცნიერული (ძირითადად, მათემატიკა და ფიზიკა), არამედ კულტურის სხვა დარგთა მიღწევათა გათვალისწინების აუცილებლობაც მოიტანა. ამიტომაც, კვლევის მეთოდმა დარგთაშორისი სახე მიიღო – ფილოსოფიისა და ხელოვნების ისტორიის გარდა მოცემულ კვლევაში ფსიქოლოგიის, სემიოტიკის, კინოს თეორიისა და სხვ. დისციპლინათა შედეგები იქნა გათვალისწინებული.

**კვლევის მიზანი.** დრო-სივრცით პარადიგმათა და შესაბამის “ვიზუალურ ხატთა” მონაცვლეობის განხილვა-კვლევის საფუძველზე და მაგალითზე კომუნიკაციისა და ვირტუ-ალურ ტექნოლოგიათა სწრაფი განვითარების შედეგად შეცვლილი თანამედროვე კულტურული ველის ახალი მსოფაღქმითი მიმართების იმგვარი გამოვლენა, რომელიც დამდეგი სინამდვილის წარსულთან წყვეტის გარეშე გაგების საფუძველს შექმნის. წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის მიზანიც სწორედ ამ ურთულეს და საჭირბოროტო პრობლემასთან მიახლოების მცდელობით შემოიფარგლება.

**ნაშრომის სიახლე.** ქართულ ინტელექტუალურ ველში ვიზუალური კულტურისა და ზოგადად, დრო-სივრცითი პარადიგმების კვლევის საკითხი ძალზედ მწირად არის წარმოდგენილი. წინამდებარე ნაშრომის სიახლეს, უპირველესად აღნიშნული სიმწირის შევსების მნიშვნელობაც განაპირობებს.

ამას გარდა, მოცემული თემა დღევანდელი ერით უმნიშვნელოვანეს, გლობალურ პრობლემათა განაზრებასაც ეხება და ამ კუთხით, ნაშრომის სიახლე განსახილველ საკითხთა აქტუალური მნიშვნელობითაც არის განპირობებული.

**ნაშრომის მეცნიერული და პრაქტიკული მნიშვნელობა.** წინამდებარე ნაშრომში განხორციელებული დრო-სივრცით პარადიგმათა და შესაბამის “ვიზუალურ ხატთა” მონაცვლეობა-გარდამავლობის საკითხების ერთიანი, კულტურფილოსოფიური განაზრების მცდელობა კულტურის შესაბამის დარგებში მოღვაწე მკვლევართათვის სასარგებლო, საგულისხმო და ალბათ, მსგავსი კვლევებისათვის ბიძგის მიმცემი შეიძლება იყოს.

ნაშრომში შესრულებული კვლევის შედეგებს, გარდა კულტურფილოსოფიური და ესთეტიკურ-თეორიულია, შეიძლება აგრეთვე პრაქტიკული მნიშვნელობაც ჰქონდეს. სავარაუდო და სასურველია, რომ, უპირველესად, მათი, ამ შედეგების აქტუალიზაცია განათლების სფეროში მოხდეს – იმ დისციპლინებში, სადაც “ვიზუალური საფუძვლების” შესწავლას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება.

## თ ა ვ ი I.

### კო ს მ ო ს ი , ს ი ვ რ ც ე - დ რ ო და ვ ი რ ტ უ ა ლ უ რ ი რ ე ა ლ ო ბ ა

ყოველი ცოდნა ... ისე მჭიდროდ არის ურთიერგადაჯაჭვული და ერთმანეთისაგან ისეთი აუცილებელი თანმიმდევრულობით მომდინარეობს, რომ მათი პოვნა დიდ გამჭირაბობასა და განსაკუთრებულ უნარს არ მოითხოვს.

*დეკარტი<sup>1</sup>*

#### 1. სფერული სიმეტრია და სხივი

XX საუკუნე პერმანენტული კრიზისების საუკუნე აღმოჩნდა და კრიზისითვე დასრულდა. თუ მთელი საუკუნის განმავლობაში კრიზისის საფუძვლების მოძიებისას წიაღსვლა ცალკეულ მოაზროვნეებს და მთლიანად კაცობრიობას იმ გზასაყართან უხდებოდათ, საიდანაც იწყებოდა ახალი ევროპა, საუკუნის ბოლოს დგება დრო, როდესაც კრიზისის საფუძვლების მოძიება უფრო შორს არის საჭირო. რა თქმა უნდა, ევროპული კულტურის განვითარების ერთიანი სივრცის რომელიმე ნიშანსვეტისკენ

<sup>1</sup> Рене Декарт. Разыскание истины. «Азбука», С-П. 2000, стр. 33

მიბრუნება იმავდროულად, ყოველთვის მის ძირეულ, ანტიკური საფუძვლების გადახედვასაც გულისხმობს, მაგრამ საუკუნის მიწურულს საკითხი უკვე სხვაგვარად დგება...

ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი ორი სახის იდეებს ანსხვავებს, სიტუაციურს, რომლებიც ადამიანებს თავში მოსდით, რომელთაც მოხელთება, განსჯა, მტკიცება და ა. შ. სჭირდება და ფუნდამენტურ იდეებს, რომლებზეც ჩვენ არ ვფიქრობთ, რომლებიც თავისთავად არსებობენ ჩვენში და განსჯის შედეგად არ არიან მოსული. “ეს იდეები, რომლებიც სინამდვილეში *რწმუნებებს* /რწმენებს/ წარმოადგენენ, აკონსტუცირებენ ჩვენი ცხოვრების მთლიანობას... შეიძლება ითქვას, ეს არის არა იდეები, რომლებიც ჩვენ გვაქვს, არამედ იდეები, რომლებიც ჩვენ ვართ”<sup>2</sup>. ე. ი. არსებობენ იდეები, რომელთაც ჩვენ ვხვდებით, ვეჯახებით – მოგვდის თავში და იდეები, რომლებშიც ვიმყოფებით, რომლებიც უკვე არსებობენ იქამდის, სანამ ჩვენ ვიწყებთ რაიმეზე ფიქრს.<sup>3</sup> ჩვენ ვენდობით ამ წარმოდგენებს და ამიტომაც არასოდეს ვფიქრობთ მათზე. ასეთი სახის რწმუნებანი ქმნიან სამყაროს ხედვას და ყველა სხვა სახის ჩვენი აზრი თუ იდეა მას ეფუძნება...

და აი XX საუკუნის მიწურულს დადგა დრო, როდესაც კაცობრიობას ასეთი ძირეული, ფუნდამენტური იდეა-რწმუნებების გადახედვა და შესაბამისად იქ დაბრუნება მოუწევს, სადაც მათი წინა-ფორმა ჩაისახა.

სულიერი პროცესის შედეგად, რომელიც ძველი წელთაღრიცხვის 800 და 200 წლებს შორის მიმდინარეობდა ჩინეთში, ინდოეთსა და საბერძნეთში, ახალი განცდა (ხედვა) წარმოიშვა, რომელშიც ადამიანი თავის ყოფიერებას, თავის თავს და საკუთარ საზღვრებს აცნობიერებს. ამ პერიოდს იასპერსი “ღერძულ დროს” უწოდებს (500 წელი ჩვენს წელთ აღრიცხვამდე). სწორედ აქ, ამ დროს « ...წარმოჩნდა ისეთი ტიპის ადამიანი, რომელიც დღევანდლობამდის შემორჩა ...ამ ეპოქაში იქნა შემუშავებული ძირითადი კატეგორიები, რომელთა საშუალებით დღესაც ვაზროვნებთ...»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Ортега-и-Гассет Х. Идеи и верования. В кн. «Эстетика. Философия культуры». М., «Искусство», 1991, с. 433

<sup>3</sup> მაგალითად, სახლიდან გასვლისას არასოდეს არ შეგვაქვს ეჭვი იმაში, რომ კარს მიღმა მიწა დაგვხდება, რომ იგი მყარია...

<sup>4</sup> Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., «Республика», 1994, 33



ძირითადი კატეგორიები, ან აზროვნების ის ტიპი, რომელსაც ეფუძნება დღევანდელი ცივილიზაცია (რა თქმა უნდა, დასავლური ტიპის) პირველად ძვ. წ. ა.-ის VI საუკუნის საბერძნეთში წარმოჩნდა და პირველი მათ შორის, ვინც ასეთი ხედვა შემოიტანა, იყო თალესი. ყველა ავტორი, ძველიც და ახალიც, მის სახელს წინ სიტყვა პირველს უმძღვარებს. « ... მან პირველმა დაიწყო ასტრონომიის შესწავლა... მან პირველმა განაცხადა სულის უკვდავება... მან პირველმა დაიწყო საუბრები ბუნებაზე»<sup>5</sup>. «პირველი აზრი, რომელიც გვაოცებს თალესთან არის მტკიცება, რომ ყველაფერი წყლიდან მომდინარეობს»<sup>6</sup>. «პირველი იდეა მისტიკურ-სიმბოლურად დაფარული თალესის აღმოჩენაში *ყველაფრის ერთიანობის* იდეა არის... სხვა დამოწმებით თალესი თავის მიმდევრებს პირდაპირ ეუბნებოდა: კოსმოსი ერთიანია»<sup>7</sup>. მეტიც, მიღებულია, რომ თალესი პირველი «დასავლური ტრადიციის» მოაზროვნეა<sup>8</sup>.

თალესმა პირველმა დაუშვა, რომ «ყველაფერი ერთიანია» – ეს კი ნიშნავდა, რომ სამყაროს საფუძვლად უდევს ერთიანობა, რაღაც წესრიგი და რაც ასევე მნიშვნელოვანია, რომ ადამიანს ძალუძს ამ წესრიგის ამოცნობა. ამასთან «ყველაფერი წყლისაგან... მეცნიერული აგება, ემპირიული განზოგადება არ არის – ეს არც საბუნებისმეტყველო პრინციპი და გაგება არის»<sup>9</sup>. «ჩვენ უფლება გვაქვს დავარქვათ აზროვნების ამ მეთოდს არსით სიმბოლური, ე. ი. დაფარული საიდუმლოს მიმნიშნებელი, რომელიც იმავდროულად ყველაფერს გამოვლენილს გამჭოლავს»<sup>10</sup>. ემპირიული წყლის მოდიფიკაციების (ყინული, სითხე, ორთქლი) განსხვავება-ერთიანობა სიმბოლურად სამყაროს საწყისის ერთიანობას მიგვანიშნებს.

თუ არა ცდიდან, ემპირიიდან, მაშ რა გზით მოახერხა თალესმა ამგვარი აზრის გამოტანა? ნიცშე წერს: “სწორედ თალესის მაგალითზე შეიძლება შევიხწავლოთ როგორ იქცეოდა ფილოსოფია ყველა დროში, როდესაც თავის ჯადოსნურ-მომნუსხველი

<sup>5</sup> Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., «Мысль», 1979, 70

<sup>6</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., «Мысль», 1993, 103

<sup>7</sup> *iqve, gv.* 105

<sup>8</sup> იბოლეო, მაგ., Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея. Избр. Тр-ды., 1997 da Клайн М. Математика поиск истины. М., «Мир», 1988

<sup>9</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., «Мысль», 1993, 107

<sup>10</sup> იქვე, გვ. 109

მიზნისაკენ ისწრაფოდა, ტოვებდა რა უკან და დაბლა ცდის ეკლებს ... უცხო, არალოგიკური ძალა \_ ფანტაზია ამოდრავებდა მის ფესვებს”<sup>11</sup>.

დიოგენე ლაერტელი გვამცნობს, რომ თალესმა პირველმა დაიწყო ასტრონომიის შესწავლა. ამასთან ცნობილია რომ, ბაბილონსა და ეგვიპტეში ხშირი მოგზაურობის შედეგად იგი კარგად იცნობდა აღმოსავლურ პრაქტიკულ ასტრონომიას.<sup>12</sup> სწორედ ასტრონომიით არაპრაქტიკულ დაინტერესებაზე მიგვანიშნებს გადმოცემა, რომელიც დიოგენე ლაერტელს მოყავს: “...ვარსკვლავების ყურებისას თალესი ორმოში ჩავარდა, რაზეც იქვე მყოფმა დედაბერმა უთხრა \_ როგორ გინდა გაიგო რა არის ცაზე, როდესაც გერ ხედავ რა გაქვს ფეხქვეშ?”<sup>13</sup>.

უხერხულ მდგომარეობაში ჩავარდნის ჩვევა თალესის შემდგომ ყველა “ცაში მომზირალს” დაეხება. ორტეგა წერს: “პლატონი სრულიად სერიოზულად აცხადებს: ფილოსოფოსის მისიაა უხერხულ მდგომარეობაში ყოფნა (“პარმენიდე” 130 დ-ე)<sup>14</sup>. ამ მისიის შესასრულებლად საჭიროა ... ერთგვარი ვაჟკაცობა, რომელიც, როგორც წესი, დიდ მეომრებს და ყველაზე შეუპოვარ რევოლუციონერებს აკლდათ. ერთნიც და მეორენიც ჩვეულებრივ საკმაოდ პატივმოყვარე ადამიანები იყვნენ და სულიერად ეცემოდნენ, როგორც კი სასაცილო მდგომარეობაში ჩავარდნის საშიშროება ემუქრებოდათ. ამიტომაც კაცობრიობა უნდა უფროთხილდებოდეს ფილოსოფოსთა თავისებურ გმირობას”<sup>15</sup>.

თალესის აზროვნება ემპირიულ მონაცემებს და ინდუქტიურ განსჯას არ ეფუძნება. იგი მოცემულია როგორც “...გრძნობადი ინტუიცია და მითი; ხატისა და მითის დიალექტიკა. ... პირველ ასპექტში ეს ბრმა, ღვთიური სიმძლავრე არის აუცილებლობა, ბედისწერა, დრო, სივრცე, ღვთაება და უსასრულობა; მეორე ასპექტში \_ ღმერთთა, ადამიანთა და საგანთა გაფორმებული სამყარო; იქაც და აქაც \_ ღვთიური სამყაროს ცოცხალი ტანი, ცოცხალი და ნათელი, დინებადი და გამჭვირვალე, სველი

<sup>11</sup> Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху Греции. Полн. собр. соч. Т I, 1921, 332

<sup>12</sup> ასტრონომია ძველ აღმოსავლურ ცივილიზაციებში, როგორც ცნობილია, მიწათმოქმელებასთან იყო დაკავშირებული.

<sup>13</sup> Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., «Мысль», 1979, 73

<sup>14</sup> უფრო ზუსტად, “ფილოსოფოსმა არ უნდა გაუწიოს ანგარიში ხალხის აზრს”. იხ.-თ, Платон. Парменид. Соч. Т II, М., 1970, 409

<sup>15</sup> Ортега-и-Гассет Х. Идеи и верования. В кн. «Эстетика. Философия культуры». М., «Искусство», 1991, с. 433, 420

ცნება... ყველაფერი ნათქვამი თალესზე ესადაგება მთელ ბერძნულ ფილოსოფიას \_ მისი ნატურალიზმისა და იდეალიზმისაგან დამოუკიდებლად”<sup>16</sup>.

მეცნიერება თანამედროვე სამყაროში, მიუხედავად მისი თეორიულ-შემეცნებითი ხასიათისა, მატერიალური სფეროს პრაქტიკული მართვისაკენაა მიმართული. ხშირად ბუნებრივად გვეჩვენება, რომ ბერძნული აზროვნება, რომელსაც ეფუძნება მეცნიერება, ასეთივე ხასიათისაა. სინამდვილეში ანტიკური გრძობად-მითოსური, ესთეტიკური აზროვნება პრაქტიკული საქმიანობით განპირობებული არც იმდენად ყოფილა (თუ საერთოდ იყო). იმავე ეპოქაში, როდესაც ბერძნები სამყაროს კანონებს ინტუიციურად ჭვრეტდნენ, ჩინელები, რომელთაც არასოდეს მოსვლიათ თავში არცერთი მეცნიერული აზრი, მშვიდად ქსოვდნენ შესანიშნავ ქსოვილებს. “ამიტომაც ათენში, პლატონის აკადემიაში გამოიგონეს სუფთა მათემატიკა, პეკინში კი \_ ცხვირსახოცი”<sup>17</sup>.

ბერძენი მოაზროვნენი პრაქტიკულ საქმიანობაში ხშირად მონაწილეობენ \_ მაგალითად, გადმოცემით, იგივე თალესმა იმისათვის რომ დაემტკიცებინა ფულის “კეთების” სიადვილე “...ზეთისხილის დიდი მოსავლის წინ დაიქირავა ყველა ზეთსახდელი და ამით დიდი ფული იშოვა”<sup>18</sup>. მაგრამ სიბრძნის ძიების აუცილებელი პირობა ან მათი ჩვეული მდგომარეობა მოცალეობა (მოცლილობა) გახლდათ. მოცალეობა ერთი შეხედვით თითქოს მხოლოდ საზოგადოების განვითარების, მატერიალური კეთილდღეობის ზრდის შედეგია. თუ ეს ასეა, თუ მხოლოდ ამ კუთხით შევხედავთ ბერძნული ცივილიზაციის განვითარებას, მაშინ გაუგებარი რჩება როგორ შესძლეს ბერძნებმა თანადროული და უფრო ძველი, მატერიალურად გაცილებით მდიდარი და ვრცელი აღმოსავლური ცივილიზაციების კონკურენციის დაძლევა. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ბერძნული სამყარო განსაკუთრებული მუხტით, სულისკვეთებით იყო გაჯერებული და მომართული.

ჰაიზინგა აღნიშნავს, რომ ადრეული ადამიანისათვის “...ყოველგვარი ცოდნა სამყაროს წყობასთან პირდაპირ კავშირშია”<sup>19</sup>. თუ სხვა, ადრეული ცივილიზაციები ბუნების, ღმერთებისა და სხვა ძალების მიერ გაპირობებულ მოვლენათა სვლისა და

<sup>16</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., «Мысль», 1993, 112

<sup>17</sup> Ортега-и-Гассет Х. Почему мы вновь пришли к философии? В кн. Дегуманизация искусства. М., «Радуга», 1991, с. 9, 18

<sup>18</sup> Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., «Мысль», 1979, 71

<sup>19</sup> Хейзинга Й. Homo Ludens. М., «Прогресс-Академия», 1992, 125

განმეორების (ციკლების) დადგენითა და თანაცხოვრების წესში მათი გადადატანით კმაყოფილდებოდნენ, ბერძნები აქ არ გაჩერდნენ, ისინი წესრიგის, მოწესრიგების უფრო მაღალ დონეზე გადადვიდნენ. ნიშანდობლივია, რომ “ცნება Kosmos (წესრიგი) სამართლის, მართლწესრიგის, საზოგადოებრივი მოწესრიგების სფეროდან” სამყაროს წყობაზეა გადმოტანილი<sup>20</sup>.

ამ შენიშვნის გათვალისწინებით გასაგები ხდება, რომ თაღესის (ბერძნული აზროვნების) ყურადღების ვარსკვლავებისაკენ მიმართვა უკვე არსებული, “მიწიერი” წესრიგის (კოსმოსის) გაფართოების მცდელობაა. მოცალეობა კი – საზოგადოებრივი წესრიგის შედეგი<sup>21</sup> და შემდგომი წინსვლის აუცილებელი პირობაა და არა თვითმიზანი.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ უკვე ჰესიოდეს კოსმოგონიაშია ქაოსიდან წარმომდგარი ზეცა გაფორმებული, ფორმამიცემული – ურანი (ვარსკვლოვანი ცა), ეთერი და ხინათლე. თაღესსა და მის შემდგომ ბერძნულ აზროვნებას შემოაქვს რა ერთიანობის ცნება, ფორმას ერთიანობის განმსაზღვრელ წესრიგს უდებს საფუძვლად – წესრიგი ქაოსის საწინააღმდეგოდ განხორციელებას, ან ფორმის, გაწონასწორებული საზღვრების ქონას ნიშნავს. ასეთი ხედვა “...გადატანილი უფრო ვრცელ არეებზე, ქაოსის საწინააღმდეგოდ წარმოშობს ანტიკური სამყაროს გარე სივრცეს – შესაბამის საზღვრებში განფენილ გრძნობად-მოცემული ცალკეული საგნების ჰარმონიულ განლაგებას. ჯამი ამგვარი საგნებისა არის სამყარო”<sup>22</sup>.

შპენგლერის აზრით, ყველა კულტურას აქვს თავისი წინა-სიმბოლო, რომელიც ამ კულტურის რეალურ ისტორიას განსაზღვრავს. ანტიკურობა არის თავისთავში შევსებული და დასრულებული სასრული სხეულის ინტუიცია: “სიტყვა  $\sigma\mu\alpha$ -თი (სხეული) ბერძენი მათემატიკოსები აღნიშნავდნენ სტერეომეტრიულ წარმონაქმნებს, ფიზიკოსები – სუბსტანციას, სოფოკლეს *ოიდიპოსში* კი, ეს სიტყვა პიროვნების აღმნიშვნელია”<sup>23</sup>.

ამ სამივე სახის შეგრძნებად-აღქმად სხეულს რაღაც საერთო ინტერპრეტაცია უნდა ჰქონოდა, რომელშიც ისინი ჰარმონიულად (harmonikos), თანაზომიდად

<sup>20</sup> იქვე, გვ. 137

<sup>21</sup> შემთხვევითი არ არის, რომ სოლონი, ანტიკური სამყაროს ერთერთი უდიდესი კანონმდებელი, თაღესის თანამედროვეა.

<sup>22</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Т. I. Образ и действительность. М.-Петр., 1923, 73

<sup>23</sup> იქვე, გვ., 238

იქნებოდნენ მორგებული. თანაზომადობა კი წესრიგს ემყარება, რომლის კანონებიც მხოლოდ მათემატიკურად, უფრო სწორად გეომეტრიულად (ანტიკური მათემატიკა გეომეტრიაა) შეიძლება ყოფილიყო მოცემული. მათემატიკურ, გეომეტრიულ სწორ ფორმებს ყველაზე თვალსაჩინოდ ცის თალის ჭვრეტა, ასტრონომია იძლეოდა. ამის გამო, ზოგი ავტორი ანტიკურ წარმოდგენას “ძველი ბერძნების ასტრონომიულ სამყაროებს” უწოდებს.

თალესიდან მოყოლებული ყველა ბერძენი მოაზროვნე ასტრონომიულ-გეომეტრიულ, ან დღევანდელი გაგებით სივრცულ, პრინციპებს ეფუძნება<sup>24</sup>. თალესის დაინტერესება გეომეტრიით, რომლის საფუძვლებიც მან ეგვიპტურ-ბაბილონური პრაქტიკული (სამიწათმოქმედო) გეომეტრიიდან მიიღო, ასტრონომიულ-კოსმიური წესრიგის შეცნობის სწრაფვით იყო განპირობებული. სივრცისა და სივრცული ფიგურების შესწავლისადმი მიძღვნილი შემდგომი პერიოდის გეომეტრთა (ევკლიდე, აპოლონიუსი, არქიმედე) კლასიკური ნაწარმოებები ფიზიკური (ასტრონომიული) სამყაროს შესწავლის მიზნით იქმნებოდა. “ბერძნებს ესმოდათ, რომ სამყაროს სტრუქტურაში განხორციელებულია გეომეტრიული პრინციპი, რომლის პირველად ელემენტსაც სივრცე წარმოადგენს”<sup>25</sup>.

თუმცა, თვით სივრცის პრობლემა ბერძნების მიერ სრულად გარკვეული არ ყოფილა. პლატონის აზრით, “...ესაა რაღაც უხილავი და უფორმო, მოუხელთებელი და ყოვლისმიმრქმელი, გონებამიუწვდომელი გზით რომ მონაწილეობს გონით საწვდომში”<sup>26</sup>. არისტოტელეს რაღაც უდიდესად და ძნელად მოსახელთებლად ეჩვენება ტოპოსი (ადგილი) და იძულებულია “...დასვას კითხვა არა მხოლოდ იმაზე, რა არის ადგილი, არამედ არსებობს კი ის /საერთოდ/?”<sup>27</sup>

აქვე უნდა ითქვას, რომ ახალევროპულ აზროვნებაში ერთგვაროვანი სივრცის გაგების შემოტანა საკითხს არ ამარტივებს. კანტის აზრით სივრცე არის სუფთა ჭვრეტა, აუცილებელი აპრიორული წარმოდგენა, გარე შეგრძნებების ფორმა – გრძნობელობის სუბიექტური პირობა. ამავე დროს, “...ჩვენ ვინარჩუნებთ სივრცის *ემპირიულ რეალობას*,

<sup>24</sup> ანტიკურობაში, ისევე როგორც შუასაუკუნეებში, არ არსებობდა სუფთა, უსასრულო სივრცის ცნება, გაფორმებულ-შემოსაზღვრული სხეული იყო სივრცობრიობის ან განვრცობის მატარებელი

<sup>25</sup> Клайн М. Математика утрата определенности. М., «Мир», 1984, 34

<sup>26</sup> პლატონი. ტიმეოსი. თბ. “ირმისა”, 1994, 311

<sup>27</sup> Аристотель. Физика. Соч. Т 3. М., «Мысль», 1961, 125

თუმცა ვაღიარებთ მის *ტრანსცენდენტალურ იდეალოზობას*. ამიტომ “...სივრცის გარდა არ არსებობს არც ერთი სხვა სუბიექტური და გარეთ მიმართული წარმოდგენა, რომელიც a priori ობიექტურად შეიძლება ჩაითვალოს<sup>28</sup>”<sup>29</sup>.

ბერგსონი სივრცის წარმოდგენას საფუძვლად უდებს გონებრივ აქტს, რომელიც ძირითადად ინტუიციამდის დადის “...ან უფრო ერთგვაროვანი, ცარიელი გარემოს აღქმამდის, რადგან არ შეიძლება მივცეთ სივრცეს სხვა განსაზღვრება: სივრცე არის ის, რაც მრავალი ერთნაირი და ერთდროული შეგრძნების განვასხვავების საშუალებას გვაძლევს: ამგვარად ეს არის დიფერენციაციის პრინციპი, განსხვავებული თვისობრივი დიფერენციაციისაგან. ე. ი. ეს არის *რეალობა* თვისებათა გარეშე”<sup>30</sup>.

ჰაიდეგერი სივრცეს გოეთეს იმ პირველფენომენებს ადარებს, რომლებიც დაუფარავად ევლინებიან რა ჩვენს გრძნობებს, შიშსა და შეძრწუნებას იწვევენ. ეს იგივეა, რაც შეხება ღვთაებასთან, რომელიც “...მისგანვე მომდინარე ... ფიზიკური და ზნეობრივი პირველ-ფენომენების სახით გვევლინება”<sup>31</sup>.

ამგვარი მდგომარეობა აიძულებს ჰაიდეგერს განასხვავოს “...სივრცე, რომლის შიგნით შეიძლება აღმოჩნდეს სკულპტურული სხეული, როგორც გარკვეული, არსებული ობიექტი, სივრცე, შემოსაზღვრული ფიგურის მოცულობით და სივრცე, მოცულობათა შორის დარჩენილი სიცარიელე...”<sup>32</sup>.

ჰაიდეგერის ამ შენიშვნის შემდეგ განსხვავება სივრცის ანტიკურ-ბერძნულ და ახალ ევროპულ გაგებებს შორის გასაგები ხდება. თუ XVII საუკუნის შემდგომი ევროპული აზროვნებისათვის სივრცე წარმოადგენს ერთგვაროვან, ცარიელ და უსასრულო გარემოს, “...ანტიკური სულის გარე არე საზღვრებში ჩასმული შეგრძნებად-მოცემული ცალკეული საგნების ჰარმონიული წესრიგია. ამგვარი საგნების ჯამი არის სამყარო. მათ შორის არსებული ბიჯი, ჩვენი მაღალი სიმბოლოს მთელი პათოსით გაჯერებული სივრცე, არის არაფერი, το μη ον. განვრცობა ანტიკური ადამიანისათვის ნიშნავს სხეულებრიობას, ჩვენთვის \_ სივრცეს...”<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Кант И. Критика чистого разума. Симфер., «Реноме», 1998, 55

<sup>29</sup> შეადარეთ პლატონის გამონათქვამს \_ “...გონებამიუწვდომელი გზით მონაწილეობს გონით საწვდომში”.

<sup>30</sup> Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Собр. соч. Т I, М., «Московский клуб», 1992, 90

<sup>31</sup> Эккерман Иоган Петер. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Ереван, «Айастан», 1988, 13.02.1823

<sup>32</sup> Хайдегер М. Искусство и пространство. В кн. Самосознание европейской культуры XX века. М., «Изд. Полит. лит.», 1991, с. 95, 96

<sup>33</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Т I. Образ и действительность. М.-Петр., 1923, 73

ამიტომაც ქაოსიდან აღმოცენებულ გაფორმებულ სამყაროში გაურკვეველობა, არაფერი ( $\mu\eta\ \sigma\upsilon$ ) არ შეიძლება იყოს – ერთიანობა წესრიგის განვრცობას, სხეულობრივობას, შემო-საზღვრულობას ნიშნავს. ამასთან, დასავლურ და ანტიკურ აზროვნებაში განსხვავებულია უსასრულობის გაგებაც – პოტენციური უსასრულობისაგან განსხვავებით “...აქტუალური უსასრულობა ანტიკურობაში მთლიანად *სასრული, მიწიერი, გრძნობადი, სხეულებრივი* საშუალებით არის მოცემული, ანტიკურობა, ეს – სასრულისა და უსასრულოს იგივეობაა, ე. ი. აქტუალური უსასრულობა, მოცემული, ამასთან, სასრულის საშუალებით”<sup>34</sup>.

ხოლო ფორმა, რომელიც მოიცავს ერთიანობას, მოწესრიგებულობას, შემოსაზღვრულობას, სასრულისა და უსასრულოს იგივეობას – მხოლოდ გეომეტრიული, იდეალური ან სწორი ფიგურა შეიძლება იყოს. თალესთან ახეთი ფიგურებია სფერო (ცის თალი) და დისკო (დედამიწა დისკოს ფორმისაა).

პითაგორას ყველაზე სრულყოფილად გეომეტრიულ სხეულებს შორის სფერო მიაჩნია. მისი მოძღვრების თანახმად სამყარო მთლიანობაში სფერულია, დედამიწასაც და ზეცასაც სფეროს ფორმა აქვს. “ბერძნული სიტყვა *სფერო* პითაგორელებისათვის ნიშნავდა იგივეს, რასაც (მაშინ ჯერ კიდევ არ არსებული) სიტყვა *ასტრონომია*”<sup>35</sup>. პითაგორას შემდგომი პერიოდის ასტრონომიული წარმოდგენები სფერულ სიმეტრიას ემყარება. პლატონის მოწაფეს ევდოქსს შემოაქვს სქემა, რომლის მიხედვითაც კონცენტრირებული სფეროების ოჯახის ცენტრში უძრავი დედამიწაა მოთავსებული (გეოცენტრული სისტემა). ალექსანდრიული პერიოდის (III საუკუნე ჩ. წ. ა.-მდე) ასტრონომის არისტარხეს ჰიპოთეზით დედამიწა უძრავი მზის გარშემო ბრუნავს (ჰელიოცენტრული სისტემა). დასრულებული სახე ბერძნულმა კოსმოლოგიამ პტოლემეუსის გეოცენტრული სისტემის სახით ჩვენი წელთაღრიცხვის II საუკუნეში მიიღო. პტოლემეუსის ნაშრომი *Matematike Syntaxis* (“მათემატიკური აგება”) არაბული თარგმანის “ალმაგესტის” (ალ-მეგისტე – დიდი) სახელით შემოდის ევროპულ აზროვნებაში და 14 საუკუნის განმავლობაში ბატონობს მასზე. პტოლემეუსის ასტრონომია ცის თალის სფერულობის მტკიცებით იწყება. სამყაროს ცენტრში,

<sup>34</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., «Мысль», 1993, 62

<sup>35</sup> Клайн М. Математика утрата определенности. М., «Мир», 1984, 34

პტოლემეუსის აზრით, სფერული ფორმის უძრავი დედამიწაა, რომლის გარშემოც წრიულ ტრაექტორიებზე (ეკსცენ-ტრულად) პლანეტები მოძრაობენ...

სფერო ბერძნებისათვის სრულყოფილი, იდეალური, მაგრამ წესრიგის არა ერთადერთი ფორმაა. სამყაროს ერთიანობის დაშვება უნდა გულისხმობდეს, რომ სფერულად მოწესრიგებული კოსმოსი სხვა სახის სწორ ფორმებსაც მოიცავს. როგორ მიმართებაში არიან სფერული და სხვა სახის გეომეტრიული მოწესრიგებანი, ან როგორია სამყაროს სტრუქტურა? აი ის კითხვა, რომლის პასუხსაც ანტიკური აზროვნება ეძებს.

პითაგორელები თვლიდნენ, რომ ყველა სხეული შედგება ძირეული ნაწილაკებისაგან, *ყოფიერების ერთეულებისაგან*, რომელთა კომბინაციებს სხვადასხვა გეომეტრიული ფიგურა შეესაბამება. ჯამში ეს ერთეულები შეადგენენ მატერიალურ ობიექტს. ასეთი წარმოდგენით მოვლენათა არსი დაიყვანება *ყოფიერების ერთეულების* რაოდენობრივ მიმართებამდე ან რიცხვამდის. ამიტომაც რიცხვი პითაგორელებისათვის *საწყისთა საწყისია*. ამასთან, რაოდენობრივი მიმართება, რომელიც პითაგორელთა აზრით ყველაფრის *ზომას* წარმოადგენდა, მოცემული უნდა ყოფილიყო *თანაზომადად* – მთელი რიცხვებით ან მათივე შეფარდებით<sup>36</sup>.

პითაგორელების რიცხვი მის შესახებ დღევანდელი ჩვენი წარმოდგენისაგან სრულიად განსხვავდება: მათთვის ის არა აბსტრაქტული ცნება, არამედ საგანი, ფიზიკური ან მატერიალური ობიექტია. “ლაპარაკობენ რა სამკუთხა, ოთხკუთხა, ხუთკუთხა და სხვა რიცხვებზე, პითაგორელები სამკუთხა, ოთხკუთხა და სხვა გეომეტრიული ფიგურების ფორმით განლაგებულ წერტილთა, კენჭთა და სხვა წვრილი საგნების კრებულს გულისხმობენ”<sup>37</sup>.

ამგვარი სახით რიცხვთა წარმოდგენა სივრცის (ან სფეროს) წერტილებით *სწორად* შევსების საშუალებას იძლევა. თვით წერტილის, უმცირესი სხეულებრივი ნაწილაკის ცნება არა მარტო უშუალოდ პითაგორელთა შემდგომ ფილოსოფიურ მოდელებში (ლევკიპესა და დემოკრიტეს ატომისტურ თეორიებში), არამედ მთელი შემდგომი

<sup>36</sup> საინტერესოა, რომ *არათანაზომადი* თანაფარდობა (ე. ი. ირაციონალური რიცხვი), ლევენდის მიხედვით, ჰიპაზიამ იმ დროს აღმოაჩინა, როდესაც იმყოფებოდა ღია ზღვაში. გემზე მყოფმა პითაგორელებმა ბრალი დასდეს ჰიპაზიას იმაში, რომ მან სამყაროს ჰარმონიულ წყობაში წინააღმდეგობა შეიტანა და ზღვაში გადააგდეს...

<sup>37</sup> Клайн М. Математика утрата определенности. М., «Мир», 1984, 21



ანტიკური აზროვნების საფუძვლებში გადადის, იმდენად საცნაურად, რომ შპენგლერი ანტიკური ადამიანის არსებობას “ევკლიდურს, წერტილისმაგვარს” უწოდებს. ევკლიდე “საწყისებს” წერტილის განსაზღვრებით იწყებს, “წერტილი არის ის, რასაც ნაწილები არ აქვს”<sup>38</sup>.

ევკლიდეს მეორე განსაზღვრება, “წირი კი – სიგრძე სიგანის გარეშე”, გულისხმობს, რომ წერტილებს, რომელთაგანაც შედგება წირი, ნაწილებთან ერთად სიგრძეც და სიგანეც არ აქვთ. ასე რომ, პითაგორულ რიცხვთა წერტილოვანი წარმოდგენა ორმაგ ფუნქციას ასრულებს – ჯერ ერთი, წერტილი არ არღვევს სფერულ სიმეტრიას (სფერო – სიგრძე-სიგანე ერთნაირია, ყოველმხრივ ერთგვაროვანია და წერტილიც ასევე, რადგან არ აქვს სიგრძე-სიგანე, ამასთან სფეროს ცენტრალური წერტილი უმცირესი სფეროა) და მეორეც – წერტილთა საშუალებით იგება ყველა სწორი გეომეტრიული ფიგურა, რომლებიც სფეროში შეიძლება ჩაიწეროს.

პითაგორელების მიერ ამგვარად წარმოდგენილ უნივერსუმის მოდელში წერტილთა (უმცირესი სხეულების) განლაგება ყოველთვის რიცხვებით ან რიცხვთა შეფარდებებით გამოისახება. სწორედ ამ გაგებით არის პითაგორელებისათვის რიცხვი *საწყისთა საწყისი*, რადგან “...ჰარმონიის დამახასიათებელი თვისებანი და შეფარდებანი რიცხვებით გამოისახება...”, ხოლო “...რიცხვთა ელემენტები მთელი არსებულის არსობრივი ელემენტებია და მთელი ზეცა ჰარმონია და რიცხვი არის”<sup>39</sup>.

ამრიგად, წერტილის (ან რიცხვული თანაფარდობის) შემოტანა აწონასწორებს წინასწარ დაშვებულ ერთიანობას და ჰარმონიულობას სამყაროს სტრუქტურაში, მიმართებას სფერულ წესრიგსა და სხვა სახის გეომეტრიულ სწორ ფორმებს შორის. და აქ, ალბათ, გასათვალისწინებელია ბერძნული აზროვნების თავისებურება, რომელიც თალესის “ყველაფერი ერთიანიდან” მოდის, მაგრამ უფრო მკაფიოდ შემდგომ პერიოდში გამოითქვა. პარმენიდე (V საუკუნე ჩ. წ. ა.) თვლის, რომ გონს მხოლოდ აბსოლუტური ყოფიერების ჩაწვდომა შეუძლია. პლატონთან ფიზიკური საგნები ცდის ეკრანზე (ან გამოქვაბული კედელზე) იდეათა დაცემული აჩრდილებია, ხოლო ემპირიული სამყაროს რეალურობის და რაციონალურობის ჩაწვდომა მხოლოდ იდეალური სამყაროს მათემატიკით შეიძლება. იდეალური სამყაროს მათემატიკურ

<sup>38</sup> Начала Евклида. Кн. I-VI. М.-Л., Гостехиздат, 1948, 11

<sup>39</sup> Аристотель. Метафизика. Соч. Т 1, М., «Мысль», 1976, 75

წყობას ადასტურებს მისი ცნობილი გამონათქვამიც, “ღმერთი ყოველთვის გეომეტრად გვევლინება”. იდეალური სამყაროს ზოგადი პრიორიტეტულობა ბერძნულ მოდელში სრულყოფილი სფეროს სახით არის წარმოდგენილი და ამიტომაც ყოველგვარი წესრიგი, ჰარმონია ან სფეროს ფორმით, ან სფეროსთან, როგორც უმაღლესი წესრიგთან, მიმართებაში მოიცემა და გაიაზრება.

ამიტომაც ბერძნული მათემატიკის *ცენტრალური პრობლემა* “წრის კვადრატურაა”<sup>40</sup>. ანტიკურ გეომეტრიაში ამ პრობლემის გადაწყვეტა შეუძლებელია, მაგრამ მისი ამოხსნის მუდმივი მცდელობა სწორედ ბერძნული აზროვნების ზესამყაროსკენ ორიენტირების ლოგიკური გამოვლენაა. პლატონთან “...მიწას, წყალს, ჰაერს და ცეცხლს ოთხი წესიერი მრავალწახნაგა სხეული – კუბი, იკოსაედრი, ოქტაედრი და ტეტრაედრი, ანუ პირამიდა შეესაბამება. მეხუთე წესიერი მრავალწახნაგი დოდეკაედრი ... თავისი აგებულებით სფეროს უახლოვდება და სწორედ ამიტომ ... დემიურგოსმა სფერული სამყაროს სიმბოლურ ფორმად დასახა”<sup>41</sup>.

გეომეტრიული წესრიგი – სფეროში ჩაწერილი წესიერი მრავალწახნაგები (წრეში ჩაწერილი მრავალკუთხედები – სიბრტყეზე) ბერძნული მსოფლშეგრძნებიდან მომდინარეობს – “ანტიკურობის სამყარო, კოსმოსი, მორგებული სიმრავლე ყველა ახლობელი და ხილვადი საგნებისა ცის /სფერული/ თაღით სრულდება”<sup>42</sup>. თვით გეომეტრიული ფორმები (მრავალკუთხედები, მრავალწახნაგები) ისეთივე იდეალური ობიექტებია, როგორც სფერო, მაგრამ მათი საშუალებით გარემომცველ რეალობაში კოსმიური წესრიგის გამოვლენა-აღწერა შესაძლებელი (ან ფორმირება – არქიტექტურა, ქანდაკება...).

პოლიკლეთი, ჩ. წ. ა-მდე V საუკუნის მოქანდაკე, თეორიულ ნაშრომში “კანონი” ქანდაკების გამომსახველობის ნორმებს იძლევა. მაგრამ “...ადამიანის მშვენიერი სხეულის სტრუქტურის გამოვლენის ნორმები ხელოვანის ბუნებისადმი მიბაძვის სურვილიდან არ აღმოცენებულა ... მოქანდაკე მოცემული ცოცხალი სხეულის ფიზიკურ

<sup>40</sup> გეომეტრიულად ისეთი კვადრატის აგება, რომლის მოცულობაც მოცემული წრის მოცულობის ტოლია, შესაბამისად სივრცეში – კუბი და სფერო

<sup>41</sup> ბრეგვაძე ბაჩანა. პლატონის ტიმეოსის წინასიტყვაობა. წგ. “ტიმეოსი”, თბ., “ირმისა”, 1994, 217

<sup>42</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Т I. Образ и действительность. М.-Петр., 1923, 189

მდგომარეობას, სიმეტრიას, მისი ნაწილების თანაზომადობას, როგორც კოსმოსის პროპორციული თანაფარდობის კონკრეტულ გამოვლენას გადმოგვცემს”<sup>43</sup>.

იდეალური, კოსმიური წესრიგის პრიორიტეტი და ბერძნული აზროვნების ამ წესრიგისაკენ ორიენტირება გეომეტრიული წარმოდგენებით მოიცემა. “სივრცისა და სივრცული სხეულების შესწავლისადმი მიძღნილი ევკლიდეს, აპოლონიუსის და არქიმედეს კლასიკური ნაშრომები ძალზედ სპეციფიურად შეიძლება მოგვეჩვენოს და არ მოგვცეს გადმოცემული მასალის უფრო ფართო მნიშვნელობის სწორი წარმოდგენა, ... ბერძნებს ესმოდათ, რომ სამყაროს სტრუქტურაში ხორცშესხმულია გეომეტრიული პრინციპები, რომლის პირველადი ელემენტია სივცე”<sup>44</sup>.

სივრცე კი ანტიკურ აზროვნებაში განვრცობაა, სხეულებრივი ფორმაა, რომელშიც და რომელთა შორისაც სიცარიელე (ანუ არაფერი – μη ον) არ უნდა იყოს. პითაგორას მიერ შემოტანილი “ვიზუალური რიცხვები”, წერტილები, სიცარიელის “სწორად” შევსების საშუალებას იძლევა. რანაირი წესითაც (სამკუთხა, ოთხკუთხა, ხუთკუთხა...) არ უნდა განლაგდეს წერტილები სივრცეში ან სიბრტყეზე მათი შესაბამისი წესით შემაერთებელი ხაზები ყოველთვის წრფის ფორმის იქნება. მაგრამ სწორი ხაზი ასევე იდეალური ფორმაა, იგი გაჭიმული ძაფის, სახაზავის ნაპირის, ნაკვეთების საზღვრების და სინათლის სხივის ტრაექტორიას ასახავს.

ბერძნები კარგად ფლობდნენ იმ დროის აღმოსავლურ (ბაბილონურ, ეგვიპტურ) ხაზოვან გეომეტრიას და თვითონაც ბევრს უმატებდნენ მას. მაგრამ მათი აზროვნება მაინც ზეიდეალური ობიექტისაკენ, სფეროსაკენ არის მიმართული. ამიტომაც მთელი ხაზოვანი გეომეტრია სფეროსა და სფერულ ზედაპირებამდის მიახლოება-გადასვლის საშუალებაა. ევკლიდეს “საწყისების” დამასრულებელ ბოლო სამ წიგნში გადმოგვცემს სივრცის გეომეტრიას, “სხეულოვანი კუთხეებიდან, პარალელოპიპედის, პრიზმისა და პირამიდის მოცულობიდან მივდივართ სფერომდის და იქამდის, რასაც ალბათ ჩანაფიქრით უნდა დაესრულებინა მთელი სამუშაო: ხუთი სწორი (“პლატონური”) სხეულის გამოკვლევა და დამტკიცება იმისა, რომ ისინი მხოლოდ ხუთია”<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Лекции по истории эстетики. Под. ред. Кагана М. С., кн. 1, изд. Ленинград. Университета, 1973, 29

<sup>44</sup> Клайн М. Математика утрата определенности. М., «Мир», 1984, 34

<sup>45</sup> Стройк Д. Я. Краткий очерк истории математики. М., «Наука», 1984, 69

სივრცისა და სივრცული ფიგურების შესწავლის ამოცანას ემსახურება აგრეთვე ტრიგონომეტრია (რომელიც მთლიანად ბერძნების შექმნილია). ბერძნებს უპირატესად დიდი წრეების (სფეროს ცენტრზე გამავალი სიბრტყეების) რკალებით წარმოქმნილი სფერული სამკუთხედები აინტერესებდათ, რომლებზედაც, მათი აზრით, პლანეტები და ვარსკვლავები მოძრაობდნენ. ტრიგონომეტრია სიბრტყეზე, რომელსაც გავდივართ სკოლაში და რომელიც სამკუთხედის კუთხეებისა და გვერდების რაოდენობრივ თანაფარდობას სწავლობს, პტოლემეუსის “ალმაგესტში” გადმოცემული ასტრონომიული ტრიგონომეტრიის ბრტყელი ვარიანტია.

ნიშანდობლივია, რომ პოლიკლექტი, რომელიც პითაგორას სამყაროს სფერული მოდელის და რიცხვითი სტრუქტურის მოძღვრების მიმდევარია, თავის ნაშრომს (და ქანდაკებას) “კანონს” არქმევს. კანონი კი გამზომი ხელსაწყო (შვეული, ლარი, სახაზავი) სახელია, რომლითაც სწორხაზოვანი მიმართულება დგინდება. სკულპტურის აგების პოლიკლექტისეულ წესთა ერთობლიობა, რომელიც ადამიანის ჰარმონიული ფიგურის შექმნასა და კოსმიური პროპორციების გამოვლენას ემსახურება, ხაზოვან თანაზომადობას ეფუძნება.

ამას გარდა, არსებობს კიდევ ერთი მხარე ბერძნული აზროვნებისა, სადაც სწორხაზოვან ფორმას განსაკუთრებული როლი ეკისრება – ეს არის ოპტიკა (მოძღვრება სინათლეზე). თითქმის ყველა ბერძენი მოაზროვნე, დაწყებული პითაგორადან, ცდილობდა სინათლისა და ხედვის პროცესის ბუნება განეჭვრიტა. სინათლის სისტემური გამოკვლევა, შემონახული ჩვენს დრომდის, ეკუთვნის ევკლიდეს – “ოპტიკა” და “კატოპტრიკა”. მაგრამ ხედვის მექანიზმის პირველი აპრიორული მოდელი კვლავ პითაგორასა და მისი სკოლიდან მოდის. მათი მოძღვრების თანახმად, თვალი *უშვებს ხედვით სხივებს*, რომლებიც ეხებიან რა სხეულს წარმოქმნიან მის ახახვას თვალში. სტოიკოსების *ხედვითი პნემა* და პლატონის ხედვითი სხივების სხეულთა ემანაციებთან ურთიერთქმედების შესახებ წარმოდგენა ხედვითი სხივის ამავე ჰიპოთეზის ვარიაციებია.

ოპტიკის ამ მოდელს საფუძვლად ორი დაშვება უდევს – პირველი, ხედვითი სხივი სწორხაზოვნად ვრცელდება და მეორე, სხივის სიჩქარე უსასრულოდ დიდია<sup>46</sup>. მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე წარმოდგენა სინათლეზე განსხვავდება ანტიკურისაგან, ბერძნული ოპტიკის გეომეტრიული მიმართებანი დღესაც აქტუალურია<sup>47</sup>.

წარმოდგენა სინათლის სხივის სწორხაზოვანი გავრცელების შესახებ კვლავ ბერძნების კოსმიური (ასტრონომიული) მსოფლშეგრძნებიდან და ინტერესიდან მოდის. ცის თადის სფერულობა და სინათლის სხივის სწორხაზოვნება – აი ის ორი ძირეული ფორმა (ან წინა-ფორმა, რომელიც შპენგლერისათვის სხეულია, ხოლო ჩვენს შემთხვევაში სფეროც და სხივიც სხეულის იდეალური ფორმებია), რომელსაც დაეფუძნა ბერძნული მსოფლხედვა და რომელმაც განსაზღვრა არა მარტო ანტიკური, არამედ მთელი შემდგომი დასავლური ცივილიზაციის განვითარება.

მიღებულია, რომ ჩვენი წარმოდგენა სივრცეზე ევკლიდეს გეომეტრიით აღიწერება, ანუ – რომ ჩვენ *ევკლიდურ სივრცეში* ვცხოვრობთ. ეს მართლაც (ჯრჯერობით მაინც) ასეა, მაგრამ იმის გამო, რომ *ევკლიდურ სივრცეს* ხშირად აიგივებენ გეომეტრიის გადმოცემის იმ ფორმალურ წესთან, რომელსაც ევკლიდე თავის “საწყისებში” მისდევს, იბადება ილუზია, თითქოს ჩვენი გარემომცველი სივრცეც ამ წესით არის აგებული.

ევკლიდეს სისტემაში მოყავს გეომეტრია, იგი თავს უყრის წინა, კლასიკური პერიოდის ავტორების აღმოჩენებს, აწესრიგებს მათ და იძლევა ისეთი ფორმით, რომელიც შესწავლისათვისაა მოხერხებული. “საწყისები” იწყება რა უმარტივესით – წერტილი, წირი, წრფე, რთული, სივრცული ფიგურებისა და სფეროს შემავსებელი წესიერი მრავალწახნაგების განსაზღვრებააგებით სრულდება.

მაგრამ ეს აღწერის წესია და არა მოცემის. სამყარო, ჩვენი წარმოდგენა მასზე ამგვა-რად არ მოიცემა. ბერგსონს ასეთ შემთხვევებში, თვალსაჩინოებისათვის, ხშირად

<sup>46</sup> საინტერესოა, რომ ემპედოკლემ იქვე, V საუკუნის დასაწყისში გამოთქვა მოსაზრება, რომ სინათლის სიჩქარე სასრულია.

<sup>47</sup> კატოპტრიკის, ოპტიკურ-გეომეტრიული მოდელის გარდა ცივილიზაციის განვითარებაში დიდი როლი შეასრულა დიოპტრიკამ, ოპტიკის გამოყენების პრაქტიკულმა მეთოდმა და სკენოგრაფიამ – ბერძნული თეატრის სცენის გაფორმების ასევე პრაქტიკულმა მეთოდმა, რომელმაც მხატვრობას *პერსპექტივის* მეთოდი მისცა.

“ოქროს მონეტის” მაგალითი მოყავს. ოქროს მონეტა არა როგორც მისი შემადგენელი წვრილი ფულის (ხურდის) ჯამი, არამედ ერთბაშად, სრულად მოიცემა. თუ ამ კუთხით შევხედავთ ბერძნულ მსოფლხედვას, მაშინ მასში “ოქროს მონეტა” სამყაროს ის ერთიანობაა, რომელიც თალესიდან მოდის და ამ ერთიანობის მომცველი, შესაბამისი იდეალური ფორმა სწორი გეომეტრიული ფიგურა სფეროა. თავის მხრივ, ხილული სამყაროს სხეულოვანი ფორმების სფერულ სიმეტრიასთან მორგება (ჩაწერა) სხვა გეომეტრიულ ფორმებსაც საჭიროებს, რომელთა აგება-შემოსაზღვრისა და სფერულ ზედაპირთან მიახლოების საშუალებას წრფე იძლევა<sup>48</sup>.

ორივე ფიგურა, სფეროც და წრფეც, მოწესრიგებულია, წესრიგის მატარებელია და სწორედ ამ წესრიგის ან სიმეტრიის ნიშნით შეიძლება მათი ერთმანეთთან შედარება. ბერძნებისათვის იდეალური თანაფარდობა და თანაზომადობა ყოველთვის სიმეტრიულობის მატარებელია, ისეთი სიმეტრიულობის, რომელიც ზოგადად უმარტივეს, სარკულ და მეორე რიგის, სიმეტრიას სცილდება<sup>49</sup>. და ეს სრულიად კანონზომიერია, რადგან ბერძნების იდეალური ფორმა – სფერო, აბსოლუტურად სიმეტრიულია, ხოლო სხვა ყველა წრფივი საზღვრებით შემოფარგლული ფორმა (მრავალწახნაგი) სფეროსთან მორგებისას (სფეროში ჩაწერისას) მით უფრო უახლოვდება სფერულ ფორმას, რაც უფრო მაღალია მისი სიმეტრიულობა.

სიმეტრიის თანამედროვე განსაზღვრება ასეთია, “ამბობენ, რომ სხეული სიმეტრიულია, თუ მასზე გარკვეული მოქმედებისა და მისი ნაწილების გადანაცვლების შედეგად ის ისევ უთავსდება თავის პირვანდელ მდგომარეობას და არ განიცდის არავითარ გარეგან ცვლილებას”<sup>50</sup>. ეს განსაზღვრება კრისტალოფიზიკიდან არის აღებული (თუმცა შეიძლება აბსტრაქტულ-არასხეულებრივი მათემატიკური განსაზღვრების მოტანაც) და ის კარგად უკავშირდება ბერძნულ წარმოდგენებს, რადგან ბერძნებისათვის მოწესრიგებაც და თანაზომადობაც ყოველთვის სხეულებთან არის

<sup>48</sup> წრფე წერტილებისაგან შედგება. თვით წერტილი კი უმცირესი სფეროა, რადგან თუ სფერული სიმეტრია აბსოლუტურად ერთგვაროვანია მისი ყველა ნაწილისათვის, მაშინ სფეროს ცენტრი, ანუ წერტილი უნდა ექვემდებარებოდეს სფეროს ამ წესს, ყოველმხრივ თანაბრობას, რაც წერტილის განსაზღვრებას არ ეწინააღმდეგება.

<sup>49</sup> საინტერესოა, რომ პროპორციულ დამოკიდებულებას, რომელზეც აღორძინებაში “ოქროს კვეთი” დაერქვა, საფუძვლად უდევს მეხუთე რიგის სიმეტრიული ფიგურის პენტაგრამას აგების წესი, თანაზომადობა, რომელიც პითაგორელებმა დაადგინეს.

<sup>50</sup> სანადე ვ. კრისტალოფიზიკის საფუძვლები. თბ., “განათლება”, 1976, 150

დაკავშირებული (ცნობილია, რომ სწორი გეომეტრიული ფორმები კრისტალური წარმონაქმნებიდან იღებენ სათავეს. მაგალითად, პითაგორელებმა დოდეკაედრი, გადმოცემით, რკინის პირიტის კრისტალების ფორმის მიხედვით ააგეს ...). კრისტალების ან "... სასრული სხეულების სიმეტრიული გარდაქმნები არ უნდა იწვევდეს სხეულის გადატანას სივრცეში და, მაშასადამე, უძრავად უნდა ტოვებდეს მის ერთ წერტილს მაინც"<sup>51</sup>.

ასეთი ერთი უძრავი წერტილი სფეროს შემთხვევაში მისი ცენტრია. სხვა ყველა ფორმა, რომელიც სფეროს შეავსებს (მასში ჩაიწერება) დაკავშირებული ამავე წერტილთან სიმეტრიულად უნდა იყოს. სწორი ხაზიც შეიძლება განხილული იყოს როგორც სიმეტრიული თუ მის რომელიმე წერტილს როგორც ცენტრს დავაფიქსირებთ (სხივის შემთხვევაში ასეთად შეიძლება აღებული იქნას მზის ან დედამიწის ცენტრი). სწორი ხაზის ეკვიდესეული განმარტებაც სწორედ ამგვარ შესაძლებლობას გულისხმობს: "სწორი ხაზი არის ის, რომელიც მასზე არსებული წერტილების მიმართ თანაბრად არის განლაგებული"<sup>52</sup>. ეს კი ნიშნავს, რომ რომელიმე წერტილის (ცენტრად) არჩევის შემთხვევაში სხვა დანარჩენი წერტილები არჩეული წერტილის მიმართ თანაბრად იქნებიან განლაგებული. წერტილების სწორ ხაზზე თანაბრად განლაგება კი მეორე რიგის სიმეტრიით აღიწერება (180 გრადუსით შემობრუნების სიმეტრიის ღერძი). ზოგადად, სწორი ხაზი ან სხივი მეორე რიგის სიმეტრიის ობიექტად შეიძლება იყოს წარმოდგენილი.

სფერო კი, როგორც ვიცით, აბსოლუტური, სფერული სიმეტრიის სხეულია, რაც ნიშნავს, რომ იგი მოიცავს ნებისმიერ (ცენტრალურ) სიმეტრიას, მათ შორის მეორე რიგისასაც. ამიტომაც, თუ ბერძნული გეომეტრიული აზროვნების ორი ძირითადი ფორმაა სფერო და სხივი, საინტერესოა რას მოგვცემს მათი სიმეტრიის ხედვის კუთხით ურთირთმეთავსება (ან ზედდება). თუ ამ ორ ფორმას განვალაგებთ ერთ ცენტრზე (სფეროს ცენტრზე გამავალი სწორი ხაზი), მაშინ მათი სიმეტრიულობის პირობიდან გამომდინარე და მარტივი სიმეტრიული გარდაქმნების (წარმოდგენის) შედეგად სამ ურთიერთგადამკვეთ და ურთიერთმართობ დისკოს მივიღებთ, რომელიც

<sup>51</sup> იქვე, გვ. 153

<sup>52</sup> Начала Евклида. Кн. I-VI. М.-Л., Гостехиздат, 1948, I-VI, 11

მთლიანობაში მეოთხე რიგის (90 გრადუსიანი სიმეტრიის ღერძი) სიმეტრიულ წარმონაქმნს წარმოადგენს.

მაგრამ, ეს ხომ დეკარტულ სამგანზომილებიან სივრცის მოდელს ძალზედ გავს?! დიახ, ეს ასეა და მთელი წინა მსჯელობა სწორედ აქეთკენ მოდიოდა – ბერძნულმა მსოფლადქმამ, კოსმოლოგიამ, აზროვნებამ ისეთი ძირეული წარმოდგენები მოგვცა, რომლებშიც შემდგომი განვითარების ფორმები უკვე იყო ჩადებული. ბერძნებს არ შემოუღიათ სამგანზომილებიანი სივრცე, მაგრამ დეკარტულ კოორდინატთა სისტემის მსგავსი ხერხები აპოლონიუსსა (კონუსური კვეთების ანგარიში) და პტოლემეუსს (გეოგრაფიული გრძედი და განედი) უკვე ჰქონდათ.

დეკარტეც ბერძნების მსგავსად ფიქრობდა, რომ ობიექტური სამყარო – ფიქსირებული სივრცე გეომეტრიულად არის შექმნილი. განსხვავება იმ მეთოდურ მიდგომაშია, რომელსაც საფუძვლად ანტიკურისგან განსხვავებული, ახალი პრინციპები ედო – ცნობილ ა) cogito ergo sum-თან (მე ვაზროვნებ, ე. ი. ვარსებობ) ერთად – დ) სრულყოფილების, სივრცის, დროისა და მოძრაობის იდეები გონის პირველადი (თანშობილი) მახასიათებლებია. აქედან გამომდინარე, დეკარტეს მიხედვით გვაქვს ორი სამყარო (ორი სუბსტანცია) – მატერიალურ სხეულთა (res extensa) და მოაზროვნე გონთა სამყარო (res cogitas). ცხადია თუ სივრცის იდეა (წარმოდგენა) გონის თანდაყოლილი თვისებაა, მაშინ იგი არ შეიძლება წარმოდგენილი იყოს მატერიალურად, სხეულებრივად – შემოდის სივრცის აბსტრაქტული წარმოდგენა – არამატერიალური წერტილებით, უსასრულო ღერძებითა და უსასრულო სიბრტყეებით. ამიტომაც, დეკარტეს სივრცის მოდელში გვაქვს სამი ურთიერთგადამკვეთი სიბრტყე და არა დისკო, ხოლო მთელი ანტიკური სწორი ფორმები ამ სისტემაში კოორდინატებით მოიცემა.

## 2. სივრცე-დრო და ადამიანური სამყაროს წყობა...

ანტიკური ადამიანისათვის სამყარო, კოსმოსი გეომეტრიულად არის მოწყობილ-მოწყობილებული, თვით ადამიანიც ამ წესრიგის ნაწილია და ამიტომაც მისი მიზანია წესრიგის ამოცნობა, საკუთარი გარემოს წესრიგის კანონების შესაბამისად მოწყობა (პოლისი, არქიტექტურა, ქანდაკება...). წესრიგის კანონები ანტიკური ადამიანისათვის



გარედან, კოსმოსიდან, იდეალურობიდან მოდის და მისი ყურადღებაც გარეთ, მზა იდეალური ფორმებისაკენ არის მიმართული. ამასთან იგულისხმება, რომ ეს ფორმები ერთმანეთს ეთანადებიან, მოიცავენ (სამყარო ერთიანობიდან გამომდინარე), ამიტომაც მათ არ სჭირდებათ სივრცის იმგვარი წარმოდგენა, სადაც ისინი შეიძლება ერთად განლაგდნენ, მათთვის ფორმა უკვე სივრცობრიობის და წესრიგის მატარებელია.

ბერძნებმა საფუძველი ჩაუყარეს სამყაროს მწყობრ წარმოდგენას, მოგვცეს წინაფორმები და იქვე გაჩერდნენ – პტოლემეუსის გრძედი და განედი მხოლოდ გამოყენების გეოგრაფიული სფეროთი, ხოლო სკენოგრაფიაში დადგენილი პროეციების წესები კი (რომელიც აღორძინებაში ცენტრალური პერსპექტივის სახელით შემოდის), მხოლოდ თეატრალური სცენის უკანა კედლის გაფორმებით შემოისაზღვრა.

სივრცის ახალევროპულ წარმოდგენაში დეკარტეს კოორდინატები რიცხვითი, აბსტრაქტული სიდიდეებია და არა მატერიალური წერტილები, ხოლო სამგანზომილებიანი სივრცე – უსასრულო და ერთგვაროვანი. ამასთან, დღევანდელი წარმოდგენის, სივრცე-დროითი ერთიანობის თანახმად გასაგებია, რომ ამგვარად წარმოდგენილ სივრცეში დროის განზომილებაც შემოდის (ისევე, როგორც აღორძინების მხატვრობაში სამგანზომილებიანი სივრცის გამოხატვა ნახატის სივრცეში დროსაც გულისხმობს). მაგრამ იმ დროს, XVII საუკუნეში, დრო სივრცისაგან სრულიად დამოუკიდებლად განიხილებოდა. თუმცა, სამგანზომილებიანი სივრცის შემოტანით თვალსაჩინო გახდა, რომ სივრცითი ღერძები შუასაუკუნეების პერიოდში დადგენილი დროითი ღერძის ანალოგიურია.

თვით დროის, როგორც თანმიმდევრული მომენტების მუდმივ შეუქცევად დინებად წარმოდგენა – ქრისტიანული მსოფლხედვის შედეგია. ქრისტიანობამდე ბერძნებს არ აინტერესებდათ დრო, მათთვის ყველაფერი ერთ წერტილში, ერთ მიმდინარე მომენტში არსებობდა. შპენგლერი შენიშნავს, რომ “განსხვავებით ბაბილონური და ეგვიპტური კულტურებისაგან, სადაც ზუსტი ასტრონომიისა და წელთაღრიცხვის, წარსულისა და მომავლის სიყვარულით საათით ოპერირებდნენ,

ბერძნებს ეს ინსტრუმენტი არ უყვარდათ. მათ წელთაღრიცხვა არ ქონდათ, ... ოლიმპიადების თვლა მხოლოდ ლიტერეტურული, პალიატივური ხერხი იყო”<sup>53</sup>.

ანტიკურობაში, მსგავსად აღმოსავლური კულტურებისა დროის ათვლის სხვადასხვა სისტემა არსებობდა (მთვარის, მზის კალენდრები). საბერძნეთის თვითიველ მხარეში საკუთარი კალენდარი და თვეთა ათვლა იყო შემოღებული. რომაელები, თუმცა წელთაღრიცხვას იწყებდნენ რომის დაარსების ლეგენდარული თარიღიდან (753 წ. წ. ე.-მდე), პროვინციებში დროის ათვლას რომის ხელისუფლების დამყარების (დაპყრობის) დღიდან აწარმოებდნენ.

ის ფაქტი, რომ იულიუს კეისარმა შეცვალა კალენდარი, შემოიღო ერთიანი ათვლის სისტემა და რომის იმპერიის, რომაული ცხოვრების წესის ჩრდილეთით გავრცობას აპირებდა, “...შეიძლება ანტიკური მსოფლალქმიდან ემანციპაციადაც კი იქნას აღქმული, ... კეისარი რომის უარყოფაზე, ქალაქ-სახელმწიფოს ისეთ დინასტიურ სახელმწიფოდ გადაქცევაზე ფიქრობდა, რომელიც ხანგრძლიობის სიმბოლოს ქვეშ იარსებებდა”<sup>54</sup><sup>55</sup>.

შეიძლება ითქვას, რომ დრო ანტიკურ სამყაროში (და საერთოდ მთელ ძველ მსოფლიოში) ერთგვარ პარალელურ განზომილებებში, ადგილებისა და ადგილობრივი მოვლენების შესაბამისად მიედინებოდა. ერთიანი, საყოველთაო დროითი ღერძის, დროთა დინების ერთ საფუძველზე და ერთი მიმართულებით სვლის წარმოდგენა ქრისტიანულ მსოფლხედვასთან არის დაკავშირებული და მისგანვე მომდინარეობს.

<sup>53</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Т. I. Образ и действительность. М.-Петр., 1923, 95

<sup>54</sup> იქვე, გვ. 142

<sup>55</sup> დღევანდელი ერთიანი ევროპის იდეის ერთერთი ავტორის, ხოსე ორტეგა-ი-გასეტის აზრით, იულიუს კეისარი ანტიკური ეპოქის პირველი ევროპული ორიენტაციის მოღვაწე გახლდათ. “ბრუტუსის სახით, რომელმაც კეისრის, ანტიკურობის ყველაზე დიდი მეოცნების, მოკვლა ითავა, გაიმარჯვეს ბნელმა ძალებმა, რომლებიც ბოჭავდნენ ძველი რომაელების წარმოსახვას” (Ortega-i-Gasset X. Восстание масс. В кн. Дегуманизация искусства. М., «Радуга», 1991, с. 40, 188).

საინტერესოა, რომ იმავე პერიოდში (უფრო ზუსტად იულიუს კეისარმდის დაახლოებით საუკუნენახევრით ადრე) შორეულ ჩინეთში იმპერატორი ში ხაუნ-დი თითქმის მსგავსი მიზნით, მას უნდოდა, რომ დინასტია ან ისტორია მისგან დაწყებულიყო, საწინააღმდეგოდ იქცევა – წიგნებს წვავს, ე. ი. წარსულს სპობს (დროს, ხანგრძლიობას – კეისარი პირიქით, აფუძნებს მას) და ჩინეთის კედელს აშენებს (კეისარს პირიქით, რომის კედლებიდან გასვლა სურდა). ამ ისტორიულ ცნობებს ბორხესი მიყავს აზრამდის, რომ ში ხუან-დისათვის “...კედელი სივრცეში და კოცონი დროში სიკვდილის შეკავების მაგიურ საზღვრებს წარმოადგენდა...” (Борхес Хорхе Луис. Оправдание вечности. М., «Ди-Дик», 1994, 340). მოყვანილი მაგალითი თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს იმ ფაქტს, რომ ევროპული იდეა, რომლის განხორციელებაც კეისრისა და ანტიკურობის მომდევნო ხანაში იწყება, დასაბამიდან ხსნილი, გაფართოებადი, არალოკალური ხასიათის გახლდათ და დღესაც ასეთად რჩება...

ქრისტიანული წელთაღრიცხვა, ანუ ახალი ერა, VI საუკუნიდან აბატ დიონისე მცირეს წინადადებით შემოდის და საბოლოოდ ქრისტიანულ სამყაროში VIII-X საუკუნეში მკვიდრდება. ხოლო ქრისტეს შობამდე პერიოდის ძველ წელთაღრიცხვად (ერად) ათვლა კათოლიკური ღვთისმეტყველის პეტავიუსის წინადადებით XVII საუკუნეში შემოდის.

დროის დინების ქრონოლოგიურ ღერძად წარმოდგენა და ამ სახით დამკვიდრება მართალია შედარებით მოგვიანებით ხდება, მაგრამ ამგვარ წარმოდგენას საფუძვლად ქრისტიანული მსოფლხედვა უდევს. მონოთეისტური რელიგიის მიერ ღმერთის აბსოლუტურობის მტკიცება მარადიულობა-წარმავლობის პრობლემის წამოწევას განაპირობებს. მისი საფუძვლები კი, ანტიკურ მსოფლხედველობასა და ფილოსოფიაშია გააზრებული. ამ მხრივ ქრისტიანობისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი პლატონია – “...მან /მამამ, ღმერთმა/ მიზნად დაისახა შეექმნა მარადისობის ერთგვარი მოძრავი ასლი და ცის წესრიგთან ერთად უძრავი და ერთადერთი მარადისობის ხატად შექმნა მოძრავი და მარადმედინი ხატება, რომელიც რიცხვთა კანონის თანახმად მიედინება და რომელსაც დროს ვუწოდებთ..”<sup>56</sup>.

ქრისტიანულ წარმოდგენით ანტიკური ამქვეყნიური, სივრცულ-კოსმიურ წესრიგი იმქვეყნიური, მარადიული სამართლიანობით იცვლება (კოსმოსის პირველადი მნიშვნელობაც ხომ ადამიანთა “სწორი” მოწესრიგებაა). ხოლო კავშირს და მიმართებას ამ ორ, წარმავალ და მარადიულ სამყაროებს შორის განაპირობებს დრო, დრო, რომელიც მარადიულობის ამქვეყნიური გამოვლენა და მისკენ მავალი გზაა (აქაც ანტიკური საფუძველი – “დრო თავის აღსრულების მჭვრეტელი მარადიულობაა” – პლატონი).

მაგრამ გზა სიტყვიერი ფორმაა, რომელსაც ტოპოლოგიური (ან სივრცულ-სხეულებრივი) კონცეპტი შეესაბამება. ქრისტიანული რიტორიკა უბრალოდ “იძულებულია” მეტაფორულ კონტექსტში იარსებოს – გზა სულიერი მისწრაფების, მისი მოძრაობის მეტაფორული გაცხადებაა.

რა არის დრო? სად იმყოფება ეს მოუხელთებელი დრო? – IV-V საუკუნეების მიჯნაზე ამ კითხვებს ავრელიუს ავგუსტინე (ნეტარი ავგუსტინე) სვამს. “იქ სადაც არავითარი ქმნილება არ არის... დრო არ შეიძლება იყოს ... დრო მხოლოდ ჩემს სულში

<sup>56</sup> პლატონი. ტიმეოსი. თბ. “ირმისა”, 1994, 37d

არსებობს. წარსული მეხსიერებაში, მომავალი მოლოდინში, ... აწმყო დროის არსს ჭვრეტა (intuitus) შეადგენს”<sup>57</sup>. ავგუსტინედან დაახლოებით თოთხმეტი საუკუნის შემდეგ კანტი კვლავ იმეორებს: “დრო სხვა არაფერია, თუ არა შინაგანი გრძნობის ფორმა, ე. ი. ჩვენი თავის და შინაგანი მდგომარეობების ჭვრეტა”<sup>58</sup>. კანტის აზრით სივრცე, რომელიც ასევე სუფთა ჭვრეტაა, არის მხოლოდ გარე მოვლენების აპრიორული პირობა. დრო კი – რადგან ყველა გარე თუ შიდა მოვლენა თავისთავად არის გარკვევა ჩვენი შინაგანი მდგომარეობისა – საერთოდ ყველა მოვლენის აპრიორული პირობაა: “იგი შინაგანი (ჩვენი სულის) მოვლენების უშუალო პირობაა და ამის გამო, ირიბად, ასევე გარე მოვლენების პირობაც არის”<sup>59</sup>.

“მე მეჩვენება, რომ დრო სხვა არაფერია, თუ არა რაღაც განფენა, მაგრამ რისი – დანამდვილებით არ ვიცი, თუმცა ნაკლებმოსალოდნელია, რომ იგი იყოს სხვა რამ, თუ არა თვით სულის განფენილობა”<sup>60</sup>. საყურადღებო და საგულისხმოა, რომ ნეტარი ავგუსტინე დროით (სულიერ) მოწესრიგებას სივრცითი ტერმინით (განფენა) გადმოგვცემს. ასე რომ ქრისტიანული აზროვნება ანტიკურობიდან იღებს ფორმებს არა მხოლოდ მეტაფორული, არამედ ანალოგიის პრინციპითაც. ასევე კანტთანაც: “სწორედ იმიტომ, რომ ამ შინაგან ჭვრეტას არავითარი გარე სახე /გარეგნობა/ არ აქვს, ჩვენ ამ ნაკლის აცილებას ანალოგიის მეშვეობით ვცდილობთ და დროით მიმდევრობას ისეთი უსასრულოდ განგრძობადი ხაზის საშუალებით წარმოვიდგენთ, სადაც მრავაფეროვნება ერთი განზომილების მომცველ რიგს შეადგენს და ამ ხაზის თვისებებს დროის ყველა თვისებას ვუთავსებთ, იმის გამოკლებით, რომ ხაზის ყველა ნაწილი ერთდროულად არსებობს, მაშინ როდესაც დროის ნაწილები ერთმანეთის მიყოლებით ლაგდებიან”<sup>61</sup>.

უსასრულოდ განგრძობადი, ერთგვაროვანი ხაზის ანალოგიით შემოტანილი დროის განსაღვრება ბერგსონს ეჭვის საბაზს აძლევს: “...დრო ჩვეულებრივად განიხილება როგორც ერთგვაროვანი გარემო, რომელიც სივრცისაგან განსხვავებულია, მაგრამ მის მსგავსად ერთგვაროვანია. ერთგვაროვანი გარემო, ამრიგად, იმისდა მიხედვით თუ რით არის შევსებული – თანაარსებობით თუ თანმიმდევრობით, ორმაგი

<sup>57</sup> Августин Аврелии. Исповедь. Симф. «Реноме», 1998, 12

<sup>58</sup> Кант И. Критика чистого разума. Симфер., «Реноме», 1998, 58

<sup>59</sup> იქვე, გვ. 58

<sup>60</sup> Августин Аврелии. Исповедь. Симф. «Реноме», 1998, 12

<sup>61</sup> Кант И. Критика чистого разума. Симфер., «Реноме», 1998, 58

ფორმით ვლინდება”. ამრიგად, “... დრო წარმოდგენილი როგორც ერთგვაროვანი გარემო ხომ არ წარმოადგენს უკანონოდმოხილ გაგებას, რომელიც სუფთა ცნობიერების სფეროში სივრცის იდეის შეტანით არის მიღებული?”<sup>62</sup>.

აანალიზებს რა ამ ორ (სივრცისა და დროის) წარმოდგენას ბერგსონი წინააღმდეგობამდის მიდის – ურთიერთშეუღწევადობა არის სივრცეში განთავსებულ საგანთა თვისება, მაშინ როდესაც ცნობიერების მდგომარეობანი გარე (ურთიერთშეუღწევადი) ერთურთისათვის არ არიან. ასეთად ისინი მხოლოდ ერთგვროვან გარემოდ განხილულ დროში განშლით (განთავსებით) ხდებიან. ამიტომაც დროითი ხანგრძლიობის სანაცვლოდ მას “წმინდა ხანიერება” (dureé) შემოაქვს – ჩვენი ცნობიერების მდგომარეობათა თანმიმდევრობის ისეთი ფორმა, რომელშიც ისინი არა სივრცითი წერტილების მსგავსად, არამედ, როგორც მელოდიის ნოტები, თითქოს ერთმანეთთან შერწყმულად არიან განლაგებული.

ბერგსონს მიაჩნია, რომ სწორედ ასე უნდა ჰქონდეს წარმოდგენილი ხანიერება იმ არსებას (ადამიანს), რომელიც ერთდროულად იგივეურიც და ცვალებადიც არის. “მაგრამ ჩვენ მიჩვეულნი ვართ რა სივრცობრიობის იდეას, გაუცნობიერებლად შეგვაქვს იგი სუფთა ხანიერების წარმოდგენაში, გვერდიგვერდ ვალაგებთ ცნობიერების მდგომარეობებს და მათ ერთდროულად, არა ერთს მეორეში, არამედ ერთს მეორის გვერდით აღვიქვავთ. მოკლედ, ჩვენ დროის სივრცეში პროექციერებას ვახდენთ, ხანიერებას განგრძობადობის ტერმინებში გამოვსახავთ, თანმიმდევრობა კი, უწყვეტი ხაზის ან ჯაჭვის ფორმას იღებს, რომლის ნაწილებიც ეხებიან, მაგრამ ერთმანეთს არ გამჭოლავენ. შევნიშნოთ, რომ ბოლო სახე (წარმოდგენა) არა თანმიმდევრულ, არამედ წინასა და შემდგომის ერთდროულ აღქმას გულისხმობს...”<sup>63</sup>.

ფაქტიურად ბერგსონს, თუ ამჯერად მის ხანიერებას (dureé-ს) გვერდით გადავდებთ, იმ დროისთვის ტრადიციული სივრცისა და დროის წარმოდგენა სივრცე-დროითი ერთიანობის, განუყოფლობის პრინციპამდის მიყავს, რომელიც იმავე პერიოდში აინშტაინ-ჰუანკარეს მიერ დგინდებოდა (“ფარდობითობის კერძო თეორია”)...

<sup>62</sup> Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Собр. соч. Т I, М., «Московский клуб», 1992, 92

<sup>63</sup> იქვე, გვ. 93

მაგრამ, თუ კვლავ კლასიკურ წარმოდგენას დავუბრუნდებით, მოტანილი მაგალითების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტიანულმა მსოფლმხედველობამ დროის უსასრულო, ერთიანი ღერძის შემოტანით სულიერ განფენილობას საფუძვლად კვლავ ანტიკურ პერიოდში დადგენილი სივრცითი (ან სხეულებრივი) ფორმა დაუდო. დროს, როგორც “სულის განფენილობას” (ავგუსტინე), ან ხაზოვან რიგს, რომლის ნაწილებიც ერთმანეთის მიყოლებით არიან განლაგებული (კანტი), პირდაპირ შეესაბამება ბერძნების ერთერთი იდეალური წინაფორმა – *სხივი*. ანტიკური გეომეტრიული ოპტიკის მოდელიდან მომდინარე წარმოდგენა სინათლის სხივის სწორხაზოვანი გავრცელების შესახებ არა მარტო დროითი ღერძის წარმოდგენის ანალოგიური ნიმუშია, არამედ დროის მექანიკური გაგების, მისი დინების ან კორექტული ათვისების საშუალებაცაა (უხეშად რომ ვთქვათ, დრო სხივზეა მიმაგრებული).

პრობლემა, რომლის გადაჭრის მცდელობამაც წარმოქმნა ანტიკური ბერძნების ამგვარი ხედვა ეგზისტენციური, მარადიული, დრამატული ძიების სფეროდანაა. “ადამიანის ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემაა, თუ რა ადგილი უჭირავს მას სინამდვილეში. რა ადგილი უჭირავს ოიდიპოსს, როცა ლოგინში წევს თავის ცოლთან? სინამდვილეში ხომ იგი ამ ქალის შვილია და თავისი მამის მკვლეელი; ადამიანი მდგომარეობის *ტრაგედია* ან *დრამა* მდგომარეობს იმაში, რომ მან არ იცის რა ადგილი უკავია.”<sup>64</sup>. მამარდაშვილი ამ ძირეულ კითხვას “ოიდიპოსის პრობლემას” უწოდებს – ვინ ვარ მე და “სად ვდგავარ სამყაროსა და ჩემი წარმოდგენის ტრიალში?... რაღაც აბსოლუტურ ხედვაში მე უკვე მიჭირავს რომელიღაც ადგილი, რომელიც არ ვიცი, როგორ გავიგო?”<sup>65</sup>.

ადამიანი მარად ცვალებადი სამყაროს ყოველ მოვლენას ვერ მოიცავს, ვერ აღწერს, მას აბსოლუტური ხედვა არ აქვს, იგი ადგილითა და დროით არის შეზღუდული. გამოსავალი ერთია – შინაგანი ძალისხმევით დააფიქსიროს რაღაც უცვლელი, უძრავი ფორმები და მათი საშუალებით სამყაროს მოუხელთებელ ცვალებადობაში “რაღაც გაიგოს, რაღაცას მიხვდეს”. სწორედ აქედან დაიწყეს ბერძნებმა, დაუშვეს, რომ სამყარო ერთიანია, მოწესრიგებულია (თალესი) და ამ მოწესრიგების

<sup>64</sup> მამარდაშვილი მ. საუბრები ფილოსოფიაზე. თბ., “მეცნიერება”, 1992, 54

<sup>65</sup> იქვე, გვ. 55

გამოვლენად ან საზომად მიიჩნიეს ის, რაც აქამდის იზოლირებულობის გამო ხელს უშლიდა ყოვლისმომცველობას – *სხეული*.

Σαμα σαμα – ამბობდნენ ბერძნები – სხეული საფლავია, ჯურღმულია ან ციხეა მისი შეზღუდულობისა და უცვლელი იგიურობის გამო (ქართულში ახლოა სხეული-გვამი). სოფოკლეს “ოიდიპოსში” სიტყვა σαμα პიროვნების აღმნიშვნელია, ამიტომაც ანტიკური ცნობიერების გათვალისწინებით უფრო მართებული იქნებოდა “ოიდიპოსის პრობლემის” ასე ჩამოყალიბება: რა ადგილი უკავია ამ სხეულს (ოიდიპოსის *მე-ს*) სხვების მიმართ?

ასტრონომიული წესრიგის დაშვება და გეომეტრიული იდეალური ფორმების ინტუიცია ბერძნებს ყოველისა და ადამიანის (სხეულის) ჰარმონიულად მოწყობილ კოსმოსში ერთიანი მოიაზრების საშუალებას აძლევს. ეს რეალური, ემპირიული სამყაროდან მომდინარე განზოგადება (ან ინდუქცია) არ არის. იდეალურ ფორმებს რეალურ სამყაროში შესატყვისი, ანალოგი არ აქვთ (სფერო, წრფე, სამკუთხედი და სხვ. არსად, არავის არ უნახავს. ჩვენ ამ ფორმების არასრულ ანარეკლებს, “აჩრდილებს” ვხედავთ). და ბერძნების უდიდესი დამსახურება სწორედ ამაშია – მათ დაგვიტოვეს აზროვნების ისეთი სისტემა, რომელშიც ყოველთვის დასადგენია (ან “გასახსენებელია”) ის იდეალური ფორმები, რომელთა საშუალებითაც ჩვენსა და გარემომცველ სამყაროს შესახებ რაღაც შეიძლება გავიგოთ.

ლოსევი პლატონის მოძღვრების ანალიზისას იდეას სკულპტურულ-სიმბოლურ სხეულთან ზოგჯერ პირდაპირ აიგივებს ( $\text{ιδέα} = \text{σαμα}$ ). ამასთან, ლოსევის აზრით, იდეის მნიშვნელობაში ერთ-ერთი ძირითადი “შინაგან-გარეგანი” კატეგორიაა. “ეს არის ისეთი შინაგანი მდგომარეობის, თვისების ან ორგანიზაციის კატეგორია, რომელიც ასე თუ ისე გარეთ ვლინდება, ხილვადით გამოიხატება და ხატად წარმოდგება”<sup>66</sup>. ამ შენიშვნის გათვალისწინებით, იდეალური ფორმები, რომლებიც საფუძვლად დაედო ბერძნული კოსმოსის მოწესრიგებას, იმავე დროს შინაგანი ორგანიზაციის, ანუ ანტიკური ადამიანის იზოლირებული ცოცხალ-სულიერი სხეულისათვის გარკვეული ადგილის პოვნა-დაკავების, დრამატული პრობლემის გადაჭრის საშუალებაც არის...

<sup>66</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., «Мысль», 1993, 252

ქრისტიანობა, რომელიც ჭეშმარიტ რეალობად იმქვეყნიურს მიიჩნევს სულიერი რეალობების გადმოცემისას სიმბოლურად თუ ანალოგიით მაინც ანტიკურ ეპოქაში დადგენილ ფორმებს, ხილვად (ვიზუალურ-ოპტიკურ) ხატებს მიმართავს. ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ თავიდან დროის განსაზღვრებას, რომელიც სულიერ განფენილობად მოიაზრებოდა, საფუძვლად სივრცითი სტრუქტურა (სწორი, სხივი) დაედო. მოგვიანებით კი, ქრისტიან მამებს ანტიკურობიდან ნასესხები სივრცითი ფორმები უკვე სრულიად აშკარად შემოაქვთ. XII საუკუნიდან ღვთისმეტყველები და მისტიკოსები პლატონის გეომეტრიული წარმოდგენების გავლენით Corpus Hermeticum-იდან იღებენ ფორმულას, რომელიც შემდგომი საუკუნეების ნაშრომებში ხშირად მეორდება: “ღმერთი არის გონითსაწვდომი სფერო, რომლის ცენტრიც ყველგანაა და შემოწერილობა არსად”<sup>67</sup>. ამიტომაც, ალბათ მართებულია შპენგლერის აზრი: “დასავლელი ადამიანის რელიგიურ შეხედულებებსაც კი სივრცობრიობისაკენ მუდმივი ტენდენცია აქვთ. XVIII საუკუნის პანთეიზმი სრულიად აიგივებს ღვთაებას უსასრულო სივრცესთან”<sup>68</sup>.

შპენგლერის ამ გამონათქვამში დასავლელ ადამიანზე ლაპარაკია, იმ ადამიანზე რომლისთვისაც “აღორძინება” უკვე მომხდარია, სივრცობრიობა, სხეული “უფლებებშია აღდგენილი”. მაგრამ, როგორც ზემოთ ითქვა, სულიერის პრიმატულობის უქველი რწმენით გაჟღენთილ შუასაუკუნეების აზროვნებაში სივრცობრიობა ყოველთვის თანაობდა. სწორედ ამ ტენდენციის შედეგია ის, რომ XVII საუკუნეში დეკარტე ორ სუბსტანციას, გონით საგნებსა (res cogitas) და განგრძობად საგნებს (res extensa) ათანაბრებს, რითაც რეალობას ორ თანაბარუფლებიან ნაწილად ყოფს.

თუმცა, ახალი ხედვის, ამქვეყნიური რეალობის უფლებაში აღდგენის დამკვიდრებას უმტკივნეულოდ, შეურიგებელი დაპირისპირების გარეშე არც მაშინ ჩაუვლია. ჯორდანო ბრუნო იმ აზრებსა და სიტყვებს ემსხვერპლა, რომლითაც მას უნდოდა კოპერნიკის სივრცე გადმოეცა: “ჩვენ შეგვიძლია დანამდვილებით ვამტკიცოთ, რომ სამყარო – მთლიანად ცენტრია ან, რომ სამყაროს ცენტრი ყველგანაა, ხოლო შემოწერილობა არსად”<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Борхес Хорхе Луис. Оправдание вечности. М., «Ди-Дик», 1994, 343

<sup>68</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Т. I. Образ и действительность. М.-Петр., 1923, 190

<sup>69</sup> Борхес Хорхе Луис. Оправдание вечности. М., «Ди-Дик», 1994, 344



სფეროს ცნობილ ფორმულაში ჯორდანო ბრუნო ღმერთის ნაცვლად ცენტრში სამყაროს მოიაზრებს, სამყაროს, რომლის ასტრონომიულ ცენტრში მზეა განთავსებული. ეს არ იყო უბრალო ასტრონომიული თეორიების, გეოცენტრულის ჰელიოცენტრულით, ცვლა (ჰელიო-ცენტრული ჰიპოთეზა თვით ანტიკურობაშიც არსებობდა), დადგენილი წესრიგი იმსხვრეოდა – დედამიწა სამყაროს ცენტრშია და დედამიწასთან დაკავშირებული ამქვეყნიური ან წარმავალიც აქვეა. ხოლო მთელი სამყაროს, ციურ სხეულთა დედამიწასთან ერთიან სისტემაში გაერთიანება ან წარმავალთან, ამქვეყნიურთან გათანაბრება ადგილს მისტიურისათვის აღარ ტოვებდა. იმ დროის ადამიანს ფეხქვეშ საუკუნეებში გამოტარებული სანდო საყრდენი ეცლებოდა, უსასრულო მატერიალურ და უღვთო სივრცეში “უპატრონოდ” დარჩენილს შეშფოთება და შიში იპყრობდა: “ბუნება – (შემადრწუნებელი) სფეროა, რომლის ცენტრიც ყველგანაა, შემოწერილობა კი არსად”<sup>70</sup> – წერს ღვთისმოსავი პასკალი<sup>71</sup>.

ამქვეყნიური სამყაროს (ან სივრცობრიობის) მნიშვნელობის წინ წამოწევამ სულიერის პრიმატზე დაფუძნებული შუასაუკუნეობრივი მსოფლწესრიგი, რა თქმა უნდა, შეარყია. ადამიანს, საზოგადოებას სხვა, ახალი საყრდენების მოძიება სჭირდებოდა. ძიების გზაზე მას მხოლოდ საკუთარი თავის, გონის იმედი შეიძლება ჰქონოდა. იმ გონისა, რომელიც განფენადი სუბსტანციისაგან (სივრცობრივ-სხეულებრივი – *res extensa*-დან) სრულიად განსხვავებულია. აღმოჩნდა, რომ გონითი სუბსტანციით (*res cogitas*) განფენადი, გარე სამყაროს აღწერა-გაგება შესაძლებელია და რომ მსგავსი აქტი ბერძნებს უკვე შესრულებული აქვთ. ამიტომაც დეკარტე ბერძნულ აზროვნებას, იდეალურ გეომეტრიულ ფორმებს უბრუნდება და მათ საფუძველზე დეკარტულ, სამგანზომილებიან სივრცეს აგებს (რომელშიც, ბერძნებისგან განსხვავებით წერტილი აღარ არის სხეული და უსასრულობა პოტენციურია და არა აქტუალური).

ამგვარი წარმოდგენით ან ხედვით ადამიანს გარე სამყაროს მოწესრიგებისა და მის მიმართ გარკვეული ადგილის დაკავების საშუალება კვლავ მიეცა. აქედან იწყება ახალი ტიპის აზროვნება, ახალი ევროპა – ნიუტონი ფიზიკურ მოვლენებს სივრცესა და დროში განიხილავს (ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ აბსოლუტურ, ცარიელ სივრცეში

<sup>70</sup> იქვე, 345

<sup>71</sup> სიტყვა “შემადრწუნებელი” ზოგ რედაქციაში გამოტოვებულია.

და აბსოლუტურ დროში), ველასკესი საგანთა ზედაპირებს ცარიელ სივრცეში ათავსებს, კანტი სივრცესა და დროს ყველა მოვლენის აპრიორულ პირობად აცხადებს...

ახალ დროში სივრცე-დროითი სტრუქტურა იმ უნივერსალური მექანიზმის როლს ასრულებს, რომელიც არა მარტო გარემომცველ სამყაროს აწესრიგებს, არამედ შიდა და გარე რეალობებს შორის წონასწორობასაც ამყარებს. ამიტომაც უნდა დავეთანხმოთ მამარდაშვილს, იმაში, რომ, "...სივრცე-დროით წარმოდგენას ალბათ ისეთივე ოპერატორ-გარდამქმნელის როლი ეკისრება, ...როგორც მეტაფიზიკურ მე-ს"<sup>72</sup>. დაკვირვების ჰომოგენურ ველში მას (მეტაფიზიკურ მე-ს) ტრანსცენდენტალური აქტივობის მიერ წერტილის დაკავება და ამავე დროს, ფიზიკურ და აზროვნების რიგებს შორის გადასვლა-გადმოსვლის (გადართვა-გადმორთვის) გაპირობებაც შეუძლია. ამიტომაც შეიძლება ითქვას, რომ სივრცე-დროითი წარმოდგენა, მეტაფიზიკურ მე-ს მსგავსად შიდა და გარე რეალობების საზღვარზე "ფარფატებს"<sup>73</sup>.

ორი-სამი საუკუნის განმავლობაში ახალი დროის ადამიანი ისე მიეჩვია სამყაროში სივრცე-დროით ორიენტაციას, რომ აღარ უკვირდება იმ საფუძვლებს, რომელიც ასეთი წარმოდგენის უკან დევს. აღორძინების ეპოქისა და XVII საუკუნის ცალკეული მოაზროვნეების უზარმაზარი ძალისხმევით დამკვიდრებული ახალი ხედვა თანამედროვე ადამიანისათვის საყოველთაოდ მიღებულ რწმუნებად, თავისთავად ცხად ფაქტად იქცა...

მართლაც, რა დიდი "ტვინის ჭყლეტა" უნდა იმას, რომ "...ყველაფერი რაც სამყაროშია იქვე ხდება შორეული ან ახლობელი, რომ აქ/ამ ადგილთან/ მიმართებაში მარჯვნივ ან მარცხნივ, ზემოთ ან ქვემოთ არის განლაგებული"<sup>74</sup>. არადა ეს პერსპექტივის ან სამყაროს წყობის მესამე კანონია, რომელიც სამგანზომილებიანი სივრცისა და ხედვის გეომეტრიული ოპტიკის მოდელებს ეფუძნება.

ან რა არის განსაკუთრებულად საკამათო სტრუქტურირების მეორე კანონში?! – "სამყაროს წყობა, რომელშიც უნდა ვიცხოვროთ, ყოველთვის ორ დონეს /ხედს/ გულისხმობს: საგანი ან საგნები, რომელსაც მიპყრობილი აქვს ჩვენი ყურადღება და

<sup>72</sup> მამარდაშვილი მ. Картезианские размышления. М., «Прогресс-Культура», 1993, 138

<sup>73</sup> ლოსევისეული იდეის შინაგან-გარეგანი კატეგორიაც ან კანტის განსაზღვრება – სუბიექტური წარმოდგენა, რომელიც a priori ობიექტურად შეიძლება ჩაითვალოს – ალბათ ასეთსავე "ფარფატს" გულისხმობს.

<sup>74</sup> Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди. В кн. Дегуманизация искусства. М., «Радуга», 1991, с. 229, 288

ფონი, რომელზეც ისინი გამოიყოფიან”<sup>75</sup>. კანონი არც ისე მარტივია, როგორც ერთი შეხედვით ჩანს – პირველ დონეზე (ხედზე) საგანია, რომელზეც მზერაა ფოკუსირებული (ხაზოვანი ხედვითი ოპტიკა) და მეორე დონეზე – ფონი, რომელიც საბოლოოდ ჰორიზონტით სრულდება (ამ კანონს ხშირად *ჰორიზონტის* კანონსაც უწოდებენ). ჰორიზონტი კი, სწორხაზოვანი ხედვითი სხივის სვლისა და დედამიწის სფერული ზედაპირის *აცდენის* შედეგია... ამას გარდა, ეს კანონი კიდევ მესამე, ასევე მნიშვნელოვან დონესთანაა დაკავშირებული – იგულისხმება, რომ ფონს (ან ჰორიზონტს) მიღმა არსებობს სამყაროს ნაწილი, რომელიც ამჟამად ჩვენი ხედვისათვის (მაგრამ არა წარმოდგენისათვის) დაფარულია. მესამე ხედი, რომელიც სტრუქტურირების I კანონიდან მომდინარეობს, პირველ ორ ხედთან ერთად ვირტუალურად თანაარსებობს.

თვით სტრუქტურირების I კანონის შინაარსი მარტივად ასე შეიძლება გადმოიცეს: “ყოველ მატერიალურ საგანს სინამდვილეში ორი მხარე გააჩნია. მათგან, როგორც მთვარის შემთხვევაში, ჩვენთვის ყოველთვის ერთია დამსწრე... თუ ვილაპარაკებთ მხედველობაზე, უფრო სწორად დანახვაზე, აღმოჩნდება, რომ არავის არასდროს არ უნახავს ვაშლი – ვაშლი როგორც ასეთი – რადგან, როგორც ცნობილია, ვაშლს გააჩნია ორი მხარე, რომელთაგან ჩვენთვის ყოველთვის მხოლოდ ერთი არსებობს”<sup>76</sup>. ვაშლის მეორე, ნამდვილად რეალური მხარე *შესაძლებლობის* განსაკუთრებული, ვირტუალური ფორმით თანაარსებობს (*შესაძლებელი* – ვირტუალურის განმარტება).

პოპულარულ საცირკო რეპრიზაში ერთი კლოუნი ვაშლს მეორეს თავზე ადებს და სასროლი პოზიციის დასაკავებლად მიდის. ვიდრე პირველი კლოუნი ზურგით არის, მეორე ვაშლს იღებს, მის უკანა მხარეს ჩაკბეჩს და ნარჩენს ისევ თავზე იღებს. პირველ კლოუნს ჰგონია, რომ მეორე კლოუნის თავზე ისევ მთელი ვაშლია – სინამდვილეში ვაშლი ნახევრად შეჭმულია. ამ მარტივ კლოუნადაში სტრუქტურირების I, მარტივი კანონი თამაშდება. თუმცა, ყოველი ამის უკან ჩვეული სიტუაცია, ასევე მარტივი კანონი დევს – ადამიანს არ შეუძლია აღნუსხოს ყველაფერი, რაც მის გარშემო ხდება... ეს კი,

<sup>75</sup> იქვე, გვ. 281

<sup>76</sup> იქვე, გვ. 278

ძირეული, მარადიული პრობლემა და ადამიანური დრამა, რომელიც ამ პრობლემას მოსდევს, ხან ტრაგიკულად ვითარდება (“ოიდიპოსი”) და ხან კომიკურ სახეს იღებს<sup>77</sup>.

ვაშლის უკანა, ჩვენთვის დაფარული მხარე შეიძლება სულაც არ იყოს ისეთი, როგორც გვგონია, ან სულაც აღარ არსებობდეს, მაგრამ ჩვენ ყოველთვის “ვგულისხმობთ” მას, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში წარმოდგენა ვაშლზე საერთოდ არ გვექნებოდა<sup>78</sup>. მაშასადამე, ვაშლის მთლიანობისათვის აუცილებელი მეორე მხარე, რომელიც შეიძლება გამოვლინდეს ან არ გამოვლინდეს, შესაძლებლობაში, ანუ ვირტუალურად არის მოცემული და ეს ჩვენთვის მნიშვნელოვანია... ვირტუალურის ლექსიკონური განმარტება – *შესაძლებელი, ისეთი, რომელიც შეიძლება ან უნდა გამოვლინდეს გარკვეულ პირობებში* – სრული არ არის, რადგან მნიშვნელოვანების მომენტს არ მოიცავს.

თვალსაჩინოებისათვის სარკის მაგალითს მივმართოთ. სად დევს, სად არის განთავსებული გამოსახულება, რომელსაც სარკეში ვხედავთ? – ის არც სარკის ზედაპირზე და არც სარკის უკანაა, გამოსახულება სარკის მიღმა დევს. ამ მოვლენის ფიზიკური მოდელი ასეთია: სარკის უკან წარმოსახვითი, ვირტუალური სხივი ვრცელდება, რომელიც, ასევე სარკის უკან ვირტუალურ ეკრანზე გამოსახულებას ქმნის. და აქ უკვე საქმე საყურადღებო მოვლენასთან გვაქვს: ნამდვილი საგნის ოპტიკური (სარკული) გამოსახულება შეგრძნების ორგანოზე, თვალზე ისევე ნამდვილად და უეჭველად ზემოქმედებს, როგორც საგნის პირდაპირი გამოსახულება. ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ სინამდვილესა და ვირტუალობას შორის საზღვარი წაშლილია?!<sup>79</sup>

რა თქმა უნდა, ვირტუალობაში ან ვირტუალური საგნის გამოსახულებაა მხოლოდ. მაგრამ ასეთ, ამგვარ გამოსახულებას შეიძლება ჩვენთვის ისეთივე მნიშვნელობის ჰქონდეს, როგორც საგნის უშუალო, პირდაპირ ხედვას. ან სხვა სიტყვებით, ვირტუალური შეიძლება აქტუალური იყოს (თუ ყოველთვის არ არის

<sup>77</sup> ცხოვრება ხშირად “გვამაიმუნებს” – ვაშლი, რომელიც გვეძლევა ზოგჯერ ან უკვე შეჭმულია ან ჩაკბეჩილი, ვთქვათ, თუნდაც ევას მიერ...

<sup>78</sup> ან კიდევ, ჩვენ სახლს მთლიანად ვერასოდეს ვერ ვხედავთ, მაგრამ სახლი როგორია მაინც ვიცით...

<sup>79</sup> იქნებ ალისასავით ჩვენც შეგვიძლია სარკისმიღმეთში მოგზაურობა?!

ასეთი). საგულისხმოა, რომ ინგლისურ სიტყვირებაში ვირტუალური და აქტუალური ხშირად სინონიმებადაც გვევლინებიან<sup>80</sup>.

აქამდის ნახსენები ობიექტების (ვაშლი, ჰორიზონტსმიდმა საგნები) ან მათი გამოსახულების ვირტუალური თანადასწრება ობიექტურ, რეალურ სამყაროს განეკუთვნებოდა და მასშივე მოიაზრებოდა. მაგრამ არსებობენ გონითი, წარმოსახვითი ობიექტები (*res cogitatas*), რომელთაც რეალურ სამყაროში ანალოგი არ გააჩნიათ – ეს “სუფთა ვირტუალური” ობიექტები, ანუ იდეებია. იდეა სუბიექტის სულში არსებული რეალობა ან სუბიექტური რეალობაა, რომელიც ვირტუალურია და თავადაც ვირტუალურ ობიექტებს მოიცავს. როგორია მათი მიმართება დანარჩენ რეალობასთან? რა ადგილი უკავიათ მათ ადამიანურ სამყაროში?

პასუხი სტრუქტურირების IV კანონში შეიძლება მოვიძიოთ: “თვითეულ კონკრეტული ადამიანის სამყარო არა *totum revolutum*-ს /უწესრიგობას, ქაოსს/, არამედ *პრაგმატულ ველებად* მოწესრიგებულ ველს წარმოადგენს.”<sup>81</sup>. ადამიანი ცხოვრობს სამყაროში, უზარმაზარ სფეროში, რომელიც სივრცეში მეტნაკლებად ლოკალიზებულ *სიტუაციურ ველებად* არის დანაწევრებული. სამყაროს შიგნით ერთგვარი პატარა სამყაროები – ისეთი როგორიცაა, რელიგიის, ომის, საქმიანობის, ხელოვნების, ლიტერატურის, მეცნიერების და ა. შ. – *ანუ პრაგმატული ველები* წარმოიქმნება. “...ყოველი ჩვენგანის წარმოსახვაში სამყაროს სივრცითი სქემა არსებობს, რომლის ამა თუ იმ კვადრანტსა და უბანში ვათავსებთ ნებისმიერ საგანს, მათ შორის ისეთსაც, რომელსაც უშუალოდ სხეულებრივი ბუნება არ გააჩნია და რომელსაც ჩვეულებრივ *სულიერს* უწოდებენ, როგორიცაა, იდეები, გრძნობები და ა. შ.”<sup>82</sup>.

ასე რომ, სამყარო და ჩვენი ცხოვრება მასში *მიმართულებების (მხარეების)* მიხედვით არის ორიენტირებული. ორტეგას და არა მარტო მისი, აზრით მეცნიერებაც და პოეზიაც იმაზე, რაც სამყაროში ნამდვილად არსებობს, ე. ი. ჭეშმარიტებაზე გველაპარაკებიან. მარსელ პრუსტს სრულიად არ ჰქონია მეცნიერული წარმოდგენა იმაზე, რომ ადამიანური ცხოვრება და სამყარო მიმართულებების (მხარეების) მიხედვით არის ორგანიზებული. მიუხედავად ამისა, მისი რომანის (“დაკარგული

<sup>80</sup> შეადარეთ მნიშვნელობები, *virtual* – შესაძლებელი, წარმოსახვითი, *ფაქტიური, მოქმედი, ნამდვილი*, არანომინალური, ეფექტური... და *actual* – *ფაქტიური, მოქმედი, ნამდვილი*, ჭეშმარიტი, მიმდინარე...

<sup>81</sup> Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди. В кн. Дегуманизация искусства. М., «Радуга», 1991, с. 229, 294

<sup>82</sup> იქვე, გვ. 295

დროის ძიებაში”) გმირი სამყაროს ორი სახელის ან მიმართულების მიხედვით ორ განსხვავებულ პრაგმატულ ველად – “სვანის მიმართულებით” და “გერმანტების მიმართულებით” – ყოფს. “ნუთუ პოეტური ინტუიციით აღმოჩენილი ეს ორი ფორმულა იმავდროულად ადამიანური ცხოვრების მეცნიერული თეორიის ორ ზუსტ ტერმინოლოგიურ ფორმულას არ წარმოადგენს?”<sup>83</sup>.

ჩვეულებრივ, როდესაც მეცნიერულ ფორმულირებაზე ლაპარაკობენ იგულისხმება, რომ სამყაროს სივრცე-დროითი სტრუქტურის ქვეშ ფიზიკური სამყარო მოიაზრება, იმ სახით, როგორც მას ფიზიკა გამოსახავს. მაგრამ სრულიად აშკარაა, რომ ჩვენი ცხოვრება მიედინება არა ასეთ სინამდვილეში. ფიზიკური სამყარო ჩვენი ფიქრის, წარმოსახვის ან ფანტაზიის ნაყოფია, ამასთან ფანტაზიისა, რომელიც ცვალებადია (დღევანდელი წარმოდგენა განსხვავდება გუშინდელისაგან, ხვალინდელი – დღევანდელისაგან). სამყარო სადაც ჩვენ ნამდვილად ვცხოვრობთ, ადამიანური სამყარო სხვანაირად არის მოწყობილი – იგი უსასრულო რაოდენობის სიტუაციური ველების, უბნების და მხარეებისაგან შედგება. მთლიანობაში ასეთი პრაგმატული სამყარო სივრცეშია სტრუქტურირებული და მის ყოველ უბანზე თანაარსებობენ, დინამიურ ურთიერთობაში არიან ობიექტები – საგნები, მათი სახელები და ანარეკლები, იდეები, წარმოდგენები...

ამიტომაც ზემოთ დასმული კითხვის პასუხად შეიძლება ითქვას, რომ ვირტუალობა ან ვირტუალური ობიექტები ყოველდღიურობაში ისე აქტუალურად არიან ჩართული, რომ ჩვენ მათ სასიცოცხლო მნიშვნელობის მოვლენებისაგან არც და ზოგჯერ ვერც გამოვყოფთ. მათ გარეშე სამყაროში ორიენტირება, ე. ი. ინსტიქტურისაგან განსხვავებული გააზრებული, ადამიანური არსებობა შეუძლებელია. ხოლო სივრცე-დროითი წარმოდგენა არა მარტო აწესრიგებს ადამიანურ სამყაროს პრაგმატულ ველებად, არამედ ველებს შიდა დინამიურ წონასწორობასაც განსაზღვრავს. მოკლედ რომ ითქვას, სივრცე-დროითი წარმოდგენა ორი თვისობრივად განსხვავებული (შიდა და გარე) რეალობის ორგანულ თანაარსებობასა და ადამიანის სამყაროში კოორდინაცია-ორიენტაციას შესაძლებელს ხდის.

<sup>83</sup> იქვე, გვ. 297

ძნელია იმის თქმა, თუ რა საშუალებებით, როგორ ან რა მექანიზმით ხდება ადამიანური სამყაროს სტრუქტურირება, კოორდინაციური ველების ფორმირება. თუმცა, დანამდვილებით შეიძლება ითქვას – რაიმე წესით მოცემული სამყარო სიტყვიერებაში, ანუ ენაში ყოველთვის აისახება. ამასთან, ენა მარტო ასახვის კი არა, სამყაროს მოწესრიგებულობის ერთერთი ძირითადი მატარებელი და ახალი მიმართებების ფორმირების საშუალებაცაა<sup>84</sup>. თუ ეს ასეა, უფრო სწორად, თუ ენა არა მხოლოდ “მომხმარებლური განცალკევების”, არამედ შეკრების, ჭერისა და განვითარების საშუალებაცაა, მაშინ ის ძირეული პირობა, სივრცე-დროითი წარმოდგენა, რომელიც სამყაროს მოწესრიგებას უდევს საფუძვლად მასშიც უნდა ვლინდებოდეს.

სემიოტიკა-სტრუქტურალიზმი ენობრივი ნიშნების (ზოგადად არა მარტო ენობრივის) სამ ძირითად მიმართებას გამოყოფს. პირველი მიმართება – შინაგანი, ანუ სიმბოლური, სადაც აღსანიშნი და აღმნიშვნელი ერთმანეთთან ანალოგიით ან ვერტიკალურად (შვეულად – სივრცითი ტერმინი) არიან დაკავშირებული. ამჯერად თავი დავანებოთ იმას, რომ ასეთი მიმართება ყოველთვის აღსანიშნის სხვადასხვა ვარიაციებს, ე. ი. გარკვეულ პოტენციურ ველს ან სისტემას გულისხმობს და ყურადღება მის ზღვრულ, “წმინდა” შემთხვევას, ტერმინს მივაქციოთ. იგი გარკვეული, უფრო ხშირად მეცნიერული, ცნების ან გაგების ზუსტი, ერთმნიშვნელოვანი აღნიშვნაა. სიზუსტესა და ერთმნიშვნელოვნებას ალბათ ამ სიტყვის პირველადი მნიშვნელობა განაპირობებს – *terminus* ლათინურად ზღვარს, საზღვარს ნიშნავს<sup>85</sup>. ე. ი. სიტყვა ტერმინს საფუძვლად სივრცითი ობიექტი, ტოპოსი – მიჯნა, სამანი, ნიშნული – უდევს. ანალოგიურია, ალბათ, *სემას* შემთხვევაც (σεμα ბერძ. ნიშანი). ზემოთ მოყვანილ ბერძნულ გამოთქმაში σεμα σεμα, სიტყვა *სემას*-ს მნიშვნელობა საფლავი, ჯურღმული, ციხე მისი საწყისი ტოპოლოგიური მნიშვნელობიდან *ნიშნული* (მათ შორის საფლავის ნიშნული) უნდა მომდინარეობდეს.

<sup>84</sup> ძველი ბერძნები ენის სწორედ ასეთ ფუნქციას გულისხმობდნენ, როდესაც ამბობდნენ – ბარბაროსია ის, ვისაც ენა არ აქვს. ე. ი. ისეთი ენა, რომელიც სამყაროს გააზრების, მისი ერთიანობის ჭერისა და არა მხოლოდ უბრალო კომუნიკაციის ან აღებ-მიცემის საშუალებაა.

<sup>85</sup> თუ უფრო ღრმად წავალთ – *Terminus* სასაზღვრო ნიშნების, მიჯნების, სამანების მფარველი ღმერთის სახელია.

ნიშნის დანარჩენი ორი, გარე მიმართებაც აგრეთვე სივრცულ სტრუქტურას ეფუძნება. ამასთან პირველი, პარადიგმური “...ვირტუალურია, რადგან იგი ნიშანს სხვა ნიშნების გარკვეულ სიმრავლეს მიაკუთვნებს...”<sup>86</sup>. მაგალითად, წითელი ფერი არ ნიშნავს აკრძალვას იქამდის, ვიდრე იგი მწვანე და ყვითელ ფერებთან რეგულარულ ოპოზიციაში არ არის ჩართული. ასე რომ, ეს დონე სისტემური ხასიათისაა და ზემოთ ნახსენები სივრცობრივად ორიენტირებული *პრაგმატული ველის* ანალოგიურია.

მეორე გარე, სინტაგმური “...მიმართება აქტუალურია, რადგან იგი ნიშანს გამოთქმის სხვა წინმსწრებ და მომდევნო ნიშნებს უერთებს”<sup>87</sup>. ბარტს მოყავს მაგალითი \_ homo homini ludus est (ლათ. \_ ადამიანი ადამიანისათვის მგელია) და სიტყვა ludus-ის სხვა სიტყვებთან კომბინაციას ტანსაცმლის ისეთ ანსამბლს ადარებს, რომელიც მოდის პრაგმატულ ველში გარკვეულ იმიჯს (იერს) ქმნის. ასეთი ხედვის წარმოსახვა ძეწკვის ან ბადის ისეთ ხატს იწვევს, რომლის დინამიკაც მოძრავი ნაწილების მონტაჟითა და კომბინაციით სრულიად ახალ ობიექტს ან საზრისს წარმოშობს. დინამიკა და ახალი ობიექტები კი *სიტუაციურ ველებში* ხორციელდება, იმ სიტუაციურ ველებში, რომლისგანაც ჩვენი ცხოვრება ან მოწესრიგებული ადამიანური სამყარო შედგება.

ზოგადად კი, სტრუქტურალისტური მოღვაწეობა (ან ქმედება. ბარტისათვის სტრუქტურ-რალიზმი სკოლა, მიმდინარეობა ან დოქტრინა არ არის) ისეთივე მისწრაფებისაა, როგორც სამყაროს აღნაგობის გაგების მცდელობა. “შექმნა ან არეკვლა აქ /სტრუქტურალისტურ მოღვაწეობაში/ სამყაროს რაიმე პირველქმნილ “ანაბექტს” არ წარმოადგენს. ეს ისეთი სამყაროს ნამდვილი მშენებლობაა, რომელიც პირველადს გავს, მისი ასლი არ არის, მაგრამ ინტელიგიბელური ხდება”<sup>88</sup>.

და ბოლოს, აუცილებელია ხაზი გაესვას იმას, რომ ყოველივე რაც ითქვა თავისთავად, სადღაც აბსტრაქტულ გარემოში, ქრონოლოგიაში ან ბუნებაში არ ხდება. ადამიანი იძულებულია *ეჭიროს*, თავის თავში *ატაროს* მოწესრიგებული სამყარო, ამაში მას ვერავინ დაეხმარება. ჭერას, ტარებას კი მუდმივი ძალისხმევა სჭირდება, რაც ძალზედ რთულია. პიროვნული ფსიქიური აშლილობის (ან მოშლის) ნიშანი, წესრიგის დარღვევა, მოვლენათა და ობიექტთა ვერ მოწესრიგება, მათი შესაბამისი ადგილების

<sup>86</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., «Прогресс», 1989, 246

<sup>87</sup> იქვე. გვ. 246

<sup>88</sup> იქვე. გვ. 255



აღრევა ან სტრუქტურირების ტერმინში, პრაგმატული ველების მოშლა, დესტრუქციაა. ე. ი. ინდივიდუალური მონაცემების, წარმოდგენების და შესაბამისი სასიცოცხლო, ლოკალური გარემოს ურთიერთმორგების ან ერთიანობაში ჭერის ვერ (ან არ) განხორციელებას კატასტროფამდის მივყავართ.

ასევე კატასტროფა, ოღონდ უფრო დიდი, საყოველთაო დესტრუქციის აპოკალიფსური საშიშროება არის მოსალოდნელი იმ შემთხვევაშიც, როცა არა ცალკეული ინდივიდი, არამედ მთელი საზოგადოება ივიწყებს წარსულს, აღარ უჭირავს, აღარ ატარებს, ბედის ანაბარა ტოვებს (გადააბარებს ბუნებას, ტექნიკას ან სხვა ვინმეს) იმ პრინციპებს, რომელიც მის არსებობას განაპირობებს... ასეთი რამ მაშინაც ხდება, როცა პრინციპები და შეხედულებანი, რომელთაც ეყრდნობოდა კაცობრიობა შესაძლებლობას ამოწურავენ, ახალ რეალობას ვეღარ აღწერენ, ვეღარ აწესრიგებენ. ადამიანებს კრიზისულ პერიოდებში შიში და აპოკალიფსური წინათგრძნობა ეუფლება და ასე გრძელდება იქამდის, ვიდრე ახალი ხედვა ძირეულ საყრდენებს არ განაახლებს...

XX საუკუნის მიწურულს კაცობრიობა ახალ რეალობაში შევიდა. ისეთ რეალობაში, რომლის სტრუქტურაც ადრე არსებულისაგან სრულიად, თვისობრივად განსხვავებულია. თუ ახალი რეალობის გააზრება-გაცნობიერება და შესაბამისი ადამიანური სამყაროს თავიდან აგება არ მოხდა, კრიზისი, რომელიც ჯერ-ჯერობით ნაწილობრივ, ალაგ-ალაგ ვლინდება და რატომღაც მხოლოდ წარსულის რეციდივად აღიქმება, გამძაფრდება...

### 3. რეალობის “გახლეჩა”. ვირტუალობა და აქტუალობა...

ზემოთ, წინა პარაგრაფში ადამიანური სამყაროს აღნაგობაზე საუბრისას მკითხველს შეიძლება შექმნოდა შთაბეჭდილება, რომ სტრუქტურირების კანონებში ლაპარაკი მხოლოდ სივრცით მოწესრიგებაზეა. სინამდვილეში კანონებში, ყველა გამონათქვამში, სადაც სივრცითი ან ტოპოსური ელემენტი ფიგურირებს, აგრეთვე დრო ან დროითი “დისტანცია იგულისხმება” – ვაშლის მეორე, უხილავი მხარის დანახვას, იმ ადგილამდის მიღწევას, საიდანაც ის ჩანს ან ჰორიზონტის მიღმა გასვლას დრო, ანუ დროითი დისტანციის გადალახვა სჭირდება. დროის “გახარჯვის” განმავლობაში კი, არა

მარტო ვაშლის უკანა მხარე, არამედ ჩვენც ვიცვლებით. ეს დებულება მართებული ალბათ მაშინაცაა, როცა ჩვენ არა უშუალოდ ფიზიკურ სამყაროში, არამედ დაკვირვების ტრანსცენდენტალურ ველში ვმოძრაობთ. ანუ იმ შემთხვევაშიც, როდესაც “მეტაფიზიკური მე” ვაშლის მეორე მხარეს *ჭვრეტს*. მაგრამ ხდება კი ეს ორი თვისობრივად განსხვავებული პროცესი ერთიდაიგივე დროით თანმიმდევრობაში?!

თუ სტრუქტურირების პირველი სამი კანონის მიხედვით ადამიანს არჩევანი აქვს – ვირტუალობაში მოცემული რეალური ობიექტი ან უშუალოდ, ფიზიკურად აღიქვას (შემოუაროს ვაშლს, გავიდეს ჰორიზონტს მიღმა) ან ისინი “შინაგანი ხედვით” დაინახოს, გაიხსენოს – მეოთხე კანონით ასეთი არჩევანი ყოველთვის არ არის შესაძლებელი. “წმინდა” ვირტუალური ობიექტები ან იდეები, რომელთაც რეალობაში ანალოგი არ გააჩნიათ და რომლებიც ამ კანონში განსაკუთრებულ როლს თამაშობენ, მხოლოდ “შინაგანი ხედვით” მოიცემიან. შესაბამისად რთულდება დროითი სტრუქტურა – მათ დანახვას დროის დინებიდან ამოვარდნა, გაჩერება, ღრეჩოში შესვლა ან ვერტიკალურ დროში გადასვლა სჭირდება...

თუმცა, შეიძლება დროის ეს განსაკუთრებული თვისობრიობა სხვა მოდელშიც – ბერგსონის “სუფთა თანმიმდევრობაში” (ხანიერებაში, *dureé*-შიც) იქნას მოაზრებული. იმ თანმიმდევრობაში (ხანიერებაში), სადაც ცნობიერების მოვლენების ერთმანეთში გადასვლა “მელოდიურად” ხორციელდება, იდეის ან იდეალური ფორმის გამოყოფა შესაძლებელია (ალბათ ისევ ვერტიკალში, ანუ დინების განივ კვეთში). ამჟამად საინტერესოა არა ის, თუ ამგვარი გამოყოფა-ჭვრეტა როგორ ხდება (ასეთი რამ ნამდვილად ხერხდება), არამედ – რა გზით ხორციელდება “სუფთა” ვირტუალური ობიექტების სხვა, განსხვავებული სუბსტანციის ობიექტებთან მორგება, ფუნქციონალურ სისტემაში (“პრაგმატულ ველებში”) ჩასმა.

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ სივრცე-დროითი წარმოდგენა განსხვავებული სუბსტანციის ობიექტებს შორის მიმართებებს აწესრიგებს. თუმცა, მეტი სიცხადისათვის, სჯობია ყურადღება სივრცე-დროითი ერთიანობის დროით კომპონენტზე გავამახვილოთ. ისევ ნეტარი ავგუსტინეს კითხვა: “სად იმყოფება ეს მოუხელთებელი დრო?” ბერძნების მსგავსად და მათზე დაყრდნობით (“ყველაფრის საზომი არის ადამიანი”) ავგუსტინე ასკვნის: “იქ სადაც არ არის არავითარი ქმნილება ...

სრულიად შეუძლებელია იყვნენ დრონი”<sup>89</sup>. ეს ნიშნავს, რომ დამკვირვებლის, სუბიექტის ან ადამიანის გარეშე არ არსებობს დრო (“დრო მხოლოდ ჩვენს სულში არსებობს” – ავგუსტინე). თუ ეს ასეა, მაშინ ყველაფერი რაც გარე სამყაროში ხდება ყოველთვის ახალია – წარსული იქ მკვდარია, ის მხოლოდ ჩვენს მეხსიერებაში შეიძლება არსებობდეს (“ერთ მდინარეში ორჯერ ვერ შეხვალ”). ამიტომაც გარე, ფიზიკური სამყარო, რომელშიც გვიწევს ყოფნა-არსებობა ჩვენთვის ყოველთვის აწმყო დროშია მოცემული. მისი წარსულიც და მომავალიც მხოლოდ ჩვენს სულში შეიძლება იყოს განთავსებული, რაც გარე, ფიზიკურისაგან სრულიად განსხვავებული რეალობაა.

მაგრამ რა არის აწმყო ჩვენთვის, ჩვენი სულისათვის ან შიდა რეალობისათვის? “...თუ ჩვენ აწმყო დროის ნებისმიერი სიგრძის მონაკვეთს ავიღებთ – ას წელს, წელიწადს, თვეს, დღეს, საათს და ა. შ., დავინახავთ, რომ ის თითქოს სამი მონაკვეთისაგან შედგება. ერთი წარსულში იმყოფება, მეორე ჯერ კიდევ მომავალში და მესამე – უმოკლესი, უკვე უმცირეს ნაწილებად დაუნაწევრებელი /აწმყო, მყის/ წამი უშუალოდ აწმყო დროს წარმოადგენს. იგი ისე მოკლეა, რომ ხანგრძლიობა მასში არ არის. ის რომ გრძელდებოდეს მასში წარსულის მომავლისაგან გამოცალკევება იქნებოდა შესაძლებელი. აწმყო არ გრძელდება”<sup>90</sup>.

მართალია იქვე (“აღსარებაში”) ავგუსტინე სამივეს, წარსულს, აწმყოსა და მომავალს სულის აწმყოში არსებულად მიიჩნევს: “არსებობს სამი დრო – აწმყო წარსულისა, აწმყო ახლანდელი დროისა და აწმყო მყობადისა. ეს რაღაც სამი დრო მხოლოდ ჩემს სულში არსებობს...”<sup>91</sup>; მაგრამ ამ შემთხვევაში დროთა ხანგრძლიობა იგულისხმება და არა ფიქსირებული აწმყო. აწმყოს დაჭერა-ფიქსირების შეუძლებლობა არისტოტელესთან უფრო მკვეთრად არის გამოთქმული: “ამრიგად, რამდენადაც “ახლა” სხვა არა არის რა, თუ არა ზღვარი, ის არ არის დრო და მხოლოდ თანხვედომითაა ნიშნეული დროისათვის, ვინაიდან ზღვარი ეკუთვნის მხოლოდ იმას, რის ზღვარადაც ის გვევლინება”<sup>92</sup>.

მაშასადამე გამოდის, რომ არსებობს გარე რეალობა, რომელიც ჩვენთვის, ადამიანებისათვის ყოველთვის *აწმყოშია* მოცემული (წარსული, მომავალი ან მასში

<sup>89</sup> Августин Аврелии. Исповедь. Симф. «Реноме», 1998, 12

<sup>90</sup> იქვე, გვ. 11

<sup>91</sup> იქვე, გვ. 11

<sup>92</sup> Аристотель. Физика. Соч. Т 3. М., «Мысль», 1961, 220b

მიმდინარე მოვლენები მხოლოდ ჩვენს მეხსიერება-ცნობიერებაში აღიბეჭდება) და შიდა რეალობა, სადაც *აწმყო წამის* ფიქსირება შეუძლებელია. რა მექანიზმით, რა საშუალებით არის შესაძლებელი ამ ორი, *გარე აწმყოსა* და შიდა *აწმყოსგარეშე* რეალობების გაერთიანება?

ბერგსონის აზრით დროითი მიმდევრობა ერთგვაროვან სივრცეში შიდა, არაგანვრცობადი ხანიერების (*durée*-ს) პროექციაა. ამგვარად წარმოდგენილი დრო შიდა და გარე მოვლენების სინქრონულ თანაკვეთაში ან თანადებაში აღქმის საშუალებას გვაძლევს. მაგრამ საიდან მოვიდა, რა წარმოდგენა დაედო საფუძვლად დროის ამგვარ მოდელს? შიდა რეალობაში ხომ თვისებრივად განსხვავებული თანმიმდევრობა-ხანიერებაა, ხოლო გარეთ, გარე რეალობაში კი – საერთოდ განლაგებაა და არა მიმდევრობა?!

და ისევ ბერძნების გენიალურ ინტუიციას, ხედვის აზრობრივი მოდელს, გეომეტრიულ ოპტიკას უნდა მივმართოთ. სწორხაზოვნად გავრცელებადი სინათლის სხივი ბერძნების გამოგონილი არ არის, ასეთ ფორმას უძველ ცივილიზაციებშიც ვხდებით<sup>93</sup>. ბერძნების მოდელში სხივი ერთის მხრივ, სწორხაზოვნად გავრცელებად მიმდევრობას წარმოადგენს<sup>94</sup> და მეორე მხრივ, სხივი უსასრულოდ დიდი სიჩქარით ვრცელდება. ეს კი ნიშნავს, რომ სადაც არ უნდა იყოს დამკვირვებელი, ადამიანი ან საითაც არ უნდა მიემართებოდეს იგი, სხივი მას ყოველთვის ასწრებს, იგი ყოველთვის იქაც და აქაც იმყოფება. მაგრამ აქაც და იქაც ყოფნა ყველგან ყოფნას, აწმყოში ყოფნას უდრის. ე. ი. უსასრულოდ დიდი სიჩქარით გავრცელებადი სინათლის სხივი ასეთ მოდელში *მუდმივი აწმყოა*.

ზემოთ კი ითქვა, რომ გარე რეალობა ყოველთვის აწმყოშია და შიდა რეალობაში, აწმყო წამის ფიქსირება შეუძლებელია. ბერძნების მიერ შემოტანილი სინათლის სხივიც ხომ ამ ორ თვისობრიობას მოიცავს! გარდა ამისა, იმასაც თუ დავუმატებთ, რომ ამ ორი რეალობის სინქრონიზაცია დროით მოდელში ხდება – შეიძლება გაკეთდეს დასკვნა,

<sup>93</sup> მაგალითად, ჩვ. ერამდე XIV საუკუნის ეგვიპტურ რელიეფზე მზის დისკოდან გამომავალი სწორხაზოვანი, ხელის მტევნებით დაბოლოებული სხივების ქვეშ მჯდომი ფარაონი ამენხოტეპ-ეხნატონი და ნეფერტიტია გამოსახული.

<sup>94</sup> ამასთან, ისეთ მიმდევრობას, სადაც სხივის ნაწილები გვერდიგვერდ კა არა, გამჭოლ მთლიანობაში არიან (მზე თანაობს სხივის მთელ სიგრძეზე თუ სინათლეზეა ლაპარაკი და თვალის შერბნება – მხედველობის მოდელში).

რომ დროითი მიმ-დევრობა სინათლის სხივის ბერძნული წარმოდგენის ანალოგიით არის შემოტანილი.

ის ფაქტი, რომ ბერძნების მიერ შემოტანილი იდეალური წინაფორმა \_ სხივი 2500 წლის განმავლობაში განაპირობებდა საკაცობრიო ცივილიზაციის, კულტურის *ჭერასა და სვლას*, არ ნიშნავს იმას, რომ ადამიანები ამ წარმოდგენას უყოყმანოდ, ეჭვის გარეშე იღებდნენ.

წერილებში უახლეს გერმანულ ლიტერატურაზე (მეჩვიდმეტე წერილი) ლესინგს “დოქტორ ფაუსტის” ხალხური დრამის ერთერთი ვარიანტის ნაწყვეტი მოყავს. ფაუსტი-სათვის მზის სხივზე ამხედრებული სულის სისრაფე სასრული რიცვით გამოისახება და ამიტომაც არასაკმარისია. ის უპირატესობას სხვა, მეშვიდე სულს აძლევს.

*ფაუსტი. მითხარი, რამდენად სწრაფი ხარ?*

*მეშვიდე სული. არც მეტი, არც ნაკლები, ვიდრე გადასვლა სიკეთიდან ბოროტებაზე.*

*ფაუსტი. ...დიახ, ეს სწრაფი გადასვლაა, არაფერია ამაზე სწრაფი! ... მე შევიცანი რაოდენ სწრაფია იგი!...<sup>95</sup>*

სხვა, ორასი წლის შემდგომ ტექსტში უსწრაფესი არა სული, არამედ უკვე ადამიანია. სინათლის სისწრაფით გადაადგილება დროში მოგზაურობას ემსგავსება (ფაუსტიც ხომ სხვადასხვა ქვეყნებში მოგზაურობასთან ერთად წარსულიდან გამოხმობილ გმირებს ხვდებოდა). აი ამ ტექსტის სიუჟეტი \_ ტყუპები, პეტრე და პავლე ერთმანეთს მაშინ დასცილდნენ, როდესაც მათ 21 წელი შეუსრულდათ. პეტრე სინათლის სიჩქარით გაემგზავრა და სახლში, დედამიწაზე 14 წლის შემდეგ 35 წლის დაბრუნდა. ამ დროისათვის დედამიწაზე დარჩენილი მისი ტყუპისცალი პავლე უკვე 71 წლის გახლდათ...

არა, ეს სამეცნიერო ფანტასტიკა არ არის \_ ეს სრულიად “სერიოზული” წიგნის შემადგენელი ნაწილია: სავარჯიშო, რომელიც “საათების პარადოქსის” ან “ტყუპთა

<sup>95</sup> Легенда о докторе Фаусте. Изд. подготов. Жирмунский В. АН СССР, Литературные памятники. М., «Наука», 1978, 248

პარადოქსის” სათაურით “ფარდობითობის კერძო თეორიის” სახელმძღვანელოშია ჩართული<sup>96</sup>.

მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტები დროში დაშორებითაც და მიკუთვნების სფეროებითაც განსხვავებიან, ორივეს ჩვეულებრივი, რიგითი ადამიანი იდენტურად აღიქვამდა – ფანტაზია, ფიქცია. ალბათ უნდა დავეთანხმოთ ორტეგას – მეცნიერება და პოეზია გაცილებით ახლოსაა ერთმანეთთან ვიდრე გვგონია, რადგან ორივეს საფუძვლად ფანტაზია უდევს (ნიცშეს აზრით კი, ფანტაზია ფილოსოფიასაც უდევს საფუძვლად, მისი მამოძრავებელი ქვაკუთხედი)<sup>97</sup>.

აინშტაინის წარმოსახვა-ფიქცია ფაუსტის სულივით სინათლის სხივზე ამხედრდა და შედეგად ფარდობითობის თეორია მივიღეთ. აინშტაინ-ჰუანკარემ დაადგინეს, რომ სივრცე-დრო ერთიანია, შეუძლებელია მათი განცალკევება და რომ დროის გაზომვა სივრცის ერთეულშია შესაძლებელი და პირიქით<sup>98</sup>. ეს კი ნიშნავს, რომ სამგანზომილებიან სივრცეში მანძილის კოორდინატებთან ერთად დროითი კოორდინატაც შემოდის და შედეგად მიღებული სივრცე-დრო უკვე ოთხგანზომილებიანი ხდება. ამგვარ ოთხგანზომილებიან მოდელში დრო-თი ღერძი სამივე სივრცით ღერძს ემთხვევა ან ზედ ედება. თვალსაჩინოებისათვის შეიძლება ისეთი საკოორდინატო სივრცითი ღერძი წარმოვიდგინოთ, რომლის ყოველ ერთ მეტრ მანძილზე საათია ჩადგმული და ასევე – დანარჩენი ორი მიმართულებითაც.

ფაქტიურად, ამგვარად წარმოდგენილ სივრცე-დროის მოდელში საკოორდინატო ღერძებად სინათლის სხივები წარმოგვიდგებიან. მაგრამ, მსგავსი რამ პირველ პარაგრაფშიც, სფერული ფორმისა და სწორხაზოვანი ფორმის, სხივის ზედდებისას იყო მიღებული. ამიტომაც, ამ აზრით, ალბათ მართებული იქნება იმის თქმა, რომ აინშტაინის ფარდობითობის თეორია სამყაროს კოსმიური ბერძნული მოდელის დასრულებად შეიძლება მივიჩნიოთ. სივრცე-დროითმა ერთიანობამ შეაჯამა, თვალნათლივ შეკრა ის საფუძვლები, რომლებიც ბერძნებმა დაგვიტოვეს. ხოლო

<sup>96</sup> სტუდენტმა უნდა გამოიანგარიშოს რა ასაკის იქნება პავლე პეტრეს დაბრუნებისას. იხ. მაგალითად, Тейлор Э. Ф., Уилер Дж. А. Физика пространства-времени. М., «Мир», 1971, 127

<sup>97</sup> საგულისხმოა, რომ სიტყვა fictio ლათინურში გამოგონება, წარმოსახვასთან ერთად ფორმირებას, შედგენას, შექმნასაც ნიშნავს, ხოლო fiction ინგლისურში – გამონაგონთან, ფიქციასთან ერთად ბელეტრისტიკას, მხატვრულ ლიტერატურასაც...

<sup>98</sup> გადამყვანი კოეფიციენტი სინათლის სიჩქარეა – 1 წამი უდრის  $3 \cdot 10^8$  მეტრს და 1 მეტრი უდრის  $3,3 \cdot 10^{-9}$  წამს

სინათლის სიჩქარის სასრულობის აღიარებამ კი, მის, სამგანზომილებიანი მოდელის შემდგომ ვარგისიანობას წერტილი დაუსვა. მაგრამ ყველაფერი ეს გარკვეული დროის მანძილზე კაცობრობის უმრავლესობისათვის ისეთივე (თუნდაც მეცნიერულ, ავტორიტეტულ) ფიქციას წარმოადგენდა, როგორც ნებისმიერი მისთვის ყველა სხვა, ყოველდღიური ცხოვრებიდან დაშორებული (ვთქვათ, ესთეტიკურ-მხატვრული) წარმოსახვა იყო.

მდგომარეობა 80-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მკვეთრად იცვლება. “ჩვენ ვართ პირველი თაობა, რომელმაც სინათლის სიჩქარე ავამოქმედეთ. ამასთან, არა მხოლოდ იმისათვის, რომ დავინახოთ და მოვისმინოთ, არამედ იმისთვისაც, რომ ტელევიზიისა და სხვა საშუალებებით ამ სიჩქარეზე ვიმოქმედოთ. ასეთ სიჩქარესთან დაპირისპირებაში პლანეტა დედამიწას განვრცობის შესანარჩუნებლად სათანადო ზომა არ გააჩნია. კოსმოსისათვის სინათლის სიჩქარე, 300 ათასი კილომეტრი წამში უმნიშვნელოა, რადგან თვით უკიდევანოა, მაგრამ სხვა საქმეა დედამიწა – სივრცე უბრალოდ აღარ რჩება”<sup>99</sup> – ამბობს პოლ ვირილიო. სამყაროს სივრცე-დროითი სტრუქტურა იცვლება, იმდენად, რომ ერთგვარი გაორება წარმოიქმნება – საქმე გვაქვს ორგვარ ოპტიკასთან, რეალური სივრცის ოპტიკა სიმძიმის ძალითა და გეომეტრიული შეფარდებებით და მეორე, ელექტრომაგნიტური ოპტიკა, რომელიც რეალურ დროში სხვა ადგილას ყოფნის (მყის თანადასწრების) საშუალებას გვაძლევს.

სინათლის სიჩქარეზე მოქმედი ელექტრომაგნიტური ოპტიკა, რომელმაც მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ჩვენს სინამდვილეში, უკვე სხვა ბუნების, სხვა წყობისაა. სინათლის სხივის სწორხაზოვანი თანმიმდევრობის ანალოგიით შემოტანილი დრო აქ აზრს კარგავს. მართლაც, თუ ამგვარ ოპტიკაში ჩვენ შეგვიძლია ვიმოქმედოთ სინათლის სიჩქარით, მაშინ სინათლე ობიექტური სამყაროს სწორი აღქმის უტყუარი საზომი აღარ იქნება (ან სხივი არ იქნება ერთდროულად *იქაც და აქაც*, არ იქნება *მუდმივი აწმყო*). ამას გარდა, ძალზედ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ სინათლის სიჩქარე არა კოსმოსში, როგორც მაგალითად “ტყუპების პარადოქსის” შემთხვევაში, არამედ დედამიწის ზედაპირზე, იმ სინამდვილეში ამოქმედდა, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ.

<sup>99</sup> Вирилио Поль. Великий автомат. Интер, в газ. «Независимая газета». М., 26.04.1996, с. 8

მაგრამ დედამიწა მრგვალია და თუ ჩვენ მის ზედაპირზე სინათლის სიჩქარით ვმოქმედებთ \_ ეს სხივის გაღუნვას ნიშნავს.

გამოდის, რომ სხივის შესახებ წარმოდგენამ ორი უმნიშვნელოვანესი თვისება \_ უსასრულოდ დიდი სიჩქარე და სწორხაზოვნება, დაკარგა. შესაბამისად, დროის ტრადიციული გაგებაც ირღვევა \_ იმდენად, რომ მისი უმთავრესი თვისება, შეუქცევადობა ეჭვქვეშ დგება. ასეთი მდგომარეობა შემფოთებას იწვევს იმ თაობის წარმომადგენელთა შორისაც კი, ვინც სინათლის სიჩქარე პირველად აამოქმედა. აი რას წერს ჟან ბოდრიარი \_ “ისტორიის ევკლიდურ სივრცეში ერთი წერტილიდან მეორემდის უმოკლესი გზა სწორი ხაზია ... ჩვენი საუკუნის მიწურულის მტრულად განწყობილი გამრუდება ყველა ტრაექტორიას არაევკლიდურ სივრცეში წარმართავს. ეს ფენომენი უეჭველად დროის სფერულობასთან... ან გრავიტაციული ველის ფაქიზ დამახინჯებასთან არის დაკავშირებული... თუ დედამიწა სფერო ხდება, ყოველგვარ გადაადგილებას, რომელიც გვაშორებს წერტილს, ისევ იმავე წერტილთან მივყავართ. ეს, აგრეთვე დროსთან მიმართებაშიცაა სამართლიანი \_ ისტორიის ყოველ შესამჩნევ მოძრაობას შეუმჩნევლად მის ანტიპოდთან, სინამდვილეში მის ამოსავალ წერტილთან მივყავართ”<sup>100</sup>.

უკეთეს მდგომარეობაში არც სივრცეა \_ თვალსაჩინოებისათვის ისევ სტრუქტურირების კანონები მოვიშველიოთ. თუ პირველი კანონის თანახმად სინათლის ოპტიკაში ჩვენ ვაშლის (ან მთვარის) მხოლოდ ერთ მხარეს ვხედავთ, ელექტრომაგნიტურში ერთდროულად ორივე, ხილულიც და დაფარულიც შეიძლება დავინახოთ. მეორე კანონის თანახმად, თუ ყოველი ობიექტი, მოვლენა ჩვენს მიმართ ცალსახად არის ორიენტირებული (ზემოთ ან ქვემოთ, მარჯვნივ ან მარცხნივ, წინ ან უკან), აქ, ამ ოპტიკაში ხშირად შეუძლებელია იმის დადგენა თუ სად იმყოფება ის ობიექტი, რომელსაც ვხედავთ (ადამიანი, რომელიც ეკრანიდან გვესაუბრება სინამდვილეში არა ჩვენს წინ, არამედ დედამიწის ნებისმიერ ადგილას შეიძლება იყოს). თავისთავად ცხადია, რომ ელექტრომაგნიტურ ოპტიკაში სტრუქტურირების მესამე, ფონის ან ჰორიზონტის, კანონიც არ სრულდება, რადგან სხივის გაღუნვის შემთხვევაში

<sup>100</sup> Baudrillard J. Reversion of History. CTHEORY Vol. 22, No 1-2. 1999, 1. [www.ctheory@concordia.ca](http://www.ctheory@concordia.ca)



იგი (კანონი) აზრს კარგავს (ჰორიზონტს მხოლოდ იმიტომ ვხედავთ, რომ სწორხაზოვანი სხივი დედამიწის სიმრუდეს არ მისდევს, სცდება).

საქმე ის არის, რომ სინამდვილე, რომელშიც აქამდის ვცხოვრობდით შეიცვალა “...ჩვენ შევდივართ სამყაროში, რომელსაც ისტორიულ მხოფლიოსთან, ისეთთან, როგორსაც ჩვენ ვიცნობდით საერთო აღარაფერი აქვს. ეს ისტორიის დასასრულს არ ნიშნავს. წინა პლანზე რაღაც სხვა გამოდის. ... აბსოლუტური სიჩქარის გლობალურ დონეზე რეალიზაცია არა მხოლოდ მაუწყებლობით და ტელეფინით, არამედ მრავალი სხვა, სრული აუდიო-ვიზუალური და სრული ტაქტილური შეგრძნებათა გზითაც მოვახდინეთ”<sup>101</sup>.

ვირილიოს ამ აზრის გათვალისწინებისას, გასაგები ხდება, რომ ზემოთ ელექტრო-მაგნიტური ოპტიკის ქვეშ ის რეალობა ან, უკვე შეიძლება დაერქვას სახელი, ვირტუალური რეალობა იგულისხმებოდა, რომელშიც არა მხოლოდ აუდიო-ვიზუალური შეგრძნების, არამედ გრძნობად-კონკრეტული სამყაროს ფიზიკური აღქმის თითქმის ყველა ადამიანური შესაძლებლობანი ტექნოლოგიურად არის განხორციელებული<sup>102</sup>.

იგივე ორტეგას აზრით, “ცხოვრებაში ჩვენ არა უშუალოდ საგნებს, არამედ ...თერთმეტ სხვადასხვა სახის დასწრებას /თანადასწრებას/ ვხვდებით, რომელთაც ჩვენ “გრძნობათა ობიექტებს” ვეძახით”<sup>103</sup>. თერთმეტივე “გრძნობადი ობიექტის” ჩამოთვლა ალბათ ზედმეტია, მაგრამ ის კი უნდა აღინიშნოს, რომ ძირითადი ხუთის (აუდიო, ვირტუალური, ტაქტილური, გემო და ყნოსვა) ტექნოლოგიური რეალიზაცია “სამყაროს სიმულირებისათვის” სრულიად საკმარისია.

ეს კი ნიშნავს, რომ ადამიანის შეგრძნების ორგანოები, რომლებიც გარე სამყაროსთან სწორი მიმართების დადგენის ერთადერთ საშუალებას წარმოადგენენ, ამგვარ ახალ პირობებში საკუთარ ფუნქციას კორექტულად ვეღარ შეასრულებენ – ხშირად ჭეშმარიტ რეალობასა და ვირტუალურ რეალობას ერთმანეთისგან ვერ

<sup>101</sup> The Silence of the lambs. . Paul Virilio in Conversation. Carlos Oliviera. CTHEORY, Vol. 22, No 3-4. 1999,2.. [www.ctheory@concordia.ca](http://www.ctheory@concordia.ca)

<sup>102</sup> მაგალითად, უკვე შექმნილია მონაცემთა ხელთათმანი, რომლის საშუალებითაც დისტანციური (ტელეტაქტილური) ხელის ჩამორთმევა ან ვირტუალური საგნის “ჭერა” შესაძლებელი. ასევე – სათვალეები, მონაცემთა კოსტუმი და სხვ.

<sup>103</sup> Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди. В кн. Дегуманизация искусства. М., «Радуга», 1991, с. 229, 283

განსხვავებენ (ოიდიპოსის კითხვა – “ვინ ვარ და სად ვდგავარ?” კვლავ განსაკუთრებულ, საყოველთაო, გლობალურ მნიშვნელობას იძენს).

ვირტუალური რეალობის ან მთლიანი შეცვლილი რეალობის რაობის საკითხი დიდ კამათს იწვევს – რა არის ეს, რეალობის იმიტაცია თუ სხვა, ჯერჯერობით გაუგებარი არსის მოვლენა? როგორც ვირილიოს ამბობს, “დიდი განსხვავება ბოდრიარსა და ჩემს შორის აქ დევს: მე არ მჯერა სიმულაციონიზმის, მე მჯერა, რომ სამყარო კვლავ ძველმოდურია. ჩემი ხედვით, ახალი ტექნოლოგიები აქტუალურ რეალობას ვირტუალური რეალობით ანაცვლებენ და ეს უფრო მეტია, ვიდრე ფაზა: ეს გარკვეული ცვლილებაა. ჩვენ ისეთ სამყაროში შევდივართ, სადაც არა ერთი, არამედ ორი – აქტუალური და ვირტუალური რეალობა უნდა იყოს.... ამრიგად, აქ არის არა სიმულაცია, არამედ ჩანაცვლება. რეალობა სიმეტრიული გახდა. რეალობის ორ ნაწილად დაყოფა მნიშვნელოვანი მოვლენაა, რომელიც სიმულაციის მიღმა მიდის”<sup>104</sup>.

ჩვენ გვაქვს შეგრძნება რეალობისა, რომელიც დაჭერილი, დამაგრებული ფიზიკური გრძნობელობით არის. ვირტუალობის ჩანაცვლება, ვირილიოს აზრით, სწორედ რეალობის ამ შეგრძნებაში ხდება. მაგალითად, მონაცემთა ხელთათმანით ჩვენ შეგვიძლია ვირტუალური ბოთლი ან ჭიქა გვეჭიროს. ეს არა ჭიქა ან ბოთლია თავისთავად, არამედ ბოთლის ან ჭიქის რეალობა იქნება.

ვირტუალობის რეალობაში შემოჭრა-ჩანაცვლება, რეალობის ორად დაყოფა იმ სინამ-დვილის, უფრო სწორად, სინამდვილის შეგრძნების ან სამყაროში მოწესრიგების ავარიაა, რომელშიც ადრე უშფოთველი გარკვეულობით ვცხოვრობდით. მას შემდეგ რაც გვაქვს ორი რეალობა, როგორ შეგვიძლია ვთქვათ სად ვართ? ორი ცალკეული სამყაროს თანაარსებობა ნამდვილად დამაფიქრებელი და შემამფოთებელია, რადგან ადამიანის ყოფიერება რაღაც სახეობის სპექტრით ან აჩრდილით შეიძლება იყოს შეცვლილი<sup>105</sup>.

<sup>104</sup> Cyberwar, God And Television: Interview with Paul Virilio. Luise Wilson for CTHEORY. Vol. 22, No 1-2. 1999. [www.ctheory@concordia.ca](http://www.ctheory@concordia.ca)

<sup>105</sup> ის ფაქტი, რომ ჩვენ პირველი “ვირტუალური ომის” (Gulf War – ომი ყურეში) მომსწრე ვიყავით იმის დადასტურებაა, რომ ვირტუალობა უკვე საყოველთაო მოვლენაა. განსხვავებით II მსოფლიო ომისაგან, რომელიც ვრცელ ტერიტორიაზე მიმდინარეობდა “ომი ყურეში” სივრცეში შემოფარგლული, მაგრამ დროში გლობალური იყო. ომი, რომელიც კუვეიტში დაიწყო მთელი მსოფლიოს ეკრანებზე “ცოცხლად” (პირდაპირ) მოხდა. ეს პირველი “ცოცხალი ომია”, რომელშიც “... დამარცხების ან გამარჯვების ადგილი არა მიწა, არამედ ეკრანი იყო” (Cyberwar, God And Television: Interview with Paul Virilio. Luise Wilson for CTHEORY. Vol. 22, No 1-2. 1999, 4. [www.ctheory@concordia.ca](http://www.ctheory@concordia.ca))

თანამედროვე კომუნიკაციური სისტემები მთელ მსოფლიოზე სრულად და შეუფერხებლად ბატონობენ. ადამიანებს, უნდათ თუ არ უნდათ ისეთ სამყაროში უწევთ ცხოვრება, სადაც მთელი სინამდვილე ორად არის დაყოფილი. სამყაროს მოწესრიგების ადექვატური მოდელის გარეშე გამრუდებული, დამახინჯებული აღქმა იგივე შემოიღობაა, რომელიც საყოველთაო მოვლენად შეიძლება იქცეს. დღეს სწორედ ამგვარ საშიშროებასთან გვაქვს საქმე, ვირტუალურ რეალობას აქეთკენ მივყავართ. სინამდვილე, სამყარო შეიცვალა და მისი ძველი მოდელით აღწერა ან მასში ძველი ხედვით “ჩაწერა” შეცდომაა...

ვირტუალობა დღეს უკვე სუბიექტურიდან ობიექტურ რეალობაში გადმოვიდა ან, უფრო სწორად, ერთსა და მეორეს შორის ძნელია საზღვრის გავლება. ამიტომაც ტერმინოლოგიურ დონეზე მკვეთრი გამიჯვნაა საჭირო: აქტუალობის ქვეშ იგულისხმება მხოლოდ ის ობიექტური რეალობა, რომელიც ვირტუალობის შემოჭრამდის გვქონდა (რეალური რეალობა ან ნამდვილი სინამდვილე); ხოლო ვირტუალობის ქვეშ – ელექტრომაგნიტური (საკომუნიკაციო, კიბერსივრცე და სხვ.) სინამდვილე. ამგვარად, ახალ მთლიანობაში ან ორად დაყოფილ რეალობაში ერთმანეთს აქტუალური და ვირტუალური რეალობა, ანუ აქტუალობა და ვირტუალობა უპირისპირდება<sup>106</sup>.

ორიენტირების შეუძლებლობა ვირტუალურ რეალობასთან დაკავშირებული ყველაზე თვალშისაცემი პრობლემაა. სინამდვილის ვერ-გამგები, ვერ-გამცნობიერებელი კაცი – დეზ-ორიენტირებული კაცია. ზემოთ განხილული სტრუქტურირების სამი კანონის დარღვევაც ამის დადასტურებაა. პრობლემა ძალზედ რთულია, რადგან ახსნა იმისა, თუ რას ნიშნავს იყო დაკარგული რეალობაში შეუძლებელია. “ადვილია იცოდე

<sup>106</sup> საინტერესო და საგულისხმოა, რომ ტერმინ აქტუალობის მსგავსი გააზრება კინემატოგრაფში იქამდის მოხდა, ვიდრე ვირტუალური რეალობა შემოვიდოდა. ეს კინოში რეალიზმის პრობლემასთან იყო დაკავშირებული – ნატურალიზმთან და რეალიზმთან ერთად საჭირო გახდა ტერმინი, რომელიც რეალურ, დოკუმენტურ, ფაქტობრივ მასალაზე აგებულ კინონაწარმოებს ასევე რეალურ, ყოველდღიურ მოვლენებში, ანუ აქტუალობაში “ჩაურევლად” ფიქსირებული კინოდოკუმენტისაგან განასხვავებდა (იხილეთ, SOFIA-Study Of Film as Internet Application- file A. [www.unl.ac.uk](http://www.unl.ac.uk)) თანხვედრა არ არის შემთხვევითი, რადგან კინემატოგრაფი XX საუკუნეში ჟილ დელეუზის სიტყვებით, ვირტუალობის მთავარი მატარებელი გახლდათ. წარმოსახვითი ობიექტების და მოვლენების, ანუ სუბიექტური რეალობის სინათლეში, იმიჯებში “განსხვავება” სწორედ იქ ხდებოდა...

დაკარგული ხარ თუ არა საჰარის უდაბნოში, მაგრამ იყო დაკარგული რეალობაში! ეს სირთულეზე უფრო მეტია!”<sup>107</sup>.

ამერიკელებმა გამოიგონეს ხელსაწყო \_ GPS (Global Positioning System) \_ რომელიც თანამგზავრთან კავშირის მეშვეობით ობიექტთა ადგილმდებარეობას გასაოცარი სიზუსტით ადგენს. ამ ხელსაწყოს საშუალებით ვირტუალურობაში მოხვედრილმა ადამიანმა ნამდვილი (ანუ აქტუალური) ადგილმდებარეობა შეუძლია გაარკვიოს. მაგრამ GPS დეზორიენტაციის პრობლემას მხოლოდ ნაწილობრივ წყვეტს. ის საგნის, ადამიანის ჭეშმარიტ ადგილ-მდებარეობას განსაზღვრავს, მაგრამ თვით ორმაგი რეალობის, ვირტუალობის შესახებ ვერაფერს გვეუბნება \_ მისი შეფასების კრიტერიუმი არ არსებობს.

სუბიექტ-ობიექტურ ორმხრივ მიმართებაში მხოლოდ შემგრძნები სუბიექტის ადგილ-მდებარეობის ცალმხრივი დადგენა (ვთქვათ GPS ხელსაწყოთი) სამყაროს ერთიანი მოწესრიგების შენარჩუნების საკმარისი პირობა არ არის. ანუ, ეს ნიშნავს, რომ მეორე, “ობიექტურ” მხარეს ჩვენ ახლა ისეთი ფენომენები გვაქვს, რომლებიც “უეჭველობის” სივრცე-დროით კრიტერიუმს არ აკმაყოფილებენ, რაც, შესაბამისად, სამყაროს ერთიანობა-მოწესრიგების მოცემულ სივრცე-დროით მოდელს ეჭვქვეშ აყენებს.

ბევრ თანამედროვე მოაზროვნეს მიაჩნია, რომ მდგომარეობა საგანგაშოა, რადგან ამგვარ პირობებში “...საკუთარი და სხვისი თავისუფლების კონტექსტიდან გაუსვლელად შესაძლებელია “ნამდვილი სურვილების” \_ ეროტიული, გემოვნებითი, მუსიკალური, ესთეტიური, სულიერი და სხვა \_ “განხორციელება” იქნას მიღწეული”<sup>108</sup>. ისინი თვლიან, რომ ვირტუალური რეალობის პოლიტიკა მცდარ (შერყვნილ) ღირებულებებს ემყარება და რომ უახლეს ტექნოლოგიურ ანსამბლებში “...სინთეტიური მასალები “ვირტუალურ ნებად” არიან ტრანსფორმირებულნი... კიბერნეტიკური ტექნოლოგიები ფიზიკური კოლონიზაციის, ადამიანური მგრძნობელობის

<sup>107</sup> Cyberwar, God And Television: Interview with Paul Virilio. Luise Wilson for CTHEORY. Vol. 22, No 1-2. 1999, 5. [www.ctheory@concordia.ca](http://www.ctheory@concordia.ca)

<sup>108</sup> Armitage J. The Politics of Cyberculture in the Age of the Virtual Class. CTHEORY, Vol. 22, No 1-2. 1999, 3. [www.ctheory@concordia.ca](http://www.ctheory@concordia.ca)

იმპერიალისტების აგენტები არიან, რომლებიც, მსგავსად ფრანკენშტეინისა, ჩვენი საკუთარი მდაბალი /ნედლი/ სურვილებით არიან შექმნილი...”<sup>109</sup>.

თანამედროვე ტექნოლოგიზირებულ ან ტელემატიკურ სამყაროში შემფოთებისა და განგაშის მრავალი საბაზი მოიძებნება. მაგრამ ტექნოლოგიურ სიახლეებს საფუძვლად მეცნიერული, ანუ იმ სფეროს მიღწევები უდევს, რომელიც აქამდე, ხშირად, გონიერების თითქმის ერთადერთ გამოვლენად აღიქმებოდა. შეიძლება კი მეცნიერული თეორიები, კონცეფციები, რომელთაც ცხოვრებაში სავსებით ხელშესახები, პრაქტიკულ-გამოყენებითი შედეგები აქვთ, დეზორიენტაციის წყაროდ მივიჩნიოთ?

ამერიკელი ფსიქოლოგის მასლოუს (Maslow) მიხედვით, შემოქმედების უნარი, კრეატიულობა ადამიანის სულიერი ჯანმრთელობის ერთერთი მთავარი მახასიათებელია. მასლოუ და რიგი მკვლევარებისა მეცნიერული შემოქმედების გამოკვლევისას, რომელიც სერიოზული, ცნობილი მეცნიერებისგან შემდგარ საცდელ ჯგუფებზე ტარდებოდა, მოულოდნელ შედეგს იღებენ – “...მეცნიერთა ჯგუფი კრეატიულობის შეფასებით საშუალო სტატისტიკურისაგან არც ისე მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა...”<sup>110</sup>. ზოგი ფსიქოლოგი (მაგ., Anne Roe) კი, პარადოქსულ დასკვნამდის მიდის – “...ბევრი კარგი მეცნიერი ისეთ თვისებებს ავლენს, რომელსაც ფსიქიატრები და ფსიქოთერაპევტები რიგიდულ პიროვნებას მიაწერენ...”<sup>111</sup> (რიგიდულობა, ჩვეულებრივ, შეზღუდულობას, საკუთარი არაცნობიერის შიშს გულისხმობს...).

ამგვარ შედეგებს თავისი ახსნა ეძებნება. მეცნიერული სისტემა მოწესრიგებული ველია, სივრცეა ან “კოსმოსია”, რომელსაც შესაბამისი, ასევე მოწესრიგებული აღწერის არტიკულირებული ენა გააჩნია. მეცნიერთა უმეტესობა ეყრდნობა რა ასეთი ენის დადგენილ ლოგიკას, ყოველგვარი პირველადი კრეატიულობის გარეშე იღებს ისეთ შედეგებს, რომლებიც დიდ წინამორბედთა გააზრებით არის განპირობებული. ამასთან, ენა გააზრების აღწერა-გადმოცემის საშუალებაა და არა თვით აზროვნება. აზროვნების ამოუწურავი და ბოლომდის ამოუცნობი კანონები ენის მიღმა დევს და ამიტომაც ენის ჩარჩოებში არც განვითარების პროცესი ეტევა. ამის გამო, ექსპლიკაცია-აღწერის

<sup>109</sup> იქვე. გვ. 2

<sup>110</sup> Маслоу А. Г. Дальние пределы человеческой психики. «Евразия», 1997, 72

<sup>111</sup> იქვე. გვ. 94

მოწესრიგებული ველი, ანუ ენა, ყოველთვის დროებითი, აზროვნების, განვითარების მოცემული ეტაპის შესაბამისი მოვლენაა. დგება მომენტი, როდესაც ამავე ველში (აღწერის სისტემაში) მიღებული შედეგები აღარ აღიწერება ჩვეული, მიღებული ან დადგენილი ენით.

სწორედ შესაბამისი ენის უქონლობა იწვევს იმ შემფოთებას და გაურკვევლობას, რომელიც კრიზისული პერიოდის ადამიანისათვის არის დამახასიათებელი. პასკალი “შემძრწუნებულია” იმით, რომ “ბუნება სფეროა, რომლის ცენტრიც ყველგანაა და შემოწერილობა არსად”, რადგან იმდროინდელ ენაში სივრცის ცნება-აბსტრაქცია ჯერ არ არსებობდა. ჩვენ დროში ვირილიომ იცის რა არის ხივრცე, იცის “რას ნიშნავს იყო დაკარგული საჰარის უდაბნოში”, მაგრამ შემფოთებულია იმით, რომ სივრცის აბსტრაქცია ვერაფერს ეუბნება იმის შესახებ, თუ რას ნიშნავს “იყო დაკარგული რეალობაში /ან ვირტუალობაში. ი. მ./”.

თუ ზოგადი ცნება ახალ რეალობას ვედარ აღწერს, მაშინ ენა იძულებულია ძველ, სანდო და ჩვეულ რეკვიზიტს, ერთეულ საგანთა გრძნობად ხატებს, ნიშნებს დაუბრუნდეს. ენის ჩვეულ საგნობრივ ნიშნებზე დაყრდნობით და მათი მეშვეობით ჩვენ ვცდილობთ ახალი, უჩვეულო, უცნობი მოვლენის პროფილი მოვხაზოთ. განყენებული, გონისათვის ძნელადსაწვდომ მოვლენებს განსაკუთრებული, მეტაფორულ-სიმბოლური არსებობის საშუალებას ვაძლევთ. ამ განსაკუთრებული ფორმების სხეულებრიობისაგან (საგნობრიობისაგან) განთავისუფლება, ანუ აბსტრაგირება მხოლოდ შემდგომი, ძირეული გააზრების ეტაპზე ხდება.

ზემოთ ნახსენები აბსტრაქცია-ტერმინი არტიკულაცია (არტიკულირებული ენა) გულისხმობს ისეთნაირად მორგებულ-მოწესრიგებულ ენას, რომლითაც არასაგნობრივი აზრების, იდეების, წარმოდგენების გამოთქმა ნათლად და მკაფიოდ შეიძლება. მაგრამ მისი ძირეული ლათინურ სიტყვას articulus-ს სრულიად გარკვეული საგნობრივი მნიშვნელობა აქვს \_ სახსარი, კვანძი, მუხლი, სხეულის ნაწილი... ამრიგად, ამ სიტყვის პირველადი საგნობრივი მნიშვნელობა სიმბოლურ-მეტაფორულად მიგვანიშნებს იმას, რომ “ენობრივი სხეული” ისევე უნდა იყოს მოწყობილი, როგორც ორგანიზმი ან ორგანო \_ მაგალითად, ხელი, რომლის თვითეული ნაწილი ისეა შეერთებული ან დასახსრული ერთმანეთთან, რომ ცალკეული მოძრაობა ორგანულ მთლიანობას არ არღვევს...

აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ გააზრებულ სისტემასა და მის შესაბამის ენაში აბსტრაქტული ცნება იგივე როლს ასრულებს, რასაც ორგანიზმში სახსარი (მუხლი, კვანძი...). სწორედ იმის გამო, რომ, მაგალითად, ფერის აბსტრაქტული ცნება არსებობს წითელი კონკრეტული ვარდის ფურცლის ზედაპირის თვისებაც შეიძლება იყოს, რეგულარულ ოპოზიციაში მწვანესა და ყვითელთან აკრძალვას ნიშნავდეს და რელიგიურ-მისტიკურ კონტექსტში ძე ღმერთის სიმბოლოს წარმოადგენდეს (ენობრივი ნიშნის შიდა და გარე სტრუქტურალისტური მიმართებანი).

მაგრამ, წითელია კი ის ვირტუალური ვარდი, რომელსაც ჩვენი თვალი კიბერხივრცეში წითლად აღიქვავს? უცნაური კითხვაა, თუმცა არა აზრს მოკლებული, რადგან იქამდის სანამ დავსვავთ კითხვას, რა ფერისაა, მართებულია გაირკვეს – რა არის, რას წარმოადგენს ვირტუალური ვარდი?

ზემოთ უკვე ითქვა და ალბათ, მაინც საჭიროა გამეორება-დაზუსტება; ადამიანისათვის განვითარების საწყის ეტაპზე გარე, ფიზიკურ სამყაროსთან მიმართებას გადამწყვეტი სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდა. ამიტომაც პირველი გააზრება-მოწესრიგება გრძნობადი აღქმის მეშვეობით ფიქსირებულ ფიზიკურ საგნებს, სხეულებს მოიცავდა და შესაბამისი ენაც საგნობრივი გახლდათ. შემდგომ ეტაპზე, როდესაც საჭირო გახდა ფსიქიურის ან სულიერის, შიდა რეალობის გააზრება-გარკვევა საგნობრივი მიმართება იდეალურ ობიექტებზე მეტაფორულად იქნა გადატანილი.

ფიზიკური საგნობრიობისაგან სუბსტანციურად განსხვავებული გონითი ობიექტები ან “გონითი საგნები” (*res cogitatas*) სულის შემცველობაში მოიაზრებიან. მაგრამ ადამიანის სული სხეულისაგან განუყოფელია. შესაბამისად, სულიერის გამოვლენაც მხოლოდ მისი, იმ სხეულის საშუალებით უნდა ხდებოდეს, რომელიც სხვა სხეულებთან გარკვეულ ორიენტირება-მიმართებაშია. ამ ორი (სხეული-სული) განსხვავებულობა-განუყოფლობის მორგება ან მოაზრება შესაძლებელი ხდება იმ “სუბიექტური და გარეთ მიმართული წარმოდგენით” (კანტი) ან “ძირეული ინტუიციით” (ბერგსონი) ან “გადამრთველ-გადმომრთველი ოპერატორით” (მამარდაშვილი), რომელსაც სივცე-დრო ეწოდება. ანუ სივრცე-დროითი წარმოდგენა ის ძირეული აბსტრაქციაა, რომელიც შიდა და გარე რეალობებს შორის მიმერთებას აწესრიგებს. ყველა სხვა აბსტრაქციაც მხოლოდ

ამ ორი, შიდა და გარე, რეალობის ქვეოპერატორია და უფლებამოსილი ამ ორ რეალობაშივეა.

ვირტუალური რეალობა კი არც შიდა და არც გარე რეალობას არ ეკუთვნის. და აქ, ალბათ, კიდევ ერთი დაზუსტებაა საჭირო; ზემოთ ლაპარალი იყო იმაზე, რომ ტერმინი “ვირტუალობა” ანტიკურობიდან მოდის – შესაძლებელი, ის რაც შეიძლება ან გარკვეულ პირობებში უნდა გამოვლინდეს. წარმოსახვის, ანუ ადამინის შიდა რეალობის ხდომილებანიც შესაძლებლის სფეროს განეკუთვნება და ამიტომაც, ხშირად, მათ ვირტუალურ ობიექტებს უწოდებენ. ახალ, დღევანდელ სინამდვილეში ლაპარაკია არა ვირტუალობაზე ძველი გაგებით (ე. ი. სუფთა გონით მოვლენებზე), არამედ ვირტუალურ რეალობაზე, რომელიც ისევე ზემოქმედებს ადამიანის მგრძნობელობაზე, როგორც ობიექტური, გარე რეალობა, მაგრამ ფიზიკურ-სხეულებრივი არ არის და ამიტომაც გარე რეალობას არ ეკუთვნის. ამავე დროს, ამავე მიზეზით, ეს მოვლენა არც შიდა რეალობას განეკუთვნება, რადგან წარმოსახვით, იდეალურ ობიექტებს, განსაზღვრებით, სენსორული ზემოქმედების უნარი არ აქვთ.

ამ შენიშვნების გათვალისწინებით შეიძლება გაეცეს პასუხი ზემოთ დასმულ კითხვას – წითელი “კიბერვარდი” (ვირტუალური ვარდი) წითელი ფერის არ არის. ფერის აბსტრაქცია უფლებამოსილი ორი მიმართებით არის – ფიზიკურ სამყაროში ბუნებრივი სინათლის სხეულთა ზედაპირიდან უშუალო ანარეკლის ან სითბური გამოსხივების შეფასებისას, პირველი და მეორე, სხივის თვალზე ზემოქმედების მენტალური ხატის წარმოდგენისას. ვირტუალური ვარდის “სიწითლე” არც მენტალური ხატია – იგი უშუალოდ ზემოქმედებს თვალზე და არც ბუნებრივ-ოპტიკური მოვლენაა. კიბერსივრცეში “სიწითლის” შეგრძნებას ხელოვნური ელექტრომაგნიტური ტალღის გამოსხივება იწვევს<sup>112</sup>.

იმის მტკიცება, რომ ვირტუალური ვარდი, რომელსაც წითლად აღვიქვავთ, არ არის წითელი ფერის, არც ისე უცნაური და გაუგონარია. არანაკლებ უცნაურად ჟღერს, ვთქვათ, მტკიცება – მზე აბსოლუტურად შავი სხეულია! ზედაპირი ან სხეული, რომელიც დაცემულ სხივს საერთოდ არ ირეკლავს, განსაზღვრებით, აბსოლუტურად

<sup>112</sup> იაპონიაში, ამას წინათ, რამოდენიმე ასეულმა ბავშვმა მულტფილმის ყურების შედეგად ფსიქიური ტრამვა მიიღო, რომელიც, როგორც ფიქრობენ, სწორედ ხელოვნურ ფერთა სპექტრალურმა გამოსხივებამ გამოიწვია.



შავია \_ მზე ასეთი სხეულია (“შავი მზის” პოეტური ინტუიცია, როგორც ჩანს, არცთუ უსაფუძვლოა). განსხვავებით “კიბერვარდისაგან” (ვირტუალური ვარდისაგან), “შავი მზე” სრულიად “კანონიერადშობილი” მოვლენაა. შავი ფერის აბსტრაქციის მზეზე “მოდება” რაღაც მენტალური წარმონაქმნის (წარმოდგენის, კონცეპტის) ჭერის საშუალებას, სიმბოლოს გვაძლევს, რომელიც დადგენილ სუბსტანციურ საზღვრებს არ არღვევს.

მაგრამ ჩვენს სამყაროში არსებობს მოვლენები, რომლებიც აღნიშნულ საზღვრებში ან ჩარჩოებში არ ჯდებიან, ასეთებია: ჰალიუცინაცია (ხილვა) და მირაჟი. ამასთან ორივე, ისევე, როგორც ვირტუალური რეალობა, ადამიანის მგრძნობელობის დონეზე მოიცემა. ჰალიუცი-ნაცია ფსიქიური ანომალიაა, შიდა რეალობიდან გარე რეალობაზე პროეცირებული ფიქცია ან სუბსტანციური განსხვავებულობის აღრევაა და ამიტომაც სინამდვილის, ე. ი. შიდა-გარე რეალობის, სფეროდან განდევნილ-ამორიცხულ მოვლენას წარმოადგენს. მირაჟიც ასევე ანომალიაა, ოღონდ ოპტიკური \_ სივრცის ლოკალური არაერთგვაროვნების (ჰაერის ფენების განსხვავებული სიმკვრივის) გამო წარმოქმნილი და ამიტომაც, ნორმალური სივრცე-დროითი სტრუქტურიდან ასევე “ამოვარდნილი”.

ვირტუალური რეალობა, მიუხედავად იმისა, რომ ანალოგიური გრძნობადი ზემოქმედების უნარით ხასიათდება, ჰალიუცინაციისა და მირაჟისაგან სრულიად განსხვავებული, მათგან განყენებული მოვლენაა. ჰალიუცინაციაც და მირაჟიც ეფემერულია, ვირტუა-ლობა \_ კვლავწარმოებადი, ანუ მუდმივად რეპროდუცირებადი.

ჯულიან სკეფის (Julian H. Scaff) ესეე მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოებთა ციფრული (ან იგივე კომპიუტერული, ვირტუალური) რეპროდუცირებისა და აუტენტურობის პრობლემას ეხება (ვალტერ ბენიამინის მექანიკური რეპროდუცირების ცნობილი თეორიის თანამედროვე პირობების შესაბამისი გადააზრება), მაგრამ ავტორის დაკვირვებანი შეიძლება მთელ ვირტუალურ პროდუქციაზეც განივრცოს.

“ხელოვნების ნაწარმოები კომპიუტერში ასჯერ ან მილიონჯერ შეიძლება იყოს გამეორებული, ისე, რომ თვითეული ასლი სრულყოფილად იდენტური დარჩეს. გლობალური ინტერნეტის ხელმისაწვდომობა განაპირობებს იმას, რომ ხელოვნების ციფრული ნაწარმოები გადაცემული და ნაჩვენები მილიონობით ადამიანისათვის

სკოლებში, ოფისებსა და სახლებში უთვალავ განსხვავებულ პირობებსა და დღის ნებისმიერ დროს შეიძლება იყოს. არა მხოლოდ აუტენტურობა ხდება ამგვარ პირობებში უაზრო, გაურკვეველი, არამედ სივრცეც და დროც, რომლისთვისაც ჩვენ მხოლოდ განუსაზღვრელი (მოუხელთებელი) მეტაფორა გვრჩება, ისეთი, როგორცაა – “კიბერსივრცე”. ხელოვნების ნაწარმოებთა ციფრული რეპროდუცირებისას რაიმე “ორიგინალი” სადღაც სამყაროში შეიძლება კვლავ არსებობდეს, ... მაგრამ ხელოვნების ციფრული ფორმა საკუთარ ცხოვრებას იღებს”<sup>113</sup>.

მართლაც, სად არის, სად იმყოფება ვირტუალური ვარდი? იქ სადაც მოხდა მისი კონსტრუირება? მონიტორის ეკრანზე, სადაც ხდება მისი უსასრულო კვლავწარმოება (რეპროდუცირება)? თუ ელექტრომაგნიტურ ტალღაში, ეთერში? – ყველგან და არსად. მაგ-რამ რას ნიშნავს ყველგან და არსად?! რა დავარქვით ამას (სათანადო ენა არ გაგვაჩნია), სივრცის და დროის რომელ მონაკვეთს მივაკუთნოთ?!

ასე, რომ მოვლენას, რომელიც “სანდოობის” სივრცე-დროით კრიტერიუმში არ ჯდება რეალურობა ჩვენ მხოლოდ გადატანით, სიმბოლურად შეიძლება მივანიჭოთ. ასევე გადატანითი გაგებით არის “კიბერვარდი” წითელი და ასე იქნება იქამდის, ვიდრე ჩვენს მიმართებას ახალ რეალობასთან არ “დავსახსრავთ”, არ მოვაწესრიგებთ. ამისათვის კი საჭიროა ადამიანმა გონით მოიცვას ის წინააღმდეგობანი და ეჭვები, რომელიც ახალი რეალობის შემოსვლას ახლავს, ისინი საკუთარ “მე”-სთან მიმართებაში გააცნობიეროს, ანუ რეფლექსია მოახდინოს. იქამდის, სანამ ეს არ მომხდარა ჩვენ იძულებული ვიქნებით მათზე წინა-რეფლექსიური, გადატანით-სიმბოლური ცოდნის ფორმით ვიმსჯელოთ. მაგრამ ასეთი რამ უკვე იყო, მსგავსი ეტაპი ადამიანს გავლილი აქვს...

“... ცნობიერების და ყოფიერების ისეთი აუცილებელი კატეგორია, რომელიც მოცემულია, როგორც საგნობრივ-ცოცხალი რეალობა, ... სადაც იზოლირებულ-აბსტრაქტული საგნობრიობიდან გამოცალკევებული სიცოცხლე სიმბოლურად წინარეფლექსიულ, ინტუიცი-ურად გაგებულ ჭკუად-ენერგიულ სახედ არის

<sup>113</sup> Scaff Julian H.. Art & Authenticity in the Age of Digital Reproduction. 2. [www.ukla.edu](http://www.ukla.edu)

განხორციელებული”<sup>114</sup>. ეს მითის ან მითოსული ცნობიერების ლოსევისეული განსაზღვრებაა და იგი ჩვენს დღევანდელ მდგომარეობას კარგად ესადაგება.

უფრო სწორად, ესადაგება არა იმ გაგებით, რომ ჩვენ ძველს ვუბრუნდებით ან ახალ მითთა შეთხზვას ვიწყებთ, არამედ იმით, რომ შესაფერისი ზუსტი ენის არქონის გამო იძულებული ვართ მითის უნივერსალურ ყოვლისმომცველობას მივმართოთ. მითი წინარეფლექსიური ან რეფლექსიამდელი სიმბოლური ცოდნაა. აბსტრაქტული გარკვეულობა-სიმკვეთრისაგან განსხვავებით ცოცხალ-ინტუიციური ცოდნის ინტენცია დაუნაწევრებელი, განუყოფელია. ამიტომაც, ცოდნა, რომელიც მითში დევს გაშიფრული ან წაკითხული შეიძლება სხვადასხვა დონეზე იყოს. ამასთან, წაკითხვის მიმართების (ხედვის კუთხის) არჩევანი “... დამოკიდებულია იმ კონკრეტულ სიტუაციაზე, რომელშიც სუბიექტი იმყოფება”<sup>115</sup>.

უმარტივეს დონეზე მითი შეიძლება მიღებულ-წაკითხული იქნას, როგორც სასეირო, უმდაბლესი გრძნობადი ინტერესის აღმძვრელი ამბავი, ანეკდოტი, მოხეტიალე სიუჟეტი..., ანუ მენტალობის იმ დონის შესაბამისად, რაზეც ჩესტერტონი, მითთან დაკავშირებით წერს: “... ველური სამყაროს წყობაზე არ მსჯელობს. იგი სრულიად სხვა საქმით არის დაკავებული, მე ვიტყვოდი, რომ იგი ჭორაობს ღმერთებზე”<sup>116</sup>.

მაგრამ, როგორც ითქვა, მითი სიმბოლური, არაერთმნიშვნელოვანი ცოდნაა, რომლის წაკითხვა ჩვენს სურვილსა და პოზიციაზეა დამოკიდებული. მაგალითად, უძველესი მითი ნარცისის შესახებ შეიძლება წაკითხული იქნას, როგორც ამბავი ჭაბუკისა, რომელმაც უარყო ნიმიფა ექოს სიყვარული, რისთვისაც განუხორციელებელი, “ბრმა” ვნებით დაისაჯა – საკუთარი ანარეკლი შეუყვარდა. ნარცისის მითის ეს სიუჟეტურ-დრამატული მარტივი დონე სხვადასხვა ვარიაციებით ხელოვნების ნაწარმოებებში საუკუნეების განმავლობაში მეორდება.

თუ უფრო ღრმად შევალთ, სიბრძნეს უმარტივესი დონის მიღმა აღმოვაჩინებთ – “განუხორციელებელი, ბრმა ვნების” გაშიფვრისას აღმოჩნდება, რომ ეს ის “შეუძლებელი სიყვარულია”, რომელსაც არავითარი საფუძველი, არავითარი აღსრულების პირობა არ

<sup>114</sup> Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., Политиздат, 1991, 74

<sup>115</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., «Прогресс», 1989, 94

<sup>116</sup> Честертон Г. К. Вечный Человек. . М., Политиздат, 1991, 152

აქვს, მაგრამ მაინც ხდება. “შეუძლებელი სიყვარულის” ველში სულიერ მისწრაფებათა, სურვილთა, ვნებათა გავლა-შეხვედრა შეუძლებელია – ისინი ურთიერთ, ორმხრივ ძირეული არათანხვედრილობის ან უადგილობისა და უდროობის გამო ერთმანეთს აწყდებიან, ეჯახებიან, რაც საბოლოოდ კატასტროფით მთავრდება.

მითის კიდევ ერთი მარტივი და სიმარტივის გამო ასევე ადვილად დემისტოფიცირებადი დონე არსებობს. რადგან მითში ცოდნა-გამოცდილებაა ჩადებული, მისი პრაგმატული ან პრაქტიკულ-გამოყენებითი ხედვის კუთხით წაკითხვაც არის შესაძლებელი. აი რას წერს ორტეგა: “ველურისათვის სარკეზე უფრო უკეთესი საჩუქარი არ არსებობდა, რადგან ჯადოსნური სარკე მისთვის ვიღაც ადამიანის იერს ავლენდა, რომელშიც ის საკუთარ თავს ვერ სცნობდა... მხოლოდ აქედან გამომდინარე შეიძლება სწორი გაგება ნარცისის მითისა, რომლის საფუძველში არა ყმაწვილი კაცის წყაროს წყლებში არეკლილი საკუთარი სილამაზით მოჯადოება, არამედ სხვა ადამიანის დანახვით გამოწვეული შეცბუნებაა...”<sup>117</sup>. ტექსტი, რომლიდანაც ამოღებულია ეს ციტატა მხოლოდ სოციალურ ურთიერთობათა უმარტივესი დონის, ადამიანის “სხვასთან” შეხვედრის კვლევას ეხება. ორტეგა კრიტიკულად უდგება ჰუსერლის გამონათქვამს: “თავისი ძირითადი მნიშვნელობით “სხვა” ჩემს შესუსტებულ ანარეკლს წარმოადგენს და ამავედროულად, ეს ანარეკლი არ არის, ის – ჩემი ანალოგია...”<sup>118</sup>.

“მე”-სა (ego-სა) და “სხვა მე”-ს (alter ego-ს) შორის საერთოს, ანალოგიურ რგოლს მხოლოდ სხეული შეიძლება წარმოადგენდეს. მაგრამ ჩემი სხეული ყოველთვის “შიგნიდან” არის მოცემული, მაშინ, როდესაც სხვისი – გარეგანი, ჩემგან გარეთ არსებულია. ამიტომაც, მხოლოდ ამ ანალოგიაზე დაყრდნობით იმის მტკიცება, რომ “სხვა” წარმოადგენს alter ego-ს ისეთივე შეცდომაა, როგორც სარკული გამოსახულების არეკვლის ობიექტთან გაიგივება.

გამოსახულების, ანარეკლის ან სარკის მინიშნება ნარცისის მითში მართლაც არის. ოვიდიუსის “მეტამორფოზებში” შემდეგი სტრიქონები გვხვდება:

*მოკამკამებდა ნაკადული ვერცხლისფერტალდა,  
არ ეხებოდნენ მას მწყემსები, არც ჯოგი რამე,*

<sup>117</sup> Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди. В кн. Дегуманизация искусства. М., «Радуга», 1991, с. 229, 338

<sup>118</sup> იქვე, გვ. 333

*არც თხა, საძოვრად გამოსული და არც ფრთოსანი,  
არა ნადირი არ ამღვრედა, არც ტოტი ხისა.<sup>119</sup>*

ხელშეუხებელი და აუმღვრეველი ნაკადულის ზედაპირი, რა თქმა უნდა, სარკულია ან სარკეა. ნაკლებსავარაუდოა, მაგრამ მაინც დასაშვებია ის, რომ ნარცისის მითის შექმნის პერიოდში ბერძნები სარკეს არ იცნობდნენ<sup>120</sup>. რომის მოქალაქისათვის ვერცხლის სარკე სრულიად ჩვეულებრივი, ყოველდღიური მოხმარების საგანია. შესაძლებელია, თვით ოვიდიუსი მინის სარკის შემოსვლასაც მოესწრო (მინის სარკე რომში ცნობილი ჩვ. წ. ა.-ის I საუკუნიდანაა). სხვაგან, პერსევსის მითში, ოვიდიუსი სარკულ ანარეკლს პირდაპირ ასახელებს:

*თავად სპილენძის ფარი ეპყრა მარცხენა ხელში,  
მედუზას სახეს, იქ არეკლილს უკვირდებოდა.<sup>121</sup>*

ნარცისის მითში კი, ოვიდიუსი ამბავს მითოსური ცნობიერების შესაბამისად გადმოგვცემს. პერსევსის მითში სარკე (გაპრიალებული ფარი) უბრალო იარაღია, ნარცისთან – “პერსონაჟი”. ერთგან ის იზოლირებულ-აბსტრაქტული უსიცოცხლო საგანია, ხოლო მეორეგან – კამკამა წყლის ხატის საგნობრივ ცოცხალი რეალობა.

მოყოლა-კომენტირება (ან ინტერპრეტაცია), ე. ი. ისეთ პოზიციაზე დგომა, როდესაც ჩვენ ვიცით, რომ საბრალო ჭაბუკი თავის ანარეკლს უყურებს, მან კი არა, მითს ამსხვრევს. ასეთ შემთხვევაში მითი ან უბრალო ამბად, კურიოზულ შემთხვევად (ანეკდოტად) ან, იმავე კონტექსტში განზოგადებისას, ადამიანური სიბრიყვის იგავურ გამოთქმად (“მაიმუნი და სარკე”-ს მსგავს ალეგორიად) გადაიქცევა. მითი უნივერსალურ-სიმბოლური ცოდნაა, რომელიც ზედაპირულ დონეზე კურიოზულ და ალეგორიულ კონტექსტს შეიმღება მოიცავდეს კიდევაც, მაგრამ უნივერსალურობა და სიმბოლურობა ადამიანური ყოფიერების ძირეული პრობლემების გაცილებით ღრმად წვდომას გულისხმობს.

ძირეულ პრობლემათა სფერო კი იმიტომაა ძირეული, რომ ყოველთვის იდუმალი გაურკვეველობის საბურველშია გახვეული – ადამიანს სიკვდილ-სიცოცხლის, საკუთარი

<sup>119</sup> ოვიდიუსი. მეტამორფოზები. თბ., თსუ გამომცემლობა, 1980, III-407

<sup>120</sup> ბრინჯაოს გაპრიალებული ზედაპირის სარკედ გამოყენება მეზობელ აღმოსავლურ ცივილიზაციებში ჩვენს წ. ა.-მდე IV ათასწლეულიდან იწყება.

<sup>121</sup> ოვიდიუსი. მეტამორფოზები. თბ., თსუ გამომცემლობა, 1980, IV-782

დანიშნულებისა და ადგილის ცოდნა არ ეძლევა. საბურველს მიღმა შეღწევის მისტიური პროცესი მხოლოდ წარმოსახვითი აქტივობით არის შესაძლებელი. იმ აქტივობით, ანუ ფან-ტაზიით, რომლის ძლევამოსილება, როგორც ნიცშე აღნიშნავს, მსგავსებისა და თანაარსებობის მყისიერ მოხელთებაშია. მსგავსების მინიმალურ დონეზე, ორწევრში ერთი მხარე მაინც უნდა იყოს გარკვეულად მოცემული. ობიექტურ სამყაროსთან მიმართება და შესაბამისი საგნობრივი ენა ის “ძირეული რეკვიზიტია”, რომელიც ადამიანს მარადიულ, ძირეულ პრობლემებთან ჭიდილში გარკვეულობის საყრდენს აძლევს. ამიტომაც ჩვენ იძულებული ვართ მიუწვდომელის თანაარსებობას ყოველთვის იმ ენით მივწვდეთ, რომელიც გვაქვს. მეორე მხრივ, თუ რაღაც ცოდნა მიღწეულია (დაჭერილია), მაშინ იგი, იმავე მიზეზით, რომ სხვა ენა არ გაგვაჩნია, სხვადასხვა ტექსტებში ერთნაირად, ანალოგიურად ან საცნაურად მაინც უნდა გადმოიციმოდეს.

ოვიდიუსი, როგორც ითქვა, მითის “სულს”, მითოსური ცნობიერებას მიჰყვება. სარკულ ზედაპირს ნარცისის მითში “ცოცხალი” ნაკადულის ხატით გადმოგვცემს, სარკულ ანარეკლს (გამოსახულებას) კი – “მსგავსებისა და თანაარსებობის” შესაბამისად – ჩრდილით.

*ჩრდილს უსხეულოს, არსებულქმნილ ოცნებას ეტრფის<sup>122</sup>*

ჩრდილი ან აჩრდილი ადამიანის “პირველად” გამოცდილებაში, საგნობრივ ენაში ალბათ, ერთადერთი უსხეულო კონკრეტული საგანია<sup>123</sup>. ოვიდიუსიდან ორი ათასი წლის შემდეგ პოლ ვირილიო სხვა, უცნობ, ჯერ აღუწერელ რეალობასთან “შეჯახების” შთა-ბეჭდილებას ასე გადმოგვცემს: “ეს დრამა, ეს ადამიანური ყოფიერების გახლეჩა არის! ყოფიერება ახლა რაღაც სახეობის *სპექტრით* ან *აჩრდილით* შეიძლება იყოს

<sup>122</sup> იქვე, III-417

<sup>123</sup> მართალია ჩრდილი და აჩრდილი სინონიმებია, მაგრამ ოვიდიუსს მოცემულ კონტექსტში მხედველობაში ალბათ უფრო აჩრდილი ჰქონდა (რუსულ თარგმანშიც ასეა – “... призрак за плоть принимает”). ამას გარდა, საგულისხმოა, რომ ქართულში აჩრდილს გადატანით ანარეკლის მნიშვნელობაც აქვს...

შეცვლილი”<sup>124</sup>. ისევ აჩრდილი! როგორც ჩანს, პირველადი საგნობრივი ენა მართლაც უკვდავია<sup>125</sup>.

ნიცშეს ასეთი გამონათქვამი აქვს: “ციებ-ცხელებით შეპყრობილნი აჩრდილებს ხედავენ, ისინი კი, ვისაც ნორმალური ტემპერატურა აქვთ – მხოლოდ საგანთა ჩრდილებს; ამასთან, ორივენი ერთიდაიგივე სიტყვებს საჭიროებენ”<sup>126</sup>. და აქ თითქოს დიდი გაურკვევლობის სათავეა – ერთიდაიგივე ან მსგავს სიტყვებს მიღმა სხვადასვა რეალობა შეიძლება იდოს. მაგრამ ანალოგია სწორედ ამაშია – ჩვენ, გინდ ჯანმრთელნი და გინდ დაავადებით ან გრძნობით შეპყრობილნი, გინდ ძილში და გინდ ღვიძილში სინამდვილეს ან ჭეშმარიტ რეალობას ერთნაირად ვერ ვხედავთ!...<sup>127</sup> ერთიდაიგივე სიტყვებს უკან არა ერთიდაიგივე მოვლენა ან რეალობა, არამედ სწორედ ადამიანის ძირეული, გაურკვევლობის პრობლემა დევს.

ჩვენი დანარჩენ სამყაროსთან დამაკავშირებელი კვანძის, სხეულის, შეგრძნების ორგანოების მიერ მოწოდებული ინფორმაცია ჭეშმარიტი მიმართების, საკუთარი ადგილის დანახვის საკმარისი პირობა არ არის. ხშირად, ამ გზით მიღებული ინფორმაცია იმდენად რთულია, არაცალსახაა, რომ გვიჭირს “ამა სოფლის მონაჩმახის” ხლართში ან ლაბირინთში გამოსავალის “არიადნეს ძაფის” გამორჩევა. ნარცისის მითშიც არაცალსახა პრობლემაა გადმოცემული. საგნობრივ ცოცხალი კამკამა წყაროს ხატის გარდა აქ მეორე, უკვე ნამდვილი პერსონაჟიც არის – ნიმფა ექო, რომელიც:

*მაინც შეწუხდა და რაგ ზისაც წამოსცდებოდა ბედშავს,*

*“ვაი!” იმდენგ ზის იმეორებს “ვაი!”-ს პასუხად.<sup>128</sup>*

თანამედროვე ენით რომ ვთქვათ, ნარცისი ორმაგი, აუდიო-ვიზუალურ ილუზიაშია (სარკული ანარეკლი და ხმოვანი ანარეკლი). ან მითიდან თუ ისევ

<sup>124</sup> Cyberwar, God And Television: Interview with Paul Virilio. Luise Wilson for CTHEORY. Vol. 22, No 1-2. 1999, 3. [www.ctheory@concordia.ca](http://www.ctheory@concordia.ca)

<sup>125</sup> ინტერვიუს ინგლისურ ტექსტში (“... some kind of spectrum or ghost”) ghost – აჩრდილი ფიგურირებს და არა ჩრდილი (shade an shadow). სხვათა შორის, სიტყვა სპექტრსაც (spectrum) აქვს ლათინურში მოჩვენების, აჩდილის მნიშვნელობა.

<sup>126</sup> Ницше Ф. Злая мудрость. Соч. Т 1. М., «Мысл», 1990, 731

<sup>127</sup> ამიტომაც ჩივიან ერთხმად ფილოსოფოსები და პოეტები: “ცხოვრება სიზმარია!”, მსგავს დასკვნამდის მიდის რუსთაველიც: “აწყა ვცან, საქმე სოფლისა ზღაპარია და ჩმახია!”.

<sup>128</sup> ოვიდიუსი. მეტამორფოზები. თბ., თსუ გამომცემლობა, 1980, III-495

თანამედროვეობას გადმოვწვდებით, შეიძლება ითქვას, რომ საბრალო ჭაბუკი (ნარცისი) რეალობის აღრევით, ანუ “ვირტუალობით” დაზარალებული პირველი ადამიანია...

ამგვარი გადაძახილი მითოსსა და დღევანდელობას შორის სრულიად მართებულია, რადგან, როგორც ითქვა, ანალოგია არა მოვლენათა იდენტურობაშია, არამედ იმ მდგომარეობაშია, რომელშიც ადამიანი “ვარდება”. ან ჩესტერტონის სიტყვებით: “მითში არის ჭეშმარიტების ჩრდილი და ... ჩვენ ვერაფერს გავიგებთ, თუ არ დავინახეთ, რომ მითისათვის ჩვენც ჩრდილის მადევარი ჩრდილები ვართ”<sup>129</sup>.

ადამიანური მდგომარეობის სირთულე კი, ოიდიპოსის პრობლემად სახელდებული, ძირეული საკითხიდან მოდის (“ცოლი მგონია და დედაა ჩემი... მტერი მგონია და მამაა ჩემი...”). ე. ი. ნარცისის მითი კვლავ ადამიანის ძირეული საკითხის ან კითხვის \_ ვინ ვარ მე და რა ადვილი მიკავია სამყაროში? \_ ირგვლივ ტრიალებს.

ნარცისის მითის უნივერსალურობისა და უკვდავების მიზეზი სწორედ ამაშია. კონკრეტული ცოდნა-გამოცდილების, მაგალითად, სარკულ ანარეკლთან “შეხვედრის”, სხვებისთვის გადაცემა ძალზედ ადვილია, გარე, შინაგანისაგან უცხო სამყაროსთან “შეჯახებისა” კი \_ ძალზედ ძნელი და შეუძლებელიც. ყოველ თაობას, ყოველ ინდივიდს თავიდან, საკუთარი ცოცხალი განცდის ხარჯზე უხდება ამ “შეჯახება-შეყრის” მნიშვნელობის დადგენა. მითში ამ ჭეშმარიტების ჩრდილია და ამიტომაც ნარცისის სიმბოლო მთელ საკაცობრიო კულტურას გამჭოლავს.

ასი წლის წინათ ბერგსონი წერდა: “ფსიქოლოგებმა, რომლებიც სწავლობენ ბავშვობას იციან, რომ ჩვენი წარმოდგენა თავდაპირველად უპიროვნოა. მხოლოდ თანდათანობით, ინდუქციის წყალობით, იგი ჩვენს სხეულს ცენტრად მიიჩნევს და ჩვენს წარმოდგენად იქცევა. ამ პროცესის მექანიზმის გაგება ადვილია. ... თავდაპირველად მოცემულია ხატთა ერთობლიობა; ამ ერთობლიობაში “ქმედებათა ცენტრები” არის, რომლებშიც ჩვენთვის საინტერესო ხატები რაღაცნაირად აირეკლებიან; ასე იბადება აღქმა და მზადდება ქმედება. ჩემი სხეული \_ ეს არის ის რაც ამ აღქმის ცენტრში ჩნდება; ჩემი პიროვნება \_ არსება, რომელსაც უნდა შეეფარდოს ეს ქმედებანი”<sup>130</sup>.

<sup>129</sup> Честертон Г. К. Вечный Человек. . М., Политиздат, 1991, 161

<sup>130</sup> Бергсон А. Материя и память. Собр. соч. Т 1. М., «Московский Клуб», 1992, 186



მაგრამ “ცენტრირებას”, რომელიც ადრეულ ასაკში ყალიბდება – სუბიექტის რწმენას, რომ სხვა ადამიანების ფსიქოლოგიური წყობა საკუთარის იგივეურია, რომ არ არსებობს სხვისი განსხვავებული ხედვა – ფსიქოლოგები ეგოცენტრიზმს უწოდებენ. ამ მდგმარეობის თანმიმდევრულ გადალახვას (12-14 წლის ასაკში) კი – დეცენტრაციას.

ბერგსონის ზემოთ მოყვანილ ციტატაში ეგოცენტრიზმი სულაც არ იგულისხმება, პირიქით, ცენტრირების ქვეშ იგი ადრეულ ასაკის გაურკვევლობიდან პიროვნული “მე”-ს გამოცალკეება-ჩამოყალიბების პროცესზე საუბრობს. საქმე არც ტერმინოლოგიურ აღრევასთან გვაქვს – ეგოცენტრიზმის მიმდევრები ცენტრირებას, ე. ი. მოწესრიგებას, უშვებებ იქ, სადაც გაუკვევლობაა.

ჟილ დელეუს ასეთი შეხედულება მოჰყავს: “ბავშვის ეგოცენტრიზმზე ლაპარაკი არასერიოზულია. ბავშვი, რომელიც მიბადვით იწყებს წიგნით მანიპულირებას, მაშინ, როდესაც არ იცის კითხვა, არასდროს არ ცდება – იგი მას ყოველთვის უკუღმა ატრიალებს, თითქოს სხვას უწოდებდეს. ამავე დროს, ამ “უკუღმას”, როგორც თავის ვნების ვირტუალურ შემკრებს მოიცავს... ბევრი სხვადასხვა მოვლენა, როგორიცაა, ცაციაობა, სარკული წერა ... ქცევის ზოგიერთი სტერეოტიპი ბავშვური სამყაროს ორმაგი ცენტრებიდან გამომდინარე შეიძლება იყოს ახსნილი... ვირტუალური ცენტრების ჭვრეტაში ჩაღრმავებული სუბიექტი ნარცისული ხატებით ივსება. ... ამიტომაც, ანრი მალდინეის, ... აქვს საფუძველი იმის თქმისა, რომ ბავშვობის სამყარო ცირკულარული /წრიული/ ან ეგოცენტრული სრულებითაც არ არის. ის, არსებითად განსხვავებული ორმაგი ცენტრით ელიფსურია”<sup>131</sup>.

რას გვეუბნება ნარცისის მითი? – არა მხოლოდ იმას, რომ ნარცისს ყურადღება საკუთარ თავზე აქვს გამახვილებული (ან ცენტრირებულია საკუთარ თავზე), ეს ზედაპირული დონეა, არამედ სიმბოლური სიღრმიდან იმას, რომ ნარცისი ორ “რეალობას”, ორ ცენტრს შორის მოექცა და გამოსავალი ვერ იპოვა. ზემოთ მოყვანილი ციტატებიც იგივეს გვიდას-ტურებს, ადამიანის სულის ჩამოყალიბება, ბავშვობიდან სიმწიფეში გადასვლა ასეთი გზით, ვირტუალური, ნარცისული ცენტრების (ანარეკლების) მოსპობითა და ჭეშმარიტი “მე”-ს (ცენტრის) პოვნით ხდება. თურმე

<sup>131</sup> Делез Ж. Различие и повторение. «Петрополис», 1998, 129

ძველების ფსიქოლოგიური გამოცდილება, მიუხედავად გადმოცემის თითქოს გულუბრყვილო (მიტოსური) ფორმისა, ზუსტი ყოფილა...

თუ ცენტრის სიმბოლოს გამოვიყენებთ (ცენტრი კი სიმბოლოა, რადგან არავინ იცის სად არის, სად დევს იგი) და დღევანდელ რეალობაზე განვაგრძობთ, აღმოჩნდება, რომ პრობლემა ორცენტრიანი, ბიცენტრალური კი არ არის, არამედ ტრიცენტრალურია. საქმე ის არის, რომ პრობლემას, რომელსაც აქამდის მუდმივად აწყდებოდა ადამიანი ორ, შიდა და გარე რეალობებს შორის მიმართება წარმოშობდა. ამ ორ რეალობას შორის ღრეჩოში წარმოქმნილი ეფემერული აჩრდილების, ანარეკლების მოსპობა სწორი ხედვის კუთხის ან იმ “ადგილის”, ცენტრის პოვნას საჭიროებდა, საიდანაც ერთიანი, შიდა და გარე რეალობის მომცველი სინამდვილის დანახვა შეიძლებოდა.

ბერძნებმა გარეგანისგან განსხვავებული შიდა რეალობა სხეულში “ჩადეს”, სხეულს “მიამაგრეს” და ამ გზით მოახერხეს დანარჩენ საგანთა კოსმიურ წესრიგში მისი ჩაწერა. ახალმა ევროპამ ორი თანაბარუფლებიანი შიდა და გარე რეალობის სუბსტანციათა მორგება-მოწესრიგება სივრცე-დროით კონტინუუმში შესძლო.

დღევანდელ სინამდვილეში შემოსული ახალი, არაეფემერული, სტაბილური მოვლენა (აჩრდილი), ვირტუალური რეალობა სივრცე-დროითი მოდელის ხედვით ძველ ორპოლუსურ რეალობას ვერ ეთანადება. პრობლემას, სირთულეს, ამ შემთხვევაში, არა განცალკევებული, მხოლოდ ვირტუალურ რეალობასთან დაკავშირებული გაურკვეველობა, არამედ მთლიანი, ერთიანი მოწესრიგების რღვევა ქმნის. ვირტუალური რეალობა სინამდვილეში ჩანაცვლებული, “ჩასახლებული” მოვლენაა და ვიდრე ჩვენ ამ სინამდვილეში, მის შიგნით ვიმყოფებით სწორ მიმართებას სამყაროსთან ვერ დავადგენთ. სიმბოლურად რომ ვთქვათ, ჩვენ კვლავ იმ “ბრტყელი ადამიანების” მდგომარეობაში ვართ, რომლებიც თავიანთ ბრტყელ სამყაროში მხოლოდ საგნების, მოვლენების ბრტყელ პროექციებს (ანარეკლებს) ხედავენ. იმისათვის, რომ ჭეშმარიტი მდგომარეობა დავინახოთ ჩვეული “ბრტყელი სამყაროდან” გასვლაა საჭიროა.

ადამიანს სინამდვილეზე ამაღლების ან მისგან გასვლის ერთადერთი მექანიზმი აქვს – წარმოსახვა, ფანტაზია. იგივეობისა და თანაარსებობის პრინციპის დაშვებით მოუხელთებელი, გაურკვეველი მოვლენის სიმბოლური, თუნდაც დროებითი

მიწვდომა-დაჭერაა შესაძლებელი (საგნობრივი ენის მნიშვნელობათა უცნობობიექტებზე მეტაფორული გადატანა). ერთიანი, არტიკულირებული სისტემის ჩამოყალიბება და ფორმალური აღწერა მხოლოდ ამის შემდგომ გახდება შესაძლებელი.

შეიძლება გამოითქვას ვარაუდი, რომ ვირტუალურ რეალობას სუბსტანციური დამოუკიდებლობა მიენიჭება. ასეთ შემთხვევაში დეკარტეს გონით და განფენად საგნებს (*res cogitans*, *res extensa*-ს) ალბათ მესამე – ვირტუალური საგანი (*res virtualis*) დაემატება. შესაბამისად, სამპოლარული რეალობის ცენტრირება ან ერთიანი ხედვის წერტილის პოვნა, ანუ გეომეტრია არა მეორე რიგის სიმეტრიულ ფორმას – სხივს, არამედ მესამე ან უფრო მაღალი რიგის სიმეტრიულ წარმონაქმნს დაეფუძნება. მაგრამ ამაზე ლაპარაკი ჯერ ნაადრევია, რადგან ვიდრე ეს მოხდება ადამიანმა საკუთარ თავში, საკუთარ ცნობიერებაში უნდა იპოვოს ის “ადგილი”, საიდანაც ახალ სამყაროს “მიმოიხილავს”.

სამყაროს ახალევროპულ მოდელს წინ რენესანსული “გამოდვიძება” უძღოდა. ამ პერიოდის დიდმა ადამიანებმა სამყარო საკუთარ თავში მოიცივეს, სულიერი და საგნობრივ-სხეულოვანი, იქამდის განცალკევებული სამყაროს შეთანადება-მორგება საკუთარ “მე”-სთან მიმართებაში მოახდინეს. ხოლო ენა, რომლითაც ქვეყნიერებას “ახალი ცხოვრების” დადგომა ამცნეს, მთლიანად სიმბოლური გახლდათ. ხელოვნება გრძნობად სამყაროსა და ადამიანურ ცნობიერებას შორის ყველაზე უშუალო ან “ზუნებრივი” რგოლია. მხატვრული სახე (ხატი) განსხვავებულ საუბსტანციათა “იგივეობა და თანაარსებობა” თავისთავად არის. აღორძინების მოღვაწენი როგორც ანტიკურ, ასევე ქრისტიანულ მითოსურ სიმბოლიკას ამიტომაც მიმართავენ. ხელოვნების, მხატვრული სახეებისა და მითოსური სიმბოლიკის გარდა მათ სხვა საშუალება, სხვა ენა არც ჰქონიათ...

დღევანდელი მდგომარეობის აღორძინების წინა პერიოდთან მსგავსება იძლევა იმის პირობას, რომ ვიმედოვნოთ – სულ მალე ისეთი ახალი ადამიანი გამოჩნდება, რომელიც პიკო დელა მირანდოლას ადამის მსგავსად “სამყაროს ცენტრში დადგება”. იმ ცენტრში, საიდანაც, დანტეს სიტყვების – “მე ვარ წრის ცენტრი, რომლისგანაც

თანაბრად დაშორებული ყველა წერტილი...”<sup>132</sup> – მსგავსად შეიძლება თქვას, მე ვარ სამყაროს ცენტრი და ყველაფერს ვხედავ!...

### I თავის დასკვნა

– ანტიკური პერიოდის ბერძენებმა სამყაროს ერთიანობას საფუძვლად წესრიგი დაუდეს, რაც გაწონასწორებული საზღვრების ქონას ნიშნავდა. ხოლო, თავის თავში შევსებული და დასრულებული სხეულის ინტუიცია განვრცობას, ანუ სივრცესაც გულისხმობდა. გეომეტრიული ფორმები, სფერო და სხივი კი, ის იდეალური წინაფორმებია, რომელთა საშუალებით დაშვებულ სამყაროს წესრიგში სხვა ფორმების ჰარმონიული ჩაწერა-მორგება ხერხდებოდა.

– ამ ორი იდეალური წინაფორმის, სფეროს და სხივის სიმეტრიული თანადება-შეთავსება სამ ურთიერთმართობ ბრტყელ დისკოს იძლევა, რომელთა გადაკვეთა, ასევე სამ ურთიერთმართობ წრფეს, “სივრცული ჯვარს” წარმოშობს<sup>133</sup>.

– მიღებული ფორმა სამგანზომილებიანი სივრცის დეკარტულ მოდელს ჰგავს. და ეს შემთხვევითი არ არის – საკმარისია დაშვებულ იქნას, რომ ფორმა აბსტრაქტულია, აღარ არის სხეულებრივი, რომ აქტურლური უსასრულობა პოტენციურით შეიცვლება და ზემოთ მიღებული სფერულ-დისკური წარმონაქმნი ჩვენთვის ჩვეულ სამგანზომილებიანი სივრცის მოდელში გადავა. რაც სამგანზომილებიანი დრო-სივრცითი მოდელის ბერძნულ წარმოდგენასთან (კოსმოსთან) უშუალო კავშირს ადასტურებს.

– ქრისტიანულ პერიოდში პრიორიტეტი სულიერს მიენიჭა, ანტიკურ-წარმართული სხეულოვანი კოსმოსი უარყოფილ იქნა. ამიტომაც სივრცის ცნება არც ამ ეპოქაში ყოფილა განსაზღვრული. ანტიკურ კოსმიურ წესრიგს ქრისტიანობამ იმქვეყნიურ-მარადიული “სამართლიანობა” დაუპირისპირა. ხოლო კავშირს წარმავალ, ამქვეყნიურ და მარადიულ, იმქვეყნიურ სამყაროებს შორის დრო განაპირობებდა. დროის დინების ქრონოლოგიურ ღერძად წარმოდგენა ქრისტიანულ ეპოქაში მოხდა.

<sup>132</sup> დანტე ალიგიერი. ახალი ცხოვრება. თბ., “ნაკადული”, 1967, 125

<sup>133</sup> რენე გენონს შენიშნავს, რომ “სივრცული ჯვარის” სიმბოლო თითქმის ყველა ძველ კულტურებში არსებობს. ამასთან, მისი აზრით, იდეალური წინაფორმები სფერო და სიბრტყეა (იხ.-თ Генон Р. Царство количества и знамения времени. М., 1994, 142).

– ფორმა, რომელიც დროის წარმოდგენას დაედო საფუძვლად XX საუკუნემდის არ შეცვლილა. ავგუსტინე: “დრო სხვა არაფერია, თუ არა განფენა” ... “განფენას” კი ანალოგიით სივრცითი, ანტიკურობიდან აღებული სხეულოვანი ფორმა სხივი (სწორი) მიესადაგა. დროით მიმდევრობას, კანტის სიტყვებით, “...უსასრულოდ განგრძობადი ხაზის საშუალებით წარმოვიდგენთ”.

– ახალევროპულმა დრო-სივრცითმა წარმოდგენამ უნივერსალური მექანიზმის როლი შეასრულა. მან არა მარტო გარემომცველი სამყარო მოაწესრიგა, არამედ გარე და შიდა რეალობებს შორის მიმართებაც გააწონასწორა. ჩვენი სასიცოცხლო ველი სივრცე-დროითი წარმოდგენის მიხედვით არის მოწესრიგებული.

– ადამიანური სამყაროს წყობა სტრუქტურული კანონების მიხედვითაა მოწესრიგებული. არსებობენ უშუალოდ მოცემული საგნები და საგნები, რომლებიც ვირტუალურ თანადასწრებაში იმყოფებიან (ფონს ან ჰორიზონტსმილმა საგნები). ამასთან, როგორც რეალური, ისე “წმინდა ვირტუალური” საგნები, ანუ სულიერი, იდეალური ობიექტებიც ერთნაირი წესით ლაგდებიან. სამყარო და ჩვენი ცხოვრება მასში მიმართულებების მიხედვითაა ორიენტირებული.

– XIX საუკუნის მიწურულს ჯერ ბერგსონი გამოთქვამს ეჭვს, რომ დრო შინაგანი ხანიერების (dureé-ს) სივრცეში პროექციაა. ხოლო, XIX-XX საუკუნეთა ზღვარზე აინშტაინის “ფარდობითობის კერძო თეორია” სივრცე-დროით ერთიანობასა და განუყოფლობას ამტკიცებს.

– აინშტაინ-ჰუანკარეს მოდელით, სამგანზომილებიან სივრცით წარმოდგენაში დროითი კოორდინატაც შემოდის და მიღებული სივრცე-დროითი მოდელი ოთხგანზომილებიანია. დროითი ღერძი სამივე სივრცით ღერძს ემთხვევა ან ზედ ედება. ფაქტიურად, ამგვარად წარმოდგენილ სივრცე-დროით მოდელში საკოორდინატო ღერძებად სინათლის სხივები წარმოგვიდგებიან.

– XX საუკუნის 80-იანი წლებიდან სინათლის სიჩქარე არა სადღაც “შორს”, კოსმოსში, არამედ დედამიწაზე ამოქმედდა. ეს კი ნიშნავს, რომ ელ.-მაგნიტურ ოპტიკაში სხივმა უსასრულოდ დიდ სიჩქარესთან ერთად სწორხაზოვნებაც დაკარგა.

– ცვლილება სივრცულ სტრუქტურასაც შეეხო – ელექტრონულ ოპტიკაში შეუძლებელია განისაზღვროს სად იმყოფება ობიექტი – ადამიანი, რომელსაც ეკრანზე აქ და ამ წუთში ვხედავთ შეიძლება ნებისმიერ სხვა ადგილას იყოს. სტრუქტურირების კანონები, ე. ი. ის წესი, რომელიც ადამიანს სამყაროში “ჩაწერა-მორგების” საშუალებას ამღვდდა ირღვევა.

– ჩვენს სინამდვილეში ისეთი მოვლენა შემოვიდა, რომელშიც გრძნობად-კონკრეტული სამყაროს ფიზიკური აღქმის ადამიანური შესაძლებლობანი ტექნოლოგიურად არის განხორციელებული. სინამდვილე ორად, ვირტუალურ და აქტუალურ რეალობად დაიყო. ამგვარ ვითარებაში ადამიანი კარგავს ორიენტაციას, რადგან გაურკვეველია არა მარტო ის, თუ სად იმყოფება, რა ადგილი უჭირავს ადამიანს სხვა ობიექტების მიმართ, არამედ ისიც – რომელ სინამდვილეს, შიდას თუ გარეს, მიეკუთვნება ვირტუალური ობიექტი.

– შიდა და გარე რეალობათა მიმართებებს შორის წარმოქმნილ პრობლემა ბერძნებმა სხეულის კოსმიურ წესრიგში ჩაწერით მოაგვარეს. ახალმა ევროპამ იგივე სივრცე-დროით კონტინუუმით მოახერხა. დღეისათვის შემოსულია ახალი, არაეფემერული მოვლენა (აჩრდი-ლი) – ვირტუალური რეალობა, რომელიც ძველ, ორპოლარულ რეალობას ვერ ერგება, სივრცე-დროითი მოდელით ვერ აღიწერება.

– ერთიანი მოწესრიგების აღსადგენად ახალი ხედვაა საჭირო. ჯერჯერობით კი “გაგების” მიღწევის მხოლოდ ერთი მექანიზმი არსებობს – წარმოსახვა, ფანტაზია... იგივეობისა და თანაარსებობის პრინციპის დაშვებით მოუხელთებელი, გაურკვეველი მოვლენის სიმბოლური მიწვდომა-დაჭერაა შესაძლებელი. ეს კი ნიშნავს, რომ იქამდის სანამ ახალი, არტიკულირებული აღწერა ან ენა გვექნება ჩვენ ლაპარაკი მხოლოდ სიმბოლურ ენაზე (ან მითოსურ კონტექსტში) მოგვიწევს.

## თ ა ვ ი II.

დ რ ო - ს ი ვ რ ც ი თ ი დ ი მ ე ნ ს ი ე ბ ი ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა შ ი  
( კ ი ნ ე მ ა ტ ო გ რ ა ფ ი ს შ უ ქ ზ ე )

## 1. დრო-სივრცის ახალი პარადიგმა XIX-XX საუკუნის ევროპულ კულტურაში

მოხდა ისე და ალბათ არაშემთხვევით, რომ ქრონოლოგიური მიჯნა XIX-XX საუკუნეებს შორის დაემთხვა ევროპული კულტურის განვითარების ახალი ეტაპის დაწყებას. XIX საუკუნემ დაასრულა კულტურის 400-წლიანი ციკლი. ამ საუკუნეში მოხდა იმ იდეალებისა და წარმოდგენების რეალიზაცია, რომლებიც აღორძინებისა და მისი შემდგომი, განმანათლებლობის ეპოქებში იქნა შემუშავებული.

XIX საუკუნის ევროპული კულტურის მთავარ დამახასიათებელ მოვლენად, საუკუნეთა მიჯნაზე მოღვაწე გერმანელი სოციოლოგი მაქს ვებერი რაციონალიზაციის პროცესს მიიჩნევს<sup>134</sup>. აღორძინებიდან და განმანათლებლობიდან დაწყებული ამგვარი განვითარების ტენდენციის წყალობით XIX საუკუნეში კულტურის სფეროების მკვეთრი გამიჯვნა-დიფერენციაცია საბოლოოდ დასრულდა (მეცნიერება, ხელოვნება, სამართალი ...). დარგთა ავტონომიურობამ შედეგად მეცნიერებათა მძლავრი განვითარება და ევროპულ სინამდვილეში, ყოველდღიურ პრაქტიკაში უახლესი ტექნოლოგიური მიღწევების სწრაფი დანერგვის შესაძლებლობა მოიტანა, რასაც უაღრესად მნიშვნელოვანი სოციო-კულტურული ძვრები მოჰყვა.

ყოველდღიური პროცესების დინამიურობა, წინა პერიოდებთან შედარებით ძალზედ ამაღლდა. მეცნიერულმა მიღწევებმა გააფართოეს სამყარო, ახლა უკვე გაცილებით დიდი მანძილები გახდა ხელმისაწვდომი – გაიზარდა მიმოსვლა და მიმოცვლა, მათში მონაწილეობას დიდი რაოდენობის ხალხი იღებს... შესაბამისად, ყურადღება პიროვნებიდან ადამიანთა ჯგუფებზე, კლასებზე გადავიდა. შეიქმნა სოციალური თეორიები, სადაც მიმდინარე პროცესების ერთ მთლიანობაში მოქცევის, «დაკარგული წონასწორობის» აღდგენის მცდელობა და «საყოველთაო კეთილდღეობის» მომავლის აშენების პირობები და გზებია დეკლარირებული.

ასეთ ვითარებას დასავლური ცივილიზაციის განვითარების სიღრმისეული, კულტურული საფუძვლების ერთიანობის გამო აუცილებლად უნდა მოემზადებინა თვისებრივი ცვლილება, რომლის საცნაურად გამოვლენა შეეძინა, წინა პერიოდებისაგან განსხვავებულ პირობებში, მკვეთრად დიფერენცირებული კულტურული ველის სხვადასხვა სფეროში უნდა მომხდარიყო. და ალბათ

<sup>134</sup> იხ.-თ: М. Вебер. Избранные произведения. М., «Прогресс», 1990

კანონზომიერია ის, რომ ამ დროს, საუკუნეთა მიჯნაზე სიახლის უპირატესი გახმაურება სწორედ იმ სფეროში მოხდა, რომელსაც “წმინდა” რაციონალური საფუძვლებიდან მომდინარე ყოვლისშემძლეობის “რწმენაში” თვით პოპულარული სოციალური თეორიებიც კი ვერ ეცილებოდნენ. მეცნიერების სფერომ, საბუნებისმეტყველო დარგებმა, რომელის განვითარების იქამდის არნახულმა ტემპმა მიღწეული პროგრესი და წინსვლა განაპირობა კაცობრიობას საუკუნეთა მიჯნაზე ახალი “ხედვა” შესთავაზა.

1905 წელს გამოქვეყნდა «ფარდობითობის კერძო (სპეციალური) თეორია». ამ თეორიას ძირითადად და სამართლიანადაც, ალბერტ აინშტაინის სახელთან აკავშირებენ. მისი წვლილი ახალი ფიზიკის შექმნაში უზარმაზარია (მოგვიანებით აინშტაინი «ფარდობითობის ზოგად თეორიას» ჩამოაყალიბებს). მაგრამ არც თუ უმნიშვნელოა ის ფაქტი, რომ «ფარდობითობის კერძო თეორია» სამი ადამიანის ძალისხმევით არის შექმნილი. კერძოდ, აინშტაინი ბერნში, ლორენცი ლეიდენში და პუანკარე პარიზში ერთდროულად მუშაობდნენ თანადროული ფიზიკის იმ საკითხებზე, რომელთა ახალმა გააზრებამ საფუძველი სრულიად განსხვავებული მეცნიერული კონცეფციის შექმნას დაუდო.

იქამდის, 1905 წლამდე კლასიკური მოდელის მიხედვით სივრცე და დრო ერთმანეთისაგან და სხვა მოვლენებისაგან დამოუკიდებლად, არსთა და საგანთა არსებობისა და მოძრაობის გარეშე პირობებად მიიჩნეოდა (ნიუტონის აბსოლუტური სივრცე და აბსოლუტური დრო). ხსენებულმა მეცნიერებმა ამ მოდელის სამართლიანობა ეჭვ ქვეშ დააყენეს – აინშტაინმა და პუანკარემ გამოთქვეს მოსაზრება, რომ მანძილისა და დროის ერთმანეთთან დაკავშირება შესაძლებელი უნდა იყოს. სინათლის სიჩქარის საშუალებით, მის გადამყვან კოეფიციენტად მიჩნევით ეს კავშირი თეორიულად დადგინდა (სინათლის სიჩქარის,  $C = 300\ 000$  კმ/წმ ნამრავლი დროზე გვამლევს დროს მეტრებში –  $1$  წმ =  $300\ 000\ 000$  მეტრ სინათლის დროს). ამ დაშვების შედეგად, საკმაოდ მარტივი მსჯელობით მეტად მნიშვნელოვანი დასკვნა იქნა მიღებული: შეუძლებელია სივრცისა და დროის განცალკევება. სივრცე და დრო ერთიანი მთლიანობის ნაწილებია, რომელსაც *სივრცე-დრო* ეწოდება. სივრცე-დროს გეომეტრია ოთხგანზომილებიანია,



სამი სივრცითი და ერთი დროითი კოორდინატი<sup>135</sup>. ანუ სხვანაირად, ეს ნიშნავს, რომ იქ სადაც *სივრცე* აუცილებლად არსებობს *დრო* და პირიქით.

გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ფიზიკის ამ და შემდგომმა აღმოჩენებმა საკაცობრიო წინსვლა მთელი XX საუკუნის განმავლობაში სრულად განსაზღვრეს. მაგრამ, როგორც ზემოთ აღინიშნა, შეცვლილ, წინა ისტორიული პერიოდებისაგან სრულიად განსხვავებულ ვითარებას ასევე სრულიად ახალი მსოფლგანცდა, მსოფლადქმა უნდა წარმოექმნა, რომლის გამოვლენა კულტურის სხვა სფეროებშიც უნდა მომხდარიყო. ეს ასეც იყო, ამ პერიოდმა, საუკუნეთა შეპირაპირებამ კაცობრიობა მრავალი სიახლით გაამდიდრა, თუმცა მათი მნიშვნელობის შედარებით მოკრძალებული შეფასება უპირატესი ყურადღების კვლავ მეცნიერულ-ტექნოლოგიური განვითარებისადმი მიპყრობით იყო გამოწვეული.

დაახლოებით იმავე პერიოდში, როდესაც იქმნებოდა აინშტაინ-პუანკარეს «ფარდობითობის კერძო თეორია», ფრანგი მწერალი მარსელ პრუსტი მრავალწიგნიან რომანს «დაკარგული დროის ძიებაში» წერს (რომანის პირველი წიგნი, «სვანის მიმართულებით», მოგვიანებით 1913 წელს გამოქვეყნდა). თავის დროზე ფართო საზოგადოებისა და ლიტერატურული წრეების მიერ საკმაოდ თავშეკავებულად მიღებულმა რომანმა ევროპული ლიტერატურისა და კულტურის შემდგომ განვითარებაზე უდიდესი გავლენა მოახდინა. პრუსტის შემოქმედებას უამრავი გამოკვლევა ეძღვნება (დიდი რაოდენობა ამ ნაშრომში ციტირებული ლიტერატურაც).

ავტორთა უმეტესობა თავდაპირველად მას მხოლოდ დროის ამსახველ ხელოვანად, ბერგსონის «რეალური დროის» ლიტერატურულ ინტერპრეტატორად მიიჩნევდნენ («რეალური დრო», რომელიც მოცემულია უშუალოდ ინტუიციამი და განსხვავებით აბსტრაქტული, რაციონალური აზროვნების დროისაგან საშუალებას გვაძლევს შევიდეთ კონტაქტში აბსოლუტურ რეალობასთან). შემდგომი, უფრო ფართო კვლევის შედეგად აღმოჩნდა, რომ პრუსტთან ადამიანის შიდა ბუნება (ფსიქოლოგიური წყობა), ემპირიული სამყაროს მსგავსად, შეიძლება სივრცითი კონცეპტებითაც აღიწეროს. აი, რას წერს პრუსტის მეთოდზე ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე ჯოზეფ ნათანიელ ფრენკი:

<sup>135</sup> Тейлор Э. Ф., Уилер Дж. А. Физика пространства-времени. М., «Мир», 1971, 23

«პრუსტმა გაიგო: იმისათვის რომ შეიგრძნო დროის მოძრაობა საჭიროა ამაღლდე მასზე და მყის მოიცვა წარსული და მომავალი ერთად, ამ მყის მომენტს იგი «წმინდა დროს» ეძახის. მაგრამ «წმინდა დრო», როგორც ჩანს, უკვე აღარ არის დრო როგორც ასეთი, იგი დროის განსაზღვრულ მომენტში აღქმის პროცესის ადექვატურია, სხვანაირად იგი – სივრცეა. ეპიზოდურ-ფრაგმენტურად გამოსახავს რა გმირებს, პრუსტი აიძულებს მკითხველს რომანში გაბნეული მოქმედი პირების სახეები სივრცეში ერთდროულად ისე შეათავსოს, რომ დროის მოძრაობის შეგრძნება უშუალოდ გადაეცეთ»<sup>136</sup>.

როგორც ხედავთ, პრუსტი დაკარგულ დროს «პოულობს» სივრცის საშუალებით. და თუ გავიხსენებთ ზემოთთქმულს, სივრცე-დრო ერთიანია, სადაც არის სივრცე იქ არის დრო და პირიქით, მაშინ გამოდის, რომ პრუსტის შემოქმედება შეიძლება «ლიტერატურულ ფარდობითობის თეორიად» მივიჩნიოთ. მხოლოდ სიმბოლურად, რა თქმა უნდა, სინამდვილეში ამ ორ მოვლენას შორის არავითარი პირდაპირი კავშირი არ არსებობს. თუმცა, როგორც უკვე ითქვა, ძვრები, რომელიც ევროპის ინტელექტუალური ცხოვრების სიღრმისეულ საფუძველში მოხდა სწორედ რომ ამგვარად უნდა გამოვლენილიყო.

პრუსტის შემოქმედების უფრო აშკარა მიმართება იმავე პერიოდის მეორე “კოპერნიკულ გადატრიალებასთან”, ზიგმუნდ ფროიდის “ფსიქოანალიზთან” შეიძლება იყოს მოძიებული (ფროიდის პირველი მთავარი ნაშრომი «სიზმართა ახსნა» სწორედ საუკუნეთა ზღვარზე, 1900 წელს გამოქვეყნდა). პრუსტის «წმინდა დრო», ან მყის მომენტი, რომელიც წარსულის «უნებურ» გახსენებას მოიცავს ისეთი ფსიქოლოგიური აქტია, რომელიც არაცნობიერსა და ცნობიერს შორის მიმართების ფროიდისეულ მოდელთან შეიძლება იყოს დაკავშირებული (და არა თვით ფსიქოანალიზთან).

ფროიდის მიხედვით ადამიანის ფსიქიკა სხვადასხვა კომპონენტებისგან შემდგარ ერთგვარ კონგლომერატს წარმოადგენს, სადაც ცნობიერ და არაცნობიერ ფენებს შორის დინამიური ურთიერთობაა დაშვებული. ადამიანის სულიერ სივრცეს იგი სამ ნაწილად ყოფს: Id – სიღრმისეული ფენა არაცნობიერი ლტოლვებისა, Ego – ცნობიერი სფერო, შუამავალი შიდა და გარე რეალობას შორის და Super-Ego, შიდაპიროვნული სინდისი.

<sup>136</sup> Френк Дж. Н. Пространственная форма в современной литературе. «Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.» М., 1987, стр. 194, 205

ფროიდს უეჭველად მიაჩნია, რომ დინამიური ურთიერთობა ამ სფეროებს შორის მიმოცვლითი ხასიათისაა და ეძებს მექანიზმს, რომლის საშუალებითაც არაცნობიერის ხარჯზე ცნობიერის გაფართოება შესაძლებელი გახდება. რწმენას იმის შესახებ, რომ არაცნობიერი შეცნობადია, იგი მკვეთრი, ლაკონური ფორმულით გადმოგვცემს, «იქ, სადაც იყო Id, უნდა იყოს Ego»<sup>137</sup>.

პრუსტიც ლიტერატურული კვლევის შედეგად მსგავ დასკვნამდე მიდის – არაცნობიერის გაცნობიერება შესაძლებელია. იგი არა მარტო ადგენს ამ მექანიზმს, არამედ მისი გამოყენების შესაძლებლობასაც უშვებს: “...მე ეს ბენზინი საშუალებას მაძლევდა ჩამესახლებინა სუნი, ბენზინის საზიზღარი სუნი, მშობლიური კომბრეს ყვავილებით, ბალებით...”<sup>138</sup>.

შეგრძნების ობიექტი (ბენზინის სუნი, მოყვანილ ციტატაში), რომელზედაც შთაბეჭდილების “დამაგრება” ხდება, იმავდროულად დავიწყებული, არაცნობიერში ჩამარხული განცდის გახსენების შუამავალია. მაგრამ, როგორც ზემოთ ითქვა, ცნობიერების ასეთი მექანიზმი სივრცობრივი ობიექტების საშუალებით «დაკარგულ დროის ძიებაა»...

ანრი ბერგსონიც, აინშტაინის “ფარდობითობის თეორიამდე” თხუთმეტიოდე წლით ადრე, დროისა და სივრცის ახალ გააზრებამდე სწორედ ცნობიერების უშუალო მექანიზმის კვლევას მიყავს (მისი წიგნი, “ცდა ცნობიერების უშუალო მონაცემებზე” 1888 წელს გამოქვეყნდა). “...ჩვენი მე გარე სამყაროს მხოლოდ თავისი ზედაპირით ეხება. თუმცა კი ჩვენი თანმიმდევრული შეგრძნებები ერთმანეთს ერწყმიან, მაგრამ ისინი რაღაცას იმ ურთიერთ განცალკევებულობიდან, რომელიც მათ მიზეზებს ობიექტურად ახასიათებს მაინც ინარჩუნებენ. აი, ამიტომაც, ჩვენი ზედაპირული ფსიქიური სიცოცხლე ერთგვაროვან გარემოში განიშლება.”<sup>139</sup>

ერთგვაროვანი გარემო ბერგსონისათვის სივრცეა, რომელშიც განცალკევებული, ურთიერთ შეუღწევადი ობიექტებია განლაგებული. ხოლო ფსიქიკის არაცნობიერი საფუძველი მისთვის ხანიერებაა (dureè), რომელიც სივრცესაგან თვისებრივად განსხვავებულია – არაერთგვაროვანია, განუცალკევებელია და არათვლადია.

<sup>137</sup> Freud S. New Introductory Lectures on Psycho-Analysis. “The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud”, vol 22. London, 1964, p80

<sup>138</sup> Пруст М. В поисках утраченного времени. III, М., 1976, 232

<sup>139</sup> Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Собр. соч. Т I, М., 1992, 104

ამიტომაც, განაგრძობს ბერგსონი, “...ჩვენი შინაგანი მე, მგრძნობიარე, მღელვარე მე, რომელიც მსჯელობს და ორჭოფობს არის ძალა, რომლის მდგომარეობანი და მოდიფიკაციები ერთმანეთს ღრმად გამსჭვალავენ და ძირეულ ცვლილებებს განიცდიან როგორც კი მათ სივრცეში მოთავსებით ვაცალკევებთ. მაგრამ, რადგან ეს უფრო ღრმა მე ზედაპირულ მე-სთან ერთიან მთლიანობას შეადგენს ჩვენ აუცილებლობის გამო გვეჩვენება, რომ ორივეს ერთი და იგივე ხანგრძლიობა აქვს.”<sup>140</sup>

ბერგსონისათვის მნიშვნელოვანი რეალური, შინაგანი მე-ს გამოცალკევება-კვლევაა. ამისათვის იგი მე-ს გარე სამყაროს დრო-სივრცითი წარმოდგენისაგან თვისებრივად განასხვავებს. შემოაქვს ხანიერება და სვამს კითხვას, “აქვს კი ჭეშმარიტ ხანგრძლიობას რაიმე მიმართება სივრცესთან?” უპირისპირებს რა ხანგრძლიობას აბსტრაქტული დროის წარმოდგენას, ასკვნის, “...წმინდა ხანგრძლიობა არის ფორმა, რომელსაც ჩვენი ცნობიერების მდგომარეობათა თანმიმდევრობა იღებს იმ დროს, როდესაც ჩვენი მე უბრალოდ ცოცხლობს, იმ დროს, როდესაც ის ცნობიერების ახლანდელ და წინა მდგომარეობებს შორის განსხვავებას არ ადგენს...”. და ბოლოს მოცემული თემისათვის მნიშვნელოვანი დასკვნა: ხოლო “...დრო გაგებული როგორც გარემო, რომელშიც განსხვავებისა და დათვლის პროცესი სრულდება სხვა არაფერია, თუ არა სივრცე.”<sup>141</sup>

როგორც ამ მოკლე და ზედაპირული მიმოხილვიდან ჩანს, XIX საუკუნეში მომხდარი ძვრების შედეგად წარმოშობილი ახალი მსოფლგანცდა კულტურის მკვეთრად დანაწევრებულ ველში დრო-სივრცითი კონცეპტის მეშვეობით საკმაოდ საცნაურად ვლინდება. იქაც კი, სადაც მეცნიერების ყოვლისშემძლეობისა და აღმავალი პროგრესის საყოველთაო რწმენის საწინააღმდეგოდ ყურადღება ადამიანის შიდა სუბიექტურ განცდებსა და ცნობიერ პროცესებზე არის გადატანილი კორელაცია აშკარაა.

მსგავსი მდგომარეობა ან მსგავსი მიმართებანი ხელოვნების სფეროს, კერძოდ ფერწერის მაგალითზეც შეიძლება იყოს გამოვლენილი. აი როგორ ახასიათებს ამ პერიოდს ორტეგა-ი-გასეტი: “...საუკუნის დასასრულის ევროპელთა აზროვნებაზე იმპრესიონისტული სტილი ბატონობდა. საინტერესოა, რომ იმ დროის ფილოსოფიაში და ფსიქოლოგიაში იგივე ხდებოდა. 1890 წლის ფილოსოფოსთა თაობა ერთადერთ

<sup>140</sup> იქვე, გვ. 104

<sup>141</sup> იქვე, გვ. 89

რეალობად ჩვენს გრძნობად აღქმებსა და ემოციურ მდგომარეობებს მიიჩნევს ... იმპრესიონისტი დარწმუნებულია იმაში, რომ უნივერსუმი – მხოლოდ ჩვენი გრძნობებისა და აფექტების პროექციაა, არამდგრადი შინაგანი მდგომარეობის, სურნელებათა, გემოვნების ნაკადთა, სინათლის, ჭმუნვისა და იმედების უსასრულო რიგია»<sup>142</sup>.

XIX საუკუნის ბოლო ათწლეულში, როგორც ცნობილია იმპრესიონიზმს პოსტიმპრესიონიზმი ცვლის. იმპრესიონიზმის რევოლუციური გავლენის ქვეშ მყოფმა მხატვრთა ჯგუფმა (პიერ ბონარი, პოლ სეზანი, პოლ გოგენი, ჰენრი დე ტულუზ-ლოტრეკი, ვინსენტ ვან გოგი და სხვები) წამიერი, ეფემერული შთაბეჭდილებით, ფერისა და სინათლის თამაშით ობიექტური ბუნების აღბეჭვდის მცდელობა არასაკმარისად მიიჩნია და უფრო ”შორს” წასვლა დააპირა.

გოგენი და ვან გოგი იმპრესიონისტურ ინდიფერენტულ ობიექტურობას (“ნატურალიზმის ამაზრზენ ცდომას” – გოგენი) უარყოფენ, წმინდა ფერებისა და დეკორატიულობის შემოტანით უფრო პერსონალური სულიერი ექსპრესიის გამოხატვას ცდილობენ. სეზანი “უფრო მყარი და ხანგრძლივი” სტილის შექმნის მიზნით სივრცის ახალ კონცეფციას ანვითარებს, ვიზუალური რეალობის სრულ აბსტრაგირებას იწყებს (ცენტრალური პერსპექტივის ერთგვაროვანი სივრცის უარყოფა, ფორმათა დანაწევრება საფუძვლად შემდგომ მიმდინარეობას, კუბიზმს დაედო).

ეს უკვე არა სუბიექტივიზმი, არამედ, ორტეგას განსაზღვრებით, ინტრა-სუბიექტივიზმია. ფერწერისა და აზროვნების განვითარების საუკუნოვანი ტენდენცია დასრულებისკენ მიდის – თავდაპირველად გარე რეალობაზე ორიენტირებული ხედვა შემდგომ შეგრძნებებზე გადადის და საბოლოოდ, შიდა რეალობით, ცნობიერების შემცველობით ინტერესდება.

მაგრამ ეს, ობიექტურისა და სუბიექტურობის სრულ გათიშულობას არ ნიშნავს – მიუხედავად სფეროთა მკვეთრი დიფერენციაციისა, მეცნიერულ-ტექნოლოგიური პროგრესისა და სულიერი განვითარების საპირისპირო მიმართულებით სვლისა კულტურული ან ინტელექტუალური ველის ერთიანობა მაინც ძალაშია.

<sup>142</sup> Ортега-и-Гассет Х. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста. В кн. «Эстетика. Философия культуры. М., 1991, стр. 176, 181

თვით იმპრესიონიზმის სუბიექტურზე ორიენტირებული სტილი დიდად არის დავალებული ემპირიულ-ტექნოლოგიური სფეროს ისეთი ფენომენისგან, როგორც ფოტოგრაფიაა. შემთხვევითი არ არის, რომ იმპრესიონიზმი შესაძლებელი გახდა მას შემდეგ, რაც, ბაზენის სიტყვებით, ფოტოგრაფიამ ფერწერას “მუმიის კომპლექსი” მოაცილა და ის ვიზუალური ფორმის უკვდავყოფის ფსიქოლოგიური ტენდენციისგან გაანთავისუფლა...

საუკუნის მიწურულს (1895 წელს) კი, მეცნიერულ-ტექნოლოგიურმა განვითარებამ კვლავ სიახლე მოიტანა – ქვეყნიერებას მოძრავი სურათები, ანუ კინემატოგრაფი მოევლინა. მართალია იმ დროს და კიდევ კარგა ხანს კინემატოგრაფი მხოლოდ ხალხის გაცეცხისა და სეირის მოყვარულთა მიზიდვის საშუალებას წარმოადგენდა, მაგრამ მაშინვე ყველასათვის ცხადი იყო, რომ ამ მასობრივმა თავშესაქცევმა, ამ ატრაქციონმა ვიზუალურ კულტურას სრულიად განსხვავებული გამომსახველობა შესძინა.

კინემატოგრაფმა სიახლე სწორედ განსაკუთრებული დრო-სივრცითი განფენის შესაძლებლობის ხილული გამოვლენით მოიტანა. ერვინ პანოფსკი აღნიშნავს, რომ კინოს ამ შესაძლებლობის დახასიათება, უპირველესად, სივრცის დინამიზაციის კუთხით შეიძლება. კინემატოგრაფიული დინამიურობა არა მხოლოდ საგნების, არამედ თვით სივრცის გადაადგილებასაც მოიცავს. რაც დროს სრულიად განსაკუთრებულ ფორმად, “ვრცულ დროდ” გადაქცევას (რუსულად – *опространствование*) გულისხმობს.<sup>143</sup>

კინემატოგრაფის მეცნიერულ-ტექნოლოგიური საფუძვლიდან მომდინარე შესაძლებლობათა სრული გააზრება და გამოვლენა, მისი ხელოვნებად და ვიზუალური კომუნიკაციის ერთერთ უმნიშვნელოვანეს საშუალებად ჩამოყალიბება უკვე შემდგომ, მთელი XX საუკუნის განმავლობაში მიმდინარეობდა.

## 2. ტექნოლოგიური სიახლე და “მეშვიდე ხელოვნება”

<sup>143</sup> Панофский Э. Стил и средства выражения в кино. Жур. «Киноведческие записки». М., 1989, 3, 57

XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში გამოჩნდა, რომ კინემატოგრაფის რაობის დადგენის თავდაპირველი მცდელობა, რომელიც მხოლოდ მეცნიერულ-ტექნოლოგიურ წარმომავლობას ითვალისწინებდა ცალმხრივი და წინააღმდეგობრივი იყო. განსაკუთრებით ნათლად ეს მას შემდეგ გამოვლინდა, რაც კინემატოგრაფი ხელოვნებად ჩამოყალიბდა და კულტურის ერთერთ უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა.

კინემატოგრაფი, რა თქმა უნდა, მჭიდროდ არის დაკავშირებული XIX საუკუნის მეცნიერულ მიღწევებთან, მეტიც, შეიძლება ითქვას, განპირობებულიც კი არის იმ ტექნოლოგიებით, რომელიც საუკუნეთა მიჯნაზე შეიქმნა. კინოკამერის (ფოტოკამერის) აგებულება და მოქმედების პრინციპი ადამიანის ხედვის, თვალის ფუნქციონირების მექანიზმს იმეორებს. ლინზაში გამავალი სინათლის სხივი ეცემა შუქმგრძნობიარე ფირის ზედაპირს (თვალში, რქოვანაში გამავალი სხივი – თვალის ბადურას), რომელზედაც ფოტოქიმიური პროცესების მეშვეობით გამოსახულება ფიქსირდება.

ფოტოკამერისგან განსხვავებით, კინოკამერაში გამოსახულება მოძრავ ფირზე აღიბეჭდება. ეს კი ნიშნავს, რომ კინოკამერა ფირზე ობიექტების, საგნების, მათი გადაადგილებისა და საერთოდ ობიექტივისწინა სივრცის ფიქსირებას დროის სხვადასხვა მომენტებში ახდენს. ე.ი. გამოსახულებათა რიგი ფირზე, როგორც სივრცის, ასევე დროის ანაბეჭდია.<sup>144</sup>

კინემატოგრაფის სივრცე-დროითი ერთიანობის არსობრივი მომენტი იმ ადრეულ ეტაპზეც, როდესაც კინო უმრავლესობისათვის მხოლოდ “ილუზიონს”, გართობის საშუალებას, სეირს, სანახაობას წარმოადგენდა შეუმჩნეველი არ დარჩენილა. რიჩოტო კანუდოს, კინოს პირველი თეორეტიკოსის “შვიდი ხელოვნების მანიფესტი” (1911 წ.) სწორედ ამ მომენტის გამოვლენით იწყება.

მაგრამ, აღსანიშნავია ისიც, რომ კანუდო მხოლოდ ტექნოლოგიური ხედვით არ კმაყოფილდება. კინოს პირველი თეორეტიკოსი კინემატოგრაფის ფართო, კულტურულ კონტექსტში კვლევის დამწყებიცაა. ის ისეთ ერთიან ძირებს ეძიებს, რომელიც იმ, “ჟანრებისა და იდეების სრული აღრევის” პირობებში გაგებისა და მოწესრიგების საფუძველს შექმნიდა. “...ზღაპრული ახალშობილი, მანქანისა და გრძნობის შვილი ...

<sup>144</sup> ის, რომ ეკრანული გამოსახულების ხანგრძლიობას კინომატოგრაფისტები ხშირად გამოსახავენ არა წამებში და წუთებში, არამედ მეტრებში, სიგრძის ერთეულებში, სწორედ კინომატოგრაფიული ანაბეჭდის, გამოსახულების ამ «ორმაგი», სივრცე-დროითი ბუნების გამოვლენაა.

ბავშვობაში შედის, ... ჩვენ გვინდა მისი გაფურჩქვნის დაჩქარება, მისი ახალგაზრდობის მოახლოება. ჩვენ გვჭირდება კინო იმისათვის, რომ შევექმნათ ისეთი ტოტალური ხელოვნება, რომლისკენაც ყველა სხვა ხელოვნება ისწრაფოდა”<sup>145</sup>.

“ყველა სხვა ხელოვნებას” კი კანუდო ბერძნული “მუსეიონის” (“მუზათა ტაძრის”) ექვს მუზასთან აკავშირებს, რომელთაგან გამოყოფს ორ ძირითადს: “...სინამდვილეში ადამიანის ცნობიერებიდან ორი ხელოვნება გამოვიდა, ... ხილვადისა და ფორმის სიკვდილის წინააღ-მდეგ მებრძოლი ორი ხელოვნება ... არქიტექტურა და მუსიკა”<sup>146</sup>. ამ ორი ხელოვნებიდან მოდის, კანუდოს აზრით, ყველა სხვა ხელოვნება, რომელთა საშუალებით ადამიანმა “...სივრცისა და დროის მარადიულობის საკუთარ ოცნებას უფრო აშკარა სახე მისცა”<sup>147</sup>.

არქიტექტურა და მუსიკა ის ორი ხელოვნებაა, რომელთაგან პირველი პლასტიკურ-სივრცით და მეორე, რიტმულ-დროით მოწესრიგებას ემყარება. დასაბამიდან მომდინარე გრძნობადი ყოფიერების ყველა პლასტიკური და რიტმული ძალების ფიქსირების ადამიანური სწრაფვა, კანუდოს აზრით, სრულად აღსრულდა “...ხელოვნებათა იმ საყოველთაო შერწყმაში, რომელსაც *კინემატოგრაფს* ვუწოდებთ”<sup>148</sup>. ტექნოლოგიიდან მომდინარე (“მანქანის შვილი”), ორი ტიპის, სივრცითი და დროითი მოწესრიგების ერთიანობის ახალ შესაძლებლობას კანუდო “მარადიული ოცნების” ტრადიციას უკავშირებს. და ამ ტრადიციის ანტიკური კულტურული ფორმის შესაბამისად კინემატოგრაფს კანუდო “მეშვიდე ხელოვნებად” მიიჩნევს.

გასაოცარია კანუდოს გამჭრიახობა – ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების, სანახაობისა და ხელოვნების ზღვარზე მყოფი მოვლენა, კინემატოგრაფი მან არა მარტო მეცნიერულ წარმოდგენას, არამედ ანტიკური საბერძნეთიდან მომდინარე აზროვნების წინაფორმებსაც დაუკავშირა. თუმცა, იქვე, იმავე პერიოდში (1907 წ.-ს), კინემატოგრაფის ანტიკურ სააზროვნო სივრცესთან კავშირის იდეას საფუძველს ანრი ბერგსონიც უმაგრებს.

ბერგსონის აზრით, სამყაროს მარადიულ ქმნადობაში, უწყვეტ მოძრაობაში ადამიანის ინტელექტი მდგრად, უძრავ *ანაბეჭდებს* გამოყოფს, რომელთაც ცნობიერების

<sup>145</sup> Канудо Р. Манифест семи искусств. «Из истории французской киномысли». М., 1988, стр. 22

<sup>146</sup> იქვე, გვ. 22

<sup>147</sup> იქვე, გვ. 23

<sup>148</sup> იქვე, გვ. 23



აპარატის შიგნით არსებული უხილავი ქმნადობა აბსტრაქტული ერთგვაროვნების გასწვრივ განლაგებს. ყოველთვის, როცა “...ქმნადობას წარმოვიდგენთ... ჩვენ მოქმედებაში რაღაც შიდა კინემატოგრაფის მსგავსი მოგვეყავს. ...ასე, რომ შეიძლება ითქვას, ჩვენს ჩვეულებრივ შემეცნების მექანიზმს *კინემატოგრაფიული ბუნება* აქვს”<sup>149</sup>.

თვით მარადიულ ცვალებადობაში დაფიქსირებული ანაბეჭდები მდგრადი, უძრავი ფორმებია, რომლებიც ბერძნულ აზროვნებაში იდეებს შეესაბამება. “...ჩვენ შეგვიძლია და შეიძლება ვალდებულებ ვართ, გვეთარგმნა *εἶδος* /ეიდოს/ სიტყვა ანაბეჭდით /სურათით/, რომელიც საგანთა არამდგრადობიდანაა მიღებული – საგანთა იდეამდის დაყვანა ნიშნავს ქმნადობის მთავარ მომენტებად განფენას, სადაც თითოეული /მომენტი/ ... თავისუფალია დროის კანონისაგან და თითქოს განლაგებულია მარადისობაში. სხვა სიტყვებით, ინტელექტის კინემატოგრაფიული მექანიზმის რეალიზმის ანალიზზე მოდებას იდეის ფილოსოფიამდის მივყავართ”<sup>150</sup>.

იდეის ფილოსოფიაში ჩაღრმავების გარეშეც აშკარაა, რომ მოყვანილი გამონათქვამები ნათლად ავლენენ კინემატოგრაფის ორგანულ კავშირს საკაცობრიო ერთიან სააზროვნო სივრცესთან. თუმცა, გაურკვევლობის თავიდან აცილების მიზნით საჭიროა ალბათ ამ სივრცის სხვადასხვა მხარის გამიჯვნა...

სტატიაში, “ფოტოგრაფიული გამოსახულების /ხატის/ ონტოლოგია”, ანდრე ბაზენი აღნიშნავს, რომ პლასტიკური ხელოვნების გენეზისი დროის წარმავალობისაგან თავის დაცვის ადამიანის ფსიქოლოგიურ მოთხოვნილებას ემყარება. “მუმის კომპლექსი” – სიკვდილის რეალობაში სიცოცხლის სხეულებრივი გარეგნობის შენახვის სწრაფვა – ფორმის უხრწნელობით დროზე გამარჯვების სურვილიდან მომდინარეობს (“პირველი ეგვიპტური სკულპტურა – მუმია”<sup>151</sup>).

ბაზენი თვლის, რომ შემდგომ პერიოდებში, ცივილიზაციის განვითარებასთან ერთად და ლოგიკური აზროვნების შესაბამისად მოხდა დროზე გამარჯვების, დროის შეჩერების სურვილის ესთეტიკურ ტენდენციად (სწრაფვად) სუბლიმირება. “ახლა უკვე არა სიკვდილის შემდგომ ცხოვრებაზეა ლაპარაკი, არამედ იმგვარ იდეალურ სამყაროზე,

<sup>149</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1998, 298

<sup>150</sup> იქვე, გვ. 302

<sup>151</sup> Базен А. Что такое кино? М., 1972, 40

რომელიც რეალურის მსგავსია და დროში ავტონომიური არსებობის უნარს ატარებს”<sup>152</sup>. აქედან მოყოლებული ხელოვნება (ფერწერა) ორი ტენდენციის, ესთეტიკურისა და ფსიქოლოგიურის გავლენით ვითარდებოდა. ესთეტიკურ სწრაფვას ნატურა, ფორმის სიმბოლიზმის მეშვეობით, რეალობის მიღმა გაყავს, ფსიქოლოგიური კი – ხილული სამყაროს “ორეულის” შექმნას ცდილობს.

ფერწერის ისტორიაში ამ ორი ფსიქოლოგიური და ესთეტიკური ტენდენციების ზედდება-აღრევა იქამდის ხდებოდა, სანამ ფოტოგრაფია არ იქნა გამოგონებული. ხელოვნებისაგან განსხვავებით ფოტოგრაფია, ბაზენის აზრით, მხოლოდ დროის მუმიფიცირებას ახდენს, რაც ფერწერას ნატურის, სინამდვილის მიბადვის ფსიქოლოგიური ტენდენციისგან ანთავისუფლებს...

ასეთი ხედვის კუთხით, ბაზენისათვის კინემატოგრაფი არის ფოტოგრაფიული ობიექტურობის დროით განზომილებაში დასრულება. კინემატოგრაფში “საგანთა გამოსახულება არსებობად დროში, ... მიმდინარე ცვლილებების მუმიად პირველად ხდება”<sup>153</sup>.

რომ არა სტატიის ბოლო ფრაზა, ბაზენის ამგვარ მსჯელობას შეიძლება ცალმხრივი დასკვნის საფუძველი მოეცა – მართლაც, თუ კინემატოგრაფი მხოლოდ ფსიქოლოგიური ტენდენციის, წარმავალი ფორმის, ან თუნდაც ფორმათა დროში ცვალებადობის მუმიფიცირების საშუალებაა, მაშინ იგი შეიძლება რელიგიური რიტუალის, სააზროვნო სისტემის ან მეცნიერების შემადგენელი ნაწილი იყოს, მაგრამ არა ხელოვნება... ბოლო ფრაზა კი ასეთია:

“მეორე მხრივ, კინო – ეს ენაა”<sup>154</sup>.

ენა კი ის უნივერსალური სისტემაა, რომელშიც არა მარტო მიღებული წარმოდგენებისა და სწრაფვების ფიქსირება ხდება, არამედ დამოუკიდებელ, ავტონომიურ ესთეტიკურ სამყაროთა მოდელირებაც არის შესაძლებელი. ამასთან, ენის კომუნიკაციურობა ამგვარ მოდელთა საყოველთაო გაგება-შეცნობის პირობასაც ქმნის.

ვიზუალური კომუნიკაცია არა მარტო დამწერლობის საფუძველია (კრიპტოგრამული დამწერლობა, იეროგლიფი), არამედ ვერბალურ ენასაც წინ უსწრებს.

<sup>152</sup> იქვე, გვ. 41

<sup>153</sup> იქვე, გვ. 45

<sup>154</sup> იქვე, გვ. 47

ამიტომაც კინემატოგრაფიული ენის გენეზისი კაცობრიობის ისტორიაში შემონახულ გამოსახულების ფიქსირებისა და განლაგების მცდელობებთან მჭიდროდ უნდა იყოს დაკავშირებული.

ხელოვნებათმცოდნეები ხელოვნების ისტორიას უძველესი პერიოდის, პალეოლითის ნახატებიდან იწყებენ. მაგრამ, ხშირად ყურადღების მიღმა რჩება ის ფაქტი, რომ გამოქვაბულების კედლებზე შემონახული ამ პერიოდის ნახატი მხოლოდ ხელოვნების ნიმუში არ არის (უფრო ზუსტად, მათში მხოლოდ ხელოვნების პირველადი ჩანასახებია). ამ დაზუსტების გათვალისწინებით მართებულია პირველ ნახატთა და პლასტიკის ნიმუშთა უტილიტარულ (გამოყენებით) ფუნქციაზე ვილაპარაკოთ. ამასთან, მათი უტილიტარულობა მხოლოდ ყოფით მხარეზე არ უნდა იქნას დაყვანილი (ზოგიერთი მკვლევარისათვის ნადირობის და სხვა სცენების გამოსახულება მხოლოდ «ინსტრუქციული» ფუნქციის მატარებელია).

პირველი გამოსახულება ერთიანი საკულტო-სარიტუალო კომპლექსის შემადგენელი ნაწილია, მისი ელემენტია და უტილიტარულობა მხოლოდ ამ კონტექსტში შეიძლება იყოს გაგებელი. და რადგან ეს კომპლექსი ერთიანია, დაუნაწევრებელია, ხელოვნებისა და ტექნოლოგიურ საფუძვლებზე მსჯელობაც ასევე ერთდროულადაა შესაძლებელი.<sup>155</sup>

კინემატოგრაფიული ტექნიკის საფუძვლები უკვე მეზოლითის პერიოდის ნახატებში შეიძლება აღმოვაჩინოთ. ნადირობის, შერკინების, მოცეკვავე ქალების გამოსახულებებში მოქმედების, მოძრაობის გამოსახვის პირველი მცდელობაა<sup>156</sup>. მოქმედების, მოვლენათა გადმოცემის ფუნქცია ეგვიპტურ გამოსახულებებშიც დომინირებს. ამ კუთხით ზოგიერთი გამოსახულება უკვე წარწერაა და არა სურათი (მაგ., ფარაონ ნარმერის ფილა. IV ათასწლეულის ბოლო<sup>157</sup>). აქვე, ეგვიპტურ ცივილიზაციაში მოვლენათა რიგის გადმოცემის ისეთ «კინემატოგრაფიულ» მეთოდს მიმართავენ, როგორცაა გამოსახულებების მწკრივში გაშლა – აკლდამების კედლებზე ფარაონთა ცხოვრების ამსახველი სურათები თანმიმდევრულად, ზოლებად არიან

<sup>155</sup> საგულისხმოა, რომ “ტექნოლოგიის” ძირეული სიტყვა τεχνή (ტეხნე) ძველბერძნულში სამ მნიშვნელობას მოიცავდა – «მეცნიერება», «ხელობა», «ხელოვნება».

<sup>156</sup> იხ. -თ, მაგალითად, История искусства зарубежных стран. Под. ред. Доброклонского и Чубовой. М., 1979, 10

<sup>157</sup> იხ. -თ, მაგალითად, Даниэль С. М. Искусство видеть. Л., 1990, 24

განლაგებულნი. მოვლენათა გადმოცემის ამგვარი ხერხი კინოფორზე გამოსახულების განლაგების უძველეს წინამორბედებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

ანტიკური პერიოდის ბერძნული გამომსახველობითი «თხრობა» მითოსს მიმართავს. თანაბარი რიგები თავისუფლად მოძრავი ფიგურებისა, რომლებშიც ღმერთები და გმირები არც სახით, არც სხეულით არ განსხვავდებიან უბრალო მოკვდავთაგან ტაძართა ფრიზებზე რელიეფებადაა დადებული, ხოლო ბერძნული ვაზების მრგვალ ზედაპირზე პარალელურ ზოლებადაა განლაგებული. რომაელები ანვითარებენ რა ძველადმოსავლური და ბერძნული გამომსახველობითი თხრობის ტრადიციებს, შემდგომ ნაბიჯს დგამენ – ისტორიული ქრონიკის, დოკუმენ-ტურ მოვლენათა ზოლს ქმნიან (მაგალითად, იმპერატორ ტრაიანეს სვეტის სპირალურად განლაგებულ რელიეფზე დაკებთან ტრაიანეს ხუთწლიანი ომის ისტორიაა გამოსახული<sup>158</sup>).

შემდგომ, ქრისტიანულ ეპოქაში, ისტორიულ გმირებზე რომაულ სკულპტურულ თხრო-ბას ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი სურათების ფერწერული ფორმა ცვლის. შუასაუკუნეების ქრისტიანული გამომსახველობითი თხრობა, რომელიც ცალკეული, ერთმანეთთან დაუკავშირებული ბიბლიური სცენების ილუსტრირებით დაიწყო, თანდათან სახარების შინაარსის, ქრისტეს ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მომენტების კანონიზირებული სურათების ციკლის გადმოცემის მყარ სისტემადაა ყალიბდება (12-სურათიანი სადღესასწაულო ციკლი). ქრისტეს ცხოვრების სურათების ტაძრის კედლებზე მკაცრად თანმიმდევრული განლაგება ახალ ზოლს წარმოშობს.

ხელნაწერთა მინიატურების წყობაც იგივე პრინციპს ექვემდებარება. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესო იტალიური «ეგზალტეტია» («გიხაროდენ») – ეტრატის ფორმის ხელნაწერში ჩართული ილუსტრაციები ტექსტის მიმართ უკუდმაა განლაგებული, ისე რომ მისი კითხვისას კათედრიდან გადმოფენილ ეტრატზე გამოსახული სურათები მლოცველთათვის თვალსაჩინო გახდეს<sup>159</sup>. «ეგზალტეტის» ხელნაწერი, ფაქტიურად, თანამედროვე კინოფირისა და დიაფილმების პირველი რეალური პროტოტიპია.

<sup>158</sup> იხ.-თ, მაგალითად, Андроникова М., Портрет от наскальных рисунков до звукового фтльма. М.,1980, 51

<sup>159</sup> Даниэль С. М. Искусство видеть. Л., 1990, 35

რენესანსის ეპოქა უპირატეს, პირველად მნიშვნელობას ხედვას, თვალს აძლევს. ლეონარდო ხედვის კვლევას მეცნიერულად (მისთვის მეცნიერება და ხელოვნება განუყოფელია), უფრო ზუსტად, ინჟინრულად იწყებს. იგი თვალის ოპტიკურ მოდელს ჰქმნის და ობსკურის კამერას აგებს (ბნელი ყუთი, რომლის კედელში დატანებული მცირე ხვრელიდან შესული სინათლის სხივი მოპირდაპირე კედელზე გამოსახულებას იძლევა). აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ სწორედ ხედვის პრობლემების გეომეტრიულ-ოპტიკური კვლევის შედეგია ხაზოვანი (ან ცენტრალური) პერსპექტივის მეთოდის აღმოჩენა (ან თავიდან აღმოჩენა). ობსკურის კამერაში მიღებული გამოსახულება პერსპექტივის კანონებს ემორჩილება (ან იძლევა პერსპექტივის კანონებს, ეს ერთიდაიგივეა).

აღორძინების ფერწერის ჩამოყალიბებაში ცენტრალური პერსპექტივის მეთოდი უდიდეს როლს ასრულებს.. მისი საშუალებით აღორძინების სურათში საკუთარი სივრცე, მოცულობა, დროითი განზომილება, ანუ რეალური სამყაროს მსგავსი მიკროკოსმოსი იქმნება... ბაზენის მოდელით, აღორძინების ფერწერაში ესთეტიური ტენდენცია მძლავრობს. ხოლო საპირისპირო ფსიქოლოგიური ტენდენცია კი, ფორმას ანტიკურ სამყარო-კოსმოსს აძლევს...

თუმცა, თვით ოპტიკა, რომელიც საფუძვლად პერსპექტივის მეთოდს უდევს ანტიკური აზროვნების მონაპოვარია. ხედვის მექანიზმის პირველი აპრიორული მოდელი, რომელიც საფუძვლად დაედო ცენტრალური პერსპექტივის მეთოდს, პითაგორასა და მისი სკოლიდან მოდის (ძვ. წ. VI ს.). ამ მოძღვრების თანახმად, თვალი უშვებს ხედვით სხივებს, რომლებიც ეხებიან რა სხეულს, მის ასახვას წარმოქმნიან. ხედვითი სხივის ამავე ჰიპოთეზის ვარიაციებია სტოიკოსების ხედვითი პნევმა და პლატონის წარმოდგენა – “საქმე ისაა, რომ ჩვენში მკვიდრობს განსაკუთრებით წმინდა ცეცხლი, დღის სინათლის მონათესავე. სწორედ ეს ცეცხლი აიძულებს ნატიფი ნაწილაკების უწყვეტ ნაკადად გადმოფრქვეულიყო თვალებიდან. ... და რაკი ეს სხეული /ნაკადი/, ... ერთნაირად განიცდის ყველაფერს, როცა თვითონ ეხება რამეს, ან პირიქით, რაიმე ეხება, მას, – მისი განცდა, მოძრაობის სახით, მთელ სხეულს გადაეცემა და

სულამდე აღწევს, რის შედეგადაც ჩნდება შეგრძნება, რომელსაც ჩვენ მზერას ვუწოდებთ”<sup>160</sup>.

ხედვის მოდელზე დაფუძნებული პროეცირების მეთოდები ანტიკურ სამყაროშიც არსებობდა, მაგრამ მათ მხოლოდ უტილიტარული გამოყენება ჰქონდათ. “პერსპექტივა არა სუფთა ხელოვნებაში, ... არამედ ... გამოყენებითი ხელოვნების სფეროში, უფრო ზუსტად, თეატრალური ტექნიკის სფეროში წარმოიშვა. ... ქრისტეს შობამდე დაახლოებით 470 წელს ესქილე ათენში თავის ტრაგედიებს დგავდა, ცნობილმა აგაფარხმა მას დეკორაციები მოუწყო და მათ შესახებ ტრაქტატი, Commentarius დაწერა. ამასთან დაკავშირებით ანაქსაგორე და დემოკრიტე, ...იკვლევენ რა ამ საგანს, სვამენ კითხვას, სიბრტყეზე ხაზები როგორ უნდა იყოს გავლებული, რომ ...ნამდვილი საგნის გამოსახულება ... დეკორაციისას დაემთხვეს...”<sup>161</sup>. პომპეას ვილების კედლის არქიტექტურულ-პეიზაჟური მოხატულობაც, რომელიც ცენტრალური პერსპექტივის მსგავსი პროექციული ხერხებით არის შექმნილი დეკორატიულ-თეატრალური ხასიათისაა. ზოგადად კი, მიუხედავად მაღალი დონისა, ანტიკური ხელოვნება საკულტო სისტემის სფეროდან ვერ გამოდის...

რენესანსის ნახატის ავტონომიურობა არა პერსპექტივის მეთოდს (მსგავსმა ხერხმა ანტიკურ ხელოვნებას დამოუკიდებლობა ვერ მოუტანა), არამედ ახალ მსოფლმხედველობით მოდელს ეფუძნება. ამ დაზუსტებით რენესანსი არა მარტო ანტიკურობის აღორძინება, არამედ მისი გადალახვაც არის. საინტერესოა, რომ ექსპერიმენტს ბნელ კამერაზე (ობსკურის კამერაზე) აღორძინების მოღვაწეებზე ადრე არაბი მოაზროვნე ალხაზენი (იბნ-ალ-ხაისამი) აღწერს. თუმცა მხედველობის მოდელამდე ვერ მიდის.

არაბები ბევრ ანტიკურ წყაროს ევროპელებზე ადრე გაეცნენ (რის საფუძველზეც ისე მძლავრად განვითარდა არაბული მათემატიკა, გეომეტრია, ასტრონომია, ალქიმია, სამართალი, რომ ზოგიერთი მეცნიერი არაბული კულტურის აღმავლობის ამ პერიოდს «მუსულმანურ რენესანსს» უწოდებს). თუმცა საკუთრივ მუსულმანური მსოფლმხედვის ჩარჩოებს ვერ გასცდნენ, ახალ ხედვამდე ვერ მივიდნენ.

<sup>160</sup> პლატონი. ტიმეოსი. თბ. “ირმისა”, 1994, 45 b-c

<sup>161</sup> Флоренский П. А. Обратная перспектива. Соч. Т 2, М., 1990, стр. 43, 50

«არ გაძლევთ შენ, ადამ, არც საკუთარ ადგილს, არც განსაზღვრულ ხატს, არც განსაკუთრებულ მოვალეობას, იმისათვის, რომ ადგილიც, სახეც და მოვალეობაც შენ გეკონდეს შენი სურვილისა და გადაწყვეტილების შესაბამისად. ...მე გაყენებ შენ სამყაროს ცენტრში, იმისათვის, რომ ადვილი იყოს შენთვის იმის მიმოხილვა, რაც არის სამყაროში»<sup>162</sup>. ასე მოძღვრავს ღმერთი ადამს პიკო დელა მირანდოლას მანიფესტში «სიტყვა ადამიანის ღირსებაზე». ანტიკური აზროვნება, ხედვა ხილული, უკვე არსებული სამყაროს კოსმიური ჰარ-მონიის, წესრიგის, პროპორციის კანონების გამოვლენას ცდილობს. რენესანსი სამყაროს ცენტრში ადამიანს აყენებს, რომელიც საკუთარ ადგილს, სახეს, მოვალეობას, საკუთარ ხატს თვითონ ქმნის. სამყაროს ცენტრში დგომა, მისი საკუთარი სურვილებისა და გადაწყვეტილებების შესაბამისად «მიმოხილვა» რენესანსული მსოფლხედვის საფუძველია, ცენტრალური პერსპექტივის ხერხი კი – ამ ხედვის გამოვლენის საშუალება.

აღორძინების პერიოდში შექმნილი ობსკურის კამერა კინემატოგრაფიული (ფოტოგრა-ფიული) ტექნიკის ძირეული მექანიზმია. შეიძლება ითქვას, რომ შემდგომ პერიოდებში მხოლოდ მისი გაუმჯობესება-სრულყოფა ხდება. ჯერ ხვრელის ადგილს ლინზა იკავებს, ხოლო XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ფოტოქიმიური ფენის გამოგონებით გამოსახულების ფიქსირება ხერხდება (1839 წ. – დაგეროტიპია ანუ ფოტოგრაფია). ამავე საუკუნის ბოლოს კი, შუქ-მგრძნობიარე ფირის ლენტის კამერაში «ჩადგმა» მოძრავი სურათების მიღების საშუალებას, კინემატოგრაფს გვაძლევს.

და აქ, ალბათ, კიდევ ერთხელაა საჭირო იმის გამეორება, რომ ობსკურის კამერა თვა-ლის ფუნქციონირების ოპტიკურ მოდელს იმეორებს, რომ ამ მოდელს საფუძვლად ეკვლიდეს ხაზოვან-გეომეტრიული ოპტიკა უდევს და სწორედ ეს ოპტიკა, ანუ ანტიკური მოძღვრება სინათლის შესახებ პერსპექტივის კანონების არსებობას განაპირობებს.

პერსპექტივის მეთოდით აგებულ გამოსახულებას, მათ შორის კინემატოგრაფიულსაც, ხშირად სამყაროს, რეალობის ობიექტური ასახვის თვისებას მიაწერენ. სინამდვილეში ასეთი შეხედულება ცოტა უცნაურია, რადგან, თუ ეს აზრი ეკვლიდეს გეომეტრიის ერთადერთობისა და უეჭველი ობიექტურობის რწმენიდან

<sup>162</sup> Эстетика Ренессанса. Т 1, М., 1982, 249

მოდის, საწინააღმდეგო არგუმენტების მოტანა ძალზე ადვილია. არსებობს კიდევ სხვა სახის გეომეტრიაც (მაგ.: ლობაჩევსკის ან რიმანის...), რომე-ლიც ევკლიდეს გეომეტრიისაგან საკმაოდ განსხვავდება და რომლის ობიექტურობას ფარდო-ბითობის თეორიის კოსმიური გათვლების სისწორეც ადასტურებს.

მეორე მხრივ, თუ აღნიშნული შეხედულების საფუძველი ადამიანის ხედვის აპარატის ერთადერთობის დაშვებაა, კვლავ შეიძლება აღინიშნოს, რომ უამრავი სხვა ტიპის ხედვის აპარატიც არსებობს (ცხოველთა სამყაროში) და რომ ეს განსხვავებული ხედვის აპარატები ემპირიული პროცესების ფიქსირებას ზოგჯერ უფრო კარგად ახერხებენ. გარდა ამისა, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ადამიანის მხედველობის ფუნქციონირების მექანიზმი გაცილებით რთულია, ვიდრე ეს ოპტიკურ-გეომეტრიულ მოდელშია წარმოდგენილი. ადამიანის თვალის ახლო ხედვა პერსპექტიულ-რაკურსული არ არის, თვალის რქოვანა ლინზა არ არის და საერთოდ, ადამიანის მხედველობაში დიდი წილს ცნობიერება, ფსიქიკა იკავებს... აქედან გამომდინარე, თვალის «მექანიკური მოდელი» მრავალ შესაძლებელს შორის მხოლოდ ერთ-ერთი ზოგადი აბსტრაქციაა და შესაბამისად გამოსახულების პერსპექტიულ-რაკურსული წყობა (ე.ი. ფოტოგამოსახულება, კინოგამოსახულება) პირობითობის ერთ-ერთი ფორმაა...

ანთროპოლოგები და ფსიქოლოგები კვლევისას, პერცეფციული (კერძოდ, ვიზუალური) აღქმის შესწავლისას ხშირად სირთულეს აწყდებოდნენ. აღმოჩნდა, რომ ფერწერასა და ფოტოგრაფიაში მიღებული, ჩვენთვის თითქოს ბუნებრივი ხერხები ე. წ. “ტრადიციული საზოგადოებების” წარმომადგენელთათვის უცხო და გაუგებარია. ამ თემისადმი მიძღვნილ ლიტერატურაში ხშირად ჰერსკოვიცის (Herskovits) დაკვირვება მოყავთ – “ადგილობრივი” ქალი ვერ ცნობს შვილის ფოტოგამოსახულებას იქამდის, ვიდრე ჰერსკოვიცმა მისი ყურადღება ცალკეულ დეტალებს არ მიაქცია (ზუსტად ისე, როგორც ცნობილ ფილმშია, თვალი გავს? – გავს, ცხვირი გავს? – გავს...<sup>163</sup>).

ჰადსონს (Hudson) სამხრეთ აფრიკაში, წერა-კითხვის უცოდინარი ბანტუს ტომის მუშების სწავლებისას, პრობლემა შეექმნა – “მან აღმოაჩინა, რომ უსაფრთხო შრომის ამსა-ხველი პლაკატებისა და ფილმების დემონსტრაცია ხშირად სათანადო ეფექტს არ

<sup>163</sup> Коул М., Скринберг С. Культура и мышление. М., 1977, 86



იძლეოდა. გამოკვლევამ აჩვენა, რომ ამის მიზეზი ბანტუმუშების მიერ გამოსახულების არასწორი გაგება ან ვერგაგებაა”<sup>164</sup>. ამგვარმა და სხვა სახის დაკვირვება-გამოკვლევებმა ცხადყვეს, რომ გამოსახულების სწორ აღქმას გარკვეული ცოდნა-გამოცდილება, პირობითობის გაგების, ანუ კულტურული ჩვევა სჭირდება. ის, რაც საკაცობრიო კულტურის გარემოცვაში აღზრდილი პიროვნებისათვის თითქოს ბუნებრივად აშკარაა, გამოცდილება-ჩვევის არმქონე “ტრადიცი-ული საზოგადოების” წარმომადგენლისათვის ასეთი სულაც არ არის...

გამოსახულების არასწორი გაგება ან ვერგაგება, შესაბამისი ჩვევების ჩამოყალიბება მხოლოდ “ტრადიციული საზოგადოებების” პრობლემა არ არის. “მაყურებელი ვერ გაიგებს” – კინემატოგრაფის განვითარების ადრეულ ეტაპზე მსხვილი ხედის მოწინააღმდეგეთა არგუმენტი ასეთი იყო. მას შემდეგ, მსხვილი ხედის შემდეგ კინემატოგრაფის მიერ შემოტანილ მრავალ პირობითობას “მივეჩვიეთ”. ამას გარდა, აღსანიშნავია ისიც, რომ საკუთრივ ფუნქციასთან ერთად კინემატოგრაფმა ვიზუალური კულტურის განვითარების თანმიმდევრულ ჯაჭვში გარდამავალი რგოლის როლიც შეასრულა. ტელემაუწყებლობა, რომელმაც XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაიწყო მსოფლიოს “ოკუპაცია” (მოცვა), კინემატოგრაფისაგან დიდად არის დავალებული.

კიდევ ერთი ტექნოლოგიური სიახლე, ტელემაუწყებლობა, რა თქმა უნდა, კინემატოგრაფისაგან განსხვავებული მოვლენაა – კავშირი მათ შორის უფრო ვიზუალური კომუნიკაციის თვალთახედვით შეიძლება იყოს განხილული.<sup>165</sup> ტელემაუწყებლობამ, განსაკუთრებით ადრეულ პერიოდში, გამოსახულების, მოვლენათა ფიქსირება-ჩვენების ხერხები და წესები მთლიანად კინემატოგრაფისაგან “ისესხა”.<sup>166</sup> თავის მხრივ, ტელევიზიამ კინემატოგრაფი ობიექტური გამოსახვის, დროში მიმდინარე ცვლილებების “მუმიფიცირების” (ბაზენი) ტენდენციისაგან გაანთავისუფლა. ამის გამო, XX საუკუნის ბოლო ათწლეულებში კინემატოგრაფი უფრო “ესთეტიკური” გახდა (გაქრა კინოქრონიკა, დოკუმენტურობა სტილურ მოვენად იქცა)...

<sup>164</sup> იქვე, გვ. 87

<sup>165</sup> საგულისხმოა, რომ ტელევიზია, ანუ ტელეხედვა თავდაპირველი ჩანაფიქრით მაუწყებლობისათვის განკუთვნილი არ ყოფილა. სვორკინს (Sworikin), ტელევიზიის გამომგონებელს, კამერების დადგმა რაკეტებზე კოსმიური დაკვირვებისათვის უნდოდა.

<sup>166</sup> მოგვიანებით, კინემატოგრაფიც “იბრუნებს ვალებს” – ტელეხედვას ის ვიდეოტექნიკისა და ელექტრონული მონტაჟის შესაძლებლობას “ართმევს”...

ბოლო პერიოდის ელექტრონული კომუნიკაციის გაზრდილმა შესაძლებლობებმა მიმდინარე მოვლენათა ჩვენების ოპერატიულობა საგრძნობლად აამაღლა – ახლა “ცოცხლად”, რეალურ დროში შეგვიძლია მსოფლიო მოვლენების თვალის დევნება (ვირილიოს აზრით, ტელევიზიის “...ხელოვნებაა იყოს ადგილი, სადაც ყველა ავარია ხდება”, ტელევიზია წარმოადგენს “ავარიათა მუზეუმს”<sup>167</sup>). ამასთან ერთად, ციფრულ ტექნოლოგიათა განვითარებამ, კომპიუტერულმა ქსელებმა და მასობრივი კომუნიკაციის გლობალურმა განვრცობამ, ახალი მოვლენა, “ვირტუალურ რეალობა” წარმოშვა.

ვირტუალური რეალობა ტელემაუწყებლობისაგან და კინემატოგრაფისაგან სრულიად განსხვავებული მოვლენაა. იმდენად განსხვავებული, რომ საქმე ახლა არა მხოლოდ ვიზუალური კომუნიკაციის, არამედ მთლიანი სინამდვილის, რეალობის შეცვლასთან გვაქვს – რე-ალობა ორად, აქტუალურ და ვირტუალურ რეალობებად დაიყო. თუმცა, მიუხედავად განსხვავებულობისა ამ მოვლენის ძირი მაინც უხსოვარი დროიდან მომდინარე ფსიქოლოგიურ ტენდენციასთან არის დაკავშირებული. როგორც ჩანს, კულტურის მთელი ისტორიის თანამდევია ეს ტენდენცია – “არაცნობიერი მოთხოვნილება საგანი არა ასლით, არამედ წარმავალი პირობების ძალაუფლებისაგან თავისუფალი იმავე საგნით შეცვალოს”<sup>168</sup> – ვიზუალურ ფორმებს შორის კავშირსა და გარდამავლობასაც განაპირობებს.

### 3. დროითი განზომილების სივრცითში გადასვლის ტენდენცია XX საუკუნის ხელოვნებაში

ყოველი ეპოქა სასიცოცხლო გარემოს, კულტურის სფეროს იმ “თარგის” თანახმად აწესრიგებს ან აფორმებს რომელსაც დრო კარნახობს. დროის ქვეშ, ამ შემთხვევაში არა ქრონოლოგია, არამედ ცოცხალი განცდის ის ფორმა იგულისხმება, რომელსაც სხვანაირად მსოფლადქმას, მსოფლშეგრძნებას უწოდებენ. ეს შეგრძნება, ერთი მხრივ, გარე სამყაროს სასიცოცხლო მნიშვნელობის ვითარება-შთაბეჭდილებათა

<sup>167</sup> Cyberwar, God And Television: Interview with Paul Virilio. Luise Wilson for CTHEORY. Vol. 22, No 1-2. 1999. [www.ctheory@concordia.ca](http://www.ctheory@concordia.ca)

<sup>168</sup> Базен А. Что такое кино? М., 1972, 45

ერთობლიობას და მეორეს მხრივ, მათ, ამ ვითარებათა მიმართ ინდივიდუალურ, ადამიანურ მიმართებას მოიცავს.

მსოფლაღქმა, მსოფლშეგრძნება ფორმათა იმ ბაზისად ყალიბდება, რომელიც ცვალებად, ეფემერულ მოვლენათა და არამდგრად ფანტაზმათა გროვას გარკვეულობასა და რეგულარულობას აძლევს. საბაზისო ფორმათა შორის დრო-სივრცითი წარმოდგენა ერთერთი ძირითადია. ამიტომაც, ნებისმიერი ეპოქისა თუ კულტურის გაგების მცდელობა სწორედ ამ საბაზისო მოდელის, დრო-სივრცითი წარმოდგენის გარკვევით უნდა იწყებოდეს.

და რადგან, როგორც უკვე ითქვა, მსოფლგანცდით მიმართებას არა უსულო მექანიზმი, არამედ ცოცხალი განცდა ჰქმნის, ამიტომ ეპოქის კულტურას ან სულს ყველაზე კარგად ის სფერო უნდა ასახავდეს, სადაც ფორმაშემოქმედება გრძნობადი შემეცნებისაგან გამიჯნული არ არის. ასეთი ხელოვნების სფეროა და ესთეტიკური ფორმის დრო-სივრცითი მოწესრიგების მიხედვით კვლევა სწორედ რომ ნაყოფიერი შედეგის მომტანი უნდა იყოს.

ხელოვნების სფეროში ნაწარმოებთა ანალიზის სივცე-დროითი მეთოდი პირველად დიდმა გერმანელმა მოაზროვნემ გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგმა ჩამოაყალიბა. ტრაქტატში, «ლაოკოონი, ანუ მხატვრობისა და პოეზიის საზღვრების შესახებ» (1766 წ.) იგი წერს: «თუ მართალია, რომ ფერწერა (ხელოვნება) თავის მიზანში სულ სხვა საშუალებებსა და ნიშნებს საჭიროებს, ვიდრე პოეზია, სახელდობრ ფიგურებსა და ფერებს სივრცეში, პოეზია კი – დანაწევრებულ ბგერებს დროში; თუ უდავოა, რომ გამოსახვის საშუალებები (ნიშნები) გამოსახული საგნების მიმართ მოხერხებულ და მჭიდრო კავშირში უნდა იყვნენ, – მაშინ ერთიმეორის გვერდით განლაგებული გამოსახვის ნიშნები უნდა აღნიშნავდნენ მხოლოდ იმ საგნებს ან იმავე საგანთა ნაწილებს, რომლებიც ნამდვილად ერთიმეორის გვერდით იმყოფებიან, ხოლო გამოსახვის ნიშნები, რომლებიც ერთიმეორეს მოსდევენ დროში, პირიქით, უნდა ასახავდნენ იმ საგნებს, რომელნიც ნამდვილად ერთიმეორეს მისდევენ, ან მათს ნაწილებს, რომელნიც თანმიმდევრულად მისდევენ ერთმანეთს დროში»<sup>169</sup>.

<sup>169</sup> ლესინგი გ. ე. ლაოკოონი, ანუ მხატვრობისა და პოეზიის საზღვრების შესახებ. თბ. 1986, 100

ლესინგს ხელოვნების დარგების დანაწევრების მაგალითს ანტიკური პერიოდი აძლევს. იგი, რა თქმა უნდა, არისტოტელეს ეყრდნობა – «...ყველაფერი ეს სხვა არაფერია, თუ არა მიბადვა; განსხვავდებიან კი ისინი ერთმანეთისგან სამგვარად: ან მიბადვის სხვადასვა საშუალებებით, ან მისი სხვადასხვა საგნებით, ან სხვადასხვა, არაერთნაირი ხერხებით»<sup>170</sup>.

მაგრამ ლესინგი განცალკევებას, როგორც ესთეტიკური ანალიზის უნივერსალურ პრინციპს პირველი იყენებს. კლასიციზმი უპირატესობას არისტოტელეს «სამგვარი განსხვავებიდან» (მიბადვის სამი სახე – რას? რით? და როგორ?) მესამეს, კითხვა «როგორ?»-ს აძლევდა. ლესინგი მათთან პოლემიკაში არისტოტელეს სამეულის პირველ ორ წევრს ეყრდნობა (რას? და რით?), ესთეტიკური აღქმის სტრუქტურაში სივრცე-დროით საფუძველს გამოყოფს და ანალიზის მეთოდს მასზე აფუძნებს.

როგორც ჩანს, ლესინგისათვის მნიშვნელოვანი მხოლოდ ანალიზის მეთოდი იყო. ხელოვნების მწყობრი სტრუქტურული სისტემის შექმნა მის მიზანს არ წარმოადგენდა. ის, რომ იგი მხოლოდ ხელოვნების ორი დარგით, პოეზიითა და ფერწერით იფარგლება და მისთვის უპირატესად მნიშვნელოვან დარგს თეატრს, დრამას ამგვარი დაყოფის გარეთ ტოვებს, ამ მოსაზრების დასტური უნდა იყოს.

მაშასადამე, ლესინგის თანახმად: ფორმა სახვით ხელოვნებებში აუცილებლად სივრცობრივია, რადგან ვიზუალურად საგნები ერთიმეორის გვერდით ყველაზე კარგად დროის ერთიან მომენტში წარმოგვიდგებიან. ლიტერატურული ენის შემადგენელი სიტყვები ერთიმეორის მიყოლებით დროში არიან განლაგებული, ე. ი. ლიტერატურული ფორმა თხრობით მიმდევრობას ეყრდნობა.

ლესინგის მეთოდის ნაყოფიერი გამოყენების მაგალითი ამერიკელმა ლიტერატურის მკვლევარმა ჯოზეფ ნ. ფრენკმა მოგვცა. გაანალიზა რა XX საუკუნის გამოჩენილი მწერლების შემოქმედება – თ. ს. ელიოტი, ეზრა პაუნდი, მარსელ პრუსტი და ჯეიმს ჯოისი – ფრენკი იმ დასკვნამდის მიდის, რომ ამ პერიოდის ლიტერატურაში სივრცითი ფორმისაკენ მისწრაფების ტენდენცია შეიმჩნევა. «ყველა ეს მწერალი

<sup>170</sup> Аристотель. Поэтика. Соч. Т 4, М., 1984, стр. 646

იმედოვნებს, რომ მკითხველი მათ ნაწარმოებებს არა ქრონოლოგიურ, არამედ სივრცით განზომილებაში, დროის მყისიერ მომენტში აღიქვამს»<sup>171</sup>.

ამგვარი ტენდენციის ასახსნელად ფრენკი ვილჰელმ ვორინგერის ნაშრომს, "Abstraktion und Einfuhland"-ს, მიმართავს («აბსტრაგირება და შთაგრძნობა»<sup>172</sup>). ამ ნაშრომში ვორინგერი სახვით ხელოვნებაში ნატურალისტური და არანატურალისტური სტილების მონაცვლეობის ახსნას ცდილობს. იგი აღნიშნავს, რომ ხელოვნების ორივე ტიპი სხვადასხვა სულიერი მოთხოვნილებების შედეგად წარმოიშვება და ამ მოვლენის გაგება იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ სხვადასხვა ეპოქის მსოფლშეგრძნება იქნება გამოკვლეული.

ნატურალიზმი, ვორინგერის მიხედვით, იმ კულტურებში წარმოიშვება, სადაც ადამიანსა და კოსმოსს შორის ჰარმონიული წონასწორობაა. კლასიკური ეპოქის საბერძნეთსა და ევროპაში, აღორძინებდან XIX საუკუნემდის, ადამიანს სამყაროსადმი ნდობისა და სიახლოვის შეგრძნება აქვს. ამიტომაც იგი (შემოქმედი, ადამიანი) ამ პერიოდებში ნატურალისტურ ხელოვნებას ქმნის. ობიექტური სამყაროთი აღფრთოვანება, სამგანზომილებიანი ფორმების გამოსახვით გადმოიცემა.

მაშინ, როდესაც ურთიერთობა კოსმოსსა და ადამიანს შორის გაუწონასწორებელი, დისჰარმონიული ხდება – არაორგანული, ხაზოვან-გეომეტრიული სტილი დომინირებს (აბსტრაქტული ფორმები, რომლებიც სტაბილურია, გაწონასწორებული და ჰარმონიულია). პირველყოფილი ხალხებისათვის გარე სამყარო გაურკვეველია, ქაოსურია, ამიტომაც ისინი უფრო მყარ აბსტრაქტულ ფორმებს მიმართავენ. ხოლო, რომანულ და ბიზანტიურ არანატურალისტურ სტილებში ბუნებრივი სამყაროს უარყოფა სპირიტუალიზაციის შედეგია. ორივე შემთხვევაში მხატვრული ნება ესთეტურ ფორმებს სულიერი მოთხოვნილებების შესაბამისად ჰქმნის.

სახვითი ხელოვნება, რა თქმა უნდა, აბსოლუტურად სივრცობრივია, მაგრამ სხვადასხვა ეპოქებში თვით ამ სივრცობრიობის ხარისხია განსხვავებული. ვორინგერი თვლის, რომ სახვითი ხელოვნება განსაკუთრებით სივრცობრივია მაშინ, როდესაც სივრცობრივ პერსპექტივას არ გამოსახავს (არანატურალისტური სტილი). სივრცობრივი

<sup>171</sup> Френк Дж. Н. Пространственная форма в современной литературе. «Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.» М., 1987, стр. 194, 197

<sup>172</sup> Воррингер В. Абстракция и одухотворение. «Современная книга по эстетике». М., 1957, стр.206

პერსპექტივის, ანუ ნატურალისტური სტილის შემთხვევაში კი, გამოსახულება ნაკლებად სივრცობრივია, რადგანაც სამგანზომილებიან სივრცეს მეტი დროითი ხარისხი ახლავს.

ფრენკს მიაჩნია, რომ XX საუკუნის ადამიანი, რომელმაც დაკარგა სამყაროსადმი ნდობა ცდილობს გაექცეს თავისუფლებას, რადგან მას გიგანტური ქალაქების რთული ცხოვრების თავის გაართმევის ძალა აღარ აქვს. ასეთ ვითარებაში, ვორინგერის თეორიის მიხედვით, სივრცობრივი სტილი უნდა დომინირებდეს. ამიტომაც, ფრენკი ასკვნის: «გასაკვირი არ არის, რომ მხატვრები, კულტურაში მიმდინარე ცვლილებათა ყველაზე მგრძობიარე ბარომეტრები, მსოფლშეგრძნებით ახლობელ /სივრცობრივ/ სტილს მიმართავენ... ხელოვნების ორივე დარგში, როგორც სივრცობრივში, ასევე დროითში ...ესთეტიური ფორმის ევოლუცია აბსოლუტურად იდენტური აღმოჩნდა: ორივე, რამდენადაც შესაძლებელია, დროის, როგორც შემეცნების სპეციფიური პირობის გადალახვას ცდილობს; ასეთი იდენტურობის მიზეზი იმაშია, რომ ორივე ხელოვნება ერთი და იგივე სულიერ და ემოციურ ატმოსფეროში აღმოცენდა.»<sup>173</sup>

ორტეგა-ი-გასეტის მიერ ფერწერის განვითარების შესახებ გამოთქმული მოსაზრება ფრენკის დასკვნას კარგად ესადაგება. მარტივი კანონი, რომელიც, ორტეგას აზრით, ევროპულ ფერწერაში დიდ გადატრიალებებს აპირობებს, შემდეგია: ფერმწერები თავდაპირველად საგნებს გამოსახავდნენ, შემდეგ – შეგრძნებებს და ბოლოს – იდეებს. სხვა სიტყვებით, მხატვრის ყურადღება ჯერ გარე რეალობაზე იყო მიპყრობილი, შემდეგ – სუბიექტურზე და ბოლოს, ინტრასუბიექტურზე გადავიდა.

XX საუკუნის პირველი ათწლეულების ფერწერაში სწორედ ის გეომეტრიულ-აბსტრაქტული ფორმა გამოდის წინა პლანზე, რომელსაც ვორინგერი სამყაროსა და ადამიანს შორის დისკარმონიულ მიმართებას უკავშირებს, ხოლო ორტეგა – ცნობიერების შემცველობას, იმ ინტრასუბიექტურ ვირტუალობას, სადაც ეს ფრომები ყალიბდება. «სეზანისა და ნამდვილი კუბისტების კუბიზმი /კუბიზმი ორტეგასათვის ექსპრესიონიზმის ნაწილია/, მხოლოდ ფერწერის გაღრმავების შემდგომი მცდელობაა. იმპრესიონისტთა თემა – შეგრძნებები, არსით სუბიექტური მდგომარეობებია, ...ეს ნიშნავს, რომ იდეები – სუბიექტური რეალობები, რომლებიც ვირტუალურ ობიექტებს

<sup>173</sup> . Френк Дж. Н. Пространственная форма в современной литературе. «Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.» М., 1987, стр. 194, 201

შეიცავენ, მთლიანი, ხილვადი სამყაროსაგან განსხვავებული, ფსიქიკის სიღრმიდან იდუმალად ამოტივტივებული ახლადწარმოჩენილი სამყარო.»<sup>174</sup>

და აქ, ალბათ, დაზუსტებაა საჭირო. საქმე ის არის, რომ თუ სივრცის ცნება, როგორც ზოგიერთ მსოფლმხედველობას მიაჩნია მხოლოდ ობიექტურ რეალობაში მოიაზრება, მაშინ ყველაფერი, რაც ზემოთ ითქვა აზრს კარგავს. აბსტრაქტული, ინტრასუბიექტური ობიექტები სივრცეში აღარ უნდა “თავსდებოდნენ”. ამიტომ, ისევ კანტს უნდა “ვენდოთ” და სივრცე წმინდა ჭვრეტის აპრიორულ, ინტუიციურ (ბერგსონთან – ძირეულ ინტუიციურ) ფორმად მივიჩნიოთ.

მაშინ ვორინგერის ან ორტეგას მოსაზრება კორექტული ხდება – აპრიორული ფორმა, ინტუიცია რეალურ და წარმოსახვით ობიექტებს ერთნაირი წესით განალაგებს. მაგრამ ხარისხობრივი განსხვავება მაინც არის და ერვინ შანოვსკიც, როგორც ჩანს, სწორედ ამას გულისხმობს: “შუასაუკუნეების, ამ შუალედური დროის “პრიმიტიულ” ფორმებთან მოჩვენებითი დაბრუნების ეპოქის მხატვრულ-ისტორიული მისია ის არის, რომ ანტიკური მრავლობითობა მან ნამდვილ ერთიანობამდე მიიყვანა.”<sup>175</sup>

ანტიკური ფერწერის სივრცეს კი, შანოვსკი “აგრეგატულს” უწოდებს (aggregatus – მიერთება, დაგროვება, დახვავება). ეს წმინდა სხეულოვანი ხელოვნება იყო, რომელიც მხატვრულ სინამდვილედ მხოლოდ ხილვად და შეხებად (ვიზუალურ-ტაქტილური კოსმოსის) მატერიალურ საგნებს მიიჩნევდა და ამის გამო, გამოსახულების ელემენტების გაერთიანება აქ მხოლოდ პლასტიკურად შეიძლებოდა. სხეულთაშორისი სივრცე, სიცარიელე, ანუ არაფერი (μη ον), ბერძნული აზროვნებისათვის დაუშვებელი იყო და ამიტომაც, ერთიანობას არა ყოვლისმომცველი სივრცე, არამედ სხეული ან სხეულთა ჯგუფი განაპირობებდა. რის გამოც, ნახატის სივრცეს, ისევე, როგორც სამყაროს ერთიანობას ყოველთვის წყვეტილი ხასიათი ჰქონდა.

შუასაუკუნეების ფერწერაში ანტიკურ, ვიზუალურ-ტაქტილურს შინაგანი, არამატერიალური ერთიანობა ცვლის. როგორც შანოვსკი აღნიშნავს: “სწორედ იმიტომ, რომ რომანულ ფერწერას საგნებიც და სივრცეც უბრალო სიბრტყემდე დაჰყავს ის მათ ჰომოგენურობას ამტკიცებს და ოპტიკური ერთიანობა სუბსტანციურში გადაჰყავს.

<sup>174</sup> Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве. «Эстетика. Философия культуры». М., 1991, стр.186, 199

<sup>175</sup> Панофский Э. Перспектива как "символическая форма". М., 2004, 274

აქედან მოყოლებული, სხეული სივრცესთან სამუდამოდ მიბმული ხდება.”<sup>176</sup> ე. ი. სივრცობრივ ერთიანობას პანოვსკი იქ აფიქსირებს, სადაც რეალური სივრცის ილუზია უარყოფილია და მის ნაცვლად ხაზოვან-სიბრტყობრივი, სიმბოლური ფორმები შემოტანილი.

რენესანსმა სწორედ შუასაუკუნეებში მიღწეული სივრცული ერთიანობის მათემატიკური რაციონალიზაცია შესძლო. აღორძინების სურათის სივრცე ცენტრალური პერსპექტივის წყალობით სისტემური გახდა – საგნები ნახატზე წინასწარ მონიშნულ ერთიან სივრცეში თავსდებიან. ამ მეთოდის მიხედვით გამოსახულების სიბრტყის ყველა მართობი ხაზი თავს ერთ წერტილში მათემატიკური სიზუსტით იყრის. სურათის სიღრმეში განთავსებული თავმოყრის ეს წერტილი (ცენტრი) უსასრულობის კონკრეტულ სიმბოლოდ წარმოსდგება.

ანტიკური აგრეგატული სივრციდან სისტემურზე გადასვლა იმის გამოვლენაა, აღნიშნავს პანოვსკი, რაც იმ დროის ნატურფილოსოფიასა და გნოსეოლოგიაში ხდებოდა. უძრავი დედამიწის, როგორც ცენტრის გარშემო განთავსებულ შემოსაზღვრულ კოსმოსს ემპირიულ-ბუნებრივი უსასრულობის წარმოდგენა ცვლის. და ამ წარმოდგენიდან მომდინარე უსასრულო, ერთგვაროვანი სივრცის მოდელი XX საუკუნემდე “ბატონობს”...

XX საუკუნის დამდეგისათვის უსასრულო, ცარიელი და დამოუკიდებელი სივრცის კლასიკური წარმოდგენა იცვლება. თუმცა, ერთი შეხედვით, თუ XIX საუკუნის მიწურულს ფერწერაში დაწყებული ძიებებს მხედველობაში არ მივიღებთ, შეიძლება ამ დროის ვიზუალურ კულტურასა და შესაბამის ტექნოლოგიებში ცენტრალური პერსპექტივისა და შესაბამისი ერთგვაროვანი სივრცული წარმოდგენის სრული ტრიუმფის შთაბეჭდილება შეიქმნას. მართლაც, ფოტოგრაფიაც და კინემატოგრაფიც ხომ პერსპექტივის მექანიკური მოდელის, “კამერა ობსკურას” სრულფასოვანი ტექნოლოგიური ხორცშესხმაა!?!...

მაგრამ ეს შთაბეჭდილება მცდარია. ფოტოგრაფია, რა თქმა უნდა, კინოგამომსახველობის საფუძველია, კინემატოგრაფიული კადრი, რა თქმა უნდა, პერსპექტიული წყობისაა და სივრცეც აქ, კინოკადრში ერთგვაროვანია. სიახლე და

<sup>176</sup> იქვე, გვ. 275



შეიძლება ითქვას, რევოლუციური სიახლე მოძრაობის შესაძლებლობას შემოაქვს. და ეს არ არის რიგითი ან დამატებითი შესაძლებლობა. როგორც ადრე ითქვა (იხ. II, 1), კინემატოგრაფის დინამიური შესაძლებლობა არა მხოლოდ სივრცეში გადაადგილებას, არამედ თვით სივრცის გადაადგილებასაც მოიცავს. და ყველაზე მნიშვნელოვანი სწორედ ეს ბოლო მომენტი.

ცენტრალური პერსპექტივის მეთოდით უსასრულო, ერთგვაროვანი სივრცე, ასე ვთქვათ, ცენტრირებულია. ეს ნიშნავს, რომ ასეთი სივრცითი ხედვა ყოველთვის ერთ ცენტრს, ანუ ერთ დამკვირვებელს, ერთ ფიქსირებულ თვალს გულისხმობს (სამყაროს ერთი, აბსოლუტური ცენტრიდან ემანაციის მოდელის ადამიანური განზომილების ანალოგი). კინემატოგრაფში ეს პრინციპი ირღვევა.

საქმე ის არის, რომ დისკრეტულობა თვით კინემატოგრაფის ტექნოლოგიურ საფუძველშია ჩადებული. რა გინდ მცირეც არ უნდა იყოს დროითი ბიჯი ორ კადრს შორის, აქ საქმე უკვე “წანაცვლებასთან” გვაქვს. ხოლო, ეპიზოდთა მონტაჟურ განლაგებაში კი, ასეთი წანაცვლება სრულიად აშკარაა – ყოველ ხედს, ყოველ რაკურსს, ყოველ სცენას თავისი საკუთარი ხედვის ცენტრი აქვს. ადამიანის აპრიორული შესაძლებლობა – რეალური ობიექტებისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებათა და დრო-სივრცით ანაბეჭდთა წარმოსახვით თანმიმდევრულობაში განლაგების უნარი კი, უკვე პოლიცენტრულობის დაშვებას თავისთავად გულისხმობს. ამიტომაც, ინვარიანტული მექანიზმის როლს სწორედ ეს უნარი ასრულებს.

ასე რომ, კინემატოგრაფიული გამომსახველობა მთლიანობაში პოლიცენტრულია. ეს კი ნიშნავს, რომ კინო მაყურებელს განსხვავებულ ათვლის ცენტრებიდან დანახულ სივრცითი ნაჭრებისგან შექმნილ გამოსახულებათა “ნაზავს” სთავაზობს. აინშტაინის “ფარდობითობის თეორიის” ინერციული ათვლის სისტემების მსგავსად, აქაც ლოკალურ სივრცე-დროებზე (ან “ქრონოტოპებზე”) შეიძლება ლაპარაკი...

ყოველი კინოკადრის სივრცე მართალია პერსპექტივის კანონებით არის აგებული, მაგრამ მთავარ როლს კინემატოგრაფის შემთხვევაში არა ეს, არამედ ობიექტთა ერთ სივრცეში განთავსების უნარი (ცნობიერების ტოპოლოგია) თამაშობს. სწორედ ამ უნარით უნდა აიხსნას ის მოვლენა, რომ მაყურებელისათვის მისაღები და გასაგებია ახლო და შორი ხედების მონაცლეობა, მონტაჟური წყობა და უამრავი სხვა

ისეთი ეფექტი, რომლის მსგავსიც მის სამყაროსთან ურთიერთობის გამოცდილებაში არ მოიძებნება.

მაგრამ ეს უნარი, როგორც ჩანს, ხელოვნების სხვა დარგებშიცაა მნიშვნელოვანი. ფრენკი XX საუკუნის ლიტერატურის განვითარების ტენდენციის ადრეულ პერცენდენტს გუსტავ ფლობერის რომანში, “მადამ ბოვარი” პოულობს.

მიწათმოქმედთა კონგრესის ეპიზოდს ფლობერი ისე აგებს, რომ მოქმედება ერთდროულად სამ დონეზე მიმდინარეობს – მღელვარე ხალხისა და საქონლის მასა მოედანზე, ოფიციალური ორატორები ამალვებულ ფიცარნაგზე და ყველაზე მაღლა, როდოლფისა და ემას სასიყვარულო საუბარი. ფლობერის ჩანაფიქრით ყველაფერი ერთდროულად უნდა ხდებოდეს, მკითხველს საქონლის ბლავილიც, შეყვარებულთა ჩურჩულიც და ჩინოვნიკთა რიტორიკაც ერთდროულად უნდა ესმოდეს. მაგრამ ამის მიღწევა მხოლოდ გამოსახვის თანმიმდევრობის დარღვევით არის შესაძლებელი. ფლობერი სწორედ ამას აკეთებს, იგი მოქმედებას სხვადასხვა დონეებს შორის მაღლა-დაბლა სვლის მიხედვით აგებს. «ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ფლობერის /ამ ეპიზოდის აგების/ მეთოდი, რომელსაც შეიძლება კინემატოგრაფიული ეწოდოს – ეს ანალოგია თავში უცბად მოდის»<sup>177</sup>.

კიდევ ერთი მაგალითი, ნაწყვეტი სერგეი ეიზენშტეინის პარიზული კორესპონდენციიდან: «ჰქმნიდა რა თავის «ბალზაკს», როდენი მწერლის გარემომცველი ატმოსფეროს აღდგენას ცდილობდა. ...მას უნდოდა, რომ მისი სკულპტურის ხედვისას შესაძლებელი ყოფილიყო ოთახის უწესრიგობის, აულაგებელი საწოლის, იატაკზე გაფანტული კორექტურის ფურცლების წარმოდგენა. მას უნდოდა, რომ გენიალური ბალზაკის ყველა გმირი წარმოჩენილიყვნენ ბალზაკის გარშემო... განა ეს კინოს მომავალი პრინციპების უზურპაცია არ არის?»<sup>178</sup>.

მოგვიანებით ეიზენშტეინი უკვე ჯოისის «ულისეს» გავლენით «შინაგანი მონოლოგის» თეორიას ქმნის. ამ თეორიის თანახმად ეიზენშტეინს წინა პერიოდის, ქრონოლოგიურ-თანმიმდევრულის საპირისპირო, ფრაგმენტული მოგონებისა და

<sup>177</sup> Френк Дж. Н. Пространственная форма в современной литературе. «Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.» М., 1987, стр. 194, 200

<sup>178</sup> Эизенштейн С. Гордость. Соч. Т 5, М., 1988, стр. 85

განცდის ფსიქოლოგიური მექანიზმის ანალოგიით ახალი მონტაჟური წყობა შემოაქვს<sup>179</sup>. და ეიზენშტეინის კიდევ ერთი, კინემატოგრაფის “პოლიცენტრულობის” დამადასტურებელი შენიშვნა: «კინო, ... ერთადერთია, რომელსაც შეუძლია მოგვცეს განზოგადოებული სახე: ადამიანის და იმისა, რასაც ის ხედავს, ადამიანისა და მისი გარემოცვისა, ადამიანისა და იმისა, რასაც იგი თავის გარშემო აგროვებს.»<sup>180</sup>

მსგავს მოსაზრებას ორ ათეულ წელზე მეტი ხნის შემდეგ (ეიზენშტეინის ხსენებული სტატია 1940 წელს გამოქვეყნდა) პიერ პაოლო პაზოლინიც გამოთქვამს: «ამგვარ ნებას სრულიად განსაზღვრული ხასიათი აქვს. ის განისაზღვრება იმ ფაქტით, რომ დამკვირვებელს ის ადგილი, საიდანაც აკვირდება შეუძლია სხვა მხრიდან დაინახოს»<sup>181</sup>. მართალია “ნება”, ამ შემთხვევაში, კინოსცენარისტის ნებაა, მაგრამ ის სწორედ კინემატოგრაფიული, მრავალცენტრიანი ხედვის მოთხოვნიდან მომდინარეობს.

ასე რომ, შეიძლება ითქვას \_ კინემატოგრაფი არა მხოლოდ ტექნოლოგიის განვითარების, არამედ იმ მისწრაფების შედეგია, რომელიც ევროპულ კულტურაში XIX საუკუნის დასასრულისათვის გამოვლინდა. ხოლო, XX საუკუნის ბოლოს კვლავ შემოსული ტექნოლოგიური სიახლეები, როგორც ჩანს, ინტელექტუალური ველის უკვე სხვა, უფრო მნიშვნელოვანი ცვლილების მომასწავლებელია.

აქ, ამ შემთხვევაში ამ ცვლილების მხოლოდ ზედაპირული ფიქსაცია-მონიშვნაა შესაძლებელი. ვირტუალობა ან ვირტუალური სივრცე ბოლო პერიოდამდის მხოლოდ ხელოვნებაში მოიაზრებოდა. ითვლება, რომ მხატვრულ სივრცეში საგანთა ობიექტურ თვისებათა ისეთი იდეალური ხატი, აბსტრაქცია იქმნება, რომელიც “...უნივერსალური გაგებით, გამომსახველი ფორმის, ავტონომიური და იმანენტური ფენომენოლოგიური სტრუქტურის ქმნადობაა, სწორედ რომ ქმნადობა და არა პოვნა, ქმნადობა ახალი სინამდვილისა.”<sup>182</sup>

აღმოჩნდა, რომ “ახალი სინამდვილის ქმნადობა” შეიძლება გაცდეს ხელოვნების სფეროს და ისეთი ვირტუალური რეალობა შექმნას, სადაც მხატვრული ფორმის

<sup>179</sup> იბ.-თ, Эизенштейн С. «Одолейте!» Соч. Т 2, М., 1964, стр. 60

<sup>180</sup> Эизенштейн С. Гордость. Соч. Т 5, М., 1988, стр. 85, 89

<sup>181</sup> Пазолини П. П. Сценарии как структура тяготеющая к иной структуре. Журн. «Киносценарии». М., 4, 1989, стр. 186, 191

<sup>182</sup> ანდრიაძე დ. ხელოვნების ქმნილების ქრონოტოპი. სადოქტ. დისერტ. თსუ, თბ. 1999, 44

“სიცოცხლის ილუზია” არა იდეალურ, არამდე ფიზიკურად აღქმადი სამყაროს მსგავს “აჩრდილთა” ახალ, მაგრამ არაავტონომიურ, სინამდვილეს ქმნიდეს. სწორედ ასეთად ყალიბდება თანამედროვე ტექნოლოგიური მიღწევებით შექმნილი ვირტუალობა ან კიბერსივრცე. მაგრამ ამ საკითხზე სხვაგან იქნება საუბარი...

ზოგადად კი, ასეთი მოკლე დასკვნა შეიძლება გაკეთდეს – XX საუკუნის დამდეგის ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში გამოვლენილი სივრცული მოწესრიგებისადმი სწრაფვის ტენდენცია ევროპის ინტელექტუალურ სივრცეში მომხდარი ძირეული ცვლილების გამოვლენაა. აღომინებიდან წამოსული ერთცენტრიანი (ანთროპოცენტრული ან ცალსახა, აღმავალი განვითარების და შესაბამისად მცდარ-ჭეშმარიტი კრიტერიუმით აღწერადი) ახალევროპური “ხედვა” მრავალცენტრიანი, “პლურალისტურით” შეიცვალა.

## II თავის დასკვნა

– XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე ახალი ხედვის ევროპული კულტურის სხვადასხვა სფეროებში თითქმის ერთდროული გამოვლენა კულტურული ველის ან მსოფლაქემის ძირეულ ცვლილებაზე მიგვითითებს. ყველაზე ნათლად ეს ცვლილება, რა თქმა უნდა, აინშტაინის “ფარდობითობის კერძო თეორიის” ახალმა დრო-სივრცითმა პარადიგმამ გამოააშკარავა.

– მაგრამ, ძირეული ძვრები მონიშნული კულტურის სხვა სფეროებშიც შეიძლება იყოს. კერძოდ, მარსელ პრუსტმა სრულიად ახალი წყობის რომანი (“დაკარგული დროის ძიებაში”) – ლიტერატურაში, ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქიკის ახალი მოდელი – ფსიქოლოგიაში, ანრი ბერგსონის შიდა დროითი თანმიმდევრობა (dureé) – ფილოსოფიაში და სხვა.

– კინემატოგრაფიც იმავე პერიოდის პირმშოა და ისიც, მიუხედავად იმისა, რომ მხოლოდ ტექნოლოგიურ სიახლედ იყო მიჩნეული, სრულიად საფუძვლიანად შეიძლება ახალი ხედვის მოვლენათა რიგს მიეკუთვნოს. კინემატოგრაფის სიახლე სწორედ განსაკუთრებული დრო-სივრცითი განფენის შესაძლებლობის ხილულ გამოვლენაშია.

– კინოგამოსახულება როგორც სივრცის, ასევე დროის “ანაბეჭდია” – სივრცე-დროითი ერთიანობის პრინციპი კინემატოგრაფის მექანიზმშია ჩადებული... ხოლო,

ცენტრალური პერსპექტივის მეთოდის მექანიკური მოდელი, “კამერა ობსკურა” კინემატოგრაფიული (ფოტოგრაფიული) ტექნიკის ძირეული მექანიზმია.

– კინემატოგრაფი “ვიზუალურ ხატთა” ათასწლოვანი განვითარების ერთგვარ დასრულებასაც წარმოადგენს. “მოდრავმა სურათებმა” ხელოვნებაში იქამდის დაყოფილი რიტმულ-დროითი და პლასტიკურ-სივრცითი მოწესრიგების ორი პრინციპი გააერთიანა.

– XX საუკუნის ლიტერატურისა და ფერწერის კვლევისას ხელოვნების დარგების სივრცითი და დროითი მოწესრიგების მიხედვით ლესინგისეული დაყოფის ანალიზის მეთოდად გამოყენება ამ დარგებში სივრცითი მოწესრიგების ტენდენციის პრიორიტეტს ნათლად ავლენს. ხელოვნების ორივე დარგში, როგორც სივრცობრივში, ასევე დროითში, ესთეტიური ევოლუცია აბსოლუტურად იდენტური აღმოჩნდა: ორივე შემეცნების სპეციფიური ფორმის დროის გადალახვას ცდილობს.

– კინემატოგრაფის დინამიური შესაძლებლობა არა მხოლოდ სივრცეში, არამედ თვით სივრცის გადაადგილებასაც მოიცავს. ეს კი, ერთგვაროვანი და ერთცენტრიანი მოდელისაგან განსხვავებულ პოლიცენტრული ხედვის დაშვებას თავისთავად გულისხმობს. ასე რომ, კინემატოგრაფიული გამომსახველობა მთლიანობაში პოლიცენტრულია. აინშტაინის “ფარდობითობის თეორიის” ინერციული ათვლის სისტემების მსგავსად, აქაც ლოკალურ სივრცე-დროებზე (ან “ქრონოტოპებზე”) შეიძლება ლაპარაკი...

– XX საუკუნის დამდეგის ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში გამოვლენილი სივრცული მოწესრიგებისადმი სწრაფვის ტენდენციაც სწორედ მრავალ ადგილას ერთდროულად ყოფნის, ანუ მრავალცენტრიანი ხედვისკენ სწრაფვის შედეგია. ამ დროის ინტელექტუალურ სივრცეში ძირეული ცვლილება მოხდა: აღორძინებიდან წამოსული ერთცენტრიანი (ანთროპოცენტრული ან ცალსახა, აღმავალი განვითარების და შესაბამისად მცდარ-ჭეშმარიტი კრიტერიუმით აღწერადი) ახალევროპური “ხედვა” მრავალცენტრიანი, “პლურალისტურით” შეიცვალა.

### თავი III.

#### კინემატოგრაფი და ვირტუალობა

## 1. სივრცითი და დროითი მოწესრიგების ფორმები კინემატოგრაფში. მონტაჟი

თანამედროვე ესთეტიკურ-მორფოლოგიური სისტემის თანახმად კინემატოგრაფისათვის ორივე, სივრცითი და დროითი პრინციპიც მოწესრიგების ძირეული საშუალებაა. ამიტომაც კვლევისას მართებული მხოლოდ ერთ-ერთის, სივრცითი ან დროითი ტენდენციის ფარდობითი უპირატესობის დაფიქსირებაა.

თავდაპირველად, დასაწყისში კინემატოგრაფი, როგორც ხელოვნების ახალგაზრდა დარგი “უფროსი” დარგების გამოცდილებით უშუალოდ სარგებლობდა. და ბუნებრივია, რომ კინემატოგრაფში თვითეული დარგისათვის (ძირითადად ფერწერისა და ლიტერატურის) დამახასიათებელი, საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული მოწესრიგების ფორმალური პრინციპები შემოდიოდა. თუმცა, იქამდისაც, ვიდრე კინემატოგრაფი თავს ხელოვნებად აღიქვამდა, პირველი, მოკლე, სანახაობით სიუჟეტებს საფუძვლად ან «გაცოცხლებული სურათების» (სივრცითი), ან «გაცოცხლებული დრამის» (დროითი) პრინციპი ედო.

შემდგომ, XX საუკუნის დასაწყისისათვის კინემატოგრაფისტებს და რაც მთავარია, მაყურებელს, უბრალო, პრიმიტიული, მოკლე «გაცოცხლებული» სიუჟეტები აღარ აკმაყოფილებდა – დრო უფრო ხანგრძლივი და რთული სანახაობის შექმნას მოითხოვდა. უბრალო ჩვენების ნაცვლად «თხრობის» პრინციპის შემოსვლამ განსაკუთრებული კინემატოგრაფიული გამომსახველობის შექმნა განაპირობა. 10-ანი წლებისათვის კინემატოგრაფი საკუთარი გამომსახველობითი საშუალებების მიგნებას ახერხებს (გამოსახულების ხედებად დაყოფა, ცალკე-ცალკე გადაღებული ნაჭრების შეკავშირება-მონტაჟი და სხვ.) და მათი საშუალებით პირველ ესთეტიკურ სანახაობებს ქმნის (ისტორიული დრამები, მელოდრამები...).

თუმცა, სულ მალე, საკმარისი ესეც არ აღმოჩნდა – კინოხელოვანს ახლა საკუთარი აზრების, წარმოდგენებისა და მსოფლხედვის გამოთქმა-წარმოჩენის სურვილი გაუჩნდა. პირველ ნაბიჯი ამ მიმართულებით დევიდ უორკ გრიფითმა გადადგა. მისი ფილმები, «ერის დაბადება» (1915) და «შეუწყნარებლობა» (1916) სწორედ ხელოვანის პირადი, საკუთარი მსოფლალქმის გადმოცემის, გამოთქმის მცდელობაა. გრიფითის დამსახურება კინემატოგრაფის ხელოვნებად ჩამოყალიბებაში უზარმაზარია,

«მან შექმნა კინოხელოვნების სინტაქსი – გამოსახულების მონტაჟი და მრავალი მხატვრული ხერხი, რომელთა საშუალებით კინო მეათე მუზად და ხელოვნების მეშვიდე დარგად იქცა»<sup>183</sup>.

გრიფითმა ფილმის მონტაჟურ წყობასთან ერთად იმ დროის კინოსათვის სრულიად განსაკუთრებული დრამატურგიული სტრუქტურაც შექმნა (დროში და სივრცეში დაშორებული მოვლენების ერთიანი გააზრება, ერთიან მხატვრულ სივრცეში შეთავსება – «შეუწყნარებლობა»). მაგრამ იმ დროს თანამედროვეებზე უდიდესი გავლენა გრიფითის მონტაჟურმა ხერხმა მოახდინა. გრიფითის «პარალელურ მონტაჟს» კულემოვის მონტაჟური ექსპერიმენტები და ეიზენშტეინის «ატრაქციონების მონტაჟი», აბელ განსის «აჩქარებული მონტაჟი» და სხვა მოჰყვა. ეკრანულ ხმას მოკლებული მუნჯი კინო მეტყველების ისეთ ხერხებს ეძებდა, რომლიც მას ენობრივი სისტემებისათვის დამახასიათებელ გამოთქმის მოქნილობასა და გარკვეულობას მიანიჭებდა. ამიტომაც სამონტაჟო ხერხების უმეტესობა დასაბამს ლიტერატურიდან, ე. ი. დროითი ხელოვნების დარგიდან, იღებს<sup>184</sup>.

ეიზენშტეინის ღვაწლი მონტაჟის თეორიასა და პრაქტიკაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. მისი მონტაჟის ზოგადი თეორია არა მარტო კინემატოგრაფს, არამედ მთელი კულტურის სფეროს მოიცავს – მონტაჟური აზროვნების მეშვეობით ყველაფერი, იეროგლიფებიდან და აღმოსავლური გამომსახველობითი ხელოვნებიდან დაწყებული, პუშკინის ლექსებით დამთავრებული, ფერწერული ტილოები და ფლობერის, დიკენსის პროზა იშლება ნაწი-ლებად და სრული მხატვრული ეფექტით ისევ ერთდება.

ეიზენშტეინის პირველივე ფილმები («გაფიცვა», 1924 წ. და «ჯავშნოსანი პოტიომკინი», 1925 წ.) ნოვატორულია. ამ ფილმებში მისი რიტმულ-კომპოზიციური და მეტაფორულ-ასოციაციური ძიებანი მონტაჟის განსაკუთრებულ ფორმად ყალიბდება. გამოყოფს რა მონტაჟის 5 პრინციპს – მეტრულ, რიტმულ, ტონალურ, ზეტონალურ (ობერტონალურს) და ინტელექტუალურს, ეიზენშტეინი ქმნის ატრაქციონების მონტაჟის, ინტელექტუალური მინტაჟის, ვერტიკალური მონტაჟის (ფილმის ხმოვანი და სახვითი რიგების შეთავსება), შინაგანი მონოლოგის თეორიებს, რომელიც მსოფლიო

<sup>183</sup> ამირეჯიბი ნ. სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე. თბ., 1990, 37

<sup>184</sup> იხ. -თ, მაგალითად, Эйзенштейн С. Диккенс, Гриффит и мы. Соч. Т 5, М., 1968, стр. 129

კინოს ისტორიაში მონტაჟის ზოგად თეორიასთან ერთად ერთერთ უმნიშვნელოვანეს თეორიულ ნააზრევს შეადგენს.

20-ანი წლების ”ავანგარდმა” კინოსადმი განსაკუთრებული დაინტერესება გამოიჩინა. «მათი წარმოდგენა კინოზე, როგორც ახალი ფორმის პოეზიაზე, იმ რწმენას ეყრდნობა, რომ კინემატოგრაფი ახალ ენას ჰქმნის...»<sup>185</sup>. «ძველი» ხელოვნების (ლიტერატურა, ფერწერა) განახლების მოსურნე შემოქმედებს ამ პერიოდის კინო სწორედ «ახალი ენის» შესაძლებლობებით იზიდავს..

ევროპული ავანგარდის კინოგამომსახველობითი მიების ერთიან პროცესში, საკმაოდ პირობითად, ორი მიმართულება შეიძლება გამოვყოთ, რიტმული და კონცეპტუალური. პირველი მიმართულების, ძირითადად მხატვრობიდან მოსულ ხელოვანებს კინოს კინეტიკურ-რიტმულ შესაძლებლობანი იზიდავდა – რიხტერის “რიტმების” და რუტმანის “ოპუსების”, ლეჟეს “მექანიკური ბალეტის” (1924) აბსტრაქტულ-მექანიკური გამომსახველობა რიტმული (მუსიკალური) წყობისაა.

მეორე მხრივ, ფრანგულ ავანგარდში კინოს არსობრივ-კონცეპტუალური საფუძვლების დადგენის, მისი შესაძლებლობების თეორიულ-პრაქტიკული მიეზანი მიმდინარეობდა (კანუდო, დელუკი, ეშტეინი...). განსაკუთრებით საინტერესო აბელ განსის 10-იანი წლების მონტაჟური და ოპტიკური კინოექსპერიმენტებია. ფილმში “ზორბალი” (1923) განსს “აჩქარებულ მონტაჟი” შემოაქვს (მონტაჟური ნაჭრების თანმიმდევრული შემოკლებით მოქმედების აჩქარების ეფექტის მიღწევა). ხოლო, “ნაპოლეონში” (1927) რეჟისორი აჩქარებულ მონტაჟთან (ან “თანმიმდევრულ ვერტიკალურ მონტაჟთან”) ერთად მეორე სახის (“თანმიმდევრულ ჰორიზონტალურ”) მონტაჟს ჰქმნის – მრავალჯერადი ექსპონირება და სამმაგი ეკრანი (პოლიეკრანი). გამოსახულებათა ერთდროული ჩვენებით (დელონეს “სიმულტანეიზმი”) განსი ცვლადი მთლიანობის ჭეშმარიტი ხატის შექმნას ცდილობდა.

თუმცა ავანგარდისტულმა ტალღამ კინოში მონტაჟურთან ერთად მრავალი პლასტიკურ-ექსპერიმენტული სიახლეც მოიტანა, დროითი მოწესრიგების ტენდენცია მაინც ძირითადი და განმსაზღვრელი დარჩა იმ დრომდე, სანამ კინოს ახალი მოდიფიცირება მოხდებოდა. უხმო კინოს სახვითი მეტყველების სისტემა ძირითადად

<sup>185</sup> Из истории французской киномысли. Немое кино. “Сinema”, М., 1988, 230



მაინც კადრის ნიშნობრივ ფუნქციას ეფუძნებოდა და შესაბამისად, ფილმის წყობა თხრობითი, ანუ დროითი მოწესრიგების მიხედვით იგებოდა.

ოციანი წლების მიწურულს, ოცდაათიანი წლების დასაწყისში კინოში მოსულმა ხმოვანებამ მუნიციპალიტეტის კინოს მესვეურთა შემფოთებას გამოიწვია. ეკრანიდან ერთბაშად მოვარდნილი სიტყვის, ხმაურისა და მუსიკის მძლავრი ნაკადი მუნიციპალიტეტის კინოს ჩამოყალიბებულ გამომსახველობით სისტემას წალეკვით ემუქრებოდა. მაგრამ შემფოთება უსაფუძვლო გამოდგა, 30-ანი წლების ბოლოსათვის ხედვით და ხმოვან რიგებს შორის წონასწორობა დამყარდა. თუმცა, აქცენტი შეიცვალა, დინამიურ-ექსპრესიული მონტაჟი უკანა პლანზე გადავიდა.

კინოში დანერგილმა ტექნოლოგიურმა სიახლემ ხელოვანს მეტი შემოქმედებითი თავისუფლება მიანიჭა – ხმოვანებამ კინომეტყველების სტრუქტურაში თხრობითი ფუნქციის დიდი წილი თავის თავზე აიღო. უხმო კინოში თხრობა მხოლოდ გამოსახულების საშუალებით შეიძლებოდა, რეჟისორი იძულებული იყო ყოველი ცალკეული მოვლენისათვის ცალკეული კადრი ან, უკიდურეს შემთხვევაში, წარწერიანი კადრი (ტიტრი) დაეთმო. მრავალი წვრილ-წვრილი კადრის მოწესრიგების აუცილებლობა მონტაჟის დროზე ორიენტაციას განაპირობებდა.

ხმოვან კინოში რეჟისორს კადრის აგება უფრო თავისუფლად, ჩანაფიქრისა და გემოვნების შესაბამისად შეუძლია. დიდი წილი ინფორმაციისა, უხმო კინოსაგან განსხვავებით ფილმში ხმოვანი რიგის საშუალებით შედის. ამიტომაც, სამონტაჟო ნაჭრების, პლანების რაოდენობა შემცირდა და აქცენტი კადრის პლასტიკაზე, სივრცეში მოწესრიგებაზე, სიღრმისეულ მიზანსცენაზე გადავიდა.

კადრის სივრცის ათვისების ასეთმა გაფართოებულმა შესაძლებლობამ კინემატოგრაფის ძირეული თვისება, სივრცე-დროის განუყოფელობა სრულად გამოავლინა. «...ხმის გამოყენებამ /კინოში/ საკმაოდ ნათლად გვიჩვენა, რომ ის მოვიდა არა გასაუქმებლად, არამედ კინოხელოვნების «ძველი აღქმის» განსახორციელებლად»<sup>186</sup>.

ფრანგი კინოკრიტიკოსის ანდრე ბაზენის ეს გამონათქვამი ორმოცდაათიანი წლებს განეკუთვნება («კინოენის ევოლუცია», 1955) და იგი, რა თქმა უნდა, კინოხელოვნების

<sup>186</sup> Базен А. Что такое кино? М., 1972, 81

განვითარების წინა, 30-40-ანი წლების, პერიოდს ეხება. ბაზენის სტატიების გამოსვლამ მონტაჟური და ანტიმონტაჟური კინოს მომხრეებს შორის კამათი კვლავ გაამძაფრა.

ბაზენს ხშირად მონტაჟის მოწინააღმდეგედ მიიჩნევენ. ხელუხლებელი რეალობის, სივრცე-დროითი ერთიანობის აღბეჭვდას ბაზენი კინოს ონტოლოგიური არსის გამოვლენად მიიჩნევს. იგი უპირატესობას კადრის სიღრმისეულ მოწესრიგებას, სიღრმით მიზანსცენასა (misé-en-scène) და უწყვეტად გადაღებულ ეპიზოდებს (პლან-ეპიზოდებს) ანიჭებს, რომელიც კინომოქმედებას ბუნებრივად, რეალურ სამყაროში მიმდინარე პროცესების მსგავსად აგებს. ექსპრესიულ-დინამიურ მონტაჟურ მეთოდებს კი, მაყურებელზე ძალადობის, იდეოლოგიურ-ფსიქოლოგიური ზემოქმედების საშიშროების შემცველად მიიჩნევს.

გულისხმობს რა “მონტაჟის” ქვეშ მხოლოდ 20-იანი წლების დინამიურ-ექსპრესიულ (ასოციაციურ) მონტაჟს, რიგ სტატიებში ბაზენს ტერმინი “ნეომონტაჟი” ან “დეკუპაჟი” შემოაქვს. იგი ტერმინ “დეკუპაჟს” (Decoupage – ფრანგულიდან ითარგმნება როგორც გამოყოფა, დაჭრა, ამოჭრა, დანაწევრება. რუსულ კინოტერმინოლოგიაში – раскадровка) ფართო მნიშვნელობას აძლევს, ის არა მარტო ფილმის დროში კომპოზიციურ დაყოფას (ეპიზოდებად, ეპიზოდებისა ხედებად და ა. შ.), არამედ კადრის შიგნით სივრცის ორგანიზაციასაც მოიცავს (“მიზანსცენა” ან ეიზენშტეინის მიხედვით “მიზანკადრი”). ამას გარდა, ტერმინ “დეკუპაჟს” ბაზენისათვის მეტაფიზიკური მნიშვნელობაც აქვს – ის სუბიექტური არჩევის პრინციპს, რეალობის ელემენტების კლასიფიკაციასა და იერარქიზაციასაც გულისხმობს.

ბაზენის ასეთი პოზიცია თავდაპირველად მონტაჟის უარყოფად, ანტიმონტაჟური კინოს თეორიად მიიჩნეის. სინამდვილეში ბაზენი მონტაჟს არ უარყოფს, იგი დრამატურგიულ ან სხვა ლოგიკაზე დამყარებულ მონტაჟს ისევე აუცილებლად მიიჩნევს, როგორც კადრის სივრცის სიღრმისეულ მოწესრიგებას. ამასთან იგი აღნიშნავს, რომ კადრის სიღრმეში დროითი მოწესრიგებაც ხდება (რაც მონტაჟის მთავარი ფუნქციაა). ეს მოსაზრება ეიზენშტეინის ნაშრომების მიხედვით ჩამოყალიბებულ საბჭოთა-რუსული კინოს “მონტაჟის ზოგად თეორიას” უახლოვდება, სადაც არა მარტო ფირის ნაჭრების თანმიმდევრული განლაგების პრინციპი, არამედ

კადრის სიღრმისეული მოწესრიგების მონტაჟური ბუნებაცაა აღიარებული («კადრსში-და მონტაჟი»<sup>187</sup>).

ევროპული კინემატოგრაფის შემდგომი ეტაპის განვითარებაც დიდწილად სწორედ ბაზენის სახელთან არის დაკავშირებული. ფრანგ კინემატოგრაფისტთა ე. წ. «ახალი ტალღა» ბაზენის გარემოცვიდან გამოვიდა. “ახალმა ტალღამ” და 60-70-იანი წლების ევროპელი კინომატოგრაფისტები უკვე სხვა ტიპის, რთულ “ტექსტურ” ესოვილებს ქმნიან. ამ პერიოდის ფილმებში მრავალმხრივი კონტექსტუალობა, ციტირება და ალუზია რთული კულტუროლოგიური მონტაჟის სახეს იღებს. სივრცითი მოწესრიგების ტენდენცია 60-70-იანი წლების ევროპულ კინოში აშკარაა. ასეთ ტენდენციას საფუძვლად, რა თქმა უნდა, პიროვნების, ხელოვანის ინდივიდუალური ხედვა უდევს. ერთიანი, ერთდროული (მყისიერი) ხედვა, წარსულისა და თანადროულობის განუყოფელ სურათში, ერთ სივრცეში წარმოდგენა ანგრევს დროის ბარიერებს.

60-იანი წლებში კინემატოგრაფს როგორც კომუნიკაციურ ენას იმ პერიოდისათვის პოპულარული სტრუქტურალისტური მეცნიერება სწავლობს. 70-იანი წლებიდან კი, კინოს ფენომენის, მისი მნიშვნელობის კომპლექსურ შესწავლაში კინემატოგრაფისტებთან და კრიტიკოსებთან ერთად ფილოსოფოსები, ფსიქოლოგები, სოციოლოგები, ხელოვნებათმცოდნეები და სხვები ჩაებნენ. ფილმის თეორია ცდილობს პასუხი გასცეს კითხვებს: რა არის კინო? რამდენად (ან როგორ) ვიცნობთ ჩვენ მას? და როგორია მისი ზემოქმედება? თეორიული კვლევები ძირითადად სტილის იდეოლოგიას, რეპრეზენტაციასა და მაყურებელთან მიმართებების შესწავლას ეძღვნება. ამ კონტექსტში მონტაჟს როგორც კინოენის ერთერთ ძირითად ელემენტს განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა<sup>188</sup>.

ფრანგი ფილოსოფოსი ჟილ დელეზი კინემატოგრაფს ტრადიციული კინოთეორიებისაგან განსხვავებულ, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს (ორნაწილიანი წიგნი ”კინო”, 1983.<sup>189</sup>). დელეზი თვლის, რომ აზროვნება, ფილოსოფია აქტუალურთან ერთად ვირტუალურს მოიცავს, რომელიც, მისი აზრით, არა

<sup>187</sup> იხილეთ, Соколов В. С. К проблеме Монтажа в концепции Андре Базена. Сб. «Монтаж», М., 1968, стр. 32

<sup>188</sup> იხილეთ, SOFIA (Study Of Film as Internet Application). [www.unl.ac.uk](http://www.unl.ac.uk)

<sup>189</sup> იხილეთ, Делез Ж. Кино 1. Монтаж. Ж. «Искусство кин». М., 6, 1997, стр. 139

ბოლოდროინდელი ტექნიკური გამოგონებების შედეგი, არამედ დასაბამიდან თანმდევი არსობრივი მომენტია. ასეთი შეხედულების ფარგლებში კინე-მატოგრაფს, როგორც ვირტუალობის ერთერთ მთავარ მატარებელს, სივრცე-დროითი ლოკალიზაციის საშუალებასა და შესაბამისად მონტაჟს, მნიშვნელოვანი როლი ეკუთვნება.

დელეზისათვის სამონტაჟო ოთახში მიმდინარე პროცესი მონტაჟის მხოლოდ ერთერთი ასპექტია – ზოგადად იგი (მონტაჟი) ხორციელდება ფილმის გადაღებისას, მაყურებლის და კრიტიკოსის მიერ ფილმის ყურებისა და განხილვის პროცესში. გამოყოფს რა კინოს ისტორიაში მონტაჟის ოთხ ძირითად ტიპს: ამერიკული სკოლის ორგანულ-აქტიურ, საბჭოთა კინოს – დიალექტიკურ, რაოდენობრივ, მაქსიმალურ ფარდობით მოძრაობაზე გათვლილ ფრანგულ და გერმანულ – ინტენსიურ მონტაჟს, დელეზი კინოს მიერ მოვლენათა აგების ოთხ საშუალებას წარმოგვიდგენს. დელეზისათვის მნიშვნელოვანია ის, რომ ოთხივე მონტაჟის სკოლა ვირტუალურად წარმოაჩენს იმ ლოგიკას, რომელიც მათ მიღმა ღრმად დევს.

საუკუნის ბოლო ათწლეულებში განსაკუთრებული ცვლილებები მონტაჟის გაგებაში და გამოყენებაში ახალი, გლობალური ტელე-კომუნიკაციური და კომპიუტერული სისტემებისა და ქსელების გავრცელებამ გამოიწვია. 80-იან წლებიდან “მცირე ეკრანის” – ტელევიზიის მიერ ვიდეოტექნიკისა და ელექტრონული მონტაჟის ეფექტურმა გამოყენებამ კინემატოგრაფის განვითარებაზე მნიშვნელოვანი ზეგავლენა იქონია.

ერთი მხრივ ტელევიზიამ და ვიდეოტექნიკამ აქტუალურ მოვლენათა დაჭერა-ფიქსაციის ისეთი პირობების შექმნა, რომელზედაც 20-იანი წლების რეალიზმის მიმდევარი კინემატოგრაფისტები ოცნებობდნენ (ვიმ ვენდერსი 1994 წელს შექმნილ ფილმს, “ლისაბონური ისტორია” სწორედ ამ საკითხს უძღვნის). მეორე მხრივ, ელექტრონული მონტაჟი ვირტუალობის ფარგლებს არნახულად აფართოვებს. ვირტუალურ რეალობასა და კიბერ-სივრცეებში არა მარტო დროში და სივრცეში დაშორებულ მოვლენათა ერთდროული ჩვენება (გაიხსენეთ 20-იანი წლების სიმულტანეიზმი, აბელ განსის მრავალჯერადი ექსპონირება და პოლიეკრანი), არამედ სრულიად წარმოსახვითი, “პარალელური სინამდვილის” შექმნაც ხდება შესაძლებელი (სპილბერგის “იურის პერიოდის პარკი” და სხვა). განსაკუთრებით საიტერესო

«ვირტუალური სივრცე» ზოგიერთ თანამედროვე, მაღალი გემოვნებით და ხელოვნებით შექმნილ ვიდეოინსტალაციებშიც იქმნება («ვიდეოკლიპი», რეკლამა).

ციფრულმა ტექნოლოგიებმა და კომუნიკაციურ სისტემათა გლობალურმა გავრცელებამ თვით სამყარო, მისი სივრცე-დროითი სტრუქტურაც შეცვალა. წარმოიქმნა ერთგვარი გაორება, საქმე ახლა ორგვარ ოპტიკასთან გვაქვს – რეალური, სიმძიმის ძალითა და გეომეტრიული შეფარდებებით და მეორე, ელექტრომაგნიტური ოპტიკა, რომელიც რეალურ დროში სხვა ადგილას ყოფნის საშუალებას გვაძლევს (მყის თანადასწრება). ამასთან, ამ ოპტიკაში უახლოეს დროში, აუდიო-ვიზუალურის გარდა გრძნობადობის სხვა ფუნქციების სიმულაციაც იქნება შესაძლებელი.

ორი საუკუნით ადრე, ემპირიზმისა და რაციონალიზმის დაპირისპირების პერიოდში შარლ ლუი მონტესკიემ ასეთი მოსაზრება გამოთქვა: «ჩვენ სხვანაირად რომ ვყოფილიყავით შექმნილი, მაშინ სხვანაირადაც შევიგრძნობდით. ჩვენს ორგანიზმს ერთი ორგანოთი ან მეტი ან ნაკლები რომ ჰქონოდა, ჩვენი მჭერმეტყველება, ჩვენი პოეზიის გაგება შეიცვლებოდა; არსებულისაგან განსხვავებულ ორგანოთა განლაგება პოეზიის სხვა გაგებასთან მიგვიყვანდა.»<sup>190</sup>

დღეს ადამიანის ადგილი სამყაროში იცვლება. ცვლილებას მისი შიდა და გარე ფუნქციონალური სისტემებიც განიცდიან – ადამიანის აღქმა მდიდრდება, ძლიერდება და უფრო მრავალფეროვანი ხდება. ამას კი, არა მარტო ყოველდღიური გარემოს შეცვლა, არამედ “პოეზიის”, ხელოვნების ახალი ფორმის წარმოშობაც უნდა მოჰყვეს. თუმცა, სახეზე ჯერ მხოლოდ ახალი სახის გამოსახულება გვაქვს...

## 2. ციფრული გამოსახულება და ეიდოსური ხატი

მთელი, აწ უკვე გასული, XX საუკუნის განმავლობაში ვიზუალური ხატების განსაკუთრებული ფსიქო-ემოციური და ინფორმაციულ-კონცეპტუალური ზემოქმედების შესაძლებლობა ყველაზე თვალსაჩინოდ კინემატოგრაფში ვლინდებოდა. ბოლო წლების ტექნოლოგიურ სიახლეთა მძლავრი განვითარება-გავრცობის შედეგად ვიზუალური ხატების აღნიშნული შესაძლებლობანი გასცდა მხოლოდ კინოს ან “ილუზიონის” სფეროს და კაცობრიობის ყოველდღიურ საქმიანობაში

<sup>190</sup> Монтеские Ш. Л. Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства. Избр. соч. М., 1955, стр.735, 738

უმნიშვნელოვანესი ადგილი დაიკავა. სწორედ ამიტომ, კინოგამომსახველობის განვითარებისა და მისი სპეციფიკის თავიდან, უფრო ფართო კონტექსტში გადააზრების აუცილებლობა აქტუალური არა მხოლოდ კერძო, კინემატოგრაფიული, არამედ კულტუროლოგიური მნიშვნელობითაც ხდება.

ჩვენს სინამდვილეში, ჩვენს ყოველდღიურობაში მძლავრად შემოჭრილი ელექტრო-მაგნიტური წარმოშობის “აჩრდილები” იმ ხატების ანალოგიურია, რომლებიც ადრე მხოლოდ კინემატოგრაფიულ გამომსახველობას განეკუთვნებოდა. თავისთავად ამ ანალოგიაში უცნაური არაფერია – საკაცობრიო კულტურის ერთი სფეროს, კინემატოგრაფის სპეციფიურ შესაძლებლობებს უფრო ფართო გამოყენების შესაძლებლობა მიეცა (აღმავალი პროგრესი, განვითარება...). მაგრამ მდგომარეობა, რომელიც ახალი ტექნოლოგიების გავრცელებას მოჰყვა უფრო რთულია, ვიდრე სწორხაზოვანი, ქრონოლოგიურ-ზედაპირული ხედვით შეიძლება ჩანდეს.

ციფრული ტექნოლოგიით წარმოებული (შექმნილი) ფენომენების მიმართება იმ რეალობასთან, რომელშიც ისინი ფუნქციონირებენ ჯერ გაურკვეველია. ციფრული გამოსახულებების, მათ შორის ციფრული კინოგამოსახულების, მიმართება იმ სინამდვილესთან, რომლის “ასახვასაც”, როგორც მიღებული იყო, ის უნდა წარმოადგენდეს, ასევე გაურკვეველია. თუ ახალ სინამდვილეში “ჩანაცვლებულია” ისეთი ვირტუალური ობიექტები, რომლებიც ფიზიკურ საგანთა ადამიანის მგრძნობელობაზე ზემოქმედების შესაძლებლობას “იმეორებენ”, მაშინ საკითხავია – რის “ასახვას” წარმოადგენს კინოგამოსახულება?

ნათელია, რომ ობიექტისა და მისი ანარეკლის ცალსახა კონცეპცია პასუხს ამ კითხვას ვერ გასცემს – ამგვარ მექანიზმს უსასრულოდ განმეორებად სარკულ ანარეკლამდის ან ე. წ. “ბრიყვულ უსასრულობამდის” მივყავართ. თუ ეს ასეა, მაშინ პრობლემის გადაჭრისათვის აუცილებელია კინემატოგრაფისა და სინამდვილის მიმართების საკითხი ახალი რეალობის გათვალისწინებით თავიდან დადგინილ ან გადახედილ იქნას. ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, კვლავ ანდრე ბაზენის წიგნის სათაურად გამოტანილი კითხვა – “რა არის კინო?” – უნდა დაისვას.

ბაზენის კინოკონცეპციის ლინდა ნოქლინსეული (Linda Nochlin) ფორმულირება ამ კითხვის მოკლე პასუხად შეიძლება მივიჩნიოთ: “კინო განსაზღვრულია ანდრე ბაზენის მიერ, როგორც სამყაროს ‘ხელახლა შექმნა’ მისივე საკუთარი ხატით, იმგვარი ხატით, რომელიც ხელოვანის ინტერპრეტაციის თავისუფლებას ან დროის შეუქცევადობას არ ექვემდებარება...”<sup>191</sup>

ბაზენს მართლაც აქვს მსგავსი გამონათქვამი (სტატიაში “ტოტალური კინოს მითი”<sup>192</sup>, მაგრამ ლინდა ნოქლინის მოყვანილ ციტატაში ერთი მომენტია საყურადღებო: სიტყვა *recreation* (ხელახლა შექმნა) გამოყოფილია ბრჭყალებით. საქმე ის არის, რომ ფრანგულ სიტყვა *recréer*-ს, ისევე, როგორც მის რუსულ შესატყვის *воссоздать*-ს, ორი მნიშვნელობა აქვს: ხელახლა შექმნა (კვლავშექმნა) და აღდგენა. ამის გამო, ბაზენისეულ კინოს განსაზღვრებაში სიტყვა *recréer* შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც აღდგენა, რაც კინემატოგრაფის მხოლოდ რეალობის ასლად ანაბეჭდად წარმოდგენას გულისხმობს.

სხვა ადგილას, სტატიაში “ფოტოგრაფიული ხატის ონთოლოგია”, ბაზენი ასე განსაზღვრავს პლასტიკური ხელოვნების მიზანს: “...ისეთი იდეალური სამყაროს შექმნა, რომელიც რეალურის მსგავსი იქნება, მაგრამ დროში ავტონომიური არსებობის შესაძლებლობა ექნება”<sup>193</sup>. მსგავსება კი სულაც არ გულისხმობს რეალობის ასლს ან ანაბეჭდს. ამიტომაც სავსებით სწორია ლინდა ნოქლინი, როდესაც ფრანგული სიტყვა *recréer*-ის პირდაპირი ინგლისური შესატყვისის *recreation*-ის ნაცვლად ხმარობს *recreation*-ს, რომელსაც სრულიად გარკვეული ერთი მნიშვნელობა – ხელახლა შექმნა – აქვს.

საერთოდ კი, მთელი ამ მსჯელობის უკან რეალიზმის პრობლემა დგას. რა არის ჭეშმარიტი რეალობა, სად დევს იგი – უშუალოდ შეგრძნებად ობიექტებში, თუ მათ მიღმა? როგორია ხელოვნების რეალობასთან მიმართება ან რა არის რეალისტური ხელოვნების ძირითადი პრინციპი? – მიბამვა, ასლის, ანაბეჭდის გადაღება, თუ მხილება, მოხელთება, გამოაშკარავება? და ა. შ. და ა. შ.

კამათი და მსჯელობა ამ კითხვების გარშემო, სულ ცოტა, ბოლო ორი საუკუნის განმავლობაში მიმდინარეობს. განსხვავებული მსოფლმხედვის შესაბამისი

<sup>191</sup> SOFIA (Study Of Film as Internet Application). file A. [www.unl.ac.uk](http://www.unl.ac.uk)

<sup>192</sup> Базен А. Что такое кино? М., 1972, 51

<sup>193</sup> იქვე, გვ. 41

(იდეალისტური თუ მატერიალისტური) პასუხებიც დიდი ხნის დადგენილია და მათი აქ გამეორება არ ღირს. უფრო სწორად, “არ ღირს გამეორების” გარდა რეალიზმის დადგენილი კონტექსტიდან გასვლის სხვა, გაცილებით მნიშვნელოვანი მიზეზიც არსებობს.

სინამდვილე, რომელშიც ჩვენ დღეს ვიმყოფებით თვისობრივად განსხვავდება გუშინდელისაგან. სამყარო, რომელშიც ვცხოვრობდით ან წარმოდგენა, რომელიც გარე და შიდა რეალობათა ოპოზიციას აწესრიგებდა, შეიცვალა. რეალობა ორად დაიყო ან, უფრო სწორად, რეალობაში ჩანაცვლებულია ვირტუალური რეალობა, რომელიც არც შიდა და არც გარე რეალობას არ განეკუთვნება (იხ. ამ ნაშრომის I თავი). ვირტუალური რეალობა არ “ჯდება” სამყაროს სივრცე-დროით მოდელში, ძველი წარმოდგენა ვეღარ აღწერს დამდეგ სინამდვილეს. შესაბამისად, წარმოდგენა ისტორიაზე, როგორც დროში უწყვეტად განვითარებად, აღმავალ პროცესზე ირღვევა. განმანათლებლობის ეპოქიდან წამოსული ისტორიზმის პრინციპის ნაცვლად, ზოგი მოაზროვნის აზრით, ადგილი აქვს “ისტორიის რევერსიას, ... დაბრუნების პარადოქსულ პროცესს, ... მის რუდიმენტურ კომპონენტებად დაშლას”<sup>194</sup>.

მდგომარეობა ყველაზე კარგად, ალბათ, ჰამლეტის ფრაზით გადმოიცემა: “დროთა კავშირი დაირღვა...”. დრო, ამ შემთხვევაში, არ არის ქრონოლოგიური – ისტორიზმის პრინციპი ქრონოლოგიურ ემპირიზმს გამორიცხავს და მას არც შექსპირი გულისხმობს.<sup>195</sup> პასტერნაკის რუსულ თარგმანში თანმიმდევრული სვლის რღვევა “დღეთა დამაკავშირებელი ძაფის წყვეტით” არის გადმოცემული. მაგრამ, უფრო ხატოვანი და ზუსტი ეს ციტატა დედანშია – The time is out of joint (Haml. I, 5) – “დრო ამოვარდნილია სახსრიდან” ან “დრო ნაღრძობია”...

“სახსრიდან ამოვარდნა” ან წყვეტა გულისხმობს, რომ გუშინდელ და დღევანდელ შეხედულებებს შორის ბზარია, ნაპრაღია. გუშინდელი შეხედულება, წარმოდგენა ვეღარ აღწერს დღევანდელ რეალობას, ცნობიერების “შემაკავშირებელი ძაფი” ნაპრაღის სიღრმეს ვერ სწვდება (ან ლაბირინთიდან ვერ გამოგვიყვანს). შესაბამისად, ასეთ ვითარებაში, ორ, შიდა და გარე რეალობათა მიჯნაზე განსაზღვრული სინამდვილის და

<sup>194</sup> Baudrillard J. Reversion of History. CTHEORY, Vol. 22, # 1-2, 1999, 1. [www.ctheory.com](http://www.ctheory.com)

<sup>195</sup> დანიის სამეფოში ქრონოლოგია კი არ არის დარღვეული, არამედ დადგენილი წესრიგის, სამართლიანობის თანმიმდევრული სვლა. Something is rotten in the state of Denmark. Haml. I, 4 – რაღაც დამპალა დანიის სამეფოში.



მისგან მომდინარე რეალიზმის ცნება გაურკვეველი ხდება. ვირტუალური რეალობა მთელი მოდელის ვარგისიანობას ეჭვის ქვეშ აყენებს.

გაურკვევლობის პრობლემა კინემატოგრაფთან მიმართებაში კიდევ უფრო რთულდება. არისტოტელე გვეუბნება, რომ: “...პოეტის ამოცანაა ილაპარაკოს არა იმაზე, რაც იყო, არამედ იმაზე, რაც ალბათობისა და აუცილებლობის შესაძლებლობის ძალით შეიძლება ყოფილიყო”<sup>196</sup>. თუკი არისტოტელეს გამონათქვამში სიტყვა პოეტის ქვეშ ხელოვანს ან ხელოვნებას ვიგულისხმებთ, მაშინ გამოდის, რომ ხელოვნება თავად არის ვირტუალური მოვლენა (შესაძლებელი, ისეთი, რომელიც შესაძლებელია ან განსაკუთრებულ პირობებში უნდა გამოვლინდეს – ვირტუალობის ლექსიკონური განმარტებაა). რა თქმა უნდა, ხელოვნება ისევე, როგორც სხვა, წარმოსახვითი, გონითი, იდეალური ობიექტი, ვირტუალურია – აქ ახალი არაფერია. მაგრამ, კინემატოგრაფთან მიმართებაში საქმე, გარდა ზოგადისა კიდევ ერთი სპეციფიურად მნიშვნელოვან მომენტთან გვაქვს.

ვირტუალური რეალობა, ვირილიოს სიტყვები რომ გავიმეოროთ, ეს არის “... რაღაც სახეობის სპექტრი ან აჩრდილი ... ეს არის სინათლის-შოუ /სანახაობა./”<sup>197</sup>. აქ იგულისხმება, რომ ვირტუალური რეალობის ობიექტები (ფენომენები) ელექტრომაგნიტური ტალღის საშუალებით მოიცემიან და არსებობენ. მაგრამ, ვირტუალური რეალობის შემოსვლამდის მსგავსი “მომრავი აჩრდილების” ან “სინათლის შოუს”, მათი ვიზუალური (და აუდიო) ზემოქმედების ფუნქციას კინემატოგრაფი ატარებდა. ამ კუთხით, კინემატოგრაფი ვირტუალური რეალობის ერთგვარ წინამორბედს, მისკენ სვლის გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენს (ტელეხედვასთან ერთად). თუ ისევე ბაზენის კონცეფციას მოვიშველიებთ, “გარდამავლობა” აქ პლასტიკური ხელოვნების გენეზისის ფსიქოლოგიური ტენდენციის – “ფორმის უხრწნელობის მეშვეობით დროზე გამარჯვების”<sup>198</sup> გამოვლენას

<sup>196</sup> Аристотель. Поэтика. Соч. Т 4, М., 1984, стр. 646, 1451а

<sup>197</sup> Cyberwar, God And Television: Interview with Paul Virilio. Luise Wilson for CTHEORY. Vol. 22, No 1-2. 1999. [www.ctheory@concordia.ca](http://www.ctheory@concordia.ca)

<sup>198</sup> Базен А. Что такое кино? М., 1972, 41

გულისხმობს.<sup>199</sup> მას შემდეგ, რაც ვირტუალობა რეალობაში ჩანაცვლდა, ბუნებრივია, კინემატოგრაფის რეალობასთან მიმართების საკითხი რთულდება, შეიძლება ითქვას, ორმაგდება კიდევაც. ერთი მხრივ, შეცვლილი, გუშინდელისაგან განსხვავებული წყობის რეალობა გვაქვს და კინემატოგრაფის გამომსახველობის ძირითადი ფორმის მსგავსი, ამავე ერთიან რეალობაში ჩანაცვლებული ვირტუალური რეალობა – მეორე მხრივ.

წყვეტა, ნაპრალი (ან განსახსვრა) ძველსა და ახალს შორის საკმაოდ ღრმია, მაგრამ ნიცშესი არ იყოს, ფანტაზიით წყალობით წარმოსახვითი, თუნდაც დროებითი საყრდენის გადება ამ ნაპრალზე და “უცნობ ტერიტორიასთან” მიახლოება, ალბათ შესაძლებელია. ეს ზოგადად, კონკრეტულად კი, ამ პარაგრაფს უფრო მოკრძალებული მიზანი აქვს – კინემატოგრაფის უკვე დადგენილ კონცეფციებში ისეთი ელემენტის წარმოჩენა, რომელიც ახალ სინამდვილესთან მისი (კინემატოგრაფის) მიმართების და შესაბამისად რაობის, სწორ გეზს მოგვცემს.

ბაზენის კინოკონცეფციის ლინდა ნოქლინისეულ განსაზღვრებაში გამონათქვამი, “სამყაროს ხელახლა შექმნა მისივე საკუთარი ხატით” ორგვარად შეიძლება იყოს გაგებული. ეს იმაზეა დამოკიდებული, თუ რა იგულისხმება სიტყვა “ხატის” ქვეშ: რეალური სამყაროს ანაბეჭდი, თუ ხელახლა შექმნილი ავტონომიური სამყაროს გამომსახველობის საკუთარი სპეციფიური საშუალება. ასეა თუ ისე, ორმაგ გაგებას ამ შემთხვევაში არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს, რადგან სრულიად გარკვევით შეიძლება ითქვას, რომ მთელი კინემატოგრაფიული საუკუნის განმავლობაში “ხატად” ან გამომსახველობის ძირითად, განმსაზღვრელ ელემენტად ფოტოგრაფია იყო მიჩნეული.

და სწორედ ეს არის ახლა მნიშვნელოვანი: დღევანდელი კინემატოგრაფის გამომსახველობის ძირითადი საშუალების, გამოსახულების ერთადერთ და შეუცვლელ ელემენტს ფოტოგრაფია აღარ წარმოადგენს. ელექტრომაგნიტური ოპტიკა, კომპიუტერული გრაფიკა, კიბერსივრცე, ელექტრონული მონტაჟი (რაც გინდათ დაარქვით, ეს სულერთია) ისეთ გამოსახულებას ქმნის, რომელსაც თვალი რეალური სამყაროს ვიზუალურ ხატად აღიქვავს. ამასთან, კიბერგამოსახულება (ან

<sup>199</sup> და არა ესთეტიური ტენდენციის, რადგან ვირტუალური რეალობა სარგებლობს ხელოვნების ზემოქმედების ფორმებით, მაგრამ თვით არ არის ხელოვნება. ამიტომ, ესთეტიკური თვალსაზრისით კინემატოგრაფსა და ვირტუალურ რეალობას არ უნდა ჰქონდეთ პირდაპირი კორელაცია.

კომპიუტერული გრაფიკა) მხოლოდ კინემატოგრაფის გამომსახველობის გაფართოების, ცალკეული, განსაკუთრებული – ფანტასტიური ან ტექნიკურად რთული – სცენების განხორციელების საშუალება სულაც არ არის. საქმე სრულიად სხვა, ფოტოგრაფიული საგან განსხვავებული ტიპის გამოსახულებასთან გვაქვს და მისი მნიშვნელობა კინემატოგრაფიული სპეც. ეფექტების გამოყენებით სფეროს სცილდება. თეორიულად და ალბათ პრაქტიკულადაც (ყოველ შემთხვევაში თუ ახლა არა უახლოეს მომავალში მაინც) შესაძლებელია ამგვარი (კიბერგამოსახულებით) სრულფასოვანი ფილმის “შედგენაშექმნა”. სიტყვა “სრულფასოვანის” ქვეშ იგულისხმება, რომ ლაპარაკია არა ანიმაციაზე, ე. ი. უძრავი, “მკვდარი” გამოსახულების (ნახატის ან მარიონეტის და ა. შ.) გაცოცხლებაზე ან გასულიერებაზე (animation), არამედ სინათლის ოპტიკის, ანუ ვიზუალური აღქმის სრულფასოვან ელექტრომაგნიტურ ანალოგზე (ილუზიაზე, სიმულაციაზე ...).

თუ ეს ასეა, თუ ფოტოგრაფია კინემატოგრაფიული გამომსახველობის ერთადერთი ძირეული საშუალება აღარ არის, მაშინ ხომ არ იცვლება თვით კინემატოგრაფის არსი, ბუნება? ამგვარი კითხვის დასმა სრულიად მასთებელია, რადგან ყველა კინომოდერნიზმს, ყველა კინოთეორეტიკოსს, რეალისტური თუ ფორმალისტური ტენდენციის მიმდევარი ან პირდაპირ აცხადებს, რომ ფოტოგრაფია განსაზღვრავს კინემატოგრაფის არსს ან – ფოტოგრაფიას კინემატოგრაფიული ტექნიკის აუცილებელ, შეუცვლელ ელემენტად მაინც მიიჩნევს.

ზიგფრიდ კრაკაუერი, ეფუძნება რა ლესინგის ხელოვნების დარგებს შორის საზღვრის დადგენის მეთოდს, აცხადებს, რომ “... ესა თუ ის ხელოვნების ნაწარმოები ესთეტიკურად სრულფასოვანია მაშინ, როდესაც ის მისი /ხელოვნების დარგის. ი. მ./ სპეციფიური გამომსახველობის საშუალების საფუძველზე იქმნება”<sup>200</sup>. ხოლო, ყველა სხვა ელემენტთა შორის, კრაკაუერის აზრით, ფოტოგრაფია “... იყო და რჩება ფილმის არსის განმსაზღვრელ გადამწყვეტ ფაქტორად. ფოტოგრაფიის ბუნება სიცოცხლეს კინემატოგრაფის ბუნებაში აგრძელებს”<sup>201</sup>.

გასაგებია, რომ კრაკაუერის “უკიდურესი” რეალიზმი (“ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაცია” – მისი წიგნის ქვესათაურია), ისევე, როგორც ყველა უკიდურესობა,

<sup>200</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974, 36

<sup>201</sup> იქვე, გვ. 52

წინამორბედით (ფოტოგრაფიით) არის შეზღუდული და ზღვარდადებული. ბაზენი საკითხს უფრო ფართოდ უყურებს, მისთვის არა წინამორბედი, არამედ ის წინასწარმეტყველებაა მნიშვნელოვანი, რომლის “...წარმოსახვა კინემატოგრაფიულ იდეას რეალობის ტოტალურ და მთლიან აღდგენასთან /კვლავწარმოებასთან, რეპროდუცირებასთან/ აიგივებს<sup>202</sup>. გარე სამყაროს სრულყოფილი ანალოგის შექმნა, სინამდვილის სრული ილუზია, ანუ ინტეგრალური კინო (“ტოტალური კინოს მითი”) ის ტენდენციაა, რომელიც უხსოვარი დროიდან მოდის. ამგვარი ხედვის კუთხით, ფოტოგრაფია წინამორბედი კი არა, ინტეგრალური ტენდენციის (მითის) რეალიზაციის საფეხურია. ამიტომაც, ფოტოგრაფიაში განსაკუთრებულის, სპეციფიურის ნაცვლად ის ზოგადი მომენტი უნდა გამოიძებნოს, რომელიც მას გარდამავლობის ფუნქციას ანიჭებს და კინემატოგრაფთან ამ მიმართებით აკავშირებს (და არა მარტო კინემატოგრაფთან, რადგან სინამდვილის სრულყოფილი ანალოგის, ტოტალური კინოს შექმნის ფსიქოლოგიური ტენდენცია დაუსრულებელია. სწორედ ასეთ დაუსრულებლობას გულისხმობს ბაზენი, როდესაც ამბობს: “კინო ჯერ არ არის გამოგონებული!”).

ზემოთ ითქვა, რომ რეალიზმის დადგენილი მოდელი ან კონცეფცია ახალი, დამდეგი სინამდვილის შესახებ არაფერს გვეუბნება. მოცემული თემისათვის ალბათ უფრო მნიშვნელოვანი და მრავლისმეტყველია ის განწყობა, ის მსოფლშეგრძნება, რომელმაც ამგვარი ხედვა წარმოშვა.

ფოტოგრაფია ქვეყნიერებას მაშინ მოევიდნა, როდესაც ევროპულ აზროვნებაში პოზიტივიზმი ბატონობდა. “მე მინდა ავსახო ობიექტები იმ სახით, როგორც არიან ისინი ან როგორც იქნებოდნენ მაშინაც კი, მე რომ არ ვყოფილიყავი ამ ქვეყანაზე”<sup>203</sup>. კრაკაუერის მიერ მოყვანილი იპოლიტ ტენის ეს ციტატა ზუსტად გადმოგვცემს იმ განწყობას, რომელმაც ფოტოგრაფიის სინამდვილესთან მიმართების XIX საუკუნისეული წარმოდგენები განსაზღვრა – ცხოვრების თვით ცხოვრების ფორმით ასახვა, გამოსახულების მოვლენის ემპირიული იერთან ადექვატურობა. ამ მისწრაფებას სრულად ესადაგებოდა ფოტოგრაფია, რომელიც “ბუნების ასლად”, “ბუნების რეპროდუცირებად” იქნა მიჩნეული.

<sup>202</sup> Базен А. Что такое кино? М., 1972, 50

<sup>203</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974, 27

XX საუკუნეში რეალისტური ფოტოგრაფიის მიმდევრებს, როგორც კრაკაუერი აღნიშნავს, გაახსენდათ, “...რომ რეალობა ისეთია, როგორსაც ვხედავთ”<sup>204</sup>. შესაბამისად, ობიექტურობასთან ერთად რეგისტრაციის, მხილების უნარი იწვევს წინ – ფოტოგრაფიის მიზანი დოკუმენტურობა, “ფაქტის საუკეთესოდ დამოწმება” ხდება.

ამავე დროს, კრაკაუერის აზრით, ფოტოგრაფიაში მეორე, ფორმალისტური მიმდინარეობაც არსებობს, რომელიც “ხელუხლებელი ბუნების ფიქსაციის” ნაცვლად უპირა-ტესობას თავისუფალ კომპოზიციურ გადაწყვეტასა და მასალის შელამაზებულ გაფორმებას ანიჭებს. ასეთი “მხატვრული ფოტოგრაფიები” აუცილებლად ასახავენ რომელიმე ფერწერულ სტილს, ხოლო, ამ ორი, რეალისტური და ფორმალური ტენდენციების შეთავსების ექსპერიმენტულ მცდელობას, როგორც კრაკაუერი თვლის, ფოტოგრაფია მექანიკური რეპროდუცირებისა და შემოქმედებით სფეროებს შორის “უპატრონო ტერიტორიაზე” გაყავს.

საინტერესოა, რომ კრაკაუერის ამ ბოლო დებულების “თვალსაჩინო” კინემატოგრაფიულ მაგალითს ძიგა ვერტოვის შემოქმედება იძლევა. მისი ნოვატორული ძიებანი “ექსტრემისტური” გახლდათ ორივე მიმართულებით. მანიფესტში “კინოკი. გადატრიალება” ვერტოვი აცხადებს: “ყველაფერი კინოქრონიკის ახალ გაგებაში ჩაირთვება. ცხოვრების გაურკვეველობაში გაბედულად შემოდიან 1) კინოთვალი, რომელიც ადამიანის თვალს სამყაროს ხედვით წარმოდგენაში ეცილება და საკუთარ “ვხედავ!-ს” სთავაზობს; 2) კინომონტაჟორი, რომელიც ამგვარად დანახული ცხოვრების შემადგენელი წუთების ორგანიზებას ახდენს”<sup>205</sup>.

ერთი მხრივ “კინოთვალი”, მექანიკური თვალი, რომელიც სამყაროს ობიექტურად წარმოაჩენს, მის რეპროდუცირებას ახდენს, ისე, როგორც მხოლოდ მას შეუძლია. მეორე მხრივ – “მე ვქმნი იმაზე სრულყოფილ ადამიანს, ვიდრე შექმნილი ადამია ... მე ერთისაგან ვიღებ ხელებს, ყველაზე ძლიერსა და ყველაზე მოხერხებულს, მეორესაგან ფეხებს, ... მესამისაგან – თავს, ... და მონტაჟით ახალ სრულყოფილ ადამიანს ვქმნი.”<sup>206</sup>

<sup>204</sup> იქვე, გვ. 30

<sup>205</sup> Вертов Дз. Киноки. Переворот. ЛЕФ, 1923, № 3, 50

<sup>206</sup> იქვე, გვ. 51

გვიდო არისტარკო სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ამგვარი მიდგომით, “კინემატოგრაფიული თვალი” ადამიანის თვალზე სრულყოფილად ცხადდება, მისი “... გასულიერება ხდება და მას განსაკუთრებული მსოფლმხედველობაც კი ეძლევა. ის ზეადამიანურ ხასიათს იღებს. აქ სხვა არაფერია, თუ არა კინოკამერისათვის სასწაულთმოქმედი თვისების მინიჭება.”<sup>207</sup>

ვერტოვის “რეალიზმი” ალბათ უფრო შუასაუკუნოვან სქოლასტიკურ რეალიზმს ენათესავება – ყველაზე სრულყოფილი ხელები, ფეხები, თავი ... ის წინაფორმებია (წინასახეებია, წინახატებია), რომლებიც საგნებში სუბსტანციური არსობრივი ფორმით არსებობენ. ხოლო შემოქმედის, ღვთიური გონის ფუნქციას სასწაულთმოქმედ კამერასთან ერთად თვით “ათეისტი” ძიგა ვერტოვი ითავსებს – ჰქმნის მონტაჟურ “ახალ ადამს”. მისი სიმბოლისტურ-ნატურალისტური ფილმები – “კინოპრავდები” (1923-1925) და “ადამიანი კინოაპარატით” (1928-29) – ორმხრივად ჰიპერტროფულ ექსპერიმენტულობის უტოპიურ, “უპატრონო ტერიტორიას” ვერ სცდებიან (რაც მათ მნიშვნელობას სრულებითაც არ აკნინებს)...

თუმცა, ეს ორი – რეალისტური და ფორმალისტური ტენდენცია “წმინდა” სახით კინემატოგრაფში ძიგა ვერტოვის ექსპერიმენტამდეც აისახა. თუ ფოტოგრაფიის ბუნება, როგორც კრაკაუერი თვლის, სიცოცხლეს კინემატოგრაფის ბუნებაში განაგრძობს, მაშინ არ არის გასაკვირი, რომ ორივე მიმართულება თავიდანვე, ერთდროულად გამოვლინდა კინემატოგრაფის პიონერების მოღვაწეობაში, მკაცრი რეალისტი ლუმიერი და მხატვრული ფანტაზიის მიმდევარი – მელიესი. ამ ორი მიმართულებიდან, რომელიც კინემატოგრაფის მთელ შემდგომ განვითარების გზას პარალელურად გასდევს, კრაკაუერი უპირატესობას, რა თქმა უნდა, ლუმიერის “ფოტოგრაფიულ კინოს”, ე. ი. გამომსახველობის ძირეული საშუალების თანად მიმართულებას აძლევს. კამათს პრიორიტეტის შესახებ აზრი არ აქვს, რადგან ეს დაპირისპირება თვით კინემატოგრაფის შემოქმედებითმა განვითარებამ “შეათანხმა”...

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა კრაკაუერის კინოთეორიის შექმნის შემდგომ პერიოდში (“ფილმის ბუნება” 1960 წელს გამოქვეყნდა) გამოსული ორი ფილმი, ესენია: მიქელანჯელო ანტონიონის Blow up-ი (1967) და ვიმ ვენდერსის “ლისაბონური

<sup>207</sup> Аристарко Г. История теории кино. М., 1966, 60

ისტორია” (1995). ერთმანეთისაგან ქრონოლოგიურად თითქმის 30 წლით დაშორებული ამ ფილმების პერსონაჟები ზემოთ აღნიშნული ნიშნით განსხვავდებიან. Blow up-ის გმირი პროფესიონალი ფოტოგრაფია, რომელიც სარეკლამო ფოტოებს, მოდელებს იღებს. “ლისაბონური ისტორიისა” კი, კინორეჟისორი, რომელიც რეალობის “მოხელთების”, მისი სრულყოფილი ფიქსაციის იდეით არის “შეპყრობილი”.

ლონდონელ, მოდური ატელიეს მფლობელ, ფოტოგრაფს სწყინდება “შელამაზებული მასალის”, ფოტომოდელების გადაღება და “ცოცხალი” სილამაზის საძიებლად გარეთ გადის. აღმოჩნდება, რომ ქუჩაში შეხვედრილი მომხიბვლელი ქალის ფარულად გადაღებისას ფირზე უნებურად რაღაც მოვლენის (დანაშაულის, მკვლელობის) ფრაგმენტი აღიბეჭდება. ვერც გადაღება-მკვლელობის ადგილას დაბრუნება და ვერც ფრაგმენტის ფოტოგადიდება (Blow up \_ ფოტოგადიდება ფილმის სათაურადაა გამოტანილი) გმირს მომხდარი მოვლენის დაფარული საიდუმლოს გახსნა-გაგების საშუალებას არ აძლევს.

Blow up-ისგან განსხვავებით, “ლისაბონური ისტორიის” გმირი, კინორეჟისორი, შეიძლება ითქვას, ”სინამდვილეზე ნადირობს”. მისი მიზანია, კამერის (და მიკროფონის) მეშვეობით მოიხელთოს, დაიჭიროს რეალობა ისეთი, როგორც ის სინამდვილეში არის (კერძოდ, ლისაბონი თავისი განუმეორებელი იერიითა და ხმებით). იგი დარწმუნებულია, რომ ხელოვანის, სუბიექტის დაინტერესებული ხედვა რეალობის თავისთავადობას არღვევს, მის “უბიწოებას” ლახავს. ამიტომაც, გადაღებისას რეჟისორი კამერის სამზირში (“ვიზირში” ან ოკულარში) არ იხედება. თვით კამერასაც შემთხვევითი ადგილებში “დგავს” (ზურგზე გადაკიდებული ჩართული კამერა; ნაგვის ყუთებსა და სხვა ადგილებში ჩადგმული კამერები). შედეგი აქაც წარუმატებელია (თუ არ ვიტყვით, რომ აბსურდული).

მიზანს ორევე გმირი ვერ აღწევს, მაგრამ საინტერესოა, რომ ორივე წარუმატებლობის შემდგომ ერთნაირ დასკვნამდის მიდის – თუ სინამდვილის რაიმე მოვლენის არსის სრული გახსნა ან თვით ამ სინამდვილის დაჭერა-ფიქსირება (რეპროდუცირება) შეუძლებელია, მაშინ რჩება ერთი რამ – მიიღო სინამდვილე ისე, როგორც მოიცემა, ანუ ჩაება იმ “თამაშში”, რომელსაც სინამდვილე გვთავაზობს (ამჯერად არ აქვს მნიშვნელობა იმას, რომ პირველ შემთხვევაში “თამაში”

მოწესრიგებულია – ტენისის პანტომიმური სცენა, ხოლო, მეორე შემთხვევაში – სპონტანურ-კარნავალური).

თვით “თამაშის” პრინციპი განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი საუკუნის ბოლო ათწლეულების ე. წ. პოსტ-ეპოქისათვის ხდება. გასაგებია, რომ 60-70-იანი წლების იდეოლოგიურმა და 80-90-იანი წლების ტექნოლოგიურმა ძვრებმა ხელოვანს, მთლიანად კაცობრიობას “კონცეპტუალური” ხედვის მყარი საფუძველი (ან ლიანდაგი) გამოაცალა და პოსტ-ეპოქაც ამის შედეგია, მაგრამ ეს ზოგადი ახსნა ან მხოლოდ სიტყვებია, ქრონოლოგიური ზედაპირია... რა მოხდა “სიღრმეში” რთული დასადგენ-ასახსნელია. თუმცა, ამ ეტაპზე, ამ შემთხვევაში გამომსახველობითი ტექნოლოგიების ცვლილების მაგალითზე გაგების მცდელობა მაინც შესაძლებელია...

მოხდა ისე, რომ XX საუკუნის ბოლო ათწლეულებში შემოსული ტექნოლოგიური სიახლის, ვიდეოსისტემის შესაძლებლობებმა საუკუნის დასაწყისის რეალობის დაუნაწევრებლად და დროში შეფერხების გარეშე რეპროდუცირების კინემატოგრაფიული მისწრაფება-სურვილი კვლავ განაახლა ან გაამძაფრა. მთელს წინა პერიოდში რეალობის ადექვატურად ფიქსირების წარუმატებლობის ერთ-ერთ მიზეზად მიჩნეული იყო ის “დროითი ბიჯი”, რომელიც გამოსახულების ფიქსირებასა (გადაღებასა) და მის საბოლოო “პროდუქტად” გადამუშავებას (დამუშავებას: გამჟღავნებას, კოპირებას და ა. შ.) შორის იდო. ვიდეოტექნიკამ შესძლო ფიქსირებული გამოსახულების მყისიერად კვლავწარმოება, მაგრამ ვერ მოხსნა ადექვატურობის პრობლემა. “ლისაბონური ისტორიის” გმირი შეცდომით თვლის, რომ ვიდეოკამერას შეუძლია ის, რაც არ ხერხდება კინოკამერით – შექმნას რეალობის სრულყოფილი რეპროდუქცია. მაგრამ ვერ ხვდება, რომ ვიდეოკამერა კინოკამერისაგან მხოლოდ გამოსახულების “ჩაწერის” ტექნიკით განსხვავდება, რაც ფოტოგამოსახულების ძირითად, სინათლის ფიქსაციის პრინციპს არ ცვლის.

ვიდეოსისტემა არ ცვლის ტრადიციულ ოპტიკა-ხედვას მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მან მაინც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა – კინო-ფოტო ოპტიკა ელექტრომაგნიტურ სისტემებთან დააკავშირა. და სწორედ აქ, ელექტრომაგნიტურ ოპტიკაში ელექტრონულ-გამომთვლელი სისტემებიდან რევოლუციური სიახლე, ციფრული ფორმატი შემოვიდა.



ამ სიახლემდის არსებული ე. წ. “ანალოგური სისტემა” მგრძნობელობითი აღქმის პრინციპს იმეორებდა, ის უსასრულო ფიზიკური სამყაროს, მიკრო და მაკრო კოსმოსის, რეგისტრაციის ადამიანურ შესაძლებლობას აძლიერებდა. მაგრამ, ადამიანის აღქმით შესაძლებლობებს ზღვარი აქვთ, ამიტომაც ანალოგურ სისტემებს ზღვრული შესაძლებლობის მხოლოდ ჯერადად გაძლიერება შეუძლიათ. მაგალითად, ვიზუალური აღქმის ზღვარი მილიმეტრის მეათედია. ანალოგური სისტემები თანმიმდევრულად აფართოებენ რა ამ ზღვარს შესაძლებელს ხდიან: საგანთა ზედაპირის მიკროსტრუქტურის, მოლეკულური აღნაგობის, ატომის, ატომგულის, ელემენტარული ნაწილაკების... რეგისტრირება-დანახვას. ეს კი ნიშნავს, რომ ანალოგური სისტემის შესაძლებლობა ყოველ მოცემულ ეტაპზე შეზღუდულია (საწყისი მონაცემის, ადამიანის შეგრძნების შეზღუდულობის და სხივურ ტალღათა სიგრძის სასრულობის გამო).

ციფრული სისტემების შესაძლებლობა თეორიულად შემოუსაზღვრავია. ნებისმიერი ობიექტი ნებისმიერი რაოდენობის ელემენტის შემცველი სიმრავლით შეიძლება აღიწეროს. თვალსაჩინოებისათვის ფოტოგრაფიულ ანალოგურ სისტემას მივმართოთ \_ Blow up-ის გმირი, ფოტოგრაფი იმისათვის, რომ დაინახოს რა ხდებოდა სინამდვილეში გადაღებისას ფოტოგამოსახულების გაურკვეველი ფრაგმენტის გადიდებას იწყებს. ფრაგმენტის სიმკვეთრე, გადიდებასთან ერთად, თანდისთან უარესდება და ბოლოს, რაღაც მომენტში, გამოსახულება კონტურს საერთოდ კარგავს. სულ ბოლოს კი \_ წერტილთა მოუწესრიგებელი გროვის ფორმას იღებს. ეს ნიშნავს, რომ ფოტოგრაფიას “მგრძნობელობის” ზღვარი აქვს, მისი გარჩევადობის უნარი შემოსაზღვრულია<sup>208</sup>.

აღბათ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მაგალითი სინამდვილისა და მისი ფოტოგამოსახულების ადექვატურობის (“რეალობის ადექვატური ასახვის”) უსუსურობას კარგად ავლენს. რეალობა, ფიზიკური სამყარო, რომელშიც ვცხოვრობთ, უსასრულო სიღრმისაა, მის მიკრო და მაკრო კოსმოსში წვდომის მცდელობა ამოუწურავი დაუსრულებელი პროცესია... ფოტოგრაფია ვერ გადმოგვცემს ამ

<sup>208</sup> ამ შემთხვევაში ფოტომგრძნობიარე ფენის მარცვალთა სიდიდით, საერთოდ კი, სინათლის ტალღის სიგრძით

“სიღრმეს”, ის ვერ ასახავს ამოუწურაობას და ამიტომაც რეალობის ადექვატური ასახვა არ არის.<sup>209</sup>

ციფრული სისტემების პრინციპის მიხედვით კი, იგივე ფოტოგამოსახულების გადიდებული ფრაგმენტის გაურკვეველ წერტილთა გროვის ნებისმიერ ორ წერტილს შორის ნებისმიერი რაოდენობის წერტილთა დაშვებაა შესაძლებელი. თეორიულად ციფრულ სისტემებს არ გააჩნიათ “გარჩევადობის ზღვარი” – პრაქტიკულად კი, ამ შესაძლებლობას მხოლოდ ინფორმაციის დამაგროვებლის მოცულობა ზღუდავს (რომელიც, უკვე დღეისათვის, ფანტასტიკური რიცხვებით, მეგა- და გეგა- წინსართებით – 9, 12 და მეტ ციფრიანი რიცხვებით გამოისახება).

ციფრული სისტემები, რა თქმა უნდა, სამყაროს მოვლენების რეგისტრაცია-ფიქსირების პრაქტიკულ შესაძლებლობას საგრძნობლად აუმჯობესებენ. მაგრამ, აღმოჩნდა, რომ უფრო მნიშვნელოვანი და განსაკუთრებული მეორე მხარეა – ციფრული ტექნოლოგიებით ისეთი ობიექტების “შექმნა” შესაძლებელი, რომელთა ადამიანის მგრძნობელობის (აღქმის) ორგანოებზე ზემოქმედების უნარი იქნება ისეთივე, როგორც ნამდვილ, რეალურ ობიექტებს ახასიათებს (ან მათი ერთმანეთისგან გარჩევა შეუძლებელი იქნება). სწორედ ამიტომაც ეწოდა ციფრული ტექნოლოგიებით შედგენილ მოვლენას “ვირტუალური რეალობა”, ე. ი. ისეთი რეალობა, რომელიც ფიზიკური, საგნობრივისაგან განსხვავებულია, მაგრამ შესაძლებლობის განსაკუთრებულ პირობებში რეალური, საგნობრივი ობიექტები მსგავსი შეგრძნებადი ფორმით ვლინდება. თუ ადრე ცალკეული მოვლენა იყო ვირტუალური, ახლა მთელი რეალობაა “მოდელირებული”, “სინთეზირებული”, “სიმულირებული”...

ვირტუალური რეალობის მიერ სინამდვილის “გახლეჩაზე” საუბარი, ზემოთ, I თავში იყო, აქ კი, ალბათ სჯობია ყურადღება გაორმაგებული რეალობის, ანუ გაურკვეველობის ერთ მომენტს მიექცეს. თუ ვირტუალური რეალობის ფენომენები (ობიექტები) ისევე ზემოქმედებენ ადამიანის შეგრძნების ორგანოებზე, როგორც

<sup>209</sup> საერთოდ, ხატის (გამოსახულების) და წინახატის (არქეტიპის) მიმართების პრობლემა უხველესია. შუასაუკუნეების დასაწყისში ხატთმებრძოლეობის გავლენიანი მიმდევარი, იმპერატორი კონსტანტინე V თვლიდა, რომ ხატი “გამოსახატის ერთარსი”, ე. ი. ყველაფერში მისი იგივეური, უნდა იყოს. სურათი, გამოსახულება არქეტიპის იგივეური არ შეიძლება ყოფილიყო, ამიტომაც, ხატთმებრძოლეობა აცხადებდა, რომ ერთადერთ ხატს, ე. ი. გამოსახატის, ქრისტეს “ერთარსს” ევქარისტული პური და ღვინო წარმოადგენს...

მატერიალური საგნები, მაშინ გაურკვევლობისა და დესტრუქციის გარდა ამგვარ სიტუაციას კიდევ ერთი, ამჯერად კონსტრუქციული მომენტი მოყვება – ვირტუალური რეალობის ფენომენები სივრცეში უნდა მოიცემოდნენ, სხვანაირად ისინი შეგრძნების ორგანოების მიერ ვერ აღიქმებიან.

ადამიანის ორიენტირება გარე სამყაროში (სივრცეში) შეგრძნების ორგანოებით, ძირითადად, აუდიო, ვიზუალური და ტაქტილური აღქმით ხორციელდება. ამასთან, ტაქტილური და აუდიო შეგრძნება გარე სამყაროს მხოლოდ “ბრმა გამოძახილს” აფიქსირებს – ორიენტირება სხეულის უშუალო სიახლოვეში ხდება. მხედველობა ის ერთადერთი ორგანოა, რომელის “სცილდება” სხეულის ზედაპირის სიახლოვეს და შიდა გარკვეულობა ან სიაშკარავე გარე სივრცეზე გადააქვს. რადგან გარემომცველ სამყაროს ჩვენთვის (ადამიანისათვის) სასიცოცხლო მნიშვნელობა აქვს, ამიტომ მონაცემი, რომელიც მხედველობით მიიღება აშკარასთან ერთად უტყუარიც უნდა იყოს. ეს კი ნიშნავს, რომ ობიექტი, რომელსაც თვალი აღიქვავს უეჭველად უნდა იყოს “იქ”, სადაც ვხედავთ და “იმ დროს”, როდესაც ვხედავთ.

ამ საკითხის გააზრება პირველად ძველმა ბერძნებმა სცადეს. მათ მოგვცეს ის ძირითადი სააზროვნო კატეგორიები ან წინაფორმები, რომელთაც თანამედროვე კულტურა ეყრდნობა. ხედვის მექანიზმის ახსნის ბერძნული მცდელობა არა ცალმხრივ მეცნიერულ, არამედ ამგვარ ძირეულ კონტექსტშია ყოველთვის საგულისხმო. პითაგორა-პლატონის ხედვის მოდელში სინათლის სხივი ზემოთ დასმულ “აქ” და “ამ დროის” პრობლემას აწესრიგებს.

მართლაც, სხივის სწორხაზოვნება, რომელიც ამ მოდელშია პოსტულირებული, აპირობებს იმას, რომ მიმართება “იქ”, იმ ადგილს (სადაც იმყოფება ობიექტი) და “აქ”, ამ ადგილს (სადაც აღიქმება) შორის ცალსახად განსაზღვრულია (წინააღმდეგ, სხივის გაღუნვის, შემთხვევაში ობიექტი, რომელიც სინამდვილეში განთავსებულია ჩვენგან, ვთქვათ, მარცხნივ შეიძლება მარჯვნივ მდებარედ იქნას აღქმული...). ხოლო, გარე სამყაროს მუდმივ ცვალებადობა-მომრავლობაში რაიმე ობიექტის სინქრონულ თანაკვეთაში ვიზუალური “მოხელთება” ან ფიქსაცია მხოლოდ იმ შემთხვევაში შესაძლებელი, თუ სხივი ერთდროულად იმყოფება იქაც და აქაც, ე. ი. უსასრულოდ დიდი სიჩქარით ვრცელდება (ესეც პოსტულირებულია ამ მოდელში)...

პითაგორას მიერ შემოტანილი უსასრულოდ დიდი სიჩქარითა და სწორხაზოვნად გავრცელებადი “ხედვითი სხივი” მყისიერად აფიქსირებს გარე სამყაროს ნებისმიერ ობიექტს ისე, რომ მიმართულებითი კოორდინაცია და სინქრონულობა შიდა და გარე რეალობებს შორის არ ირღვევა. მაგრამ ზემოთ ნათქვამის მხოლოდ მეცნიერული (ფიზიკური ოპტიკის) ხედვის კუთხით განხილვა, ანუ აღწერა იმ მექანიზმისა, რომელიც ხედვის ამგვარ მოდელს უდევს საფუძვლად, ფოტოგრაფირების პროცესის ანალოგიურ-იგივეურია. შეიძლება ითქვას, რომ ფოტოგრაფია ბერძნების მიერ შემოტანილი ხედვის, ზოგადად კი, ცნობიერების მოდელის მექანიკური განხორციელებაა. უფრო სწორად, ფოტოგრაფია ცნობიერების ერთიანი მოდელის იმ შემადგენლის ანალოგიურია, რომელიც გარე სამყაროს მოვლენებს მყისიერად, ე. ი. დისკრეტულად, აფიქსირებს. ცნობიერების მეორე, გონითი მხარე (შემადგენელი) კი, უწყვეტი, ბერგსონის სიტყვებით, “მელოდიური” წყობისაა (იხ. II, 2)...

ბერძნული აზროვნების “ვიზუალურ საფუძველს” თვით სიტყვების “ეიდოსი” და “იდეა” ეტიმოლოგიაც მიგვანიშნებს. ლოსევი აღნიშნავს, რომ ეს სიტყვები “... ყველა სხვა მნიშვნელობაზე ადრე ხედვის, ჭკრეტის, დანახვის სფეროს მიეკუთვნება. ეს არის საგნის სახე,<sup>210</sup> ამ სიტყვის პირველადი და პირდაპირი მნიშვნელობით. ... როგორი მნიშვნელობაც არ უნდა ჰქონდეს ამ სიტყვას, ყველგან უნდა შეგვეძლოს ჭკრეტითი ან უბრალო ხედვითი ფესვის გარჩევა.”<sup>211</sup>

მაგრამ “ვიზუალური საფუძველის” ხაზგასმა არ ნიშნავს იმას, რომ ბერძნული აზროვნება ემპირიული სამყაროს ოპტიკურ შესწავლა-კვლევას ეფუძნება. ელინური მსოფლშეგრძნება ეს არის ერთიანი სხეულის ინტუიცია – ღმერთთა, ადამიანთა და საგანთა ნათელი და გაფორმებული სამყარო. თვით ანტიკური კოსმოსი როგორც ერთი დიდი ფიგურა ან ქანდაკება პლასტიკურ ერთიანობად არის წარმოდგენილი. ყველაფერი ასეთ სამყაროში ისეა კონსტრუირებული, რომ, თითქოს გონითი ხედვით მათი დანახვა და შეხებაა შესაძლებელი...

<sup>210</sup> დედანშია вид вещи, მას ქართულად “საგნის სახე” შეესაბამება, რადგან სულხან-საბასთან სახე – შესახედავი, ე. ი. ფორმა, გარეგნობა, იერია. იმას, რასაც დღეს უმეტესად ამ სიტყვის ქვეშ ვგულისხმობთ სულხან-საბასთან “პირისახე” ქვია. ამას გარდა, თვით სიტყვა “იდეას” ხშირად ხატადაც თარგმნიან.

<sup>211</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., «Мысль», 1993, 230

ხედვის პითაგორა-პლატონური მოდელი სწორედ ანტიკური აზროვნების ამ სპეციფიკის გათვალისწინებით უნდა იქნას განხილული. ბერძნული გეომეტრია და ოპტიკა არა სამყაროს “მოცემის” მეცნიერული წესი, არამედ ასეთი აზროვნების ფიზიკური გამოვლენის, მოწესრიგებული ერთიანობის, მისი სტრუქტურის თვალსაჩინოდ წარმოჩენის საშუალებაა.

ხედვის ან მხედველობის ფენომენის, როგორც ზოგადი მოვლენის არსობრივ-ფუნქციონალური (და არა მექანიკური) მნიშვნელობა სათანადოდ განხილული ისევე ბერგსონს აქვს. მართალია იგი არა კოსმიური ერთიანობის, არამედ “ერთიანი სასიცოცხლო აღმაფრენის, სასიცოცხლო ტალღის” პრინციპიდან ამოდის, მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს განსხვავება არ არის მნიშვნელოვანი, რადგან თვით ხედვა ან ზოგადად აღქმა განხილული, ისევე, როგორც ბერძნულ აზროვნებაში ორგანულ მთლიანობაშია.

ბერგსონის აზრით, ხედვა ერთიანი, მარტივი, დაუნაწევრებელი აქტია. განსხვავება დაბალ და მაღალ განვითარებულ ცოცხალ ორგანიზმთა მხედველობის ორგანოთა შორის ამ აქტის სხვადასხვა ინტენსიობის მაჩვენებელია. “იმისდა მიხედვით რამდენად შორს არის წასული იგი /ხედვის აქტი. ი. მ./ დანახვის მიმართულებით, ის უმდაბლესი ორგანიზმების პიგმენტური ლაქების უბრალო გროვას, ... ან უმაღლესად სრულყოფილ ფრინველის თვალს მოგვცემს...”. არაორგანიზებულ მატერიაზე ზემოქმედების ერთიანი სასიცოცხლო ტენდენციის შესაბამისად ხედვითი აღქმა “...ჩვენი შესაძლებელი ქმედების მონახაზია.”<sup>212</sup>

ბერგსონის ნააზრევი კორელაციაში ბერძნულ-ანტიკურ აზროვნებასთან ორი მნიშვნელოვანი მომენტი არის. პირველი – ტაქტილური და ხედვითი აღქმის ორგანული კავშირი: ტაქტილური “ანახეჭდიდან”, პიგმენტური ლაქიდან უმაღლეს ვიზუალურ აღქმამდე გადასვლა. აღქმის ორივე ტიპი, ტაქტილური და ხედვითი, ბერძნულ პლასტიკურ-სხეულებრივ აზროვნებაში ასევე ორგანულადაა მოცემული (კოსმოსი, ქანდაკება ...). და მეორე, ხედვითი აღქმის აქტიური როლი – ტაქტილური, პასიური “ანახეჭდიდან” ინტენსიური, აქტიური ქმედების პოტენციის მხედველობაზე გადასვლა.

<sup>212</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1998, 118-119

“ანაბეჭდის” მექანიზმის მნიშვნელობა ანტიკურ სააზროვნო მემკვიდრეობაში აშკარადაა გამოვლენილი. სხეულებრივად გააზრებულ კოსმოსში სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობა გაიგივებულია ორი საგნის ისეთ შეხვედრა-შეჯახებასთან, რომელიც ანაბეჭდს ტოვებს. თვით ცნობიერებაც, ასეთი ხედვით, ანაბეჭდთა ერთობლიობა, “შთაბეჭდილებაა”. პლატონი ადამიანის მეხსიერებას ადარებს ცვილის დაფას, რომელზეც შეგრძნებიდან მოსული ანაბეჭდები რჩება (“თეეტეტი”). ხოლო არისტოტელე, სულს შესაგრძნებლის ფორმის შეხებით აღქმად ხელს ადარებს (“სულის შესახებ”). მთლიანობაში, ამ მექანიზმზე ვიზუალური კომპონენტის ზედდება, როგორც ორტეგა აღნიშნავს, გვადლევს სარკის ხატს, “ცნობიერება – პაწაწინა სარკეა, სადაც მხოლოდ საგნების გარეგნობა ირეკლება”<sup>213</sup>.

ბერძნულ აზროვნებაში სუბიექტ-ობიექტის სხეულებრივი “გაიგივება” თითქოს ხედვითი აღქმის აქტიური როლის აშკარა წარმოჩენის საშუალებას არ იძლევა, მაგრამ იგი, ეს მომენტი იქ მაინც თანაობს, კერძოდ – პლატონთან: “საქმე ისაა, რომ ჩვენში მკვიდრობს განსაკუთრებით წმინდა ცეცხლი, დღის სინათლის მონათესავე. სწორედ ეს ცეცხლი აიძულებს ნატიფი ნაწილაკების უწყვეტ ნაკადად გადმოფრქვეულიყო თვალებიდან. ... და როცა დღის ნათელი გარემოიცავს მზერის ამ ნაკადს და მსგავსი მსგავსისაკენ ისწრაფვის, ისინი ერთმანეთს ერწყმიან, თვალების გასწვრივ ერთგვაროვან სხეულად შენივთებულნი ...”<sup>214</sup>

ხედვის პროცესის ახსნის მექანიზმი პლატონთან, ამ განსაზღვრების თანახმად, ორგვარ სხივს ემყარება – ცეცხლოვანი ნაკადი, რომელიც თვალებიდან “გამოდინება” და საგნებიდან “წარმოდენილი” სინათლის ნაკადი. იგულისხმება, რომ პირველი, თვალებიდან გამოდინებული ნაკადი ინტენციურ-არჩევადია (თუნდაც იმიტომ, რომ “... როცა ჩვენ ვხუჭავთ ქუთუთოებს, ... ისინი გასაქანს აღარ აძლევენ ცეცხლის ძალას ...”<sup>215</sup>). ეს მომენტი არა უბრალო დანახვა-ფიქსირებას (ე. ი. პასიურ აღქმას), არამედ აქტიურ გამიზნულ ქმედებას, მზერას გულისხმობს...

ადვილი დასანახია, რომ პლატონის ხედვის ეს მოდელი ზემოთ ნახსენები “ანაბეჭდის” პრინციპის ანალოგიით არის შექმნილი. ორი სხეულოვანი ობიექტის

<sup>213</sup> Ортега-и-Гассет Х. Две главные метафоры. В кн. Эстетика. Философия культуры. М., 1991, с. 203, 216

<sup>214</sup> პლატონი. ტიმეოსი. თბ. “ირმისა”, 1994, 45-с

<sup>215</sup> იქვე. 45-d

შეჯახება-შეხების ნაცვლად აქ, ამ მოდელში, ერთმანეთს სხეულოვანი სუბიექტიდან და ობიექტიდან “გამოდენილ-წარმოდენილი” სხივები ხვდებიან (ეხებიან). ხოლო ამგვარი “შეჯახების” შედეგად მიღებული “ანაბეჭდს” პლატონი “მხედველობით სხეულს” უწოდებს. “რაკი ეს სხეული, ... ერთნაირად განიცდის ყველაფერს, როცა თვითონ ეხება რამეს, ან პირიქით, რაიმე ეხება მას, \_ მისი განცდა, მოძრაობის სახით, მთელ სხეულს გადაეცემა და სულამდე აღწევს...”<sup>216</sup>

ბაჩანა ბრეგვაძეს შესაბამის კომენტარში “მხედველობითი სხეულის” სპეციფიურობა ძალზედ ზუსტად აქვს შემჩნეული: “ესაა განსაკუთრებული რეალობა, რომელიც თავისთავად არც სუბიექტურია და არც ობიექტური, თუმცადა თავისებურად უკავშირდება როგორც აღმქმელ სუბიექტს, ისე აღსაქმელ ობიექტსაც და, ამდენად, რეალობის ერთგვარ მესამე სახედ გვევლინება ... ფეერიული სიმბოლო, რომელიც რეალობასავით მოქმედებს.”<sup>217</sup>

გასაოცარია, პლატონის მიერ აღწერილი (ან შემოტანილი) “მხედველობითი სხეული” თითქოს არსობრივად იმ მოვლენას ემთხვევა, რომელსაც დღეს “ვირტუალურ რეალობას” ვეძახით. “მხედველობით სხეულში”, ისევე როგორც ვირტუალურ რეალობაში, გრძნობადი აღქმაა “განხორციელებული” (ვიზუალური და ტაქტილური), ის არც შიდა და არც გარე რეალობას არ ეკუთვნის და ა. შ. მაგრამ, აქ კანონზომიერებაა და არა საოცრება \_ ბერძნულმა ერთიანმა ან სიმბოლურმა აზროვნებამ მოგვცა ის წინაფორმები, რომლებმაც საკაცობრიო კულტურის სწორედ ამგვარი განვითარება განაპირობეს და თავიანთი შესაძლებლობა მაშინ ამოწურეს, როცა საფუძვლად დადებულ-პოსტულირებული პირობები დაირღვა. სხივის გამრუდებით და მისი სიჩქარის სასრულობის აღიარებით ჩვენი მიმართება სამყაროსთან არა მეცნიერული, არამედ ისევ სიმბოლური ხდება...

პლატონის “მხედველობითი სხეული” ის ეიდოსური ხატია, რომელიც ბერძნულ აზროვნებაში სამყაროს ერთიანობის ახსნისას სხეულოვან, ე. ი. გრძნობად პრინციპთან ერთად ზეგრძნობადი ფორმის, იდეის დაშვებამ განაპირობა. პითაგორელები სამყაროს ძირეულ ერთეულებს, მონადებს, რომელთაც უმცირეს სხეულებთან აიგივებდნენ, ხშირად “ფორმებსაც” უწოდებდნენ. ასეთივე გაურკვეველი, სხეულოვანი და უსხეულო

<sup>216</sup> იქვე, 45-ც

<sup>217</sup> ბრეგვაძე ბაჩანა. პლატონის ტიმეოსის წინასიტყვაობა. “ტიმეოსი”, თბ., “ირმისა”, 1994, 417

გეომეტრიული ფორმის ნაზავია პითაგორას “ხედვითი სხივი”. პითაგორული რიცხვის მსგავსად ისიც, როგორც პლატონი აღნიშნავს, შუალედურია საგანსა და იდეას შორის... დემოკრიტეს აზრით, საგანსა და ჩვენს შორის არის რაღაც საშუალო, რომლითაც საგნები ჩვენზე ზემოქმედებენ. ისინი საგნიდან ატომების სახით “გამოდინებული” სურათი-ხატებია. მათ დემოკრიტე “ეიდოლებს” უწოდებს (εἰδῶλα სიტყვა εἶδος-დან).

აქედან გამომდინარე, შეიძლება გაკეთდეს დასკვნა, რომ ბერძნულ-ელინური აზროვნება სამყაროს ერთიანობაში “დაჭერის” მცდელობაა და მასში გრძნობადი და ზეგრძნობადი აღქმის ორგანული კავშირია დაშვებული. “ვიზუალური წერტილები”, ანუ რიცხვები, “ეიდოლები” და “მხედველობითი სხეულიც” სიმბოლური ხატებია, რომლებიც გრძნობადისა და ზეგრძნობადის ორმაგ თვისებას ითავსებენ. მათგან მომდინარე “პერსპექტივის კანონზე” დაფუძნებული გამოსახულებაც ამ ორმაგ ბუნებას, ანუ ვირტუალურობას უნდა ინარჩუნებდეს...

### 3. პერსპექტივის როგორც ვიზუალური კულტურის საფუძვლის ცვალებადობა აღორძინებიდან პოსტმოდერნიზმამდე

ჩვეული, ტრადიციული კინო-ფოტო გამოსახულება, რომელიც საუკუნეზე მეტი ხნის განმავლობაში კაცობრიობისათვის “სინამდვილის ფიქსაციის” ერთადერთ უტყუარ საშუალებას წარმოადგენდა, ბოლო წლებში თითქმის მთლიანად შეცვალა ციფრულმა გამოსახულებამ (ყოველ შემთხვევაში მას-კომუნიკაციის ქსელებში და ტელემაუწყებლობაში მაინც). ეს მოვლენა არ იქნებოდა ძალზედ მნიშვნელოვანი საქმე რომ მხოლოდ ინფორმაციის დამგროვებლებს შეეხებოდეს. ტრადიციული ოპტიკით მიღებული გამოსახულების ციფრული (და არა ქიმიური) ფიქსაცია-შენახვა, მართალია მნიშვნელოვნად ცვლის, ზრდის სახვით შესაძლებლობებს, მაგრამ ეს ამ მოვლენაში მთავარი და არსობრივი არ არის. უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ ციფრულად “ჩაწერილ” გამოსახულებაში შესაძლებელია შეტანილ იქნას ისეთი “შესწორება”, რომელსაც თვალი “ნამდვილი ოპტიკური ანაბეჭდისგან” ვერ განასხვავებს. მეტიც – ციფრული ტექნოლოგიებით, ყოველგვარი ოპტიკის გარეშე, იქმნება “ვირტუალური გამოსახულება”, რომელიც სინამდვილის ანაბეჭდის სრულ ილუზიას ქმნის...



ბუნებრივია, ისმება კითხვა, რა არის ეს? რა მოვლენასთან გვაქვს საქმე – მხოლოდ ტექნოლოგიების თანმიმდევრული განვითარების მოსალოდნელ შედეგთან, თუ სრულიად ახალ ფენომენტთან, რომელიც ჩვეული, დადგენილი კონცეპტებით (ან კონცეფციებით) არ აღიწერება?!..

პასუხს ამ კითხვაზე, ხშირ შემთხვევაში, მხოლოდ ახალი ტექნოლოგიების ამოუწურავ შესაძლებლობათა სფეროში ეძიებენ, მაშინ როდესაც, ძველი, ტრადიციული სახვითი მეთოდები გადახედვის გარეშე რჩება და მათი საფუძვლები ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ, უცვლელ მონაცემებად მიიჩნევა.

არადა, პრინციპები, რომელიც “ძველ” ოპტიკურ ხედვას ედო საფუძვლად, არც ისე ერთმნიშვნელოვანი და ცალსახაა, როგორც ეს ერთი შეხედვით ან ობიექტურობას მინდობილი ხედვით შეიძლება ჩანდეს. უპირველესად ეს მოსაზრება სივრცული წარმოდგენის იმ, “ცენტრალური პერსპექტივის” სახელით ცნობილ კონცეფციას ეხება, რომელიც საფუძვლად გამოსახულების აგებისა და აღქმის ტრადიციულ გაგებას უდევს.

მიჩნეულია, რომ აღორძინებიდან წამოსული “ცენტრალური პერსპექტივის” მეთოდი ადამიანის განსაკუთრებულ-იმანენტური ხედვის, სამყაროში მისი ადგილის ძიების, მსოფლხედვის გამოვლენაა. ეს მართლაც ასეა, ამაზე არავინ არ დავობს, მაგრამ ხშირად გვავიწყდება ის ფაქტი, რომ ეს მეთოდი ანტიკური მსოფლალქმის შესაბამის ხედვის მოდელს ეფუძნება, რომლის მოდიფიცირებაც მოახდინა აღორძინებამ და რომ ამ პროცესს თან ერთგვარი “გაორება” სდევდა.

გაორება კი, თვით წინაფორმაში, ანუ პითაგორა-პლატონური ხედვის პრინციპში იდო. პლატონის “ხედვითი სხეული”, რომლის ემანაციაც თვალსა დასაგანს შორის ხდება, შუალედური, გარდამავალი ობიექტია ან “ეიდოსური ხატი”, რომელიც ერთდროულად ორი, შიდა და გარე, რეალობის თვისებებს ითავსებს (იხ. წონა პარაგრაფი). და ეს გაორება განსაკუთრებით კარგად ნახატის სივრცის აგების იმ პრინციპებში ვლინდება, რომელიც ფერწერამ შემოგვინახა.

დასავლეთ ევროპული კულტურისა და შესაბამისად მხატვრობის განვითარების ისტორიაში შეიძლება გამოიყოს სივრცული წარმოდგენის სამი ტიპი, რომელთაც სამი

მსოფლალქმითი პოზიცია განაპირობებს: გრძნობადი კოსმოსი, სამყაროს შემოქმედი ერთიანი, ზექვეყნიური ღმერთი და პიროვნულ-სხეულოვანი ცალკეული ადამიანი.

პირველის შესაბამის, ანტიკური ფერწერის სივრცეს პანოვსკი სამართლიანად უწოდებს "აგრეგატულს". აქ ჰარმონიულად არის შეხამებული სხეულოვანი საგნების გამოსახულება ისე, რომ არ არის გათვალისწინებული სივრცული ერთიანობა, რადგან სიცარიელე, ანუ საგნებშორისი სივრცე, ბერძნების აზრით, გამოუსახავია (სიცარიელე უარყოფილია, იგი არ არსებობს). ამიტომაც, ანტიკური მხატვრობა წმინდა სხეულოვანი ხელოვნებაა, რომელიც არა მხოლოდ ხილულ, არამედ შეხებად, ტაქტილურ მხატვრულ სინამდვილესაც აღიარებს. გამოსახულების ელემენტები აქ სივრცული ერთიანობის ნაცვლად სხეულოვან ან სხეულოვან-ჯგუფურ მთლიანობაში პლასტიკურ-ტექტონიკურადაა შეკავშირებული.

ანტიკურ ფერწერას კოსმიურ-სხეულოვანი მსოფლალქმა უდევს საფუძვლად და სივრცის აგების მოდელიც ვიზუალურ-ტაქტილური წარმოდგენიდან მომდინარეობს. მაგრამ მას, თვით ფერწერას, ანტიკურ ეპოქაში მეორეხარისხოვანი, უტილიტარულ-გამოყენებითი როლი ჰქონდა მინიჭებული \_ სასახლეებისა თუ თეატრალური სცენის კედელთა მოხატულობა მხოლოდ სინამდვილის ილუზიის მისაღწევად იქმნებოდა. კოსმიური მთლიანობის რეპრეზენტაციის ფუნქციას ქანდაკება და თეატრი ითავსებდნენ, ფერწერას უფრო დეკორატიულ-დამხმარე და შესამამისად, ცალსახა დანიშნულება ჰქონდა. ამიტომაც "გაორება", რომელიც ზემოთ იყო აღნიშნული, ანტიკური ფერწერის ილუზიური ფუნქციით იფარება, მის მიღმა შეუმჩნეველი რჩება...

შუა საუკუნეებში თითქოს პარადოქსულ ფაქტთან გვაქვს საქმე \_ ქრისტიანული ხატწერის თეორია, სადაც სრულად არის უარყოფილი ანტიკური სხეულოვან-კოსმიური წარმოდგენა და შესაბამისი ტაქტილურ-ვიზუალური ხედვის მოდელი, გამომსახველობის "ორმაგ" ბუნებას საოცრად ღრმად ჩასწვდა. ამასთან, ეს, ანტიკურ მსოფლხედვასთან დაპირისპირებული, სხეულზე სულის პრიმატის მაღიარებელი გააზრება, რამდენადაც მოულოდნელი არ უნდა იყოს, სწორედ გამოსახულების ილუზორულ-ნატურალისტურ ან სხეულოვან ფუნქციას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს.

ხატომბრძოლობის მიმდევრები ამოდიოდნენ რა ბიბლიური იდეიდან, რომ ღმერთი არის სული, რომლის დანახვაც შეუძლებელია, ყოველგვარ ანთროპომორფულ გამოსახულებას უარყოფდნენ იმ საბაბით, რომ არ შეიძლება ხატი არქექტივის “ერთარსი” იყოს (პირველ რიგში იგულისხმებოდა ქრისტეს გამოსახვის შეუძლებლობა). ხატომბრძოლებას ხატთაყვანისმცემლები ქრისტიანობის პარადოქსული არსის (ლოგოსის განხორციელების) პოზიციიდან ეკამათებოდნენ, მათ ფორმალურ ლოგიკას ანტინომიურ აზროვნებას უპირისპირებდნენ.

საერთოდ, ანტინომიური აზროვნებით ანტიკური და ქრისტიანული პრინციპების შერიგება-მორგების მცდელობა პირველივე საუკუნეებიდან ხორციელდებოდა. განსაკუთრებით დიდი როლი ამ საკითხში “არეოპაგიტიკამ” შეასრულა. ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის მიხედვით სამყაროს არსებობის საზრისის, ანუ ღმერთის გაგება ორი მეთოდით – პოზიტიური და ნეგატიური თეოლოგიით – არის შესაძლებელი. პირველი, ღმერთის იმანენტურობას, ხოლო მეორე – სრულ ტრანსცენდენტურობას ამტკიცებს. ღმერთის, როგორც აბსოლუტური სისრულის გაცნობიერებისათვის ადამიანმა უნდა დაუშვას ის, რისი გაგებაც პრინციპულად შეუძლებელია – ღმერთში იმანენტურისა და ტრანსცენდენტურის ერთიანობა. ეს კი, როგორც გურამ თევზაძე აღნიშნავს, არის “...მისტიკის თეორიული, რაციონალური დაფუძნება. ... ეს ჭვრეტის გზაა, როცა ადამიანი უარს ამბობს ლოგიკაზე, ... ამასთანავე – თავის ამქვეყნიურ ბუნებაზე. ეს ექსტაზია, საკუთარ თავს გარეთ გასვლა.”<sup>218</sup>

მართალია, ღმერთის გაგების ან მასთან მიახლოების ეს ძირითადი გზა გამოუთქმელია, ის დაცული უნდა იქნას “ყოვლად ბრძნული დუმილით”, მაგრამ, ამასთან, ანტინომიური ერთიანობის ასეთი გააზრება სიმბოლური თეოლოგიის შემოსვლასაც განაპირობებს. “სახისმეტყუელებით ღვთისმეტყველებაში”, როგორც ეფრემ მცირე თარგმნის სიმბოლურ თეოლოგიას, “...ერთდროულადაა გაცნობიერებული სიმბოლოსა და ღმერთის მსგავსება-განსხვავება. ამგვარი ცნობიერებისათვის შესაძლებელია ღმერთს მიეწეროს ადამიანური თვისებები.”<sup>219</sup>

<sup>218</sup> თევზაძე გ. “შუა საუკუნეების ფილოსოფიის ისტორია”, თსუ, 1996, 42

<sup>219</sup> იქვე, გვ. 43

ხატთაყვანისმცემლები “ხატის თეორიის” შექმნისას “არეოპაგტიკის” სიმბოლურ თეოლოგიას ეყრდნობიან. იოანე დამასკელის მიხედვით, ყოველი ხატი დაფარულის გამოვლენა და ჩვენებაა. ამასთან, მისი აზრით, შეიძლება გამოისახოს არა მარტო “თვალთ დანახული”, არამედ ისეთი უსხეულო “სულიერი არსებანიც”, როგორცაა ანგელოზები, დემონები და სული მათი “ბუნების შესაბამისად”, იმგვარად, რომ სხეულოვანმა ხატმა გარკვეული უსხეულო და გონითი ჭკრეტა გამოხატოს. გამოსახულება საკუთარი მატერიალურობით, დამასკელის თანახმად, კი არ ზღუდავს მაყურებლის ყურადღებას, არამედ ხელს უწყობს ცნობიერების სხეულოვანი აღქმიდან სულიერ ჭკრეტამდე აღმასვლას.

ნიკეას VII მსოფლიო საეკლესიო კრებამ (787 წელს) მხარი დაუჭირა იოანე დამასკელის ხატის თეორიას და დააკანონა მისი ძირითადი პრინციპები. ეკლესიის მამებმა სიტყვიერი ტექსტისა და შესაბამისი ფერწერული გამოსახულების სრული თანაბარმნიშვნელობა აღიარეს და ორივეს “გრძნობადი სიმბოლო” უწოდეს. კრების დადგენილებაში აღნიშნულია, რომ გამოსახულება არ არის, რა თქმა უნდა, პირველხატის, ღმერთის (ქრისტეს) იგივეური, მათ შორის არა არსობრივი, არამედ სახელით მსგავსებაა, მაგრამ, ამასთან, გარეგნული მსგავსება სულიერ არსსაც ავლენს.

დოგმატური და ფსიქოლოგიური ფუნქციების მიხედვით რელიგიურ გამოსახულებას სიტყვიერ აღწერასთან შედარებით უპირატესობაც კი მიენიჭა. ქრისტიანულ დოგმათა “სამტკიცთა” რიგში გამოსახულება ორიგინალის მექანიკური ანაბეჭდის, დღევანდელი დოკუმენტური ფოტოგრაფიის მსგავსად იყო გაგებული (შემთხვევითი არ არის, რომ ქრისტეს გამოხატვის ტრადიცია მისი “ხელთუქმნელი ხატებიდან” იღებს დასაბამს). ხატი, რომელზეც ქრისტეა გამოსახული წარმოადგენს იმის დადასტურებას, რომ ქრისტე ნამდვილად “განკაცდა”, რადგან “...ერთიმეორის ამხსნელი საგნები უეჭველად ამტკიცებენ ერთმანეთს.”<sup>220</sup>

ამავე, ნიკეას საეკლესიო კრებაზე აღინიშნა, რომ სიტყვიერი გადმოცემა (მაგალითად, “აბრაამის მსხვერპლშეწირვისა”) ვერ აღწევს ისეთ ფსიქო-ემოციურ ზემოქმედებას, როგორც ფერწერული გამოსახულება. ეკლესიის მამებს მიაჩნდათ, რომ მაყურებლის ძლიერ ემოციურ რეაქციას ელინისტური ტიპის ილუზიურ-

<sup>220</sup> Культура Византии. Вторая половина VII-XII в. М., «Наука», 1989, 410

ნატურალისტური გამოსახულება აღძრავს და საკულტო ფერწერა სწორედ ასეთი უნდა ყოფილიყო. მაგრამ ხატომებრძოლების შემდგომი პერიოდის ბიზანტიური (აღმოსავლურ ქრისტიანული) მხატვრობა ამ გზით არ წავიდა, იქ სინამდვილის გადმოცემის ილუზიურ-ნატურალისტურისგან განსხვავებული გამომსახველობითი ენა შემუშავდა. VII მსოფლიო კრების მიერ დადგენილი პრინციპები უფრო დასავლეთ ევროპულმა შუა საუკუნეების ხელოვნებამ გაიზიარა...

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ აღორძინების მხატვრობა ილუზიურ-ნატურალისტური საეკლესიო მხატვრობის პირდაპირი, ქრონოლოგიურ-თანმიმდევრული გამაგრძელებელი არ არის. არც ამ, შუა საუკუნეების მხატვრობაში გამოყენებული ელინისტური მემკვიდრეობიდან აღებული ზოგიერთი პროექციული ხერხის პერსპექტივის წინამორბედად მიჩნევა იქნებოდა სწორი. ქრისტესა და ვნებულ წმინდანთა ტანჯვა-წამების ექსპრესიულ-ნატურალისტური გამოსახულებანი ხელს უფრო აღორძინების მხატვართა “ამქვეყნიურისაკენ” ყურადღების მიპყრობას უწყობდა, ვიდრე ახალი, განსაკუთრებული ხედვის წარმოშობას.

უფრო მნიშვნელოვანი აღორძინებისათვის, და საერთოდ მსოფლიო კულტურისათვის, VIII საუკუნეში ჩამოყალიბებული “ხატის თეორიაა”. ამ გააზრების მიხედვით გამოსახულებას აქამდის არნახული ფუნქცია მიენიჭა – ვიზუალური ხატის სიტყვიერთან, ე. ი. ნაწერ ტექსტთან გათანაბრება სათავეს სრულიად სხვა სახვითი ტიპის კულტურას უდებს. განსხვავებით ანტიკურისგან, სადაც გამოსახულება სინამდვილის ილუზიური წარმოდგენაა ან პლატონის სიტყვებით, “ჩრდილის ჩრდილია”, ქრისტიანული კულტურა ფერწერულ ხატს “წმინდა წიგნების” ტოლძალოვნად მიიჩნევს (“ბიბლია წერა-კითხვის უცოდინართვის”). მას შეუძლია გამოსახოს მთელი სამყარო, ყველაფერი, ხილულიც და დაფარულიც...

სწორედ ამ, სამყაროს გამოხატვის უკვე აღიარებული შესაძლებლობით იზიდავს ფერწერა აღორძინების მოღვაწეებს – ახალი, ამქვეყნიურზე კონცენტრირებული მსოფლხედვა ყველაზე უკეთ მიწიერ საგანთა ვიზუალური ხატების “სწორი”, ჰარმონიული ურთიერთგანლაგებით გადმოიცემა. სისწორე, ჰარმონიულობა და სილამაზე კი, როგორც ლეონ ბატისტა ალბერტი მიიჩნევს, ან ღვთიური ან ადამიანური გონის პროდუქტია. ღვთიური ერთიანობა და მისი სამყაროს კონკრეტულ საგნებად

განფენა, ნიკოლოზ კუზანელის მიხედვით, ყველა ქმნილებაში ვლინდება – ადამიანი მას მხოლოდ გონებით შეიძლება მიუახლოვდეს. ბუნებაში ჩადებულ “ღვთიურ თესლს”, ადამიანის გონებას შეუძლია განავითაროს ის, რაც მასში თავდაპირველად ჩანასახურად არის ჩადებული.

ადამიანურ გონებასა და ღვთიურ გონს შორის მიმართების კუზანელისეული გააზრება ძალზედ მნიშვნელოვანი და დამახასიათებელია აღორძინების მსოფლხედვისათვის. ღმერთს შეუძლია ერთდროულად მოიცვას ყოველი და ერთიანი, რადგან მას უსასრულო თავისუფლება და ძალა გააჩნია. მართალია ადამიანის გონება შეერთებულია ცხოველურ ბუნებასთან, მაგრამ არც ის არის შეზღუდული (ცხოველური ბუნების, სხეულის მსგავსად) ადგილითა და დროით. მასაც შეუძლია “...ლოცვით ამალდეს ცაში, იმოგზაუროს რომში, შეაღწიოს ხეში, დაინახოს ის ხატი, რომელიც სკულპტორს უნდა ამ ხისაგან გააკეთოს...”<sup>221</sup>

განსხვავება, შეზღუდვა იმაშია, რომ ადამიანს არ ძალუძს ორ ან რამოდენიმე საგანს ერთდროულად მიაპყროს გონითი ყურადღება. ამიტომაც, თუმცა ჩვენი გონება, წერს კუზანელი, “...გარკვეულ სივრცესა და დროზე არ არის მიმაგრებული, მაგრამ არც ადგილისა და სივრცის რაოდენობრიობისაგან არის სრულად თავისუფალი და იმყოფება თითქოს ჰორიზონტზე, იქ, სადაც იწყება კონკრეტული განფენა და თავდება აბსოლუტური...”<sup>222</sup>

ჰორიზონტი კი, გამყოფია, საზღვარია, სადაც ორ სუბსტანციას, კონკრეტულსა და აბსოლუტურს შორის მყოფი გონება თავისი გარდამავლობით მათ შორის კავშირს განაპირობებს... განსაკუთრებულ ყურადღებას აღორძინება სწორედ ამ გარდამავალ ფუნქციას ანიჭებს. შემთხვევითი არ არის, რომ გონების ფუნქციონირების ახსნა კუზანელთან ხშირად არის “შემაგრებული”, ასევე სასაზღვრო, ხედვითი აღქმის ანალოგიით – მზერაც თავისუფალია სხვადასხვა ხილული საგნის დანახვის არჩევანში, მაგრამ ორ ან მრავალ ხილულ საგანზე აქტუალური ყურადღების ერთდროული მიმართვა მას არ შეუძლია.

<sup>221</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения, «Мысль», М., 1982, 303

<sup>222</sup> იქვე, გვ. 303

თვით ხედვით აღქმას განსაკუთრებული მნიშვნელობა უკვე რენესანსის წინა პერიოდში ეძლევა. XIII საუკუნისათვის ქრისტიანული აზროვნება რწმენის მხოლოდ “გამოცხადებაზე” დაფუძნებით აღარ კმაყოფილდება. იზრდება გონების შემეცნებითი და განმაზოგადოებელი ძალის მნიშვნელობა. თომა აქვინელი თვლის, რომ ინტელექტუალური შეცნობა გრძნობადი აღქმით იწყება – ცნობიერება “სუფთა დაფაა” (tabula rasa), სადაც ყოველგვარი ცოდნა შემცნობისა და შესაცნობის მსგავსების წყალობით, ე. ი. ანარეკლის ან ანაბეჭდის პრინციპით, წარმოიშვება. ხოლო, შემეცნებითი უნარი გრძნობად აღქმათა შორის ყველაზე კარგად, აქვინელის აზრით, სმენასა და ხედვაში ვლინდება. ამათგან, არისტოტელეს კვალად, თომა აქვინელი უპირატესობას ხედვას აძლევს, უფრო “კეთილშობილად” მიიჩნევს მას, რადგან “სხეულოვანი მზერა არის გრძნობადი სიყვარულის საწყისი, და ასევე, სულიერი სილამაზის ჭვრეტა არის სულიერი სიყვარულის საწყისი.”<sup>223</sup>

ხედვითი აღქმის მნიშვნელობის ზრდა, მეორე მხრივ, დოგმატურადაც იყო განპირობებული. ქრისტიანული რელიგია ერთადერთია, სადაც “განკაცებული ან ხილული ღმერთია” აღიარებული. ქრისტეს განკაცების დოგმატურ მტკიცებაში, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ვიზუალურ ხატს, – როგორც ხელთუქმელ “ანაბეჭდს”, ასევე “ნაწერს” – თავიდანვე განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ამას გარდა, შექმნილი სამყაროდან, იგივე “ანაბეჭდის” ან “კვალის” პრინციპის მიხედვით, თვით უზენაესი შემოქმედის გამოვლენის ან ჭვრეტის დაშვებაც არის შესაძლებელი.

ბონავენტურა თვლის, რომ ღმერთის შეცნობის პირველი საფეხური ის კვალია (vestigo), რომელსაც მისი სისრულე და მაღლი გრძნობად საგნებში ტოვებს. ადამიანის გონს უჩნდება სურვილი ყველა ეს კვალი ერთდროულად და ერთად, არამატერიალურ მთლიანობაში განიხილოს. კვალთა ერთობლიობა, ასეთ შემთხვევაში, ემსგავსება ერთგვარ სარკმელს, საიდანაც ქვეყნიერების სილამაზე იხილება.

როგორც ვხედავთ, რენესანსული ხედვა სქოლასტიკურ აზროვნებაშია უკვე შემზადებული. ორი საუკუნის შემდეგ ლეონ ბატისტა ალბერტი პერსპექტივის

<sup>223</sup> იქვე, გვ. 151

მეთოდის ახსნისას კვლავ სარკმელის სიმბოლოს მიმართავს – “...სურათი თითქოს სარკმელად იქცევა, რომლის საშუალებითაც ჩვენ სივრცეში ვიხედებით.”<sup>224</sup>

სარკმლიდან დანახული “სამყაროს სილამაზე” სწორი გეომეტრიული ან მათემატიკური წყობით არის გადმოცემული., რადგან, როგორც ალბერტი თვლის, უმაღლესი სილამაზე მთლიანობის ნაწილთა სწორი თანაფარდობა, ანუ ჰარმონიაა, ხოლო თვით ჰარმონია გამსჭვალული და წარმოქმნილია რიცხვით, რომელიც ღვთიური ან ადამიანური გონის პროდუქტია. ბუნების სილამაზე კი, სავსეა ღვთიური შემოქმედების გონებითა და სულით. ხელოვნების ნაწარმოები, იოანე დამასკელის ხატის მსგავსად, ალბერტისათვის სწორედ ასეთი მთლიანობა-ჰარმონიის ან იდეალური კონსტრუქციის სიმბოლური წარმომჩენია.

თვით იდეალური კონსტრუქცია ან ღვთიური ერთიანობა, რომელსაც სიმბოლურად წარმოაჩენს ნახატი, ბუნებაში აშკარად არ არის გამოვლენილი. ალბერტის მიაჩნია, რომ ბუნებაში მშვენიერი მთლიანობა ძალზედ იშვიათად გვხვდება, ამიტომაც მხატვარმა თანაზომადი ნაწილები სხვადასხვა საგნებში უნდა მოიძიოს. ეს კი ადამიანური გონის შემოქმედებით უნარს ან კონკრეტულ-ემპირიულიდან იდეალური ფორმის ჭვრეტის შესაძლებლობას გულისხმობს. რაფაელი კი განსხვავებულად, ემპირიულისაგან საკმაოდ დისტანცირებულად გამოხატავს იგივე აზრს: “...იმის გამო, რომ კარგი მსაჯულების მსგავსად ლამაზი ქალების ნაკლებობაცაა, /მათი დახატვისას/ მე ვსარგებლობა რაღაც იდეით, რომელიც თავში მომდის.”<sup>225</sup>

საიდანაც არ უნდა მოდიოდეს თანაზომადი ნაწილების სწორი ფორმები, კონკრეტულ-ემპირიული ბუნებიდან თუ გონებიდან, მათი სურათის ერთიან სივრცეში განლაგება-მორგება არითმეტიკულ-გეომეტრიული თანაფარდობით ხერხდება. სამყაროს ჰარმონიული მთლიანობის ან სილამაზის რენესანსული სტრუქტურულ-მათემატიკური ხედვა ანტიკურ პითაგორულ პლატონიზმზე არის დაფუძნებული. ნახატის სივრცე, რომელიც, განსხვავებით ანტიკური “აგრეგატულობისაგან”, ერთგვაროვნად უკვე შუა საუკუნეებში მიიჩნევა, აღორძინებაში სისტემური, ანუ მათემატიკურად რაციონალური ხდება. ეს ტენდენცია XVII საუკუნეში მათემატიკურ

<sup>224</sup> იქვე, გვ. 265

<sup>225</sup> იქვე, გვ. 260



ბუნებისმეტყველებაში გადადის და სუბიექტ-ობიექტურ დაყოფას განაპირობებს. მაგრამ თვით აღორძინება ჯერ კიდევ თავისუფალია ამ დაყოფისაგან, აქ სტრუქტურული ერთიანობაა – ღვთიური გონიდან მომდინარე ადამიანურობის იდეა და მისი მეცნიერების, ხელოვნების და ბუნების სფეროებში გამოვლენა. ბუნება კი, ასევე, ღვთიური გონის ემანაციის შედეგია...

ადამიანს ამგვარ სტრუქტურულ იერარქიაში ძალზედ მაღალი, “ღმერთის სადარი” ადგილი აქვს მინიჭებული. იგივე ნიკოლოზ კუზანელის მიხედვით, აბსოლუტი ანუ ღმერთი, რომელიც სიკეთე, სინათლე და სილამაზეა, შეუცნობადი და გამოუსახავია. იმისათვის, რომ სილამაზე “გამომჟღავნდეს”, იგი მოვლენად, კონკრეტულ საგნად უნდა იქცეს, ანუ “დამდაბლდეს”. მაგრამ კონკრეტული გამოვლენის ან განმეორების უთვალავ სიმრავლეში ერთიანობის სინათლე ფერმკრთალდება. მისი აღორძინების ფუნქციას ნიკოლოზ კუზანელი ადამიანის გონებასა და სულს ანიჭებს. სამყარო თავისი კონკრეტულობით ასეთი ფუნქციის მატარებელი ადამიანისათვის თეოფანიაა – ყოველი საგანი იძენს მნიშვნელობას, გამოხატავს ან გამოანათებს შინაგან, ჭეშმარიტ სინათლეს. “...ყველა ქმნილება – ერთგვარი სინათლეა გონითი ვირტუალობის აქტუაციისათვის”<sup>226</sup>. ადამიანური გონების შემოქმედებითი ძალა პოტენციაში მყოფი ბუნების გონიერ ძალებს ავსებს და მათი აქტუალური გახსნის შესაძლებლობას ქმნის.

მარსილიო ფიჩინო ადამიანს, სწორედ შემოქმედებითი ძალის გამო, ერთგვარ ღვთაებად, უგონო ქმნილებათა და სტიქიათა ღმერთად მიიჩნევს. მისი აზრით, ადამიანს ქმნილებათა შორის უმაღლესი ადგილი არა მხოლოდ სამყაროს მექანიზმისა და ჰარმონიის ამოცნობის შესაძლებლობის, არამედ, უპირატესად, საკუთარი შემოქმედებითი დინამიზმის გამო უკავია. ჩვენ ვცხოვრობთ ყოველისშემძლე არქიტექტორის ტამარში და ყოველი ჩვენგანი, როგორც ფიჩინო თვლის, ვალდებულია მისი წრის შიგნით საკუთარი წრე შემოხაზოს.

ადამიანს ღმერთი, პიკო დელა მირანდოლას წარმოდგენით, სამყაროს ცენტრში აყენებს, იმისათვის, რომ უკეთესად “მიმოიხილოს ყოველი” და თავისი ადგილი, სახე და მოვალეობა საკუთარი გადაწყვეტილებით, სურვილითა და ნებით მიიღოს. თუ

<sup>226</sup> იქვე, გვ. 314

ქრისტიანული მოძღვრების მიხედვით ღმერთი შეუქმნელია, მაშინ, მირანდოლას აზრით, ის არსება, ადამიანი, რომელიც მის სახედ და მსგავსად არის შექმნილი, ვალდებულია ღმერთში ან მარადისობაში თავისი თავი ასევე თავისუფლად და ძალდაუტანებლად განამტკიცოს. ეს კი უკვე ადამიანის საკუთარი თავის შემოქმედად აღიარებაა, რაც აქტიურ-პიროვნული ხედვის წინ წამოწევასა და მნიშვნელობის ზრდას განაპირობებს...

ზოგადად, სუბიექტურ-იმანენტური ხედვა – ყოველგვარი ზეადამიანურის უპირობო “დამიწება” ან “გაადამიანურება” – მთელი აღორძინებისათვის განმსაზღვრელი და დამახასიათებელია. საკუთარი აბსოლუტიზაციისაკენ მსწრაფი სხეულოვანი ინდივიდისათვის ყველაზე ხელმისაწვდომი, რა თქმა უნდა, საგანთა ფორმებია. ამგვარ მისწრაფებას ანალოგი ანტიკურ-სხეულოვან წარმოდგენაში აქვს, მაგრამ ამ ორი ხედვის მსგავსების უკან არსობრივად გამსხვავებული ორი მსოფლალქმა დევს. ანტიკური წარმოდგენით, სხეულოვანი ფორმა არის ის, რაც ადამიანს კოსმიურ წესრიგში სხვა საგნებთან ჰარმონიულად მორგებულ, მათთან თანაბარ ადგილს აძლევს. აღორძინებაში – საგანთა ფორმები არა თავისთავადი, არამედ ადამიანისათვის გამოვლენილი, ანუ ადამიანის მიერ აღქმულ-დანახული ან “განჭვრეტილი” ფენომენებია.

ამიტომაც ანტიკურ წარმოდგენებს აღორძინებისათვის მხოლოდ სტრუქტურული და მეთოდური მნიშვნელობა აქვთ. ხედვის პითაგორულ-პლატონური მოდელი სამყაროს ჰარმონიული წყობის აღორძინებისეულ წარმოდგენას სრულად ესადაგება, მის გეომეტრიულ-მათემატიკურ სტრუქტურას კარგად აღწერს. თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ აღორძინების მოღვაწეები სამყაროს კვლევა-გამოვლენას მეცნიერულად უდგებიან, მაშინ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ანტიკური კოსმიური წარმოდგენიდან მათ უფრო გეომეტრიული მიმართებები გადმოიღეს, ვიდრე ძირეული, სხეულოვან-პლასტიკური მოდელი.

ამ მოსაზრების სამართლიანობას ის ფაქტიც უნდა ადასტურებდეს, რომ ლეონ ბატისტა ალბერტის “ფარდის” მეთოდი ფაქტიურად პლატონის “ხედვითი სხეულის” თავიდან, მისი ხედვის მოდელიდან დამოუკიდებელი აგებაა. აკი თვით ალბერტიც

ამბობს: “...ჩვენ ყოველნაირი დამრიგებლებისა და ნიმუშების გარეშე არგაგონილ და არნახულ ხელოვნებასა და მეცნიერებას ვქმნით.”<sup>227</sup>

პლატონის “ხედვითი სხეული” ვიზუალურ-ტაქტილურად, ე. ი. ხედვითი და შეხებადი აღქმების სიმბოლური მორგების შესაბამისად იგება – ვირტუალური ანაბეჭდი საგნიდან და ადამიანის თვალიდან წამოსული სხივების შეხვედრა-შეხების შედეგად მიიღება. ალბერტის “ფარდას” კი წმინდა გეომეტრიული ან მეცნიერულ-ცალმხრივი ხედვა უდევს საფუძვლად – საგნის სახასიათო წერტილებიდან წამოსული სხივების ხედვის ცენტრში, ადამიანის თვალში თავმოყრის შედეგად მიღებული “ხედვითი პირამიდის” წარმოსახვითი ბრტყელი კვეთა (“ფარ-და”) გამოსახულებას ან სურათს იძლევა.

“შეხვედრა” ამ ორ წარმოდგენას შორის სტრუქტურულ-მეთოდურ დონეზე ხდება, მაშინ როდესაც თვით პრობლემის გადაჭრას ორივე შეხედულება საპირისპირო პოზიციიდან ცდილობს. პლატონი, ასე ვთქვათ, ზემოდან მოდის – უკვე დაშვებული სხეულოვან-კოსმიური, იდეალური წესრიგი ხედვით აღქმასაც უნდა ხსნიდეს. ალბერტი, პირიქით, “ქვემოდან” – ღვთიური მოწესრიგების გამომჟღავნება-ჩვენებას ადამიანური დონიდან ცდილობს. მიუხედავად განსხვავებული პოზიციებისა მათი “შეხვედრა” სავსებით კანონზომიერია, რადგან გეომეტრიას, რომლითაც სარგებლობენ აღორძინების მოღვაწეები, საფუძვლად სწორედ ანტიკური ხედვა უდევს. კერძოდ, პითაგორული წერტილი, “ვიზუალური რიცხვები”, სხივი და სხვ. გარდამავალი, ორმაგი, სხეულოვან-გრძნობადი და ზეგრძნობადი, ბუნების წარმონაქმნე-ბია, “ეიდოსური ხატებია”.

შემდგომ პერიოდში, XVII საუკუნიდან მათემატიკური ბუნებისმეტყველება და ფილოსოფია აცალკევებენ გრძნობადსა და რაციონალურს, ობიექტურსა და სუბიექტურს – გარდამავალი ფუნქცია ამ დროიდან სივრცესა და დროს ენიჭება. მაგრამ აქ, აღორძინებაში ჯერ მხოლოდ სტრუქტურული ერთიანობაა, რომელიც პერსპექტივის მეთოდით ან სამყაროს ვიზუალურ-გეომეტრიული წესით აგებული სურათით გადმოიცემა. ანტიკურ-ბერძნული სიმბოლური წინაფორმები, რომელთა საფუძველზეც იგება მთელი ეს სისტემა, ამ სურათის ორმაგ ბუნებას, მის გაორებულ აღქმას

<sup>227</sup> იქვე, გვ. 283

განაპირობებენ. პერსპექტივაში ერთდროულად ორი ტენდენ-ცია თანაობს \_ სისტემურ-მათემატიკურად მოწესრიგებული სუბიექტურ-იმანენტური ხედვა, ერთი მხრივ, ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიური სივრცის, ანუ სუბიექტურის გაობიექტურების, ადამიანური “მე”-ს გაფართოების შესაძლებლობას ქმნის და ამავე დროს, მეორე მხრივ, ზუსტი და მუდმივი მათემატიკური წესებით განსაზღვრული გარე სამყაროს დამოუკიდებელი არსებობის აღიარების პირობასაც უშვებს.

ამიტომაც, პერსპექტივის მეთოდს, ხშირად, საპირისპირო პოზიციებიდან უყენებენ პრეტენზიას. არქაიზირებადი ფერმწერები, მაგალითად ბოტიჩელი, უარყოფდნენ პერსპექტივას იმის გამო, რომ, მათი აზრით, მას სამყაროში სუბიექტური და შემთხვევითი მომენტი შეაქვს. მოდერნისტული ფერწერა \_ პირიქით, იმის გამო, რომ იგი ინდივიდუალურ-სუბიექტურ ფორმებთან შეუთავსებელ სამგანზომილებიანი სივრცის ობიექტურობას ამტკიცებს.

განსხვავებულია პერსპექტივის აღქმა თვით რენესანსის ეპოქაშიც: იტალიელები მას ობიექტურ, ხოლო ჩრდილოეთის აღორძინება სუბიექტურ, ინტერპრეტაციას აძლევენ. ალბრეხტ დიურერისათვის “გააზრებული” ხელოვნება შემცნობი გონების ნაყოფია, სრულიად გარკვეული კანონებით განისაზღვრება და მათემატიკურად, ე. ი. პერსპექტივის მეთოდით შეიძლება იყოს განმტკიცებული. შესაბამისად, მხატვრული ინდივიდუალობა, დიურერის აზრით, ყოველნაირი მატერიალურისაგან დამოუკიდებლად, ღვთიური მადლის წყალობით ჰქმნის ხელოვნების ნაწარმოებს.

ლეონარდო და ვინჩი პირიქით, მხოლოდ უშუალოდ მოცემული ბუნების შესწავლითა და ემპირიულად ნაპოვნი ფიგურებით კმაყოფილდება. იგი მხატვრებს სურათში საკუთარი ინდივიდუალობის ცნობიერად შეტანისგან თავის არიდებას ურჩევს, რადგან, “გონითი საგანი, რომელსაც შეგრძნება არ გაუვლია, ცარიელია და არავითარი ჭეშმარიტების წარმოქმნა არ შეუძლია, მას მხოლოდ გამონაგონის შობა ძალუძს.”<sup>228</sup>

მაგრამ, “გაორებას” თავად ლეონარდოც ვერ აცდა. პავლე ფლორენსკი სამართლიანად შენიშნავს, რომ “... აღორძინების სული და საერთოდ ახალი დროის სული \_ არამთლიანი, გახლეჩილი სულია ... თვით პერსპექტივის თეორეტიკოსი

<sup>228</sup> Леонардо да Винчи. Избр. произведения. Т I, С-II, М., 2000, 89

მხატვრები ... სამყაროს გამო-ხატვისას როგორც კი ეძლევიან უშუალო მხატვრულ წინათგრძნობას უხეშად “არღვევენ” მის /პერსპექტივის. ი. მ./ მოთხოვნებს – ყველანი, ყველანი!”<sup>229</sup>

ისეთი “პერსპექტივისტიც” კი, როგორც ლეონარდოა, ხშირად უგულბელყოფს კანონს – “საიდუმლო სერობის” შექმნისას მან მოქმედი პირებისა და გარემოს გამოსახვისას “...განზომილების სხვადასხვა ერთეულები გამოიყენა. დააკნინა რა უკანასკნელის /გარემოს, ოთახის. ი. მ./ ზომა ... ამით ადამიანები განადიდა და უბრალო გამოსათხოვარ ვახშამს მსოფლიო-ისტორიული მოვლენის მნიშვნელობა მისცა...”<sup>230</sup>

ზოგადად, აღნიშნული “გაორება” ევროპული ფერწერის გარკვეულ, კანონზომიერ განვითარების გზას განაპირობებს. თვით პერსპექტივის მეთოდი ცალსახად გარკვეული აღორძინების პერიოდში არ ყოფილა, ისიც, ზემო აღნიშნული განსხვავებული მიმართების გამო, განვითარებას განიცდიდა. მხოლოდ XVI საუკუნის ბოლოს მოხდა საბოლოოდ იმის გაცნობიერება, რომ სივრცე წინ უსწრებს მასში გამოსახულ სხეულებს და სურათზე, პირველ რიგში, მისი მონიშვნაა საჭირო. შემდგომ, XVII საუკუნეში ფილოსოფიამ (დეკარტე) სხეულთა სივრცულ განფენას მსოფლხედველობრივ-ობიექტური მნიშვნელობა მიანიჭა და იგი ყოველგვარი სუბიექტივისტური “მინარევისაგან” გაანთავისუფლა. შესაბამისად, ფერწერას მეცნიერულ-ობიექტური ფუნქცია ჩამოსცილდა და პერსპექტივაც, აქედან მოყოლებული, მხოლოდ ნახატის სივრცის აგების ხერხად იქცა.

გადატრიალება, რომელიც ველასკესმა ფერწერაში მოახდინა, სწორედ მსოფლ-მხედველობრივი ხედვის წერტილის აღნიშნულ ცვლილებას ემთხვევა. სურათის ერთიანობა ველასკესთან არა აბსტრაქტულ სქემას, გეომეტრიულ პერსპექტივას, არამედ ავტორის, მხატვრის ხედვის ერთიან აქტს ემყარება – უძრავი ხედვის აპარატი, მხატვრის მზერა მიმართულია ისე, რომ არც ერთ ფიგურას ან საგანს უპირატესი მნიშვნელობა არ ეძლევა.

ჯოტოდან მოყოლებული, ძველი ოსტატები განცალკევებულ, ცალ-ცალკე “დანახულ” სხეულოვან მოცულობებს, ანუ სუბსტანციური რეალიზმიდან მომდინარე, ქმნილებისა და საგნებიდან “გამონათებულ ჭეშმარიტ სინათლეს” გეომეტრიულ-

<sup>229</sup> Флоренский П. А. Обратная перспектива. Соч. Т 2, М., 1990, стр. 43, 68

<sup>230</sup> იქვე, გვ. 70

პერსპექტიული აბსტრაქციით აერთიანებდნენ. ამგვარად აგებული სურათის ხილვისას თვალი ფიგურიდან ფიგურაზე თანმიმდევრულად გადადის (რადგან, როგორც კუზანელი თვლის, აქტუალური ყურადღება მხოლოდ ერთ საგანზე შეიძლება იყოს მიპყრობილი). ველასკესი აჩერებს თვალის გუგას, მზერა სურათზე გამოსახულ საგნებს ერთდროულად და მთლიანად მოიცავს. “მქსოველებში” და “მენინებში” ადამიანები და საგნები სურათის თითქმის ცარიელი ცენტრის გარშემო ისე არიან განთავსებული, რომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ველასკესი თვალსა და ობიექტებს შორის არსებულ ჰაერს, სიცარიელეს, ანუ სივრცეს გამოსახავს.

ეს უკვე აღორძინება აღარაა, მხატვრის თვალი და შესაბამისად გონიც, ცდილობს ერთდროულად მოიცვას ყველაფერი, რასაც მზერა სწვდება. ეს შესაძლებელი ხდება მას შემდეგ რაც საგნები დამოუკიდებელი, სუბსტანციური არსებობის სტატუსს კარგავენ – სავსე, მკვრივი ფორმა ზედაპირით, მისი სინათლის ანარეკლით იცვლება. უპირატესობა არა ბუნებიდან, საგნებიდან მომდინარე “ჭეშმარიტ სინათლეს” (თეოფანიას), არამედ სუბიექტურ მზერას, ანუ, პლატონის მოდელით, “ხედვით სხივს” ეძლევა.

ფერწერის შემდგომი განვითარება კიდევ უფრო ზრდის ხედვითი მოდელის მეორე, სუბიექტური კომპონენტის მნიშვნელობას. ველასკესის მზერა მოცულობით საგნებს სიბრტყედ გარდაქმნის, მაგრამ არ უარყოფს სივრცის, სურათის სიღრმეს. ლეონარდოს “სამი პერსპექტივიდან” აქ მხოლოდ პირველი, ფიგურათა რელიეფური მოხაზულობაა უარყოფილი. დანარჩენი ორი – საგნებსა და თვალს შორის არსებული ჰაერით გამოწვეული ზომისა და ფერის ცვლილება – კვლავ ძალაშია. ველასკესის მიერ დაწყებული რენესანსული, გარე სამყაროზე მიმართული ხედვის “გადატრიალებას”, ანუ მეორე ეტაპს, იმპრესიონისტები ასრულებენ.

XIX საუკუნის სამოცდაათიან წლებში წარმოშობილი მიმდინარეობა რენესანსულ ხედვას, პერსპექტივას უკვე თითქმის სრულად უარყოფს. იმპრესიონისტებთან წინა პლანზე “ველასკესის სიცარიელის” ფონი გამოდის, ფერწერული გამოსახულება ბრტყელი ხდება. მხატვარი გამოსახავს არა იმ საგნებს რომელთაც ხედავს, არამედ თვით ხედვას, საგნის ნაცვლად – შთაბეჭდილებას ან შეგრძნებათა ერთობლიობას. ხელოვნება მთლიანად გადის გარე, რეალური სამყაროდან და ყურადღების კონცენტრირებას სუბიექტურ ქმედებაზე ახდენს.

შემდგომ ეტაპზე კუბისტები უბრუნდებიან მოცულობითი სხეულების გამოსახვას და იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ფერწერა თავიდან, კვლავ ჯოტოსეული “ხედვიდან” იწყებს განვითარებას. სინამდვილეში კუბისტები, ზემო აღნიშნულ ტენდენციას აგრძელებენ და აღრმავებენ – მხატვრის ყურადღება სუბიექტური შეგრძნებიდან შიდა, იდეალურ, ანუ ინტრა-სუბიექტურ ობიექტზე გადადის. სეზანის სტერეომეტრიული ფიგურები, ჯოტოს სხეულებრივი ფორმებისგან განსხვავებით, ირეალური ობიექტებია, რომლებიც სინამდვილესთან მეტაფორულად არიან დაკავშირებული. პიკასო ქმნის უზომოდ ამობურცულ მრგვალ მოცულობებს, რომელთა ფორმა, მთლიანობა ევკლიდური სიბრტყეებით განცალკევებულ ცალკეულ ფრაგმენტებად (წარბი, უღვაში, ცხვირი) არის დანაწევრებული...

ამ პერიოდისათვის მთლიანად შეიცვალა ფერწერის ფუნქცია. იმპრესიონისტთა მიერ ყურადღების შეგრძნებაზე გადატანამ ჯერ შეამცირა გარე ობიექტურობის მნიშვნელობა, ხოლო კუბისტებიდან დაწყებულმა “ხედვის წერტილის” შიდა და გარე რეალობებს შორის ფაქიზი საზღვრის მიღმა გადასვლამ უპირატესობა შიდა, წარმოსახვითი ანუ ვირტუალური ობიექტების გამოსახვას მიანიჭა. თუ ადრე ფერწერა საგნებიდან “გამონათებული” სინათლის აღქმისას ხედვის წერტილს გარემომცველი სამყაროს შიგნით მოიაზრებდა, ამ ეტაპზე, თვალი აღქმის ნაცვლად შიდა ობიექტების “გამოსხივებას” იწყებს. ორტეგას სიტყვებით, თვალი, რომელიც “...ადრე ძაბრივით იწოვდა რეალური სამყაროს სურათებს, – ახლა ირეალურის წყაროდ იქცა.”<sup>231</sup>

ბუნებრივია, ფერწერის ამგვარმა განვითარებამ, აქცენტის სამყაროს სტრუქტურული ერთიანობიდან ირეალური ან “გონითი საგნების” თავისთავად მნიშვნელობაზე გადატანამ, სრულად უარყო აღორძინებისეული ხედვა. მაგრამ პერსპექტივა, როგორც სურათის სივრცის შექმნის ხერხი კვლავ ძალაში დარჩა. რენესანსიდან ბაროკოში გადასულმა გამოსახულების სივრცის აგების ამ ოპტიკურ-გეომეტრიულმა წესმა საფუძველი დაუდო ფერწერის განვი-თარების ზემო აღნიშნული ძირითადი ტენდენციის პარალელურ, საკმაოდ ხანგრძლივ, დღესაც კვლავ აქტუალურ “რეალისტურ” მიმდინარეობას. ამას გარდა, პერსპექტივის “ძალმოსილება” კიდევ სხვა მიზეზებითაც იყო განპირობებული...

<sup>231</sup> Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве. «Эстетика. Философия культуры». М., 1991, стр.186, 200

თუ კუბისტები სივრცულ-გეომეტრიული წარმონაქმნების შექმნისას შეგნებულად ანაწევრებენ საგნებს, ნახატის სივრცეს, გეომეტრიულ სტრუქტურას, ე. ი. უარყოფენ პერსპექტივას, ავანგარდისტული მხატვრობის სხვა მიმდინარეობა, კერძოდ, სიურეალიზმი, მისი შესაძლებლობებით სრულიად გააზრებულად სარგებლობს. რეალური და არაცნობიერიდან მომდინარე ირეალური საგნების ურთიერთშეთავსებას სიურეალისტები პერსპექტივის საშუალებით ახერხებენ. გამოსახულების ყოველი ფიგურა, სიურეალისტური კონცეფციით, უნდა აღიქმებოდეს როგორც საგანი და ყოველი საგანი – როგორც ხატი, განსხვავება წარმოსახვითა და რეალურს შორის არ უნდა არსებობდეს. ამიტომაც ფოტოგრაფიული ტექნიკა სიურეალისტებისათვის ძალზედ ხელსაყრელ საშუალებას წარმოადგენს – იგი გამოსახულებას, ერთგვარ ჰალიუცინაციას იძლევა, რომელსაც რეალური საფუძვლის აქვს...

მაგრამ თვით ფოტოგრაფიამ, არა უბრალო ტექნიკურმა ხერხმა, არამედ ზოგადმა მოვლენამ, ფერწერის განვითარების ისტორიაში უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა. მან ბაროკოს ხელოვნების გამომსახველობითი რეალიზმი დაასრულა ერთი მხრივ და იმავდროულად, მეორე მხრივ, დასავლური ფერწერის ობიექტურობის ტენდენციისგან განთავისუფლება, ესთეტიური ავტონომიის მოპოვება განაპირობა. ზემოაღნიშნული “გადატრიალება” ფერწერაში შესაძლებელი მხოლოდ ფოტოგრაფიის გამოგონების შემდეგ გახდა.

იმპრესიონისტებთან ფერმა იმიტომ მოახერხა მოცულობითი ფორმის დაშლა, დანაწევრება, რომ ილუზიის, რეალობის მიბადვის ფუნქცია ფერწერას ჩამოსცილდა. მექანიკურმა გამოსახულებამ არა მარტო ვიზუალური დამაჯერებლობის, არამედ მოდელის ნამდვილობის, მისი უეჭველი არსებობის მტკიცების ფუნქციაც იტვირთა...

ეს კი, ბაზენის სიტყვებით, დასავლური ფერწერის “დასაბამისეული ცოდვის” გამოსყიდვაა... აღორძინების პერიოდში, როგორც ბაზენი აღნიშნავს, ფერწერა ნელ-ნელა გადავიდა ისეთ ფორმებზე, სადაც სულიერი არსის გამოხატვა გარე სამყაროს მეტნაკლებად სრულ იმიტაციასთან იყო შეთავსებული. უმნიშვნელოვანეს მოვლენას ამ მიმართებით პირველი მეცნიერული და იმავდროულად, უკვე რამდენადმე მექანიკური სისტემის – პერსპექტივის გამოგონება წარმოადგენდა. პერსპექტივა მხატვარს აძლევს



საშუალებას შექმნას სამგანზომილებიანი სივრცის ისეთი ილუზია, სადაც თვალი საგანს როგორც რეალობაში ისე აღიქვამს.

აქედან მოყოლებული ფერწერა, ბაზენის კონცეფციით, ორ მისწრაფებას შორის ექცევა – ესთეტიკური, რომელიც ცდილობს ფორმის სიმბოლიზმით გამოხატოს სულიერი რეალობები და ფსიქოლოგიური, რომელიც ხილული სამყაროს “ორეულის” შექმნასთან არის დაკავშირებული. წინა პერიოდის სულიერ რეალობებზე ცალსახად ორიენტირებულ შუა საუკუნეების მხატვრობას არ ახასიათებდა დრამატული გაორება – იგი მხოლოდ მეცნიერული ხედვის, ტექნიკური გამოგონების შემოსვლის შედეგია. ამიტომაც მიიჩნევს პერსპექტივას ბაზენი “დასავლური ფერწერის დასაბამისეულ ცოდვად”<sup>232</sup>.

ფერწერის “გაორება” ან ორ ტენდენციას შორის მოქცევა, ბაზენის აზრით, მთლიანად პერსპექტივას “ბრალდება”. ზემოთ კი ითქვა, რომ რენესანსული ხედვის, ანუ თვით პერსპექტივის საფუძველი იყო უკვე გაორებული მიმართების მატარებელი – სისტემური ერთიანობა ერთდროულად სუბიექტურ-იმანენტურ ხედვასა და სამყაროს, ანუ ბუნების ობიექტური წესრიგის გამოვლენასაც მოიცავდა. მაგრამ პერსპექტივა, როგორც სიბრტყეზე სამგანზომილებიანი სივრცის გამოსახვის მეთოდი სწორედ ცალმხრივი, მეცნიერულ-ობიექტური მიდგომით შეიქმნა და რაც ასევე მნიშვნელოვანია, აღნიშნული გაორება ამ მეთოდის ფერწერაში შემოსვლამ განაპირობა. ამიტომაც, არა არსობრივი საფუძვლების, არამედ თანმიმდევრული, მეცნიერულ-ტექნოლოგიური განვითარების მიხედვით ბაზენის მიდგომა სრულიად მართებულია. მექანიკურმა გამოსახულებამ, ფოტოგრაფიამ ფერწერას ბუნების “ორეულის” შექმნის, რეალობის რეპროდუცირების ფუნქცია, ანუ ის შესაძლებლობა ჩამოაცილა, რომელიც მეცნიერული პერსპექტივის თანადი მექანიკური სისტემის – “კამერა ობსკურას” (camera obscura) მექანიზმში იყო ჩადებული.

ლეონარდო თავის ხედვის მოდელში, პლატონისაგან განსხვავებით, სუბიექტის აქტიურ როლს ფაქტიურად გამორიცხავს. პლატონთან გამოსახულებას ანუ “ხედვით სხეულს” დღის სინათლესთან ერთად მისი მონათესავე, თვალებიდან უწყვეტ ნაკადად გადმოდინებული ცეცხლი წარმოშობს. ლეონარდოსათვის თვალი “უმაღლესი

<sup>232</sup> Базен А. Что такое кино? М., 1972, 42

სიბნელეა” – გარე, ობიექტური “... სინათლე მით უფრო გამოირჩევა, რაც უფრო მეტი ცვლილება და განსხვავება შეაქვს თვალის ჩვეულ სიბნელეში, რის გამოც /იქ/ თავის მსგავსებას ტოვებს.”<sup>233</sup>

ქრიტიანულ-სქოლასტიკური წარმოდგენით, სიბნელე “სინათლის იერარქიის” ბოლო, არარსებობის შესაბამისი საფეხურია. “გონითი საგნები”, ანუ სუბიექტური წარმოდგენები, მართალია, ლეონარდოსათვის “ცარიელნი” ან არასანდონი არიან, მაგრამ არსებულის და არა სიბნელე-არარსებულის, სფეროს განეკუთვნებიან. ამიტომაც, “უმაღლესი სიბნელე” ლეონარდოსთან არ შეიძლება სუბიექტურის არარსებობის დაშვებიდან მომდინარეობდეს. სიბნელე აქ სიმბოლურად, თომა აქვინელისეული “სუფთა დაფის” (tabula rasa-s) მსგავსად, შემეცნების საწყისი საფეხურის, გრძნობადი აღქმის, ვიზუალური შეგრძნების პასიური როლის, მისი მექანიზმის ახსნას გამოსახავს. მიუხედავად ცალმხრივ-ემპირიული ხასიათისა, პიროვნულ-იმანენტური მომენტი (“სუბიექტური დაჩრდილვა”), ანუ ადამიანური თვალით დანახული სამყაროს ვიზუალური წარმოდგენა, ამ მოდელში ყოველთვის თანაობს და სწორედ ის განაპირობებს აღორძინების მხატვართა ხსენებულ გაორებას...

თუმცა, აღორძინებიდან წამოსული სამყაროს გამოსახვის მცდელობა, მეცნიერების ობიექტურობისა და ყოვლისშემძლეობის სულ უფრო მზარდმა რწმენამ, მოგვიანებით, სინამდვილის ჭეშმარიტ, ობიექტურ ხედვასთან გააიგივა. შემეცნების საწყისი საფეხურის მექანიკური მოდელი, მისი აღწერის წესი, სქემა სამყაროს ვიზუალური გამოვლენისა და ფიქსაციის ერთადერთ უტყუარ მეთოდად იქნა მიჩნეული. ლეონარდო ხედვის მეცნიერულ მოდელს და მის შესაბამის პერსპექტივის მეთოდს ექსპერიმენტის საფუძველზე, ტექნიკური მოწყობილობის მიხედვით იკვლევს და ადგენს – “როგორ აგზავნიან საგნები თავიანთ გამოსახულებასა და მსგავსებას, რომლებიც თვალის წყლოვან სისველეში გადაიკვეთებიან, გასაგები გახდება, როდესაც განათებულ საგანთა გამოსახულებანი პატარა, მრგვალი ხვრელიდან ბნელ სათავსში შეაღწევენ...”<sup>234</sup>. “ბნელ სათავსს”, ანუ ბნელ ოთახს კი ლათინურად camera obscura ჰქვია.

ზუსტად ასევე, თვალის მცირე, მრგვალ ხვრელში შემავალი “საგანთა სხივები”, ლეონარდოს მიხედვით, გაივლიან თვალის ბროლს და უკანა კედელზე გამოსახულებას

<sup>233</sup> Леонардо да Винчи. Избр. произведения. Т I, С-II, М., 2000, 246

<sup>234</sup> ique, gv. 240

იძლევიან. ეს კი ნიშნავს, რომ ამ მექანიზმთან მომდინარე პერსპექტივის მეთოდით სარგებლობისას ნახატის სივრცეს ყოველთვის “მექანიკური თვალი” აგებს, ანუ ასეთ გამოსახულებას საფუძვლად ცალმხრივი რეგისტრაციის პრინციპი და არა ხედვის აქტი უდევს.

ადამიანის თვალი, ანუ ხედვის ორგანო გაცილებით უფრო რთული აგებულებისაა, მისი ფუნქციონირების ალორძინებისეული მოდელი ძალზედ გამარტივებულ და მიახლოებით (მექანიკურ) წარმოდგენას ემყარება. თვით ხედვის აქტი კი, როგორც ცნობილია, სრულ კოორდინაციაშია ადამიანის ერთიან სასიცოცხლო, ფსიქოფიზიოლოგიურ სისტემასთან და მასში, ამ აქტში უშუალო შეგრძნებასთან (რეგისტრაციასთან) ერთად უდიდეს, შეიძლება ითქვას უმეტეს, როლს ცნობიერება ასრულებს...

ნიეპსმა და ლუმიერმა, როგორც ბაზენი აღნიშნავს, თავიანთ თავზე აიღეს “ცოდვის გამოსყიდვა” – ხედვის მექანიკური მოდელის ტექნოლოგიური განხორციელება ან ხორცშესხმა ჯერ ფოტო და შემდგომ კინო კამერაში მოხდა. მაგრამ, XIX საუკუნის ამ მონაპოვართა მნიშვნელობა მხოლოდ ფერწერის უკვე აღნიშნული გაორების დასასრულისა და მისი ესთეტიკური ავტონომიის მოპოვებით არ განისაზღვრება. რენესანსული ხედვის მოდელის მექანიზმისა და შესაბამისი პერსპექტივის მეთოდის ფერწერისაგან დამოუკიდებელი, “წმინდა” სახით რეალიზაციამ სრულიად ახალი სახის გამოსახულებას მისცა დასაბამი. და სწორედ ეს მოვლენა, ეს ფენომენი, ანუ ახალი ტიპის გამოსახულება XIX-XX საუკუნეებში განსაკუთრებული, გამორჩეული კვლევისა და განსჯის საგნად იქცა.

პირველი ფოტოგამოსახულება (ნიეპსის “გაშლილი სუფრა”, 1822 წ.) უცნაურ შთაბეჭდილებას ტოვებდა – ერთი მხრივ ის საოცრად ჰგავდა ფერწერულ ნაწარმოებს და მეორე მხრივ, მისგან იმით განსხვავდებოდა, რომ გამოსახული ობიექტები არა ანალოგია-მსგავსებიდან, არამედ სინამდვილის ხილული ემანაციიდან მოდიოდა. საკმაო დრო დასჭირდა იმის გააზრებას, რომ ხატთა ოჯახში, როლან ბარტის სიტყვებით, არა ფერწერის მუტანტი, არამედ სრულიად ახალი გენი შემოვიდა.

სწორედ ახალი ტიპის გამოსახულების რეალობისადმი მიმართების ანალიზმა წარმოშვა ფოტოგრაფიის როგორც განსაკუთრებული გამომსახველობითი საშუალების გაგება. მაგ-რამ, ამასთან ერთად, ამგვარი გააზრება-ანალიზის შედეგად თვით ფერწერის განვითარების არსებული კონცეფციაც, მისი ესთეტიური კატეგორიებიც შეიცვალა. როგორც ბაზენი აღნიშნავს, "... გაუფრთხილებლობა იქნებოდა ძველი ესთეტიკური ფაქტების ისე განხილვა, თითქოს მათთან დაკავშირებულ კატეგორიებს, სრულიად ახალი ფენომენების გავლენით, არავითარი ცვლილება არ განუცდიათ"<sup>235</sup>.

ზემოთ განხილული ფერწერის გაორების ტენდენციის აშკარა გამოვლენა მხოლოდ აღორძინების კონცეფტუალური საფუძვლების ანალიზის, მექანიკურ-ვიზუალური კომპონენტის გამოცალკევების შემდეგ გახდა შესაძლებელი. თვით პერსპექტივა, რომელიც აღორძინებასა და მის შემდგომ, ფოტოგრაფიამდელ პერიოდში ხილული სინამდვილის გამოვლენისა და ხედვის ერთადერთ "სწორ" მეთოდად იყო აღიარებული, ახლა, მექანიკური გამოსახულების განუყრელ ატრიბუტად იქცა. ხოლო ფერწერისათვის ეს მეთოდი, ერთადერთი ნამდვილის სანაცვლოდ, ერთ-ერთ პირობით ხერხად გადაიქცა.

დაპირისპირება მხატვრულ სტილსა და სინამდვილის დამაჯერებლ ასახვას შორის აშკარად მხოლოდ ფოტოგრაფიული ფირფიტის გამოგონების შემდეგ გამოვლინდა. შედეგად, მოხდა იმის გამიჯვნა-გაცნობიერება, რომ მხატვრის მიერ შექმნილი ესთეტიური სამყარო გარემომცველი სინამდვილისგან განსხვავდება. სურათის ჩარჩოთი შემოსაზღვრული სივრცე მიკროკოსმოსია, რომელიც იმისაგან, რაც გარს აკრავს, მასალითაც და არსობრივადაც განსხვავებულია.

ხოლო, ფოტოგამოსახულება, როგორც სინამდვილის "ბუნებრივი" ან ობიექტური ანაბეჭდი, ინარჩუნებს კავშირებსა და მიმართებებს გარემოს ან ფიზიკური რეალობის იმ ნაწილთან, რომელიც გამოსახულების მიღმაა დარჩენილი. ამიტომაც, ფოტოგრაფია ერთგვარი დაუსრულებლობის, შემთხვევითობის და უსასრულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს – ყველაფერი მასზე მთლიანობიდან ამოგლეჯილ-ამოჭრილის, ნაწილობრივ აღბეჭდილის სახით აღიქმება. როგორც კრაკაუერი აღნიშნავს, "ფოტოკადრის ჩარჩო –

<sup>235</sup> Базен А. Что такое кино? М., 1972, 157

მხოლოდ პირობითი საზღვარია: მისი შემცველობა ჩარჩოს მიღმა დატოვებულთან არის დაკავშირებული; მისი კომპოზიცია რაღაც ვერჩატეულზე გველაპარაკება...”<sup>236</sup>

თუ აღორძინებისეული ხედვა-გააზრების მიხედვით ერთიანი, უსასრულო და ჰარმონიული სამყაროს სიმბოლური წარმოჩენა პერსპექტივის მეთოდით ხერხდება, მაშინ, თვით ეს მეთოდი უსასრულო რაოდენობის მიმართებებათა მომცველი უნდა იყოს. ამიტომაც პერსპექტივის ეს შესაძლებლობა, გასაგებია, რომ უფრო აქტუალური ხდება მას შემდეგ, რაც გამოსახულება კარგავს სიმბოლურ ფუნქციას – ფოტოგრაფია სინამდვილიდან მექანიკურად ამოჭრილ, მაგრამ სტრუქტურულ ერთიანობასთან უწყვეტი ბმებით დაკავშირებულ გამოსახულებად რჩება.

შესაბამისად, ფოტოგამოსახულებისათვის უმთავრესი არა “დაფარულის გამოვლენის და ჩვენების”, ანუ სიმბოლური შუამავლის, არამედ აღბეჭდილი “კვალიდან” ობიექტის ნამდვილობის, მისი თანდასწრების მტკიცების ფუნქცია ხდება. XX საუკუნეში ფოტოგრაფიის აღნიშნულმა თვისებებმა განაპირობეს ახალი ხელოვნების, კინემატოგრაფის ჩამოყალიბება და განვითარება. “მოძრავი სურათის”, ანუ ქალაქზე ან სხვა მასალაზე გადატანილი მოძრაობის სხვადასხვა ფაზის გამოსახულებათა თანმიმდევრული, სწრაფი ჩვენებით სურათის “გაცოცხლების” ილუზიის შექმნის ტექნიკა (შესაძლებლობა) ფოტოგრაფიისა და კინოს გამოგონებამდე კარგა ხნით ადრე იყო ცნობილი. მაგრამ, კინო “გაცოცხლებული სურათებიდან”, “ილუზიონიდან” ხელოვნებად გადაიქცა მას შემდეგ, რაც სამყაროს გამოსახვის საკუთარი, ფოტოგრაფიული ბუნებიდან მომდინარე შესაძლებლობები გააცნობიერა.

ბაზენის აზრით, კინო წარმოადგენს ფოტოგრაფიული ობიექტურობის დროით განზო-მილებაში დასრულებას. თუ ფოტოგრაფია დროის მუმიფიცირებას ახდენს – კინო საგანთა დროში არსებობის გამოსახვა და მიმდინარე ცვლილებათა მუმიფიცირება. აქედან მომდინარეობს ბაზენის კინოკონცეფცია, რომელიც არც ისე მარტივ და სწორხაზოვან დროით მიმართებას ემყარება, როგორც ეს წინა გამონათქვამის ცალსახა გაგებიდან შეიძლება მომდინარეობდეს.

<sup>236</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974, 45

საქმე ის არის, რომ ბაზენი სინამდვილეს არა ჩვეულ დროში (temps), ანუ “ახლა” მომენტების თანმიმდევრულ, თვლად რიგში, არამედ თვისობრივად განსხვავებულ, დაუნაწევრებელ ერთიანობა-ხანიერებაში (ბერგსონის რეალურ დროში, dureé-ში) მოიაზრებს. კინემატოგრაფი, ბაზენის აზრით, ამგვარი ხანგრძლიობის მომენტების, კვანტების უკვდავყოფას, ანუ საგანთა მიმდინარე ცვლილებების მუმიფიცირებას ახდენს. რეალური დროის, ხანგრძლიობის კვანტების ფილმურ თანმიმდევრობაში, ანუ ხაზოვან დროში (temps-ში) განთავსება ჰიბრიდულ ან შუალედურ კინემატოგრაფიულ დროს წარმოშობს. ამგვარი წარმოდგენის მიხედვით კინემატოგრაფიული დროითი მოწესრიგების (მონტაჟის) განვითარება ორი მიმართულებითაა შესაძლებელი – ხანგრძლიობის მომენტების ანუ კვანტების დამოკლება, უფრო მეტი პირობითობისაკენ სვლა და პირიქით, მათი, ამ მომენტების, სიგრძის გაზრდით რეალურ ხანგრძლიობასთან მიახლოება.

თავად ბაზენი მეორე მიმართულებას, უწყვეტად გადაღებული, გრძელი კინემატოგრაფიული მონაკვეთებით (“პლან-ეპიზოდებით”) აწყობილ ფილმს, ანუ სინამდვილესთან მიახლოებულ კინოს აძლევს უპირატესობას (“ონთოლოგიური რეალიზმი”). ეს კი ფილმის სტრუქტურაში კადრის პლასტიკის, სივრცითი მოწესრიგების უპირატესი მნიშვნელობის აღიარებას ნიშნავს. მოძრავ ფოტოგრაფიას კინემატოგრაფად, ბაზენის აზრით, სწორედ სივრცის (და არა სიუჟეტის ან გამოსახვის) რეალიზმი აყალიბებს.

ადვილი შესამჩნევია, რომ ეს კონცეფცია პირდაპირ კავშირშია სამყაროს სივრცული წარმოდგენის აღორძინებისეულ მოდელთან – პერსპექტივა ხომ სამყაროს სტრუქტურის, სივრცითი მოწესრიგებისა და ერთიანობის გამოვლენის მეთოდია. სწორედ კინო-ფოტო გამომსახველობის ძირითადი საშუალების არსობრივ გაგებას ემყარება ბაზენის ხედვა – ეკრანი მისთვისაც “სარკმელია”, ოღონდ, განსხვავებით ალბერტისაგან, იქიდან დანახული რეალური სივრცის “ანაბეჭდებით” აგებული სამყარო ხელოვნურია და არა სიმბოლური...

თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ფოტოგამოსახულების არსობრივი მომენტის მნიშვნელობა არც პირველი მიმართულების, ეპიზოდების დამოკლების, ანუ პირობითობის, ხელოვნურობის ხარისხის ზრდის შემთხვევაში კარგავს აქტუალობას.

სინამდვილიდან “ამოჭრილი”, მაგრამ კადრს ან ჩარჩოს მიღმა დარჩენილთან სტრუქტურული ბმებით დაკავშირებული გამოსახულება კომუნიკაციურ მიმართებას, თეორიულად, ნებისმიერ, ამავე ტიპის გამოსახულებასთან უნდა ჰქმნიდეს. ერთიანობის პრინციპიდან გამომდინარე, ყოველ-თვის იგულისხმება, რომ სინამდვილის ორ ფოტოგრაფიულ “ანაბეჭდს” სივრცითი ან დროითი ბიჯი აცალკევებს.

პრაქტიკაში კინემატოგრაფიული მონტაჟი ფოტოგამოსახულების აღნიშნულ შესაძლებლობას, ენობრივი სისტემის ანალოგიით, ტექსტურად არტიკულირებული ერთიანობის შესაქმნელად იყენებს. ამიტომაც, მონტაჟურ რიგში, უმეტეს შემთხვევაში, არა ნებისმიერი, არამედ მხოლოდ ის გამოსახულებანი ერთიანდებიან, რომელთა შორის თხრობითი (ქრონოლოგიურ-დროითი) ან მეტაფორულ-მეტონომიური მიმართების დაშვებაა (ან გაგებაა) შესაძლებელი<sup>237</sup>. ამასთან, მოკლე კინემატოგრაფიული მონაკვეთების ორივე, ქრონოლოგიურ-ფაბულური თუ მეტაფორული, ურთიერთმორგებისას, ყოველთვის იგულისხმება, რომ რაღაც კადრსმიღმა დარჩენილიც “მონაწილეობს” ტექსტური მთლიანობის შექმნაში. პირველ შემთხვევაში – მოქმედების ის ნაწილი, რომელსაც განვითარების ლოგიკის მიხედვით მარტივად “აღადგენს” მაყურებელი, ხოლო, მეორე შემთხვევაში – ორი გამოსახულების “შეხვედრისას” წარმოშობილი რაღაც საზრისი, რომლის ”თანდასწრებასაც” ასევე ხვდება მაყურებელი...

ზოგადად, მონტაჟის ბოლო მიმართულება, მოკლე კადრების პირობითი ერთიანობა, მიუხედავად სპეციფიური კინემატოგრაფიული მომენტებისა, მაინც გამომსახველობითი რიტორიკის ერთ-ერთი კერძო შემთხვევაა და მისი სტრუქტურა ტექსტური მოწესრიგების ცნობილი წესებით (ან ფიგურებით) აღიწერება. ყველა სხვა ტიპის გამოსახულებას, მაგალითად ნახატს, არ ახასიათებს დისპოზიციის,

<sup>237</sup> მოკლე ეპიზოდების გარკვეულ, თანმიმდევრულ მონაცვლეობის პრინციპს ეფუძნება აგრეთვე ე. წ. რიტმული მონტაჟი, მაგრამ ეს შემთხვევა უფრო ზოგადია და მხოლოდ გამოსახულების ფოტოგრაფიული ბუნებიდან არ მომდინარეობს. მონტაჟური რიგი ამ შემთხვევაში ნებისმიერი ტიპის გამოსახულების, როგორც მონაკვეთთა განზომილი (ზომადი) თანმიმდევრობის, ასევე მისი შიდა კომპოზიციურ-ტონალური და ფერადოვანი რიტმის მიხედვით იგება. კინემატოგრაფი იყენებს, რა თქმა უნდა, ვიზუალურ ხატთა ურთიერთშეთავსების ნებისმიერ შესაძლებლობას. მაგრამ, მისთვის ძირითადს, განსაკუთრებულს, ორგანულს მხოლოდ ფოტოგრაფიული, ანუ სივრცითი მოწესრიგების პერსპექტიულ ხედვაზე დაფუძნებული, “ობიექტური ანაბეჭდის” სტრუქტურული მიმართების მიხედვით აგებული ხედვითი რიგი წარმოადგენს.

კონფიგურაციის ზემო აღნიშნული ფოტოგრაფიული თვისება, მაგრამ მათი საშუალებით მაინც იგება თანმიმდევრული, კინოს მსგავსი თხრობითი რიგი (წიგნის მინიატურა, ხატწერა, კომიქსი და ა. შ.). ხოლო უმარტივეს, ორი კადრის მეტაფორულ-მეტონიმურ შეპირისპირებას ანალოგი და პირველსახე უძველეს კრიპტოგრამულ თუ იეროგლიფურ დამწერლობაში მოეპოვება...

აქედან, გასაგები ხდება ადრეული პერიოდის (10\_20-ანი წლების) “მონტაჟური ბუმის” მამოძრავებელი მოტივი – კინემატოგრაფისტები ცდილობდნენ შეექმნათ ისეთი გამომსახვე-ლობითი სისტემა, კინოენა, რომელიც მათ სრულფასოვანი თხრობის ან გამოთქმის შესაძლებლობას მისცემდა. მიუხედავად გამოსახულების არაერთმნიშვნელოვანი და თავისთავადი ღირებულების აღიარებისა, ეს ტენდენცია, საბოლოოდ, მაინც კადრის (მოკლე ეპიზოდის) ენობრივ ნიშნის ცალსახა მიმართებამდე დასვლის საშიშროებას შეიცავდა. სავარაუდოა, რომ ეიზენშტეინის “გრანდიოზული” ჩანაფიქრი – მარქსის “კაპიტალის” “ინტელექტუალური მონტაჟით” ეკრანზე გადატანის სურვილი – სხვა მიზეზებთან ერთად, სწორედ ამ საშიშროების გაცნობიერების გამო ვერ ან არ განხორციელდა...

მომდევნო პერიოდში, ხმის შემოსვლასთან ერთად, კინემატოგრაფისტები უკვე კადრის პლასტიკას, კადრსშიდა მოწესრიგებას უთმობენ მეტ ყურადღებას (ეიზენშტეინი ხმოვანი და ხედვითი რიგების მორგების, “ვერტიკალური მონტაჟის” საყრდენს, საფუძველს არა კადრთაშორის, ანუ თანმიმდევრობაში, არამედ კადრსშიგნით, თვით გამოსახულებაში ეძებს). აქედან, კადრის პლასტიკის უპირატესი მნიშვნელობის აღიარებიდან გამომდინარე, კინემატოგრაფში თვით სივრცის დაუნაწევრებლად გადმოცემას მიეცა უპირატესი მნიშვნელობა – მონტაჟი უკვე არა მხოლოდ კადრთა თანმიმდევრობის, არამედ მოქმედების ერთიან სივრცეში, უწყვეტ ეპიზოდად, ერთიან მიზანსცენად განფენის შესაძლებლობადაც იქცა. მოკლე კადრების თანმიმ-დევრობაზე დაფუძნებულ მონტაჟს კი, მხოლოდ განსაკუთრებული, დამატებითი, ექსპრესიულობის გამაძლიერებელი ფუნქცია მიენიჭა.

მაგრამ როგორი გრძელი, უწყვეტად გადაღებული კადრებითაც არ უნდა აიგოს ფილმი, კინოს არსობრივ საფუძველს მაინც მყისიერი ფოტოგრაფიული ანაბეჭდი წარმოადგენს – ამგვარი ანაბეჭდების დისკრეტული ერთიანობა ტექნოლოგიით არის



განპირობებული (24 კადრი წამში). თუ გამოსახულების ფოტოგრაფიული ბუნება კინემატოგრაფშიც განაგრძობს არსებობას, მაშინ, ლოგიკურია, რომ მისი მყისიერებაც უნდა აისახებოდეს ფილმის სტრუქტურაში. სწორედ ამ მოსაზრებიდან ამოდის როლან ბარტი, როდესაც აცხადებს, რომ “მოძრაობა”, რომელსაც მიიჩნევენ კინოს არსად, სინამდვილეში არც გაცოცხლებას, არც მობილურობას და არც “ცხოვრებას” ან მის ასლს არ შეესაბამება. იგი ჩონჩხია, რომელსაც პერმუტაციური (ცვალებადი, მიმოცვლითი) განვითარება აკისრია და შესაბამისად, საჭიროა მისი სვლის შესაძლებელი გზების გააზრება.

სწორედ კადრის, მყისიერი “ანაბეჭდის” ან, როგორც ბარტი უწოდებს, “ფოტოგრამას” საზრისის სხვადასხვა დონეების მიხედვით “წაკითხვა” (გააზრება) განაპირობებს ფილმის გამომსახველობითი რიგის განვითარების, სვლის, მოძრაობის შესაძლებელ მიმართულებასა და მიმართებებს. ჩვეულებრივად, ფილმის ტექსტურად არტიკულირებული მთლიანობა, იგივე ბარტის მოსაზრებით, გამოსახულების საზრისის ორი ძირითადი დონით იგება: ინფორმაციულ-კომუნიკაციური, რომელიც მოიცავს ყველა იმ ცნობას, რაც დეკორაციიდან, პერსონაჟთაგან, ფაბულაში მათი ადგილიდან და ა. შ. შეიძლება შევიტყოთ და სიმბოლური, რომელიც, ასევე, მრავალ, სტრატეგიფიცირებულ – რეფერენტულ, ავტორის ინდივიდუალურ თუ ისტორიულ – ქვედონეებს მოიცავს.

მაგრამ, ამას გარდა, არსებობს ფილმის კადრის (“ფოტოგრამას”) “წაკითხვის” კიდევ ერთი, მესამე დონე, ანუ, როგორც ბარტი უწოდებს, “მესამე საზრისი”, რომელიც არ დევს ენაში, ის “...არტიკულირებული ენის გარეთაა, თუმცა საუბარში მაინც მონაწილეობს.”<sup>238</sup>

სწორედ ამ დონეზე ვლინდება ის, რასაც შეიძლება დაერქვას “ფილმური” (filmique), ანუ ის, რაც ენით აღწერილი არ შეიძლება იყოს. ფილმური ვლინდება მხოლოდ იქ, სადაც თავდება ენა და არტიკულირებული მეტაენა. იგი უმეტესად გამოსახულებით, უფრო სწორად, რაც გამოსახულებაში წმინდა სახვითია, იმის წყალობით მოიცემა.

<sup>238</sup> Барт Р. Третий смысл. Сб. Кино и время. М., 1979, с. 174, 197

უფრო მარტივად, სტრუქტურალისტური ტერმინოლოგიის გარეშე და ადრე ნათქვამის გათვალისწინებით შეიძლება ითქვას, რომ ფოტოგრაფიულ გამოსახულებას, კინოკადრს ან ფოტოგრამას სწორედ უსასრულო რაოდენობის (კადრსშიდა და კადრსმიდმა) მიმართებათა გამო ახასიათებს ერთგვარი გამომსახველობითი სიჭარბე, რომელიც ფილმის სტრუქტურაში არ არის ჩართული. შემთხვევითი, გამოსახულებაზე არაგანზრახ, თავისთავად მოხვედრილ ფიგურებსა და ელემენტებს გარდა, სიჭარბეს თვით ფილმის ჩვეულ სტრუქტურაში ჩართული ობიექტებისა და დეტალების არაერთმნიშვნელოვანი მიმართებანიც ქმნიან. ეს სიჭარბე არც რეფერენტულ ან საგნობრივ რეპრეზენტაციასთან და არც ეპიზოდის დრამატულ საზრისთან არ არის დაკავშირებული. გამოსახულების, ფოტოგრამას ამ მიმართებით “წაკითხვა” მესამე საზრისს, ანუ, უფრო სწორად, კომუნიკაციური და სიმბოლურისგან განსხვავებულ, მათგან არმომდინარე მნიშვნელობის პოტენციას წარმოშობს. მესამე საზრისი არ არის დაკავშირებული ფილმის დროით ან ლოგიკურ თანმიმდევრობასთან, იგი სრულიად სხვა ტიპის სტრუქტურისათვის არის ღია.

70-ანი წლების დასაწყისში, იმ დროს, როდესაც იწერებოდა როლან ბარტის აღნიშნული სტატია, კინემატოგრაფში ჯერ კიდევ ტრადიციული, ინფორმაციულ-კომუნიკაციური და სიმბოლური წყობა იყო გაბატონებული. განსხვავებული სტრუქტურის ფილმები იშვიათ გამონაკლისს წარმოადგენდა. მიუხედავად ამისა, ბარტმა მაინც შესძლო ეწინასწარმეტყველა, რომ მესამე საზრისი, რომელიც იმ დროის კინემატოგრაფში ერთგვარ ფუფუნებად და უაზრო ხარჯად აღიქმებოდა, ხვალინდელი დღის პოლიტიკას განეკუთვნებოდა.

“ახალმა პოლიტიკამ” კინემატოგრაფში სულ მალე იჩინა თავი – 80-ანი წლებიდან რეჟისორები ხშირად მიმართავენ მოდურ, ალბათ უფრო ლიტერატურიდან “ნასესხებ” მოვლენას, ისეთ ჩანართებს, როგორცაა: ციტატა, ალუზია, პაროდირება... ასეთი ტიპის ჩანართები წყვეტენ ტრადიციულ დროით მიმდევრობას, ქრონოლოგიურ ჯაჭვს – ფილმის სტრუქტურაში მეორე, სხვა ტექსტის ელემენტი შემოდის, რომელიც ძირითად, ასე ვთქვათ, ჰორიზონტალურ-თანმიმდევრულთან ერთად ვერტიკალურ-განშლითი “წაკითხვის” შესაძლებლობასაც იძლევა (ჰიპერტექსტი).

შედეგად, იცვლება წინა ათწლეულებში შემუშავებული და საყოველთაოდ აღიარებული ფილმის მონტაჟური წყობა – ძირითადადთან ერთად (თუ იგი ერთია, რადგან ზოგჯერ რამოდენიმეა ასეთი) სხვა ტექსტური ჩანართების თანაარსებობა სრულიად განსხვავებული ტიპის ეპიზოდებად დაყოფასა და მათ ურთიერთმორგებას (არტიკულაციას), ანუ ბაზენის ტერმინით, “დეკუპაჟს” განაპირობებს. ფილმურ ერთიანობაში ცალსახა თხრობით-ქრონოლოგიური და სიმბოლური მიმართებებისათვის შეუთავსებელი ჩანართების “ჩანერგვის” მცდელობა უფრო მრავალმხრივი კავშირების გამოვლენას საჭიროებს. და სწორედ ასეთ შესაძლებლობას იძლევა ის სახვითი “სიჭარბე”, რის შესახებაც ზემოთ იყო საუბარი.

კინოკადრის, ფოტოგრამას მესამე საზრისის დონის შესაბამის მრავალფეროვან მიმართებათა არსებობა სწორედ წმინდა “ფილმური” ხასიათის სახვითი ხერხებით – ისევ ფოტოგრაფიული კონფიგურაციის ან დისპოზიციის მიხედვით – რთული ჰიპერსტრუქტურის შექმნის შესაძლებლობას ჰქმნის (სხვა შემთხვევაში, მხოლოდ ვერბალურ მიმართებებზე დაფუძნებული ფილმი, რაგინდ რთულ, მრავალფეროვან ტექსტურ მონაკვეთებსაც უნდა მოიცავდეს იგი, ლიტერატურული ნაწარმოების მეორეხარისხოვანი ილუსტრაციის ან “ვიზუალური პიესის” დონეს ვერ გასცდება). “ახალი პოლიტიკა” კინემატოგრაფში კადრის, ფოტოგამოსახულების, ანუ, რაც იგივეა, სივრცის ერთიან სტრუქტურად წარმოდგენის, უთვალავ შესაძლებელ მიმართებათა უფრო მრავალმხრივ ამოქმედებას, ანუ “პლურალისტური” ხედვის გააზრებულ შემოტანას ემყარება.

შესაბამისად, უნდა ითქვას, რომ მცდარია ალბათ შეხედულება, თითქოს თანამედროვე კინემატოგრაფი კარგავს შინაგან მთლიანობას, რომ იგი არარაციონალური, სუბიექტური, გონის გამონათებისა და დაბნელების ურთიერთაღრევის გზით მიდის. სინადვილეში “ახალი პოლიტიკა” კინოში უფრო მაღალი რიგის მოწესრიგება-ერთიანობისკენ მიისწრაფვის და თუ მრავალ უჩვეულო, ეპატაჟური ელფერის ნაწარმოებთა შორის სასურველი შედეგი ჯერ მხოლოდ ცალკეულ, მცირერიცხოვან ფილმებსა და ეპიზოდებში ვლინდება (თუმცა, მათი რიცხვი დღითიდღე იზრდება, განსაკუთრებით ფრანგულ კინოში...), ეს, უთუოდ, “ზრდის ცდომილების” მაჩვენებელია და სხვა არაფერი...

გაურკვევლობასა და ერთგვარ დაძაბულ, “ურწმუნო” დამოკიდებულებას ახალი ფილმური სტრუქტურის მიმართ მისი აღქმის უჩვეულობა და “ალოგიკურობაც” წარმოშობს, განსხვავებით მკითხველისაგან, რომელსაც წიგნის წაკითხვის დრო საკუთარი სურვილის მიხედვით შეუძლია დაარეგულიროს – კინომაყურებელი ასეთ შესაძლებლობას მოკლებულია. ამიტომაც, იგი რთული, მრავალმხრივი მიმართების ვიზუალური სტრუქტურის აღქმისას იძულებულია ფილმის ოპერატიული დროის (temps) სვლის მიდევნებასთან ერთად და ერთდროულად, მისგან მყისიერი გასვლაც მოახდინოს (დროის ე. წ. “მესამე განზომილებაში”). ეს კი სრულიად განსაკუთრებული მოვლენაა, რომელიც არა მხოლოდ ჩვეულისაგან განსხვავებულ აღქმას, არამედ სხვა ტიპის გააზრებასაც მოითხოვს.

აქ, ამჟამად, ახალ ზოგად გააზრებაზე თუ არა – ეს თემა ძალზედ ვრცელია და მოცემული წერილის ფარგლები ვერ ჩაიტევს – დროით სტრუქტურაზე მაინც უნდა ითქვას ორიოდ სიტყვა. ჩვეული ხაზოვან-ორგანზომილებიანი (იგულისხმება აწმყო “წერტილიდან” ორი მიმართულებით სვლის შესაძლებლობა) დროითი მიმდევრობიდან ვერტიკალურ დროში, ანუ ე. წ. “დროით ღრეჩოში” გასვლას, თვით პროცესს, მცდელობას, ხშირად დროის “მესამე განზომილებას” უწოდებენ. რა თქმა უნდა, პირობითად, რადგან სინამდვილეში იგი სულაც არ არის ის, რასაც ტრადიციული განზომილება გულისხმობს – მას ზომა, სიდიდე არ აქვს (ყოველ შემთხვევაში, ჯერ არავის გაუზომია). ეს სიტყვიერი კონსტრუქცია განზომილებიდან ამოვარდნას, სხვა, განსხვავებულ თვისობრიობაში გადასვლას მიგვანიშნებს მხოლოდ, იქ ორიენტირებისათვის კი, არავითარ გარკვეულ საყრდენს არ გვაძლევს.

ვერც ბერგსონის დროითი მოდელი, ხანგრძლიობა (dureé) მოჰყვანს ნათელს პრობლემას, რადგან ამ წარმოდგენას უწყვეტი, არათვლადი მთლიანობა-თანმიმდევრობა უდევს საფუძვლად და შეუძლებელია მისი საშუალებით გასვლის, ანუ გადასვლა-გადმოსვლის, ე. ი. დისკრეტული პროცესის აღწერა. რთული, მრავალმხრივი სტრუქტურის დროით მიმართებათა სადაგი და ხელსაყრელი სისტემური საფუძველი, ალბათ, სხვა, ასევე მრავალმხრივ, მოდელში უნდა იქნას მოძიებული.

ჰაიდეგერის დროის მეოთხე განზომილებამ შეიძლება უფრო მეტი გარკვეულობა მიანიჭოს დასმულ საკითხს. ამ მოდელის მიხედვით დროის მესამე განზომილება ორი

თანმიმდევრული განფენილობის – დამდეგისა და თანმდევი განხორციელების, ერთი, და მეორე, გან-ხორციელებისა და შემდგომი დამდეგის – ურთიერკავშირის შედეგად მიღებული განვრცობის ღია ღრეჩოა. ამგვარად წარმოდგენილი სამივე დროითი განფენილობის ერთიანობა და ურთიერთობა “თამაშდება” მეოთხე განზომილებაში (და არა აწმყოში – განხორციელება აწმყოს არ განეკუთვნება<sup>239</sup>). ეს კი ნიშნავს, რომ ოთხგანზომილებიანი მოდელის დროის მეოთხე განზომილებაში ნახტომის, სტრუქტურული წყვეტის გარეშე შესაძლებელი სხვადასხვა მიმდევრობაში “გათამაშებული” მოვლენების ჩართვა, მათი თანდასწრების შეთავსება.

რთული, არაცალმხრივი მიმართების კინემატოგრაფიული სტრუქტურის შემთხვევაში ცალკეული, ერთმანეთისგან დაშორებული ვიზუალურ-სივრცითი ფიგურების (ტექსტური ელემენტებისა და ობიექტების) თანდასწრება, როგორც ჩანს, მოაზრებული დროის მეოთხე განზომილებაში შეიძლება იყოს. ეს შესაძლებლობა კინო-ფოტო გამოსახულების არსობრივი საფუძვლის, თვით პერსპექტივის კანონითაცაა განპირობებული – სამყაროს მწყობრი ერთი-ანობიდან “ამოჭრილი” ყოველი გამოსახულება ან “ანაბეჭდი” სტრუქტურული კავშირების უნარს სრულად ინარჩუნებს (ერთიანობის “კვალი” ყველა ფრაგმენტშია). სამყაროს ერთიანი სურათიდან სხვადასხვა დროს “აღებულ ანაბეჭდთა” შორის, სწორედ აპრიორული ერთიანობის გამო, არა მარტო ხაზოვან-თანმიმდევრული, არამედ, მრავალმხრივი, თანდასწრებითი, დროის მეოთხე განზომილებაში მოაზრებადიკავშირების დაშვებაცაა შესაძლებელი.

თუმცა, ამგვარ კავშირებს, ფორმალურად, ისეთი ობიექტიც უნდა ქმნიდეს, რომელიც სინამდვილის “ანაბეჭდს” (ფოტოგამოსახულებას) არ წარმოადგენს, მაგრამ, სხვა მხრივ, იგივე პირობებს აკმაყოფილებს. წმინდა წარმოსახვითი წარმომავლობის “გონითი საგნის”, ანუ ვირტუალური ობიექტის ისეთი გამოსახულება, რომელიც პერსპექტივის კანონის მიხედვით არის აგებული, მოცემულ მოდელში სრულიად მართებულად უნდა თავსდებოდეს (“ჯდებოდეს”). ამ შესაძლებლობას არც, ზემოთ აღნიშნული, ოთხგანზომილებიანი დროითი მიმართება გამორიცხავს. თუ დროის მეოთხე განზომილებაში დამდეგი არასოდეს არ ხდება აწმყო და ყოველთვის მომავლის ღია განფენაში (ე. ი. ვირტუალობაში) მოიაზრება, მაშინ სივრცე-დროით სტრუქტურაში,

<sup>239</sup> იხილეთ, Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993, 391

იგივე წესით, შესაძლებელია თვით ვირტუალურ ობიექტსაც “ჰქონდეს ადგილი” (როგორც ჰაიდეგერი ამბობს – დრო კი არ არის, არამედ, დროს აქვს ადგილი).

სინამდვილეში ის, რაც თეორიულად ასე რთულად გამოითქვა, არც ისე ახალია – ხელოვნებაში მისი პრაქტიკული განხორციელების მრავალი მაგალითი არსებობს. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესო, თვალსაჩინო და მოცემული თემისათვის საგულისხმო ნიმუშები ფერწერის სფეროში შეიძლება იქნას მოძიებული. აქ, ამ შემთხვევაში არ იგულისხმება მხოლოდ სიურეალისტური ფერწერა, სადაც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, წარმოსახვითი და რეალური წარმომავლობის ობიექტების ნახატის სივრცეში ფოტოგრაფიული ტექნიკით (პერსპექტივის ხერხით) შეთავსებას დეკლარირებული კონცეფცია უდევს საფუძვლად და ამიტომაც იგი, ეს ფერწერა, ერთგვარად ხელოვნური, თვითმიზნური, თავსმოხვეული რეპრეზენტატურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. იგივე შეიძლება ითქვას იმავე პერიოდის ავანგარდისტულ ექსპერიმენტებზე, “სიმულტანეიზმზე” და ა. შ.

აღორძინების დიდ ხელოვანთა მიერ დაშვებული “დარღვევა-შეცდომები”, პერსპექტივის კანონიდან გადახვევის შემთხვევები სწორედ რთული, მრავალხრივი ფერწერული სტრუქტურის შექმნის მცდელობით იყო განპირობებული. მაგრამ, ამასთან ერთად, იქვე საპირისპირო, პერსპექტივის ყოვლისშემძლეობის რწმენიდან მომდინარე, მკაცრად ცალსახა, ანუ სქემატური მიდგომის მაგალითებიც მრავლადაა. გამოთქმული მოსაზრების უფრო თვალსაჩინო, სრული და მრავალი ნიმუში ფერწერის “დაღვინებული”, კლასიკური ეპოქიდან შეიძლება იქნას მოხმობილი.

პეტერ პაულ რუბენსის “ქვის მზიდავები” (1620 წ., ერმიტაჟი), თითქოს, სწორედ განსახილველი საკითხვის ილუსტრაციის მიზნით არის შექმნილი. პეიზაჟის კომპოზიცია წარმოადგენს ერთგვარ ტრიპტიხს, რომლის სამივე ნაწილი ტილოზე სივრცულად (პერსპექტივით) არის გაერთიანებული. სურათის ცენტრალურ ნაწილში გაზარული, კლდოვანი ბორცვის ძირას გამოსახულ მზიდავებს საზიდარზე დაწყობილი ქვები გადააქვთ. მხატვარს შერჩეული აქვს ის გარდამავალი მომენტი – შებინდება, სადამო – როდესაც დღე ღამით იცვლება. გარდამავლობა, ცვალებადობა კომპოზიციური გადანაწილებით – მარჯვნივ, მაღალი და ნათელი, მარცხნივ კი, დაბალი და დაბინდული – ჰორიზონტთა შეპირისპირებით არის გადმოცემული.

სურათის ნაწილთა ასეთი კონტრასტული მიმართება დროის დინების თანად სივრცულ დინამიკას ქმნის.

კომპოზიციური დამაბულობის ეპიცენტრში, იქ, სადაც კაცი უკიდურესი ძალისხმევით ცდილობს დაგორებული საზიდარის შეკავებას – დრო თითქოს “ინასკვება” და აწმყოდ აღიქმება. მაგრამ, ამასთან, ეს “აწმყო” არ ავსებს მთელ გამოსახულებას – აქ მხოლოდ დროის დინების მოცემულ ფრაგმენტზე აქცენტირება ხდება. ასე რომ, რუბენსის ეს ტილო, ფოტოგამოსახულების მყისიერი, ანაბეჭდური ხასიათისგან განსხვავებით, სივრცე-დროის დინამიურ ერთიანობას გადმოგცემს.

განსაკუთრებით საინტერესო ამ ტილოზე მაინც სივრცითი ხერხებით ან კომპოზიციური დანაწილებით გადმოცემული დროითი სტრუქტურაა. პირამიდულ იფორმის ბორცვის სილუ-ეტი სურათის სიბრტყეს სამ სამკუთხედად ყოფს, რომელთაგან თვითეულის პოზიცია გარკვეულ დროით განფენას ეთანადება. მათგან ორის – მარჯვენასა და მარცხენას (დღისა და ღამის) – ურთიერთობა და მიმართება მესამე ცენტრალურ განფენაში (სამკუთხედში) იყრის თავს. შეიძლება ითქვას, რომ ვერტიკალური ნაპრალი, რომელიც ბორცვს დაყვება და შუაზე ყოფს ტილოს, სიმბოლურად სწორედ იმ ღრეჩოს განასახიერებს, რომელსაც ზემოთ ორი განფენის ურთიერთკავშირის შედეგად წარმოქმნილი დროის მესამე განზომილების ღია განვრცობა ეწოდა.

ამ ანალოგიას აძლიერებს ისიც, რომ ნაპრალი ბორცვის ძირში გამოქვაბულის ბნელ წიაღს უერთდება, რომლის ღია ხვრელში სურათის ქვემო მხრიდან მომდინარე ნაკადული ჩაედინება. ხოლო, უსწორმასწორო, დამრეც ნაპირზე გამოქვაბულის იდუმალი უფსკრულისკენ თავდაღმა დაშვებული ქვებით სავსე საზიდარის შეკავების მცდელობა – დასაბამისეულ გაურკვევლობაში ჩანთქმის თავიდან აცილების, მოწესრიგებულ-მთლიანი სამყაროს “ჭერის” მუდმივ ადამიანურ ძალისხმევასთან შეიძლება იყოს სიმბოლურად გაიგივებული...

რა თქმა უნდა, მოცემული განხილვა მიზნად არ ისახავს იმის მტკიცებას, რომ რუბენსის ეს ტილო ოთხგანზომილებიანი დროითი მოდელის შესაბამისი სქემის მიხედვით არის შექმნილი. თანხვედრა ამ სურათის კომპოზიციურ წყობასა და დროით

მოდელის სტრუქტურას შორის, ამ შემთხვევაში, აშკარა და პირდაპირია. სხვაგან, სხვა ტილოებზე დინამიური კომპოზიციის გეომეტრია, ხშირად, გაცილებით რთულია და შესაბამისად, დროითი შემადგენლების მკვეთრი, თვალსაჩინო გამიჯვნა, უფრო ძნელად ხერხდება. თუმცა, იმის თქმა კი შეიძლება, რომ მრავალმხრივ, დინამიურ სივრცე-დროით ფერწერულ კომპოზიციებში ყოველთვის არსებობს სხვადასხვა სინამდვილისა და დროითი განფენის ელემენტები, რომელთა თანდასწრება სურათის ერთიან სივრცეში თამაშდება. ანუ სხვანაირად, ის ინტუიციურ-ჭკვრეტითი ერთიანობა, რომელსაც მხატვარი ტილოზე გამოსახავს, ჩვენს (მაყურებლის, კრიტიკოსის, თეორეტიკოსის) მიერ ერთიან სივრცესა და დროის მეოთხე განზომილებაში შეიძლება იყოს მოაზრებული.

მაგრამ, ზუსტად იგივე ციფრული ტექნოლოგიებით შექმნილ გამოსახულებაზეც შეიძლება ითქვას. აქაც, სხვადასხვა სინამდვილისა და დროითი განფენის ელემენტები (ფიგურები, დეტალები, ფრაგმენტები...) სურათის ერთიან სივრცეში და შესაბამისად, დროის მეოთხე განზომილებაში, გეომეტრიული წესით არიან მორგებულნი. სივრცული სტრუქტურა, ამ შემთხვევაშიც, ცენტრალური პერსპექტივის კანონით განისაზღვრება (თუმცა, ზოგადად, გამოყენებული სივრცითი წარმოდგენის სხვა წესიც შეიძლება იყოს...). სწორედ ასეთი ხასიათისა და გადმოცემის სიზუსტის გამო ციფრული გამოსახულება, ერთი შეხედვით, ფოტოგამოსახულების მსგავს მყისიერ “ანაბეჭდად” აღიქმება, რაც, თავისთავად, გაუგებრობასა და “სინამდვილეთა აღრევის” შთაბეჭდილებას წარმოშობს.

ასეთი შთაბეჭდილება კიდევ უფრო მძაფრდება ციფრული “მოდრავი სურათების” შემთხვევაში – აქ უკვე, გამოსახულებათა კომპოზიციურ-ფერწერულ შეთავსებასთან ერთად, მონტაჟურ-კინემატოგრაფიული წყობაც თანაობს. სხვადასხვა სინამდვილისა და დროითი კუთვნილების ელემენტები არა მხოლოდ კომპოზიციურად, არამედ მოძრავ მთლიანობად, მიზანსცენად ერთიანდება...

როგორ მივიღოთ ეს ახალი მოვლენა, თუ ის წარმოადგენს ისეთ “მუტანტს”, რომელიც ფერწერულ და კინო-ფოტო გამოსახულებათა თვისებებს ითავსებს?.. და კვლავ, ისევე როგორც ზემოთ, ფოტოგრაფიის შემთხვევაში, უნდა გარკვევით გაცხადდეს, რომ ხატთა ოჯახს გამოსახულების ახალი გენი შეემატა...



თვით ციფრული გამოსახულების რაობის საკითხი, ისევე, როგორც მასთან დაკავშირებული “ძველი” ესთეტიური ფაქტებისა და კატეგორიების ახალი გადააზრების მცდელობა, ცალკე განხილვის თემაა. აქ კი, შეიძლება მოკლედ მოინიშნოს ის ცვლილებანი, რომელიც ახალი გამომსახველობითი საშუალების შემოსვლას მოჰყვა.

ბოლო, რამოდენიმე ათწლეულის განმავლობაში, ანუ ციფრული ტექნოლოგიების გამოჩენის დღიდან დღემდე, მკლვევართა განსაკუთრებულ ყურადღებას კვლავ ფოტოგრაფია იქცევს. ისევე როგორც ფერწერის განვითარების შემთხვევაში, აქცენტი აქაც გარე, ობიექტური სამყაროს ასახვიდან ხედვის შიდა, სუბიექტურ კომპონენტზე გადადის. ნიშანდობლივია, რომ 80-იანი წლების დამდეგისათვის, იგივე, ზემოთ მოხსენიებული, როლან ბარტი ფოტოხელსაწყოს არა “ბნელ კამერას” (*camera obscura*-ს), არამედ “ნათელ კამერას” (*camera lucida*-ს) უწოდებს<sup>240</sup>.

აღსანიშნავია, რომ ისტორიული *camera lucida* წარმოადგენდა მოწყობილობას, რომლის საშუალებითაც ორი გამოსახულების ერთმანეთზე ზედდება ხერხდებოდა. ხელსაწყოში ჩადგმული პრიზმის მეშვეობით მხატვარს შეეძლო ცალი თვალით ჩასახატი მოდელი, ხოლო მეორეთი – ქაღალდი დაენახა. ამ დასახელების ფოტოკამერაზე გადატანით, შესაბამისი ფუნქციონირების ანალოგიით, იგულისხმება, რომ აღორძინების ხედვის მოდელში ლეონარდოსეულ “სიბნელეს” სინათლე, ანუ მეორე სხივი, ინდივიდის მზერა ცვლის.

ბოდრიარი უკვე სრულად ახდენს პლატონის ხედვის მოდელის “რეანიმაციას” და აცხადებს, რომ “გამოსახულება, რასაკვირველია, ფოტოგრაფიული სინათლის განმაპირობებელ, ძირეულ მნიშვნელობას ინარჩუნებს, მაგრამ, ეს სინათლე “რეალური” ან “ნატურალური” აღარ არის. ის არც ხელოვნურია – იგი უფრო თვით გამოსახულების წარმოსახვა, მისი საკუთარი ფიქრია. ასეთი სინათლის ემანაცია არა ერთი, ცალკეული, არამედ ორი, განსხვავებული, ორმაგი – ობიექტი და მზერა – წყაროდან ხდება.”<sup>241</sup> [92, 2]

ამიტომაც, ფოტოგრაფიას ბოდრიარი “სინათლით წერას” უწოდებს. ეს განსაზღვრება უკვე ტერმინის სემანტიკური წარმომავლობის (ბერძ.: *Photos* – სინათლე +

<sup>240</sup> როლან ბარტის უკანასკნელ წიგნს ზოგჯერ “ფოტოგრაფიითურთ რომანსაც” უწოდებენ (Bart P. *camera lucida*. M., “Ad Marginem”, 1997).

<sup>241</sup> Baudrillard. J. *Photography, or the Writing of Light*. Ctheory, Vol, 23, 2. [www.Ctheory.com](http://www.Ctheory.com)

Graphx – წერა) შესაბამის ჩვეულ მექანიკურ აქტს, “ანაბეჭდის” მიღებას აღარ გულისხმობს. სიტყვა “წერა” ამ შემთხვევაში უფრო ფართოდ, იოანე დამასკელის მოწოდებაში – “...წერე ყველაფერი – სიტყვითაც და საღებავითაც” – ნაგულისხმევის მიხედვით უნდა იყოს გაგებული.

თუ ეს ასეა, თუ ეს შეხედულება მართებულია, მაშინ ფოტოგრაფიის სინამდვილესთან მიმართების ჩვეული წარმოდგენა მთლიანად იცვლება. ორმაგი წარმომავლობის სინათლით “დაწერილი” გამოსახულება არა სინამდვილის “ანაბეჭდი” ან მისი რეპრეზენტაცია, არამედ მხოლოდ ხელოვნური მოვლენა, ფიქცია შეიძლება იყოს. ეს კი ნიშნავს, რომ ფოტოგამოსახულება, ისევე როგორც ყველა სხვა ხატი, “დამალულისა და დაფარულის გამოვლენის” სიმბოლური საშუალებაა. იგი იოანე დამასკელის ექვსი ტიპის ხატთაგან ერთ-ერთის, დიდაქტიკურ-შეხსენებითის ნაირსახეობად შეიძლება იქნას მიჩნეული...

ფოტოგრაფიული გამოსახულება, ნეგატიური თეოლოგიის მსგავსად, წარმოაჩენს არა რეალობას, არამედ იმას – თუ რა არ უნდა იყოს სინამდვილე. ფოტოგრაფიული მყისიერი აქტი რეალურ დროსთან სიმულტანურ (ერთდროულ) მიმართებაში არ არის. სინამდვილის სურათი ან მისი ვიზუალური აღქმა დროის დინებასთან ერთად მუდმივ ცვალებადობას განიცდის – ფოტოგამოსახულებას ნამდვილ სურათად გადაქცევისათვის დრო აღარ ეძლევა. მყისიერი აქტით სამყაროს “მოხელთების” მცდელობაზე დაფუძნებული ფოტოგრაფიული რეპრეზენტატურობა, სინამდვილეში, ყოველთვის ფიქცია, რეალობასთან თამაშია. სინამდვილე ამგვარ თამაშში დამალვის, გამოსახულებად მუტაციის (სახეცვლილების) საშუალებას პოულობს...

სამყაროსა და ადამიანს შორის დამყარებული ასეთი ფოტოგრაფიული ურთიერთობა-თამაში იმას მიგვანიშნებს, რომ ძირეული დრამატული პრობლემა ჯერ კიდევ არ არის გადაჭრილი, რომ ჯერ ისევ არაფერია გაგებული და რომ სინამდვილის წვდომის გზა ისევ “დუმილით დაცულ” საიდუმლოს წარმოადგენს. ფოტოგრაფია ვერ ამხელს საიდუმლოს, მაგრამ არც “შეთანხმებას” არღვევს, რადგან, როგორც ცნობილი

გამონათქვამის ბოდრიარისეული პერიფრაზა გვეუბნება – “ყოვლად ბრძნული დუმილი გამოსახულების ჩვენებითაც შეიძლება იყოს დაცული”<sup>242</sup>.

ზოგადად, ამ მოკლე მიმოხილვის მიხედვითაც შეიძლება ითქვას, რომ “რევოლუციური” ძვრები, რომელიც თან ახალი ტექნოლოგიების შემოსვლას სდევს, სულაც არ არის მხოლოდ რაიმე განყენებული ან ვიწრო, ცალმხრივ-მეცნიერული აღმოჩენის ან თვისობრივი “ნახტომის” შედეგი. და თუ ასეთი ცვლილებანი თავდაპირველად, თანამედროვეთა მიერ სრულიად ახალ, არნახულ, არსებულისაგან გამიჯნულ მოვლენად აღიქმება, შემდგომში, ზოგჯერ, კვლავ ახალი “ნახტომის” გავლენით, იმის გაცნობიერება ხდება, რომ ყველა უახლესში ძველი, ანუ მთელი კულტურული მონაპოვარი განუყოფლადაა ჩართულ-ჩაწნული და რომ მოვლენის არსში სრულყოფილი წვდომა ასეთი მთლიანობის ერთიანად მოცვის გარეშე შეუძლებელია...

ციფრული გამოსახულება, რომელიც დღეს მხოლოდ უახლეს საინფორმაციო-კომუნიკაციურ ტექნოლოგიათა “პირმზოდ” აღიქმება, სინამდვილეში, მთელ წინა საკაცობრიო კულტურულ მონაპოვართანაც ასევე მჭიდრო, მემკვიდრეობითი მიმართებით უნდა იქნას დაკავშირებული. ამგვარი მიმართების საუკეთესო, უკვე თითქმის სრულად გააზრებულ მაგალითს ფოტოგრაფია იძლევა. ამ შემთხვევაში წანამძღვრები (პლატონის ხედვის მოდელი, “ხატის თეორია”, პერსპექტივა) არა მხოლოდ წმინდა სააზროვნო, ანუ მისი რაობის განმსაზღვრელ თეორიულ-კონცეპტუალურ დონეზე, არამედ თვით ტექნოლოგიურ, პრაქტიკულ განხორციელებაშიც ვლინდება.

ობიექტიდან წამოსული სინათლის, ანუ რეფერენტული ემანაციის ფოტოგრაფიული აღბეჭვდა-ფიქსაცია შესაძლებელი გახდა მას შემდეგ, რაც ქიმიურ შენაერთთა (ვერცხლის ჰალოგენიდების) შუქმგრძნობიარე თვისების აღმოჩენა და ტექნოლოგიური დანერგვა მოხერხდა. მაგრამ მაშინ, ამ ტექნოლოგიური მონაპოვარის შემოსვლასთან ერთად, ცოტას თუ გაახსენდა, რომ იგივე აღბეჭდვის მექანიზმის თეორიული გააზრება უკვე არსებობდა. იმის საბოლოო გაცნობიერება, რომ აღნიშნული

<sup>242</sup> იქვე. გვ. 3

ტექნოლოგია არა მარტო კავშირშია პლატონის ხედვის მოდელის მექანიზმთან, არამედ მისაგან არის განპირობებული, მოგვიანებით, სულ ახლახანს მოხდა.

არადა, ამ მიმართებათა გათვალისწინება, წმინდა თეორიულთან ერთად, საგულისხმო ტექნოლოგიურ შედეგებსაც იძლევა. კერძოდ, ლაპარაკია იმაზე, რომ ბერძნული ვიზუალურ-ტაქტილური ჰარმონიის პრინციპი, რომელიც პლატონის ხედვის მოდელს უდევს საფუძვლად და რომელსაც ანტიკურ პერიოდში თვალსაჩინოდ პლასტიკურ-სხეულოვანი ფორმა, ქანდაკება განასახიერებდა, ფოტოგრაფიის გაგებას კიდევ ერთ მნიშვნელოვან შენაძენს მატებს. ამ პრინციპის თანახმად ფოტოგრაფიული ანაბეჭდი არა ბრტყელ, არამედ რელიეფურ წარმონაქმნად უნდა იყოს მიჩნეული.

შუქმგრძობიარე ფენის “მარცვალი” აბსტრაქტულ-გეომეტრიული წერტილისაგან განსხვავებული, სხეულოვანი (მოლეკულური), ე. ი. გარკვეული ზომის მქონე ნაწილაკია. ფოტოფირის ზედაპირზე დაფენილი ემულსია ამგვარი ნაწილაკების საკმაოდ დიდი რაოდენობის მოლეკულური ფენისაგან შედგება. გადასაღები ობიექტებიდან მომდინარე სინათლის ნაკადი შუქმგრძობიარე ფენას რელიეფურად, ანუ ლოკალური ინტენსიობის შესაბამისად, შეღწევის სხვადასხვა სიღრმით ასხივებს. ხოლო, ფირზე ფიქსირებული ასეთი “ანაბეჭდის” ქაღალდზე ან ეკრანზე პროეცირებისას სინათლის ტალღა ან, სხვანაირად, ფოტონი, რომლის ზომითი პარამეტრები მოლეკულურზე გაცილებით ნაკლებია, ამ ფენის გავლა-გამჭოლვას შერჩევითად, ანუ მოლეკულური რელიეფის მიხედვით ახდენს. ამიტომაც, პროეცირებულ გამოსახულებაზე მარცვალთა არა ბრტყელი, ორგანოზომილებიანი, არამედ უფრო რთული, სივრცულ-რელიეფური განაწილებაც აისახება.

ფოტო-კინო გამოსახულების მდიდარი, აგრერიგად მომხიბლავი და ჯერ განუმეორებელი ტონალური გრადაცია სწორედ ამ მექანიზმით არის განპირობებული. ციფრული გამოსახულების ბრტყელი მატრიცა აბსტრაქტული, პრაქტიკულად, ნებისმიერი ზომისა და ნებისმიერი რაოდენობის წერტილებისაგან შედგება. ამიტომაც, მიუხედავად ძალზედ მაღალი სიზუსტისა, ციფრული გამოსახულება პრინციპულად უცხო ფოტოგრაფიულ რელიეფურობას, რბილ ტონალურ გრადაციას ვერ იმეორებს (მიახლოება მხოლოდ პროგრამული მოდელირებით, სიმულაციის დონეზე ხერხდება).

მაგრამ, მიუხედავად განსხვავებისა, ახალი ვიზუალური ფენომენი, “ახალი გენის ხატი”, როგორც ყველა სხვა გამოსახულება, მთელი წინა პერიოდის კულტურულ მონაპოვართან გარკვეულ, განმაპირობებელ მიმართებაში უნდა იყოს. ისევე როგორც ფოტოგრაფიას, მასაც უნდა ჰქონდეს სააზროვნო წინაფორმა. ამასთან, მინიშნების სახით, შეიძლება აქვე ითქვას, რომ ეს წინაფორმა “ხედვით სხეულთან” შედარებით ჰარმონიის უფრო რთული, მაღალი დონით უნდა ხასიათდებოდეს...

### III თავის დასკვნა.

– მიუხედავად იმისა, რომ კინემატოგრაფისათვის ორივე, სივრცითიც და დროითი პრინციპიც მოწესრიგების ძირეული საშუალებაა, აქაც, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში ერთ-ერთის, სივრცითი ან დროითი უპირატესი ტენდენციის დაფიქსირება შესაძლებელია.

– თავდაპირველად, უხმო კინოს პერიოდში ძირითადი მოწესრიგების დროითი პრინციპია (დინამიურ-ექსპრესიული მონტაჟი). კინოში ხმის შემოსვლასთან ერთად აქცენტი კადრის შიდა, სივრცით მოწესრიგებაზე გადავიდა (კადრშიდა მონტაჟი), რაც საბოლოოდ, 60-70 წლებისათვის ზოგადად სივრცითი მოწესრიგების ტენდენციის სრული პრიორიტეტით დასრულდა.

– სივრცითი მოწესრიგების პრიორიტეტმა, ანუ კადრის სივრცეში რთული, მრავალმხრივი მიმართების ვიზუალური კონცეპტების თანაარსებობის დაშვებამ გამომსახველობითი სტრუქტურის გართულება და კულტუროლოგიური კონტექსტის გაფართოება გამოიწვია.

– კინემატოგრაფიული გამოსახულების სივრცეში XX საუკუნის ბოლო ათწლეულების ტექნოლოგიური სიახლის, ელექტრონული მონტაჟის შესაძლებლობათა გამოყენებას ახალი, ციფრული ფრომატის შემოსვლა მოჰყვა. ეს კი ნიშნავს, რომ იქამდე ერთადერთ ძირეულ საშუალებას, ფოტოგრაფიულს ციფრული გამოსახულებაც დაემატა.

– ახალმა ტექნოლოგიებმა, მეორე მხრივ, ჩვენს სინამდვილეში ისეთი მოვლენა, “ვირტუალური რეალობა” ჩაანაცვლა, სადაც სამყაროს ვიზუალური მოდელირება იმავე,

ციფრული ფორმატის გამოსახულებით ხდება. ამიტომ, თვით კინემატოგრაფის ვიზუალური კულტურის კონტექსტში თავიდან გადააზრება კვლავ აქტუალური გახდა, რადგან “ვირტუალური რეალობის” შესაძლებლობანი (“სინათლის შოუ”) პირველად სწორედ აქ გამოვლინდა.

– ფოტოგრაფია აღორძინების პერიოდში შექმნილი თვალის მექანიკური მოდელის, “კამერა ობსკურას” ტექნოლოგიურ ხორცშესხმას წარმოადგენს. ხოლო ოპტიკა, რომელიც ამ მოდელს საფუძვლად დაედო, ანტიკური საბერძნეთის მონაპოვარია. ბერძნული ხედვის მოდელის წინაფორმები – პითაგორას “ხედვითი სხივი”, დემოკრიტეს “ეიდოლები” და პლატონის “მხედველობითი სხეული” – ორმაგი, გრძნობადი და ზეგრძნობადი ბუნების მატარებელი (ვირტუალური) წარმონაქმნებია ან ეიდოსური ხატებია.

– სწორედ ეს “ორმაგი ბუნების” წინაფორმები შემდგომი პერიოდის სახვით მოდელებში არა მარტო თანაობენ, არამედ, და იმავდროულად ვიზუალური კულტურის განვითარებასაც განაპირობებენ. ქრისტიანული კულტურა გამოსახულებას, ხატს ნაწერ ტექსტთან ათანაბრებს (დამასკელის “ხატის თეორია”) და განსხვავებით ანტიკური “აგრეგატულობისგან” (ტექტონიკურ-პლასტიკური დისკრეტულობისგან) ნახატის სივრცეს სუბსტანციურ ერთიანობას ანიჭებს.

– აღორძინების პერიოდში ნახატის სივრცის ერთიანობა უკვე მათემატიკურ-სტრუქტურულ სახეს იღებს (პერსპექტივის მეთოდი). სივრცის აღორძინებისეული მოდელი მოგვიანებით, XVII საუკუნეში დრო-სივრცის ახალევეროპულ პარადიგმას წარმოშობს (სამ-განზომილებიანი აბსოლუტური სივრცე და აბსოლუტური დროის ხაზოვანი თანმიმდევრობა). ხოლო, პერსპექტივის კანონი მხოლოდ ნახატის სივრცის აგების მეთოდად რჩება.

– XIX საუკუნის პირველი ნახევრის სიახლე, ფოტოგრაფია პერსპექტივის მექანიკური მოდელის ტექნოლოგიურ განხორციელებას წარმოადგენს. ფოტოგრაფიამ სინამდვილის აღბეჭვდის ფურნქცია ფერწერას ჩამოაცილა. ფერწერაში წინა პლანზე განვითარების ესთეტიკური ტენდენცია გამოვიდა (იმპრესიონიზმი, პოსტიმპრესიონიზმი, კუბიზმი...).

– XX საუკუნის სიახლე, კინემატოგრაფი ფოტოგრაფიული გამომსახველობით სარგებლობს და ახალ ვიზუალურ მოვლენას, “მოძრავ სურათებს”, “სინათლის შოუს” გვთავაზობს, რაც, თავისთავად უკვე სინამდვილის ვირტუალური მოდელირების პირველი საფეხურია.

– სწორედ ასეთმა ხედვამ ან განხილვამ ციფრული გამოსახულება არა მხოლოდ წინამორბედთან, კინემატოგრაფთან (ან ტელეხედვასთან), არამედ ვიზუალურ ხატთა განვი-თარების მთელ კულტურულ ველთან დააკავშირა. ეს კი მნიშვნელოვანია, რადგან თანმიმ-დევრული მონაცვლეობის გარდა ამგვარი მიდგომით გარდამავლობის, ანუ ცვალებადობა-ერთიანობის გამოვლენაც ხდება.

– ეს კი ნიშნავს, რომ ყოველი სიახლე ამგვარად გააზრებულ ველში არა მხოლოდ აქ, ამწუთიერ რეალობას ცვლის, არამედ საკუთარ წინაპირობათა გადახედვის აუცილებლობასაც წარმოშობს. ციფრული ტექნოლოგიების შემოსვლამ მთელი ვიზუალური კულტურის გადააზრებისა და ახალი მიმართებების თავიდან აღმოჩენის აუცილებლობაც მოიტანა. ფოტოგრაფიული გამოსახულება ახლა უკვე არა სამყაროს ობიექტურ “ანაბეჭდად”, არამედ გამოსახულების ერთერთ პირობით ფორმად აღიქმება (ისევე როგორც პერსპექტივის მეთოდი). მეორე მხრივ, ფოტოგრაფია პითაგორა-პლატონური ხედვის მოდელის განხორციელება-დასრულებას წარმოადგენს. ხოლო, ამ მოდელის წინაფორმა, “მხედველობითი სხეულის” ვირტუალური რეალობის ფენომენთან დაკავშირება უშუალოდაც შეიძლება...

– დასასრულ შეიძლება ითქვას, რომ “ახალი გენის ხატის”, ციფრული გამოსახულების შემოსვლა და ზოგადად, ჩვენს სინამდვილეში “ვირტუალური რეალობის” ფენომენის ჩანაცვლება სრულიად ახალი მსოფლაქემის მომასწავლებელია. მისი რაობა და შესაბამისი დრო-სივრცითი სტრუქტურა ჯერ დადგენილი არ არის, მაგრამ ის მიდგომა, რომელიც დრო-სივრცულ პარადიგმათა მონაცვლეობისა და “ვიზუალურ ხატთა” გარდამავალი განვითარების ერთიანად მოცვას ემყარება სამყაროს ახალი მოდელისაკენ სვლის ერთერთ აუცილებელ პირობას წარმოადგენს.

**საბოლოო დასკვნის მაგიერ**

ადამიანის დრო-სივრცით წარმოდგენას ან იმ “ადგილს” საიდანაც მას სამყაროს კანონზომიერი წყობის “სწორი” მოხილვა შეეძლო XX საუკუნეებდე სამი სახის მსოფლალქმითი პოზიცია ქმნიდა – გრძნობადი კოსმოსი, სამყაროს შემოქმედი ერთიანი, ზეექვეყნიური ღმერთი და პიროვნულ-სხეულოვანი ცალკეული ადამიანი.

სამივე მსოფლალქმა იმდენად განსხვავებულ და დაპირისპირებულ მსოფლმხედველობრივ მოდელებს წარმოშობდა, რომ საკაცობრიო კულტურის მხოლოდ ისტორიულ-სოციალურ ჭრილში განხილვა, გარდა ბრძოლისა და მეტოქეობა-ჭიდილის სურათის წარმოჩენისა, არაფერს მოგვიტანს. საკაცობრიო კულტურული სივრცის ნამდვილად გასაგებ ერთიან სურათს არც მეცნიერული ხედვა გამოავლენს, რადგან იგი, რაგინდ კარგად და ზუსტად აღწერილი სამყაროს მოდელის ინდივიდუალური “მორგების” ყველაზე მნიშვნელოვან, პიროვნულ-ცოცხალ განცდას ვერ გადმოგვცემს.

“ეპოქის სული”, როგორც ჩანს, ყველაზე სრულად და საცნაურად ვიზუალურ კულტურაში “ილექება”, რადგან ხედვით ხატთა ფორმირება სამყაროს ზოგად მოდელებთან ერთად ესთეტიკური აღქმისა და უშუალო განცდის გავლენითაც ხდება. ამიტომაც, დრო-სივრცით პარადიგმათა ერთიანი, კულტურფილოსოფიური ხედვით მოცვის შესაძლებლობას ყველაზე თვალსაჩინოდ ვიზუალურ ხატთა მონაცვლეობა-გარდამავლობის განხილვა უნდა იძლეოდეს.

სამივე ხსენებული ტიპის მსოფლალქმასა და შესაბამის დრო-სივრცით წარმოდგენას ვიზუალურ კულტურაში თავისი, განსაკუთრებული სახვითი ფორმები შეესაბამება. ამათგან პირველის, ანტიკური წარმოდგენის როლი ძალზედ მნიშვნელოვანია, რადგან წინაფორმები, რომლებიც ძველმა ბერძნებმა სამყაროს წყობის გაგებისა და აღწერის მცდელობისას შექმნეს საკაცობრიო კულტურის მთელს შემდგომ პერიოდს გამსჭვალავს.

ადამიანი გრძნობად-სხეულოვან კოსმოსში, ბერძნების აზრით, სხეულებრივად ეწერებოდა. შესაბამისად, მიმართებაც ადამიანსა და დანარჩენ სამყაროს შორის ორი სხეულის “შეხვედრა”-შეჯახების, ანაბეჭდის მოდელის მიხედვით განიხილებოდა. სწორედ ამ მოდელის ხედვის მექანიზმზე (ზოგადად კი ცნობიერებაზე – “შთაბეჭდილება”) განვრცობამ ის წინაფორმები, გარდამავალი, საზღვრითი



წარმონაქმნები მოგვცა, რომელთა საშუალებითაც სუბიექტ-ობიექტის მორგების საკითხი კოსმიური ჰარმონიის დარღვევის გარეშე ხერხდებოდა.

პითაგორა-პლატონურ ხედვის მოდელში “მხედველობითი სხეული” ობიექტიდან და სუბიექტიდან (თვალიდან) წამოსული სხივების შეხვედრის შედეგად წარმოქმნილი ისეთი ორმაგი ბუნების ფენომენია, რომელიც დაკავშირებული ორივესთან (სუბიექტთანაც და ობიექტთანაც) არის, მაგრამ თავად არც ერთს არ განეკუთვნება (ვირტუალური ობიექტია, ეიდოსური ხატია). ხედვის ამ მოდელის მიხედვით შექმნილ ნახატს ანტიკურ პერიოდში სსვა დარგებთან შედარებით (არქიტექტურა, ქანდაკება, თეატრი) მართალია მეორეხარისხოვანი, უტილიტარული მნიშვნელობა ეძლეოდა, მაგრამ ბერძნული აზროვნების სპეციფიკა სრულად სწორედ ანტიკურ მხატვრობაში ვლინდება.

ამას გარდა, ვიზუალური კულტურის შემდგომ განვითარებაში სახვითმა ხელოვნებამ, განსაკუთრებით, ფერწერამ უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა და მონაცვლეობა-გარდამავლობის უწყვეტი პროცესის “თვალის მიდევნება” ან ერთიანად მოცვა, ალბათ, ყველაზე უკეთ სწორედ ამ დარგის მაგალითზე შეიძლება.

ანტიკურ ფერწერაში სხეულოვანი პრინციპი ნახატის სივრცეში გამოსახულებათა, ანუ ცალკეულ “მხედველობით სხეულთა” ერთმანეთთან პლასტიკურ-ტექტონიკურად მორგების საშუალებით არის დაცული. მაგრამ, ასეთ “აგრეგატულ” სივრცეს, გარდა სხეულებრივ-ტაქტილური ლოკალური პრინციპისა სამყაროს ზოგადი, ჰარმონიული წყობაც უნდა აესახა და სინამდვილის ილუზიაც უნდა შეექმნა (“სკენოგრაფია” – სცენის უკანა კედლის ილუზორული მოხატულობა). ანტიკური პერიოდის ფერწერა ამ ამოცანას გარკვეული ტიპის პროექციულ ხერხთა ერთობლიობის საშუალებით წყვეტდა.

ამასთან, ამ პროექციულ ხერხებს რენესანსული, ასევე პროექციული ხერხის, პერსპექტივისგან სწორედ მსოფლადქმითი პოზიცია განასხვავებს. აქ, ანტიკურ ფერწერაში სურათი არა გარედან, აღორძინებისეული “სარკმელიდან”, არამედ თვით გამოსახულების შიგნით არსებული თვალის მიერ დანახულად აღიქმება. რაც, ანტიკური კოსმოსის იდეალურ სფერულ ფორმად წარმოდგენას ეთანხმება.

ქრისტიანული კულტურაც გამოსახულებისადმი ერთგვარ გაორებულ მიმართებას ავლენს. დასაწყისში ის ანტიკური ფერწერის პრინციპებს ელინისტური ეპოქიდან თითქმის უცვლელად იღებს. მეტიც, ანტიკურობისაგან განსხვავებით ნახატს, ხატს უაღრესად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს – მას არა მარტო ნაწერ ტექსტთან ათანაბრებს (“ბიბლია წერა-კითხვის უცოდინართათვის”), არამედ ღმერთის განკაცების დოგმატის ერთერთ მტკიცებულებადაც მიიჩნევს (იოანე დამასკელის “ხატის თეორია”). მაგრამ აქაც მსოფლადქმითმა პოზიციამ ხატწერით პრინციპებში კორექტივები შეიტანა.

ამქვეყნიური, წარმავალი და “ნაკლოვანი” სინამდვილე აზრს მხოლოდ ზედროულ და მარადიული კონტექსტში იძენს. სრულყოფილი ინსტანციის პოზიცია მხოლოდ ჭეშმარიტი სულიერი აქტების ან დიდაქტიკური მნიშვნელობის მოვლენების “ხედვას” აპირობებს. ამიტომაც, არა მხოლოდ აღმოსავლურ, ბიზანტიურ, არამედ დასავლურ, რომანულ ხატწერაშიც სიბრტყობრივ-ხაზოვანი, აბსტრაქტული და ზედროული სტილის დაკანონება ხდება. ამას კი, პანოვსკის თანახმად, ანტიკური “აგრეგატულობის” ნაცვლად ნახატის სივრცის სუბსტანციური ერთიანობა მოაქვს.

აღორძინების მოაზროვნეთა მიხედვით, ღმერთიდან მომდინარე ერთიანობა და წესრიგი ამ, წარმავალ, ნაკლოვან ქვეყანაშიც შეიძლება გამოვლინდეს. ღვთის ხატად და მსგავსებით შექმნილი არსების, ადამიანის გონების შემოქმედებით ძალას სამყაროს წესრიგის ამოცნობა შეუძლია. ხოლო, წესრიგი და ჰარმონია მოცემული მხოლოდ გეომეტრიული სწორი ფრომებით შეიძლება იყოს. ამიტომაც, ნახატის სივრცის შუასაუკუნეების სუბსტანციური ერთიანობა აღორძინებაში სტრუქტურულ-მათემატიკურით იცვლება.

მიწიერ სამყაროში ღვთიური წესრიგის გამოვლენა დამკვრივებლის, ანუ ადამიანის თვალის ხედვის მექანიკურ მოდელთან გაიგივებული გეომეტრიულ-ოპტიკური აგებით, პერსპექტივის მეთოდით ხდება. მაგრამ ეს მოდელიც კვლავ ორმაგი ინტერპრეტაციის საბაზს იძლევა. იმანენტური-სუბიექტური ხედვა, ანუ “სამყაროს ცენტრში დგომა” პიროვნულის, “მე”-ს სამყაროზე გადატანა-განვრცობად შეიძლება იყოს აღქმული. ხოლო, მათემატიკური წესრიგის დაშვება, მეორეს მხრივ, სამყაროს, ბუნების პიროვნულისგან სრულიად დამოუკიდებელი არსებობის პირობადაც შეიძლება იყოს მიჩნეული.

აღორძინების შემდგომ პერიოდში სივრცის სტრუქტურულ-მათემატიკური ხედვა ახალევროპულ მეცნიერულ-ფილოსოფიურ გააზრებას დრო-სივრცის ახალ მოდელში გადააქვს. აქედან მოყოლებული, აღორძინებისეული ერთიანი, ესთეტიკურ-მეცნიერული ხედვა იყოფა. პერსპექტივა ნახატის სივრცის აგების მეთოდად რჩება, ხოლო “კამერა ობსკურა”, რომელიც პერსპექტივის ოპტიკურ-მექანიკურ მოდელს წარმოადგენდა, ტექნოლოგიის სფეროს განეკუთვნება. მაგრამ, ყოველივე ამის საბოლოო გაცნობიერება მხოლოდ მას შემდეგ მოხდა, რაც “კამერა ობსკურას” მექანიზმის “სრული” ხორცშესხმა მოხერხდა.

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში შუქმგრძნობიარე ფენის საშუალებით ოპტიკური გამოსახულების ფიქსირების შესაძლებლობის აღმოჩენასთან ერთად შესაბამისი “ახალი გენის ხატის”, ფოტოგრაფიის შემოსვლა სწორედ აღორძინებისეული ხედვის მოდელის ტექნოლოგიურ დასრულებას წარმოადგენდა. მხატვრობას რეალობის მიბაძვის ფუნქცია ჩემოსცილდა და ფერწერამაც “წმინდა” ესთეტიკური კონცეფციების შესაბამისად განაგრძო განვითარება (იმპრესიონიზმი, პოსტიმპრესიონიზმი, კუბიზმი...). ხოლო, ობექტური სამყაროს ვიზუალური ფორმების აღბეჭდვის ფუნქცია მთლიანად ფოტოგამოსახულებას “გადაბარდა”.

XX საუკუნის დასაწყისში კი, ახალი დრო-სივრცითი პარადიგმა და ახალი ტიპის გამოსახულება ქვეყნიერებას ერთდროულად მოევიდინა. აინშტაინის “ფარდობითობის თეორიაში”, განსხვავებით ახალევროპული, აბსოლუტური და ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი სივრცისა და დროის მოდელისაგან, სივრცე-დრო განუყოფელ ერთიანობად არის წარმოდგენილი. მაგრამ, ახალი ტიპის გამომსახველი საშუალება, კინემატოგრაფიც იგივე პრინციპის მატარებელი აღმოჩნდა. ამასთან, სივრცე-დროის ერთიანობის პრინციპი კინემატოგრაფისათვის განმსაზღვრელი როგორც ტექნოლოგიურად, ასევე ესთეტიკურადაც არის.

შუქმგრძნობიარე ფირზე აღბეჭდილი ფოტოკადრთა რიგი, ანუ კინოგამოსახულება სივრცისა და დროის ერთდროული “ანაბეჭდია”. ხოლო, ესთეტიკურ-მორფოლოგიური სისტე-მების მიხედვით კინემატოგრაფი, განსხვავებით სხვა, მხოლოდ დროითი ან მხოლოდ სივრცე-თი დარგებისგან, სივრცე-დროითი მოწესრიგების ხელოვნების დარგად არის მიჩნეული. მონტაჟის ზოგადი თეორიაც

სწორედ ორივეს, გამოსახულებათა დროითი თანმიმდევრობისა და გამოსახულების სივრცითი მოწესრიგების წესებსა და საშუალებებს ადგენს.

მაგრამ, მიუხედავად განსხვავებული შესაძლებლობისა, კინემატოგრაფმა მთელი წინა პერიოდის “ვიზუალურ ხატთა” შესაძლებლობათა მოცვაც შესძლო. ასე რომ, კინოგამომსახველობის სიახლე და შესაძლებლობა მხოლოდ ვიზუალური კულტურის განვითარების მთლიან კონტექსტში დგინდება. თუმცა, თვით მსოფლალქმითი პოზიცია, რომელიც “კინემატოგრაფიულ ხედვას” განაპირობებს წინა “ვიზუალურ ხატთა” სტრუქტურ-წარმომქმნელი პრინციპისაგან სრულიად განსხვავებულია.

მიუხედავად იმისა, რომ ფოტოკადრი, როგორც მიჩნეულია, კინოგამომსახველობის საფუძველს წარმოადგენს, კინემატოგრაფი სამყაროს ხედვის ფოტოგრაფიულ პრინციპს არ იმეორებს. მოძრავი გამოსახულება მაყურებლის მიერ ერთიან, დიდ თუ მცირე ხანგრძლიობის პროცესად და არა დისკრეტულ ფოტოანაბეჭდად აღიქმება. ეს კი ნიშნავს, რომ კინემატოგრაფი ჩვენ ეპიზოდთა და რაკურსთა მონაცვლეობასთან ერთად ხედვის განსხვავებულ პოზიციებს გვთავაზობს. აღორძინებიდან წამოსულ ანტროპოცენტრულ და ახალევროპულ აზროვნებაში დამკვიდრებულ კლასიკურ-რაციონალისტურ ერთცენტრიან პოზიციას კინემატოგრაფი მრავალცენტრიანით ცვლის.

მაგრამ, როგორც ჩანს, მრავალცენტრიანობა ან პოზიციათა პლურალიზმი დამახასიათებელი მთელი XX საუკუნის კულტურულ-ინტელექტუალური ველისათვის არის. ამ საუკუნის დრო-სივრცითი პარადიგმაც, ანუ აინშტაინის “ფარდობითობის თეორიაში” დაშვებული ლოკალური სივრცე-დროები, ინერციულ ათვლის სისტემები სწორედ მრავალცენტრიანი მსოფლალქმის ერთერთი გამოვლენაა. იგივე ტენდენცია ამავე საუკუნის კულტურის სხვადასხვა სფეროებშიც (ლიტერატურა, მხატვრობა...) ვლინდება.

ასე რომ, კინემატოგრაფი, ერთი მხრივ, უშუალოდ ეყრდნობა რა ფოტოგრაფიას, ვიზუალური კულტურის მთელ წინა განვითარების პროცესს აგრძელებს. ხოლო, მეორე მხრივ, კინოგამოსახულებას სამყაროს დინამიური, ანუ ერთდროულად მრავალი ადგილიდან (ან ცენტრიდან) აღქმის სრულიად ახალი შესაძლებლობა (და ილუზიაც) შემოაქვს.

XX საუკუნის ბოლოს მოვლენილი ახალი ტიპის, “ციფრული გამოსახულების” ამავე კონტექსტთან დაკავშირება სწორედ კინემატოგრაფის საშუალებით შეიძლება. ელექტრონული ოპტიკიდან და ელექტრონულ-გამომთვლელი სისტემებიდან კინემატოგრაფში შემოსულმა ახალმა გამოსახულებამ კინემატოგრაფის “რაობის” დადგენილი კონცეფციები ეჭვქვეშ დააყენა. აღმოჩნდა, რომ ფოტოკადრი კინოგამომსახველობის ერთადერთ და შესაბამისად მისი არსების განმსაზღვრელ საშუალებას აღარ წარმოადგენს. ციფრულ გამოსახულებას არა მარტო ფოტო ან რაც იგივეა სივრცის პერსპექტივის მეთოდით წარმოდგენის, არამედ ყველა სხვა, ვიზუალურ კულტურაში არსებული სახვითი ხერხების მოდელირებაც შეუძლია.

შესაბამისად, კინემატოგრაფიული “მომრავი სურათები” სრულიად პირობით გამოსახულებად, სინათლის ოპტიკაში “ვირტუალური რეალობის” გამოვლენად იქნა მიჩნეული. ხოლო, ფოტოგრაფია \_ სინამდვილის ანაბეჭდის ნაცვლად, ასევე სრულიად პირობით, ისეთ ვიზუალურ ხატად, სადაც ობიექტურთან ერთად ყოველთვის სუბიექტური ხედვაც თანაობს.

მაგრამ, თვით “ციფრული გამოსახულება” წინამორბედის, კინემატოგრაფის მსგავსად, უწყვეტ კავშირს ვიზუალური კულტურის მთელ სივრცესთან ინარჩუნებს და ამასთან ერთად, სრულიად განსხვავებული ტიპის მოვლენაა. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ “ახალი გენის ხატი”, ციფრული გამოსახულება ახალი მსოფაღქმითი პოზიციისა და ჯერ გამოუვლენელი დრო-სივრცითი პარადიგმის შესაბამისი “ხედვითი ხატია”. ამ მოსაზრების შემოწმებასა და “ციფრული გამოსახულების” რაობის განაზრების აუცილებლობას, გარდა კულტურფილო-სოფიურისა, აქტუალურობას სხვა, ძალზედ მნიშვნელოვანი ფაქტორიც აძლევს.

იმ სინამდვილეში, რომელშიც ვცხოვრობთ, როგორც რიგი თანამედროვე მოაზრენი თვლიან, ახალი, სრულიად უცნობი ფენომენი, “ვირტუალური რეალობაა” შემოსული. უახლესი ტექნოლოგიები ისეთ “აჩრდილებს” ქმნიან, რომელთაც ადამიანის შეგრძნების ორგანოებზე ნამდვილი ობიექტების მსგავსი ზემოქმედების უნარი აქვთ. ამ ახალი მოვლენის ერთერთი ძირითადი, ვიზუალური გამოვლენა სწორედ “ციფრული გამოსახულებით” ხორციელდება.

“ვირტუალური რეალობა” მთლიანობაში და მისი ვიზუალური შემადგენელი ნაწილი, “ციფრული გამოსახულება” სამყაროს წყობის აქამდე მოქმედ მოდელში ვერ “ეწერება”. დარღვეულია სამყაროს სტრუქტურირების კანონები, რაც ტექნოლოგიების სწრაფი განვითარების პირობებში უახლოეს მომავალში დეზორიენტაციის საკმაოდ მნიშვნელოვან პრობლემებს წარმოშობს.

ამიტომაც, აუცილებელია ისეთი ახალი მსოფლალქმითი პოზიციის, ახალი “ადგილის” დაკავება, რომელიც ახალი რეალობის “დანახვის”, ანუ შესაბამისი დრო-სივრცითი პარადიგმის მოძიებისა და სტრუქტურული მოწესრიგების საშუალებას მოგვცემს.

ვიზუალურ ხატთა მონაცვლეობა-გარდამავლობის წინამდებარე ნაშრომში შესრულებული გამოკვლევაც აღნიშნული პრობლემის “მისადგომების” მოსინჯვაა მხოლოდ...

### ლიტერატურა

1. ამირეჯიბი ნ. სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე. თბ., 1990
2. ანდრიაძე დ. ხელოვნების ქმნილების ქრონოტოპი. სადოქტ. დისერტ., თბ. 1999
3. ბრეგვაძე ბაჩანა. პლატონის ტიმეოსის წინასიტყვაობა. წგ. “ტიმეოსი”, თბ., “ირმისა”, 1994
4. დანტე ალიგიერი. ახალი ცხოვრება. თბ., “ნაკადული”, 1967
5. თევზაძე გურამ. “შუა საუკუნეების ფილოსოფიის ისტორია”, თსუ, 1996
6. ლესინგი გ. ე. ლაოკოონი, ანუ მხატვრობისა და პოეზიის საზღვრების შესახებ. თბ. 1986
7. მამარდაშვილი მ. საუბრები ფილოსოფიაზე. თბ., “მეცნიერება”, 1992
8. ოვიდიუსი. მეტამორფოზები. თბ., თსუ გამომცემლობა, 1980
9. პლატონი. ტიმეოსი. თბ. “ირმისა”, 1994
10. სანაძე ვ. კრისტალოფიზიკის საფუძვლები. თბ., “განათლება”, 1976
11. Из истории французской киномысли. Немое кино. “Cinema”, М., 1988
12. История искусства зарубежных стран. Под. ред. Доброклонского и Чубовой. М., 1979
13. Культура Византии. Вторая половина VII-XII в. М., «Наука», 1989
14. Легенда о докторе Фаусте. Изд. подготов. Жирмунский В. АН СССР
15. Лекции по истории эстетики. Под. ред. Кагана М. С., кн. 1, изд. Ленинград. Университета, 1973
16. Начала Евклида. Кн. I-VI. М.-Л., Гостехиздат, 1948
17. Эстетика Ренессанса. Т 1, М., 1982
18. Августин Аврелии. Исповедь. Симф. «Реноме», 1998
19. Андроникова М., Портрет от наскальных рисунков до звукового фтльма. М., 1980
20. Аристарко Г. История теории кино. М., 1966

21. Аристотель. Метафизика. Соч. Т 1, М., «Мысль», 1976
22. Аристотель. Поэтика. Соч. Т 4, М., 1984, стр. 646
23. Аристотель. Физика. Соч. Т 3. М., «Мысль», 1961
24. Базен А. Что такое кино? М., 1972
25. Барт Р. *camera lucida*. М., «Ad Marginem», 1997
26. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., «Прогресс», 1989
27. Барт Р. Третий смысл. Сб. Кино и время. М., 1979, с. 174.
28. Бергсон А. Материя и память. Собр. соч. Т 1. М., «Московский Клуб», 1992
29. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Собр. соч. Т I, М., «Московский клуб», 1992
30. Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1998
31. Борхес Хорхе Луис. Оправдание вечности. М., «Ди-Дик», 1994
32. Вебер М. Избранные произведения. М., 1990
33. Вертов Дз. Киноки. Переворот. ЛЕФ, 1923, № 3
34. Вирилио Поль. Великий автомат. Интер.в газ. «Независимая газета». М., 26.04.1996, с. 8
35. Воррингер В. Абстракция и одухотворение. «Современная книга по эстетике». М., 1957, стр. 206
36. Генон Р. Царство количества и знамения времени. М., 1994
37. Даниэль С. М. Искусство видеть. Л., 1990
38. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. «Искусство», Л., 1986
39. Декарт Р. Разыскание истины. «Азбука», С-П., 2000, стр. 33
41. Делез Ж. Кино 1. Монтаж. Ж. «Искусство кино». М., 6, 1997, стр. 139
42. Делез Ж. Различие и повторение. «Петрополис», 1998
43. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., «Мысль», 1979
44. Кант И. Критика чистого разума. Симфер., «Ренеме», 1998
45. Канудо Р. Манифест семи искусств. «Из истории французской киномысли». М., 1988, стр. 22
46. Клайн М. Математика поиск истины. М., «Мир», 1988
47. Клайн М. Математика утрата определенности. М., «Мир», 1984
48. Коул М., Скринберг С. Культура и мышление. М., 1977
49. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974
50. Леонардо да Винчи. Избр. произведения. Т I, С-П, М., 2000
51. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., «Мысль», 1993
52. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., Политиздат, 1991
53. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения, «Мысль», М., 1982
54. Мамардашвили М. Картезианские размышления. М., «Прогресс-Культура», 1993
55. Мамардашвили М. Лекции о Прусте. М., 1995
56. Маслоу А. Г. Дальние пределы человеческой психики. «Евразия», 1997
57. Монтескье Ш. Л. Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства. Избр. соч. М., 1955, стр. 735
58. Ницше Ф. Злая мудрость. Соч. Т 1. М., «Мысл», 1990
59. Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху Греции. Полн. собр. соч. Т I, Книгоиздат,

1921

60. Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея. Избр. Тр-ды., «Весь Мир», 1997
61. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. В кн. Дегуманизация искусства. М., «Радуга», 1991,  
стр. 40
62. Ортега-и-Гассет Х. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста. В кн. «Эстетика. Философия культуры. М., 1991, стр. 176
63. Ортега-и-Гассет Х. Две главные метафоры. В кн. Эстетика. Философия культуры. М., 1991, с. 203
64. Ортега-и-Гассет Х. Идеи и верования. В кн. «Эстетика. Философия культуры». М., «Искусство», 1991, с. 433
65. Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве. «Эстетика. Философия культуры». М., 1991, стр. 186
66. Ортега-и-Гассет Х. Почему мы вновь пришли к философии? В кн. Дегуманизация искусства. М., «Радуга», 1991, с. 9
67. Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди. В кн. Дегуманизация искусства. М., «Радуга», 1991, с. 229
68. Пазолини П. П. Сценарии как структура тяготеющая к иной структуре. Журн. «Киносценарии». М., 4,1989, стр. 186
69. Панофский Э. Перспектива как "символическая форма". М., 2004
70. Панофский Э. Стиль и средства выражения в кино. Жур. «Киноведческие записки. М., 1989
71. Платон. Парменид. Соч. Т II, М., 1970
72. Пруст М. В поисках утраченного времени. III, М., 1976
73. Соколов В. С. К проблеме Монтажа в концепции Андре Базена. Сб. «Монтаж», М., 1968, стр. 32
74. Стройк Д. Я. Краткий очерк истории математики. М., «Наука», 1984
75. Тейлор Э. Ф., Уилер Дж. А. Физика пространства-времени. М., «Мир», 1971
76. Френк Дж. Н. Пространственная форма в современной литературе. «Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.» М., 1987, стр. 194
77. Флоренский П. А. Обратная перспектива. Соч. Т 2, М., 1990, стр. 43
78. Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993
79. Хайдеггер М. Искусство и пространство. В кн. Самосознание европейской культуры XX века. М., «Изд. Полит. лит.», 1991, с. 95
80. Хейзинга Й. Homo Ludens. М., «Прогресс-Академия», 1992
81. Шпенглер О. Закат Европы. Т I. Образ и действительность. М.-Петр., 1923
82. Честертон Г. К. Вечный Человек. . М., Политиздат, 1991
83. Эйзенштейн С. Гордость. Соч. Т 5, М., 1988, стр. 85
84. Эйзенштейн С. Диккенс, Гриффит и мы. Соч. Т 5, М., 1968, стр. 129
85. Эйзенштейн С. «Одолжайтесь!». Соч. Т 2, М., 1964, стр. 60
86. Эккерман Иоган Петер. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Ереван, «Айастан», 1988
87. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., «Республика», 1994



88. Cyberwar, God And Television: Interview with Paul Virilio. Luise Wilson for CTHEORY. Vol. 22, No 1-2. 1999. [www.ctheory@concordia.ca](http://www.ctheory@concordia.ca)
89. SOFIA (Study Of Film as Internet Application). [www.unl.ac.uk](http://www.unl.ac.uk)
90. The Silence of the lambs. . Paul Virilio in Conversation. Carlos Oliviera. CTHEORY, Vol. 22, No 3-4. 1999. [www.ctheory@concordia.ca](http://www.ctheory@concordia.ca)
91. Armitage J. The Politics of Cyberculture in the Age of the Virtual Class. CTHEORY, Vol. 22, No 1-2. 1999. [www.ctheory@concordia.ca](http://www.ctheory@concordia.ca)
92. Baudrillard J. Reversion of History. CTHEORY Vol. 22, No 1-2. 1999. [www.ctheory@concordia.ca](http://www.ctheory@concordia.ca)
93. Baudrillard. J. Photography, or the Writing of Light. Ctheory, Vol, 23. [www.Ctheory.com](http://www.Ctheory.com)
94. Freud S. New Introductory Lectures on Psycho-Analysis. "The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud", vol 22. London, 1964, p 80
95. Scaff Julian H.. Art & Authenticity in the Age of Digital Reproduction. [www.ukla.edu](http://www.ukla.edu)