

აკაკი ყულიჯანიშვილი

მ ს თ ე ტ ი კ ა

გამომცემლობა „მერიდიანი“
თბილისი – 2006



წიგნის გამოცემის სპონსორია კომპანია ჯეოსელი

რედაქტორი: ფილოსოფიურ მეცნ. დოქტ. რ. ბალანჩივაძე,
რეცენზენტები: ფილოსოფიურ მეცნ. დოქტ. გ. მსხილაძე,
ფილოსოფიურ მეცნ. დოქტ. თ. ორკოლაშვილი

© აკაკი ყულიჯანიშვილი, 2006

© გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2006

ISBN 999 40-46-73-X

სარჩევნო

წინასიტყვაობის მაგიერ	7
-----------------------------	---

თავი I.

ესთეტიკა როგორც ფილოსოფიური დისციპლინა

ესთეტიკის საგანი, მეთოდი, ამოცანები	9
რას შეისწავლის ესთეტიკა	11
კვლევის მეთოდები ესთეტიკაში	17
ფილოსოფიური მეთოდები	20
ესთეტიკის ურთიერთობა სხვა მეცნიერებებთან	23
ესთეტიკის კავშირი ზოგადფილოსოფიასთან	23
კავშირი ონტოლოგიასთან	25
კავშირი გნოსეოლოგიასთან	25
კავშირი აქსიოლოგიასთან	25
კავშირი ანთროპოლოგიასთან	26
კავშირი კულტურის ფილოსოფიასთან	26
ესთეტიკის კავშირი ზოგიერთ არაფილოსოფიურ მეცნიერებებთან	26
ესთეტიკა და ხელოვნების შემსწავლელი კერძო მეცნიერებები	27
ესთეტიკა და პედაგოგიკა	29
ესთეტიკის ურთიერთობა ტექნიკურ მეცნიერებებთან	30
ეკოლოგია, როგორც გლობალური პრობლემა და ეკოესთეტიკა	31
ესთეტიკის დანიშნულება	31

თავი II.

მშვენიერების ფილოსოფია

ესთეტიკური მიმართება, ესთეტიკური პრაქტიკა, ესთეტიკური საქმიანობა	33
ესთეტიკური მიმართების სპეციფიკა.	33

ესთეტიკური პრაქტიკა და ესთეტიკური საქმიანობა	36
ესთეტიკური სუბიექტი	41
ესთეტიკური ცნობიერების სტრუქტურა	43
ესთეტიკური გრძნობა	46
ესთეტიკური გემოვნება	49
ფანტაზია	52
ფანტაზია, როგორც პროდუქტიული უნარი	54
ესთეტიკური მოთხოვნილებები	56
ესთეტიკური განწყობები	58
ესთეტიკური ჩვევები	58
ესთეტიკური ინტერესები, ღირებულებითი ორიენტაციები	59
ესთეტიკური მიზნები ანუ იდეალი	60
ესთეტიკური იდეალის ფუნქციები	63
ესთეტიკური ობიექტი	64
ესთეტიკური ობიექტის ფენომენალური გარკვეულობა	64
ესთეტიკური ობიექტის ონტიური გარკვეულობა	65
ესთეტიკური ობიექტის ფორმისეული გარკვეულობა	68
შინაარსული გარკვეულობა	72
ღირებულებითი გარკვეულობა	75
ესთეტიკური ღირებულების სპეციფიკა	78
ესთეტიკური განცდა	82
ესთეტიკური შეფასება	86
ესთეტიკური შეფასების სუბიექტური (ნორმატიული) კრიტერიუმი ...	87
ესთეტიკური შეფასების ფორმები	89
ესთეტიკური შეფასების ობიექტურობის პრობლემა	93
ესთეტიკური კატეგორიები	97
მშვენიერება	100
მშვენიერის პრობლემა ესთეტიკის ისტორიაში	100
პოსტომოდერნული ესთეტიკა	110
მშვენიერი და უგვანო ადამიანში	118
მშვენიერი და უგვანო ბუნებაში	121
მშვენიერი და უგვანო ნივთთა სამყაროში	122
მშვენიერი და უგვანო ხელოვნებაში	123
ამაღლებული	125

ტრაგიკული	137
ტრაგიკული როგორც ესთეტიკური ფენომენი	149
ტრაგიკული და ესთეტიკური სუბიექტი	160
კომიკური	161
კომიკური ესთეტიკის ისტორიაში	163
კომიკურის ესთეტიკური ფენომენი	168
კომიკურის განცდა და შეფასება	174
კომიკურის სახეები	177
ესთეტიკური და მხატვრული	181

თავი III. ხელოვნების ფილოსოფია

რა არის ხელოვნება	183
კულტურა დ ხელოვნება	185 (
მეტაფორა და ხელოვნება	187
ხელოვნების საგანი	203
ხელოვნების ფორმა და შინაარსი	205
ხელოვნება და შემეცნება	208
მხატვრული შემეცნების თავისებურება	210
ასახვა და გამოხატვა, როგორც ხელოვნების ორი ჰიპოსტასი	212
ხელოვნება და შეფასება	219
ხელოვნება და შექმნა	221
ხელოვნება და შემოქმედება	226
ესთეტიკური შემოქმედების პრობლემა ანტიკურ ფილოსოფიაში	229
ესთეტიკური შემოქმედების პრობლემა შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ფილოსოფიაში	236
ესთეტიკური შემოქმედების პრობლემა კლასიციზმის ფილოსოფიაში	241
ესთეტიკური შემოქმედების პრობლემა გერმანულ იდეალიზმში	244
ესთეტიკური შემოქმედების პრობლემა პოსტიდევლისტურ ფილოსოფიაში	252
ესთეტიკური შემოქმედების პრობლემა პოსტსტრუქტურალიზმში	263
შემოქმედების ცნების შინაარსი	264

კულტურა და ბუნება	268
ესთეტიკური შემოქმედების სპეციფიკა	271†
ესთეტიკურ-შემოქმედებითი საქმიანობის მორფოლოგია	275‡
ესთეტიკური შემოქმედების მენტალური და ფსიქიკური საფუძვლები	286 †
ენა და ხელოვნება. ხელოვნების ენა	297
ხელოვნების გაგება – ინტერპრეტაცია	301
ხელოვნების სახეები – მსგავსება – განსხვავება	318

ვუძღვნი სოსო კაკუბავასა და
ყველა გარდაცვლილი
მეგობრის ხსოვნას

წინასიტყვაობის მაგიერ

ინფორმაციულ ეპოქაში, რომელშიც ჩვენ გვიწევს ცხოვრება, მიმდინარეობს ფუნდამენტური გარდაქმნები, საზოგადოება პოსტინდუსტრიული გახდა, ხოლო კულტურა – პოსტმოდერნისტული. სწრაფად ცვალებად სამყაროში ჩვენს თვალწინ, ჩვენი უშუალო მონაწილეობით და ხშირად ჩვენი ნების გარეშე, ყალიბდება მულტიკულტურული გარემო, რასაც თან ახლავს თანმდევი პროცესები, სახეზეა ე.წ. ღირებულებათა შფოთი, ღირებულებათა ტოტალური გადაფასება, დაბოლოვს, ღირებულებათა კონფლიქტები. ეს ცვლილებები ყველაზე რელიეფურად მენტალურ პროცესებზეც აისახება.

პოსტმოდერნული ტრანსფორმაციების ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებლად აზროვნებისა და ზოგადი ყოფიერების ესთეტიზაცია მიიჩნევა. ტრანსესთეტიკური კი მიჩნევა ყველა სხვა „ტრანს“ განსაზღვრულობის გარეგანდამწვდომ ფაქტორად. ეს კი, თავის მხრივ, განაპირობებს ესთეტიკურის აქტუალობას და აზროვნების წინაშე აყენებს ესთეტიკურის – მშვენიერებისა და ხელოვნების ახლებურად გააზრების საჭიროებას, ასევე თანამედროვე ადამიანისა და საზოგადოების ცხოვრებაში მათი (მშვენიერებისა და ხელოვნების) როლისა და მნიშვნელობის განსაზღვრას.

წიგნში კითხვები და პასუხები სწორედ ამ სულისკვეთებით არის გამსჭვალული, ჩვენი პოზიციის ჩამოყალიბებისათვის შრომაში გამოყენებულია ევროპული ფილოსოფიისა და ესთეტიკის ისტორიის მდიდარი მემკვიდრეობა, ყოველი კონკრეტული საკითხი განხილულია დიაქრონიულ ჭრილში, განსხვავებული ხშირად საპირისპირო თვალსაზრისების შეჯერებით არის წარმოჩენილი, ასევე კრიტიკული ანალიზის საფუძველზე გაკეთებულია პოზიტიური დასკვნები.

ნაშრომში საკითხთა განხილვის ლოგიკური გამომდინარეობა და

თანმიმდევრულობა მიღწეულია მეთოდოლოგიური პრინციპის – ესთეტიკურის ღირებულებითი მიდგომის – დაცვით. ამის გამო ნაშრომი, თუმცა ის ჩაფიქრებული იყო როგორც სახელმძღვანელო, მონოგრაფიულ სახეს იძენს.

ავტორი მაღლიერია თავისი მასწავლებლების, ასევე იმ კოლეგებისა და სტუდენტების, რომლებთან დიალოგსა და კამათში ჩამოყალიბდა წინამდებარე წიგნის ძირითადი შინაარსი.

ავტორი ასევე მაღლობას უხდის კომპანია ჯეოსელსა და მის გენერალურ დირექტორს ბატონ ოსმან თურანს ფინანსური მხარდაჭერისა და დახმარებისათვის, რის გარეშეც შრომა, ალბათ, დიდხანს „ვერ იხილავდა დღის სინათლეს“.

ვფიქრობთ, ეს წიგნი დახმარებას გაუწევს სტუდენტებსა და დოქტორანტებს, ასევე საინტერესო იქნება მშვენიერებისა და ხელოვნების საკითხებით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო წრისათვის.

თავი I. ესთეტიკა როგორც ფილოსოფიური დისციპლინა

ესთეტიკის საგანი, მეთოდი, ამოცანები

ყოველ მეცნიერებას, მიუხედავად მისი ბუნებისა, კერძო მეცნიერებათა რიგს განეკუთვნება იგი, ეს იქნება სოციალური, ჰუმანიტარული თუ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები ან თუნდაც ფილოსოფიური დისციპლინა, უნდა ჰქონდეს მკვეთრად გამორჩეული კვლევის საგანი. რასაკვირველია, ესთეტიკას, როგორც ფილოსოფიურ დისციპლინას, ასეთი კვლევის ობიექტი აქვს, წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი როგორც ავტონომიური დისციპლინის დაფუძნება, შეუძლებელი იქნებოდა, ხოლო მის ფარგლებში გამოთქმული მსჯელობები — ქაოტური, ანუ სისტემურობას მოკლებული და აბსურდული. ვიდრე უშუალოდ ამ საკითხს გაეარკვევდეთ, შევეცადეთ, ტერმინ ესთეტიკის წარმოშობისა და მისი სამეცნიერო მიმოქცევაში დაფუძნების ისტორია წარმოვაჩინოთ, რაც, თავის მხრივ, დაგვეხმარება ესთეტიკის საგნის გარკვევაში.

ტერმინი „ესთეტიკა“ ძველი ბერძნული ენის ერთგვარი კომპოზიტია, თუმცა იგი არ ჰქონიათ ძველ ბერძნებს. ის გერმანელმა ფილოსოფოსმა ალექსანდრ ბაუმგარტენმა (ლაიბნიცის ფილოსოფიის სისტმატიკოსი, ვოლფის მოწაფე) შემოიტანა ფილოსოფიურ ლექსიკონში. მისი აზრით, ფილოსოფიას ხარვეზი აქვს და იგი უნდა შეივსოს ესთეტიკით. საქმე ეხება ფილოსოფიაში შემეცნების საკითხს. ლოგიკა იკვლევს აბსტრაქტულ შემეცნებას, მაგრამ შეუსწავლელია გრძობადი შემეცნება, რაც ესთეტიკის საქმეს წარმოადგენს. „აესთეზის“ ბერძნული სიტყვაა, ნიშნავს ცნობიერების უნარს გრძობადობას, ხოლო, „ესთენემაიოს“ — იმას, რაც სიამოვნებას გვანიჭებს. ამ ორი სიტყვის და „ტიკას“ (თეორია) კომპოზიტად წარმოადგინა გერმანელმა ფილოსოფოსმა ტერმინი ესთეტიკა.

1735 წელს დაასაბუთა რა თავის დისერტაციაში ბაუმგარტენმა ასეთი მეცნიერების აუცილებლობა, შეუდგა ესთეტიკის წერას და 1750 წელს გამოსცა I ნაწილი. ბაუმგარტენის აზრით, ესთეტიკა არის მეცნიერება გრძობადი, ანუ ესთეტიკური შემეცნების შესახებ. იგი

დაბალი გნოსეოლოგიაა და რადგან ლოგიკა შემეცნებას იკვლევს, ლოგიკის უმცროსი დაა.

ბაუმგარტენს მიაჩნდა, რომ ქმნის ახალ ფილოსოფიურ მეცნიერებას, მაგრამ მანვე აღმოაჩინა და აღიარა კიდევ , რომ გრძნობადობის თეორია არსებითად მშვენიერებასა და ხელოვნებას განიხილავს თავის საგნად, ხოლო ხელოვნებისა და მშვენიერების პრობლემა კი ფილოსოფიაში ყოველთვის განიხილებოდა. უფრო მეტიც, ჯერ კიდევ ბერძნულ მითოსში მშვენიერება დაკავშირებულია ღმერთთან-აფროდიტესთან, ე. ი. მშვენიერებას მიაწერდნენ ღვთიურ წარმოშობას.

ხელოვნების და მშვენიერების შესახებ „მითოლოგიური ესთეტიკა-შიც“ გვხვდება გარკვეული წარმოდგენები. მითოსში მუზა ქმნის, მუზა კარნახობს, შთააგონებს ადამიანს. არც ანტიკურ ფილოსოფიას აუვლია გვერდი ამ საკითხისათვის და უკვე არისტოტელეს მოძღვრებაში გამოიკვეთა ესთეტიკური პრობლემატიკის შემსწავლელი დისციპლინის სახელი – პოეტიკა (ყოველივე პოეტურის, ლამაზის თეორია)

V საუკუნის ფილოსოფოსი ავრელიუს ავგუსტინე ახალ ტერმინს გვთავაზობს- ფილოკალიას (სილამაზის, მშვენიერების სიყვარული). ბაუმგარტენამდე გაერცვლებული იყო ტერმინი „გემოვნების კრიტიკა“. კანტი იწუნებს ტერმინ ესთეტიკას და ის მომხრეა მშვენიერების და ხელოვნების თეორიას ეწოდოს გემოვნების კრიტიკა. ჰეგელი ხაზს უსვამდა იმას, რომ თავისი შინაარსით ეს ტერმინი განსხვავდება მეცნიერების შინაარსისაგან. ამიტომ მის მიერ აღნიშნული ტერმინი უარყოფილია. მისი აზრით, მის ნაცვლად უპრიანია იხმარებოდეს ტერმინი კაზმული ხელოვნების ფილოსოფია. მაგრამ მოხდა ერთი ფრიად საინტერესო რამ, ფილოსოფოსის გარდაცვალების შემდგომ მისმა მოსწავლეებმა გამოსცეს ჰეგელის ლექციების კურსი, არ გაითვალისწინეს მასწავლებლის სურვილი, რომელიც წიგნის შესავალშივეა მოცემული და მას უწოდეს ესთეტიკა. ამის მერე ეს ტერმინი საყოველთაოდ იქნა გაზიარებული და დღემდე იხმარება როგორც ხელოვნების და მშვენიერების ფილოსოფიის სინონიმი.

როგორც ვნახეთ ტერმინ ესთეტიკის შინაარსი უკვე შეიცავს გარკვეულ ინფორმაციას ამ დისციპლინის საგნის შესახებ. როგორც ვთქვით, იგი შეისწავლის მშვენიერებას და ხელოვნებას. ის ზოგადი პრინციპი, როგორც ზემოთ ვთქვით, რომ ყოველ სამეცნიერო დისციპლინას უნდა ჰქონდეს მკვეთრად გამოკვეთილი კვლევის საგანი, რასაკვირბეელია, ვრცელდება ესთეტიკაზეც, ხოლო ის გარემოება, რომ ესთეტიკა შეისწავლის მშვენიერებას და ხელოვნებას, აჩენს სავსებით კანონზომიერ კითხვებს; რა აქვთ საერთო მშვენიერებას და ხელოვნებას? შესაძლებელია თუ არა მათი საერთო საფუძვლის პოვნა? თავი რომ დავანებოთ იმ ფაქტს, რომ არსებობს ხელოვნების ქმნილებების მთელი რიგი, რომელიც მშვენიერის ანტიპოდის უგეანოს მიხედვითაა შექმნილი, რაც იმას ადასტურებს, რომ ხელოვნების ქმნილება არაყოველთვის ატარებს თავის თავში მშვენიერს, როგორც ესთეტიკურ კატეგორიას. მაშასადამე, აუცილებელია მოიძებნოს მშვენიერების და ხელოვნების საერთო საფუძველი, წინააღმდეგ შემთხვევაში მათი ერთ საგნად მიჩნევა უკანონო იქნება, მეცნიერების საგნის-შესახებ ზემოთ გამოთქმული უნივერსალური დებულების მიხედვით. ამ საკითხის გარკვევას საინტერესო ისტორია აქვს.

მაგალითად, ჰეგელი ესთეტიკის ლექციებში ამბობდა, რომ ესთეტიკა სწავლობს მშვენიერ ხელოვნებას და არა ცალკე მშვენიერებას ან ცალკე ხელოვნებას. ჰეგელის აბსოლუტის ფილოსოფიის ფარგლებში ეს დებულება სავსებით გასაგებია, რადგან, მისი აზრით, მშვენიერი თავისი სრულყოფილი სახით არსებობს ხელოვნებაში, რადგანაც ის გონისეულია, და არა ბუნებაში. მიუხედავად ჰეგელის ავტორიტეტისა, მის ნააზრევი ეჭვქვეშ შეიძლება დავაყენოთ და დავსვათ სრულიად სამართლიანი კითხვები: მაშ, რამ უნდა შეისწავლოს არა მშვენიერი ხელოვნება? ან ბუნების, ადამიანის, ადამიანის მიერ შექმნილი საგნების მშვენიერება? მშვენიერებაც ხომ უნდა იყოს კვლევის ობიექტი? თუ ეს ასეა, მაშინ უნდა არსებობდეს ცალკე მოძღვრება მშვენიერებაზე და ცალკეც ხელოვნებაზე. მაგრამ ფაქტია, რომ აზროვნების ისტორია ასეთ დაყოფას არ იცნობს, რითი აიხსნება ეს ფაქტი.. ამაზე ცოტა მოგვიანებით, ახლა ვაჩვენოთ, თუ რით დამთავრდა ფსიქოლოგისტური ცდები მშვენიერების და ხელოვნების საერთო საფუძვლის ძიების პროცესში.

XIX საუკუნის შუა ხანებში ყალიბდება ფსიქოლოგიური ესთეტიკა, რომელიც ესთეტიკის პრობლემატიკის დაყენებას და გადაჭრას ფსიქოლოგიის კომპეტენციის ფარგლებში ცდილობს. ფსიქოლოგიური ესთეტიკის წარმომადგენლები ეძიებენ ხელოვნების და მშვენიერების საერთო საფუძველს. რას იწვევს ჩემში მშვენიერების ხილვა? ტკბობას, სიამოვნებას? ესთეტიკურია ის, რაც გვატკბობს. საერთო ხელოვნებასა და მშვენიერებას შორის, მათი აზრით, არის ესთეტიკური განცდა. ესთეტიკა ხელოვნებას და მშვენიერებას იმიტომ სწავლობს, რომ ასეთ განცდებს ორივე იწვევენ. აქ დაშვებულია მეთოდოლოგიური ხასიათის შეცდომა. ფსიქოლოგია არის განცდების შესახებ მეცნიერება, მაგრამ იგი არ სწავლობს განცდების გამომწვევ მიზეზებს. თუ ესთეტიკა ფსიქოლოგიის ნაწილია, მან უნდა იკვლიოს ესთეტიკური განცდები, მაგრამ არავითარი საქმე არ უნდა ჰქონდეს ამ განცდების გამომწვევ მიზეზებთან არც ხელოვნებასთან, არც მშვენიერებასთან. ყოველ შემთხვევაში ის, რაც ესთეტიკურ განცდას იწვევს ფსიქოლოგიის კვლევის კომპეტენციას სცილდება. ამდენად, უნდა მოძებნილიყო ხელოვნებისა და მშვენიერების არა საერთო შედეგი, არამედ საფუძველი. ესთეტიკოსებმა დაიწყეს ამ საერთო საფუძვლის ძებნა. მათ მეტაფიზიკოსები ეწოდათ. მათი აზრით, მშვენიერება და ხელოვნება არსებობს ობიექტურად, ჩემგან დამოუკიდებლად, იწვევს ჩემში განცდებს. ხელოვნება ობიექტურია, მშვენიერება და ხელოვნება უნდა განვიხილოთ როგორც ობიექტურად არსებულის სხვადასხვა ფორმები.

ბუნებაში ან ადამიანში გამოვლენილი მშვენიერი შეიძლება ყოველდღიური ცნობიერების მქონე ადამიანს მართლაც მოეჩვენოს ობიექტურად ანუ ადამიანისაგან დამოუკიდებლად არსებულად. თუმცა ეს ასე არ არის, რასაც ქვემოთ ვნახავთ. მაგრამ რაც შეეხება ხელოვნებას, აქ, ცხადია, რომ ხელოვნება ადამიანის მიერაა შექმნილი, ის თითქოსდა არახელოვნებისეული მშვენიერისაგან ამით განსხვავდება. უფრო სიღრმისეულად თუ ჩავწვდებით პრობლემას, ვნახავთ, რომ ხელოვნებისა და მშვენიერების განცდის შემთხვევაში მთავარია ის უნარი, რომლითაც მე შემწვევს ძალა განვიცადო მშვენიერება და ხელოვნების ნიმუში. ე. ი. საჭიროა მოვძებნოთ დებულება, რომელიც საშუალებას მოგვცემს შემდეგ გავაგრძელოთ მსჯელობა. ერთი და იგივე ფენომენი ერთ შემთხვევაში შეიძლება ლამაზი იყოს, მეორე

შემთხვევაში კი – არა (კაცი, ზღვა, მზე, მუსიკა, აივანი, ლექსი და ა.შ.) ე.ი. მშვენიერებისა და ხელოვნების განცდისას დიდ როლს თამაშობს ესთეტიკური მიმართების არსებობა – არ არსებობა. როგორც მ. ჰაიდელგერი ამბობს მუზეუმის დამლაგებელი ქალბატონისათვის ხელოვნების ქმნილებები არიან ისეთივე ნივთები, როგორც მაგ. სკამი, ფარდა, კიბე, იატაკი და სხვა. ისინი ხელოვნების ნიმუშებად იქცევიან ან არ იქცევიან მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა ჩაყენებული იქნებიან ესთეტიკური ცდის ობიექტების რიგში, ან სხვაგვარად, როცა მათდამი ადამიანი დაამყარებს სპეციფიკურ ესთეტიკურ მიმართებას. ვიდრე გავარკვევდეთ ესთეტიკური მიმართების ბუნებასა და სპეციფიკურ ღიმიენსიებს, უნდა გავცეთ პასუხი ზემოთ დასმულ კითხვას მშვენიერებისა და ხელოვნების საერთო საფუძვლის შესახებ. პასუხი მოკლედ ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: ხელოვნებაც და მშვენიერებაც არსებობს მხოლოდ მაშინ, როცა ადამიანი მათთან ამყარებს ესთეტიკურ მიმართებას, ანუ ესთეტიკური მიმართება არის მშვენიერების და ხელოვნების საერთო საფუძველი. აქვე შეიძლება გამოვთქვათ ზოგადი თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ მშვენიერება, მნიშვნელობა არა აქვს ხელოვნებისეული იქნება ის თუ არახელოვნებისეული, არც ობიექტურად ანუ ადამიანისაგან დამოუკიდებლად არ არსებობს და არც სუბიექტურია, ანუ მხოლოდ ადამიანისმიერი არ არის. ის თუ შეიძლება ასე ითქვას, სამწვერაა, ანუ მისი არსებობისათვის საჭიროა ადამიანმა ობიექტისადმი დაამყაროს ესთეტიკური მიმართება, არსებობდეს საგანი, რომელსაც გარკვეული ნიშნები ექნება, ანუ ესთეტიკური ობიექტი, და ბოლოს ადამიანი, რომელიც ფლობს გარკვეულ ესთეტიკურ უნარებს, ანუ ესთეტიკური სუბიექტი. უფრო ვრცლად ამ ფაქტორების შესახებ ქვემოთ ვიმსჯელებთ.

ესთეტიკა ფილოსოფიურ დისციპლინათა რიგს განეკუთვნება თუ „კერძო მეცნიერულს? ამ ხასიათის შეკითხვა აზროვნების ისტორიაში ძალიან მოგვიანებით დაისვა, რასაც თავის ახსნა აქვს. ახალ დრომდე კლოდნის ყველა დარგი ფილოსოფიის ფარგლებში მოიაზრებოდა. შემდგომ თანდათანობით ფილოსოფიას გამოეყო და დამოუკიდებელ სამეცნიერო დისციპლინებად იწყეს ჩამოყალიბება ე.წ. კერძო მეცნიერებებმა. მათი საბოლოო სახით გაფორმება მე-19 საუკუნეში ხდება. ამ დროიდან ყველა პრობლემა და მათ შორის ხელოვნებისა და მშვენიერების

საკითხებიც სციენტისტური პოზიციებიდან განიხილებოდა. XIX საუკუნის შუახანებიდან, როცა პოზიტივიზმი გავრცელდა, ეპოქის სულის შესტყვისად ესთეტიკაც არაფილოსოფიურ მეცნიერებად ითვლებოდა. პირველი, ვინც მიიჩნია ესთეტიკა არა ფილოსოფიურ, არამედ ფსიქოლოგიურ მეცნიერებად, იყო გერმანელი ფსიქოლოგი ფეხნერი.

სოციოლოგიის ერთერთი დამფუძნებელი სპენსერი ესთეტიკას ბიოლოგიურ მეცნიერებად თვლიდა, ხოლო იპოლიტ ტენის აზრით, ესთეტიკა სოციოლოგიური მეცნიერებაა.

რა ნიშნები განასხვავებს კერძო მეცნიერებებს ფილოსოფიური დისციპლინებისაგან? ზოგადობის ხარისხია ის, რითაც კერძო მეცნიერება განსხვავდება ფილოსოფიური დისციპლინისაგან. მაგალითად ხელოვნება შედგება სხვადასხვა სახეებისგან: მუსიკა, ლიტერატურა, ქორეოგრაფია, ფერწერა, სკულპტურა და ა.შ. თითოეულ მათგანს სწავლობს ხელოვნების შემსწავლელი ცალკეული დისციპლინები მაგ. მუსიკას – მუსიკამცოდნეობა. კინოს – კინომცოდნეობა და ა.შ. მაგრამ არცერთი მათგანი არ არის უფლებამოსილი გასცეს პასუხი კითხვას: რა არის ხელოვნება, ან რა აქვთ საერთო მუსიკას, ლიტერატურას, კინოს, არქიტექტურას, ქორეოგრაფიას და ა.შ, რომელიც გვაძლევს საფუძველს, რომ თითოეული მათგანი გავაერთიანოთ ერთი ზოგადი ცნების – ხელოვნების ქვეშ. ანდა მშვენიერების გამოვლენის სხვადასხვა ფორმებში რა არის ის ზოგადი პრინციპი, რაც სინამდვილის სხვადასხვა მოვლენების მაგ. პეპელა, შველი, სიქსტის მადონა, გალაკტიონის პოეზია, მოცარტის მუსიკა და სხვათა მიმართ გამოვიყენებთ ესთეტიკურ შეფასებით კატეგორიას – მშვენიერება. რა არის ზოგადად მშვენიერება ან რა არის ზოგადად ხელოვნება? ეს სწორედ ფილოსოფიური ხასიათის კითხვაა და არა კერძო მეცნიერული. ამდენად ჩვენს მიერ ზემოთ დასახელებულ მოაზროვნეთა თვალსაზრისები ესთეტიკის კერძო მეცნიერებებისადმი მიკუთვნებულობის შესახებ მხოლოდ ეპოქის სციენტისტური მსოფმხედველობის გამოძახილად შეიძლება ჩაითვალოს და არა საფუძვლიან მოსაზრებად.

იმისათვის, რომ დავასაბუთოთ ესთეტიკის ფილოსოფიური ხასიათი, შეიძლება გამოვიყენოთ ორი სახის არგუმენტი თეორიული და ფილოსოფიურ-ისტორიული.

მიემართოთ ფილოსოფიურ-ისტორიულ არგუმენტებს კანტის და

ჰეგელის მოძღვრებების შუქზე და განვიხილოთ მათში ესთეტიკის ადგილი და ფუნქცია. არის თუ არა საჭირო ესთეტიკა მათი ფილოსოფიური სისტემებისათვის? კანტი „მსჯელობის უნარის კრიტიკის“ წერილსას მიუთითებს, რომ მხატვრული შემოქმედება ჰგავს თამაშს, კერძოდ იმით, რომ გენიოსი თავისუფალია, ის თავისუფლად ქმნის, რასაც უნდა. ის არაა განსაზღვრული თავის სფეროში არავის მიერ. თუ ადამიანი სხვისი გავლენით მოქმედებს, სხვისით არის მისი ქმედება განპირობებული, მიმბაძველი და ეპიგონია. გენიოსი კი არის ის, ვინც პრინციპულად ახალს ქმნის, ის თავისუფალია სხვათა გავლენისაგან, სხვა ხელოვნებისაგან, მაგრამ ყველა ხელოვანს თავისი მეთოდი, სტილი აქვს, თავისი შემოქმედების წესებს თვითონ ქმნის და ამ წესებს შემდეგ აუცილებლობით ემორჩილება მას. კანტის აზრით, წმინდა გონების პრინციპი აუცილებლობა, და პრაქტიკული გონების პრინციპი — თავისუფლება. ეს ორი ურთიერთგამომრიცხველი პრინციპი თავს იყრის და ერთიანდებიან ესთეტიკურში, რომელიც ესთეტიკის კვლევის სფეროა. მაშასადამე. კანტის მოძღვრებაში ესთეტიკა ფილოსოფიისთვის აუცილებელი ნაწილი და მისი სისტემის დამასრულებელი და შემკვრელი დისციპლინაა. რომ არ ყოფილიყო „მსჯელობის უნარის კრიტიკა“ , თეორიულ და პრაქტიკულ ფილოსოფიას, შემეცნების და ზნეობის სფეროებს შორის გათიშულობა ვერ მოიხსნებოდა. ესთეტიკის ფუნქციაა დაასრულოს ფილოსოფიური სისტემა, არაფილოსოფიური მეცნიერება ასეთ ფუნქციას ვერ შეასრულებდა, ამიტომ ესთეტიკა კანტის ფილოსოფიური სისტემის აუცილებელი და დამაგვირგვინებელი ნაწილია..

რა ადგილს იჭერს ჰეგელის ფილოსოფიაში ესთეტიკა?

ჰეგელის ფილოსოფიას საკვებით სამართლიანად უწოდებენ აბსოლუტის ფილოსოფიას. აბსოლუტის მიზანი მდგომარეობს შემეცნებაში, უფრო ზუსტად, თვითშემეცნებაში.. ის თვითონ აზრის ბუნებისაა, მან უნდა წარმოშვას აზრები, ის შეიმეცნებს, მაგრამ რას? რადგან ის აბსოლუტია, მან უნდა შეიმეცნოს თავისი თავი, თავისი თავი უნდა გარდაქმნას ობიექტად. ასე ქმნის ბუნებას. ბუნებაში ის ვერ ცნობს თავის თავს, ის თვითონ იდეალურია, მის განვითარებაში კი მატერიალური დაინახა, გააგრძელა განვითარება, არაცოცხალში იქმნება სიცოცხლე, მასში აბსოლუტი თავის თავს კიდევ ვერ სცნობს. შემდე-

გი საფეხურია ცნობიერება. სწორედ ადამიანის ცნობიერებაზე რეფლექსიით ხდება აბსოლუტის თვითშემეცნება. ჰეგელის მიხედვით, თვითშემეცნებას აქვს სამი საფეხური. პირველი საფეხურია გრძნობადი შემეცნება – სახეებით შემეცნება. ხელოვნება არის შემეცნება სახეებით. თუმცა, ჰეგელის მიხედვით, სახეებით შემეცნება დაბალი რანგის შემეცნებაა, მაგრამ მიუხედავად ამისა მას აქვს აბსოლუტური სულის თვითშემეცნების პროცესში ისტორიული მნიშვნელობა. შემდგომ ვითარდება შემეცნება. ადამიანი იწყებს წარმოდგენებით შემეცნებას, რაც უკვე რელიგიაა, რაც თვითშემეცნების მეორე უფრო მაღალი საფეხურია, ვიდრე სახეებით აზროვნება. აბსოლუტური სულის თვითშემეცნება ამ საფეხურზე არ ჩერდება და გადადის ცნებით აზროვნებაზე, ანუ ფილოსოფიაზე, რაშიც შემეცნება ხორციელდება ცნებების საშუალებით. როცა აბსოლუტი აღწევს ცნებებით შემეცნებას, ის აღწევს თავის თავის შემეცნებას. იწყება შემეცნება როგორც რეფლექსია. მაშასადამე, თუ როგორ შეიმეცნებს ადამიანი სახეებით ამას სწავლობს ესთეტიკა. როგორ შეიმეცნებს ადამიანი წარმოდგენებით – თეოლოგია; როგორ შეიმეცნებს ცნებებით ადამიანი – ამას სწავლობს ფილოსოფიის ისტორია. თუ არ ვიცით, როგორ შეიმეცნებს ადამიანი სახეებით, გამოდის, რომ შემეცნების რთული ბუნება და მისი ისტორიული საფეხურები არ გვცოდნია, რაც მთლიანობაში ხელს გვიშლის შემეცნების რთული პროცესის გაგებაში. ამრიგად, ჰეგელის ფილოსოფიაში ესთეტიკას აქვს ისეთი ფუნქცია, რომელიც მის აუცილებლობაზე მეტყველებს.

თეორიული არგუმენტი: იმისათვის, რომ ვაჩვენოთ ესთეტიკის ფილოსოფიური ბუნება, საჭიროა განვსაზღვროთ – რა არის თავად ფილოსოფია. ფილოსოფია არის კვლევა-ძიება ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთმიმართების შესახებ-ფილოსოფიის საგანი განაპირობებს მის ბუნებას და ხასიათს. ფილოსოფია კერძო მეცნიერებებისაგან განსხვავებით არ ისახავს მიზნად სინამდვილე შეიმეცნოს ისე, როგორც ის არის ობიექტურად. მისი მიზანია, სინამდვილის არსებითი პარამეტრების მნიშვნელობა აჩვენოს ადამიანისათვის. სწორედ ამის გამო ფილოსოფიური ცოდნა ხასიათდება ზოგადობის ხარისხით და მსოფლმხედველობრივი ბუნებით

ესთეტიკაც არის ფილოსოფიური დიციპლინა, რომელიც სწავ-

ლობს სამყაროსთან ადამიანის ესთეტიკურ, გრძობად-ემოციურ, ემოციურ-კრიტიკულ მიმართებას. აქ მხოლოდ ადამიანის უნივერსუმთან მიმართების ერთი ესთეტიკური ასპექტია აღებული, ადამიანი სამყაროსთან მიმართულია თავისი ცნობიერებით, რომელშიც გამოყოფენ სამ ძირითად მხარეს: 1) ინტელექტს; 2) ნებელობას; 3) გრძობადობას.

როცა ინტელექტით არის მიმართული ადამიანი სამყაროსთან, ის მოიაზრებს, შეიმეცნებს მას, მისი შედეგია მეცნიერება, ხოლო ის, რაც აზროვნების პროცესია, შეისწავლება ლოგიკის მიერ. როცა ნებელობით არის მიმართული სამყაროსთან, ადამიანი მოქმედებს და აფასებს თავის მოქმედებას. ეს არის ზნეობრივი მიმართება და მას სწავლობს ეთიკა. როცა ადამიანი ემოციურ-კრიტიკულ მიმართებაშია სამყაროსთან, ასეთ მიმართებას ესთეტიკა სწავლობს.

ესთეტიკა ქმნის სამყაროს ესთეტიკურ სურათს, რომელიც ორგანულადაა შერწყმული ზოგად ფილოსოფიურ სურათში. ესთეტიკაც არის მსოფლმხედველობრივი მეცნიერება და ეს მსოფლმხედველობა ესთეტიკური მხარით არის წარმოდგენილი.

კვლევის მეთოდები მსთეტიკაში

მეთოდი ბერძნული სიტყვაა და ქართულად ითარგმნება — გზად. ადამიანის საქმიანობას ყოველთვის სჭირდება წესები, პრინციპები. მეოთხედი არსებობს ხელოვნებაშიც — მხატვრული შემოქმედების მეთოდი. პირველ რიგში, მეთოდის პრობლემა დგას ფოლოსოფიაში.

მეთოდის პრობლემა დააყენა ფ. ბეკონმა ახალ დროში. ესთეტიკაში კიდევ უფრო გვიან დაისვა ეს პრობლემა, XIX საუკუნეში ცნობილი ფსიქოლოგი ფეხნერი აცხადებს, რომ დღემდე ესთეტიკა ვერ თქვა მეცნიერებად, რადგან ცუდი მეთოდით ხელმძღვანელობდა, ამიტომ საკითხთა უმრავლესობა ესთეტიკაში გადაუწყვეტელია. და ეს მეცნიერების მარად მზარდი ბუნებიდან მომდინარეობს. თუ მეცნიერებაში ყველაფერი გადაწყვეტილია, ეს ფაქტიურად მეცნიერების გაუქმებას ნიშნავს (კ.პოპერის ფალსიფიკაციის თეორიის მიხედვით მეცნიერული თვალსაზრისი იდეოლოგიური პოზიციისაგან სწორედ მისი გადაფასების შესაძლებლობით განსხვავდება, ამის მაგალითად პოპერს მოაქვს მარქსიზმი და ფროიდიზმი რომლებიც საპირისპირო არგუმენტებსაც

კი თავიანთი იდეოლოგიური კონცეფციის გამართლებად მიიჩნევენ) ამის გათვალისწინებით შეიძლება ითქვას, რომ ფეხნერის შეხედულება მცდარია. ფეხნერი ამბობდა, რომ ესთეტიკა იყენებს დედუქციურ მეთოდს, მას უნდა დაუპირისპირდეს ინდუქციური მეთოდი და ესთეტიკა უნდა აიგოს ქვემოდან ზევით, ე. ი. ინდუქციის საფუძველზე. ამავე დროს, ფეხნერს შემოაქვს დამატებითი მეთოდი – ექსპერიმენტი.

ფეხნერი ან მისი მოსწავლე ცდის პირს უჩვენებდნენ მარტივ გეომეტრიულ ფიგურებს და ეკითხებოდნენ მათ თუ რომელი იყო ყველაზე ლამაზი. ასეთი ცდით გამოირკვა, რომ ადამიანთა უმრავლესობას მოსწონდა ერთი და იგივე ფიგურა. ფეხნერი სვამს კითხვას: რატომ არის ეს საგანი ყველაზე ლამაზი? რაღაც კანონის არსებობით ეს საგანი ლამაზი გვეჩვენება. ცხადია რომ ფეხნერს არ ჰქონდა ინფორმაცია იმის შესახებ, რომ ასეთ შეფარდებას ჯერ კიდევ ძველი ბერძნები ოქროს კვეთას უწოდებდნენ და მხატვრულ პრაქტიკაშიც იყენებდნენ ადამიანის სხეულის გამოსახატად. ფეხნერს შეცდომა ჰქონდა დაშვებული ექსპერიმენტის ჩატარებაში. რაც მას მოსწონდა ექსპერიმენტამდე ამას შემდეგ ექსპერიმენტიც უდასტურებდა, ე. ი. ადამიანს შეუძლია ექსპერიმენტის გარეშე მოეწონოს რაიმე. ექსპერიმენტს არ გამოიყენებს ყველა მეცნიერება. ისეთი სფერო, როგორც არის ფილოსოფია, ექსპერიმენტი არ გამოიყენება

ინდუქციისა და დედუქციის მეთოდი: ინდუქციას ესთეტიკა ყოველთვის იყენებდა დედუქციასთან ერთად, ცალკე რომელიმეს გამოყენება შეუძლებელია. ინდუქციური მეთოდით მიღებული დასვნა არ შეიძლება იყოს სრულყოფილი, რადგან ერთეულის მეშვეობით ზოგადის დადგენა პრინციპულად შეუძლებელია. მაგ. ლითონი რომ ფართოვდება, ამას პრაქტიკა ვერ დაადასტურებს, რადგან ყველა კონკრეტულ ლითონს, ვერ შეამოწმებ. დედუქცია ზოგადიდან კერძოსკენ ლოგიკურ გამომდინარეობას გულისხმობს, თუმცა მასაც აქვს ნაკლი არ ჩანს ამოსავალი ზოგადი დებულების სახეობა.

ანალიზის და სინთეზის მეთოდი: რას გულისხმობს ეს მეთოდი? ანალიზი გულისხმობს რაიმე მოვლენის დაყოფას მის შემადგენელ ნაწილებად, რაც იძლევა საშუალებას იმისას, რომ თითოეული ეს ნაწილი ცალკე იქცეს დაკვირვების ობიექტად. არსებობს ანალიზი – რეალური ანუ მართლა რომ დაშლი საგანს (ქიმიკოსები რომ მიმარ-

თავენ), ასევე არსებობს აზრობრივი, წარმოსახვითი ანალიზი, რაც იმას გულისხმობს, რომ რეალურად კი არ დავშალოთ საგანი, არამედ წარმოსახვაში. ხელოვნებას ყოველთვის ანალიზი სჭირდება, კრიტიკაც შეფასებისათვის ანალიზს იყენებს. თვითონ ესთეტიკაც ანალიზით იკვლევს ამა თუ იმ საკითხს.

სინთუზი კი ერთ შემთხვევაში არის ანალიზის მეშვეობით გამოყოფილი ელემენტების შეერთება, მეორე შემთხვევაში— რამოდენიმეს გაერთიანება. სინთუზი საშუალებას გვაძლევს მთლიანობაში დავინახოთ მოვლენა. ეს მეთოდები პოზიტიური მეთოდებია და მათ გამოიყენებს ყველა მეცნიერება.

ესთეტიკური პრობლემების კვლევისათვის ფრანგმა ფილოსოფოსმა და სოციოლოგმა იპოლიტ ტენმა შემოიტანა სოციოლოგიური მეთოდი. მისი ეს მეთოდი ზოგად სოციოლოგიური იყო. იგი განმარტავს, რომ ეს მეთოდი გულისხმობს რაიმე ესთეტიკური მოვლენის შესწავლას წარმოდგენილ სოციალურ მოვლენასთან შეჯერებით, რაც ნიშნავს: შევისწავლოთ ის ეპოქა, ის სოციალური გარემო და ზოგადად სოციალური ლანდშაფტები, რომელთა გათვალისწინებით ეს ხელოვნების ნაწარმოები შეიქმნა, ე. ი. სოციოლოგიურ ფონზე შეგვიძლია გავიგოთ ესა თუ ის მხატვრული ნაწარმოები.

მოგვიანებით გამოიყენება კონკრეტულ—სოციოლოგიური კვლევა, რომლის საშუალებითაც შეიძლება გამორკვეულ იქნას ადამიანის 'ზოგიერთი ესთეტიკური დონე. ასეთი კვლევა თვითონ ესთეტიკას არაფერს იძლეოდა მაგრამ დაეხმარება მხატვრულ და ესთეტიკური კულტურის ორგანიზატორებს მის უკეთ წარმართვაში.

რა არის გემოვნება?- რა დონეზეა ამა თუ იმ სოციალურ ფენაში ჯემოვნების გაგება და დონე? ამის გარკვევა მართლაცაა შესაძლებელი ემპირიულ — სოციოლოგიური კვლევით, მაგრამ რა არის ესთეტიკური გემოვნება ეს საკითხი ესთეტიკის კომპეტენციაა და არა — სოციოლოგიის.

არსებობს ასევე შედარებითი ანუ კომპარატივისტული მეთოდი, რომელიც გულისხმობს შესასწავლი მოვლენის შედარებას სხვა ანალოგიურ ფენომენტთან. შედარებით-ისტორიული მეთოდი, მსგავსად კომპარატივისტული მეთოდისა, შესასწავლ ობიექტს განიხილავს სხვა მოვლენებთან მიმართებაში დიაქრონიულ ჭრილში.

ფილოსოფიური მეთოდები

რა მიმართებაშია ფილოსოფიური მეთოდი კერძო მეთოდებთან? კონკრეტული მეთოდი გამოიყენება კონკრეტული საგნის კვლევისათვის. კვლევის ობიექტი თვითონ მოითხოვს რა მეთოდით უნდა იყოს ნაკვლევნი. ფილოსოფიური მეთოდები კი მოწოდებულნი არიან კერძო მეთოდებით, შექმნილი ცოდნა სისტემაში მოიყვანოს.

ფილოსოფიურ მეთოდსაგან ესთეტიკა ყველაზე წარმატებულად გამოიყენებს ფენომენოლოგიურ და ჰერმენევტიკულ მეთოდებს.

მეოცე საუკუნის ესთეტიკაში პოპულარული ხდება ფენომენოლოგიური მეთოდი, რომელიც ე. ჰუსერლმა დანერგა ფილოსოფიაში.

ფენომენოლოგია, ჰუსერლის აზრით, წარმოადგენს ისეთ აღწერით მეცნიერებას „წმინდა ცნობიერების“ შესახებ, რომელზეც უნდა დაემყაროს ფილოსოფია როგორც თეორიული მეცნიერება. ამდენად, იგი გვევლინება „პირველი ფილოსოფიის“ სახით. ჰუსერლი ცდილობს ფილოსოფიის გადაქცევას „მკაცრ დისციპლინად“. ამისათვის იგი ამოცანად მიიჩნევს ლოგიკური კანონებისა და კატეგორიების „წმინდა სახით“ გამოყოფა-დაფუძნებას. ამ ამოცანის განსახორციელებლად წმინდა ფენომენოლოგიამ თავისი სფეროდან უნდა ამორთოს მეცნიერების ყველა კანონი. ამისათვის იგი იყენებს ფენომენოლოგიური რედუქციის მეთოდს, რომელმაც უნდა უზრუნველყოს „წმინდა ცნობიერების“ როგორც ფენომენოლოგიის საანალიზო საგნის გამოყოფა და მისი ამგვარად წარმოდგენა, რომ იგი დაკავშირებული არ იყოს არავითარ ემპირიასთან, — არც ყოფიერებასთან და არც რეალურ ცნობიერებასთან. ფენომენოლოგიამ უარი უნდა თქვას იმ მტკიცებათა თეორიულ გამოყენებაზე, რომლებიც დაკავშირებულნი არიან გარეგან აღქმასთან. ასეთი მტკიცებანი მან უნდა დაუქვემდებაროს ფენომენოლოგიურ „ეპოხეს,“—ესე იგი, მან თავი უნდა შეიკავოს დროსა და სივრცეში არსებული სამყაროს შესახებ მსჯელობათაგან. შემდგომი ფენომენოლოგიური რედუქციით ასეთი თავის შეკავება ვრცელდება ყოველგვარ ობიექტზე, რომელსაც სხვადასხვა მეცნიერებანი შეისწავლიან. ფენომენოლოგიურ რედუქციასა გარკვეული ციკლის დასრულების შედეგად სახეზე დარჩებიან მხოლოდ და მხოლოდ იმანენტური აქტები თვითონ „წმინდა ცნობიერებისა“ როგორც „ეიდოსთ“, „წმინდა არსთა“, „იდეალურ საგანთა“ ერთობლიობა. შედეგად მიიღება ის, რომ

საგანი, რომელიც ადრე „წმინდა ცნობიერების“ სფეროდან ამორიცხულ-ამორთული იყო, კვლავ ბრუნდება მასში, მაგრამ უკვე თავისი „წმინდა არსით“, როგორც ეიდოსი, როგორც საგნის საზრისი.

ყოველივე ამით, ჰუსერლის მიხედვით, ფენომენოლოგია წარმოსდგება როგორც მეცნიერება წმინდა ცნობიერების ინტენციონალური აქტების განცდის შესახებ. სწორედ ამ განცდას უწოდებს ჰუსერლი „არსის ჭვრეტას“, „ინტელექტუალურ ინტუიციას“, „ფენომენოლოგიურ რედუქციას“.

თვითონ ჰუსერლს ფენომენოლოგიური მეთოდი ესთეტიკის მიმართ არ გამოუყენებია, ეს გააკეთეს სხვა ფენომენოლოგებმა: მ. გაიგერმა, რ. ინგარდენმა და ნ. ჰარტმანმა.

ესთეტიკაში ფენომენოლოგიური მეთოდის გამოყენების თავისებურებაზე ყურადღება გაამახვილა მ. გაიგერმა. გაიგერის მიხედვით, ესთეტიკაში ფენომენოლოგიური მეთოდის გამოყენება გულისხმობს იმის აღწერას, რაც ესთეტიკური მოვლენის არსშია მოცემული. ამისათვის, განსხვავებით დედუქციური და ინდუქციური გზებისაგან, არსებობს ეფექტური, პირდაპირი გზა – ფენომენოლოგიური მეთოდი. მისი დამახასიათებელია ის, რომ იგი, ჯერ-ერთი, ორიენტირებულია არა მოვლენათა სიმრავლეზე, არამედ ცალკეული მოვლენის, ცალკეული ესთეტიკური ფენომენის არსის წვდომაზე, მეორე, ამ ფენომენის ჭვრეტა არა მის ინდივიდუალობაში, არამედ ზოგადობაშია, და, მესამე, თვითონ ეს ჭვრეტა ინტუიციურია. გაიგერი ფენომენოლოგიურ მეთოდს სულაც არ მიიჩნევს უნივერსალურ მეთოდად. იგი მას ეფექტურ მეთოდად აცხადებს ესთეტიკური ფენომენის კერძომეცნიერულ კვლევაში, რომლითაც მიიღწევა გარკვეული რაოდენობის პრინციპული დებულებები. ამ უკანასკნელთა ანალიზი და კრიტიკული შეფასება კი ფილოსოფიური ესთეტიკის საქმეა, რაც უკვე ფილოსოფიური მეთოდით ხორციელდება. გაიგერის ამ უკანასკნელი მოსაზრების სისწორე დასტურდება ესთეტიკაში ფენომენოლოგიური კვლევის რეალური შედეგებითაც.

ჰერმენევტიკული მეთოდი

ესთეტიკაში განსაკუთრებით ყურადღების ცენტრშია ჰერმენევტიკა – გაგება-გარკვევისა და განმარტება-ინტერპრეტაციის ხელოვნება და თეორია. სიტყვა ჰერმენევტიკა მოდის ძველ-ბერძნული პოლითეისტური

რელიგიის ერთ-ერთი ღმერთის – ჰერმესის – სახელიდან. ჰერმენევტიკულ მეთოდს დიდი ხნის ისტორია აქვს. იგი ფართოდ დაინერგა ნეოპლატონიზმში და შუა საუკუნეების ფილოსოფიასა და თეოლოგიაში. მისი წარმოშობის საფუძვლად იქცა სხვადასხვა ძველი ტექსტების არაერთგვაროვანი გაგების შემჩნევა – გაცნობიერება.

ჰერმენევტიკის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი ფრიდრიხ შლაიმახერი მას თელის განმარტების ხელოვნებად, „არასწორი გაგების თავიდან აცილების საშუალებად“. ჭეშმარიტი გაგების მიღწევისათვის საჭიროა, პირველ რიგში, დაფიქსირდეს გაგების ობიექტის (მაგ. ტექსტის) ურთიერთგანსხვავებული და ურთიერთსაწინააღმდეგო ინტერპრეტაციის არსებობა, რასაც უნდა მოჰყვეს ამ ინტერპრეტაციების, როგორც მსოფლმხედველობრივად და იდეოლოგიურად ურთიერთგამომრიცხავ გაგებათა, უკუგდება. ამ სამუშაოს ჩატარების შემდეგ დღის წესრიგში დგება ობიექტის (ტექსტის) შინაარსის განმარტება, მასში ხორცშესხმული იდეების წვდომა, რაც წანამძღვარია ობიექტის ნამდვილი საზრისის გაცხადებისა ანუ მისი ჭეშმარიტი გაგებისა. ჰერმენევტიკული მეთოდის ეფექტური გამოყენებისათვის სრულიად ზედმეტია გაგების ობიექტიდან „გასვლა,“ ამ ობიექტის დანახვა სხვა, დროსა და სივრცეში მასთან დაკავშირებულ თუ დაუკავშირებელ, მოვლენათა სიმრავლეში. ამ მეთოდისათვის მოვლენათა სიმრავლე არსებობს თვითონ საკვლევი ობიექტის შიგნით (ობიექტი რომ შინაგანად რთული აგებულებისა არ ყოფილიყო, მაშინ ჰერმენევტიკული მეთოდი მისი საზრისის გაგებისათვის სრულიად ზედმეტიც კი იქნებოდა). ყოველი რთული ობიექტი შედგება მის შემადგენელთაგან, რომელთა მთლიანობა, თავის მხრივ, ქმნის ამ ობიექტს როგორც ასეთს და არა სხვაგვარს.

ჰერმენევტიკული მეთოდი, როგორც ჭეშმარიტი გაგების მიღწევის ხელოვნება, განსაკუთრებით ნაყოფიერია ესთეტიკაში, ვინაიდან ესთეტიკური ფენომენები, საზრისიანობით ხასიათდებიან. ესთეტიკას კი მეცნიერულობაზე პრეტენზია არც უნდა ჰქონოდა, თუკი იგი ხელს აიღებდა ამ ფენომენტთა საზრისის ჭეშმარიტ გაგებაზე. უფრო დაწვრილებით ხელოვნების გაგებისა და ინტერპრეტაციის საკითხს ქვემოთ შევეხებით.

მსთეტიკის ურთიერთობა სხვა

მეცნიერებაებთან

მეცნიერებები ერთმანეთთან არიან შორეულ ან ახლო კავშირში. ყველაზე მჭიდრო კავშირი ესთეტიკას, რასაკვირველია, აქვს ფილოსოფიის განშტოებებთან, არაფილოსოფიურ მეცნიერებების ზოგიერთ ნაწილთან აქვს კავშირი, ზოგთან კი — არა.

მსთეტიკის კავშირი

ზოგადფილოსოფიასთან

ესთეტიკა ფილოსოფიასთან კავშირშია როგორც მისი ერთ-ერთი განშტოება. ესთეტიკა იმეორებს იმ ზოგად პრინციპებს, რა პრინციპზეა აგებული ფილოსოფია. თავის მხრივ, ზოგადი ფილოსოფია ვერ მოიაზრება მისი განშტოების გარეშე. ასე რომ კავშირურთიერთობა აქ ორმაგია, როგორც მთელის და ნაწილის. ნაწილი არ არსებობს მთელის გარეშე და პირიქით. ფილოსოფიის განშტოებებია: ლოგიკა, ეთიკა, ესთეტიკა. ესთეტიკა იმას სწავლობს რასაც გრძნობის უნარი მოიპოვებს. ლოგიკა სწავლობს, იმის შედეგებს, რასაც ადამიანის ინტელექტი მოიპოვებს. გონება, ინტელექტი გრძნობა სხვა და სხვა რიგის განსხვავებული ფენომენებია. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მათი დაკავშირება შეუძლებელია. მაგრამ ადამიანი ესთეტიკურ საქმიანობაში განიცდის და აფასებს საგანს. შეფასების მომენტი გულისხმობს, რომ ის გამოიხატება გარკვეული აზრის ფორმებით, აზრის ფორმებს კი ლოგიკა სწავლობს (მსჯელობა, დასკვნა). ესთეტიკიკურ შემეცნებაში კი ასეთი აზროვნების ფორმებს ვიყენებთ.

ესთეტიკას აინტერესებს ცნების შინაარსის განსაზღვრება. ამ მომენტში ის დაეყრდნობა ლოგიკის მოძღვრებას ცნებების შესახებ. ესთეტიკურ შემეცნებაში ვიყენებთ მსჯელობას. კანტმა მას ესთეტიკური მსჯელობა უწოდა. ეს მსჯელობები შეიძლება იყოს ყოფით დონეზე და პროფესიულ დონეზე (მხატვრული კრიტიკოსის მიერ გამოთქმული შეფასება). კანტმა ესთეტიკური მსჯელობის უნარის განხილვის დროს საფუძვლად აიღო ლოგიკა. საერთოდ, ჩვენ ვერ გავიგებთ ესთეტიკურ მსჯელობას, თუ არ ვიცით მსჯელობა საერთოდ, ე. ი. ესთეტიკა ამ შემთხვევაში ემყარება ლოგიკას. შეფასების გამოთქმა უკვე დასკვნაა.

დასკვნა იგივე მსჯელობით გამოითქმება, მაგრამ როგორ ხდება ამ დასკვნის გაკეთება? ეს რომ გაარკვიოს ესთეტიკამ, იგი უნდა დაეყრდნოს ლოგიკის თეორიას დასკვნების შესახებ. ლოგიკაში არსებობს დასაბუთების თეორიები. ადამიანები ერთსა და იმავე საკითხს სხვადასხვანაირად ასაბუთებენ. ლოგიკური დასაბუთების დროს არსებითი მნიშვნელობა აქვს არგუმენტებს.

ესთეტიკას მჭიდრო ურთიერთობა აქვს ლოგიკასთან. ეს ურთიერთობა ცალმხრივია. ლოგიკა გამოდის ესთეტიკის თეორიულ და მეთოდოლოგიურ საფუძვლად.

ესთეტიკას მჭიდრო ურთიერთობა აქვს ეთიკასთან. მივაქციოთ ყურადღება ძირითად ცნებებს: ეთიკა— სიკეთე; ესთეტიკა — მშვენიერება; ყოველდღიური ცნობიერებისათვის ადამიანის მშვენიერებაზე ლაპარაკი გულისხმობს იმას, რომ ეს ადამიანი კეთილია. ჯერ კიდევ ძველი ბერძნები ხმარობდნენ სიტყვას კალოკაგათია, რომელიც ორი სიტყვისაგან შედგება — მშვენიერება და სიკეთე. ძველი ბერძნების აზრით, მშვენიერებისა და სიკეთის ერთიანობა მხოლოდ ადამიანის სფეროშია შესაძლებელი. შემდგომ, ვიდრე დეკადენსის დადგომამდე, ფილოსოფიური აზროვნება მაღალმხატვრული ხელოვნების აუცილებელ პირობად თვლიდა ეთიკურ შინაარსს. ცხადია, ამ ორ ფილოსოფიურ დისწიპლინას კვლევის დროს ერთიმეორის დახმარება სჭირდება.. როცა ეთიკა სწავლობს სიკეთეს, მისი მშვენიერებასთან კავშირიც უნდა აღინიშნოს.

ხელოვნებას ფორმაც აქვს, შინაარსიც. შინაარსში ყოველთვის არის ზნეობრივი მომენტი. ხელოვნება თავისი ფორმით ესთეტიკურია, შინაარსით—ეთიკური. ხელოვნებაში ყოველთვის გვაქვს ეთიკური შინაარსი (დადებითი ან უარყოფითი), ამიტომ ლაპარაკობენ ხოლმე ხელოვნების ზნეობრივ ღირებულებებზე. ამას კი ვერ გავარკვევთ მხოლოდ ესთეტიკის რესურსებით. მან უნდა გამოიყენოს ეთიკის მონაპოვრები და ასევე პირიქით. ზნეობა სრულად არ იქნება შესწავლილი; მისი სხვა სფეროებთან კავშირის გარეშე. ეთიკასა და ესთეტიკაში ურთიერთდახმარებას, ურთიერთშეხებას აქვს ადგილი.

კავშირი ონტოლოგიასთან

ონტოლოგია იკვლევს არსებულს, სინამდვილეს, ყოველი არსებულის საფუძველს. რაში მდგომარეობს სინამდვილის ყოფიერების წესი? როგორ არსებობს იგი? ასეთი პრობლემაა ესთეტიკაშიც. როგორია ესთეტიკური საგნის ყოფიერების სტატუსი, ონტიური გარკვეულობა, რა დაუმატა ადამიანმა ობიექტურ რეალობას, როგორ არსებობს ესთეტიკური სამყარო? ესთეტიკა გამოიყენებს სპეციალურ ონტოლოგიურ ცნებებს — სივრცე, დრო. მაგალითად; ესთეტიკაში საუბარია მხატვრულ სივრცეზე და მხატვრულ დროზე. ამიტომაც ესთეტიკას უნდა სპეციალური პრობლემატიკა — ონტოლოგიური პრობლემატიკა. ესთეტიკისა და ონტოლოგიის შეხვედრის მიჯნაზე ჩნდება ონტოლოგიური ხასიათის შეკითხვები, რომელიც ესთეტიკის კომპეტენციაა ხოლო მისი გადაჭრისათვის აუცილებელია ონტოლოგიის მონაცემებზე დაყრდნობა.

კავშირი გნოსეოლოგიასთან

ესთეტიკას ზოგადგნოსეოლოგიასთანაც აქვს მჭიდრო კავშირი. ესთეტიკური შემეცნება რომ გამოიკვლიოს ესთეტიკამ, უნდა ვიცოდეთ ზოგადად შეშეცნების პროცესი. ამას კი სწავლობს გნოსეოლოგია. ესთეტიკა ესთეტიკური შემეცნების დროს იყენებს გნოსეოლოგიის ზოგად პრინციპებს. ესთეტიკა შეშეცნების პროცესს ორ საფეხურად კყოფს: ესთეტიკური განცდები და ესთეტიკური შეფასება. ესთეტიკური შემეცნების კვლევისას ესთეტიკა ემყარება ზოგად გნოსეოლოგიას, მათი შეხვედრის დროს ესთეტიკის ფარგლებში ყალიბდება ესთეტიკური გნოსეოლოგია, სადაც თავს იყრიან გნოსეოლოგიური პრობლემები.

კავშირი აქსიოლოგიასთან

აქსიოლოგია XIX საუკუნეში ჩამოყალიბდა. მიუხედავად ამისა, აქსიოლოგიური პრობლემები ადრეც იდგა ფილოსოფიაში, ოღონდ არ თყო გაცნობიერებული, რომ ეს პრობლემები აქსიოლოგიურია. ესთეტიკას ესთეტიკური ღირებულება აინტერესებს და ეს რომ იკვლიოს, უმყარება ზოგად აქსიოლოგიას, როგორც თეორიულ საფუძველს. რა არის ღირებულება ზოგადად ვერ გაარკვევ ესთეტიკური ღირებულების

სპეციფიკის გაგების გარეშე. ესთეტიკა უძველესი მეცნიერებაა, აქსიოლოგია კი ახალი, ამიტომ ის ეთიკის, ესთეტიკის მონაპოვრებს გამოიყენებს და განაზოგადებს.

კავშირი ანთროპოლოგიასთან

ანთროპოლოგია სწავლობს ადამიანს. ესთეტიკაც სწავლობს ადამიანს, მას აინტერესებს ადამიანი არა ზოგადად, არამედ როგორც ესთეტიკური ობიექტი და ესთეტიკური სუბიექტი, რომელიც ესთეტიკურად შეიმეცნებს და გარდაქმნის სამყაროს. იმისათვის, რომ ესთეტიკამ დაინახოს ადამიანი ამ კუთხით, მას სჭირდება ფილოსოფიურ-ანთროპოლოგიური საფუძველი. ესთეტიკისა და ფილოსოფიურ-ანთროპოლოგიის შეხვედრის წერტილში ყალიბდება ესთეტიკური ანთროპოლოგია.

კავშირი კულტურის ფილოსოფიასთან

კულტურის ფილოსოფია სწავლობს იმას, თუ რას წარმოადგენს კულტურა, როგორ იქმნება იგი, რა ფუნქცია აქვს მას. კულტურას, აღებულს როგორც მთლიან სისტემას, თავის ქვესისტემები აქვს. ბუნებრივია, ესთეტიკას აინტერესებს ესთეტიკური და მხატვრული კულტურა, ეს რომ შეისწავლოს მას საფუძვლად უნდა ჰქონდეს კულტურის ფილოსოფია. ესთეტიკისათვის ესთეტიკური კულტურის პრობლემის შესწავლისას კულტურის ფილოსოფია წარმოადგენს მეთოდოლოგიურ და თეორიულ საფუძველს.

მსთეტიკის კავშირი ზოგიერთ არაფილოსოფიურ მმცნიერებებთან

ფსიქოლოგია: XIXსაუკუნის შუა ხანებიდან ბევრი მოაზროვნე ესთეტიკას განიხილავდა როგორც ფსიქოლოგიის ნაწილს. ეს ფაქტი საყურადღებოა. მართალია, ეს აზრი მცდარია, მაგრამ ამ მცდარი აზრის გაჩენაც შეუძლებელი იქნებოდა, რომ მას ამ მეცნიერებასთან კავშირი არ ჰქონოდა. ფსიქოლოგი ესთეტიკოსები ამოდიოდნენ იმ ფაქტიდან, რომ ადამიანი განიცდის სიამოვნებას. ესთეტიკას აქ აინ-

ტირესებს ის, რაც ამ ემოციებს იწვევს, ფსიქოლოგიას კი აინტერესებს თვითონ ეს ემოციები. სწორედ ესეთიკური განცდის ფსიქოლოგიის მეშვეობით ესეთიკა უკავშირდება ფსიქოლოგიას. ესეთიკა ყვრდნობა ფსიქოლოგიას ესეთიკური განცდების თავისებურებათა დახასიათებისას და იკვლევს ესეთიკურ განცდებს. თავის მხრივ, ფსიქოლოგიას იმიტომ აინტერესებს ესეთიკა, რომ გაიგოს რა არის ესეთიკური განცდა, მაგალითითათვის ავიღოთ შემოქმედების პრობლემა. შემოქმედებას, როგორც ფილოსოფიურ პრობლემას, სწავლობს ფილოსოფია, სოციოლოგია, ფსიქოლოგია. არსებობს მხატვრული და ესეთიკური შემოქმედების ფსიქოლოგია. ესეთიკასაც აინტერესებს მხატვრული შემოქმედება. ბუნებრივია, აქ ამ ორი მეცნიერების მიზნები და ამოცანები ერთმანეთს ეჯახვება. ესეთიკა არ არის ფსიქოლოგიის ნაწილი, მაგრამ მას აქვს ურთიერთობა ფსიქოლოგიასთან. ურთიერთობა ამ შემთხვევაში მოპოვებული შედეგების ურთიერთგაცვლას გულისხმობს.

ესთეტიკა და ხელოვნების შემსწავლელი კარგო მმცნიერებები

რა არის ხელოვნება — ამას ესთეტიკა სწავლობს; რა არის ხელოვნების ბუნება, მისი არსი, ფუნქციები, მისი ყოფიერების წესი და სხვა — ესეც მისი საგანია. რას იკვლევენ ხელოვნებამცოდნეები? — ხელოვნებამცოდნეობა მეცნიერებათა დარგების მთელი კომპლექსია. ისინი ზოგადად რომ ვთქვათ, ხელოვნებას სწავლობენ სამი ასპექტით: 1) თეორიული; 2) ისტორიული; 3) კრიტიკული. ამ ასპექტების შესატყვისად ხელოვნებაში გამოიყო დისციპლინების სხვადასხვა ჯგუფი.

ხელოვნების თეორია იგივე ესთეტიკაა. ხელოვნებამცოდნეობაში გვაქვს სხვადასხვა დარგები და სხვადასხვა თეორიები: არსებობს მუსიკის დარგი, შესაბამისად გვაქვს მუსიკის თეორია, და ა.შ. რა ურთიერთობაა ესთეტიკასა და რომელიმე დარგის თეორიის შორის. მაგ; ესთეტიკასა და მუსიკის თეორიას, ან მხატვრული ლიტერატურის თეორიას შორის. ესთეტიკა სწავლობს ხელოვნების ბუნებას. რა არის მხატვრული სახე? როგორ ურთიერთობაში არიან ფორმა და შინაარსი მხატვრულ ნაწარმოებში?

ლიტერატურის თეორია სწავლობს რა არის მხატვრული ლიტერატურა, რით განსხვავდება ხელოვნების სხვა დარგებისაგან, რა არის მისი ბუნება და გამოდის იქიდან, რაც დაადგინა ესთეტიკამ ხელოვნების შესახებ. რას წარმოადგენს ლიტერატურულ— მხატვრული სახე? ესთეტიკის მონაცემებზე დაყრდნობით არკვევს ლიტერატურის თეორია. ესთეტიკა ყველა კერძო ხელოვნებათმცოდნეობითი თეორიისთვის თეორიული და მეთოდოლოგიური საფუძველია.

შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ხელოვნების ცალკეული დარგების ისტორიებზე, ცალკეული ხალხების, ეპოქების ხელოვნების ისტორიებზე. ამ მთელ კომპლექსს ხელოვნების ისტორიებისას რა ურთიერთობა აქვს ესთეტიკასთან? ჰეგელი, ამბობდა, რომ ესთეტიკა და ხელოვნების ისტორია ერთი და იგივე არისო და მას ამის თქმის საფუძველი ჰქონდა. ჰეგელი. როგორც დიალექტიკოსი, ყველაფერს განიხილავს განვითარებაში, მისი აზრით, განვითარება ისტორიაა, ე. ი. ესთეტიკა ისტორიის პლანით, განვითარების პოზიციიდან წარმოგვიდგინა.

ხელოვნებათა სისტემა, რომელიც წარმოდგენილია ჰეგელის ფილოსოფიაში, შემდეგია: 1) სიმბოლური; 2) კლასიკური; 3) რომანტიკული. ეს საფეხურები ლოგიკურთან არის გადაჯაჭვული და ესთეტიკას განმარტავს როგორც ლოგიკურის ესთეტიკას.

ხელოვნების ისტორიკოსმა უნდა იკვლიოს, თუ როგორ ჩაისახა ხელოვნება, მაგრამ რომ არ იცოდეს ხელოვნების ცნება, ის ვერ გამოიკვლევს ხელოვნებას. ცნება ესთეტიკის მეშვეობით მუშავდება. ესთეტიკა ხელოვნების ისტორიის მეთოდოლოგიური ბაზაა. ხელოვნების ისტორიებიც უწევენ სამსახურს ესთეტიკას, ისინი ესთეტიკას აწვდიან მასალას განზოგადებისთვის, ასე, რომ ერთმანეთს ეხმარებიან.

კრიტიკა ხელოვნებათმცოდნეობის დარგია, მაგრამ ამით ვერ გავიგებთ მის ბუნებას, ის თავისებურია. აქ მხედველობაში გვაქვს მხატვრული და არა თეორიული, მეცნიერული კრიტიკა, ე. ი. ის კრიტიკა, რომელიც აწარმოებს ხელოვნების შეფასება—ანალიზს. (კრიტიკა ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს ანალიზს). ანალიზი კრიტიკაში გულისხმობს შეფასებას, შედარებისთვის ხდება ანალიზი. ხელოვნებას აფასებს კრიტიკა. რა არის კრიტიკა? კრიტიკა აფასებს თანამედროვე მხატვრულ ხელოვნებას., კრიტიკა არის რეგულირება საზოგადოებისა და ხელოვნებისა ურთიერთმიმართების. მან უნდა მისცეს სწორი ორი-

ენტირი — როგორც ხელოვნებასა და ხელოვანს, ასევე ხელოვნების მომხმარებლებსაც. კრიტიკა არის მოქმედებაში მყოფი ესთეტიკა, იგულისხმება, რომ კრიტიკა უნდა ეყრდნობოდეს ესთეტიკას. იგი როგორც კრიტიკა, ეყრდნობა ესთეტიკას, ანალიზს უკეთებს დღევანდელ ხელოვნებას, დღევანდელ ესთეტიკურ-მხატვრულ ცხოვრებას. ამ დროს ის ესთეტიკის ცნებებს იყენებს, ასევე იყენებს ესთეტიკას მხატვრული ნაწარმოების შეფასების დროს, როგორც კრიტერიალურ საფუძველს. თუ კრიტიკა არ ეყრდნობა ესთეტიკას, ამით ესთეტიკას არაფერი აკლდება, კრიტიკა იყენებს ესთეტიკას, როგორც თეორიულ, მეთოდოლოგიურ და ნორმატიულ საფუძველს, ასევე ესთეტიკაც იყენებს კრიტიკას განზოგადებისთვის.

მსთეტიკა და პედაგოგიკა

პედაგოგიკა არის მეცნიერება აღზრდის, განათლების, სწავლების შესახებ. იგი განიხილავს ესთეტიკურ აღზრდასაც. ამ პრობლემასთან დაკავშირებით, ესთეტიკა და პედაგოგიკა ერთმანეთს ხვდებიან. პედაგოგიკამ იცის რა არის აღზრდა, მაგრამ არ იცის რა არის ესთეტიკური, რაც ესთეტიკისგან უნდა იქნეს გაგებული. ამიტომ ესთეტიკა ეხმარება პედაგოგიკას, გაარკვიოს ესთეტიკური აღზრდის ფუნდამენტური საკითხი — რა უნდა აღიზარდოს ადამიანში, რომ იგი იყოს ესთეტიკურად აღზრდილი. თუ რას ჰქვია ესთეტიკური აღზრდა, უნდა გაარკვიოს ესთეტიკამ, რასაც უნდა ეყრდნობოდეს პედაგოგიკა ესთეტიკური. აღზრდის თითოეული კომპონენტია აღწერილი ესთეტიკაში, ამდენად ესთეტიკური ცოდნა, ესთეტიკა ეხმარება პედაგოგიკას, მაგრამ პედაგოგიკაც, თავის მხრივ, ეხმარება ესთეტიკას. მაგ; გემოვნების პრობლემის გამოვლინება. გემოვნება არის ესთეტიკური შეფასების უნარი. თავიდან არსებობდა აზრი, რომ გემოვნება უცვლელი უნარია, ე. ი. არ შეიძლება მისი განვითარება. ესთეტიკაში ამასთან დაკავშირებით იყო მცდარი შეხედულება. რეალურად კი, პედაგოგიურმა პრაქტიკამ ნათელი გახადა ესთეტიკისათვის, რომ შეიძლება დახვეწო ესთეტიკური გემოვნება. ამ შემთხვევაში პედაგოგიკა დაეხმარა ესთეტიკას. თვითონ ესთეტიკაში დგება ესთეტიკური აღზრდის საკითხი, ოღონდ უფრო ფილოსოფიურ დონეზე. ამდენად, ესთეტიკის კუთხიდან შეი-

ძლება ვილაპარაკოთ ესთეტიკურ პრაქტიკაზე. მის მსგავსად პედაგოგიკის ნაწილს შეიძლება ვუწოდოთ პედაგოგიკური ესთეტიკა. ე.ი. მათ შორის არსებობს მჭიდრო კავშირი

მსთეტიკის ურთიერთობა ტექნიკურ მეცნიერებაებთან

ესთეტიკის პრობლემატიკაში არსებობს გამოყენებითი სფერო, რომლის ნაწილიც არის ტექნიკური ესთეტიკა, სხვაგვარად დიზაინი, ან მხატვრული კონსტრუირება. რა მიზეზებმა განაპირობა ესთეტიკის შიგნით ასეთი პრაქტიკული დარგის, ტექნიკური ესთეტიკის გაჩენა? ვიდრე ადამიანის ყოველდღიურობა ტექნიკის სულთ განიმსჭვალეობდა, მის მიერ შექმნილი ყველა პროდუქტი ინდივიდუალური ნიშნით იყო აღბეჭდილი, მაგ: ხელოსანი აკეთებდა ნივთს და ყველა პროცედურას თვითონ ასრულებდა. ის ცდილობდა ნივთს პრაქტიკულ დანიშნულებასთან ერთად ჰქონოდა ესთეტიკური წესრიგი, ყოფილიყო ლამაზი. მაგრამ მას შემდგომ რაც გაჩნდა ინდუსტრიული წარმოება ანუ მსხვილი საწარმოები— ქარხნები და ფაბრიკები, რომლებიც არსებითად სერიულ პროდუქციას აწარმოებენ, ხელოსნებს ჩაენაცვლნენ მუშები. ტექნიკური საშუალებების დანერგვამ გამორიცხა მუშის ინდივიდუალურობა და აქედან პროდუქციაც აღარ იყო აღბეჭდილი პიროვნულ-ინდივიდუალური ნიშნით. ასე წარმოებული ნივთები სერიული წარმოების პროდუქტები გახდა და მათ ესთეტიკურობაზე არავინ არ ზრუნავდა ამ პრობლემამ თავი განსაკუთრებით XX საუკუნეში იჩინა და იქვე გამოინახა გამოსავალი — ნივთის ტექნიკური კონსტრუირების დროს მიაქციეს ყურადღება აგრეთვე მის მხატვრულ კონსტრუირებას. გაჩნდა ახალი პროფესია მხატვარ-კონსტრუქტორი ან სხვაგვარად დიზაინერი, რომლებიც ინჟინერ-კონსტრუქტორებთან ერთად ზრუნავენ ნივთის ესთეტიკურობაზე. ასეთმა მიდგომამ თეორიის საჭიროებაც გამოიწვია. ესთეტიკისა და ტექნიკური მეცნიერების მიჯნაზე ჩამოყალიბდა ე.წ. ტექნიკური ესთეტიკა.

ეკოლოგია, როგორც გლობალური პრობლემა და ეკომსტიკა

ახალი დროის ევროპულმა პარადიგმამ „ცოდნა ძალაა“ ძირეულად შეცვალა ადამიანის დამოკიდებულება ბუნებასთან. ადამიანს უჩნდება სურვილი ბუნებაზე გაბატონების. ასეთი სურვილის რეალიზაციამ დროთაგანმავლობაში დაარღვია სამყაროს ეკოლოგიური წონასწორობა, რამაც თავის მხრივ ეკოლოგიური საფრთხე შეუქმნა კაცობრიობას. კაცობრიობამ გააცნობიერა ბუნებრივი წონასწორობის აღდგენოს საჭიროება, სწორედ ამიტომ გაჩნდა მეცნიერება ეკოლოგია, მოგვიანებით ჩნდება ეკოლოგიური ესთეტიკაც, მის მიხედვით. ის, რასაც ვუწოდებთ ლამაზს, არსებობს არა მხოლოდ კულტურაში, არამედ ბუნებაშიც. ადამიანის ჩარევით ეს სილამაზე არ უნდა შეილახოს. მეტიც, ადამიანი რომ ერევა ბუნების საქმეში, უნდა შექმნას ახალი სილამაზე და შემატოს მას . მაგ; ქალაქი შენდება ბუნებაში. ესთეტიკურად გამართლებული იქნება ისეთი ქალაქის აშენება, რომელიც შეესაბამება ბუნებას და 'ორგანულად ჩაეწერება' მასში. ადამიანს, რომელსაც აქვს მხატვრული ნიჭი, შემოქმედებითი ფანტაზია შეუძლია ჩაერიოს ისე ბუნებაში, რომ მას კი არ დაუკარგოს, არამედ შემატოს სილამაზე.

მსტიკის დანიშნულება

რა პრაქტიკული დანიშნულება აქვს ესთეტიკას? ესთეტიკას, ისევე როგორც სხვა მეცნიერებებს, აქვს კვლევის საგანი, მაგრამ რატომ იკვლევს იგი? ადამიანი თავის საქმიანობაში მიზანზე ორიენტირებული არსებაა . დგება საკითხი – ის ცოდნა, რასაც ესთეტიკა გვაძლევს, რა პრაქტიკული ღირებულებისაა. XX საუკუნის გამოჩენილი ესთეტიკოსი ნიკოლაი ჰარტმანი, რომელმაც შექმნა ფუნდამენტური შრომა „ესთეტიკა“, გამოკვლევას იწყებს სიტყვებით: „ესთეტიკას წერენ არა იმისათვის, რომ მან დახმარება გაუწიოს ხელოვნებას, რომ უკეთ შეიქმნას იგი და არა იმისათვის, რომ მომხმარებელს გაუწიოს დახმარება, რათა უკეთ დაინახოს ლამაზი, არამედ უბრალო ცნობისმოყვარეობის გამო. კოთხეები წმინდა თეორიულია— ადამიანი იგებს რა არის ხელოვნება, მშვენიერება, გემოვნება. ე. ი. ჰარტმანის მიხედვით, ესთეტიკურს არა

აქვს არავითარი პრაქტიკული დასიძნულება ადამიანთა საზოგადოებრივ ურთიერთობაში. ასეთი აზრი მთლად ორიგინალური არ იყო, იგი არსებობდა ჰარტმანამდეც.

საუკუნეების მანძილზე საწინააღმდეგო აზრიც არსებობდა. არისტოტელეს „პოეტიკა“ სწორედ განმსჭვალული იყო იდეით, რომ ეს დარგი ეხმარება ხელოვანსაც და ხელოვნების მოძმარებელსაც. ასეთივე შინაარსი აქვს პორაციუსის ტრაქტატს, რომელიც დიდაქტიკური სულითაა გამსჭვალული, სადაც ის იძლევა რეცეპტს, თუ როგორ ისწავლონ წერა, როგორ შექმნან მხატვრული ნაწარმოები. მოკლედ აწესებს ხელოვნების შექმნის და აღქმის ნორმებს და სტანდარტებს, სწორედ ამიტომ იწოდება ეს მოძღვრება ნორმატივისტულ თეორიად თუმცა იგი მკაცრი და უკიდურესი სახით მაინც გამოვლინდა კლასიციზმის ეპოქის XVII–XVIII საუკუნეებში. საფრანგეთში კლასიციზმის წარმოშობა ხელს უწყობდა რაციონალიზმის წარმოშობას. გონების კულტი ინერგება თეორიაში. კლასიციზმის ყველაზე გამორჩეული თეორეტიკოსი იყო ნ. ბუალო. „პოეტური ხელოვნების“ ავტორი. აქ იგი რეცეპტებს იძლევა შემოქმედებისათვის. მისი თეორია წარმოადგენს მაქსიმალისტურ ნორმატივიზმს. ამის შემდეგ დაიწყო საწინააღმდეგო მოძრაობა – ანტინორმატივიზმი. ეს ყველაზე უფრო გამოვლინდა რომანტიზმში. ამ თეორიის მიხედვით ხელოვანი თავისუფალია. ამდენად ხელოვნება არსებითად ხელოვანის თვითგამოხატვაა. მოკლედ ესთეტიკის ისტორიაში არსებობს როგორც ნორმატივიზმი ასევე ანტინორმატივიზმი – რომელია მათ შორის სანდო და რომელ მხარეს აქვს წონადი არგუმენტები? საშუალო გზის გამონახვა აქ თითქმის შეუძლებელია, მაგრამ რაღაც გამართლება უნდა მოუენახოთ ესთეტიკას. მიემართოთ ანალოგიის ლოგიკას.

არის ფილოსოფია საჭირო ადამიანისათვის? ფილოსოფიას და ესთეტიკას, შეიძლება მოეძებნოს პრაქტიკული გამართლება. ესთეტიკა ეხმარება ხელოვნებას და ხელოვნების მოძმარებელს, მაგრამ არა დიქტატივით, არამედ მისი თეორიული ცოდნის გაღრმავებით.

თავი II. მშენიერების ფილოსოფია

მსთეტიკური მიმართება, მსთეტიკური პრაქტიკა, მსთეტიკური საქმიანობა

ფილოსოფიური აზროვნების ისტორიაში ახალ დრომდე ესთეტიკურის შესახებ ძირითადად ორი განსხვავებული თვალსაზრისი არსებობდა. ერთის მიხედვით, მშენიერება, ესთეტიკური არის სინამდვილის ობიექტური თვისება, ასევე არსებობდა მეორე თვალსაზრისი, რომელიც არსებითად სოფისტების სახელს უკავშირდება და რომლის არსიც შეიძლება ასე გამოითქვას: მშენიერება სინამდვილის თვისება კი არ არის, არამედ ადამიანზეა დამოკიდებული. ახალი დროიდან მოყოლებული მას შემდეგ რაც ფილოსოფიურ აზროვნებაში სუბიექტის აქტივობის პრობლემის ინტენსიური განხილვა დაიწყო, რაც საბოლოოდ ტრანსცედენტალურ ფილოსოფიაში განმტკიცდა და სუბიექტის და ობიექტის ცნებები ძირითად ცნებებად იქცა. მას შემდგომ ესთეტიკური ისეთი რამეა, რომელიც მარტო ობიექტს კი არ მიეწერება, არამედ სუბიექტსაც. ემოციურ მიმართებას სუბიექტსა და ობიექტს შორის ეწოდება „ესთეტიკური მიმართება“. მხოლოდ ასეთი მიმართების საფუძველზე ობიექტი იქცევა ესთეტიკური ობიექტად. იმის აღსანიშნავად, რაც ჩვენს იქითა და რასთანაც კონტაქტში შევდივართ, ასევე ესთეტიკურ მიმართების შემთხვევაში შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ადამიანზე როგორც ესთეტიკურ სუბიექტზე, მის ესთეტიკურ გაცდაზე, ესთეტიკურ ცნობიერებაზე, ესთეტიკურ შეფასებაზე, წარმოდგენებზე და ა.შ. ასევე შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ესთეტიკურ მიმართებაზე, ესთეტიკურ პრაქტიკაზე, ესთეტიკურ შემოქმედებაზე.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას: ესთეტიკური მიეწერება ტრანსცედენტურს, იმანენტურს და იმას, რაც მათ შორის კავშირს აღნიშნავს.

მსთეტიკური მიმართების სამციფიკა.

ადამიანი სხვადასხვაგვარ მიმართებაშია სინამდვილესთან. მიმართებათა სახეებია: ფიზიკური, ვიტალური, პრაგმატულ-უტილიტარული, პრაქტიკულ-შრომითი, რელიგიური, ინტელექტუალური. ეთიკური

და ესთეტიკური. განვიხილოთ თითოეული მათგანი და გამოვკვეთოთ ესთეტიკური მიმართების სპეციფიკა. ან სხვაგვარად: რითი განსხვავდება ის სხვა მიმართებებისაგან? თუ ამოვალთ სიტყვა ესთეტიკურის ეტიმოლოგიიდან „აესთუზის“, ძნელი ამოცანის წინაშე არ უნდა ვიდგეთ. ტერმინის შინაარსი გვაჩვენებს, რომ ესთეტიკურ მიმართებაში მთავარი უნდა იყოს ემოციური მომენტი, ემოციური განცდა. მაგრამ ჩვენს წინაშე დგება ასეთი კითხვა: ემოციები მონაწილეობენ თუ არა სხვადასხვა მიმართების დროს? ძირითად მიმართებაში ადამიანის უჩინდება თუ არა ემოციური განცდები? მაგ; ზნეობრივი მიმართება— სიკეთის ქმნა არის დაკავშირებული ემოციებთან. გარკვეული ემოციები ახლავს სიკეთის დანახვასაც და ჩადენასაც. ადამიანს უნდა ჰქონდეს სიკეთის ქმედების მოთხოვნილება და დაინახავს თუ არა სიკეთის ქმნადობას, ის იწვევს მასში სიამოვნების, საპირისპირო შემთხვევაში უსიამოვნების გრძნობას. რელიგიური რიტუალის, კულტმსახურების, ლოცვის და სხვა რელიგიურ მიმართებები დროს ემოციები სახეზეა.

თორიული მიმართებები: ადამიანი ცნობისმოყვარე არსებაა, ახალი ამბების, ჭეშმარიტების ძიება, ყოფიერების გაგება და ახსნა ყოველთვის ემოციასთან არის დაკავშირებული.

პრაგმატულ-უტილიტარული მიმართების — არის გარკვეული მოთხოვნილება რაღაცის დაუფლების სურვილი და რასავიწველია სურვილის აღსრულება ემოციებთანაა დაკავშირებული.

პრაქტიკულ-შრომითი მიმართებები — თავისუფალი შრომის დროს სიამოვნების, დადებითი ემოციები ჩნდება. იძულებითი შრომის დროს მწუხარების განცდა სახეზე ეგვაქვს.

ვიტალური მიმართება — კაცს რომ შია და სადღაც გაუმასპინძლდებიან, სწყურია და დალევს, მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებას ყოველთვის სიამოვნებასთან არის დაკავშირებული.

ფიზიკური მიმართება — აქ მოთხოვნილებები არ გვამოძრავებს, მაგრამ აქაც არის ემოციები — მიღიზარ და ეჯახები რამეს — უსიამოვნების გრძნობა გაჩნდება.

აღმოჩნდა, რომ ყველა მიმართებაში ადგილი აქვს ემოციებს. ამ საკითხს კანტი ასე წყვეტს: **ს**ხვა მიმართებებში ადამიანს ამოძრავებს რაღაც სურვილი, ნდომა, დაუფლება რაიმესი. მათგან განსხვავებით ესთეტიკური მიმართებების დროს წარმოშობილი ესთეტიკური ემოციები უინტერესო, უანგარო ემოციებია. ადამიანი უანგაროდ ჭრეტს სილ-

ამაზე და ამიტომ ტკება. კანტის ეს აღნიშვნა დიდი მიღწევა იყო ესთეტიკაში.

განა უანგარობა სხვა სფეროში არ ახასიათებს ადამიანს? ვთქვათ, ზნეობრივ სფეროში, ზნეობრივი მიმართებისას? ზნეობრივი მოქმედება უანგარობას გულისხმობს; თუ ანგარებით აკეთებ რაიმეს, ზნეობრივი არ ხარ.

თეორიული მიმართება- განა მეცნიერი მხოლოდ იმისთვის სწავლობს, რომ პრემია მიიღოს, ან სახელი მოიხვეჭოს? ის შრომობს იმიტომ, რომ მას დასმული საკითხი აინტერესებს და მისი ბოლომდე მიყვანა სიკეთესთან არის დაკავშირებული, რადგან სხვას უკვე ამ სიძნელის, საკითხის შედეგი ეცოდრდინება და, ამდენად მეცნიერი სხვას უანგაროდ ემსახურება.

პრაგმატულ-უტილიტარულში საგნებს ვარგისიანობის თვალთ უნდა შეხედო, ვიტალურში კი გამორიცხულია უანგარობა.

კანტი „მსჯელობის უნარის კრიტიკაში“ უარყოფს, რომ ესთეტიკურ მიმართებაში ადამიანს აქვს მოთხოვნილება, რაც კანტისათვის უინტერესო მიმართებაა. ფაქტები აჩვენებენ, რომ ეს ასე არ არის, რომ ადამიანს რაღაც მოთხოვნილება რომ არ ჰქონოდა ესთეტიკური მიმართების დროს, მაშინ ნებისმიერი ემოცია სიამოვნება — უსიამოვნება, ტკობა, უნდა განგვეცადა შემთხვევიდან შემთხვევამდე. ადამიანი კი თვითონ გვემავს თავის კონტაქტს სილამაზესთან. ადამიანს რაღაც ამოდრავებს და მას აქვს გარკვეული მოთხოვნილება, რაც ამოდრავებს. ეს მოთხოვნილება სხვანაირი უნდა იყოს, მაგრამ როგორია ის რაიმეს ფლობის მოთხოვნილება? სურათი სიამოვნებას განიჭებს მუზეუმშიც, რადგან ის არავისი არ არის და ანგარებას არ ემსახურება, თუ სახლში გაქვს სურათი, ის ანგარებას ემსახურება, რადგან შენი სიამოვნებისთვის ფული გაქვს გადახდილი. შეიძლება საგანი რეალური საგანი არ იყოს და მაინც ესთეტიკურად გვატკობდეს (წარმოსახული ლამაზი საგანი სიამოვნებას გვანიჭებს). ამ სფეროებში საგნის მოთხოვნილება, საგნით დაუფლების მოთხოვნილება და ემოციაც საგნით არის გამოწვეული. ესთეტიკაში ასეთი მოთხოვნილება არ გვაქვს (საგნის მიმართ ჩემი მოთხოვნილება გამორიცხულია). შეიძლება მოთხოვნილება მიმართული იყოს ჩემი შინაგანი მდგომარეობისადმი (მე ვიცი, რა არის სიამოვნება, რა არის უსიამოვნება და ამის საფუძველზე

ადამიანს უჩნდება მოთხოვნილება, კიდევ განიცადოს სიამოვნება), ე.ი. ესთეტიკური მოთხოვნილება თავისებური, უმეტესწილად დადებითი ესთეტიკური განცდის მოთხოვნილებაა. გამოდის, რომ ემოციები უკავშირდებიან მოთხოვნილებებს.

ესთეტიკურ მიმართებაში ემოციები უკავშირდებიან იმ მოთხოვნილებებს, რომლებიც თვითონ ემოციებითაა მოტივირებული და აქ ემოციების გაორმაგებას აქვს ადგილი მოთხოვნილების მეშვეობით. ასე რომ, ესთეტიკურ მიმართებაში ემოციების განსაკუთრებული როლი ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. ესთეტიკურ მიმართებაში ემოციებია მთავარი, განმსაზღვრელი და არა თანმხლები.

მაშასადამე ესთეტიკური მიმართების სპეციფიკა იმაში მდგომარეობს, რომ ამ მიმართების დროს სახეზეა მოთხოვნილება მიმართული ემოციაზე და ამ მოთხოვნილებით მიღებული ემოცია თავიდან ბოლომდე ემოციებითაა განმსჭვალული, სხვა მიმართებაში ემოცია თანმხლებია.

სიკეთეს იმიტომ კი არ ჩავდივარ, რომ რაღაცას ველი, არამედ იმიტომ, რომ ის სიკეთეა და მოვალეობა მავალეებს. ზოგჯერ ზნეობრივი კანონის დროს ადამიანი თვითონ ეწირება თავის თავს სიკეთის კეთებისას. შინაგანი კანონი მკარნახობს ჩემს ქცევას. მეცნიერული საქმიანობა ამოცანის გადაწყვეტისათვის მიმდინარეობს და არა იმისათვის, რომ სიამოვნება მიიღოს.

მსთეტიკური პრაქტიკა და მსთეტიკური საქმიანობა

ადამიანს ესთეტიკური მიმართება აქვს სამყაროსთან. ის მეორდება მრავალჯერ და გადადის ადამიანის ცხოვრებისეულ გამოცდილებაში. ამ ასპექტით, ესთეტიკური მიმართება შეიძლება განვიხილოთ როგორც ესთეტიკურ პრაქტიკაში გადასული. ჯერ დავსვათ კითხვა: რა არის პრაქტიკა? შემდეგ კი გავარკვიოთ ესთეტიკური პრაქტიკის რაობა.

პრაქტიკა არის საფუძველი, მიზანი და საზომი ადამიანური საქმიანობის. შრომა არის ადამიანის გარდაქმნითი საქმიანობა. ცნებები „წარმოება“ და „მონმარება“ პრაქტიკასთან დაკავშირებული ცნებებია.

წარმოებას პროცესში ხდება რაიმეს გარდაქმნა, მაგრამ გარდაქმ-

ნა ხდება იმის, რაც არსებობს, არაარას გარდაქმნა შეუძლებელია, არარაობიდან ვერაფერს ვერ აწარმოებ. ამიტომ, პრაქტიკაში ორი მომენტი წარმოდგენილი — წარმოება და მოხმარება, ე.ი. უნდა მოხმარო ის, რაც აწარმოე. შეიძლება ითქვას იგივე მომენტები ახასიათებს ესთეტიკურ პრაქტიკასაც.

ზოგადად „წარმოება“ გულისხმობს ორ მომენტს: მატერიალურის და იდეალურის შექმნას, სინამდვილის მატერიალურად და იდეალურად გარდაქმნას. მატერიალურად სინამდვილის გარდაქმნა არის მატერიალური საგნების (მასალის) სხვანაირი გაფორმება. ასეთი გარდაქმნისას მატერიალურობა არ იკარგება, ის შენარჩუნებულია ნივთში, თუმცა არა პირვანდელი სახით. ადამიანური შრომის სპეციფიკა იმაში მდგომარეობს, რომ სანამ მატერიალურად გარდაქმნიდა ადამიანი რეალობას, ჯერ ცნობიერებაში ახდენს მის გარდაქმნას იდეალურ დონეზე, ის წინასწარ ქმნის საგნის წარმოსახულ მოდელს იდეალური გარდაქმნის მომენტის გარეშე მატერიალურის სხვაგვარი გაფორმება შეუძლებელია.

„მოხმარებაც“ მატერიალური და იდეალურია. მატერიალური მოხმარების პროცესში პროდუქტი თანდათან ცვლება ან იღვევა, იცვლება ან ქრება.. იდეალური მოხმარების დროს საგანს არც არაფერი აკლდება და არც არაფერი ემატება. ხოლო მოხმარებელს კი არაფერი აკლდება, მაგრამ შეიძლება შეემატოს. მაგ.. სილამაზეს, რომ შევხედო, ამ სილამაზეს არაფერი აკლდება, მაგრამ მნახველებს კი რაღაც ემატება.

წარმოება და მოხმარება ადამიანის ცხოვრების წესში შედის. ამდენად, პრაქტიკა ადამიანის ცხოვრების წესია. პრაქტიკა არ შეიძლება იყოს უმიზნო, ვინაიდან, საერთოდ, ადამიანი მიზანდასახული არსებაა. უმიზნოდ ის არ აქტიურობს. ამიტომ რაიმეს შექმნა ეს ნიშნავს წინასწარ დასახული მიზნის განხორციელებას. პრაქტიკას თავის თავში აქვს მიზანი, ის — პრაქტიკა ხორციელდება მიზნის შესაბამისად, ეს მიზანი კი ადამიანის მიზანია და ითვალისწინებს იმის რეალიზაციას, რაც მისთვის საინტერესო, სასარგებლო და ღირებული იქნება. წარმოების ორი მომენტი — მატერიალური და იდეალური ამ მიზნის საშუალებით ერთიანდებიან.

საერთოდ, ადამიანის შრომა — ფიზიკური და ფსიქიკური, ერთმანე-

თისაგან მოწყვეტილად არ არსებობენ, წმინდა ფიზიკური შრომა მხოლოდ აბსტრაქციაში არსებობს, მას მუშაობა ჰქვია, რადგან ადამიანის შრომას მიზანი აქვს, ე.ი. ის გონებით არის გაშუქებული. ფიზიკური შრომის დროს ფსიქიკური ენერგია იხარჯება და პირიქით. (ფიზიკური და ფსიქიკური ცალ-ცალკე მხოლოდ აბსტრაქციაში არსებობს, შრომა მათი ერთიანობაა, სადაც ხან ერთი დომინირებს, ხან მეორე)

როცა პრაქტიკაზე ვლაპარაკობთ, ვგულისხმობთ მთლიანად ადამიანის პრაქტიკას, რომელიც ახასიათებს ადამიანის ცხოვრების სხვადასხვა მომენტს. შეგვიძლია გამოვყოთ პრაქტიკის სხვადასხვა სახეები, იმის მიხედვით, თუ ადამიანი რა საქმიანობას ეწევა. ერთ-ერთი ფორმა ადამიანური ცხოვრების წესის ანუ პრაქტიკის არის ესთეტიკური საქმიანობა. ისევე, როგორც აღმზრდელობითი პრაქტიკის საფუძველი პედაგოგიური საქმიანობაა და ა.შ. ამჯერად პრაქტიკაში გვინტერესებს ესთეტიკური პრაქტიკა, რომელიც შემთხვევითი სახე კი არ არის საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკის, არამედ მისი ერთ-ერთი მთავარი მომენტთაგანია. ადამიანი საქმიანობის ამა თუ იმ ფორმით როცა რაიმეს ქმნის, ამ პროდუქტს ფუნქციონალურ მხარესთან ერთად ყოველთვის აქვს ესთეტიკური განზომილება. ამდენად ზოგადად ადამიანურ პრაქტიკაში გამოიყოფა საკუთრივ წმინდა ესთეტიკური და ნაწილობრივ ესთეტიკური საქმიანობები. ამის გამო შეიძლება ითქვას, რომ ესთეტიკური თავისი არსით უნივერსალური ბუნებისაა, სხვაგვარად სინამდვილის გარდაქმნის ყოველი ფორმა არსებით მომენტად ესთეტიკურ მხარესაც შეიცავს.

ყოველივე ამის შემდეგ შეიძლება ვთქვათ, რომ ესთეტიკური პრაქტიკა უპირველეს ყოვლისა არის ადამიანის ცხოვრების ესთეტიკური წესი.

წარმოება და მოხმარება აქ დეფინიცირდება როგორც ესთეტიკური წარმოება და ესთეტიკური მოხმარება. რა იქმნება ესთეტიკური წარმოების დროს? და რა მოიხმარება? ესთეტიკური შემოქმედების პროცესში იქმნება რაღაც ახალი, მანამდე ბუნებაში არარსებული, აბსტრაქციაში აღებული. ეს ახალი არის ესთეტიკური ღირებულება, რომელიც იდეალური ფენომენია, ჯერარსული ბუნებისაა, რომელიც მოითხოვს განხორციელებას. საქმე გვაქვს ესთეტიკურ ჯერარსთან,

რაც სურვილის ბუნებისაა, მისწრაფების საგანია, იდეალია. ამ ნიშნებით ხასიათდება ესთეტიკური ღირებულება. ის ახალი, რაც ესთეტიკურ პრაქტიკაში იქმნება, წმინდა აბსტრაქციაში აღებული არის ესთეტიკური ღირებულება, ის იდეალურია, არც დაინახება და მამას-აღამე, არც მოიხმარება. ხოლო ის, რაც იდეალურია და არ გვეძლევა განცდაში, არ შეიძლება იყოს ესთეტიკური შეფასების ობიექტი, ესთეტიკური იდეა, იდეალი ან ღირებულება, რომ რეალიზდება მატერიალურში უკვე იქცევა ესთეტიკურ საგნად, იმად რაშიც ესთეტიკური ღირებულებაა განხორციელებული, ამდენად ესთეტიკურ საგანს, ობიექტს, ორი მხარე აქვს: იდეალური და მატერიალური. მაგალითად ავიღოთ ნებისმიერი მატერიალური საგანი, ის ნივთიერია, მაგრამ როცა ჩვენ მასთან ესთეტიკურ მიმართებას ვამყარებთ ის ჩვენზე სხვანაირ ზემოქმედებას ახდენს, ვიდრე სხვა ცოცხალ არსებებზე, ის გვატკობს ან აპირიქით. ესთეტიკური მიმართებისას ეს იქნება ბუნების მშვენიერთან თუ ხელოვნების ქმნილებასთან, ორივე შემთხვევაში ესთეტიკური ობიექტი წარმოსდგება, როგორც მატერიალურში ხორცშესხმული იდეალური, და სწორედ ამის გამო იწვევს ადამიანში სპეციფიკურ ესთეტიკურ ჟანცლებს. წმინდა იდეალური ადამიანზე ემოციურად არ მოქმედებს. ადამიანზე ემოციურად მოქმედებს რეალური ანუ დროსა და სივრცეში არსებული საგანი. მაშასადამე მხოლოდ ესთეტიკურ პრაქტიკაში იქმნება ესთეტიკური საგანი. ემპირიული სინამდვილე წარმოდგება ესთეტიკურ რეალობად და ამით ის იქცევა ესთეტიკურ ობიექტად. ეს ესთეტიკური ობიექტი უნდა მოიხმაროს ადამიანმა, მაგრამ რომ მოიხმაროს ესთეტიკური ობიექტი, ადამიანი ამისათვის მზად უნდა იყოს. თვითონ ამ პრაქტიკაში ის იცვლება და გვევლინება ესთეტიკურ სუბიექტად. ესთეტიკურ პრაქტიკაში ესთეტიკური ობიექტის შექმნა გულისხმობს, რომ იქმნება მისი მომხმარებელი, მისი დამნახველი სუბიექტი—ადამიანი— ე. ი. ადამიანი წარმოდგება ესთეტიკურ სუბიექტად, რომელი მათგანია პირველადი, რომელი მეორადი? ასე საკითხის დასმა შეცდომაა. ისინი ორივენი მეორადნი არიან, პირველადია ესთეტიკური მიმართება, პრაქტიკა, მის საფუძველზე იქცევა ობიექტი ესთეტიკურ ობიექტად, სუბიექტი—ესთეტიკურ სუბიექტად. სხვა ასპექტში აღებული წარმოება და მოხმარება უნდა განვსაზღვროთ როგორც ესთეტიკური პრაქტიკის ორი სახე: ესთეტიკურ—შემეცნებითი პრაქტი-

კა, ესთეტიკურ—შემოქმედებითი პრაქტიკა. ესთეტიკური პრაქტიკის თავისებურებანი ახასიათებენ ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობის ცნების შინაარსს. ზოგიერთი ავტორი ამბობს, რომ ესთეტიკური საქმიანობა მცდარი ტერმინია. არსებობს მხატვრული პროფესიული საქმიანობა, მაგრამ ეს არგუმენტი კრიტიკას ვერ უძლებს. მაგ. კომუნიკაციურ, ზნეობრივ ურთიერთობებს პროფესიულობა არ სჭირდება, მაგრამ არსებობენ პროფესიული პედაგოგები, მაგრამ აღზრდას მხოლოდ ისინი ვერ განახორციელებენ. პოლიტიკა პროფესიულ საქმიანობას გულისხმობს, მაგრამ ადამიანები ერთმანეთთან ურთიერთობის დროს გარკვეულ პოლიტიკას ახორციელებენ. ადამიანი ეწევა სხვადასხვა საქმიანობას და ესთეტიკურ საქმიანობასაც. ეს უკანასკნელი არსებობს როგორც პროფესიულ, ასევე არაპროფესიულ დონეზე. როცა ადამიანი ცდილობს რომ მისი ნამუშევარი ფუნქციურობასთან ერთად ლამაზი იყოს, ეს არაპროფესიონალურ დონეზეა, მაგრამ მხატვრულ—შემოქმედებითი საქმიანობა კი პროფესიულ—ესთეტიკური საქმიანობაა. უნდა განვასხვაოთ წმინდა ესთეტიკური საქმიანობები და ნაწილობრივ ესთეტიკური საქმიანობები. ესთეტიკურ — აღმზრდელიობითი საქმიანობა, დიზაინერული საქმიანობა; ადამიანის ტექნიკური და ესთეტიკური საქმიანობის შერწყმით მიიღება ასეთი ტიპის საქმიანობა, სპორტულ—ესთეტიკური საქმიანობა და სხვა. პოლიტიკურ და ესთეტიკურ საქმიანობებია: ესთეტიკურ—პოლიტიკური საქმიანობა (არაძირითადია, რადგან შეიძლება დომინირებდეს ის მცირე, რომელთანაც ესთეტიკურია გადაჯაჭვული). ესენი არაძირითადი სახეებია ესთეტიკური საქმიანობისა, ძირითადი სახეები ორია: ესთეტიკურ—შემეცნებითი და ესთეტიკურ—შემოქმედებითი. ესთეტიკურ საქმიანობაშიც ორი სახე გვაქვს: ესთეტიკური შემეცნება და ესთეტიკური შემოქმედება. თითოეული ეს სახე ესთეტიკური საქმიანობისა შეიცავს თავის მომენტებს. ესთეტიკურ შემეცნებაში გამოიყოფა ორი მომენტი: ესთეტიკური განცდა და ესთეტიკური შეფასება,

ესთეტიკურ—შემოქმედებით საქმიანობაში გამოყოფენ საკუთრივ ესთეტიკურ შემოქმედებას და ესთეტიკურ თანაშემოქმედებას. ე.ი. ხელოვანის შექმნილი ნაწარმოები მოითხოვს მისი აღმქმელის ცნობიერებაში დასრულებას. ჭეშმარიტი ხელოვანი ბოლომდე არ მიდის, იგი მოითხოვს თანაშემოქმედებას მისი აღმქმელისაგან. თანაშემოქმედება

არის ხელოვანის ცნობიერებაში მოცემული იდეის აღდგენა აღმქმელის ცნობიერებაში. ხელოვნება ღია სისტემაა და იგი სხვადასხვა ცნობიერებაში სხვადასხვაგვარად ინტერპრეტირდება.

შემოქმედებითი პროცესი იწყება იდეალურიდან და სრულდება მატერიალური ხორცშესხმით. თანაშემოქმედების პროცესი კი იწყება მასალიდან, გარეგანი ფორმიდან და მიდის იდეამდე. მხატვრული ნაწარმოები ღია სისტემაა და ამიტომაცაა შესაძლებელი მისი შემოქმედებ-
ითად დასრულება

ესთეტიკური სუბიექტი

ესთეტიკური სუბიექტის ცნება უნდა განვიხილოთ ფილოსოფიურ პლანში. სუბიექტია ყველა ადამიანი, ადამიანები კი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან ეპოქის (მაგ; ძველი დროის ადამიანი; შუა საუკუნეების ადამიანი, ახალი დროის, მოდერნული და პოსტმოდერნული) მიხედვით, განსხვავდებიან იმიტაც, თუ რომელ სოციალურ ფენას ეკუთვნიან, რა პროფესიის, რომელი ერისა და რასის, წარმომადგენლები არიან. მაგ; კანტი მისი მოლუაწეობის დოგმატური პერიოდის ნაწერებში მშვენიერებისა და ამაღლებულის შესახებ აღნიშნავს, რომ მშვენიერს უფრო სრულყოფილად ხედავენ იტალიელები და ფრანგები, ხოლო ამაღლებულს — ესპანელები და ინგლისელები, გერმანელები კი ორივეს ერთნაირად, მაგრამ განცდის ნაკლები ინტენსივობით ხასიათდებიან. ხოლო პოლანდიელები ვერცერთს ვერ ხედავენ. სუბიექტები სქესის მიხედვითაც განსხვავდებიან. კანტის მიხედვით ესთეტიკური სუბიექტი ქალი უფრო მგრძობიარეა, ვიდრე ესთეტიკური სუბიექტი კაცი. მშვენიერს უფრო კარგად ხედავენ ქალები, ამაღლებულს — კაცები. და ეს ასე იმიტომაცაა, კანტის აზრით, რომ მშვენიერების დასაწახად გემოვნებაა აუცილებელი, ამაღლებულისთვის კი — გონება. სხვადასხვანაირები არიან სუბიექტები ასაკის, კულტურისა და განათლებულობის მიხედვით. ამ განსხვავებისაგან ჩვენ უნდა მოვახდინოთ აბსტრაგირება, უნდა დავახასიათოდ ესთეტიკური სუბიექტი როგორც გვარეობითი ცნება. რა იგულისხმება ამ ცნებაში? რას წარმოადგენს ესთეტიკური სუბიექტი როგორც ასეთი?

საერთოდ სუბიექტზე ყურადღება გაამახვილა ახალი დროის

ფილოსოფიამ, ძველი დროის ფილოსოფიაში სუბიექტის შესახებ პრობლემა არ იდგა, რადგანაც ახალ დრომდე ადამიანი არ განიხილებოდა აქტიურ არსებად. ახალ დროში ხდება რეალურად იმის გაცნობიერება, რომ ადამიანია თავისი თავისა და თავისი ყოფიერების დამდგენი და არა ადამიანის გარეთ არსებული ყოველისშემძლე ტრანსცენდენტური ძალა. გერმანულ იდეალიზმში საბოლოოდ გაფორმდა ის, რომ სუბიექტის ცნება გაუიგივდა ცნობიერებას, ამით სუბიექტი წარმოსდგა როგორც სპირიტუალისტური არსება, როგორც წმინდა სული ან წმინდა ცნობიერება. რეალურად კი სუბიექტი არის მთლიანი ადამიანი თავისი ფიზიკური, ვიტალური, პრაგმატული, სოციალური და, რაღა თქმა უნდა ცნობიერი მოცემულობებით. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ის ვერ გარდამნის ვერ იმოქმედებს რეალურად სინამდვილეზე. სინამდვილე რეალურად გარდაიქმნება სუბიექტის მიერ. სუბიექტმა უნდა იმოქმედოს სინამდვილეზე მატერიალური წესით, ე.ი. სინამდვილისა და სუბიექტის ურთიერთობა უნდა მიმდინარეობდეს ერთ კალაპოტში. ამიტომ სუბიექტი ცნობიერება კი არაა მხოლოდ, არამედ მთლიანად ადამიანი თავის გარკვეულობით. ფიზიკური, ბიოლოგიური, ფსიქიკური, სოციალური და რაც მთავარია იმით, რომ ის არის ცნობიერების მქონე არსება. თავისთავად ფიზიკური საგნები სუბიექტები არ არიან. ერთმანეთთან ურთიერთობაში არ ცვლიან ერთმანეთს. სუბიექტი არ არის არც უბრალო ცოცხალი არსება, მაშინ ყველა ცხოველი, მცენარე უნდა განვიხილოთ სუბიექტად.

სუბიექტი უნდა იყოს აუცილებლად სოციალური არსება, მაგრამ ლაპარაკია აგრეთვე იმაზეც, რომ ცხოველებშიც სოციალური ცხოვრება არსებობს. მაგ; ჭინაჭველები ერთად ცხოვრობენ, აგროვებენ პროდუქტებს.

ნამდვილი სოციალურობა იქმნება ადამიანის ყოფიერებაში. რაშიც არსებობენ კოლექტივები, ჯგუფები, რომლებიც შრომობენ და გარდაქმნიან სინამდვილეს მიზნის შესატყვისად. სოციალურობა გულისხმობს აგრეთვე იმას რომ ადამიანები ერთიანდებიან რაღაც მიზნით და ახორციელებენ მას, გაცნობიერებული სახით, ე. ი. სოციალურობის გამო ადამიანის ფსიქიკა ყალიბდება ცნობიერ ფსიქიკად. სწორედ ცნობიერება განსაზღვრავს მას, რომ ადამიანი უნდა იყოს სუბიექტი. ეს არ ნიშნავს ადამიანის და ცნობიერების იგივეობრიობას. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს,

რომ მთავარი გარკვეულობა სუბიექტად ყოფნისა არის ცნობიერება. ცნობიერება თავისი სტრუქტურით რთული ფენომენია, იგი მრავალი შრის შემცველი და ამავე დროს გამაერთიანებელია. ცნობიერებაში გამოიყოფა სამი შრე: ინტელექტუალური, ნებელობითი და ემოციური. ეს კი ქმნის შესაძლებლობას, რომ ადამიანი წარმოსდგეს სხვადასხვაგვარ სუბიექტად. ერთი და იგივე ადამიანი წარმოსდგეს სხვადასხვა სუბიექტის სახით, ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ საქმიანობას ეწევა იგი. ამა თუ იმ გარკვეულ სუბიექტად ადამიანი წარმოსდგება იმის მიხედვით, თუ როგორია ის საქმიანობა, რომელსაც მისდევს მოცემულ პროცესში. ერთ-ერთი ასეთი საქმიანობა არის ესთეტიკური საქმიანობა, ე. ი. ადამიანი აქ ესთეტიკურ სუბიექტად წარმოდგება, ზნეობრივი ქმედების დროს ზნეობრივ სუბიექტად. ინტელექტუალური საქმიანობისას ინტელექტუალურ სიბიექტად და ა.შ.

ჩვენ უკვე მივედით სუბიექტის ზოგადი დახასიათებიდან ესთეტიკურ სუბიექტამდე, აქედან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ესთეტიკურ სუბიექტს ადამიანი წარმოადგენს მაშინ და იმდენად, რამდენადაც იგი მისდევს ესთეტიკურ საქმიანობას. ეს ჩაითვლება დეფინიტორულ განსაზღვრებად. მაგრამ განსაზღვრება არსებობს შინაარსობრივიც, ე. ი. მოცემული მოვლენა უნდა დავახასიათოდ, მოვახდინოთ მისი თემატიზირება და დავინახოთ მისი ბუნება.

ესთეტიკური ცნობიერების სტრუქტურა

ესთეტიკური ცნობიერების სტრუქტურის გარკვევა შესაძლებელია იმაზე მითითებით, თუ როგორ წარმოდგება ადამიანის ესთეტიკური ცნობიერება ესთეტიკურ საქმიანობაში. ცნობიერება არის ერთი მთლიანი, მაგრამ მას აქვს სხვადასხვა მხარეები. ესთეტიკურ საქმიანობაში ცნობიერება მოდიფიცირდება ესთეტიკურ ცნობიერებად.

როგორ წარმოდგება ჩვენი ცნობიერება ესთეტიკურ ცნობიერებად? ცნობიერება ზოგადად ეს არის ყოფიერების ასახვაც და გარდაქმნაც. ცნობიერებაში იგულისხმება ის შინაარსი, რომელიც არის მასში შემოსული და ცნობიერების მოქმედების პროდუქტებში რეალიზებული. ასეთი დახასიათება მიუდგება საზოგადოებრივ ცნობიერებას, მაგრამ, როცა ვასახსიათებთ ინდივიდუალურ ცნობიერებას, გამახვილებთ ყურა-

დღეებს ცნობიერების მექანიზმზე, აპარატზე, რომელიც ასახავს და გარდაქმნის სინამდვილეს. მასში იგულისხმება გარკვეული უნარები, ჩვევები, მოთხოვნილებები, ინტერესები, მიზნები, განწყობები და ღირებულებითი ორიენტაციები. ყველა ეს კომპონენტი ერთად აღებული წარმოადგენს ცნობიერებას, როგორც სინამდვილის ამსახავ და გარდამქმნელ აპარატს.

ესთეტიკურ ცნობიერებაზე ამასთან დაკავშირებით ვამბობთ, რომ ესთეტიკურ ცნობიერებაში ყველა ეს კომპონენტი ესთეტიკურად მოდიფიცირებული სახით არის წარმოდგენილი, ამიტომ აქ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ, რომ ესთეტიკურ ცნობიერებაში შედის: ესთეტიკური უნარები; ესთეტიკური მოთხოვნილებები; ესთეტიკური განწყობები; ესთეტიკური ჩვევები; ესთეტიკური ინტერესები; ესთეტიკური მიზნები და ესთეტიკური ღირებულებითი ორიენტაციები. ესენი ერთად წარმოადგენენ ესთეტიკურ ცნობიერებას, რომლითაც ადამიანი მოქმედებს თავის ესთეტიკურ საქმიანობისას, რითაც ესთეტიკურად აწესრიგებს სილამაზეს, ქნის და აღიქვამს, განიცდის და შეიცნობს ესთეტიკურ სინამდვილეს. მაგრამ ესთეტიკური ცნობიერება ამ ნიშნების უბრალო მექანიკური ჯამი კი არაა, არამედ გარკვეული სტრუქტურის მქონე ფენომენია.

როგორ წარმოდგება ეს სტრუქტურა?

ადამიანს ერთი ესთეტიკური უნარი კი არა აქვს, არამედ რამოდენიმე. მაგრამ რის მიხედვით ზდება უნარების კლასიფიკაცია? ესთეტიკური უნარების კლასიფიკაცია უნდა შეესაბამებოდეს ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობის სტრუქტურას.

ესთეტიკური საქმიანობა ორი ძირითადი სახისაგან შედგება, მაგრამ საბოლოო ჯამში ის არის ოთხელემენტური. ორი ძირითადი სახეა: ესთეტიკურ-შემეცნებითი და ესთეტიკურ-შემოქმედებითი საქმიანობა. თითოეული მათგანი იყოფა ორ მომენტად: ესთეტიკური შემეცნება გულისხმობს ესთეტიკურ განცდას და ესთეტიკურ შეფასებას; ესთეტიკური შემოქმედება კი საკუთრივ ესთეტიკურ შემოქმედებას და საკუთრივ ესთეტიკურ თანაშემოქმედებას. ოთხ ელემენტად უნდა დავყოთ ესთეტიკური შემეცნების ფსიქიკური წარმონაქმნები: ესთეტიკური უნარი; ესთეტიკური განცდის უნარი; ესთეტიკური შეფასების უნარი; ესთეტიკური შემოქმედების და თანაშემოქმედების უნარი. ესთეტიკური განცდის უნარის აღსანიშნავად ხმარობენ ტერმინს ესთეტიკური გრძნობა.

ესთეტიკური შეფასების უნარი ეს არის ესთეტიკური გემოვნება. საკუთრივ ესთეტიკური შემოქმედების უნარი ეს არის პროდუქტიული ფანტაზია, ესთეტიკური თანაშემოქმედების უნარია რეპროდუქტიული ფანტაზია.

ასევე ოთხ ელემენტს შეესაბამება ესთეტიკური მოთხოვნები. ესთეტიკური განცდის მოთხოვნა, ესთეტიკური შეფასების მოთხოვნა, ესთეტიკური შემოქმედების მოთხოვნა, ესთეტიკური თანაშემოქმედების მოთხოვნა. განწყობები, რომლებიც ასევე ოთხ-ელემენტოვანი არიან: ესთეტიკური განცდის განწყობა, ესთეტიკური შეფასების განწყობა, ესთეტიკური შემოქმედების განწყობა, (მათ შორის მხატვრული შემოქმედების განწყობა), ესთეტიკური თანაშემოქმედების განწყობა (მხატვრული თანაშემოქმედების განწყობა).

ოთხ ჯგუფად იყოფა აგრეთვე ესთეტიკური ჩვევები. ადამიანს თავის ესთეტიკურ ცხოვრებაში უყალიბდება ესთეტიკური განცდის ჩვევები. ესთეტიკური შეფასების ჩვევები, ესთეტიკური შემოქმედების ჩვევები და ესთეტიკური თანაშემოქმედების ჩვევები. ეს ჩამოთვლილი ესთეტიკური ცნობიერების კომპონენტები ნამდვილად შეესაბამება თავისი ოდენობით იმას, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ ოთხელემენტოვან სისტემას. დანარჩენი სია ასეთია: ესთეტიკური ინტერესები, ესთეტიკური მიზნები მრავლობით რიცხვშია ნახმარი იმიტომ, რომ. სინამდვილეში ადამიანს არა აქვს ერთი ესთეტიკური მიზანი, ესთეტიკური იდეალი- ის, რის განხორციელებაც გინდა, თავისი ბუნებით მიზნობრივი ხასიათისაა.

ესთეტიკურ- ღირებულებითი ორიენტაციები არ ემორჩილება ოთხ ელემენტოვან დაყოფას. ამის თქმა შეიძლება, რადგან ადამიანებს სხვადასხვა ღირებულებითი ორიენტაცია აქვს. რომელ ღირებულებას გულისხმობს მის სათავეში? როგორ ავხსნათ გარემოება, რომ ეს ბოლოს ჩამოთვლილი კომპონენტები არ ექვემდებარება ამ ოთხელემენტოვან სისტემას? საქმე ისაა, რომ ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობა კი არის რთული, მაგრამ მთლიანიც არის. ამიტომ მოსალოდნელია, რომ ზოგიერთი კომპონენტი მთლიანად ესთეტიკური საქმიანობისადმი ყოფილიყო შესაბამისი და არა რომელიმე ნაწილისა.

ამ ვითარებას ასეთი გამართლება შეიძლება მოვუძებნოთ: ეს არის ადამიანის ესთეტიკური ცნობიერების შინაარსიც და სტრუქტურაც. დავახასიათოთ თითოეული კომპონენტი:

მსთეტიკური გრძნობა

ესთეტიკური განცდის უნარი არის ესთეტიკური გრძნობა. ვცადოთ იგი განვსაზღვროთ შინაარსობრივად. ზოგჯერ შეიძლება შეგვხედეს ტერმინოლოგიური აღრევა. ყოველდღიურ მეტყველებაში გრძნობა ნიშნავს, რომ ადამიანს აქვს რაღაც ემოცია, მაგ. სიამოვნების, უსიამოვნების გრძნობა, განცდა. მეცნიერულად ეს ზუსტი არაა, რომ მაგ. მე უსიამოვნება ვიგრძენი და სხვა. გრძნობა ფილოსოფიაში და ფსიქოლოგიაში აღნიშნავს სულის უნარს და არა მისი ფუნქციობით მიღებულ განცდას.

ესთეტიკური გრძნობის კვლევა ესთეტიკაში დაიწყო XVII საუკუნიდან. დაიწყო, რასაკვირველია, მას შემდეგ რაც ფილოსოფიურ აზროვნებაში მკვიდრდება სუბიექტის ცნება, ხოლო XVIII საუკუნეში კიდევ უფრო გააქტიურდა. ამ კონცეფციების მიხედვით ესთეტიკური გრძნობა არის მშვენიერების განცდის უნარი და ეს უნარი თანდაყოლილი და უცვლელია. რას ნიშნავს ეს? ეს ნიშნავს იმას, რომ ადამიანი იბადება და მას აქვს უკვე ესთეტიკური უნარი. ეს უნარი გაჰყვება სიცოცხლის ბოლომდე. ეს ნიშნავს იმასაც, რომ კაცობრიობის გაჩენიდან ესთეტიკური გრძნობა თანდაყოლილად ჰქონდათ ადამიანებს და ექნებათ კაცობრიობის დასრულებამდე. პირველად ეჭვი ესთეტიკური გრძნობის თანდაყოლილობაში შეიტანა შილერმა. იგი იყო პროფესიონალი ესთეტიკოსი, პოეტი, ფილოსოფოსი. მისი აზრით, ადამიანს ესთეტიკური გრძნობა არა აქვს თანდაყოლილი, მაგრამ თანდაყოლილობის საფუძველი კი აქვს, კერძოდ— მოთხოვნილებები.

შილერი განიხილავს რა კანტის თვალსაზრისს ადამიანის თანდაყოლილი ფიზიკური და სულიერი მოთხოვნილებების შესახებ, აღნიშნავს, რომ ადამიანს აქვს მესამე თანდაყოლილი მოთხოვნილებაც, ეს არის თამაშის მოთხოვნილება. თვითონ თამაში არის არასერიოზული, თუმცა სერიოზულ როლს თამაშობს, რადგან თამაშის დროს ადამიანი არის შინაგანად თავისუფალი და ამასთანავე თავისუფალი ბუნებრივად. ადამიანი არის ის რაც არის თამაში დროს, ამბობდა შილერი. ბავშვი თამაშობს და თამაშის დროს ის არის ნამდვილი ადამიანი. ადამიანი როცა თავისუფალია, ის თამაშობს, ამიტომ ადამიანს მუდმივად აქვს თამაშის მოთხოვნილება. ამ მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად

იგონებს სხვადასხვა თამაშის სახეს. შილერის მიხედვით თამაშის ერთ-ერთი სახე არის ხელოვნება. შექმნა რა ხელოვნება, ადამიანს თანდათანობით ჩამოუყალიბდა ხელოვნებით ტკბობის უნარი, ესთეტიკური გრძნობა. ასეთია შილერის დასკვნა ესთეტიკური გრძნობის შესახებ. მაშასადამე შილერის მიხედვით ესთეტიკური გრძნობა არ არის თანდაყოლილი, ის არის შეძენილი. მან პირველმა დაიწყო ესთეტიკური აღზრდის შესახებ თეორიის შექმნა. შილერი აზრი მართებული იყო იმის შესახებ, რომ ესთეტიკური გრძნობა არ არის თანდაყოლილი, მაგრამ მან მეცნიერული საბუთები მაინც ვერ მოძებნა თავისი აზრის განსამტკიცებლად. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო ის, რომ შემდეგაც დარჩა ძალაში ესთეტიკური გრძნობის თანდაყოლილობისა და უცვლელლობის თვალსაზრისი. შემდეგ გამოჩნდა მეცნიერი, რომელმაც სცადა ფაქტებით დაესაბუთებინა, რომ ესთეტიკური გრძნობა არის თანდაყოლილი, ეს მეცნიერი იყო ჩარლზ დარვინი, რომელიც თავის წიგნში ლაპარაკობს იმაზე, რომ ესთეტიკური გრძნობა ადამიანებს თანდაყოლილი აქვთ და მათ ეს გრძნობა გამოყვით ცხოველებისაგან, რომ ცხოველებსაც აქვთ ესთეტიკური სიამოვნების გრძნობა.

დარვინის აზრით, ესთეტიკური გრძნობა აქვთ ცხოველებს და ევოლუციით აქვთ გადმოყოლილი ადამიანებს. დარვინი იმასაც ამბობს, რომ ზოგიერთ ცხოველთან უფრო მაღალ დონეზეა ესთეტიკური გრძნობა, ვიდრე ველურებთან, მაგ. სიყვარულის პერიოდში მამალი ფარშეევანგი შლის თავის ლამაზ კუდს, დედალი თანხმდება პარტნიორობაზე, ბუღბული საყვარელს გალობით ატკბობს, თითქოს მცენარეებიც ადამიანებზე აზროვნებენ, ისინი ლამაზი ფერებით იმოსებიან და მწერებს იზიდავენ, ე. ი. მისი აზრით მწერებსაც აქვთ ესთეტიკური აღქმის და განცდის უნარი.

დარვინის კონცეფციის მთავარი შეცდომა ისაა, რომ ის ერთმანეთისგან ვერ ასხვავებს ესთეტიკურ და სექსუალურ მიმართებებს. როცა იგი ლაპარაკობს, რომ ცხოველების რიგ სახეობებს უფრო განვითარებული აქვთ ესთეტიკური გრძნობა, ვიდრე ველურებს, აქ იგი თავისი თეორიის ფუნდამენტურ პრინციპს – ევოლუციის პრინციპს ეწინააღმდეგება. არ შეიძლება, რომ ცხოველებს უფრო მაღალ დონეზე ჰქონდეთ ესთეტიკური უნარი ვიდრე ადამიანებს. ეს არათანმიმდევრულობაა, რომელიც მის თეორიას არ შეესაბამება. დარვინის ის

თვალსაზრისი, რომ ბუღბუღს თითქოსდა მოსწონს მეორე ბუღბუღის გალობა, იმავე რიგის მოვლენაა რომ კატის ჩხავილი მოსწონს მეორე კატას, ეს ფიზიოლოგიური დონის სიგნალია და არა ესთეტიკური ტკობა. ამ სიგნალებს ადამიანი აფასებს ესთეტიკურად და არა ცხოველი. მართალია. ცხოველებსაც აქვთ რაღაც უნარები: გველი მუსიკაზე ირხევა, მაგრამ გველს მუსიკალური სმენა არა აქვს, ამ დროს. მუსიკა თავისთავად ფიზიკურია (ბგერების გარკვეული თანამიმდევრობაა), რიტმ-მულობამ შეიძლება ცხოველზეც იმოქმედოს, მაგრამ აქ ესთეტიკური არაფერია.

თანამედროვე ესთეტიკაში თითქმის არაფერია დაობს, რომ ესთეტიკური გრძნობა თანდაყოლილია. ესთეტიკური პრაქტიკა აჩვენებს, რომ აღზრდის გარეშე ადამიანს არ უვიარდება ესთეტიკური უნარი. თუმცა შესაძლოა, რომ მათ აქვთ ესთეტიკური გრძნობის ჩანასახი. ცხოველებს ესთეტიკური ემოციები არა აქვთ, მაგრამ საერთოდ აქვთ რაღაც ემოციები (მშვიერი და მძლარი სხვადასხვა ემოციებს გამოსცემს), ცხოველების ემოციები არის წმინდა ფიზიოლოგიური დონის ემოციები და შესატყვისად, მათ გრძნობაც აქვთ, ოღონდ ფიზიოლოგიურ დონეზე. ცხოველებში ფაქტია ურთიერთზემოქმედების ემოციები, მაგრამ ეს არ არის სოციალურობა, რომლითაც ადამიანი ხასიათდება.

ადამიანის გრძნობებიც განვითარდა და ადამიანს გაუჩნდა გრძნობები. მათ შორის, ესთეტიკური გრძნობა. შრომის სოციალური ცხოვრების პროცესში ადამიანი არა მარტო ბუნებას გააადამიანურებს, არამედ თავის შინაგან ძალასაც გაასაგნობრივებს. შრომით სინამდვილის გარდაქმნის ანუ გაკულტურულების პროცესში ამ ორი მომენტის თანხვედრა ხდება. ადამიანი საგანში თავის კვალს ტოვებს. ადამიანი კმაცოფილი დარჩა, მის მიერ შექმნილ საგანში, რომ სილამაზე დაინახა. ადამიანს გამოუმუშავდა ტკობის, აღტაცების, სიამოვნების განცდის უნარი. ესთეტიკური გრძნობა, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში თანდათან დაიხვეწა. განვითარების პროცესში ესთეტიკური გრძნობა შინაგანად ღიფერენცირდება იმის მიხედვით, თუ რა ობიექტები მოიყვანს მას ფუნქციონირებაში, ტრაგიკული გრძნობა, ბუნების სილამაზის განცდის უნარი, ფერის, რიტმის გრძნობა.

ადამიანებში ესთეტიკური გრძნობა სხვადასხვანაირად ვითარდება,

ზოგჯერ ზოგიერთი მოდიფიკაცია სჭარბობს, ან იქმნება ახალი მოდიფიკაციები. მაგ. ფილმის გრძნობა, როცა კინო ასეთი მასობრივია, ადამიანს ეს გრძნობაც გამოუმუშავდა..

რამდენად ფუნქციონირებს ესთეტიკური გრძნობა? რა თქმა უნდა. თუკი შესაძლებელია ესთეტიკური გრძნობის აღზრდა, ასევე შესაძლებელია მისი დაჩლუნგებაც. თუკი ადამიანს არ ექნება მდიდარი ესთეტიკური პრაქტიკა, ეს ბუნებრივად გამოიწვევს მისი ესთეტიკური გრძნობის დაქვეითებას. ადამიანი არ იქნება სრულყოფილი ესთეტიკური ცხოვრების გარეშე და თუ მას დაუჩლუნგდება ესთეტიკური გრძნობა, ეს კარგი შედეგი არ იქნება. ე. ი. საჭიროა სისტემატური ესთეტიკური თვითაღზრდა. არსებობს მრავალი სამყარო რომელთან კონტაქტი ყოველთვის გეჭირდება. თვითაღზრდა ეფექტური იქნება, თუ ჩვენ ყორიენტირებული ვიქნებით მაღალ ესთეტიკურ ღირებულებებზე.

მსთეტიკური გემოვნება

ესთეტიკური გემოვნება არის ესთეტიკური გრძნობის განვითარების შედეგი. გემოვნების ცნება უფრო ფართოა, ვიდრე ესთეტიკური გემოვნება. არსებობს გემოვნება გასტრონომიული, პოლიტიკური, ინტელექტუალური და სხვა. ახალ დროში გემოვნების, როგორც ესთეტიკური გემოვნების, ცნება პირველად შემოიტანა სამეცნიერო მიმოქცვაში XVII საუკუნის ესპანელმა ფილოსოფოსმა გრასიან ი- მორალემ. ის საუბრობს გემოვნებაზე როგორც სილამაზის დანახვის უნარზე. სიტყვა ესთეტიკური ჯერ არ არსებობდა, მაგრამ გემოვნებაზე წერა გახშირდა და თვით ესთეტიკასაც ასეთი სახელწოდება მიეცა „ გემოვნების კრიტიკა“. გემოვნებაზე წერდნენ სხვადასხვა ფილოსოფოსები და განსხვავებულ ინტერპრეტაციას აძლევდნენ მას.

გემოვნებაზე, როგორც ესთეტიკური უნარის გაგებაზე, გაკლენა იქონია რაციონალიზმმა და ემპირიზმმა, გემოვნება ფრანგებთან იყო „ხელოვნების გაგებისა და სილამაზის განცდის რაციონალური უნარი“. ინგლისელები გემოვნებაში გულისხმობდნენ „ სილამაზის განცდისა და შეფასების უნარს“, ის რაც ორივე თვალსაზრისისათვის საერთო იყო ეს არის ადამიანის გემოვნების უნარის თანდაყოლილობაზე ხაზგასმა.

ჰიუმი გემოვნებაზე მსჯელობისას ამბობდა, რომ იგი წმინდა ინდივიდუალურია. ის ყველა ადამიანს დაბადებიდანვე განსხვავებული აქვს. მისი აზრით, სწორია ლათინური გამოთქმა: „გემოვნებაზე არ დაობენ“ აქ ჰიუმი ივიწყებს, რომ აქ, ამ გამონათქვამში, გემოვნების გასტრონომიული გაგება იგულისხმებოდა. მოგვიანებით ფრანგი განმანათლებლების თვალსაზრისით, გემოვნება თანდაყოლილიც არის და შექმნილიც. კარგი გემოვნება ადამიანს თან დაჰყვება, ხოლო ცუდი — შეიძინა. აქ აუცილებლად უნდა გაეიხსენოთ რუსოს თვალსაზრისი ზოგადად ადამიანის ბუნების შესახებ, საიდანაც გამომდინარეობს ესთეტიკური გემოვნების ზემოთნახსენები თვალსაზრისი, „ადამიანი ბუნებით კეთილია და მას საზოგადოება აქცევს ბოროტად.“

კანტმა თავის „მსჯელობის უნარის კრიტიკაში“ გემოვნებაზე მსჯელობის დროს გამოთქვა ჰიუმის საპირისპირო დებულება. გემოვნებაზე დავა ესთეტიკაში, ფაქტია, უფრო ცხარეა, ვიდრე ცხოვრების სხვა სფეროებში, მაგ. მეცნიერებებში დავა შეწყდება, როცა ერთი მხარე არგუმენტებით დაასაბუთებს თავის აზრს, ხოლო ესთეტიკაში ეს დავა არ შეწყდება. ესთეტიკაში ლოგიკური არგუმენტებით ვერცერთი ადამიანი ვერ დაასაბუთებს იმას, რომ „ვარდი არის ლამაზი“. დასაბუთება არის ლოგიკური ან ფაქტობრივი. სილამაზეს ამ კატეგორიებით ვერ დავახსიანებთ, ვერ დავასაბუთებთ. კანტს ესთეტიკური გემოვნების თანდაყოლილობის იდეაში ეჭვი შეაქვს. იგი როცა ამ უნარზე ლაპარაკობს, რომელსაც ის უწოდებს „მშვენიერისა“ და „სიმახინჯის“ უნარს, გამოდის ტრანსცენდენტალური ცნობიერების სქემიდან. კანტი იქ ლაპარაკობს საერთო გრძნობაზე, რომ იგი ტრანსცენდენტალურ ცნობიერებას აქვს, მაგრამ მან კარგად იცის, რომ არსებობს ინდივიდუალური გემოვნება. ის ცალკე ინდივიდში სხვადასხვანაირად ვითარდება. ის ფაქტი, რომ ადამიანს ესთეტიკური გემოვნება მერე უჩნდება, ვიდრე ესთეტიკური გრძნობა, მიუთითებს იმაზე, რომ გემოვნება არაა თანდაყოლილი, ის მაშინ ექნება ადამიანს, როცა იგი ინტელექტუალურად მომწიფდება. როცა მოზარდი დამოუკიდებელ აზროვნებას იწყებს, უვითარდება ესთეტიკური გემოვნება — ამ შემთხვევაში ინტელექტი ესთეტიკურად მოდიფიცირებული ინტელექტია. იმის თქმა, რომ ესთეტიკური გემოვნება ინტელექტუალური უნარია, ეჭვს არ იწვევს. ამ დროს ადამიანი კატეგორიული ფორმით გამოთქვამს

მსჯელობას, რომელსაც კანტმა ესთეტიკური მსჯელობა უწოდა, „გემოვნება ეს არის ემოციური რეაქციის განვითარების შედეგი.“ ეს აზრი სწორია. მაგრამ ესთეტიკური გრძნობა თავისთავად არ გადაიზრდება გემოვნებაში. ინტელექტის ჩარევა ამ პროცესში აუცილებელია, თვითონ ინტელექტი კი მოდიფიცირდება ესთეტიკურ ინტელექტად. ესთეტიკური გემოვნება ადამიანის ინტელექტუალური მომწიფების პერიოდში ყალიბდება, პირველ ხანებში კრიტიკულია ეს გრძნობა, შემდეგ კი განიცდის განვითარებას სიცოცხლის ბოლომდე.

ჯერ კიდევ ბოემი აღნიშნავდა —ახალგაზრდა კარგად ვერ ხედავს მშვენიერების სამყაროს. მისი აზრით ახალგაზრდა წიგნს სხვაგვარად აღიქვამს, ვიდრე მოხუცი. მისი აზრით ამ ასაკში ადამიანის გემოვნება უფრო გამდიდრებული და განვითარებულია.

რა თქმა უნდა, ზოგჯერ ხდება ესთეტიკური გემოვნების დაჩლუნგდება. რა იწვევს ესთეტიკური გემოვნების ცვლილებას!?

გემოვნების საფუძველი უნდა ვეძებოთ ინდივიდუალურ და საზოგადოებრივი გემოვნების ურთიერთობაში. ადამიანს ინდივიდუალური გემოვნება აქვს, მაგრამ ყოველი ადამიანი საზოგადოების წევრია. ახალი ინდივიდი ყალიბდება საზოგადოებაში, მისი გემოვნება ამ გარემოში ყალიბდება. ჩვეულებრივ ვითარებაში მისი გემოვნება საშუალო დონეს მაინც აღწევს, ხოლო გამორჩეულები უსწრებენ ხოლმე საზოგადოებაში ჩამოყალიბებულ ესთეტიკურ სტანდარტებს, ასეთ ინდივიდებს მაღალ დონეზე აჰყავთ საზოგადოებრივი გემოვნება და ამით ახალი ესთეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბებას განაპირობებენ.

ესთეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბების საქმეში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ესთეტიკურ აღზრდას. ესთეტიკური გემოვნება ჩნდება ადამიანის ინტელექტუალური მომწიფების დროს. ესთეტიკური გრძნობა გაცილებით ადრე ჩნდება, ვიდრე ესთეტიკური გემოვნება, ორივეს ჩამოყალიბებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს აღზრდას და თვითაღზრდას.

ფანტაზია

ესთეტიკური გრძნობა და ესთეტიკური გემოვნება შემეცნების უნარებია, პროდუქტიული და რეპროდუქტიული ფანტაზია კი ესთეტიკური შემოქმედების უნარებია. ხშირად გვხვდება ტერმინოლოგიური აღრევა. ფანტაზიას და წარმოსახვას ხან როგორც სინონიმებს მოიხსენიებენ, ხანაც მათ განსხვავებულ მნიშვნელობით მოიხმარენ. წარმოსახვა მიუთითებს ცნობიერების ისეთ მუშაობაზე, როცა არარსებული საგნის ხატი შექმნა ხდება ცნობიერებაში. ამისგან განსხვავებით ფანტაზია არის ის უნარი, რომელის მეშვეობით ხდება წარმოსახვა. ეს არის უნარი, რომელიც რეალობაზე დაყრდნობით წარმოსახავს. ფანტაზია აკავშირებს რეალობის ელემენტებს ისე, როგორც თავისთავად არასდროს დაკავშირდებოდნენ. ჯერ განვიხილოთ ფანტაზია, როგორც ასეთი, და შემდეგ შევეხებით მის პროდუქტიულ და რეპროდუქტიულ ასპექტებს

ფანტაზიის უამრავი განსაზღვრება არსებობს: ფანტაზია არის წარმოსახვის უნარი, - იგი არის ცნობიერების პროდუქტი, რომ ის არის ცნობიერების უნივერსალური უნარი რომელიც ესთეტიკური ბუნებასაა. ყველა დეფინიციაში გვაქვს ჭეშმარიტების სხვადასხვა ასპექტზე ხაზგასმა.

ფანტაზიის მუშაობის რეზულატატია ყველაფერი ის რაც კი კაცობრიობას შეუქმნია. ასეთი როლი განსაზღვრულია სწორედ მისი ბუნებიდან. ცნობიერება ასახავს სინამდვილეს, მაგრამ მარტო კი არ ასახავს, არამედ ქმნის კიდევ მას. სწორედ ამ ასპექტით, ცნობიერება არის სინამდვილის, კერძოდ ახალი სინამდვილის შემქმნელი, არსებულისგან განსხვავებული რეალობის შემქმნელი. როგორც წარმოსახვის, პროდუქტიული წარმოსახვის უნარი, ფანტაზია ასახვის საფუძველზე ქმნის რაღაც იდეალურ ხატს— ამის თქმა თავისებური სიძნელის წინაშე გვაყენებს. აისახება ის რაც რეალურად არსებობს, რაც რეალობაშია, რაც არსებობს ისე როგორც უნდა აისახოს. ამ უნარს შეუძლია დაინახოს სინამდვილე მის განვითარებაში და გვიჩვენოს ის, რაც შესაძლებელია. ასახვის პროცესში სინამდვილე გაქვავებული კი არაა, არამედ მოძრაობს, ვითარდება. ასახვა ფაქტიურად ამ განვითარებაში მყოფი სინამდვილის მომენტალური წვდომაა, მაგრამ მას შესწევს ძალა გავიდეს რეალობის გარეთაც. ჩვენი ცნობიერება სწორედ

ფანტაზიის მეშვეობით. ახერხებს რეალობის გადალახვას. ამიტომ ფანტაზიას შეიძლება ეწოდოს „სინამდვილის წინგამსწრე ასახვა“, რაც ნიშნავს სინამდვილის განვითარების ტენდენციის დანახვას, რომ ამ მოვლენიდან ან მოვლენებიდან შესაძლებელია შეიქმნას რამოდენიმე კომბინაცია, რომელიც ჯერ არ ქცეულა სინამდვილედ. მაგ. სკულპტორი ლოდში ხედავს სახეს მის გამოსავლინებლად ცდილობს ქვის ზედმეტი მასის ჩამოცილებას, ან სხვაგვარად ხელოვანი ხედავს ლოდის პოტენციის შესაბამისობას საკუთარ წარმოსახვასთან და ცდილობს მის გამატერიალურებას ანუ წარმოდგენას. ხელოვანი ესწრაფის ამ სახის დანახვას, ცდილობს ზედმეტი მოაცილოს, ის რაც ამ სახის იქითაა, ე. ი. ის ხედავს ტენდენციას, რა შეიძლება გამოვიდეს ლოდისგან. ყოფიერებაში არის უამრავი ფაქტი, რომელთა დაკავშირება შეიძლება განხორციელდეს ორი ან მეტი შესაძლებლობისაკენ. ადამიანის ცნობიერება ფანტაზიის მეშვეობით ხედავს არა მარტო რეალობას, არამედ შესაძლებელ რეალობას. ასე მუშაობს ცნობიერება, როცა რაიმე ახალი იქმნება, ცნობიერება ქმნის ფანტასტიკურ სახეებს (მერანი - ფრთიანი ცხენი, რეალურად არ არსებობდა, მაგრამ ხომ არსებობდა ფრთები და ცხენი და ფანტაზიამ იგი გააერთიანა). ე. ი. ადამიანის ცნობიერება ფანტაზიაში ახდენს პირველად სინთეზს, ქმნი ახალ რეალობას, ეს რეალობა პირველად იდეალურია, შემდეგ კ ხდება მისი მასალაში ხორცშესხმა.

ფანტაზია პროდუქტიული უნარია, რადგან წარმოსახული განსხვავდება რეალურისაგან. ეს არის უნივერსალური უნარი, რომელსაც ესთეტიკური ბუნება აქვს. ფანტაზიით იქმნება კულტურის ნიმუშები: მეცნიერებაში, რელიგიაში, წარმოებაში მოკლედ ადამიანის საქმიანობის ყველა სფეროში. ადამიანი ნებისმიერ საქმიანობაში ავლენს ამ უნარს. ამის გამო ის არის უნივერსალური უნარი, და არა მარტო ესთეტიკური როგორც ეს კანტს მიაჩნდა. თუმცა უნდა ითქვას ის, რომ იგი თავისი ბუნებით ესთეტიკურია. სწორედ ფანტაზიის გამოა, რომ ადამიანის შრომის ნებისმიერ პროდუქტში ფუნქციურ მხარესთან ერთად ყოველთვის არის ესთეტიკური მხარეც. ადამიანი ყოველთვის ესწრაფის სილამაზეს, მაგრამ ადამიანი უპირველეს ყოვლისა ქმნის მისთვის საჭირო ნივთებს, ყველას თავისი ფუნქცია აქვს, მაგრამ ამავე დროს აქვს ესთეტიკური ასპექტიც, კულტურის ფენომენები ესთე-

ტიკურობით ხასიათდებიან, რადგან ფანტაზიით არიან ისინი შექმნილნი. ადამიანის უნარებიდან ფანტაზიაა ერთადერთი გარანტია კულტურის ფენომენებში სილამაზის არსებობისა. მაშასადამე, ფანტაზია არის ესთეტიკური ბუნების მქონე უნივერსალური უნარი.

ფანტაზია, როგორც პროდუქტიული უნარი

პროდუქტიული ფანტაზიის უნარის ქონა ნიშნავს პრინციპულად ახლის ქმნის, არსებულისგან განსხვავებულის შექმნის შესაძლებლობას, რეპროდუქტიული ფანტაზია კი ნიშნავს ახლის შექმნას, მაგრამ არა პრინციპულად განსხვავებულის, არამედ რეალურის დასრულებას. ეს დასრულება კი შეიძლება იყოს: საკუთრივ შემოქმედება და თანაშემოქმედება. შემოქმედების ამ გაყოფასთანაა დაკავშირებული ფანტაზიის გაყოფა ორ ნაწილად. თუ პროდუქტიული ფანტაზია აძლევს ადამიანს უნარს დაინახოს არსებულის ტენდენციები, რეპროდუქტიული ფანტაზიის მეშვეობით ხელავს შექმნილ სინამდვილეში იმ შესაძლებლობებს, რომლებიც დატოვებულია პირველადი შექმნის შემდეგ. ცნობილი ფაქტია, რომ მიქელანჯელო თავისი შემოქმედების II პერიოდში ქმნილებებს ბოლომდე არ ასრულებდა. თვლიდნენ, რომ მას დარჩა დაუმთავრებელი ნაწარმოებები. აღმოჩნდა, რომ თანაშემოქმედების სურვილს დაუსრულებელი ქმნილება უფრო მეტად აღძრავს, ვიდრე დასრულებული. მოგვიანებით ხელოვნების თეორიაში ჩნდება „ნონ-ფინიტოს“ პრობლემა. ნატურალისტური შემოქმედებითი მეთოდით მოქმედი ხელოვანი არაფერს არ ტოვებს უთქმელს, ბოლომდე ასრულებს ამბავს ამ შემთხვევაში თანაშემოქმედების პროცესი მინიმუმამდეა დაყვანილი.. მაგ. ემილ ზოლა ყველაფერს დაწვრილებით აღწერს. გაცილებით მომგებიანია ის ნაწარმოები, რომლის ვარიანტულობის გამო ესთეტიკური აღქმის პროცესში სხვადასხვა რეციპიენტი სხვადასხვანაირად შემოქმედებითად ასრულებს ნაწარმოებს.

სად არსებობს მხატვრული სახე? სინამდვილეში მხატვრული სახე არსებობს ხელოვანის ცნობიერებაში და რეციპიენტის ცნობიერებაში. ნაწარმოები გადამცემია ჭეშმარიტი აზრისა ხელოვანის ცნობიერებიდან მომხმარებლის ცნობიერებაში. მხატვრული სახე მასალაში ხორცმესხმისას ბოლომდე დამუშავებული არ არის, ის დასრულებას

მომხმარებლის ცნობიერებაში პოულობს, ეს მეორადი გადამუშავება არის თანაშემოქმედება, რომელიც რეპროდუქტიული ფანტაზიის უნარის საფუძველზე ხდება.

ესთეტიკური შემოქმედებისა და თანაშემოქმედების მოთხოვნილებას უძველესი დროიდან ექცეოდა ყურადღება. ანტიკური დროის მოაზროვნენი, მაგ. პლატონთან განსაკუთრებული ყურადღების ქვეშ არის ეს საკითხი. პლატონის აზრით, ადამიანი რაღაცით არის შეპყრობილი და იმიტომ ქმნის. შემოქმედების პროცესში არის ღვთაებრივი გიჟი. რომ ჰკითხო, როგორ შექმენი, ვერ გიპასუხებს ვერაფერს, ეინაიდან შემოქმედების პროცესის ცნობიერ კონტროლს არ ექვემდებარება. მუზა იპყრობს ადამიანს და ავტომატურად ასრულებინებს მას მხატვრულ შედეგს. შემოქმედების მოთხოვნილება, პლატონის მიხედვით, ისეთი ძლიერია, რომ ადამიანს არ შეუძლია არ შექმნას.

ახალ დროში ჰეგელმა ამ უნარის აღსანიშნავად ახალი ტერმინი შემოიტანა – ენთუზიაზმი. თუ არ ყოფნის ხელოვანს ენთუზიაზმი, ის ვერაფერს შექმნის. რა არის ესთეტიკური მოთხოვნილება? ეს არის ადამიანის მისწრაფება თავისი გრძნობადი შესაძლებლობების რეალიზაციის, ან სხვაგვარად შემოქმედების პროცესში ხდება ესთეტიკური წესით ხელოვანის თვითშესაძლებლობების რეალიზაცია, მისი შინაგანი სამყაროს გადატანა ქმნილებაში. ასეთი მოთხოვნილება წარმოსდგება, როგორც ყოვლისშთამთქავი ინტერესი. შექმნის პროცესი დაუსრულებელია არა მექანიკური აზრით, არამედ სემანტიკურ-საზრისი-სეული თვალსაზრისით. სხვაგვარად, რომ ვთქვათ ხელოვნებით გამოხატული იდეა არ არის ერთმნიშვნელოვანი, ამითაა განპირობებული ხელოვნების ქმნილების სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტირების შესაძლებლობა. სწორედ ამის გამო შეიძლება ვთქვათ, რომ მხატვრული ქმნილება ღია სისტემაა. ანალოგიური მოთხოვნილება აქვს ადამიანს თანაშემოქმედებისას. ეს ერთი ასპექტია შემოქმედების. თანაშემოქმედების მოთხოვნილება შეიძლება იყოს ისეთივე დაუოკებელი, როგორც შემოქმედების მოთხოვნილება. შემოქმედების უნარი იშვიათია და იგი მხოლოდ გენიოსებისთვის არის დამახასიათებელი, თანაშემოქმედება კი – უფრო მასობრივი. შემოქმედების და თანაშემოქმედების მოთხოვნილებები უფრო ინტენსიური, ვიდრე ესთეტიკური განცდის მოთხოვნილება. შემოქმედს შემოქმედების საშუალება რომ წააერთვას, ეს

მისთვის აუტანელი სიტუაცია იქნება, რადგან მასში ეს მოთხოვნილება ძლიერია. მას არ შეუძლია, რომ არ შექმნას

მსოფლიოური მოთხოვნილებები

ესთეტიკური მოთხოვნილებებიც ემორჩილებიან ოთხელემენტოვან დაყოფას. ამიტომ შეიძლება ვილაპარაკოთ ესთეტიკური განცდის, შეფასების, შემოქმედების და თანაშემოქმედების მოთხოვნილებებზე.

ზოგად ფსიქოლოგიის მიხედვით, მოთხოვნილება არის რაიმეს საჭიროების შეგრძნება, ძირითადად იმისა, რაც ადამიანს აკლია. როგორც ჩანს ფენომენალურად მოთხოვნილება არის ზოგადი, შეგრძნება რაღაცის საჭიროების, ამასთანავე რადგან აქ მთავარია რაღაცის საჭიროების მომენტია, მოთხოვნილება ყოველგვარი აქტიურობის განმსაზღვრელია სტიმულია და ბუნებრივია, ესთეტიკური მოთხოვნილებებიც ასეთ მასტობულიზებელ ფუნქციას ასრულებენ ესთეტიკური საქმიანობის მიმართ საერთოდ და მისი ცალკეული მომენტების მიმართ კერძოდ. აქედან ესთეტიკური განცდის მოთხოვნილება სტიმულია ადამიანისათვის ყოველგვარ ესთეტიკურ მიმართებაში. ესთეტიკურ კონტექსტში. ესთეტიკური განცდის მოთხოვნილება მიმართულია დადებით განცდებზე, უარყოფითი განცდის მოთხოვნილება ადამიანს არა აქვს. აგრამ ის სხვა მოთხოვნილებებთან შედარებით ნაკლები ინტენსივობისაა, ეს კი შემდეგ განსაზღვრავს ესთეტიკური განცდის ხასიათსაც, ამასთანავე ესთეტიკური განცდის მოთხოვნილება სხვა მოთხოვნილებებთან შედარებით მეტი სიმტკიცით და ხანგრძლივობით ხასიათდება. არაესთეტიკურ მოთხოვნილებები დაკმაყოფილების პროცესშივე ქრებიან, ესთეტიკური კი შენარჩუნებულია. ადამიანი, განიცდის რა ტკობას, სურვილი აქვს, ის გაგრძელდეს.

ესთეტიკური შეფასების მოთხოვნილება ესთეტიკური საჭიროების შეგრძნებაა. ფენომენალურად ის გრძნობადია, მაგრამ ინტელექტუალურად ორიენტირებული. მას კი განსაზღვრავს ის, რომ შეფასება გონითი აქტია. კრიტიკული პოზიციის რეალიზაციაა. ინტელექტისათვის კი დამახასიათებელია რაღაც ამოცანის გადაჭრა, ამ შემთხვევაში მისი ამოცანაა აწონ-დაწონოს მოცემული ობიექტის ესთეტიკურ ღირსება – ნაკლოვანებები. უნდა ითქვას, რომ განცდის მოთხოვნილება საყოველთაო-

ბით ხასიათდება. შეფასების მოთხოვნილება კი სხვადასხვა ადამიანში სხვადასხვა ინტენსივობითაა მოცემული, სხვადასხვა დონეზე.

ესთეტიკური შემოქმედების მოთხოვნილება პირველ ორთან შედარებით აშკარად ძლიერია. ის აიძულებს ადამიანს მუდამ ძიებაში იყოს, მუდამ იმის ცდაში იყოს, რომ შეიქმნას ისეთი რამ, რაც არსებულს აღემატება, რაც მანამდე არ არსებობდა, ამ მოთხოვნილების გარეშე საერთოდ კულტურა არ შეიქმნებოდა. როცა პოეზიის შესახებ საუბრობდნენ ძველი ბერძნები (ჰომეროსი, ჰესიოდე, სოკრატე, პლატონი) აღნიშნავდნენ ადამიანის ისეთ მდგომარეობას, პოეზიის პროცესში როცა ის ღვთაებრივ გიჟს წარმოადგენს, ამით იმის შესახებ აკეთებდნენ ხაზგასმას, რომ პოეზიის პროცესი არაცნობიერი და ამვე დროს გარედან ინსპირირებული და შეპყრობილია. ჰეგელს ესთეტიკური შემოქმედების მოთხოვნილების ბუნების უკეთ წარმოჩენისათვის შემოაქვს ენთუზიაზმის ცნება, რაც თავისი შინაარსით იდენტურია შეპყრობილობის ცნების. სტატიკური შემოქმედების მოთხოვნილება სხვაგვარად შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც ადამიანის ესთეტიკურ თვითრეალიზაციის საჭიროების შეგრძნება, შექმნის მოთხოვნილება ესთეტიკური ღირებულებების ზორცშესხმა.

მხატვრული ნაწარმოები ანდა დიზაინერული შემოქმედების პროდუქტი ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ ბოლომდე არ არიან დასრულებულნი. მათი დასრულება რეციპიენტის მიერ ხდება. ეს ქმნილებები კი მისი აღქმის პროცესში ავლენენ დასრულების უამრავ შესაძლებლობას. ამიტომ მის მომხმარებელს აქვს დასრულების ანუ თანაშემოქმედების მოთხოვნილება და თანაც ეს დასრულება თითქოსდა უსასრულოა, ადამიანი ყოველთვის დასრულების ახალახალ შესაძლებლობებს აღმოაჩენს და მის მიხედვით ასრულებს ნაწარმოებს თავის ცნობიერებაში.

თანაშემოქმედების მოთხოვნილება შემოქმედების მოთხოვნილები-საგან განსხვავებით ადამიანებს უფრო მასობრივად ახასიათებთ, თუმცა თანაშემოქმედების მოთხოვნილება ხასიათდება ძლიერი ინტენსივობით. აქ შეპყრობილობის მომენტი არცთუ ძლიერია.

მსთმეტიკური განწყობები

განწყობა ზოგადად შეიძლება განესაზღვროთ როგორც ჩვენი ცნობიერების მზაობა რაღაც მოქმედებისათვის. განწყობა არაფენომენალური, ანუ არ განცლადი ფსიქიკური აქტია, რომელიც თავად განსაზღვრავს განცლათა მთელ რიგს. განწყობა დაკავშირებულია მოთხოვნილებასთან და გარემო სიტუაციასთან. ამ ორი მომენტის შეხვედრისას აღმოცენდება განწყობა და მოქმედებას განსაზღვრავს. მაგრამ არსებობს ფიქსირებული განწყობაც. ერთი და იგივე მოთხოვნილება და გარემო სიტუაცია როცა მეორდება, პირველად აღმოცენებული განწყობა უფრო სწრაფად იჩენს თავს. აქაც უნდა გამოვყოთ ესთეტიკური განცლის, შეფასების, შემოქმედების და თანაშემოქმედების განწყობები. ეს ნიშნავს, რომ ესთეტიკური განცლა არ აღმოცენდება მხოლოდ იმიტომ, რომ აღამიანს. აქვს ესთეტიკური განცლის უნარი და ესთეტიკური მოთხოვნილება, მას ამ განცლისათვის მზაობაც უნდა ჰქონდეს. ე. ი. ჩვენ ამ განცლისათვის უნდა ვიყოთ განწყობილნი.. ანალოგიურად ესთეტიკური შეფასების უნარი და მოთხოვნილება არ არის საკმარისი, რომ ჩვენ განვახორციელოთ შეფასება, რაიმე რომ შევაფასოთ, ესთეტიკურად ამ შეფასების განწყობაც უნდა გვქონდეს ე. ი. აქ ერთმანეთს უნდა შეხვდნენ მოთხოვნილება და გარემო სიტუაცია, რომ ასეთი მზაობა აღმოცენდეს.

მსთმეტიკური ჩვევები

ჩვევა არის რაიმეს კეთების დროს ცნობიერების და, გარკვეულ აზრით, მოტორული ხასიათის გამომუშავების სტერეოტიპი. ბუნებრივია, ესთეტიკურ საქმიანობაშიც არის საჭირო და გამომუშავდება ხოლმე ეს ჩვევები: შეფასების, განცლის, შემოქმედების და თანაშემოქმედების. ყოველ კონკრეტულ ინდივიდს თავისი ჩვევები გამოუმუშავდება ეს ვლინდება განცლის და შეფასების პროცესშიც. ესთეტიკური ჩვევები თანდათანობით ოსტატობაში გადადის ესთეტიკურ შემოქმედებაში და თანაშემოქმედებაშიც. ამ კომპონენტების გარეშე ესთეტიკური შემოქმედება არ ხორციელდება.

მსთეტიკური ინტერესები, ღირებულებითი ორიენტაციები

ისინი ამ ოთხელემენტოვან სისტემას არ ექვემდებარებიან. ცალ-ცალკე ინტერესები არ არსებობს, თუმცა თუ კი ინტერესი გაცნობიერებული მოქმედებაა, ისიც შეიძლება ოთხად დაიყოს. ადამიანებს ინდივიდუალობის მიხედვით სხვადასხვა ინტერესი აქვთ გარკვეული საქმიანობისადმი, არტეფაქტებისადმი. ესთეტიკური ინტერესები მთლიანობაში განსაზღვრავს ადამიანის ესთეტიკურ საქმიანობას, ამ საქმიანობის ესთეტიკური ინტერესები განასხვავებენ მას სხვა დანარჩენი საქმიანობისაგან. ანალოგიური ვითარება გვაქვს ესთეტიკური ორიენტაციების შემთხვევაშიც. ესთეტიკურ ღირებულებით ორიენტაციები მთლიანად განსაზღვრავენ ადამიანის ესთეტიკურ საქმიანობას.

ორიენტაცია ნიშნავს იმას, რომ ადამიანმა გზა გაიკვლიოს სამყაროს მრავალფეროვნებაში. ადამიანისათვის სინამდვილის ზოგ ფენომენს მეტი მნიშვნელობა აქვს, ზოგს — ნაკლები. ეს ნიშნავს. იმას, რომ საგნებს გარკვეული ღირებულებები გააჩნიათ. ადამიანს სჭირდება, რომ მოძებნოს გარკვეული ორიენტირები, აირჩიოს საყრდენი, რომელზედაც თავისი ცხოვრება უნდა დაამყაროს. ეს საყრდენებია რეალური და იდეალური ვითარებები და ღირებულებები. ამიტომ ადამიანის წინდგება ორიენტაციის არჩევის საკითხი. ორიენტაციის შერჩევა ჩვენი სოციალიზაციის პროცესში ხდება. ადამიანი სწავლობს ჯერ სხვების დახმარებით, ინტელექტუალური მომწიფების შემდეგ თვითონ აკეთებს არჩევანს ფენომენებს, ფაქტებსა და არტეფაქტებს შორის, აკეთებს არჩევანს საკუთარი ღირებულებითი შკალის შესაბამისად, გამოიზუშავებს ღირებულებით ორიენტაციას.

მე-19 საუკუნის ფილოსოფიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მონაპოვრად ღირებულების თეორიის ანუ აქსიოლოგიის ჩამოყალიბება ითვლება. თუმცა თუ არ ჩავთვლით სპეციალურ აქსიოლოგიურ ცნებით აპარატს, ცხადია, ეს პრობლემა ყოველთვის იდგა ფილოსოფიაში. ღირებულების გაგებაში ორი თვალსაზრისი არსებობს: სუბიექტივისტური და ობიექტივისტური სუბიექტივისტური თვალსაზრისის მიხედვით, ღირებულება არის საგნის ესა თუ ის თვისება, რომ დააკმაყოფილოს ადამიანის ესა თუ ის მოთხოვნილება. ობიექტივისტური თვალსაზრისის მიხედვით, „ღირებულება არის ის, რაც რეალურად არ არსებობს, მაგრამ „მნიშ-

ენელობს“, ჩვენს მიმართ აქვს ძალა. რეალურ ცხოვრებაში ადამიანებს განსხვავებული ღირებულებითი შკალა აქვთ. ზოგიერთი ადამიანისათვის უზენაესი ღირებულება შეიძლება იყოს კვების მოთხოვნილების დაკმაყოფილება და ასეთ შემთხვევაში ყველა სხვა ღირებულება განიხილება როგორც საშუალება. მაგ. თუ კი ინდივიდი უმაღლეს ღირებულებად მიიჩნევს სიცოცხლეს, მაშინ ყველა სხვა დანარჩენი განიხილება საშუალებად ამ მიზნის მისაღწევად. მაგრამ როცა ინდივიდი სამშობლოს მიიჩნევს უმაღლეს ღირებულებად, მაშინ სიცოცხლე იქნება ღირებულება— საშუალება.

ღირებულებათა იერარქიის შკალაზე ყოველმა ინდივიდმა უნდა გაარკვიოს, რაზე უნდა იყოს ორიენტირებული. ესთეტიკურ ღირებულებათა ორიენტაციაშიც არსებობს იერარქია. მაგ. კანტის აზრით, ადამიანი ორიენტირებული უნდა იყოს თავისუფალ მშვენიერებაზე და არა დაბმულ მშვენიერებაზე, ხელოვნების სამყარო მრავალფეროვანია, საუკუნეების განმავლობაში იმდენი ნაწარმოები შეიქმნა, რომ იქ მდარე მხატვრული გემოვნების ნაწარმოებებიც არის და მაღალმხატვრულიც. ზოგჯერ ადამიანის ღირებულებითი ორიენტაცია მდარე ნაწარმოებზეა მიმართული. მაგ. სერიალებზე, დეტექტივზე და სხვა.

მსთეტიკური მიზნები ანუ იდეალი

ესთეტიკაში დამკვიდრდა ტრადიცია, რომ ესთეტიკური მიზნები აღნიშნონ ტერმინით—ესთეტიკური იდეალი. რა არის იგი? ეს რომ გავიგოთ, გვჭირდება იდეალურის ცნება. იდეალურზე ზოგადი ცნება აღარ არსებობს. არის მხოლოდ მისი კორელატური — რეალურის ცნება. მათი ურთიერთმიმართებით უნდა გავიგოთ ორივე. რეალურის და იდეალურის შინაარსები ერთმანეთთან კავშირში მოიაზრება. ისინი და მათი მნიშვნელობები ერთმანეთთან არიან დაკავშირებულნი. მეთოდოლოგიური აზრით, ჯერ უნდა გაირკვეს რეალურის შინაარსი.

ზოგჯერ რეალობის ნაცვლად ხმარობენ მატერიალურს, მაგრამ მასში იგულისხმება ის ფიზიკური რეალობა, დროში და სივრცეში რომ არსებობს. რეალური კი მოიცავს იმასაც, რაც შეიძლება არ იყოს არც სივრცეში და მხოლოდ დროითი არსებობა ახასიათებდეს. მაგ. ფსიქიკური განცდები არსებობენ რეალურად მხოლოდ დროში, სივრ-

ცობრიობა მათ არ ახასიათებთ. როგორც ვხედავთ, რეალურის უზოგადესი ნიშანია არსებობა, რეალური გვეძლევა როგორც პროცესი, რომელიც შესაძლოა ჩვენს ცნობიერებაში გაფორმდეს რაღაც იდეალური მოდელის სახით, აისახოს ცნობიერებაში. იდეალური, როგორც წესი, აზრის ბუნებისაა, აზრი შეიძლება ცნებაში ჩამოყალიბდეს, მაგრამ შეიძლება წარმოდგენებშიც. იგი უნდა შეესატყვისებოდეს რეალობას, მაგრამ როცა შესატყვისობა გვაქვს, სახეზე გვაქვს ჭეშმარიტება. იდეალური ამდენად ობიექტური რეალობის შინაარსის მქონე ხდება და იგი არ არის დამოკიდებული სუბიექტზე. მაგრამ არსებობს მეორე სახის იდეალურიც. რომელიც იწოდება ჯერარსად. ასეთი იდეალური ცნობიერებაში ყალიბდება რეალურის ასახვის შედეგად. ცნობიერება ასახავს რეალობას, მაგრამ ეს რეალობა განიცდის განვითარებას. ცნობიერება ხედავს რეალობას მის განვითარების პროცესში. ამ ტენდენციების ასახვას უწოდებს წინგამსწრე ასახვა. შესაძლებელის მიმართ ის იმუშავებს თავის პოზიციას, ჩვენთვის სასარგებლო იქნება ის, თუ საზიანო, რა არის მხარდაჭერის ღირსი და რა — არა. გამოდის, რომ არსებობს იდეალურის ორი სახეობა. ერთი — შინაარსით ობიექტური, მეორე — სუბიექტური. ჩვენ გვაინტერესებს ჯერარსული იდეალური. იგი ხდება ადამიანის მიზნის ობიექტი, ე. ი. ის, რაც უნდა განახორციელოს ადამიანმა. სხვანაირად ეს არის იდეალი, როგორც ადამიანის ცხოვრების განმსაზღვრელი ჯერარსული იდეალი. ადამიანი იდეალად დაისახავს იმას, რისი ხორცშესხმაც შეიძლება. ადამიანი ისახავს არა აბსტრაქტულ მიზნებს, იდეალიც, როგორი ძნელი მისაღწევიც არ უნდა იყოს, მიზნობრივი შინაარსით ხასიათდება. როცა იდეალურზე ლაპარაკობენ, ანსხვავებენ სხვადასხვა იდეალს — ცხოვრების იდეალს, ზნეობრივ იდეალს, ესთეტიკურ იდეალს და ა.შ. ყველაზე უფრო მეტად სრულყოფილება თავს ავლენს ესთეტიკურ იდეალში. ძველი ბერძნები მშვენიერებაში გულისხმობდნენ სრულყოფილებას, რომელსაც არც ნაკლი აქვს და არც რაიმე ზედმეტი. სრულყოფილების ნიმუშად ბერძნები ასახელებენ „სფეროს“. ჯერარსული არის ის, რაც სრულყოფილია, სასურველი არის ის, რაც სრულყოფილია. ესთეტიკური იდეალი არის ზოგადი წარმოდგენა სრულყოფილ და სასურველ მშვენიერზე, ესთეტიკურზე.

ესთეტიკური საგანი, ესთეტიკური ობიექტი თავისი ბუნებით

გრძნობად—კონკრეტულია, გრძნობად დასანახი, ის, რაც გრძნობადობით მოქმედებს ადამიანზე. საგანი რეალურად მოქმედებს ადამიანის ცნობიერებაზე. ამიტომ იდეალის შინაარსში ეს მომენტი შენარჩუნებული უნდა იქნეს.

ესთეტიკური იდეალი არის წარმოდგენა და არა ცნებაში ჩამოყალიბებული აზრი. ის არის ზოგადი წარმოდგენა და არა კონკრეტული. ესთეტიკური იდეალი არის ზოგადი წარმოდგენა სასურველ სრულყოფილ მშვენიერებაზე და არა დაკონკრეტებული სრულყოფილი და სასურველი ესთეტიკური. ასეთი განსაზღვრება სრულიად მისაღებია, მაგრამ შეიძლება დავაზუსტოთ მისი შინაარსი. სამყარო მრავალფეროვანია — უგვანო, ლამაზი, ამალღებელი, ტრაგიკული, კომიკური და ა.შ. ყველაფერი ამის მოცვაა ესთეტიკური იდეალი? თუ რომელი მათგანი მეტად განსაზღვრავს იდეალის შინაარსს? ესთეტიკური ფენომენის უარყოფითი მოდიფიკაციები აქ არ იგულისხმება. სრულყოფილი შეიძლება იყოს ლამაზი და არა უგვანო. ესთეტიკური ფენომენების დადებითი მოდიფიკაციებიდან, რომელი უფრო მეტად განსაზღვრავს ესთეტიკური იდეალის შინაარსს? მშვენიერება თუ კომიკური? ყოფიერში უფრო ინტენსიურად ვლინდება მშვენიერება, ვიდრე კომიკური, ან ტრაგიკული., მითუმეტეს ამალღებული.

ესთეტიკური იდეალი არის ზოგადი წარმოდგენა სრულყოფილ და სასურველ მშვენიერებაზე. მშვენიერი, ლამაზი, უამრავ საგანსა თუ მოვლენას მიეწერება. მაგრამ ყველა როდია სასურველი, ჯერარსული, მიზნის ობიექტი. მიზანი შეიძლება იყოს ის, რაც ადამიანის ჩარევით განხორციელდება.. ადამიანს ესთეტიკური იდეალი თანშობილად კი არ აქვს მოცემული, არამედ მას იგი უყალიბდება თავის ინდივიდუალურ ესთეტიკურ პრაქტიკაში. მისი შინაარსი მდიდრდება თვით მის სრულყოფასთან ერთად. ესთეტიკური იდეალი ადამიანს აქვს ერთი, მაგრამ ადამიანთა იდეალები განსხვავებულია, რადგან განსხვავებულნი არიან ადამიანები. ადამიანთა იდეალები განსხვავებულია იმის მიხედვით, თუ რომელ ეპოქაში არიან ისინი: ანტიკური—სხეულს უკავშირდება, შუა საუკუნეებში—სულის სილამაზეზე კეთდებოდა აქცენტი, რენესანსის ეპოქაში კი— სხეულისა და სულის თავისებური ჰარმონიაა. იმის მიხედვით, თუ რომელ სოციალურ სტრატუს ეკუთვნის, თუ როგორი ცხოვრებით ცხოვრობს — ესთეტიკური იდეალი ამით განისაზღვრება:

არისტოკრატია — გამხდარი, ფერმკრთალი, ჰაეროვანი ქალიშვილი. ადამიანთა იდეალები განსხვავდება რასობრივი, ეროვნული კულტურის მიხედვით. სხვადასხვაა ქალის იდეალი და კაცის იდეალი. განსხვავება არის ასაკის მიხედვითაც — ბავშვის და მოზუცის იდეალი. რაც უფრო მდიდარია ყოველი ადამიანის ინდივიდუალური ესთეტიკური პრაქტიკა, მისი იდეალი უფრო სრულყოფილი ხდება.

ესთეტიკური იდეალის ფუნქციები

ესთეტიკური იდეალი წარმოადგენს შემოქმედების იმპულსს, რომელიც ადამიანს აიძულებს მის რეალიზაციას მატერიალურში, მათ შორის მხატვრულ ნაწარმოებში. რადგან ესთეტიკური იდეალი თავისი ბუნებით ჯერარსული წარმოდგენაა, ის არის არა ნამდვილი რეალობა, არამედ ის ისეთი სასურველია, რომელიც უნდა განამდვილდეს. ადამიანი ესთეტიკური საქმიანობის პროცესში ცდილობს განახორციელოს, გაანამდვილოს ესთეტიკური იდეალი. სწორედ იდეალის კონკრეტულ საგნად ქცევა არის ხელოვნება. ხელოვნება ესთეტიკურ იდეალს აკონკრეტებს.

იდეალი შეიძლება გამოიხატოს დადებითადაც და უარყოფითადაც. მაგ. თუკი ხელოვანი წარმოადგენს ვითარებას უარყოფითი ესთეტიკური კატეგორიების მაგ. უგვანოს ან მდაბალის მეშვეობით, არაპირდაპირი გზით განამტკიცებს ესთეტიკურ იდეალს, ან სხვაგვარად იდეალის პოზიტივიდან განიხილავს, თუ როგორი არ უნდა იყოს ესთეტიკური ობიექტი. ხოლო ესთეტიკური იდეალის პირდაპირი ხორცშესხმის დროს, ესთეტიკური იდეალი შეიძლება გამოვლინდეს პოზიტიური ესთეტიკური კატეგორიების ხორცშესხმით..

ესთეტიკურ იდეალს აქვს ასევე — შეფასებითი ანუ კრიტერიალური ფუნქცია. ესთეტიკურ შეფასებისას საჭიროა საზომი, რომელთანაც ვადარებთ შესაფასებელ საგანს. საზომითან, კრიტერიუმთან შედარების გარეშე კი შეფასება შეუძლებელია. ადამიანი ყოველთვის აფასებს ობიექტს თავის იდეალის მიხედვით. ესთეტიკური იდეალი შესაძლებელია გამოვლინდეს საგნებში ხორცშესხმული სახით.

მსთეტიკური ობიექტი

ესთეტიკური ობიექტი ფილოსოფიური შინაარსის ცნებაა. უამრავი ესთეტიკური ობიექტი შეიძლება არსებობდეს: ლამაზი, უგვანო, ამაღლებული და ა. შ. ნებისმიერი ადამიანი, ადამიანის მიერ შექმნილი საგნები, ნივთთა სამყარო, ბუნებრივი მოცემულობები (ცოცხალი და არაცოცხალი ბუნება) ხელოვნება, ასევე განცდები, აზრები, სიყვარული — თუკი ისინი ჩაყენებული იქნებიან სპეციფიკურ ესთეტიკურ მიმართებაში გარდაიქმნებიან ესთეტიკურ ფენომენებად. ხელოვნებაში რეალიზების გარეშე წარმოსახული სილამაზითაც ტკეპბა ადამიანი, მაშასადამე, არ არსებობს სინამდვილის არცერთი სფერო, რომლის მიმართაც ესთეტიკური მიმართება, განცდა და შეფასება შეუძლებელი იყოს. სხვათაშორის, ამით ვლინდება ესთეტიკურის უნივერსალურობა. ზემოთჩამოთვლილ პრინციპულად განსხვავებული ობიექტები ესთეტიკური განცდისა და შეფასების შემთხვევაში ხასიათდებიან უზოგადესი, სპეციფიკური და იდენტური ნიშან-თვისებებით, რომლებიც ახასიათებთ ლამაზსაც და მახინჯსაც, რეალურსაც და წარმოსახულსაც, ადამიანის შექმნილ და შეუქმნელ ობიექტებსაც. ესთეტიკური ობიექტის ბუნებაში შეიძლება გამოვყოთ შემდეგი მახასიათებლები: ფენომენალური, ონტიური, ფორმისეული, შინაარსისეული და ღირებულებით-ორიენტაციული გარკვეულობები. შევეცადოთ, მოკლედ დავახასიათოთ თვითიული მათგანი.

მსთეტიკური ობიექტის ფენომენალური გარკვეულობა

როგორ გვევლინება ან გვეძლევა ესთეტიკური ობიექტი, ანუ როგორია ესთეტიკური ობიექტის ფენომენალური გარკვეულობა?

ესთეტიკურ ობიექტთან კონტაქტი საჭიროებს მის უშუალო მოცემას შეგრძნებებში, ის უნდა წარმოგვიდგეს, როგორც გრძნობად კონკრეტული ვლენადი საგანი. როცა ესთეტიკური ობიექტის ფენომენალურ გარკვეულობაზე ვსაუბრობთ, აქ უნდა განვიმარტოთ, რომ ფენომენი ამ შემთხვევაში ნიშნავს მოვლენას. ეს რომ გავიგოთ, მივმართოთ ანალოგიის ლოგიკას. მაგალითისათვის მეცნიერულ შემეცნებას, კერძოდ მათემატიკურ შემეცნებას, მათემატიკური ობიექტები — წერტილი, სიბრტყე,

სივრცე, რიცხვები და აშ.. წერტილს ასეთი განმარტება აქვს, წერტილი ეწოდება იმას, რასაც არც სივრძე აქვს და არც სივრცე. ის არის სიდიდე ნულოვანი. ხაზი არის სივრძის მქონე და სისქე არ აქვს. ეს არის მათემატიკური ობიექტი. ე. ი. მათემატიკოსისთვის ობიექტი წარმოსდგება როგორც მოაზრებადი ობიექტი, ფიზიკოსისთვის ატომი არის მთელი შედგენილობით, თვალით უხილავია, მაგრამ მისი მოდელიც კი შექმნეს, იმიტომ რომ მოიაზრებს მას.

ესთეტიკური-შემეცნებითი ობიექტი გვევლინება ადამიანს, როგორც ესთეტიკურ სუბიექტს. ადამიანს უნდა მიეცეს ეს ცოცხლად, უშუალოდ. ესთეტიკური ობიექტი გვეძლევა ფენომენალური გარკვეულობით, როგორც გრძნობადი. იგი ზემოქმედებს ჩვენს გრძნობის ორგანოებზე და ასე შემოდის ჩვენს ცნობიერებაში. ის უნდა იყოს გრძნობად-კონკრეტული. შეიძლება ყოველი ესთეტიკური ობიექტი არ იყოს რეალურად გრძნობადი, მაგრამ ის ისევე ცოცხლად გვეძლევა, როგორც ჩვენს წინ მყოფი რეალური საგნები. მუსიკა მაშინ არსებობს რეალურად, როცა გვესმის, მაგრამ თუ შეგვიძლია ნოტების კითხვა, დავხედავთ ნოტებს და გავიხსენებთ. ესთეტიკური ობიექტი გვეძლევა წარმოსახვაში იმის მსგავსად, როგორც დროსა და სივრცეში არსებული რეალური საგნები.

მართო ის არის ესთეტიკური ობიექტი, რაც ჩვენ გრძნობადად გვევლინება, ამოიწურება ესთეტიკური ობიექტი ამით, თუ სხვა იგულისხმება? როგორია მისი არსებობის წესი, მხოლოდ გრძნობად კონკრეტულობას მოიცავს თუ სხვა მხარესაც.

მსთეტიკური ობიექტის ონტიური გარკვეულობა

როგორია ესთეტიკური ობიექტის ონტიური გატკვეულობა?

ონტიური გარკვეულობა გულისხმობს ესთეტიკური ობიექტის არსებობის წესს. სხვა სიტყვებით ხელოვნების ნაწარმოები იქნება ეს თუ ბუნების მშვენიერი მხოლოდ ისაა, რაც თვალით დაინახება და ყურით მოისმინება ანუ ამოიწურება თუ არა ესთეტიკური ობიექტის მთლიანობა იმით, რაც შეგრძნებებში მოგვეცემა. გრძნობად-კონკრეტულობა მხოლოდ ერთი მხარეა ესთეტიკური ობიექტის არსებობის წესის. მაგ.

ნახატში ჩვენ ფერები და ხაზები გვევლინება, მაგრამ მასში ჩვენ სხვა რამესაც ვხედავთ. ასევე, გარდა გარეგნობისა, ადამიანში ხომ სხვა მხარეც არის? მაშასადამე, ესთეტიკური ობიექტი გრძნობად მხარსეთან ერთად მოიცავს ზეგრძნობადი პლანსაც. მეოცე საუკუნის გერმანელი ესთეტიკოსის ნ. ჰარტმანის მიხედვით, ესთეტიკური ობიექტის ყოფიერების წესი შედგება ორი პლანისაგან: 1. გრძნობადი; 2. ზეგრძნობადი. ამ უკანასკნელში შეიძლება 6-7 ფენაც გამოვყოთ. ეს კი იმის მაუწყებელია, რომ ზეგრძნობადი პლანის სტრუქტურა რთული და მრავალმხრივია. ხელოვნების ნაწარმოებში მაგ. სურიკოვის— ბერიოზოვკაში ჩვენ ფერებისა და ხაზების იქით „კითხულობთ“ ადამიანებს, მათ მდგომარეობას, რომ არიან ახალგაზრდა ქალები, შვილები, ერთი კარგადაა ჩაცმული, მეორე წიგნს კითხულობს—ბიბლიას და მას სიმშვიდე მოაქვს. ყველაფერ ამას ჩვენ ვხედავთ სურათში. ვხედავთ იმასაც, თუ რისი თქმა უნდა ხელოვანს ეს სურათი რომ წარმოგვიდგინა. ამას ჩვენ ვხედავთ გონებით (მთლიანი ცნობიერებით და არა მხოლოდ თვალებით ამდენად, ესთეტიკური ობიექტი წარმოადგენს გრძნობადი და ზეგრძნობადი მხარეების ცოცხალ ერთიანობას. ხელოვნების ნაწარმოებში ზეგრძნობადი პლანის არსებობა ცხადია, რადგანაც მასში კოველთვის თუ ის მხატვრული ნაწარმოებია (ნატურალისტური შემოქმედებითი მეთოდით შექმნილიც კი რომელიც ყველა სხვა შემოქმედებით მეთოდთან შედარებით ახლოსაა რეალობასთან) ავტორის ემოციური, შეფასებითი, იდეური ინტენციები და განწყობები. რაც შეეხება არა ხელოვნებისეულ ესთეტიკურ ობიექტს მაგ. თუნდაც სრულიად უცნობ ადამიანს ესთეტიკური განცდის შემთხვევაში მარტო გარეგნობით კი არა, შინაგანი სტრუქტურითაც განვიცდით და ვაფასებთ. თუ კი ხელოვნების ნაწარმოებში სუბიექტური ზეგრძნობადი მხარე ავტორის მიერაა შეტანილი და რეციპიენტს სუბესტიურად გადაეღება. არახელოვნებისეულ ესთეტიკურ ობიექტში ზეგრძნობადი პლანი თავად განმცდელი ესთეტიკური სუბიექტის მიერაა შექმნილი. სხვათაშორის, როცა ჰეგელი ხაზს უსვამდა იმ გარემოებას, რომ მშვენიერება მხოლოდ ხელოვნებისთვის არის დამახასიათებელი და არა ბუნებისათვის. ამას ის სწორედ ბუნების ფენომენებში (მის ცნებითი აპარატს თუ მოვიშველიებთ) არ არის იდეალური ანუ ზეგრძნობადი მხარე.

ადამიანის შემთხვევაშიც ზეგრძნობადის პლანში აღმოჩნდა რამ-

დენიშე ფენა, რომელიც ჩვენი იდეალების შესტყვისად წარმოსდგება. ასევე მაგ. ვხედავთ ვეფხვს, რომელიც გარბის და გამოვთქვავთ შეფასებით მსჯელობას: ლამაზია ამას ვერ დავინახავდით მარტო შესაბამისი შეგრძნების ორგანოთი – თვალით, ჩვენ ვხედავთ ვეფხვს, როგორც გარკვეული ფაქტურის მქონეს, ასევე „ვხედავთ“ მასში ცოცხალს, ლალს, ძლიერს, რიტმულად მოძრავს, ამაყს და ა.შ. სხვაგვარად მისი გარეგნობა ფორმა, ფერი ჩემში იწვევს ასოციაციურ კავშირებს ჩემს იდეალებთან, რაც წარმოსდგება ამ ესთეტიკური ობიექტის ზეგრძნობად მხარედ. სხვა შემთხვევებშიც იდენტური ვითარებაა მაგ. წარმოვიდგინოთ მუხა და ალვის ხე, რომელიც ქარის ქროლვაზე გრაციულად ირხევა. სიცოცხლე, ძალა, წინააღმდეგობის გაწევის უნარი რომელიც მათშია ჩვენ სხვადასხვა სახით დავინახავთ. ყოველივე ზემოთქმული არა მარტო გასაგები არამედ ფსიქოლოგიურადაც სარწმუნო, რომ გახდეს მიემართოთ კიდევ ერთ მაგალითს: ხშირად ადამიანზე გაცილებით დიდ ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას ახდენს ტაძრის ნანგრევების ნახვა, ვიდრე დასრულებული და ხელშეუხებელი იდენტური ნაგებობა. მაგ ბაგრატიის ტაძრის ნანგრევები ესთეტიკურად განწყობილ ადამიანზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ ადამიანი თავისი წარმოსახვის მეშვეობით ახდენს საკუთარ ცნობიერებაში მის დასრულებას. სახეზე გვაქვს წარმოსახული შემოქმედებითი აქტი, სადაც გრძნობადი და ზეგრძნობადი მხარეები ესთეტიკური სუბიექტის შემოქმედებითი აქტივობით აიგება, სადაც ესთეტიკური შემეცნებაც და შემოქმედებაც სინთეზშია მოცემული.

მამასადამე, ესთეტიკური ობიექტის ნამდვილობა, მისი ყოფიერების წესი არის ერთიანობა გრძნობადი და ზეგრძნობადი პლანების, მაგრამ ის არ არის მექანიკური ერთიანობა, ის არის შერწყმა და წარმოგვიდგება როგორც ცოცხალი დროში და სივრცეში არსებული საგანი.. ესთეტიკური ობიექტის დრო და სივრცე, არ დაიყვანება რეალურ დროსა და სივრცეზე. ბოლო დროს ესთეტიკაში ინტენსიურად იკვლევენ ხელოვნების ქმნილების ონტოლოგიურ სტატუსს. საუბარია საკუთრივ ესთეტიკურ დროსა და სივრცეზე, სუბიექტურ დროსა და სივრცეზე და სხვა. განსხვავების დასაფიქსირებლად ამ ცნებების ესთეტიკურ მნიშვნელობებსა და ონტოლოგიური მნიშვნელობებს შორის.

ამისათვის საუკეთესო მაგილითია იაყად ხელოვნება. სპექტაკლის დროს ჩემი სივრცე დარბაზშია, ნაწარმოების სივრცე სცენაზე, მაგრამ სცენა ერთ შემთხვევაში ის სივრცეა, რომელიც ჩემია; მეორე კი — ნაწარმოებში წარმოდგენილი სივრცე არ დაიყვანება სცენის სივრცეზე, სცენის სივრცე არ დაიყვანება სიუჟეტურზე. მე ვხედავ სხვა სივრცეს. მოქმედების განვითარება რა სივრცეშიც ხდება, მე განვიცდი მას, მე თითქოს გაორებული ვარ. დრო — სხვა რეალურ დროს ასახავს ნაწარმოები, რომელიც მე რეალურ დროში მომეცემა, ხოლო რეალური სივრცე და რეალური დრო, თვითონ ნაწარმოების სიუჟეტური სივრცის და დროის თავისებურებებით გარდაიქმნება. ესთეტიკურ ობიექტს არსებობა ახასიათებს რეალურ დროსა და სივრცეშიც და რეალურისგან განსხვავებული ახალი ობიექტიცაა. ყველაფერი მასში გარდაქმნილი ერთ მთლიანობად გვეძლევა. ამრიგად, ესთეტიკური ობიექტი რთული ერთიანობაა.

მსთეტიკური ობიექტის ფორმისეული ბარკვეულობა

როცა ლაპარაკობენ ხელოვნებაზე, ხმარობენ ცნებებს—ფორმა, შინაარსი. რას წარმოადგენს ესთეტიკური ობიექტი თავისი ფორმით, როგორია მისი ფორმისეული გარკვეულობა? ფორმა, ასევე შინაარსი, უნივერსალური კეტეგორიებია. ყველაფერს აქვს თავისი ფორმა და შინაარსი, რასაკირველია, იგი აქვს ესთეტიკურ ობიექტსაც. ყველაფერი რაღაც ნაწილებისგან შედგება. ამ ნაწილების ერთიანობა არის შინაარსი, ხოლო მათი ერთმანეთთან დაკავშირების წესი კი — ფორმა. ანსხვავებენ ფორმის ორ გაგებას შინაგანი ფორმა და გარეგანი. შინაგანი ფორმა არის ელემენტთა შეერთების წესი, ის, რაც აწესრიგებს საგნის შემადგენელ კომპონენტებს. გარეგანი ფორმა კი, რაც უშალოდ მოგვეცემა შეგრძნებებში, ანუ ის, რასაც საგნის გარეგნობა ეწოდება, როცა ამბობენ, რომ ფორმა გამოხატავს შინაარსს, ამ შემთხვევაში გარეგანი ფორმა იგულისხმება.

ესთეტიკურ ობიექტსაც აქვს თავისი ფორმა. აქცენტი გავაკეთოთ ფორმის პირველ გაგებაზე — საგნის ელემენტების მოწესრიგების წესზე-წესრიგის ცნება ესთეტიკური ობიექტის მიმართ განსაკუთრებით მნიშ-

ენელოვანია. რამდენად მოწესრიგებულია ობიექტი ფორმის თვალ-საზრისით, ამას გავლანა აქვს ობიექტის ღირსება – ნაკლოვანებაზე. იდეალია, რომ ესთეტიკური ობიექტი იყოს კარგად მოწესრიგებული. ესთეტიკის ისტორიაში განასხვავებენ ფორმისეული წესრიგის სხვადასხვა ვარიანტებს. პირველად ამ საკითხს ყურადღება მიაქციეს პითაგორელებმა. ისინი თუმცა ლაპარაკობდნენ მშვენიერებაზე და არა საერთოდ ესთეტიკურ ობიექტზე, მაგრამ ის, რაც თქვეს მშვენიერებაზე, მისი განზოგადება შეიძლება ესთეტიკური ობიექტის ფორმისეულ გარკვეულობებზე. პითაგორელების შემდეგ არისტოტელეც შეეხო ამ საკითხს. ხოლო მოგვიანებით ასეთი ტერმინიც გაჩნდა: სილამაზის ფორმალური ნიშნები. რომელია ეს ნიშნები? პითაგორელებთან იყო შემდეგი ნიშნები – სიმეტრიულობა, რიტმულობა, პროპორციულობა, ჰარმონიულობა. არისტოტელემ დაუმატა ზომიერება. თუ კი ეს ნიშნები მოწესრიგების ფორმებია, რასაკვირველია, მათი ანტიპოდები – ასიმეტრიულობა, არიტმულობა, დისპროპორციულობა, დისჰარმონიულობა, არაზომიერება, - უწესრიგობას გამოხატავენ. ესთეტიკური ობიექტის ფორმისეული ნიშნების თანმიმდევრობა გარკვეული კანონზომიერების მაჩვენებელია. ჩამოთვლის თანმიმდევრობის მიხედვით წესრიგი თანდათან რთული ხდება.

სიმეტრია არის ისეთი ვითარება, როცა რაღაც გაყოფილია ორ ნაწილად, ეს ნაწილები იმეორებენ ერთი მეორეს. სიმეტრიაში გვაქვს ერთჯერადი გამეორება და ასეთი გამეორება შეიძლება იყოს ორი სახის: ღერძული და სიბრტყული სიმეტრია. ღერძული სიმეტრია გვაქვს მაშინ, როცა რაიმე იყოფა ერთი ღერძის მიმართ, მარჯვენად, მარცხენად. სიბრტყული სიმეტრია მოიცავს ღერძულს. მაგრამ აქ განმეორება ხდება მთელი სიბრტყისა. ღერძი აქაც არის, მაგრამ მის გარშემო ტრიალდება მთლიანად სიბრტყე. დედაბიწის სფერო ასეთი სიმეტრიის ნიშანია. დედაბიწის ღერძის გარშემო მთელი სიბრტყე შემოტრიალდება და მეორდება. საგანი ან დეტალი რაც უფრო სიმეტრიულია, მით უფრო მოწესრიგებულია. ობიექტის ესთეტიკურ ღირებულებას არღვევს ასიმეტრიულობა. ხაზი უნდა გაეუსავათ იმ გარემოებას, რომ აბსულუტურად ზუსტი სიმეტრია ბუნებაში არ არსებობს.

აბსოლიტურად ზუსტი სიმეტრია შეიძლება ხელოვნურად შექმნას. ცოცხალ და არა ცოცხალ ბუნებაში იგი თითქმის არ არსებობს.

ადამიანის შექმნილ საგნებს სიმეტრიულობა ახასიათებს იმდენად, რამდენადაც ადამიანს სურს, რომ მის მიერ შექმნილი საგანი ფუნქციასთან ერთად ესთეტიკურად მოწესრიგებული იყოს. ხოლო რაც შეეხება ხელოვნებაში სიმეტრიის არსებობას, ის მხატვრულობის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა. ამიტომ სიმეტრია გვხვდება მუსიკაში, პოეზიაში, ფერწერაში, არქიტექტურაში. ეს არის ფორმისეული წესრიგის მარტივი ნიმუში. როგორც ვთქვით, ასიმეტრია მისი საპირისპიროა.

რიტმულობა — აქაც საქმე გვაქვს განმეორებასთან. თუ სიმეტრიის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ერთჯერად გამეორებასთან, აქ მრავალჯერად მეორდება. რიტმულობა ახასიათებს არა მარტო მოძრავ, არამედ უძრავ საგნებსაც. ამ შემთხვევაში იყენებენ ტერმინს გაქვავებული რიტმულობა, მაგ; ბუნებაში — მთები თითქოს რიტმულად მიჰყვებიან ერთმანეთს. ზღვა რომ ღელავს, ტალღები ერთმანეთს თითქოსდა იმეორებენ. ასევე ცოცხალ ბუნებაშიც გვხვდება რიტმულობა იგი უნივერსალური მოვლენაა. ის ახასიათებს აგრეთვე იმას, რასაც ადამიანი ქმნის, მათ შორის ხელოვნებას. მის გარეშე იგი წარმოუდგენელია. რიტმის გარეშე ლექსი წარმოუდგენელია, ასევე მუსიკაც. რიტმი უნივერსალური ნიშანია რეალობისაც და ხელოვნებისაც და როგორც ესთეტიკური ობიექტის წესრიგის გემოხატულება, მნიშვნელოვანია. რიტმულობაც არ არის აბსოლუტურად ზუსტი. აქაც გვაქვს გადახრები. რიტმულობა მიახლოებულია იდეალურობას, იგი არ არის აბსოლუტურად ზუსტი, მაგრამ, რაც უფრო მიახლოებულია სიზუსტესთან, მით უფრო მოწესრიგებულია. მისი საპირისპიროა არიტმულობა

პროპორციულობა — ის განსხვავდება ორივე ზემოთგანხილული ნიშნისაგან, მაგრამ თუ მაინც სიახლოვის გარკვევა გვინდა, ის სიმეტრიასთან უფრო ამახლოვებს მსგავსებას, ვიდრე რიტმულობასთან. პროპორციაში იგულისხმება მთელის დაყოფა ორ სხვადასხვა სიდიდის ნაწილად. ეს ნაწილები იგივეობრივ საგნებში ერთნაირი მათემატიკური ფორმულით გამოისახება. მაგ; ადამიანის სხეულის ორი ნაწილის პროპორციის გარკვევა — თავი და სხეული, ფეხები და სხეული.

ადამიანის სხეული იმეორებს ზოგად კანონზომიერებას, პროპორცია თავის და მთელი სხეულის 1-7-ზე. ჩვენ როცა ნორმალურ ადამიანებს აღვიქვამთ, მათში პროპორცია დაცულია. დისპროპორციაა, როცა ვხედავთ დიდ თავს პატარა სხეულზე, ან პირიქით. ადამიანებს სხვა

პროპორციები აქვთ ასაკის მიხედვით: ბავშვს— მოკლე ფეხები და დიდი თავი, ასევე სქესის მიხედვით პროპორციები განსხვავდება, კაცს ფართო ბეჭები აქვს, ქალს—პორიქით. ასეთ ურთიერთობას ადამიანის სხეულის ორი ნაწილისა, როგორც მოწესრიგებულისა, აღვიქვამთ მაშინ, როცა ზომას უახლოვდება.

პროპორციები ნებისმიერ საგანს აქვს, როგორც ბუნებას, ისე — ხელოვნებას. მაგ: ერთი ჯიშის მცენარეს ზევით აქვს ტოტები, მეორეს — ქვევით.

ადამიანის მიერ შექმნილ საგნებს თავისი პროპორციები აქვს: მაგ: წაგრძელებული ოთახი შეიძლება რაღაცისთვის გამოდგეს, მაგრამ მოუხერხებელია საცხოვრებლად. კარები ფანჯრები თავისებური პროპორციის უნდა იყოს და ყველაზე უფრო ზოგადი პროპორცია, რომელიც ბერძნებმა აღმოაჩინეს — რაიმე საგნის პროპორციულობა სახეზეა მაშინ, როცა ამ საგნის დიდი ნაწილი ისე შეეფარდება მცირეს, როგორც მთელი შეეფარდება დიდს. მათემატიკურად ეს აზრი ასე აღიწერება: 5 ისე შეეფარდება 3, როგორც ორივეს ჯამი 8 შეეფარდება 5. ასეთი პროპორცია ყველაზე ინტენსიურად ვლინდება მხატვრობაში, მუსიკასა და პოეზიაში. ასეთ პროპორციას ოქროს კვეთა ეწოდება. პროპორცია ზუსტი არ არის, რაც უფრო უახლოვდება ოქროს კვეთის იდეალს, მით უფრო მეტი ესთეტიკური ღირებულება აქვს და დადებით ემოციებს იწვევს.

ჰარმონიულობა ყველაზე რთული წესრიგია. ის მოიცავს ყველა ჩამოთვლილ ნიშნებს, იმიტომ, რომ ის ახასიათებს მთლიანად საგანს, მთელი მისი კომპონენტებით წარმოდგენილია. საგნის კომპონენტები ისე უნდა იყოს შერწყმული, რომ საგანი მთლიანობად წარმოჩნდეს. ამ მთლიანობაში სრულყოფილი იყოს. შესაძინეია, რომ ნაცნობებს ველარ ცნობთ პლასტიკური ოპერაციის შემდეგ, ის ჰარმონია დაირღვა, წესრიგი შეიცვალა. რასაც შეჩვეული ვიყავით, ისეთი არ არის. ძალიან სახიფათოა ბუნებრივი ჰარმონიის დარღვევა, თუ დისჰარმონია გვაქვს კი. პითაგორელები ამბობდნენ, რომ ჰარმონია არის მრავალსახეობა ერთიანობაში. ესაა მშკენიერება, ან მრავალსახეობის სრულყოფილი ერთიანობა ქმნის სრულყოფილ მშვენიერს.

არისტოტელემ დაუმატა პითაგორელების მიერ აღმოჩენილ ზემოთ ჩამოთვლილ ნიშნებს, „ზომიერება“. მან შეამჩნია, რომ საგანს შეიძლე-

ბა ყველა ის ნიშნები ჰქონდეს, მაგრამ მშვენიერი არ იყოს. არისტოტელე ლაპარაკობს საგნის სიდიდეზე. საგანს ისეთი სიდიდე უნდა ჰქონდეს, რომ მისაღები იყოს აღქმისათვის. მაგ. ცხოველს რომ რამოდენიმე სტადიონის სიგრძე ჰქონდეს, არ იქნებოდა ლამაზი მაშინაც კი, როცა დანარჩენი ნიშნები ამ საგანს ახასიათებს და ისეთი მცირეც არ უნდა იყოს, რომ ჩვენს მხედველობას უჭირდეს მისი აღქმა. თუ ჩვენ ძალიან პატარას (მწერს) მთლიანობაში ვერ ვხედავთ, მისი ნაწილების ურთიერთობას ვეღარ გავარჩევთ. აუცილებელია, საგანი იყოს ზომიერი. რაც უფრო მეტადაა ზომა დარღვეული, მით უფრო უგვანო იქნება საგანი. ამრიგად, საგანი თავისი ფორმით უნდა იყოს მოწესრიგებული, საგნის ფორმისეული წესრიგი თვითონ წარმოადგენს ესთეტიკურ ფენომენს. ამდენად, ესთეტიკური ობიექტის ფორმისეული გარკვეულობა გულისხმობს მის მოწესრიგებას ამ ხუთი პრინციპის მიხედვით.

შინაარსული გარკვეულობა

ზოგად ფილოსოფიაში შინაარსს განსაზღვრავენ როგორც საგნის შემადგენელი ნაწილების ერთობლიობას. ყველაფერი რალაციისაგან შედგება. ზოგ საგანს შინაარსის მეტი შემადგენელი აქვს, ზოგს კი – ნაკლები. ესთეტიკურ ობიექტთაგან ყველაზე რთული სტრუქტურის ფენომენია ხელოვნება. ამიტომ ჩვენ ჯერ მივმართოთ ხელოვნებაში შინაარსის შემადგენელი ელემენტების დახასიათებას. ადამიანი ხელოვნებას ქმნის სინამდვილესა და საკუთარი მე-ზე დაყრდნობით. აქედან გამომდინარე მასში აუცილებლად უნდა იყოს წარმოდგენილი როგორც ობიექტური, ისე სუბიექტური მხარეები. ნიმუშისთვის ავიღოთ მხატვრული ნაწარმოები. მას აქვს ობიექტური და სუბიექტური მხარე, მისთვის არსებითია:

1. ამბავი ანუ სიუჟეტი (იგი ეკუთვნის ნაწარმოების ობიექტურ მხარეს).
2. ემოციური მუხტი ავტორისა (იგი ეკუთვნის ნაწარმოების სუბიექტურ მხარეს)
3. თემა (ესეც ობიექტურ მხარეს წარმოადგენს)).
4. ესთეტიკურ – კრიტიკული შეფასება ავტორისა (სუბიექტური მხარე).

5. იდეა – ყველაზე სიღრმისეული და მნიშვნელოვანი (მოიცავს როგორც ობიექტურ ისე სუბიექტურ მხარეს).

6. მასალა – ასევე მნიშვნელოვანია შინაარსში (ისიც იდეის მსგავსად მოიცავს ობიექტურ და სუბიექტურ მხარეს).

ეს არის ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსის ზოგადი სქემა. შეგვიძლია უფრო ჩაერღმავდეთ ამ შინაარსში. ლაპარაკობენ, მაგ. ამბაზე, რომელიც მოთხრობილია, ანუ სიუჟეტზე, ანუ ფაბულაზე. ხელოვნების ნაწარმოებს ყოველთვის აქვს სიუჟეტი, (თუნდაც უსიუჟეტო რომანი იყოს.) ეს ელემენტი ნაწარმოებისა ობიექტურ მხარეს განეკუთვნება და არა სუბიექტურს. ნაწარმოებში ამ ელემენტის შესატყვისი სუბიექტური მომენტიც არის, ის არის ნაწარმოების ემოციური მუხტი. ის ემოციები, რაც განიცადა თვითონ ხელოვანმა. ის უკვე ამ ნაწარმოებშია შეტანილი, რითაც ეს ნაწარმოები ემოციურად მოქმედებს ადამიანზე. ეს ამბავი და ემოციური მუხტი შედარებით უფრო ზედაპირული ელემენტებია, ღრმა ელემენტები შემდეგია, ნაწარმოებში არის თემა, თემა ობიექტურ მხარეს განეკუთვნება. თემას უწოდებენ იმ პრობლემას, რომელზეც განსჯიან. ვთქვათ სიყვარულის თემა, ისტორიული თემა და ა. შ. ნაწარმოებს აუცილებლად ცხოვრებისეული პრობლემა ახასიათებს. თემის გარეშე ნაწარმოები არ იქნება. მისი შესატყვისი სუბიექტური მომენტი არის ესთეტიკურ – კრიტიკული შეფასება. ე.ი. თემის გადაწყვეტა. ის, რაც ცხოვრებიდან მოტანილია ნაწარმოებში ხელოვანის მიერ, ესთეტიკურ – კრიტიკულად ფასდება. კიდევ უფრო ღრმა ელემენტი ნაწარმოებში არის იდეა. იდეა არის ძირითადი აზრი ნაწარმოებისა. ის, რისთვისაც ნაწარმოები შეიქმნა. ის არის ის სათქმელი, რომლის თქმასაც ხელოვანი აპირებდა. იდეა ყველაზე ღრმა ელემენტია მხატვრული ნაწარმოებისა.

ამ სქემიდან ჩანს, რომ ხელოვნების ნაწარმოებში წარმოდგენილი ელემენტები გარკვეულად დალაგებული არიან სუბორდინაციულად. ნაწარმოების ყველაზე ღრმა ელემენტი იდეა მუშავდება თემისა და კრიტიკული შეფასების მეშვეობით და საბოლოო ჯამში გარეგანი ფორმის ელემენტებში გადადის, კერძოდ, იმ მასალაში, რომლისგანაც მოცემული ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილი აშენდება და რომელიც უკვე გვევლინება, როგორც ამ ნაწარმოების, ხელოვნების ჟანრის ფორმა. ხელოვნების მასალა ან არის სიტყვა, ან ბგერა, ან ფერი, ან მარმარილოს ლოდი და ა. შ. ცალ-ცალკე თუ ავიღებთ ხელოვნების

ნაწარმოებს არც ერთი შემადგენელი ელემენტი, თავისთავად აღებული არ ქმნის მის ესთეტიკურობას, ესე იგი რომელიმე ელემენტის მეშვეობით კი არ ზემოქმედებს ხელოვნება ჩვენზე ემოციურად, არამედ მთლიანად. იდეა არის აზრი. ცალ-ცალკე აღებული აზრი სულაც არ არის ესთეტიკური. თემა ცხოვრებისეული პრობლემაა. არავითარი სიმახინჯე და სილამაზე მას არ შეიძლება ახასიათებდეს. (ასევე ამბავი ემოციურად და ესთეტიკურად) მათ მთლიანობაში ახასიათებთ ესთეტიკურობა. ე.ი. მთლიანობაში არაესთეტიკური შინაარსი ესთეტიკურ შინაარსად გარდაქმნილი წარმოგვიდგება იმიტომ, რომ აქ ის არის ფორმით მოწესრიგებული მთლიანობა. იგივე სქემა ახასიათებს არახელოვნებისეულ ესთეტიკურ შინაარსსაც. მაგალითად, ადამიანშიც როცა ის განხილულია, როგორც ესთეტიკური ობიექტი მისი შემადგენელი კომპონენტებიც დალაგებულია სუბორდინაციულად. ფიზიკური მხარე სხვადასხვა ადამიანში სხვადასხვანაირადაა წარმოდგენილი. ფიზიკურის შემდეგ ვარჩევთ ადამიანში მიმდინარე სასიცოცხლო პროცესებს. ამ მხრივაც განსხვავდებიან ადამიანები ერთმანეთისგან, აქვე უნდა მივუთითოთ ადამიანის ფსიქიკური მხარეზე, რის მეშვეობითაც ადამიანი ეწევა რთულ ცნობიერ ცხოვრებას, რომელსაც სხვადასხვა ასპექტები აქვს: ზნეობრივი, პოლიტიკური, შემეცნებითი და სხვა ყველაფერი ეს შედის ადამიანის, როგორც ესთეტიკური ობიექტის შინაარსში. ადამიანი (როგორც ესთეტიკური ობიექტი) მათი ერთობლიობაა, მაგრამ არა მათი ბეჭანიკური ჯამი, არამედ ამ ელემენტებს შორის სუბორდინაციული დამოკიდებულებაა. ფიზიკური მხარე მხოლოდ ზედაპირულია, თუმცა ადამიანის სახის ქმნაში ისიც მონაწილეობს, მაგრამ პირველ რიგში გასათვალისწინებელია მისი სოციალური, სულიერი მომენტები. ადამიანი ესთეტიკურ ობიექტად ცალკეული ელემენტების გამო კი არ ხდება, არამედ მათ მთლიანობაში, ამიტომ არის, რომ ადამიანი მშვენიერი ან მახინჯი არის მთელი მისი შინაარსული მოცემულობით. ესთეტიკური ობიექტის შინაარსული გარკვეულობა მდგომარეობს მისი შემადგენელი ელემენტების სიმდიდრეში და მათი ურთიერთობის სუბორდინაციულ წყობაში.

ღირებულებითი გარკვეულობა

ამ შემთხვევაში საკითხი ეხება ესთეტიკური ღირებულების სპეციფიკას, ვინაიდან იგულისხმება, რომ ესთეტიკური ობიექტი ესთეტიკური ღირებულების გარეშე არ იქნება ესთეტიკური ობიექტი. ის ღირებულება, რომელიც ესთეტიკურ ობიექტს აქვს, რომელიც მასში ხორცშესხმულია, სწორედ ესთეტიკური ღირებულება უნდა იყოს. ესთეტიკოსებს შორის ამ საკითხთან დაკავშირებით წამოიჭრა დავა: ერთნი ამტკიცებენ, რომ აქ საქმე გვაქვს ესთეტიკურ ღირებულებასთან. მეორენი კი ამბობენ, რომ ესთეტიკური ღირებულების ცნება უაზრო არისო. ეს უკანასკნელნი ამოდიან დებულებიდან, რომ ღირებულება იდეალური ბუნებისაა, რომ ღირებულება არ შეიძლება იყოს მატერიალური და ნივთიერი ვინაიდან ღირებულება არის ის, რაც არ არსებობს, მაგრამ მნიშვნელობს (არ არსებობს მატერიალური გაგებით, დროსა და სიერცეში), ვინაიდან არ შეიძლება ღირებულება იყოს ესთეტიკური. საქმე ისაა, რომ ესთეტიკური ისეთი რამეა, რასაც ადამიანზე ზემოქმედება შეუძლია. კერძოდ, მხედველობისა და სმენის გზით, აგრეთვე წარმოსახვის მეშვეობით. ესთეტიკური გრძნობად — კონკრეტულია, ამიტომ თუ იარსებებს ესთეტიკური ღირებულება ისიც გრძნობად — კონკრეტული. უნდა იყოს. ეს კი ლოგიკურად ეწინააღმდეგება ღირებულების ბუნებას, რომელიც მხოლოდ იდეალურია. ასეთი აზრი, ერთი შეხედვით თითქოს საფუძვლიანია, მაგრამ ამ მსჯელობებში ლოგიკური თანმიმდევრობა არ არის დაცული. ესთეტიკური ღირებულება, ისევე როგორც ნებისმიერი ღირებულება მხოლოდ იდეალური უნდა იყოს, მაგრამ ის ხორცშესხმული იქნება საბოლოო ჯამში გრძნობად — კონკრეტულ მასალაში. ხორცშესხმა კი აუცილებელია ნებისმიერი ღირებულებისათვის. თვით ყველაზე უფრო, თუ შეიძლება ითქვას, იდეალური ღირებულება ანუ ზნეობრივი ღირებულება, მხოლოდ იმდენად არსებობს, რამდენადაც ის ადამიანთა მოქმედებებში, ქცევებში ვლინდება. ასევე ხორცშესხმულია ესთეტიკური ღირებულებაც და ხორცშესხმულია იგი ესთეტიკურ ობიექტში, ესთეტიკურ საგანში. ბუნებრივია, ესთეტიკური ღირებულების სპეციფიკა ამ ხორცშესხმის თავისებურებებში უნდა გამოჩნდეს. ამ საკითხთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ ღირებულებათა დაყოფა მიზან — ღირებულებებად და საშუალება ღირებულებებად. საშუალება ღირებულებები ერთი

მხრივ მიზან – ღირებულებათა არსებობის გარანტიას, მეორე მხრივ, მათი გამოვლენის საშუალებებს წარმოადგენს. გამოვლენა კი ესთეტიკურ ობიექტში ხდება საფეხურებრივად. სტრუქტურულად ესთეტიკურ ობიექტში ყველაზე ღრმად მისი ღირებულება იმყოფება. ამ ღირებულების გამოვლენა იწყება ასევე ღრმა ფენებიდან, კერძოდ იმ ფენებიდან, რომელიც ღირებულებასთან ახლოა და თანდათან უფრო ზედაპირულ ფენებში გამოვლით საბლოო ჯამში ეს ღირებულება მატერიალურ, ზოგჯერ ნივთიერ მასალაში მთავრდება.

ხელოვნების ნაწარმოების მაგალითზე რომ ვაჩვენოთ, ღირებულება პირველ რიგში ვლინდება ნაწარმოების იდეაში. ამ იდეის მეშვეობით ნაწარმოების თემასა და ესთეტიკურ – კრიტიკულ შეფასებაში. შემდეგ უკვე ამ კომპონენტების მეშვეობით ვლინდება სიუჟეტსა და ემოციურ მუხტში და ბოლის ნაწარმოების მასალაში, რომელიც გვევლინება როგორც ხელოვნების ენა რომელიც გრძნობად კონკრეტულია. იგი ზემოქმედებს ადამიანის ცნობიერებაზე და, საბოლოო ჯამში, ამ ცნობიერებაზე თვითონ ღირებულება ზემოქმედებს. ერთი სიტყვით ესთეტიკური ღირებულების სპეციფიკა, როგორც ამას ნ. ჰარტმანი და სხვა ესთეტიკოსები აცხადებდნენ, მდგომარეობს ვლენაში. ვლენაში, როგორც პროცესში. როცა ვლენის თავისებურებებს შევეხეთ, ჩვენ არ გვითქვამს, რომელი ღირებულებაა ის, რომელიც ვლინდება ამ გზით.

აქ კვლავ უნდა გავიხსენოთ ღირებულებათა იერარქია, ან შკალა, რომელიც აჩვენებს, რომ მიზან – ღირებულებებს და საშუალება – ღირებულებებს შორის სუბორდინაციული მიმართებაა. ეს სუბორდინაცია ანალიგიურია იმისა, რაც პლატონმა გამოიყენა იდეათა სამყაროს დასახასიათებლად, როცა ეს სამყარო მან პირამიდის სახით წარმოიდგინა. ნაკლებად მნიშვნელოვანი იდეები უამრავი არის პირამიდის საფუძველში და, რამდენად ვუახლოვდებით პირამიდის წვერს, ეს იდეები რაოდენობრივად მცირდება, მაგრამ მნიშვნელობით იზრდება.

ამ პირამიდის წვერში კი იმყოფება სამი უმაღლესი იდეა – სიკეთის, ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების. ამ სამთაგან, პლატონის აზრით, განსაზღვრელი სიკეთის იდეა. ჭეშმარიტება და მშვენიერება მისი სხვადასხვა მხარეებია. სილამაზე კი კერძოდ ის მხარეა, რომლის გამო ჩვენ სიკეთე გვიყვარს, ანუ სილამაზე არის იგივე სიკეთე, ოღონდ სიყვარულის ობიექტად ქცეული, – ამას ამბობს პლატონი. თუ სიკეთე

შეგიყვარდება, მაშინ ხვდება ის სილამაზესო. პლატონის სამი უმაღლესი იდეა ნაყოფიერი აღმოჩნდა შემდგომი ეპოქებისათვის. ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ შელინგმა ამ სამი იდეის ერთიანობას ესთეტიკური ტრიადა უწოდა. როგორც ვხედავთ, პლატონის მიხედვით, ყველაზე მაღლა სიკეთე იმყოფება. როცა XX—ს—ში პლატონის იდეათა სამყაროს ღირებულებით ინტერპრეტაციას აძლევენ აქსიოლოგიაში, ბუნებრივია, რომ სიკეთე მიჩნეულია ყველაზე მაღალ ღირებულებად. ის ვლენას უნდა ჰქონდეს ადგილი, რომ სახეზე იყოს, ესთეტიკური ღირებულება. ვლენას ან პლატონის ტერმინით — ემანაციას. კითხვაზე, რომელია ყველაზე მაღალი ღირებულება, ნამდვილი მიზან-ღირებულება? პლატონის მსგავსი პასუხი მხოლოდ ერთი ვარიანტი იქნება — სიკეთე. როგორც ცნობილია, ღირებულებათა იერარქიაში თეოლოგიურად განწყობილი მოაზროვნენი ღმერთს ასახელებს უმაღლეს ღირებულებად (ნეოპლატონიზმი, შუა საუკუნეები, თომიზმი და ა. შ.) ზოგი თავისუფლებას როგორც ასეთს (მაგ. ჰეგელი.) ზოგი სიცოცხლეს (მაგ. ნიცშე და ანთროპოლოგიური ფილოსოფია). ყოველივე ეს მიუთითებს, რომ საკითხი რომელიც ღირებულების ვლენასთან არის დაკავშირებული ესთეტიკურ ობიექტში არ უნდა გადაწყდეს ერთმნიშვნელოვნად. თუმცა თავისებურად მომხიბლავია ასეთ ღირებულებად თავისუფლების მიჩნევა. თავისუფლებას ადამიანი საკუთარ სიცოცხლესაც შესწირავს, თავისუფლება განსაკუთრებით იმისათვის არის მაღალი ღირებულება, ვისაც ის მიღებული აქვს. მის მით უფრო საყურადღებოა ვლენის თვალსაზრისით, ვინაიდან ვლენა შეიძლება იყოს თავისუფალი, ლალი, შეიძლება იყოს შებოჭილი. ამ მოვლენის ხარისხის მიხედვით მართლაც შეიძლება განვასხვაოთ სხვადასხვა ესთეტიკური ღირებულებები. როცა თავისუფლება თავისუფლადაა გამოვლენილი, ანუ როგორც შილერი იტყოდა, სახეზეა ბუნებრივად თავისუფალი და თავისუფლად ბუნებრივი, საქმე გვაქვს მშვენიერებასთან. (შილერის აზრით ხელოვნება ვარჯიშია თავისუფლებაში), როცა თავისუფლება ვლინდება კიდევ უფრო ძლიერად, ვიდრე ეს მოსალოდნელი იყო, საქმე გვაქვს ამაღლებულთან. როცა, თავისუფლება ვლინდება წარუმატებლად, მარცხით, საქმე გვაქვს კომიკურთან, როცა თავისუფლება ვერ ვლინდება, ანდა მას ჯობნის მისი საპირისპირო, საქმე გვაქვს მახინჯთან. ერთი სიტყვით, ესთეტიკური ობიექტის ღირებულებითი

გარკვეულობა მდგომარეობს მისი მიზან-ღირებულების ვლენის მრავალ-ფეროვნებაში.

ესთეტიკური ღირებულების სამცხიჯია

ესთეტიკური ღირებულება წარმოადგენს თავისთავად ღირებულებას და ამის გამო მას ღირებულებათა შკალაზე შემეცნებით და ზნეობრივ ღირებულებასთან ერთად უმაღლესი საფეხური უკავია.

თავისთავად, მიზან, სულიერ ღირებულებად რაიმე შეიძლება მიჩნეულ იქნას, თუ მას აქვს ჯერარსული იდეალური ხასიათი, თუ ის არ არის ფაქტი ან ფაქტის თვისება, ან ფაქტების მიმართება, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თუ მას აქვს არა გრძნობადი, არამედ ზეგრძნობადი არსი. ესთეტიკური კი, როგორც ვთქვით, ეტიმოლოგიურად გრძნობადს ნიშნავს, რაც ეჭვის საბაბს ქმნის და სამართლიანად ისმება კითხვა: არის თუ არა, წარმოადგენს თუ არა ესთეტიკური ღირებულებას.

თუ კი სამყაროს დავეყოთ არსებულის და ღირებულის, ბუნებისა და კულტურის სფეროებად და ვაჩვენებთ, რომ ესთეტიკურის ადგილი არ არის ღირებულებისა და კულტურის სფეროებში, ლოგიკურია მისი ადგილი ვეძებოთ არსებულის და ბუნების სფეროში.. სრულიად აშკარაა, თუ კი სილამაზე ბუნებრივი მოვლენაა, იგი ბუნების მეცნიერებისათვის უნდა იყოს მისაწვდომი. ბუნებაში არ არსებობს ისეთი რამ, რაც პრინციპულად შეუმეცნებელია მეცნიერებისათვის. ზედაპირული დაკვირვებაც კი საკმარისია იმის სათქმელად, რომ ბუნების მეცნიერებებს თავისი არსებობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე არავითარი ხელშესახები და პოზიტიური არ უთვამს მშვენიერების შესახებ. ამას თავის მიზეზი აქვს. მეცნიერული კვლევის ობიექტებს შეიძლება ჰქონდეთ დროულ-ვრცეული გარკვეულობები, შემადგენელი ელემენტები და სტრუქტურები და სხვა ასეთი და არა სილამაზე და მისი საპირისპირო. სილამაზე არის ის, რითაც საგანს შეუძლია ჩვენში ემოციები გამოიწვიოს და დადებითად განგვაწყოს თავის თავისადმი.. ბუნების მოვლენებს ობიექტურად, ე. ი. ისე როგორც ისინი ჩვენგან დამოუკიდებლად არსებობენ არც სილამაზე მიეწერებათ და არც სი-მახინჯე.

აქვე შეიძლება დაისვას კითხვა: იქნებ სილამაზე უნდა ვეძებოთ

საგანთა გრძნობად ფორმებში, რომელიც ბუნებისმეცნიერებისაგან აბსოლუტურად უგულველყოფილია. საკითხის ასე დასმა რომ კანონიერია, ამას ადასტურებს ესთეტიკისა და ფილოსოფიის ისტორია. ესთეტიკური ფორმალისზმის თეორიები, რომლებიც სათავეს კანტის ესთეტიკიდან იღებენ და რომელთა დაძებნა კანტამდელ ესთეტიკაშიც არის შესაძლებელი, საკითხს სწორედ ასე აყენებდა. ესთეტიკური საგნისათვის გრძნობად ფორმას რომ არსებითი მნიშვნელობა აქვს, რომ ფორმის ხასიათზე ბევრადაა დამოკიდებული საგნის სილამაზე, რომ სილამაზე გრძნობადი ფორმის ნიშნად ან ყოველ შემთხვევაში გრძნობად ფორმაში გახსნილად განიცდება, ამის საწინააღმდეგოს ვერაფერს ვიტყვით. მაგრამ ცალკე ფორმა არა არის მშვენიერი, სწორედ იმიტომ, რომ იგი ფორმაა და დამოუკიდებლად არ არსებობს. იგი ასეთად არ მოიაზრება და არ განიცდება. ფორმაში ყოველთვის შინაარსი იგულისხმება. შინაარსი კი, რომელიც ესთეტიკური საგნის ფორმაში იგულისხმება და მასში გამოვლინდება, ობიექტურად არსებული საგნის არსი რომ იყოს მაშინ ყველა საგანი მშვენიერად განიცდებოდა. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ესთეტიკური საგნის შინაარსი სრულიად სხვაა, ვიდრე ბუნების მოვლენის შინაარსი, კერძოდ მას სულიერი, იდეალური ხასიათი აქვს, სულერთია მხატვრულ ნაწარმოებთან გვექნება საქმე თუ ბუნების მშვენიერთან. ღირებულების თეორიის ასპექტში ასეთი მომენტის აუცილებლობა იმაში ვლინდება, რომ იგი შეფასებითი შემეცნების ობიექტია და მის მიმართ შეფასებითი მსჯელობა საეხებით კანონიერია. ეს კი ნიშნავს, რომ ესთეტიკურ ჭვრეტაში საგანი განიცდება როგორც ღირებულების მქონე, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი არც ემოციურ შეფასებას მოითხოვდა ჩვენგან, ხოლო თს, რაც ამგვარ მიმართებას არ იწვევს ჩვენში არც არის ესთეტიკის საგანი. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე ნათელი უნდა იყოს, რომ ესთეტიკური საგნის დახასიათებაში ერთნაირად იგულისხმება როგორც ხელოვნების (და საერთოდ კულტურის) ფენონმენები, ისე ბუნების მოვლენებიც. წინააღმდეგ შემთხვევაში უსაფუძვლო იქნებოდა საუბარი მშვენიერებაზე საერთოდ, ამაღლებულზე და სხვა. საკითხი ეხება არა ორგვარ მშვენიერს, ამაღლებულს და ა.შ. არამედ მშვენიერსა და ამაღლებულს, რომლის არსებობისა და გამოვლენის სხვადასხვაობის მიუხედავად, რაღაც იგივეობრივიც ახასიათებთ, კერძოდ, იგივეობრივი ღირებულების ასპექტით.

ესთეტიკურ ღურებულების ხელოვნებითი და ბუნებრივი ასპექტების ერთიანობაზე მიანიშნებს ესთეტიკოსთა მიერ არაერთგზის ხაზგასმული შემდეგი გარემოება: მხატვრული ნწარმოები არის ორგანული მთლიანობა, თვითკმარი და უნიკალური, განუმეორებელი ინდივიდუალობა. იგივე შეიძლება ითქვას ბუნებრივ – ესთეტიკური საგნის მიმართაც. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ზემოთჩამოთვლილი ნიშნები მარტო მხატვრული ნაწარმოების დახასიათებისას კი არ იხმარება არამედ საერთოდ ყოველი ესთეტიკური საგნის მისამართით. იმისათვის, რომ ბუნების მოვლენების ესთეტიკური თავისებურება დაეინახოთ, იგი უნდა გამოვეყოთ ბუნების დროულ-ვრცეული და კატეგორიალური კავშირებიდან, წარმოვადგინოთ როგორც თვითკმარი ორგანული მთელი, ვწვდეთ მის განუმეორებელ ინდივიდუალობას. სადაც ეს პირობები არ არის შესრულებული, იქ არც ბუნების ესთეტიკურ ხედვას აქვს ადგილი..

ბუნების მშვენიერ მოვლენებს მხატვრული ნაწარმოების სტილის ისეთი ფენებიც ახასიათებს, როგორცაა მისი გრძნობადი ელემენტების თანწყობა, მისი მთლიანი განწყობილება და ხასიათი. ყოველ ბუნებრივ ესთეტიკურ მოვლენას ახასიათებს გრძნობად აღქმადი და ემოციურად განცდადი ელემენტების მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თანწყობა, განწყობილება, თავისი ხასიათი. ეს კი ნიშნავს, რომ ესთეტიკურ ცდაში ბუნების მოვლენებიც მხატვრული ნაწარმოების მსგავსად განიცდებიან, როგორც სიყვარულის და აღტაცების, პატივისცემისა და თავყვანისცემის ღირსნი და, მაშასადამე, როგორც ღირებულნი ღირებულების მატარებელნი.

ესთეტიკური საგანი ისევე როგორც ზნეობრივი ღირებულებანი, როგორც ჭეშმარიტება გარკვეულ ამოცანას, გარკვეულ მოთხოვნას უყენებს ადამიანს, რომელიც მან უნდა შეასრულოს, რათა ამაღლდე ბუნებაზე, ეზიაროს ღირებულებათა სფეროს, კულტურის სამეფოს მოქალაქედ იქცეს. ეს კი უსათუოდ ნიშნავს, რომ ესთეტიკური საგანი ღირებული საგანია და ესთეტიკური ღირებულება ჯერარსული დ. მიზნობრივია, ე. ი. ჭეშმარიტების და სიკეთის მონათესავე ღირებულე ბაა. საქმე ისაა, რომ დაპირისპირება რეალურსა და იდეალურს, აუცილებლობასა და თავისუფლებას, არსსა და ჯერარსს შორის არ არის აბსოლუტური ხასიათის, რომ იგი შეიძლება მოიხსნას ადამიანის სა

ზოგადობრივ-ისტორიული პრაქტიკის პროცესში. შეიძლება საგანი იყოს ერთი განუყოფელი მთლიანი, მაგრამ შეიცავდეს რეალურ მომენტებსაც, არსსაც და ჯერარსსაც, შეიძლება საგანი იყოს რეალიზებული იდეალურად, ან იდეალიზებული რეალობა, შესაძლებელია ყოფიერების და ღირებულების ისეთი შეზრდა, რომ ერთი თავისთავთან იგივეობრივი საგანი მივიღოთ. მაშასადამე, შეიძლება გრძნობადსა და ზეგრძნობადს შორის განუყრელი კავშირის არსებობა.

ესთეტიკური საგანი ერთი, მთლიანი, განუყოფელი და სავსებით ორიგინალური საგანია, რომელშიც აღარც ემპირიული არსებობაა შენარჩუნებული წმინდა სახით და აღარც ჯერარსული ღირებულება. ესთეტიკური საგანი არის არა ისეთი, როგორც ის ემპირიულად არის, არამედ ისეთი როგორიც უნდა იყოს იგი. ის უბრალოდ გრძნობადი კი არ არის, არამედ იდეალიზებული, ღირებულების რანგში აყვანილი გრძნობადია. ამრიგად ესთეტიკურს აქვს ღირებულებითი ხასიათი. ესთეტიკური ღირებულება შემეცნებითი და ეთიკური ღირებულებებისაგან იმით განსხვავდება, რომ იგი არის ერთიანობა არსისა და ჯერარსის, რეალურის და იდეალურის, გრძნობადისა და ზეგრძნობადის, მაშინ როცა თეორიული და ზნეობრივი ღირებულებები მხოლოდ იდეალურნი, ჯერარსულნი და გრძნობადობისგან დაცლილნი არიან.

ის ფაქტი, რომ ესთეტიკური აერთიანებს რეალურსა და იდეალურს, გრძნობადსა და ზეგრძნობადს და ა.შ. მიანიშნებს ესთეტიკურის უნივერსალურ ბუნებაზე, რომლის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია სამყაროს სრული და ამომწურავი წარმოდგენა. ესთეტიკური გვევლინება კულტურის სარკედ, მის იდეალურ მოდელად.

ამგვარი ბუნება აქვთ ესთეტიკურ ღირებულებებს, რომლებიც მართო ერთისთვის კი არ მნიშვნელობენ, არამედ ზოგადობის ხასიათისანი არიან. საყოველთაობა და ზოგადობა აქ არ ნიშნავს რაიმე მათემატიკურ დებულების ზოგადობას. ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ესთეტიკური ღირებულების წვდომა ყველას შეუძლია. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ყველა, ვისაც იგი ესმის, მას დაეთანხმება. ამაში მეტი არაფერი არ იგულისხმება.

ესთეტიკურ აქტში ხდება სამყაროს საფუძველმდებარე ღირებულე ბათა იერარქიის უშუალო გამოსახვა—გამომჟღავნება. მხოლოდ ამ გზით არის შესაძლებელი იმის დანახვა, თუ არსებითად რა მნიშვნელობა აქვთ ამ ღირებულებებს. ჭვრეტის განზომილებაში იჩენს თავს ადამიანის ძირეული მისწრაფება, სამყაროს უპირატესი ტენდენცია—ადმოაჩინოს და გახსნას ახალი ღირებულებები.

ესთეტიკური განცდა

თეორიულ შემეცნებაში არსებობს ორი საფეხური—გრძნობადი და აბსტრაქტული. ანალოგიურად, ესთეტიკურ შემეცნებაშიც გამოიყოფა ორი საფეხური: ესთეტიკური განცდა და ესთეტიკური შეფასება. საერთოდ, შემეცნება მთლიანობაში პრაქტიკით არის გაშუალებული. მათ შორის ესთეტიკური შემეცნება ესთეტიკური პრაქტიკითაა გაშუალებული. ამის მიუხედავად, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ უშუალობის მომენტზეც გრძნობადი შემეცნების მიმართ. ამბობენ, რომ ის არის უშუალო შემეცნება. აბსტრაქტული შემეცნება გაშუალებულია აბსტრაქტირების აქტით. ესთეტიკურ შემეცნებაშიც უშუალო საფეხურად გვევლინება ესთეტიკური განცდის საფეხური. აქ ემოციურ დონეზე წყდება ესთეტიკური ღირებულების შეფასება და არა აბსტრაქტირების გაშუალების დონეზე. უნდა ვაჩვენოთ, როგორია ესთეტიკური შემეცნება? პირველ რიგში შევხვდეთ ფსიქო-ფიზიკურ მექანიზმებს, რომლებიც განაპირობებენ ესთეტიკურ განცდას და მერე ესთეტიკურ შეფასებას. ყოველგვარი შეფასება იწყება სინამდვილესთან გრძნობადი კონტაქტით ჩვენი გრძნობის ორგანოებით ცნობიერებაში შემოდის გარე სინამდვილეზე გარკვეული ინფორმაცია და შემდეგ გადამუშავდება ცნობიერებაში. ლაპარაკობენ 5 გრძნობაზე. ფსიქოლოგია გვეუბნება, რომ ადამიანს მეტი რეცეპტორები აქვს. ფიზიოლოგიაში ამბობენ: ანალიზატორები. ესთეტიკური შემეცნების დროს ამ ხუთიდან ყველა არ გვაინტერესებს. გვაინტერესებს მხოლოდ მხედველობის და სმენის გრძნობის ორგანოები.

ესთეტიკური საგანი ლამაზია თუ უგვანო, გემოთი, სუნით ვერ ვხვდებით, თუმცა იყო ცდა, ყნოსვაც დაეკავშირებინათ ესთეტიკურ

შემეცნებასთან, თუმცა ყნოსვით ვიგებთ სასიამოვნო ან უსიამოვნო სუნს. აქ ემოციური მომენტია. ასევეა შეხების დროსაც. გემოს შეგრძნებასაც აქვს ემოციური მომენტი. საერთოდ, შეგრძნება, რომელიც გვაწვდის ინფორმაციას საგნის ამა თუ იმ თვისებაზე, ემოციურობით ხასიათდება, მაგრამ ეს ემოციურობა ფიზიოლოგიურ დონეზე რჩება. სულიერ დონეზე კი მხოლოდ მხედველობით და სმენით. პირველ სამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს საგანთან უშუალო კონტაქტში მოსვლასთან. მხოლოდ მხედველობის და სმენის ორგანოები მანძილიდან გვაძლევენ საგანზე ამა თუ იმ ინფორმაციას, დისტანციური ორგანოები არიან. ესთეტიკის ისტორიაში პირველად ნეტარმა ავგუსტინემ მიაქცია ყურადღება და მშვენიერების კლასიფიკაცია ამ ორგანოების მიხედვით მოახდინა. მისი აზრით, არსებობს ორგვარი მშვენიერება—თვალთ დასანახი და ყურით მოსასმენი. შეგრძნებით იწყება სინამდვილის საგნებთან ესთეტიკური კონტაქტი. გრძნობის ორგანოები (მხედველობა და სმენა) აღიდ როლს ასრულებენ ესთეტიკურ განცდაში. ისინი აუცილებელნი არიან მატერიალური სუბსტრატის მქონე ესთეტიკური საგნის ჩვენს ცნობიერებაში შემოსვლისათვის. მაგრამ მათი ეს მნიშვნელობა არ უნდა გვაზავიადოთ. არსებობენ არამატერიალური სუბსტრატის მქონე საგნები — წარმოსახვითი საგნები, წარმოსახვის პროცესში აგებული საგანი სმენის და მხედველობის ორგანოების გამოცდილებას ეყრდნობა: თითქოს თვალთ ვქმნით, თითქოს ყურით ვისმენთ. მნიშვნელობა ესთეტიკური შემეცნებისათვის ამ შეგრძნებებს მაინც აქვს. თუმცა არა გადაამწყვეტი, ვინაიდან ისინი საგნის მხოლოდ ამა თუ იმ თვისებას გვაწვდის და არა მთლიანად საგანს. საგანი, როგორც ასეთი, ცნობიერებაში შემოდის აღქმის მეშვეობით. აღქმა საგნობრიობის განცდაა—განსაზღვრავენ ფსიქოლოგები. აღქმის აქტში საგანს განვიცდით იქ, სადაც ის იმყოფება, აღქმას ემოციური ტონი არ აქვს. ეს მაკონსტატირებელი ფსიქოლოგიური აქტია. ეს უფრო მნიშვნელოვანია შეგრძნებებზე, ვინაიდან გვაძლევს საგანს, როგორც ასეთს, რომელიც შემდეგ ჩვენში ზრდაც ემოციას გამოიწვევს.

ტერმინი ესთეტიკური აღქმა ხშირად მოიხმარება, მაგრამ მეცნიერული აზრით არაზუსტია. ფსიქოლოგიაში ასეთი ტერმინი არ არსებობს. არადა, ამ საკითხში ნამდვილად კომპეტენტური ფსიქოლოგია უნდა იყოს. მასში საუბარია შეგრძნებათა მოდალობებზე, აღქმის მოდალობებზე კი არა. ზოგიერთმა ესთეტიკოსმა სცადა ეჩვენებინა ესთე-

ტიკური აღქმის სპეციფიკა. ესთეტიკოსი ინგარდენი (XX საუკუნის გამოჩენილი ესთეტიკოსი, ფენომენოლოგიური სკოლის წარმომადგენელი, ფიქრობს, რომ ესთეტიკური აღქმის სპეციფიკაა ის, რომ იგი არის შემოქმედებითი ხასიათის, საგანს ისე წარმოგვიდგენს, რომ უფრო მიმზიდველი იყოს, ხარვეზებს არ აჩენს. მაგ; ვნახეთ ვენერა მილოსელის ქანდაკება, ის ლამაზია, სრულყოფილია, მაგრამ არაესთეტიკური პოზიციიდან თუ შევხედავთ, შეიძლება აღმოვაჩინოთ მარმარილოზე ღრმულები, წერტილები. ესთეტიკური აღქმისას კი. ამას ვერ ვხედავთ, ფსიქოლოგიაში ლაპარაკია აღქმაზე, როგორც თავისებურ მაკონსტატირებელ აქტზე, თუმცა აღქმა შეიძლება განვიხილოთ არა მხოლოდ როგორც მაკონსტატირებელი, არამედ როგორც მაკონსტრუირებელი აქტიც. (მაგ. გვიჩვენებენ რაღაც კონტურებს და საგნად აღვიქვამთ) აღქმას აქვს კონსტრუირების უნარი. მართლაც ესთეტიკური საგნის აღქმას აქვს მეტი მნიშვნელობა საგნის ესთეტიკური განცდისათვის, ვიდრე შეგრძნებებს. საგანს მთლიანს, როგორც ასეთს გვაძლევს აღქმა, მაგრამ არსებობს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი აქტი. ეს არის ჭკრეტის აქტი.. არსებობის ჭკრეტის განსხვავებული სახეები: ფილოსოფიური. რელიგიური, ესთეტიკური და თეორიული. ჭკრეტა აღქმისგან განსხვავდება იმით, რომ იგი აზროვნების ჩარევასაც გულისხმობს. ესთეტიკური ჭკრეტის საფეხურებია— აღქმითი ესთეტიკური ჭკრეტა, წარმოდგენითი ესთეტიკური ჭკრეტა, მაგრამ ერთბაშად ძნელი განსახვავებელია ეს აქტები. მაგ. ხოსე ორტეგა ი გასეტი — ესპანელი ესთეტიკოსი, ნაშრომში „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“ წერს: ფანჯრიდან ვჭკრეტთ ბაღს. ამ დროს ჩვენ ეტკებებით იმ ბაღში არსებული მცენარეებით, ყვავილებით. ამ დროს ჩვენი მზერის სხივი გაივლის მინაში და შეჩერდება იმ მცენარეებზე, რომელსაც ჩვენ ვჭკრეტთ აღქმაში მთელი ჩვენი ფსიქიკა მიჯაჭვულია მცენარეებზე. ჩვენ შეგვიძლია თავი დავანებოთ ჭკრეტას, დავამოკლოთ ჩვენი მზერის სხივი და იგი შევაჩეროთ მინაზე. ამ დროს ჩვენ ვხედავთ მინას, მაგრამ ვერ ეტკებებით, უბრალოდ აღვიქვამთ მინას, ხოლო ამავე დროს ყვავილებს ვერ ვჭკრეტთ. ანალოგიურია ხელოვნების ნიმუშების დროს. ჩვენ წინ დგას ფერწერული ტილო- ვხედავთ სურათს და ვცნობთ კარლოს V-ს და ჩვენი ხედვა ამით ამოიწურება. ვცნობთ იმ კაცს, მაგრამ ვერ ვხედავთ იმ სურათს, რომელსაც ესთეტიკური ღირებულებები აქვს

ჩვენ უნდა მოვწყვიტოთ მზერა კარლოს V-ს, როგორც სურათზე გამოსახულ პიროვნებას, მერე აღვიქვამთ სურათს. ჭვრეტის აქტში ჩვენი ცნობიერება გაცილებით უფრო აქტიურია, ვიდრე აღქმის აქტში. აღქმის აქტში ცნობიერება პასიურია, დამაფიქრებელია მხოლოდ, ჭვრეტის აქტში კი ცნობიერება მობილიზებულია. ქუჩაში რომ მივდივართ, ათსობით ადამიანია, მხედველობის არეში აღვიქვამთ, მაგრამ ყველას ვერ ვხედავთ. შეიძლება ყურადღება რომელიმეზე შევაჩეროთ. ასევე ჩვენს გარშემო შეიძლება არსებობდეს უამრავი ნივთი — მათგან უმრავლესობას ვერ „ვაშინებთ“, თუმცა აღვიქვამთ, უფრო მარტივად რომ ვთქვათ, ვუყურებთ და ვერ ვხედავთ. ჭვრეტის აქტში მობილიზებულია ცნობიერება. ჭვრეტა არის ცნობიერების კონსტრუირება რაიმე საგანზე რაიმე მიზნით. ის ინტენციონალური აქტია. ის მიმართულია ესთეტიკურ საგანზე იმ მიზნით, რომ ღრმად და სრულად განვიცადოთ ესთეტიკური ემოციები.

ჭვრეტის აქტის გარეშე ესთეტიკური ემოციები არ იქმნება. თვითონ ეს აქტი რომ განხორციელდეს, საჭიროა გარკვეული პირობები. პირველ რიგში, გვექონდეს ესთეტიკური განწყობა, ცნობიერების მზალა ესთეტიკური ემოციების განცდისათვის. მე არე, საჭიროა გარკვეული დისტანციის დაცვა, რაც კავშირშია თვით ამ განცდასთან. დისტანცია აქ დიდ როლს თამაშობს, ჭვრეტა ვერ განხორციელდება სათანადო მანძილის გარეშე. მხედველობის და სმენის ორგანოები დისტანციურია. უნდა განვასხვავოთ ერთმანეთისგან დისტანცია სივრცეში და დისტანცია ღრმში, დისტანცია წარმოსახვაში. როგორია დისტანცია ჩემსა და საგანს შორის, როცა სივრცეში ვვაქვს დისტანცია, ეს დამოკიდებულია იმ საგნის ფიზიკურ სიდიდეზე. ერთი კილომეტრის მანძილიდან მინიატურულ ქმნილებას ვერ დავინახავთ, საგნის ესთეტიკური აღქმის და ჭვრეტისათვის მთავარია შესატყვისი დისტანცია. ეს საგანი არ უნდა იყოს არც ძალიან შორს, არც — ახლოს, იმის მიხედვით, რა სიდიდისაა. მაგ. მუზეუმში რაც უფრო მონუმენტურია სურათი, რეციპიენტი უკან იხევს, თუ მცირეა — ახლოს მიდის, ე. ი. უნდა მოიძებნოს ისეთი მანძილი, რომ მისი ჭვრეტა განხორციელდეს. დისტანცია ღრმში—ისეთი დისტანციაა, რომ საჭიროა დაცულ იქნას ისეთი ესთეტიკური საგნების მიმართ, როგორიცაა სოციალური მოვლენები—საზოგადოების, ერის, პიროვნების ცხოვრებაში რომ ამბები ხდება. შეიძლება რაიმე ამბავი გადაგვხედეს და ამ ღროს ეს

ესთეტიკური საგანი არ იყოს, მაგრამ გარკვეული დროის მერე მივხვდეთ, რომ ესთეტიკური საგანია, ოღონდ ისეთი დრო არ უნდა გავიღეს, რომ დეტალები დაგვაიწიფდეს. ომში თუ იყავი, ვერ განიცდი როგორც ესთეტიკურ ობიექტს. დამთავრდა ომი, წიგნებით და კინოთი ომი წარმოგვიდგება როგორც ესთეტიკური ობიექტი. წარმოსახვაში შეგვიძლია დროის და სივრცის დისტანცია შევცვალოთ. მთავარია, რომ წარმოსახვა ჩვენ საგანს გვიჩვენებს, როგორც ესთეტიკურ საგანს, ჩვეულებრივად კი – არა. თუ დროითი დისტანცია იქნება, უფრო კარგად გამოკვეთება ჭერეტის აქტი.

მსთეტიკური შეფასება

ადამიანი ცნობიერი არსებაა, ინტელექტი საფუძვლად უდევს გემოვნებას. ადამიანი კი გემოვნების შესაბამისად აფასებს საგნებს დადებითად ან უარყოფითად. შეფასება კრიტიკული აქტია. ამ დროს ხდება საგნის ღირსება – ნაკლოვანებათა აწონ-დაწონა, გამოკვლევა: რა აქვს საგანს კარგი და რა – ცუდი. ამის გამო, შეფასება ყოველთვის მოითხოვს გამოხატვას, გამოთქმას. ემოცია ამას არ საჭიროებს, შევასება კი საჭიროებს. რაიმე რომ შევაფასოთ, უნდა გვქონდეს კრიტიკული საფუძველი, ისეთი რამ რასთან მიმართებაშიც დავინახავთ საგნის ღირსება – ნაკლოვანებებს. შეფასების აქტის განხორციელებით, ჩვენ ვღებულობთ შეფასების შინაარსს, რომელიც უნდა გამოითქვას. აქვე უნდა გაირკვეს შეფასების საფუძვლიანობა, სწორია თუ არა იგი, ამიტომ ჩვენ უნდა განვიხილოთ: 1) ესთეტიკური შეფასების საფუძვლის საკითხი; 2) ესთეტიკური საფუძვლის გამოხატვის ფორმები; 3) ესთეტიკური შეფასების ობიექტურ – სუბიექტური ჭეშმარიტების საკითხი.

ესთეტიკური შეფასება შეიძლება ასე განვსაზღვროთ: იგი არის საგნის ესთეტიკური ღირებულების გაშუალებული წვდომა. შევეცადოთ ამ ღებულების თემატიზირებას.

მსოფლიოური შეფასების სუბიექტური (ნორმატიული) კრიტერიუმი

ჩვეულებრივ, როცა ვაფასებთ, რაღაცასთან ვადარებთ, ამ შედარებაში ვხედავთ შესადარებლის თავისებურებას. კრიტერიუმი ცვალებადია. ის თვალწინ გვაქვს როგორც შესადარებელი საგანი. სპექტაკლის შეფასების დროს კრიტერიუმი არის ჩვენში. ამ შემთხვევაში შესაძლებელია ნიმუშად აღებული მაქვს ადრე ნანახი სპექტაკლი, მაგრამ ადრე მოწონებული. რის საფუძველზე მომწონდა? შეიძლება მიუთითოთ წინაზე და ა.შ. მაგრამ ასე წინ ნანახი და განცდილი უსასრულოდ არ შეიძლება გაგრძელდეს, ის სადღაც იწყება და ყალიბდება ადამიანის სოციალიზაციის პროცესში, საზოგადოება კი ინდივიდს აწვდის უკვე ჩამოყალიბებული ესთეტიკური გემოვნების კრიტერიუმების მთელი სისტემას, რომელიც თუმცა სუბიექტურია, მაგრამ მაინც ნორმატიული საზომების სახით არის შეფუთული. აღვწეროთ ეს კრიტერიუმები:

შტამპი – ტრაფარეტია, მოდელია წარმოების: პროდუქტს ფუნქციურ მხარესთან ერთად აქვს ესთეტიკური ღირებულება. სერიული წარმოების დროს საჭიროა პირველსახე, რომელიც უნდა განმეორდეს. მოდელი რამდენადაც არის დაცული, ამდენად ღირებულია ნაწარმობი. ამდენად, მოდელი კრიტერიუმი, რომელიც აუცილებელია მასობრივი წარმოებისათვის.

მარკა-პასპორტი ნაწარმის ფირმის. ჩვენ ნაწარმს ვაფასებთ მარკის მიხედვით. პროდუქცია სოციალურად აფასებს თავის თავს, ამიტომ შეფასების კრიტერიუმი არის მარკა.

მოდა – როგორც შეფასების კრიტერიუმი. მოდა არის მოვლენა, რომელიც გარკვეულ პერიოდში ადამიანთათვის მყარი მნიშვნელობის მქონეა. ცხოვრების წესი ხდება მოდად. ის, რაც მოდურია, დადებით ესთეტიკურ შეფასებას იმსახურებს და რაც არ არის მოდური-პირიქით. მოდას ძალიან მკაცრი კანონები აქვს. მოდა არა მარტო თვითონ არის ესთეტიკური შეფასების კრიტერიუმი, არამედ სხვა კრიტერიუმების რეგულატორის როლსაც ასრულებს. ანტიკურ საბერძნეთში იყო მოქანდაკე პოლიკლეტე, რომელმაც დაწერა ტრაქტატი „კანონი“, როგორც უნდა შექმნა რაიმე, რით უნდა იხელმძღვანელო, თუ შექმნი კანონის მიხედვით, მას ექნება ღიდი ესთეტიკური ღირსება, არ ექნება

ნაკლოვანებები. ეს არის სანიმუშო სკულპტურა. კანონის ცნება შემდეგ გავრცელდა ადამინთა ესთეტიკურ ცხოვრებაში. თუ პოლიკლექტე კანონზე ლაპარაკისას ძირეულ სახელმძღვანელო პრინციპებს გულისხმობდა, შემდეგ ყველა ხელოვნების დარგში კანონი ჩამოყალიბდა.

კანონი არის ფორმალური პრინციპების ერთობლიობა, კანონს განსაკუთრებით მკაცრად იცავდნენ ფერწერაში და ყველგან. მუსიკასაც აქვს კანონი-ფაქტიური ნიმუში, მაგრამ ესთეტიკაში უფრო სხვაა, იგი ნაწარმოების აგებას შემოქმედებისთვის ნიმუშად გულისხმობს. ე. ი. თუ კანონის შემთხვევაში პრინციპი უნდა დაიცვას, ნიმუშის დროს ხელოვნება არის მიბაძვა, ნიმუშს უნდა მიბაძო, მიბაძვა კი ძნელია. რუსთაველს ბაძავდნენ, მაგრამ ამაოდ. მიბაძვის გამო ნიმუში უფრო შეფასებითი მნიშვნელობის კრიტერიუმია, ვიდრე შემოქმედებითი. ნიმუში ესთეტიკური თვალსაზრისით საზიანოა.

ეტალონი არის უმაღლესი ნიმუში. ეს არის ის, რაც მიუწვდომელია. ხელოვნება ფასდება ამ ნიმუშების მიხედვით (იდეოლოგიურობა, პარტიულობა, ტენდენციურობა). ესენი არ არიან ესთეტიკური კრიტერიუმები. ისინი ესთეტიკური სფეროს გარეთ იმყოფებიან. მაგრამ შინაარსით ის არ არის ესთეტიკური. ის შეიძლება მომენტი იყო კომპლექსურ შეფასებაში, მაგრამ მხოლოდ ასეთი კრიტერიუმით შეფასება არ არის სრულყოფილი. ხელოვნების მიმართ შეფასების კრიტერიუმია – მხატვრული სიმართლე. ესთეტიკური იდეალი არის ყველაზე უნივერსალური კრიტერიუმიც და იმავე დროს ფენომენი, რომელიც სხვა კრიტერიუმებს აშინაარსებს. ე. ი. ესთეტიკური იდეალი შეიძლება უშუალოდ წარმოსდგეს შეფასების კრიტერიუმის გაშუალებულად. ეს კრიტერიუმი განიცდის განვითარებას, სრულყოფას. თუ ადამიანის ესთეტიკური ცხოვრება ნორმალურია, მისი ესთეტიკური იდეალი თანდათან უფრო სრულყოფილი ხდება. ეს არის კომპლექსური შეფასების კრიტერიუმები, სათავეში არის ესთეტიკური იდეალი, მეორე მხარეზე მოდა. ესთეტიკური იდეალი აშინაარსიანებს, მოდა-არეგულირებს.

მსთეტიკური შეფასების ფორმები

არსებობენ ესთეტიკური შეფასების სხვადასხვაგვარი ფორმები. რა პრინციპებით განვასხვავოთ იგი? ესთეტიკური შეფასებები ზოგი დადებითია, ზოგი უარყოფითი. ამ აზრით, მათ განსხვავებებს არა აქვს პრინციპული მნიშვნელობა. შეფასებისას ჩვენ ვიყენებთ სხვადასხვაგვარ ცნებებს, რომელთა რაოდენობა ძალიან დიდია; ეს ცნებები დადებითი და უარყოფითი შინაარსის არიან. ამის გამო, კვლავ არა გვაქვს ჩვენთვის პრინციპული მნიშვნელობა ესთეტიკური შეფასების მიხედვით. ზოგი შეფასება სწორია, ობიექტურია, ზოგი პირიქით. ეს ესთეტიკური შეფასების საკითხია და არა ესთეტიკური შეფასების ფორმის. ჩვენ სხვა რამეში უნდა ვეძებოთ ესთეტიკური შეფასების განსხვავებასა საფუძველი. რა მასალაში გამოიხატება ესთეტიკური შეფასება? რა საშუალებებს ვიყენებთ ამისთვის? ამის მიხედვით უნდა განვასხვავოთ ესთეტიკური შეფასების სამი ფორმა.

1. ესთეტიკური მსჯელობა ანუ ესთეტიკური შეფასების ლოგიკური ფორმა (მაგალითად, ობიექტი ლამაზია, ან უშნოა)

2. მხატვრული ფორმა, ხელოვნება, რომელიც სინამდვილეს, ხელოვნებაში ასახულს, აფასებს კიდევ

3. ლოგიკურ-მხატვრული ფორმა-მხატვრული კრიტიკა, რომელიც აფასებს ხელოვნებას.

ლოგიკური ფორმა ესთეტიკური შეფასებისა მშრალია, მისგან განსხვავებით, მხატვრული ფორმა ყოველთვის ემოციურად დატვირთულია, სუგესტიურია (ემოციურად გადამდებია) ლოგიკურ მხატვრულ ფორმაში გვაქვს მშრალიც და არამშრალიც. სუგესტიური ხასიათის კრიტიკაც არ არის გამორიცხული, რომ ასეთი ლოგიკური თანმიმდევრობა ისტორიულად იყოს გამართლებული.

1. ესთეტიკური მსჯელობა — ეს ტერმინი პირველად იხმარა კანტმა. ესთეტიკურ მსჯელობას გამოთქვამდნენ, მაგრამ ეს ტერმინი არ არსებობდა, კანტმა იხმარა და კიდევ გამოიკვლია „მსჯელობის უნარის კრიტიკაში“. თეორიული შემეცნებითი მსჯელობის თვალსაზრისით ესთეტიკური მსჯელობა არც არის მსჯელობა, ვინაიდან ის ცოდნას არ გვაძლევს. ვარდი ლამაზია — ეს თეორიულ ცოდნას არ გვაძლევს ვარდის შესახებ.

ესთეტიკური მსჯელობა უნდა განვიხილოთ თეორიულ შემეცნებითი მსჯელობის ანალოგიით. კანტი მსჯელობას განიხილავს ოთხ ნიშნის მიხედვით. ასეთივე ნიშნებით განიხილავს ესთეტიკურ მსჯელობასაც და აღმოაჩენს, რომ ესთეტიკურ მსჯელობას იგივე ნიშნება ახასიათებს, რაც მსჯელობას. არის დადებითი ან უარყოფითი – თვისებრიობის მიხედვით. კანტი ასკვნის: ესთეტიკური მსჯელობის განსხვავება არის ის, რომ ის არის მარეფლექტირებელი მსჯელობა, რეფლექსია იმ ემოციებზე, რომელიც ჩვენ გვიჩნდება, ობიექტზე დაკვირვების შედეგად. ესთეტიკურმა ობიექტმა დამატკობ და ვაფასებთ, იწვევს ესთეტიკურ ემოციებს. ეს იმას ნიშნავს, რომ მისი საფუძველი არის განცდა და, თუ განცდის გარეშე შევაფასებდით, ეს იქნებოდა უსაფუძვლო შეფასება.

მიუხედავად იმისა, რომ კანტი ამას ამბობს, შემდგომში ბევრ ესთეტიკოსს დარჩა აზრი, რომ ნამდვილი მსჯელობა ესთეტიკური მსჯელობა არ არის. ეს მხოლოდ განცდისეული აქტია. ზოგი კი სრულიად ბუნებრივად ამბობს, რომ ესთეტიკური მსჯელობა არის აზრი, რომ მისი შინაარსი აზრისეული ბუნებისაა, რომ იგი ჩვენ გარკვეულ ცოდნასაც გვაძლევს, ესთეტიკური ბუნების ცოდნას.

რა არის მსჯელობა? ლოგიკაში მსჯელობა არის მიმართების შემეცნება. მიმართებები არსებობს ყველგან, ყველაფერს შორის. არსებობს მიმართება ორ ობიექტს შორის, თეორიული შემეცნების დროს ეს მიმართება არის ორ ობიექტს შორის არსებული მიმართება, მაგრამ მიმართება, რომელიც არსებობს რაღაც ობიექტურ ვითარებასა და სუბიექტს შორის. სუბიექტსა და იმ ესთეტიკურ ობიექტს შორის არსებული მიმართება, რომელიც სუბიექტში იწვევს ემოციებს, „ვარდი ლამაზი მცენარეა“ ვარდი ობიექტური ვითარებაა, ეს თეორიული მიმართებაა, მაგრამ „ვარდი ლამაზია“ „სილამაზე“ ჩემთვის არის ლამაზი. ე. ი. სილამაზე არ არის ვარდის რაიმე ობიექტური თვისება.

ლოგიკა გვასწავლის, რომ მსჯელობა არის სუბიექტისა და პრედიკატის კავშირი. მაშასადამე ის მიმართულებას ასე გვაძლევს: სუბიექტი ესთეტიკური მსჯელობისა იგივეა, რაც თეორიული მსჯელობისა. მაგ. ვარდი მცენარეა, ვარდი ლამაზია, სუბიექტი ორივე შემთხვევაში ვარდი. ობიექტი თეორიულ მსჯელობაში ობიექტური ვითარების ამსახველი ცნებაა, ესთეტიკურ მსჯელობაში კი სუბიექტური ვითარების. ერთ

შენვლეთ შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ სილამაზე ვარდის თვისებაა, რეალურად სილამაზე არის შეფასებითი შინაარსის გარკვეული ცნება. და იმის გამო, რომ ესთეტიკურ მსჯელობას სხვადასხვა დონის ადამიანები გამოთქვამენ, ეს სილამაზე სუბიექტური ვითარების აღმნიშვნელია, ეს ჩვენ წარმოდგენაში მოცემული შინაარსია. ფორმით ესთეტიკური მსჯელობა ემსაგავსება თეორიულ მსჯელობას, შინაარსით კი განსხვავებულია. ესთეტიკური მსჯელობა განსაზღვრება არ იქნება. ის ყოველთვის არის რეფლექსია. განსაზღვრების დროს პ, უფრო ზოგადია კონკრეტდება ს- და პ- შორის მყარდება იგივეობა. ესთეტიკურ მსჯელობაში კი იმიტომ არ შეიძლება განსაზღვრება გვექონდეს, რომ პ უფრო ზოგადია კი არაა ვიდრე ს არამედ უფრო ზოგადია კატეგორია, რომელიც ისეთი ცნებაა, რომელიც მიეყენება სინამდვილის ნებისმიერ სფეროს. ესთეტიკურ მსჯელობაში პ არ არის უფრო ზოგადი ვიდრე ს. პ არის უზოგადესი უნივერსალური და ამიტომ მისი დაკონკრეტება არ ხერხდება და არც განსაზღვრება არ იქნება ესთეტიკური მსჯელობა. მსჯელობა ყოველთვის არის მტკიცება, მას ახასიათებს კატეგორიულობა. მტკიცება ნიშნავს: რაღაცას რომ ამბობ, გამოიციხავ მის საპირისპიროს ასევეა ესთეტიკურ მსჯელობაშიც, მაგრამ ესთეტიკური მსჯელობა მარტივ – კატეგორიული მსჯელობაა. რთული ესთეტიკური მსჯელობები თითქმის არ არსებობს. მტკიცების გამო ზოგჯერ მიიჩნევენ, რომ ესთეტიკური მსჯელობა ცოდნას იძლევა. კატეგორიული ხასიათის მხოლოდ აზრი შეიძლება იყოს. მსჯელობაში ეს ლამაზია ან უშნოა კატეგორიული ფორმით ვამტკიცებ. იმის გამო, რომ მსჯელობა არის მტკიცება, იგი უნდა იყოს ან ჭეშმარიტი ან მცდარი ესთეტიკური მსჯელობაც ასევე უნდა იყოს ჭეშმარიტი ან მცდარი. მაგრამ არის განსხვავება. თეორიულ მსჯელობაში გამოთქმული შინაარსი შეიძლება დასაბუთდეს. დასაბუთების შემდგომ ალტერნატიული აზრი გამოირიცხება. ესთეტიკურ მსჯელობაში დასაბუთება არ ხერხდება, არგუმენტები არ მონაწილეობენ, ფაქტობრივ არგუმენტებს ვერ მოვიტანთ, რადგან ერთსა და იგივე ესთეტიკურ ობიექტს ადამიანები სხვადასხვანაირად აფასებენ. ამიტომაცა, რომ თეორიულ მსჯელობაში დასაბუთების შემდეგ დისკუსია წყდება, ესთეტიკურ სფეროში დისკუსია ცხარე ხასიათს იღებს

ესთეტიკური შეფასების მხატვრული ფორმა – ხელოვნების უამ-

რავ განსაზღვრებათაგან ერთ-ერთის მიხედვით, ხელოვნება არის სინამდვილის შეფასება, ხელოვნება სინამდვილეს აფასებს, მაგრამ ხელოვნება უფრო მეტია, ვიდრე სინამდვილის შეფასება. რატომ შეიძლება ხელოვნება იყოს ესთეტიკური შეფასების ფორმა? ხელოვნება სხვა და სხვა ფილოსოფიური კონცეფციის ფარგლებში სხვადასხვაგვარად განისაზღვრება: ის ხან მიბაძვად, ხანაც ასახვად, ხანაც იდეალის ქმნად, სახეებით აზოვნებად, სუბლიმაციის შედეგად, არქეტიპის გამოხატვად, ხელოვანის თვითგამოხატვად, ხანაც ემოციების გადაცემის საშუალებად და სხვა. რეალურად ნებისმიერი თეორიის ფარგლებში, ცხადია, რომ ხელოვანი ავლენს თავის პოზიციას ქმნილებაში, მას მოსწონს ან არ მოსწონს ნაწარმოებში მოცემული სინამდვილე, იგი ავლენს თავის დამოკიდებულებას ქმნილებაში გათამაშებული სინამდვილის მიმართ, სწორედ იმის გამო, რომ ხელოვნება სხვა ღიმილს იმეორებს ან ერთად არის ხელოვანის თვითგამოხატვა, ის წარმოდგება ესთეტიკური შეფასების ფორმად. რადგანაც ხელოვნების შინაარსი აუცილებლად შეიცავს სუბიექტურ და ობიექტურ მომენტებს, სუბიექტურ ანუ შეფასებითი მხარის გარეშე ხელოვნება წარმოუდგენელია. ხელოვანი ყოველთვის რაღაც პოზიციდან აფასებს რეალობას.

ესთეტიკური შეფასების მესამე ფორმა არის მხატვრული კრიტიკა თავისი ბუნებით ის არის ლოგიკურის და მხატვრულის ერთგვარი სინთეზი. კრიტიკა ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს განხილვას, გაანალიზებას. ჩვენ გვაინტერესებს არა მეცნიერული ან პუბლიცისტური და სხვ. კრიტიკა, არამედ მხატვრული კრიტიკა. კრიტიკა შეიძლება იყოს ზეპირი ან წერიითი. მხატვრული კრიტიკა ჩაისახა მხატვრულ ლიტერატურაში ჯერ კიდევ ანტიკურობაში ეპიგრამების სახით. მე-18 საუკუნის ბოლოდან თვითონ კრიტიკაზე დაიწყო კრიტიკული მიდგომა. გაჩნდა ორი დაპირისპირებული თვალსაზრისი. ერთნი ამბობენ, რომ კრიტიკა თავად ხელოვნებაა, პოეზიის კრიტიკა მხოლოდ პოეზიითაა შესაძლებელი, მხატვრული კრიტიკა იგივე მხატვრული ლიტერატურაა, ის ხელოვნებაა, მხატვრული ფენიშენია და არ შეიძლება იყოს მეცნიერული. ასეთი თვალსაზრისი ჭეშმარიტებას მოკლებული არ არის, მაგრამ აქ დასაწინი ის არის, რომ უარყოფილია ჭეშმარიტების მეორე ნახევარი, რაც პოზიტივიზმის გავრცელებასთან ერთად აქტუალური გახდა. ჩნდება მოთხოვნა, რომ კრიტიკა ხელოვნების

შესახებ იყოს მეცნიერული. ჩნდება პოზიტივიზმის საფუძველზე სხვა-დასხვაგვარი კრიტიკა: ბიოგრაფიული. სოციოლოგიური, ევოლუციური. ამ ორი შეხედულების სინთეზი მოცემულია ცნობილ გამოთქმაში, რომ მხატვრული კრიტიკა არის ესთეტიკა მოძრაობაში. როცა რომანტიკოსები კრიტიკას ხელოვნებასთან აიგივებდნენ, კრიტიკის ამოცანად თვლიდნენ შეფასებას, პოზიტივისტებისათვის კი კრიტიკის ამოცანაა მხატვრული ნაწარმოების ანალიზი და არა შეფასება. ნაწარმოების ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავინახოთ ქმნილების ღირსება-ნაკლოვანებები მლიანობაში, მის ცალკეულ კომპონენტებში. ანალიზის მიზანია ნაწარმოების ელემენტების, ცალკეული ნაწილების ღირსება-ნაკლოვანების განხილვა და სინთეზი, მისი მთლიანობაში დანახვა. ანალიზი ახდენს ნაწარმოების დაშლას, ეს ოპერაცია წარმოსახვითი დანაწევრებაა ნაწარმოების და არა რეალური დაშლა. მეცნიერული ანალიზის საფუძველზე გაკეთებული ესთეტიკური შეფასება შედარებით საფუძვლიანია. კანტის მიხედვით, ესთეტიკური შეფასების სრული დასაბუთება შეუძლებელია. კრიტიკის მთავარი იარაღი იმაში მდგომარეობს, რომ დაარწმუნოს რეციპიენტი, რომ შეფასება გახდეს ემოციურად გადაძღები. ამის შესაძლებლობას იძლევა სწორედ მხატვრულობა. ამიტომაცაა, რომ არსებობს მხატვრული კრიტიკა.

საფუძვლიანი მხატვრული კრიტიკა მხატვრულ ნაწარმოებს განიხილავს ყოველმხრივ. ის ამ ნაწარმოების მხოლოდ ესთეტიკურ შეფასებას არ წარმოადგენს. მხატვრული კრიტიკა ნაწარმოების კომპლექსურ - ესთეტიკურ, ეთიკურ, პოლიტიკურ და სხვ. შეფასებას ახორციელებს და ამით მთლიანობაში გაიაზრებს ნაწარმოებს. შეიძლება თუ არა ვილაპარაკოთ მხატვრული კრიტიკის ჭეშმარიტება — მცდარობაზე. ეს კითხვა სრულიად კანონიერია.

მსთქტიკური შეფასების ობიექტურობის პრობლემა

ახალი დროის ინგლისურ ესთეტიკაში დაისვა კითხვა: უნდა იყოს თუ არა ესთეტიკურ გემოვნებაზე დავა. საკითხის სხვაგვარი ფორმულირება ასე გამოიყურება: შეიძლება თუ არა ესთეტიკურ შეფასებაზე დავა, ანუ არის თუ არა იგი ან ჭეშმარიტი ან მცდარი..

ესთეტიკოსები, რომლებიც ცდილობდნენ მოეცათ მშვენიერების დეფინიცია, იმედოვნებდნენ, რომ ამით დაეხმარებოდნენ ადამიანებს, რომ მშვენიერის დანახვისას მათ სწორი შეფასება მიეცათ. ადამიანმა რომ იცოდეს, რა არის მშვენიერება, ანუ ჰქონდეს გარკვეული კრიტერიუმი შეფასებისას, შეცდომას არ დაუშვებდა. ამიტომ ადამიანებს ფილოსოფოსები უნდა დაეხმარონ მშვენიერების დეფინიციაში. ასე ფიქრობდნენ პითაგორელები, პლატონი, არისტოტელე და ბევრი სხვა. მაგრამ გამოირკვა, რომ ასეთი დეფინიციები არ მუშაობენ ადამიანთა ესთეტიკურ პრაქტიკაში. ამიტომ ანტიკურობაშივე ჩამოყალიბდა აზრი, რომ ყოველ შეფასებას აქვს არსებობის უფლება და უსაზრისოა შეფასების ჭეშმარიტება-მცდარობაზე ლაპარაკი. სოფისტის გამონათქვამი მშვენიერება და უგვანო ერთი და იგივეა, იმიტომ რომ ერთი და იგივე საგანი ერთისთვის მშვენიერია და მეორესათვის უშნო, ეს არის რწმენა სოფისტის, რწმენა და არა დასაბუთება. შეფასების რელატიურობა სრულიად დასაშვებია ემპირიაში, მაგრამ ამით პრობლემა, არის თუ არა ესთეტიკური შეფასება ჭეშმარიტი ან მცდარი, არ უქმდება. პრობლემა არის შეფასების, შეფასება ანუ დავას შეფასების მართებულობის საკითხი. დ. ჰიუმი თვლიდა, შეფასება ყოველთვის საფუძვლიანია, თუმცა ის დამოკიდებულია შემფასებლის ინდივიდუალურ გემოვნებაზე. ჩემთვის მშვენიერია ის, რაც ჩემს გემოვნებას პასუხობს. აქედან ყველა შეფასება კანონიერია. მისი აზრით კი გემოვნებაზე არ დაობენ. ჰიუმი ხაზს უსვამს შეფასების სუბიექტურობას. კანტიც საუბრობს სუბიექტურობაზე, თუმცა აღნიშნავს, რომ ესთეტიკური შეფასება ხასიათდება საყოველთაობით და აუცილებლობით. კანტი სპეციალურად განიხილავს ამ საკითხს „მსჯელობის უნარის კრიტიკაში“ და ასკენის, რომ ესთეტიკურ შეფასებას ახასიათებს საყოველთაობა და აუცილებლობა კანტის აზრით, ობიექტურობა აქ სუბიექტურ ვითარებას ეფუძნება. მე თუ ასე დავინახე ესთეტიკური ობიექტი და დადებითი ან უარყოფითი შეფასება გამოვთქვი, სხვაც, თუ კი ჩემი პოზიციიდან შეხვდავს ასევე დაინახავდა და ასეთსავე შეფასებას მისცემდა, ეს იმიტომ, რომ, კანტის აზრით, არსებობს ტრანსცედენტალური ესთეტიკური ცნობიერება და მისი შესაბამისი ფორმები გრძნობადობის და ინტელექტუალობის დონეებზე – ზოგადი გრძნობა და ზოგადი გემოვნება..

ზოგადი გრძნობა ნიშნავს იმას, რომ ადამიანის ინდივიდუალურ ცნობიერებაში მეორდება გრძნობადობის აპრიორული ფორმა, ოღონდ ინდივიდუალური გადახრებით. სწორედ ამიტომ აქვს ესთეტიკურ შეფასებას პრეტენზია მართებულობასა და ჭეშმარიტებაზე. ასევე ინდივიდუალურად ვლინდება ზოგადი გემოვნებაც, მაგრამ საყოველთაოა, როგორც აპრიორული ფორმა. ზოგადი გრძნობის გამო ერთნაირად განიცდიან და ზოგადი გემოვნების გამო ერთნაირად აფასებენ, როცა ერთი პოზიციიდან შეხედავენ საგანს. ამიტომ, კანტის აზრით, ესთეტიკური მსჯელობის ჭეშმარიტება- მცდარობაზე ლაპარაკი სავსებით კანონიერია. იტალიელი ფილოსოფოსი ბენედიტო კროჩეს მიხედვით, კანტის შეცდომა იმაშია, რომ მან მოინდომა ლოგიკური ფაქტის ფსიქოლოგიური ფაქტით გამართლება, რაც არის მის ნააზრვეის წინააღმდეგობა. გერმანელი ფსიქოლოგის შთაგრძნობის თეორიის ავტორის თ. ლიპსის მიხედვით შთაგრძნობა ფართო შინაარსის ცნებაა. ადამიანი თავის ემოციურ მდგომარეობას ჩადებს ნებისმიერ საგანში, ეს ხდება არაცნობიერად მას კი მიაჩნია, რომ საგანს მის მიერ ჩადებული შინაარსი ობიექტურად ახასიათებს. შთაგრძნობის ცნება პირველად ფ. შილერმა გამოიყენა. შთაგრძნობის მაგალითი: ქუჩაში მივდივარ და ვფიქრობ: დღეს მოწყენილი ან მხიარული დღეა.. რა თქმა უნდა, დღე თავისთავად არც მხიარულია და არც მოწყენილი. რეალურად ეს მე ვარ მოწყენილი ან მხიარული და ჩემი ემოციური განწყობა ჩავდე დღეში, ამით მე მოვახდინე ობიექტის განსულიერება, ობიექტში ისეთი შინაარსი ჩავდე, რომელიც მას არ ახასიათებს და არც შეიძლება ახასიათებდეს. ლიპსის აზრით შთაგრძნობა არის სილამაზის საფუძველი. იგი ანსხვაავებს ორგვარ შთაგრძნობას – სიმპატიურს და ანტიპატიურს. სიმპატიური შთაგრძნობის შემთხვევაში საგანი, რომელიც არ იყო თავისთავად ლამაზი (ანტიპატიურიც ანალოგიურია) და ჩვენ ამ საგანს განვიცდით ამ თვისების მატარებლად, ჩვენ ამ დროს ვტკბებით არა საგნით, არამედ სახეზეა ობიექტივირებული თვითტკბობა. როცა საგანს ვაფასებთ ლამაზად და უგვანოდ, ორივე შემთხვევაში მართლნი ვართ. ვინაიდან თვითონ საგანი არც ლამაზია და არც უგვანო, რასაც მასში ჩავდებთ, რასაც მივაწერთ, იმას ვხედავთ. ამიტომ ლიპსისთვის ობიექტური შეფასების პრობლემა არაკანონიერი პრობლემაა. ესთეტიკური შეფასება არც ჭეშმარიტია და არც მცდარი უბრალო-

ოდ იგი საფუძვლიანია სუბიექტურად. მეოცე საუკუნეშიც მხარდაჭერით სარგებლობდა ესთეტიკური შეფასებისას სუბიექტივიზმი. ეს კიდევ უფრო გაძლიერდა ნეოპოზიტივიზმის საფუძველზე ე. წ. ემოციონალისტურ ესთეტიკაში. ხოლო რაც შეეხება პოსტმოდერნულ ესთეტიკაში საკითხი დიამეტრულად საპირისპიროა ამ აზროვნების ფარგლებში აღარ არსებობს მაღალი და დაბალი გემოვნება, არსებობს მხოლოდ ბაზარი, რომელიც განსაზღვრავს ნაწარმოების ფასს და აშ.

რაც შეეხება ნაივურ თვალსაზრისს, რომ ესთეტიკური შეფასების მართებულობას აჩვენებს დრო, ეს თვალსაზრისი კრიტიკას ვერ უძლებს, რადგან დრო კრიტერიუმად არ შეიძლება იქცეს იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ დრომ შეიძლება დაივიწყოს, ან დროის „ჩარჩომ“ სულ სხვაგვარად წარმოაჩინოს არტეფაქტი, ვერ გაითვალისწინოს დისტანციის გამო ნაწარმოების სული და სხვა. ერთი სიტყვით, დროზე მითითება ესთეტიკური შეფასების მართებულობაზე პრობლემის გადაწყვეტა კი არაა, არამედ პრობლემის გადატანა. ან სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბნელის ბნელით განსაზღვრების მცდელობაა.

ესთეტიკური შეფასების ობიექტურობის კანტის მიერ დაწყებული თვალსაზრისი განავრცო მეოცე საუკუნის ერთ-ერთმა გავლენიანმა ფილოსოფოსმა ნ. ჰარტმანმა. მისი აზრით, ესთეტიკური შეფასების ობიექტურობის მიღწევა სავსებით შესაძლებელია, თუმცა რთულია რამდენიმე მიზეზის გამო. პირველ რიგში, ძალზედ რთულია სუბიექტის ესთეტიკური ცნობიერების სტრუქტურა, რომლის შესახებაც ზემოთ ვისაუბრეთ. აქედან სხვა და სხვა ადამიანის ცნობიერების კომპონენტები სხვა და სხვა დონით და დონით არის მოცემული მაგ. ადამიანს შეიძლება ჰქონდეს ესთეტიკური განცდის უნარი და არ ჰქონდეს შესაბამის დონეზე შეფასების უნარი, ანდა ჰქონდეს ვთქვათ შეფასების ჩვევა და არ ჰქონდეს თანაშემოქმედების ჩვევა და სხვ. ანუ არ იყოს სრულყოფილი ესთეტიკური სუბიექტი. მეორეს მხრივ, ხელოვნება და მასში მოცემული მშვენიერი (იგივე ნიშნები აქვს არახელოვნებისეულ მშვენიერსაც) ერთის მხრივ, აღბეჭდილია ხელოვანის ინდივიდუალობით, მეორეს მხრივ, გაშუალებულია მხატვრულ შემოქმედებითი მეთოდით, რომელში გარკვევაც რეციპიენტს აძლევს საშუალებას დადგეს ხელოვანის პოზიციაზე და იქიდან შეაფასოს ობიექტი. მაგ. რეციპიენტის გემოვნება ჩამოყალიბებულია, ვთქვათ, რეალისტურ შემო-

ქმედებითი მეთოდზე, ასევე რეციპიენტი ცნობს მხოლოდ რეალისტურ ხელოვნებას მისთვის გაუგებარია და არახელოვნებად განიცდება მაგ. აბსტრაქტული, სიურიალისტური თუ იმპრესიონალისტური შემოქმედებითი მეთოდებით შექმნილი ხელოვნების ნაწარმოებები. მოკლედ რომ ვთქვათ, ხელოვნების ქმნილების ადეკვატური შეფასება ესთეტიკური სუბიექტის ცნობიერების სტრუქტურის არა მხოლოდ ყველა შემადგენელი კომპონენტის სრულყოფას გულისხმობს, არამედ ამ სუბიექტის მხატვრულ განათლებასაც. კიდევ ერთი სირთულე ხელოვნების ქმნილების ადეკვატური შეფასების გზაზე მომდინარეობს ხელოვნების და ზიგადად ესთეტიკურის ბუნებიდან, ხელოვნება თვითკმარი, თავისი თავის სრულად წარმომჩენი ფენომენია, თუმცა ის ყოველთვის იძლევა სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას, რაც მისი შინაგანი დაუსრულებლობით, აზრის, იდეის ცალსახა მნიშვნელობით გამოხატვის თავისებურებით და ხელოვნების ენის მეტაფორულობით არის განპირობებული. მიუხედავად ამ სიძნელეებისა, პრინციპში ხელოვნების ადეკვატური შეფასება შესაძლებელია, ყველა ზემოთ დასახელებული ფაქტორის გათვალისწინებით, თუმცა ემპირიულ ცხოვრებაში ამის მიღწევა თითქმის მიუღწეველი ჩანს, მაგრამ ეს კონკრეტული ადამიანის პრობლემაა და არა იმის, რომ ესთეტიკური შეფასების ობიექტურობა შეუძლებელია. თვით ის რეალური ფაქტიც კი, როცა ორი ადამიანი თითქმის იდენტურად აფასებს ქმნილებას ესეც იმაზე მეტყველებს, რომ პრინციპში ასეთი შეფასება შესაძლებელია

ესთეტიკური კატეგორიები

ესთეტიკური კატეგორიები დაკავშირებულია ესთეტიკურ შემეცნებასთან. ესთეტიკურ მსჯელობაში პრედიკატად ყოველთვის გამოყენებულია ესა თუ ის კატეგორია. ტრადიციულ ესთეტიკაში კატეგორიების პრობლემა ყოველთვის იდგა, თუმცა მეოცე საუკუნეში პოზიტივისტურად განწყობილი ესთეტიკოსები კატეგორიებზე საუბარს უსაზრისოდ მიიჩნევენ იმ მიზეზის გამო, რომ მათი მეცნიერული განსაზღვრება შეუძლებელია, რადგანც მათ არა აქვთ ობიექტური საფუძველი. ამ ლოგიკით საერთოდ ესთეტიკურის შესახებ მსჯელობა უსაზრისოა, რამაც რელიეფურად იჩინა თავი პოსტ-მოდერნულ ესთე-

ტიკაში, სადაც ესთეტიკურსა და სექსუალურს შორის და მათ მიერ გამოწვეულ ტკობას შორის ზღვარი თითქმის წაშლილია. თუმცა უნდა გავითვალისწინოთ მეოცე საუკუნის აზროვნების თავისებურება, რაც უწინარესად აზროვნების პარადიგმატულ პლურალიზმს ემყარება, რაც, თავის მხრივ, იმას ნიშნავს, რომ აზროვნების განსხვავებული პარადიგმები ერთმანეთის გვერდით მშვიდობიანად თანაარსებობენ. ამდენად მშვენიერებისა და ზოგადად ესთეტიკურ კატეგორიებს დღესაც არ დაუკარგავთ აქტუალობა.

ესთეტიკის ისტორიაში გამოკვეთილია შემდეგი ძირითადი კატეგორიები: მშვენიერი და მისი ანტიპოდი უგვანო, ამალღებული და მდაბალი, ტრაგიკული და კომიკური, ესთეტიკური და მხატვრული. ესთეტიკური კატეგორიების შესახებ თეორიულ გააზრებას ხანგრძლივი ისტორია აქვს თავდაპირველად განიხილავდნენ მშვენიერებას. ამას თავის ახსნა აქვს. მშვენიერების კატეგორია, როცა მას ფართო მნიშვნელობით მოიხმარენ, ამ შემთხვევაში თავისთავში აერთიანებს ყველა ესთეტიკურ კატეგორიას, ფილოსოფიის ისტორიის გარიჟრაჟზე ის სწორედ ამ მნიშვნელობით გამოიყენებოდა, რადგანაც ესთეტიკურის დიფერენცირება და თემატიზირება არ ხდებოდა, ხოლო როგორც მოგვიანებით გაირკვა ამ ცნების ვიწრო მნიშვნელობით მოხმარება აღნიშნავს საკუთრივ მშვენიერს, რომლის ბუნებაც პრინციპულად სხვა ხასიათისაა ვიდრე დანარჩენი კატეგორიების. მოგვიანებით განიხილავენ ტრაგიკულსა და კომიკურს, ბოლოს ამალღებულს. ხოლო რაც შეეხება ესთეტიკურისა და მხატვრულის მიმართების გარკვევას, მას არცთუ ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ფილოსოფოსების ყურადღებას თავიანთი პოზიციებიდან და ეპოქის სულიდან გამომდინარე სხვადასხვა კატეგორია იქცევა მაგ. პლატონი და არისტოტელე განიხილავენ მშვენიერს, ტრაგიკულსა და კომიკურს (სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას ამ უკანასკნელ ორის თემატიზირებას არისტოტელე ახდენს]. კანტი განიხილავს მხოლოდ მშვენიერსა და ამალღებულს, ხოლო ჰეგელი ოთხივე ძირითად კატეგორიას ეხება.. ხოლო იტალიელი ფილოსოფოსი ბ. კროჩე კატეგორიების განხილვაზე იმიტომ ამბობდა უარს, რომ ისინი ძალიან ბევრია მისი აზრით, ესთეტიკაში არ უნდა ხდებოდეს კატეგორიების განხილვა, ვინაიდან ისინი იმდენია, რომ მათ მხოლოდ ჩამოსათვლელად სიცოცხლე არ გვეყოფაო. კროჩე გულისხმობდა იმას, რომ

სხვადასხვა ენებში იმდენი ნიუანსური განსხვავებაა ესთეტიკური კატეგორიების, რომ მათი ერთმანეთზე დაყვანა შეუძლებელია. ახალ დრომდე ესთეტიკურ კატეგორიებს განიხილავდნენ, როგორც ადამიანისაგან დამოუკიდებელი ობიექტური შინაარსის შემცველ ცნებებს (გამონაკლისს სოფისტების აზროვნება წარმოადგენს). რალა თქმა უნდა ფილოსოფიაში სუბიექტის აქტიუობის თვალსაზრისის დამკვიდრების შემდეგ ესთეტიკური კატეგორიების შინაარსი წარმოდგენელია სუბიექტური მომენტის გარეშე, რაც იმას ნიშნავს რომ ესთეტიკური კატეგორიები არ არის მეცნიერული კატეგორიების იდენტური, იგი თავისებური ხასიათის - შეფასებითი კატეგორიებია. ისინი ისეთი კატეგორიებია, რომლებიც ადამიანის წარმოდგენებში ყალიბდება და არა ზუსტი შინაარსის ცნებები.. ესთეტიკური კატეგორიები ყოველთვის მიახლოებითი მნიშვნელობის ცნებებია. ასევე ითქმის ყველა სიტუაციაზე, სადაც შეფასებასთან გვაქვს საქმე. ამის მიზეზი ის არის, რომ შეფასების შინაარსი ყალიბდება, როგორც სინთეზი სუბიექტური და ობიექტური მნიშვნელობის მომენტებისა ამიტომ ესთეტიკური კატეგორია შინაარსობრივად წარმოადგენს სინთეზს ობიექტური და სუბიექტური მომენტების. ჩვენ, როცა რაიმე მოვლენას ვუწოდებთ მშვენიერს, ვუწოდებთ იმის საფუძველზე, რომ ამ საგნით ჩვენ ვტკებებით, სხვაგვარად განვიცდით ესთეტიკურ ტკობას. ჩვენი ეს წარმოდგენა რაციონალურ ფორმაში ყალიბდება, მაგრამ მასში ემოციური დონე მთლიანად არ არის დაკარგული. ესთეტიკურ კატეგორიებში ემოციური მომენტი მოხსნილი და შენახული სახით არის წარმოდგენილი, თუმცა დომინირებს რაციონალური მომენტი. ესთეტიკურ კატეგორიები სუბიექტური და ობიექტური შინაარსების შერევაა, ერთიანობაა და არა მათი მექანიკური ჯამი. ეს უნდა იქნას გათვალისწინებული ესთეტიკური კატეგორიების განხილვის დროს..

მშენებლობა

მშენებლის პრობლემა მსოფლიოში ისტორიაში

მშენებლობა ფილოსოფიური აზროვნების წარმოშობისთანავე ხდება რეფლექსიის ობიექტი, უფრო მეტიც, მის შესახებ გარკვეულ მოსაზრებები არსებობდა მითოსურ აზროვნებაშიც. შესაძლებელია მის შესახებ პირველ ფილოსოფესებსაც ჰქონდათ გამოთქმული მოსაზრებები, თუმცა მათ ჩვენამდე არ მოუღწევიათ. პითაგორა და პითაგორელები არიან ის მოაზროვნენი, რომლებიც საფუძვლიანად განიხილავენ მშენებლობას. პითაგორას ფილოსოფიის თავისებურება მდგომარეობდა იმაში, რომ მათ მოვლენათა საფუძველად ეგულებოდათ რიცხვები და რიცხობრივი მიმართებები და მათით ახლენდნენ სინამდვილის ახსნას. ამ პრინციპიდან განიხილავენ ისინი მშენებლობის საკითხებს. მათი აზრით, მშენებლობა ახასიათებს სინამდვილის მოვლენებს, მთელ სამყაროს – კოსმოსს, და ეს იმიტომ, რომ წესრიგი განპირობებულია რიცხვით მიმართებებით. რაიმე რომ ლამაზი იყოს, ამბობენ პითაგორელები, საჭიროა, რომ მასში იყოს ასეთი წესრიგი – სიმეტრიულობა, რიტმულობა, პროპორციულობა, ჰარმონიულობა. ეს უკანასკნელი წესრიგის ყველაზე რთული და სრული ფორმაა. ამიტომ მშენებლობის განსაზღვრებისას ამოდიან ჰარმონიულობიდან. მშენებლობა, პითაგორას განსაზღვრებით არის მრავალსახეობის ერთიანობა ან ერთიანობა მრავალსახეობაში. ეს განსაზღვრება შეიძლება დაკვალიფიცირდეს, როგორც მშენებლობის ფორმალური განსაზღვრება. ამ ოთხ ნიშანს სილამაზის ფორმალური პრინციპები უწოდეს. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ პითაგორელები შეიძლება განიხილულნი იქნენ, როგორც ფილოსოფიურ აზროვნებაში მშენებლობის განსაზღვრების ფორმალისტური ხაზის დამფუძნებლები.

საინტერესო ფრაგმენტმა მოაღწია ჩვენამდე, რომელიც ეკუთვნის ასევე ანტიკური ეპოქის მოაზროვნეს ჰერაკლიტეს. აი, ის ფრაგმენტი: „ყველაზე ლამაზი მაიმუნთა შორის უშნოა ადამიანთან შედარებით, და ყველაზე ლამაზი ადამიანთა შორის უშნოა ღმერთთან შედარებით“. ამ ფრაგმენტის მეშვეობით ჩვენ შეიძლება მოვახდინოთ ჰერაკლიტეს ესთეტიკური კონცეფციის რეკონსტრუირება. ჯერ ერთი, ჰერაკლიტე მშენებლობას მიიჩნევს საგანთა ობიექტურ თვისებად. მეორეც, ხაზს

უსვამს მშვენიერების რელატიურობას. აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ პერაკლიტე მშვენიერების გაგებაში ღვას ობიექტური რელატივიზმის პოზიციაზე,

შემდგომში ეს ობიექტური რელატივიზმი სოფისტებთან სუბიექტურ რელატივიზმად გარდაიქმნა.. სოფისტები თვლიდნენ, რომ მშვენიერება და სიმახინჯე ერთი და იგივეა, ვინაღან სხვადასხვა ადამიანები, რომლებიც, მათი აზრით, არის საზომი როგორც არსებულის, ისევე არ არსებულის, გამოთქვამენ შეფასებას. ერთი და იგივე საგანი ზოგისათვის ლამაზია, ზოგისთვის კი – არა. სოფისტების ამ თვალსაზრისს თუკი თანმიმდევრულად დავასრულებთ, რადგან მშვენიერება უკიდურესად რელატიურია სუბიექტურად, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის არც არსებობს, როგორც ასეთი.

მშვენიერების პრობლემის განხილვას დიდ ყურადღებას უთმობს პლატონი. მისი დიალოგი „დიდი ჰიპია“ ამ საკითხის დაყენების და მისი გადწყვეტის სირთულეს ეხება. ნაშრომის შინაარსი ასეთია: სოკრატე მოხარულია, რომ მიეცა ბრძენ ჰიპიასთან გასაუბრების და დიალოგის გამართვის საშუალება. სოკრატე ცდილობს დიდ ჰიპიასთან დიალოგში გაარკვიოს, რა არის მშვენიერება, საქმე ისაა, რომ სოკრატემ ერთ ადამიანს უწოდა უშნო, მან კი მიუგო, რომ შენ რა იცი, რა არის უშნო და ამდენად, არ გაქვს უფლება ვინმეს უწოდო ის, რაც არ იცი. აი, ამბავი, რომლის საფუძველზეც ცდილობს სოკრატე განიხილოს მშვენიერება, როგორც უშნოს კორელატიური ცნება. სოკრატეს კითხვაზე, თუ რა არის მშვენიერება, დიდი ჰიპია პასუხობს: მშვენიერება არის მშვენიერი ქალიშვილი, სოკრატე უბრუნებს კითხვას და ეუბნება მშვენიერი შეიძლება თუ არა იყოს ცხენი, ოქრო, ღამის ქოთანი, კარგი ცხოვრება ჰიპია დადებით პასუხს სცემს. სოკრატე ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ მშვენიერება არის რაღაც ზოგადი, რომელთან ზიარებაც აქცევს კონკრეტულ საგანს მშვენიერ საგნად. დიალოგის ბოლოს მოპაექრენი თანხმდებიან, რომ მშვენიერების პრობლემა რთულია. შეიძლება ითქვას, რომ ამ დიალოგში მხოლოდ საკითხის დაყენებაა. რა არის მშვენიერება, რის გამო არიან საგნები მშვენიერნი, რას უნდა ეზიაროს საგანი, რომ მშვენიერად იქცეს? პლატონი ამ კითხვებზე პასუხს სცემს თავის ონტოლოგიური მოძვრებიდან გამომდინარე. მისი აზრით, სამყარო ორად იყოფა 1. მატერიალური საგნების სინამდვილე,

2. იდეათა სამყარო. პლატონის მიხედვით, იდეათა სამყარო იერარქიულ წესრიგს ექვემდებარება. რაც უფრო მნიშვნელოვანია იდეა მით უფრო მაღლა იმყოფება იერარქიულ შკალაზე. ყველაზე მნიშვნელოვანი იდეებია ჭეშმარიტების, მშვენიერების და სიკეთის იდეები, უმნიშვნელოვანესი მათ შორის არის სიკეთე. ამიტომ პლატონი მშვენიერების ასეთ განსაზღვრებას იძლევა: მშვენიერება არის იგივე სიკეთე, ოღონდ სიყვარულის ობიექტად ქცეული. როცა სიკეთე იქცევა სიყვარულის ობიექტად, ის მშვენიერია. მშვენიერების წვდომა ხდება თანდათანობით, საფეხურებრივად

„ფედონში“ წარმოდგენილია ეს საფეხურები. პირველად ადამიანს შეუყვარდება რომელიმე კონკრეტული ფიზიკური საგანი და წარმოუდგება, როგორც მშვენიერი. თუ არ შეუყვარდა, არ არის მშვენიერი. როცა გიყვარს საგანი, მაშინ ნაკლს ვეღარ ხედავ, ის სრულყოფილად წარმოდგება. კონკრეტული ფიზიკური საგნიდან სიყვარული ვრცელდება მთელ ფიზიკურ სინამდვილეზე. ფიზიკურიდან ვრცელდება სულიერ სინამდვილეზე. აქედან სიყვარული ვრცელდება ზნეთა და კანონთა სინამდვილეზე და ადამიანი განიცდის ზნეთა და კანონთა მშვენიერებას. აქედან სიყვარული ვრცელდება თეორიის მიმართ და ბოლოს, სიყვარული ვრცელდება სიკეთეზე, როგორც უმაღლეს იდეაზე და ადამიანი უკვე სიკეთეს განიცდის, როგორც მშვენიერებას. სხვადასხვა ადამიანები სხვადასხვა საფეხურზე რჩებიან. ფილოსოფოსი კი ბოლო საფეხურს აღწევს. მშვენიერების ასეთი დახასიათება საფუძველს გვაძლევს ვთქვათ, რომ პლატონს მშვენიერება ობიექტურ სინამდვილედ ეჩვენება იმიტომ, რომ იდეათა სამყარო ნამდვილი სინამდვილეა. რაც უფრო ემსგავსებიან საგნები სიკეთეს, მით უფრო ლამაზები არიან ისინი. პლატონს მშვენიერების დახასიათების დროს არ გამოუყენებია პითაგორელების საშუალებები. პითაგორელებისთვის იყო მშვენიერების ფორმალური გაგება, პლატონთან შინაარსისეულია.

არისტოტელე მშვენიერების გაგებაში სხვა გზით წავიდა. ფაქტიურად ის დაუბრუნდა ფორმალისტურ გაგებას, პოეტიკაში, ამბობს იგი, საგანი ლამაზია მაშინ, როცა მის ნაწილებს შორის არის სიმეტრიულობა, რიტმულობა, პროპორციულობა და ჰარმონიული დამოკიდებულება, მაგრამ ეს არ კმარა. საჭიროა საგანი იყოს ზომიერი, ისეთი, რომ ადვილად აღიქმებოდეს. ეს სილამაზე გამოწვეულია ადვილად აღქმადობით.

ნეოპლატონიკოსი პლოტინი მშვენიერებაზე ლაპარაკობს „ენეადებში“. დასაწყისშივე ემიჯნება მშვენიერების ფორმალისტურ გაგებას და განმარტავს: თქმა იმისა, რომ მშვენიერება არის საგნის ნაწილების სიმეტრიულობა, პროპორცია, ჰარმონია ნაკლოვანია, იმიტომ რომ ის ლოგიკურად ვერ უძლებენ კრიტიკას. ის ფართოც არის და ვიწროც ერთდროულად. პლოტინი განმარტავს, რომ მშვენიერი საგანი მარტო იმის გამო უნდა იყოს მშვენიერი, რომ ის პროპორციულია, სიმეტრიულია და ა.შ. მაშინ ასე უნდა იყოს ყოველთვის. ჩვენ კი ვიცით, რომ ზოგიერთ ერთი და იგივე საგანი ხან მშვენიერია, ხან არა. მაგ. დილას კაცი ლამაზი იყოს, საღამოს – არა. მის აღნაგობაში არაფერი შეცვლილა, მაგრამ რაღაც დააკლდა და აღარ არის მშვენიერი. ასე რომ, არაფერ შუაშია სიმეტრიულობა, პროპორციულობა, ჰარმონიულობა და ა.შ. და მეორე, შეიძლება საგანს საერთოდ არ ჰქონდეს ნაწილები და მაინც მშვენიერი იყოს. მაგ. ფერს ნაწილები არა აქვს, მაგრამ არის მშვენიერი. მაშ, რა არის მშვენიერების საფუძველი? მშვენიერების საფუძველი არის ერთში. ღმერთის სახელია ერთი, ღმერთი ერთია, იქიდან მოდის საგნების მშვენიერება. ღმერთი ეს პოზიტიური ინსტანცია უპირისპირდება ნეგატიურს, არარას. ნამდვილი არსებობა ღმერთს აქვს, მაგრამ საგნები ავლენენ ღმერთს, ღმერთი ვლინდება საგნებში ემანაციის გზით, გამოანათებს. ის კაცი, საღამოს ლამაზი რომ არ იყო, გამოწვეული იყო იმით, რომ მასში დასუსტდა, ჩაკვდა ღვთიური საწყისი. პლოტინის მიხედვით, მშვენიერების საფუძველი ღმერთია. ის, როგორც აქტიური საფუძველი, სიცოცხლე ვლინდება საგნებში და საგნებს აქცევს მშვენიერად და შინაარსისეულად ესთეტიკის პოზიციიდან განსაზღვრავს მას.

ქართველი ნეოპლატონიკოსის პეტრე იბერიისთვის 1) მშვენიერება ღმერთის ერთ-ერთი სახელია. ღმერთის განსაზღვრება თეორიულად არ შეგვიძლია, მაგრამ მისაწვდომია. შეგვიძლია სხვადასხვა სახელებით და ერთ-ერთი სახელია მშვენიერება. ღმერთის დასაბუთების არგუმენტთაგან პეტრე იბერიისათვის ესთეტიკური არგუმენტი თანაბარმნიშვნელოვანია. ღმერთის არსებობა იმით დასტურდება, რომ ეს სამყარო ლამაზია და როგორ შეიძლება ამ მშვენიერი სამყაროს შემოქმედი ღმერთი არ არსებობდეს.

შუა საუკუნეებს ხშირად ახასიათებენ, როგორც ინტელექტუალური

კრიზისის ეპოქას. ეს დახასიათება ცხადად ჩანს ესთეტიკური რეფლექსიის შემთხვევაშიც. ამას თავის მიზეზები აქვს, რაც შეიძლება მოკლედ ასე აიხსნას: შუა საუკუნეები ინტელექტუალური მიმართების სპეციფიკა წმინდა წიგნის ინტერპრეტაცია იყო და არა რეალობის შემეცნება. თუმცა შუა საუკუნეების მოაზროვნეთაგან შეიძლება გამოვყოთ ნეტარი ავგუსტინეს თვალსაზრისი, რომელიც ლაპარაკობს ორგვარ მშვენიერებაზე თვალთ დასანახ და ყურით მოსასმენ მშვენიერებაზე. ეს აზრი მნიშვნელოვანია იმ მხრივ, რომ მოგვიანებით მეცხრამეტე საუკუნეში ე. წ. ფსიქოლოგიური ესთეტიკის წარმომადგენლები მშვენიერების დიფერენცირებას აკავშირებდნენ გრძნობის ხუთსავე ორგანოსთან, რის გამოც მივიდნენ ისეთ აბსურდამდე, რომ კულინარიაც და პარფიუმერიაც ხელოვნების რანგში აიყვანეს.

ახალ დროში მშვენიერების პრობლემა ეპოქის სულის შესატყვისად რაციონალიზმის და ემპირიზმის განასერში განიხილებოდა. დ. ჰიუმი იყო პირველი მოაზროვნე, რომელიც ახალ დროში ეხება მშვენიერებას და ამ საკითხს წყვეტს სუბიექტივისტური პოზიციიდან. მშვენიერება გემოვნებასთან არის დაკავშირებული, გემოვნება კი სუბიექტურია იმდენად, რამდენადაც თანდაყოლილი და უცვლელია, აქედან გამომდინარე დ. ჰიუმისათვის მშვენიერება სუბიექტურია, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმდენი მშვენიერებაა, რამდენიც ადამიანი, ეს უკიდურესი სუბიექტივიზმი გამორიცხავს მშვენიერების არსებობას., უფრო ზუსტად, მის თეორიულ განსაზღვრებას

მშვენიერების საკითხის ახლებური გადაწყვეტა აზროვნების ისტორიაში დაკავშირებულია კანტის სახელთან. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ კანტი არის პირველი მოაზროვნე, რომელმაც თეორიულად დაასაბუთა ესთეტიკურის ავტონომიურობა და მასთან მშვენიერების საკითხიც ამ სულისკვეთებითაა განხილული.

კანტი მშვენიერების პრობლემას ეხებოდა მაშინაც, როცა ღოგმატიზმის პოზიციაზე იდგა. ის ემპირული დაკვირვებით იკვლევდა მშვენიერსა და ამაღლებულს და ფიქრობდა, ჰიუმის მსგავსად, რომ გემოვნების სფერო წმინდა სუბიექტურობით ხასიათდება და მასზე შეიძლება ვიმსჯელოთ სუბიექტების კლასიფიკაციის შემდეგ. მაგ. ქალები უფრო კარგად ხედავენ მშვენიერს, ვიდრე — მამაკაცები. ეს უკანსკენლნი ამაღლებულს უკეთ განიცდიან, ვიდრე ქალები და ამას იმით

ხსნიდა, რომ მშვენიერების დანახვას სჭირდება გრძნობა, ამაღლებუ-
ლისას კი გონება.

თავისი მოღვაწეობის კრიტიკულ პერიოდში შრომაში „მსჯელობის
უნარის კრიტიკა“ კანტი ავითარებს მშვენიერების თეორიას. „მშვე-
ნიერების ანალიტიკა“ ასე ჰქვია ამ წიგნის პირველ განყოფილებას. იგი
ანალიტიკას იწყებს მშვენიერების შესახებ ესთეტიკური მსჯელობის
დახასიათებით. მშვენიერების შესახებ მსჯელობა არის უცნებო მსჯელობა,
რაც იმას ნიშნავს, რომ ეს მსჯელობა არ ემყარება ცოდნას და,
რასაკვირველია არც იძლევა ცოდნას.. მაგ. „ვარდი არის ლამაზი“ ამ
მსჯელობაში არ ჩანს, თუ რა არის ვარდი. ეს იცის ბოტანიკოსმა,
რომ „ვარდი არის მცენარე“. შემდეგ კანტი ახასიათებს მშვენიერების
შესახებ ესთეტიკურ მსჯელობას თვისობრიობის მიხედვით, ამ თვალ-
საზრისით მშვენიერებაზე ესთეტიკური მსჯელობა არის დადებითი
მსჯელობა, რაც გულისხმობს, რომ ჭოცა ჩვენ მშვენიერ საგანს
ვჭკრეტთ განვიცდით ტკბობას და ამიტომ ვუწოდებთ მას მშვენიერს
და განვიცდით მშვენიერებას მაშინ როცა ყოველგვარი ინტერესისგან,
ანგარების, სურვილის, მინდას გარეშე ვჭკრეტთ საგანს. თუ ასეთ
შემთხვევაში იგი ვეატკბობს, ის არის მშვენიერი.. მაშასადამე, კანტის
აზრით, მშვენიერია ის, რაც ყოველგვარი ინტერესის გარეშე იწვევს
ჩვენში სიამოვნებას. რაოდენობის თვალსაზრისით, ესთეტიკური მსჯელობა
საყოველთაოობით ხასიათდება, ამიტომ უნდა ითვას, რომ მშვენიერია
ის, რაც იწვევს საყოველთაო სიამოვნებას. შეიძლება ყოველ კონკრე-
ტულ შემთხვევაში ასე არ იყოს, მაგრამ, თუკი იმავე პოზიციიდან
შეხედავს სხვა, რა პოზიციიდანაც მე შეეხედე საგანს, იგივე განცდას
მიიღებს. ეს პოზიციიაა, რომ ყოველგვარი ინტერესიდან დაცლილი
უნდა იყოს. ესთეტიკური საგანი რომ მშვენიერი იყოს, აუცილებელია,
რომ სიამოვნება იყოს საყოველთაო ხასიათის. მიმართების ნიშნის მიხედ-
ვით და აქცენტს აკეთებს იმ მიმართების, რომელიც არსებობს ადამი-
ანსა და საგანს შორის. საგანს აქვს თავისი ფორმა და შინაარსი, თუ
დავსვამთ შეკითხვას: რის გამოა საგანი ლამაზი – ფორმისა თუ
შინაარსის, კანტი პასუხობს: ფორმის გამო. საგნის სილამაზის
განმსაღვრელი არის ფორმა. ფორმა უნდა იყოს მიზანშეწონილი და
მაშინ იქნება საგანი ლამაზი. მაგრამ უნდა განვასხვავოთ ორგვარი
მიზანშეწონილობა სუბიექტური და ობიექტური, ან სხვაგვარად, უმიზნო

და მიზანშესაბამისი მიზანშეწონილობა. კანტის მიხედვით, ნამდვილ მშვენიერებასთან გვაქვს საქმე, როცა ფორმა სუბიექტურად ანუ უმიზნოდ მიზანშეწონილია. როცა ფორმა მიზანშესაბამისად მიზანსეწონილია, ესაა დაბმული სილამაზე, ან დამოკიდებული სილამაზე. დამოკიდებულია მიზანზე, დანიშნულებაზე, ფუნქციაზე და სხვა. მაგ. ტაძარი უნდა შეესაბამებოდეს თავის დანიშნულებას – ღმერთის საპატივსაცემოდ აგებული ნაგებობა. რაც უფრო შეესაბამება თავის დანიშნულებას, მით უფრო ლამაზია. თუ იგივე ნაგებობას შევხედავთ სხვა პოზიციიდან, ვთქვათ, საცხვრებელი სახლის პოზიციიდან, ასეთი აღარ იქნება. კანტის მიხედვით, თავისუფალი სილამაზე არის ნამდვილი სილამაზე. ასეთ უმიზნო მიზანსეწონილობას მოქმედებაში მოყავს ჩვენი ცნობიერების ისეთი უნარები, როგორებიცაა: წარმოსახვა და განსჯა. სწორედ მათ მიმართ უნდა იყოს საგანი მიზანშეწონილი, რათა მან {საგანმა} ჰარმონია დაამყაროს ჩემს სულში იმიტომ, რომ უმიზნოდ მიზანსეწონილია. იმიტომ, კანტის აზრით, მშვენიერია ის, რაც თავისი ფორმით უმიზნოდ მიზანშეწონილია ჩემი ცნობიერებისათვის. და ბოლოს, კანტის აზრით, მოდალობის მიხედვით, ესთეტიკური მსჯელობა არის აუცილებელი მსჯელობა. მშვენიერი არის საგანი, რომელიც ჩემში აუცილებლობით იწვევს სიამოვნებას და არა შემთხვევით. მშვენიერების გაგებაში კანტი ფორმალისტური ესთეტიკის ჩარჩოებში რჩება, იგი გადამწყვეტ მიშენელობას ანიჭებს ფორმას და არა შინაარსს, ფორმა უნდა იყოს უმიზნოდ მიზანშეწონილი.

ჰეგელი მშვენიერების გაგებაში, თავიდანვე უნდა ითქვას, შინაარსისეული ესთეტიკის წარმომადგენელია. ჰეგელის მიხედვით, ყოველივე არსებულის საფუძველია აბსოლუტური იდეა. ყველაფერი მის მიერ იქმნება, მაგარამ აბსოლუტი უშუალოდ კი არ ქმნის ხელოვნებას, არამედ ადამიანის ცნობიერების მეშვეობით და ვლინდება მასში, დებს გარკვეულ შინაარსს, რომლის საფუძველთა საფუძველი აზრისეულია ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობაში მთავარია შინაარსი, როცა ფორმა შეესაბამება შინაარსს, მაშინ გვაქვს მშვენიერი. ჰეგელი ამბობს! რომ ბუნებაში ყოფილიყო ნამდვილი მშვენიერება, მაშინ ხელოვნება საჭირო აღარ იქნებოდა. ჰეგელის მიხედვით, არც ყველა ხელოვნებაა მშვენიერი. ხელოვნება კი, მისი აზრით, სამგვარია I. სიმბოლური ხელოვნება – მასში ხელოვნების სახეებისგან მთავარა

არქიტექტურა. 2. რომანტიკული ხელოვნება – ფერწერა, მუსიკა, პოეზია, 3. მისი აზრით, სრულყოფილი ხელოვნება ესაა კლასიკური ხელოვნება. აქ არის მხოლოდ ფორმისა და შინაარსის ერთიანობაა, ფორმა ისეთია, როგორსაც მითხვებს შინაარსი. აქ მასალა ისეა დამუშავებული, რომ ცოცხლად ვხედავთ იდეას, ხელოვნების წინა ორი სახისაგან განსხვავებით.¹

ჰეგელის შემგომი ფილოსოფია ევროპულ აზროვნებაში ხასიათდება მთელი რიგი ფუნდამენტური ცვლევებით. რაციონალიზმის კრიზისში შესვლას, აზროვნების ვექტორის შეცვლას რაციონალიზმიდან ირაციონალიზმისაკენ კარგად გამოხატავს ამ ფილოსოფიური მიმდინარეობების ზოგადი სახელი – პოსტიდეალისტური ფილოსოფია, რომელთა წარმომადგენლები თუმცა უშუალოდ არ განიხილავენ მშვენიერების კატეგორიას [ეს გასაგებია. მათი აზროვნება ხომ კანონმდებელი გონების პრინციპების წინაღმდეგ მიმართული აზროვნებაა, რომლის ენა უფრო მეტაფორულ-სიმბოლოურია ვიდრე ცნებით კატეგორიული} თუმცა მათ აზროვნებაში საკმარისად არის წარმოდგენილი ხელოვნების შესახებ გამოთმული მოსაზრებები, სადაც შეიძლება ამოვიკითხოთ მათი თვალსაზრისი მშვენიერების შესახებ.

ამ მხრივ საინტერესოა ნიცშეს – „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ ფუძემდებლის თვალსაზრისი. რომელმაც თავისი აზროვნების მთავარ პრინციპად აიღო ესთეტიკური და არა გნოსეოლოგიური ან ეთიკური. ნიცშეს აზრით, სიცოცხლისათვის დამახასიათებელია ქმნადობა, რაც ასევე ახასიათებს ესთეტიკურს. ნიცშე თავის შრომაში „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ გამოყოფს ბერძნული ხელოვნების ორ საწყისს, რომელსაც აკავშირებს დიონისესა და აპოლონის სახელებთან. ბერძნული ტრაგედიის წარმოშობის პრობლემა ნიცშემ ნების მეტაფიზიკასთან დააკავშირა. ხელოვნება წარმოადგინა, როგორც სამყაროს საფუძველში მდებარე ძალების თავისებური გამოვლენა. თავის მხრივ კი, ხელოვნების ეს ორი სახე, სამყაროს ორი საწყისის – დიონისურისა და აპოლონურის გამოვლენაა. აქედან დასკვნა: ხელოვნება მაშინაა სრულყოფილი, როცა ორივე საწყისი სრულადაა წარმოდგენილი. ნიცშეს აზრით, ანტიკურ ეპოქაში ჩამოყალიბდა ახალი მსოფლმხედველობა, რომელიც მეცნიერული სულით იყო გამსჭვალული და ანგარიშს აღარ უწევდა დიონისურს. ტრაგიკული განცდა მოკლა

ლოგიკის მეცნიერების ადამიანმა. სოკრატედან და პლატონიდან მომდინარე ფილოსოფიურ კულტურული ტრადიცია ცვლის დიონუსურ-აპოლონურ მსოფლშეგრძნებას. ამავე ხაზს აგრძელებს ქრისტიანული რელიგია, რომელმაც ადამიანის ჭეშმარიტი ყოფიერების საწყისი ჩაანაცვლა ცისა და ღმერთის ფიქციებით. ხოლო ახალ ევროპულ კულტურაში რელიგია შეცვალა მეცნიერებამ, რომელიც, თავის მხრივ, ინელექტის ფიქციაა. ნიცშეს აზრით, კულტურის ფორმათაგან სიცოცხლესთან ყველაზე ახლო არის ხელოვნება. მშვენიერება, ნიცშეს აზრით, არის ის, რაც ხელს უწყობს სიცოცხლეს. სიცოცხლის ბოლოს ნიცშე აშკარად გადაიხარა დიონისურისაკენ, ანუ სიცოცხლის უშუალო სტიქიისადმი, რაც გვაძლევს საფუძველს, რომ აპოლონური, რაც მოწესრიგებულობის სინონიმია, უარყოფილი და გატანილი იქნა ნიცშეს მიერ ხელოვნების და, აქედან გამომდინარე, მშვენიერების სფეროდან. ნიცშე მშვენიერებას აკავშირებს სიცოცხლესთან, სიცოცხლეს თავის მხრივ, მიისწრაფის ძალაუფლების არეალის გაფართოებისაკენ. ამდენად, მშვენიერია, ნიცშეს მიხედვით, ის, რაც ხელს უწყობს სიცოცხლის ან, რაც იგივეა, ძალაუფლების ემოციურ განმტკიცებას.

ნიცშესთან ერთად კიდევ ერთი მოაზროვნეა ზ. ფროიდი, რომლის შეხედულებამ უდიდესი გავლენა მოახდინეს ზოგადად პოსტმოდერნულ ფილოსოფიაზე და კერძოდ, ესთეტიკაზე. ისევე როგორც ნიცშე, ფროიდიც ტრადიციული ინტრლექტუალიზმის საპირისპირო პოზიციიდან აზროვნებს. ფროიდის მოძღვრებაში ძირითადია ცნობიერისა და არაცნობიერის ურთიერთობის საკითხი. ფროიდი თვლის, რომ ადამიანის განმსაზღვრელი და მისი მამოძრავებელი ძალაა სექსუალური ლტოლვა. შეზღუდული სექსუალური სწრაფვა სიამოვნების პრინციპით რომ ხელმძღვანელობს, ცდილობს დაიკმაყოფილოს თავი საქმიანობის სხვადასხვა სფეროში მაგ. შრომის პროცესში, რელიგიასა თუ მეცნიერებაში, ხელოვნებაში. ამ უკანასკნელის უკან ნამდვილი არაცნობიერი შინაარსი იმალება, რომლის საფუძველი არის სექსუალური ლტოლვები, ინსტიქტები, ის სურვილები, რომელთა გამხელა პიროვნებისთვის სამარცხინოა. ხელოვნება არაცნობიერი სურვილების გამოვლენის საშუალებაა. მხატვრული შემოქმედების წყაროს, ისევე, როგორც ნებისმიერი საქმიანობისას, ადამიანის დაუკმაყოფილებელი ლტოლვებია და მისი დაბრკოლების გამო განცდილი ადრეული შთაბეჭდილებებია

წარმოადგენს. ფროიდის მიხედვით ის რასაც ადამიანები მშვენიერს უწოდებენ არაცნობიერად მის ძირში, საფუძველში ყოველთვის იგულისხმება და ძვეს სექსუალური. ფროიდის შეხედულებებმა დიდი გავლენა მოახდინეს არა მხოლოდ მხატვრულ პრაქტიკაზე არამედ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ აზროვნებაზე. ფროიდის უშუალო გავლენა ეტყობათ არამხოლოდ ემოციონალისტური ესთეტიკის წარმომადგენლებს, არამედ ფრაკფურტის სკოლის წარმომადგენლებს მარკუზესა და აღორნოს, ასევე პოსტმოდერნული ფილოსოფიის წარმომადგენლების უმრავლესობას. ლაკანს, დელიოზს, გვატარს, ბლანშოს და სხვ.

კლასიკური ესთეტიკური აზროვნების ამოწურვის კიდევ ერთ მან-იფესტაციას წარმოადგენს პოზიტივიზმი, რომლის მიხედვით ტრადიციული თემები, რომლებიც არ ექვემდებარებიან კერძო მეცნიერულ მეთოდოლოგიურ განხილვას, უსაზრისო თემებად ცხადდებიან. მათ რიგშია მშვენიერებაც.

გარდამავალ საფეხურს მეოცე საუკუნის ფილოსოფიაში წარმოადგენს მარტინ ჰაიდეგერი, რომელიც ცდილობს სუბიექტისა და ობიექტის კლასიკურ პარადიგმას გასცდეს და მოახდინოს ტრადიციული თემების რეინტერპრეტაცია.. მის შრომებში ხელოვნების შესახებ, განსაკუთრებით შრომებში „დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა“ და „ჰოლდერლინი და პოეზია“ შეიძლება ამოვიკითხოთ აზრი მშვენიერების შესახებაც, რადგანაც ხელოვნება მსგავსად ფილოსოფიისა ჰაიდ-ეგერის მიხედვით ჭეშმარიტების წედომის, დაფარულის ჩენაა. აქედან შეიძლება ითქვას მშვენიერება ჰაიდეგერის მიხედვით ჭეშმარიტებასთან არის ნაზიარები, უფრო სწორედ მშვენიერების და ჭეშმარიტების იდენ-ტობაზეა ხაზგასმა.

კლასიკურ ფილოსოფიური პარადიგმის საზღვრებში მშვენიერების და ზოგადად ესთეტიკურის შესახებ მეოცე საუკუნეში აზროვნებენ ნ. პარტმანი, რომელსაც ფუნდამენტური შრომა აქვს სახელწოდებით „ესთეტიკა“ და გ.პ. გადამერი შრომით მრავლისმთქმელი სათაურით „მშვენიერების აქტუალობა“.

პოსტმოდერნული ესთეტიკა ყველა ამ თვალსზრისის გარკვეულ ირონიზებას ახდენს. აღიარებს სრულ რელატივიზმს, ტრადიციული ესთეტიკურ კატეგორიების კვლევის ნაცვლად სულ სხვა თემები შემო-

დის ამ აზროვნების წესით შექმნილ ესთეტიკურ ტრაქტატებში. სწორედ, რომ უპრიანია ესთეტიკური კატეგორიების განხილვისას ვაჩვენოთ ამ მიმართულების ძირითადი მახასიათებლები და ხასიათი.

პოსტმოდერნული ესთეტიკა

თანამედროვე, პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის საგნის ინტერპრეტაცია უბრუნდება ხელოვნების გამოკვლევის სხვადასხვა თვალსაზრისების განხილვას, ხელოვნების ფილოსოფიის შესაძლო რეინტერპრეტაციის გზას. უახლეს ესთეტიკურ თეორიებში შეიძლება გამოვყოთ გამოკვლევები, რომელშიც გრძელდება კლასიკური ესთეტიკის პრინციპები, მეორეს მხრივ კი ის გამოკვლევები, რომლებიც ორიენტირებულია პოსტმოდერნული ესთეტიკის მეთოდოლოგიურ პრინციპებზე, პირველნი ისწრაფვიან ისეთი ცნებებისაკენ, როგორიცაა: რეფლექსია, თავისუფლება, სუბიექტი, ავტორი, ნაწარმოები, ხელოვნების ონტოლოგია, რაციონალობა, უნივერსალური ღირებულებები, იდეალი, მშვენიერება, ამაღლებული და აშ., ანუ ის, რაც იყო კლასიკური ესთეტიკის იდეის შემადგენლები. მეორე მიმართულებისათვის უფრო დამახასიათებელია კონცეპტის, ყოველდღიურობის, საჯაროობის, თხრობის, კომინიკაციური სტრუქტურების, ენობრივი თამაშების, დეკონსტრუქციის, მეტაფორების, ძალაუფლების, სხეულებრივის (ანუ მატერიალური, ფიზიკური, ამქვეყნიური), სექსუალურის, სურვილის, სიმულაქრის, ქაოსის, ვირტუალური ჭეშმარიტების ცნებები, ანუ ის კონცეპტები, რაც ზოგადად ახასიათებს პოსტმოდერნულ დისკურსს. მოცემული დაყოფის აზრი არ არის დაყვანილი ფორმალურ განსხვავებამდე, მისი არსი გამოიხატება დამახასიათებელ დეტალებში: კლასიკური ფილოსოფიისა, და ესთეტიკისათვის ასე თუ ისე დამახასიათებელია ერთგვარი ევროპოცენტრიზმი, რომელიც თვლის, რომ გამართლებულია ის კულტურა, რომლის ღირებულებას ადამიანი წარმოადგენს. სწორედ ამით ინარჩუნებს ადამიანის განმანათლებლურ იდეას, როგორც უმაღლეს ღირებულებას,, სადაც მეცნიერულ ცოდნას ენიჭება ერთადერთი ადეკვატური ცოდნის როლი. კლასიკური ფილოსოფია და ესთეტიკა არ უშვებს ეჭვს ადამიანის უნივერსალურობის მიმართ, გონება აღიარებულია კანონმდებელ ინსტანციად.

გარდამავალი საფეხური, კლასიკურ და პოსტმოდერნისტულ ეს-
თეტიკებს შორის გახდა ნიცშეს, ინტუიტივისტების და ფროიდის შეხედ-
ულებები, რომელმაც, თავის მხრივ, ხელი შეუწყო რელატივიზმის
თემის აღორძინებას.

პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა დაკავებული არა თვითნებური
კონსტრუირებით, არამედ ცდილობს გასცეს პასუხი თანამედროვეობის
გამოწვევას. ჩვენი რეალობა და ცხოვრებისეული სამყარო „პოსტმოდ-
ერნული“ გახდა. იმდენად დანაწევრდა, როგორც გერმანელი მწერალი
მუზილი იტყოდა, შეუძლებელია მისი მოყოლა. ინტერნეტის, საჰაერო
მიმოსვლის და ტელეკომუნიკაციების ეპოქაში განსხვავებულნი იმდე-
ნად დაუახლოვდა ერთმანეთს, რომ ყოველ ნაბიჯზე ერთმანეთს ეჯახ-
ება; „სხვადასხვა დროულობის“ ერთდროულობა, ერთ ტოპოსში მშვი-
დობიანად თანაარსებობენ განსხვავებულნი. ახალი სამყარო გახდა
სხვადასხვაგვარი კონცეფციებისა და თვალსაზრისის ურთიერთშედწე-
ვის საწინდარი.. დიადი საქმეების და დიდი ნარატივების დრო წარ-
სულს ჩაბარდა, სახეზეა ონტოლოგიური ნიჰილიზმი. ამ პრობლემების
გადაჭრას ცდილობს პოსტმოდერნიზმი. მას არ გამოუგონია ეს სიტუ-
აცია, ის მხოლოდ გაიაზრებს, ის მხოლოდ ევროპული რეაქციაა:
სწორედ რომ ახალი ევროპული კულტურის პროექტის კრიზისზე.

აქ შეიძლება მივუთითოთ პოსტმოდერნიზმის წარმოშობის ერთ-
ერთ ყველაზე ცხად თეორიულ მიზეზზე. ის დაკავშირებულია კლასიკური
დისკურსის ამოწურვასთან, რომელიც პოსტულატად მიიჩნედა ტოტა-
ლური აბსოლუტური არსის არსებობას. ამ არსის მეშვეობით ყველა
ცალკეულ მოვლენას შეეძლო შეეძინა აზრი. პოსტმოდერნული მსოფ-
ლმხედველობის მიხედვით ნებისმიერი საერთოდ აღიარებული აზრი ან
კონცეფცია მიიჩნევა როგორც საშიშროება, რომელიც ჩასაფრებულია
თანამედროვე ადამიანის ბედის, მისი ყოველდღიური ცხოვრების ხელყ-
ოფისათვის და გაგებულია როგორც მორიგი მეტამოთხრობა ან მეტაისტ-
ორია, რომელიც პრეტენზიას აცხადებს იმაზე, რომ წინასწარ ჩაწ-
ეროს ადამიანის ნებისმიერი მოქმედება ან აზრი გარედან მოცემულ
ტოტალურ კონტექსტში, რომლის შეცვლაც მას არ ძალუძს. სხვათა-
შორის ამ გუნებაგანწყობას თან ახლავს დარწმუნება, რომ ყოველდ-
ღიური სამყარო ერთადერთი საბაზრო რეალობაა, და ეს არ არის
იდეებისა თუ აბსოლუტური ცნებების სამყარო და ა.შ.

თუ პოსტმოდერნიზმი ტაქტიკურად რაღაცაში არ არის მართალი, მისი სტრატეგიული მიმართულების მიმართ შეკამათება ძნელია -- კრიზისის მიზეზები თავად ევროპულ კულტურაში უნდა ვეძიოთ. პოსტმოდერნიზმი ჩნდება, როგორც გააზრება, რომლის ჩარჩოში რეალობას ემუქრებოდა ძალადობრივი გარდაქმნა. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ პოსტმოდერნიზმი, თავის არსებით ნაწილში, არის პასუხი „უნივერსალური ცნობიერების პროექტის“ კრიზისზე. ახალი დროის ევროპული კულტურის ფუძემდებლური პარადიგმა გონება და მისი კანონმდებელი ფუნქცია პოსტმოდერნულ კულტურაში უარიყოფა და მას ცვლის ინერპრეტატორული გონება, რაც თავის მხრივ იწვევს ადამიანის ინტელექტუალური საქმიანობის ვექტორის შეცვლას. ინტერპრეტატორული გონება ცოდნის ტრანსცედენტალურ საფუძვლებს უკუაგდებს და კვლევის საგნად იხდის ყოველდღიურობას. ცოდნის წყაროს ახალი გონება ხედავს არა მეტაფიზიკაში, არამედ აქ და ამჟამად არსებულ ინდივიდთა ცხოვრებაში. პოსტმოდერნული დისკურსი მეტაფიზიკას უპირისპირებს ირონიას, ტრადიციული ტექსტის გაგებას ცვლის ინტერტექსტი, ჭეშმარიტებას კვალი, შემოქმედებას დეკონსტრუქცია. ხელოვნება ახალი ფორმების ძიების როცესშია, უგულველყოფა ხდება მისი ტრადიციული ფორმების კრიტიკერიუმების, პოსტმოდერნული ესთეტიკის სპეციფიკა დაკავირებულია კლასიკური ტრადიციის არაკლასიკურ ინტერპრეტაციასთან. მისთვის დამახასიათებელია პლურალისტური ესთეტიკური პარადიგმები, არასისტემურობა, კრიტიკერიუმების და წესების არქონა, დეკონსტრუქციის თეორია ემიჯნება კლასიკურ დისკურსს, რომელიც საზრისის რეპრეზენტაციის შესაძლებლობას უშვებდა ხელოვნების ქმნილებაში, რაც პოსტმოდერნული ესთეტიკის მიერ უარყოფილია, ასეთმა მიდგომებმა გამოიწვია ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიების მოდიფიკაცია. მეოცე საუკუნის 80-იანი წლებიდან განსაკუთრებულად ძლიერდება ყურადღება. უახლესი ესთეტიკური თეორიების, პოსტმოდერნისტული კულტურისა და ხელოვნების მიმართ. ეს დასავლური თეორიები უკვე მხოლოდ იმპორტირებული კი არა, არამედ ადგილობრივ ნიადაგზე გადმონერგული და იმავდროულად ჩვენი კულტურული სივრცის შემადგენელ, დომინანტურ განსაზღვრულობებად იქცნენ დღევანდელი ეპოქის ესთეტიკურ ცნო-

ბიერებაში თითქმის ერთდროულად შემოიჭრა მხატვრული იდეების ეკლექტური მრავალფეროვნება. განსხვავებული სტილი, ფორმა, „სხვაგვარი ფერწერა, სპექტაკლები. მესამე მიმართულების მუსიკა, ინტერნეტული ვირტუალური, ჰიპერრეალობა; თანამედროვე სამყაროს მხატვრული ტრანსფორმაციის გარდა, გადამწყვეტ როლს თამაშობს აგრეთვე გეოპოლიტიკური და პოლიტიკური სივრცეების ტრანსფორმაცია. სულიერი ორიენტირების ცვლილება, როგორც ისტორიული წარსულის, ასევე აწმყოსა და მომავლის პლურალისტური ინტერპრეტაცია. რაც შესაბამისად ჰქმნის სტიქიურობისა და არასტაბილურობის ატმოსფეროს; მეოცე საუკუნის დასასულის ესთეტიკური დისკუსიების ერთ-ერთ მთავარ დომინანტს ოცდამეერთე საუკუნის მხატვრულ ესთეტიკური განვითარების პერსპექტივების მონიშვნა წარმოადგენს; ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდება პოსტ-პოსტმოდერნიზმი, რომელიც დღეისათვის ყველაზე დამაჯერებელ პრეტენზიას აცხადებს ტენოვირტუალისტიკის, ტრანსსენტიმენტალიზმის სახით; ისინი ქმნიან სრულიად ახალ ესთეტიკურ-მხატვრულ რეალობას. პრინციპულად ახალ მხატვრულ გარემოს, ვირტუალურ რეალობას. მასთან მიმართების სრულიად ახალ ესთეტიკურ ფენომენს, ინტერაქტიურობასა და ახდენენ „ესთეტიკურის“ პოსტმოდერნისტულ ტრანსფორმაციას „ტრანსესთეტიკურად“, რაც რადიკალურად განასხვავებს თანამედროვე ესთეტიკურ სივრცეს კლასიკური ესთეტიკური აზროვნებისაგან. კერძოდ, პოსტმოდერნისა და ზოგადად „პოსტკულტურული ეპოქის“ აღწერის სავარაუდო სქემაში. ყველა ძირითადი განსაზღვრულობა „ტრანსით“ იწყება (ტრანსპოლიტიკური, ტრანსესთეტიკური, ტრანსრელიგიური, ტრანსმეცნიერული, ტრანსპერსონალური, ტრანსეთიკური, ტრანსსექსუალური), რაც ცალსახად მიგვიითბებს იმ ფაქტზე, რომ „პოსტკულტურული“ ეპოქის ზემოაღნიშნულ „ტრანს“ თავსართო ძირითად აქცენტს ყოველგვარი საზღვრების მოშლასა და ერთიანი გლობალური სივრცის ფორმირებაზე აკეთებს, რომელიც, თავის მხრივ, ვერანაირად ვერ ეგუება დიფერენციაციის, ინდივიდუალურობის, ეროვნულობისა და თვითმყოფადობის პარამეტრებს, რომ „პოსტკულტურული“ ეპოქის „ტრანს“ განსაზღვრულობებს შორის ყველაზე უნივერსალური „ტრანსესთეტიკურია“, რომელიც, ერთი მხრივ, მოიცავს ყველა დანარჩენ განზომილებას,

ხოლო, მეორე მხრივ, საკუთარი თვითმყოფადი პრეისტორია და ტრანსფორმაციული რეგისტრი გააჩნიათ, რომელიც ყველაზე უფრო მჭიდროდ ადამიანური ყოფიერების ეგზისტენციალურ „გასაჭირებს“ უკავშირდება.

დღეს სავსებით სამართლიანად საუბრობენ აზროვნების და არა მარტო აზროვნების, არამედ ყოფიერების ესთეტიზაციაზე, ეს სიახლე არ არის. უკვე მე-18საუკუნიდან, როგორც ჰაბერმასი აღნიშნავს, ფილოსოფიური დისკურსი გადაიკვეთება ესთეტიკურ დისკურსთან და უამრავი პრობლემის გააზრება ესთეტიკურ სფეროში ხდება. სიახლე მთელი ადამიანური ყოფნის დეტალების გამოცხადებაა ტრანსესთეტიკურის შემადგენლებად.

ესთეტიკური პერფორმანსი, ეს უცნაური სპექტაკლი თავის შიგნით აქცევს სოციალური ყოფის ყველა პარადიგმას. თანამედროვე სააზროვნო სივრცეში მხატვრული ტექსტი გადაიქცევა იმ ადგილად, სადაც ერთმანეთს ყველაზე მეტად დაუახლოვდა ესთეტიკა და ფილოსოფია. ეს პროცესი გამოიხატა ენის ანალიტიკური ფუნქციის კომუნიკაციურით შეცვლით. ნონ-კლასიკა, ანუ ჩვენი ეპოქა სულ უფრო ემსგავსება ფუკოს ქანქარას მოძრაობას, წარსულსა და მომავალს შორის რომელიც რასოდეს იძლევა სააზროვნო სივრცის ზუსტად განსაზღვრის საშუალებას. სამყაროს მაკონსტრუირებელი „მე“ სცილდება საზღვარს რომელსაც მხატვრული შემოქმედების სამყარო ჰქვია. პოლიტიკაც ესთეტიკური პერფორმანსია, რომლის ნახვა უფრო გართობაა, ვიდრე ჭეშმარიტება. ხელოვნება და მხატვრული ენა ადამიანური ცხოვრების ამ სფეროს წამყვანი მაგისტრალიც გახდა და მხატვრულ-პოლიტიკური ენა სახეებისა და სიმბოლოების ისეთივე მასკარადია, როგორც ნებისმიერი „კარნავალი.“ თანამედროვე სამყარო მითების ერთგვარი გადათამაშებაა და ამაში დაეჭვება უკვე შეუძლებელია, „ცხოვრება“ ხდება არა რეალურად, არამედ სარეკლამო „მხატვრულად გაფორმებული“ ტექსტების მეშვეობით, რომლებიც მოგვეწოდება ნებისმიერი პროდუქტის მაგიერად. რ. ბარტმა გვიჩვენა, თუ როგორ იყენებს მეორე რიგის რეალობა „ბუნებრივ საზრისს“, როგორც ალიბს თავისი ღირებულების პრეზენტაციისათვის. ბოდრიართან კი ბარტისეული სემიოტიკური კონცეფცია იცვლება ფილოსოფიურ-ონტოლოგიური პრობლემატიკით. ტერმინი მითი, რომელიც აღნიშნავს კულტურაში ფუნქციონირებად არანამდ-

ვილ საზრისს, ჩანაცვლებული აღმოჩნდება ტერმინით „სიმულიაკრი“ რომელსაც საკუთარი ონტოლოგიური ტრადიცია გააჩნია. მსგავსება, მოდუსი, პლატონის ფილოსოფიიდან მოყოლებული, ჩართული არიან რეპრეზენტაციის ონტოლოგიურ პროცესში. პოსტმოდერნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს გაფართოებულ სემიოლოგიურ სისტემასთან, რომელიც სცილდება ბუნებრივი ენის საზღვრებს, მაგრამ თავად იგიც არის სხვადასხვა ნიშანთა ერთობა, ანუ აღმნიშვნელი გადაიქცევა პირველად სემიოლოგიურ სისტემად. აღმნიშვნელი მითში წარმოვიდგება ორმაგი სახით, იგი ერთდროულად ფორმაცაა და საზრისიც. ამ შემთხვევაში ფორმა არ ანადგურებს საზრისს, არამედ აერთიანებს, და ამავდროულად ფლობს ძალაუფლებას მასზე, იქმნება შთაბეჭდილება იმისა, რომ საზრისი უნდა მოკვდეს. სიკვდილი გადალახული აღმოჩნდება ხოლმე. საზრისი ინახავს სიციცხლეს. ესაა ჩვენს ხელთ არსებული მარაგი ისტორიის, და ეს ისტორიაა ენა, ენა რომელიც მდიდარი ისტორიაა. თავად მითიც ენაა და იგი არ უნდა მოკვდეს. სხვადასხვა საზრისებით ის ინარჩუნებს და იხანგრძლივებს სიციცხლეს. „მითი ეს მოტაცებული და დაბრუნებული სიტყვაა, მაგრამ სიტყვა ბრუნდება არა იმგვარი და არა იმ ადგილზე, საიდანაც იგი მოტაცებული აღმოჩნდა მითის მიერ.“ თანამედროვე სივრცეში მხატვრული ნაწარმოების გაგების გართულებას ხელს უწყობს ტენდენცია ზოგად კულტურული, როგორც ლიოტარი იტყოდა, პოსტმოდერნული მდგომარეობა, რომელიც ორიენტირებულია არა რეალობის ასახვაზე, აღმოჩენაზე, შექმნაზე, რაც კლასიკური ესთეტიკური დისკურსისთვის იყო ნიშანდობლივი, არამედ სინამდვილის მოდელირებაზე, მეორე რიგის რეალობის შექმნაზე. ხოლო ის პრინციპები, რომლითაც წარმოსახვა მეორე რიგის რეალობის გენერირებას ახდენს, თანდათან მთელ კულტურულ სივრცეს გადაფარავენ. ამ პროცესის შედეგად ჩამოყალიბებული პოპ-გემოვნება, კონფორმისტულობა ხელს უწყობენ წარსულის კულტურული მემკვიდრეობის მუზეუმად გადაქცევას. პოსტმოდერნისათვის დამახასიათებელი ონტოლოგიური ნიჰილიზმი საფუძველი ხდება იმისა, რომ იქმნება ახალი ვირტუალური რეალობა შესაბამისი მეთოდით და შესაბამისი არაკლასიკური ესთეტიკური კატეგორიებით. ცხადია ეს ახალი ვირტუალური სივრცე მთლიანად მხოლოდ წარმოსახვის საშუალებით კონსტრუირდება. იმ

შემთხვევაში, როდესაც ჩვენ ვფლობთ ცოდნას, გამოცდილებას და ემოციებს ჭეშმარიტი ღირებულებების მიმართ, ფილოსოფია გადაიქცევა ერთგვარ მაგნიტურ ცენტრად, რომელიც თავისკენ მიიზიდავს თავად ხელოვნებასაც. ამ პროცესის შედეგად ხდება, პირველ რიგში, თავად ფილოსოფიის ესთეტიზაცია და იგება ერთიანი ესთეტიკური სისტემა. დერიდას სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს პროცესი განაპირობებს ფილოსოფიის ინსტიტუციონალური სტატუსის გაძლიერებას.

მშვენიერების შესახებ ზემოთ მოყვანილი თვალსაზრისები არ ამოწურავენ ესთეტიკის ისტორიაში არსებულ მშვენიერების ყველა დეფინიციას. ჩვენ განვიხილეთ პრინციპულად განსხვავებული თვალსაზრისები. დეფინიციათა ამ სიმრავლიდან, რომელიმეს გამოყოფა დიდ სიძნელესთან არის დაკავშირებული, რაც შეიძლება აიხსნას ამ თუ იმ მთაზროვნის ზოგადფილოსოფიური, მსოფლმხედველობრივი და მეთოდოლოგიური მიდგომებით. მიუხედავად თეორიების ურთიერთგამომრიცხავი ხასიათისა, ადამიანის რეალურ ყოფიერებაში მშვენიერება მაინც მონაწილეობს. მას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია როგორც კონკრეტული ადამიანის, ისე სოციალური ჯგუფის, ან ერის, ანდაც ზოგადად კაცობრიობის ცხოვრებაში.. ასახსნელია მხოლოდ ის, თუ როგორ არსებობს მშვენიერება. ის სუბიექტურ – ინდივიდუალურია, ანუ იმდენი მშვენიერება არსებობს რამდენიც ადამიანია, მშვენიერება ობიექტურად არსებობს ანუ საგანთა თვისებაა, თუ სუბიექტურ-ობიექტურია. მშვენიერება რომ მხოლოდ სუბიექტური იყოს, ანუ იმდენი მშვენიერება იყოს რამდენიც ადამიანია ასეთი გაგება თვით მშვენიერების უარყოფამდე მიგვიყვანდა, იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ ამ შემთხვევაში შეუძლებელი იქნება თავად მშვენიერების განსაზღვრება, შეუძლებელი იქნებოდა რას თვლიან კონკრეტული ინდივიდები მშვენიერად. ამ შემთხვევაში აუხსნელი რჩება ის ფაქტიც, რომ თუნდაც ორი ადამიანის გემოვნება რატომ ემთხვევა ერთმანეთს და რატომ ხდება იდენტური შეფასება რაიმე კონკრეტული მოვლენის.. მშვენიერება რომ საგნის თვისება იყოს, ანუ მხოლოდ ობიექტური შინაარსის მატარებელი იყოს მაშინ ის ბუნებისმეტყველების კვლევის კომპეტენცია იქნებოდა და არა ესთეტიკის. რამდენადაც ვიცით, ბუნებისმეტყველებას არაფერი არ უთქვამს მშვენიერების შესახებ. რაც შეეხება ზოგადად ესთეტიკურ სფეროს, ის არ ამოიწურება ბუნების მშვენიერით, მისი ყველაზე

რაფინირებული ფორმა – ხელოვნება წარმოუდგენელია ადამიანისაგან დამოუკიდებლად არსებულად მივიჩნიოთ. როგორც ზემოთ ვთქვით, მშვენიერება არც სუბიექტურია და არც ობიექტური. ის არსებობს მხოლოდ მაშინ, როცა ადამიანი ესთეტიკურ მიმართებაშია სამყაროსთან. შეიძლება ითქვას, ესთეტიკური მიმართება არა მხოლოდ საფუძველია მშვენიერების, არამედ, გარკვეული აზრით, წინ უსწრებს სუბიექტსაც და ობიექტსაც. (ესთეტიკური მიმართების შესახებ იხილეთ ზემოთ). საგანს შეიძლება ყველა მატერიალური თვისება ჰქონდეს: ფერი, ზომა, ქიმიური, ფიზიკური და სხვა. მაგრამ არა აქვს ესთეტიკური თვისება, ის არ არსებობს ესთეტიკური განცდის გარეშე. მოკლედ მშვენიერება მიეწერება იმანენტურს, ტრანსცედენტურს და მას, რაც მათ აერთიანებს. ამ პოზიციიდან შეიძლება მშვენიერება ასე განვსაზღვროთ: მშვენიერად განიცდება საგანი, როცა ადამიანი ინტერესის გარეშე ჭვრეტს საგანს, რომელსაც ჰარმონიაში მოჰყავს წარმოსახვა და განსჯა, რის შედეგადაც ადამიანი საგანს აღარებს იდეალს და მათ შორის შესატყვისობა იწვევს ესთეტიკურ ტკობას. ეს ლეფინიცია, მართალია არაფერს კონკრეტულს არ ამბობს საკუთრივ მშვენიერების შესახებ, თუმცა გამოხატავს და აგვიხსნის მშვენიერების არსებობის საფუძველს. ამ განსაზღვრებას შეიძლება შევხედოთ კრიტიკულად რამოდენიმე პოზიციიდან. ჯერ ერთი, თუ მშვენიერების განცდის და შეფასების საქმეში იდეალს ასეთ დიდ მნიშვნელობას მივანიჭებთ, რასაკვირველია ვიცით, რომ იდეალი სუბიექტური ბუნებისაა, ეს ხომ არ იქნება გადახრა სუბიექტურობისადმი მშვენიერების გაგებაში, მეორეც შეიძლება ვთქვათ, რომ იდეალები საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ყალიბდება და ამდენად მშვენიერებაც სოციალური ბუნების ფენომენია. რაღა თქმა უნდა, იდეალები განსხვავებულ ადამიანებს განსხვავებული აქვთ. ასევე ისინი ყალიბდებიან სოციალიზაციის პროცესში, თუმცა გადაჭარბება იქნებოდა ის სოციალურის მიერ აბსოლუტურად დეტერმინირებულად ჩაგვეთვალა, მაშინ აუხსნელი დაგვრჩებოდა ესთეტიკური გრძნობის და გემოვნების ცვალებადობა. ასევე, როცა იდეალთან შესაბამისობაზე ვსაუბრობთ, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ იდეალს ვუდარებთ სწორედ საგანს, მის განზომილებებს, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჩვენ გვაქვს იდეალები, თუმცა ამოვდივართ საგნიდან. ამ გარემოების გათვალისწინება გამოგვარიცხვინებს სუბიექტივიზმს, რომელ-

იც ერთი შეხედვით ჩანს მშვენიერების ასეთ ახსნაში. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ხდება აგრეთვე იდეალების გაობიექტურება ამის საუკეთესო მაგალითებია ეროვნული, ეპოქალური იდეალები. თანმედროვე სამყაროში შეიძლება მოხდეს საკაცობრიო ესთეტიკური იდეალების ჩამოყალიბება, მასობრივი კომუნიკაციების და ინტერნეტის ბაზაზე.

ამ განსაზღვრების სანდობაზე მიუთითებს ის გარემოებაც, რომ იგი გარეგადამწვლდომია ყველა პოზიციის – სუბიექტივისტური, რელატივისტური იქნება ის თუ ობიექტივისტური. გარდა ამისა, მისი შემოწმება შეიძლება ხელოვნების ისტორიის, ასევე მშვენიერების გამოვლენის სხვადასხვა სფეროებში. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მშვენიერების გამოვლენის სფეროები სხვა ესთეტიკურ კატეგორიებთან შედარებით ფართოა. და გამოვლენის ინტენსივობითაც ხასიათდება.

მშვენიერი და უგვანო ადამიანში.

როდესაც ადამიანის სილამაზეზე ვლაპარაკობთ, უწინარეს ყოვლისა, მხედველობაში გვაქვს ისეთი სტრუქტურა, რომელიც ადამიანურ ზომას ამჟღავნებს. მისი აღნაგობა, სულიერი საზომი და სხვა. ადამიანის აღნაგობის ერთიანი და მუდმივი ესთეტიკური ნორმა არ არსებობს. როდესაც ამ პრობლემას ვარკვევთ, უნდა გავითვალისწინოთ შემდეგი ნიშნები, რომლებიც ისტორიის ამ თუ იმ ეტაპზე დიდ როლს ასრულებდა ამა თუ იმ ხალხის, ერის რასის და სხვა ესთეტიკური იდეალების ჩამოყალიბებაში. ის საბოლოოდ დღესაც არა არის დაძლეული, თუმცა, როგორც ზემოთ ვთქვე, თანამედროვე „შემჭიდრობულ“ და „დაპატარავებულ“ სამყაროში სახეზეა ერთიანი ზოგადსაკაცობრიო იდეალის ჩამოყალიბების ტენდენციები.

1. ადამიანის კანის ფერი. (ანუ, ის თუ რომელ რასას ეკუთვნის იგი). ის, რაც თეთრკანიანისთვის მშვენიერი და ლამაზია, იგივე არ არის შავკანიანისთვის. ქრისტიანულ რელიგიაში ანგელოზები გამოხატულნი არიან თეთრი პირისახით ხოლო ეშმაკები კი შავი პირისახით. ამდენად თეთრკანიანისთვის თეთრი მშვენიერების ფერია ხოლო შავი – არა. შავკანიან რასაში კი, პირიქით. აფრიკაში მცხოვრები ქრისტიანი ეთიოპიელები ისეთივე ძველი ქრისტიანები არიან, როგორც, ვთქვათ, ქართველები. მათ თქმულებებში ანგელოზები გამოსახულნი არიან შავი ფერის პირისახით. ასევე ევროპელისათვის უშნოდ განიცდებოდა ფე-

რადკანიანი და პირიქით. როდესაც, ამერიკის კონტინენტი აღმოაჩინეს პირველად ექსპედიციის წევრებმა იქ მცხოვრები წითელკანიანი ინდიელები იხილეს, ინდიელებიც გაოცდნენ თეთრკანიანი ევროპელების ხილვით და მათი თეთრი სახე ავადმყოფის იერად მიიჩნიეს.

მეორე ნიშანი, რაც უნდა გავითვალისწინოთ, ეს არის ეროვნულობა. ყოველ ეროვნებას თავისი იდეალი აქვს და ამ იდეალის შესაბამისად განსაზღვრავენ ქართველის, ესპანელის და სხვათა სილამაზეს. განსხვავებული რასის და ეროვნების წარმომადგენლები თავისებურად აფასებენ ცხვირის ფორმას, ტუჩის სისქეს, თვალის ჭრილს ამგვარად, არ არსებობს ადამიანის სილამაზის საერთო ეტალონი.

მესამე ნიშანი არის ის ეპოქა, რომელ ეპოქაშიც ცხოვრობს ადამიანი – ეპოქის სული: იქმნება გარკვეული ერთიანი აზრი და იდეალი მშვენიერებისა და სილამაზისა. ესთეტიკური იდეალების ცვალებადობა ყველაზე რელიეფურად ჩანს ხელოვნების ისტორიაში, ამიტომ მის დემონსტრირებისთვის ჩვენც მას მივმართოთ.

შემორჩენილია კედელზე შესრულებული უძველესი გამოსახულებები. საინტერესოა კედლის მხატვრობა ქალის და ცხოველების ფიგურებს გამოსახვდა და იქმნებოდა შთაბეჭდილება თითქოს ამ პერიოდის ადამიანი სხვას ვერაფერს ხედავდა მათ გარდა. მის ახსნა მათ იდეალებზე მითითებით არის შესაძლებელი. ცხოველები წარმოდგენდნენ მათ ერთადერთ საკვებს. გარდა ამისა, მათი ტყავისგან შესაძლებელი ხდებოდა სამოსის შექმნა. ქალი კი მათ ცნობიერებაში წარმოდგენდა ნაყოფიერების სიმბოლოს, შთამომავლობის და სიცოცხლის გამგრძელებელ არსებას. ამის გამო კედლის უძველეს მხატვრობაში ყურადღებაა გამახვილებული ქალის მეორად სასქესო ორგანოებზე: დიდი მუცელი, განიერი თეძოები და დიდი მკერდი. ასეთი იყო იმ ეპოქაში ქალის იდეალი.

პატრიარქატზე გადასვლამ შეცვალა ადამიანის სილამაზეზე წარმოდგენა. გაჩნდა ქვის კერპები, ჩუქურთმიანი ნიღბები, ცოცხალი ადამიანის სახის და სხეულის მოხატვა, უცნაური ვარცხნილობა და მორთულობა, რაც ჩვენ ველურობად მიგვაჩნია, მაგრამ გვაროვნული საზოგადოებისათვის სილამაზედ მიაჩნიათ. აქაც ადამიანის გალამაზება სხვა არაფერია, თუ არა რეალურის გასულიერება, ე. ი. რეალურის დაკავშირება იდეალურთან.

ძველ ბერძნული ხელოვნება ბერძნული იდეალის „ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღი სული“ ხორცშესხმაა. ბერძნულ ხელოვნებაში ეხვედებით ფიზიკურისა და სულიერის ჰარმონიულ წონასწორობას

ქრისტიანობაში ადამიანის იდეალი განსაზღვრულია რელიგიური მსფლმხედველობით, რომელიც. (აქ იგულისხმება შუა საუკუნეები) უარყოფს სხეულებრივის, მატერიალურის სილამაზეს და მისით ტკბობას მიიჩნევს „ავხორც ცდუნებად“, მკრეხელობად, უხამსობად. ქრისტიანული იდეალის მიხედვით, სილამაზე სულიერი შეიძლება იყოს და არა მატერიალური. თუ დავაკვირდებით ადრეული შუა საუკუნეების ფრესკებს, მასში აღმოვაჩინთ ამ ეპოქის იდეალებს. ფრესკა სქემატურია და არა რეალურად „ხორცსავსე“, თითქოსდა ფრესკის ავტორი ხელოვნების ამ ჟანრს უწევს ანგარიშს და მიტომ გამოსახავს რეალურის მსგავს ფორმას, მისი მიზანი სულიერიების გამოხატვაა.

აღორძინების ეპოქის იდეალი სულ სხვა მსოფლმხედველობრივ ფუნდამენტს ემყარება. ამ ეპოქისათვის ნიშანდობლივია ანტიკური კულტურის ტრადიციებისადმი უსაზღვო პატივისცემა, რაც იმას ნიშნავდა, რომ მატერიალური აღდგენილიყო თავის უფლებებში, რაც შუა საუკუნეების იდეალიდან უკანონოდ იყო განდევნილი. ამქვეყნიურის თავის უფლებებში აღდგენამ რენესანსის მხატვრულ იდეალად ისეთი ადამიანის სახე აქცია, რომელშიც სხეულებრივისა და სულიერი სილამაზის სრული ჰარმონიაა, თუმცა შუა საუკუნეების გავლენას ამ ეპოქაზე უკვალოდ არ ჩაუვლია და რენესანსის ესთეტიკურ იდეალში თუმცა მატერიალური აღდგენილია თავის უფლებებში, მაგრამ სულიერების პრიმატი. მსგავსი სურათი გვაქვს ისტორიის სხვა ეტაპებზეც. იდეალების ცვლილება აისახება მშვენიერების ფორმებზეც. ამ მხრივ ძალზედ საინტერესოდ გამოიყურება ახალი დროის ევროპული ხელოვნება, რომელშიც ცხადად აისახება ის დიდი მსოფლმხედველობრივი ძვრები, რაც დესაკრალიზაციის, ანუ ზებუნებრივის ადამიანის ყოველდღიურობიდან განდევნის საუკეთესო ილუსტრირებაა. ახალი იდეალის მიხედვით ქალის მშვენიერებაში ხაზი ესმება მის სხეულებრივ სრულყოფას, სიშიშვლეს, რაც მოდერნიზმის პოზიტივისტურ-ფიზიკალისტური მსოფლმხედველობის გავლენით სექსუალობით ჩანაცვლდა. დღესაც სექსუალური და ესთეტიკური სინონიმებად ცხადდებიან.

მშვენიერი და უზვანო ბუნებაში

ბუნების ფენომენები თავისთავად არც მშვენიერი არიან და არც უშნონი, ბუნება არ ახდენს თავის „წევრთა“ ამ კუთხით დიფერენცირებას. ადამიანი აფასებს მას თავისი იდეალების შესაბამისად. მაშასადამე ადამიანი არის შუამავალი ბუნებასა და მის იდეალს შორის.

მაგ. ბუნებაში მატლი ისევე ჰარმონიულია თავის მიზანშეწონილებაში სამყაროსთან, როგორც პეპელა. ბუნების მოვლენებისათვის მშვენიერება ობიექტური თვისება რომ იყოს, მაშინ მას ბუნების მეცნიერებები შეისწავლიდნენ და არა ესთეტიკა. ადამიანი აფასებს მატლს უარყოფითად, ხოლო პეპელას დადებითად. ასევე ლომს ლამაზ ცხოველად ვთვლით, ხოლო სელაპს უშნოდ, იმიტომ, რომ ლომისათვის დამახასიათებელი ძალა, გაბედულება, მოქნილობა ადამიანისთვის არის იდეალური, სასურველი თვისებები ხოლო სელაპის გარეგნობასა და ქცევაში ისეთ ნიშნებს ვხედავთ, რომლებიც ცხოვრების ჩვენეულ იდეალს ეწინააღმდეგება. ამიტომაც ლომი ადამიანმა „ცხოველთა მეფედ“ აღიარა. მის თვისებებს ხშირად მივაწერთ ადამიანს: „ლომეული“, „ლომივით ეძგერა“. როცა ადამიანი გამოჩნეულია, ვაჟკაცურია. ხოლო „სელაპს“ ვუწოდებთ ისეთ ადამიანს, რომელიც ზანტი, მცონარა, უქნარა, მოუქნელია.

ბუნების მშვენიერებაში რეალურისა და იდეალურის შეფარდების კარგ ილუსტრაციას ხელოვნების მსოფლიო ისტორია იძლევა. ცნობილია, რომ პირველყოფილი ხელოვნება არ იცნობს „ლანდშაფტს“. მისი მთავარი გმირი ცხოველია გამოსახულებებში ბუნების ნასახი არ არის. ისმება კითხვა: ნუთუ ვერ ხედავდა ადამიანი ბუნებას? რა თქმა უნდა, ხედავდა, მაგრამ ერთია დანახვა და მეორეა მისი ესთეტიკურად აღქმა.

პირველყოფილი ადამიანი ნადირობით ირჩენდა თავს, მიწათმოქმედება ანუ მიწაზე დამოკიდებულება მის ცხოვრებაში არსებით როლს არ თამაშობდა და ამდენად, ბუნება არ აინტერესებდა. ბუნების ყველა საგანი: ხე, ბუჩქი, რეალური იყო მაგრამ არ იყო მშვენიერი, რადგან პირველყოფილი მონადირის ცხოვრებაში ისინი რაიმე მნიშვნელოვან როლს არ ასრულებდნენ, და ამიტომაც მათთვის იდეალი არ იქნებოდა. როცა ნადირობიდან მიწათმოქმედებაზე გადავიდნენ ადამიანები, მათ მიწის, ცის, მზის და წვიმის „სილამაზე“ აღმოაჩინეს. მათ ფერწერაში გაჩნდა, ხე, და ბუნება. გაჩნდა ისეთი ორნამენტული ფორმები, რომ-

ლებიც შეიცავდნენ ცხოველთა და მცენარეთა მოტივებს. ძველი ეგვიპტის ტაძართა სვეტებზე გამოყენებულია ორნამენტები ვაზის, ლოტოსის ყვავილისა და სხვა მცენარეების გამოსახულებით.

ძველი სამყაროს წარმართული რელიგიები ქრისტიანობამ შეცვალა და შეიცვალა ბუნებასთან ესთეტიკური მიმართებაც. ქრისტიანობა ბუნების მშვენიერით ტკობას ავხორც ცდუნებად მიიჩნევდა. ამით კრძალავდა მის სიყვარულს და ხელოვნებაში გამოსახვას. აღორძინების ეპოქაში ბუნებასთან ახალი ესთეტიკური მიმართება ჩამოყალიბდა. საიქიო ნეტარების მისტიკური რწმენა შეიცვალა ბუნებაში ბედნიერების ძებნისა, პონის წარმოდგენით. ბუნება ისევე მშვენიერი გახდა, როგორც ადამიანი. ბუნებას აღორძინების მხატვრები არა მარტო სიყვარულით ხატავდნენ, არამედ, თითქმის ყოველ ნაწარმოებში, მაშინაც კი მიმართავდნენ, როცა ამის არავითარი სიუჟეტური მოთხოვნა არ არსებობდა. ბუნების სურათები ჩართულია პორტრეტში, სიუჟეტურ სცენაში, სადაც მოქმედება დახურულ ინტერიერში მიმდინარეობს, ბუნება მაინც ჩანს ღია ფანჯრიდან, რომელიც თითქოს ამ მიზნისთვისაა ღიად დატოვებული.

ამ მხრივ ტიპიური მაგალითია XIX ს – რუსეთში მიმდინარე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოძრაობის იდეალების გამოხატვა ხელოვნებაში. ამ პერიოდის რუსულ მხატვრობაში არ იყო რუსეთის ბუნების სურათები იმიტომ, რომ რუსი მხატვრები ჯიუტად ხატავდნენ იტალიურ და ფრანგულ პეიზაჟებს და არა მშობლიურს. რადგანაც მათ წარმოდგენაში რუსული პეიზაჟი ასოცირდებოდა რუს „მუჟიკთან“. ამავე პერიოდში რუსეთში გაჩნდა მხატვრების ჯგუფი ე. წ. „პერედვიჟნიკები“. მათ განაცხადეს, რომ საჭიროა ბუნებას გლეხის თვალით შევხედოთ. მათი დევიზი იყო: „ახლა მსაჯული გლეხია“ ამიტომ მათი მხატვრობა თითქოსდა რუსული ბუნების სილამაზის აღმოჩენა იყო.

მშვენიერი და უგვანო ნივთთა სამყაროში

ბუნებისა და ადამიანურ სამყაროსთან ერთად, მშვენიერება ადამიანის მიერ შექმნილ ნივთებშიც სუფევს. მშვენიერის ზოგადი კანონი, რეალურის იდეალთან შესატყვისობა, აქაც მოქმედებს, ოღონდ ნაწილობრივ განსხვავებული ფორმით.

ნიეთი ადამიანის შექმნილია და მისი სილამაზეც უმეტეს შემთხვევაში ადამიანის შეგნებული მოქმედებით არის განსაზღვრული. ნიეთის სილამაზის ხასიათი გასაგებს ხდის მის თავისებურებას; მისი არა მარტო აღქმა, არამედ შექმნაც იდეალურ საფუძველს ემყარება. ადამიანის მოქმედების შედეგი არის იდეალურის რეალიზაცია და შექმნილი საგანი ფასდება მის წარმოშობ და მასში განიხილებულ იდეალურ მიზანთან. ამიტომ ნიეთების სილამაზე მჭიდროდაა დაკავშირებული მის მიზანშეწონილობასთან. საჭიროა, რომ იდეალური მიზანი, რომელიც საგანშია განხორციელებული მისი შემოქმედის მიერ, გაიგოს ყველამ, ვინც აღიქვამს და ესთეტიკურად აფასებს საგანს. წარმოვიდგინოთ სფეროსებური წიგნი და ბრტყელი ბურთი და მათი აღქმით მიღებული შთაბეჭდილებები. თავისთავად, არც სფერო და არც სიბრტყე უშნო მოცემულობები სულაც არ არიან (უფრო მეტიც, ანტიკურობაში სწორედ სფერო წარმოადგენდა სრულყოფილების ნიმუშს). საქმე ისაა, რომ ამ ფორმებით მოცემული საგნები თავის ფუნქციას ვერ შეასრულებენ. ამიტომ ნიეთის სილამაზე უნდა ეფარდებოდეს მის ფუნქციას, რომელსაც ის ასრულებს. ოსტატობა მარტო ნიეთის ფუნქციობაში არ გამოვლინდება, არამედ მის გარეგნობაშიც. ხმარებაში როგორი მოხერხებულობა არ უნდა იყოს თიხის ქოთანი, ან ავტომობილი მის შემქმნელს მხოლოდ მაშინ ვუწოდებთ ოსტატს, როცა ნიეთი გარეგნულადაც ლამაზია, ჰარმონიულია. როდესაც ინჟინერი ქმნის მანქანას, მისი მიზანია ააწყოს იგი ისე, რომ კარგად იმუშაოს. ის არ ზრუნავს მანქანის გარეგნულ სილამაზეზე. მას ასრულებს მხატვარი „დიზაინერი“, რომელიც გარეგნულად აფორმებს მანქანას. ლამაზად გაფორმებული, შეღებილი მანქანა უფრო კარგად მუშაობს. როდესაც ადამიანი ქმნის, ეთვათ, ქალაქს, ის თავის თავში სახავს ჯერ იდეალს – როგორი უნდა იყოს და მერე ამზადებს. როდესაც დაამზადებს, აღმოაჩენს, რომ ქალაქმა თავისი ფუნქცია შეასრულა ან ვერ შეასრულა. რვეული პრიალა ფურცლებით ეს უკვე ესთეტიკურია, ანუ წარმოსახული იდეალის შესატყვისია.

მშვენიერი და უზვანო ხელოვნებაში

ხელოვნებაში მშვენიერი ორნაირად ვლინდება: ერთი – როგორც ადამიანის მიერ შექმნილ ყველა საგანში სილამაზე. აქაც მხატვრული

ოსტატობის გამოსახველი თვისებაა; მეორე მხრივ, ხელოვნება ასახავს ცხოვრების მოვლენებისთვის დამახასიათებელ სილამაზეს, ბუნების, ადამიანის, ნიუთის სილამაზეს. ანუ ერთია მშვენიერი სახის დახატვა და სხვა სახის მშვენიერად დახატვა. სტატიკური ღირებულება, მშვენიერება ხელოვნების მოუცილებელი თვისებაა. მაგალითად, როცა კონსტრუქტორი მანქანას ქმნის, იგი არ ზრუნავს სილამაზეზე. მისთვის მთავარია, რომ მან გამართულად იმუშაოს. ხელოვნების ნაწარმოები კი უნდა ფლობდეს ესთეტიკურ ღირებულებას. თუ იგი თავისი სილამაზით სიამოვნებას არ იწვევს, ყველა სხვა ფუნქციას კარგავს – იდეურ-აღმზრდელითოს, ზნეობრივს, შემეცნებითს: „თუ გსურს, რომ ხელოვნებით დასტკბე, მხატვრულად განათლებული ადამიანი უნდა იყო“. ეს ნიშნავს, რომ მხატვრული განათლება ადამიანს მხატვრული იდეალის შინაარსს უფართოებს. სილამაზის ასახვით ხელოვნება ამრავლებს რეალური სამყაროს სილამაზეს და შესაბამისად, ამრავლებს სილამაზის ჭვრეტით გამოწვეულ სიხარულს. უგვანო არ შეიძლება მშვენიერების თანაბარმნიშვნელოვანი იყოს და, თუ მაინც ხელოვნება ზშირად გამოსახავს სიმახინჯეს, ამისათვის განსაკუთრებული საფუძველი უნდა ჰქონდეს. გოია როდესაც მახინჯ ადამიანს ხატავდა, თვითონაც ძალიან განიცდიდა მის სიმახინჯეს და მთელი შემოქმედების პროცესში ცდილობდა, ისე მშვენიერად გამოესახა სიმახინჯეც კი, რომ ადამიანისთვის ოდნავ მაინც შეემსუბუქებინა მისი გარეგნობით გამოწვეული ტანჯვა.

ხელოვნება გამოსახავს უშნოსაც, მდაბლსაც, უხამსსაც, მაგრამ ყოველთვის მიისწრაფვის მშვენიერად ასახოს ასეთი მოვლენები, თითქოს გამოსახულების მშვენიერებით სურს გამოისყიდოს გამოსახულის უგვანობა. ასეთი შემთხვევის კარგ ნიმუშს წარმოადგენს კვაზიმოდოს გარეგნობა. იგი მნახველში თავისი გარეგნობით ზიზღს იწვევს, მაგრამ მასში ხელოვანი ისეთ შინაარსს სდებს, რომ მკითხველში თუ მაყურებელში “ხსნის” იმ უარყოფით განცდებს, რაც გარეგნობით იყო გამოწვეული.

ხელოვნებას უფლება აქვს მშვენიერის გვერდით გამოსახოს ცხოვრების უარყოფითი მოვლენებიც, მაგრამ მისი დამოკიდებულება ამ გამოსახულებათა მიმართ განსხვავებულია. სილამაზის ასახვით ხელოვნება ამრავლებს რეალური სამყაროს სილამაზეს და ამრავლებს

სილამაზის ჭვრეტით გამოწვეულ სიხარულს. ცხოვრების უარყოფითი მოვლენების გამოსახვა არ შეიძლება თავისთავად სასურველი იყოს. ამიტომ უგვანო, როგორც მხატვრული გამოსახვის ობიექტი, არ შეიძლება მშვენიერის თანაბარმნიშვნელოვანი იყოს და, თუ მაინც ხელოვნება ხშირად გამოსახავს სიმაზინჯეს, ამისათვის ხელოვანს განსაკუთრებული საფუძველი უნდა ჰქონდეს. ჯერ კიდევ არისტოტელე ამბობდა, რომ ხელოვნებამ უშნო შეიძლება გამოსახოს, რათა არაპირდაპირი გზით განამტკიცოს მშვენიერიო. ეს აზრი იყო გაბატონებული, ვიდრე დეკადენტური მსოფლმხედველობის და ხელოვნების გაჩენამდე. დეკადენტური ხელოვნება უშნოს, სიმდაბლეს სამყაროსათვის დამახასიათებელ მოცემულობებად თვლის და ამიტომ მის გამოსახვას ხელოვნების უპირველეს მოვალეობად თვლის. ამის საუკეთესო მაგალითია შ. ბოდლერის პოეზია და ნეოჰეგელიანელი მ. როზენკრაცის თეორიული შრომა მრავლისმეტყველი სათაურით „უგვანოს ესთეტიკა“, რომლის პრინციპების დემონსტრირებაა ე. წ. საშინელებათა და პორნოგრაფიული ფილმები.

ამაღლებული

ესთეტიკურ პრაქტიკაში ამაღლებულის ესთეტიკური ფენომენი გაცილებით გვიან შემოვიდა, ვიდრე მშვენიერების, თვით ტრაგიკულისა და კომიკურისაც კი, ისინი უფრო ადრე იქნა შემჩნეული, ვიდრე ამაღლებული. ამიტომ არის, რომ ამაღლებულის განხილვა ესთეტიკაში გვიან დაიწყო. ე.წ. პირველ ესთეტიკოსებთან ერთი სიტყვაც კი არ გვხვდება ამაღლებულის შესახებ.. პირველი ნაშრომი, რომელსაც ჩვენამდე არ მოაღწევია, დაუწერია რომაელ ავტორს ცეცილიუსს. ამის შესახებ ცნობა არსებობს მეორე ნაშრომში, რომელსაც ეწოდება „ამაღლებულისათვის“ და რომლის ავტორადაც პირობითად მიჩნეულია ფსევდო ლონგინე. ის წერს, რომ ცეცილიუსს არ ეყო არც ცოდნა და არც გონების ძალა ამ ურთულესი პრობლემის გასარკვევადო. აღნიშნული ტრაქტატი აღმოაჩინეს შუა საუკუნეების მიწურულს. იგი გადაწერილი იყო არისტოტელეს ერთ-ერთი თხზულების გადაწერისას დარჩენილ ფურცლებზე. ხელნაწერის ბოლოში მითითებული იყო, რომ იგი დაწერა დიონისე ლონგინემ. ნაწარმოები თარგმნეს ლათინურად. თარგ-

მნისას აღმოაჩინეს, რომ ეს ტრაქტატი დაწერილია ლონგინეს ან დიონისეს მიერ.. ასე წარმიშვა ფილოლოგიურ ისტორიული პრობლემა ტრაქტატის ავტორობის შესახებ, აღმოჩნდა, რომ დიონისე ლონგინეს სახელი არ არის ცნობილი. კვლევამ აჩვენა, რომ ვინმე დიონისე მოღვაწეობდა პირველ საუკუნეში, ხოლო ვინმე ლონგინე მესამე საუკუნეში. ბოლოს მკვლევართა უმრავლესობამ მიიჩნია, რომ აღნიშნული ტრაქტატი პირველი საუკუნის ბოლოს არის დაწერილი და ამას ადასტურებს იმ პირთა სახელები, რომლებიც ნახსენებია ტრაქტატში.. თუმცა ამონიუს საკას (ცნობილი ნეოპლატონიკოსის) სახელმა მკვლევართა ერთი ნაწილი მიიყვანა იმ აზრამდე, რომ კასიუს ლონგინე შეიძლება იყოს ამ ნაწარმოების ავტორი. ეს პრობლემა დღემდე პრობლემად რჩება. ამიტომ მოინახა ოპტიმალური გამოსავალი და თხზულების „ამაღლებულისათვის“ ავტორად პირობითად სახელდება ფსევდო დიონისე ლონგინე.

ნაშრომი განეკუთვნება რიტორიკის სფეროს. აქ ორატორული ხელოვნება სამ სტილად: საშუალო, მაღალ და ამაღლებულად, არის წარმოდგენილი. ეს არის პირველი ესთეტიკური ტრაქტატი, სადაც კონცეფტუალური მიდგომა ამაღლებულის ფენომენისადმი. ნაშრომის დასაწყისშივე ავტორი იძლევა ამაღლებულის ასეთ დეფინიციას. „ამაღლებული არის ის, რაც იწვევს საყოველთაო მოწონებას.“ ეს დეფინიცია ზუსტი არ არის, თუმცა არც მცდარია, იმიტომ, რომ ის არ გამოხატავს ამაღლებულის სპეციფიკას. საყოველთაო მოწონებას შეიძლება იმსახურებდეს სხვა ესთეტიკური კატეგორიებიც. უფრო ზუსტი იქნებოდა ასეთი ფუნქცია იმ დებულებისთვის მიენიჭებინა, რომელსაც იქვე ხმარობს განმარტებისათვის. „ამაღლებული“ არის ის, რაც აღამიანში გაოცებასა და აღტაცებას იწვევს.. ავტორი მიუთითებს ამაღლებულის ადგილსამყოფელზე, ანუ იმ სფეროებზე, სადაც ხდება მისი გამოვლენა. პირველი ასეთი სფეროა ბუნება, სადაც გვხვდება ძალიან დიდი საგნები და მოვლენები. ამ საგნების ნახვა იწვევს ჯერ გაოცებას, შემდეგ კი აღტაცებას. მას საილუსტრაციოდ ცეცხლის მაგალითი მოჰყავს. ანთებული სინათლისაგან განსხვავებით ის ცეცხლი, რომელსაც ელვა ისვრის, ამაღლებულია, ვინაიდან თავისი სიდიდით იწვევს გაოცებასაც და აღტაცებასაც. ამაღლებული გვხვდება, ავტორის აზრით, საზოგადოებაშიც, სადაც ადგილი აქვს დიად მოვლენებს ომებს,

დაპყრობებს, მასთანაა დაკავშირებული ის, რომ ამჟღავნებული არსებობს ადამიანში.. არსებობენ ადამიანები, რომლებიც თავიანთი ღირსებით და შინაგანი ამაღლებულობით გამოირჩევიან სხვათაგან. აქ ის ნიმუშად ასახელებს ალექსანდრე მაკედონელს. ის ამბობს, რომ მან ჩაიდინა დიადი საქმეები. ამ ადგილზე ტრაქტატი დაზიანებულია. ამ ხარვეზს ავსებენ პლუტარქეს მსჯელობით. შემდგომ ავტორი ლაპარაკობს ადამიანის აზრებში ამაღლებულზე, აზრებს გამოთქმა სჭირდებათ და გამოთქვამენ პოეტები, ორატორები. ასახელებს დემოსთენეს და ჰიპერდეს. აქ ავტორი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ამაღლებულისათვის არ არის საჭირო გარეგანი ბრწყინვალეობა, მისთვის დამახასიათებელია უბრალოება. ყველაზე მეტად ამაღლებული ეს არის ღმერთი. მსგავსი აზრები გვხვდება შუა საუკუნეების თეოლოგიურ ნაზრევში. შუა საუკუნეების საგნობრივი ესთეტიკის მთავარ კატეგორიად ამაღლებული ითვლება, თუმცა მასზე რეფლექსია, მისი სპეციალური კვლევა ამ ეპოქაში არ განხორციელებულა.

ამაღლებულის პრობლემას ესთეტიკა დაუბრუნდა ახალ დროში. ის უკავშირდება ინგლისელი ფილოსოფოსის ე. ბიორკის სახელს. იგი შრომაში „მშვენიერის და ამაღლებული შედარებისათვის“ ამბობს, რომ ამაღლებული და მშვენიერი უკავშირდება ადამიანის ორგვარ მისწრაფება-მიდრეკილებას. ესენია ურთიერთობის და თვითშენახვის მისწრაფება – მიდრეკილებები. ადამიანის ცხოვრება მათ გარეშე შეუძლებელია. ურთიერთობის მიდრეკილებით განპირობებულია მშვენიერი, ხოლო თვითშენახვის მისწრაფება ედება საფუძვლად ამაღლებულს. ადამიანის ცხოვრებას სხვადასხვა საფრთხე ემუქრება, საფრთხე იწვევს შიშს, ის კი გვაიძულებს გადავირჩინოთ თავი და გავერიდოთ საფრთხეს. შიში ის ემოციაა, რომელსაც ჩვენში იწვევს ამაღლებული. საქმე ისაა, რომ ის საგანი იმდენად დიდი და ძლიერია ჩვენთან შედარებით, რომ მასთან უშუალო კონტაქტი ჩვენ განადგურებას გვიქადის. შიში გვაიძულებს ამ უშუალო კონტაქტს ავერიდოთ. ბიორკის აზრით, ამაღლებული არის ისეთი მოვლენა, რომელსაც თავის სიდიდით და ძალით შეუძლია ჩვენი მოსპობა და რომელიც ჩვენში იწვევს შიშს, როგორც გამაფრთხილებელ ემოციას. საბოლოო ჯამში ამაღლებულთან კონტაქტი მთავრდება იმით, რომ შიში დაძლეული იქნება. ამაღლებულის და შიშის ურთიერთობაზე ლაპარაკობს ჰელვეციუსიც შიში,

რომელაც ჩვენში ამაღლებული იწვევს, ეს არ არის რეალური, იგი წარმოსახვის შედეგია და მისი დაძლევაც ბუნებრივია.

კანტი „მსჯელობის უნარის კრიტიკაში“ საფუძვლიანად განიხილავს ამაღლებულს, იმ ნაწილში, რომელსაც „ამაღლებულის ანალიტიკა“ ეწოდება. კანტი ამაღლებულს ადარებს მშვენიერებას და ადგენს საერთოსა და განმასხვავებელ ნიშნებს. ისევე როგორც მშვენიერი იწვევს სიამოვნებას ყოველგვარი ცნების გარეშე, ამაღლებულიც იწვევს სათანადო ესთეტიკურ განცდას ცნების გარეშე. ასევე როგორც მშვენიერი იწვევს ტკობას ესთეტიკური ინტერესის გარეშე, ამაღლებულიც იწვევს ამ განცდას. ისევე როგორც მშვენიერი იწვევს ტკობა—სიამოვნებას აუცილებლობით, ამაღლებულიც იწვევს შესაბამის ესთეტიკურ განცდას აუცილებლობით. ეს ნიშნები საერთოა ამაღლებულსა და მშვენიერს შორის, თუმცა ზაზი გაესვა იმ განცდების განსხვავებასაც, რასაც ისინი იწვევენ. რაც შეეხება იმას, რომ მშვენიერი ტკობას იწვევს ფორმის უმიზნო მიზანშეწონილობით, ამაღლებული სათანადო ემოციებს დიამეტრალურად საპირისპირო ვითარების გამო იწვევს, კერძოდ, თავისი უფორმობით. ე.ი. მშვენიერ საგანს აქვს ფორმა, ამაღლებულს ფორმა არა აქვს (კანტის აზრით, მას ფორმა არა აქვს ჩვენთვის, ის არის უსაზღვრო, დაუბოლოვებელი). თუ ჩავერმავედებით ამაღლებულიც შეიძლება დახასიათდეს დადებითი პრედიკატებით. ის საგანი, რაც ჩვენთვის უფორმოა, არის დიდი, სწორედ სიდიდის გამო ჩვენი ცნობიერება მას მთლიანობა—დასრულებულობაში ვერ აღიქვამს. ესთეტიკურ აქტში ჩვენთვის ის წარმოსდგება როგორც უსაზღვრო. ამის მიზეზია სწორედ სიდიდე. დიდი უკვე დადებითი პრედიკატია. კანტი ამბობს, ერთმანეთისაგან უნდა განვასხვაოთ ორგვარი დიდი: შედარებით დიდი და უბრალოდ დიდი. პირველი შეიძლება აღმოჩნდეს ნებისმიერი საგანი, როცა მას ვადარებთ მასზე უფრო მცირე ზომის საგანთან. შედარებით დიდი არ არის ამაღლებული, ამაღლებულია უბრალოდ დიდი. ასეთ საგნებს ჩვენ არავითარ საგნებს არ ვადარებთ, სხვა საგნები აქ მასშტაბად არ გამოდგებიან. და მაინც დიდი შედარების გარეშე წარმოუდგენელია. ის, რაც არის უბრალოდ დიდი და ამის გამო ჩვენთვის ამაღლებულია, ჩვენი ცნობიერების უნარებისთვისაა ის დიდი. ეს უნარები იმ დიდთან მიმართებაში უძლურნი არიან. ე. ი. უბრალოდ დიდი იმდენად არის დიდი, რომ ეს უნარები

ვერ წვდებიან და ვერ მოიცავენ მას. ამაღლებული არსებობს იმდენად, რამდენადაც რაღაც მოვლენა ჩვენს უნარებს აღემატება, მასზე მაღალია, მასზე ღიღია. ამაღლებულისა და ჩვენი ამ უნარების ურთიერთობაში ადგილი აქვს ამ უკანასკნელთა დაჩაგვრას ამაღლებულის მიერ, რაც ჩვენში იწვევს უსიამოვნებას. ის როგორც ესთეტიკური ემოცია შედეგია ამაღლებულთან კონტაქტისა, მაგრამ უსიამოვნება არ ამოწმავს იმ ემოციებს, რომელთაც ამაღლებული იწვევს არც ეს ემოციებია სიამივნების გარეშე. მაგრამ სიამოვნებას ჩვენი სხვა „მე“ იწვევს, უსიამოვნებას კი სხვა „მე“. ჩვენს ცნობიერებაში არსებობს გონების უნარი, რომელიც ყველაზე ძლიერია. მას შეუძლია გარედან უყუროს ამაღლებულისა და იმ ორი უნარის ურთიერთობას. გონება ხედავს, რომ ამ ურთიერთობაში დაიჩაგრა ჩვენი წარმოსახვა და განსჯა და ჩვენი ეს „მე“ უსიამოვნებას განიცდის. მაგრამ ამითვე იგი ხედავს იმასაც, რომ ეს ყველაფერი მას არ ეხება. იგი ზემოდან დაჰყურებს ყოველივე ამას და ამით საკუთარ ძალასაც ხედავს, რაც მისთვის უკვე სიამივნების წყაროა. აქედან კანტი ასკვნის ამაღლებულის განცდის სპეციფიკაზე: ამაღლებულის განცდა ეს არის უსიამოვნების დაძლევი მიღებული სიამივნება, უსიამოვნების დაძლევა სხვანაირად მოასწავებს ჩვენი „მე“-ს ამაღლებას საკუთარ მეორე „მე“-ზე. ამ მომენტს კანტი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს. მისი აზრით, ამაღლებული სუბიექტური კატეგორიაა, საქმე ისაა, რომ ადგილი აქვს ჩვენს ამაღლებას ჩვენსავე თავზე. უბრალოდ დიდი კი საბაბია ამ ამაღლებისა. ის ჩვენ გვგონია ამაღლებული. სინამდვილეში ის არის უბრალოდ დიდი. ეს უფრო მკაფიოდ ჩანს, როცა კანტი იწყებს ორგვარი ამაღლებულის „მათემატიკურად და დინამიურად ამაღლებულის განსხვავებას“. პირველი არის დიდი მოვლენა ღროსა და სივრცეში (ვარსკვლავებით მოჭვდილი ცა და ა. შ.) დინამიურად ამაღლებული კი არის დიდი მოვლენა თავისი სიძლიერით. ემოციური ეფექტი მეტი აქვს დინამიურად ამაღლებულს (ჩანჩქერი, ხანძარი, ადამიანის გმირობა). რაც უფრო ეუახლოვდებით ადამიანს, მით უფრო მკაფიოდ ჩანს დინამიურად ამაღლებულის ძალა. ყველაზე უფრო მეტად ჩვენ აღგვამაღლებს ადამიანის გმირული საქციელი. საბოლოო ჯამში, კანტის ამაღლებულის თეორია სუბიექტური თეორიაა, ამას კანტიც უსვამს ხაზს. ის რაც ობიექტურ სიტუაციაში ჩვენ გვეჩვენება ამაღლებულად ნამდ-

ვილად არც არის ამალღებული, ის არის საბაბი ანდა მიზეზი ჩვენი ამალღებისა საკუთარ თავზე. ნამღვილი ამალღებული არსებობს აღამიანში, რადგანაც აქ აქვს ადგილი ადამიანის „მე“-ს გამარჯვებას მისსავე „მე“-ზე.

ჰეგელთან ამალღებულის გაგებაში თავისებური პარალელიზმი გვაქვს. ერთ შემთხვევაში ჰეგელი ამალღებულს განიხილავს როგორც ხელოვნების ფენომენს. კერძოდ როცა ჰეგელი აგებს ხელოვნებათა სისტემას და ისტორიულად და ლოგიკურად გამოყოფს სამი ტიპის ხელოვნებას: სიმბოლურ, კლასიკურ და რომანტიკულ ხელოვნებას. ამალღებულის სფეროდ სიმბოლურ ხელოვნებას თვლის. ძირითადად ეს არის არქიტექტურა. სწორედ სიმბოლურ ხელოვნებაში მიუჩინა ადგილი ჰეგელმა ამალღებულს. ის ასახელებს ეგვიპტურ პირამიდებს და სხვ. აქ ამალღებულის განსაზღვრება თანხედება სიმბოლურის განსაზღვრებას. ამალღებული არის მასალის სიჭარბე იდეაზე. ფერწერა, მუსიკა, და პოეზია ამ თანმიმდევრობით იდეის სიჭარბე უფრო და უფრო ნათელი ხდება. ამალღებულში იდეა რაღაცნაირად მიინიშნება, მასალა გვაქვს, მთელი თავისი სავსეობით: შეიძლება ითქვას, რომ ამალღებულის ასეთი გაგება წმინდა ესთეტიკურია. ამის მიუხედავად, ეს გაგება ცალმხრივია, მასთან, რადგან მხოლოდ არქიტექტურაში გვხვდება ამალღებული.

ჰეგელის ეს ცალმხრივობა მისმა სქემატიზმმა გამოიწვია. მეორე შემთხვევაში ჰეგელი ამალღებულზე უფრო ფართოდ ლაპარაკობს და რაც შეეხება ხელოვნებას, იგი ყოველგვარ ხელოვნებაში ჩანს, მაგრამ ის არ არის წმინდა ესთეტიკური კატეგორია, ის ამავე დროს თეოლოგიური კატეგორიაა. ჰეგელი აქ ანგარიშს უწევს კანტს, რომელიც ამალღებულის შესახებ ამბობდა, რომ ის უსასრულოა. ამალღებულის კატეგორია თეოლოგიური შინარსის მატარებელია ჰეგელის თანახმად. მისი აზრით, ნამღვილი უსასრულობა ახასიათებს ღმერთს, აბსოლუტს. ამიტომ ამალღებული აზრის ბუნებისაა. ამალღებული უსასრულოა იმიტომ რომ ის აბსოლუტია, ის აბსოლუტია თავისი მასშტაბით და ძალით ასეთ ამალღებულთან ადამიანს ვერ ექნება კონტაქტი. ღმერთი ჩვენ გრძნობად გამოცდილებაში არ გვეძლევა, ამიტომ თვითონ ღმერთთან ჩვენ არ შეიძლება გვექნდეს ესთეტიკური კონტაქტი. სამაგიეროდ ჩვენ კონტაქტი გვაქვს იმ საგნებთან, მოვლენებთან და პროცესებთან, რაც ღმერთისგან მოდის. ყველაფერი მისი შექმნილია, მისი სხვადაყოფნა,

ყველაფერში ღმერთია არ ჩანს, მაგრამ ზოგიერთ მოვლენაში კარგად აჩნის თავს, როგორც ამაღლებულის ფენომენი. ეს იქნება ბუნება, ადამიანის ცხოვრება თუ ხელოვნება. ავიღოთ ასეთი მაგ. ზღვის ტალღები, რომლებიც ერთმანეთს მიყოლებით ეჯახებიან, ჩვენთვის ეს მოვლენა არის ამაღლებული, როგორც ღმერთის თავისებური დიდი, ასევეა მასშტაბურ სოციალურ მოვლენებში და ადამიანში. ადამიანი, კერძოდ როგორც სასრული არსება სუსტია, მაგრამ ამავე დროს ის ძლიერიცაა. მასშია ნება, რომელიც მას ეხმარება დაბრკოლებების გადალახვაში, რაღაც მოთხოვნების დაძლევაში. ამიტომ არსებობენ ამაღლებული პიროვნებები, რომელთა სულიერი ენერგია უსასრულოა. სინამდვილეში კი ეს ასე არ არის, რადგან ნამდვილი უსასრულო და ამაღლებული სხვა არაფერია თუ არა ღმერთი. ეს უსასრულო, ანუ ეს ნამდვილი ვლინდება სასრულო საგნებში. მათ ჩვენ განვიცდით როგორც ამაღლებულ ფენომენებს და მათი მეშვეობით ვეზიარებით ღმერთს, როგორც ნამდვილ ამაღლებულსა და უსასრულოს. ესთეტიკური ცდა მხოლოდ საშუალებაა ნამდვილ ამაღლებულის დანახვისა, თვითონ ამ ცდაში ეს ნამდვილი ამაღლებული არ გვეძლევა. როგორც ვხედავთ, კანტისაგან განსხვავებით ამაღლებულზე ჰეგელის მოძღვრება ობიექტივისტურია. ამაღლებული თავისთავად არსებობს როგორც ღმერთი.

ჰეგელის შემდგომ ფილოსოფიაში ამაღლებულის ესთეტიკური კატეგორიის განხილვა მხოლოდ ნეოკანტიანურად და ნეოჰეგელიანურად განწყობილ ფილოსოფოსებთან გვხდება, როგორებიცაა მაგ. კროჩე და კოლინგუელი. ისინი არსებული კონცეფციების ინტერპრეტირებით შემოიფარგლებიან და პრინციპულ სიახლეს არ იძლევიან ამაღლებულის ესთეტიკური კატეგორიის შესახებ. რაც შეეხება სხვა ფილოსოფიურ მიმართულებებს — სიცოცხლის ფილოსოფიას პოზიტივიზმსა და ნეოპოზიტივიზმს მათი ინტერესების სფეროში ესთეტიკური კატეგორიების განხილვა არ შედიოდა, ერთი მარტივი მიზეზის გამო ფიზიკალისტურ-პოზიტივისტური ცნობიერება ფიქციად აცხადებს ყველა იდეალურ ფენომენს, რომელიც არ შეიძლება კონკრეტული ბუნებისმცნიერული მეთოდებით არ შეიძლება იქნას შემეცნებელი, ასეთი ხედვა ზოგადად ესთეტიკურს განიხილავს უსაზრისო პრობლემათა რიგში. ეპოქის სულიდან გამომდინარე, როგორც მოგვიანებით ჟ. ლიოტარი იტყვის, დიადი საქმეების და დიდი ნარატივების დრო წავიდა, ამაღლებულის ესთე-

ტიკური კატეგორია აბსოლუტთან ერთად გავიდა ასპარეზიდან. მეოცე საუკუნის ხელოვნებაში მართლაც იშვიათია ხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც ამ ესთეტიკური კატეგორიის მიხედვით არის შექმნილი (თუ არ ჩავთვლით ე. წ. სოცრეალიზმს) უფრო ხშირად სახეზე გვაქვს ამაღლებულის ანტიპოდის – მდაბლის, სიმდაბლის ესთეტიკით შექმნილი ნაწარმოებები.

პირველ რიგში, ერთმანეთისგან უნდა გავარჩიოთ ამაღლებულის კატეგორია და ამაღლებულის ფენომენი. ამაღლებულის კატეგორია არის აზრი ამაღლებულის ფენომენის შესახებ. ამაღლებულის ფენომენის ადგილსამყოფელზე მითითებისას ამოსავლად უნდა ავიღოთ ის ტრადიცია, რასაც უწოდებენ ამაღლებულს ადამიანთა ესთეტიკურ ცხოვრებაში. ამაღლებულს უწოდებენ ისეთ მოვლენებს, რომლებიც გამორჩევიან მასშტაბურობით. რომლებიც არსებობენ ბუნებაში, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, კულტურაში, მათ შორის ხელოვნებაში და თვითონ ადამიანში. ასეთი ფენომენების აღსანიშნავად სხვადასხვა სიტყვებს, ტერმინებს იყენებენ. გარდა სიტყვა ამაღლებულისა, ლაპარაკობენ ხოლმე დიადზე, დიდებულზე, გრანდიოზულზე და ა. შ. თავიდანვე ჩანს, რომ ამაღლებულს გამოყოფენ ჩვეულებრივისაგან, ყოველდღიურისაგან, ბანალურისაგან, როგორც იშვიათს და არაჩვეულებრივს. ამით ის რადიკალურად განსხვავდება მშვენიერისაგან, რომელიც ჩვენ ყოველდღიურ ცხოვრებაში უამრავი გვხვდება. მოაქვთ მაგალითები ამაღლებულისა ბუნებიდან, მარადიული თოვლით დაფარული მაღალი მწვერვალები, უდაბნოები, სტეპები, ოკეანეები, ვარსკვლავებით მოჭდილი ცა. ასეთ ამაღლებულს ამავე დროს უწოდებენ მშვიდს და თავისი სიდიდით დიდებულს. იგივე ბუნებაში ასახელებენ ამაღლებულის სხვაგვარ მაგალითებსაც: ქარიშხალი, ხანძარი, მიწისძვრა. იტყვიან ხოლმე ნიაგარას ჩანჩქერი ამაღლებულია. ამ შემთხვევაში სტიქიის არაჩვეულებრივი სიძლიერე აქვთ მხედველობაში ე.ი. ბუნების ძალების მოქმედება, როცა ისინი განსაკუთრებული სიძლიერით ავლენენ თავიანთ არსებას. ლაპარაკობენ იმაზე, რომ ეს არის მშფოთვარე ამაღლებული, სოციალური ცხოვრებიდან მოაქვთ ასეთი მაგალითი. ომები, რევოლუციები, მასობრივი მოძრაობები. ბუნებრივია, რომ ასეთი სოციალური მოვლენები განეკუთვნებიან მშფოთვარე ამაღლებულს. რატომღაც ვერ ასახელებენ სოციალური ცხოვრებიდან მშვიდი ამაღლებუ-

ლის მაგალითს. ვთქვათ, ატომის გახლეჩვა ჩვეულებრივი ამბავი არ იყო მეცნიერებისთვის, ეს მოვლენა მეცნიერებმა აღიქვეს როგორც ამაღლებული მეცნიერულად. ჯომოლუნგმას პირველი დაპყრობა, სპორტის სფეროდან. მსოფლიო რელიგიები, რომლებიც თავიანთი იდეოლოგიური, მსოფლმხედველობრივ-ზნეობრივი ძალით ადამიანთა უზარმაზარ მასებს ეუფლებიან, — რელიგიის სფეროდან. ხელოვნებიდან ამაღლებულს ხედავენ მის თითქმის ყველა დარგში, პარტმანის აზრით, გარდა ორნამენტის ხელოვნებისა. ხელოვნებაში ამაღლებული გვხვდება არქიტექტურასა და მუსიკაში ყველაზე გამოკვეთილად. შენობები, რომლებიც თავიანთი სიდიდით გამოირჩევიან და ამით ახდენენ ეფექტს. მაგ. ეგვიპტური პირამიდები; წმინდა პავლეს ტაძარი (ინგლისში); კოლნის ტაძარი გერმანიაში, უზარმაზარი კაშხალები, რომელიც ჩვენს საუკუნეში აშენდა. პრაქტიკული გამოყენების თვალსაზრისით. ერთი მიმენტიც აღინიშნება: შეიძლება ნაგებობა ამაღლებულად ჩაითვალოს მაშინაც, როცა მასზე დიდი ნაგებობა ასეთად არ ითვლება: ნაგებობა თავისი სისადავით და კომპაქტურობით გამოირჩევა. ამაღლებულს სრულიად არ უწოდებენ ცათამბჯენებს. მუსიკაში ამაღლებული გვაქვს სიმფონიებში, ორატორიებში, ფუგებში (მახთან). მუსიკაში არსებულ ამაღლებულს თავისებური მისტიკური ელფერი ახლავს და წმინდა ესთეტიკური მოვლენა აღარ არის. ამაღლებული არიან ადამიანები თავიანთი გამორჩეული პიროვნული თვისებებით. ადამიანები, რომელთაც შეუძლიათ თანმიმდევრულად იბრძოლონ სხვადასხვა მტრული ძალების წინააღმდეგ. (სხვა ადამიანები, ბუნების ძალები, თუ მასში არსებული სისუსტეები.) ასეთი მოვლენები გამოირჩევიან ჩვეულებრივისაგან იმიტომ, რომ თავისებურ განზომილებას იცვლიან. მშვენიერებაში ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ნიშანი იყო ზომიერება, ამაღლებულთან ეს ნიშანი იცვლება., როგორც თავისებური უზომობა, ზომის დარღვევა. მშვენიერების დახასიათება თვისობრიობის კატეგორიით შეიძლება, ამაღლებულის კი რაოდენობრიობის. ამაღლებულის შემთხვევაში საქმე გვაქვს რაოდენობის მატებასთან.

ფენომენალური გარკვეულობის ასპექტში ამაღლებული გრძნობადია, მაგრამ თავისებურ კონკრეტულობას ავლენს, როგორც განუსაზღვრელს. ამას ითვალისწინებდა კანტი, როცა ამბობდა, რომ ის იმდენად დიდია, რომ ამაღლებულ საგანს მთლიანობაში ვერ დავინახ-

ავთ. მისი გრძნობად-კონკრეტულობა განსხვავდება მშვენიერების გრძნობად-კონკრეტულობისგან. მისი გრძნობად-კონკრეტულობა რაღაც ბუნდოვანების შემცველია, ეს უფრო მეტად ითქმის მის ონტიურ გარკვეულობაზე. ამალღებულში გვაქვს გრძნობადი წინა პლანი და ზეგრძნობადი უკანა პლანი. ისიც მათი ერთიანობაა ონტიური გარკვეულობით. უკანა პლანი მრავალშრიანია, მაგრამ ყოველ მის შრეს რაღაც იდუმალება ახლავს, რაღაც გამოუცნობი. ფორმისეული გარკვეულობა ამალღებულისა რაღაც განსხვავებულია მშვენიერების ფორმისეული გარკვეულობისაგან. ამალღებულში ფორმისეული წესრიგი დაფარულია და ამას მისი მასშტაბურობა განაპირობებს და ჩვენი გრძნობების შეზღუდულობა. ამალღებულის ფორმასთან დაკავშირებით ხაზს უსვამენ ამალღებულის გარეგნულ სისადავეს. სისადავე დამახასიათებელია უფრო მეტად ისეთი ამალღებულისათვის, რომლის მასშტაბი აუცილებლად გრანდიოზული არ არის. სისადავე უფრო მასობრივი თვალსაზრისით ავლენს თავს. იმის გამო, რომ ამალღებული ფორმის თვალსაზრისით, სისადავითა და თავისებური განუსაზღვრელობით ხასიათდება, მისი შინაარსული გარკვეულობაც მშვენიერებასთან შედარებით უფრო მარტივია, თუმცა ეს სიმარტივე არ ვლინდება აქ. შეიძლება ითქვას რომ სწორედ თავისი შინაარსით წარმოადგენს ამალღებული იდუმალებას თავისი მჭკვრეტელისათვის. რაც შეეხება ღირეულებითს გარკვეულობას ამალღებულისათვის დამახასიათებელია უმაღლეს ღირებულებებზე სიჭარბე. საქმე იმაშია, რომ უმაღლესი ღირებულება ესთეტიკური ასპექტით ეს არის მშვენიერებაზე წარმოდგენა, ამალღებული კი ეს არის, რაც მას აღემატება. მისი ღირებულება მეტია, ვიდრე ჩვენ ესთეტიკური ობიექტისგან მოველით. ყველა ჩამოთვლილი ასპექტებით ამალღებული თავს ავლენს, როგორც ობიექტური ვითარება, მაგრამ მასში სუბიექტური მომენტიც იგულისხმება. მაგ. ზოგიერთი ბუნებრივი მოვლენა, რომელიც ჩვეულებრივ ამალღებულად განიცდება, შესაძლოა ზოგიერთმა ასეთად არ განიცადოს. ვთქვათ, აღელვებული ოკეანე ამალღებულია, როგორც იშვიათი სანახაობა, მაგრამ მეზღვაურისათვის ის მშვენიერებას წარმოადგენს მხოლოდ. ადამიანის გმირული ქცევა მასობრივად ამალღებულია, მაგრამ თვითონ ამ ადამიანისთვის ის ჩვეულებრივი შეიძლება იყოს და სრულიად ეტევა მისთვის მშვენიერების ჩარჩოებში. ასეთი ფაქტები ადასტურებს

იმას, რომ ამაღლებულში სუბიექტური მომენტი აუცილებლად მონაწილეობს, ამდენად ამაღლებული როგორც ესთეტიკური ფენომენი სუბიექტურიცაა და ობიექტურიც. ანალოგიურად შეიძლება ვიმსჯელოთ ამაღლებულის ისტორიულობაზეც. ამაღლებული როგორც წმინდა ესთეტიკური ფენომენი არ არსებობს, ის ყოველთვის უკავშირდება სხვადასხვა სოციალურ ფაქტორებს, უფრო მეტად ზნეობრივს, პოლიტიკურს, გნოსეოლოგიურს თუმცა ამაღლებულის განცდა შეიძლება წმინდა ესთეტიკურის განცდა იყოს, ეს იმის შედეგია, რომ ამაღლებულში, როგორც ესთეტიკურ ფენომენში, ესთეტიკური მომენტი სჭარბობს, არაესთეტიკური მომენტები მასში მოხსნილი და შენახული ფორმითაა მოცემული. ის შინაარსში არაესთეტიკური ესთეტიკურად გადაშეშავებულნი არიან.

როგორც ესთეტიკური კატეგორია, ამაღლებული წარმოადგენს ცნებას, რომელიც გამოიყენება ესთეტიკურ მსჯელობაში პრედიკატის სახით. იგი ყალიბდება ამაღლებულის ფენომენის განცდისა და შეფასების ისტორიულ პროცესში. თვითონ ეს განცდა რთული განცდაა, მასში როგორც ესთეტიკურ განცდაში აუცილებლად მონაწილეობს სიამოვნებისა და ტკობის მომენტი, როგორც განმსაზღვრელი, მაგრამ, მას თან ახლავს სხვადასხვა განცდები, რომლებიც თავიანთი ხასიათით შემეცნებითი, ზნეობრივი და ა. შ. ბუნებისანი არიან. როცა ფსევდო-ლოგინე ლაპარაკობდა გაოცებასა და აღტაცებაზე, ამ დროს გაოცება შემეცნებითი ბუნებისაა, ხოლო აღტაცება კი შეიძლება ზნეობრივისა და ესთეტიკურის თავისებური სინთეზი იყოს ის. როცა ბიორკი ლაპარაკობდა შიშზე, რომელსაც ამაღლებული იწვევს, ეს უკვე წმინდა ბიოლოგიური განცდაა, ამ შიშის დაძლევა არ არის თავისუფალი ბიოლოგიური მომენტისაგან. როცა კანტი, ლაპარაკობს უსიამოვნების დაძლევით მიღებულ სიამოვნებაზე, როგორც სპეციფიკურ განცდაზე, ამ შემთხვევაში ისიც არ არის ზუსტი, წმინდა ესთეტიკური განცდა. ძირითადად ამაღლებულის განცდა ამბივალენტურობით ხასიათდება. მარტივ განცდებთან შედარებით რთული განცდები უფრო ძლიერი განცდებია, მშვენიერებით ტკობა ვერ შეედრება ამაღლებულის განცდას თავისი სიძლიერით. ეს სიძლიერე იმითაა განპირობებული, რომ ამაღლებული ფენომენები იშვიათია ჩვენს ცხოვრებაში. ამაღლებულის განცდაში გვაქვს ბრძოლა დადებით და უარყოფით

ოფით ემოციებს შორის. ამ ჭიდილში თითოეული მათგანი ძლიერდება, მაგრამ, საბოლოო ჯამში იმარჯვებს დადებითი ემოცია სიამოვნება—ტკობისა, თუმცა კვალი უსიამოვნებისა მაინც რჩება. რასაკვირველია ასეთი მდგომარეობა ყველა ადამიანში ერთნაირად არ გვეძლევა, აქ ბევრი რამეა დამოკიდებული ადამიანთა ფსიქოლოგიურ თავისებურებებზე. მელანქოლიის ტიპისათვის ამალღებულის განცდა ძალიან ძნელია, სიამოვნება უსიამოვნებაში ძნელად გადადის და ამალღებულის განცდაც ძალზე იშვიათია. დადებითი ემოციის გამარჯვებას უარყოფითზე ის განაპირობებს, რომ ის რაც ადამიანისათვის საფრთხე იქნებოდა უშუალო კონტაქტში, რეალურად საფრთხეს არ წარმოადგენს, რადგან ის ჩვენ გვეძლევა დისტანციის საშუალებით.

ადამიანს შეუძლია რეალური შიში დაძლიოს. ასეთ განცდაზე რეფლექსიას წარმოადგენს ამალღებულის შეფასება როგორც დადებითი ღირებულების ფენომენისა. ამდენად ამალღებულის კატეგორია დადებითი შეფასებითი კატეგორიაა, ამით ის მშვენიერს ჰგავს. მე-20 საუკუნეში ამის გამო გაოცებას გამოთქვამენ ესთეტიკოსები, რომ კანტმა ამალღებული დაუპირისპირა მშვენიერს. არადა, ის როგორც დადებითი შეფასების გამოთქმელი პრედიკატი, ისევე ეფუძნება ესთეტიკურ იდეალს როგორც მშვენიერება, თანაც ადამიანი მშვენიერს უწოდებს იმას, რაც მის იდეალს შეესატყვისება, ამალღებულს კი იმას უწოდებს რაც ამ იდეალს სჭარბობს კიდევ. ამდენად ისინი ერთი რიგის ცნებებია. ორივე დადებით შეფასებას იძლევა. ხშირად ერთი და იგივე მოვლენა ჩვენს მიერ ხასიათდება როგორც მშვენიერიც და ამალღებულიც. აქ ჩვენ განსხვავება ხარისხში გვაქვს, ხოლო ის, იდეალი, რომლის საფუძველზეც ჩვენ ვაფასებთ ერთი და იგივეა. იდეალის შინაარსი ჩვენ მშვენიერების საფუძველზე ჩამოგვიყალიბდა. ამალღებული კი ამალღებულია იმიტომ რომ იდეალს სჭარბობს.

ამალღებულის პარალელურად დაპირისპირებული კატეგორიაა მდაბალი. მისი სფერო უფრო შეზღუდულია ვიდრე ამალღებულისა. ის მხოლოდ ადამიანში და ხელოვნებაში არსებობს. ის არ შეიძლება იყოს ბუნებაში, ნივთებში და ა. შ. ამის გამო ესთეტიკოსებმა სცადეს მოექებნათ სხვა ცნება, რომელიც ამალღებულის საპირისპირო იქნებოდა მთელი თავისი მასშტაბით. ასეთი აღმოჩნდა ბანალური, მაგრამ ის მთლად საპირისპირო და უარყოფითი შინაარსის არ არის, ასეთი

შინაარსი აქვს მდაბალს, რომელიც ადამიანში არსებობს. დადებითი თვალსაზრისით ამაღლებულის ნაირსახეობა გაცილებით ბევრია. იგი კლინდბა ტრაგიკულის კატეგორიაში.

ტრაგიკული

ბევრი ესთეტიკოსი თვლის, რომ ესთეტიკური ფენომენის მოდიფიკაციები მხოლოდ მშვენიერით და ამაღლებულით ამოიწურება. მაინც, ესთეტიკოსთა უმრავლესობა, საეჭვოდაც კი არ ხდის იმას, რომ ესთეტიკური შეფასების ერთ-ერთი კატეგორიაა ტრაგიკული. ტრაგიკული თავისი მნიშვნელობით ამაღლებულს უტოლდება, ხოლო გავრცელების სფეროს საზღვრებით ჩამორჩება მშვენიერსაც და ამაღლებულსაც, მშვენიერებისაგან და ამაღლებულისაგან განსხვავებით, ტრაგიკულის ფენომენი ბუნების მოვლენებში არ არსებობს და მხოლოდ სოციალური სინამდვილისა და ხელოვნების სფეროებით შემოისაზღვრება. ამ მხრივ ის კომიკურს უტოლდება.

როგორც შეფასებითი კატეგორია, ტრაგიკული მხოლოდ ესთეტიკური შემეცნების სფეროსა და ესთეტიკის მეცნიერებას როდი განეკუთვნება. იგი, სრულიად გარკვეული აზრით, ზოგადფილოსოფიური კატეგორიაცაა და მჭიდროდაა დაკავშირებული მსოფლმხედველობასა და ფილოსოფიურ პრობლემებთან და ამდენად, სამყაროს ფილოსოფიური შემეცნების სფეროსაც განეკუთვნება.

„ტრაგიკულს“, როგორც ესთეტიკური ფენომენის ერთ-ერთ დადებით მოდიფიკაციას და დადებითი ესთეტიკური შეფასების გამომხატველ ერთ-ერთ კატეგორიას, უპირისპირდება საშინელი, როგორც ესთეტიკური ფენომენის ერთ-ერთი უარყოფითი მოდიფიკაცია, და უარყოფითი ესთეტიკური შეფასების გამომხატველი ერთ-ერთი კატეგორია. ტრაგიკულის ესთეტიკური ფენომენი და ტრაგიკულის ესთეტიკური კატეგორია, თავიანთი წარმოშობითაც და შინაარსითაც, მჭიდროდ არიან დაკავშირებული ხელიწინების ისეთ ჟანრთან, როგორიცაა ტრაგედია. ტრაგედია და ტრაგიკული ანტიკურ ეპოქიდან იწყებენ თავიანთს ისტორიას. ნათელი უნდა იყოს თუ ვიტყვით, რომ ტრაგიკული ოდნავ „ხნიერია“ ამაღლებულზე და ძალიან „ახალგაზრდაა“ მშვენიერთან შედარებით.

სიტყვა „ტრაგედია“, ბერძნულია და ქართულად ითარგმნება,

როგორც „თხების სიმღერა“. (ბერძნულად: „ტრაგოს“ – თხა, „ოდე“ – სიმღერა) ნიშნავს, რაც აშკარად არ შეესაბამება იმ მდიდარ ესთეტიკურ და საზოგადოებრივ შინაარსს, რაც მასში იგულისხმება. მიუხედავად ამისა, ამ სიტყვის ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა და მისით აღნიშნული თავდაპირველი შინაარსი მჭიდროდ არიან ერთმანეთთან ისტორიულად დაკავშირებული, რაც დღეისათვის მხოლოდ სპეციალისტებისათვის თუ არის ცნობილი.

ტრაგედიის ჟანრი სათავეს იღებს ძველი საბერძნეთის პოლიტიკური რელიგიის ერთ-ერთი ღმერთის დიონისეს ანუ „ბაკხოსის“ (ქართულად-ბახუსი) პატივსაცემად დაწესებული დღესასწაულების საკულტო რიტუალებიდან. ძველი ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, ნაყოფიერებისა და მოსავლიანობის ღვთაება დიონისე ამავე დროს არის ქვეყნად ვენახისა და ღვინის კულტურის დამწერგავი. დიონისეს ჰყავს ამაღლა, რომელიც შედგება სატირებისა და ე.წ. ბაკხელი ქალებისაგან (ბახუსის ქალებისაგან). სატირები ნახევრადადამიანები და ნახევრად თხა არსებებია. (მათი ზედა ტანი ადამიანისაა, ხოლო, ქვედა ტანი-თხისა). როგორც სპეციალისტები აღნიშნავენ, სატირებზე ასეთი წარმოდგენა უკავშირდება ღვინის ჭურჭელს-ტიკს, რომელიც, როგორც წესი, თხის ტყავისაგან მზადდებოდა.

დიონისეს დღესასწაულებზე სრულდებოდა ჰიმნები მის სადიდებლად, რასაც ასრულებდა თხის ტყავში გამოწყობილი გუნდი. სწორედ ამ საკულტო რიტუალის აღმნიშვნელი იყო სიტყვა „ტრაგედია“. (შემდგომში – „ტრაგედია“).

მითოლოგიის მიხედვით, დიონისე არის ზევსისა და მეფე კადმოსის ქალიშვილის სემელეს სასიყვარულო ურთიერთობის ნაყოფი. ზევსის მეუღლე ჰერამ, გაიგო რა ზევსისა და სემელეს სასიყვარულო ამბები, ვერაგულად დააინტერესა სემელე ეხილა ზევსი თავისი ნამდვილი სახით. სემელემ, მართლაც, სთხოვა ზევსს შეესრულებინა მისი ერთი სურვილი. როცა ზევსმა პირობა მისცა, სემელემ მხოლოდ მაშინ გაუმჟღავნა თავისი სურვილი – იხილოს ზევსი თავისი ნამდვილი სახით. ამაზე ზევსი ძალიან შეწუხდა, მაგრამ სიტყვა ველარ გატეხა და რამდენიმე დღის შემდეგ მოველინა მას თავისი ნამდვილი სახით, ე.ი. როგორც ჭექა-ქუხილის ღვთაება. ელვამ სემელეს სახლს ცეცხლი წაუკიდა; ცეცხლი მოედო სემელესაც, რომელიც ზევსისაგან ფეხმძ-

იმედ იყო. ზევსმა იმის მეტი ველარაფერი მოახერხა, რომ გადაარჩინა ჯერ კიდევ დაუბადებელი ბავშვი. ამოიყვანა იგი დედის მუცლიდან და თავის თუძოში შეინახა, სადაც მას დაასრულებინა დაბადებამდელი პერიოდი. ეს ბავშვი იყო სწორედ დიონისე. ამრიგად, დიონისე ორჯერ დაიბადა: ერთხელ დედის მუცლიდან, მეორედ—მამის თუძოდან. ამით იგი ერთხელ უკვე (დაბადებამდე) გადაურჩა სიკვდილს.

მითოლოგია განაგრძობს დიონისეს შემდგომი ცხოვრების ამბის გადმოცემას: პერას საშინლად სძულდა დიონისე, როგორც მისი ქმრის უკანონო შვილი (რომლის ძარღვებში ნაწილობრივ არაღვთაებრივი სისხლი სჩქეფდა) და ყოველთვის ცდილობდა მის დაღუპვას. ერთხელ, ოლიმპოს მთაზე ზევსის არყოფნის დროს, პერას დავალებით ტიტანებმა ხელთ იგდეს დიონისე და მოკლეს, მისი სხეული ნაფლეთებად აქციეს და კლდეზე გადაყარეს. როცა ზევსი ოლიმპოს მთაზე დაბრუნდა, შეწუხდა, შეაგროვა ეს ნაფლეთები და სული შთაბერა. დიონისე კვლავ გააცოცხლა, სხვანაირად არც შეიძლებოდა — იგი, ხომ ღმერთია და ამდენად უკვდავი. როგორც ვხედავთ, მითოლოგია გვიდასტურებს, რომ დიონისეს ცხოვრება (თვით დაბადებამდეც კი) ერთთავად სიცოცხლისა და სიკვდილის მუდმივ ბრძოლას წარმოადგენს. ამ მომენტს კი უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება, ერთის მხრივ, ტრაგედიის, როგორც დრამატული ხელოვნების ჟანრის წარმოშობაში, და მეორეს მხრივ, ტრაგიკულის, როგორც ესთეტიკური ფენომენისა და ესთეტიკური შეფასების კატეგორიის ჩამოყალიბება— ქმნალობაში. ეს კი შემდეგნაირად მოხდა:

ყოველწლიურად ათენში იმართებოდა დიონისეს დიადი დღესასწაულები, ჯერ პროვინციებში, ხოლო შემდეგ — ათენში. ზეიმი სამი ნაწილისგან შედგებოდა. საკულტო რიტუალის პირველ ნაწილში დიონისეს მსხვერპლს სწირავდნენ (უკლავდნენ სპეციალურად საზვარაკოდ გასუქებულ ხარს) და ხოტბას უგალობდნენ როგორც ტანჯულ ღვთაებას. ხოტბა, რომელსაც პირველ ხანებში ერთი კაცი მღეროდა, იმპროვიზაციული ხასიათისა იყო. ასე ეწოდებოდა დითირამბი. ძველი წელთაღრიცხვის 7—6 საუკუნეებში დითირამბი საგუნდო სიმღერად იქცა და მას ასრულებდა თხის ტყავში გამოწყობილი გუნდი. ამავე დროისათვის დითირამბმა დაკარგა იმპროვიზაციული ხასიათი და მას უკვე სპეციალური დაკვეთით წერდნენ გამოჩენილი პოეტები. სადღესასწაუ-

ლო როტუალების ამ ნაწილმა (მეორე ნაწილში მხოლოდ გართობა შედიოდა) მისცა დასაბამი ტრაგედიის ჟანრს. ტრაგედია „წარმოიშვა ღითორამბების დამწყობთაგან“. ასეთი რამ კი ერთბაშად არ მომხდარა. საკულტო რიტუალის ტრაგედიის ჟანრად გარდაქმნა გამოიწვია ღითორამბების შინაარსის თანდათანობითმა ცვლილებებმა. პირველ ხანებში ღითორამბის შინაარსში შედიოდა მხოლოდ და მხოლოდ ღიონისესადმი ზოტბის შესხმა, შემდგომში კი იგი გადაიქცა ისეთ სიმღერად, რომელშიც ღიონისეს საოცარი თავგადასავალი იყო მოთხრობილი. მან, თავის მხრივ, გამოიწვია ის, რომ ღითორამბის დამწყები (ე.წ. კორიფეუსი) დროთა განმავლობაში იქცა ღიონისეს ტანჯვათა განმასახიერებელ მსახიობად, ხოლო, გუნდის დანარჩენი წევრები იქცნენ ღიონისეს მხლებელი სატირების განმასახიერებელ ჯგუფად. შემდგომში, არისტოკრატიის ნება – სურვილის გამო ღიონისეს ღითორამბების პარალელურად, გაჩნდა ე.წ. საგმირო ღითორამბებიც. ამან კი გამოიწვია სატირების გუნდის შეცვლა საგმირო ქოროთი, რომლის წევრები უკვე თხის ტყავში კი აღარ იყვნენ გამოწყობილნი, არამედ – იმგვარად, რომ განესახიერებინათ მოცემული გმირის შესაფერისი გარემო. თანდათან საჭირო გახდა, კორიფეუსის შეცვლა გუნდისაგან სრულიად დამოუკიდებელი მსახიობით, რომელსაც შეეძლო გუნდი გამოეწვია არა მხოლოდ სასიმღეროდ, არამედ – სამოქმედოდაც. შემდეგ, ძალიან მალე, მოქმედების განვითარების მიზნით, შემოიყვანეს მეორე და მესამე მსახიობებიც. ყოველივე ამის პარალელურად ღითორამბები შეიცვალა ისეთი ხასიათის პოეტური ტექსტებით, რომლებიც საჭიროებდნენ არა დეკლამაციას, არამედ, მათი შინაარსის შესაბამისად, რაიმე მოქმედების წარმოდგენას. ყოველივე ამას ხელს უწყობდა ის გარემოება, რომ ხალხის სათაყვანებელი ამა თუ იმ გმირის ცხოვრება თავისი სიმწველევით ძალიან უახლოვდებოდა ღიონისეს ცხოვრებას. ეს – ერთის მხრივ. მეორეს მხრივ, ძველ ბერძნებში მითები, რომლებიც ღიონისეს (წარმოშობით ამ ნახევრად ღმერთის და ნახევრად ადამიანის) ცხოვრებას ეხებოდნენ, განსაკუთრებულ ინტერესს აღუძრავდნენ სწორედ იმის გამო, რომ მათში ასახული იყო (თუმცა – ფანტასტიკური სახით) უღრმესი ადამიანური, საზოგადოებრივი, შინაარსი. დაპირისპირება სიცოცხლისა და სიკვდილისა, ბედნიერებისა და უბედურებისა, მხიარულებისა და მწუხარებისა; ე.ი. მათში ზნეობრივი

ფორმით ასახული იყო ბუნებრივ-მიწიერი ცხოვრება, კერძოდ, ცალკეული ადამიანებისა და მთელი კაცობრიობის ბედი, რომლის გამო ადამიანი (პიროვნება, კაცობრობრიობა დედამიწაზე სიცოცხლის განვითარების ეს გვირგვინი — გარდუვალად ღვას სიცოცხლის დაკარგვის რეალური საფრთხის წინაშე.

სწორედ ამის გამო გახდა შესაძლებელი ის, რომ ღიონისესადმი მიძღვნილ დღესასწაულებში (განვასხვავებთ სხვა ღმერთების სადიღებელი დღესასწაულებისაგან). სცენები ღიონისეს ცხოვრების შესახებ თანდათანობით იცვლიან ზნეობრივ შინაარსს, და რაც დრო გადის, მათში წმინდა ადამიანური ამბების სიჭარბე შეიძენევა. საბოლოო ჯამში, ამან გამოიწვია, ერთის მხრივ, დრამის ხელივნების ისეთი ჟანრის წარმოშობა, როგორცაა ტრაგედია, (რომელშიც დღეისათვის კვალცი კი აღარ ჩანს საკულტო რიტუალებისა) და მეორეს მხრივ, ტრაგიკულის ესთეტიკური ფენომენისა და ტრაგიკულის ესთეტიკური კატეგორიის წარმოშობა.

ტრაგედიისა და ტრაგიკულის საკითხები ძველ საბერძნეთშივე იქცნენ თეორიული, ფილოსოფიური მსჯელობის საგნად. ფილოსოფოსთაგან პლატონი იყო პირველი, ვინც ტრაგედიას შეეხო. პლატონი მტრულადაა განწყობილი ტრაგედიის მიმართ (როგორც, საერთოდ, ხელოვნების დარგთა უმეტესობის მიმართ). იგი თვლის, რომ ტრაგედიას, ჯერ ერთი, არა აქვს არავითარი შემეცნებითი ღირებულება, და, მეორე, რაც მთავარია, საზოგადოებისათვის იგი ზნეობრივი თვალსაზრისითაა საზიანო. იგი განსაკუთრებით ამ უკანასკნელ მომენტს უსვამს ხაზს. ტრაგიკოს მწერალთა ყურადღება, პლატონის მტკიცებით, მიქცეულია ადამიანის სულის არა გონიერ, არამედ უგუნურ ნაწილზე; ტრაგედია ბაძავს ისეთ გმირებს, რომლებიც აფექტებს ემორჩილებიან და ძლიერი ვნებებისაგან იტანჯებიან, რომელთაც გონების ძალა არ ჰყოფნის იმისათვის, რომ თავიანთი ვნებები მოთოკონ და საკუთარი თავის ბატონ-პატრონი იყვნენ. ტრაგიკოს მწერლებს ორიენტაცია აღებული აქვთ მაყურებელთა ჭრელ მასაზე, ბრბოზე, რომელსაც ასეთი ამბები უფრო აინტერესებს; ამის გამო კი, ამ მასის სული ზნეობრივად კიდევ უფრო უარესდება, ეცემა, ირყენება; ტრაგედია ასუსტებს მაყურებლის ნებისყოფას, ართმევს მას ძალას დაიმორჩილოს საკუთარი ვნებები; უფრო მეტიც, იგი (ტრაგედია) თვით ვნებებს

ანიჭებს ბატონობას იმის სულზე, ვინც ხშირად ნახულობს მას.

პლატონისაგან დიამეტრალურად საპირისპირო აზრებს ანვიტარებს ტრაგედიაზე მსჯელობისას არისტოტელე. იგი ტრაგედიას ხელოვნების მწვერვალადაც კი აღიარებს. ამას არისტოტელე იმით ასაბუთებს, რომ აჩვენებს (პლატონის საწინააღმდეგოდ) ტრაგედიის უდიდეს შემეცნებითსა და ზნეობრივ-აღმზრდელით მნიშვნელობას, და რაც მთავარია, აჩვენებს, რომ მას ამ მხრივ ხელოვნების ვერც ერთი სხვა დარგი ვერ შეედრება. არისტოტელე საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას იმაზე, რითაც ჭეშმარიტი ტრაგედია უნდა ხასიათდებოდეს. მისი აზრით, ტრაგედიაში ფაბულის გახსნა თვით ფაბულიდან უნდა გამომდინარეობდეს. მოქმედებაში არაფერი არ უნდა იყოს ულოგიკო, თუ არა და იგი უნდა იყოს ტრაგედიის გარეშე. როგორც ვხედავთ, არისტოტელეს მიხედვით ტრაგიკული ფინალი (ე.ი. გმირის დაღუპვა) შემთხვევითობის ან ფატალური გარდუვალობის შედეგი კი არაა, არამედ გარკვეული ლოგიკური აუცილებლობისა, რომელიც მოქმედებაში ვლინდება.

ძველ ბერძენ ტრაგიკოს პოეტებს გმირების დაღუპვის მიზეზად, უმეტესწილად, გამოჰყავთ ბედისწერა (“მოირა“) და ამდენად, ფატალიზმის პოზიციებზე იდგნენ. არისტოტელე კი, როგორც ვხედავთ, შორსაა ასეთი თვალსაზრისისაგან. თითქოსდა იგი ანტიკური ეპოქის ტრაგედიის თეორეტიკოსი კი არაა, არამედ – ახალი დროის ტრაგედიისა. ტრაგედიის ესთეტიკურ ეფექტს არისტოტელე ხედავს იმაში, რომ იგი (ტრაგედია) იწვევს ადამიანის (კერძოდ მაყურებლის) განწმენდას „კათარზისს“ შიშისა და თანაგრძნობის (სიბრალულის) საშუალებით. მაყურებელში შიშსა და თანაგრძნობას იწვევს გმირის ბედი.

არისტოტელე განმარტავს რომ თანაგრძნობა ანუ სიბრალული „არის გრძნობა დაუმსახურებლად უბედურთა მიმართ, ხოლო შიში არის გრძნობა ჩვენს მსგავსთა მიმართ. „განწმენდის“ შესახებ რომ ლაპარაკობს ამით არისტოტელე ხაზს უსვამს ტრაგედიის უდიდეს ზნეობრივ ღირებულებას, როგორც ადამიანთა აღმზრდელი და გამაკეთილშობილებელი ხელოვნებისა. საგანგებოდ ჩერდება არისტოტელე ტრაგიკულ გმირზე. მისი აზრით, ტრაგიკული გმირი უნდა იყოს ზნეობრივად ამაღლებული, დიდბუნებოვანი, კეთილშობილი არსება. ამ ნიშნებით იგი აშკარად უნდა განსხვავდებოდეს ჩვეულებრივი ადამიანებისაგან, იმათ

გან, რომელთაც ადამიანური სისუსტეები უხვად აქვთ. არისტოტელე სრულიად გარკვევით წერს: „ტრაგედია არის უკეთესთა ასახვა ვიდრე ჩვენ ვართ“ ...ამასთანავე, ტრაგედიის გმირი ჩვენი მსგავსიცაა, მის გამო ჩვენ განვიცდით შიშს, ხოლო „შიში არის გრძნობა ჩვენს მსგავსთა მიმართ. მაშასადამე, ტრაგიკული გმირი, ერთდროულად არის ჩვენი მსგავსიც და ჩვენზე უკეთესიც. როგორც ვხედავთ, არისტოტელემ, პლატონთან შედარებით უფრო საფუძვლიანი აზრები გამოთქვა ტრაგედიისა და ტრაგიკულის შესახებ.

შუა საუკუნეებში, ქრისტიანული რელიგიის ბატონობის ეპოქაში, როცა ეკლესიისა და სახელმწიფოს მიერ ოფიციალურად აკრძალული იყო საერო შინაარსის მქონე თეატრალური სანახაობების გამართვა, აღარ არსებობდა ტრაგედია, მისი ძველ-ბერძნული და თანამედროვე გაგებით. მიუხედავად ამისა, ამ ეპოქამაც თქვა თავისი სიტყვა ტრაგიკულის ბუნების შესახებ. ამ დროის მოაზროვნეებს (სქოლასტიკოს იდეოლოგებს) მიაჩნიათ, რომ ტრაგიკული იგივეა, რაც — წამება; მათი აზრით, ტრაგიკული გმირი შეიძლება იყოს მხოლოდ და მხოლოდ წამებულნი არსება, კერძოდ, იუსო ქრისტე, ან — ქრისტიანობისათვის წამებულნი და ეკლესიის მიერ წმინდანად შერაცხული ესა თუ ის პიროვნება. ახალ დროში ანტიკური კლასიკური ხელოვნების აღდგენის პრეტენზიით გამოვიდა აბსოლუტიზმის ინტერესების გამომხატველი ხელოვნება, რომელიც ცნობილია კლასიციზმის სახელწოდებით.

კლასიციზმის ესთეტიკის წარმომადგენლები, არისტოტელეს მსგავსად, ხელოვნების მწვერვალად კვლავ ტრაგედიის ჟანრს მიიჩნევენ. ასეთი აზრის საფუძველი მათთან სულ სხვა რამ არის. კლასიციზმის თეორეტიკოსთა აზრით, ტრაგედია იმიტომაა ყველაზე მაღალი ხელოვნება, რომ იგი უმაღლესი არისტოკრატიის ტრაგიკულად ამაღლებულ ცხოვრებას ასახავს. აქედან გამომდინარე, ეხებიან რა ტრაგიკული გმირის ხასიათს, მის ბუნებას, ისინი აცხადებენ, რომ ასეთი გმირი არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება იყოს ჩვეულებრივი ადამიანი; მხოლოდ უმაღლესი არისტოკრატიის (სამეფო გვარის წარმომადგენლები, დიდებულები, მხედართმთავრები და მისთანანი) წრიდან გამოსულნი არიან ღირსნი ტრაგედიაში გამოყვანისა, ვინაიდან, თითქოს, მხოლოდ მათი თვისებაა მაღალი ზნეობა, სულის სიძლიერე, ხასიათის სიმტკიცე, დიდბუნებოვნობა, და ა.შ. საზოგადოების დაბალი ფენე-

ბიდან გამოსული ადამიანები კი მოკლებულნი არიან ყოველივე ამას და არც არიან ღირსნი ტრაგედიაში გამოყვანისა, ვინაიდან ჩამოთვლილ სულიერ თვისებათა არმქონე გმირის დაღუპვა მაყურებელში არ გამოიწვევს არავითარ თანაგრძნობას, გულისტკივილს და სინანულს.

განმანათლებლობის ეპოქის ესთეტიკოსთაგან ტრაგედიისა და ტრაგიკულის შესახებ ყველაზე საინტერესო აზრები განვითარებული აქვს ლესინგს. ლესინგის აზრით, ტრაგედია არის თანაგრძნობის ღირსი მოვლენების მიბაძვა. ტრაგედიაში ცხოვრება ასახულია მხოლოდ მისი დისპარმონიული მხარით, კერძოდ კი — კონფლიქტებით. ტრაგიკოსმა პოეტმა არ უნდა შეარბილოს სინამდვილის, (კერძოდ, ადამიანთა ცხოვრების) დისონანსები და საშინელებანი, არ უნდა შეალამაზოს ისინი. ამავე დროს, ტრაგიკოსი პოეტის ამოცანა იმაში უნდა მდგომარეობდეს, რომ გახსნას იმ საშინელი ამბების შინაგანი კანონზომიერება და აუცილებლობა, რომელთაც იგი ასახავს, წარმოადგინოს ისინი როგორც ერთი მთლიანი ჯაჭვის რგოლები. ამასთან დაკავშირებით ლესინგი სვამს კითხვას: რა კავშირია ტრაგიკული გმირის ხასიათსა და მის ხვედრს შორის? არის თუ არა იგი ამ უკანასკნელში დამნაშავე? ლესინგის აზრით, ტრაგიკული გმირი რომ სრულიად უდანაშაულო იყოს, მაშინ მისი ტრაგიკული ბოლო ბედისწერის ან უბედური შემთხვევის შედეგს უნდა წარმოადგენდეს. ლესინგი, როგორც ოპტიმისტი, ტრაგიკული გმირის დაღუპვის ბედისწერის მოქმედებით ახსნის წინააღმდეგია; იგი წინააღმდეგია იმისაც, რომ ეს დაღუპვა შემთხვევითობით აიხსნას. ლესინგს მიაჩნია, რომ გმირის დაღუპვა, ან დიდი უბედურება, არა შემთხვევითი, არამედ — კანონზომიერი მოვლენა უნდა იყოს. იგი ამბობს, რომ უბედურება, რომელიც ჩვენი თანაგრძნობის საგანია, აუცილებლად უნდა იყოს ისეთი ხასიათისა, რომ ჩვენ მისი გვეშინოდეს ან თვით ჩვენთვის, ან — ჩვენი ახლობლები-სათვის. ტრაგიკული გმირი რომ მთლიანად დამნაშავე იყოს მაშინაც შეუსაბამობასთან გვექნება საქმე. ასეთ შემთხვევაში, — ამბობს ლესინგი, — დამნაშავე ჩვენში თანაგრძნობას კი არ გამოიწვევს, არამედ მისი საქციელის დაგმობას, რის გამოც მისი დაღუპვა სამართლიანობად განიცდება. აქედან გამომდინარე, ლესინგი დაასკვნის, რომ ტრაგიკული გმირი „დამნაშავეცაა“ და უდანაშაულოც თავის უბედურებაში. ტრაგედიაში მიზანშეუწონელია თავის სრულყოფილებაში წარმოდგე-

ნილი კეთილი და ბოროტი გმირების გამოყვანა. ტრაგედიის გმირი უნდა იყოს ასეთივე ყალიბისა, როგორისაც ვართ ჩვენ; ამით კი მოიგება ტრაგედია, ვინაიდან ადამიანებში თანაგრძნობას მსგავსი უფრო იწვევს, ვიდრე არამსგავსი. როგორც ვხედავთ, ლესინგი აშკარად უპირისპირდება კლასიციზმის თეორეტიკოსთა თვალსაზრისს იმის შესახებ, რომ ტრაგიკული გმირი არ შეიძლება ჩვეულებრივი ადამიანი იყოს. მათ საპირისპიროდ, ლესინგი გვთავაზობს ტრაგიკულის დემოკრატიულ გაგებას, რასაც დღესაც არ დაუკარგავს თეორიული ღირებულება.

კლასიკური გერმანული ესთეტიკის წარმომადგენელთაგან ტრაგიკულისა და ტრაგედიის შესახებ ყველაზე მდიდარი მემკვიდრეობა ჰეგელმა დაგვიტოვა. ამ მემკვიდრეობიდან მთავარია ის, რომ ჰეგელი იცავს თეზისს ტრაგიკული ფინალის კანონზომიერების შესახებ. ბუნებრივია, რომ იგი როგორც დიალექტიკოსი, ტრაგიკულ ფინალს ფატალურ გარდაუვალობად ვერ მიიჩნევს; ამავე მიზეზით იგი მას (ე.ი. ტრაგიკულ ფინალს) ვერც შემთხვევითობის შედეგად გამოაცხადებს. ჰეგელის აზრით, ტრაგიკული კონფლიქტის განვითარება, თავისი შინაგანი კანონზომიერების საფუძველზე ლოგიკური აუცილებლობით განსაზღვრავს ტრაგიკულ ფინალს. ტრაგიკული კონფლიქტი გულისხმობს საზოგადოებაში ურთიერთდაპირისპირებულ მხარეთა შეურიგებელ წინააღმდეგობას. ტრაგიკული გმირი შეურიგებელ ბრძოლას უნდა უცხადებდეს მტრულ სოციალურ გარემოს. ეს კი შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა მას შეგნებული აქვს თავისი მიზნები; თავის მხრივ ეს მიზნები უნდა იყოს საზოგადოებრივად უაღრესად მნიშვნელოვანი და, თანაც რაც შეიძლება ნაკლებად პირადული ხასიათისა. ხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა ტრაგიკული გმირისათვის მიზანი, რომლის, განხორციელებისათვის იგი იბრძვის თვით საკუთარ სიცოცხლეზეც კი მეტადაა მნიშვნელოვანი, მას შეუძლია თავისი პირადი კეთილდღეობა მსხვერპლად შესწიროს ამ დიად მიზანს; ამ დროს მას შეუძლია ამ მიზნისათვის უარი თქვას თვით სიცოცხლეზეც კი. ხოლოდ ასეთ შემთხვევაში გვევლინება ტრაგიკული ფინალი ტრაგიკული კონფლიქტის ლოგიკური განვითარების აუცილებელ შედეგად. მოცემულ კონკრეტულ შემთხვევაში თუ არ არსებობს ტრაგიკული კონფლიქტი, ე.ი. თუ შესაძლებელია გმირის შერიგება იმ სიტუაციასთან, რომელშიც იგი აღმოჩნდა, ტრაგიკულ ფინალსაც გამართლება

არ ექნება. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ტრაგიკულის შესახებ მსჯელობისას, ჰეგელი, ისევე როგორც საერთოდ მთელი თავისი ფილოსოფიური მსოფლმხედველობით, ოპტიმიზმის პოზიციებზე დგას. იღვის (ანუ მიზნის) გულისათვის ტრაგიკული გმირის თავგანწირვა, ჰეგელის აზრით, ამტკიცებს მის ნამდვილ სიღიადეს და ახალ სიცოცხლეს.

ჰეგელისაგან განსხვავებით, ტრაგიკულისა და ტრაგედის პესიმისტურ ინტერპრეტაციას იძლევა შოპენჰაუერი. ამ შემთხვევაში იგი თანმიმდევრულად მისდევს საკუთარი ფილოსოფიური სისტემის დედაარსს, რაც პესიმინიზმის თეორიულ დაფუძნებასა და გამართლებაში მდგომარეობს. შოპენჰაუერის აზრით მთელი სამყაროს არსება არის არა გონება, არამედ უგუნური ნება (ნებისყოფა). ნება ვლინდება ყველაფერში და, მათ შორის, ადამიანშიც. არის რა საკუთარი სურვილების მონა, ადამიანი განწირულია მარადიული ტანჯვისათვის. ადამიანთა ცხოვრება მარადიული ტანჯვაა იმდენად, რამდენადაც ამ ცხოვრებაში იშვიათად ხდება სურვილების დაკმაყოფილება, და როცა კი ხდება, მაშინაც მხოლოდ რამდენიმე წუთით თუ წამით; ამ წუთიერ ბედნიერებას მაშინვე ბოლოს უდებს ახალი და ახალი სურვილები. ბედნიერი იქნებოდა ადამიანი, მას რომ არავითარი სურვილები არ უჩნდებოდა, მაგრამ ეს შეუძლებელია, ვინაიდან იგი, ემორჩილება რა მსოფლიო წესრიგს, ამით ემორჩილება აბსოლუტურ ნებას, ამ სამყაროს მამოძრავებელს. ყოველივე ამის გამო, შოპენჰაუერის აზრით, ადამიანის არსებობა, ისევე როგორც მთელი სამყაროსი, თავის საფუძველშივე ტრაგიკულია; არავითარი ხსნა ადამიანისთვის არ არსებობს. შოპენჰაუერი აცხადებს, რომ ტრაგედია ყველაზე სრულყოფილად გამოხატავს ადამიანთა ცხოვრების საშინელ შემადრწუნებელ მხარეებს და ამიტომ წარმოადგენს პოეტური ხელოვნების მწვერვალს. შოპენჰაუერის მიხედვით, ტრაგიკული უფრო მეტად ზოგადფილოსოფიური კატეგორიაა, ვიდრე წმინდა ესთეტიკური.

როგორც ზემოთ ამაღლებულის შესახებ ვთქვით, იგივე შეიძლება გავიმეოროთ ტრაგიკულის ესთეტიკური ფენომენის და კატეგორიის არ განხილვის შესახებ პოსტიდელისტურ და მითუმეტეს პოსტმოდერნულ ფილოსოფიაში, აქ შეიძლება დავძინოთ მხოლოდ ერთი: ტრაგედია გმირის გარეშე საშინელებაა. „რაც ასე თუ ისე ამჟღავნებს სიახლოვეს გროტესკთან“.

რა მნიშვნელობით იხმარება სიტყვა „ტრაგიკული“? როგორ მოვლენებს უწოდებენ ტრაგიკულს? არის თუ არა ტრაგიკულის ცნების შინაარსი ყოველთვის იგივეობრივი? ჯერ დავადგინოთ ამ სიტყვის სხვადასხვა შინაარსით ხმარების ფაქტი, შემდეგ კი დავაზუსტოთ ის შინაარსი, რომლითაც იგი ესთეტიკურ შემეცნებაში ფიგურირებს.

თავიანთ ყოველდღიურ ცხოვრებაში ადამიანები სიტყვა ტრაგიკულით აღნიშნავენ სიცოცხლის დასასრულს, სიკვდილის ზოგიერთ შემთხვევას. ე.ი. ტრაგიკული იგივეა, რაც სიკვდილი, თუმცა მათი შინაარსები ერთმანეთს აბსოლუტურად როდი ემთხვევა. სიტყვა „ტრაგიკულის“ შინაარსი, ცხოვრებისეული მნიშვნელობით (და, მით უმეტეს, ესთეტიკური მნიშვნელობით), უფრო ვიწროა, ვიდრე სიტყვისა „სიკვდილი“ ტრაგიკულის შინაარსი უფრო უახლივდება სიტყვა „დაღუპვის“ შინაარსს, მაგრამ, ზოგადობის თვალსაზრისით, მასზედაც უფრო ვიწრო მნიშვნელობისაა. ყოველდღიურ ცხოვრებაში ტრაგიკულად მიიჩნევენ ისეთ დაღუპვას, რომელიც განპირობებულია რაიმე შემთხვევითი კატასტროფით და თავს ატყვდება ადამიანს როგორც მისთვის სრულიად მოულოდნელი უბედურება. ადამიანები ტრაგიკულს უწოდებენ იმასაც, რაც სიცოცხლეს ანადგურებს, ანდა განადგურებას უქადის, რაც რეალური საფრთხეა სიცოცხლისათვის. შესაძლოა, ასეთი დაღუპვა ან ის რაც ასეთ დაღუპვას იწვევს თავისთავად შემთხვევითი არც იყოს, მაგრამ ადამიანები მას განიცდიდნენ, როგორც შემთხვევითობის შედეგად მიღებულ უბედურებას. სპეციალისტები ყოველივე ამას ცხოვრებისეულ ტრაგიზმს უწოდებენ..

ცხოვრებისეული ტრაგიზმის ცნების შინაარსს ძალიან ცოტა რამა აქვს საერთო ხელოვნებისეული და საერთოდ ესთეტიკურ ტრაგიზმის ცნების შინაარსთან. ის, რაც იგულისხმება ცხოვრებისეული ტრაგიზმის ცნებაში, არ არის ესთეტიკური მოვლენა და არ იწვევს არავითარ ესთეტიკურ განცდებს და არ ემორჩილება არავითარ ესთეტიკურ შეფასებას. მართალია, ცხოვრებისეული ტრაგიზმი არ არის ესთეტიკური მოვლენა. მაგრამ ეს არ გამოირიცხავს ცხოვრებაში ისეთი ტრაგიკულის არსებობას, რომლის ესთეტიკურობა რაიმე დაეჭვებას იწვევდეს. თუ რა სახით არსებობს ცხოვრებაში ესთეტიკური ღირებულების მატარებელი ტრაგიკული ეს გამოჩნდება მას შემდეგ, რაც გავატარებთ პარალელს ცხოვრებისეულ ტრაგიზმის და ხელოვნებისეული ტრაგიზმის ცნებებს შორის.

ხელოვნებისეული ტრაგიზმი ზუსტად ისეთივე შინაარსის მატარებელი ცნებაა, როგორცაა ცხოვრებისეული ტრაგიზმის ცნება. კერძოდ, ხელოვნებისეული ტრაგიზმის ცნების შინაარსში იგულისხმება ადამიანის დაღუპვა და ამით გამოწვეული მწუხარება და გულისტკივილი. ასეთი შესატყვისობა გამოწვეულია იმით, რომ ხელოვნება ერთ-ერთი ფუნქცია სინამდვილის ასახვაა.. ცხოვრებისეული ტრაგიზმი აისახება ხელოვნებაში და საფუძვლად ედება ხელოვნებისეულ ტრაგიზმს. თავის მხრივ, ხელოვნებისეული ტრაგიზმი, მართალია, ცხოვრებისეული ტრაგიზმის ასახვაა, მაგრამ არ წარმოადგენს ამ უკანასკნელის ზუსტ ასლს. იგი არის ხელოვანის შეგნებული შემოქმედებითი შრომის პროდუქტი და ამის გამო მასში ტრაგიკულის აქ აღნიშნული საზოგადოებრივი შინაარსი ესთეტიკური ღირებულების მატარებელი ხდება, იწვევს ღრმა ესთეტიკურ ემოციებს და მაშასადამე შესაძლებელი ხდება მისი ესთეტიკური შეფასება. ცხოვრებისეული ტრაგიზმის შინაარსიდან თუ გამოვალთ, სრულიად გაუგებარი იქნება ის ფაქტი, რომ ხელოვნებაში ტრაგიკული ესთეტიკურ ემოციების (მათ შორის ტკობის) რეალურ მიზეზს წარმოადგენს. თავის მხრივ თუ გამოვალთ ხელოვნებისეული ტრაგიზმის ცნების შინაარსიდან, სრულიად გასაგები იქნება ის ფაქტი, რომ ცხოვრებისეული ტრაგიზმი არავითარი ესთეტიკური განცდის წყარო არ არის. ის, რაც საშინელია ცხოვრებაში, ხელოვნებაში გადატანილი უკვე აღარ არის ასეთი საშინელი; თუნდაც ხელოვნებამ მთავარ მიზნად დაისახოს საშინელების ჩვენება, თავის სრულყოფილი სახით. ამის მიზეზი თვით ხელოვნების ბუნებაშია. ხელოვნებაში მოცემული სინამდვილე უკვე აღარ არის რეალური, არამედ წარმოსახული სინამდვილეა. ხელოვნებაში მოცემული საშინელებ არის წარმოსახული და არა რეალური საშინელება. ცხოვრებისეული საშინელების ზუსტი სახით გადმოტანა ხელოვნებაში დიდად ასუსტებს ამ საშინელების განცდას. როცა ცხოვრებისეული საშინელება ანუ ცხოვრებისეული ტრაგიზმი თავის ყოველგვარი პერიპეტეიებით გადადის ხელოვნებაში, იგი სრულებით არ იმოსება ტრაგიკულის ესთეტიკური შინაარსით. მეტიც, აქ იგი ცხოვრებისეული ტრაგიზმის შინაარსსაც კი ნაწილობრივ ჰკარგავს. როგორც ჩანს, ხელოვნებისეული ტრაგიზმის ცნება თავისი შინაარსით შეესაბამება ცხოვრებისეული ტრაგიზმის ცნებას, ამისდა მიუხედავად, ადამიანის დაღუპვა და საერ-

თოდ უბედურება და საშინელება ხელოვნებაში გადატანისას, მართალია ინარჩუნებს შინაარსს, მაგრამ არ იძენს ესთეტიკურ ბუნებას. რაღაც გარკვეული თვისებები უნდა ახასიათებდეს ადამიანსაც და მოვლენასაც, ხელოვნებაში გადატანისას ეს ადამიანი ან მოვლენა ტრაგიკულის ესთეტიკურ შინაარსს რომ ეზიარონ. ცხოვრებისეული ტრაგიზმი იძლევა თემას მისი მხატვრული ასახვისათვის. ხელოვნებისეული ტრაგიზმი ესთეტიკურად გადაამუშავებს ცხოვრებისეულ ტრაგიზმს და გვათავისუფლებს მისგან, როგორც საშინელისაგან, გვაყენებს მასზე მაღლა და ესთეტიკურ ემოციებს განგვაცდევინებს. ტრაგიკული ხელოვნებაში არის არა მარტო ადამიანის ტანჯვისა და დაღუპვის ჩვენება არამედ ჩვენება, იმისა, რომ ადამიანი აღწევს მორალურ გამარჯვებას ტანჯვაზე, თავისი სიკვდილით იმარჯვებს სიკვდილზე და ყოველივე ამით უკვდავებას ეზიარება.

ტრაგიკული როგორც ესთეტიკური ფენომენი

ცხოვრებისეული ტრაგიზმის ცნება იმდენად არის საინტერესო ესთეტიკისათვის, რომ მისი შინაარსისაგან ესთეტიკური ტრაგიზმის შინაარსის გამიჯვნა კიდევ უფრო დაგვაახლოებს ტრაგიკულის ესთეტიკურ მნიშვნელობას. ამ ორი ცნების შინაარსების გამიჯვნა საშუალებას გვაძლევს თანდათანობით გამოვრიცხოთ ტრაგიკულის არაესთეტიკური მნიშვნელობით ხმარების შესაძლებლობა. ტერმინ ტრაგიკულით აღნიშნულ ცნებაში იგულისხმება ადამიანის სიკვდილი ან რაიმე უბედურება, ან, როგორც არისტოტელე იტყოდა, ბედნიერებიდან უბედურებაში უეცარი გადასვლა. მის აღსანიშნავად შეიძლება ვიხმაროთ სიტყვა დაღუპვა, რომელიც ტრაგიკულის ყველაზე უზოგადესი ნიშანია. იგი ფიგურირებს ტრაგიკულის ყოველდღიურ გაგებაში ასევე მის ესთეტიკურ მნიშვნელობაში. მაგრამ დაღუპვა ყოველთვის არა არის ტრაგიკული. ესთეტიკური მნიშვნელობით ტრაგიკულია დაღუპვის ზოგიერთი შემთხვევა. როგორც ვთქვით დაღუპვა არის ტრაგიკულის უზოგადესი ნიშანი, საჭიროა მოიძებნოს უფრო ნაკლები ზოგადობის მქონე სხვა ნიშნებიც. ამით დაზუსტდეს როდისაა დაღუპვა ტრაგიკული ესთეტიკური აზრით. სიკვდილი ადამიანისათვის მოულოდნელობას არ

წარმოადგენს, მას კარგად აქვს გაცნობიერებულ, რომ ის რაც იხადება აუცილებლობით მივა სიკვდილთან ამიტომ ყოველგვარი სიკვდილი კი არ განიცდება ტრაგიკულად (ესთეტიკური მნიშვნელობით) არამედ ისეთი სიკვდილი, რომელიც უდროა. იმის თქმა, რომ ტრაგიკული არის ადამიანის ან მისი საქმის უდროო დაღუპვა, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, რომ დავაზუსტეთ ტრაგიკულის ესთეტიკური მნიშვნელობა. ის რაც იგულისხმება უდროოდ დაღუპვის ცნებაში თავისი მოცულობით მხოლოდ ოდნავ ნაკლები ზოგადობის მქონეა ვიდრე უბრალოდ დაღუპვის ცნება და ისიც გვხვდება ტრაგიკულის ორთავე გაგებაში. რომ დავაზუსტოთ ტრაგიკულის ესთეტიკური მნიშვნელობა უნდა ვაჩვენოთ, როდის არა გვაქვს საქმე ესთეტიკურთან უდროოდ დაღუპვის შემთხვევაში. როდესაც ადამიანები უეცრად და ამდენად უდროოდ იღუპებიან თავიანთს უმოქმედებაში, გარემოსთან პასიური ურთიერთობის მდგომარეობაში. სწორედ ამიტომ არ არის ასეთი და მსგავსი დაღუპვა ტრაგიკული ამ სიტყვის ესთეტიკური მნიშვნელობით. იგი მხოლოდ საშინელია და მეტი არაფერი. საშინელება კი არ შეიძლება ჯადებით ესთეტიკურ ემოციებს იწვევდეს ყოველ შემთხვევაში ნორმალური ფსიქიკის მქონე ადამიანში. ვინაიდან პასიურ, უმოქმედო მდგომარეობაში, ადამიანის უდროოდ დაღუპვა, მხოლოდ ყოველდღიური მნიშვნელობით არის ტრაგიკული ამიტომ შეგვიძლია ვთვათ ტრაგიკული, როგორც ესთეტიკური ფენომენი არის ადამიანის ან მისი საქმის დაღუპვა უდროოდ დაღუპვა, რომელიც მისი აქტივობის, მოქმედების ბრძოლის შედეგია. ტრაგიკული, როგორც ესთეტიკური ფენომენი ყველაზე სრულყოფილი სახით, რომ ხელოვნების ისეთ ჟანრში ვლინდება, როგორც ტრაგედიაა, ეს იმდენად ნათელია, რომ დაზუსტებას არ საჭიროებს. ტრაგედიის შესახებ კი ჯერ კიდევ არის სტოტელე ფიქრობდა, რომ მისი არსების განსაზღვრება მოქმედებაზე მითითებით შეიძლება. არის სტოტელეს აზრით, ტრაგედია არის დიადი და დასრულებული მოქმედების ასახვა, თანაც ასახვა მოქმედებით და არა — მოთხრობით.

ლაპარაკობს რა მოქმედების შესახებ, არის სტოტელე, მართალია მას ტრაგედიის, როგორც ხელოვნების ფორმის დამახასიათებელ ნიშნად მიიჩნევს, მაგრამ ამით ტრაგიკულის ესთეტიკურ ფენომენსაც ახასიათებს, მიუთითებს რა, რომ ადამიანის დაღუპვა მოქმედების შედეგია. უფრო ზუსტად ადამიანის მოქმედება მიზნდასახული მოქმედება და

ბრძოლა. ასეთ ბრძოლაში დაღუპვა არასოდეს გამორიცხული არაა, რადგან მასში დაღუპვა ერთდროულად წარმოადგენს გამარჯვებასაც და დამარცხებასაც. საქმე გვაქვს ტრაგიკულთან, როგორც ესთეტიკურ ფენომენთან. ტრაგიკული გმირი ბრძოლაში მონაწილეობს სრულიად შეგნებულად. ან კარგად იცის, რომ საკუთარ სიცოცხლეს საფრთხეში აგდებს. სწორედ ამიტომ, რომ ადამიანი ხელს არ იღებს ასეთ ბრძოლაზე, მისი დაღუპვა ერთდროულად არის გამარჯვებაც და დამარცხებაც. დამარცხება ეხება ადამიანის ფიზიკურ მხარეს, ვინაიდან მისი სიცოცხლე (ბიოლოგიური მნიშვნელობით) მთავრდება. გამარჯვება კი ეხება სულიერ (მორალურ) მხარეს, ვინაიდან სწორედ ამ უდროო დაღუპვით იწყება მისი უკვდავება..

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, ტრაგიკული არის ადამიანის ან მისი საქმის უდროო დაღუპვა ბრძოლაში, თანაც ისეთ ბრძოლაში, რომელშიც დამარცხება და გამარჯვება ერთად რეალიზდება ბრძოლაში ადამიანის მონაწილეობა მაშინაა შესაძლებელი და გამართლებული როცა მან იცის თუ რისთვის იბრძვის, თუ რა წარმოადგენს ბრძოლის მიზანს. ადამიანის მიზნები პირობითად ორ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს – პირადული და საზოგადოებრივი მიზნები. როგორი მიზნის განხორციელებისათვის იბრძვის ტრაგიკული გმირი – პირადულის თუ საზოგადოებრივის. პირადული მიზნის განხორციელებისათვის ყველა ადამიანი იბრძვის ყოველდღიურად, წარმატება და წარუმატებლობა, გამარჯვება და მარცხი აქაცაა. ადამიანის პირადი მიზნები წარმოშობილია სხვადასხვაგვარი გარემოებებისაგან და უწინარესად მომდინარეობს ადამიანის ფსიქო-ფიზიკური განსაზღვრულობიდან. ასეთი მიზნების განხორციელებისას ადამიანის მარცხი მეორე ადამიანისათვის არ იწვევს თანაგრძნობას ესთეტიკური მნიშვნელობით. ასეთი ადამიანის მიერ მიზნის ვერ მიღწევა განიცდება და გაიაზრება მხოლოდ მარცხად და არავითარ შემთხვევაში გამარჯვებადაც. ტრაგიკული გმირი საზოგადოებრივი მიზნებისთვის მებრძოლი ადამიანია, თანაც უმნიშვნელოვანესი და უწმინდესი მიზნებისათვის ასეთ მიზნებს ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებები შეადგენს: კერძოდ თავისუფლება, სამართლიანობა, თანასწორობა, საყოველთაო ბედნიერება, ღირსება, სიყვარული, მეგობრობა და სხვა. ადამიანებს, როგორც წესი, ასეთი საზოგადოებრივი მიზნები გათავისებული აქვთ და პირად მიზნებად მიაჩნიათ, როცა

პირად მიზნებში გამოვლენილია საზოგადოებრივი, ერთის მხრივ, და პირადული აყვანილია საზოგადოებრივი მიზნების რანგში მეორეს მხრივ, ამ შემთხვევაში მისი მატარებელია პიროვნების ბრძოლა შესაძლოა ტრაგიკული ხასიათისა იყოს, შესაძლოა ასეთ ბრძოლაში დაღუპვა ესთეტიკური შინაარსის მქონე ტრაგიკულს წარმოადგენს. ასეთი მიზნების გარეშე კი ბრძოლას და მასში უდროოდ დაღუპვას არ ექნება ტრაგიკული ხასიათი, საზოგადოების მიერ ესთეტიკურად არ განიცდება და შეფასდება. ტრაგიკული გმირი ყოველთვის დიადი მიზნებისათვის თანმიმდევრულად მებრძოლი პიროვნებაა. ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე კი ტრაგიკულის ესთეტიკური შინაარსი, ჯერჯერობით, ასე შეიძლება დაზუსტდეს: ტრაგიკული არის დიადი (საზოგადოებრივი) მიზნებისათვის მებრძოლი ადამიანის უდროოდ დაღუპვა ისეთ ბრძოლაში, რომელშიც გამარჯვება და დამარცხება ერთად რეალიზდება.

ტრაგიკული გმირის მიზნების ხასიათის გარკვევის შემდეგ, ბუნებრივია, დავსვათ საკითხი მათი განხორციელების საშუალებათა შესახებ, ვინაიდან მიზნები ყოველთვის მოითხოვენ საშუალებებს. საშუალებების არსებობის აუცილებლობა განსაზღვრულია უკვე იმით, რომ მიზნები არსებობენ (საშუალებათა გარეშე ადამიანის სურვილები მიზნებად ვერ გადაიქცევიან). კითხვა ასე უნდა დაისვას: როგორი თანაფარდობაა ტრაგიკული გმირის მიზნებსა და მათი განხორციელების საშუალებებს შორის? ან: როგორ მიმართებაში უნდა იყვნენ ერთმანეთთან ადამიანის მიზნები და მათი მიღწევის საშუალებანი, როცა დაღუპვა (ტრაგიკულია?). ადამიანის მიზნები, საერთოდ, შესაძლოა იყოს: ადვილად განსახორციელებელი, ძნელად განსახორციელებელი და განუხორციელებელი. ეს ყველაფერი დამოკიდებულია საშუალებებზე. ბუნებრივია, რომ ადამიანის მიზნებსა და საშუალებებს შორის თანაფარდობა შემდეგნაირია:

ა) მიზნები და საშუალებები აბსოლუტურ შესატყვისობაშია ერთმანეთთან;

ბ) მიზნები და საშუალებები აბსოლუტურ შეუსატყვისობაშია ერთმანეთთან;

გ) მიზნები და საშუალებები ერთმანეთის მიმართ ნაწილობრივ შესატყვისობაშია; დასმული კითხვის შესაბამისად, საჭიროა დავაზუსტოთ ამ სამიდან რომელი თანაფარდობა უნდა იყოს სახეზე, რომ

საქმე გვეკონდეს ტრაგიკულ სიტუაციასთან. შევეხოთ სამივე შემთხვევას ცალ-ცალკე.

როცა ადამიანის მიზნები და მათი მიღწევის საშუალებანი აბსოლუტურ შესატყვისობაშია ერთმანეთთან, აშკარაა, რომ ეს მიზნები სულ ადვილად მისაღწევი ყოფილა. უმეტეს შემთხვევაში ასეა საქმე, როცა ადამიანი წვრილმან მიზნებს ისახავს თავის ყოველდღიურ ცხოვრებაში. გამონაკლის შემთხვევაში, შეიძლება დიდი (საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი) მიზნებიც ადვილად განსახორციელებელნი იყვნენ. ასეთ შემთხვევაში აშკარად უაზრო იქნება ადამიანის მონაწილეობა სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში, ვინაიდან ასეთი ბრძოლის გარეშეც დადებითი შედეგია მოსალოდნელი. ამასთანავე, ისიც უნდა ითქვას, რომ გამორიცხული არაა ადამიანის დალუპვა ასეთი მიზნების მისაღწევად მისი აქტიუობისას, მაგრამ ეს დალუპვა არავითარ შემთხვევაში არ იქნება შედეგი ამ ადამიანის მიზნებისა და საშუალებების ურთიერთმიმართებისა. ასეთი დალუპვა ყოველთვის გარეგანი ფაქტორების მოქმედების შედეგია, კერძოდ, შემთხვევითობის „ბრალისა“. იგი შეიძლება მხოლოდ საშინელი იყოს და, ამიტომ ცხოვრებისეული ტრაგიზმის სფეროს განეკუთვნება და არა—ესთეტიკურისას.

როცა ადამიანის მიზნები და მათი მიღწევის საშუალებანი აბსოლუტურ შეუსატყვისობაშია ერთმანეთთან, ამ შემთხვევაში შეიძლება წვრილმან მიზნებთანაც გვეკონდეს საქმე და შეიძლება დიდ მიზნებთანაც. ვინაიდან ტრაგიკულ გმირს წვრილმანი მიზნები არასოდეს არა აქვს. ბუნებრივია, ჩვენ გვაინტერესებს, თუ რა მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე, როცა საშუალებები დიდ მიზნებთან არიან აბსოლუტურ შესატყვისობაში. ნათელია, რომ ასეთ შემთხვევაში მიზნები საერთოდ განუხორციელებელი ყოფილა, ვინაიდან საშუალებები თითქმის სრულად არაა, ან, ყოველ შემთხვევაში, აშკარად არასაკმარისია მათ განსახორციელებლად. რაც ამ შემთხვევაში ექნებოდა ადამიანის ბრძოლას რაიმე აზრი, რამდენადაც წინასწარაა ნათელი, რომ ასეთი ბრძოლა აუცილებლად მისი დამარცხებით (ან შესაძლოა დალუპვითაც) დამთავრდება. ასეთი დამარცხება არასოდეს არაა ამავე დროს გამარჯვებაც, რის გამოც იგი ტრაგიკული კი არაა, არამედ — ყოველთვის კომიკურია.

როგორც ვხედავთ, ორივე განხილულ შემთხვევაში ადამიანის დალუპვას არავითარი აზრი არა აქვს და ჩვენზეც ვერ მოახდენს ისეთ

გაველენას, როგორსაც ტრაგიკული ახდენს. კერძოდ, ვერ გამოიწვევს ვერავითარ დადებით ემიციებს, ერთის მხრივ, და ვერავითარ გულისტკივილს და თანაგრძობას, მეორეს მხრივ, ე.ი. ვერ გამოიწვევს ისეთ ემოციებს, რომელთა გარეშე წარმოუდგენელია ტრაგიკული როგორც ესთეტიკური ფენომენი. მაშასადამე, ტრაგიკულ სიტუაციასთან საქმე გვექნება მხოლოდ მაშინ, როცა გამორიცხულია ერთის მხრივ, ის, რომ საშუალებები აშკარად არ არიან საკმარისნი მიზნების განსახორციელებლად, და, მეორეს მხრივ, ის, რომ არსებული საშუალებებით მოცემული მიზნები სულ ადვილად მისაღწევია. ეს კი მიუთითებს რომ ტრაგიკულ სიტუაციასთან მხოლოდ მესამე შემთხვევის დროს შეიძლება გვექონდეს საქმე. შევხვით მესამე შემთხვევას: როცა ადამიანის მიზნები და მათი განხორციელების საშუალებანი ნაწილობრივ შესატყვისობაშია (და, ამდენად მაწილობრივ შეუსატყვისობაშიც). ასეთ შემთხვევაში, ჩვეულებრივად, სხვადასხვაგვარი შედეგებია მოსალოდნელი:

ა) სამკვდრო = სასიცოცხლო ბრძოლაში ადამიანი იმარჯვებს, კერძოდ, თვითონაც ცოცხალი რჩება და თავის მიზნებსაც ანხორციელებს;

ბ) ასეთ ბრძოლაში ადამიანი ფიზიკურად ცოცხალი რჩება, მაგრამ მისი საქმე მარცხდება (ან ყოველ შემთხვევაში, დროებით მარცხდება).

ც) ასეთ ბრძოლაში ადამიანი თავის მიზნებს, ფაქტიურად, განახორციელებს, მაგრამ თვითონ კი უდროოდ იღუპება; და

დ) ასეთ ბრძოლაში ადამიანი ვერ ანხორციელებს თავის მიზნებს და თვითონაც უდროოდ იღუპება.

ე) აქ ჩამოთვლილი მოსალოდნელი შედეგებიდან პირველის რეალიზაცია ნაწილობრივ აუქმებს ტრაგიკულს, ვინაიდან ამ დროს ადგილი არ ექნება გმირის არავითარ დამარცხებას, ვინაიდან გმირი ყოველმხრივ გამარჯვებული (ფიზიკურადაც და მირალურადაც გამარჯვებული) გამოდის. ე.ი. ამ შემთხვევაში მხოლოდ სიტუაციაა ტრაგიკული, ფინალი კი – არა. ტრაგიკულ ფინალს, სხვადასხვა ნიუანსებით, ადგილი ექნება ყოველი დანარჩენი მოსალოდნელი შედეგების რეალიზაციის დროს.

ვ) ე.ი. ტრაგიკული სიტუაცია თუ გამორიცხულია ზემოთ განხილულ ორ შემთხვევაში, სამაგიეროდ მესამე შემთხვევა მისი რეალური საფუძველია, ვინაიდან გმირის მიზნები და მისი განხორციელების

საშუალებანი ისეთ ურთიერთმიმართებაში იმყოფებიან, რომ ყოველთვისაა მოსალოდნელი ამ გვირის როგორც დამარცხება, ისე — გაზარჯვება. ტრაგიკული ფინალი კი რეალიზდება მაშინ, როცა კოლიზიების განვითარების გამო გვირი უდროოდ იღუპება (ან ღიდ მარცხს განიცდის), მაგრამ ამავე დროს მორალურად იმარჯვებს.

ამრიგად, ტრაგიკულის ესთეტიკური ფენომენის შინაარსი ახალი ნიშნით დაზუსტდა და ჩვენ შესაძლებლობა გვაქვს განვაცხადოთ: ტრაგიკული არის ღიადი (საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი) მიზნებისათვის მებრძოლი ადამიანის უდროოდ დაღუპვა ან ღიდი მარცხი ამ მიზნების მიღწევისათვის საშუალებათა უკმარისობის გამო ისეთ ბრძოლაში, რომელშიც გამარჯვება და დამარცხება ერთად რეალიზდება.

ტრაგიკული გვირი ყოველთვის ჭეშმარიტი ადამიანია. მას იგი ასაბუთებს თავისი საქმით, კერძოდ, იმით, რომ იბრძვის საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი მიზნების განხორციელებისათვის. მისთვის პირადული მხოლოდ იმდენადაა მნიშვნელოვანი, რამდენადაც ეს პირადული საზოგადოებრივს ემსახურება. შესაძლოა ადამიანი საზოგადოებრივი საქმისათვის იბრძოდეს, მაგრამ მაინც არ იყოს ტრაგიკული გვირი (ან საერთოდ მნიშვნელოვანი პიროვნება). ეს ხდება მაშინ, როცა მისი (ბრძოლა) მისთვის თავს მოხვეული იძულებაა (თუნდაც მისი პირადული, კერძოდ პატივმოყვარული და კარიერისტული ზრახვების გამო). ზოგიერთ შემთხვევაში კი, საზოგადოებრივი საქმისათვის ადამიანი იბრძვის შემთხვევითად წარმოშობილი გარეშე სიტუაციის გავლენით, თვითონ მას, შესაძლოა, ეს არც კი ჰქონდეს გაცნობიერებული. განსხვავებით ამისაგან, ტრაგიკული გვირი, იმიტომაც ტრაგიკული გვირი, რომ იგი უძნელეს ბრძოლაშია ჩაბმული, მიუხედავად იმისა, რომ მას ბოლომდე აქვს გაცნობიერებული, ერთის მხრივ, საკუთარი მიზნების საზოგადოებრივი ღირებულება, და მეორეს მხრივ, ის სიძნელეები, რაც ამ მიზნების განხორციელებას წინ ეღობება, კერძოდ, მან იცის, რომ გამორიცხული არაა მისი დაღუპვა ამ ბრძოლაში.

ტრაგიკული გვირი ყოველთვის შეგნებულად მონაწილეობს სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში, თანაც იმიტომ, რომ მას შინაგანად არ შეუძლია უარი თქვას, ხელი აიღოს ამ ბრძოლაზე. ბრძოლაზე ხელის აღება მის მორალურ სახეს ეწინააღმდეგება, ვინაიდან ეს ბრძოლა მისი მოვალეობაა, როგორც ჭეშმარიტი ადამიანისა. იგი

სრულიად შეგნებულად ამბობს უარს რაიმე დათმობაზე, თუმცა ამისათვის მას საკუთარი თავის მეტი არავინ აიძულებს. მისი მოქმედება თავისუფალია და იგი თავისუფლად ირჩევს ბრძოლას. ეს გმირის შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარეობს, ვინაიდან იგი საკუთარი „გულის კარნახს“ ემორჩილება და არა სხვის აზრს, თუნდაც ეს „სხვა“ ერთი ადამიანი კი არ იყოს, არამედ მთელი საზოგადოება. ე. ი. ტრაგიკული გმირი თავისუფალი პიროვნებაა. ის, ვინც სხვისი ბრძანებით მოქმედებს, თევისუფალი ვერ იქნება. თავისუფალი ისაა, ვინც საკუთარი მოქმედების არჩევას თვით ახდენს და მორალურ პასუხისმგებლობასაც გრძნობს (და კისრულობს) ამ მოქმედების სოციალურ შედეგებზე.

ძველ ბერძენ ტრაგიკოს პოეტთა მიხედვით კი, ტრაგიკული გმირი, რომელიც ბედისწერის გამო იღუპება, სწორედ იმიტომაც ტრაგიკული გმირი, რომ თვით ამ ბედისწერას ებრძვის, თუმცა წინასწარ მთლიანად როდია დარწმუნებული საკუთარ გამარჯვებაში. თუ გავიხსენებთ, მაგალითად, ოიდიპოსს, ანტიგონეს და სხვებს, ნათლად დავინახავთ, რომ მათი მოქმედება შინაგანი თავისუფლების აქტიური რეალიზაციაა. თუ ანტიკური ეპოქის ტრაგიკული გმირების შესახებ შეიძლება იმის თქმა, რომ ისინი თავისუფლად მებრძოლი ადამიანები არიან, მით უფრო აშკარა საფუძველი არსებობს ახალი ეპოქის ტრაგიკულ გმირები, როგორც ცნობილია, ბედისწერას კი არ ებრძვიან, არამედ შინაგანად დარწმუნებულნი არიან, როგორც ჭეშმარიტ ადამიანს ძალუბთ უკეთურობასთან ბრძოლას. ამრიგად ტრაგიკული გმირი მოქმედებს თავისუფლად და არ ემორჩილება რაიმე გარეშე იძულებას და შინაგანად თავისუფალი პიროვნებაა და მისი მონაწილეობ სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში ამ თავისუფლების რეალიზაციაა. გამომდინარე აქედან, ტრაგიკულის ესთეტიკური შინაარსი ასე შეიძლება დაზუსტდეს:

ტრაგიკული არის დიადი (საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი) მიზნებისათვის შეგნებულად მებრძოლი შინაგანად თავისუფალი ადამიანის უდროო დაღუპვა ამ მიზნების მიღწევის საშუალებათა უკმარისობის გამო ისეთ ბრძოლაში, რომელშიც გამარჯვება და დამარცხება ერთად რეალიზდება.

ზემოთ აღინიშნა, რომ, როცა ადამიანის უდროო დაღუპვა შემთხვევით გარემოებათა შედეგია, გამორიცხულია ტრაგიკული როგორც

ესთეტიკური ფენომენი და საქმე გვაქვს მხოლოდ საშინელთან (ანუ, ტრაგიკულთან საყოფაცხოვრებო მნიშვნელობით). აქედან გამომდინარეობს, რომ ტრაგიკული გმირის დაღუპვაში ადგილი უნდა ჰქონდეს გარკვეულ აუცილებლობას, რაც ტრაგიკული სიტუაციის განვითარების ლოგიკური და რეალური შედეგია. ტრაგიკული გმირი აუცილებლობით იღუპება იმის გამო, რომ „ტრაგიკული კოლიზია ისტორიულად აუცილებელ პოსტულატსა და მის განხორციელების პრაქტიკულ შეუძლებლობას შორის მდგომარეობს“. რომ არ ნიშნავს ყოველივე ეს იმას, რომ ადამიანის ან მისი საქმეების უდროოდ დაღუპვა ფატალურ გარღვევალობას წარმოადგენს (ასეთი აზრი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გაბატონებული იყო ანტიკურ ეპოქაში) მხატვრული პრაქტიკის და საერთოდ, ესთეტიკური პრაქტიკის ისტორია გვიჩვენებს, რომ ეს ასე არაა. მართალია, ტრაგიკული გმირი აუცილებლობით იღუპება, მაგრამ, საერთოდ, გამორიცხული არაა იმის შესაძლებლობაც, რომ იგი არ დაიღუპოს. საქმე ისაა, რომ ყოველგვარი აუცილებლობა, საერთოდ, ყოველთვის შემთხვევითობასთანაა კავშირში, შემთხვევითობაში ვლინდება. ტრაგიკული გმირის დაღუპვის დროსაც ასეთსავე მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე. ტრაგიკული გმირი აუცილებლობით იღუპება, მაგრამ ეს დაღუპვა, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში შემთხვევითობის შედეგია. როგორც ვხედავთ, ტრაგიკული გმირის დაღუპვა აუცილებელია, რადგან ამისთვის, ყოველ კონკრეტულ სიტუაციაში, უამრავი შემთხვევითობები ჩნდება და, საბოლოოდ, ერთ-ერთი მათგანის რეალიზაცია ხდება. როგორც ცნობილია, აუცილებლობა მრავალ შემთხვევითობებში იკაფავეს გზას. რასაკვირველია, გამორივხული არ არის, რომ ტრაგიკული გმირი არ დაღუპულიყო ე.ი. იმ საბედისწერო შემთხვევას გადარჩენილიყო, რომელმაც ტრაგიკული ფინალი შექმნა. ამრიგად, შემთხვევითობის ჩარევის გარეშე გმირის დაღუპვა გამორიცხულია, მაგრამ თუ ასეთი რამ მაინც მიხდა, ტრაგიკულ ეფექტს არ გამოიწვევს. ტრაგიკული გმირი, იღუპება რაიმე შემთხვევის გამო, ხოლო იმდენად, რამდენადაც შემთხვევითობა აუცილებლობის გამოვლენაა, ეს დაღუპვა აუცილებლობის ხასიათს ატარებს. ტრაგიკული გმირი შემთხვევით იღუპება ბრძოლაში, მაგრამ ისეთ ბრძოლაში, რომელშიც სიკვდილ-სიცოცხლის სასწორზე საკუთარი თავი თვით დადო. იგი რომ სხვაგვარი შემთხვევითობით დაღუპულიყო, მისი

სიკვდილი არ იქნებოდა ტრაგიკული ესთეტიკური მნიშვნელობით. აქ აღნიშულის საფუძველზე ტრაგიკულის ესთეტიკური ფენომენის ცნება კიდევ ერთი ახალი ნიშნით დაზუსტდა, და იგი საბოლოოდ შეიძლება ასე განისაზღვროს: ტრაგიკული არის დიადი მიზნებისათვის შეგნებულად მებრძოლი შინაგანად თავისუფალი ადამიანის ისტორიულად აუცილებელი უდროო დაღუპვა ამ მიზნების მიღწევის საშუალებათა უკმარობის გამო ისეთ ბრძოლაში, რომელშიც გამარჯვება და დამარცხება ერთად რეალიზდება.

ტრაგიკულის ესთეტიკური ფენომენის დახასიათება სრული არ იქნება, თუ არ შევეხებით ზოგიერთ საკითხსაც. პირველ რიგში უნდა დავსვათ კითხვა: რას ებრძვის ტრაგიკული გმირი? ვინაიდან ადამიანი, თავისი მიზნების განხორციელებისთვის იბრძვის, ბუნებრივია, ებრძვის ყოველივე იმას, რაც ამ მიზნების განხორციელებას წინ ეღობება. ეს კი შეიძლება იყოს:

ა) მტრული საზოგადოებრივი გარემო.

ბ) ბუნების ძალები

გ) საკუთარი თავი

აქ ჩამოთვლილი ხელის შემშლელი ძალები ან ყველაზე ხშირ შემთხვევაში, ტრაგიკული გმირი ებრძვის მტრულ საზოგადოებრივ გარემოს, კერძოდ, ადამიანს და ადამიანთა ჯგუფს. თავისთავადაც ცხადია, ვინაიდან საზოგადოებაში მცხოვრებ ყოველ ინდივიდს საკუთარი მიზნები გააჩნია და ყოველთვისაა შესაძლებელი, რომ ტრაგიკული გმირის მიზნები სხვა ადამიანთა მიზნების საპირისპირო იყოს. ამასთანავე, ყოველთვისაა შესაძლებელი, რომ საზოგადოების ერთი ნაწილი პროგრესის მხარეზე იდგეს, ხოლო მეორე ნაწილი არსებული მდგომარეობის შენარჩუნებას ცდილობდეს. მის გამო კი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ყოველთვის იყო და იქნება შესაძლებლობა სხვადასხვაგვარ ტრაგიკულ სიტუაციათა წარმოშობისათვის. მისი გაუთვალისწინებლობა ხელოვნებისათვის მხოლოდ ზიანის მომტანია.

ცოტა უფრო რთულადაა საქმე მეორე შემთხვევაში. ზემოთ აღინიშნა, რომ ბუნების სტიქიური ძალების მოქმედების შედეგად ადამიანის უდროო დაღუპვა ჩვეულებრივ, მხოლოდ საშინელია, ანუ, ტრაგიკულია ამ სიტყვის საყოფაცხოვრებო მნიშვნელობით. აქ იგულისხმება, რომ ამ ძალების მოქმედებისას ადამიანი პასიურ მდგომარეობაშია.

მარეობაში იმყოფება, ვინაიდან, რომ იაქტიუროს (ე.ი. იბრძოლოს) მანც გამორიცხულია ბედნიერი გამოსავალი. მიუხედავად ამისა, ბუნების სტიქიურ ძალებთან ადამიანის ბრძოლას ზოგჯერ აქვს აზრი და ასეთი ბრძოლა ხშირად ტრაგიკულ სიტუაციას წარმოშობს, ეს ხდება მხოლოდ მაშინ, როცა ადამიანს აქვს გამარჯვების შანსი, როცა მებრძოლი მხარეების ძალები და შესაძლებლობები დაახლოებით თანაბარია. აქ ტრაგიკულ სიტუაციას აქვს ადგილი.

ტრაგიკული გმირი, მართალია, არა ყოველთვის, მაგრამ უმეტეს შემთხვევაში ბრძოლას აწარმოებს საკუთარ თავთანაც. იგი, შეიძლება ითქვას, ებრძვის საკუთარ მეორე „მე“ – ს. აქ საქმე ისე კი არ უნდა წარმოიდგინოთ, თითქოს, ტრაგიკული გმირი აუცილებლად გაორებული და მერყევი პიროვნება იყოს. ზოგჯერ ისინი თითქოს არიან გაორებული, ვინაიდან იძულებულნი ხდებიან მოახდინონ ძნელი არჩევანი მოვალეობასა და სურვილებს შორის. როგორც აღინიშნა, დიდი მიზნების შესრულება ტრაგიკულ გმირს საკუთარ მოვალეობად მიაჩნია, სასარგებლოდ ახდენს არჩევანს და თრგუნავს საკუთარ მეორე „მე“-ს. ე. ი. საკუთარ სურვილებს, მის :ძვალსა და რბილში გამჯდარ“ ტრადიციებს და ა.შ.

უმეტეს შემთხვევაში, ტრაგიკული გმირი ერთდროულად აწარმოებს ბრძოლას საკუთარი თავისა და მტრული საზოგადოებრივი გარემოს წინააღმდეგ, თუმცა, გამორიცხული არაა, რომ იგი ერთდროულად ყველა აქ ჩამოთვლილ ძალებსაც ებრძოდეს, რამდენადაც გამორიცხული არაა, რომ ისინი ერთდროულად წარმოადგენენ დაბრკოლებას მისი (ტრაგიკული გმირის) მიზნების განხორციელების გზაზე. ანდა გაირკვეს ასეთი საკითხიც: შეიძლება თუ არა, რომ, ძველისა და უარყოფითის დალუპვა წარმოადგენდეს ტრაგიკულს? ზემოაღნიშნულის მიხედვით, ტრაგიკული გმირი დადებითი პიროვნებაა თავისი ადამიანური თვისებებით. ამავე დროს, ტრაგიკული გმირები იბრძვიან და ილუპებიან პრიერესის საქმისთვის. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ძველისა და ახლის ბრძოლაში ტრაგიკულად უფრო ახლის მარცხი განიცდება, ვიდრე ძველისა. ბუნებრივია ისიც, რომ ტრაგიკულად უფრო დადებითი ადამიანური თვისებების მქონე პიროვნების მარცხი განიცდება, ვიდრე – უარყოფითისა. გამონაკლის შემთხვევაში, შესაძლებელია, რომ ტრაგიკული იყოს ძველისა და უარყოფითის დალუპვაც: ეს მაშინ ხდება, როცა,

ერთის მხრივ, ძველი უარყოფითი არაა და, მეორეს მხრივ, როცა უარყოფითი ძველი არაა. უარყოფითის დაღუპვა ტრაგიკულია იმდენად, რამდენადაც იგი ბრძოლის არასწორ საშუალებებს მიმართავს, ხოლო, ძველის დაღუპვა კი ტრაგიკულია იმდენად, რამდენადაც მისი სასიცოცხლო ენერგია ჯერ კიდევ ბოლომდე ამოწურული არაა. ბოლოს, საჭიროა ორიოდ სიტყვით მაინც დავაზუსტოთ სინამდვილეში ტრაგიკულის გამოვლენისა და ხელოვნებაში მისი გამოხატვის სფეროთა საზღვრები.

ყოველივე ზემიადნიშნულის შემდეგ ცხადი უნდა იყოს, რომ ტრაგიკული მხოლოდ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში გვხვდება. ბუნებაში მისი არსებობა გამორიცხებულია. ტრაგიკული ხელოვნებაში წარმოადგენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არსებული ტრაგიკულის ასახვას და შემოქმედებით გადამუშავებას. ხელოვნების დარგებს სხვადასხვა ხარისხით შეუძლიათ ტრაგიკულის გამოხატვა. მაგალითად: არქიტექტურაში ასეთი რამ გამორიცხებულია, ფერწერაში, მუსიკაში ტრაგიკული ძალზე შეზღუდულია, ხელოვნების დარგთაგან ტრაგიკულის სრულყოფილი გამოხატვა მხატვრულ ლიტერატურასა და სინთეზურ ხელოვნებებს ძალუმთ, განსაკუთრებული ადგილი კი ამ მხრივ დრამის აელოვნებას უჭირავს.

ტრაგიკული და ისთეტიკური სუბიექტი

ადამიანი ერთადერთი არსებაა, რომელიც არა მხოლოდ ტრაგიკულ ესთეტიკურ ფენომენად წარმოდგება, არამედ მას და მხოლოდ მას შეუძლია განიცადოს და შეაფასოს ტრაგიკული.. მაგრამ ადამიანი ტრაგიკულის ესთეტიკურ ფენომენს ყოველთვის როდი განიცდის და აფასებს, როგორც ესთეტიკურ ფენომენს, იგი ყოველთვის როდი გვევლინება ისეთ სუბიექტად, რომელიც ტრაგიკულს ადეკვატურად ესთეტიკურად შეიმეცნებს. ადამიანი ჭეშმარიტ ტრაგიკულს შეიძლება აღიქვამდეს, როგორც მხოლოდ საშინელს, ამდენად იგი მხოლოდ ყოველდღიურ ცხოვრებაში გავრცელებული წარმოდგენებით რეაგირებდეს.. ამ ფაქტობრივი ვითარების გამო ტრაგიკულის მკვლევარის წინაშე აუცილებლობით დგება საკითხი გაარკვიოს ის უნარები, რომლის მეშვეობითაც ადამიანი ხდება ტრაგიკულის განმცდელი და შემფასებელი..

ბუნების კანონია ის, რაც ამ სამყაროში იბადება როგორც ცოცხ-
ალი ინდივიდი, ის აუცილებლობით მიდის სიკვდილამდე.. რაღა თქმა
უნდა, ადამიანიც ემორჩილება ამ კანონს. და, რასაკვირველია, ბუნება
აბსოლუტურად გულგრილია სიკვდილ – სიცოცხლის საკითხისადმი.

ცოცხალ არსებათაგან მხოლოდ ადამიანს აქვს ცნობიერება და
სწორედ ამაშია მისი ბედნიერებაც და უბედურებაც. გარკვეული აზრით,
ადამიანი შეიმეცნებს სამყაროსაც და საკუთარ თავსაც. ის აცნო-
ბიერებს, რომ ისევე როგორც ყველა სხვა ცოცხალი არსება სიკვდი-
ლის „შვილია“. სიკვდილი თუმცა გარდუვალი მაგრამ ადამიანისათვის
მინც ძნელად შესაგუებელია ფენომენია, ამიტომაც სიცოცხლე რომელიც
ერთჯერ ეძლევა ადამიანს მისგან გაფრთხილებას მოითხოვს, თუმცა
პატივისცემას სწორედ ის ადამიანები იმსახურებენ, რომელთაც იდეე-
ბის, პრინციპების გამო შეუძლიათ თავგანწირვა. ტრაგიკულის განმ-
ცდელი სუბიექტი სწორედ იმ აზრით უნდა იყოს გამსჭვალული, რომ
ნამრახ სიცოცხლეს სიკვდილი სჯობს. ამასთან ერთად მას უნდა
ქონდეს ადამიანის სიყვარულის და თანაგრძნობის უნარი, წინააღმდეგ
შემთხვევაში მისთვის ტრაგიკული, როგორც ესთეტიკური ფენომენი,
მიუღწეველი ხოლო მისით გამოწვეული ესთეტიკური ტკბობის მიღება
შეუძლებელი იქნება.

კომიკური

კომიკური და სიცილი, გარკვეული აზრით, ადამიანის ცხოვრებაში
დიდ ადგილს იჭერენ. ისინი ზოგადფილოსოფიური მნიშვნელობის მა-
ტარებელი ცნებებია და სამყაროს ფილოსოფიურ სურათში გარკვეულ
ადგილს იკავებენ, როგორც ინდივიდის მსოფლმხედველობის და
მსოფლადქმის განმსაზღვრელი მომენტები. ამჯერად ჩვენ ისინი გვიან-
ტერესებს, როგორც ესთეტიკური ფენომენები.

ადამიანის ესთეტიკურ პრაქტიკაში კომიკურით გამოწვეული სი-
ცილი, მსგავსად ტრაგიკულით გამოწვეული თანაგრძნობისა, როგორც
სამყაროში ადამიანის ემოციური განმტკიცების ერთ-ერთი უძლიერესი
საშუალება, გაცილებით გვიან იწყებს ფუნქციობას, ვიდრე მშვენიერე-
ბის ჭკერეტისას განცდილი ტკბობა. შესაბამისად, ასევე გვიან ჩნდება
ესთეტიკური ფენომენის ისეთი მოდიფიკაცია, როგორიცაა კომიკური,

როგორც დაცინვის ობიექტი. კიდევ უფრო გვიან ესთეტიკური შემცენების პროცესში იწყება ოპერირება კომიკურის ესთეტიკური კატეგორიით.

კომიკურის კატეგორია, მსგავსად ტრაგიკულისა, მჭიდროდ არის დაკავშირებული ხელოვნების ჟანრთან, კერძოდ კომედიასთან. ისევე როგორც ტრაგიკული და ტრაგედია, კომიკური და კომედია ანტიკური ეპოქიდან იწყებენ თავიანთ ისტორიას. კომიკურის და კომედიის შესახებ ანტიკურ ეპოქაშივე იწყება ფილოსოფიური რეფლექსია..

კომედია ბერძნული სიტყვაა და მისი ეტიმოლოგია ქართულად ასე გამოითქმის: მხიარული სიმღერა. კომედია, როგორც ხელოვნების ჟანრი ტრაგედიასთან ერთად წარმოიშვა და ღმერთ დიონისეს დღესასწაულების საკულტო რიტუალს უკავშირდება. კერძოდ, დღესასწაულის მეორე ნაწილს, როცა დითირამბების მღერა მორჩებოდა, იწყებოდა საყოველთაო მხიარულება, რომლის აუცილებელი კომპონენტი იყო ღრეობა და ურთიერთგამასხარავება. სწორედ ეს უკანასკნელი კომპონენტი მოგვევლინა როგორც რეალური საფუძველი კომიკურის ესთეტიკური ფენომენის და კომედიის ჟანრის წარმოშობისა.

დიონისეს დღესასწაულებზე ურთიერთგამასხარავება თავდაპირველად ექსპრომტულ სტიქიურ ხასიათს ატარებდა. დროთა განმავლობაში დღესასწაულის სამზადისმა ორგანიზებული წინასწარმოფიქრებული ხასიათი მიიღო. ასეთმა საქმიანობამ სრულიად ბუნებრივად მოითხოვა ლიტერატურული გაფორმება. ასე გაჩნდა ტრაგედიის პარალელურად კომედიის ლიტერატურული ჟანრი, რომელიც თანდათანობით განიცდის დახვეწას, როგორც დრამის ხელოვნების ერთ-ერთი სახე.

აქ აღნიშნულმა არ უნდა შექმნას შთაბეჭდილება თითქოს კომიკური მხოლოდ კომედიის ხელოვნებაში შეიძლება არსებობდეს. ესთეტიკის ისტორიაში ასეთი შეხედულებაც გვხვდება, რომლის მიხედვით ჭეშმარიტი კომიზმი მხოლოდ ხელოვნებაშია შესაძლებელი და არსად სხვაგან. ისევე, როგორც ესთეტიკური ფენომენის სხვა მოდიფიკაციები (მშვენიერი, ამაღლებული, ტრაგიკული.) კომიკურიც არსებობს და ფუნქციობს სინამდვილეში, მის გარეშე ადამიანის ესთეტიკური პრაქტიკა ძალიან ღარიბი იქნებოდა. გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ სიცილს და კომიკურს ადამიანის ესთეტიკურ პრაქტიკაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია. თავისი ფუნქციობის

სიხშირით კომიკური გაცილებით აღემატება ამაღლებულს და ტრაგიკულს და ალბათ ცოტათი ჩამოუვარდება მშვენიერს. თვითოელი ადამიანის ინდივიდუალურ ესთეტიკურ პრაქტიკაში ყოველდღიურად ვხვდებით კომიკურსა და მშვენიერს, რასაც ვერ ვიტყვით ამაღლებულსა და ტრაგიკულზე, მათ, როგორც ესთეტიკურ ფენომენებს, უფრო ხშირად ხელოვნებაში ვხვდებით, ვიდრე ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში..

კომიკური მსთქტიკის ისტორიაში

ესთეტიკური აზრის ისტორიაში კომიკურის ესთეტიკური ფენომენის კვლევა თავდაპირველად კომედიის ჟანრის შესახებ გამოთქმულ თვალსაზრისებით იწყება, კარგა ხანს კვლევები პარალელურად მიმდინარეობდა, მაგრამ თანდათანობით წინა პლანზე წამოიწია ინტერესმა თვით კომიკურის ბუნებისადმი. პირველი, ვინც კომედიის და კომიკურის შესახებ თეორიულად ღირებულ აზრები გამოთქვა იყო დიდი ბერძენი კომედიოგრაფი არისტოფანე. იგი კომედიას და სიცილს დიდ საზოგადოებრივ მნიშვნელობას ანიჭებდა. ის სოციალურ ფუნქციას ხედავდა საზოგადოებაში არსებული მანკიერებები წინააღმდეგ დაუნდობელ ბრძოლაში. მისი აზრით, რაც უფრო ძლიერი და ხშირად გამიზნული იქნება დაცინვა, სიცილის შედეგი სოციალურად უფრო მნიშვნელოვანი იქნება. თავის კომედიებში არისტოფანე სწორედ ამ მოსაზრებათა რეალიზებას ახდენდა

ფილოსოფოსთაგან პლატონი იყო პირველი, ვინც ყურადღება მიაქცია კომედიას, როგორც ხელოვნების ჟანრს, მისი აზრით, კომედიას ორგვარი ზიანი მოაქვს საზოგადოებისათვის 1. იგი ატყუებს ადამიანებს, რადგან სიცრუეს ავრცელებს ჭეშმარიტებაზე და მას აქვს უარყოფითი შემეცნებითი ღირებულება. 2. ზნეობრივად რყვნის ადამიანებს, რადგანაც მათ აქცევს უმიზნო საქციელს სხვათა დაცინვას ე.ი. კომედიას აქვს უარყოფითი ზნეობრივი ღირებულებაც..

ზოგიერთი მკვლევარი თვლის, რომ პლატონის უარყოფითი დამოკიდებულება კომიკურის მიმართ შეიძლება აიხსნას იმით, რომ არისტოფანე თავის კომედიებში უსამართლოდ ამასხარავებდა სოკრატეს. ამ მოსაზრების უსაფუძვლობა ნათელი იქნება, თუ გავიხსენებთ, რომ პლატონი არანაკლებ მტრულადაა განწყობილი ტრაგედიის და ხე-

ლოვნების სხვა დარგების უმრავლესობის მიმართ. კომედიის ხელოვნებისადმი პლატონის უარყოფითი დამოკიდებულება მისი ესთეტიკური შეხედულებების არსიდან გამომდინარეობს.

ისევე, როგორც სხვა უამრავ საკითხში ამ პრობლემის განხილვის დროსაც არისტოტელე თავის მასწავლებლის პოზიციის დიამეტრულად საპირისპირო თვალსაზრისს ავითარებს. თუმცა მას ხელოვნების მწვერვალად ტრაგედია მიაჩნდა, მაგრამ ამით სრულებითაც არ აკნინებდა კომედიის საზოგადოებრივ მნიშვნელობას. კომედიაში იგი ადამიანის ისეთი ანტისაზოგადოებრივი და უარყოფითი ზნეობრივი ნაკლოვანებების არამტკივნეულ გამოაშკარავების –სიძუნწე და მფლანგველობა, სიხარბე და სიბეცე, სილაჩრე და ამაჰარტავენება და სხვა. ამ ნაკლოვანებების გამომჟღავნებას ადგილი აქვს კომიკურის ფენომენში, როგორც განცდსა და შეფასების ობიექტში, ხოლო დაძლევას კი მის განმცდელ და შემფასებელ მაყურებელში. არისტოტელე ხაზს უსვამს ყოველივე ეს უნდა ხდებოდეს უმტკივნეულოდ, მიუხედავად იმისა, რომ კომიკურის განცდა და შეფასება სიცილშია, კომიკური საზოგადოების გამაკეთილშობელ ფუნქციას უნდა ასრულებდეს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ადგილი არ ექნება კათარზისს. კომედიის ხელოვნებაზე მსჯელობისას სიცილს მიიჩნევს კათარზისის წყაროდ პოეტიკის ჩვენამდე მოღწეული ვარიანტიდან ეს ასეა, რომ თუ ტრაგედია იწვევს კათარზისს შიშისა და თანგრძნობის განცდით, კომედიაში მსაგავსი შედეგი სიცილის საშუალებით მიიღწევა.

ახალ დროში კომიკურის და სიცილის შესახებ საინტერესო მოსაზრება გამოთქვა ჰობსმა. ჰობსი პირველია იმ მხრივ, რომ ის კომიკურის ესთეტიკურ ფენომენს კომედიის ჟანრისაგან გამოცალკეებულად განიხილავს, რითაც მომდევნო პერიოდის მოაზროვნეებს სწორ ორიენტაციას აძლევს იმით, რომ ძალიან მნიშვნელოვან ვითარებას ხდის ნათელს, იმას, რომ კომიკურის არსებობის და გამოვლენის სფერო უფრო ფართოა, ვიდრე კომედიის ჟანრისა.. კომიკური მისი განმარტებით, არის მოულოდნელობის გამოყენება, რომელიც დაკავშირებულია საკუთარი აღმატებულობის განცდასთან. ამ განმარტებიდან ჩანს, რომ ჰობსი კომიკურს განიხილავს მის განმცდელი და შემფასებელი სუბიექტიდან, კერძოდ სოციალურ გარემოსთან ადამიანის მიმართების თავისებურებიდან. კომიკურის განმცდელი და შემ-

ფასებელი სუბიექტისათვის მთავარია სიცილის ეფექტი. ეს სუბიექტი, ჰობსის მიხედვით, იცინის იმიტომ, რომ ხედავს საკუთარ უპირატესობას, იმასთან შედარებით ვისზედაც იცინის და კერძოდ ხედავს იმაში, რომ დაცინვის ობიექტში ადგილი აქვს ისეთ რამეს, რაც მას მოულოდნელად მიაჩნია საკუთარი აზროვნების და მოქმედების თვალსაზრისით. იგი წერს: სიცილის ვნების წყაროა უეცარი წარმოდგენა ჩვენს აღმატებულებაზე და მნიშვნელობაზე. მართლაც საკუთარი უპირატესობათა შედარება სხვა ადამიანთა უგუნურებასა და სისუსტეებთან, წარმოდგენს საშუალებას ჩვენ თავზე კარგი აზრის განმტკიცებისა. გამომდინარე აქედან იგი იძლევა სიცილის განსაზღვრებას სიცილის ვნება სხვა არაფერიაა თუ არა თავმოწონების უეცარი განცდა, წარმოშობილი ჩვენში ჩვენს რაიმე პირად უპირატესობაზე, მოულოდნელად გამოჩენილი წარმოდგენისა და ამ უკანასკნელთა იმ სისუსტეებთან შედარების გავლენით, რომელთაც მოცემულ მომენტში ჩვენ ვაძინევთ სხვა ადამიანებს, ანდა რომლებიც ჩვენ თვითონ გვახასიათებდა წარსულში.. როგორც ვხედავთ, ჰობსი მიზნად ისახავს რა კომიკურის ფენომენზე, ესთეტიკური სუბიექტის რეაქციის მიზეზების გამოკვლევას, მიუთითებს არა მარტო, თუ რატომ იცინის სუბიექტი, არამედ იმასაც, რომ სიცილის ობიექტში რაღაც შეუსაბამობაა. ეს ორი რამ კი ერთმანეთთან აუცილებელი კავშირშია. ჰობსის ამ თვალსაზრისმა განვითარება ჰპოვა შემდეგი პერიოდის მოაზროვნეებთან. მათგან საინტერესოა კანტის ფორმულირება. ყველაფერი, რაც თავშეუკავებელ მხიარულებას იწვევს უნდა იყოს რაღაც უაზრობა, რაშიც განსჯას თავის თავად არ შეუძლია რაიმე სიამოვნება ნახოს.. მისი აზრით, სიცილი არის დაძაბული მოლოდინის არარაობად უეცარი გადაქცევის ეფექტი. როგორც ჩანს კანტი მიიჩნევს, რომ კომიკური ობიექტისათვის აუცილებელი დამახასიათებელი ნიშანია კურიოზულობა, მაგრამ იგი სასაცილოა არა მხოლოდ კურიოზულობით, არამედ როცა კურიოზულობა სიცილს მხოლოდ მაშინ გამიწვევს ჩვენში, როცა ის რეალიზდება, როგორც არარაობად. კანტი განმარტავს, რომ მოლოდინი უნდა გადაიქცეს მოსალოდნელი დადებითი ვითარების საპირისპიროდ, რადგან ეს ყოველთვის არის რაღაც და შეიძლება გული გვატკინოს –არამედ არარაობად. ამასთან დაკავშირებით კანტს კარგი ხუმრობის მაგალითად მოაქვს ანეგლოტი ვაჭარზე,

რომელსაც საქონლის დაკარგვის გამო (თუმცა თავად გადაყარა ზღვაში, რათა გემი არ ჩაძირულიყო) გამოწვეული მწუხარების შედეგად პარიკი გაუჭლარავდა.

ჰეგელი კომიკურის შესახებ ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივ პოზიციიდან მსჯელობს. კომიკურს იგი თვლის „სამყაროს მდგომარეობად“ სოციალური სინამდვილის განვითარების ერთ-ერთ მომენტად.

ამ სინამდვილეში ხორცშესხმულია გონი, მიიჩნევს ჰეგელი, თუ თავისი ისტორიული განვითარების საწყის სტადიას ტრაგიკულში გაივლის, ამ განვითარების უკანასკნელ სტადიას კომიკურში გადის. ამ სტადიაზე სინამდვილე უკვე აღარ შეესაბამება გონის განვითარების პროგრესულ ტენდენციებს და იქცევა ისეთ სინამდვილედ, რომელიც დრომოჭმულია და თვითონ ცდილობს არსებობის გახანგრძლივებას. ამ სინამდვილეში ადამიანი, როგორც სუბიექტი, მოკლებულია მაღალ მიზნებსა და სუბიექტურობას, წვრილმანი და უმნიშვნელო მიზნების ტყვეობაშია. კომედისათვის საყოველთაო ნიადაგს წარმოადგენს სამყარო, რომელშიც ადამიანი, როგორც სუბიექტი, მთლიანად დაეუფლა იმას, რასაც მისი ცოდნისა და მოღვაწეობისათვის არსებითი შინაარსი-ათვის ჩვეულებრივი მნიშვნელობა აქვს. ესაა ამიტომ სამყარო, რომლის მიზნები ირღვევიან მისი საკუთარი ხრწნადობის წყალობით. ჰეგელის აზრით, სუბიექტურობას კომიკური აზრი აქვს იმიტომ, რომ ვარდება რა წინააღმდეგობრიობაში, ამავე დროს რჩება თავისთავში დარწმუნებული, რაც, თავის მხრივ, კიდევ უფრო ზრდის წინააღმდეგობის ხასიათს. ჰეგელის აზრით, კომიკურისათვის, როგორც გონის განვითარების უკანასკნელი სტადიისათვის, დამახასიათებელია შემდეგი არსებითი ნიშნები: ა) მიზნები და ხასიათები არასუბსტანციური და წინაარმდეგობრივი არიან რის გამოც მათი განხორციელება და წარმატება შეუძლებელი ხდება. ბ) წინააღმდეგობა თავს ავლენს იმდენად, რამდენადაც არასუბსტანციური მიზნების მატარებელი ხასიათები ისწრაფიან ხორცი შეასხან თავიანთ მიზნებს: მიუხედავად იმისა, რომ ამ როლისათვის ისინი სრულიად შეუფერებელნი არიან. გ). წინააღმდეგობა ვითარდება კონტრასტულ სიტუაციაში და ვლინდება, როგორც დაპირისპირება მიზნებსა და საშუალებებს, ხასიათების შინაარსსა და მათ გამოვლინებებს შორის, რაც საფუძვლად უდევს კვანძის სამხარულო გახსნას.

პოსტიდელისტურ ესთეტიკაში კომიკურის მიმართ ორგვარი დამოკიდებულება შეინიშნება. ესთეტიკოსთა ნაწილი სრულიად უარყოფს კომიკურს, როგორც ესთეტიკურ ფენომენს და შესაბამის ესთეტიკურ კატეგორიას იმ მოტივით, რომ იგი გულისხმობს არსებულის უარყოფით-კრიტიკულ ესთეტიკურ შეფასებას, რაც თითქოს არ შეესაბამება თავად ესთეტიკურის ბუნებას, რომელიც სინამდვილისადმი პოზიტიურ დამოკიდებულებას უნდა წარმოადგენდესო.

მეორე ნაწილი კი განიხილავს კომიკურს, როგორც ესთეტიკურ ფენომენს, მაგრამ, როგორც სოციალური შინაარსისგან დაცლილს, როგორც წინასწარგანსაზღვრულ ხელოვნურად შექმნილ სასაცილო სიტუაციას.

პოსტმოდერნულ ესთეტიკაში კომიკურის სახეს ირონიას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მხოლოდ არა როგორც ესთეტიკურ კატეგორიას არამედ — მხატვრული საქმიანობის მეთოდს. პოსტმოდერნიზმის ცნობიერება, ისევე როგორც რომანტიზმი, უარყოფს ადამიანის შემეცნებითი უნარების აბსოლუტურ ხასიათს და ახდენს ლოგოცენტრიზმის იგნორირებას, პოსტკულტურული ეპოქა განძარცვულია საყოველთაო ნორმებისგან, საყოველთაო ღირებულებებისა და სტანდარტებისაგან. ასეთ შემთხვევაში ნებისმიერი დისკურსი, რომელიც თავის ინსტრუმენტად ენას გამოიყენებს, კარგავს ჭეშმარიტების ფლობის პრეტენზიას. ამის შედეგად სახეზეა დაუსრულებელი ნარაცია. ამ დესაკრალიზებულ სივრცეში არსებობს ადამიანის სამყაროსთან და საკუთარ თავთან ირონიული და თვითირონიული დამოკიდებულება. პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკაში ირონია განიხილება, როგორც ამ ეპოქის ძირითადი მახასიათებელი, რომლის მიხედვითაც სამყაროში აღარ არსებობს მთლიანობა, არსებობს მხოლოდ საყოველთაო ქაოსი, ამიტომ ადამიანს აღარფერი დარჩენია, გარდა იმისა, რომ ირონიულ მიმართებაში იყოს სამყაროსა და საკუთარ თავთან.

პოსტმოდერნულ ესთეტიკაში ირონია წარმოდგენილია, როგორც ხელოვნების მთავარი მოდუსი, რომლის მიხედვითაც მხატვრული ქმნილების ადგილს კონსტრუქცია იკავებს. ნაწარმოები განხილულია არა როგორც ქმნილება, რომელსაც პრეტენზია აქვს ყოფიერების დაფარული შრეების ვლენა შეძლოს და რომელიც ორიგინალობით ხასიათდება, არამედ როგორც რიგითი კონსტრუქცია, სადაც შეუძლებელია რაიმე ახლის შექმნა ანუ შეუძლებელია შემოქმედება. ყველაფერი უკვე იყო

და ხელოვნება უკვე ნამყოფი ნაწარმოებების ერთგვარი სინთეზია. პოს-მოდერნული სტილისტიკით აგებულ ნაწარმოებში აღარ ხდება სინამდვილის აღმოჩენა, შექმნა და გამოგონება, არამედ უკვე შექმნილი ტექსტების ციტირების და დეციტირების საშუალებით ხორციელდება ერთგვარი კომპილაცია და ნაწილების პაროდული სინთეზირება. პოსმოდერნული ესთეტიკის თავისებურება სწორედ სხვადასხვა ჟანრის, სტილის, შემოქმედებითი მეთოდის, მხატვრული ფორმების ერთმანეთთან ირონიული დაკავშირებაა.

კომიკურის მსთეტიკური ფენომენი

ის, რაც კომიკურთან მიმართებაში ზედაპირული დაკვირვების შემთხვევაშიც იჩენს თავს, არის სიცილი. მის საფუძველზე ჩვენ შეიძლება დავასკვნათ: კომიკური არის ისეთი მოვლენა რომელიც იწვევს სიცილს. მაგრამ თვითონ სიცილი არის უფრო რთული და მრავალფეროვანი მოვლენა, ვიდრე კომიკურის ფენომენი. ჩვენ როცა შევეხებით კომიკურის განცდას მთავარ ყურადღებას სიცილს მივაქცევთ, მაგრამ არა ყოველგვარ სიცილს არამედ მხოლოდ ისეთს, რომელსაც კომიზმი იწვევს.. როცა ვამბობთ კომიკურია ის რაც სასაცილოა, იმისათვის რომ დავაზუსტოთ კომიკურის ცნების შინაარსი, პირველ რიგში უნდა გავარკვიოთ თუ რა არის თვითონ სასაცილო. მოკლედ რაზე შეიძლება იცინოდეს ადამიანი. ან სხვანაირად: ყოფიერების რა სფეროში შეიძლება არსებობდეს, ფუნქციონირებდეს სასაცილო. დიდი დაკვირვება არა საჭირო, თუ ვიტყვით, რომ ადამიანი არ იცინის სამყაროში არსებულ არაცოცხალ საგნებსა და მოვლენებზე მაგ. ადამიანი არ იცინის მატერიალური საგნების გადადგილების ან მათში ქიმიური პროცესების მიმდინარეობაზე, ასევე ადამიანი არ იცინის სამყაროს იმ ნაწილზე. რასაც ფლორას უწოდებენ და ბოლოს, ადამიანი არ იცინის ცხოველებზეც. მიუხედავად იმისა, რომ ფოლკლორში, იგავში, მულტიპლიკაციურ ფილმებში და მხატვრული შემოქმედების სხვა სფეროებში ცხოველები ხშირად გვევლინებიან სასაცილო სიტუაციის რეალიზაციის საშუალებად. თუ ჩაუღრმავდებით ჩვენს განცდას აღმოვაჩინებთ, რომ ცხოველებზე იმდენად ვიცინით რამდენადაც ჩვენ წარმოდგენებში მათ სახეებს ასოციაციურად ვაკავშირებთ ამა თუ იმ

ბუნების ადამიანის მოქმედებასთან.. როგორც ჩანს, არის მხოლოდ ერთი შესაძლებლობა, ვის ან რის მიმართაც შეიძლება განხორციელდეს დაცინვა. ასეთი შესაძლებლობა თავად ადამიანია. აქედან შეიძლება დავაკნათ: კომიკური თავის გამოვლენის სფეროში უფრო შეზღუდულ ესთეტიკურ ფენომენს წარმოადგენს, ვიდრე მშვენიერი და ამალღებული, რომლებიც სინამდვილის მრავალ სფეროში გვხვდებიან და არა მხოლოდ საკუთრივ ადამიანურში. ამ მხრივ კომიკურის გამოვლენის სფერო სრულად ემთხვევა ტრაგიკულისას. შეიძლება ითქვას ადამიანი ერთადერთი არსებაა, ვინც შეიძლება იყოს დაცინვის ობიექტი და ადამიანია ის, ვინც იცინის, ანუ ესთეტიკური სუბიექტი.. მაგრამ როდის არის ადამიანი სასაცილო? თავისთავად აღებული ადამიანი არასოდეს არ შეიძლება იყოს სასაცილო. ადამიანი სასაცილო შეიძლება იყოს მაშინ, როცა ესთეტიკური სუბიექტი ხედავს, რომ ამა თუ იმ ადამიანის ცხოვრებაში მოვლენათა განვითარებამ ნორმალური, ჩვეულებრივი მსვლელობა მოულოდნელად შეწყვიტა და მისი ურთიერთობა გარემოსთან რაღაც სხვაგვარი გახდა. კომიკური როგორც ესთეტიკური ფენომენი გულისხმობს ნორმალურობის მოულოდნელ შეცვლას და რაღაც უჩვეულო სიტუაციის წარმოშობას. მოულოდნელობის მომენტი, რომ აუცილებელია კომიკურისათვის ეს პირველად კანტმა აღნიშნა და შემდეგ ფაქტიურად არცერთ ესთეტიკოსს არ უარუყვია. ადამიანის ცხოვრებაში ადგილი აქვს უამრავ მოულოდნელ შემოტრიალებას მოვლენათა მსვლელობისას, მაგრამ ყოველგვარი მოულოდნელობა როდი შეიძლება იყოს კომიკურის წყარო. როგორც ვიცით, ადამიანის ცხოვრებაში ბევრი რამ ხდება მოულოდნელი, სრულიად შემთხვევით, თვითონ ადამიანისაგან სრულიად დამოუკიდებლად. მხოლოდ მაშინ შეიძლება იყოს მოულოდნელობა სასაცილო კომიკურის შემადგენელი კომპონენტი, როცა ის ადამიანის აქტივობითაა განსაზღვრული. მაგრამ ეს არ გულისხმობს იმას, რომ თითქოს ადამიანის აქტივობით გამოწვეული მოულოდნელობა ყოველთვის კომიკურს წარმოშობდეს.

ადამიანის აქტივობაში როცა ყველაფერი ისე ხდება, როგორც ეს უნდა იყოს მის ჩვეულებრივსა და ნორმალურ განვითარებაში, ამ აქტივობის შედეგიც დაახლოვებით ისეთი იქნება, როგორც წინასწარ იყო დაგეგმილი. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მოქმედების წარმატე-

ბით დამთავრებასთან, ხოლო როცა ადამიანის აქტივობის ხასიათი გამორიცხავს საზოგადოების წევრთა უმრავლესობისათვის დამახასიათებელ ჩვეულებრივსა და ნორმალურ მოქმედებას, ამ აქტივობის შედეგიც არსებითად იქნება განსხვავებული იმისაგან, რასაც მოცემული ადამიანი ესწრაფვოდა. როგორც ცნობილია, ასეთი შედეგის რეალიზებას სხვას არაფერს უწოდებენ, თუ არა მარცხს ე.ი. კომიკურის შემთხვევაშიც, მსგავსად ტრაგიკულისა, ადგილი აქვს ადამიანის მარცხს, ოღონდ, განსხვავებით ტრაგიკულისაგან, კომიკურში მარცხი ყოველთვის სასაცილოა. იმისათვის, რომ გავარკვიოთ, თუ რატომაა ასეთი მარცხი სასაცილო, შევხვთ მის მიზეზებს, აქ კი როგორც ტრაგიკულის შემთხვევაში ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ მიზეზებს, რომელთა განხილვისათვის (ამ შემთხვევაში კომიკური პერსონაჟი) აქტივობს, იბრძვის.

ადამიანთა მიზნები, როგორც ვიცით, ორგვარია: პირადული და საზოგადოებრივი. ყოველ ადამიანს აქვს როგორც ერთი, ისე – მეორე. იშვიათია შემთხვევა, როცა ადამიანს პირადული და საზოგადოებრივი მიზნები სრულ ჰარმონიაში აქვს. როგორც წესი, ერთ-ერთი მათგანი დომინირებს და ეს დამოკიდებულია თვითონ მოცემულ ადამიანზე როგორც პიროვნებაზე.

ბუნებრივია დავსვათ კითხვა: განსაზღვრავს თუ არა ადამიანის მიზნების ხასიათი ამ მიზნების განხორციელებისათვის ბრძოლისა და ამ ბრძოლის შედეგის კომიკურობას? ცნობილია, რომ ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში სწორედ ეს მიაჩნდათ კომიკურისა და ტრაგიკულის ერთიმეორისაგან განსხვავების ძირითად ნიშნად. არავის საეჭვოდ არ მიაჩნდა რა, რომ ტრაგიკული გმირი დიადი მიზნებისათვის მებრძოლი პიროვნებაა, კომიკურ პერსონაჟს მხოლოდ წვრილმანი ინტერესების მონად მიიჩნევდნენ. ამ პოზიციაზე იდგნენ ცნობილი კომედიოგრაფი არისტოფანე და დრამის ხელოვნების პირველი მკვლევარი არისტოტელე. ტრაგიკულის მიმართ ასეთი აზრი ძალაში დარჩა დღემდე, ხოლო კომიკურის მიმართ კი ნაწილობრივ შეიცვალა, რამდენადაც მხატვრულმა პრაქტიკამ აჩვენა თეორიას, რომ გამორიცხული არაა ადამიანს ტრაგიკულ გმირზე არანაკლებად საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი მიზნები ამოძრავებდეს, მაგრამ მისი აქტივობა და ამ აქტივობის შედეგი მაინც კომიკური ხასიათისა იყოს. ამის კლასიკურ

მაგალითად ასახელებენ დონ-კიხოტს. თუ თავისთავად ავიღებთ მიზნებს, მათი ხასიათი ტრაგიკული ფენომენისათვის მეტად არიან განმსაზღვრელი, ვიდრე კომიკური ფენომენისათვის, ანუ სხვანაირად: ტრაგიკულისაგან განსხვავებით, კომიკურისათვის, ფაქტიურად, პრინციპული მნიშვნელობა არა აქვს ადამიანის მიერ დასახული მიზნების სოციალურ ღირებულებას. როგორც ვიცით, ადამიანი თავის მიზნებს ზოგჯერ ახორციელებს და ზოგჯერ ვერა. ეს დამოკიდებულია არა მარტო მათი განხორციელების საშუალებებზე, არამედ მოცემული მიზნებისა და მოცემული საშუალებების კონკრეტულ ურთიერთმიმართულებაზე. ადამიანის მიზნები, საერთოდ, შესაძლოა ადვილად განსახორციელებელიც იყოს და შესაძლოა – განუხორციელებელიც. ამ ორ უკიდურესობათა შორის შესაძლებლობათა მთელი გამაა. ეს დამოკიდებულია ამ მიზნებთან მათი მიღწევის საშუალებათა შესატყვისობაზე ან შეუსატყვისობაზე. ამ ორ უკიდურესობას მაშინ აქვს ადგილი, როცა მოცემული მიზნების მიღწევის საშუალებები რეალურად ან სრულ შესატყვისობაში არიან ამ მიზნებთან, ან კიდევ სრულ შეუსატყვისობაში. მიზნების განხორციელებისათვის ადამიანის ბრძოლის ხასიათისა და ბრძოლის შედეგის ტრაგიკულობა თუ კომიკურობა დამოკიდებულია იმაზე, ბრძოლას აზრი აქვს თუ არა. ა) ბრძოლას აზრი არა აქვს არც მაშინ, როცა მიზნის მიღწევა სრულიად ადვილია. ბ) და არც მაშინ, როცა ეს საერთოდ შეუძლებელია.

ამასთან დაკავშირებით, ნათელი უნდა იყოს, რომ კომიკური შეიძლება ორგვარად რეალიზდეს:

როცა ადამიანი უდიდესი მიზნების განხორციელებას ესწრაფვის და ამ დროს მისი ბრძოლის საშუალებები, ფაქტიურად ნულის ტოლია.

როცა ადამიანი საზოგადოებრივად უმნიშვნელო მიზნების განხორციელებისათვის მსხვერპლად მიიტანს ყველაფერს, ხარჯავს უდიდეს ფსიქიკურ და ფიზიკურ ენერგიას, უამრავ მატერიალურ საშუალებებს და ა.შ.

ისმება კითხვა: კომიკურის ამ ორგვარ რეალიზებას აქვთ თუ არა საერთო საფუძველი და თუ აქვთ, რაში მდგომარეობს იგი? თავისთავად ცხადი უნდა იყოს, რომ მათ რაღაც საერთო საფუძველი აუცილებლად უნდა ჰქონდეთ, ვინაიდან წინააღმდეგ შემთხვევაში ერთ-ერთი

მათგანი არც იქნებოდა კომიკური. ეს საერთო საფუძველი სხვაგან არ შეიძლება იყოს თუ არა ადამიანში რომლის მოქმედება, ნორმალური ადამიანური მოქმედებისა და აზროვნების თვალსაზრისით, ზდება კომიკური, როგორც უაზრო, შეუსაბამო, ნორმალურ ვითარებაში ადამიანი ჩვეულებრივ, შეგნებულად მოქმედებს და თავის იმ სურვილებს აქცევს მიზნად, რომლის განხორციელება შესაძლებელია მის ხელთ არსებული საშუალებებით. ამიტომ ეს მოქმედება არასოდეს არ იქნება სასაცილო, არ იქნება კომიკური, ვინაიდან მასში ყველაფერი აზრიანია და ლოგიკური. გამოვრიცხავთ რა ასეთ ნორმალურ ვითარებას, ძნელი აღარ უნდა იყოს იმის დანახვა, რომ კომიკურის რეალიზების ორგვარი შემთხვევის საერთო საფუძველი სხვა არაფერი შეიძლება იყოს, თუ არა გაუცნობიერებლობა, შეუგნებლობა იმ სიტუაციისა, რომელშიც მოცემულ კომიკურ პერსონაჟს მოქმედება უხდება.

ტრაგიკულისაგან კომიკურის განსხვავება — დაპირისპირების ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი სწორედ ამაში მდგომარეობს. თუ ტრაგიკული გმირი, მოქმედებს რა მოცემული სიტუაციის გაცნობიერების საფუძველზე და სრულიად შეგნებულად დებს საკუთარ სიცოცხლეს სიკვდილსიცოცხლის სასწორზე და ამის გამი არავითარ მორალურ გაკიცხვას არ მოელის, საზოგადოების მხრიდან, კომიკური პერსონაჟი კი სრული პრეტენზიულობით ჩადის იმას, რასაც ნორმალურ სიტუაციაში არ ჩაიდენდა, ის გაუცნობიერებლად მოქმედებს.

როგორც ვიცით, მხოლოდ ადამიანია ის არსება, რომელიც არა მარტო კომიკურ ობიექტად, შეიძლება მოგვევლინოს და თავისი უაზრო ქცევით სიცილს იწვევდეს, არამედ იცინოს ასეთ ობიექტზე. მაგრამ ადამიანი (ან საზოგადოება) კომიკურს, როცა იგი სახეზეა, ყოველთვის როდი ხედავს, და, მაშასადამე, ყოველთვის როდი წარმოადგენს კომიკურის განმცდელ და შემფასებელ სუბიექტს. რა შეიძლება იყოს ამის მიზეზები?

ერთ-ერთი მიზეზი ის იქნება, რომ მოცემული მომენტისათვის ადამიანს შესაძლოა საერთოდ არ ჰქონდეს ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან. როგორც ვიცით, მშვენიერისა და ამაღლებულის შემთხვევაში ეს მთავარი მიზეზია. კომიკურის შემთხვევაში კი სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების რეალურად არსებობა აუცილებელი, მაგრამ არასაკმაო პირობაა იმისა, რომ

ადამიანი მის (კომიკურის) განმცდელ და შემფასებელ სუბიექტს წარმოადგენდეს. ადამიანი შესაძლოა თვითონ იწვევდეს სიცილს, თვითონ იყოს კომიკური ობიექტი. ამ დროს იგი არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება წარმოადგენდეს, კომიკურის განმცდელ და შემფასებელ სუბიექტს, ვინაიდან მას რომ შეძლებოდა დაენახა იმ მოქმედების უაზრობა, რომელსაც ის მიმართავს და რომლის გამო ის თვითონაა კომიკური, იგი, რასაკვირველია, გონებას გამოიჩენდა და საკუთარ თავს სასაცილო მდგომარეობაში არც ჩაიყენებდა. გამომდინარე აქედან, შეგვიძლია ვთქვათ: ადამიანს მხოლოდ მაშინ აქვს რეალური შესაძლებლობა წარმოადგენდეს კომიკურის განმცდელ და შემფასებელ სუბიექტს, როცა მას შეუძლია ისე იმოქმედოს, რომ სხვებისათვის თვითონ არ იქცეს კომიკურ ობიექტად. მაგრამ ამით ჯერ კიდევ მხოლოდ შესაძლებლობა აქვს.

ეს შესაძლებლობა, რომ რეალურად განხორციელდეს ამისათვის საჭიროა ადამიანს, როგორც ესთეტიკურ სუბიექტს, ესთეტიკური შემეცნების ისეთ ზოგადადამიანურ უნარებთან ერთად, როგორცია ესთეტიკური გრძნობა და ესთეტიკური გემოვნება, განვითარებული ჰქონდეს კომიკურის დანახვის სპეციფიკური უნარები, ეს უნარები კი სხვა არაფერია, თუ არა იუმორის გრძნობა და გონებამახვილობა.

იუმორის გრძნობა, როგორც ესთეტიკური უნარი, სრული ავტონომიით არ ხასიათდება. იგი გრძნობაა ე.ი. განცდის უნარია, კერძოდ იმ განცდისა, რომელიც სიცილში რეალიზდება, ამიტომ იგი განცდის ობიექტის როგორობის შესაბამისად საერთოდ ესთეტიკური გრძნობის ერთ-ერთ მოდიფიკაციათაგან წარმოადგენს (მსგავსად კოლორიტის გრძნობისა, ლირიკულის გრძნობისა და ასე შემდეგ. თავის მხრივ, თვითონ მასაც თავისი მოდიფიკაციები გააჩნია. ჰარტმანი გამოყოფს იუმორის გრძნობის ოთხ სახეს: გამომსახველი იუმორი, სასაუბრო იუმორი, დამცინავი იუმორი და ბოროტი იუმორი.

იუმორის გრძნობა ადამიანს საშუალებას აძლევს უშუალოდ განიცადოს საკუთარი უპირატესობა იმის მიმართ, ვინც მოკლებულია ამ უნარს და ამის გამო თვითონ ვარდება კომიკურ მდგომარეობაში, მაგრამ ეს არის უნარის ყველაზე დაბალი დონე. განსხვავებით იუმორის გრძნობისაგან გონებამახვილობა, როგორც თვით ტერმინიდან ჩანს, ადამიანის ინტელექტუალურ უნარებში შედის. შეიძლება ითქვას იგი

ერთის მხრივ, ესთეტიკურ გემოვნებას და მეორეს მხრივ, ფანტაზიას ენათესავება, ეს ჩანს თუნდაც იქიდან, რომ ესთეტიკური სუბიექტის მოღვაწეობაში იგი ასრულებს კომიკურის შეფასების და შემოქმედების ფუნქციასაც მის გარეშე წარმოუდგენელია ადამიანი, როგორც კომიკურის შემფასებელი სუბიექტი და როგორც მისი მხატვრულად ხორცშემსხმელი სუბიექტი ანუ ხელოვანი. ეს ნათელი უნდა იყოს ამ ფსიქიკური უნარის ყველაზე მეტად გავრცელებული განსაზღვრებიდანაც: გონებაამახვილობა არის უნარი მსგავს მოვლენებში განსვავების, ხოლო განსხვავებულ მოვლენებში მსგავსების დანახვისა. ასეთი უნარის მქონე ადამიანს რეალური შესაძლებლობა აქვს თვითონ არასოდეს იყოს კომიკური სხვისთვის.

ესთეტიკური სუბიექტის საქმიანობაში აღნიშნული უნარები ერთი მეორისაგან იზოლირებულად კი არ ფუნქციობენ, არამედ მჭიდრო კავშირში, შეიძლება ითქვას, ურთიერთშერწყმულად და მათი ცალცალკე წარმოდგენა აბსტრაქციაშია შესაძლებელი. ამავე დროს ამ ფუნქციობისას ისინი მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი აგრეთვე ესთეტიკური შემეცნების ზოგად ადამიანურ უნარებთან, ესთეტიკურ გრძნობასთან, ესთეტიკურ გემოვნებასთან და ფანტაზიასთან. ყველა ესენი გაპირობებულნი არიან ადამიანის კულტურული განვითარების საერთო დონით. როგორც ვხედავთ, ადამიანი თავისთავად მხოლოდ პოტენციურად წარმოადგენს კომიკურის განმცდელ და ესთეტიკურ სუბიექტს. რამდენადაც სხვა ესთეტიკურ უნარებთან ერთად მას გააჩნია ისეთი სპეციფიკური უნარები, როგორიცაა იუმორის გრძნობა და გონებაამახვილობა. როცა ეს პოტენციურობა რეალობადაა ქცეული, მაშინ ადგილი აქვს კომიკურის ხედვას, მის განცდას და შეფასებას.

კომიკურის განცდა და შეფასება

კომიკურის განცდა უაღრესად რთული ემოციური მდგომარეობაა. მასში ერთდროულადაა სახეზე დადებითი და უარყოფითი ემოციები. თითოეული მათგანი ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში სხვადასხვა ინტენსივობისაა იმისდა მიხედვით, თუ რა ხარისხის შეუსაბამობასთან გვაქვს საქმე კომიკურ ობიექტში, ერთის მხრივ, და თვითონ ესთეტიკური სუბიექტის ინდივიდუალურ თავისებურებებზე დამოკიდებულებით.

მეორეს მხრივ. ამასთანავე ეს დადებითი და უარყოფითი ემოციები ერთდროულად სხვადასხვა თვისობრიობისაა და, ამდენად, სხვადასხვა წყვილების თანაარსებობას წარმოადგენენ. კერძოდ, თუ ერთი წყვილი აუცილებლად წმინდა ესთეტიკური ემოციებია, მას შეიძლება ახლდეს შემეცნებითი და მორალური ემოციების წყვილები. ეს დამატებითი არაესთეტიკური ხასიათის ემოციები შეიძლება, კონკრეტული ვითარების შესაბამისად, მეტ-ნაკლები ინტენსივობისა იყოს, მაგრამ ისე რომ მდომინირებელ ხასიათს ყოველთვის ესთეტიკური ემოციების წყვილი ინარჩუნებს, კერძოდ, მისი დადებითი პოლუსი, რომელიც აქ ყოველთვის სიცილის სახით რეალიზდება.

სიცილი თავისთავად რთული და მრავალმხრივი ფსიქიკური ფენომენია. მისი ბუნების ბოლომდე გარკვევა ჯერ კიდევ ვერ მოხერხდა, მიუხედავად იმისა, რომ საუკუნეების განმავლობაში ამაზე მკვლევართა დიდი ენერჯია დაიხარჯა. კომიკურთან დაკავშირებული სიცილის შესახებ მსჯელობისას ჩვენთვის მნიშვნელოვანია იმის გარკვევა, თუ სიცილის რომელ სახეს მიეკუთვნება იგი. ამ შემთხვევაში უნდა ამოვიღეთ იმ შედეგებიდან, რაც ღღეისათვის ამ მიმართულებით არის მიღწეული. დადგენილია, კერძოდ, რომ სიცილი შეიძლება განვასხვაოთ იმის მიხედვითაც, თუ რა არის მისი მიზეზი და იმის მიხედვითაც, თუ რა ინტენსივობისაა იგი როგორც ემოცია. ნათელი უნდა იყოს, რომ თეისობრივი განსხვავების საფუძველი სიცილის გამომწვევი მიზეზი იქნება. ამის მიხედვით თუ განვასხვავებთ, დადგენილია, რომ სიცილს, როგორც ფსიქიკურ ფენომენს, იწვევს ფიზიოლოგიური აღგზნებაც და გარკვეული სოციალური მოვლენების გაცნობიერებაც. კომიკურთან დაკავშირებული სიცილი (ამ შემთხვევაში ჩვენ მხოლოდ ის გვანტერესებს), ბუნებრივია, როგორც ყოველგვარი ესთეტიკური, მხოლოდ სოციალური მოვლენაა. როგორც ფსიქიკური რეაქცია კომიკურ ობიექტზე, სიცილი დადებითი ემოციური მდგომარეობაა. ეს ასეა, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ობიექტის მიმართ ჩვენ უარყოფით კრიტიკულად ვართ განწყობილი, როგორც რაღაც უაზროსა და გონივრულობას მოკლებულისადმი. მიზეზი იმისა, რომ უარყოფის ღირსი მოვლენის მიმართ ჩვენთი სიცილის სახით დადებითი ემოცია ჩნდება, როგორც ეს არაერთხელ აღუნიშნავთ ესთეტიკის ისტორიაში, ის გახლავთ, რომ მისი ჭკრეუტისას ჩვენ საკუთარ უპირატესობას ვგრძნობთ. ჩვენ აღუნიშნეთ, რომ

სიცილს ანსხვავებენ იმის მიხედვითაც, თუ რა სიძლიერისა და ინტენსივობისაა იგი. ასეთი განსხვავება კომიკურის ჭკერეტიტ გამოწვეულ სიცილშიც გვაქვს, რაც, პირველ რიგში, გამოწვეულია თვით კომიკურ ობიექტში არსებული შეუსაბამობის სოციალური მნიშვნელობით. მაგრამ რამდენი გრადაციაც არ უნდა გამოვყოთ ასეთ სიცილში, დაწყებული ღიმილით და დამთავრებული ჰომერული ხარხარით, საერთოდ სიცილი როგორც ესთეტიკური ემოცია ყოველგვარ დანარჩენ ესთეტიკურ ემოციაზე უფრო ძლიერი ემოციაა. ვფიქრობთ, ამის საგანგებოდ დასაბუთება საჭირო არაა და სრულიად საკმარისი იქნება იმ საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტის ხაზგასმა, რომ ესთეტიკურ ემოციათაგან მხოლოდ სიცილს აქვს კომუნიკაციური ხასიათი თავის უშუალო გამოვლინებაში, კერძოდ ვიზუალურად და აკუსტიკურად. ეს ემოცია სხვაგვარი სახით არც არსებობს. რა სიძლიერისაც არ უნდა იყოს კომიკურის ჭკერეტის შედეგად აღძრული სიცილი იგი ფაქტიურად, ყოველთვის დაცინვაა. ამიტომ იგი უნდა განვიხილოთ როგორც უარყოფით-ესთეტიკური შეფასების ემოციური რეალიზაცია. სხვა სიტყვებით: იგი არის ემოციურ დონეზე რეალიზებული უარყოფითი ესთეტიკური შეფასება, მაგრამ ამის საფუძველზე არ შეიძლება დავასკვნათ, რომ კომიკურის განცდა და შევასება ერთი და იგივეა. სიცილი, უპირველეს ყოვლისა, ემოციაა და არა რაციონალური ფორმის კრიტიკული შეფასება, თუმცა კი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ამ უკანასკნელთან (მსგავსად ყოველგვარი ესთეტიკური ემოციისა). თავის მხრივ კი, წმინდა რაციონალური ხასიათისა არც ესთეტიკური შეფასებაა კომიკურის. ამის მიუხედავად ჩვენ შეგვიძლია აბსტრაქციაში მათი გამოიჯენა და თითოეული მათგანის წმინდა სახით მოაზრება. კომიკური ფენომენის წმინდა სახით მოაზრებული ესთეტიკური შეფასება გამოიხატება ესთეტიკურ მსჯელობაში, რომელშიც პრედიკატად გამოიყენება კომიკურის კატეგორია, ეს უკანასკნელი კი ისევე როგორც ყოველგვარი ესთეტიკური კატეგორია, აზრის ისეთი ფორმაა. რომელშიც ერთის მხრივ, ასახულია კომიკურის ესთეტიკური ფენომენი და, მეორეს მხრივ, გამოხატულია შემფასებელი სუბიექტის დამოკიდებულება ამ ფენომენისადმი. ეს დამოკიდებულება მიუხედავად იმისა, რომ შეფასების გამომხატველი მსჯელობაა, ლოგიკური მნიშვნელობით დადებითი მსჯელობაა. კომიკური ობიექტისადმი ესთეტიკური

სუბიექტის უარყოფით კრიტიკული დამოკიდებულების რაციონალურ ფორმაში რეალიზაცია თვითონ კომიკურის კატეგორიაშია, ამიტომ თუ სხვა შემფასებელი სუბიექტის საპირისპიროდ, რაიმე მოქმედებაზე ვიტყვით, რომ ის სულაც არაა კომიკური, აქ მსჯელობის ფორმა უარყოფითი იქნება, მაგრამ ჩვენი დამოკიდებულება ამ მოქმედებისადმი და მისი მოქმედი პერსონაჟისადმი მხოლოდ დადებითი შეიძლება რომ იყოს.

როგორც ცნობილია, უარყოფითი ესთეტიკური შეფასებები არსებობს მაგალითად უშნო, მდაბალი და სხვა. ამდენად კომიკურის შეფასება მათ ემსგავსება. მსგავსება კი განსხვავებასაც გულისხმობს. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგივეობა გვექნებოდა, საქმე ისაა, რომ ის, რაც უგვანო და მდაბალია, არ ხასიათდება პრეტენზიულობით და ჩვენ უბრალოდ უარყოფითად ვაფასებთ იმდენად, რამდენადაც ისინი ეწინააღმდეგებიან ჩვენ ესთეტიკურ იდეალს. კომიკური ობიექტი კი, როგორც ავლენიშნეთ, სწორედ პრეტენზიულობით ხასიათდება და მასში არსებულ შეუსაბამობას სრული სერიოზულობით წარმოადგენს, როგორც იდეალურ მდგომარეობას. ამიტომ ნათელი უნდა იყოს კომიკურის შეფასებისას ადგილი აქვს იდეალების ბრძოლას, ისევე როგორც სხვა ესთეტიკურ შეფასებათა შემთხვევაში.

კომიკურის სახეები

როგორც ვთქვით, არსებობს განსხვავება კომიკურ ობიექტში რეალიზებული შეუსაბამობის ხარისხში, ერთის მხრივ, და დაცინვის ხარისხში, მეორეს მხრივ. ეს გარემოება განსაზღვრავს იმას, რომ კომიკური თავის გამოვლინებაში უამრავი გრადაციის შემცველია. შესაბამისად ამისა, მისი სოციალური მანევობის ხარისხიც მატულობს ან კლებულობს, რაც დიდად არის დამოკიდებული კომიკური პერსონაჟის მოქმედების მოტივაციასა და მიზნის ხასიათზე..

ასეთ მდგომარეობას ესთეტიკოსები დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებდნენ და ცდილობდნენ რა კომიკურის კატეგორიის შინაარსის განსაზღვრებას, ეს შინაარსი ფაქტიურად სინამდვილეში არსებულ ან ხელოვნებაში ზორცმესხმული კომიკური ფენომენის ერთ სახეზე დაჰყავდათ და არ განიხილავდნენ მის დანარჩენ შესაძლო სახეებს. ამას

ხელს უწყობდა ისიც, რომ ყოველი მათგანი ამოდიოდა თავისი ზოგად-ფილოსოფიური და ზოგადესთეტიკური კონტექსტიდან.

კომიკურის სპეციალური კვლევისას უნდა აიხსნას, თუ რამ გამოიწვია ერთიმეორესთან შეუსაბამებელი, მაგრამ ამავე დროს საფუძვლიანი, ინტერპრეტაციების არსებობა. ამის მიზეზი ამ ფენომენის გამოყენების შინაგანი სიმდიდრეა. საჭიროა კომიკურის სახეების გამოყოფა და მათ საფუძველზე კომიკურის შინაარსის კიდევ უფრო დაზუსტება. განვიხილოთ კომიკურის სამი მთავარი სახე: სახუმარო, ირონიული და სარკასტულ კომიკური სახეები

სინამდვილეში სახუმარო კომიკური ვლინდება, როგორც ისეთი შეუსაბამობა მოქმედებას და აზროვნებაში, რაც გამოწვეულია ყოველდღიურ წერილმანში ადამიანის გაურკვევლობის შედეგად. ასეთი მოქმედება და აზროვნება წმინდა ინდივიდუალური მოვლენაა და მას საზოგადოებისათვის ზიანის მოტანა არ შეუძლია. ზიანი მას მხოლოდ მოცემული კონკრეტული პერსონაჟისთვის მოაქვს. სახუმარო კომიკური კარგად აისახება ლიტერატორულ-ფოლკლორულ თანრში, როგორცაა ანეგდოტი.

თავის სოციალური მნიშვნელობით ირონიულ-კომიკური აღემატება სახუმარო-კომიკურს. ადამიანი საზოგადოებაში არსებულ შეუსაბამობას ამხელს არა პირდაპირ ჩვეულებრივი გზით, კერძოდ იგი ცდილობს საკუთარი თავის მოჩვენებით დამცირების გზით, რის გამოც მისი მოქმედება სერიოზულობისა და არასერიოზულობის ნაზავია.

სარკასტულ — კომიკურში შეუსაბამობა, რაც, როგორც ვთქვით, კომიკურის არსებაა, ყველაზე მეტი ხარისხითაა წარმოდგენილი. მის მიერ აღძრული სიცილიც შეიცავს უარყოფას, დაცინვას განსხვავებით ირონიულ-კომიკური პერსონაჟისაგან, სარკასტული-კომიკური პერსონაჟი, როგორც წესი, ყველგასული იდეების მოქმედების წარმომადგენელია, საზოგადოების უმრავლესობისათვის აშკარაა მისი დრომოჭმულობა და არაგონიერულობა. თვითონ ამას ვერ აცნობიერებს და მთელი სერიოზულობით ავლენს თავის პრეტენზიულობას, რაც რეციპიენტში იწვევს აღშფოთებას. ეს აღშფოთება რისხვაში გამოიხატება.

ამიტომ მისი მარცხით გამოწვეული სიამოვნება რისხვასთანაა შერწყმული, რაც სიცილს განსაკუთრებულ ხასიათს ანიჭებს. რაც მთავარია, სიცილში რეალიზებული სიამოვნების მთავარი მიზეზი ისაა,

რომ მარცხს განიცდის ყველგასული იდეები და მოქმედებები არა უნებლიედ და შემთხვევით, არამედ თავისი უაზრო აქტივობის შედეგად და ამიტომ მისი მარცხი კანონზომიერია. მან დაიმსახურა დამარცხებაც და გამანადგურებელი დაცინვაც.

კომიკურის არსებითი თავისებურებანი იცვლებოდა ეპოქიდან ეპოქამდე. იცვლებოდა თავად სინამდვილე, მასთან ერთად კი ცხოვრების კომედიური ანალიზის ამოსავალი პოზიციაც. უძველეს კომედიურ ლიტერატურაში კრიტიკის ამოსავალია „მე“ ამოსავალი პოზიციაა პირადი შთაბეჭდილება, ხელოვანის სიმპათია და ანტიპათია.

რომის განვითარებული სახელმწიფოებრიობა იწვევს აზროვნებისა და შეფასების ნორმატიულობას, რაც გამოიხატება სიკეთისა და ბოროტების, დადებითის და უარყოფითის მკვეთრ გამიჯვნაში (ეს დამახასიათებელია რომის სატირიკოსის იუვენალის შემოქმედებისათვის). ცხოვრების სატირული ანალიზის ამოსავალი ხდება ნორმატიული წარმოდგენები სამყაროეულ წესრიგის მიზანშეწონილებაზე.

ალორძინების ეპოქაში კომედიოგრაფია საწყისად იღებს ადამიანის ბუნებას, წარმოდგენას ადამიანზე, როგორც სამყაროს მდგომარეობის ზომაზე. მაგ. როტერდამელის „ქებანი სინანულისა“ სისულელე დაცინვის არა მარტო ობიექტია, არამედ სუბიექტიც. ადამიანური სისულელე, სისულელე „ზომის ფარგლებში“ ასამართლებს და სჯის არაადამიანურ სისულელეს. სერვანტესი ცივილიზაციის განვითარების რეალურ წინააღმდეგობებს გვიჩვენებს. დონ კიხოტი და სანჩო პანსა ორი სრულიად განსხვავებული ადამიანური საწყისია, მაგრამ ამ ადამიანების განსხვავების მიუხედავად მათ ახასიათებთ ერთი ადამიანური თვისება — უანგარობა. ამ თვისების გამო ჩვენ ვპატიობთ გმირებს ყველა თავის ნაკლოვანებებს და სისულელეს. ორივე გმირი იმიტომაა არაამქვეყნიური, რომ ისინი ანგარებით მოცემულ ქვეყანაზე უკეთესები არიან. დონ კიხოტი უფრო ნორმალური ადამიანია, ვიდრე „ნორმალური ადამიანები“, ალესილნი სიხარბით და ძალაუფლების სიყვარულით.

კლასიციზმის პერიოდში სატირა აბსტრაქტულ ზნეობრივ და ესთეტიკური ნორმებიდან გამომდინარეობდა, სატირული დაცინვის ობიექტი კი იყო პერსონაჟი, რომელიც აერთიანებდა საკუთარ თავში სათნოების საპირისპირო უარყოფით ნიშნებს. ასე აღმოცენდა სატირა — მიმართული ფარისევლობის, უმეცრების წინააღმდეგ.

სერვანტესის ტრადიცია – სამყაროს მდგომარეობის კვლევა თავის გაგრძელებას პოულობს განმანათლებლობის ეპოქის სატირაში. ამ სატირის კრიტიკის მახვილი მიმართულია სამყაროსა და ადამიანური ბუნების არასრულყოფილების წინააღმდეგ. განვითარების ახალი ეტაპის გამოძახებელია სვიფტის მიერ შექმნილი გულივერის ფიგურა. იგი არის ადამიანი – მთა, მსგავსი აღორძინების ეპოქის გიგანტებისა. მაგრამ ეპოქის სატირული ანალიზის საზომი ხდება არა მთლიანად (გულივერი თავისი ძლიერი და სუსტი მხარეებით), არამედ გულივერის საღი აზრი. ბოროტების გამათრახებისას სვიფტი საღ აზრს ეყრდნობა, გულივერი გოლიათია ლილიპუტების ქვეყანაში, მაგრამ ლილიპუტია გოლიათების ქვეყანაში.

რომანტიზმმა მხატვრულად გამოიკვლია რა ადამიანის შინაგანი სამყარო, სულის არაკეთილდღეობის ჩვენებით სამყაროს არაკეთილდღეობა აჩვენა. ირონია, ეს „სიცილის აისბერგი“ წყალქვეშა დაფარული შინაარსით, გადაიქცა კომიზმის მთავარ ფორმად. კომედიური ანალიზი ეყრდნობა წარმოდგენებს სამყაროს სრულყოფის განუხორციელებლობაზე, რომელთა მეშვეობითაც ფასდება პიროვნება, მეორე მხრივ კი წარმოდგენებს პიროვნების სრულყოფის განუხორციელებლობაზე, რომლითაც მოწმდება სამყარო. კრიტიკის ამოსავალი წერტილი ინაცვლებს სამყაროდან პიროვნებისაკენ და პირიქით.

მე-19 საუკუნის კაპიტალიზმის განვითარებას მოსდევს სამყაროსა და ადამიანს შორის არსებული კავშირების გამწვავება. ამიტომ კრიტიკული რეალიზმის ხელიწინებაში სატირა ფსიქოლოგიური პროცესის შუაგულს აღწევს. კრიტიკის ამოსავალი წერტილი ხდება განვითარებული ესთეტიკური იდეალი, რომელიც თავის თავში მოიცავს ხალხურ წარმოდგენებს ცხოვრებაზე, ადამიანზე. ხალხური წარმოდგენა ცხოვრებაზე იქცევა სამყაროს ხედვის ამოსავალ წერტილად.

ამგვარად, დროთა მანძილზე კომიზმში იცვლება ემოციური კრიტიკის ამოსავალი წერტილი მიუხედავად თავისებურებებისა, კომიკურს ერთი არსება აქვს: ის გამოხატავს საზოგადოებრივად შესამჩნევ, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან წინააღმდეგობას, მოვლენის რომელიმე მხარის შეუსაბამობას მაღალ ესთეტიკურ იდეალებთან. კომედიური სიცილი სჯის სამყაროს არასრულყოფილებას, მას მოაქვს ადამიანისათვის განწმენდა – „კათარზისი“.

მსოფლიოური და მხატვრული

ესთეტიკურის და მხატვრულის ურთიერთმიმართების შესახებ ფილოსოფიის ისტორიაში პირობითად სამი თვალსაზრისი შეიძლება გამოიყოს: ერთი თვალსაზრისის მიხედვით, ესთეტიკურსა და მხატვრულს შორის არანაირი განსხვავება არ არსებობს და მათი გამომთქმელი ცნებები უბრალოდ სინონიმებს წარმოადგენენ, მეორე თვალსაზრისის მიხედვით, მხატვრული ესთეტიკურის კერძო შემთხვევას წარმოადგენს და მისი ყველაზე მაღალი და რაფინირებული ფორმაა. მესამე თვალსაზრისის მიხედვით, ისინი ისე განსხვავებული ფენომენებია, მიზანშეწონილიც კი არ არის მათი შესწავლა ერთი მეცნიერების მიერ.

ესთეტიკურისა და მხატვრულის ურთიერთმიმართების გაგება უშუალოდ გამომდინარეობს თითოეული ამ ცნების შინაარსიდან. ესთეტიკური მიმართების სპეციფიკა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მღგომარეობს დაუნტერესებლობაში, ის აღმოცენდება მაშინ და მხოლოდ მაშინ, როცა სუბიექტი ყოველგვარი ინტერესის გარეშე ობიექტისადმი ესთეტიკური მიმართების გარკვეულ უნარს ფლობს და როცა სუბიექტში ობიექტის ესთეტიკური აღქმის, განცდის, შეფასების განწყობა არსებობს.

რაც შეეხება მხატვრულს, მას სრულიად სხვაგვარი აგებულება და სტრუქტურა აქვს. ეს სტრუქტურა თავისი არსით კომუნიკაციურია და ისეთი კომპონენტების კავშირით წარმოიქმნება როგორცა: გამოხატვის და ასახვის ობიექტი, მისი გამომხატველი და ამსახავი სუბიექტი — ხელოვანი, თავად ნაწარმოები, რომელიც ახალი რეალობაა, რადგან იგი სავსებით დამოუკიდებელია მისი შემქმნელისგანაც კი. და ბოლოს რეციპიენტი, რომლისკენაც მიმართულია ხელოვნების ნაწარმოები. აქედან გამომდინარე მხატვრული თავის შინაარსში ყოველთვის გულისხმობს რეალობის გარდაქმნას, ის მისი კონცენტრაციისა და შემჭიდროების აქტის შედეგია მაშინ, როცა ესთეტიკური განცდასა და ტკობას უკავშირდება და არა ახალი რეალობის შექმნას. თუმცა აქვე უნდა შევნიშნოთ: იმის გამო, რომ მხატვრულის შინაარსი გაცილებით ფართოა: ვიდრე ესთეტიკურის შინაარსი, ეს იმას სრულიად არ ნიშნავს, რომ ესთეტიკურსა და მხატვრულს არა აქვს გადაკვეთის წერტილები. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მხატვრულს შეიძლება ჰქონდეს სხვადასხვა შინაარსი, მაგალითად: რელიგიური, პოლიტიკური, ეთიკური,

გნოსეოლოგიური და სხვა, მაგრამ მისი როგორც მხატვრულის, მხატვრულობა მხოლოდ ესთეტიკურთან ზიარებით არის განპირობებული. მაშასადამე, შეიძლება დასაბუთებულად ითქვას, რომ მხატვრულობა სწორედ ესთეტიკურობით მიიღწევა, ან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ნაწარმოების მხატვრულობის კრიტერიუმია ის იწვევს, თუ არა იგი ესთეტიკურ გრძნობებს. სხვა საქმეა ეს როგორ მიიღწევა. ამის შესახებ ქვემოთ ვისაუბრებთ.

მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ ესთეტიკური და მხატვრული მჭიდრო კავშირშია არიან ერთმანეთთან. ერთის მხრივ, პირველი უფრო ფართოა და მეორე მხოლოდ მის კერძო შემთხვევაა, რადგან ადამიანი მშენიერს მარტო ხელოვნებაში კი არ ქმნის, მეორე მხრივ, მხატვრული შეიცავს ისეთ შინაარსებს, რომელიც არ შეიძლება გვხვდებოდეს საკუთრივ ესთეტიკურში.

ესთეტიკურისა და მხატვრულის ურთიერმიმართების თანაფარდობა დინამიურია კულტურის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე და მხატვრულ მიმართულებებში. მათ კავშირს განსხვავებული მხატვრულ-ესთეტიკური სტრუქტურა ჰქონდა. მხატვრული საწყისის ესთეტიკური დაქვემდებარებიდან, მხატვრული შინაარსის სრულ გამოდევნამდე. ნაწარმოები, რომელიც მოკლებულია ესთეტიკურ ღირებულებას, მხატვრულ ღირებულებასაც კარგავს. მაგრამ მხოლოდ სილამაზეზე დაყვანაც აუქმებს მას როგორც ხელოვნების ქმნილებას, რადგან ამნაირად იგი ბუნების ლამაზ ქმნილებას უიგივდება

თავი III. ხელოვნების ფილოსოფია

რა არის ხელოვნება

ძნელად თუ მოიძებნება ისეთი მეორე ფენომენი, რომლის განსაზღვრებაც აწყდებოდეს ისეთ სირთულეებს, როგორცაა ხელოვნება. აღამიანებმა კარგად იციან და აქვთ ზუსტი და ამომწურავი დეფინიცია, თუ რა არის მაგ. ტექნიკა, პოლიტიკა, მეცნიერება, სპორტი და ა.შ. მათ შესახებ განსაზღვრებები შეიძლება ზუსტი და ერთმნიშვნელოვანი იყოს. ამიტომაც აღამიანთა უმრავლესობისათვის უპირობოდ გაზიარებულია მათ შესახებ არსებული განსაზღვრებები. რაც შეეხება ხელოვნებას, მისი ცალსახა და ერთმნიშვნელოვანი დეფინიცია თითქმის შეუძლებელია და ამას ადასტურებს ესთეტიკის ისტორიაც. ვიდრე ესთეტიკის ისტორიიდან მოვიტანდეთ ხელოვნების ბუნების, მისი არსის განსაზღვრებებს, სამართლიანობა მოითხოვს აღვნიშნოთ, რომ განსაზღვრების ასეთ სირთულესთან გვაქვს აგრეთვე საქმე კულტურის დეფინიციის დროსაც. აქვე შეიძლება ითქვას, რომ კულტურისა და ხელოვნების განსაზღვრებათა სირთულე, ერთის მხრივ, მათი მჭიდრო „ნათესაური“ კავშირით აიხსნება. კულტურას, როგორც აღამიანური საქმიანობის ტოტალურ რეზულტატს, აქვს ესთეტიკური ხასიათი, ხოლო, მეორეს მხრივ, მათი განსაზღვრების სირთულის სპეციფიკური ნიშნებიც არსებობს: კულტურის განსაზღვრების შემთხვევაში ასეთი სირთულე კულტურის პოლიასპექტურობით და შინაარსის მრავალფეროვნებით არის დეტერმინირებული, ხელოვნების განსაზღვრების პრობლემა კი მისი სწრაფადცვალებადი ბუნებიდან მომდინარეობს. შეიძლება პირობითად ვთქვათ, ყოველ კულტურულ ეპოქაში ხელოვნება განსხვავებულად წარმოაჩენს თავის თავს და აქედან ხელოვნების საგანს, რაც, თავის მხრივ, სამართლიანად ბადებს: კითხვას რა არის ხელოვნება?

პირველი ინფორმაცია ხელოვნების რაობის შესახებ შეიძლება მოვიძიოთ თავად ენიდან. ის ამბობს, რომ ხელოვნება მომდინარეობს ხელიდან და, რომ ის არ არის ბუნებრივი მოცემულობა, რომ ის ხელოვნურია ანუ კეთების ქმნის პროდუქტია. თუმცა ენაში დავანებული ეს ინფორმაცია მართებულია, მაგრამ სრულად ვერ ხსნის მის ბუნებას. საქმე ისაა, რომ აღამიანის შრომის პროდუქტი უამრავია,

ხელოვნებაც მათ შორისაა, თუმცა მისი ბუნება და ფუნქცია არ დაიყვანება შრომის პროდუქტთა ბუნებასა და ფუნქციაზე. ხელოვნების სპეციფიკა სხვადასხვა ეპოქაში და სხვადასხვა მოაზროვნეებთან სხვადასხვანაირად მოიაზრებოდა, ასე მაგალითად, მითოსურ საბერძნეთში ხელოვნება გაიგივებული იყო ხელობასთან, ტექნესთან, შემდეგ მას განსაზღვრავდნენ როგორც მიმეზისს – მიბადეას. ხელოვნება შუა საუკუნეებში გაიგებოდა, როგორც ღვთაებრივი აქტი, რენესანსის ეპოქაში კი, როგორც სინამდვილის ამსახავი სარკე. ახალ დროში ჩნდება ხელოვნების, ეპოქის სულის შესატყვისი განსაზღვრებები – ხელოვნება, როგორც ხელოვანის თვითგამოხატვა, ხელოვნება როგორც იდეალის ქმნა, ხელოვნება, როგორც ჭეშმარიტების წვდომის საშუალება, ხელოვნება, როგორც სახეებით აზროვნება. ასევე ხელოვნება, როგორც სინამდვილის შეფასება – სინამდვილის შესახებ მსჯავრის გამოტანა. ხელოვნება, როგორც კომუნიკაციის საშუალება, ხელოვნება, როგორც სუბლიმაციის სახე, ხელოვნება, როგორც არქექტიპების გამოვლენა, ლოვნება, როგორც ახლის ქმნა, ხელოვნება, როგორც თამაში – ჩითობა, ხელოვნება, როგორც კომპილაცია და სხვა.

განსაზღვრებათა ამ სიმრავლიდან ძნელია გამოარჩიო ერთი რომელიმე მათგანი, რომელიც სრულად გამოთქვამს ხელოვნების რაობას, თუმცა უნდა ითქვას, თითოეულ ზემოთ ჩამოთვლილ განსაზღვრებები ჭეშმარიტების შემცველნი არიან. ამ პარადოქსული დებულების საფუძველს თავად ხელოვნების ბუნება განაპირობებს, მისი ელასტიურობა ფორმების, სახეების, ჟანრების თავისებურებების გამოხატულებაა. შეიძლება ითქვას, ხელოვნების ბუნება გახსნილია ზემოთჩამოთვლილი განსაზღვრებების ჯამში და არა რომელიმე ცალკე აღებულ განსაზღვრებაში.

ახლა სწორედ იმ ფაქტის ახსნაა საჭირო, რითაა გამოწვეული ხელოვნების დეფინიციის დროს ასეთი განსხვავებული და ხშირ შემთხვევაში ურთიერთგამომრიცხავი თვალსაზრისების თავსებადობა. ამის გასარკვევად ხელოვნების ბუნების რაობის, მისი არსის და სტრუქტურის კვლევა დაგვჭირდება. ხელოვნება კულტურის ფენომენია და მისი ბუნების დასადგენად კულტურაში მისი ადგილისა და როლის გარკვევა დაგვეხმარება.

კულტურა და ხელოვნება

კულტურა ურთულესი და მრავალმხრივი ფენომენია. ის შეიძლება განესაზღვროთ შემდეგნაირად: კულტურა არის ის რაც არ არის ბუნება, ის ადამიანური საქმიანობის, შრომის პროდუქტია, რომელშიც რეალიზებულია მისი შემქნელის ღირებულებები, კულტურის არტეფაქტები თუმცა რეალური ყოფიერებით {დროსა და სივრცეში} არსებობით ხასიათდებიან, ისევე როგორც ბუნების მოვლენები, თუმცა მათგან განსხვავებით კულტურის არტეფაქტები გარემოსთან მხოლოდ მიზეზობრივ კავშირურთიერთობაში არ იმყოფებიან, ისინი როგორც რეალურ – იდეალური ფენომენები, საშუალება მიზნის განზომილებაში იმყოფებიან., საზრისის მატარებელი არიან, მოითხოვენ დიალოგს – კომუნიკაციას და, განსხვავებით ბუნების ფაქტებისაგან, შეფასების ობიექტად იქცევიან.

კულტურის სტრუქტურა აბსტრაქციაში ასეთ სახეს იღებს: მატერიალური კულტურა, სოციალური კულტურა და სულიერი კულტურა. მათ შორის განსხვავებას ქმნის მათში ცნობიერების მონაწილეობის ხარისხი. მატერიალურ კულტურის არტეფაქტებში გვაქვს მატერიალურის მაქსიმუმი და გონითის {სულიერის} მინიმუმი, მაშინ როცა სულიერ კულტურაში პირიქითაა: სახეზე გვაქვს გონითის მაქსიმუმი და მატერიალურის მინიმუმი. ხელოვნება სულიერი კულტურის ერთი ფორმათაგანია, მითოსთან, რელიგიასთან, ზნეობასთან, მეცნიერებასა და ფილოსოფიასთან ერთად.

როგორც ვთქვით, კულტურა ზოგადად ადამიანის საქმიანობის შედეგი. ადამიანის საქმიანობა შეიძლება დავაჯგუფოთ ოთხ ძირითად სახედ, ესენია: პრაქტიკულ-გარდაქმნითი საქმიანობა შემეცნებითი, შეფასებითი და კომუნიკაციური საქმიანობები.. თუკი ხელოვნების ზემოთჩამოთვლილი განსაზღვრებებს გავიხსენებთ ვნახავთ, რომ თითოეული ეს განსაზღვრება შეესაბამება ადამიანის საქმიანობის ძირითად სახეებს. ხელოვნების ბუნება მდგომარეობს იმაში, რომ ის ერთდროულად არის შემეცნებაც, გარდაქმნაც სინამდვილის შეფასებაც და კომუნიკაციის საშუალებაც. სწორედ ასეთი ბუნების გამო მას აქვს სრულიად განსაკუთრებული როლი და ადგილი კულტურის მთლიან სტრუქტურაში. ეს როლი და მნიშვნელობა ისე არ უნდა იქნას გაგებულნი, რომ ხელოვნებას რაიმე უპირატესობა აქვს ადამიანის ყოფიერების გასაუმ-

ჯობესებლად, ვთქვათ, ტექნიკასთან ან მეცნიერებასთან და სხვებთან მიმართებაში. არა რა თქმა უნდა. მაგრამ იმის თქმა დაბეჯითებით შეიძლება, რომ კულტურის სხვა ფორმათაგან ისე სრულად არცერთი არ გამოხატავს კულტურის ხასიათს, როგორც ეს ხელოვნებას შეუძლია. შეიძლება ითქვას ხელოვნება კულტურის თვითრეფლექსიაა შიგნიდან, ან სხვაგვარად ხელოვნება წარმოადგენს იმ კულტურის სარკეს, რომელსაც თავად ეკუთვნის. ამიტომაც, რომ ამა თუ იმ კულტურის, როგორც მთელის, შესახებ შემჭიდროებული და კონცენტრირებული ინფორმაციის მოცემა ხელოვნებას ძალუძს და არა კულტურის რომელიმე სხვა ფორმას.

კულტურისა და ხელოვნების ურთიერთობაში ხაზი უნდა გაესვას კიდევ ერთ მნიშვნელოვან დეტალს: კულტურა როგორც არაგენეტიკური მეხსიერება მომართულია ტრადიციის შენახვის და კონსერვაციისაკენ მაშინ, როცა ხელოვნება როგორც თავად ამ კულტურის ერთ-ერთი შემადგენელია კულტურის ერთგვარ ოპოზიციურ ნაწილს წარმოადგენს და უბიძგებს კულტურას ინოვაციების და ახალი იდეების გენერირებისაკენ.

ერთი რამ კიდევ უნდა დავაზუსტოთ, რაც შემდგომში კიდევ უფრო მოგვეხმარება ხელოვნების რთული ბუნების გასაგებად. როცა ადამიანის საქმიანობის ოთხივე ძირითადი სახის არსებობაზე მივუთითებთ ხელოვნებაში, უნდა ითქვას, რომ მასში ამ საქმიანობების უბრალო ჯამი კი არ არ არის, არამედ მათი ორგანული მთლიანობა და რაც მთავარია მათი მხატვრული გაერთიანებაა მიღწეული. მხატვრულობა კი ხელოვნების სპეციფიკურ — მეტაფორული ხერხებით მიიღწევა და არა სხვა ინსტრუმენტარებით. აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას ხელოვნება თავადაა ერთი დიდი მეტაფორა. ვიდრე მეტაფორის ბუნებას გავარკვევდეთ, ხაზი გავუსვათ იმ გარემოებას, რომ ხელოვნებაში განხორციელებული ადამიანის ძირითადი საქმიანობების სტრუქტურა დინამიურია და არა სტატიკური, რაც იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნების რომელიმე შემოქმედებით მეთოდში შეიძლება დომინანტობდეს შემეცნებითი მხარე, ხოლო მეორეში ვთქვათ შეფასებითი და ა.შ. სწორედ მასზეა დამოკიდებული ამ თუ იმ კონკრეტული ნაწარმოების ხასიათი, სახე, ჟანრი და სხვა. მათ შესახებ უფრო დაწვრილებით ქვემოთ ვიმსჯელებთ.

მეტაფორა და ხელოვნება

მეტაფორას მრავალი ასპექტი აქვს, რომელთაგან ერთ-ერთი (და უძირითადესი) მისი ესთეტიკური ფუნქციაა. ამოიწურება თუ არა მეტაფორის სირთულე მისი ესთეტიკური ხასიათით, რა არის მეტაფორაში ისეთი, რომელიც მისი გამოყენების თითქმის შეუზღუდველ შესაძლებლობებს იძლევა? ეს კითხვები და მეტაფორის საიდუმლოება ხშირად გამხდარა ფილოსოფიური რეფლექსიის საგანი, დაწყებული ანტიკური ხანიდან, თანამედროვეობის თითქმის ყველა მოაზროვნის ჩათვლით. მეტაფორის შესახებ დაწერილია მრავალი მეცნიერული შრომა. მეტაფორის პრობლემას ცოდნის სხვადასხვა დარგები იკვლევს, ისეთები, როგორცაა: ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, ფსიქოანალიზი, ლიტერატურათმცოდნეობა, ლინგვისტური ფილოსოფია და სხვ.

უკანასკნელ ხანს შეიმჩნევა „პოეტური“ მეტაფორის კვლევის პარალელურად კვლევა – ძიება მის გამოყენებაზე პრაქტიკულ სიტყვაში და იმ სფეროში, რომლებიც მიმართულია აზროვნებაზე, შემეცნებასა და ესთეტიკურად მოდიფიცირებულ ინტელექტზე. აღმოჩნდა, რომ მეტაფორა ხდება გასაღები არა მარტო სამყაროს ეროვნულ-სპეციფიკური გაგების, არამედ მისი უნივერსალური არსის წვდომისა. ამ მხრივ მეტაფორის ძიება დაიწყო ისეთ სფეროებში, სადაც მანამდე ის არ ეგულებოდათ: ბავშვთა მეტყველებაში, რეკლამის ენაში, საქონლის დასახელებაში, სპორტსა და ყრუ-მუნჯთა „საუბარშიც“ კი. ყოველივე ამან გამოიწვია ის, რომ თანამედროვე მკვლევარნი ხაზს უსვამენ არა მარტო მეტაფორის ესთეტიკურ ღირებულებას, არამედ მის პრაგმატულ-უტილიტარულ მნიშვნელობას. დასავლელი ავტორი ბ.პოფმანი წერს: „მეტაფორა თავისი არსით პრაქტიკულია.. ის შეიძლება გამოყენებული იყოს ნებისმიერი სფეროს აღწერისა და ახსნილათვის, როგორც იარაღი: ფსიქოთერაპიულ საუბრებში, მფრინავებს შორის საჰაერო ხაზზე ლაპარაკის შემთხვევაში, რიტუალურ ცეკვებსა და პროგრამირების ენაში. მხატვრულ აღზრდასა და კვანტურ მექანიკაში. ის ყოველთვის ამდიდრებს ადამიანის მოქმედების გაგებას, ცოდნას და ენას.

ასეთი აზრის გაცნობისას იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მეტაფორა „ყოველისშემძლე“ და „ყოვლათანამყოფია“. ამიტომ საჭიროა გამოიყოს და დადგინდეს ის „სფეროები“, სადაც მეტაფორის მოხმარება

შეუძლებელია. ხოლო ამის შემდეგ შეგვეძლება განვიხილოთ მეტაფორის ფუნქციობის სხვადასხვა ასპექტი და ვაჩვენოთ ის საერთო ნიშანი, რაც დამახასიათებელია მეტაფორის არსისათვის.

ზედაპირული ანალიზის დროსაც კი ცხადია, რომ მეტაფორის გამოყენება არ ხდება ისეთ საქმიან მიმართებებსა და ასპექტებში, როგორებიცაა: კანონები და სამხედრო ბრძანებულებები, დადგენილებები, უსაფრთხოებისა და ქცევის ნორმის მოთხოვნები, ინსტრუქციებსა და სამედიცინო რეკომენდაციებში, პროგრამებსა და გეგმებში, საექსპერტო დასკვნებში, ანოტაციებში, ულტიმატუმებსა და მოთხოვნებში. მოკლედ ყველა იმ სფეროში, სადაც მისი ცალსახა, ზუსტი გაგება და შესრულება მოგვეთხოვება, იქ, სადაც აუცილებელია ზუსტი ინფორმაციის მიღება. რა თქმა უნდა ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ და სხვა მრავალ შემთხვევაში არ გამოიყენება მეტაფორა, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ პრინციპში ამ სფეროებში არ შეიძლებაოდეს მეტაფორის გამოყენება. საქმე ისაა, რომ მეტაფორის გამოყენება უწინარესად იწვევს რაიმეს გაგებას ემოციების საშუალებით.

ემოციები კი განსხვავებულ სუბიექტებს განსხვავებული აქვთ. გარდა ამისა, თვით მეტაფორაც არ არის „ზუსტი“ მკაცრი ლოგიკური აზრით და ამის გამო ინტერპრეტაციების განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს იძლევა. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სწორედ ამის გამო არ ხერხდება „მეტაფორის“ როგორც ემოციური, ან სხვა სიტყვებით, „ესთეტიკური“ ფენომენის მოშველიება იქ, სადაც საჭიროა აზრის ცალსახა გაგება. ახლა ვნახოთ რა როლი და დანიშნულება აქვს მეტაფორას მეცნიერულ ასპექტში. თუ თვალს გადავაავლებთ კულტურის ისტორიას, ვნახავთ, რომ მეტაფორის მოხმარება და ურთიერთობა სამეცნიერო ტერმინოლოგიასთან იცვლება და დამოკიდებულია მრავალ ფაქტორზე – მათ შორის საზოგადოების სამეცნიერო და კულტურულ დონეზე. განსაკუთრებით მკაცრად ეკიდება მეტაფორის მოხმარებას სამეცნიერო აზროვნებაში რაციონალიზმი, ჯერ კიდევ ჰობსი თავის „ლევიათანში“ წერს, რომ: „აღამიანური გონის ნათელი – ეს არის სიტყვის გონებრივი ზუსტი დეფინიცია, რომელიც წმენდს სიტყვას ყოველგვარი ორაზროვნებისაგან.. მეტაფორა არის ორაზროვანი სიტყვა, არსის წინააღმდეგ ის წარმოადგენს რაღაც გაუგებარ ცეცხლის მსგავსს და მისი საშუალებით განსჯა ნიშნავს ბორიალს

განუსაზღვრელ წყევდიადში, რომლის შედეგებიცაა – უთანხმოება დაბნეულობა და გაურკვეველობა“

პოპსი თვლის, რომ პირველ რიგში სიტყვას (წინადადებას) მოთხოვება აზრის გამოხატვა და ცოდნის გადაცემა პირდაპირი აზრით, ხოლო მეტაფორა არის ის, რაც ხელს უშლის აზროვნებას სააზროვნო საგნის ზუსტ განსაზღვრებაში: ასევე ჯ. ლოკი წინააღმდეგია ენის გამომსახველობითი ბუნების გამოყენებისა მეცნიერულ ტერმინოლოგიაში. მისი აზრით, მეტაფორული აზროვნება ხელს უწყობს ცრუ იდეების ჩამოყალიბებას, რომელთაც ადამიანისათვის ენების მეტი არაფერი მოაქვთ. ამიტომ, დასახელებული ფილოსოფიური მიმდინარეობისათვის და არა მარტო მათთვის (პოზიტივისტებისათვის, პრაგმატიკოსებისათვის, ლოგიკური ანალიტიკოსებისათვის), მეტაფორის გამოყენება არა მარტო მიუღებელია, არამედ, გარკვეული აზრით, დანაშაულიცაა.

სულ სხვა აზრისანი არიან მეტაფორის მოხმარებაზე მეცნიერულ აზროვნებაში „რომანტიკული განწყობის“ ფილოსოფოსები. ისინი მეტაფორას განიხილავენ აზრის ერთადერთ სწორ გამოხატულებად, აზროვნების ძირულ პრინციპად. ამის საილუსტრაციოდ ჩინებული მაგალითია ნიცშეს ფილოსოფია და მისი აზროვნების წესი. ნიცშე თვლის, რომ შემეცნება, პრინციპში მეტაფორულია და მას ესთეტიკური ბუნება აქვს. თუკი რაციონალიზმისათვის მეტაფორის გამოყენება მიუღებელია იმ აზრით, რომ იგი აღექვატურად ვერ გამოხატავს ჭეშმარიტებას, ირაციონალისტური ფილოსოფიის წარმომადგენლებისათვის საკვებით ცხადია, რომ ერთადერთი საშუალება ჭეშმარიტების წვდომისა მეტაფორული აზროვნებაა და საკვებით ნიშანდობლივია, რომ ამ აზრს იზიარებს ყველა ის ფილოსოფიური კონცეფცია, რომელსაც სუბიექტივიზმის დამლა აქვს (ანთროპოცენტრიზმი, ინტუიტივიზმი და სხვ.). ფ. ნიცშესგან განსხვავებით ე. კასირერი მეტაფორას არ თვლის აზროვნების ერთადერთ ხერხად. ის გამოყოფს ორი სახის აზროვნებას: მეტაფორულს ანუ მითო-პოეტურს და დისკურსიულ-ლოგიკურს და მათ შორის განსხვავებას ხედავს შემდეგნაირად: მეტაფორული აზროვნების დროს სინამდვილის კონცეპტუალიზაცია ხდება ერთიანობიდან, მთლიანობიდან ინტენსივობით, ხოლო დისკურსიულ-ლოგიკური აზროვნებიდან, კონკრეტული საგნის გაგებიდან მისი გვარის და შემდეგ მთელის

გაგებადღე ანუ ასეთი აზროვნება ექსტენსიურია. მისი აზრით, პოეტური აზროვნება ნელ-ნელა მეცნიერულ აზროვნებაში ადგილს უთმობს სიტყვას— ცნებას. თუკი მეცნიერულ აზროვნებაში და მეცნიერულ ტექსტში მეტაფორის გამოჩენა იწვევს საკმაოდ საფუძვლიან პროტესტს, მისი მოხმარება მხატვრულ ნაწარმოებში სავსებით ბუნებრივია და კანონიერია.

მეტაფორა ორგანულად არის შერწყმული პოეტურ ათვისებასთან, ამიტომაც რომ პოეზიის განსაზღვრებას მეტაფორიდან ცდილობენ ხოლმე.

პოეზია ხომ სამეფოა შემთხვევითობის, მოულოდნელობის, გამოუცნობის და მეტაფორაც ხომ ორ შემთხვევით, თითქოსდა დაუკავშირებელ მოვლენას აკავშირებს და ისე, რომ შემთხვევითი დაკავშირება აღმოჩნდება გაცილებით სრული და ძალოვანი, ვიდრე ყველაზე ღრმა ლოგიკური კავშირები. ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მეტაფორა არის მხატვრული ტექსტის ორგანული ნაწილი და მისი სხვა მიმართებებში მოხმარება გამოწვეულია იმით, რომ აზროვნების სხვადასხვა წესისათვის პოეტური აზროვნება აუცილებელია იმდენად, რამდენადაც ხდება სამყაროს სრული საზოგადოებრივი ათვისება.

მეტაფორაში — მოჩანს ესთეტიკურის უნივერსალური ბუნება. ესთეტიკურში ხომ მოცემული გვაქვს რეალურისა და იდეალურის სისტემური მთელი, რომელიც მხოლოდ მისთვისაა დამახასიათებელი. მეტაფორის გამორჩეული ესთეტიკური ბუნებაც იძლევა საშუალებას სხვადასხვა დისკურსში მისი მოხმარებისა და მისი გამოყენებაც მეცნიერულ აზროვნებაში მსგავსია ესთეტიკური შემეცნების ბუნების. საქმე ისაა, რომ ეგრეთწოდებული ესთეტიკური შემეცნება არ არის მეცნიერული რიგის შემეცნება. იმ აზრით, რომ იგი არ იძლევა საგნის ადეკვატურ სურათს, მაგრამ, თუკი მაინც ლაპარაკობენ ესთეტიკურ შემეცნებაზე, რომელიც, გარკვეული აზრით, მართლაც არსებობს, ეს უფრო საგნის „სიმპათეტური“ შემეცნებაა, ვიდრე მისი ობიექტური (მეცნიერული გაგებით) არსის წვდომა.

ხელოვნება გვაძლევს სამყაროს უფრო ფერადოვან, მრავალფეროვან და „ცოცხალ“ სურათს, ვიდრე შემეცნებათა მთელი დისციპლინებისა ერთად. საქმე ისაა, რომ ხელოვნებით მოცემულ შემეცნებას, ცოდნას, „ჭეშმარიტებას“ მხოლოდ გონითი ხასიათი აქვს და არ შეიძლება მისი ცდაში, ექსპერიმენტში ჩაყენება და ამდენად მისი

პრამატულ—უტილიტარული მიზნებისათვის გამოყენება. მეტაფორის გამოყენებამაც მეცნიერულ აზროვნებაში შეიძლება მრავალ „საიდუმლოს“ ჩამოაცილოს „მაიას“ საბურველი. მაგრამ ეს არ იქნება ისეთი რამ, რისი პრაქტიკული მოხმარებაც გახდება შესაძლებელი. ამრიგად, მეტაფორა მხატვრულ—ესთეტიკურის ბუნებისაა და ამიტომ მისი უნივერსალური ბუნებიდან გამომდინარე იჭრება აზროვნების სხვადასხვა დისკურსში. მეტაფორის ბუნების დასადგენად საჭიროა იგი შევადაროთ სხვა სემიოტიკურ კონცეპტებს და გავარკვიოთ მათთან მისი დამოკიდებულება, ჯერ შევადაროთ სიმბოლოს: არსებობს მოსაზრება, რომ ისინი სინონიმებია და მათი (მეტაფორის და სიმბოლოს) სინონიმური მოხმარება ხშირად ხდება. ასეთი მოხმარების საფუძველია ის, რომ მეტაფორასაც და სიმბოლოსაც საფუძვლად უდევს სახე. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ მეტაფორა და სიმბოლო სინონიმებია. მათ აქვთ სპეციფიკური განსხვავებული ნიშნები. რაში მდგომარეობს მათი განსხვავება?

სიმბოლო, ისევე როგორც მეტაფორა, უწინარეს ყოვლისა, რაღაც ნიშანია, რომელიც რაღაცას „მიგვანიშნებს“. სიმბოლო აკავშირებს გამოხატულებას მის მნიშვნელობასთან. საქმე ისაა, რომ გამოხატულება, გრძნობადი ნივთი ან სურათი იმდენად ნაკლებად წარმოგვიდგენს საკუთარ თავს, რომ წარმოდგენაში იწვევს მისთვის სრულიად უცხო შინაარსს. ზოგადად ესთეტიკური ხომ სწორედ მნიშვნელობისა (საზრისის) და სახის ურთიერთმიმართების, ნათესაობის და კონცენტრაციის აქტის შედეგია. სიმბოლოებში გრძნობად არსებულ საგნებს უკვე თავიანთ არსებობაში ის მნიშვნელობა აქვთ, რომლის გადმოსაცემად და გამოსახატავად იხმარებიან ისინი და ამის გამო სიმბოლო უბრალო და განურჩეველი ნიშანი როდია, არამედ ისეთი ნიშანი, რომელიც თავის გარეგან ფორმაში ამავე დროს იმ წარმოდგენის შინაარსს შეიცავს, რომელსაც გამოავლენს და რომელმაც ჩვენი ცხოვრების წინაშე უნდა წარმოგვიდგინოს არა თავისი თავი, როგორც ესა თუ ის ცალკეული კონკრეტული ნივთი, არამედ, და მხოლოდ, მნიშვნელობის ზოგადი თვისობრიობა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სიმბოლოს, თუმცა მას არ ძალუძს, როგორც უბრალო გარეგან და ფორმალურ ნიშანს თავის მნიშვნელობისათვის მთლად არაადექვატური იყოს, მაგრამ იმისათვის, რომ სიმბოლო სიმბოლოდ დარჩეს, პირიქით,

არც მთლად ადექვატური არ უნდა გახდეს. რადგან თუ, ერთის მხრივ, შინაარსი, რომელიც მნიშვნელობაა, და სახე მის აღსანიშნავად რომ იხმარება, ერთ რომელიმე თვისებაში ერთმანეთს ეთანხმებიან, ეს იმას როდი ნიშნავს რომ მათ (სახესა და მნიშვნელობასაც) არა აქვთ სხვა განსაზღვრულობებიც იმ საერთო თვისობრიობისაგან, ეს სახე ერთხელ რომ აღნიშნავდა. აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ სიმბოლო არსებითად ორაზროვანია, ორმნიშვნელოვანია. სურათი მხოლოდ მაშინ იწოდება სიმბოლოდ, როცა ეს მნიშვნელობა შედარების მსგავსად თავისთვის არ გამოიხატება, ანდა უკვე ცხადია თავისთავად. სიმბოლოს მისი ორაზროვნება იმით მოეხსნება, რომ გრძნობადი სურათისა და მნიშვნელობის კავშირი ჩვეულებად და მეტნაკლებად პირობით რამედ იქცევა – როგორც ამას აუცილებლად მოითხოვენ პირობითი, უბრალო ნიშნების მიმართ (მაგ., საგზაო ნიშნების მიმართ). თუ გარკვეულ კულტურულ ველში მოქცეული ადამიანისათვის ჩვეულების წყალობით რომელიმე სიმბოლო ცხადია, პირიქით საქმე სულ სხვაგვარ სახეს იღებს ყველა დანარჩენისათვის, ვინც ამ ველში არ არის მოქცეული. მათთვის, უპირველეს ყოვლისა, თავიდან მოცემულია უშუალო გრძნობადი გამოხატულება და ყოველთვის ეჭვობენ, დაკმაყოფილდნენ იმით რაც მათ წინაშეა, რასაც უშუალოდ ხედავენ და განიცდიან, თუ ის კიდევ სხვა ზეგრძნობადი, იდეალურის შინაარსს შეიცავს, მაგ., ქრისტიანული კულტურისათვის ნიშანდობლივი სიმბოლონი გაუგებარია მაჰმადიან კულტურას შეზრდილი ადამიანისათვის და პირიქით. მოკლედ, სიმბოლოს გამოყენება და გაგება მოითხოვს გარკვეული აზრით კულტურული ტრადიციების ცოდნას. შეიძლება ითქვას, რომ სიმბოლო თავისი არსით კონვენციალურია, ამ სიტყვის ფართო საზოგადოებრივ-ისტორიულ-კულტურული ასპექტით.

რაც შეეხება მეტაფორას, ის შეიძლება გაგებულ იქნას როგორც შედარება, რამდენადაც იგი გამოხატავს კონკრეტული სინამდვილის მნიშვნელობას რომელიმე მასთან შესადარებელი მსგავსი მოვლენით.

მაგრამ მათ შორის საკმაო განსხვავებაცაა. რაც, იმაში გამოიხატება, რომ შედარებაში ხატი და მნიშვნელობა გარკვევითაა „დაშორიშორებული“, მაშინ როდესაც მეტაფორაში ეს „დაშორიშორება“ თუმცა არსებობს, მაგრამ მთლიანად დაუდგენელია, გაურკვეველია. ამიტომ არისტოტელე შედარებასა და მეტაფორას ერთმანეთისაგან ამგვარად

არჩევს: „პირველს (შედარებას) დაერთვის სიტყვა „როგორც“, რაც მეორეს აკლია. სახელდობრ, მეტაფორული გამოთქმა ასახელებს მხოლოდ ერთ მხარეს – სურათს, მაგრამ ამ კავშირში, რომელშიც ეს ხატი – სურათი იხმარება, ნაგულისხმევი ნამდვილი მნიშვნელობა ისე „ახლო დევს“, თითქოს იგი სურათისაგან პირდაპირ მოუწყვეტლივ, ერთდროულად და უშუალოდ იყოს მოცემული“.

როგორც ვნახეთ, სიმბოლოში აზრისა და გარეგანი სახის ერთობა ასე უშუალო და აუცილებელი არ არის: სიმბოლო თავისი სირთულის გამო მხოლოდ „ხელდასმულთათვის“ ხდება მისაწვდომი, სიმბოლოს ასეთი ბუნების გამო მას ხშირად ეძიებენ იქ, სადაც ის არ არის. მისგან განსხვავებით მეტაფორა შედარებით მარტივია. თუ შეიძლება ასე ითქვას, იგი მეტისმეტად შემოკლებული შედარებაა, რადგან სურათსა და მნიშვნელობას ერთმანეთს ჯერ კიდევ არ უპირისპირებს, არამედ მხოლოდ სურათს წარმოგვიდგენს. ის ნამდვილ განსაკუთრებულ აზრს ფარავს, მაგრამ იმ კავშირის წყალობით, რომელშიც მოცემულია სურათი, მაშინვე შეიძლება ნათლად შევიცნოთ სურათში ნაგულისხმევი მნიშვნელობა, მიუხედავად იმისა, რომ ეს უკანასკნელი გარკვევით როდია აღნიშნული.

მეტაფორა თავის მთავარ გამოყენებას კპოვებს სიტყვიერ ხელოვნებაში, სიტყვიერ გამოთქმაში. მას თავისი მიზეზი აქვს. მეტაფორის „გაჩენა“ უნდა ვეძიოთ თავად სიტყვის (ენის) ბუნებაში.

მეტაფორა „ჩნდება“ იმ შემთხვევაში, როცა სიტყვა, რომელიც თავიდან მხოლოდ რაღაცას ნიშნავს, გადაიტანება გონისეულზე (სულიერზე). თუკი დავაკვირდებით ენას, ვნახავთ, რომ მრავალ სიტყვას, თავიანთი ნამდვილი საკუთარი მნიშვნელობით სრულიად გრძნობადი შინაარსი აქვს, ამ შინაარსს შემდეგ მიატოვებენ და იგი გარკვეული გონისმიერი მნიშვნელობით შეიცვლება (მაგ. ფერისცვალება, გარდაცვალება, წუთისოფელი და სხვა მრავალი). სწორედ სიტყვის მის თავდაპირველ აზრთან დაცილება და მისი სხვა ასპექტში „გადასვლა“ ხდება იმის საფუძველი, რომ ძალზე ხშირად გვხვდება ეგრეთწოდებული გაცვეთილი მეტაფორები, რომლებიც ვეღარ ასრულებენ მის მხატვრულ დანიშნულებას. ეს ხდება იმიტომ, რომ ის სიტყვა, რომელიც თავდაპირველად მოხმარებულ იქნა როგორც მეტაფორა, და მას ახასიათებდა, ერთი მხრივ, როგორც სურათს, კონკრეტულ გრძნობად

საგანს, რომელიც სწორედ მისი გრძნობად=კონკრეტულობის წყალობით იძლეოდა იდეალურის, მნიშვნელობის, საზრისის წვდომას. მისი ხშირად ხმარების შემთხვევაში ენის, სიტყვის ტრადიციული მოხმარების შედეგად ის კარგავს გრძნობადი, კონკრეტული სურათის გამოხატვის „უნარს“ და იქცევა წმინდა გონითი მნიშვნელობის მატარებელ სიტყვად, რის გამოც მას უკვე „არხელეწიფება“ ემოციური გავლენა იქონიოს ადამიანზე და ამიტომ ის როგორც მეტაფორა – ესთეტიკური ღირებულების მატარებელი რამ, გაუქმებულია და სხვა განზომილებაში გვევლინება. ასეთი რამ ნიშანდობლივია თითქმის ყველა ენისათვის და ყოველი კულტურისათვის. ენის ლინგვისტური ანალიზი ბევრ რამეს მოჰყენს ამ მხრივ ნათელს, რაც ამ თემის სფეროს სცილდება. ჩვენ კი უბრალოდ დავსძენთ, რომ სიტყვა, რომელიც თავდაპირველად მეტაფორის სახით იქნა მოხმარებული, ეტყობა ისე ყოველისმომცველად და ამომწურავად ახასიათებს არსს, ისე კარგად „იმუშავა“ ენასა და კულტურაში, რომ უკვე დაცლილია ესთეტიკური საზრისისაგან და ყოფიერების, ან ყოველ შემთხვევაში ენაში დავანებული ყოფიერის აღმნიშვნელად გვევლინება, რომელსაც უკვე დამოუკიდებელი შინაარსი აქვს.

„გაცვეთილი“ მეტაფორების ადგილს იკავენებს ერთი შეხედვით ნაძალადევად შეკონსტრუირებული ახალი მეტაფორები, რომლებიც დროისა და ეპოქის შესაფერის ემოციურ მუხტს ფლობენ. ასე იქნება მომავალშიც და ამის გარანტია არის ის, რომ ადამიანს, როგორც თავისუფალ არსებას, არ შეუძლია დაკმაყოფილდეს ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული „საზომებით“. ის მარადიული ქმნადობის პროცესშია, რაც უწინარესად შემოქმედების ყველაზე უფრო რაფინირებულ ფორმას – ხელოვნებას ეხება. თუმცა თანამედროვე ხელოვნებას, როგორც დეჰუმანიზირებულს (გან-ადამიანურებულს), ხშირად ხელოვნების სიკვდილად მიიჩნევენ, მაგრამ ეს აშკარა შეცდომაა. დღევანდელი ხელოვნება ცდილობს მშვენიერების არსის წვდომას არატრადიციული ხერხებით და ამაშია ზუსტად მისი ძალა. ძიების პროცესმა უკვე მოგვცა და კიდევ მრავალ შედეგს გვპირდება. ასევე მოინახება მეტაფორის ახალი სახეებიც, რომელიც მერე რა რომ არ იქნება მეტაფორის ტრადიციული „ხატის“ მსგავსი. ერთი კია, არის საშიშროება, რომ ნაძალადევი, ყურით მოთრეული, შეკონსტრუირებული გან-სურათებანი და განხატებანი ადვილად შეიძლება

გადავარდეს მორთულობად, ღვარჭნილობად < ნაძალადევე ხელოვნურობად ან სიტყვის თამაშად. მაგრამ რას ვიზამთ, ესეც ძიებისა და მარადიული ქმნადობისათვის დამახასიათებელი ატრიბუტია.

დაუბრუნდეთ ისევ საკუთრივ მეტაფორას. ისევე როგორც სიმბოლოს, მეტაფორასაც ახასიათებს ორაზროვნება, მაგრამ ეს სულ სხვა რიგის ორაზროვნებაა. სიტყვა თავისთავად საკმაოდ გასაგები გამოთქმაა, მეტაფორა კი სხვა გამოხატულებაა და ამიტომ სამართლიანად ისმება კითხვა: რა საჭიროა ეს ორმაგი გამოხატვა, ანუ რა არის თვით იგი, რა საჭიროა მეტაფორა თავის თავში ამ ორმაგობას რომ შეიცავს? ჩვეულებრივად და სავსებით სამართლიანად ამბობენ, რომ მეტაფორები იხმარება უფრო ცოცხალი პოეტური გადმოცემებისთვისო. აქ ეს საჭირო ხდება იმიტომ, რომ გარკვეული „თვალსაჩინობით“ მეტაფორა ზოგად სიტყვას (საერთოდ სიტყვა ყოველთვის ზოგადობით ხასიათდება) ათავისუფლებს მისი განუსაზღვრელობისაგან, გაურკვევლობისაგან და მისი ესთეტიკურობის წყალობით შეგრძნობადს ხდის მას. სწორედ ამ ფუნქციის გამო საჭირო ხდება მეტაფორის „ტაქტიანი“ მოხმარება. საქმე ისაა, რომ მეტაფორის მოხმარება შეიძლება მართლაც ანიჭებს ზოგად სიტყვას სიცხადესა და უმაღლეს გარკვეულობასაც, მაგრამ მისი მოხმარება ყოველი წვრილმანის განსურათებისა და განხატებისათვის ამძიმებს და აკნინებს მთლიანს. ისევე როგორც ყველგან, აქაც (მეტაფორის მოხმარებისას) საჭიროა ოქროს შუაგულის მონახვა, რაც მხოლოდ რჩეულთ ხელეწიფებათ, რომლებიც არ კმაყოფილდებიან მარტივით, შეჩვეულით და ცდილობენ ორმაგი შეაკავშირონ ერთმანეთში. ადამიანი მისი სურვილისაგან დამოუკიდებლად იძულებულია მეტაფორის ენით ილაპარაკოს, მხოლოდ იმიტომ კი არა რომ გასაქანი მისცეს პოეტურ ფანტაზიას, არამედ მოუნახოს გამოხატულება თავის გონით მოთხოვნილებებს. მეტაფორის მოხმარება მიეწერება არა მარტო პოეტის გაცნობიერებულ შემოქმედებას, გადაიტანოს სიტყვა ერთი ობიექტიდან მეორეზე. რა თქმა უნდა, ასეთია თანამედროვე ინდივიდუალური მეტაფორა, რომელიც იქმნება ხელოვანის ფანტაზიის მიხედვით. მაშინ, როცა „ძველ დროში“ (მითოსში) ის გამოწვეული იყო აუცილებლობით და ხშირ შემთხვევაში გამოიყენებოდა არა მხოლოდ იმისათვის, რომ სიტყვა გადაეტანა ერთი ობიექტიდან მეორეზე, არამედ უფრო ცოდნის

დრმა და ზუსტი განსაზღვრისათვის. ეს ასე იყო მანამ, სანამ მხატვრულ—სახოვანი ათვისება სამყაროს შეცნობის ერთადერთი საშუალება იყო. ლოგიკური აზროვნების მთავარი თავისებურება ხომ ის არის, რომ იგი ანგარიშს არ უწევს სუბიექტის მიმართებას შესამეცნებელი ობიექტისადმი. ყურადღებას არ აქცევს, თუ როგორ აღიქვამს, განიცდის, აფასებს მას სუბიექტი. როგორც სიმბოლოს, მეტაფორასაც ახასიათებს ორაზროვნება, მაგრამ ეს სულ სხვა რიგის ორაზროვნებაა. სიტყვა თავისთავად საკმაოდ გასაგები გამოთქმაა, მეტაფორა კი სხვა გამოხატულებაა და ამიტომ სამართლიანად ისმება კითხვა: რა საჭიროა ეს ორმაგი გამოხატვა, ანუ რა არის თვით იგი, რა საჭიროა მეტაფორა თავის თავში ამ ორმაგობას რომ შეიცავს? ჩვეულებრივად და სავსებით სამართლიანად ამბობენ, რომ მეტაფორები იხმარება უფრო ცოცხალი პოეტური გადმოცემებისთვისო. აი ეს საჭირო ხდება იმიტომ, რომ გარკვეული „თვალსაჩინოებით“ მეტაფორა ზოგად სიტყვას (საერთოდ სიტყვა ყოველთვის ზოგადობით ხასიათდება) ათავისუფლებს მისი განუსაზღვრელობისაგან, გაურკვეველობისაგან და მისი ესთეტიკურობის წყალობით შეგრძნობადს ხდის მას. სწორედ ამ ფუნქციის გამო საჭირო ხდება მეტაფორის „ტაქტიანი“ მოხმარება. საქმე ისაა, რომ მეტაფორის მოხმარება შეიძლება მართლაც ანიჭებს ზოგად სიტყვას სიცხადესა და უმაღლეს გარკვეულობასაც, მაგრამ მისი მოხმარება ყოველი წვრილმანის განსურათებისა და განხატებისათვის ამძიმებს და აკნინებს მთლიანს. ისევე როგორც ყველგან, აქაც (მეტაფორის მოხმარებისას) საჭიროა ოქროს შუაგულის მონახვა, რაც მხოლოდ რჩეულთ ხელეწიფებათ, რომლებიც არ კმაყოფილდებიან მარტივით, შეჩვეულით და ცდილობენ ორმაგი შეაკავშირონ ერთმანეთში. ადამიანი მისი სურვილისაგან დამოუკიდებლად იძულებულია მეტაფორის ენით ილაპარაკოს, მხოლოდ იმიტომ კი არა, რომ გასაქანი მისცეს პოეტურ ფანტაზიას, არამედ მოუნახოს გამოხატულება თავის გონით მოთხოვნილებებს. მეტაფორის მოხმარება მიეწერება არა მარტო პოეტის გაცნობიერებულ შემოქმედებას, გადაიჭანოს სიტყვა ერთი ობიექტიდან მეორეზე. რა თქმა უნდა, ასეთია თანამედროვე ინდივიდუალური მეტაფორა, რომელიც იქმნება ხელოვანის ფანტაზიის მიხედვით. მაშინ, როცა „ძველ დროში“ (მითოსში) ის გამოწვეული იყო აუცილებლობით და ხშირ შემთხვევაში გამოიყენებოდა არა მხოლოდ

იმისათვის, რომ სიტყვა გადაეტანა ერთი ობიექტიდან მეორეზე, „არამედ უფრო ცოდნის ღრმრთი საშუალება იყო. ლოგიკური აზროვნების მთავარი თავისებურება ხომ ის არის, რომ იგი ანგარიშს არ უწევს სუბიექტის მიმართებას შესამეცნებელი ობიექტისადმი. ყურადღებას არ აქცევს, თუ როგორ აღიქვამს, განიცდის, აფასებს მას სუბიექტი.

აბსტრაქტულ-ლოგიკური აზროვნებისათვის აუცილებელია უშუალოდ ცდაში მოცემული სუბიექტისა და ობიექტის გათიშვა, აუცილებელია ობიექტურისაგან სუბიექტურის „გამორთვის“ უნარი, რათა მისწვდეს ობიექტური სამყაროს საკუთარ იმანენტურ კანონზომიერებას, რომელიც სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად არსებობს. გასაგებია, რომ კულტურის ისტორიაში, ისევე როგორც ცალკეული ადამიანის ცხოვრებაში, მეცნიერება გაცილებით გვიან შემოდის, ვიდრე ხელოვნება. მხატვრულ-სახოვანი აზროვნება ლოგიკურ-აბსტრაქტულზე ადრე იმიტომ ჩამოყალიბდა, რომ სახეებით აზროვნებას არ სჭირდება სუბიექტის თვითგამოთიშვა შემეცნების აქტში. ხოლო ასეთი თვითგამოთიშვა შემეცნების აქტში, ადამიანისათვის მიუწვდომელი იყო იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ იგი ბუნების „ღვიძლი“ შეილი ბუნებასთან მთლიანობაში იმყოფებოდა და არ იყო გამოყოფილი და დაპირისპირებული საკუთარ „წიაღს“. ამიტომ თავდაპირველად სულიერი ათვისების საგანი ადამიანის გარემომცველი სამყაროს ობიექტური ყოფიერება კი არ იყო, არამედ ცნობიერების მიერ ჯერ კიდევ დაუნაწევრებელი სუბიექტისა და ობიექტის ერთიანობა, სამყაროსა და ადამიანის უშუალო ურთიერთობა. სწორედ ამ საფუძველზე წარმოიქმნება მითოლოგია. ეს მით უფრო საინტერესოა, რომ მითი არა მარტო სამყაროს ათვისების გარკვეული ფორმაა, რომელსაც გააჩნია უამრავი ასპექტები, არამედ უწინარესად სამყაროს მხატვრულ-სახოვანი ათვისების ფორმაა, რაც საფუძვლიანად გამოიკვლია ა. ლოსევმა თავის შრომებში. მხატვრულ-სახოვანი შემეცნება კი თავისი არსით მეტაფორულია და არა აბსტრაქტულ-ლოგიკური: იგი ბუნებაში გრძნობის, ფიქრის შეგნებულ ადამიანურ უნარს ხედავს, სამყაროს აგებულებას თავის აგებულებას ამსგავსებს: უსულოში სულიერს ხედავს. ყოველი ობიექტი, რომელსაც მხატვრული შემოქმედების შუქი ხვდება, მხატვრულ ცნობიერებაში აისახება არა როგორც „ნივთი თავისთავად“, არამედ როგორც გაადამიანურებული, განსულიერებული, სოციალურად ღირებული ნივ-

თი ე.ი. როგორც ღირებულება. მითოსის სწორედ ყოფიერების ღირებულება იყო მხატვრული შემეცნების საგანი. მითოსი და მითოსური აზროვნება არ იყო და არ შეიძლება იყოს წმინდა ესთეტიკური საქმიანობა, მხოლოდ ყოფიერების ესთეტიკური ღირებულების გაცნობიერება. მასში ჯერ კიდევ არ არის გამოყოფილი ღირებულებითი ორიენტაციის სხვა მიმართულებები. მითის ქმნაში, რა თქმა უნდა, მონაწილეობს ესთეტიკური ცნობიერება, მაგრამ ის „გადანასკულია“ რელიგიურ, ზნეობრივ, უტილიტარულ ცნობიერებასთან, ამიტომ გადაჭრით არ შეიძლება მითი მხოლოდ ესთეტიკურ ფენომენად დავსახოთ. მაგრამ ერთი ცხადია, რომ მითის ქმნის საფუძველი ესთეტიკურ-მეტაფორულია.

როგორც ორტეგა-ი-გასეტი წერს: „მეტაფორა, ალბათ, ყველაზე მდიდარი იარაღია ადამიანის განკარგულებაში არსებულ ვირტუალურ შესაძლებლობათა შორის. მისი ქმედითობა ჯადოქრობას უახლოვდება და შესაქმის დროინდელ იარაღს მოგვაგონებს, რომელიც ღმერთს თავისი ერთ-ერთი ქმნილების შიგანში ჩარჩა, როგორც დაბნეული ქირურგი ტოვებს ხოლმე თავის ინსტრუმენტს პაციენტის სხეულში“. ორტეგა-ი-გასეტის აზრით, ყველა დანარჩენი შესაძლებლობა რეალობის, ანუ რაც არის იმის შიგნით გვაძყოფებს, და მხოლოდ მეტაფორა გვაძლევს საშუალებას რეალობის დახშული სივრციდან გამოვვლინა.

ორტეგა ი გასეტის აზრით, განსაკვიფრებელია ადამიანში ერთი საგნის მეორეთი შეცვლის ეს აზრობრივი მოთხოვნილება, რაც იმდენად საგნის დაუფლებას კი არ ისახავს მიზნად, არამედ მის მიჩქმალვას. მეტაფორა სხვა საგნით ნიღბავს და მოხერხებულად მალავს საგანს. მას საერთოდ არ ექნებოდა აზრი უკან რომ არ ედგეს ინსტიქტი, რომელიც აქეზებს ადამიანს გაურბოდეს ყოველივე რეალურს. ის მისივე აზრით (და ეს არა მარტო მისი აზრია) მეტაფორა ნაწილობრივ ტაბუს არსშია ფესვგადგმული და რადგან პირველყოფილი ადამიანისათვის სიტყვა იგივეა რაც საგანი, ამიტომ აუცილებელია თავი აარიდონ იმ საგნის დასახელებას, რომელსაც ტაბუ ადევს. აი რატომაც, რომ ამ საგანს სხვა საგნის სახელს არქმევენ და პირველს შენიღბული და ირიბი ფორმით იხსენიებენ. მაგრამ მეტაფორის „ტაბუს-ტური“ ბუნება სულაც არ უშლის ხელს იმას, რომ იგი სხვადასხვა მიზნით იქნეს გამოყენებული. ერთი ამ საშუალებათაგანი, რომელსაც

ხშირად იყენებდა პოეზია, რეალური საგნის გასაკეთილშობილებლად იხმარებოდა, რასაც ვერ ვიტყვით თანამედროვე პოეზიაზე (იგულისხმება ტენდენცია მაგისტრალური ხაზი „ბოროტების ყვაელებიდან“ მოყოლებული), სადაც რეალობის გაკეთილშობილება კი არა, პირიქით, მისი დამდაბლება და აბურად აგდება ხდება, რასაც თავისი მსოფლმხედველობრივი საფუძველი აქვს. ეს სხვა საქმეა, მაგრამ ფაქტი ერთია, რომ მითის თხზვაში, იქნებოდა ეს ტაბუირებულად თუ არა, მაინც იხმარება მეტაფორა, ასევე რეალობის გასაკეთილშობილებლად ტრადიციულ ხელოვნებაში, თუ რეალობის დასამცრობად. ადამიანი მაინც იძულებულია მიმართოს მეტაფორულ აზროვნებას, რომლის ძირები რა თქმა უნდა, უხსოვარი დროიდან მოდის. მის წარმოშობას აქვს გარკვეული ფსიქოლოგიური, სოციალური და სხვა მოტივები თუ მიზეზები. ერთი ცხადია, ადამიანის „ენა“ ვერ ელევა მეტაფორას, როგორც „სხვით“ საგნის რეალობის განსაზღვრებას. სად ვეძიოთ მეტაფორის არსი?

მეტაფორის შექმნა, ისევე როგორც მისი გაგება შემოქმედებითი ძალისხმევის შედეგია, და როგორც ასეთი, ნაკლებად ექვემდებარება წესს. მიუხედავად ამისა მაინც შესაძლებელია საერთო მომენტების დაფიქსირება მეტაფორის მოხმარების განსხვავებულ ვარიანტებში. შევეცადოთ ეს ვაჩვენოთ მეტაფორის პოეტურ და მის მეცნიერულ (თეორიულ) მოხმარებას შორის. პირველი, რაც უშუალოდ მოგვეცემა, არის მეტაფორის ზოგადი ბუნება. ის, რომ საგანი ახსნა სხვა საგნის მეშვეობით, ვრცელდება შემოქმედებითი პროცესის ჩვენს მიერ დასახვლებულ ორივე სფეროზე. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს – მეტაფორა აზროვნების მოუცილებელი იარაღია, როგორც ასეთი, შეიძლება მეცნიერული აზროვნების ფორმაც მოგვევლინოს. რაც შეეხება სწავლულის მიერ მოხმარებულ მეტაფორის სიზუსტეს, ის ისევე შეიძლება იყოს ობიექტის შესატყვისი, როგორც არა შესატყვისი. განა ვერეთწოდებული კონკრეტული მეცნიერებები, მაგალითად ფიზიკა (ფიზიკოსი) დაზღვეულია შეცდომებისაგან? არა, რა თქმა უნდა, მაგრამ თანდათანობით ხდება ამ შეცდომების გასწორება. შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ მეცნიერულ აზროვნებაში მეტაფორის მოხმარებასაც მსგავსი ხასიათი აქვს. თუკი საკითხს ფილოსოფიურ ასპექტში განვიხილავთ, ენახავთ, რომ მეტაფორის უარყოფელნი მეცნიერულ აზროვნება-

ში იყენებენ საკმაოდ სუსტ არგუმენტს ე.წ. „კამათის სიტყვების შესახებ“. თუ ზუსტნი ვიქნებით, სიტყვების შესახებ შეიძლება იკამათონ ენათმეცნიერებმა, ყველა სხვა კი კამათობს არა სიტყვებზე, არამედ იმ მნიშვნელობებზე, რომელთაც ეს სიტყვები გამოხატავენ, ხოლო მნიშვნელობა სხვა არაფერი არ არის, თუ არა ჩვენი აზრი საგანზე. ამოდის, რომ სიტყვებზე კამათი ყოფილა საგნებზე კამათი, რაც ყოველგვარი შემეცნებისათვის ნიშანდობლივია.

მოკლედ, მეცნიერებაში მეტაფორას აქვს ორი განსხვავებული სახის მოხმარება. პირველი, როცა მეცნიერი აღმოაჩენს ახალ მოვლენას და ვიდრე შექმნიდეს შესატყვის ცნებას, მანამდე მას რაღაც უნდა დაარქვას, რადგანაც სრულიად ახალი სიტყვა არაფერს ეუბნება ამ ენის მატარებელს. ამიტომ მეცნიერი იძულებულია ისარგებლოს უკვე არსებული ლექსიკონით, სადაც ყველა სიტყვას უკვე საკმაოდ მკაცრად ჩამოყალიბებული მნიშვნელობა გააჩნია, ხოლო ამ შემთხვევაში ახლის განსაზღვრება ხდება ძველის – უკვე ნაცნობის მეშვეობით. ახალი ტერმინი იძენს მნიშვნელობას ძველის წყალობით. მეტაფორა კი სწორედ ესაა.

მეტაფორისათვის აუცილებელია, რომ ჩვენ გაცნობიერებული გვქონდეს მისი ბუნების ორმაგობა, რომ ჩვენს მიერ გამოყენებულ დასახელებას ობიექტისას არა აქვს პირდაპირი მნიშვნელობა და ჩვენ ამის შესახებ კარგად ვუწყით. მაგრამ ისმის კითხვა: თუკი ჩვენ ვიცით ეს, რატომ ვიქცევით ასე? რატომ არ დავარქმევთ საგნებს თავთავიანთ სახელებს, რატომ არ ვხმარობთ სიტყვას პირდაპირი, საკუთრივ მისი მნიშვნელობით?

მაგრამ საქმე ეხება შემეცნების სირთულეს. არიან ობიექტები (მაგ. ფსიქიკური, იდეალური), რომელთა არა მარტო სახელდება, არამედ მოაზრებაც რთულია. ისინი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გვისხლტებიან ხელიდან და აზრსაც უჭირს მათი „მოხელთება“. მაშასადამე, მეტაფორა ემსახურება არა მარტო „სახელდებას“, არამედ აზროვნებასაც. აი, აქ ჩანს მეტაფორის მეორე, უფრო ღრმა და არსებითი ფუნქცია მეცნიერებისათვის, და საერთოდ შემეცნებისათვის. მეტაფორა ჩვენ გვჭირდება არა მხოლოდ იმისათვის, რომ მისი მოხმარებით მიღებული „საგნის სახელდება“ გასაგები იყოს სხვებისათვის, არამედ იმიტომაც, რომ საგანიც მიღწევადი გახდეს ჩვენი აზროვნებისათვის. მეტაფორა

არა მარტო გამოხატვის საშუალებაა, არამედ აზროვნების ერთ-ერთი უძირითადესი იარაღიცაა.

მოკლედ, ჩვენი აზროვნებისათვის ყველა ობიექტი როდია ადვილი მოსახელთებელი. ამიტომ ჩვენი გონი იძულებულია მიმართოს ადვილად „მოსახელთებელ“ ობიექტებს, რათა მათი გამოყენებით შექმნას ცნებები რთული და ძნელად მოსახელთებელი ობიექტების დასაჭერად. ამრიგად, მეტაფორა წარმოადგენს აზროვნების იმ იარაღს, რომლის მეშვეობითაც ყველაზე უფრო „შორს“ მდგომი შრეების დაუფლებაც ხდება შესაძლებელი. მეტაფორა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უგრძელეს „ხელს“ ინტელექტს და შორეულს მისაწვდომად ხდის. მაგრამ აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ მეტაფორა სრულიადაც ვერ აფართოებს მოსააზრებელი ობიექტის საზღვრებს, ის უბრალოდ გაურკვეველს შედარებით გარკვეულად აქცევს.

თუკი მეცნიერებისათვის მეტაფორა დამხმარე საშუალებაა, პოეზიისათვის ის საფუძველია. მეცნიერულ და პოეტურ მეტაფორას, როგორც წესი, ერთნაირი პოზიციიდან უდგებიან. ამიტომაც, რომ ესთეტიკაშიც მეტაფორას განიხილავენ როგორც დამხმარე მხატვრულ ხერხს მშვენიერების წარმოსაჩენად. მას არ მიეწერება ჭეშმარიტება და არ თვლიან სინამდვილის შემეცნების იარაღად. საქმე სულ სხვაგვარადაა. პოეზიისათვის უცხო არ არის კვლევა ყოფიერებისა და მასაც ძალუძს აღმოაჩინოს ის პოზიტიური ფაქტები, რომელთაც აღმოაჩენს მეცნიერება. მაგრამ ეს აღმოჩენა პრინციპულად განსხვავდება მეცნიერული აღმოჩენისაგან. პოეზია მიესალმება იმას, რასაც მეცნიერება უარყოფს, პოეზია და მეცნიერება „მტრები“ არიან, თუმცა თითოეულ მათგანს აქვს თავისი სიძარტლე. თუ ღრმად ჩავიხედავთ, ვნახავთ, რომ მეცნიერული კანონი იზღუდება ორი ობიექტის აბსტრაქტული კომპონენტების იგივეობის ჩვენებით, მაშინ როცა პოეტური მეტაფორა ამტკიცებს ორი კონკრეტული საგნის სრულ იდენტურობას. ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ შეიძლება დავასკვნათ, რომ მეცნიერული აზროვნება განსხვავებულია პოეტური აზროვნებისაგან. განსხვავება მათ შორის მდგომარეობს არა იმდენად სააზროვნო ოპერაციების ხასიათში, არამედ მათ მიზნებში. ნათქვამი შეიძლება გავავრცელოთ მეტაფორულ აზროვნებაზეც. ის გვხვდება ყველგან, მაგრამ მისი მიზანი მეცნიერებაში განსხვავებულია მისი პოეტური დანიშნულებისაგან. პოეზიაში

მეტაფორა ორი კონკრეტული ობიექტის შედარებისას აკეთებს „მც-
დარ“ დასკვნას მათი აბსოლუტური იგივეობის შესახებ. სწორედ საგ-
ნობრივი ჭეშმარიტების (მეცნიერული გაგებით) დარღვევა აძლევს პოეტურ
მეტაფორას (და პოეზიას საერთოდ) პოეტურ ძალას. მეტაფორის
მშვენიერება იქ იწყება, სადაც მთავრდება ჭეშმარიტება და პირუკუ,
არ არსებობს არცერთი პოეტური მეტაფორა, რომელსაც არ აღმოჩი-
ნოს საგანთა რეალური ურთიერთკავშირი. თუკი გაუაანალიზებთ ნები-
სმიერ მეტაფორას, ვნახავთ, რომ მას თან ახლავს ცხადი პოზიტიური,
შეიძლება ითქვას, მეცნიერული იგივეობის ჩვენება ორი ობიექტის
აბსტრაქტულ კომპონენტებში.

შეიძლება მეტაფორა შევადაროთ იდეოგრამას, რომლის მეშვეობი-
თაც ძნელად „მოსახელთებელ“ ობიექტებს „ვიჭერთ“ აზროვნებით და
კანიჭვით მას დამოუკიდებლობას. ამიტომ მისი აუცილებლობა აშკარაა,
რათა აზროვნებამ შეძლოს მთელიდან კონკრეტულის გამოყოფა. როგორც
ჩანს, მეტაფორის „ძირები“ სამყაროს შემეცნებადობის საკითხს უკავ-
შირდება. რა თქმა უნდა, როცა სამყაროს შემეცნებაზე ვლაპარაკობთ,
არ იგულისხმება მხოლოდ საკუთრივ მეცნიერული შემეცნება. სამ-
ყაროს ათვისების მოდელის ნებისმიერ ვარიანტში (მიოზისი, რელიგია,
ხელოვნება, მეცნიერება, ფილოსოფია) ფიგურირებს მეტაფორა: ზოგან
როგორც შემეცნების იარაღი, ზოგან როგორც მხატვრული ხერხი,
ზოგან როგორც თვალსაჩინოება, ზოგან როგორც ჭეშმარიტების სიმ-
ბოლო და სხვა. მის საფუძველი თავად ადამიანში, მის ისტორიულ-
კულტურულ ცვალებადობასთან მიმართებაშია საძიებელი.

მას შემდეგ, რაც ადამიანი განდევნილი იქნა სამოთხედან, ან
უფრო მეცნიერულნი რომ ვიყოთ, გამოვეყო ბუნებას, მან თავისი ბი-
ოლოგიური არსებობისათვის დაიწყო ზრუნვა, რამაც განაპირობა გარე-
სამყაროს ათვისება, ცოდნა, გაგება. ისი გონითი არსების თანდათანო-
ბით განმტკიცების პროცესში ახალ-ახალი გასაგები, რთული ობიექტები
უკავშირდება უკვე ნანახ, გაგონილ და განცდილ ობიექტებს. აი, სად
უნდა მოიძებნოს მეტაფორის გაჩენის წყარო. რამდენადაც პირველყო-
ფილი ადამიანის გონითი ქმედებანი არ იყო დიფერენცირებული, ამდენ-
ად მეტაფორა, როგორც ესთეტიკური ფენომენი იძლეოდა რეალურის
და იდეალურის, დასანახის და უხილავის გაგების, და რაც მთავარია,
მათი გრძნობადი ათვისების უტყუარ საშუალებას. მეტაფორა თავისი

არსით უწინარესად ესთეტიკურია, ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ მეტაფორა ხელოვნების აუცილებელი კომპონენტია და მეტი არაფერი. ეს ასეა, მაგრამ უფრო ფართო აზრით, თავად ხელოვნებაა ერთი დიდი მეტაფორა. ხელოვნების არსი თავისი ბუნებით მეტაფორულ-ესთეტიკურია. ესთეტიკურში კი ადამიანის საქმიანობის ძირითადი სახეა შერწყმული და წარმოქმნილია რაღაც სინთეზური, ორგანული, სისტემური მთელი. ამიტომ მხატვრულ-შემოქმედებითი საქმიანობა ერთდროულადაა სინამდვილის შემეცნებაც, ესთეტიკურ-ღირებულებით პრიზმაში გააზრებაც, იდეალური გარდაქმნაც, და ბოლოს, სუბიექტთა შორის ურთიერთობის ფორმაც. ეს ასე იყო მანამ, სანამ მხატვრულ-სახოვანი ათვისება სამყაროს შეცნობის ერთადერთი საშუალება იყო.

ხელოვნების საგანი

ხელოვნების რაობის წვდომისათვის საჭიროა ზემოთგამოთქმული ზოგადი დებულებების თემატიზირება მოხდეს. ამისათვის აუცილებელია გაირკვეს ხელოვნების საგნის პრობლემა. ამ კითხვის დასმის მართებულობის გარკვევისათვის უნდა მივმართოთ ანალოგიის ლოგიკას მაგ. რა წარმოადგენს ზნეობის საგანს? შეიძლება ცალსახა პასუხი გაეცეს ამ კითხვას: ზნეობის საგანია ადამიანთა ურთიერთობები და თანაცხოვრების პრინციპები. ამ პასუხით ის ჩანს, რომ ზნეობის სფერო შემოსაზღვრულია ადამიანური სამყაროთი და ის არ ვრცელდება სინამდვილის სხვა სფეროებზე. თუ კი ხელოვნების ისტორიას ზედაპირულადაც მაინც ვიცნობთ ვნახავთ, რომ ხელოვნება თავის საგნად იხდის მთელ სინამდვილეს, უფრო მეტიც ხელოვნების საგანი შეიძლება იყოს წარმოსახული ობიექტებიც (თუმცა როგორც ზემოთ ვთქვით წარმოსახვაც რეალობას ეყრდნობა). მაშასადამე შეიძლება ითქვას არ არსებობს სინამდვილეში ისეთი სფერო, რომელიც არ შეიძლებოდეს, რომ ხელოვნების საგნად იქცეს. სხვაგვარად, რომ ვთქვათ სინამდვილეში ხელოვნებისათვის აკრძალული ზონები არ არსებობს.. მაშასადამე ხელოვნების საგანი მთელი სინამდვილეა, მაგრამ არსებობს ადამიანური საქმიანობის კიდევ ერთი სფერო რომლის საგანიც მთელი სინამდვილეა – ეს მეცნიერებაა. სწორედ მათი საგნის იდენტურობის გამო მრავალ მოაზროვნეს გაუვლია პარალელი ხე-

ლოვებებსა და მეცნიერებას შორის მაგ. ჰეგელს ხელოვნება მიაჩნდა შემეცნების დაბალ საფეხურად, ხოლო შელინგს პირიქით, ჰაიდეგერს კი ჭეშმარიტების წვდომის ორ განსხვავებულ თუმცა თანაბარძალოვან ფორმად. მართალია მეცნიერებას და ხელოვნებას ერთი და იგივე საგანი აქვთ, მაგრამ მათ შორის განსხვავებას ის ქმნის, რომ ისინი ამ საგნისადმი განსხვავებულ მიდგომებს წარმოადგენენ. ეს რომ ასე არ იყოს სახეზე გვეჩვენებოდა ფუჭი პარალელიზმი და ერთ-ერთი მათგანი აუცილებლად ზედმეტი აღმოჩნდებოდა. სწორედ ამ თვალსაზრისის გაუთვალისწინებლობის შედეგია ჰეგელის პოზიცია ხელოვნების სიკვდილის შესახებ, რომელიც ემყარებოდა იმ აზრს, რომ ხელოვნება დაბალი შემეცნებაა და რადგანაც არსებობს ცნებითი შემეცნება, რომელიც რეალიზდება მეცნიერებასა და ფილოსოფიაში და არის შემეცნების მაღალი საფეხური გამორიცხავს გრძნობადი შემეცნების არსებობის გაგრძელებას. აქედან ხელოვნება, ჰეგელის აზრით აუცილებლობით მოკვდება. საქმე ისაა, რომ მეცნიერებას ყოფიერება აინტერესებს მის ობიექტურობაში, მეცნიერი ცდილობს საგანი ისე წარმოადგინოს ცნებათა ქსელის საშუალებით როგორც ის არის თავისთავად, ობიექტურად ადამიანისაგან დამოუკიდებლად. მეცნიერულ კვლევის რეზულტატში არ შეიძლება არსებობდეს რაიმე სუბიექტური, მითუმეტეს სუბიექტურ ემოციური. რასაკვირველია მეცნიერს შეიძლება ჰქონდეს კვლევის ობიექტისადმი რაიმე ინტერესი, რომელიც კვლევის პროცესშივე უნდა იქნას დავიწყებული, რათა ხელისშემშლელ ფაქტორად არ იქცეს ობიექტური ჭეშმარიტების დადგენის გზაზე. მითუმეტეს სამეცნიერო კვლევის შედეგი აბსოლუტურად გამორიცხავს სუბიექტურ მხარეს. ამიტომაცაა მეცნიერული კვლევის შედეგები მშრალი აბსტრაქციები და ამიტომაც ჭირს მისადმი ემოციური დამოკიდებულება, კონკრეტულად სიყვარული, ამიტომაცაა რომ ნიუტონის მიღწევებით შეიძლება აღფრთოვანდე, მაგრამ შეუძლებელია მისი სიყვარული, მაშინ როცა სერვანტესის შემოქმედება აღფრთოვანებასაც იწვევს და სიყვარულსაც. ხელოვნება მეცნიერებისგან განსხვავებით არ ცდილობს საგანი ისე წარმოადგინოს, როგორც ის არის თავისთავად. ხელოვნებას სინამდვილე აინტერესებს ადამიანისათვის მნიშვნელობის თვალსაზრისით, ამიტომ ხელოვნებას და მეცნიერებას თუმცა ერთი საგანი აქვთ, მაგრამ განსხვავება საგნის სტრუქტურაშია: თუ მეცნიერების საგანი ერთშიანია

ანუ ობიექტურია, ხელოვნების საგანი სუბიექტურ-ობიექტურია. მაგალითად, როცა მეცნიერი ხაზავს რაიმე დეტალს, ის ცდილობს და ვალდებულია საგნის სრული ასლი წარმოადგინოს, მაშინ, როცა მხატვარი პორტრეტს ქმნის, ის პროტოტპის ფოტოგრაფიულ ასლს კი არ ხატავს, არამედ ხატავს მას ისეთს, როგორსაც ხედავს.

კიდევ ერთი რაჲ საჭიროებს დაზუსტებას. როცა ვამბობთ ხელოვნების საგანი ადამიანის პრიზმაში გადატეხილ სამყაროა გვახსენდება ფილოსოფიის საგნის განსაზღვრებაც ფილოსოფია კვლევა-ძიება ადამიანისა და სამყაროს მიმართების შესახებ. გამოდის, რომ თუ მეცნიერებისა და ხელოვნების საგნის განსხვავება სტრუქტურულ განსხვავებამდე დაიყვანება, ფილოსოფიას და ხელოვნებას საგანიც მსგავსი აქვთ და სტრუქტურაც. სწორედ ეს მსგავსება იძლევა საშუალებას მათი ბუნებრივი ინტეგრირების, რომელიც კარგად ჩანს ეგრეთწოდებულ რომანტიკულად განწყობილ ფილოსოფოსებთან. მაგალითად ნიცშე იკმარებდა და მეორეს მხრივ ფილოსოფიურად განწყობილ ხელოვნებთან მაგ, პრუსტი. თუმცა თუ მკაცრი კრიტიერიუმებით განვსჯით ფილოსოფიასა და ხელოვნებას შორის სადემარკაციო ხაზი გადის არა საგნის, ან საგნის სტრუქტურის მიჯნაზე, არამედ მათ შორის განსხვავებას ქმნის ის, რომ ფილოსოფია, მსგავსად მეცნიერებისა, ცნებებით ოპერირებს, ხოლო ხელოვნება სახეებით. მოკლედ, რომ შევაჯამოთ ხელოვნების საგანი არის რეალობა ადამიანისათვის მნიშვნელობის თვალსაზრისით განხილვის ობიექტი, რომელიც აბსრაქტული ცნებები საშუალებით კი არ გამოიხატება, არამედ გრძნობად-კონკრეტული მხატვრული სახის მეშვეობით.

ხელოვნების ფორმა და შინაარსი

როგორც ზემოთ ვთქვით, ადამიანური საქმიანობის ყველა ძირითადი მხარე მხატვრულ შემოქმედებაში შერწყმულად არის მოცემული, თუ ხელოვნების მიმართ გამოვიყენებთ ფორმისა და შინაარსის უნივერსალურ კატეგორიებს, მაშინ კიდევ უფრო ცხადი შეიქმნება ხელოვნებაში შემეცნების, შეფასების, გარდაქმნის და ნიშნურ-კომუნიკაციური გამზომილებების არსებობა და მათი მნიშვნელობა მხატვრულ შემოქმედებითი მეთოდის, სტილის ჟანრის და სხვა ჩამოყალიბების

პროცესში, რომლის გარკვევაც, თავის მხრივ, მეტ სიცხადეს შესძენს ხელოვნების რთული ბუნების გარკვევას.

არსებობს ფორმისა და შინაარსის ცნებების უზოგადესი განსაზღვრებები, რომელიც რასაკვირველია შეეხება ხელოვნების ქმნილების ფორმასა და შინაარსსაც. შინაარსი ასე განისაზღვრება: ის არის საგნის ელემენტთა ერთიანობა, ხოლო ფორმა – საგნის ელემენტთა დაკავშირების წესი. მაშასადამე ობიექტის შინაარსი მასში არსებულ ელემენტთა ერთიანობაა, თუმცა ეს ერთიანობა განსაზღვრულია თავად ობიექტის, საგნის ბუნებით. მაგალითად მეცნიერული საგნის შინაარსი მეცნიერების ბუნებიდან გამომდინარე მხოლოდ ობიექტურია, ადამიანისგან, სუბიექტისგან დამოუკიდებლად არსებული ელემენტთა ერთიანობა მთლიანობაა, მაშინ როცა როგორც ზემოთ ვთქვით ხელოვნების საგანი სუბიექტურ-ობიექტურია და ამდენად მისი შინაარსიც ობიექტური და სუბიექტური ელემენტების მოცევაა. სწორედ ხელოვნების საგნის შინაარსით არის განპირობებული ის ფაქტი, რომ ხელოვნებაში სუბიექტისა და ობიექტის, ადამიანისა და სამყაროს მიმართება შეიძლება ორი განსხვავებული მიდგომით იქნას გახსნილი: ჯერ ერთი ხელოვნების შინაარსში შეიძლება დომინანტობდეს ობიექტური მხარე ანუ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსში ობიექტის მხრიდან გაიხსნას, ან კიდევ ადამიანისა და სინამდვილის მიმართება შეიძლება არა სინამდვილის მხატვრულ ასახვას, არამედ ხელოვნანის თვითგამოხატვას წარმოადგენდეს. ხელოვნების ამ ორ ჰიპოსტასზე – ასახვასა და გამოხატვაზე დიდადაა დამოკიდებული ხელოვნების ამა თუ იმ კონკრეტული ნაწარმოების შინაარსი, მისი სახეები, მისი მორფოლოგიური სტრუქტურა, შემოქმედებითი მეთოდი და სხვა სწორედ ამ მიზეზის გამო ესთეტიკის ისტორიაში ხელოვნების სახეებს განასხვავებდნენ და უწოდებდნენ გამომსახველ ანუ „ობიექტურ“ და არაგამომსახველ, „სუბიექტურ“, გამოხატველ ხელოვნებებს. პირველ ჯგუფში ათავსებდნენ პროზას, სკულპტურას, მხატვრობას სამსახიობო ხელოვნებებს, ხოლო მეორე ჯგუფში – მუსიკას, ლირიკულ პოეზიას, არქიტექტურას, ქორეოგრაფიას და სხვა. ხელოვნების ასეთ სტრუქტურას არა აქვს აბსოლუტური ხასიათი, ეს სტრუქტურა დინამიურია დაა არა სტატიკური, ხელოვნების ისტორია სწორედ იმის მანიფესტაციაა, რომ ხელოვანი ეძებს ხელოვნების ქმნის ახალ გზებს, რაც თავის მხრივ

ზემოთნათქვამი გამომსახველი და გამომხატველი ნიშანთა სისტემის ახალ ახალი შესაძლებლობების გამოვლენისათვის მცდელობებია. მაგ. მხატვრობა თავის ბუნებით გამომსახველი ხელოვნებაა, თუმცა არ არსებობს ზუსტი ალგორითმი, წესი თუ როგორ უნდა ხდებოდეს სინამდვილის ასახვა მასში, ამიტომაცაა ბუნებით გამომსახველ ხელოვნებაში ხშირად დაეიწყებულა საგანთა ობიექტური სამყარო და ხელოვანი თავისი გრძნობების გადმოცემით ანუ თვითგამომხატვით არის დაკავებული, აქედან ვიღებთ ხელოვნების ისეთ ნიმუშებს რომელსაც მხატვრობაში ფორმალისტურ მიმდინარეობებს უწოდებენ. იქმნება ისეთი სიტუაცია თითქოსდა თავის არსით განსაზღვრულობით ობიექტურ-გამომსახველი ხელოვნება ჩვენი მაგალითის მიხედვით, მხატვრობა დაემსგავსოს არაგამომსახველ, სუბიექტურ ხელოვნებას – მუსიკას. ხელოვნების ისტორია პირიქით მცდელობებსაც იცნობს, როცა მუსიკა ცდილობს გამოიყენოს ერთი შეხედვით მისი ბუნებისთვის უცხო გამომსახველი ხერხები. სწორედ ასეთი ექსპერიმენტები განაპირობებს ხელოვნების დარგთა სტილისტურ და ჟანრობრივ თავისებურებებს. ამიტომ ესთეტიკის ისტორიაში არსებული ტრადიციული სქემები შინაარსის, ანუ ობიექტური ხელოვნებანი და ფორმის, ანუ სუბიექტური ხელოვნებანი მართლაც არსებობს, თუმცა მათ შორის მკაცრი სადემარკაციო ხაზის გავლება შეუძლებელია და ამის საფუძველი თავად ხელოვნების სპეციფიკაშია მოსაძებნი. ხელოვნება მართლაც არის ადამიანური საქმიანობის ის სფერო სადაც ფორმა და შინაარსის ელემენტების გამოყოფა მხოლოდ აბსტრაქციაშია შესაძლებელი, რეალურად კი ისინი ისე მჭიდრო არიან ერთმანეთთან გადანასკველნი, რომ ძნელია გამოყო ამ მთლიანობიდან რაიმე ელემენტი, რომლის შესახებაც თქვა: ეს მხოლოდ ფორმის ან შინაარსის ელემენტია და არ ატარებს საპირისპირო ნიშნებს. ფორმისა და შინაარსის ერთიანობაზე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ მხოლოდ ხელოვნებაში არსებულ შინაარსს შეესაბამება მხოლოდ ის ფორმა, რომელშიც ის არის მოცემული. ხელოვნებაში არსებული ფორმა და შინაარსი მოუცილებელია ერთმანეთისაგან, ამიტომ ხელოვნების ერთ შინაარსს მხოლოდ ერთი ფორმა შეესაბამება. მაგანს შეიძლება მოეჩვენოს, რომ მაგალითად სიყვარული, მეგობრობა და სხვა – ის შინაარსებია, რომელიც სხვადასხვა ხელოვანთან სხვადასხვა ფორმას იძენს, რეალურად სიყვარუ-

ლი, მეგობრობა და სხვა შინაარსები არიან სწორედ ის შინაარსები და მეტი არაფერი რაც კონკრეტული ნაწარმოების ფორმაში და ფორმით არსებობს, ამიტომ შეგვიძლია ვთვათ ხელოვნებაში კონკრეტულ ქმნილებაში მოცემული შინაარსი მხოლოდ იმ ფორმით გამოითქმება რითაც გამოითქვა. თუ შევეცდებით იმავე შინაარსის სხვა ფორმაში გახსნას მივიღებთ ასევე ორიგინალურ დამოუკიდებელ შინაარსს, რომელსაც საერთო არ ექნება სხა ფორმაში განხორციელებულ თითქოსდა ანალოგიურ შინაარსთან.

მიუხედავად ხელოვნებაში ფორმის და შინაარსის ასეთი მჭიდრო ურთიერთობისა აბსტაქციაში რაღა თქმა უნდა, შესაძლებელია მათი ერთმანეთისაგან გაცალკეება, რაც თავის მხრივ კიდევ ბევრ საკითხს ჰფენს ნათელს. ფორმის შესახებ ამბობენ რომ ელემენტთა დაკავშირების წესი ხელოვნებაში ორგვარად იჩენს თავს: როგორც გარეგანი ფორმა და როგორც შინაგანი ფორმა. პირველის შემთხვევაში სახეზე გვაქვს ხელოვანის მიერ გაწეული პრაქტიკულ-მატერიალური საგნის მხარე, ანუ მასალის გარდაქმნა და გარკვეულ ყალიბში მოქცევა, ხოლო მეორეს შემთხვევაში, სახეზე გვაქვს არსებული შინაარსის, ხელოვნებაში გადმოცემული სინამდვილის მოდელის შექმნა, ანუ ხელოვანი ქმნის პრაქტიკულ – იდეალურ მოდელს, რომელიც არსებულის გარდაქმნით წარმოსახვის ჩარევით მიიღება და საზრისს, სულიერი შინაარსის მატარებელია.

ხელოვნების ოთხი ზემოთდასახელებული შემადგენლებიდან, მხატვრულ შინაარსში პირობითად შეიძლება განვათავსოთ ხელოვნების შემეცნებითი და შეფასებითი მხარეები, ხოლო ფორმაში გარდაქმნითი და კომუნიკაციური მხარეები.

ხელოვნება და შემეცნება

შემეცნება და მისი რეზულტატი – ცოდნა გნოსეოლოგიური კატეგორიებია. ის ხორციელდება, მკაცრი და ზუსტი აზრით თუ ვიჭყვით, ცნებით აზროვნებაში ანუ მეცნიერებაში, რომელიც როგორც ვთქვით საგნის ობიექტური შინაარსის კანონისა და კანონზომიერების გამოკვლევას ისახავს მიზნად. რასაკვირველია, როცა ჩვენ მხატვრულ შემეცნებაზე ვლაპარაკობთ წარმოუდგენელია იგი ამ პირობებს აკმაყ-

ოფილებდეს.. გარდა მეცნიერული ე.წ. პოზიტიური ცოდნისა არსებობს აგრეთვე ცოდნის სხვა სახეებიც რომელსაც ფრანგი ფილოსოფოსი ლიოტარი ნარატიულ ცოდნას უწოდებს და მიიჩნევს, რომ სწორედ ამ ტიპის ცოდნაა კულტურის საფუძველი. მაშასადამე შეიძლება ვისაუბროთ ცოდნის ორ სახეზე პოზიტიურსა და ნარატიულზე, რომლის ერთერთი სახედაც შეიძლება განვიხილოთ მხატვრული შემეცნება, რომელსაც თავისი სპეციფიკური ნიშნები გააჩნია თვით ნარატიულ ცოდნის სახეებთან მიმართებაშიც. ხელოვნებაში რეალიზებულ ცოდნას რა თქმა უნდა არა აქვს პრეტენზია ობიექტურ ჭეშმარიტების მოპოვებაზე, რადგანაც მას სამყარო კი არ აინტერესებს მის თავისთავადობაში, არამედ მისი მნიშვნელობა ადამიანისათვის, ამდენად თუ მეცნიერების მიზანი ჭეშმარიტების წვდომაა ხელოვნება ორიენტირებულია მშვენიერებაზე, მისი მიზანი ადამიანური ყოფიერების დაფარული შრეების გამოვლენაა, რომელიც არა რაციონალურად, განსჯის მეშვეობით აცნობიერებს სამყაროს საიდუმლოებებს, არამედ ემოციურად სარწმუნოს ხდის მას. ამიტომაც მეცნიერებაში მნიშვნელოვან გნოსეოლოგიურ კატეგორიას – ჭეშმარიტებას ხელოვნებაში ენაცვლება მხატვრული სიმართლე, ამდენად ხელოვნებით მოცემული ინფორმაცია არა საგნის ობიექტური შინაარსის შემცველია, არამედ ადამიანისათვის საგნის მნიშვნელობის, მოწონების და დაწუნების, სიყვარულის და სიძულვილის, მშვენიერის და უშნოს და სხვა ემოციურ-კრიტიკული მიდგომებით განპირობებული შემეცნებაა, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ შეფასებითი შემეცნება, რომელიც საგნის სიმპათეტური ჭვრეტაა და მეტი არაფერი. მაგ. როცა პოეტი ამბობს „ შორს მოსჩანს ქისტის სოფელი არწივის ბუდესავითა, საამო არის საცქერლად დიაცის უბესავით“ ან კიდევ „ნისლი ფიქრია მთებისა მათი კაცობის გვრგვინი“ ვხდებით, რომ პირველ შემთხვევაში პოეტს მიზნად არ დაუსახავს ქისტის სოფლის მეცნიერულ – ეთნოგრაფილი აღწერა ან მეორე შემთხვევაში არ სურს მოვლენის ფიზიკურ-კლიმატოლოგიური დახასიათება. ერთსა და მეორე შემთხვევაშიც ემოციურად ნაცნობის საშუალებით ხდება ემოციურად უცნობის განსაზღვრება, ანუ გამოყვებენულია არა მეცნიერული ინსტრუმენტარიები არამედ მეტაფორა. სწორედ ამის გამო არ შეიძლება ხელოვნებით ნაწვდომი საიდუმლო დაყვანოთ მეცნიერული მეთოდებით ნაწვდომ ჭეშმარიტების რიგში.

სწორედ ამიტომაც შეუძლებელი და აბსურდულიც კი ხელოვნების მიერ აღმოჩენილი ადამიანური ყოფიერების საიდუმლოება დავაყენოთ ცდისა და ექსპერიმენტის პირობებში, და ამიტომაც შეუძლებელია აქ მიღწეული „ჭეშმარიტების“ პრაქტიკულ-მატერიალურ სამსახურში ჩაყენება, მისი პრაგმატულ-უტილიტარული გამოყენება. მაშასადამე ხელოვნება არსის სიმპათეტური ჭვრეტაა და ამიტომ მასში განხორციელებული შემეცნება არა ობიექტურია არამედ სუბიექტურ – ობიექტური. ამიტომაც ხელოვნებაში შემეცნება როგორც შეფასებაში გადადის და პირუკუ. კიდევ ერთი განმასხვავებელი ნიშანი მეცნიერულ შემეცნებასა და მხატვრულ შემეცნებას შორის. თუ მეცნიერული შემეცნება წმინდა განსჯისეული, აზრისეულია, მხატვრული შემეცნება ემოციაში გატარებული აზრის შედეგია, ან სხვაგვარად მეცნიერული შემეცნება ინტელექტუალური შემეცნებაა, ხოლო მხატვრული შემეცნება არა მხოლოდ ემოციური შემეცნებაა არამედ ინტელექტუალურ-ემოციური შემეცნებაა. როგორც უკვე ვთქვით მხატვრულ შემეცნებას არ შეიძლება ჰქონდეს პრაგმატულ-უტილიტარული დანიშნულება, თუმცა მას აქვს ერთი უმთავრესი დანიშნულება. მას შეუძლია ადამიანი ემოციურად განამტკიცოს ამ სამყაროში, მისცეს სიცოცხლის ხალისი და ათქმეინოს „ჰო“ ცხოვრებისადმი, რომ სიცოცხლე მშვენიერია და აძღვინად ღირებული.

მხატვრული შემეცნების თავისებურება

მხატვრული შემეცნების თავისებურება ხელოვნების საგნის ბუნებით არის განსაზღვრული. მეცნიერული ცნებისაგან განსხვავებით, რომელიც საგნების, მოვლენების თუ პროცესების საერთო არსებით ნიშნებს გამოთქვამს, მხატვრული სახე ერთეულის მეშვეობით ავლენს ზოგადს. მაგალითად როცა მეცნიერი ცდილობს ისაუბროს სტრუქტურის შესახებ, ის ამ შემთხვევაში გამოირიცხავს კონკრეტული სტრუქტურის ინდივიდუალურ თავისებურებებს მაგ. თმის ფერსა და სიგრძეს, ფიზიკურ აღნაგობასა და სქესს, ეთნიკურ მიკუთვნებულობასა და პოლიტიკურ ორიენტაციებს და სხვა ფაქტორებს. ის ცდილობს ისაუბროს სტრუქტურის, როგორც ასეთის მყარ და უცვლელ, არსებით ნიშნებზე. მაშინ, როცა, ხელოვანი, თუ მისი ინტერესის სფეროშიც, ვთქვათ ისევ სტუ-

დენტი და სტუდენტური ცხოვრება შედის, „იძულებულია“ კონკრეტული ინდივიდის სახით გახსნას ზოგადად სტუდენტის ბუნება. მხატვრული სახე ერთუელს განასახიერებს და მასში წვდება ზოგადად და მის უკან არსებულ კანონზომიერებას წარმოაჩენს. თუ კი ხელოვნებაში მოცემული კონკრეტული სახე ერთ ინდივიდზე, სიტუაციასა თუ პროცესებზე მოგვითხრობს და არავითარ განზოგადებას არ შეიცავს მას მხოლოდ დოკუმენტური ღირებულება ექნება და არა მხატვრული, მსგავსად დოკუმენტური ფოტოსი, დოკუმენტური ფილმისა თუ საგაზეთო ან სატელევიზიო ჩანახატისა. ხოლო, თუ სინამდვილის ასახვა გამოხატვა ცოცხალი კონკრეტულობისგან და მხოლოდ ზოგადად, არსებით გამოხატავს, მაშინ საქმე ნახაზთან გვექნება და არა ნახატთან, სქემასთან და არა მხატვრულ ტილოსთან, მეცნიერულ მოდელთან და არა მხატვრულ სახესთან. მხოლოდ ერთუელისა და ზოგადის შერწყმით ახერხებს ხელოვნება ყოფიერების შემეცნების თავისებური გზის ფორმის მონახვას, რომელიც პრინციპულად განსახვევდება სინამდვილის მეცნიერული და დოკუმენტური შემეცნებისგან.

მეცნიერება აბსტრაქტულ-ლოგიკურ საშუალებებს იყენებს, რადგან იგი ყველაზე მოსახერხებელია მისი საგნის ბუნების გასახსნელად. ხელოვნების საგანიც რომ იგივე ყოფილიყო, ხელოვნება მეცნიერების დანამატი იქნებოდა მხოლოდ, საუკეთესო შემთხვევაში მისი ილუსტრატორი. რადგანაც ხელოვნების საგანი სუბიექტურ-ობიექტურია, მათ შორის კავშირის ნათელყოფა სახოვანი და არა აბსტრაქტულ ლოგიკური ფორმით არის შესაძლებელი, რადგან ადამიანისა და რეალობის ურთიერთმიმართება ყოველთვის კონკრეტულია და იგი წარმოიქმნება კონკრეტული რეალობის და კონკრეტული პიროვნების მიმართებისას და არა საერთოდ ადამიანის და ზოგადად სინამდვილის მიმართების შემთხვევაში.

ასახვა და გამოხატვა, როგორც ხელოვნების ორი ჰიპოსტასი

პირველ რიგში განვიხილოთ, თუ რაში მდგომარეობს ასახვისა და გამოხატვის ოპოზიციის არსებობის ფაქტის მნიშვნელობა ესთეტიკური საქმიანობის ბუნების გარკვევის საქმეში, მით უმეტეს, როცა უკვე ცხადი გახდა, რომ არსებობა ასეთი ოპოზიციისა სხვით არაფრით შეიძლება იყოს გაპირობებული, თუ არა იმით, რომ ადამიანის ცხოვრებაში ადგილი აქვს ესთეტიკურ შემოქმედებას. როგორც ჩანს, აქ ურთიერთგაპირობებულობასთან გვაქვს საქმე, ოღონდ სხვაგვარი ფორმით: ადამიანის ესთეტიკურ-შემოქმედებითი საქმიანობა აპირობებს ამ საქმიანობის პროდუქტში (ხელოვნებაში) ასახვისა და გამოხატვის ოპოზიციის სახეზე ყოფნას, ხოლო ეს უკანასკნელი კი საშუალებასა და შესაძლებლობას გვაძლევს გავარკვიოთ პირველის ბუნება.

როგორც ცნობილია, არა მარტო ესთეტიკური საქმიანობა, არამედ ყოველგვარი შრომა, ყოველგვარი ქმნა, ყოველგვარი შენება, ყოველგვარი წარმოება საჭიროებს და აუცილებლობით გულისხმობს სათანადო „სამშენებლო მასალის“ გამოყენებას. მასალის მნიშვნელობა, შეიძლება ითქვას, გადაძწყვეტიც კია, როცა რაიმეს გაკეთებას ვაპირებთ. ისიც ხომ ცნობილია, რომ ჯერ კიდევ ძველი ბერძენი ფილოსოფოსები მივიდნენ დებულებამდე: „არარაისგან არ იქმნებიან არარაიცა“. ეს კი სხვას არაფერს გულისხმობს, თუ არა იმას, რომ ყველაფერი, რაც კი ქმნადობის პროცესს ექვემდებარება, მანამაღ (ესე იგი ამ პროცესამდე) რაღაც სხვა ფორმით უკვე არსებულის გადამუშავება-გარდაქმნას წარმოადგენს. ესე იგი, რომ არ იყოს მოცემული სათანადო (შესაფერისი) მასალა, არანაირ შექმნას არ ექნებოდა ადგილი და არც ფილოსოფიაში დადგებოდა საკითხი შემოქმედების (მათ შორის – ესთეტიკური შემოქმედების) შესახებ. მაგრამ, რადგან საქმე ასე არაა და ადამიანი თავისი ბუნებით შემოქმედი არსებაა და ამის გამო ფილოსოფიაშიც (შესაბამისად – ესთეტიკაშიც) დგას საკითხი შემოქმედების შესახებ (შესაბამისად – ესთეტიკური შემოქმედების შესახებ), ხელოვნების არსის გარკვევისას, უნდა გავითვალისწინოთ ყოველივე ეს და ვუპასუხოთ კითხვას: რა მასალას იყენებს ადამიანი (ხელოვანი) ხელოვნების შექმნისას, ანუ რისგან ქმნის იგი ხელოვნებას? მოცემულ შემთხვევაში „მასალა“, რასაკვირველია, უნდა ვიგულისხმოთ ფართო

გაგებით და არა როგორც „იარაღი ესთეტიკური შემოქმედებისა“. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ცნებები, „ასახვა“ და „გამოხატვა“ სათავეს უძველესი დროიდან — ანტიკურობიდან — იღებენ, მაგრამ ხელოვნების არსის გაგებაში უპირატესობა მაინც ხელოვნებას, როგორც სინამდვილის ასახვას ხვდა წილად.

რით იყო გამოწვეული არსის ამგვარი გაგების სახვითობის პრიმატი მეორენაირ გაგებასთან (გამოხატვასთან) შედარებით? აი კითხვები რომლებიც პასუხს საჭიროებენ.

დავიწყოთ იქიდან, რომ ხელოვნება მართლაც სინამდვილის ასახვაა. მაგრამ ისიც ნათელია, რომ საგნები და მოვლენები, რომლებიც ხელოვნების ნაწარმოებში გვხვდებიან, არ არიან ზუსტად სინამდვილიდან გადმოღებული, არამედ მთლიანად ან ნაწილობრივ მაინც ავტორის ფანტაზიის ნაყოფს განეკუთვნებიან. უფრო მეტიც, ზოგჯერ ისე ხდება, რომ ავტორის ფანტაზიის ეს ნაყოფი ფანტასტიკური ხასიათისაა, ანუ ისეთი საგანი თუ მოვლენაა, როგორიც არ შეიძლება სინამდვილეში არსებობდეს. მაშასადამე, ის ქმნაა ახლის, მანამდე არ არსებულის, ის ხელოვანის ფანტაზიის პროდუქტია და ასე თუ ისე დაცილებულია სინამდვილეს. მაგალითად, ჩვენი ცოდნა სინამდვილის შესახებ არ არის თვით სინამდვილე, არამედ ის ჩვენი წარმოდგენაა სინამდვილეზე, მითუმეტეს ხელოვნება არასოდეს არ არის მართო ის, რაც არის სინამდვილე, არამედ ზედმეტი რამ, რაც სინამდვილეში არ არის. რადგან ხელოვნება ზედმეტია, ვიდრე სინამდვილე, ამიტომ ადვილი მისახვედრია, რატომ ცდილობს ხელოვნება ესთეტიკის საშუალებით დაგვანახოს ის, რაც სინამდვილეში არ არის. ხომ არ იქნებოდა მართებული, რომ ხელოვნების არსის ასეთი გაორება ხელოვნების ამა თუ იმ სახეების მითითებით მოგვეხსნა, ან ხელოვნება დაგვეყო ორ ჯგუფად. პირველ ჯგუფში მოგვეთავსებინა ის ხელოვნებანი, რომელნიც ხელოვანის თვითგამოხატვად ანუ სინამდვილის „დასახვად გვეკლინებიან“. ესთეტიკის ისტორია პრობლემის გადაჭრის ასეთ გზასაც იცნობს, რაც, რბილად რომ ვთქვათ, საქმის გამარტივების სურვილითაა გამოწვეული. მაგრამ აქ ერთი რამ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ასეთი დაყოფით იშლება ხელოვნების ერთიანობა. თვით ნატურალისტური ესთეტიკის მიხედვით შექმნილ ნაწარმოებებშიც კი თუმცა მცირე დოზით, მაგრამ მაინც ადგილი აქვს ხელოვანის თვითგამოხატვას, „თხზვას“.

ხოლო ხელოვნების ის ნაწარმოები, რომელიც ჩვენს წინაშე წარმოსდგება როგორც არანამდვილი სინამდვილე, თუ დაუუკვირდებით, აღმოვაჩინებთ რომ, ის მთლად არ არის დაცილებული სინამდვილეს. ამრიგად, ხელოვნების არსი არ წარმოადგენს დაპირისპირებულ პიპოსტასთა წინააღმდეგობას, ასეთი დაპირისპირება თვით ხელოვნების „შიგნით არ არსებობს“, დაპირისპირება არსებობს თვალსაზრისებს შორის, იმ კონცეფციათა შორის, რომლებიც ცდილობენ გაიგონ ხელოვნების ბუნება. რადგანაც ხელოვნება ერთსადაიმევე ღროს ასახვაცაა და გამოხატვაც, ამიტომ შესაძლებელი ხდება განსხვავებულ კონცეფციათა მორიგებაც. კითხვაზე: ხელოვნება არსებული სინამდვილის მიბაძვაა თუ „ქმნა“, გამოხატვაა? შეიძლება ასეთი პასუხი გაეცეს: აბსოლუტური აზრით, არცერთი მათგანი არაა ჭეშმარიტი, ხოლო შეფარდებითი აზრით – ორივე ჭეშმარიტია. უფრო ზუსტად, ჭეშმარიტება მათი სინთეზია, სადაც თითოეული მათგანი კი არ გამორიცხავს, არამედ გულისხმობს მეორეს. ხელოვნება სინამდვილისადმი მიბაძვაა და ახალი სინამდვილის ქმნაც; ხოლო რამდენადაც იგი ერთიცაა და მეორეც, ამდენად აბსოლუტური აზრით, არც ერთია და არც მეორე; ხელოვნება რაღაც აზრით მიბაძვაა, და რაღაც სხვა მხრივ და სხვა აზრით, ახალი სინამდვილის ქმნა. ბუნდოვანების თავიდან ასაცილებლად საჭიროა გავერკვეთ – რა მხრივია იგი მიბაძვა და რა აზრით და რა მხრივ – ქმნა? ამის გასარკვევად აუცილებელია ხელოვნების საგნის დახასიათება. ხელოვნების საგანი სინამდვილეა, მხოლოდ არა მის „თავისთავადობაში“, არამედ ადამიანთან მიმართებაში გადამტყდარი სინამდვილეა. აქ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დაზუსტდეს ის, თუ რას წარმოადგენს სინამდვილე, რომელიც მხედველობაში აქვს ხელოვნებას.

საქმე ისაა, რომ მეცნიერებასაც თავის საგნად აქვს სინამდვილე და ისიც იძლევა სინამდვილის „სურათს“. ოღონდ ეს სხვა სინამდვილეა, ვიდრე ის, რომლისკენაც მიმართულია ხელოვნება. რაში გამოიხატება ეს სხვაობა? მეცნიერება სინამდვილეში არსებულ საგნებსა და მოვლენებს განიხილავს ადამიანის „გამოკლებით“, ერთმანეთთან მიმართებით ადამიანისა და მისი ცხოვრების მიმართების გარეშე. ამგვარად გაგებულ საგნები არ ხასიათდებიან შეფასებითი მსჯელობით. ისინი არც კარგია, არც ცუდი, არც სასიამოვნო და არც უსიამოვნო და ა. შ. ისინი უბრალოდ ამ და ამ სიდიდის, მასის, გრძლივობის და

ა. შ. მატარებლები არიან. ამგვარი დახასიათებით აღჭურვილი საგნები და მოვლენები შეადგენენ სამყაროს როგორც „მეცნიერულ სამყაროს“. ამრიგად, მეცნიერული სამყარო არის სინამდვილე უადამიანოდ. მისგან განსხვავებით, სინამდვილე, რომელთანაც საქმე აქვს ხელოვნებას, ადამიანური ან ადამიანური „ცხოვრების სამყაროა“. უდავოა, რომ ხელოვნება სინამდვილის როგორც ადამიანის ცხოვრების და შესატყვისი სამყაროს სურათია – მაგრამ რა ხასიათის სურათია იგი? იქნებ ფოტოგრაფიული სურათის ბუნებისაა, რომელიც, თავის პრეტენზიის მიხედვით, სინამდვილისადმი ზუსტი მიბაძეაა, რაც გამოიხატება სინამდვილის გრძნობადი ფორმის ადექვატურ ასახვაში? ხელოვნების ნაწარმოები ფოტოგრაფიული სურათისაგან განსხვავებით ზუსტად არასოდეს არ იმეორებს ნამდვილი საგნის ფორმას. ამ აზრით ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც სურათი არა მხოლოდ მიბაძეაა, არამედ ამავე დროს ახალი სინამდვილის გარდაქმნა და, მაშასადამე, ახალი სინამდვილის ქმნაა და თხზვა. მაშინ რითაა გამართლებული ძველთაგან ცნობილი დებულება, რომ ხელოვნება „მიბაძეა“. რა აზრით არის ხელოვნება სინამდვილის მიბაძეა? ამ კითხვაზე პასუხი მოკლედ ასე ითქმის: სინამდვილის გრძნობადი ფორმა ცუდად ავლენს და ამჟღავნებს (რამდენადმე ჩქმალავს) მის შინაარსს. ამ მხრივ მას გამომსახველობითი ძალა აკლია. ხელოვნება სინამდვილის გარეგნულ ფორმას რომ გარდაქმნის, სწორედ ამით აძლიერებს ფორმის მხრივ „შინაარსის“ გამომსახველობას. ხელოვნება სინამდვილის გარეგნული ფორმის გარდაქმნის გზით უკეთ გამოხატავს, უკეთ ბაძავს მის შინაარსს. ამრიგად, ხელოვნების ნაწარმოები სინამდვილისადმი მიბაძეაა არა მისი გრძნობადი ფორმის გარეგნული გამოქვეყნების და მასში გამჟღავნებული მნიშვნელობისა და შინაარსის გამეორების აზრით, არამედ მისი ჭეშმარიტი შინაარსის გამოსახვის აზრით. იგი არ ჰბაძავს, არამედ გარდაქმნის სინამდვილის გარეგნულ გამოქვეყნებას და ამდენად ემიჯნება, სცილდება სინამდვილეს, მაგრამ სწორედ ამით ზედმიწევნით ბაძავს და უახლოვდება მის ჭეშმარიტ „შინაარსს“, მის არსებას. ხელოვნების ნაწარმოები ქმნაა მხოლოდ იმ აზრით, რომ გარდაქმნილი ახალი სახით წარმოგვიდგენს სინამდვილის ფორმებს, მის გარეგნულ „სახეს“, ხოლო სინამდვილის არსებასთან მიმართებაში იგი არ არის გარდაქმნა და

ქმნა, არამედ არის სწორედ „გამოსახვა“, უბრალოდ მიბაძვის და გამეორების აზრით. ხელოვნების არსის ასეთი გაგება, რა თქმა უნდა, რაციონალურ მარცვალს შეიცავს, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მთლად ჭეშმარიტი არ არის. აქ უბრალოდ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ხელოვნების არსის გაგებაში მის ასახვით ბუნებას რომ უპირატესობას ანიჭებდნენ, ალბათ ასახვისა და გარდაქმნის იმგვარი გაგებიდან გამომდინარეობს, რომელიც თავის საფუძვლად და წინამძღვრად სინამდვილის არაისტორიულ, მეტაფიზიკურ, სტატიკურ კონცეფციას გულისხმობს. ასეთი კონცეფცია სამყაროს პლატონისტური ხედვიდან მომდინარეობს, რაც შემდგომ ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მიერაც იქნა გაზიარებული. სხვათა შორის, როცა დასავლურ კულტურას ბერძნულ-იუდაური კულტურის მემკვიდრედ სახავენ, უწინარესად, სამყაროს ასეთი „სიმყარე“, მარადიული წესრიგის გაგება უდევს საფუძვლად და სინამდვილის არსებას გარკვეული სახით, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი, მარად უცვლელი, მარად ძალაში მყოფი იდეალი შეადგენს. იდეალი, რომელსაც თუმცა კი ფაქტიურად სცილდება ხოლმე, მაგრამ უნდა მისდევდეს და ახორციელებდეს ადამიანი. ხელოვნება ამ მარადიულ იდეალს გამოსახავს, თუმცა ზოგჯერ არაპირდაპირი გზით —აკრიტიკებს არსებულ სინამდვილეს, ამხელს მის არაადამიანურ ბუნებას, როგორც იდეალის საპირისპიროს, როგორც იმას, რაც არ უნდა იყოს და ამგვარად მიანიშნებს იმაზე, რაც უნდა იყოს. მოცემული თვალსაზრისის მიხედვით, ხელოვნება სინამდვილის არსების გამოსახვაა, უბრალოდ მისი გამეორების, მისადმი მიბაძვის აზრით, რამდენადაც სინამდვილეს, როგორც სრულყოფილებას, წესრიგს, ქმნა არ სჭირდება. იგი უცვლელ და „მყარ“ იდეალში გამოიხატება. კაცობრიობის ისტორიის გარკვეულ ეტაპზე არსებული და „უცვლელი“ იდეალის უცვლელობა ეჭვის წინაშე დგება, რაც ადამიანის ფუნდამენტურ-არსობრივი ნიშნის თავისუფლების გამოვლენაა, ადამიანს არ სურს და არც შეუძლია „იხელმძღვანელოს“ ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული „საზომებით“. მისი ცხოვრება არსებითად ქმნა, გარდაქმნა და ისტორიაა. ადამიანი ისტორიული არსებაა, რაც უწინარესად მისი სინამდვილისადმი ისტორიულ დამოკიდებულებაში ვლინდება, ასევე ისტორიულია ან, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ცვალებადია მისი „ცხოვრების“ იდეალებიც, რაც თვალნათლივ ჩანს ისტორიულ-

კულტურული ეპოქების გზაჯვარედინებზე. განვითარებულ პროცესში ზემოთ ხსენებული იდეალი, რომელიც სამყაროს მარად უცვლელ წესრიგს ემყარებოდა, საბოლოოდ შეირყა მეცნიერების აღმავლობის საუკუნეში, რასაც მოჰყვა ძველი იდეალის მსხვერვეა და ახალი იდეალის ძებნა.

სამყაროს პოზიტივისტური მსოფლმხედველობა მონიშნავს ადამიანისათვის ახალ იდეალს, მეცნიერულ-ტექნიკურ პროგრესს, რომელიც უნდა ჩანაცვლდეს ძველი იდეალის მაგივრად. ამგვარი მსოფლმხედველობის შედეგები წინასწარმეტყველურად მონიშნებულ იქნა ნიცშეს მიერ „ყველა ღირებულებათა გადაფასების“ სახით, რაც იმას ნიშნავს, რომ სამყაროსეული წესრიგი მორღვეულია, ახლა ადამიანი მიტოვებულია და თვითონ უნდა გაერკვეს მრავალფეროვან ქაოსურ და „თავდაყირა“ მდგომ სინამდვილეში. ადამიანური „ცხოვრების“ იდეალის ასეთი მკვეთრი ცვალებადობა ბუნებრივია, ხელოვნების წინაშეც აყენებს გარკვეულ მოთხოვნებს. ხელოვნებას თუკი აქამდე მიაჩნდა და მიზნად ისახავდა „მარად უცვლელი წესრიგის“ იდეალის მიბაძვას, ასეთი იდეალი დაიმსხვრა, ამიტომ ხელოვნება უწინარესად ქმნაა, ვიდრე მიბაძვა. ამ დებულებას იზიარებს „ღირებულებათა გადაფასების“ შემდგომი ხელოვნება.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ადამიანური ცხოვრების არსებას იდეალთა ცვლა და განხორციელება შეადგენს და რომ სინამდვილე როგორც ადამიანთა ცხოვრება არსებითად ქმნაა, გარდაქმნა და ისტორიაა, რაც იმას მოასწავებს, რომ ხელოვნება სინამდვილის არსები-სადმი უბრალო მიბაძვა კი არ არის, არამედ ამავე დროს მისი ქმნა და გარდაქმნაა. ხელოვნება როგორც სინამდვილის სურათი, არსებული და მოქმედი იდეალის, არსებული და „მყარი“ სინამდვილის საზღვრებში კი არ რჩება, არამედ სცილდება და გადალახავს მას, ახალი იდეალის, ანუ ახალი, უპირატესი სინამდვილის შესაძლებლობის მიმართულებით. მხოლოდ ასე წვდება ხელოვნება სინამდვილეს როგორც ცვალებად ფენომენს, როგორც ისტორიას. ადამიანის ან უფრო სწორად კაცობრიობის ცხოვრება ძველი იდეალისა და შესატყვისი მიმართულებების, გეზის უარყოფა-გადაღალახვაა, უარყოფა არა მთლიანად, არამედ, ჰეგელს რომ დავესესხოთ, „მოხსნა-შენახვის თვალსაზრისით“, უარყოფილი ან, უფრო სწორად, „მოხსნილი“ და „შენახული“. ძველის

წილში ახლის დასახვა განხორციელების მუდმივი პროცესია. სწორედ ამ აზრით ითქმის, რომ კაცობრიობის ცხოვრება ისტორიაა, ხოლო თუ ეს ასეა, ხელოვნების მიერ სინამდვილის არსების გამოსახვა, უპირველეს ყოვლისა, სინამდვილის ისტორიულობის გამოსახვაში გამოიხატება. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ისტორია არაა ადამიანებისაგან დამოუკიდებლად მიმდინარე, მექანიკური პროცესი. ის უწინარესად ადამიანთა მოქმედება და შემოქმედებაა. ისტორიას ადამიანები ქმნიან, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ადამიანთა მოქმედება და შემოქმედება ახალი იდეალის ასახვაა და ძველის კრიტიკული უარყოფა და გადალახვა. როგორც ცნობილია, ხელოვანი ჩვეულებრივ ადამიანთან შედარებით იმით გამოირჩევა, რომ მას აქვს განსაკუთრებულად გამახვილებული ინტუიცია და სიახლის, ანუ სინამდვილის მოსალოდნელი განვითარების „ხილვის“ უნარი და ამიტომ ცხოვრების ახალი იდეალის დასახვისა და ძველის უარყოფის და კრიტიკული მხილების მხრივ უკან კი არ მისდევს სხვებს, არამედ წინ მიუძღვის. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ვთქვათ, რომ ხელოვნების ნაწარმოები ცხოვრების ახალი იდეალის დასახვისა და ძველის კრიტიკული გადალახვის ანუ ისტორიის ქმნის თავდაპირველი აქტია და არა უკვე შესრულებულის უბრალო განმეორებაა.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ შეიძლება ვთქვათ, რომ ხელოვნება არაა სინამდვილის არსებისადმი მხოლოდ „მიბაძვა“. იგი ამავე დროს მისი დასახვა ანუ ქმნაა. იგი მიბაძვას მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ახალ იდეალს არსებულისაგან მოწყვეტით კი არ სახავს, არამედ მის ნიადაგზე და მისი მიხედვით. ხოლო ხელოვნება ახალი სინამდვილის ქმნაა იმდენად, რამდენადაც ახალ იდეალს დასახული სახით კი არ კპოვებს და იმეორებს, არამედ თვითონ სახავს. მოკლედ, ხელოვნება სინამდვილესთან მიმართებაში არის მისი ასახვაც და გარდაქმნაც ერთდროულად. თუმცა ზემოთაც აღვნიშნეთ და ახლაც გავიმეორებთ, რომ ხელოვნების სხვადასხვა სახესა თუ ჟანრში, შემოქმედებით მეთოდსა თუ სტილში, ასახვა-გამოხატვა სხვადასხვა „დოზით“ ნაწილდება, მაგრამ ქმნილება, თუ ის მართლაც იმსახურებს ხელოვნების ნაწარმოების სახელს, წარმოუდგენელია ხელოვნების ამ ორი ჰიპოსტასის გარეშე.

ადამიანის შესახებ არსებულ დეფინიციათაგან ერთ-ერთი განსაზღვრების მიხედვით ადამიანი შემფასებელი, ფასმდებელი არსებაა. ადამიანის შეფასებით დამოკიდებულებას სინამდვილესთან არსებითი მნიშვნელობა აქვს მის ყოფიერებაში. შეფასებითი მიმართება უპირველეს ყოვლისა გულისხმობს იმას, რომ ადამიანი სამყაროს განიხილავს მოწონება დაწუნების, სიყვარულის და სიძულვილის პოზიციებიდან. აბსოლუტურად ინდიფერენტულია ადამიანი, რომელსაც არაფერი მოსწონს ან არმოსწონს, არ სწყინს ან უხარია, უყვარს ან არუყვარს და სხვა. ამ დენად ადამიანი, რომ განეწყოს გარკვეული საქმიანობისადმი არა არის საკმარისი მხოლოდ ცოდნა და ნებელობა, საჭიროა სინამდვილისადმი ემოციურ-კრიტიკული მიმართებაც, რომელიც ღირებულებით საფუძველს გულისხმობს. ადამიანი თავის ყოფიერებაში შეფასების სხვადასხვა ფორმებს და დონეებს იყენებს: მაგ. შეიძლება ვილაპარაკოთ პოლიტიკურ, ეთიკურ, ესთეტიკურ, სამართლებრივ, ინტელექტუალურ, გასტრონომიულ, პრაგმატულ შეფასებათა ფორმების შესახებ. ხელოვნება ესთეტიკური შეფასების მხატვრული ფორმაა. ჯერ ერთი ხელოვნება ახდენს ესთეტიკური კატეგორიების-მშვენიერების, ამაღლებულის ტრააგიკულის, კომიკურის და სხვა რეალიზებას მხატვრულ ქსოვილში, მეორეც ხელოვანი საგანს ამა თუ იმ პოზიციაზე დგომით განიხილავს, რაც თავის მხრივ აქსიოლოგიური შემადგენლის შემცველია. ესთეტიკური შეფასების ლოგიკურ, ლოგიკურ-მხატვრულ ფორმასთან ერთად ხელოვნება ესთეტიკური შეფასების მხატვრული ფორმაა. სწორედ ამის გამო ის ესთეტიკის ისტორიაში ხშირად განისაზღვრებოდა როგორც იდეალის ქმნა, როგორც სინამდვილეზე მსჯავრის დადება, როგორც სინამდვილის შეფასება. მართლაც, ხელოვნება შეფასებით მხარის გარეშე ჰკარგავს თავის ბუნებას. შეფასებითი მხარე ხელოვნების თავად ხელოვნების საგანშია ნაგულისხმევი. ამიტომ მეცნიერული რეზულტატი თუ მოწოდებულია იმისათვის, რომ მასში მოხდეს მხოლოდ ფაქტის, მოვლენის კონსტანტაცია ყოველგვარი შეფასებითი მინარევების გარეშე. ხელოვნება შეფასებითი შემეცნებაა ან სხვაგვარად საგნის ღირებულებითი წვდომაა. ღირებულებითი ორიენტაციის, ღირებულებითი პოზიციის გაცნობიერებაა. ადამიანს ღირებულებითი პოზიცია ყოველდღიურობაში უყალიბდება, ის შეიცავს

აზრებსაც და ემოციებსაც, იდეალურსა და რეალურს, ცნობიერსა და არა ცნობიერ მხარეებსაც. ადამიანის ჩვეულებრივი ყოველდღიური ცნობიერება დაუნაწევრებელია და ამიტომ მან არც კი იცის ღირებულებათა შკალის შესახებ. კულტურის ისტორია ღირებულებათა გაცნობიერების ორ გზას იცნობს – თეორიულ-პუბლიცისტურსა და მხატვრულს.. თუ კი ხელოვნება შემეცნებითი მხარით ენათესავება მეცნიერებას, მასში არსებული შეფასებითი მხარე მას გარკვეულად აახლოვებს იდეოლოგიურ ფორმებთან, რომლებიც პოლიტიკური, ეთიკური, რელიგიური შინაარსების თავისებური მოცვაა. ამის გამოა, რომ ხელოვნება განსაკუთრებით ტოტალიტარულ და ავტორიტარულ რეჟიმებში ხშირად გამხდარა მძლავრი პროპაგანდისტულ იდეოლოგიური იარაღი. თუმცა იდეოლოგიასა და ხელოვნებას უფრო მეტი განმასხვავებელი მხარე აქვთ ვიდრე – საერთო. იდეოლოგი თავისი თვალსაზრისის გამოთქმისას არსებითად მიმართავს თეორიულ ინსტრუმენტარიებს ანუ მეცნიერულ ცნებით ენას და მსმენელის დარწმუნებას ცდილობს ლოგიკური დასაბუთების ძალით, თუმცა კულტურის ისტორიაში მოიძებნა ის გამაშუალებელი რგოლი, რომელიც იდეოლოგიის ელემენტებსაც შეიცავს და ხელოვნებისასაც. ესაა პუბლიცისტიკა. პუბლიცისტი, გრძნობს რა ლოგიკური დასაბუთების ნაკლოვანებას, მას ამდიდრებს მხატვრულ ემოციურ ელემენტებით და ამით არა მხოლოდ ადამიანის გონებაზე ახდენს გავლენას არამედ გრძნობებზეც. ხელოვნება თუმცა კი ყოველდღიურ ცნობიერებაში გამოხატულ ღირებულებათა ორიენტაციის საშუალებაა თუმცა ის აშკარად ამჟღავნებს ყოველდღიური ცნობიერებისთვის დამახასიათებელ ცნობიერ და არაცნობიერ, იდეალური და რეალური, აზრობრივი და გრძნობადი მხარეების სინთეზს. ამიტომ, რომ ხელოვნებაში განცალკევებით, არც ეთიკური, არც პოლიტიკური და არც რელიგიური იდეების მოცემაა, ეს მხარეები ხელოვნებაში ისევე, როგორც ჩვეულებრივ ცნობიერებაში შერწყმულად არიან მოცემულნი. ამიტომ ხელოვნებაში გატარებული იდეა რეციპიენტზე მოქმედებს არა დასაბუთების ძალით, არამედ ის ემოციურად გადამღები სუვესტიურია. ხელოვნებაში იდეა გრძნობაში, ემოციაში გადადის, გრძნობა კი – გონებაში. ამდენად ხელოვნებაში განხორციელებული შეფასება ინტელექტუალურ-ემოციურია და არა მხოლოდ ემოციური. ემოციები გარკვეული აზრით დამახასიათებელია ცხოველთა

სამყაროსათვისაც. მაგრამ მათთვის უცხოა იდეის მატარებელი ემოცია, ან ემოციაში გამოვლენილი იდეა.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგსა თუ ჟანრს შეფასების რეალიზების განსხვავებული შესაძლებლობები გააჩნიათ. სავსებით ბუნებრივია, რომ ემოციურ და რაციონალურ საწყისთა თანაფარდობა განსხვავებულია სხვადასხვა ხელოვანთან, განსხვავებულ მხატვრულ მიმდინარეობებსა და ხელოვნების სახეებში. მუსიკა, მაგალითად, აზრის გამოხატვის ისეთ საშუალებებს არ ფლობს, როგორც სიტყვის ხელოვნებანი, მეორეს მხრივ მას განცდის, ემოციის განწყობილების გადმოცემა ისეთი კონკრეტულობით შეუძლია, რისი მიღწევაც შეუძლებელია ლიტერატურაში. ასევე უუჭველია კლასიციზმის მკაცრი რაციონალიზმი, რომანტიზმის ემოციურობის ფონზე და სხვა. მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს აზრისა და ემოციის თანაფარდობის დიაპაზონი ხელოვნების შინაარსში, მხატვრულობა მხოლოდ მანამდე იქნება შენარჩუნებული სანამ შინაარსის ინტელექტუალური მხარე სავსებით არ გამოირიცხავს ემოციურს და პირიქით, პირველ შემთხვევაში სიტყვიერი სახისაგან მხოლოდ ლოგიკური აზრი დარჩებოდა, ხოლო მეორე შემთხვევაში სიმღერა კივილში გადავიდოდა.

ხელოვნება და შემოხმა

თუკი შემეცნება და შეფასება მხატვრული შინაარსის შემადგენლებია, შექმნა, გარდაქმნა და კომუნიკაცია მხატვრული ფორმის მასწავლებლებია. მხატვრული ფორმის ორი სახე არსებობს: შინაგანი ფორმა და გარეგანი ფორმა, რომლებიც თავის მხრივ შექმნის ორი სახის: პრაქტიკულ-სულიერის და მატერიალურ-პრაქტიკულის გამოხატულებას წარმოადგენენ. ხელოვნებაში შექმნის პროცესი ორი სახით ვლინდება. ხელოვნებაში იქმნება რეალობის მხატვრული მოდელი და ზდება მასალის გარდაქმნა – მხატვრული კონსტრუირება. ამდენად ხელოვნებაში განხორციელებული შექმნა ჩვეულებრივ შრომასთანაც ამჟღავნებს სიახლოვეს, მაგრამ მისგან პრინციპულადაც განსხვავდება.

ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი მოდელირების უნარი არაკლილია მხატვრულ სახეში, რომელშიც სინამდვილე გარდაქმნილია. იგი არ შეიძლება სინამდვილის ზუსტი ასლი იყოს, მაშინაც კი როცა

სახეს პორტრეტული ხასიათი აქვს. თუკი ხელოვანი ეცდებოდა ზუსტად გამოესახა საგანი, მოვლენა ან პროცესი და მისი ამოცანა ამით ამოიწურებოდა მაშინ პორტრეტი არაფრით არ იქნებოდა განსხვავებული დოკუმენტური ფოტოგრაფიისაგან. ასეთი განსხვავება კი უეჭველია. მხატვრული გამოსახულება, როგორც ახლოს არ უნდა იდგეს სინამდვილესთან, არასდროს არ არის დედნის ქსეროასლი. ხელოვანი ყოველთვის რაღაცას ცვლის რაღაცას უმატებს ან გამოაკლებს, ხატავს ისე როგორც ხედავს და არა ისე როგორც ის არის. ამიტომ სხვადასხვა ხელოვანის მიერ შესრულებული ერთიდაიგივე ადამიანის პორტრეტები არ ჰგავს ერთმანეთს.

ხელოვნების შექმნითი აქტივობა კიდევ უფრო ცხადად ჩანს მაშინ, როცა მხატვრული სახე ე. წ. შემგროვებლური მეთოდით იქმნება და არა პორტრეტულით. შემგროვებლური მეთოდის მიხედვით მხატვრული სახის ფორმათქმნა კოკრეტული პირის, ფაქტის, ვითარების გამოსახვას კი არ ემყარება, არამედ მრავალ პირთა, ფაქტთა და ა.შ. ცალკეულ თვისებათა განყენებას და მათ გაერთიანებას შესაქმნელ მხატვრულ სახეში. ხელოვანს შეუძლია რეალობაში არსებული ელემენტები ისე დააკავშიროს ერთმანეთთან, როგორც ისინი არასდროს დაკავშირდებოდნენ თავისთავად ხელოვანს რეალობის ასახვასთან ერთად შეუძლია არარეალური, ფანტაზიის მეშვეობით წარმოსახული ობიექტების ფორმათქმნაც. პორტრეტული და შემგროვებლური მეთოდების გამოყენება ხელოვნების ისეთ სახეებშია შესაძლებელი და დამახასიათებელი, რომელთაც სახვითი ბუნება აქვთ (ლიტერატურა, სამსახიობო ხელოვნებანი, ფერწერა, სკულპტურა). რაც შეეხება არასახვით ხელოვნებებს მუსიკას, ქორეოგრაფიას და არქიტექტურას, გამოყენებით ხელოვნებას, რეალური სამყაროს ასახვა და გარდაქმნა სხვანაირად მულავენდება, ამ ხელოვნებებისათვის სინამდვილის გარდაქმნაში განსაკუთრებული აქტიურობაა დამახასიათებელი. ცეკვა არსებითად განსხვავდება ადამიანის ყიფითი მოძრაობებისაგან, მუსიკას განსაკუთრებით ინსტრუმენტალურ მუსიკას არავითარი „წინარესახე“ არა აქვს ბუნებასა და ადამიანის ყოფაში, ასევე ორიგინალურია არქიტექტურული ნაგებობები და გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები, ვთქვათ ვაზები და სავარძლები, აქ ჩვენ საქმე გვაქვს არა ბუნებრივი ფორმების შეცვლასთან, არამედ რადიკალურ გარდამნასთან. ისეთ შემთხვევაშიც

კი, როცა ეს ხელოვნებანი რეალური საგნების გამოსახვას მიმართავენ, მაშინაც პირობითია გამოსახული საგნის ფორმა, იმდენად აქტიურია მათში რეალურად არსებულის ტრანსფორმირება.

ამრიგად, ხელოვნებაში ყოგიერების ასახვის და გარდაქმნის თანაფარდობის კონკრეტული ფორმები მრავალფეროვანია. ხელოვნების სახეთა შედარებისას ერთ თავში ფოტოგრაფია აღმოჩნდება, ხოლო მეორეში – არქიტექტურა. ჟანრების შედარებისას მაგ. ლტერატურაში ერთ მხარეს მხატვრული ნარკვევი განთავსდება, მეორე მხარეს კი – ფანტასტიკური მოთხრობა და სხვა. მიუხედავად ამისა, ასახვის და გარდაქმნის ურთირთაკეშირი ხელოვნების აუცილებელი კანონია, ეს გარემოება კი ხელოვნებას სინამდვილის სახოვან მოდელად აქცევს.

მოდელირებამ კი უნდა გარდაქმნას ობიექტური მოცემულობა და შექმნას რეალურის მსგავსიცა და არამსგავსი იდეალური ობიექტები. თუ მეცნიერული ობიექტები იმ რეალური ობიექტების შესაცვლელად არის საჭირო, რომელთა უშუალო დაკვირვება შეუძლებელია, მხატვრული მოდელი ცვლის სინამდვილეს, ხელოვნებაში ახალი ილუზორული რეალობის, წარმოსახული ყოფიერების შექმნა იმიტომაც შესაძლებელი, რომ მხატვრულ სახოვანი ფორმით მოდელირდება სუბიექტ – ობიექტის კავშირი. ყოფიერება, ობიექტური სამყარო აღებული თავისთავად და სუბიექტის გარეშე არ ფლობს ღირებულებით მნიშვნელობას, ამიტომ ისე როგორც ის არსებობს თავისთავად არ შეიძლება და არც უნდა გამოხატოს ხელოვნებამ. ხელოვნებას რეალურად მოცემულის გარდაქმნა და მისი ელემენტებიდან რაღაც ახლის აგება, რომელიც რაღაცით განსხვავებული და რაღაცით არამსგავსი იქნება, ეს სწორედ იმიტომ სჭირდება, რომ გამოსახულება შეერწყას გამოხატულებას, რომ სინამდვილის შემეცნება ამავე დროს მისი ღირებულებით ინტერპრეტაციაც აღმოჩნდეს. ამის მიღწევა იმას იწვევს, რომ სახოვანი მოდელი ერთდროულად პირობითიც არის და უპირობოც.

პირობითობა ჩანს იქიდან, რომ ხელოვნება, როგორც გნებავთ ნატურალისტური სიზუსტით არ უნდა ასახავდეს სინამდვილეს, ჩვენ ვგრძნობთ მის „ვითომურ“ – პირობით ხასიათს, როცა ჩვენ პორტრეტს ან ვთქვათ, სპექტაკლს ვუყურებთ, ვხდებით, რომ აქ გათამაშებული სინამდვილე სწორედაც რომ გათამაშებაა და არა რეალური

ამბავი, თუმცა ხელოვნებაში გამოთმული ამბავი შეიძლება უფრო „ნამდვილიც“ კი აღმოჩნდეს, ვიდრე რეალობაა. ამიტომაც, რომ მხატვრული რეალობის, რომელიც მოცემული რეალური ამბავის გარდაქმნა და ძირითადი, არსებითი მომენტების შემჭიდროების და კონცენტრაციის აქტის შედეგია სამართლიანად მოითხოვს მხატვრული ჭეშმარიტების და მხატვრული სიმართლის ცნებების გამოყენებას. ამდენად ხელოვნება ერთდროულად პირობითი და არაპირობითი ხასიათის მატარებელია. სიცხადისათვის შევადაროთ ხელოვნება ილუზიონისტის საქმიანობას. ილუზიონისტი ცდილობს ჩვენი შეგრძნებების შეცდომაში შეყვანით, ქმედება ისე წარმოადგინოს, რომ აქ პირობით ან „ვითომურ“ გარემოებასთან კი არა გვაქვს საქმე არამედ ნამდვილ სინამდვილესთან. ხელოვნება კი ყოველთვის ხაზს უსვამს, რომ მასში მოცემული გარემოებები არ არის ნამდვილი, თუმცა მეტ სიმართლეს შეიცავს ვიდრე თავად რეალობა.

გარდა ამისა, როგორც ზემოთ ვთქვით ხელოვნებაში შექმნა ხორციელდება მატერიალურ პრაქტიკული სახითაც, ხდება მასალის დამუშავება და მისი მხატვრული კონსტრუირება. მართლაც რადგანაც მხატვრული საქმიანობა ჩანაფიქრის პოეტური იდეის, სულიერი შინაარსის მატერიალურ გამოხატულებას მოითხოვს, იგი ამ შინაარსის მატარებელი მატერიალური ობიექტის აგებასაც გულისხმობს. ხელოვანი ასეთ ობიექტებს იმ მასალისგან აგებს, რომელსაც ბუნებაში პოულობს: ხისგან, თიხისგან, ქვისგან, იმისგან, რაც წარმოების შედეგად მიიღება: ლითონი, მინა, საღებავი, ქაღალდი, ტილო და ა.შ. ან ადამიანის ყოფიერების მატერიალური ელემენტებისაგან – ფესტი, მიმიკა, ბგერა, ხმა და სიტყვა. ამასთან, საჭიროა გვახსოვდეს, რომ ჩამოთვლილი მასალებიდან ისეთი ობიექტი უნდა შეიქმნას, სადაც ყველა ელემენტი იქნება მკაცრად და ზუსტად ორგანიზებული, ერთმანეთთან შეთანხმებული და შერწყმული.. ნაწარმოები, რომელიც მხატვრულ ღირებულებას არ ფლობს, ფორმა – კონსტრუქცია კი არ არის არამედ ელემენტთა მექანიკური ჯამია, არც ერთი ელემენტი თითქოს აუცილებელი არაა და მისი შეცვლაც და გამოცვლა შესაძლებელია. ხელოვნების ნაწარმოებში ფორმის ყველა ელემენტი ერთიანი სისტემაა. მაგალითად, ლექსში ყოველი სიტყვა იმიტომ ატარებს მხატვრული საზრისის ელემენტს, რომ ისინი ერთმანეთთან არიან გადაჯაჭვული პირდაპირი და უკუკავშირებით. ამი-

ტომ თუნდაც ერთი სიტყვის შეცვლა მთელი საზრისის შეცვლას იწვევს. ამიტომაცაა, რომ ხელოვნებაში კონსტრუქციულ ერთიანობას უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს ვიდრე მეცნიერებასა და ფილოსოფიაში. მეცნიერული დებულება შეიძლება გამოითქვას, როგორც ვერბალურად ისე ფორმულის ან გრაფიკის სახით. მაგალითად, როცა სოციოლოგი გამოთქვამს დებულებას: ინდივიდის სოციალიზაციის პროცესი მიმდინარეობს საზოგადოებაში, არაფერი არ შეიცვლება თუ ვიტყვით, რომ საზოგადოებაში მიმდინარეობს ინდივიდის სოცალიზაციის პროცესი. ანდა თუნდაც ტექნიკური მოწყობილობების ან არამხატვრული კონსტრუქციების სრულყოფა იმიტომაცაა შესაძლებელი, რომ მათი დეტალები უფრო გონივრულად შეიძლება კონსტრუირებულიყო, მაგრამ, როგორც კი მხატვრული კონსტრუირება ტექნიკურ ობიექტს მხატვრულ ნაწარმოებად გადააქცევს, მისი ფორმა უკვე კრძალავს ყოველგვარ შეცვლას.. მაგალითად ჩვენ თავისუფლად მივაშენებთ ხოლმე „ლოჯიებს“ შენობებს, რომელთაც მხატვრული ღირებულება არა აქვთ, მაგრამ ქაშუეთის ტაძრის მცირეოდენმა ცვლილებებმა სპეციალისტთა უზარმაზარი ძალისხმევა მოითხოვა. ამიტომაც ხელოვნების გარეგანი ფორმის კონსტრუირებას ესთეტიკური საზრისი აქვს. მხატვრული ფორმა ლამაზი, რომ იყოს ის უადრესად მოწესრიგებული, უმაღლესად ორგანიზებული – ბევრით, ფერით, პლასტიკურ, სიტყვიერ კონსტრუქციას უნდა ფლობდეს. ესთეტიკურ სიამოვნებას, რომელსაც მხატვრული ნაწარმოების მატერიალური ფორმა იწვევს ფორმის კონსტრუქციულ თვისებებზე ემოციაა. აქვე უნდა მივუთითოთ მხატვრული ფორმისათვის დამახასიათებელ ერთ უმნიშვნელოვანეს თვისებაზე, იმაზე, რომ მხატვრული ფორმის მოწესრიგებულობის ხარისხი რაციონალურ, მკაცრად დეტერმინირებულ სისტემად კი არ წარმოგვიდგება, რომელსაც გარკვეული წესი აქვს და რომელიც შეიძლება დაფორმულირდეს და ყველას მიერ იქნას გამოყენებული, არამედ პირიქით დაუფორმირებელ, უნიკალურ სისტემად, მოულოდნელ თავისუფალ იმპროვიზაციად ანუ თამაშად აღიქმება. თამაშის ცნება ესთეტიკაში კანტის და შილერის სახელებს უკავშირდება და ძალზედ პოპულარული ხდება განსაკუთრებით მეოცე საუკუნეში ი. ჰაინინგას შრომის „კაცი მოთამაშე“ გამოქვეყნების შემდეგ. ხოლო საუკუნის მიწურულ პოსტმოდერნული ესთეტიკის ძირითად კონცეპტად სწორედ თამაში, ენობრივი თამაშები და პაროდირება გვევლინება.

ხელოვნებაში თამაშის მომენტის არსებობა მაუწყებელია იმის, რომ გამუდმებით გვახსენებდეს ჩვენ, ხელოვნების რეციპიენტებს, რომ საქმე გვაქვს ილუზორულ რეალობასთან და არა რეალურ ობიექტთან, იმისათვის, რომ აჩვენოს მხატვრული შექმნის თავისუფლება და ხელოვანის ძალმოსილება თავის ქმნილებაზე.

ხელოვნება და შემოქმედება

ხელოვნების შექმნითი შესაძლებლობები, რომლის შესახებაც ზემოთ ვისაუბრეთ ფილოსოფიური აზროვნების ისტორიის გარკვეულ ეტაპზე, კონკრეტულად ახალ დროში, გაფორმდა სრულიად ახალ ცნებაში, რომელიც ამ პერიოდიდან მოყოლებული ხელოვნების სინონიმად იქცა. ეს ცნება შემოქმედების ცნებაა. იმას რასაც ჩვენ დღეს ხელოვნებას ან მხატვრულ შემოქმედებას ვუწოდებთ და ძალზედ ხშირად ვახდენთ ამ ცნების (შემოქმედების) ექსტრაპოლაციას ახალი დროიმდელ ხელოვნებაზეც, ასეთი მიდგომა არის თანამედროვეობის მენტალური და ინტელექტუალური შეხედულებების განვრცობა წარსულში არსებულ თვალსაზრისებზე, საქმე ისაა, რომ ანტიკური ხანიდან მოყოლებული ვიდრე ახალ დრომდე აზროვნება ზოგადად და ფილოსოფიური აზროვნება კონკრეტულად არ იცნობს შემოქმედების ცნებას, რომელიც უშუალოდ არის დაკავშირებული ავტორის, როგორც ავტონომიურად მოქმედი ინდივიდის ცნებასთან. ავტორის, რომელსაც შეუძლია შექმნას პრინციპულად ახალი მანამდე არ არსებული, შექმნას და არა ასახოს ან მიბაძოს სინამდვილეს.. შემოქმედების და ავტორის ცნების გაჩენას აზროვნების ისტორიაში წინ უძღოდა მძლავრი მსოფლმხედველობრივი მეტამორფოზები, რაც ახალი დროის ფილოსოფიაში რენესანსის გავლენით საბოლოოდ გაფორმდა, როგორც სუბიექტის აქტივობის, მისი ქმედების და შემოქმედების ავტონომიური ანუ ყოველი ზეადამიანური, ზებუნებრივი ძალების ინსპირირების გარეშე მოქმედება. საქმე ისაა, რომ ახალ დრომდე აზროვნება აღიარებდა ერთადერთ სუბიექტს ღმერთს, რომელიც იყო ყოველივეს შემოქმედი. ამიტომ ამ უზარმაზარი ისტორიული ეპოქის აზროვნების ძირითად კატეგორიებად მოიაზრებოდა ღმერთი, სული და სხეული. ახალ დროში გაფორმებულმა მსოფლმხედველობრივმა ცვლილებებმა, რომელიც

ადამიანის, როგორც სუბიექტის აქტიუობაზე იყო დამყარებული, გამოიწვია სააზროვნო ვექტორის შეცვლა, დაიწყო ღმერთის როგორც ყოვლიშემძლე სუბსტანციის სამყაროში ჩარევის გარეშე აზროვნება და მანამდე არსებული ძირითადი ცნებების ადგილი დაიკავა ადამიანის, შემომედების და კულტურის ცნებებმა. ფილოსოფიური აზროვნების და მსოფლმხედველობის ტრანსფორმაციები სქემატურად შეიძლება ასე წარმოვადგინოთ. ანტიკური ფილოსოფია და აზროვნება არ ცნობს ავტორს, როგორც შემომედს, აქ, იმას ვისაც ახალი დროიდან მოყოფლებული ავტორი – ანუ შემოქმედი ეწოდება, ქვია „ჩამწერი“, მხატვრული საქმიანობა კი გაიგება ერთის მხრივ როგორც ზებუნებრივი ძალებით განპირობებული მიმეზისი. შუა საუკუნეებში კი როგორც მღვთაებრივი აქტი. (სწორედ ამის გამოა, რომ შუა საუკუნეების ხელოვნება ძირითადად ანონიმური ხელოვნებაა, ჩვენ სწორედ ამის გამო არა გვაქვს მაგ. რუსთაველის პიროვნების შესახებ ამომწურავი ინფორმაცია, რომ იგი ეპოქის სულის შესტყვისად თავს განიცდიდა არა ავტორად, არამედ მედიუმად ზებუნებრივი ძალის ნების განხორციელების სსაქმეში, ან უფრო მარტივად, რომ ვთქვათ, მას მისი ქმნილება საკუთარი მხატვრული აქტიუობის რეზულტატად არ მიაჩნდა). რენესანსის ეპოქაში თუმცა მიმდინარეობს მძლავრი მსოფლმხედველობრივი ცვლილებები ადამიანის, როგორც დამოუკიდებელი, ავტონომიური არსების აღიარებისათვის თუმცა ამ კულტურულ ისტორიულ ეპოქაში იმინც ვერ მოხდა „ჩამწერის“ ავტორად გადაქცევა და ხელოვნება სინამდვილის სარკედ განიხილებოდა და არა მხატვრულ შემოქმედებად. რენესანსის ეპოქაში დაწყებული ცვლილებები საბოლოოდ გაფორმდა ახალ დროში. აზროვნების ახალმა პარადიგმამ, რომლის მიხედვით იცვლება სამყაროსადმი მიდგომის წესი და ემყარება სუბიექტის აქტიუობის პრინციპს, ან სხვაგვარად, რომ ვთქვათ ამ ეპოქაში ადამიანი და მხოლოდ ადამიანი მოიაზრება საკუთარი თავის და საკუთარი ყოფიერების დამდგენად, მისი არსებობა დამოკიდებულია არა ყოვლისშემძლე ღმერთზე, არამედ საკუთარ შესაძლებლობებზე. ასეთმა ცვლილებამ ხელოვნება აქცია მხატვრული შემოქმედების სინონიმად, ხოლო – ხელოვანი ავტორად. რაც შეეხება ადამიანს, როგორც ავტორს შემოქმედს, მას როგორც აღმოჩნდა და როგორც ქვემოთ უფრო დაწერილებით შევეხებით ადრე, უდროოდ მოუწია გარდაცვალება.

რომელიც პოსტმოდერნულ აზროვნებაში დაფიქსირდა, როგორც ავტორის სიკვდილი, რასაც ბუნებრივად მოჰყვა აზროვნების ამ წესში შემოქმედების და კულტურის ცნებების მნიშვნელობის დაკნინება. ამ ვითარებას კარგად გამოთქვამს მ. ფუკოს ცნობილი აზრი, რომ ადამიანი არც ყველაზე მთავარი და არც ყველაზე ძველი პრობლემაა აზროვნებისთვის, ის ახალ დროში ჩნდება და ჩვენ მოწმენი ვართ მისი სიკვდილისო, ის ისე ქრება აზროვნებიდან, როგორც ქრება ქვიშაზე დატოვილი ნაკვალებიო.

ზემომითითებული სქემის გაშლას, თემატიზირებას, და დაწვრილებით განხილვას აქვე შევეცადოთ.

ისტეტიკური შემოქმედების პრობლემა ანტიკურ ფილოსოფიაში

ვიდრე ჩვენთვის საინტერესო პრობლემის გარკვევას შევეუდგებოდეთ, საჭიროდ მიგვაჩნია შემდეგი მომენტების დაზუსტება იმ მოსაზრებით, რომ სწორი მეცნიერული აზროვნების ერთ-ერთი პირობაა, იმ ტერმინების, ცნებების მნიშვნელობის ზუსტი განსაზღვრება, რომლებსაც ჩვენ ვეყრდნობით, წინააღმდეგ შემთხვევაში, როგორც ფ. ბეკონი ამბობდა, ისინი „იდოლებად“ იქცევიან, გააბუნდოვანებენ და გაართულებენ თეორიულ კვლევას.

ჯერ ერთი, ესთეტიკური შემოქმედებითი საქმიანობის ცნების მოხმარებამ არ უნდა შექმნას იმის შთაბეჭდილება, რომ ეს ცნება ფილოსოფიური აზრის ჩამოყალიბებასთან ერთად გაჩნდა. იმ მარტივი და ყველასათვის გასაგები მიზეზების გამო, რომ ტერმინი „ესთეტიკა“, „ესთეტიკური“ გაცილებით გვიან (XVIII ს.) შემოდის ფილოსოფიურ ცნებით აპარატში. თუმცა ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ ესთეტიკური აზრი თავის თეორიული რეფლექსიის საგნად არ ხდიდა ადამიანის სინამდვილისადმი გრძნობად მიმართებას და მის ასპექტებს, რა თქმა უნდა, ცნება „ესთეტიკური საქმიანობა“ არ მოიხმარება XVIIIს-მდე, კერძოდ, ა. ბაუმგარტენამდე, მაგრამ ის შინაარსი, რომლითაც დატვირთულია აღნიშნული ცნება, წარსული დროის თითქმის ყველა დიდი მოაზროვნის ყურადღების ცენტრშია. მეორეც, თანამედროვე ესთეტიკოსთა ერთ ჯგუფს მიაჩნია, რომ არ არსებობს ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობა, როგორც ასეთი. ავტორთა ამ ჯგუფს მიაჩნია, რომ ადამიანის ესთეტიკური აქტივობა არ გამოყოფს რაიმე განსაზღვრულ, ლოკალურ უბანს კულტურის მთლიან სისტემაში. იგი ადამიანის საქმიანობის ყველა სფეროს მოიცავს და ამიტომაც ესთეტიკური კულტურა კულტურის განსაკუთრებული ფენა კი არ არის, არამედ მისი სპეციფიკური ასპექტია, რომელიც მსჭვალავს კულტურის მატერიალურ, სულიერ და მხატვრულ ფენებს. ამიტომაც ესთეტიკური საქმიანობა, როგორც კონკრეტული, ანუ, მათივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, პროფესიული ესთეტიკური საქმიანობა არ არსებობს, არსებობს მხოლოდ მხატვრული საქმიანობა. ასეთი თვალსაზრისის შეზღუდულობა აშკარაა. მათი ავტორები ცდილობენ ერთმანეთს დაუპირისპირონ ადამიანური საქმი-

ანობის ეს სფეროები და მათი აღმნიშვნელი ცნებები, რომლებიც თავის არსით არც უპირისპირდებიან და არც გამორიცხავენ ერთმანეთს. როგორც თავადაც აღნიშნავენ ესთეტიკური ასპექტი დამახასიათებელია კულტურის ყველა ფენომენისათვის. მაშასადამე, ადამიანური საქმიანობის ყოველ ფორმას აქვს ესთეტიკური მხარე, რომელიც ხან უტილიტარულს, ხან ეთიკურს და ა. შ. უკავშირდება. გარდა ამისა, ესთეტიკური საქმიანობა რაფინირებული სახით წარმოგვიდგება მხატვრულ შემოქმედებაში, რაც იმას სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ ესთეტიკური საქმიანობა არ არსებობს ანდა იგივეობრივია მხატვრული საქმიანობისა. ესთეტიკური და მხატვრული საქმიანობის ურთიერთობა მსგავსია ლოგიკური კატეგორიების – გვარის და სახის ურთიერთობისა. ლოგიკური ანალოგია რომ ვიხმაროთ, ესთეტიკური საქმიანობა არის გვარეობითი ხასიათის ცნება, ხოლო მხატვრული საქმიანობა არის სახეობითი ცნებითი შინაარსის მატარებელი. მხატვრულ-შემოქმედებით საქმიანობაში, როგორც საერთოდ ესთეტიკურ – შემოქმედებით საქმიანობის ყველაზე რაფინირებულ ფორმაში, ესთეტიკური საქმიანობის არსიც უკეთ წარმოჩინდება, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ გავაუქმოთ ესთეტიკური საქმიანობის ცნება.

ფილოსოფიური აზროვნება, როგორც ცნობილია, ჩაისახა მითოსური აზრის წიაღში, ის ჩაისახა როგორც მისი უარყოფა. საკითხთა მთელი წყება, რომელსაც აყენებდა და თავისებურად „გაიგებდა“ მითოსური ცნობიერება „შემკვიდრებით“ დგება ფილოსოფიური რეფლექსიის წინაშეც. ცნობილია, რომ ფილოსოფიური აზროვნება მისი ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე ჯერ კიდევ მთლად არ არის დაწმენდილი მითოსური ცნობიერებისაგან. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჯერ კიდევ არ არის მკაცრი სადემარკაციო ხაზი მითოსურ-რელიგიურ და ფილოსოფიურ აზროვნებას შორის. ამიტომ, ურიგო არ იქნება ჩვენი საკვლევე პრობლემის მითოსური გადაწყვეტის ჩვენებაც. მითოსური ცნობიერებისთვის მართლაც დგას ესთეტიკური საქმიანობის პრობლემა, რაც ნათლად ჩანს ამ პერიოდის ბერძნულ ლიტერატურაში, კერძოდ ჰომეროსის და ჰესიოდეს ეპოსებში. ჰომეროსთან არ არის განსხვავება ხელოვნებასა და ხელოსნობას შორის. როცა ჰომეროსი ლაპარაკობს მხატვრულ შემოქმედებაზე, მას ის თითქმის ყველგან ესმის, როგორც ხელოსნობა, როგორც ფიზიკური შრომა. თუ გავითვალისწინებთ მი-

თოსური აზროვნების ესთეტიკურ ხასიათს, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მხატვრული საქმიანობა, ხელოსნობა და საერთოდ ადამიანური საქმიანობის ნებისმიერი ფორმა ბერძენისათვის წარმოადგენდა ესთეტიკურ საქმიანობას, როგორც უნივერსალურს თავისი ბუნებით და ყოველგვარი საქმიანობის მომცველს თავისი შინაარსით. რა თქმა უნდა ეს აზრი დასაბუთებას მოითხოვს და არგუმენტებით განმტკიცებასაც საჭიროებს, რაც ძალზედ საინტერესოა, მაგრამ ამ შემთხვევაში მან ჩვენ შეიძლება აგვაცილოს ჩვენს მთავარ მიზანს. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ჰომეროსი ერთი მხრივ ესთეტიკურს მიიჩნევს საგანთათვისებად, რომელიც გრძნობად-განცდადია, ხოლო მეორე მხრივ მხატვრულ-ესთეტიკური საქმიანობა მასთან განიხილება, როგორც ღმერთთა განპირობებული. ჰომეროსთან რაციონალური და მითური აზროვნების გარკვეული ნაზავია. ასევეა ჰესიოდესთანაც, მის „თეოგონიაში“ მშვენიერება და სიკეთე ღმერთიდან გამომდინარეობს. ასევე ღვთაებრივი ბუნებისაა მხატვრული შემოქმედებაც. ამ მხრივ საინტერესოა მითი მუზების შესახებ. ჰესიოდე მითოსური წარმოდგენების გვერდით ცდილობს გააცნობიეროს „ზომის“ ესთეტიკური კატეგორია მიწათმოქმედის პრაქტიკულ მოღვაწეობასთან კავშირში. ის გვიჩვენებს დავიცვათ ზომა ყველგან და ყველაფერში, გვიჩვენებს შევარჩიოთ მოხერხებული დრო შრომისათვის და როგორ მოვიქცეთ სხვა ადამიანებთან ურთიერთობისას და სხვა. რა თქმა უნდა ჰომეროსისა და ჰესიოდეს ქმნილებები უწინარეს ყოვლისა ხელოვნების ნაწარმოებებია და ისინი ისედაც უნდა იქნენ აღქმულნი. მაგრამ თუ შევეცდებით „თეორიული“ მომენტების დაძებნას და რაციოს ენაზე მათ „თარგმნას“ აღმოჩნდება, რომ მათი შეხედულებები წინააღმდეგობრივი და შინაგან ლოგიკას მოკლებულნი არიან. სხვანაირად გაუგებარია ადამიანის მხატვრული შემოქმედება ერთი მხრივ გაგებულ იქნას, როგორც აბსოლუტურად დეტერმინირებული ღვთაების ან მუზის მიერ და მეორე მხრივ ადამიანის სრული თავისუფლება მის საქმიანობაში. ერთი ცხადია, ჰომეროსიც და ჰესიოდეც ეხებიან ესთეტიკური შემოქმედების საკითხს, მაგრამ მათ ვერ შექმნეს ესთეტიკური თეორია, რომლის გაკეთებაც ანტიკურ ფილოსოფიას ერგო წილად. ანტიკური ხანის ფილოსოფიამ დააყენა ესთეტიკის ძირითადი პრობლემატიკა თეორიული გონების წინაშე, რომელთაც დღესაც არ დაუკარგავთ მეცნიერული ღირებულება. მი-

უხედავად იმისა, რომ სოკრატემდელი ესთეტიკური აზრი ესთეტიკის სხვადასხვა პრობლემატიკას ამუშავებს, მასში ესთეტიკური საქმიანობის შესახებ თვალსაზრისი თითქმის არ გვხვდება. ეს პრობლემა მთელი სისრულით დგას პლატონის და არისტოტელეს ფილოსოფიურ – ესთეტიკურ ნააზრევში. წინასწარ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მათთან ესთეტიკური საქმიანობა გაიგება, როგორც მიბაძვა. თუმცა პლატონს მიბაძვა თვისებრივად განსხვავებულად ესმის, ვიდრე არისტოტელეს. ამ განსხვავებას სინათლეს მოფენს იმ გარემოების აღნიშვნა, რომ დიდი მოაზროვნეების ესთეტიკური შეხედულებების გაგება შესაძლებელია მხოლოდ მათი ზოგადი ფილოსოფიის კონტექსტში, რადგან ესთეტიკური კონცეფცია მათი „სისტემების“ ერთი ნაწილია, თუმცა მნიშვნელოვანი, მაგრამ მაინც ნაწილი. თუ ამას გავითვალისწინებთ, გასაგები გახდება ესთეტიკური შემოქმედების, როგორც მიბაძვის სხვადასხვაგვარი გაგების, არსებობა პლატონისა და არისტოტელეს ესთეტიკურ კონცეფციებში.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე საჭიროა მოვხაზოთ პლატონის ზოგადფილოსოფიური შეხედულებები და ვაჩვენოთ მათი მნიშვნელობა მისი ესთეტიკური კონცეფციისათვის საერთოდ და ესთეტიკური საქმიანობის შესახებ კონკრეტულად. პლატონის ფილოსოფია შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც მოძღვრება იდეებზე. საქმე ისაა, რომ პლატონის მიხედვით გრძნობად საგნებს არ ახასიათებთ ჭეშმარიტი ყოფიერება, ისინი წარმოადგენენ იდეების ნაკლოვან ანარეკლს. ეს თვალსაზრისი უდევს საფუძვლად პლატონის მოძღვრებას სამყაროს, საზოგადოების, მორალის და სხვა შესახებ. ესთეტიკის პრობლემატიკას პლატონი ეხება მრავალ თხულებაში: „სახელმწიფო“, „ფედროსი“, „ნადიმი“, „პიროსი“, „იონი“ და სხვა. მათში ის დიდ ყურადღებას უთმობს ჩვენთვის ამჟამად საინტერესო საკითხს – ესთეტიკური საქმიანობის პრობლემას. პლატონის მიხედვით ხელოვნება არის გრძნობადი სინამდვილის გამოსახვა. გრძნობადი სინამდვილე კი თავის მხრივ არის ანარეკლი, „ჩრდილი“ ნამდვილი სინამდვილისა, რომელსაც იდეალური არსებობის წესი ახასიათებს. ამიტომ პლატონის მიხედვით ხელოვანი თავის ქმნილებაში არა ჭეშმარიტ არსებულსა და ჭეშმარიტ მშვენიერს გამოსახავს, არამედ მათ ასლს. ხელოვნება, როგორც აჩრდილის აჩრდილი პლატონის მიხედვით, მოკლებულია შემეცნებით ღირე-

ბულებას, ამის გამო ხელოვნებას ადგილი არა აქვს იდეალურ სახელმწიფოში. მისტიკური კუთხით განიხილავს პლატონი შემოქმედებით პროცესს, ის მკვეთრად უპირისპირებს მხატვრული შემოქმედების მასაზრდოებელ ძალას – შემეცნებით აქტს. ამ პრობლემას ეხება პლატონი დიალოგში „იონი“. დიალოგის ერთი წევრი სოკრატე ლაპარაკობს რა შემოქმედებით პროცესზე, ხშირად იყენებს შემდეგ სიტყვებს: „სულისჩამდგმელი“, „ღვთაებრივი ძალა“. პოეტი ქმნის არა ხელოვნების და ცოდნის გამო, არამედ ღვთაებრივი განსაზღვრულობით და მისი ძალით“ სოკრატეს აზრით ღვთაებრივი ძალა პოეტებისა და რაფსოდების მეშვეობით მიმართავს ხალხის სულს. ერთი პოეტი შეიძლება განსაზღვრული იყოს ერთი რომელიმე მუზით, სხვა კი – სხვა მუზით. როგორც წესი სოკრატეს პირით პლატონი საკუთარ თვალსაზრისს გადმოგვცემს, ამიტომ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პლატონის თეორია შემოქმედებითი პროცესის შესახებ მისტიკურია. ამ თეორიის თანახმად ხელოვანი ქმნის არა საკუთარი ნებით, არამედ ღვთაებრივი ძალის ჩარევით. ამიტომ შემოქმედებითი აქტი ატარებს ირაციონალურ ხასიათს. ხელოვანი ქმნის ისე, რომ მას არ ესმის რას აკეთებს. პლატონის ფილოსოფიისთვის ნიშანდობლივია შემდეგი ხასიათის სიძნელე: როგორც ზემოთ ვთქვით, ის უარყოფს ხელოვნების შემეცნებით მნიშვნელობას, იმ მოტივით, რომ ის წარმოადგენს ანარეკლის ანარეკლს, ხოლო ლაპარაკობს რა შემოქმედებით პროცესზე, იგი მას ღვთაებრივი ძალის გამოვლენად მიიჩნევს. სიძნელე მდგომარეობს იმაში. რომ ნუთუ ღვთაებრივ ძალასაც არ შესწევს უნარი მიბადოს იდეათა სამყაროს. მითუმეტეს როგორც პლატონი ამბობს ღვთაებრივი ძალა ან მუზები შემოქმედებითი პროცესის განხორციელებისათვის ირჩევენ არა ნებისმიერ ადამიანს „პირველშემხვედრს“, არამედ საუკეთესო ადამიანებს კარგი განათლების და აღზრდის მქონეთ. პლატონის ესთეტიკური კონცეფციის ეს სიძნელე და არამართო ეს შემკვიდრულობით მიიღო მისმა მოწაფემ, რომელიც შემდგომში შეეცდება მათ კრიტიკულ დაძლევას. არისტოტელეს ფილოსოფია შეიძლება გავიგოთ, როგორც პლატონის მოძღვრების ღრმა კრიტიკული ანალიზი. რა თქმა უნდა კრიტიკის ობიექტად პლატონის ესთეტიკური თეორიებიც იქცა.

ესთეტიკის პრობლემატიკას არისტოტოტელე ეხება შემდეგ ნაწარმოებებში: „რიტორიკა“, „პოლიტიკა“, „პოეტიკა“. ამ უკანასკნელმა

ჩვენამდე არასრული სახით მოაღწია. მიუხედავად ამისა ის, ის საშუალებას იძლევა გარკვეული წარმოდგენა ვიქონიოთ არისტოტელეს ესთეტიკურ შეხედულებებზე. არისტოტელეს „პოეტიკაში“ განზოგადებულია იმდროინდელი მხატვრული პრაქტიკა და არის გარკვეული რეკომენდაციებიც თუ როგორ უნდა იმართოს შემოქმედება. ამ აზრით პოეტიკა ატარებს ნორმატიულ ხასიათს. არისტოტელეს ესთეტიკურ ნააზრევში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ჩვენთვის საინტერესო საკითხს. ხელოვნება არისტოტელესთვის არის მიბაძვა, ასახვა, „მიმეზისი“. არისტოტელე წერს: „ეპიკური და ტრაგიკული პოეზია, აგრეთვე კომედია და დითირამბული პოეზია, ავლექტიკის და კითარისტკის დიდი ნაწილი – ყველა ესენი გამომსახველი ხელოვნებანია“.

მიბაძვის არისტოტელისეული თვალსაზრისი მკვეთრად განსხვავდება პლატონის თვალსაზრისისაგან, როგორც ზემოთ ვთქვით. პლატონისთვის ხელოვნება ბაძავს გრძნობად საგნებს, რომლებიც თავად არიან იდეების მიმბაძველნი. პლატონის მიხედვით, ხელოვანი ვერ წევდება მოვლენათა არსებას, არისტოტელე კი აღიარებს და გრძნობს გრძნობად სამყაროს მის მრავალფეროვნებაში, ასევე აღიარებს რეალური საგნის და მოვლენის არსებობას. არისტოტელეს აზრით კმაყოფილებას, რომელსაც განიცდის ადამიანი ხელოვნებასთან ზიარებისას, მომდინარეობს სიახლის შემეცნების სიხარულიდან. ხელოვნება შემეცნების თავისებური სახეა. როგორც ვთქვით პლატონი იმის გამო, რომ არ ცნობდა ხელოვნების შემეცნებით უნარს უარყოფდა ბერძნული კულტურის ბრწყინვალე მონაპოვართ, ატისტოტელე კი ცდილობს მხატვრული პრაქტიკის თეორიული საფუძვლების დაფუძნებას. მას ხელოვნება ესმის, როგორც სინამდვილის კვლავწარმოქმნა. ამიტომ მისი ესთეტიკის ერთ-ერთ უმთავრეს საკითხად დგას ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის საკითხი. თუ კი საკითხს ჩავუღრმავლებით, ვნახავთ, რომ არისტოტელე არ ითხოვს ხელოვნებაში საგნებისა და მოვლენების აბსოლუტურად იდენტურ აღდგენას. ადარებს რა პოეზიას და ისტორიას, ის ამბობს: პოეტის ამოცანაა თქვას არა იმის შესახებ, რაც ნამდვილად მოხდა, არამედ იმის შესახებ რაც შეიძლება მომხდარიყო აუცილებლობის მიხედვით“. არისტოტელეს მიხედვით პოეტსა და ისტორიკოსს შორის განსხვავება არის არა პოეტური საზომების გამოყენება—არ გამოყენებაში, არამედ იმაში, რომ ისტორი-

კოსი მიმართავს ერჯერად ფაქტებს, პოეტი კი იმ მოვლენებს, რომლებიც აყვილებლობის მიხედვით მოხდა ან შეიძლება მომხდარიყო.

ამ შემთხვევაში ჩვენთვის მთავარია ის, რომ არისტოტელე ხელოვნების ამოცანად თვლის არა სინამდვილის მექანიკურ, ნატურალისტურ მიბაძვას, არამედ მის შემოქმედებით ათვისებას. საქმე ისაა, რომ ნატურიდან ყოველგვარი გადახვევა გამართლებული უნდა იქნას მხატვრულად. მხატვრული სიმართლე არისტოტელესთან არ ემთხვევა საგნების და მოვლენების ნამდვილ არსებობას. არისტოტელეს თანადროული ხელოვნება უკვე დიფერენცირებულია გვარებად და სახეებად. მამსადაძმე, არის ფაქტიური მასალა იმისათვის, რომ მოხდეს მათი თეორიული კლასიფიკაცია, რასაც არისტოტელე პოეტიკის მესამე თავში აკეთებს. ის ლაპარაკობს მიბაძვის სამ განსხვავებულ სახეზე: საშუალებაზე, საგანზე და უნარზე და მათი მიხედვით ახდენს ხელოვნების სახეთა განსხვავების ჩვენებას. ხელოვნებას ყოფს აგრეთვე მოძრაობის და უძრაობის ან სხვანაირად დინამიურ და სტატიკურ ხელოვნებად.

დიდ ყურადღებას უთმობს არისტოტელე შემოქმედების პროცესის განხილვას. არისტოტელესთან შემოქმედებით პროცესი აღარ გაიგება მისტიკურად და ის კარგავეს საიდუმლო და ტრანსენდენტურ ხასიათს, როგორც ეს მას პლატონის მოძღვრებაში გააჩნდა. ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის და მისი აღქმის არსი არისტოტელეს მიხედვით მდგომარეობს ინტელექტუალურ აქტში. არისტოტელე ცდილობს აჩვენოს შემოქმედებითი პროცესის კავშირი ადამიანის შემეცნებით მოღვაწეობასთან. არისტოტელე ასევე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ხელოვნების აღმზრდელობით ფუნქციას და მიაჩნია, რომ ხელოვნებამ როგორც თეორიული შემოქმედების თავისებურმა ფორმამ ხელი უნდა შეუწყოს ადამიანის ემოციურ განმტკიცებას ამ სამყაროში. ამიტომაც ხელოვნება, როგორც აღზრდის საშუალება, მოითხოვს მკაცრი კონტროლი დაწესდეს მასზე.

ამ მიზნით განიხილავს არისტოტელე მელოდიას მუსიკაში და გამოყოფს მის სამ ტიპს; ეთიკურს, (რომელიც მოქმედებს მორალურ გრძნობაზე) პრაქტიკულს (რომელიც აღაგზნებს აქტიურობისათვის). ენთუზიანისტურს (რომელიც იწვევს ექსტაზს). აღზრდისათვის სასურველია გამოყენებული იქნას ეთიკური მელოდიები, – ამბობს არისტოტელე. აღბათ, გასაგებია რა მიზანს ისახავს არისტოტელეს ე.წ. ნორმატიული ესთეტიკა. ესაა ადამიანის ნორმალური აღზრდით განპირობებული თუმცა

აქვე უნდა ითქვას, რომ არისტოტელეს ნორმატივიზმი არ არის აბსოლუტური ხასიათის, ის ნორმის დაცვას მოითხოვს აღმზრდელებისაგან და არა ხელოვანთაგან. მას კარგად ესმის, რომ ხელოვნება თავის გზით მიდის და მას ვერავითარი ნორმა ვერ მოამწყდევს ჩარჩოში. ისევე, როგორც სხვა მრავალი პრობლემის განხილვისას, ხელოვნების არისტოტელესეული გაგება უფრო ახლოსაა ახალი დროის შეხედულებებთან ვიდრე ანტიკურობასთან. არისტოტელე თუმცა მხატვრულ საქმიანობას განიხილავს მიბაძვად, მიუხედავად ამისა, მასთან გვხვდება იმ დროისათვის ისეთი თამამი დებულებები, რომლის ლოგიკური გაგრძელება უნდა ყოფილიყო ის, რომ ხელოვნება მიბაძვა კი არ იქნებოდა, არამედ მხატვრული შემოქმედება, ხოლო ხელოვანი მიმბაძველი კი არ იქნებოდა არამედ – ავტორი. ამ აზრს ადასტურებს არისტოტელეს დებულება, რომლის მიხედვითაც ხელოვნების ქმნა, თუმცა რაციონალური, დასწავლადი პროცესია, მაგრამ მასზე არ დაიყვანება, არისტოტელე ამბობს: შეიძლება ასწავლო გართმვა, მაგრამ ვერ ასწავლი მეტაფორასო. თუ კი არისტოტელე მაინც გვთავაზობს რაიმე ნორმას ეს იმიტომ, რომ მას ეს მიაჩნია სასურველ ფაქტორად ადამიანის აღზრდისათვის. ერთი სიტყვით არისტოტელესთან კი შეიმჩნევა ესთეტიკურ საქმიანობის ნორმატიულობა მაგრამ არა იმ დონით, რომელსაც ჩვენ მოგვიანებით შევეხებით (როგორც ეს კლასიციზმის ესთეტიკაში ხდება). მანამდე კი მნიშვნელოვანი თვალსაზრისი ესთეტიკური საქმიანობის შესახებ გვხვდება აროპაგიტიკულ კორპუსში და აღორძინების ეპოქის ესთეტიკურ შეხედულებებში. მოკლედ მიმოვიხილოთ თითოეული მათგანი. დავიცვათ ისტორიზმის პრინციპი და ვაჩვენოთ საკვლევი პრობლემის არსი არეოპაგიტიკული მოძღვრების შუქზე.

ნეოპლატონური ფილოსოფიის პრობლემა უზა საუპუნემებისა და რენესანსის ფილოსოფიაში

ნეოპლატონისტური ფილოსოფია ქრისტიანობასთან ბრძოლაში დამარცხდა მაგრამ იგი უკვალოდ არ გამქრალა. ამ ფილოსოფიის ძირითადი პრინციპები აგრძელებდა არსებობას სხვადასხვა ფორმით. ნეოპლატონიზმის გადარჩენის ძირითადი გზა იყო ქრისტიანულ მსოფლმხედველობასთან შეგუება. ნეოპლატონიზმის (და მისი სახით ანტი-

კური ფილოსოფიური მემკვიდრეობის) ქრისტიანულ მსოფმხედველობასთან შეგუების ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს ე. წ. არეოპაგიტული მოძღვრება, რომელიც, ვინდელბანდის თქმით, წარმოადგენს „ქრისტიანობის მისტიურ“ გადმოცემას

არეოპაგიტიკა მნიშვნელოვანი ქრისტოლოგიური მოძღვრებაა, რომელშიც თავისებურად იქნა შენარჩუნებული ანტიკური ფილოსოფიური მემკვიდრეობა ნეოპლატონიზმის სახით. არეოპაგიტიკაში მოცემულია როგორც ფილოსოფიური, ისე თეოლოგიური იდეები. ნეოპლატონიზმი, როგორც დროთა მიჯნაზე წარმოშობილი ფილოსოფიური მოძღვრება, თავის თავში შინაგან წიმააღმდეგობას შეიცავდა, ამიტომ მისგან განსხვავებული თვალსაზრისები იღებდა სათავეს (ტრანსცედენტური, ემანაციური, დუალისტური). არეოპაგიტიკული მოძღვრება თავისი არსით ემანაციურია და ამიტომაც შემდგომ აღორძინების ეპოქის მსოფლმხედველობის თეორიულ საფუძვლად იქცა. არეოპაგიტულ მოძღვრებაში გატარებულია მონისტური თვალსაზრისი. ღმერთი (პირველმიზეზი) ერთია და დანარჩენი მიზეზი მისგან გამომდინარეობს, რომელიც ემყარება აუცილებლობის პრინციპს. არეოპაგიტიკაში მოცემულ ემანაციის საფეხურებს ქრისტიანული სახელწოდება ჰქონდათ მიღებული. პირველმიზეზიდან გამოსული არსებულები დროთა განმავლობაში უბრუნდებიან პირველ მიზეზს იმავე აუცილებლობით, რა აუცილებლობითაც გამომდინარეობენ მისგან. ასე და ამგვარად, არეოპაგიტიკა იკვრება ერთ მთლიან სისტემად, რომლის მიხედვით სინამდვილე გვევლინება ერთ მთლიანობად, რომელშიც გარკვეული იერარქიული პრინციპია. კერძოდ, არსებულნი განლაგებულნი არიან სრულყოფილების ხარისხის მიხედვით და რაც უფრო სრულყოფილია არსება მით უფრო ახლოსაა პირველმიზეზთან და პირუკუ. არეოპაგიტიკულ მოძღვრებაში შემოქმედება ზოგადად და ესთეტიკური შემოქმედება კონკრეტულად გაიგება როგორც ღვთაებრივი აქტი. მშვენიერების საფუძველი არის ღმერთში. ღმერთი ერთია, ის არის აბსოლუტური სავსეობა – ყოვლისშემძლე, ყოვლადკეთილი, ყოვლადმშვენიერი და სხვა. ღმერთი იმდენად სავსეა სრულყოფილებით რომ მისგან იღვრება ღვთაებრივი ძალა. ყველაფერი რაც ამ სამყაროში არსებობს, არსებობს ემანაციის ძალით. ღმერთი პოზიტიური ინსტანციაა და უპირისპირდება ნეგატიურ არარას. ნამდვილი არსებობა ღმერთს აქვს, საგნები რანგობრივი წესით ავლე-

ნენ მას. რანგობრივ წესრიგში მშვენიერებას ერთ-ერთი უმაღლესი ადგილი უკავია, როგორც ღმერთის ერთ-ერთ ატრიბუტს. ამიტომ საგანი მით უფრო მშვენიერია რაც უფრო ახლოსაა პირველ მიზეზთან. მხატვრული საქმიანობა, როგორც მშვენიერების ქმნა წარმოადგენს ღვთაებრივ აქტს, რომლის მიზანია ყოვლადსრულთან დაბრუნება. ისევე როგორც ღმერთის მიერ შექმნილი სამყარო მშვენიერი, ასევე უნდა იყოს ადამიანის, როგორც მედიუმის, ანუ ღმერთის ნების გამტარებელი საშუალებით შექმნილი საგნებიც. რადგანაც შემოქმედება ღვთაებრივი აქტია, ზოლო მხატვრული საქმიანობა მისი ერთ-ერთი სახეა. ხელოვანი უშუალოდ კი არ ქმნის საგანს, არამედ ის არის ექსტაზის მდგომარეობაში მხატვრული საქმიანობის პროცესში ღვთაებრივი ძალის მეშვეობით და მისი შემწვობით.

არეოპაგიტულ მოძღვრებაში, კერძოდ მის ფილოსოფიურ ნაწილში, პირველი მიზეზის და სამყაროს ერთიანობის პრინციპია გაზიარებული. ამ თვალსაზრისს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ევროპული კულტურისათვის: როგორც ცნობილია რენესანსული მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი უმთავრესი იდეაა ამ ქვეყნიურის ღირებულად გამოცხადების თეორიულ საფუძველს ღმერთისა და სამყაროს ერთიანობის აღიარება წარმოადგენს. აქედან გასაგებია თუ რატომ მიაკუთვნებენ არეოპაგიტულ მოძღვრებას ასეთ დიდ როლს რენესანსული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში.

რენესანსული მსოფლმხედველობა არ უნდა გავიგოთ როგორც ერთჯერადი აქტი. ამ მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება არ მომხდარა ერთ რომელიმე მოაზროვნესთან. იგი წარმოადგენს ერთობ რთულ პროცესს, რომელიც გაშლილია დროში და სივრცეში: ლაპარაკობენ ადრეულ რენესანსზე (პეტრარკა, ბოკაჩო, ალბერტი). მაღალ რენესანსზე (ლეონარდო და ვინჩი, მიქელანჯელო, როტერდამელი და სხვა.) და გვიან რენესანსზე, როცა აღმოჩენილი იქნა ჰუმანიზმის კრიზისი (შექსპირი, სერვანტესი). ასევე ლაპარაკობენ იტალიურ, გერმანულ, ინგლისურ, აღმოსავლურ რენესანსზე და სხვა. ასეთ სიჭრელეში უნდა შევეცადოთ, მოვებნოთ ის ფუნდამენტური პრინციპი, რომელიც საერთოა რენესანსის თითოეული ტიპისათვის (არადა, ასეთი ნამდვილად უნდა არსებობდეს, თორემ შეუძლებელი იქნებოდა მათი ერთი სახელის ქვეშ გაერთიანება) და ფუძემდებლური პრინციპიდან გამომდინარე

შვეცადლოთ ვაჩვენოთ ესთეტიკური საქმიანობის გაგება რენესანსულ მსოფლმხედველობაში ზოგადად.

ის, რაც რენესანსულ მსოფლმხედველობას განასხვავებს შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობისაგან, არის ის, რომ რენესანსში ხდება ამქვეყნიური, ხილული სამყაროს ღირებულების აღიარება, რაც მას ახლოვებს ანტიკურ კულტურასთან, ხოლო სულიერების პრიმატი ფიზიკურთან მიმართებაში, რომელიც რენესანსის მსოფლმხედველობამ მემკვიდრეობით მიიღო შუა საუკუნეებისაგან, გარკვეულად ამორებს მას ანტიკური კულტურისაგან. რენესანსული მსოფლმხედველობისათვის ნიშანდობლივია აგრეთვე ნდობა ადამიანისადმი, ამიტომ ამ მსოფლმხედველობას ჰუმანისტურს და ანთროპოცენტრულს უწოდებენ. რენესანსული მსოფლმხედველობა თავისი არსით არ არის ათეისტური, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. მისი მსოფლმხედველობრივი ძირები პანთეიზმშია: ამიტომაცაა, რომ აღნიშნავენ არეოპაგიტული მოძღვრების დიდ მნიშვნელობას რენესანსული მსოფხედველობის ჩამოყალიბებისათვის.

აღორძინების ხანის ესთეტიკის ერთერთი თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ ის მჭიდრო კავშირში იმყოფება მხატვრულ პრაქტიკასთან, ეს არ არის აბსტრაქტულ-ფილოსოფიური ესთეტიკა, არამედ საგნობრივი ესთეტიკაა, რომელიც თავის მიზნად ისახავს ხელოვნების კონკრეტული საკითხების გადაწყვეტას. ის წარმოიშვა პრაქტიკის მოთხოვნით და მისი მოწოდებაა გადაჭრას პრაქტიკული ამოცანები.

ამ ხანის დოქტრინები მოწოდებულია განუმტკიცოს ადამიანს სიცოცხლის სიყვარული. ამიტომ ის სავსეა ოპტიმისტური და გმირული მოტივებით. შემთხვევითი არ არის ჰუმანისტების ყურადღების ცენტში მშვენიერების და ამაღლებულ – გმირულის პრობლემებია. ამ პერიოდის მოაზროვნეთათვის დამახასიათებელია მშვენიერების ობიექტური საფუძვლების მოძიება, მის გაცნობიერების სფუძველზე ხელოვანი ქმნის მისი საქმიანობის ნორმებსა და წესებს. მშვენიერების და ხელოვნების კანონების ობიექტურობის შესატყვისად აღორძინების ესთეტიკაში წყდება ესთეტიკის კარდინალური საკითხი – ხელოვნების და სინამდვილის ურთიერთობის საკითხი. ის ასეთია. ხელოვნება სინამდვილის სარკეა, ასახვაა. რეალური სამყაროს სიყვარული უწინარესად გამოიხატება იმაში, რომ ხელოვნებამ შექმნას ბუნებისა და ადამიანის

სახეები, როგორც ნიმუში ბუნების დასრულებული ქმნილებისა. ხელოვნების ასეთი გაგება ჰუმანისტებს საშუალებას აძლევს ხაზი გაუსვან ხელოვნების შემეცნებით მნიშვნელობას. „მხატვრობა – ამბობს ლეონარდო და ვინჩი – ფილოსოფიურად და ღრმად გაიაზრებს ფორმის ყველა თვისებას: ადგილს, ხეებს, ბალახებს და ყვავილებს – ყველაფერს რაც შემორტყმულია ჩრდილით და სინათლით. მხატვრობა – მეცნიერებაა და ბუნების კანონიერი ქალიშვილი“. ლეონარდოს მიხედვით მხატვრობა იმით განსხვავდება მეცნიერებისაგან, რომ ის ალაღვენს ხილულ სამყაროს ყველა საგნის ფერს და ფორმას, მაშინ როცა მეცნიერება იგნორირებას უკეთებს ფორმალურ მხარეს და საგნის მხოლოდ შინაგან არსს წვდება. გასაგებია თუ რატომ არის აუცილებელი ხელოვნება. მისი არსებობა მართლდება იმით, რომ მეცნიერების მიერ იგნორირებულ საგნის თვისებებს ალაღვენს თავის უფლებებში და უფრო ზრდის ჩვენ ცოდნას საგნების შესახებ. როგორც ცნობილია, ხელოვნების სახეებს შორის აღორძინებაში მაღალ დონეს მიაღწია მხატვრობამ, ამიტომაც, რომ ამ პერიოდის მოაზროვნეები თეორიული აზროვნების პროცესში სწორედ ხელოვნების ამ დარგს მიმართავენ.

აღიარებენ რა ხელოვნების შემეცნებით უნარს დიდ ყურადღებას უთმობენ სინამდვილის ასახვის მართლზომიერებას. რამდენადაც რეალური სამყარო მათ მიერ რეაბილიტირებულია დიდი ერთუზიანებით, ამიტომ ღირსია ადეკვატური და ზუსტი ასახვის. ამ კუთხით გასაგებია მათი ინტერესი ხელოვნების ტექნოლოგიურ პრობლემებისადმი და უწინარესად მხატვრობისადმი. ამ მხრივ მათ მიაღწიეს ისეთ შედეგებს, რომელთა გადაფასება შეუძლებელია. დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ჰუმანისტები კონკრეტულ მეცნიერებებს, განსაკუთრებით ანატომიას და მათემატიკას და საერთოდ ნატურის შესწავლას, მოითხოვდნენ რა ხელოვნებისაგან რეალური სამყაროს აღდგენას, ისინი შორს იყვნენ იმ თვალსაზრისისაგან, რომ საგნების და მოვლენების ნატურალისტური კოპირება მოეხდინათ ხელოვნებაში. სინამდვილის ერთგულება მათთვის არ ნიშნავდა მისთვის ბრმად მიბაძვას. მშვენიერება გაფანტულია სხვადასხვა საგნებში. ხელოვნების მიზანი კი მათი თავმოყრაა ერთ მხატვრულ სახეში. იდეალიზაციისაკენ ასეთი სწრაფვა არ ეწინააღმდეგებოდა მხატვრული სიმართლის პრინციპებს. განიხილავენ რა ამ პრობლემას მხატვრულ სახეში ეძიებენ ერთეულისა და

ზოგადის ურთიერთ კავშირს. აღსანიშნავია, რომ ისინი ეძიებენ იდე-
აღისა და სინამდვილის სიმართლისა და ფანტასტიურობის ოქროს
შუაგულს.

როგორც ზემოთ ვთქვით, აღორძინების ხანის ესთეტიკა არ წარ-
მოადგენს ერთგვაროვან მოვლენას ესთეტიკური აზროვნების ისტორი-
აში. აქ ვხვდებით სხვადასხვა მიმდინარეობებს, რომლებიც ხშირად
ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს. თავად აღორძინების კულტურამ გაიარა
სხვადასხვა ეტაპები. მის შესაბამისად იცვლებოდა ესთეტიკური წარ-
მოდგენები ცნებები და თეორიები, რაც მოითხოვს სპეციალურ კვლე-
ვას. მიუხედავად სირთულისა და წინააღმდეგობებისა, აღორძინების
ხანის ესთეტიკა მაინც შეიძლება ჩაითვალოს რეალისტურ ესთეტიკად,
რომელიც მჭიდრო კავშირში იყო მხატვრულ პრაქტიკასთან, მიმართუ-
ლი იყო სინამდვილეზე, საგანზე.

შეიძლება დასკვნის სახით ვთქვათ შემდეგი; აღორძინების ხანის
ესთეტიკურ თეორიებში ადამიანის ესთეტიკურ-შემოქმედებითი საქმი-
ანობა გაიგებოდა როგორც ხილული სინამდვილის რეალისტური (და
არა მატერიალისტური) ასახვა ხელოვნების ქმნილებაში. ან სხვა სი-
ტყვებით — ესთეტიკურ-შემოქმედებითი საქმიანობა გაიგებოდა სარკედ,
რომელშიც მთელი სისავსით და ღირებულებით წარმოჩინდებოდა რეალ-
ობა, როგორც ადამიანისთვის ღირებული და პატივსაცემი სინამდვილე.

ესთეტიკური შემოქმედების პრობლემა კლასიციზმის ფილოსოფიაში

სხვაგვარად აღიქმება სინამდვილე, განსხვავებულად მოიაზრება
ადამიანი და აქედან გამომდინარე მისი ესთეტიკურ-შემოქმედებითი
საქმიანობა კლასიციზმის ესთეტიკურ კონცეფციებში. კლასიციზმმა
(ისევე როგორც რენესანსულმა კულტურამ) მნიშვნელოვანი ცვლილე-
ბები განიცადა მე-17-ე საუკუნიდან მე-19-ს დასაწყისამდე. ამ მხატვ-
რული მიმართულების თვისებრივი თავისებურება — „ქედის მოხრა
ანტიკური კულტურისადმი“ კი უცვლელი დარჩა. ძველი ბერძნებისა
და რომაელების ხელოვნება, კლასიციზისტების მიერ განიხილებოდა,
როგორც იდეალური მოდელი მხატვრული საქმიანობისათვის. არისტო-
ტელეს „პოეტიკა“ და პორაციუსის „პოეზიის ხელოვნება“, ახდენენ

უდიდეს გავლენას კლასიციზმის ესთეტიკური პრინციპების ჩამოყალიბებაზე. ეს პრინციპები კი ხელოვნების ნაწარმოებისაგან მოითხოვენ სიცხადეს, ლოგიკურობას, მკაცრ მოწესრიგებულობას და ჰარმონიულობას. ყველა ეს თვისება, მათი აზრით, ახასიათებს ანტიკურ კულტურას. მათთან გონება და ანტიკურობა სინონიმებია. კლასიციზმის ესთეტიკის რაციონალური ხასიათი ელინდება ესთეტიკური პრობლემატიკის თითქმის ყველა საკითხის განხილვისას: ეს იქნება სახეთქიპიზაცია თუ ჟანრების მკაცრი რეგლამენტაცია, ფორმა, ხელოვნება უნდა მიმართავდეს გონებას და არა გრძნობებს, ამიტომ შემოქმედებითი პროცესი უნდა დაემორჩილოს წესებსა და კანონებს.

კლასიციზმის აღიარებულ თეორეტიკოსად ითვლება ბუალო, რომელიც თავის ტრაქტატში „პოეტური ხელოვნება“ გადმოსცემს კლასიციზმის ესთეტიკის ძირითად პრინციპებს. თუმცა სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას კლასიციზმის პრინციპები ბუალომდე გამოთმული აქვს რ. დეკარტს გიზ დე ბალზაკისადმი მიწერილ თავის ცნობილ სამ წერილში. ხელოვნება დეკარტეს მიხედვით, აუცილებლად უნდა ემორჩილებოდეს გონების მკაცრ რეგლამენტაციას. მას მოეთხოვება სიცხადე. ნაწარმოების ენა უნდა გამოირჩეოდეს რაციონალურობით, კომპოზიცია უნდა აიგოს წესების მკაცრი დაცვით, ხელოვანის მთავარი ამოცანაა დაგვარწმუნოს აზრის, ლოგიკის ძალით.

დეკარტთან კლასიციზმის ესთეტიკის კონტურები უკვე მოხაზულია, თუმცა სისტემაში არაა მოყვანილი. ეს გააკეთა ბუალომ ზემოთ ნახსენებ ტრაქტატში რომელიც ოთხი თავისგან შედგება, პირველ თავში ლაპარაკია პოეტის დანიშნულებაზე, მის მორალურ პასუხისმგებლობაზე, მეორეში კი მოცემულია ლირიკულ ჟანრთა ანალიზი, მესამე ეხება ზოგად ესთეტიკურ პრობლემატიკას და ყურადღებას აქცევს კომედიისა და ტრაგედიის საკითხებს, მეოთხე თავში ავტორი ისევ უბრუნდება შემოქმედების ეთიკური საკითხების განხილვას.

6. ბუალოს ერთ-ერთი მთავარი მოთხოვნაა – ხელოვანმა ყველაფერში მიბაძოს ანტიკურობას. ის მოითხოვს ანტიკური მითოლოგიის შენარჩუნებას, როგორც ახალი ხელოვნების წყაროს. ჰუმანისტებისაგან განსხვავებით, რომელთაც მშვენიერება, ჰარმონია, პროპორცია რეალური საგნებისა და მოვლენების თვისებად მიაჩნდათ, ბუალო მათ სულ სხვაგვარი ინტერპრეტაციით განიხილავს. მისი აზრით, მშვენი-

ერბა სამყაროს ჰარმონიასა და კანონზომიერებაშია, ხოლო მისი წყარო არაა თავად ბუნება, არამედ ის გონითი საწყისი, რომელიც აწესრიგებს და უპირიპირდება მატერიას. გონითი მშვენიერება აღემატება ფიზიკურს, ხოლო ხელოვნების ნაწარმოები ბუნების ქმნილებას. ეს უკანასკნელი არ წარმოდგება ნორმის სახით და არ შეიძლება იყოს მხატვრის მიბაძვის ობიექტი. ხელოვნების არსის ბუალოსეული გაგება რაციონალისტურია, თუმცა ის ლაპარაკობს ბუნების მიბაძვაზე, მხოლოდ მანამდე თავად ბუნება გაწმენდილი და გათავისუფლებული უნდა იქნას პირველყოფილი შინაარსისგან და გაფორმებული და მოწესრიგებული უნდა იყოს გონების მიერ, როგორც ჩანს ეს უკვე ბუნება კი არ არის, არამედ მისი რაციონალური მოდელია. ბუნება მისი აზრით ვერფერს უპირისპირებს გონებრივ საწყისს. ეს უკანასკნელი კი აწესრიგებს მატერიალურ სამყაროს. ხელოვანი უნდა წარმოაჩინდეს ბუნების მოვლენების საფუძველმდებარე გონებრივ საწყისს. შემთხვევითი არ არის, რომ ბუალო ყველაზე მეტად ენდობა გონებას. ეს ხომ ყოველგვარი რაციონალიზმის ამოსავალი წერტილია. ის დაფიქსირებულია დეკარტეს პირველ წესში. ხელოვნების ნაწარმოებმა თავისი ღირებულება უნდა გაამართლოს გონების წინაშე, ამიტომ ხელოვანს მოეთხოვება სიზუსტე, სიცხადე და უბრალოება. ბუალოს მიაჩნია, რომ არ არსებობს მშვენიერება ჭეშმარიტების გარეშე, მშვენიერების კრიტერიუმი, ისევე როგორც ჭეშმარიტების, მის სიცხადეში მდგომარეობს, ყველა ბუნდოვანი რამ გონებისათვის არ შეიძლება იყოს მშვენიერი. ბუალოს აზრით, ქრისტიანულ-რელიგიური სიუჟეტები თავისი არსით ირაციონალური არიან და ამიტომ მათი ადგილი არ უნდა იყოს ხელოვნებაში. ბუალოს ესთეტიკა მკაცრად ნორმატიულ ხასიათს ატარებს. აქ განსაზღვრულია ყველაფერი: თუ რა და როგორ უნდა შეიქმნას, თუ ვინ შეიძლება იყოს ნაწარმოების პერსონაჟი, მხატვრული ტიპი როგორი უნდა იყოს და სხვა. რა თქმა უნდა, ესთეტიკურ შემოქმედებით საქმიანობა ამ ესთეტიკის ფარგლებში მკაცრად რეგლამენტირებულ ნორმატიულ ხასიათს ატარებს და რაციონალურობით ხასითდება.

მსთეტიკური შემოქმედების პრობლემა ბერმანულ იდეალიზმში

ესთეტიკურ-შემოქმედებითი საქმიანობა ახლებურად, თვისებრივად განსხვავებულად (წინამორბედ თვალსაზრისთან მიმართებაში) მოიაზრება კანტის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ნააზრევში. ამ განსხვავების საფუძველი თავად კანტის ფილოსოფიით გაიგება. როგორც თავად კანტი ამბობს, მან კოპერნიკისეული გადატრიალება მოახდინა ფილოსოფიაში და ეს შეფასებითი გამოთქმა სრულებით არ გახლავთ, გადაჭარბებული.

კანტის ესთეტიკას განიხილავენ მისი ფილოსოფიური სისტემის დამამთავრებელ ნაწილად. მან ესთეტიკა წმინდა ფილოსოფიური მეტანიერების დონეზე აიყვანა. კანტი თავისუფლდება წინამორბედი ფილოსოფიისაგან, თავს აღწევს, როგორც თვითონ იტყვოდა, „დოგმატურ ძილს“ და ცდილობს რაციონალიზმისა და ემპირიზმის ახლებურ სინთეზს, რაც მოცემულია მის სამ კრიტიკულ შრომაში: „წმინდა გონების კრიტიკა“, „პრაქტიკული გონების კრიტიკა“ და „მსჯელობის უნარის კრიტიკა“. ეს უკანასკნელი წარმოადგენს კანტის ძირითად შრომას ესთეტიკაში. ამ შრომაში იგი ცდილობს ესთეტიკური პრინციპის სპეციფიკის ჩვენებას, ადარებს მას არა მარტო ეთიკურთან, არამედ გნოსეოლოგიურთან და პრაქტიკულ საქმიანობასთან. ანალიზებს რა რაციონალიზმის და ემპირიზმის მეთოდოლოგიურ საკითხებს ცდილობს გადაჭრას ის წინააღმდეგობა, რომელიც არსებობს მათ შორის ესთეტიკური მოვლენის შემეცნებაში. ამ მიზანს ემსახურება კანტის ესთეტიკის ცენტრალური კატეგორია – მიზანშეწონილობა. განიხილავს რა ადამიანის ესთეტიკურ შემოქმედებით პრობლემას ხაზს უსვამს ადამიანის მიზანდასახულ საქმიანობას, რომელიც ბუნების აქტივობის ანალოგიურია. მიზანშეწონილების ცნებას კანტი იყენებს ესთეტიკის ძირითადი კატეგორიების განხილვისას. მათ შორის პირველ ადგილზე დგას მშვენიერების კატეგორია, შემდეგ ამაღლებულის, შემდგომ განიხალავს ხელოვნებას, როგორც ფილოსოფიურ ესთეტიკურ კატეგორიას და ბოლოს მხატვრულ შემოქმედებას. აქ ჩამოთვლილ პრობლემატიკა კანტთან ლოგიკური თანმიმდევრობით განიხილება. საკითხთა ერთი რიგის გარკვევა ბადებს კითხვებს, რომლებიც პასუხს მოითხოვენ. მშვენიერების და ამაღლებულის კატეგორიის განხილვას კანტი მი-

ჰყავს გენიის პრობლემამდე, ხოლო ამ საკითხის განხილვას ლოგიკურად მოჰყვება ხელოვნების სპეციფიკის ჩვენება, ხელოვნება ბუნებისაგან უწინარესად იმით განსხვავდება, რომ ის წარმოადგენს ადამიანური შემოქმედების რეზულტატს. ასევე განასხვავებს ხელოვნებას მეცნიერებისაგან, რომელშიც მისი აზრით არ არის შემოქმედებითი მომენტი, კანტი ასხვავებს რა ხელოსნობას ხელოვნებისაგან ამბობს, რომ ხელოვნება თავის არსით ადამიანის თავისუფალი საქმიანობის გამოვლენაა, მაშინ როცა ხელოსნობა ორიენტირებული მოთხოვნილებებზე. ხელოვნება მასთან თამაშის ნაირსახეობად გაიგება, რომელიც თავისთავადაა სიამოვნების მომგვრელი, განსხვავებით ხელოსნობისაგან, რომელიც თავისთავად არ არის სასიამოვნო. ადარებს რა ბუნების მშვენიერს ხელოვნების მშვენიერთან ამბობს, რომ ხელოვნების მშვენიერი არ უნდა გვეძლეოდეს, როგორც წინასწარგანსაზღვრულობა, მხატვრული ნაწარმოების ღირსებაა ის, რომ არ ქმნის წინასწარ ჩაფიქრებულის შთაბეჭდილებას, თუმცა ხელოვნების ნაწარმოები კანტის მიხედვით იქმნება წესების დაცვით, მაგრამ ის ისე გვეძლევა როგორც ბუნებრივად მოცემული რამ, რომელიც შეუძლია შექმნას გენიოსს, როგორც ბუნების ნებიერს. კანტის მიხედვით ხელოვნება მოქმედებს კანონშესაბამისად კანონის გარეშე. კანონი, რომლის მიხედვითაც ქმნის გენიოსი განსჯას არ ექვემდებარება, ის გვევლინება შინაგანი ხასიათის ბუნებრივ აუცილებლობად. ბუნება მხატვარს აძლევს კანონებს, ხოლო გენიოსი თანშობილი უნარით უწესებს ხელოვნებას კანონებს. გენია წარმოადგენს აბსოლუტურ შემოქმედებით საწყისს და ის რა თქმა უნდა ორიგინალურია. გენიოსი გვხვდება მხოლოდ ხელოვნებაში. ის რაც ცნებაზეა დაფუძნებული პრინციპში დასწავლადია. შეიძლება ისწავლო ის რაც ნიუტონმა გააკეთა მეცნიერებაში ხოლო შემოქმედების ისწავლა შეუძლებელია. სხვადასხვაგვარია ხელოვნება. კარგი ლექსის წერას ვერც ისწავლი და ვერც ისწავლი. უნდა დაელოდო შთაგონებას, რომლის გამოვლენაზეც თავად პოეტიც ვერაფერს ვერ იტყვის. ამიტომ, წერს კანტი: გენია, როგორც მოვლენა დროდრო ჩნდება და კვლავ ქრება, ბრწყინავს არა იმ შუქით, რომელიც ნებისმიერ დროს შეიძლება ავანთოთ და საჭიროებისამებრ შევინარჩუნოთ, არამედ როგორც მოელვარე ნაპერწკალი, რომელსაც წარმოსახვისაგან გადმოსცემს შთაგონების მოელვარე ბედნიერი წუთი.

კანტი დასცინის იმ ადამიანებს, რომელთაც სურთ შრომა – გარჯის გარეშე რაიმეს მიაღწიონ ხელოვნებაში. რადგან ტალანტის ორიგინალობა არსებითი (თუმცა არა ერთადერთი) ელემენტია გენიოსის ხასიათის, კანტის აზრით, გენიას შეუძლია მოგვეცეს მხოლოდ მდიდარი მასალა, მაგრამ მასალა ჯერ კიდევ არ არის ხელოვნების ნაწარმოები. ხელოვნების ნაწარმოები არ იქმნება შემთხვევით. ის არ არის რაიმე შემთხვევითობის პროდუქტი. ხელოვნების ნაწარმოები ყოველთვის არის ხელოვანის მიზნის განხორციელება, მის შექმნაში მაშასადამე ცნობიერი მომენტიც მონაწილეობს. გენია ხელოვანს აძლევს მასალას,, მაგრამ ხელოვანის მიზნის განხორციელება, ხელოვნების პროდუქტის შექმნა მოითხოვს ამ მასალის გადამუშავებას, გენია არ არის ხელოვნების ნაწარმოების სინამდვილე. ის მისი მხოლოდ შესაძლებლობაა, პირობაა, თუმცა აუცილებელი პირობა იმისათვის, რომ ხელოვნების ნაწარმოებს მიეცეს სრულყოფილი სახე. აუცილებელია გენიის შებოჭვა გარკვეული ფორმით, ეს კი კანტის თანახმად მოითხოვს გემოვნებას, მას კი აღზრდა სჭირდება, გემოვნება ყალიბდება და ვითარდება ხელოვნების ნიმუშთა ანდა ბუნების მშვენიერის დაკვირვება – გაცნობის საფუძველზე, ხელოვანი ასწორებს თავის ნაწარმოებს.

ეს შესწორება სწორედ გემოვნების კარნახით შეაქვს მას თავის ქმნილებაში. შესწორების გზით ნაწარმოები სრულყოფილი ხდება, მასალა პოულობს ადექვატურ გამოხატულებას. ეს პროცესი, აღნიშნავს კანტი არ არის შთაგონების ან სულიერ ძალთა თავისუფალი ლტოლვის შედეგი. ეს მეთოდური შრომის მსგავსი საქმიანობაა. ხელოვნების ჭეშმარიტ ნაწარმოებს ვერ შექმნის, კანტის გამოთქმა რომ ვინმართ „გემოვნებას მოკლებული გენიოსი“ და ვერც „გენიას მოკლებული გემოვნება.“ გენიოსის მოცემულ წესებს გემოვნების საფუძველზე გამოუმუშავებული წესები უნდა დაერთოს. ეს კი მექანიკური სამუშაოს შესრულებასაც გულისხმობს. გენიოსი არ არის მხოლოდ შთაგონება, ის შრომაცაა, ტექნიკაცაა. რომელია ის უნარები, რომლებიც გენიოსის მოღვაწეობაში ე. ი. მხატვრული ნაწარმოების შემოქმედებაში იღებენ მონაწილეობას? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად კანტი საინტერესო მსჯელობას მიმართავს. ზოგჯერ მხატვრულ ნაწარმოებზე ამბობენ ხოლმე: სული არ უდგასო, თუმცა გემოვნების თვალსაზრისით არაფერი არ აქვს დასაწუნო. ხელოვნების ნაწარმოები

შეიძლება იყოს სასიამოვნო და ლამაზი, მაგრამ უსულო. „სული“ კანტთან გაგებულა, როგორც სიცოცხლის მიმნიჭებელი პრინციპი. თავად სიცოცხლის მიმნიჭებელი პრინციპი კანტს ესმის, როგორც ესთეტიკური იდეების გადმოცემის უნარი. ესთეტიკური იდეა თავისებური ფენომენია. ის არ უნდა გავიგოთ, როგორც გონების იდეა. კანტი საგანგებოდ გვაფრთხილებს ამის თაობაზე. გონების იდეა არის ცნება, რომლის ადექვატურიც არ შეიძლება იყოს არაეითარი ჭკრეტა, წარმოსახვის არცერთი წარმოდგენა; ესთეტიკური იდეა სრულიად სხვაგვარია, გონების იდეის საპირისპიროა – ის წარმოსახვის წარმოდგენაა, რომლის ადექვატურიც არ შეიძლება არ იყოს არც ერთი აზრი, ცნება. კანტი წერს, რომ არაეითარ ენას არ ძალუძს სავსებით წვდეს ესთეტიკურ იდეას და გახადოს ის გასაგები. მაშასადამე, ესთეტიკური იდეაც, მსგავსად გონების იდეისა, ცდის მიღმისეულია. ამავე დროს, როგორც ეთქვით, ეს ისეთი ჭკრეტაა, ინტუიციაა, წარმოდგენაა, რომელსაც ადექვატური ცნება არ მოეპოვება.

ესთეტიკური იდეა წარმოსახვის წარმოდგენაა. მაშასადამე წარმოსახვის გარეშე გენიოსი არ შეიძლება არსებობდეს. წარმოსახვა ქმნის ესთეტიკურ იდეას, რომელიც გვაძლევს საბაბს ვიფიქროთ ბევრი, მაგრამ ისე, რომ ვერცერთი აზრი ვერ იქნება ამ წარმოდგენის ადექვატური, მაგრამ ესთეტიკური იდეა მუდამ დაკავშირებულია განსჯისეულთან – ცნებასთან. „ესთეტიკური იდეა არის მოცემულ ცნებასთან დაკავშირებული წარმოდგენა წარმოსახვისა.“ ამრიგად, ნათელია, რომ გენიოსის საქმიანობაში მონაწილეობს ორი შემეცნებითი უნარი: განსჯა და წარმოსახვა. ე.ი. ის უნარები, რომლებიც შემეცნების პროცესსაც ახორციელებენ. შემოქმედება და შემეცნება კანტისთვის ერთი და იგივე უნარებს მოითხოვენ. მაგრამ მხატვრული შემოქმედება არ არის იგივე, რაც შემეცნება, ამდენად, დასახელებულ უნართა ურთიერთობაც განსხვავებული უნდა იყოს შემოქმედებისა და შემეცნების პროცესში. კანტი ნათლად მიჯნავს განსჯისა და წარმოსახვის ურთიერთობის ამ ორ სახეს. შემეცნების პროცესში განსჯა ბატონობს წარმოსახვაზე. წარმოსახვა მთლიანად შეესაბამება განსჯის ცნებას. მხატვრული შემოქმედებისას კი წარმოსახვა არ განიცდის რაიმე იძულებას. ის აძლევს განსჯას მდიდარ მასალას, რომელიც განსჯას თავისი ცნებებით არ გაუთვალისწინებია. განსჯა იყენებს ამ მასალას

არა უშუალოდ შემეცნებისათვის, არამედ შემეცნებითი ძალების გამოცოცხლებისათვის. ამრიგად, კანტთან ესთეტიკურ შემოქმედებითი საქმიანობა გაიგება, როგორც იდეალის წარმოსახვის პროცესი.

კანტი აგრძელებს იმ ტენდენციას (რომელიც დასაბამს პლატონის ფილოსოფიიდან იღებს და რომლის მიხედვითაც ესთეტიკურ შემოქმედებითი საქმიანობა გაიგება როგორც არადასწავლადი, არა ცნობიერი რამ) ახალ დასაბუთებას პოულობს მის სასარგებლოდ მეორე მხრივ კი ათავისუფლებს მას იმ მტკიცებათაგან, რომლებიც ეყრდნობიან, რაღაც ზებუნებრივი ზეადამიანური ძალების აღიარებას. შემოქმედებითი პროცესი კანტის მიხედვით ადამიანური პრიოცესია, მაგრამ ამავე დროს ისეთი აქტია, რომლის დასწავლა – გამოანგარიშება შეუძლებელია. მეტაფიზიკურ – მისტიკური ელემენტების უარყოფამ კანტის მოძღვრებაში არ გააუქმა ის მხარე, რომელიც აღიწერებოდა – ღვთაებრივი ზემოთაგონება, მოკლედ რაც გენიის ყველაზე მთავარი და არსებითი მომენტია. გენიოსი კანტის თანახმად ქმნის ისე თითქოს მას რაღაც ზეგარდმო ძალა კარნახობდეს, მაგრამ ეს ძალა კანტისათვის ადამიანის ძალაა, თუმცა ისეთი, რომელიც ადამიანის მიერ გაცნობიერებული არაა. ტრანსცედენტური ღვთაებრივი ძალის ნაცვლად, იმანენტური, მაგრამ არაცნობიერი ძალა იკავებს. კანტის კონცეფციაში მხატვრული შემოქმედება გააზრებული იქნა, როგორც ცნობიერის და არაცნობიერის, როგორც ინტელექტისა და ბუნების ერთიანობა. გენიის შემოქმედებითი ძალა კანტის მიხედვით ღვეს ადამიანის ბუნებრივ მხარეში. შემოქმედი არა ღვთაებრივი ძალა, არამედ ადამიანში არსებული არაცნობიერი ბუნება, ხელოვანი თავის შემოქმედებით ძალებს არაცნობიერის სფეროდან იღებს, სწორედ ამიტომ შეუძლებელია შემოქმედების დასწავლა, მხოლოდ შრომითა და გარჯით ხელოვნების ნაწარმოების შექმნა. სწორედ ამიტომაც, რომ ამ არაცნობიერ ბუნებრივ საწყისს მოკლებული ადამიანი ვერ იქნება ჭეშმარიტი ხელოვანი.

კანტი მხატვრულ შემოქმედებაში არაცნობიერი და ცნობიერი ელემენტების გაგებისას არ არის ცალმხრივი. შემოქმედი მასთან არ არის მხოლოდ არაცნობიერი ძალის მქონე. ეს ძალა თხოულობს გამოვლენას, გამოსახვას. რეალიზაციის ეს პროცესი კი შეუძლებელია ცნობიერების ჩართვის გარეშე, ისეთი მომენტების გარეშე, რომელიც

დასწავლადია. შემოქმედება, კანტის მიხედვით, სინთეზია ცნობიერის და არაცნობიერის.

კანტის ფილოსოფიურ – ესთეტიკურ ნააზრევში, შეიძლება ითქვას, შეჯამებულია მისი წინამორბედი თვალსაზრისები, დაძლეულია დაპირისპირება, რაციონალური და ემპირიული კონცეფციების და განხორციელებულია მათი თავისებური სინთეზი, რაც შემდგომში აისახა თითქმის ყველა მოაზროვნესთან, ვინც კი ამ პრობლემას ეხება. რასაკვირველია, შემდგომი პერიოდის მოაზროვნენი აბსოლუტურად კი არ იზიარებენ კანტის თვალსაზრისს, არამედ საუბარია იმის შესახებ, რომ კანტის შემდგომი ფილოსოფიური აზრი ხშირ შემთხვევაში ანგარიშს უწევს მის შეხედულებებს. ზოგი ავითარებს მას ცალმხრივად, ზოგი – აკრიტიკებს, ზოგიც ეყრდნობა და მის რომელიმე მხარეს წამოწევს წინ, მოკლედ კანტის შემდგომი ფილოსოფიურ – ესთეტიკური აზრი „დავალებულია“ კანტის მოძღვრებით.

კანტის შემდგომ ადამიანის ესთეტიკურ – შემოქმედებითი საქმიანობის პრინციპულად ახლებური გაგება გვხვდება ჰეგელის ფილოსოფიურ – ესთეტიკურ ნააზრევში, რაც ამ მოაზროვნის ზოგად მსოფლმხედველობრივი და მეთოდოლოგიური პრინციპების თავისებურებით შეიძლება აიხსნას. ჰეგელის ფილოსოფიის მონაპოვრად სავსებით სამართლიანად ითვლება დიალექტიკური მეთოდი. ჰეგელის მიხედვით ყველა რეალურ პროცესს, რომელიც დიალექტიკურად ვითარდება, აქვს თავისი საფუძველი – იდეის დიალექტიკური განვითარება. თავად კაცობრიობა მისი ისტორიის მხარეები და მათ შორის, მხატვრული კულტურაც ჰეგელთან წარმოადგენს თვითგანვითარებადი იდეის საფეხურებს. მხატვრულ კულტურას საფუძვლად უდევს მშვენიერების იდეა, რომლიდანაც ლოგიკურად გამომდინარეობს მშვენიერების სხვადასხვა მოდიფიკაციები და ესთეტიკური იდეალები. ჰეგელის მიხედვით ყველა არსებულის საფუძველი არის უპიროვნო, არასუბიექტური გონითი საწყისი, რომელსაც ის აბსოლუტურ იდეას უწოდებს. აბსოლუტური გონი წარმოადგენს ბუნების, საზოგადოებრივი ცხოვრების არსს. ესთეტიკურიც იდეის გამოვლინების ფორმაა მისი განვითარების გარკვეულ ეტაპზე. ჰეგელის მიხედვით აბსოლუტური გონი წმინდა ლოგიკური არსებობით ხასიათდება, მანამაღე მანამ ის გაუუცხოვდება საკუთარ თავს, გარეთ გაიტანს მას. პირველი საფეხური აბსოლუტური სულის საკუთარი

თავისაგან გაუცხოების, არის აბსოლუტური სულის გასვლა ბუნებაში. აბსოლუტური სული ამ აქტით ქმნის მისგან განსხვავებულს – მატერიალურს, რაშიც ვერ სცნობს საკუთარ თავს, ამიტომ აგრძელებს შექმნის პროცესს, არაცოცხალი მატერიიდან გადადის ცოცხალზე. აღმოჩნდება, რომ ცოცხალი სინამდვილე უფრო ახლოსაა აბსოლუტურ იდეასთან, შექმნის პროცესი გრძელდება ამ საფეხურზე მიიღება უკვე ცნობიერება, ადამიანის ცნობიერება, რაშიც აბსოლუტური გონი თავის თავს ხედავს და იმასაც აცნობიერებს, რომ ჯერ იდეე შორსაა თავის თავთან დაბრუნებამდე. ეს დაბრუნება შეიძლება ჰედგეს მხოლოდ აბსოლუტური გონიერებით, რომელიც ახორციელებს სრულყოფილ შემეცნებას. შემეცნება გაივლის საფეხურებს ბუნდოვანიდან გარკვეულ ცოდნამდე. ასეთი შემეცნებითი საფეხური არის სამეკარი: შემეცნება სახეებით, რომელიც ხორციელდება ხელოვნებაში, შემეცნება წარმოდგენებით, რეალიზდება რელიგიაში და ბოლოს, შემეცნება ცნებებით, რომელიც ხორციელდება მეცნიერებაში და რომლის სრულყოფილი სახე ფილოსოფიაა.

ხელოვნებას, რელიგიას და ფილოსოფიას, ჰეგელის მიხედვით, საბოლოო ჯამში, აქვთ ერთი და იგივე შინაარსი. მათ შორის განსხვავებას ქმნის ფორმა, რომლითაც იხსნება და გაცნობიერდება ეს შინაარსი. ესთეტიკური შემეცნება ჰეგელთან გაიგება იდეის თვითაღმოჩენის პირველ არასრულყოფილ ფორმად. მოკლედ, ასეთია ჰეგელის ესთეტიკური კონცეფციის ამოსავალი პრინციპები. ჰეგელის ესთეტიკური თეორია, როგორც თავად ამბობს არ ისახავს მიზნად მხატვრული შემოქმედების ანალიზს. მას სურს ესთეტიკურის ბუნების გაგება, რაც მისთვის ხელოვნების ბუნების იდენტურია. მას სურს ხელოვნების ფილოსოფიის დაფუძნება. ის აღნიშნავს, რომ ხელოვნება შეიძლება გაეიგოთ, როგორც მსუბუქი თამაში, როგორც დროსტარება, როგორც სიამოვნების მიღწევის საშუალება. ასეთ შემთხვევაში ხელოვნება მოიაზრება არა როგორც დამოუკიდებელი რამ, არამედ როგორც დამხმარე საშუალება რაღაც მიზნის მისაღწევად. მაშინ, როცა ჰეგელის თანახმად, ხელოვნება წყვეტს მალალ ამოცანას რელიგიასა და ფილოსოფიასთან ერთად, ის გვევლინება შემეცნების ერთ-ერთ აუცილებელ სახედ, რომელშიც უღრმესი ადამიანურ ინტერესები იჩენს თავს, რათა შეცნობილი იქნას ყოველისმომცველი ჭეშმარიტება აბსოლუტური გონის.

ადამიანის ესთეტიკურ – შემოქმედებითი საქმიანობის პრობლემას უდიდესი ლოგიკოსი წყვეტს თავის ფილოსოფიურ – ესთეტიკური კონცეფციის ამოსავალი პრინციპების შესაბამისად. კითხვაზე: თუ რა აიძულებს ადამიანს ეწეოდეს მხატვრულ საქმიანობას, ჰეგელი შემდგენიარად პასუხობს: ადამიანი, როგორც გონი გაორებულია თავისთავად, ის ერთის მხრივ არსებობს ისე როგორც არსებობენ ბუნების საგნები, მეორეს მხრივ ის არსებობს თავისთვის, ის განიცდის, წარმოიდგენს და მოიაზრებს საკუთარ თავს. სწორედ ამ მიმართებებში წარმოდგება ადამიანი, როგორც გონის მატარებელი არსება. ადამიანი თავის თავზე რეფლექსიას ახდენს ორნაირად: თეორიულად, რამდენადაც მან თავისი შინაგანი ცხოვრება აუცილებლად თავად უნდა გაიცნობიეროს, მეორეს მხრივ ადამიანი თავის თავს პრაქტიკული მოღვაწეობის საშუალებით, გარესამყაროზე ზემოქმედებით გაიცნობიერებს. ადამიანი სამყაროს გააადამიანურებით საკუთარ კვალს ტოვებს გარე სამყაროზე, რითაც მას ეძლევა საშუალება თავის შემოქმედების ჭკრეტის და ამდენად საკუთარი თავის თვითდადგენის. ხელოვნებაც ჰეგელის აზრით არის ადამიანის თვითდადგინების ერთ-ერთი ფორმათაგანი გარესამყაროსთან მიმართებაში. ავითარებს რა ამ თვალსაზრისს იგი წერს: ხელოვნების საყოველთაო მოთხოვნილება გამოძინარეობს ადამიანის გონებრივი მისწრაფებიდან, გონით გაიგოს შინაგანი და გარეგანი სამყარო, წარმოიდგინოს ის, როგორც საგანი. რომელშიც ის იცნობს თავის საკუთარ „მე-ს“.

ჰეგელი ავითარებს რა კანტის თვალსაზრისს ესთეტიკური მიმართების ავტონომიურობის შესახებ და განასხვავებს მას თეორიული და პრაქტიკულ-უტილიტარული მიმართებებისაგან, აღნიშნავს, რომ ესთეტიკური ინტერესები პრაქტიკულ-უტილიტარული ინტერესებისაგან განსხვავებით, თავის საგანს აძლევს თავისუფლად არსებობის საშუალებას, ან სხვაგვარად, ესთეტიკურ საგანს ახასიათებს თავისთვის ყოფნა, მაშინ როცა პრაქტიკული ინტერესების მქონე საგანი არის საგანი ჩემთვის და ის ამდენად იზომება სარგებლიანობის მიხედვით. მიუხედავად ესთეტიკური მიმართების მკაცრი ავტონომიურობისა, ჰეგელი ესთეტიკურ საქმიანობას განიხილავს ადამიანის პრაქტიკული მოღვაწეობის სხვადასხვა ფორმებთან კავშირში და მიიჩნევს, რომ ადამიანის ნებისმიერ საქმიანობას, თვით უბრალო შრომით საქმიანობასაც კი,

გააჩნია ესთეტიკური ასპექტები. ესთეტიკური შემოქმედება ჰეგელთან განიხილება, როგორც გზა-საშუალება თავისუფლებისაკენ.

ხელოვნება, ჰეგელის თანახმად, საფუძველს იღებს აბსოლუტური იდეისაგან. მისი მიზანია თავად აბსოლუტურის გრძნობადი გამოსახვა. ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობა არის სახეებით აზროვნება, რაც აბსოლუტური იდეის თვითშემეცნების ერთი დაბალი საფეხურია. ესთეტიკურ შემეცნებას – სახეებით აზროვნებას გააჩნია თავისი ფუნქცია და დანიშნულება. „ხელოვნება მოწოდებულია გახსნას ჭეშმარიტება გრძნობად ფორმაში“, – ამბობს ჰეგელი. ხოლო სხვა ფუნქციები ხელოვნებისათვის არ წარმოადგენს არსებითს. უფრო მეტიც, არავითარი დამოკიდებულება არა აქვთ ხელოვნების ნაწარმოებთან, როგორც სწორედ ასეთთან და არ განსაზღვრავენ მის ცნებას. მაშ ასე, პრინციპული სიახლე, რაც ჰეგელის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ნააზრევშია ადამიანის ესთეტიკურ შემოქმედებითი საქმიანობის გაგებაში, არის ის, რომ ჰეგელმა აზროვნების ისტორიაში ესთეტიკური საქმიანობა პირველად დაახასიათა როგორც სახეებით აზროვნება, რომელიც ხელოვანისაგან მოითხოვს განსაკუთრებულ „ენტუზიაზმს“, რომელიც არის ადამიანის უნარი, საკუთარი შესაძლებლობების რეალიზაციისა ესთეტიკური წესით, ანუ თავისი შინაგანი სამყაროს გატანა სამყაროში. აი, სტიმული ესთეტიკური შემოქმედებისა, რომელიც, ჰეგელის მიხედვით, გზაა თავისუფლებისაკენ.

ესთეტიკური შემოქმედების პრობლემა აოსტიდმალისტურ ფილოსოფიაში

საინტერესოდ და ფრიად ორიგინალურად აყენებს ესთეტიკური საქმიანობის პრობლემას ფრიდრიხ ნიცშე. ნიცშეს მსოფლმხედველობამ გარკვეული მეტამორფოზები განიცადა. თავისი ფილოსოფიური მოღვაწეობის დასაწყისში ნიცშე განიცდიდა შოპენჰაუერისა და ვაგნერის გავლენას. შემდეგ იზიარებდა პოზიტივისტურ შეხედულებებს, ხოლო ბოლო პერიოდში შეიმუშავა „ძალაუფლების ნების“ მეტაფიზიკა. ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობის პრობლემა ანუ ნიცშეს სიტყვებით, ხელოვნების საწყისის პრობლემა. მოცემულია მის ადრეული პერიოდის შრომაში „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“. თავიდანვე

შეიძლება ითქვას, რომ ნიცშეს თვალსაზრისთაგან მისი მსოფლმხედველობრივი ევოლუციის პერიოდში ხელოვნების საწყისის გაგება ერთადერთია, რომელიც შენარჩუნებულია (თუმცა გარკვეული კორექტივებით) მის შემდგომდროინდელ ნააზრევშიც. ხელოვნების საწყისის ნიცშესეული გაგება შესაძლებელი ხდება მისი ფილოსოფიური „პათოსის“ ზოგად კონტექსტთან მიმართებაში. ნიცშე სიცოცხლის ფილოსოფიის ფუძემდებელია.

სიცოცხლის ფილოსოფია მკვეთრად უპირისპირდება ტრადიციულ კლასიკურ ფილოსოფიას, რომლის მიხედვითაც სიცოცხლე გარეგანსაზღვრულია, საიდანაც მომდინარეობს სიცოცხლის აზრისა და ღირებულების იმგვარი გაგება, როცა სიცოცხლე არ შეიცავს დამოუკიდებელ აზრსა და ღირებულებას. სიცოცხლისადმი აზრის და ღირებულების მიმნიჭებელი მის გარეთაა. სიცოცხლის ფილოსოფია სიცოცხლის გარეგანსაზღვრულობის იდეას თვითგანსაზღვრულობის იდეით ცვლის. ამ შეცვლისას იცვლება აგრეთვე შეხედულება ადამიანის ცხოვრების აზრისა და ღირებულების შესახებ. ადამიანის სიცოცხლეს თავის თავში აქვს აზრი და ღირებულება. სიცოცხლის აზრი და ღირებულება თვითონ მისი შინაგანი, სიღრმისეული ტენდენციების განხორციელებაშია. ამრიგად, სიცოცხლის ფილოსოფიის ძირითად პათოსს შეადგენს სიცოცხლის ინერტობის კონცეფციის უარყოფა და ამის ნაცვლად სიცოცხლის არსებით ნიშნად აქტივობა – შემოქმედებითობის ჩათვლა. სწორედ ამიტომ ნიცშე თავისი აზროვნების ფუნდამენტურ განმსაზღვრელ პრინციპად აქცევს არა გნოსეოლოგიურს ან ეთიკურს, არამედ ესთეტიკურს, რომელიც თავისი არსით შეესაბამება სიცოცხლეს მის უმთავრეს მახასიათებლებს – აქტივობასა და შემოქმედებითობას.

ნიცშეს აზრით, ისტორიისა და თანამედროვე ევროპული კაცობრიობის ცხოვრების ანალიზი გვამცნობს, რომ ტრადიციული მეტაფიზიკის მიერ იდეალურად, ჭეშმარიტად მიჩნეულმა სამყარომ დაკარგა თავის ძალა, დაკარგა ყოველგვარი მნიშვნელობა ადამიანისათვის. ამ ვითარებას გამოხატავს ნიცშეს ცნობილი გამოთქმა: „ღმერთი მკვდარია.“ ღმერთის სიკვდილის შედეგია ნიჰილიზმი, რომელიც უნდა იყოს არა დასასრული, არამედ გარდამავალი ფაზა. ნიჰილიზმში, როგორც ყალბი ღირებულებების გაუფასურების პროცესში, მინიშნებულია ახალი გზა, გახსნილია ახალი შესაძლებლობები. ნიცშეს აზრით, უნდა

შეიცვალოს ადამიანის არსებობის წესი ღმერთის გარეშე დარჩენილ სამყაროში. რითაც დაიძლევა ნიჰილიზმი. ნიცშეს ფილოსოფიაში სიცოცხლე განიხილება, როგორც სამყაროს ფუძე, როგორც ის საწყისი, რომელიც აგვიხსნის ადამიანის შემეცნების, მოქმედების, არსებობის საზრისის საიდუმლოებას. სიცოცხლე ყოველთვის ნებაა, რომელიც არ ესწრაფვის არც თვითშენახვასა და არც გარემოსთან შეგუებას, არამედ მიიღტვის გააფართოვოს თავისი ბატონობის არე, დაიმორჩილოს რაც შეიძლება მეტი, დასძლიოს სხვისი ნება. მოკლედ სიცოცხლე არის სწაფვა ძალაუფლებისაკენ, ნება ძალაუფლებისა, რომელსაც. ახასიათებს მარადიული მოძრაობა და ქმნადობა. რომელიც არის არა ილუზორული სამყარო, როგორც მას ტრადიციული მეტაფიზიკა მიიჩნევდა, არამედ ჭეშმარიტი სამყარო, ნამდვილი სინამდვილე, ნიცშეს აზრით, სამყარო მოკლებულია სიმყარეს, დასრულებულ ფორმებსა და მდგომარეობას. არ არსებობს მყარი ბოლოვადი ერთეულები. სამყარო არის მხოლოდ ძალაუფლების ნების წერტილები. სამყარო როგორც სიცოცხლე ძალთა თამაშია, ის თავისი ბუნებით დიონისურია – გიჟური, თავაწყვეტილი, მარადდაუოკებელი დინება/ ნიცშე თავის ნაწარმოებში „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ გამოყოფს ბერძნული ხელოვნების ორ საწყისს, რომლებსაც აკავშირებს დიონისესა და აპოლონის სახელებთან. ბერძნული ტრაგედის წარმოშობის პრობლემა ავტორმა ფილოსოფიურად გააზრა, მეტაფიზიკური კუთხით წარმოაჩინა. ბერძნული ტრაგედის წარმოშობის პრობლემა ნიცშემ სწორედ ნების მეტაფიზიკასთან დააკავშირა. ხელოვნება წარმოადგინა სამყაროს საფუძველში მდებარე ძალების თავისებურ გამოვლენად.

ხელოვნების განვითარება ნიცშესთან გააზრებულა, როგორც დაპირისპირებულთა ბრძოლა. ერთმანეთს ებრძვის ხელოვნების ორი სახე: აპოლონური და დიონისური. აპოლონური სიმბოლოა სიცხადის, ჰარმონიის, წესრიგის, ზომიერების. დიონისური – სიბნელის, ზომისა და ზომიერების უარყოფის, ქაოსურის, სქესობრივი აღვირაზნებლობის, ინსტიქტების თარეშის. ტრაგედია ნიცშეს მიხედვით, ხელოვნების ის ფორმაა, რომელშიც არაპლასტიკურ სახეებს მოკლებული მუსიკის სულით გაქლენილი დიონისური ხელოვნება ერწყმის საზოგადოებრივ ხელოვნებას, ლტოლვა უკავშირდება ხატს.

ნიცშე არ იზღუდება ხელოვნების განხილვით. ხელოვნების ორი

სახე – სამყაროს ორი საწყისის: დიონისურის და აპოლონურის გამოვლენაა. სამყაროს მეტაფიზიკურ საწყისთა ასეთი გაგებისას, ნიცშეს თანახმად, შემდეგი დასკვნები გამომდინარეობს: ხელოვნება მაშინაა სრულყოფილი, როცა მასში ორგანულადაა შერწყმული სამყაროს ორივე საწყისი. ნიცშეს აზრით, ტრაგედია ისტორიული განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ანტიკურ სამყაროში, ახალი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების პირობებში, რომელიც მეცნიერული სულით იყო გამსჭვალული და ანგარიშს აღარ უწევდა დიონისურს. ტრაგედიის სამყაროს ტრაგიკული განცდა მოკლა მეცნიერების ადამიანმა. ნიცშეს მიხედვით, თანამედროვე ადამიანი დიონისურისაგან დაცლილ ცალმხრივ განვითარებულ კულტურაში ცხოვრობს. სწორედ ამით აიხსნება ნიცშეს უარყოფითი პოზიცია თანადროული კულტურის მიმართ, რომელიც აპოლონურია თავისი არსით. თუ კი ნიცშე ადრეულ შრომებში ორთავე მეტაფიზიკურ საწყისთაგან იცავდა მათი ჰარმონიული შერწყმის პრინციპს, გვიანდელ პერიოდში მისი სიმპატიები აშკარად დიონისურისკენ გადაიხარა რაც შეიძლება აიხსნა ნიცშეს ფილოსოფიური ევოლუციის ბოლო საკვანძო პუნქტის „ძალაუფლების ნების“ მეტაფიზიკით. არარაციონალური ნება თავისი არსით დიონისურია და არა აპოლონური. გარდა ამისა, თავისი მოღვაწეობის გვიანდელ პერიოდში ნიცშე ხელოვნებისაგან მოითხოვს იყოს ძალაუფლების ნების – განმტკიცების ხელშემწყობი. ხელოვნება დიონისური – სიცოცხლის ინსტიტუტების – გრძნობადი მოცემით, ემოციურად განამტკიცებს „ახალ ღმერთს“ – ზეკაცს. დიონისური მსოფლშეგრძნება მსჭვალავს ნიცშეს მთელ ფილოსოფიურ ნააზრევს. დიონისურს – ირაციონალურს ენიჭება ღვთაებრივი ძალა.

სიცოცხლის ფილოსოფიის თვალსაზრისს ენათესავენ ფროიდის კონცეფცია, რომელშიც თავისებურად არის დასმული საკითხი ადამიანის არსების შესახებ და პასუხი ამ კითხვაზე გაცემულია ტრადიციული ინტელექტუალიზმის საპირისპირო პოზიციებიდან. ფროიდის მოძღვრებაში ძირითადია ცნობიერის და არაცნობიერის ურთიერთობის საკითხი, არაცნობიერი ფროიდს არ აღმოუჩენია, არც ხელოვნებაში მისი მნიშვნელობის გარკვევაა ფსიქოანალიზის დამსახურება. საკმარისია გავიხსენოთ კანტი და შელინგი, რომელთა მიხედვით შემოქმედება ცნობიერის და არაცნობიერის ერთიანობას წარმოადგენს. ფროიდმა

სხვებისაგან განსხვავებით არაცნობიერი კონკრეტულ – ფსიქოლოგიური კვლევის ობიექტად აქცია და მისი საშუალებით შეეცადა აეხსნა ადამიანის ქცევა, შემოქმედება.

ფროიდისათვის ადამიანის ფსიქიკა არსებითად არაცნობიერია ცნობიერება კი განიხილება არაცნობიერის მხოლოდ მცირე ნაწილის სახეშეცვლილ ფორმად. მის შესაბამისად ფროიდი თვლის, რომ ადამიანის განმსაზღვრელი და მამოძრავებელი ძალა სექსუალური ლტოლვაა. თავის ბოლოდროინდელ შრომებში ფროიდი განასხვავებს ლტოლვის ორ სახეს: პირველია – სწრაფვა სიცოცხლისაკენ ანუ ეროსი, ხოლო მეორე – სწრაფვა განადგურებისაკენ, ანუ თანატოსი. ფროიდი ცდილობს ფსიქოანალიზის მეთოდის შუქზე განიხილოს კაცობრიობის კულტურის სხვადასხვა შრეები. შრომაში „ტოტემი და ტაბუ“ ფროიდი დაწვრილებით იხილავს სისხლის აღრევის ანუ ინცესტის ტაბუს. ტაბუს ცნებაში იგულისხმება ისეთი რამ რაც წმინდაა, მაგრამ არაწმინდად და აკრძალულად ცხადდება, ინცესტის ტაბუს დიდი მნიშვნელობა აქვს ფროიდის ნაზრევში. ფროიდი კულტურის ყველა ფენომენს მამისმკვლელობის პირველადი ცოდვით და მის საფუძველზე განვითარებული დანაშაულის შეგნებით ხსნის. მამისკვლელობის მოტივს კი წარმოადგენს ინცესტური მისწრაფება. ინცესტის ტაბუს დამკვიდრება კი ზღუდავს ამ მისწრაფებას. შეზღუდული სექსუალური სწრაფვა სიამოვნების პრინციპით, რომ ხელმძღვანელობს ცდილობს დაიკმაყოფილოს თავი და ხდება მისი სუბლიმაცია. ფროიდის მიხედვით ეს ედება საფუძველად კულტურის განვითარებას. ის თვლის, რომ ადამიანის მოღვაწეობის განმაპირობებელი შეზღუდული და სუბლიმირებული ლიბიდო ცდილობს დაიკმაყოფილოს თავი საქმიანობის სხვადასხვა სფეროში. ლიბიდო ყველაზე უკეთ ხელოვნებაში აღწევს თავის მიზანს. ხელოვნება ფროიდისათვის წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ სექსუალური ენერჯის სუბლიმაციას და ამდენად ის ილუზორულია.

ხელოვნების, როგორც ლობოლოიზური ლტოლვების საშუალებების განხილვა ფროიდის ესთეტიკური კონცეფციის ქვაკუთხედიანია. ხელოვნება ფროიდის მიხედვით წარმოიშობა ადამიანის ფსიქიკის ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო პრინციპის, რეალურობის და სიამოვნების პრინციპის საფუძველზე. ამ საფუძველზე სრულდება რეალურ აფექტთა მოჩვენებითი ილუზორული მოქმედება, ხელოვნება აადვილებს ფსი-

ქიკური წონასწორობის დამყარებას, მაგრამ ის არ არის ისეთი ძლიერი, რომ დაავიწყოს ადამიანის ნამდვილი უბედურება. არაცნობიერის პრობლემა ყოველთვის იდგა ფილოსოფიურ აზროვნებაში, მაგრამ პირველად ფროიდთან მიენიჭა არაცნობიერს მთელი სულიერი ცხოვრების ამხსნელი პრინციპის მნიშვნელობა. ხელოვნება ცნობიერსა და არაცნობიერ მომენტთა შორის რაღა თქმა უნდა არაცნობიერს ანიჭებს პრიორიტეტს. ხელოვნება ისევე როგორც სიზმარი ფანტაზიის გარკვეული სახეა და თავის მხრივ რეალობიდან გამოცალკეების თავისებური საშუალებაა. იგი მიიჩნევს, რომ ინდივიდში სიზმრის აღმოცენება მისი წარმოქმნის მექანიზმი და საშუალებები შესაძლებლობას იძლევა შემოქმედებითი პროცესის სტრუქტურისა და მისი სირთულეების გარკვევაში. სიზმრის უკან მათი ნამდვილი არაცნობიერი შინაარსი იმალება, რომლის საფუძველი არის სექსუალური ლტოლვები, ინსტიქტები, ის სურვილები რომელთა გამხელა პიროვნებისათვის სამარცხვინოა და რომელსაც იგი საკუთარ თავსაც უმაღლავს. სიზმარი ისევე როგორც ხელოვნება არაცნობიერი სიღრმისეული სურვილების გამოვლენის არენა, სიზმრისათვის ისევე როგორც ხელოვნებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ასოციაციურ კავშირებს და ამას ფროიდის თვალსაზრისით აქვს დიდი მნიშვნელობა ხელოვნებაში შემოქმედებითი პროცესის გაგებისათვის. რადგანაც ხელოვნებაში სახე – სიმბოლო წარმოადგენს ხელოვანის ასოციაციური კავშირის გამოხატვის საშუალებას, ფროიდის თანახმად, მხატვრული შემოქმედების წყაროს ხელოვანის დაუკმაყოფილებელი ლტოლვები და მათი დაბრკოლების გამო განცდილი ადრეული შთაბეჭდილებები წარმოადგენს. ხელოვნება ამ ლტოლვების სუბლიმირებული დაკმაყოფილების ფორმაა, იგი ისეთივე არაცნობიერი მოღვაწეობის შედეგია, როგორც სიზმარი. ფროიდის მიხედვით, ხელოვანი ის ადამიანია, რომელსაც არ შეუძლია შეეგუოს ლტოლვათა დაუკმაყოფილებლობას და ამიტომ ფანტაზიის სფეროში გამოხატავს თავის ეგოისტურ განდიდების სურვილებს. მაგრამ ხელოვანი მხოლოდ ფანტაზიაზე, რომ გაჩერებულიყო მასაც იგივე ბედი ეწეოდა რაც ნევროზით დაავადებულს, განსხვავებით მეოცნებისაგან, ის არ მაღლავს თავის ფანტაზიას და მეტიც ახორციელებს, არეალურებს მას ხელოვნების ნაწარმოებში. ხშირად მეოცნების ფანტაზიის შინაარსი ისეთია, რომლის აღიარებაც უჭირს „ნორმალურ“ ადამიანს. ხელოვანს კი

მის მიერ შექმნილი ნაწარმოების გამო აქვს სახელი და სიყვარული, ამით ის აღწევს რეალურ ვითარებაში იმას რაც ფანტაზიაში მიიღწეოდა. სქესობრივი ლტოლვა ბუნებრივი და აუცილებელია ადამიანისათვის და წარმოადგენს მის ფუნდამენტურ არსს. ფროიდის მოძღვრებაში სექსუალური ლტოლვა – ლიბიდო განიცდის კულტურის ზეწოლას, რაც გამოიხატება მისი ტაბუირებით. ხელოვნება, ამ მოძღვრების მიხედვით არის სუბლიმაციის მხოლოდ ერთ-ერთი სახე. შემოქმედებითი პროცესის მექანიზმი გაიგება ლტოლვათა დაუკმაყოფილებლობაზე უარის თქმა და ოცნების გამხელა, მისი საშუალებით კი ხელოვანი ახდენს ლიბიდოზურ ლტოლვათა კომპენსაციას. შემოქმედებითი პროცესი კი არაცნობიერია და ავტომატიზმამდეა დაყვანილი.

ესთეტიკური შემოქმედების თავისებურ გაგებას ვხვდებით კ. იუნგთან. მისი თვალსაზრისი ანალიტიკური ფსიქოლოგიის სახელითაა ცნობილი. იუნგი, ისევე როგორც ფროიდი ადამიანის ფსიქიკის სიღრმისეული შრების მკვლევარია. მის ნააზრევში არაცნობიერ ფსიქიკურ მოვლენებს ისევე დიდი ადგილი უკავია, როგორც ფროიდთან, თუმცა ამ უკანასკნელისაგან განსხვავებით არაცნობიერის სხვაგვარი გაგება იუნგის ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ღერძია. მის წინაშე ერთ-ერთ ძირითად პრობლემად დგება ფსიქიკის არსებობის ფორმის საკითხი. მას მიაჩნია, რომ ფსიქიკა დახშული და თვითრეგულირებადი სისტემაა, რომელიც შედგება ურთიერთშემავსებელი ცნობიერი და არაცნობიერი ფსიქიკისაგან. ფსიქიკის არაცნობიერი სფერო გაცილებით დიდი და მნიშვნელოვანია ვიდრე ცნობიერი მხარე. არაცნობიერი ფსიქიკა ცნობიერი ფსიქიკის შემოქმედია. თავის მხრივ, არაცნობიერ ფსიქიკა ორი მხარისაგან შედგება: ერთია – პიროვნული არაცნობიერი, მეორე – კოლექტიური. მისთვის პიროვნული არაცნობიერი ფსიქიკის ზედაპირული ფენაა, ხოლო კოლექტიური არაცნობიერი წარმოადგებს ობიექტურ ფსიქიკას საპირისპიროდ პიროვნული არაცნობიერისა, რომელიც სუბიექტური ფსიქიკაა. პიროვნული არაცნობიერის შინაარსებია – გრძნობადი კომპლექსები კოლექტიური არაცნობიერისა კი – არქეტიპები. არქეტიპები კაცობრიობის მუდმივად განმეორებადი გამოცდილების ნაღვეია. ამავე დროს ის წარმოადგენს გამოცდილების გამეორების შესაძლებლობას. იუნგი ასხვავებს ცნებებს: თავისთავად არქეტიპი და არქეტიპული წარმოდგენა. პირველი ფსიქიკურ სტრუქტურაში პოტენ-

ციური არსებობაა, მეორე კი – ცნობიერში გამოვლენილი ხატი. არქექტიპი ფსიქიკის სტრუქტურული დომინანტია, რომელიც ფსიქიკურ ელემენტებს აწესრიგებს გარკვეულ ხატებად წარმოადგენებად. არქექტიპი ვლინდება სიზმრებში, ფანტაზიებში; მითებსა და ხელოვნებაში. იუნგი სპეციალური კვლევის საგნად ხდის მხატვრული შემოქმედების ანალიზს თავის სტატიაში „ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მიმართება პოეტურ – მხატვრულ შემოქმედებასთან“. იუნგი, ფროიდის კრიტიკის ფონზე, ახდენს ესთეტიკური შემოქმედების მისეულ გაგებას. იგი განიხილავს რა სიმბოლური ხელოვნების ნაწარმოებს, მიუთითებს, რომ მისი წყარო უნდა მოიძებნოს არა ავტორის არაცნობიერში, არამედ მითოლოგიაში, რომელიც წარმოადგენს, მისი აზრით, კაცობრიობის საყოველთაო მონაპოვარს. წინარესახე ანუ არქექტიპი წარმოადგენს „ფიგურებს“ ადამიანის და მოვლენის, რომელიც მეორდება ყველგან მთელი ისტორიის მანძილზე იქ, სადაც თავისუფლად მოქმედებს შემოქმედებითი ფანტაზია. ასეთ ფიგურებში პირველ რიგშია მითოლოგიური ფიგურები, რომელშიც დალექილია წინაპრების ურიცხვი განცდები. მითოლოგიური სახეები თავისთავად უკვე წარმოადგენენ შემოქმედებითი ფანტაზიის რთულ პროლექტებს, რომლებიც „გადათარგმნილნი“ უნდა იყონ ცნების ენაზე. იუნგის თანახმად, შემოქმედებით პროცესი წარმოადგენს არქექტიპის თავისებურ განსულიერებას. არქექტიპის მხატვრული გაფორმება წარმოადგენს წინარესახის „თარგმნას“ თანამედროვეობის ენაზე, რის შედეგადაც ყველას ეძლევა საშუალება – წვდეს სიცოცხლის უღრმეს ფენებს. აქ მჟღავნდება, იუნგის თანახმად, ხელოვნების სოციალური ფუნქცია. ხელოვნება დაუღალავად იღვწის ეპოქის სულის აღსაზრდელად, იმდენად რამდენადაც აძლევს სიცოცხლეს იმ ფიგურებს და სახეებს, რომელიც ეპოქის სულს ასე აკლია. შემოქმედებით წვას ხელოვანი მიჰყავს ყოფიერების სიღრმეებისაკენ, მიჰყავს მანამდე, სანამ ის არ დაეუფლება არაცნობიერად იმ პირველსახეს, რომელიც ასე საჭიროა ეპოქის სულისათვის. იუნგს მიაჩნია, რომ მხატვრული ნაწარმოების სახეს შეუძლია გარკვეულად აგვისას ეპოქის თავისებურებანი. ხელოვნების სტილისტური მიმართულებანი – რეალიზმი, ნატურალიზმი, რომანტიზმი და სხვა, მისი თვალსაზრისით, არიან ის სტილები, რომელიც ყველაზე მეტად ესაჭიროებოდა იმ დროის სულიერ ატმოსფეროს. ამიტომ ხელოვანი მას დროის

აღმზრდელად მიაჩნია, ხელოვანს თავის ცნობიერ ქმედებაში თვითრეგულირებადი არაცნობიერის წესრიგში შეაქვს კორექტივი. ამიტომაც ხელოვნება წარმოადგენს მარეგულირებელ საშუალებას ერებისა და ეპოქების ცხოვრებაში. მოკლედ, ადამიანის ესთეტიკურ შემოქმედებით საქმიანობას იუნგის მოძღვრებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია და ხელოვნების ფუნქცია და დანიშნულება გაცილებით ღრმა და აუცილებელი, ვიდრე ეს ფროიდის ნააზრევშია. ამ განსხვავების საფუძველია ის, რომ თუ კი ფროიდისათვის არაცნობიერი ყველაფრის და მათ შორის ესთეტიკური შემოქმედების წყაროცაა წარმოადგენს პიროვნულ არაცნობიერს – ლიბიდოს, იუნგთან კი არაცნობიერი კოლექტიური ბუნებისაა, რომელიც სხვა არაფერი არ არის, თუ არა კაცობრიობის გამოცდილების ნალექი ფიქიკაში. იგი თანშობილი სულიერი ფორმაა. პიროვნული არაცნობიერი ფსიქიკის შინაარსში გრძნობადი კომპლექსებია, მაშინ როცა კოლექტიური ფსიქიკის შინაარსი არქექტიპია. არქექტიპი კი წარმოადგენს ესთეტიკური შემოქმედების საფუძველს.

არაცნობიერისა და ცნობიერის ურთიერთმიმართების პრობლემა ორიგინალურად არის გადაწყვეტილი სიცოცხლის ფილოსოფიის კიდევ ერთ თვალსაჩინო წარმომადგენელთან – ანრი ბერგსონთან. ბერგსონის თანახმად, სინამდვილე ორი ძირითადი ტენდენციისაგან შედგება. ეს ტენდენციებია: სიცოცხლის სწრაფვა და ინერტული მატერია. ბერგსონის ეს თვალსაზრისი ისე არ უნდა გაეიგოთ თითქოსდა იგი უშვებს სამყაროს ორ საწყისს – სიცოცხლის სწრაფვას და ინერტულ მატერიას. ამ ორ ტენდენციას აქვს საერთო საფუძველი რომელსაც ბერგსონი „ზეცნობიერს“ უწოდებს. ამით ბერგსონი თავს აღწევს დუალიზმს და მისი კონცეფცია მონისტურ შინაარსს იძენს. ბერგსონის მიხედვით, მთელი სინამდვილე არის ერთი მხრივ მატერია და მეორე მხრივ მასში მოქმედი სიცოცხლის სწრაფვა. მატერია არასდროს არ არის სიცოცხლის სწრაფვისაგან სავსებით დაცლილი. სიცოცხლე სხვადასხვა სახის მატერიაში განსხვავებული დოზითაა მოცემული. სიცოცხლის უმაღლესი საფეხური არის ადამიანის სიცოცხლე.

სიცოცხლის სწრაფვა მოქმედებისკენ სწრაფვაა. მას თავის მაღალ დონეზე ცნობიერება ახასიათებს. ცნობიერებას ორი მიმართულება აქვს: ინტელექტი და ინტუიცია. ბერგსონისათვის ინტელექტი არა

შემეცნების, არამედ პრაქტიკული ცხოვრების იარაღია. იგი ხელოვნური იარაღის წარმოების უნარია, ამიტომ მისი შემეცნება ცნობიერია. იგი მხოლოდ ურთიერთობას, ანუ ფორმას ეხება. ინტელექტი მხოლოდ გამოცალკეებულს, უძრავს განიცდის. მისი სარბიელი არაორგანული ბუნებაა. თუმცა ინტელექტს უჩნდება პრეტენზია პრაქტიკის სფეროს დაცილდეს და მთელი სინამდვილე თავის საგნად გაიხადოს. იგი გვევლინება იმ თეორიულ ძალად, რომელიც გარდა იმ არაორგანულისა, სიცოცხლისა და სულიერი ცხოვრების შესახებაც იწყებს მსჯელობას. მაგრამ ინტელექტი ორგანულსა და ცოცხალს ისე ეყვრობა, როგორც არაორგანულს, ამიტომ ხდება, რომ სიცოცხლისა და სულიერების სფეროს შემეცნებისას ინტელექტი გაუგებრობისა და წინააღმდეგობათა წყაროდ იქცევა. საბედნიეროდ, ბერგსონის მიხედვით, ადამიანის ცნობიერება ინტელექტით არ ამოიწურება. თუ ადამიანის დამახასიათებელ თვისებას ხელოვნური იარაღების საშუალებით მოქმედება შეადგენს, სამაგიეროდ ცხოველებს, ორგანული იარაღით მოქმედება ახასიათებს. ხელოვნური იარაღის წარმოების და სარგებლობის ორგანო, როგორც ვიცით ინტელექტია, ხოლო ბუნებრივ იარაღს ის თავისებური ძალა ამოძრავებს, რომელიც ინსტიქტის სახელითაა ცნობილი. ინსტიქტის შემეცნების სფეროდ, ინტელექტის საწინააღმდეგოდ, თვით სიცოცხლის პროცესი ითვლება. ინსტიქტი არა მარტო სიცოცხლის მსგავსადაა ჩამოსხმული არამედ თვით სიცოცხლის გაგრძელებაა. მაშინ, როცა ინტელექტი მოქმედებს ორგანულად, ინსტიქტით მიღებული შემეცნება არ არის გარედან მიღებული, იგი თავისი საკუთარი თავის განცდაა, რომელიც შიგნიდან მიმდინარეობს. ინსტიქტის შემეცნება შინაგანი ხასიათის შემეცნებაა და ამდენად ავსებს ინტელექტუალური შემეცნების ნაკლს. გარდა ამისა, ინსტიქტს შეუძლია წვდეს სიცოცხლის ინდივიდუალურ უნიკალურ ფორმებს, რაზეც ინტელექტს ხელი არ მიუწვდება. მიუხედავად ამისა ინსტიქტით შემეცნებას გარკვეული ნაკლიც გააჩნია. პირველი ნაკლი ბერგსონის თანახმად, არის ის, რომ ინსტიქტი, რომელიც განსაზღვრულ შთაბეჭდილებაზე სრულიად განსაზღვრულ რეაქციას იძლევა, არაცნობიერია. ამიტომ მის შემეცნებას ინტელექტის სიცხადე და გარკვეულობა აკლია, ხოლო მეორე ნაკლი იმაში მდგომარეობს, რომ ინსტიქტიც პრაქტიკული ცხოვრების მოთხოვნილებათა ქერქშია მოქცეული და

ამიტომ მისი შემეცნებითი მისწრაფება შორს ვერ მიდის. ბერგსონის თვალსაზრისით, ინსტიქტის ეს ნაკლოვანებანი გამოსწორდებიან მაშინ, როცა ინსტიქტი ცნობიერ ხასიათს მიიღებდა. ხოლო ამგვარი ინსტიქტი უკვე ინსტიქტი აღარ არის. იგი ის თავისებური შემეცნებითი ძალაა, რომელიც ინტუიციით სახელდება. ინტუიციის არსებობას, ბერგსონის აზრით, ისიც ადასტურებს, რომ ადამიანს ჩვეულებრივ განცდასთან ერთად ესთეტიკური უნარიც ახასიათებს: „ჩვენი მხედველობა ცოცხალი არსების თვისებებს ხედავს, მაგრამ ეს უკანასკნელი მას სხვადასხვა ნაწილების შეჯგუფების და არა მათი ორგანიზაციის სახით ეჩვენებიან; მას ხელიდან უსხლტება სიცოცხლის სწრაფვა, ის მარტივი მოძრაობა, რომლითაც ეს თვისებებია გაუღნითლი და რომელიც მათს ურთიერთს უკავშირებს და აზრს აძლევს. სწორედ ამ სწრაფვას უნდა სწვდეს ხელოვანი, რისთვისაც იგი თავისებური სიმპატიის მეშვეობით ობიექტს შიგნიდან ექცევა და ინტუიციური ძალისხმევით იმ დაბრკოლებას ძლევს, რომელსაც სივრცე აგებს ხელოვანსა და მოდელს შორის“. ბერგსონი ესთეტიკური ინტუიციის მაგალითზე ცდილობს ახსნას ინტუიტიური ცოდნის ბუნება. ინტუიცია იძლევა საშუალებას ნამდვილი შემეცნების მიმართულების მიგნებისა. ინტუიცია ინტელექტის ფარგლებს სცილდება, მაგრამ ამას ის იმავე ინტელექტის დახმარებით აკეთებს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება გავაკეთოთ დასკვნა, რომ სიცოცხლის პროცესის ორგანულის არამექანიკურის წვდომის საფუძველი ბერგსონთან მაღალგანვითარებული, ინტელექტის შუქით გაბრწყინებული, „ინსტიქტი-ინტუიციაა“. ხელოვნების ქმნაც, ანუ ესთეტიკურ – შემოქმედებითი საქმიანობაა, როგორც შემოქმედებითი ევოლუციის ერთ-ერთი ნაირსახეობის წვდომის გზაც, ინტუიციაა. მაგრამ ეს არც ისე ადვილი და ჩვეულებრივი საქმეა. ბერგსონის თანახმად, ჩვენი ცნობიერების მუშაობა ინტელექტუალური გზით ვითარდება. იმისათვის, რომ ინტელექტის მაგივრად ინტუიცია ამუშავდეს, არაადამიანური ძალისხმევაა საჭირო: „არ უნდა თქმა, ამ მძიმე ძალისხმევის განხორციელება, ჩვენ მხოლოდ ჩვენი ბუნების ძალდატანებით შეგვიძლია და რამდენიმე წამზე მეტს იგი იშვიათად თუ შეძლებს გაგრძელებას“. სამაგიეროდ იგი ჩვენს აზრებს საკმაო ენერგიას აძლევს. ჩვენი ინტელექტის საქმეა ეს ერთხელ მიღებული მოძრაობა განაგრძოს და

ინტუიტიურად წამოჭრილი აზრები ურთიერთს შეუთანხმოს და არა მარტო თავისთვის, არამედ სხვებისთვისაც გასაგები გახადოს. ამრიგად, ესთეტიკური შემოქმედების გზა ბერგსონთან შემდეგ სახეს იღებს: ინტელექტი პრობლემას აყენებს, ინტუიცია მათ ინტელექტუალისტურად გადაჭრის უნაყოფობას ააშკარავებს, მათ ახალ გზებსა და საშუალებებს ეძებს და მათ ხორცშესხმას ინტელექტის დახმარებით ახერხებს.

პოსტიდევალისტურ ფილოსოფიაში შემოქმედების პრობლემისადმი განვითარებული თვალსაზრისი ლოგიკურ დასრულებას აღწევს სტრუქტურალისტურ და პოსტსტრუქტურალისტურ ფილოსოფიაში, ამ მიმდინარეობის ფარგლებში ჩამოყალიბებული კონცეფციის მოკლე შინაარსი დებულების სახით ასე გამოითქმის „ავტორი მოკვდა.“

მსთქმედიური შემოქმედების პრობლემა პოსტსტრუქტურალიზმში

რ. ბარტი ამავე დასახელების შრომაში განიხილავს ავტორის დაბადების და მისი გარდაცვალების წარმომშობ მიზეზებს. მისი აზრით, როცა თხრობა არანაირ ფუნქციას არ ასრულებს, გარდა სიმბოლური ქმედებისა, მაშინ ხმა სცილდება თავის პირველწყაროს, ავტორი კვდება და სწორედ აქ იწყება წერა. ბარტის აზრით, ეს ვითარება სხვადასხვანაირად გაიგებოდა სხვადასხვა ეპოქაში. ასე მაგალითად პირველყოფილ საზოგადოებაში ამბავს ყვებოდა არა ჩვეულებრივი ადამიანი, არამედ მედიატორი — შამანი, მესიტყვე. ბარტის მიხედვით, ავტორის ფიგურა ახალი დროის კუთვნილებაა და მას მიაჩნია, რომ ევროპულმა კულტურამ, მისმა საზოგადოებამ და ადამიანებმა ეს აზრი მაშინ ჩამოაყალიბა, როცა შუასაუკუნეების დასასრულს თავისთვის აღმოაჩინა ადამიანის პიროვნება. აქედან მოყოლებული ავტორი, ბარტის აზრით, დღემდე ბატონობს ლიტერატურის ისტორიის სახელმძღვანელოში თავად ლიტერატორთა ცნობიერებაში და სხვა. კულტურაში დამკვიდრებულია აზრი, რომ ლიტერატურის ცენტრი ავტორს უპყრია, აქ ბატონობს მისი ისტორია, მისი გემოვნება და ვნებანი. ბარტის აზრით, თანამედროვე ლინგვისტიკამ გახადა შესაძლებელი ავტორის დესაკრალიზაცია. ლინგვისტიკამ აჩვენა, გამონათქვამი, როგორც ასეთი ფუჭი

პროცესია და თავისთავადაც შესანიშნავად სრულდება, ისე, რომ არ არის საჭირო მოსაუბრის პირადი შინაარსით შევავსოთ იგი. ბარტის აზრით თანამედროვე ტექსტი იქმნება და იკითხება ისე, რომ ავტორი აღარ ჩანს, ტექსტის ყველა დონეზე მისი კვალი გაქრა. მისი აზრით ტექსტი სიტყვების სწორხაზოვანი ჯაჭვი არაა, რომელიც ერთადერთ, გარკვეულ თეოლოგიურ საზრისს (ავტორი – ღმერთის „შეტყობინებას“) გამოხატავს, არამედ მრავალგანზომილებიანი სივრცეა, სადაც ერთმანეთს ერწყმინან და ეპაექრებიან წეირს განსხვავებული ტიპები, რომელთაგან არცერთი არ წარმოადგენს ამოსავალს. ტექსტი ციტატებით არის მოქსოვილი და ათასობით კულტურულ პირველწყაროზე მიგვიითთებს. ბარტის აზრით ტექსტის შინაგანი „არსი“ სხვა არაფერია თუ არა უკვე მზა ლექსიკონი, სადაც სიტყვები სხვა სიტყვების მეშვეობით აიხსნებიან. ბარტი ამბობს: ცხოვრება ბაძავს წიგნს, წიგნი კი ნიშნებითაა მოქსოვილი, თავადაც უკვე დავიწყებულს ბაძავს და ასე უსასრულობამდე. აქედან გამომდინარე ასკენის ბარტი: რამდენადაც ავტორი აღარ არსებობს საფუძველი ეცლება ტექსტის გაშიფვრის აუცილებლობას. როგორც ვნახეთ ბარტი ავტორის სიკვდილს, მის გაქრობას განიხილავს ლიტერატურის შუქზე თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემობას, რომ ყველაფერი არის ტექსტი, მაშინ ბარტის თვალსაზრისი არ უნდა გავიგოთ მხოლოდ როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითი გამოკვლევა, ავტორის სიკვდილის დაფიქსირება მასთან უფრო ზოგადი და ფილოსოფიურია და გამოხატავს თანამედროვე კულტურის თავისებურებას.

შემოქმედების ცნების შინაარსი

შემოქმედების ცნება მოითხოვს გარკვეულ სიცხადეს. რა თქმა უნდა, შემოქმედება ადამიანური საქმიანობის კონკრეტული სახეა. შემოქმედების ცნების ზუსტი მოხმარებისათვის უნდა შევძლოთ ადამიანური შემოქმედების გამოიჯვნა ღმერთის შემოქმედების – შექმნის მნიშვნელობისაგან, რომელიც უკავშირდება ბიბლიის იმ ნაწილს, სადაც ღმერთის მიერ ქვეყნის გაჩენაა აღწერილი. ადამიანის შემოქმედება, ცხადია, არ არის კრეაცია, ვინაიდან ადამიანი არ არის აბსოლუტი. იგი თავადაა ბუნების ნაწილი და შეუძლებელია მისგან სამყაროს

გამოყვანა. რა არის შემოქმედება, როგორც ადამიანური ფენომენი? და რა ნიშნით ხასიათდება იგი?

შემოქმედება რომ ადამიანური საქმის ერთ-ერთ ასპექტს წარმოადგენს, ეს სადავო თითქმის არ არის. საქმე ისაა, რომ შემოქმედების აარსის დასადგენად საჭიროა მისი შედარებითი ანალიზი ადამიანური საქმიანობის სხვადასხვა ფორმებთან. შემოქმედებისა და უბრალო შრომის შედარებისას ზედაპირული დაკვირვების შემთხვევაშიც თავს იჩენს ის გვარემოება, რომ შემოქმედება არის ახლის ქმნა. მასში მთელი სისრულით წარმოჩინდება ადამიანის თავისუფლება. შემოქმედებითი შრომა ლორიენტირებულია ობიექტურ ღირებულებებზე, მაშინ როცა უბრალო შრომის შემთხვევაში დომინირებს მოთხოვნილებები. შემოქმედებას აქვს ღირებულებითი ხარისხი და ამდენად შემოქმედების პროცესში სამი წევრი „მონაწილეობს“: შემოქმედი სუბიექტი, შემოქმედების მიზანი და ობიექტურ საგანში განხორციელებული მინალწევარი. ამ უკანასკნელის ხასიათზეა დამოკიდებული იგი ნამდვილ შემოქმედებად ჩაითვლება, თუ შემოქმედების ამა თუ იმ სახეს განეკუთვნება.

შემოქმედების შიგნით გამოიყოფა შემდეგი სახეები: აღმოჩენა, გამოგონება და შექმნა. მათი შემოქმედებასთან კავშირი სხვადასხვა ავტორებთან სხვადასხვაგვარად მოიაზრება, რასაც საფუძველი კანტის თვალსაზრისმა ჩაუყარა.

კანტმა თავის ესთეტიკაში განასხვავა მეცნიერული და მხატვრული შემოქმედება. მისი აზრით, ჭეშმარიტი შემოქმედება და ჭეშმარიტი გენიოსი შესაძლებელია მხოლოდ ხელოვნებაში, სადაც ადგილი აქვს არა მხოლოდ აღმოჩენას, რაც მეცნიერებისთვისაა დამახასიათებელი, არამედ შექმნას. ხელოვნება არ უშვებს იმის შესაძლებლობას, რომ მშვენიერება გამოყვანილ იქნეს რომელიმე წესიდან, რომლის საფუძველად ცნება იგულისხმება. ეს აზრი დაედო საფუძველად შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც მეცნიერებას აქვს ისტორია. ერთი მინალწევარი მეორეს განაპირობებს და მას ერთი თუ ვერ აღმოაჩენს, ადრე თუ გვიან სხვები აღმოაჩენენ. ხალო ხელოვნებას ისტორია არა აქვს, ხელოვნების შედეგები ცალ-ცალკე დგანან, სხვებისაგან არ გამომდინარეობენ. კანტის თვალსაზრისი იმ დაშვებას ემყარება, რომ მეცნიერული აღმოჩენა ცნებიდან გამოყვანის სფეროა. ეს დაშვება კირელუქციის გზით არის მიღებული და ამდენად არ არის გათვალ-

ისწინებული მეცნიერული შემოქმედების მთელი სირთულე. ლოგიკურად შეუძლებელია იმის მტკიცება, რომ ყველა გენიალური მეცნიერული აღმოჩენა გაკეთდებოდა, რომ ეს და ეს გენიოსი არ გამოჩენილიყო. მეცნიერიც და ხელოვანიც თუკი ისინი გენიოსები არიან, ერთნაირ მდგომარეობაში არიან. საქმე ისაა, რომ აღმოჩენის ნიშანი აუცილებელია შემოქმედებისათვის. რა თქმა უნდა, ყოველი აღმოჩენა არ არის შემოქმედება, შეიძლება გვექონდეს აღმოჩენა, რომელიც შემოქმედებად არ ჩაითვლება. ზემოთ ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ შემოქმედება ორიენტირებულია ობიექტურ ღირებულებებზე, შემოქმედება არის აღმოჩენა ობიექტურ – ღირებულებით სფეროში. ობიექტური ღირებულებაა ის, რისკენაც ისწრაფვის შემოქმედი და რაც მის შთაგონებას, ინტუიციას, შემოქმედებითი პროცესის ანტიციპაციურ ხასიათს განსაზღვრავს.

მეცნიერული შემოქმედების შემთხვევაში ეს ობიექტური ღირებულებაა – ჭეშმარიტება. მაშინ, როცა მხატვრული შემოქმედების შემთხვევაში ასეთ ობიექტურ ღირებულებას მშვენიერება წარმოადგენს. მშვენიერების რელატივისტური გაგება მხოლოდ მაშინ დაიძლევა, როცა ერთ-ერთ შეფასების საფუძვლად ვაღიარებთ მშვენიერებას, როგორც ობიექტურ ღირებულებას. ასეთივე ობიექტური ღირებულებითი ხასიათი აქვს შემოქმედებას ისეთ სფეროებში, რომელთაც პირობითად პრაქტიკულ სფეროში შემოქმედება შეიძლება ვუწოდოთ მაგ. კულნარული, ტექნიკური, პოლიტიკური და სხვა საქმიანობანი, რომელთა ქმნის პროცესში გონი აშკარად მონაწილეობს. ხოლო თუ პრაქტიკული საქმიანობის გონითის, ობიექტური ღირებულების დონემდე არ ამალბებულა, მაშინ საქმე ჯერ კიდევ არა გვაქვს შემოქმედებასთან. ღირებულების ობიექტურობის დაფუძნებისათვის კი საჭირო არ არის ღმერთის ან აბსოლუტური გონის დაშვება. ღირებულების ობიექტურობა ფუძნდება ადამიანში წმინდა ადამიანურზე მითითებით. ადამიანში წმინდა ადამიანური კი არის ის, რაც უცვლელია მისი ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე. სახელდობრ ის, რომ ადამიანი არის ნებელობით-ცნობიერი ანუ თავისუფლების მატარებელი, გონითი არსება. ადამიანის ასეთი გამორჩეული არსებობა სამყაროში კარგად ჩანს მის ღირებულებით მიმართებაში სინამდვილისადმი. ადამიანი თავისუფალი შემოქმედებითი შრომით განახორციელებს ღირებულებებს და ქმნის ადამიანურ, სამყაროს, რომელსაც ბუნებისაგან, ნატურისაგან

ჯანსხვავებით კულტურას ეუწოდებთ. კულტურის ცნება, უწინარეს ყოვლისა, ღირებულებითი შინაარსის მქონე ცნებაა. რა თქმა უნდა, კულტურას აქვს რეალური ყოფიერება, არსებობს კაცობრიობის ისტორიის რეალურ სამყაროში, დაკავშირებულია ადამიანის ფაქტობრივ ყოფიერებასთან და ა. შ. მაგრამ მისი არსებობა შეიძლება აიხსნას მხოლოდ ადამიანის განსაკუთრებული ყოფიერებით, ადამიანის შემოქმედებითა და თვითშემოქმედებით. კულტურის საზრისი გასაგები სდება მხოლოდ ღირებულებებთან კავშირში.

კულტურა არის შრომის პროდუქტი, უფრო სწორად შემოქმედებითი შრომის პროდუქტი. ამიტომაც გასაგებია, რომ კულტურის სტრუქტურა იგივეობრივია შრომის პროდუქტის სტრუქტურისა. კულტურა, ისევე როგორც შრომის ნებისმიერი პროდუქტი, არის რეალიზებული ღირებულება. კულტურა არის გაობიექტივირებული კაცობრიობის გონი, კაცობრიობის შემოქმედებითა და მისი სასიცოცხლო მოქმედებით დადასმული, რაშიც რეალიზებულნი არიან ღირებულებები.

უბრალო შრომისა და კულტურის შემოქმედების არსი მდგომარეობს მოთხოვნილებებისა და მათი შესაბამისი ღირებულებების შეერთებაში. მათ შორის განსხვავებას ის ქმნის, რომ, თუ პირველ შემთხვევაში ადამიანის საქმიანობა მოთხოვნილებებს ემორჩილება, მეორე შემთხვევაში (კულტურული შემოქმედების) დომინირებს ღირებულება.

ადამიანს შეუძლია გათავისუფლდეს ვიტალური მოთხოვნილებებისგან მხოლოდ მაღალი ღირებულების ძალით, მათდამი პატივისცემითა და მათი აღიარებით. ის ირჩევს ღირებულებებს თავის საქმიანობის მოტივად. ადამიანის თავისუფლება არის გათავისუფლება დაბალი ღირებულებებისგან, მაღალი ღირებულებების არჩევა და მცდელობა მათი განხორციელებისათვის. აი, აქ კი გახსნილია შემოქმედების საზრისი. შემოქმედება არის არა მხოლოდ ადამიანის თავისუფალი მიზანდასახული საქმიანობა, არამედ თვითონაა არსი ამ საქმიანობის. ადამიანური შემოქმედება მთელი სისრულით ვლინდება კულტურის ქმნაში.

კულტურა და ბუნება

კულტურა, როგორც შემოქმედებითი შრომის პროდუქტი, ურთულესია თავისი სტრუქტურით. მისი სირთულის ერთ-ერთი პირობაა ის, რომ მის საფუძველში არის ბუნებრივი, ადამიანამდებ არსებული კანონზომიერება. ადამიანი, რომელიც არის კულტურის შემოქმედი, ცხოვრობს არა მარტო კულტურულ გარემოში, არამედ თავიდანვე მოცემულ ბუნებრივ კანონზომიერებაში. ადამიანი საკუთარ შესაძლებლობებზე (თავისუფლებაზე, გონითობაზე) დაყრდნობით ცდილობს, შექმნას მისთვის სასურველი სამყარო — მეორე სამყარო, რისი მიღწევისათვის იგი იძულებულია გამოიყენოს ბუნება, როგორც მასალა და ანგარიში გაუწიოს ბუნებრივ კანონზომიერებას. კულტურა წარმოგვიდგება, უწინარეს ყოვლისა, როგორც ბუნების გარდაქმნა, ადამიანის საჭიროების სურვილების, ინტერესების და მიზნების შესაბამისად. ადამიანი არა მარტო ყოფიერების მიერ წამოყენებულ პირობებთან ადაპტირებას ახერხებს, არამედ ცდილობს, ის გამოიყენოს საკუთარი ინტერესებისათვის, და ამას ის აკეთებს არა როგორც სამყაროს რიგითი რგოლი, რომელიც ჩართულია მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებში, არამედ როგორც თავისუფალი ნების მქონე არსება აღჭურვილი გონით; კულტურის ფენომენებს შორის განსხვავებას ქმნის მათში ადამიანის გონითობის განაწილება.--- მატერიალური წარმოება, როგორც კულტურის ფენომენი მაინც რჩება მატერიალურ საგნად, რომელზეც ბუნების კანონები მოქმედებენ გაცილებით ძლიერად, ვიდრე წმინდა გონით ქმნილებებზე. კულტურა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ნატურის განვითარების შესაძლებლობების ხორცშესხმა, რომელიც თავად ბუნებისათვის უცნობია. ისეთი კულტურული ნიშნები ცხოველების მოშინაურება, ქვის სახლი და სხვა ორმაგ დაქვემდებარებაში იმყოფებიან — რჩებიან ბუნებრივ საგნებად და მათზე მოქმედებს ყველა ფიზიკურ-მექანიკურ-ბიოლოგიურ-ქიმიური კანონზომიერებანი, ხოლო, მეორეს მხრივ, მათ აქვთ ზე-ბუნებრივი თვისებები. ადამიანი ასევემს რა საკუთარ ბეჭედს ბუნებრივ ყოფიერს, აორებს მის არსებობის წესს და ზღის მას ბუნებრივ-ზებუნებრივობად. ასეთი ორფენოვანი ბუნებრივ-კულტურული არსებობა ახასიათებს არა მარტო იმ საგნებს, რომელიც ადამიანს გარს არტყია, არამედ დამახასიათებელია თავად ადამიანისათვის. ადამიანი, ერთი მხრივ, არის ცოცხალი არსება, რომელზეც მოქმედებს

ბიოლოგიური, ფიზიკური, ქიმიური კანონზომიერებანი, ის არის სხეუ-
ლი, რომელიც ცხოვრობს იმავე კანონებით, რომელი კანონებითაც
არსებობენ ყველა სხვა მატერიალურ-ბიოლოგიური არსებანი და ამ
კანონზომიერებას ვერ აიცილენს გონის განვითარების ვერანაირი დონე.
ამიტომაც ბუნებრივი და კულტურული ფაქტორების „თანყოფა“ ად-
ამიანში აშკარაა და კულტურის ისტორია ამ ფაქტორების ვარიანტუ-
ლობის დემონსტრირებაა. შემოქმედების პროცესში ბუნება და კულ-
ტურა ერთმანეთისაგან იზოლირებულნი არ არიან; პირიქით, ისინი
ერთმანეთს მოითხოვენ და ამდიდრებენ. სწორედ შემოქმედება აქცევს
ბუნებრივს კულტურულად და რეალურს – იდეალურად.

მიუხედავად იმისა, რომ ბუნებასა და კულტურას შორის ასეთი
მჭიდრო კავშირი არსებობს, ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ
მათ შორის სრული თანხმობა და უკონფლიქტობაა. ბუნება – კულ-
ტურის დისპოზიცია არა მარტო მათზე ფილოსოფიური აზროვნების
რეფლექსიის შედეგია, რომლის მიზანიც მათი შეპირისპირებით ცნებე-
ბის ზუსტი განსაზღვრაა, არამედ არსებობს რეალურადაც, რაც შემ-
დეგნაირად ვლინდება. ბუნება არის ისეთი მოცემულობა, ან სხ-
ვანაირად ყოფიერების ის ნაწილი, რომლის შექმნასა, კონსტრუირე-
ბასა და კანონების დადგენაში ადამიანს მონაწილეობა არ მიუღია.

ბუნებისაგან განსხვავებით, ყოფიერების იმ სფეროს, რასაც ადამი-
ანის ბეჭედი აზის, რის შექმნა და კანონზომიერების დადგენა მხ-
ოლოდ ადამიანის შემოქმედების ნაყოფია და რომელსაც უკვე თავად
შეუძლია იმოქმედოს ადამიანზე – კულტურის სამყარო ეწოდება.

მოკლედ, ბუნება არის ადამიანამდე არსებული მოცემულობა, მის
სტრუქტურაში ადამიანის ხელი არ ურევია, ხოლო კულტურა არის
წმინდა ადამიანური საქმიანობის რეზულტატი, რომელშიც გამოყენებ-
ული, ან სხვა სიტყვებით, მოხსნილი და შენახულია ბუნებრივი გარკვეუ-
ლობანი. კულტურის სამყარო გაადამიანურებული ბუნებაა, რაშიც
ადამიანის თავისუფლება ავლენს თავს.

მაშასადამე, კულტურა არის ადამიანის თავისუფალი შემოქმედებ-
ითი შრომის პროდუქტი, სადაც განხორციელებულია ღირებულებები,
თავისუფალ შემოქმედებით საქმიანობაზე. ლაპარაკი კი შეიძლება
მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ის განსაზღვრულია, როგორც მიზნით
დეტერმინირებული, რაც პრინციპულად განსხვავდება რეალური მიზ-

ეზობრივი დეტერმინაციისაგან. მიზანი არ არის რეალურად მოქმედი ძალა, არამედ ჯერ კიდევ არ არსებული, მაგრამ ადამიანის მიერ თავისუფლად არჩეული და მიღებული. სწორედ ასეთი მიზანი არის ღირებულება. ადამიანი თავისუფლად ქმნის მხოლოდ მაშინ, როცა „მიუმატებს“ სამყაროს პრინციპულად ახალს, მანამაღე არ არსებულს. რა თქმა უნდა, ადამიანს ამის მიღწევა შეუძლია რეალური ფაქტობრივი ვითარებებისა, არსებული საგნებისა და მათი ძალის გამოყენებით, რომელიც ამ შემთხვევაში წარმოადგენს საშუალებას მიზნის მისაღწევად. რეალური საგნები და მოვლენები ღირებულნი არიან იმდენად, რამდენადაც მათ აქვთ უნარი გამოდგენენ მიზნის მიღწევის საშუალებად. ადამიანის შემოქმედება და პირველ რიგში კულტურულ-შემოქმედებითი საქმიანობა, განსაზღვრულია და მიმართულია ორ პრინციპულად განსხვავებულ ფაქტორზე: მატერიალურ, რეალური დეტერმინაციის მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებზე, და იდეალურზე. ამ უკანასკნელს მხოლოდ თავისი იდეალურობის ძალით შეუძლია გავლენა ჰოახდინოს სინამდვილეზე. მხოლოდ მაშინ, თუ თავად ადამიანი აღიარებს მას და ჩააყენებს თავის მატერიალური და სულიერი მოთხოვნილებების სამსახურში.

ეს ნიშნავს იმას, რომ ადამიანის მიზანდასახული საქმიანობა არის ღირებულებით დეტერმინირებული და ღირებულებებზე ორიენტირებული საქმიანობა. მხოლოდ ადამიანი ასხვავებს არსსა და ჯერარსს. ადამიანის ყოფიერება მიმდინარეობს არსისა და ჯერარსის დაპირისპირებაში. ადამიანი არსს შეიცნობს და მის თვისებებს და კანონზომიერებას აღმოაჩენს. ადამიანის მიმართება სამყაროსადმი ისტორიული მსვლელობაა, რომლის ძირში იმალება უძლიერესი სურვილი იმისა, რომ მთელი ბუნების სამეფო ადამიანურად გარდაიქმნას.

ადამიანი, როგორც „მიკროკოსმოსი“, მრავალმხრივი და რთული ფენომენია და ასევე მრავალმხრივსა და რთულ მიმართებაშია მისი საქმიანობა სამყაროსთან. მისი საქმიანობა შეიძლება გავიგოთ მატერიალური, სოციალური და გონითი ღირებულებებების გამხორციელებებით, რაც გაპირობებულია ადამიანის მოთხოვნილებების სამგვარობით. თუკი კულტურა წარმოადგენს ღირებულებების განხორციელებას, მაშინ კულტურის სტრუქტურაში შეიძლება გამოიყოს შემდეგი ფენები: მატერიალური კულტურა, სოციალური კულტურა და გონითი

კულტურა. რა თქმა უნდა, ასეთი დაყოფა პირობითია. კულტურა, როგორც ასეთი, არის ერთი მთლიანი სინკრეტული ფენომენი და თუ აბსტრაქციაში მაინც შესაძლებელია კულტურის მორფოლოგია, ამის შესაძლებლობას იძლევა გონითობის დოზა ამა თუ იმ ფენომენში. გონითობის საფუძველზე შემოქმედების და ქმნის ფენომენებს, რომელთა არსებობის წესში განმსაზღვრელია იდეალური და არა რეალური. იდეალურისა და რეალურის თანაფარდობა კულტურის ფენომენებში იძლევა საშუალებას მათი ადგილის მიჩენისათვის კულტურის ფენომენებში, ასევე იძლევა საშუალებას მათი ადგილის მიჩენისათვის კულტურის ზემოთ დასახელებულ პირობით სახეებში.

ესთეტიკური შემოქმედების საეციფიკა

ესთეტიკური შემოქმედების არსის წვდომა შესაძლებელია იმ რეზულტატის ანალიზით, რაც სწორედ ასეთი შემოქმედებით მიიღწევა. ესთეტიკური შემოქმედების ერთ-ერთი სახე მხატვრული შემოქმედებაა, მისი შედეგი კი ხელოვნებაა. ხელოვნების, როგორც ესთეტიკური შემოქმედების ყველაზე სრულყოფილი ფორმის ანალიზი ნათულს ჰფენს და გასაღები ხდება ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობის. ამ საკითხის ფილოსოფიურ ისტორიული კუთხით განხილვას ჩვენ ზემოთ შევეცადეთ. აზრთა სიმრავლე და სიჭრელე მაუწყებელია იმის, რომ საქმე გვაქვს კულტურის ერთ-ერთ ყველაზე რთულად განსასაზღვრ ფენომენტან-ხელოვნებასთან.

ხელოვნების, როგორც ესთეტიკური შემოქმედების, არსის გასაგებად, საჭიროა მისი საგნის დადგენა. რაც ხელოვნების სტრუქტურის გარკვევაში დაგვეხმარება. ხელოვნების საგნის და მეცნიერული საგნის შედარებისას აღმოჩნდება, რომ მათ შორის განსხვავება ის კი არაა, რომ ისინი განსხვავებულ ობიექტს სწავლობენ. ობიექტები ორივე შემთხვევაში ერთი და იგივეა: ადამიანი, ბუნება, საზოგადოება, სინამდვილე, მოკლედ მთელი ყოფიერი ცნობიერება განსხვავება სტრუქტურაშია. ესთეტიკური შემოქმედების საგანი და მისი სტრუქტურა არსებითად განსხვავდება მეცნიერული შემეცნების საგნის სტრუქტურისაგან. თუ მეცნიერების საგანი ერთფენიანი თავის ობიექტურობაში ხელოვნების საგნისათვის ორფენიანობა არის დამახასიათებელი,

ხელოვნების საგანში ობიექტური სუბიექტურთან არის შეუღლებული. მეცნიერული აზროვნება ვერ ეგუება შედარებას განსხვავებულ საგანთან სუბიექტურობის გამო. მეცნიერებამ იცის, რომ „შედარება“ დასაბუთება არ არის. ხელოვნებაში კი შედარება, მეტაფორა ძალზედ ეფექტური „დასაბუთების“, მხატვრული დასაბუთების საშუალებანია.

თუკი მეცნიერული აზროვნება თავის მიზნის მისაღწევად გამოიყენებს ცნებას, რომელიც დაცლილია სუბიექტური შინაარსისაგან, მისგან განსხვავებით მეტაფორა და ყველა სხვა სემიოტიკური კონცეპტები სწორედ რომ სუბიექტურობის ბეჭდით დალდასმულნი არიან. ამდენად, მეცნიერებაში განხორციელებული შემეცნების შინაარსი ობიექტური ჭეშმარიტებაა, მაშინ როცა ხელოვნების შინაარსში „შემეცნება“ ორგვარად ვლინდება: ერთი მხრივ, იგი ობიექტის სუბიექტთან მიმართებას იკვლევს ე.ი. იმეცნებს ყოფიერებას, როგორც ღირებულებას. მეორეს მხრივ, კი სუბიექტის ობიექტთან მიმართებას ავლენს. ხელოვნებაში განხორციელებული შემეცნება, რა თქმა უნდა, არ არის მეცნიერული შემეცნების ანალოგიური. ის არ არის ობიექტური ჭეშმარიტება და ამდენად მისი ცდაში და ექსპერიმენტში ჩაყენება შეუძლებელია. ხელოვნების შინაარსში ობიექტური ჭეშმარიტება წინააღმდეგობრივად არის შეუღლებული „სუბიექტურ ჭეშმარიტებასთან“. ასეთ შერწყმას კი პოეტურ ან მხატვრულ ჭეშმარიტებას უწოდებენ. მეცნიერებასა და ხელოვნებაში მოცემულ ცოდნათა განსხვავებაზე მიუთითებს მათი განსხვავებული შემეცნების წესიც. თუ მეცნიერული ცნება საგანთა და მოვლენათა საერთო არსებით ნიშნებს ასახავს, მხატვრული სახე კი ერთეულში აჩვენებს ზოგადს. მეცნიერება დისკურსიულ ლოგიკურ საშუალებებს იყენებს, რადგან იგი ყველაზე მოხერხებულია მისი საგნის-ყოფიერების ობიექტური კანონების შემეცნებისათვის. მაშინ, როცა ხელოვნებას სუბიექტ-ობიექტის მიმართების ნათელყოფა სწორედ საზოგადო და არა დისკურსიულ-ლოგიკური ფორმით არის შესაძლებელი – ხელოვნებაში შემეცნება როგორღაც შეფასებად იქცევა. სწორედ ეს განასხვავებს ხელოვნების შინაარსს მეცნიერების შინაარსისაგან. ესთეტიკური შემოქმედების „აქსიოლოგიური შემადგენელი“ ე.ი. საზოგადოებაში ჩამოყალიბებული ღირებულებით ორიენტაციათა სისტემის განსახიერების უნარი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი აქტია ესთეტიკური შემოქმედების ღირებულებითი ორიენტაცია

სისისტემის რომელიმე ასპექტს კი არ აფიქსირებს (ეთიკურს, პოლიტიკურს), არამედ მათ მთლიანობას გამოსახავს იმ სახით, როგორც აქცისინი ჩვეულებრივ ცნობიერებაში ყალიბდებიან, დაუნაწევრებლად. ექსტეტიკურ შემოქმედებაში გამოხატული შეფასებითი სისტემა, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება ცალმხრივად ინტელექტუალური განსჯით იყოს. ყოველი მხატვრული იდეა აზრისა და გრძნობის, ცნობიერებისა და ინტუიციურის გაგებისა, სიმპათიისა და ანტიპათიის ცოცხალი ერთიანობაა. ხელოვნებაში გამოთქმული შეფასება მხოლოდ უბრალოდ ემოცია კი არ არის, არამედ იდეებია, აზრებია. ესტეტიკური შემოქმედების სპეციფიკის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. შექმნითი ხელოვნების შემოქმედებით-შექმნითი საწყისი ორი სახით ვლინდება: 1) ყოფიერების ამა თუ იმ შრის ან თავად მთელი ყოფიერების სახოვანი მოდელის შექმნა და 2) როგორც შრომის თავისებური სახე – მატერიალურ-პრაქტიკულის შექმნა.

ესტეტიკურ შემოქმედებაში ახალი, ილუზიური რეალობის წარმოსახული ყოფიერების შექმნას განაპირობებს ის, რომ მასში სახოვანი ფორმით მოდელირდება სუბიექტ-ობიექტის მიმართებათა სისტემა, ყოფიერების ღირებულებითი სისტემა. და არა ყოფიერება თავისთავად. ობიექტი აღებული თავისთავად, სუბიექტის გარეშე, არ ფლობს ღირებულებით მნიშვნელობას. ესტეტიკური შემოქმედების მიერ მიღწეული სინამდვილის სახოვანი მოდელი ერთდროულად პირობითიცაა და უპირობოც. ხელოვნებაში სინამდვილის ასახვა ყოველთვის პირობითია. იგი ნამდვილობაზე პრეტენზიას არ აცხადებს, მაგრამ მასში მიღწეული ობიექტის ისეთი წვდომაა, რომ ილუზორული, პირობითი-ნამდვილისა და უპირობოს ხარისხს იძენს, პოეტური ჭეშმარიტების ან მხატვრული სიმართლის ძალით. ამიტომაც, ხელოვნებაში მიღებული სინამდვილე გაცილებით სარწმუნო ხდება ხოლმე, ვიდრე ემპირიულ-რეალური სინამდვილე.

ესტეტიკური შემოქმედება ჩანაფიქრის, პოეტური იდეის მატერიალურ განხორციელებასაც ახდენს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ესტეტიკური შემოქმედების პროცესში მატერიალური ობიექტიც იგება. იქნება გარკვეული კონსტრუქცია, რომლის როლი ისაა, რომ მხოლოდ ამით მთავრდება სინამდვილის ესტეტიკური მოდელის შექმნა. ყოველგვარი მოდელი მატერიალური ობიექტია, რომელშიც სინამდვილის

კავშირები, კანონზომიერება და მიმართულებანი ხელოვნურად არსებობს. ხელოვნების ფორმის კონსტრუქციულ მხარეს წმინდა ესთეტიკური საზრისიც აქვს. მხატვრული ფორმა რომ ესთეტიკურ განცდას აღძრავს-დეს, იგი უმკაცრესად მოწესრიგებულ, ორგანიზებულ კონსტრუქციას უნდა ფლობდეს.

ესთეტიკური სიამოვნება, რომელსაც მხატვრული ნაწარმოების მხატვრული ფორმა იწვევს, ფორმის კონსტრუქციულ თვისებებზე ემოციური რეაქციაა. მხატვრული ფორმის კონსტრუქციის აგებისათვის გასათვალისწინებელია თამაშის მომენტი, რადგანაც მასში ფანტაზია უაღრესად ფართო უფლებებით სარგებლობს და არ ემორჩილება ტექნიკური კონსტრუქციების არსებულ წესებს, რაც ახლი ქმნის საფუძვლად გვევლინება.

ხელოვნების ფორმის კონსტრუქციული მხარე არის ფუნქციურ – სემიოტიკური ასპექტის მატარებელი. მხატვრული ფორმა ორ განსხვავებულ ფუნქციას ასრულებს 1) ახორციელებს მხატვრულ შინაარსს და 2) გადასცემს მას მომხმარებელს. მას კონსტრუქციულ – ესთეტიკურთან ერთად ნიშნური მხარეც აქვს. მისი გათვალისწინებით ხელოვნების შინაარსი, მისი გამომხატველი და გადამცემი სახოვან ნიშანთა სისტემის თვალსაზრისით განხილული, შეიძლება განისაზღვროს როგორც მხატვრული ინფორმაცია. მოკლედ, სახოვანი მოდელი და სახოვან ნიშანთა სისტემა, მატერიალური კონსტრუქცია და სპეციფიკური ენა, ესთეტიკური ღირებულების მატარებელიცაა და კომუნიკაციური ღირებულებებისაც.

ესთეტიკური შემოქმედების სტრუქტურის ანალიზმა აჩვენა, რომ მასში შერწყმულია ადამიანური საქმიანობის ყველა ასპექტი. საქმე ისაა, რომ ესთეტიკური შემოქმედების სპეციფიკა მდგომარეობს სწორედ იმაში, რომ ის აერთიანებს შემეცნებას, შეფასებას, მოდელირებას და კომუნიკაციას; ის, რომ მიღწეულია რაღაც სისტემური მთელი, სადაც ყოველ კომპონენტს შორის პირდაპირი და უკუკავშირებია და ამდენად, ისინი ერთმანეთის არსებობის პირობებია. ესთეტიკური შემოქმედების ზემოთგანხილული მხარეები მხოლოდ შეფარდებით დამოკიდებულებას ფლობენ. ისინი მჭიდროდ არიან გადანასკველნი ერთმანეთთან, რაც ხელოვნების, როგორც სავსებით ავტონომიური საქმიანობის, საფუძვლად გვევლინება.

მსთეტიკურ-შემოქმედებითი საქმიანობის მორფოლოგია

ესთეტიკური შემოქმედების სპეციფიკა, როგორც აღმოჩნდა, ძალზედ ერთული სტრუქტურების მატარებელია. ის თავის თავში მოიცავს ადამიანური შემოქმედების ყველა ძირითად ფორმას. აქედან გამომდინარე, ესთეტიკური შემოქმედებითი საქმიანობა არ დაიყვანება ადამიანური საქმიანობის არცერთ ფორმაზე და არც მათი (შემოქმედების ფორმების) უბრალო ჯამია. იგი ფლობს უნარს დაუკავშირდეს და მონაწილეობა მიიღოს ადამიანური საქმიანობის ფორმასთან დაწყებული უბრალო პრაგმატული შრომიდან დამთავრებული რელიგიურ, ეთიკური და ინტელექტუალური საქმიანობის რთული ფორმებით. მოკლედ, ესთეტიკურისათვის, მისი უნივერსალური ბუნებისაგან გამომდინარე არ არსებობს ყოფიერების შეუვალი და დაფარული შრეები. ამდენად, ადამიანის ესთეტიკური შემოქმედებით საქმიანობას ახასიათებს ძალზედ ერთული სტრუქტურა. ამ სირთულეში წმინდა ესთეტიკური და ნაწილობრივ ესთეტიკურ საქმიანობათა გამოყოფა შესაძლებელი ხდება ესთეტიკური შემოქმედების სპეციფიკის ზემოთ ჩატარებული კვლევის რეზულტატის გათვალისწინების საფუძველზე. როგორც კვლევამ აჩვენა, ესთეტიკური შემოქმედების სტრუქტურაში შერწყმულია ადამიანური საქმიანობის ყველა ასპექტი; საქმე ისაა, რომ ესთეტიკური შემოქმედების სპეციფიკა სწორედ ისაა, რომელიც აერთიანებს შემეცნებას, შეფასებას, მოდელირებას და კომუნიკაციას. მასში მიღწეულია სისტემური მთელი, სადაც ყოველ „მომენტს“ შორის პირდაპირი და უკუკავშირებია და ამდენად ისინი ერთმანეთის არსებობის პირობებია. ზემოთ ნახსენები მხარეები აქ ერთმანეთის არსებობის პირობებია და მხოლოდ აბსტრაქციაში შეიძლება ვილაპარაკოთ მათ შეფარდებით დამოუკიდებლობაზე. ესთეტიკური შემოქმედების მხატვრულ ქსოვილში ისინი მჭიდროდ არიან „ჩაგვირისტებულნი“ და ამდენად ქმნიან ესთეტიკური შემოქმედების, როგორც შემოქმედების საკვებით ავტონომიური ფორმის, საფუძველს. თუმცა აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ზემოთ ნახსენები „მომენტები“ ესთეტიკური შემოქმედების სხვა და სხვა სახეებში განსხვავებული დოზითა და დომინანტობით წარმოსდგებიან, რაც ესთეტიკური შემოქმედების სახეობრივი მრავალფეროვნების პირობა – საფუძველად გვეკლინება. ზემოთ თქმულის გათვალისწინებით, ადამიანის

ესთეტიკურ საწმინდაობაში შეიძლება გამოვეყნოთ ორი ჯგუფი: წმინდა ესთეტიკურ – შემოქმედებითი საქმიანობა და ნაწილობრივ ესთეტიკური საქმიანობა; საქმე ისაა, რომ სრულიად კანონიერად შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ესთეტიკურ საქმიანობაზე, იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ის წმინდა სახითაა გამოყოფილი. მაშინაც კი, როცა ის ახლავს ადამიანურ საქმიანობას, მომენტის სახით, ჩვენ შეგვიძლია ისინი აბსტრაქციით გამოვაცალკეოთ და ვაჩვენოთ მისი თავისებურებანი. თუმცა ფაქტია, რომ მათ ადგილი აქვთ რეალურადაც. ზოგადად მასში იგულისხმება საქმიანობა, რომელიც მიმართულია ყოფიერების ესთეტიკური მოწესრიგებისაკენ. იმის გამო, რომ ესთეტიკური საქმიანობა ადამიანის მთლიანი საქმიანობის ქვესისტემაა, იგი შინაარსობრივად რთული სტრუქტურის მატარებელია. ამ სტრუქტურის ელემენტები სხვადასხვაგვარ გაშლასა და განვითარებას პოულობენ ესთეტიკური საქმიანობის სხვადასხვა სახეებსა და ქვესახეებში. ესთეტიკური საქმიანობა ორ ძირითად სახეობად იყოფა: ესთეტიკურ შემეცნებად და ესთეტიკურ შემოქმედებად. რა თქმა უნდა ეს არის აგრეთვე მრავალი არაძირითადი სახე, რომლებიც ჩნდებიან ადამიანის საქმიანობის სხვა სახეებთან შერწყმისას, ასეთი შერწყმისას სხვა სახეა ღომინანტური, არსებითი, ხოლო ესთეტიკური არარსებითად და შემთხვევითად გვევლინება. ადამიანურ საქმიანობაში, სადაც განმსაზღვრელი, ღომინანტური, არსებითი და არაშემთხვევითია ესთეტიკური და სადაც თავს სრულად იჩენს შემოქმედება, როგორც ახლისქმნა არის ესთეტიკური საქმიანობის საკუთრივ ესთეტიკური სახე – ესთეტიკური შემოქმედება, რომელიც თავის მხრივ შეიძლება დავყოთ საკუთრივ ესთეტიკურ შემოქმედებად და ესთეტიკურ თანაშემოქმედებად.

ესთეტიკური შემოქმედება და თანაშემოქმედება, როგორც ესთეტიკური საქმიანობის ძირითადი სახეები

ესთეტიკური შემოქმედება უშუალოდ არის დაკავშირებული შექმნითი მომენტის არსებობაზე. ესთეტიკურ შემოქმედებით საქმიანობაში შექმნა კი, როგორც ესთეტიკური შემოქმედების ერთ-ერთი აუცილებელი მომენტი, თავს ავლენს როგორც წარმოსახვის შემოქმედებითი საქმიანობის შედეგი, რომელშიც 1) ყოფიერება სახოვანი მოდელით არის წარმოდგენილი და როგორც შრომის თავისებური სახე, რომელიც მასალისაგან 2) ესთეტიკურ შინაარსის ნივთიერ მატარებელს ქმნის. ესთე-

ტიკური შემოქმედების წარმოსახვის „იარაღი“ აბსტრაქტული აზროვნება კი არ არის, არამედ ცნობიერების შემოქმედებითი უნარი. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ესთეტიკური შემოქმედების შემთხვევაში წარმოსახვასა და აზროვნებას შორის დაპირისპირება კი არ არსებობს, არამედ მათი მონაწილეობა წარმოსახვისა და აზროვნების თანაფარდობით განისაზღვრება. ესთეტიკური შემოქმედების შემთხვევაში წარმოსახვა აზროვნების დახმარებით ქმნის სახეებს, რომლებიც მანამდე არ არსებობდა, ხოლო მეცნიერებაში, აბსტრაქტული აზროვნება წარმოსახვის დახმარებით სინამდვილის კანონებს აღმოაჩენს. ამიტომაცაა, რომ მეცნიერებისათვის მოდელს დამხმარე მნიშვნელობა აქვს, მაშინ როცა ესთეტიკური შემოქმედების მინაღწევაში მოდელი თვითონ მხატვრული სხეულია, რომელიც თავადაა გარანტი იმისა, რომ განზოცრეულა პრაქტიკულის შექმნა და ამდენადაა ესთეტიკური შემოქმედება. ესთეტიკური შემოქმედებით მიღწეული ყოველი სახე, თუნდაც ის თავის საფუძველში ნატურას გულისხმობდეს, ყოველთვის ჩვენს წინაშე წარმოსდგება როგორც შემოქმედებითი ფანტაზიით შექმნილი. წარმოსახვა, რომელიც ხედავს მოძრაობა – განვითარების ტენდენციას, ჰარმონიაში მოჰყავს საგნისა და ადამიანის განზომილებები. წარმოსახვის ასეთი დახასიათება ვრცელდება მის ორივე მხარეზე – პროდუქტიულზე და რეპროდუქტიულზე. სხვათაშორის, წარმოსახვის, როგორც ადამიანის ცნობიერების ერთ-ერთი გენერალური უნარის, კვლევა გაცილებით გვიან დაიწყო, რაც, თავის მხრივ შემოქმედების შემეცნების შეუძლებლობის რწმენით იყო განპირობებული. ხოლო მე-20 საუკუნეში გახდა შესაძლებელი საკუთრივ შემოქმედებისა და თანაშემოქმედების გამოყოფა, რასაც წარმოსახვის უნარის პროდუქციულ და რეპროდუქციულ სახეებად დიფერენცირება უდევს საფუძვლად. საკვებით სამართლიანად უსვამს ხაზს ფანტაზიის უნივერსალურ ხასიათს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ადამიანის ყოველგვარ საქმიანობაში სწორედ წარმოსახვის მიერ იქმნება ის ახალი, რაც, საბოლოო ჯამში, კულტურას შეადგენს. მაშასადამე, წარმოსახვის უნივერსალურობა მდგომარეობს იმაში, რომ არ არსებობს სფერო ადამიანური ყოფიერებისა, რომელიც წარმოსახვის მიღმა შეიძლება აღმოჩნდეს. ამასთანავე წარმოსახვას აქვს ესთეტიკური ბუნებაც. სწორედ ამ ესთეტიკური ბუნების გამო ადამიანის ნებისმიერი საქმიანობის ნებისმიერ პროდუქტს აქვს ესთეტიკური ღირებულება. ამ ღირებულებას მათ სწორედ ფანტაზია ანიჭებთ, ადამიანის ნებისმიერი

საქმიანობის მომავალ პროდუქტში რეალიზებულია ადამიანი, მისი მიზნები. ამასთანავე, გათვალისწინებულია იმ საგნის ზომაც, რომლის გარდაქმნაც ხდება. ამ ორი რამის დამთხვევის ხარისხზეა დამოკიდებული საგნის ესთეტიკური ღირებულება. ადამიანის მცდელობა, რომ მოხდეს იმანენტურ და ტრანსცედენტურ მოცემულობათა დამთხვევა მოწმობს იმას, რომ ადამიანი მის ყოველგვარ საქმიანობაში სილამაზის პრინციპებითაც ხელმძღვანელობს, სილამაზის შექმნას კი ახორციელებს წარმოსახვა როგორც პროდუქტიული, ასევე რეპროდუქტიული. წარმოსახვის ორივე სახის მოქმედების შემთხვევაში საქმე გვაქვს შემოქმედებასთან, მაგრამ განსხვავება აქ იმაშია, თუ რა ხარისხისაა შემოქმედება, ანუ რამდენად მეტია ადამიანის მიერ რეალიზებული საგანში ახალი, მანამდე არ არსებული. პროდუქტიული ფანტაზია, რეპროდუქტიულისაგან განსხვავებით, პირველად სიახლეს ქმნის, რეპროდუქტიული კი – მეორად სიახლეს. განსხვავება აქ არსებითია. პროდუქტიული ფანტაზიის მიერ იქმნება რაღაც ახალი ძირითად ზოგად შტრიხებში, ხოლო რეპროდუქტიული ფანტაზია ამ ზოგადს დაასრულებს, დააკანონებს. ამიტომ მათ შორის განსხვავება ასე შეიძლება ჩამოვყალიბოთ. პროდუქტიული წარმოსახვა არის შექმნის უნარი, რეპროდუქტიული კი დასრულებისა. აქედან გამომდინარე ესთეტიკური შემოქმედება, რომლისთვისაც შექმნილია მომენტია არსებითი, შეიძლება განვსაზღვროთ შემდეგნაირად: ეს არის ესთეტიკური შემოქმედების ის სახე (საკუთრივ ესთეტიკური შემოქმედება), რომლის შედეგადაც ვიღებთ საგანს, ობიექტს, რომელიც არ გამომდინარეობს სხვა საგნებიდან და ობიექტებიდან, რომლებიც წარმოადგენს პრინციპულად ახალს. ამ ახალში შემოქმედება იწყება იდეიდან, უფრო ზუსტად ესთეტიკური იდეიდან და მთავრდება მისი მატერიალური ფორმის კონსტრუირებით, ხოლო ესთეტიკურ თანაშემოქმედებაში ხდება ესთეტიკური შემოქმედებით მიღწეული ახლის დასრულება და ინტერპრეტაცია რეციპიენტის ცნობიერებაში. რაც უწინარესად განპირობებულია იმით, რომ ესთეტიკური შემოქმედების რეზულტატი სრულყოფილი, თავის თავში დასრულებული, შეკრული მაგრამ როგორ პარადოქსულადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს ღია სისტემაა, რომელიც უწინარესად აღმქმელ, განმცდელ, გამგებ, სუბიექტთან კომუნიკაციის მოთხოვნილებით არის გამსჭვალული. ესთეტიკური შემოქმედების „გამგები“ სუბიექტი – (რეციპიენტი) გაგების პროცესში თავად გვევლინება შემოქმედად, უფრო ზუსტად, თანაშემოქმედად, რომელიც საკ-

უთარ წარმოსახვაში აღადგენს შემოქმედების მთელ პროცესს, მხოლოდ ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავებით, თუ შემოქმედი შემოქმედებას იწყებს ესთეტიკური იდეიდან და მიდის ქმნილების მატერიალური კონსტრუქციის განხორციელებამდე, თანაშემოქმედება იწყება მატერიალური კონსტრუქციის, როგორც ნიშანთა ტიპიდან, ესთეტიკური იდეის გაგებამდე. თანაშემოქმედებისთვის არსებითია არა უშუალოდ შექმნა, არამედ შექმნის დასრულება და ინტერპრეტაცია.

მხატვრული შემოქმედება და დიზაინერული საქმიანობა, როგორც ესთეტიკური შემოქმედებითი საქმიანობის ძირითადი სხვადასხვაობები.

ესთეტიკური შემოქმედება, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ წარმოადგენს „გვარეობითი“ შინაარსის ცნებას, ხოლო მისი „ნაირსახეობანი“ არიან მხატვრული შემოქმედება და დიზაინერული შემოქმედება რადგანაც შემოქმედების ამ სახეებს ვაერთიანებთ ერთი საერთო სახელის – ესთეტიკური შემოქმედების ქვეშ, საჭიროდ მიგვაჩნია, ვაჩვენოთ ესთეტიკური შემოქმედების ზოგადი პრინციპების მონაწილეობა მხატვრულსა და დიზაინერულ შემოქმედებაში. მხოლოდ საერთო მომენტების დაფიქსირების შემდგომ შევეცადოთ თითოეული მათგანის სპეციფიკა ვაჩვენოთ გავაანალიზოთ და ვაჩვენოთ მათი როგორც ესთეტიკურ საქმიანობათა საფუძველმდებარე პრინციპები. მრავალი მოაზროვნე მხატვრულ შემოქმედებას განიხილავს შემოქმედების ყველაზე დაწმენდილ, რაფინირებულ ფორმად. მხატვრული შემოქმედების ბუნების გაგება გასაღებია ზოგადად შემოქმედების არსის გაგებისათვის. მხატვრული შემოქმედების სინონიმია ხელოვნება, რომელიც ადამიანური საქმიანობის სავსებით ავტონომიურ სახედ წარმოჩნდება. იმ გარემოებამ, რომ ხელოვნებამ ისტორია ადამიანური საქმიანობის სხვადასხვა ფორმებთან (რელიგიასთან, პოლიტიკასთან, ზნეობასთან, მეცნიერებასთან და სხვა) ერთად და მხოლოდ მათთან მოაზრებოდა, არ უნდა შექმნას ის შთაბეჭდილება, რომ ის მხოლოდ „მოსამსახურეა“ კულტურის ამა თუ იმ ფორმის. პირიქით მხატვრული შემოქმედება მაშინაც კი ავტონომიურ საქმიანობად წარმოგვიდგება, როცა ის კულტურის ამ თუ იმ ფენომენის განმტკიცების და დამკვიდრების ხელშემწყობად გვევლინება. საქმე ისაა, რომ მხატვრული შემოქმედება ორიენტირებულია ესთეტიკურ ღირებულებაზე, რომელიც თავისი არსებით განსხვავებულია სხვა ღირებულებებისაგან, სწორედ ეს განსხვავება არის საშუალება იმისა, რომ ხელოვნების შინაარსად ადამიანური ყოფიერების სხვა-

დასხვა სფეროები გვევლინებიან. საჭიროა ამ საკითხს უფრო დაწვრილებით შევეხოთ ხელოვნება მისთვის დამახასიათებელი მხატვრულობით არის ესთეტიკურის უმაღლესი ფორმა. ესთეტიკური ჭკრეტა პასიურია მაშინ, როცა ის იზღუდება ესთეტიკური ღირებულებების მხოლოდ მიღება-განცდით და არა მათი შექმნით, როგორც ეს ხდება მხატვრულ შემოქმედებაში. თავისთავად ის გარემოება, რომ ადამიანს აქვს უნარი, დაინახოს, და დააფასოს მშვენიერი, მისგან მოითხოვს მაღალ კულტურას, გემოვნებას და განცდის მაღალ დონეს.

ადამიანის უნარი დაინახოს დააფასოს ესთეტიკური ღირებულება, ესეც, გარკვეული აზრით, ხელოვნებაა – მხატვრული თანაშემოქმედებაა, ჭეშმარიტი აზრით კი, ხელოვნება რეალიზებულია მხატვრულ შემოქმედებაში, სადაც არა მარტო პასიური ჭკრეტა, დანახვა და შეფასებაა ესთეტიკური ღირებულების, არამედ მათი ქმნაცაა, ქმნა ახლის, მანამდე არ არსებულის. მხატვრული შემოქმედება არის ესთეტიკურის მაღალგანვითარებული ფორმა რაშიც ესთეტიკური ბუნება სრულად იხსნება მხატვრულ შემოქმედების ბუნებაში. ასევე კარგად ვლინდება ესთეტიკური ღირებულების ბუნება, რამდენადაც მხატვრული შემომედება არის ადამიანური ყოფიერების გამოვლენა გრძნობად – კონკრეტულ ფორმაში რამდენადაც მისი სპეციფიკა, ადამიანური გონის სხვა ფორმებისაგან განსხვავებით, გამოიხატება იმაში, რომ იდეალური, ზეგრძნობადი შინაარსების გახსნას რეალურის და გრძნობადის მეშვეობით ახორციელებენ. სწორედ მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკა – სულიერ-გონითი, იდეალური შინაარსი იხსნება გრძნობად კონკრეტულ ესთეტიკურ საგანში. მხატვრული შემოქმედების ასეთი გამორჩეული ბუნება, რომელიც მიზნად ესთეტიკურ ღირებულებას გულისხმობს, განსაზღვრავს ადამიანური შემომედების სხვა ფორმებთან მისი სპეციფიკური მიმართების არსებობას. ესთეტიკისა და ფილოსოფიის ისტორიაში ცნობილია მცდელობები ესთეტიკური ღირებულების, კერძოდ, მშვენიერების, გაიგივებისა სხვა ღირებულებებთან.

ესთეტიკური ღირებულების ყოვლის მომცველი ბუნება იტევს სხვა ღირებულებებსაც. თავისი თავის გამოვლენისას მას შეუძლია გამოავლინოს სხვა ღირებულებებიც. პირველ რიგში — ჭეშმარიტება და სიკეთე, ამიტომ ხელოვნება, რომლის სპეციფიკა მის მხატვრულობასა და ესთეტიკურობაშია, გვევლინება ყველა სხვა შესაძლო ღირებულებათა მატარებლად. მხატვრული შემოქმედებისათვის ადამიანის და

ყოფიერების „აკრძალული ზონები“ არ არსებობს. მას შეუძლია გამოთქვას სინამდვილე ესთეტიკურად, გვითხრას სინამდვილის შესახებ მხატვრული სიმართლით, რომელიც არა თუ ჩამორჩება მეცნიერულ ჭეშმარიტებას, არამედ გარკვეული აზრით შეიძლება კიდევ აღემატებოდეს მას. რამდენადაც ესთეტიკური ღირებულება ისეთ განზომილებაში გვიჩვენებს ადამიანის ურთიერთობას სამყაროსთან, რომელიც არც ერთი სხვა კუთხით არ ჩანს „ამდენად მხატვრული შემოქმედება“, როგორც ესთეტიკური ღირებულების აღმოჩენ — განმასორციელებელი ადამიანური საქმიანობის სავსებით ავტონომიურ ფორმად წარმოჩნდება. ესთეტიკური ღირებულებითი გაგება საშუალებას იძლევა მხატვრული შემოქმედების ახლებური ანალიზისა, სადაც ხელოვნების საგნის საკითხი არ შეიძლება ისე იდგეს, თითქოს სინამდვილეში არსებობს რაღაც მზამზარეული რამ, რომლის ზუსტი ასახვა, გადმოღება ევალება მხატვრულ შემოქმედებას; ხელოვნება არ წარმოადგენს მოცემული ემპირიული სინამდვილის მარტივ მიბაძვას. იგი ყოფიერებისა და ადამიანური არსებობის ინტერპრეტაციისა და ფორმირების ერთი გზათაგანია. ხელოვნება სინამდვილის უკუფენა კი არაა, არამედ სინამდვილის აღმოჩენაა, ოღონდ იგი არ აღმოაჩენს ბუნებას მეცნიერული გაგებით. მეცნიერება ზომ გზაა საგანთა დეფინიცირებული ცნებისაკენ. მეცნიერება იწყებს გრძნობადი აზრების კლასიფიკაციით და მათი მოქცევით ზოგად ცნებებსა და წესებსში, რათა ამ ხერხით ამოიცნოს მათი ობიექტური მნიშვნელობა. აღქმათა მონაცემების ასეთი სისტემატიზაცია სამყაროს გამარტივებული გაგების მცდელობიდან მომდინარეობს. ხელოვნების ქმნილება კი პირიქით კონცენტრაციისა და შექმნილობის აქტის შედეგია. თუ მეცნიერება აზრთა სიმწყობრეს, ზნეობა კი ადამიანურ ქცევათა მოწესრიგებას ესწრაფვის, ხელოვნებას წესრიგი შეაქვს ხილულ, შეხებად და გასაგონ მოვლენათა აღქმაში. ხელოვნება არც მხოლოდ ასლია და არც მხოლოდ მიბაძვა, არამედ იგი ჩვენი შინაგანი ცხოვრების ნამდვილი გამოვლენაა. სანამ გრძნობად აღქმათა ტყვეობაში ვიმყოფებით, მხოლოდ სინამდვილის ზედაპირს ვეხებით. ყოფიერების სიღრმეში რომ შევალწიოთ, სინამდვილეს აქტიურად და შემოქმედებითად უნდა მივუდგეთ. მაგრამ რადგანაც სინამდვილისადმი ჩვენს ყოველდღიურ მიმართებას სხვადასხვა მიზნები განსაზღვრავს, ჩვენი ქმედებანი სინამდვილის ერთსა და იმავე ასპექტს ვერ მიგვანიშნებს. ამიტომ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ სამყაროს ცნები-

თი და წმინდა ჭვრეტითი სიღრმის შესახებ. პირველს აღმოაჩნეს მეცნიერება, ყოფიერების ჭვრეტითი ფენა კი მხოლოდ ხელოვნებისთვის არის მისაწვდომი. მეცნიერება გვეხმარება საგანთა და მოვლენათა საფუძვლებისა და მიზეზების შეცნობაში. საპირისპიროდ ამისა, ხელოვნება გვაზიარებს ფორმათა სინამდვილეს. ხელოვნებაში საქმე გვაქვს მოვლენათა ნაირსახეობასთან და არა ერთსახეობასთან. თუმცა, გარკვეული აზრით, ხელოვნებაც შეგვიძლია განვსაზღვროთ როგორც „შემეცნება“, მაგრამ იგი სრულიად თავისებური შემეცნება იქნება. მოვლენის ჭეშმარიტებას ჩვენ აქ თეორიულ-ცნებითად კი არა, არამედ მისი არსის „სიმპატიური ჭვრეტით“ შევიმეცნებთ. მხატვრული შემოქმედების პროდუქტი – ესთეტიკური საგანი – ერთი მთლიანი, განუყოფელი და სავსებით ორიგინალური საგანია, რომელშიც აღარც ემპირიული არსებობაა შენარჩუნებული წმინდა სახით და აღარც ჯერ-არსული ღირებულება. ესთეტიკური საგანი არის არა ისეთი, როგორც ის ემპირიულად არის, არამედ ისეთი როგორც უნდა იყოს იგი. ის უბრალოდ გრძნობადი კი არ არის, არამედ იდეალიზებული, ღირებულების რანგში აყვანილი გრძნობადია. იგი მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის წევრი კი არ არის, არამედ ამორთულია ამ სინამდვილიდან, თვითკმარი, თავის თავზე დამყარებული, თავისი თავის სწრაფად წარმოდგენი საგანია. თავის მხრივ, მისი ჯერარსული, ღირებულებითი იდეალობაც აღარ არის აბსტრაქტული, ზეგრძნობადი სამყაროს წევრი – იგი კონკრეტული, გრძნობად რეალობაშია განიეთებული, ეს რეალობაც, რა თქმა უნდა, სრულიად თავისებურია და პრინციპულად სხვაა, ვიდრე „ჩვეულებრივი“ ემპირიული სინამდვილე. იგი უკვე ესთეტიკური სინამდვილეა, ის ფაქტი, რომ ესთეტიკური აერთიანებს რეალურსა და იდეალურს, გრძნობადსა და ზეგრძნობადს მიანიშნებს ესთეტიკურის უნივერსალურ ბუნებაზე, რომლის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია სამყაროს სრული და ამომწურავი წარმოდგენა. ხელოვნება, როგორც ესთეტიკურის ყველაზე რაფინირებული ფორმა, გვევლინება კულტურის სარკედ, მის იდეალურ მოვლენად. ესთეტიკური ღირებულების შინაარსის განმსაზღვრელი მომენტია თავისუფლება, რომელიც აგრეთვე შემოქმედების საწინდარიცაა. შემოქმედების, ადამიანის და თავისუფლების ცნებათა შინაარსები ერთმანეთს კვეთენ ესთეტიკური აქტის იმანენტური კრიტერიუმის – სილამაზის კანონის გზაჯუჟარედინზე, თვით ამ აქტში კი ადამიანი გვევლინება ემპირიული

ერეალობიდან ამორთულ – დისტანცირებული, რომელიც აკავებს რა თავის ქმედით არსობრივ ძალებს ამით აღწევს წმინდა პასიუობის პოზიციას, რომელსაც არსობრივ ძალად კონცენტრირდება. ინტელექტი, ნებელობა და გრძნობა, როგორც ოპტიმალური პირობა მაქსიმალური გონითი ქმედებისათვის.

ესთეტიკური ღირებულებების თვისობრივად განსხვავებულ განხორციელებას ვხვდებით ესთეტიკური შემოქმედების კიდევ ერთ ნაირსახეობაში – დიზაინერულ საქმიანობაში. დიზაინერული საქმიანობა ესთეტიკური შემოქმედებითი საქმიანობის ერთი ყველაზე „ახალგაზრდა“ ფორმაა, რომლის წარმოშობას გააჩნია სოციალური, მეცნიერული, ტექნიკური და ეკონომიკური პარამეტრები. მისი აღმოჩენა 19-ე საუკუნის ბოლოს და 20-ე საუკუნის დასაწყისში დაკავშირებული იქნა მასობრივ-სერიულ წარმოებასთან. სერიული წარმოების დიზაინერული ანუ მხატვრული კონსტრუირების საფუძვლადაც ესთეტიკური ღირებულება იგულისხმება, სხვანაირად გაუგებარი იქნებოდა საგნის, ნივთის, რომელსაც უწინარესად ფუნქციური დატვირთვის პრაგმატული საჭიროება გააჩნია, ესთეტიკურ ფორმის აუცილებლობაზე ხაზგასმა. დიზაინერული საქმიანობა, არის ესთეტიკური ღირებულების, როგორც ადამიანისათვის მარად მნიშვნელოვანი ღირებულების კონკრეტულ ისტორიული გამოვლინება. საქმე ისაა, რომ მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნეები გამოირჩევიან რაციონალურ-პრაგმატული ორიენტაციით, რასაც ღრმა ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობითი და ისტორიულ – კულტურული წინამძღვრები გააჩნია, ახალ დროში ჩამოყალიბებული აზროვნების პარადიგმა, რომელიც დამყარებულია სუბიექტის აქტივობაზე, თავის პირველ შედეგებს იმკის კონკრეტული მეცნიერების განუზომელი აღორძინების და აქედან გამომდინარე იდეალურის კულტის, სიცოცხლის გარეგანსაზღვრულობის უარყოფით. მას გამოხატავს დებულება „ღმერთი მკვდარია“. კაცობრიობა შევიდა ახალ ფაზაში ინდუსტრიულ ფაზაში, სადაც დომინანტურად პოზიტივისტურ – ფიზიკალისტური მსოფლმხედველობა იქცა. ახალმა ხელოვნებამ ორიენტაციების გამოკვეთა გამოიწვია. იდეალურის ადგილს იკავებს მატერიალური კეთილდღეობა, რომლის მიღწევა ტექნიკითა და ტექნოლოგიებით არის შესაძლებელი. რასაკვირველია, ასეთმა მსოფლმხედველობამ ცხოვრების წესის შეცვლაც გამოიწვია. კეთილდღეობის იდეალის განხორციელება სერიულ წარმოებას მოითხოვდა, სერიული წარ-

მოების საგანი კი მხოლოდ უტილიტარულ ფუნქციას ასრულებს, სწორედ აქ იჩენს თავს ადამიანის სიღრმისეული გონითი სტრუქტურა, ესთეტიკური ღირებულების, როგორც ადამიანისათვის მარადმნიშვნელოვანი ფენომენის დროის შესაბამისად აქტუალიზებისა, სერიოზულობით გამორჩეულ ამ საუკუნეებში ადამიანის ესთეტიკური შემოქმედების რეალიზება ხდება არა მხოლოდ ხელოვნებაში, არამედ საგნობრივი სამყაროს ესთეტიკურ მოწესრიგებაში, ანუ ღიზანერულ საქმიანობაში. იმ გარემოებამ, რომ ღიზანერული საქმიანობა კონკრეტულ ისტორიულ პერიოდში განხორციელდა, არ უნდა შექმნას ის შთაბეჭდილება, რომ ამ პერიოდამდე მხოლოდ მხატვრული შემოქმედება იყო ესთეტიკური შემოქმედების ერთადერთი სახე (როგორც ცნობილია, ვიდრე მანუფაქტურულ-ფაბრიკული წარმოება წარმოიშობოდა ცხოვრების საჭიროებისათვის განკუთვნილი საგნების ინდივიდუალურ – პიროვნული წესით წარმოება ხდებოდა). ასეთი შრომით დამზადებულ პროდუქტებს საუკეთესო შემთხვევაში ფუნქციურთან ერთად მხატვრულ – ესთეტიკური მხარეც გააჩნდა, რაც პიროვნულ-ინდივიდუალური „დამლით“ დალდასმულ საგნებს განუმეორებლობას ანიჭებდა. ამ შემთხვევაში ხელოსანი წარმოდგებოდა ხელოვნად ან თანამედროვე ტერმინით ღიზანერად. ასე რომ ესთეტიკური შემოქმედების მხატვრული და ღიზანერული სახეები, შეიძლება ითქვას ისტორიის ხანგრძლივ ეტაპზე ერთმანეთის გვერდით პარალელურად თანაარსებობენ. თუმცა ღიზანერული საქმიანობა თავის წმინდა სახით მართლაც სერიულ – მასობრივი წარმოების პირობებში უნდა აღმოჩენილიყო, როგორც ადამიანისათვის ესთეტიკური ღირებულების მარადმნიშვნელოვანობის მანიფესტაცია. ჩვენს დროში ხელოვნება ახალი ფორმის, „თავის თავის“ პოვნის პროცესშია, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ არ ხდება ადამიანის, როგორც ასეთის, ფუნდამენტური თვისების რეალიზაცია. თუ უფრო ღრმად ჩავიხედავთ მოვლენების არსში, აღმოვაჩინოთ, რომ მხატვრული შემოქმედების ნაწილობრივი კომპენსაცია ხდება ღიზანერულ შემოქმედებაში, როდესაც ქმნასაც და მოხმარებასაც ესთეტიკურ-შემოქმედებითი ხასიათი აქვს. ღიზანერულ საქმიანობას, რაღა თქმა უნდა, გააჩნია საკუთარი სპეციფიკა, რაც გამოიხატება საგნობრივი სამყაროს სრულ ესთეტიკურ ათვისებაში. ღიზანის საქმე აქვს საგნის ფორმალურ თვისებებთან, რომლის ქვეშ იგულისხმება არა მხოლოდ საგნის გარეგნობა, არამედ მისი სტრუქტურულ – ფუნქციონალური კავშირები, რომელიც

აძლევს მას ფუნქციურ და კომპოზიციურ ერთიანობას. დიზაინში გამოიყოფა შემოქმედებითი ძიების ორი ხერხი: ფუნქციიდან ფორმისაკენ და პირუკუ — ფორმიდან ფუნქციისაკენ. დიზაინერული საქმიანობის მეთოდია მხატვრული კონსტრუირება, რომელიც შედის როგორც ნაწილი წარმოების პროდუქტის ზოგად პროცესში და რომლის მიზანია უზრუნველყოს საგნის ექსპლუატაციის კომფორტულობა, რაციონალურობა და ესთეტიკური ხასიათი. მხატვრული კონსტრუირება მიმართულია მატერიალური წარმოების ობიექტის მოცულობითობასა და სივრცულობაზე, როგორც დიზაინერული გამომხატველობის მთავარ ფაქტორებზე, აგრეთვე ტექნიკაზე, ფორმის პლასტიკურ გამოხატულებაზე, მასალისა და კინსტრუქციის ხასიათზე. დიზაინერულ შემოქმედებაში ზემოთ ჩამოთვლილ გამომსახველობით საშუალებებთან ერთად გამოიყენება ისეთი ფორმალური პრინციპები, როგორიცაა: პროპორცია, მოდელი, რიტმი, კონტრასტი და ნიუანსი, ფაქტურა, ფერი და სხვა. დიზაინერულ შემომედებას აკავშირებენ სიმბოლური ენის ფორმის დამუშავებასთან, რომელიც მოწოდებულია გაგვარკვიოს, მოგვცეს მაქსიმალური ინფორმაცია საწარმოო საგნის ფუნქციის შესახებ და იყოს ადამიანის ორიენტირი საგნობრივ სამყაროში. დიზაინერული შემოქმედებისას ხდება არა მხოლოდ საგნოს ფორმის განსაზღვრება, არამედ ფორმასთან მისი დამოკიდებულებაც. დიზაინერულ შემოქმედებაში, მსგავსად მხატვრული შემოქმედებისა, ხდება საგნის ზომის შეფარდება ადამიანურ საზომებთან, რაც დიზაინერული საქმიანობის ფორმალქმნის ძირითად საფუძველს შეადგენს, დიზაინერული საზომების მიხედვით კომფორტის, მოსახერხებლობის, და სხვა იმ თვისებებით უნდა გამოირჩეოდეს, რასაც ზოგადად ეკონომიკურს უწოდებენ. ამის გამო საგანი განიხილება, როგორც მთელის ნაწილი, იმ შემთხვევაშიც კი რაც ეს უკანასკნელი არ პროექტირდებოდა ამ საგანთან ერთად. განსხვავებულ საგანთა ისეთი პროექტირება ხდება დიზაინერულ საქმიანობაში, რომ მათი ფუნქციური დანიშნულება — ფერი, ფორმა, ზომა და სხვა ქმნის მთლიან, სრულ და ესთეტიკურად დასრულებულ საგნობრივ სამყაროს, რომელიც მოწოდებულია შეუქმნას მის მომხმარებელს სრული კომფორტი. ხოლო ესთეტიკური გამომხატველობა ასრულებს დიზაინერული პროდუქტის ფორმირებას. ამიტომ საგნობრივი სამყაროს ესთეტიკური შეფასება ყოველთვის მთლიანია და თავის თავში მოიცავს საგნის სრულყოფილების ზოგად შეფასებასაც. მიუხედავად მკვეთრი

სპეციფიკური თვისებებისა დიზაინერული შემოქმედება, როგორც ენახეთ იმეორებს (თუმცა თავისებურად) ესთეტიკური შემოქმედების ზოგად პრინციპებს, რაც საშუალებას იძლევა ესთეტიკურ შემოქმედებაში მხატვრული შემოქმედების გვერდით გამოვეყთ დიზაინერული შემოქმედება. მხატვრული და დიზაინერული შემოქმედება, როგორც ესთეტიკური შემოქმედების ნაირსახეობანი, განმასხვავებელ ნიშნებთან ერთად ფლობენ საერთო თვისებებსაც, რაც უწინარესად ჩანს თითოეული მათგანის ესთეტიკური აღქმისას. მხატვრული შემოქმედებაც და დიზაინერული საქმიანობაც გარკვეული კომუნიკაციური უნარით ხასიათდებიან და როგორც ასეთები! წარმოადგენენ გარკვეულ ენას. ენას, რომელიც ნიშანთა გარკვეული ტიპის მატარებელია, ენას რომელიც მოწოდებულია კომუნიკაციისათვის. ამდენად მხატვრული და დიზაინერული შემოქმედების არსებობა მოითხოვს ასევე მხატვრულ და დიზაინერულ თანაშემომედებას. რასაკვირველია, თანაშემომედება თითოეული მათგანის რეალიზაციისას გარკვეული თვისებებურებით ხასიათდება. მათ აქვთ საკუთარი სპეციფიკა.

მსთეტიკური შემოქმედების მენტალური და ფსიქიკური საფუძვლები

საკითხის ესთეტიკურ-ისტორიულ ჭრილში განხილვისას აშკარად გამოჩნდა, რომ მხატვრულ შემოქმედებაში ცნობიერ საწყისთან ერთად დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მის არაცნობიერ ბუნებასაც. კანტისა და შემდგომ შელინგის მიხედვით, ესთეტიკური შემოქმედება ცნობიერისა და არაცნობიერის ერთიანობაა. ასეთი მიდგომა გაზიარებულ იქნა ამ საკითხით დაინტერესებული შემდგომი პერიოდის მთავროვნების მიერაც. გამონაკლისს წარმოადგენს ფროიდისა და კროჩეს თვალსაზრისები, რომელთა მიხედვით ესთეტიკურ შემოქმედებაში ხდება არაცნობიერისა და ინტუიციის აბსოლუტიზაცია და შემოქმედების მთელი რთული პროცესის მასზე დაყვანა.

ესთეტიკურ შემოქმედებაში არაცნობიერის მონაწილეობა არ აუქმებს შემოქმედების ცნობიერ ხასიათს, თუმცა ერთი კია, ესთეტიკურ შემოქმედებაში ზოგადად და მხატვრულ შემოქმედებაში კონკრეტულად, უფრო მნიშვნელოვანია არაცნობიერი საწყისის მოქმედება, ვიდრე ადამიანური საქმიანობის სხვა სფეროებში. სწორედ ამ განსხ-

ვაების „მოხელთება“ მოგვცემს საშუალებას გავარკვიოთ არაცნობიერი და ცნობიერის ურთიერთმიმართების რთული პროცესი მხატვრულ შემოქმედებაში.

უწინარესად, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ და სათანადო არგუმენტებითაც განვამტკიცოთ, რომ ინტუიცია, არაცნობიერი ალღო არა მარტო მხატვრულ შემოქმედებაში, არამედ ადამიანური საქმიანობის თითქმის ყველა სფეროში მონაწილეობს. მას დიდი როლი აქვს მეცნიერის, პოლიტიკოსის, ექიმის, პედაგოგის და სხვათა საქმიანობაში. იგი ასევე მონაწილეობს ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ინტუიცია მით უფრო გამახვილებული და ძლიერია, რაც უფრო მეტია ცოდნა და გამოცდილება. პიროვნების ინტუიციური ხედვის თვით შესაძლებლობაც, როგორც წესი, მისი ცოდნისა და გამოცდილების სიმდიდრეს ემყარება, რაც იმის მაუწყებელია, რომ არაცნობიერი ცნობიერისადმი რაღაც აბსოლუტურად დაპირისპირებული რამ არ არის.

მიუხედავად იმისა, რომ არაცნობიერს ადგილი აქვს ადამიანური საქმიანობის ყველა სფეროში, მისი როლი და მნიშვნელობა ესთეტიკურ შემოქმედებაში მაინც თავისებურებით გამოირჩევა, რაც ხელოვნების, როგორც ადამიანური საქმიანობის გარკვეულად სინკრეტული ბუნებით შეიძლება აიხსნას. ადამიანური საქმიანობის ყველა სახეს: მეცნიერებას, იდეოლოგიას, პრაქტიკულ საქმიანობას, სპორტს და ა. შ. კულტურაში მკვეთრად გამოყოფილი სფეროები გააჩნიათ, რაც მათი ინდივიდუალობისა და უნიკალურობის მიზეზი ხდება. მხატვრულ შემოქმედებას, თავისი უნივერსალური ბუნებიდან გამომდინარე, შეუძლია დაუკავშირდეს ადამიანური საქმიანობის ყველა სფეროს და თავის თავში მოიცვას მთელი კულტურა და თანაც ეს ისე გააკეთოს, რომ განსხვავებულ საქმიანობათა (შემეცნების, შეფასების, გარდაქმნისა და კომუნიკაციის) უბრალო ჯამად კი არ წარმოდგეს, არამედ სრულიად დამოუკიდებელ თვითმყოფად ფენომენად, რომელიც უკვე არის ერთი მთლიანი, უნიკალური, თვითკმარი, საკუთარი სახისა და სპეციფიკის მქონე ფენომენი. სწორედ ესთეტიკური შემოქმედების ასეთი რთული და თანაც სინკრეტული ბუნება საშუალებას იძლევა არაცნობიერი საწყისის მოქმედების მნიშვნელობაზე ვიმსჯელოთ ესთეტიკურ საქმიანობაში, სხვა საქმიანობათაგან განსხვავებით.

ამ აზრის საილუსტრაციოდ ერთმანეთს შევადაროთ მეცნიერება

და ხელოვნება. მეცნიერება, რომელიც ოპერირებს ცნებებით, აზრის მუშაობის შედეგებს გამოხატავს და მასში განუყოფლად ბატონობს ინტელექტის ლოგიკური ძალა, ხელოვნებაში კი ხელოვნანის აზრები განუყრელად არის გადაჯაჭვული გრძნობებთან, განცდებთან, ემოციებთან, ე.ი. ფსიქიკის მთელ იმ შინაარსთან, რომელიც გონების ლოგიკურ ოპერაციათა ფარგლებს გარეთ რჩება. სწორედ ამის გამო, საესკებით კანონზომიერია, რომ ესთეტიკური შემოქმედების პროცესში არაცნობიერი, ინტუიციური, ისეთ გასაქანს ფლობდეს, რომელიც შეუძლებელია, მას სამეცნიერო საქმიანობაში ჰქონდეს. ამიტომაც შეუძლებელია, არ გაიზიარო კანტისა და შელინგის თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც, მხატვრული შემოქმედება ცნობიერისა და არაცნობიერის ერთიანობაა.

ესთეტიკურ შემოქმედებაში მეცნიერული და სხვა სახის შემოქმედებისაგან განსხვავებით, შემოქმედი სუბიექტის—ხელოვნანის როლი, მისი ინდივიდუალობა, მისი ცნობიერი და არაცნობიერი დონეები გაცილებით მკვეთრად მოჩანს, რაც მის შემოქმედებით რეზულტატში აისახება. ამიტომაც საჭიროდ მიგვაჩნია შემოქმედი ესთეტიკური სუბიექტის ცნობიერების სტრუქტურაში გარკვევა. ესთეტიკური საქმიანობის სტრუქტურა ესთეტიკური სუბიექტის ცნობიერების სტრუქტურის იგივეობრივი უნდა იყოს. ესთეტიკური საქმიანობა ორი ძირითადი სახისაგან შედგება—ესთეტიკური შემეცნებისა და ესთეტიკური შემოქმედებისაგან, რომლებიც, თავის მხრივ, ასევე ორად იყოფა: ესთეტიკური შემეცნება — ესთეტიკურ განცდად და ესთეტიკურ შეფასებად, ხოლო ესთეტიკური შემოქმედება — საკუთრივ ესთეტიკურ შემოქმედებად და თანაშემოქმედებად. ამიტომ, ესთეტიკური სუბიექტის ფსიქიკური აპარატი, რომელიც მოიცავს: უნარებს, ჩვევებს, მოთხოვნილებებს, ინტერესებს, მიზნებს, განწყობებს და ღირებულებით ორიენტაციებს. ესთეტიკური შემოქმედებისას ეს ზემოთ ჩამოთვლილი ფსიქიკური წარმონაქმნები ესთეტიკურ ცნობიერებაში ესთეტიკურად მოდიფიცირებული სახით არიან წარმოდგენილნი; ამიტომ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ესთეტიკურ ცნობიერებაში შედის: ესთეტიკური უნარები, ესთეტიკური მოთხოვნილებები, ესთეტიკური განწყობები, ესთეტიკური ჩვევები, ესთეტიკური ინტერესები, ესთეტიკური მიზნები და ესთეტიკური ღირებულებითი ორიენტაციები. ესთეტიკური სუბიექტის ეს ფსიქიკური წარმონაქმნები ესთეტიკური შემოქმედებისას ემორჩილება ოთხელებენტო-

ვან დაყოფას, რაც არ გვხვდება მეცნიერულ თუ სხვა ტიპის შემოქმედებაში. ესთეტიკური შემოქმედების უნარი შემდეგ სახეს იღებს: ესთეტიკური განცდის უნარი, ესთეტიკური შეფასების უნარი, ესთეტიკური თანაშემოქმედების უნარი. ასევე ოთხ ელემენტს შეესაბამება ესთეტიკური მოთხოვნილებები, ჩვევები, განწყობები, ხოლო რაც შეეხება ინტერესებს, მიზნებსა და ღირებულებით ორიენტაციებს, ისინი მთლიანად შეესაბამება ესთეტიკურ საქმიანობას და არა მის რომელიმე ნაწილს. ესთეტიკური სუბიექტის ცნობიერების სტრუქტურის ასეთი სირთულის გათვალისწინების გარეშე, ესთეტიკური შემოქმედება მისტიური ელფერის მატარებელი გამხდარა მრავალ მოაზროვნესთან წარსულშიც და დღესაც. ესთეტიკური სუბიექტის ცნობიერება, რომელიც თავს ავლენს შემოქმედებაში, თავისი რთული და მრავალმხრივი სტრუქტურით იმსახურებს ყურადღებას და მისი ანალიზი პასუხს გასცემს ყველა იმ კითხვას, რომელიც კი წამოიჭრება მხატვრული შემოქმედების კვლევის პროცესში. საქმე ისაა, რომ მეცნიერული შემოქმედების შემთხვევაშიც მონაწილეობს ადამიანის ცნობიერების ფსიქიკური წარმონაქმნები, მაგრამ ისინი გამარტივებულად წარმოსდგებიან ასეთი საქმიანობისას. მაგალითად, მეცნიერული შემოქმედების დროს, მეცნიერს ან აქვს ან არა აქვს უნარი, მოთხოვნილებები, ჩვევები და ა.შ. მაშინ, როცა ესთეტიკურ სუბიექტს შეიძლება ჰქონდეს შეფასების უნარი ან არ ჰქონდეს პროდუქტიული ფანტაზიის, ანუ შემოქმედების უნარი. ასევე, შეიძლება ჰქონდეს განცდის მოთხოვნილება და არ ჰქონდეს შემოქმედების ან სხვა სახის მოთხოვნილება. ესთეტიკური სუბიექტის ცნობიერების ასეთი სირთულე იმის მაუწყებელია, რომ ადამიანთა მხოლოდ მცირე ნაწილი არის ნამდვილი შემოქმედი, მხოლოდ ამ ნაწილის ესთეტიკური ცნობიერებაა მთლიანი და ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ნიშანი სრულად წარმოსდგება ხელოვანის სულში. შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვანის უნიკალობა, მისი თავისთავადობა მისი ესთეტიკური ცნობიერების (ცნობიერისა და არაცნობიერის) სისავსით აიხსნება. სწორედ ამის გამოა, რომ ესთეტიკური შემოქმედება — ხელოვნება — ღრმა და განუმეორებელ პიროვნულ ხასიათსაც ფლობს. იმის გამო, რომ სუბიექტისა და ობიექტის მიმართება სამყაროს მხატვრული ათვისების დროს სხვანაირად ვლინდება, ვიდრე მეცნიერული შემეცნებისას. მხატვრულ შინაარსში სუბიექტური მთელი სისრულით, მთელი სიმდიდრით შედის; ხელოვანის პიროვნება,

როგორც გარკვეული სულიერი მთლიანობა, არ შეიძლება ნაწარმოებში არ აისახოს. იგი მთლიანად მსჭვალავს ნაწარმოებს. აქედან გამომდინარე, შემოქმედებითი პროცესი და მისი რეზულტატი, უპირველეს ყოვლისა, დამოკიდებულია ხელოვანის პიროვნებაზე, რომელიც ტალანტს, მხატვრულ ნიჭს ფლობს, ეს კი ის ძალაა, რომელიც ხელოვანის სულიერ სამყაროში გამომუშავებულ აზრთა, გრძნობათა, წარმოდგენათა მთელი სიმდიდრის საკუთრივ მხატვრულ ინფორმაციად გარდაქმნას უზრუნველყოფს. ამასთანავე, მხატვრულ შემოქმედებაში ტალანტის უდიდესი როლის მიუხედავად, იგი მაინც ამ პროცესის მხოლოდ შესაძლებლობას უზრუნველყოფს. აღნიშნული შესაძლებლობის სინამდვილედ გადაქცევა, მისი რეალიზაცია, ტალანტზე კი არ არის დამოკიდებული, არამედ ოსტატობაზე, იმ სპეციფიკურ პრაქტიკულ ძალაზე, რომელიც უშუალოდ ახორციელებს შემოქმედებით აქტს, მისი მატერიალური და სულიერი ელემენტების ერთიანობით. ტალანტი ოსტატობის გარეშე სრულყოფილი მხატვრული შემოქმედების მხოლოდ პირობაა, განხორციელებით კი მას სწორედ ოსტატობა ახორციელებს. მხატვრული შემოქმედების რეალურად განხორციელებისათვის აუცილებელია კიდევ ერთი კომპონენტი – მხატვრული შემოქმედებითი მეთოდი.

ხელოვანის პიროვნება მთელი რიგი ნიშნებით განსხვავდება პიროვნებათა სხვა ტიპებისაგან. საქმე ისაა, რომ მხატვრულ შემოქმედებაში ადგილი აქვს ადამიანის პიროვნების თავისებურ გაორებას. როცა ჩვენ ხელოვანის თვითგამოხატვაზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს არა მისი რეალური, ყოფითი პიროვნება, რომელიც ხელოვანის ყოველდღიურ, პრაქტიკულ ცხოვრებაში ვლინდება არამედ მისი მეორე „იდეალური“ პიროვნება, რომელსაც იგი ნაწილობრივ ცნობიერად და ნაწილობრივ არა ცნობიერად აკონსტრუირებს თავის შემოქმედებაში. არსებითად ხელოვანის შემოქმედება მით უფრო მნიშვნელოვანია, რაც უფრო მასშტაბურია მისი პოეტური პიროვნება, რაც უფრო სრულად შეუძლია განთავისუფლდეს ემპირული ყოფითი თვისებებისაგან, რომლებიც არ შემოაქვს შემოქმედებით პროცესში. მიუხედავად ამისა, ხელოვანის პიროვნების ამ თვითგაორებაში მაინც შენარჩუნებულია ადამიანისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურა, რომელშიც შეიძლება პირობითად შემდეგი ფენების გამოყოფა: შემეცნებითი, აქსიოლოგიური, შექმნითი, კომუნიკაციური და მხატვრული. თუკი ხელოვანის პიროვნებას

ამ ფონზე განვიხილავთ შეგვიძლია ხუთივე ამ ფენის სპეციფიკური როლი განესაზღვროთ. ზედაპირული დაკვირვებიდანაც ნათელია, რომ მხატვრულ „შრეს“ ხელოვანის პიროვნულ სტრუქტურაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. ეს შრე ხელოვანში გაცილებით მეტად არის განვითარებული, ვიდრე ჩვეულებრივ ადამიანში და მხატვრული შემოქმედების ღერძს წარმოადგენს, მაგრამ ყოველი ხელოვანის მხატვრული შესაძლებლობის კონკრეტული შინაარსი თავისებურია, იგი ხელოვანის ისტორიულ – მხატვრული ერუდიციით ესთეტიკური მიდრეკილებებით ხელოვნების ბუნებისა და ფუნქციის მისეული გაგებით არის განსაზღვრული. გარდა ამისა ხელოვანის საქმიანობა არსებითად არის დამოკიდებული მის შემოქმედებით პოტენციალზე, ხელოვანთან ეს აქტივობა მხატვრულ შემოქმედებაში ვლინდება, მაგრამ არა მარტო აქ. ხშირ შემთხვევაში ხელოვანი პრაქტიკული საქმიანობის რომელიმე სხვა სფეროში მონაწილეობს. ხელოვანი ასევე ხასიათდება სხვა ადამიანებთან ურთიერთობის მოთხოვნილებით და ამიტომ ხელოვნების პიროვნების კომუნიკაციური პოტენცია, რომელიც უშუალოდ ზემოქმედებს მის საქმიანობაზე, სხვა ადამიანებთან ურთიერთობას და ამ ურთიერთობაში მონაწილეობას გამოხატავს. ასევე თავისებურად ვლინდება ხელოვანის პიროვნებაში შემეცნებითი პოტენცია – იგი ხელოვანის მიერ გამოუმუშავებული ინფორმაციის ხასიათს განსაზღვრავს, რადგან იმ ზომით, რა ზომითაც ხელოვნება იმეცნებს ცხოვრებას და იძლევა მის მოდელს, იგი მის შემქნელთაგან იმის ცოდნას მოითხოვს, რაც „გამოისახება და წარმოგვიდგება“, ცხოვრების რეალურ გამოცდილებაში მიღებულ ცოდნას. ცოდნა ხელოვნებაში განუყრელად არის დაკავშირებული მის მეორე მხარესთან, რეალობის შეფასებით სისტემასთან. მისი როლი მხატვრულ შემოქმედებაში მართლაც ძალზედ დიდია.

ასეთია ხელოვანის, როგორც პიროვნების, სულიერი სამყაროს ძირითადი მხარეები, რომლებიც გარკვეულად აისახება მის შემოქმედებაში. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ხელოვანის ზემოთ დასახელებული შესაძლებლობები ორ – ცნობიერ და არაცნობიერ, რაციონალურ და ინტუიციურ, იდეოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ დონეზე ხორციელდება.

შემოქმედებით პროცესთან დაკავშირებულია საინტერესო და ერთი შეხედვით უცნაური ფენომენები: შთაგონება, ინტუიციური წვდომის და ანტიციპაციის მოვლენები, რადიკალური შეხედულებები ან უარყოფნენ ამ ფენომენთა როლს შემოქმედების პროცესში, ან მისტიკური

საბურველით მოსავდნენ მათ. არცერთი ამ თვალსაზრისთაგან სწორი არ არის – შთაგონების, ინტუიციისა და ანტიციპაციის არსებობა და შემოქმედებასთან მათი კავშირი უდავოა, ხოლო მათი მისტიკური ხასიათი მაშინვე მოიხსნება, როგორც კი მათ გაევიგებთ, როგორც ობიექტურ – ღირებულებითი ვითარებით განსაზღვრულებს.

შთაგონების ფსიქოლოგიური ფაქტის დახასიათებას ბევრი მკვლევარი იძლევა. შთაგონება მოიცავს შემოქმედების მთელ ძალებს, მთლიანად ეუფლება და თვითონ წარმართავს მას. იქმნება შთაბეჭდილება თითქოს შემოქმედების პროცესში ხელოვანი თვითონ კი არ წარმართავს ამ პროცესს, არამედ მიჰყვება მას. შთაგონება ერთდროულად ბედნიერებასაც ანიჭებს ხელოვანს და ტანჯვასაც. იგი ამბივალენტური ემოციების წყაროა. შთაგონების ბუნება აიხსნება იმით, რომ სინამდვილეში იგი არის ობიექტის ღირებულებით წარმართული მოვლენა. ამ დროს ხელოვანი ხდება ღირებულებათა გარკვეული ვითარების პირველმხილველი, ხოლო ობიექტური ღირებულებების მახასიათებელი ისაა, რომ ისინი თვითონ არიან ჩვენი უანგარო პატივისცემისა და აღტაცების საგნები. შემოქმედი ადამიანური ყოფიერების ობიექტურ – ღირებულებითი ვითარების პირველმხილველად, აღმოძრენად და გამომსახველად იქცევა. ადამიანის ბედის, მისი ყოფიერების ჯერუხილავი, მაგრამ ჩვენს პოტენციაში არსებული ნიუანსების აღმოჩენა, რომ ღრმა ემოციების წყაროდ იქცეს გასაკვირი არაა. ასეთი ხილვა მთლიანად ჩაითრევს პიროვნებას მისი შინაარსის დაზუსტების და სრულყოფის საქმეში. გარკვეული აზრით შთაგონების ფენომენი შეიძლება დავადასტუროთ არა მარტო შემოქმედთან, არამედ მისი ნაწარმოების ესთეტიკურად აღმქმელ სუბიექტთანაც, მასთან, ვინც ადექვატურად გაიგო შემოქმედის მინალწევარი, თუმცა, გასაგებია, რომ შთაგონება უშუალოდ მაინც შემოქმედისათვის არის დამახასიათებელი, რომელსაც წილად ერგო პირველი ხილვა და ხილულისათვის სიცოცხლის მინიჭება. შემოქმედმა, როგორც კი შთაგონება შეიპყრობს, წინასწარვე იცის თავისი შემოქმედების პროლექტი, რომელიც ჯერ კიდევ არ შექმნილა. სწორედ ეს ანტიციპაციაა იმის აუცილებელი პირობა, რომ ასეთ რამ შეიქმნება. შემოქმედება არაა ქაოტური, შემთხვევითი ძიების პროცესი. იგი თავიდანვე ერთი მიზნისაკენ, ქმნილების შექმნისაკენ მიისწავფვის და ამ მიზნობრივ სვლას სწორედ ანტიციპაცია განსაზღვრავს.

როგორ უნდა გავიგოთ ანტიციპაცია, რომელიც თავიდანვე გარკვეული მიზნისკენ წარმართავს შემოქმედებით პროცესს? ანტიციპაცია გულისხმობს, რომ შემოქმედმა თავიდანვე იხილა ის ვითარება, რომლის გაცნობიერებასაც უნდება მთელი შემდგომი შემოქმედებითი შრომა.

მეცნიერებაში ასეთი ანტიციპაცია გამოიხატება სწორი ჰიპოთეზის დაშვებით, რომელიც ერთგვარი ინტუიციური ხილვის შედეგია, რამდენადაც დასაბუთებული არაა. მხატვრული შემოქმედების პროცესში ანტიციპაცია ხორციელდება ადამიანური ყოფიერების ღირებულებითი ვითარების ინტუიციური ხილვის საფუძველზე. როგორც ჩანს, შემოქმედებითი პროცესის არსებითი მომენტი ანტიციპაცია ემყარება ინტუიციას, რომლის გარეშე შეუძლებელია შემოქმედებითი პროცესის არსებობა.

შემოქმედება არის წვდომა, აღმოჩენა ობიექტური საქმის ვითარების და, როგორც ჩვეულებრივი გრძნობადი აღქმის შემთხვევაში, აუცილებელია ვიხილოთ გრძნობადი საგანი, ისე აუცილებელია სათანადო ხილვის ორგანოებით ვიხილოთ ის ობიექტური ვითარება, რომლის პირველადი აღმოჩენაცაა შემოქმედება. თეორიული შემოქმედების პროცესის ცენტრალურ რგოლს შეადგენს არა დისკურსიული გამოყვანა, არამედ ინტელექტუალური ინტუიცია. ასევე, წვდება თავის საგანს მხატვრული ინტუიცია. ამავე დროს ინტუიცია აუცილებელია არა მარტო შემოქმედებისათვის, არამედ ქმნილების ადეკვატური აღქმისათვის. ინტუიცია არის არსებითი მომენტი, რომელიც თავიდან ბოლომდე გასდევს მთელ შემოქმედებით პროცესს. ის არის იმ ობიექტურ — ღირებულებითი ვითარების უშუალო ჭვრეტა, რომელთა წვდომა შეადგენს შემოქმედების არსს. ზემოთ ვთქვით, რომ ანტიციპაცია შესაძლებელია შემოქმედების პროდუქტის წინასწარი ინტუიციური ხედვის საფუძველზე. ამ წინასწარ ჭვრეტაში შემოქმედების საბოლოო პროდუქტი ჯერ კიდევ სრული სახით როდია წარმოდგენილი. ინტუიცია უფრო უარყოფილი ინსტანციის სახით მოქმედებს. იგი იმას გვაძინობს თუ როგორი არის ის, რისკენაც ვისწრაფვით, ვიდრე იმას თუ როგორია იგი. ინტუიციური წარმოდგენა არის იმ შეჯერების საფუძველი, რომელსაც შემოქმედი მიმართავს, როცა ახალ და ახალ ვარიანტებს მოსინჯავს ქმნილების სრულყოფისათვის. ხელოვანმა თავიდანვე როდი იცის ზუსტად რას ეძიებს იგი ამის საშუალებას არ აძლევს ანტიციპაციის საფუძველად მდებარე ინტუიციის არასისრულე. სრულ სახეს ინტუი-

ცია მაშინ მიიღებს, როცა შემოქმედების რეზულტატი სრული სახით იქნება წარმოდგენილი. შემოქმედების პროცესში ხდება ახლის მიგნებები, რაც ანტიციპაციური ინტუიციის შეცვლას იწვევს, ე. ი. თვითონ აზუსტებს შეფასების საზომს. ამ აზრის დასტურია ის ფაქტი, რომ თავის ნაწარმოებებს ნიჭიერნი და გენიოსნი ასწორებენ დიდხანს და გულდასმით და არა უნიჭონი. ხანგრძლივი სწორების ფაქტს ერთი ახსნა აქვს. საქმე ისაა, რომ ნამდვილ გენიოსს, ტალანტს, ნიჭიერ შემოქმედს შემოქმედების პროცესში ყოველთვის წინ უძღვის ღირებულებითი ვითარების ინტუიციური ხილვა, როგორც კრიტიერიუმი და იმის განცდაც, რომ ეს კრიტიერიუმიც ჯერ კიდევ არაა სრული და კიდევ ბევრი შრომაა საჭირო, რომ სრულყოფილი სახე მიიღოს ინტუიციამაც და შემოქმედების რეზულტატმაც. ზემოთ განვითარებული თვალსაზრისი საშუალებას იძლევა ტალანტის ფენომენის გაგებისა და ანალიზისათვის. საქმე ისაა, რომ ტალანტის შესახებ აზროვნების ისტორიაში ძირითადად ჭარბობს მისტიკური შეხედულებები, რომლის მიხედვითაც, მხატვრული შემოქმედებისათვის აუცილებელია თანდაყოლილი შემოქმედებით უნარი — „ნიჭი“. ასევე ადამიანურის საქმიანობის ყველა სფეროში არის საჭირო შესაბამისი სპეციფიკური ნიჭი, რომლის ზომა გარკვეულ სფეროში მოქმედების ეფექტურობას განსაზღვრავს. მიუხედავად ამისა, მხატვრულ შემოქმედებაში ნიჭს შეუდარებლად დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ადამიანის საქმიანობის ყველა სხვა სახეში. ეს იმიტომ, რომ ხელოვანის საქმიანობა აზროვნების განსხვავებულ წესს მოითხოვს, რომელიც ადამიანს საშუალებას აძლევს სახოვნად აღიქვას სინამდვილე და ხელოვნების ამა თუ იმ სახის ენაზე გამოთქვას ამ დროს მოპოვებული მხატვრული ინფორმაცია. მაშასადამე, ტალანტი, როგორც ხელოვანის თანდაყოლი ნიჭი, არის სწორედ ის თავისებური ფილტრი, რომლის გავლითაც ხელოვანის, როგორც პიროვნების, მიერ მიღებული ინფორმაცია მხატვრულ ინფორმაციად იქცევა. მხატვრული ნიჭი რთული ფსიქური წარმონაქმნია; რაც კანონზომიერად და ბუნებრივად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან თვით ასეთი საქმიანობის სტრუქტურაც, ისევე, როგორც მხატვრული საქმიანობა, არის მართლაც ოთხი ძირითადი საქმიანობის სინკრეტული შერწყმა. მხატვრულ შემოქმედებითი ნიჭიც, იმ ფსიქიკურ მექანიზმთა სინკრეტული ერთიანობა — იგივეობა უნდა იყოს, რომლებიც ადამიანის საქმიანობის ოთხ ძირითად სახეს უზრუნველყოფენ. ასე მაგალ-

ითად, შეშეცვლებითი საქმიანობა ეფექტურია იმდენად, რამდენადაც ისტორიულად ჩამოყალიბდა მისი მთავარი ინსტრუმენტი — აბსტრაქტული აზროვნება. რასაკვირველია, ამ ამოცანის გადაწყვეტაში აზროვნებას სხვა ფსიქიკური მექანიზმებიც — მეხსიერება, წარმოსახვა, ინტუიცია, ემოცია ყურადღების კონცენტრირების უნარი და ა.შ. ეხმარება. ღირებულებით ორიენტაციული საქმიანობის ასეთივე მთავარი ინსტრუმენტი განცდაა. აქაც უნდა აღინიშნოს, რომ თუმცა ღირებულების წვდომა სხვა ფსიქიკურ თავისებურებათა უშუალო მონაწილეობითაც ხორციელდება და ღირებულება მსოფლმხედველობრივ — იდეოლოგიურ დონეზე ხორციელდება, ფსიქიკის ემოციური აქტივობის თავისებურება მაინც ისაა, რომ იგი სწორედ შეფასებით აქტს ახორციელებს.

ბუნებრივია, რომ გარდამქნელ საქმიანობასაც აქვს ფსიქიკაში თავისი გამაშუალებელი მექანიზმი — ეს წარმოსახვაა. მხედველობაში იმ რეალური კავშირებისა და მიმართებების იდეალურ რეკონსტრუქციასა შექმნის უნარი გვაქვს, რადგანაც ხელოვნებაში გარდამქნელი საქმიანობა ორ — მატერიალურ ფა პრაქტიკულ — სულიერ დონეზე ხორციელდება და მხატვრული შემოქმედების მაკონსტრუირებელ და მამოღველირებელ მხარეებს მოიცავს. ტალანტშიც თავისებურ ფენებად იყოფა წარმოსახვის აქტივობა. წარმოსახვის აქტივობის ეს დაყოფა შესაძლებელს ხდის, ცხოვრების საზოგადოებრივი მოდელის შექმნასაც და მასაღისადმი ესთეტიკურ მიმართებასაც. ბოლოს, ურთიერთობით საქმიანობასაც აქვს სპეციფიკური ფსიქოლოგიური საფუძველი, ინტრავერტული და ექსტრავერტული განწყობები. ასეთი ფსიქიკური მექანიზმების არსებობა, რომელიც ადამიანთა შორის ურთიერთობებს განაპირობებს აჩენს ურთიერთობის სურვილს და უზრუნველყოფს ადამიანთა, როგორც სუბიექტთა, საქმიანობის კავშირს. ადვილი შესამჩნევია, რომ მხატვრულ ტალანტში მართლაც მონაწილეობს მის მხარეებად ქცეული ფსიქიკის ყველა ეს უნარი, როგორც სხვადასხვა მომენტი, ამიტომაც, რომ შემოქმედებისას ხელოვანის ფიქრი წარმოსახვაც არის და განცდაც, განცდა — წარმოსახვაც, ფიქრიც და ა. შ. ასეთია ტალანტის ბუნება მხატვრულ საქმიანობაში. იგი იმაშიც ვლინდება, რომ ტალანტი, ისევე როგორც მხატვრული საქმიანობა, დინამიური სისტემაა. ტალანტში და მხატვრულ საქმიანობაშიც სხვადასხვა მხარეს შეიძლება სხვადასხვა როლი ჰქონდეს — ხან დომინირებდეს, ხან — არა. სწორედ ეს განსაზღვრავს განსხვავებული ტიპის მქონე მხატვრულ

ტალანტებს. აქვე უნდა ითქვას, რომ ოსტატობა ხელოვნებაში, მხატვრული შინაარსის შემქნელ ნიჭთან შედარებით, მეორადი ძალაა და იგი მხოლოდ ნიჭის საფუძველზე ხდება შემოქმედებითი პროცესის ეფექტური მონაწილე. ოსტატობის ფუნქციაა გააოხიეროს, განახორციელოს მხატვრული ჩანაფიქრი, მაღალი ესთეტიკური ღირებულება მიანიჭოს მხატვრულ ქმნილებას და უზრუნველყოს მისთვის მაქსიმალური კომუნიკაციური ქმედითობა. სხვანაირად, რომ ეთვათ ხელოვანის ოსტატობა მოცემული ხელოვნების ენის ზედმიწევნით ცოდნა, იმის უნარია, ის რაც შეიძლება ზუსტად და გასაგებ ითქვას ამ ენაზე. თუ მხატვრული ჩანაფიქრის ჩასახვა და სრულყოფა უპირატესად ტალანტის საქმეა, ჩანაფიქრის მატერიალიზაცია სწორედ ოსტატობით ხორციელდება, რომელიც სინამდვილედ აქცევს ტალანტში არსებულ შემოქმედებით პოტენციას. ეს განსაზღვრავს ოსტატობის და ტალანტის სტრუქტურულ შესატყვისობას. ოსტატობამ ჯერ ერთი ტალანტის შემეცნებით მისწრაფებანი უნდა განახორციელოს. შემოქმედებითი საქმიანობის სწორედ გამოცდილების საფუძველზე ახერხებს ხელოვანი სწრაფად, ზუსტად და ხშირად ინტუიციურადაც გადაწყვეტოს ის შემოქმედებითი ამოცანები, რომელსაც მას ტალანტი უყენებს. ამავე დროს, ოსტატობა იმაშიც ჩანს, თუ როგორი სიზუსტით შეუძლია ხელოვანს სინამდვილესთან თავისი მიმართება, გამოსასახი თბიქტის შეფასება განახორციელოს.

წარმოსახვით შექმნილი სახეების ზუსტი და ნათელი განხორციელება ოსტატობის შემდგომი თვისებაა. ფანტაზიაში წარმოსახულსა და ნაწარმოებში მის რეალიზაციას შორის ხომ დიდი დისტანციაა. ხელოვანის ტალანტის მასალისადმი ესთეტიკური მიმართების რეალიზაცია მოითხოვს მასალაზე კონკრეტულ ოპერირებას. ბოლოს, სწორედ ოსტატობაა მოწოდებული ხორცი შეახსნას ტალანტის კომუნიკაციური მისწრაფებას. ამ მიმართულებით ოსტატობა ხელოვანის მიერ ქმნილების ენის თავისებური გამოყენებაა, მაშინ როცა ტალანტი მის მიერ შესაქმნელი მხატვრული ინფორმაციის მხოლოდ ყველაზე შესატყვისი ენის ფლობის უნარია, უმაღლესი ვირტუოზული ოსტატობის ნიმუშია, რომელსაც ძალუძს ნათლად თავისუფლად და ზუსტად გამოხატოს თავისი ფიქრი და გრძნობა. ოსტატობის ისე, როგორც ტალანტის მხარეები ძალიან იშვიათად არიან ჰარმონიულად გაწონასწორებულნი. უფრო ხშირად ისინი უთანაბროდ ვითარდებიან და სწორედ ამიტომ ზოგიერ-

თი შემოქმედი ფსიქოლოგიურ ანალიზში არის დაოსტატებული, ზოგი-
ციკ ემოციების თვითგამოხატვაში და ზოგიზ ესთეტიკური სრულყო-
ფილი კონსტრუქციების შექმნით გამოირჩევა.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ხელოვანის ვერც ნიჭი და ვერც
ოსტატობა ვერ განსაზღვრავს შემოქმედების კონკრეტულ მიმართულე-
ბას, რადგან ისინი სინამდვილის მხატვრული გამოსახვის პრინციპებს
არ შეიცავენ. ასეთ მიმართულებას არც ხელოვანის, როგორც პიროვნების
ცნობიერება შეიცავს, რადგან აქ საქმე გვაქვს არა მის ზოგად ღირე-
ბულებით ორიენტაციასთან და მის მხატვრულ ერუდიციასთან, არამედ
ხელოვანის საქმიანობაში პრაქტიკული ქმედების პროგრამასთან. ამიტ-
ომ, აუცილებელია, არსებობდეს ხელოვანის, როგორც პიროვნების,
სულიერი სამყაროს და მის ნიჭსა და ოსტატობას შორის ისეთი
შუალედური რგოლი, რომელიც ხელოვანის სულიერი მიდრეკილებები-
თაც იქნებოდა განსაზღვრული და ნიჭისა და შემოქმედების წესის
შემცველიც. ამ ამოცანას ასრულებს სწორედ შემოქმედებითი მეთოდი
და ამიტომ მისი სტრუქტურა ზუსტად უნდა შესაბამებოდეს ნიჭისა
და ოსტატობის სტრუქტურას.

ენა და ხელოვნება. ხელოვნების ენა

ენა, ადამიანის ყოფიერება და კულტურა მოუცილებელია ერთ-
მანეთისაგან. ენისა და ხელოვნების ურთიერთობისას მთავარია გავარ-
კვიოთ, თუ რა ადგილი და დანიშნულება აქვს ენას კულტურ –
შემოქმედებით პროცესში. იგი ამ პროცესში ასრულებს მხოლოდ აღნიშ-
ვნისა და კომუნიკაციის ფუნქციას, თუ თავადაა კულტურ–შემოქმედებითი
პროცესის აქტიური მონაწილე რასაკვირველია, როცა ენისა და ხე-
ლოვნების ურთიერთობაზე ვლაპარაკობთ, ჩვენ ვგულისხმობთ ე.წ. ბუნე-
ბრივ, ანუ ნაციონალურ ენებს და არა ე. წ. ხელოვნურ ენებს, რომ-
ლებიც თუმცა ასრულებენ ბუნებრივი ენებისათვის დამახასიათებელ
ზოგიერთ ფუნქციას, მათ სახელიც კი ბუნებრივი ენის ანალოგიით
ეწოდათ.

ბუნებრივი ენა არის ეთნიკური ჯგუფის ან ერის ენა, მისი წარმო-
ქმნა ხდება ბუნებრივი გზით. იგი იბადება ეთნოსთან ერთად, ენისა და
ეთნოსის ჩამოყალიბება ერთდროული პროცესია. ისე არ უნდა წარმო-
იდგინოთ, რომ ჯერ ჩნდება ეთნოსი და შემდეგ კოლექტიური ცნო-

ბიერებით შეთანხმების, კონვენციის საფუძველზე იქმნება. ენა ისტორიულად თან დაჰყვება ეთნოსს და მომავალ თაობებს გადაეცემათ მემკვიდრეობით, ამიტომ ბუნებრივი ენის სიტყვათა მნიშვნელობა არ დგინდება ხელოვნურად — კონვენციის გზით, იგი ყალიბდება ბუნებრივად — ამ ენის შემოქმედი ხალხის მიერ სამყაროს მოვლენებისა და საგნების უშუალო აღქმით. სამყაროს მრავაფეროვნება ყოველ ენაში თავისებურად გადატყდება, აისახება და ფორმირდება შესაბამისი სიტყვების სახით. ყოველ ეთნოსს სამყაროს, სინამდვილის თავისებური, სხვებისგან განსხვავებული ხედვა აქვს და ამიტომაც მათი ენები შინაარსობრივად განსხვავდებიან. ნაციონალურ ენათა მრავაფეროვნება უშუალოდ გამომდინარეობს ადამიანისათვის დამახასიათებელი ფუნდამენტური თვისებიდან — ნების, არჩევანის თავისუფლებისგან. თუკი ადამიანს არ ექნებოდა ეს უნარი, მაშინ მსგავსად ცხოველთა პოპულაციისა ადამიანთა მოდგმაც ყველგან და ყოველთვის ერთნაირი სასიგნალო „აპარატი“ იქნებოდა აღჭურვილი. სწორედ ამიტომაც, რომ ბუნებრივი ენის გაიგივება და მისი გამოცხადება მხოლოდ ნიშნათა სისტემად, ენის არასრულყოფილ დახასიათებად წარმოგვიდგება. რა თქმა უნდა, ენა ნიშანთა სისტემაცაა, მაგრამ ის უფრო მეტია, ვიდრე ნიშანი, იგი უშუალოდ არის დაკავშირებული მისი შემოქმედი ხალხის მსოფლმხედველობასა და მსოფლგანცდასთან, აზროვნებასთან. ენა აზრის გარეშე არ არსებობს იგი მოიცავს ორ მომენტს — გამოსახულებასა და შინაარსს. პირველს მიეკუთვნება ფონემები, მეორეს კი — აზრი. აზრი არის ენის შემადგენელი და მოუცილებელი ელემენტი. აზრი ყალიბდება ენაში და მისგან დამოუკიდებლად არ არსებობს.

აზრი არის ფონემებით დანაწევრებული შინაარსი. ერთიც და მეორეც ენის მხარეებია, არც ცალკე აღებული ფონემები და არც ცალკე აღებული შინაარსი არ არის ენა. თუკი ენა თავის აუცილებელ მომენტად მოიცავს აზრს, მაშინ იგი გარკვეული ცოდნის შემცველია, მისი მატარებელი ხალხის მსოფლმხედველობის გამოხატვის ფორმაცაა, მასში დაფიქსირებულია სინამდვილის, ყოფიერების თავდაპირველი სახე, ყოფიერება იმთავითვე სახლობს ენაში, ენა ყოფიერების გამოვლენაა ამიტომაც ბუნებრივი ენა წარმოადგენს კულტურის უმნიშვნელოვანეს ფენომენს. არ არსებობს კულტურა ენის გარეშე, ენითაა გამსჭვალული კულტურის ფენომენები, იგი კულტურისთვის გარეგადამწვდომია, ეს ნიშნავს იმას, რომ ენა კულტურის რომელიმე კონკრეტული ცალკე

არსებული სფეროს განმსაზღვრელი კი არ არის, არამედ თუ რაიმე არსებობს კულტურის სახით, ის აუცილებლად ენაშია გაფორმებული, კულტურა არსებობს ენაში. ენა კულტურის არსებობის წესია.

ხელოვნება შეიძლება განხილული იქნას როგორც თავისებური ენა. მას ნაციონალური ენის მთელი რიგი თვისებები აქვს. გარდა იმისა, რომ ხელოვნების ისეთი სახეები არსებობს, როგორცაა ლიტერატურა და მასზე დაფუძნებული ხელოვნების სინთეზური ფორმები, რომლებიც თავისი მხატვრული ქსოვილის საშენ მასალად ბუნებრივ ენას იყენებენ, ხელოვნების ენა სხვა ხელოვნურ ენებთან შედარებით ყველაზე უფრო მეტად ამჟღავნებს ბუნებრივი ენის თვისებებთან სიახლოვეს. მაგალითად, მეცნიერების ენაც ხელოვნური ენაა მაგრამ მისი ბუნება წმინდად სიმბოლურია, ან სხვაგვარად, რომ ვთქვათ, ის მხოლოდ ნიშანთა სისტემაა და არ შეიცავს მსოფლმხედველობრივ და მსოფლგანცდით შინაარსს, ამდენად, ბუნებრივი ენის ანალოგიით ხელოვნებას, როგორც ადამიანის საქმიანობის სპეციფიკურ ფორმას შეიძლება ვუწოდოთ ენა. ხელოვნების ენა არის ფორმების, სიმბოლოების ნიშნების და სხვა სემიოტიკური კონცეპტების ერთობლიობა. ხელოვნების ენის არსებითი მახასიათებელია კომუნიკაციურობა და დიალოგურობა. ხელოვნების ენა მხოლოდ იმ შემთხვევაში ასრულებს თავის ფუნქციას, როცა არსებობს ამ ენის გამგები. წინააღმდეგ შემთხვევაში სიმბოლოები, ფორმები, ნიშნები, ტექსტები შეიძლება ფიზიკურად არსებობდნენ, როგორც რეალურ დროსა და სივრცეში არსებული საგნები, მაგრამ ისინი მოკლებულნი იქნებიან იმ თავდაპირველ საზრისს, რაც მათ გააჩნდათ და ამდენად ვეღარ შეასრულებენ ენისათვის დამახასიათებელ ინფორმაციის შენახვისა და გადაცემის ფუნქციას. ასეთ შემთხვევაში ხელოვნების ენა დუმს, მისი არ ესმით და ამდენად ის აღარ არსებობს როგორც ენა. ხელოვნების ყოველ სახეს თავისი ენა გააჩნია, ის ქმნის სამყაროსა და ადამიანის მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ სურათს, იმისათვის, რომ ხელოვნების ენამ შეასრულოს თავის ფუნქცია, აუცილებელი არსებობდეს ამ ენის გამგები. ამდენად ხელოვნების ენის არსებითი მომენტი გაგებაა, ხელოვნების ქმნილება ერთის მხრივ შედგება რეალურ — ფიზიკური მასალისაგან, მეორეს მხრივ არის საზრისის, ირეალური განზომილების მატარებელი. იმისათვის, რომ ადამიანმა შეძლოს ხელოვნების ქმნილებასთან, როგორც ასეთთან ურთიერთობა, მას უნდა ესმოდეს მისი საზრისი.

საზრისის გაგება კი გულისხმობს ამ ენის, ნიშნების, სიმბოლოების, ფორმების ცოდნას, რაშიც დაშიფრულია საზრისი. ხელოვნება ნიშნებსა და სიმბოლოებში არსებობს. ამდენად ის თავისებური ენაა, ამ აზრით ხელოვნება ენაა. რომლის ცოდნა აუცილებელი პირობაა, რათა გავიგოთ ამ ენაზე განხორციელებული შინაარსი.

ხელოვნების კომუნიკაციური ფუნქცია მოითხოვს ფორმას კონსტრუქციულ – ესთეტიკურთან ერთად ნიშნური ხასიათიც ჰქონდეს, რომელიც თავის თავში ატარებს მხატვრულ ინფორმაციას, რომელიც, ინფორმაციის სხვა სახეებისაგან განსხვავებით, იმით გამოირჩევა, რომ შეუძლებელია სხვა ნიშნური სისტემით მისი „თარგმნა“, სხვა კოდზე მისი გადატანა. მხატვრული ინფორმაცია განუყოფელია მისი განმახორციელებელი ნიშანთა სისტემიდან. ეს იმიტომ, რომ ამ ნიშნის სტრუქტურა ყოველთვის მნიშვნელობის სტრუქტურით არის განსაზღვრული, რომლის გადასაცემად იგი მოწოდებული, სიტყვიერი ენა და ყველა ხელოვნური კოდი შექმნილია აბსტრაქტული მნიშვნელობის გადასაცემად. სიტყვა სწორედ იმიტომ იქცა აზრის განივთების მთავარ საშუალებად, რომ მას შეუძლია ადეკვატურად მოგვეცეს აზროვნების რეზულტატი, ხელოვნებაში კი მხატვრულად დამუშავებული სიტყვა მხატვრული შინაარსის განხორციელების მრავალთაგან ერთ-ერთი საშუალებაა, ვინაიდან სამყაროს მხატვრული ათვისება უფრო მდიდარი, მრავალფეროვანი და რთულია, ვიდრე თეორიული შემეცნება, მთელი ამ მრავალფეროვნების გამოსახატავად დასჭირდა ხელოვნებას სხვადასხვა და განსხვავებული „ენები“ – პლასტიკური, ფერწერული, ქორეოგრაფიული, მუსიკალური და ა.შ., რომელთაგან თითოეული მათგანი თავისი სპეციფიკით გამოირჩევა და სხვისთვის მიუწვდომელ მხარეს გამოთქვამს. ხელოვნება ზოგადად სხვადასხვა ნიშნურ სისტემებად წარმოგვიდგება, რომლებშიც გამოიყენება თვალისა და ყურისათვის მისაწვდომი სიგნალები, რადგან გრძნობის ორგანოთაგან მხოლოდ ეს ორნი არიან დაკავშირებულნი ადამიანის ცნობიერებასთან და შეუძლიათ გადასცენ მას ის საზრისი, რომელსაც მხატვრული ნაწარმოები შეიცავს.

ხელოვნებაში განხორციელებული ნიშანთა სისტემა ნიშანთა სხვა სისტემებისაგან იმით განირჩევა, რომ მან უნდა გახსნას არა აბსტრაქტული, არამედ უაღრესად კონკრეტული მნიშვნელობები. როგორც ზემოთ ვთქვით, მხატვრული გამოსახვა გამოსასახვის კონკრეტულობას

აღადგენს, ხოლო მხატვრული გამოხატვა კონკრეტულია ემოციურად. სწორედ ამ თავისებურების გამო სემიოტიკაში, როგორც ნიშანთა თეორიაში, გამოიყოფა ესთეტიკური სემიოტიკა, რომელიც მართალია ზოგად შტრიხებში იმეორებს ნიშნის ყველა ბუნებას, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ესთეტიკურ ნიშანს აქვს საკუთარი სპეციფიკა, რაც მოკლედ შეიძლება შემდეგი დებულებების სახით გამოვთქვათ:

ესთეტიკურ ნიშანთა სისტემა ორმაგ სუბიექტურ-ობიექტურ საზრისს ფლობს, ასევე რაციონალურ და ემოციურ მნიშვნელობების შემცველია.

ესთეტიკური ნიშანი განუყოფელ კავშირშია გამოხატულ მნიშვნელობასთან, რომლის გამო ნიშნის შეცვლა მნიშვნელობის შეცვლას იწვევს და პირუკუ; მნიშვნელობის შეცვლა – ნიშნის შეცვლას.

შეუძლებელია არსებობდეს ესთეტიკურ ნიშანთა რაიმე საყოველთაოდ აღიარებული წესი, რომელსაც დაექვემდებარება ნიშანთა ცალკეული სისტემები, რადგანაც მხატვრული ნიშანი ყოველთვის სუბიექტურ მხარის, ხელოვანის ინდივიდუალური ბეჭდით არის დალდასმული

მხატვრულ ენას შეუზღუდავი ვარიანტულობა ახსიათებს, რადგანაც სახოვან ნიშანთა სისტემა ხელოვნების სხვადასხვა სახეში მრავალგვარად მოდიფიცირდება და ტრანსფორმირდება, მხატვრულ შემოქმედებითი მეთოდის შესატვისად და საგრძნობლად იცვლის სახეს ყოველი ხელოვანის შემოქმედებაში.

ბოლოს, აქედან გამომდინარე, ხელოვნების ფორმა ერთდროულად არის სახოვანი მოდელი და ნიშანთა სისტემა, მატერიალური კონსტრუქცია და სპეციალური ენა, ესთეტიკური და კომუნიკაციური ღირებულებების ერთდროულად მატარებელი.

ხელოვნების ბავება – ინტერპრეტაცია

მხატვრული ტექსტის ანალიზის, გაგებისა და ინტერპრეტაციის შესაძლებლობის პრობლემა ესთეტიკის ისტორიაში შედარებით მოგვიანებით ჩნდება, მისი ღრმა და საფუძვლიანი განხილვა შლაიერმახერის სახელს უკავშირდება. ასევე ამ პრობლემის დამუშავებაში დიდი წვლილი შეიტანეს ვ. დილთაიმ, გ. გადამერმა და სხვებმა.. ხელოვნება მიეკუთვნება სინამდვილის იმ სფეროს, რომელიც გაგებას მოითხოვს, ბუნება და ბუნებრივი მოვლენები შეიძლება ავხსნათ, გავარკვიოთ თუ

რა პროცესები რა მიზეზ-შედეგობრივ ან რა ალბათურ კავშირებს ემყარებიან. ხელოვნების ქმნილებები და ზოგადად კულტურის არტეფაქტები ახსნასთან ერთად გაგებასაც საჭიროებენ, რადგანაც ისინი სულიერი, გონითი საზრისის მატარებელი არიან. საზრისის ბუნების-მეტყველების მეთოდებით ვერ ავხსნით, მის შესამეცნებლად მისი გახსნა და გაგებაა საჭირო. გაგება სულიერი პროცესია, რომელიც გონთა მიმართებაზეა დამოკიდებული. მის ამოცანას წარმოადგენს „გონთა“ შორის არსებული ისტორიული თუ ადამიანური ხიდის გაღება. შეიძლება თქვას, რომ ხელოვნების გაგებისა და ინტერპრეტაციის მეთოდი შესაძლებელია იქცეს ნიმუშად ისტორიული ხდომილებების და ზოგადად კულტურის გაგების საქმეში. ხელოვნებაში განივთებული იდეა არ ტოვებს წინასწარგანზრახულის შთაბეჭდილებას, იგი საუბრობს არა უშუალოდ სინამდვილეზე, არამედ მეტაფორის საშუალებით რეციპიენტის გრძნობებს, წარმოსახვას და განსჯას უფრო ყურადღებიანს, უფრო დამყოლს ხდის. ამით ის აღწევს ისეთ მდგომარეობას, თითქოსდა არანაირი დისტანცია (დროითი, კულტურული, მენტალური, ფსიქოლოგიური) ჩვენსა და გადმოცემულ რეალობას შორის არ არსებობს და იგივეობრივია ჩვენი საკუთარ თავთან შეხვედრისა. სხვაგვარად, რომ ვთვათ ხელოვნება ერთი შეხედვით ისე წარმოგვიდგენს საკუთარ თავს თითქოსდა მასში დაფარული, საიდუმლო დამოფრული კოდი არა არსებობს და ის ისეთივე ცხადია და ნაცნობია, როგორც ჩვენი საკუთარი პიროვნება. ჰეგელის ესთეტიკურ კონცეფციას სწორედ ეს იდეა უდევს საფუძვლად, მასთან როგორც ზემოთ ვთქვით ხელოვნება წარმოგვიდგინა აბსოლუტური გონის პირველ „განათებად“, რაც იმას ნიშნავდა, რომ ის ხელოვნებაში ხედავდა აბსოლუტური გონის თვითშეცნობის ისეთ ფორმას, სადაც არ შედის არაფერი უცხო და შეუცნობელი. თუმცა უდავო ფაქტია, რომ მხატვრული ნაწარმოების „ნამდვილობა“, მისი შინაარსი იდეა და ენა ანუ მისი კომუნიკაციური შესაძლებლობები, შეუძლებელია დარჩეს თავისი პირველადი მნიშვნელობის საზღვრებში, სადაც ქმნილების აღმქმელი იმავე სივრცის და დროის, ზოგადად კულტურის ზიარი იყოს როგორც შემქმნელი. გარდა ამისა, ალბათ მხატვრულ ნაწარმოებს ყოველთვის აქვს თავისი საკუთარი ნამდვილობა და ის წარმოადგენს იმ რეალობის გამოხატულებას, რომელიც აუცილებლობით არ არის თანხვედრი იმ კონკრეტულ სინამდვილესთან, რომელსაც ის გამოსახავს, ან კიდევ

უფრო მეტიც, ის არ არის თანხვედრი იგივე ვითარების, რომელსაც გულისხმობდა შექმნის პროცესში თავად შემოქმედი. ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ამ გარემოების სირთულის ასახსნელად მივმართავთ „არაცნობიერ შემოქმედებით გენიას“ თუ „მიძღვების იდეას“ მხატვრული სახე ნებისმიერ შემთხვევაში ფილოსოფიურ აზრს მიიყვანს იმ დასკვნამდე, რომ მხატვრული ნაწარმოები თვითონ საუბრობს თავის თავზე, მას აქვს დამოუკიდებლობა, როგორც ეპოქის ისე მისი შემოქმედის მიმართ. ხელოვნების ქმნილება შექმნის შემდეგ, თუ შეიძლება ასე ითქვას იწყებს დამოუკიდებელ ცხოვრებას, ის ერთგვარად „გაობიექტივირდება“ და თავისი ცხოვრებით იწყებს არსებობას. მასთან და არა მის ავტორთან იმართება დიალოგი, ხდება მისი გაგება, ინტერპრეტაცია. მხატვრული ნაწარმოების ერთი უმთავრესი თავისებურება ხომ ისაა, რომ ის ღია სისტემაა და ამდენად ის გახსნილია სულ ახალი და ახალი ინტერპრეტაციისათვის.

კანტი გემოვნებაზე მსჯელობისას თუმცა უშვებდა გემოვნების საერთო საყოველთაო მნიშვნელობას, მაგრამ იქვე განმარტავდა, რომ ესთეტიკური მსჯელობა არ ემყარება არგუმენტებს და ესთეტიკურ მსჯელობაში გამოტანილი დასკვნა არ არის განპირობებული წინამძღვრების ჭეშმარიტებით. კანტი ლაპარაკობს ტკობის და შეფასების საყოველთაობაზე. ხელოვნების ქმნილების იდეის, შინაარსის ადეკვატური გაგებისა და ინტერპრეტაციის საკითხი ახალი დროის ესთეტიკის ერთერთ უმთავრეს საკითხად იქცა. ამან კი, თავის მხრივ, შესაძლებელი გახადა პერმენევტიკის დაფუძნება

რა არის პერმენევტიკა? ეს ტერმინი დაკავშირებულია პერმესის სახელთან, რომელიც ანტიკური მითოლოგიის ერთ-ერთი პერსონაჟია, პერმესი მაცნე, შიკრიკი, შუამავალია ადამიანსა და ღმერთებს შორის, რომელსაც ევალეობდა განემარტა ადამიანთათვის ღმერთების ნება, ხოლო ღმერთთათვის ადამიანთა პატივისცემა ჩაეგონებინა. აქედან მოდის ტერმინი „პერმენევტიკა“. შუა საუკუნეებში ის დაკავშირებულია წმინდა წერილების განმარტებასთან, ეკლესიის მამების თეოლოგიური ტრაქტატების გახსნასთან. რენესანსის ეპოქაში კი ჩამოყალიბდა ფილოსოფიური ტრაქტატების პერმენევტიკა, რომელიც მოწოდებული იყო საკუთრივ ფილოსოფიური ტექსტების კრიტიკული კვლევისათვის, რათა გაენთავისუფლებინა ისინი ზედმეტი მინარევებისაგან და დაებრუნებინა მათთვის პირვანდელი სახე და მნიშვნელობა. დასახელებუ-

ლი მცდელობები შეიძლება მივიჩნიოთ ჰერმენევტიკამდელ ჰერმენევტიკად. ხოლო ჰერმენევტიკა როგორც მეცნიერული მეთოდი ჩამოყალიბდა XIX საუკუნის ორმოციან წლებში და მისი ფუძემდებელია ფ. შლაიერმახერი. ის განიხილავდა ჰერმენევტიკას როგორც ყველა გონითი მეცნიერების გამაერთიანებელ მეთოდს. მას მიაჩნდა, რომ ფსიქოლოგიური წვდომის საშუალებით შეიძლება შეღწევა ანტიკურ ავტორთა სამყაროში. ასევე შესაძლებელი იქნებოდა ნებისმიერი ისტორიული პიროვნების შინაგანი ბუნების წვდომა, რაც მისცემდა იმის საშუალებას, რომ მომხდარიყო ისტორიის რომელიმე მონაკვეთის მოვლენათა ზუსტი კონსტრუირება, უფრო ღრმა წვდომა ისტორიული მოვლენებისა, ვიდრე ამას აცნობიერებდნენ თავად ამ მოვლენათა მონაწილენი.

შლაიერმახერი ჰერმენევტიკულ თეორიას მთლიანად მიმართავს ნაწარმოების თავდაპირველი მნიშვნელობის გასარკვევად. მისი აზრით, ჩვენამდე მოღწეული მხატვრული ნაწარმოები ამოვარდნილია საკუთარი სამყაროდან. შლაიერმახერი აღნიშნავს, რომ ქმნილებაში დაკუნებული პირვანდელი საზრისი წყვეტს არსებობას, მაშინ როცა ის მოწყვეტილია „მშობლიურ“ კონტექსტს, ასეთ შემთხვევაში წყვეტს არსებობას, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები ანუ ჰეგელის თავის ნამდვილ მნიშვნელობას. საკუთრივ ხელოვნების ნაწარმოები ემყარება თავისი ეპოქის ფესვებსა და საკუთარ კულტურულ გარემოცვას. ის ჰეგელის თავის, ხასიათს, ბუნებასა და მნიშვნელობას, თუ მას ამოვგლეჯთ თავისი სამყაროდან და „გადავსვამთ“ სხვა ურთიერთობებში. ხელოვნება ასეთ შემთხვევაში მოგვაგონებს იმ „არაფერს“ რაც გადარჩენილია ხანძრის შემდეგ და ინახავს მხოლოდ ცეცხლის ნაკვალევს. მაგრამ, თუ იმასაც დაუშვებთ, რომ ჩვენამდე მოღწეული ნაწარმოები შეესაბამება თავის პირველად მნიშვნელობას, მაინც ჩნდება ეჭვი — შეესაბამება კი ჩვენთვის საინტერესო ხელოვნების ნაწარმოების მნიშვნელობა და მისი ჩვენეული გაგება სინამდვილეს? ხომ შეიძლება, რომ ჩვენ ქმნილებაში ამოვიკითხოთ მისი მეორადი მნიშვნელობა რომელიც მომდინარეობს პირველიდან, ანდა თვით მისი წარმომშობი ისტორიული მომენტებისა და გარემოებების და კონტექსტის განხილვასაკმარისია თუ არა მხატვრული ნაწარმოების გასაგებად. ფ. შლაიერმახერი ეძებდა ხელოვნების ნაწარმოების პირვანდელ მნიშვნელობას, იმ რწმენით, რომ ეს მას ხელოვნებაში მართლაც ეგულუბოდა. თუმცაღა მის მიერ ღიად დატოვებული კითხვები კარგა ხანს იყვნენ

.პასუხის მოლოდინში. მიუხედავად ამისა, შლაიერმახერს უდავოდ დიდი დამსახურება მიუძღვის ჰერმენევტიკის, როგორც გაგების თეორიისა და მეთოდოლოგიის, დაფუძნების საქმეში.

XIX საუკუნის დასასრულს ფილოსოფიური ჰერმენევტიკა დილთაის გავლენით შეუერთდა სიცოცხლის ფილოსოფიას. „ისტორიული ცნობიერების“ კრიტიკისას დილთაი ამტკიცებდა, რომ ისტორიის გაგების მთავარი პრობლემა ინტუიტიური განცდაა. ასევე ხელოვნების ნაწარმოების გაგებისას დილთაი აქცენტს აკეთებს სწორედ უშუალო წვდომის ფაქტორზე. დილთაიმ მიზნად დაისახა ესთეტიკური სინამდვილის ბუნების გარკვევა. მან დააყენა საკითხი ხელოვნებაში წვდომისა და გაგების შესახებ. დილთაი მიიჩნევდა, რომ საკითხის ასეთი დაყენება გამართლებული იყო ობიექტური ფაქტორებით და მათ შორის საზოგადოების სულიერი კრიზისით. საზოგადოებაში ყველა არსებული რეალობა არ იმსახურებდა „ნამდვილი სინამდვილის სახელს“. დილთაისთან სინამდვილე სამი მხარისგან შედგება: სინამდვილის რომელიმე შესაძლებლობის განხორციელებული საფეხური, სინამდვილის უსასრულო შესაძლებლობის მქონე ბუნება, ამ ორი მხარის ორგანული ერთიანობა. ამ ერთიანობის რომელიმე მხარის გააბსოლუტირება შეუძლებელია. სინამდვილის თავისთავადი და ჭეშმარიტი ბუნება ორივე მხარის განხორციელებისა და შესაძლებლობათა არა მარტო წინააღმდეგობას, არამედ ორგანულ კავშირსაც გულისხმობს, რაც სინამდვილის მთლიანობაზე მიუთითებს, ხოლო ამ მთლიანობის გაგება სინამდვილის თავისთავადობასა და ობიექტურობას გულისხმობს.

ესთეტიკური სინამდვილე, როგორც ადამიანისათვის მნიშვნელოვანი და ღირებული სფერო, წარმოადგენს სინამდვილის გახსნასა და გამოააშკარავებას. ამიტომ ბუნებრივია, რომ მისი კანონზომიერება გულისხმობს იმ ხელისშემშლელი პირობების თავიდან აცილებას, რომელიც „ფარავენ“ სინამდვილეს. სინამდვილე, მით უმეტეს ხელოვნების ენით გადმოცემული დროის ცვალებადობასთან და განვითარებასთან ერთად სულ უფრო ახალ ამოცანებს სვამს ადამიანის წინაშე და ეს ამოცანა მის გარეთ კი არ იმყოფება, არამედ თვითონ ადამიანშია, რომელიც ამდენად თვითონაა გამოცანა, ხან როგორც შემოქმედი, ხანაც როგორც აღმქმელი და თანავტორი. გადაწყვეტილი პრობლემა არ ნიშნავს პასუხის საბოლოოდ მიღებას საინტერესო და პრობლემატურ კითხვაზე, რომლის შემდეგაც შესაძლებელი იქნება

ანტიკურობის ნაკარნახევი „ატარაქსიაში ჩაძირვა“. ადამიანის სინამდვილეში ყოფნა მის წინაშე ახალი და ახალი ამოცანების დაყენებას გულისხმობს, ეს კი თავისთავად ადამიანის აქტიურ მრავალფეროვან შემოქმედ ბუნებაზე მიუთითებს. ალბათ სწორედ ესაა მიზეზი, რომ მის მიერვე შექმნილი ესთეტიკური სინამდვილე ადამიანს მზამზარეული სახით კი არ მიეცემა, არამედ შემოქმედებით პარადიგმაში შებურვილი, რომლის ამოსაცნობადაც მუდმივი რაციონალური დაძაბულობაც არაა საკმარისი. არსის წვდომა მოითხოვს სინამდვილის დამახინჯების შესაძლებლობისგან განთავისუფლებას და სინამდვილის გამოააშკარალებას. ეს კი ადამიანის შემოქმედების მიერ ხორციელდება, ისევე როგორც ხორციელდება მისი შენიღბვა ამ უნარის მეშვეობითვე.

შემოქმედების საზრისი მდგომარეობს სწორედ თვითოეულ ადამიანში მოქმედი სინამდვილის დამახინჯებისა და დაფარვის უნარის მქონე ასლების ორგანულ გაერთიანებაში. სინამდვილის მთლიანობის აღდგენაში და ამით მშვენიერების (საერთოდ ღირებულების) წვდომაში. ხშირად ადამიანს უჭირს ყოველდღიურ რეალობაზე ამაღლება, მის მიერ გააბსოლუტირებულ მიდრეკილებებზე და მისწრაფებებზე ხელის აღება. ამიტომ შემოქმედება, იქნება ეს მხატვრული ნაწარმოების შექმნა თუ კვლავგანცდა, დაკავშირებულია გარკვეულ სიძნელეთა გადალახვასთან. ეს პროცესი იმდენად რთულია, რომ მას ხშირად საკუთარი სამყაროს დანგრევამდედაც კი მივყავართ. ხელოვნებაში უშუალოდ მოცემული სინამდვილე, მზამზარეული სახით არ არსებობს. ხელოვანი სვამს კითხვას: რატომაა ის ასეთი და ცდილობს, განმარტოს ის ნამდვილი სინამდვილის წვდომით. დილთაის წინშე ესთეტიკური სინამდვილის ახსნის და გაგების პრობლემა იდგა. მას სურდა გაერკვია მისი ბუნება და მისი ახსნისა და წვდომის შესაძლებლობა, მისი გაგების მეთოდი. მას უნდა აეგო მეცნიერება როგორც გონის მეცნიერება.

„პოეტის წარმოსახვის უნარში“ დილთაი მიუთითებს იმ გარემოებაზე, რომ პოეტი და ხელოვანი დღეს გრძნობს, რომ მხატვრული ნაწარმოები დროის შინაარსსა და საიდუმლოებას გამოთქვამს უფრო ძლიერად, ვიდრე რაფაელის მადონები და იფიგენია. ამიტომაც დილთაი ზურგს აქცევს წარსულისაკენ მოცქირალ ესთეტიკას და მის ფუნქციას მომავლის ხედვასა და ამოცნობაში ხედავს. იგი წერს, რომ

ფილოსოფიის ამოცანაა ესთეტიკური აზროვნების განვითარების მეშვეობით აღადგინოს ბუნებრივი ურთიერთობა ხელოვნებას, კრიტიკასა და ხელოვნების ნაწარმოების აღმქმელს შორის. ასეთი ურთიერთობის აღდგენა გულისხმობს ესთეტიკის მიერ ესთეტიკური სინამდვილის სწორ გაგებას. გემოვნება მოიპოვებს თავის საყრდენს და ამით მოპოვებული იქნება ხელოვნების ნაწარმოების შეფასების მასშტაბიც.

არისტოტელეს მსგავსად, დილთაიმ თავის ესთეტიკას პოეტიკა უწოდა, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ საყოველთაო მნიშვნელობის წესების დამდგენი ესთეტიკისგან შემოფარგლულიყო კვლევის დროს ხელოვანის ენობრივი ნაწარმოებით, არამედ იმიტომ, რომ ენობრივი ნაწარმოები წარმოადგენდა სწორედ იმ კონკრეტულ ესთეტიკურ სინამდვილეს, რომელსაც მაქსიმალურად უნდა მიახლოებოდა აზროვნება და სინამდვილესთან ამგვარი მიახლოებით განთავისუფლებულიყო სპეკულაციებისაგან. ამასთანავე, პოეტიკის პირველადი მნიშვნელობა გამოხატავს ისეთ რაიმეს, რაც წარმოადგენს დილთაის მიერ გაგებულ ესთეტიკურ სინამდვილის არსებას. ჰაიდეგერი წერს, რომ პოეტიკა ნიშნავს გამოღებას, გამოაშკარავებას შექმნის, შემოქმედების თვალსაზრისით.

დილთაის მიხედვით, პოეტიკამ უნდა მოაწესრიგოს ყველა ხალხის მხატვრულ ნაწარმოებთა უსასრულო მრავალფეროვნება ისტორიული კაუზალობის შემეცნებისათვის. პოეტის წარმოსახვის უნარის ანალიზისა და გენიოსის ცნების შემოტანის გამო, ხელოვნება აღარ იყო სინამდვილის მიბაძვა, რომელიც მზამზარეული სახით იქნებოდა მოცემული. ნაწარმოებში გამოხატული გრძნობად-კონკრეტული სიცოცხლე არსებობს და თავის საზრისს ახორციელებს აქტუალურ, უშუალო „ცოცხლობაში“, უშუალოდ იმის განცდაში რაც მხატვრულ ნაწარმოებშია მოცემული. სხვა სახით, თუ არა სიცოცხლის უშუალო განცდით ნაწარმოები არ არსებობს. დილთაის მიხედვით, მხატვრულ, ტექსტურ ნაწარმოებში (პოეტურ ტექსტში) კარგად ჩანს შემოქმედებითი სიცოცხლის პულსი, ამიტომ მის გასაგებად საჭიროა შინაგანი, ანუ ფსიქოლოგიური მეთოდი. დილთაი წერს, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში პოეზიის დამოუკიდებელი ღირებულება შეუძლებელია ნაჩვენები იქნეს გარეგანი ემპირიული მეთოდით. „ფაქტები, რომლებიც ეხებიან საზოგადოებას, ჩვენ შეგვიძლია გავიგოთ მხოლოდ შინაგანი განცდისგან, სიყვარულითა და სიძულვილით. ჩვენი ეფექტების თამაშით ჩვენ

ექმნით ისტორიულ სამყაროს. ბუნება ხომ ჩვენთვის ზედმეტია, ის ჩვენთვის უცხოა. საზოგადოება – აი, ჩვენი „სამყარო,“ მისი აზრით ცხოვრება ეს არის გონითი პროცესი. ის, რასაც ადამიანი განიცდის, გრძნობს და სურს მას. ცხოვრება არის განცდა, ის, რასაც ჩვენ მართო რაციონალური მიდგომით ვერ ჩავწვდებით. მას ვერ გავიგებთ გააზრების რაციონალური კატეგორიით. აქ მთავარია შინაგანი, ფსიქოლოგიური გამოცდილება, ცნობიერების ფაქტების ინტუიტიური განცდა. ის, რითაც შეიძლება გაიგო აზრი ისტორიული თუ მხატვრული ნაწარმოებისა, ცხოვრებისა, რომელიც მასშია ასახული. აქამდე, თითქოსდა აუცილებლობით მივყავართ თხზულებათა შემქმნელის ფსიქოლოგია

ფსიქოლოგიის და მხატვრულ შემოქმედების მიმართება მრავალ მოაზროვნესთან ესთეტიკის ძირითად საკითხს წარმოადგენს. მაგალითად, ესთეტიკური აქტივობა კროჩესთან გაიგივებულია სულის მხატვრულ მოღვაწეობასთან, რამდენადაც ეს უკანასკნელი „ხელოვნების არსებას“ წარმოადგენს. ხელოვნების არსება მასთან სპეციფიკურ შემეცნებით ხასიათში მდგომარეობს. ხელოვნება არის რეალობის გამომსახველობითი შემეცნება. რეალობის ინტუიტიური წვდომა ნიშნავს რეალობის გამოსახვას სახეებში და გამოსახულის წვდომა ხდება ისევე როგორც რეალობის აგება აზროვნების შემოქმედებითი აპარატის მიერ, ანუ ინტუიტიურად. ეს შემეცნებითი პროცესი თვითონ მასშივეა და მიმდინარეობს ავტონომიურად, შემეცნების სხვა ფორმებისაგან დამოუკიდებლად. იგი კატეგორიულად უარყოფს ხელოვნების ნაწარმოების ინტელექტუალური გაგების შესაძლებლობას და აღნიშნავს, რომ ჰეგელის პანლოგიზმი სახეობით შემეცნებას უკარგავს დამოუკიდებლობასა და თვითმყოფადობას.

ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზისას, ხშირად იყენებენ შემოქმედებითი საქმიანობის ფსიქიკური პროცესების განხილვას. მხატვრული შემოქმედება ხშირად რედუცირების ასეთი გზით ინტერპრეტირდებოდა უფრო ელემენტარული ფსიქიკური სიტუაციებიდან. ფროიდის მიერ დაფუძნებული სამედიცინო ფსიქოლოგიის მიმართულებამ ლიტერატურის ისტორიკოსებს მისცა ბევრი საბაბი იმისათვის, რომ ინდივიდუალური მხატვრული შემოქმედების ცნობილი განსაკუთრებულობები დაეკავშირებინათ მხატვრის პირად ინტიმურ განცდებთან. ამასთანავე ფროიდის შრომები საშუალებას იძლევიან უფრო ღრმად და სრულყოფილად

ოფილად გამოვიძიოთ მხატვრული შემოქმედების აღქმისას განცდების გავლენა. ფროიდის მიხედვით, წარმოგვიდგება სურათი, რომ მხატვრული შემოქმედება, ერთის მხრივ, ჩაწნულია შემოქმედის პირად ცხოვრებასთან, მეორეს მხრივ, კი მალღდება ამ გადაჯაჭვულობაზე.

იუნგის აზრით, ასეთი ანალიზი რჩება ზოგადადამიანურ ფსიქიკაში, რომლიდანაც შეიძლება ამოიზარდოს არა მარტო ხელოვნების ნაწარმოები, არამედ ნებისმიერი სხვა რამ. აქ არ უნდა დაისვას მხატვრული შემოქმედების გაგებისათვის ზედმეტი კითხვა, იმ გარემოებებზე, რომელიც გარს არტყია მის შემოქმედს. უბრალოდ უნდა ისმებოდეს კითხვა ნაწარმოების აზრსა და შემოქმედის ამოსავალ პრინციპებზე, რამდენადაც ისინი მნიშვნელოვანნი არიან მისი აზრის გასაგებად. პიროვნულ მდგომარეობაზე შეჩერებით, რომელიც პროვოცირებულია შეკითხვით შემოქმედების პირად ამღზნებ მიზეზებზე, საკმაოდ არაადექვატურია ხელოვნების ნაწარმოებისა იმ განზომილებაში არის არა ადამიანური, არამედ რაღაც ზეპიროვნული, მას არ აქვს პიროვნულობა და ამიტომაც მისთვის ეს არ არის კრიტერიუმი. განსაკუთრებულობა ამ ხელოვნების ნაწარმოებისა არის ის, რომ იგი ახერხებს დააღწიოს თავი პიროვნულობის სფეროს და უკან მოიტოვოს მთელი დროულობა, და განსაზღვრული ინდივიდის არამარადიულობა. ფსიქოლოგია, რომელიც ერთგულია კაუზალობის პრინციპისა, ნებისმიერ ადამიანს უნებურად გადააქცევს პომოსაპიენსის (სახელობის) უბრალო წარმომადგენლად. რადგან მისთვის არსებობს მხოლოდ ძიებები და წარმოებულები. მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოები არაა ძიება და არაა წარმოებული სიდიდე, არამედ ხელოვნური შემოქმედებითი გამოხატულება სწორედ იმ პირობებისა და გარემოებებისა რომლისგანაც კაუზალურ ფსიქოლოგიას სურდა მისი ამოყვანა. მცენარე არა მხოლოდ ნიადაგის პროდუქტია არამედ დამოუკიდებელი პროცესიც, რომლის ახსნასაც არანაირი კავშირი არა აქვს ნიადაგის აგებულებასთან. მხატვრული ნაწარმოები უნდა განვიხილოთ როგორც სახეშემოქმედება, როგორც აზრი, რომლის სპეციფიკური ბუნება თავად მასშივეა და არა გარეგნულ პირობებში. შეიძლება ითქვას რომ ის არის თვითარსი, რომელიც იყენებს ადამიანს და მის პირად გარემოებებს როგორც მკვებავს და „თავისთავს აქცევს იმად, რაღაც უნდა რომ იქცეს“.

გაგება აუცილებლად გულისხმობს რეალურ ყოფიერებად ჩათვ-

ლილი სინამდვილის მიჩნევას წმინდა სინათლედ. იგი შეიძლება ადამიანურმა გონებამ ვერ გაიგოს, მაგრამ თავისთავად მაინც სინათლესა და სიცხადეს წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე ევროპულმა ფილოსოფიამ და საერთოდ კულტურამ მიზნად დაისახა იმ გზების ძიება რომელიც ამ სინათლის დანახვას შეაძლებინებდა.

ფილოსოფია, როგორც აზროვნება ყოფიერებაზე. მიზნად ისახავდა ყოფიერების ფენომენის ახსნას, განმარტებას. მის შემსწავლელ ფენომენოლოგიას კი ჰაიდეგერი სწორედ ჰერმენევტიკას უწოდებს. მაგრამ რამდენადაც ყოფიერების ახსნა და გაგების ცდა სამყაროს შექმნასა და გარდაქმნას ნიშნავს, ამიტომ ჰაიდეგერი ჰერმენევტიკის ახლებურ გაგებას იცავს. ჰერმენევტიკა მარტო არსებულის ყოფიერების განმარტება კი არ არის, არამედ ამბის მოტანაც ყოფიერებიდან. (ანუ მითოლოგიური, ჰერმესისეული ფუნქციის შესრულება). ეს კი ყოფიერების გამოვლენაა, ე. ი. ახლის შექმნა ყოფიერთა სამყაროში. ჰაიდეგერთან ჰერმენევტიკამ უნივერსალური სახე მიიღო, განსხვავებით დილთაისაგან, რომელიც ამ მეთოდს მხოლოდ გონით მეცნიერებებს მიუყენებდა. ჰაიდეგერისათვის ჰერმენევტიკული ზოგადად ადამიანური პირველადი ბუნების გამოხატულებაა. ჰაიდეგერი არ აცხადებს, რომ მის მიერ ჰერმენევტიკის განსაზღვრება ზუსტია. საერთოდ თუ რაიმე არ მიაჩნია მას შესაფერისად ფილოსოფიური აზროვნებისათვის, ეს არის სიზუსტე. იმ ფუნქციას, რასაც ჰერმესი ასრულებდა მითოლოგიაში ჰაიდეგერთან ასრულებს ენა. მისი აზრით თავად ენა არის ჰერმენევტიკული. ეს არის ენა, რომელიც ყოველდღიურ ადამიანურ ენაში დუმს ხოლმე და მისი ამოცნობა თითქმის შეუძლებელი ხდება. ჰერმენევტიკა იმდენადაა აუცილებელი ჰაიდეგერთან, რამდენადაც ევროპულმა მეტაფიზიკამ დაკარგა გაგების უნარი და საერთოდ დაკარგა ყოფიერების გაგებაც. ჰაიდეგერი ფიქრობს, რომ ერთ დროს ადამიანის ენა შეესაბამებოდა ყოფიერების ენას, ამიტომ ყოფიერების კვალის ძიება ენაში გამართლებულია და აუცილებელიც. XX საუკუნეში ენის მნიშვნელობის შესახებ საუბარი იშვიათი არაა. ვიდგენშტაინისთვის ის ფაქტი, რომ სამყარო არის ჩემი ენის სამყარო, მჟღავნდება იმაში, რომ ენის საზღვრები ნიშნავს ჩემი სამყაროს საზღვრებს. ვიდგენშტაინს ეს სოლიფიზმის საყრდენად მიაჩნია. ჰაიდეგერს კი ამით სამყაროს საზღვრებიდან სურს გასვლა. ჰაიდეგერისთვის ენის უთქმელობასა და დუმშილში დევს უმაღლესი ცოდნა. ენის მიერ ყოფიერების

გაგების დაკარგვა, ისტორიულად გამოიხატა დებულებით, რომლის თანახმადაც ყველაფერი არის ლოგოსი, სიტყვა. აქ თავად ენა იქცა პირველად და თავად პირველადი დაიკარგა. როდესაც ლაპარაკია ენის შესაბამისობაზე რაიმესთან, იგულისხმება ადამიანური ენის შესაბამისობა ლოგოსთან.

შეიძლება ითქვას, რომ ჰერმენევტიკული მეთოდი მთელი თავისი სისრულით მოცემულია გ. გადამერის ფილოსოფიაში.. იგი ცდილობს, გაემიჯნოს თავის წინამორბედთა სუბიექტივიზმს, ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ თანამედროვე ფილოსოფიური ჰერმენევტიკა პრინციპულად განსხვავებულია ჰერმენევტიკის ტრადიციული გაგებისგან. . თუკი ტრადიციული ჰერმენევტიკა აცხადებდა პრეტენზიას იმაზე, რომ ყოფილიყო გონის მეცნიერებების მეთოდი, გადამერი აღიარებს ჰერმენევტიკას როგორც ახალი დროის უნივერსალურ ფილოსოფიას. ის მოწოდებულია, რომ პასუხი გასცეს უმნიშვნელოვანეს ფილოსოფიურ კითხვას, როგორაა შესაძებელი გარშემომყოფი სამყაროს გაგება. ამ გაგებაში როგორ არის ჩართული ყოფიერების ჭეშმარიტება. ეს ფილოსოფია უნდა წარმოადგეს როგორც ახალი დროის მეცნიერული ეპოქის ადამიანის თვითცნობიერება. გადამერი აღნიშნავს, რომ მთავარია არა გავიგოთ თუ როგორი იყო ესა თუ ის მდგომარეობა, ესა თუ ის მოვლენა, როგორ ვითარდებოდნენ ადამიანები თუ სახელმწიფოები, არამედ მთავარია თუ როგორია თავად ეს ადამიანი მოცემული ხდომილებათა ერთობა თუ მოცემული მხატვრული სახე. საკუთრივ ფილოსოფია აყენებს მორალურ და სოციალურ პასუხისმგებლობას, რამდენადაც მხოლოდ ფილოსოფია ახდენს რეფლექსიას ადამიანური ცხოვრების ნამდვილ მიზანზე. ის ისტორიულ ხდომილებასა და მის მომავალზე. ზუსტად ასეთივე გამოცდილებაა ხელოვნებასთან მიმართებაში. იგი ემყარება უპირველეს ყოვლისა ინტელექტუალურ ჭვრეტას, ინტუიციას. სახელდობრ ესთეტიკური განცდა, გემოვნება არის უშუალო განსაზღვრება, როგორც ერთი სასრულო ასევე მთელი უსასრულო ხდომილებების. თუ რა შუაშია ეს ესთეტიკური განცდა ჩვენ ამას ვერასოდეს ვერ დავასაბუთებთ და ვერ ავხსნით ისევე როგორც – მიზეზს გენიალური ნაწარმოების შექმნისას. ეს არის საკითხი, როდესაც რაციო მთლიანად დაქვემდებარებული ჰყავს უბრალოდ „გრძნობას.“ გადამერის მეთოდი წარმოადგენს მისი წინამორბედების, შლაიერმახერისა და დილთაის კრიტიკას, რადგან მათთან რაიმე ფაქტის ასახს-

ნელად ხდებოდა ცალკე განხილვა ინტერპრეტატორის თუ შემოქმედის ბუნებისა და მდგომარეობისა და არ აკავშირებდნენ მას მასზე ზემოქმედ ფაქტორებთან. მისი აზრით უფრო ნათელი უნდა გახდეს გამოვლინება ისტორიული მოვლენების, მოქმედი ფაქტორებისა ავტორისა და ინტერპრეტატორზე რაც უფრო გააფართოვებს საკვლევ კორიზონტს. გაგება — ეს არის კორიზონტთა შერწყმა. ინტერპრეტატორზე მოქმედ გარემოებათა შერწყმა მის თვისებებთან და ბუნებრივ მდგომარეობასთან საშუალებას გვაძლევს როგორც მისი პირადული (პარტიკულარიზმის გადალახვისა), ასევე ტექსტის პარტიკულარიზმის გადალახვისას. ამ სინთუზს მიჰყავს მკვლევარი ახლის გააზრებამდე, უფრო საერთოს პოვნამდე, უფრო ფართო და ღრმა კორიზონტამდე. ანალიზი, ეს არის გაგება, რომელმაც მიიღო ჩვენთვის ჩვეულებრივი მნიშვნელობა ცრურწმენის საშუალებით. ცრურწმენა ნიშნავს მსჯელობას, რომელსაც მივყავართ ყოველი საგნობრივი განსაზღვრების საფუძვლიან შემოწმებამდე. მეთოდოლოგიაში ცრურწმენა, ეჭვის შეტანა არის მართებული გადაწყვეტილება საბოლოო, დასრულებული დასკვნის გამოტანამდე. ამ გაგებით ცრურწმენა არ აღნიშნავს მცდარ აზროვნებას. ის შეიძლება შეფასდეს როგორც აუცილებელი მომენტი კვლევის დროს.

როგორც ჩანს, გადამერის მიხედვით, არის საშუალება უფრო ღრმად შევიდეთ იმ რეალობაში, რაც საშუალებას მოგვცემს გავაფართოვოთ ჩვენი თვალთახედვის არეალი და უფრო ახლოს მივიდეთ იმ დაფარულ „ჭეშმარიტებასთან“ რასაც ვცდილობთ დაეუახლოვდეთ მეთოდის საშუალებით. ეს საშუალებას მოგვცემს „გავხსნათ კოდები“ იმ ქმნილებისა რომელიც თავისთავში ატარებს ჩვენთვის საინტერესო ინფორმაციას. ამ კოდთა მატარებელი და საკვლევე ობიექტია ტექსტი, რომელიც მოგვეცემა ავტორისაგან და რომელში შესასვლელადაც აუცილებელია ინსტრუმენტი, ენა, და ამ ინსტრუმენტის მოხმარების ტექნიკის ცოდნა. ეს არის ინტერპრეტაციის პირველი და აუცილებელი საშუალება, გზა რომელსაც მივყავართ დაფარულად მოცემულის გახსნისაკენ (თუკი მისი გახსნა საერთოდ შესაძლებელია) და ურომლისოდაც გონითი ჭვრეტა ყოველგვარ აზრს იქნებოდა მოკლებული. გადამერი აღნიშნავს, რომ ეს სწორედ ის მომენტია, როდესაც რომანტიკოსები, დილთაი თუ სხვები ცდებოდნენ. მთავარი არ არის, რომ ავტორთან რაღაც გზით დავამყაროთ უშუალო კავშირი, გავიგოთ მისი შინაგანი მდგომარეობა. როდესაც სხვასთან გვაქვს ურთიერთობა მთა-

ვარია, თუ როგორ დავინახეთ გზა, რომელიც მიგვიყვანს იმ ძირითად შინაარსთან, რომელიც არის მნიშვნელოვანი ურთიერთობისას. გაგების მთელი პროცესი არის ენობრივი პროცესი. მცდელობა, რომ დავეუფლოთ გაგებას როგორც ხელოვნებას, ან გავერკვეთ რამდენადაა შესაძლებელი მისი წვდომა, ეს არის ჰერმანეუტიკის ძირითადი საკითხი, ენა კი საშუალება სადაც ეს გაგება უნდა შედგეს. თარგმანის მაგალითი გვაძლევს საშუალებას გავაცნობიეროთ ენობრივი სტიქია, როგორც საშუალება, რომელშიაც ცოცხლდება ურთიერთგაგება. ენა უნდა იყოს გათავისებული როგორც ცნობიერების საშუალება. თამამად შეიძლება ითქვას რომ დიალოგი მიმდინარეობს არა ავტორსა და მომხმარებელს, არამედ მთარგმნელსა და მსმენელს შორის, რომელთაც შეუძლიათ ერთი და იმავე ენით ისარგებლონ. თუკი ურთიერთგაგება, როგორც მიხვედრა უნდა შედგეს, იქ თარგმანი არ არის საჭირო, ენის ფლობის შემთხვევაში თარგმანი არა თუ საჭიროა, არამედ იგი შეუძლებლადაც გვეჩვენება. ენის გაგება ეს კიდევ არ ნიშნავს ნამდვილ გაგებას და ის თავისთავში არ შეიცავს არანაირ ინტერპრეტაციას. ეს არის ჩვეილებრივი პროცესი, ჩვენ ენა გვესმის იმდენად, რამდენადაც ვცხოვრობთ ამ ენაში. ჰერმანეუტიკული პრობლემა მდგომარეობს არა ენის სწორად გამოყენებაში, არამედ ჭეშმარიტ ურთიერთობაში, რაც ენის საშუალებით არის გაცოცხლებული.

ეს პრობლემა არ დგას მხოლოდ თარგმანთან მიმართებაში. კარგად დაზუსტებული ტექსტური თარგმანიც სწორედ იგივე პრობლემის მატარებელია. ნათლად ჩანს, თუ რა როლს თამაშობს ტექსტის გაგებისას თავად ტექსტის ინტერპრეტატორი. თარგმანისას მთარგმნელი არა მარტო გადმოცემს ტექსტის შინაარსს, არამედ იმ ემოციურ მუხტსაც, რაც ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებს თან ახლავს. ტექსტის უკვე ნათარგმნი უკანა მხარე (ემოციონალური), არ არის პირველის პირველადი განწყობის შესატყვისი, რამეთუ თარგმანი ხდება არა მარტო ტექსტისა, არამედ ემოციური მხარისაც. ინტერპრეტატორი საკუთარ მუხტს სდებს ახალ, ფაქტიურად მის მიერვე შექმნილი ტექსტის სტრიქონთა შორის. აქ წამყვან როლს თამაშობს თავად ინტერპრეტატორის მსოფლმხედველობრივი ჰორიზონტი.

ენა, რამდენადაც ხელს უშლის გაგების პროცესს, ამდენადვე ის არის საშუალება, რომელშიც არსებობას პოულობს თვით გაგება. ასეთი გაცოცხლების საშუალებად გვევლინება განმარტება.

ეს არ ნიშნავს, რომ თითქოსდა საერთოდ არ არსებობს გამოხატვის პრობლემები, განსხვავება ტექსტის ენასა და პირველად ენას შორის, რომელიც გამოჰყოფს ორიგინალს თარგმანისაგან.

ცხადია ერთი რამ: ენობრივი გამოხატულების პრობლემა არის თავად გაგების პრობლემა. ყოველგვარი გაგება არის განმარტება ან პირდაპირი წვდომა, ხოლო ყოველი ასეთი ახსნა ტრიალებს ენის საშუალებით, რომელიც ერთის მხრივ ცდილობს გამოხატოს სიტყვებში თავად საგანი, მეორეს მხრივ გვევლინება თავად განმარტების ენად“. ენა რომელსაც თავად განმარტება სჭირდება თავის მხრივ.

გაგების მეთოდოლოგიაში უფრო შორს მიდის მ. ფუკო და არსების დასადგენად ცდილობს საკვლევი ობიექტის გენეზისი მოიშველიოს. მას სურს ისტორიას, როგორც წარსულის ერთიანობაში გაგების ცდას დაუპირისპიროს გენიალოგია, როგორც განსხვავებული მეთოდი. ფუკო ცდილობს შეავსოს არსებული ცოდნა იმის მნიშვნელობის დადგენით, რაც ტრადიციული გაგებისათვის უმნიშვნელოდ იყო მიჩნეული.

ფუკო ეძებს გაგების მთლიან სტრუქტურას და ამ სტრუქტურაში სუბიექტი მხოლოდ ფაქტობრივად მონაწილეობს. სუბიექტის უარყოფა მჭიდრო კავშირშია ავტორის პრობლემასთან. მან მოიცვა ნაწერის სანდოობის საკითხიც. თუმცა ეს პრობლემა ჯერ კიდევ პლატონის წერილებში დადგა. საკითხი ეხება იმას თუ რამდენად გადმოსცემს ნაწერი ავტორის ჭეშმარიტ აზრს. სიტყვა „ნაწარმოები“ ფუკოსთვის ისევე პრობლემატურია როგორც თავად ავტორის ინდივიდუალურობის პრობლემა. ავტორი ყოველთვის იდეოლოგიური ფიგურაა და მისი მიღებით ჩვენ ნაწარმოების საზრისს რაღაცნაირად ვზღუდავთ. კულტურული სვლა გაგებულია როგორც ერთი მთლიანი ტექსტი, რაც ავტორის ინდივიდუალურობის თითქმის მთლიან გაქრობას იწვევს.

რ. ბარტის ნაშრომები „წერის ნულოვანი ხარისხი“, მითოლოგიები“ „საშლელები“, „მზვერავი“ და რაღა თქმა უნდა „ფრაგმენტები შეყვარებულის საუბრებიდან“ წითელ ხაზად გასდევს, ის რომ სამყარო ერთი მთლიანი ტექსტია. ყოველი ტექსტის კრიტიკა კი, იგივე ახალი ტექსტის „ქმნალობა“ და ადამიანიც იმ დისკურსში იმყოფება სადაც „ყოველი ტექსტი მუდამ აქ და ახლა იწერება“. როგორც ბარტი თვლიდა, კრიტიკას აქვს უფლება ერთდროულად რამდენიმე განსხვავებულ იდეოლოგიაზე მიგვიითიოს, რადგან იდეოლოგიური

არჩევანი არ წარმოადგენს კვლევის არსს და თავის გამართლებას იგი „ჭეშმარიტებაში“ როდი ჰპოვებს; მისი მიზანია არ გახსნას ტექსტის ილუმალი ჭეშმარიტება რომელზეც იგი გვიამბობს. „რაც შეიძლება სრულად დაფაროს მათი ენა თავისი ენით და რაც შეიძლება მჭიდროდ მოარგოს ჩვენი ეპოქის ენა წარსული ღროის ნაწარმოებთა ენას. მხატვრული ტექსტი, შემოქმედის ილუზიებისა და მის მიერ წარმოდგენილი სამყაროს სამყოფელს წარმოადგენს. ეს წარმოდგენა ნასაზრდოებია ირეალური გარემოების (სოციალური, კულტურული თუ სხვა) თავისებური აღქმის შედეგად, რომელსაც ადგილი აქვს ხელოვანის წარმოსახვაში. უმეტეს შემთხვევაში მხატვრული ტექსტი არის შემოქმედის მიერ წარმოსახული „ფსევდო რეალობა“ რომელსაც ნამდვილობის მერყევი ხარისხი გააჩნია. აქ უდიდეს როლს თამაშობს სახეობრივი ცნობიერება, რომელიც სიმულაციის პროცესებით „ირეალურ“ სამყაროს შემოქმედებითი უნარის მიერ კონსტრუირებულ რეალურ სამყაროდ წარმოგვიჩენს.

მწერალი გადამწერს ჰგავს რომელთა საქმიანობაც სწორად წერის ჭეშმარიტებაზე მიუთითებს. ტექსტი თითქოსდა „მზა ლექსიკონია“, სადაც სიტყვები სხვა სიტყვების საშუალებით აიხსნებიან და მანც ბოლომდე ამოუცნობად რჩებიან ჩვენთვის. როგორც რ. ბარტი იტყვის რამდენადაც ავტორი აღარ არსებობს საფუძველი ეცლება ტექსტის „გაშიფრის“ აუცილებლობასაც. მოცემულ ეტაპზე პირველი ამოცანა ტექსტში ავტორის აღმოჩენაა. თუ ავტორი ნაპოვნია, ტექსტი ახსნილია.

გადამერის მიხედვით კალასიკური დისციპლინა, რომელიც მოწოდებულია ტექსტის საზრისის საწვდომად არის ჰერმენევტიკა. თუკი ჰერმენევტიკის თვალსაწიერს გავაფართოვებთ, მაშინ მან შეიძლება მოიცვას არა მარტო მხატვრული ტექსტი, არამეტ ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოები, რაც გამოწვეული იქნება ესთეტიკური ცნობიერების სპეციფიკით. გადამერის აზრით თვით ესთეტიკაც ჰერმენევტიკის შემადგენელ ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს. გაგება უნდა იყოს გააზრებული როგორც აზრობრივი სრულყოფილება, რომელშიც არსებობს ყოველგვარი გამონათქვამის საზრისი.

უშუალო ოპერირების ობიექტი ეს არის ტექსტი თავის მხატვრული მომენტებით, დატვირთული მეტაფორებით, რომელიც წარმოადგენს სიმულაციური ცხოვრების სახლს. მის წიაღში შესასვლელად, როგორც

ინგარდენი იტყვის, საჭიროა თვით მისსავე „სტრიქონთაშორისი აზრის ამოკითხვა“.

ამ მიზნის მისაღწევად გადამერმა შემოიტანა რეკონსტრუქციისა და ინტეგრაციის ცნება. მისი მიხედვით, ტექსტის ბუნება თვით ტექსტის წიაღში და მხოლოდ მისი ცალკეული ანალიზი მოგვცემს საშუალებას გავიგოთ საზრისი. ამისათვის უნდა მოხდეს რეკონსტრუქცია ტექსტისა, რომლის პროცესშიდაც ინტეგრაცია დამავირგვინებელ საფეხურს წარმოადგენს. დე-კონსტრუქცია, ტექსტის საფუძველზე ახალი ტექსტის აგების მცდელობაა დეკონსტრუქციული ნაწილების შემდგომი ინტეგრაციის გზით. თუმცაღა გადამერთან ეს სააზროვნოდ დატოვებული ღია კითხვაა, რომელზედაც პასუხი მასთან არ მოიპოვება. ეს არის იმპულსი მომავალი რეფლექსიისათვის, რომლის გასაგრძელებლადაც მინიშნება ტექსტის ინდივიდუალურ ენაზე კეთდება. შლაიერმახერთან დასმული „მნიშვნელობის გაგების“ პრობლემა სწორედ ენობრივ ბუნებაში იძლევა ზორცშესხმის შესაძლებლობას.

მნიშვნელობის გაგების პრობლემას მივყავართ სწორედ უკვე რ. ბარტის მნიშვნელობის პრობლემასთან. ადამიანური აზროვნების მუდმივწარმოების უნართან – მნიშვნელობა მიანიჭოს და საზრისით აღჭურვოს საგნები. მთავარი მომენტი გახდა უკვე მიზანი --- „ლიტერატურაც გახდეს აღნიშნული“. მხატვრული ნაწარმოები აღნიშნავს თავს როგორც „მხატვრული ნაწარმოები“ და მიგვითითებს თავის ნიღაბზე. სწორედ ამიტომ წამოაყენა ფერნანდ დე სოსიურმა მნიშვნელობათა შესახებ ზოგადი მეცნიერების შექმნის იდეა, სადაც ლინგვისტიკა მხოლოდ კერძო შემთხვევა უნდა ყოფილიყო. ნიშანთა სისტემა ნებისმიერ შემთხვევაში უფო ფართოა ვიდრე არტიკულირებული მეტყველების სფერო. როგორც უკვე ავლინშნეთ ყოველგვარ მნიშვნელობის (საზრისს ვგულისხმობ) გარეშე შეიძლება ნაწერი მიგვანიშნებდეს „მე ლიტერატურის ფურცელი ვარ“. სწორედ ასეთი სემიოლოგიური პრობლემატიკის ნათელსაყოფად და ნაწარმოების კოდის გასახსნელად დერიდამ შემოიტანა დეკონსტრუქციის ცნება, რომელიც არსობრივად განსხვავდება გადამერისეულ რეკონსტრუქციისაგან, რომელიც ტექსტის დესტრუქციაზე იყო დაფუძნებული და შეიძლება მის გაგრძელებლადაც ჩაითვალოს. ეს არის ახალი ფორმა კრიტიკისა, რომელიც ანალიზის საფუძველს აძლევს მკვლევარს. დერიდას ეს მეთოდი, შეიძლება ითქვას, არის მცდელობა დაახლოვოს ერთმანეთთან განსხვავებული

ფილოსოფიური კონცეპტები და ამავე დროს დადგეს მათ გვერდით, ჩაებას მათთან დიალოგსა თუ დისკურსში, რათა მოახდინოს მათი ტექსტური დეკონსტრუქცია. ასეთ დეკონსტრუქციას “ნულამდე დაყვანის” მცდელობა ეწოდა. თუმცაღა ტექსტს „ძალა და აღნიშვნა „ ავტორი მისთვის უჩვეულოდ ასრულებს. ეს ალბათ შედეგია იმისა, რომ მისმა სისტემამაც კრახი განიცადა მისსივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, პირველი „ განსხვავებული“ ტექსტის ანალიზისას. ეს ტექსტი იყო „ნიცშე“. ტექსტი, რომლის „განულება“ მან ვერ შეძლო.

იგი აღნიშნავს, რომ ფრანგმეტები ნიცშესთან ბრწყინვალე ფილოსოფიური პროზის სტილითაა გადმოცემული, ნიცშესთან ყოველგვარი ინტერპრეტაცია განსაკუთრებული სიძნელის გარშემოა აგებული. დერიდა თვლის, რომ ნიცშეს დამწერლობა ესაა არა წერილობითი ტექსტი, არამედ „ცეკვა კალმით ხელში.“

დერიდას დეკონსტრუქციის მეთოდოლოგიური არსი იმაში მდგომარეობდა, რომ მისი მიზანი იყო, ჩართულიყო ლიტერატურულ ტექსტში და მიჰყოლოდა ტექსტის შინაგან წინააღმდეგობრიობას, რათა გააშიშვლოს და გამოავლინოს მასში დაფარული და შეუძინეველი „იდოლები“, რაც არა მარტო გამოუცდელი მკითხველისათვის, არამედ თვით ავტორისათვისაც, რომელიც განპირობებულია აზროვნებაში არსებული არაცნობიერი სტერეოტიპების ფორმით, რომელიც ასევე ავტორისაგან დამოუკიდებლად ტრანსფორმირდება მისსივე ეპოქის ენობრივი სტილის ზემოქმედების ქვეშ. ყველაფერი ეს წარმოშობს ეგრეთწოდებულ „ამოუხსნელობის“ ლოგიკურ არსებას. ასეთი ამოუხსნელობის გულმოდგინე გამოძიება და დაძლევა დეკონსტრუქციის ამოცანაა.

ახლა უკვე ვიცით, რომ ტექსტი სიტყვების უბრალო სწორხაზოვანი ჯაჭვი კი არაა, მრავალგანზომილებიანი სივრცეა, სადაც ერთმანეთს ერწყმიან და ეპაექრებიან წერის გამომხატველი ტიპები, რომელთა აგანაც არცერთი არ წარმოადგენს ამოსავალს. ტექსტი ციტატებითაა მოქსოვილი და ათასობით კულტურულ პირველწყაროზე მიუთითებენ. მწერალი გადამწერს გავს, რომელთა საქმიანობაც სწორედ წერის ჭეშმარიტებაზე მიუყვითებებს. ტექსტი თითქოსდა „მზა ლექსიკონია“ სადაც სიტყვები სხვა სიტყვების საშუალებით აიხსნებიან და მაინც ბოლომდე ამოუცნობად რჩებიან ჩვენთვის. როგორც რ. ბარტი იტყვის რამდენადაც ავტორი აღარ არსებობს, საფუძველი ეცლება ტექსტის

„გაშიფერის“ აუცილებლობასაც. მოცემულ ეტაპზე პირველი ამოცანა ტექსტში ავტორის აღმოჩენაა. თუ ავტორი ნაპოვნია, ტექსტი ახსნილია. თუ საერთოდ შესაძლებელია მისი ახსნა რაიმე ხარისხით მაინც. ეს ავტორი დროში მოიაზრება და ატარებს თავის „წიგნს“ ისე როგორც მშობელი შვილს. რაც შეეხება მკითხველს, იგი ტექსტთან ერთად იბადება, არ გააჩნია არანაირი ყოფიერება მასთან შეხებამდე. ამ ტექსტთან მიმართებაში დროულობის პრობლემა მარტივად იჭრება დრო არ არსებობს, გარდა ერთისა. სამეცნიერო აქტის დრო და წინასწარი ანალიზი ნებისმიერი მხატვრული ტექსტისა თითქოსდა აზრს კარგავს, რადგან ყოველი ტექსტი, „აქ და ახლა იწერება.“

ხელოვნების სახეები – მსგავსება – ბანსხვაობა

ხელოვნების სახეები: მუსიკა, ლიტერატურა, მხატვრობა, ქორეოგრაფია, სკულპტურა, არქიტექტურა და გამოყენებითი ხელოვნება შეიძლება შევადაროთ და განვასხვაოთ ერთმანეთისაგან გამოყენებული მასალის თავისებურების (სიტყვა, ქვა ფერი, ბგერა, სხეულის პლასტიკა და სხვა), ხელოვნების ნაწარმოების აღქმის წესის მიხედვით (ოპტიკური და აკუსტიკური), მათი შექმნის წესის მიხედვით (ინდივიდუალური და კოლექტიური), ნიშანთა სისტემის (სახვითი და არასახვითი) მხატვრული სახის ყოფნის ფორმის მიხედვით (სივრცის და დროის), შედარებათა ამ სიმრავლიდან შეიძლება გამოვყოთ არსებითი არა არსებითისაგან, რაც, თავის მხრივ, უკეთ გახსნის ხელოვნების თითოეული სახის ბუნებას და მათ თავისებურებას. როგორც ზემოთ ვაჩვენეთ, ხელოვნების გარეგან ფორმას ორგანოზომილებიანი სტრუქტურა აქვს: ერთის მხრივ, იგი მატერიალური კონსტრუქციანია, რომელიც შინაარსს, განახორციელებს, ხოლო, მეორეს, მხრივ საზოგადოებრივ ნიშანთა სისტემაა, რომელიც ამ შინაარსს გამოთქვამს და ამ ფორმის მატერიალურ ყოფიერებას ემყარება, როგორც სიგნალს. მაშასადამე, ხელოვნების ფორმა წარმოაჩენს მის არსებით ბუნებას, რომელშიც ორი განზომილებაა: ერთი განზომილება ფორმის მატერიალური კონსტრუქციით განისაზღვრება, მეორე კი – ნიშანთა ტიპებით.

მხატვრული ფორმის მატერიალური არსებობის მხოლოდ სამი ფორმა არსებობს: სივრცის, რომელიც საერთოა ფერწერის, სკულპ-

ტურის, არქიტექტურის და გამოყენებითი ხელოვნებისათვის. დროის — საერთოა მუსიკალური და სიტყვიერი ხელოვნებისათვის, დრო-სივრცის — საერთოა ქორეოგრაფიისა და სამსახიობო ხელოვნებისათვის. სწორედ მათი მატერიალური ყოფნის სამი წესით არის განსაზღვრული გამოყენებული მასალის თავისებურებანი, რაც, თავის მხრივ, იძლევა საშუალებას ხელოვნების სახეებიდან გამოიყოს სახესხვაობანი გამოყენებული მასალა და მისი დამუშავების ტექნიკის მიხედვით, შეიძლება ვთქვათ, მაგალითად, ფერწერა ხელოვნების სახეა. ფანქრით, ტუშით ხატვა — ნახატის სახესხვაობანი. მიუხედავად მასალის მნიშვნელობისა, ხელოვნების ქმნილებაში, ის არა ხელოვნების ამა თუ იმ სახის განმსაზღვრელი ნიშანია, მაგალითად ცხადია, რომ მარმარილოსგან გამოკვეთილი ქანდაკება და ჩუქურთმა ხელოვნების სხვადასხვა სახეა, აი აქ მულაენდება ხელოვნების სემიოტიკურ პარამეტრთა მნიშვნელობა. თუ კი ამ კუთხით შევიხედავთ ხელოვნების სამივე ჯგუფში, აღმოვაჩინოთ, რომ თითოეულ მათგანში გაერთიანებული არიან განსხვავებული ნიშანთა სისტემის ხელოვნების სახეები, აქედან განსხვავებული ენის სახვითისა და არასახვითის მატარებელნი. დროის ხელოვნებაში სახვითი ენის მატარებელია სიტყვიერი ხელოვნება — ლიტერატურა. სიტყვა ისეთი საშუალებაა, რომელსაც შეუძლია დაასახელოს, აღნიშნოს, რაც კი სინამდვილეში არსებობს. ამიტომ ლიტერატურას სინამდვილის აღწერის, ასახვის მძლავრი საშუალებები აქვს. სწორედ ამის გამო იყო ესთეტიკის ისტორიაში, რომ ზოგიერთ მკვლევარს ის მიაჩნდა უმაღლეს ხელოვნებად და ხელოვნებათმცოდნეობაში ხშირად ყოფილა ლიტერატურაცენტრისტული ტენდენციები. მიუხედავად სიტყვის შესაძლებლობისა, იგი ორი მხრივ ამჟღავნებს შეზღუდულობას: ჯერ ერთი, მას არ შეუძლია გადმოსცეს საგნის ინდივიდუალური განუმეორებლობა (რადგანაც სიტყვა თავისი არსით ზოგადია) და მეორეც მას არ შეუძლია ზუსტად გადმოსცეს ადამიანის განცდა და გრძნობა. სიტყვიერი ხელოვნების სახვითი ენა და მუსიკის ენის არა გამომსახველობა აბსოლუტურად მკაცრი კანონები კი არა არის, არამედ ხელოვნების ამ სახეთა (იგივე შეიძლება ითქვას ხელოვნების სივრცის და დრო-სივრცის ჯგუფებთან მიმართებაში), თუ შეიძლება ასე ითქვას, ფუძემდებლური პრინციპებია.

ლიტერატურის ენა უძველურია მოვლენის აღწერა-გამოსახვა ან განცდების გამოხატვა ისე აღექვატურად შეასრულოს, როგორც ეს

ერთ შემთხვევაში სახვითი ენის მატარებელ სხვა ხელოვნებებს, მაგალითად, ფერწერას, კინემატოგრაფს ან ფოტო ხელოვნებებს შეუძლია, ან განცდების ადექვატურად გადმოცემა ისე შეეძლოს, როგორც ეს არა სახვითი ენის მატარებელ მუსიკასა და ქორეოგრაფიას ხელეწიფება. სიტყვიერი სახის წმინდა ბგერითი სახისაგან კარდინალური განსხვავება ისაა, რომ პირველი აღწერს, გამოსახავს, რომელიდაც რეალურ საგანს, მაშინ როცა მეორე კონკრეტულ საგნობრივ გამომსახველობას არ ფლობს.

სივრცის ხელოვნებებშიც შეიძლება ვნახოთ იგივე სემიოტიკური ორმაგობა: ფერწერა, სკულპტურა, გრაფიკა იმიტომ კი არ იწოდება სახვით ხელოვნებად, რომ მათ მიზანი ხილული სამყაროს მოვლენების გამოსახვაა, არამედ იმიტომ, რომ მათი ფორმადქმნის პრინციპია გამომსახველობითი. მაშინ როცა არქიტექტურაში და გამოყენებით ხელოვნებაში მხატვრული შემოქმედება ისევე არაგამომსახველია, როგორც მუსიკასა და ქორეოგრაფიაში.

ფერწერის, სკულპტურის, გრაფიკის სპეციფიკა და მხატვრული ძალა მატერიალური სამყაროს მთელი კონკრეტულობით გამოსახვის უნარია. მისი სისუსტეც ესაა. ამ ხელოვნებებში განზოგადების მასშტაბი შეზღუდულია. გამომსახველობით კონკრეტულობისაგან განთავისუფლება არქიტექტურის „ენას“ ცეკვისა და მუსიკის ენასთან აახლოებს, საშუალებას აძლევს უაღრესად განზოგადებული მხატვრული ინფორმაცია გამოხატოს, ამიტომაც არქიტექტურაში ზომა-რიტმი იქცევა სტუქტურის წარმომქმნელ ძირითად ელემენტად. არქიტექტორული ენა იმიტომ არის დაფუძნებული მატერიალური სამყაროს მოცულობით-სივრცობრივ, ფერით მიმართებების ფართო განზოგადებაზე, რომ იგი მოწოდებულია შექმნას ეპოქის, საზოგადოების „პორტრეტი“ და არა ამა თუ იმ კონკრეტული პიროვნების. დრო-სივრცის ხელოვნებათა ჯგუფშიც სახეზეა სემიოტიკური ორმაგობა, ანუ აქაც გვხვდებიან ხელოვნებანი, რომელთა ენა სახვითია და ხელოვნებანი, რომლებიც არასახვითი ენის მატარებელნი არიან. ქორეოგრაფიასა და სამსახიობო ხელოვნებას (თეატრი, კინემატოგრაფი) მხატვრულ სახეს ერთნაირი დრო-სივრცული და პლასტიკურ-დინამიური ფორმა აქვს, მაგრამ მსახიობი რეალურ ცხოვრებაში ადამიანის კონკრეტულ მოქმედებას გამოსახავს, მაშინ როცა ცეკვის რიტმულ-პლასტიკური ბუნება არ იძლევა საშუალებას რეალობის ისე ასახვისა, როგორც ის არის, ისევე როგორც

მუსიკაში, გამომსახველობით ელემენტებს არ შეუძლიათ შეცვალონ ქორეოგრაფიული ენის მხატვრული ბუნება, რომელიც გამომსახველი კი არა არის, არამედ ინტონაციურია. ეს აახლოებს სწორედ ცეკვას მუსიკასთან და შესაძლებელს ხდის უკანასკნელი მისი აკომპანიმენტური ფონი იყოს. მაშინ როცა სამსახიობო ხელოვნება გამომსახველობის გამო ლიტერატურის მონათესავეა და მისგან იღებს დრამატურგიულ მასალას.

მხატვრული ენის აგების გამომსახველ და არაგამომსახველ წესთა შეერთების დიდი შესაძლებლობა არასებობს ხელოვნების თითოეული ჯგუფისათვის – დროის, სივრცის და დრო-სივრცის ფარგლებში, ფერწერა, სკულპტურა თავისუფლად და ორგანულად ერწყმიან არქიტექტურასა და გამოყენებით ხელოვნებას, გამოსახველობით და არქიტექტონიკურ საშუალებათა შერწყმით იქმნება ახალი მთლიანი სახეები, რომლებიც სწორედ ამიტომ არ შეიძლება მივაკუთვნოთ არც სახვით შემოქმედებას, არც არქიტექტორულ – გამოყენებითს. მათ სტრუქტურას სივრცით ხელოვნებათა სინთეზი განსაზღვრავს.

ასევე ბუნებრივად და თავისუფლად ერწყმიან ერთმანეთს დროის ხელოვნებანი. ამას მოწმობს ჯერ კიდევ პოეტურ-სასიმღერო შემოქმედება. მუსიკამ და ლიტერატურამ შეინარჩუნა მხატვრულ ენათა შეერთების უნარი და ამ გზით იქმნება მრავალი სინთეზური ნაწარმოები – სიმღერა და რომანსი, კანტატა და ორატორია, ოპერა და ოპერეტა და სხვა. ხოლო დრო – სივრცის ხელოვნებებში ასევე თავისუფლად უკავშირდებიან ერთმანეთს სამსახიობო ხელოვნება და ცეკვა. ადვილი მისახვედრია, თუ რატომ ხორციელდება ასე ადვილად მხატვრული სინთეზი, მხატვრული სახის მატერიალური ყოფნის ფორმა ერთიდა იგივეა არქიტექტურასა და სკულპტურაში, ლიტერატურასა და მუსიკაში, სამსახიობო ხელოვნებაში და ცეკვაში, სწორედ ეს იძლევა შესაძლებლობას, რომ აღნიშნული ხელოვნებანი დაუკავშირდნენ ერთმანეთს

დროის და სივრცის ხელოვნებათა შორის მნიშვნელოვანი განსხვავების მიუხედავად, მაინც შესაძლებელია მათი განსხვავებულ ენათა დაკავშირება. ამის საილუსტრაციოდ ჩინებული მაგალითია შუა საუკუნეების მხატვრული კულტურა, კერძოდ, ტაძრის არქიტექტურა, მისი ფერწერა, საეკლესიო პირთა სამოსი. საკულტო საგნები ლოცვის ტექსტთან და გალობასთან ერთად. ყოველივე ამას ბრწინვალე შთაბეჭდ-

იღების მოხდენა შეეძლო და შეუძლია დღესაც. კინოხელოვნების გაჩენამ სივრცის, დროის და დრო-სივრცის ხელოვნების სინთეზირების ახალი გზები გააჩინა. ამასთან ერთად, კულტურის ისტორიაში იქმნებოდა სივრცის ხელოვნების და სიტყვის ხელოვნების სინთეზის სხვადასხვა ფორმები, ამის საფუძველი გახდა დამწერლობა, ხოლო მოგვიანებით წიგნის ბეჭდვა, შუა საუკუნეების ხელნაწერი წიგნები ასეთი სინთეზის ბრწყინვალე მაგალითებია, როგორც თანამედროვე ილუსტრირებული წიგნი. მხატვრული სინთეზის პროცესი მომავალშიც გაგრძელდება ახალ ტექნიკურ აღმოჩენათა და გამოგონებათა საფუძველზე. ამის ნიშნები უკვე გამოიკვეთა კომპიუტერული ხელოვნების, ვიდეო ინსტალაციის და სხვათა სახით.

მრავალეფემენტიან ხელოვნებებს სინთეზური იმიტომ ეწოდებათ, რომ აქ ცალკეული ხელოვნებების უბრალო ჯამი კი არა გვაქვს, არამედ ორგანული ერთიანობა, ამიტომ წარმოიშვა მხატვრულ-შემოქმედებითი საქმიანობის სპეციალური დარგი – რეჟისურის ხელოვნება.

გამომსახველობით და არაგამომსახველობით ენათა განსხვავება, როგორც სივრცის, დროის, დრო-სივრცის ხელოვნებაში ღრმა გავლენას ახდენს მათი საშუალებით გამოხატული შინაარსის ხასიათზეც. ხელოვნების ყველა სახეს აქვს სინამდვილის მხატვრული ათვისების და გამოხატვის თავისი სპეციფიკური შესაძლებლობა და შეზღუდულობა. ის, რისი გამოხატვაც რომანშია შესაძლებელი, შეუძლებელია ნახატით, სიმღერით ან ფილმით გამოიხატოს.

ხელოვნების რთული სახეები განირჩევიან ფორმითაც და შინაარსითაც, როგორც ერთეფემენტიანი სახეები, რა თქმა უნდა, არ უნდა ვიფიქროთ, რომ სინთეზური ხელოვნებანი უფრო მდიდარ შინაარსს შეიცავენ ვიდრე ერთეფემენტიანი ხელოვნებანი. თეატრის განვითარებამ არ გამოიწვია ლიტერატურის, ფერწერის და მუსიკის ანდა ქორეოგრაფიის განდევნა, ისევე როგორც კინემატოგრაფიის განვითარებამ ვერ განდევნა თეატრი. ეს იმას ნიშნავს, რომ სინთეზურ ხელოვნებებს არა აქვთ უპირატესობა არც „მარტივი“ ხელოვნებების მიმართ და არც ერთმანეთის მიმართ. მაგალითად, ზოგიერთ შემთხვევაში სიტყვიერ-მუსიკალური შინაარსი უფრო ფართეა, ვიდრე ცალკე აღებული პოეზიის ან უტექსტო მუსიკის, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ სიმღერას რომ ვისმენთ, ამ შემთხვევაში ყურადღებით არ ვეპყრობით ტექსტს, როგორც მისი დამოუკიდებელი კითხვის დროს. ამავე მიზეზის

გამო ჩვენ სიამოვნებით ვისმენთ უცხო ენაზე შესრულებულ სიმღერას, რასაც ვერ ვიტყვით ასევე უცხო ენაზე წაკითხული ლექსის მიმართ. ეს იმიტომ ხდება რომ სიმღერაში მელოდია აძლიერებს პოეტური ნაწარმოების შინაარსის ემოციურ ელემენტს, მაგრამ ამავე დროს უკანა პლანზე გადააქვს ინტელექტუალური მომენტი, მეორე მხრივ, სიტყვა გამოავლენს მელოდიის რაციონალურ ელემენტს, მაგრამ მნიშვნელოვნად ზღუდავს ემოციურ სინამდვილეს. ამრიგად, პოეზია და მუსიკა ერთად შერწყმული ამდიდრებენ და აღარიბებენ კიდევაც ერთმანეთს (ასევეა ხელოვნების სხვა სახეთა სინთეზირების დროსაც). ასეთია ხელოვნების სახეთა კავშირი, რომელიც თითოეულ მათგანს სამყაროს მხატვრული ათვისების განუმეორებელ და სრულფასოვან მოდელად აქცევს.

აკაკი ყულიჯანოვილი

მ ს თ ე ტ ი კ ა

გამომცემლობა „მერიდიანი“
თბილისი – 2006

გამომცემლობის რედაქტორი მ. ჩიკვილაძე
ტექ. რედაქტორი ი. ნაგროზაშვილი
კორექტორი მ. კილაძე

ბელოწერილია დასაბეჭდად 12.09.06
საბეჭდი ქაღალდი 60X84, $\frac{1}{16}$
ნაბეჭდი თაბახი 20,25
ტირაჟი 1000

ფასი სახელშეკრულებო

გამომცემლობა „მერიდიანი“
თბილისი, აკაკი წერეთლის გამზ., 112.