

ნოკო ჭავჭავაძე



ტომი II

**ესთეტიკური
საზნის
გუნეზისათვის**

(მორჩევი გამოცემა)

**თბილისი
2007**

ნაშრომის მიზანია ესთეტიკური საგნის თავისებურებათა დახასიათება, მისი სპეციფიკის ჩვენება. მასში განხილულია საკითხები ესთეტიკური დამოკიდებულების ობიექტისა და სუბიექტის, ესთეტიკური საგნის სტრუქტურის, მისი ფორმისა და შინაარსის, სტილის, ესთეტიკურის ობიექტურობის შესახებ.

სარედაქციო კოლეგია:
ნინო ჭავჭავაძე
აკაკი ყულიჯანიშვილი
რევაზ ბალანჩივაძე

წინასიტყვაობა

მეორე გამოცემისათვის

ყოველ წიგნს, ისევე როგორც ადამიანს, თავისი ბიოგრაფია აქვს. არსებობს სამეცნიერო შრომის შექმნისა და დაწერის წინაპირობები, არსებობს მისი განხორციელების საბაბი და მიზეზები. რეალურ ცხოვრებაში მის ჩართვას მნიშვნელოვნად შეუძლია შეცვალოს ადამიანი. სამეცნიერო გამოკვლევას თავისი ლანდშაფტები აქვს. ის უწინარესად დამოკიდებულია მკვლევარის ინტელექტუალურ შესაძლებლობებზე, ცნობისმოყვარეობასა და მოვლენათა არსში ღრმად ჩახედვის გაუნელებელ თეორიულ ინტერესზე, ხოლო თუ მკვლევარი და, მითუმეტეს ფილოსოფოსი, საქმიანობას ეწევა ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში, როგორც ეს ამ წიგნის ავტორს მოუხდა, მას ყველა სხვა თვისებასთან ერთად მოქალაქეობრივი გამბედაობაც ესაჭიროება არსებული და გაბატონებული კონიუნქტურის პირობებში მეცნიერული ობიექტურობის და კეთილსინდისიერების გადასარჩენად. გარდა ამისა, მავანთა არაპროფესიონალური ალტკინების დასაოკებლად, ფაქტობრივად თავისუფალი ფილოსოფიური აზროვნების ერთგვარი ნიმუში, ეტალონი უნდა შექმნილიყო. წინამდებარე შრომა, ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე, შეიძლება ჩაითვალოს სწორედ ასეთ ნიმუშად. ეს ფაქტი შეუმჩნეველი არ დარჩენილა იმდროინდელი ინტელექტუალებისათვის და მათ ამ წიგნის ავტორი ნიკო ჭავჭავაძე აღიარეს თავიანთ ლიდერად. მის გარშემო გაერთიანდა ახალგაზრდა ფილოსოფოსთა ჯგუფი, რომელთაც შემდგომ „ახალი

ფილოსოფიური ტალღის“ სახელით მოიხსნიებდნენ არა მხოლოდ იმდროინდელ საბჭოთა სამეცნიერო წრეებში.

ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ შრომებს ერთი გამორჩეული თვისებაც აქვს – ის ეხება მარადიულ, ადამიანისთვის მარად ღირებულ პრობლემებს. ამდენად, მეცნიერების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით, მათ „დაბერება“, ინტერესის და აქტუალობის დაკარგვა არ ემუქრება. ამის საუკეთესო მაგალითი წინამდებარე წიგნია, რომელშიც ავტორი ღრმად და საფუძვლიანად განიხილავს ესთეტიკის მნიშვნელოვან საკითხებს.

ნიკო ჭავჭავაძის ამ ნაშრომში განხორციელდა მეოცე საუკუნის დიდი ფილოსოფოსის და ესთეტიკოსის ნ. ჰარტმანის სამეცნიერო „ოცნება“ – ესთეტიკური განხილულიყო ღირებულებითი მიდგომის საფუძველზე, რაც მას ესთეტიკის რთული პრობლემების საუკეთესო გადაწყვეტის გასაღებად ესახებოდა. სრული პასუხისმგებლობით შეიძლება ითქვას, რომ ნ. ჭავჭავაძე ნ. ჰარტმანისგან დამოუკიდებლად ეძიებდა ესთეტიკური პრობლემატიკის ამ გასაღებს. დაინტერესებულ მკითხველს მრავალი პარალელის გავლება შეუძლია ამ ორი დიდი ფილოსოფოსის ნააზრევში. ღირებულებითი მიდგომის საფუძვლიანობამ ნიკო ჭავჭავაძე ზოგადად კულტურის ღირებულებითი განხილვის საჭიროებაზე მიიყვანა, რაც შემდგომ მის კიდევ ერთ ბრწყინვალე შრომაში „კულტურა და ღირებულებები“ განხორციელდა.

მეორე გამოცემით წიგნი იძენს ახალ სიცოცხლეს, ხოლო მკითხველი ეზიარება აზროვნების სიმაღლესა და სიღიადეს.

აკაკი ყულიჯანიშვილი

1. ესთეტიკის ინტელექტუალისტური ბაზემა

მშვენიერება ყოველთვის საგნის ნიშნად, მის თვისებად განიცილება. სულ ერთია ბუნების სურათი გვხიბლავს თუ ლირიკული ლექსი, არქიტექტურული მოტივი თუ ადამიანის სახის ოვალი, — იმ ტკბობის წყაროდ, რომელსაც ასეთ საგანთა აღქმა გვანიჭებს, ჩვენ ყოველთვის თვითონ ეს საგნები მიგვაჩინია. პრედიკატები: „მშვენიერია“, „ლამაზია“ ან „უშნოა“, „მახინჯია“ და სხვა მისთანანი, თვითონ აღქმის საგნებს მიეწერება. ჩვენ ვამბობთ: „თბილისი ლამაზია“, „მზის ამოსვლა მთაში მშვენიერი სანახაურია“, და არა მარტო ვამბობთ, არამედ დარწმუნებულიც ვართ, რომ, მაგალითად, თბილისი მართლაც ლამაზია, თავისთავად, ჩვენი მიდგომის გარეშეც მშვენიერია და თუ ვინმე უცხოელმა ეს ვერ დაინახა, მას სილამაზის დანახვის უნარიც არა ჰქონია.

რას ემყარება ეს ჩვენი რწმენა, რა საბუთით ვფიქრობთ, რომ ის, რაც ლამაზად მიგვაჩნია, სხვასაც ასეთად უნდა მიაჩნდეს? ან სხვა სიტყვებით, რა მაძლევს საფუძველს, ამა თუ იმ საგანს სილამაზისა და სიმახინჯის პრედიკატი მივაწერო?

უპირველეს ყოვლისა, ცხადია, ის გრძნობადი მასალა, რომელსაც ამა თუ იმ საგნის აღქმა მაძლევს. თუ საგანი არ აღმიქვამს, მისი სილამაზის შესახებ არაფერს ვიტყვი. რაიმე საგნისა თუ მოვლენის სალამაზეზე რომ იმსჯელო, ჯერ ეს საგანი უნდა ნახო, გრძნობად ცდაში მოცემული მასალა აუცილებელი პირობაა საგნის ესთეტიკური შეფასებისათვის, მისთვის ამა თუ იმ ესთეტიკური პრედიკატის მიწერისათვის, ამა

თუ იმ ესთეტიკურ კატეგორიაში მისი მოქცევისათვის. აუცი-
ლებელია არა მარტო იმიტომ, რომ ამ გრძობად მონაცემთა
გარეშე საგნის ესთეტიკური შეფასება შეუძლებელია, არამედ
იმიტომაც, რომ ეს შეფასება სწორედ ამ მონაცემებს ეხება, მათ
დახასიათებას წარმოადგენს. ესთეტიკური შეფასების ობიექტი
საგანთა გრძობადი მხარეა.

მაგრამ საკმარისია თუ არა ჩვეულებრივ გრძობად აღქმაში
მოცემული მასალა საგნის ესთეტიკურად შეფასებისათვის?
ერთი შეხედვით, საკმარისი უნდა იყოს. თუ ესთეტიკური შე-
ფასება საგნის გრძობადი მხარის დახასიათებაა, მაშინ ასეთი
დახასიათებისათვის სხვა არაფერი უნდა იყოს საჭირო, გარდა
თვითონ ამ გრძობადი მხარისა, ხოლო ეს უკანასკნელი ჩვეუ-
ლებრივი აღქმით მიიწვდომება. მაგრამ ცნობილია, რომ საგნის
ჩვეულებრივი აღქმა განსხვავდება ესთეტიკური აღქმისაგან,
რომ შეიძლება საგანი აღქმული გვექონდეს, ვხედავდეთ, ვისმენ-
დეთ მას, მაგრამ მისი ესთეტიკური შეფასება კი არ შეგვეძ-
ლოს. იმისათვის, რომ ჩვეულებრივ აღქმაში მოცემული საგანი
(ისეთ აღქმაში, რომელიც უბრალოდ საგნის ცნობის ამოცანას
ისახავს) ესთეტიკურად შევაფასოთ, საჭირო ხდება ამ საგნი-
სადმი ჩვენი მიდგომის შეცვლა, საგანთან კიდევ სხვა, ხედვის,
სმენისა და სხვა ასეთთან განსხვავებული კონტაქტების და-
ყარება, პიროვნების კიდევ სხვა უნართა ამოქმედება და, საგნის
გრძობად ნიშანთა გარდა, სხვა მომენტების გათვალისწინება.
წინააღმდეგ შემთხვევაში, ჩვეულებრივი აღქმის სფეროში ვრჩე-
ბით და ვიცით მხოლოდ ის, რომ, მაგალითად, აი ეს აღქმული
საგანია და ა. შ., ხოლო ლამაზია ის თუ არა, ამაზე პასუხს
ვერც აღქმული მასალის რომელიმე ცალკეული ელემენტი
მოგვცემს და ვერც ყველა ერთად. აღქმაში მოცემული გრძო-
ბადი მასალა მხოლოდ თავის თავს გვაცნობს და იმას, რომ ეს
მასალა საგნის დახასიათებაა, მისი ნიშან-თვისებებია. ჩვეუ-
ლებრივი აღქმა მხოლოდ იმას გვეუბნება, რომ ეს საგანი
წითელია, ის ჭრელი, ხოლო ლამაზია ეს სიჭრელე თუ არა,
ამაზე პასუხის გასაცემად ჩვეულებრივი აღქმის სფეროდან

უნდა გავიდეთ და სხვა რაღაცას მივმართოთ. ასე რომ არა იყოს, მაშინ ყველა, ვისაც მხედველობის უნარი აქვს, სახვითი ხელოვნების კრიტიკოსად გამოდგებოდა და ყველა, ვისაც სმენითი აპარატი დაზიანებული არა აქვს, — მუსიკათმცოდნედ.

როგორც ჩანს, ესთეტიკური აღქმა, რომელიც საგნის ესთეტიკური შეფასების საკმარის საფუძველს გვაძლევს, ჩვეულებრივ აღქმაზე შორს მიდის, გრძნობადი მონაცემებით არ კმაყოფილდება და თავისი ობიექტის სხვა მხარეებსაც ითვალისწინებს. მაშასადამე, ესთეტიკური აღქმის ობიექტი უფრო რთული ბუნებისა ყოფილა, ვიდრე ჩვეულებრივი აღქმისაა. იგი ამ უკანასკნელის მონაცემებზე მეტს გვაძლევს, გრძნობად წინა პლანს სცილდება და უკანა პლანის სიღრმეში იჭრება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ესთეტიკური აღქმის ობიექტი, გრძნობადი მხარის, აღქმადი წინა პლანის გარდა, მეორე, არაგრძნობად მხარესაც მოიცავს.

რა უნდა იყოს ეს მეორე, „უკანა“ მხარე ესთეტიკური აღქმის ობიექტისა?

იქნებ ეს მეორე პლანი თვითონ აღქმული საგანის შინაგანი ბუნებაა, მისი არსება? მართლაც, ცნობილია, რომ საგნის ყოველგვარ აღქმაში მოცემული გვაქვს არა მარტო მისი გრძნობადი თვისებები, არამედ თვითონ საგნის, როგორც ასეთის, განცდაც. ჩვეულებრივი აღქმის შინაარსი შეგრძნებებით მოწოდებული მასალის შინაარსით არ ამოიწურება. აღქმა საგანს გვაძლევს მის მთლიანობაში, იგი, ამავე დროს, კატეგორიული ბუნებისაა. ე. ი. მასში რაღაცნაირად საგნის არსებაცაა ნაგულისხმევი და იქნებ ესთეტიკური აღქმა ჩვეულებრივისაგან მხოლოდ იმით განსხვავდება, რომ მასში საგნის შინაგანი ბუნება უფრო მკაფიოდაა მოწოდებული, უფრო ნათლად არის დანახული გრძნობადი მონაცემების შემწეობით, ვიდრე ჩვეულებრივ უფრო ნაკლებად ჩამწვდომ აღქმაში? სხვა სიტყვებით, იქნებ ესთეტიკური აღქმა იგივე შემეცნებითი აღქმაა, ოღონდ უფრო სრულყოფილი და გაფაქიზებული?

ასეთი ვარაუდი არა მარტო შესაძლებელია, არამედ მას

ზშირადაც ჰქონია ადგილი ესთეტიკის ისტორიაში. მშვენიერების აღქმასთან დაკავშირებული სიამოვნების განცდა არაერთხელ გაუიგივებიათ იმ სიხარულთან, რომელსაც საგანთა ბუნების წვდომა, მათი შექმნება გვაძლევს. ესთეტიკურის ასეთი, ინტელექტუალისტური გაგების სათავეები გარკვეულად არის მოცემული უკვე არისტოტელეს „პოეტიკაში“. იმ სიამოვნების მიზეზი, რომელიც სინამდვილის მხატვრულ ასახვასთან, „მიბაძვასთანაა“ დაკავშირებული, არისტოტელეს აზრით, არის „ის, რომ სწავლის (ცოდნის—ნ. ჭ.) მიღება ძალიან საამოა არა მხოლოდ ფილოსოფოსთათვის, არამედ აგრეთვე სხვებისთვისაც, ოღონდ სხვები ამას ცოტა დროს ანდომებენ. ამიტომ კაცს უხარია, როდესაც იგი ხედავს სურათებს, ვინაიდან უცქერის რა სურათებს, კაცს უხდება სწავლის შეძენა და დასკვნის გაკეთება იმის შესახებ, თუ რა არის თითოეული სურათი, მაგალითად, „აი ეს არის ის“¹. ამას მოწმობს არისტოტელეს აზრი, რომლის თანახმადაც მშვენიერ საგანს გარკვეული ზომა სჭირდება (არც ძალიან მცირე, არც ძალიან დიდი), რადგან იგი ადვილად განსაჭვრეტი და ადვილადვე დასამახსოვრებელი უნდა იყოს². სხვანაირად იგი ესთეტიკურ სიამოვნებას ვერ გამოიწვევს. ესთეტიკურის ასეთ გაგებასთანავეა დაკავშირებული არისტოტელესეული გაგება ხელოვნებისა, როგორც უფრო ფილოსოფიური და უფრო მნიშვნელოვანი მოღვაწეობისა, ვიდრე, მაგალითად, ისტორიაა, რადგან იგი თავისებურ ზოგადს იძლევა და, მაშასადამე, რაღაცნაირად წვდება საგანთა არსებას.

მართალია, არისტოტელეს ხელოვნების ზოგადი არ გაუიგივებია ცნებასთან, პირიქით, მან ძალიან კარგად აჩვენა მათი განსხვავება, რითაც მხატვრული ტიპის ცნებას მკვიდრი საფუძველი ჩაუყარა³, მაგრამ ტიპის შინაარსად და, მაშასადამე, ესთეტიკურის „უკანა“ პლანად იგი თვითონ საგნის ზეგრძნობად ბუნებას მიიჩნევდა, რის გამოც ესთეტიკურის არსება გაუმიჯნავი დარჩა შექმნებისათვის.

არსებითად იგივე აზრია გამოთქმული მშვენიერების ამ განსაზღვრებებში, რომლებიც მოცემულია შელინგისა („დაბოლოე-

ბულად წარმოდგენილი, მოცემული დაუბოლოებელი“) და ჰეგელის მიერ („იდეის გრძნობადი გამოკრთომა, გამოვლენა), და აქაც ბუნებრივია, რომ ხელოვნება, როგორც ესთეტიკური საქმიანობა, გაგებულა შემეცნების ნაირსახეობად (უმაღლესად - შელინგთან, უმთავრესად - ჰეგელთან).

ეს აზრი არც უახლეს ფილოსოფიაშია დავიწყებული და სხვადასხვა ვარიანტების სახით განაგრძობს არსებობას. საინტერესოა, რომ იგი ერთმანეთისაგან საკმაოდ განსხვავებულ ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ თეორიებში გვხვდება; ასე, მაგალითად, ბენედეტო კროჩესთან, რომლის აზრითაც ხელოვნება ინტუიტიური შემეცნებაა, ინდივიდუალურის არსების წვდომაა: ასევეა ჰუგო მიუნსტენბერგთან, რომელიც ფიქრობს, რომ ხელოვნება შემეცნების უმაღლესი ფორმაა, რადგან, მისი აზრით, მეცნიერება გვაძლევს არა საგანთა, არამედ მათ გარდაქმნათა, მიზეზთა და შედეგთა ცოდნას, ხოლო ცალკე გამოყოფილი საგანი, საგანი როგორც ასეთი, როგორც ის არის ნამდვილად—შეიცნობა მხოლოდ ხელოვნებით.

„ჩვენი აღქმის იზოლირება,—წერდა იგი, — ობიექტის ისეთად ჩვენება, როგორც იგი სინამდვილეშია, შვების პონა ობიექტში, ობიექტის მშვენიერად ქმნა, — ყველაფერი ეს, შეიძლება ითქვას, ოთხნაირი გამოთქმაა ერთისა და იმავე ფაქტისა“⁴, რასაც ესთეტიკურა აღქმა აკეთებსო.

ანალოგიურადვე აქვს გაგებული მშვენიერების ბუნება ფრანგ ნეოთომისტს ჟაკ მარიტენს. მისი აზრით, სილამაზე-ესაა „ჭვრეტა, ხედვა, ესე იგი ინტუიტიური ცოდნა და სიხარული. მშვენიერი არის ის, რაც სიხარულს გვანიჭებს, არა ყოველგვარ სიხარულს, არამედ სიხარულს შემეცნებაში: არა იმ სიხარულს, რომელიც შემეცნების აქტისათვისაა დამახასიათებელი, არამედ აღსავსე და ასეთი აქტიდან ნაპირებზე გადმოდერილ სიხარულს შემეცნებული საგნის გამო. თუ საგანი ამალღებს და ატკობს სულს უბრალო ფაქტით თავისი არსებობისა, რომელიც სულის ინტუიციისათვის არის მოცემული, მაშინ ნეტარებაა მისი გაგება, იგი—მშვენიერია“⁵ და, შემდეგ უფრო რელიეფურად:

„სილამაზე-გონების საგანია... სილამაზის ნამდვილი ადგილი გონიერ სამყაროშია: იგი იქიდან მოდის. მაგრამ იგი რამდენადმე გრძნობებისათვისაცაა მისაწვდომი, რამდენადაც ადამიანის გრძნობები გონებას ემსახურებიან და მათ თვითონაც შეუძლიათ დატკბნენ შემეცნებაში“⁶

როგორც ამ მაგალითებიდან ვხედავთ, ესთეტიკის მთელ ისტორიას გასდევს აზრი, რომლის თანახმად ესთეტიკური აღქმის ობიექტის მეორე, ზეგრძნობადი პლანი თვითონ საგნის ბუნებაა და, მაშასადამე, შემეცნების ობიექტისაგან ესთეტიკური ობიექტი უფრო ხარისხობრივად განსხვავდება, ვიდრე თვისობრივად. ამიტომაცაა, რომ ამ თვალსაზრისის ყველა ვარიანტში ესთეტიკური სიამოვნება შემეცნების სიხარულთანაა არსებითად გაიგივებული და მშვენიერება ჭეშმარიტების სახეობადაა წარმოდგენილი. ფაქტიურად აქ ვარირებს მხოლოდ საგნის არსების გაგება ამა თუ იმ ფილოსოფოსთან: მარიტენტან, მაგალითად ის ქრისტიანული, კათოლიკური ღმერთია, მიუნსტენბერგთან ზემიზეზობრივი და ზეინდივიდუალური, თავისთავადი ღირებულება და ა. შ. ჩვენ აქ ამ ვარიანტთა სხვადასხვაობა კი არ გვაინტერესებს, არამედ ის საერთო, რაც ამ თეორიებს აქვს; უფრო სწორად ის საკითხი, თუ რამდენად შეიძლება ესთეტიკური საგნის მეორე პლანად მივიჩნიოთ საგნის ობიექტური არსება.

ესთეტიკური საგნის „აგებულების“ ასეთი გაგება, რომლის თანახმადაც მისი გრძნობადი წინა პლანი ემპირიული საგნის ობიექტური არსების გამომხატველია, მისი გაადვილებულად შეცნობის საშუალებაა და, მაშასადამე, ადექვატური გამოვლენაა, ერთი შეხედვით, სავსებით ეფექტურია რეალისტური ხელოვნების ტიპიური სახეების ასახსნელად. ტიპიური სახის გრძნობადი ფორმა, მართლაც არსების გამომთქმელია და „გადვილებულად“ მომწოდებელიცაა მკითხველისა და მაყურებლისათვის.

გნოსეოლოგიურ განასერში, თავისი შემეცნებითი ბუნების

მიხედვით, მხატვრული სახე მართლაც ასეთი ბუნებისაა. მაგრამ აგვიხსნის თუ არა რაიმეს ტიპიურობა მის ესთეტიკურობას, თუნდაც საქმე მხოლოდ რეალისტურ მხატვრულ სახეს ეხებოდეს?

როცა, მაგალითად, ლიტერატურული ნაწარმოების ე. წ. დადებით გმირებს ვეცნობით, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მათი ესთეტიკური ხასიათი მათივე ტიპიურობის, შინაგანი ბუნების გრძნობად-თვალსაჩინოდ გამოვლენადობის იგივეობრივია. მაგალითად, ლევ ტოლსტოის „ომი და ზავი“ ნატაშა როსტოვას ესთეტიკური მომხიბლავობა განა იმით არ აიხსნება, რომ მის გარეგნობასა და ქცევაში მისი ნათელი შინაგანი ბუნება ჩანს, გამოკრთის; ე. ი., ყოველი მისი ჟესტიკ და განწყობილება, სიტყვაც და „მოულოდნელი“ საქციელიც ტიპიურია, არსების გამომსახველია? მაგრამ საკმარისია უარყოფით პერსონაჟებს დავაკვირდეთ, რომ ეს შთაბეჭდილება შეიცვალოს. ვერავინ იტყვის, რომ, ვთქვათ, სმერდიაკოვის მხატვრულ სახეს (დოსტოევსკის რომანებიდან „ძმები კარამაზოვები“) ან ტიპიურობა აკლია, ანდა ესთეტიკურობა. მაგრამ არც იმის თქმა შეიძლება, რომ ეს მხატვრული სახე ესთეტიკურია, ესთეტიკურ სიხარულს იწვევს იმიტომ, რომ სმერდიაკოვის ბილწ გარეგნობაში მისი ბნელი სულია გამოვლენილი და ძალიან კარგად, ადექვატურად გამოვლენილი. როგორც ჩანს, სმერდიაკოვის მხატვრული სახე ესთეტიკურ საგნად აქცია არა იდენად ამ გამოვლენის ტიპიურობამ, რამდენადაც იმან, რაც გვითხრა დოსტოევსკიმ ამ ტიპიური სახით, რაც „დაუმატა“ მან ამ ტიპიურობას.

რა თქმა უნდა, ყველაფერი, რასაც ხელოვანი გვეუბნება, რაც მის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეთა შინაარსს შეადგენს, გრძნობად-აღქმადი საშუალებებითაა ნათქვამი, მხატვრული სახის წინა პლანშია გახსნილ-გამოვლენილი. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ ხელოვანის სათქმელი არ შეიძლება გავაიგივოთ მის მიერ დახატული საგნის არსების ცოდნასთან, ცნებასთან,

თუნდაც იმიტომ, რომ ცნების თვალსაჩინოდ გამოთქმა, ცნების „დახატვა“ უბრალოდ შეუძლებელია. მხატვრული სახე ესთეტიკური საგნის ცნობიერებითი კორელატია და, თუ შეუძლებელია, რომ მხატვრული სახის შინაარსად ცნება ვიგულვოთ, ეს იმასაც უნდა ნიშნავდეს, რომ არ შეიძლება ესთეტიკური საგნის უკანა პლანად რეალური საგნის ობიექტური არსება მივიჩნიოთ.

თეორია, რომელიც ესთეტიკურის უკანა პლანად ობიექტურ-რეალური საგნის ინტელიგიბელურ, ე. ი. ცნებით მისაწვდომ არსებას მიიჩნევს, სრულიად გამოუსადეგარია ბუნების (ე. ი. არახელოვნებით) მშვენიერების გასაგებად. ცის სილამაზის განსაცდელად სრულიადაც არ არის საჭირო იმის გაცნობიერება, თუ რისი, რა ობიექტურ-ფიზიკური ვითარების გამოვლენაა მისი უძირო ლურჯი ფერი. შეიძლება სიყრმიდან ეტრფოდე ცისა ფერს და წარმოდგენაც არ გქონდეს, რომ „არა ამ ქვეყნიურ“ სილურჯეში ატმოსფეროს ასეთი და ასეთი აგებულება და მასში სინათლის სხივის გავლასთან დაკავშირებული კანონზომიერებანი არის გამოვლენილი. პირიქით, საკმარისია ცის ლაჟვარდის უკანა გაზებში ფოტონთა ნაკადის გავლის თავისებურებანი ვიგულვოთ, რომ მისი ესთეტიკური ეფექტი უმაღვე ჩაქრეს. ანდა, განა შეიძლება სერიოზულად ვიფიქროთ, რომ შინაარსი პირიმზისა, რომლითაც ასე „ჰგულდილობს“ მთა, ამ მცენარის „ბოტანიკური“ არსებაა?

ესთეტიკურ ცდაში სინამდვილე შემეცნებითი ცდისაგან თვისობრივად განსხვავებულად არის დანახული. და რაკი შემეცნების ამოცანა სწორედ საგანთა არსების წვდომაა, ამიტომ უნდა ვიფიქროთ, რომ ესთეტიკურმა აღქმამ რაღაც სხვა უნდა დაგვანახოს თავის საგანში, რაღაც ისეთს გვაზიაროს, რაც თეორიულ შემეცნებას შეუმჩნეველი რჩება. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ესთეტიკური ცდა შემეცნებითის არასრულფასოვან დუბლიორად უნდა ჩაგვეთვალა, რადგანაც თეორიული შემეცნება უნაკლოდ ასრულებს თავის როლ

2. ესთეტიკური საბნის ემოციონალისტური თეორია

იქნებ ესთეტიკურ აღქმაში მაინც არსების წვდომასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ არა საკუთრივ შემეცნებითი უნარით, ინტელექტით (როგორც ამას დისკურსიული ან თუნდაც ინტუიტიური შემეცნების დროს აქვს ადგილი), არამედ რაღაც სხვა ორგანოთი ან მთელი ცნობიერებით? ან, სხვა სიტყვებით, იქნებ ესთეტიკური აღქმა მაინც შემეცნებაა, მაგრამ უფრო ფართოდ გაგებული შემეცნება, როგორც ჩვენი სულის ზიარება, ჩვენი ცნობიერების სრული შერწყმა საგანთან? ფილოსოფიისა და ესთეტიკის ისტორიისათვის არც ასეთი მოსაზრებებია უცხო. პირიქით, მისტიკური თეორიებისათვის სწორედ ასეთი შეხედულებებია დამახასიათებელი.

ჯერ კიდევ პლატონის აზრით, მშვენიერების აღქმა საფეხური იყო თუ საშუალება ექსტაზური მდგომარეობის მისაღწევად (როცა ადამიანის სული ღმერთში ითქვიფება, ღმერთს ერწყმის მთლიანად) და არა ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილების საშუალება.

არსებითად ასეთივე მისტიკური შინაარსი აქვს შემეცნების ცნებას ნეოთომისტ მარიტენის ზემოთ მოტანილ ციტატაში. სილამაზის შემეცნებაში მარიტენი მშვენიერ საგანთან (ან, უფრო ზუსტად, ამ საგნის იდეალურ არსებასთან) სულის მისტიკურ შერწყმას გულისხმობს. მშვენიერების წვდომისათვის გრძნობები მხოლოდ ადამიანებს სჭირდებათ, ანგელოზებისათვის ისინი საჭირონი არც არიანო, ამტკიცებს მარიტენი, ისინი უშუალოდ ჭვრეტენ მშვენიერებასო. ნათელია, როგორ შემეცნებაზეა აქ ლაპარაკი.

მსგავს მოსაზრებათა მისტიკური ხასიათი თუ ელფერი, ცხადია, მათ წინააღმდეგ ლაპარაკობს, მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, თუ ასეთ ვარაუდს (რომ ესთეტიკური მთელი ცნობიერების, მთელი გონის საგანია და არა მარტო მისი ინტელექტუალური მხარისა) მისტიკური დანაშრევებიდან გავწმენდთ, მა-

შინ იგი სიმართლესთან უფრო ახლოს აღმოჩნდება, ვიდრე ესთეტიკურის ინტელექტუალისტური ან, მით უმეტეს, რაციონალისტური გაგება. მართლაც, თუ საქმეს ისე კი არ წარმოვიდგენთ, რომ ესთეტიკურ აღქმაში ადგილი აქვს სულის ღმერთთან ზიარების ექსტაზურ აქტს, არამედ სინამდვილის ასახვას მთელი ცნობიერებით და არა მარტო ინტელექტუალური ძალებით, ასეთი ვარაუდი ძალიან ახლოს იქნება იმასთან, რასაც ჩვენ განვიცდით ესთეტიკური აღქმისას. ყოველ შემთხვევაში, ის ზომ ცხადია, რომ ესთეტიკური აღქმა ტკბობის (ან ზიზღის და ა. შ.). განცდასთან არის დაკავშირებული და, მაშასადამე, ჩვენი ცნობიერების ემოციური სფეროს აუცილებელ მონაწილეობასაც გულისხმობს. არც ისაა შემთხვევითი, რომ, არსებითად, ესთეტიკურის ვერც ერთი ინტელექტუალისტური თეორია ვერ ჩაეგია შემეცნებითი უნარების სფეროში და, ნებისთ თუ უნებლიეთ, ცნობიერების სხვა სფეროებიც მოიშველია.

მაგრამ იქნებ არაა აუცილებელი ესთეტიკურის ახსნისათვის მთელი ცნობიერების მოშველიება? ესთეტიკური აღქმა ამა თუ იმ ემოციონალურ განცდებთან არის დაკავშირებული და იქნებ სწორედ ეს განცდებია ის „ზედმეტი“, რაც ესთეტიკურ ობიექტს შემეცნების ობიექტისაგან განასხვავებს, იქნებ ეს განცდები შეადგენენ ესთეტიკური ობიექტის უკანა პლანს (ან ამ უკანა პლანის, შინაარსის არსებით ნაწილს)?

ესთეტიკის ისტორიაში ასეთი მოსაზრებებიც გამოთქმულა. ამისი ჩანასახები უკვე პლატონთან შეიძლება მოიძებნოს. ერთი თანამედროვე ინტერპრეტაციით⁷, პლატონისათვის მშვენიერება არის სიკეთის ის მხარე, რომლიდანაც იგი სასიამოვნოდ გვეჩვენება; მშვენიერება არის სიკეთე, რამდენადაც იგი სასიამოვნოდ და სასურველად, ვნებიანი ლტოლვის საგნად გვევლინება. ან, უფრო ზუსტად; სიკეთე, როგორც ლტოლვის, სურვილის საგანი, არის მშვენიერება.

როგორც ვხედავთ, აქ ლტოლვის, მისწრაფების, ესთეტიკურ და რელიგიურ აღტკინებასთან დაკავშირებული ეროტიული

სურვილის საგნად ყოფნა მშვენიერების სპეციფიკურ ნიშნადაა გაგებული. პლატონისათვის საგანს (გძნობად, ემპირიულ საგანს) მშვენიერად, არსებითად ეს ლტოლვა აქცევს. მაგრამ ეს აზრი ჯერ კიდევ არ არის გამოკვეთილად წარმოდგენილი.

წმინდა სახით აზრი, რომლის თანახმადაც ესთეტიკურის არსებას საგნისადმი სუბიექტის თავისებური გრძნობისეულ-ემოციონალური დამოკიდებულება შეადგენს, ყველაზე მკაფიოდ ე. წ. შთაგრძნობის თეორიაშია გამოთქმული. ამ თეორიის თანახმად ესთეტიკური ობიექტის უკანა პლანი ჩვენზე გრძნობაა, რომელსაც ჩვენ აღქმისას ვღებთ საგანში (ცხადია, არაცნობიერად) და მისთვისებად განვიცდით. ესთეტიკური ტკბობა, ამ თეორიის კლასიკური წარმომადგენლის ლიპსის აზრით, არის ობიექტივირებული თვითტკბობა⁸. ან, როგორც სანტაიანა ამბობს, „სილამაზე-ესაა ემოციური ელემენტი, ჩვენი ტკბობა, რომელსაც მიუხედავად ამისა, ჩვენ განვიზილავთ როგორც თვისებას“. ამის შესაძლებლობას სანტაიანა ასე ხსნის: „ესაა გადმონაშთი ტენდენციისა, რომელიც თავდაპირველად უნივერსალური იყო, ვაქციოთ საგნის ყოველგვარი ზემოქმედება ჩვენზე მისი გაცნობიერებული ბუნების შემადგენელ ნაწილად. მეცნიერული წარმოდგენა საგანზე-ესაა აბსტრაქცია უამრავ აღქმათაგან და რეაქციათაგან, რომლებსაც ეს საგანი იწვევს; ესთეტიკური წარმოდგენა ნაკლებ აბსტრაქტულია, რამდენადაც იგი ინარჩუნებს ემოციურ რეაქციას და აღქმით ტკბობას როგორც გაცნობიერებული საგნის არსებით ნაწილს“⁹

თუ სანტაიანასათვის ესთეტიკური გრძნობა თავისებური ატავისტური მოვლენაა, ლიპსისათვის ეს ასე არაა. შთაგრძნობის საფუძველს ლიპსი შემდეგში ხედავს. ყოველი გრძნობადი ობიექტი, რამდენადაც იგი ჩემთვის არსებობს, ყოველთვის ორი კომპონენტის ტოლქმედია: გრძნობადად მოცემულისა და ჩემი აპერცეფციული საქმიანობისა; გრძნობადად მოცემული მე უნდა მივიღო, ავითვისო, პერცეფციაში მოცემული აპერცეპირებულ უნდა იქნას, სხვანაირად იგი არ იარსებებს, ჩემს ცნობიერებამდე ვერ მოაღწევს. გარედან მოწოდე-

ბულს ჩემი შინაგანი სულიერი მოღვაწეობა უხვდება და ამ ორი შემხვედრი მოძრაობის ტოლქმედია აღქმა, წარმოდგენა და ა. შ. გარედან მოწოდებული ობიექტი ჩემს სულიერ ძალებს ამოქმედებს. ჩემი სულის სიმებს ააჟღერებს. თუ ეს აჟღერება ამ „სიმების“ ბუნებას შეესატყვისება, თუ ობიექტის მიერ მოთხოვნილ სულიერ მოქმედებას მე შინაგანი წინააღმდეგობის გარეშე ვეძლევი, მაშინ თავს თავისუფლად ვგრძნობ და აი ეს არის სიამოვნების გრძნობა. სიამოვნების გრძნობა ყოველთვის თავისუფალი თვითმოქმედების გრძნობაა. იგი მოქმედების მოთხოვნისა და ჩემი შინაგანი მოქმედების თავისუფალი თანხმობის გაცნობიერებული სიმპტომია¹⁰. ესთეტიკურ აღქმასთან ჩვენ მაშინ გვაქვს საქმე, როცა აი ეს გრძნობა მიკუთვნილია აღქმის ობიექტს, ჩადებულია, შთაგრძნობილია მასში. ესთეტიკურ ობიექტს, გარდა ფორმისა (გრძნობადი წინა პლანისა), შინაარსიც აქვს, იგი კი ყოველთვის სულიერია, იგი ესთეტიკურ ობიექტში შედის „შთაგრძნობის“ მეშვეობით. როცა ობიექტში შთაგრძნობილია სიხარულის მომნიჭებელი ჩემი თავისუფალი თვითმოქმედება, მაშინ ჩვენ მშვენიერებასთან გვაქვს საქმე. მშვენიერება არის ობიექტის ჭვრეტისას, აღქმისას ნაგრძნობი და მასთან დაკავშირებულად განცდილი თავისუფალი სიცოცხლის ხალისი. სიმაზინჯე ობიექტის აღქმაში განცდილი სიცოცხლის უარყოფაა.¹¹

ლიპსის „შთაგრძნობის“ თეორია, ცხადია, ბევრად უფრო რთულია და თავისთავად მეტი ყურადღების ღირსი, მაგრამ აქ ჩვენი ამოცანისათვის ნათქვამიც საკმარისია. როგორც ვნახეთ, ლიპსი ხაზგასმით ამბობს, რომ ესთეტიკური ობიექტის შინაარსი, მისი უკანა პლანი—ესაა არა თვითონ საგნის არსება, არამედ ჩვენ მიერ ჩადებული, შთაგრძნობილი სულიერი შინაარსი, უპირველეს ყოვლისა, ემოციონალური ხასიათისა. ესთეტიკური ობიექტის შინაარსი უბრალოდ ჩვენი გრძნობებია. მართალია, შთაგრძნობა სუბიექტის აბსოლუტურად ნებისმიერი აქტი არაა, ინდივიდუალურ სუბიექტზე არაა დამოკიდებული, თუ რას „შთაგრძნობს“ იგი ობიექტში; პირიქით, ლიპსი

ხაზს უსვამს, როიმ შთაგრძნობის დადებითი თუ უარყოფითი ხასიათი (ესთეტიკური „სიმპათია“ თუ „ანტიპათია“) და მათი მოდიფიკაციები ობიექტიდან მომდინარე მოთხოვნით არის განსაზღვრული, რომ ესთეტიკურ საგანში შთაგრძნობა „იდეალური“ მე-ს და არა პრაქტიკულ-რეალური გრძნობები¹². მაგრამ ლიპსის თეორია, არსებითად, მაინც სუბიექტივისტურია. ასეთია ის არა მარტო ფსიქოლოგიზმის გამო (ლიპსის აზრით, ესთეტიკა ფსიქოლოგიური დისციპლინაა), არა იმის გამო, რომ იგი ესთეტიკური შეფასების ფსიქოლოგიურ პირობებს იკვლევს, არამედ იმიტომ, რომ მის თეორიაში ესთეტიკური საგნის უკანა პლანი ფაქტიურად სრულიად დაცლილია ობიექტური შინაარსისაგან. ლიპსისათვის რეალური ობიექტი საჭიროა ესთეტიკური შეფასებისათვის, ესთეტიკური საგნის „აგებისათვის“, მაგრამ ამ უკანასკნელში რეალური საგნების, ნივთების მხოლოდ გარეგანი მხარეები, აღქმაში მოცემული გრძნობები მონაწილეობენ. საგნის რეალურ სიღრმეს, საგნის შინაგან ბუნებას შთაგრძნობის ლიპსისეული თეორიისათვის არსებითად არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. კიდევ მეტი, იგი სწორედ შთაგრძნობითაა შეცვლილი. ესთეტიკური საგნის შემადგენლობაში რეალური ობიექტები მხოლოდ თავიანთი ფორმით შედიან, ამიტომ მათი მონაწილეობა ესთეტიკურში ფაქტიურად ფორმალურია. აი ეს აძლევს ლიპსს უფლებას განაცხადოს: გარდა ფორმისა, ესთეტიკურ ობიექტს აქვს შინაარსიც და ეს შინარსი ყოველთვის სულერთია, იგი „შთაგრძნობის“ მეშვეობით შედის ობიექტშიო.

თუ ეს ასეა, გაუგებარი რჩება, რატომ იწვევს განსხვავებულ ესთეტიკურ შეფასებას ფორთოხალი და მისი მსგავსი ხის ბურთი (ფეხნერის ცნობილ მაგალითში)? თუ აქ იმას ვიტყვით, რომ ცდისპირმა უნდა იცოდეს, რომ მის წინ ერთი ნამდვილად ფორთოხალია და მეორე იმიტაცია, რათა განსხვავებულ ესთეტიკურ შეფასებებს ჰქონდეს ადგილი, მაშინ ეს სწორედ ლიპსის წინააღმდეგ იქნება ნათქვამი. ცხადია, თუ ცდისპირმა არ იცის, რომ მას განსხვავებულ საგნებთან აქვთ

საქმე, თუ ის სრულ ილუზიაშია, მაშინ იგი განსხვავებულ შეფასებას ვერ მოგვცემს. მისთვის, ფეხნერის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მხოლოდ პირდაპირ ფაქტორებს ექნებათ მნიშვნელობა და ასოციაციურს არა. მაგრამ საკმარისია ამ განსხვავებამ ცდისპირამდე როგორმე მიაღწიოს, ე. ი. მოქმედებაში შემოვიდეს ის, რაც ნამდვილად ფორთოხალს მისი იმიტაციისაგან განასხვავებს, რომ შეფასებაც მკვეთრად განსხვავებული გამოვიდეს. ასოციაციური ფაქტორების მოქმედებაზე იქნება დაფუძნებული ამ შეფასებათა განსხვავება თუ სხვა რამეზე, მაინც ცხადია, რომ საგნის რეალურ შინაარსს არსებითი მნიშვნელობა ჰქონია ესთეტიკური აღქმისათვის, ეს შინაარსი რალაცნაირად ყოფილა ესთეტიკური საგნის უკანა პლანის მონაწილე. ეს გარემოება, როგორც დავინახეთ, შთაგრძნობის თეორიაში ფაქტიურად უგულვებელყოფილია, რაც მას სუბიექტივისტურ და ფორმალურ ხასიათს აძლევს.

ამით სრულიადაც არ მინდა იმის თქმა, რომ „შთაგრძნობის“ ცნებას სინამდვილეში არაფერი შეესაბამება, რომ ეს ცნება სავსებით ყალბია. არა, შთაგრძნობა. ჩვენს განცდათა მიკუთვნება აღქმული ობიექტისადმი, ფაქტია. ასეთ რამეს ადგილი აქვს არა მარტო ხელოვნების ფაქტებში (მაგალითად, ვაჟასთან-„ნისლი ფიქრია მთებისა“...), არამედ ბევრად უფრო მარტივ შემთხვევებშიც. როცა მაგალითად, აი ასეთ ისარს (↗↗) ზეატყორცნილად განვიცდი, ხოლო ასეთს (↘↘) დაბლა დაშვებულად, აქ ცხადია, ნახაზში ჩემი აღქმის მექანიზმის მოძრაობის „შთაგრძნობას“, „ჩაღებას“ აქვს ადგლი, თორემ თავისთავად არც ერთი ისარი არ მიდის არც ზევით და არც ქვევით.

მიუხედავად ამისა, შთაგრძნობის ცნება ესთეტიკაში ამხსნელ ცნებად ვერ გამოდგება. შთაგრძნობა, როგორც ზემოთ დავინახეთ, ვერ აავსებს ესთეტიკური საგნის მთელ შინაარსს, იგი მხოლოდ ერთ-ერთი ელემენტია ამ შინაარსისა. თანაც ეს ცნება ფსიქოლოგიური ცნებაა და, რა თქმა უნდა, ვერ აგვიხსნის იმას, რაც ფსიქოლოგიური ბუნებისა არაა. შთაგრძნობას,

როგორც ესთეტიკური საგნის მომენტს, თვითომ სჭირდება ესთეტიკური ახსნა-დასაბუთება. კერძოდ იმის ნათელყოფა, თუ რატომ არის, რომ, მაგალითად, ცოცხალი, ნამდვილი, ყვავილის აღქმაში სრულიად სხვა განცდები „შთაიგრძნობა“, ვიდრე მის მკვდარ იმიტაციაში, რაოდენ ოსტატურად არ იყოს შესრულებული ეს უკანასკნელი. როგორც ჩანს, ამ სიცოცხლეს, ნამდვილობას, ე. ი. ესთეტიკურ ცდაში მოცემული საგნის რეალურ სიღრმისეულ შინაარსს, არსებითი მნიშვნელობა ჰქონია, თორემ გარეგნული, გრძნობად აღქმადი მხარე ცოცხალ ყვავილსა და მის იმიტაციას შეიძლება ზედმიწევნით ერთნაირი ჰქონდეთ. საგნის რეალური შინაარსი შთაგრძნობის თეორიაში, როგორც უკვე ითქვა, უგულვებელყოფილია და ეს არის ამ თეორიის მთავარი ნაკლი.

შთაგრძნობის თეორია, ერთი შეხედვით, დიამეტრალურად უპირისპირდება ესთეტიკურის ინტელექტუალისტურ გაგებას. ეს უკანასკნელი სწორედ ინტელექტუალისტურია, შთაგრძნობის თეორია—ემოციონალისტური; ერთი ესთეტიკურის შინაარსს თვითონ საგნის ობიექტურ არსებაში ეძებს და ამდენად ობიექტივისტურია, მეორისთვის მშვენიერება საგნის თვისება კი არ არის, არამედ ჩვენი განცდის ნაირობაა და ამდენად იგი (ეს თეორია) სუბიექტივისტურია; ერთის აზრით, საგნის შინაარსი (მისი არსება, იდეა) განსაზღვრავს მის ესთეტიკურობას, მეორის თვალსაზრისით, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს საგნის გრძნობად- აღქმად ფორმას, რომელიც განსაზღვრავს შთასაგრძნობ შინაარსს. ერთი გნოსეოლოგისტურია, ესთეტიკური ცდა მას შემეცნებითის ნაირხსახეობად აქვს წარმოდგენილი, მეორე ფსიქოლოგისტურია, ფსიქიკურის სფეროში ეძებს ესთეტიკურს. ამისდა მიუხედავად, ორივე ეს თეორია ცალმხრივია.

დიამეტრალურად დაპირისპირებული თვალსაზრისები ერთნაირად მცდარი შეიძლება იყვნენ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მცდარია თვითონ ის ალტერნატივა, რომელსაც ისინი ემყარებიან. ჩვენს შემთხვევაშიც, როგორც ჩანს, ასეთ ვითარე-

ბასთან გვაქვს საქმე. მართლაც ორივე თვალსაზრისი, ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად, იმ აზრს ემყარება, რომ ესთეტიკური უნდა იყოს ან ობიექტური ან სუბიექტური, ან ფორმისეული, ან შინაარსეული, ან ინტელიგიბელური ან ემოციონალური...

მაშასადამე, ესთეტიკის ინტელექტუალისტური გაგებისა და შთაგრძნობის თეორიის საერთო მანკი ის არის, რომ ორივე დაუსაბუთებელ ალტერნატივას ემყარება და, ამის შესაბამისად, არადექვატური კატეგორიებით ცდილობს ესთეტიკურის დახასიათებას. ამიტომ არის, რომ ვერც ერთი ამ თვალსაზრისთაგანი ვერ იძლევა ესთეტიკურის დამაჯერებელ აღწერას. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ ამ თეორიებში არაფერია დადებითი, რაციონალური, რომ ისინი ვერაფერს ხედავენ ესთეტიკურ საგანში. პირიქით, როგორც ზემოთ იყო ნათქვამი თუ ნაჩვენები, ამ თვალსაზრისებში მაინც დანახულია ესთეტიკური საგნის არსებითი მომენტები: „გრძნობადი“ და „ზეგრძნობადი“, „ფორმალური“ და „შინაარსეული“, „ინტელექტუალური“ და „ემოციონალური“, „სუბიექტური“ და „ობიექტური“. თუ ვაჩვენებთ, რომ ასეთი მომენტები ესთეტიკურ საგანს მართლაც აქვს (ან, უფრო ზუსტად, რომ იგი ასეთი ცნებების გამოყენების საბაზს გვაძლევს) და გავარკვევთ იმას თუ როგორ არიან ისინი ერთი განუყოფელი მთლიანობის მომენტები, მაშინ ჩვენ ესთეტიკური საგნის დახასიათებას მივიღებთ.

3. ესთეტიკური საგნის ოთხი სიმარტივე

ამ ამოცანის პირველი ნაწილი ფაქტიურად ზემოთ არის შესრულებული. ჩვენ უკვე დავინახეთ, რომ ესთეტიკურ საგანს აუცილებლად უნდა ჰქონდეს გრძნობადი, აღქმადი წინა პლანი. ის, რაც არ აღიქმება ან არ წარმოიდგინება, არც შეიძლება იქცეს ესთეტიკური შეფასების ობიექტად. მართალია, ზოგ-

ჯერ ლაპარაკობენ თეორიის, იდეის, სულიერი შინაარსის სილამაზეზე, მაგრამ ასეთ შემთხვევებში სილამაზის ცნება ან გადატანითი (კერძოდ ეთიკური) მნიშვნელობით იხმარება, ანდა იგულისხმება არა თვითო იდეის, თეორიის, როგორც ინტელიგენტული, ნებითი აზროვნებით წვდომადი ობიექტის, არამედ მისი გრძნობადი, წარმოსახვითი ხატის სილამაზე. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ორი, პრინციპულად განსხვავებული ტიპი უნდა დაგვეშვა სილამაზისა—გონებაჭვრეტითი და საკუთრივ ესთეტიკური (გრძნობებით დასანახი),—რაც უბრალო ლოგიკური შეცდომა იქნებოდა, ანდა ესთეტიკურს თეორიულსაგან, ინტელექტუალურსაგან ვერ განვასხვავებდით, იგი მასში დაგვეკარგებოდა.

მეორე მხრივ, ესთეტიკური საგნის გრძნობად წინა პლანში აუცილებლად უნდა ვლინდებოდეს არაგრძნობადი სიღრმისეული შინაარსი, რადგან ამის გარეშე ესთეტიკური აღქმა ჩვეულებრივ, საყოველთაო აღქმას გაუიგივდებოდა და ესთეტიკური საგანი კი—ემპირიული საგნის გრძნობად, ზედაპირულ მხარეს. მაშასადამე, გრძნობადი წინა პლანი თავისებური ფორმაა, რომლითაც გამოსახული, გამოძლავნებულია ესთეტიკური საგნის სიღრმისეული შინაარსი.

ამ შინაარსს (და ფორმას) ობიექტურ-რეალური საგანი ქმნის, მაგრამ მეტად თავისებურად: ჯერ-ერთი, ამ საგნის არსება დანახული, გაცნობიერებული, ცნებით დაჭერილი კი არ არის ესთეტიკურ ცდაში, არამედ რაღაც სხვა, „სუცნაური“ დოზითაა მასში შემოსული და, მეორეც, ეს არსება გნოსეოლოგიური ობიექტებისათვის ჩვეულ აბსოლუტურ დაპირისპირებაში კი არ არის ესთეტიკური ცდის სუბიექტთან, არამედ სრულიად თავისებურ კავშირშია მასთან. ისევ იმ საბუთით—ის, გნოსეოლოგიურად უპირისპირდება სუბიექტს, მხოლოდ გნოსეოლოგიური ობიექტი შეიძლება იყოს. ხოლო იმას, რაც აბსოლუტურად არ უპირისპირდება სუბიექტს, რაც პირწმინდად არ გამორიცხავს მას, რა თქმა უნდა, სუბიექტური მომენტიც ექნება აუცილებლად. ნათელია ისიც, რომ ესთეტიკური

საგნის „მშენებლობაში“ მონაწილე სუბიექტი და ობიექტი არც გნოსეოლოგიურის გვარიისა იქნებიან და არც ემპირიულისა—ეს-თეტიკურ ცდას თავისებური ობიექტურობა და თავისი საკუთარი სუბიექტი აქვს, რადგანაც ემპირიულნი სუბიექტი და ობიექტიც მარტოოდენ თეორიული შემეცნების სფეროში „მოღვაწეობენ“.

„გრძნობად-ზეგრძნობადი“, „სუბიექტურ-ობიექტური“ ესთეტიკური საგანი სხვა განასერში წარმოგვიდგება როგორც ინტელექტუალურ-ემოციური. ემოციურის ცნება კანონზომიერია ესთეტიკური საგნის მიმართ იმიტომ, რომ ესთეტიკური სწორედ იმას ჰქვია, რასაც გრძნობის, ემოციის, გამოწვევის უნარი აქვს, არა ყოველგვარი, არამედ თავისებური, სპეციფიკური („ამაღლებული“, „გონითი“, წმინდა“, „იდეელიზებული“), მაგრამ მაინც ემოციებისა. მაგრამ სწორედ ამიტომ მას ინტელექტუალური, ინტელიგიბელური მხარეც უნდა ჰქონდეს, რადგან ესთეტიკური ემოცია საგანთან დაკავშირებული, საგანში ჩართული ტკობაა. ხოლო საგნით რომ დატკბე, ჯერ უნდა შეაძწინო, დაინახო, ჩაწვდე ამ საგანს, გააცნობიერო იგი, ინტელექტი კი სწორედ ამ ჩაწვდომის, გააცნობიერების უნარს ჰქვია. ადვილი მისახვედრია, რომ თავისებურ საგანზე მიმართული ინტელექტიც სპეციფიკურ მოღუსში იქნება წარმოდგენილი. ესთეტიკურ ცდაში იგი, რა თქმა უნდა, ჩვეულებრივი აღქმა, მსჯელობა, მოაზრება კი არ არის, არამედ განსაკუთრებული სახის ხედვაა, წვდომა თავისი საგნისა, მაგრამ მაინც ინტელექტუალური, მიმღები, გამცნობიერებელი აქტია, განსხვავებით ემოციისაგან, რომელიც რაიმეს კი არ ხედავს და აცნობიერებს, არამედ რეაგირებს დანახულზე, „აფასებს“ მას.

ესთეტიკურ საგანზე მიმართულ აქტს შეიძლება პირობითად „აღქმა-განცდა“ ვუწოდოთ. ამ აქტის აღქმითი მომენტიტ დაჭერილია ესთეტიკური საგნის ობიექტური მხარე, განცდით კი სუბიექტურია წარმოდგენილი. ესთეტიკურ აქტს მხოლოდ მაშინ აქვს ადვილი, როცა ეს ორივე მომენტი ერთ განუყოფელ მთლიანობაშია: თუ ცალკე რაღაცას ვხედავ და ცალკე რაღაც

მსიამოვნებს, აქ ესთეტიკურ აქტს ადგილი არა აქვს. სიამოვნება დანახულიდან უნდა მომდინარეობდეს, სასიამოვნოდ, თვალის (ან, უფრო ზუსტად, სულის) გამხარებლად სწორედ დანახული უნდა განიცდებოდეს, რათა ესთეტიკურ აღქმა-განცდას ჰქონდეს ადგილი. სხვა სიტყვებით: აღქმით მოცემული მასალისა და დამხვედრი ემოციებისა. მაგრამ ეს მხოლოდ ზედაპირული აღწერაა ესთეტიკურისა. აღქმით მოწოდებული მასალა საგნის გარე მხარეა, მისი წარმომადგენელია; ემოცია „მე“-ს რეაქციაა, საგნისადმი მისი დამოკიდებულების გამოხატულებაა. ერთსაც და მეორესაც ფესვები ღრმადაა აქვთ გადგმული—ერთს საგნის წიაღში, მეორეს პიროვნების უღრმეს ფენებში. აღქმა-განცდის მთლიანობის, ე. ი. საკუთრივ აღქმისა და ემოციის, გრძნობის შერწყმის ახსნა ამ სიღრმისეულ ფენებში უნდა ვეძებოთ, იქ, სადაც ამ სიღრმეთა საერთო ძირი მონახება. ნაკლებ მეტაფორული გამოთქმები რომ ვიხმაროთ. ესთეტიკური აღქმა—შეფასების ინტელექტუალურ და ემოციურ მხარეთა მთლიანობის ასახსნელად იმის გამორკვევაა საჭირო, თუ როგორ არის მოცემული ესთეტიკურ ცდაში საგნის რეალური სიღრმე, საგნის შინაგანი ბუნება (რამდენადაც, როგორც ზემოთ დავინახეთ, ამ უკანასკნელის მონაწილეობის გარეშე ესთეტიკური საგანი არ აიგება, ესთეტიკურ ცდას ადგილი არ ექნება). ამ საკითხის გადაჭრა—თუ როგორ არის მოცემული საგნის შინაგანი ბუნება ესთეტიკურ ცდაში—ამ წიგნის მთავარი ამოცანაა.

თუ როგორ არ არის იგი მოცემული—ეს უკვე ვიცით. ინტელექტი მისი ხედვის ორგანო არ არის: აღქმა მას ვერ სწვდება, ლოგიკურ აზროვნებას ესთეტიკურ ცდაში ადგილი არა აქვს, ინტუიცია, არსებითად, „შემოკლებული“, ნახტომისებური აზროვნებაა და მას არ შეიძლება ადგილი ჰქონდეს იქ, სადაც არა აქვს ლოგიკურს. თუნდაც დაუშვათ, რომ ინტუიციას (ინტელექტუალურს), შეუძლია ისეთ სფეროში მოღვაწეობა, სადაც დისკურსიული აზროვნება ვერ მოქმედებს, იგი მაინც ვერ გამოვადგება ესთეტიკურ ცდაში საგნის შინაგანი ბუნების მოცე-

მულობის ასახსნელად—ასეთი ინტუიციაც გნოსეოლოგიურ ობიექტს მოგვაწოდებს და არა ესთეტიკურს. მაშ, ინტელექტუალური სფეროს ღრმა ფენები (თუ მაღალი უნარები) არ არიან საგნის შინაგანი ბუნების მომწოდებელი ესთეტიკური ცდი-სათვის, ემოციური სფერო საერთოდ არაფრის მომწოდებელი, ამთვისებელი არაა—ემოცია პიროვნების რეაქციაა ათვისებურ მასალაზე. ნებელობა მით უმეტეს ვერ შეასრულებს საგნის შინაგანი ბუნების მოწოდების ფუნქციას, მას სხვა ამოცანები ეკისრება.

რა გამოდის? მაშ როგორღა მონაწილეობს საგნის შინაგანი ბუნება ესთეტიკურ ცდაში? ცნობიერებას მეტი სფეროები აღარ გააჩნია; თუ ლოგიკური აზროვნებით ან ინტუიციით მოწოდებული მასალა (საგნის შინაგანი ბუნების, მისი არსების ასახვა) არ გამოდგება ესთეტიკური შინაარსისი მომენტად, ხოლო ემოციური სფერო და ნებელობა უკვე თავისი ბუნებით ვერ შეძლებენ მის (ამ შინაარსის) შემოტანას ესთეტიკურ ცდაში, მაშინ იგი ვეღარ შემოსულა ამ უკანასკნელში. უმისოდ კი, როგორც უკვე რამდენჯერმე ითქვა, ესთეტიკური საგანი ვერ აშენდება, ესთეტიკურ ცდას ადგილი არ ექნება. ადამიანი ფსიქიკურისა და ფიზიკურის, ცნობიერებისა და ყოფიერების ცოცხალი, კონკრეტული და ორგანული მთლიანობაა. იგი ერთ-ერთი სხეულია ბუნების სხეულთა შორის, იმავე ატომებისაგან შედგება, რომელთაგან მთელი სამყაროა აშენებული, იმავე მექანიკურ, ფიზიკურ და ქიმიურ კანონებს ემორჩილება, რასაც არაორგანული ბუნება, იმავე ბიოლოგიურ კანონზომიერებებს ექვემდებარება, რასაც სხვა ორგანიზმები. მართალია, ბუნებრივ მონაცემთა საძირკველზე ადამიანმა საწარმოო პრაქტიკის მეშვეობით, თავის საკუთარ, ბუნებისათვის უცხო უნართა და თვისებათა შენობა ააგო—საზოგადოებისა და ცნობიერების სახით, მაგრამ ამით იგი ბუნების გაღმა არ გამხტარა, ბუნებაშივე დარჩა და მასთან სისხლხორციელი კავშირი არ გაუწყვეტია (თუმცა კი გარდაქმნა იგი და თავის სოციალურ და ცნობიერ ბუნებას დაუმორჩილა).

ბუნების საგნებთან ურთიერთობას აი ეს ფიზიკურ-ბიოლოგიურ-სოციალურ-ცნობიერი არსება ამყარებს და არა მისი ცალკეული უნარები. ყოველგვარი ცდა (შემეცნებითი, ესთეტიკური თუ რელიგიური) ადამიანის ურთიერთობაა გარე სინამდვილესთან, ურთიერთობა, რომელიც უკვე წინასწარ გულისხმობს გარკვეულ გენეტიურ ერთიანობას ბუნებასთან, რამდენადაც ადამიანი თავის განვითარებაში ძალიან შორს წასული შვილია, მაგრამ მაინც შვილია ბუნებისა. მართალია, ადამიანს შეუძლია სინამდვილესთან ურთიერთობის პროცესში თავისი ესა თუ ის უნარი წამოსწიოს წინა პლანზე, შეუძლია თავისივე სხვა მხარეთა უგულვებელყოფა, უკანა პლანზე გადაწევა, ხან კი სრული გამოთიშვაც (მაგალითად, შემეცნების პროცესში იგი უპირისპირდება სინამდვილეს როგორც გნოსეოლოგიური სუბიექტი და არა ცოცხალი ორგანიზმი). მაგრამ ასეთი დაპირისპირების შესაძლებლობაც ადამიანის და ბუნების რეალური ერთიანობის ბაზაზეა დაფუძნებული. თვით ის გადამწყვეტი ძალა, რომელმაც ადამიანი ადამიანად აქცია და მას ბუნებასთან ადამიანური ურთიერთობის დამყარების საშუალება მისცა—საწარმოო პრაქტიკა—შეუძლებელი იქნებოდა, იგი (ადამიანი) ბუნების ნაწილი რომ არ ყოფილიყო.

ესთეტიკური ცდა სინამდვილესთან ადამიანის ურთიერთობის გარკვეული, თავისებური სახეობაა. ამ ცდაში ადამიანის მთელი არსება, მისი ყველა მხარე, კერძოდ მისი ბუნებრივი „ნაწილიც“ იღებს მონაწილეობას. აი მაგალითად, ამის საილუსტრაციოდ. ვთქვათ, გაზაფხულის დილას ჩაკეტილი ოთახიდან გამოვვდი და ეზოში გავჩერდი. აყვავებული ხეები, ლურჯი ცა, თითქოს განახლებული მზე, სუფთა და მათრობელა ჰაერი—ყველაფერი ეს ჩემში შემოიჭრება, ერთ-ერთ უძლიერეს ესთეტიკურ განცდას მომგვრის. მარტო აღქმამ მომიტანა განა მე სიხარული? მარტო ჩემს თვალებს, ყურებს, ცხვირს, კანს—შეგრძნების ორგანოებს უნდა ვუმაღლოდე მე ამ განცდას? ცხადია, მათ ძალიან დიდი როლი შეასულებს— ბუნების განახლე-

ბის სურათი აღმაქმევეინეს, მაგრამ მხოლოდ სწორედ სურათი, გარეგანი ხატება ბუნების გამოღვიძებისა. მათ მეტიც არ ძალუბთ, ისინი მხოლოდ გარეგან ფორმებს აღიქვამენ. მაგრამ მე რომ მეტსა ვგრძნობ? მეც განვიცილი განახლებას, გული სხვაგვარად ძგერს, მე და აი ამ ტყემლის ხეს თითქოს ერთი და იგივე გვემართება. მართლა „თითქოს“? ჩემს განწყობილებას „შთავაგრძნობ“ მე ტყემლის ხის აღქმაში? არა, აქ შთაგრძნობას არა აქვს ადგილი, მე კი არ მეჩვენება, რომ ხეს, „სისხლი აუჩქროლდა“, იგი მართლა, რელურად, ჩემგან და ყველა ადამიანისაგან დამოუკიდებლად „განიცდის“ გამოცოცხლებას, იგი ყვავილობს. აქ დადებითი შთაგრძნობის სიმპათიას კი არა აქვს ადგილი, რომელიც ტყემლის ხის გარეგნული, გრძნობადი მხარის აპერცეფციის სიადვილითაა გამოწვეული, არამედ ბევრად უფრო ღრმა საფუძვლის მქონე „სიმპათიას“, „თანაგანცდას“. ეს ხე და მე ერთსა და იმავე დღეში ვართ. მეც იმავე ბუნების შვილი ვარ, მეც იმავე კანონზომიერებას ვემორჩილები: ბუნების ძალები, რომლებმაც ხე ააყვავეს, ჩემზეც მოქმედებენ, მეც, კაცმა რომ თქვას, იმავე მიწაში, დედამიწაში მაქვს გადგმული ფესვები, მეც, საბოლოო ანგარიშით, იმავე მიწიდან ვარ ამოსული. სინამდვილესთან მე მარტო გრძნობის ორგანოები კი არ მაკავშირებს, არამედ მთელი ჩემი მიწიერი, ხორციელი ბუნება.

ყველაფერი აქ ნათქვამი ძალიან შორსაა პოეტურ გადაჭარბებასთან. ეს ფაქტია, და არა მეტაფორა, რომ მაგალითად ქალიშვილები გაზაფხულზე აყვავდებიან, გაიჟურჩენებიან ხოლმე, სწორედ იმ დროს და ისევე, როგორც ალუბლის ხეები და იასამნის ბუჩქები.

გენეტიური, ნათესაური კავშირი ბუნებასთა ერთ-ერთი უღრმესი ძირია, რომლიდანაც შეიძლება ესთეტიკური განცდა აღმოცენდეს. ამ ნათესაობის გრძნობამ ასწავლა დიდ ვაჟას იისა და მთის წყაროს ენა, განაცდევინა მთის ფიქრები და შვლის ნუკრის დარდი.

„სისხლით ნათესაობა“ ადამიანისა ბუნებასთან ესთეტიკუ-

რის ერთ-ერთი უძლიერესი ფაქტორია—მაგრამ მაინც ერთ-ერთი. ესთეტიკურ აღქმა-განცდას სხვა ფაქტორებიც უდევს საფუძვლად—ფიზიკური, ბიოლოგიური, სოციალური (პრაქტიკული, პოლიტიკური); ცნობიერი (იდეური, მორალური, რელიგიური, გნოსეოლოგიური და ზოგადად ფილოსოფიური).

ესთეტიკური საგნის „უკანა პლანი“ მეტად რთული აგებულებისაა. იგი მრავალ მომენტს, არსებითად სინამდვილესთან ადამიანის ყველა სახის დამოკიდებულების, კავშირ-ურთიერთობის ელემენტს შეიცავს. მაგრამ ესთეტიკური ობიექტის შინაარსი, ცხადია, ამ ელემენტთა ჯამი არ არის, ამ შინაარსში ეს ელემენტები თავიანთი წმინდა სახითაც არ შედიან. ყველა მათ სპეციფიკური განწმენდა და გარდაქმნა უნდა განიცადონ, რათა ესთეტიკური საგნის შინაარსის შემადგენელ ელემენტებად იქცნენ¹³.

ადამიანის მხარეთა, მის ფენათა მიმართება საგანზე, მართალია, მისი, როგორც სუბიექტის მიმართებაა, მაგრამ იგი მართო სუბიექტური არ არის. ჯერ ერთი, საზოგადოდ, ყოველგვარი მიმართება ორ წევრს შორის მაინც არის გაშლილი. ამავე დროს, ჩვენ შემთხვევაში, ცხადია, საგანთან ურთიერთობისას პიროვნების ის მხარეები ამოქმედდებიან, რომელთაც შესაბამისი კოაგენტები მოეძებნებათ ურთიერთობის საგანში. ეს იმას ნიშნავს, რომ თვითონ საგნის რეალურმა თვისებებმა, საგნის რეალურმა შინაარსმა, უნდა განაპირობოს პიროვნების მხარეთა და ფენათა ამოქმედება. ამდენად, ესთეტიკური საგნის შინაარსი რეალური საგნის შინაგანი ბუნებით არის განსაზღვრული. ესთეტიკური ობიექტის შინაარსი საგნის ბუნებით განსაზღვრული რეალური კავშირ-ურთიერთობაა საგნისა და პიროვნების სიღრმისეულ ფენებს შორის. ამ კავშირ-ურთიერთობათა სისტემის ხასიათის განცდაა. ესთეტიკური განცდის რომელობა ან, მოკლედ ესთეტიკური კატეგორია ამ სისტემის ხასიათზეა დამოკიდებული.

რა არის საჭირო იმისათვის, რომ მშვენიერების განცდას ჰქონდეს ადგილი? რა ხასიათის კავშირ-ურთიერთობათა სის-

ტემა უნდა ჰქონდეს ადამიანს საგანთან, რომ ეს საგანი მშვენიერად იქნეს მიჩნეული?

მშვენიერების განცდა დადებითი განცდაა, ტკბობის განცდაა თანაც სულიერი, ამაღლებული ტკბობისა. მშვენიერების განცდა გვაძლავს, გვაფაჩიზებს, ძალას გვმატებს და სიამაყის გრძობით გვაკვსებს ჩვენი ადამიანურობის გამო. რა პირობებში

შეიძლება ასეთი განცდის წარმოშობა? ზემოთ ნათქვამის საფუძველზე ამაზე პასუხის გაცემა უკვე ძნელი აღარ არის. რაკი მშვენიერების განცდა დადებითი განცდაა, ტკბობის, სიამოვნების განცდაა, ამიტომ პიროვნების მხარეთა და ფენათა ურთიერთობები საგანთა შესატყვისობის, თანხმობის ურთიერთობები უნდა იყოსა. უთანხმოება, წინააღმდეგობა საგანსა და პიროვნებას შორის დადებით ემოციას, ცხადია, ვერ გამოიწვევს. ეს თანხმობა, მაშასადამე, ამის აუცილებელი პირობაა. მშვენიერების განცდა, ერთი მხრივ, ამ თანხმობის, ჩემს თვისებებთან და მათ შესაბამის მოთოვნეილებებთან საგნის თვისებათა შესატყვისობის განცდაა. მაგრამ მართო ეს საკმარისი არ არის. შიშხილსა და საკვებს შორის სრული შესატყვისობაა. მაგრამ ეს შესატყვისობა მშვენიერებად, ესთეტიკურ მოვლენად არ განიცდება. არც სხვა რაიმე ვიტალური მოთხოვნეილების დაკმაყოფილებას აქვს ესთეტიკური ხასიათი. მაშ, ჩემი ცალკეულ თვისებათა თანხმობა საგანთან საკმარისი არ ყოფილა მშვენიერების განცდისათვის. აქ კიდეც რაღაც პირობაა საჭირო—ჩემსა და საგანს შორის არსებულ კავშირ-ურთიერთობათა სისტემურობა, მათი მოყვანა ისეთ წესრიგში, რომ პიროვნების ყველა მხარესა და ფანას შორის თავის მხრის თანხმობა დამყარდეს. ეს მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, როცა პიროვნების ყველა მხარეს თავისი ადგილი აქვს მიჩენილი. პიროვნება (ბუნებრივ და სოციალურ) გარემოსთანაა აუცილებლობით დაკავშირებული. ყველა მის მხარეს სჭირდება „ნივთიერებათა ცვლა“ გარემოსთან, ყველა მხარეს მოთხოვნეილებები გააჩნია და ღირებულებებს, ე. ი.

იმას, რასაც ამ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება შეუძლია, პიროვნება გარემოში პოულობს. ყოველ მოცემულ მომენტში ადამიანის მოთხოვნილებანი იერარქიულ წყობას შეადგენენ—ერთი რომელიმეა წინა პლანზე წამოწეული და სხვები მის მომდევნოდ არიან მიყოლებული. პიროვნების რომელი მხარე მოექცევა იერარქიის სათავეში, ეს აქტუალურ მოთხოვნილებაზე დამოკიდებული, მაგრამ არსებობს პიროვნების მხარეთა და ფენათა ისეთი იერარქიის შესაძლებლობა, რომელიც ყველაზე ბუნებრივია ადამიანისათვის. ეს ისეთი მდგომარეობაა, როცა ადამიანის ყველა მხარეს, ყველა უნარს თავისი ადგილი აქვს მიჩენილი და მათ შორის სრული ჰარმონიაა. მშვენიერების განცდა ადამიანის მხარეთა შორის სინამდვილესთან ურთიერთობით მიღწეული ჰარმონიაა. ამ ჰარმონიის გამომწვევია მშვენიერი საგანი.

ესთეტიკური აღქმის სუბიექტი

1. საკითხის დასმა

ესთეტიკური აღქმა ადამიანური ცდის, ე. ი. ადამიანისა და სინამდვილის, როგორც სუბიექტ-ობიექტის, ურთიერთობის სახეობაა. ამ აღქმის სუბიექტი იგივე ადამიანია (და არა სხვა ვინმე), რომელიც აგრეთვე სუბიექტია სინამდვილის გარდაქმნისა, თეორიული შემეცნებისა, ზნეობრივი მოქმედებისა თუ რელიგიური დამოკიდებულებისა. ამ მხრივ ესთეტიკური აღქმის სუბიექტზე სპეციალური მსჯელობა, შეიძლება ზედმეტადაც მოგვეჩვენოს. მაგრამ ადამიანი, როგორც სინამდვილესთან ამა თუ იმ ურთიერთობის სუბიექტი. არ არის ყველგან მთლად ერთნაირი. მართალია, ერთი და იგივე კონკრეტულ-ისტორიული ადამიანია, სინამდვილეს რომ იმეცნებს, გარდაქმნის, ეთიკურად თუ ესთეტიკურად აფასებს და ა. შ., მაგრამ განსხვავებულ ურთიერთობაში ეს ადამიანი განსხვავებული მხარეებითაა წარმოდგენილი, განსხვავებული უნარებითა და თვისებებით სუბიექტობს. თუ, მაგალითად, პრაქტიკის პროცესში ადამიანი სუბიექტად გამოდის თავისი ფიზიკური და ბიოლოგიური, ისე სოციალური და ცნობიერი ბუნებით, სამაგიეროდ თეორიული შემეცნების დროს ადამიანის სხეულებრივი ბუნება უკვე აღარ არის სუბიექტის შემადგენელი ნაწილი, აქ იგი სუბიექტია მხოლოდ როგორც ცნობიერი არსება. ამავე დროს, თუ კონკრეტული ადამიანისათვის სუბიექტურია მთელი მისი შინაგანი ცხოვრება, მთელი მისი კონკრეტულ-ინდივიდუალური ცნობიერება, მეცნიერული ცოდნის, როგორც კაცობრიობის კოლექტიური მონაპოვრის, სუბიექტად ამ ინდივიდუალურ ცნობიერება, მეცნიერული ცოდნის, როგორც კა-

ცობრიობის კოლექტიური მონაპოვრის, სუბიექტად ამ ინდივიდუალურ ცნობიერებას, ცხადია, ვერ მივიჩნევთ, თუმცა მას სავსებით არც უნდა მოვწყდეთ.

მაშასადამე, სუბიექტის შესახებ სხვადასხვა მიმართებაში სხვადასხვა აზრით შეიძლება ლაპარაკი და სუბიექტის ნაირობა, როგორც ეს აქ ნახსენები მაგალითებიდანაც ჩანს, ადამიანისა და სინამდვილის ურთიერთობის ხასიათზე, ცდის ნაირობაზეა დამოკიდებული. ამიტომაც, რომ მეცნიერებებში, რომლებიც სინამდვილესთან ადამიანის დამოკიდებულების სხვადასხვა სფეროებს სწავლობენ, სუბიექტის ცნება განსხვავებული—კერძოდ, ხან უფრო ფართო და ხან უფრო ვიწრო—მნიშვნელობით იხმარება. სუბიექტის ცნებები ფსიქოლოგიაში, სოციოლოგიაში, სამართლის თეორიაში, ეთიკასა და გნოსეოლოგიაში ერთმანეთს არ ემთხვევა. ყველაფერი ეს უფლებას გვაძლევს დავსვათ საკითხი ესთეტიკური აღქმის სუბიექტის თავისებურების შესახებაც.

ასეთი შესაძლებლობის სასარგებლოდ შემდეგიც მეტყველებს. ცნობილია, რომ ყოველგვარი ესთეტიკური აღქმა, განსაკუთრებით, მაღალმხატვრული ნაწარმოების განცდა, ადამიანზე სპეციფიკურ ზეგავლენას ახდენს. კონოთეატრიდან, საკონცერტო დარბაზიდან (თუკი, ცხადია, იქ ჭეშმარიტ ხელოვნებას ვეზიარეთ) ჩვენ ერთგვარად გამოცვლილი, გახალისებული ვბრუნდებით ხოლმე. ხელოვნების ეს ცხოველმყოფელი, გადამახალისებელი გავლენა ადამიანზე სხვადასხვანაირად შეიძლება დახასიათდეს და ასევე დახასიათებულა ესთეტიკის ისტორიაშიც. ლაპარაკობდნენ კათარზისზე—სულის განწმენდაზე, ხიდის გაღებაზე ადამიანის ბუნებრივ და ზნეობრივ აღზრდაზე, იდეურ-ემოციურ შეიარაღებაზე და ა. შ., მაგრამ როგორც არ უნდა გავიგოთ ამ ზემოქმედების ხასიათზე, ერთი რამ უდავოა (და აქ ჩვენთვის საკმარისია)—ესთეტიკურ ცდაში სუბიექტი გარკვეულ მოდიფიკაციას განიცდის. ამასთან საქმე მარტო ის კი არ არის, რომ ესთეტიკურ ცდაში სუბიექტი რაღაცას იღებს ობიექტიდან, რაღაცას ისეთს, რასაც ცდის სხვა სახე-

ობანი მას ვერ აძლევენ ან სრული და სუფთა სახით ვერ აძლევენ, არამედ ის, რომ ამ ცდაში თვითონ სუბიექტია სხვანაირი, სხვანაირად მიბრუნებული, ვიდრე სხვა ცდაში. მართალია, წინასწარვე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ესთეტიკური ცდის სუბიექტის ნაირობა ცდის ობიექტის თავისებურებით არის განსაზღვრული, მეორადი ბუნებისაა მაგრამ ცხადია, სუბიექტის სპეციფიკურობას არ ასუსტებს. ამდენად, ჩვენი საკითხის დასმის შესაძლებლობის ხარისხი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მკვეთრად მატულობს.

მაგრამ ჩვენ უფრო მეტის თქმაც შეგვიძლია. ესთეტიკური აღქმის სუბიექტის სპეციფიკურობაზე არა მარტო შესაძლებელია, არამედ აუცილებელიც უნდა იყოს. წინა თავში დავინახეთ, რომ შემეცნების ობიექტისაგან განსხვავებით, ესთეტიკური საგანი სუბიექტურ ელემენტსაც შეიცავს, რომ ესთეტიკური ობიექტი ადამიანისა და სინამდვილის გარკვეული სახის ერთიანობაში უნდა ვეძიოთ. თუ ეს ასეა, ცხადია, რომ ესთეტიკური აღქმის სუბიექტიც (ან-სიმოკლისათვის—ესთეტიკური სუბიექტი) თავისებური იქნება. ყოველგვარი ცდის სუბიექტი არის ის, რაც ამ ცდის ობიექტს უპირისპირდება. თუ ესთეტიკურ ობიექტში სუბიექტური ელემენტებიც არის, ეს, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ აქ ესთეტიკური სუბიექტის ელემენტებია, არამედ იმას, რომ ესთეტიკური სუბიექტი განსხვავებულია ფსიქოლოგიური სუბიექტისაგან, კონკრეტული ადამიანის ცნობიერების, როგორც ყოველდღიური ცხოვრების სუბიექტისაგან.

ყველაფერი ეს ჩვენ წინაშე აუცილებლობით აყენებს საკითხს ესთეტიკური სუბიექტის სპეციფიკის შესახებ, მით უმეტეს, რომ მას (საკითხს) მარტო თავისთავადი თეორიული ინტერესი არა აქვს. ამ საკითხის გარკვევა შუქს მოჰფენს ადამიანზე ესთეტიკურის, კერძოდ, ხელოვნების ზემოქმედების ბუნებას, ხელს შეუწყობს ესთეტიკური შექმედების საიდუმლოების გახსნას, უფრო ახლოს მიგვიყვანს ესთეტიკურის პრობლემის გადაჭრასთან.

2. სუბიექტი როგორც ცნობიერება; „მე“

სუბიექტი და ობიექტი დაპირისპირებული ცნებებია. იქ, სადაც სუბიექტ-ობიექტის მიმართება გვაქვს, ის, რაც არის ობიექტი, არ არის სუბიექტი და პირუკუ. სუბიექტში არ არის არაფერი ობიექტისა და ობიექტში სუბიექტისა. სანამ ადამიანი არ გამოიყოფა სანამდვილეს და არ დაუპირისპირდება მას, სუბიექტზე ლაპარაკი ზედმეტია. მე ათასნაირ ბუნებრივ ურთიერთობაში ვარ სინამდვილესთან, მის მოვლენების ყოველნაირ კავშირურთიერთობებში ვარ ჩაბმული, როგორც მისი ერთ-ერთი მოვლენა, ყველა მის კანონს ვემორჩილები, მაგრამ სანამ მხოლოდ ასეთი ურთიერთობა მაქვს სინამდვილესთან, მე ჯერ კიდევ არა ვარ სუბიექტი. როგორც ფიზიკური სხეული და როგორც ცოცხალი ორგანიზმი, მე ათასნაირ, ზემოქმედებას განვიცდი გარემო საგნებისაგან და ათასნაირადვე ვზემოქმედობ მათზე, მაგრამ ყველა ეს ქმედება თუ უკუქმედება ჩემში არსებითად უბრალოდ გაივლის, როგორც სამყაროს მოვლენათა კანონზომიერი ჯაჭვის ერთ-ერთ რგოლში, როგორც ერთ-ერთ საგანში სხვა საგანთა შორის. ეს ჩემი ურთიერთობა ბუნებასთან ბუნებრივივე კავშირურთიერთობაა. სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობაზე ლაპარაკი მხოლოდ იმის შემდეგ შეიძლება, როცა ადამიანი (საწარმოო პრაქტიკის საფუძველზე და მისი მეშვეობით) „ამოხტება“ ბუნების კანონზომიერი ჯაჭვიდან, დაუპირისპირდება მას და თავისი ნების მიხედვით, თავისი მიზნებისა და ინტერესების შესაბამისად ახალი ტიპის კავშირურთიერთობებს დაამყარებს სინამდვილესთან, კავშირურთიერთობებს, რომელთა საწყისი თვითონაა და რომლის ხასიათსაც თვითონვე განსაზღვრავს. ცხადია, ასეთი „ზებუნებრივი“ აქტივობისას ადამიანი აბსოლუტურად თავისუფალი კი არ არის, არამედ მხოლოდ შედარებითი, შეფარდებითი დამოუკიდებლობით სარგებლობს, რადგან თავისი მიზნებისაღმი ბუნების დამორჩილება მას მხოლოდ იმავე ბუნების კანონზომიერებაზე დაყრდნობით შეუძლია. ამიტომ სუბიექტ-ობიექტის

ურთიერთობა კი არ აუქმებს ადამიანისა და სინამდვილის ბუნებრივ კავშირს, არამედ სწორედ გულისხმობს და ემყარება მას.

მაშასადამე. სუბიექტ-ობიექტის მიმართება რთული ხასიათისა ყოფილა. იგი ადამიანსა და სინამდვილეს შორის სხვადასხვა როგის ურთიერთობებს გულისხმობს: ა) სინამდვილისა და ადამიანის, როგორც მისი ნაწილის, ბუნებრივ კავშირს; ბ) ბუნებასთან ადამიანის საწარმოო-პრაქტიკულ დამოკიდებულებას; გ) ადამიანის „ამოხტომას“ ბუნებრივი კანონზომიერებიდან, ადამიანისა და ბუნების დაპირისპირებას; დ) ადამიანის მიზნების შესატყვის კავშირებსა და ურთიერთობებს ბუნებასთან. სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობისათვის ოთხივე ეს მომენტი აუცილებელია, ამ ურთიერთობის რეალური საფუძველი პრაქტიკაა და ამ მხრივ იგია ყველაზე მთავარი, მაგრამ მისი სპეციფიკური ნიშანი მაინც მეოთხე მომენტია. ადამიანი სუბიექტია იმდენად, რამდენადაც იგი, ამაღლება რა ბუნებაზე, ისეთ ურთიერთობებს ამყარებს მასთან, რომელთა წყარო თვითონ არის და რომელთა ხასიათსაც თვითონვე განსაზღვრავს თავისი მიზნების შესატყვისად. ასეთი, ბუნების კანონზომიერებისაგან შედარებით დამოუკიდებელი მიზნობრივი მოქმედების, საშუალება ადამიანს იმიტომ აქვს, რომ მას აქვს სინამდვილის კანონზომიერების ამოცნობისა და მასზე დამყარების—კანონშესაბამისად თავისი მოქმედების წარმართვის უნარი. ე. ი. იმიტომ, რომ მას სინამდვილისა და თავისი თავის ასახვის უნარი—ცნობიერება აქვს.

კონკრეტული ადამიანისა და მისი გარემოს ურთიერთობაში სუბიექტი ინდივიდუუმის შინაგანი სამყარო, მისი ინდივიდუალური ცნობიერებაა. მაგრამ ცნობიერება, მთლიანობისდა მიუხედავად, რთული აგებულებისაა. იგი სინამდვილის ამთვისებელია, გარემოდან მომდინარე სიგნალების მიმღები და გადამმუშავებელია (ცნობიერება როგორც ინტელექტი). მეორე მხრივ, იგი ადამიანის შედარებით დამოუკიდებელი, შედარებით თავისუფალი, მოზნობრივი აქტივობის სათავეა (ცნობიერება

როგორც ნება). მესამე მხრივ, იგი სინამდვილესთან ადამიანის ურთიერთობის უშუალო შემფასებელიცაა (ცნობიერება როგორც ემოციური მგრძნობელობა). ცნობიერების სირთულე სხვა ასპექტშიც ჩანს. მას სუბსტანციური არსებობა არ გააჩნია, იგი მაღალორგანიზებული მატერიის, ტვინის მუშაობის ფუნქციაა. კერძოდ ამის გამო იგი ბუნებრივ კანონზომიერებაშია ჩაბმული, მაგრამ ამავე დროს, როგორც უკვე ითქვა, შედარებით დამოუკიდებელიცაა ამ კანონზომიერებისაგან, რამდენადაც მას ძალუძს თავისი მიზნებისდა შესაბამისად იმოქმედოს (ცხადია, ამავე კანონზომიერებაზე დამყარებით). გარდა ამისა, ცნობიერება ყოველთვის კონკრეტულ-ინდივიდუალური სახით არის წარმოდგენილი, მაგრამ, ისევე როგორც ყველაფერი ამ ქვეყანაზე, იგი მარტო ინდივიდუალური არ არის, იგი ერთეულისა და ზოგადის ერთიანობაა. ყოველ კონკრეტულ ცნობიერებას ზოგადი მხარე, ზოგადი ძირი აქვს. თანაც ეს ზოგადობა მარტო მსგავსება კი არ არის ცალკეულ ინდივიდუალურ ცნობიერებათა შორის, არამედ ნამდვილად ძვეს ყოველი ინდივიდუალური ცნობიერების სიღრმეში.

ყველა ამის გამო სუბიექტად ცნობიერების მიჩნევას გარკვეული კორექტივები სჭირდება. მთლიანად ცნობიერებაა სუბიექტი, თუ მისი რომელიმე მომენტი? პასუხი ამ კითხვაზე ყოველთვის ერთნაირი არ შეიძლება იყოს. თუ ერთ შემთხვევაში სუბიექტია მთლიანად ცნობიერება მის კონკრეტულ-ინდივიდუალურ არსებობაში (ფსიქიოლოგიური სუბიექტი როგორც სუბიექტი ყოველი შესაძლო ცდისა), სხვა შემთხვევებში ეს შეიძლება ასე არ იყოს. მეცნიერული ცოდნის სუბიექტი, მაგალითად, არის არა ცნობიერების კონკრეტულ-ინდივიდუალური მხარე, ანდა არა ცნობიერება როგორც ემოციონალური მგრძნობელობის უნარი, არამედ ცნობიერების როგორც ინტელექტის ზოგადი, საყოველთაო ძირი, ის ბირთვი, რომელიც საერთოა ჩემი ინტელექტისა და ყოველი შესაძლო ინტელექტისათვის.

რაკი არსებობს იმის შესაძლებლობა, რომ სუბიექტად გა-

მოდით დავხარებთ არა მთელი ცნობიერება, არამედ მხოლოდ მისი რომელიმე მხარე და, მით უმეტეს, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში სუბიექტის ცნება ადამიანის ცნობიერი ბუნებით არ ამოიწურებოდეს (ასე მაგალითად, სამართლის სუბიექტია ადამიანი თავისი სხეულით და ქონებით, უფლებებითა და მოვლევებით), ამიტომ სუბიექტის ცნების დასახსნათებლად ცნობიერების ცნება საკმარისი არ არის. იგი აუცილებელია, რადგანაც ცნობიერების გარეშე სუბიექტზე ლაპარაკიც ზედმეტია, რასაც ცნობიერება არა აქვს, იმას სუბიექტობის პრედიკატიც არ მიეწერება, მაგრამ კიდევ რაღაც არის საჭირო, რათა სუბიექტის ცნება გაიხსნას. ვიმეორებ, სუბიექტი ცნობიერების სფეროში უნდა ვეძებოთ, რადგან იქაც კი, სადაც ცნობიერების ცნება არ ფარავს სუბიექტის ცნებას ეს სუბიექტი მაინც სწორედ ცნობიერებით არის სუბიექტი, სუბიექტია როგორც ცნობიერი, შეგნებული ინდივიდუუმი (ან ინდივიდუუმათა კოლექტივი); მაგრამ მაინც კიდევ არის საჭირო დამატებითი დამხმარე ცნება სუბიექტის ცნების გასახსნელად.

ზემოთ ნათქვამი იყო, რომ ობიექტივსაგან სუბიექტის განმასხვავებელი სპეციფიკური ნიშანია ის გარემოება, რომ სუბიექტს შეუძლია თვითონ გახდეს თავისი ამა თუ იმ მოქმედების საწყისი, თვითონ განსაზღვროს თავისი ქცევის გეზი და ხასიათი. არსებითად სუბიექტობა ნიშნავს, რომ გარემო საგნები კი არ განსაზღვრავენ ჩემს მოქმედებას, არამედ თვითონ მე. სუბიექტზე ლაპარაკი შეიძლება არა მაშინ, როცა ჩემსა და გარემოს შორის თავისთავად რაღაც ხდება, არამეს მაშინ, როცა იმის ცენტრი, რაც ხდება, მე ვარ—როცა „მე ვაკეთებ“, „მე მინდა“, „მე ვიმეცნებ“, „მე განვიცდი“ და ა. შ.

რა არის ეს მე? მისი ცენტრი, როგორც ჩანს, არის ის, რაც საერთოა „მე ვაკეთებ“, „მე მინდა“, „მე ვიმეცნებ“, „მე განვიცდი“, „მე მძულს“ და სხვა ასეთებისთვის, ის წერტილია, რომელშიც თავს იყრის პიროვნების სხვადასხვა უნარი და თვისება— „წმინდა მე...“ მაგრამ ეს „წმინდა მე...“ მხოლოდ ცენტრია „მე“-სი, მას პერიფერიაც უნდა ჰქონდეს, წინააღმდეგ

შემთხვევაში მას არაფრის უნარი არ ექნებოდა, ვერც რამის გაკეთებას მოახერხებდა, ვერც სურვილსა და ვერც განცდას. სადამდე ვრცელდება „მე“-ს სფერო? რა არის „მე“ როგორც სუბიექტი?

სანამ ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას შევეცდებოდეთ, ერთხელ კიდევ უნდა გაესვას ხაზი, რომ სუბიექტისათვის აუცილებელია ცენტრში იდევს „მე...“ (ან „ჩვენ...“—თუ კოლექტიურ სუბიექტთან გვაქვს საქმე), სადამდისაც არ უნდა ვრცელდებოდეს სუბიექტის ცნება. სუბიექტი, მაშასადამე, ცენტრალიზებული აგებულებისაა.

3. ცდა და მისი სახეობანი

რას მოიცავს „მე“-ს სფერო? ეს კითხვა არ უნდა ავურიოთ კითხვასთან ადამიანის, როგორც ობიექტური რეალობის, არსების შესახებ. საკითხი იმას კი არ ეხება, თუ რას წარმოვადგენ მე, როგორც ბუნებრივი მოვლენა და საზოგადოების წევრი, არამედ მხოლოდ იმას, თუ რითი ეუპირისპირდები მე ობიექტურ სინამდვილეს, ბუნებასა და საზოგადოებას, როგორც სუბიექტი. სუბიექტი მხოლოდ ადამიანია, მაგრამ ადამიანი არ არის მხოლოდ სუბიექტი, „მე“ მხოლოდ ერთი მხარეა ადამიანისა, ან, უფრო ზუსტად, ადამიანი ერთი მხრიდან, ერთი კუთხიდან აღებული. სუბიექტ-ობიექტის გნოსეოლოგიურ (და სხვა სახის ცნობიერ) დაპირისპირებას წინ უსწრებს ადამიანისა და სინამდვილის ონტოლოგიური ერთიანობა. მართალია, სუბიექტსა და ობიექტს შორის არსებობს არა მარტო ეს წინასწარნაგულისხმევი ონტოლოგიური, ბუნებრივი ერთიანობა; სუბიექტი ახალ კავშირებსაც აბამს სინამდვილესთან როგორც ობიექტთან, კერძოდ, მაგალითად, შემეცნების ისტორიულ პროცესში ხსნის დაპირისპირებას თავის თავსა და ობიექტს შორის, მასთან ახალი ტიპის ერთიანობის ჭეშმარიტებას ქმნის; მაგრამ ყველაფერი ეს სუბიექტს იმიტომ შეუძ-

ლია, რომ იგი ადამიანისა და სინამდვილის თავდაპირველ ერთიანობას ემყარება. წარმოების პროცესი, როგორც სინამდვილესთან ადამიანის სუბიექტ-ობიექტისეული ურთიერთობის საფუძველი ბუნების გარდაქმნაა, მაგრამ იმავე ბუნების ძალთა გამოყენების მეშვეობით.

ადამიანური ცდის ყოველნაირი სახეობა პრაქტიკის პროცესში წარმოიშვა. შემეცნებითი, რელიგიური, ეთიკური თუ ესთეტიკური ცდა პრაქტიკული ცდის საფუძველზე ჩამოყალიბდნენ. ადამიანის, სინამდვილისა და მათ შორის ურთიერთობის სირთულისა და მრავალმხრივობის გამო, როგორც ზემოთ აღინიშნა, არათუ არ არის გამორიცხული, არამედ საგულვეტელიცაა, რომ ცდის ერთიანი მთლიანი ბუნებრივი საფუძვლიდან მოხდეს სხვადასხვა მხრეთა გამოყოფა ასე რომ არ იყოს, ცხადია, სხვადასხვა სახეობაზე ლაპარაკიც ზედმეტი იქნებოდა.

მაგალითად, პრაქტიკაში, როგორც ცდაში, ხდება ადამიანის როგორც მთლიანის დაპირისპირება ბუნებასთან. მაგრამ ეს მთლიანობა ამორფული კი არაა, არამედ მკაცრად დიფერენცირებული მხარეების ერთიანობაა. ბუნებას ადამიანი უპირისპირდება როგორც ფიზიკური და ფიზიოლოგიური ძალების მქონე არსება (პრაქტიკა შრომაა და უპირველეს ყოვლისა ფიზიკური შრომა), როგორც საზოგადოებრივი წევრი (პრაქტიკა ყოველთვის საზოგადოებრივი პრაქტიკაა), როგორც შემეცნებელი (ცოდნის გარეშე პრაქტიკა შეუძლებელია), როგორც ნებისყოფის მქონე (პრაქტიკა მიზანდასახული საქმიანობაა) და როგორც ემოციური განცდების მატარებელი (ემოციური სტიმულების, რეალური ან წარმოსახული ემოციური დაკმაყოფილების გარეშე არავინ იშრომებდა). ადამიანის ყველა ეს მხარე ერთ გარკვეულ მთლიანობაში უნდა იყოს, რათა პრაქტიკის პროცესი შესრულდეს, მაგრამ ყოველი მხარე თავის ზუსტად განსაზღვრულ ამოცანას ასრულებს; იმდენად ზუსტად განსაზღვრულს, რომ ამ მხარეთა აქტიობა შემდეგ, ისტორიული განვითარების კვალობაზე, ცდის დამოუკიდებელ სახეობებად იქცეს¹.

ცდის ცალკე გამოყოფილ სახეობებში წამყვან როლს, ცხადია, ადამიანის ის უნარი ითამაშებს, რომელიც ამის ანალოგიურ როლს პრაქტიკის პროცესში ასრულებდა. მაგალითად, შემეცნებით ცდაში შემეცნების უნარი, ცნობიერება როგორც ინტელექტი იქნება „მე“-ს მთვარი ძალა, მაგრამ მხოლოდ მთავარი და არა ერთადერთი. საქმეს არ შეიძლება მექანიკურად შევხედოთ. პრაქტიკიდან ცდის სხვა სახეობათა გამოცალკევება და, შესაბამისად, პრაქტიკის სუბიექტიდან ცდის სხვა სახეობათა სუბიექტების გამოყოფა პრაქტიკისა და მისი სუბიექტის ნაწილების მომტვრევას არ ნიშნავს. შემეცნების უნარი კი არ არის, არამედ ისევ ის ადამიანი, რომელიც პრაქტიკის სუბიექტი იყო. ოღონდ აქ შემეცნების უნარი წინა პლანზეა წამოწეული, იგი დომინირებს (რის გამოც იგი განვითარების ფართო პერსპექტივებს იძენს), სხვა უნარები კი მას ემორჩილება და ექსახურება. არც ნებელობისა და ემოციების, არც ფიზიოლოგიური (განსაკუთრებით უმაღლესი ნერვული) აპარატისა და სოციალური ბუნების გარეშე შემეცნება არ შეიძლება. ოღონდ, ცხადია, თუ ემოციებმა წინ წაუსწრო გონებას ან ფიზიოლოგიურმა პროცესებმა დაჩრდილა ინტელექტი, მაშინ შემეცნების საქმე წაგებული იქმება. ანალოგიური მდგომარეობაა მორალის სუბიექტის შემთხვევაშიც. მორალის სუბიექტი ნებისყოფის მქონე „მე“-ა, ადამიანი, როგორც თავისი ნებით მოქმედი (წინააღმდეგ შემთხვევაში, ადამიანს, მორალური პასუხისმგებლობაც არ მოეთხოვებოდა). სხვა უნარები აქ დაქვემდებარებულია, მაგრამ მაინც აუცილებლობით იგულისხმება. ერთი შეხედვით, მაგალითად, ადამიანის ფიზიკური ბუნება მორალის სუბიექტიდან გამორიცხულად გვეჩვენება—განა როგორც ფიზიკური სხეული, იგი ბუნების ჩვეულებრივი ნაწილი არ არის და რა საქმე აქვს ამასთან მორალს? მაგრამ ქცევის მორალურობა აუცილებლობით გულისხმობს ადამიანის ფიზიკურ ბუნებას, ყოველ შემთხვევაში, მისი დაოკების აზრით მაინც. გამოდის, რომ ყოველ ცდაში ადამიანი ყველა თავისი მხარით მონაწილეობს, ოღონდ ამ მხარეთა არქიტექ-

ტონიკა, მათი იერარქიაა განსხვავებული—ერთ შემთხვევაში ერთი უნარი მოექცევა სათავეში, მეორეში—მეორე. სხვანაირად საქმე წამოუდგენელიცაა, როცა ჩვენ მხედველობაში გვაქვს კონკრეტული ადამიანი და მისი ესა თუ ის ურთიერთობა სინამდვილესთან, ცდის ესა თუ ის სახეობა. მაგრამ განა, მაგალითად, მეცნიერული ცოდნის სუბიექტი კონკრეტული ადამიანია? კი, კონკრეტულ მეცნიერულ ექსპერიმენტებს კონკრეტული ადამიანები აყენებენ, მსოფლიო მიზიდულობის კანონი ნიუტონმა აღმოაჩინა, პერიოდული კანონი—მენდელეევი; წარმატება მეცნიერულ მუშაობაში პიროვნების თავისებურებაზეა დამოკიდებული, ისევე როგორც ყველა სხვა სფეროში. მაგრამ განა ის, რაც მეცნიერული შემეცნების შედეგად მიიღწევა, ცალკეული ადამიანის ობიექტია? რა თქმა უნდა, არა. რაკი ერთხელ აღმოჩნდებიან, ბუნების კანონები ისევე არიან ობიექტები მათი „ავტორებისათვის“, როგორც ყველა დანარჩენი ადამიანისათვის. შესაბამისად, მეცნიერული ცოდნის სუბიექტია არა ცალკეული ადამიანი, არამედ ადამიანთა შემეცნების უნარის საერთო ძირი.

როგორ და რატომ ხდება ეს? როგორ და რატომ ხდება, რომ შემეცნების პროცესს კონკრეტული ფსიქოფიზიკური სუბიექტი იწყებს და აბსტრაქტული გნოსეოლოგიური სუბიექტი ამთავრებს?

ავიღოთ კონკრეტული მაგალითი. შემოდგომის თბილ, მზიან დღეს ბაღში ისააკ ნიუტონი შემოვიდა. ის ეს-ესაა სამუშაო მაგიდიდან ადგა, დაღლილია და, როგორც ყოველთვის, ოდნავ დაბნეული. კარგად ვერ ამჩნევს ფოთლებისა და ნაყოფის ფერთა ელვარებას, მაგრამ, ეტყობა, მზის, ცისა და ბაღის სილამაზე და სითბო ნელ-ნელა იჭრება მის სულში და ნეტარების გრძნობით ავსებს. უცებ მის ფეხთან მწიფე ვაშლი დაეცა. ნიუტონი დაიხარა, ანგარიშმიუცემლად აიღო ვაშლი და ჩაკბინა. მერე ჩაფიქრდა, ახელა ხეს, დაიხელა ძირს. ამუშავდა მკვლევარის გონება. „ზევიდან ქვევით, ვაშლი ჩამოვარდა ზევიდან ქვევით...რატომ? ზევით და ქვევით ბუნებაში არ არსებობს...

რა ძალამ მიიზიდა ვაშლი მიწაზე?.. თუ მიწა ვაშლისაკენ?...“
საცაა მიხვდება, ცოტაც და ... დაეჭვება, სიხარული, მერე ისევ
ეჭვი, ლამის არის ხელი ჩაიქნიოს და აი, მიხვდა კიდევ—მიზი-
დულობის კანონი: „ორი სხეული მიიზიდება ერთმანეთისა-
კენ...“ და თითქოს გაქრა ვაშლის ხეც და ბალიც, ცაც და
დედამიწაც, თვითონის კაციც ჩაკბეჩილი ვაშლით ხელში—ისა-
აკ ნიუტონი, თავისი განცდებითა და პიროვნული თვისებებით.
დარჩა მხოლოდ მსოფლიო მიზიდულობის კანონი და მცირე-
ოდენი რაღაც ისააკ ნიუტონისისაგან—აზრის ის უღრმესი
ფენა, რომელიც დაემთხვა შემეცნების ობიექტს და, კაცმა რომ
თქვას, ნიუტონისა კი არ არის, არამედ ყველასია, ვისიც გინ-
დათ. თითქოს, როცა ბუნების სიღრმეში იჭრებოდა, ნაფლეთ—ნაფ-
ლეთ ტოვებდა მის ზედაპირულ ფენებზე თავისი ამ უღრმესი
„მე“-ს გარეგნულ სამოსელს.

შემეცნების პროცესი აბსტრაქციის წყალობით ზორციელ-
დება. ნიუტონს რომ არ მოეხდინა აბსტრაქცია იმისა, რასაც
მისი თვალი ხედავდა, არ განეწმინდა თავისი ცნობიერება იმი-
საგან, რაც მასში იყო ასახული ამ კონკრეტულ სიტუაციის
შედგეგად, იგი კანონს ვერ აღმოაჩენდა. აბსტრაქციის პროცესი
რომ ობიექტს ეხება, რომ ამის წყალობით ობიექტი ყალიბდ-
ბა და იწმინდება შემეცნების პროცესში, ეს საყოველთაოდ
ცნობილია. ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ ხოლმე იმ ფაქტს,
რომ ანალოგიური ამბავი ემართება შემეცნების სუბიექტს.
ცდის პროცესში, სინამდვილეში ჩაღრმავების კვალობაზე, მა-
საც თანდათანობით ეცლება პიროვნული, ცალკეული, ზედაპი-
რული მხარეები, ეცლება ნებელობის, ემოციისა და ფანტაზიის
ხარაჩოებიც, რომლებიც აუცილებლად საჭიროა, სანამ წინ
მიიწევ, და ზედმეტი ხდება, როცა მიაღწევ. ამის შედეგად
ფსიქოლოგიური სუბიექტი გნოსეოლოგიურ სუბიექტად გა-
დაიქცევა.

ამ პროცესში ჩვენთვის განსაკუთრებით შემდეგია აღსანიშ-
ნავი. ცდის დასაწყისში ადამიანისა და სინამდვილის ურთი-
ერთობა მრავალმხრივ წვერთა მრავალმხრივივე ურთიერთო-

ბაა. ადამიანის, როგორც ბუნების ნაწილის, ყველა მხარე ათასნაირი ძაფებითაა დაკავშირებული გარემოს საგნებთან, ათასნაირ ურთიერთობაშია მათთან. ადამიანი შემოდის ბაღში, სუნთქავს მისი ჰაერით, მას ძვალ-რბილში უვლის მზის სხივების სითბო, იგი ხელში იღებს ვაშლს, ჭამს მას და ა. შ... ცდის ბოლოსათვის უკანა პლანზე გადადიან, „ქრებიან“, აბსტრაქტიზდებიან არა მარტო გარემოსა და ადამიანის გარეგნული, შემთხვევითი, ინდივიდუალური მხარეები, არამედ ის კავშირებიც, რომლებიც ადამიანისა და გარემოს ამ მხარეებს აქვთ. სამაგიეროდ სუბიექტსა და ობიექტს შორის ახალი, გნოსეოლოგიური მიმართება მყარდება. თუ აქამდე ადამიანი (როგორც სუბიექტი) გარეგნული მხარეებით იყო დაკავშირებული სინამდვილესთან, ახლა იგი მას თავისი „მე“-ს უღრმესი ძირით უკავშირდება. მაშასადამე, აბსტრაქცია-განზოგადება, რომელსაც ადგილი აქვს შემეცნებით ცდაში, ეხება არა მარტო ობიექტს, არამედ აგრეთვე სუბიექტს და სუბიექტ-ობიექტის მიმართებასაც. ამ აზრით შეიძლება ითქვას, რომ შემეცნებელი სუბიექტი არის გნოსეოლოგიური „მე“, ფსიქოლოგიური სუბიექტის ის უპიროვნო, ზოგადი მხარე, რომელიც ყველა შესაძლებელი ფსიქოლოგიური სუბიექტის ინტელექტუალური მხარის საერთო ძირია.

სწორედ ინტელექტუალური მხარისა, რადგან, როგორც ზემოთ დავინახეთ, გნოსეოლოგიურ სუბიექტში მოხსნილია, აბსტრაქციაქმნილია ცნობიერების არა მარტო ინდივიდუალური, ზღაპირული ფენები, არამედ აგრეთვე ნებელობითი და ემოციური მხარეები. კონკრეტულ პიროვნებას, რომელმაც მეცნიერული აღმოჩენა გააკეთა, რა თქმა უნდა, შეიძლება ჰქონდეს (და ალბათ ექნება კიდევ) უძლიერესი ემოციური განცდები; არც ამ პიროვნების ნებელობა იქნება უმოქმედო, პირიქით, იგი შეეცდება რაც შეიძლება მალე გამოიყენოს აღმოჩენილი კანონი, კაცობრიობის ახალი, უფრო მძლავრი აქტივობის ბერკეტად აქციოს იგი; მაგრამ ეს ყველაფერი გნოსეოლოგიური სუბიექტის გარეთ ხდება, მისთვის, როგორც ასეთისათვის, მნიშვნე-

ლობა არა აქვს. მისი შინაარსი მხოლოდ და მხოლოდ ასახული ობიექტია, თვითონ იგი კი ამ ობიექტის გაგების, შეთვისების ორგანოა და ამდენად ცნობიერების ზოგადი ძირის მხოლოდ ერთ მხარეს წარმოადგენს.

გნოსეოლოგიური სუბიექტი ემპირიულ რეალობაში ცალკე, ჰიპოსტაზირებული სახით, ცხადია, არ არსებობს. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ზოგადად ინტელექტზე, როგორც ასეთზე, ლაპარაკი არ შეიძლება. გნოსეოლოგიური „მე“, საბოლოო ანგარიშით, აბსოლუტური ჭეშმარიტების, აბსოლუტური ცოდნის სუბიექტია. იგი, ისევე როგორც აბსოლუტური ჭეშმარიტება, კაცობრიობის შემეცნების უსასრულო პროცესში მიღწევას; მაგრამ ისევე როგორც ყოველ ობიექტურ ჭეშმარიტებაში არის აბსოლუტურის მარცვალი, ყოველი კონკრეტული მეცნიერული ცდის სუბიექტშიც არის გნოსეოლოგიური „მე“-ს მომენტი. ამის გარეშე შემეცნების პროცესი შეუძლებელი იქნებოდა. .

ფსიქოლოგიური სუბიექტიდან გნოსეოლოგიურის გამოყოფის პროცესი, როგორც უკვე ითქვა, არა მარტო ჩაღრმავების, არამედ გაცალმხრივების პროცესიცაა; გნოსეოლოგიური „მე“ ცნობიერების სიღრმისეული ცენტრის პასიური, მიმღები, ამთვისებელი მხარეა. ცნობიერების აქტიური, მიზანსწრაფვითი მხარე, რომელიც ჭეშმარიტების მიღწევისას მოიხსნება, წმინდა სახით გამოიკვეთება ადამიანის სულიერი ცხოვრების სხვა დარგში—მორალის სფეროში.

ეთიკის თეორიული საკითხები ჩვენში ძალიან სუსტადაა დამუშავებული, მაგრამ ზოგი რამის თქმა მაინც გადაჭრით შეიძლება. ფიზიკური ფაქტის მორალურობის შესახებ საკითხი არასოდეს არ დაისმის. მორალურად შეიძლება შეფასდეს მხოლოდ ადამიანის ქცევა და თანაც მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ქცევის წყაროდ თვითონ ადამიანი იგულისხმება. ადამიანს რომ მოცემულ სიტუაციაში მხოლოდ ერთნაირი ქცევის შესრულება შეეძლოს, ეს ქცევა მორალური შეფასების გარეშე იღებოდა. ადამიანის საქციელი მორალური შეფასების ობიექ-

ტად მხოლოდ იმიტომ იქცევა, რომ მას შეუძლია ასეც მოიქცეს და ისეც, ან ერთი გზა აირჩიოს, ან მეორე, ე. ი. იმიტომ, რომ ქცევა მის ნებაზეა დამოკიდებული. მორალური ქცევის სუბიექტი არის ადამიანი როგორც (და მხოლოდ როგორც) ნებისყოფის მქონე არსება.

შემეცნებითი ცდის ანალოგიურად, მორალურ ცდაში მორალის სუბიექტი იმთავითვე წმინდა სახით არა არის მოცემული. მორალურობას თუ ამორალურობას ადამიანი გარემოსთან, უპირველეს ყოვლისა, სოციალურ გარემოსთან ურთიერთობაში ამულავენებს—იგი ან კეთილად ექცევა სხვა ადამიანებს, ან ბოროტად. მორალური ცდა სწორედ ამას შეიძლება დაერქვას—ადამიანის ქცევით მიმართებას სხვა ადამიანებთან. ამ ცდის ხასიათი (კეთილი თუ ბოროტი) ემპირიულ სინამდვილეში ათას რამეზეა დამოკიდებული. ერთი ადამიანის დადებით დამოკიდებულებას სხვა ადამიანთან შეიძლება მრავალი რამ განსაზღვრავდეს—სქესობრივი ლტოლვა, შიში, ჩვეულება, გამორჩენის ილუმალი ზრახვა და ა. შ. თუ ვინმე წესიერად ექცევა სხვას მხოლოდ იმის გამო, რომ ეს სხვა მისი უფროსია, მაშინ ასეთი ვინმეს მორალური მანცადამანც მაღალ შეფასებას არ იმსახურებს. თუ ვინმე არ ქერდობს მხოლოდ იმიტომ, რომ მის წრეში ეს სამარცხვინოდ ითვლება, არც მაშინ დაიმსახურებს ეს ვინმე მაღალმორალური პიროვნების სახელს. მოკლედ რომ ვთქვათ, თუ ქცევის ხასიათი მხოლოდ გარეგანი მოტივებით არის განსაზღვრული, იგი შეიძლება კარგიც, სხვებისათვის სასარგებლოც იყოს, მაგრამ ნამდვილად მორალური ხასიათი მას ჯერ კიდევ არ ექნება. ძალღიკ შეიძლება მისი პატრონისათვის მხოლოდ კარგს აკეთებდეს, მაგრამ მას მორალურობის პრედიკატით ვერ შევაფასებთ. იმისათვის, რომ ნამდვილად მორალის სუბიექტთან გვქონდეს საქმე, მორალური ცდის (ე. ი. სხვა ადამიანებთან აქტიური ურთიერთობის) ფსიქოლოგიური სუბიექტი უნდა განთავისუფლდეს ყოველგვარი გარეშე მოტივისაგან და საკუთარი ნებით განსაზღვროს ქცევის ხასიათი. ნებისყოფის ავტონომია

ქცევის მორალურობისა და ამორალურობის აუცილებელი პირობაა. ჰეტერონომიული მორალი, გარეშე მოტივებით განსაზღვრული წესიერი ქცევის ნორმები, საჭიროს არის და სასარგებლოც, როგორც სამართლის თავისებური დამატება, მაგრამ იგი ჯერ კიდევ შორსაა ჭეშმარიტი მორალისაგან.

მორალურად აქტიური „მე“, როგორც ჭეშმარიტად მორალური ქცევის განმსაზღვრელი და კანონმდებელი ნებელობა, ყოველდღიურ მორალურ ცდაშიც ასე თუ ისე მონაწილეობს, მაგრამ წმინდა სახით იგი განსაკუთრებულ შემთხვევებში ვლინდება (ანალოგიურად გნოსეოლოგიური სუბიექტისა, რომელიც „ხელშესახებად“ დიდი მეცნიერული აღმოჩენის დროს გაივლევს ხოლმე). ვლინდება გმირულ საქციელში, თავდადებაში, როცა პიროვნება ამ „მე“-ს კანონმდებელ მიზანს საკუთარ არსებობასაც ანაცვალებს. თავგანწირვა იმიტომ არის მორალური ცნობიერების ძირი თავისი წმინდა სახით—„მე“ როგორც ნებელობა, რომელიც თავისუფლად, ავტონომიურად განსაზღვრავს თავისი ქცევის კანონს როგორც მოვალეობას სხვა „მე“-თა მიმართ.

4. ესთეტიკური ცდა და მისი სუბიექტი

შემეცნებითი და მორალური ცდა ერთმანეთისაგან შეიძლება შემდეგი ნიშნებით განვასხვაოთ. შემეცნების პროცესი ობიექტის გაგების, მისი ათვისების პროცესია. ამ პროცესში ადამიანი ცდილობს რაც შეიძლება სრულად „შემოუშვას“ თავის თავში ასახვის ობიექტი, გადმოიტანოს იგი თავის ცნობიერებაში. მორალურ ცდაში საწინააღმდეგო მოძრაობას აქვს ადგილი. სუბიექტი აქ ობიექტიდან კი არ მოეღის რაღაცას, არამედ პირიქით, თვითონ აძლევს მას. თუ შემეცნება მით უფრო წარმატებით ხორციელდება, რაც მეტადაა ობიექტი „გადმოტანილი“ სუბიექტში, მორალის სფეროში პირიქითაა—მორალურობის ხარისხი იმისდა მიხედვით იზრდება, რაც მეტს

შესწირავს ქცევის ობიექტს სუბიექტი. ამიტომაც, რომ ერთ შემთხვევაში სუბიექტი არის „მე“, როგორც ინტელექტი, როგორც აღქმის, ათვისების უნარი, მეორე შემთხვევაში—„მე“, როგორც ნებელობა, როგორც ობიექტზე მიმართული აქტივობა.

ზემოთ ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ცნობიერება ნებელობითა და ინტელექტით არ ამოიწურება. „მე“-ს მართო ობიექტის ათვისებისა და მისთვის რალაციის მიზღვის უნარი კი არა აქვს, არამედ აგრეთვე ამ ობიექტთან თავისი ურთიერთობის განცდისაც. ცნობიერება, როგორც გრძნობა-ემოციების უნარი, სწორედ ამ ურთიერთობის ასახვის უნარია.

ზემოთ ნაჩვენები იყო, რომ ესთეტიკური ცდის ობიექტი ადამიანისაგან განცალკევებულად აღებული საგნები კი არ არის, არამედ ეს საგნები ადამიანთან მიმართებაში გარემომცველი საგნებისა და ადამიანის კავშირურთიერთობაა. თუ ეს ასეა, მაშინ ბუნებრივად მოგვეჩვენება ესთეტიკური ცდის სუბიექტის ძებნა ემოციურ სფეროში, როგორც სწორედ სინამდვილის მოვლენებთან ადამიანის დამოკიდებულების განცდის უნარში. მაგრამ აქ იმთავითვე სიძნელეები იჩენს თავს. რაზედაც არ უნდა მივმართოთ შემეცნების უნარი, ჩვენ მაინც შეშეცნებით ცდასთან გვექნება საქმე. შეიძლება, ამ ცდას არავითარი საზოგადოებრივი ღირებულება არა ჰქონდეს, მაგრამ იგი მაინც შეშეცნების ბუნებისა იქნება. ლუარსაბ თათქარიძის მიერ ჭერში ბუნების თვლა, რაგინდ სასაცილო არ იყოს იგი, მაინც შეშეცნებითი ცდაა, რომელიც უფრო ხარისხობრივად განსხვავდება მეცნიერული შეშეცნებისაგან, ვიდრე თვისობრივად. ემოციური განცდების შემთხვევაში საქმე სხვანაირადაა. იგივე ლუარსაბი დიდი განცხრომით შეექცეოდა ბოზბაშს, მას უდავოდ ჰქონდა ამ „ცდაში“ სიამოვნების ემოცია. მაგრამ ამ ემოციას საერთო არაფერი აქვს ესთეტიკურ ემოციასთან. სინამდვილესთან ადამიანის არც ყოველნაირი ურთიერთობის ამსახველი ემოცია იქნება ესთეტიკური ემოცია. ესთეტიკურის ცნება დადებითი ესთეტიკურით არ უნდა შემოვფარგლოთ, მაგ-

რამ მაინც, ვთქვათ, შეუიარაღებელ კაცს რომ ტყეში მშვიერი მგელი შეეფეთოს, მისი შიში არც დადებითი ესთეტიკური იქნება და არც უარყოფითი. ადამიანის ცნობიერება ამ შიშისაგან მაინც უნდა გაიწმინდოს, რათა, მან იმავე მგლის ესთეტიკურად აღქმა-შეფასება მოახერხოს.

მაშასადამე, ესთეტიკური ცდის ობიექტი ადამიანისა და სინამდვილის სპეციფიკური ურთიერთობაა და ამ ცდის სუბიექტიც მასზე სპეციფიკურადვე მიმართული „მე“-ა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკური ცდა ყოველდღიური ცდიდან გამოყოფილი, გამოცალკევებული ცდაა და მისი სუბიექტიც ფსიქოლოგიური სუბიექტის გარკვეულ მხარეთაგან განწმენდით მიიღება. ადამიანის რა მხარეები და, ამის შესაბამისად, სინამდვილესთან მისი რა ხასიათის დამოკიდებულებანი შეუშლიან ხელს ესთეტიკური ცდის ჩამოყალიბებას, ეს ზემომოყვანილი მაგალითებიდანაც ჩანს. ვიტალურ, სხეულებრივ მოთხოვნებიდან და დაკმაყოფილებაზე მიმართული ურთიერთობა ადამიანსა და გარემოს შორის ესთეტიკური ცდის ობიექტი არ არის. ესთეტიკური ცდის ობიექტი შეიძლება იყოს სინამდვილესთან ადამიანის, მხოლოდ როგორც ადამიანის, ე. ი. როგორც სოციალური და სულიერი არსების, ურთიერთობა. მაგრამ აქაც, თუ ჩემსა და გარემოს შორის არ გამოირიცხა წმინდა პრაქტიკული, წმინდა შემეცნებითი და წმინდა მორალური ურთიერთდამოკიდებულება, ესთეტიკურ ცდასთან არ გვექნება საქმე. მართალია, სინამდვილესთან პრაქტიკულ ურთიერთობაში სავსებით შეიძლება ჩაწნული იყოს ესთეტიკური დამოკიდებულებაც. უფრო მეტი, ეს არა მარტო შეიძლება, არამედ ესთეტიკური დამოკიდებულებაც, სწორედ, პრაქტიკის ნიადაგზე წარმოიშვა, მას გამოეყო და ახლაც ჩვენი ერთ-ერთი მიზანია ყოველგვარი შრომისათვის შემოქმედებითი და ამდენად ესთეტიკური ხასიათის მიცემა. მაგრამ ესთეტიკური დამოკიდებულების არსება მაინც ერთია და პრაქტიკისა კი სხვა. ასევე არ შეიძლება საგანთან ერთდროულად ვიყოთ ესთეტიკურ და გნოსეოლოგიურ ან ესთეტიკურ და მორალურ ურთიერთობაში. სი-

ნამდვილესთან ესთეტიკური დამოკიდებულების დასამყარებლად მე მასთან სხვა ხასიათის კავშირები უნდა გავწყვიტო.

რა დამრჩება, რომ გავწყვიტო? როცა გნოსეოლოგიურ მიმართებაში ყველა სხვა სახის კავშირურთიერთობა აბსტრაქციაქმნილ იქნა, ამით სუბიექტმა მოიგო— სუფთა ობიექტის, მისი შინაგანი ბუნების ასახვა მოახერხა. როცა მორალის სუბიექტი ყველა გარეშე მოტივისაგან განთავისუფლდა, ამით მან თავისი მორალურობის მაქსიმალურ გამოვლენას მიაღწია. ესთეტიკურ ცდაში კი სინამდვილესთან რეალური და იდეალური ურთიერთობების გაწყვეტა ამ ცდის ობიექტსა და თვითონ ამ ცდას გააუქმებს—ამ ცდის ობიექტი ხომ სწორედ ადამინისა და სინამდვილის ურთიერთკავშირშია საძიებელი.

გამოუვალე მდგომარეობის შთაბეჭდილება იქმნება, თუ სახეზეა სხვა სახის კავშირურთიერთობები სინამდვილესთან, ადამიანი ესთეტიკური ცდის განხორციელებას ვერ ახერხებს, ისინი მას ხელს უშლიან; თუ გაწყდა ეს კავშირები, ესთეტიკური ცდა უსაგნო და უშინაარსო ხდება. გამოსავალი აქ მხოლოდ ერთი შეიძლება იყოს. ეს კავშირები შენახულ უნდა იქნას ესთეტიკურ ცდაში (რადგან მათ გარეშე ცდა უქმდება), მაგრამ ისეთნაირად, რომ ხელი არ შეუშალონ ესთეტიკური დამოკიდებულების დამყარებას. ამისდა შესაბამისად, ფსიქოლოგიურ სუბიექტს ესთეტიკური სუბიექტი ისე უნდა გამოეყოს, რომ განსხვავდებიდეს კიდევაც მისაგან და თან მისი კონკრეტულობა (მრავალ მხარეთა მთლიანობის აზრით) და სიმდიდრე არ დაიკარგოს.

როგორ ხდება ეს?—პასუხი ამ კითხვაზე არსებითად გადაჭრის ესთეტიკური სუბიექტის პრობლემას.

საგანთა ვიტალური მოთხოვნილებით გაპირობებული ურთიერთობა ესთეტიკურის გარეშე დგას. მაგრამ არის პირობები, როცა ასეთი ურთიერთობა შეიძლება ესთეტიკურის ხარისხზე ამაღლდეს. მაგალითად, სქესობრივ ლტოლვას მის ფიზიოლოგიურ ასპექტში საერთო არაფერი აქვს ესთეტიკურთან. მაგრამ ჭეშმარიტ მიჯნურობაში ეს ლტოლვა ესთე-

ტიკურ ფაქტად იქცევა. ბეატრიჩეს, ნესტანსა და მრავალ სხვას მათი მიჯნურები უპირველეს ყოვლისა ესთეტიკურად განიცდიან. ამ ესთეტიკური ასპექტის გარეშე ციური ვენერა მიწიერ ვენერად იქცევა. იმ „დიდ ზღვარს“ სიძვასა და მიჯნურობას შორის, რომელსაც რუსთაველი უმღეროდა, სწორედ ესთეტიკური დამოკიდებულება ავლენს. სქესობრივი ლტოლვის გარდაქმნა მიჯნურობად პირველის გაუქმებას კი არ ნიშნავს, არამედ მის დამორჩილებას უფრო მაღალი ღირებულებებისადმი. ესთეტიკურად სატრფოს აღიქვამს ის მიჯნური, რომელიც მასში ჟინის დაკმაყოფილების საშუალებას კი არ ხედავს, არამედ მიზანს „საგმირო საქმეთა ჩვენებისათვის“, ამბავსა და სიყვარულის წყაროს.

როგორც ამ მაგალითიდან ჩანს, ვიტალური მოთხოვნილება, თუკი მას კუთვნილ ადგილს მივუჩინებთ ღირებულებათა სისტემაში, თუ მას უფრო მაღალ მოთხოვნილებებს დავეუძორჩილებთ, ხელს კი აღარ შეუშლის ესთეტიკური ცდის წარმოშობას, არამედ შეიძლება კიდევ შეუწყოს.

ამავე მაგალითიდან ისიც ჩანს, რომ უმაღლესი მოთხოვნილებებისადმი დამორჩილება ვიტალური მოთხოვნილების გარდაქმნა-განწმენდას, მის თავისებურ მოხსნასაც ნიშნავს. შოთა ამბობს:

„ეთქვენ ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ჰხვდებიან;
მართ მასვე² ჰბაძვენ, თუ ოდეს არ სიძვენ, შორით ბნდებიან“
ამიტომ მართებს ჭემმარიტ მიჯნურს
„შორით ბნდა, შორით კვლომა, შორით დაგვა, შორით ალვა“.

ესთეტიკურ ცდაში, მაშასადამე, ვიტალური მოთხოვნილების დაკმაყოფილებას არა აქვს ადგილი. ასეთ შემთხვევაში ესთეტიკური ცდა მოიშლებოდა და სუბიექტის აქტიობა სხვა მხრივ წარიმართებოდა. მაგრამ თვითონ მოთხოვნილება გარდაქმნილ-დაქვემდებარებული სახით მაინც მონაწილეობს ესთეტიკურ განცდაში და თავის ბეჭედს ასვამს, თავის ელფერს აძლევს მას.

დანტესა და ბეთჰოვენის მაგალითები ნათელჰყოფენ, თუ რა ემართება სქესობრივ სტიმულს, როცა იგი ესთეტიკურ განცდაში ამალღდება. აქ ეს სტიმული კონკრეტულ ხორციელ ქალზე კი არ არის მიმართული, არამედ „მარად ქალურზე“, ქალის იდეალურ ხატებაზე. მამასადამე, იგი, გარკვეული აზრით, ზოგადდება, პიროვნების უფრო ღრმა ფენებზე, უფრო მაღალ მოთხოვნილებებზე გადადის.

ყველაფერი ეს გარკვეულ გეზს გვაძლევს ფსიქოლოგიური სუბიექტიდან ესთეტიკური სუბიექტის გამოყოფის საკითხის გადასაჭრელად.

ესთეტიკური ცდის ობიექტი, როგორც ეს ზემოთ იყო ნაჩვენები, ადამიანისაგან დამოუკიდებლად აღებული საგანი კი არ არის, არამედ საგანი ადამიანთან მიმართებაში, ადამიანსა და საგანს შორის რეალურად არსებული კავშირებით გამდიდრებული. ესთეტიკური ცდა³, ამ აზრით, ესთეტიკური ობიექტის აშენების პროცესია. ეს იმას ნიშნავს, რომ საგანთან ფსიქოლოგიური სუბიექტის კავშირ-მიმართებები ესთეტიკური ცდის სუბიექტს სცილდება, ობიექტში გადადის როგორც „მე“-სთვის მისი მნიშვნელობისა და ღირებულების მაჩვენებელი. ამდენად ამ ცდაში ფსიქოლოგიური სუბიექტი იწმინდება გარკვეული მხარეებისაგან, მსგავსად იმისა, როგორც ეს ხდება შემეცნებით და მორალურ ცდაში. აქაც გარკვეულ მხარეთაგან აბსტრაქციას და ამ გზით განზოგადებას აქვს ადგილი, მაგრამ ყველაფერი ეს აქ თვისობრივად განსხვავებულად ხდება. თყ შემეცნებითი და მორალური ცდიდან ადამიანისა და საგნის ყველა კავშირურთიერთობანი, გარდა, შესაბამისად, გნოსეოლოგიურისა და მორალურისა, გარეთ არიან გატანილი (თუმცა ცდის ამ სახეობებს რეალურ საფუძვლად უდებენ), ესთეტიკურ ცდაში ისინი შემონახულია, ისინი ესთეტიკური ცდის ობიექტის შინაარსში შედიან.

მატერიალისტური დებულება, რომლის თანახმად ობიექტი განსაზღვრავს სუბიექტს, აქაც ძალაშია—ამ თავისებურ ობიექტთან ურთიერთობაში მოსული სუბიექტიც თავისებურია. ეს-

თეტიკური ცდა ახალი, გონითი ხასიათის ურთიერთობის დამყარებაა „მე“-სა და არა-„მე“-ს შორის. ეს ურთიერთობა ცდის საფუძველად მდებარე პროცესში აგებული საგნის აღქმა-შეფასებაა. თანაც არა ჩვეულებრივი აღქმა, რომელიც ობიექტური საგნების გარეგნულ მხარეებს ასახავს და შემეცნებითი ცდის დასაწყისს წარმოადგენს, არამედ ისეთი ხედვა საგნისა, რომელიც (ესთეტიკური) საგნის შინაგან ბუნებასაც სწვდება⁴, ამიტომ ესთეტიკური ხედვა შემეცნებით ცდას ჰგავს და არა მარტო ჰგავს, არამედ ამ ხედვაში აუცილებლობით იგულისხმება ინტელექტის თავისებური მონაწილეობა. თავისებური იმ აზრითაც, რომ ინტელექტის ღრმა (თუ მაღალი) ფენების აქტიობა უშუალოდ ჭვრეტაშია ჩართული და იმითაც, რომ იგი (ინტელექტი) დამოუკიდებელი და თავისთავადი კი არ არის ესთეტიკურ ცდაში, არამედ ცნობიერების მეორე არსებით მხარესთან, ემოციური განცდის, როგორც „მე“-სა და არა-მე“-ს მიმართების უშუალო განცდის უნართან არის შერწყმული. ესთეტიკური ცდა ხომ აღქმა-შეფასება, აღქმა-განცდაა.

ემოცია, რომელიც ესთეტიკური აღქმა-განცდის მეორე მხარეა, ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ცდის თანმხლები გრძნობა ან გრძნობითი ტონი კი არ არის, არამედ, სწორედ, ესთეტიკური ემოციაა. ემოციების სხვა სახეობათაგან მისი თვისობრივად განმასხვავებელი ნიშანი ის არის, რომ იგი ობიექტის ფორმის მეშვეობით მისი შინაარსის ჭვრეტაში წარმოქმნილი განცდაა და თანაც ამ ობიექტისა (ესთეტიკური საგნისა) და „მე“-ს სიღრმისეული ფენების ურთიერთობით განსაზღვრული, ამ ურთიერთობის გამომხატველი ემოციაა. იგი გონითი, სულიერი ემოციაა, მაგრამ ისეთი, რომელიც გულისხმობს ადამიანის არა მარტო სულიერი მხარის ურთიერთობას საგანთან, არამედ აგრეთვე ხორციელისაც.

როგორც ზემოთ ითქვა, ესთეტიკური ცდა ახალი, სულიერი ურთიერთობის დამყარებაა „მე“-სა და „არა-მე“-ს შორის, მაგრამ ისეთი, რომელშიც მოხსნილი სახით შემონახულია სხვა ურთიერთობებიც—მოხსნილია ესთეტიკური სუბიექტისაგან და

შემონახულია ესთეტიკურ ობიექტში. რეალური კავშირ-ურთიერთობები ადამიანსა და საგანს შორის ესთეტიკური ცდის ობიექტში შედის, ხოლო ის, რადაც რჩება ადამიანი ასეთი განწყობენდის შემდეგ—ესთეტიკური სუბიექტია. რა სახისაა ეს „განწყობენდა“ და რა დარჩება სუბიექტს ამის შედეგად—პასუხი აღარაა ძნელი.

რაკი ფსიქოფიზიკური სუბიექტის მხარეთა ჩამოცილებას ესთეტიკურ ცდაში სხვა ხასიათი აქვს, ვიდრე გნოსეოლოგიურსა და მორალურში, ცხადია, რომ შედეგიც თვისობრივად განსხვავებული მიიღება. აქაც აქვს ადგილი ფსიქოფიზიკური სუბიექტის გარეგნული მხარეების, ზედაპირული ფენების ჩამოცილებას, აქაც სუბიექტის სიღრმისეული, ზოგადი საფუძვლისაკენ სელასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ რაკი ეს მოხსნილი ფენები ცდის ფარგლებს გარეთ არ გადის, ამიტომ ამ ჩაღრმავების პროცესში—ფსიქოლოგიური სუბიექტიდან ესთეტიკური სუბიექტის გამოყოფის პროცესში—ადამიანი არ კარგავს თავის პიროვნულობას, ინდივიდუალობას. პირიქით, აქ სწორედ ამ ინდივიდუალობის, როგორც ინდივიდუალობის, ძირია გამოვლენილი. იგი შენარჩუნებულია და გაძლიერებულიც—ზოგადობის ხარისხშია აყვანილი.

როგორ შეიძლება ინდივიდუალობის შენარჩუნება და იმავე დროს განზოგადება—ამ კითხვაზე პასუხს, როგორც ცნობილია, ტიპიურის ცნება გვაძლევს. ტიპიური არის ისეთი ინდივიდუალობა, რომლის ყველა მხარეც გვარის არსებით არის განსაზღვრული, რომელიც ყოველგვარი გარეგნულისა და შემთხვევითისაგან არის თავისუფალი. ფსიქოლოგიური სუბიექტიდან ესთეტიკურის გამოყოფა, მაშასადამე, თავისებური ტიპიზაციაა, „მე“-ს განთავისუფლებაა ყოველდღიური ცხოვრების შემთხვევითობათა ბორკილებიდან, პიროვნების ნამდვილი ბუნების გამოვლენაა. ამაშია ადამიანზე ესთეტიკური ცდის ზემოქმედების ძალა. ესთეტიკურ ცდაში ადამიანი თავისი „მე“-ს წიაღში პროულობს ადამიანობის ტიპს, იღვალს.

1. ესთეტიკური ფორმის ანტინომია

ფორმის ცნება ერთ-ერთი ყველაზე საკამათო ცნებაა ესთეტიკაში, იმდენად საკამათო, რომ ზოგჯერ მისი ხმარების უფლებამოსილებაც კი დამდგარა კითხვის ქვეშ¹. დამდგარა იმ საბუთით, რომ თეორიებში, რომლებიც ამ ცნების აუცილებლობას აღიარებენ, იგი მეტისმეტად მრავალმნიშვნელოვნადაა გაგებული და მისი განსხვავება შინაარსისაგან ან მასალისაგან ნებისმიერია და პრაქტიკულად განუხორციელებელი.

მართალი, ფორმის ცნების ქვეშ განსხვავებულ თეორიებში განსხვავებული და ზოგჯერ საპირისპირო მნიშვნელობები იგულისხმება; მართალია ისიც, რომ მაღალმხატვრულ ნაწარმოებში შინაარსისაგან ფორმის გამოყოფა, მათი ცალ-ცალკე წარმოდგენა ძალიან ძვიელია. მაგრამ ამის გამო ფორმის ცნებაზე უარის თქმა, ცხადია, გაუძარტლებელი იქნებოდა. ყოველი ესთეტიკური საგანი რაღაცას წარმოადგენს და რაღაცნაირადვე წარმოადგენს მას. იმას, რასაც ესთეტიკური ობიექტი წარმოადგენს, ტრადიციულად შინაარსი ეწოდება, ხოლო ამ შინაარსის არსებობის ნაირობას—ფორმა. ამ უკანასკნელის სხვადასხვაგვარი გაგების ფაქტი მის წინააღმდეგ კი არ მეტყველებს, არამედ მის სწორ გაგებას მოითხოვს.

ესთეტიკური ფორმის პრობლემაში მრავალი რამ არის საკამათო, რადგან თვითონ პრობლემას მრავალი ასპექტი აქვს.

აქ შეიძლება ნაცადი იყოს პრობლემის მხოლოდ ერთი ასპექტის ანალიზი, სახელდობრ, უმთავრესისა, იმისა, რაც ესთეტიკურ ფორმას ყველა სხვა ფორმისაგან განასხვავებს.

რა არის სპეციფიკური ესთეტიკური ფორმისათვის? ცხა-

დია, ის, რომ იგი სწორედ ესთეტიკურია და არა სხვა რამ, არა პრაქტიკული, გნოსეოლოგიური, ლოგიკური და ა. შ., კერძოდ, ის, რომ იგი თავისებურ, სხვა განცდებისგან თვისობრივად განსხვავებულ განცდებს იწვევს ყველაში, ვინც მას, როგორც ასეთს, აღიქვამს. რატომ იწვევს იგი სპეციფიკურ განცდას, რომელსაც სხვადასხვა თეორიებში სხვადასხვა სახელი ჰქვია—ესთეტიკური ტკბობა, სიამოვნება, სიხარული და ა. შ.—მაგრამ რაღაც ერთი კი იგულისხმება? ამ კითხვაზე პასუხის მიხედვით ესთეტიკურ თეორიათა მთელი სიმრავლე შეიძლება ორ ჯგუფად დაყვით. ერთი ჯგუფის აზრით, ფორმა ესთეტიკურ განცდას იმიტომ იწვევს, რომ თვითონ ფორმაა ისეთი, რომ მისი აღქმა-განცდა გვანიჭებს სიხარულს; მეორე ჯგუფის აზრით, ფორმა მაშინ და იმდენად იწვევს ესთეტიკურ განცდას, როცა და რამდენადაც იგი სხვა რაღაცის ღირებულებას გამოხატავს, გვამცნობს. თეორიათა ერთი ჯგუფი ფორმის ესთეტიკურ თვისებებს თვითონ ფორმაში ეძებს, მეორე—იმაში, რის ფორმასაც, რის არსებობისა და გამოხატვის წესსაც ეს ფორმა წარმოადგენს. ერთ ჯგუფს ფორმალისტურ-ესთეტიკური კონცეფციები განეკუთვნება, მეორეს—შინაარსულ-ესთეტიკური.

მართალია, ესთეტიკურ თეორიათა ასეთი დაყოფა ორ ჯგუფად მეტად პირობითია: არსებობს კონცეფციები, რომლებიც საზოგადოდ შინაარსის პრიმატს აღიარებენ ესთეტიკაში და ამდენად შინაარსული ესთეტიკის ჯგუფში უნდა მოხვდნენ, მაგრამ ამავე დროს ესთეტიკურობას სწორედ ფორმაში ეძებენ. ასეთია, მაგალითად, ჩვენში ერთ დროს გაბატონებული თვალსაზრისი, რომლის თანახმადაც ხელოვნების სპეციფიკა მხოლოდ მის ფორმაში უნდა ვეძიოთ, მაგრამ ხელოვნების ღირებულება მისი (არაესთეტიკური) შინაარსით განისაზღვრება. ასეთივეა (ამ ასპექტში) კროჩეს თვალსაზრისი, რომელიც ძირითადად შინაარსულ-ესთეტიკურია, მაგრამ ესთეტიკურობას მაინც მხოლოდ ფორმაში ხედავს². არსებობს აგრეთვე თეორიები, რომლებიც „ესთეტიკურ ფაქტს“, იმავე კროჩეს

გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, ხელავენ არც მარტო ფორმასა და არც მარტო შინაარსში, არამედ სწორედ მათ ერთიანობაში (მაგ., იონას კონი, ფოლკელტი, მოიძანი და სხვა.)

მაგრამ მაინც ცხადია, რომ ესთეტიკური ფორმის სპეციფიკა შეიძლება ვეძებოთ ან თვითონ ფორმის თვისებებში, ან მის გარეთ (შინაარსში ანდა ამ შინარსთან მის მიმართებაში).

ესთეტიკური ფორმის სპეციფიკის ასეთ გაგებათა სათავეები მოცემულია ბურჟუაზიული ესთეტიკის ფუძემდებლის კანტის მოძღვრებაში. კანტი ასხვავებს მშვენიერების ორ სახეობას—„თავისუფალს“ და „დამოკიდებულს“ (anhängende). „პირველი, —წერს კანტი,—არ გულისხმობს არავითარ ცნებას იმისა თუ რას უნდა წარმოადგენდეს საგანი; მეორე გულისხმობს ასეთ ცნებას და საგნის სრულყოფილებას ამ უკანასკნელის მიხედვით“³.

პირველის მაგალიტებია, როგორც კანტი ამბობს, ყვავილები, ზოგიერთი ფრინველი (თუთიყუში, კოლიბრი), ზღვის ნიჟარები, არაბესკები, შპალიერის მოხატულობა, უტექსტო მუსიკა... მეორისა—ადამიანი (კაცი, ქალი და ბავშვი), ცხენი, შენობები (ტაძარი, სასახლე, ფანჩატური) და ა. შ... თავისუფალი სილამაზის საგნები ჩვენ მოგვწონს მხოლოდ მათი ფორმის გამო⁴; დამოკიდებულ სილამაზეში საგნის შინაარსიც იგულისხმება. პირველ შემთხვევაში ფორმა ლამაზია თავისთავად, როგორც უმიზნოდ მიზანშესაბამისი და ამით თავისუფალ თამაშში მომყვანი ჩვენი შემეცნებითი ძალებისა. მეორე შემთხვევასი, ფორმა ლამაზია იმდენად, რამდენადაც ის შეესატყვისება საგნის ცნებას, რამდენადაც იგი სრულყოფილად გამოთქვამს იმას, რაც უნდა იყოს საგანი თავისი ცნებისა და მიხედვით. ფორმის ცნებაში კანტს საგნის გარეგანი სახე, მისი გრძნობად-აქტუალური ფორმა ესმის. წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი თავისუფალი სილამაზის ნიმუშად არ დაასახელებდა ყვავილებს, თუთიყუშსა და კოლიბრს. თუ ასე გავიგებთ ესთეტიკური ფორმის ცნებას, მაშინ, რასაკვირველია, უნდა დავეთანხმოთ კანტს, რომ ყვავილები სწორედ გარეგანი სახით იმსახურებენ ესთეტიკურ მო-

წონებას. თორემ, მართლაც, კანტისა არ იყოს, „რას უნდა წარმოადგენდეს ყვაილი, ძნელად თუ იცის ვინმემ, ბოტანიკოსის გარდა. და ისიც, ვინც იცის, რომ ყვაილი მცენარის განაყოფიერების ორგანოა, სრულიადაც არ იღებს მხედველობაში ამ გარემოებას გემოვნების მსჯელობის თვალსაზრისით მისი შეფასების დროს“⁵

მაგრამ არის თუ არა ემპირიული საგნის ეს გარეგანი სახე ესთეტიკური ფორმა, ანდა, სხვა სიტყვებით, არის თუ არა ეს სახე ესთეტიკური საგნის ფორმა? კანტის მიხედვით ხან არის და ხან არა. „დამოკიდებულ სილამაზეში“ იგი ესთეტიკური ფორმაა, რადგან იგია ცნებასთან საგნის შესატყვისობის გამომთქმელი. ესთეტიკური შეფასების ობიექტის შინაარსი აქ სწორედ ეს შესატყვისობაა და რაკი საგნის გარეგანი სახე მშვენიერია იმდენად, რამდენადაც იგი ამ შესატყვისობას გამოავლენს, გამოხატავს, ჩვენ უფლება გვაქვს ეს სახე აქ ესთეტიკურ ფორმად მივიჩნიოთ.

„თავისუფალ“ სილამაზეში საქმე სხვანაირადაა. აქ ესთეტიკური განხილვის ობიექტია „უმიზნო ფორმა“, ემპირიული საგნის გარეგანი სახე, იმისგან იზოლირებულად აღებული, რის სახესაც, რის ფორმასაც იგი წარმოადგენს. ეს იზოლაცია, აბსტრაქტიზაცია საგნის რეალური შინაარსისა და მისი ცნებისაგან აუცილებელია, რათა წმინდა ესთეტიკურ განცდასთან გვეჭონდეს საქმე. კანტი განსაკუთრებით უსვამს ხაზს, რომ „დამოკიდებული“ სილამაზე, რაკი მისი ესთეტიკური შეფასების დროს საგნის ცნებაა მხედველობაში, არ არის წმინდა ესთეტიკური ბუნებისა. წმინდა ესთეტიკური არის მხოლოდ ისეთი ფორმა, რომლის გარდა არაფერია მოცემული გემოვნების მსჯელობისათვის. თვითომ (და მხოლოდ) ეს ფორმაა გემოვნების მსჯელობის ობიექტი, ესთეტიკური საგანი.

მაშასადამე, როცა ლაპარაკია „თავისუფალ“ სილამაზეზე, როგორც ფორმაზე, აქ ეს უკანასკნელი ტერმინი ესთეტიკური აზრით არ არის ნახმარი. აქ ნათქვამია, რომ „თავისუფალი“ სილამაზე მიეწერება იმას, რასაც არაესთეტიკურ ენაზე ფორმა

ჰქვია. რაც ემპირიული საგნის ფორმაა, გარეგანი სახეა. ფორმის ცნება შინაარსის ცნებას გულისხმობს, გარეგანი სახისა—იმის ცნებას, რის გამოვლენა-გამოხატვასაც იგი წარმოადგენს. ყვავილის გრძობად-აღქმადი სახე ესთეტიკური ჭკრეტიასა რომ რაღაცის ფორმად მივიჩნიოთ, მას კიდევ რაღაც მივუაზროთ, მყისვე გავალთ (რასაც კანტი განსაკუთრებით უსვამს ხაზს) წმინდა ესთეტიკურის სფეროდან.

ცნობილია მარქსის მითითება, რომ აზროვნების ლოგიკურ ფორმებს თავიანთი საკუთარი ლოგიკური შინაარსი აქვთ⁶. ცნებაც, მსჯელობაც და დასკვნაც ყოველთვის გარკვეული კონკრეტული შინაარსით არიან „ავსებული“. ჩვენ შეიძლება აბსტრაქცია მოვახდინოთ ამ კონკრეტული შინაარსებისაგან და თვითონ ეს ფორმები გავიხადოთ შესწავლის საგნად. მაგრამ როცა კი ამ საგანს ავიღებთ, ჩვენ მისი ერთი მხარე კი არ შეგვრჩება ხელში (წმინდა ფორმა!), არამედ მთელი ეს საგანი თავისი ფორმითა და შინაარსით. ანალოგიური მდგომარეობაა „თავისუფალი“ სილამაზის შემთხვევაში. როცა წმინდა ესთეტიკურად მსჯელი სუბიექტი თავის ყურადღებას ემპირიული საგნის ფორმას, მის გარეგან სახეს მიაპყრობს და ყველაფერ დანარჩენს გამორიცხავს, მაშინ ის, რასთანაც მას საქმე ექნება, ცარიელი ფორმა კი არ იქნება (ასეთი რამ საერთოდ არ არსებობს), არამედ ახალი საგანი, მართალია, განსხვავებული ემპირიული საგნისაგან, მაგრამ, ისევე როგორც ეს უკანასკნელი და მთელი სინამდვილე, თავისი ფორმისა და თავისისვე შინაარსის მქონე.

ამიტომ, როგორც უკვე ითქვა, კანტი მართალია, როცა ამბობს—ყვავილის ესთეტიკური აღქმისას მხედველობაში არ მიიღება, რომ იგი მცენარის განაყოფიერების ორგანოაო,—რადგან ეს გარემოება მართლაც არ წარმოადგენს ყვავილის ესთეტიკური სახის შინაარსს. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ყვავილისა და სხვა ასეთ „თავისუფალ“ სილამაზეთა სახეებს საერთოდ არ გააჩნიათ არავითარი შინაარსი. კანტის ფორმალიზმი სწორედ იმიშია, რომ მან ესთეტიკური ობიექტის დახასიათება

ემპირიული საგნის ფორმის ცნებით სცადა და, მაშასადამე, ვერც ესთეტიკური ფორმის ცნება მოგვცა.

იმივე ხასიათის ფორმალიზმთან გვაქვს საქმე „დამოკიდ-
ფებული“ სილამაზის ცნებაშიც. ერთი შეხედვით, აქ საგნის
შინაარსიც არის გათვალისწინებული: „დამოკიდებულ“ სილა-
მაზეში ხომ შეფასების ობიექტია ის, თუ რამდენად შეესატ-
ყვისება მოცემული საგანი იმას, რაც უნდა იყოს იგი თავისი
ცნების მიხედვით; ამდენად ეს ცნება შინაარსეული სილამა-
ზის ცნებად უნდა მიგვეჩნია. მაგრამ აქაც ლაპარაკია არა
ესთეტიკურ შინაარსზე და, შესაბამისად, ესთეტიკურ ფორმაზე,
არამედ სწორედ არაესთეტიკურზე. ამიტომ ამბობდა კანტი,
რომ მხოლოდ „თავისუფალი“ სილამაზეა წმინდა ესთეტიკუ-
რი, ხოლო „დამოკიდებული“ არ არის წმინდა. „გემოვნების
მსჯელობა, —წერდა იგი,—... მხოლოდ მაშინ არის წმინდა, რო-
ცა მსჯელს ან არავითარი ცნება არ აქვს საგნის მიზნისა, ან
თავის მსჯელობაში მისგან აბსტრაქციას აკეთებს“⁷; ცნების
მიხედვით საგნის შეფასება კი ამ სიწმინდეს ხელყოფს.

რას უნდა ნიშნავდეს ეს ხელყოფა? არსებითად იმას, რომ
ჩვენ აქ ესთეტიკურის სფეროდან გავდივართ. ხოლო თუ
კანტი „თავისუფალი“ სილამაზის ცნებით არ დაკმაყოფილდა
და „დამოკიდებული“ (ან ზოგან „გამოყენებითი“—*angewandte*)
სილამაზის ცნებაც შემოიტანა, ეს იმის მანიშნებელი უნდა
იყოს, რომ თვითონ კანტი გრძნობდა ესთეტიკურის თავისი
გაგების უკმარობას. მართლაც, თუ ესთეტიკური არის ის, რაც
ყველაში აუცილებლად იწვევს დაუინტერესებელ სიამოვნებას
საგნის ცნებისა და მისი მიზნის წარმოდგენის გარეშე,—მაშინ
„დამოკიდებულ“ სილამაზეზე, როგორც ესთეტიკურ კატეგო-
რიაზე, ლაპარაკიც ზედმეტი უნდა ყოფილიყო.

„თავისუფალი“ და „დამოკიდებული“ სილამაზის ცნებების
წინააღმდეგობის მორიგებას კანტი ასე ცდილობს. საგანი შე-
იძლება ჩვენ განვიხილოთ (ესთეტიკური თვალსაზრისით) ორ-
ნაირად: წმინდად, ე. ი. ფორმის მიხედვით, საგნის შინაგანი
მიზნის წარმოდგენლად, ამ მიზნიდან აბსტრაქციით, და არაწ-

მინდა, საგნის მიზნის გათვალისწინებით. ორივე შემთხვევაში ჩვენი გემოვნების მსჯელობა მართებული იქნება, ოღონდ ერთ შემთხვევაში ვიმსჯელებთ გრძნობებში მოცემულის, მეორეში—აზროვნებაში მოცემულის მიხედვით. მაგრამ რატომ იქნება ეს ორივენაირი მსჯელობა ესთეტიკური—ეს ისევ არ ჩანს.

წინააღმდეგობა ესთეტიკურის ფორმალისტურ გაგებას და იმის შეგნებას შორის, რომ ასეთი გაგება უკმარია, წითელ ზოლად გასდევს ესთეტიკას, ისეთი უკიდურესი ფორმალისტიც კი, როგორც მაგალითად ციმერმანი იყო, რომელიც ზოგადი მსჯელობისას სრულიად უარყოფდა შინაარსისა და მასალის რაიმე მნიშვნელობას ესთეტიკურისათვის და ამ უკანასკნელს აპრიორულ ფორმებში ეძებდა, კონკრეტული მაგალითების განხილვის დროს იძულებული იყო ელაღატა თავისი გამოსავალი პრინციპებისათვის. ასე, მაგალითად, მრუდი ხაზების სილამაზის შესახებ იგი წერდა, რომ სილამაზეზე პრეტენზიის უფლება მხოლოდ იმ ფორმის ხაზებს შეიძლება ჰქონდეს, რომლებიც თავისი ნაირობის კანონს ერთდროულად მაღავენ და ააშკარავენ კიდევაც, რომელთა მომზიბლაობაც რაღაც მათემატიკურ ფორმულაში გამოსახატავ წესრიგს ეყარება⁸. ციმერმანი შინაარსისა და მასალის მნიშვნელობას ესთეტიკურისათვის იმ საბუთით უარყოფდა, რომ ესთეტიკური საყოველთაო და აუცილებელ გრძნობებთან უნდა იყოს დაკავშირებული და ასეთ გრძნობებს შეიძლება მხოლოდ ფორმა იწვევდეს, რადგან შინაარსთან დაკავშირებული გრძნობები მერყევია და ცვალებადი. მაგრამ როცა ასეთი „წმინდა ფორმის“ მაგალითებს შეეხო, აღმოჩნდა, რომ ისინი აუცილებლად უნდა გამოხატავდნენ, გამოავლენდნენ რაღაცას, ე. ი. რაღაც შინაარსის ფორმები უნდა იყვნენ, რათა ესთეტიკური ზემოქმედების უნარი ჰქონდეთ.

ანალოგიური დასკვნები მოგვცა (ობიექტურად) ფსიქოლოგიურმა ექსპერიმენტულმა ესთეტიკამაც. ის ცნობილი ფაქტი, რომ თურმე, მაგალითად, სწორკუთხედებიდან ყველაზე მეტ მოწონებას იმსახურებს ოქროს კვეთის პრინციპით აგებული

ფიგურა, როგორც ჩანს, ისევ იმაზე მიუთითებს, რომ ფორმამ შეიძლება ესთეტიკური განცდა გამოიწვიოს მხოლოდ მაშინ, თუ იგი განიცდება მართლა როგორც ფორმა, ე. ი. რალაც სხვის (და არა მარტო თავისი თავის) გამომთქმელ-გამომხატველი. არ იყო შემთხვევითი, რომ შემდგომ, „შთაგრძნობის თეორიაში“ (მაგალითად, ლიპსთან) მარტივი კეომეტრიული ფიგურები კიდევ უფრო მდიდარი — სულიერი, „შთაგრძნობილი“ შინაარსის მატარებლებად და გამომხატველებად იქნენ წარმოდგენილი, რაც, ცხადია, ფორმალისმიდან გასვლას ნიშნავს.

მეორე მხრივ, შინაარსული ესთეტიკის წარმომადგენლებიც, რომლებიც ფორმის ესთეტიკურ ღირებულებას, თავიანთი გამოსავალი პრინციპის თანახმად, ხედავენ იმაში, რომ ეს ფორმა შინაარსის გამომთქმელია და, მაშასადამე, შინაარსის წყალობით არის ღირებული, ვერ ახერხებენ თავისი პრინციპების ბოლომდე გატარებას.

ასე, მაგალითად, ჰეგელისათვის ესთეტიკური ფორმა იდეის გრძნობადი სახეა. მისი ღირებულებაა სწორედ ის, რომ იგი იდეას გამოთქვამს, გამოხატავს. მაგრამ ჰეგელი ამავ დროს ლაპარაკობს იმაზე, რომ ფორმის ისეთ გარეგნულ თვისებებს, როგორცაა სიმეტრია, პროპორცია და ა. შ. თავისთავადი ესთეტიკური ღირებულებაც აქვთ⁹. ბევრად უფრო ადრე პლატონი, რომლის აზრითაც საგანი მშვენიერია მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი მშვენიერების იდეის აჩრდილს წარმოადგენს, ლაპარაკობდა („ფილებოსში“) ხაზების, ფიგურებისა და ფერების თავისთავად სილამაზეზეც.

ფეხნერი, რომელიც სრულიად სხვა-ინდუქტივისტური და ფსიქოლოგისტური პოზიციებიდან მიუდგა საქმეს, ესთეტიკურის პრობლემის გადაწყვეტას შეეცადა აღქმის ფაქტის ანალიზით. იგი ესთეტიკური შთაბეჭდილების გამომწვევს ორგვარ ფაქტორებს განასხვავებს — პირდაპირს და ასოციაციურს. პირდაპირი ფაქტორია საგანთა ფორმები, არაპირდაპირი — ის ასოციაციები, რომლებსაც ჩვენში აღძრავს საგნის აღქმა. ესთეტიკური შთაბეჭდილებებისათვის გადამწყვეტია სწორედ ეს ასო-

ციაციური ფაქტორი, რომელიც მხედველობაში იღებს სასიამოვნო მნიშვნელობებს, იდეელურ მოთხოვნებს, რომლებსაც ჩვენ აღქმულ ობიექტს მივაწერთ, მასში „ვათავსებთ“. ამის შედეგად, აღქმული საგნის ფორმა ჩვენ გვეკვლინება მხოლოდ გამოსახვად (Ausdruck), მხოლოდ მინიშნებად სილამაზისა, ასოციაციური ფაქტორი გრძნობად-აღქმად ფორმას ესთეტიკურ სახედ (Gestalt) აქცევს. მაგრამ ესთეტიკურ შთაბეჭდილებებში პირდაპირი ფაქტორიც თამაშობს გარკვეულ როლს. თვითონ საგნის ფორმებიც არიან „რამდენადმე საკუთარი სილამაზით დაჯილდოებულნი“¹⁰. მართალია, ეს ფორმალური სილამაზე მხოლოდ ღბალი, მოსამზადებელი საფეხურია სრულყოფილი მშვენიერებისა, რომელსაც ასოციაციური ფაქტორი განსაზღვრავს, მაგრამ იგი მაინც არსებობს და დამოუკიდებელ ღირებულებას ინარჩუნებს.

ღუალიზში ესთეტიკური ფორმის გაგებაში ვერ დაძლია ნ. ჰარტმანის „ესთეტიკამაც“. ჰარტმანი ესთეტიკური ობიექტის ძირითად თვისებას გამოვლენის მიმართებაში ხედავს. საგანი ესთეტიკურია იმდენად, რამდენადაც იგი არსებობს ჩვენთვის და არა თავისთვად, და რამდენადაც ამ საგნის გრძნობადი, რეალური წინა პლანით მოცემულია, გამოვლენილია მისი ირრეალური უკანა პლანის მთელი სიღრმე. ამის შესაბამისად, ესთეტიკური ფორმა, ჰარტმანის აზრით, არის გამოსახვა-გამოვლენა, იგი გამოვლენის მიმართებას ემყარება. ფორმა არის ის, რითაც და რაშიც გამოვლინდება ესთეტიკური ობიექტის სიღრმისეული ფენები. ჰარტმანი შესანიშნავად აჩვენებს, რომ ბუნებაშიც, ადამიანთანაც და ხელოვნების სხვადასხვა დარგებშიც ფორმის ესთეტიკური ღირებულება სწორედ ამ გამოვლენის მიმართებასთან, შინაარსის, სიღრმისეული ფენების გამოვლენასთანაა დაკავშირებული და ამას ემყარება, მაგრამ ბოლომდე ეს პრინციპი არ არის მიყვანილი. გარდა ამ მშვენიერებისა, რომელიც გამოვლენის მიმართებას ემყარება, ჰარტმანი ლაპარაკობს აგრეთვე წმინდა ფორმალურ სილამაზეზეც, ფორმის წმინდა თამაშზეც, რიც საფუძველსაც (ამ ლაპარაკისას) იგი

ორნამენტიკასა და მუსიკაში ხედავს. ორნამენტიკისა და მუსიკის მაგალითები, წერდა იგი, ნათელყოფენ, რომ „უნდა არსებობდეს ისეთი სახეობა წმინდა ფორმალური სილამაზისა, რომელიც არ ემყარება გამოვლენის მიმართებას“¹.

პარტმანი ცდილობს არ მოწყვიტოს ერთმანეთს ეს „ორგვარი მშვენიერება“. მათ შორის წინააღმდეგობის უფსკრული არ არისო, ამბობს იგი. მაგალითი გეომეტრიული ფიგურებისა, რომელთა ესთეტიკური აღქმა განსაზღვრული მათი კანონზომიერების ბუნდოვანი გრძნობით, იმის მაჩვენებელია, რომ „გამოვლენის მშვენიერებასა“ და „ფორმის მშვენიერებას“ შორის განუწყვეტელი გადასვლაა². მაგრამ მაინც ერთის პრინციპი სხვაა და მეორისა - სრულიად სხვა³.

განსხვავება ფორმალურ სილამაზესა და შინაარსეულ, იდეალურ მშვენიერებას შორის ადვილი ასახსნელი იქნებოდა, ერთი რომ ფორმის თვისებად მიგვეჩნია და მეორე-შინაარსისად; ეს შესაძლებლობას მოგვცემდა მათი ურთიერთობა ლოგიკური სისწორისა და ჭეშმარიტების ურთიერთობის ანალოგიით დაგვეხასიათებინა. მაგრამ საქმის ასე წარმოდგენა იმთავითვე იქნებოდა მცდარი. ზემოთ მოტანილმა მაგალითებმა ჩვენ არამარტო ის გვაჩვენა, რომ უკმარია როგორც ფორმალისტურ-ესთეტიკური, ისე შინაარსეულ-ესთეტიკური გაგება ესთეტიკური ფორმისა, არამედ ისიც, რომ ეს თვალსაზრისები, ცალკე აღებულნი, ვერ ხსნიან თავიანთ „საკუთარ სფეროებსაც“. როგორც ზემოთ დავინახეთ, „წმინდა ფორმალური“ ესთეტიკური არასოდეს არ არის წმინდა, ვერ ეტევა ფორმის ფარგლებში. ხოლო შინაარსეული მშვენიერებაც მშვენიერებად, ე. ი. ესთეტიკურ ფენომენად მაშინ იქცევა, როცა შესაბამის ფორმაშია გამოხატული; თორემ იმავე კროჩესი არ იყოს, „შინაარსს, სანამ ის ჯერ არ არის გაფორმებული, არა აქვს არავითარი გარკვეულ-შესამჩნევი თვისობრიობები; ჩვენ მასზე (როგორც ესთეტიკურ შინაარსზე-ნ. ჭ.) არაფერი ვიცით“⁴.

მაშასადამე, მდგომარეობა შეიძლება დახასიათდეს როგორც ანტიინომია. თუ ესთეტიკური ფორმის თავისებურების ახსნას

ჩვენ ფორმის ცნების ფარგლებში ვცდილობთ, გვეკარგება თვითონ ფორმაც და და მისი ესთეტიკური ხასიათიც. თუ გავცდებით ამ ფარგლებს, მაშინ გავდივართ ესთეტიკის სფეროდანაც. იმისათვის, რომ ესთეტიკური დავახასიათოთ, უნდა გამოვყოთ, გამოვაცალკაოთ იგი ყველა სხვა დანარჩენისაგან; ასეთი გამოყოფის შედეგად იგი ხელიდან გვიქრება. ხოლო თუ არ გამოვყოფთ, ჩვენ ჯერ არა ვართ მისული ესთეტიკურის ცნებამდე. ამ წინააღმდეგობას ინგლისურ-ამერიკულ ესთეტიკაში იზოლაციონიზმისა და კონტექსტუალიზმის წინააღმდეგობას უწოდებენ¹⁵, კანტთან მას, როგორც დავინახეთ, „წმინდა“ სილამაზისა და „დამოკიდებული“ სილამაზის დაპირისპირების ხასიათი ჰქონდა, ამის შემდეგ გერმანულ ესთეტიკაში ის ფორმალისტური და იდეალისტური (Gehalt-ესთეტიკური) თვალსაზრისების დაპირისპირებით გამოიხატა. არსებითად კი ყველგან ერთი საკითხი იდგა: რაში უნდა ვეძებოთ ესთეტიკური ფორმის სპეციფიკა—თვითონ ფორმაში, ამ ფორმით გამოსატქმელ შინაარსში, თუ ორივეში ერთად? ეს „ორივეში ერთად“, რასაკვირველია, არ შეიძლება ნიშნავდეს საპირისპირო თვალსაზრისთა მექანიკურ შეერთებას. თუნდაც აღმოჩნდეს, რომ ესთეტიკური ფორმისათვის ნიშანდობლივია საკუთარი სილამაზეც და ისიც, რომ იგი შინაარსის გამომტქმელია, რომ ფორმალური სილამაზეც და გამოვლენითი ან გამოსახვითი სილამაზეც ერთისა და იმავე ესთეტიკური ფორმის აუცილებელი მხარეებია, მაინც უნდა მოიძებნოს ერთიანი პრინციპი, რომელიც ამ ორივე მხარის აუცილებელ კავშირს ახსნის და დაასაბუთებს.

ესთეტიკურ ცდაში ჩვენ საქმე გვაქვს ემპირიულ საგნებთან და, უწინარეს ყოვლისა, მათ ემპირიულსავე ფორმებთან. მაგრამ ესთეტიკური დამოკიდებულება მათთან მყარდება არა როგორც ემპირიულ ფორმებთან (ასეთ შემთხვევაში ჩვენ ჯერ არ გვაქვს ესთეტიკური ცდა), არამედ რაღაც სხვანაირად, სხვა კუთხით. რა არის საჭირო ამ სხვა კუთხიდან შესახედად? ამ ფორმების ცალკე წარმოდგენა, მათი იზოლაცია ყოველგვარი

ცხოვრებისეული შინაარსისაგან—პასუხობს ფორმალიზმი და იზოლაციონიზმი. მათი ემპირიული შინაარსის შეცვლა სუბიექტურ-სულიერი ან ობიექტურ-იდეური შინაარსით პასუხობენ იდეალისტური **Gehalt**-ესთეტიკის სხვადასხვა ნაკადის წარმომადგენლები. ესთეტიკისათვის მიუღებელია ემპირიული საგნების შინაარსის უგულებელყოფაც და ამ შინაარსის ჩანაცვლებაც სუბიექტური ან ობიექტური სულით. მიუღებელია ვულგარული თვალსაზრისიც, რომელიც ემპირიულ საგანს ესთეტიკურ ობიექტთან აიგივებს. ესთეტიკური ობიექტი არც თავისი შინაარსით, არც თავისი ფორმით არ დგას ემპირიული სინამდვილის გარეთ, მაგრამ იგი არც ემპირიული საგნის იდენტურია, სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების საგანია და აი ამ საგნის თავისებურებაში უნდა ვეძებოთ ესთეტიკური ფორმის სპეციფიკის გასაღები.

2. ფორმა როგორც ესთეტიკური საგნის არსებობის წესი

ფორმა საგნის გარკვეულობის, მისი აი ასეთად არსებობის წესია. ბუნების მშვენიერი მოვლენებიც და მხატვრული ნაწარმოებებიც ჩვეულებრივი მატერიალური საგნებისა და მოვლენების სახით არსებობენ. მატერიალურ გარსში მოქცევა ისევე აუცილებელია ლექსისა და მუსიკალური ნაწარმოებისათვის, როგორც, მაგალითად, ფერწერული სურათისა, ქანდაკებისა ან ტაძრისათვის. მხატვრული შთანაფიქრის ხორცშესხმა, მისი განსხეულება, რეალიზაცია გრძობად მატერიაში მხატვრული შემოქმედების აუცილებელი მომენტია. ამასთან, ნივთიერი მასალის ხასიათს სრულიადაც არა აქვს არაარსებითი მნიშვნელობა მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური ღირებულებისათვის. ხელოვნების ოსტატებმა კარგად იციან, რომ არ შეიძლება ერთი და იმავე შინაარსის ერთნაირად აღდექათური გამოხატვა ბრინჯაოთი და მარმარილოთი, აქვარელითა

და ზეთის საღებავებით. ბანისათვის დაწერილ პარტიას ტენორი არ იმღერებს. არის მუსიკალური შინაარსები, რომლებიც შეიძლება გამოითქვას ვიოლინოთი და არა როიალით ან, მით უმეტეს, სპილენძის ჩასაბერი ინსტრუმენტებით. ყველაფერი ეს იმით აიხსნება, რომ ყოველ მასალას, რომელიც მხატვრული შინაარსის განსახეულებლად იხმარება, თავისებური ემოციონალური ხანიათი აქვს და თუ ეს ხანიათი სტილისტურ ერთიანობაში არ მოვიდა გამოსათქმელ შინაარსთან, მაშინ სრულყოფილ მხატვრულ ნაწარმოებთან არც გვექნება საქმე. კერძოდ ამიტომაც შეუძლებელი სრულფასოვანი რეპროდუქციების შექმნა.

მოკლედ რომ ვთქვათ, ნივთიერი მასალა ესთეტიკური შინაარსის უბრალო გარეგნული მატარებელი კი არ არის, არამედ შინაგან კავშირშია მასთან. ნივთიერ მასალაში ჩასახლებით ესთეტიკური შინაარსი არა მარტო ობიექტურ საგნად არსებობის უნარს იძენს, არამედ ნაწილობრივ გამოითქმება კიდევც.

ზომ არ შეიძლება, ამის საფუძველზე, მხატვრული ნაწარმოების მატერიალური გარსი მის ფორმად მივიჩნიოთ? ამ კითხვაზე ჩვენთან ხშირად დადებით პასუხს იძლევიან. როცა მაგალითად, ამბობენ, რომ ესთეტიკური ობიექტი შინაარსით იდეალურია, ხოლო ფორმით მატერიალური, ამ ფორმაში უთუოდ მხატვრული ნაწარმოების ან ბუნების მშვენიერი მოვლენის ნივთიერი გარსია ნაგულისხმევი. მაგრამ, თუ საკითხს უფრო ღრმად ჩავხედავთ, ეს პასუხი უმართებლოდ უნდა მივიჩნიოთ.

მართალია, როგორც ითქვა, მხატვრული ნაწარმოები ვერ იარსებებს მატერიალური გარსის გარეშე, უფრო მეტიც, იგი მატერიალური ნივთის სახით არსებობს და ამ ნივთის, როგორც ნივთის, საკუთარი თვისებებით ნაწილობრივ გამოითქმება კიდევაც, მაგრამ ამ გარსს ესთეტიკური ობიექტის ფორმად ვერ მივიჩნევთ. ესთეტიკური ობიექტი და, კერძოდ, მისი ფორმაც არსებობს მხოლოდ ნივთიერ მასალაში ჩანერგვის შემწეობით, მაგრამ თავისთავად ეს ნივთიერი მასალა, როგორც

ასეთი, ჩვეულებრივი ემპირიული საგანია და არა ესთეტიკური ობიექტის ფორმა. მხატვრული სურათი არ არსებობს, ვიდრე მხატვარი დაჭიმულ ტილოს არ დაფარავს საღებავებით, მაგრამ ასეთ ტილოში ესთეტიკური ობიექტის ფორმას დაინახავს და ამ ფორმაში ესთეტიკურ შინაარსს ამოიკითხავს მხოლოდ სათანადოდ მომზადებული თვალი. არც კედლისათვის, რომელზეც ეს ტილო ჰქიდა, არც ესთეტიკურად განუვითარებელი მაყურებლისათვის აქ ესთეტიკური ფორმა, უბრალოდ არ არსებობს. ესთეტიკური ფორმა არის არა თვითონ ეს საღებავებით დაფარული ტილო, არამედ ის, რაც მე თვალს ამიხელს ამ ტილოზე გამოსახული ესთეტიკური საგნის დასახავად. ესთეტიკური საგნის დანახვა კი უბრალო, საყოველღეო აღქმა კი არ არის, არამედ აღქმა-განცდაა, ინტელექტურ-ემოციური პროცესია, რომელიც საგნის ესთეტიკური ღირებულების წვდომისაკენაა მიმართული.

მაშასადამე, მხატვრული ნაწარმოების ნივთიერი გარსი ესთეტიკური ფორმაა მხოლოდ მაშინ და მხოლოდ იმდენად, როცა იგი განცდილია არა როგორც ნივთი, არამედ როგორც თავისებური ენა. და როგორც ენობრივი ნიშანი ცარიელი ხმაურია, თუ მას გარკვეული მნიშვნელობა არ უკავშირდება, ისე სურათიც, რომლის „ენა“ ჩვენ არ გვესმის ან ვერ ვხედავთ, უბრალოდ „ნაჯღაბნია“ და არა ხელოვნების ნაწარმოები. ის, რაც სურათზე თვალით დაინახება, ფორმაა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც იგი მანიშნებელია და გამომსახველია იმისა, რაც უშუალოდ არ არის მოცემული სურათზე და თვალით არ დაინახება.

ამის გამო ესთეტიკური ფორმა არ ემთხვევა არა მარტო მხატვრულ ნაწარმოებს, როგორც ნივთს, არამედ აგრეთვე საგნების ემპირიულ ფორმასაც. საგანთა ემპირიული ფორმა გრძნობად აღქმაში მათი მოცემულობის ფორმაა და მასში, რა თქმა უნდა, ასე თუ ისე ვლინდება ამ საგნების შინაარსიც. ესთეტიკურ ობიექტში შინაარსად შედის არა ეს ემპირიული შინაარსი, როგორც ასეთი, და არა მისი ცნებითი შინაარსი, არამედ ამ

საგნის ესთეტიკური შინაარსი. ესთეტიკური ობიექტი გარდაქმნილი და გამდიდრებული ემპირიული საგანია. გარდაქმნილი ჩვენთან დამოკიდებულებაში და გამდიდრებული ადამიანთან, როგორც ესთეტიკურ სუბიექტთან, ურთიერთობის გამოძახატველი ნიშნებით. ამის მსგავსია განსხვავება ესთეტიკურ ფორმასა და საგანთა ემპირიულ ფორმას შორის. ესთეტიკური ფორმა სწორედ საგანთა ესთეტიკური ფორმაა და, ცხადია, იგი უნდა გამოხატავდეს მის როგორც ობიექტურ, ისე სუბიექტურ მხარეებსა და მათ ერთიანობას. ამიტომაც, რომ ემპირიული ფორმების ფოტოგრაფიული ასლგადაღება, ზრუნვა მხოლოდ მაქსიმალურ ზედაპირულ მსგავსებაზე ფაქტიურად ანტიმხატვრული საქმიანობაა.

ზემოთ ჩვენ უკვე დავინახეთ, რომ ესთეტიკური ფორმის ასეთი ფოტოგრაფიულ-ნატურალისტური გაგება ძალიან კარგად ეგუება ესთეტიკურ ფორმალისმს (კერძოდ კანტისას). ხელოვნების რეალისტურ გაგებასთან მას საერთო არაფერი აქვს. არაფერი აქვს საერთო იმიტომაც, რომ იგი ხელოვნებისა და სინამდვილის ფორმებს აიგივებს და იმიტომაც, რომ იგი სინამდვილის ზედაპირზე ჩერდება. ზედაპირული სურათი კი, თუნდაც ისეთი, რომელშიც არა მარტო საგნის გარეგანი სახეა მოცემული, არამედ ამ გარეგნულისადმი სუბიექტის დამოკიდებულებაცაა გათვალისწინებული, ესთეტიკურ ფორმად ვერ ჩაითვლება. ესთეტიკური ფორმით ჩვენ ესთეტიკური საგანი გვეძლევა. სხვა საშუალება ამ საგნის მოცემისა არ არსებობს. თვალისათვის უშუალოდ მოცემული სურათი (ვიმეორებ, თუნდაც ემოციურ პრიზმაში გადატეხილი) მხოლოდ პირველი ფენაა, პირველი საფეხურია ესთეტიკური საგნისა. მის უკან ფენათა მთელი სიმდიდრეა გაშლილი. ესთეტიკური საგნის ათვისებისას ჩვენ ზედაპირიდან, გრძნობად-აღქმადი ფენიდან თანდათანობით ჩავდივართ სიღრმეში, თანაც ისე, რომ ყოველი ფენის წვდომას თან სდევს სათანადო ფენებთან⁶ სუბიექტის სიღრმისეული ფენების კონტაქტში მოსვლა.

რაკი ესთეტიკური ფორმა ესთეტიკური ობიექტის მოცემუ-

ლობის ერთადერთი საშუალებაა, მას აუცილებლად უნდა ახასიათებდეს შემდეგი ნიშნები:

1. იგი არა მარტო საგანს უნდა გვაწვდიდეს, არამედ ამ საგნისადმი ჩვენს ემოციურ დამოკიდებულებასაც გამოხატავდეს. როგორ არის ეს პრაქტიკულად შესაძლებელი, აქ ამაზე მხოლოდ ზიგადი მითითება შეიძლება (ესთეტიკას ხომ ვერ მოვთხოვთ რეცეპტებს მხატვრული ნაწარმოებების შესაქმნელად). საგანთა ემპირიულ ფორმებს, მათ გრძნობად-კონკრეტულ სახეებს მრავალი ნიშანი აქვთ—სიმათიური და ანტიპათიური, ნაზი და უხეში, მოსაწონი და დასაწუნი და ა. შ. ამ ნიშანთა სათანადო შერჩევით ძნელი არაა საგნის ემპირიული ფორმის ისე გარდაქმნა, რომ ამ საგნის საერთო ემოციონალური ხასიათი პირდაპირ „თვალში ეცემოდეს“ მნახველს (მღრ., მაგალითად, შარეები, კარიკატურები...)

2. ფორმა ესთეტიკური საგნის უკანა ფენებში ჩაღრმავებისკენ უნდა გვიბიძგებდეს, იგი სარკმელი უნდა იყოს, რომლიდანაც ესთეტიკური საგნის სიღრმისეული შინაარსი ჩანს ყველა მისი მხარითა და საფეხურით. სწორედ ეს გამომსახველობა, „გამჭვირვალობა“ აქცევს ფორმას ფორმად. როგორ არის შესაძლებელი, რომ გარეგანმა, გრძნობადმა და ერთეულმა შინაგანი, ზეგრძნობადი და ზოგადი გამოთქვას, დაგვანახოს, როგორ არის შესაძლებელი, რომ სურათზე გამომხატულმა სამიოდე ადამიანის ფიგურამ გამოავლინოს და თვალნათლივი გახადოს ნაწარმოების ფაბულაც, თემაც, იდეაც, ავტორისა და პერსონაჟების ემოციური განწყობილებაც და ფილოსოფიური, ეთიკური და ა. შ. პოზიციაც—ამის ზოგად პასუხს ტიპიურობის ცნება გვაძლევს.

3. ესთეტიკური საგანი მრავალ მხარეთა და ფენათა ერთიანობაა. ესთეტიკურთან მაშინ გვაქვს საქმე, როცა განცდილია ყველა მხარე და ყველა ფენა, სუბიექტურიც და ობიექტურიც, შინაგანის და გარეგანის; როცა ესთეტიკურის მთელი არაგრძნობადი შინაარსი, ყველა მისი მომენტი გრძნობად-აღქმადშია გასნილი. ფორმისათვის ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი, მართა-

ლია, შინაარსში ჩასახედი სარკმელი უნდა იყოს, მაგრამ არც მთლად გამჭვირვალე სარკმელი. თუ ჩვენ საგნის აღქმისას გრძნობადი ფორმის მეშვეობით საგნის სიღრმეში ვიყურებით ისე, რომ ეს გრძნობადი ფორმა მხედველობის არედან გაშვებული გვაქვს, არ ვაძინევთ მას, მაშინ ჩვენი აღქმა ძალიან შორს იქნება ესთეტიკურისაგან, ესთეტიკურ საგანთან კი არ გვექნება საქმე, არამედ რაღაც სხვასთან.

ამას არსებითი მნიშვნელობა აქვს ფორმის ცნებისათვის. ესთეტიკურ აღქმაში ფორმა საშუალებაა აღქმისა, სარკმელია, რომლითაც ჩვენ ობიექტში ვიყურებით, მაგრამ ამავე დროს თვითონაცაა აღქმის ობიექტი, ესთეტიკური საგნის ნაწილი. ამდენად მას ერთგვარი თავისთავადი ღირებულება აქვს, უფრო ზუსტად, მისი ღირებულება ესთეტიკური საგნის ღირებულების შემადგენელი მომენტია.

ესთეტიკური ფორმის ეს საკუთარი ღირებულებაა ის, რასაც ფორმალურ სილამაზეს უწოდებენ. ესაა ხაზების, ფიგურებისა და ფერების შეხმატებილება ფერწერაში, ბგერათა მუსიკა პოეზიაში და ა. შ.

ხელოვანი, რომელიც ყოველივე ამას არ ითვალისწინებს თავის შემოქმედებაში, რა თქმა უნდა, ვერ შექმნის სრულფასოვან მხატვრულ ნაწარმოებს. ხოლო მკითხველი და მაყურებელი, რომლებიც ვერ აძინევენ ან არ აფასებენ ლექსის მუსიკასა თუ სურათის კოლორიტს, საერთოდ ვერ აღიქვამენ ლექსსა და სურათს როგორც ესთეტიკურ ობიექტებს. ასეთ მაყურებლებს, როგორც ველფლინი ამბობდა, „უპირვლეს ყოვლისა სურთ გაიგონ, რას ნიშნავს ფიგურები და ვერ ისვენებენ, სანამ მათ სახელებს არ გაიგებენ. მადლიერების გრძნობით უსმენს მოგზაურ გიღს, რომელსაც შეუძლია ზუსტად თქვას, რა ჰქვია ყოველ გამოხატულ პიროვნებას, და დარწმუნებულია, რომ ასეთი ახსნის შემდეგ მას სურათი უკეთ ესმის. უმრავლესობისათვის საქმე ამით საერთოდ ამოწურულია; ზოგიერთი კეთილსინდისიერი ცდილობს ჩაწვდეს და გაიზიაროს (hineinzuleben) დახატული თავის გამომეტყველება და ამტკრდება სა-

ხეებს. ცოტანი ახერხებენ, სახეების გარდა, მთლიანად ტანის მოძრაობის აღქმას, ლამაზი პოზის, დგომის ან ჯდომის შეგრძნებას და მხოლოდ ზოგიერთები ხვდებიან, რომ ამ სურათების (რაფაელისა— ნ. ჭ.) ნამდვილი ღირებულება უნდა ვეძებოთ არა ცალკეულ ნაწილებში, არამედ საერთო თანადაქვემდებარებაში, სივრცის რიტმულ გაცოცხლებაში¹⁷.

რა როლს ასრულებს ფორმალური სილამაზე ესთეტიკური საგნისათვის? პასუხი ამ კითხვაზე არსებითად გადაჭრის ზემონახსენებ ანტინომიას.

უპირველეს ყოვლისა, იგი აჩერებს აღმქმელის ყურადღებას ესთეტიკური ობიექტის გარეგან, გრძნობად მხარეზე, გარკვეულ შეფერილობას აძლევს იმ სარკმელს, რომლითაც ჩვენ ესთეტიკური საგნის სიღრმეს ვხედავთ. ცხადია, თუ ეს შეფერილობა მეტისმეტად მუქია და მკვეთრი, ისეთი მუქი, რომ იგი მარტო თავის თავს გვაჩვენებს და ფარავს იმას, რაც მის უკან ხდება, ე. ი. თუ ესთეტიკური ფორმა თვითმიზნადაა გადაქცეული, მაშინ იგი უბრალოდ ფორმაც აღარ იქნება და ესთეტიკური საგანი, როგორც გრძნობად-ზეგრძნობადის ერთიანობა დაიკარგება. მაგრამ, მეორე მხრივ, თუ ამ შეფერილობას სრულიად არა აქვს ადგილი, ამ შემთხვევაშიც, როგორც ზემოთ დავინახეთ, ესთეტიკური საგნის ადგილს სულ სხვა რაღაც დაიჭერს. მასასადამე, ფორმალური სილამაზე ესთეტიკური საგნის მოცემულობის აუცილებელი პირობაა.

გარდა ამისა, ეს ფორმალური სილამაზე არ არის საკვებით მოკლებული, როგორც ეს ზემოთ დავინახეთ, გამომსახველობით ფუნქციას. პირიქით, სრულიად აბსტრაქტულად აღებული, ყოველგვარი კონკრეტული შინაარსისაგან განთავისუფლებული ფორმაც მაინც რაღაცას გამოხატავს; კერძოდ წესრიგსა და ერთიანობას. მართალია, მოცემული ესთეტიკური საგნის ფორმის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, წმინდა ფორმისეული ელემენტები არ წარმოადგენენ ამ საგნის კონკრეტული შინაარსის კონკრეტულ და პირდაპირ გამოხატულებას, მაგრამ ამ შინაარსის კონკრეტულ და ზოგად სტრუქტურას,

მისი მთლიანობის სასიათს, ორგანიზებულობას კი აუცილებლად გამოხატავენ და გამოავლენენ. მაშასადამე, ესთეტიკური ფორმის ფორმალურ სილამაზეს ღრმად აქვს გადგმული ფესვები ესთეტიკურ საგნის შინაარსში. ამიტომაცაა, რომ შედარებითი დამოუკიდებლობა ფორმის სილამაზისა ხელს კი არ უშლის შინაარსის წვდომას, არამედ, პირიქით, თბილად განგვაწყობს მისადმი, სიმპათიას აღძრავს, მიგვიზიდავს შინაარსისადმი.

გულთბილი თანაგრძნობა, რომელსაც ჩვენში ესთეტიკური ფორმა აღძრავს, საწინდარია იმისა, რომ ჩვენ შევჩერდეთ მხატვრული სურათის წინაშე, დავაკვირდეთ, ვცადოთ უფრო ღრმად ჩავწვდეთ მას. ჩვენ თვალწინ თანდათან გადაიშლება სურათის უკანა პლანები, ღრმა ფენები, ჩვენ თანდათანობით ჩავდივართ ნაწარმოების უღრმეს ძირამდე, იდეამდე, რომელიც ახალ, უკვე ყველაფრის ამხსნელ, შუქს ჰფენს თემას, სიუჟეტს, სიტუაციებს, ხასიათებს, ფილოსოფიურ, ეთიკურ, მოქალაქეობრივ აზრებსა და გრძნობებს, რომლებიც ჩვენ ამოვიკითხეთ სურათში. იდეის შუქი ახლებურად ანათებს ნაწარმოების ზედაპირსაც, მის ფორმას და ჩვენ მადლიერნი ისევ ვუბრუნდებით მას, რათა ხელახლა ჩავიდეთ სურათის სიღრმეში, ისევ დავბრუნდეთ და ა. შ... ჩვენი სულიერი მზერის ამ მოძრაობაში ცოცხლდება ესთეტიკური საგანი და არა მარტო ცოცხლდება, არამედ ჩვენი სიცოცხლის ნაწილად იქცევა, გარკვეულ დამოკიდებულებას გვიყალიბებს ყველა იმისადმი, რაც ჩვენ მხატვრულ ნაწარმოებში ვიხილეთ და განვიცადეთ. ფორმის სილამაზე კი, რომელმაც პირველმა მიგვიზიდა, პირველმა დაგვანტერესა, გვიკარნახებს,—არა უხეშად, არამედ ფრთხილად, ტაქტიანად, ალერსიანად,—რომ ჩვენ დამოკიდებულებს საფუძვლად სიმპათია, სიყვარული უნდა ედოს. ამიტომ, რომ მხოლოდ მოყვარულ თვალს შეუძლია დაინახოს მთელი მშვენიერება სინამდვილისა.

მართალი იყო ნ. ჰარტმანი, როცა ამბობდა, რომ ხელოვნება „უარყოფასა და ბრალდებას კი არ გვასწავლის, არამედ ღირ-

სებათა დანახვასა და დაფასებას, ყველაფერთან სიყვარულით დამოკიდებულებას“, რომ პოეტის მხერა „თბილია, ჩამწვდომი, სიყვარულით სავსე. ამიტომ იგი წვდება ადამიანის სულის საიდუმლო ხვეულებსაც, რომლებიც მხოლოდ სწორედ მოყვარული და ჩამწვდომი თვალისათვისაა დასანახი. ადამიანისა და ადამინური ცხოვრების ასეთ გახსნაზეა მთლიანად დამოკიდებული როგორც დანახულის ფორმის სიმდიდრე, ისე ჩამწვდომი ხილვის, მოვლენათა სიმდიდრესა და სიღრმეში ჩამწვდომის შესაძლებლობა¹⁸.

ადვილად შესამჩევია, რომ დიდი ნაწილი იმ ესთეტიკურ ღირებულებათა, რომელთაც ჯერ კიდევ ქმნის დასავლური ხელოვნება, მჭიდროდაა დაკავშირებული ხელოვნებაში ბავშვის თემის ძალუმ შემოჭრასთან. მრავალი ლიტერატურული ნაწარმოების (მაგალითად, საროიანის „ადამიანური კომედია“ და ზოგიერთი მოთხრობა, ჰემინგუეის „ზღვა და ბერიკაცი“, კოლდუელის „ჯორჯიელი ბიჭი“ და სხვა.), ბევრი კინოფილმის („ველოსიპედების მომტაცებელი“, „ემეანქანი“, „ორგროშიანი თიკანი“, „ანტონი და კნოფი“, „ტყუპები“ და სხვ.) ესთეტიკურ ღირებულებას მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მათში მოქმედ ბავშვთა სახეები. და არა მარტო ის, რომ ამ ნაწარმოებში ბავშვი ისეთივე გულისყურითა და მისი სრულფასოვნების შეგნებით არის წარმოსახული, როგორც დიდი, არამედ უმთავრესად ის, რომ მათში სამყარო ბავშვის ოდნავ გაოცებული, მიმნდობი და მოსიყვარულე თვალთ არის დანახული.

სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულება ძალიან ახლოს დგას ამ მოსიყვარულე პოზიციასთან. ფორმალური სილამაზე, როგორც ვნახეთ, ჩვენში ასეთი დამოკიდებულების განმტკიცებას უწყობს ხელს. მაშასადამე, იგი კი არ უპირისპირდება შინაარსეულ, გამოშსახველ შშვენიერებას, არამედ, პირიქით, მის აუცილებელ მომენტს წარმოადგენს. ორივენი ერთი და იმავე ესთეტიკური ფორმის მხარეებია და არა მშვენიერებათა დამოუკიდებელი კლასები.

3. სილამაზის ფორმალური პრინციპები

როგორც ვნახეთ, აუცილებელია, რომ ესთეტიკურ ფორმას ჰქონდეს ისეთი მხარე, რომელიც განსხვავებულია მისი გამოძახებულობისაგან, ფორმის იმ მხარისაგან, რომელიც შინაარსის პირდაპირ გამოთქმას ემსახურება, მისი „გამჭვირვალობისაგან“. ეს კი ნიშნავს, რომ ფორმა, გარდა შინაარსისა, კიდევ რაღაც სხვას გვეუბნება, რაღაც სხვასაც გვაძლევს, ისეთს, რაც ჰეტეროგენურია ფორმით გამოთქმული შინაარსისათვის. ბუნებრივია, რომ ეს „სხვა“ არ შეიძლება რაიმე კონკრეტული შინაარსი იყოს. ფორმა, რომ, გარდა იმ კონკრეტული შინაარსისა, რომლის გამოძახებაც მისი ძირითადი ამოცანაა, კიდევ რაღაც სხვა კონკრეტულ შინაარსს გვაძლევდეს, მაშინ ესთეტიკური ობიექტის მთლიანობის უზრუნველყოფის ნაცვლად საწინააღმდეგო მდგომარეობას მივიღებდით. ეს ორი კონკრეტული შინაარსი, რაკი ისინი აუცილებლად ჰეტეროგენური უნდა იყვნენ, ერთმანეთს უბრალოდ შეუშლიდა ხელს. ხოლო ფორმა, რომელიც, (თუნდაც მხოლოდ თავისი ერთი მხარით) ხელს უშლის შინაარსის აღქმას, ფარდაჩამოფარებულ სარკმელს დაემსგავსებოდა. ფორმის ამოცანა სწორედ შინაარსის გამოვლენა-გამოჩენაა, ამიტომ მისი შედარებით დამოუკიდებელი მხარეც, რომელიც უშუალოდ არ ასრულებს ამ ამოცანას, გაშუალებულად მაინც ხელს უნდა უწყობდეს ფორმის ამ ფუნქციას. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ფორმა ვერ იქნებოდა ესთეტიკური ობიექტის გრძნობადი (მაგრამ არაგრძნობადი შინაარსის გამომთქმელი) წინა პლანი.

ფორმის ეს მხარე, მაშასადამე, რაიმე კონკრეტულ შინაარსს კი არ აღძრავს ჩვენს ცნობიერებაში, არამედ რაღაც ზოგად, აბსტრაქტულ განცდას, რომლის გამოც ესთეტიკური აღქმის პროცესში ფორმა არ გვეკარგება მხედველობიდან, მაგრამ, ამავე დროს, ხელს არ უშლის შინაარსის ღრმა ფენების ჭვრეტას, არ ეფარება მათ. ეს კონკრეტულ შინაარსს მოკლებული განცდა ან, უფრო სწორად, განწყობილება, ცხადია, გარკვეულ შე-

ფერილობას აძლევს აღქმულის შინაარსს, მსგავსად ფერადი სათვალეებისა. ბუნებრივია, რომ ეს შეფერილობა ესთეტიკური ობიექტის ზოგადი ხასიათის შესატყვისი უნდა იყოს, საბოლოო ანგარიშით მის წვდომას უნდა ემსახურებოდეს, თუნდაც იმით, რომ გვიანტერესებდეს ამ შინაარსით, მიგვიზიდავდეს მისი ჭკრუტისაკენ.

ესთეტიკური ფორმის ეს მომზიდველობა ტრადიციულ ესთეტიკაში ფორმალური სილამაზის სახელით არის ცნობილი, მის ზოგად პირობებს კი სილამაზის ფორმალურ პრინციპებს უწოდებენ. ჩვენი ამოცანაა ამ პრინციპების განხილვა, ესთეტიკურ ობიექტში მათი ადგილისა და მნიშვნელობის ჩვენება.

ეს პრობლემა სრულიადაც არ არის ახალი ესთეტიკისათვის, პირიქით, იგი ისევე ძველია, როგორც თვითონ ესთეტიკა. ამის მიუხედავად, არ არსებობს საყოველთაოდ აღიარებული აზრი არა მარტო ამ პრინციპების რაობისა და მნიშვნელობის შესახებ, არამედ მათი რიცხვის შესახებაც კი. სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა მოაზროვნის მოერ ასეთ პრინციპებად მიჩნეული იყო ზომა, სიმეტრია, პროპორცია, ჰარმონია, რიტმი, სინათლე და სიცხადე, ერთიანობა მრავალსახეობისა, წესშესაბამისობა (Regelmässigkeit), კანონშესაბამისობა, მიზანშესაბამისობა (ხანდახან, როგორც, მაგალითად, კანტთან—უმიზნო), წონასწორობა, მონარქიული ურთიერთდაქვემდებარება და ა. შ.

ძნელი არ არის იმის შემჩნევა, რომ, ყველა ეს პრინციპი თუ არა, მათი დიდი უმრავლესობა ესთეტიკური ფორმის ერთსა და იმავე თავისებურებას მიუთითებს—იმას, რომ ფორმა დანაწევრებულ და მოწესრიგებულ მთლიანობას წარმოადგენს, ამიტომ არაერთხელ გამოთქმულა აზრი, რომ უმაღლესი ფორმალური პრინციპი სილამაზისა არის მრავალსახეობის ერთიანობა, რომ ფორმალური სილამაზე არის ისეთი მრავალსახეობა, რომელიც ერთ მთლიანობად აღიქმება. სსვა პრინციპები ან მრავალსახეობის გამთლიანების საშუალებებს წარმოადგენენ (როგორც, მაგალითად სიმეტრია, რიტმი, პროპორცია, ჰარმონია), ან

ასეთი მთლიანობის აღქმის ფსიქოლოგიური პირობების დაბასიათებას (როგორც მაგალითად, სინათლე, სიცხადე ანდა ფეხნერისეული „ესთეტიკური ზღურბლისა“ და „დახმარების“, ანუ „გრადაციის“, პრინციპები).

სილამაზის ფორმალური ესთეტიკური (და არა ფსიქოლოგიური) პრინციპები რომ მრავალსახეობის ერთიანობის ვარიანტებს, მისი განხორციელების სხვადასხვა საფეხურს წარმოადგენს, ეს ყველაზე დამაჯერებლად აჩვენა ჰეგელმა, რომელმაც ეს პრინციპები პირველმა განიხილა დიალექტიკის თვალსაზრისით. ამაშია მისი უდიდესი დამსახურება. მაგრამ ჰეგელის სქემაში გამოტოვებულია ისეთი არსებითი პრინციპები, როგორცაა რიტმი და პროპორცია. ჰეგელი განიხილავს წესშესაბამისობას (მასთან დაკავშირებით სიმეტრიას), კანონშესაბამისობასა და ჰარმონიას. რატომ ამოიჩია მან ეს პრინციპები და უარყო სხვები—ეს გაურკვეველია. მე შევეცდები დავემყარო ჰეგელის ამ შემთხვევაში სწორ დიალექტიკურ თვალსაზრისს და ვაჩვენო, რომ რიტმმა და პროპორციამ სილამაზის ფორმალური პრინციპების დიალექტიკური, მარტივიდან რთულისაკენ გადასვლის თვალსაზრისით განხილვის დროსაც თავისი ადგილი უნდა დაიკავონ.

მრავალსახეობის ერთიანობის ყველაზე აბსტრაქტული და მარტივი ფორმა სიმეტრიაა. სიმეტრიულ ფორმაში მისი ერთი მხარე მეორე მხარის სარკისებურ ასახვას წარმოადგენს, ფორმის ერთი მხარე მეორდება მეორეში, მაგრამ შებრუნებულად. სიმეტრიულ ფორმებში განსხვავებაც და განსხვავებულთა ერთიანობაც უშუალოდ თვალთ დაინახება. და თუ სწორია დებულება, რომ განსხვავებულთა ერთიანობის აღქმა ესთეტიკურ სიამონებას იწვევს, მაშინ გასაგები უნდა იყოს, რატომ არის სასიამოვნო სიმეტრიული ფორმების სხვადასხვა სახე.

მრავალი ბუნებრივი და ხელოვნური ფორმის სილამაზე მნიშვნელოვანწილად არის გაპირობებული მისი სიმეტრიულობით. თოვლის ფიფქები, კრისტალები, არქიტექტურული ნაგებობანი, ავეჯი, ჭურჭელი, იარაღი, ყვავილები, ფოთლები, ცხო-

ველები, ადამიანის ტანი და სახე—სიმეტრიულებია. სიმეტრია, რომ მრავალი ლამაზი ფორმის აუცილებელი პირობაა, ამაში დარწმუნება ძალიან ადვილია: საკმარისია დავარღვიოთ სიმეტრია იქ, სადაც იგი ჩვეულებრივ არის ხოლმე. შარვალი, რომლის ტოტი მეორეზე მოკლეა, ყბაგასიებული ან სხვა რაიმე მიზეზის გამო მკვეთრად ასიმეტრიული სახე უსიამოვნო შთაბეჭდილებას იმიტომ ახდენს, რომ აქ სილამაზის ერთი აუცილებელი პირობაა დარღვეული.

სიმეტრიაში განსხვავებასაც და მსგავსებასაც მეტად ზერელე და გარეგნული ხასიათი აქვს. ამიტომ სიმეტრიული ფორმის სილამაზეც მეტად გარეგნულია. იგი, მართალია, არ უშლის ხელს სიმეტრიული ესთეტიკური ობიექტის (მაგალითად, ლამაზი სახის) შინაარსში ჩაღრმავებას, მაგრამ თავისთავად არც უწყობს ამას ხელს. როგორც ზემოთ უკვე ვთქვით, სიმეტრიაში განსხვავებაც, განსხვავებულთა ერთიანობაც და ამ ერთიანობის წესიც უშუალოდაა მოცემული თვალისათვის, იგი არავითარ ამოცანას არ სვამს ჩვენ წინაშე და ამიტომ არ გვაძლევს სტიმულს ესთეტიკურ ობიექტში ჩაღრმავებისათვის. ამიტომ სიმეტრიის როლი, რომელიც საკმაოდ დიდია დაბალი ღირებულების მქონე ესთეტიკურ ობიექტებში, თითქმის უმნიშვნელოა უმაღლესი ესთეტიკური ღირებულებებისათვის. თუ, მაგალითად, სრული წრიული სიმეტრია ჩვენს თვალს ახარებს კრისტალებისა და მარტივი ორნამენტების აღქმისას, იგი აუტანელი იქნებოდა ადამიანის სახეზე. სრულიად მრგვალი სახეების კომიკური იერი ნაწილობრივ ამითაც აიხსნება.

ერთდერძიანი სიმეტრიაც ბევრად უფრო სასიამოვნოა მაშინ, როცა იგი პირდაპირ კი არ გვეცემა თვალში, არამედ ამოსაკითხია ან საგულისხმოა, როცა ცხადია, რომ იგი უნდა იყოს, მაგრამ უშუალოდ, პირდაპირ არ ჩანს. მკაცრად პირდაპირ გადაღებული პორტრეტი ყოველთვის ნაკლებ ლამაზია, ვიდრე, ვთქვათ, სამი მეოთხედით შემობრუნებული. არქიტექტურული ნაგებობა ბევრად იგებს, ჩვენს თვალში, როცა მისი

სიმეტრიის ღერძის პირდაპირ კი არ ვდგავართ, არამედ გარკვეული კუთხიდან ვუყურებთ. ოდნავ გვერდზე დახურული ქუდი, ყვავილი ქალის თმაში, რომელიც არასოდეს არ იქნება მოთავსებული სიმეტრიის ღერძზე და სხვა ასეთი მაგალითები მიუთითებენ იმას, რომ სიმეტრიის აბსტრაქტულობის დაძლევის აუცილებლობა ინსტინქტურადაც კი იგრძნობა. ასევე ლამაზ პოზად არავინ მიიჩნევს სხეულის ისეთ მდგომარეობას, როცა მისი ერთი მხარე სარკისებურადაა ასახული მეორეში.

ამიტომაც არის, რომ მხოლოდ პროფანების „შემოქმედებაში“ თუ მოიძებნება ისეთი მხატვრული სურათი, რომელიც ზუსტად სიმეტრიული იყოს. ეს არ ნიშნავს, რომ სახვით ხელოვნებაში სიმეტრიის პრინციპი სრულიად უგულვებელყოფილია. არა, აქ იგი გათვალისწინებულია, მაგრამ ზედაპირზე კი არ არის ამოტივტივებული, არამედ ფორმის სიღრმეშია შეტანილი და ნაწილობრივ ტრანსფორმირებული. ყოველ სურათს გარკვეული კომპოზიციური სქემა აქვს (სამკუთხოვანი, წრიული, დიაგონალური და ა. შ.) და ეს სქემა, როგორც წესი, სიმეტრიულია. მეორე მხრივ, სიმეტრიის პრინციპი მოქმედებს (ტრანსფორმირებული სახით) სურათის იმ თვისებაში, რომელსაც წონასწორობას უწოდებენ. სურათის ერთ მხარეზე გამოსახულ ობიექტებს აუცილებლად უნად შეესაბამებოდნენ მსგავსი „მასის“ ობიექტები მეორე მხარეზე, წინააღმდეგ შემთხვევაში სურათი „აყირავდება“.

ზოგიერთ შემთხვევაში, სურათის იდეურ-ემოციური შინაარსის შესაბამისად, ფორმაში ჩამალული სიმეტრია შეიძლება უფრო მკაფიოდაც გამოვლინდეს. ასე, მაგალითად, სიქსტის კაპელის ჭერის ერთ-ერთ ველზე მიქელანჯელომ თითქმის ზუსტი სიმეტრიის დაცვით წარმოსახა ორი ეპიზოდი: „შეცოდება“ და „სამოთხიდან განდევნა“. კომპოზიციის მარჯვენა მხარის მრავალი ელემენტი სიმეტრულად იმეორებს მარცხენა მხარის ელემენტებს. ეს, ცხადია, შეგნებულადაა გაკეთებული და აქ სიმეტრია, ალბათ, სიმბოლურ როლსაც თამაშობს: სასჯელში სარკისებურად აისახება დანაშაული¹⁹?

ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ხელოვნების ისეთ დარგებში, როგორიცაა მუსიკა და პოეზია, სიმეტრიას არ უნდა ჰქონდეს მნიშვნელობა. აგრამ ეს ასე არაა. „პირიქით,—სამართლიანად შენიშნავდა ჰეგელი,—მუსიკასა და პოეზიაში სისწორე და სიმეტრია კვლავ იქცევიან მნიშვნელოვან განსაზღვრულობებად“²⁰. მუსიკის ტექსტი, ლექსის ზომა და რითმა სისწორისა და სიმეტრიის სახეობებია. მათ შეაქვთ წესრიგი მუსიკასა და პოეზიის გრძნობად მასალაში და უსათუოდ აუცილებელნი არიან გარეგანი ფორმისათვის. „გრძნობადი ელემენტი ამით უმაღლ გამოდის გრძნობადი სფეროდან და უკვე თავისთავად აჩვენებს, რომ აქ რაღაც სხვას ეხება საქმე და არა გამოსახვას (Ausdruck) ჩვეულებრივი ცნობიერებისა, რომელიც ბგერების დროში ჟღერას გულგრილად და ნებისმიერად ეკიდება“²¹.—ე. ი. ჩვენი სიტყვებით რომ ვთქვათ, ტაქტით, მეტრიითა და რითმით ორგანიზებული ბგერები და სიტყვები იმაზე მიუთითებენ, რომ ისინი ყოველდღიურ შინაარსს კი აღარ გამოთქვამენ, არამედ რღაცას განსაკუთრებულს,—ესთეტიკურ შინაარსს.

ტაქტსა და მეტრს, როგორც სიმეტრიის სახეობებს, აქვთ აბსტრაქტულად სწორი, სქემატური ხასიათი. ეს სქემატურობა დაძლეულია რიტმში. რიტმიც მსგავსად ვრცეული სიმეტრიისა და ტაქტისა, მსგავსი და განსხვავებული მომენტების თანაბარ მონაცვლეობას გულისხმობს. მაგრამ რიტმი ბევრად უფრო თავისუფალია ტაქტსა და მეტრზე, როგორც თავისი ელემენტების განსხვავების შესაძლო ფარგლებით, ისე ამ ელემენტების (მაგალითად: დაძაბულობისა და შესუსტების, აჩქარებისა და შენელების, გრძელი და მოკლე ბგერებისა და ა. შ.) ურთიერთმიმართების წესებით. მაშასადამე, რიტმი მრავალსახეობის ერთიანობის უფრო რთული ფორმაა, ვიდრე სიმეტრია. მასში სხვაობაც უფრო ძლიერაა წარმოდგენილი და, ამის შესაბამისად, ერთიანობაც. ამიტომ რიტმი ნაკლებად გარეგანი, ნაკლებ ზერელე პრინციპია ესთეტიკური ფორმისა. მართალია, ისიც ცნობიერების მაღალი უნარების ჩარევის გარეშე

განიცდება, მაგრამ ისე უშუალოდ არ აღიქმება, როგორც სია-
მეტრია და ტაქტი. თუ ეს უკანასკნელი თვალთ ჩანს და
ყურით მოისმინება²², რიტმს, განსაკუთრებით მის რთულ სახე-
ობებს, საგანგებო ჩაწვდომა სჭირდება. რიტმის როლი მუსი-
კასა და პოეზიაში იმდენად ცნობილია, რომ აქ არც არის
საჭირო ამ საკითხზე შეჩერება. ესთეტიკური ობიექტისათვის
მისი ზოგადი მნიშვნელობის გასარკვევად უმჯობესია ყურად-
ღების გამახვილება ხელოვნების სხვა დარგებზე და ხელოვნე-
ბის გარეშე მოვლენებზე.

ხელოვნებებში, რომლებიც თავისი ბუნებით დინამიკურნი
არიან (კინოხელოვნება, თეატრალური ხელოვნება), რიტმის აუ-
ცილებლობა იმით განისაზღვრება, რომ იგი ყოველგვარი რთუ-
ლი მოძრაობის მოწესრიგებისა და გამთლიანების უძლიერესი
ფაქტორია. ხელოვნებასაც რომ თავი დავანებოთ, მთელი ჩვენი
ცხოვრება ისეა შეზრდილი რიტმთან, რომ ჩვენ მას ხსირად
ვერც კი ვამჩნევთ, მაგრამ საკმარისია რიტმი დაირღვეს, მოიმა-
ლოს, რომ ჩვენ უმაღ ვიგრძნობთ მისი აუცილებლობა. ასეა ეს
ცხოვრებაში და ხელოვნებაშიც. კარგად აგებულ სპექტაკლში
მისი მთლიანობის ერთ-ერთი უძლიერესი ფაქტორი რიტმული
ერთიანობაა. საკმარისია რიტმის დარღვევა, რომ სპექტაკლი
დაშლილად მოგვეჩვენოს.

მხატვრული პროზაც თავისებურად იყენებს რიტმის ძა-
ლას. წინადადების წყობა, პერიოდების თანმიმდევრობა, მშვიდი
თხრობის მდინარება ან მწვავე კონფლიქტური სიტუაციების
გადმოცემა გარკვეულ რიტმულ კანონზომიერებებს ემორჩილე-
ბა. კარგ მხატვრულ პროზაში საკმარისია სიტყვები გადავ-
სვათ (აზრობრივი შინაარსის შეუცვლელად), რომ იმ წამსვე
იჩინოს თავი რიტმის დარღვევამ და უსიამოვნოდ იმოქმედოს.
აი უმარტივესი მაგალითი: „კარგიმ რამ იყო თავად ლუარსაბ
თათქარიძის სახლკარი“. გადავსვათ სიტყვები ისე, რომ აზრი
უცვლელი დარჩეს: „თავად ლუარსაბ თათქარიძის სახლკარი
კარგი რამ იყო“. აშკარაა, რომ ეს სულ სხვა რამაა, რომ ასეთი
ფრაზით „კაცია ადამიანის“ დაწყება არ შეიძლება. მართალია,

ამ გადასმის შედეგად ფრაზა არა მარტო რიტმულად შეიცვალა, არამედ ინტონაციურადაც და ამის გამო მისი ემოციური შინაარსიც იგივე აღარ დარჩა, მაგრამ რიტმული შეუსაბამობა მაინც საკმაოდ თვალნათლივია. თუ ილიას ფრაზას დინჯი, დარბაისლური რიტმი აქვს, ჩვენ მიერ გაკეთებული ფრაზის რიტმი ოდნავ აცეტებული ხასიათისაა.

რიტმი მოძრაობის წესრიგის გამომხატველი მოვლენაა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მას ადგილი არა აქვს სტატიკურ ხელოვნებაში. პირიქით, ორნამენტიკა და არქიტექტურაში ფორმის ელემენტთა რიტმული მონაცვლეობა ზოგჯერ განმსაზღვრელი ფაქტორია მათი სილამაზისა. კოლონადებისა და არკადების, სადარბაზო კიბეებისა და შენობათა ფასადების დანაწევრებისათვის რიტმს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. იგივე ითქმის ყველა სახის ორნამენტის შესახებ. ორნამენტები, რომლების ბორდიურებად იხმარება, აუცილებლობით ემყარებიან ერთი და იმავე მოტივების გამეორებებს და თუ ამ გამეორებებს არ აქვთ რიტმული ხასიათი, თუ ისინი რიტმით არ არიან გაცოცხლებულნი, მაშინ უსათუოდ მონოტონურ შთაბეჭდილებას ტოვებენ.

თავისებურ როლს თამაშობს რიტმი სახვით ხელოვნებაში. აქ ფორმალური მასალის ორგანიზაციის, მისი გამთლიანების მძლავრი სპეციფიკური საშუალებები არსებობს, ამიტომ რიტმს თითქოს ნაკლები საქმე უნდა ჰქონდეს გასაკეთებელი. მაგრამ აქაც ბევრი რამ არის დამყარებული რიტმზე. უკვე შტრიხების განლაგება გრაფიკაში და მონასმებისა ფერწერაში აუცილებლობით ემორჩილება გარკვეულ რიტმს. მაგალითად, ვან-გოგის ფუნჯის მოძრაობის ენერგიული და ნერვული რიტმი საგრძნობლად განაპირობებს მისი სურათების საერთო ხასიათს. ძალიან დიდ როლს თამაშობს შტრიხების მდიდარი პოლირიტმული ურთიერთობა რემბრანდტის ნახატებსა და ოფორტებში. სახვითი ხელოვნების ოსტატები რიტმს უმორჩილებენ არა მარტო ფანქრისა და ფუნჯის მოძრაობას, არამედ აგრეთვე სურათზე გამოსახული ფიგურების ელემენტთა

ერთიანობასაც. ტანსაცმლის ნაკეცთა, ჟესტებისა და პოზების, შუქ-ჩრდილისა და ფერების განლაგების რიტმული ორგანიზაცია არა მარტო შესაძლებელია, არამედ აუცილებელიც. იგი ერთ-ერთი გადამწყვეტი პირობაა სურათზე წარმოსახული მოძრაობის აღსაქმელად და, უკვე იმით, რომ ამოსაკითხია, ამოსაცნობია ფორმის სხვა მხარეებში, იგი გვიბიძგებს ესთეტიკური ობიექტის შინაარსში ჩაღრმავებისაკენ.

ესთეტიკური ობიექტის შინაარსზე მითითება რიტმს იმიტომ შეუძლია, რომ იგი თუმცა ძალიან ზოგადად და აბსტრაქტულად, მაგრამ მაინც გამოსახავს ამ შინაარსს; ცხადია, არა მის კონკრეტულ მომენტებს, არამედ მხოლოდ მის საერთო ხასიათს, საერთო განწყობილებას.

როგორც ვნახეთ, რიტმი მრავალსახეობის ერთიანობის ფორმაა, ვიდრე სიმეტრია. ამიტომაც იგი უფრო დიდ როლს თამაშობს რთული ესთეტიკური შინაარსების ორგანიზაციაში და უფრო ახლოსაც მიდის ამ შინაარსებთან. იგი, ცხადია, თავის ფორმალურ ხასიათს არ კარგავს, კონკრეტული შინაარსისაგან შედარებით დამოუკიდებლობას ინარჩუნებს, მაგრამ მაინც ახერხებს მასთან (შინაარსთან) აბსტრაქტული შესატყვისობის დამყარებას.

სიმეტრიასა და რიტმში განსხვავებულთა ერთიანობას არსებითად მსგავსი, ტოლი ელემენტების მონაცვლეობის ხასიათი აქვს. ის ფორმალური პრინციპი, რომელსაც შეუძლია უტოლო, არამსგავსი ელემენტების მოყვანა ერთიანობაში, პროპორციაა. პროპორციულობა საგნის (ან საგანთა ჯგუფის) ნაწილების ერთმანეთთან და მთელთან თანაზომიერ, გარკვეულ მიმართებას ეწოდება. პროპორციულობის წყალობით შეიძლება საგნის დაყოფა სრულიად განსხვავებულ უამრავ ელემენტად ისე, რომ მისი აღქმადი მთლიანობა არ დაიკარგოს. პროპორციაში განსხვავებულობაც უფრო ძლიერად არის წარმოდგენილი და, ამის შესაბამისად, ერთიანობაც. ამიტომ პროპორცია მრავალსახეობის ერთიანობის უფრო მაღალ საფეხურს წარმოადგენს.

შესაბამისად დიდიცაა მისი მნიშვნელობა ფორმის სილამაზისათვის. სრულიად დაუნაწევრებელი მთელი, მაგალითად, ყრუ კედელი, ნაკლებად სასიამოვნო სანახაობაა. ბევრად უფრო სასიამოვნოა დანაწევრებული მთლიანის, მაგალითად, სარკმლებით, აივნებით, სვეტებით გაცოცხლებული სახლის ფასადის აღქმა, მაგრამ თუ ერთმანეთისაგან გამოყოფილი, განსხვავებული ნაწილები ერთმანეთთან და მთელთან ქაოსურ ურთიერთობაშია, მაშინ ასეთ სანახაობას ჩვენ ისევ ყრუ კედელს ვარჩევდით. შეიძლება შენობა იყოს მდიდრულად გაფორმებული, მისი ფორმა სიმეტრიულიც იყოს და რიტმულიც, მაგრამ საკმარისია პროპორციულობა იყოს მასში დარღვეული, რომ მან სილამაზეზე პრეტენზიაც დაკარგოს. საკმარისია შევადაროთ შახტმშენის „მორთულ-მოკაზმული“ შენობა მისი არაპროპორციულად დაბალი და მკაფიო პროპორციების მქონე ქაშვეთის ეკლესიას, რომ პროპორციულობის უდიდეს ესთეტიკურ მნიშვნელობაში დავრწმუნდეთ. დიდთავა ცხენი, მოკლფეხება ტაქსა, მეტისმეტად გრძელი ან მოკლე ხელები და სხვა ასეთი მოვლენები უსიამოვნოდ სწორედ იმიტომ მოქმედებენ, რომ მათში პროპორციულობის მოთხოვნებია დარღვეული. პროპორციულად განვითარებული ადამიანის სხეული, კი უკვე თავის პროპორციულობითაა ლამაზი. იგივე ითქმის პროპორციულად აგებულ ყველა საგანსა და მოვლენაზე.

ბევრ შემთხვევაში ლამაზი საგნების პროპორციების გამოხატვა მათემატიკური პროპორციებით შეიძლება. ასე, მაგალითად, ძველი ბერძნული „კანონის“ თანახმად, სრულყოფილად აგებული ადამიანის თავი სხეულის ერთი მეშვიდედია; სხეულის სხვა ნაწილებიც შვიდის ჯერადნი არიან. ამავე პრინციპითაა დანაწევრებული სხეულის ცალკეული ნაწილებიც. მაგალითად, თუ თავს შვიდ ტოლ ნაწილად დავყოფთ (ვერტიკალურად), ზედა მეშვიდედი ზუსტად თმებით დაფარული ნაწილი იქნება თავისა, მომდევნო ორი—შუბლი, მეოთხე და მეხუთე—ცხვირი და ორი უკანასკნელი მეშვიდედი—სახის ქვედა ნაწილი.

ესთეტიკური პროპორციის მათემატიკური გამოხატვის შესაძლებლობამ საბაბი მისცა ბერ ფორმალისტს სილამაზის უნივერსალური მათემატიკური ფორმულის ძებნისათვის. მაგალიტად, მეცხტრაშეტე საუკუნეში გერმანელმა ესთეტიკოსმა ცვიზინგამ სცადა დაესაბუთებინა, რომ ძვეთაგანვე ცნობილი პრინციპი „ოქროს კვეთისა“^{2,3}— რომელსაც ჯერ კიდევ პიტაგორელები მიაწერდნენ მაგიურ ტვისებებს და რომელსაც აღორძინების ეპოქაში „ღვთაებრივ პროპორციას“ უწოდებდნენ,— სილამაზის უნივერსალურ პრინციპს წარმოადენს. მართლაც დადასტურდა, რომ მრავალი საგანი—საფოსტო ბარათიდან დაწყებული სწორად აგებული ადამინის სხეულამდე—ამ პრინციპს ემორჩილება. მაგრამ ამით, რა თქმა უნდა, ვერ დამტკიცდა, რომ „ოქროს კვეთის“ პრინციპი სილამაზის ამხსნელი კანონია. ამის დამტკიცება პრინციპულად შეუძლებელია, რადგანაც ესთეტიკური პროპორციის მათემატიკური პროპორციაზე დაყვანის ცდა თავიდანვე მცდარ, ფორმალისტურ მოსაზრებებს ემყარება.

ჯერ ერთი, მცდარია თვითონ ცდა უნივერსალური, ყველგან და ყოველთვის სავალდებულო პროპორციის ძებნისა. საგნები უნდა იყვნენ პროპორციულნი, წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი ვერ იქნებიან ლამაზნი, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ყველა საგანი ერთნაირი პროპორციით უნდა იყოს აგებული. მამაკაცის პროპორციების მიხედვით აგებული ქალის ტანი ანდა, პირიქით, ქალის პროპორციების მქონე მამაკაცი სილამაზის ნიმუშად ვერ ჩაითვლება. ყველა ნორმალურ ბავშვს დიდი, მოარდილი პროპორციების თანახმად, არაპროპორციული, პროპორციის დამრღვევი თავი აქვს, მაგრამ ეს მანც არ უშლის ხელს ბავშვის სილამაზეს; პირიქით, მის თავისებურ ხასიათს უსვამს ხაზს. ანდა, ადამიანის სახე რომ ავიღოთ, ცხადია, აქაც აუცილებელია პროპორციულობა; ზომაზე დიდი ცხვირი არავის არ ალამაზებს, მაგრამ ძალიან დიდი, საშუალო ნორმისაგან საგრძნობლად განსხვავებული ზომის თვალები ჯერ არავის დაუწუნებია მათი „არაპროპორციულობის“ გამო. მაგალითად,

ყინწვისის ანგელოზს ძალიან ღილი თვალები აქვს, მაგრამ ეს მას სილამაზეს კი არ აკლებს, არამედ, პირიქით, მატებს. მეორე მხრივ, ნორმალურზე პატარა თვალები უკვე უსიამოვნოა.

როგორც ჩანს, ესთეტიკის სფეროში პროპორციულობა-არაპროპორციულობა მარტო მათემატიკურ სიდიდეთა ურთიერთობაზე კი არ არის დამყარებული, არამედ უფრო არსებით გარემოებაზე. რაოდენობრივი, მათემატიკური თვალსაზრისით ადამიანის სხეულისა თუ სახის ყველა ნაწილი „თანაბარუფლებიანია“. და რადგან დიდცხვირა ან დიდყურა სახე დისპროპორციულად განიცდება, ზოლო დიდთვალება ძალიან საამოდ, პროპორციულად, ცხადია, აქ ნაკეთების თვისობრივი განსხვავებაც ყოფილა მიღებული მხედველობაში. თუ პროპორციულად აგებული მთელის ერთ ნაწილს აქვს უფლება რაოდენობრივად შეიცვალოს ისე, რომ სხვების შეუცვლელედაც არ დაარღვიოს პროპორცია, მაშინ, ცხადია, ეს უკანასკნელი მარტო რაოდენობრივ პრინციპებზე დამყარებული არ ყოფილა. მათემატიკურისაგან განსხვავებით, ესთეტიკური პროპორცია, როგორც ეტყობა, ელემენტების შეფარდებითი სიდიდის გარდა, მათ შედარებით ესთეტიკურ ღირებულებასაც ითვალისწინებს. ეს უკანასკნელი კი, ცხადია, ისევ მათემატიკური პროპორციით ვერ აიხსნება, რადგან იგი რაოდენობრივი ბუნებისა არ არის.

ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, რომ ესთეტიკური პროპორცია რაოდენობრივი ურთიერთობების ხასიათს არ ატარებს. არა, ესთეტიკური პროპორცია, რა თქმა უნდა, ოდენობათა, სიდიდეთა ურთიერთმიმართებაა; მაგრამ ამ მიმართებათა ხასიათი და მათი ესთეტიკური ზემოქმედება განსაზღვრულია არა მარტო ელემენტთა სიდიდით, არამედ მათი მნიშვნელობითაც ესთეტიკური ობიექტის შინაარსისათვის. ეს კი მიუთითებს, რომ პროპორცია, როგორც სილამაზის ფორმალური პირობა, კიდევ უფრო ახლოს ყოფილა ესთეტიკურ შინაარსთან, ვიდრე რიტმი და მას გარკვეული გამოშახველი უნარიც ჰქონია. პროპორციის ზოგადი სქემა შეიძლება აბსტრაქტულ-მათემატიკუ-

რი იყოს, მაგრამ მისი კონკრეტული მოდულაციები თუ ვარიაციები, რომლებიც კონკრეტული ესთეტიკური შინაარსით არიან განსაზღვრულნი, ცხადია, ასეთები ვეღარ იქნებიან.

ალბრეხტ დიურერი, რომელიც ძალიან იყო გატაცებული პროპორციის მათემატიკური თეორიით, ამავე დროს ამბობდა, რომ სხეულის პროპორციის მოდულაციებით შეიძლება აჩვენო ადამიანთა განსხვავებული ტემპერამენტები: მგზნებარე, დუნე ან ზომიერი²⁴. ერთმანეთს რომ შევადაროთ, ვთქვათ, კლასიკური ბერძნული, რომაული და გოთური არქიტექტურის პროპორციები, ცხადია, დავინახავთ, რომ პროპორციებს საკმაოდ ნათლად შეუძლიათ ესთეტიკური მსოფლშეგრძნების ხასიათის გამოსახვა.

მაშასადამე, ესთეტიკურ პროპორციაში გარკვეულ მთლიანობაში მოყვანილია არა მარტო ესთეტიკური ობიექტის ზედაპირული, გრამნობად-აღქმადი წინა პლანი, არამედ ერთგვარი შესატყვისობაცაა დამყარებული ამ წინა პლანსა და შინაარსის სიღრმისეულ ფენებს შორის. გრძნობადი მასალის ელემენტთა თანაზომიერებაში გამოკრთის ესთერტიკური ობიექტის პლანთა თანაზომიერებაც. ესთეტიკური ფორმის პროპორცია შიგნიდან განათებული, გაცისკროვნებული თანაზომიერებაა. ამიტომაც, რომ პროპორცია, რომლის ხილვა თავისთავადაც საამოა, ამავე დროს ესთეტიკურ შინაარსში ჩაწვდომის მძლავრი სტიმულია. პროპორციის სილამაზე გვიზიდავს იმ სინათლისაკენ, რომელიც მასში გამოკრთის.

როგორც ვნახეთ, ესთეტიკურ პროპორციაში გარკვეულად ასახულია, ნაგულისხმევია ფორმის შემადგენელი ელემენტების თვისობრივი განსხვავებაც. მაგრამ მხოლოდ ნაგულისხმევია. მისი უშუალო, პირდაპირი გამოთქმა პროპორციას არ შეუძლია, რადგან იგი სწორედ რაოდენობრივი ურთიერთობაა და თვისობრივ განსხვავებასაც იგი რაოდენობრივ ენაზე თარგმნილად გამოთქვამს. ამაშია პროპორციის, როგორც სილამაზის ფორმალური პრინციპის, შეზღუდულობა. ამიტომაცაა, რომ პროპორციის ვერავითარი კანონი ვერ გამოდგება სილამაზის თუნდაც

მხოლოდ ფორმალურ ძირითად კანონად. ამიტომ არის, აგრეთვე, რომ პროპორციის ცნება ვერ ამოწურავს მრავალსახეობის ერთიანობის ცნებას. ეს უკანასკნელი თვისობრივ განსხვავებებსაც გულისხმობს და მათ თვისობრივსავე ერთიანობას მოითხოვს.

პრინციპი, რომელიც ასრულებს ამ მოთხოვნას, ჰარმონიაა. ჰარმონია თვისობრივად განსხვავებული ელემენტების ისეთი ურთიერთობაა, რომელშიც ეს განსხვავებულობა შენარჩუნებულია, მაგრამ ერთ მთლიანობად არის გაერთიანებული. სხვა სიტყვებით, ჰარმონია თვისობრივი მრავალსახეობის ერთიანობაა.

ჰარმონიის მნიშვნელობა მხატვრული ფორმისათვის იმდენად დიდია, რომ მას ხელოვნებათმცოდნეობის სპეციალური დარგები შეისწავლიან. მე შევეცდები ესთეტიკური საგნის ბუნებისათვის ჰარმონიის როლისა და მნიშვნელობის ჩვენებას ერთ მაგალითზე, კერძოდ, ფერთა ჰარმონიის, ანუ კოლორიტის, მაგალითზე.

„ფერწერა“ ფერებით წერას, ფერების საშუალებით მხატვრული ნაწარმოების შექმნას ნიშნავს. ფერები (ხაზებთან და შუქ-ჩრდილებთან ერთად) ფორმის ის ელემენტია, რომელთა საშუალებითაც მხატვარი გადმოგვცემს იმას, რისი თქმაც მას უნდა, გადმოგვცემს მხატვრული ნაწარმოების შინაარსს. რით უნდა ხელმძღვანელობდეს ხელოვანი, როცა იგი სხვადასხვა ფერების საღებავს ადებს ტილოზე, რა პრინციპებს უნდა ემორჩილებოდეს ფერთა შერჩევა და მათი ურთიერთშეხამება?

უპირველეს ყოვლისა, ცხადია, ფერების შერჩევას განაპირობებს იმ საგანთა ბუნებრივი ფერი, რომელთა გამოხატვაც აქვს მიზნად დასახული მხატვარს. თუ, მაგალითად, მხატვარი პეიზაჟს ხატავს, იგი შეეცდება გადმოგვცეს ცის, ბალახის, ხის ფოთლებისა და მისი ტოტების და სხვა ასეთ საგანთა და მოვლენათა ფერები, მათი ინტენსიობა, მათი ტონალობები, მათი რეფლექსები ერთიმეორეზე და ა. შ... ერთი სიტყვით, ტილოზე დადებული ფერის ერთი ფუნქციაა ბუნებაში არსებული ფერების „მიბაძვა“, მათი „გადმოტანა“ სურათში. მაშასადამე, პირ-

ველი მოთხოვნა, რომელსაც მხატვარი ემორჩილება ფერების შერჩევისას, ესაა საგნების ბუნებრივი ფერების მიმსგავსება.

ამ მოთხოვნის აბსოლუტური განხორციელება, ბუნებიფერების სრული მიბაძვა სურათში პრინციპულად შეუძლებელია. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ ბუნებრივ ფერს მზის სხივები ქმნიან, ბუნებრივი ფერი ფერადი ნათებაა, მხატვრის ხელთ კი მხოლოდ ხელოვნურად დამზადებული საღებავებია. ბუნებაში სრულიად მარტივი, ცალკე აღებული ფერი შეიძლება უძიროდ ღრმა იყოს (მაგალითად, ცის ფერი) ხელოვნური საღებავის ფერი კი, ცალკე აღებული, მხილოდ სიბრტყის შთაბეჭდილებას ქმნის. მზის სპექტრის ფერთა შერწყმა სინათლეს გვაძლევს, ანალოგიურ ხელოვნურ ფერთა შერევა კი ჭუჭყიან ნაცრისფერ მასას.

ამდენად, მხატვრის განკარგულებაშია არა სპექტრის წმინდა ფერები, არამედ მათი უხეში სუროგატები. ამიტომ მხატვარი იძულებულია ამ სუროგატების თავისებური კომბინირებით შეეცადოს მსგავსების მიღწევას, ვთქვათ, ერთიმეორის მეზობლად კონტრასტული ფერების ხმარებით (რაც ორივეს ინტენსივობას გაზრდის მაგალითად, მუქი ლურჯის გვერდით ყვითელი ბევრად უფრო ძლიერად ჟღერს, ვიდრე ყავისფერის გვერდზე). ესე იგი, მხატვარი იმისათვის, რომ ბუნებრივ ფერთა მიმსგავსება მოახდინოს იძულებულია ოდნავ დაშორდეს ბუნებას, ფერთა სხვანაირი შეხამებით შეეცადოს ბუნების ფერთა თამაშის გადმოცემას. ეს კი მას ახალი საფრთხის წინაშე აყენებს. ბუნებაში ფერები იმთავითვე ჰარმონიაშია მოყვანილი, მათი „კოლორისტული“ ჰარმონია მზის სინათლის მიერ არის უზრუნველყოფილი, ამიტომ აქ შეუძლებელია, რომ ერთი ფერი „ეურჩებოდეს“ სხვებს, „ვარდებოდეს“ საერთო ანსამბლიდან, „ყვიროდეს“ და მთელ ანსამბლს ანგრევდეს. ფერები არ არიან იდიფერენტულნი ერთმანეთის მიმართ, მათი მეზობლობა ზოგიერთ შემთხვევაში სასიხარულოა თვალისათვის, ზოგში — აუტანელი. შესაძლოა ხელოვანმა მოძებნოს ისეთი ფერი, რომელიც ფერთა მოცემულ კონტექსტში ძალიან დაემსგავსებოდეს

საგნის ბუნებრივ ფერს, მაგრამ მთელ სურათთან კი კონფლიქტში იქნებოდა. ცხადია, ასეთ ფერზე მხატვარი უარს იტყვის. იგი იძულებულია ანგარიში გაუწიოს ფერთა „სიმპათია-ანტიპათიებს“. მან უნდა უზრუნველყოს ფერთა ჰარმონიული ურთიერთთანხმობა, რადგან ასეთი თანხმობის დარღვევის შემთხვევაში სურათი, ცხადია, ვერ გადმოსცემს იმას, რისი გადმოცემაც მას ევალება.

ბუნების ფერთა ჰარმონია, მათი „კოლორისტული“ მთლიანობა, ვიბორებ, სინათლის მიერაა შექმნილი, რადგან სინათლე უდევს საფუძვლად ბუნების მრავალფეროვნებას (ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით). სურათს ეს საფუძველი აკლია. ამიტომ მხატვარმა სხვა საშუალებით უნდა მიაღწიოს კოლორისტულ მთლიანობას, სხვა საფუძველი მისცეს მას. უპირველეს ყოვლისა, როგორც უკვე ითქვა, გაითვალისწინოს მათი „სიმპათია-ანტიპათიები“,—მათი კონტრესტულობა, ნეიტრალობა თუ ურთიერთშეესებითობა. ამასთან ერთად, მათი ისეთი თვისებები, როგორიცაა „სითბო“ და „სიცივე“, წინა პლანზე წამოწევის თუ უკან ჩავარდნის უნარი. მაგალითად, ზამთრის პეიზაჟისთვის თბილი კოლორიტის ან ზაფხულისა—ცივის გამოყენება, ცხადია, შეცდომა იქნება. ან ისეთი ფერი, რომელიც აი ამ განათების და სხვა პირობების შემთხვევაში კარგად შეესაბამება სურათის უკანა პლანზე მოთავსებული საგნის ბუნებრივ ფერს, მაგრამ წინა პლანზე წამოწევის ტენდენციას ამჟღავნებს, წინ ვარდება, ცხადია, ვერ იქნება გამოყენებული. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი სურათის პერსპექტივასაც დაარღვევდა, კომპოზიციასაც და, საბოლოო ანგარიშით, თვითო კოლორიტსაც.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა კოლორიტისათვის აქვს ფერების ფსიქოლოგიური, ემოციური ზემოქმედების უნარს. უკვე ცალკე აღებული ფერები განსხვავებულ ემოციურ რეაქციებს იწვევენ. მართალია, ცალკეულ ფერებში ემოციური რეაქციის ხასიათი მეტად მერყევია, სუბიექტურია, მაგრამ მათი შეხამების დროს,—თუ ამ შეხამებაში მათი ემოციური ხასია-

თის ჰარმონიაცაა მიღწეული,—ეს ემოციური ზემოქმედება არა მარტო ძლიერდება, არამედ აგრეთვე უფრო სტაბილურიც ხდება. ფერთა გამა, ისევე როგორც მუსიკალური აკორდი, არ შეიძლება ემოციურად სრულიად ნეიტრალური იყოს, პირიქით, მას მკაფიოდ გამოხატული ემოციური ხასიათი აქვს—იგი ან „მინორულია“, ან „მაჟორული“. ან მშვიდი და ნათელი, ან დრამატიული და დაძაბული, ან ნაზი და სევდიანი, ან ხალისიანი და მოზეიმე და ა. შ... გასაგებია, რომ ფერწერის ოსტატმა არ შეიძლება ანგარიში არ გაუწიოს ფერთა გამის ამ თავისებურებებს სურათის კოლორისტული გადაწყვეტის დროს. ცხადია, მან ისეთი ტონალობის კოლორიტი უნდა აირჩიოს, რომლის ჟღერა სურათის იდეურ-ემოციური შინაარსის შესატყვისი იქნება. და არა მარტო შესატყვისი, არამედ მისი გამომსახველიც. თვითონ კოლორიტი უნდა მეტყველებდეს სურათის იდეურ-ემოციურ შინაარსზე, გამოსახავდეს, თვალსაჩინოს ჰყოფდეს მას. კოლორიტი ამ შინაარსით უნდა იყოს განათებული.

შინაარსის ნათება კოლორიტში ის ძალაა, რომელიც ხელოვნებაში მზის სინათლის მაგივრობას სწევს. იდეურ-ემოციურ შინაარსთან შერწყმა, ამ შინაარსით გამსჭვალვა აქცევს ფერთა შეხამებას ჭეშმარიტ კოლორიტად, აძლევს ფერებს შიგნიდან განათებულთა, სინათლის მატარებელთა შთაბეჭდილების მოხდენის უნარს²⁵.

ყველაფერი ეს იმას ნიშნავს, რომ ფერების ჰარმონია (ისევე, როგორ ბგერების, სიტყვების, პლასტიკური ფორმებისა და ხელოვნების ფორმის ყველა სხვა საშენი მასალა) ესთეტიკური საგნისათვის უკვე აღარ არის მხოლოდ გარეგნული ფორმა; იგი მის შინაარსთანაა შესიტყვებული და მის გამოსახვას ემსახურება. ჰარმონიაში ფორმის გარეგანი, „წმინდა ფორმალური“ მხარე მოხსნილია და გამომსახველობაშია გადასული. მაგრამ ეს გადასვლა არაა სრული. აქაც ამ მოხსნას, განსხვავების მოხსნას ფორმის გამომსახველ და შედარებით დამოუკიდებელ მხარეებს შორის, დიალექტიკური ხასიათი აქვს; განსხვავება მოხსნილია ისე, რომ შენარჩუნებულია ფორმის

გრძნობად-აღქმადი ხასიათი, მაგრამ იმავე დროს იგი გამდიდრებული და გასხივოსნებულია ესთეტიკური საგნის იდეურ-ემოციური შინაარსის გამონაკრთომით, გადაქცეულია ამ ობიექტის „ნახევრადგამჭვირვალე“ წინა პლანად, რომელშიც ჩანს, ანათებს ესთეტიკური შინაარსი. ფერთა თუ ბგერათა ჰარმონია მაინც თვალით დასანახ და ყურით მოსასმენ ფერთა და ბგერათა ჰარმონიად რჩება, მაგრამ ისეთად, რომელიც ესთეტიკური ობიექტის შინაგან ჰარმონიას ავლენს, გარეთ გამოაქვს იგი და თვალწინ გაშლილ ჰარმონიას მივყავართ იმ შინაგანი სინათლისაკენ, რომელიც მასში გამოკრთის-მხატვრული ნაწარმოების იდეურ-ემოციური შინაარსისაკენ.

სტილის ცნებისათვის

1. შორმა-შინარსი და სტილი

მხატვრული ნაწარმოების განხილვა ფორმა-შინაარსის ასპექტში, ამ კატეგორიების მიყენების თვალსაზრისით, გვიჩვენებს, რომ იგი რთული, მრავალელემენტოვანი, მრავალმხრივი და მრავალფეროვანი მთლიანობაა; რომ მასში შეიძლება გავარჩიოთ ის, რაც გამოითქმება და ის, რითაც ეს გამოსათქმელი გამოითქმება. თავის მხრივ, ეს გამოსათქმელიც მრავალმხრივია და მრავალფეროვანი. მასში არის სუბიექტური (სუბიექტიდან, შემომქმედის ბუნებიდან მომდინარე) და ობიექტური (ობიექტური სინამდვილის ამსახველი) მხარეები, ზედაპირული და სიღრმისეული ფენები, გრძნობადი და არაგრძნობადი, იდეური ელემენტები, ემოციური და ინტელექტუალური მომენტები და ა. შ... ასევე მრავალმხრივი და რთულია ის, რითაც ეს გამოსათქმელი ორგანიზირდება და გამოითქმება. ფორმა, რომლის ძირითადი ფუნქციაა მრავალსახეობის მთლიანობაში მოყვანა, თვითონ რთულია და მრავალმხრივი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ფორმა-შინაარსის პლანში მხატვრული ნაწარმოების განხილვა ნიშნავს მის დაშლას, მის წარმოდგენას დანაწევრებულ, მრავალელემენტოვან სტრუქტურად.

ასეთი ანალიზი მხატვრული ნაწარმოების აუცილებელია მისი ბუნების გასაგებად. ის, ვინც არ ითვალისწინებს, რომ მაგალითად, მხატვრული ტილო, გარდა იმისა, რაც მასზე უბრალო თვალთ დაინახება, ბევრი სხვა და უფრო ღრმა შინაარსის მატარებელია, ცხადია, ამ ტილოს ადეკვატურ ესთეტიკურ აღმქმელად ვერ ჩაითვლება; იმას, ვინც ლიტერატურული ნაწარმოების ფაბულის იქით ვერაფერს ხედავს, სრულფასოვან მკითხველად ვერ მივიჩნევთ. მხატვრული ნაწარმოები რომ

მთლიანად და ადექვატურად განიცადო, უნდა აღიქვა მისი ფაბულაც და ემოციური წყობაც, თემაც და მსოფლმხედველობრივი ტენდენციაც. უნდა შეამჩნიო, მსედველობის არეში გქონდეს მისი ფორმის ელვარება და თან მოახერხო—თვალი არ მოგჭრას ამ ელვარებამ და, ფორმის მიღმა და მისივე შემწეობით, შინაარსის სიმდიდრე ამოიკითხო.

ასეთი ანალიზი აუცილებელია, ფორმა-შინაარსის კატეგორიების მიყენების გარეშე მხატვრული ნაწარმოების მთელი სიმდიდრე ვერ გაითვალისწინება, მაგრამ ამ ანალიზს, ისე როგორც ყოველგვარ ანალიზს,—მთლიანობის დაშლა-დანაწევრებას,—ერთი აუცულებელი ნაკლი ახასიათებს. როგორ ფაქიზაც არ უნდა მოახდინო მთლიანობის ანალიზი, ამის შედეგად მიღებული სიმრავლე არასოდეს არ იქნება სრულიად ადექვატური პირვანდელი მთლიანობისა. ამ სიმრავლის ხელახალი სინთეზით ვერასოდეს ვერ მიიღება ის პირვანდელი მთლიანობა. თუ, რა თქმა უნდა, ამ მთლიანობას იმთავითვე არ ჰქონდა აგრეგატული, მექანიკური „მთელის“ ხასიათი, თუ ეს მთლიანობა ორგანული, ცოცხალი მთლიანობა იყო. მხატვრულ ნაწარმოებზე კი დღეს არავინ იტყვის, რომ იგი აგრეგატულ მთელს, ელემენტების მექანიკურ ჯამს წარმოადგენსო. მართალია, ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებში განირჩევა მისი „ენა“, ფაბულა, ს უჟეტი, ემოციური წყობა, თემა, იდეა და ა. შ., მაგრამ, ეს ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ მხატვრული ნაწარმოები „შედგება“ ამ ელემენტებისაგან, „შედგება“ იმ აზრით, რომ თითქოს ამ ელემენტთა შეჯამებით შეიძლებოდეს ხელოვნების ნაწარმოების შექმნა. მხატვრული ნაწარმოები, როგორც ყოველი ორგანული მთლიანობა, მეტია თავისი „ნაწილების“ ჯამზე, მას აქვს ისეთი რაღაც, რაც, რაგინდ ფრთხილად არ მოვიქცეთ, ხელიდან გვისხლტება ელემენტებად მთლიანობის გაანალიზების, დაშლის დროს. ეს „რაღაც“-კი (ე. ი. მთლიანობის მომენტი) მეტად არსებითია, რადგან, როგორც ცნობილია, ორგანულ მთლიანობაში სწორედ იგი აძლევს ადგილსა და საზრისს ყველა ელემენტს, მხარესა თუ ფენას.

მართალია, ფორმა-შინაარსის კატეგორიების ასპექტში საგნის გაანალიზება არ ნიშნავს არც ამ საგნის რეალურ დაშლას, არც საგნის ელემენტების სრულიად დამოუკიდებლად წარმოდგენას, მათ მოწყვეტას ერთმანეთისაგან; პირიქით, ფორმა-შინაარსის კატეგორიების დიალექტიკა ისეთ ანალიზს მოითხოვს, როცა ანალიზით გამოყოფილი ელემენტები ერთიმეორეს მოითხოვენ, ერთიმეორეს აკლენენ, ერთმანეთში გადადიან და, კერძოდ, მთელისა და ნაწილების მთლიანობასაც მიუთითებენ; მაგრამ მაინც, ასეთი ანალიზის შედეგადაც, მთლიანობის მრავალსახეობაა მიღებული, მაშინ როცა ორგანული მთელი (ჩვენს შემთხვევაში მხატვრული ნაწარმოები) მრავალსახეობის მთლიანობაა. განსხვავება აქ თითქოს მხოლოდ აქცენტშია, მაგრამ ამ აქცენტს არსებითი მნიშვნელობა აქვს, რადგან იგი განსაზღვრულიდან და მთავარიდან განსაზღვრულზე და დაქვემდებარებულზეა გადატანილი. მხატვრული ნაწარმოები, მართალია, არის „ენის“ სიუჟეტის, ემოციური წყობის, ტემპისა და ა. შ. განსაზღვრული მთლიანობა, მაგრამ არა იმიტომ, რომ იგი შედგება სიუჟეტისა, ენისა და სხვა ასეთთაგან, არამედ პირიქით, ამ უკანასკნელთ ადგილი აქვთ მხატვრულ ნაწარმოებში იმიტომ, რომ იგი მხატვრული ნაწარმოებია. „ნაწილები“ კი არ განსაზღვრავენ მთელს, არამედ მთელი განსაზღვრავს ნაწილებს (ორგანულ მთელში). ეს მთლიანობის მომენტი კი მხატვრული ნაწარმოების ფორმა-შინაარსის ასპექტში გაანალიზების დროს თუმცა იგულისხმება, მაგრამ უკანა პლანზე გადაწეული.

ასეთ ანალიზს მეორე ნაკლიც აქვს. ფორმიდან და მისივე მეშვეობით შინაარსის ფენებში თანდათანობით ჩაღრმავება, ნაწილობრივ, მხატვრულ ნაწარმოების ფარგლებს გარეთ გასვლასაც ნიშნავს. როცა ნაწარმოების ანალიზის შედეგად აღმოცენდება, მაგალითად, რომ მასში ჩანს შემოქმედი სუბიექტის ბუნება, მისი განწყობილება, მსოფლმხედველობრივი ტენდენცია თუ ეთიკური პათოსი, ანდა ის გარემოება, რომ ეს ნაწარმოები ამა და ამ კონკრეტული ობიექტურ-ისტორიული ვითა-

რების გამოძახილია, მაშინ, ცხადია, ყველაფერი ეს სწორედ ამ ნაწარმოების კუთვნილებაა, მაგრამ ისეთი კუთვნილება, რომელიც მის გარეთ მდებარე გარემოებებზე მიუთითებს და ამ გარემოებებზე გადააქვს ჩვენი ყურადღება. რა თქმა უნდა, ყოველი მხატვრული ნაწარმოები რაღაც ობიექტური ვითარების ამსახველია (პირდაპირაც და არაპირდაპირაც)¹, ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებში გამოსახულია, გამოვლენილია მისი ავტორის „მე“, მისი ხასიათი, მსოფლშეგრძნება და მსოფლმხედველობა; მოკლედ, ამის გარდა, იგი სხვა რამეც არის—მას თავისებური, შედარებით თავისთავადი არსებობაც ახასიათებს. მეტიც თქმაც შეიძლება: ნაწარმოების ესთეტიკურად განცდილობის, თუმცა აუცილებელია იმ ფესვების გათვალისწინება, რომლებითაც იგი დაკავშირებულია მის წარმომშობ სინამდვილესთან და შემოქმედთან,—აუცილებელია აღქმა ნაწარმოების განწყობილებისა და მსოფლშეგრძნებით-მსოფლმხედველობრივი გამიზნულობისა (რომელიც მისმა ავტორმა შთაუნერგა), დანახვა მისი თემატიკურ-იდეური ობიექტური საფუძვლებისა,—მაგრამ ეს ფესვები რაღაცნაირად „მოხსნილ“—გადაბუშავებულად უნდა იქნას აღქმულ-განცდილი, თორემ ესთეტიკური ეფექტი უსათუოდ დაირღვევა. კარგადაა ცნობილი, რომ, მაგალითად, ხაზგასმული და წინა პლანზე წამოწეული ტენდენციურობა მხატვრულ ნაწარმოებს ესთეტიკური ზემოქმედების უნარს სრულიად უკარგავს. იგივე შეიძლება ითქვას მყვირალა „იდეურობაზე“ ანდა ავტორის სენტიმენტალურ გრძობაჭარბობაზე.

სხვანაირად რომ ვთქვათ, მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური განხილვა მოითხოვს იმას, რომ მისი „ფესვები“, ობიექტურ და სუბიექტურ სინამდვილესთან (შემოქმედთან) მისი დამაკავშირებელი ხაზები, ჩანდნენ და განიცდებოდნენ არა როგორც მისი გარეთ გასული ძაფები, არამედ როგორც მისი შინაგანი მომენტები. ნაწარმოების ესთეტიკური განხილვისას ჩვენ თვითონ ნაწარმოებთან უნდა გვქონდეს საქმე და არა მის მიზეზებსა და წყაროებთან და თუ ფორმა-შინაარსის ასპექ-

ტში მხატვრული ნაწარმოების ანალიზის დროს ეს „ფესვე-
ბი“ ხაზგასმულია და მკაფიოდ გამოვლენილი (სხვანაირად ამ
ანალიზს აზრიც არ ექნებოდა), თუ ამ ანალიზს ჩვენ ნაწარმო-
ების შინაარსში ჩაღრმავებასთან ერთად მის ფარგლებს გარე-
თაც გავყავართ, ეს იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ იგი (ეს ანალი-
ზი) მკაცრად ესთეტიკური, ესთეტიკური საგნის მთლად ადექ-
ვატური არ ყოფილა².

მაშასადამე, ესთეტიკურ ობიექტს, ამ შემთხვევაში მხატ-
ვრულ ნაწარმოებს, აქვს რაღაც ისეთი, რაც ფორმა-შინაარსის
ასპექტში ანალიზის დროს უყურადღებოდ რჩება. ეს „რა-
ღაც“—კი მეტად არსებითი უნდა იყოს (როგორც ეს ზემონათ-
ქვამიდანაც ჩანს)—მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური ბუ-
ნებისათვის.

მხატვრული ნაწარმოების ამ თავისებურებას შეიძლება, პი-
რობითად, მისი (ნაწარმოების) თვითკმარობა ვუწოდოთ. ცხა-
დია, აქ მხოლოდ ტერმინის პირობითობაზე არაა ლაპარაკი.
თვითონ მხატვრული ნაწარმოებია მეტად პირობითად თვით-
კმარი. როგორც უკვე ითქვა, ყოველი მხატვრული ნაწარმოები
ასახვება სინამდვილისა და, როგორც ასეთი, თვითკმარი კი არა,
სწორედ მეორადია, სხვაზე დამყარებული და სხვისი მიმთითე-
ბელი. ყოველი მხატვრული ნაწარმოები სწორედ ნაწარმოებია
ვიდაცისა და ამდენად არაა თავისთავადი. შეიძლება ჰაიდეგე-
რის თქმას—„მწერალი კი არ ჰქმის ნაწარმოებს, არამედ ნა-
წარმოები ჰქმის მწერალს“—გამართლება ჰქონდეს, მაგრამ
მაინც მწერალი წერს ნაწარმოებს და არა პირიქით. მაგრამ
ესთეტიკური განხილვისას, როგორც ითქვა, მხატვრული ნა-
წარმოების ეს მეორადობა, თუმცა კი შემონახულ-გარდაქმნი-
ლად, მაგრამ მაინც მოხსნილად უნდა იქნეს განცდილი³. რა-
საკვირველია, ისტორიული თვალსაზრისით ძალიან დიდი მნიშ-
ვნელობა აქვს იმას, თუ ვინ დაწერა „ილიადა“, ერთი იყო მისი
ავტორი თუ მრავალი, მაგრამ ესთეტიკური თვალსაზრისით,
„ილიადის“ ესთეტიკური ღირებულებისათვის სულ ერთია—ჰო-
მეროსმა დაწერა იგი თუ ვინმე სხვამ და მხოლოდ სადღაც

უკანა პლანისთვის შეიძლება ჰქონდეს მნიშვნელობა ავტორთა რაოდენობას—ისიც მხოლოდ იმდენად, რაძდენადაც ავტორთა სიმრავლეს შეუძლია ნაწარმოების მთლიანობის შებღაღვა. ღიღი ისტორიულ პატრიოტული მნიშვნეღობა აქვს რუსთაველის ვინაობისა და ცხოვრების ბეღის დაღვენას, მაგრამ არა მგონია, ვინმე ფიქრობღეს, რომ შოთას ხელახღად აღმოჩენიღმა პორტრეტმა რაიმე მიუმაღტა „ვეფხისთღყაოსნის“ ესთეტიკურ ღირებუღლებას. ღიღი კულტურულ ისტორიული საკითხი—ასახულია თუ არა „ვეფხისთღყაოსანში“ ქართული სინამღღვიღე, მაგრამ პოემის მხატვრული ღირებუღლებისათვის არავითარი მნიშვნეღობა არა აქვს იმას, თუ ვინ იყვენ თინათინისა და ავთანღღიღის თუ ნესტანისა და ტარიეღის პროტოტიპები. ისტორიულ-ღიღტერატურული თვალსაზრისით ძალიან არსებითია ფაუსტის თემის დამუშავების ისტორია გოეთემღე და მას შემღეღ, მაგრამ ეს ისტორია არც არაფერს აკლებს არც გოეთეს „ფაუსტსა“ და არც თომას მანის „ღოქტორ ფაუსტუსს“, როგორც მხატვრულ მოვღენებს.

ღა აი ეს ესთეტიკური თვითკმარობა მხატვრული ნაწარმოებისა, მისი შეღარებითი თავისთავადობა, დამოუკიღებღობა ფორმა-შინაარსის ასპექტში ანალიზის ღროს, როგორც ითქვა, საკმარისად არ არის ანგარიშგაწეული. საკმარისად არ არის - მეთქი, იმიტომ ვამბობ, რომ ნაწიღობრივ ეს გარემოება მაინც გათვალისწინებულია. მოღრაობა ფორმის ზეღაფენიღღან-მხატვრული „ენიღღან“—შინაარსის სუღ უფრო ღა უფრო ღრმა ფენებამღე და შემღეღ უღრმესი ძირიღღან-იღეაღღან-ისეღ გამომსახეღ საშუაღებებამღე, რაც ფორმა-შინაარსის თვალსაზრისით მხატვრული ნაწარმოების აღქმა-განცღღას გუღლისხმობს, ცხადია, მოღრაობა თვითონ მხატვრული ნაწარმოების შიღნით, მის ფარგღებში; მაგრამ, რაკი ამ „მოღრაობის“ ღროს, როგორც ითქვა, ნაწარმოების „ფეღვები“ ვღინღება მკაფიოღ, ეს მოღრაობა მის (ნაწარმოების)გარეთაც იღვრება, არღვევს მის ბუნებრივ ესთეტიკურ საზღვრებს.

კიღეღ ერთი ნაკღი, რომელიც თან ახღავს მხატვრული

ნაწარმოების დაშლას ფორმად და შინაარსად: ცნობილია, რომ ყოველი ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები უნიკალურია, განუმეორებელია. ერთდერთია „ჰამლეტი“, არ არსებობს მეორე „გველის-მჭამელი“⁴⁴, ფორმა-შინაარსის თვალსაზრისით ნაწარმოების დაშლის შედეგად მიღებული ელემენტები კი თავისუფლად შეიძლება აღმოჩნდნენ განმეორებადი. ფაბულა „ჰამლეტისა“ და „გველის-მჭამელისა“ ნასესხებია. მსგავს თემაზე ბევრი სხვა ნაწარმოები დაწერილა, იღვის მხრივაც არ არის ძნელი ერთისა და მეორის მსგავსი ნაწარმოების მოძებნა. იგივე ითქმის მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის ყოველ სხვა კომპონენტზე—ცალკე აღებული არც ერთი ნაწარმოების არც ერთი კომპონენტი არაა განუმეორებელი. განუმეორებელი თვითონ ნაწარმოებია, როგორც მთელი.

რა აძლევს ამ მთელს განუმეორებლობას? ის, რომ მისი განმეორებადი ელემენტები რაღაც თავისებურად არიან შეკავშირებული ერთ შემთხვევაში და სხვანაირად მეორეში? ეს რომ ასე არ ყოფილიყო, მაშინ, ჯერ ერთი, მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობას მეორადი, წარმოებული ხასიათი ექნებოდა (იგი ელემენტების ასეთი და ასეთი წესით დაკავშირებაზე იქნებოდა დამოკიდებული) და, მაშასადამე, მექანიკურ მთელთან გვექნებოდა საქმე და არა ორგანულთან (რაც, როგორც აღინიშნა, მხატვრულ ნაწარმოებზე არ ითქმის). და მეორეც, პრინციპულად გაუგებარია, როგორ შეიძლება რაიმე ელემენტების ბუნებრივი (ე. ი. მათი ბუნებიდან გამომდინარე) კავშირი ერთ შემთხვევაში ერთნაირი იყოს, მეორეში—მეორენაირი. ხელოვნური, ე. ი. ელემენტებისათვის თავზე მოხვეული, კავშირით კი მხატვრული ნაწარმოები, საერთოდ, არ მიიღება.

საზოგადოდ უნდა ითქვას, რომ ინდივიდუალურობა არ შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც ზოგადი ელემენტებისაგან შემდგარი თავისებური რაღაც. ეს „თავისებურება“, განუმეორებლობა ინდივიდუალობისათვის პირველადია და არა რაღაც შემთხვევით გარემოებათა (კერძოდ, ზოგად ელემენტთა სხვა შემთხვევებისაგან განსხვავებული შეკავშირების) შედეგი. ჭეშ-

მარიტ ინდუვიდუალობას მხოლოდ ორგანულ მთელში შეიძლება ჰქონდეს ადგილი და იგი ამ მთელის თავისებურებაა და არა ნაწილებისა ან მათი ჯამისა.

მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ ფორმა-შინაარსის თვალსაზრისით მხატვრული ნაწარმოების ანალიზი თუმცა აუცილებელია მისი ბუნების გასაგებად,—უამისოდ მისი სირთულე, მისი ელემენტების, მხარეებისა და ფენების სიმდიდრე ვერ გამოვლინდება,—მაგრამ საკმარისი არ არის, რადგან ასეთი ანალიზი მხედველობიდან უშვებს ან, უკეთეს შემთხვევაში, უკანა პლანზე ტოვებს ნაწარმოების ისეთ მნიშვნელოვან, ესთეტიკური განხილვისათვის გადამწყვეტ თავისებურებებს, როგორცაა მისი განუყოფელი მთლიანობა, თვითკმარობა და განუმეორებლობა.

მხატვრული ნაწარმოების ამ თავისებურებათა გასაგებად უნდა გამოვიყენოთ ისეთი ცნება, რომელიც იმთავითვე გამორიცხავს მთლიანობის სიმრავლედ დაშლის საფრთხეს, რომელიც თავიდანვე სწორედ მთლიანობის მომენტზე იქნება მიმართული და არა ამ მთლიანობის გაორებაზე და შემდეგ კიდევ უფრო დაქუცმაცებაზე, როგორც ამას ფორმა-შინაარსის ცნებებთან აქვს ადგილი. ცხადია, საძიებელი ცნების მთლიანობაზე მიმართულობა არ უნდა გავიგოთ ისე, რომ აქ, „მხოლოდ“ მთლიანობა უნდა იყოს დასახული ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ეს მთლიანობა აბსოლუტურ სიმარტივედ და ელემენტარულობად იყოს წარმოდგენილი. მხატვრული ნაწარმოების განუყოფლობა მის სიმარტივეს კი არ ნიშნავს, არამედ მხოლოდ იმას, რომ მასში არის რაღაც ძალა, რომლის გამოც იგი კი არ იშლება თავის მხარეებად და ფენებად, არამედ თავისთავში ინარჩუნებს მათ და ზშირად დაპირისპირებული მომენტები, ერთმანეთს ახმარებს მათ და ყველას მთელის სამსახურში აყენებს. ნაწარმოების მთლიანობა მრავალსახეობის მთლიანობაა, მისი განუყოფლობა დანაწევრებულის განუყოფლობაა.

ანალოგიური ბუნებისაა მხატვრული ნაწარმოების თვითკმარობაც. მხატვრული ნაწარმოები თვითკმარია—ეს, როგორც

გაკვრით ზევითაც აღინიშნა, იმას კი არ ნიშნავს, რომ იგი აბსოლუტურად მოწყვეტილია გარე სინამდვილეს და სრულიად ჩაკეტილია თავის თავში. არა, მხატვრული ნაწარმოები ცხოვრების ასახვაა, ყველაფერი, რაც მასშია მოცემული, სინამდვილიდან (ობიექტურიდან თუ სუბიექტურიდან) არის მასში შემოსული; მაგრამ მართლაც რომ შემოსულია მხატვრული ნაწარმოების შიგნით და მასშია დამკვიდრებული ისე, რომ ნაწარმოები გარედან საბჭუნს აღარ საჭიროებს თავისი მთლიანობის შესანარჩუნებლად. შედარებას რომ მივმართოთ, მხატვრული ნაწარმოები ცოცხალ ორგანიზმს ჰგავს, რომელიც გარემოთია პირობადებული და ძუძუნაწოვი. მაგრამ ჰგავს არა მცენარეს, რომელიც თავისი არსებობისათვის მიჯაჭვულია მიწას, არამედ უფრო ადამიანს, რომელმაც თავისი ძალა დედამიწიდან მიიღო, მაგრამ ისე მიიღო, რომ აღარ არის მიბმული მის კალთას. ამ მხრივ მხატვრული ნაწარმოები უფრო თავისუფალიც არის, ვიდრე ადამიანი. პირობები, რომლებმაც მხატვრული ნაწარმოები წარმოქმნეს, შეიძლება მოისპოს, მაგრამ ნაწარმოები მაინც სიცოცხლეს ინარჩუნებდეს. რა ხანია გაქრა ძველი ბერძნული სამყარო და მისი ხელოვნების ნიადაგი—მითოლოგია, მაგრამ ბერძნული ხელოვნება დღემდე ინარჩუნებს მიულწვევლი ნიმუშის მნიშვნელობას. ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ ხელოვნებას შეუძლია მთლიანად გაწყვიტოს კავშირი მის წარმომშობ სინამდვილესთან, არამედ იმას, რომ ეს კავშირები მხატვრული ნაწარმოების შიგნით არის შემოტანილი, მასშია მოხსნილ-შენახული. მაშასადამე, თვითკმარობა მხოლოდ მომენტია, მხარეა მხატვრული ნაწარმოებისა, კერძოდ, იმის გამომთქმელი მომენტი, რომ მას (ნაწარმოებს) შედარებითი დამოუკიდებლობა ახასიათებს. მხატვრული ნაწარმოების თვითკმარობა ასახულის, დამოკიდებულების თვითკმარობაა.

უნიკალობა, განუმეორებლობა მხატვრული ნაწარმოებისა აგრეთვე არ ნიშნავს მის მხოლოდ ერთეულობას. რასაკვირველია, ყოველი მხატვრული ნაწარმოები ერთეულია, ერთია. მაგ-

რამ ამ ერთეულში ზოგადი შინაარსიცაა მოცემული, მასში „მოთავსებულია“ ზოგადი, რომელიც შინაარსის ღრმა ფენებშია გაშლილი. ყოველი მხატვრული ნაწარმოები გრძნობად-აღქმადია და ამდენად გრძნობად-კონკრეტულიც, ემპირიულად ერთეულიც, მაგრამ ამავე დროს მას ზეგრძნობადი, ზოგად-იდეური ბუნებაც აქვს. მართალია, მაგალითად, შექსპირის „ჰამლეტი“ ემპირიულ-კონკრეტულ პიროვნებათა და მათ მოქმედებათა ტრაგედიაა, მაგრამ ეს პიროვნებები (განსაკუთრებით თვით ჰამლეტი) მათ „მეტაფიზიკურ ძირებამდეა“ დანახული და ამით საზოგადოდ ადამიანის ცხოვრების ტრაგიზმია გახსნილი. განუმეორებლობა, ინდივიდუალურობა მხატვრული ნაწარმოებისა სწორედ ზოგადის ინდივიდუალურად მოცემის განუმეორებლობაა, იდეურ-არსებითის გრძნობად-კონკრეტულად გამოვლენილის ნაირობაა.

მაშასადამე, ფორმა-შინაარსეულ ანალიზს აუხსნელი რჩება ის, თუ როგორ არის მხატვრულ ნაწარმოებში მრავალსახეობა ერთ მთლიანობად შეკრული, როგორ არის მისი კავშირები გარე სინამდვილესთან გადადუღებული შინაგან მომენტებად, როგორ არის მასში ზოგადი ზეგრძნობადი შინაარსი გადაქცეული გრძნობად-კონკრეტულ ინდივიდუალობად. ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ამ ანალიზის მიღმა რჩება ის, რაც ამ „სასწაულს“ ახდენს.

აუხსნელიო, რომ ვამბობთ, ეს ოდნავ გადაჭარბებაა. ნაილობრივ ფორმა-შინაარსეულ ანალიზს ეს „სასწაული“ ახსნილი აქვს. მხატვრული ნაწარმოები მრავალსახეობად არ იშლება იმიტომ, რომ მისი ელემენტები ერთიმეორის მომთხოვნი, ერთიმეორის მიმითებელნი არიან. გარე კავშირები ნაწარმოების შიგნით არიან მოქცეულნი იმიტომ, რომ ეს კავშირები ასახულ - გარდაქმნილი და მოხსნილ-შენახულნი არიან მასში. ზოგად-იდეური შინაარსი გახსნილია ნაწარმოების გრძნობად-კონკრეტულ მხარეში იმის გამო, რომ ეს უკანასკნელი ტიპიზირებული გამოვლენაა პირველისა და ა. შ.⁵ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნაწარმოებში მთლიანობა, თვითკმარო-

ბა და განუმეორებლობა იმით არის მიღწეული, რომ მასში ელემენტები და მომენტები განსაკუთრებულად არიან ორგანიზებული, ერთმანეთთან შეხამებულ-შეხმატკბილებული, ისე რომ, ქრისტიანსენის გამოთქმა რომ ვინმართ, ადგილი აქვს მთლიანობის სულით გაჟღენთილ კოოპერაციას ელემენტებისა—არც ერთი მათგანი არ უშლის მეორეს, ყოველი ეხმარება ყოველს მისი ამოცანის შესრულებაში.

აი ასეთი სახის „კოოპერაციას“ ესთეტიკასა და ხელოვნებათმცოდნეობაში სტილი ეწოდება. და თუ აღმოჩნდა, რომ სწორედ სტილის ცნება გვიხსნის ჩვენ მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობის, თვითკმარობისა და ინდივიდუალურობის საიდუმლოს, მაშინ შეიძლება იმის თქმაც, რომ ეს ცნებაც ფორმა-შინარსის ცნებებმა მოგვაძებნინეს.

სტილის ცნება ლიტერატურაში მრავალი მნიშვნელობით იხმარება. ლაპარაკობენ ეპოქის სტილზე, ეროვნულ სტილზე, მწერლის ინდივიდუალურ სტილზე, მასალის სტილზე, ტექნიკის (მხატვრული ტექნიკის) სტილზე და ა. შ. მაგალითად, დასავლეთ ევროპის ხელოვნების ისტორიაში განარჩევენ რომანულ, გოთურ, რენესანსულ სტილს, ბაროკოს, ამპირს და ა. შ. ამ შემთხვევაში მხედველობაში აქვთ ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ეპოქებისათვის დამახასიათებელი თავისებურება მხატვრული ნაწარმოების აგებისა, მხატვრულ სახეთა სისტემისა, გამომსახველ საშუალებათა და ხერხთა ისტორიულად განსაზღვრული ერთობა, რომელიც ამ ეპოქისთვის ნიშანდობლივი მსოფლმხედველობითა და მსოფლშეგრძნებითაა განპირობებული. ეროვნულ სტილზე ლაპარაკისას მხედველობაში აქვთ ხელოვნების ეროვნული თავისებურება, მისი ეროვნული ხასიათი. ინდივიდუალური სტილის ქვემო იგულისხმება ხელოვანის „ხელწერა“, ის, რითაც ერთი ოსტატის ნაწარმოებს გაყარჩვეთ ყველა დანარჩენისაგან. მასალის სტილზე როცა ლაპარაკობენ, მხედველობაში აქვთ ის გარემოება, რომ მხატვრული შინაარსის გრძნობად-კონკრეტულ მასალაში „ჩასახლებისას“ აუცილებლად ეწევა ანგარიში ამ მასა-

ლის (ბრინჯაო, მარმარილო, აკვარელი, ზეთი და ა. შ.) ხასიათს, იმას, რომ ეს მასალა ინდიფერენტული არ არის მხატვრული იდეურ-ემოციური შინაარსისადმი, რომ ზოგი მხატვრული შინაარსის განსახორციელებლად მარმარილოა უკეთესი, ზოგისა კი ბრინჯაო და ა. შ. ე. ი. მხედველობაში აქვთ ის, რომ მხატვრული შინაარსის ხორცშესხმისას მასალა გარკვეულ თავისებურებას აძლევს მხატვრულ ნაწარმოებს, გარკვეულად მონაწილეობს მისი კონკრეტული თავისებურების ჩამოყალიბებაში. ანალოგიური მდგომარეობა იგულისხმება ტექნიკის სტილის ცნების ქვეშ—აქ გათვალისწინებულია ის თავისებურება, რომელსაც აძლევს, მაგალითად, ფერწერული ტილოს ფართო მონასმებით ან პუანტილისტური ტექნიკით შესრულება, ანდა განსხვავება ოფორტსა და ქსილოგრაფიას შორის (ე, ი, განსხვავება, რომელსაც აძლევს მხატვრული ნაწარმოების სახეს გრავიურის ამა თუ იმ ტექნიკის შესრულება). ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ სტილის ცნებას მხოლოდ ტიპილოგიური მნიშვნელობა აქვს, რომ იგი ვარგისია მხოლოდ იქ, სადაც ლპარაკია მხატვრულ ნაწარმოებთა რაიმე ჯგუფის (ცხადია, რაიმე ნიშნის მიხედვით) გამოყოფაზე მხატვრულ ნაწარმოებთა საერთო კლასიდან, რომ იგი მხოლოდ მხატვრულ ნაწარმოებთა (ან მათი ეპოქალური, ეროვნული თუ სხვა რაიმე ჯგუფის) განსაკუთრებულობის აღმნიშვნელი ცნებაა. საქმე რომ ასე იყოს, სტილის ცნება მხატვრული ნაწარმოების მხოლოდ კერძო სახეთა აღმნიშვნელი რომ იყოს, მაშინ, ცხადია, მას მარტო ხელოვნების ისტორიასა და ხელოვნების ცალკეულ დარგთა თეორიებში ექნებოდა ადგილი, ხოლო ესთეტიკისათვის, რომელსაც ხელოვნების ზოგად ბუნებასთან აქვს საქმე, მას პირდაპირი ღირებულება არ ექნებოდა, ესთეტიკის კატეგორიად იგი ვერ ჩაითვლებოდა. მაგრამ სტილის ცნების კერძობითი, მხოლოდ განსაკუთრებულის აღმნიშვნელი ხასიათი მოჩვენებითია. ტიპოლოგიურ, მხატვრულ ნაწარმოებთა კერძო ტიპების აღმნიშვნელი ხასიათი მოჩვენებითია. ტიპოლოგიურ, მხატვრულ ნაწარმოებთა კერძო ტიპე-

ბის აღმნიშვნელ ხასიათს სტილის ცნებას ხელოვნების ისტორიასა და თეორიებში აძლევენ ის ზედსართავეები, რომლებიც მას თან ახლავს ამ მეცნიერებებში გამოყენებისას. ტიპოლოგიურია, განსაკუთრებულობის აღმნიშვნელია არა სტილის, როგორც ასეთის, ცნება, არამედ „ეპოქის სტილის“, „ეროვნული სტილის“, „ინდივიდუალური სტილის“ და ა. შ. ცნებები. ეს იქიდანაც ჩანს, რომ მაგალითად, ეპოქის სტილი განსაკუთრებულია არა იმის გამო, რომ იგი სტილია, არამედ იმის გამო, რომ იგი აი ამ ეპოქისაა. ამათუ იმ ერის ხელოვნება განსაკუთრებულია არა იმიტომ, რომ მას სტილი აქვს, არამედ იმიტომ, რომ იგი ეროვნულია. ინდივიდუალური სტილი, სტილის გამო კი არ არის ასეთი, არამედ იმის გამო, რომ იგი რომელიღაც ინდივიდუალობის კუთვნილებაა. მართალია, სტილის ცნებას ან, უფრო ზუსტად, ტერმინს „სტილი“ აქვს ასეთი ტიპოლოგიური, კერძობითზე მიმთითებელი ელფერი (სიტყვა „სტილის“ გაგონებაზე—ცხადია, ხელოვნებაზე საუბრის კონტექსტში— მაშინვე გვაგონდება გოთური, ბაროკო, ბაიდერმაიერი და ა. შ.), მაგრამ ეს ელფერი უბრალოდ იმით აიხსნება, რომ ეს ტერმინი უფრო ხშირად შემზღუდავ ზედსართავებთან ერთად იხმარება. ეპოქათა სტილები, ეროვნული სტილები და ა. შ. სტილის კერძო ნაირსახეობებია, სტილის ტიპებია, ხოლო თვითონ სტილს კი ზოგადი, უნივერსალური ხასიათი აქვს და არა განსაკუთრებული. ეს იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნებათმცოდნეობითი ცნებებია დორიული, იონური, კორინთული... ეგვიპტური, მავრიტანული, იაპონური... ოფორტის, ქსილოგრაფიისა და სხვა ასეთი სტილები, ხოლო თვითონ სტილის ცნება ან, როგორც ზოგჯერ ამბობენ, სტილი აბსოლუტური მნიშვნელობით, ესთეტიკის კუთვნილებაა. როცა მხატვრულ ნაწარმოებს სტილის ცნებას ამ აბსოლუტური მნიშვნელობით უყურებენ, მაშინ იმას კი არ კითხულობენ ხოლმე—რომელი დროისაა ეს ნაწარმოები ან რომელი ერის კუთვნილებააო,—არამედ იმას, არის თუ არა ეს ნაწარმოები მთლიანი თავის თავში, „კოოპერირებულია“ მისი ელემენტები, მო-

მენტები და ფენები ერთმანეთთან და მთელთან, ამ მთლიანობის სულთ არიან ისინი გამსჭვალული, თუ აკვლია ამ ნაწარმოებს ორგანული, ცოცხალი მთლიანობაო. როცა აბსოლუტური მნიშვნელობით არის ნახმარი სტილის ცნება, მაშინ მხატვრულ ნაწარმოებს ან აქვს სტილი, ან არა აქვს, და უკვე სხვა, მეორე, საკითხია, რომელი ტიპისაა ეს სტილი—რენესანსულია თუ ბაროკოა, იაპონურია თუ ჩინური.

ტიპოლოგიური მნიშვნელობით სტილის ცნების ხმარების შესაძლებლობა და მართებულობა იმით აიხსნება, რომ მხატვრული ნაწარმოების ის ორგანული მთლიანობა, თვითკმარობა და უნიკალობა, რომელსაც სტილის ცნება გულისხმობს მისი აბსოლუტური აზრით, ხელოვნების ისტორიაში, სხვადასხვა ეპოქებში, სხვადასხვა ხალხის მიერ, ხელოვნების სხვადასხვა ოსტატებთან, სხვადასხვა მასალისა და ტექნიკის გამოყენების დროს სხვადასხვანაირად მიიღწევოდა. ე. ი. აიხსნება იმით, რომ შესაძლებელია (და ხელოვნებათმცოდნეობისათვის აუცილებელიც) სტილის ცნების ზოგადი მნიშვნელობით განხილვა. აქედან ისიც ჩანს, რომ სტილის სპეციფიკურ-ხელოვნებითი ბუნების გათვალისწინება მხოლოდ ესთეტიკაშია შესაძლებელი, რადგანაც მხოლოდ ამ უკანასკნელს აქვს სტილთან, როგორც ასეთთან, სტილთან, როგორც ხელოვნებით-ესთეტიკურ მოვლენასთან საქმე, მაშინ როცა ხელოვნებათმცოდნეობას საქმე აქვს სტილის არაესთეტიკური და ხელოვნების გარეშე ფაქტორებით (ეპოქით, ხალხით, მასალით და ა. შ.) განსაზღვრულ ნაირსახეობებთან.

სტილის ცნების ამ წმინდა მნიშვნელობის მისაღწევად, ბეკონის ენით რომ ვთქვათ, კიდევ ერთი „იდოლა“ უნდა მოვიშოროთ, რომელიც თითქმის შეზრდილია ამ სიტყვის ხმარებასთან. ესაა ამ ცნების ისეთი გაგება, როცა სტილი მხატვრული ნაწარმოების (თუ სხვა რაიმეს გარეგან მორთულ-მოკაზმულობასთანაა გაიგივებული, ე. წ. გარეგან ფორმადაა გაგებული. მაგალითად, მეტყველების კაზმვა ტრადიციული რიტორიკული ფიგურებით ანდა არქიტექტურული ნაგებობების

„დამშვენება“ „მავრიტანული“ ან სხვა რომელიმე „სტილის დეტალებით და ა. შ.). მართალია, სტილი (ან, უფრო ზუსტად, მისი ესა თუ ის ტიპი, ესა თუ ის ნაირსახეობა) მხატვრული ნაწარმოების გარეგან ფორმაშიც ვლინდება და ეს გამოვლენა შეიძლება ყველაზე ხელშესახებიც იყოს და ყველაზე ადვილად გამოყენებადიც სტილთა ტიპოლოგიისათვის (როგორც ეს, მაგალითად, ველფლინთან არის, რომლის წყვილადი ანტითეტიკური, სტილის დამახასიათებელი და სტილთა ეპოქალური და ეროვნული ტიპოლოგიის საფუძველში მდებარე კატეგორიები—ლინეარულობა ან ფერწერულობა, ღია ფორმა—დახშული ფორმა და ა. შ. —, მართალია, გულისხმობენ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის თავისებურებებსაც, მაგრამ არსებითად მაინც გარეგანულ-ფორმალური ხასითისა არიან).

სტილი ფორმის დახასიათება კი არაა, არამედ, როგორც ზემოთ გაკვირით აღინიშნა, სტილის ცნება, გარკვეული აზრით, ფორმის (და ფორმა-შინაარსის ცნებათა წყვილის) საწინააღმდეგოც არის. თუ სტილის ცნებაში, უპირველეს ყოვლისა, იგულისხმება ნაწარმოების მთლიანობა, დაუშლელობა, აქ, ცხადია, უმთავრესად, ფორმა-შინაარსად დაუშლელობა, ფორმა-შინაარსის განუყოფელი მთლიანობა უნად ვივარაუდოთ (რადგან სწორედ ფორმა და შინაარსია მხატვრული ნაწარმოების მთავარი საპირისპირო მხარეები). ყოველ შემთხვევაში, იმ ნაკლოვანებათა დასაძლევად, რომელთაც ნაწარმოების ფორმა-შინაარსეული ანალიზი შეიცავს, ესთეტიკას ესაჭიროება სტილის ისეთი ცნება, რომელშიც ფორმა-შინაარსის დაპირისპირება იქნება მოხსნილი და არა ისეთისა, რომელიც ამ დაპირისპირებაზე იქნება დამყარებული და მის მხოლოდ ერთ მხარესთან დაკავშირებული. ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ ჩვენ ხელოვნურად უნდა გადავაკეთოთ სტილის ცნება (ასეთი საჭიროების პირობებში, ცხადია, ახალი ცნების შემოტანა იქნებოდა უფრო მართებული). არა, საჭიროა მხოლოდ ამ ცნების ჭეშმარიტი შინაარსის დადგენა და მისი არასწორი თუ არაპირადპირი მნიშვნელობებისაგან განწმენდა.

სტილის ცნების ფორმალისტური გაგება (ე. ი. სტილის გაიგივება ფორმასთან ან მის რაიმე თავისებურებასთან) რომ მცდარია, ამის ჩვენება არ არის ძნელი. თუ სტილის ქვეშ იგულისხმება ის გარემოება, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში მისი ელემენტები თუ მომენტები, ფაქტორები თუ ასპექტები (ე. ი. ის, რაც ნაწარმოებს მრავალი აქვს) ისე არიან შეკრული, რომ ერთ მთლიანობად განიცდებიან, ერთ განუყოფელ მთელს ქმნიან, ე. ი. თუ სტილი გაგებულა როგორც (ასეთი და ასეთი, ამის და ამის გამო) მთლიანობა მრავალსახეობისა,—და ეს კი ასეა სტილის ცნების ყოველ მეცნიერულ ხმარებაში (ფორმალისტების ჩათვლით),—მაშინ, ცხადია იგი უნდა იყოს აგრეთვე მთლიანობაც ფორმისა და შინაარსისა. მართალია, ლოგიკურად შესაძლებელია იმის დაშვება, რომ ნაწარმოების ეს სტილისტური მთლიანობა მიღწეულია ფორმის საშუალებით, ფორმის საფუძველზე, მაგრამ ასეთ მოსაზრებაში გაცემული იქნება პასუხი არა კითხვაზე—„რა არის სტილი“, არამედ მეორე, სრულიად განსხვავებულ კითხვაზე—„როგორ იქმნება, მიიღება სტილი“ (როგორც კერძოდ, ფორმა შინაარსის მთლიანობა).

მ. ვერლის მიმოხილვითი ხასიათის შრომის მოწმობით⁶, თანამედროვე დასავლურ (და განსაკუთრებით გერმანულ) ლიტერატურათმცოდნეობასა და ესთეტიკაში თითქმის საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ სტილის ცნებაში უნდა იგულისხმებოდეს სწორედ ის, რითაც დაიძლევა ფორმა-შინაარსის სქემით გამოწვეული გახლენა მხატვრული ნაწარმოების მთლიანი ბუნებისა. მხატვრული ნაწარმოების სტილი, ამბობს ვერლი, გაგებულ უნდა იქნეს როგორც „მთლიანი, მხოლოდ თავისთავში და თავისთავზე მიმართული სტრუქტურა, როგორც მთლიანობითი პერცეფცია, რომლის ქვეშ დაფარულია პოეტური სამყარო⁷; უფრო ზუსტად, მხატვრული ნაწარმოების სტილი, თანამედროვე დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობაში გაგებელია როგორც „ თავის თავის ამხსნელი, თავის თავთან შეთანხმებული ერთიანობა კონკრეტული ნაწარმოებისა მის რიტმთან, აზრთან, სახეობასთან, ბგერით მხარესთან, სინტაქ-

სთან, კომპოზიციასთან და ა. შ.¹⁸. სტილის ასეთი გაგების დროს, განაგრძობს ვერლი, განზუა დატოვებული ყოველგვარი გახლენა მხატვრული ნაწარმოებისა ფორმად და შინაარსად, სახედ და იდეად, გამოსახვად და გამოსასახად, სიმბოლოდ და მნიშვნელობად. სტილი ეწოდება იმ მთლიანობას, იმ განწყობილებას, იმ ერთიანობას, ნაწარმოების იმ აპრიორულ „სამყაროს“, რომლის საფუძველზეც იღებს ცალკეული ნიშანი თავის ნამდვილ ადგილსა და საზრისს¹⁹. ერთი სიტყვით, სტილი გაგებულია ისე, როგორც იგი ესმოდა დილთაის (საკმარისია მოვისმინოთ ერთი ფრაზა მოცარტის მუსიკისა და მივხედეთ, რომ ეს მოცარტიანო)¹⁰ და ამ ცნებით გამოთქმულია ის თავისებურება ესთეტიკური ობიექტისა, რომელიც ჯერ კიდევ პლოტინმა აღნიშნა და რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ სილამაზე არ შეიძლება იყოს არც სიმეტრია, არც პროპორცია და არც ჰარმონია, რადგან იგი არ შედგება არავითარი ნაწილები-საგან, განუყოფელი მთლიანობაა.

სტილის ცნებას როცა ფორმა-შინაარსის სქემის საპირისპიროდ იყენებენ, მხედველობაში აქვთ სწორედ ის გარემოება, რომელიც ზევით იყო მითითებული — რომ ფორმა-შინაარსეული ანალიზის მიღმა რჩება ის, რასაც მხატვრული ნაწარმოებისათვის, როგორც ესთეტიკური ობიექტისათვის, გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს: მისი ორგანული, ცოცხალი მთლიანობა, თვითკმარობა, ინდივიდუალობა. ამიტომ არც შემთხვევითია და არც საფუძველს მოკლებული, რომ ის დასავლეთგერმანელი ავტორები, რომელთა შესახებაც ლაპარაკობს ვერლი, სტილის დასახასიათებლად იყენებენ ისეთ ცნებებს, როგორიცაა „გეშტალტი“ (როგორც ისეთი მთელი, რომელიც განსაზღვრავს თავის ნაწილებს, რომელიც მეტია თავისი ნაწილების ჯამზე, რადგანაც ამათ გარდა ადგილი აქვს ე. წ. გეშტალტთავისებურებებს, რომლებიც შეიძლება შეუცვლელად გადავი ნენ სხვა პირობებში, — მაგალითად, გადაეცნენ მემკვიდრეობით), „ორგანიზმი“, „ორგანული“ „განწყობილება“ (Stimmung) ეგზისტენციონალისტური გაგებით — როგორც ადამიანის ისეთი „მდგო-

მარეობა“ (Befindlichkeit), რომელზედაც ადამიანი ვერ იმოქმედებს, რომელიც მოცემულ მომენტში თვითონ განსაზღვრავს ყველა მის გრძნობას, აზრს და სურვილს და რომელიც უღრმესი გამოხატულებაა ადამიანის ყოფნის ნაირობისა (Sein-sweise), „ხასითი“ და ა. შ.

მხატვრული ნაწარმოების იგივე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „მთლიანპიროვნებისეული“ ბუნება უნდა ჰქონდეთ მხედველობაში ამ ავტორებს, როცა ისინი მხატვრული ნაწარმოების შემეცნებას (Erkenntnis) უპირისპირებენ მის გაგებას (Verstehen)—ე. ი. მის ანალიტიკურ „ახსნას“ უპირისპირებენ მასთან „ურთიერთობას“, მის „ჩაწვდომას“, მკვლევარის „შესვლას“ მის „გახსნილ საზრისში“ და ა. შ... ამ მხრივ ტიპიურად უღერს ჰაიდეგერის აზრი: „თვითონ პოეზიის გულისათვის ნაწარმოების ახსნა-განმარტება უნდა ცდილობდეს თავისი თავი ზედმეტად აქციოს“¹¹.

ცხადია, სტილის თანამედროვე დასავლური თეორიები სპეციალურ შესწავლას ითხოვენ და არა ასეთ გაკვრით მოხსენიებას (ისიც მეორე წყაროზე მითითებით). მაგრამ ამ შრომისათვის შეიძლება ასეთი გაკვრით ხსენება საკმარისიც იყოს—ჩვენ ზომ გვაინტერესებს თვითონ სტილის ცნება და მისი ადგილის მონახვა ესთეტიკის სისტემაში. ამ მოხსენიებამ კი დაგვანახა, რომ დასავლეთშიც აქტუალურად დგას საკითხი სტილის, როგორც ნაწარმოების ორგანული, „გეშტალტური“ მთლიანობის გამომთქმელი ნებისა. სტილი იქაც გაგებულია როგორც ის, რამაც უნდა დაძლიოს ნაწარმოების ფორმა-შინაარსეული ანალიზის ნაკლოვანება. ოღონდ ამ დაძლევაში თანამედროვე მეცნიერება, იმავე ვერლის მოწმობით, გულისხმობს ფორმა-შინაარსის კატეგორიების შეცვლას სტილის ცნებით, ფორმა-შინაარსეული ანალიზის ნაცვლად სტილისტური გაგება-ჩაწვდომის შემოტანას ხელოვნებათმცოდნეობასა და სახელოვნო კრიტიკაში.

მე შევეცადები ვაჩვენო, რომ მხატვრული ნაწარმოების ფორმა-შინაარსეული ანალიზის დაძლევა სტილის ცნების მეშვეო-

ბით უნდა ნიშნავდეს არა პირველის შეცვლას მეორეთი, არა პირველის გაუქმებას, არამედ მხოლოდ მის შევსებას, მის აყვანას უფრო მაღალ დონეზე: შევეცდები იმის ჩვენებას, რომ ფორმა-შინაარსეული ანალიზი და სტილისტური გაგება მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკურ-მეცნიერული ინტერპრეტაციის, თუმცა განსხვავებული, მაგრამ მაინც ერთმანეთის მომთხოვნი მხარეებია. აქით, წინასწარი მონახაზის სახით მაინც, ნაჩვენები იქნება ის, თუ სად უნდა ვიგულოვოთ სტილის ცნების ადგილი ესთეტიკის სისტემაში.

2. სტილის თავისებურებანი

როგორც დავინახეთ, სტილი უნდა ვუწოდოთ მხატვრული ნაწარმოების იმ თავისებურებას, რომლის გამოც იგი მთლიანი, თვითკმარი და ინდივიდუალურია. ახლა უფრო კონკრეტულად არის საჭირო იმის ჩვენება, თუ რა ხასიათისაა ეს მთლიანობა, თვითკმარობა და ინდივიდუალურობა, რატომ და რანაირად აქვს ეს თვისებები მხატვრულ ნაწარმოებს. პარალელურად იმის ჩვენებაცაა სწორი, თუ რაში და როგორ ვლინდება მხატვრული ნაწარმოების სტილი და, შესაბამისად, როგორ ამოიკითხება, როგორ მიიკვლევა მისი არსებობა და მისი ესა თუ ის ხასიათი.

მაშ, სტილის ცნება, უპირველეს ყოვლისა, მის მთლიანობას და თანაც განსაკუთრებული ხასიათის—ორგანულ, „გეშტალტურ“ მთლიანობას მიუთითებს მხატვრულ ნაწარმოებში. „მხატვრულ ნაწარმოებს აქვს სტილი“— ეს იმას ნიშნავს, რომ აქვს რაღაც იმაზე მეტი, რაც ნაწარმოების ელემენტების, მხარეებისა თუ ფენების ყველაზე დეტალური ანალიზით მოიძებნება; მას აქვს თვისებები, რომლებიც სწორედ მთელის თვისებების და არა ნაწილებისა, ელემენტებისა თუ ფენებისა, არც ამ ელემენტების თვისებებზე დაიყვანება და არც მათ ჯამზე.

არ დაიყვანება მათზე, ეს არ ნიშნავს, რომ ასეთი ორგანული

მთელის თავისებურებანი მისი ნაწილების თვისებების მიღმა, მათგან მოწყვეტილად არსებობენ. ისევე როგორც მთელი (თუნდაც ორგანული, „გემტალტური“) არ არსებობს თავისი ნაწილების გარეშე, მთელის თავისებურებანიც (ე. წ. „გემტალტთვისებები“) სრულიად გარკვეულ კავშირში არიან ნაწილებისა და მათი ერთობლიობის თავისებურებებთან. მაგალითად აკორდის განცდა, მართალია, სრულიად განსხვავებულია მისი შემადგენელი ტონების განცდათა ჯამისაგან, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ აკორდი რაღაც სრულიად სხვაა და მისი შემადგენელი ტონების ერთობლიობაა, თუმცა არა ყოველგვარი ერთობლიობა, არა უბრალოდ თავმოყრა, არამედ გარკვეულად თანწყობილი, გარკვეულად „ურთიერთგანლეგბული“ ერთიანობა. აკორდის განცდა სწორედ ამ თანწყობის, ხმაშეწყობილობის განცდაა და ამიტომ განსხვავდება ტონების განცდათა ჯამისაგან, ე. ი. ტონების უბრალო თავყრილობისაგან.

აი ეს გარკვეული წესრიგი ელემენტთა ურთიერთმიმართებისა, მათი ურთიერთშეთანხმებულობა, მათი თანწყობა, ჰარმონიული ურთიერთშეხამება არის ერთ-ერთი ნიშანი, რომელიც მთელს ახასიათებს როგორც ასეთს და არა მის ნაწილებს¹.

ასეთი ჰარმონიული თანწყობა ელემენტებისა, რომლის წყალობითაც ამ უკანასკნელთა ესთეტიკურ-ემოციური ჟღერა ერთ მთლიან სიმფონიად იქცევა, არის მხატვრული ნაწარმოების სტილის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი. იმდენად დამახასიათებელი, რომ ესთეტიკურად გაწაფული თვალი თუ ყური რაიმე დისჰარმონიას, ამათუ იმ ელემენტის შეუთანხმებლობას დანარჩენებთან განიცდის როგორც ნაწარმოების სტილისტური მთლიანობის დარღვევას, მისი ორგანულობის შელახვას, ე. ი. ორგანულის არაორგანულად, ცოცხალის მკვდრად გადაქცევას. ამიტომაც სტილის ცნების ქვეშ ძალიან ხშირად მხოლოდ მისი ეს ნიშანი იგულისხმება ხოლმე.

ვიძეორებ, სტილისტური მთელის ეს ნიშანი—ელემენტთა ურთიერთშეთანხმებული თანწყობა—სწორედ მთლიანობის ნიშანია და არა ელემენტებისა. მაგრამ, ამავე დროს, იგი ხომ

ელემენტთა თანწყობაა. ამდენად, მოქნილ ფორმა-შინაარსეულ ანალიზს, ანალიზს, რომელიც უბრალოდ კი არ შლის ნაწარმოებს შემადგენელ ელემენტებად, არამედ მათ კავშირებსა და ურთიერთმიმართებებსაც გულისხმობს, უსათუოდ შეუძლია ამ თანწყობის არსებობაზე და არსებითობაზე მითითება მაინც. უფრო მეტის თქმაც შეიძლება გარეშე ფორმა-შინაარსეული ანალიზისა, რომელიც ნაწარმოების ელემენტებსა და მათ შორის კავშირებს გამოავლენს, შეუძლებელიც იქნებოდა ამ სტილისტური თანწყობის, როგორც ნაწარმოების ორგანული მთლიანობის დამახასიათებელი ნიშნის, მეცნიერული გზით მიგნება. მართალია ესთეტიკური აღქმა-განცდის დროს, მაგალითად იგივე აკორდი როგორც აკორდი, როგორც ამ თვალსაზრისით განუყოფელი მთლიანობა, თავისთავად, უშუალოდ განიცდება ისე, რომ მის შემადგენელ ელემენტებზე რეფლექსია არაა სჭირო. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ აკორდის განცდაში ცალკეული ტონები და მათი ურთიერთდამოკიდებულება არავითარ როლს არ თამაშობს და, ცხადია, არც შეიძლება ნიშნავდეს, რომ ამ ფაქტის მეცნიერული ახსნა შეიძლება მისი ფორმალურ-შინაარსეული ანალიზის გარეშე. პირიქით, ასეთ და ამის მსგავს განცდაებში. რომ სწორედ მთლიანობა განიცდება მრავალსახეობისა (ურომლისოდაც მთლიანობას აზრი ეკარგება), ამის პირველად მეცნიერულ-ესთეტიკური და, კერძოდ, ფორმა-შინაარსეული ანალიზი აღგენს.

ასეთი ანალიზი აღგენს არა მარტო იმას, რომ ელემენტთა (მხარეთა, ფენათა) ჰარმონიული, შეთანხმებული თანწყობა არსებობს მხატვრულ ნაწარმოებში და არსებითია მისთვის, არამედ ნაწილობრივ იმასაც აჩვენებს, თუ რა საფუძველს ემყარება იგი. კერძოდ, იგი აჩვენებს იმას, თუ როგორ ხერხდება, რომ მხატვრული ნაწარმოების ისეთი სხვადასხვაგვარი, ისეთი განსხვავებული რომელობის მქონე „ნაწილები“, როგორებიცაა, მაგალითად, აზრისეული და ემოციური, გრძნობადი და ზეგრძნობადი, ჭეშმარიტი, რეალური სინამდვილის ამსახველი და გამონაგონი, ფანტაზიის მიერ წარმოქმნილი ელემენტები

ურთიერთშესაბამისობაში მოვიდნენ. იგივე ანალიზი გარკვეულ შუქს ფენს ამ ურთიერთშესაბამისობის მთლიანი სისტემის ცალკეული რგოლების ხასიათს და ავლენს ამ საერთო საფუძველსაც, რომელზეც დაყრდნობით შეიძლება ერთმანეთს ხმა შეუწყონ ისეთმა, ერთი შეხედვით აბსოლუტურად შეუთავსებელმა, ამბებმა, როგორცაა, ვთქვათ, მზის ამოსვლა და თვისუფლების იდეა ან დიდი ადამიანური ტრაგედია და ნერვიულად დამტკრეული ხაზები. ეს საერთო საფუძველი ისაა, რომ მხატვრული ნაწარმოები იქმნება ადამიანის მიერ ადამიანისათვის, ხოლო ადამიანის სულს აქვს თავისებურება ანალოგიური ემოციური შეფერილობით განიცადოს, მაგალითად, რომელიმე მათემატიკური ფორმულა და შველის სხარტი ნახტომი¹³.

ცხადია, არავითარი ანალიზით არ შეიძლება იმის მიღწევა, რომ მხატვრული ნაწარმების სტილისტური მთლიანობა ან თუნდაც მისი მხოლოდ ის ნიშანი, რომელსაც ჩვენ თანწყობა ვუწოდეთ, დაანახო იმას, ვისაც ასეთი მთლიანობის განცდის უნარი არა აქვს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ვერავითარი მეცნიერულ-ესთეტიკური ანალიზი ვერ შეცვლის სტილის ესთეტიკურ-ემოციურ განცდას. მაგრამ მეცნიერულ ენაზე ამ სტილისტური მთლიანობის თარგმნა კი ანალიზს თავისუფლად შეუძლია. შეუძლია, იმიტომ, რომ ეს მთლიანობა, როგორც მთლიანობა, როგორც მეტი თავის ნაწილებზე, მართალია არა უნაშთოდ, არა ამომწურავად, მაგრამ მაინც არის გამოვლენილი მისი „შემადგენელი“ ელემენტების ერთობლიობაში ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ამ ერთობლიობის საერთო ხასიათში.

თანწყობის ბუნება რომ ანალიზის საშუალებით შეიძლება გავიგოთ, ამის სასარგებლოდ ერთი გარემოებაც მეტყველებს. სტილისტური თანწყობა სხვა არაფერია, გარდა განსხვავებული ელემენტების მოწესრიგებული-სიმეტრიული, პროპორციული, რიტმულად ორგანიზებული და ჰარმონიული ერთიანობისა. ეს უკანასკნელნი კი სილამაზის ფორმალური პირობებია, ესთეტიკური ფორმის დამახასიათებელი ნიშნებია. მაშასადამე, თანწყობაც ფორმისეული მხარე ყოფილა მხატვრული

ნაწარმოებისა. მართალია, არა ზერელე ფორმისეული, არა გარეგნულ-ფორმალური, რამდენადაც იგი, უპირველეს ყოვლისა არის არა სიმეტრია, პროპორცია და რიტმი, არა ერთგვაროვანთა შეთანხმებულობა, არამედ ჰარმონია—თვისობრივად განსხვავებულთა, მთლიანობა¹⁴. ე. ი. ფორმის იმ „ადგილთან“ არის დაკავშირებული, სადაც ეს უკანასკნელი შინაარსში გადადის.

მართალია, ჰარმონია შინაარსში გადამსვლელი „ადგილია“ ფორმისაა, ფორმა-შინაარსის მთლიანობის მიმთითებელი პუნქტია (და ამიტომაც თანხვდა იგი სტილის—ამ მთლიანობის გამომთქმელი ცნების—ნიშანს), მაგრამ იგი მაინც უფრო ღრმა ფორმის სფეროშია, ვიდრე შინაარსისა. ამიტომაც სტილის ის ნიშანი, რომელიც მას ემთხვევა—თანწყობა ელემენტებისა და ფუნქციებისა—არ ჩაითვლება სტილის ცნების გადამწყვეტ და მით უმეტეს, ამომწურავ ნიშნად. ელემენტთა თანწყობა სტილის-ტური მთლიანობის მრავალსახეობაში გადმოღვრის, მთლიანობის მრავალსახეობად გამოვლენის აღმნიშვნელი ნიშანია. ამდენად თანწყობა უფრო სტილის გამოვლენაა მხატვრულ ნაწარმოებში, ვიდრე თვითონ სტილი. თვითონ სტილის არსება უფრო ღრმად უნდა ვეძებოთ.

სიღრმეში ასეთი წასვლის აუცილებლობა ნათელი უნდა იყოს ზემონათქვამიდანაც. მართლაც, ელემენტთა თანწყობის, მრავალსახეობის ჰარმონიის ცნებებში ეს მრავალსახეობა გაშლილად და გამოვლენილად წარმოდგენილი, წინა პლამზეა წამოწეული. სტილის ცნებამ კი სწორედ ის უნდა წამოსწიოს წინ, რაც ამ მრავალსახეობის „უკან“ ღვას და მას ერთი მთლიანობის საზღვრებში აკავებს. მეორეც, სტილიც ცნებამ უნდა გამოთქვას ფორმა-შინაარსის მთლიანობის ძირი, მაგრამ მაინც ერთგვარად გარედან, ფორმის მხრიდან მიუთითებს.

თუ ყველაფერი ეს მართალია, მაშინ თანწყობა სტილის თავისებურ ზედაფენად უნდა მივიჩნიოთ და ამ ცნების უფრო ღრმა ფუნქციის მიკვლევა ვცადოთ.

როგორც ახლა აღინიშნა, თანწყობის, თვისობრივად გან-

სხვაეებულთა ჰარმონიის შესაძლებლობა იმით აიხსნება, რომ სრულიად სხვადასხვა რიგის ამბებს ადამიანის სულში ერთნაირი მოძრაობის გამოწვევა შეუძლიათ. სრულიად სხვადასხვა ტიპის მოვლენებმა—მაგალითად, მზის ჩასვლამ და ახლობელის სიკვდილმა, ან გარკვეული ნაირობის წითელი ფერის დანახვამ და ნალარის „შესაბამისმა“ ხმამ შეიძლება ერთნაირი განწყობილება შთაგვინერგოს. ამ განწყობილების ბუნებას თუ გავითვალისწინებთ, შეიძლება ბევრი რამ ნათელი გახდეს (ცხადია, ანალოგიით) მხატვრული ნაწარმოების სტილში.

განწყობილების ერთი დამახასიათებელი თავისებურება ის არის, რომ იგი ადამიანის რომელიმე ორგანოს, რომელიმე უნარის, რომელიმე მხარის კუთვნილება კი არ არის, არამედ მთლიანი პიროვნების აი ამ მომენტში დამახასიათებელი მდგომარეობაა. იგი არსად არ არის ლოკალიზებული, მაგრამ ადამიანის ყველა მხარესა და უნარს განსაზღვრავს, გარკვეულ საერთო ელფერს აძლევს მათ და არა მარტო ელფერს აძლევს, არამედ ვლინდება კიდევაც მათში. როცა ადამიანი რაიმე განწყობილებითაა შეპყრობილი (ადამიანი კი ყოველთვის როგორიმე განწყობილებაზე—ან შშვიდია, ნათელი და ხალისიანი, ან შეშფოთებული, ავის მომლოდინე და ა. შ.), მაშინ ეს მისი განწყობილება, თავისთავად ერთი და განუყოფელი, ვლინდება მის ექსტიკულაციასა და მიმიკაში, ქცევასა და მეტყველებაში, გრძნობებსა და აზროვნებაშიც, გარკვეულ, თავისებურ დაღს ასვამს, გარკვეულად ფერავს მათ. ამიტომაც შესატყობია განწყობილება დაკვირვებული თვალისათვისაც კი, თუმცა იგი, რა თქმა უნდა, ძირეულია. პიროვნების გულშია ჩამალული და თავისთავად თვალით არ დაინახება.

თუ იმას გავიხსენებთ, რომ მხატვრული ნაწარმოების ელემენტთა თანწყობის, სრულიად სხვადასხვა ტიპის მომენტთა გამთლიანების შესაძლებლობა ემყარება იმას, რომ ამ ელემენტებსა თუ მომენტებს ადამიანში მსგავსი განწყობილების შექმნის უნარი აქვთ და რომ მხატვრულ ნაწარმოებს—ისევე როგორც, მაგალითად, სახეს, თვალებს,—ადამიანის შინაგანი მდგომარეობა

მარეობის გამოსახვა შეუძლია,—უფლება მოგვეცემა განწყობილების ცნება ვიხმართ სტილის ბუნების გასაგებადაც. ცხადია, ამ ცნების მხოლოდ ანალოგიით ხმარების უფლება გვაქვს, მაგრამ ცნობილია, რომ ანალოგიას, ხშირად საკმაოდ ნათელი შუქის მოფენა შეუძლია.

მაგრამ, განა მარტო ანალოგიაზე შეიძლება აქ ლაპარაკი? განა არა გვაქვს უფლება პირდაპირი აზრით ვილაპარაკოთ განწყობილებაზე—მხატვრული ნაწარმოების მიმართ? იგი ხომ ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის პროდუქტია, შემოქმედის სულის გამოსახვაა (გარდა იმისა, რომ ობიექტური სინამდვილის ასახვაა), მისი სულიერი მდგომარეობის (და მაშასადამე, უპირველეს ყოვლისა, განწყობილების) ობიექტივაციაა. თანაც განა ფაქტი არ არის, რომ მხატვრულ კრიტიკაში ძალიან ფართოდ იყენებენ განწყობილების ცნებას იმის აღსანიშნავად, რომ აი ამ მოცემულ მხატვრულ ნაწარმოებს ასეთი და ასეთი თავისებურება ახასიათებსო—იგი ან სევდიანი, ინტიმურ-ლირიკულია, ან შემართებული, ჰეროიკულ-პათეტიკური, ან მზიან-ჩრდილიანია (სწორედ მზიან-ჩრდილიანი განწყობილებებისა) ანდა ტრაგიკულად შეშფოთებული და ა. შ. როცა იტყვიან ხოლმე, მაგალითად, ამ პეიზაჟს განწყობილება აქვსო, ამით უკვე ნათქვამია— ეს მხატვრული ნაწარმოებია და არა ფოტოგრაფიაო, რადგან, ჯერ ერთი, აქ ბუნების სურათი ადამიანის სულშია გატარებული, მისი განწყობილებით (ცხადია, სურათით გამოწვეული განწყობილებით) არის შუქმოსილი და, მეორეც, ეს განწყობილების შუქი მხატვრულ ნაწარმოებს სტილისტურ მთლიანობად აქცევსო.

მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ განწყობილება, ე. ი. მხატვრული ნაწარმოების ის თავისებურება, რომელიც უფლებას გვაძლევს დავახასიათოთ იგი ისეთი ზედსართავების საშუალებით, როგორებიცაა, „მზიარული“, „ნაღვლიანი“, „მშვიდი“, „აზვირთებული“ და ა. შ., ის თავისებურება, რომელიც მას ადამიანის გუნება-განწყობილებას ამსგავსებს (და არა მარტო ამსგავსებს, არამედ ხშირად ზოგიერთი გუნება-განწყობილების

გამოხატვის, ერთადერთ თუ არა, საუკეთესო საშუალებად მაინც აქცევს), არის მხატვრული ნაწარმოების სტილისტური მთლიანობის არსებითი ნიშანი. ასეთია იგი იმის გამო, რომ სწორედ იგი კრავს ნაწარმოების ელემენტებს, მხარეებსა და ფენებს ერთ მთლიანობად, სწორედ იგი არის ის საერთო, რაც მელაენდება რა მხატვრული მთლიანობის ყოველ „ნაწილში“, აძლევს ამ უკანასკნელებს ერთ მთლიანობაში შერწყმის უნარს.

განწყობილება უფრო ღრმა დახასიათებაა სტილისა, ვიდრე თანწყობა ელემენტებისა. თანწყობის ცნებაში სიმრავლეა, როგორც უკვე ითქვა, წინა პლანზე წამოწეული და ხაზგასმულია, რომ ეს სიმრავლე გარკვეულად არის განლაგებული, გარკვეულადაა ორგანიზებული, ურთიერთთან შეთანხმებული, ერთ მთლიანობად შეკრული. „განწყობილების“ ცნება სწორედ იმაზე მიუთითებს, რაც კრავს ამ სიმრავლეს ერთ მთლიანობად. ეს ცნება ამ მთლიანობის ძირისაკენ მიუთითებს. ამდენად, უფლება გვაქვს ვთქვათ, რომ განწყობილება სტილის უფრო ღრმა ფენაა, ვიდრე თანწყობა, ჰარმონია ელემენტებისა და ეს უკანასკნელი პირველის გამოვლენად, გამომჟღავნებად, გარეთ გამოტანად, სიმრავლეში გაშლად მივიჩნით. ამ ფენათა ურთიერთობის გასაგებად ისევ გამოგვადგება ანალოგია ადამიანის განწყობილებასა და ამ უკანასკნელის გამომჟღავნებასთან ადამიანის პოზაში, მოძრაობაში, სახის გამოამეტყველებაში, მეტყველების მანერაში და ა. შ. ადამიანის სულიერი მდგომარეობის ეს გამოვლენანი ერთ მთლიანობად მაშინ აღიქმებიან (და ამ ერთ მთლიანობას მაშინ წარმოადგენენ), როცა ისინი სწორედ ერთიანი განწყობილების განმომჟღავნებლებად არიან განცდილნი, როცა მათში ეს განწყობილება გამოკრთის. ასევეა ეს მხატვრულ ნაწარმოებში. მხატვრული ნაწარმოების ჰეტეროგენული ელემენტები მთლიანდებიან, ერთ მთლიანობად განიცდებიან იმდენად, რამდენადაც ისინი ერთიანი განწყობილების შუქით არიან შეფერილნი, ამ განწყობილებით არიან შიგნიდან განათებულნი.

ცხადია, მხატვრული ნაწარმოები გარკვეული განწყობილე-

ბის მატარებელი იმიტომ არის, რომ ეს უკანასკნელი „ჩადე-ბულია“, შთანერგილია მასში მისი შემოქმედის მიერ. მხატვრული ნაწარმოების განწყობილება მისი ავტორის განწყობილების, ავტორისეული მსოფლშეგრძნების, სინამდვილის ნაწარმოებში ასახული მონაკვეთის პიროვნული განცდის ნაირობის ფიქსაციაა. ამდენად ნაწარმოების განწყობილება, ისევე როგორც ყველა სხვა მისი ნიშანი, ასახვითი, მეორადი, სხვაზე მიმთითებელი ბუნებისაა. მაგრამ ასეა ეს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ჩვენ მხატვრულ ნაწარმოებს გნოსეოლოგიურ თუ გენეტიკურ პლანში განვიხილავთ. ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმა-განცდისათვის მასში ფიქსირებული განწყობილება თვითონ ნაწარმოების თავისებურებაა და არა სხვა რაიმესი ან ვინმესი. მე, რა თქმა უნდა, ვიცი, რომ, მაგალითად, „გველის-მჭამელი“ ყველა მისი თავისებურებით ვაჟა-ფშაველას მსოფლგაგებისა და მსოფლშეგრძნების პროდუქტია, მაგრამ, როდესაც „გველის-მჭამელს“ ვკითხულობ, როგორც მხატვრული ნაწარმოების მკითხველი (ე. ი. როცა მისი ისტორიულ-ლიტერატურული, ფილოსოფიური ან სხვა ასეთი ინტერპერეტაცია კი არ მინდა, არამედ „უბრალოდ“ მასთან ურთიერთობა მომწყურდა), მაშინ პოემის საოცარ მზიან ტრაგიზმს სწორედ პოემის შინაგან თავისებურებად, პოემის განწყობილებად განვიცდი და არა მისი ავტორისად (რომელიც არც კი მახსოვს სანამ ესთეტიკურ ურთიერთობაში ვარ მასთან). მე ვიცი, რომ, ვთქვით, ვან-გოგის სურათებში გამოძვლავებული ნერვიულდინამიური, სულის უღრმესი ფენების ამაღლევებელი განწყობილება თვითონ ვან-გოგის სულიერი ტკივილების გამოვლენაა, მაგრამ, როცა მის სურათებთან მაქვს საქმე, მაშინ ეს განწყობილება (ყოველ სუართში სხვადასხვა ნიუანსის მქონე) სწორედ მათი ესთეტიკური შინაარსის კუთვნილებად მესახება. წიგნებიდან ვიცი, რომ პირველყოფილი სიმშვიდე და გულუბრყვილო ბუნებრიობა, რომელიც გოგენის სურათებში გვხვდება, ბურჟუაზიულ ცივილიზაციას გაქცეული მხატვრის თითქმის ნებსითი ილუზია იყო და არა ჭეშმარიტი დახასიათება

ტაიტელთა ცხოვრებისა, მაგრამ გოგენის სურათებში ხომ მაინც ეს განწყობილება ბატონობს და როცა მათ უცქერ, არავითარი ცოდნა არ გიშლის ხელს, შენც ეზიარო ამ განწყობილებას.

მაშასადამე, გენეტურად, წარმოშობის თვალსაზრისით, ნაწარმოებში ფიქსირებული განწყობილება მარლაც რომ ფიქსირებაა, ასახვაა მის გარეთ მყოფ გარემოებათა, მაგრამ იმდენედ ორგანულადაა შესული თვითონ ნაწარმოების სიღრმეში, რომ მის შინაგან კუთვნილებადაა ქცეული. უფრო მეტიც, იგი ხელს უწყობს არა მარტო იმას, რომ ნაწარმოები ორგანულ მთლიანობად იქცეს, არამედ იმასაც, რომ იგი თვითკმარ ღირებულებად იქნას აღქმულ-განცდილი. როცა მხატვრული ნაწარმოების მრავალსახეობას თანწყობილ მთლიანობად აღვიქვამ და ამის შემწეობით მის განწყობილებას ვწვდები, ეს მე ნაწარმოების გარეთ გასვლისაკენ კი არ მიბიძგებს, მისი წყაროებისა და საფუძვლების კვლევისაკენ კი არ მიმითითებს, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მისი უფრო ახლოს გაცნობის, მასში უფრო ღრმად ჩაწვდენის სურვილსა ბადებს.

ასეთ სურვილს ბადებს, ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ განწყობილების ამოკითხვა უბრალო შემჩნევა კი არაა მისი, არამედ სწორედ ზიარებაა, გაზიარებაა მისი, ჩემში მსგავსი განწყობილების წარმოქმნაცაა. განწყობილებათა მსგავსება კი სულით ნათესაობის, სულიერი მეგობრობის საწინდარია და, მეორეც, იმიტომ რომ მხატვრული ნაწარმოების განწყობილებაში ჩაწვდომის, მისი გაზიარების წყალობით მე ნაწარმოებს ვუცქერი უკვე არა როგორც რაღაც გარეგნულ ნივთს, არამედ როგორც ცოცხალ პიროვნებას, რომლის მიმართ აღარ შეიძლება ვიყო ინდიფერენტული, რომელიც (განწყობილებათა ერთიანობის გამო) ძალიან ახლობელი გახდა ან უნდა გახდეს ჩემთვის. ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოების ზიარება ყველაზე მეტად მიჯნურობის ან ჭაბუკური აღტაცებული მეგობრობის დასაწყისს ჰგავს. აქაც და იქაც, მეგობართან და მიჯნურთან თუ მხატვრულ ნაწარმოებთან ურთიერთობის შედეგად აღმოჩნდება ხოლმე,

რომ ჩემი „მე“-ს სიღრმეშიც და ჩემი გატაცების ობიექტშიც ბევრი რამ ყოფილა საერთო, გაციოსკროვებული თვალებით, გაბედნიერებულები ვქცებთ ჩვენ კიდევ უფრო ღრმა საერთო ძირებს ჩვენსა და მასში, ვეძებთ იმას, რაშიც „მე“ და „შენ“-ს შორის უკვე აღარა არის განსხვავება, წაშლილია ზღვარი.

იმას, რასაც განწყობილების უნარი აქვს, ხასიათიც უნდა ჰქონდეს, განწყობილება შინაგანი მდგომარეობაა, რომელიც გარემოსთან ურთიერთობის შედეგად არის წარმოქმნილი, გარემოს ანარეკლია, ათინათია სულიერ სამყაროში. მაგრამ ამ მდგომარეობის ნაირობა, ცხადია, მარტო გარემოს ბუნებაზე არაა დამოკიდებული. ერთი და იგივე გარეგანი სიტუაცია სხვადასხვა განწყობილებას წარმოქმნის სხვადასხვა ადამიანში. ეს პიროვნების ხასიათზე, ე. ი. იმ ძირეულ თავისებურებაზეა დამოკიდებული, რომელიც განსაზღვრავს მის მიმართებას ღირებულებათა სფეროდან და ამდენად თვითონ პიროვნების ღირებულებას. რაკი სხვადასხვაგვარია ადამიანთა ხასიათი, სხვადასხვაგვარია მათი მიმართება ღირებულებათა სისტემასთან, რაკი ყოველ ადამიანს თავისი აქვს ღირებულებათა იერარქიაც, მათში შემჩნევა-შეფასებისა და მათთვის ბრძოლის უნარიც, ამიტომ ერთი და იგივე ობიექტური სიტუაცია შეიძლება სხვადასხვანაირად იასახოს სხვადასხვა ადამიანში, განსხვავებული და ზოგჯერ დიამეტრალურად საწინააღმდეგო განწყობილებები გამოიწვიოს. ამდენად განწყობილება არა მატო ობიექტური სიტუაციის ასახვაა, არამედ ამავე დროს პიროვნების ხასიათის გამოვლენაცაა.

აი ამ გარემობას აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა საყვარელ ობიექტთან ურთიერთობის დროს. გამიჯნურებულები და დამეგობრებულები იძირებიან ერთმანეთის განწყობილებაში, რადგან გრძნობენ, რომ მის ქვევით მდებარე ფენაში უნდა ეძებონ ერთმანეთის ნამდვილი „მე“ და „შენ“, ის, რაშიც ეს გაორება მოიხსნება.

ანალოგიური ვითარებაა მხატვრულ ნაწარმოებთან ურთიერთობის დროსაც. თუ მე ნაწარმოები გარკვეული განწყობი-

ლების მქონედ აღვიქვი, ამით უკვე იგი ცოცხალი პიროვნების მაგვარ ღირებულებად მაქვს მიჩნეული, მიჯნურთან და მეგობართან სულიერი კავშირის მსგავსი ურთიერთობა მაქვს დამყარებული. ამის გამო ნაწარმოების განწყობილებასაც მისი შინაგანი ხასიათის, მისი ცოცხალი, ორგანული მთლიანობის, თვითკმარობისა და ინდივიდუალობის უღრმესი ძირის გამოვლენად მივიჩნევ. მთლიანად ვეძლევი ამ განწყობილებას, ვიძირები მასში, ისევე როგორც მეგობრისა თუ მიჯნურის განწყობილებაში, იმ იმედით, რომ მის ძირში კიდევ უფრო ღრმა ღირებულებას მივაკვლევ. და იმ შემთხვევაში, როცა ჩვენ ჭეშმარიტად მაღალმხატვრულ ქმნილებასთან გვაქვს საქმე, ეს იმედი მართლდება ხოლმე. ნამდვილ მხატვრულ ნაწარმოებს, განწყობილების გარდა და მის საფუძვლად, გარკვეული—მთლიანი, თავისთავადი, განუმეორებელი—ხასიათი—აქვს. თავისი მიმართება ღირებულებათა სისტემასთან, თავისი ღირებულებათა იერარქია, თავისი განუმეორებელი უნარი ჭეშმარიტ ღირებულებათა განხორციელებისათვის ბრძოლაში. ამიტომ არის, რომ ზოგიერთ მხატვრულ ნაწარმოებს, მეტი თუ არა, ნაკლები როლი არ უთამაშია კაცობრიობისა თუ ცალკეული ხალხების ცხოვრებაში, ვიდრე დიდ ისტორიულ პიროვნებებს. აამიტომაც არის, რომ ჩვენ, ჩვენი პირადი ცხოვრების კრიტიკულ ჟამს რჩევისათვის ხშირად საყვარელ მხატვრულ ნაწარმოებებს უფრო მივმართავთ ხოლმე, ვიდრე ახლობელ ცოცხალ ადამიანებს.

ხასიათი მხატვრულ ნაწარმოებს, ცხადია, იმთავითვე არ ჰქონია, რადგან იმთავითვე არც თვითონ მხატვრული ნაწარმოები ყოფილა—იგი ხომ შემოქმედი ხელოვანის პროდუქტია და, მაშასადამე, ყველა მისი თავისებურება, ხასიათის ჩათვლით, შემოქმედის მიერ მიკუთვნებულად უნდა ვიგუვლოთ. მაგრამ ხასიათის შემთხვევაში სრულიად განსხვავებულ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე. მართალია, ხელოვანი მონაწილეობს მხატვრული ნაწარმოების ხასიათის შექმნაში, მაგრამ სწორედ რომ მხოლოდ მონაწილეობს. კარგადაა ცნობილი ხელოვნების ისტორიაში, რომ მხატვრული ნაწარმოების ხასიათი ყოველთვის

როდია შესატყვისი ხელოვანის მსოფლმხედველობისა, მსოფლშეგრძნებისა და მისი ხასიათისა. ზოგჯერ მათ შორის წინააღმდეგობაც კი არის. ეს მარტო იმით არ აიხსნება, რომ ხელოვნება სინამდვილის ასახვაა და როცა ეს ასახვა რეალისტურია, მხატვრული ნაწარმოები შეიძლება ობიექტურად ეწინააღმდეგებოდეს მისი ავტორის არასწორ იდეურ თუ იდეოლოგიურ პოზიციას. საქმე აქ ის არის, რომ მხატვრულ შემოქმედებას თავისი შინაგანი და ძალიან მკაცრი ლოგიკა აქვს. შეიძლება, ნაწარმოების ამა თუ იმ ტონალობაში დაწყება ავტორის ნება-სურვილზე იყოს დამოკიდებული, მაგრამ რაკი ერთხელ დაიწყებ, გინდა თუ არა, უნდა მისდიო ამ ტონალობის ორგანულ მოთხოვნებს,—წინააღმდეგ შემთხვევაში, ორგანული მთლიანობის მქონე ნაწარმოებს ვერ შექმნი. ცნობილია ხელოვნების ისტორიიდან მაგალითები, როცა ავტორს ძალიან არ უნდა ასე თუ ისე მოექცეს თავის გმირს (ვთქვათ, „მოკლას“ იგი), მაგრამ იძულებულია ეს გააკეთოს, რადგან ამას მოითხოვს მთელი ლოგიკა მხატვრული ნაწარმოებისა, ხასიათი გმირებისა და სიტუაციისა, თვითონ სტილისტური ხასიათი ნაწარმოებისა. არ შეიძლება არ შეასრულო ეს მოთხოვნა, რადგან სტილს კანონის ძალა აქვს—თანაც ძალიან მკაცრი კანონის ძალა—ვინც ამ კანონს არ დაემორჩილება, იგი მკვლად შობილ „ნაწარმოებს“ თუ შექმნის და არა ისეთებს, რომელთაც დამოუკიდებელი (და, უპირველეს ყოვლისა, მისი ავტორისაგან დამოუკიდებელი) არსებობის უნარი აქვთ.

ამდენად და ამ აზრით მხატვრული ნაწარმოების ხასიათი თავისთავადია და თვითკმარი. თვითკმარია არა იმ აზრით, რომ იგი არაფერზე არ არის დამოკიდებული ნაწარმოების გარეთ. არა, ყოველთვის შეიძლება მხატვრული ნაწარმოების მოცემული ხასიათის ახსნა მისი ობიექტის თავისებურებით, მისი შექმნის სოციალ-ისტორიული პირობებით, ხელოვნების კლასობრივი თუ ეროვნული კუთვნილებით, თვითონ ავტორის ხასიათით, ტრადიციებით, ნოვატორობით ან ნოვატორობის პრეტენზიით, ხელოვნების სხვა დარგების ან საზოგადოებრივი

ცნობიერების სხვა ფორმების გავლენით და ა. შ. მაგრამ, როგორც ეს ზემოთ აღინიშნა, ესთეტიკურ პლანში, ნაწარმოების ესთეტიკური განხილვის თვალსაზრისით ამას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. თუ ნაწარმოების ერთი მომენტი ასეთია, მისი შესატყვისი უნდა იყოს მეორე და ყველა სხვა მომენტიც— ამას მოითხოვს მხატვრულ მთლიანობის სტილისტური ხასიათი—გათავდა და მორჩა, სხვა საბუთი საჭირო არ არის. საჭირო აღარ არის, რადგან სხვა საბუთს ექნება ისტორიული, სოციოლოგიური, ფსიქოლოგიური და სხვა ასეთი ახსნის ხასიათი და არა ესთეტიკური გამართლებისა. ნაწარმოების ესთეტიკურ მთლიანობას, თვითკმარობასა და განუმეორებლობას მისი ხასიათი ხსნის ამომწურავად, რადგან სწორედ ხასიათი აძლევს მას ყველაფერს ამას. ნაწარმოების ხასიათი, ამ ხასიათიდან გამომდინარე შინაგანი ლოგიკა კრავს მის ელემენტთა, მხარეთა და ფენათა მრავალსახეობას ერთ განუყოფელ და განუმეორებელ მთლიანობად. ეს ხასიათი ხსნის ნაწარმოების მოცემულ განწყობილებასაც და, ამის მეშვეობით, მის ელემენტთა სწორედ ამნაირ თანწყობასაც.

ამრიგად, ხასიათი მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობის, თვითკმარობისა და განუმეორებლობის, ე. ი. მისი სტილის უღრმესი ძირია. არსებითად ნაწარმოების სტილი იგივეა, რაც მისი ინდივიდუალური, თავისთავადი და თანმიმდევრული ხასიათი. ნაწარმოებს აქვს სტილი—ეს ნიშნავს, რომ მას აქვს ისეთი ხასიათი, რომელიც არც ერთ სხვა ნაწარმოებს არა აქვს და ეს ხასიათი ბატონობს ყველა მის ფენაში, მხარესა და ელემენტში. და პირიქით—ნაწარმოებს არა აქვს სტილი—ეს იმას ნიშნავს, რომ მას არა აქვს მთლიანი ხასიათი, იგი ეკლექტიკურია, არათანმიმდევრულია.

რუსები იტყვიან ხოლმე „нехарактерный ÷ აქნაა. ამით, ცხადია, იმია თქმა კი არ უნდათ, რომ ამ ადამიანს საერთოდ არავითარი ხასიათი არა აქვს, არამედ მხოლოდ იმისი, რომ მას არა აქვს მთლიანი, თანმიმდევრული, თავისთავადი და ინდივიდუალური ხასიათი, რომ მისი პიროვნების სიღრმე არსე-

ბითად განწყობილების დონით განისაზღვრება, რადგან მისი ქცევა უფრო გარეშე გალიზიანებებზეა დამოკიდებული, ვიდრე საკუთარ „მე“-ზე. კანტის ტერმინოლოგია რომ ვინმართ, ასეთ ადამიანს „ემპირიული ხასიათი“ კი აქვს, მაგრამ აკლია „ინტელიგიბელური“ ე. ი. ის, რაც შეესატყვისება ბუნებაზე ამადლებულ ზნეობრიობას. ამის ანალოგიური მდგომარეობაა ხელოვნებაშიც. რასაკვირველია, არ არსებობს ისეთი მხატვრული ნაწარმოები, რომელსაც საერთოდ არავითარი ხასითი, არავითარი თავისებურება არ გააჩნია. მაგრამ სტილის ცნების თვალსაზრისით როცა ვლაპარაკობთ, აქ „ემპირიული“ ხასიათი კი არ უნდა ვიგულისხმობთ, არამედ „ინტელიგიბელური“, თანმიმდევრული, თავისთავადი და მკვეთრად ინდივიდუალური ხასითი ნაწარმოებისა, რომელიც ერთ განუყოფელ მთლინობად კრავს ელემენტთა, მხარეთა და ფენათა სიმრავლეს.

ხასიათი, როგორც სტილის უღრმესი ფენა, მხატვრული ნაწარმოების ძირშია ჩანერგილი. მაგრამ დამალული კი არ არის ამ ძირში, არამედ ვლინდება, განწყობილებაზე გავლით, ნაწარმოების ელემენტთა მრავალსახეობის ჰარმონიულ თანწყობაში. ამდენად იგი მისაგნებია და შესამჩნევი ნაწარმოების ობიექტურ-მეცნიერული და, კერძოდ, ფორმა-შინაარსეული ანალიზისათვის. მაგრამ მარტო მისაგნები და შესამჩნევი. ასეთი შემჩნევის შემდეგ ფორმა-შინაარსეულმა ანალიზმა ადგილი უნდა დაუთმოს შეყვარებულის თვალს, რომელსაც, და მხოლოდ რომელსაც შეუძლია ნაწარმოების განუმეორებელ და განუყოფელ სულში ჩაწვდომა, მისი ზიარება. ფორმა-შინაარსეულმა ანალიზმა რომ მოინდომოს ამ ინდივიდუალური სულის გამოთქმა თავისი აბსტრაქტულ ზოგადი ტემინებით, ამით იგი მხოლოდ იმის ჩვენებას მოახერხებს, თუ როგორ ვლინდება სტილი ფორმაში, როგორ მოჩანს სტილი, თუ მას გარედან შევხედავთ. სტილის ინდივიდუალურ სიღრმეში შეჭრას ფორმა-შინაარსეული ანალიზი ვერ მოახერხებს სწორედ იმიტომ, რომ იგი ცნებითი ანალიზია, ე. ი. ზოგადის გამომთქმელი საშუალებებით სარგებლობს. რა თქმა უნდა, ყოველ ინდივიდუალობას,

და კერძოდ მხატვრულ-სტილისტურსაც, აქვს ისეთი მხარეები, რომლებიც საერთოა მისთვის და სხვა ინდივიდუალობისთვის და ამდენად ამ მხარეების გამოთქმა ზოგადი ცნებებით სავსებით შესაძლებელიცაა და უფლებამოსილიც. მაგრამ, როგორც ამ თავის დასაწყისში იყო უკვე ნათქვამი, ინდივიდუალობა, არ ამოიწურება ამ ზოგადი მხარეების ჯამით. ინდივიდუალობა, როგორც ინდივიდუალობა, როგორც განუმეორებელი რაღაც, მხოლოდ ინტუიციას, მხოლოდ უშუალო ჭკრეტას ეძლევა. მხატვრული ნაწარმოების ინდივიდუალურ სიღრმეს კი მხოლოდ მოსიყვარულე, ხელოვნებაზე „გამიჯნურებული“ თვალი ჩასწვლება.

ამდენად, მხატვრული ნაწარმოების სრული წვდომისათვის მისი ობიექტურ-მეცნიერული ანალიზი მოსიყვარულე მზერით უნდა შეივსოს. მხატვრული ნაწარმოები ხომ ინტელექტურ-ემოციური ბუნებისაა, გონებისა და გულის ერთად შერწყმული მოღვაწეობის პროდუქტია და, ბუნებრივია, რომ მის ათვისებასაც ისევ გონებისა და გულის ერთობლივი მოქმედება ესაჭიროება. მხატვრული ნაწარმოები რომ გაიგო, ცხადია, უნდა გაითვალისწინო მისი ადგილი მოვლენათა სისტემაში, უნდა იცოდე მისი კავშირურთიერთობა გარეშე სინადვილესთან, ხედავდე მის მსგავსებას ნაწარმოებთა ერთ ჯგუფთან და განსხვავებას მეორე ჯგუფისაგან, წარმოდგენა გქონდეს იმაზე, თუ რას ასახავს ის, რომელმა ეპოქამ, ხალხმა და პიროვნებამ შექმნა იგი, რა ამოცანას აკისრებდნენ მას მისი შემოქმედნი და ა. შ. მაგრამ ყველაფერი ამის ცოდნა ვერ აქცევს მას შენი სულიერი ცხოვრების კუთვნილებად, შენი ცხოვრების თანამგზავრად, სანამ არ ეზიარები მის ინდივიდუალურ სულს, მის სტილს და არ შეიყვარებ მას როგორც სატრფოსა და მეგობარს.

ესთეტიკური შინაარსის ცნება

1. ესთეტიკური შინაარსის ცნების სიქნალები

ესთეტიკურ ლიტერატურაში ესთეტიკური შინაარსის ცნება ფართოდ იხმარება, განსაკუთრებით იმ ავტორების მიერ, რომლებიც ფიქრობენ, რომ ესთეტიკის განვითარებისათვის აუცილებელია იმ თეორიის დაძლევა, რომლის თანახმადაც ხელოვნებისა და საერთოდ ესთეტიკის თავისებურება, სპეციფიკა ფორმაზე დაიყვანება. ესთეტიკური შინაარსის ცნება ამ ავტორების მიერ იმის საჩვენებლად არის მოხმობილი, რომ ესთეტიკური საგანი (ხელოვნებაში იქნება იგი, თუ ხელოვნების გარეთ) მარტო, და უპირველეს ყოვლისა, ფორმის გამო კი არ არის ასეთი, არამედ სწორედ სპეციფიკური, თავისებური, სინამდვილისა და ცდის სხვა სფეროებში არარსებული შინაარსის გამო. ესთეტიკური საგანი ასეთია (ესთეტიკურია) არა იმიტომ, რომ მასში „ჩვეულებრივი“, ესთეტიკურს გარედან მოტანილი შინაარსი განსაკუთრებულ ფორმაშია ჩასმული, არამედ იმიტომ, რომ მას სპეციფიკური, სხვა სფეროებში არარსებული შინაარსი აქვს. აი ეს შინაარსი განსაზღვრავს ესთეტიკური საგნის სპეციფიკას და, კერძოდ, მისი ფორმის თავისებურებასაც. აი ამ შინაარსს უნდა ვუწოდოთ ჩვენ ესთეტიკური შინაარსი.

ერთი შეხედვით, ასეთი ცნების უფლებამოსილება ეჭვს არც კი უნდა იწვევდეს. მართლაც, ფორმისა და შინაარსის შესახებ ცნობილია, რომ ყოველი საგნის ამ ორი მხარის ურთიერთობაში განმსაზღვრელია შინაარსი, რომ ყოველი სპეციფიკური ფორმის არსებობა თავისებური, სპეციფიკური შინაარსის არ-

სებობითაა განპირობებული. მართალია, გვხვდება შემთხვევები, როდესაც ესა თუ ის ფორმა არ შეესაბამება მასში ამჟამად „მოთავსებულ“ შინაარსს (მაგალითად, ძველი წარმოებითი ურთიერთობები და ახალი საწარმოო ძალები) და ამდენად მისი სპეციფიკა ვერ გამოიყვანება ამჟამინდელი შინაარსიდან, მაგრამ ეს გარემოება ვერ არღვევს ზოგად ძირითად დებულებას, რომლის თანახმად ფორმის სპეციფიკა სათანადო შინაარსით აიხსნება. ვერ არღვევს იმიტომ, რომ ფორმისა და შინაარსის შეუსაბამობის ფაქტები იმით აიხსნება, რომ ჯერ ერთი, ეს „ძველი“ ფორმა „ძველივე“ შინაარსით არის პირობადებული და, მეორეც, ეს „ახალი“ შინაარსი სწორედ თავის შესატყვის „ახალ“ ფორმას ეძებს და, როგორც წესი, იპოვის ხოლმე კიდევაც მას, მოიცილებს, „დაანგრევს“ რა თავისთვის შეუსაბამო ფორმას. ხოლო იქ კი, სადაც ფორმისა და შინაარსის სრულ ჰარმონიას აქვს ადგილი (როგორც ეს უნდა იყოს ხელოვნებაში), ეს ჰარმონია შეიძლება ნიშნავდეს მხოლოდ იმას, რომ ფორმა მთლიანად არის გაპირობებული მისი აქტუალური შინაარსით, მთლიანად მის გამოთქმას ემსახურება და, მაშასადამე, სწორედ ისეთია, როგორც ეს შინაარსს სჭირდება, როგორც ამას შინაარსი მოითხოვს. თუ რაიმე საგანს ესთეტიკური ფორმა აქვს, ეს იმით აიხსნება, რომ მას ესთეტიკური შინაარსი ჰქონია.

ერთი შეხედვით, როგორც ვთქვით, ესთეტიკურ შინაარსის ცნება სავსებით უფლებამოსილად გვეჩვენება. მაგრამ მისი უფლებამოსილების, მისი მართებულობის წინააღმდეგაც ბევრი საბუთის მოტანა შეიძლება.

უპირველეს ყოვლისა, „ესთეტიკური“, ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით მაინც, გრძნობადს ნიშნავს, გრძნობად აღქმაში, უშუალო ჭკრეტაში მოცემულს გულისხმობს. მართალია, ესთეტიკის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე ძნელად თუ ვინმე იტყვის, რომ ესთეტიკური საგანი მისი გრძნობადი მხარით ამოიწურებაო, ძნელად თუ ვინმე უარყოფს ესთეტიკურ საგანში არაგრძნობადი მხარეების არსებობას, მაგრამ გრძნობადად

მოცემულობა მაინც აუცილებელია ესთეტიკურისათვის, ესთეტიკური შეიძლება დაეარქვას მხოლოდ იმას, რაც გრძნობადად გვაქვს მოცემული. ცხადია, ესთეტიკური საგნის არაგრძნობადი მხარეები ვერ იქნებიან უშუალოდ მოცემული გრძნობად ჭვრეტაში, ისინი მოგვეცემიან მხოლოდ გრძნობადი მხარის მეშვეობით, მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ეს გრძნობადი მხარე ესთეტიკური საგნის არაგრძნობადი მხარეების გამოვლენის, გამოაშკარავების ფორმა იქნება. ეს კი ნიშნავს, რომ ესთეტიკური საგნის შინაარსი (ან მისი არაგრძნობადი კონპონენტები მაინც)¹ თავისთავადი კი არ ყოფილა ესთეტიკური, არამედ მხოლოდ გრძნობადი ფორმის მეშვეობით იძენს ესთეტიკურობის ნიშანს, ფორმის წყალობით ხდება ესთეტიკური.

ამ მოსაზრებას შეიძლება შემდეგიც დავუმატოთ. ესთეტიკური საგნის შესახებ ზოგად მსჯელობას რომ თავი დავანებოთ და მხატვრულ ნაწარმოებებს მივმართოთ. მაშინ ესთეტიკური შინაარსის ცნება კიდევ უფრო საეჭვოდ მოგვეჩვენება². მხატვრული ნაწარმოების შინაარსში განირჩევა სუბიექტური და ობიექტური მხარეები, ზედაპირული და სიღრმისეული ფენები—ნაწარმოების ფაბულა, თემა, იდეა, ემოციური წყობა, მსოფლმხედველობრივი ტენდენცია³. რა თქმა უნდა, მე არა მაქვს პრეტენზია, რომ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის ასეთი ანალიზი ერთადერთი შესაძლებელი და ამომწურავი ანალიზია, რომ არ შეიძლება ამ შინაარსის სხვანაირად გაანალიზება და მისი სხვა ელემენტების აღმოჩენა, მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს სხვა ანალიზი, იგი ვერ უარყოფს, რომ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსს აქვს ის ელემენტები, რომელიც ზემოთ იყო ჩამოთვლილი. ხოლო თუ ეს ელემენტები მართლაც არიან მხარვრული ნაწარმოების შინაარსში, მაშინ მისი (ამ შინაარსის) დახასიათება ტერმინით „ესთეტიკური“ ძალიან საეჭვო ვითარებასთან არის დაკავშირებული. ფაბულა, თემა, იდეა, ემოციური წყობა და, მით უმეტეს, მსოფლმხედველობრივი ტენდენცია თავისთავად არ არიან გრძნობადი ბუნებისა და ამიტომ ესთეტიკურობის პრედიკატი მათ, პირდაპირი მნიშვნე-

ლობით მაინც, არც უნდა მიეწერებოდეს. თუნდაც დავუშვათ, რომ არსებობს განსაკუთრებული ესთეტიკური ფაბულები, თემები, იდეები და ა. შ.⁴, ამ შემთხვევაში დიდ სიძნელესთან გვექნება საქმე. თავიც რომ დავანებოთ იმ კრიტიკერიუმის პოვნის სიძნელეს, რომელიც განგვასხვავებინებდა ესთეტიკურ ფაბულებსა და თემებს არაესთეტიკურისაგან, ფაქტია, რომ ხელოვნების შინაარსში ძალიან ხშირად შედიან ისეთი თემები და იდეები, რომელთა შესახებაც ვერაფერ იტყვის—ისინი ესთეტიკურნი არიანო. როგორადაც არ უნდა გავიგოთ ესთეტიკური ცნება, ცხადია, იგი არ იქნება ეთიკურის, პოლიტიკურის, რელიგიურის, ფილოსოფიურის, ლოგიკურის, გნოსეოლოგიურისა და სხვა ასეთთა იდენტური. ასეთი მხარეები და მომენტები კი მხატვრული ნაწარმოების შინაარსს უსათუოდ აქვს, ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ცალკეულ (და ისიც სათუო) გამონაკლისებს გარდა, მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი შედგება თავისთავად არაესთეტიკური ან, უმთავრესად მაინც, არაესთეტიკური კომპონენტებისაგან.

მართალია, მხატვრული ნაწარმოების შინაარსია არა მისი შემადგენელი ელემენტები, ცალ-ცალკე აღებულნი, არამედ სწორედ მათი ერთიანობა და თანაც გარკვეული ტიპის ერთიანობა. ამიტომ არაა გამორიცხული, რომ არაესთეტიკური ელემენტებისაგან შემდგარ მთლიანობას ჰქონდეს ესთეტიური ხასიათი. მაგრამ აქ უპირველეს ყოვლისა, უნდა დაისვას საკითხი—როგორი მთლიანობის პირობებში შეიძლება შექმნან მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის თავისთავად არაესთეტიკურმა ელემენტებმა ესთეტიკური ხასიათის მქონე მთელი? პასუხი ამ კითხვაზე ნათელია—მხატვრული ნაწარმოების ყველა არაგრძნობადი ელემენტი ესთეტიკური საგნის შემადგენელ ნაწილად იქცევა და ამდენად ეზიარება ესთეტიკურ რეალობას მაშინ, როცა იგი თავისი წმინდა სახით კი არ იქნება წარმოდგენილი, არამედ „მოხსნილ“—გადამუშავებული სახით იქნება გამოძლეავენებული ნაწარმოების გრძნობად მხარეში, როცა იგი ამ გრძნობადი ფორმის შინაარსად იქცევა. ე. ი. ესთეტიკურად

შინაარსის არაგრძობად ელემენტებს აქცევს მათი გამოვლენა გრძობად ფორმაში ან, მოკლედ რომ ვთქვათ, ფორმა.

ესთეტიკური შინაარსის ცნების წინააღმდეგ მეტის თქმაც შეიძლება. იმის დაშვება, რომ არსებობს საგანგებოდ ესთეტიკური ფაბულები, თემები და იდეები, ხელოვნების მოქმედების არის შეზღუდვის მოთხოვნის ტოლფასია. თუ ხელოვნება ესთეტიკურის სახეობაა და სურს კიდევაც რომ ასეთად დარჩეს, მაშინ, ცხადია, იგი უნდა გაურბოდეს „არაესთეტიკურ“ თემებს და მხოლოდ „ესთეტიკურით იფარგლებოდეს“⁵. აკრძალული თემები კი, როგორც ამას ისტორია ადასტურებს, ხელოვნებისათავე არ არსებობს. პირიქით, ხელოვნების განვითარების აუცილებელი პირობაა სილამაზის აღმოჩენა ისეთ მოვლენებში, რომლებიც წინათ ესთეტიკურის სფეროს გარემდებარედ მიაჩნდათ.

ესთეტიკური შინაარსის არსებობის დაშვება ცხოვრებისაგან ხელოვნების მოწყვეტასაც გულისხმობს. ხელოვნებისა და ცხოვრების კავშირი, უპირველეს ყოვლისა, იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნება ასახავს და გამოსახავს მთავარსა და არსებითს ცხოვრებაში. ცხოვრებაში კი უმთავრესი და არსებითია სოციალური, პოლიტიკური, მორალური ფაქტორები და ვითარებანი. რა თქმა უნდა, თავისთავად არაა შეუძლებელი იმის მტკიცება, რომ ესთეტიკურიც ობიექტურ-ცხოვრებისეული რამაა, მაგრამ იმის აღიარება კი შეუძლებელია, რომ ესთეტიკური მთავარია და გადამწყვეტი რეალური ცხოვრებისათვის, ობიექტური რეალობისათვის. თუ ვისმე უნდა დაიცვას თეზისი ხელოვნების ესთეტიკური შინაარსის არსებობის შესახებ და თანაც წინააღმდეგობაში არ მოვიდეს ხელოვნებისა და ცხოვრების ასახვითი კავშირის გამომთქმელ თეზისთან, მან ან ის უნდა დაუშვას, რომ ხელოვნება გამოარჩევს ცხოვრებიდან ესთეტიკურ მომენტებს (და განზე ტოვებს სხვებს), ანდა ის აღიაროს, რომ ხელოვნება, მართალია, მთელს ცხოვრებას ასახავს, მის ყველა მხარეს იღებს მასალად, მაგრამ ისე გადაამუშავებს ამ მასალას, რომ მისგან ესთეტიკურ შინაარსს იღებს.

რომ ვიკითხოთ—რას უშვრება ხელოვნება ამ მასალას ისეთს, რომ არაესთეტიკურიდან ესთეტიკური მიიღება—ამ კითხვაზე მხოლოდ ერთი პასუხის გაცემის შესაძლებლობა გვექნება—ხელოვნება ისე აფორმებს ამ მასალას, რომ პოლიტიკური, მორალური, ეკონომიური, სოციალური გარემოებანი ესთეტიკურ შინაარსს ქმნიან. მაშასადამე, ისევე იმ აზრს მივაღებთ, რომ ესთეტიკური საგნის ესთეტიკურობას ფორმა ქმნის.

ზემოთ ნათქვამი იყო, რომ ესთეტიკური შინაარსის ცნების შემოტანას გარკვეული მიზანი აქვს—იმის უარყოფა, რომ ესთეტიკური საგნის სპეციფიკა ფორმითაა განსაზღვრული. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს ცნება ფორმალისმიისა და მასთან დაკავშირებული ესთეტიზმის საწინააღმდეგო იარაღად უნდა იყოს გამოყენებული. ჩვენ კი დავინახეთ, რომ ეს ცნება თითქოს უფრო ესთეტიზმისკენ ე. წ. იზოლაციონიზმისკენ, ცხოვრებისაგან ხელოვნების მოწყვეტისაკენ უბიძგებს, ვიდრე მათ წინააღმდეგ. ისევე გამოდის, რომ თითქოს უფრო მართებულად უნდა მივიჩნიოთ თეორია, რომლის თანახმადაც ესთეტიკური საგნის და, კერძოდ, მხატვრული ნაწარმოების სპეციფიკა თავისებური ფორმითაა განსაზღვრული. თუ ვიფიქრებთ, რომ ესთეტიკურ ფორმას აქვს მაგიური ძალა ყოველგვარი მასალისაგან და შინაარსისაგან ესთეტიკური საგნის აშენებისა, მაშინ თითქოს მოიხსნებოდა ყოველგვარი დაბრკოლება რეალისტური ხელოვნების შესატყვისი ესთეტიკური თეორიის აგებისათვის. ხელოვნება, ისევე როგორც მეცნიერება და საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვა ფორმები, ასახავს ობიექტურ სინამდვილეს—ყველაფერს მასში, ესთეტიურსაც და არაესთეტიკურსაც, მშვენიერსაც და მახინჯსაც, კარგსაც და ავსაც,—მაგრამ ამ ასახულს თავისებურად, განსაკუთრებული ფორმით გამოთქვამს და ასე მიიღება ხელოვნებით-ესთეტიკური ფენომენები. შინაარსი ერთი აქვს ხელოვნებასა და საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვა ფორმებს (სახეობებს), განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ ეს შინაარსი სხვადასხვანაირად, სხვადასხვა ფორმით არის გამოთქმული. რაღა საჭიროა მეტი ძიება, სწო-

რი იყო ის თეორია, რომელიც 30—40-იან წლებში იყო გაბატონებული ჩვენში და რომელსაც ისეთი ავტორიტეტული წინამორბედები ჰყავდა, როგორიცაა მაგალითად, ბელინსკი.

მაგრამ, რა თქმა უნდა, საქმე ასე მარტივად როდია. ესთეტიკური შინაარსის ცნება მართლაც მრავალ სიძნელესთან არის დაკავშირებული, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ სწორია თვალსაზრისი, რომელიც ესთეტიკურობის წყაროს მხოლოდ ფორმაში ხედავს. შინაარსის ესთეტიკის მომხრეებმა მრავალი არგუმენტი წმოაყენეს ამ უკანასკნელი თვალსაზრისის წინააღმდეგ და, ჩემი აზრით, დაასაბუთეს კიდევ მისი მცდარობა. აქ არ შევუდგები ყველა ამ არგუმენტის ჩამოთვლას, ისინი საკმაოდ ცნობილია⁶. მავუთითებ მხოლოდ მათ ძირითად აზრზე. ეს ძირითადი კი იმაში მდგომარეობს, რომ თუ ჩვენ ესთეტიკის სპეციფიკას მხოლოდ მის ფორმაზე დავიყვანთ, მაშინ თვითონ ეს ფორმა გახდება აუხსნელი. გაუგებარი გახდება, თუ რითია იგი განსაზღვრული და, უკეთეს შემთხვევაში, მისი მხოლოდ სუბიექტივისტური ახსნა იქნება შესაძლებელი. აქედან კი გზა ისევ მიდის ფორმალიზმისაკენ, სუბიექტივიზმისაკენ, ესთეტიზმისა და სინამდვილისაგან ხელოვნების მოწყვეტისაკენ, ე. ი. ისევ იმისაკენ, რასაც, თითქოს, ესთეტიკური შინაარსის ცნების აღიარებას მივყავართ.

2. სინამდვილეთა დაქვემდებარების ცდა

ესთეტიკური საგანი (სულ ერთია ხელოვნების ნაწარმოები იქნება იგი თუ ბუნების მოვლენა) ორგანული, გემტალტური მთელია, მასში არსებითი და უმთავრესი სწორედ ამ მთლიანობიდან მოდის და არა მისი ნაწილებიდან თუ მხარეებიდან, როგორიცაა, მაგალითად, ფორმა და შინაარსი, გრძნობადი და ზეგრძნობადი, სუბიექტური და ობიექტური მომენტები. ესთეტიკურობა ამ საგნის გემტალტოვისებაა, მთელის, როგორც მთელის, თავისებურებაა და არა ცალ-ცალკე ფორმისა და

შინაარსისა, გძნობადი ან არაგრძნობადი, სუბიექტური ან ობიექტური მხარეებისა. მაგრამ ეს მთელი და მისი გეშტალტთვისებები ესთეტიკური საგნის შინაარსისა და ფორმის, გრძნობადი და ზეგრძნობადი ფენების, სუბიექტური და ობიექტური მხარეების გარეშე კი არ ღვანან, არამედ სწორედ მათ მთლიანობას წარმოადგენენ. ამიტომ იმ გარემოების გამო, რომ ორგანული გეშტალტური მთელი მეტია ნაწილებზე, „წინ უსწრებს“ მათ და ხელიდან გვიქრება მისი ნაწილებად დაშლის დროს, უარი კი არ უნდა ვთქვათ ესთეტიკური საგნის მხარეთა გარჩევაზე, არამედ მხოლოდ ზუსტად გაგითვალისწინოთ ამ მხარეთა დამოკიდებულება მთელზე და ასე შევეცადოთ მათ გაგებას. თუ, მაგალითად, ცნობილია, რომ შინაარსად და ფორმად ესთეტიკური საგნის დაშლის შედეგად ჩვენ მივიღებთ ისეთ ელემენტთა სიმრავლეს, რომლის ხელახალი შეჯამების შედეგად პირვანდელ მთლიანს კი არ ვღებულობთ, არამედ რაღაც სხვას, აქედან არ უნდა გავაკეთოთ დასკვნა, რომ საერთოდ არასწორია ესთეტიკურ საგანში ფორმისა და შინაარსის გარჩევა. პირიქით, ეს გარჩევა უნდა ძივანდინოთ, მაგრამ იმის გათვალისწინებით, რომ, ამ შემთხვევაში ჩვენ ორგანული მთელის ფორმისა და შინაარსთან გვაქვს საქმე და არა მექანიკური აგრეგატისა.

თუ რას ნიშნავს ასეთი, მთლიანობის გამთვალისწინებელი ანალიზი, ამის ყველაზე ნათელი ჩვენება შემდეგ მაგალითზე შეიძლება. ცნობილია, რომ ესთეტიკური საგანი სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთქმედებაში აიგება, რომ ამ საგნის შექმნაში თავისი წვლილი შეაქვს ობიექტსაც და სუბიექტსაც⁷. თუ აქედან გამოძღინარე ჩვენ მოვინდომებთ იმის გაგებას, თუ რას იძლევა ცალკე აღებული ობიექტი ან სუბიექტი ესთეტიკური საგნის აგებისათვის, საერთოდ ვერაფერს ვერ მოვძებნით. დავსვათ მართლაც, ასეთი საკითხი: საიდან მოდის საგნის ესთეტიკურობა—ობიექტიდან თუ სუბიექტიდან, სხვა სიტყვებით, ბუნებრივი ესთეტიკურის ასლგადაღებასთან გვაქვს საქმე ხელოვნებით-ესთეტიკურის შემთხვევაში, თუ სუბიექტი გადაა-

მუშავეებს სინამდვილიდან აღებულ არაესთეტიკურ მასალას ესთეტიკურ მოვლენად? გარედან შემოტანილი რამაა საგნის ესთეტიკურობა, თუ იგი სუბიექტის მიერაა შექმნილი?

არ არის ძნელი იმის ჩვენება, რომ ასეთი ალტერნატივის ორივე მხარე მცდარია. ესთეტიკური შინაარსის ცნების საწინააღმდეგო საბუთები, რომლების ზემოთ იყო მოტანილი, უმთავრესად იმ ვარაუდს ემყარება, რომ ესთეტიკური შინაარსი ან გარედან უნდა იყოს მოტანილი, ან სუბიექტის მიერ უნდა იყოს შექმნილი. პირველ შემთხვევაში ჩვენ, წმინდა წყლის ესთეტიზმს, სინამდვილისაგან ხელოვნების მოწყვეტას, მხოლოდ „ესთეტიკური ფაქტების“ ასახვით ხელოვნების შეზღუდვას ვიღებთ, მეორე შემთხვევაში... ისევ სინამდვილისა და ხელოვნების გათიშვას და ამასთან ერთად სუბიექტივიზმსა და ფორმალიზმს ვღებულობთ.

პრინციპულად იმავე მდგომარეობასთან გვექნება საქმე, თუ დავუშვებთ, რომ ესთეტიკური საგნის სპეციფიკა ნაწილობრივ ობიექტით არის განსაზღვრული, ნაწილობრივ კი სუბიექტით და რომ ეს სპეციფიკა ამ ნაწილთა შეჯამებით იქმნება. ასეთ შემთხვევაშიც გამოვა, რომ ხელოვნება სინამდვილის ასახვისას შეზღუდულია იმ „ნაწილობრივ ესთეტიკურით“, რომელიც ობიექტის წვლილს შეადგენს და, გარდა ამისა, სუბიექტურის წვლილის ობიექტური საფუძვლები, მისი აუცილებლობა გაუგებარი, აუხსნელი დარჩება.

ცხადია, რომ მხოლოდ ერთი გამოსავალი გვრჩება—განვიხილოთ ესთეტიკური (ყოველ შემთხვევაში, ხელოვნებით ესთეტიკური მაინც), როგორც სუბიექტ-ობიექტის მთლიანობაში არსებული რამ. თანაც გასაგებია, რომ ეს მთლიანობა უნდა მივიჩნიოთ პირველადად, გამოსავალად და არა მეორედად, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად არსებული სუბიექტისა და ობიექტის შეხვედრის, გარეგანი დაკავშირების შედეგად.

მაგრამ განა შეიძლება ასეთი ერთიანობის დაშვება? რა აზრით შეიძლება ლაპარაკი სუბიექტ-ობიექტის ერთიანობისა თუ მთლიანობის პირველადობაზე? ცხადია, მხოლოდ იმ აზ-

რით, რომ ცდის მოცემული სახის სუბიექტიცა და ობიექტიც, როგორც ასეთები, როგორც ამ ცდის ობიექტი და სუბიექტი (გნოსეოლოგიური, ეთიკური, ესთეტიკური, რელიგიური) არსებობენ მხოლოდ ამ ცდის ფარგლებში და მისი მეშვეობით. ობიექტი, როგორც ობიექტური რეალობა, როგორც სინამდვილე, რა თქმა უნდა, არსებობს ყოველგვარ ცდამდე და საფუძვლად უდევს ყოველგვარი ცდის შესაძლებლობას, მაგრამ, როგორც გნოსეოლოგიური, ეთიკური თუ ესთეტიკური ობიექტი, იგი ასეთია მხოლოდ სათანადო ცდაში. იგივე ითქმის სუბიექტზე. ადამიანის რეალური კონკრეტულ-ისტორიული არსებობა, რასაკვირველია, წინაპირობაა ყოველი შესაძლებელი ცდისა და ამ აზრით, წინ უსწრებს ყოველნაირ ცდას, მაგრამ გნოსეოლოგიურ, ეთიკურ, ესთეტიკურ თუ რელიგიურ სუბიექტად იგი მხოლოდ სათანადო ცდაში და ამ ცდის წყალობით იქცევა. მანამდე მასში მხოლოდ შესაძლებლობაა ამა თუ იმ სუბიექტად ქცევისა და ეს შესაძლებლობა შეიძლება გამოვლინდეს და შეიძლება არც გამოვლინდეს. ყველაზე ნათლად ეს რელიგიური სუბიექტის მაგალითზე ჩანს. ცნობილია, რომ ყველა ადამიანში შეიძლება გაიღვიძოს რელიგიურმა რწმენამ, მაგრამ ისიც ცნობილია, რომ ყველა ადამიანი არ არის რელიგიური სუბიექტი. ისიც ცნობილია, რომ არ არსებობს პრინციპულად შეუცნობადი საგნები, მაგრამ უამრავია ისეთი საგანი, რომელიც ჯერ კიდევ არ შემოსულა მეცნიერული შემეცნების არეში და ამ მხრივ ჯერ არ ქცეულა გნოსეოლოგიურ ობიექტად.

მეორე გარემოება, რომელიც განაპირობებს სათანადო სუბიექტისა და ობიექტის მიმართ თვითონ ცდის, როგორც მთლიანის, პირველადობაზე ლაპარაკის შესაძლებლობას, ის არის, რომ ადამიანი და სინამდვილე თავდაპირველად ერთმანეთისაგან გათიშულად კი არ არსებობენ და შემდეგ კი არ ერთიანდებიან ამა თუ იმ ცდის შემწევობით, არამედ იმთავითვე არიან მთლიანობაში. ადამიანი სინამდვილეში ცხოვრობს როგორც მისი ორგანული ნაწილი. ადამიანი სინამდვილის პროდუქტია და მხოლოდ გარემოსთან ცოცხალი, რეალური კავშირ-ურთი-

ერთობით შეუძლია არსებობა. დაპირისპირება ადამიანსა და სინამდვილეს შორის, გაყოფა სუბიექტად და ობიექტად მეორადი ამბავია და სწორედ ცდაში ხდება. ამასთან ამ გაყოფის, გათიშვის ხასიათი ცდის სხვადასხვა სახეობებში განსხვავებულია, როგორც მე ვეცადე მეჩვენებინა თავებში ესთეტიკური ობიექტის სრტუქტურისა და ესთეტიკური აღქმის სუბიექტის შესახებ. თუ შემეცნებით ცდაში ეს გათიშვა ბოლომდეა მიყვანილი და გნოსეოლოგიურ სუბიექტს, რომელშიც არც ერთი ატომი აღარაა ობიექტური რეალობისა, უპირისპირდება წმინდა, ყოველგვარი სუბიექტურისაგან თავისუფალი ობიექტი, ესთეტიკურ ცდაში სუბიექტშია შემონახული ადამიანის ობიექტურ-რეალური არსებობის ნიშნები და არც ობიექტია გაწმენდილი სუბიექტური ნიშნებისაგან. თუ შემეცნების ცდაში (მის ფარგლებს და არა მის საფუძველში) ადამიანსა და სინამდვილეს შორის აღარავითარ კავშირს აღარა აქვს ადგილი, გარდა გნოსეოლოგიური მიმართებისა, ესთეტიკურ ცდაში რეალური, ასახვითი, ეთიკური და სხვა კავშირი ადამიანისა სინამდვილესთან, თუმცა „მოხსნილი“ სახით, მაგრამ მაინცაა შემონახული, ისე, რომ სინამდვილესთან ადამიანის სხვა სახის კავშირები, სინამდვილისა და ადამიანის სხვა სახის ერთიანობები არა მარტო წინ უსწრებს ესთეტიკურ ცდას და განაპირობებს მას, არამედ, გარკვეული აზრით, მის შინაარსშიც შედის.

ეს ყველაფერი გვაძლევს უფლებას ვილაპარაკოთ, რომ ესთეტიკური ცდა, როგორც მთლიანობა, წინ უსწრებს თავის სუბიექტსა და ობიექტს, განაპირობებს ამ ობიექტის შინაარსსა და ფორმას, მისი ფენებისა და მხარეების თავისებურებას. ესთეტიკური შინაარსის ცნება, მაშასადამე, მართებულია მხოლოდ მაშინ, როცა იგი გამოყენებულია ესთეტიკური ცდის ფარგლებში, ნახმარია ამ ცდაში და ამ ცდით არსებულის დასახასიათებლად. საკმარისია გავიღეთ ამ ცდის ფარგლებიდან და ეს ცნება მიუყენოთ ობიექტურ სინამდვილეს და არა ესთეტიკურ ობიექტს ან დავიწყოთ მისი წყაროების ძებნა

ადამიანში, როგორც ფსიქოფიზიკურ რეალობაში (და არა ესთეტიკურ სუბიექტში), რომ იგი ყალბ ცნებად გადაიქცეს და ყალბ შედეგამდე მიგვიყვანოს. მაშასადამე, იმ შეცდომათა ძირი, რომლებიც ჩვენთან ზემოთ მივიღეთ, ესთეტიკური შინაარსის ცნება კი არ არის, არამედ ამ ცნების არასწორი გამოყენება, ამ ცნების შესატყვისი საგნის ძიება იქ, სადაც იგი არც არის და არც შეიძლება იყოს.

ამ გარემოების ნათელყოფა შემდეგნაირადაც შეიძლება. არავის მოუვა აზრად ესთეტიკური ფორმის ძიება არაესთეტიკურ მოვლენებში. მაშ, რატომღა უნდა ვეძებოთ ესთეტიკური შინაარსი არაესთეტიკურ ობიექტებში, განა ფორმა და შინაარსი კორელატური ცნებები არაა? ესთეტიკურ ობიექტად ყოფნა კი რეალურ მოვლენას (სულ ერთია ობიექტურსა თუ სუბიექტურს) შეუძლია მხოლოდ ესთეტიკურად აღმქმელთან მიმართებაში, ამის გარეშე, მანამდე, რეალურ მოვლენაში მხოლოდ შესაძლებლობა, პირობებია ესთეტიკურ ობიექტად ქცევისა; სინამდვილედ კი შესაძლებლობა მხოლოდ განხორციელების შედეგად იქცევა. ესთეტიკურის სფეროში ეს განხორციელება, ბუნებრივი თუ ადამიანური მოვლენის ესთეტიკურ ფაქტად ქცევა ზდება მხოლოდ ესთეტიკურ ცდაში, ადამიანსა და სინამდვილეს შორის ესთეტიკური დამოკიდებულების დამყარების შემთხვევაში.

ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ ბუნებრივ მოვლენას ესთეტიკურ ფენომენად აქცევს ესთეტიკური ჭვრეტის აქტი. პირიქით, თვით ეს აქტი პირობადებული უნდა იყოს ბუნებრივი მოვლენის რეალური ნიშნებით; წინააღმდეგ შემთხვევაში, ესთეტიკური აქტი ობიექტურ კანონზომიერებას იქნებოდა მოკლებული და წმინდა წყლის სუბიექტივიზმი უნდა აგვეღიარებინა. ესთეტიკური სუბიექტივიზმი კი, გარდა იმ მცდარი და მავნე თეორიული და პრაქტიკული დასკვნებისა, რომლებიც მისგან გამომდინარეობენ, უბრალო ფაქტობრივი გარემოების გამოა მიუღებელი. საქმე ის არის, რომ რეალურად განსხვავებული მოვლენები განსხვავებულ ესთეტიკურ შეფასებას იმსახურებენ,

რომ აი ეს მოცემული საგანი მართლაც ლამაზია, ნამდვილად ჩვენგან დამოუკიდებლად მშვენიერია და თუ ვინმე ამას ვერ ამჩნევს, ეს იმიტომ, რომ იგი უბრალოდ ვერ ხედავს ესთეტიკურ ობიექტს, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ესთეტიკურ ცდას სუბიექტი კი არ ქმნის, არამედ იგი (ეს ცდა) წარმოიქმნება სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობაში. ხოლო ამ ურთიერთობის წარმოქმნას ან, უფრო ზუსტად, ადამიანისა და სინამდვილის რეალური, წინაესთეტიკური ერთიანობის გარდაქმნას ესთეტიკურ დამოკიდებულებად რეალური საგნის თავისებურებანი განაპირობებენ. ეს თავისებურებანი აღძრავენ ადამიანში გარკვეულ ინტერესს საგნის მიმართ, გამოიწვევენ სულიერ პროცესებს, რომლებიც ჩაერთვიან ჭკვრეტით მოცემულ მასალაში და ასე აიგება ესთეტიკური საგანი, რომელსაც ექნება თავისი შინაარსი და ამ შინაარსის შესატყვისი ფორმა. მაშასადამე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „მეტაესთეტიკურ“ სფეროში, ე. ი. ესთეტიკური ცდის ფარგლებს გარეთ ჩვენ შეგვიძლია ვეძებოთ არა ესთეტიკური შინაარსი ან მისი ნაწილები, არამედ მხოლოდ განმსაზღვრელი ფაქტორები, ამ შინაარსის წარმოქმნის პირობები. ეს პირობები უნდა ვეძიოთ ობიექტურ სინამდვილეში, ადამიანის ბუნებაში და მათ კონკრეტულ, ცოცხალ ურთიერთობაში. „მეტაესთეტიკური“ სფერო ესთეტიკური საგნისათვის იძლევა მხოლოდ მასალას და არა შინაარსს.

ეს მასალა, რომ მხოლოდ ობიექტური სინამდვილიდან მოსულად ვიგულოვთ, მაშინ იმავე გადაულახავ სიმძლეებს წავაწყდებით, რაც დაკავშირებულია ესთეტიკური შინაარსის ძებნასთან ადამიანსგარეშე ბუნებაში. შინაარსი მასალის ერთიანობაა, ფორმა კი სწორედ ამ მასალის ერთიანობის წესს ჰქვია. ეს მასალა რაღაცნაირი წესით არის გაერთიანებული ობიექტურ „მეტაესთეტიკურ“ სფეროში და ეს წესი შეიძლება ან განმეორდეს ესთეტიკურ ცდაში, ანდა შეიცვალოს სხვა ფორმით. პირველ შემთხვევაში სრულიად გაუგებარია, თუ როგორ შეიძლება „მეტაესთეტიკურის“ გამეორება ესთეტიკურ ფენომენს გვაძლევდეს, მეორე შემთხვევაში კი აუხსნელს გახ-

დიდა იმას, თუ საიდან მოდის და რა განაპირობებს მისი მიყენების საზღვრებს.

სრულიად სხვა მდგომარეობასთან გვექნება საქმე, თუ დავუშვებთ, რომ ესთეტიკური საგნის საშენი მასალა ადამიანისა და სინამდვილის „მეტაესთეტიკური“ ერთიანობიდან მოდის. მართალია, ერთი შეხედვით, თითქოს აქაც იმავე სიძნელეებთან გვექნება საქმე. ამ „მეტაესთეტიკურ“ სფეროშიც ხომ საშენი მასალა რაღაცნაირ ერთიანობაშია, ე. ი. უკვე შეადგენს რაღაცნაირ მეამა და საკითხავი იქნება, რა ურთიერთობაა ამ შინაარსსა და ესთეტიკური საგნის შინაარსს შორის. მაგრამ აქ ეს სიძნელე მოჩვენებითია. „მეტაესთეტიკური“ ერთიანობის გადასვლა ესთეტიკურ ცდაში შეიძლება იყოს არა ასლგადაღება ან მასალის გადაფორმება მისთვის უცხო პრინციპის თანახმად, არამედ უბრალოდ გამოვლენა, გამომჟღავნება. გამოვლენის მიმართება კი, რა თქმა უნდა, სრულიად სხვა ხასიათისაა, ვიდრე ასახვითი მიმართება და მასალის გადამუშავება მისთვის უცხო პრინციპის თანახმად.

ეს არ ნიშნავს, რომ ასახვის ცნება საერთოდ მიუყენებადია ესთეტიური ცდის სფეროსათვის ანდა, რომ ესთეტიკურ ცდაში ადგილი არა აქვს „მეტაესთეტიკური“ (ობიექტური, სუბიექტური თუ სუბიექტურ-ობიექტური) სფეროდან მოტანილი მასალის გადამუშავებას. პირიქით, ესთეტიკურ ცდაში ასახვასაც აქვს ადგილი და მასალის გადამუშავებასაც, მაგრამ ისინი მხოლოდ მომენტებია ესთეტიკური ცდისა და მთელი ცდის ამხსნელ პრინციპებად ვერ გამოდგებიან. ძველი დავა იმის თაობაზე, ბუნების მიბაძვაა ხელოვნება თუ ახალი სინამდვილი შექმნა, ობიექტური ყოფიერების ასახვაა თუ ხელოვანის სულის გამოსახვა, არსებითად, გაუგებრობაზეა დამყარებული. ხელოვნება მიბაძვაც არის და შემოქმედებაც, ასახვაც და გამოსახვაც ან, უფრო ზუსტად, მასში არის მომენტები, რომლებიც ცალკე აღებულნი, საერთო კონტექსტიდან გამოყოფილნი, შეიძლება დავახასიათოთ როგორც მიბაძვა, შექმნა და ა. შ., ნამდვილად კი ხელოვნება არც ერთი ამათვანია და არც მათი ჯამი, არამედ პრინციპულად სხვა ბუნებისაა.

3. ესთეტიკური ცდის „მეტაესთეტიკური“ საფუძველი

ესთეტიკურ ცდაში, რა თქმა უნდა, ადგილი აქვს სუბიექტის მიერ ობიექტის ასახვასაც, ობიექტიდან მომდინარე მასალის გადამუშავებასაც, მიბაძვასაც და შექმნასაც, მაგრამ ყველაფერი ეს არ არის სპეციფიკური ესთეტიკური ცდისთვის, ყველაფერს ამას ცდისა და ადამიანური მოღვაწეობის სხვა სფეროშიც აქვს ადგილი. ეს არ ნიშნავს, რომ ესთეტიკური ცდის ეს მომენტები მეორეხარისხოვანია და არაარსებითი, პირიქით, მათ ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვთ და შეიძლება სწორედ მათი არსებობით აიხსნება ის უცნაური გარემოება, რომ ხელოვნებას შეუძლია ერთსა და იმავე დროს იყოს თავიდან ბოლომდე ესთეტიკურიც და არც კარგავდეს შინაგან კავშირს ცხოვრებასთან, მის ესთეტიკურსგარეშე სფეროებთან. მაგრამ აი ამ კავშირს, „მეტაესთეტიკურთან“ ესთეტიკურის კავშირის ბუნება არ გამოითქმება არც მიბაძვის, არც შექმნისა თუ გარდაქმნის, არც ასახვისა და არც გამოსახვის ცნებებით. როგორც ზემოთ ითქვა, ესთეტიკური ცდა გამოძლავდება, გამოვლენაა ადამიანისა და სინამდვილის გარკვეული კავშირურთიერთობისა. თუ ვიპოვნით პასუხს კითხვაზე—როგორია ეს ურთიერთობა, ამით მოვძებნით გასაღებს ესთეტიკური ცდისა და მისი ობიექტის შინაარსის გასაგებად.

ესთეტიკური ცდა, ისევე როგორც, მაგალითად, გნოსეოლოგიური, ბუნებასთან ადამიანის ცნობიერი დამოკიდებულებაა. მაგრამ, სწორედ ეს დამოკიდებულებაა ესთეტიკურ ცდაში პრინციპულად თავისებური და ამის შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, სრულიად თავისებურია ის ბუნებაც, რომელთანაც სუბიექტს საქმე აქვს ესთეტიკურ ცდაში; იგი პრინციპულად სხვაა, ვიდრე მეცნიერებაში მოცემული ბუნება. სინამდვილე, რომელშიაც ადამიანი ცხოვრობს, რა თქმა უნდა, ერთია და არა მრავალი. მაგრამ ეს ერთი სინამდვილე, ერთი ბუნება უსასრულოდ მრავალმხრივია და მრავალნაირი. ამიტომ არსებობს

იმის შესაძლებლობა, რომ ვილაპარაკოთ ცდის სხვადასხვა სახეობებში მოცემული ბუნების სხვადასხვაგვარობაზე. ცნობილია, რომ, მაგალითად მეცნიერული თვალსაზრისისათვის ბუნება სრულიად სხვაგვარია, ვიდრე პოეტური თვალსაზრისისათვის. პირველ შემთხვევაში ბუნება არის რაღაც გარეშე ძალა, რომელიც უპირისპირდება ადამიანს და რომელშიაც მხოლოდ ობიექტური კანონზომიერება ბატონობს. ასეთი ბუნება უნდა შეისწავლო, მის კანონზომიერებაში გაერკვე და შეეცადო გამოიყენო მისი ძალები საზოგადოების საკეთილდღეოდ; პოეტური თვალსაზრისისათვის კი ბუნება რაღაც გარეშე, უცხო რამ კი არ არის, არამედ ჩვენი სამყაროა, სამყარო, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, ვიტანჯებით და ვხარობთ, ვმარცხდებით და ვიმარჯვებთ, რომელიც სრულიადაც არ არის გულგრილი ჩვენ მიმართ, რადგან არც ჩვენ ვართ მისთვის უცხონი, მისი ორგანული ნაწილები, მისი შვილები ვართ.

საქმე არამც და არამც არ უნდა წარმოვიდგინოთ ისე, რომ აქ მხოლოდ თვალსაზრისთა განსხვავებას. სუბიექტური მიდგომის სხვადასხვაობას აქვს ადგილი; არა, აქ რეალური, ობიექტური განსხვავებაა მეცნიერებისა და ხელოვნების „ბუნებებს“ შორის, ისინი ობიექტურად, რეალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ობიექტურად იმ აზრით, რომ მეცნიერებას მართლაც რომ ობიექტურ, ყოველგვარი სუბიექტურისაგან თავისუფალ სინამდვილესთან აქვს საქმე, ხელოვნების შემთხვევაში კი ის „მეტაესთეტიკური“ სფერო, რომელიც უნდა გამოვლინდეს, გამოძევადეს მასში, რეალურად, სუბიექტის გაცნობიერებისაგან, ასახვითი მიმართებისაგან დამოუკიდებლად არსებობს. პოეტური ხილვა სამყაროსი ილუზია კი არ არის, არამედ ნამდვილად არსებულ გარემოებათა გამოვლინება-გამომჟღავნება.

სამყაროს პოეტური ხილვა, ხილვა, რომელშიც ბუნება გვიცინის, ღელავს, ხარობს, წუხს და ა. შ., ანტროპომორფისტული ილუზიაა მხოლოდ მეცნიერული თვალსაზრისისათვის. მეცნიერების სამყაროში მართლაც შეცდომაა მზის სიცილზე თუ

ზღვის განრისხებაზე ლაპარაკი, რადგან მას (მეცნიერებას) საქმე აქვს სუბიექტის დამოუკიდებლად არსებულ საგნებთან და მოვლენებთან, ისეთ ბუნებასთან, რომლიდანაც იმთავითვე აბსტრაქტირებულია ადამიანი და ყოველგვარი ადამიანური. ხელოვნებას კი სწორედ ადამიანსა და ადამიანურ სამყაროსთან აქვს საქმე. ამიტომ ესთეტიკურის სფეროში, პოეტური სიმართლის სფეროში სრულიად გამართლებულია ბუნების მოვლენების ამაღლება ადამიანის ღონემდე და მათთან ისეთივე ურთიერთობის დამყარება, როგორსაც ადამიანი ადამიანთან ამყარებს ხოლმე. და არა მარტო გამართლებული, არამედ აუცილებელიც, რადგან ბუნების მოვლენებთან, როგორც ჩვენ სწორებთან ურთიერთობის გარეშე შეუძლებელია მათი პოეტურად დანახვა. თუ მოვლენა არ არის დანახული როგორც სიყვარულისა და მეგობრობის ღირსი, იგი ესთეტიკურად არ აღიქმება.

შემთხვევითი არ არის, რომ ესთეტიკური ცდა ახლოს დგას ადამიანური ცდის ისეთ სახეობებთან, რომელშიც სუბიექტი ბოლომდე არ გამოჰყოფს თავის თავს გარემო სინამდვილიდან, მთლიანად თავის საპირისპიროდ არ მიიჩნევს ამ გარემოებას, არ გაუწყვეტია მასთან ნათესაური კავშირი. ახლოს დგას ეს ცდა ბავშვის გულუბრყვილო ხედვასთან, სამყაროს მითოლოგიურ აღქმასთან, რელიგიურ ცდასთან, მისტიკასთან. ახლოს დგას, მაგრამ მათი იგივეობრივი კი, რა თქმა უნდა, არ არის. ესთეტიკური ცდა არ დაიყვანება არც ბავშვის გულუბრყვილო აღქმაზე და არც მისტიკურ ხილვაზე, იგი პრინციპულად სხვა ბუნებისაა, თუმცა კი შეიძლება ხშირად სარგებლობდეს, როგორც მასალით და თანაც მაღლიერი მასალით, სამყაროს ბავშური, მითოლოგიური თუ რელიგიური აღქმით. მაღლიერით იმ აზრით, რომ შედარებით ნაკლები გადამუშავება ჭირდება და ესთეტიკურ ცდაში გამოიმყვანებას უფრო ეგუება ასეთ აღქმებში დანახული სურათი სამყაროსი, ვიდრე, მაგალითად, თანამედროვე მეცნიერებისა. ამიტომ იყო, რომ მაგალითად, ბერძნული მითოლოგია ბერძნული ხელოვნების ნიადაგიც იყო

და არსენალიც და ამ ნიადაგზე ბერძნებმა ხელოვნების უკვდავი შედეგები იმიტომ შექმნეს, რომ ისინი, კაცობრიობის განვითარებაში ნორმალური ბავშვები იყვნენ.

ის ფაქტი, რომ ესთეტიკურ ცდაში სამყარო ადამიანის სამყაროდ, გაადამიანურებულად და ხშირად ადამინური თვისებებით დაჯილდოებულად აღიქმება, ღიღი ხანია შემჩნეულია ესთეტიკაში, ახსნის ცდებიც არა ერთი ყოფილა. ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ცდა იმ ფაქტის ახსნისა, რომ ესთეტიკურ ცდაში საგანი განიცდება როგორც სულიერი თვისებებით დაჯილდოებული, შთაგრძნობის თეორიაა. ამ თეორიის არც განხილვა და არც კრიტიკა ამ შრომის მიზანს არ წარმოადგენს, მე მხოლოდ მისი ერთი ნაკლის აღნიშვნა მინდა, რაც შუქს მოჰფენს ესთეტიკური ცდის თავისებურებას, ეს ნაკლი, ჩემი აზრით, იმაში მდგომარეობს, რომ, როგორც ცნობლია, ესთეტიკურ ცდაში მოცემული საგნის ადამიანური თვისებებით გამდიდრების წყაროს შთაგრძნობის თეორია ეძებს აღქმის აპერცეფციის აპარატში. ესთეტიკური ობიექტის გასულიერება, ამ თეორიის მიხედვით, აღქმის აქტში და ამ აქტის მეშვეობით ხდება. ეს მოსაზრება ვერ გამოდგება ესთეტიკური ცდის თავისებურებათა ასახსნელად არა მარტო იმიტომ, რომ იგი სუბიექტივისტურია და ფსიქოლოგისტური. არამედ უმთავრესად იმიტომ, რომ იგი ყალბ წანამძღვარს ემყარება და არ ითვალისწინებს იმ მთავარს, რისი დამტკიცებაც ამ შრომის ძირითადი მიზანია. შთაგრძნობის თეორია გამოდის იმ ყალბი წანამძღვრიდან, რომ ესთეტიკურ ცდაში ერთმანეთს ხვდებიან იმთავითვე დაპირისპირებაში მყოფი სუბიექტი და ობიექტი და ამ ორ ურთიერთგამომრიცხავ წევრებს შორის დამყარებული ასახვითი მიმართების ფარგლებში ცდილობს ესთეტიკური საგნის სპეციფიკურ თავისებურებათა წყაროს მოძებნას. ასეთი ამოცანა კი, როგორც მე შევეცადე მეჩვენებინა ზემოთ, წინასწარვეა განწირული—როცა აქეთ სუბიექტია აღებული და იქით ობიექტი და მათ შორის ასახვითი მიმართების გარდა არაფერია დაშვებული, მაშინ ესთეტიკურის ახსნა ყოვ-

ლად შეუძლებელი ხდება. სანამ არ დავუშვებთ, რომ სუბიექტსა და ობიექტს შორის არსებობს „მეტაესთეტიკური“, ესთეტიკურ ცდამდე და მის საფუძვლად მდებარე ერთიანობა, მანამდე ესთეტიკური საგნის ფსიქოლოგისტური და ფორმალისტური ახსნებით უნდა დავკმაყოფილდეთ ან, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ასეთ ახსნაზე ხელი უნდა ავიღოთ.

რა თქმა უნდა, შთაგრძნობის ფაქტი ფაქტია და მისი უარყოფა უაზრობა იქნებოდა. შთაგრძნობის ფენომენს ესთეტიკურ ცდაში ალბათ აქვს კიდევაც ადგილი. სავარაუდებელია, რომ ესთეტიკურ ცდაში არის შთაგრძნობის მომენტიც. ეს მომენტი ვერ აგვიხსნის ესთეტიკური შინაარსის არსებობის ფაქტს, ვერ მოგვითითებს ვერც მის ნამდვილ წყაროზე და ვერც მის სპეციფიკაზე, რადგან იგი ცნობიერი ასახვის აქტში მოქცეული მომენტია და თანაც დამატებითი ნიშანია საჭირო ესთეტიკური შთაგრძნობის განსასხვავებლად შთაგრძნობის საერთო ფენომენისაგან.

უკანასკნელ წლებში საბჭოურ ესთეტიკურ ლიტერატურაში გავრცელდა კონცეფცია, რომელიც ესთეტიკური საგნის ადამიანური ან, როგორც ამას ეს კონცეფცია უწოდებს, სოციალური შინაარსის თავისებურ ახსნას იძლევა. ამ კონცეფციის მიმდევრების (სტოლოვიჩი, ვანსლოვი, და სხვები) მიხედვით, მატერიალური პრაქტიკის პროცესში ადამიანი ასაგნობირივებს თავის არსობრივ ძალებს და აადამიანურებს ბუნებას, თავისი თვისებების დაღს ასვამს მის მოვლენებს. აი ამ გაადამიანურების შედეგად ბუნების მოვლენები იძენენ სტოლოვიჩის, ვანსლოვისა და მათი მიმდევრების აზრით, ე. წ. ესთეტიკურ თვისებებს.

შთაგრძნობის თეორიასთან შედარებით ამ კონცეფციას, ერთი შეხედვით ნამდვილად აქვს კიდევაც უპირატესობა, რამდენადაც იგი ესთეტიკურობის წყაროს ეძებს არა აღქმის აქტში, არამედ ადამიანისა და ბუნების რეალურ ურთიერთობაში. მაგრამ ისიც იმ ყალბი წანამძღვრიდან გამოდის, რომ ადამიანი და გარეშე სინამდვილე იმთავითვე გათიშულნი, მოწყვეტილნი არიან

ერთმანეთს და შემდეგ არის საჭირო მათი დაკავშირება. მართალია, ადამიანი ადამიანად იქცევა და სინამდვილესთან ადამიანურ ურთიერთობებს ამყარებს საწარმოო-პრაქტიკული საქმიანობის საფუძველზე, მაგრამ ეს, ჯერ ერთი, კი არ გამოორიქხავს ადამიანისა და სინამდვილის ბუნებრივ ერთიანობას, არამედ სწორედ გულისხმობს მას, და მეორეც—პრაქტიკის განვითარების პროცესში ადამიანი სულ უფრო და უფრო იმორჩილებს ბუნებას, ბატონდება მასზე და ამ გაბატონების კვალობაზე იგი სულ უფრო უახლოვდება ბუნების მეცნიერულ ასახვას, მის, როგორც ობიექტური რეალობის, გაგებას და სულ ნაკლებ და ნაკლებ ახდენს მის გაადამიანურებას, განსულიერებას. ესე იგი, ბუნების პრაქტიკული გარდაქმნის შედეგად, საზოგადოდ რომ ვილაპარაკოთ, სამყარო კი არ უნდა მდიდრდებოდეს „ესთეტიკური თვისებებით“, არამედ, პირიქით ღარიბდებოდეს. მართალია, თავის მიერ შექმნილ ნივთებს ადამიანი თავის დაღს ასვამს, რის გამოც მის მიერ შექმნილი მატერიალური კულტურა კაცობრიობის ფსიქოლოგიის გაშლილი წიგნია; მართალია ისიც, რომ ადამიანი ქმნის სილამაზის კანონების თანახმადაც და ყველა ამის გამო მატერიალურ კულტურას ესთეტიკური ღირებულებაც აქვს. მაგრამ მაინც, სამყაროს მთლიან სურათში, რომელიც პრაქტიკის განვითარების შედეგად ყალიბდება, სულ უფრო და უფრო ბატონდება ობიექტურ-მეცნიერული ელემენტები და კლებულობს ესთეტიკურს.

უფრო სწორად რომ ვთქვათ, სამყაროს აღქმაში თანამედროვე ადამიანის მიერ სულ უფრო ნაკლები ადგილი უნდა დაეჭირა ესთეტიკურს, სტოლოვიჩი-ვანსლოვის კონცეფცია სინამდვილეს რომ შეესაბამებოდეს. მაგრამ ეს კონცეფცია არ არის სწორი, თუნდაც იმიტომ, რომ იგი სრულიად უძლურია ადამიანის მიერ ხელუხლები ბუნებრივი მოვლენების „ესთეტიკურ თვისებათა“ ახსნისას.

მე არ მინდა იმის თქმა, რომ „ესთეტიკურ თვისებათა“ თეორია თავიდან ბოლომდე მცდარია, რომ მასში არავითარი

რაციონალური მომენტი არ არის. პირიქით, ამ თეორიაში ბევრი რამ არის სწორად შემჩნეული. მართებულია, მაგალითად, დებულება, რომ ე. წ. „ესთეტიკური თვისებები“ ბუნებრივ-ობიექტური თვისებები კი არ არის, არამედ ადამიანური წარმოშობისაა. არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ პრაქტიკის პროცესს მნიშვნელობა აქვს ესთეტიკურისათვის. ოღონდ პრაქტიკის როლი ესთეტიკურ ცდაში არასწორად არის გაგებული. პრაქტიკა საერთო საფუძველია ადამიანის ყოველგვარი ცნობიერი ცდისა და არა საგანგებოდ „ესთეტიკურ თვისებათა“ წარმოშობის წყარო. იმაშიც სწორია ეს თეორია, რომ ესთეტიკური წყაროს სუბიექტ-ობიექტის არსებითად „მეტა-ესთეტიკურ“ სფეროში ეძებენ, ოღონდ აქაც პრაქტიკის ადგილი ამ სფეროში არაზუსტადაა გათვალისწინებული. პრაქტიკული დამოკიდებულება სინამდვილესთან აუცილებლად არის სუბიექტ-ობიექტის „მეტაესთეტიკური“ ერთიანობის მომენტი, მაგრამ მხოლოდ მომენტი და არა მთელი ამ სფეროს შემვსები. ეს, უპირველეს ყოვლისა, იქიდან ჩანს, რომ პრაქტიკული კავშირი ადამიანისა სინამდვილესთან დაპირისპირების მოხსნას ნიშნავს, ხოლო ამ დაპირისპირებას, „მეტაესთეტიკურ“ სფეროში მაინც, სხვა, უფრო ორგანული ხასიათის ერთიანობა უნდა უსწრებდეს წინ.

რა ხასიათისა შეიძლება იყოს „მეტაესთეტიკურ“ სფეროში არსებული ეს თავდაპირველი ერთიანობა? იქნებ ეს ბუნებრივი, ფიზიკურ-ბიოლოგიური მთლიანობაა ადამიანისა გარემოსთან? ის გარემოება, რომ ადამიანი ფიზიკურად და ბიოლოგიურად დაკავშირებულია გარემოსთან, რომ ამ გარემოს ბუნებრივი ნაწილია და პროდუქტია, მართლაც ასრულებს თავის როლს „მეტაესთეტიკურ“ სფეროში, მაგრამ ამაზე დაყვანა „მეტაესთეტიკური“ ერთიანობისა წმინდა წყლის ნატურალისტური შეცდომა იქნებოდა. ხოლო ნატურალიზმის პრინციპზე (როგორი სახეც არ უნდა მიიღოს ამ პრინციპმა—ფიზიკალიზმისა, ბიოლოგიზმისა თუ ფსიქოლოგიზმისა) ესთეტიკის აგება რომ ყოვლად შეუძლებელია, ეს საკმაო სიცხა-

დით დაადასტურა ესთეტიკის ისტორიამ. ნატურალისტური პრინციპების შემოტანა ესთეტიკაში უბრალო ანაქრონიზმი იქნებოდა, ესთეტიკური ცდა ადამიანური ცდის სახეობაა და ამ ცდას ნატურალიზმის პოზიციებიდან მხოლოდ ის შეხედავს, ვინც ადამიანს მხოლოდ ბუნებრივ მოვლენად, ბიოლოგიურ არსებად თვლის. ხოლო, ჯერ კიდევ არისტოტელემ იცოდა, რომ ადამიანი სოციალური ცხოველია, სოციალური არსებაა.

იქნებ ადამიანის სოციალურ არსებაში ვეძებოთ „მეტაესთეტიკური“ სფეროს უღრმესი ძირი, იქნებ ადამიანის, როგორც სოციალური არსების, მიმართებაა გარემოსთან ის თავდაპირველი ერთიანობა, რომელსაც ჩვენ ვეძებთ და რომელმაც უნდა განსაზღვროს ესთეტიკური ცდის სპეციფიკა? იმის უარყოფა, რომ „მეტაესთეტიკურ“ სფეროში ადამიანის სოციალური მიმართება სინამდვილესთან ერთ-ერთი მთავარი როლის შემსრულებელია, უაზრობა იქნებოდა. სოციალური ფაქტორი ერთ-ერთი უარსებითესი განმსაზღვრელია ესთეტიკურისა. მაგრამ სინამდვილესთან ადამიანის სოციალურ მიმართებაში ზომ მთავარი და უარსებითესი პრაქტიკაა, საზოგადოებრივი საწარმოო საქმიანობაა? ჩვენ კი ეს-ეს არის დავინახეთ, რომ პრაქტიკა, თუმცა არსებითი მომენტია „მეტაესთეტიკური“ სფეროსი, მაგრამ ამ სფეროს თავდაპირველი ძირი, მაშინ ასეთის როლს ვერ ითამაშებენ ვერც ის სოციალური მომენტები, რომელნიც თავის მხრივ პრაქტიკით არიან განსაზღვრულნი და გარკვეულ როლს თამაშობენ „მეტაესთეტიკურ სფეროში (კლასობრივი, ეროვნული, ეპოქალური და ა. შ. მომენტები). ამიტომ სოციალურის მიჩნევა „მეტაესთეტიკურის“ გარეგანდამწვდომ, გადამწყვეტ მომენტად არასწორია და სოციოლოგისტური ესთეტიკის აგების ცდებიც უნაყოფოა; თუმცა, რასაკვირველია, არსებობს (და სავსებით უფლებემოსილად) ხელოვნებისა და ესთეტიკურის სოციოლოგია, იმდენად, რამდენადაც ხელოვნება და ესთეტიკური საზოგადოების სოციალურ ცხოვრებაშია ჩართული.

მაშ, სადღა უნდა ვეძებოთ „მეტაესთეტიკურის“ თავდაპირ-

ველი ერთიანობის ძირი? ადამიანი ბუნებრივ-სოციალური არსებაა, მისი ცხოვრების გარემოც ბუნება და საზოგადოებაა. მართალია, გარდა ამისა, ადამიანი ცნობიერი არსებაც არის, მაგრამ ცნობიერების სფეროში ხომ შეიძლება დავიწყოთ „მეტაფიზიკის“ ძებნა, ეს „მეტა“ ხომ სწორედ იმას ნიშნავს, რომ იგი ესთეტიკურის ცდის (და მაშასადამე ცნობიერების) მიღმაა და მისი საფუძველია. თითქოს გამოუვალი მდგომარეობა შეიქმნა. მაგრამ მდგომარეობა გამოუვალია მხოლოდ იმისათვის, ვისთვისაც ადამიანი მარტო ბუნებრივი და სოციალური მოვლენაა და მისი სამყარო მხოლოდ ნივთიერებისა და ფაქტებისაგან შედგება, ე. ი. მდგომარეობა გამოუვალია მხოლოდ პოზიტივისტური, ფილოსოფიის უარმყოფელი თვალსაზრისისათვის. გამოუვალი მდგომარეობის შთაბეჭდილება იმიტომ შეიქმნა, რომ აქამდე ჩვენ ფაქტიურად ვხმარობდით ადამიანისა და მისი გარემოს კერძოდ ცნობიერულ ცნებებს. ადამიანის ფილოსოფიურ ცნებაში კი მხოლოდ მისი ბუნებრივი და სოციალური არსება არ უნდა იგულისხმებოდეს. ადამიანი ხომ სუბიექტია და თანაც არა ერთი, არამედ მრავალი სუბიექტის „შემცველი“—გნოსეოლოგიურისა, ეთიკურისა ესთეტიკურისა და ა. შ.

მისი სამყაროც მარტო ფაქტებისა და მოვლენებისაგან კი არ შედგება, არამედ ბევრად უფრო მეტია. ადამიანს საქმე აქვს არა მარტო ერთეულ გრძნობად საგნებთან და მოვლენებთან, არამედ ზეგრძნობადთანაც—ზოგადთან, კანონზომიერებასთან, კატეგორიულ გარკვეულობებთან, ღირებულებებთან, ასე რომ, უნივერსუმი, რომელშიც ადამიანი ცხოვრობს არ დაიყვანება დროულ-ვრცეულ მოვლენათა ერთობლიობაზე. თანაც აქ მთავარი ის არის, რომ ადამიანს არა მარტო ასახვა, გაგება შეუძლია ზეგრძნობადისა, იგი არა მარტო უპირისპირდება მას, როგორც გნოსეოლოგიური სუბიექტი, არამედ რეალურად ნაზიარებია კატეგორიულ გარკვეულობათა და ღირებულებათა სამყაროს, რეალურად ცხოვრობს ამ სამყაროში, მთელი თავისი არსებით არის მისი წევრი, მარტო გარეგნულად კი არ ეხება ზეგრძნობად (კანონების, კატეგორიების, ღირებულებათა) სამყაროს, არა-

მედ შინაგან ერთიანობაშია მასთან. ადამიანი თავისთავში შეიცავს უნივერსუმის ყველა კატეგორიალურ გარკვეულობას, თავის თავში ატარებს ღირებულებებს და თვითონაც წარმოადგენს კატეგორიალურ რეალობასა და ღირებულებას. ერთი სიტყვით, ადამიანს არა მარტო უნარი აქვს ზეგრძნობადის წვდომისა, არამედ თვითონაც არის ზეგრძნობადი ბუნებისა.

„მეტაესთეტიკური“ სფეროს უკანასკნელი საფუძველი ადამიანისა და სინამდვილის ეს ზეგრძნობადი, კატეგორიალური ერთიანობაა. ეს კი ნიშნავს, რომ „მეტაესთეტიკურ“ სფეროს ფესვები იქა აქვს გადგმული, რასაც ძველი ფილოსოფია მეტაფიზიკურს უწოდებდა. ეს მეტაფიზიკური თუ ძველებურად გავიგეთ, თუ იგი გრძნობადი სამყაროსი და კონკრეტულ-ისტორიული ადამიანის მიღმა, მათგან მოწყვეტილად მივიჩნიეთ, მაშინ, რა თქმა უნდა, იდეალისტურ შეცდომას მივიღებთ. მაგრამ ჯერ კიდევ არისტოტელემ დაასაბუთა, რომ მეტაფიზიკური ფიზიკურის მიღმა, მის უკან კი არ არის, არამედ მასშია, მისი იმანენტურია. ადამიანისა და სინამდვილის ზეგრძნობადი მხარეების აბსტრაქცირება და ცალკე წარმოდგენა, რა თქმა უნდა, შეიძლება, მაგრამ ნამდვილად ზოგადი ერთეულში არსებობს, ზეგრძნობადი-გრძნობადში, კატეგორიალური-მოვლენადში, ღირებულ-არსებულში. შეიძლება ყველაზე ნათლად ეს გარემოება „მეტაესთეტიკური“ სფეროს მაგალითზე ჩანდეს. როგორც ეს ზემოთ იყო ნაჩვენები, ესთეტიკურ ცდის საფუძველია არა ადამიანის აბსტრაქტული ცნების შესატყვისი მხარის ერთიანობა სინამდვილის აბსტრაქტულსავე გარკვეულობებთან, არამედ ცოცხალი, მთლიანპიროვნული ინდივიდუუმის ურთიერთობა ფერხორცსავსე რეალობასთან. „მეტაესთეტიკურ“ სფეროში მონაწილეობს ადამიანის (და მისი გარემოს) არა მარტო „მეტაფიზიკური“ მხარე, არამედ აგრეთვე მისი ბუნებრივი (ფიზიკურ-ბიოლოგიური და, განსაკუთრებით, სოციალური) არსება, როგორც მისი ზეგრძნობადი, ისე გრძნობადი ბუნება.

ამ აზრით, „მეტაესთეტიკური“ სფერო გრძნობადსა და ზეგ-

გრძობადს შორის არის გაშლილი. იგი ზეგრძობადის გრძობადში გადასვლის მიჯნაზე დევს. ესთეტიკურ ცდაში სწორედ ეს გარემოება ვლინდება, გამოძულავნდება, ცნობიერების ფაქტად იქცევა. უკანასკნელი ახსნა იმისა, რომ ესთეტიკურ ცდაში სუბიექტი ჭვრეტს გრძობად ობიექტს, რომელიც ამავე დროს არ არის მარტო გრძობადი, არამედ ზეგრძობადის გამოძხატველია, მისი შინამომცველია, მისი შუქით შიგნიდან განათებულია, და რომ ამ ჭვრეტაში თვითონ სუბიექტიც არის არა ერთეული, ცალკეული პიროვნება, არამედ იდეალიზებული, ტიპიზირებული ადამიანი,—ამის უკანასკნელი ახსნა „მეტაესთეტიკური“ სფეროს ზემონაჩვენებ თავისებურებაში უნდა ვეძებოთ, ამავეთი აიხსნება ესთეტიკის ისტორიაში მრავალგზის შემჩნეული ფაქტი—რომ ესთეტიკური თავისებური ხილია გრძობადსა და ზეგრძობადს, რეალურსა და იდეალურს, აუცილებლობასა და თავისუფლების სამყაროთა შორის. ესთეტიკურ ცდაში მართლაც არის მოხსნილი ეს წინააღმდეგობანი, მაგრამ ამ მოხსნას თვითონ ცდა (ე. ი. ერთმანეთის მიმართ გარემდებარე სუბიექტისა და ობიექტის შეხვედრა) კი არ ახდენს, არამედ იგი (ეს მოხსნა წინააღმდეგობებისა) ესთეტიკურ ცდაში ხორციელდება იმიტომ, რომ ამის საფუძველს „მეტაესთეტიკური“ სფერო იძლევა, იმიტომ რომ ეს მოხსნა არსებითად განხორციელებულია ამ („მეტაესთეტიკურ“) სფეროში.

ერთი შეხედვით, ესთეტიკურის გადაუჭრელი პრობლემების გადატანა „მეტაესთეტიკურ“ სფეროზე უბრალო ლოგიკურ შეცდომად გამოიყურება. ნამდვილად აქ შეცდომა კი არ გვაქვს, არამედ რეალურით იმის ახსნა, რასაც იდეალურში, ცნობიერების სფეროში აქვს ადგილი. ის გარემოება, რომ ესთეტიკურ ცდაში სუბიექტი ჭვრეტს გრძობად საგანს, განათებულს მისი ზეგრძობადი ბუნებით და გამდიდრებულს სუბიექტთან მისი კავშირ-ურთიერთობებით, გამდიდრებულს იმ მნიშვნელობითა და ღირებულებით, რომელიც ამ საგანს ადამიანისათვის აქვს, აიხსნება იმით, რომ წინააღმდეგობა სუბიექტსა და ობიექტს, გრძობადსა და ზეგრძობადს, ღირებულსა

და არსებულს შორის იმ ერთიანის გაორების შედეგს წარმო-
ადგენს, სადაც სუბიექტი ობიექტის ორგანული ნაწილია, გრძნო-
ბადი და ზეგრძნობადი, არსებული და ღირებული ერთიმეორის
განუყოფელი მხარეებია. ესთეტიკური ცდა აი ამ ვითარების
გამოვლენა-გამომჟღავნებაა გრძნობადი ჭვრეტის ფორმაში, ცოც-
ხალი კონკრეტული პიროვნების მიერ გრძნობად-კონკრეტულ
საგანთა ესთეტიკური დამოკიდებულების, ე. ი. მისი, როგორც
მშვენიერის, ამაღლებულის, ტრაგიკულისა თუ კომიკურის აღ-
ქმა-განცდის, ფორმაში. ასეთი ცდის შინაარსია ადამიანისა და
სინამდვილის „მატაესთეტიკური“ ერთიანობის გამომჟღავნე-
ბა-გამოვლენა, მისი გადაქცევა ადამიანის მიერ სამყაროს ესთე-
ტიკურ აღქმა-განცდად. ამდენად და ამ აზრით, ესთეტიკური
შინაარსის ცნებას აქვს გამართლება და ადვილი ესთეტიკუ-
რის სისტემაში.

1. საკითხის დასმა

ზემოთ ნაჩვენები იყო, რომ ესთეტიკური საგნის არსებობას მხოლოდ სუბიექტ-ობიექტის მიმართებაში აქვს ადგილი და რომ იგი ამდენად სუბიექტურ-ობიექტურია. თანაც ამ საგნის არსებობის დამოკიდებულება სუბიექტზე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ორმაგია, ორნაირი აზრით არის იგი სუბიექტურ-ობიექტური, ორნაირ სუბიექტთან ურთიერთობაში არსებობს—ფსიქოლოგიურთან და ესთეტიკურთან.

ესთეტიკურ სუბიექტთან ესთეტიკური საგნის განუყრელი კავშირი იმით გამოიხატება, რომ ეს უკანასკნელი მხოლოდ პირველისთვის არსებობს. კავშირი ფსიქოლოგიურ სუბიექტთან იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკური ობიექტის (ესთეტიკური სუბიექტისათვის მოცემული საგნის) აუცილებელი მომენტებია ადამიანური განცდები, რომლებიც ცნობიერებაში შემოჭრილი რაიმე სურათით არიან გამოწვეული და ორგანულად ერწყმიან მას, „შთაიგრძნობიან“ მასში. სულ ერთია, რისი იქნება ეს სურათი—იქნება იგი რეალობის აღქმა, მხატვრული ნაწარმოების ჭვრეტა თუ ფანტაზიის ხატი—იგი უნდა გაცოცხლდეს, გასულიერდეს მისი მფლობელი სუბიექტის განცდებით, რათა ესთეტიკურ ობიექტად, ესთეტიკურ საგნად იქცეს.

ესთეტიკური სუბიექტისათვის ეს ფსიქიკური ელემენტებით გამდიდრებული საგანი ობიექტური მოცემულობაა. იგი მას, ამ ფსიქიკურისა და არაფსიქიკურის მთლიანობას, აღიქვამს და განიცდის, როგორც მასზე მალლა მდგომი ინსტანცია. ესთეტიკური სუბიექტისათვის არაფერია ესთეტიკურ ობიექტში; აქაც, ისევე როგორც გნოსეოლოგიურ, შემეცნებით ცლაში,

სუბიექტი და ობიექტი საპირისპირო ცნებებია. მართალია, არსებობს თეორიები, რომ ესთეტიკური ტკბობა თვითტკბობაა, მაგრამ ესთეტიკური განცდისათვის მაინც ეს ასე არასოდეს არ არის, ესთეტიკურმა განცდამ არაფერი იცის ამის შესახებ და არავითარ საბუთს არ იძლევა ამ თეორიათა სასარგებლოდ. ესთეტიკურ ცდამი ჩვენ ყოველთვის მოცემულით ვტკბებით, საგნის სილამაზეს განვიცდით და არა საკუთარი თავიასას. ნარცისიზმი სრულიად არ არის დამახასიათებელი ესთეტიკური სუბიექტისათვის. პირიქით, შეიძლება ისიც ნიშანდობლივია, რომ ნარცისს თავისი თავის წყალში დანახვა, გაობიექტურება, ობიექტად წარმოდგენა დასჭირდა, რათა თავისი სილამაზით მოხიბლულიყო.

ესთეტიკურ ცდამიც, მასასადამე, ობიექტია ის, რაზედაც არის მიმართული სუბიექტი, რაც იძლევა სუბიექტს, როგორც რაღაც გარეგანი, მისი საპირისპირო, მაგრამ ესთეტიკურ ცდამში სუბიექტ-ობიექტის მიმართება განსხვავებულია იმისაგან, რასაც შემეცნებით ცდამი აქვს ადგილი. საქმე ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ ცდის ამ სახეობებში—ესთეტიკურსა და შემეცნებითში—მხოლოდ ობიექტებია განსხვავებული, რომ გნოსეოლოგიური სუბიექტისათვის აბსოლუტურად სულ ერთია, თუ რანაირი თავისთავადი არსებობა აქვს მის ობიექტს—ფსიქიკური თუ ფიზიკური, იდეალური თუ რეალური, მათი ნარევი თუ მთლიანობა—ყველა ისინი მისთვის შესამეცნებელი ობიექტებია. ამიტომ არსებობენ (ობიექტური) მეცნიერებანი სუბიექტზე და სუბიექტ-ობიექტის მიმართებისა თუ ერთიანობის სხვადასხვა სახეობებზე—ფსიქოლოგია, ფსიქოფიზიკა, გნოსეოლოგია, ესთეტიკა და ა. შ... ფსიქოლოგიურის გარდა, მხოლოდ გნოსეოლოგიური რომ არსებობდეს, მაშინ არც ესთეტიკური ობიექტი იარსებებდა. გნოსეოლოგიური სუბიექტი თვალთ მხოლოდ გნოსეოლოგიური ობიექტის დანახვა შეიძლება. ეს არ ნიშნავს, რომ შემეცნებას არ შეუძლია ობიექტების კლასები გაარჩიოს და ერთმანეთში არ აურიოს ფიზიკური და ფსიქიკური, ეთიკური და ესთეტიკური და ა. შ... პირიქით, ამათი განსხვავების დამდგენი სწორედ გნოსეოლოგიური სუ-

ბიექტია, მაგრამ ამისი დადგენა მას მხოლოდ იმიტომ შეუძლია, რომ ითვალისწინებს ესთეტიკურ (და სხვა სახის) ცდას მთლიანად, მის ობიექტსაც და სუბიექტსაც, რომლისთვისაც და მხოლოდ რომლისთვის არსებობს ეს ობიექტი.

ესთეტიკურ ცდაში სუბიექტის მიმართება თავის ობიექტზე გნოსეოლოგიური სუბიექტის პოზიციისაგან შეიძლება შემდეგი ნიშნებით განვასხვაოთ: შემეცნების საგანი, გნოსეოლოგიური ობიექტი ადამიანისაგან დამოუკიდებლად არსებული სინამდვილი „ნაწილია“, მისი „წარმომადგენელია“ ცნობიერებაში. ამიტომ შემეცნების ობიექტი არასოდეს არ არის მარტო იმანენტური მოცემულობა, არ არის თვითკმარი; იგი თავისი თავის ფარგლებს გარეთ გასვლას მოითხოვს გნოსეოლოგიური სუბიექტისაგან, რადგანაც მას, (ობიექტს) თავის გარეთ, თავისთავად ნივთთა სამყაროში აქვს საფუძველი.

ესთეტიკურ ცდაში სრულიად სხვანაირი მდგომარეობაა. ესთეტიკურ სუბიექტს საქმე მხოლოდ თავის ობიექტთან აქვს, მის გარეთ და მის მიღმა არ იყურება, რადგანაც თვითონ ეს ობიექტია თვითკმარი, თავისი ღირებულების თავის თავში მქონე. რა თქმა უნდა, გნოსეოლოგიური სუბიექტისათვის ეს ობიექტიც „ტრანს-სუბიექტური“ და „უფრო-მეტი-ვიდრე-უბრალოდ-ობიექტი“ იქნებოდა. და „საგანზე-მეტობასთან“ ხელი არ მიუწევდება. მან ის უნდა დაინახოს და განიცადოს—ლამაზია მისი აი ეს ობიექტი თუ მაზინჯი, კომიკურია თუ ტრაგიკული, ხოლო ამ სილამაზისა თუ სიმაზინჯის მიზეზების, პირობებისა და საფუძვლების კვლევა მას, როგორც ესთეტიკურ სუბიექტს, არც აინტერესებს¹. კითხვა „რატომ არის ეს საგანი ლამაზი?“ დაესმის არა ესთეტიკურ, არამედ მხოლოდ შემეცნებელ სუბიექტს. როცა რაიმე საგნით ვტკბებით, ჩვენ ვტკბებით და ამ საგნის მეტი არაფერი გვინდა; თუ დავინტერესდებით: „ნეტა რატომ არის ეს საგანი ლამაზი, რა განაპირობებს მის სილამაზესო“, ჩვენ უკვე ამ კითხვის დასმით დავტოვებთ ესთეტიკური აღმქა-განცდის პოზიცია და შემეცნებელი კრიტიკოსის პოზიციაზე გადავედით.

ის გარემოება, რომ ესთეტიკური საგანი არაფერზე მიუთითებს და არაფერს საჭიროებს თავი თავის გარეთ, საკმაოდ უხერხულადაა გამოთქმულ; ი კანტის „დაუინტერესებლობის“ ცნობილ პრინციპში. ესთეტიკური ცდის „დაუინტერესებლობა“ მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ სუბიექტს ესთეტიკური საგნის აღქმა-შეფასების დროს არავითარი გარეშე, ამ საგნის გარეთ მდებარე ინტერესები არ უნდა ამოძრავებდეს, თორემ თვითონ ამ საგნით სუბიექტი დაუინტერესებელი კი არა, სწორედ ძალიან დაინტერესებულია.

ესთეტიკურ განწყობას არაფერი აქვს საერთო გულგრილობასთან. ესთეტიკური სუბიექტისათვის სულ ერთი კი არ არის, რას აღიქვამს და განიცდის იგი, არამედ პირიქით, სწორედ ამ აღქმულ-განცდილის ხასიათზეა დამოკიდებული მისი მიმართება საგანთან—იგი ან სიხარულით იღებს მას და ტკობით იძირება მასში, ან ზიზღით უკუაგდებს, ან იუმორისტულად განეწყობა მის მიმართ, ან ტრაგიკულის ხილვის გამო განიცდის კათარზისს და ა. შ.

ამ თვალსაზრისით, მცდარად უნდა ჩაითვალოს კანტიდანვე მომდინარე დებულება ესთეტიკური პოზიციის პასიურ-ჭვრეტითი, კონტემპლაციური ხასიათის შესახებ. ესთეტიკური მიმართება სუბიექტისა ობიექტზე ამ უკანასკნელის უბრალო ხილვა, ჭვრეტა კი არ არის, არამედ მისი, თუმცა უშუალო განცდითი, მაგრამ მაინც შეფასებაც არის—მისი დაწუნება-მოწონება, მიღება-არმიღება და აი ამაში უნდა დავინახოთ მეორე განმასხვავებელი ნიშანი სუბიექტ-ობიექტის ესთეტიკური მიმართებისა გნოსეოლოგიურისაგან. სწორედ ამ უკანასკნელშია სუბიექტი მხოლოდ მჭვრეტელი, თეორეტიკოსი, აღმნ-უსხველი და გამგები იმისა და მხოლოდ იმისა, თუ რა არის ობიექტი. რა თქმა უნდა, არც გნოსეოლოგიურ სუბიექტზე ითქმის „პასიურიად“, რამდენადაც ეს სუბიექტი კი არ კმაყოფილდება ჭვრეტაში მოცემულით, არამედ გადის მის გარეთ, ტრანსობიექტურში, ეძებს მოცემულის პირობებს, მიზეზებსა და საფუძვლებს; მაგრამ მოცემულობასთან მიმართების თვალსაზრისით,

ესთეტიკურთან შედარებით გნოსეოლოგიური სუბიექტის პოზიციას უფრო პასიური, რამდენადაც მისი ამოცანა, როგორც უკვე ითქვა, უბრალოდ იმის დანახვაა, რაც არის და არა ამისი მიღება-არმიღება.

სუბიექტის გნოსეოლოგიური და ესთეტიკური პოზიციების მესამე განმასხვავებელი ნიშანი ფსიქოლოგიურ სუბიექტთან მათ მიმართებაში უნდა ვეძებოთ.

გნოსეოლოგიური სუბიექტი არა მარტო თვითონ უნდა იყოს განწმენდილი ყოველგვარი ფსიქოლოგიური მინარევებისაგან, არამედ თავის ობიექტსაც, საგანსაც უნდა ჩამოაშოროს ის ფსიქოლოგიურ-სუბიექტური ჩადრი, ურომლისოდაც ემპირიულ სინამდვილეში ადამიანს არაფერი არ ეძლევა. ფსიქოლოგიური სუბიექტისათვის მოცემული რეალობა რომ თეორიული შემეცნების საგნად, ობიექტად იქცეს, როგორც ცნობილია, აუცილებელია ამ მოცემულობის გარკვეული მხარეებიდან და ნიშნებიდან აბსტრაჰირება. ნაკლებად ექცევა ხოლმე ყურადღება იმას, რომ აბსტრაჰირების პროცესი იმავე დროს სუბიექტსაც ეხება და სუბიექტ-ობიექტის მიმართებასაც. გნოსეოლოგიური, შემეცნებით ცდამდე ამაღლების პროცესში მარტო მოცემული რეალობის გარკვეულ ნიშანთა აბსტრაჰირება, ჩამოცილება კი არ ხდება, არამედ ამავე დროს სუბიექტისაც (გნოსეოლოგიური სუბიექტი ხომ თავისუფალი, განწმენდილი უნდა იყოს ფსიქოლოგიური სუბიექტის განსაზღვრულობათაგან). ეს ეხება ადამიანისა და მისი გარემოს რეალურ, ცოცხალ კავშირურთიერთობათაც. რა თქმა უნდა, რეალური, კონკრეტულ-ისტორიული ადამიანი და გარემოსთან მისი ყველა სახის კავშირურთიერთობანიც (და, უპირველეს ყოვლისა, სოციალური, პრაქტიკული კავშირი) აუცილებელი პირობა და საფუძველია შემეცნებითი ცდის წარმოქმნისათვის, მაგრამ თვითონ ამ ცდაში, მის შიგნით ადამიანის ფიზიკურ-ბიოლოგიურ-სოციალურ-ფსიქიკური გარკვეულობანი და გარემოსთან მათი შესაბამისი კავშირები არ შეიძლება შევიდნენ, მის შემადგენელ ელემენტებად იქცნენ. ამ ცდაში გნოსეოლოგიური სუბიექტი,

წმინდა ცნობიერება უნდა დაუპირისპირდეს წმინდა ობიექტს, მხოლოდ მის ხედვად იქცეს. ყველაფერი დანარჩენი და მათ შორის ამ ცდის აუცილებელი საფუძველიც (საზოგადოებრივ ისტორიული პრაქტიკა) და პირობებიც ამ ცდის გარეთაა.

განსხვავებულადაა საქმე ესთეტიკურ ცდაში. მართალია, აქაც ცდის ობიექტიც და სუბიექტიც და მათი მიმართებაც არაა იგივეობრივი ფსიქოლოგიური სუბიექტის ურთიერთობისა მის გარემოსთან, აქაც საპირისპირო წვერებისა და მათი კავშირ-ურთიერთობების გარდაქმნასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ აქ თვითონ ეს გარდაქმნა-შეცვლაა თავისებური. როგორც მე ამის ჩვენება ვცადე (წიგნში „ესთეტიკის საკითხები“, თავი V და ზემოთ, თავში—„ესთეტიკური აღქმის სუბიექტი“), ესთეტიკური ცდის წარმოქმნისას ადამიანის, მისი გარემოსა და ამათი კავშირურთიერთობების ესთეტიკურსგარეშე ნიშნების აბსტრაქტირებას, სრულ უგულვებელყოფას კი არა აქვს ადგილი, არამედ ამ ნიშნების „იდეალიზებას“. კერძოდ ადამიანის ფსიქოლოგიური განსაზღვრულობანი ესთეტიკურ ცდაში მოეხსნება სუბიექტს და შეინახება ობიექტში. საქმე, რა თქმა უნდა, გამარტივებულად არ უნდა წარმოვიდგინოთ. ისე კი არ არის, რომ „მთელი“ ფსიქიკა სცილდება ცნობიერებას და „გადასახლდება“ ობიექტში, შთაგრძნობა მასში. არა, აღქმულ ობიექტში შეიძლება „შთაგრძნობილ“ იქნას მხოლოდ ისეთი ფსიქიკური შინაარსი, ისეთი განცდები, რომლებიც ამ აღქმულითაა გამოწვეული და მისი შესატყვისი, მისი „საკადრისია“. ამდენად აქაც აქვს ადგილი თავისებურ შერჩევას და, მაშასადამე, რაღაცის უარყოფას, აბსტრაქციასაც; მაგრამ აქ ეს არაა მთავარი და არსებითი. აქ ისაა მთავარი, რომ ფსიქიკური, განცდითი შინაარსი ცდის მიღმა კი არ რჩება, როგორც ეს შემეცნებაშია, არამედ ცდის შიგნით, მის აუცილებელ მომენტად შედის.

ამ აზრით შეიძლება ითქვას, რომ ესთეტიკური სუბიექტი უფრო ნაკლებად არის დაშორებული ფსიქოლოგიური სუბიექტს და მის მიმართებას გარემოსთან, ვიდრე გნოსეოლოგიური სუბიექტი და მისი ინტენცია საგანზე. ამავე აზრით, ესთე-

ტიკური ცდა უფრო ახლოა ყოველდღიურ ცდასთან, ვიდრე შემეცნებითი, უფრო ფაქიზი განსხვავება სჭირდება მისგან და ამის გამო უფრო ხშირად გვერევა ხოლმე მასთან პრაქტიკულადაც და თეორიულადაც.

ესთეტიკური ცდის ყველა ეს თავისებურება განსაკუთრებული სიმწვავეით სვამს საკითხს ესთეტიკურის ობიექტურობის შესახებ. თუ ესთეტიკური საგანი მხოლოდ სუბიექტისთვის, სუბიექტთან მიმართებაში არსებობს და, მაშასადამე, თავისთავად ყოფნა არ გააჩნია, თუ ეს საგანი თვითკმარია და ყოველგვარ ტრანსობიექტურობას მოკლებულია, თუ ესთეტიკური სუბიექტიც, თავის მხრივ, უბრალოდ მჭვრეტელი, უბრალოდ იმის დამნახავი კი არ არის, რასაც წარმოადგენს მისი საგანი, არამედ მისი განმცდელ-შემფასებელია ან, უფრო ზუსტად, განცდით შემფასებელი და თუ მთლიანად ეს ცდა არ არის გაწმენდილი ფსიქიკური შინაარსისაგან, არამედ პირიქით, განცდით, ფსიქიკურ შინაარსს აუცილებელ მომენტად გულისხმობს, მაშინ ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ ესთეტიკური ცდის ობიექტურობაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტი უნდა იყოს. ხოლო თუ ესთეტიკური სუბიექტურია, თუ სუბიექტის ნებასურვილზეა დამოკიდებული, რას ჩათვლის იგი ლამაზად და რას მახინჯად, რას მოიწონებს და რას დაიწუნებს, მაშინ სუბიექტთა მრავალგვარობისა და ცვალებადობის გამო, ესთეტიკურის წმინდა რელატივიზმიც უნდა ვალიართ და, მაშასადამე, ესთეტიკის მეცნიერებაზე ხელი ავიღოთ.

ის, ვისაც ესთეტიკურის შემეცნება სურს, ვისაც ესთეტიკა შესაძლო მეცნიერებად მიაჩნია, უნდა შეეცადოს ესთეტიკურის ობიექტურობის დასაბუთებას. წინააღმდეგ შემთხვევაში მას მეცნიერების ილუზიასთან ექნება საქმე და არა მეცნიერულ ესთეტიკასთან. საგნის ობიექტური ლოგიკის, ობიექტური კანონზომიერების არსებობა ხომ ამ საგანზე მეცნიერების არსებობის აუცილებელი პირობაა.

მაგრამ აქ, უპირველეს ყოვლისაა, დასაზუსტებელია, თუ რანაირ ობიექტურობაზე შეიძლება ვილაპარაკოთ ესთეტიკურის

მიმართ, რანაირი ობიექტურობა შეიძლება მოვთხოვით მას. თუ ობიექტურობაში მხოლოდ ნივთიერ-მატერიალურ ყოფიერებას ვგულისხმობთ, მაშინ მარტო ესთეტიკა კი არა, ბევრი სხვა მეცნიერებაც უნდა ჩავთვალოთ ილუზიად. სხვას რომ თავი დაეანებოთ, ამის საილუსტრაციოდ მარტო ფსიქოლოგიის მაგალითიც არის საკამარისი. განა ვინმე იტყვის, რომ ფსიქიკას ნივთიერი, მატერიალური არსებობა აქვსო?, მაგრამ მაინც შესაძლებელია და მოვითხოვთ, რომ ფსიქოლოგია ობიექტური მეცნიერება იყოს. რა თქმა უნდა, ამ მოთხოვნაში, უპირველეს ყოვლისა, იგულისხმება, რომ ფსიქოლოგმა ის კი არ ილაპარაკოს ფსიქიკაზე, რაც მას მოეწევენება, არამედ ამაღლდეს გნოსეოლოგიური სუბიექტის დონემდე და აღწეროს ფსიქიკა ისე, როგორც ის არის. მაგრამ, ამ მოთხოვნაში ისიც არის ნაგულისხმევი, რომ თვითონ ფსიქიკას უნდა ჰქონდეს ისეთი რამ, რაც საშუალებას მისცემს ფსიქოლოგს მასზე საყოველთაო და აუცილებელი ხასიათის ჭეშმარიტებანი გამოთქვას. თუ არ არსებობს ფსიქიკის საყოველთაო და აუცილებელი განსაზღვრულობანი, თუ ფსიქიკა იმდენია, რამდენიც ადამიანი, ან უფრო ზუსტად, რამდენიც წამიერი მდგომარეობაა ადამიანისა, მაშინ ვერავითარი ფსიქოლოგი ვერ გამოთქვამდა ვერაფერს ისეთს, რისი ჭეშმარიტებაც აი ამ მოცემული ფსიქიკის აი ამ მოცემული მომენტის მდგომარეობით იქნებოდა შეზღუდული.

ფილოსოფიურ ლიტერატურაში ობიექტურობის ცნება ჩვეულებრივ ორი ძირითადი მნიშვნელობით იხმარება: მატერიალური სინამდვილის თავისთავადობის, ადამიანის ნებისა და გონებისაგან მისი დამოუკიდებლობის აღსანიშნავად და ადამიანური ცნობიერების ამ სინამდვილესთან შესატყვისი, მისი ადექვატურად გამოთქმელი შინაარსის-ჭეშმარიტების დასახასიათებლად. ცხადია, რომ ორივე ამ მნიშვნელობას საერთო ძირი აქვს—ობიექტური სინამდვილეცა და ობიექტური ჭეშმარიტებაც არის ის, რაც დამოუკიდებელია სუბიექტისაგან, ადამიანისაგან, კაცობრიობისაგან, რაც სუბიექტურის საპირისპიროა; მაგრამ ისიც ნათელია, რომ ეს ორი მნიშვნელობა არსე-

ბითად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. სინამდვილის ობიექტურობაში ჩვეულებრივ იგულისხმება ის, რომ იგი არსებობს ადამიანის გარეშე და ადამიანამდე და რომ მისი არსებობისათვის სრულიადაც არ არის საჭირო ადამიანის, მისი ცნობიერების, მისი ნებისა და სურვილის არსებობა. ჭეშმარიტება კი, თუმცა ობიექტურია, დამოუკიდებელია სუბიექტის ნება-სურვილისაგან, მაგრამ ცნობიერებამდე და ცნობიერების გარეთ არ არსებობს, — პირიქით, იგი ცნობიერების შინაარსის (ე. ი. ცნობიერებაში არსებულის) დახასიათებაა, ისეთი შინაარსისა, რომელიც საქმის (ე. ი. ობიექტური სინამდვილის) ნამდვილ ვითარებას გამოთქვამს. მოკლედ, ობიექტური სინამდვილე თავისთავადი, ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებული სინამდვილეა, ობიექტური ჭეშმარიტება კი ამ სინამდვილის ზუსტი, აღექვატური სურათი ცნობიერებაში.

ცხადია, რომ ობიექტურობის არც ერთი ეს მნიშვნელობა არ მიეწერება ესთეტიკურ საგანს. ეს უკანასკნელი არც თავისთავადი, ადამიანისაგან დამოუკიდებელი სინამდვილეა, არც ამ ობიექტური სინამდვილის ზუსტი, აღექვატური რეპროდუქციაა ჩვენს ცნობიერებაში.

ობიექტური ცნების მხოლოდ ამ მნიშვნელობით ხმარება რომ შეიძლებოდეს, მაშინ ესთეტიკის მეცნიერების საქმე თავიდანვე წაგებულად უნდა ჩაგვეთვალა. საბედნიეროდ, ეს ასე არ არის. არის კიდევ მნიშვნელობა ობიექტურობის ცნებისა, რომელიც განსხვავებულია ზემოაღნიშნულთაგან. როცა, მაგალითად, ადამიანის საზოგადოების არსებობისა და განვითარების ობიექტურ კანონებზე ვლაპარაკობთ, აქ მათ ობიექტურობაში, ცხადია, არც იმას ვგულისხმობთ, რომ მათ ადამიანისა და საზოგადოების გარეშე, მათგან დამოუკიდებელი ნივთიერ-მატერიალური არსებობა აქვთ, არც იმას, რომ ისინი ჭეშმარიტებას, ე. ი. ჩვენი ცნობიერების შინაარსებს წარმოადგენენ.

საზოგადოებრივი განვითარების კანონთა ობიექტურობა იმას ნიშნავს, რომ ადამიანები თუმცა თავისუფალი არიან თავიანთი მოქმედების არჩევანში, მაგრამ საზოგადოებრივი ცხოვრების

პროცესების წარმოებისას მაინც იძულებულნი არიან სრულიად გარკვეული მიმართულებით იმოქმედონ. გარკვეულ წესებს დაემორჩილონ. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ეს პროცესები ფერხდება და საზოგადოებას ან მისი ცხოვრების ამა თუ იმ უბანს დალუპვა მოეწივს. საზოგადოებრივი ცხოვრება ადამიანთა, სუბიექტთა მოქმედების ტოლქმედია, მაგრამ ამ მოქმედების არც მიზეზი და არც საბოლოო შედეგები არაა დამოკიდებული ადამიანის ნებაზე, ისინი საზოგადოებრივი ყოფიერებით, ადამიანთა მატერიალური ცხოვრების პირობებით არიან განსაზღვრული. მაშასადამე საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონთა ობიექტურობა არ ნიშნავს, რომ, საბოლოო ანგარიშით, ადამიანთა მოქმედებას, საზოგადოებრივი პროცესების მიმდინარეობას ადამიანთა ცნობიერება, მათი სურვილები და მიზეზები კი არ განსაზღვრავს, არამედ მათი ყოფიერება, მატერიალური ცხოვრება.

როგორც ვნახეთ, ობიექტურობის ცნების ეს მესამე მნიშვნელობა იმავე საერთო ძირს ემყარება, რომელსაც წინა ორი მნიშვნელობა. შემეცნებაში მოცემულ საგნებს ობიექტები იმიტომ ჰქვიათ, ობიექტური იმიტომ და იმდენად არიან, რამდენადაც არსის, ყოფიერების წარმომადგენლები არიან; ცნობიერების ჭეშმარიტი შინაარსი იმდენად არის ობიექტური, რამდენადაც ამავე არსს, ყოფიერებას შეესატყვისება, ადექვატურად გამოთქვამს მას; ადამიანის მოქმედებაც იმდენად არის ობიექტური, რამდენადაც იგი არსის (ბუნებრივი და საზოგადოებრივი ყოფიერების) კანონებს შეესაბამება, შეესატყვისება. პირველი ობიექტური, თავისთავად ობიექტური ყოფიერებაა, არსია. ადამიანის, როგორც სუბიექტის, მოქმედება და ცნობიერება მასთან მიმართებაში, მისით განსაზღვრულობაში, მასთან შესატყვისობაში იძენს ობიექტურობის ნიშანს, ობიექტურ ღირებულებას.

ესთეტიკური ცდისათვის ყველაფერი ზემოთქმული იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ მისი ობიექტურობაც არსთან კავშირში, მისით განსაზღვრულობაში, მასთან თავისებურ შესატყვისობა-

ში უნდა ვეძებოთ. ბუნებრივია, რომ ეს შესატყვისობა თავისებური იქნება, განსხვავებული როგორც გნოსეოლოგიური, ცოდნითი შესატყვისობისაგან, ისე ადამიანთა საზოგადოებრივ-ისტორიული მოღვაწეობის კანონშესაბამისობისაგან. ამ უკანასკნელისაგან განსხვავებით იგი არსის თავისებურ გაცნობიერებას, ასახვა-გამოთქმას და თანაც მართებულად გამოთქმას, მართლის თქმას უნდა წარმოადგენდეს, ხოლო პირველისაგან თვითონ ეს სიმართლე უნდა იყოს განსხვავებული. მაშასადამე, შეიძლება თქვას, რომ პასუხი კითხვაზე: „არის თუ არა ესთეტიკური ცდა ობიექტური“ უდრის პასუხს კითხვაზე: „გამოთქვამს თუ არა ესთეტიკური ცდა არსს, გვეუბნება თუ არა იგი სიმართლეს ყოფიერებაზე?“

2. გნოსეოლოგიის საფრთხე ისტეტიკაში

როგორც ზემოთ დავინახეთ, ესთეტიკური ცდის ობიექტურობის დასასაბუთებლად მის ფარგლებს გარეთ, ობიექტურ ყოფიერებაში უნდა გავიღეთ. ის გარემოება, რომ თვითონ ეს ცდა თავის თავით კმაყოფილდება, თვითკმარია და ესთეტიკურ სუბიექტს არ სჭირდება თავისი ობიექტის ტრანსობიექტურ სფეროში გასვლა, ჩვენთვის დაბრკოლებას ვერ შექმნის. ესთეტიკის მეცნიერებას ხომ გნოსეოლოგიური სუბიექტი აგებს და არა ესთეტიკური. გნოსეოლოგიურ სუბიექტს კი ყოველი თავისი ობიექტისათვის (ამ შემთხვევაში ესთეტიკური ცდისთვის) შეუძლია ტრანსობიექტურ სფეროში შეჭრა (თუ კი, რა თქმა უნდა, ასეთი რამ არსებობს).

ესთეტიკურ ცდას, როგორც ზემოთ ითქვა, თავისი ობიექტი, თავისი სუბიექტი და თავისივე მიმართება აქვს სუბიექტობიექტისა. საიდან უნდა გაარღვიოს გნოსეოლოგიურმა სუბიექტმა თავის თავში ჩაკეტილი, თვითკმარი ესთეტიკური ცდა, რომ არსთან მისი კავშირი დაადგინოს და ამ კავშირის ბუნე-

ბა გაარკვიოს? ერთი შეხედვით, ამ კითხვაზე პასუხი იოლზე იოლია— რა თქმა უნდა, ესთეტიკური ცდის იმ მხრიდან, რომლითაც ეს ცდა ყველაზე ახლოს ეხება ობიექტურ სინამდვილეს, მოცემულობას. ესთეტიკურ ცდას ხომ თავისი ობიექტი აქვს, რომელიც, მართალია, თავისებურია, სპეციფიკურია, მაგრამ მაინც ობიექტია და, მთლიანად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც ყოფიერებიდან შემოსული ელემენტებისაგან არის აგებული.

არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ ასეთი სახის კავშირი ესთეტიკურ ცდასა და ყოფიერებას შორის მართლაც არსებობს. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ესთეტიკურ ცდას აქვს მომენტი, რომელიც ცალკე, იზოლირებულად წარმოდგენილი, ინტელექტუალურ მომენტად შეიძლება იწოდოს. ესთეტიკური აღქმა თუმცა თავისებურია, მაგრამ მაინც ხედვაა სამყაროსი, არსისა, მისი ასახვაა. ესთეტიკური ცდა უბრალოდ განცდა კი არ არის სინამდვილისა, არამედ მისი აღქმა-განცდაა, როგორც მე ამის ჩვენება ვცადე ზემოთ, და ეს აღქმის მომენტი სწორედ ადამიანის გარეშე ყოფიერების ათვისების, მისი ესთეტიკურ ცდაში შემოტანის, ესთეტიკურ ცდასა და არსს შორის ასახვითი კავშირის მომენტი. ამდენად ესთეტიკურ ობიექტში გნოსეოლოგიურ-ობიექტური მომენტი ნამდვილად არის, ესთეტიკური ობიექტი ნაწილობრივ ჰგავს გნოსეოლოგიურს.

მაგრამ, სამწუხაროდ (თუ საბედნიეროდ), ეს მსგავსება მხოლოდ ნაწილობრივია და თანაც გარეგნული. ესთეტიკური ცდა სინამდვილის მართო აღქმა კი არ არის, არამედ აღქმა-განცდაა და თანაც აღქმისა და განცდის (resp. აღქმულისა და განცდილის) ჯამი კი არ არის, არამედ ერთი მთლიანი აქტია ერთ მთლიან, ესთეტიკური სუბიექტისათვის დაუნაწევრებელ, საგანზე მიმართული. ესთეტიკურ ცდაში არსებული სურათი ყოფიერებისა ისეა ტრანსფორმირებული განცდით შინაარსთან გამთლიანების გამო, რომ იგი ობიექტური სინამდვილის ადექვატურ სურათს აღარ წარმოადგენს. ემოციური ელემენტები, რომლების ესთეტიკურ ცდაში მოცემულ სურათს ერ-

წყმის, ბუნებრივია, ემოციურ-სუბიექტურ ყაიდაზე გარდაქმნიან ამ სურათს. ხოლო სუბიექტურ ყაიდაზე გარდაქმნილი სურათი, რასაკვირველია, სინამდვილის ობიექტური სურათი აღარ იქნება. ობიექტური შეიძლება ეწოდოს ცნობიერებაში არსებულ მხოლოდ ისეთ სურათს, ისეთ შინაარსს, რომელიც მთლიანად ობიექტური სინამდვილითაა განსაზღვრული, მისი ადექვატურია და არაფერს შეიცავს სუბიექტურს.

მართალია, ესთეტიკური ცდის აღქმითი, ინტელექტუალური მომენტით მოცემულ სურათს სინამდვილისას ნებისმიერი ემოციონალური შინაარსები ვერ შეერწყმის. შეიძლება დავუშვათ, რომ ყოფიერების ყოველი ანასახი ჩვენს ცნობიერებაში, ყოველი საგნისა თუ მოვლენის აღქმა თავის მხრივ განსაზღვრავს სუბიექტის ემოციონალური რეაქციის ხასიათს, იმდენად განსაზღვრავს, რომ იდეალურ შემთხვევებში ყოველ აღქმას თავისი ემოციონალური შინაარსი უნდა შეესატყვისებოდეს და ამდენად ემოციონალური რეაქციების ობიექტურ განსაზღვრულობაზე, ობიექტურ ვითარებასთან მათ თავისებურ შესატყვისობაზე შეიძლება ლაპარაკი². მაგრამ ემოცია, თუნდაც იგი სავსებით იყოს განსაზღვრული ობიექტური ვითარებით, მაინც ემოციია, სულიერი მოძრაობა, სულის ღელვაა და არა სურათი, ხატი ობიექტური ვითარებისა. წყლის ზედაპირზე ადექვატური გამოსახულება მხოლოდ მაშინ შეიძლება დავინახოთ, როცა იგი უძრავია, დამშვიდებულია. ანალოგიური მდგომარეობაა ცნობიერებაში ასახვის დროსაც. რეალობის ადექვატურ სურათს მხოლოდ მაშინ ვიღებთ, როცა სრული ემოციონალური სიმყუდროვეა, როცა ემოციონალური სფერო გამორთულია. ყოველი სულიერი ღელვა, ისევე როგორც წყლის ზედაპირისა, აუცილებლად გამოიწვევს მასში ასახული სურათის ტრანსფორმირებას, გაასუბიექტურებს, და მაშასადამე, ობიექტურობას წაართმევს მას, სულერთია რით იქნება გამოწვეული ეს სულიერი ღელვა, მოცემული საგნის აღქმით, ცნობიერებაში მისი სურათის ასლის „შემოჭრით“, თუ სხვა რაიმე გარეშე მიზეზებით.

მაშასადამე, ამ გზით, ესთეტიკურ ცდაში მოცემული სურათის შედარებით ობიექტურ-რეალურ საგანთან თუ მოვლენასთან, ესთეტიკური ცდის ობიექტურობის დასაბუთება ვერ მოხერხდება. აქამდე ჩვენ ვუშვებდით, რომ აღქმას, როგორც ასეთს, თავისუფალს ემოციონალური „მინარევებისაგან“, შეუძლია ყოფიერების ადექვატური, ობიექტური ასახვა და მხოლოდ ემოციონალურ „მინარევებს“ ვაბრალებდით ესთეტიკურ ცდაში მოცემული სურათის არაობიექტურობას. ახლა თუ იმას გავიხსენებთ, რომ გრძნობადი აღქმა თვითონაც არ არის თავისუფალი სუბიექტურობისაგან და რომ ნამდვილად ობიექტური, ობიექტ-შესატყვისი სურათი მხოლოდ ცნებითი აზროვნებით მიიღწევა, მაშინ ნათელი გახდება, რომ ესთეტიკური ცდის ობიექტურობის დასაბუთებისათვის სხვა გზა უნდა ვეძებოთ.

როცა ესთეტიკური ცდის ობიექტის მხრიდან შევეცადეთ კავშირის დამყარებას რეალურ ყოფიერებასთან, ჩვენ დავინახეთ, რომ ეს კავშირი მართლაც არსებობს, რომ ობიექტური მოცემულობა განსაზღვრავს იმას, თუ რას აღიქვამს და რას განიცდის სუბიექტი. მაგრამ ეს განსაზღვრულობა ობიექტური მოცემულობით არ არის საკმარისი იმისათვის, რომ ესთეტიკურ ცდაში დანახულ-განცდილის ობიექტურობაზე ვილაპარაკოთ. პირიქით, აღმოჩნდა, რომ ესთეტიკურ ცნობიერებაში არსებული სურათი უფრო სუბიექტურია, ვიდრე ობიექტური, ამ სურათის ბუნებას, მართალია, ობიექტური მოცემულობაც განსაზღვრავს, მაგრამ არც სუბიექტია პასიური ამსახავი, პასიური სარკე და ისიც თავისებურად, თავის ყაიდაზე გარდაქმნის ამ სურათს.

ესთეტიკური ცდის ობიექტურობის დასაბუთებლად სხვა გზის, ყოფიერებასთან ესთეტიკური ცდის სხვანაირი კავშირის ძიების აუცილებლობა შეიძლება შემდეგი გარემოებიდან ჩანდეს უფრო ნათლად. თუ საქმეს ისე წარმოვიდგენთ, რომ ადამიანური ცნობიერება ესთეტიკური ცდის დროს, ანუ მოკლედ ესთეტიკური ცნობიერება, მხოლოდ აღქმით შეიძლება იყოს დაკავშირებული ყოფიერებასთან, მაშინ ჩვენ იძულებული

ვიქნებით, მოგვწონს ეს თუ არა, ესთეტიკურის ფსიქოლოგი-
სტური გაგების ნიადაგზე დავდგეთ და ან „შთაგრძნობის“
თეორია გავიზიაროთ, ანდა ფეხნერის ასოციაციის პრინციპს
მივემხროთ.

მართლაც, თუ საქმე ისეა წარმოდგენილი, რომ აქეთ (ესთე-
ტიკური) ცნობიერებაა და იქით (რელური) ყოფიერება და
რომ ამათ შორის ჩატეხილია ყველა ხიდი, გარდა იმისა, რომ-
ლითაც აღქმას შემოაქვს ცნობები უფსკრულგაღმა ყოფიერე-
ბაში მომხდარ ამბებზე, თუ აღქმის მიერ მოტანილი მასალა
თავისთავად არ არის ესთეტიკური და მას რაღაც უნდა დაე-
მატოს, რომ შედეგად ესთეტიკური სურათი მივიღოთ, მაშინ,
ცხადია, ეს დანაშაუტი ცნობიერებამ უნდა გაიღოს. მის ხელთ, ე.
ი. მასში არსებული რესურსებიდან უნდა გაიღოს. თუ ცნობი-
ერებამ ამ მიზნისათვის აღქმულის ასოციაციით გამოწვეული
წარმოდგენები გამოიყენა, მაშინ იგი ფეხნერისეული პრინცი-
პის თანახმად მოიქცევა, თუ აღქმულში თავისი სიმების ამ
აღქმით გამოწვეული აუღერება „შთაგრძნო“, მაშინ იგი ლიპ-
სის თეორიას გაამართლებს. ნათელია, რომ ასე წარმოდგენილ
ცნობიერებას არავითარი სხვა გზა არა აქვს აღქმით მოცემუ-
ლის „გაესთეტიკურებისათვის“.

საქმის ვითარების ასე წარმოდგენა რომ ფსიქოლოგიურია,
ეს საკმაოდ კარგადაა ცნობილი. მე აქ მეორე გარემოებას
მინდა მივაქციო ყურადღება. „თუ ცნობიერებას ყოფიერების
გამოღმა არსებულად წარმოვიდგენთ...“ მაგრამ განა შეიძლება
ცნობიერების სხვანაირად წარმოდგენა? განა ცნობიერება და
ყოფიერება ერთმანეთის საპირისპირო, ურთიერთგამომრიცხა-
ვი ცნებები არ არიან, ისევე როგორც, მაგალითად, სუბიექტი და
ობიექტი? რით შეიძლება აქ პირობითი მსჯელობის მოხმარე-
ბის გამართლება?

წმინდა ცნობიერება, ცნობიერება, რომელსაც ყოველგვარი
ყოფიერება, ყოველგვარი განსაზღვრულობა აქვს ქცეული ობი-
ექტად და, მაშასადამე, დაპირისპირებულია მასთან, ყოველგვა-
რი ყოფიერების გამოღმაა მოქცეული, მხოლოდ გნოსეოლოგი-

ური სუბიექტის ცნობიერებაა. მხოლოდ ეს სუბიექტია სამყაროს გარეთ მდგომი და მასთან მხოლოდ ჭკერეტი, თეორიით დაკავშირებული.

ცხადია, საქმე ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ როცა ჩვენ ყოფიერების შემეცნება გვინდა, და როცა, მამასადამე, აუცილებლად გნოსეოლოგიურ სუბიექტამდე უნდა ავმადლდეთ (წინააღმდეგ შემთხვევაში ობიექტურ შემეცნებას ვერ მოვახერხებთ), ჩვენ სადღაც სამყაროს გარეთ უნდა გადავსახლდეთ რეალურად ანდა ამქვეყნიურ ცხოვრებას გამოვესალმით. სამყაროდან რეალურად გარეთ გასვლა, მასთან, შემეცნებითი გარდა, ყველა სხვა ურთიერთკავშირის მართლა გაწყვეტა ყოველად შეუძლებელია ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მხოლოდ აბსტრაქციაშია შესაძლებელი. გნოსეოლოგიური სუბიექტი აბსტრაქციაქმნილი, აბსტაქტული სუბიექტია, ხოლო აბსტრაქციები, როგორც ცნობილია, კი არ არსებობენ, ყოფიერების სრულყოფილებიანი წევრები კი არ არიან, არამედ მხოლოდ იდეალურად მნიშვნელობენ. შემეცნების პროცესში რეალური, ცოცხალი, კონკრეტულ-ისტორიული ადამიანის ამაღლება გნოსეოლოგიურ სუბიექტამდე მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ადამიანმა მოახერხა აბსტრაქცირება ყოფიერებასთან, ობიექტური რეალობის საგნებთან და მოვლენებთან ყველა თავისი კავშირურთიერთობისაგან, საკუთარი ფსიქოფიზიკური „მე“-ს ყველა განსაზღვრულობათაგან და შეძლო ისე დანახვა სამყაროსი, თითქოსდა მართლაც გარედან უყურებს მასო.

აი ასეთი „გარეთ გასვლა“ სამყაროდან, ასეთი „უარის-თქმა“ საკუთარ რეალურ-კონკრეტულ არსებობაზე არის დამახასიათებელი გნოსეოლოგიური სუბიექტისათვის და სწორედ ამის წყალობით ახერხებს იგი ყოფიერების მიმართ ობიექტურ პოზიციაზე დადგომას, მის ობიექტურ-ჭეშმარიტ წვდომას.

როგორც ვხედავთ, შემეცნებით ცდაშიც კი, რომლის ამოცანაა ობიექტური ვითარების ობიექტურადვე დანახვა, საქმეს მარტო ობიექტის მოცემულობა, სუბიექტზე ობიექტის ზემოქმედება კი არ განსაზღვრავს, არამედ აგრეთვე სუბიექტის მო-

დიფიკაცია, მისი გარკვეული მიმართულების შეცვლა³. მაშასადამე, ცდის ობიექტურობა-სუბიექტურობა დამოკიდებულია არა მარტო იმაზე, თუ რას გვაწვდის ობიექტური მოცემულობა, არამედ იმაზეც, თუ როგორ იქცევა ამ ცდაში მისი სუბიექტი, რა ემართება მას. ცდის ობიექტურობის „ხარისხის“ გასარკვევად ამ ცდის სუბიექტის სტატუსიც უნდა გავითვალისწინოთ.

ადვილი მისახვედრია, რომ ეს ესთეტიკურ ცდასაც ეხება. რაკი ამ ცდის ობიექტმა და მისმა კავშირმა არსთან ვერ დაგვისაბუთა ესთეტიკურის ობიექტურობა (თუმცა კი გვაჩვენა, რომ ასეთი რამ შესაძლებელია და სავარაუდებელი), ახლა სუბიექტის „დაკითხვა“ საჭირო. უნდა ვნახოთ, ზომ არა აქვს მას რაღაც სხვა კავშირები არსთან, ყოფიერებასთან, რომლებიც გაარკვევენ საკითხს, თუ რა და როგორ ჰქმნის ესთეტიკურ ცდას.

მაშასადამე, გასარკვევია ესთეტიკური ცდის სუბიექტის მიმართება არსთან (გარდა იმისა, რაც ზემოთ გაირკვა, რომ ეს სუბიექტი თავისი ობიექტის მეშვეობით უკავშირდება მას), გასარკვევია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ესთეტიკური სუბიექტის ყოფიერებითი სტატუსი.

დებულება, რომ ცნობიერებისა და არსის აბსოლუტურ დაპირისპირებას მხოლოდ გნოსეოლოგიის სფეროსათვის აქვს ადგილი, მხოლოდ შემეცნებაში აქვს აზრი, იმასაც ნიშნავს, რომ სუბიექტს მხოლოდ შემეცნებაში შეუძლია „თავის დაღწევა“ ყოფიერების „ტყვეობიდან“. ეს კი, თავის მხრივ, იმას გულისხმობს, რომ ყველა სხვა ვითარებაში სუბიექტი ყოფიერების გარეთ კი არ ღვას, გარედან კი არ ცდილობს მასთან დაკავშირებას, არამედ იმთავითვეა მასში ჩართული, მასში არსებობს. ადვილი მისახვედრია, რომ ეს ესთეტიკურ ცდასაც ეხება. არსის წევრია არა მარტო ამ ცდის ობიექტი (ან, უფრო ზუსტად, მისი აღქმადი, ინტელექტუალური მხარე), არამედ თვითონ სუბიექტიც.

მაგრამ თუ ეს ასეა, თუ ესთეტიკური ცდის ობიექტიცა და

სუბიექტიც არსის წევრებს, რეალობებს წარმოადგენენ, მაშინ მათი ურთიერთობაც რეალური იქნება, სწორედ ობიექტურ-რეალური და რაღა შუაშია აქ ცდის ცნება, რატომღაა გარემოსთან ადამიანის ესთეტიკური მიმართება, სინამდვილესთან სუბიექტის ცნობიერი დამოკიდებულების სახეობა, სინამდვილის, არსის, მართალია, თავისებური, მაგრამ მაინც ასახვა, გაცნობერება? განა დებულება, რომ ესთეტიკურ ცდაში ცნობიერება არ უდრის გნოსეოლოგიურ ცნობიერებას, იმას შეიძლება ნიშნავდეს, რომ აქ ცნობიერებასა და ყოფიერებას შორის საზღვარი წაშლილია, რომ ეს ორი რამ ერთი და იგივეა?

გარდა ამისა, არსის წევრი, ე.ი. რეალურად არსებული ხომ ფსიქოფიზიკური სუბიექტია, ხოლო თუ ესთეტიკური ცდის სუბიექტი ფსიქოფიზიკურისაგან არ განვასხვავებთ, მაშინ ამ ცდის ობიექტურობაზე ლაპარაკიც ზედმეტი იქნება. ფსიქოფიზიკური სუბიექტი კონკრეტულ-რეალური პიროვნებაა, ინდივიდუუმი და თუ ესთეტიკური ცდა მხოლოდ მისი ცდაა, მაშინ, ცხადია, იგი მხოლოდ პიროვნული, ინდივიდუალური იქნება; რამდენიც ასეთი სუბიექტია ან, უფრო ზუსტად, რამდენიც ასეთი სუბიექტის მომენტალური მდგომარეობაა, ესთეტიკურიც იმდენაირი ყოფილა. ობიექტური კი წმინდა ინდივიდუალური ცდა ვერავითარ შემთხვევაში ვერ იქნება. ცდის ობიექტურობა ხომ იმას ნიშნავს, რომ იგი თავისთავად არსს არის ნაზიარები, ამბობს იმას, რაც მართლა ასეა, რისი დანახვაც ნებისმიერ სუბიექტს შეუძლია და არა იმას, რაც ამა თუ იმ პიროვნებას და მხოლოდ მას ეჩვენება.

მართალია, ცოცხალი, რეალური ინდივიდები მარტო კი არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, არამედ საერთო, იგივეობრივი ნიშნებითაც ხასიათდებიან. იქნებ აი ამ საერთოში უნდა ვეძებოთ ესთეტიკური ცდის ობიექტურობის მომენტი? მართლაც, მაგალითად, პოეზიაში, ჩვენ ესთეტიკურ ღირებულებად მიგვაჩინა გამოსახვა არა ინდივიდუალურ-სუბიექტური განცდებისა, არამედ ისეთებისა, რომლებიც საერთოა ადამიანებისათვის, ზოგადად ადამიანურია, საყოველთაოა. საგნის ესთეტიკურობას

ყოველი ადამიანი ცალ-ცალკე განიცდის, ესთეტიკური ტკბობა ინდივიდუუმის ტკბობაა, მაგრამ ესთეტიკური „მსჯელობა“, კანტისა არ იყოს, მართლაც მოითხოვს სხვების თანხმობას, სხვების, ყველას მის აღიარებაში, საყოველთაობაში ეძებს თავის გამართლებას. იქნებ ესთეტიკური ცდის ამ სუბიექტურ აუცილებლობასა და საყოველთაობაში უნდა ვეძებოთ მისი (ამ ცდის) ობიექტურობის გასაღები? იქნებ ესთეტიკური ცდის ზოგადადამიანურობაში, ყველასათვის მის აუცილებლობაში ვეძებოთ მისი ობიექტურობა?

ის, რომ რაიმეს ყველა ადამიანი აღიარებს, ან რაიმე ყველა ადამიანს ჰგონია, რა თქმა უნდა, თავისთავად ობიექტურობის საზომად ვერ გამოდგება. ამღიარებლების სიმრავლეს ასაღიარებლის ობიექტურობისათვის საერთოდ არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. რამდენი კაცი ეთანხმება, მაგალითად, რომელიმე მეცნიერულ თეორიას, ვთქვათ აინშტაინის ფარდობითობის ზოგად თეორიას, ბევრი თუ ცოტა, ყველა თუ მარტო ერთი კაცი, ამას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ჭეშმარიტებისათვის, ე. ი. ვნოსეოლოგიური სუბიექტის დონემდეა ამაღლებული ყოველ მეცნიერულ ჭეშმარიტებას თვდაპირველად ერთი კაცი აღოაჩინს ხოლმე და უაზრობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ეს ჭეშმარიტება მხოლოდ მაშინ შეიძენს ობიექტურობას, როცა ყველასათვის გახდება თვალნათლივი. კაცმა რომ თქვას, ასეთი ყველასათვის ცხადი ჭეშმარიტებანი საერთოდ არ არსებობენ.

მართალია, აქ ჭეშმარიტებაზეა ლაპარაკი, მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ ყველაფერი ეს ცნობიერების ყოველგვარ შინაარსს ეხება—ესთეტიკურსაც, ეთიკურსაც, რელიგიურსაც. საყოველთაო გავრცელებულობა მხოლოდ მაშინ შეიძლებაოდა ყოფილიყო ცნობიერების შინაარსის ობიექტურობის კრიტერიუმში, ცნობიერების მხოლოდ ობიექტური ვითარების შესატყვის შინაარსს რომ ჰქონებოდა ასეთი გავრცელების უნარი. ეს კი, როგორც ცნობილია, სრულიადაც არ არის ასე. პირიქით, ილუზიებს, საქმის ობიექტურ ვითარებასთან შეუთავსებელ შინაარსებს ცნობიერებისა ფაქტობრივად უფრო მეტი

გავრცელებულობა აქვთ, სულ ერთია ადამიანური ცდის, სინამდვილესთან ცნობიერი მიმართების რომელ სახეობასაც არ უნდა მივმართოთ.

მაშასადამე, სუბიექტთა მეტ-ნაკლები სიმრავლე ვერც ესთეტიკური ცდის ობიექტურობა-სუბიექტურობის საზომად გამოდგება და, თუ ჩვენ გვინდა ამ ცდის ობიექტურ-ყოფიერებითი ძირები დავინახოთ სუბიექტის მხრიდან, სუბიექტის ანალიზით მივაკვლიოთ ამ ძირებს, მაშინ სუბიექტთა ფაქტობრივ-ემპირიულ სიმრავლეს კი არ უნდა მივაქციოთ ყურადღება, არამედ იმას, თუ რამდენად აუცილებელია ესთეტიკურ ცდაში აღქმულ-განცდილი ამ ცდის სუბიექტისათვის. საყოველთაობა და აუცილებლობა კი არ არის ესთეტიკური ცდის ობიექტურობის საზომი, არამედ „უბრალოდ“ აუცილებლობა, ფაქტობრივი გაზიარების რაოდენობა კი არაა, არამედ ამ გაზიარების აუცილებლობა.

მაგრამ რა აუცილებლობაზე შეიძლება ლაპარაკი, თუ ესთეტიკური ცდის სუბიექტად კონკრეტულ-რეალურად არსებულ ადამიანს, ფსიქოფიზიკურ სუბიექტს მივიჩნევთ? ადამიანები ხომ ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ტემპერამენტით, გემოვნებით, აღზრდით, ცხოვრებისეული გამოცდილებით, ასაკით, კლასობრივი, ეროვნული, პროფესიული კუთვნილებით და ა. შ... ის, რაც ერთისთვის ლამაზია, შეიძლება მეორისათვის მახინჯად გამოიყურებოდეს, მესამისთვის ნეიტრალურად, რაც ერთისთვის ტრაგიკულია, შეიძლება მეორისათვის უბრალოდ სასაცილო იყოს. და შეიძლება კი არაა, ფაქტიურად ხშირად ასეც არის ხოლმე. როგორ გავიგოთ, რომლის ესთეტიკურ აღქმა-განცდაა უფრო მართებული, რომლის შეფასებაა ნამდვილი ვითარების შესატყვისი? ის შეფასება, რომელიც აუცილებელია? კონკრეტული მოვლენის აუცილებლობა, ალბათ, იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ ეს მოვლენა სხვანაირად არც შეიძლება მომხდარიყო, რომ იგი მოხდა ისე, როგორც ეს მისი წარმოქმნისა და არსებობის პირობების არსებიდან გამომდინარეობს. ესთეტიკური შეფასების წარმოქმნისათვის კი ორი პირობის

არსებობაა საკმარისი—ესთეტიკური საგნისა და მისი აღმქმელ-
განმცდელია. და თუ ერთსა და იმავე საგანს (მაგალითად,
რომელიმე მხატვრულ ტილოს, ვთქვათ პიკასოს კუბისტურ
ნამუშევარს) ერთი მაღალ შეფასებას აძლევს, მეორეს კი უბ-
რალოდ ნაჯღაბნად მიაჩნია, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ორივე ეს
შეფასება აუცილებლად გამომდინარეობს ამ შემფასებელთა
არსებიდან. შემფასებელთა არსებიდან კი გამომდინარეობს გან-
სხვავებული შეფასებანი, რადგან შემფასებელნი არიან გან-
სხვავებულნი, მაგრამ რამდენად გამომდინარეობს, რამდენად შე-
ესატყვისება ეს განსხვავებულობა თვითონ შესაფასებელი საგნის
არსებას? თუ არც არსებობს ერთი საგანი? ესთეტიკურ სა-
განს ზომ მხოლოდ სუბიექტთან კავშირში, მასთან მიმართება-
ში აქვს არსებობა?

ყველა ზემონათქვამიდან ესთეტიკის მეცნიერებისათვის მხო-
ლოდ ერთი დანასკვი გამომდინარეობს. ესთეტიკური მეცნიე-
რება (და ამასთან ერთად მხატვრული კრიტიკაც) შესაძლებე-
ლია მხოლოდ იმ შემთვევაში, თუ ესთეტიკური ცდის სუბიექ-
ტად მივიჩნევთ არა ფსიქოფიზიკურ სუბიექტთა კონკრეტულ-
რეალურ სიმრავლეს, არამედ მათგან თვისობრივად განსხვავ-
ებულ, არესბითად სხვა ბუნების მქონე ესთეტიკურ სუბიექტს,
რომელიც თავისუფალია ემპირიულ-კონკრეტული მრავალგვა-
რობისაგან, ერთადერთია და, როგორც ასეთი, რეალურად არსე-
ბული კი არ არის, არამედ იდეალური სუბიექტია, იდეალია.

ესთეტიკური საგანი სრულყოფილი სახით მხოლოდ ასეთ
იდეალურ ესთეტიკურ სუბიექტთან მიმართებაში არსებობს
და მხოლოდ ამ სუბიექტისათვის აუცილებელი შეფასება იქ-
ნება ობიექტური შეფასება.

ასეთი იდეალური ესთეტიკური სუბიექტის დაშვება (რომე-
ლიც, როგორც იდეალური, რეალურად, რა თქმა უნდა, არ არსე-
ბობს და რომელსაც ჩვენ ასიმპტოტურად შეიძლება მივუახ-
ლოვდეთ ჭეშმარიტად ესთეტიკური განცდის დროს), მისი
ცნების აუცილებლობა ესთეტიკის მეცნიერებისათვის შემდე-
გიდანაც ჩანს.

რეალური ფსიქოფიზიკური სუბიექტები ერთმანეთისაგან თვალსაჩინოდ განსხვავდებიან; არ "არსებობს ორი იდენტური რეალური სუბიექტი. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ არ არსებობს იგივეობრივი მომენტი ამ სუბიექტებისა.

ყოველი ფსიქოფიზიკური სუბიექტი, როგორც რეალური ადამიანი, რა თქმა უნდა, ერთეულია. მაგრამ არ არსებობს არაფერი, რაც მხოლოდ ერთეული იყოს, რასაც ზოგადობის მომენტი არ ჰქონდეს, რაც ზოგადის ერთეულს არ წარმოადგენდეს. ეს ფსიქოფიზიკური სუბიექტები, როგორც დროულ-ვრცეული ყოფიერების წევრები, ცვალებადნი და წარმავალნი არიან, მათი არსებობაც და ყოველი მოქმედებაც, კერძოდ, ესთეტიკური მოღვაწეობაც, რელატიურია. მაგრამ არც ისეთი რელატიური რამ არსებობს რეალურად, რაც აბსოლუტურობას იყოს საერთოდ მოწყვეტილი, რაც აბსოლუტურობის მარცვალს არ შეიცავდეს, აბსოლუტურის ცალმხრივობას არ წარმოადგენდეს. ყოველი ერთეული, რელატიური და დროულ-ვრცეული მოვლენა შემთხვევითობათა შესაძლო მსხვერპლია და თვითონაც, გარკვეული აზრით, შემთხვევითია. მაგრამ არც ისეთი შემთხვევითი რამ არსებობს, რაც მხოლოდ საპირისპირო იყოს, მის გამოვლენას არ წარმოადგენდეს და ამდენად მას არ გულისხმობდეს.

იდეალური ესთეტიკური სუბიექტი არის ყოველ შესაძლო ესთეტიკურ ცდაში მონაწილე რეალურ სუბიექტთა ან ეს იგივეობრივი, ზოგადი, აბსოლუტური და აუცილებელი მომენტი. როგორც უკვე ზემოთ ითქვა, მას ცალკე არებულს, რეალური არსებობა არ მიეწერება, იგი აბსტრაქციაა და მას მხოლოდ იდეალური „არსებობა:“ აქვს. მაგრამ არა ფუჭი აბსტრაქციაა, არამედ რეალური ვითარების გამომთქმელი კონკრეტული ცნება. ამ ცნების საგანი ცალკე რეალურად არ არსებობს, მაგრამ ესთეტიკური ცდის ემპირიულ-რეალურ სუბიექტებში იგი რეალურ არსებობას იძენს.

როგორც ვხედავთ, ესთეტიკური სუბიექტი გნოსეოლოგიური სუბიექტისნაირად, მისი გვარისად გამოიყურება. ამ უკა-

ნასკნელსავით იგი, თავისთავად, ცალკე წარმოდგენილი, მოკლებულია რეალობას, ოდესღაც, აბსტრაქტული, რეალუობიექტური ყოფიერების საპირისპირაა. ჩვენ არ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს ორი სუბიექტი იგივეობრივია, რომ ესთეტიკური სუბიექტი იგივე გნოსეოლოგიური სუბიექტია, რადგან ნათელია, რომ თუ იგი მას დაემთხვევა, ესთეტიკურ ცდაზე და მის ობიექტზე ხელი უნდა ავიღოთ—გნოსეოლოგიურ სუბიექტს ხომ მხოლოდ გნოსეოლოგიური, შემეცნებითი მიმართება აქვს მხოლოდ გნოსეოლოგიურსავე ობიექტთან. მაშასადამე, რაკი ესთეტიკური ცდის არსებობა და მისი თვისობრივი განსხვავება შემეცნებითისაგან ფაქტია, უნდა მოვნახოთ გნოსეოლოგიური სუბიექტისაგან ესთეტიკური სუბიექტის განმასხვავებელი ნიშნები.

თქმა იმისა, რომ ეს ესთეტიკური სუბიექტია, ის კი გნოსეოლოგიური, რომ ამას ესთეტიკურ ცდაში აქვს ადგილი (ბუნების სილამაზის ჯვრეტაში, მხატვრული ნაწარმოების შექმნასა თუ აღქმაში), ხოლო იმას თეორიულ შემეცნებაში, რა თქმა უნდა, საქმეს ვერ უშველის; დასადგენი სწორედ ის ნიშანია, რომლის გამოც ერთს ესთეტიკურ ცდაში შეუძლია სუბიექტის როლის თამაში, მეორეს კი შემეცნებითში.

როგორც ჩანს, ამ განმასხვავებელი ნიშნის პოვნა მათ შესაბამის ობიექტთან მიმართების ხასიათში უნდა შეიძლებოდეს. ამ მიმართებათა, პოზიციათა განსხვავებაზე უკვე ზემოთ იყო ლაპარაკი: გნოსეოლოგიური სუბიექტის ინტენცია წმინდა ცნობიერებაა, წმინდა მოაზრებაა, გაგებაა ობიექტური რეალობისა; ესთეტიკური სუბიექტი თავისი ობიექტის აღმქმელ-განმცდელია, მისი პოზიცია ინტელექტუალურ-ემოციონალურია.

მაგრამ როგორ შეიძლება აბსტრაქტულ-ოდესღაც სუბიექტს ემოციონალური პოზიცია ეკავოს, რაიმეს განიცდიდეს? განცდა ხომ ცოცხალი პიროვნების უშუალო რეაქციაა, იგი ხომ ფსიქიკური რეალობაა. როგორ შეიძლება თავისი ბუნებით არარეალურს, ირეალურს რაიმე რეალური კავშირი ჰქონდეს რეალობასთან და რეალური მომენტების (ფსიქიკურ-

რეალური განცდის) მატარებელი იყოს? ასეთი მომენტის შე-
ძენა, ყოფიერებასთან რეალური კავშირის დამყარება ხომ უმაღლვე
„დაამძიმებდა“ მას და ყოფიერებაში ჩაძირავდა. ჩვენ კი ვნა-
ხეთ, რომ, თუ სუბიექტმა ვერ მოახერხა ყოფიერების, დროულ-
ვრცეული არესბობის „ტყვეობიდან“ განთავისუფლება, იგი ვერც
ამაღლდება ესთეტიკური სუბიექტის ღონემდე და ვერც იხი-
ლავს ესთეტიკურ ცდას.

3. ესთეტიკური ცდის ონტოლოგიური სტატუსი

თითქოს გამოუვალი წინააღმდეგობა მივიღეთ. თუ სუბიექ-
ტი რეალობის სფეროში დარჩა, იგი ესთეტიკურ ცდას ვერ
მიაღწევს; თუ იგი ამ რეალობას გასცდება, მის გარეთ გავა,
მაშინ განცდის უნარსაც დაკარგავს. ვერც ერთ შემთხვევაში
მიიღწევა ესთეტიკური განცდა, ვერც მეორეში. პირველ შემ-
თხვევაში სუბიექტს ექნება განცდები, მაგარმ არა ნამდვილად
ესთეტიკური, არამედ ჩვეულებრივი, ყოველდღიურ ცხოვრები-
სეული; მეორე შემთხვევაში მას საერთოდ არავითარი განცდე-
ბი არ ექნება—ცნობიერება, რომელსაც მხოლოდ იდეალური
მიმართება აქვს ყოფიერებაზე, აზროვნება—ცნობიერებაა, შემეც-
ნებაა. განცდა მხოლოდ რეალურში არსებულ ცნობიერებას,
ფსიქიკასთან და მის მეშვეობით ტრანსსუბიექტურ რეალო-
ბასთან დაკავშირებულ ცნობიერებას აქვს.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, გამოდის, რომ სუბიექტი
შეიძლება იყოს ან ფსიქოლოგიური (რეალური) ან გნოსეო-
ლოგიური (იდეალური), მესამესთვის აქ ადგილი აღარ ჩანს.
ხოლო თუ ეს ასეა, მაშინ ესთეტიკა ან ფსიქოლოგიაზე უნდა
დაფუძნდეს ან გნოსეოლოგიაზე.

ეს სიძნელე და მასთან დაკავშირებული ალტერნატივა რომ
რეალურია და აუცილებლად დასაძლევია, ამას ესთეტიკის
ისტორიაც მოწმობს. ფსიქოლოგისტური ესთეტიკის ფაქ-

ტობრივი არსებობაც და მისი ლოგიკური შეუძლებლობაც საკმაოდ კარგადაა ცნობილი. ნაკლები ყურადღება ექცევა გნოსეოლოგიზმის საფრთხეს ესთეტიკისათვის. ფაქტობრივად კი გნოსეოლოგიაზე ესთეტიკის დაფუძნების, ე. ი. გნოსეოლოგისტური ესთეტიკის შექმნის ცდები ისტორიაში, მეტი თუ არა, არც ნაკლებია, ვიდრე ფსიქოლოგისტური მცდელობანი. გნოსეოლოგიზმის გამოვლენანი ესთეტიკურ კვლევა-ძიებაში (რაციონალიზმი, ინტელექტუალიზმი, ხელოვნების მიჩნევა შემეცნების ნაირსახეობად, ხელოვნებაში ბუნების მშვენიერების რეპროდუქციის თეორია, ესთეტიკური ცდის წარმოდგენა შემეცნებითი ცდის წინა საფეხურად და ა. შ.) და მისი არსება სპეციალური და მეტად აქტუალური თემაა, რომელსაც საგანგებო დამუშავება სჭირდება. აქ, გარდა იმისა, რაც ზევით იყო ნათქვამი თუ ნაგულისხმები, მხოლოდ შემდეგის თქმა შეიძლება.

გნოსეოლოგიაზე ესთეტიკის დაფუძნების (ნებსით თუ უნებლიე) ცდა შეიძლება ემყარებოდეს (ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად) ორ პრინციპულ მოსაზრებას: 1) შემეცნებითი ცდა გონითი აქტიობის, ცნობიერების, როგორც აქტის, ერთადერთი თუ არა, პრივილეგირებული სახეობაა, რომელიც საზრისსა და გამართლებას აძლევს ცდის სხვა სახეობას; 2) გნოსეოლოგია ფილოსოფიის წამყვანი დარგია, პირველი და საფუძველმდებელი ფილოსოფიური მეცნიერებაა. ორივე ეს მოსაზრება, სულ ცოტა, საეჭვოა. ყოველ შემთხვევაში არავის დაუმტკიცებია ჯერ, რომ შემეცნება გონითი აქტივობის უმაღლესი ფორმაა, რომ მაინცაღამაინც გნოსეოლოგია უნდა ჩაითვალოს „პირველ ფილოსოფიად“ და ფილოსოფიური მსოფლმხედველობა გნოსეოლოგიის ქარგაზე უნდა იყოს გამოჭრილი. პირიქით საწინააღმდეგოს თქმა უფრო ადვილად შეიძლება.

თეორიული შემეცნება სინამდვილის გაშუალებული ასახვაა და მისი განხორციელება შეუძლებელია, თუ ადამიანი არ დაუპირისპირდა გარემოს, თუ არ გამოყო თავისი თავი ბუნებისაგან, თუ არ დაუპირისპირა თავისი ცნობიერება ყოფიერებას,

თუ არ გახლიჩა უნივრსუმი სუბიექტად და ობიექტად, იდეალურად და რეალურად. შემმეცნებელი გონებისათვის თავდაპირველი ერთიანის ასეთი გაორება აუცილებელია. თვითშემეცნებაც კი მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, თუ საკუთარ, „მე“-ს განლენ სუბიექტად და ობიექტად, საკუთარ თავს დაუპირისპირდები, გარეთ გაიტან, გონების თვალს დაუყენებ წინ. ასეთი გაორება, ვიმეორებ, აუცილებელია, მაგრამ მხოლოდ თეორიულ-შემმეცნებელი გონებისათვის არის აუცილებელი.

თეორიული შემეცნება რომ სამყაროს წვდომის ერთადერთი საშუალება იყოს და ამის შესაბამისად გნოსეოლოგია ფილოსოფიის, როგორც მსოფლმხედველობის, ერთადერთ საფუძველს წარმოადგენდეს, მაშინ ჩვენ, ალბათ, არც ის გვეცოდინებოდა, რომ სუბიექტ-ობიექტის დაპირისპირებას, მათ ურთიერთგამორიცხვას მხოლოდ გნოსეოლოგიაში აქვს აბსოლუტური აზრი და არა ონტოლოგიაში. რაკი ჩვენ ეს ვიცით, ცხადია, რომ ონტიურს რაღაც სხვა გზებითაც შეუძლია „შემოსვლა“ ჩვენს ცნობიერებაში, რაღაც სხვანაირად შეიძლება იგი გვეძლეოდეს და სახელდობრ ისე, რომ თავის თავდაპირველ მთლიანობას გვატყობინებდეს.

ჩვენთვის სამყაროს თავდაპირველი მოცემულობა, მოცემულობა, რომელშიც ადამიანი და ბუნება ერთმანეთის საპირისპირო, ურთიერთგამომრიცხავი მხარეები კი არ არიან, არამედ ერთი მთლიანი ყოფიერების წევრები, ადამიანის პრაქტიკული მოღვაწეობაა, საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკაა. მაგრამ პრაქტიკაში ჩვენ „მხოლოდ“ პრაქტიკულად ვართ ერთიანნი ბუნებასთან⁴. პრაქტიკა თვითონ არაა ამ ერთიანობის გაცნობიერება, იგი ამ გაცნობიერების საფუძველია. მაშასადამე, უნდა ვიგულისხმობთ, რომ არსებობს ცდის, სამყაროს გაცნობიერების ისეთი სახეობა, რომელშიაც სუბიექტი და ობიექტი, იდეალური და რეალური ურთიერთგამომრიცხავ დაპირისპირებაში კი არ იქნებიან მოცემული, არამედ თავდაპირველ ერთიანობაში. ან, უფრო ზუსტად რომ ვილაპარაკოთ, თავდაპირველ ერთიანობაში იქნებიან მოცემული ის მხარეები, რომლე-

ბიც შემეცნებით ცდაში გამოიყურებიან როგორც სუბიექტი და ობიექტი, იდეალური და რეალური. ჩვენ უკვე ვიცით, ვინ და რა არის ეს მხარეები: სუბიექტი ადამიანია, ობიექტი—მისი გარემო, რეალური არის სინამდვილე, ყოფიერება, იდეალური—ცოდნა მის შესახებ. გასარკვევი მხოლოდ ისღაა, თუ რა ბუნებისაა ადამიანისა და მისი გარემოს თავდაპირველი ერთიანობის გაცნობიერება ამ ცდაში, რა ურთიერთობაშია ამ ცდის ცნობიერებითი მხარე მის შესატყვის ყოფიერებასთან.

ასეთ ცდაში რომ ცნობიერებისა და ყოფიერების მიმართება არ იქნება იდენტური თავის საგანთან გნოსეოლოგიური ცნობიერების მიმართებისა, პრინციპულად სხვა ბუნების რომ იქნება, ეს იმთავითვე ნათელია; ეს ცდა ხომ თვისობრივად განსხვავებულია გნოსეოლოგიურისაგან და, გარკვეული აზრით, მისი საპირისპიროც (რამდენადაც მასში შენარჩუნებულია ის მთლიანობა, რომლის გახლეჩითაც იწყება გნოსეოლოგიური ცდა).

ამ ცდაში ცნობიერება თავის შესატყვის ყოფიერებასთან არ იქნება დაპირისპირებული ან, ყოველ შემთხვევაში, მხოლოდ დაპირისპირებული (ასეთი დაპირისპირება გნოსეოლოგიური ცნობიერების ნიშანია), არ ექნება მასთან მოწყვეტილი ცნობიერების გარეშე, ე. ი. რეალური კავშირები (იმავე საბიუთით,—ის ხომ გნოსეოლოგიური ცნობიერება არაა). და აი აქ ვაწყდებით თითქოს ისეთსავე გადაულახავ სიძნელეს, რომელსაც ზემოთ მივადექით, როცა ესთეტიკური სუბიექტის განსხვავებას ვცდილობდით, ერთი მხრივ, გნოსეოლოგიური, ხოლო, მეორე მხრივ, ფსიქოლოგიური სუბიექტისაგან. ეს ახალი სიძნელე ასე გამოითქმება: „როგორ შეიძლება რაიმე იყოს ცნობიერება და ამავე დროს რეალური კავშირი ჰქონდეს ყოფიერებასთან, თვითონ იყოს, ამდენად, ყოფიერება, ყოფიერებითი ბუნება ჰქონდეს?“.

სიძნელის უკვე ამ ფორმულირებიდან ჩანს, რომ იგი სრულებითაც არ ყოფილა გადაუჭრელი. ასეთი იგი მხოლოდ მაშინ იქნებოდა, მარტო გნოსეოლოგიური ცნობიერება რომ

არსებობდეს. აქ კი სწორედ არაგნოსეოლოგიურ ცნობიერება-ზეა ლაპარაკი.

პრობლემამ, რომელიც ჩვენი სიძნელის ფორმულირებაშია გამოთქმული, ადამიანური ცნობიერების, ადამიანის, როგორც კონკრეტული რეალობის, ცნობიერების პრობლემაა. როგორ არის, რომ ადამიანს აქვს ცნობიერება, რომელიც ცნობიერად, ე. ი. ყოფიერებისაგან განსხვავებულად არსებობს, ყოფიერობს ადამიანში,—ეს პრობლემა ჩვენს თემას არ შეადგენს. აქ მხოლოდ ერთ გარემოებას უნდა გაესვას ხაზი: ადამინში ცნობიერების ყოფიერებასთან კავშირი არ უნდა იქნას წარმოდგენილი ვულგარულად, როგორც ცნობიერების უშუალო კავშირი ადამიანთან, როგორც ფიზიკურ ნივთიერ რეალობასთან. არა ეს კავშირი ფიზიკურთან ფსიქიკითაა გამუალებული. უშუალო კავშირი ცნობიერებას ფსიქიკასთან, როგორც ადამიანის შინაგან რეალობასთან აქვს¹ და, უპირველესად ყოვლისა, საგარაუდებელია, ფსიქიკის ემოციონალურ, გრძობად-განცდით სფეროსთან, რამდენადაც, ერთი მხრივ, ამ უკანასკნელში უნდა მკლავნდებიდეს ყველაზე მკაფიოდ ფსიქიკის განსხვავება ცნობიერებისაგან და, მეორე მხრივ, ესაა ფსიქიკის ის უბანი, რომელიც ყველაზე ახლოა ადამიანის, როგორც ორგანიზმის, ე. ი. არაფსიქიკური რეალობის ცხოვრებასთან.

თუ ყველაფერი ეს ასეა, მაშინ შეიძლება ვთქვათ, რომ ჩვენი საძიებელი ცდის, ადამიანისა და მისი გარემოს თავდაპირველი ერთიანობის გამოთქმული ცდის ცნობიერი მხარე გრძობად-განცდითი, ემოციონალური ცნობიერება ყოფილა. ესაა ის ცნობიერება, რომელიც ერთდროულად გაცნობიერებაა თავისი შესატყვისი ყოფიერების და მისი ემოციური განცდაა, მისი „აღქმა-განცდაა“. მაშასადამე, იგი ესთეტიკური ცნობიერება ყოფილა. ის ცდა, რომელშიც ადამიანი ემოციურად განიცდის და ამავე დროს აცნობიერებს თავის ურთიერთობას გარემოსთან ან, უფრო ზუსტად, ემოციურად აცნობიერება მას—ესთეტიკური ცდაა.

ამ ცდაში ცნობიერებისა და ყოფიერების ურთიერთობა

პირველში მეორის სარკისებური ასახვა კი არ არის, არამედ ყოფიერებითის ცნობიერებაში ემოციონალური გამოსახვაა, მისი გამოვლენა-გამომჟღავნებაა, გამოაშკარავება-გამოცხადება. ყოფიერება ამ ცდისა, მისი ცდამდელი, ცდაში გამოსავლენ-გამოსამჟღავნებელი, მისი „ობიექტის“ მიღმა მდგომი „ტრანსობიექტური“ რეალობა არის ადამიან-გარემოს „მეტაესთეტიკური“ თუ „პრეესთეტიკური“ ერთიანობა.

თავისებურია ესთეტიკურ ცდაში ცნობიერებისა და ყოფიერების არა მარტო კავშირი, არამედ ამ კავშირის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მიმართულება. გნოსეოლოგიურ ცდაში ცნობიერება და ყოფიერება ერთმანეთის გარემდებაარენი არიან, აქეთ ერთია, იქით, მის საპირისპირო მხარეს,—მეორე. ესთეტიკურ ცდაში ყოფიერება ცნობიერების „ქვეშ“, მის საფუძვლად ძევს. „მეტა“—თუ „პრეესთეტიკური ერთიანობა ადამიანისა მის გარემოსთან „ბაზისია“, თვითონ ცდა, როგორც ამ „ბაზისის“ გამოვლენა-გაცნობიერება—„ზედნაშენი“. აქაც ისევე, როგორც საზოგადოების ბაზისისა და ზედნაშენის ურთიერთობაში (ანალოგია აქ, რა თქმა უნდა, ფორმალურ-სრტუქტურულია და არა შინაარსეული), „ზედნაშენი“ (ესთეტიკური ცნობიერება) გამოსახავს „ბაზისს“ იმით, რომ მოხსნილ-შენახული, „იდელნიზებული“ სახით შეიცავს მის გარკვეულობებს⁶. ანალოგიის გავრცობა კიდევ შეიძლება.

ესთეტიკური ცდის „მეტაესთეტიკური“ ბაზისისა და თვითონ ამ ცდის, როგორც ცნობიერების გარკვეული ფორმის, სპეციფიკურობა გასაგებს ხდის იმ გარემობასაც, რომ ესთეტიკური ცდის სუბიექტსა და ობიექტს შორისაც სრულიად თავისებური დამოკიდებულებაა. კაცმა რომ თქვას, ესთეტიკურ ცდის მიმართ ამ ცნებებს სავსებით პირობითი ხასიათი აქვთ და მათი ხმარება, ალბათ, გნოსეოლოგიზმის გავლენით აიხსნება. ესთეტიკური ცდის „სუბიექტი“ არ უპირისპირდება თავის „ობიექტს“, არ თვლის მას გარეშე, უცხო მოვლენად. პირიქით, ესთეტიკური ცდა მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, თუ მისი „ობიექტი“ განცდილია „მე“-ს საპირისპირო

„არა-მე“-დ კი არა, არამედ „მე“-ს სწორად, „შენ“-ად, როცა „მე“ და „შენ“ ერთმანეთში გადადიან ერთმანეთში იკარგებიან, რათა განწმენდილ-ამაღლებულად მოძებნონ ამ დაკარგვის წყალობით საკუთარი თავი, როგორც ეს მიჯნურებსა და სულით მეგობრებს სჩვეიათ.

სუბიექტ-ობიექტის განსხვავების ცნობიერობა (მნიჭიანიობა), მართალია, შენარჩუნებულია ესთეტიკური ცდის დაბალ, მარტივ სახეობებში (მაგალითად, ის ცდისპირები, რომელთაც ფსიქოლოგიური „ექსპერიმენტული ესთეტიკის“ მიმდევრები ესთეტიკურად აფასებინებდნენ გეომეტრიულ ფიგურებს, ალბათ არ აურევდნენ თავიანთ „მე“-ს კვადრატებსა და სწორკუთხედებში), მაგრამ მაღალი რანგის ესთეტიკურ ცდაში ეს ცნობიერობაც იხსნება, ცის ესთეტიკური განცდა, მაგალითად, შეუძლებელია მანამდე, სანამ ჩვენს ცნობიერებაში შემორჩენილია იმის შეგნება, რომ მე და ცა სრულიად სხვადასხვა რამ ვართ. სანამ არ დავივიწყებთ ამ განსხვავებას, სანამ არ „გავიხსნებით“ ცაში და სანამ იგი არ აგვაესებს ჩვენ მთლიანად, მისი ესთეტიკური განცდაც არ გვექნება. რაღა ითქმის ლირიკულ და მუსიკალურ ცნობიერებაზე, სადღაა იქ სუბიექტი და ობიექტი? განა როცა ადამიანი მღერის, ის მღერის „ბუნების შესახებ“? თუ უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ბუნება მღერის მასში?

„სუბიექტის“ და „ობიექტის“ ურთიერთგადასვლა ესთეტიკურ ცდაში არ ნიშნავს სუბიექტის გათქვეფას ობიექტში, ობიექტურ-ყოფიერებითში სუბიექტურ-ცნობიერებითის ჩაძირვას და ცნობიერების დაყვანას ყოფიერებაზე. აქ ურთიერთგადასვლაა, უფრო მეტიც, ყოფიერების გაცნობიერებაა, რეალურის იდეალიზაციაა.

გნოსეოლოგიის თვალთახედვით ბუნების გასულიერება, იდეალიზაცია მის არასწორად, დამახინჯებულად წარმოდგენას ნიშნავს. თეორიული შემეცნების პოზიციებიდან, ეს ესთეტიკური ცდის განუკურნებელი მანკია, რომელიც მას შემეცნებით და, განსაკუთრებით, ბუნებათმეცნიერულ ცდასთან შედარებით ძა-

ლიან დაბლა აყენებს და უსარგებლო, ფუჭ ილუზიადაც კი მიიჩნევა ხოლმე ბუნებათმეცნიერების ადეპტების მიერ.

რა თქმა უნდა, თუ მეცნიერულ შემეცნებას სამყაროს გაცნობიერების ერთადერთ ღირსეულ ფორმად მივიჩნევთ, თუ მსოფლმხედველობას მხოლოდ გნოსეოლოგიაზე დავაფუძნებთ, მაშინ ესთეტიკური ცდა მართლაც ანაქრონიზმად, ძველი, გაუნათლებელი დროების გადმონაშთად უნდა ჩავთვალოთ. მაგრამ ვცადოთ გავთავისუფლდეთ იმ დაუსაბუთებელი წინასწარი დაშვებისაგან, რომ მეცნიერება ამომწურავ დახასიათებას გვაძლევს იმ სამყაროსი, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, ერთი წუთით დავუშვათ, რომ ესთეტიკურ ცდასაც შეუძლია შეგვატყობინოს ზოგიერთი რამ მნიშვნელოვანი ჩვენს სამყაროსა და მასში ჩვენი ადგილის შესახებ. ვცადოთ შევაფასოთ არა ესთეტიკური ცდა გნოსეოლოგიის პოზიციებიდან, არამედ პირიქით, შემეცნება, კერძოდ ბუნებათმეცნიერება ესთეტიკის პოზიციებიდან.

აღმოჩნდება, რომ ესთეტიკასაც შეუძლია ბევრი რამ უსაყვედუროს ბუნებათმეცნიერულ შემეცნებაზე ორიენტირებულ გნოსეოლოგიას.

გნოსეოლოგიურ სუბიექტს, შეუძლია თქვას „ლირიკოს-მა“—ესთეტიკურმა სუბიექტმა,—სამყარო, რომელშიაც ჩვენ ვცხოვრობთ, გარეშე, საპირისპირო ძალად აქვს წარმოდგენილი. სამყარო რომ მეცნიერულად შეიმეცნო, გაიგო, მის გარეთ უნდა გახვიდე, დაუპირისპირდე მას, წარმოიდგინო მისი წევრები უსულო, უგულო ობიექტებად, ნივთებად, რომლებიც არც სიყვარულის ღირსნი არიან და არც პატივისცემისა, რომლებიც, საუკეთესო შემთხვევაში, შეიძლება გამოგვადგინენ მონებად, მსახურებად და არა ჩვენს სწორებად და მეგობრებად. ბუნების დამორჩილების, მისი მოთოკვის იდეა გნოსეოლოგიური სუბიექტის პოზიციიდან მომდინარეობს, ისევე როგორც აზრი, რომ ბუნება არაფერს გვიწყალობებს, თუ ძალით არ წავართმევთ მას. აქედან—თანამედროვე ტექნიციზმი, ინდუსტრიულ სამყაროში არა მარტო ბუნების ძალების, არამედ თვითონ ადამია-

ნის გადაქცევა მანქანად, ავტომატად, „ფუნქციონერად“. მტრად რომ გადავეკიდეთ ბუნებას, ახლა იგი ჯავრს იყრის ჩვენზე. ნამდვილად კი მტერია ბუნება? ნამდვილად არაფერს გვიწყალობებს, თუ ძალით არ წავართვით, წავგლიჯეთ? რა თქმა უნდა, არა. ბუნება ჩვენი მტერი კი არა, ჩვენი დედაა. მისი შვილები—შვლის ნუკრიც, პირიმზეც, იაც და მთებიც, რომელთა ფიქრი—მათი კაცობის ნიშანი—პირდაპირ თვალით დაინახება, —ჩვენი ღვიძლი და ძმანი თუ არა, ძუძუმტენი მაინც არიან, რადგან იგივე ძუძუ „გვიწოვია“ ჩვენ, ადამიანებს, რაც მათ.

ამ დიდმა დედა-ბუნებამ არ გვასწავლა ნამდვილი ოცნებაცა და სილამაზის სევდანარევი სიყვარულიც:

იუიურიბანდა, ცისკარი
სულს ჰლევს, თანდათან ჰქრებოდა,—
ნეტავი ყველა ლამაზსა
ესე სიკვდილი ჰხვდებოდა!
ღღეს მკვდარი, ხვალე დილითა
ცოცხალი წამოდგებოდა;
სრული ჯანით და იერით
თვალებს წინ დამიდგებოდა.
ნეტავი ცეცხლი ციური,
ვისაც კი გულში ჰნთებია,
ჯერ არ გაუქრეს, თუ გაქრეს
ისივაც ამოჰგზნებია!

იმავე ბუნების ნაწყალობეგია ერთ-ერთი უმაღლესი ადამიანური ჭეშმარიტება:

მკვდარია უგრძნობი კაცი,
უსაზარლესი მკვდარზედა,
მით რომე სიცოცხლე უდგას
სალის ყინულის ტახტზედა.

„უგრძნობლობის გზაზე“ დამდგარ გნოსეოლოგიურ სუბიექტსაც, რა თქმა უნდა, ბევრი რამის თქმა შეუძლია თავის

დასაცავად და ესთეტიკური სუბიექტის განსაქიქებლად, ისევე როგორც მზიას მინდიასათვის, მაგრამ ვაჟა-მინდიას არაფერი ექნება საპასუხო?

ვინ შეიძლება იყოს მსაჯული გნოსეოლოგიური და ესთეტიკური სუბიექტის, „ფიზიკოსისა» და „ლირიკოსის» კამათში? ალბათ არა ისევ გნოსეოლოგიური სუბიექტი, რომელიც თვითონ არის მოპაექრე, არამედ ზოგადფილოსოფიური მსოფლმხედველობა, რომელიც თავის მეცნიერულობას, რა თქმა უნდა, გნოსეოლოგიაზე დააფუძნებს, მაგრამ სამყაროს მთლიანი სურათის შექმნისას ესთეტიკური ცდის მონაცემებსაც გაითვალისწინებს.

ესთეტიკური ღირებულების საკითხისათვის

საზოგადოდ ღირებულების პრობლემა ჩვენში კარგა ხანს უკანაონო პრობლემად ითვლებოდა, ხოლო ამას თავის მხრივ შედეგად ის მოჰყვა, რომ პრობლემათა ის წრე, რომელზედაც ფილოსოფიაში მთელი დარგი თუ კვლევა-ძიების მიმართულება აშენდა, ჩვენში არსებითად გაუტეხავ ყამირს წარმოადგენს. ასეთ ვითარებაში ყველა, ვინც მოინდომებს ღირებულების ამა თუ იმ სახეობაში გაერკვეს, იძულებულია თავიდან დაიწყოს—ზოგადად მაინც მოხაზოს, თუ რა ესმის მას ღირებულების ზოგად ცნებაში. ამ გზას უნდა დავადგეთ ჩვენც.

1. ფაქტი და ღირებულება

საგნები და მოვლენები, რომელთა ბუნებისმეცნიერებანი შეისწავლიან, ათასნაირად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ ზოგიერთი ნიშნით იგივეობრინი არიან. ასე, მაგალითად, ყოველი ეს საგანი არსებობს, განსაზღვრული ადგილი უკავია დროში და სივრცეში. ჩართულია მსოფლიო კაუზალურ ჯაჭვში. გარკვეულია თვისობრივად და რაოდენობრივად, ფორმითა და შინაარსით, არსებითა და გამოვლენებით და ა. შ. ერთი სიტყვით, ბუნებისმეცნიერებათა შესწავლის ობიექტებია დროულ-ვრცეულად და კატეგორიულად განსაზღვრული მოვლენები, ანუ, როგორც მათ ხშირად უწოდებენ, ფაქტები. ბუნებისმეცნიერებათა ამოცანა ამ ფაქტების და მათი „ყოფაქცევის“ განმსაზღვრელი წესების,—კანონების შესწავლაა.

დავა იმის წინააღმდეგ, რომ ადამიანი ფაქტიური სინამდვილის ერთ-ერთი წევრია და ბუნებრივი ფაქტებისაგან დამახასიათებელ კავშირ-ურთიერთობაში იმყოფება სხვა ფაქტებთან, უაზრობა იქნებოდა. მაგრამ არა ნაკლებ მცდარია იმის მტკი-

ცება, რომ ადამიანი მხოლოდ ფაქტია და მხოლოდ ფაქტებთან ურთიერთობა განსაზღვრავს მის ცხოვრებას.

იმის ნათელსაყოფად, რომ ადამიანს თავის არსებობაში საქმე აქვს არა მარტო ფაქტებთან (და მათ კანონებთან), არამედ სრულიად სხვა ხასიათის რაღაცასთან, შემდეგი გარემოების გათვალისწინებაცაა საკმარისი. ადამიანი ფაქტიური სინამდვილის უბრალო შედეგი კი არ არის, არამედ თავისი მოთხოვნილებების შესაბამისად გარემოს გარდამქმნელი და ახალი, სოციალური და კულტურული სამყაროს შემქმნელიცაა. ადამიანი ცხოვრობს არა მარტო ბუნებრივ სინამდვილეში, რომელიც ადამიანამდე არსებობდა და რომლიდანაც იგი გამოვიდა, არამედ აგრეთვე მის მიერ პირველად შექმნილ კულტურის სამყაროში. რა თქმა უნდა, შეიძლება ადამიანის ყოველგვარი ნამოღვაწარიც, მისი საქმიანობის ყოველი პროდუქტიც განვიხილოთ როგორც ფაქტი, რომელიც ბუნებისათვის დამახასიათებელ კანონზომიერებას ემორჩილება და ბუნებრივი მოვლენისდაგვარად კატეგორიალურადაა განსაზღვრული. ყველაფერი ისიც, რაც შექმნა ადამიანმა, გაკეთებულია დროის გარკვეულ მონაკვეთში და გარკვეულ ადგილას, ყველაფერს ამას აქვს თავისი მიზეზები და შედეგები, თავისი ფორმა და შინაარსი, რაოდენობა და თვისობრიობა და ა. შ... მაგრამ მარტივი დაკვირვებაა საჭირო იმის შესამჩნევად, რომ კულტურული წარმონაქმნის დახასიათება ბუნებრივი ფაქტისთვის დამახასიათებელი კატეგორიებით სრულიად უკმარია და არც კი ეხება ამ წარმონაქმნს, როგორც კულტურის მოვლენას.

შევადაროთ, მაგალითად, ერთმანეთს მარმარილოს ლოდი, როგორც ბუნებრივი ნივთი, მისგან გამოკვეთილ ქანდაკებას. ცხადია, რომ ქანდაკებაში შენარჩუნებულია მარმარილოს ყველა ბუნებრივი, ფიზიკური და ქიმიური თვისება, ყველა მისი ბუნებრივ-კატეგორიალური გარკვეულობა, მაგრამ ისიც ნათელია, რომ ქანდაკება რაღაცით მეტია ყველა ამ გარკვეულობაზე და სწორედ ამ მეტით არის იგი ქანდაკება, კულტურული მოვლენა. ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ეს

„მეტი» მხოლოდ სხვა გარეგნული ფორმაა, რომელიც მარმარილოს ლოდს მისცა ხელოვანმა, მაგრამ, რა თქმა უნდა, საქმე აქ მხოლოდ გარეგნულ ფორმაში არ არის. მარმარილოს ლოდი მკვდარი სხეულია, ქანდაკებაში სიცოცხლეა რაღაცნაირად ჩასახლებული, ლოდს მხოლოდ ფიზიკურ-მატერიალური შინაარსი აქვს. ქანდაკებაში სულიერი, იდეალური შინაარსიც იგულისხმება, იგი გარკვეული მნიშვნელობის, საზრისის მატარებელია; ლოდი მიზეზ-შედეგობირვადაა დაკავშირებული დანარჩენ სამყაროსთან, ქანდაკება საშუალებაა რაღაცისათვის და რაღაც მიზნის მატარებელია.

ანდა მეორე მაგალითი: ხმაური, რომელსაც ბუნებაში აქვს ადგილი, სრულიად სხვა რამ არის, ვიდრე სიტყვა, რომელსაც ადამიანი წარმოთქვამს. სიტყვაში შენარჩუნებულია ხმაურის ყველა ფიზიკური ნიშან-თვისება, მაგრამ მისგან იგი პრინციპულად განსხვავდება იმით, რომ, თუ ბუნებრივი ხმაური მხოლოდ თავის თავს გვამცნობს, სიტყვა საზრისის, მნიშვნელობის, იდეალური შინაარსის მატარებელია. სიტყვა, ისევე, როგორც ხმაური, მიზეზ-შედეგობირვადაა ჩართული სამყაროს ფიზიკურ „კონტექსტში». მაგრამ სიტყვად, კულტურის მოვლენად მას სრულიად სხვა „კონტექსტში», საშუალება-მიზნის კავშირში ჩართვა და იდეალური შინაარსის შექმნა აქცევს.

მაშასადამე, როდესაც ბუნებრივი მოვლენა „იქცევა» კულტურის ფენომენად (ქვა-ქანდაკება, ხმაური—სიტყვად), მას ახალი ნიშან-თვისებები, ახალი განზომილება და ახალი კანონზომიერება ემატება. იგი უკვე აღარ არის უბრალოდ რეალური მოვლენა, საზრისს, მნიშვნელობას, იდეალურ შინაარსს ეძებს და ამდენად რეალურ-იდეალური ხდება. როგორც ასეთი, იგი აღარ კმაყოფილდება მიზეზ-შედეგობრივი ურთიერთკავშირით დანარჩენ სამყაროსთან და საშუალება-მიზნის განზომილებაში გადადის. იგი აღარ არის უბრალო ფაქტი, არამედ მეტია, სხვაა.

ნათქვამის საფუძველზე, განსხვავება ბუნებრივ ფაქტსა და კულტურის ფენომენს შორის შემდეგნაირადაც შეიძლება იქ-

ნას წარმოდგენილი. ყოველი ფაქტი უბრალოდ არსებობს და როგორც ასეთი, როგორც ბუნებისმეტყველებითი შესწავლის საგანი, არ შეიძლება შეფასების ობიექტად იქცეს. ის მხოლოდ თეორიულ, ლოგიკურ მსჯელობაში გამოითქმის. ფაქტი ფაქტია, არ არსებობს ცუდი და კარგი, მოსაწონი და დასაწუნი ფაქტები; ე. წ. „შეფასებითი მსჯელობები“ მათზე რა გამოითქმის, რადგან ცნობილია, რომ ყოველი შეფასებითი მსჯელობის ზოგადი ფორმაა „A არის (ან არ არის) ისეთი, როგორც იგი უნდა იყოს“¹, ხოლო სრული აბსურდია იმის თქმა, რომ რაიმე ფაქტი, ე. ი. ბუნებრივი კანონზომიერების შედეგად წარმოქმნილი მოვლენა არ არის ისეთი, როგორც იგი უნდა იყოს. ფაქტი ყოველთვის ისეთია, როგორც იგი „უნდა“ იყოს ბუნებრივი აუცილებლობის მიხედვით და ამიტომ დადებით-შეფასებითი მსჯელობაც მის შესახებ („აი ეს ფაქტი ისეთია, როგორც იგი უნდა იყოს“) უაზროა. „უნდა იყოს“ ფაქტს არ ეხება იმიტომ, რომ ფაქტი უკვე არის და უბრალოდ არის; ფაქტები არსის სფეროში „ცხოვრობენ“ და ჯერარსთან მათ საქმე არა აქვთ. ჯერარსობის პრედიკატის მიწერა უაზროა არა მარტო იმ ფაქტებისათვის, რომელნიც იყვნენ ან არიან, არამედ იმათთვისაც, რომლებიც ჯერ არ არიან, მაგრამ იქნებიან. აბსურდულია მოთხოვნა „უნდა (ე. ი. ჯერ არს) მოხდეს მთვარის დაბნელება“. მთვარის დაბნელება, თუ ის მოსახდენია, მოხდება ბუნებრივი აუცილებლობით, ყოველგვარი ჯერარსული მოთხოვნის გარეშე.

სამაგიეროდ კულტურის მოვლენების მიმართ შეფასებითი მსჯელობანი, ჯერარსის თვალსაზრისით სავსებით კანონიერია და სწორედ იმიტომ, რომ ეს მოვლენები საზრისის მატარებელნი, იდეალურ-რეალურნი, საშუალება-მიზნის კავშირში ჩართულნი არიან. მიზანი სწორედ ის არის, რაც უნდა მიღწეულ იქნეს, იდეალური უნდა განხორციელდეს რეალურში, რეალური უნდა იქცეს იდეალური მიზნის შესრულების საშუალებად და აი ეს საშუალება ან გამოდგება მიზნის მისაღწევად, ან არა. მიზანი შეიძლება კარგად განხორციელდეს და შეიძ-

ლება ცუდად (თუმცა კი ჯერ არს, რომ იგი კარგად იქნეს განხორციელებული, როგორც მიზანი, იგი ამას მოითხოვს). სწორედ ამიტომ ამ სფეროსთვის საგანგებოდ მორგებული „შეფასებითი მსჯელობები»: სიტყვა (ან სიტყვათა კომპლექსი) ვარგა ან არ ვარგა იდეალური საზრისის გამოსათქმელად, ქანდაკება ან მოსაწონია, ან დასაწუნი, საერთოდ კულტურული წარმონაქმნი ან ისეთია, როგორიც უნდა იყოს, ან არა.

ის, რის მიმართაც „შეფასებითი მსჯელობა» კანონიერია,—(რაც მოსაწონია ან დასაწუნი, კარგია ან ცუდი, ისეთია, როგორიც უნდა იყოს ან ვერ არის ისეთი)--ღირებულ მოვლენად, ღირებულების მქონედ იწოდება. ეს კი ნიშნავს, რომ კულტურის მოვლენა ბუნების ფაქტისაგან ღირებულებად ყოფნით, ღირებულებასთან ნაზიარობით განსხვავდება, და რაკი ადამიანი მხოლოდ ბუნების ნაწილი კი არა, არამედ აგრეთვე კულტურის სამყაროს მოქალაქეც არის, ამიტომ მას მარტო ფაქტებთან კი არ ჰქონია საქმე, არამედ აგრეთვე ღირებულებებთანაც.

უკვე ნათქვამიდან ნათელია, რომ ღირებული საგანი და თვითონ ღირებულება არ არის ერთი და იგივე. ყოველი ღირებული საგანი (კულტურული მოვლენა), ერთი მხრივ, ფაქტია, რეალური სინამდვილის მოვლენაა. ბუნებრივი ნივთისაგან იგი „მხოლოდ» იმით განსხვავდება, რომ სხვა განზომილებაშიაც არის ჩამდგარი, მიზნობრიობის, ჯერარსობის, იდეალურის სფეროს არის ნაზიარები. ღირებულება კი ისაა, რაც უნდა „მიემატოს» ბუნებრივ ფაქტს, რომ ეს უკანასკნელი კულტურის მოვლენად, ღირებულ საგნად იქცეს. იმისათვის, რომ ფაქტი ღირებულ საგნად მოგვევლინოს, სხვა სამყაროში, კულტურის სფეროში გადავიდეს, მას უნდა მიემატოს ის, რაც მას არა აქვს, ის, რაც იგი არ არის (წინააღმდეგ შემთხვევაში მას ბუნებიდან კულტურაში გადასვლაც არ დასჭირდებოდა). მაშასადამე, ღირებულება არ არის ის, რაც არის ფაქტი, მას არ ახასიათებს ის ნიშნები, რომლებიც არსებითია ფაქტისათვის და მის ფაქტიურობას განსაზღვრავს. მეორე მხრივ, ღირებულებას, სავა-

რაუდებელია, აქვს ის ნიშნები, რომლებიც ქმნიან კულტურული მოვლენის განსხვავებას ბუნებრივი ფაქტისაგან, იგი ხასიათდება იმ თვისებებით, რომლებიც ქმნიან კულტურული მოვლენის „ნამატს« ბუნებრივ ფაქტთან შედარებით.

ფაქტის უარსებითესი ნიშანი ის არის, რომ იგი არსებობს და კერძოდ დროში და სივრცეში არსებობს. ის, რაც არსებობს დროში და სივრცეში უკვე არის ფაქტი. მაშასადამე, არსებობა, ყოველ შემთხვევაში დროულ-ვრცეული (თუ კი სხვანაირი არსებობა დასაშვებია) ღირებულებას არ მიეწერება. ღირებულება არის ის, რაც არ არსებობს. არ არსებობს, მაგრამ დიდი ძალა კი აქვს—იგი არარაობა კი არ არის, არამედ იმდენად ძლიერი რამაა, რომ ახალი, კულტურის სამყაროს შექმნა შეუძლია. ფაქტს რომ არარაობა მივეუმატოთ, ისევ იმავე ფაქტს მივიღებთ, ღირებულების მიმატება კი ფაქტს კულტურის მოვლენად აქცევს. ე. ი. ღირებულება არც არსი ყოფილა (დროულ-ვრცეული) და არც არარაობა. მაშ, რაღაა იგი? ამ კითხვაზე ზემოთ უკვე იყო პასუხი ნაგულისხმევი— ღირებულება არის ის, რაც არ არსებობს, მაგრამ უნდა იყოს, იგი ჯერარსია.

ფაქტი რეალური სინამდვილის მოვლენაა და პირუკუ, ყოველი რეალური მოვლენა ფაქტია. მაშ, ღირებულება არ არის რეალური, იგი ირეალურია, რეალურის საპირისპიროა და ე. ი. იდეალურია, რადგანაც სწორედ იდეალური შინაარსით, საზრისით, მნიშვნელობით გამდიდრება აქცევს ბუნებრივ ფაქტს კულტურის მოვლენად.

ყოველი ფაქტი რეალური სინამდვილის მიზეზ-შედეგობრივ ჯაჭვშია ჩართული; ყოველი ფაქტი გარკვეული მიზეზების შედეგია და თვითონაც მიზეზობრივად მოქმედებს სხვა ფაქტებზე. ამ დებულების შებრუნებაც შეიძლება: ის, რაც მიზეზობრივად არის გაპირობებული და რასაც მიზეზობრივად შეუძლია მოქმედება—რეალური სინამდვილის ფაქტია, ბუნებრივი მოვლენაა. მაშასადამე, ღირებულება, როგორც ფაქტის საპირისპირო, არ შეიძლება მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის

წვერი იყოს. მას რომ მიზეზი ჰქონდეს (იგულისხმება რეალური, ბუნებრივი, ფაქტიური მიზეზი) ისიც ფაქტი იქნებოდა, რადგან ფაქტიური მიზეზები მხოლოდ ფაქტიურ შედეგებს იწვევენ. მას არც მიზეზობრივი ზემოქმედება შეუძლია, რადგან ამისთვის მას რეალობა და არსებობა აკლია, ხოლო არარსებულ და არარეალური მიზეზი, რა თქმა უნდა, ვერავითარ შედეგს ვერ გამოიწვევს. მაგრამ თუ მას არაფრის გამოწვევა არ შეუძლია, როგორღა აქცევს მისი „მიმატება« ფაქტს კულტურის მოვლენად? ცხადია, რომ მას რალაცნაირად უნდა შეეძლოს მოქმედება, რალაც ძალა უნდა ჰქონდეს, მაგრამ არა რეალური მიზეზის ძალა, არა რეალური მოქმედება, არამედ სრულიად სხვა ხასიათის უნარი, იგი ხომ იდეალური და ჯერარსულია და, მაშასადამე, მისი „მოქმედებაც« ჯერარსული და იდეალური უნდა იყოს. იგი უძრავი მამოძრავებელია, თვითონ უმოქმედო, მაგრამ მოქმედების გამომწვევი. ასეთი რამ ძველთგანვეა ცნობილი (პლატონისა და არისტოტელეს ღრთოდან)—იგი მიზანია. ბუნებრივი ფაქტი კულტურულ მოვლენად რომ იქცევა, იგი ხომ, როგორც ზემოთ ითქვა, მიზეზ-შედეგობრივ კავშირთან ერთად, საშუალება-მიზნის „კონტექსტში« ერთვება. მაშასადამე, ღირებულების „მოქმედება«, მისი ძალა საშუალება-მიზნის კატეგორიით უნდა იქნეს მოაზრებული.

ღირებულება არის ის, რაც არ არსებობს, მაგრამ მნიშვნელობს², მნიშვნელობა როგორც იდეალური, ჯერარსული მიზანია. რეალური მიზეზისაგან იდეალური მიზანი იმითაც განსხვავდება, რომ მას უშუალო ზემოქმედების მოხდენა ფაქტიურ სინამდვილეზე არ ძალუძს. ბუნებაზე ზემოქმედება მას მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეუძლია, თუ იქნება რეალური გამაშუალებელი აგენტი, რომელიც მას მიზნად აღიარებს, გამოიყენებს რეალურ-ბუნებრივ მოვლენებს მისი განხორციელების საშუალებებად და ამდენად აქტუალურ ძალად აქცევს მას. ასეთი აგენტი ადამიანია, რომელსაც და მხოლოდ რომელსაც შეუძლია გაიგოს და დააფასოს ღირებულებანი და ამავე ღრთს, როგორც რეალური სამყაროს მოქალაქემ და რეალური მიზე-

ზობრივი ზემოქმედების უნარის მქონემ, გამოიყენოს გარემოსა და თავისი საკუთარი ძალები მათი განხორციელების საშუალებებად. ღირებულებების განმახორციელებელი, ე. ი. კულტურის, როგორც ბუნებისაგან განსხვავებული სამყაროს, შემოქმედი მხოლოდ ადამიანია—კულტურა ხომ ადამიანის ნაამაგარს, ბუნების საძირკველზე ადამიანის მიერ აგებულ შენობას ეწოდება. მაშასადამე, ღირებულების არსებობა თუ დროულ-ვრცელ-კაუზალურ სინამდვილეში მის არსებობას ნიშნავს, მისი მნიშვნელობა, მისი იდეალური ჯერარსობა იმის მაუწყებელია, რომ იგი ადამიანისათვის მნიშვნელოვს, ადამიანის მიზანს უნდა წარმოადგენდეს. ის არ არსებობდა ბუნებაში ადამიანის გაჩენამდე (და, ცხადია, არც მნიშვნელობდა—მნიშვნელობა ხომ საზრისის ქონებას გულისხმობს და აქ მიზნად აღიარებას მოითხოვს—ვისთვისაც უნდა ემნიშვნელა მას და ვის უნდა ეღიარებინა იგი მიზნად?), და აი ადამიანმა მოიტანა თან იგი, რათა კულტურულ ექმნა გარემო და თავისი თავი, ექცია თავი ადამიანად და გარემო თავის საკადრის სოციალურ-კულტურულ სამყაროდ. რაკი ღირებულება მნიშვნელობს მხოლოდ ადამიანისათვის, რაკი მხოლოდ ადამიანი ხედავს მას და შემოაქვს იგი სინამდვილეში, ახორციელებს მას, ალბათ უნდა ვიფიქროთ, რომ ღირებულება ადამიანის კუთვნილება, მისი სპეციფიკური არსების დამახასიათებელი კატეგორია ყოფილა. ამიტომ ღირებულების არსების გასაგებად ადამიანთან მისი მიმართების განხილვაა აუცილებელი.

2. ადამიანი და ღირებულება.

საშუალება-ღირებულებანი და მიზან-ღირებულებანი

ფაქტისაგან ღირებულების განსასხვავებლად ჩვენ ადამიანზე და მის საზოგადოებრივ-კულტურულ საქმიანობაზე მითითება დაგვჭირდა. აღინიშნა ისიც, რომ ფაქტებს თავისთავად,

სანამ მათ ადამიანის ხელი შეეხებოდეს, არავითარი ღირებულება არ გააჩნიათ და არც შეიძლება გააჩნდეთ. ნათქვამი იყო ისიც, რომ სწორედ და მხოლოდ ადამიანს შეუძლია შეიტანოს ღირებულება ფაქტების სამყაროში, რომ მხოლოდ ადამიანის მიერ აგებულ კულტურის სამყაროში ხდებიან ღირებულნი რეალური მოვლენები, ან, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, რეალური მოვლენა მხოლოდ ადამიანისა და მის მიერ შექმნილი კულტურის მიმართ შეიძლება იყოს ღირებული ან არაღირებული. ნიშნავს თუ არა ეს, რომ თვითონ ღირებულების წყაროდ ჩვენ ადამიანი უნდა მივიჩნიოთ, რომ ღირებულება, როგორც ასეთი, ადამიანის ნაწარმოებად უნდა ვიგულოვოთ?

ერთი შეხედვით, ამ კითხვაზე მხოლოდ დადებითი პასუხის გაცემა შეიძლება. თუ ადამიანამდელ, ადამიანის გარეშე არსებულ ბუნებაში არც ღირებული საგნები და არც ღირებულება არ არსებობენ, მაშინ, ცხადია, ისინი ადამიანს მოუტანია ამ ქვეყნად და რაკი ბუნებიდან ადამიანი ღირებულებას ვერ გამოიტანდა, მას იგი თავისთავიდან უნდა გამოეყვანა, თვითონ უნდა შეექმნა.

აქ მოსაზრების სასარგებლოდ მრავალი საბუთის მოტანა შეიძლება. თუნდაც ის საყოველთაოდ ცნობილი გარემოება, რომ საზოგადოებრივი განვითარების კვალდაკვალ იცვლება (და სშირად საპირისპიროში გადადის) მორალური ნორმები და ესთეტიკური გემოვნება (რომლებიც სათანადო ღირებულებების აღიარებას გულისხმობენ), რომ განსხვავებულ ხალხებს განსხვავებული, ხოლო დაპირისპირებულ კლასებს საპირისპირო პოლიტიკური, უფლებრივი, ეთიკური და სხვა ასეთი იდეალები აქვთ, — უკვე ეს გარემოება შეიძლება მივიჩნიოთ იმის დამამტკიცებელ საბუთად, რომ ღირებულება ადამისმიერია, მისი ნამოღვაწარია. ღირებულება არის, მაშასადამე ის, რასაც ადამიანი დასახავს ასეთად და რის მიხედვითაც შეეცდება მოაწყოს თავისი ცხოვრება. ყოველი ადამიანი (ან ადამინთა კოლექტივი) თვითონ ქმნის ღირებულებათა სისტემას და ცდილობს განახორციელოს ეს ღირებულებანი ცხოვრებაში.

კაპიტალისტისათვის, მაგალითად, უმაღლესი ღირებულება მოგებაა, ამ უკანასკნელ უმორჩილებს იგი ყველა სხვა ღირებულებასა და ყველა საშუალებით ცდილობს ამ თავისი ღირებულების იერარქიის მიხედვით ქვეყნის მოწყობას. მუშათა კლასისათვის უმაღლესი ღირებულება არის ექსპლოატაციისაგან თავისუფალი საზოგადოება, რომლისთვისაც ბრძოლაში ხედავს იგი თავის ამქვეყნიურ დანიშნულებას.

თითქოსდა ყველაფერი ნათელია და მარტივი. საზოგადოების ისტორია ნამდვილად ფაქტობრივად ასაბუთებს იმას, რომ ადამიანებს დღემდე არ ჰქონიათ ღირებულებათა საყოველთაოდ აღიარებული სისტემა, რომ ისტორიაში დღემდე არსებული პოლიტიკური, მორალური, რელიგიური და სხვა ასეთი სისტემები, რომლებშიც შესაბამისი ღირებულებათა იერარქიები იყო განხორციელებული, ადამიანთა მოდგმის რასობრივად, ეთნიურად, კლასობრივად თუ თაობრივად განსხვავებული ჯგუფების სუბიექტური ინტერესების გამოხატულებას წარმოადგენდა. ისიც ფაქტია, რომ ერთსა და იმავე რაიმეს ზოგი ადამიანი უმაღლეს დადებით ღირებულებად მიიჩნევს, ზოგი უარყოფით ღირებულებად თვლის. მორწმუნის თვალში ღმერთი უმაღლესი ღირებულებაა, ათეისტის თვალში კი უარყოფითი ღირებულება.

როგორც ვთქვი, ყველაფერი ეს ფაქტებია, მაგრამ მეტად თავისებური ფაქტები—მათში ადამიანის ფაქტიურ ურთიერთობაზეა ლაპარაკი ღირებულებებთან. ზემოთ ითქვა, რომ ფაქტებისა და მათი ურთიერთობის მიმართ მხოლოდ თეორიული მსჯელობები გამოითქმის, შეფასებითი მსჯელობა აქ უადგილოა. მაგრამ ისეთი ფაქტები, რომლებშიც ღირებულებასთან მიმართებაა ნაგულისხმევი, უკვე კულტურის მოვლენებია და მათზე შეფასებით მსჯელობას ყველა უფლება აქვს.

კაპიტალისტს რომ მოგება მიაჩნია უმაღლეს ღირებულებად, ხოლო მუშას—თავისუფალი შრომის სამყარო, ფაქტიურობის თვალსაზრისით, ორივე ეს ამბავი ტოლძალღოვანია, ორივე ფაქტია, ორივე რეალური მოვლენაა, ორივეს ნამდვილად აქვს

ადგილი ამ ქვეყნად. მაგრამ ღირებულებითი თვალსაზრისით ეს ორი „ფაქტი“ სრულიადაც არ არის ტოლფასოვანი. განა მუშისა და კაპიტალისტის თვალსაზრისები ერთნაირად ღირებულა? მსჯელობები: „კაპიტალისტები ფიქრობენ, რომ უმაღლესი ღირებულება არის მოგება“ და „მუშები ფიქრობენ, რომ უმაღლესი ღირებულება არის თავისუფლება“—შეიძლება ერთნაირად იყვნენ ჭეშმარიტნი, მაგრამ სრულიად შეუძლებელია, რომ ის, რასაც ისინი ფიქრობენ, ერთნაირად იყოს ღირებულად. ამ ორი საპირისპირო კლასის მიერ აღიარებულ ღირებულებათაგან მხოლოდ ერთ-ერთი შეიძლება იყოს მართლაც ღირებულება, ხოლო მეორე—მისი უარყოფა, რადგანაც, ერთის რეალიზაცია მეორეს გამორიცხავს.

ღირებულებათა კონფლიქტს, საპირისპირო ღირებულებათა შეჯახებას, შეიძლება ადგილი ჰქონდეს არა მარტო სხვადასხვა ადამიანთა ურთიერთობისას, არამედ ერთსა და იმავე ადამიანშიც. მაგალითად, კონფლიქტი მოვალეობასა და გრძნობას შორის, რაც ასე ხშირად ასახულა ლიტერატურაში, ამის ერთ-ერთი გამოვლენაა. მაგრამ ყოველი ასეთი კონფლიქტი გადაჭრას მოითხოვს—უფრო მაღალი ღირებულებებისადმი უფრო დაბალის დამორჩილებას ან ნამდვილი ღირებულების აღიარებასა და მოჩვენებითის უკუგდებას.

ყველაფერი ეს იმაზე მეტყველებს, რომ ღირებულებათა სფეროში შეიძლება ვილაპარაკოთ ნამდვილ და მოჩვენებით, ჭეშმარიტ და არაჭეშმარიტ ღირებულებებზე. ასე რომ არ ოყოს, ღირებულებათა სფეროში სრული რელატივიზმი და სუბიექტივიზმი უნდა აგვეღიარებინა. ხოლო იქ, სადაც ყველა ურთიერთგამომრიცხავი ღირებულება ერთნაირად არის მიჩნეული ღირებულებად, სადაც ყველაფერი ღირებულა, ნამდვილად არაფერი აღარ არის ღირებულად³.

მაშასადლე, ადამიანთა ღირებულების ან, უფრო ზუსტად, ადამიანისა და ღირებულებების მიმართება არ უნდა წარმოვიდგინოთ ისე მარტივად, თითქოს ღირებულება ადამიანის ნებისმიერად შექმნილი რამ იყოს ანდა მისი ფაქტიური საზოგადოებ-

რივ-ისტორიული მდგომარეობის უბრალო გამოხატულებას წარმოადგენდეს. ვიბორებ, ღირებულება ძალიან მჭიდროდ არის დაკავშირებული ადამიანთან, მაგრამ ამ კავშირის ცალმხრივად წარმოდგენა, ღირებულების მიჩნევა ადამიანის შექმნილად, მართებული არ უნდა იყოს. საკითხი უფრო დეტალურ განხილვას მოითხოვს.

ზემოთ ნათქვამი იყო, რომ ღირებულებაზე ლაპარაკი, ღირებულების ძებნა შეიძლება იქ, სადაც მოვლენები საშუალებისა და მიზნის კავშირში ერთიან (ადამიანის საზოგადოებრივ-კულტურული მოღვაწეობის წყალობით). რას შეიძლება წარმოადგენდეს ღირებულება ადამიანისათვის—საშუალებას თუ მიზანს? რა არის ღირებულება—საშუალება, რომლითაც ადამიანი მტკიცდება საგნობრივ სამყაროში, ბატონდება ბუნებაზე და ქმნის თავის სამეფოს, თუ მიზანი, რომლისთვისაც ის იბრძვის, რომლის განხორციელება მას თავის ამოცანად და თავისი არსებობის გამართლებად მიაჩნია?

ბუნების სხვა მოვლენებისაგან ადამიანი იმით განსხვავდება, რომ თავისი გარემოს მიმართ იგი მიზანდასახულად მოქმედებს. უკვე თავისი ბუნებრივი არსებობის შენარჩუნებისათვის, თავისი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებისათვის იგი მიმართავს გარემოს, გამოიყენებს, მოიხმარს მას. მოიხმარს საგნებს ან უშუალოდ ბუნების მიერ ბოძებული სახით, ან გარდაქმნის მათ თავისებურად. ორივე შემთხვევაში ეს საგნები ახალ თვისებას იძენენ—ღირებული ხდებიან, სახმარ ღირებულებად იქცევიან, სახმარი ღირებულებების მქონე საგანი საშუალებაა ადამიანის მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად. მიზანი აქ მოთხოვნილების დაკმაყოფილებაა და, საბოლოო ანგარიშით, ადამიანის არსებობის შენარჩუნება. შეიძლება ადამიანმა მიზნად დაისახოს სახმარ ღირებულებათა შექმნა, წარმოება, მაგრამ ეს მხოლოდ მისი საკუთარი სუბიექტური მიზანი იქნება, თანაც მისთვისვე დაქვემდებარებული ხასიათის მქონე მიზანი—ნორმალური ადამიანი, ალბათ, იმისათვის დაისახავს მიზნად სახმარ ღირებულებათა წარმოებას, რომ რაღაც უფრო

მეტსა და მაღალს მიაღწიოს. საზოგადოდ ადამიანებისათვის კი ასეთი „თვითმიზნური“ წარმოება სახმარი ღირებულებისა მხოლოდ მაშინ იქნება გამართლებული, თუ არსებობს მოთხოვნილება ამ საგნებზე და, მაშასადამე, თუ ეს საგნები ამ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების საშუალებას წარმოადგენენ.

ცნობილია, რომ სახმარ ღირებულებათა წარმოება რთული საზოგადოებრივი პროცესია, რომელშიაც საშუალებათა და მიზანთა ჯაჭვის მრავალი რგოლი შეიძლება გავარჩიოთ. ასე, მაგალითად, ყოველი წარმოებისათვის წარმოების საშუალებებია საჭირო, რომელნიც თავის მიზნობრივ დანიშნულებას წარმოების პროცესში, „აქტში“ ასრულებენ, შრომის ორგანიზაციის საზოგადოებრივი ინსტიტუტებიც საშუალებებია წარმოების უკეთ მოწესრიგებისათვის, თვითონ საზოგადოებრივი წარმოებაც საშუალებაა საზოგადოების მოთხოვნილებების დამაკმაყოფილებელი პროდუქტების შექმნისათვის და ა. შ. მაგრამ მთლიანად და ზოგადად რომ ავიღოთ, ის, რასაც სახმარი ღირებულება აქვს, საშუალებაა, ხოლო ადამიანი—მიზანი. ყველა ასეთ ღირებულებას, რამდენადაც ისინი ადამიანის საარსებო საშუალებების ნიშან-თვისებას წარმოდგენენ, შეიძლება საშუალება-ღირებულებანი ვუწოდოთ. ყველაფერ იმას, რასაც ადამიანი გამოიყენებს თავისი არსებობის შენარჩუნებისა და განმტკიცებისათვის, აქვს საშუალების ღირებულება, ღირებულება იმდენად (და მხოლოდ იმდენად), რამდენადაც იგი ასეთ საშუალებად გამოდგება.

ასეთი საშუალება-ღირებულებანი მთლიანად და თავიდან ბოლომდე ადამიანზე, მის კერძო, სუბიექტურ განსაზღვრულობაზე არიან დამოკიდებულნი. რა თქმა უნდა, საგანს უნდა ჰქონდეს გარკვეული ფიზიკურ-ქიმიური თვისებები, რომ იგი ამა თუ იმ მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად, ადამიანის ამა თუ იმ საშუალებად გამოდგეს—ქარი, მაგალითად, შიმშილის მოსაკლავად არ გამოდგება და ჭექა-ქუხილი წყურვილისა,—მაგრამ ღირებულებას მას მისცემს მხოლოდ ადამიანის ამა თუ იმ მოთხოვნილების ველში მოხვედრა, ღირებულების შექმნას საგანი ადამიანს უნდა უმადლოდეს.

ამოწურავს თუ არა საშუალება-ღირებულებათა კლასი ღირებულებათა სფეროს? თითქოს უნდა ამოწურავდეს, ერთი გამონაკლისით—თვითონ ადამიანი. ადამიანს შეიძლება ჰქონდეს ყველაფრის მოთხოვნილება. ყველაფერი შეიძლება გამოიყენოს საშუალებად, გარდა ერთი გამონაკლისისა—თვითონ ადამიანისა. მართალია, ისტორიაში არაერთხელ გამოუცხნებიათ ადამიანები საშუალებებად სხვა ადამიანების მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად, მაგრამ ჯერ კიდევ კანტი მიიჩნევდა ასეთ დამოკიდებულებას ადამიანთან ამორალურად და დღეს კი მოწინავე კაცობრიობა იბრძვის იმისათვის, რომ ადამიანები ერთმანეთისათვის მიზნებს წარმოადგენდნენ.

ადამიანი რომ სხვა ადამიანისათვის არ უნდა წარმოადგენდეს საშუალებას, რომ ასეთი ვითარება ამორალურია, ეს ცხადია, მაგრამ ვნახოთ, სწორია თუ არა თვალსაზრისი, რომლის მიხედვით ადამიანი არის უმაღლესი ღირებულება, რომლის მიმართ ყველა სხვა ღირებულებანი საშუალებად უნდა იქნენ მიჩნეული.

თუ სწორია დებულება, რომ ადამიანი არის უმაღლესი ღირებულება, მიზან-ღირებულება, და ყველა დანარჩენი ღირებულება საშუალებაა მისთვის, მაშინ, ცხადია, ადამიანი უნდა მივიჩნიოთ ყველაფრისათვის ღირებულების მიმცემად, ყველაფრის ღირებულების წყაროდ. ეს კი, როგორც წელან ითქვა, რელატივიზმსა და სუბიექტივიზმს, ე. ი. ყოველგვარ ღირებულების უარყოფას, გაუქმებას მოგვცემს.

რომელი ადამიანი მივიჩნიოთ უმაღლესი ღირებულების მატარებლად—ლუარსაბ თათქარიძე თუ ილია ჭავჭავაძე, დანტესი თუ პუშკინი, ჰიტლერი თუ თომას მანი, თუ ნიცშეს „ზეკაცი“, რომელიც მოვა, სიკეთისა და ბოროტების მიღმა დადგება და დაგვიდგენს ღირებულებათა ახალ იერარქიას? ანდა რას ნიშნავს, რომ ადამიანი არის თვითმიზანი, რა არის ადამიანში ის, რის მიმართაც ყველა დანარჩენი ღირებულება საშუალებად უნდა მივიჩნიოთ?

მისი ბიოლოგიური არსებობა? ლუარსაბ თათქარიძემ, რომელმაც ბიოლოგიურ არსებობას დაუმორჩილა ყველა დანარჩენი ღირებულება, კაცის, ადამიანის სახელის ტარების უფლება დაკარგა. როგორც ჩანს, ეს ჩვენი არსებობა, ჩვენი ბიოლოგიური სიცოცხლე საშუალება ყოფილა რაღაც უფრო მაღალი მიზნისათვის. თორემ, იგი როცა ღირებულებათა იერარქიის სათავეში მოექცა, საზიზღრობად იქცა. თავისთავად სიცოცხლე რომ ღირებულებაა, ეს არ შეიძლება ეჭვს იწვევდეს, მაგრამ მხოლოდ მაშინ, როცა ის საშუალებადაა განხილული და არა თვითმიზნად, თორემ საშუალების წარმოდგენა მიზნად ხომ ღირებულებათა აღრევის მეტს არაფერს მოგვცემს.

იქნებ ადამიანის სოციალურ არსებაში უნდა ვეძებოთ ის, რისთვისაც ყველა დანარჩენი საშუალების ღირებულებისაა? მაგრამ განა საზოგადოებრივი ცხოვრება, სოციალური ინსტიტუტები ადამიანისათვის არ არსებობენ? განა ისინი ადამიანთა არსებობისა და განვითარების, ადამიანური ცხოვრების, თვითონ ადამიანის ქმნალობის უარსებითეს საშუალებებს არ წარმოადგენენ? რა თქმა უნდა, კრიტიკულ მომენტებში ადამინმა უნდა შესწიროს თავისი სიცოცხლე საზოგადოებას და სწორედ ასეთი თავგანწირვით, თავის ბიოლოგიურ არსებობაზე უარის თქმით დაამტკიცებს იგი თავის ადამიანობას (ადამიანის სახელი ღირსი სწორედ თავდადებული გმირია და არა თავის ნაჭუჭში ჩაკეტილი ეგოისტი). მაგრამ ეს, ალბათ, მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ღირებულებათა იერარქიაში ბიოლოგიური სიცოცხლის ღირებულება უფრო დაბლა დგას, ვიდრე სოციალურის ღირებულებანი, მაგრამ არა იმას, რომ სოციალურის ღირებულება უფრო მაღალია, ვიდრე ადამიანისა, საზოგადოებისათვის თავდადებული გმირი სწირავს თავის სიცოცხლეს, მაგრამ ამით ადამიანობას კი არ კარგავს, არამედ სწორედ იხვეჭს ამ ღირებულებას, ამ სახელს.

საზოგადოებრივი ცხოვრება საშუალებაა ადამიანის, როგორც ადამიანის ჩამოყალიბებისათვის, მასში ჭეშმარიტად ადამიანური ღირებულებების ჩანერგვისათვის და არა თვითმიზან-

ნი; მაგრამ სწორედ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, სხვა ადამიანებთან ურთიერთობაში ვლინდება, რომ ადამიანი მით უფრო ღირებულია, რაც მეტად შეუძლია მას დაუმორჩილოს თავისი პირადი „მე“ სხვა ღირებულებების მატარებელ მოვლენებს—ოჯახს, მეგობრებს, სამშობლოს, კაცობრიობას...

მასასადამე ცხადია, რომ ყოფილა ისეთი ღირებულებანი, რომლებიც ადამიანის პირად ბიოლოგიურ და საზოგადოებრივ არსებობაზე მაღლა დგანან, რამდენადაც, თუ კაცს კაცობა უნდა, თუ უნდა, რომ ნამდვილი ღირებულება მოიპოვოს, თავისი რეალური არსებობა უნდა დაუმორჩილოს და, თუ საჭირო შეიქმნა, კიდევაც შესწიროს მათ. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, რომ ზემოთ ჩამოთვლილ სოციალურ ღირებულებებს ზეადამიანური ან ადამიანისგარეშე ხასითი აქვთ. პირიქით, ყველა ისინი ადამიანთა ცხოვრების ფორმებია, თუმცა კი ისეთი ფორმები, რომელთა მეშვეობით კერძო ადამიანი თავის განკერძოებას სხვა ადამიანით ავსებს და თავის ზოგადადამინობას ავლენს. სხვა სიტყვებით, ეს ღირებულებანი ისევ ადამიანის, როგორც ღირებულების სამსახურში მდგარი არსების, ღირებულებებია და უმაღლესი მიზან—ღირებულება ისევ ადამიანის ცნებაში გვაქვს საძიებელი.

ჭეშმარიტ ღირებულებებს რომ ეზიაროს და თვითონაც ჭეშმარიტად ღირებული გახდეს, ადამინმა, როგორც ითქვა, თავისი ემპირიული ბუნებრივი და სოციალური განსაზღვრულობა უნდა გადალახოს და სხვა ადამინთა ინტერესები აღიაროს თავისი ნამდვილი, უფრო მაღალი „მე“-ს ინტერესებად. საკუთარი ემპირიული საზღვრების გადალახვა ადამინს შეუძლია მხოლოდ როგორც ცნობიერ არსებას. სხვისი მიზანი და ინტერესები რომ ჩემად ვიგუღვო, მე ისინი უნდა გავიგო, ჩემად განვიცადო, ჩემი ნების განსაზღვრულობად ვაქციო. თავისთავად ის ფაქტი, რომ ადამიანს აქვს ცნობიერება, მას ბუნების მოვლენათა იერარქიაში უმაღლეს საფეხურზე აყენებს და რაკი, როგორც ზემოთ დავინახეთ, იერარქიული წყობა ღირებულებრივ საფუძველს გულისხმობს, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ

სწორედ ცნობიერებაში, ადამიანის სულიერ საქმაროში უნდა ვეძებოთ ის ადგილი, სადაც ღირებულებანი იბადებიან.

მაგრამ საკმარისია ეს ვარაუდი ცოტა ახლოს გავესინჯოთ, რომ იგი მცდარი აღმოჩნდეს. მართლაც, ადამიანის სული რომ ჩავთვალოთ ღირებულებათა წყაროდ, განა ის სიძნელები, რომლებიც ზემოთ იყო მოხსენებული სუბიექტივიზმისა და რელატივიზმის სახით, გადაიჭრება? რა თქმა უნდა, ადამიანის სულში ბევრი რამ „იბადება“, მაგრამ განა ყველა ღირებულება, რომელთაც ჩვენ ვიცნობთ, შეიძლება სულიერი, ფსიქიკური წარმოშობისად მივიჩნიოთ? საშუალება-ღირებულებანი და მათ შორის უმდაბლესნი-ვიტალური მოთხოვნილებების დამაკმაყოფილებელი ღირებულებანი-სულიერი წარმოშობისა არიან? საკვები იმდენად არის ღირებული, რამდენადაც ის ასეთად განიცდება? წამლის ღირებულება იმაზეა დამოკიდებული თუ რანაირად რეაგირებს მასზე ჩვენი ცნობიერება? მართალია, შეიძლება საქმე ასე მარტივად არ წარმოვიდგინოთ, ვივარაუდოთ, რომ ადამიანის სხეულებრივი ცხოვრების შენარჩუნების საშუალებანი იმდენად არიან ღირებულნი, რამდენადაც თვითონ სხეული არის სულიერი ცხოვრების არსებობის აუცილებელი საშუალება. მაგრამ არ ვუყოთ თავგანწირვის ფაქტს, რომელსაც, როგორც უკვე ითქვა, ზოგჯერ მოითხოვენ ხოლმე სოციალური ღირებულებანი? არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ შეგნებული თავგანწირვის, თავის თავის მსხვერპლად შეწირვის შემთხვევაში პიროვნება არა მარტო ხარკს უხდის გარკვეულ ღირებულებებს, არამედ აგრეთვე საკუთარ უმაღლეს ღირებულებებსაც ადგენს. და რაკი, მაგალითად, სამშობლოსათვის სიკვდილით ისპობა არა მარტო პიროვნების სხეული, არამედ აგრეთვე მისი სულიც, ამ უკანასკნელის მიჩნევა უმაღლეს ღირებულებად გამოუვალ წინააღმდეგობაში მოგვაქცევს. თუ სულიერი ცხოვრება უმაღლესი ღირებულებაა, მაშინ, ვთქვათ, სამშობლო უფრო დაბალი რანგის ღირებულება ყოფილა, უმაღლესი ღირებულების მოსპობა უფრო დაბალის გულისათვის კი ბოროტმოქმედაა და არა გმირობა.

თვითონ სული რომ არ შეიძლება მივიჩნიოთ თავდაპირველ წყაროდ, ეს შემდეგიდან შეიძლება უფრო ნათლად ჩანდეს. სულიერ ცხოვრებას, როგორც ასეთს, თავისი „დარგები“, თავისი მომენტები აქვს: აზროვნება, ნებელობა, გრძნობა. ღირებულება თუ არა აზროვნება თავისთავად, ქმნის თუ არა იგი ღირებულებას? პასუხი ცხადია: გააჩნია აზროვნებას; მცდარი აზროვნება არაა ღირებულება. ჭეშმარიტი აზროვნება ღირებულებაა. სხვა სიტყვებით—მხოლოდ ჭეშმარიტი აზრია ღირებულება, ჭეშმარიტების წვედომით იძენს აზროვნება ღირებულებას. აზროვნება საშუალებაა, რომლითაც ადამიანი აღწევს ჭეშმარიტებას და, როგორც საშუალება, იგი, რა თქმა უნდა, ღირებულებაა. მაგრამ სწორედ საშუალება-ღირებულება და არა თვითმიზანი. ანალოგიური ვითარებაა ნებელობისა და გრძნობის შემთხვევაშიც. ნება სიკეთის წყაროც შეიძლება იყოს და ბოროტებისაც. ღირებული იგი მაშინ არის, როცა სიკეთის ქმნაზეა მიმართული, წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი უარყოფითი ღირებულების მატარებელია. გრძნობასაც თავისთავად კი არა აქვს ღირებულება, არამედ იმისდა მიხედვით, თუ რისი გამოხატულება, რისი განცდაა იგი. ძალიან მაღალი ღირებულება აქვს, მაგალითად, ესთეტიკურ გრძნობას, მაგრამ აქვს მხოლოდ როგორც საშუალებას ესთეტიკური განცდისა. მაშასადამე, სულიერი ცხოვრება ღირებულია იმდენად, რამდენადაც იგი მიმართული ჭეშმარიტებაზე, სიკეთეზე, მშვენიერებაზე, რამდენადაც იგი ემზსახურება მათ, რამდენადაც ამყარებს ადამიანის კავშირს ამ ღირებულებებთან.

როგორც ვხედავთ, ადამიანის რეალურ ბუნებაში არ მოიძებნება ისეთი სფერო, საიდანაც ღირებულებათა გამოყვანა შეიძლებოდა. პირიქით, სავარაუდოა (თუ ცხადი არა), რომ არის ისეთი ღირებულებებიც, რომელთა მიმართ რეალური, ემპირიული ადამიანი თვითონ წარმოადგენს საშუალებას და რომელნიც, ამ აზრით, ღირებულების თვალსაზრისით, მასზე მაღლა დგანან, მის მიზნებს წარმოადგენენ. მაშასადამე, საშუალება-ღირებულებების გარდა, მიზან-ღირებულებებიც „არსებობენ“. ნამდვილ ღი-

რებულებებად სწორედ ეს უკანასკნელი უნდა ჩავთვალოთ, რადგანაც ისინია, რომ აძლევენ ღირებულებას ადამიანს და მისი მეშვეობით საშუალება ღირებულებებსაც. ყოველი საშუალება ღირებულია იმდენად, რამდენადაც იგი მიზნის მიღწევის საშუალებაა და ამ აზრით მისი ღირებულება მიზან-ღირებულებაზე დამოკიდებული⁴.

მიზან-ღირებულებებს თავისთავადი ღირებულებანი შეიძლება ეწოდოს, რადგან ისინი სხვა რამიდან კი არ სესხულობენ თავი ღირებულებით ძალას (როგორც საშუალება-ღირებულებანი), არამედ თავის თავში შეიცავენ მას, თავის თავს ემყარებიან. მათ შეუძლიათ ღირებულებად აქციონ ყველაფერი, რაც მათ ეზიარება, მაგრამ შეუძლიათ სწორედ იმიტომ, რომ თავისით არიან ღირებულებანი. ასე, მაგალითად. ჭეშმარიტების ღირებულება რაიმე სხვა გარემოებიდან კი არ არის შეძენილი, არამედ თვითონ ჭეშმარიტებაა ღირებულება და იგი აძლევს ყველაფერს, რაც ჭეშმარიტია. როგორც ჭეშმარიტობისა, ისე მრავალ სხვა ღირებულებას. აზრის ჭეშმარიტობა არ არის დამოკიდებული არც მის პრაქტიკულ გამოყენებაზე, არც ეკონომიურობაზე და არც სხვა რაიმე გარემოებაზე—პირიქით. აზრი პრაქტიკულად სასარგებლოა და მრავალი სხვა ღირებულებების მქონე შეიძლება იყოს მხოლოდ იმის გამო, რომ იგი ჭეშმარიტია. მართალია, შეიძლება ადამიანმა ყოველი თავისთავადი ღირებულება (ჭეშმარიტება, სიკეთე, მშვენიერება...) ჩააყენოს სხვა მიზნის სამსახურში, გამოიყენოს როგორც საშუალება, სხვა მიზნისათვის (ეთქვათ, ივაჭროს ესთეტიკური ღირებულებების მქონე მხატვრული ნაწარმოებებით), მაგრამ ეს, ჯერ ერთი, არ იქნება ღირებულების შესაბამისი, მისი საკადრისი დამოკიდებულება. და მეორეც, ასეთი დამოკიდებულების არსებობა იმით არის შესაძლებელი, რომ აქ სწორედ თავისთავადი ღირებულებების მქონე მოვლენები გამოიყენება.

ღ, რაც წინა პარაგრაფში ითქვა ღირებულებათა იდეალური, ჯერარასული და მიზნობრივი ხასიათის შესახებ, უპირველეს ყოვლისა, მიზან-ღირებულებებს ეხება. ესენი არიან ამოცანები,

მოთხოვნები, რომლებიც დგანან ადამიანის წინაშე, როგორც ფაქტიურ-ბუნებრივი სამყაროდან საზოგადოებრივ-კულტურულ სამყაროში მიმავალი გზის მაჩვენებელი შუქურები. ისინი არ არსებობენ ბუნებაში, ფაქტების სამყაროში, მაგრამ უნდა არსებობდნენ, უნდა განხორციელდნენ, რათა ადამიანი გამოვიდეს ბუნებრივი ნივთის ძღვომარეობიდან, იქცეს ადამიანად.

არ უნდა ვიფიქროთ, რომ, რაკი ღირებულებანი ადამიანის წინაშე მდგარ ამოცანებს წარმოადგენენ, რაკი ისინი ადამიანისთვის მნიშვნელობენ, ამიტომ მათ შეფარდებითი ხასიათი აქვთ. რასაკვირველია, ისინი ადამიანზე არიან მიმართული, მხოლოდ ამ მიმართებით აქვთ ძალა, მაგრამ ეს მიმართებითი ხასიათი მათ შეფარდებითობას, რელატიურობას არ ნიშნავს. ჯერ ერთი, არა ყოველი მიმართებაა შეფარდებითი. ყოველი კანონი, ყოველი კატეგორია მიმართებას გულისხმობს და ამდენად მიმართებითია, მაგრამ განა ყოველი კანონი და კატეგორია შეფარდებითი, რელატიურია? ღირებულება, რომელიც ყველაზე კარგად არის შესწავლილი ფილოსოფიაში—ჭეშმარიტება—განა მიმართებითი არ არის, იგი ხომ აზრის საგანთან მიმართებაა, მაგრამ რელატიური იგი მხოლოდ თავის კონკრეტულ განხორციელებებშია, და ისიც ნაწილობრივ—თავის იდეალში, თავის ჯერარსულ მიზანში იგი აბსოლუტურია და აი ამ აბსოლუტურობის მარცვალი აძლევს ჭეშმარიტების ღირებულებას ყოველ მის კონკრეტულ რელატიურ განხორციელებას. ისეთი ეთიკური ღირებულება, როგორცაა სამართლიანობა, მეტისმეტად რელატიურადაა განხორციელებული დღეს ქვეყანაზე, მაგრამ სამართლიანობა, როგორც ჯერარსული მიზანი, როგორც იდეალი, რომელიც უნდა განხორციელდეს ქვეყანაზე, როგორც ამოცანა, რომელიც კაცობრიობის წინაშე დგას, რა თქმა უნდა, რელატიური, შეფარდებითი სამართლიანობა კი არაა, არამედ აბსოლუტური სამართლიანობა. თუ ღირებულებას არა აქვს აბსოლუტური ხასიათი, მაშინ მას არც ჯერარსული იდეალური მიზნის ძალა ექნება.

ღირებულების ადამიანისთვის, და მხოლოდ ადამიანისთვის,

მნიშვნელადობა არც მის პირობითობას ნიშნავს. მართალია, ჯერარსის განხორციელების კანონზომიერებას არ აქვს ბუნებრივი აუცილებლობის ხასიათი, იგი ის კი არ არის, რაც უსათუოდ მოხდება, არამედ მოთხოვნაა, ამოცანაა, რომელიც უნდა შეასრულოს ადამიანმა, მაგრამ ამ მოთხოვნას კატეგორიული ხასიათი აქვს. სიკეთე უნდა განხორციელდეს, რადაც არ უნდა დაჯდეს ეს და არა იმ პირობით, თუ ამით სხვა რაღაცას მოიგებს ადამიანი—სიკეთე სიკეთისათვის უნდა განხორციელდეს, ჭეშმარიტება-ჭეშმარიტებისათვის. წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი არ იქნებოდნენ აბსოლუტური ღირებულებანი და დაკარგავდნენ ჯერარსული იდეალური მიზნების მნიშვნელობას.

3. ესთეტიკური ღირებულების სპეციფიკა

უმაღლეს ღირებულებათა შორის, რომლებიც ადამიანის ცნობიერებას აზრს აძლევენ, ეთიკურ და თეორიულ ღირებულებებთან ერთად, ჩვეულებრივ, ესთეტიკურიც მოიხსენიება ხოლმე. პირველი საკითხი, რომელიც აქ უნდა განვიხილოთ, ასეთია: არის თუ არა, წარმოადგენს თუ არა ესთეტიკური ღირებულება? აქვს თუ არა ესთეტიკურს ღირებულებითი ხასიათი?

ზემონათქვამიდან ცხადია, რომ რაიმე შეიძლება მიჩნეულ იქნას თავისთავად ღირებულებად მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ის არ არის ფაქტი ან ამ ფაქტის თვისება, ან ფაქტების მიმართება, მოკლედ, თუ მას აქვს არა გრძნობადი, არამედ ზეგრძნობადი და თანაც თავისებური ჯერარსული ზეგრძნობადი არსება. ესთეტიკური კი ეტიმოლოგიურად სწორედ გრძნობადს ნიშნავს და ამიტომ იმთავითვე ნათელია, რომ ესთეტიკური ღირებულების ცნება, სულ ცოტა, პრობლემატური მაინც არის.

იმის საწინააღმდეგოდ, რომ ესთეტიკური ღირებულებად მივიჩნიოთ, შემდეგი მოსაზრებები მეტყველებენ.

ისეთი იდეალური გარემოებანი, რომელთა ღირებულებითი ხასიათი ექვეს არ იწვევს (მაგალითად, ეთიკური, სოციალურ-პოლიტიკური იდეალები), ჯერარსებია, რომლებიც უნდა განხორციელდნენ, რაღვანაც ისინი ჯერ არ არიან მოცემული ბუნებაში—მათი ჯერარსობა სწორედ ამას ნიშნავს. ისინი ადამიანებმა უნდა მოიტანონ ამ ქვეყნად. სილამაზეს კი თითქოს ჩვენი მოტანა არ სჭირდება—ის თვითონ გვხვდება ბუნებაში. არც ერთი ღირებულება არ განიცდება ბუნებრივი მოვლენების, ფაქტების თვისებად, სილამაზე კი სწორედ გრძობადი, ბუნებრივი მოვლენების თვისებად განიცდება. მართალია, ეს შეიძლება ილუზია იყოს, მაგრამ ამას საგანგებო დასაბუთება და ახსნა სჭირდება.

მეორე მხრივ, ყოველი განხორციელებული ღირებულების ადგილსამყოფელი კულტურის სამეფოა, ღირებულებანი კულტურის მოვლენებში ხორციელდებიან, სილამაზე კი, მართალია, კულტურის მოვლენებსაც შეიძლება ახასიათებდეს, მაგრამ ბუნებრივ მოვლენებშიც გვხვდება. თუნდაც დაეუშვათ, რომ სილამაზე ჩვენი შეტანილია ბუნებაში (შთაგრძობის ან სტოლოვიჩ-ვანსლოვის თეორიის მიხედვით), მაინც სრულიად თავისებური მდგომარეობა გვექნება იმასთან შედარებით, რასაც ადგილი აქვს სხვა, უღავო ღირებულებების რეალიზაციის დროს—რომელიმე მოვლენაში ღირებულების „ჩასახლება“, განხორციელება ამ მოვლენას კულტურის ფენომენად აქცევს, „ამოიღებს“ მას ბუნებიდან, ლამაზი ბუნების მოვლენა კი ისევ ბუნების მოვლენად რჩება. მართალია, ბუნების სილამაზის დანახვას კულტურული თვალი სჭირდება, მაგრამ ეს თვალი მაინც ბუნებრივ მოვლენებში ხედავს სილამაზეს და არ აქცევს მას კულტურის მოვლენად. უაზრობა იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ მაგალითად, ცისარტყელა კულტურის ფენომენია.

გარდა ამისა, მართალია, ემპირიულად ყოველი ღირებულება ღირებულ საგნებში გვეძლევა, მაგრამ ამ მისი წმინდა სახით წარმოსადგენად, თვითონ ღირებულების წვდომისათვის საჭიროა (და ადვილად შესაძლებელი) მისი აბსტრაქტირება, გამო-

ცალკეება მისი მატარებელი საგნისაგან. სიკეთე კეთილ ქცევებში გვეძლევა, მაგრამ სიკეთის ღირებულება რომ გავიგოთ, სიკეთეს, როგორც ღირებულებას, რომ ჩავწყდეთ, იგი ამ ქცვიდან უნდა გამოვყოთ და მის „ეიდოსში“, მის იდეაში უნდა განვიხილოთ. იგივე ითქმის ჭეშმარიტების შესახებაც—იგი გვეძლევა ცალკეულ სააზროვნო სიტუაციებში, კონკრეტულ მეცნიერულ დებულებებში და ა. შ. ხოლო იმის გასაგებად, თუ რა არის ჭეშმარიტება საზოგადოდ, იგი საზოგადოდვე უნდა წარმოვიდგინოთ, გამოვაცალკევოთ მისი კონკრეტული განხორციელების ფორმებისაგან. სრულიად სხვა ვითარებაა სილამაზის შემთხვევაში. სილამაზე განუყრელად არის დაკავშირებული მის მატარებელთან, მის „სხეულთან“. ამ „სხეულისაგან“ მის გამოცალკეებას რომ შევეცადოთ, ხელში სილამაზე კი არ შეგვრჩება, არამედ სრულიად სხვა რაღაც. სილამაზის „ეიდოსს“ არაფერი აქვს სილამაზისა⁵.

ყველაფერმა ამან შეიძლება გვაფიქრებინოს, რომ ესთეტიკური სრულიადაც არ არის ღირებულება, რომ მას სხვა არსება აქვს. ხოლო რაკი ჩვენ არსებულისა და ღირებულის, ბუნებისა და კულტურის სფეროები ისე წარმოვადგინეთ, რომ მათ გარდა, აღარავითარი სფერო აღარ რჩება, უნდა ვივარაუდოთ, რომ სილამაზე არსებულის, ბუნების სფეროშია საძიებელი. ამის სასარგებლოდ თითქოს ისიც ლაპარაკობს, რომ თუ ჭეშმარიტება და ეთიკური ღირებულებანი გარკვეული აზრით სიცოცხლის, როგორც ბუნებრივი მოვლენის, საპირისპირონი არიან, სამაგიეროდ სილამაზე ისე მჭიდროდ არის დაკავშირებული სიცოცხლესთან, რომ ესთეტიკის ისტორიაში ისინი არაერთხელ გაუიგივებიათ კიდეც (მაგალითად, ჩერნიშევსკის, გიუოს, გარკვეული აზრით, ლიპსს და მრავალ სხვას).

ვნახოთ, შეიძლება თუ არა სილამაზე ბუნებრივ მოვლენად, ბუნების საგნის თვისებად მივიჩნიოთ. უპირველეს ყოვლისა, თუ სილამაზე ბუნებრივი მოვლენაა, იგი ბუნებისმეტყველური შემეცნებისთვის უნდა იყოს მისაწვდომი. ბუნებაში არ არსებობს არაფერი ისეთი, რისი შემეცნებაც პრინციპულად შეუძ-

ლებელი იყოს მეცნიერებისათვის. და აი ცნობილი ამბავი, რომ ბუნებისმეტყველებამ უამრავი ისეთი თვისება აღმოაჩინა ბუნების საგნებში, რომელთა არსებობის შესახებ ჩვენ უშუალოდ არაფერი ვიცით, მაგრამ ისეთი თვალში საცემი, თვისება საგნებისა, როგორც სილამაზეა, მას თითქოს არარსებულად მიაჩნია—ყოველ შემთხვევაში, ბუნების შემსწავლელმა არცერთმა მეცნიერმა არაფერი არ იცის მის შესახებ. რა თქმა უნდა, ყოველი მეცნიერი, როგორც ადამიანი, არ შეიძლება გულგრილი იყოს კრისტალების, ყვავილების, ციური მნათობებისა და სხვა მოვლენების სილამაზის მიმართ, მაგრამ როგორც მეცნიერი, იგი საოცარ გულგრილობას იჩენს. მეცნიერულ ობიექტებს შეიძლება ჰქონდეთ და აქეთ დროულ-ვრცეული განსაზღვრულობა, კატეგორიული გარკვეულობანი, შემაღენელი ელემენტები, სტრუქტურა და სხვა ასეთი, მაგრამ არა სილამაზესიმაზინჯე. სილამაზე და სიმაზინჯე არის ის, რითაც საგანმა შეიძლება ჩვენ მოგვხიბლოს ან ზიზლი გამოიწვიოს, ხოლო ასეთი რამის გათვალისწინება, ასეთი ნიშნის შეტანა საგნის მეცნიერულ სურათში ამ უკანასკნელს დაამაზინჯებს, ობიექტურობას დაუკარგავს. მოკლედ რომ ვთქვათ, ბუნებისმეტყველების თვალსაზრისით, ბუნების მოვლენებს ობიექტურად, ე. ი. ისე, როგორც ისინი ჩვენგან დამოუკიდებლად არსებობენ, არც სილამაზე მიეწერებათ და არც სიმაზინჯე. ჩვენ კი არ გვაქვს საფუძველი ბუნებისმეტყველებას არ ვენდოთ—ბუნების შესწავლის სფეროში მისი სიტყვა სავსებით კომპეტენტურია.

მაგრამ შეიძლება ბუნებისმეტყველებამ იმიტომ ვერ აღმოაჩინა სილამაზე ობიექტურად არსებულ სინამდვილეში, რომ იგი საგნის გრძნობად მოცემულობას არ სჯერდება და მის მიღმა ეძებს საგნის კონსტიტუციურ ნიშნებს? იქნებ სილამაზე უნდა ვეძებოთ საგანთა გრძნობად ფორმებში, რომლებიც ბუნებისმეტყველებაში არსებითად უგულვებელყოფილია (მაგალითად, ცისარტყელა ხომ ფიზიკოსისათვის სინათლის სხივის დაშლას სხვადასხვა სიხშირის ტალღებზე, ყვავილი ბოტანიკოსისათვის მცენარეთა განაყოფიერების ორგანოა?).

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 წინააღმდეგ არაფერი ითქმის. მაგრამ იმ დებულების წინააღმდეგ კი, რომ გრძნობადი ფორმა არის ის, რაც საგანს სილამაზეს აძლევს, ბევრი რამის თქმა შეიძლება. მე არ გავიძეორებ აქ იმას, რაც ესთეტიკური ფორმალისზმის წინააღმდეგ იყო ნათქვამი ჩემს წინა შრომებში. ჩვენი ამოცანისათვის საკმარისია ერთი არგუმენტის გახსენება; რომელიც ჯერ კიდევ პლოტინმა წამოაყენა ფორმაში სილამაზის წყაროს ძიების წინააღმდეგ: სიკვდილი ადამიანის გრძნობად ფორმას არ ცვლის, მაგრამ ცოცხალი თუ მშვენიერად განიცდება, მკვდარში სილამაზეც კვდება. ცალკე ფორმა არასოდეს არ არის მშვენიერი, სწორედ იმიტომ, რომ იგი ფორმაა და დამოუკიდებლად არც არსებობს, არც მოიაზრება და არც განიცდება, ფორმაში ყოველთვის შინაარსი იგულისხმება.

შინაარსი, რომელიც ესთეტიკური საგნის ფორმაში იგულისხმება, რომელსაც იგი გამოავლენს, ობიექტურად არსებული საგნის არსება რომ იყოს, მაშინ ყველა საგანი მშვენიერებად უნდა განგვეცადა. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ ესთეტიკური საგნის შინაარსი, როგორც ეს ზემოთ იყო ნაჩვენები, სრულიად სხვა რამ არის, ვიდრე ბუნების მოვლენის შინაარსი. მას, კერძოდ, სულიერი, იდეალური ხასიათი აქვს. სულერთია, მხატვრულ ნაწარმოებთან გვექნება საქმე თუ ბუნების ლამაზ მოვლენასთან ღირებულების თეორიის ასპექტში ესთეტიკური საგნისათვის ასეთი მომენტის აუცილებლობა იქიდანაც ჩანს, რომ იგი შეფასების ობიექტია (უშუალო, ემოციონალური შეფასებისა) და მის მიმართ ე. წ. ღირებულების მსჯელობა სავსებით კანონიერია. „საგანი ლამაზია“—კერძო სახეა ღირებულების მსჯელობის ზოგადი ფორმისა: „ის ისეთია, როგორიც უნდა იყოს“. ეს კი ნიშნავს, რომ ესთეტიკურ ჭკვრეტაში საგანი განიცდება როგორც ღირებული, ღირებულების

მქონე. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი არც ემოციონალურ-შეფასებით დამოკიდებულებას მოითხოვდა ჩვენგან; ხოლო ის, რაც ასეთ დამოკიდებულებას არ იწვევს ჩვენში, არც არის ესთეტიკური საგანი.

ესთეტიკური საგნის ღირებულებითი ხასიათის სასარგებლოდ მეტყველებს აგრეთვე მისი ისეთი ნიშნები, რომელთა დახასიათებასაც მე შევეცადე სტილის ცნების განხილვისას. მართალია, სტილი ხელოვნებათმცოდნეობის ცნებად ითვლება, მაგრამ ესთეტიკური საგნის ის ნიშნები, რომლებიც ამ ცნების ანალიზისას ვლინდება, ძალდაუტანებლად შეიძლება იქნას გადატანილი მხატვრული ნაწარმოებიდან ე. წ. ბუნებრივ-ესთეტიკურ მოვლენებზე. მართლაც, ორგანული მთლიანობა, თვითკმარობა და უნიკალური განუმეორებელი ინდივიდუალობა მარტო მხატვრული ნაწარმოების ნიშანდობლივი თვისებები კი არ არის, არამედ საზოგადოდ ყოველი ესთეტიკური საგნისა. იმისათვის, რომ ბუნების მოვლენის ესთეტიკური თავისებურება დავინახოთ, იგი უნდა ამოვრთოთ ბუნების დროულ-ვრცეული და კატეგორიალური კავშირებიდან, წარმოვისახოთ როგორც თვითკმარი, ორგანული მთელი, ვწვდეთ მის განუმეორებელ ინდივიდუალობას. სადაც ეს წინაპირობები შესრულებული არ არის, იქ არც ბუნების ესთეტიკურ ხედვას აქვს ადგილი. ცნობილი ამბავი, რომ ესთეტიკური ჭვრეტა დაუინტერესებელია საგნის არსებობით და ამ არსებობის კონტექსტით, იმით კი არ აიხსნება, როგორც ეს კანტს ეგონა, რომ ასეთ ჭვრეტაში ჩვენ მხოლოდ საგნის ფორმასთან გვაქვს საქმე (საგნის მხოლოდ ფორმის „ჭვრეტა“ მარტოდენ ლოგიკურ აბსტრაქციაშია შესაძლებელი), არამედ იმით, რომ საგნის სილამაზის დასანახავად იგი მის იდეალურ ვითარებაში, თავისთავზე დამყარებულად, უნიკუმად და ორგანულ მთლიანობად უნდა წარმოვისახოთ. ამისათვის კი აუცილებელია მისი ამორთვა, მისი იზოლაცია არსებობის შემთხვევითი პირობებისაგან.

ბუნების მშვენიერ მოვლენებს ახასიათებს აგრეთვე მხატვრული ნაწარმოების სტილის ისეთი „ფენებიც“, როგორიცაა

მისი მთლიანი განწყობილება და ხასიათი. ყოველ ბუნებრივ ესთეტიკურ მოვლენას აქვს თავისი და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თანწყობა გრძნობად-აღქმადი და ემოციურად განცდადი ელემენტებისა, თავისი განწყობილება, თავისი ხასიათი—ნაზ იასაც და ბობოქარ ზღვასაც, ამაყ ირემსაც და ზვიად მთასაც.

ეს კი ნიშნავს, რომ ესთეტიკურ ცდაში ბუნების მოვლენებიც, მხატვრული ნაწარმოებების მსგავსად, განიცდებიან როგორც სიყვარულისა და პატივისცემის, აღტაცებისა და კლემამოსილი თაყვანისცემის და, მაშასადამე, როგორც ღირებულნი, ღირებულების მატარებელნი.

ის ღირებულება, რომელიც ესთეტიკურ საგანშია განივთებული, მაშასადამე, თავისებური ჯერარსი, თავისებური იდეალური მიზანი ყოფილა, ისიც, სხვა მაღალ ღირებულებათა მსგავსად (თუმცა, რა თქმა უნდა, სპეციფიკურად, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ მოღუსში), მოითხოვს ჩემგან მორჩილებას, მიქვემდებარებას, მიმსახურებას. სიღამაზე რომ დავინახო, უნდა მთლიანად გავუხსნა მას გული, მთლიანად უნდა მივეცე მას, მთელი ჩემი ცნობიერება დაუთმო, დავიკარგო მასში, ისევე, როგორც სატროფოსა და მეგობრის წვდომისას. და ისევე, როგორც ამ უკანასკნელ შემთხვევაში, დავკარგო ჩემი რეალური „მე“—ესთეტიკური სუბიექტი ამობრწყინდეს.

ესთეტიკური საგანი, მაშასადამე, ისევე როგორც ეთიკური ღირებულებანი, როგორც ჭეშმარიტება, გარკვეულ ამოცანას, გარკვეულ მოთხოვნას მიყენებს, რომელიც მე უნდა შევასრულო, რათა ავმაღლდე ბუნებაზე, ვეზიარო ღირებულებათა სფეროს, კულტურის სამეფოს მოქალაქედ ვიქცე. ეს კი უსათუოდ ნიშნავს, რომ ესთეტიკური საგანი ღირებული საგანია და ესთეტიკურ-იდეალური ჯერარსული მიზანია, ე. ი. ჭეშმარიტებასა და ეთიკურ ღირებულებათა მონათესავე ღირებულებაა.

თითქოსდ ყველაფერი ეს ნათელია, მაგრამ რა ვუყოთ იმ საბუთებს, რომლებიც ესთეტიკურის, როგორც ღირებულების, წინააღმდეგ იყო ზემოთ წამოყენებული? ისინი უბრალო შეც-

დომებია? განა მცდარია ის აზრი, რომ ჭეშმარიტებასა და სიკეთეს ჩვენ ვქმნით, ჩვენ ვახორციელებთ ამ ქვეყნად, ჩვენ შემოგვაქვს სავსებით ცნობიერად ამ ქვეყანაში, ხოლო სილამაზეს ჩვენი ცნობიერი მოქმედება არ სჭირდება—ის თვითონ გვხვდება ბუნებაში, თვითონ ბუნება გვაწვდის მას? განა შეცდომაა იმის მტკიცება, რომ განხორციელებული ეთიკური და თეორიული ღირებულებანი, ეთიკურად და თეორიულად ღირებული მოვლენები მხოლოდ კულტურის სამეფოში „ცხოვრობენ“ და მხოლოდ სილამაზეა, ერთნაირად რომ ბატონობს ბუნებაშიც და კულტურის სამეფოშიც—საზოგადოებაშიც? შეცდომაა განა ის დებულება, რომ ეთიკური და თეორიული ღირებულებების აბსტრაქტირება მათი მატარებელი, მათი შემცველი მოვლენებისაგან არა თუ არ ვნებს მათ, არამედ პირველად წარმოგვიდგენს მათს მთელ ძალასა და მნიშვნელობას, როგორც იდეალურ ჯერარსებს, ხოლო სილამაზე ისე ორგანულადაა შერწყმული მის მფლობელ ნივთთან, რომ აზრობრივი აბსტრაქციაც კი კლავს მას? მაშასადამე თავისებური ანტინომია მივიღეთ: ერთნაირი ძალით მტკიცდება ისიც, რომ სილამაზე (და საზოგადოდ ესთეტიკური) არის ღირებულება და ისიც, რომ სილამაზე არ არის ღირებულება. თუ ეს ანტინომიაა, მას გადაჭრა უნდა; ხოლო ამისათვის, უპირველეს ყოვლისა, ანტინომიის ძირია მოსაძებნი, გასარკვევია, თუ რატომ მივიღეთ ეს ანტინომია, რის საფუძველზე წარმოიშვა იგი.

ადვილი მისახვედრია, თუ რაში უნდა დავინახოთ ამ ანტინომიის წყარო: ესთეტიკური საგანი ხასიათდება (ზემოთ ციტირებულ მსჯელობებში) ისეთი ურთიერთგამომრიცხავი ცნებებით, როგორიცაა არსებული და ღირებული, რეალური და იდეალური, არსი და ჯერარსი. იგი წარმოდგენილია ერთდროულად ორი, ურთიერთგამომრიცხავი სამყაროს—ბუნებისა და კულტურის სამეფოთა მოქალაქედ. თითქოს ყველა სხვა მოქალაქეს ამ სამეფოებისა აკრძალული აქვთ გადასვლა ერთიდან მეორე ქვეყანაში და მხოლოდ ესთეტიკურზე არ ვრცელდება ეს აკრძალვა. თითქოს ყველა დანარჩენი მოვლენა მთლი-

ანია და ერთიანი, რამდენადაც ერთ ქვეყანაში ცხოვრობს, ერთ კანონზომიერებას ემორჩილება, და მხოლოდ ესთეტიკურია გაორებული, გახლეჩილი. მაგრამ რომ არ ტოვებს სილამაზე გაორებულობის შთაბეჭდილებას, განუყოფელ, თვითკმარ, ორგანულ მთლიანობად რომ განიცდება? ეს მართლა მოჩვენებაა, ილუზიაა,

როგორც ჩანს, ესთეტიკური გახლეჩილად, გაორებულად იქნება წარმოდგენილი მანამდე, სანამ არსი და ჯერარსი, რეალური და იდეალური, არსებობა და ღირებულება ორ დამოუკიდებელ სამყაროდ იქნება გაგებული, სანამ მათი დუალიზმი არ დაიძლევა. თუ დასაბუთდა, რომ ამ სფეროებს შორის მართო წინააღმდეგობა კი არ არის, არამედ ერთიანობაც, მთლიანობაც და იგივეობაც, მაშინ ესთეტიკური ანტინომია გადაწყვეტადი გახდება.

სამყაროს დუალისტური გაგების დაძლევა და მონისტური შეხედულების დასაბუთება ზოგადი ფილოსოფიის ამოცანაა და არა ესთეტიკისა. ამიტომ აქ საკმარისია ზოგიერთ პრინციპულ დებულებაზე მითითება. დუალიზმი არსისა და ჯერარსისა, რეალურისა და იდეალურისა, როგორც ცნობილია, გადაუჭრელია მეტაფიზიკური (ანტიდიალექტიკური) თვალსაზრისისათვის, რომელსაც როგორც ბუნება, ისე ღირებულებათა სფერო დაუსრულებელი, გაქვავებული, მზად მოცემული სახით წარმოდგენია. სულ სხვანაირად წარმოგვიდგება უნივერსუმი, თუ მას განვითარების დიალექტიკური თეორიის თვალსაზრისით შევხედავთ, თუ მას წარმოვიდგენთ როგორც მარადიულ ქმნადობის პროცესს. ასეთ შემთხვევაშიც დაპირისპირება და წინააღმდეგობა არსს და ჯერარსს, რეალურსა და იდეალურს შორის მთელი თავისი ძალით იქნება წარმოდგენილი, არც ერთი არ იქნება დაყვანილი მეორეზე, მაგრამ დაპირისპირებული სფეროები ერთმანეთისაგან მოწყვეტილად კი არ გაიზრება, არამედ როგორც ერთი მთლიანი პროცესის მომენტები. ბუნება და გონი დიალექტიკური თვალსაზრისისათვის არის არა ორი სხვადასხვა, ერთმანეთის გარემდებარე სამყარო, რომელთა შორის იხლიჩება ადამიანი, როგორც ორივე ქვეყნის მოქალაქე, არამედ ერთი მთლიანი უნივერსუმის განვი-

თარების საფეხურები. ადამიანი ამ პროცესის შუაგულში დგას და არ იხლიჩება ორად იმიტომ რომ, ჯერ ერთი, მსოფლიო პროცესია მთლიანი და, გარდა ამისა, თვითონ ადამიანიც ქმნა-დობის პროცესია. ადამიანი ბუნების, რეალური სინამდვილის განვითარების უმაღლესი საფეხურია, მაგრამ მისი წარმოშობით უნივერსუმის განვითარება კი არ მთავრდება, ახალ თვისობრივ საფეხურს აღწევს. ამიერიდან თვითონ ადამიანი ხდება სინამდვილის, სამყაროს განვითარების მთავარ ძალად, უნივერსუმში აგრძელებს თავის განვითარებას ადამიანის ხელით და გონებით შექმნილი ახალი სინამდვილი—კულტურის ფორმებში. ადამიანის შემოქმედება კი მისი ემპირიული „მე“-ს კაპრიზის საქმე კი არ არის, არამედ (როცა ეს ჭეშმარიტად შემოქმედებაა) უნივერსუმის კანონზომიერი განვითარების გამოხატულება და შემდგომი გაგრძელებაა. ადამიანი ქმნის არანებისმიერად, არამედ სინამდვილის კანონებისა და მათ შორის, სილამაზის კანონების შესაბამისად. მთელი დანარჩენი ბუნებისაგან განსხვავებით ადამიანი ქმნის თავისუფლად, მიზანდასახულად და არა ბრმა აუცილებლობით, ქმნის ჯერარსული იდეალური მიზნების შესაბამისად, რომლებიც, ერთი მხრივ, მისი თავისუფალი ნების გარკვეულობანია, ხოლ, მეორე მხრივ, უნივერსუმის განვითარების ტენდენციები, როგორც ისინი ვლინდება ადამიანში და წარმოუდგება მის ცნობიერებას.

სამყაროზე ამ დიალექტიკურ-მონისტურ თვალსაზრისს არსებითი მნიშვნელობა აქვს ესთეტიკური ანტინომიის გადასაწყვეტად. დაპირისპირება რეალურას და იდეალურს, არსსა და ჯერარსს შორის არ არის აბსოლუტური ხასიათისა, რომ იგი შეიძლება მოიხსნას და იხსნება კიდევაც ადამიანის სასზოგადეობრივ-ისტორიული მოღვაწეობის პროცესში და მაშასადამე, ესთეტიკური ანტინომიაც არ უნდა მივიჩნიოთ გადაუჭრელ აპორიად—შეიძლება საგანი იყოს ერთი განუყოფელი მთლიანი, მაგრამ შეიცავდეს რეალურ მომენტებსაც და იდეალურსაც, არსსაც და ჯერარსსაც; შეიძლება საგანი იყოს რეალიზებული იდეალი ან იდეალიზებული რეალობა, ხორცშესხმული ჯარარსი ან ისეთი არსი, რომელიც ჯერ არს, რომელიც ისეთია,

როგორც უნდა იყოს; შესაძლებელია ყოფიერების და ღირებულების ისეთი შეზრდა, რომ ერთი, თავისთავთან იგივეობრივი, საგანი მივიღოთ; შეიძლება გრძნობადსა და ზეგრძნობადს შორის განუყრელი კავშირის არსებობა.

ჭეშმარიტებაში გრძნობადი სინამდვილე, ბუნება დაჭერილია და გამოხატულია ზეგრძნობად აზრში—ცნებაში, მსჯელობაში, თეორიაში. ადამიანის საწარმოო პრაქტიკული მოღვაწეობაც თავისებური გამთლიანებაა გრძნობადისა და ზეგრძნობადისა—ბუნებრივ გარემოს ადამიანი გადააკეთებს თავისი გეგმების, ამოცანების, მიზნების შესატყვისად, თავის იდეებს უმორჩილებს მას, კულტურული ცხოვრების გარემოდ გადააქცევს. ეთიკურ სფეროშიც ანალოგიური რამ ხდება, ოღონდ ეთიკურ ღირებულებებს ადამიანი უკვე თავის საკუთარ ბუნებას, თავის ცხოველურ ინსტიქტებს, თავის ვიტალურ მოთხოვნილებებს უმორჩილებს. და ყველგან საქმე ისე გამოიყურება, თითქოს ღირებულების არსებობისათვის, მისი განხორციელებისათვის მაინცადამაინც აუცილებელია დამორჩილება, დათრგუნვა გრძნობადი ბუნებისა, თითქოს მაინცადამაინც გარედან უნდა შეიძინოს ღირებულება გრძნობადმა, თვალზილულმა სინამდვილემ, თითქოს ღირებულება მისთვის აბსოლუტურად უცხო რამ იყოს. კი მაგრამ ეს ხომ ისევ იმ დუალიზმის აღიარებაა, რომელსაც დიალექტიკა იძლევა. თუ ბუნებისათვის აბსოლუტურად უცხოა ღირებულება, მაშინ მათი შერწყმაც ხომ საერთოდ შეუძლებელი უნდა იყოს, მაშინ ხომ არავითარი ღირებულება არ იქნება რეალიზებადი? მაშასადამე, გრძნობად, თვალზილულ სინამდვილეს უნდა ჰქონდეს რაღაც მხარე, რომლისთვისაც ღირებულება არ არის უცხო რამ, რომლიდანაც თვითონ ბუნება შემოგვნათის, როგორც თავისთავად ღირებულო, როგორც თავისებური ღირებულება. ზემონათქვამის შემდეგ ამ მხარის მიგნება აღარ არის ძნელი საქმე—ბუნების თავისთავადი ღირებულება, გრძნობადის, როგორც ასეთის, ღირებულება სილამაზეა, ბუნების მშვენიერებაა.

მაგრამ როგორ შეიძლება გრძნობადის, როგორც ასეთის, თავისთავადი ბუნების ღირებულებაზე ლაპაარკი? აკი ბუნე-

ბისმეტყველება ამბობს, რომ ბუნებას საერთო არაფერი აქვს ღირებულებასთან, აკი ღირებულება ადამინმა უნდა მიაკუთვნოს ბუნების საგნებს? იმ ფაქტში, რომ ბუნებისმეცნიერება ღიორებულების ნასახსაც ვერ ხედავს ბუნებაში ან, უფრო ზუსტად, ობიექტების სამყაროში, უცნაური არაფერია. ბუნებისმეცნიერული მეთოდი იმთავითვე გამორიცხავს შეფასებით და, განსაკუთრებით, უშუალო ემოციონალურ-შეფასებით მიდგომას სინამდვილისადმი და რატომ უნდა გაგვიკვირდეს, თუ ის ველარ პოულობს იმას, რაც თავიდანვეა გამორიცხული, ყოველგვარი ვითარების დანახვას შესატყვისი ორგანო სჭირდება. ისევე როგორც თვალით არ დაინახება, რაც მხოლოდ აზრით მიიწვდომება, ასევე წმინდა აზრი ვერ შეამჩნევს იმას, რის შემჩნევასაც ემოციური განცდის უნარი სჭირდება. ესთეტიკურ საგანში ინტელექტი ხედავს მხოლოდ მის ფაქტობრივ, არსებულ, დროულ-ვრცულ-კატეგორიულ სინამდვილეში ჩართულ მხარეს; მისი ღირებულება, მისი ჯერარსობა, „უმიზნო მიზანშესაბამისობა“, როგორც ამას კანტი იტყოდა, მხოლოდ უშუალო ემოციონალურ განცდაში გვეძლევა. ესთეტიკურ საგანს ორივე მხარე აქვს და ამიტომაცაა, რომ იგი ინტელექტუალურ-ემოციურად გვეძლევა. რომ მისი შემოსვლა ჩვენს სულში არის აღქმა-განცდა. ჭვრეტა-ტკობა ანუ ჭვრეტით, ხილვით ტკობა. მაგრამ ისევე, როგორც ესთეტიკური საგნის მიღება ჩვენ მიერ, მისი შემოსვლა ჩვენ სულში არ არის ინტელექტუალური და ემოციონალური პროცესების, აღქმისა და განცდის, ჭვრეტისა და ტკობის ჯამი, ასევე თვითონ საგანიც არ არის ჩვეულებრივი, ემპირიული არსებობისა და მისგან განსხვავებული ღირებულების ჯამი.

ესთეტიკური საგანი ერთი მთლიანია, განუყოფელი და საესებუთ ორიგინალური საგანია, რომელშიც აღარც ემპირიული არსებობაა შენარჩუნებული წმინდა სახით და აღარც ჯერარსული ღირებულება. ესთეტიკური საგანი არის არა ისეთი, როგორის ის ემპირიულად არის, არამედ ისეთი როგორიც უნდა იყოს იგი. ის უბრალოდ გრძნობადი კი არ არის, არამედ იდეალური, ღირებულების რანგში აყვანილი გრძნობადია. ეს

არის ის, რასაც ზოგჯერ ესთეტიკურ იდეალობას უწოდებენ. იგი ემპირიული სინამდვილის წევრი კი არ არის, არამედ ამორთულია ამ სინამდვილიდან, თვითკმარი, თავისთავზე დამყარებული, თავისი თავის სრულად წარმომდგენი საგანია. თავის მხრივ, მისი ჯერარსებული ღირებულებითი იდეალობაც აღარ არის აბსტრაქტული ზეგრძნობადი სამყაროს წევრი—იგი კონკრეტულ, გრძნობად რეალობაშია განივთებული. ეს რეალობაც, რა თქმა უნდა, სრულიად თავისებურია და პრინციპულად სხვაა, ვიდრე „ჩვეულებრივი“ ემპირიული სინამდვილე—იგი ე. წ. ესთეტიკური სინამდვილეა.

როგორია ეს სინამდვილე—ობიექტური თუ სუბიექტური? ცნობილია, რომ რაც ესთეტიკა არსებობს, დავა ამ კითხვაზე არ დამცხრალა. და უნდა ვიფიქროთ, რომ არც არასოდეს გადაწყდება. რადგან თვითონ საკითხი უნდა იყოს მცდარად დასმული. სუბიექტური და ობიექტური განსხვავდება იქ, სადაც რეალურ არსებობას და მის შემეცნებას აქვს ადგილი. ხოლო იქ, სადაც რეალური და იდეალური ერთ, თვისობრივად ახალ სინამდვილეში, „ესთეტიკურ სინამდვილეში“ შერწყმული, სინამდვილეში, რომელიც მხოლოდ იმდენად არსებობს, რამდენადაც იგი ჯერ არს, რამდენადაც იგი უნდა იყოს, რამდენადაც მასში იდეალური ღირებულებაა რეალიზებული, იქ, ბუნებრივია, არც სუბიექტურისა და ობიექტურის განსხვავებას ექნება ადგილი. ობიექტურობის პრედიკატით ესთეტიკური ცდის საგანი მხოლოდ გარეგნულად, მხოლოდ გარედან შეიძლება დახასიათდეს, როგორც იმის აღმნიშვნელი, რომ ის, რასაც ამ ცდაში ადამიანი განიცდის (კერძოდ, როგორც გრძნობად, ისე იდეალურ, ღირებულებით თვისტომობას ბუნებასთან), ადამიანის ნებსითი თუ უნებლიე ილუზია კი არ არის, არამედ ნამდვილი, ჭეშმარიტი ვითარების გამოძევაა. ესთეტიკური ცდა იმ „მეტაესთეტიკური“ ცდის საფუძველად მდებარე ონტიური ვითარების გამოაშკარავებაა, გამოკრთომა ადამიანის ცნობიერებაში, რომ არაორგანული მატერიიდან უმაღლესი კულტურული ღირებულებისაკენ გატყორცნილი სამყაროს შუაგულში მდგომი ადამიანი მტრულ და უცხო ობიექტების ქვეყანაში კი არ ცხოვრობს, არამედ

მშობლიურად ახლობელ და მეგობრულად ნათელ ბუნებაში, რომელიც მზადაა სისარულით მიიღოს და შეითვისოს, შეისისხლხორცოს ადამიანის მიერ მოპოვებული ღირსეული ფასი. და რამდენადაც უმაღლესი ღირებულება, რომელიც ყველა ღირებულებათა ღირებულებაა, არის უმაღლესი ეთიკური იდეალი, ამდენად შეიძლება გავიზიაროთ ის აზრი, რომ ესთეტიკური ეთიკურის სიმბოლოა, იმის მაუწყებელია, რომ ბუნებას ძალუძს ეზიაროს სიკეთეს.

რა თქმა უნდა, იმას, რასაც ესთეტიკური ცდა გვაძეცვობს, მხოლოდ ესთეტიკური ღირებულება, ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვს და ამისათვის თეორიული ღირებულების მიწერა შეცდომა იქნებოდა. ასეთი შეცდომის მაგალითები კაცობრიობის ისტორიამ ბერი იცის. იდეალისტური ფილოსოფიის წყაროდ არაერთხელ გამხდარა ესთეტიკური ცდის მონაცემთა მიჩნევა თეორიული ღირებულების მქონედ. არ არის ძნელი ასეთი აღრევის ელემენტების შემჩნევა ძველ ბერძნულ ჰილოძოიზმში, პლატონთან, განსაკუთრებით მკაფიოდ პლოტინთან და ასე შემდეგ, ვიდრე დღევანდლამდე. ანალოგიურივე შეცდომის შედეგია იდეალისტური თეორიები ბუნებისმეტყველებაში, განსაკუთრებით, ვიტალიზმისა და ნეოვიტალიზმის სახით. მაგრამ ამ შეცდომათა დაძლევის ცდა ფილოსოფიური მსოფლმხედველობისათვის ესთეტიკური ცდის მონაცემთა მნიშვნელობის სრული უგულებელყოფის საფუძველზე, თავის მხრივ, შეცდომა იქნება. ფილოსოფია, რომელიც არ ითვალისწინებს ღირებულებათა სფეროს, იმას, რომ ღირებულებებთან მიმართება ახლებურად და ახალი კუთხით ჰყენს შუქს ადამიანსა და მის ადგილს სამყაროში, ცხადია, ამომწურავად ვერ დაახასიათებს ვერც ადამიანსა და ვერც სამყაროს. და რაკი ესთეტიკური ღირებულება ისეთ განზომილებაში გვაჩვენებს ადამიანის ურთიერთობას ბუნებასთან, რომელიც არც ერთი სხვა კუთხიდან არ ჩანს, ამიტომ ფილოსოფიამ უნდა გაითვალისწინოს ესთეტიკური ცდის მონაცემები ადამიანისა და სამყაროს ჭეშმარიტი ცნებების შემუშავებისას.

შენიშვნები

¹ არისტოტელე, პოეტიკა, §4.

² არისტოტელე, პოეტიკა, §7.

³ იხ. ს. დანელია, შესავალი წერილი არისტოტელეს „პოეტიკის“ ქართული თარგმანისა .

⁴ იხ. Современная книга по эстетике, ст. 289.

⁵ იქვე, გვ. 85

⁶ იქვე, §7.

⁷ იხ. A. Plebe, Die Begriffe des Schönen und der Kunst bei Platon und in den Quellen von Platon (Wiener Zeitschrift für Philosophie, Psychologie und Pädagogik B. VII, H2, 1957).

⁸ იხ. Th. Lipps, Ästhetik, B II, S 102.

⁹ იხ. Совр. кн. по эстетике, гл. 263.

¹⁰ იხ. Th. Lipps, Ästhetik, B I, SS. 8-12.

¹¹ იხ. Th. Lipps, Ästhetik, წიგნში Systematische Philosophie, SS 355,360 1907.

¹² იხ. Th. Lipps, Ästhetik, B I, SS. 47-56.

¹³ იხ. ამის შესახებ ნ. ჭავჭავაძე, ესთეტიკის საკითხები, თავი V.

¹ იხ. ნ. ჭავჭავაძე, ესთეტიკის საკითხები, თავი 5, §1.

² „საზო მიჯნურობას“, ციურ ვენერას.

³ ან, უფრო ზუსტად, ის, რაც ამ ცდას უდევს რეალურ საფუძვლად. ესთეტიკური ცდისა და მისი რეალური, „მეტაესთეტიკური“ საფუძვლის განსხვავებისა და ურთიერთობის შესახებ იხილეთ ქვევით.

⁴ რაც იმით არის შესაძლებელი, რომ ესთეტიკური საგნის გარეგნული ნიშნები, ფორმისეული მხარეები მისი შინაგანი ბუნების, შინაარსის სიღრმის გამოხატველნი არიან. დაწვრილებით ამის შესახებ იხილეთ ქვევით.

¹ იხ. М. Верли, Общее литературоведение, Москва, 1957.

² „მარტო შინაარსშია ესთეტიკური ფაქტი, მარტო ფორმაში თუ ორივეში ერთად?“—კითხულობს კროჩე და პასუხობს: „ყოველთვის, როცა მატერიის (-შინაარსის-ნ. ჭ.) ქვეშ გაგებულაა ჯერ კიდევ

ესთეტიკურად გადაუმუშავებელი ემოციონალური მდგომარეობანი ან შთაბეჭდილებანი და ფორმის ქვეშ გადაუმუშავება ან გამოსახვის სულიერი აქტივობა, ... ჩვენ უნდა უარვყოთ თეზისი, რომლის თანახმადაც ესთეტიკური ფაქტი მხოლოდ შინაარსში (ანუ მარტივ შთაბეჭდილებებში) ბევს, ჩვენ აგრეთვე უნდა უარვყოთ მეორე თეზისი, რომლის თანახმად იგი შინაარსისათვის ფორმის მიმატებაში, ე. ი. შთაბეჭდილებებში პლუს გამოსახვებში მდგომარეობს. ესთეტიკურ აქტში გამომსახველი აქტივობა კი არ მიუერთდება შთაბეჭდილებებს, არამედ ესენი მის მიერ არის გადაუმუშავებული და გამოხატული.—ამიტომ ესთეტიკური აქტი არის ფორმა და სხვა არაფერი ფორმის გარდა” (B. Croce, *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck*, SS 17-18, 1939).

³ Immanuel Rants Werke, Bd V, Berlin, 1914, S. 299.

⁴ იხ. იქვე. „In der Beurtheilung einer freien Schunheit (der blossen Form nach) ist das Geschmacksurtheil rein” წერდა კანტი—გემოვნების მსჯელობა წმინდაა თავისუფალი სილამაზის (მარტოოდენ ფორმის მიხედვით) განხილვაშიო.

⁵ იქვე.

⁶ იხ. K. Marx, *Das Rapital*, B. 1, 1867, S 21

⁷ Immanuel Kants Werke, Bd V. S. 301

⁸ იხ. M. Hamburger, *Das Form-Problem in der neueren deutschen Asthetik und Kunsttheorie*, S 56, Heidelberg, 1915.

⁹ „ბუნების მშენიერების ფორმა, როგორც აბსტრაქტული, ერთი მხრივ, გარკვეული და აძღენად შემოფარგლულია, მეორე მხრივ, იგი შეიცავს ერთიანობას და თავისთავთან აბსტრაქტულ მიმართებას. უფრო ზუსტად, იგი აწესრიგებს გარეგნულ მრავალფეროვნებას ამ თავისი ერთიანობისა და გარკვეულობის მიხედვით. მაგრამ ეს ფორმა იმანენტურ შინაგანობად (Innerlichkeit) და გასულიერებულ სახედ კი არ იქცევა, არამედ გარეგნულის გარკვეულობად და ერთიანობად რჩება. ფორმის ეს სახეობა არის ის, რასაც უწოდებენ სისწორეს, სიმეტრიას, შემდეგ კანონზომიერებასა და ბოლოს ჰარმონიას”. (Hegel, *Ästhetik*, S. 165. Derlin, 1959)

¹⁰ Th. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, Bd, I, 1876, S. 121.

¹¹ N. Hartmann, *Ästhetik*, S 242, Berlin, 1953.

¹² იხ. იგივე, გვ. 246.

¹³ იქვე.

¹⁴ B. Croce, Ästhetik... S. 18.

¹⁵ იხ. Антология современной эстетики, რეიდერის შესავალი წერილი.

¹⁶ იხ. ამის შესახებ ნ. ჭავჭავაძე, ესთეტიკის საკითხები, თავი III; შტრ. N. Hartmann, Ästhetik, მეორე ნაწილის პირველი ნაკვეთი.

¹⁷ H. Wölfflin, Die Klassische Kunst, S. 86, 1908.

¹⁸ N. Hartmann, Ästhetik, S 427

¹⁹ იხ. А. Губер, Микельанджело, стр. 72.

²⁰ Hegel, Ästhetik, Berlin, 1955, S. 262.

²¹ იქვე.

²² ცნობილია, რომ ტაქტი გაუცნობიერებლადაც კი ისე ძლიერად მოქმედებს ჩვენზე, რომ ხშირად უნებურად ავაცოლებთ ხოლმე მას ჩვენი სხეულის მოძრაობას.

²³ მონაკვეთის გაყოფა ისეთ ორ არატოლ ნაწილად, რომ მთელის შეფარდება დიდ ნაწილთან უდრიდეს ამ უკანასკნელის შეფარდებას მცირესთან

²⁴ იხ. Дюрер, Дневники, письма, трактаты, т. II, стр. 158

²⁵ შინაარსის ეს ათინათი კოლორიტში თითქმის ფიზიკურ რეალობადაა ქცეული, მაგალითად, რემბრანდტის სურათებში, რომლებშიც ფერები შინაგანი სინათლით ელვარებენ, ისევე როგორც, ვთქვათ, თვალები ანათებენ შინაგანი შუქით.

¹ იხ. Н. Чавчавадзе, „О некоторых особенностях художественного отражения действительности“, 1955.

² თავისთავად ეს შეიძლება არც მოულოდნელი იყოს—ფორმა და შინაარსი ზოგადფილოსოფიური კატეგორიებია, მიყენების სფერო მათ ყველგან აქვთ, მაგრამ გულუბრყვილობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ მათ შეუძლით მიყენების ყოველი სფეროს სპეციფიკის გამოთქმა.

³ უფრო დეტალურად ასეთ „მოხსნა-შენახვაზე“ იხ. ნ. ჭავჭავაძე, „ესთეტიკის საკითხები“, თავი V.

⁴ სხვა საქმეა, რომ ყოველი მხატვრული ნაწარმოების მრავალგვარი ინტერპრეტაცია შეიძლება—ყოველი ინტერპრეტაცია მაინც ერთი რაღაცის ინტერპრეტაციაა.

⁵ შტრ. ნ. ჭავჭავაძე „ესთეტიკის საკითხები“. იხ. აგრეთვე: Н. Гартман, Эстетика.

⁶ იხ. М. Верли, *Общее литературоведение*, Москва, 1957, შდრ. W. Weishedell, *Wirklichkeit und Wirklichkeiten*, Berlin, 1960 და W. Gruber, *das Wesen des Kunstwerkes nach Martin Heidegger*, Graz, 1956.

⁷ М. Верли, *Общее литературоведение*, стр. 81.

⁸ იქვე, გვ. 81

⁹ იქვე.

¹⁰ იხ. W. Dilthey, *Die einbildungskraft des dichters. bausteine für eine Poetik. Gesammelt Schriften, VI Band.* 1958. S. 103.

¹¹ . М. Верли, *Общее литературоведение*, стр. 83.

¹² საკმაოდ ნათელ წარმოდგენას ამ „თანწყობის“ ხასიათზე მოგვცემს, მაგალითად, მოშლილი მუსიკალური საკრავის შედარება აწყობილთან.

¹³ შდრ. ნ. ჭავჭავაძე „ესთეტიკის საკითხები“, პარაგრაფი მხატვრობის იმანენტური კრიტიკის შესახებ.

¹⁴ სტილისტური თანწყობა, ჩანს, რა თქმა უნდა, მაგალითად, ხაზების ხაზებთან, ფერების ფერებთან, ბგერების, ბგერებთან და სხვა ასეთთა შეთანხმებულობაშიც (ერთმანეთთან და მთელთან), მაგარმ ბევრად უფრო ღრმად, სიღრმისეულად ვლინდება იგი, როცა გათვალისწინებული ნაწარმოების ემოციური წყობის შესაბამისობა მის აზრისეულ სამყაროსთან, გრძნობად-აღქმადი წინა პლანისა—მსოფლმხედველობრივი-იდეურ სიღრმესთან და ა. შ

¹ ძნელი რა არის იმის დასაბუთება, რომ ესთეტიკური საგნის მთელი შინაარსია არაგრძნობადი და არა მართო მისი ცალკულა მხარეები ან ფენები. მაგრამ აქ ამას შეიძლება დროებით ანგარიში არ გაეწიოს. ესთეტიკური საგნის შინაარსის არაგრძნობადი ხასიათის შესახებ იხ. Н. Гартман, *Эстетика, Р. тнгарден, Эстетические исследования.*

² ზოგჯერ განასხვავებენ მხატვრულ ნაწარმოებს და ესთეტიკურ საგანს, რომელსაც ამ ნაწარმოების აღმქმელი „აშენებს“ მასთან ესთეტიკური ურთიერთობის პროცესში მისი „კონკრეტიზაციისას“ (შდრ., მაგალითად, Р. тнгарден, *Эстетические исследования.*) რა თქმა უნდა, შეიძლება ითქვას, რომ ყოველი მომხმარებელი ხელოვნების თავისებურად ხედავს მხატვრულ ნაწარმოებს და ამდენად თითოეული მხატვრული ნაწარმოების აღქმისას იმდენი ესთეტიკური საგანი იქმნება, რამდენიც აღმქმელია (ან უფრო სწორად აღქმა), მაგრამ

ამას ხელოვნების აღქმის ფსიქოლოგიისთვის უნდა ჰქონდეს მნიშვნელობა და არა ესთეტიკისათვის. ესთეტიკას საქმე იდეალურ მომხმარებელთან აქვს.

³ იხ. ნ. ჭავჭავაძე, „ესთეტიკის საკითხები“, III თავი.

⁴ მართლაც ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიიდან ცნობილია, რომ არის ისეთი ფაბულები და თემები, რომლებიც განსაკუთრებით მადლიანია ხელოვნებისათვის, როს გამოც ისინი ხშირად მეორდებიან სხვადასხვა ხალხებისა და ეპოქების ხელოვნებაში. სიყვარულისა და მეგობრობის თემები, „სამიჯნურო სამკუთხედი“, კონფლიქტი გრძობასა და მოვალეობას შორის და სხვა ასეთები ხელოვნების მარადიულ თემათა რიცხვს განეკუთვნებიან, რაც შეეხება ესთეტიკურ იდეას, იგი სულ არ არის უცხო ესთეტიკის ისტორიისთვის. პირიქით, უკვე კანტმა დააკანონა ეს ცნება. მაგრამ, მე მგონია, რომ ამ ცნების შინაარსი ისევე გაურკვეველი დარჩა (სწორედ ცნებითი თვალსაზრისით), როგორც, ის, რის გამოსათქმელადაც მოიხმარა იგი კანტმა.

⁵ ხელოვნების ისტორიაში არაერთხელ წამოუყენებიათ ასეთი საბუთი რეალისტების, დემოკრატიული ხელოვნების წინააღმდეგ აკადემიური, არისტოკრატიული ხელოვნების მესვეურებს. უფრო მეტიც, ხელოვნებაში თითქმის ყოველ ახალ მიმართულებას თუ სტილს ბრალს სდებდნენ ხოლმე ხელოვნების წარყვანაში არაესთეტიკური თემებით თუ სიუჟეტებით.

⁶ იხ. А. И. Буров, Эстетическая сущность искусства, Н. Чавчавадзе, О некоторых особенностях художественного отражения, ესთეტიკის საკითხები და სხვა

⁷ ბუნების მშვენიერების შემთხვევაში ეს დებულება შეიძლება ეჭვს იწვევდეს, მაგრამ მხატვრული ნაწარმოების მიმართ მასში დაეჭვება უკვე შეუძლებელია. თუნდაც დავუშვათ, რომ ხელოვნება უბრალო ასლია სინამდვილისა, ასლგადამღები ხომ მაინც საჭიროა.

¹ ესთეტიკური საგნის ამ თავისებურებამ მისცა ნ. ჰარტმანს საფუძველი იმის თქმისათვის, რომ სწორედ ესთეტიკური საგანია ნამდვილი საგანი (Gegenstand) რამდენადაც მას სწორედ და მხოლო საგნადყოფნა (Gegen-standsein) ახასიათებს და ამის „მეტი“ ან „ზე“ მასში არაფერი არის. „საგანზე-მეტობა“ (Ibbergegenständlichkeit) მასზე არ ითქმის. ამასივე ხელავს ნ. ჰარტმანი ესთეტიკური ობიექ-

ტურობის ერთ-ერთ საბუთს. იხ. მისი *Ästhetik*, S. 215 შდრ. მისივე *Zur Grundlegung der Ontologie* SS 23-25 ჩვენ ქვევით ვნახავთ ამ საბუთის უკმარობას.

² იხ. ამის შესახებ ნ. ჭავჭავაძე, „ესთეტიკის საკითხები“, თავი IV.

³ როგორც ცნობილია, ფსიქოფიზიკური სუბიექტიდან გნოსეოლოგიურზე ამაღლების პროცესი ნებისმიერი კი არ არის, არამედ, ისევე როგორც შემეცნების პროცესი მთლიანად, საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკით არის გაპირობებული. გნოსეოლოგიურ სუბიექტად ადამიანი პრაქტიკის პროცესში და მის საფუძველზე ხდება. ზემოთ ამაზე ლაპარაკი არაა იმიტომ, რომ, ჯერ ერთი, ეს საყოველთაოდ აღიარებული და, გარდა ამისა, ჩვენს თემას უშუალოდ არ ეხება.

⁴ იგულისხმება, რომ ამ პრაქტიკურლ ერთიანობასაც აქვს თავისი შინაგანი დიალექტიკა, მაგრამ აქ ამაზე არაა ლაპარაკი.

⁵ ვემყარები ფსიქიკისა და ცნობიერების განსხვავების იდეას, რომლის დასაბუთება მოცემულია პროფ. ა. ბოჭორიშვილის შრომებში.

⁶ ამ მოხსნა-შენახვის თაობაზე იხ. ნ. ჭავჭავაძე „ესთეტიკის საკითხები“, თავი V.

¹ იხ. Б. Кроче, О т. н. суждениях ценности „Логос“, кн. II, 1910, стр. 20.

² ასე განსაზღვრა ეს ცნება ლოტცემ, რომელმაც შემოიტანა იგი ფილოსოფიაში.

³ ეს ჯერ კიდევ სოკრატემ დაასაბუთა სოფისტებთან ბრძოლაში. შეიძლება ცოდნაზე ზნეობის „დაყვანის“ ნამდვილი აზრი და სოკრატეს უდიდესი ღვაწლი ფილოსოფიაში იმაში მდგომარეობდა, რომ მან აჩვენა, რომ ღირებულებითი ცნებების ლოგიკას ბევრი რამ აქვს საერთო ცოდნის ლოგიკასთან

⁴ ეს არ ნიშნავს, რომ მიზანი ამართლებს (ყოველგვარ) საშუალებას. არ ნიშნავს, რადგან ყოველი საშუალება-ღირებულების შეფასება შეიძლება (და საჭიროცაა) არა მარტო მისი პირდაპირი მიზნის მიხედვით.

⁵ შემთხვევითი არ არის, რომ მშვენიერების იდეის ძებნისას პლატონს სიკეთე შერჩა ხელში.

