

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

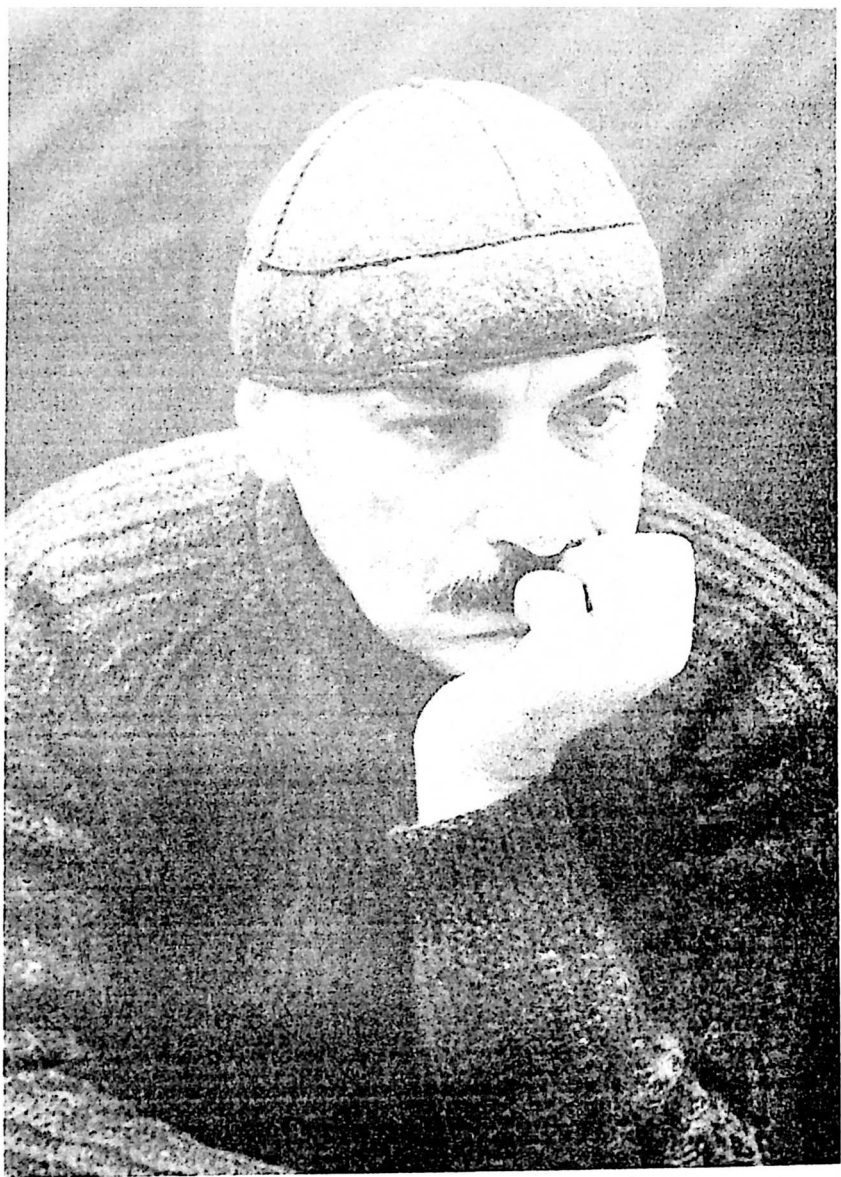
კულტუროლოგიისა და ესთეტიკის საკითხები

ეპილოგა

ქართული ფილოსოფიისა და მხარის,
პროფ. ჯანსუღ კორძაიას
ღაბაღავის 70-ე წლისთავს



თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი 2005



კრებულში განთავსებული სტატიები ეხება კულტურისა და ხელოვნების ფილოსოფიურ საკითხებს. იგი დახმარებას გაუწევს სტუდენტებს, ასევე კულტურისა და ხელოვნების პრობლემებით დაინტერესებულ პირებს.

რედაქტორი დოც. ა. ყ უ ლ ი ჯ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი

რეცენზენტები: დოც. დ. ქ ე რ ქ ა ძ ე
დოც. ლ. წ უ რ წ უ შ მ ი ა

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2005

ISBN 99940-12-07-X

ყოფიარაზის მისიზმე

ყოფიერების ხმის მოსმენა მხოლოდ მაღლმოსილი ადამიანების ხვედრია. ეს ერთგვარი ბედისწერაა, ხოლო შესაძლო ყოფიერების დაფარული შრეების აზრით მოხელთება, სიტყვით გამოთქმა, განცდაში ხორცშესხმა ნიჭიერებასთან ერთად დიდ გარჯას, დახვეწილ გემოვნებასა და შემოქმედებით ძალისხმევასაც საჭიროებს. „ნიადაგ ჯაფით, თუნდ პოეტურად ბინადრობს კაცი დედამიწაზე“, — პოლდერლინის ეს სტროფი პირდაპირ მიესადაგება ფილოსოფოსსა და პოეტს ჯანსუღ კორძაიას, რომელმაც გასული საუკუნის პროზაული, მკაცრი და რუხი რეალობა თითქოსდა საკუთარ სულს მიღმა დატოვა და თავისი თაობის საუკეთესო წარმომადგენლებთან ერთად ძალადობით დარღვეული დროთა კავშირის აღდგენისათვის იღვწოდა, ქართული კულტურის ბუნებრივი გზიდან გადახვევას განიცდიდა და ძალისხმევას არ იშურებდა მის საკუთარ წიაღში დასაბრუნებლად.

მიუხედავად იმისა, რომ ჯანსუღ კორძაიამ ცხოვრების დიდი ნაწილი სახელმწიფო ჩინოვნიკის მანტიამი გაატარა, მან შესძლო მძიებელი სულის გადარჩენა პრაგმატიზმით და ცრუ იდეურობით განმსჭვალულ რეალობაში. ჯ. კორძაიასათვის მთავარი გახლდათ არა ქონა ან მაღალი სოციალური სტატუსი, არამედ ყოფნა, რისი ილუსტრაციაცაა მისი ერთ-ერთი პოეტური კრებულის სათაურად გამოტანილი მარტივი, მაგრამ ღრმა ფილოსოფიური აზრის მომცველი ფრაზა — „შენ უკვე შენ ხარ“. ის საკუთარი თავის ძიების პროცესში აღმოაჩენს, რომ ყოფიერების წვედომა ფილოსოფიითა და პოეზიით არის შესაძლებელი, მავანისათვის ეგზოტ დაცილებული სფეროები სინამდვილეში ერთი მიზნის, ჭეშმარიტების პოვნის, დაფარულის ღიაობაში გამოტანის შესაძლებლობებია... თუმცა, ისინი განსხვავებულ ინსტრუმენტარებს მოიხმარენ. შედეგი მაინც იდენტურია — ფილოსოფიასა და პოეზიაში იხსნება ყოფიერება. ჯ. კორძაია პროფესიით ფილოსოფოსია, მას მრავალი გამოკვლევა და მონოგრაფია აქვს გამოქვეყნე-

ბული, რომლებშიც მისი აზროვნების სიღრმე და სიმწყობრე ჩანს. დღეს მისი სამეცნიერო ინტერესის სფერო კულტურის ფილოსოფიის ანალიზია.

ჯანსუღ კორძაია, როგორც ესთეტი, ქართველმა საზოგადოებამ მოგვიანებით, გასული საუკუნის 80-იან წლებში გაიცნო. იგი მრავალი პოეტური კრებულის ავტორია, რომლებიც მისი სულის სარკეს წარმოადგენენ და, რომლებმაც უკვე დაიმკვიდრეს კუთვნილი ადგილი ეგზომ მდიდარ ქართულ პოეზიაში. რითაა ჯანსუღ კორძაიას პოეზია ორიგინალური? გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ იგი არის თანამედროვე ქართულ სალიტერატურო ცხოვრებაში ფილოსოფიური პოეზიის ერთ-ერთი შესაძირკველი. ფილოსოფიური პოეზია არა მხოლოდ ფილოსოფიური კითხვების ტრაფარეტული მოხმარებით, არამედ მაშინ, როცა აზრის სიღრმე განცდებითა და ემოციებით ადეკვატურად გადმოიცემა. მის პოეზიაში ღრმა ფილოსოფიური დებულებები ცხად, ნათელ, მიმზიდველ პოეტურ სახეებად გარდაიქმნება, რომლებიც ესთეტიკურ ტკბობასთან ერთად ინტელექტუალურ სიხარულსაც ანიჭებს მკითხველს.

ჯანსუღ კორძაია დარბაისელი, კეთილმოსურნე, ჰუმანური და პატრიოტი ქართველიცაა, მისი ღირებულებითი შკალა სამაგალითოა, ხოლო მისი ყოფნა თანამედროვე ქართული საზოგადოებისთვის განგების საჩუქარია.

აკაკი ყულიჯანიშვილი

თსუ ესთეტიკის კათედრის გამგე.

ჯანსუღ კორძაია

კულტურის რაიონის პრობლემა ვახტანგ ერქომაიშვილის ფილოსოფიურ შრომებში

ვახტანგ ერქომაიშვილი მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული ფილოსოფიის ერთ-ერთი ღირსეული და მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია. ვ. ერქომაიშვილის წიგნის „ადამიანი, თავისუფლება, იდეოლოგია“ (2002 წ.) შესახებ ედუარდ კოდუა შენიშნავს: „ვახტანგ ერქომაიშვილის მოღვაწეობა ფილოსოფიაში შეიძლება ორ პერიოდად დავყოთ: პირველ პერიოდში მას აინტერესებს მეცნიერების ლოგიკა, ნეცნიერების თეორიის საკითხები“¹. ამ პერიოდს განეკუთვნება ერქომაიშვილის ერთ-ერთი მთავარი შრომა „ლოგიკური პოზიტივიზმი“. მოღვაწეობის ეს პირველი პერიოდი გრძელდება მე-20 საუკუნის 80-იან წლებამდე, „ამის შემდეგ იგი იცვლის ორიენტაციას პოზიტივიზმისა და მეცნიერების კვლევებიდან ანთროპოლოგიურ პრობლემატიკაზე ინაცვლებს, რაც მნიშვნელოვანწილად განაპირობა ინტელექტუალურ სამყაროში ექსისტენციალიზმის გაბატონებამ. ნეოპოზიტივიზმიდან ექსისტენციალიზმზე გადასვლა თავისებური ნახტომი იყო. დეტერმინიზმის პრობლემები შეცვალა ადამიანის მოქმედების განსაზღვრულობამ. მას აინტერესებს თავისუფლებისა და აუცილებლობის მიმართება ადამიანის მოქმედებაში, კრიტიკულად აანალიზებს ფატალისტურ თეორიებს, აჩვენებს სოციალურ ინსტიტუტებსა და გარემოში ადამიანის გაუცხოებას, მიმართებას ადამიანის არსებასა და არსებობას შორის“². სწორედ მოღვაწეობის მეორე პერიოდში შეიქმნა ერქომაი-

¹ ე. კოდუა, წინათქმა, იხ. წიგნი: ვ. ერქომაიშვილი, „ადამიანის თავისუფლება, იდეოლოგია“, თსუ გამომცემლობა, 2002 წ., გვ. 7.

² იქვე, გვ. 13.

შეიღის ისეთი შრომები, როგორცაა „ფილოსოფია“, „საზოგადოებრივ-ბათმცოდნეობა“, აგრეთვე, მისი უკანასკნელი ნაშრომი „ერი და იდეოლოგია“. ჩვენთვის საინტერესო კულტურის რაობის პრობლემა სწორედ ამ შრომებშია დასმული და გარჩეული.

კულტურა, მისი ყველაზე ზოგადი გაგებით, მასთან პირველი მიახლოებით, სამყაროს შემადგენელი ელემენტია. ასეა იგი წარმოდგენილი ვახტანგ ერქომაიშვილის წიგნში „ფილოსოფია“. წიგნის იმ ნაწილში, რომელიც სამყაროს ზოგად დახასიათებას ეძღვნება ავტორი წერს: „თანამედროვე მეცნიერებასა და ფილოსოფიაში სამყაროს ცნება იხმარება ორი მნიშვნელობით: 1) სამყარო, როგორც მთელი რეალობა, რომელიც არსებობს ობიექტურად, ე. ი. ადამიანისაგან დამოუკიდებლად და თავისთავად. იგი მოიცავს გალაქტიკასა და გარეგალაქტიკებს. ეს არის დროსა და სივრცეში უსასრულო, უსაზღვრო სამყარო, რომელსაც არც დასაბამი და არც დასასრული აქვს. ადამიანისათვის უცხო და შორეულია, ცივი და მიუკარებელია, რომელიც უშუალოდ არ მონაწილეობს მის ცხოვრებაში და არ ახდენს გავლენას მის ბედზე. ეს სამყარო ადამიანისათვის გამოცანაა, რომელიც მას აცვიფრებს თავისი გრანდიოზულობითა და მასშტაბებით, 2) ადამიანის გარემომცველი სამყარო, რომელიც მისი მოქმედების არეალია. იგი პირდაპირ და არაპირდაპირ გავლენას ახდენს მის ცხოვრებაზე, ეს არის ხიფათებითა და მოულოდნელობებით, შესაძლებლობებითა და შეუძლებლობებით, გარდაუვალობებითა და შემთხვევითობით აღსავსე სამყარო, რომელთანაც მას მუდმივი კონტაქტი აქვს. მათი ურთიერთობა ორმხრივია: ერთი მხრივ, ადამიანი თავისი საქმიანობით მასზე ზეგავლენას ახდენს, ხოლო, მეორე მხრივ, თვითონ განიცდის მის ზემოქმედებას. მოცემული სამყარო იმ უკიდევანო სამყაროს მხოლოდ პატარა კუნჭულია, უმნიშვნელო ნაწილია. ეს არის დედამიწა თავისი არაცოცხალი და ცოცხალი ბუნებით, რომელიც მზის სისტემაშია მოქცეული და ექვემდებარება მის კანონზომიერებას. იგი მოიცავს ორ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ნაწილს: ა) ბუნებას, რომელიც ადამიანს არ შეუქმნია, არსებობს მისგან დამოუკიდებლად და თავისთავად: ბ) კულტურას, რომელიც ადამიანმა შექმნა თავისი საქმიანობით. იგი არსებობს როგორც მისი პრაქტიკული და სულიერი მოღვაწეობის

შედგე“¹. ამრიგად, უნდა დავასკვნათ, რომ კულტურა უშუალო შემადგენელი ელემენტია არა პირველი მნიშვნელობით გაგებულ სამყაროსი, რომელიც „მეცნიერული კვლევისა და განსჯის ელემენტია“¹, არამედ მეორე აზრით გაგებულ სამყაროსი, რომელთანაც საქმე აქვს ფილოსოფიას².

კულტურის ცნების ძირითადი მნიშვნელობანი ვახტანგ ერქომაიშვილის იმავე წიგნში ასეა მოაზრებული: ეს „ძირითადი მნიშვნელობანი მოიხმარება სამი აზრით:

1). ადამიანის მიერ ბუნების მოვლენების გარდაქმნა ან ხელოვნურად შექმნა, მიწის დამუშავება, ცხოველთა მოშინაურობა, მცენარეთა კულტურული ჯიშების გამოყვანა და სხვა სამეურნეო საქმიანობა.

2). გარკვეული ნიმუშების და წესების ერთობლიობა, განათლების დონისა და დახვეწილი მანერების ათვისება. ამ თვალსაზრისით ამბობენ „შრომის კულტურა“, „ქცევის კულტურა“, „კულტურული ადამიანი“ და სხვა. ამგვარ კონტექსტებში სიტყვა „კულტურა“ ჩამორჩენილობისა და ველურობის საპირისპიროა.

3). იგი მოიცავს ყველაფერს, რაც ადამიანის ფიზიკური და სულიერი საქმიანობის შედეგადაა შექმნილი. ეს არის იდეალებისა და ღირებულებების, ფასეულობებისა და დოვლათის, ინსტიტუტებისა და ორგანიზაციების, ინდივიდუალური და საზოგადოებრივი ურთიერთობების ერთობლიობა. იგი ადამიანის მიერ ხელოვნურად შექმნილი ახალი რეალობაა, რომელიც თვისებრივად განსხვავდება ბუნებისაგან. ამ შემთხვევაში კულტურა არის ბუნების საპირისპირო. მისი განმარტება უარყოფითად ასე შეიძლება: კულტურა არის ყველაფერი, რაც არ არის ბუნება. „კულტურული“ უპირისპირდება „ბუნებრივს“. პირველი ხელოვნურად იქმნება ადამიანის მიერ, ხოლო მეორე ხდება თავისი, თვით საგნის არსიდან გამომდინარე. კულტურას ადამიანი ქმნის, სრულყოფს და აუმჯობესებს. ბუნება ადამიანის ან სხვა რაიმე ზე-ბუნებრივი ძალის ჩარევის გარეშე აწარმოებს და არეგულირებს თავის თავს. ბუნების პროცესი, რომელშიც ადამიანი ჩაერევა, უკვე კულტურის ფენომენია³. ესაა ფართო აზრი, ფართო მნიშვნელო-

¹ ვ. ერქომაიშვილი, „ფილოსოფია“, გამომცემლობა „კვარი“, 1990 წ., გვ. 66-67.

² იქვე, გვ. 67.

³ იქვე.

ბით გაგებული კულტურა. ცრტა ქვემოთ ავტორი იმეორებს კულტურის ამ განმარტებას და წერს: ფართო აზრით მოხმარებული „კულტურა არის ბუნებისაგან განსხვავებული, ადამიანის მიერ შექმნილი სამყარო, რომელიც მოიცავს როგორც მატერიალურ, ისე სულიერ ფასეულობათა ერთობლიობას“¹.

საუკუნეების მანძილზე, ყოველ შემთხვევაში, XVIII საუკუნიდან მოყოლებული დღემდე, ადამიანის გონი, საკაცობრიო ფილოსოფია ცდილობდა დაედგინა კულტურის ცნება. ამერიკელი მეცნიერი, კულტურის ფენომენის მკვლევარი ა. კრემერი შენიშნაედა, რომ „კულტურის ცნებას სოციალური მეცნიერებისათვის ისეთივე ფუნდამენტური მნიშვნელობა აქვს, როგორც გრაფიტაციის ცნებას ფიზიკისათვის ან სიცოცხლის ცნებას ბიოლოგიისათვის, რომ ამ ცნებაში მოაზრებულია ადამიანის სიცოცხლის პრინციპული განსხვავება სიცოცხლის ბიოლოგიური ფორმებისაგან“². კულტურის ცნების დადგენის გზაზე კულტუროლოგიამ, როგორც კულტურის შესახებ ფილოსოფიურმა მეცნიერებამ, როგორც კულტურის ფილოსოფიამ, გაიარა გარკვეული ისტორიული გზა, რომელიც გააზრებულ იქნა როგორც აზროვნების მიერ განვლილი გზა ჯამბატისტა ვიკოდან, რომლის სახელთანაც დაკავშირებულია კულტურის პირველი თეორიული გააზრება³ ფილოსოფოს-ნეოკანტიანელთა მიერ ღირებულების აღმოჩენამდე, რაც კულტურის ცნების თანამედროვე გაგებას უდევს საფუძვლად. სპეციალურ ლიტერატურაში მითითებულია, რომ კულტურის ცნების ძიებაში „შეიძლება პირობითად გამოვყოთ სამი თვალსაზრისი. პირველი თვალსაზრისის მიხედვით კულტურის არის კულტურა—ბუნების დისპოზიციაში უნდა გამოჩნდეს. ამ თვალსაზრისის მიხედვით, ბუნებას ის, რაც თავისთავად აღმოცენდა და, რაც საკუთარ კანონზომიერებას ემსახურება, ხოლო ის, რაც ადამიანმა შექმნა, არის კულტურა. კულტურის ცნების მეორე გაგება ენათესავება ამ განსაზღვრებას, თუმცა, კულტურის ცნებას აკავშირებს ადამიანისა და საზოგადოების სპეციფიკურ ნიშნებთან. ამ კონცეფციის მიხედვით, კულტურის არსებობა უშუალოდაა განპირობებული ადამიანის საზოგადოებრივი ცხოვრებით.

1 ვ. ერქომაიშვილი, ფილოსოფია, გამომცემლობა „კვარი“, გვ. 196.

2 ციტირებულია ა. ყულიჯანიშვილის წიგნიდან „კულტუროლოგია“, გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2001 წ., გვ. 13.

3 იქვე, გვ. 18.

ორივე კონცეფცია შეიძლება განვიხილოთ კულტურის ცნების გარე-
გან განსაზღვრებად — ანუ კულტურის არსის გასაგებად მას აკავ-
შირებენ გარეშე ფაქტორებთან: ერთ შემთხვევაში ბუნებასთან, ხო-
ლო მეორე შემთხვევაში, ადამიანთან და საზოგადოებასთან. არსე-
ბობს კულტურის ცნების განმარტების მესამე ვარიანტი, რომელიც
კულტურის ბუნების გაგებისათვის არ საჭიროებს კულტურიდან გას-
ვლას. კულტურის ასეთ განსაზღვრებას უწოდებენ კულტურის გან-
საზღვრებას შიგნიდან, რაც ასე გამოითქმება — კულტურა არის განსაზ-
ღვრული ღირებულებები, რომელთაც აქვთ საზრისი. კულტურის
ამგვარი გაგება გვამცნობს ღირებულების ცნების მნიშვნელობას კულ-
ტურისათვის, ღირებულება კი თავის მხრივ დაკავშირებულია ადა-
მიანის თავისუფლებისა და შემოქმედების ცნებებთან¹.

XX საუკუნის ქართულმა ფილოსოფიამ, თუმცა, მისი ძირითადი
საკვლევი ობიექტი იყო ფილოსოფიის ისტორია, გნოსეოლოგია და
ლოგიკა, კულტურის ფენომენი თანამიმდევრულად იკვლია. უფროსი
თაობის ქართველ ფილოსოფოსთაგან ამ სფეროში პირველობა მოსე
გოგიბერიძეს ეკუთვნის. 40-იანი წლების მის ნაწერებში განსაკუთ-
რებული ადგილი უჭირავს ეროვნული კულტურის პრობლემებს. შემ-
დგომში, გასული საუკუნის 60-იან წლებში, კულტურის პრობლემების
კვლევაზე გაამახვილა ყურადღება აკადემიკოსმა ანგია ბოჭორიშვილ-
მა. 1965 წელს მან გამოაქვეყნა ნაშრომი „რა არის კულტურა?“, რო-
მელიც ქართულ ფილოსოფიაში კულტურის მანამდელი კვლევის ერ-
თობ საინტერესო შეჯამებაა. XX საუკუნის 60-იანი წლების მეორე
ნახევრიდან საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ფილოსოფიის
ინსტიტუტმა წამოიწყო კულტურის ფილოსოფიური საკითხების ინ-
ტენსიური კვლევა. ამ ჯგუფში ჩართული ფილოსოფოსებიდან ცალ-
კეულმა ფილოსოფოსებმა შექმნეს მნიშვნელოვანი ნაშრომები კულ-
ტურის ფილოსოფიაში, მათ შორის აღსანიშნავია ნ. ჭავჭავაძის შე-
სანიშნავი ნაშრომი „კულტურა და ღირებულებები“, რომელსაც ძალ-
ზე მაღალი შეფასება მიეცა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ესთეტიკის კათედრის მიერ გამოცემული შრომების კრებულში „ეს-
თეტიკისა და კულტუროლოგიის საკითხები“ (5,24-29). უთუოდ აღნი-
შენის ღირსია მკვლევართა ამ ჯგუფის სხვა წევრების — ოთარ ჯიოე-
ვის, დემურ ქერქაძის, მერაბ მამარდაშვილის, ზურაბ კაკაბაძის, ნოდარ

¹ ციტირებულია ა. ყულიჯანიშვილის წიგნიდან „კულტუროლოგია“, გამომცემ-
ლობა „უნივერსალი“, 2001 წ., გვ. 17.

ნათამის შრომები კულტუროლოგიის სხვადასხვა საკითხზე. XX საუკუნის დასასრულს საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტის ფილოსოფიის კათედრამ გამოსცა სრული კურსი კულტუროლოგიაში, ხოლო 2001 წელს გამოვიდა ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კულტურის ისტორიის და თეორიის კათედრის მიერ სამ წიგნად ჩაფიქრებული „კულტუროლოგიის“ პირველი და მეორე წიგნები, დროში პარალელურად იქნა გამოცემული აკაკი ყულიჯანიშვილის სახელმძღვანელო კულტუროლოგიაში. აგრეთვე, პროფესორ ელუარდ კოდუას წიგნი „კულტურის სოციოლოგია“. ამავე პერიოდს ეკუთვნის ვახტანგ ერქომაიშვილის ზემოდასახელებული შრომები.

კულტურის ცნების დადგენა კულტუროლოგიის უპირველესი ამოცანაა. იგი კულტურის ფილოსოფიის ძირითადი პრობლემაა. „კულტურის თეორიის უპირველესი ამოცანაა პასუხი გასცეს კითხვაზე: „რა არის კულტურა?“ რეალობაა? მნიშვნელობაა? ყოფიერებაა? ცნობიერებაა? ღირებულებაა? საზრისია? სიმბოლოა? კონსტრუქციაა? თუ რეალობას მოკლებული მოჩვენებითი ფენომენია, ერთნი კულტურის მატერიალისტურ თეორიას გვთავაზობენ, რომლის მიხედვითაც კულტურა ონტოლოგიური სტატუსის მქონეა და გამოიხატება მატერიალურ ნივთებში, აღქმად და შემეცნებად მოქმედებებში. ქცევებში, რომელსაც ადამიანი სიტუაციის მიერ დასმულ კითხვებზე პასუხის გასაცემად ახორციელებს. კულტურა, ამ თვალსაზრისით, რეალური, ხელშესახები ნივთები და მათი მათორიენტირებელი საქმიანობაა. ამ თვალსაზრისის საპირისპიროა კულტურის ე. წ. იდეალისტური თეორიები, რომლებიც კულტურას განიხილავენ, როგორც იდეათა სამყაროს და შესაბამის საზრისისეულ სფეროს, რომელსაც მატერიალური ყოფიერება არ გააჩნია. მეტიც, მათი აზრით, კულტურა არარეალური აბსტრაქციის სფეროს განეკუთვნება“¹.

ზემოთ სრულიად გარკვევით ითქვა, რომ კულტურის ცნების დადგენის ისტორიულ გზაზე მესამე საფეხური კულტურის ცნების განსაზღვრებაა ღირებულებების მეშვეობით. „კულტუროლოგები, სოციოლოგები, ანთროპოლოგები, კულტურისა და ღირებულებების ცნებას სხვადასხვაგვარად განმარტავენ, მაგრამ მათ შორის ვერ ნახავთ ვერც ერთს, ვინც კულტურისა და ღირებულებათა კავშირს უარ-

¹ ე. კოდუა, კულტურის სოციოლოგია, გამოცემილობა „ნეკრი“, 2001 წ., გვ. 95.

ყოფს. ყველასათვის საერთოა მტკიცება: ღირებულება კულტურის კომპონენტია, კულტურა არ არსებობს ღირებულებათა სისტემის გარეშე და პირიქით. ამდენად, კულტურის თეორია ღირებულებათა თეორიის გარეშე არ არსებობს და პირიქითაც. კულტურისა და ღირებულების განუსყრელი კავშირი მოითხოვს გაირკვეს რა ადგილი უკავია ღირებულებას კულტურაში, რაა ღირებულების არსება, როგორ ხდება ადამიანის მოქმედებათა განსაზღვრა ღირებულებებით და რას ნიშნავს ქცევის ღირებულებით განპირობებულობა, როგორია ღირებულებათა სისტემის იერარქია, რა გავლენას ახდენს კულტურის ყოფიერება ღირებულებათა დინამიკაზე, მის იერარქიაზე“¹.

სანიმუშოდ მოვიყვანთ კულტურის ცნების ზოგიერთ განსაზღვრებას, რომლებიც XX საუკუნის მე-2 ნახევარში საქართველოში გამოქვეყნებულ შრომებშია გადმოცემული.

1) „თუ შევეცდებით კულტურის სისტემურ-უნივერსალურ განსაზღვრებას, ის შემდეგნაირი იქნება: კულტურა არის ადამიანის თავისუფალი, მიზანდასახული შემოქმედებითი შრომის შედეგად, პიროვნული, ეროვნული და ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებათა ნორმებით, მის სულში და მის გარეთ დამყარებული წესრიგი, გაფორმებული სიმბოლოთა სისტემაში, რომლითაც იგი ახორციელებს დიалოგს ღმერთთან, ბუნებასთან, სხვა ადამიანებთან, საკუთარ თავთან, წარსულთან, აწმყოსთან და მომავალთან (ანუ მთელ სამყაროსთან)“².

ამ განსაზღვრების ავტორთა კომენტარებით, აქ კულტურის ამ ცნებაში მითითებულია იმაზე, რომ კულტურის შემოქმედი ადამიანია, ანუ „კულტურა ანთროპოცენტრული სინამდვილეა“ (იქვე). მართალია, კულტურა ანთროპოცენტრული სინამდვილეა, მაგრამ იგი იქმნება არა ადამიანის ნებისმიერი, არამედ თავისუფალი და შემოქმედებითი შრომით. აქედან ნათელია, რომ „კულტურის არსებობის საფუძველი თავისუფლებაა“, რომ კულტურა ტელეოლოგიური ბუნებისაა და რომ კულტურა წარმოადგენს თვისებრივად ახალ გარკვეულობას. მოცემული განსაზღვრება გვიჩვენებს იმასაც, რომ კულტურის სუბიექტი (ადამიანი) კულტურას ქმნის პიროვნული, ეროვნული და

¹ კოღუა, კულტურის სოციოლოგია. გამომცემლობა „ნეკერი“, 2001 წ., გვ. 85.

² ა. გაბაშვილი, ლ. გვასალია, ვ. ჭიაურელი, „კულტუროლოგია“, გამომცემლობა „ტექნიკური უნივერსიტეტი“, 1999 წ., გვ. 57.

ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებების ნორმებით (იქვე). ამ სამი გარკვეულობიდან ნამდვილი კულტურის შექმნისას სამივე ეს კომპონენტი უნდა გაერთიანდეს. განსაზღვრებაში მოხმარებული სიტყვები „დამყარებული წესრიგი“ „მიუთითებს კულტურის ერთ-ერთ ყველაზე არსებით მომენტზე, კულტურა წესრიგია. მაგრამ, ბუნების სტიქიური წესრიგის საპირისპიროდ, ჰუმანიზებული. წესრიგიანობის ჰუმანიზებაზე მიუთითებს ის გარემოება, რომ კულტურა ადამიანის ღირებულებათა ნორმებით დამყარებული წესრიგია“¹. განსაზღვრებაში მითითებულია იმ გარემოებაზეც, რომ კულტურა ადამიანის ენაა, რომელსაც აქვს უნივერსალური ფორმა-სიმბოლო. განსაზღვრებაში ხაზგასმულია კულტურის ფუნქციური მხარე, რომ იგი დიალოგია სამყაროსთან. კულტურა დიალოგის ფორმაა- ამით უკვე მინიშნებულია მემკვიდრეობით კავშირზე კულტურაში.

2) კულტურის მკვლევრის — დემურ ქერქაბის წიგნში „ერი და კულტურა“ კულტურის ასეთი განსაზღვრებაა მოცემული: „თუ თავდაპირველად მხედველობაში მივიღებთ მხოლოდ კულტურის საგნობრივ შედგენილობას, მაშინ იგი შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც ერთობლიობა ყოველივე იმისა, რაც შექმნილია ადამიანის მოღვაწეობით და არსებობს ადამიანის საზოგადოებრივი ცხოვრების მეშვეობით. ამ ოპერაციით შეიძლება გამოვყოთ ობიექტების კლასი, და მას კულტურა ვუწოდოთ. მაგრამ ეს კულტურის ლოგიკური განსაზღვრის მხოლოდ დასაწყისია. თუ ობიექტური რეალობიდან გამოვყოფთ მის ერთ-ერთ ნაწილს და მას კულტურას ვუწოდებთ, მისი ბუნების განსაზღვრა შეიძლება დავიწყოთ ამ ობიექტების დაპირისპირებით ობიექტების იმ კლასებისადმი, რომლებიც მათგან პრინციპულად განსხვავდებიან. სინამდვილის ეს ნაწილი არის სწორედ ბუნება. ეს განსხვავება იმაშია, რომ კულტურის ამა თუ იმ ობიექტებში რეალიზებულია ღირებულება. ამიტომ იგი ადამიანის მოღვაწეობის შედეგია და არა ისეთი სინამდვილე, რომელიც თავისთავად წარმოიქმნება როგორც ბუნება. აქედან ლოგიკურია იმ აზრის გამოტანა, რომ კულტურა ეს არის რეალიზებული, გასაგნებული ღირებულებების სამყარო. კულტურის გაგების პრინციპი არის ღირებულება, რომელიც რაიმე საგანს და მოვლენას, ადამიანის ქცევის სტანდარტებს, ნორმებს, იდეალებს,

¹ ა. გაბაშვილი, ლ. გვასალია, ვ. ჭიაურელი, „კულტუროლოგია“, გამომცემლობა „ტექნიკური უნივერსიტეტი“, 1999 წ. გვ. 58.

იდეებს, პროექტებს, მიზნებსა და ინტერესებს, ადამიანის გონითი და მატერიალურ-საგნობრივი მოღვაწეობის პროდუქტებს (წარმონაქმნებს) აქცევს კულტურის ობიექტებად¹.

3) ცნობილმა ქართველმა ფილოსოფოსმა ნიკო ჭავჭავაძემ რუსულ ენაზე გამოცემულ წიგნში „კულტურა და ღირებულებანი“ წამოაყენა კულტურის გარკვეული ცნება, რომელიც ამოსავალი წერტილია მთელი მისი კულტუროლოგიური კვლევისათვის. კულტუროლოგიის ისტორიაში არსებობს კულტურის 400-მდე განსაზღვრება, მაგრამ კულტურის ის დეფინიცია, რომელიც მოცემულია ნიკო ჭავჭავაძის აღნიშნულ შრომაში, კულტურის ერთ-ერთ ყველაზე წარმატებულ და ქმედით ცნებას წარმოადგენს, რომლის მოხმარებითაც ვწყვეტთ კულტუროლოგიის მნიშვნელოვან და არსებით პრობლემებს. აღნიშნული დეფინიციის მიხედვით, „კულტურა სხვა არაფერია, თუ არა იდეურ-ღირებულებითი მიზნების რეალიზაცია, როგორც ფასეულობათა გადასახლება ჯერარსის სამყაროდან არსებულთა სამყაროში. სხვა არაფერია, თუ არა იდეალის განხორციელება“². აქედან, ამ ცნებიდან ამოდის ნიკო ჭავჭავაძის მთელი კონცეპტუალური მოსაზრებანი კულტურის თეორიაში. ეს მოსაზრებანი არსებითად შემდეგია: კულტურა იქმნება ადამიანის შემოქმედებითი მოღვაწეობის პროცესში. მას ქმნის თავისუფალი და შემოქმედებითი შრომა, ამიტომ კულტურის შექმნის პროცესი მიზანმიმართული, მიზნობრივად დეტერმინირებული, ტელეოლოგიური პროცესია. ამ დებულების წამოყენებისას ნიკო ჭავჭავაძე იმოწმებს შრომის ცნებას მარქსის „კაპიტალიდან“. მარქსის მიხედვით, ადამიანის შრომა წარმოადგენს ცნობიერი მიზნის რეალიზაციისათვის მიმართულ მოქმედებას. იგი ახორციელებს ცნობიერ მიზანს, რომელიც წინ უსწრებს თვითონ შრომის პროცესს არა რეალურად, არამედ იდეალურად. შრომა წარმოადგენს ტელეოლოგიურ მოღვაწეობას. ტელეოლოგიური მოღვაწეობა ნიშნავს მიზნის მიხედვით მოღვაწეობას. ამიტომაც ერთადერთი დასკვნა კულტურის სუბიექტის შესახებ შეიძლება მხოლოდ ის დასკვნა იყოს, რომლის მიხედვითაც კულტურის სუბიექტი ადამიანია, ადამიანშია საძიებელი კულტურისათვის სუბსტანციონალური მომენტი. ყოველივე ეს იმას

1 ქერქაძე, ერი და კულტურა, გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1984 წ., გვ. 4.

2 ნ. ჭავჭავაძე, კულტურა და ღირებულებანი, გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1984 წ. (რუსულ ენაზე), გვ. 89.

ნიშნავს, რომ სინამდვილეში როგორც მთელში ერთი სფერო, ერთი მომენტი წარმოადგენს ტელეოლოგიურ გარკვეულობას. ამ სფეროს განსაზღვრისას ტელეოლოგიზმი გარდაუვალია. ფილოსოფიის ისტორიის მსვლელობაში მოხდა სწორად დაყენებული ამ საკითხის მცდარი გზით განვითარება, რაც იმაში გამოიხატა, რომ ტელეოლოგიზმი გამოყენებულ იქნა მთელი სინამდვილის და არა მხოლოდ მისი ერთი სფეროს ასახსნელად.

ნიკო ჭავჭავაძე წერს: „სამყაროს შესახებ ტელეოლოგიური შეხედულებანი, რომელიც წარმოიშვა ძველებრძნულ იდეალისტურ ფილოსოფიაში (თუ არ წავაღოთ უფრო შორს. ანიმისტური ჩანასახების სიღრმეში) და გავრცელებული იყო შუა საუკუნეებში, ცხადია, შეცდომა იყო, რომლის რადიკალური უარყოფის გარეშე ახალი დროის მეცნიერებას არ შეეძლო განვითარება“¹. ძნელი არაა იმის მტკიცება, რომ სამყაროზე ტელეოლოგიური შეხედულებების წარმოქმნისას გნოსეოლოგიური ფესვი გადაეხლართა კულტურფილოსოფიურ და რელიგიურ-მსოფლმხედველობრივ ტენდენციებს და წარმოქმნეს გაუცნობიერებელი კულტურ-ანთროპომორფისტული ტენდენცია მთელი სამყაროს დანახვისა საკუთარი, ადამიანური ყოფიერებისა და მოღვაწეობის პრიზმაში. „ადამიანს უნდა დაენახა სამყარო მისი და მისი კულტურის მსგავსად“². ახალი დროის მეცნიერებანიწილობრივ გაასწორა ეს შეცდომა, ნაწილობრივ, რადგანაც ჰეგელის აბსოლუტური იდეალიზმის საპირისპიროდ წარმოშობილმა მარქსისტულმა აბსოლუტურმა მატერიალიზმმა ეს შეცდომა შემსუბუქებული სახით აღადგინა. ცხადია, ამ მომენტს ნიკო ჭავჭავაძე ვერ შეეხებოდა, რადგანაც მისი მონოგრაფია იმ დროს იწერებოდა, როცა ჯერ კიდევ მარქსიზმი ბატონობდა. ამ გარემოების შესახებ მხოლოდ შემდგომ პერიოდში, მარქსიზმის აბსოლუტური ბატონობის გაუქმების შემდეგ შეიძლება თქმულიყო, მაგრამ მკვლევარმა ის მაინც მოახერხა, რომ ეჩვენებინა ფილოსოფიის ისტორიაში ტელეოლოგიზმი ისტორიული ცვალებადობა და ამ ცვალებადობის განმპირობებელი გარემოებანი.

¹ ნ. ჭავჭავაძე, კულტურა და ღირებულებანი, გვ. 90.

² იქვე.

ნიკო ჭავჭავაძის აზრით, თუ ფილოსოფიამ თავისი მოძრაობა-განვითარების გარკვეულ საფეხურზე კომპეტენციის საზღვრებს გადააჭარბა და ტელეოლოგიზმი აღიარა მთელი სამყაროს არსებობის და ცვალებადობის ძირეულ პრინციპად, კულტურის სფეროდან წამოსულმა იმპულსმა მაინც გარკვეული კვალი დაამჩნია ფილოსოფიურ-ისტორიულ მასალას. ფილოსოფიის ისტორიის ანტიკურ პერიოდში ეს ძალზე კარგად გამოჩნდა არისტოტელეს ფილოსოფიის მაგალითზე, რომლის მოძღვრება საგანთა ოთხი მიზეზის შესახებ ნიკო ჭავჭავაძეს სპეციალურად აქვს გარჩეული¹. მეკლევრის შენიშვნით, ფილოსოფიის ისტორიის მნიშვნელობა ყველაზე თანამედროვე პრობლემების გადასაჭრელად საყოველთაოდაა ცნობილი. აქ საქმე ეხება არა მარტო დადებით ისტორიულ გამოცდილებას, არამედ უარყოფით გამოცდილებასაც. ასეთი იყო საგანთა ოთხი მიზეზის შესახებ არისტოტელეს შეხედულებათა ბედი. იმის გამო, რომ არისტოტელე და მის კვალდაკვალ სქოლასტიკოსები თავიანთ ტელეოლოგიურ მოძღვრებას საგანთა ოთხი მიზეზის შესახებ იყენებენ მთელი სინამდვილის მიმართ, ე. ი. იყენებენ აშკარად არა ზუსტი მისამართითაც, ახალი დროის მეცნიერებამ და ფილოსოფიამ, კანტამდე, მთლიანად უარი თქვა ტელეოლოგიზმის შემეცნებით, მეცნიერულ შესაძლებლობებზე. ფაქტობრივად არისტოტელეს ტელეოლოგიური მოძღვრება საგანთა ოთხი მიზეზის შესახებ არ შეიძლებოდა მთლიანად უარყო შემდგომ ფილოსოფიას სინამდვილის, სახელდობრ, კულტურის, ე. ი. სინამდვილის ერთი ავტონომიური ნაწილის ასახსნელად. არისტოტელეს მიერ გამოკვეთილი ოთხი მიზეზის ურთიერთმიმართება შეიძლება დავიყვანოთ ფორმისა და მატერიის მიმართებაზე, პასიური მატერიისა და აქტიური ფორმის მიმართებაზე. მატერიისა და ფორმის მიმართება არისტოტელეს მიერ მოიხარება შესაძლებლობისა და სინამდვილის კატეგორიებში. მატერიის ფორმირება, მის მიერ ფორმის მოპოვება წარმოადგენს შესაძლებლობიდან სინამდვილეში გადასვლას. სასრულ არსებულთა სამყაროში ეს გადასვლა ხორციელდება ორი მიზეზის მონაწილეობით. სოკრატეს ქანდაკების შექმნა ამ დებულების მაგალითია. სვლა „პირველმატერიიდან“ ფორმის ფორმამდე, არისტოტელეს მისედევით, ენერჯის ხარჯვა, ენტელეხიაა. კოსმოსის არსება არის არა პარმენიდეს უძრავი და

¹ ნ. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე, კულტურა და ღირებულებანი, გვ. 103—108.

თვითკმარი ყოფიერება, არა ჰერაკლიტეს ყოფიერებისა და არარსის ერთობლიობა, არა პითაგორას რიცხვი, არა პლატონის იდეების თეორიაში თავის თავში დასრულებული იდეების სამყარო, არამედ ენტელეხია — შესაძლებლობათა რეალიზაცია, მიზნებისა და სულის განხორციელება. ნიკო ჭავჭავაძის დასკვნით, ბოლომდე ლოგიკურად განვითარებული ტელეოლოგია გადადის თეოლოგიაში. იგი თავის საბოლოო ახსნას თეოლოგიაში პოულობს, ამიტომაც გარკვეულად მართალი იყო ახალი დროის მეცნიერება, როცა მან აბსოლუტური ტელეოლოგიაში უარყო, მაგრამ ეს სრული უარყოფა კულტურის ფილოსოფიის თეალსაზრისით სწორი არ არის. კულტურა მხოლოდ ტელეოლოგიური პროცესია. მისი ახსნა და გაგება სწორედ ასეთი მიდგომით შეიძლება.

ნიკო ჭავჭავაძემ კულტურის ფილოსოფიის ისტორიის ერთი მომენტის, არისტოტელეს ნააზრევის სწორი განხილვით გვიჩვენა ტელეოლოგიზმის პროდუქტიულობა კულტურის ფენომენის სუბსტანციის ძიებისას.

კულტურის განსაზღვრებათა ვარიანტების მოტანა შეგვეძლო გაგვევრძელებინა, მაგრამ მოტანილი მაგალითებიდან ერთი რამ უდავოა: კულტუროლოგიის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე კულტურის ცნების განსაზღვრება მხოლოდ ღირებულებებთან კულტურის მიმართების გათვალისწინებითაა შესაძლებელი. უთუოდ მართალი იყო პროფესორი ედუარდ კოდუა, როდესაც წერდა: „კულტუროლოგები, სოციოლოგები, ანთროპოლოგები კულტურისა და ღირებულებების ცნებებს სხვადასხვაგვარად განმარტავენ, მაგრამ მათ შორის ვერ ნახავთ ვერც ერთს, ვინც კულტურისა და ღირებულებათა კავშირს უარყოფს. ყველასათვის საერთოა მტკიცება: ღირებულება კულტურის კომპონენტია, კულტურა არ არსებობს ღირებულებათა სისტემის გარეშე და პირიქით. ამდენად, კულტურის თეორია ღირებულებათა თეორიის გარეშე არ არსებობს და პირიქითაც. როგორც კულტურა არაა ღირებულებების გარეშე, ასევე კულტუროლოგია არ მოიაზრება აქსიოლოგიის გარეშე... კულტუროლოგების მიერ გადადგმული ნაბიჯი ღირებულებების გზით კულტურის არსის გარკვევისაკენ ერთ-ერთი სწორი მიმართულებაა და კულტურის ახსნის რეალურ საფუძველს გვაძლევს“¹, ყოველივე ეს იმას ნიშნავს, რომ ღირებულება

¹ ე. კოდუა, „კულტურის სოციოლოგია. გვ. 185—187.

კულტურის ამხსნელია. ამ დებულების ნათელსაყოფად უნდა ითქვას შემდეგი: ღირებულებითი მიმართება სინამდვილისადმი ადამიანის მიმართების ერთ-ერთი ფორმაა, ერთ-ერთი სახეა. სინამდვილისადმი ადამიანის მიმართებებიდან გამოყოფენ პრაქტიკულ, შემეცნებით და შეფასებით მიმართებებს, რომლებიც თითქმის ამოწურავენ სინამდვილისადმი ადამიანის დამოკიდებულებას. შემეცნებითი და შეფასებითი მიმართების დახასიათებისას ამჯობინებენ მათ პარალელურ დახასიათებას. სინამდვილეში ადამიანის შემეცნებითი დამოკიდებულება ცნობიერების იმგვარი მოღვაწეობაა, როცა ყალიბდება ცოდნა სინამდვილის საგნებისა და მოვლენების შესახებ. ცოდნაში ცნობიერება გვაძლევს საგნობრივი ვითარების დახასიათებას. ეს დამოკიდებულება ობიექტური დამოკიდებულებაა. სინამდვილისადმი ადამიანის შეფასებითი დამოკიდებულება საგნის ცოდნას კი არ გვაძლევს, საგანს კი არ ახასიათებს, არამედ მას აფასებს „მოწონება-დაწონების“, „მიღება-არმიღების“ პრინციპიდან, ე. ი. სუბიექტური პოზიციიდან. პროფესორი ვახტანგ ერქომაიშვილი წერს: „ადამიანის მიერ სამყაროს მოვლენათა შეფასება ხორციელდება ორ — ემოციურ და თეორიულ დონეზე. იგი მათ უშუალოდ განიცდის, ამიტომ თავის დამოკიდებულებას გამოხატავს სიყვარულით ან სიძულვილით, სიხარულით, ან მწუხარებით, უშფოთველობით, ან შეშფოთებით, იმედით, ან შიშით და ა. შ. მათ ბაზაზე ადამიანს უყალიბდება შესაბამისი გუნება-განწყობილება, რომელიც სამყაროსადმი მისი ემოციური დამოკიდებულების შედეგია. იგი სუბიექტურ-ინდივიდუალურია, რადგანაც განპირობებულია ინდივიდის ბიო-ფსიქიკური ორგანიზაციის თავისებურებებით, ის, რაც ერთისთვის სასიამოვნოა, მეორესთვის უსიამოვნოა, ის, რაც ერთში სიყვარულს იწვევს, მეორეში სიძულვილს აღძრავს, ის, რაც ერთისთვის სასიხარულოა, მეორესთვის სამწუხაროა და სხვა. ასე რომ, ყოველ ინდივიდს სამყაროს პირადი, საკუთარი განცდა აქვს“ (2, 182-183). ემოციური და თეორიული შეფასებების ანალიზის შემდეგ ვახტანგ ერქომაიშვილი ასკვნის: „ემოციურ და თეორიულ შეფასებებს საერთო აქვთ ის, რომ ორივე გამოხატავს მოვლენათა მიმართ ადამიანისეულ, სუბიექტურ დამოკიდებულებას, მაგრამ მათ შორის არსებითი განსხვავებაა: პირველი ემოციურია, ამიტომ განცდისეული, მეორე რაციონალურია — ამიტომ აზრისეული, თეორიული შეფასებისას ადამიანი გამოთქვამს არა თავის პირად, ინდივიდუალურ, არა-

მედ ობიექტურ დამოკიდებულებას საგნისადმი. ეს ისეთი შეფასებაა, რომელიც სავალდებულოა სხვებისთვისაც. მაგალითად, „ვეფხისტყაოსანი“ მხატვრულად მშვენიერია არა იმიტომ, რომ მე მას ასეთად ვთვლი, არამედ იმიტომ, რომ იგი ობიექტურად ასეთია. რა განაპირობებს სუბიექტური შეფასების ობიექტურობას? მას საფუძვლად უდევს ღირებულება. შეფასება, რომელიც გამოხატავს ადამიანის სუბიექტურ დამოკიდებულებას საგანისადმი, ობიექტური იქნება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი დაეფუძნება ღირებულებას. ეს უკანასკნელი არის ის მასშტაბი, რომლითაც გაიზომება შეფასების ობიექტურობა“¹ (2, 183). ღირებულება ცოდნასთან დაპირისპირებული გარკვეულობაა. ცოდნა არის გამოხატულება. „ღირებულება არ არის ყოფიერების გამოსახულება. იგი აღნიშნავს ისეთ რაიმეს, რაც არ არსებობს. იგი არარსის გამოხატულებაა, მაგრამ ეს ისეთი არარსია, რომელიც მნიშვნელობის მქონეა. იგი არ არის, მაგრამ უნდა იყოს, რადგან მნიშვნელობს, ასეთი არარსი არ არის არარა, მართალია იგი არ არსებობს, მაგრამ უნდა არსებობდეს, ამიტომ მისი განხორციელება სავალდებულოა. მნიშვნელობის მქონე არარსებულს, რომლის განხორციელება სავალდებულოა, ეწოდება ჯერარსი. ღირებულება ჯერარსის გამოსახულებაა. იგი არ არსებობს, მაგრამ მისი განხორციელება სავალდებულოა, რადგან მნიშვნელობის ღირებულება გამოხატავს იმას, რაც არ არის, მაგრამ უნდა იყოს“². ადამიანის ცნობიერება თავის თავში გარკვეული კუთხით, ასპექტით ფლობს ცოდნას, რომელიც საგნის არსს გამოხატავს, ხოლო გარკვეული კუთხით ფლობს ღირებულებას, რომელიც ჯერარსს გამოხატავს. ზემოთ ითქვა, რომ კულტურა არის განხორციელებული ღირებულებები³. ამ ღებულების ავტორი იმასაც შენიშნავს, რომ „კულტურის ამგვარი გაგება გვამცნობს ღირებულების ცნების მნიშვნელობას კულტურისათვის. ღირებულება კი თავის მხრივ დაკავშირებულია ადამიანის თავისუფლებისა და შემოქმედების ცნებასთან“⁴.

ვახტანგ ერქომაიშვილი გვაძლევს კულტურის ცნების შემდეგ განსაზღვრებას, რაც მის მიერ მოცემულია ორჯერ, ნაშრომის ორ

¹ ვ. ერქომაიშვილი, ფილოსოფია, გვ. 183.

² იქვე, გვ. 184.

³ ა. ყულიძანიშვილი, კულტუროლოგია, გვ. 17.

⁴ იქვე.

სხვადასხვა ადგილას. კულტურის ცნების განსაზღვრება პირველად ასეა წარმოდგენილი: „კულტურა არის ბუნებისაგან განსხვავებული, ადამიანის მიერ შექმნილი სამყარო, რომელიც მოიცავს როგორც მატერიალურ, ისე სულიერ ფასეულობათა ერთობლიობას“¹. კულტურის ცნების მეორე განსაზღვრება ავტორს ასე აქვს მოცემული: „კულტურა მოიცავს საზოგადოდ ადამიანური მოღვაწეობით შექმნილ მატერიალურ და სულიერ, საზოგადოებრივ და ინდივიდუალურ ფასეულობათა ერთობლიობას“².

კულტურის ცნების ვახტანგ ერქომაიშვილისეული ვარიანტი წარმოადგენს კულტურის კვლევის საბოლოო შედეგს. იგი საყოველთაოდ უნდა იქნეს გაზიარებული, რადგანაც ეს განსაზღვრება ბოლომდე ითვალისწინებს ყველა იმ ნიუანსს, რაც ღირებულების შინაგან მოდიფიკაციაში იგულისხმება. ამდენად, როცა საკითხს ვსვამთ კულტურის სუბსტანციის შესახებ, საძიებელია ის, თუ რაა ის გარკვეულობა, რომელიც სწორედ ამგვარად გაგებულ კულტურას განსაზღვრავს, საფუძვლად ედება, კულტურას ამ სახით ქმნის.

ყველაზე ღრმად და დამაჯერებლად კულტურის ცნება ვახტანგ ერქომაიშვილს გაანალიზებული აქვს ნაშრომში „ერი და იდეოლოგია“. პროფესორი ეღუარდ კოდუა ასეთ შეფასებას აძლევს კულტურის ცნების ამ გაანალიზებას აღნიშნულ ნაშრომში: „ეროვნული კულტურის დახასიათებასთან ერთად პროფესორი ვახტანგ ერქომაიშვილი აანალიზებს კულტურის ცნებას და მას ფართო განზომილებით წარმოადგენს — ათავისუფლებს იმ ცალმხრივობისაგან, რომელიც დაკავშირებული იყო სულიერ პროცესებზე კულტურის დაყვანასთან. მისი აზრით, კულტურას მიეკუთვნება არა მარტო სულიერი ქმნილებანი, არამედ მატერიალურიც, უფრო მეტიც — ცხოვრების წესი. მე-20 საუკუნის დასაწყისში, როდესაც კულტურა მრავალი მეცნიერის შემეცნების ობიექტი გახდა, ალფრედ ვებერმა კულტურის სოციოლოგიის საგნად კულტურის ისტორია გამოაცხადა, ნახევარ საუკუნეზე მეტი დასჭირდა იმის გაცნობიერებას, რომ კულტურის სოციოლოგიის საგანი ცხოვრების წესია. ეს შესაძლებელი გახდა ფრანგი პიერ ბურლიეს და გერმანელი გერჰარდ მულცეს შრომების მეშვეობით. კულტურის ცნების გაფართოებულად წარმოდგენა, მასში

¹ ვ. ერქომაიშვილი, ფილოსოფია, გვ. 186.

² იქვე, გვ. 188.

ადამიანური მოღვაწეობის ყველა სახის ქმნილებათა გაერთიანება ვახტანგ ერქომაიშვილის პრიმატი არაა. მისი დამსახურებაა, რომ მან ერთ-ერთმა პირველმა გაიზიარა ეს თვალსაზრისი¹. ჩვენ ამ შეფასებას დაეუმატებდით იმას, რომ ვახტანგ ერქომაიშვილმა არა მხოლოდ გაიზიარა აღნიშნული თვალსაზრისი, არამედ საბოლოოდ დაამკვიდრა იგი ქართულ ფილოსოფიურ ლიტერატურაში.

¹ ე. კოღუა. წინათქმა, იხ. წიგნში: ე. ერქომაიშვილი — „ადამიანი“, თავისუფლება, თსუ გამომცემლობა, 2002 წ., გვ. 14..

დებურ ქარაქაძე

ილია ჭავჭავაძე არის ფანოშენის შესახებ

(კულტურფილოსოფიური ცნებების გააზრების ცდა)

კოლექტივიზმი, როგორც ინტერნაციონალიზმის ერთ-ერთი ფორმა, მიიჩნევს, რომ ეროვნული კუთვნილება და ეროვნული ცნობიერება ეპიფენომენალური მოვლენებია, რომლებიც თანდათან ქრებიან ისტორიულ პროცესში. იგი როგორც პოლიტიკური პოზიცია და პრაქტიკა განუწყვეტლივ ებრძოდა ეროვნულ გამოვლინებებს, მაგრამ ასევე განუწყვეტლივ იჩენდა თავს ზოგჯერ პასიური და ფარული, ზოგჯერ აშკარა და აქტიური სახით. ისტორია, ეთნოლოგია, კულტურანთროპოლოგია, ფსიქოლოგია, ადამიანის ინდივიდუალური და კაცობრიობის ისტორიული გამოცდილება ცხადად და უცვლელად გვიჩვენებს, რომ კულტურული შინაგანი ჯგუფის მიმართ ლოიალობა და პიროვნული ინტერესების იდენტიფიცირება დიდ შინაგან ჯგუფთან ან ადამიანთა ისტორიულ ერთობასთან ისევე ძველია, როგორც ადამიანის მეხსიერება ან, თუნდაც, ისტორიული ცნობიერება. იდენტურობის ცნობიერება არსებობდა როგორც წინარეისტორიულ დროში, ისე ძველ ეპოქაში და შუა საუკუნეებშიც. ახალ დროში და ჩვენს ეპოქაში იგი ვლინდება ნაციონალიზმის სახით და ძლიერდება ყოველი დიდი ისტორიული მოვლენის ფონზე და ზოგჯერ ამ მოძრაობის წყაროსაც წარმოადგენს.

მიუხედავად იმისა, რომ შუა საუკუნეების ადამიანი განიცდიდა სიყვარულს თავისი უახლოესი სამშობლოს მიმართ, იგი მაინც თავის თავს მოიაზრებდა როგორც ისტორიული უნივერსუმის წევრს. ახალი დროის ადამიანმა კი თავი კონკრეტულ დროში და სივრცეში, აქ და ახლა არსებულ სტრუქტურებში აღმოაჩინა. ამიერიდან იგი მიაკუთვნებს თავს ერს, როგორც სახელმწიფოდ ქცეულ ეთნოსს. ერი

უკვე პრინციპად იქცა (მ. ჰაიდეგერი). რომანტიზმი და ისტორიულ-სკოლა ამოდიოდა სწორედ ადამიანისა და ადამიანთა ერთობის კონკრეტულობისა და ინდივიდუალობის პრინციპიდან. ისინი ეყრდნობიან აზრს, რომ კაცობრიობა თავისთავად არის ალებული აბსტრაქცია, რეალურად არსებობს მხოლოდ ისტორიული კონფიგურაციები (ეთნოსები, ხალხები, ერები) ურომლისოდ ყოფნა შეუძლებელია. ნაციონალიზმი, ამ კონცეფციის მიხედვით, არის თითოეული ხალხის სწრაფვა გამოავლინოს თავი კულტურული ინდივიდუალობისა და პოლიტიკური სუვერენობის სახით. ერი გაგებულია როგორც ერთიანი, ორგანული, კულტურულ-ისტორიული მთელი, მისი „გამოღვიძება“ არის კაცობრიობის წინაშე საკუთარი მისიის გაცნობიერება. კულტურული ინდივიდუალობა და პოლიტიკური სუვერენობა ეროვნული ყოფიერების პრინციპებია, რომლითაც ხელმძღვანელობს ისტორიკოსი ერის ისტორიის კვლევის დროს. თავად ერი კი „ღირებულებითი იდეა“ (როგორც მაქს ვებერი ამბობს), ე. ი. ისტორიული აზროვნების ერთ-ერთი პრინციპია.

ერის პრობლემა ეპოქის ინტერესითაა განსაზღვრული. მისი წარმოშობა დაემთხვა ევროპაში კაპიტალისტური გონის და ეროვნული სასელმწიფოს აღმოცენების პროცესს და ეროვნულობის პათოსს, რომელიც მაშინ ბატონობდა. ეს პრობლემა თემატიზებული სახით წარმოდგენილი იყო განმანათლებლობის, გერმანული რომანტიზმის, სამართლის ისტორიული სკოლისა და ფსიქოლოგიის სისტემებში. ამავე დროს, ჩამოყალიბდა ეროვნული გონის იდეა, რომელიც მოაზრებულ იქნა, როგორც კულტურის ემანციური ცენტრი.

ერი, რომელსაც ჩვენს საკუთარ ყოფიერებას მივაკუთვნებთ და მასში თავს დამკვიდრებულად ვგრძნობთ, მნიშვნელოვანი და ღირებულია ჩვენთვის. ჩვენ გვწამს და განვიცდით მის არსებობას. მაგრამ, ამავე დროს, ჩვენ მივმართავენ გონებას როგორც უმაღლეს ინსტანციას, თეორიულად დაგვიდასტუროს არის კი იგი არსებული? ჩვენ გვინდა, რომ ის, რაც ღირებული და ძვირფასია ჩვენთვის, ამავე დროს არსებულიც იყოს, ე. ი. ჩვენი ცნობიერებისათვის ნათელი იყოს მისი მოცემულობის ჭეშმარიტება და ამ მოცემულობის წესები, რადგან ჭეშმარიტი ძალა და მნიშვნელობა, ბოლოს და ბოლოს, იმას აქვს, რაც არსებულია ან არსებობის უნარის მქონეა. ადამიანი თავს მკვიდრად არსებულის სამყაროში გრძნობს და არა წარმოსახულის

სფეროში. ერი ადამიანთა თანაარსებობის ფორმაა. იგი არა მხოლოდ ფაქტი და მოცემულობა, არამედ, ამავე დროს, მიზანი და პრინციპია, იდეა (ბერდიაევი), ორიენტირი და სავალდებულო კანონია (მ. პაიდევერი). იგი აქტუალური რეალობაა, რომელიც შემეცნებას ეძლევა როგორც სიცოცხლის მოდუსი, როგორც შესაძლებლობათა დინამიური პორიზონტი. ერის თავისუფლება ტოტალობისა და მთლიანობისკენ სწრაფვაა, რომელიც გულისხმობს ინტეგრირებულ და ავტონომიურ ყოფიერებას.

ილია ჭავჭავაძისათვის, როგორც ჩანს, ერის მოცემულობის ორი წესი არსებობს. ლოგიკური, წმინდა თეორიული წესი, როცა ერის ნამდვილობის წვდომისათვის გამოიყენება ცნებები და კატეგორიები, რომელთა საშუალებით შეიძლება აღიწეროს არსება ისეთი არსებულისა, როგორიცაა ერი. აქ საგანი მოცემულია როგორც წმინდა ფენომენი, რომელიც თავისუფალია ყოველგვარი ცხოვრებისეული მიმართებებისაგან. ეს ის წესია საგნის მოცემულობისა, რომელსაც ძველი ბერძნები თეორიას, ანუ ჭვრეტას უწოდებენ. მეორე გზა ერის წვდომისა მისთვის არის ირაციონალური ხილვები, რომლებიც პოეტური ენით გამოიხატებიან და პოეტური მეტყველებით გამოითქმებიან. მაგრამ იმისათვის, რომ ეს ხილვები არ დარჩეს წმინდა სუბიექტურობის სფეროში, ე. ი. საყოველთაო და ობიექტური ხასიათის იყოს, უნდა მოინახოს კომუნიკაციის გზა. ეს გზა არის მეტაფორები და სიმბოლოები. ირაციონალურის შინაარსი ამ შემთხვევაში არის ემოციები და განცდები, სულიერი დამოკიდებულებები საგნობრივ ვითარებებთან. თუ ავიღებთ, მაგალითად, ილიას ლექსს „პოეტი“ და მის შემეცნების თეორიულ ანალიზს ჩავატარებთ, ნათლად გამოჩნდება ერისადმი მიმართების მეორე გზის არსი. იგი ვლინდება ისეთი სულიერი მდგომარეობებით, როგორებიცაა: სიყვარული, ერთგულება, ზრუნვა, თავდადება, თანადგომა, თანატანჯვა, თანამომხეობა და ერის წინამძღოლად ყოფნის ნება. უფრო მეტიც. აქ პოეტი თავს წარმოგვიდგენს როგორც მედიუმს ღმერთსა და რეალობას შორის და კისრულობს მისიას, საკუთარი ტანჯვით იხსნას ერი და ინდივიდი მონობისაგან. ეს არის ტიპური განცდა დიდბუნებოვანი კაცისა, რომელიც ფიქრობს, რომ იგი ამ ქვეყანას მოევლინა, რათა ადამიანსა და ერს თავისუფლება მოუტანოს და ამით სამყარო სრულყოფილი გახადოს.

თავდადება და თავგანწირვა გამართლებულია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ის, რასაც ეწირებიან, მიზანია თავისთავად. ილიასათვის ერი არის უმაღლესი მიზანი და აბსოლუტური ღირებულება. ამის ნათელსაყოფად საკმარისია მოვიტანოთ ფრაგმენტი მისი პოემიდან „აჩრდილი“. ილია წერს: „აქ სძინავს მძიმე ძილითა კაცსა, მას უღონდება სული და გული; მას აღარ ახსოვს, რომ ქვეყნად ცასა დეთად მოუცია მარტო მამული. საღმრთო, საზეო არის ცხოვრება, რომელიც მამულს შეეწირება! ბედნიერ არის, ვისაც ეღირსა მამულისათვის თავის დადება!“ აქ მოტანილი სიტყვები და წინადადებები პოეტური მეტაფორებია, რომლებიც შეიძლება გაიშიფროს მეცნიერული ტერმინებით ან დღეისათვის უფრო ნათელი მეტაფორებით.

მართალია, ეს სტროფი ნაწილია ილიას პოემისა, მაგრამ მისმა ლოგიკურმა ანალიზმა შეიძლება ნათელი წარმოდგენა მოგვცეს იმაზე, როგორ ესმის ილიას ერი და მისი ადგილი სამყაროში. მამული აქ მეტაფორაა, რომელიც სამშობლოს აღნიშნავს, სამშობლოს ყოფიერების წესი კი არის ერი. მამული გაგებულია როგორც ღვთით მოცემული სინამდვილე. მისდამი მსახურება და თავის შეწირვა კი — საღმრთო ცხოვრება. იმისათვის, რომ ერის მნიშვნელობა დაასაბუთოს, ილია მიმართავს მეტაფიზიკურ სამყაროს, ახდენს ეროვნული ყოფიერების ტრანსცენდირებას, რათა იგი თვითღირებული და აბსოლუტური გახადოს. მართალია, მიმართვა ტრანსცენდენტური სამყაროსადმი მოკლებულია რაციონალურ უეჭველობას, მაგრამ მას აქვს უცილობელი მნიშვნელობა ადამიანის ნებისა და გულისათვის, რომლებიც რწმენითა და იმედით საზრდოობენ სწორედ ტრანსცენდირების მეშვეობით.

ამ ანალიზიდან ჩანს, აგრეთვე, ის, თუ როგორაა გაგებული ილიასთან ერი როგორც გონითი სტრუქტურა. იმთავითვე ნაგულისხმევია, რომ ერი არის მთელი, რეალობა, რომელიც პირველადია მისი შემადგენელი წევრების მიმართ. ეს არის ერის ჰოლისტური გაგება, რომელიც გამოიხატება ფორმულით: „მთელი მეტია, ვიდრე მისი შემადგენელი ნაწილების ჯამი“; ამ შემთხვევაში ერი მეტია, ვიდრე მისი წევრების ჯამი. ეს არის თვალსაზრისი, ე. წ. მეთოდოლოგიური რეალიზმისა, რომლის თანახმად მთლიანობები, მათ შორის ვრიც, გვევლინება როგორც დამოუკიდებელი არსებანი, თავისებური სუბსტანციები, რომლებიც არ დაიყვანებიან ინდივიდების ურთიერთქმედებებზე, მათს მოქმედებათა ჯამზე, ანუ ერთობლიობაზე. ილიას

ერი წარმოდგენილი აქვს ზეინდივიდუალურ მთლიანობად, რომლის მიმართ მისი წევრი არის მსახურებითს პოზიციაში.

ერი როგორც მთლიანობა შეიძლება გავიანზოთ როგორც სუბიექტი ან, თუნდაც, სუბსტანცია, თუ ამ ცნებაში ვიგულისხმებთ არა მეტაფიზიკურ, ტრანსცენდენტურ არსებას, არამედ გავიგებთ მას ტრანსცენდენტალური აზრით, ე. ი. მასში ვიგულებთ ცნებას, რომელიც აღნიშნავს რაღაც მუდმივსა და უცვლელს, იდენტურს დროის განზომილებაში. სუბიექტი ამ შემთხვევაში იქნება ის, რაც დროში შედარებით უცვლელია. ელუარდ შპრანგერის აზრით, ჩვენ არ შეგვიძლია ვიმუშაოთ სუბსტანციის ამგვარად გაგებული ცნების გარეშე იმ მეცნიერებებში, რომლებიც გონს სწავლობენ. ეს ცნება სხვა არაფერია, თუ არა წანამძღვარი იმისათვის, რომ საერთოდ გავიგოთ გონითი სუბიექტის (მაგალითად, ეროვნული გონის) მოქმედებათა წესი, სუბიექტისა, რომელიც იდენტურია დროში, ე. ი. თავისთავში იგივეობრივია ცვალებადობის პირობებში. სწორედ სუბსტანციურობის მეშვეობით გონითი სუბიექტი შეიძლება განისაზღვროს როგორც არსებითი და მისი მოქმედების წესების მრავალსახეობა წარმოვიდგეს როგორც არსებითი კავშირების ერთიანობა (ედ. შპრანგერი). სუბსტანციის ცნების ამგვარი გამოყენება ერის მიმართ გონის მეცნიერებისათვის აუცილებელია, რადგან იგი ცდის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. მის გარეშე შეუძლებელია ერის როგორც რეალობის კვლევა. მაგრამ რადგან ილიასათვის ერი არა მარტო რეალობაა, არამედ პრინციპიცაა, მისი გამართულობისათვის იგი მიმართავს ტრანსცენდენტურ სამყაროს როგორც საბოლოო ინსტანციას.

ზემთ ნათქვამიდან ის დასკვნაც შეიძლება გაკეთდეს, რომ ილია არის ლიბერალური ნაციონალიზმის ტიპური წარმომადგენელი. ნაციონალიზმის ეს ტიპი XIX საუკუნეში ჩამოყალიბდა და, როგორც აღვნიშნეთ, ემყარება აზრს, რომ ერი არის კულტურის წარმომქმნელი ცენტრი, რომელიც უნიკალური და ავტონომიურია თავისი ბუნებით. ნაციონალიზმი არის არა მხოლოდ თეორია, არამედ პოზიცია და ემოციური მიმართება ერის მიმართ, რომელიც შეიძლება შემდეგი ნიშნებით გამოიხატოს: 1) საერთო მიწის, საკუთარი მოდგმის, ენისა და ისტორიული კულტურის სიყვარული, 2) პოლიტიკური დამოუკიდებლობისაკენ სწრაფვა, მის უსაფრთხოებაზე და პრესტიჟზე ზრუნვა, 3) ერთგულება ისეთი ზეინდივიდუალური წარმონათქმის მიმართ

როგორცაა ერი ან ხალხი. 4) რწმენა, რომ ინდივიდები ცოცხლობენ მხოლოდ ერისათვის, რომელიც მიზანია თავისთავად. აქედან ნათელია, რომ ამ ტიპის ნაციონალიზმი არის კლასობრივის მიმართ ეროვნულის პრიმატის აღიარება. სწორედ ამ საფუძველზე ეწეოდა ილია მძაფრ პოლემიკას მარქსიზმის წინააღმდეგ. „ყველამ ერთად და თითოეულმა ცალკე უნდა იცოდეს, რომ იგი განუყოფელი ნაწილია მთელი ერისა და ამიტომაც თავის კეთილდღეობას უნდა ეძებდეს მარტო მთელის ერის კეთილდღეობაში და არა ცალკე“, — წერს ილია.

ყოველივე ის, რაც ეროვნულია, ილიას გაგებით, არის „ჩემი“, „საკუთარი“. კატკოვის დაცინვას ქართული ღროშის მიმართ, ილია ასე პასუხობს: „რასაკვირველია, რომ ჩემი უფრო მიყვარდეს, ჩემსას უფრო შევხაროდე, ჩემი უფრო მემამებოდეს და ჩემსას უფრო ხელს უწყობდე. გული ადამიანისა ფიცარი ხომ არ არის, რომ ერთი წაშალო და მის მაგიერ სხვა რამ დაწერო. გრძნობა თავისიანის სიყვარულისა ისევე ძლიერია, ისევე მკვიდრია, ისევე ბუნებრივია, მასსადამე, ისეთივე სამართლიანი და პატივისცემი, როგორც სიყვარული მამაშვილური, დედაშვილური. ვერა ძალი მაგ სიყვარულს ვერ ამოჰკვეთს ადამიანის გულიდან! ყოველივე იარაღი მის წინაშე უქმია“. ილიას ეს მსჯელობები შეიძლება გავიაზროთ ისეთი ცნებებით, როგორცაა „პრიმორდიული სტრუქტურა“ და ტენისის „გემინიზაფტი“. გემინიზაფტი ურთიერთობის ისეთი ტიპია, როცა ურთიერთრეალიზაცია ხდება „ორგანული“ ურთიერთობების საფუძველზე. ინდივიდის ნება თემში შეიძლება იყოს გონიერი, მაგრამ არა რაციონალური, რამეთუ აქ მთავარ როლს ასრულებს ემოციური ურთიერთობანი. ნათესაური ურთიერთობების გარდა, თემობრივ ურთიერთობებს მიეკუთვნება, აგრეთვე, მეზობლობა და მეგობრობა. თემის სულიერი ცხოვრების ფორმებია ერთსულოვნება, ზნეობა, რელიგია. ეს არის ურთიერთობა ცნობიერების მეშვეობით. საზოგადოება („გეზელშაფტი“) კი წარმოადგენს ერთმანეთის მიმართ უცხო ინდივიდთა გარეგნულ კავშირს, რომელიც კონვენციის საფუძველზე ხორციელდება. ეს არის ერთიანობა ფორმალური წესრიგის მეშვეობით. საზოგადოებისათვის დამახასიათებელია ინდივიდთა ურთიერთობის „მექანიკური“ კავშირი, მაშინ, როცა თემი, გემინიზაფტი, შინაგანი სულიერი კავშირია.

აქ შეიძლება გამოვიყენოთ „პრიმორდიული სტრუქტურის“ ცნებაც. პრიმორდიული ნიშნავს „პირველადს“, „საწყისულს“, „დასაბამიერს“. პრიმორდიულ სტრუქტურებს მიეკუთვნება ოჯახი, რელიგია, ეთნიკური ურთიერთობანი, ერი. ნეილ სმელზერი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ თანამედროვე სინამდვილე გვიჩვენებს პრიმორდიულის დაუცხრომლობას საზოგადოებაში. პრიმორდიული, ანუ გემაინშაფტის ძალები ყველა დროში და ამჟამადაც ავლენს თავს რეგიონალურ, ეთნიკურ და ლინგვისტურ ცნობიერებაში და პოლიტიკურ ბრძოლაში მსოფლიო მასშტაბით (ნ. სმელზერი). პრიმორდიული ძალები ადამიანის თანდაყოლილი სულიერი სტრუქტურებია. სწორედ ამიტომ ამბობს ილია: „მაგ სიყვარულს ვერა ძალი ვერ ამოკვეთს ადამიანის გულიდამ! ყოველივე იარაღი მის წინაშე უქმია“.

ილიას ერი ესმის როგორც „კრებული“ ისტორიით შედუღებული ერთსულ და ერთხორც მკვიდრთა“. ორგანიციისტული მსოფლმხედველობის ენაზე „ერთხორც“ და „ერთსულ“ შეიძლება გავიგოთ როგორც სუპერორგანიზმი ან ორგანული ერთიანობა, განსხვავებით ორგანიზებული ერთიანობისა. მაგრამ, ილიას აზრით, ერი არა მარტო ორგანული (გვარტომობრივი) ერთიანობაა, არამედ სულიერ-გონითი ერთიანობაც. ისე როგორც პიროვნება ერთიანი და მთლიანია, ერიც გონითი ერთიანობაა, თუმცა, ამ აზრის რაციონალური დაფუძნება ანალოგიის მეშვეობით თეორიულ სიმწელებთანაა დაკავშირებული.

ერის არსებითი თვისებების დახასიათებისას ილია იყენებს ცნებებს — „თვითარსებობა“, „თვითობა“, „თვითყოფობითი სული“. თუ, მაგალითად, ცნებას „თვითარსებობას“ გავაანალიზებთ, იგი, იდეის თანახმად, უნდა ნიშნავდეს არსებულის ისეთ მდგომარეობას, როცა მას თავისი არსებობის ძალა და საფუძველი თავისივე თავში აქვს. აქ შეიძლება კვლავ გავისხენოთ მ. ჰაიდეგერი, რომელიც ამბობს, რომ ჩვენი დროის ერთ-ერთი ევროპელი იდეალია „თავისთავს დაფუძნებული ერის აყვავება“. თვითარსებობის ცნებაში მოიაზრება ეროვნული სუვერენობის იდეა ფართო გაგებით: ერი თავად უდგენს თავის თავს კანონს, თავად ირჩევს თავისი ცხოვრების პრინციპებს, ე. ი. ერის თვითარსებობის შინაარსი გულისხმობს პოზიციონალობას-თვითგამოსახვას და თვითგანმტკიცებას მის მიერ დადგენილ საზღვრებში. ილია ეთანხმება რუსულ ლიტერატურაში გამოთქმულ

აზრს, რომ „ინკორპორაცია ქვეყნისა, რომელსაც ჰქონია თავისი ისტორიული ეროვნება, ყოველთვის დიდ სიძნელეს წარმოადგენს, რადგან ხშირად მეტი ვნება მოაქვს, ვიდრე სარგებლობა“, რადგან იგი დამოუკიდებლობის და თავისთავობის მოსპობას ნიშნავს.

„ქვათა ღალადში“ ილია წერს: „ყოველ ერს საკუთარი სახე აქვს“ (ე. ი. უნიკალური და ინდივიდუალურია, განუმეორებელია), „თავისი საკუთარი წადილები, თავისი სულთასწრაფვა, თავისი საკუთარი ღირსება აქვს“. როგორ უნდა გავიაზროთ „თავისი საკუთარი ღირსება?“ კანტი ამბობს: „მიზანთა სამყაროში ყველაფერს ან თავისი ფასი აქვს, ან თავისი ღირსება. ის, რასაც ფასი აქვს, შეიძლება შეცვლილ იქნეს სხვა რაიმეთი, როგორც ეკვივალენტი; რაც ყოველგვარ ფასზე მაღლა დგას ე. ი. არაერთარ ეკვივალენტს არ უშვებს, მას ღირსება აქვს. ღირსება არის უპირობო, შეუდარებადი, შინაგანი ღირებულება. ერთადერთი შესაფერისი გამოხატვა იმ შეფასებისა, რომელიც გონიერმა არსებამ უნდა მიაგოს ამ ღირსებას, კანტის აზრით, არის სიტყვა პატივისცემა. ილია კატკოვის მისამართით ამბობს: „გასარკვევია, კაცი, რომელიც ერის ღირსებას შეურაცხყოფს, რომელ სულიერ კატეგორიას მიეკუთვნება?“ კანტი კი აღნიშნავს: პატივისცემა მხოლოდ გონიერ არსებას შეუძლიაო.

მნიშვნელოვანია, ვაჩვენოთ ილიას აზრი ქართველი ერის ღირსების, ანუ, როგორც კანტი იტყვის, მისი შეუდარებადი ღირებულების შესახებ. ეს ღირებულება ერის ისტორიულ ცხოვრებაში უნდა გამოჩნდეს. ილიას მიაჩნია, რომ ქართველი ერის ისტორიული დამსახურება და მისია გამოიხატება განსაკუთრებულ თავდადებაში ქრისტიანობის მიმართ. ილიას მსჯელობის ლოგიკიდან ჩანს, რომ მისთვის ქრისტიანობა არის აბსოლუტური და უნივერსალური ღირებულება. „ქრისტი-ღმერთი ჯვარს ეცვა ქვეყნისათვის და ჩვენც ჯვარს ვეცვით ქრისტესათვის“. „ხორცი მივეცით სულისათვის და ერთმა მუჭა ერმა ქრისტიანობა შევინახეთ“. ილია ამაში ხედავს ქართველი ერის ღირსებას, ანუ განუმეორებლობას. მას უნდა ქართველი ერის უნიკალობა გაიაზროს როგორც შეუცვლელობა, ე. ი. აუცილებლობა. ერსაც ისევე მოეთხოვება როგორც პიროვნებას. თუ გინდა შენი ყოფიერება შეუცვლელი იყოს, შენი ინდივიდუალობით შენს მიერ დაკავებულ ინდივიდუალურ ადგილზე უნდა შეასრულო ის, რაც მარტოოდენ შენ

შეგიძლია, რადგან მთელს ინდივიდუალურ სამყაროში არავის არ აქვს ისეთი ამოცანა, როგორც შენ (პ. რიკერცი).

ილია ხშირად იყენებს ცნებას „ეროვნული ცნობიერება“, რომელსაც, მისი აზრით, ერის ისტორია ასაზრდოებს. ისტორია მას წარმოდგენილი აქვს როგორც „საგანძური“, სადაც ერი თავის ვინაობას პოულობს. ილია ფიქრობს, რომ არც ენის, სარწმუნოების და წარმომავლობის ერთობა არ აერთიანებს ადამიანებს ისე, როგორც ისტორიის ერთობა. ისტორია მისთვის არის „ცნობიერი ცხოვრება“, რომელიც გამოხატავს „სულიერ და ხორციელ ვინაობას“ „ერთიანის კრებულისას, მის აზრს და არსებობის მიზანს. ვინც თავისი ისტორია არ იცის, — ამბობს ილია, მას გამოცლილი აქვს „ტანი თავისი ვინაობისა“. „ტანი“ აქ უნდა გავიგოთ, როგორც ერთიანობა, მთლიანობა, თვითიდენტურობის მუდმივი განცდა: ის, რაც იყო, რაც არის და რაც იქნება, — ეს მე ვარ. ეს არის ვინაობა ერისა“ — დროში უწყვეტობა. მისთვის ერი ტემპორალური არსებაა, რომელიც ქმნის ისტორიას და მასში „შემოქმედებითს ძალას“ ავლენს. ისტორიული ცნობიერება ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ უკვე საქმე გვაქვს ისეთ ხალხებთან, რომლებმაც იცოდნენ ან იციან, რას წარმოადგენენ ისინი და რა უნდათ მათ. ერების ისტორიული ცხოვრება იმის მაჩვენებელია, რომ მათ მიადწიეს ნათლად გამოხატულ ინდივიდუალობას.

ერი, როგორც „კრებული მკვიდრთა“, გულისხმობს ენის ერთიანობას. ენა ილიასათვის არ არის იარლიყი ან ნიშანთა სისტემა, არამედ იგი არის სარკე ერისა“. ენა არის „გასაღები დაკეტილისა“, ამბობს ილია. ამაში ძალიან ღრმა აზრი დევს, აზრი, რომელიც ენათესავება მ. ჰაიდეგერის გაგებას ენისას, კერძოდ, თვალსაზრისს, რომ „ენა არის ყოფიერების სახლი“, „ენის საცხოვრისში დაევანებულია ადამიანი“, მოაზროვნენი და პოეტები — ამ სახლის, საცხოვრისის მცველები არიან“, — ამბობს ჰაიდეგერი. იგი იმასაც აღნიშნავს, რომ „ცნობიერება სამყაროში ენის ლაგამით მოძრაობს“. სინამდვილე არის ის, რაც ენაშია მოცემული და ენითაა მოპოვებული. როცა ილია ამბობს: „ენა არის გასაღები დაკეტილისა“, იგი გულისხმობს დაფარულის გამჟღავნებას ენის მეშვეობით.

სარწმუნოების ერთიანობა, ილიას აზრით, ერის ერთიანობის ერთ-ერთი ელემენტია. ქრისტეს რჯული, ფიქრობს იგი, მარტო სარწმუნოებითი აღსარება არ იყო. იგი, ამავე დროს, პოლიტიკური ერთიანობის საფუძველს წარმოადგენდა. ილია ორგვარი პოზიციიდან

უდგება ქრისტიანულ სარწმუნოებას და მის მნიშვნელობას საქართველოსათვის. 1) ქრისტიანობა იყო ერთიანობის ძალა, რომელსაც იგი გამოთქვამს მეტაფორებით: ქვეთკირი და ღულაბი; 2) გარდა ამისა, მას შინაგანი ღირსება აქვს. ილია ამბობს, სარწმუნოება ჭეშმარიტებაა გულისა, განსხვავებით გონების ჭეშმარიტებისაგან. მას მხედველობაში აქვს ქრისტიანობა როგორც მონოთეისტური რელიგია. მისი სათავე, როგორც ფიქრობენ, ზნეობრივ მოტივებშია საძიებელი. რელიგიის ძირითადი საკითხები თავს იყრის ერთადერთ პრობლემაში — სიკეთისა და ბოროტების პრობლემაში. ქრისტიანობას ერთადერთი მიზანი ამოძრავებდა, მოეხსნა ადამიანისათვის კერპებისა და ტაბუს უღელი, გაეღვიძებინა მასში თავისუფლებისა და ჭეშმარიტი პასუხისმგებლობის შეგნება (ე. კასირერი) და გაეხსნა გზა აბსოლუტურისაკენ. მან მოიტანა ინდივიდუალობისა და პიროვნული თავისუფლების იდეა, სამყაროს გლობალური ხედვა და ქართველი ხალხის ცნობიერება ტომობრივი ცხოვრების ქაოსიდან უნივერსალური ყოფიერებისაკენ მოაბრუნა. ეს არის სწორედ ქრისტიანობის შინაგანი ღირსება, რომელზედაც ილია მიუთითებს. ამიერიდან ქართველი ერის არსებობამ მეტაფიზიკური აზრი შეიძინა: ქართული ცნობიერება იწყებს ფიქრს იმაზე, რომ ქართველი ერი ცხოვრობს არა თავისთვის და თავისთავად, არამედ, აგრეთვე, მსოფლიოსათვის, რომ მასში საქართველოს განსაკუთრებული როლი აქვს. „თვითშემეცნება უფრო მკაფიო და ნათელი ხდება“ (ივ. ჯავახიშვილი).

ადამიანი არ არის მხოლოდ ინტელექტი, განსჯა, იგი, პირველ ყოვლისა, არის მნებაეი (ნების მქონე) და მგრძნობელი (გრძნობის მქონე) არსება. ადამიანის ამ უნარის ორგანოდ გულია მიჩნეული. ადამიანის სიცოცხლის ამ სფეროში აქვს ფესვი გადგმული რწმენას. როცა გულის ჭეშმარიტებაზე ლაპარაკობს, ილიას მხედველობაში აქვს გულის ლოგიკა, რომელიც არჩევს რა არის ღირებული და არაღირებული, ღირსი და უღირსი, კეთილი და ბოროტი, განსხვავებით მეცნიერებისაგან, რომელიც ოპერირებს ნამდვილისა და არანამდვილის, ჭეშმარიტისა და ყალბის კატეგორიებით. გულის ლოგიკას საკუთარი წესრიგი აქვს, რომელსაც მაქს შელერმა „ორდო ამორის“ (სიყვარულის წესრიგი) უწოდა. სწორედ ქრისტიანობამ წარმართა ქართველი კაცის ცნობიერება უმაღლეს ღირებულებებზე და მისთვის იგი მოწიწებისა და სიყვარულის სფეროდ აქცია. ესეც უნდა ვიგულისხმოთ იმაში, რასაც ილია გულის ჭეშმარიტებას უწოდებს.

აქაკი ყულიჯანიშვილი

ზოგიერთი პარალელი

(ნ. ჭავჭავაძე — ნ. ჰარტმანი)

ღირებულებათა თეორია, ანუ აქსიოლოგია მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს და მეოცე საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბდა. იგი ვინდელბანდისა და რიკერტის სახელს უკავშირდება. ამ თვალსაზრისის სხვა ფილოსოფიური სკოლებიც ავითარებს, მათგან ყველაზე საყურადღებოა მაქსს შლერისა და ნიკოლაი ჰარტმანის ღირებულების თეორიები.

ნ. ჰარტმანი 1953 წელს გამოცემულ წიგნში „ესთეტიკა“ დამაფიქრებელი სიტყვებით იწყებს ესთეტიკური ღირებულების განხილვას; „ჩვენი დროის მეცნიერული ესთეტიკა ისე შორს არ წასულა, რომ მონახული გვექონდეს ესთეტიკური ღირებულების შესწავლის გზა. ესთეტიკაში ხშირად იხმარება ცნებები, რომელთა ანალიზს ღირებულებასთან მივყავართ, მაგრამ ესთეტიკის მეცნიერება არ იძლევა ესთეტიკური ღირებულების გაგების საშუალებას, ამიტომ ჩვენ ვდგავართ ღირებულების პრობლემის არასაკმაო ორიენტაციის წინაშე“.

მიანიშნებს რა წინამორბედ ესთეტიკოსთა ნააზრევის ნაკლოვან მხარეებზე, ნ. ჰარტმანი ცდილობს ესთეტიკური განიხილოს აქსიოლოგიის პრიზმაში და ცდილობს დაასაბუთოს ესთეტიკური ღირებულების ობიექტურობა. მისი აზრით, ესთეტიკური ღირებულების ობიექტურობა ორი ასპექტით იშლება: პიროვნული და კულტურულ-ისტორიული. ორივე ასპექტი ობიექტურობის, ანუ ღიაობის ფენომენის არსობრივი მომენტებია და ცალ-ცალკე არასდროს ფუნქციონირებენ, რაც განაპირობებს ესთეტიკური გონის ორ სახეობას: პერსონალურ-სუბიექტური და ისტორიულ-ობიექტური გონი. ჰარტმანი მას უმატებს გონის მესამე ფორმას — „მაობიექტივირებელ გონს“, ეს უკა-

ნასკნელი პარტმანის მიხედვით, არის არა თავისთავადი, ცალკე გონი, არამედ გონის ხსენებული ორი სახის შეერთების პროდუქტი. იგი არის გონის პერსონალური და სოციალურ-კულტურული ასპექტების შეერთების ქმნილება და მათი დაკავშირების გზაც.

პარტმანის აზრით, ესთეტიკური ღირებულების ფენომენი შეიძლება შესწავლილ იქნეს ორგვარი მიდგომით. ერთია ესთეტიკური ცდის შემადგენელი კომპონენტების და ფენოვანი სტრუქტურის აღწერა, მეორე კი თვით ესთეტიკური ღირებულების რაობის დადგენა.

პარტმანის მიხედვით, ესთეტიკური საგანი, უპირველეს ყოვლისა, არის რაღაც მთლიანი. ეს მთლიანი კი არსებობს მხოლოდ ჩვენთვის. ეს საგანი რამდენადაც იგი შექმნილია ადამიანის მიერ, ჩაირთვება ფენომენტა შემდგომ წრეში, იგი მთლიანად ემორჩილება ობიექტივაციის კანონს. ამიტომ მშვენიერია არა ტკობა და შემოქმედება (ხელოვნება), არამედ მხოლოდ საგანი, მაგრამ არა ნივთი, არა ადამიანი თავისთავად, არამედ ისე, როგორც არიან ისინი ჩვენთვის.

პარტმანი გამოთქვამს საყურადღებო მოსაზრებას ესთეტიკური მსჯელობის საყოველთაობის და აუცილებლობის შესახებ. მისი აზრით, კანტმა მართებულად უწოდა მას „შინასუბიექტური ზოგადობა“. პასუხი მარტივია, რადგანაც ეს იგივე პასუხია, რაც გაცემულია საყოველთაობისა და აპრიორობის თეორიით. პარტმანი ამბობს, ხშირად, არ უფიქრდებიან, რომ საყოველთაობა რაიმე მათემატიკური დებულებისა ნიშნავს იმას, რომ ყველა ვისაც იგი ესმის მას დაეთანხმება. მეტი ამაში არ იგულისხმება, ასევეა საქმე გემოვნების მსჯელობის და ესთეტიკური ღირებულების საყოველთაობის მიმართაც.

დასავლეთისაგან განსხვავებით საბჭოთა კავშირში აქსიოლოგიის პრობლემების კვლევა ფაქტობრივად აკრძალული იყო, იგი კვალიფიცირდებოდა რეაქციულ-ბურჟუაზიულ მიმდინარეობად. მხოლოდ 60-იანი წლების დასაწყისში გახდა შესაძლებელი საბჭოურ ფილოსოფიურ სინამდვილეში აქსიოლოგიის პრობლემათიკის შემოტანა, რომელიც ნიკო ჭავჭავაძის სახელს უკავშირდება.

6. ჭავჭავაძის აქსიოლოგიური კონცეფციის არსი შეიძლება მოკლედ ასე გამოითქვას — ღირებულება არ არის არავითარი სუბიექტის, არც ღვთიურის და არც ადამიანურის სუბიექტური წარმონაქმნი. ღირებულებანი არსებობს იდეალურად და ჩვენგან რეალურ ხორც-შესხმას ითხოვს.

6. ჭაფჭავაძის აზრით, ესთეტიკური ღირებულების ცნების ანალიზის აუცილებლობა ესთეტიკისათვის თუნდაც იქიდან ჩანს, რომ ეს ცნება საყოველთაოდ იხმარება ლიტერატურაში, ისიც იგრძნობა, რომ ამ ცნების მოხმარებას არ უნდა ჰქონდეს შემთხვევითი და უკანონო ხასიათი, იგრძნობა იმიტომ, რომ ესთეტიკური ფენომენის დახასიათება ობიექტურ - საგნობრივი რეალობის დამახასიათებელი კატეგორიებით, სულ ცოტა არასაკმარისობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამას ვხედავთ ესთეტიკური საგნის მარტივი ანალიზიდანაც, რომელიც „ჩვეულებრივ“ საგანზე მეცნიერული შემეცნების ობიექტზე არ დაიყვანება და რაღაც მეტს შეიცავს.

6. ჭაფჭავაძე უარყოფს რა ესთეტიკური საგნის გენეზისურ-აღწერით მიდგომას, აჩვენებს ჰუმანიტარულ აქსიოლოგიური მიდგომის უპირატესობას ესთეტიკური ფენომენის გაგებისათვის. ესთეტიკური საგანი ერთი მთლიანი, განუყოფელი და სავსებით ორიგინალური საგანია, რომელშიც აღარც ემპირიული არსებობაა შენარჩუნებული წმინდა სახით და აღარც ჯერარსებული ღირებულებაა. ესთეტიკური საგანი არის არა ისეთი, როგორც ის ემპირიულად არის, არამედ ისეთი, როგორც უნდა იყოს იგი. ის უბრალოდ გრძნობადი კი არ არის, არამედ ღირებულების რანგში აყვანილი გრძნობადია. იგი ემპირიული სინამდვილის წევრი კი არ არის, არამედ ამორთულია ამ სინამდვილიდან, თვითმმართველი, თავისთავზე დამყარებული თავისი თავის სრულად წარმომჩენი საგანია. თავის მხრივ, ჯერარსებული ღირებულებითი იდეალობაც აღარ არის აბსტრაქტული, ზეგრძნობადი სამყაროს წევრი. იგი კონკრეტულ გრძნობად რეალობაშია განვითარებული. ეს რეალობაც, რა თქმა უნდა, სრულიად თავისუფალია და პრინციპულად სხვაა, ვიდრე „ჩვეულებრივი“ ემპირიული სინამდვილე. იგი უკვე ესთეტიკური სინამდვილეა. ამრიგად, ესთეტიკურს აქვს ღირებულებითი ბუნება.

ესთეტიკური ღირებულება ზნეობრივი და შემეცნებითი ღირებულებებისაგან იმით განსხვავდება, რომ იგი არის ერთიანობა არსის და ჯერარსის, რეალურის და იდეალურის, გრძნობადისა და ზეგრძნობადის ერთიანობა, მაშინ როცა თეორიული და ზნეობრივი ღირებულებები მხოლოდ იდეალური, ჯერარსული და გრძნობადობისაგან დაკლილია.

ის ფაქტი, რომ ესთეტიკური აერთიანებს რეალურსა და იდეალურს, გრძნობადსა და ზეგრძნობადს მიაწინებს ესთეტიკურის უნივერსალურ ბუნებაზე, რომლის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია სამყაროს სრული და ამომწურავი წარმოდგენა. ესთეტიკური გვევლინება საკაცობრიო კულტურის „სარკედ“, მის იდეალურ მოდე-
ლად.

ესთეტიკურის ღირებულებითი გაგება მნიშვნელოვან მსოფლმხედველობრივ პერსპექტივას შლის. მსოფლმხედველობა, რომელიც დააკმაყოფილებს იმ ადამიანებს, რომლებიც თავიანთი სიცოცხლის საზრისით არიან დაინტერესებული, უნდა ცხადყოფდეს უმაღლესი ადამიანური ღირებულებების, ჭეშმარიტების, სიკეთის და მშვენიერების ძირეული ერთიანობის თეზისს. იგი უნდა ცხადყოფდეს იმ შინაგან კავშირს, რაც ამ სფეროებს შორის არსებობს.

ღირებულების პრობლემა უშუალოდ უკავშირდება ადამიანის არსისა და დანიშნულების, მისი ცხოვრების საზრისის საკითხს. ხელოვნებაში რეალიზებული ღირებულება, როგორც ესთეტიკური გონი, წარმოადგენს უნივერსუმში ადამიანის მიერ საკუთარი შესაძლებლობების თვითრეალიზაციის არსობრივ ფორმას, რის გამოც იგი წარმოადგება როგორც ერთ-ერთი უმთავრესი იმ გზათაგანი, რომლითაც ადამიანი აღწევს საკუთარი თავის გამოვლენას.

ღავით ანდრიაჰე

სიტყვა და გამოსახულება

ღრო იმყოფება ადამიანში; ადამიანი იმყოფება ენაში. ყოფიერი ენის მეშვეობით გამო-თქვამს, წარმო-აჩენს ყოფიერებას. ამ გაგებით, ენა გვევლინება წარმო-მჩენ გამოთქმად, სდომილების კონტექსტში რომ განიხილება. სდომილება ყოფიერების ელემენტარული და იმავ-დროულად, უნივერსალური კატეგორიაა. იმისათვის, რათა ყოფიერი „მოხდეს“ იგი რალაცას უნდა მიემართოს. მიმართების არსი კი, გულისხმობს იმ თავისუფალ სივრცეს, რომლის საზღვარშიც უნდა განხორციელდეს ეს მიმართება. თავისუფალი სივრცე ყოფიერების ქმნადობის ჰორიზონტია, რომელშიც „ხდება“ ყოფიერი; ასე რომ, ყოფიერის წარმოჩენა — ესაა იმ თავისუფალი სივრცის გახსნა, რომელიც უნდა დაიკავოს ყოფიერმა. აქედან გამომდინარე, ყოფიერი წარმოჩინდება ყოფიერის ღიაობაში, ანუ რაიმესთან რაიმე მიმართებაში დასაკავებლად გახსნილ სივრცეში. ის საწყისი, რაც „ახდენს“ ყოფიერს, ანუ რაც ყოფიერს უხსნის გზას ყოფიერებისაკენ — ენაა.

ამრიგად, ყოფიერის ყოფიერება დამოკიდებულია მის მიერ რაიმესთან რაიმენაირ მიმართებაზე, ეს უკანასკნელი კი, ანუ მიმართება, განპირობებულია იმ ექსისტენციალური ველით, ანუ ყოფიერის ქმნადობის იმ ჰორიზონტით, რომელშიც უნდა წარმოჩინდეს ყოფიერი და, რომელსაც გზა ამ სივრცეში უნდა გაუხსნას, გაუთავისუფლოს, გაუკაფოს ენამ.

ჰაიდეგერის გამოთქმა — „ენა ყოფიერის სახლია“, უპირველესად, იმას გულისხმობს, რომ ენა წარმოადგენს ერთგვარ მედიუმს, ყოფიერს ყოფიერებას რომ აზიარებს და, აქედან გამომდინარე, ადასტურებს, რომ ყოფიერება ყოფიერის მიღმა კი არა, თავად ენაშია. მაშასადამე, ადამიანი „ხდება“ ენაში. ენაში ორიენტაციას იგი სიტ-

ყვის მეშვეობით, ანუ ენის გასიტყვეების, გახმოვანების გზით, უფრო ზუსტად, უნარით ახლენს. ადამიანი ყოფიერებას იმ გაგებით ეზიარება, რომ ისმენს, გებულობს ენას და ესიტყვება მას. მაშასადამე, ადამიანი ენაში წვდება ყოფიერებას, თავად ადამიანის დროითობა კი, უშუალოდ მიემართება ენის გასიტყვიერების უნარს.

ჰაიდეგერისათვის თავდაპირველი ენა, ანუ პრაენა თავადაა პოეზია, როგორც „ყოფიერების დადგინება“, „ჭეშმარიტების დადგინება“. პოეზია ყოფიერების თავდაპირველი სახელია (შდრ.: „დრო ყოფიერების წინასწარი სახელია“); აზროვნება არის პოეზია. პოეზია კი, გამოთქმისა და აზროვნების სტიქიაში მოქმედი სფეროა. გამოთქმა თავადაა პოიესისი, ოღონდ არა თავად ენა. მაგრამ გამოთქმა იმავდროულად წარმო-ჩენაცაა. ჰაიდეგერი ორივე მათგანის საზიარო ეტიმოლოგიურ საწყისს ძველი სკანდინავიური Sage-სა („ჩვენება“) და Sagen-ს („თქმა“) შორის არსებული რელაციით ამოიცნობს. ამიტომაცაა, რომ ადამიანები ლაპარაკის პროცესში ადგებიან თემშარას ენის არსისაკენ, ანუ ენისაკენ, როგორც ასეთისაკენ მოძრაობის გზას. და მართლაც, ადამიანი უკვე აღარც აქცევს ყურადღებას იმ ფაქტს, რომ ნებისთ თუ უნებლიედ, გარკვეული მოძრაობის მეშვეობით ცდილობს ხოლმე წარმო-აჩინოს, უფრო ზუსტად, გამო-სახოს წარმო-თქმული. როგორც წესი, იგი ამას სინქრონულად აკეთებს. მაგრამ ეს არ არის თეატრალური ქესტი. ამგვარ ქესტს ვალტერ ბენიამინი ბრეხტის „ეპიკური თეატრის“ ცენტრალურ კატეგორიად თვლის და მას ახასიათებს როგორც გარკვეული აზრის მასიმბოლიზირებულ და ამ აზრის სხეულებრივი ნიშნის რეპრეზენტირებად მოძრაობად. ამგვარად მოაზრებული ქესტი, ისევე როგორც იეროგლიფი, ანდა ალეგორია, ჯერ კიდევ არაა წმინდა ნიშანი, მაგრამ აღარც გამოსახულებაა. რამდენადაც მასში ხდება მოძრაობის უშუალო მნიშვნელობისაგან საკმაოდ დაშორებული აზრის სიმბოლიზირება (მაგ., სამხედრო მისალმება მკაცრად განსაზღვრული ნიშანია, თუმცა, მოკლებულიც არაა გამოსახულებით საწყისს). ამდენად, უშუალო, სპონტანურ მოძრაობას, აზრისა თუ განცდის პირდაპირ გამოსახულებას, უფრო ზუსტად, გამოსახულებას რომ წარმოადგენს, არ შეიძლება, ქესტი ეწოდოს. ქესტი დისკრეტული მოძრაობაა, იგი გამომსახველობითი ფენომენია და არა გამოსახულებითი. ყოველდღიური, ჩვეულებრივი მეტყველებაა, გაბმული, სუქცესიური მეტყველება. დისკრეტუ-

ლობა თავს იჩენს საკუთრივ პოეტური, მეტაფორული მეტყველების დროს. აქედან გამომდინარე, ყოველდღიურობაში, სიტყვის გამოთქმის სინქრონული, გამოსასვითი მოძრაობა ჯერ კიდევ არაა გამოსახული მოძრაობა. ეს უკანასკნელი საკუთრივ მხატვრულ-მეტაფორული კონსტრუქტია, თუმცა, იგი სათავეს იღებს გამოსახულებითი მოძრაობიდან, ისევე როგორც დესკრიფციული სიტყვის გამოთქმიდან იღებს სათავეს საკუთრივ პოეტური გამოთქმა. მეორე მხრივ, სწორედ პოეტური გამოთქმიდან ისახება ჰორიზონტი სიტყვისა და საგნის ურთიერთგანმსჭვალავი მიმართებებისათვის. აქ არ იგულისხმება იმგვარი სიტუაცია, როდესაც, ერთი მხრივ, საგანი გვეძლევა, მეორე მხრივ კი, სიტყვა. სიტყვისა და საგნის ურთიერთგანმსჭვალავი მიმართება მათს იგივეობრივ დამოკიდებულებას მოასწავებს: სადაც არ არის სიტყვა, იქ საგანიც არ არის, საგანია მხოლოდ იქ, სადაც სიტყვაა.

სიტყვის სტრუქტურა სამ საწყისს, უფრო ზუსტად, სამი საწყისის სინთეზს ეფუძნება. ესენია სიტყვის შინაარსი, სიტყვის გარე ფორმა და სიტყვის შიდა ფორმა. შინაარსი — სიტყვაში გასაგნებულ, ობიექტივირებულ ემოციურ-ინტუიტიურ შთაბეჭდილებათა კომპლექსია. სიტყვის გარე ფორმა აკუსტიკური უღერადობაა (პოეტურ სიტყვაში — პროდოსია), შიდა ფორმა კი, გულისხმობს ამა თუ იმ სიტყვის სემანტიზაციას, ანუ გარკვეულ აზრობრივ კონტექსტში განსაზღვრული შინაარსის მინიჭებისა თუ მიკუთვნების აქტს. სიტყვას საკუთრივ ეს შიდა ფორმა აკონსტიტუირებს. იგი აკავშირებს მის ფონეტიკურ ნიშანსა და აზრობრივ მნიშვნელობას. ამ შემთხვევაში მთავარი და არსებითი ისაა, რომ სიტყვის შიდა ფორმაშია დაუნჯებული თვით ენის მეტაფორული რესურსები¹. ეს უკანასკნელი, საკუთრივ დროითი ბუნებისაა. ენა ადამიანს სწორედ ყოფიერის ყოფიერებისა და დროის შერწყმით აძლევს მუნ-მყოფობის შესაძლებლობას. ადამიანის ყოფნა მისი აზროვნების უნართანაა გაშუალებული. ადამიანის აზროვნების ფორმა კი, უზოგადესი ონტოლოგიური გაგებით, პოეტური, მეტაფორული აზროვნებაა. ამგვარ აზროვნებას იგი მის მიერ პრეპარირებადი სიტყვის შიდა ფორმის კონსტრუირებით ავლენს (თუ ამ-

¹ იგულისხმება მეტაფორულობა არა მხოლოდ მხატვრულ-ტიპოლოგიური თუ ოქოლოგიურ-სიმბოლოლოგიური, არამედ, ზოგადფილოსოფიური, კერძოდ, ლინგვისტურ-ფილოსოფიური გაგებითაც. იხ. მაგ., «Теория метафоры», М., 1990.

ელაენებს). სწორედ სიტყვის შიდა ფორმიდან იხსნება ექსისტენციის ტემპორალური პორიზონტი. აღამიანი, რომელიც ახდენს ენის გასიტყვებას, სიტყვის საკუთრივ შიდა ფორმის კონსტიტუირებაზეა კოორდინირებული, რაც თავისთავად გულისხმობს პოეტური აზროვნებისა და, შესაბამისად, პოეტური მეტყველების არსებობას. ასე რომ, სიტყვის შიდა ფორმის კონსტიტუირების პროცესში, როგორც ხდომილებაში, გარკვეულ მნიშვნელობათა სინთეზის აქტი ექსისტენციის ტემპორალურ ველში ორიენტირებასაც გულისხმობს და დაფარული ყოფიერების დაუფარაობასაც.

ახლა, ავიღოთ სიტყვის როგორც ხდომილებადი ენის, ანუ დამყოფებული უნარის ერთგვარი დუბლიკატი-გამოსახულება. ემპირიული, დოკუმენტური და არა საგანგებოდ გაფორმებული, მხატვრულად ტრანსფორმირებულ-ჰიპერბოლიზებული გამოსახულება. სიტყვის ანალოგიით, ამგვარ გამოსახულებასაც სამი საწყისის ერთობლიობა ქმნის: შინაარსი, გარე და შიდა ფორმები. ისევე როგორც სიტყვაში, გამოსახულებაშიც, მისი შიდა ფორმაა გარკვეული მნიშვნელობის სინთეზატორი. შიდა ფორმასთან მიმართებაში, გამოსახულების შინაარსიცა და გარე ფორმაც ვიზუალური ინფორმაციის ნეიტრალური მატარებლები არიან. პირველი მათგანი აღბეჭდავს რეალობიდან მომდინარე ოპტიკურ შთაბეჭდილებათა სპონტანურ სიგნალებს, რომლებიც ფოკუსირდებიან გამოსახულებაში, მაგრამ თვით ეს გამოსახულება, რომელიც ფლობს გარკვეულ გრძნობად-ემოციურ მონაცემებს — მასას, მოცულობას, სიმძიმეს, სიმსუბუქეს და ა. შ. მხოლოდ და მხოლოდ პასიური ონტური ფაქტორებია, ასე ვთქვათ, ნეიტრალური ფაქტურული ფაქტორები. ისინი, დიახაც, შიდა ფორმაში უნდა გასაზრისიანდნენ, რაც იმას ნიშნავს, რომ გამოსახულებაში იმანენტურადაა კოდირებული მისი შინაარსისა და გარე ფორმიდან მიღებული ოპტიკური სიგნალების საფუძველზე, გარკვეულ მნიშვნელობათა მიღების უნარი. ეს მნიშვნელობები კი მეტყველებს მოცემული გამოსახულების შიდა ფორმაზე, რომელიც, ისევე როგორც სიტყვის შიდა ფორმა, საკუთარ თავში მოიცავს თვით სახვით-პლასტიკური ენის მეტაფორულ პოტენციალს.

მიმეზისურ-იკონიკური ონტოტექსტი ემყარება იმგვარ გამოსახულებას, რომელიც ზემოთ ჩამოთვლილ სამ საწყისს — გამოსახულების შინაარსს, გარე ფორმასა და შიდა ფორმას აერთიანებს და ეს-

თეტიკურ-ფუნქციურად გამოჰყოფს თითოეული მათგანის გამოვლენის სფეროს. აი, დიეგო ველასკესის „ბრედას ჩაბარება“. ამ იკონიკური ონტოტექსტის შინაარსი გულისხმობს მრავალფიგურიანი კომპოზიციის ცენტრში ერთი ფიგურის მიერ მეორისათვის „რალაც“ საგნის გადაცემის პროცესს. ჩვენ ჯერ კიდევ არ ვიცით, ვის განასახერებს ერთი ან მეორე ფიგურა, რა საგანია ის, რომელსაც ერთი მათგანი მეორეს გადასცემს, ჯერჯერობით არც ის ვიცით, თუ რატომ გადასცემს და ა. შ. მოკლედ, ჩვენს წინაშეა გაურკვეველ შთაბეჭდილებათა სიმრავლე, მაგრამ ავტორმა ხომ წინასწარ იცოდა, თუ რას გამოსახავდა, ოღონდ, შემოქმედებითი პროცესის საწყის ეტაპზე მხატვრის წინაშე ასევე არსებობდა მომავალი სურათის შინაარსი, როგორც ინტუიტიურად მოცემულ შთაბეჭდილებათა სიმრავლე, რომლისთვისაც მას თავი უნდა მოეყარა გარკვეულ გამოსახულებაში, სადაც ფუნქციურად იქნებოდა განაწილებული კომპოზიციური, ქრომატული, ფაქტურულ-ტექსტურული და ა. შ. კოორდინატები. სწორედ ისინი აყალიბებენ სურათის გარე ფორმას. აქედან გამომდინარე, სპეციფიკური სახვითი კატეგორიების კოორდინირებით იქმნება გამოსახულების შიდა ფორმა, რომელიც გამოსახულების გარე ფორმისმიერი ინგრედიენტების რიტმული დეტერმინაციითა და ფოკუსირებით ანიჭებს მოცემულ გამოსახულებას გარკვეულ მნიშვნელობას.

ასე რომ, ველასკესის სურათის გამოსახულების შიდა ფორმა თვით გამოსახულების გარე ფორმისეულ დეტერმინანტთა, როგორც სურათის პროტაგონისტთა, მხატვრულ სახეებში კონცენტრირებული რიტმით წარმოჩნდება. ამ მხრივ, საგულისხმოა მამა პ. ფლორენსკის მოსაზრება, რომლის თანახმადაც, მხატვრული ნაწარმოები ესაა ხატთა ერთგვარი რიტმის ჩანაწერი და ამ ჩანაწერში გვეძლევა მისი წაკითხვის გასაღები. ველასკესის ონტოტექსტში ამგვარ „გასაღებად“ გვევლინება ბრედას გუბერნატორის იუსტინო ნასაუს მიერ ესპანელი მხედართმთავრის ამბროსიო სპინოლასათვის ციხესიმაგრის გასაღების გადაცემის გამოსახულება. მოკლედ, პლასტიკურ სახეთა რიტმი, ანუ „რიტმის ჩანაწერი“ განსაზღვრავს გამოსახულების შიდა ფორმის ესთეტიკურ პლანს, როგორც მისი მეტაფორული პოტენციის გენერატორს. მოცემულ ონტოტექსტში გამოსახულების შიდა ფორმა საკუთრივ გასაღების გადაცემის გამოსახულებაშია ფოკუსირებული. „კადრირებული“ სცენის მეტაფორული გასაღებიც ესაა. იგი

მუქი სილუეტითაა გამოყოფილი ნათელი მრავალწახნაგა სიბრტყის ფონზე, რითაც საგრძნობლად იმუხტება გამოსახულების რეგულარული ველი. ასევე თვალშისაცემია ახლო და შორ პლანთა სიღრმული დონეების მკვეთრი კონტრასტი. რაც მთავარია, გამოსახულების კომპოზიციურ (და იმავდროულად აზრობრივ) ცენტრში გახსნილი გასაღების ირგვლივ სივრცე თავის თავშივე ახდენს დროის ფოკუსირებას, დროისა, რომელიც აღნიშნავს საკუთრივ აწმყო-მომენტს და აღბეჭდავს გამოსახულების შიდა ფორმის ქრონოტოპულ დომინანტს, რომლის თანახმადაც მოქმედება მიმდინარეობს სწორედ აქ, ამ განსაზღვრულ ტოპოსსა და განსაზღვრულ დროს. ეს სივრცე ასევე საგანგებოდაა მარკირებული ნასაუსა და სპინოლას ფიგურათა ცოცხალი ჩარჩოთი.

ველასკესისეული ონტოტექსტის გამოსახულებითი ველის შიდა ფორმის ქრონოტოპი თავიდან ერთგვარ შეკუმშულ წრედშია კონცენტრირებული და გულისხმობს გასაღების ჩამბარებული პროტაგონისტისა და მისი მიმღები გმირის თავაზიან შემსვედრ ექსტს შორის არსებულ ცეზურას, რომელიც თანდათან ფართოვდება და ვრცელდება ამ ორი ფიგურის გამოსახულებათა შიდა ფორმის სახით კომპოზიციის მარცხენა და მარჯვენა სექტორებში განლაგებული პოლანდიელი და ესპანელი მეომრების ჯგუფთა, როგორც მოვლენის ობიექტურ მოწმეთა, გამოსახულების შიდა ფორმის ქრონოტოპზე. ამრიგად, სახეზეა გამოსახულების რეგულარული ველის თანდათანობითი გაფართოება ცენტრიდან პერიფერიისაკენ. ამასთან, თუ ცენტრის ქრონოტოპი შემკვირვებული და დიალოგურად ქმედითი, გამოსახულებითი პლანითაა დასაზღვრული, პერიფერიისაკენ იგი ერთგვარად „ღღვება“, შიდა ფორმის დამაბულობა კლებულობს, პროტაგონისტთა დიალოგური მიმართება „სტატისტთა“ მონოლოგებით იცვლება, en face-ში დაყენებული თავების ანალოგიებს შეუმჩნევლად შუბების ტყე, როგორც ესპანელ მეომართა მეტონიმიური ნიშანი ჩაენაცვლება.

ახლა, სხვა, ამჯერად ათემატური, იმპრესიონისტული ონტოტექსტი მოვიხმოთ და გამოვყოთ: მისი შინაარსი, ანუ პლენერული გარემოდან მიღებული შთაბეჭდილებების მყისიერ-მომენტალური ემოციური სიგნალები, გამოსახულების გარე ფორმა, ანუ ფერის ქრომატული ინტენსიურობითა თუ ტონალური ჩანაცვლებით გამოვლენილი „აკუსტიკური“ ელერადობა და გამოსახულების შიდა ფორმა,

ანუ ამა თუ იმ ფერით-ლაქობრივი სტრუქტურისათვის, ანუ არამიმეტური ნიშნების კომპლექსისათვის გარკვეული მიმეზისური მნიშვნელობის „მიწერის“ უნარი, მაგალითად, მონეს ფერწერულ ონტოტიქსტში ქრომატული რიგის გამომხატველი არტიფაქტული სუბსტრატის მიღმა, რუანის ტაძრის შუადღით თუ სღამოთი წარმოდგენის უნარი.

პლასტიკური გამოსახულების შიდა ფორმის ქრონოტოპის კონტიქსტში შეიძლებოდა მოგვეხმო ე. დეგას „მიზანავე ქალების“ სერგეი ეიზენშტეინისეული ფსიქოანალიტიკური ინტერპრეტაცია, რომელიც ყოფიერების პრე-ნატალური სტადიისადმი ეიზენშტეინის ყოვლისმომცველი ინტერესის გამომხატულებად უნდა ჩაითვალოს.

პრე-ნატალური პრობლემატიკა ეიზენშტეინის სააზროვნო სისტემაში უშუალოდ გამომდინარეობს ex-silasis-ის პრობლემიდან, სადამდეც ეს „პრაქტიკოსი-სემიოლოგი“ პათოსის პრობლემის კვლევამ მიიყვანა. იგი ყურადღებას ამახვილებს გამოთქმაზე „ექსტაზში ჩაძირვა“ და აღნიშნავს, რომ იმის გასაცხებად, თუ რაოდენ ზუსტია და ამომწურავი ექსტაზის თანამდევე ზმნური პროცესუალურ-დინამიკური აღნიშვნა, ექსტაზში „თვითჩაძირვის“ დიდოსტატთა კმნილებების მიმოხილვაა საჭირო და ამას იგი ახორციელებს კიდევ, მაგალითად, ნარკევეში „ელ გრეკო და კინო“. რაც შეეხება საკუთრივ MLB-ს ფენომენს, ამ მხრივ, მისთვის დიდი სამსახური გაუწევია ფროიდის მოწაფეთა პაონერულ ნაშრომებს, კერძოდ, ოტო რანკის წიგნს „მშობიარობის ტრავმა“ ქვესათაურით „შობამდელი ცხოვრების ზეგავლენა ინდივიდისა და კოლექტივის ფსიქიკური ცხოვრების ევოლუციაზე“, ამერიკელი ფსიქოლოგის ფრანც ალექსანდერის სტატის ნირვანზე და ა. შ. მაგრამ, ამასთან, ეიზენშტეინი აკრიტიკებს MLB-ს კანონიზირებულ „ოიდიპოსის კომპლექსად“ რედუცირების ტენდენციას და, საერთოდ, ფსიქოანალიზის არსებით ნაკლად მის „პანსექსუალიზმს“ მიიჩნევს. ამას ადასტურებს ვილჰელმ რაიხისადმი მიწერილი წერილი, რომელშიც იგი არაორაზროვნად ატარებს აზრს იმის შესახებ, რომ სამყაროს ფსიქოანალიტიკური სურათი პათოლოგიური სოციალური სამყაროს ანარეკლია. აქედან გამომდინარე, მას აკლია სერიოზული ჩადრმავება არა ანომალიურის, არამედ ნორმალურის სფეროში. ამ მხრივ, ეიზენშტეინი თავისებურად ეთან-

ხმება შტეფან ცვაიგს იმაში, რომ ფსიქონალიზს აკლია ფსიქოსინ-
თეზი¹.

დეგას „მობანავე ქალთა“ სერიის ეიზენშტეინისეული ინტერპრე-
ტაცია წარმოადგენს ხელოვნების პერმენეტიკაში იმ „ოპერატიული
ესთეტიკის“ დანერგვის მაგალითს, რომლის შესახებაც იგი წერდა
თავის მეშუარეში. დეგას ოპუსებში, რომელთაც ეიზენშტეინი კად-
რის კომპოზიციის კინემატოგრაფიულ კონტექსტში განიხილავს, სწო-
რედ გამოსახულების შიდა ფორმაზეა აქცენტი გადატანილი. ეს შიდა
ფორმა კი მოაზრებულია, როგორც MLB, ანუ დედისეული წიაღი
(რაც გერმანული Mutterleib-იდან მომდინარეობს) და ამ „დედისე-
ულ წიაღში ჩაბირვა“ (Mutterleibsvesenkung). მართლაცდა, რაო-
დენ „MLB-umgzaezung“-ურია². დეგას ნაწარმოებისათვის ტიპური
კადრის მოჩარჩოების“ პრინციპი „მობანავე ქალში“?! ჩვენც „წავი-
კითხოთ“ გამოსახულების შემოსაზღვრულობის მრავალჯერადობა,
ანუ მრავალმოჩარჩოებულობა, კერძოდ, სამმაგი (ოთხმაგი) მოჩარჩო-
ება: საგნობრივი (ტაშტი), შერეული (ჩარჩო + სურათის დეტალი:
პირსაბანის ხუფი ან სკამი დოქით), განყენებული („ფორმალური“),
ანუ კადრის ჩამოჭრა სურათის ჩარჩოთი. დავაკვირდეთ: მეორე ზედა
ჩარჩო როგორ ფიქსირდება იატაკისა და კედლის ნაწილის ზღვართი,
ანუ მრავალმოჩარჩოებულობა, კერძოდ, სამმაგი (ოთხმაგი) მოჩარჩო-
გრაფიკული მონახაზით: სკამი-პირსაბანის კედის ხაზითა და იატაკისა
და კედლის გადაკვეთის ხაზით³. დეგას სურათის გამოსახულების ში-
და ფორმაში ჩვენც განვჭვრიტოთ womb-ის⁴ წრიდან dwellin pla-
ce-ს⁵ ოთხკუთხედზე გადასვლა. ანალოგიურად დავაკვირდეთ დეგა-
სეული „ბალერინის“, კონცენტრირებულ წრეთა სისტემას. ორივე
შემთხვევაში მათი საერთო არქეტიპია MLB. სხვა მარგინალიაში
ეიზენშტეინი „მობანავე ქალში“ თავის ქალის foet-ალურ⁶ მდგომა-
რეობასაც აფიქსირებს და მიაინიშნებს, რომ ეს სცენები აბაზანაში,

1 იხ. «Социологические исследования» 1977, № 1, გვ. 179—186.

2 საშვილოსნოსეული შემოსაზღვრულობა (გერმ.).

3 С. Ензенштейн. «Купальщицы Дега». Киноведческие записки. № 36—
37, М., 1997, გვ. 165—177.

4 საშვილოსნო (ინგლ.).

5 საცხოვრებელი ადგილი (ინგლ.).

6 ჩანასახი (ფრანგ.).

აბაზანიდან გადმოსვლა და ა. შ. womb-ური არიან. ეიზენშტეინის-თვის „მობანავეთა“ სერიის ცენტრალური ფიგურა განასახიერებს womb-ს. „Womb-man“ (ასე ყალიბდება ინგლისელებთან ქალის ცნება. შდრ.: ჩინური „დედა=ბავშვი+ტომარა“). ქალიც ხომ ემბრიონისათვის Huelle-ა¹. აქედან გამომდინარე, დეგას ქალების ერთ-გვარი „სიმახინჯე“, ანუ მათი „ეროტიული არამინზიდულობა“ იმით აიხსნება, რომ ამ შემთხვევაში ნიუს ჩვეულებრივი ობიექტი „საყვარელი-ცოლი“ კი არ არის, არამედ დედაა. აი, რატომაა იგი „დეზინფანტილიზებული“ ნორმალური პერსონაჟებისათვის — „არაეროტიკული ობიექტი“. ამ გაგებით, დეგას ქალები უერთდებიან გოეთესეულ Urmutter-თ, ანუ „დედებს“, რომელთანაც ჩადის ფაუსტი².

ამრიგად, იკონიკური ონტოტექსტის მეტაფორული რესურსები გამოსახულების შიდა ფორმებში იხსამს ხორცს. მხატვრობის ენის გენეზისის კვალობაზე გამოსახულების შიდა ფორმა სულ უფრო მეტად ისწრაფის თემატური თუ სიუჟეტურ-პროგრამული „საპალნის“ მოსაშორებლად. ამდენადვეა საგრძნობი საკუთრივ გამოსახულებით, როგორც ოპტიმალური შიდა ფორმით აზროვნებისაკენ სწრაფვა. ესაა გზა და საშუალება, რათა გამოსახულება, იკონიკურად ნიშნადი და მეტაფორულ-მეტონიმიურად მნიშვნელადი ფორმა (შიდა ფორმა) მაქსიმალურად გაემიჯნოს იმგვარ გამოსახულებას, რომლის რეპრეზენტაცია სიტყვის მეშვეობითაც იქნება შესაძლებელი.

როგორც სიტყვისათვის, ისევე გამოსახულებისათვის შიდა ფორმა წარმოადგენს სემას (ნიშანს) და სემანტემას (მნიშვნელობას) შორის რეგულარული მიმართულების საშუალებას. იგი არა მხოლოდ „რაიმეს“ სიგნიფიკაციის, არამედ ამ „რაიმესათვის“ გარკვეული მნიშვნელობის მიმნიჭებელია; იმავდროულად, იგი მოწოდებულია, რაც შეიძლება გააფართოოს ამ მნიშვნელობის საზღვრები, ანუ გახსნას ჰორიზონტი, მისი, როგორც კანტი იტყოდა, „უსასრულობამდე ესთეტიკური გაფართოებისათვის“.

¹ გარსი (გერმ.).

² ეიზენშტეინი MLB კონტექსტშივე განიხილავს დეგას იმ ნამუშევრებს შობასანის „მეზონ ტელიეს“ ილუსტრაციებად რომაა მიჩნეული. ასევე ეოლარის გამოცემაში მოთავსებულ 22 სურათს, როგორც ლუკიანეს „კურტიზან ქალთა საუბრების“ ილუსტრაციებს.

კლასიკურ-მიმეზისურ არაფენომენოლოგიურ სახვით დისკურსში, სახელდობრ, ანტიკურ პლასტიკაში, გარე ფორმა უკვე ქმნილი, დასრულებული, გა-ფორმებული გამოსახულების ატრიბუტია. მას ვერც ვერაფერს მიუვამატებთ და ვერც გამოვაკლებთ. ანტიკური ეპოქის მხატვარი, პოლიკლეტი იქნება ეს თუ პოლიგნოტი, მაქსიმალურად ზღუდავს რეციპიენტის წარმოსახვის ეკლს და სთავაზობს უკვე ქმნილ ფორმას, როგორც გამოსახულებას: იგი პრინციპულად მიმართავს ამ ორი — გარე და შიდა ფორმების ფუნქციათა უნიფიკაციას და მათ სინთეზს თავადვე კისრულობს. ასე რომ, კლასიკურ მიმეზისურ პოიესისში გამოსახულების შიდა ფორმის ქმნადობის პროცესი სპეციფიკურადაა შეზღუდული და განპირობებულია თვით ონტოტექსტის ჩაკეტილი ესთეტიკური სისტემით, უფრო ზუსტად, ორგანიზმით. რაც შეეხება არაკლასიკურ, ფენომენოლოგიურ დისკურსს, აქ ონტოტექსტის შიდა ფორმის ქმნადობის კამერტონად გვევლინება მისივე გარე ფორმის სტრუქტურა, მისი ესთეტიკური ღიაობა. ამიტომ, რომ პლასტიკური გამოსახულების შიდა ფორმის ქმნადობა პირდაპირპროპორციულია ესთეტიკურ-არტისტული ხატის იმ „ღიაობისა“, რომლის წიაღშიც ყალიბდება მისი სემანტიკური ონტოტექსტი. საქმე გვაქვს ესთეტიკური აქტის იმ ექსისტენციალურ სიტუაციასთან, როდესაც შიდა ფორმა, როგორც დაფარული ყოფიერება, განაპირობებს გარე ფორმის როგორც დაუფარავი ყოფიერების იერსახეს. შესაბამისად, ამ შიდა ფორმის ქმნადობა ხსნის იმ ჰორიზონტს, რომელშიც თავის მხრივ, მუდავნდება ონტოტექსტის კონტექსტუალური ექსპლიკაციის შესაძლებლობა. გამოსახულების შიდა ფორმა არარას ღიაობაზე მეტყველებს. ესაა მნიშვნელობათა ექსპლიკაციისა და სინთეზის ფენომენოლოგიური სივრცე, რომლის წიაღშიც კონსტიტუირდება ონტოტექსტის გარკვეული კონტექსტი, ანუ ამა თუ იმ კონტექსტში ონტოტექსტის წარმოდგენის შესაძლებლობა.

ამრიგად, სივრცული ონტოტექსტის ტემპორალობა შიდა ფორმითაა დეტერმინირებული და არა სიუჟეტური დროით. ამ გაგებით, ონტოტექსტის ტემპორალობა ინტერპრეტირდება როგორც გამოსახულების შიდა ფორმის ქმნადობა. ტემპორალობა, გაგებული, როგორც გარკვეული ყოფიერის ონტოლოგიური ჰორიზონტი, თავად გა-

მოსახულებაში, ანუ მისი შიდა ფორმის ქმნალობაშია. ამ შიდა ფორმის ქმნალობა კი, გულისხმობს თვით ქმნილების, როგორც ასეთის, ონტოლოგიურ ხდომილებას. ამ გაგებით, შეიძლება გაიმიჯნოს თვით ცნებები: ნა-წარმოები და ქმნილება. პირველი მათგანი უნდა გავიგოთ, როგორც გამოსახულების გარე ფორმის ნა-წარმოებითობა, მეორე მათგანი კი, როგორც მისი შიდა ფორმის ქმნალობა. სწორედ განოსახულების შიდა ფორმაში დგინდება თვით სივრცულ-პლასტიკურ ხელოვნებათა მეტაფორული რესურსები. ამ მხრივ, სახვითი ხელოვნების ნაწარმოების ტემპორალობა თავადაა სივრცულ ხელოვნებათა მეტაფორული რესურსების შემცველი.

გამოსახულების პრიმატი ს პ ე ც ი ფ ი კ უ რ ა დ „მუშაობს“ „ეპიკურ თეატრში“. თუნდაც, ის გარემოება, რომ ეს თეატრი დრამატული, ანუ არისტოტელური თეატრისაგან განსხვავებით, მიმართავს არა მოქმედებას. არამედ ჩ ვ ე ნ ე ბ ა ს, უკვე გულისხმობს მასში გამოსახულების პრეკალენტობას. ეპიკური თეატრი, მიმართავს რა ჩვენებას, აქცენტს აკეთებს ჩესტზე და ჩესტების დეციტაციაზე, ცხადია, დრამატულ თეატრში აქტიორის მოძრაობა უნებლიე არაა — იგი მისი მსატკრული ცნობიერების ანტიციპირებული „მუშაობის“ შედეგია, მაგრამ იბადება მაშინ, როდესაც ეს მოძრაობები აქტიორის სცენაზე გასვლისას იბადება როგორც უნებლიე მოძრაობები. აქედან გამომდინარე, ციტირების მომენტი მსახიობის ცული თამაშისას იჩენს თავს; ესაა საკუთარი თუ სხვისი მოქმედების უნებლიე ციტირება. რაც შეეხება ჩესტების „ეპიკურ“ დეციტაციას, მისი დისკურსი მოქმედების შესვენებას გულისხმობს; რაც უფრო ხშირად წყდება მოქმედება, მით უფრო აქტუალურია დისკურსი.

იმისათვის, რათა მოქმედება იქცეს გამოსახულებად, იგი უნდა შეჩირდეს, თუნდაც, ილუზორულად შეწყდეს. აქედან: დრამატულ თეატრში — მიზანსცენა, „ეპიკურ თეატრში“ — შესტების დეციტაცია, კინოში — კადრსცენა. მაგრამ კადრსცენურობა და შესტუალური დეციტაცია ფერწერული ონტოტექსტის ქრონოტოპზეც ვრცელდება. შევადაროთ ერთმანეთს ეღვარ დეგას ორი სურათი: „ქალები მონმარტრის კაფეში“ და „პაწია მოდისტები“. პირველ მათგანში მხატვარი პარიზელი მეძავის ნახევრადავტომატურ შესტებზე გვაყვებინებს მზერას; შესტებზე, უაზრო ფრაზებს რომ ჰგავს, ფრაზებს, რომლებსაც აღამიანი სპონტანურად წარმოსთქვამს გარკვეული გრძნობების გამოსახატავად, ისე რომ, საგანგებოდ არ ეძებს სათანადო სიტყვებს.

ამ შემთხვევაში ეულგარული ეესტ-გამოსახულების სტრუქტურა იმავე სტრუქტურაში ფუნქციონირებადი ფრაზა-სიტყვის სტრუქტურას შეესაბამება. რაც შეეხება „პაწია მოღისტებს“ (პასტელი), მხატვარი ამ გამოსახულების ქრონოტოპში წარმოგვიდგენს ფაქტობრივად ორ, ილუზორულად კი ერთ მოდელს, რომელიც ქუდის კერვის „გაუცხოებულ“ პროცესში ავტომატურად ჩართული, თითქოსდა უსასრულოდ იმეორებს ერთგვაროვან მოძრაობებს. ამ მოძრაობების როგორც „ეესტების ციტირებით“ მხატვარი მიგვანიშნებს მისი, როგორც მხატვრის ერთგვარ ეპიკურ-დისტანციურ მიმართებაზე გამოსახულების ობიექტისადმი, რომელიც თავადაც „გაუცხოებულია“ შრომის, კერძოდ, კერვის პროცესში და ამ „გაუცხოებით“ განსხვავდება ვერმერის მკერავისაგან, ვისთვისაც კერვა მექანიკური პროცესი კი არა, უნივერსუმთან ზიარების, ტრანსცენდირების ერთგვარი ფონია, და ამდენადვე, ყოფითი ფაქტი კი არა, ონტოლოგიური ხდომილებაა. დეგასეული პერსონაჟების დრო განმეორებადი, „ტირაჟირებადი“ დროა. ვერმერის პერსონაჟების დრო კი — განუმეორებელი, უნიკალური დრო. პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს სიუჟეტური დროის მხატვრულ დროდ უკუფენასთან, მეორე შემთხვევაში კი — ექსისტენციის დროის მხატვრულ უკუფენასთან. აქედან გამომდინარე, დეგასეული ტემპორალობის სახით წარმოდგება დროის იმგვარი გამჭვირვალეობა, რომლის სიუჟეტურ ველშიც ყველას შეუძლია შეხედვა (ტოტალური გამჭვირვალეობა)¹, ვერმერისეული ტემპორალობის სახით კი რეპრეზენტირებულია ექსისტენციის მიმდინარე, ანუ „დაკარგული დრო“, რომლის ხელახალ მოხელთებასა და რეკონსტრუქციასაც ძიება სჭირდება; დაკარგული დროის ძიება“.

¹ იხ. Г. Маргвелашиვი. Сюжетное время и время экзистенции. Тб., 1971, გვ. 17—20.

პაპა გოროზია

კულტურის გაუმჯობესის ფენომენი ალბერტ შპაიციარის ფილოსოფიასა და სოციოლოგიაში

ადამიანის და კულტურის პრობლემა ყოველთვის იყო ფილოსოფიურ-სოციოლოგიური გააზრების საგანი, მაგრამ განსაკუთრებული სიმწვავეთ იგი XX საუკუნეში დადგა. სხვადასხვა ფილოსოფიური მიმდინარეობა — სიცოცხლის ფილოსოფია, პერსონალიზმი, ექზისტენციალიზმი და ა. შ. ამ პრობლემათა გააზრების თავისებურ ცდას წარმოადგენდა. ალბერტ შპაიცერი დასავლეთის მოაზროვნეთა შორის ერთ-ერთი პირველთაგანია, რომელმაც გააცნობიერა XX საუკუნის დასაწყისში ადამიანის კრიზისული, გაუცხოებითი ყოფიერება და შექმნა ჰუმანისტური თეორია, რომელიც გამოირჩევა კულტურის კრიზისის საკითხების ორიგინალური დაყენებითა და მათი გადაჭრის გზების ძიების თვალსაზრისით.

ალბერტ შპაიცერის კულტურის ფილოსოფიის ანალიზით ჩვენი დაინტერესება განპირობებულია არა მხოლოდ წარსულისადმი ინტერესით, ისტორიულ ჭრილში წარმოვაჩინოთ მისი ნააზრევის სპეციფიკა და განვსაზღვროთ მისი ადგილი XX საუკუნის აზროვნების ისტორიაში, არამედ თანამედროვეობასთან კავშირში. მართალია მისი ნააზრევი ისტორიის კუთვნილებად იქცა, მაგრამ მცდარი იქნებოდა მისდამი ყურადღების მიქცევა, მხოლოდ როგორც ისტორიული წარსულის ერთ-ერთი ფურცლისადმი, რადგან მის მიერ წამოჭრილი საკითხები თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებს უშუალოდ უკავშირდება. ეს, უპირველესად, ეხება კულტურის გაუცხოების პრობლემას. კულტურის გაუცხოების მისეული გააზრება, თანამედროვე სოციალურ გარემოში ყოფიერებადაკარგული ადამიანის მდგომარეობის გაგებისა და ახსნის საშუალებას იძლევა. იგი გარკვეულ პასუხს იძლევა არა მარტო თუ რა მოხდა წარსულში, მის თანადროულ ეპო-

ქაში ადამიანის და კულტურის გაუცხოების პრობლემებთან დაკავშირებით, არამედ რაც ხდება დღეს და რაც უნდა მოხდეს მომავალში. ამიტომ მისი კულტურის ფილოსოფიის ანალიზის საჭიროება, მხოლოდ წარსულის მემკვიდრეობისადმი რესტროსკოპიული ინტერესით კი არ უნდა შემოიფარგლოს, არამედ უნდა გამომდინარეობდეს მისი თანადროულობისა და აქტუალობის უდავო ფაქტიდან.

მე-20 საუკუნის ბურჟუაზიულ ფილოსოფიაში, სოციოლოგიასა და კულტუროლოგიაში ალბერტ შვაიცერის ფიგურა განცალკევებით დგას. უპირველესად, დასაუღეთის სხვა მოაზროვნეებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ცნობილი იყვნენ სპეციალისტებისა და მოყვარულთა მხოლოდ ვიწრო წრისათვის, ალბერტ შვაიცერი მთელ მსოფლიოში აღიარებული ავტორიტეტია. იგი ცნობილი იყო არა იმდენად როგორც მოაზრონე (ფილოსოფოსი, კულტურულოგი, მუსიკოსი, ისტორიკოსი და ა. შ.), რამდენადც იშვიათი ყაიდისა და იშვიათი ზნეობრივი პრინციპების მატარებელი პიროვნება. შვაიცერმა დაამთავრა ღვთისმეტყველებისა და ფილოსოფიის ფაკულტეტი და იმდენად დაეუფლა ამ სპეციალობებს, რომ უთუოდ შეეძლო დამდგარიყო თავისი დროის წამყვან სპეციალისტთა რიგებში. არადა, გარდა ამისა, მან დაამთავრა კონსერვატორია და მოიპოვა საყოველთაო აღიარება მუსიკალურ სფეროშიც. შვაიცერი ი. ს. ბახის საორღანო ნაწარმოებების მსოფლიოში ცნობილი შემსრულებელი და ბახის შესახებ მონოგრაფიის ავტორია. მონოგრაფია დღესაც კომპოზიტორის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ შექმნილ შრომებს შორის მსოფლიო სიმაღლეებს აღწევს. მაგრამ ამით არ მთავრდება შვაიცერის სულიერი ბიოგრაფია. განიცდიდა რა ღრმა დაუქმყოფილებლობას წმინდა თეორიული საქმიანობით და მიისწრაფოდა რა თავისი იდეალების პრაქტიკული ხორცშესმისაკენ, ის საკმაოდ მოწიფულ ასაკში მეოთხეჯერ ხდება სტუდენტი, ამჯერად სამედიცინო ფაკულტეტის. ექიმის დიპლომისა და მედიცინის დოქტორის ხარისხის მიღების შემდეგ, შვაიცერი იღებს მთელი მისი შემდგომი ცხოვრებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე გადაწყვეტილებას. ის უარს ამბობს ყველა თავის საქმიანობაზე, ტოვებს უნივერსიტეტს, მეგობრებს და მიემგზავრება აფრიკაში, საკუთარი სახსრებით აშენებს პოსპიტალს, რათა საკუთარი თავი მთლიანად მიუძღვნას ექიმის პროფესიას. მთელ მსოფლიოს შემოუარა სახელმა „ექიმი ლამბარენე“. ალბერტ შვაიცერი იშვიათი

ერუდიციის, მრავალმხრივად განსწავლული მოაზროვნე იყო. იგი ფილოსოფიისა და თეოლოგიის დოქტორი, მუსიკოსი, ექიმი, მისიონერი, გოეთესა და ნობელის პრემიების ლაურეატი მე-20 საუკუნის აზროვნებისა და კულტურის ისტორიაში შევიდა, როგორც დიდი ჰუმანისტი, ადამიანი, რომელიც მთელი თავისი გმირული, სამაგალითო ცხოვრებით ცდილობდა დაემკვიდრებინა სიკეთის წმინდა იდეალები.

თავისთავად ცხადია, რომ მისი მსოფლმხედველობა განსაკუთრებულ ინტერესს უნდა იწვევდეს. ამგვარი პიროვნების გვერდის ავლა, მით უფრო, როცა იგი ატარებს არა ინტიმურ-აღმსარებლურ, არამედ ღრმა ფილოსოფიურ და მსოფლმხედველურ ხასიათს, ნამდვილად შეუძლებელია.

შვაიცერმა, თავისი განსაკუთრებული პიროვნული და დიდი სულიერი ნიჭის წყალობით, მოახერხა უფრო მწვავედ და ტრაგიკულად, ვიდრე სხვა ბურჟუაზიულმა მოაზროვნებმა, გაეაზრებინა დასავლური ცივილიზაციის საყოველთაო კრიზისი. უფრო მეტიც, მისი პოზიციის ორიგინალობა იმაშია, რომ მან თავის ფილოსოფოს კოლეგებზე უფრო მეტად წამოწია ზნეობრივი საწყისის როლი კულტურისა და, საერთოდ, მსოფლიოს ბედ-იღბალში. დღეს ამ თემამ პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა და აქტუალობა შეიძინა.

შვაიცერმა, როგორც კულტურის მწვავე ანალიტიკოსმა, გამჭრიახად შენიშნა დასავლურ კულტურაში საწყისი ეთიკური პრინციპების არ არსებობა. მან ამ კულტურას დაღუპვა უწინასწარმეტყველა, თუ იგი ვერ იპოვიდა თავის თავში ძალას გარდასაქმნელად და არ ჩადგებოდა მორალურ ღირებულებათა სამსახურში.

ალბერტ შვაიცერი კულტურის ფილოსოფოსია. მისი ფილოსოფიის ამოსავალი პუნქტია კულტურის გაუცხოების ფენომენის კვლევა, სიცოცხლის ფილოსოფიის პოზიციებიდან. მისი ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ფორმირებაში დიდი პოზიტიური ზეგავლენა იქონია ლაო-ძის, გვიანდელი სტოიკოსების, კანტის, გოეთეს, XVIII საუკუნის განმანათლებლების — კირკეგორის, შპენგლერის, დილთაის და ბერქსონის ფილოსოფიურმა შეხედულებებმა. მისთვის მიუღებელია დეკარტეს და ჰეგელის რაციონალური ფილოსოფია, პოზიტივისტური, პრაგმატისტული ფილოსოფია და ფრ. ნიცშეს ანტიქრისტიანული სიცოცხლის ფილოსოფია, მაგრამ, ცხადია, სწორედ მათი

ფილოსოფიის კრიტიკულ დამოკიდებულებაში იკვეთება და ფორმირდება მისი ეთიკურ-ჰუმანისტური კულტურის ფილოსოფია.

ალბერტ შვაიცერის ფილოსოფიური ძიების ამოცანა ასეთია: 1. დადგინდეს კულტურის კრიზისისა და კულტურის გაუცხოების ძირითადი ნიშნები; 2. გაირკვეს კულტურის კრიზისისა და კულტურის გაუცხოების მიზეზები; 3. მოინახოს კულტურის კრიზისის დაძლევისა და გაუცხოების მოხსნის პირობები.

თუ როგორ განახორციელა ალბერტ შვაიცერმა ეს ამოცანა, ჩვენ განვიხილავთ მის შეხედულებებს, რომლებიც გადმოცემულია მთავარ კულტურულ-ფილოსოფიურ შრომაში „კულტურა და ეთიკა“. წიგნი დაიწერა ომის შემდგომ პერიოდში (იგულისხმება პირველი მსოფლიო ომი), თითქმის იმავდროულად, როცა გამოვიდა შპენგლერის სენსაციური წიგნი „ევროპის მზის ჩასვენება“ და ფილოსოფიის სხვადასხვა მიმდინარეობის ზოგიერთი წარმომადგენლის შრომები.

მსოფლიო ომმა განსაკუთრებული სიმწვავეთ დააყენა ადამიანისა და კულტურის კრიზისის საკითხი. თომას მანი სამართლიანად აღნიშნავდა: „მოაზროვნე ადამიანების წინაშე ჯერ არასოდეს მდგარა ასე მწვავედ ადამიანის ყოფიერების პრობლემა (სხვა ყველაფერი ამ პრობლემების განშტოებანი და ობერტონებია), რომელიც დაუყოვნებლივ მოითხოვდა გადაწყვეტას. რა გასაკვირია... ომის საშინელებამ, ისტორიული სამყაროს გარდატეხის უმუშალო განცდამ, ძალუმაღ უბიძგა მათ მომხდარის გააზრებისაკენ“¹. მაგრამ შვაიცერის ნააზრვის პათოსი სრულიად განსხვავებულია. შვაიცერი ეთანხმება დასავლეთის სხვა დანარჩენ მოაზროვნეებს ფაქტის კონსტატირებაში, რომელიც კონცენტრირებულად გამოხატულია დებულებაში — „ჩვენი კულტურა განიცდის მძიმე კრიზისს...“, „ახლა ყველასათვის თვალნათელია, — აღნიშნავს შვაიცერი, — რომ კულტურის თვითგანადგურება სრული სვლით მიმდინარეობს. ისიც კი, რაც მისგან გადარჩა, არასაიმედოა. მართალია, ის ჯერ კიდევ მტკიცე გვეჩვენება, რადგან არ განუცდია ძლიერი დამანგრეველი ზეწოლა გარედან, რასაც უკვე მანამდე ემსხვერპლა ყოველივე დანარჩენი, მაგრამ მისი საძირკველი მორყეული და არამყარია, მორიგმა მეწყერმა შეიძლება თან ჩაიყოლოს იგი უფსკრულში“².

¹ Манн Т. Соч., т. IX, М., 1960, გვ. 611.

² Альберт Швейцер. Культура и этика. М., 1973, გვ. 34.

შვაიცერი არ სჯერდება ფაქტის კონსტატირებას. იგი აყალიბებს ამ კრიზისის ძირითად ნიშნებსა და მიზეზებს. ამავე დროს, ეკამათება იმათ, ვინც ვერ ასხვავებს მიზეზს შედეგისაგან. ის არ ეთანხმება იმ მოსაზრებას, თითქოს ომი იყოს კრიზისის მიზეზი. სინამდვილეში, მისი აზრით, ომი არის კრიზისიდან გამოსვლის უმართებულო ძიების შედეგი. უფრო სწორად, ომი არის ზნეობის დაკარგვის შედეგი.

რა ნიშნებით ახასიათებს შვაიცერი კულტურის კრიზისს და რაში ხედავს კულტურის ვაუცხოების მიზეზებს? იგი კულტურის კრიზისის ერთ-ერთ ნიშნად მიიჩნევს კულტურის სტრუქტურულ ელემენტთა დისპარმონიას. კულტურის სტრუქტურის ელემენტები: რელიგია, ხელოვნება, ზნეობა, მეცნიერება, ფილოსოფია, როგორც ადამიანის გონითი არსობრივი ძალების გამოვლინებანი, დაპირისპირებულია. მსოფლმხედველობრივ რაციონალიზმზე დამყარებულმა ფილოსოფიამ მეცნიერება დააპირისპირა რელიგიასთან. რელიგიის უარყოფას კი თან მოჰყვა ზნეობრივი არსობრივი ძალების დათრგუნვა. რაციონალურმა ესთეტიკამ შვა რაციონალური ხელოვნება, რომელიც ტექნიკის კეთების ზოგად წესს დაემორჩილა და კაპრიზული მოდის სამომხმარებლო მოთხოვნების გამოხატულებად იქცა. ხელოვნება ანტიგონისეულ გზას დაადგა. მან დაკარგა გაგებადობის ფუნქცია. აღქმადი ფორმებისადმი ზურგის შექცევამ გამოიწვია სტილის შეცვლა. ახალი სტილი ადამიანთა თვითნებობის გამოხატულებად იქცა, ხელოვნება მექანიზებული აღმოჩნდა. კულტურათა სტრუქტურაში დომინირებს მეცნიერება. განსაკუთრებით საბუნებისმეტყველო და ტექნიკური მეცნიერების როლი განუზომლად დიდია. რაციონალურ, ტექნოკრატიულ აზროვნებას ენიჭება უპირობო მნიშვნელობა, რის გამოც ხორციელდება მიზნისა და საშუალების ინვერსია — საშუალება იქცა მიზნად, მიზანი კი — საშუალებად. მეცნიერების პროგრესი ადამიანის ყოფიერების რეგრესად წარმოჩნდა. მეცნიერების გზაზე შემდგარ კაცობრიობას საშიშროება დაემუქრა, არ ჩანს ადამიანის იდეალი ამ გზაზე. დაიმსხვრა კულტურის საფუძვლები. მეცნიერება, როგორც კულტურის კომპონენტი, მის გარეთ აღმოჩნდა. მეცნიერებათა მიღწევები ადამიანზე დამთრგუნველად მოქმედებს და მასში მარტოობის, უსუსურობის გრძნობას იწვევს. მეცნიერება ასრულებს მხოლოდ ტექნიკის განვითარების ფუნქციას. სხვა მნიშვნელოვანი ფუნქციები — ცოდნის მოპოვების და ჭეშმარიტების დადგენის, ადამიანისა და სა-

ზოგადობის აღზრდისა, ატროფირებული აღმოჩნდა. აზროვნებისა და ცოდნის იდეალი შეიცვალა ვიტალურ-ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების იდეალად. ჭეშმარიტება დაექვემდებარა ცხოვრების ინტერესებს. გონებისა და შემეცნების კულტი შეცვალა ცხოვრების კულტმა. ერთი სიტყვით, დაირღვა ის, რაც კულტურისათვის არსებითია — ღირებულებათა ჰარმონია, კულტურის სტრუქტურათა მთლიანობა, მისი ჰარმონიულობა. კულტურის წარმმართველი ძალა-გონი დაექვემდებარა მატერიალურ მოთხოვნებს, რომელიც კულტურისათვის მეორადია. რადგანაც კულტურის სტრუქტურა, ადამიანის გონითი არსობრივი ძალების სტრუქტურათა შესაბამისია, ამიტომ კულტურის მთლიანობის რღვევა, ამავე დროს, ადამიანთა მთლიანობის რღვევას ნიშნავს, რაც თავის გამოხატულებას გაუცხოების ფენომენში პოულობს.

კულტურის კრიზისის მეორე ნიშანს შეაიცერი ინდივიდის სოციუმთან თანაფარდობაში ნახულობს. სოციუმი ბატონობს ინდივიდზე. სოციალურ ინსტიტუტთა ორგანიზაციები თრგუნავს პიროვნულ ინტერესებს, რეპრესიულ ზემოქმედებას ახდენს მასზე. რაც უფრო რაციონალურად და სრულყოფილად ვითარდება სოციალური ორგანიზაცია, მით უფრო მეტი უნარი აქვს უკუმოქმედება მოახდინოს ინდივიდზე.

ალბერტ შეაიცერის აზრით, ორგანიზებულობის აუცილებელი პირობაა დისციპლინა, მასზე ინდივიდის დაქვემდებარება და მორჩილება. რაც უფრო მეტია ორგანიზებულობა, მით უფრო ძლიერია დისციპლინა და დაქვემდებარება, შესაბამისად, მით უფრო შეზღუდულია პიროვნების თავისუფლებაც. ორგანიზებული სოციუმი ბატონობს ინდივიდის ცნობიერებაზე. იგი შემუშავებს გარკვეულ აზრთა სისტემას, რომელსაც კოლექტივის აზრი და რწმენა ეწოდება. მისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების გამოვლენის უფლება ინდივიდს არა აქვს, რადგან ეს იქნება კოლექტივისადმი დაპირისპირება. ინდივიდი იძულებულია მიიღოს მზა იდეები, აზრები და გახდეს მისი მომხმარებელი. საზოგადოებრივი აზრი ცვლის ინდივიდის აზრს და ბატონდება მასზე პრესის, პროპაგანდის, ფინანსებისა და მოსყიდვის სხვა საშუალებებით.

სოციუმის მიერ ინდივიდის ნიველირება კულტურის დეგრადაციისა და გაუცხოების არსებითი ნიშანია. ორგანიზებული სოციუმი მზა სახით აწვდის ადამიანს პოლიტიკურ, სამართლებრივ, ეროვნულ და

რელიგიურ შეხედულებებს და ინდივიდი მხოლოდ მისი მომხმარებელია, ადამიანი ემსგავსება უხეირო ბურთს, რომელსაც ყოველი დარტყმის შემდეგ უჩნდება ჩანაზნეკი. კოლექტივისადმი უსაზღვრო რწმენით განმსჭვალული, ინდივიდუალობას მოკლებული ადამიანი არ შეიძლება რაიმე ახალი იდეების წყარო გახდეს¹. შვაიცერის აზრით, ეს შუა საუკუნეების თავისებური აღდგენაა, რადგან მაშინ რელიგია ცხადდებოდა უპირობო სისტემად და ბატონობდა აბსოლუტური დოგმატიზმი.

სოციალურ ორგანიზაციაში ადამიანი არის მხოლოდ მართვის ობიექტი. უპიროვნო, მკაცრად იერარქიულად რეგლამენტირებული ბიუროკრატიული აპარატი აყალიბებს „ორგანიზაციის ადამიანს“, რომლისთვისაც უცხოა გრძნობითი (სიყვარული, სიძულვილი და ა. შ.) ურთიერთობები. საბოლოო ჯამში, ყალიბდება ახალი „მე“, ინდივიდუალობისაგან, მორალური არჩევანისა და პასუხისმგებლობისაგან დაცლილი ადამიანი, თავისი კომფორმისტული თვითცნობიერებით. ადამიანი, როგორც კულტურის შემოქმედი და მატარებელი, თვითონ არის დეფორმირებული და გაუცხოებული. მას დაკარგული აქვს თავისი ძირითადი არსობრივი განსაზღვრულობა, აზროვნების ნაცვლად თავის საქმიანობაში შთაგონებით ხელმძღვანელობს. იგი უბრალოდ იმეორებს იმას, რასაც სხვები შთააგონებენ, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მან დაკარგა ყოფიერების საზრისი — თავისუფლება. დეფორმირებული, გაუცხოებული ადამიანი ქმნის, დეფორმირებულ, გაუცხოებულ კულტურას. თავის მხრივ, კრიზისული, გაუცხოებული კულტურა, უკუმოქმედებას ახდენს ადამიანზე და ამღიერებს მისი გაუცხოების ხარისხს.

ა. შვაიცერი მიმართავს დაწვრილებით ანალიზს და მომხდარში ფილოსოფიის ბრალეულობის დადგენით იწყებს. მას კარგად ესმის ფილოსოფიის არსი და სპეციფიკა, კულტურის სპეციფიკაში მისი განსაკუთრებულობა. მისი აზრით, ფილოსოფია სულიერი კულტურის ისეთი დამოუკიდებელი ფორმაა, რომელიც განსაზღვრავს კულტურის სტრუქტურაში შემავალი ელემენტების მდგომარეობას და ღირებულებას. ფილოსოფია განსხვავდება კულტურის ისეთი ფენომენისაგან, როგორცაა მეცნიერება, როგორც საგნით, ასევე მიდგომის წესით. ფილოსოფიის კვლევის საგანია სამყარო, უნივერსუმი, როგორც მთელი,

¹ Альберт Швейцер, Культура и этика, 1973, гл. 49.

მეცნიერებისა კი — ამ მთელის ნაწილი. მეცნიერებას აინტერესებს სინამდვილე თავისთავად, სუბიექტის შეფასების გარეშე.

ამდენად, ფილოსოფია თავისი არსით, მსოფლმხედველობრივი ბუნებისაა. აქედან გამომდინარე, მისი ინტერესის სფერო არ არის, თუ რა არის სინამდვილე, არამედ, რატომ არის სინამდვილე ასეთი და რა ღირებულება და მნიშვნელობა აქვს მას ადამიანისათვის. იგი მეთოდოლოგიური სკეფსისის პოზიციებიდან უყურებს სამყაროს, მის მიმართ კრიტიკულ დამოკიდებულებას იჩენს და იძლევა მის ღირებულებით შეფასებას. ფილოსოფია არა მხოლოდ ეპოქის ასახვაა აზრებში, არამედ ეპოქის, კულტურის წარმმართველი ძალაა. შვაიცერის აზრით, ფილოსოფია განასახიერებს იმ გენერალურ შტაბს, სადაც მუშავდება ეპოქის იდეები, რომელსაც ახორციელებენ კულტურის სხვადასხვა სფეროში მოღვაწე ადამიანები. ამის მაგალითია ის, რომ ახალ დროში კანტისა და ჰეგელის მსოფლმხედველობა წარმართავდა ეპოქის სულისკვეთებას.

შვაიცერის აზრით, მსოფლმხედველობისათვის მთავარია ის, რომ იგი იყოს ეპოქის, კულტურის მათრეინტირებელი და წარმმართველი ძალა. ეს კი მას მხოლოდ მაშინ შეუძლია, თუ გაარკვევს ადამიანის ყოფიერების საზრისს. ფილოსოფიამ უნდა შესძლოს მსოფლმხედველობრივ კითხვებზე: „ვინ ვარ მე“? „რა უნდა ვაკეთო მე“? „რისი იმედი უნდა მქონდეს მე“? „რატომ ვარ ამ სამყაროში“? „რა აზრი აქვს ჩემს არსებობას“? „საით მიდის კაცობრიობა“? და ა. შ. პასუხის გაცემა.

ამ დასკვნამდე შვაიცერი მიდის არა მხოლოდ კანტისა და სხვა თანადროულ ფილოსოფოსთა ზეგავლენის შედეგად, არამედ მხატვრული ლიტერატურის ზეგავლენით. განსაკუთრებით კი, როგორც ამას თვითონ აღნიშნავს, ლევ ტოლსტოის ნაწარმოებთა გაცნობის შემდეგ, რომლებშიც ცხოვრების საზრისის საკითხი ღრმად და მრავალმხრივად არის გაშუქებული.

ადამიანი თავისი ყოველგვარი მოქმედების დროს, სანახაობითი საქმიანობა იქნება, თუ სამგლოვიარო პროცესია, — აღნიშნავს შვაიცერი, — ნაცვლად იმისა, რომ არ მსჯელობდეს უბრალო, არაფრისმთქმელ ფაქტებზე, სიღრმისეულად უნდა დაფიქრდეს ადამიანის ყოფიერების საზრისის საკითხებზე. ამით იგი რადიკალურად შეცვლის მის ყოველდღიურ ცხოვრებას. იგი მოითხოვს ადამიანის ყოფიერების

და სიკვდილის შიშის წინაშე ძრწოლის ტოლსტოის გმირისეული განცდის უნივერსალიზაციას.

ალბერტ შვაიცერის აზრით, ფილოსოფიური მსოფლმხედველობა რომ გახდეს კულტურის შემოქმედი და მაორიენტირებელი ძალა, იგი, უპირველესად, სიცოცხლისუნარიანი უნდა იყოს. მას უნდა გააჩნდეს სინამდვილის შექმნისა და გარდაქმნის უნარი. ფილოსოფიამ არა მარტო ახსნას, დააფიქსიროს და განჭვრიტოს სამყარო, არამედ უნდა გარდაქმნას იგი. აქ ის გვევლინება მარქსის თანამოაზრედ, რომელმაც ფილოსოფიის სამყაროს არა მხოლოდ ახსნის, არამედ გარდაქმნის ფუნქცია დააკისრა („თეზისები ფოიერბახის შესახებ“). ფილოსოფია, მისი აზრით, XVIII საუკუნეში და XIX საუკუნის დასაწყისში თამაშობდა მნიშვნელოვან როლს საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებაში. მას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა შეყრილი სპეციალიზაციის სენი და ცხოვრების ყველა სარბიელზე საერთო-მსოფლმხედველობრივი ორიენტირის როლში გამოდიოდა, რითაც უზრუნველყოფდა თავის უნივერსალობასა და პოპულარობას. ამგვარი იყო განმანათლებელთა ეპოქის ოპტიმიზტური ფილოსოფია, მაგრამ იგი აღმოჩნდა დღენაკლული, რადგან მისი ოპტიმიზმი იყო გულუბრყვილო, ბუნებრივი პროგრესით რწმენაზე დამყარებული და გამორიცხავდა პესიმიზმის მომენტს, რომლის გარეშე მსოფლმხედველობა ვერ იქნება ქმედითი და სიცოცხლისუნარიანი. იგი ვერ აკმაყოფილებდა თანამიმდევრული აზროვნების მოთხოვნებს, ამიტომ იძულებული შეიქნა დროთა განმავლობაში დაეტოვებინა არენა და ადგილი დაეთმო ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის სხვა ტიპისათვის.

ალბერტ შვაიცერი ხატოვნად აღწერს ამ გადასვლის თავისებურებას. გერმანულმა კლასიკურმა იდეალიზმმა კანტის, ფიხტეს, ჰეგელისა და სხვა ფილოსოფოსთა სახით მიზნად დაისახა რაციონალიზმის მორყეული შენობის გადარჩენა მისთვის ან თეორიულ შემეცნებითი, ან ყოვლისმომცველი ეთიკური იდეალების სამირაკვლის გამაგრებით. „სამი თუ ოთხი ათწლეულის მანძილზე — მწარე ირონიით შენიშნავს შვაიცერი, — ისინი ახერხებდნენ თავისთვის და სხვებისთვისაც დამამშვიდებელი ილუზიების შექმნას და ძალმომრეობდნენ სინამდვილეზე თავისი მსოფლმხედველობის სულისკვეთებით და მაინც, ბოლოსდაბოლოს, ამ დროისათვის ძალამოკრებილი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები აჯანყდნენ სიმართლის პლებეური წყურვილით და

ძირფესვიანად გაანადგურეს ფანტაზიით შექმნილი დიდებული ნაგებობები“¹.

ამრივად, ეთიკურ-რაციონალისტური მრწამსის საძირკველზე დავანებულ უნივერსალურ მსოფლმხედველობათა ადგილი დაიკავა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებმა. ფილოსოფია, როგორც სამყაროს შესახებ ყოველმხომცველი ცოდნა, გაქრა. უფრო ზუსტად, განიცადა ტრანსფორმაცია და თვით იქცა კულტურის სათავეებს მოწყვეტილ და ცალკეული დისციპლინების კერძო ინტერესებით შეზღუდულ რაობად. „კულტურაზე უნივერსალური ხედვის ჩამოყალიბებისათვის დაუღლეელი მუშაიდან, ფილოსოფია თავისი მსხვერვეის შემდეგ, XIX საუკუნის შუა ხანებში, გადაიქცა პენსიონერად, რომელიც ეწეოდა იმის გადარჩევას, რისი გადარჩენაც უკვე მოხერხდა. ის გადაიქცა მეცნიერებად, რომელიც ასდენდა საბუნებისმეტყველო და ისტორიულ მეცნიერებათა მიღწევების კლასიფიცირებას და თავს უყრიდა მასალას მომავალი მსოფლმხედველობისათვის, თანაც, პარალელურად ინარჩუნებდა მეცნიერული მოღვაწეობის ფუნქციას ყველა სფეროში. ამასთან ერთად, იგი შთანთქმა მისმა წარსულმა ისტორიამ. შემოკმედებითი სულისაგან დაცლილი ფილოსოფია გადაიქცა ფილოსოფიის ისტორიად. უდავოდ, იგი სულ უფრო და უფრო ყალიბდებოდა ფილოსოფიად აზროვნების გარეშე. მართალია, ის აანალიზებდა კერძო მეცნიერებათა შედეგებს, მაგრამ ელემენტარული მსოფლმხედველური აზროვნება მისთვის დამახასიათებელი აღარ იყო“².

ყოველივე ეს, შვაიცერის აზრით, იქამდე მივიდა, რომ კულტურა, როგორც მთლიანობა, ძირითადი მსოფლმხედველობითი ორიენტირის გარეშე დარჩა. ცალკეული კერძო მეცნიერებათა სფეროები განვითარდა და ქმნიდა პროგრესის ილუზიას. კერძო მეცნიერებანი ყვაოდა იმ დროს, როცა სამყაროს მთლიანობა ყურადღების გარეშე დარჩა. ფილოსოფია, ხაზგასმით აღნიშნავდა შვაიცერი, — ყველაფერზე ზრუნავდა კულტურის გარდა. „საბოლოო ჯამში, — წერს იგი, — ფილოსოფია იმდენად მცირე ყურადღებას უთმობდა კულტურას, რომ ვერც კი შეამჩნია თავად სულ უფრო როგორ ჩაეფლო, ჩაიძირა უკულტურობაში თავის დროსთან და ეპოქასთან ერთად. საფრთხის უამს, გუშაგს, რომელსაც უნდა გაეფრთხილებინეთ მოსალოდნელი საშიშრო-

¹ Альберт Швейцер, Культура и этика, М.: 1973, გვ. 35.

² იქვე. გვ. 37.

უბის შესახებ, ჩაეძინა. აი, რატომ მოხდა, რომ არც კი შევეცადეთ, გვებრძოლა ჩვენი კულტურისათვის“¹.

ფილოსოფიური აზროვნების სილატაკის, უსუსურობისა და გაკოტრების გარდა შვაიცერი ანალიზებს დასაველეთის ეკონომიკურ და სულიერ ცხოვრებაში კულტურისადმი მტრულად განწყობილ მთელ რიგ გარემოებებს. ის აყალიბებს ფაქტორებს, რომლებსაც, მისი აზრით, ეკისრებათ პასუხისმგებლობა კულტურის გაუცხოების გამო.

უპირველესად, ესაა ადამიანთა უმრავლესობის იძულებითი არსებობის ფაქტი. თუკი კულტურის განვითარება მდგომარეობს გონიერი იდეალების განხორციელებაში, მაშინ, მისი აზრით, კულტურასთან თანაზიარობა შეიძლება განისაზღვროს მხოლოდ აზროვნებისა და თავისუფლების უნარის ხარისხით. ის უნდა აზროვნებდეს, რათა გონისეულმა იდეალებმა მასში თავისი გამოხატულება პოვოს. ამავე დროს, ის თავისუფალი უნდა იყოს, რათა ამ იდეალების განხორციელება შესძლოს. იმავდროულად, ცხოვრების თანამედროვე პირობები სულ უფრო და უფრო აიძულებს მას, იბრძოლოს არსებობისათვის და დაიკმაყოფილოს ცხოვრებისეული მოთხოვნებიანი. ამგვარად, პირადი სასიცოცხლო ინტერესები მასში თანდათანობით უნივერსალურ ადგილს იკავებს. არსებობისათვის ბრძოლა არა მარტო თავისუფლებას აკარგვინებს ადამიანს, არამედ აზროვნების უნარსაც. ამასთანავე, მასში ჩათრეულ ადამიანთა რაოდენობა შეუჩერებლად მატულობს და არსებობს მისი დასაშვებ ზღვარამდე გაზრდის რისკი.

იძულებითი არსებობის გარდა, შვაიცერი მეორე ფაქტორად მიიჩნევს ადამიანთა უკიდურეს დაძაბულობას. ადამიანები, — ამტკიცებს იგი, — ცხოვრობენ, საერთოდ, არა, როგორც ადამიანები, არამედ — როგორც სამუშაო ძალა. უკვე ბავშვობის ასაკშივე ის მაქსიმალურადაა გადატვირთული თავისი საქმიანობით, რაც ხელს უწყობს მასში სულიერების დათრგუნვას და მის გაქრობას.

ალბერტ შვაიცერი ეხება შრომის პროცესის გაუცხოების საკითხს (თუმცა, იგი ამ ტერმინს არ იყენებს). ადამიანი იძულებითი შრომის პროცესში გაუცხოებულია, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი შრომის პროცესში კი არ ამტკიცებს და ამკვიდრებს თავის თავს, არამედ — უარყოფს. თავისუფლად კი არ შლის თავის ფიზიკურ და სულიერ ბუნებას,

¹ Альберт Швейцер, Культура и этика, М., 1973, გვ. 40.

არამედ ქანცს აცლის თავის ფიზიკურ ენერგიას და ფიტავს საკუთარ სულიერ სამყაროს. ადამიანისათვის შრომა გარეგანი და იძულებითია, ამიტომ ის მხოლოდ შრომის პროცესის გარეთ გრძნობს თავის თავს საკუთარ „მე“-სთან შესაბამისობაში. ხდება რა უკიდურესი დამაბულობის მსხვერპლი, ადამიანი ინსტინქტურად ეძებს განმუხტვის საშუალებებს. იგი მძიმე სამუშაო დღის განმუხტვისა და დამაბულობის მოხსნას წიგნების კითხვაში ან სხვა ინტელექტუალურ საქმიანობაში კი არ ეძებს, რაც ყურადღების დიდ კონცენტრაციას მოითხოვს, არამედ — უსაქმრობაში, მსუბუქ გასართობებში, თავდავიწყების მოთხოვნილებებში. ზრდასრული, მომწიფებული ადამიანი ბავშვივით იქცევა, ბავშვობას უბრუნდება, იგი თამაშობანობით არის გატაცებული. თამაშისა და სერიოზული საქმის კეთების აღრევა, მისი აზრით, კულტურის კრიზისისა და გაუცხოების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია. ამასთან დაკავშირებით, შვაიცერი აღნიშნავს მასობრივი ზემოქმედების ფენომენს, რომელიც გლობალურად აქეზებს და წარმართავს ადამიანის ამ მოთხოვნილებებს. კაბარე, გასართობი ლიტერატურა (რასაც გერმანელები უწოდებენ) ჟურნალები და გაზეთები, სპორტი — ყოველივე ეს ხელს უწყობს და კიდევ უფრო აძლიერებს ადამიანში სულიერების საწყისის დაცემას, დაშლას და რღვევას და ასევე მას უდიდებობისა და უზრუნველობის ბეჭედს. სულიერების დეგრადაცია, შვაიცერის აზრით, უშუალოდაა დაკავშირებული სულ უფრო მზარდ ადამიანთა ურთიერთობის გათიშულობის ფენომენთან. ეს კი ნიშნავს ადამიანის გაუცხოებას ადამიანებისაგან, მის გაუცხოებას საზოგადოებისაგან.

„კულტურის ფსიქოლოგიური მუხრუჭის“ მესამე ფაქტორს, როგორც ამას შვაიცერი ამტკიცებს, წარმოადგენს ადამიანთა შეზღუდულობა. ამის მიზეზს ის ხედავს, უპირველესად, მეცნიერების მიღწევათა ზრდაში და ამ ზრდის შესაბამის სპეციალიზაციაში. „ადამიანის საქმიანობის ყველა სფეროში, — შენიშნავს შვაიცერი, — და ყველაზე მეტად, ვგონებ, მეცნიერებაში, ვიწრო სპეციალიზაციის საფრთხე როგორც ინდივიდისათვის, ასევე საზოგადოების სულიერი ცხოვრებისათვის სულ უფრო ცხადი ხდება. უკვე თავს იჩენს ის გარემოებაც, რომ ახალგაზრდობას ასწავლიან ადამიანები, რომლებიც არ გამოირჩევიან საკმარისი უნივერსალურობით, რათა გადაუშალონ მათ ცალკეულ კერძო მეცნიერებათა ურთიერთდამოკიდებულება და დაუ-

სახონ ჰორიზონტები ბუნებრივ მასშტაბებში“¹. სპეციალიზაციის სენს, შვაიცერის აზრით, იმდენად ღრმად აქვს გადგმული ფესვები, რომ მან მოიცვა ის სფეროებიც კი, რომლებიც, როგორც ჩანს, საესებით შეძლებდნენ მის გარეშე არსებობას (მაგალითად: ადმინისტრაციული მართვა, ცოდნის გადაცემა და ა. შ.).

ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ფაქტორის შედეგად შვაიცერი ასკვნის: უცილობელი აღმოჩნდა ადამიანის გაუფასურების, საყოველთაო გაუცხოების ფაქტი. ჩვენი საზოგადოება, მწუხარებით აღნიშნავს იგი, აღარ აღიარებს, რომ ადამიანებს, როგორც ასეთებს, გააჩნიათ ადამიანური ღირებულებანი. დღევანდელ საზოგადოებრივ ყოფიერებაში ადამიანი ციფრთა რიგია, მხოლოდ სტატისტიკური მასალაა. პიროვნული ინდივიდუალური საწყისი გამოდევნილია სხვადასხვა სოციალური ინსტიტუტისა და გაერთიანების მიერ. „ამგვარად, — დაასკვნის შვაიცერი, — ჩვენ შევავიწყეთ ახალ შუა საუკუნეებში, რადგან ნების თავისუფლება მთლიანად ამოღებულია ხმარებიდან. მილიონობით ინდივიდი უარს ამბობს აზროვნების უფლებაზე და ყველაფერში ხელმძღვანელობს მხოლოდ კორპორაციისადმი მიკუთვნებით და მოქმედებს, როგორც კორპორაციის წევრი“².

თანამედროვე ბურჟუაზიული საზოგადოების ყოფიერების მთავარ მახასიათებლად შვაიცერს მიაჩნია არა იმდენად ინტელექტუალური, რამდენადაც ეთიკური ხელვა. მისი აზრით, თანამედროვე ადამიანი უარს ამბობს არა მარტო საკუთარ აზროვნებაზე, არამედ საკუთარ ზნეობრივ მსჯელობაზე, ის უქვემდებარებს თავის ზნეობრიობას მასობრივ შეხედულებებს და ამგვარი სახით იხსნის ყოველგვარ პასუხისმგებლობას მომხდარის გამო, რის შედეგადაც ადგილი აქვს პიროვნების სრულ დემორალიზებას.

„თავისუფლებადაკარგული, გათიშულობისათვის განწირული, შეხედული ადამიანი დაეხეტებოდა არაადამიანურობის გზით. მან თავისი სულიერი თვითმყოფადობისა და ზნეობრივი მსჯელობის უნარის საკუთარი უფლებები გადასცა ორგანიზებულ საზოგადოებას. აწყდებოდა რა მისგან ყოველი ფეხის ნაბიჯზე წინააღმდეგობას კულტურის ჭეშმარიტ წარმოდგენათა დანერგვის გზაზე, თანამედროვე ადამიანი დღესაც, — ამ განწირულ უამს, დაეხეტება ამ განწირული გზით“.

1 Альберт Швейцер, Культура и этика, М., 1973, гл. 44.

2 იქვე, გვ. 49.

შვაიცერი, როგორც ვხედავთ, თავის მსოფლმხედველობის ნეგატიურ ნაწილში, ზოგადად სოლიდარობას უცხადებს მის თანამედროვე მთელ რიგ ბურჟუაზიულ მოაზროვნეებს. ეპოქის დიაგნოსტიკამ დააფიქსირა შემდეგი — თანამედროვე ბურჟუაზიულ ცივილიზაციაში გაუცხოების მატლმა დაიბუდა. ცივილიზაციას ღრღნის გაუცხოების ჭია. გაუცხოების მატლმა საფრთხე შეუქმნა არა მხოლოდ ამ ცივილიზაციის მრავალსაუკუნოვან ღირებულებებს, არამედ თვით მის არსებობასაც. შვაიცერი გამოსავალს ეძებს. მისთვის მიუღებელია გულხელდაკრეფილი იჯდეს და ელოდოს დასასრულს. ეს მის ნატურას არ შეეფერება. სწორედ ამით განსხვავდება იგი თავის თანამედროვეთაგან, რომელთაც ხელში ჩაიგდეს რა „აზრთა მბრძანებლის“ საპატიო ტიტული, ქადაგებენ აბსოლუტურ დაღუპვასა და ბედისადმი შეგუებას.

ალბერტ შვაიცერმა, ვიდრე კრიტიკული სიტუაციიდან გამოსავლის, საკუთარი თვალსაზრისის ჩამოყალიბებას შეუდგებოდა, მწვავედ გააკრიტიკა ის კონცეფციები, რომლებიც ვერ ამჩნევენ კულტურის კრიზისს, მის დაქანებას დაღუპვისაკენ და ღგანან გულუბრყვილო ოპტიმიზმის პოზიციაზე. მისთვის მიუღებელია როგორც ყალბი ოპტიმიზმი, ასევე ყალბი პესიმიზმი, რომლებიც სწორად აფიქსირებენ და ასაბუთებენ კულტურის კრიზისს, მაგრამ ვერ ხედავენ გამოსავალს შექმნილ სიტუაციაში.

საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, შრომაში „კულტურა და ეთიკა“ მრავლადაა ისტორიულ-ფილოსოფიური და ისტორიულ-ეთიკური ექსკურსი, დაწყებული ანტიკური ხანიდან თანამედროვეობით დამთავრებული. თანამედროვე ბურჟუაზიულ მოაზროვნეთაგან შვაიცერი, კერძოდ, მოიხსენიებს ა. ბერგსონს, ჰ. ჰერბერლენს და გ. კეიზერლინგს. ივალსაჩინოდ ახდენს მათ მიერ საყოველთაო მსოფლმხედველობის აგების მცდელობის სრული უნაყოფობის დემონსტრირებას. მაინც რაშია თვით შვაიცერის მცდელობის თავისებურება? მან აჩვენა რომ, თანამედროვე ფილოსოფია ჩიხშია მოქცეული და დასაღუპადაა განწირული. ის პირდაპირ და არაორაზროვნად მუშაობს დაწყვედილი, გაუცხოებული სინამდვილიდან ადამიანის გამოსვლის პროექტზე, რომელიც საკმაოდ ხატონად აქვს აღწერილი. საბჭოთა ფილოსოფოსის, ვ. ვ. პეტრიცკისადმი მიწერილ წერილში, იგი ზოგადად გადმოსცემს თავისი პროექტის შინაარსს: ჩემი ძირითადი შრომა, — აღნიშ-

ნავს შვაიცერი, — ფილოსოფიური გამოკვლევა „კულტურა და ეთიკა“. ეს გამოქვეყნდა 1923 წელს, გერმანიაში, ხოლო სულ მალე — ინგლისშიც. მასში მე ვიკვლევ ჩვენი კულტურის ეთიკური შინაარსის პრობლემას. კვლევისაკენ მიბიძგა ლევ ტოლსტოიმ, რომელმაც ჩემზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა. დავადგინე, რომ ჩვენს კულტურას საკმარისი ეთიკური საფუძველი არ გააჩნია. მაშინ იბადება კითხვა: რატომაა ეთიკის გავლენა ასე სუსტი ჩვენს კულტურაზე: ბოლოს და ბოლოს, შევძელი ამ ფაქტის ახსნა იმით, რომ არსებულ ეთიკას არანაირი ძალა არ გააჩნია, რადგან ის საკმაოდ რთული, გაუგებარი და არასრულყოფილია. ის შეისწავლის ჩვენს დამოკიდებულებას ადამიანებისადმი, ნაცვლად იმისა, რომ მისი შესწავლის საგნად იქცეს ჩვენი დამოკიდებულება ყოველი „პირობისადმი“, არსებულისადმი. ამგვარი თანამედროვე ეთიკა უფრო მარტივია და ბევრად უფრო ღრმავი, ვიდრე ჩვეულებრივი. მისი მეშვეობით შესაძლებელია სამყაროსთან სულიერი კავშირის დამყარება.

ამ მარტივი და ღრმა ეთიკის იდეა გადმოვიცი ლექციებზე უქსალის (შვეიცია) უნივერსიტეტში, შემდეგ კი კემბრიჯსა და პარაღში. მაშინვე მივხვდი, რომ მან იპოვა გზა ადამიანთა გულისა და გონებისაკენ. მან პოვა აღიარება როგორც ფილოსოფიაში, ასევე რელიგიაში. მას უკვე სკოლებში გადასცემენ და ბავშვებს სრულებით ბუნებრივად ეჩვენებათ იგი.

ყოველი ფილოსოფიისა და რელიგიის საბოლოო მიზანი ის არის, რომ აღუძრას რწმენა ადამიანებს ღრმა ჰუმანიზმის მიღწევისაკენ. ყველაზე ღრმა ფილოსოფია რელიგიური ხდება და ყველაზე ღრმა რელიგია ფილოსოფიურ აზროვნებად იქცევა. ისინი ორივე ასრულებს თავის დანიშნულებას მხოლოდ იმ შემთხვევაში თუ აღუძრავს ადამიანებს იმპულსებს, გახდნენ უფრო ადამიანურნი, ამ სიტყვის ყველაზე ღრმა მნიშვნელობით¹.

ამ სიტყვებში დასახულია შვაიცერის კონცეფციის ზოგადი დახასიათება. კონკრეტულად ჩვენ შევხებით ამ კონცეფციის ცენტრალურ პუნქტს, რომელიც გერმანელმა ჰუმანიტმა ფილოსოფოსმა დაახასიათა, როგორც სიცოცხლის წინაშე კეთილგონიერების ეთიკა“.

¹ Геттинг Г., Встречи с Альбертом Швейцаром, М., 1967, гл. 117—118.

შეაიცერის მიერ ეთიკური აზროვნებისადმი წაყენებული ძირითადი წესი დაყვანილია სამ პირობამდე: პირველი — ეთიკური აზროვნება, უპირველესად, არ უნდა შემოიფარგლებოდეს სამყაროს ეთიკური ინტერპრეტაციით; მეორე — ის არ უნდა გახდეს კოსმიური და მისტიური, არამედ გამომდინარეობდეს სამყაროს შინაგანი, სულიერი კავშირიდან; მესამე — მან თავიდან უნდა აიცილოს აბსტრაქტული აზროვნება, ანუ ყოველთვის იყოს კონკრეტული და დაკავშირებული ცოცხალ სინამდვილესთან.

მხოლოდ მაშინ დაძლეეს ეთიკური აზროვნება თავის შეზღუდულ თვალსაწიერს და გახდება უნივერსალური.

შეაიცერი განსაკუთრებით ხაზგასმით აღნიშნავს ზნეობრივი შედეგებისა და ჭეშმარიტების იგივეობას. ჭეშმარიტი აზროვნება კი, მისი აზრით, აუცილებლად გადაიზრდება განცდაში, რომელიც შემეცნებას შესძინს სამყაროსთან შინაგანი კავშირის შეგრძნებას. სწორედ აქ, შეაიცერის მიხედვით ხდება გადამწყვეტი შემობრუნება თითოეული პიროვნების ცხოვრებაში. სამყაროსთან შინაგანი კავშირი ბადებს ადამიანში ცხოვრების მიმართ მოწიწების გრძნობას და პირველად მას გაუცხოების ჩიხიდან გამოსვლის შესაძლებლობას აძლევს.

დეკარტეს დებულებას, — „მე ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ“ (Cogito ergo sum), შეაიცერი უპირისპირებს ფილოსოფიური შემეცნების განსხვავებულ საწყისს, რომელიც მან ასე ჩამოაყალიბა: „მე ვარ სულიერი არსება, რომელსაც სურს სიცოცხლე“, „მე ვარ სიცოცხლე, ცოცხალთა შორის, რომელსაც სურს ცხოვრება“. უნდა დაიძლიოს „რაციონალური ტიპის“, „კარტიზიანული ადამიანი“. აქ მას არ აკმაყოფილებს ი. კანტის ეთიკური კატეგორიული იმპერატივი: „მოიქეცი ისე, რომ შენი ქცევა გამოდგეს საყოველთაო ქცევის ნორმად“. მისი აზრით, იგი აბსტრაქტული და ფორმალურია, დაცლილია კონკრეტული შინაარსისაგან. მისი აზრით, საყოველთაო ქცევის ნორმად უნდა იქცეს: „თავყანისცემა სიცოცხლის წინაშე“. (Ehrfurcht vor dem). აქედან გამომდინარე, იგი აყალიბებს ზნეობრიობის ძირითად პრინციპს: „მოიქეცი ისე, რომ შენმა მოქმედებამ ხელი შეუწყოს სიცოცხლის შენარჩუნებას და განვითარებას“! იგი საფუძვლად უნდა დაედოს ახალ ეთიკას, რომლისგანაც უნდა გამომდინარეობდეს ყველა ეთიკური კატეგორია. გამომდინარე აქედან, ყოველივე, რაც სიცოცხლის შენარჩუნებას და განვითარებას ემსახურება, არის სიკეთე. ყო-

ველივე, რაც ანადგურებს სიცოცხლეს ან წინ ეღობება მას, არის ბოროტება.

ადამიანი ჭეშმარიტად ზნეობრივი მხოლოდ მაშინაა, — ამტკიცებს შვაიცერი, — როდესაც ის ემორჩილება შინაგან ნებას, — დაეხმაროს ნებისმიერ სიცოცხლეს და თავი შეიკავოს იმისაგან, რაც მიაყენებს რაიმე ზიანს სიცოცხლეს. ეს ნების ისეთი პრინციპია, რომელსაც კონკრეტული ადამიანის მიზნებისა და ინტერესებისაგან დამოუკიდებელი ღირებულება გააჩნია. იგი არ ემყარება სუბიექტურ მიზნებს, რომლებსაც მხოლოდ ჩემთვის აქეთ ღირებულება, არამედ ყველა გონიერი არსებისთვის აქვს მნიშვნელობა. აქედან გამომდინარე, შვაიცერის კატეგორიული იმპერატივის ფორმულას თუ კანტის იმპერატივის პერიფრაზირების თვალსაზრისით ჩამოვაყალიბებთ, დაახლოებით, ასეთი სახით წარმოჩნდება: „ყოველთვის მოეყარე ყოველგვარ სიცოცხლეს, როგორც მიზანს და არასოდეს, როგორც მხოლოდ საშუალებას“. ეს უნდა განვიხილოთ როგორც საყოველთაო ეთიკური კანონი, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება თავისუფლების საკითხს. „ადამიანს არ უნდა აინტერესებდეს ის, რამდენად იმსახურებს ესა თუ ის სიცოცხლე მის ძალისხმევას, არც ის, შეუძლია თუ არა მას, შეიგრძნოს და დააფასოს მისი სიკეთე. მისთვის წმინდა უნდა იყოს სიცოცხლე როგორც ასეთი, ამიტომ ის არ მოწყვეტს არც ერთ ფოთოლს ხიდან, არც მოტეხს არც ერთ ყვავილს და ფეხს არ დააბიჯებს არც ერთ მწერს. ზაფხულის დამეს ნათურის შუქზე მუშაობისას, მას ურჩევნია დახუროს ფანჯრები და იჯდეს დახუთულ ოთახში, ოღონდ არ ნახოს, როგორ დაეცემა მის მაგიდაზე თუნდაც ერთი ფრთებშეტრუსული ფარვანა“¹.

მთავარია, შენიშნავს შვაიცერი ნათქვამის კომენტარებისას, არავინ შეუშინდეს დაცინვას სენტიმენტალობის გამო. ეს სენტიმენტალობა კი არა, არამედ ზნეობრივი პასუხისმგებლობაა. აქედან გამომდინარე, შვაიცერი ასე განსაზღვრავს ეთიკას: „ეთიკა არის უსაზღვრო პასუხისმგებლობა იმაზე, რაც ცოცხლობს“. რატომ ეკისრება ადამიანს პასუხისმგებლობა? რატომ უნდა მოიქცეს ადამიანი ასე და არა სხვაგვარად? ეს საკითხი, მორალური თავისუფლების პრობლემას უკავშირდება. ადამიანი, როგორც თავისუფალი არსება, თავის მოქმედებაზე მორალურად პასუხისმგებელია. „ვალდებული ხარ, რადგან

¹ Альберт Швейцер, Культура и этика, М., 1973, гл. 307.

შეგიძლია“, „ვალდებული ხარ, რადგან არჩევანის შესაძლებლობა გააჩნია“. ადამიანს არ ევალება იმის კეთება, რაც მის შესაძლებლობას აღემატება. შეძლების უნარი იმთავითვე მიუთითებს ვალდებულების აღების უნარზე. შეიძლება ითქვას, თავისუფლების გარეშე არავითარი მორალური კანონი არ არსებობს. თავის მხრივ, მორალური კანონის არსებობა თავისუფლების გამოვლენის აუცილებელი პირობაა. ზნეობრივი მოვალეობა და პასუხისმგებლობა თავისუფლების გამოვლენის უმაღლესი ფორმაა. ეს განსაზღვრება შვაიცერის აზრით, „არა მარტო გააზრებული, არამედ ღრმად გაცდილიც უნდა იყოს. მაშინ ის მიაწოდებს ადამიანს უსაზღერო სასიცოცხლო და კულტურულ შემოქმედებით ენერგიას, გამოუმუშავებს მას განსაზღვრულ გონებაგანწყობილებას, უბიძგებს მას წინსვლისაკენ“¹. მისი აზრით, სულაც არაა სავალდებულო, რომ ეს გონებაგანწყობილება გაფორმდეს რაღაც ნორმად ეთიკურ მსოფლმხედველობაში. მან უნდა იცოცხლოს ხალხში როგორც ცოცხალმა ნებელობითმა იმპულსმა. რომელიც მუდმივად უბიძგებს და წარმართავს მათ თვითსრულყოფისაკენ. ამასთანავე, უახლოეს მომავალში უნდა გაცხადდეს, რომ ეთიკაში ლაპარაკია არა უბრალოდ პიროვნული ქცევის ნორმებზე, არამედ, საერთოდ, ადამიანურ სოლიდარობაზე. ასევე უნდა გაცხადდეს, რომ სიკეთე არის პირადი და სოციალური აქტივობა. სიცოცხლის წინაშე თავყვანისცემის ეთიკა, — ასკვის შვაიცერი, — გვაძლევს იარაღს ილუზორული ეთიკისა და ილუზორული იდეალების წინააღმდეგ საბრძოლველად, მაგრამ ძალას ამ ეთიკის განსახორციელებლად ვიძენთ მხოლოდ მაშინ, როცა ჩვენ, თითოეული, ცხოვრებაში დავიცავთ ჰუმანურობის პრინციპებს. მხოლოდ მაშინ, როცა უმრავლესობა გონებითა და ქცევით აღარ უბიძგებს ჰუმანურობას სინამდვილესთან პოლემიკისაკენ, ჰუმანურობას აღარ ჩათვლიან სენტიმენტალურ იდეად. იგი გახდება ის, რაც უნდა იყოს ადამიანისა და საზოგადოების მრწამსის საფუძველი“².

ასე ესახება ალბერტ შვაიცერს კულტურის კრიზისიდან გამოსვლისა და გაუცხოების დაძლევის გზები.

უმართებულოდ მიგვაჩნია ზოგიერთი მკვლევრის მტკიცება, თითქოს შვაიცერი ეპიგონია, იგი ახალს არაფერს ამბობს და იმეორებს მხოლოდ იმას, რაც მანამდე იყო გააზრებული და ნათქვამი! სამარ-

1 Альберт Швейцер. Культура и этика, М., 1973, გვ. 309.

2 იქვე, გვ. 308.

თლიანობა მოითხოვს ვთქვათ, ეპიგონურ ეპოქაში შვაიცერი გამოირჩეოდა კულტურის კრიზისისა და გაუცხოების საკითხების ორიგინალური გააზრებით და მათი დაძლევის გზების ძიებით. სხვა საკითხია, რამდენად არის მისი პროექტი ეფექტური კრიზისის დაძლევისა და გაუცხოების მოხსნის საკითხში.

შევაფასოთ რამდენად ეფექტურად განახორციელა მან მის წინაშე დასახული ამოცანა. უნდა ითქვას, რომ შვაიცერმა პროგრამის პირველი ნაწილი სრულყოფილად განახორციელა. სრულყოფილად წარმოაჩინა კულტურის კრიზისისა და გაუცხოების ფენომენი, სწორად მიუთითა კულტურის გაუცხოების ძირითად ნიშნებზე და მიზეზებზე. მართებულად შენიშნა, რომ ადამიანის გონის არსობრივ ძალას კულტურის სხვადასხვა ელემენტის: მეცნიერება, ხელოვნება, რელიგია, ზნეობა, ფილოსოფია შეესაბამება, რომლებსაც თავიანთი სპეციფიკური ღირებულება და ფუნქცია გააჩნიათ, ერთიანი კულტურის სისტემაში¹. სიღრმისეულად ჩაწვდა იმ გარემოებას, რომ ადამიანის რომელიმე გონითი არსობრივი ძალის მაქსიმალურ რეალიზაციას (ამ შემთხვევაში მეცნიერების) თან სდევს სხვა არსობრივ ძალთა შეფერხება, რის გამოც ირდევია კულტურის ელემენტთა ღირებულებითი ჰარმონიულობა და საბოლოო ჯამში კი კულტურის მთლიანობა. სწორედ ამაში დაინახა კულტურის კრიზისისა და გაუცხოების არსი. სწორად განსაზღვრა ზნეობის როლი კულტურის სისტემაში. ზნეობა გაიაზრა, როგორც კულტურის საფუძველი და მას გონის ღირებულებათა იერარქიაში განმსაზღვრელი ადგილი მიუჩინა. მართალია შვაიცერი, როცა აღნშინავს, რომ ზნეობის დეფიციტის დონე განსაზღვრავს კულტურის გაუცხოების ხარისხს.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და ღირებულია კულტურის სისტემაში ფილოსოფიის ადგილისა და როლის შვაიცერისეული გააზრება. ფილოსოფია წარმოდგენილია როგორც კრიტიკული გონი, რომელიც აღმოაჩენს და აწესრიგებს კულტურის ღირებულებათა სისტემას. მას ეკისრება კულტურის ქმნადობისა და წარმართვის ფუნქცია.

ფილოსოფია, თავისი არსიდან გამომდინარე, ქმედითი უნდა იყოს. მან უნდა შესძლოს კულტურის ძირითადი პრინციპების გამართლება ან უარყოფა. შვაიცერი ფილოსოფიის განსაკუთრებულ პასუხისმგებ-

¹ იხ. ა. ყულიჯანიშვილი, კულტუროლოგია. თბ., 2001, გვ. 91—130.

ლობაზე მიუთითებს და სავსებით სწორად მიანიშნებს მისი თანადროული ფილოსოფიის ბრალეულობაზე კულტურის კრიზისისა და გაუცხოების არსების საკითხთან დაკავშირებით. ფილოსოფია, რომელიც ვერ ასრულებს თავის კრიტიკულ მსოფლმხედველობრივ ფუნქციას, მართლაც შეიძლება გასდეს კულტურის გაუცხოების ერთ-ერთი მიზეზი. ეს, უპირველესად, ეხება პოზიტივიზმს და პოზიტივისტური ხასიათის ფილოსოფიურ მიმართულებებს, (ნეოპოზიტივიზმი, პრაგმატიზმი, პოსტპოზიტივიზმი), რომლებმაც ფილოსოფიას მეცნიერებათა მიერ მიწოდებული მასალის აღწერის მიღმა საერთოდ გასვლის უფლება აუკრძალეს, ხელი ააღებინეს მეტაფიზიკურ პრობლემებზე მსჯელობისაგან, რადგან იგი უსაზრისოდ გამოცხადდა. მეცნიერების კრიტიკრიუმად სარგებლიანობა გამოცხადდა. ფილოსოფიამ დაკარგა მსაჯულის ფუნქცია და იგი გახდა მეცნიერების მსახური და ხელობად იქცა. ეჭვს გარეშეა, ასეთი ფილოსოფია ხელს შეუწყობდა კულტურის კრიზისის წარმოშობას და გაუცხოების გამყარებას. ცხადია, ამგვარი ფილოსოფიისადმი ბრალეულობის წაყენება შვაიცერის მიერ, სავსებით გასაზიარებელი და მისაღებია.

განსაკუთრებით აღნიშვნის ღირსია შვაიცერის დამოკიდებულება ჰეგელის ფილოსოფიისადმი. მისთვის მიუღებელია ჰეგელის რაციონალური ფილოსოფია და, უნდა ითქვას, ამის საკმაოდ საფუძველიც არსებობს. საქმე ისაა, რომ ჰეგელის პანლოგისტურ-რაციონალური ფილოსოფიის გრანდიოზულ სისტემაში ინდივიდის ადგილი უმნიშვნელოა. ჯერ კიდევ ადრე, ს. კირკეგორმა ჰეგელის ფილოსოფიის სისტემაში ნათლად დაინახა ერთეულის (ინდივიდის) უფასურობა ზოგადთან მიმართებაში. მან ეს ხატოვნად გამოხატა დებულებაში: „ჰეგელის მიერ აგებულ გრანდიოზულ ოქროს სასახლეში, ადამიანს არ ეცხოვრება“.

შვაიცერზე კირკეგორის გავლენა აშკარაა, მისი მიზანია ინდივიდუალური ადამიანი აღდგენილ იქნეს სრულ უფლებაში, გაათავისუფლოს იგი ზოგადის ტირანისაგან. აბსოლუტური გონის ჰეგელისეული საწყისი პრინციპი, საიდანაც გამომდინარეობს არაგონიერი გაუცხოებული სინამდვილე, მისთვის მიუღებელია.

შვაიცერის მსოფლმხედველობის პირველადი, საწყისი პრინციპია სიცოცხლის ფაქტი, ხოლო აზროვნება—მეორადი. დეარტეს ფორმულა, რომელიც ჰეგელის ფილოსოფიის ქვაკუთხედი — „ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ (Cogito ergo sum)“, უპირისპირებს ახალ ფორ-

მულას: „მე ვარ სიცოცხლე“, ვცოცხლობ, მაშასადამე, ვაზროვნებ“ (vor dem leben).

ალბერტ შვაიცერი სიცოცხლის პირველადობის პრინციპიდან ცდილობს პიროვნების გადარჩენას, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მის საწყის პრინციპს, ონტოლოგიური დაფუძნება-დასაბუთება აკლია. ამოსავალი დებულების დასაბუთების მოთხოვნა კი ფილოსოფიის არსებიდან გამომდინარეობს. სწორედ ამით განსხვავდება იგი მითოლოგიური მსოფლმხედველობისაგან. სიცოცხლის ფაქტიდან, სიცოცხლის პირველადობის დეკლარირება საქმეს ვერ შევლის. ფაქტს თვითონ სჭირდება გამართლება, არსებობის უფლების მოპოვება, კარტეზიანული პრინციპის გადალახვა იმიტომ არის შეუძლებელი, რომ აზროვნება აზროვნებით აფუძნებს თავისთავს. სწორედ ამიტომაც დეკარტეს პრინციპი შეუვალი, შვაიცერის პრინციპი კი ჰაერშია გამოკიდებული, მას არ ახასიათებს აუცილებლობა და საყოველთაობა. საუბედუროდ, აქ საქმეს ვერ უშველის სიცოცხლის ირაციონალურად გამოცხადება, რადგან ირაციონალურიც რაციონთა პირობადებული და განსაზღვრული, ამიტომ ირაციონალური რაციონალური ირაციონალიზმია. კანტის აზროვნებაც არ ეყო სიცოცხლის სუბსტანციოლობა დაესაბუთებინა და აცხადებდა, სიცოცხლის ახსნა და დასაბუთება შეუძლებელია. ეს ეხება არა მხოლოდ შვაიცერს, რომელიც ნაკლებად შეიძლება ჩაითვალოს სიცოცხლის ფილოსოფიის კლასიკურ წარმომადგენლად, არამედ მთლიანად სიცოცხლის ფილოსოფიას.

ალბერტ შვაიცერი კარგად ხედავს, რომ რაციონალური აზროვნებით ვერ გამართლდება სიცოცხლე და, საერთოდ, არსებული სინამდვილე, ამიტომ მას იერიში მიაქვს ჰეგელის ფილოსოფიის ფუძემდებლურ დებულებაზე: „ყოველივე ის, რაც ნამდვილია, გონიერია, ყოველივე გონიერი ნამდვილია“. ჰეგელმა ამით ტოლობის ნიშანი დასვა გონებასა და ცხოვრებას შორის. შვაიცერი თვლის, რომ სინამდვილისადმი გონიერების მიწერით, მან ფაქტობრივად გაამართლა არსებული გაუცხოებული სამყარო და ამ სამყაროში გაუცხოებული ადამიანის არსებობა. გონიერი მართლაც უნდა იყოს ნამდვილი, მაგრამ რეალური სამყარო, მისი აზრით, არაგონიერია. იგი თვლის, რომ ჰეგელის დებულება წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა. რეალურად კი სწორედ ის არის ცხოვრებისეული, რაც არაგონებრივია. ყველაფერი

ეს სწორია, მაგრამ ჩვენ მიგვაჩნია, რომ შვაიცერი ბოლომდე ვერ ჩასწვდა ჰეგელის ამ დებულების ნამდვილ არსს. საქმე ისაა, რომ ჰეგელთან სინამდვილის და ნამდვილობის კატეგორიის შინაარსი იგივეობრივი არ არის. სინამდვილე (რეალობა) ჰეგელთან არის ის, რასაც არსებობა გააჩნია, მაგრამ არსება არა. ე. ი. სინამდვილე მასთან არის უარსო არსებობა. ნამდვილობის კატეგორია კი ჰეგელთან არსებისა და არსებობის უშუალოდ ქცეული ერთიანობაა. მასთან ნამდვილია მხოლოდ ის, რასაც თავისი არსის შესაბამისი არსებობა გააჩნია. გაუცხოების ძირითადი შინაარსიც სწორედ ის არის, რომ ადამიანს დაკარგული აქვს თავისი არსი, ადამიანს თავისი არსის შესაბამისი არსებობა არ გააჩნია. ჰეგელი ნამდვილობაში გულისხმობს არა უბრალო რეალური ფაქტის არსებობას, არამედ იმას, რაც ღვთაებრივია სუბსტანციურ ტოტალობაში. ჰეგელთან არსების არ მქონე არსებული არადღვთაებრივია და, ამდენად, არაგონიერი, ამიტომ იგი არ იმსახურებს არსებობას და უნდა განადგურდეს. ჯერ კ. ჰაინე, შემდეგ მარქსი ჩაწვდნენ ჰეგელის ამ დებულების ნამდვილ შინაარსს და იგი საწყაროს გარდაქმნის მისეული თეორიის ფუძემდებლურ დებულებად აქცია.

შვაიცერის არგუმენტი ჰეგელის ფილოსოფიის ბრალეულობაზე, ამ შემთხვევაში მიზანს ვერ აღწევს და მაინც უნდა ითქვას, რომ ცხოვრების რეალური პროცესი გაცილებით მძიმე და ტრაგიკულია, ვიდრე ეს ჰეგელმა წარმოადგინა და ამამი გონებამ უნდა აგოს პასუხი, რადგან იგი გონების პროდუქტია. სწორედ ამიტომ აუჯანყდა ნიცშე გონებასა და მის პროდუქტებს: სამართალს, მორალს, რელიგიას და ა. შ. თუმცა, ამან უკეთესი შედეგი ვერ მოგვცა. პასუხისმგებლობისა და რწმენის გარეშე დარჩენილმა თავისუფალმა ადამიანმა უფრო დიდი ტანჯვა და უბედურება მოუტანა თავის თავს და კაცობრიობას. „ადამიანი დაწყველილი აღმოჩნდა თავისუფლებით“ (სარტრი). გონებისაკენ მიმავალ შარავზის გადახერგვამ, საქმეს ვერ უშველა, საზოგადოება კვლავ დარჩა გაუცხოების, უთანასწორობის, სიძულვილისა და ძალადობის ასპარეზად.

შვაიცერი აცნობიერებს ამ მდგომარეობას და ეძებს გამოსავალს, რათა დააფუძნოს ახალი ეთიკა. იგი გარკვეული სიძნელის წინაშე დგება. ადამიანის გაუცხოება მისთვის ყოფიერების საზრისის დაკარგვაა. ისიც ფაქტია, რომ სიცოცხლე ირაციონალურია, ინსტინქტია, ნებაა, საზრისი კი — რაციონალური. ისინი თავისი ბუნებით, გამო-

რიცხავენ ერთმანეთს და თითქოს შეუძლებელი უნდა იყოს მათი სინთეზი. სიცოცხლის საზრისი, ძიება რაციონალურად უსაზრისოდ ჩანს და ადამიანს ამ მხრივ სხვა ცოცხალ არსებასთან მიმართებაში არავითარი უპირატესობა არა აქვს. შვაიცერს კარგად ესმის ეს ვითარება და ადამიანური სიცოცხლის ღირებულებით კი არ იფარგლება, არამედ სიცოცხლის ყოველგვარი სახეობა მისთვის ღირებულია და აყალიბებს კატეგორიული ხასიათის დებულებას: „თაყვანისცემა სიცოცხლის წინაშე“ (Elrfurcht Vordem leben) ადამიანმა, როგორც გონიერმა არსებამ, ყოველი ცოცხალის არსებობა უნდა გაამართლოს და საზრისიანობა მიანიჭოს. ნიცშესაგან განსხვავებით, სადაც ადამიანის სიცოცხლის საზრისი ზეკაცია, ძალაუფლებისაკენ ძალუმაღ შემართული ადამიანი, რომელსაც არ აკაეებს არავითარი ზნეობრივი თუ რელიგიური ნორმები, შვაიცერი ცდილობს სიცოცხლის სტიქია შეაჩეროს, შეზღუდოს ზნეობრივი და რელიგიური ნორმებით და ამით მიანიჭოს სიცოცხლეს საზრისი. რაციონალობის მგმობი შვაიცერი ახალ რაციონალობას აფუძნებს. ერთი მხრივ, იგი კანტის მორალურ იმპერატივს დაესესხება, ამარტივებს მას, აფართოებს მისი მოქმედების არეალს და კოსმიურ განზომილებაში გადაჰყავს. ცდილობს კანტის ფორმალურ იმპერატივს მისცეს კონკრეტული შინაარსი. მეორე მხრივ, იგი ადამიანის სულის ღვთაებრივი წარმოშობის ქრისტიანული იდეას იზიარებს და მათი „სინთეზის“ საფუძველზე აყალიბებს ახალ უნივერსალურ კოსმიურ ეთიკას, რომელსაც „სიცოცხლისადმი თაყვანისცემის ეთიკას“ უწოდებს.

შვაიცერის ეთიკა ინდივიდუალური მოქმედების ეთიკაა, რომელიც თავისი შინაარსით „რაციონალურ-მისტიკური“ ხასიათისაა. სიცოცხლის საწყისებზე დაფუძნებულ ეთიკას სასურველი შედეგის მოცემა არ შეუძლია. სიცოცხლის დაუოკებელი ნება ზნეობრიობის წინააღმდეგ არის მიმართული. თავის მხრივ, მორალი შინაგანად ყოველთვის გულისხმობს სიცოცხლის შეჩერებისა და შეზღუდვის პათოსს. სწორედ ზნეობისა და სიცოცხლის ამ კოლიზიის ღრმა გააზრებამ ათქმევინა ნიცშეს: „მორალი არის სიცოცხლის დეკადანსი“. შვაიცერის ეთიკა ეწინააღმდეგება თვით ქრისტიანულ მორალს, სადაც სიცოცხლე ცოდვასთან არის თანაზიარი და სიცოცხლისთვის ზრუნვა და რუდუნება უმძიმეს ცოდვად არის მიჩნეული (ნეტარი ავეუსტინე). ზნეობას, როგორც მოქმედებისა და თავისუფალი ნების ნორმას, წაღვეკავს სიცოცხლის სტიქიონი. ამავე ღროს, უნდა აღინიშნოს, რომ

სიცოცხლეს, სიკვდილთან მიმართებაში, უფრო მეტი მყარი, რაციონალური საფუძველი არ გააჩნია. ამიტომ შვაიცერის ზნეობრივი იმპერატივი: „მოიქეცი ისე, რომ შენმა ქცევამ ხელი შეუწყოს ყოველგვარი სიცოცხლის შენარჩუნებას და განმტკიცებას“, მხოლოდ მოწოდებად გამოდგება. მას არა აქვს ზნეობრივი კანონის ძალა, რადგან მოკლებულია აუცილებლობასა და საყოველთაობას.

შვაიცერის ეთიკა, კანტის ეთიკის მსგავსად, მოვალეობის ეთიკაა. მისი ცდა, კონკრეტულის შინაარსით შეავსოს კანტის ფორმალური ზნეობრივი იმპერატივი და ამით დაძლიოს იგი, მარცხით მთავრდება. კანტის ეთიკის ძალა სწორედ მის ფორმალურობაში მდგომარეობს. ფორმალურობა ანიჭებს მას აუცილებლობასა და საყოველთაობას და ამიტომ ის იძენს ზნეობრივი კანონის ძალას.

ალბერტ შვაიცერისთვის მიუღებელია ჰეგელის ეთიკაც და ამის საკმარის საფუძველიც არსებობს. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ გონის განვითარების ვერტიკალში, მას არ უკავია სათანადო ადგილი, მეორეც, ზნეობა მასთან „მეტაფიზიკურ სიცოცხლეზეა“ დაფუძნებული. „მეტაფიზიკური სიცოცხლე“, თავის მხრივ, „მეტაფიზიკურ დიდებას“ მოითხოვს და ადამიანის მოქმედება დიდების კეთებას ეფუძნება, რომლის იმპერატივია: „მოიქეცი ისე, როგორც ამას ითხოვს დიდება“. აქედან კი სულ მცირე მანძილია მორალის ნიცშესეულ გაგებამდე.

ალბერტ შვაიცერის ნააზრევში ყველაზე სუსტად წარმონაღო პრობლემის სოციალური ასპექტი. მან ვერ გაიგო სოციუმის არსი, მისი როლი კულტურის კრიზისსა და ადამიანის გაუცხოების საქმეში. ადამიანი სოციუმში იბადება და მასში ფორმდება როგორც ადამიანად, ასევე გაუცხოებულ არსებად. „ადამიანი საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ანსამბლია“, — აღნიშნავს მარქსი და როგორ დამოკიდებულებასაც არ უნდა ვიჩინდეთ მის მიმართ, ეს დებულება სწორია. ბიბლიაც ხომ ასე იაზრებს ადამიანს. ადამი ევასთან ურთიერთობაში ყალიბდება ადამიანად. ადამის თავისუფალი მოქმედება ცოდვასთან აღმოჩნდა თანაზიარი და პირველი ადამიანიც დაიბადა. სწორედ ეს ჰქონდა სარტრს მხედველობაში, როცა ამბობდა: „ადამიანი დაწყვეტილია თავისუფლებით“. ღვთისაგან მიტოვებულს, სოციუმში „გადადებულ“ (ჰაიდეგერი) თავისუფალ არსებას უნდა ეწოდოს ადამიანი. ამიერიდან ადამიანი იწყებს სოციუმის მორგებას, მის „მოწესრიგებას“, ქმნის სოციალურ ნორმებს, სოციალურ ჯგუფებს, სოციალურ

ორგანიზაციებს, ინსტიტუტებს, სახელმწიფოს და ა. შ. მასზე ხდება დამოკიდებული. ღვთისაგან გაუცხოებული ადამიანი სოციუმში ქმნის კულტურას, სწორედ კულტურაში ახორციელებს თავისთავს, ან უარყოფს მას. კულტურის კრიზისისა და ადამიანის გაუცხოების არსი სწორედ ამაში უნდა ვეძებოთ. „ჯოჯოხეთი ეს არის სხვა“, — ამბობს სარტრი და მასში სოციუმს გულისხმობს. სწორედ ამ ჯოჯოხეთურ სოციუმში, — ჰეგელის სიტყვებით რომ ვთქვათ, — „ბახუსურ ორგიაში, რომლის ყველა მონაწილე მთვრალია“, იხარშება ადამიანისა და კულტურის ბედი. ამ ვითარებაში მას სჭირდება მახვილი თვალი და წარმმართველი გონი. რათა სწორი მიმართულებით წარმართოს ადამიანისა და კულტურის განვითარება. ეს მახვილი თვალი და წარმმართველი გონი არის ჭეშმარიტი ფილოსოფია.

შვაიცერი ხედავს სოციუმის როლსა და მნიშვნელობას ადამიანისა და კულტურის გაუცხოების საქმეში. სწორად მიუთითებს საზოგადოების მიერ პიროვნების ნიველირების ფაქტზე, „ორგანიზაციის ადამიანის“ — გაუცხოებულ მდგომარეობაზე, იძულებით შრომაზე და ა. შ., მაგრამ არაფერს ამბობს სოციუმის შეცვლაზე და მის როლზე გაუცხოების დაძლევის საქმეში. ჩვენ შორსა ვართ იმ აზრისაგან, რომ შესაძლებელია იმდაგვარი სოციუმის კონსტრუირება, სადაც მთლიანად მოიხსნება და დაიძლევა გაუცხოება, ეს პრინციპულად შეუძლებელია, ამიტომ იყო სოციუმის კომუნისტური მოდელი მცდარი და უტოპიური. კაცობრიობის ისტორია ასაბუთებს, რომ შეუძლებელია შეიქმნას სოციუმის ისეთი მოდელი, სადაც სრულიად იქნება დაძლეული გაუცხოება, მაგრამ შესაძლებელია სოციუმის ისეთი რეკონსტრუქცია, სადაც მეტ-ნაკლებად შემცირდება გაუცხოების ხარისხი. უნდა დავეთანხმოთ მაქს ვებერის მოსაზრებას: „ადამიანი თავის განვითარების გზაზე სოციუმში ვერასოდეს დააღწევს თავს ფორმალური რაციონალობის პრინციპს, რომელიც წარმოადგენს გაუცხოების წყაროს, რადგან იგივე პრინციპი საზოგადოების პროგრესის საფუძველია. სწორედ ამიტომ არის გაუცხოება ადამიანის ბედი.

ონტოლოგიური თვალსაზრისით, წინააღმდეგობა ადამიანის რეალიზირებულ და შესაძლებლობაში არსებულ ძალთა შორის უსასრულო პროცესია. კულტურის რომელიმე სფეროში განხორციელებული არსობრივი ძალა ან აბრკოლებს, ან უპირისპირდება კულტურის სხვა სფეროში განხორციელებულ ძალას. ვიტალური ინტერესები ხელს უწყობს მეცნიერების განვითარებას და, პირიქით, მეცნიერების ინტე-

რესები ეწინააღმდეგება რელიგიისა და მორალის ინტერესებს და ა. შ. სწორედ ამაში ვლინდება გაუცხოების თვით დადგენისა და მოხსნის ისტორიული პროცესის შინაარსი.

ასეთია, საზოგადოდ და მთლიანად ალბერტ შვაიცერის შეხედულებანი. ჩვენ არ შეგვიძლია არ ვაღიაროთ მისი დიდი ღირსებები, განსაკუთრებით ბურჟუაზიული აზრის სხვა ქმნილებათა ფონზე, რომლებიც აღიარებენ რა ინდუსტრიულ სამყაროში კულტურის კრიზისის ფაქტსა და გაუცხოების შემზარავ ზრდას, გეთავაზობენ ან შევიყვართ ეს ბედისწერა (*amor fati*-შპენგლერი), ან მივაძინოთ სინამდვილის ჩვენეული კრიტიკული აღქმა.

შვაიცერის მსოფლმხედველობა გვიზიდავს გაუცხოებული სინამდვილის უღმობელ ხასიათთან შეურიგებლობით, ბრძოლის პათოსით, პასუხისმგებლობის მაღალი და შეუნელებელი გრძნობით, განსაკუთრებული ჰუმანურობით. ეს ყველაფერი ასეა, მაგრამ ანალიზის სისრულე და რეალური განწყობა მოითხოვს საბოლოო შეფასებას. ასეთი დასკვნის გაკეთება კი გვიბიძგებს ვაღიაროთ შვაიცერის მოძღვრების უსუსურობა და უტოპიურობა.

XX საუკუნის დიდი ჰუმანისტი, რომელმაც ომი გამოუცხადა გაუცხოებას მის ყველა ფორმაში, მართალია, სასტიკად სძულს აბსტრაქტულობის ნებისმიერი გამოვლინება, მაგრამ საქმეში თავად ამჟღავნებს ამ აბსტრაქტულობის საკმაო წილს. რას წარმოადგენს შვაიცერის ყველა ცნება, თუ არა აბსტრაქციებს, რომელიც მისი ეთიკური ოპტიმიზმის საფუძველზე ძვეს. სიცოცხლე, ჰუმანურობა, ზნეობა შვაიცერის მიხედვით — ეს არის სიცოცხლე საზოგადოდ, ჰუმანურობა საზოგადოდ, ზნეობა საზოგადოდ. შვაიცერს საკმაოდ შეგნებულად ადარებდნენ ღონკიხოტს. ის მართლაც გვაგონებს ბოროტებასთან შერკინებულ რაინდს, მაგრამ ბოროტება, რომელსაც იგი ებრძვის, აბსტრაქტული ბოროტებაა, ბოროტებაა საზოგადოდ. კონკრეტული სოციალური პოზიციებიდან მიდგომის სრულმა უგულებელყოფამ მის კონცეფციას განყენებულობისა და ილუზიურობის ბრკე გადააფარა და ეჭვქვეშ დააყენა მისი საფუძველიანობა. განა ამ მოაზროვნის ბოროტ დაცინვად არ გამოდგა მთელი მე-20 საუკუნე თავის ომებითა და მილიონობით ადამიანთა მსხვერპლით. შვაიცერის მო-

წოდებანი ჭიალუების ან ფარვანების დაცვისაკენ ამ უდიდესი მსხვერპლის ფონზე, რბილად რომ ითქვას, უსუსურად გამოიყურება.

შვაიცერთან გაუცხოება ქარის წისქვილივით იყო. ის დონკინხოტივით მედგრად და თავგამოდებით ებრძოდა მთელი ცხოვრება მას და მიუხედავად მისი თავგანწირვის და კატმოყვარე ქმედებებისა, ვერ ხედავდა, რომ რეალური გაუცხოება კვლავაც შთანთქავდა სინამდვილეს.

ცოალა ხინთიზიძე

ახალი საზოგადოების პროექტი პ. მარკუზესთან

პ. მარკუზე ფრანკფურტის სოციალური ფილოსოფიის სკოლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია. ეს მიმართულება მე-20 საუკუნის 30-იან წლებში ფრანკფურტის სოციალურ გამოკვლევათა ინსტიტუტის ბაზაზე აღმოცენდა. ამ დროიდან მისი ძირითადი ამოცანა საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესების კვლევა იყო, რომელიც შემდეგ „კრიტიკული თეორიის“ სახელით გახდა ცნობილი.

„კრიტიკული თეორია“ ოფიციალურად სკოლის მოღვაწეობის მეორე პერიოდში (ემიგრაციის პერიოდი) გაფორმდა. პირველი პერიოდი მოსამზადებელ პერიოდად შეიძლება ჩაითვალოს, როცა ინსტიტუტში თავი მოიყარეს ფილოსოფოსებმა, სოციოლოგებმა, ისტორიკოსებმა, ეკონომისტებმა და, სადაც გამოიკვეთა ერთსულოვნება საზოგადოების მიმდინარე პროცესების კომპლექსურ კვლევაში. ამ პერიოდში ინსტიტუტის მთავარი ამოცანა სპეციალური დისციპლინებისა და ფილოსოფიის ურთიერთობა იყო. მისი წარმომადგენლები თვლიდნენ, რომ ბურჟუაზიულმა სოციოლოგიამ ვერ შესძლო ერთმანეთისათვის დაეკავშირებინა სპეციალური სოციალური დისციპლინები და მოეცა საზოგადოების სრული სურათი მისი განვითარების პროცესში. ეს მისია „კრიტიკულმა თეორიამ“ აიღო თავის თავზე, რომელიც ნათლად და სრულად აისახა ნაშრომებში: მ. ჰორკჰაიმერის „ტრადიციული და კრიტიკული თეორია“, მ. ჰორკჰაიმერისა და თ. ადორნოს „განმანათლებლობის დიალექტიკა“, თ. ადორნოს „ნეგატიური დიალექტიკა“, პ. მარკუზეს „ერთგანზომილებიანი ადამიანი“ და სხვ.

„კრიტიკული თეორიის“ მარკუზესეული კონცეფცია მის რამდენიმე ნაშრომში განვითარდა (ძირითადად „ეროსი და ცივილიზაცია“, „ერთგანზომილებიანი ადამიანი“, „ესსე განთავისუფლებაზე“) და საზოგადოების ახალი ტიპის მოდელირებაში იპოვა გაგრძელება.

„ეროსა და ცივილიზაციაში“ იგი ცდილობს ფროიდის თეორიას ისეთი მოსაზრებები მიუსადაგოს, რომლებიც გზას გაუხსნიან ახალი საზოგადოების შესაძლებლობის დასაბუთებისათვის. „ერთგანზომილებიან ადამიანში“ თანამედროვე ინდუსტრიული საზოგადოების სურათს გვიხატავს, სადაც წინააღმდეგობები წაშლილია და საზოგადოება ფაქტობრივად ოპოზიციის გარეშე არსებობს.

მარკუზეს გვიანდელ ნაშრომში „ესსე განთავისუფლებაზე“ ადამიანისა და საზოგადოების გარდაქმნის იდეაა წარმოჩენილი, რომელშიც მას განზრახული აქვს ახალი საზოგადოების მოდელი დასახოს. მარკუზე ცდილობს ადამიანური ყოფიერება ყველა განზომილებაში და ასპექტში განიხილოს და ამავე დროს მოგვეცეს „მესამე სამყაროს“ (ადამიანის თავისუფალი არსებობისათვის ყველაზე ხელსაყრელი სამყაროს) მოდელი. აქ იგი აგრძელებს თანამედროვე საზოგადოების თანამიმდევრულ კვლევას და უკვე ადამიანის ზნეობრივ პოლიტიკურ და ესთეტიკურ ასპექტებს განიხილავს.

გამყარებული ინდუსტრიული საზოგადოება მართვის გაზრდილი ინსტიტუტებით ქმნის პირობებს მაქსიმალური მოგების მისაღებად ყველა განზომილებაში თვით ინტელექტუალური რესურსების ჩათვლით, რომელიც ამ სისტემას არსებობას უნარჩუნებს. მარკუზეს აზრით, ამ საზოგადოების კრიტიკული ანალიზი მოითხოვს სრულიად ახალ კატეგორიებს მორალში, პოლიტიკაში, ესთეტიკაში. ადამიანის ზნეობრივი ასპექტით კვლევასთან დაკავშირებით, მარკუზეს შემოაქვს ახალი მორალური კატეგორია უ რ ც ხ ვ ო ბ ა (obscenity) — რასაც, მისი აზრით, ადგილი აქვს არსებულ საზოგადოებაში.

ურცხვობის ცნებაში მარკუზე გულისხმობს ისეთ მდგომარეობას, როდესაც ჭეშმარიტი ადამიანური ღირებულებები შეცვლილია ფსევდოღირებულებებით და მათ მიმართ ამ საზოგადოების დამოკიდებულება პოზიტიურია: „ურცხვობა არ არის შიშველი ქალის პორტრეტი, თავის სასირცხვო თმებს რომ გვიჩვენებს, არამედ სრულ ფორმაში გამოწყობილი გენერალია, რომელიც გვიჩვენებს ზედლებს, მოპოვებულს აგრესიულ ომებში... ღვთისმსახურის განცხადებაა ეკლესიაში, რომ ომი აუცილებელია მშვიდობისათვის“¹. ურცხვობის ცნებაში აქ იგულისხმება, რომ ადამიანს არ გააჩნია არც სირცხვილის, არც დანაშაულის გრძნობა, რომ ამ სისტემაში სექსუალური

¹ Marcuse H., An Essay on Liberation, ტ. 7.

ლიბერალიზაცია ხელშემწყობია რეპრესული და აგრესიული მართვისა. მარკუზეს აზრით, მხოლოდ უარყოფასა და ამბოხებას შეუძლია დაგვანახოს, რომ მამები დამნაშავენი არიან, ისინი მომთმენნი კი არა, არაგულწრფელნი არიან, მათ სურთ თავიანთი დანაშაული შეიღებოს გადააბრალონ, რადგან სამყარო, რომელიც მათ შექმნეს, ძალადობისა და თვალთმაქცობის სამყაროა. ეს ინსტინქტური წინააღმდეგობა ამბოხებად იქცევა, რომელიც პოლიტიკურ პრაქტიკაში კულტურულ ნგრევას იწვევს. ახალი კულტურა უარყოფს ყველაფერს ძველს, ტრადიციულს და ანგრევს მას, იგი ჰუმანისტურ ტენდენციებს და დაპირებებს შეიცავს, რომელსაც ძველმა კულტურამ უღალატა. ამიტომ პოლიტიკური რადიკალიზმი ეთიკურია. ეს რადიკალიზმი ააქტიურებს მორალის ელემენტარულ, ორგანულ საფუძვლებს ადამიანებში და ახალი მორალის გამოჩენას შეუძლია მოამზადოს ადამიანი თავისუფლებისათვის. აქვე მარკუზეს შემოაქვს სოლიდარობის ცნება, რომელიც მოხერხებულად იყო დათრგუნული რეპრესიულ საზოგადოებაში.

მარკუზეს აზრით, მორალში ცვლილებები შეიძლება ბიოლოგიურ განზომილებამდე დავიდეს და შეცვალოს ადამიანის ორგანული ქცევა. ერთხელ ჩამოყალიბებული სოციალური ქცევის ნორმა ბიოლოგიურ ნორმად იქცევა და ქმნის ადამიანის „მეორე ბუნებას“. ეს „მეორე ბუნება“ მიაჯაჭვავს ადამიანს მოხმარების საგნებთან; ეს ყველაფერი კი იწვევს ფლობის, მოხმარების და მართვის მუდმივ განახლებას. ადამიანის „მეორე ბუნება“ ებრძვის ყოველნაირ ცვლილებას ამ საზოგადოებაში და სტაბილურს ხდის კონსერვატიულ მოთხოვნილებებს, რომლითაც მონობას მყარს ხდის. მარკუზე აღნიშნავს, რომ ტექნიკა არ არის წარმმართველი მონობის ახლებური ფორმისა, ტექნიკა თავისთავად არ არის რეპრესიული. რეპრესიული ხდება ადამიანის „მეორე ბუნებით“ გამოყენებული ტექნიკური კომფორტი. ამგვარად, მმართველები ემორჩილებიან სამომხმარებლო მასის მოთხოვნებს და ამით მოთხოვნილებასა და მომარაგებას, მმართველებსა და მართულებს შორის სრული ჰარმონია მყარდება. მოხმარების საგნებისადმი ასეთი მონური დამოკიდებულება ადამიანებს ბედნიერებასა და მხიარულებას ანიჭებს. მარკუზე არკვევს ბედნიერების სუბიექტურ და ობიექტურ მხარეებს და თვლის, რომ ბედნიერება ობიექტური მდგომარეობაა და იგი არ დაიყვანება სუბიექტურ გრძნობებზე. ობიექტური ბედნიერე-

ბა დამოკიდებულია არა სუბიექტურ გრძნობაზე (თუ როგორ განიცდის მას ესა თუ ის სუბიექტი), არამედ დამოკიდებულია ადამიანური მოღვმის, ადამიანური არსების ნამდვილ სოლიდარობაზე და იგი არასოდეს არ მიიღწევა ანტაგონისტურად დაყოფილ საზოგადოებაში.

მარკუზე აღნიშნავს, რომ სიღარიბე აუცილებლად არ ამზადებს ნიადაგს რევოლუციისათვის. საჭიროა მაღალგანვითარებული ცნობიერების არსებობა, რომელიც მოწოდებულია რადიკალურად შეცვალოს სისტემა. თანამედროვე კაპიტალიზმის ძალა ახშობს ასეთი ცნობიერების გამოჩენას და მასობრივი საშუალებებით აწესრიგებს რაციონალურ და ემოციურ სფეროებს და ამით შესაძლებელს ხდის მუშათა კლასის გონებრივ და ინსტინქტურ კოორდინაციას. ამიტომ რადიკალური ცვლილებების მატარებლად მარკუზეს მიაჩნია გეტოს მოსახლეობა, უმუშევრები და მუშათა კლასი ჩამორჩენილ კაპიტალისტურ ქვეყნებში საზოგადოებისაგან გარიყულები. საშუალო კლასები, მისი აზრით, წარმოადგენენ ამ სისტემის კონსერვატიულ, უფრო მეტიც, კონტრრევოლუციურ ძალას. ობიექტურად მშრომელები პოტენციურად რევოლუციური კლასია (თავისთავად in itself); ხოლო სუბიექტურად — კონსერვატიული (თავისთვის — for itself).

ინდუსტრიული კაპიტალიზმის სისტემაში კანონიერი ინტერესი ყალიბდება ექსპლუატირებულის ინსტინქტურ სტრუქტურაში და ამიტომ რეპრესიული სისტემის რღვევის მოთხოვნას ადგილი არა აქვს. მუშათა კლასის ინსტინქტური სტრუქტურა განმსჭვალულია ამ იდეებით. საქმე გვაქვს ბიოლოგიურ განზომილებასთან, რომელიც მხედველობაში არ იყო მიღებული.

მარკუზეს აზრით, არსებულ საზოგადოებასა და მომავალ თავისუფალ საზოგადოებას შორის თვისობრივი განსხვავებაა. თუ არსებული საზოგადოების მიზანია დააკმაყოფილოს ადამიანის ცხოველური ინსტინქტებით განმსჭვალული მოთხოვნები, თავისუფალი საზოგადოება ამ საფეხურს უნდა გასცილდეს. იგი უნდა შეესაბამებოდეს ყველაფერ იმას, რაც არსებითია ადამიანური მოღვმისათვის საერთოდ — თავისუფლებას ექსპლუატაციის გარეშე. ამ შემთხვევაში თავისუფლება, მარკუზეს აზრით, უნდა ნიშნავდეს „ნგრევას, რომელიც ეწინააღმდეგება ხალხის დიდი უმრავლესობის სურვილსა და ინტერესებს“¹.

¹ Marcuse H., An Essay on Liberation, გვ. 26.

საზოგადოებასთან ამ ღრმად ფესვგადგმულ ადაპტაციაში არის ის ზღვარი, რომლის დაძლევაზეა დამოკიდებული დემოკრატიის დამყარება.

ადამიანის ორგანიზმის ეს ზედმეტად ადაპტაბელურობა იმპულსს აძლევს სამომხმარებლო განწყობის გამყარებასა და გაზრდას. ეს კი, თავის მხრივ, იწვევს სოციალური კონტროლის გამუდმებულობასა და გამყარებას.

ამგვარად, კაპიტალისტური გარემო აკანონებს როგორც თავისუფლების გარემოს „ადამიანური არსებობის ღია სივრცეს“, ასევე ასეთი გარემოს შეცვლის მოთხოვნასაც. მარკუზეს აზრით, ამ გარემოს რადიკალური შეცვლა მხოლოდ რევოლუციის გზით არის შესაძლებელი, რომელიც საშუალებას მოგვცემს, საზოგადოებამ რადიკალური ტრანსფორმაცია განიცადოს.

მარკუზეს აზრით, თავისუფლების განხორციელება არსებითად დამოკიდებულია ტექნიკურ პროგრესზე. მაგრამ იმისათვის, რომ განხორციელდეს თავისუფლება, ტექნიკურმა პროგრესმა უნდა შეცვალოს თავისი მიზანი და მიმართულება, „მან რეკონსტრუქცია უნდა განიცადოს ახალი მგრძნობელობის მიხედვით, სიცოცხლის ინსტინქტის მოთხოვნის მიხედვით... ეს ოქნება ახალი ტიპის ადამიანის საჭიროების გამომხატველი“¹.

მარკუზე ახალი ტიპის ადამიანის ცნების შინაარსის გახსნიას იმოწმებს ცნობილ მარქსისტულ დებულებას სრულყოფილი ადამიანის „მთლიანი ინდივიდის“ (all round individual) შესახებ, რაც იმას ნიშნავს, რომ უნდა მოხდეს ადამიანის ყველა არსობრივი ძალის თავისუფალი განვითარება. მარკუზე ერთიმეორეს უპირისპირებს მარქსის თეორიული აზროვნების ორ პერიოდს. პირველ პერიოდში მარკუზე მარქსს ჰუმანიტად მიიჩნევს, რადგან ლაპარაკია „მთლიან ადამიანზე“, სრულყოფილ ადამიანზე, ხოლო მარქსის რევოლუციურ თეორიას იგი მიაკუთვნებს მეორე პერიოდს და მას თვლის არაჰუმანისტად, რაც, მარკუზეს აზრით, იმაში მდგომარეობს, რომ გვიანდელ მარქსისტულ კონცეფციაში დაშორიშორდა თავისუფლებისა და აუცილებლობის სფერო, — ამის შედეგად კი ერთი და იგივე სუბიექტი ორ სფეროში ცხოვრობს. ადამიანი გაორებული აღმოჩნდა. მარქსის ამ კონცეფციის მიხედვით, ნამდვილი ადამიანური თავისუფლება

¹ Marcuse H., An Essay on Liberation, გვ. 28.

მხოლოდ სოციალურად აუცილებელი შრომის სფეროს გარეთ დევს. „მარქსი უარყოფს იდეას, რომ შრომა შეიძლება თამაშად გადაიქცეს“¹, მარქსის მიხედვით, — ამბობს მარკუზე, მონური შრომის შემცირება მოხდება სამუშაო დღის შემცირების ხარჯზე. ეს უკანასკნელი შეინარჩუნებს რაციონალურს, მაგრამ არათავისუფალ დროს.

მარკუზეს აზრით, აუცილებელი შრომა თავისუფალ შრომად უნდა გადაიქცეს, რომელიც გამორიცხავს აუცილებელი შრომისათვის დამახასიათებელ დამორგუნველ თვისებებს. ასეთი საზოგადოების შექმნა კი წინასწარ ითვალისწინებს „ახალი ტიპის ადამიანს, განსხვავებული მგრძნობელობითა და ცნობიერებით: ადამიანი, რომელიც ილაპარაკებს სხვა ენაზე, ექნება განსხვავებული მოძრაობა, გასდევს განსხვავებულ იმპულსებს, ადამიანი, რომელიც ააშენებს ინსტინქტურ ბარიერს უხეშობის, უღმობლობის, სიმახინჯის წინააღმდეგ“².

ასეთი ინსტინქტური ტრანსფორმაცია, მარკუზეს აზრით, შესაძლებელია ისეთ ურთიერთობებში, როცა მოხსნილი იქნება ურცხვობა, თავისუფლება კი — მიღწეული. საზოგადოებას, სადაც განხორციელებული იქნება ყოველივე, მარკუზე სოციალიზმის უტოპიურ კონცეფციას უწოდებს, რომელიც თავისუფლებას განიხილავს აუცილებლობის სფეროს შიგნით.

მარკუზესათვის უტოპიური კონცეფცია უდიდესი მატრანსცენდირებელი ძალაა. იგი წარმოადგენს ღირებულებათა ახალ გადაფასებას. ეს ახალი გრძნობადობა პოლიტიკური ძალა გახდა. იგი თვისობრივად განსხვავებული გზაა, რომელმაც თავისი გამოხატულება 1968 წლის საფრანგეთის მაისის ამბოხებაში პოვა.

არსებული საზოგადოების კრიტიკის შემდეგ მარკუზე იძლევა თავისი „კრიტიკული თეორიის“ შესაძლებლობათა ანალიზს. თავისუფალი საზოგადოების კონსტრუქციის ძირითად შინაარსად მას მიაჩნია სამეცნიერო-ტექნიკური მიღწევებისა და ინტელექტუალური შესაძლებლობების თავიდან მომართვა, რომელიც უნდა გახდეს წარმართველი ძალა ცნობიერებასა და წარმოსახვაში“, „რომელიც სულს (soul) მოამზადებს ამ რევოლუციისათვის“.

ახალი გრძნობადობა, მისი აზრით, სიცოცხლის ინსტინქტების

¹ Marcuse H., An Essay on Liberation, გვ. 29.

² იქვე, გვ. 30.

ამაღლებას და მის ახლებურად წარმართვას გამოხატავს, რომელიც მოწოდებულია ხელი შეუწყოს უსამართლობისა და სიღატაკის აღმოფხვრას და სახე მისცეს ცხოვრების სტანდარტის შემდგომ ევოლუციას. განთავისუფლებული ცნობიერება ხელს შეუწყობს მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარებას, მოგვცემს საშუალებას აღმოაჩინოს და შეიცნოს საგნებისა და ადამიანის შესაძლებლობები სიცოცხლისა და თავდაცვისათვის „ფორმისა და შინაარსის პოტენციალებთან თამაშით ამ მიზნის მისაღწევად“¹. ტექნიკა გადაიქცევა ხელოვნებად, ხელოვნება კი შექმნის რეალობას, გადაიჭრება წინააღმდეგობა წარმოსახვასა და გონებას შორის, დაბალ და მაღალ სფეროებს, პოეტურ და მეცნიერულ აზრს შორის. „ეს არის ახალი რეალობის პრინციპის გამოჩენა, რომლის ქვეშ ახალი გრძნობადობა და დესუბლიმირებული მეცნიერული ინტელექტი შეერთდებიან ესთეტიკური ethos-ის შესაქმნელად“².

ასეთ შემთხვევაში, მარკუზეს აზრით, ტერმინი „ესთეტიკა“ „გრძნობასთან კავშირის“ და „ხელოვნებასთან კავშირის“ მიმართების გამოხატველი იქნება. ასეთი კავშირი წარმოებით — შემოქმედებით (productive creative) სახეს მიიღებს, რომელიც თავის გამოხატულებას თავისუფლებაში პოუვებს. „ტექნიკა ხელოვნების ნიშან-თვისებებს მიიღებს და სუბიექტურ გრძნობადობას ობიექტური ფორმით რეალობაში გადაიტანს“. ასეთ პირობებში, მისი აზრით, გადაილახება არსებული წინააღმდეგობა მამებსა და შეილებს შორის, დაიძლევა დანაშაულისა და ურცხვობის გრძნობა. უარყოფილ იქნება ყველაფერი ის, „რაც შექმნეს და დაივიწყეს „მატყუარა მამებმა“, რომლებიც ქედს იხრიდნენ ამ რეალობის უმაღლესი კულტურის წინაშე“³. მარკუზეს აზრით, ახალი საზოგადოება ვერ გამოისყიდის დანაშაულს კაცობრიობის წინაშე, მაგრამ განთავისუფლდება, რათა შეაჩეროს და ხელი შეუშალოს მის თავიდან განმეორებას. მონობა და ბატონობა ისტორიად გადაიქცევა და მისი წარმოშობის მიზეზები მოცილებულ იქნება. მარკუზე სასურველი ცვლილებების მიზეზებისა და საფუძ-

¹ Marcuse H., An Essay on Liberation, გვ. 30.

² იქვე, გვ. 32.

³ იქვე, გვ. 33.

⁴ იქვე, გვ. 32.

⁵ იქვე.

ვლების საკმაოდ ფართო წრეს გულისხმობს. ეკონომიკურ-პოლიტიკური მიზეზები არ არის საკმარისი ისტორიული მსვლელობის შეჩერებისათვის. მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული, აგრეთვე, ადამიანის ფსიქოლოგიურ-ფიზიოლოგიური მხარე. ადამიანის დამოკიდებულება ნივთებისადმი უნდა იყოს ძალადობისა და ექსპლუატაციის გარეშე. ასეთ ვითარებაში ახალი გრძნობადობა პრაქტიკა (praxis) გახდება. ეს პრაქტიკა გულისხმობს ძველი მორალისა და კულტურის უარყოფას, ახალი ფორმებისა და გზების ძიებას. ეს პრაქტიკა წარმოადგენს უფლებას, აშენდეს ისეთი საზოგადოება, სადაც სილატაკესა და მიმე შრომას ბოლო მოელება, „სადაც მშვენიერი გრძნობა, მხიარულება, სიმშვიდე არსებობის ფორმები ხდება და ამის საშუალებით — თავისთავად საზოგადოების ფორმა“¹.

ახალი მორალისა და კულტურის მოთხოვნები გამოხატავს რადიკალურ ცვლილებებს, ესთეტიკის ახალ განზომილებასა და მიმართულებებს. მას არსებითი სიახლოვე უნდა ჰქონდეს არა მარტო მის სუბლიმირებულ, არამედ მის არასუბლიმირებულ ეგზისტენციალურ ფორმაში იმგვარად, რომ „ესთეტიკა შეიძლება გადაიქცეს საზოგადოების საწარმოო ძალად“ (gesellschaftliche produktivkraft)².

აქამდე ესთეტიკური განზომილება მშვენიერების იდეაში გამოიხატებოდა. მარკუზე სვამს კითხვას, გამოხატავს კი ეს იდეა ესთეტიკურ ethos-ს? მას მიაჩნია, რომ მშვენიერი განეკუთვნება პირველადი ინსტინქტების სფეროს — ეროსსა და თანატოსს, სიამოვნებასა და შიშს, „მშვენიერს შესწევს ძალა შეაჩეროს აგრესია: იგი ეწინააღმდეგება და აჩერებს აგრესორს. „მშვენიერი მეღუზა აქვავებს იმას, ვინც ეწინააღმდეგება მას“. კლასიკური ესთეტიკა თუ „გრძნობის, წარმოსახვისა და გონების ერთიანობას ამტკიცებს, ამგვარადვე ამტკიცებს მშვენიერის ობიექტურ („ონტოლოგიურ“) ხასიათს. იგი წარმოადგენს ისეთ ფორმას, რომელშიც ადამიანი და ბუნება თავისას ღებულობენ. ამ „თავისაში“ მარკუზე სასიცოცხლო მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებას გულისხმობს.

ახალი ესთეტიკური განზომილება, მარკუზეს აზრით, ამავე დროს თავისუფალი საზოგადოების საზომს წარმოადგენს და გამოხატავს ადამიანური ურთიერთობის ისეთ სახეს, როცა გრძნობადობა განთა-

¹ Marcuse H., An Essay on Liberation, გვ. 29.

² იქვე, გვ. 30.

ვისუფლებულია რეპრესიული კმაყოფილებისაგან. გრძნობადობა რეალობის ფორმების და მოდელების მიმართ ნიშნავს ისეთი პირობების შექმნას, სადაც ადამიანის ორგანიზმის მოთხოვნილებები დაკმაყოფილებულია იმ განზომილებაში, რომელიც შეიძლება შეიქმნას არსებული ინსტიტუტების წინააღმდეგ ბრძოლაში. მარკუზე ამ საშუალებას რეფორმებში ხედავს, რომელიც გულისხმობს გარემოს მოწესრიგებას, ხმაურის მოსპობას, ურბანისტულ რეკონსტრუქციას და ა. შ. მისი აზრით, ამგვარი რეფორმები დამანგრეველი იქნება კაპიტალისტური ინსტიტუტებისა და მორალისათვის. ამგვარი რეფორმების გაზრდა საზოგადოების თვისებრივ ცვლილებას გამოიწვევს. მარკუზეს აზრით, ესთეტიკური მორალი მოწოდებულია გაწმინდოს სამყარო იმ ნარჩენებისაგან, რომლებსაც კაპიტალიზმის სული წარმოშობს. მისთვის თავისუფლება ბიოლოგიური აუცილებლობაა, რომელიც მიმართული უნდა იყოს სიცოცხლის დაცვისა და გაუმჯობესებისათვის.

კლასობრივმა საზოგადოებამ გარკვეული აზრით წარმოსახვის თავისუფლებაც შექმნა, რაც მოქმედებს მეცნიერებაში, პოეზიაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. მაგრამ იგი, ერთი მხრივ, განსაზღვრულია ინსტრუმენტალური გონების დიქტატით, მეორე მხრივ, გრძნობადი ცდით, რომელიც დამახინჯებულია ამ გონებით. ამიტომ წარმოსახვის ძალა რეპრესიული იქნება. იგი თავისუფალი მხოლოდ იმაშია, რომ პრაქტიკული გამხდარიყო ე. ი. შეეცვალა სინამდვილე მხოლოდ რეპრესიის ძირითადი ხაზის შიგნით. წარმოსახვის სხვა-ნაირი მოქმედება მორალური სანქციის დარღვევაა.

მარკუზე ახალგაზრდული ინტელიგენციის ამბობებას ახასიათებს როგორც პოლიტიკურ პროტესტს, რომელიც ტოტალურ ხასიათს ატარებს. მაგრამ იგი აღწევს ისეთ განზომილებას, როგორც ესთეტიკური განზომილებაა და ამიტომ არსებითად აპოლიტიკური ხდება. პოლიტიკური პროტესტის ეს ფორმა რეპრესიული გონების დიქტატის წინააღმდეგ ააქტიურებს ადამიანურ გრძნობადობას, ამგვარად, „აღვიძებს წარმოსახვის ძალას“ და ამით ახალი ურთიერთობის პერსპექტივა ჩნდება გრძნობადობას და ცნობიერებას შორის, გრძნობადობასა და გონებას შორის. განსხვავება იმაშია, რომ თუ რეპრესიულ საზოგადოებაში ბატონობა რაციონალობითაა განსაზღვრული, ახალ საზოგადოებაში გრძნობადობა წარმოსახვით იქნება მართული, გან-

საზღვრული. „წარმოსახვა, რომელიც გრძნობადობასა და გონებას აერთებს, „წარმოებითი“ ხდება. მეცნიერება და ტექნიკა განთავისუფლებული იქნება რეპრესიული მართვისაგან. სამყაროს ასეთი ტრანსფორმაცია მიგვიყვანს რეალობამდე, რომელიც ადამიანის ესთეტიკური გრძნობებით იქნება ფორმირებული. ეს ახალი სამყარო წარმოადგენს ადამიანური შესაძლებლობებისა და სურვილების შეერთებას ბუნების ობიექტურ კანონზომიერებებთან და მოხდება ბუნების, თავისუფლების და აუცილებლობის დამთხვევა. ანდრე ბრეტონმა ეს იდეა სიურეალიზმის ცენტრად აქცია.

მარკუზეს აზრით, ესთეტიკური სამყარო (Lebenswelt) მოწოდებულია ადამიანთა განთავისუფლებისათვის. იგი ისეთი სამყაროა, სადაც ადამიანის არააგრესიული ეროტიკული შესაძლებლობები მიისწრაფის ბუნებისა და ადამიანის ჰარმონიისაკენ. რეალობა ამ ახალი მიზნის გამომხატველ ფორმას მიიღებს. ამ ახალი ფორმის მეშვეობით მიიღება არსებითად ახალი ესთეტიკური თვისება და სინამდვილეს ხელოვნების საჩემდ აქცევს. ხელოვნებამ კი თავისი ტრადიციული ფუნქცია უნდა შეცვალოს. „იგი უნდა გახდეს საწარმოო ძალა როგორც მატერიალურ, ასევე კულტურულ ტრანსფორმაციაში“, ე. ი. ხელოვნება. საგნებისა და თვისებებისათვის, საგნების „გარეგნობის“ ფორმირებაში ინტეგრალური, არსებითი ფაქტორი იქნება. ეს ნიშნავს ხელოვნების მოხსნას (aufhebung) პოზიტიური მნიშვნელობით. მარკუზე აქ ხელოვნების სფეროს აფართოებს და მასში ე. წ. „დაბალი“ საყოფაცხოვრებო (კულინარიული და ა. შ.) საგნებისა და ნივთების გაესთეტიკურებას მოითხოვს, რომელიც მის შინაარსს შეინარჩუნებს. ხელოვნება იქცევა არსებული საგნების აუცილებელ პირობად, რომელიც, თავის მხრივ, უნივერსალურია სუბიექტის მოთხოვნების და მიდრეკილებების იქეთ, ისევე, როგორც კანტთან გრძნობადობის ფორმები უნივერსალურია ყველა ადამიანური არსებისათვის. მარკუზე, კანტისაგან განსხვავებით, მარტო დროსა და სივრცეს არ თვლის გრძნობადობის ფორმად, არამედ აღნიშნავს, რომ არსებობს, აგრეთვე, უფრო მატერიალური კონსტრუქციული ფორმები.

ახალი გრძნობადობა და ახალი ცნობიერება მოითხოვს ახალ ენას, რომელიც ახალ დირექციებს დააკავშირებს. მარკუზეს ახალი ენა ფართო მნიშვნელობით ეს ისაა, რომელშიც იგუ-

ლისხმება სიტყვა, გამომხატველობა, ქესტი, ტონი და ა. შ. ეს ახალი ენა თვისებრივად ახალია.

მარკუზეს აზრით, ენასა და ყოფიერებას, ყოფიერებას და ხელოვნებას შორის არ უნდა იყოს დროითი დაშორიშორება. იგი მოითხოვს ხელოვნებისა და პოლიტიკური სამყაროს დაახლოებას, ხელოვნების სამყაროსა და პოლიტიკას შორის ხიდის გადებას, რომელიც მოსპობს პირველის ბატონობას. პოლიტიკური მოძრაობა, როგორც ჩანს, მთელ ძალასა და ჭეშმარიტებას თავის თავისგან არ იღებს. ხელოვნების სამყაროსა და პოლიტიკურ მოძრაობას შორის მანძილი ძალიან დიდია, მათი ენა განსხვავებულია.

ერთგანზომილებიანი საზოგადოების მონოპოლიზებული ენა არ შეესაბამება ახალ ცნობიერებას. ენა თავისთავად კი არ შეიცვლება, არამედ იგი ახალ მნიშვნელობას შეიძენს ახალი რეალობის შესატყვისად. რადიკალურ ცვლილებებთან დაკავშირებით, ახლად წარმოქმნილი სუბკულტურის ჯგუფები საკუთარ ენას ქმნის და იგი მკვეთრად განსხვავდება იმ ცვლილებებისაგან, რომლებიც კი ენას ისტორიულად განუცდია. ისინი ყველაზე უფრო გავრცელებულ სიტყვებს უცვლიან შინაარსს და იყენებენ სხვადასხვა ობიექტისა და იმ პროცესების აღსანიშნავად, რომლებიც აკრძალულია ამ საზოგადოებაში. მას მარკუზე „ჰიპების სუბკულტურას“ უწოდებს. ეს კონტრკულტურა თავის გამომხატულებას იმაში პოულობს, რომ სუბკულტურა ანგრევს იდეოლოგიურ შინაარსს და დასავლური ცივილიზაციის ყველაზე უფრო სუბლიმირებული იდეები დესუბლიმირებული ხდება. ერთგანზომილებიანი საზოგადოების კულტურა ამ ვითარებაში ბანალური და არაგულწრფელია, ამიტომ ამ დესუბლიმირებულმა კულტურამ თავისი გამომხატულება ზანგურ კულტურაში პოვა. „იგი უკვე აღარ არის ბეთჰოვენში, შუბერტში, არამედ ჯაზში, ბლუზში, როკენ-როლშია“. ეს არის ბუნებრივის, ტრადიციული ღირებულებების ახალი ღირებულებებით სიმბოლური შეცვლა. ესთეტიკურის გადაქცევა პოლიტიკურ ღირებულებად თავის გამომხატულებას მეორე პოლუსზეც პოულობს, კერძოდ, — მონკონფორმისტ ახალგაზრდობას შორის. მნიშვნელობები აქაც იცვლება: „ყვაილების მირთმევა პოლიციელებისათვის, „ყვაილების ძალაუფლება“ — ცნების „ძალაუფლების“, (power) სრული

უარყოფა და ახლიდან განსაზღვრა, ეროტიკული ომის მდგომარეობა პროტესტის სიმღერებში, გრძელი თმების, სხეულის გრძნობადობა განწმენდილი პლასტიკური სიწმინდით¹.

ახალი გრძნობადობა, რომელმაც პოლიტიკური სახე მიიღო, იბრძვის იმისათვის, რომ ახალი სახე მისცეს „მთელ მეტაბოლიზმს ორგანიზმსა და მის გარემო სამყაროს შორის“. ის ისტორიული კავშირები, რაც დამახასიათებელია გამყარებული საზოგადოებისათვის, პირველად შეგრძნებებზედაც კი ახდენს გავლენას. ყველა მის წევრს ალქმის ერთნაირი საშუალებები აქვს, ამიტომ რადიკალების ბრძოლა არსებულის წინააღმდეგ, აგრეთვე მის გრძნობადობასთან კავშირის გაწყვეტა იქნება, ისინი ახალ გზებს ეძებენ, რომლებიც განთავისუფლების ერთ-ერთ მთავარ პირობად მიაჩნიათ. მაგალითად, სიტყვა „trip“ („მოგზაურობა“) ეგო-ს გაქრობას ნიშნავს, რომელიც ამ საზოგადოების მიერ არის შექმნილი. ეს მომენტები კი სოციალურ განთავისუფლებაზე მიგვითითებს, რომელიც ალქმის ტრანსფორმაციასაც უნდა შეიცავდეს. ამიტომ საზოგადოების მატერიალურ და ტექნიკურ რეკონსტრუქციას ალქმის რეკონსტრუქციაც ახლავს, რაც ახალი ესთეტიკური გარემოს საწინდარია. „საზოგადოების რადიკალური ტრანსფორმაცია გულისხმობს ახალი გრძნობადობის ახალ რაციონალობასთან კავშირს. წარმოსახვა პროლექტიული გახდება, თუ ის გახდება შუამავალი, ერთი მხრივ, გრძნობადობასა და, მეორე მხრივ, როგორც თეორიულ, ასევე პრაქტიკულ გონებას შორის და შესაძლებლობების ამ ჰარმონიაში (რომელშიც კანტი თავისუფლების ნიშანს ხედავდა) წარუძღვება საზოგადოების რეკონსტრუქციას“. ასეთი კავშირი, მარკუზეს აზრით, ხელოვნების საქმეა, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ის ბაზისურ ინსტიტუტებს და სოციალურ ურთიერთობებს შეუთავსდება, სანამ მატერიალური კულტურა, რეალობა ფანტაზიას, წარმოსახვას გაკიცხავს, მანამ გრძნობადობა რეპრესიული დარჩება და რეალობა დამახინჯებული.

რეპრესიული ტონების წინააღმდეგ ამბოხებამ ხელოვნების ღირებულებების და ფუნქციის ცვლილება გამოიწვია. ხელოვნება ახლა გადაიქცა უარყოფელ ძალად. იგი სუბლიმაციისა და შემრიგებლური

¹ Marcuse H., An Essay on Liberation, გვ. 43.

ფუნქციის უარყოფელია და ამჟღავნებს ტენდენციებს დესუბლიმა-
ციის მიმართულებით.

მარკუზეს აზრით, თანამედროვე ხელოვნების ახალი ფორმები და
საშუალებები ისტორიულად ხელოვნების ერთი მიმართულების მეო-
რეთი შეცვლას კი არ წარმოადგენს, ისინი ძველ აღქმას კი არ ამ-
ლიერებენ ან ასუსტებენ, არამედ ძველი აღქმის სტრუქტურას ანგ-
რევენ იმისათვის, რომ დასახონ გზები ახალი აღქმის შესაქმნელად.
აქ მარკუზე აღნიშნავს, რომ მას ჯერ კიდევ არ გააჩნია ახალი აღქ-
მის ობიექტი, მაგრამ მან დაბეჯითებით იცის, რომ არსებული რეა-
ლობა ყალბია. ახალი რეალობა ჯერ კიდევ აღმოჩენილი არ არის, იგი
უნდა შეიქმნას, გრძნობებმა კი უნდა დაინახოს, რომ ძველთან შერი-
გება შეუძლებელია.

მარკუზეს აზრით, ხელოვნება ავტონომიურია. იგი ფორმისადმია
დაქვემდებარებული. ფორმა კი ასეთ შემთხვევაშიც ინარჩუნებს გა-
მაუცხოებელ ძალას სინამდვილისადმი. მარკუზე სინამდვილის შეც-
ვლას და ამ სინამდვილის შესაბამისი ხელოვნების შექმნას მოით-
ხოვს. მისი აზრით, თუკი არსებული პრაქტიკა შეიცვლება, ადამიან-
ები სიცოცხლის ახალ გრძნობადობას ააშენებენ, რომელიც ჰარ-
მონიაში იქნება იმ ახალ გარემოსთან.

მარკუზეს ფორმა თავისებურად აქვს გაგებულნი,
მისი აზრით, ამ შემთხვევაში ყურადღება არტის-
სტულ აღქმაზეა გამახვილებული, რომელიც თავის
თავში დამთავრებულია და ამრიგად, ფორმა
შინაარსის მნიშვნელობით წარმოგვიდგება. ეს
ფორმა ამავე რეალობაში არსებობს, მაგრამ ამ რეალობასთან წინა-
ააღმდეგობაშია; მარკუზეს აზრით, ასეთი ხელოვნება რეალობის შემ-
ცვლელად გვევლინება, იგი ცვლის სინამდვილის ობიექტებს სიტ-
ყებით, წარმოსახვით, ტონით, ბგერით. ეს იმიტომ ხდება, მისი აზ-
რით, რომ ხელოვნების „ენამ“ ჭეშმარიტება უნდა გადმოგვეცეს, ობი-
ექტურობა, რომელიც ჩვეულებრივ ენაში დაკარგულია. ამას კი სწო-
რედ ადგილი თანამედროვე ენაში აქვს. აქვე იგი დასძენს, რომ ეს
ყველაფერი ხელოვნების სტილის შეცვლას კი არ ნიშნავს, არამედ
ხელოვნება — ფორმის, ხელოვნების ტრადიციული „მნიშვნელობის“
წინააღმდეგ გალაშქრებას. ყოველივე ეს კი პირველი მსოფლიო ომის
პერიოდიდან შეიმჩნევა და „ილუზორული ხელოვნების“ წინააღმდეგ

გალაშქრებაში გამოიხატა. აქ რეალობაა დამნაშავე. მან ხელოვნება ილუზიად აქცია. „იგი არ განიხილავდა სამყაროს ობიექტურ ხასიათებს როგორც თემას ადამიანისათვის. ხელოვნებამ უნდა გაწყვიტოს კავშირი ასეთ მატერიალიზაციასთან“¹. იგი ახალ ოპტიკას უნდა დაეყრდნოს. მარკუზეს აზრით, ეს ხელოვნება, ალბათ, ისეთი ადამიანის ტიპს შეესაბამება, რომელიც განსხვავებული იქნება ჩვენგან.

შემდეგ მარკუზე ე. წ. ანტიხელოვნებას ახასიათებს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სინტაქსის დარღვევა, ჩვეულებრივი სიტყვების ახალი მნიშვნელობით ხმარება, დეფორმაცია, რომელიც სხვადასხვა ფორმაში ვლინდება. მიუხედავად ასეთი ცვლილებებისა, მარკუზეს აზრით, ანტიხელოვნება მაინც ხელოვნებად აღიქმება. ანტიხელოვნება ძალიან მოკლე დროში გადაიქცა „ისტებლიშმენტის“ მოხმარების საგნად. იგი ტრადიციული ხელოვნების ნიშნების მატარებელი გახდა. მარკუზეს აზრით, ეს თვით ხელოვნების სტრუქტურით არის გამოწვეული. იგი თვლის, რომ ხელოვნების ნამდვილი ფორმა არ შეიძლება გამოცალკევებული იქნეს „მეორე რეალობიდან“. იგი ხელოვნების ფორმის მისეულ გაგებას ცდილობს და მოითხოვს წარმოსახვის ჭეშმარიტების რეალობაში გადატანას.

მარკუზე მოითხოვს კიდევ ერთხელ გადაიხედოს ფილოსოფიური ტრადიცია ხელოვნების ფორმის გაგების საქმეში. მისი აზრით, ტრადიციული ესთეტიკა ეფუძნება მშვენიერის ცნებას, ხოლო ეს მშვენიერი გაგებულია, როგორც ეთიკური და შემეცნებითი ღირებულება, მშვენიერი, როგორც იდეის გრძნობადი სახე, ე. ი. ესთეტიკურის ძირი, გრძნობადობაშია. მარკუზეს აზრით, მშვენიერი შეიძლება იყოს როგორც ეთიკური, ასევე, ცალკე შემეცნებითი ღირებულება. მაგალითად, მათემატიკურ თეორიას შეიძლება ეწოდოს მშვენიერი, „მაღალი აბსტრაქტული“, ფიგურალური მნიშვნელობით, ამიტომ იგი ფორმის იდეამდე მიდის. ფორმა უწყესრიგობის, ძალადობის უარყოფაა. ეს იმიტომ არის შესაძლებელი, რომ ესთეტიკურში შინაარსი დამორჩილებულია ფორმისადმი. სხვადასხვა ფორმაში გამოხატული ხელოვნება — ტრაგედია, რომანი, სონატა და ა. შ. ცვლის შინაარსს და ახდენს ამ შინაარსის სხვადასხვა ვარიაციაში ტრანსცენდირებას. ეს ტრანსცენდირების წესრიგი არის მშვენიერის სახე, როგორც ხე-

¹ Эстетика сегодня, «актуальные проблемы», гл. 47.

ლოვნების ჭეშმარიტება. მაგალითად, ტრაგედიაში, რომელიც თავისი შინაარსით საშინელია, ტრაგედიის ფორმა გვაძლევს საშუალებას ბოლო მოეღოს ამ საშინელებას და ადამიანისთვის მოაქვს ის, რომ „ბრმას თვალს აუხელს, აუტანელს ასატანს და გასაგებს ხდის, იგი ბოროტს, ცუდს დაქვემდებარებულს ხდის“ და მოუწოდებს მოქმედებისაკენ, რათა ამ საშინელებას ბოლო მოეღოს. იგი დანაშაულსა და საშინელებას ესთეტიკურ ფორმაში მოხსნის „იმის წყალობით, რომ ის ხელოვნებაა, მისი ფორმის მომცემი ძალის წყალობით“.

მარკუზეს აზრით, ხელოვნების შემრიგებლური ხასიათი არაილუზორული და ანტიხელოვნების ყველაზე უფრო რადიკალურ ფარგლებშიც კი ძალაში რჩება. ხელოვნება რეალობის საშინელებას, ტკივილსა და უბედურებას სიამოვნებით ცვლის. მაგალითად, ქრისტეს ჯვარცმა ხელოვნებაში განწმენდას, „კათარზისს“ იწვევს და მშვენიერად მოგვევლინება და ასეთ ესთეტიკურ სამყაროში ადამიანები სიამოვნებას განიცდიან და თითქოს ყველაფერი კვლავ წესრიგში დგება. „ბრალდება გაბათილებულია, გამოწვევა, დაცინვა, შეურაცხყოფაც კი, — ხელოვნების უკიდურესი არტისტული უარყოფა, — ფარხმალს ყრის ამ წესრიგის წინაშე. წესრიგის ამ აღდგენასთან ერთად, ფორმა, რასაკვირველია, აღწევს კათარზისს, — რეალობის შიში და სიამოვნება განწმენდას განიცდის. მაგრამ ეს მიღწევა ილუზორულია, არარეალური, ფიქტიურია. იგი ხელოვნების განზომილებაში რჩება, ხელოვნების საქმეა“.

ხელოვნების ამ დონეზე საშინელი გაუცხოებული სინამდვილის შეცვლა არარეალური რჩება. მარკუზეს აზრით, ასეთ ვითარებაში ხელოვნების ესთეტიკურობა კითხვის ქვეშ აყენებს თვით პართენონისა და საუკეთესო პოეზიის ღირებულებებს, რადგან ისინი სინამდვილის სუბლიმაციის შედეგია. პართენონის მშვენიერება, მონების ტანჯვის ფასად შექმნილი, აღარ არის ნამდვილი მშვენიერება, ოსვენციმის შემდეგ პოეზია კარგავს თავის ღირებულებას. მშვენიერება ბოროტებასთან წილნაყარია. როგორც ვხედავთ, აქ კატეგორიულადაა უარი ნათქვამი კანტისეულ დაუნტერესებულ ჰერეტიკაზე ხელოვნებაში.

მარკუზეს აზრით, ნამდვილი ესთეტიკური მაშინ შეიძლება არსებობდეს, როდესაც ხელოვნება საზოგადოების საწარმოო ძალად გადაიქცევა და ამ პირობების კონტურები განვითარებული ინდუსტრიული საზოგადოების უარყოფაში ჩნდება, რადგან ინდუსტრიული

საზოგადოება ისეთი საზოგადოებაა, რომელიც ნამდვილ წარმოსახვას უარყოფს. საშინელი საზოგადოება საშინელ წარმოსახვას აყალიბებს, რომელიც მუდმივს ხდის და ხელს უწყობს ამ დამახინჯებულ საზოგადოების გამყარებას.

თუმცა, საწარმოო ძალები ჩაბმულია ამ საზოგადოების სტრუქტურაში, მაგრამ მათში მოცემულია შესაძლებლობანი, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან არსებულ ვითარებას, იძლევიან პერსპექტივებს მისი შეცვლისათვის. ეს ნიშნები ჩანს ყველა ყალბი ღირებულებისა თუ კომფორტის მიღმა. „ექსპლუატაციის არტახებიდნ განთავისუფლებულ წარმოსახვას, მხარდაჭერილ მეცნიერების მიღწევებით, შეუძლია შემოაბრუნოს საწარმოო ძალა ცდის რადიკალური რეკონსტრუქციისაკენ და ცდის სამყაროსაკენ“, „ამ რეკონსტრუქციაში ესთეტიკურის ისტორიული ადგილი (topos) შეიცვლება: იგი გამოხატულებას პოვებს ცხოვრებისეული სამყაროს (Lebenswelt) ტრანსფორმაციაში, — საზოგადოება, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები.

მარკუზე მიიჩნევს. რომ ეს ტრანსფორმაცია ნიშნავს მხოლოდ გზას თავისუფლებისაკენ. თავისუფალი ადამიანი შექმნის ცხოვრების ისეთ გარემოს, როცა ბრძოლა არსებობისათვის დაკარგავს თავის მახინჯ და აგრესიულ ნიშნებს; იგი შექმნის სოლიდარობას წარმოებისა და საწარმოო ურთიერთობის მოდელში, რომელიც თავის გამოხატულებას თავისუფლების ფორმაში ნახავს და მშვენიერება თავისუფლების არსებითი თვისება გახდება.

მარკუზეს მიერ დასახული ახალი რეალობის პრინციპი, ესთეტიკური ethos-ის შესაქმნელადაა მოწოდებული, სადაც სამეცნიერო-ტექნიკური მიღწევები და ინტელექტუალური შესაძლებლობები ახალი თავისუფალი საზოგადოების შექმნის საწინდარია. საზოგადოებაში, რომელშიც ტექნიკა ხელოვნებად იქცევა, ხელოვნება კი შექმნის რეალობას, სადაც „ესთეტიკა შეიძლება გადაიქცეს საწარმოო ძალად, — მარკუზეს უტოპიური კონცეფციის ძირითადი პათოსია ამ ნაწარმოებში. მარკუზესეული მომავალი საზოგადოების უტოპიური სურათი, ისევე როგორც მარკუზეს უტოპიური რევოლუციის თეორია, მისი მოქმედების ერთ-ერთ ძირითად კომპონენტად შეიძლება ჩაითვალოს. ეს ლოგიკურიცაა, ვინაიდან საზოგადოების კრიტიკული თეორია გულისხმობს მომავლის განსხვავებული სურათის წარმოდგენას, ზოგ-

ჯერ უტოპიურისაც, როგორც ეს მარკუზესეული ახალი რეალობის შემთხვევაში გვაქვს.

როგორც აღვნიშნეთ, უტოპიური თეორიის ელემენტები მარკუზეს შემოქმედების თანმდევია. აქ მოკლედ შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ „ეროსსა და ცივილიზაციაში“ მარკუზე წარმოსახვასა და უტოპიას მიმართავს ინდივიდის თავისუფლების პრინციპის განხორციელებისათვის. თავისუფლების პრინციპი უტოპიას წარმოადგენს რეალობის პრინციპისათვის და მხოლოდ ამ უკანასკნელის იქით არის შესაძლებელი. წარმოსახვა რეალურს ხდის უტოპიური სამყაროს სინამდვილედ გადაქცევის შესაძლებლობას მარკუზესთან, რომლისთვისაც წარმოსახვა ის ერთადერთი უნარია გამყარებულ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ პირობებში, რომელიც არსებულს უპირისპირდება.

„ერთგანზომილებიანი ადამიანის“ მიხედვით, სადაც გამყარებული საზოგადოების სტრუქტურაში ადამიანი იმდენადაა ინტეგრირებული, რომ ცვლილებებისთვის გზა დახშულია, საპირისპირო ძალების, გარკვეული სოციალური ჯგუფების მიერ უნდა მოხდეს უტოპიის განხორციელება არსებულის შესაცვლელად, რომელიც უტოპიური იდეების გარეშე შეუძლებელია. მარკუზეს „ერთგანზომილებიანი ადამიანი“ და მასში გამოთქმული იდეა არარეპრესიული საზოგადოების შესახებ მშვენიერი უტოპია იყო. თუმცა, მოხდა მოულოდნელი რამ, მისი იდეები როგორღაც კონკრეტული პოლიტიკური მოქმედებების საფუძველი გახდა. ეს იდეები გაიზიარეს სტუდენტებმა, რომლებმაც ბევრ ქვეყანაში გამოამყვანეს სიახლისადმი რევოლუციური სწრაფვა. მათ მარკუზე თავიანთი აჯანყების იდეოლოგიად და წინასწარმეტყველად აღიარეს.

მარკუზეს უტოპიური კონცეფცია არ არის ერთგვაროვანი, მისი უტოპიები განსხვავებულია, რომლებიც გამიჯვნასა და შემდგომ კვლევას მოითხოვენ. ჩვენი მიზანი იყო, „ესსეში“ „გადმოცემული ახალი საზოგადოების პროექტის გაცნობა, რომელიც თავისი უტოპიურობის მიუხედავად, ბევრ საგულისხმოს, ჰუმანურს, ანგარიშგასაწევ მოსაზრებას შეიცავს. ისინი აქტუალური არიან დღესაც.

მაია ქერაძე

ღვთაებრივი ნათელი, ღრმ-სივრცული მთლიანობის სიმბოლო ქველ ქართულ მსოფლმხედველოებაში

ზოგადი განმარტებით, ტერმინი „სიმბოლო“ ბერძნულიდან მომდინარეობს და ნიშანს გულისხმობს. მაგრამ ნიშანი ერთმნიშვნელოვანია. იგი ყოველთვის ნაკლებია მის მიერვე სახელდებულ ცნებაზე, სიმბოლო კი თავის თავში ყოველთვის იმაზე მეტ და ღრმა აზრს მოიცავს, ვიდრე მისი თვალსაჩინო და ზედაპირული შინაარსია. სიმბოლოს აღქმა შემოქმედებითი პროცესია. იგი ცოცხლდება, ივსება აზრით მხოლოდ მაშინ, თუ ადამიანი შეეცდება შეიგრძნოს მისი დინება და გაჰყვეს გზას, რომლითაც სიმბოლოს ადამიანი პირველსახემდე მიჰყავს. ეს აგრძნობინებს ადამიანს, რომ სიმბოლური სიტყვები თავისთავად კი არ მნიშვნელობს, არამედ მხოლოდ აღმქმელთან შემოქმედებით კავშირში. როდესაც გონება ცდილობს სიმბოლოს გააზრებას, იგი აუცილებლად გასცდება ლოგიკის საზღვრებს. ჩვენი ცოდნა ყოველთვის ვერ შეეღის გონებას გაურკვეველობის ზღურბლს გადააბიჯოს. მოვლენები, რომლებიც ადამიანის ცნობიერების მიღმა რჩება, სამყაროში უამრავია. ამიტომ ჩვენ უფრო ხშირად მივმართავთ სიმბოლურ სახელებს იმ მოვლენების დასახასიათებლად, რომელთა ზუსტი გაცნობიერება არ ძალგვიძის. სწორედ ამიტომ იყენებს ყველა რელიგია სიმბოლოს ენას. არის აზროვნებისთვის ძნელად მისაღწევი საგნები და მოვლენები, რომელთა შესახებაც რთულია ნათელი წარმოდგენისა და ზუსტი განმარტების შემუშავება. ამისათვის გონება მიმართავს სიმბოლურ აზროვნებას. ჩვენთვის შედარებით ახლობელი და ადვილად გასაგები სიტყვა თუ ობიექტი გონებას უხსნის გზას შორეული და მოუხელთებელი ცნებისა თუ მოვლენისაკენ. იგი უზ-

რუნველყოფს იმის მიღწევას, რაც ბუნდოვნად ჩანს პორიზონტის მიღმა¹. იგი მით უფრო საჭირო და აუცილებელი ხდება, რაც უფრო მეტად სცილდება ადამიანის აზროვნება კონკრეტულ, ყოფით პრობლემებს. სიმბოლო საჭიროა არა მხოლოდ იმისათვის, რომ ჩვენი აზროვნების ნაყოფი სხვისთვის გასაგები გახდეს. იგი თავად ჩვენ გვეხმარება აზროვნებაში. მისი საშუალებით ხერხდება არა მხოლოდ სახელდება, არამედ — ძნელადმოსახელთებელი აზრის მიღწევა და ღაჭერა. სწორედ ამ გაგებით აღნიშნავს ხოსე ორტეგა ი გასეტი, რომ ფილოსოფიური აზრი, როგორც არც ერთი სხვა, მუდმივად, თითქმის შეუქმნევლად, გადადის პირდაპირიდან გადატანით (სიმბოლოურ, მეტაფორულ) მნიშვნელობაზე. იგი არაა შეზღუდული რომელიმე ამ სფეროთი.

კულტურის უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოთა დიდი ნაწილი თავისი არსითა და წარმოშობით არა ინდივიდუალური, არამედ კოლექტიურია. ასეთია ძირითადად რელიგიური ხასიათის სიმბოლოები. ღვთისმეტყველი მათ წარმოშობას გამოცხადებას მიაწერს, სკეპტიკოსი კი ამტკიცებს, რომ ისინი უბრალოდ გამოიგონეს. ყოველი სიმბოლოური სიტყვა თუ მითი საუკუნეების მანძილზე მუშავდება და ვითარდება კაცობრიობის ცნობიერებაში. კულტურული ღირებულების მქონე სიმბოლოები, როგორც წესი, „მარადიულ ჭეშმარიტებათა“ გადმოსაცემად გამოიყენებოდა. მათ გამოიარეს ცნობიერი თუ არაცნობიერი წრთობის უსაზღვროდ დიდი გზა და კულტურის საერთო მონაპოვრად იქცნენ. იუნგისეული „კოლექტიური არაცნობიერი“ ხორცს ისხამს არქეტიპულ, ზოგადკაცობრიულ პირველსახეებში. ისინი მიუწვდომელია უშუალო გამოცდილებისათვის და ვლინდება მხოლოდ მარადიულ სიმბოლოებში — მითებში, რელიგიებში, სიზმრებსა და მალამხატვრული შემოქმედების ნიმუშებში².

არქეტიპული სიმბოლო, სიმბოლოთა ისეთი კლასია, რომელიც ატარებს ერთნაირ ან თითქმის ერთნაირ შინაარსს კაცობრიობის მთელი თუ არა, დიდი ნაწილისათვის მაინც³. ასეთი სიმბოლოებია:

¹ Хосе Ортега и Гассет, Две великие метафоры, Теория метафоры. М., 1990, 72.

² Юнг Карл Густав, Человек и его символы, М., 1997, 19.

³ Уилрайт Ф., Метафора и реальность (Археологический символ), Теория Метафоры. М., 1990, 98.

„ზეციური მამა“, „ნათელი“, „სისხლი“, „ბორბალი“ და სხვა. ისინი სხვადასხვა ეპოქასა და ხალხებში იჩენს თავს. ამ ტიპის სიმბოლოთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებულია „ნათელი“, რომელიც სიმბოლურად გამოხატავს გარკვეულ გონებრივ და სულიერ თვისებებს.

ნათლის სიმბოლოთა ერთ-ერთი ყველაზე უძველესი დაფიქსირებული მაგალითი გვხვდება მესოპოტამიაში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მესამე ათასწლეულის ბოლოს. მზისა და ნათლის თაყვანისცემა და შემდგომ სიმბოლური განსახოვნება დასტურდება წინა აზიის, ეგვიპტის, ინდოეთის, ევროპულ რელიგიებში, ქრისტიანობასა და მაჰმადიანურ მრწამსში, ქალდეურ, რომაულ, ელინისტურ, ბაბილონურ ცივილიზაციებში. მას უდიდესი ადგილი ეჭირა სხვადასხვა ფილოსოფიურ სკოლასა და ფილოსოფოსთა ნააზრევში: პლატონთან, ნეოპლატონიზმში, პატრისტიკაში, ისლამურ და ქრისტიანულ ფილოსოფიურ მოძღვრებებში. უმნიშვნელოვანესია მისი როლი ყველა დროის ხალხთა ხელოვნებაში, მწერლობაში, პოლიტიკაში.

ლთაპარიჟი ნათლის არსი

ქრისტიანულ-რელიგიურ სიმბოლიკას უღრმესი მსოფლმხედველობრივ-თეორიული საყრდენი გააჩნია. დილთაის სიტყვებს თუ მოვიშველიებთ, ენა, რომელშიც გამოსახულებას პოვებს რელიგიური კავშირი, ყოველთვის გრძნობად-გონითი უნდა იყოს. ისეთი სიმბოლოები, როგორცაა სინათლე, სიწმინდე, სიმაღლე, წარმოადგენს ღვთაებრივი არსების ღირებულებათა გამოსახვას, რომლებიც გამოცდილებითაა შეცნობილი გრძნობის მიერ.

ქრისტიანული ღმერთი არის ნათელი დაუსაბამო, სამყაროს შექმნამდე არსებული, უუაბო, დაუბადებელი, მარადიული, მიუღწეველი. იგი არის ტრანსცენდენტური იმანენტური სამყაროს მიმართ. ღვთიური სამყარო ჭეშმარიტად იხსნება მორწმუნისათვის და ტრანსცენდენტური, გარკვეული აზრით, ხდება იმანენტური. ცხადია, უნდა არსებობდეს ამ ორი სამყაროს შემაერთებელი ხიდი და გარკვეული ენა, რომლითაც იგი გამოითქმის¹. ფორმალურ-ლოგიკური აზროვნების

¹ ჯელიძე ე., დროის პრობლემა გრიგოლ ნოსელთან, ახალგაზრდა ფილოსოფოსთა პრობლემური სემინარის სესიის მასალები, თბ., 1984, 59.

შემოზღუდულობამ და დასაზღვრულობამ უმაღლესი ჭეშმარიტების მიღწევასა და მის გადმოცემაში განაპირობა სიმბოლოსა და სახის აუცილებლობა ამ სფეროში. სახე არის უმთავრესი მაკავშირებელი, არსებითად შეუთავსებელ, ორ სამყაროს — „სოფელსა და „ზეშთა-სოფელს“ შორის. „ზეყოფიერებიდან“ აღამიანისაკენ მომავალი „ჭეშმარიტი“ ინფორმაცია განსახოვნების იერარქიულ სისტემაში განიცდის ხარისხობრივ გარდასახვას ცისა და მიწის ზღვარზე: ზეციური იერარქიის უმაღლესი ფორმა გარდაისახება მიწიერი იერარქიის უმაღლეს ფორმაში. ხდება უსაგნო სულიერების სახეებში გაცოცხლება.

ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის აზრით, არსებობს ჭეშმარიტების გადმოცემის ორი გზა: სიმბოლურ-მისტიკური და ფილოსოფიური. უმაღლესი, გამოუთქმელი ჭეშმარიტება გადმოიცემა მხოლოდ პირველი გზით. ეფრემ მცირის თვალსაზრისით, არსებობს „თარგმანების“ ორი ხერხი — „განმარტებითი“ და „სახისმეტყველებითი“. განმარტებითი გახლავთ სიტყვა-სიტყვითი, ანუ ფილოსოფიური, ხოლო „სახისმეტყველებითი“ არის „აღყვანებითი“ მეთოდი, რომლითაც „ზეშთა-სიბრძნისაკენ“ სწრაფვა ხერხდება. სიმბოლო არის მასში ჩადებული ინფორმაციის მატარებელი. უმაღლესი ჭეშმარიტების შესახებ ცოდნის გადმოცემა იერარქიულ სისტემაში ხდება ღვთიური ნათლით. მიწიერ საფეხურზე ეს ნათელი რეალიზდება სხვადასხვა ძნელად აღსაქმელ სახეში, რომლებიც შორსაა მისი პირველსახისაგან. რადგან სახე უნდა იყოს ნაზიარები პირველსახესთან, თუ პირველსახე ტრანსცენდენტური იდეაა, იგი ვერ იქნება გადმოცემული გრძობად-კონკრეტულ ფორმებში. ნათელი ყველაზე არამატერიალური სიმბოლოა ღვთის სახეთა შორის. ღმერთი, თავად ნათელი, არის „არა დასაბამიერი“ და „არცა გასრულებადი“. „...და რომელი ნათელი იგი არს, ერთი უხილავი და უცვალებელი ღმერთი არს არა დასაბამიერი, არცა გასრულებადი, განუზომელი, მარადის კურთხეული, ნათელი სამებისაი“¹. უქმნელი ნათელი არის შემოქმედი როგორც გონებრივი, ასევე გვა-მობრივი ნათლისა.

¹ ძვ. ქართული აგიოგრაფიული ძეგლები, თბ., წ. 1, 1964, 194.

ნათელი, როგორც ღმერთის სახელი, მრავალ სიმბოლურ სახეს ქმნის. მასთან არის დაკავშირებული გრიგოლ ნოსელიესული ტერმინი „ბრწყინავი წყვდიადი“, რომელიც არეოპაგეტიკის გავლით რუსთაველის „მზიანი ღამის“ წინაპრად შეიძლება ჩაითვალოს¹. ამ საკითხს უკავშირდება ნოსელი ეპისკოპოსის მისტიკური აზროვნების კიდევ ერთი საკითხი — „საღვთო წყვდიადის“, ანუ „საღვთო ნისლის“ გაგება. თხზულებას, რომელშიც გრიგოლ ნოსელი ამ საკითხებზე მსჯელობს, ეწოდება „მოსეს ცხოვრება“. ეს თხზულება ქართულად თარგმნა ექვთიმე ათონელმა. მათთან „ნისლი უხილავთა ხილვისა“, იგივე „საღვთო ნისლი“, „საღვთო წყვდიადი“ არის სიმბოლო აბსოლუტური მიღმიერებისა, ტრანსცენდენტურობისა. ქრისტიანული მისტიკის უმნიშვნელოვანესი სახეები — „ღრუბელი“, „ნისლი“, „ღამე“ სწორედ გრიგოლ ნოსელთან პოულობს უდიდეს განვრცობას. ამ ფენომენზე მსჯელობას საფუძვლად უდევს „გამოსვლათა“ წიგნის შემდეგი მუხლები: „ბოლავდა მთელი სინაის მთა, რადგან უფალი იყო მასზე ჩამოსული ცეცხლის აღში; როგორც ქურას, ისე ასდიოდა კვამლი და ძლიერად ირყეოდა მთა“ (XIX, 18); „ავიდა მოსე მთაზე და დაფარა ღრუბელმა მთა“ (XXIV, 15); „ხოლო მოსე შევიდა ნისლში, სადაც ღმერთი იყო“ (XX, 2“); ამ ეპიზოდების განხილვისას გრიგოლ ნოსელი ხსნის, რომ მოსეს მიერ ღვთის გამოცხადება ცეცხლმოდებული მაცელის ბუჩქის სახით და შემდგომ მისი შესვლა ნისლში, ანუ წყვდიადში არ გამოორიცხავს ერთმანეთს, რადგანაც ღვთის ჭეშმარიტი შეცნობა და ხილვა სწორედ მისი ვერხილვაა. ეს წყვდიადი პირველად გრიგოლ ნოსელთან ხასიათდება ვითარცა „ბრწყინავი წყვდიადი“. ამ ტერმინისაგან განსხვავდება პლოტინისეული „განათება წყვდიადში“, რომელიც ასახავს ექსტაზურ მდგომარეობაში სულის წყვდიადიდან ნათელში შესვლას, ანუ „განათებას“ და უახლოვდება „შუალამის მზის“ ხილვის მისტიკას².

უფრო ადრე, ებრაელი ფილოსოფოსი ფილონ ალექსანდრიელი ფიქრობდა, რომ ღვთიური ნათელი და მისი გამოშუქება არის ნამდვილი სინათლე, ხოლო ხილული სინათლე კი არის მისგან ძალიან შორს მყოფი საფეხური. ფილონის მოძღვრებაში მკვეთრად არის გა-

¹ გრიგოლ ნოსელი, პასუხი ექუსთა მათ ღვთათვის, საქართველოს ეკლესიის კალენდარი, თბ., 1989, 254.

² იქვე.

მიჯნული გვამობრივი, ანუ სხეულებრივი და გონებრივი ნათელი¹. ეს უკანასკნელი არის წინარე ხატი და ნიმუში ყველა სინათლისა. ეს გონებრივი მზე, ანუ პირველადი მცხუნვარება, შეიმეცნება მხოლოდ გონებით და არა გრძნობით. ფილონის აზრით, ღმერთი არის თვით-მყოფადი, განყენებული, ყოველივეზე უზენაესი ნათელი, რომელიც გადმოაფრქვევს უხილავ იდეებს, ქმნის გონიერ ქვეყანას. ამქვეყნიური ნივთნი კი გონიერი ქვეყნის გადმონახატს წარმოადგენს. ყოველადგანყენებული და დამოუკიდებელი ღმერთი და მსოფლიო რომ ერთმანეთისათვის დაეკავშირებინა, ფილონმა დასახა მზე. იგი გახლავთ წყარო ნათლისა, ანუ სიცოცხლისა, ანუ შექმნისა. ეს წყარო არის არაფიზიკური მზე. იგი მხოლოდ წარმოსადგენია მზედ².

გვერდს ვერ აეუკლით მზისა და ნათელის შესახებ პლატონური და ნეოპლატონური ტრადიციების აღნიშვნას. პლატონთან, იდეა კეთილობისა. ანუ სახიერებისა უზენაესია ყველა სხვა იდეათა მიმართ. იგი არის მშობილი ყველა მშვენიერი და ჭეშმარიტი არსებისა, მათ შორის ნათელისაც ამ ქვეყანაზე და წყარო ჭეშმარიტებისა და გონების იმ ქვეყანაზე. ის, რაც იდეათა ქვეყნისათვის არის იდეა კეთილობისა, ხილული ქვეყნისათვის არის მზე. პლატონის „სახელმწიფოს“ მეექვსე წიგნში განხილულია სიკეთის იდეა და მასთან მიმართებაში საუბარია ნათელსა და ხედვა-მზერის შესახებ. აღნიშნულია, რომ ძალიან მნიშვნელოვანია ხედვა და დასანახის არსებობა. მაგრამ, ამის გარდა, საჭიროა მესამე ბუნებაც, რომელსაც განსაკუთრებული დანიშნულება აქვს. მის გარეშე თვალთა პატრონს არაფრის დანახვა არ შეუძლია და ფრებიც უხილავი რჩება. ეს გახლავთ სინათლე, რომელიც მოდის მზიდან. სწორედ ის ანიჭებს საგნებს ხილვადობას. რაც მზეა მხედველობისა და დასანახისათვის, ის არის სიკეთე გონებისა და გონით მისაწვდომისათვის. მზე ხილულ საგნებს ანიჭებს სიცოცხლეს, აწვდის საზრდოს განვითარებისათვის, თავად კი არ იბადება. ასევე სიკეთეც. იგი ანიჭებს საგნებს არსებობის უნარს — იყვნენ შემეცნებულნი, თავად კი არსების საზღვარზე მაღლა დგას. მზე არის ძე კეთილობისა. პლატონი ცნობილ მითში გამოქვაბულის შესახებ ამბობს, რომ კეთილობა, ანუ სახიერების იდეა არის მიზეზი

1 ნოზაძე ვ., ვეფხისტყაოსანის მზისმეტყველება, სანტიაგო დე ჩილე, 1957, 53.

2 ნოზაძე ვ., ვეფხისტყაოსანის ფერთამეტყველება, ბუენოს აირესი, 1953, 89.

ყველა უფლებისა და მშვენიერებისა. ხილულ ქვეყანაში სინათლის წარმომქმნელი და უფალი არის მზე. ამასთანავე, იგი არის პირობა მთელი გამოყვანილი და შექმნილი ყოფნისათვის. ამ დებულებაზე დაყრდნობით ფილოსოფიის შემდგომ განვითარებაში, განსაკუთრებით ნეოპლატონიზმში, მზემ უმნიშვნელოვანესი ადგილი დაიკავა.

ნეოპლატონიზმის უმთავრესი პრობლემა ერთისა და სიმრავლის, ანუ ღმერთისა და ქვეყნის ურთიერთმიმართების საკითხი პლატონური პოზიციიდანაა გადაწყვეტილი: სამყარო ღმერთის აჩრდილია, მისი, როგორც მზის, ანარეკლია, მისი გამოსხივება, ანუ ემანაცია. პლოტინის მოძღვრების თანახმად, ემანაცია საფეხურებრივია და თანდათანობით ზემოდან ქვემოთ მატულობს ნაკლი, კლებულობს სისრულე. უდაბლეს საფეხურზე ჩნდება ღვთაების საპირისპირო პოლუსი, სიმართლის სრული უარყოფა — წყვდიადი. წუთისოფლის რეალობა კი ამ ორ პოლუსს შორის იქცევა. ემანაციის სათავეს, პირველწყაროს, წყაროსთვალს წარმოადგენს „ერთი“, ანუ უწინარესი არსება — ღმერთი. ღმერთი არის ნათელი, რომელსაც იგი თავისმხრივ აფრქვევს, ვითარცა მზე სხივებს. ეს პირველადი არსება არის ცენტრი ნათლისა, რომლის გარშემოც იშლება სინათლის წრეების სახით გონება, მსოფლიო სული, მატერია. ეს უკანასკნელი ყველაზე მეტადაა მოკლებული, დაშორებული ნათლის წყაროს და შესაბამისად, უახლოვდება წყვდიადს.

როდესაც ნეოპლატონურ მოძღვრებაში ცდილობენ ღვთაებრივი ნათელი შეიცნონ მზის ხატით, ეს მხოლოდ მეტაფორა არ არის. აქ ხდება მიღმური ნათლის ჩამოსვლა ხილულ ხატში. ამ აზრს პროკლე ასე ასრულებს: არის მხოლოდ გამოშუქება, გამოსხივონება, რომელსაც საიქიო ნათლის მსგავსი ხატი, ქვეყნიური მზე გამოაჩენს და რომელიც გამოდის მართალი, ნამდვილი მართლისაგან (6, 94)¹.

V საუკუნის დასასრულს ნეოპლატონიზმი ქრისტიანობას შეერწყა და წარმოიშვა ე. წ. ქრისტიანული ნეოპლატონიზმი. ერთისა და სიმრავლის მიმართება, სახიერებისა და ნათლის საკითხებმა საღვთისმეტყველო წიგნებში პოვა განვითარება.

„არეოპაგიტიკის“ ავტორი თავისი ვრცელი ნაშრომის ოთხივე წიგნში არაერთგზის მსჯელობს ნათელზე, როგორც სახიერი ღმერთის სახეზე. ღმერთი მასთან არის ნათელი, ნათელდასაბამი, თვით-

¹ ნოზამე ვ., ვეფხისტყაოსანის ფერთამეტყველება, ბუენოს აირესი, 1953, გვ. 94.

ნათელი. „სახიერებისა ღმრთისა საჩინოი სახე“, ანათებს ყველას, ვისაც მისი სინათლის მიღება შეუძლია. ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მზე და სხვა ხილული საგნები არიან სიმბოლური, „სახის-მეტყველებითნი“ ხატნი ღვთისა და არა თავად ღმერთი. მისი აზრით, შეუძლებელია ჩვენი აზრისა და არამატერიალური, ზეციური მღვთელთ-მთავრობის მსგავსება და შედარება, თუკი მატერიალურმა საგნებმა არ იტვირთა სიმბოლური ხატნი მარადიულობისა: „სილულნი იგი სიკეთენი უჩინოისა მის შუენიერებისა ხატად შეპრაცხეს და გრძნობადნი ესე სულნელებანი სახე იყვნენ საცნაურისა მის მიმცემლობისა და უნივთოისა ნათელთმოცემისა, ხატ ყვნეს ნივთიერნი ესე ნათელნი“¹.

მეხუთე ეპისტოლეში ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი იძლევა ქრისტიანული მისტიკის ყველაზე უფრო იღუმალე ცნების საოცარ ნათელ განმარტებას: „სადმართო ნისლ არს უხილავი ნათელი, რომელსა შინა მკვიდრობაი ღმრთისაი ითქუმის, რომელი იგი უხილავ არს ზეშთაგარდამეტებულისა საჩინოობისთვის და მიუახლებლობა მისსა არს გარდარეულისთვის ზეშთაარსებისა ნათელ-განფენისა“².

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ღმერთი არის დაუსაბამო, უსასრულო, უთქმელი, იღუმალე ნათელი, რომელიც ყოველივეს ეფინება სიკეთისა და სახიერების სახით. მარადიული ნათლის სახედ და ხატად ღმერთმა შექმნა ამქვეყნიური სინათლისა და სითბოს წყარო — მზე. საიდუმლო ღვთისმეტყველების უმაღლეს მწვერვალს წარმოადგენს ღვთის სასუფეველი, რომელიც საღვთო ნისლსა და ყოვლადბრძნულ ღუმილში შეიცნობა მისტიკური თვალთ.

იოანე დამასკელის აზრით, ადამიანს შეუძლია ღმერთის ყოვლად ღვთაებრივი, უზენაესი, უნივთო ქმედების შესახებ საუბარი მხოლოდ იმ სახეთა, სიმბოლოთა საშუალებით, რომლებიც ჩვენს ადამიანურ ბუნებას შეესაბამებიან. ამიტომ, ყოველივე ის, რაც ღმერთის შესახებ სხეულებრივად არის ნათქვამი, იგავურ, ღრმასიმბოლურ, დაფარულ შინაარსს შეიცავს, რომელიც ცდილობს მიგვაახლოოს შემეცნებაზე აღმატებულ სახიერებასთან. ეს კი თითოეულ ჩვენგანს ჩვენი ღირსებისა და აღქმის უნარის მიხედვით გვეძლევა³.

¹ ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი, შრომები, თბ., 1961, 102.

² იქვე, გვ. 235.

³ იოანე დამასკელი, მართლმადიდებელი სარწმუნოების ზუსტი გაღმაცემა. სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა, თბ., 1991, 193.

ქართველი ნეოპლატონიკოსის იოანე პეტრიწის ნააზრევში სამყაროს იერარქიული წყობა ქრისტიანულ-ნეოპლატონურია. მასში უმაღლესი მწვერვალი უზენაესი ერთია, „თვითერთი“, ხოლო უმაღლესი — სააქაო, ოთხთა კავშირთა შეზავება-რღვევის ადგილი. ემანაციის პროცესს, რომლის დროსაც აბსოლუტი, მხოლოდ თავის თავიდან ქმნის სამყაროს, პეტრიწთან „წარმოება“, ანუ „გზავნა“ ეწოდება. ერთისა და სიმრავლის ურთიერთობის ნეოპლატონურ თეორიას განმარტებათა ე. წ. „ბოლოსიტყვაში“ პეტრიწი ასე ასაბუთებს: „ერთისადმი სიმრავლენი მყოფთანი მიერთდებიან, ვითარ და ესახებისცა სამარჯოდ ჩუენი ესე ქუენაობითა მნათოი მზე, რამეთუ ნათელი მისთა აქუს ერთი ვინაიე და განჩენელი თვისდა განსაყალიცა, უკუეთუ საქცეველი დისკოი, რომელსა ურქუამთ თულად მზისა“¹. პეტრიწთან მატერია სიკეთის ძალის მოკლება, მისი სხივის ჩაქრობა: „სადაცა შთაეჭრეს ნივთი, მუნ ამრუმდების ნათელი იგივეობისაი და მსგავსებისაი“². კოსმოსის გამოსხივება აბსოლუტის სიკეთისა და ძალის სიჭარბის გამო ხდება, უკუსულა კი უკეთესისაკენ მისწრაფებით, მისი სიყვარულით. მსგავსება არის მიზეზი როგორც წარმოქმნის, ასევე სათავისაკენ უკან მიქცევის: „და რაოდენ უფრო მსგავს, უფრო მამახლებელ და, რაოდენ უფრო მახლობელ, უფრო მსგავს“. აქ პეტრიწი პავლე მოციქულს იმოწმებს, რომელიც ყოველივეს თელის ხატად და მსგავსად და ეკმითოდ (გამოსახულებად, ბრწყინვალეობად) ერთისა. ეს „ერთი“ პეტრიწთან არის „ულამო ნათელი“, „მზე სიმართლისა“.

პეტრიწის მიერ თარგმნილ „სათნობათა კიბეში“ წარმოდგენილია სისრულისაკენ მიმავალი ოცდაათი საფეხური. მაძიებელი, რომელსაც „ევე ჩდილი მოეძულოს“, სულისა და ხორცის მასში მოცეწული განწმენდის გზით მიეახლება. „ერთსა მზესა“, „საუკუნოსა მზესა“. იგი „ბინდსა სცვალებს ბრწყინვალეობად ნათლისად დაუესებელთა დღეთა თანა მარა-დღე“³.

პეტრიწისათვის უზენაესი ღმერთი, მზე, არის ერთარსება სამება და დასძენს, „ხოლო მე ვხედავ ერთსა მას მცხინვალეობად და მეო-

1 პეტრიწი ი., შრომები, ტ. 1, 1940, 213.

2 იქვე, გვ. 87.

3 პეტრიწი ი., სათნობათა კიბე, თბ., 1968, 198.

რესა — ნათლად და მესამესა — მზისთულად“¹. პეტრიწი ქრისტეს მზედ მოიხსენიებს „კავშირთა“ კომენტარების ე. წ. ბოლოსიტყვაშიც.

ეს მცირე მიმოხილვა პლატონური, ნეოპლატონური, პატრისტიკული თუ შუასაუკუნეების ფილოსოფიური ტრადიციისა მზისა და ნათლის ღმერთის სიმბოლოდ წარმოდგენის თაობაზე, გვაძლევს მოკლე დასკვნის გაკეთების საშუალებას: ღვთაებრივი ნათელი არის ხატი მარადიული, უცვლელი, უქმნელი და დაუსრულებელი ღმერთისა, რომელიც გვევლინება შემოქმედად შექმნილი სულიერი თუ მატერიალური ნათლისა.

დრო და მარადისობა

ბერძნულ ტრადიციაში, კერძოდ, პლატონთან, დემიურგი ქმნის სამყაროს პირველადი მატერიისაგან. იგი ფორმას ანიჭებს მატერიას, რომელიც თავისთავად მარადიულია. სამყაროს შექმნისას ხდება დროისა და მარადიულობის გამიჯვნა. სამყაროსთან ერთად იქმნება დრო.

არარასაგან სამყაროს შექმნის პროცესის ახსნისას ავგუსტინე განასხვავებს ერთმანეთისაგან შემოქმედისა და ოსტატის საქმიანობას. ოსტატს მზამზარეულად აქვს მასალაც, უნარიც, ნებაც მინიჭებული ღვთისაგან. უფალს კი ვინ მისცემდა მასალას თუ უფრო უმაღლ თავად არ შექმნიდა მას.

ავგუსტინეს წინაშე აქ წამოიჭრება მისი შემოქმედებისათვის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფილოსოფიური პრობლემა — დროისა და მარადიულობის საკითხი. „კი მაგრამ, რას აკეთებდა ღმერთი ცისა და მიწის შექმნამდე? თუკი არაფერსაც არ აკეთებდა უქმად მყოფი, რატომ სამუდამოდ არ დარჩა უქმად, როგორც უკუნისიდან იყო? ხოლო, თუ ღმერთში თავს იჩენს ახალი ნება-სურვილი იმის შექმნისა, რაც მანამდე არასოდეს არ შეუქმნია, მაშინ არარსებული სურვილი ჩნდება“².

ცისა და მიწის შექმნამდე ღმერთი არაფერსაც არ აკეთებდა, რადგანაც არავითარი მანამდე არ არსებობდა. დრო, როგორც ხანგრძლივობა, ურიცხვი ცვლადი და მსწრაფლწარმავალი წამის სიმრავლე, რომლებიც გამუდმებით ენაცვლებიან ერთმანეთს, ღმერთმა შექმნა

1 პეტრიწი ი., სათნობათა კიბე, თბ., 1968, გვ. 240.

2 ავგუსტინე, აღსარებანი, თბ., 1990, 196.

სამყაროსთან ერთად. მარადისობაში არაფერია წარმავალი. ამიტომ ვერც წამი და ვერც უთვალავი საუკუნე ვერ გაივლიდა სამყაროს შექმნამდე, რადგანაც იგი (დრო) ჯერ არ შეექმნა მის დასაბამიერ მიზეზს. თავად ღმერთი ყველა დროზე უწინარესია, ანუ „უეამო ეამი“. იგი არის უზენაესი და უცვლელი მარადი აწმყო. მასზე არ შეიძლება ითქვას „იყო“ ან „იქნება“, არამედ მხოლოდ — „არის“!

დრო, შუა საუკუნეების თვალსაზრისით, ერთ-ერთ უმთავრეს მახასიათებელს წარმოადგენს ცვალებადი ყოფის, ანუ ადამიანური ყოფიერებისა. დრო არსებობს მხოლოდ სამყაროსთან ერთად და სამყაროს წყალობით. იგი არის საგანთა ცვალებადობის მახასიათებელი. ამიტომ, საგნები რომ უცვლელი, უმოძრაო ყოფილიყო, არც დრო იქნებოდა. მარადიულობა და უცვლელობა ღვთისა ხდის მას დროზე აღმატებულად. ავგუსტინე აღნიშნავს, რომ ღმერთმა შექნა დრო სამყაროსთან ერთად იმ თვალსაზრისით, რომ სამყაროს „ფენომენთან“ ერთად მიიღო არსებობა „ეპიფენომენმა“ — დრომ. იგი; როგორც ყოველივე წარმავალი, სათავეს იღებს მარადიულ და უცვლელ ქვეყანაში. წარსულიცა და მომავალიც აღმოცენდება იმ მუდამ მყოფისაგან, რომელსაც არ გააჩნია არც წარსული და არც მომავალი, რადგან იგი მარადიულია.

ავგუსტინესეულ ამ თეორიას დროისა და მარადიულობის შესახებ კიდევ უფრო ნათელს ხდის ჩვენთვის ქრისტიანი ბიზანტიელი ფილოსოფოსის გრიგოლ ნოსელის ფორმულირება: „დრო სხვა არა არის რა, თუ არა შესაქმე“. რეალური დრო, დროის განფენილობა, რომელიც თავისთავად სასრულია, ერთმანეთთან აკავშირებს ორ იდენტურ წერტილს: ხილული სამყაროს შესაქმემდე არსებულ იდეალურ მოდელს, გონიერთა სფეროს, ანუ თავდაპირველ მარადიულობას და ხილული სამყაროს საბოლოო მიზანს, მისი პირველქმნილი სახით აღდგენას, ანუ მიბრუნებას თავდაპირველი მარადისობისაკენ. ესაა დროის ე. წ. ციკლური აღქმა². როგორც ვხედავთ, დრო მხოლოდ მატერიის თვისებაა. იდეალური სფერო არის საწყისიც და დასასრულიც. დრო მხოლოდ მათ შორის არსებული განფენილობაა. იდეალური სფერო, ანუ

1 ავგუსტინე, აღსარებანი, თბ., 1996, გვ. 172.

2 ჰელენიკი ე., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 44.

„მღე“ და „შემდეგ“ არსებულია, ერთიანი, სრული და მარადიული, დრო კი, როგორც განგრობითობა, თავისი მისიის შესრულების შემდეგ ისპობა. გრიგოლ ნოსელის თვალსაზრისით, ფიზიკურ სამყაროში არსებული დრო ღვთისგან შექმნილია ადამიანის გადასარჩენად. მართალია, პირველქმნილი ადამიანი არასრულყოფილია, მაგრამ მას, როგორც ღვთის ხატს, ახასიათებს ნების თავისუფლება. რაც, თავის მხრივ, განაპირობებს ბოროტისაკენ მიდრეკას და შეცოდებას. დრო რომ არ ყოფილიყო, მარადიული იქნებოდა ბოროტისაკენ მიდრეკაც. დროის დასაზღვრულობა ამ ლტოლვას ზღუდავს და რადგანაც ბოროტება მხოლოდ სიკეთის მოკლებაა, მას შემდეგ, რაც ადამიანი დარწმუნდება ბოროტების „ბოროტებაში“, საშუალება ეძლევა უკან მიიქცეს კეთილის მიმართ, ე. ი. დრო თავისი არსით ადამიანის ხსნის ერთადერთი გზაა¹.

დროის გაგება ავგუსტინესთვის ურთულესი პროცესია. იგი გრძნობს დროს, მაგრამ უჭირს მისი რაობის ახსნა. დრო მისი სამი მომენტისაგან — წარსულის, აწმყოსა და მომავლისაგან შედგება. მათგან, წარსული არ იქნებოდა, არაფერი რომ არ გადიოდეს; მომავალი არ იქნებოდა, არაფერი რომ არ მოდიოდეს და არც აწმყო იქნებოდა, არაფერი რომ არ იყოს. მაგრამ, თუკი წარსული უკვე აღარ არის, ხოლო მომავალი ჯერ არ დამდგარა, როგორ შეიძლება თითოეულის ყოფნა. აწმყოც მხოლოდ მარადიულობა იქნებოდა, წარსულში რომ არ გადადიოდეს. ავგუსტინე სევამს საკითხს აწმყო დროის ხანგრძლივობის და, საერთოდ, დროის გაზომვის შესაძლებლობაზე. იგი ასკვნის „აწმყო შეიძლება ეწოდოს დროის მხოლოდ იმ მომენტს, რომელიც თვით უმცირეს ნაწილებადაც აღარ იყოფა, მაგრამ ისე სწრაფად კი გადადის მომავალიდან წარსულში, რომ ვერავითარ ხანგრძლივობას მას ვერ მივაწერთ. აწმყო რომ გრძელდებოდეს მაშინ მასში შეიძლება გამოვეყოთ წარსული და მომავალი; მაგრამ აწმყოსთვის უცხოა ყოველგვარი ხანგრძლივობა“². დროის შერგძნება და შესაბამისად მისი გაზომვა მხოლოდ მაშინ შეიძლება, როცა იგი მიმდინარეობს, მაგრამ განა შეიძლება გაზომო ის, რაც აღარ არის, ან ჯერ არ არის? ავგუსტინეს თვალსაზრისით, არ არსებობს წარსული და მომავალი დრო. პირველი მათგანი არის ადამიანის მეხსიერებაში მო-

¹ ჭელიძე ე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 44.

² ავგუსტინე, აღსარებანი, თბ., 1996.

გონების სახით, მეორე — მოლოდინია, აწმყო კი არის უშუალო ჯერე-
ტა. იგი ფიქრობს, რომ ცდებიან, როცა არსებულად მიიჩნევენ სამ
დროს — წარსულს, აწმყოს და მომავალს. უფრო მართებული იქნე-
ბოდა — აწმყო წარსულისა, აწმყო აწმყოსი და აწმყო მომავლისა. ეს
სამი დრო მხოლოდ ადამიანის სულში არსებობს და სხვაგან არსად.
ავგუსტინე უარყოფს აზრს, რომ დრო სხვა არა არის რა, თუ არა
მზის, მთვარის და ვარსკვლავების მოძრაობა. ციური მნათობები რომ
გაჩერებულყვნენ და მხოლოდ ბორბალს ებრუნა, დრო მაინც იარსე-
ბებდა. იგი ცდილობს დაასაბუთოს, რომ სხეულის მოძრაობა ვერ იქ-
ნება დროის საზომი. ავგუსტინე ფიქრობს, რომ დრო ერთგვარი გან-
ფენილობაა, ადამიანის სულის განფენილობა. წარსული დროის გაზომ-
ვა ხდება ადამიანის სულში ღრმად აღბეჭდილი ნაკვალავის მიხედ-
ვით. რამდენადაც მომავალი მხოლოდ მოლოდინია, აზრში მისი ხან-
გრძლივობის განსაზღვრა ანალოგიურად ხდება. აწმყოს უმცირეს მო-
ნაკვეთებსაც კი ხანგრძლივობა არ გააჩნია. იგი შედგება უკვე არ-
არსებული წარსულისა და ჯერ არ არსებული მომავლისაგან. რვა-
მარცვლიანი სტრიქონის წარმოთქმისას მისი ბგერების ხანგრძლივო-
ბის გაზომვისას ავგუსტინე ამტკიცებდა, რომ ბგერათა ხანგრძლივო-
ბას და შესაბამისად დროს ვზომავთ მათი კვალით ჩვენს მეხსიერება-
ში და არა უშუალოდ მისი ხმიანობის დროს. ეს კი შესაძლებელია
იმის გამო, რომ მარტოოდენ სულში არსებობს სამი დრო. ხანგრძლი-
ვობა ახასიათებს მხოლოდ წარსულის ხსოვნას და ნოზაელის ნოლო-
დინს. ერთი და მეორეც მხოლოდ ადამიანის სულის უნარია. ნეტა-
რი ავგუსტინესეული კონცეფცია დროის შესახებ სწორედ მისი სუ-
ბიექტივისტური და ადამიანური ცნობიერებით განსაზღვრულობით
განსხვავდება არსებითად პლატონისა და არისტოტელეს დროის თეო-
რიებისაგან.

პლატონის თვალსაზრისით, დემიურგის მიერ სამყაროს შექმნისას
ხდება დროისა და მარადისობის გამიჯვნა. პლატონი დროს წარმო-
გვიდგენს, როგორც მარადისობის მოძრავ ხატს, ხოლო არისტოტე-
ლესთან იგი მოძრაობათა რიცხვს წარმოადგენს. პლატონთან არის
დროის მიღმური, წარმავალი აწმყო, რომელიც მხოლოდ „არის“ ატ-
რიბუტით ხასიათდება. რეალურ დროში კი არის წარსული („იყო“)
და მომავალი („იქნება“). პლატონის „არის“ და არისტოტელესეული
„ახლა“ არის მხოლოდ მიჯნა, ზღვარა ამ ორ დროს შორის. იგი, რო-

გორც რელატიურად არსებული, ფაქტობრივად უარყოფილია მათ მიერ. ავეუსტინესთან პირიქით, დროის რეალურად არსებული ერთადერთი მომენტი სწორედ აწმყოა. იმდენად, რომ იგი წარსულს უწოდებს აწმყოს წარსულისა და მომავალს — აწმყოს მომავლისა. თუმცა, ავეუსტინე ვერ უარყოფს, რომ აწმყო არის მარადიული გადასვლა მომავლიდან წარსულში. წინააღმდეგ შემთხვევაში, თუ ადგილი არ ექნებოდა დროის ასეთ მოძრაობას, საქმე გვექნებოდა მარადიულობასთან, სადაც მუდამ აწმყოა ისევე, როგორც ღმერთის უძრავსა და მარადიულ არსებობაშია დაძლეული წარსულიცა და მომავალიც.

მარადიული ნათელი, დრო — სივრცული მთლიანობის სივრცული

ქრისტიანული მსოფლმხედველობისათვის განსაკუთრებით ახლობელია და დამახასიათებელი სიმბოლური აზროვნება. თვით ბიბლიური პიროვნებები და მოვლენები, თავად სიტყვა ღვთისა არის რელიგიური მითი წერილობით სიტყვაში, რომელიც მუდამქამ ასხივებს თავის ღვთიურ ნათელს. თუმცა, ეს ნათელი შეიძლება დაფარული, უჩინარი იყოს რაციონალური ხედვისათვის და მხოლოდ ღვთისმოსავთ ეცხადებოდეს რელიგიურობის დონის მიხედვით. რელიგიური განსახოვნება ღრმასიმბოლური ხასიათისაა. მისი პირველი შრე, სიტყვასიტყვითი, ყველასათვის გასაგებია და რაციონალური გააზრების, ანალიზის საგანიც, უფრო ხშირად, სწორედ ის ხდება. სიმბოლოს შინაარსი, მართალია, დაფარულია, მაგრამ ადამიანის თვალისათვის მაინც მისაღწევია. რაც შეეხება მის საიდუმლო, მისტიკურ ფენას, იგი მხოლოდ ღვთიეკურთხეული განათების დროს ცხადდება. ეს არის გამოცხადება, რომელშიც ღვთის ნება ვლინდება, სადაც ტრანსცენდენტურის შეხება ხდება იმანენტურთან. რელიგიურ მითში სწორედ ამ ფაქტის კონსტატირება, ფიქსირება ხდება სიმბოლოების საშუალებით. სიმბოლური სახეები აღძრავს ადამიანის გონებას ამ იდუმალი ინფორმაციის მისაღებად. შემეცნების ეს გზა სახეობრივია და, ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ეს ესთეტიკური ინფორმაცია იძლევა იმ ცოდნას, რომლის მიღებაც შეუძლებელია ნებისმიერი სხვა ფორმალურ-ლოგიკური საშუალებით. ქრისტიანი მოაზროვნეები თვლიდნენ მას ღვთიურ გამოცხადებად და „უცნაური“ და „უთქმელი“ ცოდნის წყაროდ მიიჩნევდნენ.

ქრისტიანულ-რელიგიურ სასწაულებში, როგორც წესი, ხდება ღვთის ნების გაცხადება. გადამწყვეტ მომენტად რჩება შეხვედრა

დმერთისა ადამიანის გონში, შესება ტრანსცენდენტურისა იმანენტურ-
თან, რწმენის აქტი. მისი შინაარსი შეიცავს თავისთავად ცხად ჭეშ-
მარიტებას. სასწაულებში აღწერილია მოვლენები, რომლებიც ორი
სამყაროს ზღვარზე მიმდინარეობს. მასში ხდება ამ სამყაროთა ურ-
თიერთშესება. ვინაიდან რელიგიური მითის თუ სიმბოლოს შინაარსი
არ იქმნება აზრიდან ან წარმოსახვიდან, არამედ იბადება რელიგიურ
გამოცდილებაში, მისი არც ახსნა და არც გადმოცემა არ დაემორჩი-
ლება მეცნიერულ და ფორმალურ-ლოგიკურ მეთოდებს. ამიტომ რჩე-
ბა იგი ხილვათა სფეროში და აღიქმება როგორც რელიგიური ფან-
ტაზია, თუმცა, თავად რელიგია ამას უარყოფს და აღიარებს მხოლოდ
„ნამდვილს“ ან სიმბოლურად გასააზრებელ რეალიებს¹.

ძველ ქართულ წერილობით ძეგლებში ისტორიული და მსოფლ-
მხედველობრივი თვალსაზრისით, ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენე-
ბის გადმოცემისას, ავტორი მიმართავს არა ფაქტების კონსტატირე-
ბას, არამედ მათთვის ლეგენდარული და სასწაულებრივი ელფერის
მინიჭებას ახდენს (თბილისის დაარსება, მირიანის მზის დაბნელება,
სვეტიცხოვლის სასწაულებრივი აღმართვა და სხვა). ქრისტიანულ
აზროვნებაში მითოლოგიური წარმოდგენები მხოლოდ სიმბოლურად
მნიშვნელობს.

მრავალთაგან ერთ მაგალითს მოვიხმობთ და შევეცდებით ქრის-
ტიანულ-რელიგიურ ხილვაში ღრმა სიმბოლურად გააზრებული
მსოფლმხედველობრივი შინაარსი ავხსნათ.

ჯუანშერი გვიყვება ამბავს თუ როგორ იპოვა ეპისკოპოსმა წმინ-
და ხატი. მითი იწყება სიზმრით: „რამეთუ სადა — იგი ხატი ესუნა,
კამარედად ქმნილ იყო, და წმიდამან ეპისკოპოსმა დადგა კანდელი
აღნთებული, საფარველად ტაძრისა მის...“ და მთავრდება ცხადში:
„და ვითარცა განიღვიძა ეპისკოპოსმან, გულისხმა ჭეშმარიტებად
ძილსა შინა ჩუენებულსა მას, და განთიად წარვიდა, ლიტანიით, ად-
გილსა მას, და პოვა წმიდა ხატი იგი ყოვლად განურყენელი, და კან-
დელი იგი წინაშე ანთებული ეგო ეგეოდენსა ჟამთა სიმრავლესა ში-
ნა...“³. ჟამთააღმწერლის მიერ მოთხრობილი ამბავი სასწაულებრი-
ვია. იგი აღიქმება, როგორც ღვთაებრივი ზემოთაგონება, არაამქვეყ-

¹ Булгаков М., Свет. невечерний, М., 1917, 22.

² სირაძე რ., ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბ., 1978, 120.

³ ქართლის ცხოვრება, ტ. I, თბ., 1955, 213.

ნიური ცოდნის გაცხადება. სასწაული, თავისი ღრმასიმბოლოური შინაარსით, ჭეშმარიტების შემეცნების საშუალებას წარმოადგენს. ზემოთ მოთხობილი ამბავი ერთსიუქეტიანია, მაგრამ ორი ნაწილისაგან შედგება — სიზმრისა და ცხადისაგან. იმას, რომ ერთი მეორის გაგრძელებაა, სიზმარში დანთებული კანდელის ცხადში ნათება მოწმობს. სასწაულებრივი, გონებისა და ენისათვის მიუწვდომელი სწორედ ეს ნათებაა, რომელიც არ ემორჩილება სიზმრისა და რეალობის ზღვარდადებულობას და მათი სამყაროების შეუთავსებლობას. იქ, სადაც ეს კანდელი აინთო, მოხსნილია ზღვარი მათ შორის და გამაერთიანებელი ეს იდუმალი ღვთაებრივი ნათელია, რომლის სიმბოლური სახე ეპისკოპოსის მიერ სიზმარში ანთებული და ცხადში ნაპოვნი კანდელი გახლავთ.

ნათლის სიმბოლიკა იძლევა საშუალებას გადაილახოს დრო — სივრცული დასაზღვრულობა, შემეცნებელი მთლიანობაში იმყოფება შესამეცნებელთან (სუბსტანციასთან). ღვთაებრიობით ეს შინაგანი ავსება შინაგანივე ხილვის, მჭვრეტელობითი შემეცნების ერთადერთი გზა და წყაროა. სიზმარიცა და სასწაულიც „ნამდვილ სინამდვილესთან“ მისასვლელი ერთადერთი გზაა. რადგანაც გრძნობადი აღქმა მხოლოდ გრძნობადივე ფორმით მოცემულ საგნებს სწვდება, ტრანსცენდენტური ნების გამოცხადება მარადიული ნათლით ხორციელდება. დავიმოწმებთ გიორგი მცირეს: „ხორციელითა თუალითა ყოვლადვე ქუეყანად ხედავდ. ხოლო თუალნი სულისანი მარადის უხილავსა მას დიდებასა ღმრთისასა უხილავად განიცდიან“. ზემომოხმობილ ეპიზოდში აღწერილ ორივე მონაკვეთს — სიზმარსაც და ხატის პოვნასაც, აერთიანებს კანდელი. რომელიც „ანთებული ეგო ეგეოდენსა უამთა სიმრავლესა შინა“. აქ უამის ხანგრძლივობაზე ხაზგასმა ამ ნათლის სწორედ „უეამობაზე“ ამახვილებს ყურადღებას. ეს ის სინათლეა, რომელიც „წუთისოფლის“ დრო-სივრცული დასაზღვრულობის მიდმიდან მოდის. ამდენად, არ არსებობს მანძილი და დრო სიზმარში ანთებულ სანთელსა და ეპისკოპოსის მიერ ნაპოვნ კანდელს შორის. როგორც კი სათქმელი გასცილდება ემპირიული დროისა და სივრცის ზღვარს, თავს იჩენს მარადიული, სუბსტანციური სინათლე. დაუსაბამო ნათელი არის „მდე“ და „შემდეგ“. მათ შორის მოქცეულია შექმნილი სულიერი და მატერიალური ნათელი, რომელიც მისი ნაწილია ისევე, როგორც მიწისაგან შექმნა ღმერთმა ადამიანი და „ჩა-

ბერა“ სული, თავისი სულის ნაწილი, აი, ეს ნაწილია ადამიანში ღვთიური და ნათლის მატარებელი. ეს არის ის, რაც აკავშირებს ღრუ-
ჯამში მოქცეულ, ღვთის მიერ შექმნილ სამყაროს მარადიულ ნათელ-
თან. ადამიანი უფალმა შექმნა მიწისაგან და შთაბერა ღვთიური სუ-
ლი, ე. ი. კაცი შექმნილია ხორცისა და სულის შეერთებით. ხორცისა
და სულის ეს კავშირი არის ადამიანის ამქვეყნიური ცხოვრების ფორ-
მა, მისი ყოფნა წუთისოფლის ღრუ-სივრცულ შემოზღუდულობაში,
ქვეყანაში, რომელიც ღვთისგან ბოძებული „გვაქვს უთვალავის ფე-
რითა“. ეს კავშირი არის დასაზღვრული გარკვეული ღრითა და
სივრცით. ხორცისა და სულის შეერთებამდე არსებულ მარადიულო-
ბასა და „უსივრცობას“ უბრუნდება სული ამ კავშირის დარღვევის
შემდეგ. ადამიანის ცნობიერება, მისი ლოგიკური აზროვნება, წვდება
მხოლოდ იმ ღრულს და სივრცით მონაკვეთს, რომელშიც იგი არ-
სებობს. იგი კი არსებობს ღვთის მიერ შექმნილ სამყაროში, რომლის
მიღმა არსებული არის მისთვის უსაზღვრო წყვილიდი უმეცრებისა და
მიუწვდომლობის გამო და თვალშეუღღამი ნათელი — მასში ღვთის
სუფიერის გამო („როგორც ნამდვილად ამბობს ჰეგელი“ — გალაკტი-
ონი).

ქრისტეს ცხოვრება არის ნიმუში ადამიანური ცხოვრებისა. იგი
არსებობდა მარადიულობაში, განსხეულდა „წუთისოფელში“ („გარ-
დამოვალს უკამოი იგი და იქმნების ჟამიერ... დაიმკვიდრებს ქალწუ-
ლის საშოსა და იქმნების შეზავებულ ხორცთაი“ — ანტონ I, მზა-
მეტყველება) და სიკვდილით კვლავ დაუბრუნდა ღვთიურ მარადიულ
სასუფიერს. მოხდა მისი „ფერიცვალება“ — განიძარცვა იგი სხეუ-
ლებრივ ფერთაგან და მარადიული ნათლით შეიმოსა. „უკამო უამი“
არ შემოდის ემპირიულ ღროში, უფრო სწორად, აღმატება ქრონოტო-
პის მის მიერვე შექმნილ მონაკვეთს — „წუთისოფელს“ (ამ სიტყვაში
ღროისა და სივრცის ის დასაზღვრულობაა გაერთიანებული, რომე-
ლიც ღმერთმა უკამობიდან უკამობამდე, ანუ მარადიულობიდან მა-
რადიულობამდე მონაკვეთში მოაქცია). ამის შესახებ დიონისე არეო-
პაგელი წერს: „არცა დასაბამი აქუს გინა საშუალი, ანუ დასასრული,
არცა ერთსა რასმე შინა არს არსთაგანსა, არცა ყოვლად შეეტყუების
(შეეფარდება) მას რაიმე საუკუნეთაგანი, ანუ ჟამიერად მოყვანებუ-
ლითაგანი, არამედ ჟამისა და საუკუნოისა და საუკუნოსა შინა მყოფ-
თა და ჟამსა შინა მყოფთა ყოველთა ზემთააღმატებულ არს, ამის-

თვის რამეთუ თვითსაუკუნე არს და არსნი და საზომნი არსთანი და განზომილნი მისგან და მის მიერ არიან“¹.

ზემოთ მოხმობილი მოკლე ექსკურსი დროისა და მარადიულობის შუასაუკუნეობრივი შეხედულებების ირგვლივ დაგვჭირდა იმისათვის, რომ გვეჩვენებინა „წუთისოფლის“ გასვლა მატერიალური, ყოფითი სამყაროს მიღმა ან მარადიული სამყაროს შემოჭრა დრო-სივრცულ დასაზღვრულობაში, რაც ხორციელდება მხოლოდ სულიერი ნათლის მისტიკური ხილვითა და განცდით.

¹ ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი, შრომები, თბ., 1961, 65.

თაონა ორაქონაშვილი

კულტურული კონტაქსტი და მენტალური მოქმედება

ადამიანთა შემოქმედებითი და შემეცნებითი მოღვაწეობა, მათი ურთიერთობა და ქცევა, მათ მიერ შექმნილი კულტურული ღირებულებები სხვადასხვა სახის ბუნებრივი თუ ხელოვნური ნიშნებისა და სიმბოლოების გამოყენებასთანაა დაკავშირებული. კულტურის ფილოსოფიაში სიმბოლოს პრობლემატიკისადმი მრავალმხრივმა მიდგომამ მისი განსხვავებული გააზრებანი და სიმბოლურ სისტემათა მრავალგვარი კლასიფიკაცია მოგვცა. ამჟერად, ჩვენი მიზანი სიმბოლოს ცნების ისტორიულ-ფილოსოფიური გააზრების მცდელობა არ გახლავთ, არამედ გვსურს ამერიკელი სოციალური ანთროპოლოგის უილიამ ლოიდ უორნერის შეხედულებებზე დაყრდნობითა და სიმბოლოსადმი სოციალურ-კომუნიკაციური მიდგომით თანამედროვე საზოგადოების ცხოვრებაში, მის კულტურულ სისტემაში სიმბოლოს როლი და მნიშვნელობა განვსაზღვროთ.

უ. უორნერი კულტურის ფუნქციონალური თეორიის ტრადიციებს აგრძელებს და ინგლისელი ეთნოგრაფისა და სოციოლოგის ბ. მალინოვსკის და ა. რ. რადკლიფ-ბრაუნის შეხედულებებს იზიარებს. ფუნქციონალურმა თეორიამ მიზნად დაისახა აეხსნა ცალკეულ კულტურულ ელემენტებს შორის არსებული კავშირის ხასიათი, განვსაზღვრა, რომელი მათგანი გამოიყოფა როგორც ერთი მთლიანობა და როგორ ხდება ამ მთლიანობის შენახვა და დარღვევა. უორნერი ნაშრომში — „ცოცხლები და მკვდრები“ იკვლევს თანამედროვე ამერიკული ურბანიზაციული საზოგადოების კულტურას, ამ საზოგადოების სიმბოლურ ცხოვრებას (მისი დაკვირვების ობიექტია მასაჩუსეტის შტატის, ქალაქ ნიუბერიპორტის საზოგადოების სიმბოლური ცხოვრება. ეს ქალაქი მეცნიერების ისტორიაში „იანკი-სიტის“ სახელით შევიდა) და აყალიბებს სიმბოლიზმის ზოგად თეორიას, რომელშიც შემოქმედებითა-

დაა გადამუშავებული და სინთეზირებული ფსიქონალიზი, ბიჰევიორისტული ფსიქოლოგია, სემანტიკა და ა. შ.

ზოგადად აღნიშნავთ, რომ სოციოკულტურულ მეცნიერებებში, სიმბოლო განიხილება როგორც მატერიალური ან იდეაციური კულტურული ობიექტი, რომელიც კომუნიკაციურ თუ ტრანსლაციურ პროცესებში გამოდის როგორც ნიშანი, რომლის მნიშვნელობაც სხვა ობიექტის კონვენციური მნიშვნელობის ანალოგია. უორნერს „სიმბოლოში“ ესმის „საგანი“, რომელიც აღნიშნავს და გამოხატავს რაღაც სხვას“. სიმბოლო შეიძლება იყოს სიტყვა და ენობრივი მნიშვნელობები, ბგერები, ჟესტები, წარმოდგენები, რელიგიური რიტუალები და ა. შ. სიმბოლოა უმეტესი ნაწილი იმისა, რასაც ადამიანები ყოველდღიურ ცხოვრებაში სიტყვებითა და ჟესტებით ერთმანეთს გადასცემენ. ნებისმიერი საზოგადოების კოლექტიური ცხოვრება (იქნება ეს აბორიგენული ტომები თუ თანამედროვე ლოკალური საზოგადოებები) ერთიან კულტურულ საფუძველს ემყარება. კულტურა კი ტოტალური სიმბოლოური სისტემაა. გამოცდილების ობიექტთა სიმბოლოური მნიშვნელობების ერთიანობა ერთმანეთთან აკავშირებს სხვადასხვა თაობას და უზრუნველყოფს ადამიანთა კოლექტიური სოციალური ცხოვრების მემკვიდრეობითობას.

უორნერის მიხედვით, სიმბოლო შედგება ორი კომპონენტისაგან: ნიშნისაგან (გარე აღსაქმელი ფორმა) და მნიშვნელობისგან (ინდივიდის ან ინდივიდების მიერ ნიშნის ინტერპრეტაცია). მნიშვნელობა თავის თავში ყოველთვის შეიცავს რაიმე კონცეპტუალურ შინაარსს, ნეგატიურ, ან პოზიტიურ ღირებულებებსა და გრძნობებს. სიმბოლოს აღქმა ინდივიდის მიერ აღსაქმელი ნიშნის მნიშვნელობის გაცნობიერებაში მდგომარეობს. ნიშანი სიმბოლოს დასაკვირვებელი ნაწილია. სიმბოლოური ურთიერთობა ყოველთვის ნიშნურ ფორმაში ხორციელდება, ინდივიდების ზემოქმედებით, ნიშნების გაგზავნითა და მიღებით.

სიმბოლოური ცხოვრების ბუნების კვლევისას, თუმცა, ნიშნები ყველაზე ნათლად დასაკვირვებელი მოცემულობაა, ამოსავალ წერტილად უორნერი მნიშვნელობის კომპონენტს მიიჩნევს, რადგან „სწორედ მნიშვნელობაა ადამიანური ცხოვრების ცენტრალური ფაქტი, ადამიანის, როგორც სოციალური არსების ხანგრძლივი, კოლექტიური გამოცდილების ძვირფასი პროდუქტი, რომელიც თავის მოქმედებასა და ცხო-

ველუნარიანობას კონკრეტული ადამიანისა და კონკრეტული საზოგადოების მხოლოდ „აქ და ახლა“ მოქმედებაში გამოავლენს¹. მნიშვნელობის ყველა სისტემა უშუალოდ მოღვაწეობის მიმდინარე მომენტის შესაბამისად ტრანსფორმირდება. იმის ცოდნა, თუ რას წარმოადგენენ ადამიანები და, თავისთავად, სამყარო, ადაპტაციურ ფუნქციას ასრულებს და საზოგადოებისა და მასში ადამიანის გადარჩენისათვის გადაწყვეტ მნიშვნელობას იძენს. მნიშვნელობა შეიძლება გავიგოთ როგორც სასიცოცხლოდ აუცილებელი ადამიანური მოღვაწეობა. ჰერაკლიტესეული დროითი მდინარის მსგავსად, მნიშვნელობა საზოგადოებაში ყოველთვის ერთი და იგივეა და, ამასთან ერთად, მუდმივად ცვალებადი. თუ რამდენადმე გავაფართოვებთ ამ მეტაფორას, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მოცემული რომელიმე მდინარის კონტექსტში „წყლის“ მნიშვნელობა განსხვავდება იმ მნიშვნელობისაგან, რაც მას ბუნებრივ წყალსატევსა თუ მოსანათლ ემბაზში გააჩნია.

საზოგადოების სიმბოლური სისტემები ადგენს და შემოსაზღვრავს ადამიანთა სამყაროს, ადამიანური ცოდნის დადგენილი საზღვრების შესაბამისად აზროვნებისა და შთაგონების რეპრეზენტაციას ახდენს. ე. წ. რეალობა, რომელსაც ინდივიდი შეიცნობს, იმ კულტურის სიმბოლოებით ეძლევა, რომელსაც ის განსხვავებულ სიტუაციურ კონტექსტებში შეითვისებს. სიმბოლოებისა და მათი სისტემების შესწავლისას ანალიტიკოსის ამოცანა უორნერის აზრით, მდგომარეობს იმაში, რომ გაიგოს მათი მნიშვნელობა და ფუნქციონირების წესი, გაარკვიოს მათი საერთო და განმასხვავებელი მნიშვნელობები და ისინი ადამიანთა მოქმედებას დაუკავშიროს. მნიშვნელობა ყოველთვის კულტურისა და ბიოლოგიური სახის მიერ დადგენილ საზღვრებში მყარდება. ამიტომ მხედველობაში მისაღებია ის საზოგადოებრივი და სახეობრივი კონტექსტებიც, რომელშიც ესა თუ ის ნიშნები გამოიყენება.

ორგანული სახეობისა და კულტურული ტრადიციის საზღვრებში ადამიანის გააზრებული არსებობა ამ ორი დასურული სისტემით კონტროლირდება, დეტერმინირდება. ადამიანისა და მისი კულტურის საზღვრებს გარეთ მდებარე გარე სამყაროდან მიღებული გაცდები, შედეგები და მათი მნიშვნელობები ყოველთვის გაშუალებულია და იმ მოთხოვნებისა და განსაზღვრულობის შესაბამისად ტრანსფორმირდება, რომელსაც მოცემული კულტურული კონტექსტი წამოაყენებს. თა-

¹ Уорнер У. Л., Живые и мертвые, М., 2000, гл. 499.

ნამედროვე დინამიკური კულტურა, რომელიც სამყაროს ბუნებრივ საგნებზე ერთგვარ ტექნოლოგიურ „შეტევას“ ახორციელებს, ბუნებრივ რეალობასთან დაკავშირებულ მნიშვნელობათა მარაგს გამუდმებით ზრდის. როგორი უცნაურიც არ უნდა იყოს კულტურები, და როგორც არ უნდა განსხვავდებოდნენ ისინი ერთმანეთისგან, მათ შეუძლიათ ადამიანური ცხოვრების სახეობრივი ბირთვის მოდიფიცირება ოა მასში უკვე ჩადებულ შესაძლებლობათა გაფართოება, ან შევიწროება.

ყოველი საზოგადოება საკუთარ მნიშვნელობათა სისტემას ფლობს; მიუხედავად იმისა, რომ თითოეულ ინდივიდსაც თავისი საკუთარი მნიშვნელობათა სამყარო გააჩნია, რომლის მნიშვნელოვანი ნაწილი მისი კერძო საკუთრებაა და ცნობიერების ზღვარსაც ვერ აღწევს, ვერც მასში და ვერც სხვა ადამიანებში სიმბოლური მნიშვნელობები ვერ იარსებებდა, ისინი საზოგადოების წევრები რომ არ ყოფილიყვნენ. ყველა საზოგადოებას საკუთარი ხილული თუ საცნობი „საგნები“ — ფერი, ფორმა, მოქმედება და მოძრაობა გააჩნია, რომლებიც დროის მანძილზე შენარჩუნებულ, საზოგადოდ აღიარებულ ცნობიერ თუ არაცნობიერ მნიშვნელობებს შეიცავენ.

საზოგადოების ნიშანთა მარაგი გადადის წარსულიდან მომავალში და მომავლიდან წარსულში, აღწევს საზოგადოების სოციალური სისტემის შიგნით და გამოდის გარეთ, ამით კი მუდმივ განახლებაშია, იცვლება და მყარდება. ძველი სიმბოლოები ტრანსფორმირდება ახალში, ანდა ქრება იმის შესაბამისად, თუ რამდენად ხშირად ხდება მნიშვნელობის მინიჭების აქტების განმეორება და მათი კონოტაციის გაღრმავება. როგორც ვთქვით, მნიშვნელობა წარმოიქმნება ადამიანური გამოცდილებიდან და მისი პროდუქტია მინიჭებული მნიშვნელობების ურთიერთგაცვლის გარეშე ადამიანი და მისი სამყარო სიკვდილისთვის იქნებოდა განწირული. ამასთან ერთად, ეს ურთიერთგაცვლა, რომელზეც მნიშვნელოვნადაა დამოკიდებული კაცობრიობის არსებობა, კოლექტიური და ინდივიდუალური გამოყენებისათვის გამოსადეგ ნიშნებს ემყარება. როგორც კი წარმოიშობა შეთანხმება იმის შესახებ, რომ რომელიმე ობიექტს მნიშვნელობა მიენიჭოს, ის (ობიექტი) იქნის უნარს ეს ტვირთი ატაროს და გადასცეს ყველას, ვინც ამ „შეთანხმებისგან“ აღზრდილია დავალებული.

ყოველი მნიშვნელოვანი საგანი შეგვიძლია დავყოთ ნიშნად და ობიექტად. ობიექტები აღნიშნავენ იმას, რასაც ჩვენი აზრით, ეს ნივთები

წარმოადგენს. ნიშნები გამოხატავს ისეთ რამეს, რაც თავად ობიექტში, როგორც ასეთში, არ არსებობს. ობიექტი „თავის თავში“ სრულად შეიცავს ყველა იმ მნიშვნელობას, რაც მასში ინტერპრეტატორმა ჩადო. ნიშანი ატრიბუტებულ მნიშვნელობას თავისთავად კი არ შეიცავს, არამედ მას გარედან უერთდება. მაგალითად, სიტყვა (ნიშნის) — „ძაღვის“ მნიშვნელობა არსებობს არა დაბეჭდილ სტრიქონში, არა ხმაში, არამედ ატრიბუტებულია სხვა ადგილზე. მაშინ როცა, ცოცხალი ძაღლი, რომელიც ჩვენს თვალწინ წარმოგვიდგება, როგორც ეზოში მორბენალი ობიექტი, შეიძლება აღნიშნავდეს იმას, რასაც ის თავის თავად წარმოადგენს.

სიმბოლური ანალიზისათვის უორნერი გამოყოფს მნიშვნელობის მქონე საგნების („მნიშვნელადი საგნების“) ოთხ ტიპს: წმინდა ობიექტი, საშუამავლო ობიექტი, საშუამავლო ნიშანი და წმინდა ნიშანი.

წმინდა ობიექტის მნიშვნელობა შემოიფარგლება იმით, რაღაც ის, როგორც ფიზიკური ობიექტი გვევლინება. ის „მიემართება თავის თავს და არაფერ სხვას“. საშუამავლო ობიექტიც უპირატესად საკუთარ თავს აღნიშნავს, მაგრამ მისი კონცეპტუალური შინაარსი გარემოცულია მეორადი მნიშვნელობებით, რომელიც მის საზღვრებს სცილდება. ასეთი ტიპის ნიშანია, მაგალითად, საცხოვრებელი სახლი, რომელსაც მისი აღმქმელი მეორად მნიშვნელობას მიანიჭებს (ეს სახლი მას აგონებს მშობლიურ სახლს, ან ასოციაციურადაა დაკავშირებული მისი ცხოვრების რომელიმე მნიშვნელოვან მოვლენასთან, გეგმასთან, მიზანთან, სურვილთან და ა. შ.).

საშუამავლო ნიშანი მიმართულია ნიშნის საზღვრებს მიღმა. იგი უპირატესად აღნიშნავს იმას, რაც მასში, როგორც დასაკვირვებელ ობიექტში, არ არის. თუმცა, მისი მნიშვნელობის რაღაც ნაწილი მასთანაა დაკავშირებული და მასშია ლოკალიზებული. ამ ტიპს მაშინ აქვს ადგილი, როცა საერთო კონვენციური ობიექტები სიმბოლოსთვისებით გამოიყენება. ნიშნის ამ ტიპს მიეკუთვნება, მაგალითად, სასაფლაო, მშობლიური სახლი, ოჯახში გაზრდილი ცხოველი და ა. შ.

წმინდა ნიშანი მისგან, როგორც დასაკვირვებელი საგნისგან, სრულიად განსხვავებულ რამეს, ან სხვა მნიშვნელობის ობიექტს, ან გრძნობას და რწმენას გამოხატავს. წმინდა ნიშანს მიეკუთვნება, მაგალითად, სიტყვა (ზეპირი და წერილობითი), ჯვარი, ღროშა, ქიმიური ფორმულები და ა. შ.

ნიშანთა ეს ოთხი ტიპი თვისობრივად განსხვავებული ტიპის „ნიშნური სიტუაციის“ კონსტიტუირებას ახდენს. პროფესიულ ცხოვრებაში. როგორც „ნიშანი“, დომინირებს წმინდა ობიექტი; ყოველდღიურ ცხოვრებაში — საშუამავლო ობიექტი, საშუამავლო და წმინდა ნიშანი; ღამის სიზმრებსა და ღლის ოცნებებში — საშუამავლო ნიშანი. სიმბოლოებად მხოლოდ ის მნიშვნელადი საგნები გვევლინება, რომლებიც დასაკვირვებელი ნიშნის ან ობიექტის საზღვრებს მიღმა დგას.

ობიექტებსა და ნიშნებს ენიჭება მნიშვნელობები და სიმბოლოები მხოლოდ ინტერპრეტაციის („მნიშვნელობის ატრიბუციაში“) აქტში ხდება. ინტერპრეტაცია კი ყოველთვის „აქ და ახლა“ მოქმედების სიტუაციაში მიმდინარეობს. ინდივიდის მიერ ობიექტისთვის მნიშვნელობის მინიჭება თავად ამ ობიექტის ან მისი ნიშნის აღქმის წინანდელ გამოცდილებაზეა დამოკიდებული. იგი სხვებისგან სწავლობს ობიექტების მნიშვნელობებს და, როცა მათ უშუალოდ ხვდება, სხვა ადამიანთა მიერ მათთვის მინიჭებული მნიშვნელობები მყარდება ან სახეს იცვლის აღმქმელის საკუთარი განცდებისა და იმ ნიშანთა მნიშვნელობების შესაბამისად, რომლებსაც ამ ობიექტთან მიმართებაში გამოიყენებს. ნიშანთა და ობიექტთა საბაზისო მნიშვნელობების უმრავლესობას ინდივიდი ბავშვობის, ყრმობის ასაკში იძენს, მაგრამ საზოგადოების არსებობის, ინდივიდის გარკვეულ სოციალურ თანაცხოვრების პროცესში ნიშნები და ობიექტები არევის განიცდის. მაგალითად, ქრისტიანობიდან 33 წელს ის მნიშვნელობა, რომელიც ჯვარს ენიჭებოდა, განსხვავდება XX საუკუნეში არსებული მისი მნიშვნელობისგან. ბავშვის ნათლობის დროს ჯვრის მნიშვნელობა რამდენადმე განსხვავდება იმ მნიშვნელობისგან, რაც ჯვარს ავონიაში მყოფი ადამიანისათვის გააჩნია. სიმბოლო არსებობს მანამდე, სანამ მისით ინტერპრეტატორები სარგებლობენ.

ადამიანებს შორის ნებისმიერი ურთიერთქმედება აუცილებელი მომენტის სახით მნიშვნელობათა ურთიერთგაცვლის პროცესებს შეიცავს. ნიშანთა წარმატებული გაცვლის სიტუაციაში იგულისხმება, რომ მოსაუბრისა და მსმენელის (ნიშნის „გამგზავნისა და მიმღების“) მნიშვნელობებს შორის საყურადღებო განსხვავება არ არსებობს. მაგრამ შეიძლება მსმენელმა (აუდიტორიამ) და მოსაუბრემ (მაგალითად, მსახიობმა) სრულიად განსხვავებული მნიშვნელობები იგულისხმოს და მათ შორის კომუნიკაცია წარუმატებელი აღმოჩნდეს. მსახიობი

თეატრალურ წარმოდგენაში, რადიოპროგრამასა თუ სატელევიზიო შოუში, ან მღვდელი თავისი მრევლის წინაშე აგზავნის სიტყვას (როგორც ნიშანს). აუდიტორიაში ინდივიდებს შეიძლება ჰქონდეს მიღებულ ნიშანთა სრულიად განსხვავებული მნიშვნელობები: ზოგიერთი შეიძლება ეთანხმებოდეს ამ მნიშვნელობას, ზოგიერთი — არა. გარდა ამისა, ღრამატურგმა, სცენარის ავტორმა თავის პერსონაჟებში, მათ მოქმედებასა და პიესის გახსნაში შესაძლოა სრულიად სხვა მნიშვნელობა ჩადოს, მსახიობმა კი მოცემულ სიმბოლოთა მეორადი მნიშვნელობები გამოიყენოს და პიესის სხვაგვარი ინტერპრეტაცია წარმოგიდგინოს, თუმცა, ნიშანთა ეს მრავალსახეობა მნიშვნელობის საერთო ძირთანაა დაკავშირებული. ერთ კულტურულ სივრცეში გაზრდილ ადამიანთა უმეტესობა ფლობს „მსგავს“ გამოცდილებას, რაც მათ გაგების საერთო არსით უზრუნველყოფს. კომუნიკაცია შეიძლება გაშუალებულიც იყოს. მაგალითად, უცნობი კულტურის წარმომადგენელი უცნობი მხატვრის ნამუშევრის აღქმისას მნახველსა და კულტურულ ობიექტს შორის მყარდება კომუნიკაცია და მიმდინარეობს ნიშანთა ურთიერთგაცვლა, რომელსაც შეიძლება „გაშუალებული ნიშნური გაცვლა“ ეწოდოს. ამგვარი კომუნიკაციით გატაცებულია ის, ვინც რომელიმე მკვდარი კულტურის არტეფაქტს, მაგალითად, ქვაზე ამოკვეთილ იეროგლიფებს სწავლობს.

ნიშანი სიზმრის შინაარსსაც მოიცავს, რომელიც თავად სიზმრის მნახველის გარდა, ყველასათვის უცნობია. უორნერი სიმბოლური თეორიის აგებისას იყენებს ფროიდის ფსიქოანალიზს და სიზმარს არაცნობიერი სულიერი მოღვაწეობის გამოხატვად მიიჩნევს. „სამედიცინო გამოკვლევა სიზმარს ხსნის წმინდა სომატურ ფენომენად საზრისისა და მნიშვნელობის გარეშე, მასში ხედავს ძილის მდგომარეობაში ჩაპირული სულიერი ორგანოს სხეულებრივ გაღიზიანებაზე პასუხს, რომელიც აიძულებს მას ნაწილობრივ გაღვიძებას. ფსიქოანალიზი კი სიზმარს აცხადებს ფსიქიკურ ფაქტად, რომელსაც ინდივიდის სულიერ ცხოვრებაში აქვს აზრი და ადგილი და, ამასთან, სიზმრის უჩვეულობას, დაუკავშირებლობასა და აბსურდულობას უკუაგდება. ამასთან, სხეულებრივი გაღიზიანება მხოლოდ მასალაა, რომელიც გადამუშავდება სიზმრის შექმნით“¹. სიზმარი გამოხატავს მნიშვნელო-

¹ ფ რ ი დ ი ზ., ფსიქოანალიზი, თბ., 1995, გვ. 59.

ბათა „უხილავ“ და არაცნობიერ სამყაროსთან დაკავშირებულ ემოციებს, რომელთა მნიშვნელობა ცნობიერი დონისთვის მიუღწეველია. მნიშვნელობა, რომლითაც სიზმრის ნიშანი და მისი სიტუაციური კონტექსტია განმსჭვალული, განსხვავდება მნიშვნელობისა და კონტექსტისაგან, რომელიც ნიშანს საჯარო ურთიერთგაზიარებისას ენიჭება. თუმცა, ცნობიერ დონეზე მისი გამოყენებისას არაცნობიერი მნიშვნელობა მასთანაა დაკავშირებული. მასში ჩადებული უარყოფითი ან დადებითი გრძნობა და ღირებულება თავის თავში აკუმულირებული ინდივიდუალური გამოცდილებისა და კულტურული განსაზღვრულობის ნაზავს წარმოადგენს. ძილის დროს ნიშნის გამოყენებაზე საზოგადოების კონტროლი მნიშვნელოვნად მცირდება, მაგრამ წარსულის გავლენა სიზმრის მნიშვნელობისა და კონტექსტის განუყოფელ კომპონენტად რჩება. ძილის დროს იმპულსურ ცხოვრებას თავისი სურვილებით, იმედებითა და შიშით, გაცილებით მეტი შესაძლებლობა აქვს საკუთარი თავი სიმბოლოთა გამოყენებით გამოხატოს. სიზმრების სამყაროც არანაკლები სოციალური რეალობაა, როგორც ყოველდღიური ცხოვრების არარაციონალური და რაციონალური ცხოვრება. უბრალოდ, სიზმარი მნიშვნელობათა არენას ერთი საფეხურით დაბლა სწევს. როცა ნიშანი მნიშვნელობას ინდივიდის შინაგანი სამყაროს კონტექსტში იძენს, მთელი სიმბოლური მოღვაწეობა დაფარული და კერძოა, ხოლო, როცა ნიშანს მნიშვნელობა იმ გარე სამყაროს კონტექსტში ენიჭება, რომელშიც ინდივიდი არსებობს, „ყველაფერი“ ეყრდნობა იმ წესრიგს, რომელიც სოციალური და სახეობრივი სისტემებითაა უზრუნველყოფილი. ნიშანთა ინტერპრეტაციის მიმართულება — „აქ და ახლა“, ფაქტობრივად წარსულის მოგონებებისა და მომავლის განჭვრეტისგან სრულიად გამოყოფილი არაა. ნიშნის მნიშვნელობები, რომლებიც მომავალს ან წარსულს ეხება, აწმყოს მნიშვნელობისგან არასდროსაა თავისუფალი. თანამედროვე მნიშვნელობებში ყოველთვის იგულისხმება წარსულის ნიშნები. იეროგლიფები, რომლებიც ძველეგვიპტურ დინასტიებზე მოგვითხრობენ, ყოველთვის დღევანდელ მნიშვნელობათა ძალასა და განსაზღვრულობაზეა დაქვემდებარებული. მომავლის ნიშნებს არ შეუძლია ძალიან შორს დასცილდეს დღევანდელსა და წარსულის მნიშვნელობებს, რომლებსაც ისინი ეყრდნობიან.

უორნერი თვლის, რომ სიმბოლოში პირველადია მნიშვნელობა, ნიშანი და ობიექტი კი — მეორადი. გამომდინარე იქიდან, რომ ნიშ-

ნებმა შეიძლება სხვადასხვა სახის „საგნები“ გამოხატოს (ობიექტები, წარმოდგენები, გრძნობები და ა. შ.), იგი განასხვავებს სამი ტიპის სიმბოლოს: რეფერენციულს, ევოკაციურს და შუალედურ ტიპს.

რეფერენციული სიმბოლოები მოიცავს რეფერენციულ და მეცნიერულ ცნებებს, მსჯელობისა და რაციონალური დისკურსის ლოგიკას, რომლის საზღვრებშიც გამოითქმება მნიშვნელობები და მათ შორის კავშირი ზუსტად ფიქსირდება. ამ ტიპის სიმბოლოთა მნიშვნელობები, როგორც წესი, საზოგადოებაში შეთანხმებულია, გამოიყენება ინფორმაციის გადასაცემად და ექვემდებარება ვერიფიკაციას.

მეორე პოლუსზე თავსდება ევოკაციური სიმბოლოები, რომლებიც გამოხატავენ გრძნობებს. მათი მნიშვნელობა ექსპრესიული, აფექტური და არარაციონალურია. ისინი მიუთითებენ ისეთ გრძნობებზე, ცოდნისა და გაგების ისეთ საშუალებებზე, რომლებიც ყოველდღიური გამოცდილების საზღვრებს სცილდებიან და ემპირიულ შემოწმებას არ ექვემდებარებიან. ევოკაციური სიმბოლოები სოციალური ცხოვრებისა და საზოგადოების წევრთა სოლიდარობის შენარჩუნებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ადამიანებს სჭირდებათ ნიშნები. როგორც გარე ფორმები, რომ იმ გრძნობებსა და წარმოდგენებს მიანიჭონ გრძნობადი რეალობა, რომლებიც მათ სულიერ ცხოვრებას ავსებენ. ევოკაციური სიმბოლოების წყალობით „მოუხელთებელი“ გრძნობები და იდეები „ობიექტური რეალობის“ აღსაქმელ სამყაროში გადაინაცვლებს. ამ ორი უკიდურესობის — რეფერენციულ და ევოკაციურ სიმბოლოებს შორის თავსდება მესამე — შუალედური ტიპი, რომელიც პრაქტიკული ცხოვრების ყოველდღიურობაში ამ ორივე ტიპის სიმბოლოებს მოიცავს.

ერთი და იგივე ან განსხვავებული ტიპის სიმბოლოები რაიმე ფუნქციის შესრულებისას ერთიანდება და ქმნის სიმბოლურ სისტემას. მრავალი ძველი და ახალი სიმბოლური სისტემა, რომლებსაც საზოგადოება ფლობს, ურთიერთს მსჭვალავს. ისეთ სიმბოლურ სისტემაში, როგორიცაა აღდგომა, ლიტერატურული და მხატვრული სისტემები ცერემონიის განუყოფელი ნაწილია. ქორეოგრაფიას ერთვის ექსტეზის, სიტყვისა და სიმღერის სიმბოლური სისტემები. თითოეული ამ სიმბოლური კომპლექსთაგანი შეიძლება სხვა რომელიმე სისტემის შემადგენელ ნაწილად იქცეს და, ამავე დროს, თავადაც, მაგალითად,

სააღდგომო წირვის ფუნქციონირებად ნაწილად რჩებოდეს. კონვენციურ და ფართოდ აღიარებულ სიმბოლურ სისტემებს მიეკუთვნება ხელოვნებისა და მასობრივი კულტურის განსხვავებული ფორმები: თეატრალური წარმოდგენები, რადიო, ტელევიზია, პრესა, რომანები, სპონტანური და ორგანიზებული თამაშები, ცერემონია, ღოგმა, რელიგიური კრედი, საკრალური და სეკულარული იდეოლოგია, ეტიკეტი, ფანტაზია, ოცნებები და სიზმრები.

კულტურული კონტექსტი უორნერს ესმის, როგორც სოციალურ-სტრუქტურული ინტერპრეტაციის ნებისმიერი აქტი, რომელიც ურთიერთქმედების უშუალო კონტექსტშია („აქ და ახლა“) ლოკალიზებული, ამავდროულად, ის გაცილებით ფართო „მოქმედების სისტემის“ კონტექსტშია ჩართული. უშუალო სოციალური კონტექსტი, რომელშიც სიმბოლური მოვლენა მიმდინარეობს, შეიძლება შესრულდეს ოჯახში, ბრბოში, თეატრში ან ისეთ სიტუაციაში, როცა ინდივიდი მარტოა. უორნერი ნებისმიერი საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ სამ სტრუქტურულ კონტექსტს გამოყოფს: „მორალურს“, „ტექნიკურს“ და „ზებუნებრივს“.

„ტექნიკური კონტექსტი“ გარე სამყაროსთან ადამიანის შეგუების ფუნქციას ასრულებს; „მორალური კონტექსტის“ ტიპი იმ ფუნქციას ემსახურება, თუ რამდენად ეწყობიან ადამიანები ერთმანეთს. „ზებუნებრივი კონტექსტი“ კი ყოველთვის არარაციონალურია და ადამიანს ღმერთთან და წმინდა საგნებთან აკავშირებს.

კულტურის ტექნიკური ქვესისტემის კონტექსტში სიმბოლოები რაციონალურია და შინაგანად მოწესრიგებულ, შეთანხმებულ ცოდნას აყალიბებს. „ტექნიკური კონტექსტი“ ემპირიულია, პრაგმატულია და გარე სამყაროს მკაცრ რეალიებთან შეგუების მიმართულებით მოდიფიცირდება. ასეთ კონტექსტში აგებული სიმბოლური სისტემები უმეტესად რეფერენციულია. ისინი აღნიშნავენ მოქმედებას, საგნებს და მათ ოპერაციონალურ მიმართებას. ამ სიმბოლოთა მნიშვნელობის ჭეშმარიტებაზეა დამოკიდებული ადამიანის უტილიტარულ მოთხოვნათა გადაწყვეტის ეფექტურობა და მისი ფიზიკური გადარჩენა. მეცნიერების სიმბოლური სისტემები, რომლებიც მტკიცებულებას, სისტემატურ და პლანიმეტრიულ შემოწმებას ეფუძნება, საუკეთესო მაგალითია იმ სიმბოლოებისა, რომლებიც კულტურის არამორალურ, არამითიურ, „ტექნიკურ კონტექსტს“ მიეკუთვნება.

ჰეტეროგენულ სოციალურ სამყაროში ადამიანთა შორის მიმართების მოწესრიგებასა და მოქმედებას ხელს უწყობს „მორალური კონტექსტი“. მორალური სიმბოლური სისტემები აღგენს „სწორისა და არასწორის“ ნორმებს, ისინი ხშირად არარაციონალურია და აღნიშნავენ არა ემპირიულ ობიექტებს, არამედ კოლექტიურ გრძნობას. მათი ფუნქცია საზოგადოების წევრთა ურთიერთობის უზრუნველყოფა და კონტროლია.

ზებუნებრივი, ანუ საკრალური ტიპის კონტექსტი საკრალურ წარმოდგენებს, წეს-ჩვეულებებს და მათთან დაკავშირებულ ღირებულებებს ქმნის. საკრალური წარმოდგენები, ესაა ვერბალურ და აზრობრივ სიმბოლოთა სისტემები, რომელსაც უორნერი მითებს უწოდებს. მითი — „ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით არის საკრალური რწმენის სისტემა, ის შედგება ვერბალური ნიშნებისაგან. ეს ნიშნები ერთმანეთთანაა დაკავშირებული და მათთვის, ვინც მათ ინტერპრეტაციას ახდენს, აღნიშნავენ და გამოხატავენ მნიშვნელად საგნებს. იმათთვის კი, ვისთვისაც ეს ნიშნები რეალურ გამოცდილებას აღნიშნავენ, ზებუნებრივზე, წმინდაზე მათი წარმოდგენის გამოხატვას ემსახურებიან და ზესამყაროსთან დაკავშირებაში ეხმარებიან. რიტუალი, ესაა სიმბოლოთა სისტემა, რომელიც შედგება ერთმანეთთან დაკავშირებული სიტყვების, მოქმედებისა და მატერიალური სიმბოლოებისგან, რომლებიც აღამიანებს განსაზღვრული წესით მათ ღმერთებთან და წმინდა სამყაროსთან აკავშირებენ“¹.

ადამიანის სიცოცხლესა და სიკვდილთან დაკავშირებული შიში, იმედები, სურვილები, ფიზიკური მოთხოვნები, რომლებიც ადამიანურ გვარს ამოძრავებს, კეთილდღეობისა და არაკეთილდღეობის შეგრძნებები, ცვალებადი სოციალური კონტექსტის სოციალური ღირებულებები და წინასწარგანსაზღვრული მოვლენები სიმბოლიზდება და საკრალური სიმბოლური სისტემით გამოიხატება. ადამიანის სოციალური და საზოგადოებრივი ცხოვრება, რომელიც ფორმასა და სიმბოლურ სუბსტანციას იძენს ამ საკრალურ დონეზე პროეცირდება. აქ სიმბოლო წარმოსახულად „რეალური“ ობიექტი ხდება და წარმოადგენს იმას, რისიც ადამიანს ერიდება და რისი იმედიც აქვს. მორალური და

¹ Уорнер У. Л., Живые и мертвые, М., 200, 534.

ტექნიკური ძალებით მოდიფიცირებული სოციალური ჯგუფი თავის შიშსა და მისწრაფებას მითოსურ სიმბოლოებში გამოხატავს.

საკრალური სიმბოლოები ძირითადად არალოგიკური, ევოკაციური და ექსპრესიულია. ისინი საუბრობენ გრძნობად და მითოსურ წარმოდგენებზე, რომლებიც ადამიანის ევოლუციურ ცხოვრებაში ღრმად და ფესვგადგმული. მითოსურ წარმოდგენათა მტკიცება ან უარყოფა, მათი ჭეშმარიტებისა თუ მცდარობის დემონსტრირება ემპირიზმის მეთოდებით ერთგვარი სისულელეა და შეუძლებელია. მსგავსი სიმბოლური სისტემების ჭეშმარიტებას არაფერი აქვს საერთო აზროვნებისა და ემპირიული ვერიფიკაციის მეთოდებთან. მათ დასადასტურებლად საჭირო არაა რაციონალური აზროვნების კრიტიკა და მხარდაჭერა. ისინი რეალობის სრულიად განსხვავებულ წესრიგს წარმოადგენენ და ადამიანის არსებობის უძველეს და ფუნდამენტურ ფაქტებზე გვესაუბრებიან. ურიცხვ საკრალურ სიმბოლოებში გამოხატული „ჭეშმარიტება“, რომელიც ადამიანმა გაითავისა და თაობიდან თაობას მრავალი ათასწლეულის მანძილზე გადასცა, რეალობის იმ წესრიგს მიეკუთვნება, რომელიც ცნებისა და თანამედროვე მეცნიერების საზღვრებს მიღმაა. მეცნიერებისათვის მათი მნიშვნელობა შეიძლება იმით შემოისაზღვროს, თუ რის რეპრეზენტაციას ახდენენ და როგორ ფუნქციონირებენ ადამიანის სახეობრივ და სოციალურ სისტემაში. საკრალური კოლექტიური წარმოდგენები ჯგუფისა და მათი კოლექტიური ცხოვრების აღმნიშვნელი და გამოხატველი სიმბოლური სისტემებია.

ზებუნებრივი ღონე მოიცავს და თავისებურად გამოხატავს მორალურ და ტექნიკურ წარმოდგენებსა და ღირებულებებს. აქ კარგად ჩანს ადამიანის ფანტაზია, მისი დაფარული სიმბოლური სისტემა. ამ კულტურულ ქვეკონტექსტში კმაყოფილდება ადამიანის უდიდესი სურვილი — სიცოცხლის სიკვდილზე გამარჯვება.

სიმბოლური კონტექსტის სამი ტიპი — ტექნიკური, მორალური, ზებუნებრივი — ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული და ქმნის ერთ მთლიან ტოტალურ, კულტურულ კონტექსტს. ეს სამი ტიპი ადამიანური ცხოვრების სახეობრივი ბირთვის მოდიფიცირებით, ნებისმიერი ქვესისტემის კონტექსტში, ადამიანთა შორის უწყვეტად მიმდინარე კომუნიკაციური პროცესებით უზრუნველყოფს თაობათა შორის კავშირსა და ადამიანთა კოლექტიური მენტალური ცხოვრების მემკვიდრეობითობას.

მანანა ჟუგოსვილი

პროტეზიანი ღმერთები, ფსიქიკური იმპოტენცია და კულტურული გაღაპრება

ვინ არიან „პროტეზიანი ღმერთები“? ფსიქონალიზის ფუძემდებლის ზიგმუნდ ფროიდის (1856—1939 წწ.) აზრით, „პროტეზიანი ღმერთები“ სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის მიღწევებით შეიარაღებული ჩვეულებრივი ადამიანები არიან, მათი თანამედროვე კულტურისა და ცივილიზაციის შეილები...

ადამიანები ყოველთვის შენატროდნენ ღმერთების ყოვლისშემძლეობას. ვითარდებოდა ცივილიზაცია, კულტურა. სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა ადამიანის ბატონობა ბუნებაზე. მრავლდებოდა სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის მონაპოვრები და ადამიანი ათასგვარი „პროტეზით“ სრულყოფდა თავის სხეულებრივ და გონებრივ შესაძლებლობებს. გაჩნდა გემები, მანქანები, მატარებლები, თვითმფრინავები, ტელეგრაფი, ტელეფონი, ფოტო და კინო აპარატები და სხვა მრავალი „სასწაულმოქმედი“ დანადგარი — დაზგა, ჩარხი, სამედიცინო წამალი და ქიმიური პრეპარატი... ამ არასრულ ჩამონათვალს ფროიდის შემდეგ დაემატა ატომური ენერჯია, ტელევიზია, რაკეტები, რობოტები, კომპიუტერები... მაგრამ ფროიდმა უკვე მაშინ, მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარშივე, შეამჩნია, რომ სამეცნიერო-ტექნიკურ პროგრესს უარყოფითი მხარეც გააჩნდა და ადამიანებისათვის მანვე შედეგებსაც იწვევდა. ფროიდმა შენიშნა, რომ ეს „პროტეზები“ არა მხოლოდ ემსახურებოდა და ეხმარებოდა ადამიანებს, არა მხოლოდ უმსუბუქებდა ყოფა-ცხოვრებას, არამედ ბევრ უსიამოვნებას და ტკივილსაც აყენებდა მათ. ისინი თითქოს ბოლომდე კარგად ვერ მოიხრგო და ვერ შეისისხლხორცა ადამიანმა.

ფრანგი განმანათლებლის ჟან-ჟაკ რუსოს (1712—1773 წწ.) წინაშე იდგა პრობლემა: „შეუწყო თუ არა ხელი მეცნიერებისა და ხე-

ლოვნების განვითარებამ ზნეობის გაუმჯობესებას?“ ამ კითხვას რუსომ უარყოფითი პასუხი გასცა. ფროიდთანაც მსგავს პრობლემასთან გვაქვს საქმე: „შეუწყო თუ არა ხელი ცივილიზაციისა და კულტურის განვითარებამ ადამიანის ბედნიერებას?“ ფროიდის პასუხიც უარყოფითია. მაგრამ ამ ორ უარყოფით პასუხს შორის დიდი განსხვავებაა: რუსო კულტურის განვითარების გავლენით ზნეობის დაცემას ურიოდ, ფროიდი კი კულტურისა და ოფიციალური ზნეობის მხრიდან სექსუალური ინსტინქტის შევიწროების გამო სწუხდა. ფროიდის აზრით, კულტურისა და ცივილიზაციის განვითარება სულაც არ უწყობს ხელს ადამიანის ბედნიერებას, პირიქით, სამეცნიერო-ტექნიკური წინსვლა ადამიანის ბედნიერების უკუპროპორციულია. რა არის ამის მიზეზი? ვინ არის ამაში დამნაშავე? ფროიდის პასუხი ცალსახად ერთმნიშვნელოვანია: დამნაშავეა კულტურა. ფროიდის აზრით, კულტურას შეუძლია ადამიანი გახადოს უფრო ძლიერი, მაგრამ მას არ შეუძლია გახადოს ის უფრო ბედნიერი. მხოლოდ სექსუალურ დაკმაყოფილებას შეუძლია ადამიანისათვის ნამდვილი ბედნიერების მოტანა. სწორედ ამ სექსუალურ ინსტინქტს ჩაგრავეს კულტურა და ამით ადამიანის უბედურებას განაპირობებს. ადამიანმა ინსტინქტების დონეზე შეინარჩუნა თავისი ცხოველური ბუნება, მაგრამ კულტურა ამ ცხოველური ბუნების გამოვლენის საშუალებას არ აძლევს მას. კულტურა აიძულებს ადამიანს, რომ მან უარი თქვას ბავშვურ სექსუალობაზე და სისხლის აღრევაზე, ხოლო სექსუალური ობიექტის არჩევანს ზღუდავს ჰეტეროსექსუალური ერთქორწინებით. საბოლოო ჯამში კი კულტურა საზოგადოების სახელით ზეწოლას ახდენს ინდივიდზე, ზღუდავს მის თავისუფლებას, რაც ინდივიდის მხრიდან სამართლიან გულისწყრომას და პროტესტს იწვევს კულტურის მიმართ. მხოლოდ სუსტი ნებისყოფის ადამიანები იძლევიან მათს პირად ცხოვრებაში ასეთი უხეში ჩარევის და ასე შორს შეჭრის უფლებას, უფრო ძლიერნი კი არ ემორჩილებიან და ხშირად არღვევენ კულტურის მოთხოვნებს. ადამიანში ჩაბუდებული ძლიერი ცხოველური ინსტინქტი კი თავისი უფლებების დაცვას ცდილობს. ამიტომაც, რომ საზოგადოება ხშირ შემთხვევაში იძულებულია დათმობებზე წავიდეს და ბევრ დარღვევაზე თვალი დახუჭოს. ამის მაგალითებია ცოლ-ქმრული დალატის, ბორღელების და ჰომოსექსუალიზმის არსებობა.

ფროიდი იმასაც ამტკიცებს, რომ კულტურული მამაკაცი სრულ სექსუალურ დაკმაყოფილებას ვერ აღწევს თავის კულტურულ, განათლებულ და ზნეობრივ ცოლთან, მისი პატივისცემის გამო, მაშინ, როდესაც მეძავთან ის თავისუფლად, ყოველგვარი სირცხვილისა და მორიდების გარეშე ამუღავნებს თავის ცხოველურ მისწრაფებებს, ამით სრულ სექსუალურ დაკმაყოფილებასაც აღწევს და თავს უფრო ბედნიერადაც გრძნობს, ვიდრე თავის ოფიციალურ ცოლთან. რაშია საქმე? რა არის ამ გაუგებრობის მიზეზი? ვინ არის დამნაშავე? ფროიდის აზრით, დამნაშავეა ისევ და ისევ კულტურა. სწორედ კულტურა, თავისი მორალური და რელიგიური შეგონებებით, თავისი ამაღლებული იდეალებით და მკაცრ აკრძალვა-შეზღუდვებზე დამყარებული აღზრდა-განათლების სისტემით იწვევს იმას, რომ კულტურულ მამაკაცებში მატულობს ფსიქიკური იმპოტენცია. სექსუალური იმპოტენცია არის არა იმდენად ფიზიკური სისუსტის ან უძლურების შედეგი, არამედ სწორედ ფსიქიკაში არსებული წინააღმდეგობისა, ინსტინქტის ცხოველურ მოთხოვნებსა და კულტურულ-საზოგადოებრივ აკრძალვებს შორის.

ფროიდის თეორიიდან გამომდინარე, ფსიქიკური იმპოტენციის მთავარი მიზეზი ინცესტში, ან, უფრო ზუსტად, ინცესტის შიშში უნდა ვეძებოთ. ფროიდის აზრით, იმისათვის, რომ სასიყვარულო ცხოვრებაში იყო თავისუფალი და ბედნიერი, უნდა შეგეძლოს საკუთარი თავის შინაგანად შემოწმება და სისხლის აღრევის წარმოდგენა დედასთან ან დასთან. და ვინც ამგვარ შემოწმებას გაივლის, ის აღმოაჩენს, რომ თურმე, სქესობრივ აქტს თვლის ისეთ დამამცირებელ რაშედ, რაც სერის და არცხვენს ადამიანს მთლიანად, და არა მხოლოდ მის სხეულს. რას ნიშნავს ფროიდის ეს შოკისმომგვრელი განცხადება? რისი თქმა უნდა ამით? ნუთუ, ფროიდი პირველყოფილი და ცხოველური ინსტინქტებისადმი დაბრუნებას ქადაგებს? ზოგიერთმა ასეც შეიძლება გაიგოს ფროიდი და მას უზნეობა დასწამოს. მაგრამ ასეთო რამ სულაც არ უფიქრია ფროიდს და ეს სულაც არ ნიშნავს უზნეობისაკენ მოწოდებას. მაშ, როგორ უნდა გავიგოთ ფროიდის ეს აზრი?

ფროიდი მხოლოდ აზრობრივ ექსპერიმენტს ატარებს და შეგვახსენებს იმას, რომ სექსი ცხოველური წარმოშობის ინსტინქტური ბუნების მოვლენაა და, რომ ამ ცხოველურ-ინსტინქტური მინარევისა-

გან მთლიანად განთავისუფლება შეუძლებელია. ხოლო, თუკი ადამიანი მაინც შეეცდება თავისი სასიყვარულო ცხოვრების განწმენდას ყოველგვარი ცხოველურობისაგან, მაშინ ის სექსუალური აქტის მიმართ მხოლოდ ზიზღს იგრძნობს და სექსუალური ცხოვრებით ცხოვრებას ვეღარც შესძლებს.

კაცს უყვარს დედა და და. მათ პატივს სცემს და მათთან სექსუალური კავშირის დამყარების გაფიქრებაც კი თავზარს სცემს. ასეთი რამის დაშვება წარმოუდგენელ ცოდვად და მკრეხელობად მიაჩნია. შეიძლება ბავშვობაში, ოიდიპოსის კომპლექსის გავლენით პატარა ბიჭი აღიქვამდა კიდევ დედას პირველ სექსუალურ ობიექტად, მაგრამ შემდეგ, კულტურულ-ზნეობრივი აღზრდის გავლენით, ბიჭმა გაიგო, შეიგნო და შეისისხლხორცა, რომ ასეთი რამ არ შეიძლება. დედასთან და დასთან სქესობრივ კავშირს ტაბუ დაეღო. მაგრამ ამ აკრძალვამ ბიჭის ფსიქიკაში აზრის არაცნობიერ განვითარებას სახიფათო მიმართულება მისცა და კურიოზულ არაცნობიერ დასკვნამდეც მიიყვანა. „მე მიყვარს და პატივს ვცემ ჩემს დედას და დას, მაგრამ მათთან სექსუალური კავშირის დამყარება არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება“. ამ წინადადებიდან ლოგიკურად გამომდინარეობდა მეორე წინადადება: „სექსუალური კავშირის დამყარება არ შეიძლება იმასთან, ვისაც პატივს სცემ და ძალიან გიყვარს“. ეს აკრძალვა ხელშეუხებელ წესად თუ კანონად იქცა პატარა ბიჭისთვის და მისი ფსიქიკის არაცნობიერ სიდრმეებში ჩაიძირა და დროებით მიიმალა.

ბიჭი გაიზარდა, დაკაცდა, ცოლი შეირთო და აღმოჩნდა, რომ ცოლი იყო ის ქალი, ვისაც დედისა და დის შემდეგ დიდ პატივს სცემდა და ძალიან უყვარდა. შეიძლება დაზე და დედაზე უფრო მეტადაც. მაგრამ ახალგაზრდა კაცის ბედნიერების წინ გადაულახავი და უხილავი კედელი აღმართულიყო. ახალგაზრდა კაცი იმპოტენტი აღმოჩნდა. ყველაზე საოცარი კი ის იყო, რომ მისი იმპოტენცია უკვალოდ ქრებოდა მეძავი ქალების საზოგადოებაში, რომლებიც მას არც უყვარდა და არც პატივს სცემდა.

ფსიქიკური იმპოტენციის ჩამოყალიბებაში ფროიდიმა კულტურა, უფრო ზუსტად კი, კულტურული აღზრდა დაადანაშაულა. ფროიდის ეს შეხედულება არ შეიძლება ჩაითვალოს აბსოლუტურ ჭეშმარიტებად თუნდაც იმის გამო, რომ სექსუალური პოტენციის მხრივ საესეებით ნორმალურ კულტურულ მამაკაცთა უმრავლესობას ძალიან უყ-

ვართ დედებიც, დებიც, მაგრამ ეს მათ სულაც არ უშლით ხელს მათი ცოლ-ქმრული მოვალეობის შესრულებაში. მეორე მხრივ კი, ფროიდსაც ვერ გავამტყუნებთ მთლიანად. ნამდვილად არის ჭეშმარიტების საკმაო წილი იმპოტენციის მიზეზების ფროიდისეულ შეფასებაში, რაც სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ უარი უნდა ვთქვათ კულტურულ და ზნეობრივ აღზრდაზე და პირველყოფილ და ცხოველურ მდგომარეობას დავეუბრუნდეთ.

კულტურული პროგრესი ისეთი ტემპით მიმდინარეობს, რომ ადამიანი სულ უფრო და უფრო ადამიანური ხდება. მასში კლებულობს ცხოველური მიდრეკილება-მისწრაფებები. სქესობრივი სწრაფვა — ლიბიდო კი მაინც მნიშვნელოვანწილად ისევ ცხოველურ ინსტინქტად რჩება. ჩვენ კი უნდა მოვახერხოთ და ადამიანის არსებაში გაბატონებული, ერთი შეხედვით შეუთავსებელი, ორი საწყისი შევეთანხმოთ ერთმანეთს: ადამიანური და ცხოველური, ინსტინქტური და გონებრივი. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ჩვენ კულტურული და ცივილიზებული, გონიერი და მოაზროვნე არსებები ვართ, მაგრამ არც ჩვენი ინსტინქტები არ უნდა დავჩაგრეთ. ამ ორი რამის ჰარმონიული შერწყმა-მორიგება კი მეცნიერულ საფუძვლებზე დამყარებული სწორად წარმართული აღზრდის სისტემის ამოცანა უნდა იყოს.

ფროიდის აზრით, მამაკაცებში გავრცელებულ ფსიქიკურ იმპოტენციას შეესაბამება ქალებში გავრცელებული ფრიგიდულობა, რაც გამოწვეულია ოფიციალური ქორწინებით, რომელსაც ფროიდი „კულტურულ ქორწინებას“ უწოდებს. „კულტურული ქორწინების“ პირველი ღამისათვის დამახასიათებელი საქალწულე აქტის დარღვევის პროცედურა, შეიძლება გახდეს მიზეზი ქალის მხრიდან ქმრისადმი მტრული და აგრესიული დამოკიდებულებისაც, ქმრისადმი მონური მორჩილებისაც და სექსუალური ფრიგიდულობისაც. ასე თუ გაგრძელდა, ფროიდის აზრით, ფსიქიკური იმპოტენცია და ფრიგიდულობა შორეულ მომავალში ფიზიკური გადაშენების საფრთხის წინაშე დააყენებს კაცობრიობას.

რამი ხედავს ფროიდი მის მიერ დახატული რთული სიტუაციიდან გამოსავალს? — სექსუალურ რევოლუციაში და სექსუალური ურთიერთობების მეტ თავისუფლებაში. ფროიდის წინასწარმეტყველება გამართლდა და სექსუალური რევოლუცია მართლაც მოხდა, მაგრამ, სამწუხაროდ, არ გამართლდა ფროიდის პროგნოზი და ფსიქიკური იმპოტენციის შემთხვევები ისევ განაგრძობს ზრდას. ნუთუ შორეულ

მომავალში მართლა ემუქრება კაცობრიობას ფსიქიკური იმპოტენციის გამო კულტურული გადაშენება? ნუთუ ადამიანები ისე განვითარდებიან სულიერად და გონებრივად, ისე ამაღლდებიან ორგანიზმის ცხოველურ მოთხოვნილებებზე, ისე განიწმინდებიან ზნეობრივად და იმდენად დაძაბუნდებიან ფიზიკურად, რომ გამრავლებას ვეღარ შეძლებენ? საეჭვოა, რომ ასე მოხდეს. მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩამორჩენილი, კულტურის დაბალ დონეზე მყოფი ადამიანები გაცილებით უკეთ და სწრაფად მრავლდებიან კულტურის მაღალ დონეზე მყოფ ადამიანებთან შედარებით. ფროიდი კი სრულიად განსხვავებულ შედეგს ელოდა სექსუალური რევოლუციისაგან. მისი აზრით, ხომ, სექსუალური რევოლუცია კულტურულ ადამიანებში მიძინებულ, დათრგუნულ და დაჩაგრულ ინსტინქტებს გააღვიძებდა, გამოათხიზლებდა და კაცობრიობაც უკეთ გამრავლდებოდა. მაგრამ მოხდა სრულიად გაუთვალისწინებელი რამ: სექსუალური რევოლუცია ძირითადად კულტურული გზით, ინფორმაციის მასობრივი საშუალებებით და ფროიდის თეორიის პოპულარიზაციის ხელშეწყობითა და გავლენით ვრცელდებოდა და ის ნაალებად შეეხო იმ ჩამორჩენილ ხალხებსა თუ ადამიანებს, რომლებიც ამ სექსუალური რევოლუციის გარეშეც საკმარის სისწრაფით მრავლდებოდნენ მათი რელიგიური შეხედულებებისა თუ ტრადიციების გამო.

სექსუალური რევოლუცია უფრო მეტად შეეხო სწორედ იმ მაღალი დონის ხალხებსა და ადამიანებს, რომელთა შორისაც ხშირი იყო ფსიქიკური იმპოტენციის შემთხვევები, მაგრამ სექსუალურმა რევოლუციამ არ გამოიწვია ის შედეგი, რომელსაც ფროიდი მისგან მოელოდა. სექსუალური რევოლუციის შედეგად განთავისუფლებული სექსუალური ენერჯია და ინსტინქტები ადამიანთა უმეტესობამ გამოიყენა არა შთამომავლობის დატოვების გზით ფიზიკური გამრავლებისათვის, არამედ გართობა-სიამოვნებისათვის. ამას კი ხელი შეუწყო აბორტებისა და ჩასახვის საწინააღმდეგო საშუალებების ფართოდ გავრცელებამ სწორედ მაღალი დონისა და არა ჩამორჩენილ ქვეყნებში.

შეიქმნა საკმაოდ უცნაური სიტუაცია და კაცობრიობას არა გადაშენების, არამედ უკულტურო გადაგვარების საშიშროება დაემუქრა. ანუ მომავალში შეიძლება გამრავლდნენ მხოლოდ ჩამორჩენილი და დაბალი სულიერი, გონებრივი და ზნეობრივი მონაცემების ადამიანე-

ბი, ხოლო განათლებული, ჭკვიანი, ზნეობრივი და კულტურული ადამიანების რაოდენობა თანდათანობით შემცირდეს. მაგრამ არ უნდა ვიყოთ ასეთი პესიმიზტები. ჩვენ უნდა გვჯეროდეს სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესისა და კულტურული პროგრესისა. უნდა გვჯეროდეს, რომ მთელი მსოფლიოს მასშტაბით მატულობს ადამიანთა განათლებულობა-კულტურულობის დონე და, რომ კულტურულ ადამიანებში გავრცელებულ ფსიქიკურ იმპოტენციას, შესაძლებელია, ვებრძოლოთ აღზრდის სისტემის სრულყოფის გზით და ადამიანის ფიზიკური და სულიერი შესაძლებლობების ჰარმონიული განვითარებით. მაშინ კულტურული კაცობრიობისათვის აღარ იარსებებს ის პრობლემა, რომელიც ფროიდმა ასე მოსწრებულად ჩამოაყალიბა შილდელი მოქალაქეების ცხენის შესახებ ანეკდოტში. თურმე, შილდელი მოქალაქეების ცხენსაც იგივე ამბავი დამართნია, რაც მოლანასრედინის სახედარს. ისიც ნელ-ნელა გადააჩვიეს ჭამას და საწყალი ცხენი სწორედ მაშინ მოკვდა, როდესაც უკვე საერთოდ აღარ ითხოვდა საჭმელს. შილდელი მოქალაქეებიც მოლა ნასრედინის მსგავსად სახტად დარჩნენ. მათ ვერ გაიგეს, რატომ მოკვდა ცხენი.

ეს ყველაფერი ხუმრობაა, მაგრამ მაინც... ხომ არ ემუქრება კაცობრიობას კულტურული გადაშენება? არავითარ შემთხვევაში?! კულტურული თუ უკულტურო გადაშენების პრობლემამდე კაცობრიობას ჯერ ჭარბი მოსახლეობის პრობლემა ექნება მოსაგვარებელი. ხოლო იმისათვის, რომ კულტურულად გადაშენდეს, კაცობრიობა ჯერ კულტურული უნდა გახდეს. იქამდე კი ძალიან შორსაა. კაცობრიობას ემუქრება არა იმდენად კულტურული გადაშენება ფსიქიკური იმპოტენციის გამო, არამედ უფრო ემუქრება თვითგანადგურება აგრესიისაკენ მისწრაფების გამო.

საინტერესოა, რამ განაპირობა ფროიდის ასეთი ნევატიური დადამოკიდებულება სამეცნიერო-ტექნიკური და კულტურული პროგრესის მიმართ და რატომ მივიდა ფროიდი ასეთ საგანგაშო დასკვნებამდე? ორი მიზეზის გამო: ჯერ ერთი, ფროიდი არ ანსხვავებს ერთმანეთისაგან კულტურისა და ცივილიზაციის ცნებებს და ცივილიზაციის მანკიერება-ნაკლოვანებებს კულტურასაც მიაწერს და, მეორეც, ფროიდის მთავარი შეცდომა მის პანსექსუალიზმში და სექსუალური ინსტინქტის გადაჭარბებულ-გაზვიადებულ დადებით შეფასებაში მდგომარეობს.

საერთოდ, ფროიდი არა მხოლოდ აკრიტიკებს კულტურას, ხოლო საზოგადოებას „კულტურულ პირფერობაში“ სდებს ბრალს, არამედ კულტურის ღირსებებს და დამსახურებებსაც აღიარებს. მან იცის, რომ კულტურის გარეშე ადამიანთა საზოგადოებაში სრული განუკითხაობა და ქაოსი დაისადგურებდა, მაგრამ მაინც თვალში საცემია ის, რომ ფროიდის ნაწარმოებებში კულტურის კრიტიკა აშკარად ჭარბობს კულტურის დადებით შეფასებებს. ამას მოწმობს მისი ნაწარმოები — „კულტურით უკმაყოფილება“, რომელიც სწორედ კულტურის კრიტიკას ეძღვნება. კულტურის შესახებ ფროიდის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებში გარკვეული წინააღმდეგობა მართლაც არსებობს, მაგრამ ფროიდი უფრო თანამიმდევრული იქნებოდა, კულტურისა და ცივილიზაციის ცნებები რომ გაემიჯნა ერთმანეთისაგან. ფროიდი გაცილებით ოპტიმისტურ დასკვნებამდე მივიდოდა, თუკი ის, ადამიანის ცხოველურ ინსტინქტებთან ერთად მეტ ყურადღებას დაუთმობდა და სათანადოდ დააფასებდა მის სულიერ-გონებრივ-ზნეობრივ მონაცემებსაც, ანუ იმას, რაც ადამიანს ნამდვილ ადამიანურ სახეს აძლევს და მის კულტურულობასაც განაპირობებს.

ლია წურჭუბია

ქართული რომანტიზმის ეროვნული ფასეუბი

რომანტიზმის არსი და მისი ფილოსოფიური საფუძვლები

ხელოვანის მხატვრული ხედვა, როგორც სინამდვილისადმი ესთეტიკურ-ლირებულებითი მიმართება, თავისი არსით, მკაცრ სისტემაზე კი არა, ძირითადად, შემოქმედებითი ფანტაზიისა და წარმოსახვის საწყისებზეა დამყარებული, მაგრამ მას (მხატვრულ ხედვას) თავისი მოწესრიგებული ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი ფონი აქვს, რასაც გარკვეული გნოსეოლოგიური, რელიგიური, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, ეთიკურ-ზნეობრივი და ა. შ. შეხედულებები შეადგენს. ამ თვალსაზრისით, ქართველ რომანტიკოსთა მხატვრული მსოფლ-აღქმა გულისხმობს როგორც პოეტურ, ასევე მასთან შერწყმულ თეორიულ შესაძლებლობებს და, ამდენად, მასში ჩაქსოვილ ეროვნულ შემოქმედებით ენერგიასაც. მასაც თავისი ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი ფონი აქვს, რომლის შექმნა იმ წყაროებითაა განპირობებული, რაც ეროვნული სააზროვნო ტრადიციებიდან და სხვა კულტურის წარმომადგენელთა შეხედულებებიდან მომდინარეობს.

დავიწყოთ რომანტიზმის, როგორც კულტურული მოვლენის, ევროპული ნაირსახეობის ფილოსოფიური და სოციალურ-ფსიქოლოგიური საფუძვლების კვლევით: ევროპულ სამეცნიერო ლიტერატურაში რომანტიზმი ფართო მნიშვნელობით გაიგება, როგორც ზოგად-კულტურული მოვლენა, ე. ი. უფრო ფართო მასშტაბით, ვიდრე ხელოვნების სფერო. ამ აზრით, XVIII—XIX საუკუნეების I ნახევრის ევროპაში არსებობდა არა მარტო რომანტიკული ხელოვნება, არამედ რომანტიზმის ფილოსოფია (ფიხტე, შელინგი, ძმები შლეგელეები, შლეიერმახერი, ნოვალისი და სხვ.). რასელი თავის ფუნდამენტურ შრომაში „დასავლური ფილოსოფიის ისტორია“ რომანტიზმის ცნებას

სწორედ ფილოსოფიის მიმართ იყენებს. რაც შეეხება რომანტიზმის ცნების განსაზღვრებას, ამის შესახებ დღესაც არ არსებობს ერთიანი აზრი. ძირითადად ორი პოზიციაა გამოკვეთილი: ერთი მას განიხილავს მსოფლმხედველობად, ანუ შეხედულებათა სისტემად გარესამყაროზე, მეორე — მსოფლშეგრძნებად, ანუ პიროვნული „მე“-ს ემოციურ სამყაროდ, რომელიც გარკვეულ პირობებშია აღმოცენებული. ორივე შემთხვევაში რომანტიზმი გაგებულ უნდა იქნეს, როგორც პიროვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის შედეგი და, ამდენად, რომანტიკული ხელოვნებაც, — როგორც ერთ-ერთი გამოვლენა რომანტიკული ფილოსოფიურ-საზოგადოებრივი აზროვნებისა.

XVIII საუკუნის ბოლოს ევროპაში რომანტიზმმა არა მარტო იდეოლოგიის სფეროში, არამედ საზოგადოებრივ ფსიქოლოგიაშიც მოიკიდა ფეხი, როგორც სოციალური ატმოსფეროსა და განწყობილების გამომხატველმა. ამ პერიოდის დასავლეთ ევროპის მხატვრული აზროვნების შინაარსი და მიმართულებანი საფრანგეთის რევოლუციით (1789 წ.) გამოწვეული სოციალური ფსიქოლოგიის შედეგი იყო. რუსოს პარადოქსებმა და ვოლტერის გესლიანმა ირონიამ სამოქმედო „პროგრამა“ მოუმზადა საფრანგეთის ბურჟუაზიულ რევოლუციას, რომელიც „შობას, ერთობასა და თანასწორობას“ ჰპირდებოდა ხალხს. რევოლუციამ თავისუფლების ქარიშხალი დაატრიალა ევროპის მოწინავე ადამიანთა გონებაში. მაგრამ მალე ტახტზე ავიდა „უპასპორტო და უმეტრიკო“ მეფე ნაპოლეონ ბონაპარტე: ევროპის ფეოდალური ინტელიგენცია შეძრწუნებულია ეშაფოტებზე სისხლიანი თავების ცქერით. ლუი XVI სიკვდილის დასჯის შემდეგ გოეთე და შილერი (ამ უკანასკნელს „საფრანგეთის რევოლუციამ საპატიო დიპლომი მიართვა“ — კ. კაპანელი) ფრანგებს ჯალათებს ეძახდნენ. კლერიკალებისა და აზნაურების ევროპამ არ მიიღო საფრანგეთის რევოლუცია. ჯეკომი ლეოპარდი სასოწარკვეთილი ისმენს რევოლუციის ხმას, შატობრიანი კი მთელი ცხოვრება ემალებოდა „სისხლიან“ რევოლუციას. მსოფლიოს ცივილიზებულ სამყაროში არ დარჩენილა განათლებული საზოგადოება, რომელიც ნაპოლეონისა და საფრანგეთის რევოლუციის ამბებს არ გამოხმაურებოდა. რუსეთში — პუშკინი და ლერმონტოვი, ტოლსტოი, ინგლისში — ბაირონი, საქართველოში — ბარათაშვილი. ევროპა რევოლუციის მოლოდინში ოქროს კოშკებს“

აგებდა, ეკატერინე II აღტაცებული ელოდა ვოლტერის წიგნებსა და წერილებს, მისი ძეგლის დადგმაზე ოცნებობდა პეტერბურგში, მაგრამ ლუი XVI სიკვდილის შემდეგ ვოლტერის ბიუსტი სარდაფში ჩაიტანეს. მაღალი ფეოდალური არისტოკრატია და ბურჟუაზიული იდეალებით გაბრიყვებული ხალხი მოტყუებული დარჩა. ფეოდალური კულტურის რღვევამ, საფრანგეთის რევოლუციის პროტესტმა, განმანათლებლური რაციონალიზმის კრახმა ნიადაგი შეამზადა იმ სოციალური ფსიქოლოგიისათვის, რამაც წარმოშვა „მსოფლიო სეედა“, პიროვნების თავისუფლებისაკენ სწრაფვა, რაც ამოსავალი გახდა რომანტიზმის ჩამოსაყალიბებლად.

რომანტიზმი, როგორც მხატვრულ-პრაქტიკული, ფილოსოფიური და ესთეტიკურ-თეორიული მიმართება სინამდვილესთან, გერმანიაში ჩაისახა. ამის მანიშნებელია „შეტევისა და ქარიშხლის“ მოძრაობის წარმოშობა გერმანიაში, საიდანაც გავრცელებულმა რომანტიზმმა ევროპასა და ოკეანის გაღმა ქვეყნებში ეროვნული ელფერი შეიძინა და, ამდენად, ეროვნულ მრავალსახეობად ჩამოყალიბდა.

ევროპაში რომანტიზმი განმანათლებლობას დაუპირისპირდა. თუ განმანათლებლობის იდეოლოგიამ საფრანგეთის რევოლუცია მოამზადა და იგი თავის დროზე პროგრესულ მოვლენად ითვლებოდა, რომელიც კაცობრიობას თავისუფლების იდეალებს სთავაზობდა, რომანტიზმი წარმოიშვა როგორც რეაქცია, პროტესტი არა იმ იდეალების წინააღმდეგ, არამედ რაციონალიზმზე დაფუძნებული განმანათლებლობისა და გონების კულტის წინააღმდეგ. მიზეზი კი ის იყო, რომ ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ არათუ გაამართლა გონის კულტი, როგორც საზოგადოების სამართლიანობის პრინციპებით მოწყობის ერთადერთი გარანტი, არამედ გონის კომპრომენტირება მოახდინა და აჩვენა განმანათლებლური იდეოლოგიის კრახი. სისხლისღვრამ და ეშაფოტებმა დაამსხვრია იდეალები.

მართალია, განმანათლებლობა ცდილობდა შეესუსტებინა წინააღმდეგობა რაციონალიზმსა და ემოციონალიზმს შორის და ერთგვარი კომპრომისი მოეძებნა, რასაც მოწმობს კანტის ფილოსოფია, შილერის ესთეტიკური აღზრდის კონცეფცია, მაგრამ ამან ვერ შეანელა რომანტიკოსთა ნეგატიური დამოკიდებულების პათოსი განმანათლებლობის მიმართ.

მიუხედავად იმისა, რომ რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური პრინციპები განმანათლებლობას უპირისპირდება, როგორც რაციონალიზმის გამოვლენას ფილოსოფიაში და კლასიციზმის გამოვლენას ხელოვნებაში, უნდა ითქვას, რომ იგი დიდადაა დავალებული განმანათლებლური ფილოსოფიისაგან, კერძოდ, კანტის ფილოსოფიისაგან. როგორც ცნობილია, რომანტიზმმა პირველმა წამოსწია ადამიანის შინაგანი სამყაროს, პიროვნული „მე“-ს გამოხატვის პრინციპი. რენესანსული მხატვრული აზროვნება ადამიანის სრულყოფილების ესთეტიკურ იდეალს ქმნის, ადამიანის იდეალიზაციას ახდენს, ადამიანის „თოზისით“ და „ემფაზით“ მისი შესაძლებლობების პიპერბოლიზაციას მიმართავს. მაგრამ უკვე XVI საუკუნის ბოლოს „ტიტანიზმის“ იდეა იმსხვრევა, ადამიანი რწმუნდება, რომ მისი შესაძლებლობები შეზღუდულია, იგი არ არის სრულყოფილება, იდეალსა და რეალობას შორის უფსკრულია, თავისთავში დაეჭვება ადამიანს ისევ თავისთავისაკენ მიაბრუნებს და იგი ხელახლა იწყებს იმ ბერკეტების ძიებას (სიზიფეს შრომა), რითაც შესაძლოა დამაგრდეს მიწაზე. განმანათლებლობამ გონი შესთავაზა კაცობრიობას ასეთ ბერკეტად, მაგრამ არ გაუმართლა. ახლა მგრძნობელობა, გრძნობადი ჭვრეტა, ემოციურობა წამოვიდა წინა პლანზე. ი. კანტის ფილოსოფიაში მოცემულია სწორედ მცდელობა გონისა და გრძნობის მორიგებისა. რომანტიკოსებმა კანტისგან აიღეს ის ძირითადი პრინციპები, რაც ადამიანის თვითგამოხატვის, თავისუფალი შემოქმედებითი პროცესის და, საერთოდ, პიროვნული თავისუფლების პრობლემების გადაჭრისას ფილოსოფიურ საფუძვლად გამოადგებოდათ: 1) კანტმა თავისი ფილოსოფიური სისტემის აგება მთავარი პრობლემის გადასაჭრელად დაიწყო: რა არის ადამიანი? პასუხისათვის იგი ცდილობს გაარკვიოს ადამიანის ცნობიერების შესაძლებლობანი. ამდენად, ადამიანის, როგორც ფილოსოფიური კვლევის ობიექტის წინა პლანზე წამოწევა გნოსეოლოგიური ასპექტით, რაც კანტის „კრიტიკების“ ალფა და ომეგაა, კანტის ფილოსოფიასთან რომანტიკოსების მიმართების ძირითადი პოსტულატია. 2) რომანტიკოსებისათვის მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო კანტის გნოსეოლოგიის ის მთავარი თემა, რომ ცნობიერება „მოვლენათა“ შემეცნებით, აპრიორული ფორმებით თვითონ ქმნის სინამდვილეს, ე. ი. კანტისთვის ნამდვილი სინამდვილე ისაა, რაც ცნობიერების მიერ აიგება. — ეს თეზა ამოსავალი გახდა რომანტიკოსებისათვის, რომლებიც სინამდვილეს განიხილავენ, როგორც ადამიანის გონის

შედეგს, რომ ხელოვანი თითონ ქმნის და მოძრაობს თავის წარმოსახულ სინამდვილეში. ადამიანს, როგორც შემოქმედს, შეუძლია შექმნას ახალი, წარმოსახული სამყარო, რადგანაც თავად გონიერი არსება (შემოქმედი) წარმოადგენს საყოველთაო გონის ნაწილს. 3) კანტმა ადამიანს მიანიჭა „ქმნადობის“ უნარი და იგი თავისუფლებას დაუკავშირა. მისი ფილოსოფიის მიხედვით, მხატვრულ-შემოქმედებით პროცესში ადამიანის (ხელოვანის) უნარები „თამაშისებურ“, ანუ მიზნობრივად თავისუფალ მდგომარეობაში იმყოფება. თამაში ისეთი ქმედებაა, რომელიც თავისთავში ატარებს მიზანს, როგორც თვით-ტკობის პროცესს. შემოქმედებითი აქტის დროს ხელოვანი ქმნის თავისთვის, თავის სამყაროს, ტკება, განიცდის, მაგრამ ეს არაა მთავარი. მთავარია ის, რომ წარმოსახვის უნარები თავისუფალია ყოველგვარი გარეგანი იძულებისაგან. ხელოვნებაში ადამიანური ძალები სრულად იხსნება, წარმოსახვის შემოქმედებითი უნარები „თამაშისებურ“ მდგომარეობაში, ე. ი. ყოველგვარი გარეგანი მიზნობრივი ცენზურისაგან თავისუფალ მდგომარეობაშია. „გენიოსი ბედის ნებიერია“, ხელოვნება არაა დასწავლადი პროცესი, მასში არაა ცნობიერი საწყისია ჩართული, გენიოსი თვითონ ქმნის კანონებს. ამრიგად, ხელოვნება მოქმედებს კანონზომიერად ყოველგვარი კანონების გარეშე, უმიზნო მიზნით“. როგორც ვხედავთ. რომანტიკოსებს შემოქმედებითი თავისუფლების, პიროვნული „მე“-ს გამოხატვისათვის გზა გაუხსნა კანტის ფილოსოფიამ, უფრო მეტიც, რომანტიკოსებისათვის ორი აქსიოლოგიური წანამძღვარი — 1) ხელოვნება უმაღლესი ღირებულებაა და 2) ხელოვანი არის გენიოსი — ადამიანის უმაღლესი ტიპი — კანტის ესთეტიკაში დევს.

რომანტიკოსების მსოფლხედვის არსებითი ნიშანია აზროვნების დიალექტიკურობა, რაც მათ გერმანული კლასიკური ფილოსოფიიდან აიღეს. ამ ასპექტით რომანტიზმის ესთეტიკის ერთ-ერთ ფილოსოფიურ წყაროდ ფიხტეს „მე“-ს და არა „მე“-ს ფილოსოფიაც სახელდება. ფიხტეს სუბიექტურ-იდეალისტური ფილოსოფია ფესვებს უმაგრებდა რომანტიკოსთა ინდივიდუალიზმს, როგორც ადამიანის შემოქმედებითი პროცესის გასაღებს. ფიხტე თავისი ფილოსოფიის ცენტრში თავისუფლების პრობლემას აყენებდა. ფიხტეს „მეცნიერთმოდერების“ დამსახურება ისაა, რომ „მე“-ს არაა ცნობიერი მოღვაწეობა საფუძვლად დაედო ცნობიერებას. ფიხტეს თეზა, რომ არაა ცნობიერი შემოქ-

მედება ცნობიერების საფუძველია, ე. ი. ცნობიერება თავისთავში გულისხმობს არაცნობიერ მოღვაწეობასაც, რომანტიკული აზროვნების ამოსავალია. ფიხტეს, გავლენის მიუხედავად, ოპონენტად ევლინება რომანტიკოსი ნოვალისი. მისი აზრით, ფიხტეს „მე“ წმინდა ცნობიერებაა, გონია, იგი არ არის დამძიმებული გრძნობადი ემოციებით. ნოვალისი ადამიანს წარმოიდგენს, როგორც გონისა და სულიერი ძალების ერთიანობას. თუ „მე“ ფიხტესთან აბსტრაქტული პრინციპია, ნოვალისისათვის იგი სულიერი ძალების ერთიანობაა. ნოვალისისეული გენიოსი შემოქმედი, რომელსაც „პროდუქტიული წარმოსახვის“ ძალა აქვს, ბუნებას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ნოვალისთან. ბუნებას ღვთაებრივი შემოქმედი ქმნის, ხელოვნებასაც პოეტის ღვთაებრივი შთაგონება ქმნის, ამიტომაც შემოქმედებითი პროცესი აუხსნელი. ხელოვანი აცოცხლებს არაცოცხალ ბუნებას.

ევროპაში რომანტიკული თვალსაზრისის ჩამოყალიბების საქმეში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა შილერის ცნობილმა წერილმა „გულუბრყვილო და სენტიმენტალური პოეზიის შესახებ“. შილერი „გულუბრყვილო“ ანუ ანტიკურ ხელოვნებას უპირისპირებს „სენტიმენტალურ“ ანუ ქრისტიანულ ხელოვნებას, რომელიც იგივე რომანტიკულია. შილერი პიროვნულ განცდებთან დაკავშირებულ მგრძობელობას უსვამს ხაზს, რომელიც ამ უკანასკნელს (ქრისტიანულ ხელოვნებას) ახასიათებს. როგორც ვხედავთ, გერმანული რომანტიკული ფილოსოფია გაბედულად აყენებდა ხელოვნების თეორიაში პიროვნული განცდის და „მე“-ს თავისუფლების პრობლემას.

რომანტიკული აზროვნების თეორიული გაფორმებისათვის მნიშვნელოვანია ავგ. და ფრ. შლეგელების ფილოსოფიაც. ფრ. შლეგელის ადრეულ ნაშრომებში, რომლებშიც რომანტიზმის ფილოსოფიის მოხაზვა იწყება („ბერძნული პოეზიის შესწავლის შესახებ“, „ბერძნებისა და რომაელების პოეზიის ისტორია“) უკვე გამოჩნდება რომანტიკოსების განსაკუთრებული თაყვანისცემა ანტიკური ჰარმონიისა და წესრიგისადმი, სამყაროს კოსმიური აღქმისადმი, ბუნებისა და ადამიანის სულიერი თანახმიერების მიმართ. ევროპულმა რომანტიზმმა შლეგელის ფილოსოფიიდან მეტყვიდრობით აიღო არა მარტო ანტიკურობისადმი, როგორც წარსულისადმი, თაყვანისცემა, არამედ თანამედროვე სინამდვილისადმი ირონიული დამოკიდებულებაც („კრიტიკული ფრაგმენტები“). ფრ. შლეგელი რომანტიკული ირონიის მკადაგებელია. ირონია შემოქმედებითი გონების თვითშემეცნების გა-

მოვლინებაა. ირონია ქმნის განწყობილებას, რომელიც ზესიმალიდან ათვალიერებს ყველა საგანსა თუ მოვლენას, მათ შორის „მე“-ს. რომანტიკოსების სუბიექტური „მე“ იგივე ობიექტია, როგორც თვითმემცნების საგანი. რომანტიკოსებისათვის არსებული სინამდვილე მიუღებელია, ამიტომაც მათი დამოკიდებულება ნეგატიურია, ირონიულ-უარყოფელია. რომანტიკული ირონიის შლეველისეულ კონცეფციაში ძლიერია მხატვრულ-შემოქმედებითობის სუბიექტური მხარე, ირონია აყალიბებს ხელოვანის თავისუფალ, თვითნება, მსუბუქ დამოკიდებულებას არა თავისი გამოხატვის საგანთან, არამედ, საერთოდ, რეალურ სინამდვილესთან. ამიტომ იგი არ იღებს თანამედროვე სინამდვილეს, უარყოფს, დასცინის ან გაურბის მას, წარსულისაკენ იხედება და იქ ეძებს იდეალებს.

რომანტიზმის, როგორც, სამყაროს მსოფლხედვის, წარმომავლობის, თანამედროვე რომანტიკული სკოლების თავისებურებებისა და რომანტიზმის ხელოვნების სპეციფიკის შესახებ საუბრობს ჰეგელი თავის „ესთეტიკაში“. მისი აზრით, რომანტიკული ხელოვნება სპეციფიკურად ქრისტიანული ხელოვნებაა. ქრისტიანობამ სხეული სულის ტვირთად გამოაცხადა, ხორციელი ტანჯვა და თვით სიკვდილი „ცოდვათა მონანიება“, სუბიექტური სულის ზიარებაა დიდ სულთან, რაც შინაგან, ინტიმურ გრძნობებთან კავშირს გულისხმობს. ამავე დროს, ეს სტოიკურობის განცდაცაა, რასაც მოაქვს კმაყოფილებაც და ნეტარებაც. ჰეგელის აზრით, ქრისტიანობამ, რელიგიური განცდის საფუძველზე, წინ წამოსწია ინდივიდუალურ-პიროვნული საწყისი და ამიტომ პიროვნული ღირსების, სიყვარულის და რწმენის გრძნობები გახდა რომანტიკული ხელოვნების მასაზრდოებელი ნიადაგი. ჰეგელის თქმით, სწორედ ეს სამი მხარე, ერთნაწილთან გადაწნული, რელიგიურ დამოკიდებულებათა გარეშე შეაღწეწა რაინდულის ძირითად შინაარსს. ჯვაროსნული ლაშქრობები თავისა ავანტიურისტული თავგადასავლებით, პიროვნული ღირსების წარმოჩენის სურვილით, მასალად იქცა შუა საუკუნეების რომანტიკული ხელოვნების ჩანასახისათვის, ამას დაემატა ბუკოლიკური რომანები. ჰეგელის თქმით, ასეთია ის ძირითადი გზა, რომელიც გაიარა რომანტიკული თვალსაზრისის ჩანასახმა, ვიდრე იგი რომანტიზმის წარმომადგენელთა ჩამოყალიბებულ მხატვრულ-ესთეტიკურ შეხედულებად იქცეოდა. ჰეგელი გამოკვეთს იმ დადებით ნიშნებს, რითაც რომანტიკო-

სები განირჩევიან წინამორბედთაგან: რომანტიკოსები პირველები გაემიჯნენ რეალობის სიყალბეს და დაამკვიდრეს ადამიანის შემოქმედებითი თავისუფლების გაგება; რომანტიკოსებმა წინ წამოსწიეს პიროვნული ღირსება და იგი დაუკავშირეს არა წოდებრივ ნიშნებს, არამედ ადამიანის პირად დამსახურებას. არსებული ტრადიციული ნორმების რღვევის აუცილებლობამ განაპირობა შემოქმედებითი პროცესის თვითმყოფადობაზე, ხელოვანის თავისუფლებაზე, სინამდვილესთან ირონიულ დამოკიდებულებაზე რომანტიკოსთა ყურადღების გამახვილება¹.

ევროპული რომანტიზმის ნაირსახეობა ევროპის ქვეყნების სპეციფიკური ეროვნული პირობების შედეგად ჩამოყალიბდა, რის გამოც შეიძლება საუბარი გერმანულ, ფრანგულ, ინგლისურ, იტალიურ და ა. შ. რომანტიზმზე. მაგრამ ევროპის ქვეყნების მჭიდრო გეოგრაფიულ-ტერიტორიული კონტაქტები საშუალებას იძლეოდა ჩამოყალიბებულიყო ერთიანი ცნება „ევროპული რომანტიზმისა“, ისე როგორც კანტის ფილოსოფიაზე უნა უკ რუსომ მოახდინა გავლენა (თვით კანტი აღნიშნავდა ამის შესახებ), ასევე, ევროპული რომანტიზმის საერთო-ზოგადკულტურულ ხასიათს უნა უკ რუსომ დაუდო სათავე. შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული აზროვნების სფეროში რუსო რომანტიკოსთა სულიერი წინამორბედი. თვლიან, რომ რუსოს „ჟიული ანუ ახალი ელოია“ კლასიციზმის რაციონალისტური მოდელის ღირსეული ანტიპოდი „მგრძნობიარე სულის“ სახით. ბუნების ესთეტიკური ღირებულებაც პირველად რუსომ წარმოაჩინა. პირველი ნაბიჯი ბუნებისა და ადამიანის დასაახლოვებლად რუსომ გადადგა („უკან ბუნებისაკენ!“ — რუსოს დევიზი, როგორც პროტესტი მანქანური ტექნიზაციისა და ცივილიზაციის წინააღმდეგ, ადამიანს ბუნების სილამაზესაც აღმოუჩინდა). რუსომ გააფაქიზა რაინდთა სიყვარული და მას რომანტიკული ელფერი შესძინა, ზნეობრივი შინაარსით დატვირთა: „ჩვენ დავსცინით რაინდებს. ეს იმიტომ, რომ მათ ესმოდათ სიყვარული, ჩვენ კი მხოლოდ გარყვნილებას ვიცნობთ. თუ რომანტიკული შეხედულებანი სასაცილონი გახდნენ, ამაში გონებას კი არ მიუძღვის ბრალი, არამედ ზნეობრივ დაკნინებას“². რუსომ რაინდობის რწმენით, ზნეობრივ გამძლეობას თანამედროვეებისათვის ზნეობრივ

¹ Гегель, Эстетика, т. II, М., 1969, 259.

² უნა უკ რუსო, ემილი ანუ აღზრდის შესახებ, თბ., 1948, გვ. 681.

ეტალონის მნიშვნელობა მიანიჭა, ამით ინტერესი გააღვივა რაინდული ყოფისადმი და უღვევი წყარო აღმოუჩინა შემდეგი თაობის რომანტიკოსთა შემოქმედებით ფანტაზიას. შემდგომ ფრანგულმა რომანტიზმმა საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის თავისუფლების იდეები ლიტერატურის წამყვან თემად აქცია და ომი გამოუცხადა ხელოვნების ტრადიციულ თეორიებს: „დადგა ხანი, რომ თავისუფლებამ ხელოვნების სფეროშიც შეაღწიოს“, — აღნიშნავდა ვიქტორ ჰიუგო. ინგლისური რომანტიზმი, მართალია კოლდრიჯის, ეორდ-სვორტის, ვალტერ სკოტის, კიტსის მხატვრულ ქმნილებებში იღებს გამოკვეთილ სახეს, მაგრამ რომანტიკული სულისათვის დამახასიათებელმა შინაგანმა წინააღმდეგობებმა, იდეალისა და რეალობის დაპირისპირებამ ყველაზე მკვეთრი გამოსატულება ბაირონისა და შელის შემოქმედებაში პოვა. „მსოფლიო სევდა“, პესიმიზმი, პიროვნების სწრაფვა უსასრულობისაკენ, წინააღმდეგობის დაძლევის სურვილის სიმძაფრე, ამაღლებული იდეალები და მახინჯი, ნაკლოვანი, მიუღებელი სინამდვილე ბაირონისა და შელის შემოქმედებაში ქრისტიანულ და მითოლოგიურ სახეებში მხატვრული სრულყოფილებით ვლინდება. „კაენის“, „დონ-ჟუანის“, „პრომეთეს“ ტიტანური შემართება, თავისუფლებისაკენ სწრაფვა თვით ამ ავტორთა განწყობილების, მათი დაუდგრომელი, მშფოთვარე სულის ანარეკლია.

რუსული რომანტიზმის ეროვნული ხასიათი, რომელიც პუშკინის, ლერმონტოვის პოეზიაში გამოვლინდა ყველაზე სრულყოფილად, გაიხსნა არა რუსული ბუნებისა და რუსული ხალხური ბილინების თემაზე, არამედ კავკასიის ეგზოტიკის იღვამალებაში. ამის შესახებ ბ. ბელინსკი აღნიშნავდა, რომ ისეთი დახვეწილი გემოვნების პოეტებმა, როგორც ბატიუშკოვი და ჟუკოვსკი იყვნენ, რუსი ხალხის სულიერ სიღრმეებში ვერ შეაღწიეს და რომ უფრო დიდი ნიჭი იყო საჭირო, რათა რუსულ რომანტიზმს (იგი სენტიმენტალიზმმაც შეამზადა) თავისი თვითმყოფადი შინაარსი შეეძინა¹. ნ. გოგოლი სტატიაში — „რამდენიმე სიტყვა პუშკინის შესახებ“ — წერდა: „ცხელ ხეობათა შორის აღმართულმა გოლიათურმა, მარადი თოვლით დაფარულმა კავკასიამ განაცვიფრა ის, კავკასიამ, შეიძლება ითქვას, აამოძრავა მისი სულის ძალა... პოეტი შეიძლება ეროვნული იყოს მაშინაც კი,

¹ ბ. ბელინსკი, რჩ. თხზ., ტ. II, თბ., 1955, გვ. 57.

როდესაც სრულიად გარეშე სამყაროს აღწერს, მაგრამ მას უცქერის თავისი ეროვნული სტიქიის თვალთ, მთელი ხალხის თვალთ¹. პუშკინის გენიალურმა ნიჭმა ბობოქარი რომანტიკული სულის გამოხატვისათვის კავკასიური მასალა იპოვა როგორც დასაყრდენი, თვითმყოფადი რუსული რომანტიკული ატმოსფეროს შესაქმნელად. იგივე შეიძლება ითქვას ლერმონტოვის პოეზიის შესახებ.

ჩვენი მიზანი არაა ღრმად გავშალოთ მსჯელობა რომანტიზმის გამოვლენის ეროვნულ ნაირსახეობათა შესახებ. უნდა დავეთანხმოთ აზრს იმის შესახებ, რომ „რომანტიზმის ერთიანობაზე მითითება მეტად პირობითია. არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს რომანტიზმის ერთიანი ესთეტიკაც. იმის მიხედვით, თუ რომანტიზმის რომელ ნაკადს ეკუთვნის ესა თუ ის მწერალი, სხვადასხვაგვარია მისი თემატიკა, პერსონაჟებიც და საზოგადოდ, მხატვრული სტილი“².

მიუხედავად ზემოთ თქმულისა, ე. ი. ეროვნულ გამოვლინებათა სპეციფიკისა, რომანტიზმისათვის, როგორც მსოფლხედვისათვის, როგორც პიროვნების რეალიზაციისა მხატვრულ სიტყვაში, დამახასიათებელ ნიშნებს შორის საერთო მოიძებნება და ეს არის უპირველესად ის, რომ ხელოვანი რომანტიკოსთა მიხედვით, შინაგანად თავისუფალია და მისი მხატვრული შემოქმედებითი პროცესიც მხოლოდ თავისუფლების არსებობითაა ნასაზრდოები. რომანტიკოსებისათვის ინდივიდუალური განცდების ჩვენებაა მიზანი და არა მოვლენების. სოციალური გარემო მათთვის მიუღებელია, ამიტომ ბუნებაა ერთადერთი სივრცე, სადაც საკუთარი განწყობილების გამოხატვა, განცდების ამოფრქვევა შეუზღუდავია. რომანტიკოსებს რეალობიდან გაქცევის მეორე სივრცედ წარსული აქვთ შერჩეული. წარსულის იდეალიზაცია კლასიციზმსაც ახასიათებს. განსხვავება ისაა, რომ წარსულისადმი დამოკიდებულების გასარკვევად რომანტიკოსებისათვის მნიშვნელობა აქვს ხელოვანის საკუთარ, პიროვნულ განცდათა რაგვარობას. აქედან გამომდინარე, რომანტიზმი სუბიექტის განცდების წინა პლანზე წამოწევაა, რომანტიკოსისათვის მოვლენის არსის წვდომა კი არ არის ამოცანა, არამედ საკუთარი „მე“-ს არსის გადმოშლა, რომანტიკოსისათვის არსებითია არა საგანი, თუ როგორია იგი, არა-

1 Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. 8, 1952, 50-55.

2 ვრ. კიკნაძე, რომანტიკოსებიდან რეალისტებისაკენ, იხ. წიგნში: ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორია 1, თბ., 1972, გვ. 287.

მედ როგორ ერჩენება იგი მას, ხელოვანს. რომანტიკოსი იდეალურ ხილვათა სამყაროში „ცხოვრობს“, ამიტომ მშვენიერებისაკენ უსასრულო სწრაფვა მისი პოზიციაა.

რომანტიზმმა, როგორც მსოფლხედვამ, ახალი ეტაპი დაიწყო ევროპული აზროვნების ისტორიაში არა მარტო პიროვნების სუბიექტივაციით, არამედ მხატვრულ კულტურაში შემოიტანა ახალი თემები ხალხური შემოქმედებიდან, გააცოცხლა და გაამდიდრა კულტურა ხალხის გონით შექმნილი საუნჯით, იდეალიზებული სახე მისცა შუა საუკუნეებს, თავისუფლების ქარიშხალი დაატრიალა ადამიანთა სულში და, რაც მთავარია, აქტიური, მებრძოლი, შეურიგებელი სულის თავგანწირული ბრძოლით ბოროტების, სიმახინჯის, უზნეობის და ა. შ. წინააღმდეგ მომავლის რწმენით შეაიარაღა იგი (ადამიანი).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ევროპაში რომანტიზმი საფრანგეთის რევოლუციის იდეალების მსხვერველით გამოწვეული რეაქცია იყო. საფრანგეთის რევოლუციის შემდეგ ნაპოლეონის დაპყრობითი ომებით დათრგუნულ ევროპაში რევოლუციით გაღვივებულმა თავისუფლების იდეამ კონკრეტული გამოხატულება ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობისა და დესპოტიზმის წინააღმდეგ უკომპრომისო ბრძოლაში პოვა. სამშობლოს დამოუკიდებლობის დასაცავად იტალიელ კარბონართა გმირული ბრძოლა, საბერძნეთის ომი თურქთა წინააღმდეგ, პორტუგალიელი დემოკრატების გაბედული ქმედება, ესპანეთის ბრძოლა კონსტიტუციისათვის, დეკაბრისტთა გამოსვლები რუსეთში, პოლონეთის აჯანყება მაჩვენებელია იმისა, რომ პიროვნული თავისუფლების იდეა ეროვნული თავისუფლების იდეას დაუკავშირდა და, ცხადია, მისი გამოძახილი ეროვნული კატასტროფების პირობებში მოქცეულ საქართველოში სწორედ ამ კუთხით (ეროვნული თავისუფლების იდეა) გამოიწვევდა მძლავრ ექოს. ამის მანიშნებელია ქართველი ინტელიგენციის მჭიდრო კონტაქტი კავკასიაში გადმოსახლებულ დეკაბრისტებთან. ქართულ აზროვნებით სივრცეში შემოსული ევროპელ განმანათლებელთა და რომანტიკოსთა თარგმანები იმაზე მიუთითებს, რომ ქართველი რომანტიკოსებისათვის უცხო არ იყო რომანტიზმის ევროპელ თეორეტიკოსთა შეხედულებები. მაგალითად, გრ. ორბელიანი იცნობდა ფრ. შლეგელის „ძველი და ახალი ლიტერატურის ისტორიას“ (ეს ჩანს ილია ორბელიანისადმი მიძღვნილ წერილებში) და ფსალმუნთა შლეგელისეული ინტერპრეტაციის გავლენ-

ნაც იგრძნობა პოეტის ზნეობრივ და ჰუმანურ შეხედულებებზე, ხოლო სოლომონ დოდაშვილმა, ევროპულ ფილოსოფიაში ღრმად განსწავლულმა პიროვნებამ, უცილობლად შესძლო თავისი მსოფლმხედვით მასშტაბურობა და ზოგადკაცობრიული ორიენტაცია მიეცა ქართველი რომანტიკოსებისათვის. სამყაროს ფილოსოფიური გააზრების დოდაშვილისეული მოდელი ნ. ბარათაშვილის პოეტურ ხედვაში ჩანს.

პართული რომანტიზმის არქონული ფასეობი

რომანტიზმმა, როგორც ფილოსოფიურ-ესთეტიკურმა მიმართულებამ, XVIII—XIX საუკუნეების მიჯნაზე მოიცვა ევროპული სამყარო. საქართველოში იგი XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში შემოდის და ლიტერატურულ გარემოს ქმნის 50-იან წლებამდე. ქართული სინამდვილისათვის ეს არ იყო „მოდური“ ლიტერატურული მიმართულება, რომელიც ზედაპირულად მოედებოდა არისტოკრატიულ საღონებს და მალევე გაივლიდა. ევროპული ქვეყნების მსგავსად, იგი საქართველოშიც ფილოსოფიური და მხატვრული აზროვნების, კერძოდ, პოეზიის განვითარების შედეგად ჩამოყალიბდა. „ლირიზმი არის ძირითადი სტიქიური ხაზი რომანტიკული ხელოვნებისა“ (ჰეგელი). ლირიზმის ატმოსფეროში ყველაზე მეტად ვლინდება ინდივიდუალური „მე“-ს ბუნება. ამდენად, თეორიული ნააზრევის უქონლობის მიუხედავად, ქართული რომანტიზმის ძირების კვლევისას რომანტიკული ესთეტიკური იდეალი ლირიკული ხასიათის შედეგებში უნდა ვეძებოთ.

მართალია, რომანტიზმი, როგორც ფილოსოფიური და მხატვრულ-აზროვნებითი მიმართულება, ქრისტიანული დასავლეთევროპული აზროვნების წიაღში წარმოიშვა და ამიტომ ევროპული ერების კუთვნილებად ითვლება, მაგრამ ამ თვალსაზრისის ცალმხრივად გაგება ისეთივე „ევროპოცენტრული“ ხედვაა რომანტიზმის კულტურული პროცესების შესახებ, როგორც რენესანსის მიმართ იყო შემუშავებული. „ევროცენტრისტულ“ ხედვას რომანტიზმთან დაკავშირებით შეიძლება დაუპირისპირდეს იმ მემკვიდრეობითი კავშირის აღიარება და ტრადიციული ფესვების გამოძებნა, რამაც რომანტიზმის წარმოშობას ნიადაგი მოუშადა ქრისტიანული ხალხების ისტორიაში. ამ თვალსაზრისით, ქართული რომანტიზმის ეროვნულ მსოფლმხედველობრივ-მხატვრულ ფესვებზეც თამამად შეიძლება საუბარი.

ისტორიულად ქართული კულტურა აღმოსავლურ-დასავლურ კულტურათა ურთიერთობის გზაჯვარედინზე ჩამოყალიბდა. ადრეული შუა საუკუნეებიდან ქრისტიანობამ ქართულ სააზროვნო სივრცეში კულტურული ტრადიციების ისეთი მყარი საფუძველი შექმნა, რომ მან საშუალება მისცა ქართულ ფილოსოფიურ და მხატვრულ აზროვნებას რენესანსული იდეების სიმალღეზე ასულიყო. მოგვიანებით, რუსეთთან დიპლომატიური და კულტურული ურთიერთობების ძიების ხანაში (XVII—XVIII სს.) ქართულ ინტელექტუალურ სამყაროს გზა გაეხსნა ევროპასთან მისაახლოებლად (ეს უკვე იგრძნობა ქართული განმანათლებლობის წარმომადგენლებთან — არჩილ II ბაგრატიონიდან დაწყებული იოანე ბატონიშვილის ჩათვლით). XIX საუკუნეში კი რუსეთთან საქართველოს შეერთების შემდეგ, ევროპულ აზროვნებასთან კონტაქტი უფრო ინტენსიური გახდა. მაგრამ, რაც მთავარია, ევროპიდან შემოსული რომანტიკული სული საქართველოში ისეთ ნოყიერ ნიადაგზე გავრცელდა როგორც ქვეყნის პოლიტიკურ-სოციალური ვითარების, ისე ქართული მხატვრულ-ესთეტიკური აზროვნების მდიდარი ტრადიციების სახით, რომ ქართულმა რომანტიზმმა თავისი სულიერებით მხარი გაუსწორა მსოფლიო რომანტიკულ ხელოვნებას.

XIX საუკუნის I ნახევრის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის, 1832 წლის შეთქმულების დამარცხებით გამოწვეული საზოგადოებრივ-ფსიქოლოგიური ატმოსფეროს, როგორც ქართული რომანტიზმის წარმოშობის ობიექტური პირობების შესახებ, საკმაო ლიტერატურა არსებობს ქართულ მეცნიერებაში. ამჯერად უურადღებებს გავამახვილებთ მხატვრული აზროვნების იმ ტრადიციებზე, რამაც განსაზღვრა ქართული რომანტიზმის თავისებურება როგორც იდეურ-შინაარსობრივი, ისე მხატვრული ფორმის მხრივ. ნხედველობაში გვაქვს წინარე რომანტიკული ეპოქების ქართული საერო მწერლობის ის ძირითადი ტენდენციები, რომლებიც ეროვნული და პიროვნული სატიკერის მძაფრ გამახატვას სიკვდილ-სიცოცხლის ურთიერთობის, „სოფლის სამღურავის“, „ამაოებათა ამაოების“, ადამიანის ცხოვრების საზრისის, მოყვასისადმი მოვალეობის, სიკეთისა და ბოროტების მარადიული ბრძოლის თემების გაშლით ახდენდნენ.

უწინარესად, უნდა აღინიშნოს, რომ ძველ ქართულ არა მარტო სასულიერო, არამედ საერო მწერლობაშიც „ეკლესიასტეს“ მსოფლიო

გოდების, ლირიზმისა და პიროვნული სამყაროს შინაგანი მოძრაობის ზნეობრივი სიმაღლეები მეტად ნიშნეულია. მაგალითისათვის იკმარებდა დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“, პოეტური პასაჟები „ვეფხისტყაოსნიდან“ („ვაჰ, სოფელო, რაშიგან ხარ...“), ეფრემ მცირეს იამბიკო „ბოროტისა მიმართ“, რომელთანაც ნ. ბარათაშვილს „სულო ბოროტოს“ მსგავსება იდეური განწყობითა და პოეტური მიმართებით იმდენად ძლიერია, რომ ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, შესაძლოა ნ. ბარათაშვილი იცნობდა ეფრემ მცირეს ამ იამბიკოს¹. საინტერესოა შედარება: ეფრემ მცირე — „ესე შენისა ზაკვისა, ჰოი, ბოროტო! მიმპარავ გულსა მაცდურთა ლიქნითა, მარწმუნებ ტკბილთა გემოთა შეტკბობასა! ვერ მარწმუნო შენ, ესე ადამ მარწმუნა...“ „რად შემაიწრებ და ესოდენ მაჭირებ?“.. „მევლტევე, ჰოი, მხეცო, ბოროტო, კაცის მკვლელო!“ ნ. ბარათაშვილი — „სულო ბოროტო! ზინ მოგიხმო ჩემად წინამძღვრად!“... „განვედი ჩემგან, ჰოი, მაცდურო, სულო ბოროტო!“ და ა. შ. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ზემოაღნიშნული ფილოსოფიური პრობლემები პოეტური მსოფლადქმის განასერში ყველაზე მკვეთრად, ე. წ. „აღორძინების“ ხანის ქართულ მწერლობაში გაშუქდება. ამ პერიოდის (XVII—XVIII სს.) ქართული მხატვრული აზროვნების წამყვანი თემაა „სოფლის სამდურავი“ — წუთისოფლის არამყარობა, ინდივიდუალიზმი, გოდება ქვეყნის ბედზე, მოთქმა პირად უბედურებაზე, წუთისოფლის მართლაც წუთის მყოფობა, „ქართლის ჭირი“. აღსანიშნავი ის არის, რომ პიროვნული სატკივარი ისე მჭიდროდაა გადაწული ეროვნულ უბედობასთან, რომ ამ პერიოდის პოეტთა შემოქმედებაში გამოხატული სულიერი ტკივილის მძაფრი განცდა იერემიას გოდებასავით წვდება საუკუნეებს. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ეს მემკვიდრეობითი ხაზი XVII—XVIII საუკუნეების პოეტებისა XIX საუკუნის რომანტიკოსებთან ჯერ კიდევ ქართველმა სამოციანელებმა აღნიშნეს, მაგალითად, 1876 წელს ნ. ნიკოლაძე ღრმად აანალიზებდა ნ. ბარათაშვილის სევდისა და წუხილის ეროვნულ საფუძვლებს და წინამორბედად დავით გურამიშვილს ასახელებდა. მართლაც, „ქართლის ჭირმა“ „ქართლის ბედზე“ დააფიქრა რომანტიკოსები.

ქართული რომანტიზმის ჩამოყალიბებაზე „აღორძინების“ პერიოდის გავლენის შესახებ ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში დღეს

¹ დაწვრ. იხ. თ. კუკავა, ეფრემ მცირეს იამბიკოები, თსუ, 1988, გვ. 21—22.

სადავო არაფერია¹. ჩვენ იმის ხაზგასმა გვინდა, რომ გაუღენაზე კი არ უნდა იყოს საუბარი, არამედ მემკვიდრეობით კავშირზე, კერძოდ, 1) ქართული რომანტიზმი XIX საუკუნის I ნახევარში თავისი პრობლემებით და მათი გადაწყვეტის თავისებურებით (ჰუმანიზმი, აქტიური პესიმიზმი, რწმენა და იმედი მომავლისა, პიროვნულისა და ეროვნულის გამთლიანება და ა. შ.) წარმოიშვა როგორც ქართული მხატვრულ-მსოფლმხედველობრივი აზროვნების განვითარების კანონზომიერი შედეგი ხელსაყრელ კონკრეტულ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ და კულტურულ ატმოსფეროში. 2) ქართული რომანტიზმის ჩამოყალიბებაში განმსაზღვრელია ის მდიდარი სააზროვნო ტრადიციები, რომლებშიც ზე-ყანისა და ქვე-ყანის მტიკვენული საკითხების ფილოსოფიური განაზრება უმეტეს წილად პოეტური სიტყვით ხდება. თეიმურაზ I, არჩილ II, ვახტანგ VI, დ. გურამიშვილის პოეტურ შედეგებში ინდივიდუალიზმი, ბედთან ჭიდილი და გოდების კილო, პიროვნული და ეროვნული სატიკივარის მთლიანობაში განცდა ერთიან რკალშია მოქცეული.

მაშინ, როცა XVII—XVIII საუკუნეების ევროპაში აღორძინებიდან წამოსული ჰუმანიზმი აქცენტირდება პიროვნულ „მე“-ზე, როცა სელოვნებაში სინამდვილის „ბაძვა“ თვითგამოხატვით იცვლება, პოლიტიკურ სფეროში ხდება ეროვნული სახელმწიფოების ჩამოყალიბება და, ამდენად, იკვეთება ეროვნული თვითშეგნება, ამ დროს საქართველო, სპარსეთის შემოსევებისაგან სისხლდაცლილი სულს დაფავს არსებობასა და არარსებობას შორის. ამ ტრაგიზმისა და ბედის ცვალებადობის ხანაში ქართულ პოეზიაში შემოდის მთელი რიგი საკითხებისა და თემებისა — დომინირებს გოდება ბედის სიმუხტლის გამო, „სოფლის სამღურავი“, ადამიანის დანიშნულება, ბედისადმი დაუმორჩილებლობა და სხვ.

თეიმურაზ I, როგორც უიღბლო და მწუხარე პოეტის სახე, ახალ ეპოქას იწყებს ქართული პოეზიის ისტორიაში. თეიმურაზ I-ის მიერ შემოტანილმა თემამ ისე ზუსტად გამოხატა ეპოქის მაჯისცემა და

¹ იხ. დ. გამეზარდაშვილი, ქართული ლიტერატურისა და კრიტიკის ისტორიიდან, 3, თბ., 1975, ვ. კოტეტიშვილი, ქართული ლიტ-ის ისტორია, იხ., 1959, ლიტერატურული ძიებანი, III, 1946; პ. ინგოროყვა, ნ. ბარათაშვილი, თხზ., კრებ., ტ. III, 1965; ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, 1, თბ., 1977.

იმდენად შესაფერი ფორმა მოძებნა ამ პერიოდის მოქალაქის სულის წუხილმა გადმოსადრელად, რომ მის შემდგომ პოეტთა საყვარელ თემად იქცა. იგი განავრცო არა მარტო თეიმურაზის ახლოს მდგომმა პოეტთა წრემ და ასეთივე მძიმე ისტორიულ პირობებში მყოფმა XVIII საუკუნის ქართულმა პოეტურმა აზრმა, არამედ მისი გამოძახილი რომანტიკოსთა ეპოქასაც გადასწვდა. ეროვნული სახელმწიფოებრიობის დაკარგვით შექმნილმა მძიმე საზოგადოებრივ-ფსიქოლოგიურმა გარემომ განაპირობა ამ თემის გამოძახილი ალ. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანის, ვ. ორბელიანის, მ. გურიელის, ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში. ინტიმი, პიროვნების პირადი უბედურებით გამოწვეული მწუხარება, ბედის მონაცვლეობა და პიროვნების სულის მოძრაობა თეიმურაზ I-ის შემოქმედებიდან იღებს სათავეს ქართულ პოეზიაში. პოეტმა გაბიდა თავის „მე“-ზე ყურადღების გამახვილება. თეიმურაზის პოეტური „მე“ ჩვეულებრივი ადამიანის და არა ზღაპრული დევგმირის სატიკივარს გამოხატავს. ეს თემა განიერცობა, ახალ-ახალ თვისებებს შვიძენს მომავალ საუკუნეში და ბოლოს მივა რომანტიზმამდე. რომანტიზმის ეპოქა ახალ განწყობილებას შეჰმატებს „მე“-ს გამოხატვას. წუწუნი გაბედული სიტყვით იცვლება, უკმაყოფილება პროტესტით მთავრდება, „სოფლის სამღურავი“ ბედისწერასთან უკომპრომისო ბრძოლაში ვადაიზრდება. რომანტიზმი ახალ უღერადობას ანიჭებს ამქვეყნად ადამიანის დანიშნულების საკითხს, შემოდის მებრძოლი, მკამბოხე გმირის სახე, რომელიც მომავლისაკენ თავგანწირულ სწრაფვას მოყვასისათვის „გზის გაკვალვის“ ღიალი მიზნით ამართლებს.

თეიმურაზის პოეზიაში პირველად არსებობის უფლება მოიპოვა რომანტიზმის ისეთმა აუცილებელმა კომპონენტმა, როგორცაა ბედისწერის უკუღმართობა და მასთან დაკავშირებული პიროვნული განცდები:

„უწყის უფალმან სოფელი არავის გაუთავდების,
პირველად ამოდ შეიტკბობს. საყვარლად, დაუამდების,
...ბოლო ეამს უმუხთლებს. გაუავედების,
და მე მას ვკეობ, ვინცა მიენდოს, ანუ ვინც დაუზავდების“.

(„სოფლის სამღურავი“)¹.

ამ ეკლესიასტესეული მოთქმის ანალოგიური გამოძახილია ალ. ჭავჭავაძის სტრიქონები:

¹ თეიმურაზ I, თხზ., სრ კრებ., თბ., 1924, გვ. 11, 12.

„კაცთ უბედობა, თუმცა სატირე,
გარნა რად გასაკვირე,
ამა სოფლისა ღიღი და მცირე
არს ცვალებისა მზირე“.

თეიმურაზის აზრით, საწუთროს ცვალებადობას მეფენიც ემორჩი-
ლებიან. წუთისოფელი განურჩეველია თავისი სისასტიკით როგორც
სრა-სასახლის მკვიდრთათვის, ისე ჩვეულებრივი მოკვდავისათვის:

„გასინჯეთ საქმე სოფლისა, ნეტარ ვის გასთაეობა?
ვის ჰქონდა მუდამ სრა-ტახტი, მოშლია მას თაეებია,
ვინ რომ დაიპყრა ქვეყანა, ღლე მასცა ასთაეებია“¹.
(„სოფლის სამღურავი“).

თეიმურაზის მღურვას ბედის სიმუხთლეზე, ხელმწიფეთა წარმა-
ვალი, ამქვეყნიური დიდების ცვალებად ბუნებაზე ეხმაურება ნ. ბარა-
თაშვილის ცნობილი სტრიქონები ლექსიდან „ფიქრნი მტკერის პირას“:

„შაინც რა არის ჩვენი ყოფა-წუთისოფელი,
თუ არა ოდენ საწყაული აღუესებელი?

.
თვითონ მეფენიც უძლეველნი, რომელთ უმაღლეს
არც ვინღა არის და წინაშე არც ვინ აღუდგეს,

.
შფოთვენ და ღრტვინვენ და იტყვიან: „როდის იქნება,
ის სამეფოცა ჩვენი იყოს? და აღიძვრიან
იმავე მიწისთვის, რაც ღლეს თუ ხვალ თვითვე არიან!“¹.

„სარწმუნოებრივი გრძნობის სიღრმითა და უშუალობით თეიმუ-
რაზს დ. გურამიშვილი თუ შეედრება“, — წერს კ. კეკელიძე. მართ-
ლაც, ერთადერთი ნუგეში და იმედი თეიმურაზისათვის ღმერთია, მისი
გოდება რელიგიურ სინანულში და ვედრებაში გადადის. რომანტიკო-
სებთან კი „სოფლის სამღურავის“ რელიგიური ელფერი შესუსტებუ-
ლია, იმედის წყაროდ ადამიანური შესაძლებლობებია მიჩნეული. ნე-
ნებისყოფა და ადამიანის აქტიუობა წინა პლანზეა წამოწეული.

ცნობილია, რომ სოციალური ბოროტების წინააღმდეგ პირველი
თამამი ხმის ამალღება XIX საუკუნეში გვხვდება ალ. ჭავჭავაძის ლექს-
ში „ვაჰ, სოფელსა ამას და მისთა მდგმურთა“. ამ ნაწარმოების ლექ-

1 ნ. ბარათაშვილი. თხზ., თბ., 1945, გვ. 12.

სიკაში ჭარბობს სოციალური მდგომარეობის ამსახველი და იდეური შინაარსით სავსე სიტყვები: „თანასწორობა“, „მონება“, „ჩაგვრა“, „სიმაართლე“. ალ. ჭავჭავაძემ ჯერ კიდევ საუკუნის დამდეგს პირველმა აღიარა, რომ სოციალური ბოროტება — ჩაგვრა წარმოადგენს:

„რომელნიც ამწარებთ ღარიბთ ცხოვრებას,
და სთხოვთ ურცხვად, უსამართლოდ მონებას.
მოელოდეთ მათთან თანასწორობას.

არ მარადის იშვიათ

მდაბალთ ჩაგვრით, მტაცებლობით და ხევჭით!“¹.

არათუ ქართულ, არამედ იმ დროის ევროპულ პოეზიაში იშვიათია უფრო რადიკალურად გამომხატველი ლექსი სოციალური უთანასწორობისა. პოეტი თავისი თვალთ ხედავდა ყმაგლეხობის სასტიკ ჩაგვრას და იმ განწყობილებას ქართველ გლეხობაში, რასაც ცარიზმის გაბატონებით კიდევ უფრო დამძიმებული ბატონყმური ურთიერთობა ქმნიდა საქართველოში. რომანტიკოსის სამოქალაქო მრწამსის ჩამოყალიბებაში უთუოდ დიდი როლი შეასრულა მისმა მონაწილეობამ მთიულეთის 1804 წლის გლეხთა აჯანყებაში; ბატონიშვილებთან ურთიერთობამ და რუსეთში საფრანგეთის რევოლუციის იდეების გაცნობამ. აღსანიშნავია ისიც, რომ ქართველ რომანტიკოსებს ამ საკითხშიც წინამორბედი ჰყავთ ქართულ პოეზიაში არჩილ II ბაგრატიონის სახით.

არჩილ მეფის პოეზიაში ადამიანზე ზრუნვა, მიუხედავად მისი სოციალური მდგომარეობისა, განმანათლებლობისათვის დამახასიათებელი პიროვნების თავისუფლების მოთხოვნაში მდგომარეობს. არჩილი ერთ-ერთი პირველთაგანია აღორძინების ხანის ქართულ ლიტერატურაში, რომელიც ადამიანზე ზრუნვისა და დაცვის იდეას ამკვიდრებს.

ამდენად, არჩილი განმანათლებლური ჰუმანიზმის დამამკვიდრებელია ქართულ საზოგადოებრივ აზროვნებაში. არჩილთან პირველად გაისმის მშრომელი კაცისადმი თანაგრძნობის ხმა, იგი ქონებრივი უთანასწორობის მალღარებელია. „გაბაასებაში კაცისა და სოფლისა“ არჩილი კაცის პირით ასე საყვედურობს წუთისოფელს:

¹ ალ. ჭავჭავაძე, ქართული მწერლობა, ტ. 9, თბ., 1992, გვ. 43.

„ზოგს იმდენს მისცემ, სოფელი, რიცხვსა არ შეაგებინებ, ზოგი სიყმილით მოჰყმარი გყავს. ნატურცლს მოაქებინებ, მრავალთა სახლს არ აღირსებ, ერთს ცამდის ააგებინებ“.

პოეტი თანაუგრძნობს „ღარიბთა და ყოვლით უღონოთ“ და თანამოქალაქეებს „შეჭირვებულთა“ დახმარებისა და თანაგრძნობისაკენ მოუწოდებს:

„კარგი არის შეჭირვებულთ მეზობელთა მოგონება,
ღარიბთა და ყოვლთ უგონოთ სათხოვრისა გაგონება“.

მომპეტათვის ცხოვრების შემსუბუქება, მოყვასზე ზრუნვა, სიკეთის ქმნა ქართული რომანტიზმის მწვერვალის ნ. ბარათაშვილის პოეზიის ძირითადი მოტივია.

აღსანიშნავია, რომ არჩილს ფილოსოფიური სიღრმით აქვს გაშუქებული ადამიანის დანიშნულებისა და ამქვეყნად მისი არსებობის გამართლების საკითხი. პოეტი რეალური პოზიციიდან აფასებს სოფელთან ადამიანის დამოკიდებულებას და, ადამიანის აქტივობის ხაზგასმით, პირველი (აღორძინების ლიტერატურაში) წამოჭრის ადამიანის დანიშნულების ზოგადსაკაცობრიო პრობლემას.

მეფე — პოეტი ადამიანის ამქვეყნიურ მოწოდებას აქტიურ, შემოქმედებით მოღვაწეობაში ხედავს. მისი აზრით, ადამიანი, მიუხედავად წუთისოფლის გაუტანლობისა, აქტიური ცხოვრებისთვის არის მოვლენილი. წუთისოფელმა მისცა მას საშუალება, ღმერთმა კი — არჩევანის უფლება სიკეთესა და ბოროტებას შორის. არჩილი საზოგადოების წინსვლის პირობად თვლის იმას, რომ ადამიანმა თავისი უნარები — ტალანტი, მტკიცე ნებისყოფა, შრომისმოყვარეობა საზოგადოების სასარგებლო საქმიანობისაკენ უნდა წარმართოს, მიუხედავად წუთისოფლის გაუტანლობისა: „რადგან ჩვენია სოფელი, მაშ, გვიხმობს კარგი ხმარება“¹, ან: „სოფელი ესე მსგავსია სავაჭრო შესაკრებლისა, აქ თუ არ ვიდწით, ვერ ეპოვებთ სხვას კეთილთ მოსაკრებულსა“². არჩილის ამგვარი დასკვნა ჰამლეტისეული „ყოფნა-არყოფნის“ პრობლემის რენესანსული გადაწყვეტის საღარიბა. ეს დასკვნა საუკუნის შემდეგ პერიფრაზირდება ნ. ბარათაშვილის უკვდავ პოეტურ სტრიქონებში: „მაგრამ რადგანაც კაცნი გვქვიან, შეილნი

1 არჩილიანი, თხზ., სკ. კრებ. რ. 1, თბ., 1936, გვ. 74.

2 იქვე, გვ. 75.

სოფლისა, უნდა კიდევცა მივსდიოთ მას, გვესმას მშობლისა!“ არჩილის პოეტურ მემკვიდრეობაში ასეთ ოპტიმისტურ ნოტაზე აუღერებული უხვად გაბნეული სტრიქონები ზოგადსაკაცობრიო პრობლემის — „ყოფნა-არყოფნის“ — გადაწყვეტისა მოწმობს იმ ფაქტს, რომ იგია მემკვიდრე ქართული კლასიკური ფილოსოფიურ-ესთეტიკური და მხატვრული აზროვნებისა და წინამორბედიც ახალ ქართულ სალიტერატურო ხელოვნებაში, კერძოდ, რომანტიზმში ჩამოყალიბებული იდეური ხაზისა.

სოფლის წარმავლობისა და გაუტანლობის, ბედისწერის თანდევნის თემა, გაუთავებელი ძიება მიწიერი მარადისობისა და მოთქმა საწუთროს „ამაობის“ შესახებ ფილოსოფიურ პლანში გვაქვს თეიმურაზ I-თან, გურამიშვილთან, ნ. ბარათაშვილთან, ალ. ჭავჭავაძესთან.

ქართული რომანტიზმი ეროვნული საკითხის გაშუქებისას დ. გუ-რამიშვილთან პოულობს საერთოს. დავით გურამიშვილი „ქართლის ჭირში“ ობიექტურად და ღრმად აანალიზებს თავისი ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ და საზოგადოების ზნეობრივ-სარწმუნოებრივ მდგომარეობას, დაწვრილებით მიმოიხილავს ვახტანგ VI-ის სახელმწიფოებრივ პოლიტიკას, ამხელს მის ნაკლს, მაგრამ მაინც, მთლიანობაში, ვახტანგ VI-ის ერთგულია. ამიტომაც წამოიძახებს ასეთი გულისტკივილით მეფის გარდაცვალების გამო: „ვაი, რა ბოძი წაგვექცა!“ ქვეყნის გადარჩენის იმედი დ. გურამიშვილისათვის ვახტანგ VI-სთან იყო დაკავშირებული, როგორც განათლებულ და ქვეყნისთვის თავდადებულ მეფესთან, რომელიც ისეთივე კრიტიკულ და გამოუვალ მდგომარეობაში ჩააყენა კონკრეტულმა ისტორიულმა პირობებმა, როგორც ერეკლე II. ამრიგად, ისტორია მეორდება „ქართლის ჭირიდან“ „ქართლის ბედამდე“. ნ. ბარათაშვილმა უკვე ფილოსოფიურ პლანში გაიაზრა საქართველოს ორიენტაციის საკითხი და ქვეყნის მომავალი თავისუფლებისათვის ბრძოლას დაუკავშირა.

თამარ იმარლიშვილი

ფ. შელინგი მშენებარებისა და ამაღლებულის შესახებ

კანტის ესთეტიკის გაგენა შელინგის ესთეტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბებაზე თვალსაჩინოდ აისახა ამ უკანასკნელის მოძღვრებაში მშენებარებისა და ამაღლებულის შესახებ. წინამდებარე სტატია სწორედ ამ საკითხის კრიტიკული განხილვის მცდელობას წარმოადგენს.

მშენებარებისა და ამაღლებულის პრობლემას შელინგი ეხება ორ თხზულებაში: „ტრანსცედენტალური იდეალიზმის სისტემა“ და „ხელოვნების ფილოსოფია“. ორივე ნაშრომში ამ საკითხის ირგვლივ წარმოდგენილი ესთეტიკურ-თეორიული ნააზრევი იდენტურია, რაიმე არსებითი ხასიათის სხვაობა არ შეინიშნება, თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ ამაღლებულის განხილვა „ტრანსცედენტალური იდეალიზმის სისტემაში“ მოკლე და სქემატურია, შელინგი ფაქტობრივად იფარგლება იმის აღნიშვნით, რომ მშენებარებასა და ამაღლებულს შორის თვისობრივი სხვაობა არ არის, ხოლო ხელოვნების ფილოსოფიაში“ უფრო ვრცლად საუბრობს ამაღლებულის ესთეტიკური კატეგორიის შესახებ და უხვად მოაქვს შილერის გამონათქვამები მის დასახასიათებლად.

უმთავრესი, რაც ამ საკითხთან დაკავშირებით ჩვენს განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს და ხაზგასმის ღირსად მიგვაჩნია, არის ის ფაქტი, რომ შელინგთან ნაწილობრივ ხდება კანტიანური სუბიექტურობის გადალახვა. იგი უპირისპირდება რა კანტის სუბიექტურობას, იძლევა მშენებარებისა და, ერთი შეხედვით, ამაღლებულის ობიექტურ დაფუძნებას. თუ კანტთან მშენებარებაც და ამაღლებულიც გემოვნებითი მსჯელობის უნარით იქმნება, შელინგი მტკიცედ იცავს სუბიექტურ განცდათაგან დამოუკიდებლობის პოზიციას, რომ სამყარო თავად ფლობს ესთეტიკურ ხასიათს, რომელიც იქმნება არა ადამიანური მსჯელობით, არამედ იგი ეცხადება ჩვენს ინტელექტუალურ ჭვრეტას.

გავარკვეოთ როგორ ხდება შელინგის მიერ მშვენიერების ობიექტური დაფუძნება და რაში მდგომარეობს მისი ძირითადი არსი.

ჩვენთვის უკვე ცნობილია, რომ შელინგი აიგივებს რა ხელოვნებისა და მშვენიერების ცნებებს, ამ უკანასკნელს განსაზღვრავს, როგორც წინააღმდეგობის მოხსნას გრძნობადსა და გონებითს შორის, უსასრულოს სასრულში ელენას, როგორც რეალურისა და იდეალურის, სასრულისა და უსასრულოს, თავისუფლებისა და აუცილებლობის განუსხვავებლობას. „სილამაზე მოცემულია ყველგან, — წერს შელინგი, — სადაც ეხება სინათლე და მატერია, იდეალური და რეალური. სილამაზე არ არის არც მხოლოდ ზოგადი, ანუ იდეალური... არც მხოლოდ რეალური... ამგვარად, ის არის მხოლოდ სრული ურთიერთგანმსჭვადეა, ანუ კვლავგაერთიანება ერთისა და მეორისა... ჭეშმარიტებას შეესაბამება აუცილებლობა, სიკეთეს — თავისუფლება, ჩენი დეფინიცია სილამაზის, რომლის თანახმადაც ის არის რეალურისა და იდეალურის კვლავგაერთიანება, რამდენადაც უკანასკნელი გამოვლენილია ასახვაში, მდგომარეობს აგრეთვე, შემდეგშიც: სილამაზე არის განუსხვავებლობა თავისუფლებისა და აუცილებლობისა — განჭვრეტილი რეალურში. ასე, ჩვენ მშვენიერს ვუწოდებთ ისეთ სახეს, რომლის შექმნისას ბუნება თითქოსდა თამაშობდა უდიდესი თავისუფლებითა და ყველაზე ამაღლებული მოთქერებულობით, ამასთან, არ გადის უმკაცრესი აუცილებლობისა და კანონზომიერების ფორმებიდან და საზღვრებიდან“¹.

შელინგი განსაზღვრავს რა სილამაზეს, როგორც აუცილებლობისა და თავისუფლების, ანუ ჭეშმარიტებისა და სიკეთის განუსხვავებლობას, იცავს ესთეტიკურის ავტონომიურობის პრინციპს და აცხადებს, რომ ამიტომ მათ შორის არ შეიძლება იყოს როგორც მიზნისა და საშუალების მიმართება.

ობიექტური საფუძველი კი, როგორც ბუნებრივი, ისე ხელოვნებისეული სილამაზისა არის სუბიექტისა და ობიექტის, ცნობიერისა და არაცნობიერის, იდეალურისა და რეალურის თავდაპირველი იგივეობა. თუმცა, ჩვენთვის ცნობილია, რომ შელინგის შეხედულებით, არაა აუცილებელი ბუნება იყოს ლამაზი, და თუ სადმე გვხვდება მშვენიერი ბუნებაში, ის იქნება მხოლოდ შემთხვევითი, — დამთხვევის შედეგი ცნობიერი და არაცნობიერი მოღვაწეობისა. მაშასადამე,

¹ Шеллинг Ф.. Философия искусства, М., Мысль, გვ. 81—82.

შელინგი საუბრობს ბუნებაში მშვენიერების არა დაბალ ხარისხზე ან ბუნდოვან ვლენაზე, არამედ, საერთოდ, ეჭვქვეშ აყენებს ბუნებაში სილამაზის არსებობის შესაძლებლობას მისი არაცნობიერი წარმოშობადობის გამო. მიუხედავად მის მიერ ბუნების მეტისმეტი გაკეთილშობილებისა და გაპოეტურებისა, რომ ბუნება სულის ოდისეაა, ჯერ კიდევ არ გაცნობიერებული პოეზია გონისა, მაინც კატეგორიულია ბუნების მშვენიერების მიმართ და მოითხოვს მხოლოდ ხელოვნებისეული სილამაზის გადასახედიდან შევაფასოთ ბუნება, რადგან მხოლოდ ხელოვნება ავლენს იმ უმაღლეს პრინციპს, რომელიც დაფარულია ბუნებაში.

ამრიგად, შელინგის მიერ გამოირიცხება რა ბუნებაში მშვენიერების არსებობის ობიექტური საფუძველი მისი არაცნობიერი წარმოშობადობის გამო, შეიძლება ითქვას, რომ მხოლოდ ხელოვნებისეულ მშვენიერებას აღიარებს ერთადერთ ნამდვილ რეალობად. ამასთან, როგორც აღვნიშნეთ, შელინგი აიგივებს ხელოვნებისა და მშვენიერების ცნებებს, ყოველივე ეს კი უეჭველად მიგვითითებს, მასზედ, რომ შელინგის მიერ მშვენიერების ობიექტური დაფუძნება მომდინარეობს არა ესთეტიკური, არამედ ფილოსოფიურ-გნოსეოლოგიური ინტერესების პოზიციიდან ხელოვნების იმ სპეციფიკის გათვალისწინებითა და ხაზგასმით, რომ მასში იდეალური, ზეგრძნობადი ყოველთვის დომინანტურია რეალურსა და გრძნობადზე.

კერძოდ, როგორც ცნობილია, შელინგი ოპერირებს რა ძირითადად რეალურისა და იდეალურის, ობიექტურისა და სუბიექტურის კატეგორიებით, თავის ფილოსოფიას აფუძნებს მათ თანამიმდევრულ ჭარბობასა და ნაკლებობაზე. არასდროს არის წმინდა ობიექტური, რეალური და არც არასდროს სუბიექტური, იდეალური, არამედ რვი არის მათი განსხვავებული თანაფარდობა. შემეცნებითი პროცესის განვითარება ბუნებიდან — ცნობიერებამდე და ცნობიერებიდან — თვით-ცნობიერებამდე აღმასვლა გამოიხატა რეალურის, ობიექტურის, რომლის მაქსიმუმიც არის ბუნება, თანდათანობითი შემეცნებისა და იდეალურის, სუბიექტურის ზრდის შესაბამისად, რომლის მაქსიმუმსაც შელინგი ხედავს მხოლოდ ხელოვნებასა და ფილოსოფიაში. ხელოვნების სწორედ ეს ნიშანი არის რა რეალურ-იდეალურის სინთეზი, მასში იდეალური, ზეგრძნობადი ჭარბობს რეალურსა და გრძნობადს, განაპირობებს შელინგის მიერ ხელოვნების უმაღლეს ჯერეტად გამოცხადებას და, შესაბამისად, მხოლოდ ხელოვნებისეული მშვენიერების

აღიარებას ერთადერთ რეალობად და მისი უპირატესობის ხაზგასმას, არა როგორც ძირითადი, წმინდა ესთეტიკური კატეგორიის, არამედ, როგორც შემეცნების აბსოლუტური მოდელის.

როგორც ცნობილია, ჰეგელის ესთეტიკაში ძალაში რჩება მშვენიერების გაგება, როგორც უსასრულოს სასრულში ვლენა, მაგრამ განსხვავებით შელინგისაგან, იგი მას აბსოლუტის შემეცნების დაბალ სახედ, ბუნდოვან შემეცნებად აცხადებს.

შელინგი აფუძნებს კოსმიურ ესთეტიკას. მშვენიერება არა მხოლოდ შემეცნების უმაღლესი, აბსოლუტური ფორმაა, არამედ უნივერსალური, კოსმიური კატეგორიაა, სამყაროს ჭეშმარიტი არსია. თავად სამყაროა, თანახმად შელინგისა, თავისი საწყისითა და არსით ესთეტიკური. მშვენიერება, როგორც რეალურისა და იდეალურის, თავისუფლებისა და აუცილებლობის სრული ურთიერთგანმსჭვალვა და იგივეობა, თავად სამყაროს პრინციპი და კანონზომიერებაა, ხოლო უნივერსუმი — ხელოვნების პირველი და აბსოლუტური ნაწარმოები: „უნივერსუმი აგებულია ღმერთში, როგორც აბსოლუტური ხელოვნების ნაწარმოები მარადიულ სილამაზეში“, — ამბობს შელინგი და აგრძელებს, რომ უნივერსუმში იგულისხმება „არც რეალური და არც იდეალური ყველაფერი, არამედ აბსოლუტური იგივეობა ერთისა და მეორისა. თუ განუხსნავებლობა რეალურისა და იდეალურისა რეალურ ან იდეალურ ყველაფერში არის სილამაზე და, ამასთან, სილამაზე, როგორც არეკვლა, მაშინ უნივერსუმის რეალურისა და იდეალურის აბსოლუტური იგივეობა აუცილებლობით არის თავად პირველსახეობრივი, ე. ი. აბსოლუტური სილამაზე; იმდენად, უნივერსუმში, როგორც ის მყოფობს ღმერთში, წარმოადგენს ხელოვნების აბსოლუტურ ნაწარმოებს, რომელშიც უსასრულო წინასწარგანზრახულობა და უსასრულო აუცილებლობა იმყოფება ურთიერთგანმსჭვალვაში... აქედან თავისთავად ცხადია... განხილულნი თავისთავად, ყველა ნივთი აგებულია აბსოლუტურ სილამაზეში, ყველა საგნის პირველსახე ერთნაირად და აბსოლუტურად ჭეშმარიტია და აბსოლუტურად მშვენიერი“¹.

როგორც ვხედავთ, შელინგი ახდენს ხელოვნების მშვენიერების ჰიპერტროფიას, მის ამაღლებას უმაღლეს კოსმიურ რანგში, ესაა აბსოლუტის უშუალო ვლენა, ნამდვილი რეალობა, უმაღლესი

¹ Шеллинг Ф.. Философия искусства, М., Мысль, зв. 85.

ჭეშმარიტება. ეს კი უდავოდ მოწმობს შელინგის ესთეტიკისათვის ნიშანდობლივ ფაქტს, რომ მშვენიერება და, საერთოდ, ესთეტიკური იღებს განსაკუთრებულ პრივილეგიურებულ მდგომარეობას, როგორც ჭეშმარიტი, და აბსოლუტური, განსხვავებით არაჭეშმარიტისა და არა-აბსოლუტურისაგან, ანუ საკითხი წარმოდგინდება, არა როგორც ესთეტიკურის არაესთეტიკურთან მიმართების ასპექტით, არამედ, როგორც ესთეტიკურის, ანუ იგივე ჭეშმარიტისა და აბსოლუტურის მიმართების კუთხით არაესთეტიკურთან და არაჭეშმარიტთან, რითაც შელინგის ხელოვნების ფილოსოფია იძენს არა სპეციფიკურ-ესთეტიკურ, არამედ კოსმიურ-უნივერსალური პრობლემის სახეს.

ამრიგად, შელინგი, ფაქტობრივად, მშვენიერების კანტიანურ გაგებას გვათავაზობს, როგორც სინთეზს თავისუფლებისა და აუცილებლობის, მათ სრულ ურთიერთგანმსჭვალვას, მაგრამ იმ ნიშანდობლივი განსხვავებით, რომ თუ კანტის მიხედვით მშვენიერება წარმოდგება, როგორც წმინდა სუბიექტური მოვლენა, ბუნება კი — პოზიტიური საფუძველი მშვენიერების ესთეტიკური განცდის აღმოსა-ცენებლად, შელინგი ახდენს მშვენიერების ობიექტურ დაფუძნებას, რასაც ვერ ვიტყვით ამაღლებულის შესახებ.

როგორც ცნობილია, ესთეტიკური აზრის ისტორიაში ძირითადად ორი შეხედულება ჩამოყალიბდა მშვენიერებისა და ამაღლებულის მიმართ: პირველი ამ ორ კატეგორიას შორის გარკვეულ სიახლოვესა და კავშირს ამტკიცებს, მეორე კი — მათ შორის, განსხვავებასა და წინააღმდეგობას, რომ ამაღლებულის აღქმის დროს, განსხვავებით მშვენიერებისაგან, აღმოცენდება ესთეტიკურად ნეგატიური რეაქცია.

დაუეჭვებლად შეიძლება ითქვას, რომ შელინგთან ესთეტიკურს ქმნის მშვენიერი, რაც შეეხება ამაღლებულს, იგი უნდა გავიგოთ მშვენიერების მნიშვნელობით. სათანადო ადგილები „ტრანსცენდენტალური იდეალიზმის სისტემიდან“ და „ხელოვნების ფილოსოფიიდან“ მოწმობს, რომ შელინგის მიხედვით, ერთი და იგივე მოვლენა შეიძლება და უნდა შეფასდეს როგორც „მშვენიერი“, ასევე „ამაღლებული“, (მაგ. „იუნონა ამაღლებული სილამაზეა, მინერვა — მშვენიერი ამაღლებული“²).

მეტი სიცხადისა და სიზუსტისათვის თანამიმდევრულად განვიხი-

¹ Шеллинг Ф.. Философия искусства, М., Мысль, გვ. 171.

ლოთ შელინგის შეხედულებები ამალღებულის ფენომენის შესახებ ჯერ „ტრანსცენდენტალური იდეალიზმის სისტემის“, შემდეგ კი — „ხელოვნების ფილოსოფიის“ მიხედვით.

მშვენიერების ობიექტურობის დაფუძნებით, შელინგთან, პრინციპში, უნდა მოხსნილიყო კანტისეული სხვაობა მშვენიერსა და ამალღებულს შორის, მაგრამ ასე არ ხდება. მართალია, თავად შელინგი აცხადებს, რომ არავითარი თვისობრივი განსხვავება მშვენიერსა და ამალღებულს შორის არ არის: „დაპირისპირება სილამაზესა და ამალღებულს შორის არსებობს მხოლოდ ობიექტთან მიმართებაში და არა ჭვრეტის სუბიექტთან“, კერძოდ, „იქ, სადაც არის სილამაზე, უსასრულო წინააღმდეგობა მოხსნილია თავად ობიექტში, მაშინ, როცა იქ, სადაც არსებობს ამალღებული, წინააღმდეგობა არაა მოხსნილი თავად ობიექტში, არამედ მიყვანილია მასში ისეთ სიმძაფრემდე, რომლის დროსაც ის უნებლიედ იხსნება ჭვრეტაში, რაც არსებითად იგივეა, თითქოსდა ის მოხსნილი იყოს ობიექტში... ამალღებული დაფუძნებულია იმავე წინააღმდეგობაზე, რაზეც სილამაზე, რადგანაც ყველა იმ შემთხვევაში, როცა რომელიმე ობიექტს უწოდებენ ამალღებულს, ეს ნიშნავს, რომ არაცნობიერმა მოღვაწეობამ მიაღწია ცნობიერი მოღვაწეობისათვის მიუწვდომელ ზომებს, რის შედეგადაც მე აღმოჩნდება ბრძოლაში თავის თავთან, რომელიც შეიძლება დასრულდეს მხოლოდ ესთეტიკურ ჭვრეტაში, რომელიც ორივე მოღვაწეობას ანიჭებს მოულოდნელ ჰარმონიულობას; განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ ჭვრეტა მოცემულია აქ არა ხელოვანში, არამედ თვით მჭვრეტელ სუბიექტში, სრულიად არათვითნებურად, რამდენადაც ამალღებულს ... მოძრაობაში მოჰყავს სულის ყველა ძალა, რათა გადაწყვიტოს წინააღმდეგობა, რომელიც საფრთხის ქვეშ აყენებს მთელ ინტელექტუალურ არსებობას“¹.

როგორც ვხედავთ, შელინგი, ფაქტობრივად, იძლევა ამალღებულის სუბიექტურ დაფუძნებას, იგი ძირითადად, აღიარებს იმ განსხვავებას ამალღებულსა და მშვენიერებას შორის, რომელზეც კანტმა მიუთითა, რომ მშვენიერება დაკავშირებულია საგნის ჰარმონიულ შესაბამისობასთან, ადამიანურ უნართან, ხოლო ამალღებულის შემთხვევაში საგანში არ გვაქვს ასეთი ჰარმონიული თანაფარდობა, მაგრამ ასეთს აღწევს ჩვენს სულში, მჭვრეტელ სუბიექტში.

¹ Шеллинг Ф.. Сочинения, т. I, Мысль, гл. 479.

შელინგი არ არკვევს დეტალურად, არაპარმონიულმა საგანმა როგორ შეიძლება გამოიწვიოს სულიერ უნართა ჰარმონია. ამალღებულის პრობლემა შელინგის მიერ სრულად და ცხადად ცნობიერდება „ხელოვნების ფილოსოფიაში“, სადაც უკვე უკამათოდ არის წარმოდგენილი კანტ-შილერისეული კონცეფცია ამალღებულისა.

„ხელოვნების ფილოსოფიაში“ შელინგი ამალღებულის შემდეგ აღწერას გეთავაზობს: უსასრულოს გამოსახვა სასრულში „გამოიხატება ხელოვნების ნაწარმოებში უპირატესად, როგორც ამალღებული. (თუ უსასრულო მიიღება სასრულში, როგორც ასეთი, და ამგვარად, უსასრულო დაინახება სასრულში, ჩვენ ვაფასებთ საგანს, რომელშიც ეს ხდება, როგორც ამალღებული“¹.

მოკლედ, შელინგის მიხედვით, ამალღებულად შეფასდება სასრული საგანი, თუ ის გრძნობად აღქმას წარმოუდგება, როგორც უსასრულო.

შელინგი განასხვავებს ორგვარ ამალღებულს: ბუნებრივსა და მორალურს. თავის მხრივ, ბუნებაში გამოყოფს ორგვარ ვითარებას, რომელიც იძლევა საფუძველს ბუნებრივი ამალღებულისათვის. პირველი, როცა ბუნებრივი მოვლენა ძალიან დიდია და უსასრულო ჩვენი აღქმის უნარისათვის თავისი ზომებით, და მეორე, როცა ის „ასეთია ჩვენი ფიზიკური ძალისათვის თავისი ძლიერებით, მაგრამ თავის მიმართებაში ჭეშმარიტ უსასრულოსთან აღმოჩნდება, თავის მხრივ, მხოლოდ შეფარდებითად დიდი და შეფარდებითად უსასრულო“².

პირველი განცდა, რომელიც დაკავშირებულია ამგვარი ბუნების მოვლენების ჭვრეტისას, შელინგის შეხედულებით, არის დათრგუნულობის განცდა და მხოლოდ მას შემდეგ, როცა გრძნობადი ჭვრეტა ამალღდება უფრო მაღალ, ესთეტიკურ ჭვრეტაში, ჩნდება ნამდვილი ამალღებულის განცდა, რომელიც გამოწვეულია საკუთარი არსების უპირატესობის შეგნებით, იმის გაცნობიერებით, რომ გრძნობად-უსასრულო, ვითომ უსასრულო სასრული არის მარტოოდენ სარკე, „რომელშიც ის ჭვრეტს აბსოლუტურ დიდს, უსასრულოს თავისთავადს“³. მხოლოდ მაშინ გადაიზრდება უსიამოვნების განცდა ამალღე-

1 Шеллинг Ф.. Философия искусства, М., Мысль, 35. 163-64.

2 იქვე, 166.

3 იქვე, 163.

ბულის ესთეტიკურ განცდაში, როცა ესთეტიკური სუბიექტი შეს-
ძლებს უსასრულოს „დაუქვემდებაროს გრძნობად-უსასრულო, როგორც
უბრალო ფორმა და გრძნობად-დიდის ამ დაქვემდებარებაში მით უშუ-
ალოდ შეიგრძნოს უპირატესობა საკუთარი იდეებისა იმ უმაღლესის
წინაშე, რომელიც შეუძლია გახსნას ან წარმოადგინოს მის წინაშე
მხოლოდ ბუნებამ“¹.

ამაღლებულის სწორედ ასეთი ჭვრეტა, მიუხედავად მისი მსგავსე-
ბისა იდეალურთან ან ზნეობრივთან, შელინგის აზრით, არის, ესთეტი-
კური ჭვრეტა: „ასეთი ჭვრეტა, — წერს იგი, — ჭეშმარიტად უსას-
რულოსი ბუნების უსასრულოში არის პოეზია, დამახასიათებელი ყვე-
ლა ადამიანისთვის; თვით დამკვირვებლისათვისაც ხომ შედარებით
დიდ ბუნებაში ხდება ამაღლებული, როცა ის მას ხდის აბსოლუტური
დიდის სიმბოლოდ“².

როგორც ვხედავთ, ამაღლებულის ჭვრეტისა და განცდის უნარი და,
შესაბამისად, მშვენიერისაც, შელინგის მიხედვით, ყველა ადამიანშია
მოცემული და, თუ თავდაპირველად, ბუნების უდიდესი და უძლიერესი
მოვლენების ჭვრეტისას ჩნდება უსიამოვნება, იგივე ხდება საფუძველი
საკუთარ არსებაში ჩაღრმავებისა, საკუთარი არსების უპირატესობის
აღმოჩენისა და, აქედან გამომდინარე, ამაღლებულის ესთეტიკური
განცდის აღმოცენებისა.

ანალოგიურ ვითარებას აღწერს შელინგი მორალური ამაღლე-
ბულის ანალიზისას. მის სფეროდ ასახელებს ხელოვნებას, უპირა-
ტესად კი — ტრაგედიას.

მორალური ამაღლებულის შემთხვევაში ბუნების დიდ და ძლიერ
მოვლენებს ენაცვლება ადამიანის თავს დატეხილი უბედურებანი,
როგორც საბაბი და საფუძველი ამაღლებულის განცდის აღმოსაცე-
ნებლად: „უბედურება, — წერს შელინგი, — რომელიც გრძნობადად
ამხობს და ანადგურებს ტრაგიკულ პიროვნებას, შეადგენს მორალუ-
რი ამაღლებულის ისეთსავე აუცილებელ ელემენტს, როგორც ფიზი-
კური ამაღლებულისათვის ბუნების ძალების ბრძოლა და მათი უპი-
რატესობა წმინდა გრძნობადი აღქმის უნარზე. მხოლოდ უბედურებაში
განიცდება სათნოება, საფრთხეში — სიმამაცე. მამაცი უბედურებას-
თან ბრძოლაში, რომელშიც ის მარცხდება ფიზიკურად, მაგრამ არ

1 Шеллинг Ф. Философия искусства, М., Мысль, 33. 165.

2 იქვე, 165.

ეცემა მორალურად, არის მხოლოდ სიმბოლო უსასრულოსი, იმისა, რაც მაღლაა ყოველგვარ ტანჯვაზე. სწორედ ამიტომ ჭეშმარიტად ტრაგიკული ამალღებული ეფუძნება ორ პირობას: ზნეობრივი პიროვნება უძღურდება ბუნების ძალებით და, იმავე დროს, იმარჯვებს თავის სულიერი წყობით¹.

ამრიგად, თანახმად შელინგისა, უსასრულოს გამოსახვა სასრულში მოგვცემს ამალღებულს, მხოლოდ ისე, რომ „სასრული უცვლელად თავად გამოვიდეს, როგორც შეფარდებითად უსასრულო... სულერთია, იქნება ეს აღქმისათვის, ან ფიზიკური ძალისათვის, ან სულისათვის, როგორც ტრაგედიაშია, სადაც ის იმარჯვებს სულის მორალური წყობის უსასრულობით“².

ამალღებულის განცდა, როგორც დაეინახეთ, მსგავსად მშენიერებისა, უშუალოდ უკავშირდება აბსოლუტის, უმაღლესი რეალობის წვდომას გრძნობად-სასრულის მეშვეობით, ხოლო აბსოლუტი არის რა მთლიანობა, უდიდესი ჰარმონია, აბსოლუტური იგივეობა, ბუნებრივია, მისი წვდომა სულისათვის უშედეგოდ არ ჩაივლის. მას მოაქვს კათარზისი: „ამალღებული ბუნებაში, ისე როგორც ტრაგედიასა და, საერთოდ ხელოვნებაში, წმენდს სულს, ათავისუფლებს რა მას შემოსაზღვრული ტანჯვისაგან“³, — აცხადებს შელინგი და, მაშასადამე, ესთეტიკური შემოდის შელინგთან, როგორც ხსნა ადამიანისა შინაგანი წინააღმდეგობის გრძნობისაგან, გაორება-გაუცხოებისაგან, როგორც პირობა მისი ჰარმონიული განვითარებისა.

ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ გარემოებას, რომ შელინგი, მიუხედავად მის მიერ მშენიერებასა და ამალღებულს შორის არსებითი სხვაობის უარყოფისა, მშენიერებისაგან განსხვავებით, ამალღებულს სუბიექტურ მოვლენად აცხადებს, რითაც, ჩვენი აზრით, მთლიანად იზიარებს კანტის თეორიას ამალღებულის შესახებ. კერძოდ, ცნობილია, რომ კანტთან, მართალია, მშენიერებაც და ამალღებულიც წმინდა სუბიექტურ მოვლენებად განიხილება, მაგრამ მისი შეხედულებით, მშენიერებისაგან განსხვავებით, ამალღებულის შემთხვევაში ბუნება ნეგატიური საფუძველია. თუ მშენიერი ბუნებაში ობიექ-

1 Шеллинг Ф.. Философия искусства, М., Мысль, გვ. 165.

2 იქვე, 169.

3 იქვე, 165.

ტურ თვისებად განიცდება, ამაღლებულის დროს, პირიქით, იმას, რასაც ვუწოდებთ ამაღლებულ მოვლენებს ბუნებაში, იწვევს მხოლოდ უსიამოვნებას და არის მხოლოდ საბაბი ჩვენს სულში ამაღლებულის წარმოსაქმნელად. როგორც ზემოთაც დავინახეთ, თითქმის ანალოგიურად ფიქრობს შელინგი. მისი აზრითაც, ნამდვილად ამაღლებული მხოლოდ სუბიექტური შეიძლება იყოს. იგი წერს: „მხოლოდ ხელოვნებაშია თავად ობიექტი ამაღლებული, რადგანაც ეს არ არის ბუნება თავისთავად, რამდენადაც აქ სულიერი წყობა, ანუ საწყისი, რომლის მეშვეობითაც სასრული დაიყვანება უსასრულოს სიმბოლომდე, მაინც ეხება მხოლოდ სუბიექტს“¹.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მშვენიერსა და ამაღლებულს შორის შელინგი არსებით სხვაობას ვერ ხედავს. ეს კანონზომიერად მოგვეჩვენება, თუ გავითვალისწინებთ მის მოსაზრებას უნივერსუმზე, როგორც ქაოსზე. ქაოსი კი, შელინგის წარმოდგენით, ძირითადი ჰერეტიკა ამაღლებულის. ხოლო თავად ქაოსის ძირითადი ჰერეტიკა დაფუძნებულია აბსოლუტურის ჰერეტიკაში. „აბსოლუტურის შინაგანი არსება, — წერს შელინგი, — რომელშიც ყველაფერი შეადგენს ერთიანობას და ერთიანობა შეადგენს ყველაფერს, დაიყვანება ამ თავდაპირველ ქაოსამდე“².

მოკლედ, უნივერსუმში, რომელიც არის პირველსახეობრივი მშვენიერება და ხელოვნების აბსოლუტური ნაწარმოები, როგორც ქაოსი, ანუ, როგორც ერთდროულად აბსოლუტური ფორმა და აბსოლუტური უფორმობა, ერთნაირად იძლევა საფუძველს, როგორც ამაღლებულის, ისე მშვენიერების ჰერეტიკისათვის. ვფიქრობთ, სწორედ აქედან მომდინარეობს შელინგის შეხედულება, რომ „ამაღლებული თავის აბსოლუტურობაში მოიცავს მშვენიერს, მსგავსად იმისა, როგორც მშვენიერი თავის აბსოლუტურობაში მოიცავს ამაღლებულს“³.

ამაღლებული, შელინგის მიხედვით, არის ამბოხი, მშვენიერი — სიმშვიდე და შერიგება. ამაღლებულში გვაქვს უფორმობა და უსაზღვროება, მშვენიერი კი — ფორმაა და შემოსაზღვრა. ამაღლებული,

1 Шеллинг Ф., Философия искусства, М., Мысль, გვ. 167.

2 იქვე, 167.

3 იქვე, 170.

რამდენადაც ის არაა მშვენიერი, არ იქნება არც ამაღლებული და, პირიქით. „ის რაც ერთ მიმართებაში მიიჩნევა ამაღლებულად, მაგალითად იუნონას სახე, მეორე მიმართებაში შეიძლება კვლავაც წარმოდგეს ამაღლებულის საპირისპიროდ, სილამაზედ“¹. განსხვავება მხოლოდ შემოსაზღვრაშია. მაგალითად, „სილამაზეს აპოლონთან აქვს მეტი შემოსაზღვრა, ვიდრე იუპიტერთან“². თუ ამაღლებულში სასრული ვლინდება უსასრულოს წინააღმდეგ ამბოხში და ამით ხდება მისი სიმბოლო, მშვენიერში სასრული და უსასრულო მშვიდ შერიგებაშია, ამიტომაც „რაც ნაკლებია შემოსაზღვრა, რომლის საზღვრებშიც იმყოფება მშვენიერი სახე, მით მეტად უახლოვდება ამაღლებულს, არ წყვეტს რა იყოს სილამაზე“, — წერს შელინგი და ადგენს, რომ „ამაღლებულსა და მშვენიერს შორის არ არის თვისებრივი და არსობრივი დაპირისპირება, არამედ მხოლოდ რაოდენობრივი“³.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, შელინგის მიერ მშვენიერებისა და ამაღლებულის დაფუძნება ხდება მათ შორის მხოლოდ რაოდენობრივი სხვაობის მტკიცებით, რაც, ვფიქრობთ, წინააღმდეგობრივია. კერძოდ, თანახმად შელინგის მსჯელობისა, მშვენიერი როგორც რეალურისა და იდეალურის, სასრულისა და უსასრულოს სრული ურთიერთგანმსჭვალვა, არის არა მხოლოდ ხელოვნებაში, არამედ — ბუნებაშიც, სუბიექტურ განცდათაგან დამოუკიდებლად, არსებობს ობიექტურად და არ წარმოადგენს სუბიექტური მიზანშეწონილობის ფორმას, მაშინ როცა, ამაღლებულს შელინგი განიხილავს წმინდა სუბიექტურ მოვლენად, ის ობიექტურად, როგორც ასეთი, სუბიექტურ განცდათაგან დამოუკიდებლად არ არსებობს. ობიექტურად არსებობს მხოლოდ ბუნების დიდი და მძლავრი მოვლენები, რომლებიც იწვევენ უსიამოვნებას და, რომლებიც, ისევე როგორც კანტთან, შელინგთანაც წარმოადგენენ მარტოოდენ სიმბოლოებს და არიან მხოლოდ საბაზნი ესთეტიკურ სუბიექტში ამაღლებულის განცდის წარმოსაქმნელად. მაშასადამე, შელინგთან ფუძნდება რა მშვენიერება ობიექტურად, ამაღლებული კი — სუბიექტურად, დამეთანხმებით, მათ შორის უფრო მნიშვნელოვანი და არსებითი განსხვავება იქმნება, ვიდრე, როგორც შელინგი ამბობს, რაოდენობრივია.

1 Шеллинг Ф.. Философия искусства, М., Мысль, 33- 170.

2 იქვე.

3 იქვე, 171.

ბულნარა გაგუა

კათარზისი როგორც მხატვრული კომუნიკაცია

კათარზისის ფენომენი ერთ-ერთი უძველესია იმ ესთეტიკურ პრობლემათაგან, რომლებსაც დღესაც არ დაუკარგავს აქტუალობა. თანამედროვე ხელოვნების ბუნებიდან გამომდინარე, ახლებურად დაისმის კათარზისის პრობლემაც, რომელიც, თავის მხრივ, მოითხოვს კლასიკური თეორიების ახლებურ ინტერპრეტაციას და კათარზისის ცნების დაზუსტებასაც. თანამედროვე კულტურაში თითქმის წაშლილია ზღვარი ხელოვნებასა და არახელოვნებას შორის. უფრო სწორად, პოსტ-მოდერნისტული ხელოვნება არსებითად წარმოადგენს ტრადიციული ხელოვნების თავისებურ დეკონსტრუირებას. ბუნებრივია, ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესები ესთეტიკურ აზროვნებაში აისახება და ტრადიციული ესთეტიკური კატეგორიებისა და ცნებების შეცვლაც მის შესატყვისად ხდება.

დღეს ხელოვნებაში მიმდინარეობს კათარზისის პაროდირება, რომლის ილუსტრაციას კიჩი წარმოადგენს. ასევე საუბრობენ კათარზისის ცნების შეცვლაზე ემპათიის ცნებით.

კათარზისის ფენომენი დღესაც აგრძელებს არსებობას და იარსებებს მანამ, სანამ მხატვრულ-ესთეტიკურ ფენომენს არ დაუკარგავს ღირებულება და მნიშვნელობა. იგი თავის თავში ატარებს სინამდვილის შემეცნების, მისი ესთეტიკური ღირებულების პრიზმაში გააზრების, სინამდვილის გარდაქმნის და სუბიექტთა შორის კომუნიკაციის ფორმასაც. ამრიგად, ხელოვნების ზოგადი ბუნება ფოკუსირდება კათარზისის ფენომენში.

მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი ფუნქციაა, ადამიანთა რეალური ურთიერთობის გაფართოება ხელოვნებისათვის დამახასიათებ-

ბელი განსაკუთრებული უნარით. ხელოვნება თავისი არსით დიალოგურია, იგი მოითხოვს მის გამგებ და შემფასებელ სუბიექტს, კათარზისი სწორედ დასტურია ხელოვნების დიალოგურობისა. რეციპიენტი აცნობიერებს, რომ მას საქმე აქვს ილუზორულ სინამდვილესთან, მიუხედავად ამისა, მასში (ხელოვნებაში) წარმოსახული სინამდვილე, რომელიც შემჭიდროებისა და კონცენტრაციის აქტის შედეგია, თავს ავლენს როგორც ემპირიულ სინამდვილეზე ნამდვილი, როგორც რეალური სინამდვილის სიღრმეების მომხელთებელი და ამხსნელი რამ. ამ უნარით იგი სუბესტიური (გადამდები) ხდება ნაწარმოებში დავენებული შიფრის დიალოგის პროცესში გამჟღავნებით.

ადამიანის ესთეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბებისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს იმ საზოგადოების გემოვნებას, რომელშიც ამ ადამიანს უხდება ცხოვრება. გემოვნების სრულყოფის ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალება ხელოვნების ნაწარმოების ძალით განხორციელებული კათარზისია, რომელიც გამოდის ადამიანისათვის როგორც მეგზური, რომელსაც შეუძლია ცხოვრების რეალური გამოცდილების საზღვრების გაფართოება, შეუძლია საშუალება მისცეს ადამიანს „იცხოვროს“ წარმოსახვით სამყაროში, გაიფართოვოს ცხოვრებისეული გამოცდილება. ყოველივე ამის შემდეგ, ადამიანი ეზიარება ღირებულებებს და ყალიბდება ესთეტიკურ სუბიექტად.

მხატვრული შემოქმედება, როგორც პროცესი, ქმნილებაში რეალიზდება. ხელოვნების ნაწარმოების აღქმისას უნდა მოხდეს იმ ნაპერწკლის გავივება, რომელიც მასში ხელოვანმა ჩადო, ანუ იმ კოდის გაშიფრა, რომელიც ხელოვანმა დაშიფრა.

ხელოვანი შემოქმედებით პროცესს მხატვრული იდეიდან იწყებს და მიდის მატერიალურ კონსტრუირებამდე, რომელიც სემიოტიკურ-ნიშნურ კომუნიკაციურ ფუნქციასაც ატარებს. მისი აღმქმელი სუბიექტი კი გაივლის გზას პირუკუ, ანუ იწყებს ნიშანთა სისტემის გაშიფვრით, ნაწარმოების იდეის წვდომამდე.

ხელოვნების ნაწარმოებთან კონტაქტი ესთეტიკური აღქმის საშუალებით იწყება. იგი ადამიანის სულიერი, ფსიქიკური საქმიანობაა, ხელოვნების პრაქტიკული საქმიანობისაგან განსხვავებით, მაგრამ სწორედ საქმიანობაა, რადგან იგი ხელოვნების ნაწარმოებში დაშიფრული მხატვრული ინფორმაციის აქტიური გაშიფრაა, რასაც ხელოვნების ფილოსოფიაში ხშირად „თანაშემოქმედებას“ უწოდებენ.

ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზროვნება მხატვრული აღქმის პრობლემებით ანტიკური ხანიდანვე დაინტერესდა. მისი გადაწყვეტის პირველ ცდად სწორედ კათარზისის შესახებ არისტოტელეს მოძღვრება უნდა ჩაითვალოს¹, რაც გულისხმობდა ადამიანის სულიერ განწმენდას ხელოვნების აღქმის პროცესში. მიუხედავად ამისა, ეს პრობლემა დღესაც არ ითვლება გადაჭრილად, რაც მისი სირთულით არის განპირობებული. ჯერ ერთი, ხელოვნების აღქმა ხომ უადრესად ინტიმური ფსიქოლოგიური პროცესია, ცნობიერებისა და ქვეცნობიერის სიღრმეებში რომ მიმდინარეობს, მეორეც, მხატვრული აღქმა ღრმა პიროვნული პროცესია, რომელიც ყოველ ინდივიდში უადრესად თავისებურად გარდატყდება. უფრო მეტიც, ერთი და იგივე ინდივიდი განსაკუთრებულად აღიქვამს ერთსა და იმავე მხატვრულ ნაწარმოებს, განსხვავებულ ასაკსა და პირობებში. ხელოვნების ფსიქოლოგია კარგა ხანია ცდილობს ამ საკითხის შესწავლას, მაგრამ მიღწეული შედეგები ბუნდოვანია². აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ხელოვნების ნაწარმოების აღქმა შეუძლებელია მხოლოდ ფსიქოლოგიურ პროცესად ჩაითვალოს, რადგან იგი გაშუალებულია სოციალურ ფაქტორთა მთელი რიგით. კულტურის ჩარჩოებიდან ხდება მისი გაგება და ინტერპრეტაცია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნების აღქმა და მისით გამოწვეული კათარზისი, უნდა გავიგოთ, როგორც აქსიოლოგიური პროცესი, როგორც ნაწარმოების იდეის (იდეალის) ინტელექტუალურ-ემოციური ათვისება. ამ თვალსაზრისით აიხსნება ისიც, რომ ხელოვნების აღქმა და ზემოქმედება ყოველ ადამიანში ვლინდება, მხატვრული განათლების, კულტურის დონისა და სხვა თვისებებით. ხელოვნება თავის თავში უზარმაზარ შესაძლებლობებს ატარებს. იგი თავისებურად დაუსრულებელია — „ნონ-ფინიტოა“ და აღქმის პროცესში ხდება მისი დასრულება-ინტერპრეტირება რეციპიენტის მზაობის შესაბამისად.

ხელოვნების არსს სხვადასხვაგვარად განმარტავდნენ: იგი ესთეტიკურ სიამოვნებას უნდა იწვევდეს, გვახარებდეს, გვართობდეს; ხელოვნების უმაღლესი მიზანია, ცხოვრების რეალური ყოფიერების კანონების შეცნობა, ცხოვრების იდეალური მოდელის შექმნა, მისი ჭეშ-

¹ არისტოტელე, პოეტიკა, ს. დანელას თარგმანი, თსუ, 1944, გვ. 8.

² Л. С. Выгодский, Психология искусства, М., Педагогика, 1987, გვ. 260.

მარიტი დანიშნულება ადამიანთა დაკავშირების საშუალებაა, იგი თავისებური ენა, ზედმეტი ენერგიისაგან იმპულსური და სპონტანური „განმუხტვა“, ის არის თვითგამოხატვა და ა. შ.

ადამიანთა საქმიანობის არც ერთ ფორმას — მეცნიერებას, ტექნიკურ შემოქმედებას, თამაშს, პოლიტიკას, რელიგიას და ა. შ. არ განმარტავდნენ ისე წინააღმდეგობრივად, როგორც ხელოვნებას. როგორც ჩანს, ადამიანური საქმიანობის სხვა სფეროებისაგან განსხვავებით, ხელოვნებას ახასიათებს პოლიფუნქციურობა, ის კულტურის სარკეა, ანუ თავის თავში ატარებს კულტურულ-შემოქმედებითი საქმიანობის ყველა ფორმას.

მართლაც, ყოველი მხატვრული ნაწარმოები და მასთან დაკავშირებული კათარზისი, ერთდროულად არის ხელოვნანის თვითგამოხატვა, აუდიტორიასთან ურთიერთობა, მყოფებელზე სულიერი, იდეურ-ემოციური ზემოქმედება, ესთეტიკური ტკბობა.

ისევ დაუვებრუნდეთ საკითხს ესთეტიკური აღქმისა და კათარზისის შესახებ. ესთეტიკური აღქმა არ უნდა გავაიგივოთ რეალობის აღქმასთან. იგი, — როგორც ნ. ჰარტმანი აღნიშნავს, — გვაძლევს საგანს არაოპტიკურად, — ეს უხილავი საგანი არის სწორედ ის, რასაც აღვიქვამთ, რასაც მივმართავთ ჩვენს მზერას. ესთეტიკური აღქმა, გადააბიჯებს რა გრძნობად საფეხურს, უკავშირდება უფრო მაღალ ფუნქციებს. ესთეტიკური აღქმა სულაც არ ისახავს მიზნად ჭეშმარიტების მიღწევას. ესთეტიკურ აღქმაში არ არის წმინდა ჭვრეტა, ის აშუალებს საგნებს, ჭვრეტა მეორადია. ესთეტიკური აღქმა პირველი საფეხურია, ჭვრეტა — მეორე¹. რადგან მხატვრული ნაწარმოები მიეკუთვნება სულიერი ყოფიერების განსაკუთრებულ ფორმას, — „ობიექტივირებულ სულს“, — ეს არის ობიექტივაცია, ანუ სულიერი შინაარსის ჩართვა საგნობრივში. ესთეტიკური აღქმისას, ჰარტმანის აზრით, მატერიალური, გრძნობადი სახე რეალურია, გამოვლენადი, უკანა პლანი, სულიერი შინაარსი კი, არის ირეალური. წინა პლანი ყოველთვის ნათელი სახეა. უკანა პლანი გარკვეულ საზღვრებში შეიძლება იყოს ნათელი. უკანა პლანი არსებობს მხოლოდ

¹ Н. Гартман, «Эстетика», 1958, М., изд. «Иностранной литературы», стр. 114.

ცოცხალი არსებისათვის. ესთეტიკური აქტი, რომელიც თავისთავად წარმოადგენს ჭვრეტას, — ვლინდება ესთეტიკური აღქმის პროცესში.

ესთეტიკური კათარზისის დროს ადამიანი ახდენს იმ უკანა პლანის „წაქითხვას“, რაც მოცემულია მხატვრულ ნაწარმოებში, თანაც ეს ხდება სრულიად განსხვავებული, თავისებური „ენის“ მეშვეობით, რომელიც სპეციფიკურ-ხელოვნებისეულია. ეს ენა არის სუგესტიური, — ყველასათვის გასაგები. ხელოვნების ნაწარმოები მაშინაც შეიძლება გაიგო, როცა არ გესმის ის ეროვნული ენა, რა ენაც ედება საფუძვლად მხატვრულ ნაწარმოებს. აქ მთავარი ენის აზრობრივი შინაარსი კი არ არის, არამედ იმ გრძნობების გადმოცემა, რასაც ადგილი აქვს კათარზისში. გარდა ამისა, ხელოვნების ნაწარმოების გაგება და მისგან მომდინარე კათარზისი გულისხმობს საბოლოოდ იმ „შინაარსის“ გამჟღავნებას, ანუ უკანა პლანის ხედვას, რაც მდგომარეობს პოლიფონიურობასა და დიალოგურობაში.

ამასთან ერთად, ხელოვნების ნაწარმოების ზემოქმედება მიიღწევა მაშინ, როცა ის გასაგებია აუდიტორიისათვის, ანუ ხელოვნების წვდომას სჭირდება ადამიანი, რომელიც ნაწარმოებს შესაბამისი მხატვრული განათლების, გემოვნების და ინტელექტის საფუძველზე აღიქვამს და გაიაზრებს, — „ხელოვნების ნაწარმოები არის თავისებური თქმა, რაშიც გამოიხატება საკუთრივ ადამიანური არსებობა“¹.

ყოველდღიურ ცხოვრებაში ადამიანი საყოველთაოდ შეთანხმებული, მიღებული, ბუნებრივი ენით ოპერირებს. ხელოვნების ენა უშუალო „გამოცხადებაა“, რომელიც გაგებას ემყარება.

ხელოვნების ენის სპეციფიკა მის სუგესტიურობაში-გადამდებობაშია. ამ პროცესში (ანუ კათარზისში) ჩართულია ნაწარმოები და მკითხველი (მაყურებელი). ნაწარმოები, ანუ ტექსტი მიმართულია მისი აღქმელისაკენ და ავლენს რაღაც საიდუმლოს, ადამიანები კი მასში პოულობენ საკუთარ თვითობას. ჰაიდეგერს თუ დავესესხებით, ხელოვნებაში ადამიანის (dasacn) ყოფიერებაა გახმინებული².

ხელოვნების ნაწარმოებით ავტორი ყოფიერების განვითარების ტენდენციებს, მის შესაძლო ვარიანტებს გამოხატავს, სხვა შესაძ-

1 ზ. კაკაბაძე, ხელოვნება, ფილოსოფია, ცხოვრება, თბ., 1989, გვ. 67.

2 მ. ჰაიდეგერი, დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა, „გონი“, თბ., 1992, გვ. 64.

ლებლობები უბრალოდ არ გამოითქმება. მაყურებელი თავისთვის ახდენს ხელოვნებაში დავანებული ყოფიერების რეკონსტრუირებას.

ხელოვნების შემოქმედება — კათარზისი გავლენას ახდენს ადამიანის სულიერ ხასიათზე. მას შეუძლია ადამიანში მიძინებული, სიღრმისეული, არსობრივი ძალების გამოფხიზლება, განწმენდა, ხელოვნების ნაწარმოების შემოქმედების შედეგად. ხელოვნება ახდენს „გაშუქებას“ ადამიანური ყოფიერებისა. ხელოვნება ადამიანის გაადამიანურების პროცესში აქტიურ მონაწილეობას იღებდა და მიიღებს კიდევ (ცხადია, ამას მხოლოდ ხელოვნება ვერ შესძლებს).

მხატვრულ ნაწარმოებში გამოსატულ პერსონაჟთა შორის არსებობს ვიღაც დაფარული პერსონაჟი, ეს არის ავტორი, რომელიც ახორციელებს თავის ნება-სურვილის, განწყობილებების და იდეალის გადმოცემას, ხოლო ნაწარმოები არის გამოსატუა ან გადმოცემა ავტორის მდგომარეობისა ნაწარმოების არსებობამდე. ნაწარმოები არ არის ავტორის საკუთრება. იგი „ლიაობაა“, ავტორს ხშირად უთანაბრებენ იმას, ვინც მას კითხულობს. ტექსტი მისთვის (ხელოვანი-სათვის) ხშირად საიდუმლოა, რადგან ხელოვანმა არ იცის როგორ ქმნის შედეგებს (ის, რაც „იღბლად დაეწერა“), ეს ერთობ რთული პროცესია. მხატვრული შემოქმედების ბუნების ახსნა არ შედის ჩვენი საკვლევი თემის კომპეტენციაში. ვიტყვით იმას, რომ მასში მონაწილეობს ცნობიერი და არაცნობიერი მომენტები. კათარზისი ძირითადად განკუთვნილია მაყურებლისათვის, რომელიც აძლევს საზრისს მხატვრულ ნაწარმოებს. მაგრამ აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ურთიერთობა ვერ განხორციელდება, თუ არ იქნა ობიექტი, ანუ მხატვრული ნაწარმოები, რადგანაც, საბოლოოდ, მასში იკვრება წრე — ნაწარმოები-რეციპიენტი.

ესთეტიკური კათარზისი ურთიერთგაგებას ემყარება. ეს ურთიერთგაგება გამოიხატება გრძნობების გადმოცემით და მხატვრული სახის საშუალებით, დაფარული შინაარსის გამჟღავნებით, რომლის წაკითხვას ახდენს ის, ვინც ამყარებს ხელოვნებასთან კონტაქტს.

ესთეტიკური კათარზისის შემთხვევაში ავტორი — ხელოვანი არის ის ადამიანი, ვინც სვამს კითხვებს, მაგრამ მასზე საბოლოო პასუხს გაურბის, ამიტომაც ნაწარმოები არის „ლიაობა“, რომელიც მრავალგვარი წაკითხვის საშუალებას იძლევა, მკითხველი კი არის ის, ვინც ახდენს საკუთარი თავის პოვნას, თვითდადგენას, თვითგან-

მტკიცებას ნაწარმოების (ტექსტის) გახსნის (გაშიფვრის) საშუალებით.

ესთეტიკური კათარზისი არის შედეგი, რაც მიიღწევა მხატვრული ნაწარმოების ზემოქმედებით, რომელიც გულისხმობს ესთეტიკურ ობიექტს, ესთეტიკურ სუბიექტს და ურთიერთობას მათ შორის. ამ დროს ყალიბდება ადამიანებს შორის ურთიერთობის სრულიად განსაკუთრებული ფორმა — ენა, რომელმაც უნდა მიგვიყვანოს ნაწარმოების შინაარსის გამჟღავნებამდე, იმის გარკვევამდე, თუ რას გვეუბნება ესა თუ ის ნაწარმოები, რაც საბოლოოდ, არის ღირებულებითი ხედვა.

სასილი ქაზნიაური

სასეოზრივი ცნობიარება და ესთეტიკურ- მხატვრული სივრცე

ჩვენს ვერბალურ აპარატს ჯერ კიდევ უჭირს დადგენა-დაზუსტება დროის იმ რეალური მომენტისა, რომელშიც ჩვენ შევბაიჯეთ. ეს არის ერთგვარი შიში და გაურკვეველობა იმის გამო, რომ უკვე გავიარეთ ანტიკურობისა თუ რენესანსის, კლასიკურობისა თუ არაკლასიკურობის, საკრალურობისა თუ დესაკრალიზაციის, ტოტალური ნიჰილიზმის, მოდერნიზმისა თუ პოსტმოდერნიზმის, სტრუქტურალიზმისა თუ პოსტსტრუქტურალიზმის ყველა პოსტ-პოსტეტაპები და სახელდება იმ მომენტისა, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, თითქმის უკვე შეუძლებელია. შესაბამისად, დაკარგულია „ყველაფრის გარკვეულობით“ საფუძველდებული ნეტარი სიმშვიდე და ჩვენი დროის „გაურკვეველი“ პულსაციით შეშფოთებულები, ჩვენც ყველაფრის მკვლევარ და თითქმის არაფრის მკოდნე პერსონებს ვემსგავსებით. ის მხატვრული სამყაროც, რომელიც რეალურად უკვე არარსებადი, მაგრამ მარად ცოცხალი, უკვდავი და გენიალურია, „მუზეუმიფიცირებულია“, ხოლო ის, რაც ჩვენს გვერდითაა და ჩვენს მიერვე იქმნება, გამუდმებულ ტივილს იწვევს ესთეტიკური, ფილოსოფიური რეფლექსიის მხრიდან — ხელოვნების სიკვდილის გამო. სწორედ ამიტომ ესთეტიკური კვლევა, უპირატესად, უნდა იყოს არა მხოლოდ აწ უკვე არარსებულის შეფასება, არამედ რეალური მხატვრული სამყაროს პულსაციის შეგრძნება. ან უნდა ვალიართ, რომ ხელოვნება მოკვდა, ან უნდა დავინახოთ, რომ ეს მხოლოდ სიკვდილის ინსცენირება-სიმულაციაა თითოეული მხატვრული ნაწარმოების მიერ, ანუ მოქმედებს ხელოვნება, როგორც გენიალური სისტემა. სამყარო ესთეტიზირებულია და ხელოვნების ეს უკიდურესი დაშორება რეალურისაგან,

იმავედროულად, დაბრუნებაა ბუნებაში, ანუ იწყება უაღრესად საინტერესო და პროვოკაციული „პროტო“ ეპოქა.



დღევანდელ ეპოქაში, რომელიც უპირატესად პარადიგმათა მუდმივი ცვალებადობის პროცესითა და სამყაროს ესთეტიზაციით ხასიათდება, იქმნება სრულიად საფუძვლიანი შთაბეჭდილება იმისა, რომ ჰიპერრეალობაში მეტისმეტად გამარტივებული რეალობა, ვირტუალური სამყაროს მიერ მთლიანად შთანთქმულია. ამგვარ სიტუაციაში, ფაქტობრივად, ჩვენ საქმე გვაქვს მხოლოდ რეალობის „სიმულიაკრებთან“, რის გამოც, ცნებათა ყველა კლასიკური ბინარული ოპოზიცია სრულიად განსხვავებულ საზრისს იძენს, — რეალური მიჯნები მათ შორის ქრება.

ცხადია, ამ შემთხვევაში თვით აზროვნებისათვის იქმნება კატეგორიათა რეიფიკაციის საშიშროება. კერძოდ, ხდება რა მათი დაყოფა სიმბოლურად, წარმოსახულად და რეალურად, ჩნდება არცთუ მარტივი და უსაფუძვლო ილუზია იმისა, რომ არ არსებობს არავითარი რეალობა წარმოსახულისა და სიმულიაკრების გარდა. მითუმეტეს, გარკვეული ერთიანი, მთლიანი, დაუნაწევრებელი რეალობის არარსებობის პირობებში, ჩვენს წინაშე გამუდმებით ახდენენ პრეზენტაციას მხოლოდ რეალობის სხვადასხვა დონეები, „სიმულაციის“ სხვადასხვა პეტეროგენური პროცედურები, წარმოსახულის სხვადასხვა სახე. თითქმის ყველა ზემოჩამოთვლილი კატეგორიის გამოყენება ხდება მხოლოდ მრავლობით რიცხვში. მაგალითად, — წარმოსახული კინოხელოვნებაში, წარმოსახული სიზმარში... რომელთაგან თითოეული წარმოსახულის პეტეროგენურ გამოვლინებას წარმოადგენს.

სტატიის მიზანია სწორედ წარმოსახვის, როგორც უნივერსალური სინთეზური უნარის ფუნქციობის თავისებურებათა ჩვენება ე. პ. სარტრის ფილოსოფიური ხასიათის გამოკვლევის — „წარმოსახულის“ მიხედვით (რომელსაც თვითონ წარმოსახვის ფენომენოლოგიურ ფსიქოლოგიას უწოდებს).

მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, სარტრის კონცეფციის განხილვას მნიშვნელოვნად მივიჩნევ, უპირველესად, იმ ნიშანდობლივი გარემოების გამო, რომ ე. ჰუსერლთან ფენომენოლოგიური მსოფლ-

მხედველობის აგების პროცესში, წარმოსახვის როლის განსაზღვრის შემდგომ, საშუალება გვეძლევა უკვე მთლიანობაში ვილაპარაკოთ წარმოსახვის ფენომენოლოგიური თეორიისა და მისი როლის შესახებ ესთეტიკურ-მხატვრულ შემოქმედებაში.

მეორე მხრივ, წარმოსახვის ფენომენოლოგიური თეორია, ხაზს უსვამს რა წარმოსახვის, როგორც ადამიანის ფსიქიკის საფუძველუნარის უნივერსალურ, სინთეზურ ხასიათს, მის ესთეტიკურ ბუნებას, იქმნება მყარი საფუძველი იმისათვის, რომ ვილაპარაკოთ ფენომენოლოგიური მსოფლმხედველობის უპირატეს და განმსაზღვრელ როლზე თანამედროვე ესთეტიკური თეორიებისათვის, ვინაიდან თანამედროვე-პოსტმოდერნული სიტუაცია, უპირველეს ყოვლისა, აქცენტს აკეთებს სამყაროს ესთეტიზაციის, ხელოვნებისა და ესთეტიკის საყოველთაო დამთხვევის მომენტებზე.

რაც შეეხება ცნებით აპარატს“, ესთეტიკურ-მხატვრულ შემოქმედებაში წარმოსახვის როლის განსაზღვრის ერთიან კონტექსტში, სარტრისეული კონცეფცია საყურადღებოა იმ დეფინიციის გამო, რომლის თანახმადაც წარმოსახვა არის „სახეობრივი ცნობიერება“*.

ამგვარი განსაზღვრება მყარ მეთოდოლოგიურ საფუძველს ქმნის იმისათვის, რომ განუწყვეტელი „სიმულაციის“ პროცესებით ირეალობად ქცეული „ჰიპერრეალობა“ ცნობიერებისაგან სრულიად მოწყვეტილ „ფანტომად“ კი არა, ჩვენივე ფსიქიკის უნივერსალურ-სინ-

* „სახეობრივი ცნობიერება“, როგორც სარტრი თავისი ნაშრომის: „წარმოსახულის“ (აქმის ფენომენოლოგიური ფსიქოლოგია) შესავალში აღნიშნავს, მისი მიზანია აღწეროს ცნობიერების უმნიშვნელოვანესი „მარეალიზებული“ ფუნქცია. ანუ წარმოსახვა და მისი ნოემატური კორელატი — „წარმოსახული“. „მე მივეცი თავს უფლება გამომყენებინა სიტყვა „ცნობიერება“, არსებითად განსხვავებული მნიშვნელობით, ვიდრე ის ტრადიციულად გამოიყენებოდა. ფსიქიკურ სტრუქტურებთან მიმართებაში გამოთქმა „ცნობიერების“ მდგომარეობა მოიცავს გარკვეულ ანარეკლებს ინერტულობის, პასიურობის, რომლებიც სრულიად არ შეესაბამება რეფლექსის მონაცემებს. მე ვხმარობ ტერმინ „ცნობიერებას“ არა მონადის და მისი ფსიქიკური სტრუქტურების აღსანიშნავად, არამედ ამ სტრუქტურიდან თითოეულის სახელდებისათვის, მის კონკრეტულ ინდივიდუალურ თავისებურებებთან ერთად, ანუ მე ვლაპარაკობ სახის ცნობიერების, პერცეფციული ცნობიერების შესახებ. შთაგონების წყარო ჩემთვის იქნება ერთ-ერთი გერმანული სიტყვის — „Bewußtsein“ საზრისი (52).

Сартр Жан-Пол — Воображаемое — Феноменологическая психология ооображения. Изд: «Наука», Санкт-Петербург. 2001. გვ. 52.

თეზური, შემოქმედებითი უნარის, — წარმოსახვის მიერ კონსტრუირებულ რეალობად წარმოვაჩინოთ.

სტატიის მიზანდასახულობიდან გამომდინარე, რათა გამოიკვეთოს სარტრის საკმაოდ ფართო და სიდრმისეული გამოკვლევების როლი თანამედროვე ესთეტიკურ-მხატვრული სამყაროს კვლევის პროცესებში, განსაკუთრებულ აქცენტებს გავაკეთებ შემდეგ ძირითად მომენტებზე:

პირველ რიგში, — იქმნება თუ არა საფუძველი იმისათვის, რომ ე. ჰუსერლის და ე. პ. სარტრის კონცეფციათა განხილვის შემდგომ ვიმსჯელოთ უკვე წარმოსახვის ერთიანი ფენომენოლოგიური თეორიის შექმნაზე; რას წარმოადგენს სარტრის მიერ „მენტალური ობიექტების“ ცნების ნაცვლად შემოტანილი „სახეობრივი ცნობიერების — სახეობრივი აზროვნების“ ცნება.

ჩნდება თუ არა სარტრის კონცეფციაში საფუძველიანი „მინიშნება“ იმისათვის, რომ პოსტმოდერნული — არაკლასიკური ესთეტიკის, ბოდრიარისეული „სიმულაციებით წაშლილი რეალობა“ (როგორც თვით ბოდრიარი იტყვის „ილუზიებამდე მისული ილუზიები“), სწორედ ამ ილუზიების დასასრულად მივიჩნიოთ?

რა თქმა უნდა, თვით სარტრის კონცეფციას, რომელიც ჩამოყალიბებულია ნაშრომში — „წარმოსახული“, უთუოდ აქვს პრეტენზია წარმოსახვის ფენომენოლოგიური თეორიის აგებისა.

წარმოსახვის სარტრისეული დახასიათება წარმოსახული ობიექტების წრეს გარკვეულად დაავიწროებს, რაც ერთგვარ პოზიტიურ მნიშვნელობას იძენს წარმოსახვის ფუნქციონირების საკუთრივი ასპარეზის, ესთეტიკურ-მხატვრული შემოქმედების აღქმის თვალსაზრისით. ამ კუთხით იგი მნიშვნელოვნად შორდება ჰუსერლისეულ კონცეფციას, სადაც წარმოსახვის ფუნქციონირება სამყაროს კონსტრუირების მთელ პროცესს მოიცავს. რაც მთავარია, ამგვარი შემოფარგვლა წარმოსახვის მოქმედების ასპარეზისა, გარკვეულწილად წარმატებული მცდელობა აღმოჩნდება ე. ჰუსერლის ფენომენოლოგიურ თეორიაში დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემის მიზნით, — შეუძლია თუ არა მხატვრულ შემოქმედებას, რომლის საფუძველშიც ძვეს წარმოსახვის უნივერსალური უნარი, ადამიანს გადაალახვინოს ყოფიერების შესაძლებლობათა უფსკრული, რამდენადაც

ესთეტიკურ-მხატვრული შემოქმედება ქმნისა და მარეალიზებული ქმედებების არსობრივად ახალ ფორმას წარმოადგენს.

სარტრი თავისი თეორიის აგების დროს გამოიყენებს ცნობიერების რეფლექსური აღწერის მეთოდს, რამდენადაც ცნობიერების შესახებ სარწმუნო ცოდნის მიღება მხოლოდ ინტროსპექტულადაა შესაძლებელი. სწორედ ცნობიერების ინტენციონალური აგებულებიდან გამომდინარე, წარმოსახვაც, როგორც ცნობიერება, ანუ სარტრის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სახეობრივი ცნობიერება“, თავისი კონსტიტუციური პრინციპების მიხედვით ინტენციონალური აღმოჩენდება.

ვინაიდან წარმოსახვის აქტები, გრძნობადი აღქმის აქტების მსგავსად, ობიექტებზეა მიმართული, ინტენციონალური აქტების ერთ-ერთ სახეს, კერძოდ, ინტუიციურ აქტებს წარმოადგენს („შევაქციე რა ზურგი რაიმე საგანს, რომელსაც ვხედავთ, იგივე საგანი მე უკვე შემიძლია წარმოვისახო), ხოლო ობიექტები, რომლებსაც წარმოსახვა იძლევა, წარმოსახულ ობიექტებად იწოდებიან. შესაბამისად, ინტუიციით მე შემიძლია მივწვდე არა გრძნობადად აღქმულ, არამედ წარმოსახულ ობიექტებს. ეს გახლავთ ის ბაზისური დეფინიციები, რომელთაც ორივე მოაზროვნე (ჰუსერლი, სარტრი) იზიარებს.

მაგრამ წარმოსახვის ფუნქციონირებისას ძირითადი პრობლემა იმავდროულად ადამიანის, როგორც შემეცნებელი-შემოქმედი სუბიექტის ხიბლი და თვით შემოქმედებითი პროცესის გენიალურობის საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ „წარმოსახული“ ასე მარტივად არ დაიყვანება იმ ობიექტებზე, რომლისგანაც იგი აიგება; ის გაშუალება, რომელიც თვით გრძნობადი აღქმის საფუხურიდან დაწყებული, ჩემსა და ფაქტობრივ სამყაროს შორის მიმდინარეობს სახეთა დაუსრულებელი მწკრივის აგების დროს, ადამიანის, როგორც უპირატესად შემოქმედი არსების, ინდივიდუალურობასა და თავისებურებებს წარმოაჩენს სამყაროსთან ჩემი, როგორც ინდივიდის, ნებისმიერი მიმართების დროს.

რას წარმოადგენს თავისთავად წარმოსახვის ობიექტები? — ობიექტთა ორი კლასის არსებობის დაშვება, რომელთაგან ერთი ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებული გრძნობადი აღქმის ობიექტებია, ხოლო მეორე, — თვით ცნობიერების მიერ აღმოცენებული საგანთა ასლები — სახეები, ანუ წარმოსახვის ობიექტები, გახ-

ლავთ ის ტრადიციული აზრი, რომელსაც ორივე მოაზროვნე საკმაოდ საფუძვლიანად უარყოფს. ის სიახლე, რომელიც სარტრთან ჩნდება, — გრძნობადი აღქმისა და წარმოსახვის ობიექტების იგივეობრივობის აღიარებაა. შესაბამისად, არ არსებობს ობიექტების ორი სხვადასხვა კლასი, არამედ არსებობს ერთი საერთო სფერო ობიექტებისა, რომელთაც ჩვენი ცნობიერება ორი განსხვავებული მეთოდით, — აღქმისა და წარმოსახვის მეშვეობით გვაძლევს. სარტრი მიიჩნევს, რომ გარკვეულწილად თვით ტერმინი „მენტალური სახე“ ქმნის საფუძველს ამგვარი ილუზიისათვის, ამიტომ შემოაქვს ცნება „სახეობრივი ცნობიერება“, რომელიც ნებისმიერი პიროვნების სახეობრივი შემეცნების (წარმოსახვის) შემთხვევაში წარმოადგენს არა ამ პიროვნების სახის, არამედ თვით პიროვნების მიერ შემეცნებას. თავის მხრივ, ამგვარ მსჯელობას ქმნის საკითხის ძალიან მარტივად გადაწყვეტის ილუზია, მაგრამ რა შეიძლება „მოუხერხოთ“ პრობლემას, რომელიც ამ შემთხვევაში, ბუნებრივია, წამოიჭრება. კერძოდ, რას წარმოადგენენ თვით ის ობიექტები, რომლებზედაც ჩვენი ცნობიერებაა ინტენციურებული „სახეობრივი შემეცნების“ დროს, — თვით მატერიალურ საგნებს არ შეუძლია უბრალოდ „გადაბარგდეს“ ტვინში?! ჯერ კიდევ არისტოტელე თავის ნაშრომში „სულის შესახებ“ მიგვანიშნებს, რომ სულში იმყოფება არა „ქვა, არამედ ქვის ფორმა“. მატერიალური სამყარო ცნობიერებაში შემოაღწევს ნერვულ რეცეპტორებზე ზემოქმედების შედეგად ტვინში გადაგზავნილი ინფორმაციის მეშვეობით, რომელიც სინთეზირდება და ჩამოყალიბდება მატერიალური სამყაროს გრძნობადი აღქმის სახით. ხოლო კანტისეული მსჯელობა ჩვენ უკვე გვაძლევს უტყუარ ცოდნას იმისა, რომ სინთეზირების პროცესი სწორედ წარმოსახვის მეშვეობით ხორციელდება.

მიუხედავად ამისა, დაწყებული პლატონიდან და არისტოტელედან, გაუგებარი რჩება, თუ როგორ ხორციელდება გადასვლა ნერვულ სისტემაში მიმდინარე პროცესებიდან ცნობიერებაში წარმართულ თვითნებურ, სპონტანურ მოქმედებებზე? სარწმუნო რჩება მხოლოდ ერთი გარემოება, რომ ნერვული სისტემის ფუნქციონირება ადამიანის სულიერი ცხოვრების აუცილებელი პირობაა, თუმცა, თვით ეს განპირობებულობაც დღეისათვის სრულიად შეუძლებელია მოიაზრებოდეს, როგორც მარტივი და სწორხაზოვანი; მბედვე-

ლობაში მაქვს არა თვით ნერეული სისტემის ფუნქციონირების ურთულესი მექანიზმები, არამედ ის პარადოქსული სიტუაცია, როდესაც, განსაკუთრებით დღევანდელი ხელოვნების მარგინალურობის პირობებში, ჩვენ ვლაპარაკობთ სულით ავადმყოფთა ხელოვნებაზე (ამ შემთხვევაში სულიერი კულტურის სფეროში არსებული ამ ურთულესი ფენომენის მხოლოდ მინიშნებით შემოვიფარგლები და მის გაშლას მოცემულ სტატიაში საგანგებოდ არ შევუდგები).

პირდაპირი კავშირი სამყაროსა და მის საფუძველზე აღმოცენებულ გრძნობად აღქმას შორისაც კი, რომელიც უშუალოდ ამ საგანთა ზემოქმედებით არის განპირობებული, არ დგინდება, მითუმეტეს „მენტალური სახეების“, და სარტრის შემდგომ ჩვენ უკვე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამგვარი კავშირი არ მყარდება „სახეობრივი შემეცნების შემთხვევაშიც. ეს შეუძლებლობა დასაბამიდან წარმოშობს უამრავ ჰიპოთეზასა და თეორიას, დაწყებული იდეათა ღვთიურობიდან. ამ მრავალრიცხოვანი „ბუნდოვანებიდან“ ყველაზე ცხადი აღამიანისათვის მაინც ჩვენი ცნობიერების შემოქმედებითი ხასიათი რჩება, რომელიც წარმოსახვის უნივერსალურ-სინთეზური ფუნქციონირებითაა საფუძველდებული და განპირობებული.

მე მიმაჩნია, რომ ფენომენოლოგია ყველაზე წარმატებულად, ყველაზე უფრო მეტი სიციხადით შეეცდება ზემოთ აღნიშნული გნოსეოლოგიური სირთულეების მოხსნას. ჰუსერლი შემოიტანს ფენომენოლოგიური რედუქციის ცნებას და ტრანსცენდენტალური სუბიექტის, წმინდა „მე“-ს გარდა, ეჭვს ქვეშ დააყენებს ყოველივეს. — შესაბამისად, ცნობიერებაც ავსებული აღმოჩნდება ყველა სახისა და გვარის ინტენციონალური ობიექტებით. ამდენად, არსებობს არა მხოლოდ *cogito* (ვაზროვნებ), არამედ *cogitatum* (მოაზრებული): „თუ მე ვუყურებ ოთახში საგანს (მაგ. სკამს), ჩემი აქტი სკამის შემეცნებისა მოიცავს არა მხოლოდ მოცემული კონკრეტული საგნის — სკამის შემეცნებას, არამედ „სკამობას“ (საგნობრიობას) ზოგადად“. მთელი სამყაროს კონსტრუირება, ტრანსცენდენტალური ობიექტების მოხსნის შემთხვევაში, მთლიანად ჩემი ცნობიერების მიერ ხდება. წარმოსახვის ობიექტები, რომლებიც წარმოშობის მიხედვით გრძნობადი აღქმის ობიექტების მონათესავეა, თავისი განსხვავებული ფუნქციონირებით ქმნიან წარმოსახვის შემოქმედებითი აქტივობის საკუთრივ სფეროს — ესთეტიკურ-მხატვრულ სამყაროს.

ცნობიერებას საქმე მხოლოდ ინტენციონალურ ობიექტებთან აქვს. — სარტრი ეთანხმება ჰუსერლის ამ ამოსავალ დეფინიციას, მაგრამ ინტენციონალური ობიექტების ექსისტენციალური სტატუსი სარტრთან სრულიად განსხვავებულია. თუ ჰუსერლისთან ეს ინტენციონალური ობიექტები ცნობიერების ნაწილს წარმოადგენს, სარტრთან ცნობიერების საზღვრებში მხოლოდ ინტენციები შედის, ხოლო გარკვეული ტიპის ის რეალობა, რომელსაც ობიექტები წარმოქმნიან, არ მოიაზრება, როგორც ცნობიერების ნაწილი. ცნობიერებას სარტრი განიხილავს, როგორც ღიას, გასსნილს, აბსოლუტურ გამჭვირვალობას.

როგორ შედის კონტაქტში ტრანსცენდენტირებადი ცნობიერება მის გარეთ მყოფ ობიექტებთან, ანუ ღებება ჩემს ცნობიერებასა და სამყაროს შორის ნებისმიერი ინტენციის დროს „შუამავლის“ რაობის პრობლემა, რომელიც ფრიად საყურადღებოა ესთეტიკურ-მხატვრული შემოქმედების პრობლემატიკის თვალსაზრისით.

როდესაც „მე ვუყურებ ჩემს მეგობარს, რომელიც ჩემ წინ ზის, ანუ იგი მოცემულია ჩემთვის გრძნობადი აღქმის მეშვეობით და უშუალო ფორმით, მეორე შემთხვევაში, მე ვუყურებ მის ფოტოს ან პორტრეტს, ანუ მოცემულია იგი ასევე გრძნობადი აღქმის მეშვეობით, მაგრამ გაშუალებული ფორმით — ფოტოთი, პორტრეტით“.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ზოგადად ჩვენ გვაქვს სამი ტიპის ობიექტი — ფიზიკური სახე, ანუ საგანი ტილოსაგან ან მარმარილოსაგან, მარეპრეზენტირებელი, ანუ ამსახველი ობიექტი, რომელსაც სახეობრივ ობიექტს ვუწოდებთ და რეპრეზენტირებული, ანუ ასახული ობიექტი, რომელსაც სახის სიუჟეტს ვუწოდებთ, ბუნებრივია, შუამავლის როლს ამ შემთხვევაში სახეობრივი ობიექტი უნდა ასრულებდეს. კონკრეტულად რა შეიძლება იყოს იგი? ცხადია, არა ზუსტი ანალოგი ფოტოგრაფიის ან პორტრეტის, როგორც ამას წარმოსახვის ტრადიციული გაგება მიიჩნევდა, არამედ სრულიად განსაკუთრებული სახის ფსიქიკური წარმონაქმნი, მაგრამ კონკრეტულად რა, — ამ საკითხს ჰუსერლი ღიად ტოვებს. სწორედ წარმოსახულის, როგორც განსაკუთრებული სახის ფსიქიკური წარმონაქმნის, კვლევა ხდება სარტრისათვის ყველაზე ხელშესახები პრობლემა. იმავედროულად, „წარმოსახული“, ჩემი აზრით, წარმოსახვის ფენომენოლოგიურ თეორიას ერთიან სისტემურ ხასიათს მიანიჭებს. იგი წაშლის მკვეთრ მიჯნებს მატერიალური თუ სულიერი კულტურის სხვა-

დასხვა დონეს შორის და თანამედროვე ესთეტიზირებული სამყაროს მთლიან სურათს მოხატავს. სწორედ ამის გამო, ფენომენოლოგიური თეორია თანამედროვე ესთეტიკური კონცეფციებისა თუ მთელი პოსტმოდერნისტული კულტურის უპირატეს მსოფლმხედველობრივ დამფუძნებლად გადაიქცევა.

სარტრის შემდგომ მთელი პოსტმოდერნისტული ფრანგული სკოლა აქცენტებს ძირითადად სწორედ წარმოსახვის ფუნქციონირებაზე მიმართავს, რასაც უპირატესად ტექსტობრივ პრაქტიკაში აღწერს. თვით სარტრი იკვლევს ცნობიერების მიერ ობიექტის გაშუალებულად მოცემის თითქმის ყველა შესაძლო შემთხვევას და ქმნის საკმაოდ მრავალფეროვან „ოჯახს სახეებისა“, თანამიმდევრულ მწკრივს, რომელშიც როგორც სიგნიფიკაციურ, ისე ინტუიციურ აქტებს აერთიანებს, (სქემატური ნახატები, სახეები ცეცხლის ალში, ლაქები კედელზე, კლდეები, ღრუბლები, რომელთაც ადამიანის სხეული აქვთ, პიანაგოგური სახეები — ყავის ნალექში დანახული სცენები და პერსონაჟები). სარტრი დეტალურად განიხილავს თითოეულ ამ შემთხვევას და ყოველ მათგანში პოულობს როგორც შესაბამის ინტენციონალურ ობიექტს, ასევე შესაბამის შუამავალს, ანუ ანალოგს, — მატერიას.

ესთეტიკური კვლევის თვალსაზრისით, ამ ორიგინალური „ოჯახიდან“ განსაკუთრებული ინტერესის საგანს ნიშანი და სიმბოლო წარმოადგენს, როგორც თანამედროვე ესთეტიკური სამყაროს ყველაზე მეტად ნიშანდებული დომინანტები. ჩემი აზრით, ეს გახლავთ სარტრის მიერ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი წინ გადადგმული ნაბიჯი ჩვენი დროის, თანამედროვე ესთეტიკურ-მხატვრული სამყაროსაკენ, რომელშიც, უპირატესად, ნიშანსა და სიმბოლოზე დაფუძნებული ესთეტიკურ-მხატვრული შემოქმედების სფეროები (რეკლამა, კლიპი, მოდა და ა. შ.) დაიკავეს განმსაზღვრელ ადგილს.

როგორია სარტრის აზრით სიგნიფიკაციური აქტები?

„რომელიმე კაბინეტის აბრაზე მსხვილი შრიფტით დაბეჭდილი ასოები, მკვეთრი ხაზები ქმნის წარწერას, ვთქვათ, „სკოლის დირექტორი“, რომელთა წაკითხვის შემდეგ მე უკვე ვიცი, რომ სწორედ ამ კაბინეტში უნდა შევაბიჯო ჩემი, კონკრეტული მოთხოვნების დაკმაყოფილების მიზნით, — ამრიგად, მე გავიგე, გავშიფრე ეს სიტყვები, სავსებით ნათელია ჩემთვის თუ სადაა მატერია, ანალოგი და

ინტენციონალური ობიექტი, მიუხედავად იმისა, რომ მატერია სავსებით ინერტულია აღნიშნული ობიექტის მიმართ; სიტყვა „კაბინეტი“, დაწერილი აბრაზე, და „კაბინეტი“, როგორც ფიზიკური, სოციალური საზრისის მქონე რთული ობიექტი სრულიად არ შეესაბამებინან ერთმანეთს, კავშირი მათ შორის აბსოლუტურად პირობითად აღმოცენდება, დამყარდება. ნიშანში ობიექტი, სურათისაგან განსხვავებით, ცარიელი ინტენციით კონსტრუირდება“¹. (78).

ამდენად, სარტრის აზრით, სიგნიფიკაციური ცნობიერება თავისი ბუნებით ცარიელი ცნობიერებაა, რომელიც შესაძლებელია ავსებული იქნეს მისი დარღვევის, დაშლის გარეშე.

მე მიმაჩნია, რომ სარტრის მიერ გაანალიზებული სწორედ ეს მომენტი (სიგნიფიკაციური აქტები სრულიადაც არ გულისხმობს აუცილებელ „გასვლას“ ცნობიერების გარეთ ან მის ნგრევას, მიუხედავად ირეალურობის მაღალი ხარისხისა, რეალური მატერიის სრული გაქრობისა, რაც კიდევ უფრო მეტად იზრდება სახიდან „სიმულაჰკრამდე“ გავლილ გზაზე) გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ დავძლიოთ ერთგვარი ექსისტენციალური შიში „რეალობის სრული გაქრობისა“ და თვით ჩემი პერსონის სრული „გაბნევისა“, თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ ჰიპერრეალობაში.

არაკლასიკური სამყაროს სახეთა პალიტრა, თითქოსდა, მიჰყვება სარტრისეულ სახეთა მწკრივს და ნაბიჯ-ნაბიჯ სამყაროს ესთეტიზაციას ახდენს. მითუმეტეს, თანამედროვე სააზროვნო სივრცეში, როდესაც ფილოსოფიას, მ. ეპშტეინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, — მხოლოდ „შესაძლებლის მოდალობაში აქვს არსებობის უფლება“, მხატვრული სივრცე — მხატვრული ტექსტი (ნიშანთა და სიმბოლოთა საკუთრივი „სახლი“) გადაიქცევა იმ ერთადერთ „ადგილად“, სადაც ერთმანეთს შეხვდება — გადაკვეთს ფილოსოფია და ესთეტიკა, უფრო მეტიც, მხატვრული ტექსტი გადაიქცევა თანამედროვე სამყაროში ფილოსოფიური აზროვნებით ყველაზე მეტად „დასახლებულ“ ადგილად¹.

სარტრის მიერ შექმნილი „სახეთა ოჯახის“ ბოლოს მატერია

¹ Сартр Жан-Пол — Воображаемое — Феноменологическая психология воображения, Изд.: «Наука», Санкт-Петербург, 2001, გვ. 78.

² Эпштейн М., Философия возможного. Изд.: «Алтейя», Санкт-Петербург, 2001.

სულ უფრო ღარიბი ხდება და თითქმის აღარ არსებობს. სახეთა ამ მწკრივის ბოლოსაა მოთავსებული სწორედ „წარმოსახული“, რომლისთვისაც სარტრი ასევე შეეცდება შესაბამისი მატერიის, ანალოგის, შუამავლის მოძებნას. გამომდინარე აღნიშნულიდან, სარტრი საკმაოდ დამაჯერებლად აფუძნებს თეზისს იმის თაობაზე, რომ არავითარი ანალოგი არაა საჭირო წარმოსახვის ფუნქციონირების დასაწყობად, მას ინტენციონალური ობიექტების მოცემა ყოველგვარი შუამავლის გარეშე შეუძლია. ანუ ეს გახლავთ ჯერ კიდევ შოპენჰაუერის და კანტის მიერ დაფუძნებული ცნობიერების იმანენტური სახე, შინაგანი სიცხადე, სინთეზირება, რომელიც წარმოსახვის უნარის მეშვეობით ხორციელდება.

რა არის ეს იმანენტური სახე, შინაგანი სიცხადე? ცხადია, არა თვით სახის ობიექტი (სკამი, მაგიდა, პიერი). მაშინ, შეგვიძლია თუ არა ვთქვათ, რომ სახე არის მთლიანი სინთეზური ორგანიზაცია, ანუ ცნობიერება? რა თქმა უნდა, არა, ვინაიდან სარტრის აზრით, ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვებოდა მხოლოდ „სახის“ არა როგორც დამოუკიდებელი „პერსონაჟის“, არამედ ცნობიერების ობიექტთან მიმართების, ინტენციის ერთ-ერთი ტიპის აღწერასთან. ამიტომ მართებულაა, ვილაპარაკოთ სახეობრივი ცნობიერების შესახებ, ანუ საგნის (ვთქვათ, სკამის) წყდომის „სახეობრივ“ გზაზე, რომელიც უნდა განხორციელდეს მრავალრიცხოვანი სინთეტიკური აქტების მეშვეობით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სარტრი გარკვეულ უპირატესობას მომცველობის თვალსაზრისით მაინც აღქმას ანიჭებს, რამდენადაც მიიჩნევს, რომ „აღქმის ობიექტი ყოველთვის უფრო მეტია ცნობიერებაზე, ხოლო სახის ობიექტი არასოდეს არ არის იმაზე მეტი, ვიდრე ჩვენს ცნობიერებაში არსებულ მოცემულობათა სინთეზური ერთიანობა“¹.

წარმოსახვის, როგორც სახეობრივი ცნობიერების დახასიათება, საზს უსვამს იმ მთავარ მომენტს, რომ წარმოსახული ობიექტი წარმოადგენს მოცემულ ადგილსა და მოცემულ დროს (აქ და ახლა) არარსებულ ობიექტს, „არ-ყოფნა“ — წარმოსახვის მიერ ობიექტის მოცემის მთავარ და აუცილებელ პირობას, რის გამოც სარტრთან გრძნობადი აღქმა და წარმოსახვა წარმოდგება, როგორც ურთი-

¹ Сартр Жан-Пол. Воображаемое-Феноменологическая психология воображения. Изд. «Наука», Санкт-Петербург, 2001, 55.

ერთგამომრიცხავი და, ამავე დროს, ურთიერთშემავსებელი ინტუიციები. ჩემში აღმოცენებული „პიერის“ სახე, ანუ გარკვეული მეთოდი იმისათვის, რომ არ ეხებოდე და ხედავდე მას, არის სახისათვის დამახასიათებელი მთავარი ნიშანი, — რეალური არყოფნა მოცემულ ადგილას და მისი მოაზრება, როგორც „არ-მყოფის“. შესაბამისად, თუ პერციფციული ცნობიერება დემონსტრირებს უპირატესად პასიურობის, „სახეობრივი ცნობიერება“, რომელიც აწარმოებს და, იმაღდროულად, ინახავს ობიექტს „სახეში“, არის სპონტანურობა, აქტიურობა, მუდმივი და უწყვეტი ფუნქციობა, რეტენციებისა და პროტენციების მუდმივი მიმდინარეობა, რაზედაც ჯერ კიდევ ჰუსერლი მიუთითებდა. სწორედ ჰუსერლს შემოაქვს წარმოსახვის მიერ ცნობიერებაში „სახის“ კონსტრუირებისას ანტიციპაციის ორი უაღრესად საინტერესო ფორმა: რეტენცია და პროტენცია (რეტენცია-მყისიერი, ხელახლა წარმოქმნა იმ ფაქტისა, რაც ეს წუთია მოხდა და ჯერ მოასწრო გადასვლა მეხსიერებაში; პროტენცია — იმ მოვლენის წარმოსახვის აქტი, რაც, ეს-ესაა, უნდა განხორციელდეს), რომლებიც განსხვავებიან წარმოსახვის რეპროდუქციული და პროდუქციული ფუნქციონირებისაგან.

ამ ოთხივე ფორმათაგან ორივე მოაზროვნისათვის მხატვრული შემოქმედების მთავარ მამოძრავებელს წარმოსახვის პროდუქციული ფუნქციონირება წარმოადგენს, ხოლო მთავარი პრინციპი ფუნქციონისათვის „სინქრონულობაა“. ამავე დროს, ყველა შემთხვევაში გრძნობადი აღქმა, იქნება ეს, წარმოსახვა თუ ინტელექტუალური ჭვრეტა, ინტენციის ობიექტი ყოველთვის ცნობიერების შიგნით რჩება.

„წარმოსახულის“ სარტრისეული კონცეფცია ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯნავს წარმოსახულ ობიექტებსა და იმ ობიექტებს, რომელთა მიკუთვნება წარმოსახულ ობიექტებთან არ სურს, ამ სიტყვას მინდა ხაზი გავუსვა იმის გამო, რომ ეს გამიჯვნა მისი მსჯელობის ფონზე საკმაოდ თვითნებური გადაწყვეტილებაა, ვინაიდან ამგვარი ხელოვნური გამიჯვნა წარმოქმნის პრობლემას — თუკი რეტენციის, რეპროდუქციის, პროტენციისა და ანტიციპაციის ობიექტები არ წარმოადგენენ წარმოსახულ ობიექტებს, მაშინ როგორ და რისი მეშვეობით ხდება ცნობიერების მიერ მათი მოცემა? ამგვარი ხელოვნური გამიჯვნის საფუძველს, ვფიქრობ, სარტრისათვის წარმოადგენს ის მოსაზრება, რომ მოგონება არაა წარმოსახვის ერთი მოდიფიკაცია, იგი დამოუკიდებელი ინტუიციანა.

ამდენად, მხოლოდ წარმოსახვა გვაძლევს ირეალურ ობიექტებს, მხოლოდ წარმოსახვას აქვს უნარი, რომ დაიჭიროს ის ობიექტები, რომლებიც არ არსებობენ, არ ესწრებიან მოცემულ შემთხვევაში, მაგრამ ამგვარი გზით გავლებული საზღვარი რეალურსა და წარმოსახულს შორის ძალიან ხელოვნური, ეფემერული აღმოჩნდება, ვინაიდან თვითონ წარმოსახვა „დაუნდობლად“ შლის ყოველგვარი დადგინებისა და შემოფარგელის საზღვრებს. ის გარემოება, რომ სარტრი ცდილობს დარჩეს „ირეალური ობიექტების“ საზღვრებში და უარყოს წარმოსახვისა და გრძნობადი აღქმის სინქრონული ფუნქციონირება, ეწინააღმდეგება პირველ რიგში თვით სარტრის მიერვე „სახის“, „სახეობრივი ცნობიერების“ დახასიათებას.

სახე არის არა მყარი და შეუღწევადი მდგომარეობა, არამედ მყისიერი, სპონტანური სინთეზი, შესაბამისად, სახის კვლევა ნიშნავს ობიექტთა იმ ერთობლიობის კვლევას, რომლებიც აქტუალური ცნობიერების კონსტრუირებას ახდენენ, სწორედ ამ კუთხით შეგვიძლია ვილაპარაკოთ სახეებზე დაფუძნებული აზროვნების შესახებ (67).

სახეობრივი ცნობიერება სარტრთან წარმოადგენს „ღრობით“ სინთეზის განსაზღვრულ ფორმას, რომელიც დაკავშირებულია როგორც წინანდელ, ისე შემდგომ ფორმებთან, იმისათვის, რომ შექმნას ცნობიერების ერთიანი მელოდიური ქლერადობა. იგი, უპირველესად, დახასიათებულ უნდა იქნეს, როგორც რეპრეზენტაციული, ვინაიდან თავის ობიექტებს ეძებს აღქმის სფეროში და ინტენციურებულია მაკონსტრუირებელ გრძნობად მონაცემებზე, როგორც პერცეფციული ცნობიერება, მაგრამ, მეორე მხრივ, ატარებს სპონტანურ, „წვდომით“ ხასიათს. განცდათა უწყვეტი მიმდინარეობის პროცესში, უპირველესად, იგი ცდილობს შეინარჩუნოს თავისი ობიექტის გრძნობადი თვისებები, ანუ „სახის“ სტატიკა, ხოლო ამის შემდგომ „სახე“ განიხილება, როგორც ფუნქციონალური მდგომარეობა, რომელიც ააგებს სხვადასხვა რიგის წარმოსახულ ობიექტებს.

სარტრის კონცეფციის განხილვა უაღრესად მნიშვნელოვანია სწორედ იმის გამო, რომ გზა, რომელსაც სახეობრივი ცნობიერება გაივლის სახეთა ოჯახის ფორმირების პროცესში, ეს გახლავთ, სწორედ, წარმოსახვის უნარის მეშვეობით განვლილი გზა კლასიკური ესთეტიკიდან პოსტმოდერნისტულ თანამედროვე ეპოქამდე (სახიდან

წარმოსახულამდე, ხოლო შემდგომ — წარმოსახულის წარმოსახვამდე — ანუ „სიმულიაკრამდე“).*

კლასიკური, ტრადიციული ესთეტიკა, რომლის ფუნდამენტიცაა სახეობრივობა, რეალობის ასახვა, სიღრმისეული ნამდვილობა, შინაგანი ტრანსცენდენტურობა, ღირებულებათა იერარქია, სუბიექტი, როგორც შემოქმედებითი წარმოსახვის წყარო, პრინციპულად განსხვავდება თანამედროვე, პოსტმოდერნისტული ესთეტიკისაგან, რომელშიც ცენტრალურ ადგილს არა სახე, არამედ „სიმულიაკრი“ დაიკავებს. ეს უკანასკნელი, წყდება რა თავის ტრადიციულ მიმეზისურ მნიშვნელობას, სიმბოლიზირებას ახდენს მისგან სრულიად განსხვავებულის. ეს გახლავთ წმინდა სხეულებრივობა, მსგავსის ნამდვილი მსგავსება, რომელიც აგონიაში ჩავარდნილ რეალობას პოსტრეალობით ჩაანაცვლებს, წაშლის ტრადიციულ საზღვარს წარმოსახულსა და რეალურს შორის, რაც შესაბამისად ახდენს მიბაძვისა და რეფერენციალურობის დასასრულის დემონსტრირებას. სარტრის კონცეფცია საშუალებას გვაძლევს კითხვის ნიშნის ქვეშ დავაყენოთ (როგორც სტატიის დასაწყისშიც მივუთითებდით), რამდენადაა ეს რეალური დასასრული.

მიუხედავად იმისა, რომ სარტრი თავის ზოგადფილოსოფიურ კონცეფციაში, რომელიც მან ყველაზე სისტემური სახით შემდგომ ჩამოაყალიბა ნაშრომში: «Бытие и ничто», არა მხოლოდ წარმოსახვას, არამედ მთელ ცნობიერებას გამოაცხადებს აქტიურ „არაფრად“. ამ აქტიური „არაფრის“ მოქმედებაშიც ჩნდება წარმოსახვის უნივერსალური უნარის როლი. თუკი მხატვრის ჩარევა, როგორც სინამდვილის გარდამსახველი სუბიექტის, ნულოვანი შემოქმედები-

* „სიმულიაკრი“ — ფრანგ., simulation-სიმულაცია. პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიური ტერმინია, რომელიც ონტოლოგიურ პროექციაში აფიქსირებს მოვლენის განხორციელების მეთოდს, რეალობის სემიოზისის აქტში და არ გააჩნია ყოფიერების სხვა ფორმა, გარდა პერცეპციულ-სიმბოლურისა. გნოსეოლოგიურ პროექციაში გამოიყენება ტრანსგრესიული გამოცდილების დაფიქსირების არაცნობითი საშუალებების აღსანიშნად. გენეტიკურად იგი აღმოცენებულია პლატონისეული „simulacrum“-დან და „ასლის ასლს“ წარმოადგენს. პოსტმოდერნიზმში შემოტანილ იქნა ბატარის მიერ, ხოლო აქტიურად ინტერპრეტირებული და გამოყენებულია კლოსოვსკის, კოქევის ე. ბოდრიარის, დელიუზის და სხვათა მიერ ().

თი აქტების განხორციელების მეშვეობით, თანამედროვე ხელოვნებაში ზედმეტი ხდება და ფუნქციონირებას იწყებს ტრადიციული ესთეტიკისაგან განსხვავებით, ხელოვნება, როგორც გენიალური სისტემა. ბუნებრივია, რჩება მხოლოდ სუბიექტის არჩევანი და თანამედროვე ეპოქაც კიდევ ერთ პარადოქსულ მახასიათებელს შეიძენს, კერძოდ, ხელოვნება ესთეტიკას დაემთხვევა.

პრაქტიკულად კი XX საუკუნის 80-იანი წლებიდან „სახის“ სრულიად ახალი თავისებური „პერფომანსი“ იწყება თანამედროვე პოსტ-მოდერნისტული ესთეტიკის ასპარეზზე, რომელიც, თავის მხრივ, გვთავაზობს კანონიკური, კლასიკური ტერმინების არატრადიციულ ინტერპრეტაციას. თანამედროვე ეპოქა სულ უფრო მეტად ემსგავსება ფუკოსეული „ქანქარას“ უწყვეტ მოძრაობას წარსულსა და მომავალს შორის, რომელიც არასოდეს არ გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ კონცეპტუალურად განვსაზღვროთ და დავაფიქსიროთ სააზროვნო სივრცის ძირითადი მახასიათებლები. ეს გახლავთ პარადიგმათა მუდმივი ცვლის უწყვეტი მიმდინარეობა, რომელიც ერთგვარად ჰქმნის ყველაფრის დასრულებულობის ილუზიას. ამ ილუზიას დღეისათვის ყველაზე ნიშანდობლივად ესთეტიკა, სამყაროს ესთეტიკური განაზრება არღვევს წარმოსახვის უნივერსალური, შემოქმედებითი უნარის მეშვეობით. ამიტომ სრულიად ბუნებრივია, რომ ჩვენ ვლაპარაკობთ თანამედროვე სამყაროს ესთეტიზაციაზე.

აზროვნების კარტეზიანული მოდელით დაფუძნებული სამყაროს მაკონსტრუირებელი „მე“ წარმოსახვის მეშვეობით სცილდება იმ ზღვარს, — „მარგინას“, რომელსაც მხატვრული შემოქმედების სამყარო ჰქვია, შესაბამისად, ლოგიკურია, რომ ესთეტიკური კვლევა აქცენტებს აკეთებს არა უპირატესად მხატვრულ, არამედ ესთეტიკურ-მხატვრულ შემოქმედებაზე.



ჩვენი „რეალური“ მოგზაურობა დროში მხოლოდ წარმოსახვის მეშვეობით შეიძლება, სწორედ ამიტომ განსაკუთრებულ განმსაზღვრელ როლს არა მხოლოდ ესთეტიკურ-მხატვრული სამყაროს კვლევის, არამედ სამყაროსთან ადამიანის ნებისმიერი მიმართების დროს წარმოსახვას მივანიჭებ.

ნანა გულიაშვილი

ხელოვნების ფუნქციის პრობლემა არჩილ ჯორჯაიის ესთეტიკურ ნაზრახში

ის გარემოება, რომ ხელოვნება ადამიანური ცხოვრების რომელიმე არსებით აუცილებლობას შეესაბამება, დიდი ხნის განმავლობაში არავითარ ეჭვს არ იწვევდა, მაგრამ სადავო და საკამათო ის იყო, თუ რა აუცილებლობაა ეს და, საერთოდ, ხელოვნებას ერთადერთი დანიშნულება აქვს საზოგადოების ცხოვრებაში, თუ მას რამდენიმე განსხვავებული ფუნქცია გააჩნია? ესთეტიკის ისტორია გვიჩვენებს, რომ ამ კითხვაზე მრავალი და ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი პასუხი არსებობს. რითაა გამოწვეული პასუხთა ასეთი სიმრავლე, ან რატომ არის საჭირო ხელოვნება?

თუ თვალს გადავაკლებთ ესთეტიკის ისტორიას, შევნიშნავთ, რომ ესთეტიკურ თეორიებში დღემდე დარჩა ხელოვნების როგორც მონოფუნქციური, ასევე პოლიფუნქციური ინტერპრეტაციები, თანაც არც ერთი და არც მეორე მიდგომა იმდენად სარწმუნო არ აღმოჩნდა, რომ საყოველთაო აღიარება მოეპოვებინა, ეს მსოფლიო ესთეტიკური საქმიანობის რეალური სირთულით თუ აიხსნება.

ცნობილია, რომ ადამიანური საქმიანობის თითქმის ყველა სფეროს (ესთეტიკური საქმიანობის გარდა) და მის პროდუქტს ერთი ძირითადი დანიშნულება აქვს საზოგადოების ცხოვრებაში; მეცნიერება სინამდვილეს იმეცნებს, პედაგოგია ადამიანის აღზრდას ახორციელებს, მორალი ადამიანთა შორის ურთიერთობას არეგულირებს და ა. შ.

ხელოვნება ადამიანური საქმიანობის ყველა დანარჩენი ფორმისაგან იმით განსხვავდება, რომ მას არ მიუღია არავითარი სპეციფიკური, მსოფლიო მისთვის მისაწვდომი დანიშნულება. ხელოვნებას აღმოაჩნდა უნარი, თავისებურად გაიმეოროს ყველაფერი, რაც კი

ადამიანის საქმიანობის ყოველ სპეციფიკურ დარგში ხდება. ამიტომ ჰქონდათ საფუძველი თეორეტიკოსებს, ერთნაირი წარმატებით დაეკავშირებინათ ხელოვნება მეცნიერებასთან, შრომასთან რელიგიასთან, პედაგოგიკასთან და სხვა. ხელოვნება განსაცვიფრებელ უნივერსალიზმს ფლობს და თითქმის ადგილს ვერ პოულობს მიზანშეწონილ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ამიტომაც, რომ ზოგიერთი თეორეტიკოსი, მისი ამ უნივერსალიზმით აღფრთოვანებული, მზად იყო ხელოვნება ადამიანის საქმიანობის ყველა სხვა ფორმაზე მაღლა დაეყენებინა და მასში ჰარმონიული ადამიანის აღზრდის ერთადერთი საშუალება დაენახა. სხვები კი უფრო პრაქტიკულად მსჯელობდნენ და იმ აზრამდე მიდიოდნენ, რომ ხელოვნება უნდა გაქრეს, მას არავითარი მომავალი არა აქვს რაციონალურად მოწყობილ საზოგადოებრივ ორგანიზმში.

ხელოვნების რეალურ ფუნქციათა ანალიზი ადასტურებს, რომ ხელოვნების ფუნქციური სტრუქტურა შეესაბამება ადამიანის სასიცოცხლო საქმიანობის ფუნქციურ სტრუქტურას, ისე როგორც ყოველი ადამიანის რეალური ცხოვრება მეტ-ნაკლებად შეიცავს, შემეცნებასაც, შრომასაც, ღირებულებით ორიენტაციასაც და კომუნიკაციასაც, ასევე, ყოველი მხატვრული ნაწარმოები მეტი თუ ნაკლები გარკვეულობით პედონისტურიცაა, განმანათლებლურიც, აღმზრდელობითიც და კომუნიკაციურიც. ამრიგად, ხელოვნების მრავალფუნქციურობა განსხვავებულ სოციალურ როლთა ქაოსური და შემთხვევითი თავყრილობა კი არ არის, არამედ მთელი მისი მრავალმხრივობის მიუხედავად, მთლიანი და ორგანული სისტემაა. ამ ფონზე ნათელია ყველა იმ კონცეფციათა მეტაფიზიკური შეზღუდულობა, რომლებიც ცალმხრივად წარმოგვიდგენენ ხელოვნების საზოგადოებრივ დანიშნულებას. როცა თეორიას ხელოვნება მხოლოდ ცოდნის გავრცელების ან მხოლოდ აღზრდის, ანდა მხოლოდ ურთიერთობის საშუალებად მიაჩნია, მაშინ ხელოვნება აუცილებლად მიდის ვულგარულ უტილიტარულობამდე, რომელიც ხელოვნებას მეცნიერების, ზნეობის, პოლიტიკის მსახურად აქცევს. ასეა მაშინაც კი, როცა ესთეტიკური სიხარულის მინიჭების ხელოვნებისეული უნარი აღიარებულია, როგორც „გართობა“, ხოლო, როცა ესთეტიკური თეორია ხელოვნების განმანათლებლურ, აღმზრდელობით, კომუნიკაციურ ფუნქციებს უარყოფს და მის ერთადერთ მიზნად სიამოვნებას მიიჩნევს, მაშინ იგი ძარცვავს და უნაყოფო ესთეტობად აქცევს ხელოვნებას.

ვნახოთ, თუ როგორ ესმის ა. ჯორჯაძეს ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქცია: „ხელოვნებას, მეცნიერებასთან აქვს ის უპირატესობა, — ამბობს ა. ჯორჯაძე, რომ უფრო მისაწვდომია ხალხისათვის, რადგან მოქმედების ასპარეზი ადამიანის გრძნობაა. პოეზია, მხატვრობა, ქანდაკება, მუსიკა — სიტყვების, ფერადების, მარმარილოს და ხმების საშუალებით ადამიანის გრძნობა-გონებას აღვიძებენ. ამისათვის ნამდვილ ხელოვნებას ყოველთვის აქვს დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა. იგი ამთავრებს და სისრულეში მოჰყავს გონიერების მოქმედება, იგი აღელვებს ადამიანს, ხშირად აღაფრთოვანებს მას. და მისი კაცისადმი უფლება განუსაზღვრელია, ლიტერატურა და ხელოვნება საუკეთესო იარაღია იმ გრძნობათა და აზრთა გაღვიძებისათვის, რაზედაც უნდა იყოს მიქცეული ჩვენი ყურადღება“¹.

აჩვენებს რა ხელოვნების უპირატესობას მეცნიერებასთან შედარებით, ა. ჯორჯაძემ იცის, რომ ხელოვნების შინაარსის შემეცნებითი ინფორმაცია განსხვავდება ობიექტური ჭეშმარიტებისაგან, როგორც მეცნიერული შემეცნების შინაარსისაგან. ხელოვნების შინაარსში ობიექტური ჭეშმარიტება წინააღმდეგობრივად არის შერწყმული „სუბიექტურ ჭეშმარიტებასთან“. აქ სწორედ სუბიექტურ ჭეშმარიტებაზე უნდა ვილაპარაკოთ, და არა სუბიექტურობის დაღზე, რადგან თვითგამოხატვის თვითშემეცნებად გადაქცევა სხვა არაფერია, გარდა ხელოვანის მიერ საკუთარ შეგრძნებებსა და განცდებში ქაოსურისა და შემთხვევითის დაძლევისა, გარდა უნარისა, გაერკვეს და გამოყოს, ზედაპირზე გამოიტანოს არსებითი, მნიშვნელოვანი, ფსიქოლოგიურად ჭეშმარიტი. ხელოვნების ნაწარმოებს ადამიანთა ყურადღების მიპყრობა მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეუძლია, როცა ისინი რაღაც ძირეულს, უცვლელს, ფსიქოლოგიურად არსებითს, ე. ი. ჭეშმარიტს შეიცავენ. ამიტომაც ა. ჯორჯაძე ხელოვნებისაგან ითხოვს, „ლიტერატურამ და ხელოვნებამ დაგვანახოს სულიერი მდგომარეობა, დაგვარწმუნოს, რომ ჩვენ ცხოვრებისათვის გამოსადეგნი ვართ და ღირსნი უკეთესი მომავლისა. და სწორედ მოქმედების გეგმის მოვალეობაა, გაარკვიოს ის, თუ რა ადგილი უნდა ეჭიროს ლიტერატურასა და ხელოვნებას ჩვენი იდეალების შექმნის საქმეში“². ა. ჯორჯაძის აზრით, ხელოვნებას სწორედ ფსიქოლოგიური დარ-

¹ ა. ჯორჯაძე, თხზ., წიგნი მეოთხე, 1914. გვ. 42.

² იქვე, გვ. 43.

წმუნების შემოქმედების ძალით შეუძლია ადამიანური ცხოვრების შესახებ გარკვეულ ცოდნას გვაზიაროს. ამით ხელოვნება მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ადამიანთა სწავლასა და განათლებაში. მისი აზრით, ცოდნის გავრცელების ხელოვნებისეული უნარი, რომელიც მან სინამდვილის მხატვრული შემეცნებით მოიპოვა, უაღრესად ღირებულია, როგორც ცალკეული ინდივიდის სულიერი ზრდის, ასევე მთელი საზოგადოების განვითარების თვალსაზრისით. მაგრამ ადამიანთა განათლებაში ხელოვნების როლის დახასიათებისას ა. ჯორჯაძე ერთმანეთისაგან მიჯნავს ხელოვნებისა და მეცნიერების განმანათლებლურ-შემეცნებით ფუნქციებს. ხელოვნებასთან ურთიერთობისას ადამიანი ცოდნას შეუმჩნევლად და იძულების გარეშე, ტკბობის პროცესში იღებს. ამიტომ ხელოვნების გზით ცოდნის მოპოვება ყოველთვის სასიამოვნო და სასურველია. მაშინ როდესაც, მეცნიერული თხზულების გაგება დიდ ინტელექტუალურ ძალისხმევას მოითხოვს. შესაძლოა ამ აზრით ამბობს ა. ჯორჯაძე, რომ ხელოვნებას მეცნიერებასთან შედარებით უპირატესობა აქვს. მოვეუბნოთ თავად ა. ჯორჯაძეს: „ხელოვნებას ხორცი არ უნდა ავაცალოთ, მაგრამ იმიტომ კი არა, ხორცი გავიხადოთ ღმერთად და გულში დავიხშოთ სურვილი უსაზღვროებისადმი მისწრაფებისა. როდესაც ამგვარი ტენდენციები (ემპირიული ფარგლის გაცილებისა) მეცნიერებას ებადება, იგი დასაგმობი და უარსაყოფია, ხოლო როდესაც ხელოვნება ესთეტიკური ინტუიციის ძალით გვიშლის სურათს, რომლის ხილვა სილოგიზმის და ლოჯიკის საშუალებით არ ძალგვიძის, უნდა დავტკბეთ ამ სურათით და ელოცავდეთ იმ შემოქმედებით ნიჭს, რომლის წყალობით უხილავი ხდება ჩვენთვის ხილულად და შეუძლებელი შესაძლებლად“¹. ა. ჯორჯაძეს კარგად ესმის, რომ ხელოვნების ცალკეულ სახეებს სინამდვილის მხატვრული შენეცნებისას თავისი სპეციფიკური უნარი გააჩნია: „ხელოვნება გამოისახება სხვადასხვა ფორმებში, სხვადასხვა საშუალებით — სიტყვით, ხმებით, ქვით და მარმარილოთი, ფერადებით. იქ, სადაც ხელოვნური ნიჭი სიტყვის, ხმების, მარმარილოს და ფერადების მეოხებით ლაპარაკობს, მღერის, ამტყვევებს ქვას და ტილოს, იქ ხელოვნება მრავალშტოიანია, მრავალფეროვანია და რთული. ამ შემთხვევაში ხელოვნურ ნიჭს ეძლევა ფართო ასპარეზი; ის, რაც სიტყვით არ გამოით-

¹ ა. ჯორჯაძე, თხზ. წიგნი მესამე, 1911, გვ. 43.

ქმის, სიმღერაში ისახება, რაც მოითხოვს განსაზღვრულ გამომეტყველებას, ხორცს ისხამს, ქვის და მარმარილოს საშუალებით; ხოლო ის, რასაც ამჩნევია სიმარტივე და ფორმის განსაზღვრულობა, ერთი მხრივ, გამოურკვეველი, საიდუმლოებით მოცული გულის თქმანი, მეორე მხრივ, ის ნახატის და ფერადების თამაშობაში პოულობს გამომეტყველებას. პოეზია, მუსიკა, მხატვრობა და ქანდაკება — ამ ოთხი ფორმის საშუალებით კაცი უზიარებს ქვეყანას თავის აზრს, გრძნობას, დაკვირვებას და გულის წადილს უზიარებს ისე კი არა, როგორც მეცნიერი და მკვლევარი, — ე. ი. საბუთებით და მსჯელობით, არამედ მოხერხებულ მეტყველებით, გულის სიღრმიდან ამოსულ ხმებით, გაბედულ კალმის გასმით და ხაზით¹. ამ ვრცელი და მეტად ტევადი ციტატის ანალიზი ბევრ რამეს საცნაურს ხდის ა. ჯორჯაძის ესთეტიკურ ნააზრეში. ჯერ ერთი, ა. ჯორჯაძე ზემოთ მოყვანილი ციტატით ხელოვნების მორფოლოგიის პრობლემას ეხება და ხაზს უსვამს გამოყენებული მასალის როლს ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის პროცესში. აქვე მიუთითებს ხელოვნებაში ნიშანთა ორი ტიპის — სახვითისა და არასახვითის არსებობაზე (თუმცა, ამას დღეს მიღებული ტერმინოლოგიით არ გადმოგვცემს, მაგრამ მისი აზრობრივი შინაარსი აშკარად თანამედროვეა) და მათ თანაბარ უფლებაზე, იწოდებოდეს ხელოვნებად „ის, რაც სიტყვით არ გამოითქმის, სიმღერაში ისახება“... აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მითითებულ ციტატაში ა. ჯორჯაძე ხელოვნების მხოლოდ ოთხ სახეს: მუსიკას, პოეზიას, მხატვრობას და ქანდაკებას ასახელებს, რამაც მკითხველს შეიძლება შეუქმნას შთაბეჭდილება, თითქოს ა. ჯორჯაძე ხელოვნების სახეთაგან არ ცნობს სამსახიობო, ქორეოგრაფიულ და არქიტექტურულ ხელოვნებას, მაგრამ ეს ასე არ არის. მის ნაწერებში ხშირად არის ზემოთ დასახელებული ხელოვნების სახეები დახასიათებული როგორც სრულყოფილებიანი ხელოვნება. საქმე ისაა, რომ აღნიშნული ციტატა მოტიანილი გვაქვს მისი ერთ-ერთი წერილიდან, რომელიც ქართული სახვითი ხელოვნების მორფოლოგიურ ანალიზს იძლევა. ზემოთ მოყვანილი ამონაწერი წარმოადგენს ე. წ. — თეორიულ ქუდს“ სტატიისათვის, რაც

1 ა. ჯორჯაძე, ოხზ., წიგნი მესამე, 1911. გვ. 43.

2 იქვე, გვ. 203.

ჩვენთვის ძალზედ მნიშვნელოვანია ა. ჯორჯაძის ესთეტიკური შეხედულების გასაგებად.

ა. ჯორჯაძის შეხედულებით ესთეტიკური მიმართება, ანუ სამყაროს მხატვრული ათვისება გულისხმობს სუბიექტისა და ობიექტის „ცოცხალ“, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თანასწორუფლებიან მიმართებას. არის ხელოვნების ისეთი სახეები, რომლებშიც სამყაროს მხატვრული ათვისებისას ობიექტი ასრულებს „წამყვან“ ფუნქციას (მაგალითად, სკულპტურა და მის საპირისპიროდ არის ხელოვნება, სადაც სუბიექტ-ობიექტის კავშირი სუბიექტიდან იხსნება, მაგალითად, მუსიკა).

როგორც ცნობილია, ხელოვნების მორფოლოგიის პრობლემა ერთ-ერთ ურთულეს პრობლემად ითვლება. დღესაც კი (ბ. კროჩე, უ. ჯემსი) შეუძლებლად მიიჩნევენ ხელოვნების სახეებად დაყოფას იმ მიზეზით, რომ ზირს რაიმე ფუძემდებლური პრინციპის მონახვა, რომელიც გარეგანადმწვდომი იქნება ხელოვნების ნებისმიერი სახისათვის. ამ ფონზე შეიძლება ითქვას, რომ ა. ჯორჯაძე ახერხებს ამ ფუძემდებლური პრინციპის ეკლევას. შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ თუკი ჩვენი მკვლევარი აღნიშნულ მიგნებას გააღრმავებდა, სასურველ შედეგსაც მიაღწევდა. როგორც ცნობილია, ხელოვნების მორფოლოგიის დღეს, ასე თუ ისე, მისაღები თვალსაზრისი, (რომელიც გაცილებით უფრო დამაჯერებელია, ვიდრე სხვა თვალსაზრისები) სწორედ სუბიექტ-ობიექტის მიმართებას ეყრდნობა.

აღნიშნულ ამონაწერში ასევე მითითებულია ხელოვნების კომუნიკაციურ უნარზე: „ამ ოთხი ფორმის საშუალებით კაცი უზიარებს ქვეყანას თავის აზრს, გრძნობას, დაკვირვებას და გულის წაღილს, ისე კი არა, როგორც მეცნიერი, მკვლევარი, ე. ი. საბუთებით და მსჯელობით, არამედ მოხერხებული მეტყველებით, გულის სიღრმიდან ამოსული ხმებით, გაბედული კალმის გასმით და ხაზით“. ხელოვნების მიერ მოწოდებული ინფორმაცია, — ა. ჯორჯაძის აზრით — განსხვავდება მეცნიერული ინფორმაციისაგან. თუკი მეცნიერი „საბუთებით და მსჯელობით“, ანუ ინტელექტის მეშვეობით ითვისებს სინამდვილეს და მისი გაგებისათვის აუცილებელია მხოლოდ ინტელექტი, ხელოვნების მიერ ათვისებული სამყარო ინტელექტუალურ-ემოციურია და მისი აღქმაც ინტელექტის და ემოციების საშუალებით ხერხდება.

ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ: ა. ჯორჯაძე შორსაა იმ აზრისაგან, რომ ხელოვნების ერთადერთი ფუნქცია შემეცნებითი ფუნქციაა. მიუხედავად ამისა, ის არ უარყოფს ხელოვნების შემეცნებით-განმანათლებლურ ფუნქციას და მიანიხიან, რომ ხელოვნების ამ ფუნქციას სრული უფლება აქვს იყოს ხელოვნების მრავალი ფუნქციიდან ერთ-ერთი. გარდა ამისა, ა. ჯორჯაძე არ მოითხოვს ხელოვნებისაგან მოგვეცეს სამყაროს შესახებ ისეთი ცოდნა, რომელიც ხელეწიფება მეცნიერებას, ის არ მოითხოვს ხელოვნებისაგან სამყარო გვიჩვენოს ისეთი, როგორც ის არის ობიექტურად; არ მოითხოვს კი არა, იცის, რომ ხელოვნების ბუნება სწორედ იმით განსხვავდება მეცნიერების ბუნებისაგან, რომ ხელოვნებაში მოცემული სამყარო ადამიანის ემოციურ პრიზმაშია გადამუშავებული და ამ მშვენიერ მატყუარობას“ მაინც აქვს თავისი შემეცნებითი ღირებულება, რაც გაჭოიხატება სამყაროს „სიმბატეტიური“ ჭვრეტით.

ხელოვნების გარდაქმნითი ფუნქცია

ხელოვნების შემეცნებითი მხარე ახასიათებს ხელოვნების შინაარსს. მისგან განსხვავებით, ხელოვნების შექმნითი უნარი უკვე თვითონ მხატვრულ შინაარსს კი არ ახასიათებს, არამედ ამ შინაარსის გაფორმებას, შინაარსის გადასვლას ფორმაში და ფორმის აგებულებას. ხელოვნების ფორმის სირთულე და მრავალმხრივობა არაერთხელ აღუნიშნავთ თეორეტიკოსებს. ჩვენთვის ამჯერად საინტერესოა როგორ ესმის ხელოვნების შექმნით — გარდაქმნითი ფუნქცია ა. ჯორჯაძეს.

ცნობილია, რომ მხატვრულ სახეში სინამდვილის სურათი გარდაქმნილია. მხატვრული სახე არ შეიძლება სინამდვილის უბრალო და ზუსტი ასლი იყოს მაშინაც კი, როცა სახეს „პორტრეტული“ ხასიათი აქვს, ე. ი. ის ხელოვანის მიერ კონკრეტული საგნის, ფაქტის, მოვლენის პირდაპირი და უშუალო გამოხატვის შედეგად მიიღება. ხელოვანი ასეთ შემთხვევაში ცხოვრებისეული სინამდვილის გარკვეულ მონაკვეთს გამოსახავს და ცდილობს, რაც შეიძლება ზუსტად წარმოადგინოს იგი. მაგრამ საქმე სწორედ ისაა, რომ, თუ ხელოვნების ამოცანა ამით ამოიწურებოდა, მაშინ პორტრეტი არაფრით არ იქნებოდა ლოკუმენტური ფოტოგრაფიისაგან განსხვავებული.

ასეთი განსხვავება კი უჭველია და ეს იმაში ჩანს, რომ მხატვრული გამოსახულება, როგორ ახლოსაც არ უნდა იყოს რეალურთან, არასდროს არ არის ნატურის ზუსტი ასლი. ხელოვანი ყოველთვის რაღაცას ცვლის, რაღაცას უმატებს გამოსახულს, რადგან მისი ამოცანა „ფოტოგრაფიული“ კი არა, მხატვრულ-შემოქმედებითია. ეს კი ცხოვრებისეულ მასალასთან აქტიურ მიმართებას მოითხოვს. ა. ჯორჯაძე, სტატიის — „ცოტა რამ ხელოვნების შესახებ“, წერს: „როგორც ჩვენი ცოდნა სინამდვილისა არ არის ის, რაც არის თვით სინამდვილე, არამედ ჩვენი წარმოდგენა სინამდვილისა, მითუმეტეს, ხელოვნება არასოდეს არ არის მარტო ის, რაც არის სინამდვილე, არამედ ზედმეტი რამ, რაც სინამდვილეში არ არის. და რაკი ხელოვნება ზედმეტია, ვიდრე სინამდვილე, ამიტომ ადვილი მისახვედრია ის, თუ ხშირად რატომ სცილდება ხელოვნება ემპირიულ მოვლენათა ფარგალს და რატომ ცდილობს ესთეტიური ხილვის საშუალებით დაგვანახოს ის, რაც სინამდვილეში არ არის“¹.

აღნიშნული სტატიის კონკრეტული მიზანი იყო იმდროინდელ ქართულ სალიტერატურო თუ სახელოვნო კრიტიკაში გაბატონებული აზრის უარყოფა, უფრო ზუსტად, მისი უსაფუძვლობის ჩვენება. ეს გაბატონებული აზრი კი, თავისი არსით უტილიტარული იყო, ხელოვნების დანიშნულების შესახებ: „ამ უტილიტარული ფილოსოფიის მთავარი დებულება ის არის, რომ ხელოვნება უნდა ემსახუროს ადამიანს მის ბრძოლაში მოქალაქეობრივ და სოციალურ-პოლიტიკურ ასპარეზზე“².

ა. ჯორჯაძე ააშკარავებს რა ასეთი თვალსაზრისის მცდარობას, ცდილობს განმარტოს, თუ საიდან მოდის ხელოვნების უტილიტარული გაგება და მიუთითებს, რომ ხელოვნების ბუნების რედუცირება მხოლოდ მის პრაგმატულ დანიშნულებასთან, აღარბიებს ხელოვნებას, აკნინებს მის არსს. ამ აზრის განმტკიცებისათვის ა. ჯორჯაძე შემდეგ არგუმენტს იშველიებს: „ხელოვნების განსაზღვრის დროს ერთი დარგი ხელოვნებისა კი არ უნდა გვქონდეს მხედველობაში, არამედ ესთეტიურის შემოქმედების ყოველი დარგი—პოეზია, მხატვრობა, პლასტიკა, მუსიკა, სიტყვა, ფერადები, მარმარილო და ხმინობა. — ყოველივე ეს იარაღია ესთეტიურის შემოქმედებისა. ამის

1 ა. ჯორჯაძე, თხზ., წიგნი მესამე, გვ. 38.

2 იქვე, თხზ., გვ. 39.

მიხედვით ზოგი დარგი ხელოვნებისა, ასე ვთქვათ, ხორცშეს-
ხმულია, როგორც არის, მაგალითად, პლასტიკა, ზოგი დარგი
კი სრულიად მოკლებულია ხორცშესხმულობას, როგორც არის
მუსიკა. და თუ პლასტიკის შესახებ კიდევ ითქმის, რომ ის სინამ-
დვილის გამომხატველია, მუსიკას ამ განსაზღვრით ვერ მიუდგებით,
რადგან იგი სულიერი განწყობილების, ადამიანის გუნების ზრახვაა.
ეს ზრახვა და სულიერი განწყობილება შეიძლება იყოს გამოწვეული
სინამდვილის ხილვით და გაცდით, ხოლო შეიძლება არ იყოს, რადგან
მუსიკალური გამოსახვა სიყვარულისა და რელიგიური აღფრთოვანები-
სა უკვე ჰკარგავს თავის კონკრეტულ სინამდვილესთან. მუსიკა ხე-
ლოვნების ერთი იმ დარგთაგანია, რომელსაც ვერ მიუდგებით ნატუ-
რალისტურის საზომით... და თუ ნატურალისტური საზომი მუსიკა-
ლორ შემოქმედებას ვერ საზღვრავს, მაშასადამე, ხელოვნების დე-
ფინიციისათვის საჭიროა უფრო ფართო მცნება, ვიდრე მცნება სი-
ნამდვილისა და ამ სინამდვილის სამსახურისა“¹.

ა. ჯორჯაძე, თუმცა, უკუაგდებს იმდროისათვის ქართულ აზ-
როვნებაში გაბატონებულ თვალსაზრისს ხელოვნების, როგორც მხო-
ლოდ სინამდვილის ასახვის ერთადერთ უნარს და არავითარ შემ-
თხვევაში არ უარყოფს მას, როგორც ხელოვნების ან ესთეტიკური
საქმიანობის ერთ-ერთ მხარეს. იკვლევს რა ესთეტიკური საქმიან-
ობის ბუნებას, ა. ჯორჯაძე მიუთითებს, რომ „მისი განმარტება და
ახსნა არც ისე ადვილი საქმეა“. იგი ასკვნის, რომ ეს პროცესი სუ-
ლიერი სიცოცხლის უღრმესი მოვლენაა. რომ ხელოვნების ნაწარმო-
ებში არასდროს არა გვაქვს სინამდვილის ფოტოგრაფიული ასლი.
ხელოვნება ხელოვანის ემოციურ ქურაში გადამდნარი სინამდვილეა.
და რომ სინამდვილე მხოლოდ სტიმული, იმპულსია შემოქმედებითი
ნიჭისათვის, თვით შემოქმედების ნაყოფი კი, — ა. ჯორჯაძის სიტყვე-
ბით რომ ვთქვათ, იდეალისტური წყაროდან მომდინარეობს. იგი უფ-
რო „სიმბოლოა“, ვიდრე საგანი.

ხელოვნების შემოქმედებითი აქტივობა გაცილებით თვალსაჩინოა,
როცა სახე „შემგროვებლური“ ხერხით იქმნება და არა „პორტრეტუ-
ლით“. აქ უკვე მხატვრული ფორმაქმნა კონკრეტული პირის, საგნის,
ფაქტის, ვითარების გამოსახვას კი არ ემყარება, არამედ მრავალ

¹ ა. ჯორჯაძე, თხზ., წიგნი მესამე, გვ. 38-39.

პირთა, ფაქტთა, ვითარებათა და ა. შ., რომელიმე ცალკეულ თვისებათა განყენებას და მათ გაერთიანებას შესაქმნელ მხატვრულ სახეში. მხატვრული ასახვის „შემგროვებლური“ ხერხის აუცილებლობა იმით არის გამოწვეული, რომ ხელოვნებისათვის უშუალოდ ხელმისაწვდომი სინამდვილე იშვიათად ფლობს დამახასიათებელს, ტიპურს.

როგორც წესი, ხელოვანი კონკრეტულ მოვლენებში ვერ პოულობს ტიპიზმის, სილამაზის, უმაქნისობის ან კომიზმის სასურველ ზომას და იძულებულია მხატვრული სახე „ააგოს“ სხვადასხვა ცხოვრებისეული მოვლენიდან აღებული ცალკეული ელემენტებისაგან. „რა არის ტიპი? — სვამს კითხვას ა. ჯორჯაძე, — სინამდვილეში არსებული პიროვნება? არასოდეს. სინამდვილეში თქვენ ვერ ვპოვებთ სალიტერატურო ტიპის ვერცერთ იდენტურ პიროვნებას, კოპიოს. ხელოვანი შემოქმედების ძალით თავის სალიტერატურო ტიპის პიროვნებაში აგროიებს იმას, რაც უმეტეს შემთხვევაში სხვა და სხვა ადამიანთა თვისებებს შეადგენს. გ. ერისთავის შემოქმედებაში ძუნწი“ ამ მწერლის პოეტურ შემოქმედების ნაყოფია და არა ფოტოგრაფიული სურათი ძუნწი ადამიანისა. მწერლის „ძუნწი“ იმიტომ ახდენს შთაბეჭიდლებას, რომ ამ პიროვნებაში პოეტმა შეაგროვა, განამტკიცა, განავითარა, გარდაქმნა გაფანტული თვისებები კონკრეტულად არსებული ძუნწი ადამიანებისა“¹.

ავითარებს რა ხელოვნების შიქმნითი უნარის არსებობის თვალსაზრისის მხატვრულ შემოქმედებაში, ა. ჯორჯაძე დასძენს, რომ თვით სალიტერატურო ნაწარმოებიც კი თავისი შემოქმედებითი შინაარსის მხრივ „სიმბოლურია“ და იგი არასოდეს არ არის მარტო ის, რაც სინამდვილეშია. და თუ ეს ითქმის რეალისტური ხელოვნების შესახებ, რაღა უნდა ვთქვათ ხელოვნების იმ სახეებსა თუ გვარებზე, რომელთაც სინამდვილის ასახვა კი არ დაუსახავთ მიზნად, არამედ, ა. ჯორჯაძის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „სულიერ სიცოცხლის უხილავ, რთულ განცდათა გადმოცემა“. ა. ჯორჯაძეს კარგად ესმის, რომ მხატვრული სახის შექმნის, ე. წ. „პორტრეტული“ და „შემგროვებლური“ ხერხი იმ ხელოვნებათათვის არის დამახასიათებელი, რომელთაც სახვითი ბუნება აქვთ. რაც შეეხება არასახვით ხელოვნებებს, აქ რეალური სამყაროს ასახვა და გარდაქმნა სხვანაირად მქლავნდება.

¹ ა. ჯორჯაძე, თხზ., წიგნი მესამე, გვ. 40.

ამ ხელოვნებათათვის რეალური სინამდვილის გარდაქმნაში განსაკუთრებული აქტივობაა დამახასიათებელი. ამრიგად, ხელოვნებაში ცხოვრების ასახვისა და გარდაქმნის თანაფარდობის კონკრეტული ფორმები უაღრესად მრავალფეროვანია. ა. ჯორჯაძე ხელოვნების გარდაქმნით ფუნქციას სამართლიანად აღადგენს მის უფლებებში. „ხელოვნებას აქვს ძალა ამგვარი საქმისათვის. და ხელოვნება, ოცნებით ფრთაშესხმული, „მშვენიერი სიცრუით“ აღფრთოვანებული, რეალური ცხოვრების შემოქმედებითი განმარტება და შევსება იქნება“¹. და იქვე დასძენს, რომ „ხელოვნების ძლიერებაზეა დამოკიდებული, რომ შესაძლებელი სინამდვილედ იქცეს და მით იგი შემოქმედ ძალად იქცეს“².

ხელოვნება და ასთეტიკური ტაოზა (პედონისტური ფუნქცია)

ესთეტიკური განცდის შესახებ ა. ჯორჯაძის ნაწერებში გამოთქმული ცალკეული შეხედულებანი გარკვეულ ინტერესს იმსახურებს. როდესაც ა. ჯორჯაძე ხელოვნების შემოქმედების შესახებ მსჯელობს. მას ხელოვნების ნაწარმოებისაგან მინიჭებული ტკობა დახასიათებული აქვს როგორც „უანგარო სიამოვნება“, „უანგარო სიხარული“. ამით ყურადღება გამახვილებული აქვს ესთეტიკური განცდის ერთ უმნიშვნელოვანეს მხარეზე. ა. ჯორჯაძე აცხადებს, რომ ხელოვნება მოვალეა, გასცდეს „ემპირიულ მოვლენათა ფარგლებს“ და დაჯვანახოს არა მხოლოდ ის, რაც სინამდვილეშია, არამედ ისიც, რაც „სინამდვილეში არ არის“. ასეთი სინამდვილე კი ადამიანის გარე სამყაროსთან ესთეტიკური დამოკიდებულებაა, რომელიც ვერ იარსებებს, ერთი მხრივ, ობიექტური რეალობის გარეშე და, მეორე მხრივ, წარმოუდგინელია სუბიექტის გარეშე, ხელოვანის „ჩარების“, სინამდვილის „გარდასახვის გარეშე“. ა. ჯორჯაძის შეხედულების თანახმად, ობიექტური სინამდვილე ადამიანის გარეშე მხოლოდ სტიმულს წარმოადგენს შემოქმედებისათვის.

ა. ჯორჯაძის ნაწერებში ხშირია მსჯელობა ხელოვნების ესთეტიკურ შემოქმედებაზე, ხელოვნების ნაწარმოებიდან მინიჭებულ სია-

¹ იქვე, გვ. 34.

² იქვე.

მოვნებაზე, რომელიც დახასიათებულია, როგორც „უანგარო სიამოვნება“, „უანგარო სიხარული“. ცნება — „უანგარო სიამოვნება“, „უანგარო სიხარული“, რომელსაც ა. ჯორჯაძე იყენებს, ი. კანტის სახელთან არის დაკავშირებული. კანტის აზრით, საგნები და მოვლენები მხოლოდ წმინდა ჰერეტიკისას იწვევს ჩვენში სიამოვნებას, ტკობის განცდას. ესთეტიკურ გრძნობას კანტი წმინდა გრძნობად თვლიდა, ხოლო ამ განცდისაგან მიღებულ ტკობას, — წმინდა სიამოვნებად. ესთეტიკური ფენომენისადმი სუბიექტის მიმართება პრინციპულად განსხვავდება სამომხმარებლო საგნისადმი დამოკიდებულებისაგან. ესთეტიკურ მჭვრეტელს არ აღეძვრის ესთეტიკური საგნის გამოყენების ან დასაკუთრების სურვილი. როცა ასეთი სურვილები იბადება, ჩვენი დამოკიდებულება ესთეტიკური საგნისადმი აღარაა ესთეტიკური. ა. ჯორჯაძე თავის ნააზრევში განსაკუთრებულ ყურადღებას ხელოვნების ესთეტიკურ ბუნებაზე ამახვილებს.

მე-19 საუკუნის საქართველოში ესთეტიკური განცდის პრობლემა არ წარმოადგენდა თეორიული მსჯელობის საგანს. ამ თვალსაზრისით ა. ჯორჯაძის მიერ გამოთქმული შეხედულებები გარკვეულ ინტერესს იმსახურებს. მისი აზრით, ესთეტიკური ტკობა მაშინ მიიღწევა, როცა საგნის თვით ჰერეტიკა გვანიჭებს სიამოვნებას. ამდენად, ა. ჯორჯაძის ნააზრევში ესთეტიკური ჰერეტიკით გამოწვეული განცდა, — უანგარო სიამოვნება“, ასეთი მნიშვნელობით დამკვიდრების ცდაა ქართულ სინამდვილეში. ა. ჯორჯაძე აღნიშნავს, რომ ესთეტიკური ტკობის მინიჭება არ წარმოადგენს ხელოვნების ერთადერთ ფუნქციას, თუმცა, ესთეტიკური ტკობა ხელოვნების არსებითი და სპეციფიკური მახასიათებელია, ის ერთადერთი გზაა, რომლითაც ხელოვნება ამყარებს კონტაქტს მის მჭვრეტელთან. თუ ხელოვნების ქმნილება ვერ ახდენს ინდივიდზე ესთეტიკურ ზემოქმედებას, ასეთ შემთხვევაში შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების ნაწარმოები ვერ აღწევს თავის მიზანს, რადგან რეციპიენტზე ესთეტიკური ზემოქმედების გარეშე არ არსებობს ხელოვნების ქმნილება, როგორც ასეთი. ა. ჯორჯაძის აზრით, არც კეთილი აზრები და მაღალი იდეალები, არც სურვილი ხალხის სამსახურისა, სამყოფი არ იქნება ნამდვილი ხელოვნური ნაწარმოების შექმნისათვის“, თუკი ხელოვანი ვერ აღვიძებს ადამიანში ინტელექტუალურ ემოციასთან ერთად ესთეტიკურ ემოციას. ა. ჯორჯაძეს სარგებლობის ცნება შემოაქვს ამ მოვლენას-

13 კულტუროლოგიისა და ესთეტიკის საკითხები 193

თან დაკავშირებით, რაც სამოციანელებისათვის იყო ღირებული და მნიშვნელოვანი.

„ეს მცნება (ცნება — ნ. გ.) იყო ამა თუ იმ მოვლენის საზომი და ამ პრინციპს პოეზიაც და ლიტერატურაც დაექვემდებარა. ამგვარმა წერამ ისინიც ჩაითრია, რომელნიც იმ აზრს ადგენენ, რომ ხელოვნება უნდა ემსახურობოდეს ხელოვნებას და არა ცხოვრებას, ე. ი. ხელოვნებას არ უნდა ჰქონოდა არავითარი სასარგებლო აზრი. იმით მხოლოდ უნდა დამტკბარიყვნენ. ამ გზას მთელი რუსული ლიტერატურა დაადგა და არ იყო საკვირველი, რომ ამ მიმართულებას ჩვენი ლიტერატურაც ეზიარა. ა. ჯორჯაძე აღნიშნავდა, რომ სამოციანელებს კარგად ესმოდათ ზნეობრივი მოტივები, ხალხის სამსახური, ხალხის წინაშე მოვალეობა, მაგრამ მათ მრუდედ ესმოდათ ხელოვნების თეორია, რადგან წინა პლანზე აყენებდნენ ხელოვნების „უტილიტარულ“ ფუნქციას. „ხელოვნება, რომელიც არ აღძრავს ადამიანში ესთეტიკურ ემოციას, ხელოვნებად არ ჩაითვლება, თუ გინდ შიგ იყოს ჩაყოლილი ბევრი ჭკვიანი და სასარგებლო აზრი“¹.

ა. ჯორჯაძე თავის ნააზრევში, თუმცა ფრაგმენტულად, ძალზედ საინტერესო თვალსაზრისს ავითარებს ესთეტიკური განცდის, ტკობის და გემოვნების შესახებ. ამ მხრივ იგი წარმოგვიდგება, როგორც ქართული ესთეტიკური აზრის გამამდიდრებელი. ამ საკითხების განხილვისას ა. ჯორჯაძე ლოგიკურად მივიდა მშვენიერების არსის სუბიექტურ-ობიექტური გაგების თავისებურ ინტერპრეტაციასთან, რაც სიახლეს წარმოადგენდა ქართულ ესთეტიკურ აზროვნებაში.

¹ ა. ჯორჯაძე, თხზ., წიგნი მეხუთე, გვ. 110-112.

ლალი ყიფშიძე

არისტოტელეს, პორაციუსისა და ბუალოს ხელოვნების თეორიათა შედარებით- ისტორიული ანალიზი

მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესის თეორიული გაანალიზების ისტორიულ გზაზე ერთ საინტერესო ფაქტს წავაწყდებით: სამი დიდი მოაზროვნე ერთი სახელწოდების ტრაქტატს ქმნის და, მიუხედავად იმისა, რომ სამ სხვადასხვა ეპოქას განეკუთვნებიან, მათ შორის იდეური შინაარსის მემკვიდრეობა შეინიშნება. მხედველობაში გვაქვს არისტოტელეს „პოეტიკა“ (IV ს. ძვ. წ.), პორაციუსის „პოეტიკა ანუ მიმართვა პიზონებისადმი“ (I ს. ძვ. წ.) და ბუალოს „პოეტიკა“ (XVII ს.). საინტერესოა ამ სამი „პოეტიკის“ შედარებით — ისტორიული ანალიზი.

XVII საუკუნე საფრანგეთში თავისებური ფორმის აბსოლუტური მონარქიზმის ხანაა, როცა ყველგასული ფეოდალური არისტოკრატია ურიგდება ახლად წარმოქმნილ ბურჟუაზიულ ურთიერთობებს და მასთან კომპრომისის ძალით ცდილობს საკუთარი არსებობის შენარჩუნებას. ლუი XIV თვლის, რომ არისტოკრატიასთან ერთად მისი აბსოლუტიზმის განმტკიცება შეუძლია უკვე საკმაო ძალის მქონე საზოგადოებრივ კლასს — ბურჟუაზიას. ეს იყო მერკანტილიზმის ბატონობის ხანა, რომელიც გავლენას ახდენს არა მარტო ეკონომიკურ, არამედ სულიერ და ლიტერატურულ პროცესებზე. ამ პერიოდის ფრანგულ ხელოვნებაში ყალიბდება კლასიციზმი.

ფრანგული კლასიციზმი აღმოცენდა, როგორც აბსოლუტური მონარქიის იდეოლოგიური სამსახური. კლასიციზმისტიები ეგუებოდნენ რაციონალურად მოწყობილ სახელმწიფოს, როცა პიროვნებისა და წოდებათა ინტერესები მაღლა დგას სახელმწიფოებრიობის ინტერესებზე. პიროვნების ბედი მთლიანად დამოკიდებულია სახელმწიფოზე, ამიტომ

პიროვნება პასუხისმგებლობას უნდა გრძნობდეს სახელმწიფოს წინაშე. კლასიციზმი მოვალეობის გამძაფრებულ მოთხოვნას უყენებს ადამიანს. მხატვრულ შემოქმედებაში კი, ეს იყო მონარქიულ-ფეოდალური არისტოკრატის სტილი. ფრანგმა კლასიციზტებმა ლუი XIV-ის სასახლე გადააქციეს რომის იმპერატორთა სასახლედ, მეფე და წარჩინებულები — ბერძენ გმირებად, პარიზი — ათენად, საფრანგეთი — საბერძნეთად, თხზავდნენ პათეტიკურ მშრალ ლექსებს, მოითხოვდნენ პოეტისაგან წერას საზოგადოების მცირე ნაწილისათვის, განსხვავებით ბაროკოსაგან, რომელიც კლასიციზმის პარალელურად, XVII საუკუნეში წარმოიშვა იტალიაში და იგივე ამოცანას ისახავდა, რასაც კლასიციზმი, — აბსოლუტური მონარქიის განდიდება, სიმდიდრის და ძლიერების გამოფენა, ამაღლებული პათეტიკური განწყობის შექმნა. კლასიციზმი უფრო თავშეკავებულია და ბაროკოსეული დრამატული ეფექტების ნაცვლად, სახვით ხელოვნებასა და არქიტექტურაში იგი დიდებული სადღესასწაულო ფორმების გონივრულ სიცხადესთან ნაზავს გვათავაზობს. კლასიციზტურ ხელოვნებაში რაციონალიზმის პრიმატი ხელს უშლის რელიგიურ-მისტიკური იდეების გამოვლენას.

XVII საუკუნეში, 1634 წელს, პარიზში შეიქმნა ხელოვნების აკადემია, რომლის მთავარი მიზანი ერთიანი ლიტერატურული ცენტრის შექმნა იყო. აკადემია აერთიანებდა გამოჩენილ მწერლებს, მხატვრებს და ხელოვნების თეორეტიკოსებს. აკადემიის ძირითადი მოთხოვნა იყო გამოსახვის სისწორე, ჟანრების აბსოლუტური სისუფთავე და მხატვრულ სახეთა უსიცოცხლობამდე მისული სქემატიზმი. ანტიკურობის მიმართ აღტაცებული თაყვანისცემა (ძირითადად რომაული ანტიკურობისადმი) გადაიტეა მკვდარ პედანტიზმად.

ფრანგული ფსევდო-კლასიციზმის თეორიული საფუძველი დეკარტეს რაციონალურ მეტაფიზიკაზე დაყრდნობით შემუშავდა. ეს ტენდენცია ხელოვნების თეორიაში ყველაზე საინტერესოდ გამოხატა ნიკოლო ბუალომ, რომლის დებულებაშიც გატარებულია მკაცრი მოთხოვნა, — პოეტმა შეისწავლოს სასახლე და ქალაქი. ეს იყო, მისი აზრით, ხელოვნების თემატიკური საგანი.

მიუხედავად იმისა, რომ დეკარტეს არ შეუქმნია სპეციალური ესთეტიკური თეორია, მის წერილებში მოცემულია ცდა კლასიციზმისათვის ფილოსოფიურ-თეორიული საფუძვლების შესაქმნელად. ეს საფუძველი კი არის სისწორე, სისუფთავე, გარკვეულობა. დეკარტეს

ნაწრომის — „მსჯელობა მეთოდის შესახებ“ — დებულებები მხატვრულ სახეებშია მოცემული კორნელის, რასინის, მოლიერის და ვოლტერის შემოქმედებაში. გონება ხდება მხატვრული შემოქმედების საფუძველი. ყურადღების ცენტრშია ამაღლებული, სახელმწიფო სამსახურში მდგარი ადამიანის „მე“, რადგან იგია გონების მფლობელი.

დეკარტეს შეხედულებები ხელოვნების თეორიაში გამოვლინდა ბუალოს ტრაქტატშიც — „პოეტური ხელოვნება“. ბუალო თავს თვლიდა პორაციუსისა და იუვენალისის შემცვლელად. ამავე დროს, იგი ავითარებდა ფრანგული რაციონალიზმის იდეებს დეკარტეს ფილოსოფიის ნიშნით. მისი „პოეტური ხელოვნება“, ერთის მხრივ, ამ იდეების, და, მორეს მხრივ, პორაციუსის „პოეტიკისა“ და არისტოტელეს კათარზისის თეორიის სინთეზს წარმოადგენს.

გონების ავტორიტეტი, რომაული ანტიკურობის რენესანსი, ბუნების „ნამდვილად“ გამოცხადების პრინციპი იყო, ის სამი ფორმულა, რომელიც ბუალომ თავისი დროის საფრანგეთის არისტოკრატიულ წრეებში გავრცელებული პრეციოზული ლიტერატურის წინააღმდეგ მიმართა, თუმცა გონების ავტორიტეტის პრინციპი ლიტერატურაში ბუალომდე ჯერ კიდევ მალერბომ გამოიყენა. კლასიციზმის ახალი თაობა (კორნელი, რასინი, მოლიერი) ბუალოს მეთაურობით ებრძოდა კლასიციზმის ფალსიფიკატორებს (რონსარის სკოლა), თავადაზნაურულ მანჭიაობას და პედანტების ცრუ შეხედულებებს. მათზე გამარჯვების შედეგი იყო სწორედ ანტიკური კლასიციზმის რენესანსი, ახალი მხატვრული იდეებით და ფორმებით, რამაც ხელი შეუწყო ფრანგული ენისა და ლიტერატურის განვითარებას.

კლასიციზმის თეორეტიკოსების წარმოდგენაში ბუნებამ უნდა განიცადოს განწმენდა, შესწორება-ამორჩევის კანონის მიხედვით. ბუნებიდან ამორჩეული უნდა იქნეს ის მოვლენები, რომლებიც შეესაბამება მხატვრულ მოთხოვნილებებს. ბუალოს ეჭვი არ ეპარება იმაში, რომ არსებობს აბსოლუტური სილამაზე. აუცილებელია პოეტმა მიბაძოს ბუნებას და მისი ნაწარმოების მხატვრულობა განპირობებული უნდა იყოს იმით, თუ რამდენადაა იქ ჭეშმარიტება გამოხატული. თუმცა ბუალოს კლასიციზტური თეორია არ უნდა გავიგოთ, როგორც რეალისტური თეორია. ძირითადად ეს არის სილამაზის აღქმა ჭეშმარიტის შემეცნების გზით. ბუალოსათვის ნამდვილი არის ის, რაც

ბუნებრივია: „არაფერია მშვენიერი ბუნების გარეშე“, რადგან ბუნება მშვენიერია, მაშასადამე, ბუნებაც ნამდვილია.

ყოველი ჭეშმარიტი ბუნებრივია, ამიტომ საჭიროა მისი მიბაძვა. აქ რეალიზმი ვითარდება ნატურალიზმის ხაზებში. ბუალო იზიარებს არისტოტელეს აზრს ბუნების სწორად ასახვის შესახებ. ანტიკურობა, ბუალოს გაგებით, თვითონ ბუნებაა. ბერძენი გმირები დიადნი არიან, რადგან ისინი ნამდვილნი არიან. ამით ბუალო ამტკიცებს როგორც რომაულ-ანტიკური, ისე ფრანგული კლასიციზმის მხატვრული ნაწარმოების ბუნებასთან სიახლოვეს.

ბუალო არ არის რეალისტი, რადგან რეალიზმი არ ნიშნავს მართოდ ბუნებისადმი მიბაძვას და განცდების დამაჯერებლად გადმოცემას. რეალიზმი ნიშნავს სინამდვილის ტიპიურ განზოგადებას. ბუალო ცდილობს მოგვცეს სინამდვილე თავისთავად აღებული, რომელიც უნდა გახდეს ჩვენთვის ნამდვილი.

ბუალო ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია, როგორც ფრანგული კლასიციზმის კანონმდებელი და ანტიკური იდეალების აღორძინებისათვის მზრუნველი.

ბუალოს „პოეტურ ხელოვნებას“ საფუძვლად უდევს არისტოტელესა და პორაციუსის შეხედულებები პოეტური ხელოვნების შესახებ. თავის მხრივ, პორაციუსის „პოეტიკამაც“ განიცადა არისტოტელეს გავლენა, მაგრამ ეს გავლენა შეეხო მხოლოდ ხელოვნების ინტეგრაციას და არა ხელოვნების კლასიფიკაციას, ანუ იგი ხელოვნების დარგებს შორის მსგავსებას უფრო ეძებს, ვიდრე განსხვავებას.

არისტოტელეს „პოეტიკის“ შინაარსი მოკლედ ასე შეიძლება იქნეს წარმოდგენილი: ხელოვნება არ არის ფილოსოფიის ანტაგონისტი, პირიქით, თავისი ბუნებით ხელოვნება ენათესავება ფილოსოფიას, ვინაიდან იგი არც ცნებებს აბნელებს და არც ზნეობას რყვინს. ხელოვნების ამგვარ გაგებას ორი მყარი საყრდენი აქვს — „მიმეზისის“ („ბაძვის“) და „კათარზისის“ („განწმენდის“) ცნებები. ეს ორი ცნება შეადგენს „პოეტიკის“ დედაბოძს. „ბაძვის“ ცნება გამოყენებული ჰქონდა უკვე პლატონს, როგორც ხელოვნების არსებითი ნიშანი. მაგრამ არისტოტელემ გადაამუშავა „ბაძვის“ თეორია და აღმოაჩინა, რომ „ბაძვა“, როგორც შემოქმედებითი პროცესი, არის „ტიპიზაცია“. რაც შეეხება „განწმენდის“ ცნებას, პლატონი ხმარობდა ტერმინს — „კათარზისი“, ეთიკური მნიშვნელობით.

არისტოტელემ ამ ცნებას ესთეტიკური მნიშვნელობა მისცა და დაუკავშირა „ბაძვის“ ცნებას, რათა ეჩვენებინა, რომ „კათარზისი“, რომელიც ხორციელდება ხელოვნებაში, ხელოვნების შინაგანი ბუნების შედეგია, რომელიც მქლავნდება „ბაძვაში“ და როგორც „ბაძვა“, ისე „კათარზისი“ მოწმობს ხელოვნების ნათესაობას ფილოსოფიასთან.

არისტოტელეს მეტაფიზიკაზე შენდება მისი მოძღვრება ხელოვნებაზე, კერძოდ, ტრაგედიაზე. ბერძნული ტრაგედიის ანალიზით, არისტოტელე არკვევს, თუ რა არის ხელოვნება და როგორია საზოგადოდ მისი ბუნება.

ჰორაციუსის „პოეტური ხელოვნება“ თავის ხასიათით არსებითად განსხვავდება არისტოტელეს „პოეტიკისაგან“.

არისტოტელეს თხზულება ფილოსოფიურ-თეორიული გამოკვლევაა, ჰორაციუსის ნაწარმოები კი, ღრმა ფილოსოფიურ საფუძველს არ ეყრდნობა. მას უფრო მეტად პრაქტიკული დანიშნულება აქვს და ამიტომ იგი ნორმატიულ ტრაქტატს წარმოადგენს. ჰორაციუსი რომაული ანტიკურობის პოზიციიდან იძლევა პოეტურ ხელოვნებასთან დაკავშირებულ ნორმატიული ხასიათის წესებს და ლიტერატურულ პროგრამას. ტრაქტატში თემატიკა შემდეგანაირადაა განლაგებული: პოეზია საერთოდ, პოეტური თხზულება, პოეტი-შემოქმედი. ძირითადი თეორიული საკითხები, რომელთაც ჰორაციუსი თავის ტრაქტატში აყენებს, შემდეგია: როგორი უნდა იყოს პოეტური თხზულება, რით უნდა იყოს აღჭურვილი პოეტი და რა მოეთხოვება მას, რა ღოზით შეიძლება წინამორბედთა ნაღვაწის გამოყენება.

არისტოტელეს „პოეტიკაში“ მოცემული აქვს პოეზიის სამ სახეობად განაწილება: „შესაძლებელია ერთი და იგივე აისახოს ერთი და იმავე საშუალებით, მაგრამ სხვა ხერხით: ხან მოთხრობის ხერხით, როდესაც ან სხვის შესახებ გვიამბობენ, ან თავის შესახებ ლაპარაკობენ და არა სხვის შესახებ, ხან კი იმ ხერხით, როდესაც ყველა ასახული გმირი გამოდის მოქმედად და ენერგიის გამომჟღავნებლად“ (არისტოტელე, „პოეტიკა“, 1987, გვ. 144—145). პოეზიის პირველი ნაწილია ის, სადაც ავტორი მოგვითხრობს მისგან ობიექტურად მომხდარ შემთხვევაზე, მეორე ნაწილში ავტორი ლაპარაკობს თავისი თავის შესახებ, მესამე ნაწილში კი ავტორი მოგვითხრობს არა თვითონ, არამედ გმირს ამოქმედებს ჩვენს წინაშე. პოეზიის უკანასკნელი

ნაწილი ემთხვევა იმას, რასაც დღეს ღრამას ვუწოდებთ, ხოლო პირველი ორი ნაწილი — ეპოსა და ლირიკას.

არისტოტელესთვის მეტრი სხვა არაფერია, თუ არა რიტმის განსაკუთრებული სახე. დროთა ვითარებაში იმპროვიზაციიდან წარმოიშვა ნამდვილი პოეზია. ასეთივე გზა განვლო ტრაგედია. ტრაგედის საყოველთაო აღიარება აიძულეს ეპიკურ პოეზიას კვალდაკვალ მისდინოს მას, როგორც სერიოზულ მიბაძვას. ეპიკური პოეზია, ტრაგედიისაგან განსხვავებით, არ არის განსაზღვრული. „ტრაგედია“ ცდილობს, რამდენადაც შეიძლება, მზის ერთი შემოტრიალების ფარგლებში ჩაეტიოს ან რაც შეიძლება ნაკლები რაოდენობით გადააცილოს ამ ზღვარს, ეპოპეა კი განუსაზღვრელია დროის მხრივ“ (არისტოტელე, „პოეტიკა“, 1987, გვ. 152), აქ მოცემულია დროის ერთიანობის იმ პრინციპის ჩანასახი, რომელიც წამოაყენა ფრანგულმა კლასიციზმმა. მაგრამ ადგილის ერთიანობა, რომელიც XVII—XVIII საუკუნეების ღრამის პრინციპად ითვლებოდა, არისტოტელეს სრულიად არა აქვს ნაგულისხმევი. კლასიციზტური დრამატურგის სამი ერთიანობიდან — დროის, ადგილის და მოქმედებისა — არისტოტელეს გათვალისწინებული აქვს მხოლოდ მოქმედების ერთიანობა.

არისტოტელეს აზრით, ტრაგედია არის მნიშვნელოვანი და დასრულებული მოქმედების მიბაძვა, რომელსაც აქვს განსაზღვრული მოცულობა. მიბაძვა ხორციელდება მოქმედებაში, ამიტომ ტრაგედის აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენს დეკორატიული მორთულობა (რომელიც ყველაზე ნაკლებ შეადგენს პოეზიის საგანს), მუსიკალური კომპოზიცია და სიტყვიერი გამოხატულება. მოქმედების მიბაძვას არისტოტელე ფაბულას უწოდებს, რომლის ქვეშ იგი გულისხმობს ფაქტების თავმოყრას ხასიათებით და აზრებით. ფაბულის გახსნა აუცილებლად ფაბულიდან უნდა გამომდინარეობდეს და „მანქანის საშუალებით არ უნდა ხდებოდეს“, ანუ არისტოტელე გამოირიცხავს ფაბულის გახსნაში ღმერთის ჩარევას. არისტოტელესაგან განსხვავებით. პორაციუსი მოითხოვდა, რომ ღმერთმა არ ჩარეულიყო მოქმედებაში, მაგრამ კვანძის გახსნისას შეიძლებოდა მისი ღირსების მოშველიება.

პორაციუსი ვერ იძლევა ტრაგედიის ისეთ ანალიზს, როგორსაც არისტოტელე გვთავაზობს. იგი არც „კათარზისის“ საკითხს ეხება, მაგრამ აყალიბებს ღრამის ნორმატიულ პოეტიკას. მისი აზრით, დრამატულ თხზულებაში მტკიცედ უნდა იყოს დაცული მოქმედებათა და

მოქმედ პირთა რაოდენობა, ასევე უნდა განისაზღვროს გუნდის როლი, — „თუ დრამატულ თხზულებას მიზნად დაუსახავს მაცურებელი ჰყავდეს, იგი ხუთ მოქმედებაზე არც მეტი და არც ნაკლები არ უნდა იყოს. მოსაუბრე პირი ოთხი არ უნდა იყოს. მეოთხე მოქმედ პირს გუნდი უნდა შეენაცვლოს და მისი წილი ადგილი მან დაიკავოს“ (ჰორაციუსი, პოეტური ხელოვნებისათვის“, 1981, გვ. 21). განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ტრაგედიის და კომედიის საშუალო ენარს, — სატირულ დრამას. დრამის უმთავრეს საზომად ჰორაციუსი თვლის იამბურ ტრიმეტრიას, რომელსაც არისტოტელე კომედიის საზომად მიიჩნევდა.

არისტოტელესა და ჰორაციუსის „პოეტიკების“ დებულებების საფუძველზე ბუალო განიხილავს ეპიკურ პოეზიას და კომედიას თავის „პოეტური ხელოვნების“ მესამე სიმღერაში, რომელშიც კლასიციზმის მთელი დოქტრინაა წარმოდგენილი.

ბუალოს ტრაგედიის ჩონჩხად სამი პრინციპის ერთიანობა მიაჩნია. დროისა და ადგილის ერთიანობა დამოკიდებულია მოქმედების ერთიანობაზე. ტრაგედია უნდა აღვიძებდეს მაცურებელში ტკბილ საშიშროებას და მშვენიერ შებრალებას. არისტოტელე ამბობს, რომ ტრაგედია შიშისა და თანაგრძნობის მეოხებით ასუფთავებს ამავე გვარის განცდებს. იმისათვის რომ, „ამაქვითინოთ, თვითონ უნდა სტიროდეთ“. ბუალო მოითხოვს პიესაში შინაარსობრივ წესრიგს. — ე. ი. პიესის სიმეტრიულობას და ჰარმონიას, როდესაც ამბობს: „სცენა მოითხოვს გონივრულ სიზუსტეს. წესრიგი ზედმიწევნით უნდა იყოს დაცული“. (ნიკოლა ბუალო, „პოეტური ხელოვნება“, 1998 წ., გვ. 63).

ბუალო სწორად განსაზღვრავს კლასიკურ დრამას. იგი სასტიკად აფრთხილებს ფრანგ ავტორებს, ანტიკური სიუჟეტებისა და გმირების დახატვისას არ მისცენ მათ ფრანგული სული და ფორმა. აქილევსს, აგამემნონს და ენეის უნდა შერჩეთ ის სული და ხასიათი, როგორც ანტიკურ სინამდვილეში ჰქონდათ. მაგრამ ეს პირობა არაა საკმარისი დრამატურგიისათვის, აქ საჭიროა განცდების ოსტატურად გადმოცემა. არაა საჭირო ტკივილი გაზვიადებული სიტყვებით გადმოიცეს. სცენაზე არაა საკმარისი გონების ბატონობა, საჭიროა ფსიქიკური განცდების ზუსტად და დამაჯერებლად გადმოცემა. აუცილებელია მუსიკა მოსდევდეს განცდებს და მოქმედების სვლას.

ეს დებულებები საფუძვლად დაედო არა მარტო XVII საუკუნის დრამას, არამედ იგი უფრო გვიან გამოიყენეს რომანტიკოსებმაც.

ეპიკური პოეზიის განხილვისას ბუალო იძლევა ანტიკური კლასიკოსების ქება-დიდებას. მას მითი ეპოპეის უდიდეს განძად მიაჩნია. აღიარებს რა ანტიკურ მითებს ნაწარმოების ღირსებად, ბუალო ასწავლის ეპიკოსებს, ამბის მოყოლაში იყენენ სიტყვაძუნწნი, მაგრამ უხვნი და მდიდარნი — აღწერაში. მწერალი ჯერ ცოტას უნდა დაგვიპირდეს, რომ ბევრი მოგვეცესო. იგივეს ამბობს ჰორაციუსიც თავის „პოეტიკაში“.

კომედიის წარმოშობა-განვითარების მოკლე განხილვის შემდეგ, ბუალო კვლავ მიმართავს პოეტებს რჩევით: კომედიის ტიპი უნდა იყოს განზოგადებული. მწერალმა ძუნწის ან პათიონის ტიპი რომ მოგვეცეს, ამისთვის საჭიროა ის ჩასწვდეს ადამიანის გულის საიდუმლოს. სწორედ ამიტომ წარმოადგენს მისთვის აუცილებელ საჭიროებას სასახლისა და ქალაქის შესწავლა. კომედიის ფაბულა უნდა იყოს სახუმარო, მაგრამ ხუმრობა უნდა იყოს კეთილშობილი, „რათა მისი კვანძები იხსნებოდეს ადვილად“. ყოველი სიტყვა უნდა იყოს ენამახვილობით შემკობილი. კომედიაში არ შეიძლება ტრაგიკული ელემენტების შეტანა, „კომედია ვერ ითმენს ამოხვრას და ცრემლებს“. (ნიკოლა ბუალო, „პოეტური ხელოვნება“, 998 წ., გვ. 73).

ბუალო, მართალია, ავითარებს რაციონალიზმის იდეას, აღიარებს გონების კულტს, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს ბუნებრივ პოეტურ ნიჭს, ურომლისოდაც მას ჭეშმარიტი პოეზია ვერ წარმოუდგენია. ეს აზრი ჯერ კიდევ არისტოტელეს აქვს გამოთქმული თავის „პოეტიკაში“: „პოეტური შემოქმედება არის ან ბუნებისაგან კარგად დაჯილდოებული კაცის საქმე, ან გადარეულის, ხოლო ამათგან პირველთ აქვთ უნარი სხვადასხვა ფორმა მიიღონ, ხოლო მეორენი ექსტატიკოსები არიან“ (არისტოტელე, „პოეტიკა“, 1987 წ., გვ. 180—181). შემდეგ კი ჰორაციუსი ბუნებრივი ნიჭის, ინგენიუმის და ხელოვნების განხილვისას მიდის დასკვნამდე, რომ არც წვრთნა არ ეყოფა პოეტს, თუ არ უშველა ბუნებამ. ჰორაციუსის გაველენით, რომელიც პოეტისთვის აუცილებელ საჭიროებად თვლის ფილოსოფიის ცოდნას, ბუალო აყენებს მოთხოვნას, რომ პოეტმა წერის დაწყებამდე აზროვნება უნდა ისწავლოს.

ბუალო პოეზიაში არჩევს ნიჭიერების სამ ხარისხს. მისი აზრით, არსებობს სუსტი, საშუალო და კარგი პოეტი. თუ პოეტს ნიჭი ხელს არ უწყობს და კარგ ლექსებს ვერ წერს, უმჯობესია, თავი დაანებოს პოეტობას. ბუალოსათვის არ არსებობს საზღვარი სუსტ და საშუალო პოეტს შორის. საშუალო პოეტი მისთვის მიუღებელია. აქ ბუალო სრულიად იზიარებს ჰორაციუსის აზრს, როდესაც ამბობს: „პოეტებს საშუალო დონეზე ყოფნის უფლებას არც ღმერთები აძლევენ, არც ჩვეულებრივი ადამიანები და არც წიგნით მოვაჭრენი“ (ჰორაციუსი, „პოეტური ხელოვნებისათვის“, 1981 წ., გვ. 26-27).

ბუალოს „პოეტური ხელოვნების“ მეოთხე სიმღერა, რომელშიც განხილულია პოეტური ნიჭის რაობა და კლასიფიკაცია, განსაკუთრებით განიცდის ჰორაციუსის გავლენას. საერთოდ, შეიძლება ითქვას, რომ ბუალოს ეს ტრაქტატი მთლიანად ჰორაციუსის გავლენით არის დაწერილი, მაგრამ ნაწარმოების ამ ნაწილში ბუალო თითქმის სიტყვასიტყვით იმეორებს ჰორაციუსის აზრს. ჰორაზიუსის მსგავსად, ბუალოც მოითხოვს, რომ პოეტმა ნაწარმოები აუცილებლად წააკითხოს მცოდნე პირს და კრიტიკაც მიიღოს. ჭეშმარიტი პოეზიის ამოცანაა, ერთდროულად იყოს გასართობიც და სასარგებლოც. იგივეს ამბობს ჰორაციუსი: „საერთო მოწონება იმან დაიმსახურა, ვინც სასარგებლო საამოს შეურია“. სუსტი და საშუალო პოეტი არ შეიძლება იყოს ჭეშმარიტი პოეტი, რადგან მის შემოქმედებას აკლია ბუნებრიობა. პოეტმა ლექსის წერა არ უნდა გაიხადოს ცხოვრების წყაროდ.

ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“ არაა მარტოოდენ კლასიციისტური პოეზიის თეორია. მასში მოცემულია ნორმატიული ესთეტიკის ის ძირითადი ელემენტები, რომლებიც საზოგადოდ პოეზიის სახელმძღვანელო დებულებას წარმოადგენენ, ასეთია: ლექსის სიფაქიზე, ფრაზის ჩამოქნილობა და სიზუსტე, რითმის ჰარმონიულობა, შინაარსისა და ფორმის შესაბამისობა, დრამაში ფაბულის წესიერი და ზომიერი განვითარება. ბუალოს ტრაქტატი არა მარტოოდენ პოეზიის თეორიაა, არამედ ის თავადაა პოეტური ნაწარმოები.

ამრიგად, არისტოტელეს (ძვ. წ. IV ს.), ჰორაციუსის (ძვ. წ. I ს.) დაბოლოს, XVII ს. ნაწარმოებების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ამ თეორიულ ტრაქტატებს მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესის თა-

ვისებურებათა შესახებ, შემთხვევით არ ეწოდათ სახელი „პოეტიკა“. მათ შორის შეინიშნება ის სააზროვნო მემკვიდრეობითი ხაზი, რომელსაც საუკუნეების დაშორიშორება ვერ არღვევს. ხელოვნების, როგორც აზრისა და გრძნობის ერთიანობის შედეგის, მთელი არისტოტელესეული გააზრება მემკვიდრეობით გადადის ჰორაციუსის შეხედულებებში, იქედან კი, ბუალოს ნააზრევში.

იური ლოტმანი

კინოს სემიოტიკა და კინოაქტიურობის პრობლემა

(გამომცემლობა „ვესტი რაამატი“, ტალინი, 1973 წ.)

შესავალი

„დიადი მუნჯი“ — ასე უწოდა ლევ ტოლსტოიმ მის თანამედროვე უხმო კინემატოგრაფს, რომლის პირველ ნაბიჯებს ის დიდი გულსყურით აღევენებდა თვალს. კინოხელოვნების ტექნიკური სრულყოფის პირობები ისე ყალიბდებოდა, რომ ხმოვანი კინოს სტადიას წინ ხანგრძლივი უხმო, „მუნჯი“ განვითარების პერიოდი უსწრებდა. თუმცა, დიდი შეცდომაა ვიფიქროთ, რომ კინო ამეტყველდა, საკუთარი ენა გახმოვანებით მოიპოვა მხოლოდ. ხმა და ენა იგივეობრივი არ არის. ადამიანური კულტურა ვეესაუბრება, ანუ ინფორმაციას განსხვავებული ენებით გადმოგვცემს. ზოგიერთ მათგანს მხოლოდ ბგერითი ფორმა აქვს. ამგვარია, მაგალითად, აფრიკაში გავრცელებული „ტამტამების ენა“ — დოლებზე მოწესრიგებული დარტყმების სისტემა, რომლის საშუალებითაც აფრიკელი ხალხები რთულ და მრავალფეროვან ინფორმაციას გადასცემენ. სხვანი კი მხოლოდ მხედველობითნი არიან. მაგალითად, ქუჩის სიგნალიზაციის (შუქნიშნები) სისტემა, რომელიც თანამედროვე, დიდი ქალაქის ცივილიზაციის პირობებში ისეთი პასუხსაგები მიზნისთვისაა განკუთვნილი, როგორც მძღოლებისა და ფეხითმოსიარულეთათვის ქუჩაში სწორი ქცევების მოწესრიგებისათვის საჭირო ინფორმაციით მომარაგებაა. დაბოლოს, არის ენები, რომელთაც ორივე ფორმა აქვს. ასეთი ბუნებრივი ენებია (სემიოტიკაში ბუნებრივი ენის ცნება, სიტყვა „ენის“ ჩვეულებრივ მოხმარებას შეესატყვისება; ბუნებრივი ენის მაგალითებია — ესტონური, რუსული, ფრანგული და ა. შ.). მათ, წესისამებრ, როგორც ხმოვანი, ისე მხედველობითი (გრაფიკული) ფორმა აქვთ. წიგნებისა

და გაზეთების კითხვისას, ყოველგვარი ბეგრების დახმარების გარეშე, ინფორმაციას დაწერილი ტექსტიდან ვიღებთ. ბოლოს და ბოლოს, მუნჯებიც საუბრობენ და ინფორმაციას ექსტრების ენით ცვლიან.

„მუნჯი“ და „ენის არმქონე“ სრულიადაც არ არის იდენტური ცნებები. უნებურად იბადება კითხვა: როგორც „მუნჯ“, ისე ხმოდან კინოს აქვს თუ არა საკუთარი ენა? ამ კითხვაზე საპასუხოდ თავდაპირველად უნდა შევთანხმდეთ, თუ ენას შემდგომში რას ვუწოდებთ.

ენა მოწესრიგებული კომუნიკაციური (ინფორმაციის გადაცემას რომ ემსახურება) ნიშნური სისტემაა. ენის, როგორც კომუნიკაციური სისტემის განსაზღვრებიდან, მისი სოციალური ფუნქციის დახასიათება გამომდინარეობს: ენა, კოლექტივში, რომელიც მას მოიხმარს, ინფორმაციის გაცვლას, შენახვასა და დაგროვებას უზრუნველყოფს. ენას, როგორც სემიოტიკურ სისტემას, მის ნიშნურ ხასიათზე მითითება განსაზღვრავს. თავისი კომუნიკაციური ფუნქციის განსახორციელებლად ენა ნიშანთა სისტემას უნდა ფლობდეს. ნიშანი საგნების, მოქონების, ცნებების მატერიალურად გამოხატული შეცვლაა კოლექტივში ინფორმაციის გაცვლის პროცესში. შესაბამისად, ჩანაცვლების ფუნქციის რეალიზების უნარი ნიშნის ძირითადი ფუნქციაა. სიტყვა ნივთს, საგანს, ცნებას ცვლის, ფული — ღირებულებას, საზოგადოებრივად აუცილებელ შრომას ანაცვლებს, რუკა — ადგილმდებარეობას, სამხედრო განმასხვავებელი ნიშნები — სამხედრო წოდებას. ყველა მათგანი ნიშანია. ადამიანი ორგვარი საგნების გარემოცვაში ცხოვრობს: ერთნი უშუალოდ გამოიყენებიან, არაფერს ცვლიან და არაფრით იცვლებიან. ჰაერი, რომლითაც ადამიანი სუნთქავს, პური, რომლითაც იკვებება, სიცოცხლე, სიყვარული, ჯანმრთელობა შეცვლას არ ექვემდებარება*. ამასთანავე, ადამიანი იმ ნივთებითაცაა გარემოცული, რომელთა ღირებულება არა მათ

* სინამდვილეში ეს საკითხი გაცილებით რთულია: საზოგადოებაში, რომლის კულტურა მიზანმიმართულია გამლიერებელი სემიოტიზაციისაკენ. ნებისმიერი ადამიანის ყველაზე ბუნებრივი მოთხოვნილება, შესაძლოა დაიტვირთოს მეორადი, ნიშნური ღირებულებით. მაგალითად, რომანტიზმის სისტემაში, როგორც ჯერ კიდევ ჩერნიშევსკი აღნიშნავდა, ავადმყოფობა და მისი ნიშნები: მიზნედილობა, სიფერმკრთალე დადებითად ფასდება ოდა, ვინაიდან განწირულობის, რომანტიკული გამორჩეულობის, მიწიერზე ამაღლების ნიშნად გვევლინებიან.

უშუალო საგნობრივ თვისებებში, არამედ მათ სოციალურ არსშია. გოგოლის მოთხრობაში „შემიღლის წერილები“, ძალი თავის მეგობარს წერილში მოუთხრობს, თუ როგორ მიიღო მისმა პატრონმა ორდენი: „...ძალიან უცნაური ადამიანია. ის მეტწილად ჩუმადაა. ძალზე იშვიათად საუბრობს; მაგრამ ერთი კვირის უკან თავს განუწყვეტლივ ესაუბრებოდა: მივიღებ თუ, არ მივიღებ? აიღებს ერთ ხელში ქაღალდს, მეორეს ცარიელს მომუჭავს და ამბობს: მივიღებ თუ არ მივიღებ? ერთხელ კითხვით მეც მომმართა: „როგორ ფიქრობ მეჯი, მივიღებ თუ, არ მივიღებ?“ მე ვერც მაშინ გავიგე ვერაფერი, დავყნოსე მის ჩექმას და ვუტიე“. აი, გენერალმა მიიღო ორდენი: „სადილის შემდეგ ყელთან ამიყვანა და მეუბნება: „შეხედე მეჯი, აბა რა არის ეს?“ რაღაც ბაბთი დაეინახე, დავყნოსე, მაგრამ ვერაფერი საინტერესო არომატი ვერ აღმოვაჩინე; ბოლოს ჩუმად ავლოკე; მარილიანია ცოტათი“, ძაღლისთვის ორდენის ღირებულება მისი უშუალო თვისებებით, გემოთი და სუნით განისაზღვრება და პატრონის სიხარული ვერ გაუგია; გოგოლის ჩინოვნიკისთვის კი, ორდენი მისი მფლობელის გარკვეული სოციალური ღირებულების მატარებლობის ნიშანია. გოგოლის გმირები იმ გარემოში ცხოვრობენ, სადაც ადამიანებს, უბრალო, ბუნებრივი მიდრეკილებები, სოციალური ნიშნები ავიწროვებთ, შთანთქავთ. კომედია „მესამე ხარისხის ვლადიმირი“, რომელზეც გოგოლი მუშაობდა, გმირის გაგიყებით უნდა დასრულებულიყო, რომელმაც წარმოიდგინა, რომ ორდენად იქცა. კომუნიკაციის გასამარტივებლად, ნივთების შესაცვლელად შექმნილმა ნიშნებმა ადამიანები შეავიწროვა. ადამიანური ურთიერთობების გაუცხოება, ნიშნური კავშირებით მათი შეცვლა ფულის საზოგადოებაში პირველად კ. მარქსმა გააანალიზა. ვინაიდან ნიშანი ყოველთვის რაღაცის შეცვლაა, თითოეულ მათგანს ობიექტისადმი, რომელსაც ის ცვლის, კონსტანტური დამოკიდებულება აქვს. ამ დამოკიდებულებას ნიშნის სემანტიკა ეწოდება. სემანტიკური დამოკიდებულება ნიშნის შინაარსს განსაზღვრავს. ვინაიდან ყველა ნიშანს აუცილებელი მატერიალური გამოსატყულება აქვს, გამოსატყვის შინაარსისადმი ორმაგი დამოკიდებულება ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებლად იქცევა როგორც ცალკეულ ნიშნებზე, ისე მთელ ნიშანთა სისტემაზე მსჯელობისათვის.

ენა ცალკეულ ნიშანთა მექანიკურ ნაკრებს არ წარმოადგენს: ყოველი ენის შინაარსი და გამოსატყულება, სტრუქტურულ ურთიერთობათა ორგანიზებული სისტემაა. გამოთქმულ „ა“-სა და გრაფიკულ

„ა“-ს ჩვენ უყოყმანოდ ვუთანაბრებთ ერთმანეთს არა რაღაც მისტიური მსგავსების გამო, არამედ იმიტომ, რომ მოცემული ენის ზოგად ფონემათა სისტემაში ერთის ადგილი, ამავე ენის გრაფომების სისტემაში, მეორის ადგილის ადეკვატურია. წარმოვიდგინოთ შუქნიშანი ერთი უმნიშვნელო გაუმართაობით: წითელი და ყვითელი სიგნალები ნორმალურად ფუნქციონირებს, ხოლო მწვანე მინაჩამტვრეულია და მხოლოდ უბრალო თეთრი ნათურა ანთია. მიუხედავად ცნობილი სიძნელეებისა, რომელიც მძლოლს შუქნიშნისაგან შეექმნება, მაინც შესაძლებელია მისი მეშვეობით სიგნალის გადაცემა, ვინაიდან ნიშნის „მწვანე“ გამოხატულება არსებობს არა როგორც ცალკეული ნიშანი, არამედ — სისტემის ნაწილი, რომელიც „არა წითელს“ და „არა ყვითელს“ აღნიშნავს. სამწვერიან სისტემაში ადგილის კონსტანტურობა და წითელი და ყვითელი სიგნალების არსებობა, თეთრისა და მწვანის იდენტიფიცირებას, როგორც ერთი შინაარსის განსხვავებულ განოხატულებას, იოლად შეგვაძლებინებს. ამ შუქნიშანთან ხელმეორედ შეხვედრისას მძლოლმა განსხვავება თეთრსა და მწვანეს შორის შესაძლოა ვერც შეამჩნიოს, ისევე როგორც სხვადასხვა შუქნიშნის ფერთა ტონებში სხვაობას ვერ ამჩნევს. ენის მოწესრიგებულობის ერთერთი ძირითადი დამახასიათებელია ის, რომ ნიშნები ცალკეულ, გათიშულ მოვლენებს არ წარმოადგენს.

ენა გარდა სემანტიკურისა, სინტაქსურ მოწესრიგებულობასაც გულისხმობს. მას მოცემული ენის ნორმების შესაბამისი, ცალკეულ ნიშანთა თანამიმდევრული შეერთება, წინადადებები მიეკუთვნება.

ენის ცნების ასეთი საკმაოდ ფართო გაგება, ადამიანურ საზოგადოებაში ფუნქციონირებადი კომუნიკაციური სისტემების მთელ წრეს მოიცავს. კითხვა, აქვს თუ არა კინოს თავისი ენა, ამგვარად დაისმება: „არის თუ არა კინო კომუნიკაციური სისტემა?“. მგონი ამაში ეჭვი არავის ეპარება. რეჟისორი, კინომსახიობები, სცენარის ავტორები, ფილმის ყველა შემქმნელი, თავისი ნაწარმოებებით ცდილობენ რაღაც გვითხრან. მათი შექმნილი ლენტა — ეს თითქოს წერილი, გზავნილია მაყურებლისადმი, ხოლო წერილის გასაგებად, მისი ენის ცოდნაა საჭირო.

ენის ბუნების განსხვავებულ ასპექტებს შემდგომში იმ ზომით შევხებით, რაც კინოს მხატვრული არსის ააგებისათვის იქნება აუცილებე-

ლი. ახლა, ერთზე შევიჩერდებით მხოლოდ: ენა უნდა ვისწავლოთ. ენის დაუფლება, მათ შორის, მშობლიურისაც, ყოველთვის შესწავლის შედეგია. დღეს ხელოვნებათაგან ყველაზე მასობრივის, კინემატოგრაფის, მილიონობით მაყურებელს, ვინ, სად და როდის შესწავლის მისი ენის გაგებას? შეიძლება თქვან კიდევ, რა საჭიროა საერთოდ შესწავლა, როდესაც კინო ისედაც გასაგებია? ყველა, ვინც რამდენიმე უცხო ენას დაუფლებია და ენის სწავლების მეთოდოლოგიითაა დაკავებული, იცის, სრულიად უცნობი, მთლიანად „უცხო“ ენის შესწავლა გარკვეული აზრით ნაკლებად რთულია, ვიდრე მშობლიური ენისა. პირველ შემთხვევაში ტექსტი გაუგებარია, ამდენად, ლექსიკაც და გრამატიკაც შესასწავლია. მეორე შემთხვევაში მოჩვენებითი სიტყვად იქმნება, ბევრი სიტყვა ნაცნობია, ან ჰგავს ნაცნობს, გრამატიკული ფორმებიც რაღაცას გვახსენებს. სწორედ ეს მსგავსება არის შეცდომის სათავე, რომელიც შთაგვაგონებს აზრს, რომ შესასწავლი არაფერია. რუსულ და ჩეხურ ენებში არის «черствый»/cerstvy — ჩეხურად ის „ახალს“ ნიშნავს. რუსულსა და პოლონურში არის «uroda/uroda» — პოლონურად ის „ლამაზია“. კინემატოგრაფი ჩვენს აღქმულ ხილულ სამყაროს ჰგავს. კინო, როგორც ხელოვნების ევოლუციის ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორი, ამ მსგავსების ზრდაა. ეს მსგავსება კი უცხო ენის იმ სიტყვათა „ცბიერებას“ ჩამოჰგავს, მშობლიურის ხმოვანება რომ აქვს: განსხვავებული თავს იგივედ გვაჩვენებს. იქმნება გაგების მოჩვენებითობა იქ, სადაც ჭეშმარიტი გაგება არ არის. მხოლოდ კინოს ენის ჩაწედომის შემდეგ დავრწმუნდებით, რომ ის ცხოვრების გაუაზრებელი ასლი კი არაა, აქტიური კვლავქმნაა, რომელშიც მსგავსება და განსხვავება ყალიბდება ერთიანი, დაძაბული, ზოგჯერ დრამატული ცხოვრების წვდომის პროცესად.

ნიშნები ორ ჯგუფად იყოფა: პირობითად და გამომსახველობითად. პირობითია ნიშნები, რომლებშიც გამონათქვამსა და შინაარსს

* черствый — რუსულად ხმელია, გამხმარია, ხოლო урода — მახინჯი, გონჯი. საპირისპირო, ვიდრე ამ სიტყვების მნიშვნელობები ჩეხურსა და პოლონურში (მთარგმნელის შენიშვნა).

შორის კავშირი შინაგანად არ არის მოტივირებული. ჩვენ შევთანხმდით, რომ მწვანე შუქი მოძრაობის თავისუფლებას ნიშნავს, წითელი — აკრძალვას. თუმცა, შესაძლებელია სრულიად საპირისპიროზეც შევთანხმებულიყავით. ყველა ენაში ამა თუ იმ სიტყვის ფორმა ისტორიულად არის განპირობებული. მაგრამ, თუ გავემიჯნებით ენის ისტორიას და ერთსა და იმავე სიტყვას უბრალოდ სხვადასხვა ენაზე ამოვწერთ, თავად შესაძლებლობა, ასე განსხვავებული ფორმებით გამოიხატოს ერთი და იგივე შინაარსი, თვალნათლივ დაგვანახებს, რომ სიტყვის შინაარსსა და გამოსახულებას შორის აუცილებელი კავშირი არ არსებობს. სიტყვა პირობითი ნიშნის ყველაზე ტიპური და კულტურულად ღირებული შემთხვევაა.

გამომსახველობითი ანუ იკონიკური ნიშანი გულისხმობს, რომ მნიშვნელობას ერთადერთი, მისთვის ბუნებრივად დამახასიათებელი გამოვლინება გააჩნია. ყველაზე გავრცელებული შემთხვევა ნახატია. ჩვენ შეგვიძლია მივუთითოთ, რომ სლავურ ენებში ცნებების — «СТУА» (სკამი) და «СТОА» (მაგიდა) აღმნიშვნელი სიტყვები ერთმანეთში აირია: ძველრუსული «СТОА» — თანამედროვე რუსულზე უნდა გადმოითარგმნოს, როგორც „ის, რაზეც ზიან“ (შეად.: «нрестыа» — სამეფო ტახტი), პოლონური „stol“ (გამოითქმის „stul“) რუსულად ითარგმნება „СТОА“ (შეად.: ესტონური „tool“); მაგრამ, შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ მაგიდის ნახატი, რომელზეც ვიტყვოდით, რომ მოცემულ შემთხვევაში ის სკამს გამოხატავს და მათ, ვინც მას განიხილავს, მსგავსად უნდა გაიგონ.

კაცობრიობის მთელ ისტორიას როგორც არ უნდა ჩავუღრმავდეთ, მასში ვიპოვიოთ ორ დამოუკიდებელ და თანაბარუფლებიან კულტურის ნიშანს: სიტყვას და ნახატს. თითოეულ მათგანს თავისი ისტორია აქვს. კულტურის განვითარებისათვის, ალბათ, საჭიროა ორივე ტიპის ნიშნური სისტემების არსებობა. მოცემული ბროშურის ჩარჩოებში ჩვენ ყველა იმ მიზეზს ვერ შევხებით, ორ საწინააღმდეგო ნიშნურ სისტემაში ინფორმაციის დამაგრების აუცილებლობას რომ განაპირობებს. მხოლოდ ამ ფაქტზე შეგვიძლია მივუთითოთ და იმ სპეციფიკურ სარგებლობასა და გარდაუვალ უხერხულობათა დახასიათებაზე გადავიდეთ, რომლებიც თითოეული ამ ტიპის ნიშნების კომუნიკაციურ გამოყენებასთანაა დაკავშირებული. იკონიკური ნიშნები მეტი სიცხადით გამოირჩევა. წარმოვიდგინოთ საგზაო სიგნალი: ორთქლმავალი

და სამი ირიბი ხაზი ქვემოთ. გამოსახული ნიშანი ორი ნაწილისაგან შედგება: პირველს, ორთქლმავალს, გამომსახველობითი ხასიათი აქვს, მეორეს, სამ დახრილ ხაზს პირობითი. ნებისმიერი ადამიანი, ორთქლმავლისა და რკინიგზის ნიშნის დანახვისთანავე მიხვდება, რომ ამ მოვლენებთან დაკავშირებულ რაღაცაზე აფრთხილებენ. ამისათვის საგზაო ნიშნების სისტემის ცოდნა სრულიად არ არის საჭირო. ხოლო იმისათვის, რომ სამი ირიბი ხაზის მნიშვნელობა გავიგოთ, თუ საგზაო ნიშანთა სისტემა აღმქმელის მეხსიერებაში არ არის, აუცილებელია ცნობარში ჩავიხედოთ. მაღაზიის ფირნიშის წასაკითხად ენა უნდა ვიცოდეთ, თუმცა, შესასვლელის თავზე გამოსახული ოქროსფერი ფუნთუშა და ვიტრინაში გამოფენილი საქონელი (ამ შემთხვევაში ისინი ნიშნების როლს თამაშობენ) ყოველგვარი კოდის ცოდნის გარეშე გვამცნობს, თუ რა იყილება იქ. ამგვარად, პირობითი ნიშნებით დაფიქსირებული შეტყობინება კოდირებულივით გამოიყურება, გაგებისათვის სპეციალური შიფრის ცოდნას რომ მოითხოვს, მაშინ, როდესაც იკონიკურები „ბუნებრივად“ და „გასაგებად“ წარმოგვიდგება. შემთხვევითი არ არის, როდესაც ჩვენთვის გაუგებარ ენაზე მოსაუბრე ადამიანებთან ურთიერთობისთვის ნიშნებს, სურათებს მივმართავთ. ექსპერიმენტით დადასტურებულია, რომ იკონიკური ნიშნების აღქმა ნაკლებ დროს მოითხოვს, მიუხედავად იმისა, რომ ეს სხვაობა აბსოლუტურ სიდიდეებში უმნიშვნელოა, საკმარისია იმისთვის, გზებსა და მოწყობილობათა დილაკებზე, რომლებიც უსწრაფეს რეაქციას მოითხოვენ, როგორც შეტყობინებას, უპირატესობა მივანიჭოთ. აუცილებლად ხაზგასასმელია ისიც (ეს ჩვენ შემდგომში დავგვიჩვენებთ), რომ იკონიკური ნიშანი, როგორც „ბუნებრივი“ და გასაგები, პირობითის ანტიტეზად გამოდის. თავისთავად ისიც პირობითია. მოცულობითი, სამგანზომილებიანი ობიექტის მისი ორგანზომილებიანი გამოსახულებით შეცვლა, უკვე გარკვეულ პირობითობაზე მიუთითებს: გამოსახულსა და გამომსახველს შორის ეკვივალენტობის პირობითი წესები მყარდება, მაგალითად, პროექციის წესები. „ორთქლმავლისა და დახრილი ხაზების“ იკონიკური ნახატის გაგებისას უნდა ვიცოდეთ პირდაპირი პროექციის, პროფილური გამოსახულების წესები. გარდა ამისა, ადვილი შესამჩნევია, რომ ორთქლმავლის გამოსახულება მეტად სქემატურია და მის ყველა დეტალს კი არ ასახავს, არამედ პირობითი ნიშანია, რომელიც ორთქლმავლის ფოტოგრაფიის გვერდით ასეთად წარმოგვიდ-

გება, ხოლო ხაზებთან ერთად იკონიკურად გაიგება. ისიც დავამატოთ, რომ აქ მეტონიმური ხასიათის პირობითობაც გვაქვს: ორთქლმავლის გამოსახულების შინაარსი, საგანი ან ცნება „ორთქლმავალი“ კი არა, არამედ — „რკინიგზა“, რომელიც ნიშანზე არ გამოიხატება. ამრიგად, ასეთ მარტივ შემთხვევაშიც ვეფხავებით ფაქტს, რომ „გამომსახველობა“ ფარდობითი და არა აბსოლუტური თვისებაა. ნახატი და სიტყვა ურთიერთს გულისხმობენ და ერთმანეთის გარეშე ვერ იარსებებენ.

იკონიკური ნიშნების პირობითობის ხარისხი მაშინ გახდება გასაგები, როდესაც გაეჩინებთ, რომ მათი წაკითხვის სიადვილე, მხოლოდ ერთსა და იმავე კულტურული არეალის შიგნითაა კანონი, ხოლო მის საზღვრებს გარეთ დროსა და სივრცეში უკვე ვეღარ გაიგება. მაგალითად, ევროპული იმპრესიონისტული ფერწერა ჩინელი მკურებლისათვის არაფრის გამომსახველი ფერთა ლაქების ნაკრებია, ხოლო კულტურული წყვეტილობა არქაულ ნახატებში სკაფანდრიანი ადამიანის შეცდომით „დანახვის“ უფლებას გვაძლევს, ანდა მექსიკური რიტუალური გამოსახულება — კოსმოსური რაკეტის გრძივი ზრდილი გვეგონია. არამიწიერი ცივილიზაციის წარმომადგენლებთან პრობლემატური ურთიერთობის შემთხვევაში, ნახატები ისეთივე უსარგებლოა, როგორც სიტყვები. ურთიერთობის საწყისად, ალბათ, მათემატიკური დამოკიდებულებების გრაფიკული გამოსახულებები შეიძლება იქცეს. მიწიერი კულტურის გარეთ მყოფი არსებისათვის „გასაგებ“ ნახატსა და „გაუგებარ“ სიტყვას შორის განსხვავება, ალბათ, არ იქნება. ვინაიდან ეს სხვაობა მთლიანად მიწიერი ცივილიზაციის კუთვნილებაა. ამ ორი ტიპის ნიშნებზე საუბრის დასასრულებლად, მათ კიდევ ერთ თვისებაზე უნდა მივუთითოთ: გამომსახველობითი ნიშნები „ნაკლები ხარისხის ნიშნებად“ აღიქმება, ვიდრე სიტყვები. ამიტომ ისინი სიტყვას კიდევ ოპოზიციაში უპირისპირდებიან: „ტყუილის საშუალებად ყოფნის უნარისმქონე ტყუილის საშუალებად ყოფნის უნარის არმქონე“, ცნობილი აღმოსავლური ანდაზაა: „ასჯერ გაგონილს ერთხელ ნანახი სჯობიაო“. სიტყვა შეიძლება ჭეშმარიტიც იყოს და მცდარიც, ამ შემთხვევაში ნახატის მასთან დაპირისპირება, თანამედროვე აზროვნებაში ფოტოგრაფიისა და ნახატის საპირწონეობას ჰგავს.

გამომსახველობით და პირობით ნიშნებს შორის კიდევ ერთი არსებითი განსხვავებაა: — პირობითი ნიშნები ადვილად სინტაგმატიზირდებიან, ჯაჭვად იკრიბებიან. მათი გამოხატვის სქემის ფორმალური ხასიათი ხელსაყრელი ხდება გრამატიკული ელემენტების გამოყოფისათვის, — რომელთა ფუნქცია მოცემული ენის სისტემის გათვალისწინებით, წინადადებაში სიტყვათა სწორი შეერთების უზრუნველყოფაა. მაღაზიის ვიტრინაში გამოფენილი საგნებიდან ფრაზის აგება (ამ შემთხვევაში ყოველი საგანი თავის იკონიკური ნიშანია), მისი ელემენტებისა და საზღვრების კავშირის ბუნების განსაზღვრა, მეტად რთული ამოცანაა. და თუ საგნებს მათი აღმნიშვნელი სიტყვებით შევცვლით, ფრაზა თავისთავად აიგება. პირობითი ნიშნები მოყოლისათვის, თხრობითი ტექსტის შექმნისათვისაა მომარჯვებული, მაშინ, როდესაც იკონიკურები მხოლოდ დასახელების ფუნქციით იფარგლებიან. ნიშანდობლივია, რომ ეგვიპტურ იეროგლიფურ დამწერლობაში, რომელიც თხრობითი ტექსტის იკონიკურ საფუძველზე შექმნის მცდელობად შეიძლება მივიჩნიოთ, ძალიან მალე დატერმინანტების, — გრამატიკული მნიშვნელობების გადაცემის პირობითი ტიპის ფორმალური ნიშნების, — სისტემა შემუშავდა.

იკონიკური და პირობითი ნიშნების სამყაროები არა უბრალოდ თანაარსებობენ, არამედ, მუდმივ ურთიერთქმედებაში, უწყვეტ ურთიერთგადასვლასა და ურთიერთთუკუგდებაში იმყოფებიან. მათი ურთიერთგადასვლის პროცესი ნიშნების საშუალებით ადამიანის მიერ სამყაროს კულტურული ათვისების ერთ-ერთი არსებითი ასპექტია. ყველაზე ნათლად ეს ხელოვნებაში ვლინდება.

ნიშანთა ორი ტიპის საფუძველზე აღმოცენდება ხელოვნების ორი განსხვავებული ტიპი: სახვითი და სიტყვიერი. ეს დაყოფა ნათელია და, თითქოს ახსნასაც არ საჭიროებს. თუმცა, თუ დაეკვირდებით მხატვრულ ტექსტებს და ხელოვნების ისტორიას ჩაუფიქრდებით, ნათელი გახდება, რომ სიტყვიერი ხელოვნება, პოეზია, და მოგვიანებით, მხატვრული პროზა, პირობით ნიშანთა მასალიდან სიტყვიერი სახის აგებას ცდილობს, რომლის იკონიკური ბუნება მარტო იქიდანაც ჩანს, რომ სიტყვიერი ნიშნის გამოხატვის წმინდა ფორმალური ღონეები: ფონეტიკა, გრამატიკა და გრაფიკა კი, პოეზიაში შინაარსად იქცევა. პირობით ნიშანთა მასალიდან პოეტი ქმნის ტექსტს, რომელიც უკვე სახვით ნიშანს წარმოადგენს. იმავდროულად, საპირისპირო პროცესიც მიმდინარეობს: ნახატით, რომელიც

თავისი ნიშნური ბუნებიდან გამომდინარე, თხრობისთვის არაა შექმნილი, ადამიანი ცდილობს რაღაც მოგვიყვებს. გრაფიკისა და ფერწერის ლტოლვა თხრობისაკენ სახვით ხელოვნებათა ერთ-ერთ ყველაზე პარადოქსულ და, იმაედროულად, მუდმივმოქმედ ტენდენციას წარმოადგენს. უკიდურეს შემთხვევაში, ამ ლტოლვამ ფერწერაში ნიშანთა გამოსახვისა და შინაარსისადმი სიტყვისათვის დამახასიათებელი კონვენციურობა შეიძლება შეიძინოს. ამგვარია კლასიციზმის ფერწერის ალეგორიები. მაყურებელმა უნდა იცოდეს (ამ ცოდნას ის ფერწერის გარეთ არსებული კულტურული კოდიდან იღებს) რას აღნიშნავს ყაყაჩოები, გველი, კუდი რომ კბილებით უჭირავს, კანონთა წიგნზე მჯდომი არწივი, თეთრი ტუნიკა და მეწამური ლაბადა ლევიცისეულ ეკატერინე II-ის პორტრეტზე. ძველი ეგვიპტის ფერწერის ისტორიაში იყო კედლების მოხატვის უანრი, რომელიც ფარაონთა ცხოვრებას ასახავდა. ფერწერა მკაცრად რიტუალიზებულ ფორმებში ხორციელდებოდა. თუ ფარაონი ქალი იყო, როგორც ყოველთვის იხატებოდა გაჟი, ხოლო გამოსახული ობიექტის ნამდვილი სქესის გარკვევა წარწერით ხდებოდა, ამ შემთხვევაში ვაჟის გამომსახველი ნახატი, გოგოს შინაარსს გამოხატავდა, რაც გამომსახველობით ნიშანთა არსს საფუძველშივე ეწინააღმდეგებოდა. სახვითი ნიშნების სწრაფვას სიტყვიერად გარდაქმნისაკენ და თხრობას, როგორც ტექსტის აგების პრინციპს შორის, პირდაპირი და უშუალო კავშირი არსებობს.

XV საუკუნის რუსი ფერმწერის — დიონისეს ხატებს — „მიტროპოლიტი პეტრე“ და „მიტროპოლიტი ალექსანდრე“ (ხატების კომპოზიციები მსგავსია) — თუ ფერწერული საშუალებებით თხრობის მაგალითებად განვიხილავთ, ცხადად შევამჩნევთ, რომ მათი კომპოზიცია შეიცავს ორ ძირითად ელემენტს: წმინდანის ცენტრალურ ფიგურას და მის გარშემო განლაგებულ გამოსახულებათა სერიას. მეორე ნაწილი წმინდანის ცხოვრების თხრობაზეა აგებული. უპირველეს ყოვლისა, ის თანაბარ სივრცულ ნაწილებად არის სეგმენტებული, რომელთაგან თითოეული ცენტრალური პერსონაჟის ცხოვრების ზოგიერთ მომენტს მოიცავს. შემდეგ, სეგმენტები ქრონოლოგიურადაა განლაგებული, რომელიც კითხვის განსაზღვრულ თანამიმდევრობას განაპირობებს, ის, რომ ჩვენ წინ განსხვავებული, ერთმანეთთან დაკავშირებული ნახატების უბრალო თავმოყრა კი არა, ერთიანი თხრობაა, განისაზღვრება შემდეგით:

1. წმინდანის ფიგურის ყოველ სეგმენტში განმეორებით, რომელიც მსგავსი მხატვრული ხერხებითაა გადაწყვეტილი და გარეგნული სახის ცვლილების მიუხედავად (წმინდანის ასაკი ეპიზოდთან ეპიზოდზე გადასვლისას იცვლება), ნიშნით — თავის ირგვლივ ნათელით იდენტიფიცირდება. ეს გამოსახულებათა სერიის ფერწერულ ერთიანობას უზრუნველყოფს;

2. წმინდანის ცხოვრების ტიპური საკვანძო ეპიზოდების სქემებთან ნახატის კავშირით;

3. ფერწერულ გამოსახულებებში სიტყვიერი ტექსტების დამატებით.

ორი ბოლო პუნქტი გამოსახულების ცხოვრებისეულ, სიტყვიერ კონტექსტში ჩასმას განსაზღვრავს, რაც მათ თხრობით ერთიანობას უზრუნველყოფს. სირთულე აღარ არის იმის დანახვა, რომ ამგვარად აგებული ტექსტი საოცრად გვაგონებს კინოს ლენტას, თხრობის მისეულ კადრებად დაყოფას, და თუ ვილაპარაკებთ „მუნჯ“ კინემატოგრაფზე, უნდა მივუთითოთ გამომსახველობით თხრობასა და სიტყვიერი ტიტრების შესაბამისობაზე (გრაფიკული სიტყვის ფუნქციაზე ხმოვან კინოში შემდგომში იქნება საუბარი).

ორი ტიპის ნიშანთა არა მექანიკური შეერთება, არამედ სინთეზი, რომელიც დრამატული კონფლიქტიდან იზრდება და თითქმის უიმედო მკვდილობა აქვს, გამომსახველობის ახალ საშუალებებს მიაღწიოს ნიშნური სისტემების გამოყენებით და, რომლებიც მათი ძირითადი თვისებების საპირისპიროა, სახვითი თხრობის მრავალფეროვან ფორმებს ქმნის, გამოქვაბულის ნახატებიდან ბაროკოს ფერწერამდე თუ «РОСТА»-ს ფანჯრებამდე. ხალხური საბაზრო სურათი, წიგნისურათი, კომიქსი ამ ერთიანი მოძრაობის ისტორიულად განპირობებული და განსხვავებული ღირებულების მქონე მომენტებია.

* «Окна РОСТА» უფრო ზუსტად — «Окна сатиры РОСТА» არის პლაკატები, რომლებიც 1979—1921 წლებში იქმნებოდა რუსეთის სატელეგრაფო სააგენტოში (РОСТА) მომუშავე საბჭოთა მხატვრების მიერ. ეს პლაკატები მასობრივი სააგიტაციო ხელოვნების თავისთავად ტიპს წარმოადგენდა, იგი სამოქალაქო ომის პერიოდში წარმოიშვა. პირველი „ფანჯრები“ 1919 წელს შეასრულა მ. მ. ჩერემნისმა, შემდეგ მას შეუერთდა ვ. ვ. მაიაკოვსკი. ი. ა. მალიუტინი, დ. ს. მორი და სხვანი. მსგავსი „ფანჯრები“ პეტროგრადში, ბაქოში და სხვა ქალაქებშიც გამოდიოდა. „როსტას ფანჯრებმა“ საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა.

კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების და კულტურული მოვლენის გაჩენა, ტექნიკურ სიახლეებთანაა დაკავშირებული და, შესაბამისად, იგი XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნისაგან განუყოფელია, ის ჩვეულებრივ ამ პერსპექტივაში განიხილება. მიუხედავად ამისა, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ კინოს მხატვრულ საფუძველად უდევს ძველი ტენდენცია, რომელიც იმ ორი ტიპის ნიშანთა დიალექტიკური წინააღმდეგობით განისაზღვრება, საზოგადოებაში კომუნიკაციას რომ ახასიათებს.

თარგმნა ნატო გოგიაშვილმა

გაფუკა სურამაჰა

ინფორმაციული ტექნოლოგიების ონტოლოგიური საზრისისათვის

შესავალი

წინამდებარე სტატიის მიზანი ინფორმაციული ტექნოლოგიების ონტოლოგიური საზრისის განხილვაა. სხვა სიტყვებით, იმის გარკვევაა, თუ რაში მდგომარეობს მათი არსება, ადამიანის სამყაროსადმი მიმართების ის წესი, რომელსაც ინფორმაციული ტექნოლოგიები გულისხმობს თავის თავში. საერთოდ, ტექნოლოგიის საკითხი არ არის უცხო ფილოსოფიისთვის. მას მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა გასული საუკუნის ფილოსოფიაში და დიდი ყურადღება ეთმობა დღესაც, რაზეც მეტყველებს მრავალრიცხოვანი გამოკვლევა და თემატური გამოცემა, ამ საკითხთან დაკავშირებით. მაგრამ, რაც შეეხება ინფორმაციული ტექნოლოგიების ონტოლოგიური საზრისის შესახებ საკითხს, მისი თემატიზირება, გარკვეული აზრით, ეჭვის საფუძველს იძლევა. ერთი შეხედვით, უფრო უპრიანია, საერთოდ, ტექნოლოგიის და არა მისი ერთ-ერთი ნაირსახეობის, ინფორმაციული ტექნოლოგიის ონტოლოგიურ საზრისზე მსჯელობა, რადგან ამ გზით ისედაც ნათელი გახდება ინფორმაციული ტექნოლოგიების ონტოლოგიური ბუნება. მაგრამ ჩვენ არ ვიზიარებთ ამგვარ მიდგომას. იგი ჩვენთვის მიუღებელ წინამძღვარს ეყრდნობა, რომლის თანახმადაც ნებისმიერი სახის ტექნოლოგია ზოგადი ონტოლოგიური ბუნებით ხასიათდება და აქ მის თვითმყოფადობაზე მსჯელობას აზრი არა აქვს. ამისგან განსხვავებით, ჩვენ მიგვაჩნია, რომ, მართალია, ტექნოლოგიები რეალურად ხასიათდება ზოგადონტოლოგიური ბუნებით, მაგრამ, ამასთან ერთად, მათი ცალკეული სახეობა გარკვეული თვითმყოფადობითაც გამოირჩევა. მაგალითად, ონტოლოგიური ბუნების მხრივ არ შეიძლება აბ-

სოლუტურად გავუთანაბროთ ერთმანეთს მანქანური და ინფორმაციული ტექნოლოგიები. მათ ზოგად ნიშნებთან ერთად სპეციფიკური მახასიათებლებიც აქვთ. აქედან გამომდინარე, გამართლებულია საკუთრივ ინფორმაციული ტექნოლოგიების ონტოლოგიური საზრისის შესახებ საკითხის თემატიზირებაც. მისი გადაწყვეტის გზაზე ქვემოთ ჩვენ შემდეგ თეზისს წამოვყენებთ და დავიცავთ: ინფორმაციული ტექნოლოგიები თავის თავში ყოფიერების განფარვის ისეთ წესს გულისხმობს, რომელიც სამყაროს სპეციფიკურ ობიექტად, კერძოდ, სურათების უსასრულო რიგად გადაქცევაში მდგომარეობს.

აქვე ხაზგასმულია ერთი თავისებურება, რითაც წინამდებარე გამოკვლევა ხასიათდება. ინფორმაციული ტექნოლოგიების ონტოლოგიური ბუნების კვლევისას ჩვენ ტექნიკის შესახებ მარტინ ჰაიდეგერის ფილოსოფიური მოძღვრებიდან ამოვალთ (განსაკუთრებით კი, მისი ისეთი ცნობილი შრომიდან, როგორცაა „საკითხი ტექნიკის შესახებ“ (1954 წ.). ეს შემდეგი გარემოებით არის განპირობებული: ჩვენი აზრით, ჰაიდეგერის იდეები, გარდა იმისა, რომ, ზოგადად, ტექნოლოგიისა და მანქანური ტექნოლოგიის ონტოლოგიური ბუნების დახასიათების მხრივ არის ღირებული, ამასთან ერთად, სახელმძღვანელო მნიშვნელობასაც იძენს ინფორმაციული ტექნოლოგიების ონტოლოგიური ინტერპრეტაციისათვისაც. უფრო კონკრეტულად, სტატიაში საკითხები იქნება განხილული შემდეგი თანამიმდევრობით:

თავდაპირველად გავარკვევთ ტექნოლოგიების შესახებ ჰაიდეგერის თვალსაზრისის ძირითად ასპექტებს.

ამის შემდეგ, ტექნოლოგიის ჰაიდეგერისეული კონცეფციის გათვალისწინებით, განვიხილავთ ინფორამციის, როგორც techné-ს ძირითად მახასიათებლებს.

დასასრულს, შევეცდებით დავახასიათოთ, თუ რაში მდგომარეობს საკუთრივ ინფორმაციული ტექნოლოგიების თვითმყოფადი ონტოლოგიური ბუნება.

ჭეშმარიტება, როგორც alletheia

ტექნოლოგიის არსების ჰაიდეგერისეული თვალსაზრისი ყოფიერების ისტორიის შესახებ მისი ზოგადი მოძღვრების ნაწილია. ჰაიდეგერის მიხედვით, ტექნოლოგიის საკითხს პირდაპირი კავშირი აქვს

ყოფიერებისა და ჭეშმარიტების საკითხებთან¹. აქედან გამომდინარე, ჰაიდეგერისათვის იგი წინარეგანსჯისგან სრულ განთავისუფლებას და რადიკალური“ ფენომენოლოგიური ძიების განხორციელებას მოითხოვს. ამგვარი ძიების პროცესში უკვე შეუძლებელი ხდება ონტური კვლევების წრეში დარჩენა ან უკვე მზამზარეულ დეფინიციებზე დაყრდნობა. ამისაგან განსხვავებით, ჰაიდეგერთან ტექნოლოგიის ფენომენოლოგიურ-ონტოლოგიური არსება დადგინდება (იქვე, გვ. 208).

ტექნოლოგიის ფენომენოლოგიური კვლევის გზაზე ჰაიდეგერთან ფუნდამენტურ მნიშვნელობას იძენს *Techné*-სა და *aletheia*-ს ძველბერძნული გაგება. ისინი მკაფიოდ მოხაზავენ იმ ჰერმენევტიკულ პორიზონტს, რომელთან მიმართებაში თანამედროვე ტექნოლოგიის ონტოლოგიური საზრისი თვალსაჩინო ხდება. ჰაიდეგერის კონცეფციის გადმოცემის გზაზე ჩვენ ვითვალისწინებთ მისი მიდგომის ამ თავისებურებას. ქვემოთ თანამიმდევრულადაა განხილული *aletheia*-სა და *Techné*-ს ცნებები, მათ ბაზაზე კი, თანამედროვე ტექნოლოგიის, როგორც *Ge-stell*-ის სპეციფიკა. კონკრეტულად წინამდებარე პარაგრაფი ჭეშმარიტების შესახებ ჰაიდეგერის თვალსაზრისს შეეხება.

ჰაიდეგერის მიხედვით (გავიხსენოთ მისი ცნობილი შრომა „ჭეშმარიტების არსება“), ჭეშმარიტების კორესპოდენციის თეორია ჭეშმარიტების უფრო საწყისურ ცნებას ეფუძნება, კერძოდ, ჭეშმარიტების, როგორც თავისი-თავის-თავის-თავში ჩვენების (თვით-ჩენის) ცნებას². ჰაიდეგერის მითითებით, ამ საწყისური გაგების ფარგლებში ჭეშმარიტების არსება თავისუფლებაა; თავისუფლება არა თვითნებური არჩევანის თვალსაზრისით, არამედ იმ თვალსაზრისით, რომ შემეცნებაში *Dasein*-ი ტრანსცენდირდება ღიაობაში და „ნებას რთავს“ არსებულთ წარმოდგენენ ისე, როგორც ისინი არიან. შესაბამისად, ამ საწყისური გაგების თანახმად, ჭეშმარიტება არ არის თვისება სწორი დებულებისა, რომელსაც სუბიექტი გამოთქვამს ობიექტის შესახებ. ჭეშმარიტება ყოფიერების დაუფარაობაში ჩადგომაა. სწორედ ამგვარად უყურებდნენ ჭეშმარიტებას ძველი ბერძნები, რომელთათვისაც ყოფიერება და ჭეშმარიტება უმჭიდროესად იყო ურ-

¹ Вальтер Бинмель, Мартин Хайдеггер, Уралъ, LTD, გვ. 209, 1998.

² იქვე, გვ. 132.

თიერთდაკავშირებული. ჰაიდეგერის აზრით, ძველი ბერძნებისათვის ურყევი აქსიომა იყო, რომ ყოფიერება არის ჭეშმარიტება (aletheia, დაუფარაობაში დგომა, გა-(მო)-ჩენა) და პირიქით, ჭეშმარიტება (aletheia) არის ყოფიერება.

ჰაიდეგერი ერთმანეთისაგან განასხვავებს aletheia-ს ორ მნიშვნელობას: ერთის მხრივ, ფენომენურ ჭეშმარიტებას, რომელიც არსებულის მიერ თავისი-თავის-ჩვენებაა (aletheia) და, მეორეს მხრივ, ჭეშმარიტებას, როგორც ყოფიერების დაუფარაობაში გა-(მო)-ჩენას (aletheia). ასეთ პირობებში, a-letheia-ა არის ის, რაც შესაძლებელს ხდის (aletheia)-ს. ე. ი. (სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ), ყოფიერების გა-(მო)-ჩენაა ის, რაც შესაძლებელს ხდის Dasein-თან მიმართებაში თავისი-თავის-ჩენას. a-letheia-ს ეპოქალური ხასიათი აქვს. სხვა სიტყვებით, სხვადასხვა ეპოქას ყოფიერების გა-(მო)-ჩენის სხვადასხვა წესი ახასიათებს, რაც ყოფიერებისა და ჭეშმარიტების სხვადასხვა საზრისის (გაგების) არსებობას გულისხმობს. ყოფიერებისათვის განუყრელია დაფარულობა, გა-(მო)-უ-ჩენ-ლობა, რაც მისი გა-(მო)-ჩენ-ის წინა პირობაა. ყოფიერების გა-(მო)-ჩენა მისი დაფარულობიდან (letheia-დან), გა-(მო)-ჩინებაა (a-letheia), რისი წესიც სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვაა.

aletheia და Techne

ჰაიდეგერისათვის, რომელიც ძველბერძნული გაგებით ხელმძღვანელობს, Techne და aletheia მჭიდროდ ურთიერთდაკავშირებული ცნებებია¹. Techne ეს, უპირველეს ყოვლისა, დაუფარაობიდან გამოსვლის, გა-(მო)-ჩენის გზა და საშუალებაა. იგი ცოდნაც არის და ქმნაც (გა-ჩენა). ამ აზრით, ხელოსანი/მხატვარი poiesis-ის, დაფარულობასთან ბრძოლის მონაწილეა. იგი ხელმარჯვედ და საქმის ცოდნით ებრძვის letheia-ს გა-(მო)-ჩენისთვის (aletheia). მხატვარი/ხელოსანი აერთიანებს ელემენტებს (მასალას), რის შედეგადაც ჩნდება (იშობა) საზრისის მატარებელი ინდივიდუალური ქმნილება. სხვა სიტყვებით, techne იგივე poiesis-ი, ყოფიერების გა-(მო)-ჩენაა. ამ აზრით, aletheia როგორც გა-(მო)-ჩენა techne-ს არსებითი და მოუცილებელი ნიშანია. მაგრამ რა მიმართებაშია Techne-ს ეს ძველ-

¹ Вальтер Бимель, Мартин Хайдеггер. Уралъ, LTD. გვ. 213.

ბერძნული გაგება თანამედროვე ტექნოლოგიასთან? არის თუ არა თანამედროვე ტექნოლოგია Techne ძველბერძნული გაგებით? ამ კითხვაზე პასუხი უკვე ცალკე განსჯას მოითხოვს. წინასწარი კომენტარის სახით კი აქ მხოლოდ იმის თქმა შეგვიძლია, რომ ახალდროული ტექნოლოგია სპეციფიკური Techne-ა.

ტექნოლოგია და ყოფიერების დავიწყება

ეხლა დავუბრუნდეთ კითხვას: რა ბედი ეწია ისტორიული განვითარების გზაზე ძველ ბერძნულ techne-ს? ეს კითხვა გარკვეულ დაზუსტებას მოითხოვს. კერძოდ, აუცილებელია ითქვას, რომ იგი არ გულისხმობს იმის დაშვებას, თითქოს ახალდროული ტექნოლოგიების ეპოქაში techne საერთოდ გაქრა. უფრო ზუსტად, ახალდროული ტექნოლოგია და techne აბსოლუტურად განსხვავებული ფენომენებია (სწორედ ეს გვექონდა მხედველობაში, როცა წინა პარაგრაფის ბოლოს მიუთითეთ, რომ ახალდროული ტექნოლოგია სპეციფიკური Techne-ა). გავიხსენოთ: Techne ყოფიერების გა-(მო)-ჩენის (poiesis-ის) გზაა. ასე ესმოდათ იგი ძველ ბერძნებს. Techne-ის სწორედ ამ გაგებას წამოსწევს წინ ჰაიდეგერის. ამ გაგებით Techne უნივერსალური ფენომენია. მას ყველა ეპოქაში შევხვდებით. არ შეიძლება ითქვას, რომ იგი სპეციფიკური ძველბერძნული ფენომენია, რომელიც აღარ არსებობს ახალ დროში; რომ ახალდროული ტექნოლოგია სრულიად განსხვავებული ფენომენია, ვიდრე Techne ძველ ბერძნულ სამყაროში. ჰაიდეგერს სხვა აზრი აქვს მხედველობაში. თანამედროვე ტექნოლოგიაც და ძველბერძნული ტექნოლოგიაც (Techne), ორივე Techne-ა, რომლებიც ყოფიერების გა-(მო)-ჩენის სხვადასხვა „გზას“ (წესს) გულისხმობს და მხოლოდ ამაშია მათი ურთიერთგანსხვავებულობის ერთადერთი რეალური საზრისი. აქ ჩვენ არ შევხვებით ძველ ბერძნულ Techne-ს, ანუ ყოფიერების გა-(მო)-ჩენის ძველბერძნულ წესს. რაც შეეხება თანამედროვე ტექნოლოგიებს, მათ შესახებ მსჯელობისას კვლავ ჰაიდეგერის საპროგრამო მითითებებიდან ამოვალთ. კერძოდ, მისი იმ მოსაზრებებიდან, რომლებიც ყოფიერების ისტორიას შეეხება, რადგან ყოფიერების ისტორია ყოფიერების გა-(მო)-ჩენის ისტორიაა. ყოფიერების გა-(მო)-ჩენის წესთან კი უშუალოდ არის დაკავშირებული ტექნოლოგიების (techne-ს) ისტორიული ბედი.

ჰაიდეგერის მტკიცებით, ყოფიერების ისტორია ყოფიერების დავიწყების ისტორიაა, რაც პლატონიდან იღებს სათავეს. სწორედ პლატონი იყო პირველი, რომელმაც კავშირი გაწვევითა წინასკობათესეულ ტრადიციასთან და საფუძველი ჩაუყარა მეტაფიზიკის ეპოქას (ასე უწოდებს ჰაიდეგერი ყოფიერების დავიწყების ეპოქას). აქვე აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ყოფიერების დავიწყება ჰაიდეგერისათვის ყოფიერების გა-(მო)-ჩენის „მეტაფიზიკური“ წესის (და ამ წესის გააბსოლუტურების) ეპოქაა. ყოფიერების დავიწყების ისტორიის ძირითადი პერიპეტეები ასე გამოიყურება:

პლატონი და პლატონის შემდგომი ძველი საბერძნეთი. პლატონიდან მოყოლებული თვალსაჩინოა ყოფიერებისა და ჩენის, ყოფიერებისა და ქმნადობის, არსისა და მოვლენის, „ფიზიკისა“ და „მეტაფიზიკის“ ერთმანეთისაგან მოწყვეტა¹. ყოფიერების უნიკალურობა ზოგადს, Idea-ს დაუქვემდებარდა. არსებული ზოგადის (ნამდვილის) უბადრუკ ასლად „გადაიქცა“. შესაბამისად, Techne აღარ გაიგება როგორც ყოფიერების გა-(მო)-ჩენის „გზა“. იგი აღარ მიიჩნევა შემოქმედებით პროცესად, რომელიც ყოფიერების გა-(მო)-ჩენაა. ნაცვლად ამისა, Techne უკვე დამზადების აქტივობაა, რომელიც აბსოლუტურ და მარადიულ eidos-თან შესატყვისობას ესწრაფვის (შესაბამისად, alethei-იაც ყოფიერების გა-(მო)-ჩენა კი არ არის, არამედ მეტაფიზიკურ eidos-თან თანხმობა).

ელინიზმი. მეტაფიზიკური სულისკვეთება ნათლად გამოიხატა ძველი ბერძნული ტერმინების ლათინიზირებაში, რის შედეგადაც ტერმინებს აუთენტური შინაარსი დაეკარგა და სრულიად სხვა („მეტაფიზიკური“) მნიშვნელობები მიენიჭა. ცენტრალური ადგილი მოიპოვა კაუზალობის პრინციპმა, რამაც, უპირველეს ყოვლისა, ყოფიერების საკითხთან მიმართებაში იჩინა თავი. ლათინებისთვის ნამდვილი ყოფიერება არსებულთა მიზეზია; იგი ის „ინსტანციაა“, რომელიც ყოფნის ნამდვილი მიზეზია. რაც შეეხება მხატვრის-ხელოსნის ქმნილებას, ეს უკანასკნელი უბრალოდ კეთების აქტივობის შედეგად ითვლება (ე. ი. პროდუქტად, რომლის მიზეზი ადამიანის მიერ განხორციელებული მოქმედებაა).

¹ Martin Heidegger, An Introduction to Metaphysics, Yale University Press, 1959, გვ.139.

შუა საუკუნეები. ქრისტიანული თეოლოგიისათვის ღმერთი უმაღლესი მიზეზია. პლატონის იდეები ღმერთის გონებაშია „განთავსებული“. რაც შეეხება ჭეშმარიტებას, იგი ღმერთის გონებასთან შესატყვისობაა.

ახალი დრო. მეტაფიზიკური ეპოქის გაგრძელებაა ახალი დროც. დეკარტიდან მოყოლებული, ყოფიერება სუბიექტურობასთან გაიგივდა. გაბატონებულ ტენდენციად გადაიქცა ყოფიერების ცხადი საბუთის თვითცნობიერებაში მოძიება. მიჩნეული იყო, რომ ჭეშმარიტება არის ის, რაც შემეცნებადია, ხოლო, თავის მხრივ, შემეცნებადია, ის, რასაც სუბიექტი დაადგენს (წარმო-ადგენს) საკუთარი თავის წინაშე. ამგვარად, ახალი დროის აზროვნებისათვის სამყარო ობიექტად მოგვევლინა, რომელიც შემეცნებელი სუბიექტის მიერ არის საკუთარი თავის წინაშე წარმო-დგენილი. ამ აზრით, ახალმა დრომ სამყაროს ობიექტივიზირება და მისდამი ლოგიკურ-მათემატიკური მიდგომის გააბსოლუტურება მოახდინა. აქ ხაზგასასმელია ის გარემოება, რომ ჰაიდეგერისათვის სამყაროსადმი ამგვარი მიდგომა იგივე ტექნოლოგიური მიდგომაა. ამის აღნიშვნა მნიშვნელოვანია, რადგან მას პირდაპირი კავშირი აქვს ჰაიდეგერის მიერ ახალდროული ტექნოლოგიის ონტოლოგიურ დახასიათებასთან. ჰაიდეგერის აზრით, ახალდროული ტექნოლოგია თავის თავში სამყაროსადმი მათემატიკურ-ლოგიკურ მიდგომას, ანუ სამყაროს ობიექტივიზირებას გულისხმობს. ასეთ პირობებში კი სუბიექტი არსებულთა არსებულობის საზომი, ხოლო არსებულთა ტოტალური მთელი სუბიექტის წინაშე წარმო-დგენილი ობიექტია. სუბიექტი არსებულებთან მიმართებაში ერთგვარ „მბრძანებლად“, მანიპულატორად გვევლინება.

ტექნოლოგიის არსება, როგორც Ge-stell-ი

ჰაიდეგერის მიხედვით, თანამედროვე ახალდროული ტექნოლოგია ყოფიერების გა-(მო)-ჩენის ისეთი „გზაა“, რომლითაც არსებული ობიექტებად წარმო-დგება. ამდენად, ტექნოლოგიისათვის (უფრო სწორად, ტექნოლოგიის ეპოქისათვის) ლოგიკურია ბუნებაზე (არსებულებზე) ბატონობის ნება. ობიექტი მანიპულაციის ქვეშედებარე არსებულია. შესაბამისად, ტექნოლოგიის ეპოქისათვის განუყრელია რწმენა, რომ ადამიანმა (სუბიექტმა) უნდა სძლიოს ბუნებას და გააკონტროლოს იგი. ასეთ პირობებში კაცობრიობისათვის მთელი ბუ-

ნება ერთგვარ საშუალებად (ანუ უკეთ, საშუალებების კომპლექტად) არის გადაქცეული. ბუნება რესურსების მარაგია, რომელიც შეიძლება გარდაიქმნას, შენახულ და გადანაწილებულ იქნეს. ამასთან, სამყაროსადმი ასეთი მიდგომის პირობებში თავად ადამიანიც რესურსად და საშუალებად არის გადაქცეული (გავიხსენოთ გამოთქმა „ადამიანური რესურსები“, რომელიც თანამედროვე მენეჯმენტში ფართოდ არის გამოყენებული).

ანტიკური ხანის მხატვარი-ხელოსანი ფესხაცმლის შექერვისას სხვადასხვა ელემენტს ინდივიდუალური ქმნილების შესაქმნელად უყრიდა თავს. ეს ინდივიდუალობა techne-ს განუყრელი ნიშანი იყო. შესაბამისად, ქმნაში მხატვარი/ხელოსანი Dasein-ად, ანუ აუთენტურ მუნ-ყოფიერებად კონსტიტუირდებოდა. იგი აუთენტური ყოფიერების მუნ-ჩენად გვევლინებოდა. თანამედროვე საზოგადოებისათვის ქმნის ამგვარი წესი უკვე უცხოა. მის ფარგლებში მხოლოდ სტანდარტიზებული დამზადება, სერიული წარმოება ხორციელდება. ფესხაცმელი მხოლოდ საჭირო პროდუქციაა. საერთოდ, მთელი ადამიანური რეალობა ერთგვარ მანუფაქტურად, სერიული წარმოების ადგილად არის გადაქცეული ისე, რომ სერიული პროდუქციის დამამზადებელ საწარმოებად გვევლინება არა მხოლოდ ფაბრიკა-ქარხნები, ლაბორატორიები, არამედ სკოლებიც (გავიხსენოთ გამოთქმა „ამა და ამ სკოლის ესა და ეს გამოშვება“), ტელეარხებიც, კინოსტუდიებიც და ა. შ. „მანუფაქტურის“ ამგვარი გლობალიზება სამყაროსადმი ტექნოლოგიური მიდგომის შედეგია. ამაშია ტექნოლოგიის, სამყაროს ტექნოლოგიური გაგების არსი. ტექნოლოგია Gestell-ად, ანუ სამყაროს ობიექტივიზირების წესად გვევლინება, რაც სამყაროს, ყოფიერების ობიექტად გამო-ჩინებას, ობიექტად წარმოდგენას გულისხმობს. ამ მიმართებით აუცილებელია აღინიშნოს, რომ, მართალია, Gestell-ი ყოფიერების გა-(მო)-ჩენის ნაირსახეობაა, მაგრამ იგი პრინციპულად განსხვავდება poesis-ისაგან. ტექნოლოგიაში, როგორც Gestell-ში, დაფარული რჩება არა მხოლოდ არსებული, არამედ — მუნყოფიერება, Dasein-ი. ე. ი. იგი განსხვავდება გა-მო-ჩინების იმ წესისგან, რომელსაც გულისხმობს poesis-ი. ამდენად, ტექნოლოგიის ეპოქა ყოფიერების გამოუ-ჩინებლობის ეპოქაა, რომელიც ერთნაირად „ფარავს“ ბუნების საგნებსა და Dasein-ს.

რა შეიძლება ითქვას ტექნოლოგიის ამ ბუნების გათვალისწინებით კონკრეტულად ინფორმაციული ტექნოლოგიების შესახებ? არის თუ

არა ინფორმაციული ტექნოლოგიებიც Gestell-ი, თუ მას სპეციფიკური ონტოლოგიური საზრისი აქვს? სწორედ ამ საკითხის განხილვას ეძღვნება ქვემოთ მოცემული პარაგრაფი.

ინფორმაციული ტექნოლოგია, როგორც Gestel-ი

ინფორმაციული ტექნოლოგიების ონტოლოგიური ინტერპრეტაციისათვის უპრიანია ჯერ თავად სიტყვა „ინფორმაციის“ ეტიმოლოგიურ ძირებზე შევჩერდეთ. ეს საკვებით ბუნებრივი ნაბიჯი იქნება, თუ ჰერმენევტიკულ-ონტოლოგიური ძიების თავისებურებას გავითვალისწინებთ.

სიტყვა „ინფორმაციის“ ეტიმოლოგიურ ძირებს ჩვენ ლათინურში ვპოულობთ. ლათინური *informare* ფორმის მიცემას, ფორმირებას, გამოქერწვას ნიშნავდა. ეს საგულისხმო გარემოებაა, რადგან იგი (ამთავითვე შეიძლება ითქვას) გარკვეულად შეესაბამება მოდის ინფორმაციის თანამედროვე გაგებას. მოდით, ჩაველრმავდეთ ლათინურ ძირში მოცემულ გაგებას.

ლათინებისათვის *informare* არ აღნიშნავდა უბრალოდ ფაქტების მოყოლას, არამედ ის გამოსახვას, ფორმის მიცემას გულისხმობდა. მათთვის *informare* იყო იგივე *techne*-ა, ანუ გა-(მო)-ჩენის „გზა“. ამ აზრით, *informare* მასწავლებლის „ბრძოლა“ მოსწავლესთან, რათა ყოფიერების (გა-(მო)-ჩინება, გა-გონება შესაძლებელი გახდეს. მასწავლებელი არ ათავსებს ცოდნას „პატარა პაკეტებში“, რომლებსაც შემდეგ მოსწავლეებს დაურიგებს მოსახმარებლად. ამიტომ არის, რომ ხშირად იგი ისეთ შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებს, თითქოს არაფერს ასწავლის (თუ სწავლებად, გამოსაყენებლად სასარგებლო ინფორმაციის გადაცემა იგულისხმება). მასწავლებელი და მოსწავლეები ერთნაირად მონაწილეობენ *poiesis*-ში, ე. ი. არსის გამო-ჩინებაში. მასწავლებელი ოსტატურად და საქმის ცოდნით ებრძვის *letheia*-იას, დაფარულობას, გამოუ-ჩინებ-ლობას, რათა შვას სინათლე, ნება მისცეს ყოფიერებას, გამო-ჩნდეს დაუფარაობაში (*alethia*-ში). ამიტომ სწავლების პროცესი უნიკალურია. იგი ითვალისწინებს არსებული ვითარების თავისებურებებს. ამ აზრით, სწავლება ერთგვარი ინდივიდუალური ქმნილების სახეს იღებს, რაც იმის საფუძველს გვაძლევს, რომ *informare* ამ სიტყვის ლათინური გაგებით გავაიგივოთ *Techne*-სთან და ამ უკანასკნელის ნაირსახეობად მივიჩნიოთ. ასეთ შემთხვევაში, ცხადია, *informare* ფაქტებით, ცოდნით მანიპულირება კი არ არის,

არამედ — aletheia. მაგრამ რამდენად პასუხობს ამგვარ დახასიათებას ინფორმაციის თანამედროვე გაგება, ინფორმაციის წარმოებისა და მოხმარების თანამედროვე წესი. აქედანვე შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე გამოცდილების მიხედვით *informare* თავისებურ *Techne*-დ წარმოგვიდგება. კიდევ უფრო კონკრეტულად კი, ისეთ ტექნოლოგიად, *Gestell*-ად, რომელსაც სამყაროს ობიექტივიზირების მხრივ სპეციფიკური საზრისი ახასიათებს.

ინფორმაციული ტექნოლოგიების ამ სპეციფიკური ონტოლოგიური საზრისის მოკლედ დახასიათების მიზნით შემდეგი შეიძლება ითქვას! ინფორმაცია, ისევე როგორც მანქანური ტექნოლოგია *Gestell*-ი, ყოფიერების ობიექტად გამო-ჩინების წესია, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ იგი სამყაროს უსასრულოდ „დასურათებას“ (სურათად ქცევას) გულისხმობს. სხვა სიტყვებით, ინფორმაციული ტექნოლოგია, როგორც ტექნოლოგია, სამყაროს ისე გა-(მო)-(ა)-ჩენს, რომ სამყაროს სურათების (*Bild*) უსასრულო რიგად გადააქცევს. ამაზე მეტყველებს ის თანამედროვე კულტურული ვითარება და ამ უკანასკნელის ის ცნობიერება, რასაც ბოდრიარი რეალობის სიკვდილს უწოდებს. ეს ისეთი ვითარებაა, როცა ერთმანეთისაგან აღარ განსხვავდება ასლი და ორიგინალი, ფიქციური და ფაქტობრივი, სიმულაკრი და რეალობა. სხვა სიტყვებით, სიმულაკრი უკვე რეფერენციული ობიექტის სიმულირება კი აღარ არის, არამედ რეალობის გარეშე განხორციელებული კონსტრუქცია, ჰიპერრეალობაა. ადამიანის სამყაროსადმი მიმართების წესის თვალსაზრისით სიმპტომატურია ბოდრიარის სიტყვები: „მკაცრი აზრით, არაფერი რჩება ჩვენთვის, რომელიც საფუძველი იქნება. ერთადერთი, რაც ჩვენთვის რჩება, თეორიული თვითნებობაა...“. ეს კი სხვა არაფერია, თუ არა „სიმულაციის ლოგიკა, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ფაქტების ლოგიკასთან...“¹. სხვა სიტყვებით, ადამიანის სამყაროსადმი მიმართების არსებული წესის პირობებში, რეალობა არის „...არა მხოლოდ ის, რაც შეიძლება რეპროდუცირებული იყოს, არამედ ის, რაც ყოველთვის უკვე რეპროდუცირებულია...“². რეალობა ჰიპერრეალობაა.

1 Baud Rillard, Jean, *Symulations*. Translated by Paul Foss, Philip Patton, Philip Beitchman. New York: Semiotext (e), 1983, გვ. 31.

2 იქვე, გვ. 73.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ა.	ყულიჯანიშვილი, ყოფიერების მესიტყვე	3
ჯ.	კორძაია, კულტურის რაობის პრობლემა ვახტანგ ერქომაიშვილის ფილოსოფიურ შრომებში	5
დ.	ქერქაძე, ილია ჭავჭავაძე ქართველი ერის შესახებ (კულტურ-ფილოსოფიური ცნებების გააზრების ცდა)	21
ა.	ყულიჯანიშვილი, ზოგიერთი პარალელი (ნ. ჭავჭავაძე — ნ. პარტმანი)	31
დ.	ანდრიაძე, სიტყვა და გამოსახულება	35
ვ.	გორთჯია, კულტურის გაუცხოების ფენომენი ალბერტ შვაიცერის ფილოსოფიასა და სოციოლოგიაში	47
ც.	ხინთიბიძე, ახალი საზოგადოების პროექტი მ. მარკუზესთან	74
მ.	ქერქაძე, ღვთაებრივი ნათელი, დრო-სივრცული მთლიანობის სიმბოლო ძველ ქართულ მსოფლმხედველებაში	91
თ.	ორკოლაშვილი, კულტურული კონტექსტი და მენტალური მოქმედება	109
მ.	ქუმსიაშვილი, პროტეზიანი ღმერთები, ფსიქიკური იმპოტენცია და კულტურული გადაშენება	121
ლ.	წურწუშია, ქართული რომანტიზმის ეროვნული ფესვები, რომანტიზმის არსი და მისი ფილოსოფიური საფუძვლები	129
თ.	იშერლიშვილი, ფ. შელინგი მშვენიერებისა და ამაღლებულის შესახებ	149
გ.	გაგუა, კატარზის როგორც მხატვრული კომუნიკაცია	160
ს.	ბებნიაური, სახეობრივი ცნობიერება და ესთეტიკურ-მხატვრული სივრცე	167
ნ.	გულიაშვილი, ხელოვნების ფუნქციების პრობლემა არჩილ ჯორჯაძის ესთეტიკურ ნააზრევში	182
ლ.	ყიფშიძე, არისტოტელეს, პორაციუსისა და ბუალოს ხელოვნების თეორიათა შედარებით-ისტორიული ანალიზი	195
ი.	ლოტმანი, კინოს სემიოტიკა და კინოესთეტიკის პრობლემები, თარგმან ნ. გოგიაშვილმა	205
მ.	სურმავა, ინფორმაციული ტექნოლოგიების ონტოლოგიური საზრისისათვის	217

გამომცემლობის რედაქტორი ლ. ბახტაძე
ტექნორედაქტორი ფ. ბუღალაშვილი
კორექტორი ქ. გაჩეჩილაძე

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15.03.05
საბეჭდო ქალაქი 60X84
პირ. ნაბეჭდი თაბახი 14, 25
სააღრ.-საგამომც. თაბახი 11, 55
შეკვეთა № 44. ტირაჟი 140
ფასი სახელშეკრულებო

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
0128, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზ., 14.

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა,
012, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზ., 1.