

თანამედროვე გურქუაჭიუდი ესთეტიკური თეორიების კრიტიკა

გამომცემლობა „მაცნეარება“
თბილისი
1966

ნაშრომის მიზანია უახლესი ბერეუაზიული ფი-
ლოსოფიის ზოგიერთ ძირითად მიმდინარეობაში ეს-
თეტიკის საგნის პრობლემის გადაწყვეტის კრიტიკული
ანალიზი და მისი უჩარებლობის ჩვენება. ნაჩვენებია
ესთეტიკურის პრობლემის გაყალბება აბსტრაქციო-
ნიზმში, ფენოქენოლოგიურ ფილოსოფიაში, მთავრძ-
ნობის თეორიაში, პრაგმატიზმსა და კროჩეს სისტემა-
ში.

ზ. კაკაბაძე

აბსტრაქციონისტული მსთეტიკის კრიტიკისათვის

აბსტრაქციონიზმი, ვიწრო აზრით, სახვით ხელოვნებას ეხება. ამ ცნებით ახასიათებენ უმეტესად სახვითი ხელოვნების ისეთ ნაწარმოებს, რომლის გამოსახულებაც არ შეიცავს ერთმნიშვნელოვნად ამოსაცნობ რაიმე ბუნებრივ-კონკრეტულ საგნობრიობას. აბსტრაქტული ნაწარმოები ბუნებრივ-კონკრეტული საგნობრიობის გამომსახველობას მოკლებული ნაწარმოებია.

არ შეიძლება აბსტრაქციონიზმი ხელოვნებაში უბრალოდ გავაგივივოთ ფორმალიზმთან. აბსტრაქციონისტული ტენდენცია მხოლოდ ნაწილობრივ ემთხვევა ფორმალისტურს; მაგრამ, რამდენადაც ნაწილობრივ მაინც ემთხვევა, ამდენად მისი კრიტიკა შეიძლება ფორმალისტური თვალსაზრისის კრიტიკით დავიწყოთ.

ფორმალიზმი ეყრდნობა „წმინდა ხელოვნების“ იდეას. ეს უკანასკნელი მოასწავებს ნაწარმოების განწმენდას ყოველივე იმისაგან, რაც თავისთავად არ არის ხელოვნება. ასეთია, მაგალითად, მსოფლმხედველობრივ-ფილოსოფიური, რელიგიური, ეთიკური და ა. შ. შინაარსები. ფორმალისტური ესთეტიკა მოითხოვს ხელოვნების ნაწარმოების განწმენდას ყოველივე ამგვარი შინაარსისაგან. ხოლო ყოველივე ამგვარი შინაარსისაგან განწმენდა მოასწავებს, საერთოდ, შინაარსისაგან განთავისუფლებას; რჩება მხოლოდ ფორმა. ხელოვნების ნაწარმოებს აღარ ევალება რაიმე შინაარსის გამოხატვა, იგი ცარიელი, „წმინდა“ ფორმაა.

მაგრამ ფორმალისტური ესთეტიკა, ცხადია, ითვალისწინებს იმ გარემოებას, რომ ფორმის სიცარიელე, მისი გაწმენდა ყოველგვარი შინაარსისაგან არ შეიძლება იქოს ამ ფორმის ესთეტიკურობის საკმარისი პირობა; არა ყოველი ცარიელი ფორმა წარმოადგენს ხელოვნების ნაწარმოებს. ხელოვნების ნაწარმოები კიდევ რაღაც დამატებით პირობას უნდა აკმაყოფილებდეს. ფორმალისტური ესთეტიკა ასახელებს ამ დამატებით პირობასაც; ესთეტიკურია ფორ-

მა, რომელიც თვალის ინტერესს შეესატყვისება (როცა საქმე სახვით ხელოვნებას ეხება). სხვაგვარად, ესთეტიკური ფორმა სასიამოვნოდ აღსაქმელი, თვალის დამატკობელი ფორმაა.

ამგვარი განმარტების ძალით ესთეტიკური განცდა, საბოლოო ანგარიშით, ფიზიოლოგიურ სიამოვნებათა რიგში დგება; ხელოვნებისეული შემოქმედება თვისებრივად ფიზიკურ-ფიზიოლოგიურ შემოქმედებას უთანაბრდება, ესთეტიკური სიამოვნება უბრალოდ თვალის მოთხოვნილების დაკმაყოფილებებაზე დაიყვანება, ხელოვნების ნაწარმოების ღირებულება უბრალოდ კომფორტის საგნის ღირებულებამდე ქვეითდება. თუ გვჯერა ხელოვნების მაღალი, სპეციფიკურად ადამიანური ღირებულება, მაშინ შეუძლებელია გავიზიაროთ ფორმალისტური თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც ესთეტიკური განცდა თავისუფალია გონითი რეაქციისაგან.

თვალის ინტერესი არ კმარა მხატვრული შემოქმედების შინაგან იმპულსად; და ამ გარემოებამ, სხვათა შორის, იმ მხრივაც იჩინა თავი, რომ ფორმალისტი მხატვრების შემოქმედებაში სულ უფრო და უფრო მეტად შეიჭრა და მომძლავრდა განსხვავებული ინტერესი — ინტელექტუალური ინტერესი. ამჯერად მხედველობაში გვაქვს ფორმისადმი, ფორმალური შესაძლებლობებისადმი მიმართული ინტელექტუალური ინტერესი, რომელიც, როგორც ასეთი, არ არღვევს ცარიელი ფორმის მოთხოვნას. ამგვარი ინტელექტუალური ინტერესის ძალით მხატვარი ხშირად აგებს ისეთ ფორმალურ კონსტრუქციას, რომელიც შესაძლოა უკვე მაინცდამაინც აღარ შეესატყვისება თვალის ინტერესს. იგი უბრალოდ რაღაც გარკვეული პრინციპის შემცველი ფორმის ვარიანტია. მხატვარს, ასეთ შემთხვევაში, თვალის ინტერესზე მეტად ფორმის ახალი ვარიანტის აღმოჩენის ინტერესი ამოძრავებს. იგი, მაგალითად, დაინტერესებულია, რომ ძირითად გეომეტრიულ ფორმათა ახალ-ახალი კომბინაციები აღმოაჩინოს. ხოლო, როცა ფორმალურ შესაძლებლობათა აღმოჩენა არ არის უბრალოდ მოსამზადებელი სამუშაო, არამედ შემოქმედების საბოლოო მიზანს წარმოადგენს, მაშინ მოქმედება ჰქარგავს მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკას; იგი უკეთეს შემთხვევაში მეცნიერებად, ხოლო უარეს შემთხვევაში უბრალოდ, ცნობისმოყვარეობის დამაკმაყოფილებელ გართობად იქცევა.

მხატვრული ნაწარმოების „უცხო“ ელემენტებისაგან განწმენდის ფორმალისტური ანუ, სხვაგვარად, ესთეტიცისტური ტენდენცია სრულიად არაესთეტიკურ შედეგებამდე მივიდა; და ეს ფრიად სიმპტომატურია. ესთეტიკური ფენომენი აუცილებელი ელემენტის სახით თავის თავში შეიცავს ისეთ ელემენტს, რომე-

ლიც, როგორც მისი აუცილებელი ელემენტი, ესთეტიკურია, მაგრამ არ არის მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ მეტია; ესაა მსოფლმხედველობრივ-ეთიკური შინაარსი, ანუ ადამიანური სამყაროს სურათი, ადამიანური სამყაროს ასახვა, ინტერპრეტაცია, შეფასება.

მხატვრული ნაწარმოების განწმენდის ფორმალისტური თვალსაზრისი არ არის ვისმეს შემთხვევითი ახირება და კაპრიზი, მას უფრო სერიოზული მოტივი გააჩნია. იგი ადამიანური არსებობის რადიკალური კრაზისის განცლითაა მოტივირებული.

ადამიანური სამყაროს, ადამიანური არსებობის სურათისაგან განთავისუფლების მოთხოვნა საბოლოო ანგარიშით იმას მოასწავებს, რომ მხატვარს ეშინია თვალი გაუსწოროს ამ სურათს. ეს უკანასკნელი მას ზედმეტად საშინელი და მახინჯი ეჩვენება. მართებულად შენიშნავს ერთი ავტორი, (ვ. ფალკი)¹ რომ ოციაწი წლების შემდეგ გავრცელებული ფორმალისტური ხელოვნება ექსპრესიონიზმში გამჟღავნებული საშინელი ვიზიონების დავიწყების სურვილით იყო მოტივირებული.

ფრიად სიმპტომატურია, რომ თანამედროვე ხელოვნებაში ფორმალისტური ტენდენცია უშუალოდ ემიჯნება საშინელებათა და სიმახინჯეთა ვიზიონების გამოხატვის შინაარსეულ ტენდენციას. ერთიდაიგივე მხატვარი წმინდად ფორმალისტურ ნაწარმოებებთან ერთად აშკარად გროტესკულ ნაწარმოებებს ქმნის. ამის საუკეთესო ილუსტრაცია პიკასოს შემოქმედებაა.

როგორც ვთქვით, აბსტრაქციონიზმი მხოლოდ ნაწილობრივ ემთხვევა ფორმალიზმს. აბსტრაქციონისტული ნაწარმოები ყოველთვის არ არის ცარიელი ფორმა; ძალზე ხშირად მას შინაარსეული პრეტენზია გააჩნია. უფრო მეტიც, აბსტრაქციონისტული მეთოდის გასამართლებლად ზოგჯერ შინაარსის გაღრმავებისა და ამ ღრმა შინაარსის აღქვატური, ინტენსიური გამოხატვის ამოცანას ასახელებენ. აბსტრაქციონისტი მხატვრები (და შესატყვისი თეორეტიკოსები) აღნიშნავენ, რომ ნამდვილი ხელოვნება სამყაროს მეტაფიზიკურ სიღრმეს უნდა გამოხატავდეს; ნამდვილი მხატვარი უბრალოდ „მხილველი კი არ უნდა იყოს, არამედ ნათელმხილველი“ (დელონე), მათი აზრით, ამგვარი ამოცანის განხორციელება მხოლოდ აბსტრაქტული ფორმის საშუალებით მიიღწევა. განვიხილოთ ყოველივე ეს ცოტა უფრო დაწვრილებით;

ადამიანური სამყაროს სიღრმეში მოქმედებენ გარკვეული ძალები, ტენდენციები, რომელთაგანაც საბოლოო ანგარიშით დამო-

¹ W. F a l k, *Leid und Verwandlung*, Salzburg, 1961.

კიდებულია ადამიანის ბედი, მისი არსებობის შესაძლებლობები და საზრისი. ეგ ძალები, ტენდენციები, მოქმედებენ რა გრძნობადი თვალთ დანახულ საგნებსა, მოვლენებსა და სიტუაციებში, თვითონ არ დაინახებიან გრძნობადი თვალთ. ის, რაც დაინახება უშუალოდ, გრძნობადი თვალთ, და რაც ამგვარად დანახულის აღწერით მიიღწევა, სამყაროს გარეგნობა და ზედაპირია; მაგრამ ამ გარეგნობისა და ზედაპირის საშუალებით მათს მიღმა ადამიანი, ასე ვთქვათ, გონითი „თვალთ“ ხედავს, „იჭერს“ სიღრმეს, ამ სიღრმეში მოქმედ ძალებსა და ტენდენციებს. მხატვარი ხედავს და განიცდის მათ, შესატყვისად ხედავს და განიცდის ადამიანის ბედს, მისი არსებობის შესაძლებლობებსა და პერსპექტივებს. იგი ცდილობს გამოხატოს ყოველივე ეს თავის ნაწარმოებში. ამ ფარულ, შინაგან ძალთა და ვითარებათა აღქვატური და ინტენსიური გამოხატვის ამოცანა მოითხოვს ისეთი გამოსახულების შექმნას, რომელიც საგანთა ბუნებრივ-ემპირიული გარეგნობის შემოქმედებით გარდაქმნას წარმოდგენს. ტრადიციული მხატვრობა მიმართავდა ამგვარ გარდაქმნას, მაგრამ მის ხელში ეგ გარდაქმნა არ იყო იმ ზომამდე რადიკალური, რომ სავსებით გამქრალიყო ბუნებრივ-რეალურ საგნობრიობასთან მსგავსება და რომ შეუძლებელი გამხდარიყო ამ უკანასკნელის ერთმნიშვნელოვანი ამოცნობა. ხოლო აბსტრაქციონისტი მხატვარი ტრადიციული მხატვრისაგან განსხვავებით ფიქრობს, რომ სამყაროს სიღრმისეულ ძალთა და შესატყვისის განცდათა აღქვატური გამოხატვის ამოცანა მოითხოვს მხატვრული გამოსახულების სრულ განთავისუფლებას ბუნებრივ-რეალურ საგნებთან მსგავსებისაგან. მისი აზრით, მხატვრის ფანტაზიას შეუძლია და ევალება კიდევაც იმოქმედოს ამ მხრივ სრულიად თავისუფლად და მონახოს პრინციპულად უკეთ გამოხატველი, აღქვატური სიმბოლო.

ამგვარ მოსაზრებებს ხშირად ამართლებენ იმით, რომ მიუთითებენ მუსიკაზე: მუსიკალური გამოსახულება, როგორც წესი, მოკლებულია კონკრეტულ, ემპირიულ საგნებთან მსგავსებას; მიუხედავად ამისა, მუსიკა სრულიადაც არაა მოკლებული შინაარსს; პირიქით, იგი სამყაროს უღრმეს ფენებს წვდება. ასეთივე შესაძლებლობა აქვს სახვით ხელოვნებასაც. მას ფერებისა და ხილული ფორმების სრულიად თავისუფალი კონსტრუირების გზით შეუძლია სამყაროს სიღრმის წედომა და გამოხატვა.

ხშირად შენიშნავენ — და ეს მართებულიც უნდა იყოს, — რომ აქ მუსიკის ანალოგია არ არის მთლად კორექტული; მხედველობითი წარმოდგენები პრინციპულად უფრო მკიდროდ არიან დაკავშირებული კონკრეტულ საგნებთან, ვინემ სმენითი წარმოდ-

გენები. „თვალით ხედვა იმთავით საგანთა ხედვაა, რაც იმავე ძალით სრულიადაც არ ითქმის სმენაზე; მართალია. გარკვეულ საგანთა ხმებიც გვესმის ხოლმე, მაგრამ აქედან ბევრად იოლია უსაგნო ხმაურის მოსმენაზე გადასვლა, ვინემ უსაგნო ფერების ხედვაზე“, — წერს ერთი ავტორი². პრინციპული მნიშვნელობისაა იმ გარემოებაზე მითითება: რომ ახალი დროის კულტურული, სულიერი ძალების აღმავლობის ხანაში მუსიკა იმთავით ძირითადად უსაგნო გახდა (ცხადია, აქ „უსაგნობა“ არ ნიშნავს უიდეობასა და უშინაარსობას, არამედ მუსიკალური გამოსახულების თავისუფლებას კონკრეტული საგნობრივობისადმი მსგავსებისაგან); ხოლო ამ მუსიკის პარალელური კლასიკური სახვითი ხელოვნება ხაზგასმით საგნობრივი იყო. რით აიხსნება ეს გარემოება, თუკი კონკრეტული საგნობრივობის გამოსახულებებისაგან განთავისუფლება სახვითი ხელოვნებისათვის ისევე ბუნებრივია, როგორც მუსიკისათვის? როგორც ჩანს, სახვითი ხელოვნებისათვის ეს არაა მთლად ბუნებრივი; ამიტომაც, როცა თანამედროვე ბურჟუაზიული სახვითი ხელოვნება უსაგნობას მიესწრაფის, ამის ასახსნელად არ იკმარებს მითითება, რომ თითქმის სახვითმა ხელოვნებამ თავის თავში, ასე ვთქვათ, „მუსიკალური თავისუფლების“ შესაძლებლობა აღმოაჩინა. აქ, როგორც ჩანს, რაღაც სხვა ფაქტორია გადამწყვეტი. საგულისხმოა, რომ აბსტრაქციონისტი მხატვრები და შესატყვისი თეორეტიკოსები ხშირად ასახელებენ ამ სხვა ფაქტორსაც. ასე მაგალითად, აბსტრაქციონისტული ხელოვნებისა და ესთეტიკის ფუძემდებელი კანდინსკი წერდა „რაც უფრო საშინელი ხდება სამყარო (და სწორედ ახლაა იგი ისე საშინელი, როგორც არასდროს), მით უფრო აბსტრაქტული ხდება ხელოვნება, მაშინ როდესაც ბედნიერი სამყარო რეალისტურ ხელოვნებას წარმოშობს“³. როგორც ვხედავთ, კანდინსკის აზრით, აბსტრაქტული ხელოვნების შინაგან მოტივს ადამიანური არსებობის რადიკალური კრიზისის განცდა წარმოადგენს.

აბსტრაქციონისტი რობერტ დელონე ასე განმარტავდა თავის ნაწარმოებთა შინაარსს: „დრამატიზმი, კატაკლიზმი, სინთეზი ყოველივე იმისა, რაც ახასიათებს ნგრევის ეპოქას; პროფეტული ხილვა, აგრეთვე სოციალური ექო; ომი, საფუძველთა მსხვერველი; კატასტროფების სიახლოვის განცდა, ცრურწმენები, ნევრასტენია... კოსმიური რყევა, განწმენდის სურვილი. დამარხულ იქნას ყოველივე ძველი; წარსული... კომპარების ღამე, უიმედობა. არაფერი

² W. Bröcker. Was bedeutet die abstrakte Kunst?
Kant-Studien. 1956/57, Bd. 2.

³ იხ. „Иностранная литература“ № 5, 1960, стр. 201.

პორიზონტალური, არათეორი ვერტიკალური. სინათლე აბდენს ყოველივეს დეფორმაციას, ყოველივეს ანგრევს... მეტი გეომეტრია. ევროპა იმსხვრევა..."⁴. მხატვრების მსგავსი განმარტებების გარეშეც იოლი გამოსაცნობია, რომ აბსტრაქციონისტული ნამუშევრების დიდი უმრავლესობა უკიდურეს საშინელებებსა. კატასტროფებსა და სიმახინჯეებზე მინიშნებებს შეიცავს. ყოველივე ეს იმაზე მიუთითებს, რომ აბსტრაქციონისტული ხელოვნების შინაგანი მოტივი ადამიანური არსებობის რადიკალური კრიზისის განცდა და შესატყვისი პესიმიზტური მსოფლმხედველობა უნდა იყოს. გასარკვევი რჩება, თუ სახელდობრ როგორ მოითხოვს და როგორ განაპირობებს ადამიანური არსებობის რადიკალური კრიზისის განცდა და შესატყვისი პესიმიზტური მსოფლმხედველობა ხელოვნების აბსტრაქტულ ფორმას.

მოდერნისტული მწერლობის ერთ-ერთი ცენტრალური წარმომადგენელი ფრანც კაფკა ამბობდა: „ნამდვილი რეალობა ყოველთვის არარეალისტურია“⁵. ამ ფრაზას, რომელიც საკმაოდ პარადოქსალურად ჟღერს, ყოველი აბსტრაქციონისტი მხატვარი გამოიეროებდა. შევეცადოთ გავსხსნათ მისი აზრი.

ადამიანურ მოვლენებს ორი სხვადასხვა ფენა გააჩნიათ; ერთი ფენაა ამ მოვლენათა ზედაპირი. იგი შედგება იმ მნიშვნელობებისაგან, რომლებსაც ვაძლევთ ჩვენ ამ მოვლენებს ბუნებრივს, საცხოვრებო განწყობაში. ეს ის მნიშვნელობებია, თუ რასაც ვფიქრობთ, ვამბობთ და, ასე ვთქვათ, ვიმედოვნებთ ჩვენ ამ მოვლენების შესახებ. მაგრამ ყოველთვის შესაძლებელია, რომ ეს მნიშვნელობები განსხვავდებოდნენ იმისაგან, თუ რაც ხდება ამ მოვლენების სახით ნამდვილად. მოვლენათა მეორე ფენა სწორედ ეს იქნება: ის, თუ რაცა ხდება ნამდვილად, განსხვავებით იმისაგან, თუ რასაც ვფიქრობთ და ვიმედოვნებთ ჩვეულებრივ. მაგალითისათვის, თუკი ჩვენთან სტუმრად მოდის კაცი, რომელსაც არაერთხელ უღიარებია, რომ ჩვენს მეგობრად მიაჩნია თავი, და გვთავაზობს მეგობრულ რჩევასა და დახმარებას, ჩვენ ჩვეულებრივ გვჯერა, რომ ეს მართლაც ასეა, რომ იგი ჩვენი მეგობარია, მას მართლაც აქვს სურვილი დაგვეხმაროს, და ა. შ. მაგრამ შესაძლებელია, რომ სრულიად სხვაგვარი იყოს საქმის ნამდვილი ვითარება. შესაძლოა ნამდვილად მას სრულიადაც არ ამოძრავებდეს მეგობრული გრძნობა, არამედ შურდეს ჩვენი და ეს იყოს მისი ნამდვილი მამოძრავებელი; შესაძლოა მას ჩვენი დახმარების ნაცვლად ჩვენი წარმატების შეფერ-

⁴ იხ. С. Можнягу н, Абстракционизм—разрушение эстетики, Москва, 1961, стр. 48.

⁵ იხ. K. Hermendorf, Kafka, Berlin, 1961, s 185.

ხება აინტერესებდეს. რაც მთავარია, იგი შეიძლება თავის თავსაც არ უმხელდეს ყოველივე ამას, თვითონაც არ იცოდეს ყოველივე ეს. მაშინ მისი საქციელი გარეგნულად მით უფრო აღსავსე იქნება საქმის ნამდვილი ვითარების შემნილბავი დეტალებით. ამგვარად ამ მოვლენას აღმოაჩნდება ორი ფენა: ერთი იქნება ის, თუ რასაც ვფიქრობთ და ვიმედოვნებთ მის შესახებ და რასაც ჰგავს იგი თავისი ნილბის მიხედვით; ხოლო მეორე ფენა იქნება ის, თუ რაც ამისაგან განსხვავებით ნამდვილად ხდება და ნამდვილად არის მოსალოდნელი. ამ ორი ფენის შესატყვისად მოვლენის გადმოცემაც ორგვარი შეიძლება იყოს: მოვლენა შეიძლება აღვწეროთ და გადმოვცეთ ისე, როგორიცაა იგი რეალურად, ანუ შენილბული სახით; ეს იქნება მოვლენის „რეალისტური“ სურათი. მაგრამ შეიძლება მოვლენა გადმოვცეთ ისე, როგორიც იგი არის ნამდვილად ანუ ნილბახილი სახით: ეს იქნება მოვლენის „არარეალისტური“ სურათი. საქმის ნამდვილი ვითარება, ანუ „ნამდვილი რეალობა“ არ შეესატყვისება მოვლენის რეალურ გარეგნობას ანუ მის „რეალისტურ“ სურათს. ამდენად, „ნამდვილი რეალობის“ სურათი „არარეალისტურია“. მოვლენის „არარეალისტური“ სურათის შექმნა ანუ მისი გადმოცემა ნილბახილი სახით მოასწავებს მის განთავისუფლებას რეალური გარეგნობისაგან, იმ გარეგნობისაგან, რომელიც მას რეალურად ახსიათებს. და აბსტრაქტულ ფორმას, რომელიც ცვლის მოვლენის რეალურ გარეგნობას და არარეალურისა და ფანტასტიკურის შთაბეჭდილებას ახდენს, საქმის ნამდვილი ვითარების გადმოცემის პრეტენზია აქვს.

ცხადია, ადამიანურ მოვლენათა ამ ორფენოვნებას რამდენადმე ყოველთვის ჰქონდა ადგილი და ეს რამდენადმე ყოველთვის იყო შემჩნეული. ტრადიციული ხელოვნებაც, რეალისტური ხელოვნებაც ითვისისწინებდა ამ გარემოებას. ამიტომაც იგი არასოდეს არ წარმოადგენდა მოვლენათა რეალური გარეგნობის პასიურ აღწერას; იგი ყოველთვის რამდენადმე და რაღაც დოზით ცვლიდა რეალური გარეგნობის ელემენტებს საგნის ნამდვილი ვითარების გამომხატველი „არარეალური“ ელემენტებით; ამ აზრით ისიც მოიხმარდა რაღაც დოზით „აბსტრაქტულ“ ფორმებს. მაგრამ საქმე ისაა, რომ რეალისტურ ხელოვნებაში ყოველივე ეს შედარებით შეუმჩნეველად ხდებოდა, ისე რომ ძალაში რჩებოდა გარეგნულადაც რეალური, ასე ვთქვათ, ცხოვრებიდან ნაცნობი, ჩვეული სამყაროს შთაბეჭდილება. ხოლო აბსტრაქციონისტულ ხელოვნებაში სრულიად დაიკარგა ეგ შთაბეჭდილება, იგი ამ მხრივ თვისობრივად განსხვავდება ტრადიციული ხელოვნებისაგან. რამ განაპირობა ეგ განსხვავება?

ამ საკითხთან დაკავშირებით შევეცადოთ გავხსნათ კანდინსკის ზემოთ მოყვანილი მსჯელობის აზრი: „რაც უფრო საშინელი ხდება სამყარო (და სწორედ ახლაა იგი ისე საშინელი, როგორც არასდროს), მით უფრო აბსტრაქტული ხდება ხელოვნება, მაშინ როდესაც ბედნიერი სამყარო რეალისტურ ხელოვნებას წარმოშობს“.

კაცობრიობის ისტორიას სხვადასხვაგვარი პერიოდები აქვს; ზოგიერთ პერიოდში ადამიანური სამყარო „ბედნიერი სამყაროა“, ზოგიერთ პერიოდში კი — „საშინელი სამყარო“. „ბედნიერი სამყარო“ შემდეგს მოასწავებს; ადამიანს გააჩნია გარკვეული ინტერესები, მიზნები; მისი ბედნიერება ამ ინტერესებისა და მიზნების განხორციელებაშია; მის მიერ ცხოვრების აგება ამ ინტერესებისა და მიზნების განხორციელებას ნიშნავს. „ბედნიერი სამყარო“ არის ის სამყარო, რომელშიაც ადამიანს ცხოვრების აგებისა და ბედნიერების მიღწევის ანუ თავისი არსებითი ინტერესებისა და მიზნების განხორციელების დიდი შანსები გააჩნია. „ბედნიერი სამყარო“ ადამიანის ინტერესებისა და მიზნების შესატყვისი, ადამიანის მიერ ბედნიერების მიღწევისა და ცხოვრების აგების შესაძლებლობების შემცველი სამყაროა, ამ აზრით, ჰარმონიული და სანდო სამყაროა. ადამიანი, მიესწრაფვის ბედნიერებას და ცდილობს რა ააგოს ცხოვრება, ჩვეულებრივ ფიქრობს და იმედოვნებს, რომ მისი სამყარო შეიცავს შესატყვის შესაძლებლობებს, რომ ეგ სამყარო, საბოლოო ანგარიშით, ჰარმონიული და სანდო სამყაროა. მოვლენათა რეალური სახე, რეალური გარეგნობა ანუ მათი ის მნიშვნელობანი, რომლებითაც მონაწილეობენ ისინი ცხოვრებაში, საბოლოო ანგარიშით ორიენტირებულია სამყაროსადმი ძირითადი ნდობითა და იმედით. მაგრამ, მეორე მხრივ, საქმის ნამდვილი ვითარებაც ისეთია, რომ საბოლოო ანგარიშით სამყარო ამართლებს ამ ნდობასა და იმედს (მე რომ ვიმედოვნებ, მაგალითად, რომ ეს არის ჩემი „თავშესაფარი“, ეს არის ჩემი „მეგობარი“ და ა. შ., სამყარო მართლაც შეიცავს თავშესაფრის, მეგობრისა და ა. შ. მოპოვების დიდ შესაძლებლობებს). „ბედნიერ“ სამყაროში მოვლენათა რეალური სახე, გარეგნობა ანუ ის, თუ რასაც ფიქრობენ და იმედოვნებენ მათ შესახებ ადამიანები, საბოლოო ანგარიშით, შეესატყვისება საქმის ნამდვილ ვითარებას; სხვაგვარად, „ბედნიერ“ სამყაროში „ნამდვილი რეალობა“ საბოლოო ანგარიშით შეესატყვისება მოვლენათა „რეალისტურ“ სურათს. ამიტომაც „ბედნიერი სამყაროს“ ხელოვნება რეალისტური ხელოვნებაა.

„საშინელი სამყარო“ იმას მოასწავებს, რომ მასში პრინციპულად შეფერხებულია ადამიანის არსებობა და ბედნიერება, ადამიან-

ნის მიერ ბედნიერების შილწევისა და ცხოვრების აგების შანსები მასში კატასტროფიულად მცირეა. ადამიანს არ შეუძლია სცადოს ცხოვრების, აგება იმის გარეშე, რომ სრულიად არ ენდობოდეს სამყაროს, სრულიად არა ჰქონდეს მიზნის განხორციელების იმედი. ადამიანის ბუნებრივი, საცხოვრებო გაწყობა, საბოლოო ახგარიშით, ამ ნდობასა და იმედს ეყრდნობა; მოვლენათა რეალური სახე, რეალური გარეგნობა, ანუ მათი ის მნიშვნელობანი, რომლებითაც მონაწილეობენ ისინი ცხოვრებაში, როგორც ვთქვით. საბოლოო ანგარიშით ორიენტირებულია სამყაროსადმი ნდობითა და იმედით. მაგრამ „საშინელ სამყაროში“ საქმის ნამდვილი ვითარება ისეთია, რომ სამყარო პრინციპულად გამორიცხავს ამ ნდობისა და იმედის გამართლების შესაძლებლობებს (მე რომ ვიმედოვნებ, მაგალითად, რომ ეს არის ჩემი „თავშესაფარი“, ჩემი „მეგობარი“ და ა. შ., სამყარო პრინციპულად გამორიცხავს ნამდვილი თავშესაფარისა, მეგობრის და ა. შ. მოპოვების შესაძლებლობებს). „საშინელ სამყაროში“ საქმის ნამდვილი ვითარება პრინციპულ განხეთქილებაშია ამ ნდობასა, იმედსა და მოვლენათა შესატყვისი მნიშვნელობებთან. საქმის ნამდვილი ვითარება პრინციპულ განხეთქილებაშია იმასთან, თუ რასაც ფიქრობენ და იმედოვნებენ ადამიანები მოვლენათა შესახებ, ანუ თუ რადაც ჩანან მოვლენები გარეგნულად. მოვლენათა რეალური სახე, რეალური გარეგნობა საქმის ნამდვილი ვითარების ნიღაბია. სხვაგვარად, „ნამდვილი რეალობა“ სრულიად არ შეესატყვისება მოვლენათა „რეალისტურ“ სურათს. ამიტომაც „საშინელი სამყაროს“ შესატყვისი ხელოვნება აბსტრაქციონისტული ხელოვნებაა.

მაშ, აბსტრაქციონისტული ხელოვნების შინაგანი მოტივი არის „საშინელი სამყაროს“ განცდა, ადამიანური არსებობის რადიკალური კრიზისის განცდა. მაგრამ სახელდობრ რაში მდგომარეობს, რა შინაარსისაა ადამიანური არსებობის თანამედროვე კრიზისი? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, სხვათა შორის, მიზანშეწონილია გავიხსენოთ დოსტოევსკის შემოქმედება, მასში გამჟღავნებული ძირითადი აზრი.

დოსტოევსკი ქრონოლოგიურად მე-19 საუკუნეს ეკუთვნის. მაგრამ მისი შემოქმედება უზარმაზარ გავლენასა და შთაბეჭდილებას ახდენს მე-20 საუკუნის ბურჟუაზიულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე, საერთოდ აზროვნებაზე. თანამედროვე ბურჟუაზიული ლიტერატურა, ხელოვნება, ფილოსოფია არაჩვეულებრივად „დაინტრიგებული“ ჩანს დოსტოევსკის შემოქმედებით. შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ბურჟუაზიული მწერლობისა და ხე-

ლოვნების გაბატონებული ნაწილი წარმოადგენს „ეკარიაციებს დოსტოევსკის თემებზე“.

დოსტოევსკის შემოქმედება გამსჭვალულია ადამიანის ბედის უკიდურესი შეჭირვებულობის, ადამიანის არსებობისა და ბედნიერების კატასტროფიული შეფერხების შთაბეჭდილებით. მწერალი ამავე დროს ამ კრიტიკული სიტუაციის პირობაზედაც მიუთითებს; მოკლედ გავარჩიოთ რომანი „ძმები კარამაზოვები“.

მოკლეს მოხუცი კარამაზოვი, ეძებენ მკვლელს. თხრობა ისე წარიმართა, რომ მკითხველს ხან დიმიტრი კარამაზოვზე მიაქვს ეჭვი, ხან სმერდიაკოვზე, ხანაც ივანე კარამაზოვზე. შემდეგ თითქოს ირკვევა, რომ მკვლელობა სმერდიაკოვს ჩაუდენია. მაგრამ მაინც რჩება გაურკვეველობა. სმერდიაკოვი უარყოფს, რომ ჰარტო იგია დანაშაულის ჩამდენი, ან რომ იგია მთავარი დამნაშავე; ეუბნება ივანეს: „თქვენ მოჰკალით, სწორედ თქვენა ხართ მთავარი მკვლელი, მე კი მხოლოდ თქვენი დამქაში ვიყავი“. „მთავარი მკვლელი აქ თქვენა ხართ, თუმცა კი მე მოვეკალი“. ივანეც ბოლოს და ბოლოს ეთანხმება, სასამართლოს წინაშე აღიარებს დანაშაულს.

სმერდიაკოვმა მოჰკლა, მაგრამ მთავარი მკვლელი და მთავარი დამნაშავე მაინც ივანე ყოფილა. რაშია მისი დანაშაული? სმერდიაკოვმა უთხრა ივანეს: „თქვენი სიტყვის მიხედვით ჩავიდინე მე ეს“, „სრულიად ბუნებრივად მოხდა ეს, სწორედ იმ თქვენი სიტყვების წყალობით“. ივანემაც აღიარა სასამართლოში: „მან მოჰკლა, მე კი ვასწავლე, რომ მოეკლა“. ივანეს სმერდიაკოვისათვის არ უთქვამს, რომ მოეკლა მამა; მაშ, რას ნიშნავს, რომ მან ასწავლა მოეკლა? რა უთხრა ისეთი? „მაშინ ერთობ გამბედავი იყავით, ყველაფერი დაშვებულაო“ ამბობდით“, ეუბნება სმერდიაკოვი. სწორედ ეს სიტყვები გამხდარა მკვლელობის მიზეზი.

ივანემ სმერდიაკოვს შთააგონა აზრი, რომ ყველაფერი დაშვებულია. ეს აზრი არ არის შემთხვევითი, იგი გარკვეული მსოფლმხედველობის ორგანული მომენტი. როგორია ეს მსოფლმხედველობა?

დიმიტრისთან სატუსალოში მისულმა ალიოშამ ახსენა სასამართლო, რომელზედაც გაირჩევა მკვლელობის საკითხი. „რაზე ლაპარაკობ? — რაღაც გაურკვეველად შეხედა დიმიტრიმ, — აჰ, სასამართლოზე!.. ჩვენ აქამდე მუდამ წერილმანებზე ვლაპარაკობდით, სულ ამ სასამართლოზე, ყველაზე მთავარი რაცაა, იმის შესახებ კი ვდუმდი შენთან“. სასამართლოზე რაც შეიძლება მოხდეს, ეს ისაა, რომ ან დიმიტრის დასდებენ ბრალს, ან სმერდიაკოვს, ან ვინმეს სხვას. მაგრამ ეს, დიმიტრის აზრით, „წერილმანია“. „მთავა-

რი“ სხვაა. მერე გადავიდა ამ მთავარზე და ახსენა რაღაც მეცნიერება („ეფიკა“), ახსენა რაკიტინი და უცხოელი მეცნიერი კლოდ ბერნარი. რაკიტინი ბერნარის მიმდევარი ყოფილა და. საერთოდ, ძალზე მომრავლებულან „ბერნარები“. „ისიც ბერნარია, უხ, ბერნარები! ერთობ მოჭარბდნენ!“ მერე ალიოშას გაანდო რაკიტინის (და საერთოდ მოჭარბებული ბერნარების) თვალსაზრისი: ადამიანის წარმოდგენები, აზრები, მისწრაფებები სხვა არაფერი ყოფილა, თუ არა ტვინში მიმდინარე ფიზიკური და ქიმიური პროცესები; არ არსებობს ამისაგან განსხვავებული რაღაც სული, რაც მთავარია, არ არსებობს არავითარი აბსოლუტი, ღმერთი; ღმერთი „ხელოვნური იდეა“ ყოფილა. „ქიმია, ძმაო, ქიმია! ვერაფერს გააწყოთ, თქვენო უდიდებულესობავ, ცოტა ჩაიწიეთ, ქიმია მოდის“. დიმიტრი ფიქრობს, რომ თუკი „ქიმია“ ადამიანის ცნობიერებიდან განდევნა ღმერთი, თუკი ღმერთი აღარ არსებობს, მაშინ „ყველაფერი დაშვებულია“. რაკიტინიც დასთანხმებულია: „განა არ იცოდი? — ამბობს. იცინის. ჭკვიანი კაცისათვის ყველაფერი დაშვებულია“. დამახასიათებელია, რომ დიმიტრი გადმოსცემს რაკიტინის იმ შეხედულებასაც, რომლის მიხედვითაც ადამიანის ყოველივე საქციელი გარემომცველი პირობების გავლენით აიხსნება. ხოლო ეგ შეხედულება ადამიანური მოვლენების სფეროზე საბუნებისმეტყველო პრინციპის გავრცელებას მოასწავებს.

მაშ, დიმიტრი კარამაზოვის აზრით, „მთავარი“ (მთავარი დამნაშავე) ყოფილა „ქიმია“; უფრო ზუსტად, ეს ყოფილა შეხედულება, რომ სამყაროს ფიზიკურ-ქიმიური, საბუნებისმეტყველო ახსნა ერთადერთი და საბოლოო ახსნაა, ანუ ეს ყოფილა მსოფლმხედველობა, დაფუძნებული სამყაროს საბუნებისმეტყველო ახსნაზე, მსოფლმხედველობა, რომლის მიხედვითაც ყოველივე დაიყვანება ფიზიკურ-ქიმიურ პროცესებზე, არ არსებობს არავითარი სული, არავითარი აბსოლუტი, ღმერთი და მაშ, არ არსებობს არავითარი საფუძველი მორალური ნორმებისათვის, ანუ „ყველაფერი დაშვებულია“. ასე ფიქრობს დიმიტრი კარამაზოვი (და ლოსტოვესკი).

ივანე კარამაზოვი განათლებული და მოაზროვნე კაცია. მან ღმერთის შესახებ ტრადიციულ წარმოდგენაში შინაგანი შეუსაბამობანი აღმოაჩინა. მეორეს მხრივ, საბუნებისმეტყველო აზროვნების ძალით უარყო ღმერთის არსებობის „საბუთი“. მან ვეღარ დაიჯერა ღმერთის არსებობა. მაგრამ ღმერთის არარსებობიდან რელატივისტურ-ნიჰილისტური ეთიკური შეხედულებები გამოიყვანა და მის საფუძველზე დანაშაულიც ჩაიდინა. ბოლოს თვითონვე ვერ გაუძლო ყოველივე ამას და გაგიჟდა.

მოხუცი კარამაზოვის სიკვდილი არაა ერთადერთი უბედურება, რომელიც რომანში ზდება; სმერდიაკოვმა თავი მოიკლა, ივანე შეირყა, დიმიტრი კატორლაში გააგზავნეს. ყოველივე ამასში დამნაშავეა უღმერთობა, უღმერთო ცნობიერება, რაც, ერთი მხრივ, ღმერთზე ტრადიციული წარმოდგენის უკმარობის და, მეორე მხრივ, საბუნებისმეტყველო აზროვნების უნივერსალისტური პრეტენზიის შედეგია⁶.

ასეთივე აზრია გამჟღავნებული დოსტოევსკის სხვა ნაწარმოებებშიც. განსაკუთრებით ეს ითქმის რომანზე „ავსულები“.

დოსტოევსკის აღნიშნული თვალსაზრისი თავისებურ ვარიანტებში უსასრულოდ მეორდება მე-20 საუკუნის ბურჟუაზიულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა თანამედროვე ბურჟუაზიული პროზის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის თომას მანის შემაჯამებელი რომანი „დოქტორი ფაუსტუსი“. რომანში აღწერილია მე-20 საუკუნის ხელოვანი კაცის, კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის პიროვნული და შემოქმედებითი კატასტროფა; რომანის ფონი გადმოსცემს საერთოდ ლევერკიუნის თანამედროვე ადამიანთა არსებობისა და კულტურის კრიზისს, გადმოსცემს კრიტიკულ სიტუაციაში მოქცეულ საზოგადოებას, რომელმაც, სხვათა შორის, პირველი მსოფლიო ომი გადაიტანა და მეორე მსოფლიო ომის კატასტროფისაკენ მიექანებოდა. რაში ხედავს მწერალი ამ კატასტროფისა და კრიზისის საბოლოო საფუძველს?

ადრიანის მამას, იონათაანს, უყვარდა ბუნების მოვლენებზე, „სტიქიებზე“ ფიქრი და მსჯელობა; იგი ხშირად ერთობოდა ხოლმე ბუნებისმეტყველებით, ბიოლოგიით, და აგრეთვე ფიზიკითა და ექსპერიმენტული ქიმიით. ესაუბრებოდა ხოლმე ამ თემაზე მეუღლესა და პატარა ბავშვებს, ბიოლოგიურ ილუსტრირებულ წიგნს გადაუშლიდა, ათვალთვლებინებდა, უხსნიდა. განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა და ხაზს უსვამდა იმ გარემოებას, რომ რთული ფიზიკური და ბიოლოგიური აგებულებანი, რომლებიც საგანგებო ნაკეთობასა და მიზანდასახული მოქმედების შედეგს ანუ ღმერთის ნახელავს გვანან, წარმოშობილი არიან თვითონ ბუნების ძალებით და აიხსნებიან საბუნებისმეტყველო კანონებით. ადრიანი ათვალთვლებდა, უსმენდა და თანაც ძლივს იკავებდა სიცილს. მთხრობელი სერენუს ცაიტბლომი იგონებს რა ყოველივე ამას, დასძენს: „მე პირადად არ ვკისრულობ გადაწყვეტო, აქ სიცილია

⁶ დოსტოევსკის თვალსაზრისის მსგავსი განმარტება იხ. Голосовкер—Достоевский и Кант, Москва, 1963.

საჭირო თუ ტირილი“. და, ძართლაც, საბუნებისმეტყველო ცნობებით აღძრული ეგ სიცილი კომპოზიტორ ლევერკიუნის ნაწარმოებებში იქცა ცივ, ცინიკურ სიცილად, რომელიც სასოწარკვეთილ ტირილს ემიჯნებოდა და მასში გადადიოდა. ეს იყო გონიერსა და კეთილ საწყისში დაეჭვების. ადამიანის არსებობის უაზრობისა და აბსურდულობის განცდის გამომხატველი სიცილი.

დამახასიათებელია ქაბუკი ადრიანის წერილი მუსიკის მასწავლებლის, კრეჩმარისადმი, რომელშიაც მან აღიარა, რომ იგი მოკლებულია სიბოძოს, რომ იგი განწირულია სიცილისათვის, რომ მას ყოველივე ეჩვენება პაროდიალ თავისივე თავზე, ხელოვნების ყოველი საშუალება ეჩვენება მხოლოდ პაროდისათვის გამოსადეგად.

ადრიანმა თანდათან გააცნობიერა, რომ მამამისის საბუნებისმეტყველო საუბრები ის ძალა იყო, რომელმაც იგი სატანის ხელში ჩააგდო და დაღუპვის გზაზე დააყენა, რომ ეს სატანის იარაღი და საქმე იყო. კოშმარში გამოცხადებულმა სატანამ მიაჩნა: „ო, ჩემგან მამაშენის ხსენება არც ისე უადგილოა... მას ძალზე უყვარდა ელემენტებზე განსჯა... მთელი ჯადოქრობა სხვა არაფერია, თუ არა ოსმოსი, სითხის დიფუზია, პროფილერაცია... ყოველივე ოსმოსისაგან წარმოსდგება, ჩემო მეგობარო, რომლის სათვალისიერო წარმონაქმნებით შენ ჯერ კიდევ ბავშვობისას ერთობოდი ხოლმე“.

ადრიანმა შემდგომში გაათავითოვა და დააზუსტა ბავშვობისას წამოწყებული საბუნებისმეტყველო განათლება. მან საბოლოო ანგარიშით დაიჯერა, რომ სამყაროს საბუნებისმეტყველო ახსნა სამყაროს საბოლოო და ამომწურავი ახსნაა, ანუ გაიზიარა ნატურალისტური მსოფლმხედველობა. ამასთანავე მისთვის ეგ მსოფლმხედველობა მოასწავებდა ნიჰილისტურ, ანტიჰუმანისტურ აზრთა წყობას, მოასწავებდა შეხედულებას, რომ ადამიანური სამყარო ზოკლებულია გონიერსა და კეთილ საწყისს და რომ მას ბრმა და ბოროტი ძალები განაგებენ.

დამახასიათებელია ადრიანის ერთი საუბარი სერენუს ცაიტბლომთან. ადრიანი მოუთხოვრობდა ბუნების საოცარი მოვლენების შესახებ, მოჰქონდა ცნობები ბიოლოგიიდან, ფიზიკიდან, ასტრონომიიდან. ადრიანის თხოვბას თან ახლდა თავისებური ირონია, რომელსაც, როგორც ცაიტბლომი გრძნობდა, ამ უკანასკნელის ჰუმანისტური რწმენის კრიტიკის მნიშვნელობა ჰქონდა. ადრიანმა ასეთნაირად დაასრულა თხოვბა: „ჩემი ჰუმანისტური Homo dei, ქმნილების ეს გვირგვინი, მთელი მისი სულიერი მისწრაფებებითა და ვალდებულებებით, სხვა არაფერი ყოფილა, თუ არა მეზობელი მნათობის ნაყოფიერი ჭაობის გაზის პროდუქტი...“

— ბოროტების ყვავილი, — თავის ქნევით გავიმეორა

— რომელიც ყვავის ბოროტებასა შინა, — დაუმატა მან“.

ბოლოს ადრიანი ჰკუთხე შეირყა; მოახლოებული კატასტროფის წინ აღიარა, რომ სულიერი სიკვდილი განიცადა, რაც მან შემდეგნაირად ახსნა: ოცდაერთი წლის ასაკში დაეუკავშირდი სატანას, ხელშეკრულება დაედო მასთან; და ამას არ დასჭირვებია რაიმე საგანგებო პირობები, არამედ ეს იყო მხოლოდ პეპელა, ჭრელი ფარვანა, Hetaera Esmeralda, რამაც, როგორც მაცდურმა ალმა, შემაცდინა და ამ გზაზე გამიყოლიაო.

რას ნიშნავს ჭრელი პეპელა, Hetaera Esmeralda როგორც მაცდური ალი, როგორც ეშმაკის მოციქული?

ადრიანმა ერთ როსკიბ ჯალთან დაიკავა საქმე, რის შედეგადაც ენერგიული ავადმყოფობით დაავადდა. ამ ჯალს მან გაცნობისთანავე Hetaera Esmeralda დაარქვა. მაშ, Hetaera Esmeralda მისი შემაცდენელი და დამლუპველი ჯალის სახელი იყო და ამიტომაც ახსენა იგი ადრიანმა თავის აღსარებაში ეშმაკის მოციქულის სახელად. მაგრამ საქმე ამაზე არ თავდება.

ადრიანმა ეს როსკიბი ჯალი თავიდანვე მაცდუნებელ ჯალად განიცადა; და ადრიანმა რომ მას მაინცდამაინც Hetaera Esmeralda შეარქვა, ეს იმას ნიშნავს, რომ მისთვის ეს სახელი აქამდეც რაღაც მაცდურსა და დამლუპველ ძალას გამოხატავდა. იგი გამოხატავდა ბიოლოგიაში ცნობილი ჭრელი პეპელას ერთ გარკვეულ სახეს, რომელსაც ადრიანი მამამისის საბუნებისმეტყველო საუბრების წყალობით ჯერ კიდევ ბავშვობისას გაეცნო.

მაგრამ რატომ განიცდიდა ადრიანი ამ ჭრელ პეპელას მაცდურ და დამლუპველ ძალად? რისი სიმბოლო იყო იგი მისთვის? როგორც აღრე აღვნიშნეთ, მამამისი თავის საბუნებისმეტყველო საუბრებში განსაკუთრებით ხაზს უსვამდა იმ გარემოებას, რომ რთული ფიზიკური და ბიოლოგიური აგებულებანი, რომლებიც საგანგებო ნაკეთობისა და მიზანდასახული მოქმედების შედეგსა გვანან, წარმოშობილი არიან თვით ბუნების ძალებით; ხოლო ჭრელი პეპელა Hetaera Esmeralda ამ საუბრებში ფიგურირებდა, როგორც ყოველივე ამის მკვეთრი ილუსტრაცია. ამიტომ ადრიანი Hetaera Esmeralda-ს განიცდიდა იმ ძალად, რომელიც მას შთააგონებდა, რომ სამყაროში ყოველივე აიხსნება ბუნების ძალების მოქმედებით, საბუნებისმეტყველო კანონებით, ანუ განიცდიდა იმ ძალად, რომელიც მას ნატურალისტურ მსოფლმხედველობას შთააგონებდა. Hetaera Esmeralda ადრიანისთვის ნატურალისტური მსოფლმხედველობის და, მაშ, უღმერთო ცნობიერების სიმბოლოს წარმოადგენდა.

ამიტომაც გასაგებია, რომ ადრიანმა Hetaera Esmeralda-ს სახელის ქვეშ საბოლოო ანგარიშით ნატურალისტურ მსოფლმხედველობასა და უღმერთო ცნობიერებას დასდო ბრალი, გამოაცხადა იგი საბედისწერო ცთომილების გზად. ადრიანის პიროვნული კატასტროფის პირობად ჩანს ნატურალისტური მსოფლმხედველობა, რამაც მისი ნიპილიზმი, სკეპტიციზმი და ანტიჰუმანიზმი განაპირობა.

ადრიანმა აღიარა, რომ მის მიერ არჩეული გზა ანუ მის მიერ ნატურალისტური მსოფლმხედველობის მიღება. რამაც მისი ნიპილიზმი და სკეპტიციზმი განაპირობა, ცთომილების გზა იყო; ამით მან აღიარა, რომ შესაძლებელი იყო სხვა გზის მიგნება ანუ შესაძლებელი იყო ნატურალისტური მსოფლმხედველობის გადალახვა. მწერალი ამ მხრივ არ ეკამათება თავის გმირს; ჩანს რომ ეს მისი აზრია. მაგრამ სახელდობრ როგორ უნდა განხორციელებულიყო ნატურალისტური მსოფლმხედველობის გადალახვა? გონიერი და კეთილი საწყისის არსებობის დაჯერების ერთადერთ გზად ტრადიციული ქრისტიანული თეოლოგია ჩანდა. ადრიანმა მოსინჯა ეს გზა, მაგრამ უშედეგოდ. მან ვერ გაიზიარა თეოლოგიური მოძღვრება. ბებერმა ქრისტიანულმა თეოლოგიამ ადრიანის თავში ვერ გაუძლო ბუნებისმეტყველების კონკურენციას. საერთოდ რომანის მიხედვით ისე ჩანს, რომ კრიზისიდან გამოსავალი არ შეიძლება ვეძიოთ ტრადიციულ მსოფლმხედველობრივ პოზიციათა უპირობო აღდგენაში.

რომანში კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ბედი, მისი პიროვნული და შემოქმედებითი კრიზისი ჩანს არა როგორც თავისებური გამონაკლისი, არამედ როგორც საყოველთაო ეგზისტენციური კრიზისის მკვეთრი ილუსტრაცია; ის. რაც ემართება და რის გამოც ემართება ადრიან ლევერკიუნს, ჩანს, როგორც სხვადასხვა ვარიანტში დამახასიათებელი მთელი საზოგადოებისათვის, რომელიც, რომანის მიხედვით, მეორე მსოფლიო ომის კატასტროფისაკენ მიექანებოდა.

„დოქტორი ფაუსტუსი“ ამჯერად ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა იმ მხრივ, რომ თომას მანმა ადრიან ლევერკიუნის სახით დახატა მოდერნისტული ხელოვნების, კერძოდ, ატონალური მუსიკის წარმომადგენელი, ატონალური მუსიკისა, რომელიც სახვითი ხელოვნების აბსტრაქციონიზმის პარალელს წარმოადგენს. ადრიან ლევერკიუნის ტრაგიკული მსოფლმხედველობის სახით თომას მანმა მოდერნისტული ხელოვნების და კერძოდ, აბსტრაქციონისტული ხელოვნების შინაგანი მოტივი გამოამჟღავნა.

ადამიანური არსებობის რადიკალური კრიზისის განცლა და შესატყვისი ტრაგიკული მსოფლმხედველობა, რომელიც შეადგენს თანამედროვე ბურჟუაზიული ლიტერატურისა და ხელოვნების, კერძოდ, აბსტრაქციონისტული ხელოვნების შინაგან მოტივს, მოკლედ ასეთნაირ აზრთა აწყობაში შეიძლება წარმოვიდგინოთ:

ადამიანს ადრე სჯეროდა ღმერთის არსებობისა; შემუშავებული ჰქონდა გარკვეული წარმოდგენა ღმერთზე. ღმერთი წარმოდგენილი იყო, როგორც ის, ვინაც საყოველთაო, აბსოლუტური, მარადიული მნიშვნელობის მიზანს უსახავდა, შესატყვის მითითებებს აძლევდა, მოთხოვნებს უყენებდა და მოქმედება-საქციელის ნორმებს უწესებდა ადამიანს. მეორეს მხრივ, ღმერთი იყო ის, ვინაც ადამიანს პატრონობას ჰპირდებოდა და არსებობა-ბედნიერების უზრუნველყოფის გარანტიას აძლევდა. ღმერთი ადამიანისათვის, ერთი მხრივ, თავისებური მბრძანებელი და ბატონი იყო, ხოლო მეორე მხრივ, — მფარველი და პატრონი. მაგრამ ღმერთის შესახებ ტრადიციულ, ქრისტიანულ წარმოდგენას თანდათან შინაგანი შეუსაბამობანი აღმოაჩნდა. ქრისტიანული ღმერთის მცნებები, მითითებები, მოთხოვნები წინააღმდეგობაში მოვიდნენ ბედნიერების უზრუნველყოფის დაპირებასთან. გაჩნდა ეჭვი ქრისტიანული ღმერთის მიმართ. იმედგაცრუებული ადამიანი აჯანყდა „პირის-გამტეხი“ ღმერთის წინააღმდეგ.

მეორე მხრივ, საბუნებისმეტყველო აზროვნების განვითარების შედეგად ეჭვქვეშ დადგა ღმერთის არსებობა. ღმერთის არსებობის დაჯერება თავისებურ „საბუთს“ ეყრდნობოდა: სამყარო ადამიანზე მოწესრიგებული სამყაროს, ანუ კოსმოსის შთაბეჭდილებას ახდენს, სამყაროში არსებული, ბუნებრივი საგნები ხშირად საგანგებო ნახელავსა გვანან. ისინი არიან ლამაზი, თუ მოხერხებული, თუ სასარგებლო და ა. შ. ანუ ისინი მიზანდასახული მოქმედების შედეგს გვანან. ყოველივე ეს „მიუთითებს“ სამყაროს მომწესრიგებელ, მიზნის მქონე აბსოლუტურ არსებაზე — ღმერთზე. სამყაროსეული საგნები ასე და ასე საგანგებოდ აგებული და მოწესრიგებული რომ არიან, ეს იმას ნიშნავს, რომ არსებობს მათი ამგები და მომწყობი, შესატყვისი მიზნისა და გონების მქონე აბსოლუტური სუბიექტი — ღმერთი.

ბუნებისმეტყველების განვითარებასთან დაკავშირებით ადამიანმა თანდათან უკეთ ჩაიხედა ბუნების მოვლენებში, უკეთ მიადევნა თვალი ბუნების პროცესებს, რომლებშიაც ზოოციელდება საგანთა აგება და მოწესრიგება. აღმოაჩინა, მაგალითად, რომ ერთიდაიგივე აგებულების საგნები ყოველთვის რაღაც ერთიდაიგივე გარემომცველ პირობებში არიან მოქცეული, ერთიდაიგივე

აგებულების საგნების „კეთება“ ყოველთვის რაღაც ერთიდაიგივე პირობებში ხორციელდება; აქედან შეიქმნა შთაბეჭდილება, რომ ბუნების საგნებს „აკეთებენ“ ისევე ბუნებრივ-საგნობრივი გარემომცველი პირობები. ბუნების საგნები წარმოადგენენ ისევე ბუნებრივ-საგნობრივი პირობების ანუ მიზეზების და არა მიზანდასახული სუბიექტის — ღმერთის მოქმედების შედეგებს. ბუნების სურათიდან თანდათან ამოირთო ღმერთი და მისი მიზანი. ყოველივე ამის შესატყვისად შეიცვალა შეხედულება იმის შესახებ, თუ რისგანაა დამოკიდებული ადამიანის წარმატება, მისი არსებობისა და ბედნიერების შანსები; ადამიანი განთავისუფლდა აბსოლუტური მიზნის აღმოჩენა-გაზიარებისა და მისადმი მიღევნების ვალდებულებისაგან. მან უნდა შეისწავლოს ბუნების მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები, უნდა შეისწავლოს ის, თუ როგორი აგებულების საგანი როგორი საგნობრივი პირობებითაა განსაზღვრული. ამის საფუძველზე იგი შეძლებს მისთვის სასურველი საგნების დამზადებას, ისე რომ არ დაუცადოს ღვთის მითითებასა და წყალობას. მისი წარმატება დამოკიდებულია მისივე თავისუფალი მოქმედებისაგან. რაც მოესურვება, იმას გააკეთებს; მისთვის ყველაფერი დაშვებულია. ადამიანს აღარა ჰყავს უფროსი და მბრძანებელი, იგი თავისუფალია; მისი ბედი, მისი ცხოვრების წარმატება მისივე მოხერხებულობისა და ჭკუისაგანაა დამოკიდებული.

მაგრამ „მედალს მეორე მხარე აღმოაჩნდა“, ღმერთის სახით ადამიანმა დაჰკარგა არა მხოლოდ მბრძანებელი უფროსი, არამედ მფარველი პატრონიც. იგი უპატრონოდ მიტოვებული, თავისი „შეზღუდული ძალების ანაბარა დარჩა. რას ნიშნავს ყოველივე ეს?

რაც როგორც არსებობს ბუნებაში. განსაზღვრულია გარემომცველი პირობებისაგან. არავის ჰქონია მიზნად, მაინცადამაინც ეს და ასე არსებობდეს; ეს და ასე რომ არსებობს, იმიტომ განსაზღვრული, რომ ამა და ამ პირობებს, მიზეზებს ჰქონიათ ადგილი; მაგრამ ბუნებაში უსასრულოდ სხვადასხვაგვარი პირობების, მიზეზების შესაძლებლობა ჩანს. ამიტომაც ის, რაც და როგორც არსებობს, შეიძლება არც არსებობდეს. საბოლოო ანგარიშით განუსაზღვრელია ბუნების მოვლენათა მოძრაობის მიმართულება; მიღებული მიმართულება შეიძლება საწინააღმდეგო მიმართულებით შეიცვალოს. არაფერია ამ მხრივ აბსოლუტური და მარადიული, ყოველივე საბოლოო ანგარიშით შემთხვევითი ჩანს. ყოველივე ეს ვრცელდება ადამიანზე, მის მიზნებსა და მოქმედებაზე, როგორც ბუნების ნაწილზე. აქაც არაფერი ჩანს აბსოლუტური და მარადიული მნიშვნელობისა, აქაც ყოველივე საბოლოო ანგარიშით შემთხვევითი ჩანს. ადამიანთა ისტორიას არა

აქვს ერთი გარკვეული აბსოლუტური და მარადიული მიმართულება. ყოველი მოცემული მიმართულება შეიძლება შეიცვალოს; უფრო მეტიც, კაცობრიობის არსებობას არ უჩანს მარადიულობის ნიშანი, შესაძლო ჩანს კაცობრიობის არსებობის აღკვეთა. ადამიანს არ შეიძლება პქონდეს იმისი იმედი, რომ მის მიერ წამოწყებული რაიმე საქმე მუდამ პქონდეს რაღაცნაირ გაგრძელებას და რომ მისი საქმე არასოდეს დაჰყარგავს მნიშვნელობასა და ღირებულებას. ყოველივე ამის გამო ადამიანი მოკლებულია ყოველგვარი სახის უკვდავების გარანტიას. მისი სიკვდილი არის სიკვდილი უკვალოდ. ხოლო ასეთ პირობებში სიკვდილის შიში გაორმაგებულ ინტენსივობას იძენს.

უკვდავების გარანტიასთან ერთად ადამიანი მოკლებულია ეთიკურობის საფუძველსაც. ეთიკურობა აბსოლუტური, საყოველთაო მნიშვნელობის ნორმებისადმი მიდევნებას გულისხმობს, რაც, თავის მხრივ, აბსოლუტური, მარადიული, საყოველთაო იდეალის, მიზნის ძალაში ყოფნას მოასწავებს. საბუნებისმეტყველო აზროვნების მიხედვით ადამიანის ყოველი მიზანიც გარემომცველი პირობებითაა განსაზღვრული, გარემომცველი პირობების გავლენითაა წარმოშობილი. ხოლო ბუნებაში უსასრულოდ სხვადასხვაგვარი პირობების არსებობაა შესაძლებელი ანუ უსასრულოდ სხვადასხვაგვარი მიზნების არსებობაა მოსალოდნელი. ამდენად ადამიანის ყოველგვარ მიზანს მხოლოდ შემთხვევითი, დროებითი და წარმავალი მნიშვნელობა აქვს. ამიტომაც ადამიანს არა აქვს შესაძლებლობა მხედველობაში მიიღოს რაიმე აბსოლუტური, მარადიული, საყოველთაო მნიშვნელობის იდეალი, მიზანი და შესატყვისი საყოველთაო მნიშვნელობის ნორმები, ანუ ადამიანს არა აქვს შესაძლებლობა იყოს ეთიკური. მისთვის ყველაფერი დაშვებულია; ხოლო საყოველთაო მნიშვნელობის ნორმების, ეთიკური ნორმების გარეშე კერძო ინტერესების ანაბარა დარჩენილი ადამიანები პრინციპულად უპირისპირდებიან ერთმანეთს, მათი ურთიერთობა ქაოტურია, ადამიანური სამყარო იქცევა ქაოსად, რომელშიაც ადამიანის არსებობა პრინციპულად დაუცველი და შეფერხებულია.

ეთიკურობასთან ერთად ადამიანი მოკლებულია ღირსების შეგნების საფუძველსაც; არ არსებობს აბსოლუტური მნიშვნელობის იდეალი, მიზანი, რომელთან მიმართებაშიც განისაზღვრებოდა ადამიანის საქციელის რანგობრივი სიმაღლე. არ არსებობს საყოველთაო საზომი, რომლის მიხედვითაც გაიზომებოდა ადამიანის საქციელის სიმაღლე-სიდაბლე. ერთისათვის ერთს აქვს ღირებულება, მეორისათვის — მეორეს. თავისთავად არცერთი

არ არის უკეთესი, არც უარესი. ყოველივეს ერთი ფასი აქვს. ადამიანს არც ცხოველის წინაშე არ გააჩნია რანგობრივი უპირატესობა, და ა. შ., და ა. შ.

ეს ტრაგიკული, პესიმისტური მსოფლმხედველობა შეადგენს მოდერნისტული ხელოვნების არსებას, იგი განსაზღვრავს მას დანარჩენ თავისებურებებს, კერძოდ, იგი განსაზღვრავს ხელოვნების აბსტრაქტულ ფორმას.

აბსტრაქტული ხელოვნება ბურჟუაზიულ სამყაროში ადამიანური არსებობის რადიკალური კრიზისის გამომხატველია. იგი ამ კრიზისის აღიარებაა. ეს ითქმის მოდერნისტული ხელოვნების, კერძოდ, აბსტრაქტული ხელოვნების კრიტიკის ხაზით. „ხშირად გვსმენია, ხელოვნება მხოლოდ მაშინ მოვა წესრიგში, როცა მოწესრიგდება საზოგადოება, რაც თავის მხრივ ღირებულებათა ცხრილის მოწესრიგებას გულისხმობს; ეს სავსებით სწორია. მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეთქვა, რომ ამ საქმეში ხელოვნებას თავის მხრივ არ უნდა შეჰქონდეს არსებითი წვლილი“. — სამართლიანად შენიშნავს ერთი ბურჟუაზიული ავტორი¹.

აბსტრაქციონისტული ესთეტიკის კრიტიკული დაძლევა უწინარეს ყოვლისა მის საფუძვლად მდებარე პესიმისტური მსოფლმხედველობის კრიტიკულ დაძლევას და, მაშ, ოპტიმისტური მსოფლმხედველობის დასაბუთებას გულისხმობს. ბურჟუაზიულ სამყაროში ოპტიმისტური მსოფლმხედველობის დასაბუთების ცდა, როგორც წესი, ღმერთის არსებობის ახლებური დასაბუთების სახეს ღებულობს. ცხადია, ჩვენ ვერ გავიზიარებთ მოდერნისტული ესთეტიკის კრიტიკის ამგვარ გზას. მოდერნისტული ესთეტიკის კერძოდ, აბსტრაქციონისტული ესთეტიკის კრიტიკული დაძლევის ჩვენი გზა სრულიად გარკვეულია: ეს არის დიალექტიკური მატერიალიზმი, როგორც თეორიულად დასაბუთებული და პრაქტიკულად შემოწმებული ოპტიმისტური მსოფლმხედველობა.

¹ Hans Sedlmayr, Die Revolution der modernen Kunst, Reinbek bei Hamburg, 1955, s. 121.

ა. ბოჭორიშვილი

ფენომენოლოგიური ესთეტიკა

ფენომენოლოგია შექმნა ედმუნდ ჰუსერლმა (1859—1938). მისი კვლევის ობიექტია წმინდა ფენომენი, რომელიც მიიღება ბუნებისეული განწყობის ფენომენოლოგიური განწყობით შეცვლის გზით. წმინდა ფენომენი წმინდა ცნობიერებაა, რომელიც არაფერს უარყოფს და არაფერს აუქმებს, მაგრამ ყველაფერს წარმოადგენს როგორც არსს (Wesen) და არა როგორც არსებობას. მთელი სამყარო, როგორც არსებობა, და მეცნიერებანი არსებობათა შესახებ ამორთულია, ბრკყალებშია ჩასმული, გამოუყენებელია. ამორთულია ჩვენი ემპირიული მე მთელი თავისი განცდებით. ფსიქიკური და ფიზიოლოგიური პროცესებით.

წმინდა ფენომენოლოგია, ჰუსერლის აზრით, არის „პირველი ფილოსოფია“, ფუძემდებელი ფილოსოფიური დისციპლინა. ის თეორია კი არა, დესკრიფციული მეცნიერებაა, რომელზედაც უნდა ემყარებოდეს ფილოსოფია, როგორც თეორიული მეცნიერება. როგორც აღწერითი მეცნიერება, ფენომენოლოგია მხოლოდ ისეთ შინაარსს მოიცავს, რაც უშუალოდ არის მოცემული წმინდა ანუ ტრანსცენდენტალურ ცნობიერებაში. ამიტომ ეწოდება ფენომენოლოგიის მეთოდს არსის ჰერეტიკის მეთოდი, ინტელექტუალური ინტუიცია. აქ სრულიად დაუშვებელია ჰიპოთეზები და, საერთოდ, ყოველი სახის დასკვნები. ფენომენოლოგიური წვდომა აღქმისეული ხასიათისაა, მაგრამ იგი არაგარძნობადია და ამიტომ მას, აგრეთვე, კატეგორიალურ აღქმასაც უწოდებენ.

წმინდა ფენომენოლოგია მოითხოვს ყოველგვარი კვლევის დაწყებას ფენომენოლოგიური ანალიზის მონაცემებიდან: ჯერ უნდა გაირკვეს საკვლევი მოვლენის არსი, რაობა და მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება იყოს ნაყოფიერი მსჯელობა ამ მოვლენის გენეზისისა და არსებობის ფორმების შესახებ. ესენცია, ამგვარად,

ლოგიურად წინ უსწრებს ეგზისტენციას, ესენციალურის მეცნიერება კი — მეცნიერებას ეგზისტენციალურის შესახებ.

ფენომენოლოგია გამოყენებულია მთელ რიგ მეცნიერებაში, მათ შორის ესთეტიკაშიც. ფენომენოლოგიის გამოყენებაში იგულისხმება ე. წ. არსის ჰერტის მეთოდის გამოყენება. ამით ხასიათდებიან ფენომენოლოგები, ეს მეთოდი აერთებთ მათ.

ესთეტიკის საკითხების განხილვა ჰუსერლის ფენომენოლოგის არსი (Wesen) ცნობილია, როცა კვლევის ამოცანას შეადგენს ბიან როგორც ესთეტიკის ზოგადს, ისე ცალკეულ საკითხებს. მიუხედავად იმისა, რომ ამოსავალი დებულებები და, რაც მთავარია, კვლევის მეთოდები ამ მკვლევარებს ერთი ჰქონდათ, მიღებული შედეგები მაინც საგრძნობლად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ერთიანი მწყობრი სისტემა ესთეტიკისა ფენომენოლოგიას ახლაც არა აქვს. აზრთა სხვაობა თავს იჩენს, მეტწილად ესთეტიკის პრინციპული საკითხების გადაჭრის მომენტში. მეტი თანხმობაა მეორე რიგის საკითხების გარშემო. აქ მიღებულია ზოგი ისეთი შედეგი, რომელმაც ფენომენოლოგებს გარეთაც ჰპოვეს მოწონება და აღიარება. ამგვარი გამოკვლევებიდან აღსანიშნავია: მ. გაიგერის¹ შრომა ესთეტიკური ტიპობის შესახებ, ო. ბეკერის² ნარკვევი ხელოვანისა და ხელოვნების ურთიერთობის შესახებ, ფ. კაუფმანის³ გამოკვლევა ესთეტიკური განწყობილების შესახებ, რ. ინგარდენის⁴ ადრინდელი ნაშრომი ლიტერატურული ნაწარმოების არსებობის ფორმაზე, ი. ფაიფერის⁵ ნაშრომი ლირიკული ლექსის ფენომენოლოგიაზე და სხვ. ჩვენ ამ გამოკვლევებს აქ ვერ შევეხებით. მათ სპეციალური დანიშნულება აქვთ. ფენომენოლოგიური ესთეტიკა ჩვენ გვიანტერესებს, როგორც ახალი მიმართულება ესთეტიკაში. ამიტომ შევეხებით მხოლოდ იმ ძირითად მოსაზრებებს, რომლებიც გამოთქვენ ფენომენოლოგებმა ესთეტიკის ფუძემდებლური საკითხების შესახებ. რადგან ფენომენოლოგიური ესთეტიკის ერთიანი სისტემა ამჟამად არ არსებობს, იძულებული ვართ ცალკეულ ავტორთა შეხედულებებზე შევჩერდეთ.

ესთეტიკის ძირეულ საკითხებს ეხებიან მ. გაიგერი, ე. შეკაუერი, ე. კონრადი, დ. ბრინკმანი და სხვ.

1. გაიგერი. თავისი შეხედულება ფენომენოლოგიური ესთეტიკაზე მ. გაიგერმა წარმოადგინა, მოხსენების სახით, ესთეტიკისა და ხელოვნების ზოგადი თეორიის II ინტერნაციონალურ ყრილობაზე 1925 წ. ესთეტიკა, გაიგერის აზრით, ფენომენოლოგიური იქნება, თუ აქ ფენომენოლოგიურ მეთოდს გამოვიყენებთ. ფენომენოლოგია შინაარსეული დებულებებით არ მიდის მეცნიერების ცალკეულ საკითხებთან. ის მხოლოდ იმას მოითხოვს, რომ

მოვლენები პირველ რიგში განხილულ იქნას ფენომენოლოგიური მეთოდით, რომელიც მხოლოდ იმის აღწერას ისახავს მიზნად, რაც არის მოვლენაში, რაც მის არსშია. ამ მეთოდის გამოყენება ესთეტიკაში სპეციფიკურ პირობებს ხვდება: გაიგერის თქმით, „ესთეტიკა“ სამი სხვადასხვა დისციპლინის აღსანიშნავად იხმარება. არსებობს ესთეტიკა, როგორც ავტონომიური სპეციალური მეცნიერება, როგორც ფილოსოფიური დისციპლინა და როგორც სხვა მეცნიერების გამოყენების სფერო. ესთეტიკა, როგორც ფილოსოფიური დისციპლინა, დიდხანს იყო გაბატონებული და, გაიგერის მიხედვით, გასაქანს არ აძლევდა ორი სხვა ხასიათის ესთეტიკას. ჰეგელის სისტემის დაცემის შემდეგ, წინ წამოიწია ესთეტიკა, როგორც ფსიქოლოგიის გამოყენების სფერო. ამ მეცნიერებას გ. ფეხნერი ჩაუდგა სათავეში. ფეხნერმა უარყო ფილოსოფიური ესთეტიკა, როგორც „ესთეტიკა ზევიდან“, როგორც ესთეტიკის შექმნის ისეთი ცდა, რომელიც დედუქციას ემყარებოდა. ამას დაუპირისპირდა „ესთეტიკა ქვევიდან“, რომელიც ინდუქციის მეთოდით აწარმოებდა კვლევას. გაიგერი ფიქრობს, რომ არსებობს ესთეტიკის გაგების მესამე გზა. ეს არის მისი გაგების პირდაპირი გზა. მხოლოდ ამ გზით მიაღწევს ესთეტიკა ავტონომიას, თავს დააღწევს, როგორც ფილოსოფიის, ისე ფსიქოლოგიის ბატონობას. ნორმალური ურთიერთობა ფსიქოლოგიასთან და ფილოსოფიასთან ესთეტიკას მაშინ ექნება, როცა თვითონ ჩამოყალიბდება, როგორც დამოუკიდებელი, ავტონომიური სპეციალური მეცნიერება, თავისი საკუთარი კვლევის საგნითა და შესაფერი მეთოდით. ეს არის, გაიგერის რწმენით, ესთეტიკის უმნიშვნელოვანესი ამოცანა, მისი სასიცოცხლო პრობლემა.

ესთეტიკის საგანი, წერს გაიგერი, არის ესთეტიკური ღირებულება. ამ ცნებაში თავს იყრის ისეთი მოვლენები, როგორიცაა მშვენიერი ან მახინჯი, ორიგინალური ან ტრივიალური, დახვეწილი ან ვულგარული, გემოვნებითი ან უგემოვნო, გრანდიოზული ან წვრილმანური.

ესთეტიკური ღირებულება, დადებითი ან უარყოფითი, საგნებს მიეწერებათ არა როგორც რეალობად, არამედ როგორც ფენომენებს მათ ფენომენალურ მოცემულობაში. ამ ღებულებას გაიგერი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. მისი სწორი და სრული გააზრება ესთეტიკურის წვდომის აუცილებელი პირობაა. არ უნდა ვიფიქროთ, წერს გაიგერი, რომ აქ საქმე გვაქვს ტრივიალურ ღებულებასთან. ეს რომ ასე არ არის, იქიდან ჩანს, დასძენს გაიგერი, რომ ხშირად ესთეტიკაში სწორედ ამის საწინააღმდეგო შეხედულება იყო გავრცელებული. როცა, მაგალითად, აშტკიცე-

ბენ, რომ ხელოვნება და, საერთოდ. ესთეტიკური მოვლენა. არის მოჩვენება, იმ თვალსაზრისის ემყარებიან, რომელსაც რეალობის ცნება შემოაქვს ესთეტიკაში, ამ ცნების საშუალებით ახასიათებენ ესთეტიკურ მოვლენას. თქმა იმისა, რომ ესთეტიკური მოჩვენებაა, ნიშნავს მის შემოწმებას რეალობის თვალსაზრისით. თითქოს ესთეტიკურ მოვლენას რეალობის პრეტენზია ჰქონდეს! მოჩვენება შეიძლება მხოლოდ იმას ეწოდოს, რაც რეალობად გვაჩვენებს თავს, მაგრამ რეალობა არ არის. ესთეტიკური ამ სიბრტყეში არ უნდა იქნას განხილული. იგი ისეთ განზომილებაში არსებობს, სადაც რეალობისა და არარეალობის (მოჩვენების) საკითხი მოხსნილია. ამაზე მიუთითებს დებულება, რომ ესთეტიკური კვალიფიკაცია საგანს ეხება როგორც ფენომენს, როგორადაც ის გამოიყურება. როგორც კი ილუზიის აზრი დაიბადება და იგი ამ ფენომენის მიმართ გამოიყენება, ჩვენ ვტოვებთ ესთეტიკურ სფეროს. რა უნდა გვეთქვას იმ ესთეტიკოსის შესახებ, რომელიც გრეტჰენის შემსრულებელზე იმსჯელებდა იმის მიხედვით, თუ რაძღენი ხნის არის და ნამდვილად არის თუ არა ის ისე ლამაზი, როგორადაც ჩანს სცენაზე ტულაეტისა და სინათლის ეფექტების წყალობით?!

ანდა, როგორ გაჩნდებოდა ისეთი თეორია, რომელიც ესთეტიკურ ფენომენს ფერებისა და ტონების ასოციაციით ხსნის, — თუ ესთეტიკის ფენომენალური თვალსაზრისი უგულვებელყოფილი არ იქნებოდა. თვით ესთეტიკურ მოვლენაში ხომ არც "შეგრძნებებია და არც ასოციაციები"?!

ამ თვალსაზრისის გვერდის ავლით, განაგრძობს გაიგერი, აიხსნება იმ კონცეფციის წარმოშობა, რომელიც ცდილობს ესთეტიკის ყოველი საკითხი გადაჭრას განიცდის ანალიზის საფუძველზე. როდესაც, მაგალითად, არისტოტელი კითხვავს, რა არის ტრაგედია? — გვიპასუხებს, რომ ეს არის ის, რაც იწვევს შიშს, თანაგრძნობასა და მათი საშუალებით ვნებისაგან განწმენდას, ის დგას ფსიქოლოგიურ და არა ესთეტიკურ თვალსაზრისზე. ეს პასუხი, როგორც პასუხი ესთეტიკურ პრობლემაზე, ლოგიკურადაც არ არის გამართლებული: კითხვავს — რა არის? გაცემულია პასუხი, რომელიც შეესაბამება კითხვას: რას იწვევს (იგი?) შეუსაბამობა აქ, ესთეტიკური შინაარსის მსჯელობაში ისე აშკარა არ არის, როგორც იქნებოდა ანალოგიური მსჯელობა, მაგალითად, ფიზიკაში. კითხვავს, რა არის ელვა? ვინმეს რომ ეპასუხნა: ეს არის ის, რასაც შეუძლია შეგვაკროს, შეგვაშინოს, ჩვენ უყოყმანოდ ვიტყვოდით, რომ პასუხი კითხვას არ შეეფერება. კითხვა თავისი შინაარსით ფიზიკას ეკუთვნის, პასუხი ფსიქოლოგიას. შექსპირის ტრაგედია, მაგალითად, დასძენს გაიგერი, ის კი არ არის, რასაც იგი იწ-

ვევს სუბიექტში, სუბიექტის მდგომარეობას კი არ ეწოდა ეს სახელი. არამედ ობიექტის განსაზღვრული სტრუქტურის დრამატულ პროცესს.

რასაკვირველია, დაასკვნის გაიგერი, ესთეტიკური საგნით გამოწვეული განცდები ისწავლებოდა და კვლავაც უნდა იქნან შესწავლილი, მაგრამ ეს არის ფსიქოლოგიური კვლევა და არა ესთეტიკური. თუ ამგვარი მეცნიერული მუშაობის სისტემატურ შედეგს ფსიქოლოგიურ ესთეტიკას ვუწოდებთ, ამით არაფერი დაშავდება, მხოლოდ იმ შემთხვევაში თუ მას თვითონ ესთეტიკად კი არ მივიჩნევთ, არამედ, პირიქით, მას შევხვდებით, როგორც ფსიქოლოგიის გამოყენების სფეროს. ჩვენ შეგვეძლო გვეთქვა, რომ ფსიქოლოგიური ესთეტიკა იმგვარი ცნებაა, როგორიცაა აზროვნების ფსიქოლოგია. არავინ იტყვის იმას, რომ აზროვნების ფსიქოლოგია არის ლოგია. ასევე არ არის ესთეტიკური განცდის ფსიქოლოგია — ესთეტიკა. თუ ასეთი მცდარი აზრი მაინც არსებობს, ეს იმიტომ, რომ ესთეტიკის საგანი — ესთეტიკური ფენომენი, მისი ფენომენალობა არაა სათანადოდ გააზრებული და მხედველობაში მიღებული. ამგვარად, ესთეტიკა დგას ობიექტივიზმის თვალსაზრისზე, როგორც იგი პროგმატულად წამოაყენა მ. დესურმა, ხოლო შემდგომი განვითარება და გაღრმავება განიცადა ე. უტიცის გამოკვლევებში⁸. ესთეტიკურ ობიექტივიზმში ნაგულისხმევია, რომ ამ კონცეფციის მიხედვით, ესთეტიკა არის დამოუკიდებელი მეცნიერული დისციპლინა, რომელიც იკვლევს ესთეტიკური საგნის სტრუქტურას და იძლევა ამ საგნის ღირებულების განსაზღვრა-დასაბუთებას.

როგორ, რა მეთოდით უნდა მოხდეს ესთეტიკური საგნის შესწავლა?

დიდხანს, როგორც ითქვა, ფილოსოფიური ესთეტიკა ბატონობდა. მისი მეთოდი იყო დედუქცია: სპეკულაციური ძიებით მიღებული რომელიმე დებულებიდან გამოიყვანებოდა დასკვნები კონკრეტულად მოცემული ფენომენის შესახებ. თუ, მაგალითად, ასეთ დებულებად იყო აღებული თეზისი, რომ ხელოვნება არის მიბაძვა, მაშინ ამა თუ იმ ესთეტიკურ მოვლენაში ეძებდნენ მიბაძვის ფაქტს, მიბაძვის ობიექტს, ორიგინალს და ა. შ. ამგვარი მეთოდი ესთეტიკურის კვლევისა იმიტომაც არის მიუღებელი, რომ სრულიად არ ეხება ფენომენის ინდივიდუალურ თვისებებს, რისი შესწავლაც ესთეტიკაში ძირითადი ამოცანაა.

არც ინდუქცია აკმაყოფილებს ესთეტიკური ფენომენის კვლევის პირველ მოთხოვნას, მისი არსის შემეცნებას. ინდუქციური კვლევა მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, როცა საკვლევი ობიექ-

ტის არსი (Wesen) ცნობილია. როცა კვლევის ამოცანას შეადგენს იმ მოვლენების არსებობის, ემპირიული დროის ადგილისა და რიცხვობრიობის დადგენა, რომელთა არსიც ასევე უკვე ცნობილია. ინდუქციური მეთოდი, თუ ის, მაგალითად, ტრაგედიის არსის რაობის დადგენას განიზრახავდა, ასე უნდა მოქცეულიყო: დაედგინა დაკვირვების გზით ის საერთო ნიშანი, რომელიც გვხვდება სოფოკლეს, რასინის, შექსპირისა და შილერის ტრაგედიებში და ეს ნიშანი გამოეცხადებინა ტრაგედიის არსად. მაგრამ, თუ ვიკითხავთ: რატომ მაინცა და მაინც ამ ავტორებისა და ამ ნაწარმოებებში უნდა ვეძებოთ ტრაგედიის არსი და არა სხვაგან, პასუხი ერთი იქნება: იმიტომ, რომ ესენი არიან ნამდვილად ტრაგედიები და თანაც მოიცავენ, უთუოდ, ტრაგედიის ყველა ძირითად სახეობას. ასეთი პასუხი კი იმას ნიშნავს, რომ ტრაგედიის არსის ინდუქციური კვლევა რომ დაიწყოს, საჭიროა ტრაგედიის არსი ცნობილი იყოს, ხოლო თუ ეს ცნობილია, მაშინ მის ძებნას აზრი არა აქვს.

გაიგერი ყურადღებას აქცევს იმ გარემოებას, რომ ტრაგედიის არსის ცოდნა არა მარტო მაშინ არის საჭირო, როცა მრავალი ნაწარმოებია მოცემული და ამოცანა მათში საერთო ტრაგიკულის მოძებნაა, არამედ მაშინაც, როცა საქმე ეხება ერთ რომელიმე ნაწარმოებს. რომ დაადგინო, „ჰამლეტი“ არის ტრაგედია. თუ „ზაფხულის ღამის სოზმარა“, აუცილებელია ტრაგედიის არსის ცოდნა. მაგრამ, დაასკვნის აქედან გაიგერი, თუ ცალკე აღებული ერთი ნაწარმოები საჭიროებს იმის საბუთს, რომ ის არის ტრაგედია, მაშინ იგივე ერთი ნაწარმოები საკმარისი უნდა იყოს იმისათვის, რომ მასში ტრაგედიის არსი დავინახოთ. ფენომენების სიმრავლეს აქ არ უნდა მიენიჭოს აუცილებელი პირობის მნიშვნელობა. ყოველი ცალკე აღებული ტრაგედია შეიცავს ტრაგედიის არსს და თუ მას სათანადო მეთოდით მივუდგებით, მიზანი მიღწეული იქნება. ასეთ მეთოდად გაიგერი გულისხმობს ფენომენოლოგიურ მეთოდს. მისი ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი ისაა, რომ თავის მიღწევებს ამყარებს არა მოვლენათა სიმრავლეზე, ასე ვთქვათ, სტატისტიკური მონაცემების ძალაზე, არამედ ცალკეული მოვლენის ანალიზზე, მისი არსის წვდომაზე. ამ მეთოდით მუშაობა, პირველ რიგში, ნიშნავს, შეხედო საკვლევ ობიექტს ფენომენს⁹. მეორე, რაც ახასიათებს ამ მეთოდს, არის ფენომენის განკვერთა არა მის ინდივიდუალობაში, არამედ ზოგადობაში¹⁰. ხოლო, ამ მეთოდის მესამე ნიშნად გაიგერი ასახელებს ინტუიციას. ამ ნიშანში მოცემულია პასუხი იმაზე, თუ რას ნიშნავს ფორმულა: „არც — ესთეტიკა ზემოდან“ და არც „ესთეტიკა ქვემოდან“, არამედ ესთეტიკა, მოპოვებული პირდაპირი გზით¹¹.

ინტუიცია არ არის ადვილი საქმე, წერს გაიგერი, იგი არ არის კვლევის, ცოდნისა და მტკიცების შემკველი ჯადოსნური ძალა, როგორც ზოგიერთს წარმოუდგენია. ინტუიციის წარმოება დაკავშირებულია დიდ სიძნელეებთან, რომლებსაც სუბიექტური და ობიექტური ხასიათი აქვს. იმისათვის, რომ ფენომენის არსი დავინახოთ, საჭიროა ფენომენის, ობიექტის სწორი დაყენება, რომლის საშუალებითაც ობიექტი ჩვენსკენ იქნება მობრუნებული თავისი არსებითი ნიშნებით. ფენომენოლოგიური განკვერეტა რთული, კომპლექსური ფენომენის უბრალო კვრეტა კი არ არის, არამედ მისი ანალიზია. შემადგენელი ელემენტების მიგნებაა და იმის განსაზღვრა, თუ რა არის ამ ელემენტებში არსებითი და რა არაარსებითი. მხოლოდ მძიმე და ხანგრძლივი ანალიზური მუშაობის შედეგად შეიძლება, მაგალითად, მივალწიოთ იმას, რომ ტრაგედიის ელემენტები შევიმეცნოთ. საჭიროა დრამატული მოქმედება ჩვენს წარმოსახვაში, აზრით მრავალნაირად შევცვალოთ, მრავალმხრივი „ხედვის“ საგნად ვაქციოთ. არ უნდა შემოვიფარგლოთ ერთი რომელიმე ნაწარმოებით, უნდა „შევხედოთ“ სხვადასხვა დროის, სხვადასხვა ხალხის ტრაგედიებს. ის მოდელი ტრაგედიისა, რომელიც ჩვენ შეგვიმუშავდა, უნდა შევადაროთ სხვადასხვა ტიპის ტრაგედიას, ბუნებაშიც უნდა დავძებნოთ იგი და ამ გზით ავიცდინოთ შესაძლებელი ცალმხრივობა. არ უნდა მოხდეს, მაგალითად, რომ შილერის ტრაგედიაზე შექმნილი წარმოდგენა, რომელიც სპეციფიკურ შილერისეულ ნიშნებსაც შეიცავს, ტრაგედიის საერთო ნიშანთვისებად გამოვაცხადოთ.

ცალმხრივობის ასაცდენად საჭიროა ვიცოდეთ „ტრაგედიის“ ისტორია. ყოველი ნაწარმოები, რომელიც ამ სახელწოდებას ატარებს, არ შეიძლება კვრეტის საგნად ვაქციოთ და ტრაგედიის არსის შემკველად ვიგულისხმოთ. გამორიცხული არ არის, რომ სხვადასხვა დროს ამ სიტყვით სრულიად განსხვავებული მოვლენები ყოფილიყო აღნიშნული. გამორიცხული არ არის ისიც, რომ „ტრაგედია“ იყოს ომონიმი.

ყოველივე ეს ადასტურებს, დასძენს გაიგერი, რომ ესთეტიკაში ფენომენოლოგიური მეთოდის გამოყენება არ ნიშნავს „იმას, რომ თავი ხელებზე დავაყრდნოთ და ვკვირით“, არამედ ეს ნიშნავს ფართო ცოდნას, დიდი მოცულობის წინარემუშაობას¹².

საკითხის, საქმის ისტორიის ცოდნა, რომელიც ფენომენოლოგიურ მუშაობას ესაჭიროება, არ უნდა მივიჩნიოთ მაინც ფენომენოლოგიური მეთოდის შემადგენელ ნაწილად. ისტორიულ-შედარებით მეთოდს, ამტკიცებს გაიგერი, მხოლოდ ნეგატიური მნიშვნელობა აქვს, ის ვერაფერს გვეტყვის იმაზე, თუ რა უნდა მიეწე-

როს ესთეტიკურ ფენომენს, როგორც მისი არსებითი ნიშანი, მაგრამ გვეტყვის იმას, რომ ესა და ეს ნიშანი მას არ უნდა მიეწეროს. იგი ზოგიერთი შეცდომისაგან დავიცავს, მაგრამ ჰეშმარიტებას მაინც სხვა გზით უნდა მივაგნოთ. ეს შესაძლებელია პრინციპულად ერთი მაგალითის საფუძველზეც. დაკვირვების ობიექტების სიმრავლე აქ აუცილებელი არ არის, ინდუქციაც უადგილოა. ინდუქტიის კანონიერი ადგილი არ არის, სადაც ცალკეული შემთხვევების შემეცნებიდან ზოგადი ხასიათის შემეცნება, მხოლოდ და მხოლოდ განზოგადებისა და საეგებისო დასკვნების გზით უნდა იქნას მიღწეული¹³.

ისტორიულ მეთოდთან ფენომენოლოგიური მეთოდის დამოკიდებულებაზე უნდა ითქვას შემდეგი: ფენომენოლოგია ყველგან ეძებს მარადიულს, უცვლელს, იმას, რაც დროის გარეთ იაზრება. ფენომენოლოგიური კონცეფცია, წერს გაიგერი, აუცილებლად შეიცავს პლატონიზმს. ტრაგედიის ერთი და იგივე ნიშანი, მისი არსი შეიძლება განხორციელდეს სოფოკლეს, შექსპირის, შილერის ტრაგედიებში. როგორც პლატონიზმისათვის, ისე ფენომენოლოგიისათვისაც მათემატიკა თავისი ისტორიული ცნებებით არის შემეცნების ნიმუში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ისტორიულობის, განვითარების წვდომა ფენომენოლოგიური მეთოდით არ შეიძლება. არსის პლატონისეული, ე. ი. სტატიკური გაგება საფუძველმდებლური მნიშვნელობისაა ესთეტიკისათვის, როგორც პრინციპული მეცნიერებისათვის, მაგრამ თუ გვსურს ესთეტიკურის განვითარება შევიმენცოთ, პლატონი უნდა შევაფსოთ ჰეგელით, სტატისტიკას დინამიკა უნდა დაუერთოთ. ძუძუმწოვარი ბავშვი, ყმაწვილი, მოწიფული ადამიანი და მოხუცი ყველანი შეიცავენ ადამიანობას, ადამიანის არსს, რომელიც ერთი და იგივეა. მაგრამ ამის თქმა, თუმცა იგი ჰეშმარიტებაა, ბევრს არაფერს ნიშნავს იმის გასაგებად, თუ რას წარმოადგენს ეს ცნებები, ადამიანის განვითარებისა და არსებობის ეს ფორმები. საჭიროა არსის დინამიკური ცნება, ე. ი. ისეთი ცნება, მაგალითად, ადამიანისა, რომელშიაც ჩასახული იქნება მისი გაშლა-განვითარების საჭიროება და შესაძლებლობა. გაიგერის აზრით, ამგვარ მიდგომას საჭიროებს ესთეტიკის ფენომენებიც, კერძოდ, ტრაგედია. შექსპირის შემოქმედებაში ტრაგედიის განვითარება „რომეო და ჯულიეტადან“ „მეფე ლირამდე, არ უნდა გვესმოდეს, როგორც ტრაგედიის მნიშვნელობის ცვლა, როგორც მისი ერთი მნიშვნელობიდან მეორეზე გადასვლა. ეს ცვლილებები ტრაგედიის ერთი და იგივე მნიშვნელობის სხვადასხვა კონცენტრაციად კი არ უნდა დავსახოთ, არამედ ნამდვილ განვითარებად, და-

საწყისში მოცემულის ლოგიკური გაშლის პროცესად. ჩვენი ერთი რომ ვთქვათ, ესთეტიკისათვის გაიგერი მოითხოვს მეტაფიზიკისა (პლატონი) და დიალექტიკის (პეგელი) შეერთებას. პირველმა ესთეტიკურის ის არსი უნდა მონახოს, რის გამოც ესთეტიკური ყოველთვის ესთეტიკურია, ხოლო, მეორემ ის არსი უნდა გვიჩვენოს, რომლის წყალობითაც ესთეტიკური ვითარდება, რის გამოც მას ისტორია აქვს.

ასეთია ის წანამძღვრები, რომელთაც უნდა ემყარებოდეს ჩვენი წარმოდგენა ესთეტიკური საგნის შესახებ. ამ თვალსაზრისით უნდა იყოს შეიარაღებული ესთეტიკოსი, რომელიც ცდილობს ფენომენოლოგიური მეთოდის გამოყენებას.

არსებობს ამ მეთოდის გამოყენების სუბიექტური ხასიათის სიძნელეც. გაიგერს მხედველობაში აქვს ფენომენოლოგიური მეთოდისათვის საჭირო სუბიექტური განწყობის შემუშავების სიძნელე. აქ იგულისხმება სტიქიურად შემუშავებული შეხედულებებიდან გათავისუფლება და, რაც მთავარია, გაწვრთნა იმგვარი, „ხედვის“ წარმოებაში, რაც მოვლენის არსის დასანახავად არის საჭირო. ამისათვის არც ლექციების მოსმენაა საკმარისი და არც სხვისი შეხედულებების შეთვისება. უნდა თვითონ იმუშაო, აწარმოო ანალიზები სისტემატურად. ფენომენოლოგიური კვლევის „პრაქტიკას“ ასახელებენ იმ საშუალებად, რომელმაც უნდა დაგვაუფლოს ამ მეთოდს. ამ მეთოდის აღიარებას უმთავრესად ხელს უშლის ის, რომ თავისი „ხილვის“ დასამტკიცებლად ობიექტური, „ხელშესახები“ საბუთები არ მოიპოვება, იგი ობიექტურ კრიტერიუმს მოკლებულია. ერთადერთი გზა, რომლითაც შეიძლება ფენომენოლოგმა დაარწმუნოს სხვა ადამიანი თავის მოსაზრებაში, არის იმ პირობების (ობიექტურისა და სუბიექტურის) შექმნა, რომელშიაც სხვაც დაინახავს იმას, რასაც თვითონ ხედავს. მაგრამ, ამ პირობების შექმნა ადვილი არ არის და ზოგს არაერთგვაროვანი პირობა არ შეეღობა. არიან ისეთი „ბრმები“, რომელთაც არსის სამზერად თვალს ვერ აუხეც. ასეთებისათვის ფენომენოლოგიური მეთოდი მოუხმარებადია, ხოლო ამ მეთოდით მოპოვებული — გაუგებარი რჩება. ამიტომ უწოდებს გაიგერი ფენომენოლოგიურ მეთოდს — არისტოკრატულს. დაპირისპირებით ბუნებისმეტყველების მეთოდთან, რომელსაც, გაიგერის თქმით, დემოკრატიული ხასიათი აქვს. ეს უკანასკნელი, მკვლევარისაგან არ მოითხოვს არაერთგვაროვან განსაკუთრებულ უნარს, ფენომენოლოგიური მეთოდი კი სპეციალურ უნარს საჭიროებს, რომლითაც ყველა არ არის დაჯილდოებული¹⁴.

ფენომენოლოგიური მეთოდი არაეცნობიერად ყოველთვის იყო ხმარებაში. მნიშვნელოვანი წვლილი, რომელიც ლესინგმა, შილერ-

მა, ფილერმა და ჰილბრანდმა ესთეტიკაში და ხელოვნების თეორიაში შეიტანეს, გაიგერის მტკიცებით მიღწეულია არა ინდუქციით ან დედუქციით, არამედ ინტუიციით. როგორც კი ეს ჰეთოდი მიტოვებულ იქნა, ამავე ავტორების ნააზრევნი შეუსაბამო აღმოჩნდა კვლევის საგანთან.

ეს ფაქტი იმაზედაც მიუთითებს, რომ ფენომენოლოგიური მეთოდი არა მარტო განსხვავდება ინდუქციისა და დედუქციის მეთოდებისაგან, არამედ ერთგვარად ემსგავსება კიდევაც მათ. ასე რომ არ იყოს, გაუგებარი იქნებოდა ფენომენოლოგიური მეთოდის გამოყენების ფაქტი (არაცნობიერად) იმ ვითარებაში, როცა ცნობილი იყო მხოლოდ ინდუქცია და დედუქცია, როცა შეგხებულად ყველა მხოლოდ ამ მეთოდების გამოყენებაზე ფიქრობდა. ფენომენოლოგიური ესთეტიკა შუა ადგილს იჭერს აღნიშნულ ორ ესთეტიკურ მიმართულებათა შორის. ინდუქციურ ესთეტიკასთან მას აახლოებს დადებითი დამოუკიდებლობა დაკვირვების მეთოდებისადმი და თავშეკავება-განდგომა კონსტრუქციული ხასიათის მუშაობიდან. დედუქციურ ესთეტიკასთან ფენომენოლოგიურ ესთეტიკას აახლოებს ის, რომ მას ფაქტები აინტერესებს არა, როგორც ცალკეულობანი, ინდივიდუალური და შემთხვევითი მოვლენები, არამედ როგორც არსის მატარებელი გარემოებანი. დედუქციურ ესთეტიკასაც თავისი დებულებები ამ გზით აქვს მოპოვებული. არაა სწორი, გვარწმუნებს გაიგერი, რომ დედუქციური ესთეტიკის ზოგადი დებულებები მეტაფიზიკური აზროვნებით არიან მოპოვებული. ეს დებულებები ფაქტების განკვეთას ემყარებიან და ამაში არაფერია მიუღებელი და საჩოთირო, მაგრამ ადგილი აქვს მათ გაუმართლებელსა და შეუძომებელ გავრცელებას სხვა ხასიათის ფაქტებზე. მაგალითად, დებულება, რომ „ხელოვნება არის ასახვა“, შეიძლება გაჩენილიყო მხატვრობისა და პლასტიკის დაკვირვების ნიადაგზე და შემდეგ იმისი გავრცელება მომხდარიყო ხელოვნების სხვა დარგებზე, მუსიკაზე, პოეზიაზე და ა. შ. ამას გამართლება არა აქვს, ამაში მდგომარეობს დედუქციური ესთეტიკის ძირითადი შეცდომა, რომელსაც ასაზრდოებს დასარულებული სისტემისადმი ნაჩქარევი მისწრაფება. მართალია, სისტემაზე არც ფენომენოლოგიური ესთეტიკა ამბობს უარს, მაგრამ ამის წინაპირობად ეს მიმართულება თვლის ცალკეული გამოკვლევების ჩატარებას¹⁵.

ავტონომიური ფენომენოლოგიური ესთეტიკა თავის მუშაობას ამთავრებს იმით, წერს გაიგერი, რომ აღწევს განსაზღვრულ რაოდენობის პრინციპებს. ამ პრინციპების კვლევა უნდა დაეკისროს ფილოსოფიურ ესთეტიკას. ფილოსოფიური ესთეტიკა ისევე,

როგორც ფსიქოლოგიური ესთეტიკა გაიგერს კანონიერ მოვლენად აქვს წარმოდგენილი. მიმართება ფენომენოლოგიურ ესთეტიკასა და ფილოსოფიურ ესთეტიკას შორის ისეთივეა, წერს გაიგერი, როგორც ბუნებისმეტყველებასა და ნატურფილოსოფიას შორის. ნატურფილოსოფია იძლევა ბუნების არსებობის იდეალისტურ და რეალისტურ ინტერპრეტაციას. ამგვარ მუშაობასთან ბუნებისმეტყველებას არაფერი აქვს საერთო. მის მუშაობაში არაფერი იცვლება იმის გამო, რომ ბუნების რომელიმე ერთი გაგება მიღებული იყო, ხოლო მეორე კი — უარყოფილი. ასეთი ვითარებაა ესთეტიკაშიც. ესთეტიკური ღირებულების ცნება გამოიყენება მეცნიერული ესთეტიკის მიერ, იგი მისთვის მოცემულად და აღიარებულად ივარაუდება. ფილოსოფიური ესთეტიკა, პირიქით, ამ ცხებას კრიტიკულად უყურებს, მას თავისი კვლევის საგნად ხდის¹⁶.

მართალია, წერს გაიგერი, ფილოსოფიური ესთეტიკის პრობლემების გადაჭრაში ფენომენოლოგიურ მეთოდს გადაშქრელი როლის შესრულება არ შეუძლია, მაგრამ ამ დისციპლინაში არის ისეთი პრობლემები, რომელთათვისაც ფენომენოლოგიურ მეთოდს არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება: ესთეტიკური სამყარო, ესთეტიკური საგანი, ესთეტიკური ღირებულება. ეს უკანასკნელი მოცემულია ფენომენის სახით და ამ სახით იგი მხოლოდ მეცნიერულ ესთეტიკაში განიხილება. როცა ეს ფენომენი რეფლექსის თვალთ განიხილება, როცა „გავიხსენებთ“ იმას, რომ, მაგალითად, ბუნებრივი ლანდშაფტის გადმოღება ტილოზე ხდება ხელოვნების მიერ, რომ „მე“ არის ის, ვისაც ტრაგედია თავის სულიდან სცენაზე გადააქვს და ა. შ., ჩვენს წინაშე კონსტიტუციის პრობლემები დგება. საკითხი იმ აქტების კვლევაზე გადადის, რომელთა მეშვეობითაც „იქმნებიან“ ესთეტიკური ფენომენები, ესთეტიკური მნიშვნელობანი. აქ, გაიგერის აზრით, სიტყვა უნდა მიეცეს ფილოსოფიურ ესთეტიკას, რომელსაც, მართალია, ფენომენოლოგიური მეთოდები აუცილებლად ესაჭიროება, მაგრამ თავისი მუშაობის მარტო ამით შემოფარგვლა არც ევალება და არც შეუძლია. როგორც კი დადგება რეალობის ანდა დასკვნის გზით მიღებული ინსტანციების საკითხი, მყისვე საჭიროა არაფენომენოლოგიურ მეთოდებზე გადასვლა. მაგრამ, რადგან ესთეტიკის ამოცანას არ შეადგენს რეალობის კვლევა, ფენომენის „უკან“ არსებულის ძიება, მისთვის ფენომენოლოგიური მეთოდი არსებითი და ადეკვატურია. თუ ფენომენოლოგიურ მეთოდს შეუძლია სადმე დაამტკიცოს თავისი ვარგისობა, ეს უნდა იყოს ესთეტიკის სფერო¹⁷.

ამგვარად, გაიგერის მიხედვით, არსებობს სამგვარი ესთეტიკა: ფსიქოლოგიური, ფენომენოლოგიური და ფილოსოფიური, თვითე-

ულს აქვს თავისი კვლევის საგანი და დამასასიათებელი მეთოდი. პირველი სიტყვა ესთეტიკაში ეკუთვნის ესთეტიკური ფენომენის ფენომენოლოგიურ კვლევას. ამ გზით მიღებული ცოდნა გვევლინება ავტონომიური მეცნიერული ესთეტიკის სახით. თავის მუშაობას ის ამთავრებს ძირითადი პრინციპების დადგენით, რომლებთან არსობრივ-სტრუქტურულ ურთიერთობაშია ფენომენოლოგიური მეთოდით მოპოვებული კვლევის შედეგები. ამ საქმეს თავისებურად აგრძელებს ფილოსოფიური ესთეტიკა, რომელიც „უკანასკნელ საკითხებს“ ეხება და მიზნად ისახავს ესთეტიკის პრინციპების ნათელყოფასა და ესთეტიკის საგნის კონსტიტუციას. ფსიქოლოგიური ესთეტიკა ან, უფრო ფართოდ, სხვა რომელიმე მეცნიერების მუშაობა ესთეტიკურ აღქმაზე, ტკობაზე, შემოქმედებაზე და ა. შ., შეიძლება ითქვას, არ არის საკუთრივ ესთეტიკა, არამედ ესთეტიკურის რეალური წანამძღვარებისა და რეალური შედეგების კვლევაა. ასეთი კვლევის მნიშვნელობა უდავოა, მაგრამ თვით ესთეტიკის არსობრივი ხასიათის კვლევისათვის შეუფერებელია.

ფენომენოლოგიური ესთეტიკა მეთოდოლოგიური ცნებაა. იგი მხოლოდ იმას მოითხოვს, რომ ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება, ითვლებოდეს ფენომენოლოგიური კვლევის ასპარეზად, ფენომენოლოგიური მეთოდის გამოყენების ბუნებრივ სფეროდ, ე. ი. ისეთ სფეროდ, რომელიც თითქმის მისთვის არის განკუთვნილი და, ამიტომ, საგანგებო „გაწმენდას“ არცკი საჭიროებს¹⁸.



გაიგერი ერთ-ერთი იმათაგანია, რომელმაც სცადა ფენომენოლოგიური ესთეტიკისათვის ჩაეყარა საფუძველი. სხვა მკვლევარები მაღალ შეფასებას აძლევენ გაიგერის გამოკვლევებს ცალკეულ საკითხებზე, მაგრამ მის მიერ ესთეტიკის მეცნიერების გაგება საყოველთაოდ აღიარებულად ფენომენოლოგთა შორისაც ვერ ჩაითვლება. გავეცნოთ ზოგიერთ შეხედულებას ესთეტიკის ძირეულ საკითხებზე.

2. ცი გ ე ნ ფ უ ს ი ს ა ზ რ ი თ, ფენომენოლოგთა შორის ესთეტიკის სამგვარი გაგებაა. ერთნი ესთეტიკურში გულისხმობენ არსს (Wesen), მეორენი — ობიექტში არსებულს, თავისებურ ვითარებას, ხოლო მესამენი ამ ცნებაში ღირებულებას ვარაუდობენ. ეს შეხედულებები, მისი აზრით, პროვიზორულია და საბოლოოდ გასაგები ხდება მხოლოდ შემდგომი განსაზღვრების ნიადაგზე. პირველ რიგში, — ამბობს ციგენფუსი, უნდა უარეყოთ, ის აზრი, რომლის მიხედვითაც, ხელოვნება თავისთავადი არსის რეპროდუქციაა. ამ შეხედულებას იცავენ მეკაუერი (იხ. ქვემოთ) და ლუტ-

ცელერი. ეს არაა დასაბუთებული. ასეთი აზრი ფენომენოლოგიიდან არ გამომდინარეობს. ზელოვნება, ესთეტიკური ფეხობენი განხილულ უნდა იქნას თავის თავში, აბსოლუტურისადმი, ტრანსცენდენტური არსისადმი მიმართულების გარეშე. ზელოვნება შემეცნებიდან არ უნდა განისაჯოს და არც ისე უნდა იქნას გაგებული, როგორც „რეპრეზენტაცია“ აბსოლუტური არსისა. უნდა უარვევოდ ზელოვნების როგორც ობიექტივისტური, ისე სუბიექტივისტური თეორიები. არც გაიგვრია მართალი და არც ციჰენა. ესთეტიკური ფენომენი არც ობიექტურია და არც სუბიექტური. ესთეტიკური ფენომენი შეიძლება შემეცნებულ იქნას მხოლოდ იმ პირობით, რომ ის არ იქნება მოქცეული სუბიექტ-ობიექტის დაპირისპირების სფეროში. „ესთეტიკური ქვალიტეტი კი არ არის, არამედ მოდალობა“¹⁹. იმიტომ კი არ არის ესა თუ ის მოვლენა ესთეტიკური საგანი, რომ მას ესა და ეს თვისება აქვს, არამედ იმიტომ, რომ იგი განხილულია ამა და ამ განზომილებაში. თუ ესთეტიკურში მოდალობას ვიგულისხმებთ, მახინჯი, საზიზღარი ესთეტიკურის ცნებაში მოხვდება. ესთეტიკური ფენომენი ცნობიერებაში განცდის სახით არის მოცემული. ციგენფუსი ამტკიცებს, რომ არ არსებობს აბსოლუტური არსის სამყარო, მაგრამ ცოცხალ შემეცნებაში, აგრეთვე „დესკრიფციულ ფსიქოლოგიაში“, არსებობს მიმართულება — გზა არსებითის შემეცნებისაკენ. ამ მისწრაფების ფაქტში უნდა დავინახოთ ფენომენოლოგიური კვლევის მასაზრდოვებელი მოტივი. ესთეტიკურად არსებითისა და სპეციფიკური განცდის განსაზღვრისათვის საჭიროა წინასწარ გამოვიდეთ იმის ზოგადი ხასიათის ცოდნიდან, რასაც ვეძებთ. ეს ცოდნა უნდა შემოწმდეს ფაქტობრივ მონაცემებზე. „ფენომენოლოგიური ესთეტიკა, ასკენის ციგენფუსი, არის სულიერი აქტების შედარებითი, ჯვრეტიად განმაზოგადებელი განხილვა და ინტერპრეტაცია მათში არსებული და... ფიქსირებული საგნის თვალსაზრისით“²⁰. ის არის მიმართული ამ განცდის ფორმაზე, საზრისზე, არსზე. ამ განცდიდან ცდილობს იგი მიაგნოს და ახსნას ამ საგნის ის თავისებურებანი, რომლებიც მას, როგორც საგანს, ამ განსაკუთრებული განცდისას აქვს. ფენომენოლოგიური ესთეტიკის კვლევის სფერო უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც ესთეტიკურად გამოცდილი ადამიანის სფერო, რამდენადაც იგი ამ მდგომარეობას გაცნობილია. ესთეტიკის ამოცანა არის ესთეტიკური და ზელოვნებითი ინდივიდუალობის ფორმების გაგება²¹. ესთეტიკური განცდა არ შეიძლება მოვაშუროთ პიროვნებას, რომელსაც ეს განცდა ეძლევა. ეს არის ირეალური პიროვნება, რომლისთვისაც არსებობს ესთეტიკური ფენომენი. „ადამიანი როგორც ასეთი პიროვნება... არის ესთეტი-

კურის არსი. მისგან მიმდინარეობს ამ ფენომენის საზრისი, ღირებულება და საგნობრივი თავისებურება²².

ესთეტიკური პიროვნება არაა დამოუცილებელი, იგი თავის საგანს მჭიდროდ უკავშირდება, მაგრამ მისთვის დამახასიათებელია თავის საგნის მიმართ არა სამოქმედოდ განწყობა. ესთეტიკური ფენომენი არცერთი ქვალიტეტით და, მაშასადამე, არც მშვენიერების ნიშნით არ ხასიათდება. ესთეტიკურის შედარება სხვა საგნებთან შეუძლებელია. ის არის თავისთავადი მნიშვნელობის მქონე დახშული სამყარო. ის არის ჯამი იმ საგნობრიობებისა, რომელნიც საზრისიანად და ღირებულების მქონედ განიცდებიან²³.

ობიექტივიზმისა და აბსოლუტიზმის უკუგდების შემდეგ, ციგენფუსის წინაშე დგება სუბიექტივიზმის საფრთხე, რასაც თავს აღწევს იმით, რომ ესთეტიკური ტკბობა ამის გარანტიად აქვს გამოცხადებული. ამ განცდის ახსნა ბუნების მოვლენებით არ შეიძლებაო, გვარწმუნებს ციგენფუსი, როგორც ეს შესაძლებელია. როცა საქმე ვიტალურ განცდებს ეხება. ესთეტიკურ ტკბობაში განხორციელებულია ფენომენოლოგიური განწყობა. ეს სუბიექტივიზმის რაძლევას ნიშნავს. ესთეტიკური ტკბობა ნატურალისტურიდან აბსტრაქციას მოასწავებს²⁴.

3. დ. ბ რ ი ნ კ მ ა ნ მ ა ც სცადა ესთეტიკის საგნის ფენომენოლოგიის წარმოდგენა და ამასთან დაკავშირებით ესთეტიკის სხვა ძირითად საკითხებსაც შეეხო. მისი კონცეფციის ძირითადი დებულებები ასეა წარმოდგენილი:

1) ესთეტიკური საგანი არის ესთეტიკური განცდის ინტენციონალური ობიექტი. 2) ესთეტიკური საგანი არის საგანი sui generis. 3) ესთეტიკური საგანი სხეულებრივ ნამდვილი კი არ არის, არამედ ხატოვანი, სურათისეულია. ის განსხვავდება პრაქტიკის საგნიდან, აღქმის საგნიდან, შემეცნების საგნიდან, საქმის ვითარებიდან. 4) ესთეტიკური საგანი არ არის იგივე, რაც მშვენიერი საგანი. 5) ვინაიდან ესთეტიკური საგანი არ არის ნამდვილი საგანი, მისი დაშლა ფორმად და შინაარსად არ შეიძლება. 6) ესთეტიკური საგანი არ არის იგივე, რაც ხელოვნება, ხელოვნების ძეგლი. (ხელოვნებითი ესთეტიკური საგნის გარდა, არსებობენ, აგრეთვე, ესთეტიკის ისეთი საგნები, რომელნიც არ არიან ხელოვნების საგნები, ხელოვნების მოვლენები. ასეთია გარე სამყაროს, თანასამყაროსა და წინასამყაროს ესთეტიკური საგნები). თვითონ ხელოვნება არ არის მარტო ესთეტიკური საგანი; ის შეიცავს ისეთ თვისებებს, რომელნიც შორდებიან ესთეტიკურობას, არ წარმოადგენენ მარტო სურათობას²⁵.

ბრინკმანი იმიჯნება როგორც ფსიქოლოგისტურ, ისე ტრანს-
ცენდენტალურ თვალსაზრისებიდან და მიზნად ისახავს მოგვცეს
იმის ანალიზი, რაც არის ესთეტიკური საგნობრიობა საკუთრივ თა-
ვისა არსის მიხედვით. მას მიუღებლად მიაჩნია ისეთი ესთეტიკუ-
რი მიმდინარეობები, როგორიცაა ფორმის, შინაარსის, ღირებუ-
ლებისა და გამოსახულების ესთეტიკა, ხოლო შთაგრძნობისა და
სუბლიმაციის ესთეტიკურ თეორიებს თვლის კონსტრუქციულ ფსი-
ქოლოგიურ თეორიებად და, აგრეთვე, უარყოფს მათ.

ბრინკმანის კონცეფციის გასაგებად ერთი ისეთი მოსაზრება
უნდა გავიცნოთ, რომელსაც სხვაგან იშვიათად შევხვდებით. მხე-
დველობაში გვაქვს ცნობიერების შინაარსის თეორიის უარყოფა,
თეზისი, რომლის მიხედვით საგნისა და ცნობიერების (აქტის)
გვერდით კიდევ ე. წ. შინაარსის აღიარება ზედმეტია და უსაგხო.
აღქმა, მაგალითად, ბრინკმანის მიხედვით, ცნობიერების შინაარსე-
ბის კომპლექსი კი არ არის, არამედ საგნის მიღება, საგნის აღქმა.
გავრცელებულ თეორიაში აღქმისათვის დამახასიათებელი საგნობ-
რიობა საგნის კონსტიტუციის, სუბიექტის მიერ წარმოებული ობი-
ექტივიზაციის აქტის შედეგია. ბრინკმანის აზრით, ეს შეცდომაა
და ამის შედეგად ესთეტიკის თეორიაშიც ბევრი გაუგებრობა იბა-
დება²⁶. ამგვარი გაუგებრობის თავიდან აცილებისათვის ფენომე-
ნოლოგიისაგან მოვითხოვთ, წერს. ბრინკმანი, გვაჩვენოს ესთეტი-
კური საგანი, აგვიწეროს ისე, როგორც ანალიზის დროს აღქმის
საგანს აღვწერთ. ანალიზში აქ არ უნდა ვიგულისხმოთ საგნის და-
ყვანა ცნობიერების შინაარსებზე, მის ელემენტებზე, ანდა რომე-
ლიმე სხვა საგანზე. ბრენტანოს მიერ შემოღებული ცნება სეკუნ-
დარული საგნისა ზედმეტია, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ
საგნის ცნობიერებასთან ერთად აქტის ცნობიერებაც გვეძლევა.
პუსერლმა და შელერმა არ მიიღეს მხედველობაში ის გარემოება,
რომ ცნობიერების „მესამე მომენტს“, შინაარსს არავითარი ფე-
ნომოლოგიური კორელატი არა აქვს²⁷.

ესთეტიკური მთლიანი საგნის ფენომენოლოგიური ახალი-
ზი, — წერს ბრინკმანი, — სამ მომენტზე მიგვითითებს, ესენია:
ესთეტიკური ობიექტი, ესთეტიკური აქტი და ესთეტიკური სუბიექ-
ტი. ამ ცნებების განმარტება შესაძლებელია მხოლოდ მათი ერთ-
მანეთთან მიმართების ვითარებაში. ამ გზით ირკვევა, რომ ესთეტი-
კური საგანი არ ეგუება, გამორიცხავს რეალობის თვალსაზრისით
მის განხილვას. მაშინაც, როცა იძულებული ვართ ეუბასუხოთ,
რომ ესთეტიკური საგანი არ არის რეალური საგანი, უნდა გვახ-
სოვდეს, რომ ჩვენი პასუხი არა ესთეტიკური აქტის საფუძველზე,
არამედ გნოსეოლოგიური თვალსაზრისით ესთეტიკურის განხილ-

ვის საფუძველზე არის წარმოებული. ეს კი, ამ შემთხვევაში, ნაძალადევი ჩანს. ესთეტიკურ აქტს, დასძენს ბრინკმანი, თავისი საგანი პოზიტიურად აქვს მოცემული და აქ უადგილოა რეალურზე და არარეალურზე ლაპარაკი²⁸.

პრაქტიკული საგნიდან ესთეტიკური საგანი იმით განსხვავდება, რომ მას არამცთუ არ შეუძლია ჩვენს ნებისყოფას წინააღმდეგობა გაუწიოს, „წინ დაუხედეს“, როგორც ეს პრაქტიკული საგნისათვისაა დამახასიათებელი, არამედ საკითხის ამგვარი დაყენებაჲ კი სპობს ესთეტიკურ საგანს. სადაც ასეა საკითხი დაყენებული, სადაც ესთეტიკურ საგანთან ურთიერთობისათვის ნებისყოფაა გამოყენებული, იქ ეს საგანი უკვე აღარა გვაქვს. ესთეტიკური საგანი ეძლევა, დაასვენის ბრინკმანი, მხოლოდ ესთეტიკურ გახცდას. იგი არც იმგვარი არსებობით არსებობს, როგორიც აღქმის საგანს ახასიათებს²⁹. აღქმის საგნისათვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობის გაწევის უნარი ესთეტიკური საგნისათვის სრულიად უცხოა. ესთეტიკური კონტემპლაციის სპეციფიკური აქტივობა სწორედ იმისათვის არის მიმართული, ამბობს ბრინკმანი, რომ აღქმული საგნიდან მოხსნას ეს უნარი, აიყვანოს იგი იმ სფეროში, სადაც წინააღმდეგობაცა და მისი საჭიროებაც მოხსნილია. ამას გამოხატავს ესთეტიკურის „სურათოვნება“, განსხვავებით „სხეულებრიობისაგან“, რომელიც აღქმის საგანს ახასიათებს³⁰.

ბრინკმანი უარყოფს გავრცელებულ აზრს ესთეტიკურისა და მშვენიერების გაიგივების შესახებ. ის მოგვაგონებს, რომ „ესთეტიკურის“ პირველი მნიშვნელობა — „გრძნობადი“ — მშვენიერებაზე მითითებას არ შეიცავს, არ მოითხოვს ასეთ აგებას. „ესთეტიკური საგნის არსი ამოიწურება... ესთეტიკურის სურათოვანი ობიექტურობით“³¹.

შემეცნების საგანი, როგორც აზროვნების საგანი, მართალია, ემპირიული კონკრეტულობიდან შორსაა, ფენომენოლოგიურ „ფრჩხილებში ჩასმას“ ექვემდებარება, მაგრამ მაინც ნამდვილის პრედიკატს ინარჩუნებს. მეტიც ითქმის: მისი ნამდვილობა ბევრად უფრო მაღალია, ვიდრე აღქმის საგნის ნამდვილობა. ამიტომ არ უნდა გავათანაბროთ აზროვნების საგანი და ესთეტიკური საგანი. ესთეტიკური კონტემპლაცია უბრალო ჰერეტიდან იმით განსხვავდება, რომ მას ემპირიული სინამდვილიდან გასვლა არ უხდა სხვა სინამდვილეში შესვლით დაამთავროს, ყოველგვარი „ნამდვილად არსებულის“ გარეთ იგულოს თავისი საგანი. ეს არ უნდა ნიშნავდეს არარსებულის, არარაობის მიღების აქტს. ეს ხომ აზროვნების აქტი იქნებოდა?! მთავარია, ასეთი საკითხები არ უნდა წამოიჭრას. ესთეტიკური საგანი ამგვარ მიდგომას გამორიცხავს, მაგრამ ეს იმას

არ ნიშნავს, წერს ბრინკმანი, რომ არ შეიძლებოდა მასზე აზროვნების გადატანა. ეს შესაძლებელია, მაგრამ მაშინ ესთეტიკური აქტის ადგილზე გვაქვს ინტელექტუალური აქტი. შეიძლება ისიც, რომ შემეცნების საგანი ესთეტიკური აქტის ობიექტი გახდეს, მაგრამ ამისთვის, უთუოდ, კონტემპლაციის აქტივობა იქნებოდა საჭირო³².

„ესთეტიკური საგანი, წერს ბრინკმანი, როგორც საწყისი ესთეტიკური განცდის საგანი, არ შეიცავს არც ფორმასა და არც შინაარსს, არამედ არის თავიდანვე სწორედ საგანი“³³. ფორმაზე და შინაარსზე ლაპარაკი შეიძლება მხოლოდ მაშინ, როცა ესთეტიკური საგანი გადაიქცევა შემეცნების საგნად. ასეთი ფორმა, რომელიც აბსტრაქციის წყალობით არსებობს, არ შეიძლება ესთეტიკური საგნის კონსტიტუციაში შედიოდეს. ფორმა და შინაარსი, ავტორის აზრით, ესთეტიკური ცნებები არაა.

4. ვ. მ ე კ ა უ ე რ ი კანტისეულ „ესთეტიკურ იდეიდან“ ამოდის, იძლევა ამ ცნების ინტერპრეტაციას, ავითარებს მას და ამის ფონზე ცდილობს წარმოადგინოს ფენომენოლოგიური ესთეტიკის რაობა, მისი საგანი და წამყვანი თვალსაზრისი.

კანტის ესთეტიკურ ცნებათა შორის, მეკაუერის აზრით, ხელოვნებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანია ესთეტიკური იდეის ცნება, თუმცა თვითონ კანტი ამ ცნებას არ აქცევდაო სათანადო ყურადღებას. ესთეტიკური იდეა, კანტის მიხედვით, არის წარმოსახვის ძალის ისეთი წარმოდგენა, რომელიც ბევრს გვაფიქრებინებს. მაგრამ მისი ადეკვატური „სუბათი“ ცნებაში ვერ გადმოიცემა, მისი გასაგებად გადმოცემა არავითარ მეტყველებას არ შეუძლია. ესთეტიკური იდეა არის იმ ტალანტის უნარი-ფუნქცია, რომელიც, კანტის აზრით, შეადგენს გენიოსის იმ უპირატესობას, რომლითაც იგი განსხვავდება მხოლოდ შემეცნების უნარის მქონე გონებისაგან. ესთეტიკური იდეის შექმნა შეადგენს გენიოსის სპეციფიკას. ხელოვნებას კანონს აძლევს გენიოსი ესთეტიკური იდეის სახით. ეს კანონდება გენიოსის შეგნებული აქტი ან ცნებაში გამოსახული წესი კი არა, არამედ სუბიექტში ბუნებრივად არსებული ნიჭის არაცნობიერი მოქმედებაა. ხელოვნება არ არის განსჯისა და მეცნიერული მუშაობის პროდუქტი, ის არის გენიის პროდუქტი.

ესთეტიკური იდეა არსებითად განსხვავდება გონების იდეისაგან (Vernunftidee). გონების იდეას გარკვეული დანიშნულება აქვს: იგი შემეცნების რეგულაციური პრინციპია, ხოლო ესთეტიკური იდეა ხელოვნების კონსტიტუციურ პრინციპს წარმოადგენს. ის გარემოება, რომ ხელოვნების შესახებ მსჯელობა არის გეშოვ-

ნების მსჯელობა (ესთეტიკური მსჯელობა) შეპირობებულია იმით, რომ ესთეტიკური იდეა ხელოვნებას სპეციფიკურ ფორმას აძლევს. გემოვნების მსჯელობა არის მსჯელობა ესთეტიკური იდეის გამოსახულების შესახებ. ესთეტიკური იდეა, რომელიც ხელოვნებას აძლევს წესს, როგორც მისი კონსტიტუციური პრინციპი, ამაში კპოვებს თავის გამოსახულებას. ესთეტიკურ იდეაში არის საფუძველი გემოვნების მსჯელობის ოთხივე სპეციფიკური მომენტისა: მოწონების, საყოველთაობის, აუცილებლობისა და მიზანშეწონილობის. ამის მიხედვით, მშენიერება არის ესთეტიკური იდეის გამოსახულება. ხელოვნება არის ესთეტიკური იდეის გრძნობადი გამოსახულება. ყველაფერი, სხვა მომენტით განსაზღვრული, ამახინჯებს ხელოვნებას. ხელოვნების ავტონომია ნიშნავს იმას, რომ მას მართავდეს მხოლოდ ესთეტიკური იდეა. არაფერი არ უნდა იყოს ჩართული ესთეტიკურ იდეასა და გასაფორმებელ მასალას შორის, მასალა უნდა ფორმდებოდეს მხოლოდ ესთეტიკური იდეით და არა სხვა რამ მიზნით და მოტივით.

ამით არის გადმოცემული ის ძირითადი, რაც, მეკაუერის აზრით, კანტმა ამ ცნებისათვის გააკეთა. ეს მას საკმარისად არ მიაჩნია და ცდილობს წავიდეს წინ, მეტი მნიშვნელობა დაძებნოს ამ ცნებაში.

ესთეტიკური იდეა, წერს მეკაუერი, არის ხელოვნების „ხელოვნებითი სული“ (Die „Runstseele“ des Runstwerks)³¹.

ფენომენოლოგიის შესაბამისად, საქმე იწყება საგნის „აიდეტურ გულიდან“, საგნის არსიდან. ჯერ ეს უნდა იყოს მოცემული. ის ერთია, მაგრამ მის შესახებ შეიძლება ესთეტიკური იდეების უსასრულო რიცხვი არსებობდეს. ხელოვანის მუდმივი, ე. ი. მიუღწეველი იდეალი არის საგნის ამ „გულის“ ადეკვატური გადმოცემა. იგი იმიტომ არის იდეალი, რომ ხელოვნება მეტი არაფერია, თუ არა ესთეტიკური იდეის გრძნობადი გადმოცემა, ხოლო მიუღწეველია იმიტომ, რომ ერთ საგანზე შეიძლება შემუშავდეს უსასრულოდ მრავალი ესთეტიკური იდეა, თითოეულ იდეას კი შეიძლება მრავალნაირი გამოსახულება მიეცეს.

ფენომენოლოგიის ფუძისეული მნიშვნელობა ხელოვნების თეორიისათვის, წერს მეკაუერი, არ ამოიწურება იმით, რომ ფენომენოლოგიური მეთოდი, როგორც ეს მ. გაიგერს ჰგონია, მის ძირითად მეთოდად ცხადდება. ფენომენოლოგიას ხელოვნების თეორიასთან შინაარსისეული და „საქმიანი“ კავშირიც აქვს. ფენომენოლოგიისა და ხელოვანის პირველი ამოცანა არის მოვლენის არსობრივი შინაარსის წედომა წმინდა სახით. „კეშმარიტი ხელოვანიც, ისე, როგორც ფენომენოლოგი, ამ აზრით პლატონიკოსია,

ხელოვნების ყოველ ნაწარმოებს, ნატურალისტურსაც კი, საქმე აქვს არა „vérité de fait“-თან, არამედ „vérité de raison“-თან. განწყობა, რომელსაც ხელოვნება ემყარება, არის, აგრეთვე, არსის კვრეტი. მაგრამ ხელოვნება არ არის მეცნიერება არსის შესახებ, იგი ყოველგვარი მეცნიერებისაგან დიდად განსხვავდება³⁵.

მეცნიერებისაგან ხელოვნების განსხვავების ძირითადი შოტივი არის ის, რომ ხელოვნება თავის ობიექტზე მიმართულია 'შეფასებითად, მისი მესათვის ღირებულების თვალსაზრისით. ის, რაშიც ხელოვნება ეფუძნება, არის არა ცნება, არამედ განკვეთა. განკვეთა ფენომენოლოგიისათვის არის მეთოდი. ხელოვნებას არაფერი აქვს საერთო მეთოდის დისკურსიულ ეგზაქტობასთან, აზროვნებით მიღწეულ იდეაციასთან, რომელიც კვლავ ერთვის აზროვნების ნაკადს. ეს კია, რომ ფენომენოლოგიაცა და ხელოვნებაც ორივე „ეძებს“ არა ეგზისტენციალობას, არამედ ესენციალობას. ნატურალისტურ ხელოვნებაზეც კი არ ითქმის, გვარწმუნებს მეკაუერი, რომ ის რეალობის ფოტოგრაფიული გადმოღებაა. ისიც, რამდენადაც იგი ხელოვნებაა, მოვლენის არსს ეძებს. ე. წ. სინამდვილე თავისთავად ხელოვნებისათვის არც მაშინ არის საინტერესო, როცა მიზნად სინამდვილის გადმოცემა დასახული. ავტორი იმოწმებს გოეთეს, რომელსაც უთქვამს, რომ ხელოვნება უნდა იყოს არა „ნამდვილი“, არამედ „ჭეშმარიტი“.

ამის მიხედვით, ხელოვანის შემოქმედების პროცესი მეკაუერს შემდეგნაირად ესახება: ხელოვანმა მოცემული ემპირიული მოვლენიდან უნდა გამოთიშოს არსობრივი მომენტი და შემდეგ შეადგინოს ამ არსობრივის ინდივიდუალური სახე, რისთვისაც უნდა გამოიყენოს გრძნობადი მასალა³⁶. პირველი ნაბიჯი უნდა გახხორციელდეს ფენომენოლოგიური რედუქციის საშუალებით, როგორც ეს ხდება ანალოგიური მუშაობის დროს ფენომენოლოგიაში. მეორე, სპეციფიკური ხელოვნებითი აქტია: „შიშველი“ არსი კვლავ უნდა შეიმოსოს და უნიკალურ საგნად იქცეს. ამგვარად, ხელოვნების მიერ დაჭერილი „იდეალური შინაარსი“ ორმხრივ არის შებოჭილი, განსაზღვრულია იმ ემპირიული საგნით, რომლიდანაც ეს შინაარსი არის „გამოტანილი“, და იმ მასალით, რომლითაც თვითონ ხდება მისი „გაფორმება“, „იდეალური შინაარსისათვის“ შეიძლება შემთხვევითი იყოს როგორც ემპირიული გამოვლენა, ისე გაფორმების მასალაც.

ხელოვნების თეორიისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ რა მიმართებაშია შემოქმედების მეორე სტადიაზე მიღებული ინდივიდუალური საგანი „იდეალურ შინაარსთან“. მეკაუერი ფიქრობს, რომ ეს კავშირი ნამდვილ ხელოვნება-

ში შემთხვევითი არ არის. გამოსახულება აქ არის მიმართ სიმბო-
ლოს როლში გამოდის, როგორც ეს კანტს ესმოდა. არსის მოცემუ-
ლობა ხელოვნებაში ინდივიდუალური სიმბოლური მოცემულობის
სახით, არის ესთეტიკური იდეის ფუნქცია, მისი პრინციპობის გა-
მოვლინება. როცა ხელოვანი ესთეტიკური იდეის მიხედვით აფორ-
მებს, დასძენს მეკაუერის, ის ქმნის გრძნობად მოცემულობას. იდეა-
ლური საგანი ხელოვნებაში წმინდა სახით არ „შეიმეცნება“, იგი
აქ მხოლოდ „მოცემულია“. „მზის ჩასვლა“, როგორც აიდოსი,
ყველგან და ყოველთვის ერთია. ერთი და იგივე ხელოვანი მას თა-
ვისი ესთეტიკური იდეებით ვერასოდეს ვერ ამოწურავს. ესთეტი-
კური იდეა და საგნის იდეელური შინაარსი, რასაკვირველია, სხვა-
დასხვაა. ესთეტიკური იდეისათვის დამახასიათებელი ისაა, რომ
იგი ფაქტიურად უკვე განსაზღვრულია მომავალი ემპირიული
ფორმით: ამთავითვე მიმართულია წაგულისხმევის იდეელურის
შესაძლებელი გადმოცემისათვის გრძნობადს მოვლენაში³⁷. ის, რი-
სი გამოხატვაც კი ხელოვანს შეუძლია, არის ჰერეტიკის მიმართუ-
ლება არსობრივზე. ჰერეტიკის ეს ფაქტი ხელოვანმა უნდა მოაქციოს
მატერიალურ გარსში, რათა იგი ყველასათვის მისაწვდომი გახდეს.

მეკაუერის წინაშე დგება საკითხი: როგორ არის შესაძლებე-
ლი ჰერეტიკის მიმართულების ნათელყოფა, მისი გრძნობადი მასა-
ლით შემოსვა? როგორაა შესაძლებელი ესთეტიკური იდეის გად-
მოცემა? ეს საკითხები თავისი შინაარსით ეხებიან არაგრძნობადის
გადმოცემას გრძნობადის საშუალებით.

ამაზე პასუხს გვაძლევს მეკაუერის ცნება „საგნობრივი წარ-
მომადგენლობის“ შესახებ. იდეელურსა და რეალურს შორის, მე-
კაუერის აზრით. არსებობს ერთგვარი „აფინიტეტობა“. „ნათესაო-
ბა“. რეალის სახით მოღუწული ხაზი ესთეტიკური აღქმისათვის
იგივე არ არის რაც გეომეტრიისათვის. თ. ლიპსის თქმით, აქ გვაქვს
ძალთა დაძაბულობის შთაგრძნობა. არსი, არაგრძნობადი შინაარსი-
დაძაბულობა აქ მოცემულია გრძნობადში, გეომეტრიულ ფიგურა-
ში. რეალსა და გეომეტრიულად მოხაზულ ხაზს შორის არის აფი-
ნიტეტობა, რაც გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ დაძაბულობა მო-
ცემულობად განვიცადოთ³⁸. ეს არის ის, რასაც მეკაუერი საგნობ-
რივ წარმომადგენლობას ეძახის. საგანშია წარმოდგენილი ის, რაც
თვითონ საგანი არ არის. ამგვარი გამოვლინების შესაძლებლობის
„დანახვა“ ესთეტიკური იდეის დანახვა არის, ამით განსხვავდება
იგი ძირითადად „შიშველი აიდოსისაგან“, მას თან ახლავს იმ მა-
ტერიალური გარსის ელფერი, რომელიც შემდეგში ხელოვანის
მიერ უნდა განხორციელდეს. ხელოვანს მართო იმის უნარი კი არა
აქვს, რომ არსი სხვაზე ადრე და სხვაზე უკეთ დაინახოს, არამედ

იმისიც, რომ იგი ესთეტიკური იდეის „კარნახით“ გააფორმოს. საქმე აქ ხელოვანის სულში მზამზარეულ მოცემულობას კი არა, არამედ შესაბამისი განწყობის მომარჯვების უნარს ეხება.

ყველაფერი, რაც ფენომენოლოგიურად განკვეთილია, „შეიძლება“ „გამოყენებულ იქნას“ ხელოვნების მიერ. ფანტაზიის ფუნქცია ხელოვნებაში, წერს მეკაუერი, არ უნდა გავიგოთ როგორც ფანტასტიკის სამსახური. როგორც უაღრესად ნატურალისტური, ისე უაღრესად ფანტასტიკური წარმოსახვა, სანამ ხელოვნებას პროდუქტად „იქცეოდეს, აუცილებლად გაივლის იდეელურის ზონას და იდეელურის გამოსახვაში ნახავს თავისი მიზნის განხორციელებას. ამიტომ, დასძენს მეკაუერი, ფენომენოლოგიური ესთეტიკის ფორმულა: „... არა „შეთხზვა“, არამედ „კონცენტრაცია“³⁹.

ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც ასეთი, განისაზღვრება ესთეტიკური იდეით, რომელიც არის როგორც ხელოვნების ნორმა, ისე ხელოვნებითი შემოქმედებას კონსტიტუციენტი. თავის მხრივ, ესთეტიკური იდეა განსაზღვრულია საგნობრივი წარმომადგენლობის შესაძლებლობით. ამ შესაძლებლობის განხორციელება ნიშნავს მიახლოებას იმ საგნისადმი, რომელსაც ესთეტიკური იდეა „გულისხმობს“⁴⁰.

ამგვარად, ნათელია შინაგანი, ინტიმურ-შინაარსეული კავშირი ფენომენოლოგიასა და ესთეტიკას შორის. ოღონდ არ უნდა მოხდეს მათი გაიგივება. მართალია, არსებობს მსგავსება მათ განწყობათა შორის, მაგრამ იგივეობაზე ლაპარაკი აქ დაუშვებელია: ხელოვნება განცდას „ნომატური მიმართულებით“ არ ანაწევრებს“, არ აღწერს გამოვლენილს, როგორც ასეთს. ხელოვნება კისრულობს მხოლოდ განცდის პრეზენტაციას საგნობრივი წარმომადგენლობის საშუალებით. შემდგომი დესკრიფცია-ანალიზები, რომელიც არსებითაა ფენომენოლოგიისათვის, ხელოვნებას აღარ აინტერესებს. ხელოვნებითს განცდაში, წერს მეკაუერი, ცნობიერებისაკენ მიმართება, რაც ფენომენოლოგიისათვის ძირითადი მნიშვნელობისაა, ამორთულია. „ხელოვნება არის მეცნიერებისაგან განსხვავებული რამ“⁴¹. ხელოვნების მეთოდი „გადმოცემა“, „გამოხატვაა“, მეცნიერების მეთოდი შემეცნებითი მეთოდია. ხელოვნების მეთოდი, მეცნიერების შეფასებით, არაზუსტია, მეცნიერების მეთოდი, ხელოვნების შეფასებით, „უგემოვნოა“. ხელოვნება ცნობიერების მიმართ ეპოქის აქტს ახდენს, ცნობიერება კი ფენომენოლოგიისათვის შემეცნების ცენტრალური საგანია. შემეცნებითი აქტებიდან ხელოვნებას მხოლოდ განცდისეული აქტი ესაჭიროება, ხოლო ცნობიერებიდან მას რჩება მხოლოდ ერთგვარი „წინაგრძნობა

რამისა“, რაც როგორც მიუღწეველი მიზანი, მიმართულებას აძლევს ხელოვნების გეშტალტიზაციას⁴².

ხელოვნების კანტისეული ნიშანი — „უინტერესო“ განსაკუთრებით მისაწვდომს ხდის ესთეტიკურს ფენომენოლოგიური მეთოდისათვის, დასძენს მეკაუერი. «ხელოვნებას არა აქვს ტენდენცია, არა აქვს მიზანი, რომელიც ეფუძნება რაიმე მის გარეთ მდებარე ინტერესს“. „ის, მსგავსად ფენომენოლოგიისა, ერთგვარი გაგებით, პროპედევტიკური ხასიათისაა“⁴³. მაგრამ ის, პრინციპში მაინც, არაა პროპედევტიკა არა მეცნიერებისათვის, არამედ ცხოვრებისათვის. ცხოვრების ჰერკტა, მისი გრძნობად-სიმბოლურად გადმოცემა, მისი წმინდა, შემეცნებითი და პრაქტიკული თვალსაზრისით შეფასების გარეშე ათვისება ხელოვნის ინტერესებისაგან თავისუფალი მისიაა⁴⁴.

საკითხი მშვენიერების ობიექტური ცნების არსებობის შესახებ, მეკაუერის აზრით, დგება მხოლოდ მაშინ, როცა შინაარს-სა და ფორმის შედარებით უპირატესობაზეა მსჯელობა, როცა ცდილობენ, მშვენიერება ან ერთის ან მეორის მიხედვით გასსაზღვრონ. მშვენიერების დედუქციით მიღებული ცნება, — წერს მეკაუერი, — ფორმას აძლევს უპირატესობას, ხოლო ინდუქციის გზით მიღებული, შინაარსიდან არის ამოსული. ის ეძებს საერთო ნიშნებს ისეთ შინაარსეულ მოვლენებში, როგორიცაა სიცოცხლე, თავისუფლება, ერთიანობა, სიახლე, ინდივიდუალობა და ა.შ. მშვენიერების ცნების ძებნის არც ერთი ეს გზა არ არის სწორი, ხელოვნება, გვარწმუნებს მეკაუერი, არც ფორმაა და არც შინაარსი, ის არის ფორმისა და შინაარსის ისეთი მიმართება, რომელიც ლოგიკურისა და ფაქტობრივის, კანონისა და მასალას კორელაციის სახით უნდა წარმოვიდგინოთ. ამ მიმართებას ესთეტიკური იდეა განსაზღვრავს. ეს არის ის პუნქტი, რომელსაც უნდა დაეყრდნოს ხელოვნების თეორია. ამის შესაბამისად მეკაუერი შემდეგ განმარტებას იძლევა: მშვენიერება არის აიდეტური მოცემულობის უდიდესი ფერენციაციო მანიფესტაცია ფაქტობრივად მოცემულში. ესთეტიკური იდეა ამ კონტექსტში გვევლინება როგორც ფორმის პრინციპი, რომელიც ამ მანიფესტაციას ახორციელებს⁴⁵.

5. უნდა შევჩერდეთ კიდევ ერთ ავტორზე, რომელმაც ერთ-ერთმა პირველთაგანმა სცადა პასუხი გაეცა კითხვაზე, თუ რა არის ესთეტიკის საგანი ფენომენოლოგიის მიხედვით. ამისათვის მანაც მოიმარჯვა ფენომენოლოგიური მეთოდი, არსის ჰერკტის მეთოდ⁴⁶.

3. კონკრეტული ფენომენოლოგიური ესთეტიკაში ამგვარ ესთეტიკას გულისხმობს. ფენომენოლოგიური მეთოდის რაობისა და

უპირატესობის აღნიშვნის შემდეგ კონრადი რიგრიგობით არჩევს ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს და ემპირიულ მოცემულობის გასწვრივ ყველგან წმინდა ესთეტიკურის ფენომენს ადასტურებს. ჩვენ შევხებით მხოლოდ მის პრინციპულ ამოსავალსა და ზოგადი ზასიათის დასკვნებს ესთეტიკის საგნის თავისებურებათა შესახებ.

ვ. კონრადი ესთეტიკური საგნის დადგენას მხატვრულ ნაწარმოების ანალიზით იწყებს. ნატურალიზმის ძირითადი შეცდომა, მისი აზრით, ანალიზის უკმარებაა: მხატვრული ნაწარმოები აქ ერთი ძირითადი მომენტის გამოკლებით არის წარმოდგენილი. კონრადი ერთგვარად იმეორებს ჰუსერლისეულ ანალიზს, რომელმაც სიტყვის შემადგენლობაში ახალი მომენტი დაადასტურა. ეს მომენტი ჰუსერლმა „მნიშვნელობით“ აღნიშნა და იდეალურ ვითარებად დასახა¹⁷. ამით ის იყო ნათქვამი, რომ სიტყვის სტრუქტურა ფიზიკური და ფსიქიკური მომენტებით არ ამოიწურება. კონრადიც ასე ექცევა. მხატვრული ნაწარმოები, განხილული ყოფიერების განზომილებაში, ბუნებისეული საგანია, ბუნების ნაწილია და ყველა ამისათვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებას შეიცავს. ის, რითაც ხორციელდება მხატვრული ნაწარმოების ზემოქმედება გამცდელ სუბიექტზე. არის ეს ფიზიკური მომენტი. ამიტომ კონრადი მას მოქმედ მხატვრულ ნაწარმოებს უწოდებს. მაგრამ ის, რითაც მხატვრულ ნაწარმოები ჩვენთვის ძვირფასია, წერს კონრადი, რაც ჩვენში ესთეტიკურ განცდებს იწვევს, ეს ბუნებისეულ-ფიზიკური მომენტი კი არ არის, არამედ ის, რაც მისი საშუალებით არის წარმოდგენილი. იდეალური საგანი, პირდაპირ ან არაპირდაპირ, რეპრეზენტირებულია, ბუნებისეულით არის გამოსახული. ესთეტიკური საგანი, კონრადის აზრით, ამ იდეალურს უნდა ეწოდოს. მას იდეალურის ყველა ნიშანი აქვს და, გარდა ამისა, იმით ზასიათდება რომ იგი ემპირიულ რეალიზაციას ეკუთვნის. ეს უკანასკნელი იმაში გამოიხატება, რომ იდეალური გადმოიცემა გრძნობადი მასალის საშუალებით, შეიძლება იგი შეიმოსოს თვალსაჩინო შინაარსით. ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, წერს კონრადი, რომ იდეალური, რეალიზაციის გამო სინამდვილის საგნად გადაიქცევა, ბუნების ნაწილი გახდება. იდეალური იდეალურად რჩება მაშინაც, როცა იგი. თვალსაჩინოებით შემოსილი. გარკვეულ ადგილს იკავებს დროსა და სივრცეში. როცა იგი ინდივიდუალურ ობიექტად გვევლინება. კონრადი ამის საბუთად იმას ასახელებს, რომ ის დრო და სივრცე, რომელიც ამ შეწოხვევაში ინდივიდუალურობას უდევს საფუძვლად. არ არის რეალური დრო და რეალური სივრცე. ესთეტიკური საგანი ინტენციონალურ საგანია. ეს იმას ნიშნავს. რომ ის არ არის და

არც შეიძლება იყოს რეალური საგანი და მთლიანად მხოლოდ ინტენციის აქტს ემყარება. ამის გარეშე ის არ არის.

მხატვრული ნაწარმოების შესწავლა არ იქნება დამთავრებული, თუ მხედველობაში საქმის ვითარების სუბიექტური მხარეც არ იქნა მიღებული. აქ კონკრეტი გულისხმობს ცნობიერების იმ აქტებს, რომელთა საშუალებითაც ხორციელდება ესთეტიკური მსჯელობა, ესთეტიკური ტკობა და ა. შ. თვითონ კონკრეტი დასახელებულ ნაწარმოებში ამ საკითხებს არ ეხება, მაგრამ ზაზგასმით აღნიშნავს, რომ ამ სფეროში ნაყოფიერი კვლევისათვის ესთეტიკური საგნის იდეალობის დადგენას გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს⁴⁸.

როგორაა შესაძლებელი ესთეტიკური საგნის ხილვა, მისი ადექვატური ასახვა?

კონკრეტი, როგორც ითქვა, ჰუსერლის ფენომენოლოგიური მეთოდის გამოყენებაში ხედავს ახალი მიმართულების შექმნის საფუძველს. ფენომენოლოგიური ესთეტიკა არის ესთეტიკის პრობლემებისათვის ფენომენოლოგიური მეთოდის გამოყენება. ძირითადი პრობლემა ესთეტიკისა, კონკრეტის მიხედვით, არის ესთეტიკის წმინდა ფენომენის მიღწევა. როგორც ყველგან, ისე აქაც, ფენომენოლოგიის გამოყენება ნიშნავს განწმენდა-განთავისუფლებას იმისაგან რაც უკრიტიკოდ, სტიქიურად შეჭრილა ჩვენს ცნობიერებაში და ხელს გვიშლის მოვლენების ადექვატურად ათვისებაში. იმისათვის, რომ ნამდვილად მოცემული და ჰიპოთეტური ერთმანეთისაგან გავთიშოთ, საჭიროა ყოველგვარ ტრანსცენდენტურს ზურგი შევაქციოთ და მთელი გულისყური იმანენტურზე შევაჩეროთ. ამას გულისხმობს მისწრაფება წმინდა ფენომენისაკენ, მხოლოდ მასზე შეიძლება დესკრიფციულ-ევიდენტური მსჯელობის გამოთქმა. მაშასადამე. არა ეგზისტენციალური, არამედ ესენციალურია ესთეტიკური კვლევის პირველი და ყველაზე მნიშვნელოვანი სფერო. ფენომენოლოგიის ეს მოთხოვნა კონკრეტს წარმოდგენილი აქვს იმის მსგავს იმპერატივად, რაც ვ. ოსტვალდმა წამოაყენა ბუნებისმეტყველებისათვის, როცა თქვა: „უკან ნამდვილად დასაკვირვებლად ფაქტებისაკენ!“ კონკრეტი აყენებს ლოზუნგს: „უკან ფენომენისაკენ“⁴⁹. განსხვავებით ბუნებისმეტყველური კვლევისაგან, რომელიც თავის ამოცანას კაუზალურ-ახსნითი მუშაობის გაღრმავებაში ხედავს, ესთეტიკამ, კონკრეტის აზრით. ყურადღება უნდა გაამახვილოს აღწერის მეთოდის გაუმჯობესებაზე, გაფართოებაზე, ბუნებისმეტყველური მეთოდი ესთეტიკაში მიგვიყვანდა იქამდე, რომ ესთეტიკური ფენომენი ატომების მოძრაობაზე, ეთერის ტალღებზე დაგვეყვანა. ეს იქნებოდა ესთეტიკური ფენო-

მენის არა შესწავლა, არამედ მისი გაუქმება ანდა მისგან სრული განდგომა. ესთეტიკის ამოცანა იმაში უნდა დავინახოთ, დასძენს კონკრადი, რომ მოვლენის აღწერის ჩვეულებრივი, ნაივური მეთო- დი ფენომენოლოგიის მეთოდის, არსის კვრეტის მეთოდის დონეზე ავიყვანოთ. ამისათვის, კი, პირველ რიგში, საჭიროა ე. წ. ფე- ნომენოლოგიური რედუქცია. ეს არ ნიშნავს ესთეტიკის ფილოსო- ფიური მეტაფიზიკური პრობლემების მოხსნას. აქ მხოლოდ იმაზეა ლაპარაკი, რომ ესთეტიკაში პირველი და ფუძემდებელი სიტყვა ფენომენოლოგიამ, ფენომენოლოგიურმა ესთეტიკამ უნდა თქვას. აქ დადგენილი საქმის ვითარება ძალაში უნდა დარჩეს ყველგან, სედაც საქმე ეხება ესთეტიკას, მის ფილოსოფიას თუ მის ფსიქო- ლოგიას, მის ისტორიას თუ მის სოციოლოგიას.

ფენომენოლოგიური ესთეტიკის შეფასება

ფენომენოლოგიური ესთეტიკა ჯერ კიდევ არ წარმოდგენს დასრულებულ სისტემას. იგი ფორმირების პროცესშია და საბო- ლოო ჩამოყალიბებას მომავალში ელის. ის, რაც ამჟამად ამ სახელ- წოდებით არსებობს, არის, ერთი მხრივ, მეთოდოლოგიური მიზან- დასახულობა, ფენომენოლოგიის გამოყენების განზრახვა ესთეტი- კაში, ხოლო, მეორე მხრივ, ცალკეული ესთეტიკური პრობლემების სისტემატური ხასიათის კვლევა. თუმცა სადავო და საცილობელი ორივე ასპექტში მოიძებნება, მაგრამ კრიტიკული თვალი ადვილად შეამჩნევს იმას, რომ მდგომარეობა არსებითად განსხვავებულია თვითეულ ასპექტში: ესთეტიკის რაობის შესახებ ზოგადი მოსაზ- რებები გაცილებით უფრო საეკვო ჩანს, ვიდრე ის შედეგები, რომლებიც ამ მიმართულების მიერ ცალკეული მომენტების კვლე- ვის პროცესშია მოპოვებული. და როცა დაისმება კითხვა იმაზე, თუ რა მისცა ფენომენოლოგიურმა კვლევამ ესთეტიკას, პასუხი ასეთი იქნება: მან მოგვცა ზოგი ესთეტიკური ფენომენის ისეთი აღწერა და სტრუქტურული ანალიზი, რომლის მსგავსი სხვა მი- მართულებას დღემდე არ მოუცია. ამაშია ფენომენოლოგიური ესთეტიკის გამართლება. აქ, პირველ რიგში, უნდა დავასახელოთ მ. გაივერის გამოკვლევები ესთეტიკური ტკბობისა და შთაგრძნო- ბის შესახებ, რ. ინგარდენის ნაშრომები მხატვრულ ლიტერატუ- რაზე და მუსიკალური ნაწარმოების იდენტობის შესახებ, ფ. კა- უფმანის გამოკვლევა სკულპტურის ესთეტიკურობაზე და სხვა. სა- ჭიროა ამ ნაშრომების საფუძვლიანი შესწავლა და მათი დადებითი და უარყოფითი მომენტების ზუსტი ფიქსაცია. ასეთი ამოცანა ამჟამად არ დგას ჩვენს წინაშე. იგი მომავალი მუშაობის თემაა.

რაც შეეხება ამ მიმართულების პრინციპულ მოსაზრებებს, უნდა ითქვას, რომ აქ ბევრი რამ არის ბუნდოვანი და საეჭვო. პირველ რიგში, თვალში გვეცემა ის სერიოზული უთანხმოებანი, რომლებიც აშკარად შეიმჩნევა თვით სკოლის შიგნით. მართალია, განხილული ავტორები ყველანი ფენომენოლოგიურ თვალსაზრისზე დგანან, მაგრამ ამ მეთოდის გამოყენებამ კვლევის შედეგების ერთგვარობა ვერ უზრუნველყო. ეს ფაქტი მეთოდის სასარგებლოდ არ ლაპარაკობს.

ფენომენოლოგ ესთეტიკოსთა შორის უთანხმოება ისეთ ძირითად საკითხებშია, როგორიცაა ესთეტიკის საგანი. ზოგი აქ „მიშველ იდეალურ ობიექტს გულისხმობს, ზოგიც იდეალურისა და გრძნობადის თავისებურ შერწყმას; ზოგი საერთოდ წინააღმდეგაა ესთეტიკურის მიმართ არსებობის (ან არარსებობის) კატეგორია გამოიყენოს, ზოგი მას იდეალურ არსებობას, იგივეობის ნიშანს ანიჭებს; ზოგი ფენომენოლოგიურ თვალსაზრისს ესთეტიკისათვის საკმაოდ მიიჩნევს; ზოგი კი დამატებით მოითხოვს დიალექტიკური მეთოდის გამოყენებას და, ამგვარად, პლატონისა და პეგელის სისტემების სინთეზს ესწრაფვის. უთანხმოებაა მშვენიერების ფაქტთან ესთეტიკის დამოკიდებულების საკითხშიც. ზოგი მას არ თვლის ესთეტიკის აუცილებელ შინაარსად და ასეთად მხოლოდ „ესთეტიკურს“ (მისი პირველადი მნიშვნელობით) თვლის, სხვები ესთეტიკურ სამყაროს მშვენიერების სამყაროს უწოდებენ და ა. შ. ერთი სიტყვით, ფენომენოლოგები საკმარისი არაან იმისათვის, რომ უარყონ თავისი თავი, მიუღებლად მიიჩნიონ საკუთარი დებულებები. ფენომენოლოგიური ესთეტიკის სახით ამჟამად ჩვენს წინაშეა ისეთი მიმართულება, რომელიც მოკლებულია ერთიან პრინციპულ საფუძვლებს, ესთეტიკური თეორისათვის საჭირო მტკიცედ გახსაზღვრულსა და ერთმანეთთან შეთანხმებულ დებულებებს. ამიტომ ფენომენოლოგიური ესთეტიკის საბოლოო კრიტიკული შეფასება მის ერთიანი სისტემის სახით ჩამოყალიბებას, მის საბოლოო თეორიულ ორგანიზაციას უნდა დაელოდოს.

ერთ-ერთი ძირითადი ხასიათის სიძნელეზე მაინც უნდა მივუთითოთ.

როგორც ცნობილია, ფენომენოლოგია თავის ერთ-ერთ ისტორიულ მისიად ფსიქოლოგიზმის დაძლევის თვლის. ამ ამოცანას ისახავს იგი ესთეტიკაშიც. დეფინიციურად ეს ამოცანა ფენომენოლოგიამ მართებულად გადაჭრა: ესთეტიკური საგანი ესთეტიკას მიაკუთვნა, ხოლო ესთეტიკური განცდა ფსიქოლოგიის საკვლევ ობიექტად დასახა. კვლევის სფეროების ეს განაწილება ნათელი და გარკვეულია: სპეციფიკური ობიექტური სფერო ესთეტიკას

მიეცა შესასწავლად, ხოლო ამის სუბიექტური კორელატი — პროდუქტი, ფსიქოლოგიის კვლევის საქმედ იქნა ცნობილი. ამით ფსიქოლოგიის ამოცანას გზა გაეხსნა, კვლევის მიმართულება აქ ნათელი ჩანს. მაგრამ ამასვე ვერ ვიტყვით ესთეტიკური კვლევის შესახებ. აქ ფენომენოლოგიური ესთეტიკის წინაშე ე. წ. საწყისის აპორია იჩენს თავს: როგორ დავადგინოთ ესთეტიკური საგანი? ფსიქოლოგიზმის დაძლევა ესთეტიკაში ნიშნავს ესთეტიკურის იმგვარ განსაზღვრებას, სადაც ამისათვის ფსიქოლოგიური ცნება არ არის გამოყენებული. ფსიქოლოგიური ესთეტიკა შეიძლება იკვლევდეს მხოლოდ ესთეტიკური საგნის ფსიქიკურ ეფექტს. ეს ნიშნავს იმას, რომ ჯერ უნდა იყოს ესთეტიკა, შემდეგ გაჩნდება ესთეტიკური განცდის ფსიქოლოგია. სიძნელე იმაშია, რომ ფენომენოლოგიურ ესთეტიკას დღემდე ვერ მოუწახვავს პირდაპირი გზა ესთეტიკურისაკენ, ისეთი გზა, რომელიც ფსიქიკურზე არ გაივლის, ფსიქიკური სინამდვილის ხელმძღვანელობას არ დაისაქირობს. სანამ ასეთი გზა არ მოიხატულა, სანამ ესთეტიკურის ძებნა ფსიქიკის, განცდის საშუალებით წარმოებს, საქმის ვითარება იმის საწინააღმდეგოა, რაც ფენომენოლოგიის მიერ მიზნად არის დასახული: პირველ, საწყისისეულ მომენტად გვევლინება არა ესთეტიკა და ესთეტიკური, არამედ ფსიქოლოგია და ფსიქიკა. ფენომენოლოგიის ზოგი წარმომადგენელი სწორედ ასე წარმოადგენს აპორიის ამოხსნას და ამით თვითონვე იღებს ხელს თავის ძირითად განზრახვაზე, ფსიქოლოგიზმის დაძლევაზე ესთეტიკაში. მ. გაიგერის კატეგორიული განცხადება, რომ გზა ესთეტიკისაკენ ფსიქოლოგიაზე გადის, ნიშნავს ესთეტიკის დაფუძნებას ფსიქოლოგიაზე. ფენომენოლოგიისათვის კვლევის ასეთი შედეგი საბედისწერო, მომაცდინებელია, და იგი მანამ არ შეიცვლება, სანამ ფენომენოლოგია კატეგორიული კვლევის გზით არ გაარკვევს იმას, თუ რა არის თავისთავად ესთეტიკური, როგორც სპეციფიკური ონტიური ინსტანცია. თუ ფსიქოლოგიური პროცესების გარდა ესთეტიკურის წვდომის სხვა საშუალება არ არსებობს, მაშინ ფსიქოლოგიზმი და, მაშასადამე, სკეპტიციზმი და აგნოსტიციზმი გარდუვალია. მართალია, ნაცადი არის ესთეტიკური შემეცნების ადეკვატური მეთოდი, მაგრამ ამ მეთოდის გამართლება და საბოლოო დასაბუთება ჯერ კიდევ არაა მოცემული. ამისათვის ფსიქიკისა და ცნობიერების მიმართების საკითხი სხვაგვარად უნდა იქნას წარმოდგენილი, ვიდრე ამას ფენომენოლოგიაში აქვს ადგილი. აპორიის გახსნის საშუალება ე. წ. „შინაარსების“ გაუქმებაში და ცნობიერებისა და საგნის ცნებებით შემოფარგვლაში კი არ უნდა დავინახოთ, არამედ ესთეტიკურისადმი ცნობიერების აქტის მი-

მართვაში „შინაარსების“ გვერდის აელის გზით. შინაარსები, რომელზედაც არის ლაპარაკი ფენომენოლოგიურ ესთეტიკაში, არარსებული კი არ არის, არამედ თვითონ ფსიქიკური სინამდვილეა. ამოცანა მისი გაუქმება კი არ არის, არამედ საჭირო მომენტში ესთეტიკურზე მიმართული ცნობიერებიდან მისი იზოლაციაა. სუბიექტივიზმის დაძლევა არ მოითხოვს სუბიექტურის გაუქმებას. სუბიექტური სინამდვილე არ არის ის სფერო, რომელიც ობიექტური ვითარების წვდომის საშუალებად უნდა ვიგულოთ. ამის საფუძველზე შეიძლება ვთქვათ: ესთეტიკურისავენ გზა ფსიქიკურზე. არ გაივლის. ცნობიერებას აქვს უნარი უშუალოდ მიიმართოს ესთეტიკურის სამყაროსაკენ. მხოლოდ ამ პირობით არის შესაძლებელი ფსიქოლოგიზმის დაძლევა და ფსიქიკური სინამდვილის შენარჩუნება. სანამ ფენომენოლოგია ფსიქიკასა და ცნობიერებას აიგივებს, ფსიქოლოგიზმის დაძლევას იგი ვერ შეძლებს.

შენიშვნები

¹ Geiger, M.: Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses, Husserl—Jahrbuch, Bd. I. Halle, 1913.

² Becker Os.: Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Husserl—Zeitschrift, Halle 1930.

³ Kaufmann, Z.: Die Bedeutung der künstlerischen Stimmung, Husserl—Zeitschrift, Halle, 1930.

⁴ Ingarden, R.: Das literarische kunstwerk. Halle 1931.

⁵ Pfeiffer, I.: Das Ijrische Gedicht als ästhetisches Gebilde, Halle 1931.

⁶ Geiger, M.: Zugänge zur Ästhetik, 1928. გვ. 139 ყველგან დაპირისპირებაა მოცემული („...schön oder hüsslich, originell. oder trivial...“). ეს გარემოება მიუთითებს იმაზე, რომ აქ შეფასების კატეგორიაა გამოყენებული. ესეთიკამ უნდა მისცეს მოვლენებს აღნიშნული კვალიფიკაციები.

⁷ მ. გაიგერი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 141.

⁸ მ. გაიგერი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 143.

⁹ აქ რთული ვითარება იგულისხმება ფენომენი, რომელიც ვარგისია ფენომენოლოგიური კვლევისათვის, მზამზარეულად არ გვეძლევა. მის მოსაპოვებლად საჭირო მუშაობის მასშტაბზე წარმოდგენას გვაძლევს ჰუსერლის მოძღვრება ტრანსცენდენტალურ-ფენომენოლოგიური რედუქციის შესახებ. ამ ცნებაზე ლაპარაკია ჰუსერლის თითქმის ყოველ ნაშრომში. ქართულად ამაზე იხილეთ ა. ბოჭორიშვილის ნაშრომში—„ფსიქოლოგიის პრინციპული საკითხები“, ნაწ. II, თბილისი, 1959 წ.

¹⁰ შეად. მ. შელერის აზრი: არსის მიმართ ზოგადობისა და ინდივიდუალობის საკითხი სულაც არ დადგებაო.

¹¹ Geiger, M.: Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses, 1913, გვ. 571, 572.

¹² მ. გაიგერი, Zugänge Z. Ästhetik, გვ. 150.

¹³ მ. გაიგერი, იქვე გვ. 571.

¹⁴ ა. შოპენჰაუერის აზრს, რომ წმინდა ესთეტიკური განწყობა ბრბოსათვის, „ბუნების ფაბრიკული საქონლისათვის“, მიუწოდომელია, გაიგერი გადაქარბებულად თელის. იხ. იქვე, გვ. 665.

¹⁵ მ. გაიგერი, იქვე, გვ. 154.

¹⁶ იქვე, გვ. 155.

¹⁷ იქვე, გვ. 157.

¹⁸ ედ. ჰუსერლის თქმით, ესთეტიკა „ფენომენოლოგიურ რედუქციას“ „სპონტანურად“ ახორციელებს.

¹⁸ Ziegenfuss, W.: Die phänomenologische Ästhetik nach Grundsätzen und bisherigen Ergebnissen dargestellt 1927, გვ. 70.

²⁰ იქვე, გვ. 55.

²¹ იქვე, გვ. 57.

²² ციგენფუსი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 97.

²³ იქვე, გვ. 107.

²⁴ იქვე, გვ. 94.

²⁵ Brinkmann, D.: Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes, 1937, გვ. 157.

²⁶ აქტის, შინაარსისა და საგნის წარმოდგენა, როგორც ცნობიერების სტრუქტურული შემადგენლობისა, ქუსერლის შემდეგ საკმაოდ განმტკიცდა. ბრინკმანი შეაწევრის, შინაარსის ზედმეტობაზე ლაპარაკობს. ქუსერლიცა და მ. შულერიც, ავტორის აზრით, ეერ გათავისუფლდნენ შინაარსის ღრმავარსებიდან. მხოლოდ შმაღენბახმა მოახერხა შინაარსის თეორიის უკუგდება, დასძენს ბრინკმანი. (იხ. შმაღენბახის, Das Sein des Bewusstseins, 1910). ეს პრობლემა ძირითადი იყო სადოქტორო დისერტაციაში. მან იქ ასეთი გადაჭრა კოვა: ცნობიერება გათავისუფლებულ იქნა „შინაარსიდან“, მაგრამ იგი სხვა განზომილებაში, განცდაში, განცდის სახით იყო შემონახული.

²⁷ დ. ბრინკმანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 19. ფ. ბრენტანოს სეკუნდარული საგნის შესახებ იხ. ა. ბოკორიშვილი, „არა-ცნობიერის შესახებ ცნობიერებაში“. ბრინკმანი, როგორც ჩანს, „შინაარსის“ გაუქმებას ეერ ახერხებს: „Nicht nur Objekte haben Qualitäten, sondern auch die Akte“, დასახ. ნაშრომი, გვ. 22. აქტები, რომელთაც ერთი საგანი აქვთ, მაინც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. აქ არის, მაშ, გადატანილი „შინაარსი“. ჩვენ იგი მიგვაჩნია სხვა სინამდვილედ, რომელიც თუმცა მუდამ ცნობიერია, მაგრამ ცნობიერება არ არის.

²⁸ ამ გარემოებაზე აღრევე მითითა ე. კალიშერმა (იხ. Zeitschrift für Psychologie, Bd. 28, 1902, გვ. 199 და შემდეგ). შეადგ. გაიგერის მსჯელობა იმ თეორიაზე, რომელიც ბელოვენბახს მოჩვენებად აცხადებს.

²⁹ ბრინკმანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 61.

³⁰ იქვე, გვ. 63, ტერმინები: „Bildhaftigkeit“ და „Leibhaftigkeit“ ავტორს გადმოღებული აქვს ე. იასპერსიდან. (იხ. Jaspers, K.; Allgemeine Psychopathologie, 1959, გვ. 52).

³¹ ბრინკმანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74.

³² ბრინკმანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 90. იმ ცვლილებების შესახებ, რომელსაც განიცდის კონკრეტული საგანი მისი გადასვლის გამო აზროვნების საგანში, საგანგებოდ მოგვითხრობს გრისებახი. (იხ. Grisebach E. „Gegenwart, eine, kritische Ethik, 1928).

³³ ბრინკმანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 94.

³⁴ Mekauer, W. Aesthetische Idee und Kunsttheorie. Anregung zur Begründung einer phänomenologischen Aesthetik. Kantstudien, Bd. XXII, 1917, გვ. 269.

³⁵ ე. მეკაუერი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 276.

³⁶ იქვე, გვ. 279.

³⁷ მეკაუერი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 281.

³⁸ მეკაუერი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 282.

³⁹ „...keine „Erdichtung“, sondern eine „Verdichtung“. იქვე, გვ. 287.

⁴⁰ იქვე, გვ. 289.

⁴¹ იქვე, გვ. 298.

⁴² იქვე, გვ. 298.

⁴³ იქვე, გვ. 299.

⁴⁴ იქვე, გვ. 299.

⁴⁵ იქვე, გვ. 301.

შეად. ამავე ავტორის—„Wesenhafte Kunst“, München, 1920.

⁴⁶ Conrad, W.: Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie. (Zelt. für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft' Bände — 3. n 4. 1908, 1909).

⁴⁷ იხ. ა. ბოკორიშვილი, მნიშვნელობა და გამოხატულება, „ფსიქოლოგია“, ტ. I, თბილისი, 1941 წ.

⁴⁸ კონრადი, დასახ. ნაშრომი, ტ. IV, 1909, გვ. 455.

⁴⁹ კონრადი, დასახ. ნაშრომი, ტ. III, 1908, გვ. 75.

ნ. ტუფინაშვილი

შთაგრძნობის ესთეტიკური თეორიის კრიტიკა

ჩვენს წერილის მიზანია შთაგრძნობის ესთეტიკური თეორიის კრიტიკა, რომლის ანალიზის დროსაც ჩვენ ამ თეორიის ყველაზე დიდი წარმომადგენლის თ. ლიპსის შეხედულებები გვაქვს მხედველობაში. შთაგრძნობის (Einführung) თეორია რომანტიზმის მეტაფიზიკურ-ესთეტიკური თეორიიდან მომდინარეობს. ფ. თ. ფიშერმა, ჰ. ლოტცემ და რ. ფიშერმა მეტაფიზიკური ესთეტიკა ფსიქოლოგისტურად აქციეს სწორედ შთაგრძნობის ფენომენის ბუნების თავისებური ახსნით. რ. ფიშერმა შთაგრძნობის ფენომენი აქცია გრძნობად მოცემულის სულიერი შინაარსით ავსების საშუალებად და ასეთი სახით შემოიტანა ლიტერატურაში. მათმა მომდევნო თეორეტიკოსებმა: ზიბეკმა, ფოლკელტმა, ლიპსმა, გროსმა და პრანდტლმა მოახდინეს ამ ფენომენის ყოველმხრივი ფსიქოლოგიური ანალიზი და შეეცადნენ დაესაბუთებინათ მისი დიდი მნიშვნელობა, ესთეტიკურისათვის. ყველა ამ მეცნიერთაგან გამოირჩევა თ. ლიპსი, რომელმაც თავისი გამოკვლევებით შთაგრძნობის თეორია უმაღლეს საფეხურზე აიყვანა.

I. თ. ლიპსის ესთეტიკური შეხედულებები

1. ესთეტიკის საგანი.

თ. ლიპსი ესთეტიკას განსაზღვრავს, როგორც მეცნიერებას, მშვენიერების ანუ ესთეტიკურად ღირებული შესახებ¹. თუ ობიექტი ჩემში „მშვენიერების გრძნობას“ იწვევს, მაშინ ობიექტს „მშვენიერების“ ნიშანს მივაწერთ. მაშასადამე, თუ ობიექტს

¹ Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik I. Hamburg, 1903. გვ. 1. Ästhetik, Systematische Philosophie, Berlin und Leipzig, 1907, გვ. 350.

აქვს უნარი ჩემში გარკვეული მოქმედება (Wirkung) გამოიწვიოს, ის, მშვენიერის სახელს იმსახურებს.

მშვენიერება არ არის ობიექტის თვისება, როგორცაა ცისფერი ან მწვანე. ობიექტი მხოლოდ აფუძნებს ესთეტიკური შეფასების აქტს, რომელიც ცნობიერებაში მიმდინარეობს. ამავე დროს უნდა აღინიშნოს, რომ ესთეტიკურ შეფასებას საფუძველი მხოლოდ ობიექტში არა აქვს, ის ესთეტიკურად შემფასებელი სუბიექტის ბუნებასაც ემყარება. ამიტომ მშვენიერება არის ობიექტის შესაბამისობა ესთეტიკურად შემფასებლის ბუნებასთან. ამ შესაბამისობის პირობების საკითხი კი არის ესთეტიკურად შემფასებელი სუბიექტის ბუნების ანუ ესთეტიკური შეფასების კანონზომიერების საკითხი².

სუბიექტში მიმდინარე გარკვეული მოქმედება ანუ შეფასება ფსიქოლოგიური ფაქტია. ესთეტიკამ, როგორც მეცნიერებამ, ამ ფაქტის ბუნება უნდა გაარკვიოს, აჩვენოს ის ფაქტორები რომლებიც ამ მოქმედებად (Wirkung) ერთიანდებიან და ის პირობები, რომლებსაც უნდა პასუხობდეს ობიექტი, ასეთი ზემოქმედება რომ გამოიწვიოს. ეს ფსიქოლოგიური ამოცანაა. ამიტომ ესთეტიკა ფსიქოლოგიური დისციპლინაა³.

ესთეტიკოსის ხედვა ყოველთვის ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერ ობიექტებზე არის მიმართული. სწორედ ამ ობიექტების ესთეტიკურობის გაგებას ცდილობს ის. ამ ამოცანის შესრულებისათვის იგი მოიხმარს ფსიქოლოგიურ თვალსაზრისს, ამდენად ესთეტიკას შეგვიძლია ვუწოდოთ გამოყენებითი ფსიქოლოგია.

როგორც ითქვა, ესთეტიკამ ესთეტიკური შეფასების კანონზომიერება უნდა გაარკვიოს, ის აღწერს და ახსნის მას. მაგრამ ესთეტიკა, როგორც აღმწერი და ამხსნელი მეცნიერება, ზოგიერთის აზრით სრულიად საპირისპიროა ესთეტიკისა, როგორც ნორმატიული მეცნიერებისა. სხვადასხვა კითხვა „რა არის ეს“ ან „რატომაა ეს ასეთი“ და კითხვა „როგორი უნდა იყოს ეს“. მოკლედ სხვადასხვა ფაქტიურის კანონზომიერება და მოთხოვნა ანუ ნორმა.

თ. ლიპსი უარყოფს ესთეტიკის დაყოფას ნორმატიულ და აღმწერ (ამხსნელ) მეცნიერებებად, უარყოფს ნორმატიულობისა და ახსნის დაპირისპირებას და აღნიშნავს, რომ ისინი ერთად არიან მოცემულნი. თუ ვიცით რა კანონზომიერება უდევს საფუძვლად

² Th. Lipps, Ästhetik, Systematische Philosophie, Berlin und Leipzig, 1907. გვ. 350.

³ Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, Hamburg, 1903. I. გვ. 1.

მშვენიერების გრძნობის გაჩენას, ამით, რა თქმა უნდა, ვიცი რა პირობები უნდა შესრულდეს, რომ მშვენიერების გრძნობა გაჩნდეს⁴. ნორმას ჩვენ ფაქტიურობაში ეპოულობთ, ის ფაქტის კანონზომიერებაა და ამიტომ ესთეტიკური თეორია ისევე აყენებს ნორმებს ესთეტიკური პრაქტიკისათვის ანუ ხელოვნებისათვის, როგორც მაგალითად ფიზიოლოგია საექიმო პრაქტიკისათვის.

ხელოვნება ადამიანის მოქმედების ერთ-ერთი სახეა. ადამიანის მოქმედებას, რომელსაც გარკვეული მიზნისკენ მივყავართ, ვუწოდებთ „მხატვრულ მოქმედებას“ (Künstlerische). ამ მოქმედებაში ადგილი აქვს გარკვეული სახის ნორმებს. ეს ნორმები ესთეტიკოსის მიერ არის შემეცნებული და ისინი გულისხმობენ მოქმედებაში დასახულ მიზანს, რომლის მიღწევა მხოლოდ ამ ნორმების დაცვის საფუძველზეა შესაძლებელი. ესთეტიკის მიერ მოცემული ნორმები ხელოვანს კი არ იმორჩილებს, არამედ მისი ბუნებრივი მოქმედების წესებს წარმოადგენენ. ნორმები ხელოვანის ბუნებაში დევს, თვით ხელოვანმა ამის შესახებ ნაკლებად იცის. მათზე ყურადღების მიმართვა ხელს შეუშლიდა მას შემოქმედებაში.

ესთეტიკის საგნის დასახვაში რომ მეტი სინათლე შეიტანოს და კვლევა თავიდანვე მკაცრად შეზღუდულ ფარგლებში აწარმოოს, ლიბსი ესთეტიკისა და ხელოვნების ისტორიის ურთიერთობას არკვევს. ესთეტიკა ხელოვნების ახსნას ცდილობს, ხელოვნებას სწავლობს აგრეთვე ხელოვნების ისტორია. აქ ორი საკითხი ისმის. პირველი: ხელოვნების ნაწარმოები მესმის იმიტომ, რომ მე ვიცი თუ რატომ არის ის ხელოვნების ნაწარმოები, ანუ ვიცი ის, რაც მას ხელოვნების ნაწარმოებად ხდის. ეს ხელოვნების სპეციფიკას გულისხმობს და ის ესთეტიკის საკითხია. მეორე: როგორ ჩამოყალიბდა ხელოვნების ნაწარმოები ისტორიულად, (რომელ სკოლას ეკუთვნის ხელოვანი, რა პირობებში შეიქმნა ის და ა. შ.) ყოველივე ამისაგან, რა თქმა უნდა, ხელოვნების ნაწარმოები არ შეიქმნება. ხელოვნების ნაწარმოები ხელოვანის სულიდან, მისი მხატვრული ძალისა და გრძნობიდან გამომდინარეობს. ასეთი გრძნობა მჭკრეტელშია არის და სწორედ ამიტომ არსებობს მისთვის ხელოვნების ნაწარმოები ხელოვანის შემოქმედებითი ძალა და აღმოქმედი სუბიექტის ტკბობის ძალა ერთი და იგივეა. ტკბობა კვლავ შექმნის ერთ-ერთი სახეა⁵.

„ხელოვნების ნაწარმოების არსებობის გაგება“ ნიშნავს: ვიცოდეთ ის პროცესი, რომლის მეშვეობითაც ის ხელოვანში წარმოიშობა, ის შინაგანი პირობები, რომელთა გამოც ხელოვნების ნა-

⁴ იქვე, გვ. 2.

⁵ იქვე, გვ. 5.

წარმოები არსებობს და ის კანონზომიერება, რომლის მეშვეობითაც ის ზემოქმედებს აღქმაზე. ყველაფერი ეს ესთეტიკის ამოცანაა. ამიტომ თუ ხელოვნების ისტორიას სურს შეასრულოს თავისი ამოცანა, ის ამავე დროს ესთეტიკა უნდა იყოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში თავისი ამოცანის არსებით მხარეს ის ვერ გაარკვევს⁶.

2. ესთეტიკური ფორმის საყოველთაო პრინციპები

თ. ლიპსის მიხედვით, ესთეტიკურად ღირებული და მშვენიერი ერთი და იგივეა. ესთეტიკა ესთეტიკურად ღირებულს შეისწავლის, ამიტომ, ბუნებრივია, უნდა გაირკვეს ის პირობები, რომლებიც ესთეტიკურ ღირებულებას უდევს საფუძვლად. პირველი მომენტი იქნება ის, რომ ღირებული სიამოვნების მომნიჭებელია. ღირებულება ცარიელი სიტყვა იქნება, თუ ის სიამოვნების, კმაყოფილების, სიხარულის მგრძნობ არსებასთან მიმართებაში არ განვიხილეთ.

მართალია, ამბობს ლიპსი, ესთეტიკური ღირებულება, ისევე, როგორც ყველა ღირებულება ტკბობას იწვევს ჩვენში, მაგრამ „ღირებულისა“ და „ტკბობის“ ცნება ერთიმეორეს მაინც არ ფარავს. ასე, მაგალითად, ობიექტის ღირებულების სიმაღლე და სიდიდე არ ემთხვევა სიამოვნების გრძნობის ინტენსიობას. შეიძლება სიამოვნების გრძნობის ინტენსიობა საკმაოდ მაღალი იყოს, მისი გამომწვევი ობიექტის ღირებულება კი არ იყოს მაღალი. „ღირებული“ და „სიამოვნების მომნიჭებელი“ არ არის ერთდაიგივე⁷. მცდარია აზრი, რომლის მიხედვითაც სიამოვნება სიამოვნებისაგან და უსიამოვნება უსამოვნებისაგან მხოლოდ ინტენსიობის მიხედვით განსხვავდება. ისევე, როგორც ფლეიტისა და საყვირის ხმას შორის ძირითადი განსხვავება მათ თვისობრიობაშია, ასევე სიამოვნების გრძნობაც ერთი მეორისაგან განსხვავდება თვისობრივად. სიამოვნების გრძნობას, რომლის საფუძველზეც ობიექტს ვაწერთ ღირებულებას, გარდა ინტენსიური განსაზღვრულობისა აქვს აგრეთვე თვისობრივი თავისებურება⁸. ესთეტიკური ღირებულება არის ღირებულება, რომელსაც ჩვენ ესთეტიკურ კვრეტაში ვეზიარებით.

აქ ლიპსი ლაპარაკობს, რომ ესთეტიკური სიამოვნების გრძნობა განსხვავდება სიამოვნების გრძნობისაგან საერთოდ, მაგრამ რადგან ესთეტიკური ღირებულების გრძნობა სიამოვნების გრძნო-

⁶ იქვე.

⁷ იქვე, გვ. 7.

⁸ იქვე, გვ. 8.

ბაა, აუცილებელია მისი პირობებისა და კანონზომიერების გარკვევა⁹.

ფორტეპიანოს სიმებს გააჩნიათ მოძრაობის მრავალი შესაძლებლობა. ყველა ამ მოძრაობათაგან ერთი რომელიმე არის ისეთი, რაც მის „ბუნებას“ გამოხატავს. რომელიმე ტონი უნდა აჟღერდეს სიმის ამოძრავებით, გარკვეული მოძრაობა უნდა შესრულდეს, რომ სიმმა გამოსცეს ის ხმა, რომელსაც მისგან მოელიან და რომლისთვისაც ის არსებობს. ასეთი მოძრაობა სიმის ბუნების შესაბამისი იქნებოდა.

ადამიანის სულში ხორციელდება სიამოვნების გრძნობა. მართალია, ადამიანის სული სიმი არ არის, მაგრამ მისი სიმების სისტემასთან შედარება შეიძლება. ყოველ შემთხვევაში ის თავისებური ქმნილებაა. სულს აქვს თავისი საკუთარი არსება, თავისებური ორგანიზაცია, სტრუქტურა, მოკლედ საკუთარი „ბუნება“. სულში მისი მოქმედების მრავალი წესი არსებობს, რომლებიც ბუნებრივად არის „აწყობილი“¹⁰ და რომლებშიაც მისი ბუნება ვლინდება.

სულმა ხან ეს, ხან ის უნდა შეიგრძნოს, აღიქვას, წარმოიდგინოს. ყოველივე ეს სულის მოქმედების მეშვეობით ხორციელდება, ანუ უფრო ზუსტად შეგრძნება, აღქმა, წარმოდგენა სულის მოქმედებანია. ამიტომ სულის მოქმედება ან შეესაბამება, ან არ შეესაბამება სულის ბუნებას. მისი მოქმედება ან „ბუნებრივია“ მისთვის, ან კიდევ ასეთი არ არის. როდესაც სულის მოქმედება სულის ბუნების შესაბამისია, მაშინ მოქმედებაში თვით ბუნება ვლინდება და ადგილი აქვს ამა თუ იმ ხარისხით სულის თვითმოქმედებას (selbstbetätigung).

სულის მოქმედების ანუ ფსიქიკის პროცესების (შეგრძნებები, აღქმები, წარმოდგენები) შესაბამისობა სულის ბუნებასთან იძლევა სიამოვნების გრძნობას, შეუსაბამობა, — უსიამოვნების გრძნობას. სიამოვნება-უსიამოვნების ხარისხი შესაბამისობის დონეზეა დამოკიდებული. სიამოვნების გრძნობა თან დაყვება ფსიქიკურ პროცესს იმ ზომით, რამდენადაც ის სულის „თვითმოქმედებაა“¹¹.

ეს ყოველივე იმ სიამოვნების გრძნობებს შეეხება, რომლებიც საგნისაკენ არის მიმართული. მათ შორის ორი სახის გრძნობას ვანსხვავებთ ერთიმეორისაგან: „ელემენტარულსა“ და „ფორმის“ გრძნობას¹².

⁹ იქვე.

¹⁰ იქვე, გვ. 9.

¹¹ იქვე.

¹² იქვე, გვ. 15.

„ელემენტარული“ გრძნობა არის ისეთი გრძნობა ანუ სიამოვნება, რომელიც ელემენტარულ განცდებზეა მიმართული, მაგალითად, უბრალო ფერის ან ტონის განცდა. აქ გრძნობა უკავშირდება მხოლოდ იმ მარტივ განცდას და არ იმყოფება სხვა განცდებთან (წარსულთან ან აწმყოში არსებულთან) მიმართებაში. ამის საპირისპიროდ „ფორმის“ გრძნობა ისეთი სიამოვნების გრძნობაა, რომელსაც საფუძველი მრავალმხრივის ნაწილების ურთიერთმიმართებაში აქვს. ასეთი მიმართებანი მრავალმხრივის ფორმას ქმნიან. „სულის ბუნება“ სწორედ ფორმის გრძნობაში ვლინდება.

აღამიანებს მოსწონთ, მაგალითად, გეომეტრიული ფიგურები: წრე, კვადრატი, ექვსკუთხედი და ა. შ. აქ ჩვენ ვხედავთ მთელის ნაწილების შესაბამისობას. ასეთი შესაბამისობა კი მთელის აღქმას გვიადვილებს. თ. ლიპსი წერს, რომ მართალია, ყველაფერი ეს ასეა, მაგრამ ჩვენ უფრო ზუსტნი ვიქნებით, თუ ვიტყვი, რომ გეომეტრიულად სწორი სურათები იმიტომ იწვევენ სიამოვნების გრძნობას, რომ ამ მთელის აღქმა სულისათვის „ბუნებრივია“ ანუ „სულის არსების“ შესაბამისია“¹³.

თ. ლიპსი აყალიბებს ესთეტიკური ფორმის ორ კანონს: „მრავალმხრიობის ერთიანობისა“ და „მონარქიული დაქვემდებარებისას“.

3. შთაგრძნობის ცნება

თ. ლიპსის მოძღვრების თავისებურება სწორედ მის მიერ გაგებული შთაგრძნობის ფენომენით აიხსნება. ამავე საფუძველზე გაიკვევა ესთეტიკური ფორმის პრინციპებიც, რომლებიც შთაგრძნობით შეტანილი შინაარსის გარეშე ცარიელი სიტყვები იქნებოდნენ.

თ. ლიპსის ესთეტიკა შინაარსეული ესთეტიკაა. ესთეტიკურ ფორმაში მისთვის აუცილებლად დევს შინაარსი, რომელიც საფუძველია ესთეტიკური ღირებულებისა და ამ ფორმის განმსაზღვრელია. ამიტომ აუცილებელია შთაგრძნობის ანალიზი იმისათვის, რომ გავიგოთ ესთეტიკურობის საფუძველი.

ცნობილია, რომ აღამიანი სინამდვილეში ხვდება უამრავ საგნებს, რომელთა ობიექტურ სურათში მოცემულია რაღაც სიცოცხლე, სულიერი, რომელიც გრძნობის ორგანოების მეშვეობით არ გვეძლევა. მაგალითად, აღამიანის სახის გარკვეულ მდგომარეობაში, იმისდა მიხედვით თუ როგორია ის, „ღევს“ და გამოიხატება

¹³ იქვე, გვ. 19.

რაიმე გრძნობა: მწუხარება, სიხარული და ა. შ. მკაცრად რომ ვილაპარაკოთ, გრძნობები არ ეკუთვნიან ისეთ მოვლენებს, რომელთა დანახვაც თვალთ არის შესაძლებელი, მაგრამ მიუხედავად ასეთი მდგომარეობისა, ჩვენ მაინც ვამბობთ, რომ შინაგან სიცოცხლეს „ვხედავთ“ და ამ გამოთქმაში ვგულისხმობთ გარკვეულ აზრს, რომელიც შთაგრძნობის ფენომენის ანალიზის შემდეგ გახდება ნათელი.

ასეთი მოვლენების არსებობას დიდი ხანია ყურადღებას აქცევს მეცნიერება და სხვადასხვა საშუალებებით ცდილობს მის ახსნას. შთაგრძნობის თეორიაც წარმოადგენს სუბიექტურისა და ობიექტურის ურთიერთკავშირის თავისებურ გაგებას ესთეტიკურში.

ჩვენ აქ გვაინტერესებს არა ის, რომ გრძნობა უკავშირდება მოცემულ საგანს, არამედ ის, თუ რა წარმოადგენს ამ კავშირის საფუძველს და რამდენადაა შესაძლებელი მისი ესთეტიკური ღირებულების საფუძვლად წარმოდგენა. ამისათვის აუცილებელია შთაგრძნობის ფენომენი განვიხილოთ იქნეს თ. ლიპსის ზოგადი ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობასთან კავშირში. წინააღმდეგ შემთხვევაში შეუძლებელია როგორც შთაგრძნობის ფენომენის, ასევე ლიპსის ესთეტიკური თეორიის გაგება.

თ. ლიპსის მიხედვით, არსებობს ბუნებისმეტყველება, რომელიც არის მეცნიერება ბუნების შესახებ. ბუნებისმეტყველებას ეძლევა გრძნობადალკმადი საგნების მასა ანუ სიმრავლე. მაგრამ ბუნება ეს უფორმო მასა კი არ არის, არამედ ღროში და სივრცეში არსებული გარკვეული მთელია, რომელიც კანონზომიერად არის მოწესრიგებული, ასეთი ბუნება არ ეძლევა ბუნებისმეტყველს¹⁴. რა თქმა უნდა, ბუნება თავისთავად არსებობს საბუნებისმეტყველო შემეცნებისაგან დამოუკიდებლად, მაგრამ ჩვენთვის ის წარმოიშობა. ადამიანის სულის მოქმედების მეშვეობით ხდება მისი აშენება¹⁵. ამიტომ „ბუნების“ ადგილი საბუნებისმეტყველო შემეცნების ბოლოშია და არა მის დასაწყისში. ეს „ბუნება“ ბუნებისმეტყველური სულის მოქმედების პროდუქტია და ამდენად ის შეიძლება იყოს სულის შესახებ მეცნიერების ანუ ფილოსოფიის საგანი.

ბუნების ფილოსოფია საბუნებისმეტყველო შემეცნების კრიტიკაა. კრიტიკამ პასუხი უნდა გასცეს კითხვას ბუნებისმეტყველური შემეცნების არსებობის და აზრის შესახებ საერთოდ, ბუნე-

¹⁴ Т. Липс, „Философия природы“. М. 1914. гл. 4.

¹⁵ იქვე.

ბისმეცნიერული შემეცნების სტრუქტურისა და კონსტიტუციური ფაქტორების შესახებ¹⁶.

მოვლენები, რომლებსაც აღწერს ბუნებისმეცნიერება, არ არის შეგარძნებების შინაარსი (რა თქმა უნდა ისინი არც შეგარძნებები არიან). ისინი ნამდვილნი არიან იმ სახით, როგორც გვევლინებიან, ანუ ისინი ისეთი მოცემულობანია, რომლებიც განიხილვიან ინსტიქტური აუცილებლობით, როგორც ნამდვილნი. მოვლენები დამოკიდებული არ არის ინდივიდზე, რომელსაც რაიმე ევლინება. ეს კი ნიშნავს, რომ მოვლენა არის წმინდა განყენებული რაიმე, რაც არსად არ ხდება („Они суть минимое подобно математическому минимуму“)¹⁷.

„მოვლენის“ ასეთ ბუნებას განაპირობებს მისი წარმოშობის თავისებურება. ის შემეცნების პროდუქტია. ცნობიერება სცილდება თავის ფარგლებს, იჭრება ტრანსცენდენტურ სამყაროში და მოცემულ „უფორმო“ მასას ამუშავებს სულში არსებული აპრიორული კანონის მეშვეობით. ასეთი „გაფორმებისა“ და მოწესრიგების შედეგად ვიღებთ მოვლენას. მოწესრიგება ლიპსისათვის არის აღწერა და ამიტომ ის აზუსტებს აღწერის ცნებას. აღწერა ისეთი მოვლენებისა. რომლებიც არსად არ ხდება და არც მოხდება, შესაძლებელია მხოლოდ მათი ერთიმეორესთან შედარებით. მათ შორის მიმართების (отношение) დამყარებით. ამიტომ როდესაც ვლაპარაკობთ თუ რა არის მაგ., $\sqrt{-1}$, ჩვენ არ შეგვიძლია ვაჩვენოთ, თუ რას წარმოადგენს ის თავისთავად. ვაჩვენებთ მხოლოდ, რომ $\sqrt{-1}$ არ არის არც $+1$ და არც -1 და ა. შ. მხოლოდ სხვებთან მიმართების შედეგად შეიძლება იპოვოს მან თავისი ადგილი.

ბუნების მეცნიერის სულში ხდება სამყაროს სურათის შექმნა. შექმნილი სამყარო კი დამოუკიდებელია ინდივიდისაგან, რომელიც მას ევლინება. აქ ისმის სუბსტანციის საკითხი. რას წარმოადგენს ლიპსისათვის სამყაროს საფუძველი, რომელიც განაპირობებს მის დამოუკიდებლობას?

ეს საფუძველი არის ერთიანობა. ის უშუალოდ შეიცავს თავის თავში ნივთსა და ნივთის მოაზრება მხოლოდ ამ ერთიანობაშია შესაძლებელი. ეს ერთიანობა მოაზრებულ უნდა იქნეს, როგორც თვით რეალური. ის ნივთებისა და მათ შორის მიმართებების იმანენტური რეალური საფუძველია. ერთი სიტყვით ის არის სუბსტანცია.

¹⁶ ი. ქ. ვ. გვ. 6.

¹⁷ ი. ქ. ვ. გვ. 9.

ადამიანი თავის შემოქმედებაში მასალისაგან ქმნის საგანს. ისევე, როგორც მაგალითად, პოეტი ან მხატვარი. ერთიანობა სულის ბუნებაშია, ის წინ უსწრებს და აფორმებს მასალას. თვით მასალა ერთიანობის გარეშე არ არსებობს და საგნები, რომელთა მიმართაც ჩვენ ხედვას მივმართავთ, გაფორმებულია.

ჩვენ ცალკეული ერთიანობებიდან მსოფლიო ერთიანობამდე მივიღივართ. ცალკეული ერთიანობები მოდუსებია უფრო ფართო ერთიანობისა, ეს უკანასკნელი კიდევ სხვა ერთიანობისა და ასე აბსოლუტურ სუბსტანციამდე, რომელიც თავის მხრივ სუბსტანციაა და არ არის მოდუსი. მაგალითად, აკორდი ცალკეული ტონების გაერთიანებაა, თავის მხრივ ის უფრო ფართო ერთიანობაში, სიმფონიაში შედის, რომლის მოდუსსაც ის წარმოადგენს. ყველა ამ ერთიანობას ანხორციელებს და მათი საფუძველია აპერცეპციის უნარის მქონე სული ანუ „მე“. სული თავისი ბუნებისთვის დამახასიათებელი ერთიანობით აერთიანებს მასალას.

არსებობს თუ არა ფიზიკური ერთიანობა? ლიპსი არ უარყოფს მის არსებობას. მაგრამ გარე სამყაროს ელემენტების სუბსტანციის შესახებ ჩვენ არაფერი ვიცით, ის უცნობია, X-ია. ჩვენს წინაშე გაჩენილი სურათის სუბსტრატია ანუ სუბსტანცია კი ყველაზე ნაცნობია, ის არის „მე“. ეს სუბსტანცია განიცდება. „ერთიანობა“ ცარიელი სიტყვა იქნებოდა, მისი აზრი უშუალოდ განცდაში რომ არ ჩანდეს. ეს აბსოლუტური ერთიანობა არის „მე“ და ყველაფერს იმდენად აქვს ერთიანობა, რამდენადაც ის „მე“-ს ერთიანობაში შედის. „მე“-ს ერთიანობა კი არის მსოფლიო სულის ერთიანობა¹.

სიმფონია ხელოვანის სულმა შექმნა, შემდეგ მე უნდა მივბადო მას და გავიმეორო ეს შექმნა. ეს ერთიანობა გულისხმობს იმას, რის ერთიანობასაც ის წარმოადგენს, ანუ მასში იგულისხმება ყველა ის მხარე, რომელთა გამთლიანება ადამიანის სულში ხდება და იქცევა მთელად, რაც სინამდვილის სახელს ატარებს. ადამიანის სული აშენებს სამყაროს და სამყარო ჩვენთვის სწორედ ის არის. ამიტომ ამ მთლიანობის ყველა კომპონენტის გათვალისწინების გარეშე ყოვლად შეუძლებელი იქნებოდა სამყაროს რომელიმე მოვლენის და თვით სუბსტანციის გაგება. თ. ლიპსის მიხედვით, რეალური სუბიექტი ანუ მოძრობის სუბსტრატია გვექნება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც ჩვენ ყველა ამ მომენტებს ერთ რეალურ ერთიანობად შევკრებთ, ანუ შეხედავთ მათ, როგორც ერთიანი სუბსტანციის განსაზღვრულობებს. ყველა მოვლენის „წარმოშობი მიზეზი“ ეს მთლიანობაა. მაგალითად, სხეულის ვარდნის მიზე-

ზი არის ის მთელი, რომელიც შედგება დედამიწისაგან, ხელიდან გაშვებული სხეულის და მიწასა და სხეულს შორის სივრცობრივი ურთიერთობისაგან. ვარდნისათვის ყველა ეს მომენტი აუცილებელია მათ მთლიანობაში. საბოლოო მიზეზი ან მოქმედი ძალა არის სწორედ მთლიანობა¹⁹.

სამყაროს სუბსტანცია არის „მე“, რომელიც თავისთავს განიცდის და განცდაში არსებული მე-ს ერთიანობაა სამყაროს ერთიანობა. სამყაროს სურათს ადამიანი აშენებს და აპიტომ მისი ანტროპომორფიზაციას აქვს ადგილი. ამის მაგალითია ბუნებისმეტყველებაში არსებული ცნებები ზემოქმედებისა, ძალისა, ენერგიისა და ა. შ. ყოველივე ეს განცდიდან მოდის. ადამიანი ორი სხეულის ურთიერთმიმართების განხილვის დროს ერთში განიცდის აქტიურობას, მხოლოდ მეორეში პასიურობას, რის შედეგადაც ვიღებთ ზემოქმედებას და ა. შ.

ადამიანი თავისთავს განიცდის სურვილის მქონედ და მოქმედად, ამავე დროს განიცდის მასში არსებულ ენერგიას და სხვ. ლიპსი ლაპარაკობს, რომ „მე“-ს მიერ განცდილ ენერგიას არაფერი არა აქვს საერთო ფიზიკურ ენერგიასთან²⁰. ფსიქიკური და ფიზიკური, ცხადია, ერთიმეორისაგან განსხვავდება. გარე სამყარო ჩვენთვის არსებობს იმიტომ, რომ იგი მოცემული გვაქვს გრძნობად აღქმაში. ჩვენ გვგონია, რომ მოცემული გვაქვს საგანი თავისთავად, მაგრამ მას უშუალოდ საბურველს თუ ჩამოვაცილებთ, სიღრმეში ვნახავთ x -ს, ე. ი. იმას, რის შესახებაც არაფერი ვიცით და არც არაფერი შეიძლება ვიცოდეთ. გარე სამყარო ჩემი წარმოდგენის მეშვეობით მაქვს მოცემული. მოცემულობაში კი ვანსხვავებთ მოცემულს და მას, რასაც რაიმე ეძლევა. ეს არის „მე“, რომელიც უშუალოდ განიცდება და ყველა განცდაში ერთი და იგივეა.

ერთადერთი სინამდვილე, რომელთანაც ადამიანს აქვს საქმე, ეს არის ის უშუალობა, რომელშიაც „მე“ თავისთავს განიცდის. არსებობს ორი სახის უტყუარობა (достоверность): მოაზრებული ანუ აზროვნებით გაშუალებული და უშუალო, რომელიც განცდაშია მოცემული. მოაზრებული შეიძლება შეცდომას შეიცავდეს თავისთავში. იმიტომ ის უტყუარობის ასბოლუტურ საზომად არ გამოდგება. უშუალოდ განცდილი კი აბსოლუტური უტყუარობით ვიცი. აზროვნების დროსაც მე განვიცდი აზროვნებაში არსებულ მოთხოვნას, მაგრამ არ განვიცდი მას, რაც უშუა-

¹⁹ ი ქ ვ ე, გვ. 76.

²⁰ ი ქ ვ ე, გვ. 95.

ლოდ ნათელია ჩემთვის. მე ვიცი მის შესახებ, მაგრამ მე არ მაქვს ის, უფრო მეტიც, მე არ ვარ ის. განცდაში აუცილებლად არის ორი მომენტი: რაიმეს ქონება და ყოფიერება. მე მაქვს შეგრძნებების შინაარსი, რომელსაც განვიცდი, მაგალითად, თეთრი, ტყილი, თბილი და ა. შ. მათი ფლობის განცდაში მდგომარეობს მათი არსებობის წესი. „მე“-ს მიერ თავისთვის განცდაში კი არის მისი ყოფიერება. ეს ორი მომენტი ერთმანეთთან არის კავშირში. გარდა „მე“-სინამდვილისა, ყოველგვარი სინამდვილე არსებობს „ჩემთვის“. „მე“-ს სინამდვილე კი თვით ცნობიერების სინამდვილეა.

„მე“ არ გვევლინება, მასში ნამდვილი განიცდება, როგორც ის არის, ამიტომ აქ აღარ გვქირდება ნამდვილის ძიება მოვლენის საბურველს ქვეშ, რადგან აქ და მხოლოდ აქ მოვლენა და სინამდვილე ერთიმეორეს ემთხვევა. თუ დავინტერესდებით, რა არის ნამდვილი თავისთავად, პასუხად „მე“-ზე უნდა მივუთითოთ. სინამდვილე, რამდენადაც ის უშუალოდ არსებობს და უშუალო უტყუარობას წარმოადგენს, არის ცნობიერება²¹. სხვა სინამდვილე არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს. სინამდვილე განიცდება და როდესაც ის განიცდება, ის კი არ შეიცნობა, არამედ არსებობს. ამდენად ნამდვილი, როგორც მსოფლიოს ერთიანი სუბსტანცია არის „მე“ ანუ ცნობიერება. მე-ს არსებობა მდგომარეობს მის მიერ თავისთავის განცდაში და ეს არის საფუძველი მრავალი იხდიელუალური „მე“-ს გაერთიანების. ასეთ შემთხვევაში ნამდვილის საფუძველი არის „მე“ ანუ ცნობიერება. სამყაროს ერთიანობა არის ან „მე“-ს ერთიანობა²².

თ. ლიპსის ზოგად ფილოსოფიური შეხედულებებიდან ნათელია მისი შეხედულება სამყაროს არსებაზე. სამყაროს სურათს სუბიექტი ქმნის მისთვის დამახასიათებელი აპრიორული კანონების მეშვეობით და ეს შექმნილი სინამდვილე არის ერთადერთი სინამდვილე, რომელთანაც ადამიანს აქვს საქმე. თ. ლიპსი უარყოფს „თავისთავად“ არსებულ სინამდვილეს ანუ მისთვის არ არსებობს სინამდვილე, რომელიც შეიძლება არ იყოს სინამდვილე „ჩვენთვის“. აღიარა რა ერთადერთ სინამდვილედ უშუალოდ ჩვენთვის არსებული სინამდვილე, ის შეეცადა მოეძებნა ამ სინამდვილის საფუძველი. ეს მისი აბსოლუტურობისა და ობიექტურობის საფუძველია და თვით ამ უშუალო სინამდვილეში რეალურად არსებობს ის არის „მე“, რომელსაც უშუალოდ განვიცდით. მეორეს მხრივ,

²¹ იქვე, გვ. 142.

²² იქვე, გვ. 143.

ის იმდენადაა სუბსტანცია, რამდენადაც მას უშუალოდ განვიცდით. მის უშუალოდ განცდაში დევს მისი უტყუარობის საფუძველი და ამდენად მისი სუბსტანციურობა, მან რომ სუბსტანციის როლი შეასრულოს, იგი უნდა არსებობდეს, როგორც განცდა. ახლა, როდესაც ჩვენ გავარკვეით თუ რას წარმოადგენს ლიპსისათვის სუბსტანცია, ნათელი გახდება თვით შთაგრძნობის ფენომენი, რას წარმოადგენს ის, როგორც სუბიექტურისა და ობიექტურის ურთიერთობა და რატომ აღიარა ის ლიპსმა ესთეტიკური ღირებულების საფუძველად. განვიხილოთ დეტალურად რა არის ეს სუბსტანცია, როგორია მისი თვისებები.

სუბსტანციას წარმოადგენს „მე“, რომელიც უშუალოდ განიცდება. ამიტომ აუცილებელია განსხვავება იმათ შორის, რასაც მე შევიგრძნობ და რასაც მე ვგრძნობ. მეავე, თბილი, ცივი, ტკბილი შევიგრძნობა და ქვალიტატურად სულ სხვა არის, ვიდრე სიამოვნება-უსიამოვნება, რომელსაც მე ვგრძნობ. პირველი სახის მოვლენებს ჩვენ შეგრძნებებს ვუწოდებთ, ხოლო მეორეს გრძნობებს. როდესაც მე სიმეავეს შევიგრძნობ, ის ჩემი თვისება კი არ არის; არამედ ჩემგან განსხვავებული საგნის თვისებას წარმოადგენს. ამიტომ მეავე, ტკბილი, ცივი ფიზიკური სამყაროს მოვლენების ქვალიტეტებს წარმოადგენენ. სულ სხვა მდგომარეობა გვაქვს სიამოვნებისა და უსიამოვნების, მწუხარების, სიხარულის და ა. შ. დროს, მათში მე ჩემს თავს განვიცდი უშუალოდ²³. მე ვგრძნობ ჩემ თავს როგორც მხიარულს, მწუხარეს, სიამოვნებით განსაზღვრულს და ა. შ. თუ შეგრძნებები ჩემგან განსხვავებული სამყაროს საგნების ქვალიტეტებია. გრძნობები უშუალოდ განიცდილი მეს ქვალიტეტებია ან მდგომარეობანი. შეგრძნებები მე მეძლევა. ჩემთვის მოცემულობა გულისხმობს დაპირისპირებას. ერთი მხრივ არის ის. რაც მეძლევა, და მეორე მხრივ კი ის, ვისთვისაც ის მოცემულია. ეს არის დაპირისპირება „მოცემულსა“ და „განციდის“ შორის. „მე“ ჩემთვის მოცემული არ არის, არამედ მე — „განვიცდი“ მას, როდესაც განვიცდი ჩემ თავს. ხოლო რამდენადაც განვიცდი ჩემ თავს, მე განვიცდი „მე“-ს ქვალიტეტებს ანუ გრძნობებს. მე განვიცდი ჩემ თავს, როგორც მხიარულს, მწუხარეს და ა. შ.²⁴.

შეგრძნებებში დევს უშუალოდ ობიექტი ანუ ობიექტურობა, რომელიც მე მიპირისპირდება. ეს შეგრძნებულთა საყოველთაო

²³ Th. Lipps, Vom Fühlen, Wollen und Denken, Leipzig, 1907, გვ. 2.

²⁴ იქვე, გვ. 3.

დახასიათებაა. გრძნობების საყოველთაო დახასიათება კი სუბიექტურობაა, ე. ი. ის, რომ მათში დევს სუბიექტი ანუ „მე“, რომელიც უშუალოდ განიცდება მასში. ისევე, როგორც საგნობრიობის ანუ ობიექტურობის არსებას შეგრძნებები გამოხატავენ, ასევე სუბიექტურობის არსება გრძნობების მეშვეობით ვლინდება²⁵.

ლიბსი იზუსტებს „მე“-ს ცნებას და ამბობს, რომ აქ ლაპარაკია უშუალოდ განცდილ „მე“-ზე, რომლის არსებობა მდგომარეობს ჩემ მიერ მის განცდაში და რომელსაც ასეთი იდეალური არსებობა აქვს. ეს იდეალური არსებობა აბსოლუტური არსებობაა, რადგან მე მას გრძნობებში აუცილებლად განვიციდი და ეს კი აბსოლუტური უტყუარობის მაჩვენებელია²⁶.

მე მას განვიციდი არა მარტო ჩემს გრძნობებში, არამედ მას განვიციდი აგრეთვე რაიმეს შეგრძნებისა და წარმოდგენის დროს. მოკლედ, მე მას განვიციდი ცნობიერების ყველა განცდაში და ის ყველგან ერთიანობის პუნქტს წარმოადგენს. „მე“ არის პუნქტი, რომლის მიმართაც ყველაფერი ორიენტირებას ახდენს, რომლის საფუძველზედაც ყველაფერი ჩემთვის იძენს გარკვეულ ადგილსა და მნიშვნელობას²⁷.

როდესაც რაიმე გრძნობას განვიციდი, მე მას განვიციდი რაიმე საგანთან დაკავშირებულად, რომელიც შეგრძნებულია ან მოაზრებული. საგნისავე გრძნობის მიმართება განსაკუთრებული სახისაა და ის უშუალოდ განიცდება. ასეთ მიმართებას გამოხატავს სიამოვნება რაიმე საგნით. მოკლედ, ის არის უშუალოდ განცდილი მიმართება საგნისადმი.

ჩემი გრძნობა ისეთ საგანზეა მიმართული, რომელიც ჩემს საპირისპიროდ დგას და ყურადღებას იქცევს, ანუ რომლის აპერცეპციას მე ვახდენ, რამდენადაც გრძნობას განვიციდი. ეს ასეც უნდა იყოს, რადგან გრძნობა ხომ „მე“-ს უშუალოდ განცდას წარმოადგენს. აპერცეპცია მდგომარეობს იმაში, რომ მე განვიციდი ჩემს თავს, როგორც საგანზე მიმართულს და ამავე დროს განვიციდი ჩემს თავს, როგორც „მასში“ და იქ მდებარეს.

გრძნობები შეფერილნი არიან სიამოვნება-უსიამოვნებით. და ისინი ერთმანეთისაგან სწორედ ამ შეფერილობით განსხვავდებიან. ის კი, რაც აერთიანებს ორივე მხარეს, არის „მოქმედების“ განცდა. მე-ს განცდა აუცილებლობით უკავშირდება მოქმედების გრძნობას. „მე“ მუდმივად მოძრაობაში იმყოფება. ის ნუმერულად

25 ი ქ ვ ე, გვ. 4.

26 ი ქ ვ ე.

27 ი ქ ვ ე, გვ. 6.

ერთიდაგივეა, თორემ მისი საგნისაკენ მიმართებულობა ყოველ მომენტში სხვადასხვაა, საგნების ცვლასთან დაკავშირებით²⁸. მოქმედების განცდა არის სიცოცხლის გრძნობა, რომელიც თავის მხრივ თვითმოქმედების განცდაა. ეს კი თავის მხრივ სხვა არაფერია, თუ არ მისწრაფების განცდა²⁹.

ჩვენ ვაჩვენეთ, თუ რას გულისხმობს თ. ლიპსი სუბსტანციის ცნებაში, მეორეს მხრივ გავარკვეეთ, რომ თვით სუბსტანცია არსებობს გარკვეული თვისებების სახითა და მათი მეშვეობით. ახლა ჩვენ შეგვიძლია გადავიდეთ თვით შთაგრძნობის მექანიზმის დახასიათებაზე, იმის საჩვენებლად, თუ რატომ არის ის ესთეტიკური ღირებულების საფუძვლად აღიარებული.

ფორმის პრინციპები სულის მოქმედების ფორმალურ კანონზომიერებათა გამოხატულებანია. სულის მოქმედების მეშვეობით იქმნება ფორმა და მასში შინაარსის სახით ჩვენი საკუთარი შინაგანი არსება გამოვლინდება.

სივრცის ფორმები, ტონები და ფერები ჩვენ მოგვეცემა ანუ მოცემულნი გვაქვს. მას უპირისპირდება ჩემი შინაგანი მოქმედება ანუ აქტიურობა. ერთ მხარეს ობიექტური გვაქვს, მას სუბიექტური უპირისპირდება. ობიექტური სიამოვნების გრძნობას იწვევს მაშინ, როდესაც მისი განცდა „თვითმოქმედებაა“ (Selbstbelästigung). რას ნიშნავს ეს? სულის მოქმედება „მე“-ს მოქმედება და აქტიობაა. თუ მისი მოქმედება ჩემგან მომდინარეობს, მაშინ ის სულის ბუნების გამომხატველია. სული ანხორცაელებს თავის ბუნებას, რომელიც, როგორც აღვნიშნეთ, მუდმივ მოძრაობაში იმყოფება. თუ ჩემი მოქმედება და ნდობა გარეგანი იძულების შედეგი არ არის, ის სულის ბუნებას შეესაბამება, მასში ჩემი ბუნება ვლინდება და ამდენად ადგილი აქვს „თვითმოქმედებას“.

ჩემი მოქმედება საფუძველია სიამოვნების გრძნობისა. სიამოვნება ჩემი მოქმედების გრძნობაა ანუ თვითღირებულების გრძნობა. ფორმის პრინციპების დახასიათების დროს ლიპსი ლაპარაკობდა საგნობრივით გამოწვეულ ტკიბობაზე. ახლა ის აზუსტებს ამ ცნებას და აცხადებს, რომ ესთეტიკური ტკიბობა თვითღირებულების გრძნობაა. ამით ის, რა თქმა უნდა, თავისივე აზრთან არ მოდის წინააღმდეგობაში. თუ რა იგულისხმება, როგორც საგნით სიამოვნების გრძნობაში, ასევე თვითღირებულების გრძნობაში, ეს შთაგრძნობის კანონზომიერებამ უნდა გადაწყვიტოს. თვითღირებულებას გრძნობა მოქმედების გრძნობაა. მე განვიცდი სი-

²⁸ იქვე, გვ. 16.

²⁹ იქვე, გვ. 19.

ზარულს იმ თვისებების გამო, რომლებიც მე გამაჩნია, ასეთი კი შეიძლება იყოს ჩემი მოქმედების ძალა, შესაძლებლობა და უნარი. ყოველივე ეს ჩემს შინაგან აქტიურ მოქმედებაში ელინდება. საგნობრივის განცდით გამოწვეული სიამოვნება ერთია, ხოლო მისი აღქმის დროს ჩემს მოქმედებაში გამოვლენილი ძალა და შესაძლებლობა კიდევ მეორეა. ადამიანის ღირებულება გულისხმობს შინაგანი ძალების სიმდიდრესა და თავისუფლებას. ეს კი მის აქტიურ მოქმედებაში ელინდება. აქტიურობა პასიურობას უპირისპირდება, ე. ი. მას რაც გარეგანი იძულებით არის გამოწვეული. მაგრამ არის პასიურობა, რომელიც აქტიურობას უარყოფს, და არის პასიურობა, რომელიც თავისთავში შეიცავს მოქმედებას ანუ აქტიურობას. მაგ., ადამიანში ტანჯვის გადატანის უნარი, რომელშიაც აქტიურობა დევს; ტანჯვის სიმძლავრე შეიძლება შესუსტდეს თუ ადამიანმა შეინარჩუნა ჯანსაღი და ცოცხალი სული და ა. შ. ჩემი პიროვნების ღირებულება ჩანს „თვითღირებულების გრძნობაში“³⁰.

ადამიანი მოქმედებს შინაგანად და იმდენად, რამდენადაც ამ მოქმედებაში ელინდება ადამიანის სულის ბუნება, ადგილი აქვს „თვითღირებულების“ გრძნობას, რომელიც სიამოვნებაში იშლება. ლიპსის მიხედვით, ესთეტიკური სიამოვნების გრძნობა სწორედ ეს არის, მაგრამ ჩვენ ვიცით და ამაზე თვით ლიპსიც მიუთითებს, რომ ესთეტიკური ღირებულება ჩემს მიერ განცდილი ჩემი „მე“-ს ღირებულება კი არ არის, არამედ ის ჩემგან განსხვავებული ობიექტის ღირებულებაა. ლიპსის აზრით, ეს გარემოება სრულიადაც არ უშლის ხელს მას, რომ ზემოდმოყვანილს უშუალო მნიშვნელობა ჰქონდეს ესთეტიკური ღირებულების განსაზღვრისათვის. არავითარი წინააღმდეგობა არ აქვს დებულებას, რომელიც ამბობს რომ ესთეტიკური ღირებულება საგნის ღირებულებაა, და იმ დებულებას შორის, რომლის მიხედვითაც ესთეტიკური ღირებულება „თვითღირებულებაა“. ლიპსისათვის ესთეტიკური ღირებულება არის ის, რაც ჩემში სიამოვნების გრძნობას იწვევს. სიამოვნების გრძნობა კი „თვითღირებულების“ გრძნობაა, მას ემყარება და მის საფუძველზე ჩნდება. მეორეს მხრივ, ესთეტიკური ღირებულება საგნობრივი ღირებულებაა. როგორ არის შესაძლებელი ამ ორი საწინააღმდეგო თვალსაზრისის შერიგება? ლიპსის აზრით, აქ არავითარ წინააღმდეგობას არა აქვს ადგილი შემდეგი მოსაზრების საფუძველზე.

ადამიანი ტყდება არა მარტო თავისი თავით, არამედ სხვითაც და ეს ხდება იმიტომ, რომ რასაც მე ჩემ თავში ვაფასებ, ვაფასებ

³⁰ Th. L i p p s, Grundlegung der Ästhetik, Hamburg I. გვ. 100.

აგრეთვე სხვაში, როდესაც მას სხვაში ვპოულობ. ჩემთვის ღირებულია სხვა არსებაში ნახული პოზიტიური³¹. ისევე, როგორც ჩემში, სხვის შინაგან მოქმედებაშიც ვლინდება პიროვნების ღირებულება, პოზიტიურობა, ძალა და სიმდიდრე. მე-ს მოქმედება სიცოცხლის მოქმედებაა, ამიტომ სადაც ჩვენ სხვა პიროვნების სიცოცხლის პოზიტიურ მოქმედებას ვხვდებით, ის სიამოვნებას იწვევს ჩვენში. უცხო პიროვნებაში ჩემთვის ღირებულია არა მარტო ის, თუ რას წარმოადგენს ეს პიროვნება, ან როგორ გამოიყურება ის თავის მოქმედებაში, არამედ მისი სიამოვნებაც, სიხარულიც, რამდენადაც მასში მისი არსების პოზიტიურობა ვლინდება. მეორეს მხრივ, მასში ღირებულია აგრეთვე უსიამოვნებაც, ტანჯვაც, ტკივილიც, რომელშიაც ძალა და წინააღმდეგობის გაწევის უნარი ჩანს და ა. შ.

ჩვენი პოზიტიური შეფასების საგანია ყოველი სიცოცხლე ან სიცოცხლის შესაძლებლობა, რამდენადაც ის პოზიტიურია. სიცოცხლის ნეგაცია კი არის არაღირებულება. ამასვე ემყარება მშვენიერებისა და მახინჯის კატეგორიები³².

მაშასადამე, ფაქტია ის, რომ ადამიანი, გარდა საკუთარი პიროვნების ღირებულებისა, აფასებს აგრეთვე სხვა ადამიანთა პიროვნების ღირებულებასაც და ამიტომ ის სიამოვნების გრძნობას განიცდის საგნობრივი ღირებულებითაც. აქ ისევ ზემოდაღნიშნული წინააღმდეგობის წინაშე ვდგავართ, რომელსაც ლაპსი შემდეგნაირად წყვეტს.

ზემოთ ჩვენ სუბსტანცია ანუ უშუალოდ განცდილი „მე“ დავახსიათეთ და დავინახეთ, რომ მისი ქვალიტეტებია გრძნობები (ემოციები), რომლებშიაც და რომელთა მეშვეობითაც ის არსებობს. გრძნობებში ჩანს „მე“-ს მოქმედება და აქტიურობა, რომელთაც მისწრაფების ხასიათი აქვს. მოქმედებს „მე“, ის თავისთავიდან ამოდის და თავისთავს ანხორციელებს. მოქმედებისა და მისწრაფების საფუძველი არის „მე“ და ეს „მე“ თავისი ბუნების განხორციელების შესაბამისად ტკბება თავისი თავით. ამიტომ სიამოვნების გრძნობა „თვითღირებულების“ გრძნობაა. მე-ს მოქმედება და სიცოცხლე, ისევე როგორც ჩემში, არსებობს აგრეთვე სხვა პიროვნებაშიც და ჩვენ სწორედ მას ვაფასებთ.

ავილოთ, რომელიმე მშვენიერი ობიექტი, რომელშიაც შინაარსი ანუ სიცოცხლე უშუალოდ ჩანს, მაგალითად, ადამიანი. ადამიანი ადამიანისათვის ყველაზე მშვენიერიცაა და ყველაზე მახინ-

³¹ იქვე, გვ. 101.

³² იქვე, გვ. 102.

ჯიც. მართალია, ადამიანი ბუნების ნაწილია და ამიტომ ბუნების ობიექტების მშვენიერების საყოველთაო პირობები ადამიანზედაც ვრცელდება, მაგრამ ადამიანის თავისებურება მაინც სხვა არის. ლიპსის მიხედვით, ამის საფუძველია ის, რომ ადამიანშია საერთოდ მშვენიერების გაგების გასაღები. ადამიანის სხეულზე, გარეგნობაზე ხშირად ლაპარაკობენ როგორც მშვენიერზე. მაგალითად, ადამიანის სახეში ხედავენ გარკვეულ სისწორეს გეომეტრიულის მსგავსად და ის მიაჩნიათ მშვენიერების საფუძვლად. ლიპსის აზრით, აქ ადგილი აქვს სიმეტრიულობას, მაგრამ სახის სიმეტრიულობით გამოწვეული სიამოვნება არ დგას უფრო მაღლა, ვიდრე სიმეტრიული მელნის ლაქით განპირობებული სიამოვნება. უფრო მეტიც, ამ მხრივ ის გაცილებით დაბლა დგას ვიდრე კალეიდესკოპის ფიგურების სიმეტრია³³.

ადამიანი მშვენიერია იმიტომ, რომ ის ადამიანია. ადამიანი თავისი ფორმების გამო კი არ არის მშვენიერი, არამედ თვით ადამიანის ფორმებია მშვენიერი იმიტომ, რომ ისინი ადამიანის ფორმებია და ჩვენთვის ადამიანური სიცოცხლის მატარებლები არიან³⁴. სახისა და სხეულის ნაწილების სიმეტრიას ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვთ იმით, რომ მათში სიცოცხლის მოქმედება ჩანს: გარეგნობის სილამაზის საფუძველია მასში მდებარე სიცოცხლე. ჩვენ მასში სიცოცხლეს ვხედავთ. ადამიანი, რომელიც ჩვენს საპირისპიროდ დგას, არის პიროვნება, რომელიც შეიგრძნობს, წარმოიდგენს, მოიაზრებს, აქვს გრძნობის, ნდომის და მოქმედების უნარი. ლიპსი აღნიშნავს, რომ უცხო „მე“-ს მოქმედებისა და აქტიურობის, ანუ სიცოცხლის დანახვა თვალთა ყოველად შეუძლებელია. გრძნობის ორგანოების მეშვეობით ჩვენ უცხო პიროვნება არ გვეძლევა. მათი მეშვეობით შეიძლება დავინახოთ ადამიანის სახის გარკვეული წყობა (გამომეტყველება), მაგრამ ყოველად შეუძლებელია დავინახოთ ის სიცოცხლე, მაგალითად, სიხარული, რომელსაც სახის გარკვეული წყობა გამოხატავს. მე-ს „დანახვა“ ყოველად შეუძლებელია და ჩვენ მხოლოდ მისი განცდა შეგვიძლია. ამიტომ უცხო „მე“-ს აგება მხოლოდ ჩემი „მე“-ს საშუალებით არის შესაძლებელი. სხვა ადამიანის გარეგანი მონაცემების აღქმის დროს მე განვიცდი „მე“-ს. ამ „მე“-ს განვიცდი გრძნობად აღქმულში, როგორც მასში მდებარეს და ეს ჩემი „მე“-ა და არა სხვა ვინმესი. უფრო ზუსტად, ჩვენ აღვიქვამთ სხვა ადამიანის სახეს და ჩემს ცნობიერებაში მის აგებას, რომელსაც ანხორციელებს ჩემი „მე“, უკავ-

33 ი ქ ვ ე, გვ. 103.

34 ი ქ ვ ე, გვ. 105.

შირდება ჩემი „მე“-ს განცდა. ამიტომ ამ გარკვეულ სახეში მე განვიციდი მწუხარების გრძნობას, როგორც „მე“-ს ქვალიტეტსა და წარმომადგენელს. ამით ჩემი „მე“-ს განცდის ობიექტივირება ხდება. სუბიექტი განცდას მის მიერ აგებულ უცხო „მე“-ს გარეგნობაში ღებს. უცხო პიროვნებას ჩვენ საკუთარი პიროვნების ნიშნებიდან ვაგებთ. სხვა პიროვნება არის ჩემი საკუთარი „მე“ მოდიფიცირებული სახით. ჩემგან დამოუკიდებელი ადამიანი, რომლის შესახებაც მე მაქვს ცნობიერება, ჩემი საკუთარი „მე“-ს გაორების შედეგი და მოდიფიკაციაა³⁵.

ვხედავთ ან გვესმის გამომხატველი მოძრაობები, მათში კი ღევს შინაგანი სიცოცხლე. მაგალითად, აფექტის გამომხატველ ბგერებში ღევს შიში, სიხარული ან გაკვირება და ა. შ. მე გამომხატველ ბგერებსა და გრძნობას კი არ ვაკავშირებ უბრალოდ, მათ ერთი მეორის გვერდით კი არ წარმოვიდგენ, არამედ ემოციას ამ ბგერებში განვიციდი. ეს არის შთაგრძნობა და ის ნიშნავს ობიექტურში, რომელიც მეძლევა, ჩემი სიცოცხლის ანუ „მე“-ს (რომლის წარმომადგენელიც გრძნობაა), ჩაქსოვას, რადგან „მე“ გრძნობებში არსებობს მხოლოდ.

უცხო „მე“-ს შემეცნება მხოლოდ შთაგრძნობის მეშვეობით არის შესაძლებელი და სწორედ ამიტომ არის, რომ ლიპსი შთაგრძნობას შემეცნების ერთ-ერთ სახედ აღიარებს³⁶.

აღმქმელის მიერ სუბიექტური შეიტანება საგანში, მისი განცდის დროს, და რადგან ის ობიექტივირებულია, გვეჩვენება, თითქოს ის საგნიდან მომავალი სიცოცხლეა, რომელსაც მე უშუალოდ ვხედავ. რაიმე გრძნობა განიცდება ობიექტურ საგანში, როგორც მისი კუთვნილება და მისგან მომავალი. აღმქმელი სუბიექტის მხრიდან ადგილი აქვს ამ გრძნობის თანაგანცდას. გახარებულთან ერთად მეც მიხარია, ე. ი. შინაგანად მომწონს და ვეთანხმები. ასეთი მოწონება-თანხმობაში ანუ თანაგანცდაში ჩანს სულის ბუნება, რომელიც ვლინდება „მე“-ს მოქმედებაში, და ეს ვითარება წარმოადგენს საფუძველს საგანში არსებული სიცოცხლის ღირებულებისა. შთაგრძნობა განაპირობებს ჩემი „მე“-ს საგანში ჰერეტიკით მოძრაობასა და მოქმედებას. ამიტომ, თუ საგანში არსებული სიცოცხლე წარმოადგენს სულის ბუნების თავისუფალ გამოვლენას, ასეთ შემთხვევაში პოზიტიურ შთაგრძნობასთან გვაქვს საქმე. ჩემთვის სასიამოვნოა ჩემი საკუთარი არსების თავისუფალი გა-

³⁵ იქვე, გვ. 126.

³⁶ Th. Lipps, Leitfaden der Psychologie, Leipzig, 1906, გვ. 193.

მოკლენა და ამიტომ პოზიტიური შთაგრძნობაა მშვენიერების საფუძველი.

აქ ერთი საკითხია გასარჩევი. ოპტიკურად აღქმულში თუ მე ჩემი „მე“ შემაქვს გრძნობების სახით, ეს შეტანა ნებისმიერი ხომ არ არის? რა თქმა უნდა არა. ლიპსის აზრით მოცემულ ოპტიკურ სურათსა და ჩემი „მე“-ს მოქმედებას ანუ გრძნობას შორის არსებობს კავშირი, რომლის საფუძველიც ადამიანის თანდაყოლილი ორგანიზაციაა. ამიტომ ესმის ბავშვს დედის ღიმილი ან გაჯავრება, მას ხომ არავითარი გამოცდილება არა აქვს და ცხადია ცდიდან მას ვერ ისწავლიდა. იგივე თანდაყოლილი ორგანიზაცია არის საფუძველი იმისა, რომ ჩვენ ოპტიკურად მოცემულში ჩავდით ის, რასაც ეს მოცემული მოითხოვს, არც მეტი და არც ნაკლები. ამიტომ შთაგრძნობის პროცესი სრულიად არანებისმიერია. ეს კავშირი ინსტიქტურია, ის თავისთავად სრულიად უცნობია, ჩემი ცნობიერებისათვის არ არსებული ბიძგია მოძრაობისაქენ³⁷. მის შესახებ ჩვენ მხოლოდ მოძრაობიდან ვიცით, რომელიც მისგან წარმოიშობა. ოპტიკურად აღქმულთან დაკავშირებით ჩემში იშლება გარკვეული მოძრაობის იმპულსი. ასეთი კავშირი თითქოს უნებურ, შინაგან მიბაძვას განაპირობებს. ამის მაგალითია აკრობატის ვარჯიში, რომელსაც მე შინაგანად ვბაძვ კერეტაში. მასში და მასთან ერთად ვასრულებ იმ კისრისტეხით მოძრაობებს, რომელსაც ის ასრულებს სადღაც მაღლა. შთაგრძნობის დროს ჩემი „მე“ და აკრობატი იდენტიფიცირებულია. ამ ორი მხარის გაორებულად წარმოდგენა მხოლოდ შთაგრძნობიდან გამოსვლის შემდეგ არის შესაძლებელი. ამის გამო, ლიპსის აზრით, შთაგრძნობა არ არის მიბაძვა. მიბაძვა წინასწარ არსებულ და მოცემულ ნიმუშს გულისხმობს. ასეთ შემთხვევაში არსებობს მისაბაძი და მიბაძვა. შთაგრძნობაში კი ასეთ გაორებას არა აქვს ადგილი, მასში არის მხოლოდ ერთი „მე“.

როდესაც მე მოქმედების ტენდენციას შინაგანად ვეწინააღმდეგები ასეთ შემთხვევაში ნეგატიურ შთაგრძნობას აქვს ადგილი. მოქმედებაში თავისუფალი შინაგანი მონაწილეობა კი პოზიტიური შთაგრძნობაა, რომელსაც ლიპსი სიმპათიურ შთაგრძნობას უწოდებს. სიმპათიური შთაგრძნობის საგანია მშვენიერება, ნეგატიურისა კი — სიმანჩინჯე. არც ერთი და არც მეორე შთაგრძნობის გარეშე არ არსებობენ. მშვენიერების გრძნობა პოზიტიური სიცოცხლის მოქმედების გრძნობაა, რომელსაც მე გრძნობად ობიექტში განვიცდი. ეს არის სიცოცხლის მტკიცების ობიექტივირებული

³⁷ Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, Hamburg, 1903, გვ. 118.

გრძნობა. სიმაზინჯის გრძნობა კი წარმოადგენს ჩემი საკუთარი, ობიექტივირებული სიცოცხლის უარყოფას³⁸.

იმისათვის, რომ უფრო ნათელი გახადოს, თუ რას წარმოადგენს ეს სიცოცხლე, ლიპსი სპეციალურად არკვევს ქალის სხეულის მშვენიერების საკითხს. შთაგრძნობის შედეგად მიღებულ ფორმის მშვენიერებას არავითარი კავშირი არა აქვს სექსუალურ ინსტიქტთან. ამ უკანასკნელისათვის სხვა სქესის სპეციფიკური ფორმა შესაძლოა რეალური მიმართების ობიექტია. სექსუალური ქვრეტის დროს აქ დგას ფორმის მნიშვნელობის საკითხი საპირისპირო სქესის წარმომადგენლისათვის. ამის საპირისპიროდ შთაგრძნობა კითხულობს, თუ რას ნიშნავენ ფორმები მისი მატარებლისათვის, როგორ გრძნობს ის მასში თავს. ამიტომ შთაგრძნობა განზე ტოვებს სქესობრივად დიფერენცირებულ „მე“-ს. ესთეტიკურ ქვრეტაში მე ისევე ნაკლებად ვარ სქესობრივად დიფერენცირებული, როგორც ლანდშაფტის ქვრეტის დროს გლეხი, ან ხის ქვრეტის დროს ხისმჭრელი. ესთეტიკურ ქვრეტაში ქალის ფორმები ქალისათვის იგივეა, რაც მამაკაცისათვის³⁹.

როგორც დავინახეთ, ლიპსმა ზემოთ აღნიშნული წინააღმდეგობა თვითღირებულებასა და საგნის ღირებულებას შორის შთაგრძნობის ფენომენის მოხმარებით გადაწყვიტა. შთაგრძნობის შედეგად მიღებული სიამოვნება ჩემი „მე“-ს ღირებულების შედეგად მიღებული სიამოვნებაა, მაგრამ მისი ესთეტიკურობა ნიშნავს სწორედ მის ობიექტივაციას, ჩემი „მე“-ს (გრძნობების) საგანში ჩადებას და ობიექტივირებულ თვითტკბობას. ლიპსისათვის საგანი იქმნება „მე“-ს მოქმედების მეშვეობით, ობიექტურის აღქმის დროს არსებული სულის მოქმედება, მისი თავისებურებით იწვევს „მე“-ს ასეთ ან ისეთ განცდას. „მე“-ს განცდა კი გრძნობებშია შესაძლებელი. საგნის ერთიანობა ყოვლად შეუძლებელია „მე“-ს გარეშე, საგანი დაიყვანება მის განცდაზე და ასეთ შემთხვევაში მასში ჩაიქსოვება „მე“-ს ქვალიტეტებო ანუ გრძნობები, რომლებიც ამ საგნის სიცოცხლეს წარმოადგენენ. „მე“-ს მოქმედება სიცოცხლის მოქმედებაა და მისი ძალა, სისავსე და თავისუფლება განაპირობებს სიამოვნების გრძნობას.

ობიექტში ჩაქსოვილი სიცოცხლე, როგორც მისი უკანა პლანი, ამ საგანს ესთეტიკურ ღირებულებას ანიჭებს. არსებობენ ღირებულებანი თავისთავში (in sich selbst) და არიან რელატიური ღირებულებანი. ღირებულო თავისთავში არის ადამიანი, ე. ი. პო-

³⁸ იქვე, გვ. 140.

³⁹ იქვე, გვ. 149.

ზიტიური მის ადამიანურ არსებობაში ანუ სიცოცხლის პოზიტიური მოქმედება. სიცოცხლეს უშუალოდ ვიცნობთ, როგორც ადამიანურს, და ყოველი სიცოცხლე, რომელიც ჩვენთვისაა, ჩვენ მიერ ადამიანურიდან არის აღებული. ესთეტიკური ღირებულება უშუალოდ ცნობიერებაში გვაქვს. ესთეტიკური ღირებულების დროს ჩვენ განვიცდით, რომ ეს ღირებულება გრძნობადს კი არ უკავშირდება, არამედ ადამიანურს, და მასში არსებულ სიცოცხლესა და თვითგამოვლენაში მდებარეობს. ესთეტიკური ღირებულების დროს ადგილი აქვს მკვერთელის სიღრმეში (Tiefe) ჩაძირვას. ეს გულისხმობს ობიექტში ღრმად ჩასვლას, რაც ჩემს თავში ღრმად ჩასვლას ნიშნავს. მხოლოდ ის, რაც ესთეტიკურ ობიექტში, მშვენიერებაში, გრძნობად მოცემულში დევს, ქმნის ესთეტიკური ობიექტის „ღირებულებას“. გრძნობადად მოცემულის ესთეტიკური ღირებულების საფუძველი არის „მასში მდებარე“ შინაგანი. ეს შინაგანი კი ყოველთვის მე ვარ. ესთეტიკური ცნობიერება ყოველთვის სიღრმის ცნობიერებაა⁴⁰. სასიამოვნოს დროს სიღრმეში წასვლას არა აქვს ადგილი და ამიტომ ის ზედაპირზეა მოცემული და აქ ესთეტიკურ ღირებულებას, ცხადია, არა აქვს ადგილი.

შთაგრძნობით ობიექტებში შეიტანება სიცოცხლე, რომელიც „მე“-ს აქტიურობა და მოქმედებაა. ამიტომ აქ სამყაროს განსულებას და გაადამიანურებას აქვს ადგილი. ადამიანი სამყაროს მოვლენებში თავის მსგავს არსებებს ხედავს. ასეა, მაგალითად, ცხოველთა სამყაროში, რომლებსაც ჩვენს მსგავს არსებობას ვაწერთ. ამიტომ გვესმის ბუნებაში ხეების კენესა, ქარიშხლის ღრიალი, ფოთლების ჩურჩული, წყაროს ბუტბუტი და ათასი ამის მაგვარი. შთაგრძნობის ობიექტების გარეგნობასა და ჩვენს გარეგნობას შორის თითქოს მსგავსებას ვხედავთ. ყვაილი თავს ხრის მზის სიცხის წინაშე, მაგრამ გასწორდება ხოლმე გამაგრილებელი წვიმის დროს, სრულიად ისე, როგორც ჩვენ. ღრუბლები და წყარო მიისწრაფიან წინ. ცხადია, იქ უბრალო მოძრაობის მეტი არაფერია, მაგრამ ის ჩვენთვის გასაგებია მხოლოდ იმით, რასაც ჩვენში ვპოულობთ, ე. ი. ჩემი შინაგანი ნდომით მისწრაფებით და აქტიურობით. ბუნებაში არაფერია ისეთი, რის გაადამიანურებაც ჩვენ არ შეგვეძლოს. ვერც ერთი საგანი ვერ გაექცევა ჩვენ შთაგრძნობას. ამიტომ ბუნება ჩვენთვის ყველგან ცოცხალია. ჩვენ ყველგან ვხედავთ აქტიურობას, პასიურობას, მისწრაფებას, მოქმედებას. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ჩვენ ყოველივე ამას ვერ

ვხედავთ, რადგან აღქმები მხოლოდ უბრალო არსებობას გვიჩვენებენ. დანარჩენი კი ჩვენი დანამატია⁴¹.

რა გვაიძულებს მოვახდინოთ ასეთი გაადამიანურება? აქ ორი მომენტი: ჯერ ერთი, ჩვენთვის არაფერია ისე ახლოს და არ არის უფრო საინტერესო და მნიშვნელოვანი, ვიდრე ჩვენი საკუთარი მისწრაფება, მოქმედება. ჩვენი სიყვარული და სიძულვილი. ადამიანში სიამოვნებას სიცოცხლე იწვევს და ამიტომ ბუნებრივია მიისწრაფის გაამრავლოს ეს სიცოცხლე და ის ყველგან არსებულად წარმოიდგინოს. მეორე, არაფერი არ გვეჩვენება ისე ადვილად გასაგები როგორც ნდომიდან და შინაგანი მოქმედებიდან, გარკვეული ხმებისა და მოძრაობების გამოყვანა. თუ შემეკითხება ვინმე, რატომ ეწევ ხელს მალა, ვუპასუხებ, რომ ასე მსურს და ამით ყველაფერი გასაგებია თითქმის.

შთაგრძნობის შედეგად მოხდენილი გაადამიანურება არანეზისმიერი და აუცილებელი ხასიათისაა. მისგან უნდა განვასხვავოთ ნებისმიერი გაადამიანურება, რომელიც თუმცა შთაგრძნობის საფუძველზე არსებობს, მაგრამ თავისთავად შთაგრძნობას არ წარმოადგენს. ასეთია, მაგალითად, ბუნების მითოლოგია, ბავშვის გაადამიანურებანი, ბუნების პოეტური აღწერა. გაადამიანურება აქ ფანტაზიის დანამატით ხდება⁴².

შთაგრძნობა გულისხმობს ობიექტის სიცოცხლით ავსებას, გარკვეული საგნის შექმნას. მაგრამ ის სიცოცხლე, რომელიც „მე“-ს მოქმედებაა, ობიექტივირებულია და დევს ობიექტში. მისი ობიექტი იძენს ინდივიდისაგან შედარებით დამოუკიდებელ არსებობას. ამ ვითარების საფუძველია გაადამიანურების პროცესის არანეზისმიერი ხასიათი და ფსიქიკური აუცილებლობა. ყოველივე ეს განაპირობებს იმას, რომ ჩემს მიერ შეტანილი სიცოცხლე საგნის სიცოცხლედ იქცეს და ჩემს მიმართ მისგან მომდინარედ გამოჩნდეს.

ლიპსის მიხედვით, გამოდის, რომ ერთი და იგივე შექანიზმს, შთაგრძნობის სახით, ადგილი აქვს როგორც ესთეტიკურ, ისე არა ესთეტიკურ სფეროში. ესთეტიკური შთაგრძნობის შემდეგი ნიშნების ანალიზს ლიპსი იძლევა ესთეტიკური ქვრეტის საკითხის განხილვის დროს.

⁴¹ იქვე, გვ. 169.

⁴² იქვე, გვ. 168.

4. ესთეტიკური ჰერეტიკა

ჩვენ აქ უნდა გავიხსენოთ, რომ არსებობს პოზიტიური და ნეგატიური შთაგრძნობა და მათ შორის საერთო არის ის, რომ რაიმე ობიექტიდან ჩემში შემოდის სიცოცხლე ანუ სასიცოცხლო მოქმედების წესი (eine Weise der Lebensbetätigung). უფრო ზუსტად, ბუნებაში მოცემული სიცოცხლის წარმოდგენა, მოაზრება და ჰერეტიკა შეუძლებელია თუ ის ჩემს მიერ განხორციელებელ მოქმედებად არ იქცა, ანუ მე არ განვიცადე ის⁴³. გრძნობადად მოცემული ობიექტის ჩემი სიცოცხლით ავსება არ უნდა წარმოვიდგინოთ ცალმხრივად და არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს მე მასში შემქონდეს ისეთი გრძნობა (შინაგანი მოქმედება), როგორიც მე მსურს⁴⁴. მე საგანში შემაქვს არა ის, რაც მომესურვება, არამედ ის, რასაც საგანი მოითხოვს ჩემგან. ეს კი აუცილებლობაა და ამდენად ჩემი ნება-სურვილისაგან სრულიად დამოუკიდებელი. ამიტომ შთაგრძნობის შემთხვევაში უნდა ვილაპარაკოთ ორმხრივ მიმართებაზე საგანსა და „მე“-ს შორის, რაც იძლევა სრულ უფლებას იმის სათქმელად, რომ ჩემში საგნიდან შემოდის შინაგანი მოქმედების გარკვეული წესი. ეს რომ ასე არ იყოს, მაშინ არც ესთეტიკური ჰერეტიკა იქნებოდა. საგნიდან მომავალი მოთხოვნა განაპირობებს შთაგრძნობას და ჰერეტისათვის წარმოდგენილი მოქმედება უკვე საგნისაა და საგნიდან არის ჩემში შემოსული. მე მას ჰერეტით მივეცემი და რაც უფრო მეტად მივეცემი, მით უფრო მეტად განვიციდი მას.

შთაგრძნობის ეს ორივე მხარე ესთეტიკური შთაგრძნობისათვის აუცილებელია, მაგრამ იმისათვის, რომ შთაგრძნობა წმინდა ესთეტიკური იყოს, ამისათვის სხვა პირობებია გასათვალისწინებელი. ლიპსი აღნიშნავს, რომ არსებობს შთაგრძნობის ორი შესაძლებლობა. ერთს აქვს ადგილი მაშინ, როდესაც შთაგრძნობილს ობიექტური არსებობა გააჩნია. მაგალითად, ვხედავ სევდით შეპყრობილ ადამიანს, შთაგრძნობის საფუძველზე მე სევდას ვგრძნობ და მასთან ერთად განვიციდი. ეს არის პრაქტიკული შთაგრძნობა და ის ემყარება ობიექტურ სინამდვილის ცოდნას.

შთაგრძნობის მეორე სახე არის ესთეტიკური. მისი არსებითი ნიშანი არის ის, რომ იგი არ კითხულობს შთაგრძნობილის ნამდვილობა — არანამდვილობის შესახებ. აქ ეს საკითხი არც ისმის. კი-

⁴³ Th. Lipps, Die ästhetische Betrachtung und die bild. Kunst, Hamburg, 1906, გვ. 2.

⁴⁴ იქვე, 33.

თხვაზე — ნამდვილად არსებობს თუ არა შთაგრძნობის ესა თუ ის ობიექტი, მე არც დადებითად და არც უარყოფითად არ ვპასუხობ⁴⁵.

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება ასეთი განზოგადება მოვახდინოთ: არა ესთეტიკური ანუ პრაქტიკული შთაგრძნობა არის ის, რაც შთაგრძნობილის სინამდვილის შესახებ სვამს კითხვას. ესთეტიკური კი არის ისეთი შთაგრძნობა, რომელიც ამ კითხვას არ სვამს.

ლიპსის აზრით, ეს ასეა იმიტომ, რომ ესთეტიკური შთაგრძნობა არის წმინდა ესთეტიკური ჰერეტიკის წანამძღვრების ქვეშ განხორციელებული შთაგრძნობა. ხელოვნების ნაწარმოების ჰერეტიკა შესაძლებელია სხვადასხვა თვალსაზრისით. ისტორიული თვალსაზრისი კითხულობს: რა შემოიძლია ვისწავლო საგნისაგან? სამეურნეო: რა მოგება შემოიძლია მივიღო მისგან? და ა. შ. ყველა არა-ესთეტიკურ თვალსაზრისს არ აინტერესებს თვით ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც ასეთი ანუ არ აინტერესებს მისი არსება. ისინი ესთეტიკური საგნის ფარგლებს გარეთ გადიან. ესთეტიკური ჰერეტიკა ასეთ კითხვებს არ აყენებს. ის უბრალოდ ჰერეტს საგანს, როგორც ის არის თავისთავად. მოკლედ, ის არის წმინდა ჰერეტიკა და სხვა სახის ჰერეტისაგან სრულიად განსხვავებულია.

განჰერეტიკის ნამდვილობა-არანამდვილობის საკითხი თუ დაისმის, მაშინ ჩვენ საგნის ფარგლებს გარეთ გავდივართ. თვით საგანი არ იცვლება იმის მიხედვით, სინამდვილეს ეყუთვნის ის თუ არა. სინამდვილის საკითხი არ შეეხება საგანს როგორც ის არის. ამიტომ ესთეტიკური ჰერეტიკა აბსოლუტურად სინამდვილის საკითხის აქეთ დევს. ის საგნის აპერცეპირებას ახდენს არა ემპირიულად, არამედ ქვალიტატურად. ესთეტიკური ჰერეტიკა წმინდა ქვალიტატური აპერცეპციაა. ამ აზრების გადმოცემასთან ერთად ლიპსი იქვე დასძენს, რომ ესთეტიკური ჰერეტიკა არის ის, რაც შედის საგანში, იძირება და მოძრაობს მასში და ამას აკეთებს იმიტომ, რომ არ კითხულობს არც საგნის შესახებ და არც იმის შესახებ, რაც მასში დევს⁴⁶.

როგორც ვხედავთ, ესთეტიკური ჰერეტიკა შთაგრძნობასთან არის დაკავშირებული. მათი ურთიერთობა და ერთი მხარის ნიშნების დადგენა მეორე მხარისათვის მრავალ კითხვას იწვევს, რადგან აქ კანტიანურ ესთეტიკაში მოცემული იდეალურის ნიშნებია გამოყენებული ისეთი რაიმეს მიმართ, რაც ასეთი არ არის.

⁴⁵ ი ქ ვ ე, გვ. 35.

⁴⁶ ი ქ ვ ე, 36.

ამავე დროს ჩვენ ვხედავთ, რომ ესთეტიკური საგანი მისი შექმნის პროცესთან არის გაიგივებული. ეს გარემოება „შთაგრძნობის ფენომენთან არის დაკავშირებული და მისი ბუნებით აიხსნება. ამიტომ ესთეტიკური ჰერეტიკათვის დამახასიათებელი ნიშნები თვით ობიექტის ნიშნებია.

ესთეტიკურ ჰერეტაში მოცემული ობიექტი ორი მხარისაგან შედგება. ერთი არის გრძნობადად (გრძნობის ორგანოების მიერ) მოცემული, მაგალითად, მარმარილოს ქანდაკებაში ასე ან ისე გაფორმებული მარმარილოს ნაჭერი. მეორე კი არის ის, რაც მასში დევს (liegt) ანუ მასში გამოსახული სიცოცხლე. ესთეტიკურად მჭვრეტელი არ კითხულობს თუ რა კავშირშია მარმარილო ბუნების სხვა მოვლენებთან. ჰერეტის დროს მან „არ იცის“, რომ მარმარილო მკვდარია და თავისი ბუნების მიხედვით ის ვერ იქნება ადამიანური სიცოცხლის მატარებელი. ყოველგვარი ასეთი მიმართება ობიექტისადმი მჭვრეტელში გამოთიშულია და ის ხედავს მხოლოდ გარკვეული სახით დამუშავებულ მარმარილოს. ესთეტიკური ობიექტიდან ჩვენთვის გრძნობადად მოცემული არის მხოლოდ „მოვლენა“ ანუ „სურათი“ (Bild). ამით ცხადია, ის არ ითქმის, რომ, რადგან მარმარილოს ნაჭერი მხოლოდ „მოვლენაა“, ის არის „ილუზია“, „მოვლენა“ ნიშნავს იმას, რომ მარმარილო სინამდვილის კავშირურთიერთობებიდან არის ამორთული და იგი რომ ფიზიკურ სამყაროს ეკუთვნის, ამას ჩემი ჰერეტიკათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს.

ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსიც (მარმარილოში მდებარე სიცოცხლე) ჩემთვის ამორთულია სინამდვილიდან. მკაცრად, რომ ვილაპარაკოთ, ჩვენ მას კი არ „ვხედავთ“, არამედ განვიცდით, მაგრამ, რადგან ის ჩემთვის უშუალოდ მარმარილოს ნაჭერში დევს, ამდენად თქმა იმისა, რომ მას ვხედავთ, არ არის შეცდომა. ეს სიცოცხლე სინამდვილის საკითხის გარეშე არსებობს და ამიტომ მე მას მხოლოდ ქვალიტატურად ვჭვრეტ. ესთეტიკური ობიექტის გარეგანი და შინაგანი მხარის თავისებურება, როგორც ის მე მიპირისპირდება, არის ობიექტის „ესთეტიკური იდეალობა“⁴⁷.

როგორც ვხედავთ, ესთეტიკური იდეალობა ლიბსისათვის მდგომარეობს სინამდვილის საკითხის გარეშე არსებობაში.

ესთეტიკური შინაარსი ობიექტში დევს, ე. ი. გრძნობადთან არის დაკავშირებული. ამიტომ ის მხოლოდ ჩემთვის არ დევს მასში. გრძნობადში მისი ყოფნის საფუძველი არის სიცოცხლისა და გრძნობადის კავშირი. მართალია, მას იდეალური არსებობა აქვს,

მაგრამ იგი აბსოლუტურად განსხვავებულია ჩემთვის არსებული სხვა იდეალურისაგან, მაგალითად, ჩემი აზრების, ფანტაზიების, ოცნებების და ა. შ. შინაარსებისაგან.

ესთეტიკური ობიექტის შინაარსის ასეთი გამოყოფა სხვა იდეალურისაგან ქმნის განსაკუთრებულ იდეალურ სამყაროს, რომელიც „იზოლირებულია“⁴⁸ ყველა დანარჩენისაგან.

„ესთეტიკური სინამდვილის“ ასეთი განსაკუთრებულობა დაკავშირებულია ესთეტიკურ ობიექტურობასთან. „იდეალობის“ და „იზოლირებულობის“ ნიშანი, როგორც პრედიკატი, მიეწერება ესთეტიკური ობიექტის შინაარსს, ანუ მასში მდებარე სიცოცხლეს. ამიტომ „ესთეტიკური ობიექტურობა“ არის ობიექტში მდებარე სიცოცხლის ჩემს საპირისპიროდ დგომა⁴⁹ მისი ნამდვილობა-არა-ნამდვილობის შესახებ ყოველგვარი კითხვის გარეშე. ობიექტურობა ნიშნავს, რომ სიცოცხლე ყოველგვარი კითხვისა და ეჭვის გარეშე მომეცემა.

ობიექტურობის ნათლად წარმოდგენისათვის ლიპსს პოეზიის მაგალითი მოყავს. ეპოსის ან რომანის გმირის ქცევის შესახებ მე შემიძლია კამათში მივიღო მონაწილეობა და ვთქვა, რომ ის ასე და არა ისე იქცევა. ამას ვაკეთებ, თუმცა ვიცი, რომ არავითარი ასეთი პიროვნება არ არსებობს და არც არასოდეს არ არსებულა, მაშასადამე არ მოქცეულა ასეთნაირად. ასეთი მსჯელობის დროს მე არ ვგულისხმობ პოეტს, რომელმაც თავისი ფანტაზიით შექმნა ეს პიროვნება. მე ვლაპარაკობ ეპოსის ან რომანის გმირზე. პოეტი და მისი პოეტური ფანტაზია წარსულს ეკუთვნის. მე კი ვეხები არა წარსულს, არამედ აწმყოს, დროის გარეშე არსებულ აწმყოს, რომელიც პოეტის მოქმედებას კი არ შეეხება, არამედ მის მიერ შექმნილ გმირს⁵⁰.

ეს ლიტერატურული გმირი დროის გარეშე არსებულ აწმყოს ეკუთვნის და ის ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული მას შემდეგ რაც პოეტმა შექმნა ის. ეს „ესთეტიკური სინამდვილე“ ანუ „ესთეტიკური ობიექტურობა“, რაც გულისხმობს ყოველგვარი კითხვისა და ეჭვის გარეშე არსებულ სამყაროს, რომელიც ჩემს საპირისპიროდ მდგარი უბრალო ფაქტიურობაა.

ამ ესთეტიკური სინამდვილიდან ანუ ფაქტიურობიდან შეიძლება ხელოვანის მიმართება გავიგოთ. ეპიური პოეტი ისტორიკოსის მსგავსად გვიყვება ამბავს და მის მიერ მოცემული სინამდვილე

⁴⁸ იქვე, გვ. 39.

⁴⁹ იქვე, გვ. 39.

⁵⁰ იქვე, გვ. 41.

ყოველგვარ ექვს გარეშე დგას, შემდეგი გაგებით. პოეტა მსჯელობს, მაგრამ ეს მსჯელობები არ არიან მსჯელობები, რომელსაც ლოგიკოსი ხმარობს. ისინი არ არიან მნიშვნელობაზე პრეტენზიის განმცხადებელი მსჯელობები. ამიტომ ისინი საერთოდ მსჯელობები არც არიან.

როდესაც ისტორიკოსი რომელიმე ბრძოლის შესახებ გვიწყება, ეს სიტყვებში გამოთქმული პროცესი დამოუკიდებელია, როგორც ჩემი, ასევე სხვა ინდივიდუალური ცნობიერებისაგან.

ის კი, რასაც პოეტი გვაწვდის, არ ხდება ინდივიდუალური ცნობიერებათა გარეთ. მე ვისმენ პოეტის სიტყვებს და არ ვფიქრობ, რომ ეს ასე არ არის, ან რომ ეს ასე არის. აქ სინამდვილე სწორედ ჩემში ანუ პოეტური სინამდვილე პოეზიის იდეალურ სამყაროში ხორციელდება. რას ნიშნავს ეს?

პოეზია სიტყვების თანმიმდევრობაა. ამ სიტყვების ჩვენს წინაშე ყოფნა მოასწავებს პოეზიის ჩვენს წინაშე ყოფნას. სიტყვებში დევს ის, რაც მე რაღაცას მამცნობს. ყოველგვარი კითხვის გარეშე არსებობა ახასიათებს, როგორც სიტყვების თანმიმდევრობას, ასევე მათში მოცემულ სინამდვილეს. ეს არსებობა ჩემს საპირისპიროდ მდგარია, უბრალო არსებობაა, იმ აზრით, რომ მე არ ვკითხულობ მისი სინამდვილის შესახებ, ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლობის გაგებით⁵¹.

აქ თითქმის საქმეს აძწელებს წინადადებათა და მსჯელობათა კავშირი, წინადადებანი ხომ მსჯელობათა „ბუნებრივი გამოხატულებანი“ (natürliche Ausdruck) არიან. მაგრამ ლიპსის აზრით, ყოველდღიური გამოცდილება სრულიად საწინააღმდეგოში გვარწმუნებს. ხუმრობით ან ირონიით ნათქვამი მსჯელობა არ გამოიხატება ბუნებრივად წინადადებაში.

პოეტი საგანთა კავშირებსაც გვასწავლის, მაგრამ მათ ჩემთვის უბრალო არსებობა აქვთ და მნიშვნელობა-არამნიშვნელობის საკითხის გარეშე რჩებიან. ამის საფუძველი კი არის ამ სინამდვილის თავისებური ფაქტიურობა ანუ ობიექტურობა, რის გამოც პოეტური გამოთქმის ქეშმარიტებაზე ლაპარაკი არ შეიძლება. ამ გამოთქმის შინაარსი აბსოლუტური ესთეტიკური ობიექტურობით ხასიათდება.

ლიპსს უნდა ერთიმეორესაგან განასხვავოს ის, რაც მნიშვნელობა-არამნიშვნელობის გარეშე არსებობს, და ის, რაც ამის მიხედვით არსებობს. ამისათვის მას მოყავს ფსიქოლოგიური თვალსაზრისი, რომ ჩვენს ცნობიერებას ანუ გონს (Geist) სხვადასხვა

⁵¹ იქვე, გვ. 43.

სფეროები აქვს. მაგალითად, სფერო, რომელიც საგნებს უბრალოდ ერთმანეთთან აკავშირებს და უფრო მაღალი სფერო, რომლის მიხედვითაც ცნობიერება მნიშვნელობა-არამნიშვნელობის ნიშანს ღებულობს. ეს უკანასკნელი ლოგიკური აპერცეპციის სფეროა⁵². შეიძლება გაგონილი წინადადება შევიდეს პირველ სფეროში და მეორის წინაშე კი შეჩერდეს.

ამიტომ ესთეტიკურ სინამდვილეში ფაქტიური ხასიათი აქვს როგორც გრძნობადად მოცემულს, ასევე არსებულ სიცოცხლეს. უშუალოდ გრძნობად მოცემულში რაიმე აფექტი ჩემი სურვილი-საგან ისევე დამოუკიდებლად დევს, როგორც დამოუკიდებელია ჩემგან ვარსკვლავთა მოძრაობა. აფექტი მასში დევს არა ჩემი განსჯისათვის, არამედ ჩემი შთაბეჭდილებისათვის⁵³.

ესთეტიკური ობიექტურობა ყოველგვარი ეჭვის გარეშე საგნისა ან საგანთა კავშირის ჩემთვის არსებობაა. ეს სინამდვილე შემოდის ჩემში და მას რომ ისეთი სახე ჰქონდეს, როგორიც ჩვენ აღვნიშნეთ, ამისათვის მე ყოველგვარი კითხვისა და ეჭვის გარეშე თავისუფლად უნდა მივეცე მასში გამოხატულ სიცოცხლეს. მხოლოდ ამდენად შემოდის ეს სინამდვილე ჩემში ანუ სიცოცხლე მთლიანად მეძლევა და მას ამა თუ იმ სახით განვიცდი. ესთეტიკური ობიექტის შინაარსის განცდა არის „ესთეტიკური რეალობა“⁵⁴. თანაგანცდის მეშვეობით ღებულობს ესთეტიკური სინამდვილე რეალობას და თუ მას ესთეტიკურის აქამდე ჩამოთვლილ ნიშნებს შევადარებთ, აღმოჩნდება, რომ როგორც „იდეალურობა“, „იზოლირებულობა“, „ობიექტურობა“ ასევე „რეალობა“ სხვა არაფერია, თუ არა ფაქტიურის განსაზღვრულობანი და ისეთი რეალურ-ფსიქიკური პროცესის ნიშნები, როგორიცაა შთაგრძნობა.

ესთეტიკური ჰერეტა თავის საგანს მთლიანად მიეცემა, ის არ რჩება ზედაპირზე და მიდის სიღრმეში. რომელიმე პიროვნების, მაგ., ფაუსტის სასოწარკვეთილების თანაგანცდის დროს სიღრმეში ჩასვლით ჩვენ ვპოულობთ იმას, რასაც ადამიანი ჰქვია და რაც ადამიანურად ღირებულია (menschlich Wertvoll). ეს არის ესთეტიკური სიღრმე და მისი მეშვეობით ჩვენ ესთეტიკური შთაგრძნობის არსებას გამოვხატავთ, რომელიც ნეგატიურ განცდაშიც კი პოზიტიურს აღმოაჩენს ადამიანის სახით. ადამიანურთან მისვლა თანაგანცდის მიზანია, მის საფუძველზე

52 ი ქ ვ ე, გვ. 45.

53 ი ქ ვ ე, გვ. 45.

54 ი ქ ვ ე, გვ. 46.

ვერძნობთ ერთიანობას სხვებთან და მასთან მისვლით ესთეტიკურ ტკობას აქვს ადგილი⁵⁵.

ლიპსი ხელოვნების ნაწარმოებს ადარებს ბუნების მშვენიერებას. არსებობს ხელოვნების მშვენიერი და არსებობს ბუნების მშვენიერი. ორივე შემთხვევაში ესთეტიკურ კერეტას აქვს ადგილი. მშვენიერიც ორივე ადგილას ერთიდაიგივე აზრით იხმარება.

ბუნების მშვენიერების თავისებურება შემდეგში მდგომარეობს. ბუნების საგანი სინამდვილის კავშირურთიერთობაშია ჩაბმული, მაგალითად, ადამიანი იქ ნამდვილი ადამიანია. მშვენიერების დროს ჩვენ არ გვაინტერესებს ნამდვილი ადამიანის ურთიერთობა გარემოსთან, მას ვიღებთ როგორც სურათს, როგორც მოვლენას. ამიტომ ნამდვილი ადამიანის მშვენიერებისათვის მთელი რიგი წინა პირობების განხორციელებაა სავალდებულო. ხელოვნებაში კი მაგალითად, მარმარილოს ქანდაკება პირდაპირ გვთავაზობს იმ იდეალურ სინამდვილეს, რომელსაც ესთეტიკურს ვუწოდებთ, სინამდვილესთან მისი ყოველგვარი მიმართების გარეშე. „ხელოვნების თავისებური არსება მდგომარეობს იმაში, რომ ის ასეთ კერეტასა და შეფასებას აუცილებელს ხდის“. ხელოვნების ნაწარმოების კერეტის დროს არ არის საშიშროება არაესთეტიკურის კონკურენციისა. ხელოვნების ნაწარმოებს ასე იმიტომ ვკერეტ, რომ ის ხელოვნების ნაწარმოებია. მასში მოცემული ფორმები და ფერები სინამდვილის ურთიერთობიდან ამორთულია და მატარებელია სიცოცხლისა, რომელიც იდეალურია. ეს „გამოსახვაა“. იდეალური სამყარო „გამოისახება“ მარმარილოს ნაჭერში. ეს იდეალობა და იზოლირებულობა არის ხელოვნების ნაწარმოებში ჩემს მიერ ნაპოვნი ფაქტი⁵⁶.

ბუნების მშვენიერებისაგან ხელოვნების განსხვავებისათვის ლიპსი არჩევს ხელოვნების ნაწარმოების სინამდვილესთან მიმართების საკითხს. უძველესი დროიდან მოდის აზრი იმის შესახებ, რომ ხელოვნება არის მიბაძვა. მაგრამ ზოგიერთი ხელოვნება არავითარი „მიბაძვა“ არ არის. ყოველ შემთხვევაში, მიბაძვა არ ახასიათებს ხელოვნების არსებას საერთოდ. ის არ ეკუთვნის გარკვეულ ხელოვნებათა არსებასაც, რადგან მაშინ სრულყოფილი მიბაძვით სრულყოფილი ხელოვნების ნაწარმოები მიიღებოდა, ეს კი როგორც ცნობილია, ასე არ არის.

მიბაძვის თეორიის მიხედვით ხელოვნების ნაწარმოებით გა-

⁵⁵ იქვე, გვ. 51.

⁵⁶ Th. Lipp s, Die ästhetische Betrachtung und d. bild. Kunst, Hamburg. 1906, გვ. 59.

მოწვეული სიხარულის საფუძველი მიბაძვაა. როგორ არის ეს შე-
საძლებელი? კვლავშემეცნება (wiedererkenntnis) თავისთავად არ
ატარებს სიამოვნება-უსიამოვნების გრძნობის ელფერს. ის მსჯელო-
ბაა და სიამოვნება-უსიამოვნების გრძნობის მიმართ სრულიად ნეიტ-
რალურ განსჯის აქტია⁵⁷.

სიამოვნების გრძნობა შეიძლება განაპირობოს მდგომარეობამ,
როდესაც აღმქმელი ნაწარმოებში დაინახავს ნაცნობ საგანთან
მსგავსებას ზოგიერთ მომენტში და ელის, რომ დანარჩენი ნიშნე-
ბიც დაემთხვევა მას; თუ ასრულდა ეს მოლოდინი, ცხადია,
მკვრეტელს სიამოვნების გრძნობა გაუჩნდება. მაგრამ სიამოვნე-
ბის გრძნობის გაჩენის საფუძველი მაინც არის ის, რაც თავისთა-
ვად სასიამოვნოა, თორემ უსიამოვნოს კვლავშემეცნება უსიამოვ-
ნების გრძნობას გამოიწვევს. იგივე არგუმენტებით იბრძვის ლიპსი
მიბაძვის თეორიის სხვა ასპექტების მიმართ, კერძოდ, სინამდვი-
ლესთან შესაბამისობის მომენტის წინააღმდეგ, რომელსაც ის განი-
ხილავს, როგორც გარკვეული რაიმეს მოლოდინს. ყველა ამ შეხე-
დულებათა უარყოფით ლიპსი ერთხელ კიდევ ამტკიცებს თავის
მოდღერებას ესთეტიკური სინამდვილის შესახებ და აღნიშნავს.
რომ ეს სინამდვილე არის ის, რაც მკვრეტელს უპირისპირდება.
მართალია, ხელოვნების ნაწარმოებში სინამდვილე გარკვეულად
არის გადმოცემული მაგრამ ნაწარმოებით ტკბობა არ გულისხმობს
მიბაძვის აქტისა და მსგავსების საფუძველზე ტკბობას.

ესთეტიკური ტკბობის თავისებურებას განაპირობებს ხელოვ-
ნების ნაწარმოების არსება — მისი ესთეტიკური იდეალობა, ობი-
ექტურობა, რეალობა და სიღრმე.

ნაწარმოებში გამოსახულ ადამიანს არავითარი ადგილი არ გა-
აჩნია რეალურ სინამდვილეში. ხელოვნების ნაწარმოების შინაარ-
სი დროისა და სივრცის მიხედვით უადგილოა. მას თავისი ადგი-
ლი მხოლოდ ესთეტიკურ ჭკრეტაში აქვს⁵⁸.

ხელოვნების ნაწარმოებში გამოხატულს არც ჩემთვის, არც
სხვისთვის არ შეუძლია რაიმე ზიანის ან რაიმე სარგებლიანობის
მოტანა. „ტრივიალურად რომ ვთქვათ: ხელოვნების ნაწარმოებ-
ში გამოსახული თოვლიანი ლანდშაფტით არ შეიძლება გავიყინო,
ხოლო ხეებს არა აქვთ არავითარი სატყეო მეურნეობითი მნიშე-
ნელობა“⁵⁹.

57 ი ქ ე, გვ. 64.

58 ი ქ ე, გვ. 83.

59 ი ქ ე, გვ. 84.

ყველაფერი ეს უკვე ცნობილია, მაგრამ აქ ლიბსი ამ კანონზომიერებას უკავშირებს სურვილის ფენომენის ადგილის გარკვევას ესთეტიკურში. სურვილის (Begehren) ქვეშ მას ესმის რაიმეს რეალურად დაუფლებიასკენ მისწრაფება ან მისწრაფება ნამდვილისაკენ, რაც ხელოვნებას მისი ბუნების გამო არ მიეწერება. ამ აზრით ესთეტიკური ჰერეტიკა სურვილისაგან არის თავისუფალი, მაგრამ არა ყოველგვარი სურვილისაგან. თუ სურვილს გავიგებთ იმ მოთხოვნილების (Verlangen) აზრით, რომ ხელოვნების ნაწარმოების გრძნობადი მოვლენა ჩვენს წინ გვქონდეს და მისი შინაარსი განვიცადოთ, ასეთი მოთხოვნილება შედის ხელოვნების ნაწარმოებთან მიმართებაში. ლიბსის აზრით, არაფერი არ არის იმაზე დიდი შეცდომა, რომ განეცხადოთ: ხელოვნების ნაწარმოებით ტკბობის დროს ადგილი არა აქვს არავითარ ნდომას (Vollen). ესთეტიკურ მიმართებაში მხოლოდ სინამდვილისაკენ მიმართული ნდომაა გამოთიშული⁶⁰.

ამიტომ არის, რომ შთაგრძნობილს ძალიან დიდი მოტევიციის ძალა აქვს. მაგალითად, ამაყისაგან მოვითხოვთ, რომ ის ბრძოლასა და უბედურებაშიც ამაყი იყოს. ნამდვილი ჭრილობის დანახვის დროს ადამიანი მოინდომებს მის შეხვევას პრაქტიკულად, გამოსახული ჭრილობის დროს კი არავითარ ამის მაგვარს არ მოვიმოქმედებ, რადგან აქ სინამდვილისადმი მიმართებას არა აქვს ადგილი.

ესთეტიკურ ჰერეტიკაში არა მარტო ესთეტიკური ობიექტია ამორთული სინამდვილის ურთიერთკავშირიდან, არამედ სუბიექტიც გამოთიშულია ყოველგვარი არაესთეტიკური მიმართებიდან და ის არის ნაწარმოების ჰერეტიკაში თავისთავით დაძტკობი (sich selbst genießende) ესთეტიკური სუბიექტი.

ობიექტი და სუბიექტი ესთეტიკურ ჰერეტიკაში არ არის მოცემული ერთიმეორისაგან დამოუკიდებლად. ხელოვნების ნაწარმოების იდეალური შინაარსი, საბოლოო ჯამში, სხვა არაფერია, თუ არა გრძნობად მოვლენაში შთაგრძნობილი ეს მჰერეტიკი და მტკბობადი (genießende) „მე“. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ჰერეტიკის ობიექტი (ესთეტიკური შინაარსი) ვარ „მე“.

ამიტომ ესთეტიკურ ჰერეტიკაში მოძრავი „მე“ ისევე ზეინდივიდუალურია, როგორც მეცნიერულად შემეცნებელი და ზნეობრივად შემფასებელი მე, რადგან ის განსაჰერეტიკი ნივთში ცხოვრობს⁶¹.

60 იქვე, გვ. 85.

61 იქვე, გვ. 87.

ესთეტიკურ ჰერეტიკაში „მე“ თავისუფლდება რეალურ „მე“-საგან და თავისუფლად ცხოვრობს ობიექტში. ეს კი არის „ესთეტიკური თავისუფლება“.

ხელოვნების ნაწარმოებში გრძნობადი არის იდეალურის პატერიალური მატარებელი. ის სიმბოლოს წარმოადგენს, ამოღებულია სინამდვილის კავშირურთიერთობიდან იმისათვის, რომ იყოს ვამოსახული სიცოცხლის მატარებელი. ხელოვნების ნაწარმოებში, ცხადია, საქმე გვაქვს ესთეტიკურ სიმბოლოებთან, მაგრამ ზოგ შემთხვევაში აქ სიმბოლო არაესთეტიკურია. ასეთია სიმბოლოები, რომელთა მნიშვნელობა ისე უშუალოდ არ დევს ამ სიმბოლოებში, როგორც სიცოცხლე. მაგალითად, გასაღები ნიშნავს პეტრე მოციქულს, მაშინ როდესაც გასაღებიან კაცში შეიძლება გასაღების მატარებელი იდოს მხოლოდ. ყოველივე ეს ცოდნითა და აზროვნებით მიიწვდომება და არ დევს უშუალოდ ან არ ჩანს უშუალოდ სიმბოლოში. ასეთი ვითარება ლიპსის აზრით, ეწინააღმდეგება ხელოვნების არსებას⁶².

ასეთივეა, ლიპსის გაგებით, ალეგორია, რომელსაც სურს იმის თქმა, რასაც ის ვერ გვეტყვის თავისი ბუნების გამო. ხელოვანმა გამოხატა თვალუბრებულნი ქალი ერთ ხელში სასწორითა და მეორე ხელში მახვილით. ესთეტიკურ ღირებულებას ამ ფიგურას აძლევს ის, რაც უშუალოდ დევს მასში — მკაცრი გრაცია და სიდიადე. ჩვენ მხოლოდ ამას განვიცდით ესთეტიკურად, ხოლო ის, რომ ეს ფიგურა სამართლიანობის გამოხატეა, ეს აზრის დანმატია.

ესთეტიკურ განცდასთან ასევე არავითარი კავშირი არა აქვს ნაწარმოების სახელწოდებას, სათაურს, პროგრამას, ახსნას. ყოველივე ეს ნაწარმოების ფილოსოფიურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს. იმას, რასაც ესთეტიკური მკვრეტელი პორტრეტში ხედავს, ვერასოდეს სახელით ვერ გამოვხატავთ. მხატვრული ღირებულება სურათისა მდგომარეობს იმ პოზიტიურ ადამიანურში, რომელიც ჩვენში შეგვიძლია განვიცადოთ და რომელიც მასში დევს.

ხელოვანმა ნაწარმოებში შეიძლება მოგვეცეს ზოგადი აზრი, ცალკეული განცდა ან ფაქტი, მაგრამ ყოველივე ამისაგან მან უნდა აიღოს ის, რაც მხატვრულად გამოისახება. ამიტომ ის საყოველთაოს ინდივიდუალიზირებას იხდენს და ცალკეულს კი ანზოგადებს. ორივესაგან ღებულობს ინდივიდუალურს, რომელსაც საყოველთაო მნიშვნელობა აქვს. ეს არის მხატვრული⁶³.

⁶² ი ქ ე ე, გვ. 90—91.

და ბოლოს ლიპსი დაასკვნის, რომ ესთეტიკური ტკობა არის ტკობა გრძნობადით, რომელშიაც ტკობის განმცდელი „მე“ არის ობიექტივირებული, ანუ ის არის ობიექტივირებული თვითტკობა.

5. ესთეტიკური ღირებულება

ჩვენ განვიხილეთ ლიპსის შეხედულებანი ესთეტიკური საგნის, ესთეტიკური ტკობის და ესთეტიკური ჰერეტიკის შესახებ. გადმოვეცით მისი შეხედულებანი შთაგრძნობის ფენომენის შესახებ. ამასთან ლიპსი ესთეტიკის საგნის განხილვასთან დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება, გამოყენებითი ფსიქოლოგიაა. როგორ არის შესაძლებელი, რომ ესთეტიკის საგანი, ამავე დროს იყოს ფსიქოლოგიის საგანი? ფსიქოლოგია არის ემპირიული მეცნიერება, რომელიც ფაქტიურს შეისწავლის. განა ესთეტიკური ღირებულება, რომელიც თავისი არსებით იდეალურია, შეიძლება ფაქტიურის შემსწავლელი მეცნიერების საგნად იქცეს? მოკლედ, ლიპსის სისტემის სრული წარმოდგენისათვის აუცილებელი შთაგრძნობის თეორიაში ესთეტიკური ღირებულების გაგების ანალიზი და ამის ბაზაზე ფსიქოლოგიისა და ესთეტიკის ურთიერთობის ჩვენება.

ლიპსის აზრით „მშვენიერება“ მშვენიერი ობიექტის განსაზღვრულობაა. მშვენიერების გრძნობა ან მშვენიერი ობიექტის ჩემი შეფასება კი ფსიქიკურია. „მშვენიერი ობიექტის ჩემი შეფასება“ და „ამ ობიექტის მშვენიერება“ ერთი და იგივე არ არის. ამავე დროს უნდა აღინიშნოს, რომ სიტყვა „მშვენიერებას“ არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს მისთვის, ვისაც მშვენიერება არ განუცდია. ლიპსის მიხედვით, ამით ცხადია, არ ითქმის, რომ მშვენიერება და მშვენიერების გრძნობა ერთმანეთს ემთხვევა. მაგრამ მშვენიერების გრძნობა მშვენიერების სიტყვის აზრში (sinn) შედის. ეს კი ნიშნავს, რომ მშვენიერების მოაზრება ყოვლად შეუძლებელია მშვენიერების გრძნობის გარეშე.

ამავე დროს ლიპსი შენიშნავს, რომ მშვენიერება საგნის განსაზღვრულობაა და არა ჩემი, ის ჩემს საპირისპიროდ დგას ჰერეტაში. ასეთ შემთხვევაში, როგორ არის შესაძლებელი, რომ მშვენიერების ცნებაში ჩემი მშვენიერების გრძნობა შედიოდეს?

ეს წინააღმდეგობა იხსნება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ საგნის განსაზღვრულობაზე ორი აზრით შეიძლება ლაპარაკი. ერთ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს საგნის ის თვისებები, რომლებიც საგნის კონსტიტუციური ფაქტორებია. ასეთია მაგალითად. საგნის ფორმა, ფერი და სიდიდე, ისინი საგანს ეკუთვნია. მეორეს

მხრივ, მშვენიერებაც საგნის განსაზღვრულობაა, მაგრამ ის დიალექტურად განსხვავდება პირველი სახის განსაზღვრულობებისაგან. მშვენიერება, როგორც განსაზღვრულობა, მდგომარეობს საგნის ჩემთან მიმართებაში და არა საგნობრივში თავისთავად, როგორც ასეთში⁶⁴. ეს მიმართება გულისხმობს საგნის მიმართებას ჩემი ესთეტიკური შეფასების უნართან. აქ ლიპსი მიუთითებს, რომ საგანი აფუძნებს (begründet) ესთეტიკურ შეფასებას. რას ნიშნავს ეს დაფუძნება?

წანამძღვრების მიერ დასკვნის დაფუძნება არ ნიშნავს, რომ დასკვნაც სახეზეა, როდესაც წანამძღვრები გვაქვს. დაფუძნება არ დაიყვანება მიზეზისა და მოქმედების ურთიერთობაზე. როდესაც ვამბობთ, რომ საგანი აფუძნებს ესთეტიკურ შეფასებას, ეს არ ნიშნავს, რომ საგანთან ერთად ჩემი შეფასებაც აქ არის აუცილებლობით.

წანამძღვრების არსებობის შემთხვევაში ჩვენ შეგვიძლია დასკვნის გაკეთება ან არ გაკეთება, მაგრამ საწინააღმდეგო დასკვნის გაკეთება არ შეგვიძლია, რადგან ის აკრძალული გვაქვს. აკრძალვა ემყარება „მოთხოვნას“ (Forderung), რომელიც წანამძღვრებიდან მოდის და გულისხმობს გარკვეული დასკვნის გაკეთების აუცილებლობას. დაფუძნების არსება სწორედ „მოთხოვნის“ ცნებაში გამოიხატება ზუსტად და ის გულისხმობს, რომ მშვენიერი ობიექტი გარკვეულ შეფასებას მოითხოვს. ეს მოთხოვნა კი მიმართულია ჩემზე, რომელმაც უნდა განახორციელოს შეფასება⁶⁵. ყოველივე ამის შემდეგ შეიძლება იმის თქმა, თუ საგნის როგორი განსაზღვრულობაა მშვენიერება.

მშვენიერება საგნის ისეთი განსაზღვრულობაა, რომელიც გარკვეული შეფასების მოთხოვნას უყენებს „მე“-ს. ამიტომ, ლიპსის აზრით, სავსებით შესაძლებელია მშვენიერების განსაზღვრება. მშვენიერების genus proximum მდგომარეობს იმაში, რომ ის მოთხოვნაა, ხოლო differentia specifica არის ის, რომ ეს მოთხოვნა შეფასების უნარის მქონე „მე“-ზეა მიმართული. მშვენიერება ჭერარსია (sollen) და ამდენად კატეგორიული იმპერატივი.

თუ დაისმის საკითხი რა არის ეს მოთხოვნა, ანუ რაში მდგომარეობს მშვენიერება, ამაზე პასუხის გაცემა ყოველად შეუძლებელია.

⁶⁴ Archiv für Psychologie, 1907. Bd. 9. Th, Lipps „Psychologie und Ästhetik“, გვ. 92.

⁶⁵ იქვე, გვ. 95.

ლა ესთეტიკური შეფასების, ესთეტიკური ტკბობის გათვალისწინებისა და გარკვევის გარეშე⁶⁶.

ესთეტიკის ამოცანაა ნათელი გახადოს მშვენიერების ცნება. ფსიქოლოგიისა კი — გაარკვიოს ესთეტიკური შეფასების ფენომენი, რომელიც ცნობიერებაში ხორციელდება და ამდენად ფსიქოლოგიის საგანია. რადგან მშვენიერების მნიშვნელობაში აუცილებლად შედის მშვენიერების გრძნობა, ამიტომ მისი გარკვევა ფსიქოლოგიის საქმეა. ესთეტიკა უსაგნო მეცნიერება იქნებოდა, ფსიქოლოგია რომ არ განსაზღვრავდეს მის საგანს⁶⁷, ე. ი. საგნისა და მშვენიერების ცნებას აზრს რომ არ აძლევდეს.

ფსიქოლოგია ფსიქიკურ პროცესებს სწავლობს, მაგრამ ეს პროცესები მშვენიერი ობიექტის არსებობასთან არის კავშირში. მშვენიერი ობიექტი აღიქმება, მოიაზრება, სულიერად აითვისება. საგნიდან მომავალი ეს მოთხოვნა განიცდება და ამით ფაქტიურ ესთეტიკურ შეფასებად იქცევა. ჩვენი ფაქტიურა შეფასება ყოველთვის ორივე კომპონენტის (სუბიექტურის და ობიექტურის) რეზულტანტია. ის, რომ შეფასებანი განსხვავდებიან ერთიმეორისაგან, არ ნიშნავს, რომ ზოგში საგანი განაპირობებს შეფასებას და ზოგში არა, არამედ იმას, რომ თითოეული მათგანი საგანის მოთხოვნილების მიერ მეტად ან ნაკლებად არის განსაზღვრული. შეფასების სხვადასხვაობა მეორე მხრით, ინდივიდებში არსებული პირობების გამო არსებობს. ფსიქოლოგია იკვლევს ინდივიდებში მიმდინარე შეფასებათა პროცესებს. შეფასებათა ახსნა გულისხმობს შეფასების ორივე ფაქტორის შესწავლას. მაშასადამე, ფსიქოლოგია მიზნად ისახავს ესთეტიკური შეფასების საიდუმლოების ამოხსნას, ეს ამოცანა ორად იყოფა: ფსიქოლოგიამ უნდა აჩვენოს შეფასების საგნობრივი ფაქტორი და სუბიექტური ფაქტორის მიერ მოდიფიცირებული შეფასება. ე. ი. ფსიქოლოგია ეძებს შეფასების ობიექტურ და სუბიექტურ ფაქტორს. ამ მხარეების გარკვევით ირკვევა თვით ესთეტიკის ამოცანა, ის, თუ რა ხდის ესთეტიკურ საგანს ესთეტიკურად. ეს ამავე დროს ფსიქოლოგიის ამოცანაა; მხოლოდ ფსიქოლოგიის საკითხი უფრო ფართოა, ვიდრე ესთეტიკისა, ამიტომ ესთეტიკა ფსიქოლოგიაში შედის. ფსიქოლოგიას საქმე აქვს შეფასებებთან; შეფასების ბუნების გარკვევა შეუძლებელია იმ საგნების საკითხის გარკვევით, რომლებმაც განაპირობეს

66 იქვე, გვ. 95

67 იქვე, გვ. 96.

შეფასების წარმოშობა. საგნები სწორედ შეფასებათა მხრიდან უნდა იქნან განხილულნი.

იმის მაგივრად, რომ ვთქვათ „მშვენიერი საგნები განსაზღვრა-ვენ ინდივიდუალურ ცნობიერებას“, შეიძლება ითქვას, რომ ისინი განსაზღვრავენ „მე“-ს. საგნები „მე“-ს არა მხოლოდ განსაზღვრავენ, არამედ „მე“ საერთოდ არსებობს მხოლოდ, როგორც საგნობრივისაგან განსაზღვრული. ამიტომ თუ ფსიქოლოგიას „მე“-ს შემეცნება და გაგება სურს, მან უსათუოდ საგნობრივი განსაზღვრულობის საკითხიც უნდა გააჩიოს. „მე“-ს ქვეშ ცნობიერება იგულისხმება და არა სხეული. ამ ცნობიერებაშია ესა თუ ის განცდა, მათ შორის ესთეტიკურიც. ცნობიერება ავსილია ცნობიერების განცდებით, მათი მრავალმხრივობა სწორედ ცნობიერებაში ერთიანდება, რადგან ცნობიერება მათშია და ისინი ერთიანი ცნობიერების განცდებს წარმოადგენენ. ერთი ინდივიდუალური „მე“ აერთიანებს მათ და წარმოადგენს მათი ერთიანობის პუნქტს. ამის გამო შესაძლებელია მოვახდინოთ ცნობიერებისა და მე-ს იდენტიფიკაცია⁶⁸. ფსიქოლოგიას შეიძლება ვუწოდოთ მოძღვრება „მე“-ს შესახებ. ინდივიდუალურ „მე“-ს კი საგნები განსაზღვრავენ, ამიტომ ფსიქოლოგიამ საგნებიც უნდა განიხილოს მე-ს მხრიდან.

შემდეგ ლიბსი საგნის საკითხს არჩევს და აღნიშნავს, რომ მშვენიერი საგანია ის, რაც მოცემულია გარკვეული აზრით. ჩვენ საგნის საკითხი შთაგრძნობის ფენომენის ანალიზის დროს გავაჩიეთ ძირითადად. აქ ლიბსი იმეორებს თავის ძირითად შეხედულებებს საგნის შექმნის შესახებ ესთეტიკური ღირებულების გარკვევასთან დაკავშირებით. გვესმის ტონები და მათი დროული ინტერვალები. მელოდია არც ერთია და არც მეორე. მელოდიას ქმნის „მე“ გრძნობადად მოცემული მასალიდან. ასევე წარმოიშობა პოეტური ან პლასტიკური ნაწარმოები. მოცემული მასალა ფორმდება ჩემი სულის მოქმედებით და მასში ჩემი სიცოცხლე შთაგრძნობა. ასეთნაირად შექმნილი საგანია მშვენიერი და ის მოითხოვს გარკვეულ ესთეტიკურ შეფასებას. არა მოცემული, არამედ ჩემს მიერ შექმნილი საგანი, რომელიც არსებობს მხოლოდ იმ აზრით, რომ დროდადრო მე მას კვლავ ვქმნი, არის სწორედ ესთეტიკური საგანი⁶⁹. ეს არ ნიშნავს ხელოვნების ნაწარმოების არარსებობას მაშინ, როდესაც მე მას არ ვქმნი. სიმფონია ან გოეთეს „ფაუსტი“ არსებობდა ღამითაც, როცა მე მეძინა და სულიერად ნაწარმოებს არ ვქმნიდი. ისინი არსებობენ მაშინაც, როდესაც ყვე-

⁶⁸ იქვე, გვ. 100.

⁶⁹ იქვე, გვ. 101.

ლას სძინავს. ეს ასეა შემდეგი აზრით. ვარდი რომ წითელია, მემიძლია ვთქვა მაშინაც, როდესაც მე მას არ აღვიქვამ. ვარდს აქვს უფლება ან მოთხოვნა, რომ ის წითლად იქნეს მოაზრებული, იმისაგან სრულიად დამოუკიდებლად, ამ მოთხოვნას ასრულებს ვინმე თუ არა. ვარდის წითლად არსებობის ფაქტიურობის მსგავსად არსებობს ხელოვნების ნაწარმოების ფაქტიურობა. ხელოვნების ნაწარმოების არსებობა არის უშუალოდ დასაწახის თუ გასაგოხის, ან დამწერლობაში ფიქსირებულის მოთხოვნა — აგებულ იქნას ხელოვნების ნაწარმოები. ეს მოთხოვნა ეფუძნება არა მარტო ხელოვნების ნაწარმოებს, არამედ თვით ადამიანის სულსაც, რომელიც აშენებს ხელოვნების ნაწარმოებს. ადამიანის სული რომ სხვანაირად იყოს მოწყობილი, ის სხვა ესთეტიკურ ობიექტს ააგებდა. ამიტომ ეს ორი მხარე ერთიმეორეს მოითხოვს.

ლიპსი ადამიანის სულის როლის შესახებ შემდეგს ლაპარაკობს. საგნის ასაგებად საჭიროა ორი ფაქტორი მოცემული და ადამიანის სული, ეს ორი მოთხოვნა ერთიდაიგივეა, მხოლოდ სხვადასხვა მხრიდან განხილული. ადამიანის სული აფუძნებს (begründet) ხელოვნების ნაწარმოებს, ის ამავე დროს მისი შეფასების საფუძველიცაა და ამით, რა თქმა უნდა, მისი მშვენიერების საფუძველიც. მშვენიერი ობიექტის მშვენიერება არის ობიექტის განსაზღვრულობა. ამ განსაზღვრულობის საფუძველი ადამიანის სულის ბუნებაშია, რადგან თვით ეს ობიექტი დაფუძნებულია ადამიანის გონში⁷⁰. რამდენადაც მე მშვენიერ ობიექტზე ვლაპარაკობ, ამით ადამიანის სულისაგან განსხვავებული საგანი კი არა მაქვს მხედველობაში, არამედ საგანი ადამიანის სულთან მიმართებაში. ამით მე სულზედაც ვლაპარაკობ, რომელიც ამ საგნებს ქმნის, მოცემულს აღიქვამს, გადაამუშავებს, გააერთიანებს და თავის სიცოცხლით განმსჭვალავს⁷¹. ერთი და იგივე მშვენიერ საგანს შეიძლება ორი მხრიდან შევხედოთ. ერთი გულისხმობს საგნის მხრიდან მათ განხილვას. მაგალითად, შეიძლება ხელოვნების ნაწარმოები ივილოთ როგორც წანამძღვარი გრძნობადად მოცემული ზემოთ განსხვავებული რაიმე, რომელიც სულმა უნდა გააფორმოს, სიცოცხლით აავსოს. ეს ნაწარმოების „ობიექტური“ მხარეა. მაგალითად, როცა ვკვრეტ ქანდაკებას, ის სხვა არაფერია, თუ არა გარკვეული ფორმის მქონე მარმარილოს ნაჭერი. ამავე დროს შეიძლება ვილაპარაკოთ მასზე და დავინტერესდეთ თუ როდის წარ-

70 იქვე, გვ. 102.

71 იქვე, გვ. 104.

მოიშვა იგი, სხვა ხელოვნების ნაწარმოებებთან რა მსგავსება აქვს, ან რა სკოლას ეკუთვნის. როდესაც მასზე ვლაპარაკობთ, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებზე, ასეთ შემთხვევაში ვგულისხმობთ მას, რა თქმა უნდა, შესაბამისად გაფორმებულს.

ასეთი ჭკრეტა არის მშვენიერების ობიექტური ან ხელოვნებათმცოდნეობრივ-ისტორიული ჭკრეტა. ხელოვნების ნაწარმოების „სხეულის“ ჭკრეტა მეორე სახის ჭკრეტას გულისხმობს — მშვენიერი ობიექტის „სულის“ ჭკრეტას, ანუ ესთეტიკურ და ფსიქოლოგიურ ჭკრეტას.

თ. ლიპსი შემდეგ ლაპარაკობს, რომ ფსიქოლოგიის საგანი, მართალია, ინდივიდუალურია, მაგრამ ამ ინდივიდუალურში არის წმინდა განსჯა ლოგიკისათვის, წმინდა ნებელობა ეთიკურისათვის და წმინდა გემოვნება ესთეტიკურისათვის. წმინდა „მე“ ემპირიული „მე“-სადმი დაპირისპირებულად და კანონის მიმცემად განიცდება, მაგრამ იმანენტურად არის მოცემული. ამიტომ ფსიქოლოგია ფსიქოლოგია არ იქნება, თუ ამ ფაქტორს არ იცნობს. წმინდა გონების კანონები ნორმატული კანონებია. ლოგია, ეთიკა, ესთეტიკა ნორმატული მეცნიერებებია.

შეიძლება ვთქვათ, რომ ესთეტიკა მხოლოდ აღმწერი მეცნიერებაა, მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოების განსხვავება ადამიანის სხვა პროდუქტებისაგან რაღაც ნორმის მიხედვით ჰდება. ეს ნორმა კი ესთეტიკურია. მშვენიერია ის, რაც ესთეტიკური ნორმის შესაბამისია. ესთეტიკა ნორმატულია, როგორც აღმწერი და არააღმწერი. ესთეტიკური ნორმა ესთეტიკური შეფასების ბუნებაში მდებარე ნორმაა. ეს კანონზომიერება პოულობს თავის მეცნიერებას ფსიქოლოგიის სახით. ესთეტიკა ან ფსიქოლოგიური მეცნიერებაა, ან ინდივიდუალური გემოვნების მოთხოვნის, შემთხვევითი კაპრიზის და მოდის გამოხატულებაა. ლიპსი სვამს კითხვას, არის თუ არა განსხვავება იმას შორის რაც არის (was ist) და რაც არ უნდა იყოს (was sein soll). ე. ი. ფაქტსა და ნორმას შორის? როგორ შეიძლება ფსიქოლოგია, მეცნიერება ფაქტების შესახებ, იყოს ამავე დროს ნორმატული მეცნიერება? სიტყვა ნორმატულს აქვს ორი აზრი. ფსიქოლოგია, რა თქმა უნდა, არ ამბობს იმას, თუ რა უნდა იყოს, იმ აზრით, რომ თვითონ იძლეოდეს ნორმებს, წესებს (vorschriften). ასეთი აზრით ნორმატული ფსიქოლოგია ისევე არ არსებობს, როგორც ესთეტიკა. მართალია, ფსიქოლოგია ნორმირებას თვითონ არ ახდენს, წესებს (vorschriften)—ად იძლევა, მაგრამ ის ლაპარაკობს ფაქტების შესახებ, რომლებიც ნორმების სახელს ატარებენ. ნორმირებას გონება ახ-

დენს და არა ფსიქოლოგია ან ესთეტიკა. ფსიქოლოგია გონება არ არის, მაგრამ ის მეცნიერებაა გონების შესახებ. ამით ის არის აგრეთვე მეცნიერება ნორმების შესახებ. რამდენადაც გონება ფაქტია, იმდენად ის კანონზომიერებაა და ნორმა⁷².

ამ აზრით, ფსიქოლოგია ნორმატული მეცნიერებაა და მის ერთ-ერთ ნაწილს ესთეტიკა შეადგენს. ნორმის ქვეშ ყოველთვის გვესმის მხოლოდ ის, რაც გონების კანონებს ან მშვენიერი ობიექტის ამშენებელ სულს ემთხვევა. ფიზიკა ბუნების კანონისკენაა მიმართული, ფსიქოლოგია ფსიქიკის კანონებზე. „ბუნების კანონს“ არ ვიღებთ ემპირიული კანონის სახით. ფსიქიკურის კანონები ანალოგიურია ფიზიკური ბუნების კანონებისა. მაგალითად, ვარდნის კანონი აღნიშნავს არა ნამდვილ ანუ ემპირიულ ვარდნას, არამედ აღწერს ვარდნის წმინდა ფაქტს, რომელსაც სინამდვილეში ადგილი არ აქვს. ამ კანონების მაგვარია ფსიქოლოგიური ესთეტიკური კანონები. ისინი აღწერენ წმინდა ესთეტიკურ ღირებულებებს, წმინდა ესთეტიკურად შემფასებლის სულის კანონზომიერებას.

წმინდა ფაქტების ანუ კანონზომიერებათა გამოყოფა ყველა მეცნიერების მიზანია. ყველა ახსნის ბუნება მდგომარეობს ემპირიული ფაქტების დაყვანაში ასეთ „წმინდა“ ფაქტებზე. ემპირიული წმინდას რეზულტანტია. ვარდნის კანონსაც შეგვიძლია ნორმა ვუწოდოთ, ყველა სხეული ასე „უნდა“ (solite) ჩამოვარდეს, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჭერარის ცნობიერება მხოლოდ მე მაქვს. ვარდნის კანონს მე გამოვყოფ და მაშასადამე, ის ჩემი ცნობიერებისათვის არსებობს, როგორც წინასწარი წესი. ეთიკური, ლოგიკური და ესთეტიკური ნორმები არსებითი კანონებია წმინდა შემფასებლებისათვის. ეს კანონები, რომლებიც „მისგან“ მნიშვნელობენ, სხვა არაფერია თუ არა გამოთქმები მის არსებობასა და მის ბუნებაზე ამით ისინი არიან ნორმის კანონები ინდივიდისათვის და ემპირიული შემთხვევებისათვის. ლიპსის აზრით, „სიტყვა ნორმის“ მაგივრად შეგვიძლია სიტყვა „იდეალი“ ვიხმაროთ და სწორ ანუ ნორმის შესაბამისს შეფასებას იდეალური შეფასება ვუწოდოთ.

6. შთაგრძნობის თეორიის კრიტიკა

ჩვენ შევეცადეთ ლიპსის ესთეტიკური შეხედულებების ყველა მხარე დეტალურად გადმოგვეცა. ეს აუცილებელია როგორც ლიპსის მსოფლმხედველობის გასაგებად, ასევე მისი საფუძვლიანი

კრიტიკისათვის. მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნა ვულისხმობს, იდეალისტური ესთეტიკის მიერ წამოყენებული ყველა არგუმენტის გათვალისწინებას და ამ საფუძველზე იდეალისტური თეორიის საძირკველის ნგრევას. მხოლოდ ანეთ ვითარებაშია შესაძლებელი იდეალიზმის წინააღმდეგ წარმატებით ბრძოლა და მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საკითხების მეცნიერული დამუშავება. ესთეტიკის საკითხების დამუშავება მჭიდროთაა დაკავშირებული იდეალისტური ესთეტიკის კრიტიკასთან, რადგან ყველა საკითხის მეცნიერული გადაწყვეტა მის მცდარ გაგებათა უარყოფას გულისხმობს. ეს შეეხება აგრეთვე შთაგრძნობის თეორიის კრიტიკასაც. გაუგებრობებს, რომელსაც აქვს ადგილი ზანდაზან ჩვენს ლიტერატურაში. შთაგრძნობის თეორიის კრიტიკას კი არ გვიადვილებს, არამედ ზელს უშლის. ასე, მაგალითად, ჩვენში ცოტა ხნის წინ ცალკე წიგნად გამოიცა მ. კაგანის ლექციები მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის შესახებ⁷³. მასში ლიპსის მოძღვრება გაგებულია, როგორც თეორია სუბიექტის მიერ თავისი ემოციების ნებისმიერი „შთაგრძნობის“ შესახებ. ცხადია, შთაგრძნობის თეორიის ასეთი გაგების კრიტიკა არ იქნება ლიპსის მოძღვრების კრიტიკა, რადგან, როგორც დავინახეთ, შთაგრძნობა საჯანში ემოციების ისეთი შეტანაა, რომელიც არანებისმიერია. უფრო მეტიც, მხოლოდ, არანებისმიერი გაადამიანურებაა შთაგრძნობა და ამ სახით უპირისპირდება იგი, ნებისმიერ გაადამიანურებას, რომელიც შთაგრძნობას არ წარმოადგენს.

ლიპსი, მართალია, აღიარებს შთაგრძნობის არანებისმიერობას, მაგრამ მისი შეხედულება მაინც მცდარია და საჭიროა მისი საფუძვლიანი კრიტიკა.

შთაგრძნობის თეორიის დეტალური გადმოცემა საჭიროა აგრეთვე იმ თავისებურების უკეთ დანახვისათვის, რომელიც ამ თეორიას გააჩნია. ლიპსის ესთეტიკური თეორია შეიქმნა მაშინ, როდესაც სპეკულატიური ფილოსოფიის წინაშე აღიმართა გადაულახავი ზღუდე მთელი რიგი წინააღმდეგობებისა. ამ ვითარებამ ვანაპირობა ექსპერიმენტალური ესთეტიკის წარმოშობა ესთეტიკის განვითარების გარკვეულ საფეხურზე. ლიპსის თეორიაში გათვალისწინებულია, როგორც ფსიქოლოგიურად გაგებული, მეტაფიზიკის რაციონალური მომენტები, ასევე ექსპერიმენტალური ესთეტიკის მდიდარი გამოცდილება. ამ ორი მხარის ორგანული სინთეზი ლიპსის თეორიას აძლევს იმ თავისებურ და განსაკუთრებულ ადგილს, რო-

⁷³ М. С. Каган, „Лекции по марксистско-ленинской эстетике“, ч. 1, Изд. Ленин. ун-ва, 1963, ст. 27.

მელიც მას უკავია თანამედროვე ესთეტიკაში. ლიპსი ფსიქოლოგის-
ტია ესთეტიკაში ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, მაგრამ მისი
ფსიქოლოგიზმი არსებითად განსხვავდება მაგალითად, ექსპერიმენ-
ტალური ესთეტიკის მამამთავრის ფენხერის ფსიქოლოგიზმისაგან.
მ. გაიგერი წერს, რომ ლიპსის ესთეტიკა ფსიქოლოგიურია, მაგრამ
ის არ არის ინდუქტიური, როგორც იყო ფენხერის ესთეტიკა. მისი
ინტერესი თავიდანვე ძირითადი პრინციპის ძიებისაკენ იყო მიმარ-
თული. შემთხვევითი გაცდების ემპირიულობა მისთვის მხოლოდ
მასალისა და ილუსტრაციის როლს ასრულებდა. მას სურდა გაეგო
ის საყოველთაო პირობები, რომელთა მეშვეობითაც მშვენიერების
გრძნობა წარმოიშობოდა. ამიტომ ის ესთეტიკის სისტემატიკოსია
და არა ემპირიკოსი. მისი ესთეტიკა ცალკეულ მეცნიერებათა მსგავ-
სია და ფსიქოლოგიურია ობიექტისა და მეთოდის მიხედვით, მაგრამ
ფილოსოფიურია თეორიის სტრუქტურისა და შემეცნების სახის
მიხედვით¹⁴.

ლიპსი შეეცადა ფილოსოფიის საკითხები ფსიქოლოგიის ნია-
დაგზე გადაეწვიტა. ფსიქოლოგიურში მოექდნა ისეთი კანონზომი-
ერებანი, რომლებსაც მისი აზრით შეეძლო წარმატებით ეტარებინათ
ფილოსოფიური მნიშვნელობა. გარკვეული აზრით მან ამ სფეროში
მნიშვნელოვან წარმატებას მიაღწია. ლიპსმა შექმნა ისეთი თეორია,
რომელიც მეტად თანმიმდევრულია და ლოგიკურად გამართული,
რამდენადაც ეს შეიძლება ითქვას იდეალისტური ესთეტიკის მი-
მართ. ამის გამო აქვს მას უდიდესი გავლენა თანამედროვე ბურჟუა-
ზიულ ესთეტიკაზე და სწორედ ამიტომაც საჭირო მისი საფუძვლი-
ანი კრიტიკა. როგორც აღვნიშნეთ შთაგრძნობის ესთეტიკური
თეორიის კრიტიკა კი შეუძლებელია ყველა მისი თავისებურების
გათვალისწინების გარეშე.

ლიპსის მიხედვით ადამიანს არ ეძლევა გაფორმებული, კანონ-
ზომიერად მოწესრიგებული საგნები, ისინი ადამიანის სულისათვის
წარმოიშობიან. მოვლენები ნამდვილნი არიან იმ სახით, როგორც
ჩვენ გვევლინებიან, ისინი განიხილებიან ინსტიქტური აუცილებ-
ლობით, როგორც ნამდვილნი და ამ აზრით დამოკიდებული არ
არიან ინდივიდზე, რომელსაც ისინი ევლინებიან. აქ ლიპსი საგნების
სინამდვილის საკითხს არჩევს და მიუთითებს, რომ მათი სინამდვი-
ლე გულისხმობს მოვლენადობას, მაგრამ მოვლენა, როგორც ასეთი,
დამოუკიდებელია ინდივიდისაგან. მოვლენის ასეთი „ობიექტურო-
ბა“ გულისხმობს მას, რომ ის განყენებული რამ არის, გარკვეული

¹⁴ M. Geiger, Zur Erinnerung an Theodor Lipps, Zeitsch. für Äst-
hetik und all. kunstwiss, 1915, Bd. 10, I Heft, გვ. 70.

აზრით, რადგან ის არსად არ ხდება, მასი ბუნება მთლიანად მოვლენადობაში ვლინდება, მაგრამ სწორედ ასეთი ბუნების გამო ის დამოუკიდებელია ინდივიდისაგან. როგორ არის ეს შესაძლებელი? ადამიანი მოცემულ მასას სულში არსებული აპრიორული კანონების მეშვეობით აწესრიგებს და აფორმებს. მოცემულ მომენტებს შორის ის ამყარებს მიმართებებს და ისინი სწორედ ამ მიმართების გამო ღებულობენ გარკვეულ ადგილს მთელში. ივსებიან შინაარსით, რომელიც მათ ამ მიმართების ვარეშე არ გააჩნდათ. მიმართებას მათ შორის კი ამყარებს ადამიანის ცნობიერება და ამიტომ ეს მიმართებანი არსებობენ ჩვენთვის და ჩვენი მეშვეობით. ამიტომ, როდესაც ბუნების კანონებზე ვლაპარაკობთ მხედველობაში გვაქვს ადამიანის სულში დამყარებული კავშირი წმიდა პირობასა და მის შედეგს შორის.

აქ ისმის საკითხი იმის შესახებ, თუ რა აძლევს უპირობობას ასეთ მიმართებებსა და კანონებს. სულის მოქმედების ასეთი თავისებურების უკან რა იმალება ისეთი, რომელსაც შეუძლია იყოს აბსოლუტური საფუძველი? ეს კითხვა შეეხება მას, თუ რას წარმოადგენს ლიპსისათვის სუბსტანცია, რომლის თავისებურებაზე მითითებით შეგვიძლია გავარკვიოთ თუ საგნის შექმნის რა კანონზომიერებას გულისხმობს ის, როგორც დავინახეთ, საგნების ერთიანობა და მთლიანობა ადამიანის ცნობიერებაში მყარდება, ამის გამო ამ ერთიანობის საფუძველიც ადამიანის სულში უნდა იყოს. აქ საკირონ მათი ერთიანობა. ეს ერთიანობა შეიცავს თავის თავში ნივთს გარკვეული აზრით, რადგან თვით ეს ერთიანობა მოაზრებული უნდა იქნას, როგორც რეალური ანუ ის არის ნივთებისა და მათ შორის მიმართებების იმანენტური რეალური საფუძველი. ეს არის სუბსტანცია. მაშასადამე, ჩვენ ერთის მხრივ გვაქვს ის, რომ ნივთს აფორმებს სულში არსებული ერთიანობა, მეორეს მხრივ ის, რომ ნივთშია ერთიანობა, როგორც რეალური იმანენტური საფუძველი და პირიქით, ნივთი ერთიანობაშია, როგორც რეალობაში. ეს მისი მოსაზრება საკითხის გადაწყვეტის განსაკუთრებულ შემთხვევაზე მიუთითებს და ლიპსიც სწორედ ამით განსწავლდება სხვა იდეალისტური სისტემებისაგან. აქ კიდევ ერთი გარემოებაც უნდა აღინიშნოს. მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც ნივთშია ერთიანობა, როგორც მისი რეალური საფუძველი და ნივთი კი ერთიანობაშია, როგორც რეალობაში. არ უნდა გვაფიქრებინოს რომ საქმე გვაქვს მატერიალისტურ მოსაზრებასთან. ლიპსის არავითარი ამის მაგვარი აზრადაც არ მოსვლია. ერთიანობისა და ნივთის ასეთი ურთიერთობა მიუთითებს საგნობრიობის ისეთ ქსოვილზე, რომლის ბუნებაც იძლევა შესაძლებლობას მათი ერთიანობისა. აქვე უნდა გაესვას ხაზი

ერთიანობისა და მთლიანობის ურთიერთმიმართებას. ერთიანობა მთლიანობაა ნივთისა და ამ მთლიანობის ბუნების გამო საგანი ღებულობს ისეთ თავისებურებას, როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის მხრივ, რომლის გამოც ის მხოლოდ ამ ქსოვილში არსებობს. ამ მთლიანობის ბუნებაშივე უნდა მოიძებნოს საგნის აღმქმელისაგან დამოუკიდებლობის კანონზომიერება.

ლიპსი თვითონვე მიუთითებს, რომ ეს არ არის ფიზიკური ერთიანობა. ჩვენს წინაშე უშუალოდ გაჩენილი სურათის სუბსტანტია ანუ სუბსტანცია ყველაზე ნაცნობია. ის არის „მე“, რომელიც უშუალოდ განიცდება. ის წარმოადგენს აბსოლუტურობას და ეს აბსოლუტურობა არის უპირობობის საფუძველი. საგანი განცდაში აიგება და მისი საგნობრიობის საფუძველი ზოგადობის სახით განცდაში არსებობს მხოლოდ, რადგან ის უშუალოდ განცდილ „მე“-ს წარმოადგენს. სუბსტანციას აქვს ქვალიტეტები და ასინი ისეთია, რომლის ბუნებაც საშუალებას იძლევა „მე“-ს განცდისა. სუბსტანცია ანუ „მე“ სინამდვილეს ღებულობს და არსებობს გრძნობების (ემოციების) სახით. გრძნობებია ის ქსოვილი, რომელიც ხელშესახები სახით გვაძლევს სუბსტანციას. შეგრძნებების მიერ მოცემულ საგნობრივ ელემენტებს, ვთქვათ, ტონების თანმიმდევრობას დროში აერთიანებს განცდა, ამყარებს მიმართებებს და იღებს გარკვეული ფორმის მქონე საგანს. ამას ლიპსი კვლავშექმნას (Nachschaffen) უწოდებს.

მაშასადამე, საგნისათვის ფორმის მიცემას ანუ კვლავშექმნას ადამიანის სული ახორციელებს და ყოველივე ეს განცდაში ხორციელდება. მრავალმხრივის გაერთიანებები სულის მიერ განცდაში ხორციელდება და ეს ურთიერთმიმართებანია, რომლებიც ცალკეულ მომენტებს შორის მყარდება, განცდის პროცესისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერების მსგავსია. ზემოთ ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ საგნის მთლიანობას და ერთიანობას ადამიანის სული ქმნის. ამავე დროს ერთ თავისებურ ზითარებანზე მივუთითეთ, რომ ეს ერთიანობა, რომელიც ამავე დროს მთლიანობაა, რეალურად არსებობს ნივთებში. სუბსტანცია. რომ რეალურადაა ნივთში და ნივთი კი სუბსტანციაშია, როგორც რეალობაში, ეს ვითარება სწორედ ახლა აიხსნება. სუბსტანციის სინამდვილე გრძნობებია, ის მათში გლინდება და ამიტომაც, რომ საგნის საფუძველი იმანენტური რეალური საფუძველია.

როდესაც ჩვენ ვამბობთ, რომ შთაგრძნობა გულისხმობს საგნის ფორმალური მხარის შექმნას და მასში გრძნობების ჩაქსოვას შინაარსის სახით, ეს მართალია, მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ თითქმის ყვერ იქმნება ფორმა, ხოლო შემდეგ მასში შინაარსი შეიტანება.

ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობა ისეთი ხასიათისაა აქ, რომ ადგილი აქვს მათ სრულ ორგანულ შერწყმას.

ადამიანის სულის მიერ საგნის შექმნისას საგნის წინასწარ მოცემული მომენტები კი არ ერთიანდება უბრალოდ, არამედ თვით ეს მომენტები ამ გაერთიანებაში იძენენ სულ სხვა ულერადობას. ელემენტები ამ გაერთიანებაში ადგილს იკავებენ თავიანთი თვისობრივი განსაზღვრულობის მიხედვით და ეს თვისობრივი განსაზღვრულობა კი უკვე ისეთი ბუნებისაა, რომელშიაც „მე“ ვლინდება ის უკვე სულიერია, რაიმე მისწრაფების მქონედ განიცდება და მას საკუთარი ემოციური ტონი აქვს. მაგალითად, ერთი მომენტი განიცდება მოქმედად, აქტიურად, ხოლო მეორე პასიურად. ერთი, ვთქვათ, მიზეზია, მეორე კი შედეგი. რაიმე არქიტექტურული ნაგებობის აღქმის დროს ადამიანი სვეტებში (ბოძებში) ხედავს და ხედავს იმიტომ, რომ თავის განცდას დებს მასში, თითქოს ის იჭერდეს სახურავს, სრულად ისე, როგორც ადამიანს შეუძლია დაიჭიროს დიდი სიმძიმე. ეს გარემოება იყო საფუძველი ანტიურ და კლასიკურ ხელოვნებაში იმისა, რომ სვეტების ნაცვლად მძლავრ ადამიანებს აქანდაკებდნენ, რომლებსაც უაღრესად დამაბულობით ეჭირათ სახურავი. მაშასადამე, ადამიანის სულის მიერ საგნის შექმნა, მრავალმხრიობის გაერთიანება არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს ეს მრავალმხრივი საგნიდან იყოს მოსული თავისი წმიდა სახით. პირიქით, საგნიდან მოსული ელემენტების გაერთიანება შესაძლებელია მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს მომენტები შეცვლილი სახითაა წარმოდგენილი. ისინი ქვალიტატურად უკვე სულის ბუნების მატარებელნი არიან და ამიტომ მათი გაერთიანებაც შესაძლებელია. ერთიანობა რეალურად იგულისხმება მრავალმხრივის მომენტებში. ამით მყარდება მათ შორის მიმართება და ამის შედეგად ვიღებთ მთლიანობას. მოკლედ, სუბსტანცია, რომელიც „მე“-ს წარმოადგენს, მთლიანობაა. ის ვლინდება და მონაწილეობს თითოეულ ელემენტში. თითოეულ მათგანს თავისი ბუნების გამოვლენად და ნაწილად აქცევს. ამიტომ შთავრძნობის თეორიის გაუგებრობა იქნებოდა შეხედულება, თითქოს ფორმა, რომელსაც სული ქსოვს, მხოლოდ საგნიდან იყოს მოსული და მისი ბუნებისა იყოს. სულის მიერ საგნის ფორმის „მოქსოვა“ ხორციელდება „მე“-ს საფუძველზე, რომლის ქვალიტეტები გრძნობებია. „მე“ ანხორციელებს ამ გაერთიანებას და ის საფუძვლად უდევს მას გრძნობების სახით.

ყოველივე ამის გამო ნათელია, რომ ლიპსს საგანი ვანცდაზე დაყავს. მისი აგება „მე“-ს ბუნების სრული გაბატონებითა და საგნობრიობის მოხსნით ხორციელდება. შთავრძნობა ნიშნავს საგნის

ადამიანის სულში აგებას. მასში გრძნობები (ემოციები) ჩაიქსოვება. როგორც საგნის არსებობის საფუძველი.

„მე“ ანუ სუბსტანცია არის უშუალოდ განცდილი „მე“. საგნის შექმნის საფუძველი მხოლოდ განცდაშია მოცემული და რაკი მისი აგება ხორციელდება განცდაში, ამიტომ იგი მისი ბუნებისა და და კანონზომიერების მატარებელია. საგნის კანონზომიერების გაიგივებით განცდის კანონზომიერებასთან ლიპსმა მთელი ცნობიერება განცდაზე დაიყვანა. მან შთაგრძნობის ფენომენის მეშვეობით იპოვა ის ძირითადი რგოლი, რომლის მიხედვითაც ფსიქოლოგიის ენაზე თარგმნა რომანტიკოსების მიერ შემოტანილი გაგება შთაგრძნობის ფენომენისა. მეტაფიზიკოსებისათვის მშვენიერებაში ნაპოვნი სულიერის ნაწილი იყო ჩვენი სული. ლიპსისათვის კი ხელოვნების ნაწარმოებში არსებული სულიერი ჩვენი სულის ნაწილია. მ. გაიგერი წერს, რომ ლიპსთან საგნობრივი სამყარო შთაგრძნობას უნდა უმაღლოდეს იმას, რომ მას აქვს ერთიანობა და მიმართება, კატეგორიული ფორმა, გრძნობადი შინაარსი და მოძრაობა, სიცოცხლის სისხავს⁷⁵.

როგორც აღვნიშნეთ, საგნის კანონზომიერების განცდის კანონზომიერებასთან გაიგივებით ლიპსმა ცნობიერება განცდაზე დაიყვანა. ამით მან გააიგივა ცნობიერება და ფსიქიკა: ეს ორი ერთმანეთზე დაუყვანელი მხარე. ლიპსი ესთეტიკური ღირებულების განხილვის დროს პირდაპირ მიუთითებს, რომ ნორმები ფაქტიურობაა, გონება, რომელიც ნორმებს იძლევა, ფაქტია და ამიტომ ის ფსიქოლოგიის საგანს წარმოადგენს.

ფსიქიკური ბუნებრივი პროცესია, ის სამყაროს მიზეზშედეგობრივ კავშირში არის ჩაბმული და როგორც ასეთი სრულიად გულგრილია ღირებულებისადმი. ლიპსის სუბსტანცია ფსიქიკურშია და ამ ფსიქიკურის ქსოვილი მის სინამდვილეს წარმოადგენს. ფსიქიკურს ფსიქოლოგია სწავლობს, ამიტომ ფსიქოლოგია ლიპსთან გამოდის სამყაროს იმ საძირკველის მეცნიერება, რომელსაც ეყრდნობა და რომლის გამოყენებით დისციპლინებს უნდა წარმოადგენდეს ყველა დანარჩენი მეცნიერება. ასეთი ვითარება ლიპსს სუბიექტურ იდეალისტად ხდის, თუმცა ეს ჩვენი მოსაზრება ჯერ კიდევ დასაბუთებულია. ფსიქოლოგია რომ ფსიქიკის კანონზომიერებას სწავლობს, ამის წინააღმდეგი არავინ შეიძლება იყოს. ფსიქოლოგია იმიტომ არის ფსიქოლოგია, რომ მას ასეთი საგანი აქვს შესწავლილი. საგნის თავისებურება განსაზღვრავს მეცნიერების თავისებურებას. ყველაფერი ეს ასეა, მაგრამ მეორე მხრივ ლიპსმა სუბსტან-

ციას სწორედ ფსიქიკურში მიუჩინა ადგილი. ამით მან ადამიანის სუბიექტური ორგანიზაცია გამოაცხადა იმ წერტილად, საიდანაც ყველა საგანმა საგნობრიობა და ღირებულება უნდა მიიღოს. ამიტომ არის, რომ ლიპსი პირდაპირ აცხადებს, ესთეტიკა გამოყენებითი ფსიქოლოგიაა, ისევე როგორც ლოგიკა და ეთიკა.

ჩვენ არ უნდა შეგვექმნას შთაბეჭდილება თითქოს ლიპსისათვის ფსიქოლოგია და ესთეტიკა ერთი და იგივე იყოს. არა, ეს ასე არ არის. მართალია, ჩვენ საბოლოო დასკვნის დროს მივალთ იმ შეხედულებამდე, რომ შთაგრძნობის თეორიაში ესთეტიკური ფსიქიკურზეა დაყვანილი, მაგრამ თვით ლიპსი ესთეტიკას შედარებით დამოუკიდებლობას ანიჭებს. ესთეტიკურის სფეროს განსაკუთრებულობას და თავისებურებას ლიპსი არ უარყოფს. მისი თავისებურება შეფასებითი მიმართებაა. ამით ლიპსის მოძღვრება ძლიერ წააგავს კანტიანურ ესთეტიკას.

ლიპსი წერს, რომ შთაგრძნობა თავისთავში შეფასებაა⁷⁶. ამით მას ღირებულებითი ასპექტი შემოაქვს. ღირებულების შემოტანა ადრე მიჩნეული იყო, როგორც ფსიქოლოგიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის საშუალება. ვნახოთ, შესაძლებელია თუ არა ყველა ღირებულებით თვალსაზრისის ანტიფსიქოლოგისტურ მიმდინარეობად ჩათვლა და საერთოდ გავარკვიოთ, თუ რას წარმოადგენს შეფასებითი მიმართება.

ლიპსის მიხედვით, ესთეტიკური არის ის, რაც სიამოვნებას გვანიჭებს. თავისთავად ასეთი მოსაზრება არ არის მცდარი იმ აზრით, რომ ესთეტიკური ღირებულება ტკბობას იწვევს ჩვენში. მაგრამ როდესაც ჩვენ ვლაპარაკობთ ესთეტიკურზე, როგორც სიამოვნების მომნიჭებელზე, მასში ყოველთვის გარკვეულ აზრს ვგულისხმობთ. ეს დებულება შეიძლება ესთეტიკური მიმართების ერთ დამახასიათებელ ნიშანზე მიუთითებდეს ან პირდაპირ ესთეტიკური ღირებულების საფუძველზე ლაპარაკობდეს. ამ დებულების ასეთი თუ ისეთი გაგების შესაბამისად შეიძლება არსებობდეს ესთეტიკური ღირებულების კვლევის ორი მიმართულება: ერთის მიხედვით, არსებობს განცდისაგან დამოუკიდებლად არსებული ესთეტიკური, რომლის განცდამაც შეიძლება სიამოვნება მოგვანიჭოს. მეორე მიმართულება ასეთია: ესთეტიკური ტკბობა ესთეტიკურის მნიშვნელობაში შედის იმ აზრით, რომ საგნის მშვენიერება აუცილებლობით გულისხმობს ადამიანთან მიმართებას. უფრო უკეთ, მშვენიერებას სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართებაში აქვს ადგილი და სუბიექტის ტკბობასთან მიმართების გარეშე ობიექტს არავითარი ესთე-

⁷⁶ Kultur der Gegenwart, გვ. 349, 368.

კურობა გააჩნია. ესთეტიკურობის ამ მეორე გაგების ტიპური მაგალითია შთაგრძნობის თეორია, რომელიც ესთეტიკურისათვის სიამოვნების გრძნობას ანიჭებს გადამწყვეტ მნიშვნელობას. იგი იკვლევს სიამოვნების გრძნობას მისი ესთეტიკურობის დასადგენად. ცდილობს გამოყოს იგი ყველა სხვა არაესთეტიკური სახის სიამოვნებისაგან. კვლევის მიმდინარეობის შესახებ ისმის კითხვა: ესთეტიკური წინასწარ არის მოცემული და მისი მიხედვით გამოვეყოფთ ესთეტიკურ სიამოვნებას, თუ ესთეტიკურობას ვპოულობთ თვით სიამოვნების გრძნობაში, მისი რომელიმე მხარის კანონზომიერების გამოყოფის დროს. ერთი სიტყვით, აქ საკითხი შეეხება „კრიტერიუმს“, რის გამოც ყველაფერი ესთეტიკურობას ღებულობს. ცნობილია, რომ ფსიქოლოგიური ესთეტიკა მოიხმარს ისეთ „კრიტერიუმს“ რომელიც მისი ბუნებისათვის სრულიად უცხოა. ლიპსმა კარგად იცის ფსიქოლოგისტური ესთეტიკის უარყოფითი მხარეები და ამიტომ ცდილობს „კრიტერიუმის“ საკითხი თავისებურად გადაწყვიტოს. ამისათვის ის სიამოვნების გრძნობის ანალიზს მიმართავს და ცდილობს მის ბუნებაში აღმოჩენილი შთაგრძნობის კანონზომიერებით ახსნას ესთეტიკურობის ბუნება.

მისი აზრით, სიამოვნების გრძნობის ინტენსიობა შეიძლება მაღალი და დაბალი იყოს, მაგრამ ღირებულება არ იყოს მათი შესაბამისი. აქ ლიპსი ანსხვავებს ესთეტიკურ სიამოვნებას სხვა სიამოვნებისაგან და მიუთითებს, რომ ის გარკვეული თვისობრიობის მქონეა. ესთეტიკურ სიამოვნებას ადგილი აქვს ესთეტიკურ ჰერეტიკაში. ყველაფერი ეს ასეა და ჩვენ არავითარი უფლება არა გვაქვს ლიპსს ვუსაყვედუროთ, რომ ის ცდება. საქმე ის არის, თუ როგორ ამტკიცებს ის ამ აზრს, მის მიერ წამოყენებული არგუმენტები ამართლებენ ამ პოზიციას თუ არა.

ლიპსის აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ ესთეტიკური სიამოვნება განსხვავდება სხვა სახის სიამოვნებისაგან, ის მაინც გრძნობაა და ამიტომ მისი ანალიზი უნდა მოხდეს.

სიამოვნების გრძნობას სუბიექტი განიცდის და ამ გრძნობას მაშინ აქვს ადგილი, როდესაც „მე“ თავისთავთან მიდის და როდესაც თავისთავის შესაფერის მოქმედებას განახორციელებს. ამიტომ „მე“ თავისთავით ტკბება. აქ კარგად უნდა დავუკვირდეთ ერთ გარემოებას და უნდა გავიხსენოთ, რომ „მე“ არის, რომელიც განცდაში არსებობს, როგორც მისი რეალური სუბსტრატი და რომლის განცდა ფსიქიკის მქონე ყველა ადამიანს შეუძლია. ფსიქიკა არის ის უნარი, რის მეშვეობითაც ადამიანი თავისთავს განიცდის. სუბიექტი გარკვეული ბუნების მატარებელია და ცხადია, რომ ის სიამოვნებას განიცდის პოზიტიური სიცოცხლის გამო.

„მე“-ს მიერ „თვითმოქმედებაში“ თავისთავის განცდა ანუ თვითტყობობა. არ შეიძლება ჩაითვალოს ესთეტიკურად, რადგან ეს არის ჩემი „მე“-თი ტყობობა, მაშინ როდესაც ესთეტიკურობის ნიშანს საგანს ვაწერთ და ამ საგნით ვტყვებით, ამ წინააღმდეგობის დასაძლევად ლიპსს შემოაქვს შთაგრძნობის ფენომენი, რომელიც საგანში ჩემი „მე“-ს ობიექტივაციას მოასწავებს. „თვითტყობობა“ საგანში განიცდება ზემოაღნიშნული ვითარების გამო. საგანი ხომ განცდაში აიგება და მასში, როგორც საგნობრიობის საფუძველი, „მე“ ჩაიქსოვება გრძნობების სახით. „მე“ თავისთავს გრძნობებში განიცდის და რამდენადაც ეს გრძნობები საგანშია, „მე“ თავისთავით ტყვება საგანში. ამით საგანი ესთეტიკურ ღირებულებას ღებულობს. ყოველივე ზენით თქმულის საფუძველზე ნათელია იუ რას წარმოადგენს შთაგრძნობა როგორც შეფასება. ლიპსი შეეცადა სიამოვნების გრძნობის კანონზომიერებაში მოეძებნა ესთეტიკურობის საფუძველი და ასეთად მან „მე“-ს თვითტყობობა აღიარა. შეიძლება თუ არა მიჩნეულ იქნეს ის ესთეტიკურობის საფუძველად? რა თქმა უნდა არა. „მე“ სწორედ სულის ბუნებაა მოქმედებაში, ამასთან ის არის უშუალოდ განცდილი „მე“, რომელსაც ყველა სუბიექტი განიცდის თავისთავში. და განა ის გარემოება, რომ ადამიანი თავის „მე“-ს განიცდის, შეიძლება ჩაითვალოს ღირებულების საფუძველად? ყველა ადამიანი განიცდის თავის „მე“-ს, ის ამ დროს განიცდის აგრეთვე სიამოვნების ანუ უსიამოვნების გრძნობას. როგორ შეიძლება სიამოვნების ან უსიამოვნების გრძნობა მივიჩნიოთ ღირებულების საფუძველად მაშინ, როდესაც თითოეული ადამიანის განცდა ინდივიდუალური და სხვადასხვაა. უფრო მეტიც: ადამიანში შეიძლება სიამოვნების გრძნობა არაღირებულმაც გამოიწვიოს, რომელიც მისთვის ღირებული ხდება. ყველა ადამიანს გააჩნია ფსიქიკა, ყველა ადამიანი თავისთავს განიცდის და ყველას უჩნდება სიამოვნების გრძნობა. ყველაფერი ეს ლაპარაკობს, რომ ადამიანებს აქვთ სუბიექტური ორგანიზაცია, რომელსაც გარკვეული ბუნება გააჩნია. ეს „ბუნება“ ადამიანის ისეთ ორგანიზაციაში მდგომარეობს, რომ მას შეუძლია სიამოვნება განიცადოს საერთოდ, რომ მას შეიძლება გაუჩნდეს სიამოვნების გრძნობა. ადამიანის სული ასე არის მოწყობილი, მაგრამ განა ადამიანში ასეთი უნარის არსებობა და მისი ანალიზი რამეს ილაპარაკებდა თვით ღირებულებაზე? ადამიანური ორგანიზაცია ყველა ადამიანს გააჩნია, ყველას აქვს უნარი ღირებულებით ტყობობისა, მაგრამ ტყობობის ანალიზი ტყობობის უნარის ანალიზი იქნებოდა და არ მიუთითებდა იმაზე, თუ რას წარმოადგენს ღირებულება თავისთავად. ესთეტიკას კი სწორედ ესთეტიკურის ძირითადი ნიშნების დადგენა აინტერესებს.

ფსიქიკური რეალური პროცესია, რომელიც თვით ემორჩილება გარკვეულ შეფასებასა და ღირებულებას. შეიძლება მსჯელობა სიამოვნების ღირებულების შესახებ. ამიტომ მას, რაც სიამოვნებას ღირებულებას აძლევს არ შეიძლება სიამოვნების გრძნობა ედოს საფუძვლად.

ლიბსი ლაპარაკობს სულის „ბუნების“ შესახებ, რომელსაც შეესაბამება საგანი და ამის საფუძველზე შესაძლებელი ხდება ვილაპარაკოთ მის ღირებულებაზე. აქ ორი რა არის ერთმანეთთან გაიგივებული. სულის „ბუნებაზე“ ორი აზრით შეგვიძლია ვილაპარაკოთ. ერთ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს ადამიანის სულის გარკვეული ორგანიზაცია, რომელიც არის უნარი აღქმის, წარმოდგენის, მსჯელობის, სიამოვნების განცდის და ა. შ. ამ შემთხვევაში სულის ბუნებაზე ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ იმ აზრით, რომ მასში სიამოვნების გრძნობა, წარმოდგენა, მსჯელობა და ა. შ. წარმოიშობა, მაგრამ ყველაფერი ეს განცდების სამკვიდროს მიეწერება. ეს, როგორც აღვნიშნეთ, ბუნებრივი პროცესია, სამყაროს მიზეზ-შედეგობრივ კავშირშია ჩაბმული და ამდენად ღირებულების მართ სრულიად გულგრილია. უფრო მეტიც მას აინტერესებს რაიმეს აქვს თუ არა ღირებულება, მაგრამ მისი ღირებულებით კი შეიძლება დაინტერესდნენ და ის შეფასების საგნად იქცეს.

მეორე მხრივ, სულის „ბუნება“ შეგვიძლია გავიგოთ, როგორც შეფასებით მიმართებაში მყოფი. აქ უკვე ლაპარაკია არა იმის შესახებ, რომ ადამიანს აქვს უნარი შეფასებისა, არამედ იმის შესახებ, რომ ჩვენ საგნებთან შეფასებით მიმართებაში ვიმყოფებით პრაქტიკულად და ვაფასებთ. სულის „ბუნება“ აქ იხმარება ადამიანის სულის განსაზღვრულობის აზრით მას შეუძლია ჭეშმარიტ ღირებულებას ეზიაროს ანუ ჭეშმარიტი ღირებულება „გაიგოს“. სიამოვნების გრძნობა აქ ღირებულების „გაგების“ აღმნიშვნელია. ადამიანში სიამოვნების გრძნობას აქაც აქვს ადგილი და ის ღირებულებაზე მიუთითებს, მას გულისხმობს. ღირებულებასთან ასეთი მიმართების დროს კითხვა ისმის, თუ რა არის შეფასების საფუძველი. ლიბსის მიხედვით ეს არის სიამოვნების გრძნობა. ამის შედეგად გამოდის, რომ სიამოვნების გრძნობა განაპირობებს ღირებულებას. სიამოვნების გრძნობის უკან კი სულის „ბუნება“ დგას, რომელიც სხვა არაფერია თუ არა სიამოვნების გაჩენის უნარი. ის, რომ რომელიმე ადამიანი სიამოვნებას განიცდის, რა თქმა უნდა მიუთითებს რაღაც ღირებულებაზე, მაგრამ ეს ღირებულება სუბიექტის განკლადზეა დამოკიდებული და ამდენად ვანცდის გამოცხადება ღირებულების საფუძვლად ვერ მიგვიყვანს უპირობო ჩასიათის ღირებულებამდე. განცდა ყოველთვის ინდივიდუალურია. ღირებულების დაყვანა

მასზე ცხადია გააუქმებდა ისეთ ღირებულებას, როგორც მშვენიერებაა. ადამიანები სხვადასხვა „ზომით“ აღიქვამენ მხატვრულ ნაწარმოებს. მშვენიერების შეფასება ცალკეული ადამიანების მიერ სხვადასხვა დონეზე დგას მათი მხატვრული გემოვნების განვითარების საფეხურის მიხედვით.

მაშასადამე, სხვადასხვაობას აქვს ადგილი ერთიდაიგივე (ნამდვილი) ღირებულების, შეფასების დროს. აქ ჩვენ ვიხმარეთ სიტყვა „ერთიდაიგივე“ ღირებულები: აღსანიშნავად. ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ ერთი ღირებულება გვაქვს მხედველობაში. ამით ჩვენ შემოგვაქვს ერთიანი თვალსაზრისი ღირებულებაზე, რომელიც შეუძლებელია მისი განცდის სხვადასხვაობიდან მოდიოდეს, თუ სიამოვნების გრძნობას მივიჩნევთ ღირებულების საფუძვლად. დავუშვათ, რომ სიამოვნების გრძნობა ღირებულების საფუძველია და მისი განცდა სხვადასხვაა.

ესთეტიკურ ღირებულებასთან მისვლა, რომელიც ერთიდაიგივე უნდა იყოს ყველასათვის, იქნებ შესაძლებელია სხვადასხვა განცდებში იგივეობრივი მომენტის დადგენით? ღირებულების განცდა მართალია ინდივიდუალურია ყოველთვის, მგრამ განცდებს შორის იგივეობრივი მომენტის მონახვა შეიძლება მაშინ, თუ ღირებულება განაპირობებს განცდას, ღირებულება, რომელიც სუბიექტურისაგან დამოუკიდებელია. თუ ღირებულების საფუძველი განცდაა ანუ სიამოვნების გრძნობა, აქ იგივეობრივი მომენტის დადგენაზე შეუძლებელია ლაპარაკი. ამიტომ, როდესაც ჩვენ ვლაპარაკობთ ღირებულების სხვადასხვა დონით განცდაზე, აქ ღირებულება როგორც იგივეობრივი მომენტი არ გამომდინარეობს სრულიად იმ სხვადასხვაობიდან და სიმრავლიდან, რომელსაც ღირებულების საფუძვლად განცდის აღიარების შემთხვევაში აქვს ადგილი. ამიტომ ფსიქოლოგისტური ესთეტიკის საერთო ნაკლი, რაც ნიშნავს ფსიქიკურის საფუძველზე „კრიტიერიუმის“ ქონების შეუძლებლობას, დამახასიათებელია შთაგრძნობის თეორიისათვისაც. ეს საკითხი უფრო დეტალურ ანალიზს მოითხოვს. ჭერ კი აღვნიშნოთ, თუ რას მოასწავებს ფსიქოლოგიზმისათვის „კრიტიერიუმის“ არ ქონა.

ღირებულების სხვადასხვა განცდა გამორიცხავს ღირებულების იგივეობას თუ მისი საფუძველი განცდაშია. ეს კი თავის მხრივ მოასწავებს, რომ ღირებულება შეიძლება იყოს იმდენი, რამდენიც მისი განცდაა. ეს გარემოება კი გულისხმობს ესთეტიკური ღირებულების, რომელიც ერთია, სიმრავლეზე დაყვანას და მის მოხსნას. მართლაც: იმისდა მიხედვით, თუ როგორ არის განსაზღვრული ინდივიდუალური ადამიანის ბუნება, ფსიქოლოგიზმის საფუძველი-

დან, მასში შესაძლებელია სიამოვნების გრძნობა არალირებულმაც გამოიწვიოს, რადგან შეფასების საფუძვლად მიღებული იძლევა ამის შესაძლებლობას. ეს კი „კრიტერიუმის“ არქონებას მოასწავებს საერთოდ.

ლიპსი, რა თქმა უნდა, თვითონ არ აღიარებს ასეთ რაიმეს. პირიქით, მისი აზრით, ესთეტიკური ღირებულების «კრიტერიუმი» ფსიქოლოგიკურ ესთეტიკას აქვს და ამავე დროს საკმაოდ კარგიც. მისთვის ესთეტიკა არა მხოლოდ ამხსნელი მეცნიერებაა, ის ამავე დროს ნორმატიულიცაა. ერთიმეორეს არ გამოირიცხავს, რაც არის და, რაც უნდა იყოს. ესთეტიკის ნორმატიული ბუნება იძლევა საფუძველს ღირებულების საერთო კრიტერიუმის არსებობისა. ლიპსი წერს, რომ „ღირებულების მასშტაბი“ ფსიქოლოგიური ფაქტია. ესთეტიკა ნორმატულია იმიტომ, რომ ფსიქოლოგიურია და პირიქით, ფსიქოლოგიურია იმიტომ, რომ ნორმატიულია⁷⁷.

ლიპსი ესთეტიკის ნორმატულ ბუნებაზე ლაპარაკობს, არსებობს ჯერარსი, რომელიც არეგულირებს ესთეტიკურ შეფასებას და ღირებულებითი მიმართების სახეს აძლევს ესთეტიკურს. ამიტომ არის. რომ ლიპსისათვის ესთეტიკა ფსიქოლოგიის იგივეობრივი კი არ არის, არამედ მისი გამოყენებითი დისციპლინაა.

ზემოთ ჩვენ განვიხილეთ, თუ რას თვლის ლიპსი ღირებულების საფუძვლად. ახლა საჭიროა განვიხილოთ, რატომ არის ეს საფუძველი ნორმა და ჯერარსი ღირებულებით მიმართებაში. ესთეტიკური ღირებულების საფუძველია ობიექტივირებული „თვითტკბობა“. ესთეტიკურად შემფასებელი სუბიექტი კი ამავე დროს ზნეობრივად შემფასებელიცაა⁷⁸. რას ნიშნავს ეს? „მე“-ს მიერ თავისთავით ტკბობა ეთიკური ღირებულებაა. ეთიკურში სუბიექტი თავისთავიდან იწყებს მოქმედებას და ეთიკური ღირებულება გულისხმობს სუბიექტის ისეთ მოქმედებას, როდესაც მისი ბუნება, რომელიც შეფასების საფუძველია, განხორციელდება. „მე“, როგორც სუბსტანცია მოქმედებაში ხორციელდება და მისი შესაბამისი მოქმედება ჩემი „მე“-ს ტკბობას ანუ თვითტკბობას იწვევს. ესთეტიკური ეთიკურს ემთხვევა შინაარსეულად, მათი განსხვავება ლიპსის აზრით მხოლოდ და მხოლოდ ჭკრეტის სხვადასხვაობაში მდგომარეობს.

ნორმისა და ჯერარსის როლს აქ „მე“ ასრულებს, რომელიც სუბსტანციაა. ის არის უპირობობის საფუძველი და მისი ბუნება

⁷⁷ Th. Lipps, Dritter Ästhetischer Literaturbericht, Archiv für systematische Philosophie, V Band, H. I., 1898—1899, გვ. 95.

⁷⁸ იქვე, გვ. 95—96.

მხოლოდ მიმართებაში ანუ მოქმედებაში გამოვლინდება. როგორც დავინახეთ, სულის მოქმედება, რომელზედაც ლიპსი ლაპარაკობს, განცდაა, ფსიქიკური პროცესია. ფსიქიკური, როგორც ასეთი, ინდივიდუალობის ფარგლებს არ სცილდება, მაგრამ მას გამფორმებლად, მასში ერთიანობისა და მთლიანობის შესატანად სუბსტანციად ევლინება, რომელიც თვითონ არის რეალურის ბუნებისა და ამიტომ ფსიქიკურის ქსოვილში უნდა იმყოფებოდეს. სუბსტანციის განხორციელება მისი განცდაა, მისი არსებობაა ფაქტიურში. ამიტომ, არსებობს რა მოქმედება, არსებობს სუბსტანციაც. მისი სინამდვილე ფაქტიურობაშია, ფაქტიურობის კანონზომიერების სახით. ღირებულებითი მიმართების დროს „მე“ ანუ სუბსტანცია ჭერარსის როლს ასრულებს, რადგან აქ ორგვარი მოქმედების განხორციელებაა შესაძლებელი. ერთი შეიძლება სულის ბუნების ან „მე“-ს შესაბამისი და ამდენად თვითმოქმედება იყოს, ხოლო მეორე, სულის ბუნების საწინააღმდეგო. პირველი სიამოვნების გრძნობას იწვევს, მეორე კი უსიამოვნების. სიამოვნება „თვითტკბობაა“. ადამიანი ტკბება თავისი „მე“-თი, თავისი პიროვნების ძალითა და თავისუფლებით. როგორც ტკბობა, ისე მოქმედება სუბსტანციის განხორციელება, გამოვლენა და მის დონემდე ამაღლებაა. ეს სუბსტანცია კი უშუალოდ განცდაში არსებული „მე“ არის.

ღირებულებით მიმართებაში ღირებულებაა „თვითტკბობა“ ანუ თვითღირებულება. რომელიც აუცილებლად უნდა განხორციელდეს, რადგან მოქმედებაში ჩნდება ეს ღირებულება და სხვა არსებობა მას არ გააჩნია. ტკბობის განხორციელებამდე ის სულის „ბუნების“ სახით ჭერარსის როლს თამაშობს. თუ სულის მოქმედების განხორციელება შესაბამისი იქნა სულის ბუნებისა, მაშინ ის ადამიანში ტკბობას გამოიწვევს.

ესთეტიკა ფსიქოლოგიის გამოყენებითი დისციპლინაა და ღირებულებითი მიმართება, რომელსაც ადგილი აქვს ესთეტიკურ მიმართებაში, როგორც ვხედავთ, ადამიანის სუბიექტურ ორგანიზაციას ემყარება. ჭერარსი უშუალოდ განცდილი „მე“-ს სახით ფაქტიურობაა, განცდის კანონზომიერებაა და სხვა არაფერი. ამიტომ ლაპარაკობს, ლიპსი, რომ ნორმა ფაქტის კანონზომიერებაა და თუ ვიცი, როგორ ჩნდება მშვენიერების გრძნობა, ამით ვიცი ის ნორმები, რომლებიც მშვენიერების შეფასებას განაპირობებენ. სუბიექტურ ორგანიზაციაზე რომ შეუძლებელია ესთეტიკური ღირებულების აგება, ეს ჩვენ ზემოთ ვაჩვენეთ. ეხლა ჩვენ გვინდა გავარკვეოთ ლიპსის არგუმენტი ესთეტიკურისა და ეთიკურის იგივეობის შესახებ და დავსვათ კითხვა: იქნება ეთიკური ღირებულების შემოტანა შველის ლიპსის ღირებულების თეორიას?

ესთეტიკური და ეთიკური ღირებულებანი ერთიმეორისაგან არსებითად განსხვავდებიან, მიუხედავად ამისა, მაინც შეიძლება ჩვენს წინაშე დასმულიყო საკითხი ერთი ღირებულების მიერ მეორე ღირებულების განპირობების შესახებ. მაგრამ შთაგრძნობის თეორიაში ღირებულების საკითხი ერთიდაიგივე პოზიციებიდან წმდება და უშუალოდ განცდაში მოცემული „მე“-ს საფუძველზე კი ვერავითარ ღირებულების თეორიას ვერ ავაგებთ. ლიპსის მიხედვით ეთიკური ღირებულება არის „ეთითტკბობის“ საფუძველზე აგებული ღირებულება.

პიროვნების მიერ თავისი თავით ტკბობა არ მიუთითებს ამ პიროვნების ზნეობრივ ღირებულებაზე. ქურდი და ბანდიტიც შეიძლება განიცდიდეს თავისთავით ტკბობას რაიმე ბოროტების ჩადენის დროს, მაგრამ არავის არ მოუვა აზრად მათი საქციელი ზნეობრივად ჩაითვალოს, პირიქით, მათ უზნეოდ მიიჩნევენ. აქაც ესთეტიკური ღირებულების ანალოგიური მდგომარეობა გვაქვს. ადამიანის მიერ თავისთავით ტკბობა არ გულისხმობს მის ზნეობრივ ღირებულებას. ადამიანის სულიერი ორგანიზაცია, ფსიქიკა, სულის ბუნება ადამიანის ასე ან ისე მოქმედების შესაძლებლობას იძლევა. ის არის უნარი, რომელიც ლაპარაკობს იმის შესახებ, რომ ადამიანს შეუძლია მოქმედება. მაგრამ ამ მოქმედების ღირებულებათა კრიტერიუმს ის არ იძლევა. ადამიანის ბუნებაში მოქმედების შესაძლებლობაა, ამიტომ ის განპირობებული უნდა იქნეს ღირებულებით, რომ მოქმედება ზნეობრივად ჩაითვალოს. ადამიანის სულის „ბუნება“ საერთოდ ეძებს საყრდენს თავისი მოქმედებისათვის, მას აუცილებლად განსაზღვრავს რაღაც, რადგან ის თავისი თავის საფუძველი ვერასოდეს ვერ იქნება. ამიტომ ეთიკური ღირებულებისათვის მთავარია ის, თუ რა განსაზღვრავს ადამიანის „ბუნებას“ სამოქმედოდ, რა იქცევა მის მიზნად. განმსაზღვრელის მიხედვით ჩვენ მივიღებთ ან ზნეობრივ, ან უზნეო მოქმედებას.

ლიპსი ესთეტიკური ტკბობის დახასიათების დროს მიუთითებს, რომ ესთეტიკური სიამოვნება განსხვავდება სხვა სახის სიამოვნებისაგან თავისი თვისობრივი განსაზღვრულობით. ის არის ჰერეტიკაში განცდილი სიამოვნება. თავისი „ესთეტიკის“ მეორე ტომში ის სპეციალურად არჩევს ესთეტიკური ჰერეტიკის საკითხს. ესთეტიკური ჰერეტიკის არსებითი ნიშანი არის სუბიექტის მიერ საგნის ისეთი ჰერეტიკა, რომელიც მიმართულია საგანთან მისი ნამდვილობა-არანამდვილობის ყოველგვარი კითხვის გარეშე. ასეთ ვითარებაში შთაგრძნობა ესთეტიკურია და არა პრაქტიკული. ესთეტიკური ჰერეტიკის სფეროს ლიპსი ახასიათებს ისეთი ცნებებით, როგორიცაა „იდეალობა“, „იზოლირებულობა“, „ობიექტურობა“, „რეალობა“ და

„სიღრმე“. ესენი ესთეტიკური შთაგრძნობისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს წარმოადგენენ. იქნებ ლიპსს მართლაც შემოაქვს ესთეტიკურის ისეთი ნიშნები, რომლებიც შთაგრძნობას ესთეტიკურობას აძლევენ და ამ შემოტანილის ბუნება ისეთია, რომ შეიძლება ვილაპარაკოთ მასზე როგორც ესთეტიკური ღირებულების საფუძველზე? ჩვენ აქამდე ვაჩვენეთ, რომ ლიპსისათვის ესთეტიკური ღირებულების საფუძველი შთაგრძნობაა. აქ თითქოს გამოდის, რომ ლიპსს ესთეტიკური ღირებულების შესახებ ახალი თვალსაზრისი შემოაქვს, რომელიც მის მიერ აღიარებულ თვალსაზრისს ეწინააღმდეგება.

ფსიქოლოგისტური ესთეტიკის ცნობილ მკვლევარს პ. მოოსს მიაჩნია, რომ ლიპსი ესთეტიკური ჰერეტიკის დახასიათების დროს წინააღმდეგობაში მოდის მის მიერ აღიარებულ ფსიქოლოგისტურ წინამძღვრებთან და დგება შინაარსობრივ-იდეალისტური ესთეტიკის პრინციპზე⁷⁵. მისი აზრით, ლიპსი ესთეტიკური ჰერეტიკის დახასიათებისას იძლევა არაფსიქოლოგისტური ესთეტიკის პრინციპებს. მართალია ყველაფერი ეს თუ არა? არაა მართალი. აქ არავითარ წინააღმდეგობას არ აქვს ადგილი და არც ლიპსი ცვლის თავის შეხედულებებს. ის იმდენად თანმიმდევარი ფსიქოლოგისტია, რომ ასეთი წინააღმდეგობა მისი ზნეობიდან გამორიცხულია. მ. გაიგერის აზრით, „ლიპსის ესთეტიკა ნიშნავს ესთეტიკის ყველა ფსიქოლოგისტური მოტივას ბოლომდე შოაზრებას. (Zu-Ende-denken)⁸⁰.

ლიპსის სისტემა ფსიქოლოგისტურია, მაგრამ ის ინდუქტიური ესთეტიკის წარმომადგენელი არ არის, როგორც აღინიშნა, მან მეტაფიზიკური ესთეტიკის საწყისები „თარგმნა“ ფსიქოლოგიურ ენაზე, ამავე დროს გაითვალისწინა ყველა ის, რაციონალური, რაც ექსპერიმენტარულ ესთეტიკას ჰქონდა. მან შექმნა ამოსავალი წერტილი ღირებულების გაგების საკითხში შთაგრძნობის ფენომენის სახით. შთაგრძნობის მეშვეობით ახსნა ღირებულება და ესთეტიკური ჰერეტიკის დახასიათების დროსაც ის ამ თვალსაზრისს არ ღალატობს. „იზოლირებულობა“, „იდეალობა“, „რეალობა“, „ობიექტურობა“, „სიღრმე“, ყველა ეს იდეალური ნიშანი შთაგრძნობის ფენომენის ნიშნებია, მისი ბუნებიდან გამომდინარე დახასიათებაა. აქ ჩვენ ფილოსოფიურ ესთეტიკასთან არა გვაქვს საქმე, ესთეტიკა ისევ ფსიქოლოგისტურია. ლიპსი ცდილობს ესთეტიკური ფსიქოლოგიურზე დაიყვანოს და ფსიქოლოგიის საგნად აქციოს ის, რისი ახსნაც ფილოსოფიამ უნდა მოგვეცეს.

⁷⁵ Paul Moos, Die deutsche Ästhetik der Gegenwart, Berlin, 1919, გვ. 215.

⁸⁰ M. Geiger, Zur Erinnerung an Th. Lipps, Zeitsch. für Ästhetik und allg. Kunstwiss., Bd. 10, 171. 1915, გვ. 70.

საგანს სუბიექტი აგებს, მისი საგნობრიობა მის მოვლენადობას ემთხვევა. ამ საგნობრიობის საფუძველი კი არ არის უშუალოდ განცდილი „მე“. ეს მოვლენა ლიპსის აზრით წმინდა განყენებული რაჟ არის. მას მხოლოდ განცდაში აქვს ადგილი და ის არაად არ ხდება, მაგ., ვარდნის კანონი, ის, რასაც ეს კანონი გულისხმობს, არასოდეს არ ხორციელდება ბუნებაში არც ერთი ქვა არ ჩამოვარდნილა და არც ჩამოვარდება ისე, როგორც ამას ვარდნის კანონი გულისხმობს. ეს ნიშნავს, რომ ადამიანი, აგებს რა სამყაროს სურათს, დედამიწისავე ქვის მოძრაობის განცდის დროს თავის აქტიურ „მე“-ს შთააგრძნობს ქვაში და ხედავს ქვის მისწრაფებას დედამიწისაკენ. ამ გარემოების აღწერით ვიღებთ ვარდნის კანონს. თუ სუბიექტი თავის აქტიურ „მე“-ს დედამიწაში შთააგრძნობს, მაშინ დედამიწა აქტიური და ქვა კი პასიური. დედამიწა იზიდავს ქვას და აქედან მიზიდულობის კანონი გამოგვეყვას.

ვარდნის კანონის იდეალურობა ნიშნავს, რომ მართალია ის ბუნებაში არ ხდება, მაგრამ მისი ადგილი მაინც განცდაშია. განცდა კი ფაქტიურია და ამდენად იდეალურიც ფაქტიურზე დადის.

ასეთივე მდგომარეობაა ლიპსის მიერ ესთეტიკური ქვრეტის დახასიათებისას შემოტანილი იდეალური ნიშნების დროს. ესთეტიკური იდეალობა შთაგრძნობის განხორციელებაა. მისი ნამდვილობა—არანამდვილობის კითხვის გარეშე ასეთი კითხვა რომ დაიკვას, მაშინ პრაქტიკულ შთაგრძნობასთან გვექნება საქმე. ნამდვილობა—არანამდვილობის კითხვის გარეშე არსებული შთაგრძნობა მაინც ფსიქიკური პროცესია და ამით ის ფაქტიურს ვერასოდეს ვერ სცილდება. ჩვენს მოსაზრებაში დასაარწმუნებლად საჭიროა მივუთითოთ ესთეტიკური ღირებულების საფუძველზე. ასეთი საფუძველი კი არის თვითღირებულებით ტკბობა. თვითღირებულების განხორციელება კი შთაგრძნობის მხოლოდ ისეთ სახეშია შესაძლებელი, რომელიც ნამდვილობა—არანამდვილობის კითხვის გარეშე არსებობს. ჩვენ ხეშოთ ვნახეთ, თუ რას წარმოადგენს თვითღირებულების გრძნობა. ნამდვილობა—არანამდვილობისადმი გულგრილობა „თვითტკბობის“ დამახასიათებელი თვისებაა, ანუ მისი საფუძველია „მე“-ს მიერ თავისთავით ტკბობა.

ლიპსს აქვს იდეალურობის კიდევ სხვა გაგებაც. ლიპსისათვის „მე“-ს ინდივიდუალურობა და იდეალობა და, მაშასადამე, რეალური „მე“-საგან გაცილებია შესაძლებელია იმიტომ, რომ „თვითტკბობა“ ნივთში ხორციელდება ანუ „მე“ განსაჭვრეტ ნივთში ცხოვრობს. ცხადია, რომ ვერც ასეთი გაგება მოგვეცემს იდეალურს, რადგან ის, რაც იდეალურობას აძლევს „მე“-ს, თვით არის ფსიქიკური

ქსოვილის მქონე. საგანი განცდაში აიგება და მისი სინამდვილე განცდაა.

აქ ჩვენ მივედით, შთაგრძნობის არანებისმიერობის საკითხთან, რომელზედაც შექმნილი საგნის ობიექტურობაა დამოკიდებული. ჩვენი ემოციების საგანში ჩაქსოვა ლიპსის მიხედვით არანებისმიერია. ეს არანებისმიერობაა საფუძველი ამ პროცესის ინდივიდისაგან დამოუკიდებელი მიმდინარეობისა. ლიპსის მიხედვით, საგანს სუბიექტი აგებს უშუალოდ განცდილი „მე“-ს საფუძველზე. აქ სულის ბუნება ჭეარარსის როლს თამაშობს. მოთხოვნა სულის „ბუნებიდან“ მოდის, მაგრამ მის მიხედვით ეს საბოლოო ჯამში საგნიდან მოსული მოთხოვნაა. ლიპსის მოძღვრება ღირებულების შესახებ ძლიერ წააგავს ვინდელბანდ-რიკერტის ღირებულების თეორიას, მაგრამ როგორც თვით რიკერტი აცხადებს⁸¹, მისი თეორია სრულიად საპირისპიროა ლიპსის თეორიისა. რიკერტისათვის საგანი, რომლისაგანაც მოთხოვნა მოდის, არ არსებობს, ანუ მისთვის ღირებულება არის ის, რაც მნიშვნელობს არსებობის გარეშე. ამ ღირებულების როლს ასრულებს „ნავთი თავისთავად“, რომელიც პრაქტიკულ სფეროში ხორციელდება და მხოლოდ ამ განხორციელებაში არსებობს, ლიპსისათვის საგანი, საიდანაც მოთხოვნას ვღებულობთ, არსებულია და ამ არსებობას ფაქტიური ხასიათი აქვს, რადგან არსებობს მხოლოდ ერთადერთი სინამდვილე, რომელშიაც „მე“ უშუალოდ განიცდება. ლიპსის მიერ მოთხოვნის ასეთი გაგება მის ფსიქოლოგიზმზე მეტყველებს და „არანებისმიერობა“, რომელიც ობიექტურსა და სუბიექტურს შორის მყარდება, ბუნებრივ აუცილებლობას წარმოადგენს, ის, როგორც ფსიქიკური პროცესი, სამყაროს მიზეზშედევობრივ კავშირშია ჩაბმული და ამიტომ მას ღირებულებასთან არავითარი საქმე არა აქვს. ჭეარარსის, ნორმის ცნება, რომელსაც ლიპსი ხმარობს, ღირებულებითი მიმართების ბუნებრივ აუცილებლობაზე დაყვანის გამო კარგავს თავის დანიშნულებას და მას ლიპსის ესთეტიკაში არ შეიძლება ჰქონდეს კანონიერი ადგილი. შთაგრძნობის თეორია, როგორც ფსიქოლოგისტურ ესთეტიკას, ყველაზე დიდი ხარვეზი აქვს იმაში, რომ ის საკუთარი საშუალებებით ვერ წყვეტს „კრიტერიუმის“ საკითხს. ესთეტიკურის ცნებას ის იღებს ცოდნის ისეთი სფეროდან, რომელიც კომპენტენტურია ამაში, საკუთარი საშუალებებით კი ვერ მიდის ამ „კრიტერიუმამდე“. შთაგრძნობის თეორიის მიერ ესთეტიკური ღირებულების გა-

⁸¹ H. Rickert, Der Gegenstand der Erkenntnis, sechste Aufl. Tübingen, 1928, გვ. 214.

გება ფსიქოლოგისტურია და ამიტომ ის სუბიექტურ იდეალიზმს წარმოადგენს.

განცდის ანალიზის შედეგად სურს ლიპსს ესთეტიკურად ღირებულამდე მივიდეს. ამიტომ ის ახდენს ესთეტიკურის მიერ ჩვენში გამოწვეულის ანალიზს და არა თვით ესთეტიკური საგნისას, რომელიც იწვევს ამ განცდას. ეს ფსიქოლოგისტების საერთო ნაკლია და მისი გაზიარება ყოველად შეუძლებელია. ასე აქვს გაგებული, მაგალითად, არისტოტელეს ტრაგიკულის ბუნება და ამიტომ მ. გაიგერი მას ფსიქოლოგისტურად თელის, რადგან არისტოტელესეული განსაზღვრების მიხედვით ტრაგიკული არის ის, რაც ჩვენში შიშსა და თანაგრძნობას იწვევს, რომელთა მეშვეობითაც ადამიანები ვნებებისაგან განიწმინდებიან.

მ. გაიგერის მიხედვით, ესთეტიკურის ფსიქოლოგისტური გადაწყვეტა ანალოგიურია იმ ადამიანის მდგომარეობისა, რომელმაც კითხვაზე—თუ რას წარმოადგენს ელვის არსება, უბასუხებს, როცა ის შიშს იწვევს ადამიანებში⁸².

ღირებულების გაგების საკითხში ლიპსს წრე გამოუვიდა. სუბიექტური ორგანიზაციის საფუძველზე სურს მას გაიგოს ღირებულება და შემდეგ ეს ღირებულება დაუდოს საფუძველად სუბიექტურ ორგანიზაციას. ასეთ ვითარებას კი არაფერი არა აქვს საერთო ღირებულების თეორიასთან.

⁸² M. Geiger. Phänomenologische Ästhetik, Zeitschr. für Ästhetik und allg. Kunstwiss., Bd. XIX, 1925, გვ. 32.

ვ. გოგობერიშვილი

ისტეტიკურის პრაგმატიკული გაგების კრიტიკა

პრაგმატიზმი ფილოსოფიის ისტორიაში შევიდა როგორც მიმართულება, რომელმაც სცადა ავტორიტეტული პასუხი გაეცა ყველა კითხვაზე, რაც კი ფილოსოფიის მკვლევარებს დაუყენებიათ და თავისებურადაც გადაუჭრიათ. ფილოსოფიური შეფასების სპეციფიური მეთოდის შემოტანით პრაგმატიკებმა გადასინჯეს საკითხთა ფართო წრე და შექმნეს საკმაოდ დიდი ლიტერატურული მემკვიდრეობა ლოგიკის, შემეცნების თეორიის, ეთიკის, ესთეტიკისა და რწმენის თეორიის სფეროში. არ შეიძლება იმის თქმა, რომ პრაგმატიკთა მეთოდს ერთნაირი წარმატება ხვდა მისი მოხმარების ყველა სფეროში; თვით პრაგმატიკთა აღიარებით ამ მეთოდმა გაცილებით უფრო საიმედოდ „იმუშავა“ მაშინ, როდესაც იგი ღირებულებათა სფეროს მიეყენა. კერძოდ, ესთეტიკურისა და ეთიკურის პრაგმატიკული აზნა-დაფუძნებისას მეთოდს უკანასკნელი საშუალო უნდა ჩაეტარებინა და ამით თავისი პირველი სახე, რომლითაც იგი მოხმარებული იყო ლოგიკურისა და „მეტაფიზიკურის“ ნათელსაყოფად, უნდა გაემართლებია, ან შეეცვალა. პრაგმატიკთა საერთო აღიარებით მოთხოვნის ყველაზე ადექვატურ სახეს მეთოდი აქ იღებს. აქ ისიცაა ნაგულისხმევი, რომ თუ პრაგმატიზმის ლოგიკური თეორია იმსახურებდა სამართლიან შენიშვნებს მეთოდის მოხმარების ამ ეტაპზე, პასუხის უფლება დატოვებული ჰქონდა ღირებულების სხვა სფეროთა რაობის დადგენას.

გასათვალისწინებელია ერთი გარემოება: ღირებულებათა ნათელყოფაში პრაგმატიზმი არ გამოიყურება ერთ მთლიან შეკრულ სისტემად; რომ არაფერი ვთქვათ იმის შესახებ, რომ საკითხის პრაგმატიკულმა კვლევამ გარკვეული ევოლუცია განიცადა, რათა დღეს ინსტრუმენტალიზმის ფორმით წარმოდგენილიყო, თვით ეს უკანასკნელიც დავის საგანს წარმოადგენს მისი არათანმიმდევრობის გამო; ამ არათანმიმდევრობაზე მითითება ხდება ხშირად არა-

მხოლოდ განსხვავებული მიმართულების ფილოსოფიურ წრეებში, არამედ თვით ინსტრუმენტალისტებს შორისაც. ამ გარემოებათა გათვლისწინებითაც უნდა დადგინდეს, თუ რაოდენ საიმედოდ „იმუ-შავა“ პრაგმატიკულმა მეთოდმა ფილოსოფიური კვლევა-ძიები-სათვის მისი მოხმარების უქანასკნელ ინსტანციებში, რომ შემდეგ საერთოდ შეფასდეს იგი და მიეჩინოს თავისი ადგილი ისტორიაში.



ცნობილია, რომ პრაგმატიზმისათვის კვლევის ამოსავალ საყრ-დენ ცნებას წარმოადგენს ცდა. ვ. ჯემსთან იგი განსაზღვრულია, როგორც ერთადერთი მოცემულობა ცნობიერების უწყვეტი ნაკადის სახით, ხოლო ჯ. დიუისთან—გარემო-ორგანიზმის ინტერაქციად. ცდა მოიცავს ყოველივეს, რაც მიმართებაშია როგორც ადამიანთან, ისე ბუნებრივთან; რაც ამ მიმართების გარეშეა, ცდისეულ ოპერაციებს არ განეკუთვნება და მეტაფიზიკურის პრაგმატიკული კრიტიკა მათ ცდაში ყალბად შემოტანილ ვითარებებად მიიჩნევს. ცდის აღწერა-ანალიზი ამომწურავად დაახასიათებს ადამიანის მთელ მოღვაწეო-ბას¹.

ცნობილია ისიც, რომ პრაგმატიზმი ცდისეულ ფენომენთა ნა-თელყოფას ახდენს ორგანიზმის სიცოცხლის პროცესებთან მიმართე-ბაში; ყოველივე ცდითა და ცდაში წარმოდგენილი ჩაყენებულია ორგანიზმის სასიცოცხლო მოთხოვნილებათა სამსახურში, ან უკეთ, ყოველი ცდისეული ვითარება უნდა დაახასიათდეს ან როგორც სა-სიცოცხლო მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების საშუალება, ან რო-გორც უკვე მიღწეულ შედეგთა (მიზანთა) მოხმარება; ორივე ეს კომპონენტი სრულად წარმოადგენს ცდას. ასეთად წარმოდგენილი ცდა ითავსებს თავის თავში ბუნების, კულტურულ-სოციალურის და ადამიანურ ღირებულებათა სრულყოფილი დაახასიათების შესაძ-ლებლობას.

ამგერად, ჩვენ შევეხებით საკითხს, თუ როგორ დაახასიათდა სა-კუთრივ ესთეტიკური პრაგმატიზმ-ინსტრუმენტალიზმში და შევაფა-სებთ ამ დაახასიათების მართებულობის რაოდენ შესაძლებლობას.

¹ გარკვეულ დეფინიციას დაკავშირებული ბურჟუაზიულ ფილოსოფიაში ცდის დიუისეული გაგება. ედუარდ მური ჯ. დიუის ცდას განმარტავს, როგორც მხოლოდ უშუალო გარშემოების აღმნიშვნელს; ამ შემთხვევაში მას „ცდიდან“ გამოირიხული აქვს „შემეცნებითი მოღვაწეობა“. პრაგმატიკი რიხარდ ბერნშ-ტეინი იცავს დიუის ასეთი „ბრალდებებისაგან“ და კატეგორიულად ამტკიცებს, რომ დიუისთან „ცდა“ ადამიანის მთელ მოღვაწეობას და, რატომ უნდა, შემეც-ნებითაც მოიცავს. იხ. *Journal of philosophy* LIX, 10, 1962, p. 274.



პრაგმატიზმის პრაგმატიკისტი მკვლევარი მონტეგიუ აღნიშნავდა, რომ პრაგმატიზმმა არ უღალატა ფილოსოფიურ ტრადიციას, როდესაც დატოვა თავის კონცეფციაში მოძღვრება ცნობილ ტრიადაზე—ქეშმარიტება-მშვენიერება-სიკეთეზე, მიიჩნია რა ისინი ერთი და იმავე გვარის განსაზღვრულად საპირისპირო სახეებად. სამივე ეს სახე ემსახურება წონასწორობის დაცვის გზით ორგანიზმის გარემოსთან შეგუებას, თუმცა გარემო-ინდივიდის მიმართებაში სხვადასხვაგვარ ფუნქციობას ამჟღავნებს².

ვ. ჯემსთან პრაგმატიზმი განისაზღვრა იმგვარადაც რომ იგი მოიცავდა ტენდენციას მოეძებნა ყოველივეს ბოლოვადი ახსნა მიზნობრივ ტერმინებში; ერთ-ერთი კრიტიკოსი საკითხის უკვე ამგვარად დაყენებაში ზედავდა ესთეტიკურ სფეროსთან მიახლოებას, ან უკეთ ფილოსოფიური სიმძიმის ცენტრის გადატანას ღირებულებათა სფეროში³.

ესთეტიკურის ბუნება ჯემსთან დადგენილია ძირითადად ლოგიკურთან მიმართებაში. პირველი განსხვავება, რომელზეც მითითებულია მასთან, ასე ხასიათდება: ლოგიკური დისკურსიული და შემეცნებითია, ხოლო ესთეტიკური-უშუალო და გრძნობად-გაგებითი. ლოგიკურ მსჯელობაში შემფასებლობითი ნიშანი როგორც წარმოდგენილია, ვინაიდან ცნობიერების ლოგიკური მოღვაწეობაც მიზნობრივ რიგშია ჩართული, მაგრამ აქ დომინირებს მაინც დისკურსიულობა, რომელიც განტოლების სახით წარმოდგენს მას და ამტკიცებს შემადგენელ ნაწილთა ექვივალენტობას. ესთეტიკური მსჯელობა წმინდა შეფასებაა, მისი შინაარსი გრძნობადი შინაარსია და არა რაიმე განსაზღვრული ცოდნა. ლოგიკური მსჯელობა შემაჯამებელი მტკიცების სახეს ატარებს, ხოლო ესთეტიკურში მტკიცების ფორმა ნულამდეა დაყვანილი.

ესთეტიკური ცნობიერება მოღვაწეობს ხელოვნებაში, ან ხელოვნების სახით. უნდა გამოეცხადოს ბრძოლა იმ თვალსაზრისს, რომელიც ამ ცნობიერებას თვით ხელოვნების შედეგად ან მიზეზად მიიჩნევს. ესთეტიკური ცნობიერება, ისე როგორც ხელოვნების პროდუქტებში წარმოდგენილი მშვენიერება, არ არიან თავისთავადი ბუნებისა; ისინი უნდა იქნან განხილულნი კონკრეტულ მოქმედე-

² The way of things, p. 550, 559.

³ Essays philosophical and psychological, in honor of William James, N. Y., London, Bombay and Calcuta, 1909, p. 464.

ბასთან კავშირში. საბოლოო ადამიანურ მიზნებთან მიმართებაში, რის შედეგადაც დადგინდება, გასაგები გახდება ადამიანური პროცესებიდან მათი აღმოცენების ფაქტი. ესთეტიკური ცნობიერება ხელოვნებითაა განსაზღვრული, ხოლო ხელოვნება არ შეიძლება დახასიათდეს, როგორც იმიტაცია ან კოპირება; ცხოვრება თვით წარმოადგენს ხელოვნების მიბაძვას და კოპირებას. ხელოვნება რომ „ცხოვრების სახეს“ წარმოადგენდეს, ის წინასწარმეტყველური უფრო იქნებოდა, ვიდრე ისტორიული და თავისუფლად შესძლებდა ფუნქციობას ლოგიკურის ადგილზე“⁴.

საკითხის ზედაპირული გაცნობით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ჭეშმთან მშვენიერება განსაზღვრულია როგორც ცხოვრება, ადამიანური სიცოცხლის უზრუნველყოფა ბუნებასა და საზოგადოებაში, ადამიანურად ყოფნის გარანტია. მაგრამ ეს მხოლოდ ვ. ჭეშმის ზოგიერთი დებულების მიხედვით, რომელიც შეიძლება მისი ფილოსოფიური ევოლუციის გარკვეულ ეტაპს უკავშირდება. მასვე აქვს მითითება (თავის ფსიქოლოგიურ მოძღვრებაში), რომ, მშვენიერებით გატაცება შეიძლება საერთოდ ცხოველურ მოვლენად ჩავთვალოთ. ამ შემთხვევაში დაგვჭირდებოდა მხოლოდ დიფერენცირება სპეციფიურად ცხოველური მშვენიერებისა ადამიანური მშვენიერებისაგან; აქ კი ჭეშმი მზადაა თქვას, რომ ცხოველებთან მშვენიერება მეორადი ამბავია, ვთქვათ, სექსუალურ და აღდგენით პროცესებთან შედარებით, მაშინ როდესაც ადამიანებთან იგი საშუალებაა თუნდაც ყოველივე სიცოცხლისეული პროცესის განმტკიცებისათვის; იგი რაღაც უხილავის ძეგლია, ხოლო ციფრულ ელემენტებსა. უხილავად აქ ნაგულისხმეობა ის, რაც შემეცნებითი ცდისათვის მიუწვდომელია, თუმცა ამ უკანასკნელისთვისაც არაა უცხო მისკენ მიმართულობა. ის, რაც ლოგიკურის შესაძლებლობებს აღემატება, ჭეშმსა თავიდანვე რწმენის კომპეტენციაში შეიყვანა, ხოლო ვინაიდან იგი ჭერ უხილავის პრედიკატით დაახასიათა, ხოლო შემდეგ ესთეტიკურიც მის ძეგლში გაწვრივებული ღირებულებად მიიჩნია, ამიტომ იძულებული იყო ეთქვა, რომ „რელიგია საერთოდ წარმოუდგენელი იქნებოდაო ხელოვნების გარეშე“. თვით რელიგია კი შეიძლება აღწერილი იქნას, როგორც ღირებულებათა შენახვა.

მაგრამ გამოსავალი დებულება მოითხოვს, რომ ყოველივე, რაც ცდაშია, ან საშუალებაა, ან საშუალებათა მოხმარებით მიზნის, შედეგის მიღწევა; ეს უკანასკნელი კი თვით იქნება საშუალება საბოლოო მიზნის (ადამიანური არსებობის) გარანტირებისათვის. ასეთ შემთხვევაში ჭეშმი იძულებულია განმარტოს ესთეტიკურ-რელიგი-

ური, როგორც პირველი რიგის საშუალება. მშვენიერება მოხმარებაა და მოხმარება—მშვენიერება. მოხმარება, გამოყენება რაიმე ობიექტის ფუნქციობაა პიროვნების სასარგებლოდ. თუ რაიმე ობიექტი სახეზეა პიროვნების მიმართ ასეთი ფუნქციობით, იგი იწოდება მშვენიერად; მშვენიერი დამთავრებული, სრულყოფილი მოხმარებაა. ვინაიდან ასეთ სასრულო პროცესებს არ განეკუთვნება ის უხილავი, რომლის ძიებაშიც ხორციელდება ესთეტიკური, ამიტომ იგი (მშვენიერი), როგორც „სრულყოფილი მოხმარება“, არაა საბოლოო შედეგი, არამედ პროცესად უფრო ხასიათდება⁵.

დაადგინა რა საერთო ნიშანი რელიგიურისა და ესთეტიკურისათვის. ლოგიკურთან მიმართებაში (აქ არა აქვს ადგილი რაიმეს მტკიცება-დასაბუთებას), ჯემსი შემდეგ ვიღარ ახერხებს მოუხანახოს სპეციფიკური ესთეტიკურს და იძულებულია რელიგიურს ესთეტიკურით მისცეს აზრი და ესთეტიკურს—რელიგიურით; ერთიც და მეორეც ცდის ჰარმონიულობას ემსახურება, ურომლისოდაც შემეცნებელი ცნობიერების „ჩელში“ იგი შემადგენელ ნაწილებად დაშლილი გვევლინება. თვით ჰარმონიულობის მოთხოვნილება კი ერთ-ერთი სასიცოცხლო მოთხოვნილებაა⁶. ერთადერთი სპეციფიკური, რომელზეც შესძლო ჯემსმა მიეთითებინა, ესაა რელიგიურის აბსოლუტურობა და ესთეტიკურის „ფაქტუალურ-ნაწილობრივი მგრძნობელობა“, მაგრამ „რეალიზებადი უხილავი“ (დმერთი) ერთნაირად ხასიათდება როგორც რწმენითიც, ხოლო „რწმენის“ აბსოლუტურობა გაგებულია მხოლოდ როგორც შესაძლებელი. ასეთ ვითარებაში ღიადაა დატოვებული კარი ესთეტიკურის აბსოლუტურობის შესაძლებლობისათვისაც.

წინააღმდეგობა ნათელია და იგი გადაჭრას მოელოდა; ისიც ცხადია, რომ ამ წინააღმდეგობათა ძირი პრაგმატისტულ მეთოდში იმალება, რომელმაც, თუ შეიძლება ითქვას, პოზიტივისტური ტენდენციის შიგნით „ზომაზე ბეტი“ ეჭვით შეხედა ლოგიკურს, რის შედეგადაც ღირებულებათა სფერო ზემოთ მითითებულ დახასიათებას გარღვევალად გულისხმობს.

ვ. ჯემსის მიერ ესთეტიკურის გაგების წინააღმდეგობებისაგან განთავისუფლებას გვპირდება ჯ. დიუის ინსტრუმენტალიზმი. თავიდანვე აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ესთეტიკურის დიუისეულმა თეორიამ თანამედროვე ბურჟუაზიულ ფილოსოფიურ წრეებში დიდი

⁵ Philosophical review. vol. XLII, 3, 1939, p. 317-22.

⁶ У. Джемс, Многообразие религиозного опыта, Москва, 1910, стр. 46, 508.

რეზონანსი გამოიწვია და საყოველთაოდ იქნა აღიარებული, როგორც ანგარიშგასაწვეი. ყურადსაღებია ისიც, რომ ამ თეორიამ ერთგვაროვანი შეფასება ვერ დაიმსახურა და რიგ შემთხვევაში გაგებულია როგორც უკიდურესი მეტაფიზიციზმი ესთეტიკაში. ეს გარემოება არაპირდაპირ მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ამ თეორიაშიც არაა „ყველაფერი რიგზე“.

ჟ. დიუი თავისი თეორიის გადმოცემას იწყებს იმით, რომ მიუთითებს ანტიკური საბერძნეთის ფილოსოფთა მოძღვრებაზე ესთეტიკაში⁷; ძველ ბერძნებს ჰქონდთ უფლება, აღნიშნავს დიუი, შეექმნათ ხელოვნების თეორია, ვინაიდან მათ მოაზღვრეს პირველად ესთეტიკურ ცნობიერებაზე რეფლექსია. ისტორიული გამართლების საქმეა ისიც, რომ მათ ხელოვნება გაიგეს როგორც რეპროდუქცია. ან იმიტაცია, ინტერესს მოკლებული არაა ეძიო ისტორიულ-ეკონომიური პირობები, რომლებიც შეიძლება გადამწყვეტ როლსაც თამაშობდნენ თვით ხელოვნებისა და მის შესახებ თეორიების ცვალებადობა-განვითარებაში, მაგრამ დიუი სასწორს ლოგიკური პირობების გამორკვევისაკენ ხრის და იტყვის: მთავარი ამოცანაა გაკრიტიკებულ იქნას თეორიები, რომლებიც აბსოლუტურად გამოვლეჩენ ხელოვნებას ცდის სხვა სახეებისაგან და ეძებენ მისთვის არსებობის საკუთარ პირობებს: მაშინ როდესაც ცდა ერთია და მიზანი უნდა იყოს ამ ერთიან ცდაში მისთვის ადგილის მონახვა. არსებულ თეორიათა სიძნელეები იმაში მდგომარეობენ, რომ ისინი (ეს თეორიები) იწყებენ გამოცალკევებულით, რომელიც სპირიტუალიზებულია, ცდის ობიექტებთან კავშირის გარეშე მდგომია⁸. ნამდვილად უნდა გამოვლიოდეთ იქიდან, რომ ესთეტიკური „ნორმალური ცდისათვის“ დამახასიათებელი თვისებაა, ხოლო ცდა ისეთი თვისებისაა, რომ განსაზღვრულია საერთოდ ცხოვრების არსებითი პირობებით⁸.

მაშ, ცდა ისეთი რამაა, სადაც ერთნაირად წარმოდგენილია ბუნება და ადამიანი, ან ცდაში განხორციელებულია ადამიან-გარემოს ურთიერთქმედება. ამ ურთიერთქმედებაში იჩენს თავს გაურკვეველობა, პრობლემატურობა და ბუნდოვანება. ცნობიერების

⁷ ჟ. დიუიმ 1932—33 წლებში სტუდენტებისათვის წაიკითხა ლექციების ციკლი ხელოვნების საკითხებზე; ამ ციკლში შექამებულია მთელი მისი მოძღვრება ესთეტიკურის შესახებ, რომელმაც შემდგომში განიცადა ზოგიერთი დაზუსტება (1933 წლის შემდეგ ჟ. დიუის მიერ გამოქვეყნებული რამდენიმე სტატია ხელოვნების საკითხებზე, შესულია მისსავე კრებულში „problems of men“ 1946 წ. აღნიშნული ლექციების ციკლი „Art as experience“-ს სახელწოდებით გამოვიდა პირველად 1934 წელს.

⁸ Dewey John, Art as experience, N. Y., 1958, p. 11.

⁸ იქვე, გვ. 13.

ყოველგვარი მოღვაწეობა მიმართულია ცდაში წარმოდგენილი ამ დაბრკოლება-ბუნდოვანების მოსახსნელად; ცნობიერება თვითაა ჩართული მთლიანად ცდაში და ინდივიდისთვის მის ნათელყოფას ემსახურება. დიუიმ უნდა უპასუხოს კითხვას: როგორ მოღვაწეობს ესთეტიკური ცნობიერება ცდით წარმოდგენილ ამგვარ ვითარებაში?

გამოსაკვალ დებულებებზე დიუისთან აღებულია: 1) „ის, რასაც ჯემსი წერდა რელიგიური ცდის შესახებ, შეიძლება გავრცელდეს გამოსახვის წინამავალ პროცესზე“⁹ და 2) „ესთეტიკური და მეცნიერული, გამოსახვითი და შემეცნებითი თავიანთ განსხვავებულობაში ეფუძნებიან ცდის განსხვავებულობებს“¹⁰.

ცნობილია, რომ დიუიმ შეასწორა ჯემსისეული რწმენის თეორია და ეს შესწორება მოხდა ძირითადად იმის საფუძველზე, რომ უარყოფილ იქნა „ზებუნებრივი“, რომლის არსებობის განცდით ჯემსს შემოჰქონდა „ახალი ცდა“, მოწოდებული ჩვეულებრივი ცდის უკანასკნელი ინსტანციის ღირებულების მქონე ამხსნელად. მაგრამ ის, რაც ჯემსთან ხასიათდებოდა ზებუნებრიობით და მოითხოვდა ახალ, მისტიკურ ცდას, დიუიმ ჩამოაქვეითა „ზებუნებრივად“ და მოაქცია ერთადერთი შესაძლო ცდის ფარგლებში, ცდისა, რომელიც დახასიათებულია როგორც გარემო-ორგანიზმის ინტერაქცია. ის არსებითი პრედიკატები, რომელიც ზებუნებრივს მიეწერებოდა ჯემსთან (ლოგიკური შეუვალობა, მისი მხოლოდ განცდისეული სახით არსებობა), მიეწერა დიუის ცდის იმ ბუნებრივსაც, რომელმაც ზებუნებრივი შესცვალა. ცდის მეცნიერული კვლევის მეთოდები ამ ბუნებრივისკენაცაა მიმართული, მაგრამ ვინაიდან იგი ლოგიკურად შეუვალია, ამიტომ მეთოდებში ორგანიზლად უნდა ჩაირთოს რწმენითი ელემენტი. რწმენითი ელემენტი არ უნდა იყოს უცხო მეცნიერულისათვის, რომ შემდეგ ის, რაც რწმენის შინაარსად აღმოჩნდება, არ მოგვეჩვენოს აბსოლუტურად არამეცნიერულად; რწმენითი და მეცნიერული ერთ რიგში მოექცა და დაექვემდებარა ერთ-მიზნის სამსახურს — სხვადასხვა გვარის, მაგრამ პრობლემ ატური სიტუაციების ნათელყოფას, მოხსნას, გადაჭრას. მაგრამ ვერც მეცნიერულ-ლოგიკური გზით მიღწეული „მტკიცების გარანტია“, ვერც რწმენითი ზასიათის რეალიზებადი საზღვრითი იდეალები ცალ-ცალკე და ერთად ვერ ქმნიან ცდის ტოტალურ ამხსნელ ვითარებას, თუმცა თითოეული მათგანი ამისთვისაა თავიდან მოწოდებული და მათი არსებობის ფორმაც ამ ვითარებას შესატყვისია: არც აბსოლუტური ჰეშმარიტება გვაქვს არასოდეს სახეზე და არც საზღვრითი იდეალები არიან აბსოლუტურად რეალიზებადი.

⁹ Art as experience p. 74.

¹⁰ იქვე, 83. 85.

რომ აღარაფერი ეთქვათ ყოველი კონკრეტული ცდის ე. წ. „გადაუჭრელ“ წინააღმდეგობებზე, რომლებიც ქმნიან პრობლემატურ სიტუაციას. უკვე ზემოთ მითითებული ვითარება წარმოდგება ახალ პრობლემატურ სიტუაციად. ვინაიდან ლოგიკურად მისი საბოლოო გადაწყვეტის გზები მოკრილია, საჭირო ხდება მათი თება ახალ საშუალებაზე, რომელმაც მინიმუმამდე უნდა დაიყვანოს, თუ მთლიანად არ მოხსნის, პრობლემატური ვითარებით შექმნილი ეჭვი და მწუხარება. აქაა დიუი რომ შემოიტანს ესთეტიურის ცნებას. ესთეტიური ცდის კომპონენტია, ესთეტიური მუშაობს ცდაში და ბოლოვად მიზანს ემსახურება.

ცდა წარმოდგენილია გარემო-ორგანიზმის ინტერაქციად; სადაც ინტერაქციაა, იქ დაპირისპირებულ ურთიერთმოქმედ ნაწილებთან გვაქვს საქმე. დაპირისპირებულობა ფაქტია; ინტერაქცია აუცილებელია, მაგრამ ამ დაპირისპირებულობაში წონასწორობის დაცვა ორგანიზმის სასიცოცხლო მოთხოვნილებაა და საბოლოო მიზანიც გარანტირებული არსებობაა. ვინაიდან ორგანიზმი გარემოსთან დაპირისპირებულობაში იკმაყოფილებს თავის მოთხოვნილებებს და აღწევს მიზანს, უკვე აქ შეგვიძლიაო, ამბობს დიუი, ევძიოთ ხელოვნების ჩანასახი. რა აქვს მხედველობაში დიუის?

ცდა ერთიანია, მთლიანია, მიუხედავად იმისა, რომ იგი დაპირისპირებულ ელემენტებს გულისხმობს. შემშვეცნებელი ცნობიერება ამ ერთიანს შლის, ანაწევრებს, რათა განსაზღვროს ცდისეული ვითარება, გადაწყვიტოს პრობლემატურობა იმ გზით, რომ მოხსნას კონფლიქტური სიტუაციით გამოწვეული შეწუხება. აქ მთავარი ყურადღება გამახვილებულია ვარემოებრივ ფაქტორზე; მას უნდა გაეწიოს მთავარი ანგარიში, როგორც დაბრკოლების ძირითად მიზეზს, ამ შემთხვევაში. განსაზღვრებები მისკენაა მიმართული და ცხადია, ლოგიკური შედეგები, ამდენად, ვერ აღადგენენ ცდის სრულ სურათს.

ერთიანი ცდის მოუცილებელი კომპონენტია ორგანიზმ-სუბიექტიც, რომლისკენ მიმართული ცნობიერება ასევე ცალმხრივად დაახასიათებს ცდას. მაგრამ ცდა ხომ ერთიანია, მთლიანი; ამ მთლიანობას ქმნის სწორედ ორგანიზმ-გარემოს ურთიერთაუცილებლობა. ერთი მეორისთვისაა აუცილებელი და მეორე პირველისათვის. ცდის ის თვისება, რომელიც ქმნის ნაწილთა ურთიერთ გამსჭვალულობას (pervasive quality), ლოგიკურად განუსაზღვრელია, თუმცა ლოგიკურის პრეტენზია—აქოს ტოტალური და უნიკალური—სათავეს ამ თვისებიდან იღებს. თვისებას, რომელიც მესამეულად არის განსაზღვრული, უკავშირდება ყოველივე, ან უკეთ, ეს თვისება აკავ-

შირებს ყოველივეს ცდაში. გასაგებია, რომ თუ ცდა მთლიანად ჰარმონიულია, მაშინ ამ ჰარმონიულობის ძირითადი პირობა მესამეული თვისებაა. ცნობიერების გარკვეულ ფოკუსში მოქცეული ცდის ელემენტები, რომლებიც თავის პირვანდელ სახეს კარგავენ (ლოგიკურა და ეთიკური), იძენენ მთლიანობას, განიცდებიან მთლიანობად. ეს გარკვეული ფოკუსი ცნობიერებისა იწოდება ესთეტიკურ ცნობიერებად, ხოლო ყოველი ნაწარმოები, რომელიც გამოსახავს ამ მთლიანობას, ხელოვნების ნაწარმოებია¹¹.

მთელში შემადგენელი ნაწილების განსხვავების დაქერა განაჩა-ინტელექტის საქმეა. თუ ესთეტიკურ ცნობიერებაზეც გავავრცელებთ ინტელიგიბულობას, მაშინ იგი უნდა დახასიათდეს ისეთი შინაარსის სახეზე ყოფნით. რომელიც გარდაქმნის ინდივიდუალობებს მთლიანად ერთი-მეორესთან მიმართებულობაში¹². ხელოვნებაში, როგორც ცდაში, აქტუალური და იდეალური, ახალი და ძველი, ობიექტური მასალა და პერსონალური პასუხი—რეაქცია, ინდივიდუალური და უნივერსალური. გრძნობა და აზრი, გაერთიანებულია მთელში სახე-შეცვლილი ფორმით პირველ შინაარსთან შედარებით, რაც მათ ეკუთვნოდათ, ვიდრე განცალკევებულნი იყვნენ რეფლექსიაში; ხელოვნების ნაწარმოების „მთელში“ წარმოდგენილი უნივერსალური აღარაა ის, რითაც ის, ვთქვათ, ლოგიკურში ხასიათდებოდა; ასევე ვერ დავახასიათებთ რაიმე ლოგიკური ნიშნით ხელოვნების ინდივიდუალურს, პერსონალურს და სხვ. ამიტომ უმჯობესია ეს ტერმინები საერთოდ არ მოიხმარებოდეს ესთეტიკაში. დიდი იმოწმებს გოეთეს და აღნიშნავს — ბუნებას არა აქვს თავისთავად არც მარცვალი და არც ჩენჩო; მეცნიერულ-ლოგიკური ოპერაციები, თავისი ცალმხრივობის გამო გვიბიძგებენ ასეთი რამ ვამტყიცოთ. მხოლოდ ესთეტიკურ ცდაში აქვს ამ დებულებას ნამდვილი ჭეშმარიტობა. მხოლოდ ესთეტიკური წარმოდგენს ნაწილებს მის ბუნებრივ, ცხოვრებისეულ მთლიანობაში. ტკობა-სიამოვნება ამიტომაც ესთეტიკურის თანმხლები; კმაყოფილების გრძნობაც ესთეტიკურში უფრო ფაგურიერებს, ესთეტიკური უფრო გვაახლოებს ბოლოვად მიზანს, ან ხშირად განგვაცდევინებს კიდევ მას. ესთეტიკური ცდის ნიშანი ისაა, რომ ხელოვნებამ არ იცის რა არის სუბიექტი და ობიექტი; ხელოვნების აზრი იმაშია, რომ იგი შეუდარებელია, იგი სრულიად საპირისპიროა ფილოსოფიური აზროვნების ავანტურისტული მოღვაწეობისადმი¹³.

¹¹ Art as experience, p. 194—195.

¹² იქვე, გვ. 213.

¹³ იქვე, გვ. 297.

ხელოვნების, ესთეტიურის ბუნება, მაშ, ისეთია, რომ იგი ავსებს უფსკრულს საშუალებებსა და მიზნებს შორის: ხელოვნება იდეალური ილუსტრაციაა იმისა, თუ როგორ ერწყმის საშუალება მიზანს. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ არ არსებობს ისეთი საშუალება, რომელიც ნაწილი არ იყოს რაღაც მიზნის, ისევე როგორც არ არსებობს ძიწიანი, რომელიც საშუალება არ იყოს სხვა მიზნისათვის. საშუალებები და მიზნები, რომლებიც ამ წესს არ ემორჩილებიან, ფსევდოსაშუალებები და მიზნებია. ეს ფაქტი ცხადზე უცხადესად დასტურდება ესთეტიკური ცნობიერების პროდუქტებში¹⁴.

დიუიმ ამის შენდევ უნდა აგვიხსნას, თუ როგორ ხორციელდება განსხვავებულთა ერთიანობის გამოსახვა-შეთავსება დამთავრებულ შემდეგში, ხელოვნების ნაწარმოებებში.

გ. დიუი გაიხსენებს მშვენიერებისათვის ტრადიციულ ფორმულას—ერთიანობა მრავლისა, როგორც ჰარმონია. ამ ფორმულაში წარმოდგენილი ტერმინები აზღებურად უნდა იქნან გააზრებული, რის შემდეგაც შეიძლება ფორმულა უცვლელად დავტოვათ. ტრადიციულად წარმოდგენილ ფორმულაში „მრავალი“ ურთიერთმოქმედებს, ხოლო „ერთიანი“ მისთვის გარეგნულია. აზრისეულია. ნამდვილად კი, იტყვის დიუი, ერთიანობა თავს იჩენს მაშინ, როდესაც ურთიერთსაპირისპირო ქმედება (როგორი სახითაც არ უნდა წარმოდგეს იგი) იწვევს მოუსვენრობას, გაურკვეველობას, რომელიც გადაიჭრება მხოლოდ საპირისპირო ენერგიითა ურთიერთმიმართ თანამშრომლობით. ერთიანობა წარმოადგენს ურთიერთმოქმედი ნაწილების შესაბამის ენერგიათა რეალიზაციას, ხოლო მრავალი—განსაზღვრული ინდივიდუალიზების მანიფესტაციას. ხელოვნებაში, როგორც ესთეტიკურ ცედაში, არ „ილახება“ არცერთი ელემენტის ინტერესი. მასში წარმოდგენილ საპირისპირო ენერგიათა ისეთი ორგანიზება ხერხდება, რომ მაქსიმალურად ხორციელდება თითოეული მათგანი. არსებობს ცედაში რიტმი, რომელიც ფორმის პირობაა და, ამდენად, გამოსახვისაც. ხელოვნის „ლოგიკა“ ქველიტეტური აზროვნების „ლოგიკას“ წარმოადგენს და, როგორც ასეთი, არაა უნიკალური, არამედ აჩვენებს ყოველი აზროვნების თავისებურების ინტენსიფიკაციას¹⁵.

ამის შემდეგ დიუი აყენებს საკითხს იმის შესახებ, თუ რა საშუალებები მონაწილეობენ ხელოვნებაში იმისათვის, რომ ცდა გამოისახოს როგორც მთლიანი.

¹⁴ The Journal of philosophy vol. XXXII, N 23, 1935. p. 622—623.

¹⁵ Art as experience, p. 176. აგრეთვე Sister O. P., M. A. Anne Mary Timme—A critique of John Dewey's theory of Fine Art in the Light of the principles of Thomism, Washington, 1956, p. 33.

რაიმეს გამოსახვა არ არსებობს წინამავალი აღგზნების. და უწესრიგობის გარეშე. წეიძლება ხელოვნების ფაქტიური გენეზისი დაიწყონ იმპულსით; ამის საწინააღმდეგოდ მხოლოდ ის შეიძლება ითქვას, რომ იმპულსი ცალმხრივ მიმართებას გულისხმობს და აღექვატურად ვერ გამოხატავს ხელოვნების წინამავალ სიტუაციას. უკეთესია შემოვიტანოთ იმპულსიის ცნება, სადაც სპეციალიზებადი და ნაწილობრივი იმპულსის საცვლად იგულისხმება ერთიანი, მთლიანი პროცესი. იმპულსი ბექანიზმის ნაწილია, რომელიც ჩართულია გარემოსთან უფრო მთლიან დაბატაციაში, ხოლო იმპულსია აღნიშნავს ორგანიზმის პირველ მთლიან მდგომარეობას; ამ მთლიანობაში ნაგულისხმევია ორგანიზმის ქცევის წინა და მომდევნო პერიოდიც. ყველა ქცევას სპეციალური იმპულსი აქვს, მაგრამ „დღეს“, „ახლა“ ორგანიზმი ამ კონკრეტულ იმპულსს პასუხობს ქცევის მთელი კომპლექსით, სადაც იმპულსებისა და ქცევის მთელი რიგი იგულისხმება. იმპულსია ამ ვითარებაზე მიუთითებს და ამდენად გამოდგება იგი ცდის მთლიანობის გამოხატვის პირვანდელ ფაზად, ან იგი გამოხატველი ხელოვნების სტიმულატორია. არ არსებობს რაიმე გამოსახვა აღმგზნებისა და აგზნების გარეშე. ის, რაც შემდეგ ხელოვნების ნაწარმოებში მოექცევა, უნივერსალურად გაგებადია, თუმცა ამ გაგების საშუალება—ხერხი არაა ლოგიკური, არამედ ემოციური. საერთოდ რაიმეს გაგება—წვდომა შეიძლება არა მხოლოდ ლოგიკურად; ასე რომ იყოს, იგი ზედმეტს გახდიდა მთელ რიგ ღირებულებებს. არსებობენ ისეთი შინაარსები, რომლებიც შეიძლება გამოითქვას მხოლოდ და მხოლოდ გარკვეული საშუალებებით. გამოხატვაც გაურკვეველ, ბუნდოვან ვითარებას ნათელყოფს, გასაგებს ხდის; მასაც აქვს თავისი სამეტყველო ენა (ფერწერა, გრაფიკა, მუსიკა და სხვ.), თუმცა არა მეცნიერული¹⁶.

თუ რაიმე გამოსახვითია, ის კომუნიკატურიც უნდა იყოს აუცილებლად; ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები უცილობლად კომუნიკატურია. ამას დიდი ასეთ შენიშვნას დაურთავს: როგორც ამხსნელობით-ნათელმყოფელი ფუნქცია არაა ხელოვნების ნაწარმოების შინაგანი არსებითი ფუნქცია (თუმცა „რალაცის“ გაგება-ნათელყოფა მასში მოცემულია), ასევე კომუნიკატურობაც არაა მისი იმანენტური თვისება; არამედ იგი ესთეტიკური ცნობიერების ქმნილების შედეგია, რომელიც ცოცხლობს მხოლოდ კომუნიკატურობაში, როდესაც იგი ცდაში „მუშაობს“ სხვასთან და სხვისთვის. თუ ხელოვანს სურს რაიმე სპეციალური ცნობა მიაწოდოს სხვას, ამისათვის იგი იძულებული აქნებოდა შეეზღუდა ნაწარმოების გამომსახველო-

¹⁶ Art as experience, p. 74—75

ბითი მხარე, ვინაიდან იგი ამ ცნობას ჩვეულებრივი ენითაც გადასცემდა. ერთადერთი, რაც შეიძლება სურდეს ხელოვანს, მდგომარეობს იმაში, რომ მიაწოდოს სხვას საკუთარი მომადლებული ნიჭისა და უნარის გაცვეთილი თუ აზრი¹⁷. იმიტომ, რომ ხელოვნების მასალა საერთო საკუთრებაა, ხოლო ესთეტიური ცდა-საზოგადო, ხელოვნების ნიმუშები კომუნიკატიურნი არიან. ხელოვნების ნაწარმოების მომხმარებელი თვითაა ესთეტიკური ცდის მფლობელი.

განსაზღვრა რა ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც საპირისპირო ენერგიათა ორგანიზაცია, სადაც ურთიერთსაპირისპიროდ მოქმედი ენერგიები თანაბრად რეალიზდებიან და ერწყმიან ერთმანეთს, დიუი ერთსჯელ კიდევ უბრუნდება ტრადიციით შექმნილ ვითარებას ესთეტიკაში და ცდილობს დაუბრუნოს ფსიქო-ფაქტორს უკანონოდ წართმეული ადგილი. იგი პირველ რიგში აღნიშნავს, რომ სიწმინდე ქვემარტებებსა და სიკეთისა, რომელიც ამავე უფლებით გავრცელდა მშვენიერზედაც, ნამდვილად ნიშნავდა ადამიანურისაგან განდგომას: წმინდა მგრძნობელობა წმინდა დაუინტერესებლობაა; ინტერესის არავითარი ლაქა არ უნდა ეცხოს მშვენიერს. ეს კი ენერგიათა ორგანიზაციის თვალსაზრისით სასწორს აშკარად ტრანსსუბიექტურისაკენ არის, რომელიც შეიძლება გამართლებულია ქვემარტების მიმართ, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში სიკეთისა და მშვენიერების მიმართ¹⁸. ამის გამო დიუი კვლავ შეგვახსენებს ცნების — mind-ის (გონი) მრავალ მნიშვნელობას, რომელიც ხშირად უგულვებელყოფილი იყო მეცნიერებაში და ამიტომ იქმნებოდა ხელოვნური დაბრკოლებანი. წმინდა ტექნიკური აზრით გონი აღნიშნავს საგანთა მიმართ და მათ შესახებ ყოველგვარი ინტერესის—პრაქტიკული, ინტელექტუალური, ემოციური—ყოველგვარ ფორმას. ის არასოდეს არ აღნიშნავს რაიმეს „თავის თავში შემცველს“, რომელიც გამოთიშული იქნება პიროვნებისა და საგნების სამყაროდან, არამედ გამოიყენება ყოველგვარი სიტუაციების, მოვლენების, ობიექტების, პიროვნებებისა და ჯგუფების მიმართ, იგი მენსიერებასაც აღნიშნავს; იგი ყურადღებაცაა. ჩვენ არა მარტო ვინახავთ საგნებს აზრში, არმედ მივმართავთ მას (აზრს, გონებას) პრობლემებისა და დაბრკოლებებისაკენ. აზრ-გონებაში უსათუოდ მიზანიცაა ნაგულისხმევი. რომელიმე ამ ნიშნის ჩამოცილებით გონების ცნება ყალბდება. მითითებული ოპერაციების გარეშე არ არსებობს რაიმე წმინდა ინტელექტუალური, ამიტომ ხელოვნების „მთელში“ წარმოდგენილი უნდა იყოს აზრი-გონება მისი

¹⁷ Artas experience, p. 104

¹⁸ იქვე, გვ. 253.

რეალური ბუნებით და არა „შელამაზებული“, შეკვეცილი. წინააღმდეგ შემთხვევაში სხვაგვარ ცდისეულ ვითარებაში აღმოჩნდებოდა და ესთეტიკურის სპეციფიური დაგვეყარებოდა¹⁹.

ბოლოს, გაიტაცა რა ხელოვნების შესაძლებლობათა ფართო კვალიფიკაციამ, დიუი თითქმის თავს იზღუდეს მოსალოდნელი საყვედურისაგან და აღნიშნავს, რომ არ შეიძლება საერთოდ ხელოვნება მივიჩნიოთ საერთო ადამიანური ცივილიზაციის სათავესად. ვიდრე ეს არ იქნება გაგებული, ვერც ხელოვნება და ვერც ცივილიზაცია „ვერ იცხოვრებენ წყნარი ცხოვრებით“. ხელოვნება როგორც ცდა, მაინც რიგითი ცდაა, ერთიანი-მთლიანი ცდის სახეა; ხელოვნება შეიძლება შესწავლილი და გაგებულ იქნას საერთო კულტურულ კონტექსტში²⁰.

ესთეტიური ცდის მთლიან სურათს ვერ მივიღებთ, პრაგმატიზმის აზრით, თუ არ გავითვალისწინებთ ცნობიერების ერთი თავისებური მოღვაწეობაც, რომელიც ეთიკურად იწოდება. ესთეტიკურის გარკვევის დროს ეს კომპონენტი ნაგულისხმევი იყო; მაგრამ იგი, ისე როგორც მეცნიერული და რელიგიური, „ცალმხრიობით“ ხასიათდება და მისი ბუნებაც აქ უნდა გაირკვეს.



ვ. ჯემსი ეთიკურის ბუნების კვლევის სამ შესაძლებლობაზე მიუთითებს; შესაბამისად ჩამოყალიბდება სამი ეთიკური თეორია—ფსიქოლოგიური, მეტაფიზიკური და კაზუისტური. ფსიქოლოგიური აქცენტს სვამს მორალური ქცევისა და მსჯელობის წყაროზე და შედეგებზე, მეტაფიზიკური თეორია იკვლევს სიკეთის, ბოროტებისა და მოვალეობის ცნებათა საზრისს, ხოლო კაზუისტური პასუხობს კითხვაზე: რა არის ბოროტებასა და სიკეთეს შორის განსხვავების საზომი, როგორ ახერხებენ ადამიანები მოვალეობათა რეგულირებას ჭეშმარიტი წესრიგით. ვ. ჯემსი აკრიტიკებს საკითხის მეტაფიზიკურ და კაზუისტურ დასმა-გადაწყვეტას და იტყვის, რომ აქ (კერძოდ მეტაფიზიკურში) წარმოდგენილი კეთილი და ბოროტი დახასიათებულია ისე, რომ მიეწერება მთელ სინამდვილეს. არ შეიძლება არსებობდეს მოქმედების აბსტრაქტული სისწორე და მისი უნივერსალური საზომი. მოქმედების სისწორე ყოველთვის კონკ-

¹⁹ Art as experience, p. 265.

²⁰ იქვე, გვ. 349.

რეტულია და ახლავს თან ფაქტს. მისი სისწორის პირობებიც ქცევის ფაქტთან ერთადაა წარმოდგენილი ცდაში²¹.

არ შეიძლება ერთი წუთითაც დავეშვათ ქცევის უშედეგო აპრიორული წესრიგი. იგი ისევე უნარმოკლებული აღმოჩნდება შედეგების საწარმოებლად, როგორც—„უშედეგო“ ღმერთი. ფილოსოფოსების მიერ გამოგონებული ასეთი წესრიგი არის საშინლად „ცივი“ და მკაცრი; იგი არაა მოწოდებული ფაქტიური ქცევების ამხსნელად. სიტყვები—კარგი, ცუდი და სავალდებულო არ შეიცავენ აბსოლუტური მნიშვნელობის აზრს, დამოუკიდებელს პერსონალური საყრდენისაგან. ისინი მხოლოდ გზძნობისა და სურვილის ობიექტებია. როდესაც არსებობს ცოცხალი, მგრძნობიარე და „მსურველი“ ცნობიერება. მაშინაა მხოლოდ ეთიკური სინამდვილე მისი საკუთარი არსებით წარმოდგენილი²². სტაბილური და სისტემატური მორალური უნივერსუმის მოთხოვნა ფაქტიური ვითარებიდან გაქცევაა. ასეთი უნივერსუმი შესაძლებელია მხოლოდ იმ სამყაროში, სადაც არსებობს მოაზროვნე—ღვთაება, რომელიც თავის თავში ატარებს ყველა მოთხოვნას. თუკი ასეთი ღვთაება იარსებებდა, მასში წარმოდგენილ მოთხოვნათა სუბორდინირება სრულყოფილი კაზუისტური სკალის სახეს მიიღებდა. აქ ყველაფერი რიგზეა: მოთხოვნები მიმზიდველნი, სასიამოვნონი და კეთილი ნების გამომხატველნი არიან, მაგრამ მოკლებული არიან შესაძლებლობას „ჩამოქვეითდნენ“ ცხოვრებისეულ ფაქტიურ ვითარებამდე²³.

ჯ. დიუიცი მსგავსად აყენებს კითხვას: გვაქვს კეთილისა და ბოროტის, სწორი და არასწორი ქცევის აღმნიშვნელი ცნებები. ვიდრე არ გაირკვევა სწორედ მორალური სიტუაციის ცნება, თვით ეს ცნებები ვერ შეიძენენ შესაფერის შინაარსს.

აღამიანი მოქმედებაა, ანუ მოქმედებათა ჯამია. ზოგიერთ ქცევა-მოქმედებაში იგი წარმატებით მოიხმარს ჰეშმარიტებისა და მცდარობის კატეგორიებს, სხვა შემთხვევაში—მშვენიერისა და მახინჯის ცნებებს და ა. შ. თუ აღმოჩნდება ისეთი სიტუაცია, სადაც ასევე წარმატებით მოახმარება მოქმედების შესაფასებლად სისწორე და არასისწორე, კეთილი და ბოროტი, მას შეიძლება ეწოდოს მორალური. ამგვარი სიტუაციები ჩვენი ცდისათვის მიუცილებელნი არიან და, ამდენად, რიგი ჩვენი ქცევებისა ხასიათდება როგორც მორალური²⁴.

²¹ William James, *Essays in Faith and Morals*, NS, 1943, p. 196.

²² იქვე, გვ. 197.

²³ იქვე, გვ. 214.

²⁴ Dewey J. and James H. Tufts, *Ethics*, N. Y., 1908, p. 201.

ყოველგვარი სიტუაცია გულისხმობს საპირისპირო მხარეების ურთიერთქმედებას. ერთ-ერთ საპირისპირო მხარედ სიტუაციაში წარმოდგენილია ადამიანი ან როგორც მეცნიერი, ან როგორც ხელოვანი, მორწმუნე. დოვლათის შემქმნელი (მეწარმე) და სხვა. ადამიანი—ორგანიზმი სიტუაციებში დიფერენცირდება და სხვადასხვაგვარად გამოავლენს თავის თავს. დიფერენცირებადია სიტუაციებში გარემოებრივი ელემენტიც; არაა გამორიცხული, რომ სიტუაციაში გარემოებრივის როლში თვით ცნობიერი პროდუქტები და ღირებულებანი აღმოჩნდნენ. მორალურ სიტუაციაში ადამიანი—ორგანიზმი გვევლინება როგორც შემფასებელი. შემფასებლობითა დამოკიდებულება არც ესთეტიკურისთვისაა უცხო, უფრო მეტიც: ესთეტიკურშიც სუბიექტური წარმოდგენილია როგორც შემფასებელი, მაგრამ საპირისპირო ენერგიათა ორგანიზაცია აქ ისე ხორციელდება, რომ წინა პლანზე არცერთი მხარე არაა წამოწეული. ამიტომაც ესთეტიკური ცდა იმპერსონალური. მორალურში კი პერსონალური პირველადობს. გარემოებრივი ვითარებისათვის მორალურში ყველაფერი შეიძლება გამოდგეს (როგორც მეცნიერულში და ესთეტიკურში), მაგრამ განსხვავება იმაში იქნება, რომ გარემოებრივი მეორადია, „მხოლოდ საჭირო წევრია“ იმისათვის, რომ შეფასდეს სუბიექტური ელემენტის მოქმედება. როდესაც ხორციელდება მორალური ქცევა, სუბიექტის განკარგულებაშია გარკვეული ღირებულებანი; ისინი შეიძლება ერთიმეორის საპირისპიროდაც იყვნენ მიმართული, მაგრამ გარკვეული მოტივი—განზრახვა ბადებს ინტერესს ერთ-ერთისადმი²⁵. ვიდრე ქცევა-მოქმედება განხორციელდებოდეს, ინტერესის საფუძველზე უნდა მოხდეს ამორჩევა ამ ერთ-ერთისა. მოქმედება ფასდება „ამორჩეულის“ მიხედვით, ან უკვე ეს ამორჩეულია თვით შეფასება. მაგრამ ამორჩევა ინტერესმა განაპირობა, ხოლო ინტერესი მოტივირებული იყო. მაშ, დაასკვნის დიუი, სწორი იყო ბენტამი, როცა მორალური მსჯელობის ნამდვილ საბოლოო ობიექტად მოტივი გამოაცხადაო²⁶.

ვიდრე მოტივის ბუნებას დავადგენდეთ დიუისთან და რომ დავადგინოთ, კვლავ დავაზუსტოთ ქეშმარიტება-სიკეთე-მშვენიერების ურთიერთმიმართება.

როდის შეგვიძლია ვამტკიცოთ მსჯელობის ქეშმარიტება? ჩვენ არ შეგვიძლია ვთქვათ რომ მსჯელობა ქეშმარიტია მაშინ, როდესაც

²⁵ ჯ. დიუი. ეთანხმება ბენტამს, რომელსაც მოტივი და განზრახვა ერთი რიგის ცნებებად მიაჩნდა და ინტერესს მათზე დამოკიდებულად თვლიდა; თვით ინტერესი კი მას მთელი ქცევის საფუძველად წარმოედგინა. (იხ. მითითებული ნაშრომი, გვ. 250—254).

²⁶ იქვე, გვ. 209.

ზაც მისი მტკიცება შეიცავს ცდის ტოტალურ შინაარსს. შემეცნებითი სიტუაცია მოითხოვს, რომ მსჯელობა შეიცავდეს ცვალებადობის შესაძლებლობას (რაც ტოტალობას გამორიცხავს), რომელიც პარმონიულად შეერწყმოდა ინსტრუმენტების ზოგად სისტემას; იგი ამ სისტემის ნაწილად უნდა იქცეს, როდესაც დაკმაყოფილებს მასში მოთავსების ლოგიკურ მაქსიმუმს. ამის შემდეგ შედეგების შესაძლებლობა გაწონასწორდება და ჩვენ გვაქვს ცდა შემეცნებითი ღირებულებისა, ანუ ქეშმარიტება²⁷. ლოგიკური ღირებულების ბქონე დებულება გარანტიას იძლევა შედეგის მისაღწევად; შედეგი კი გარემოებრივ ვითარებას უფრო განეკუთვნება. მსჯელობა აკმაყოფილებს თავის თავს როგორც ქეშმარიტება, თუ იგი შეესატყვისება გარემოებრივს. ესაა ქეშმარიტობის მთელი დედაარსი. აქ ყველაფერი თითქოს „იკეთდება“ გარემოებრივი ვითარების კარნახით; თუ გარემო მოითხოვს, ინსტრუმენტი—მსჯელობა უნდა შეიცვალოს, რარიც მტკიცედ არ გამოიყურებოდეს იგი ზოგად-მეცნიერულ სისტემაში.

სულ სხვაგვარად დგას საკითხი მორალურ მსჯელობებში. ამ მსჯელობაშიც გამოთქმულია სუბიექტ-ობიექტის, გარემო-ორგანიზმის მიმართება, მაგრამ აქ გარემო, თუ შეიძლება ითქვას, ჩაყენებულია სუბიექტ-ორგანიზმის სამსახურში. აქ პირველადობს სურვილი და ინტერესი. მორალური მსჯელობა აკმაყოფილებს თავის თავს მაშინ და მხოლოდ მაშინ, როდესაც ფაქტის გარემოებრიობა შეესატყვისება სურვილს. როდესაც გარემო შეესატყვისება ინდივიდუალურ-პერსონალურის ნებელობით მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებას, მიიღწევა წონასწორობა, რომელიც იწოდება სიკეთედ. შემეცნებითი ღირებულება წონასწორობის პირველ ტიპს გვამცნობს, ხოლო ნებელობითი—მის მეორე ტიპს²⁸.

ინსტრუმენტალიზმი შემეცნებით და ნებელობით ღირებულებებს შორის განსხვავებას იმაშიც ხედავს, რომ მსჯელობის (შემეცნებითი) შინაარსი მოცემულია სუბიექტისათვის, ხოლო სურვილი მომდინარეობს ინდივიდიდან; ნებელობითის არსებითი: შინაარსი მხოლოდ შესაძლოა და პროსპექტიული, ხოლო შემეცნებითის—რეტროსპექტიული და უკავშირდება ფაქტიურ მასალას.

²⁷ The way of things, p. 552; აგრეთვე საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამოცემა—„თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის ზოგიერთი მიმდინარეობის კრიტიკა“, გვ. 118—119.

²⁸ The way of things, p. 553.

რაც შეეხება ესთეტიკურს, როგორც აღნიშნული იყო, იგი ამის მსგავსი პირველადი და მეორადი ვითარებებით არ ხასიათდება და ისეთი აქტია, სადაც გარემოებრივს და პერსონალურს ერთგანსაზღვრულობა და შესატყვისობა უფრო ახასიათებს. ესთეტიკური წონასწორობის მესამე ტიპია და ცდის მთლიანობას გულისხმობს²⁹.

ახლა დაეუბრუნდეთ საკითხს მორალური მსჯელობის ნამდვილი ობიექტის შესახებ; ასეთ ობიექტად დიუიმ ინტერესის მოტივი მიიჩნია. დიუიმ ისიც დაუმატა, რომ მოტივი არ შეიძლება გავიგოთ როგორც უბრალო იმპულსი; იგი გულისხმობს ტენდენციასაც, რომელიც მიმართულია შესაძლო შედეგისაკენ, და ინტერესს სასურველი ეფექტ-რეზულტატისადმი.

ინსტრუმენტალიზმიდან უკვე ვიცით, რომ როგორც შემეცნებითი, ისე ესთეტიკური და ეთიკური ღირებულებანი ემსახურებიან წონასწორობის მიღწევას. წონასწორობის მიღწევა მიზანია, ხოლო ეს ღირებულებანი საშუალებებად გვევლინებიან. არის კი წონასწორობის მიღწევა საბოლოო მიზანი? საქმე იმაშია, რომ თვით ესთეტიკურიც კი, რომელიც თურმე იდეალურად ანხორციელებს საშუალება-მიზნის შერწყმას, ვერ აღწევს საბოლოო მიზანს, ისიც ამ მიზნისათვის საშუალებად რჩება; თუ წონასწორობის მიღწევა საბოლოო მიზნის დაკმაყოფილების უშუალო წინაპირობაა, მაშინ ესთეტიკური, უკეთეს შემთხვევაში ამ წონასწორობის იდეალურ ნიმუშს გამოსახავს. მაშ რა არის საბოლოო მიზანი?—წონასწორობის მიღწევის გზით არსებობის სიცოცხლის სრული გარანტია, იტყვის პრაგმატიკი—ინსტრუმენტალისტი. საბოლოო მიზნის ფაქტორი კი არსად ისე არ ფიგურირებს, როგორც მორალურ მსჯელობაში, თუმცა საკუთრივ საბოლოო მიზანთან არცერთ საშუალებას ისე ახლოს არ მივყავართ, როგორც ესთეტიკურს. მაშ, მორალური მსჯელობის ნამდვილ ობიექტად საბოლოო მიზან-შედეგი გვევლინება³⁰.

ასე გამოიყურება ზოგადად ესთეტიკურის პრაგმატიკული-ინსტრუმენტალისტური გაგება სხვა ღირებულებებთან მიმართებაში. საჭიროა შეფასდეს ეს გაგება და დადგინდეს—შესძლო თუ არა ნამდვილად პრაგმატიკულმა მეთოდმა „უკანასკნელი სამუშაოს“ შესრულებით „მტკიცების გარანტიის“ უფლების მოპოვება.

²⁹ The way of things 558.

³⁰ Ethics, p. 249—250.

* * *

განსაკუთრებული კრიტიკის საგნად იქცა ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში დიუის თეორია. კრიტიკა ძირითადად წარიმართა ამ თეორიის „მეტაფიზიკური“ ელემენტების მიმართულებით. შერერი ასე აყენებდა კითხვას: შესძლო კი დიუიმ გაესწორებინა ესთეტიკური ცდის მიმართ გამოყენებული ორი ტრადიციული თვალსაზრისი, რომლის პრეტენზიაც მას ჰქონდა? პასუხი ამ კითხვაზე არ შეიძლება იყოს გარკვეული; დიუიმ გაასწორა ტრადიცია მაშინ, როდესაც მთელი მონდომებით გამოიკვლია საკუთრივ ხელოვნება. აქ იგი ფუნდამენტურ მიყვება ხელოვან-შემოქმედთ და აჩვენებს იმას, რასაც ისინი ფიქრობენ თავის თავზე. მაგრამ ეს ტრადიცია გამოუსწორებელი აღმოჩნდა, როდესაც დიუიმ ესთეტიკის საკითხები მეტაფიზიკურ დასკვნებში მოაქცია. შერერს მხედველობაში აქვს ის ვითარება, რომ დიუის ერთის მხრივ, ხელოვნებიდან გამორიცხული აქვს ანალიტიკურობა და ფორმალურობა, ხოლო მეორეს მხრივ, საკუთრივ შემოქმედების პროცესს მეცნიერულის მსგავს ვითარებად განიხილავს. განსხვავება მხოლოდ შედეგებში მოჩანს. ერთი აღწევს მიზან-საშუალებათა სინთეტიკურობას, მეორე კი—ვერა, თუმცა მეცნიერულიც ისეა გამოიწველი, რომ მოითხოვს სინთეტიკურობას. ასეთ შემთხვევაში „სინთეტიკურობის“ რაიმე ცდამდელი პირობის აღიარებას ვერ გავუქცევით. დიუი უშვებს ასეთ პირობას და შემდეგ ცდილობს იგი ცდის კომპონენტად აქციოს, მაგრამ იგი რჩება საერთოდ ცდის შესაძლებლობის პირობად და მოითხოვს ცდის სხვაგვარ განსაზღვრებას³¹.

ესთეტიკის ქვალიტატური თეორიის წინააღმდეგ ილაშქრებს მორისიცი. დიუის იგი ამ თეორიის წარმოშადგენლად მიიჩნევს. ქვალიტატური თეორია ეყრდნობა ცდის მესამეული თვისების აღიარებას. ეს თვისება ხასიათდება ასეთივე რეალობით, როგორც პირველადი და მეორადი. მშვენიერება სწორედ ამ თვისებას უკავშირდება; დიუისათვის მშვენიერება გრძნობადობაა, ერთის მხრივ, მაგრამ იგი მხოლოდ ცდის მნიშვნელოვანი ფაზაა როგორც გრძნობადობა, და არა თვით საგანი. ასეთ ვითარებაში, მიიჩნევს მორისი, ცდის პრეესთეტიკური ჰარმონია და მშვენიერებისეული იდეალური წონასწორობა განსხვავებულნი რჩებიან, ხოლო ცხოვრებისა და ხელოვნების იდენტობა არაა დასაბუთებული, თუკი დიუისთანაც ესთეტიკური არ იმეცნება³².

³¹ Journal of Philosophy, XXXII, №23, p. 617, 627.

³² Journal of philosophy, XXXII, № 22, p. 598, 603.

ამ შენიშვნებს დიუის ესთეტიკური თეორია უსათუოდ იმსახურებს: საგულისხმოა მხოლოდ, რომ მსგავსი შენიშვნები გამოთქმულია თვით პრაგმატიკისტთა წრეში, რომ არაფერი ვილაპარაკოთ იმ კრიტიკაზე, რომელიც სწარმოებს ფენომენოლოგიური ესთეტიკის ბანაკიდან*.

ჩვენი მხრივ, ამჯერად, მივუთითებთ ზოგიერთ წინააღმდეგობაზე, რომელიც მოუცილებელი აღმოჩნდა ესთეტიკურის პრაგმატიკულ-ინსტრუმენტალისტურ გაგებაში.

1. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ ესთეტიკურის ჭეშმისეული გაგებას დიუიმ მხოლოდ ახალი წინააღმდეგობანი დაუმატა; საქმე იმაშია, რომ დიუისთანაც ესთეტიკური მოწოდებულია ცდის მარგანიზებელ უქანასკნელი სამუშაოს ჩასატარებლად ისევე, როგორც ჭეშმთან. ჭეშმა ესთეტიკურის საგანი „ცდის“ გარეთ გაიტანა და მისთვის „ახალი ცდის“ აუცილებლობა დაუშვა. წინააღმდეგობანი, რომელიც ასეთ გაგებას თან დაყვა, ნათელია: ჭერ ერთი, ჭეშმა ველარ დაადგინა გამიჯნავი განსხვავება ესთეტიკურსა და რელიგიურს შორის, მეორეც, მისტიკურ და ჩვეულებრივ ცდას შორის ისეთი უფსკრული აღმოჩნდა, რომ ამქვეყნიურისათვის აზრის მიმცემ ფუნქციას ვერც რელიგიური და ვერც ესთეტიკური ველარ ასრულებენ. დიუიმ კი ერთ ცდაში შესაძლებლად გაიაზრა ყველა შესაძლო ღირებულებანი, მაგრამ ცდის—„უნილავი“ (ჭეშის და დიუი მასში გაუანალიზებადსაც გულისხმობენ) კომპონენტი მაინც გარეგნულ ვითარებად გამოიყურება და მისი გაგება-გამოსახვა ჭეშის მიერ მითითებული მისტიკური ჰერეტიკის მეთოდით უფროა შესაძლებელი. ცდის ტოტალურ წედომას ესთეტიკურშიც არა აქვს ადგილი, წინააღმდეგ შემთხვევაში დიუიმ უნდა უარყოს მეცნიერულისა და ეთიკურის აუცილებლობა, ან დატოვოს ისინი „საფეხურებრივი“ აუცილებელის უფლებით, რასაც იგი ფაქტიურად არ აკეთებს.

ასევე ეთიკურის გაგებაშიც: ჭეშთან ადამიანური დაქვემდებარებულ მდგომარეობაში მხოლოდ მისტიკურთან მიმართებაშია, სხვა შემთხვევაში იგი თავისუფალია; ამქვეყნიური მიზნებისა და საშუალებების ამორჩევა ნაკარნახევია უშუალო მოთხოვნილებებით და მათ დასაკმაყოფილებლად ყველაფერი გამართებულია. „აუცილებელი ქცევა“ მკაცრი გაგებით შეიძლება იყოს მხოლოდ მისტიკური ჰერეტიკის ბაზაზე აღმოცენებული ქცევა, მაგრამ ასეთ ქცევას უკვე

* იხ. ამერიკის ფილოსოფიური ასოციაციის (აღმოსავლეთის განყოფილება (59-ე სხდომაზე გამართული სიმპოზიუმის მასალები — *Journal of philosophy* LIX, 21, 1962 წ.

აღარაფერი აქვს ადამიანურის, ვინაიდან ნებელობა მთლიანად გამოირიცხულია. ამიტომ აღიარა ჭემსმა უნაყოფობა ეთიკური სისტემებისა, სადაც მტკიცდებოდა აბსტრაქტული მორალი: მისტიკურა გზით მიღწეული აღარაა თავისუფალი, ხოლო არამისტიკური გზით დადგენილი ვერ საბუთდება როგორც აუცილებელი. დიუისთანაც ფაქტიურად იგივე განსაზღვრულობაა დატოვებული ეთიკურისათვის: ეთიკურად იწოდება ცდის ისეთი მდგომარეობა, სადაც კომპონენტთა შორის პირველადობს ორგანიზმი-ადამიანი. აქ, მართალია, აუცილებლობისათვის თითქოს სფერო უნდა გაფართოებულიყო (მისტიკური მოიხსნა, ხოლო მეცნიერულში პირველადობს გარემო), მაგრამ ფაქტიურად იგი შეიკვეცა; ესთეტიურმა „არ იცის“ ინდივიდუალურ-სუბიექტურის დაქვემდებარებულობა (იგი იმპერსონალურია), ეთიკურში კი ქცევის საფუძველს პერსონალური იმუშავებს; ერთადერთი მეცნიერულია, თითქოს, სადაც ინდივიდუალური განსაზღვრულია გარემოებრივით, მაგრამ აქაც საერთო ვითარების ტყვეობაში აღმოვჩნდებით: გარემოებრივი განმსაზღვრელია და იქვემდებარებს მხოლოდ მაშინ, როცა მიმართულია სუბიექტისაკენ; ამდენად, თვითაც განსაზღვრულია იგი ცდის მოპირდაპირე კომპონენტისაგან. დიუიმ დაგმო „ორი“ ცდა, მაგრამ მისი „ცდა“ ვერ გასცდა ჭემსისეულ დახასიათებებს (ტერმინოლოგიური გართულების მიუხედავად). მისი „ერთი ცდა“ ყოველ ნაბიჯზე მოითხოვს „მეორეს“. მისი ჭიუტად იგნორირება, რა თქმა უნდა, უფრო მეტ სიძნელეებს წარმოშობს, ვიდრე, ვთქვათ, ეს იყო ჭემსთან.

2. ესთეტიკურ და ეთიკურ ღირებულებათა რაობის გარკვევას უნდა მიეცა ცდის ამომწურავი დახასიათება შემეცნებით-ლოგიკურ და რწმენით ღირებულებათა დახასიათების შემდეგ; აქ უთუოდ ნაგულისხმევია, რომ ის, რაც შეუვალი იყო ლოგიკურისათვის (და რწმენისათვისაც), უნდა გადასულიყო ხელოვნებისა და მორალის კომპენენტციაში. ყურადღებას იქცევს ასეთ ვითარებაში ესთეტიკურის ბუნება, როგორც იგი წარმოდგენილია დიუისთან. ესთეტიკურში წარმოდგენილია ცდის ტოტალობა; აქ ცდა მის ბუნებრიობაში გვეძლევა. კომპონენტები, რომლებიც ჰარმონიზდებიან ესთეტიკურ ცდაში, უკვე აღარ არიან ის კომპონენტები, რომლებიც მონაწილეობენ მეცნიერულ და ეთიკურ სიტუაციებში. თუ ამ კომპონენტებს თავისი ნამდვილი სახით მხოლოდ ესთეტიკური ცდა წარმოგვიდგენს, მაშინ, ბუნებრივია, ისინი დამახინჩებული სახით ყოფილან მოხმარებული მეცნიერულსა და ეთიკურში. ასეთ ვითარებაში ვერ ავცდებით იმის მტკიცებას, რომ „ნამდვილი ცდა“ მხოლოდ ესთეტიკურია. ცდის ხელოვნებისეული წვდომა აუფასურებს ყველა სხვა საშუალებას. არაპირდაპირი გზით მივადექით ისევ ჭემსის თვალ-

საზრისს: ის, რასაც ხელოვნება და რელიგია წვდება, ნამდვილად ღირებულია, პირველი მნიშვნელობის ღირებულება; ყოველივე სხვა მას ექვემდებარება. დიუიმ უარყო მისტიკური სინამდვილე, მაგრამ ცდის „უხილავი თვისებით“ გატაცებული ჯემსისეულ დასკვნამდე მივიდეს. ღირებულებათათვის თავიდან გარანტირებული ერთუფლებიანობა ერთიან ცდაში მოჩვენებითი გამოდგა: წაგებულ მდგომარეობაში კვლავ ლოგიკური აღმოჩნდა.

3. ზემოთ გაკეთებული დასკვნები დიუის ინსტრუმენტალისტური თეორიის მხოლოდ ბოლომდე მიყვანის შედეგებია, თვით დიუი კი არასოდეს არ იტყვის იმას, რომ ლოგიკური „დაქვეითდეს“ ესთეტიურზე დაბლა, რომ შემეცნებითი ღირებულებანი ნაკლებმნიშვნელოვანი საშუალებებია და სხვა. მაგრამ ამას ახერხებს იგი მაშინ, როდესაც ცალ-ცალკე შემეცნებით., ესთეტიკურ და ეთიკურ ღირებულებათა ა უ ც ი ლ ე ბ ლ ო ბ ი ს გამართლებისათვის კომპეტენტური ცდის ჟარგლებს ტოვებს და მიუთითებს ელემენტზე, რომელიც თვით ცდის შე ს ა ძ ლ ე ბ ლ ო ბ ა ს უფრო ახასიათებს, ვიდრე ფაქტიურ მდგომარეობას. ცდა, რომელიც მოძღვრების ქვაკუთხედი იყო, საიდანაც უნდა გამოყვანილიყო და ახსნილიყო ყოველივე, თვით აღმოჩნდება პირობადებული. ასეთ პირობებში შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ პრაგმატისტულ მეთოდს ვერ „უმუშავია“ საიმედოდ და აღადგენს ცნობილ ფილოსოფიურ ვითარებას, რომელსაც გარდუვალად უნდა მოყვეს უარყოფა, რათა ჭეშმარიტად საიმედო საყრდენი ჰპოვოს ლოგიკურის, ესთეტიკურისა და ეთიკურის კვლევამ.

ე. თოფურიძე

სიტყვის პრობლემა გენეალოგიკურ კარგის ესთეტიკაში

თანამედროვე ბურჟუაზიულ-ესთეტიკურ თეორიებში სიტყვის პრობლემა განსაკუთრებული ყურადღების საგანადაა ქცეული. მათ ერთ-ერთ დამახასიათებელ ტენდენციას პოეტური სიტყვის მნიშვნელობის გადაფასება და მისი ერთგვარი აბსოლუტიზაცია წარმოადგენს. აღნიშნული თეორიების შინაგანი ლოგიკა, მაშინაც, როდესაც მათი ავტორები ამას არ აღიარებენ, აფუძნებს ენის ფილოსოფიაში ირრაციონალიზმს და მისტიკას, ეს კი შეუძლებელს ხდის სიტყვის პრობლემის მეცნიერულ გადაწყვეტას.

XX საუკუნის აზროვნების ისტორიაში ერთ-ერთი პირველი კონცეპტია, რომელიც ამოდის სიტყვის როგორც ესთეტიკური ფენომენის გაგებიდან, ეკუთვნის გამოჩენილ იტალიელ ფილოსოფს ბენედეტო კროჩეს (1866—1952). სიტყვის პრობლემა მის სისტემაში ესთეტიკურ პრობლემადაა ქცეული და მეცნიერება სიტყვაზე გაიგივებულია ესთეტიკასთან. ჰეგელიტი სიტყვა კროჩესთან წარმოადგენს ესთეტიკური ბუნების ფაქტს, იგი იგივეობრივია სახესთან და ამდენად სიტყვა და სახე ერთი მეცნიერების საგანია. ეს მეცნიერება არის ესთეტიკა, რომელიც ამავე დროს ლინგვისტიკაა: წარმოადგენს ანუ ლინგვისტიკა, რომელიც სხვა არაფერია თუ არა ესთეტიკა. ლინგვისტიკას კროჩესთან თავისებური გაგება აქვს. ის გულისხმობს სიტყვის ფილოსოფიას და არსებითად განსხვავდება იმ მეცნიერებისაგან, რომელიც საყოველთაოდ ცნობილია ლინგვისტიკის სახელწოდებით. ყველაფერი, რაც ფილოსოფიურია სიტყვაში, კროჩეს აზრით, იგივეობრივია იმასთან, რაც ფილოსოფიურია ხელოვნებაში. „ზოგადი ლინგვისტიკის ის მხარე, წერს იგი, რომელიც დაიყვანება ფილოსოფიაზე, არის სხვა არაფერი თუ არა ესთეტიკა“¹ და თუ ადვილი არაა, ყოველთვის შესაძლებელია ლინგვის-

¹ B. Croce. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* Bari, 1928, p. 155—156.

ტიკის ფილოსოფიური პრობლემატიკის დაყვანა მის ესთეტიკურ ფორმულირებაზე.

კროჩემ ლინგვისტიკური თეორიის მთავარი პრინციპები ჩამოაყალიბა ჯერ კიდევ მიმდინარე საუკუნის დასაწყისში ნაშრომში „ესთეტიკა როგორც მეცნიერება გამოსახვაზე და ზოგადი ლინგვისტიკა“ (1902). რეაქცია ამ თეორიაზე ლინგვისტთა წრეებში უარყოფითი იყო, თუმცა მის ზოგიერთ ასპექტს გარკვეული გავლენა ჰქონდა, როგორც იტალიაში, ისე ევროპის სხვა ქვეყნებშიც. კროჩეს ლინგვისტიკური თეორია, როგორც ასეთი, არ წარმოადგენს დიდი ღირებულების მქონე თეორიას, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ე. წ. ლინგვისტიკაშიც კროჩე იკვლევს ძირითადად ხელოვნების ფილოსოფიის პრობლემებს და მისი თეორიის ღირებულება პოეტური სიტყვის ბუნების ანალიზში მდგომარეობს. იმასთან დაკავშირებით, რომ სიტყვის პრობლემა იტალიურ ესთეტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში დღეს გაცხოველებული პოლემიკის საგნად იქცა, კვლავ აღორძინდა ინტერესი კროჩეს თეორიის აღნიშნული ასპექტის მიმართ და მას გარკვეული რეზონანსი ჰქონდა არა მარტო ლიტერატურულ, არამედ სახვითი ხელოვნების და მუსიკალურ კრიტიკაშიც (მხედველობაშია კროჩეს იდეა ყველა გამოსახვითი ფორმის არსობრივი იგივეობის შესახებ). ეს შემთხვევითი არცაა. არცერთ სხვა მოაზროვნეს არ უთამაშნია ახალ დროში იტალიის საზოგადოებრივ და კულტურულ ცხოვრებაში ისეთი დიდი როლი, როგორც კროჩეს. ნახევარი საუკუნის მანძილზე კროჩე ლიბერალური ინტელიგენციის ბელადი იყო და მისი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მოძღვრება განსაზღვრავდა იტალიური ხელოვნების და კულტურის განვითარებას. ამიტომ არის, რომ თანამედროვე იტალიური აზრის და კულტურის ანალიზი შეუძლებელია კროჩეს თეორიის სერიოზული განხილვის გარეშე. დღესაც, როდესაც იტალიაში არსებობს ძლიერი ანტიკროჩეანული მიმართულება და კროჩეს მოძღვრება მკაცრ კრიტიკას განიცდის, მისი გავლენა არაა მთლიანად ძლეული. ეს აიხსნება არა მარტო კროჩეს ისტორიული როლის მნიშვნელობით, არამედ იმით, რომ მისი კონცეპციის მთელ რიგ დებულებებს არ დაუკარგავთ თავისი მეცნიერული ღირებულება, მაგრამ კროჩეს მოძღვრება, ისევე როგორც მისი საზოგადოებრივი მოღვაწეობა, უაღრესად წინააღმდეგობრივია. ერთი მხრივ, კროჩე ებრძოდა მეტაფიზიკას და ირაციონალიზმს, დეკადანსსა და ფორმალიზმს ხელოვნებაში, კათოლიკურ რეაქციასა და ფაშიზმს, მეორე მხრივ, კი იყო მარქსიზმის მოწინააღმდეგე, რევინიონიზმის აქტიური მონაწილე და მისი მოძღვრების უარყოფითი მხარეები ათვისებული იყო

სწორედ იმ დეკადენტური ესთეტიკის და ხელოვნების, და იმ რე-
აქციული პოლიტიკური პარტიების მიერ, რომლებსაც იგი ებრძო-
და. კროჩეს თეორიული და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის რეაქ-
ციული მხარე და მისი გავლენა იტალიის კულტურის განვითარებაზე
ხსნის იმ მნიშვნელობას, რომელსაც ანიჭებდა იტალიის კონუნის-
ტური პარტია და კერძოდ, ა. გრამში მისი მოძღვრების მარქსის-
ტულ კრიტიკას. შემთხვევითი არ არის, რომ გრამშის ერთ-ერთი
უმნიშვნელოვანესი ნაშრომი სწორედ „ისტორიული მატერიალიზმი
და ბენედეტო კროჩეს ფილოსოფიაა“. განსაკუთრებული ყურად-
ღების ღირსად გრამში თვლიდა კროჩეს ესთეტიკის კრიტიკას, რომ-
ლის ერთ-ერთი ასპექტი წინამდებარე შრომის საგანს შეადგენს.

სიტყვის კროჩეაუელი კონცეპციის გაგება შეუძლებელია კრო-
ჩეს ფილოსოფიურ-ესთეტიკური თეორიის ზოგად თავისებურება-
თა გათვალისწინების გარეშე. ამიტომ მოკლედ შევხებით ამ უკ-
ნასკნელს.

კროჩეს ფილოსოფიურ სისტემაში ესთეტიკას განსაკუთრებუ-
ლი ადგილი უკავია. აზროვნების ისტორიაში კროჩე უმთავრესად
როგორც ესთეტიკის და ისტორიის თავისებურა თეორიის შემქმნე-
ლი შევიდა. ესთეტიკა მისი ფილოსოფიური სისტემის პრველი ნა-
წილია. ჰეგელმარტ ფილოსოფიად კროჩეს მიაჩნია აბსოლუტური
სპირიტუალიზმი, რომელიც ხსნის აზრისა და ყოფიერების დუა-
ლიზმს მათი გაიგივებით. ერთადერთი არსებული რეალობა, მისი
აზრით, არის სპირიტუალური რეალობა ანუ გონი და როგორც ჰე-
გელთან ეს უნივერსალური გონი შემეცნებელია, ხოლო, შემეცნე-
ბა გონის თვითშემეცნება არის. გონის განვითარების ფორმები შე-
მეცნების ფორმებია, რომლებიც ამავე დროს აგებენ მთელ არსე-
ბულ სინამდვილეს. გონს ორი სახის აქტივობა ახასიათებს: — თეორი-
ული და პრაქტიკული; თითოეული მათგანი შეიცავს ორ ფორმას:
თეორიულ-ინტუიტურს ანუ ესთეტიკურს და კონცეპტუალურს,
პრაქტიკული ეკონომიურს და ეთიკურს. ინტუიცია იმეცნებს სინამ-
დვილეს მის გრძნობად კონკრეტულობაში და განუმჯობესებლ ინ-
დივიდუალობაში, ის ფენომენთა შემეცნება არის. ცნება კი უნი-
ვერსალიების, ნოუმენთა შემეცნებას გვაძლევს. შემეცნების პირ-
ველი ფორმა ქმნის სახეებს და მას ესთეტიკა შეისწავლის, მეორე
ფორმა-ცნებებს და მას ლოგიკა სწავლობს. გონის ფორმები განვი-
თარების ციკლური სტრუქტურის მომენტებია, მათ შორის არსებუ-
ლი კავშირი წარმოდგენილია წრედ, სადაც თითოეული ფორმა არის,
ერთი მხრივ, სინთეზი წინამდებარე ფორმასთან, მეორე მხრივ. კი აწ-
ვდის „მატერიას“ მის მომდევნო ფორმას და ე. ი. ახალ სინთეზს.
გონის ფორმების ურთიერთობის საფუძველი კროჩესთან განსხვავ-

ვებულთა ერთიანობის პრინციპი არის. კროჩესთვის მიუღებელია გონის ფორმათა განვითარების ჰეგელისეული გაგება. ჰეგელთან ეს განვითარება წარმოდგენილია როგორც დაპირისპირებულთა ბრძოლა, რაც განსაზღვრავს დაბალი საფეხურების მოხსნას მომდევნო საფეხურების მიერ; ჰეგელთან სრულყოფილ შემეცნებას გონი აღწევს მხოლოდ განვითარების უკანასკნელ საფეხურზე—ფილოსოფიაში. ამის გამო, გონის ფორმები არაა ტოლფასიანი და თითოეული მათგანი იღებს თავის „ქეშმარიტებას“ და ღირებულებას იმ ადგილიდან, რომელიც მას განვითარების პროცესში უკავია. განსხვავებულთა ერთიანობის პრინციპი კი, კროჩეს აზრით, უარყოფს ფორმების ურთიერთმოხსნას და მათ თავისებურ კავშირს ამტკიცებს. კროჩესთან ფორმების განვითარება წარმოდგენილია არა როგორც ასვლა დაბალი საფეხურიდან მაღალზე, არამედ როგორც ერთი ფორმიდან მეორეზე გადასვლა (trapasso) ეს გადასვლა არაა განპირობებული ბრძოლით, ან ფორმის არასრულყოფილებით. ის გამოწვეულია იმ გარემოებით, რომ თითოეული ფორმა თავისში მეორე ფორმას შეიცავს. განსხვავებულთა ერთიანობის პრინციპი, კროჩეს აზრით, ანიჭებს გონის ფორმებს დამოუკიდებლობას და ტოლფასობას, რაც მათ ჰეგელმა წაართვა.

ესთეტიკური აქტივობა არის გონის სხვა ფორმებისაგან არსებითად განსხვავებული, აბსოლუტურად ავტონომიური და ამავე დროს მათი ტოლფასიანი ფორმა. გონის განვითარების სისტემაში მას პირველი ადგილი უკავია. ის წარმოადგენს გონის ინტუიტიურ უნარს, რომელიც აგებს რეალობას მის განუმეორებელ ინდივიდუალობაში და ლოგიკური აქტივობის აუცილებელ საფუძვლად გვევლინება. მხოლოდ როგორც გონის პირველი ფორმა შეიძლება ჩავთვალოთ ესთეტიკური ცოდნის ყველაზე დაბალ საფეხურად. ღირებულების თვალსაზრისით ის სხვა ფორმების ტოლფასიანი ფორმა არის. ამ მხრივ კროჩე უპირისპირებს თავის თეორიას როგორც კანტის შეხედულებას, რომლის მიხედვით ესთეტიკური უმაღლესი ცოდნა არის, ისე ჰეგელს, რომელიც მას გონის უმაღლეს საფეხურად აღიარებს, არა მარტო მისი ადგილის, არამედ მნიშვნელობის აზრითაც.

ინტუიტიური აქტივობა კროჩესთან „უოველთვის“ ესთეტიკური აქტივობა არის. ინტუიციას მასთან არაფერი საერთო აქვს არც კანტისეულ და არც ე. წ. ინტელექტუალურ ინტუიციასთან. ინტუიციის ფუნქციაში არ შედის შეგროვებათა გაფორმება და მოწესრიგება დროში და სივრცეში. ინტუიციაში ინტუირდება არა დრო და სივრცე, არამედ საგანთა ხასიათი და ინდივიდუალური ფიზიონომია. ამ თვისების გამო, კროჩეს აზრით, ინტუიციას ხშირად აღქმად მი-

იჩნევენ, რაც არ შეესაბამება სინამდვილეს, რადგანაც აღქმა დისკურსიული აქტია, რომელიც არსებობის დადგენას გულისხმობს და ინტუიციის მომდევნო მომენტი. ინტუირებულს ანუ ესთეტიკურს (და ამაშია მისი განსხვავება დისკურსიული აქტებისაგან). ფიზიკური არსებობა არ გააჩნია, მისი სინამდვილე სახეა, რომელიც არასოდეს არ მოდის კონტაქტში რეალურ საგანთან რიგთან. ინტუიცი-აზე ვერ ვიტყვით, რომ ის ყალბია ან ჭეშმარიტია, ცუდია ან კარგია, სასარგებლოა ან მავნებელია. ინტუიციის რეალურის აღქმა არ არის განსხვავებული შესაძლებლის აღქმისაგან. იგი რეალურისა და შესაძლებლის, მუდამ შესაძლებლის ასპექტით წარმოდგენა არის, რაც ყოველივეს ირეალურად აქცევს. ინტუიციის თვისება სწორედ რეალურისა და ირეალურის საზღვრის არაზუსტი გათიშვა არის. ხელოვნება თავისებური სამყაროა, რომელიც აღარ მოქმედობენ რეალობის კანონები. რადგანაც ესთეტიკურის სინამდვილე სახეა, ამიტომ ესთეტიკურის პრობლემა მხოლოდ ხელოვნების პრობლემას წარმოადგენს. ინტუიციის ანუ სახე განსხვავებით ცნებისაგან, არასოდეს არაა ჭეშმარიტი ან ყალბი, რადგანაც ჭეშმარიტების დადგენა და მისი შეცდომისაგან გამიჯვნა, რაც კონცეპტუალური ცოდნის მიზანს შეადგენს, ნიშნავს რეალობის დადგენას და მასზე მსჯელობას. ხელოვნების შინაგანი ღირსება იდეალურობა არის, იგი განასხვავებს ინტუიციას ფილოსოფიისაგან და ისტორიისაგან, ზოგადობის მტკიცებისაგან და იმის თხრობისაგან, რაც მოხდა.

კროჩეს ესთეტიკა წმინდა ინტუიციის ესთეტიკაა და ამდენად ის მკაცრად განასხვავებს ინტუიციას გონის სხვა ფორმებისაგან. როგორც შემეცნების პირველი ფორმა, ინტუიციის თავისუფალია ინტელექტუალური და პრაქტიკული ელემენტებისაგან. ხელოვნებას ალოგიური ხასიათი აქვს. მართალია სახის ინდივიდუალურობას არ შეუძლია იარსებოს ზოგადთან მიმართების გარეშე, რომლის ინდივიდუალიზაციასაც ის წარმოადგენს, მაგრამ ეს ზოგადობა მასში არ მოიაზრება და არ არის ლოგიკურად ნათელი. ცნებითი მომენტი ხელოვნებაში ინტუიციის ელემენტს შეადგენს. მაგალითად, ნაწარმოების გმირის მსჯელობაში ნახშირი ცნებები აღარ წარმოადგენენ ცნებებს, არამედ სახის დახასიათების მნიშვნელობას იღებენ. როდესაც სგანარელი (მოლიერის „დონ-ჟუანი“) გაიძახის „ჩემი ჯამაგირიო!“ ეს აღარაა ეკონომიური ცნება. არამედ ინტუიციისა, რომელიც გვაძლევს გმირის ხასიათის, მისი ინდივიდუალობის ცოდნას. ასევე სურათში წითელი ფერი მოცემული ფიგურის დამახასიათებელი ელემენტია.

კროჩეს ესთეტიკის ძირითადი პრინციპი ინტუიციისა და გამო-სახვის იგივეობაში მდგომარეობს. ინტუიციური ანუ მხატვრული

შემეცნება ამავე დროს გამოსახვითი შემეცნება არის. ესთეტიკურ ფაქტში შინაარსი იგივე ფორმაა, ხოლო ფორმა იგივე შინაარსია. ამიტომ მათი განცალკევებული კვალიფიკაცია, კროჩეს აზრით, შეუძლებელია. ინტუიციურ შემეცნებაში შინაარსი იქმნება მისი გაფორმების პროცესში. ინტუირება წვდომილის გამოსახვას გულისხმობს. გონი ინტუირებს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ის აფორმებს გამოსახვას და ის, რაც ვერ პოვებს ობიექტივაციას გამოსახვაში, არცაა ინტუიცია. ინტუიცია ყოველთვის გამოსახული სახეა. არაგამოსახული სახე, რომელიც არაა სიტყვა, ნახატი, სკულპტურა, ბგერა და ა. შ. არ არსებობს. არ არსებობენ ერთი მხრივ, ადამიანების, პეიზაჟების, ცხოველების და ა. შ. სახეები და მეორე მხრივ, ფერები, ხაზები, ტონები, ბგერები. ინტუიციაში ისინი ერთად იბადებიან და განუყოფელ მთლიანობას ქმნიან. ამიტომ შეუძლებელია განასხვავო ხელოვნებაში მისი შინაგანი მხარე გარეგანი მხარისაგან, დაარქვა ერთს საკუთრივ ხელოვნება, მეორეს ტექნიკა. ესთეტიკური გამოსახვა კროჩეს აზრით მხოლოდ ცნობიერებაში არსებული ფენომენია. ვრცელ-ფიზიკური არსებობა მას არ გააჩნია. ის ცნობიერებაში დაწყებული და დასრულებული პროცესია, რომელიც არ საჭიროებს აუცილებლობით ფიზიკური საშუალებით გამოსახვას. ფერწერა არ გულისხმობს აუცილებლობით ფერების ტილოზე გადატანას, მუსიკა შესრულებას და ა. შ. კროჩე უარყოფს ესთეტიკურის ობიექტურ-საგნობრივ მხარეს, როგორც ე. წ. პარალელაზმს მოაზროვნე და განფენილ სუბსტანციას შორის. ხელოვნებას, მისი აზრით, არ სჭირდება შეუძლებელი შეერთების წარმოება, რადგანაც მისი ინტუიტიური აქტი სრულყოფილია თავის თავში და იგივე ფაქტია, რომელსაც შემდეგში ინტელექტი კონსტრუირებს როგორც განფენილს. ე. ი. ის რაც არსებობს ფიზიკურად, როგორც შესრულებული ბგერა, წარმოთქმული სიტყვა, ტილოზე გადატანილი ფერები და ა. შ. არაა საკუთრივ ესთეტიკური ფაქტი, ის ინტელექტის კონსტრუქცია არის. საკითხი—არის თუ არა ხელოვნება ფიზიკური ფაქტი—კროჩესთან იქცევა საკითხად—შესაძლებელია თუ არა ხელოვნების დაკონსტრუირება, რა ფუნქციას ასრულებს იგი და რა მოთხოვნილება წარმოშობს მას. კროჩეს აზრით, ასეთი დაკონსტრუირება ანუ ფიქსაცია შესაძლებელია და მის შექმნას განსაზღვრავს ადამიანის შინაგანი მოთხოვნილება შეინარჩუნოს თავისთვის და სხვისთვის სულიერი მუშაობის ნაყოფი. მაგრამ ეს ფიქსაცია გარეგნულია ინტუიციისათვის და ამიტომ ფიზიკურ ობიექტად აწოდება. გრძნობს რა ინტუიციის და მისი ე. წ. ფიქსაციის ურთიერთმოწყვეტის ხელოვნურობას, კროჩე აღნიშნავს, რომ სინამდვილეში საზღვარი მათ შორის ძნელად მისაწვდომია, მთავარია მისი იდეის არსის

გაგება ხელოვნების ღირებულების და მისი ტექნიკის განსხვავების წვდომა: იმის გაგება, რომ ნივთების ღირებულება არ გამოიყვანება მათი ფიზიკური თვისებებიდან. ინტუიციისა და ტექნიკის თავისებური დაკავშირება ხდება არა ხელოვნებაში, არამედ უფრო ფართო სფეროში, რომელიც არის გონი მის მთლიანობაში ანუ ტოტალიზატი.

ხელოვნება, როგორც შემეცნების პირველი ფორმა, არის ცნებისაგან თავისუფალი შემეცნება და გაცილებით მარტივი ვიდრე რეალურის აღქმა. რეალურს ხელოვნება წარმოსახავს მას უშუალოებაში მანამ, სანამ მას მოიაზრებს და განმარტავს ცნება ამიტომაც ხელოვნება წმინდა ინტუიცია და, როგორც ასეთი, ის ვერ გახდის თავის შინაარსად აბსტრაქტულ ცნებას, ისტორიულ წარმოდგენას და ა. შ. ერთადერთი რეალობა, რომელსაც ის ინტუირებს არის გრძნობა-გონის პრაქტიკული ფორმა ანუ ნება. გრძნობა და მხატვრის პერსონალობა ანიჭებს ხელოვნებას ღირიულობას, რომელიც მის მთავარ ღირებულებას წარმოადგენს ამიტომ ხელოვნება, კროჩესთან იღებს აგრეთვე ღირიულ: ინტუიციის სახელს. ღირიულობა, კროჩეს აზრით, აუცილებლობით გამომდინარეობს ინტუიციის ინტიმური ბუნებიდან, რადგანაც ინტუირდება მხოლოდ და მხოლოდ სულიერი მდგომარეობა (*stato d'animo*).

ღირიული ინტუიცია არის ესთეტიკური გრძნობა, რომელსაც კროჩე ჰვრეტაში მოცემულ ანუ ჰვრეტად გრძნობას უწოდებს. ეს არის თავისებური, კროჩეს სიტყვებით, უნიფიცირებული გრძნობა, რომელმაც დაკარგა ჩვეულებრივი ემოციის ხასიათი და ადამიანის სულიერი მდგომარეობის ერთიან განწყობად იქცა. უშუალო გრძნობის, როგორც ფსიქო-ფიზიკური ფენომენის შემოტანას ხელოვნებაში კროჩე უარყოფს. ხელოვნება გამოსახავს რა გრძნობას, აძლევს მას თეორიულ ფორმას. ხელოვნებაში გრძნობა არსებობს მხოლოდ როგორც ესთეტიკური სინთეზი *a priori*, როგორც გრძნობისა და სახის სინთეზი ინტუიციაში. მაგრამ თეორიული გრძნობა არ უარყოფს გრძნობების გამოსახვას მათ უშუალოებაშიც, მათ ფიზიკურ კონკრეტულობაში. საქმე ისაა, რომ ხელოვნებაში ისინი არა-არსებით მომენტს წარმოადგენენ. უშუალო, ფიზიკური გრძნობის ხელოვნებაში შემოყვანის შეუძლებლობას, კროჩეს აზრით, უკვე ანტიურობის წარმომადგენლები გრძნობდნენ. ეს აზრი ბუნდოვან ფორმაში გამოთქმული იყო არისტოტელეს კათარზისის თეორიაში. კანტისეული დაუინტერესებლობაც, ფიქრობს კროჩე, გულისხმობს უშუალო გრძნობის უარყოფას ხელოვნებაში და არა შინაარსის მნიშვნელობის უარყოფას და მის თამაშზე დაყვანას. საერთოდ. ხე-

ლოვნების განთავისუფლება პრაქტიკული ინტერესისაგან, კროჩეს აზრით, არ ნიშნავს ამ ინტერესის მოსპობას. დაუინტერესებლობა გულისხმობს ინტერესისათვის ღირებულების მინიჭებას წარმოდგენაში, მის თეორიულ-ღირებულებად ქცევას. გრძნობის ჰერეტადი ხასიათით კროჩე ხსნის ხელოვნების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თავისებურებას, რომელიც ადამიანის აფექტებისაგან განთავისუფლებაში მდგომარეობს და კათარზისის სახელს ატარებს.

ჰერეტადი გრძნობის ხასიათი მის „უსასრულობაში“ (infinità) მდგომარეობს. ეს უსასრულობა უპირისპირდება უშუალო გრძნობის „სასრულობას“ (finità) და ფაქტიურად განსაზღვრავს მხატვრული ინდივიდუალობის თავისებურებას. „უსასრულობის“ ცნებით კროჩე მიუთითებს ესთეტიკური გრძნობის იმ თავისებურებაზე, რომ იგი ერთსა და იმავე დროს განსაზღვრული და განუსაზღვრელიც არის. ის გარკვეული, კონკრეტული შინაარსის გრძნობაა, მაგრამ მას ამავე დროს აქვს უსასრულო სიმრავლე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უხილავი და განუსაზღვრელი ნიუანსებისა. ეს ნიუანსები მის სიღრმეშია და აწორედ ისინი განსაზღვრავენ მთელი ნაწარმოების განწყობილებას და ანიჭებენ მას განუმეორებელ ინდივიდუალობას. ესთეტიკურ გრძნობას ამ ნიუანსების თვალსაზრისით ვერ ამოსწურავ, ვერ მისცემ ზუსტ განსაზღვრას, რადგანაც ის „უსასრულოა“ და უნივერსალური. მისი ფესვები, კროჩეს სიტყვებით, გადგმულია გონის მთელ სამფლობელოში, რომელსაც იგი ეუფლება მის მთლიანობაში, მისთვის დაშლად ხასიათებელი დაუსრულებელი ქლერადობით—იქნება ეს სიხარული თუ წუხილი, სიამოვნება თუ ტკივილი და ა. შ. ესთეტიკურ გრძნობაში ყველა ეს ნიუანსი ერთმანეთს უკავშირდება. ამიტომ არის, წერს კროჩე, რომ ხელოვნებაში გრძნობა, ინარჩუნებს რა თავის საკუთარ დიზონანსს და თავის ორიგინალურ და დომინანტურ მოტივს, არ ამოიწურება საკუთარი შინაარსით. ასე კომიკური სახე, თუ ის პოეტურად კომიკურია, ატარებს თავისში რაღაცას რაც არაა კომიკური, როგორც ამას ვხედავთ დონ-კიხოტისა და ფალსტაფის მაგალითზე. ამგვარად, ესთეტიკური ანუ ჰერეტადი გრძნობა არის ის უსასრულო შინაარსი, რომელიც მიუწვდომელია აღქმისათვის, ის რაც დაწერილის, ნახატის თუ ბგერის იქითაა, რაც ვლინდება მის სიღრმეში შექრის შედეგად და რის წვდომა თუ გამოსახვა შეუძლია მხოლოდ წმინდა ინტუიტიურ აქტს. გრძნობა განსაზღვრავს სახის ინდივიდუალობას, რომელიც კროჩეს ესმის როგორც მისი განუმეორებელი, ერთადერთი, მეტიც, სხვადასხვა მომენტში სხვადასხვა შინაარსის მქონე, შინაგანი უსასრულო მრავალფეროვნება.

ინტუიციის ალოგიური, წმინდა ხასიათის აღიარების მიუხედავად, კროჩე მიაწერს მას ყველაფერის გამოსახვის უნარს და სცნობს, რომ ლოგიკური, ეთიკური, თუ ეკონომიური მომენტები თავისებურად (ვერეტადად ქვეულნი) მაინც გამოისახებიან ხელოვნებაში. გონის აქტივობის სხვადასხვა ფორმების ურთიერთკავშირის და მათი ერთმანეთში გადასვლის შესაძლებლობის დასამტკიცებლად კროჩეს შემოაქვს თავის თეორიაში გონის ტოტალობის პრინციპი. გონის განვითარების ციკლიური პროცესი ყველა მისი ძალის ერთობლივ, ტოტალურ მოქმედებას გულისხმობს და ამ პროცესში ვერცერთ აქტივობას ვერ გამოვყოფთ ცალკე. აქტიურია მუდამ მთელი ცნობიერება, რომელიც აწარმოებს ყველა სინთეზის სინთეზს და ამით თითოეულ კონკრეტულ სინთეზში შეჰყავს მისგან განსხვავებული სინთეზების მომენტები. მხატვრული შემოქმედების შემთხვევაში, ამიტომ, აქტიურია არა მარტო ესთეტიკური უნარი, არამედ მთელი გონი, რამდენადაც ისიც ღებულობს მონაწილეობას ლირიული ინტუიციების შექმნაში, აწვდის რა ესთეტიკურს თავის შინაარსს მის განუყოფელ მთლიანობაში. გონის ტოტალური ხასიათი ესთეტიკურ ინტუიციას ტოტალურს ანუ ყველაფერის შემცველს ხდის. მხატვრული გამოსახვის ტოტალური ხასიათით აიხსნება კროჩესთან ხელოვნების მიერ რეალობის სრულყოფილი და სრული გამოსახვის უნარი.



ენის ფილოსოფიაში, ისევე როგორც თავისი სისტემის სხვა ნაწილებში, კროჩე უპირისპირდება პოზიტივიზმს, ნატურალიზმს და მექანიზმს. ის კატეგორიულად ილაშქრებს, რა თქმა უნდა, იდეალიზმის პოზიციებიდან, ენის კვლევაში ბუნებათმეცნიერული მეთოდების გადმოტანის და მისი კანონების მექანიკური გაგების წინააღმდეგ და მიზნად ისახავს „ქეშმარიტი“ ლინგვისტიკის, როგორც წმინდა სპირიტუალური, გონითი მეცნიერების შექმნას, რომელსაც საქმე არ ექნება ენის კერძო და ემპირიული ხასიათის პრობლემებთან.

როდესაც საკითხი კროჩეს თეორიის წინამორბედებს ეხება, პირველ რაგში მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის ტრადიცია, რომელიც არსებობდა ენის ფილოსოფიაში თვით იტალიური აზროვნების განვითარებაში, როგორც აღორძინების, ისე განათლების ხანაში. კროჩეს კონცეპციის ამოსავალ საფუძველს ჯამბატისტა ვიკოს თეორია წარმოადგენს. ამიტომ არის, რომ კროჩეს კონცეპციას

ზოგჯერ-ვიკო-კროჩენულ კონცეფციას უწოდებენ და თვითონ კროჩე თავის უშუალო წინამორბედად ვიკოს თვლის.

ენის განვითარების ისტორიაში ვიკო ასხვავებს სამ პერიოდს ანუ სამ ხანას. პირველ პერიოდში (ე. წ. ღმერთების ხანაში), როდესაც ადამიანები პირველად ეზიარნენ კულტურას, მათ ჰქონდათ ღვთაებრივი ენა, რომელიც რელიგიური ჟესტების ანუ ღვთაებრივი ცერემონიების მეშვეობით ხორციელდებოდა. ეს იყო მუნჯი ენა, რადგანაც ადამიანებს ჭერ კიდეც არ შეეძლოთ არტიკულირებული მეტყველება. ამ ენის ნიშანს ანუ ხასიათებს, ვიკოს სიტყვებით, წარმოადგენდნენ ფანტასტიკური უნივერსალები, რომლებსაც ეწოდებოდათ „გიეროგლიფები“. მეორე ანუ ე. წ. გმირული ენის ხანაში მეტყველებდნენ გმირული გერბების საშუალებით; ეს იყო მსგავსებათა, შედარებათა, მეტაფორების, აღწერების და ე. ი. მეტაფორული ანუ სიმბოლური ენა, რომლის ხასიათებს იგივე ფანტასტიკური უნივერსალები წარმოადგენდნენ. ამ ხანაში ხდება მეტყველების არტიკულაცია. მესამე ხანა არის ადამიანების სალაპარაკო და დამწერლობითი ენის შექმნის ხანა. მეტყველება ამ პერიოდში წარმოებს ხალხური სიტყვების საშუალებით, რომლებიც დადგენილნი იყვნენ ზღაპრულუბების შედეგად. ხალხური ენა იქმნება ადამიანის მიერ ახალი უნარის საგნებისაგან ფორმების და თვისებების აბსტრაქტირების—მოპოვების შედეგად. ხდება წინაორი ხანის ხასიათების ანუ ფანტასტიკური უნივერსალების გადაზარდა ინტელიგიბელურ გვარეობით ცნებებში.

ენების აღნიშნული ისტორია, ვიკოსთან იდეალური, მუდმივი ისტორია არის, რომლის გეგმიზ დროში ვითარდება ყველა ხალხის ენის ისტორია. ბუნების მიერ დადგენილი კანონის ძალით ნაციების ზოგადი ცნობიერება გაივლის გარკვეულ და ერთგვაროვან აღმავლობით განვითარებას. ამიტომ თითოეული ხალხის ენამ უნდა აუცილებლობით გაიაროს აღნიშნული სამი პერიოდი. ენის იდეალური ისტორიის არსებამ განსაზღვრა ის ფაქტი, რომ ძველი ხალხების—ასირიელების, სირიელების, ფინიკიელების, ეგვიპტელების, ბერძნების და რომაელების—ენის განვითარება დაიწყო გმირული ლექსით და მხოლოდ შემდეგში ჩამოყალიბდა პროზად (როგორც არ უნდა გავიგოთ ეს ისტორიული ფაქტი, სამართლიანად აღნიშნავს ვიკო, ენის განვითარებისათვის მას არ უნდა ჰქონდეს მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა).

ვიკოს თეორიის მიხედვით ენების და პოეზიის საფუძველი ერთი და იგივეა. ორივე წარმოიშვა ყველა ადამიანისათვის, ყველა ერისათვის საერთო ბუნებიდან. ენების საფუძვლების აღმოჩენა ამავე დროს პოეზიის საფუძვლების აღმოჩენა არის, რასაც მოწმობს

პირველადი სიტყვის პოეტური არსება. სიტყვის პოეტური ბუნების და ე. ი. ენების წარმოშობის საფუძვლის აღმოჩენას თვითონ ვიკო თვლის თავის უმნიშვნელოვანეს აღმოჩენად, რომელიც საფუძვლად უდევს მის ახალ მეცნიერებას. პირველ ადამიანებს, ვიკოს აზრით, პოეტური ბუნება ჰქონდათ, რამაც განაპირობა მათ ცნობიერების სახეობრივი ხასიათი. ისინი აცნობიერებდნენ სინამდვილეს სახეებში და შეტყველებდნენ პოეტური ხასიათების, ე. ი. სახეების საშუალებით. ეს პოეტური ხასიათები ანუ ფანტასტიკური უნივერსალიები წარმოადგენდნენ გასულიერებულ არსებათა, ღმერთების თუ გმირების სახეებს. როგორც ღმერთების, ისე გმირების ენას ამ ფანტასტიკურ უნივერსალიებზე დაჰყავდა გვარის ყველა კერძო სახე ანუ მოვლენა. ღმერთების ენაში, მაგალითად, იუპიტერის სახეზე დაიყვანებოდა ყველაფერი ის, რაც ეხებოდა აუსპიციებს, გმირულ ენაში ყოველივე, რაც ეხებოდა ძლიერ შემორებს, დაიყვანებოდა აქილევსზე და ა. შ.

ამგვარად, პირველი სიტყვა თავისი წმინდა ბუნებით პოეზიას, სახეს წარმოადგენდა და ალოგიური ხასიათის იყო. პირველ ადამიანს არ გააჩნდა რეფლექსიის უნარი, ეს უკანასკნელი განვითარდა უფრო გვიან და მაშინ ფანტასტიკურმა უნივერსალიებმა დაუთმეს ადგილი ინტელიგიბელურ გვარეობით ცნებებს; შესატყვისად შეიქმნა ახალი, კონვენციონალური ენა, რომელმაც დაკარგა თავისი ქეშმარიტი ბუნება. ყოველ პოეტურ ენას, ვიკოს აზრით, აქვს ორი წყარო: ერთი — ადამიანის მიერ თავისი თავის გამოსახვის და გაგების აუცილებლობა და მეორე—პირვანდელი ენის სიღარიბე. პირველი პრინციპი—ენა როგორც გამოსახვა და გაგება, ე. ი. შემეცნება კროჩეს თეორიაში ერთ-ერთ ძირითად პრინციპად იქცევა, რაც შეეხება ენის პირვანდელ სიღარიბეს, აქ როგორც დავინახავთ, კროჩეს პოზიცია ერთობ სხვაგვარი იქნება.

ამგვარად, პრინციპები, რომლებიც კროჩემ აიღო ვიკოს კონცეპციიდან და თავისებურად განავითარა, შემდეგია: გონის იდეალურ ისტორიაში პოეტური ენის პირველადობა და ალოგიურობა, სიტყვის პოეტური, ანუ, როგორც იტყვის კროჩე, ესთეტიკური ბუნება, მისი გამოსახვით ხასიათი და არსებობის გონითი ფორმა.

კროჩეანული მოძღვრების მეორე წყაროს ჰუმბოლდტის თეორია წარმოადგენს. მოკლედ შევეხებით ამ თეორიის მხოლოდ იმ მომენტებს, რომლებმაც გარკვეული გავლენა იქონიეს კროჩეს ლინგვისტიკურ კონცეპციაზე. ჰუმბოლდტის თეორია ამოდის იდეალისტურ-ფილოსოფიურ წანამძღვრებიდან. ენა, მის მიხედვით, წარმოადგენს გონის აქტივობის ფორმას, რომლის განვითარებას განსაზღვრავს გონის კანონზომიერება. რადგანაც გონის ყოფიერება შეიძ-

ლება მოაზრებულ იქნას მხოლოდ აქტივობაში, ამიტომ ენის არსებობის ფორმა არის მუდმივი, უწყვეტი აქტივობა და არა ამ აქტივობის პროდუქტი. „ენა,—აყალიბებს თავის ცნობილ დებულებას ჰუმბოლდტი,—არის არააქტივობის პროდუქტი (ergon), არამედ აქტივობა (eoenergeia)²... ეს ფაქტი, მისი აზრით, (განსაზღვრავს იმას, რომ ენის არსების დადგენა შესაძლებელია მხოლოდ მეტყველების საფუძველზე, რადგანაც ენის დანაწევრება სიტყვებად და წესებად არის მეცნიერული ანალიზის უსიცოცხლო პროდუქტი. მეტყველება არ შედგება სიტყვებისაგან, რომლებიც მას წინ უსწრებენ, არამედ პირიქით, სიტყვები წარმოიშვებიან მეტყველებისაგან. თავისი წარმოშობით სიტყვა არის ინდივიდუალური და სუბიექტური ფაქტი, რომელშიც გონის ფორმაში აისახება ერის არსება. „წინადადებისათვის და მეტყველებისათვის, წერს ჰუმბოლდტი, ენა ადგენს მხოლოდ მარეგულირებელ სქემებს, ხოლო მათ ინდივიდუალურ გაფორმებას ანდობს მეტყველი ადამიანის თვითნებობას“³. საკუთრივ, ენას ჰუმბოლდტთან შეადგენს ენის შინაგანი ფორმა, რომელიც წარმოადგენს არტიკულირებული ბგერის მთლიანად შინაგან და გონით მხარეს. ენის არსებითი მომენტი მდგომარეობს მის უნარში მისცეს ყოველივეს გამოსახვა“. ენა...—წერს ჰუმბოლდტი,—არის შინაგანი ყოფიერების ორგანო, ის არის თვით ეს ყოფიერება შინაგანი თვითშემეცნების და გამოვლინების პროცესში მყოფი“⁴.

ენის, როგორც ინდივიდუალური შემოქმედების, როგორც შინაგანი ფორმის და, პირველ რიგში, როგორც გონის უწყვეტი აქტივობის პრინციპები—ჰუმბოლდტის თეორიის ის მომენტებია, რომლებმაც ჰპოვეს განვითარება კროჩეს კონცეპციაში. მაგრამ კროჩეს თეორია მთელ რიგ ძირითად პრინციპებში არსებითად განსხვავდება ჰუმბოლდტის თეორიისაგან. პირველ რიგში ეს განსხვავება ეხება სიტყვის ბუნების განსაზღვრებას. კროჩესთან სიტყვა არის გონის ინტუიტიური ფორმა, ფანტაზია, რომელიც წინ უსწრებს აზროვნებას და ამდენად ეს უკანასკნელი არ წარმოადგენს სიტყვის კონსტიტუიტიურ მომენტს. ჰუმბოლდტთან სიტყვა არის აზროვნების იარაღი, მისი გამოსახვა და ამდენად ლოგიკური აქტივობა ენის იმანენტურ და კონსტიტუიტიურ მომენტს შეადგენს. აზროვნება ჰუმბოლდტთან აუცილებლობით დაკავშირებულია ბგერასთან. არტიკულირებული ბგერა არის ცნების შექმნის, მისი ობიექტივაციის აუცილე-

² В. А. Звегинцев, История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях, ч. I, 1960, стр. 73.

³ იქვე, გვ. 82.

⁴ იქვე, გვ. 69.

ბელი პირობა. სიტყვა შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ ბგერის ფორმაში და მასში ყოველთვის სახეზეა ორგვარი ერთიანობა---ბგერის და ცნების ერთიანობა. როგორც დავინახავთ კროჩესთან სულ სხვაგვარი მდგომარეობა იქნება.



კროჩეს ლინგვისტიკური კვლევის საგანს შეადგენს ენის ფილოსოფიური პრობლემატიკა, სიტყვა, როგორც თავისებური ენობრივი ცნობიერება ანუ გონის ფორმა. ყველაფერი ის, რაც, მისი აზრით, სიტყვის ფილოსოფიური ბუნების გარეთ რჩება, ენის ემპირიულ მეცნიერებას მიეკუთვნება. კროჩეს ძირითადი ამოცანა სიტყვის ქეშმარიტი ბუნების დადგენა, გონის სისტემაში მისი ადგილის მონახვა და გონის სხვა ფორმებთან, კერძოდ გამოსახვის სხვა სახეებთან ურთიერთობის გამორკვევა არის. სიტყვის, როგორც სიტყვის შესწავლა, წერს კროჩე, ნიშნავს უპასუხო კითხვაზე—რა არის მეტყველება და რა როლს ასრულებს იგი გონის განვითარებაში.

სიტყვა⁵ (linguaggio), კროჩეს თეორიით, არის გონის ფორმა, სპირიტუალური აქტივობა და ე. ი. კატეგორია. „სიტყვა, წერს კროჩე, არის არა ისტორიული ფაქტი, კერძოდ და შემთხვევითი, არამედ კატეგორია“⁶. რადგან არსებობს გონის მხოლოდ ოთხი ფორმა, სიტყვას უნდა მოეძებნოს ადგილი რომელიმე ამ ფორმაში. სიტყვის წარმოშობის წყაროს, ვიკოს მსგავსად, კროჩე ხედავს ინტუიციაში ანუ ფანტაზიაში, როგორც პრიმიტიულ გონით ფაქტში. ინტუიცია არა მარტო სიტყვის წყაროა, წერს იგი, მეტიც, ის თვით სიტყვა არის⁷. გონის პირველ ფორმად სიტყვის აღიარებიდან გამომდინარეობს სიტყვის და ესთეტიკური ფაქტის ანუ ხელოვნების იგივეობა. როგორც ესთეტიკური აქტივობა სიტყვა არის სინამდვილის აგების და შემეცნების პირველი ფორმა, ცოდნის ყველაზე პრიმიტიული

⁵ ქეშმარიტი სიტყვის აღსანიშნავად კროჩე ყველგან ხმარობს ცნებას „linguaggio“ [სიტყვა, ენა], ან „parola“ [სიტყვა], ხოლო იმ ენობრივი ფაქტების აღსანიშნავად, რომლებიც, მისი აზრით, არ წარმოადგენენ საკუთრივ სიტყვას „lingua“ [ენა]; ცალკეულ სიტყვას ის უწოდებს vocabolo. ამიტომ „linguaggio“-ს და „parola“-ს ჩვენ ვთარგმნით ტერმინით—„სიტყვა“, „lingua“-ს—ენა, „vocabolo“-ს „ეკოკბულა“ ან ცალკეული სიტყვა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ კროჩესულ განსხვავებას „სიტყვასა“ და „ენას“ შორის არაფერი სეფროთ არ აქვს იმ განსხვავებასთან, რომელსაც გულისხმობს ფ. დე სოსიური ტერმინებში langage. [მეტყველებითი მოღვაწეობა] „langue“ [ენა], დ „parole“ [სიტყვა, მეტყველება].

⁶ B. Croce, Problemi di Estetica, Bari, 1910, p. 158.

⁷ იქვე, გვ. 182.

საფეხური, მაგრამ ღირებულების თვალსაზრისით ის სრულყოფილი და სხვა ფორმების ტოლფასიანი ფორმა არის. ამ მხრივ, კროჩე უპირისპირდება ვიკოს შეხედულებას, რომელიც პოეტური სიტყვის დამახასიათებელ თვისებად მის სიღარიბეს, არასრულყოფილებას თვლის.

ის ფაქტი, რომ სიტყვა კატეგორია არის, ხსნის მისი ისტორიული წარმოშობის და განვითარების პრობლემას და დაჰყავს იგი სიტყვის ბუნების პრობლემაზე. სიტყვას არ გააჩნია ისტორიული საწყისი და წისი განვითარება არის ადამიანური გონის იდეალური განვითარება, რომელიც ქმნის გამოსახვებს. ცხადია, აღნიშნულ განვითარებას არ აქვს პროგრესული ხასიათი, ის არ გულისხმობს დაბალი საფეხურიდან მაღალზე ასვლას. გონითი აქტივობისათვის ასეთი განვითარება კროჩეს თეორიით უცნაოა: სიტყვის განვითარება არ გულისხმობს, აგრეთვე, ენების რეალურ განვითარებას, რადგანაც სიტყვა, აღებული გონითი აქტივობის გარეშე, იქცევა აბსტრაქციად. სიტყვა არის რეალობის იდეალური და არა ისტორიული მომენტი. იგი არის სამყაროს კონსტრუირების, მისი დაუფლების პირველი ფორმა მხოლოდ გონის იდეალურ ისტორიაში. ეს პირველადობა ე. ი. არ ნიშნავს იმას, რომ იგი დაიბადა *ex nihilo* ზოლო მომდევნო თაობები იყენებენ მას როგორც ინსტრუმენტს თავისი მოთხოვნილებებისათვის. „ხელოვნება, პოეზია, ინტუიცია და უშუალო გამოსახვა, წერს კროჩე, არის ბარბაროსობის მომენტი და მიაშიტობა, რომელიც უწყვეტად კვლავმეორდება“ (*ricorre*) გონის ცხოვრებაში: ის არის ბავშვობა, მაგრამ იდეალური და არა ქრონოლოგიური“⁸. კროჩე, მაგალითად, უსაყვედურებს ვიკოს, რომ პოეტურობა, როგორც გონის პირველადი ფორმა, მას აქვს აღრეული ცივილიზაციის განვითარების ისტორიულ ეტაპებთან და ამის შედეგად ბარბაროსული ერები იქცევიან პოეტებად, რომლებსაც გააჩნიათ მხოლოდ ერთი—პოეტური უნარი. სინამდვილეში, აღნიშნავს კროჩე, შეიძლება ვილაპარაკოთ ამ ეპოქაში პოეტური ფორმების პრევალირებაზე, რადგანაც ისტორიულად მასში ხორცშესხმული ადამიანები და არა ფილოსოფიური კატეგორიები ცხოვრობდნენ და მათ არ შეეძლოთ ეწარმოებინათ მხოლოდ ერთი გონითი ოპერაცია. როგორც იდეალური კატეგორია „პოეზია ეკუთვნის ყველა დროს და არა მარტო ბარბაროსობას“⁹, და მისი პირველადობა არ ნიშნავს, რომ რეალურად არსებობდა მომენტი, როდესაც ადამიანს ჰქონდა მხოლოდ ერთი, ინტუიტური უნარი.

სიტყვის ინტუიციასთან გაიგივებიდან გამომდინარეობს მისი

გამოსაწვითი, სახეობითი ხასიათი. სიტყვა არის გამოსახვა ანუ სახე. ამაშია მისი „წმინდა“ ბუნება და ამ ბუნების დადგენაში და პოეზიის და სიტყვის დუალიზმის უარყოფაში კროჩე ხედავს ვიკოს უდიდეს დამსახურებას. „სიტყვა პოეზიაში, წერს კროჩე, არის თანტაზია, ბგერა, ფერი, ხაზი, ან უწოდეთ მას რასაც ინებებთ, რათა აღნიშნოთ, რომ ის იგივეობრივია სახესთან, რომ ის არა მარტო განუყოფელია მისგან, არამედ იდეალურად განურჩეველია მისგან“¹⁰. ერთადერთი გამოსახვა, რომელიც ქვეშაირიტად ასეთია, არის სიტყვა, და როგორც ასეთი ის ცოცხლობს მხოლოდ პოეზიაში. „პოეზია, — წერს კროჩე, — არის სიტყვა თავის ქვეშაირიტ ყოფიერებაში“¹¹.

სიტყვის კვლევისას კროჩე ამოდის მისი მნიშვნელობიდან. ამიტომ სიტყვის ანუ გამოსახვის ცნება მასთან გულისხმობს დასრულებულ გამოთქმას; ასეთი გამოსახვა-გამოთქმა არის განუყოფელი მთელი, სიტყვის ერთადერთი კანონიერი ერთეული და მისი დაყოფა მეტყველების ნაწილებად, როგორიცაა ზმნა, არსებითი სახელი და ა. შ. წმინდა მეცნიერული, ფილოსოფიური თვალსაზრისით უკანონოა. მეტყველების ნაწილები, როგორც ცალკეული სიტყვები, წარმოადგენენ აბსტრაქციებს, რომლებიც იქმნებიან მაშინ, როდესაც ირღევეა ერთადერთი ლინგვისტიკური რეალაბა-წინადადება. რამდენადაც ცალკეული სიტყვა ანუ ვოკაბულა აბსტრაქციაა, მასზე არც არაფრის თქმა შეიძლება — თავისთავად ის არც პოეტური, არც ლოგიკური ფორმაა. როგორც ფიზიკურ ნიშანს მას ერთნაირად ხმარობს ყველა ენობრივი ფორმა. თავისთავად ვოკაბულა მკვდარია, ის არაფერს გამოსახავს და მას არ გააჩნია ფილოსოფიური ღირებულება. (ამიტომ, მაგალითად, ლექსიკონი, კროჩეს აზრით, არის მხოლოდ აბსტრაქციების კრებული). წინადადება ანუ გამოთქმა, თავის მხრივ, კროჩეს ესმის არა როგორც გრამატიკული ერთეული, არამედ, როგორც დასრულებული გამოსახვა (*espressione compiuta*) როგორც გარკვეული საზრისი, რომელიც შეიძლება იყოს გამოსახული სულ მარტივ წამოძახილში და მთელ ლექსში.



ქვეშაირიტი სიტყვის ცნებაში კროჩეს თეორიაში შედის მხოლოდ სიტყვის შინაგანი ფორმა ანუ მისი სპირიტუალური მხარე. ფილოსოფიური დეფინიციის თვალსაზრისით სიტყვის ფიზიკურ-ფონიკური მომენტი მისთვის უცხო, გარეგნულ მომენტს წარმოად-

⁹ B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, 1922, p. 59.

¹⁰ B. Croce, *Conversazioni critiche, serie prima*, Bari, 1924, p. 60.

¹¹ B. Croce, *Poesia*, Bari, 1937, p. 17.

გენს. „სიტყვა“, კროჩეს აზრით, არის „ფანტაზიის“ და „პოეზიის“ სინონიმი და ის არ დაიყვანება ფიზიკურ-აკუსტიკურ ფაქტზე. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სიტყვის ფიზიკურ მომენტში კროჩე გულისხმობს ბგერის სწორედ ფიზიკურ არსებობას, მის წარმოთქმას და არა მის ბგერით თვისობრიობას, ეს უკანასკნელი აუცილებლობით შედი სიტყვის შინაგან ფორმაში და მასაც იდეალური არსებობა აქვს“. იკითხო პოეზია,— წერს კროჩე,—იკითხო ქეშმარიტად... ნიშნავს, აღიქვა მხოლოდ ორიგინალური ბგერები და მათში გააცოცხლო ორიგინალური პოეზიის სახეები“¹². ბგერის ფიზიკურ განხორციელებას კროჩესთან უკვე სხვა ფუნქცია აკისრია. შეიძლება ითქვას, რომ სიტყვის ბგერითი თვისობრიობის იდეალური არსებობა მასთან ანალოგიურია მუსიკალური ნაწარმოების იდეალურ არსებობასთან. ამ უკანასკნელის ფიზიკური შესრულება არ გამორიცხავს იმას, რომ ის არსებობს მაშინაც, როდესაც იგი არ სრულდება. როდესაც მუსიკოსი „იკითხულობს“ ნოტებს და არ „ისმენს“ მათ, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, მის ცნობიერებაში ეს ნოტები ეღერენ, რადგანაც მათი ბგერითი თვისობრიობა არსებობს იდეალურად, დამოუკიდებლად გრაფიკული დაფიქსირებისა და, ამ შემთხვევაში, დამოუკიდებლად ფიზიკური შესრულებისაგან.

სიტყვის შინაგანი ფორმის კროჩესეული ცნება ანალოგიურია ჰუმბოლდტის იგივე ცნებასთან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მხოლოდ მისი სტრუქტურის თვალსაზრისით. ე. ი. იმ თვალსაზრისით, რომ ორივე მოაზროვნესთან შინაგანი ფორმის სტრუქტურა არის იდეალურად არსებული ფორმა, მაგრამ ამ ფორმის გაგება მათთან სხვადასხვაა.

ჰუმბოლდტთან შინაგანი ფორმა არის ინტელექტუალური აქტივობა, ღრმად შინაგანი პროცესი, რომელიც წინ უსწრებს არტიკულაციის გრძნობას და ქმნის ცნებებს. ამიტომ ენა მასთან აღნიშნავს არა საგნებს, არამედ შინაგანი ფორმის მიერ შექმნილ ცნებებს. ეს ცნებები, ჰუმბოლდტის სიტყვებით, უფრო ზშირად მხოლოდ კავშირების აღმნიშვნელია, ისინი არაგრძნობადი ცნებებია და ამიტომ მათ ენაში შესასვლელად უნდა მიიღონ თუმცა არა ყოველთვის, სახეობრივი ფორმა¹³. ამასთანავე ჰუმბოლდტი შინაგანი ფორმის გარდა სიტყვის კონსტიტუტიურ მომენტად აღიარებს ფიზიკურ ბგერასაც. კროჩესთან სიტყვა მთლიანად დაიყვანება შინაგან ფორმაზე და ამ ფორმის აქტივობა არის ინტუიტიური აქტივობა. რომელიც ქმნის ღრმად ინდივიდუალურ და განუმეორებელ სახეებს. ამგვარად, თუ ჰუმბოლდტთან შინაგანი ფორმა არის ინტელექტუალუ-

¹² Poesia, p. 105.

¹³ В. А. Звегинцев, ук. произ., стр. 85.

რი, ლოგიკური აქტივობა, კროჩესთან ის ინტუიტიური აქტივობაა და. ცხადია ორივე შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს სიტყვის სრულიად სხვადასხვა გაგებასთან. მაგრამ საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ჰუმბოლდტმაც თავდაპირველად ცნება „შინაგანა ფორმა“ ესთეტიკურ კონტექსტში იხმარა. 1799 წ. გამოვიდა მისი ნაშრომი *Aesthetische Versuche*“, სადაც, გოეთეს „ქერმან და ღორბოთეს“ გარჩევისას, ჰუმბოლდტი განსაზღვრავს პოეზიას, როგორც ენის ხელოვნებას (*Die Kunst durch Sprache*) და აღნიშნავს, რომ პოეზია იქმნება ორი სხვადასხვა საგნისათვის“, გარეგანი და შინაგანი ფორმებისათვის, ქვეყნისათვის და ადამიანისათვის“¹⁴.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, შინაგანი ფორმის კროჩესეული გაგება უფრო ახლოა იტალიურ ტრადიციებთან. შინაგანი ფორმის იდეა. საერთოდ, მოდის პლოტინიდან, რომლის აზრი იტალიაში ათვისებული იყო რენესანსის მოაზროვნეთა მიერ; კერძოდ, შინაგანი ფორმის ცნებას (*Intrinseca forma*) ეხვდებით მარსილიო ფიჩინოსთან და ჯორდანო ბრუნოსთან. ეს უკანასკნელი „შინაგან ფორმას“ ხმარობს მშვენიერების ცნების გაკვეთილს და აკავშირებს მას „შინაგანი მხატვრის“ იდეასთან, რომელიც შიგნიდან აფორმებს მატერიას. გარდა იტალიური ტრადიციებისა, კროჩე ასევე შეფუთს ბერისთან და მათი იდეების კავშირი აღნიშნულია კრიტიკულ ლიტერატურაშიც. შესაფერის აზრითაც მშვენიერება არაა მატერიაში, სხეულში, ის ხელოვნებაშია და ე. ი. გამაფორმებელ ძალაში (*forming power*), ანუ გონის მოქმედებაშია.

სიტყვის დაყვანა მთლიანად გონის ფორმაზე განსაპირობებს კროჩეს თეორიაში არტიკულირებული ბგერის სიტყვის არაყონსტიტუტიურ, არაარსებით მომენტად მიჩნევას. რა თქმა უნდა, აქ ლაპარაკია არა სიტყვის ემპირიულ არსებობაზე, სადაც ეს ორი მომენტი განუყოფელია, არამედ მის ფილოსოფიურ არსებობაზე. არტიკულირებული ბგერა, კროჩეს მიხედვით, არის პრაქტიკული აქტის პროდუქტი და იქმნება რათა შესაძლებელი გახდეს, სიტყვის შინაგანი ფორმის ფიზიკურ ნიშანში ფიქსაციის საშუალებით. მისი გადაცემა სხვისთვის და შენარჩუნება მეხსიერებისათვის. სიტყვის ფიზიკური ნიშნის მის არსებით მომენტად მიჩნევა, კროჩეს აზრით, განსაზღვრულია თეორიული და ფიზიკური ფაქტების აღრევით. ეს შეედრება ბადებს ლინგვისტიკაში უკანონო საკითხებს და მათ მცდარ გადაწყვეტას. მაგალითად, მცდარია, კროჩეს აზრით, ძირების თეო-

¹⁴ Г. Шпет, Внутренняя форма слова, Москва, 1927, стр. 56—57.

რია, რადგანაც სიტყვის ე. წ. ძირებს როგორც ფიზიკურ ფაქტებს არ გააჩნიათ ლინგვისტიკური ღირებულება. მარცვლების საზღვრები, ისევე როგორც სიტყვების საზღვრები, ნებისმიერია და ისინი ემპირიულად დგინდებიან. პრიმიტიული ანუ უკულტურო ადამიანის ენას ახასიათებს მეტყველების ერთგვარი უწყვეტობა, მას აქვია მეტყველების სიტყვებად და მარცვლებად დაყოფის გაცნობიერება. მარცვლები, თანხმოვნები, ხმოვნები და მარცვალთა რიგი, რომელთაც სიტყვებს ვეძახით, ცალკე აღებულნი. კროჩეს აზრით, არ შეიცავენ თავის თავში განსაზღვრულ საზრისს და ამიტომ უნდა იქნან განხილულნი, როგორც უბრალო ბგერები, ან როგორც ფიზიკურად განწყენებული და კვალიფიცირებული ბგერები.

როგორც სიტყვის არაარსებითი, არაკონსტიტუტიური მომენტი, არტიკულირებული ბგერა არ გამოდგება სიტყვის არსების დასადგენად. მის კრიტერიუმად. საქმე ისაა, რომ ჭეშმარიტი სიტყვისაგან კროჩე ანსხვავებს სხვა ენობრივ გამოსახვებს—ლოგიკურ და პრაქტიკულ ენას. სხვადასხვა ენობრივი გამოსახვის არსებობა კი ბადებს ისეთი კრიტერიუმის დადგენის აუცილებლობას, რომელიც განასხვავებს მათ ერთმანეთისაგან. ასეთ კრიტერიუმს კროჩე ხედავს სიტყვის მნიშვნელობაში, რომელსაც იძლევა მხოლოდ დასრულებული გამოსახვა. ფაქტიური მონაცემით, მაგალითად, ვერ განასხვავებ წმინდა ინტუიტურ გამოსახვას ლოგიკურისაგან, რადგანაც სიტყვიერი კონსტრუქციები ინდეტერმინირებულნი და ამიტომ მრავალმნიშვნელობითი ანუ პოლისემიური არიან. პოლისემიურობა ამ შემთხვევაში ნიშნავს მხოლოდ იმას, რომ კონტექსტის გარეშე ვერ დავადგენთ რასთან გვაქვს საქმე—სახესთან თუ ლოგიკურ საზრისთან: ასე მაგალითად, „სიყვარული—სიცოცხლე“, კროჩეს აზრით, შეიძლება იყოს როგორც პოეტის გამოთქმა, რომლითაც ის გამოსახავს თავის სულიერ მდგომარეობას, ასევე ფილოსოფოსის ლოგიკური მტკიცება სიცოცხლის არსებაზე. ამდენად, მხოლოდ სიტყვის მნიშვნელობის ანალიზის საფუძველზე შესაძლებელია დადგინდეს, თუ გამოსახვის რა ფორმას ეკუთვნის მოცემული სიტყვა, რადგანაც თავისი ფიზიკური მომენტით ის განუხსნავებელია სხვა ენობრივი ფორმებისაგან. ამიტომ, სიტყვის კრიტერიუმად კროჩე თვლის თვით სპირიტუალურ აქტს ანუ გონის პოზიციას (atteggiamento). სიტყვა წარმოადგენს ჭეშმარიტ სიტყვას მხოლოდ იმ შემთხვევაში თუ იგი სულიერი მდგომარეობის გამოსახვაა; მაგრამ პრაქტიკულად, აღნიშნავს კროჩე, გონის პოზიციის დადგენა ყოველთვის არც თუ ასე ადვილია.

რამდენადაც სიტყვა წმინდა სპირიტუალური აქტია, მისი ღირებულების შეფასებაც ხდება მხოლოდ შინაგანი, ინტუიტური სა-

ზომით და არა რომელიმე დადგენილი მოდელის მიხედვით. გარდა ამისა, რადგანაც სპირიტუალური აქტის „შესწავლა“ შეუძლებელია, ენის შესწავლაც გრამატიკისა და ლექსიკონების მეშვეობით; ენა კროჩეს აზრით არაა ინსტრუმენტთა კომპლექსი, რომლის ცოდნა უზრუნველყოფს ენის ცოდნას. „კარგად წერა, აღნიშნავს კროჩე, არის სხვა არაფერი თუ არა სპირიტუალური ინტენსიურობის ფორმა; ცუდად წერა არის სპირიტუალური სისუსტე“¹⁵. გასაგებია, რომ აქ იგულისხმება არა უცხო ენის შესწავლა, არამედ ლიტერატურული გამოსახვის უნარი. ენის დაუფლება ამ თვალსაზრისით შესაძლებელია მხოლოდ ლიტერატურულ ძეგლთა კითხვით და მათი სტილის შესწავლით. მხოლოდ „ჯანსაღი ესთეტიკური გრძნობა“¹⁶, წერს კროჩე, გვიკარნახებს ჩვენი პერსონალიზმის, ჩვენი ფსიქოლოგიის და ჩვენი მეტყველების საერთო ფიზიონომიის შესატყვისი სიტყვების ხმარებას. ამიტომ ენის ე. წ. ზოგიერთი „წესის“ დარღვევა, რომელსაც აღნიშნავენ ხოლმე ამა თუ იმ მწერალში. სონამდვილეში არის მოცემული ინდივიდის პერსონალიზმით განპირობებული სტილისტიკური აუცილებლობა.



სიტყვა, როგორც შემოქმედება. რადგანაც გონის ყოფიერებას აქვს არსებობის მხოლოდ ერთი ფორმა—უწყვეტი აქტივობა. სიტყვა კროჩესთან წარმოადგენს მუდმივ შემოქმედებით პროცესს და არა დასრულებული შემოქმედების პროდუქტს. სიტყვის შემოქმედებითი ბუნებით კროჩეს თეორიაში განპირობებულია ენაში რაიმე მყარი, უცვლელი მომენტის დაშვების შეუძლებლობა. ამიტომ კროჩესათვის არ არსებობს განსხვავება მეტყველებისა და ენას შორის. ის სცნობს მხოლოდ ერთ ლინგვისტიკურ კატეგორიას—სიტყვას, რომელიც ფაქტიურად მეტყველებაზე დაიყვანება. „სიტყვა, წერს კროჩე, არის ადამიანი, რომელიც მეტყველებს“¹⁷. „...ენის შემეცნება, შესაძლებელია მხოლოდ როგორც „სიტყვის“ შემეცნება და ამიტომ მხოლოდ მეტყველი ადამიანის გონის ფუნქციონირებაში“¹⁸.

სიტყვის შემოქმედებითობა, პირველ ყოვლისა, გულისხმობს შემოქმედების უწყვეტობას, იმას, რომ შემოქმედებას აქვს ადგილი

¹⁵ Problemi di Estetica, p. 206,

¹⁶ იქვე, გვ. 210.

¹⁷ იქვე, გვ. 195.

¹⁸ B. Croce, Conversazioni critiche, serie terza, Bari, 1932, p. 103

სიტყვის ფუნქციონირების ყოველ წამში, რაც იწვევს სიტყვის მუდმივ ცვალებადობას“. ...უნდა კარგად გვახსოვდეს,—წერს კროჩე,—რომ სიტყვა (*parola*), მიუხედავად იმისა, რომ იგი მყარად გვეჩვენება, არის სიტყვის (*linguaggio*) ყოველ აქტში მუდამ ახალი შემოქმედება“¹⁹... სიტყვას, კროჩეს მიხედვით, ახასიათებს წამიერება (*Istanteità*), ის არსებობს მხოლოდ მისი წარმოშობის და ე. ი. გამოსახვის მომენტში. სიტყვიერი გამოსახვა მუდამ ახალია, რადგანაც ყოველთვის ახალია მის მიერ გამოსახული გონითი ფაქტი. კროჩე მრავალჯერ ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ყოველი სიტყვა მუდამ ახალი სიტყვა არის, რამდენჯერაც არ უნდა განმეორდეს იგი, რადგანაც შემოქმედება არის არა მარტო სიტყვის ქმნა, არამედ მისი აღქმა ანუ კვლავ-ქმნაც. ყოველი სიტყვა, რომელსაც ვისმენთ, არის ახალი და უცხო ენა, იმიტომ, რომ ის არასოდეს თქმულა წინათ და არ გაიგივდება არცერთ წინათ გამოთქმულ სიტყვასთან“... „ყოველი პოეზია, რომელიც იქმნება და რომელსაც ჩვენ კვლავ ვქმნით ჩვენში, არის სხვა არაფერი, თუ არა ახალი სიტყვა“²⁰. ორი მოსაუბრის ენა, აღნიშნავს კროჩე, არასოდეს არაა იდენტური. თითოეული მათგანი მეტყველებს იმ წესით, რომელიც შეესატყვისება მის ფანტაზიას და ფსიქოლოგიას. თითოეულ მათგანს გააჩნია საკუთარი სახეები, ბგერები და ის მეტყველებს შესატყვისად იმ გამოძახილისა, რომელსაც მის სულში ბადებენ საგნები; ახალ შთაბეჭდილებებს მოაქვთ ბგერათა და მნიშვნელობათა განუწყვეტელი ცვალებადობა, რის შედეგად იქმნება ახალი გამოსახვა—სიტყვები. კროჩეს აღნიშნულ მსჯელობას გადაჰკრავს ფსიქოლოგიზმის ელფერი, რადგანაც აქ საქმე გვაქვს მეტყველების ფსიქოლოგიურ პირობებთან, რომელთა გავლენას არავინ უარყოფს. მაგრამ არსებითად სიტყვის შემოქმედება-ცვალებადობა დაკავშირებულია კროჩესთან სიტყვის მნიშვნელობასთან, რომელიც მთლიანად გონის პროდუქტი არის და დამოუკიდებელია რაიმე ემპირიულ და ფსიქოლოგიურ პირობებისაგან. გასაგებია, რომ აღნიშნული შემოქმედება არ ეხება სიტყვის ფიზიკურ მხარეს. მეტიც, კროჩე ჰგმობს მოდერნისტ პოეტების მისწრაფებას შექმნან ახალი სიტყვები, მათ გატაცებას იშვიათი სიტყვებით. სიტყვიერი შემოქმედება მასთან გულისხმობს უკვე არსებული სიტყვების მეშვეობით ახალ გამოსახვათა, ე. ი. ახალ მნიშვნელობათა შექმნას, რაც არ წარმოადგენს რაიმე შეუძლებელს, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ სიტყვა კროჩესთან არის დასრულებ-

¹⁹ B. Croce, *Indagini su Hegel*, Bari, 1952, p. 185.

ზეული მნიშვნელობის შემცველი გამოთქმა და არა ცალკეული სიტყვა.

სიტყვა კროჩეს თეორიაში არის ინდივიდუალურ-განუყოფად-ბელი გამოსახვა, რაც ნიშნავს, რომ თითოეულ სიტყვა—გამოსახვას აქვს თავისი განუყოფელი მნიშვნელობა. სიტყვას ერთმნიშვნელობითობა ანუ მონოსემიურობა (*univocità*) ახასიათებს. ის იგივეობრივია თავის მნიშვნელობასთან. სიტყვა და მისი მნიშვნელობა ქმნიან განუყოფელ, ორგანულ მთლიანობას, რომლის დაშლა აბსტრაქციაშიც—სიტყვის მოსპობას ნიშნავს. „სიტყვა... იგივეობრივია სახესთან, და არა მარტო განუყოფელია მისგან, არამედ იდეალურადაც (ხაზგასმა ჩემია. ე. თ.). განუჩივებელია მისგან²¹. ქეშმარიტი სიტყვის მნიშვნელობა სხვა სიტყვით ვერ აღინიშნება, მის სფეროში არ შეიძლება ჰქონდეს ადგილი სიტყვის გადატანას ერთი მნიშვნელობიდან მეორეზე, როგორც ეს ხდება პროზაულ ენაში. ამ უკანასკნელში მნიშვნელობის იდეალური არსებობა დამოუკიდებელია მის აღმნიშვნელ სიტყვა-ნიშნისაგან, ქეშმარიტი სიტყვის მნიშვნელობის იდეალური არსებობა კი განუყოფელია სიტყვისაგან. რადგანაც ის არ წარმოადგენს ნიშნისა და მნიშვნელობის ერთიანობას, რომელიც მეცნიერული ანალიზის საფუძველზე შეიძლება დაიშალოს. ქეშმარიტი სიტყვის სფეროში მნიშვნელობის შეცვლა ნიშნავს თვით სიტყვის შეცვლას, ან უფრო სწორედ ახალი სიტყვის შექმნას.

ლოგიკურია, რომ კროჩე მიუღებლად და მცდარად თვლის სიტყვის, როგორც ნიშნის გაგებას; ეს თეორია, მისი აზრით, ამოდის იმ წანამძღვრიდან, რომ ენა არის ინსტრუმენტთა კომპლექსი, რომელსაც ადამიანი იყენებს კომუნიკაციის მიზნით. სიტყვა არაა კომუნიკაციის საშუალება. წერს კროჩე, არამედ ის „არის თვით იდეა ანუ წარმოდგენა“²². „პოეზია (და ე. ი. სიტყვა ე. თ.) არასოდეს არაა სიმბოლო, ე. ი. სხვის ნიშანი. უნივერსალური არ არის მასში სიმბოლიზირებული, არამედ მოცემულია როგორც ინდივიდუალურ-უნივერსალური“²³, ამიტომ კროჩესათვის საერთოდ მიუღებელია ნიშნისა და აღნიშნულის ურთიერთობის საკითხის დაყენება. სიტყვა არ წარმოადგენს რაღაცა ფიქსირებადს, ის იღებს თავის მნიშვნელობას იმ კავშირიდან, რომელშიც ის იმყოფება. კონტექსტიდან ამოღებული ფრაზა კარგავს თავის ინდივიდუალურ მნიშვნელობას და პოლისემურ და განუსაზღვრელ ფრაზეოლოგიურ ფაქტად იქცევა. სიტყვას, კროჩეს აზრით, არ გააჩნია მნიშვნელობა

²⁰ Poesia p. 79.

²¹ Conversazioni critiche, serie prima, p. 60.

²² Problemi di Estetica, p. 205.

²³ Poesia, p. 211.

ანუ განსაღერული მნიშვნელობა, როდესაც იგი აბსტრაგირებულია იმ პირობებიდან, რომლებშიც იყო წარმოთქმული.

სიტყვის უწყვეტი შემოქმედება-ცვალებადობა კროჩესთან ძირითადად მნიშვნელობის ნიუანსირებას გულისხმობს, მეტყველების ყოველ აქტში, წერს იგი, ერთი და იგივე გამოთქმა იღებს, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, ანუ, რაც იგივეა, „მნიშვნელობის განსაკუთრებულ ელფერს“²⁴. სიტყვას, როგორც გრძნობის ინტუიტურ გამოსახვას, არ შეიძლება ჰქონდეს ისეთივე ზუსტი და ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი მნიშვნელობა, როგორც ცნებას. სიტყვა, თუ შეიძლება ითქვას, მრავალწახანაგოვანია და სასრულო-უსასრულოა. „პოეზია... წერს კროჩე, „არის არა ზოგადი, არამედ ინდივიდუალურ-უნივერსალური, სასრულო-უსასრულო“²⁵. ეს უსასრულობა სიტყვის სრული, ბოლომდის გამოთქმის შეუძლებლობაზე მიუთითებს. სიტყვის მნიშვნელობა უსასრულო ნიუანსების დაუშრეტელი წყაროა. თავისი აზრის დასამტკიცებლად კროჩეს მოჰყავს ჰუმბოლდტის სიტყვები გოეთეზე. „...ლაპარაკი ან წერა პოეტზე არის სხვა არაფერი თუ არა გამოუთქმელის ირგვლივ სიარული (als ein Herumgehen um das Unausprechliches)“²⁶.

ამგვარად, სიტყვის მნიშვნელობას, ანუ თვით სიტყვას აქვს ყველა ის თვისება, რომელიც ინტუიტურ-ესთეტიკურ აქტს ახასიათებს. როგორც ვხედავთ, სიტყვის მნიშვნელობის ცვალებადობა კროჩესთან გულისხმობს იმ განუწყვეტელ ცვლილებებს, რომლებსაც აქვთ ადგილი სიტყვიერი შემოქმედების ყოველ მომენტში და არა იმ ცვალებადობას, რომელსაც განიცდის სიტყვა ისტორიული განვითარების პროცესში. სიტყვის მნიშვნელობის ცვალებადობა განპირობებული ისტორიული, სოციალური, ფსიქოლოგიური და სხვა პირობებით, კროჩეს აზრით, წარმოადგენს არა ფილოსოფიის, არამედ ეტიმოლოგიის და ლექსიკოგრაფიის საგანს.

სიტყვის მონოსემიურობა, კროჩეს აზრით, ნათელს ხდის ისეთი რიტორიკული კატეგორიების მცდარობას, როგორიცაა მეტაფორა, ინვერსია, პლენაზმი, ელიპსი და სხვა. ამ ტერმინებს აქვთ მხოლოდ ფილოლოგიური მნიშვნელობა. ფილოლოგიაში ისინი აღნიშნავენ მნიშვნელობათა ცვლილებას, რომელსაც ემორჩილებიან ზგერები და ამ ზგერების კომბინაციები. მაგრამ წმინდა მეცნიერული, ესთეტიკური თვალსაზრისით, კროჩეს აზრით, მეტაფორა, ინვერსია და სხვა ამგვარი კატეგორიები საკუთრივ სიტყვას წარმოად-

²⁴ Problemi di Estetica, p. 205.

²⁵ Poesia, p. 125.

²⁶ იქვე.

გენენ. მაგალითად, ფილოლოგიაში მეტაფორას განსაზღვრავენ როგორც ერთი სიტყვის ხმარებას მეორის მაგიერ და ამის აუცილებლობას ხსნიან იმ გარემოებით, რომ თითქოს „საკუთარი სიტყვის“ გამოყენება ამ შემთხვევაში არ შეიძლება. სინამდვილეში კი. აღნიშნავს კროჩე, ასეთი ე. წ. „საკუთარი სიტყვა“, რომლის გამოყენება მოცემულ შემთხვევაში თითქოს არ შეიძლება, არ არსებობს. რადგანაც ამ შემთხვევაში გამოყენებული სიტყვა, წოდებული მეტაფორად, არის საკუთარი სიტყვა იგივე იოქმის სხვა რიტორიკულ კატეგორიებზე. მათი დეფინიციის საფუძველს. კროჩეს აზრით, წარმოადგენს მცდარი შეხედულება, რომ ენა ანუ ლინგვისტიკური პრაქტიკა (uso) არის რაღაცა მყარი (ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი, რაც ყველა შემთხვევაში გამოდგება, როგორც tertium comparationis, რომელთან შედარებით ფასდება ხოლმე მწერლის ენის ვარიაციები. მაგალითად, წერს კროჩე, თუ ლინგვისტიკური პრაქტიკა არის და ერთი მწერალი წერს $a+1$ ამბობენ, რომ საქმე გვაქვს პლეონაზმთან, თუ სხვა წერს $a-1$ აქ სახეზეა ელიპსი და ა. შ. ისეთი ლინგვისტიკური პრაქტიკის დადგენა, რომელიც იქცევა აუცილებელ და მყარ მოდელად, კროჩეს აზრით, ნიშნავს არარსებული არსების (ente) შექმნას. სინამდვილეში კი საქმე გვაქვს არა ამაა თუ იმ მწერლის ენის ვარიაციებთან, არამედ მისი ენის თავისებურებებთან—კერძოდ, მის ინდივიდუალობასთან და განუმეორებლობასთან. ამიტომ მეტაფორა, პლეონაზმი და ა. შ. წარმოადგენენ მოცემული მწერლის ცნობიერების თავისებურებას. მის ფორმას და თითოეული ასეთი ფორმა შეიცავს კანონს თავის თავში და ვერ იქცევა სხვა ფორმის განსჯის საფუძველად“. ყოველ ლინგვისტიკურ პროდუქტს, წერს კროჩე, აქვს საკუთარი კანონი და საკუთარი მოდელი თავის თავში“²⁷. ყოველი ლიტერატურული ფორმა ანუ გამოსახვა ყოველთვის სწორედ ისეთია, რომელიც შეესატყვისება კონკრეტულ შინაარსს და რომელიც მის სტილს წარმოადგენს, მეტაფორა, ელიპსი და ა. შ. კროჩეს აზრით, იხმარება არა სიტყვის „შესამკობად“ არა მის „გასამშვენიერებლად“, არამედ იმიტომ, რომ ასეთია მოცემული სიტყვის სტილი და მისი მნიშვნელობა გამოისახება მხოლოდ და მხოლოდ ამ ფორმაში. ესთეტიკურ სფეროში ე. ი. კეშმარიტი სიტყვის სფეროში, კროჩეს აზრით, შეიძლება ვილაპარაკოთ მხოლოდ სტილისტიკაზე და არა სინტაქსზე, ხოლო თუ რიტორიკული კატეგორიების ხმარება დასაშვებია ფილოლოგიური თვალსაზრისით, ესთეტიკური თვალსაზრისით მათ ექნებათ

²⁷ Problemi di Estetica, p. 206.

მხოლოდ უარყოფითი მნიშვნელობა: ესთეტიკურად პლეონაზმი, ელიპსი და მეტაფორა მხოლოდ შეცდომაზე თუ მიუთითებენ. უნდა აღინიშნოს, რომ იტალიაში კროჩეს თეორიამ დიდი გავლენა მოახდინა სტილისტიკის, როგორც თავისებური მეცნიერების განვითარებაზე. განსხვავებით იმ სტილისტიკური მიმართულებისაგან, რომელიც იღებს გამოსახვის წმინდა „ფორმას“ ერთეული „გამოსახვითი საშუალებების“ აბსტრაგირების შედეგად და გამოყოფს ან ფორმას საერთო გამოსახვისაგან, კოჩინიანული სტილისტიკა თვლის, რომ „ფორმის“ ანალიზი ნიშნავს „ფორმის“ და „შინაარსის“ იგივეობის კრიტიკულ დადგენას. საერთოდ, სტილისტიკური და ლიტერატურული კრიტიკის ურთიერთობის საკითხი დღეს იტალიაში მეტად იქტუალურ პრობლემას წარმოადგენს.

სიტყვის შემოქმედებით-ცვალებადი ხასიათი და მისი მონოსემიურობა ბადებს ორ პრობლემას: თუ არ არსებობს ორი ჰეშმარიტად იგივეობრივი სიტყვა, როგორ არის შესაძლებელი ერთი მხრივ, ურთიერთგაგება და მეორე მხრივ, სიტყვის თარგმანი.

პირველი პრობლემა ორ მომენტს გულისხმობს: ერთი—როგორაა შესაძლებელი წინათ შექმნილი სიტყვის გაგება ანუ მისი კვლავ გაცოცხლება (*rievocazione*) და მეორე—როგორაა შესაძლებელი უშუალო საუბარში ცოცხალი სიტყვის გადაცემა სხვისთვის, თუ იგი ცვალებადია და თითოეული ადამიანი ქმნის საკუთარ და ყოველთვის ახალ ენას? ეს საკითხი არაერთხელ იყო წამოყენებული კროჩეს მიმართ, და კერძოდ, მისივე მიმდევრის, გერმანელი ფილოლოგის კარლ ფოსლერისაგან პასუხში ამ ხასიათის კრიტიკაზე კროჩე წერდა, რომ სიტყვის გაგება არის მისი კვლავ-შემოქმედება (*ricreazione*). მაგრამ ყოველი ასეთი კვლავ-შემოქმედება არ ნიშნავს აბსოლუტურად ახალი და განსხვავებული პოეზიის შექმნას;

ფაქტიურად, სიტყვის კვლავ გაცოცხლება და კვლავ-შემოქმედება კროჩესთან იგივეობრივი პროცესებია. ის, რაც იღებს ერთხელ სიტყვიერ გამოსახვას, ამტკიცებს კროჩე, მეორდება მხოლოდ როგორც კვლავ-შემოქმედება უკვე შექმნილისა. სიტყვის კვლავ-შემოქმედების პროცესი მდგომარეობს სახეების გაცოცხლებაში იმ არტიკულირებულ ბგერებში, რომლებშიც ისინი პირველად გამოისახნენ. ეს ბგერები უერთდებიან მნიშვნელობას და ივსებიან იმ გრძნობით და რეალობით, რომელიც მათ მატერიას შეადგენდა. სიტყვის ასეთი აღქმა ამავე დროს მისი შექმნა არის“. აღვიქვამთ რა ენას, ვქმნით მას“²⁸. ამბობს კროჩე. კვლავ-შექმნა წარმოებს იმ ლინგვის-

ტიკური პროდუქტების საფუძველზე, რომლებსაც იძენს ჩვენი მეს-სიერება, ხოლო სიტყვის ყოველწამიერი ცვალებადობა და ახლად შექმნა მდგომარეობს მასში ახალი ნიუანსების და მომენტების ჩაქ-სოვაში. სიტყვის სიახლე გულისხმობს მისი მნიშვნელობის სიღრმე-ების გახსნის უსასრულო შესაძლებლობას. რაც გაპირობებულია მისი ინტუიტურ-გამოსახვითი ბუნებით. სიტყვის კვლავ-შემოქმედე-ბას კროჩე უწოდებს აგრეთვე მის ისტორიულ ინტერპრეტაციას. მაგრამ ეს უკანასკნელი არაა ისტორიოგრაფიული მსჯელობა, რო-მელსაც რეფლექსიის სფეროში შეეყავართ. სიტყვის ისტორიულ ინტერპრეტაცია გულისხმობს იმას, რომ იგი არის არა შემოქმედება, არამედ კვლავ-შემოქმედება და ეხება არსებულ სიტყვას.

მხედველობაში მისაღებია ის გარემოებაც, რომ კროჩესთან შე-მოქმედებითი და აღქმა-მსჯელობითი პროცესები თვისობრივად იდი-ვეობრივნი არიან. მხატვრული ნაწარმოების კვლავ-შემოქმედებისას, ამბობს კროჩე, ჩვენ ვიქცევით, მართალია, „დამხმარე მხატვრებად, მაგრამ მაინც მხატვრებად“ (*artisti aiutanti, ma artisti*)²⁹. როდესაც, მე ვწვდები დანტეს ერთ-ერთი სიმღერის შინაგან მნიშე-ნელობას, განაგრძობს კროჩე, მე ვარ დანტე და სწორედ ამ გარე-მოებაზე მიუთითებს მონტენის გამოთქმა: „რადგანაც პლატონი და მე ამას ეფიქრობთ ერთნაირად, ეს აზრი უკვე მეკუთვნის მე და არა პლატონს“. ამგვარად, სიტყვის აღქმა არის ერთსა და იმავე დროს სხვისი სიტყვის წვდომა და ახალი შემოქმედებითი აქტი. კროჩე მიუთითებს სიტყვის გაგებაში ფსიქოლოგიური მომენტის მნიშვნე-ლობაზეც. ყოველ მეტყველ ინდივიდს შეაქვს სიტყვაში ცვლილე-ბები, რომლებიც გამოწვეულია ფსიქოლოგიური მომენტის მნიშ-ვნელობაზეც. ყოველ მეტყველ ინდივიდს შეაქვს სიტყვაში ცვლი-ლებები, რომლებიც გამოწვეულია ფსიქოლოგიური სიტუაციით. მაგრამ ამ მომენტის არსებობაც არ უშლის ურთიერთგაგებას, რამ-დენადაც აქ ხდება სხვის ფსიქოლოგიასთან შესატყვისობის დად-გენა. ადამიანი ამოდის საკუთარი ფსიქიკიდან, პოულობს შესა-ტყვისობას სხვა ადამიანის ფსიქიკასთან და კვლავ უბრუნდება თავი-სას.

თავისი მოღვაწეობის ბოლო პერიოდში კომუნიკაციის შესა-ძლებლობის ახსნაში კროჩეს შემოაქვს ახალი პრინციპი. კომუნიკა-ციის შესაძლებლობას ის ხსნის ადამიანთა ბუნების ერთგვაროვნო-ბით, ე. წ. საერთო ადამიანური ბუნებით (*comune umanità*) რომე-ლიც კმნის ადამიანებს შორის თავისებურ სიმპატიას ანუ ერთსუ-

ლოვნებას (consenso), ანალოგიურ სულიერ ელერადობას. ეს საერთო ადამიანური ბუნება შესაძლებელს ხდის უცხო ენების გაგებასაც. ურთიერთგაგების სასწაული, კროჩეს აზრით, სორციელდება აგრეთვე იმიტომ, რომ ადამიანები ერთსა და იმავე დროს წარმოადგენენ პერსონალურ და სოციალურ არსებებს, ინდივიდებს და უნივერსალურ არსებებს, ადამიანებს და ადამიანობას. მაგრამ, აღნიშნავს კროჩე, საერთო ბუნება არაა საკმარისი ურთიერთგაგებისათვის. ეს უკანასკნელი თხოულობს ფილოლოგიურ მომზადებასაც, რომელიც მიმდინარეობს თავისთავად, მეხსიერების კითხვის და ა. შ. წყალობით. ბოლოს, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს კროჩეს ლინგვისტიკური თეორიის მკვლევარი კავაჩიუტი, იგი მიდის მეტაფიზიკურ-მისტიკურ დასკვნამდე, რომ კომუნიკაცია შესაძლებელია იმდენად, რამდენადაც ყველაფერი გონია, და ის არის კომუნიკაცია გონისა საკუთარ თავთან³⁰.

კომუნიკაცია კროჩესთან გულისხმობს ფაქტიურად ორ მომენტს—სიტყვის მნიშვნელობის გაგებას ანუ წვდომას და მის ფიზიკურ ნიშანში ფიქსაციას. როდესაც კროჩე ლაპარაკობს გაგების მომენტზე, ის მასთან თეორიული, გონითი აქტივობა არის და ამდენად სიტყვის კონსტიტუტიური მომენტს შეადგენს. (გამოსახვა ხომ იგივეობრივია კვლავ-შემოქმედებასთან), მაგრამ სიტყვის ფიქსაცია ფიზიკურ ნიშანში არის უკვე პრაქტიკული აქტივობის ფუნქცია და ამიტომ აღარაა სიტყვის კონსტიტუტიური მომენტი. საკუთრივ „კომუნიკაციის“ საფუძველს კროჩეს თეორიაში ნებელობითი აქტი წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი ახდენს შინაგანი გამოსახვის ობიექტივობას ფიზიკურ ბგერაში, რათა აქციოს იგი კომუნიკაციის საშუალებად; სხვანაირად მისი გადაცემა სხვისათვის შეუძლებელი იქნებოდა. „ნებისყოფას,—წერს კროჩე,—შეუძლია შევიდეს სიტყვაში მხოლოდ კომუნიკაციის გარეგან ფაქტში, მაგრამ ის არაა არსებითი, კონსტიტუტიური და საკუთარი ლინგვისტიკური ფორმაციისათვის“³¹. მართალია, კროჩე იმასაც აღნიშნავს, რომ ემპირიულად რთულია ამ ორი აქტის ერთმანეთისაგან გამიჯვნა და იმის გაგება თუ როგორ განსხვავდება კომუნიკაციის მომენტი გამოსახვის მომენტისაგან.

მეორე პრობლემა, რომელსაც ბადებს სიტყვის ერთმნიშვნელობითობა და განუმეორებელი ინდივიდუალურობა, არის მისი თარგმნის პრობლემა. ამ საკითხს აქვს ორი მხარე, ერთი ეხება ჰერმარიტი სიტყვის, მეორე ლოგიკური სიტყვის თარგმანს. ჰერმარიტი

³⁰ S. Cavaciuti, *La teoria linguistica di Benedetto Croce*, Milano, 1959, p. 60.

³¹ *Problemi di Estetica*, p. 183.

ანუ პოეტური სიტყვის თარგმნა, კროჩეს აზრით, შეუძლებელია. „თარგმნის შეუძლებლობა, წერს იგი, არის პოეზიის რეალობა მის შემოქმედებაში და მის კვლავ-შემოქმედებაში“³². თარგმნის შეუძლებლობა განპირობებულია იმით, რომ სიტყვა არის სახე და ეს უკანასკნელი თავისი განუმეორებელი მნიშვნელობით არსებობს მხოლოდ იმ ნატურაში, იმ ფორმაში, რომელიც მას მისცა შემქმნელმა. მატერიის და ფორმის შეცვლა, რის გარეშე წარმოუდგენელია თარგმანი, შლის ორიგინალურ სახეს. თარგმანი, წერს კროჩე, წარმოადგენს ფაქტიურად ძველი სულის პოეტიზაციას (poetare) ახალ სულში, რადგანაც „ის რომ ყოფილიყო იმავე პოეტის სულის პოეტიზაცია, რომელიც ითარგმნება, მისი გამოსახვა შესაძლებელი გახდებოდა მხოლოდ იგივე ბეგრებში, რომლებშიც იგი უკვე გამოისახა და პოეტური თარგმანი არ დაიბადებოდა“³³.

სიტყვის, როგორც სახის, თარგმნა ისევე შეუძლებელია, როგორც ხელოვნების ერთი სახის თარგმნა ხელოვნების სხვა სახის ენაზე. მაგალითად, მუსიკა ვერ ითარგმნება ფერში, ფერი სიტყვაში და ა. შ. პოეზიაც არ ითარგმნება სხვა ენის ბეგრებში. რაც შეეხება თეატრს, დრამის სცენიური განხორციელება, სამართლიანად აღნიშნავს კროჩე, ეკუთვნის უკვე არა შექსპირს, არამედ სალვინის, არა ალფიერის. არამედ მოდენას, არა სარდუს, არამედ დუზეს. მოკლედ ის ახალ, სცენიურ ხელოვნებას წარმოადგენს. როდესაც კროჩე ლაპარაკობს პოეტური სახის თარგმნის შეუძლებლობაზე. ამის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ მომენტს ბეგრის სპეციფიკა წარმოადგენს, მაგრამ, როგორც ზევით ავლნიშნეთ, ბეგრასაც აქვს იდეალური არსებობა და ის კროჩესთან არ დაიყვანება ბეგრის ფიზიკურ ფიქსაციასზე. არცერთ სხვა სიტყვას, სამართლიანად, აღნიშნავს კროჩე, არ შეუძლია გადმოსცეს ორიგინალური სიტყვის ბეგრა და რიტმი, კოლორიტი და ჰარმონია, მისი პერსონალური ტონი.

რაც შეეხება ლოგიკური ანუ პროზაული ენის თარგმნას, იგი შესაძლებელია, რადგანაც ცნებათა თარგმანი. კროჩეს აზრით, ნიშანთა ექვივალენტობის დადგენას თხოულობს და ეს ფუნქცია აზროვნებას აკისრია. ფაქტიურად უარყოფს კროჩე ლიტერატურული პროზის თარგმნის შესაძლებლობასაც. მართალია. ლიტერატურული პროზის ის ნაწილი, რომელიც შეიცავს ლოგიკურ და პრაქტიკულ გამოსახვევებს, ითარგმნება, მაგრამ, რადგანაც მის გამოსახვათა უმრავლესობას ესთეტიკური ხასიათი აქვს, თარგმანი ნაწილობრივ მაინც

³² Poesia, p. 100.

³³ იქვე, გვ. 103.

სპობს მის თავისებურებას, მის სახეებს, მის ბგერით ელერადობას, კოლორიტს, პარმონიას და რიტმს.

მაგრამ თარგმნის არსებობა ფაქტია და მას ახსნა სჭირდება. მაშ, რას წარმოადგენს კროჩეს აზრით, პოეტური სიტყვის და ლიტერატურული პროზის დასაშვები თარგმანი? კროჩე ასხვავებს ორი სახის თარგმანს.

პირველი სახის თარგმანი არის თარგმანი პროზით ან რიტმიზირებული პროზით, რაც ნიშნავს როგორც ლექსის პროზაულ გადმოცემას, ისევე იმას, რომ მატერიალური ფაქტი თუ ამბავი, რომელიც მოცემულია პოეტურ სიტყვაში, იგივე რჩება, ხოლო სახე კი დარღვეულია. ასეთი თარგმანი უკვე აღარაა პოეტური სიტყვა. არამედ იქცევა პროზაულ სიტყვად. მაგრამ ასეთი თარგმანის აუცილებლობას ბადებს გარკვეული საზოგადოებრივი მოთხოვნილება—ის აძლევს ადამიანს საშუალებას გაეცნოს ნაწარმოებს, მოამზადოს იგი ორიგინალის კითხვისათვის, ან ასე თუ ისე გაეცნოს იმ ნაწარმოებებს, რომელთა ენის შესწავლა ვერ ხერხდება. ასეთი თარგმანი, კროჩეს აზრით, არ იძლევა ნაწარმოების ინდივიდუალური ფიზიონომიის ცოდნას, მაგრამ იძლევა მისი შეგრძნების საშუალებას.

მეორე სახის თარგმანი არის პოეტური თარგმანი, და მის საფუძველს წარმოადგენს ორიგინალური სიტყვის კვლავ-შემოქმედება მთარგმნელის სულში. ამ კვლავ-შემოქმედებას თან ახლავს სხვა გრძნობები, რომლებსაც მთარგმნელი იღებს ორიგინალური სიტყვიდან და რომლებიც განსხვავდებიან სიტყვის შემქმნელის გრძნობებისაგან ახალი ისტორიული, პოლიტიკური თუ პერსონალური პირობების გამო. ამიტომ თარგმანი, გარდა იმისა, რომ ის ახალ მასალაში სრულდება, იქმნება ამ ახალი გრძნობადი სიტუაციის საფუძველზე და არის, როგორც ამბობს კროჩე, ძველი სულის პოეტიზაცია ახალ სულში, სხვა სულის მდგომარეობის გამოსახვა. ასეთი თარგმანი ფაქტიურად წარმოადგენს ახალ ნაწარმოებს. მასში რჩება სიტუაცია, ამბავი, ტონი და პოეტური მოტივი კი ახალია. ამ უკანასკნელში კროჩე, როგორც ჩანს, გულისხმობს მნიშვნელობის განუმეორებელ ნიუანსირებას და სწორედ ის არის ძირითადი მომენტი, რომელიც უნდა იქნას შენარჩუნებული. თარგმანი არის, ამიტომ, ორიგინალის ვარიაცია და არა მისი იდენტური ნაწარმოები. ასეთი სახის თარგმანი თავისთავად შეიძლება შედევრი იყოს, მაგრამ ის არის ახალი ნაწარმოები, ახალი სახე და სიტყვა.

კროჩეს ლინგვისტიკური თეორიის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი სიტყვის ალოგიურობა არის. კროჩეს სისტემაში სიტყვა და აზროვნება არსებითად განსხვავებულ ფაქტებს წარმოადგენენ და როდესაც საქმე მათ ფილოსოფიურ დეფინიციას ეხება, ეს უკანასკნელი გულისხმობს მათი „წმინდა“ ბუნების დადგენას. სიტყვა არის „წმინდა“ ინტუიცია; როგორც გონის განვითარების პირველი ფორმა, იგი წინ უსწრებს აზროვნებას და პრაქტიკულ აქტივობას და ე. ი. თავისუფალია ლოგიკურ და პრაქტიკულ მომენტებისაგან. სიტყვა თავისი წმინდა ბუნებით ალოგიურია. ინტელექტს (გაგებულს როგორც ლოგიკურ ინტელექტს), წერს კროჩე, არ აქვს სიტყვაში პირველი ადგილი. სიტყვა-ინტუიციის ურთიერთობა ლოგიკურ ფორმასთან ისეთია, რომ პირველი დამოუკიდებელია მეორისაგან, იმდროს როდესაც ეს უკანასკნელი, სიტყვისაგან არსობრივი და იდეალური განსხვავებების მიუხედავად, არ არსებობს სიტყვის გარეშე, რამდენადაც ლოგიკური სინთეზი თავის აუცილებელ მომენტად სიტყვა-ინტუიციას გულისხმობს. ადამიანს, რომ არ ჰქონოდა წარმოდგენები, წერს კროჩე, ის ვერ იაზროვნებდა, რომ არ ყოფილიყო ფანტაზიის მქონე გონი (*spirito fantastico*). ის არ იქნებოდა ლოგიკური გონიც.

კროჩე უარყოფს ენის ინტელექტუალისტურ თეორიას; სიტყვა არ არის ლოგიკური აქტივობის პროდუქტი. აზროვნება იყენებს ეოკაბულას როგორც ნიშანს ცნებათა და კატეგორიათა აღსანიშნავად. ამიტომ, ჯერ ერთი, ლოგიკურობა სიტყვისაგან არსებითად განსხვავებული ბუნების ფენომენია და მეორე, სიტყვა გამოყენებული აზროვნების მიერ აღარაა ჰეგემარითი სიტყვა, არამედ ნიშანია, ენაა (*lingua*). პოეზია, წერს კროჩე, „არის წმინდა თვისობრიობის სფერო, რომელსაც აკლია ექსპრესიურობის პრედიკატი“³⁴. ექსპრესიურობის პრედიკატს სიტყვას აწერს აზროვნება და ამის შედეგად ფანტაზიის სამყაროს რეალობის სამყაროდ აქცევს. სიტყვის სინამდვილე არის სახე და, როგორც ასეთზე, მასზე ვერ ვიტყვი, რომ ის ყალბია ან ჰეგემარითია; რადგანაც ჰეგემარითების დადგენა და მისი შეცდომისაგან გამიჯვნა აზროვნების ფუნქციას შეადგენს. სიტყვიერი გამოსახვა არაა ლოგიკური ოპერაცია. ადამიანი, წერს კროჩე, ფიქრობს ან გრძნობს, იკვლევს ჰეგემარითებას ან უყვარს და სძულს, მაგრამ როდესაც ის ალებს პირს, რათა გამოსახოს თავი-

სი სული. ის რაც მასში ცოცხლობს, ის რაც დგას მის წინაშე, აღარაა ლოგიკური ოპერაცია ან გრძნობადი თრთოლვა, არამედ არის მხოლოდ „un quid“ (რატომ, როგორ), რომელიც მას სურს გამოსახოს. ამ un quid“-ის კვალიფიკაცია, კროჩეს აზრით, შეუძლებელია. ის არის „quid“ ანუ გამოსახვაში წინაარსი. ეს გამოსახვა იქნება მშვენიერი ან მახინჯი, მაგრამ არასოდეს არ იქნება ინტელექტუალური ან აფექტური. ზედსართავი სახელები — ინტელექტუალური და აფექტური — გონის გამოსახვით სფეროს არ მიეყენება. სიტყვა ყოველთვის ფანტაზიის პროდუქტია დამოუკიდებლად იმისა წარმოთქვამს მას ველური, პრიმიტიული, თუ კულტურული ადამიანი. მაგალითად, წერს კროჩე, წინადადებას „აი ძაღლი“ არავითარი კავშირი არ აქვს ძაღლის ცნებასთან, ე. ი. მეცნიერულ ჭეშმარიტებასთან. ის დაკავშირებულია მხოლოდ იმ შთაბეჭდილებასთან, რომელიც ადამიანში გამოიწვია ძაღლმა და არის არა მსჯელობა, არამედ სახე. თუ სიტყვა სახეა, ის ვერ იქცევა ნიშნად ღროთა ვითარებაშიც. მისი ბუნება სახეობრივია არა მარტო წარმოშობის თვალსაზრისით (რომელიც მას ფაქტიურად არ გააჩნია), არამედ მისი შექმნის ყოველ მომენტში³⁵.

სიტყვის სახეობრივი და ალოგიური ხასიათის მტკიცებაში კროჩესთან გასარჩევია ორი ასპექტი. ერთი — გამოთქვამს პოეტური სიტყვის ბუნებას, მეორე ეხება „ჭეშმარიტი“ სიტყვის ზოგად დეფინიციას. როგორც პოეტური სიტყვის დამახასიათებელი თვისება — ალოგიურობა არ შეიცავს გაუგებრობას და წინააღმდეგობას. ამიტომ უმართებულოდ მიგვაჩნია ზოგიერთი მეკლეიარის აზრი, რომ სიტყვას არ შეუძლია იარსებოს ცნების გარეშე. მაგალითად, კავაჩიუტი, წერს, რომ თუ ლირიულ კონტექსტში გვაქვს სიტყვა „ქვა“ მის მნიშვნელობაში აუცილებლად შევა ისეთი მისი თვისება, როგორიცაა სიმყარე, სიმტკიცე და ა. შ. რაც უკვე მოგვცემს ცნებას³⁶. მაგრამ პოეტურ კონტექსტში სიტყვა „ქვა“ მართლაც იქნება სახე და არა ცნება. ავიღოთ მაგალითად, გ. ტაბიძის ლექსის „ქართული ორნამენტის“ ორი სტროფი:

ქვა, განა ქვაა? ეს რთული
ნიშნები, ჩემთვის ნათელი
გაეცხლებული ქვის გული
ქლერს, როგორც კორიანტელი.

ქვა, მოწყვეტილი აქ კლდეებს,
ქვა კი არ არის — სიშია.
გარდასულ საუკუნეებს
ეტყვის: ეს თქვენი ღიშია.

³⁴ Poesia, p. 12.

³⁵ Problemi di Estetica, p. 183—194.

³⁶ S. Cavacluti-opcit. p. 30.

³⁷ Poesia, p. 30.

მოცემულ პოეტურ კონტექსტში ქვის მეცნიერული განსაზღვრება არ თამაშობს არსებით როლს, შეიძლება ითქვას, რომ ის სახის გარეთ რჩება და არ წარმოადგენს მის კონსტიტუტიურ მომენტს. ჭეშაქვები კი არ არის. არამედ სახეა, რომელშიც ხორცის ისხამს ლექსის პოეტური მნიშვნელობა. რა თქმა უნდა, სიტყვა ქვის ხატოვნება არ უარყოფს იმ გარემოებას, რომ მისი სპეციფიკური მნიშვნელობა გულისხმობს მის ლოგიკურ მნიშვნელობასაც, რადგანაც ამ უკანასკნელის გარეშე სახე გაუგებარი გახდებოდა. მაგრამ საქმე ისაა, რომ სიტყვას, როგორც სახეს, აკისრია სხვა ფუნქცია, ეიდოლოგია, როგორც ცნებას. სახის მომენტად ქცეული „ქვა“ თითქმის კარგავს ისეთ თვისებებს, როგორიცაა სიმტკიცე, სიმყარე, ბუნებრივი სტრუქტურა, ქიმიური შემადგენლობა, იღებს ახალ თვისებრიობას და გვევლინება როგორც გაცოცხლებული ქვის გული. როგორც გარდასული საუკუნეების ხმა. სახეში „ქვა“ გამოთქვამს ახალ და ქვის ცნებისაგან განსხვავებულ მნიშვნელობას. სიტყვა—სახის ალოგიურობა კროჩესთან არ გამორიცხავს ინტელექტუალურ მომენტებს. პოეტური სიტყვა შეიცავს მასთან აზრობრივ შინაარსსაც, რამდენადაც ეს შინაარსი სიტყვაში მოაქვს გრძნობას, როგორც მის მატერიალს. გრძნობაში, როგორც მთელი პრაქტიკული სიცოცხლის ცენტრში, გონის ციკლიური განვითარების ძალით, მოცემულია კროჩეს აზრით, მთელი სინამდვილე—აზროვნება, მორალი, წარსული და აწმყოც. მაგრამ პოეტი აზროვნებას და პრაქტიკას ფლობს გრძნობაში და აზრი და პრაქტიკა მოცემულია მის სიტყვაში არა როგორც მოცემული³⁸. ამგვარად, ალოგიურობის ერთი ასპექტი კროჩესთან გულისხმობს იმ ფაქტს, რომ პოეტურ სიტყვაში ინტელექტუალური მომენტები წარმოადგენენ სახის დამახასიათებელ ელემენტებს. ფაქტიურად, ალოგიურობა კროჩესთან მიუთითებს იდეური მომენტის თავისებურ ყოფნაზე პოეზიაში. აზრი, ამ უკანასკნელში, მოცემულია არა როგორც ლოგიკური მსჯელობა, არამედ გვეძლევა უშუალოდ. მხატვრული ნაწარმოების იდეის უშუალო წვდომის შესახებ ზაზგასმით ლაპარაკობენ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი. ტენდენცია, წერს ფ. ენგელსი, უნდა თავისთავად გამომდინარეობდეს მდგომარეობიდან და მოქმედებიდან³⁹ კ. მარქსი აღნიშნავს, რომ ნაწარმოები კარგავს ქვეყნარს მხატვრულობის თვისებას როდესაც ინდივიდუალები ქცეულია „დროების სულისკვეთების უბრალო

³⁸ К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, 1948, стр. 395.

რუპორებად“ და მასში მოცემულია „ზედმეტი მსჯელობები“³⁹. წერო „შილერისებურად“, ნიშნავს დაარღვიო სახეობრივი შემეცნების ძირითადი კანონი, რომელსაც კ. მარქსი „შექსპირიზაციის“ ტერმინით აღნიშნავს, რადგანაც შექსპირის შემოქმედება არის პოეზიაში იდეების „ხატოვანი“ ყოფნის იდეალური გამოხატულება. ამ თვალსაზრისით რეფლექსიას პოეზიაში უარყოფს ბ. ბელინსკიც. დიდი მხატვრები, წერს იგი, „არასოდეს გამოდიან შემოქმედების სფეროდან და არ უშვებენ მასში მისთვის უცხო ელემენტს—განყენებულ აზროვნებას (რეფლექსიას)“⁴⁰.

მაგრამ მეორე მხრივ, რამდენადაც ქეშმარიტი სიტყვა კროჩესთან გაიგივებულია პოეტურ სიტყვასთან და ადამიანის ყოველდღიური მეტყველება დაყვანილია ესთეტიკურ აქტივობაზე, ლოგიურობა მასთან საერთოდ განდევნილია სიტყვიერი მოღვაწეობის სფეროდან. სინამდვილეში, კროჩეს თეორიის მიხედვითაც ყოველდღიური მეტყველება არ უნდა გამოირიცხავდეს ლოგიურობას; მაგალითად, ზემოთ მოყვანილი ფრაზა, „აი ძალი“, პოეტურ კონტექსტში შეიძლება სახის დამახასიათებელ მომენტად იქცეს, მაგრამ არაპოეტურ კონტექსტში ის აღქმის ფიქსაცია იქნება და ამდენად საქმე გვექნება ექზისტენციალობის დადგენასთან, დისკურსიულ მსჯელობასთან და არა ინტუიციასთან. თუ პოეტური სიტყვის ალოგიურობა გარკვეული თვალსაზრისით გამართლებულია, ალოგიურობის პრინციპის გავრცელება მთელ ენაზე მოკლებულია ყოველგვარ საფუძველს. გარდა ამისა, კროჩეს სისტემაში პოეტური სიტყვის ალოგიურობა იქცევა პრელოგიურობადაც და ამდენად ის რაციონალური მომენტიც, რომელიც არის ამ აზრში გაუმართლებელი რჩება. აღნიშნული გარემოება განპირობებულია კროჩეს დიალექტიკის დეკლარაციული, ანტიმეცნიერული ხასიათით. გონის განვითარების ციკლიური პროცესი გულისხმობს ყველა მისი ძალის ერთობლივ, ცოტალურ მოქმედებას. კროჩე ხაზს უსვამს, რომ გონითი ფორმების გამოყოფა შესაძლებელია მხოლოდ აბსტრაქციაში; მაგრამ რადგანაც ის უარყოფს გადასვლას მატერიის თვისობრიობიდან ფორმის თვისობრიობაზე, ფორმათა სინთეზი მათ დიალექტიკურ განვითარებაში ფაქტიურად არ ხორციელდება და მათ შორის არსებული განსხვავება, რეალური განსხვავება არის. ასე, მაგალითად, ინტუიტიური ანუ ენობრივი აქტივობა, როგორც თეორიული ფორმა, ერთსა და იმავე დროს ქმნის და გამოსახავს თავის საგანს და ამდენად უარ-

³⁹ К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, стр. 252.

⁴⁰ Хрестоматия по истории Западноевропейского театра, Москва, 1953, т. I, стр. 435.

ყოფს აქტის გარეთ არსებულ შემეცნების ობიექტს. ამიტომ აუხსნელი რჩება თუ რა როლს თამაშობს ინტუიტიურ სინთეზში მისი მატერია—გრძნობა. გონითი ფორმების ურთიერთისაგან მოწყვეტის და იზოლაციის შედეგად პოეტური სიტყვა წარმოგვიდგება „ცარიელ“, არაფრის შემცველ ფორმად, რომელიც, როგორც პირველი ფორმა არამარტო ალოგიური, არამედ პრელოგიურიცაა. ცხადია, გონის პრელოგიურ ფორმაში ინტელექტუალური მომენტების მოცემულობაზე ლაპარაკიც ზედმეტია.



სიტყვის ესთეტიკურ ფაქტად მიჩნევამ და ერთადერთ ქეშმარიტ სიტყვად პოეტური გამოსახვის აღიარებამ, ჩააყენა კროჩე მძიმე მდგომარეობაში. სიტყვის ალოგიური და სახეობრივი ხასიათი სხვა ენობრივი ფაქტების სფეროში გადაუქრელ სიძნელებებსა და წინააღმდეგობებს ბადებს. ფაქტიურად კროჩეს თეორიაში სიტყვის სფეროს გარეთ დარჩა ენის უდიდესი ნაწილი. რათა დაეღწია თავი შექმნილი სიძნელებიდან კროჩე იძულებული გახდა ქეშმარიტი სიტყვის გვერდით ეცნო გამოსახვის სხვა სახეების არსებობა და მოენახა მათთვის სათანადო ადგილი, როგორც გონის სისტემაში, ისე ლინგვისტიკის სფეროში. ენობრივი გამოსახვათა კლასიფიკაციამ საბოლოო სახე მიიღო მის გვიანდელ შრომაში—„პოეზიაში“ (1935).

ქეშმარიტი სიტყვის და სხვა ენობრივ გამოსახვათა ფიზიკური არსებობის ფორმა ერთი და იგივეა, გარეგნულად ყველა მათგანი ფიქსირებულია ერთსა და იმავე ფიზიკურ ნიშანში—არტიკულირებულ ბგერებში. ამიტომ განსხვავების საფუძველი, კროჩეს აზრით, მოიძებნება მხოლოდ მათ შინაგან ბუნებაში ანუ იმ პოზიციაში როელიც უკავია გონს ყოველ მოცემულ შემთხვევაში. კროჩე ასხვავებს გონის სამ ძირითად პოზიციას—ინტუიტიურს (ფანტაზიას), ინტელექტუალურს (ინტელექტი) და პრაქტიკულს (ნებისყოფა) და მათ შესატყვის გამოსახვებს: პოეტურ ანუ ქეშმარიტ სიტყვას, პროზაულს ანუ სიტყვა—ნიშანს და პრაქტიკულს, რომელიც ორ ფორმას შეიცავს სიტყვა—ხმარებას (oratoria) და ე. წ. გრძნობად ან უშუალო გამოსახვას. გამოსახვის თითოეული ფორმა კროჩესთან დამოუკიდებელი ფაქტია და არ წარმოადგენს ქეშმარიტი სიტყვის ერთგვარ დეგრადაციას ან მის გამოყენებას სხვა აქტივობათა მიერ. რას წარმოადგენს თითოეული გამოსახვა?

გრძნობადი გამოსახვა არის არტიკულირებული ბგერებით გამოსახული აფექტი ან გრძნობა, რომელსაც ამდენად „ნატურალის-

ტური“ ხასიათი აქვს. მაგრამ იმისთვის, ვინც ამ გრძნობას განიცდის, იგი წარმოადგენს იგივე გრძნობას და გამოსახვა, ფაქტიურად, ამ გრძნობის ინტეგრალური ნაწილია. გრძნობადი გამოსახვის ყველაზე ელემენტარული ფორმა შორისდებულობა, როგორცაა „ვაჰმე!“ „ოო“ და სხვა, მაგრამ ის განსხვავდება პოეტური შორისდებულობისაგან, რადგანაც ეს უკანასკნელი უკვე თეორიულ გამოსახვას წარმოადგენს.

პროზაული ანუ, როგორც მას ზოგჯერ უწოდებს კროჩე, კონცეპტუალური გამოსახვა არის ლოგიკური ენა. ეს ის ფორმაა, რომელმაც კროჩეს თეორიაში ლოგიკური აქტივობის სფეროში შეცვალა ქეშმარიტი სიტყვა და ფაქტიურად განდევნა იგი ლოგიკური სინთეზიდან. „პოეზიაში“ ლოგიკურ სიტყვას კროჩე განსაზღვრავს როგორც აზრის დეტერმინაციას სიმბოლოებში ანუ ცნებების ნიშნებში. კროჩე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ პროზაული სიტყვის არსებითი განსხვავება პოეტური სიტყვისაგან მის ნიშნობრივ ხასიათშია. განსაკუთრებით ნათელია, მისი აზრით, პროზაული გამოსახვის არსებობა აბსტრაქტულ მეცნიერებათა პროზაში, მაგალითად, მათემატიკაში ან ფილოსოფიაში. მაგრამ ისეთ მეცნიერებაშიც, როგორიცაა ისტორია, — რომლის ენა ძალზე ემსგავსება პოეტურ სიტყვას, — საქმე გვაქვს პროზაულ გამოსახვასთან. პოეტურ სიტყვაში სახეების წარმმართველი პრინციპი მის შიგნითაა, ის დევს იმ ინტუიტიურ მთლიანობაში, რომელმაც გრძნობის განსაკუთრებულ ტონს ფორმა მისცა. ისტორიულ გამოსახვაში კი, ისტორიული თხრობით გამოწვეულ სახეებს წარმართავს არა ინტუიცია ანუ ფანტაზია, არამედ მოაზრებული და მოაზრებადი და მხოლოდ ეს პრინციპი აძლევს მათ თანმიმდევრობასა და ერთიანობას. ფაქტიურად ისტორიული სიტყვის სახეობრივი ხასიათი მხოლოდ მოჩვენებითია. სინამდვილეში ე. წ. სახეები აქ წარმოადგენენ რეალიზებულ ცნებებს, მოქმედი კატეგორიების ნიშნებს, რომლებიც ხორცს ისხამენ ისტორიულ პერსონაჟებში და ამბებში.

ამგვარად, ლოგიკური სიტყვა, არაა საკუთრივ სიტყვა, ის მხოლოდ იმ მნიშვნელობის ნიშანია, რომელსაც ქმნის გონის დისკურსიული აქტივობა ანუ აზროვნება. მაგრამ საკითხის ასეთი გადაწყვეტა ბადებს მთელ რიგ წინააღმდეგობებს, რომელთა დამაჯერებელ გადაჭრას კროჩე ვერ ახერხებს. ჭერ ერთი, გაუგებარი ხდება სიტყვისა და ცნების ანუ კონცეპტუალური სინთეზის ბუნება. გონის ყოველი ფორმა კროჩესთან წარმოადგენს სინთეზს, რომლის ერთ-ერთი მომენტი მისი წინამავალი ფორმა არის. რადგანაც ლოგიკური სინთეზის პირველ მომენტს სიტყვა-ინტუიცია წარმოადგენს, ამიტომ ცნება, კროჩეს მიხედვით, არ არსებობს როგორც სუფთა ცნება, მი-

სი სასიცოცხლო არე ინტუიცია არის და თავის რეალობას ის იღებს მხოლოდ სიტყვაში. „აზროვნება, წერს კროჩე, არის ამავე დროს მეტყველება და ვინც არ გამოსახავს და არ შეუძლია გამოსახოს თავისი ცნება, ის მას არც ფლობს“⁴¹. „ცნება წარმოდგენის გარეშე ცარიელია“⁴². კროჩე მრავალჯერ იმეორებს, რომ ცნებას აქვს გამოსახვითი ხასიათი, რომ, როგორც შემეცნებელი ფაქტი, ის ყოველთვის არის გამოსახული ან გამოთქმული, რომ მოთსრობის მოაზრება არ შეიძლება მისი გამოსახვის გარეშე, ე. ი. თუ არ მისცემ მას ლიტერატურულ ფორმას. გამოსახვითობა, უნივერსალობა და კონკრეტულობასთან ერთად, კროჩეს მიხედვით, ცნების აუცილებელ მომენტს, აუცილებელ თვისებას შეადგენს; გამოსახვითი ხასიათი ის თვისებაა, რომელიც საერთოა ინტუიციისათვის და ცნებისათვის. ე. ი. კროჩე სცნობს, რომ სინთეზის ძალით სიტყვამ რაღაცა შესძინა ცნებას და ის სახეზეა თვით ცნებაში, სიტყვის „ყოფნა“ ცნებაში ამ უკანასკნელის გამოსახვითობაში მდგომარეობს; უბრალოდ რომ ვთქვათ, აზრი რეალურად მხოლოდ სიტყვაში გამოსახული არსებობს. ამდენად, ლოგიკურ გამოსახვაში სიტყვა ერთსა და იმავე დროს სიტყვად რჩება და არცაა სიტყვა. „სხვაა სიტყვა. როგორც სიტყვა ან როგორც ესთეტიკური ფაქტი, — წერს კროჩე. — და სხვაა იგი როგორც ლოგიკური აზროვნების გამოსახვა, როდესაც ის, თუმცა სიტყვად რჩება და ემორჩილება სიტყვის კანონზომიერებას, არის მეტი, ვიდრე სიტყვა“⁴³. ამავე დროს კროჩე ამტკიცებს, რომ ლოგიკურ სინთეზში სიტყვა, თითქმის კარგავს საკუთარ ღირებულებას, თავისთავად აღარაფერს ნიშნავს, თითქმის იკარგება აზრში და წარმოდგენს ისეთ გამჭვირვალე წყალს, რომელიც არც შეიმჩნევა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ცნების გამომსახველი სიტყვა აღარაა საკუთრივ სიტყვა და მას არც აქვს შენარჩუნებული სიტყვის თვისობრიობა. ფაქტიურად ასედაც უნდა იყოს, რადგანაც კროჩესთან ყოველი მომდევნო სინთეზი ხსნის, ახალ თვისობრიობად აქცევს წინამდებულ სინთეზს, ლოგიკურ სიტყვას რომ არაფერი საერთო აქვს საკუთრივ სიტყვასთან, ამას ამტკიცებს პროზაული ნიშნის ცნებაც, რომელიც ახალ სიმწელებებს ქმნის კროჩეს თეორიაში. ერთი მხრივ კროჩე კატეგორიულად წინააღმდეგია ენის, როგორც ნიშნის თეორიისა. სემასიოლოგიას ის განსაზღვრავს როგორც აბსტრაქტივიზმს, რომელიც ვანიხილავს ენას როგორც „საგანთა სარკეს“. პროზაული ნიშანი არაა კროჩესთან კონვენციონალური ნიშანი, რადგანაც მასში სახეობრივი

⁴¹ B. Croce, *Logica come scienza del concetto puro*, Bari, 1928, p. 70.

⁴² იქვე, გვ. 271.

⁴³ იქვე, გვ. 71.

მომენტიც უნდა შედიოდეს. ამიტომ კროჩე ამ ნიშანს სახე-ნიშანსაც უწოდებს)“... მეცნიერება, რომელიც გამოსახება... ნიშნებში ანუ სახე-ნიშნებში“⁴⁷... (პროზალური ნიშანი აუცილებლობით დაკავშირებულია მოცემულ გამოსახვასთან და ვერ შეიცვლება სხვა ნებისმიერი ნიშნით, რადგანაც ის არის ისეთი სიტყვა, რომელიც შეიძლება იყოს დაკავშირებული მხოლოდ მოცემულ მნიშვნელობასთან. პროზა...—წერს კროჩე,—არის ცნების ინდივიდუალური ხმა, რომელიც დასახელებით (denominando) ამტკიცებს საკუთარ თავს, ხორცს ისხამს მეტყველებაში“⁴⁸. მეორე მხრივ, კროჩე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ პროზაული გამოსახვა არის სიმბოლო ანუ ნიშანი და არა სიტყვა. „დაბადებული, როგორც პოეზია, წერს იგი, სიტყვა შემდეგ გამოყენებულ იქნა როგორც ნიშანი“... და აქვე განაგრძობს: „რის თქმა უნდოდა ვიკოს, როდესაც ეძებდა სიტყვის საწყისებს პოეზიის საწყისებში ან როდესაც აიგივებდა ესთეტიკას და სიტყვის ფილოსოფიას? სხვა არაფრის გარდა იმისა, რომ სიტყვა არ არის ლოგიკა და არც რაიმე ლოგიკურის ნიშანი, არამედ არის ფანტაზია“⁴⁹, ამგვარად, კვლავ იქმნება მოჩადობებული წრე—პროზაული გამოსახვა არაა სიტყვა, ის ნიშანია, მაგრამ ის ამავე დროს სიტყვაა, რადგანაც იგი ნიშან-სახეა. როგორც ნიშანი ის მიუთითებს ლოგიკურ მნიშვნელობაზე, როგორც ნიშან-სახეს მას საკუთარი განუმეორებელი მნიშვნელობა აქვს და ლოგიკური სინთეზი ამდენად, უცნაური ნარევის სახეს იღებს. რომ შეუნარჩუნოს კონცეპტუალურ გამოსახვას ჰეგელის სიტყვის გარკვეული მომენტი, კროჩე სპირიტუალური ტოტალობის კანონს იშველიებს. ამ უკანასკნელის ძალით აზროვნების მუშაობა ამავე დროს არის ფანტაზია, მაგრამ იგი კროჩეს აზრით არ წარმოადგენს აქ (როგორც პოეტთან) სპირიტუალური პროდუქციის მოტივს. ის ერთგვარი აკომპონიმენტია, რეზონანსია, ან უფრო სწორად მეორადი ასპექტია. მთავარი მოტივი არის კრიტიკა და ეს უკანასკნელი არის სულის ახალი მდგომარეობა, რომელიც პროზაულად (prosastico) იწოდება.

ვ. რიტორიკული ანუ სიტყვა-ხმარებითი გამოსახვა (l'espressione oratoria) არის პრაქტიკული ენა, სიტყვა-ორატორობა განსხვავდება როგორც პოეტური, ისე პროზაული გამოსახვისაგან. თავისი ბუნებით ის წარმოადგენს წმინდა პრაქტიკულ აქტივობას, რომელიც იყენებს არტიკულირებულ ბგერებს, რათა გამოიწვიოს სხვაში სულის გარკვეული მდგომარეობა. პრაქტიკული ენის წარმოშობა განპირო-

⁴⁷ Poesia, p. 46.

⁴⁸ Conversazioni critiche, serie prima, p. 61.

⁴⁹ Quaderni della Critica, 1949, № 15, p. 118 ციტირებ. წიგნ. Cavaciuti-op cit. p. 84.

ბეზულია გონის ახალი პოზიციით. გონი, რომელიც განაგრძობს განვითარებას, ამბობს კროჩე, იღებს სხვა პოზიციას და როგორც პირველად სიტყვა- ფანტაზიიდან ის გადადის აზროვნებისაკენ და სიტყვისაკენ. რომელიც აღარაა სიტყვა, რადგანაც იქცა ნიშნად, ისე მას „შეუძლია გადავიდეს მოქმედებისაკენ და გამოიყენოს სიტყვა (რომელიც უკვე აღარაა ფანტაზია პოეზიაში და ნიშანი პროზაში). როგორც საშუალება და ინსტრუმენტი. სიტყვის ამ გამოყენებას (უსი) ადგილი აქვს ორატორობაში, რომელიც, ღრმად უნდა განსხვავდებოდეს პოეზიისაგან და პროზისაგან...⁴⁷ პრაქტიკული გამოსახვა არის მოქმედება ანუ მოქმედი ნებისყოფა. დასმული მიზნის მიღწევა და სხვა ადამიანზე ზემოქმედება პრაქტიკული ენის საშუალებით ხორციელდება.

პრაქტიკული ენის უმარტივესი ფორმა არის იმპერატივი „ჩქარა!“ „აბა!“ „ქვეით!“ და ა. შ. პრაქტიკული გამოსახვა, როგორც ასეთი (და ეს კროჩესთან ხაზგასმულია), არის არა სახე და ცნების ნიშანი, არამედ უბრალო ბგერა⁴⁸. არ შეიძლება საქმის ისეთნაირი წარმოდგენაც, რომ პრაქტიკული ენა თითქმის იყენებდეს სახეებს ან ცნებებს თავისი მიზნებისათვის; ფანტაზიის და აზროვნების დამოწმება სხვა აქტივობის მიერ შეუძლებელია, სხვა აქტივობას კროჩეს აზრით არ ძალუძს მათი საკუთარი ხმის და ბუნების ჩაშლბა ისეთნაირად, რომ მათ დაკარგონ საკუთარი სპეციფიკა და იქცნენ საშუალებად. რიტორიკული გამოსახვა თავისი კონსტიტუციით პრაქტიკას წარმოადგენს და პრაქტიკის სხვა სახეებისაგან განსხვავდება მხოლოდ ემპირიულად, ე. ი. იმდენად, რამდენადაც ნებელობითი აქტების გამოსაწევეად ის იყენებს ბგერას. როგორც უბრალო ბგერას, პრაქტიკულ გამოსახვას არ გააჩნია მნიშვნელობა. „განა აუცილებელია, — კითხულობს კროჩე, — რომ სიტყვების კომბინაციებმა იქონიონ მნიშვნელობა?“ პრაქტიკული გამოსახვის ძირითადი მიზანია მოახდინოს გარკვეული ზემოქმედება სხვა ადამიანების ნებისყოფაზე, რისთვისაც, როგორც ჩანს, სიტყვის მნიშვნელობა როლს არ თამაშობს ასეთი პრაქტიკული გამოსახვის მაგალითად კროჩეს მოჰყავს ისტორიაში განთქმული ფრაზები, რომლითაც ბრძოლის ველზე აჩერებდნენ გაქცეულ მეომრებს (ფრიდრიხ II პრუსიელმა გაქცეული ჯარისკაცები შეაჩერა სიტყვებით: „ნუთუ ისინი ფიქრობდნენ, რომ მუდამ დარჩებიან ამ ქვეყნად“... გენერალმა კამბრონმა კი ვატერლოოს ბრძოლაში წამოიძახა ფრაზა, რომლის გამეორებაზე შემდეგში უარი სთქვა⁴⁹).

⁴⁷ Conversazioni critiche, serie prima, p. 61.

⁴⁸ Poesia, p. 19.

⁴⁹ იქვე, გვ. 27.

უნდა ითქვას, რომ ლოგიკური ციკლი, რომელიც იქმნება გამოსახვათა ძირითადი ფორმების ურთიერთობით, გონის განვითარების ციკლის ანალოგიურია. ფაქტიურად გონის თითოეულ ფორმას საკუთარი ენა გააჩნია. „პოეზიის“ მეორე თავში, რომლის სათაურია „კვლავ-განვითარება“ (Ricorso) გამოსახვათა ციკლს კროჩე წარმოგვიდგენს შემდეგნაირად: წრე იწყება გრძნობით და მისი ბუნებრივი გამოსახვით, შემდეგ მოდის ინტუიცია, რომელიც აღწევს გრძნობას სახის და ე. ი. სიტყვის ფორმას და აქცევს მას პოეზიად; ინტუიციას მოჰყვება აზროვნება, რომელიც მსჯელობს სახეთა სამყაროზე და ახდენს მათ ექზისტენციალიზაციას, ხოლო აზროვნებას ცვლის მოქმედება, რომელიც ასეთნაირად შეცნობილი სამყაროს საფუძველზე რეალობის ახალი სამყაროს შექმნას იწყებს. ასე იკვრება წრე და იწყება „კვლავ-განვითარება“ ანუ გრძელდება გონის განვითარების იდეალური ისტორია.

როგორც თეორიულ გონს, ისე პრაქტიკულს (პრაქტიკას, როგორც გრძნობას და პრაქტიკას როგორც მოქმედებას (ორი შესატყვისი გამოსახვა აქვს: ერთი არის გრძნობის უშუალო გამოსახვა, თანმიმდევრობა ისეთია, რომ აზროვნებას და სიტყვა-ნიშანს მოჰყვება ჭერ პრაქტიკული გამოსახვა და შემდეგ გრძნობადი გამოსახვა, რომელიც ციკლიური განვითარების ძალით იქცევა ჰეგელის სიტყვის მატერიალად. როგორ იქცევა მოქმედება, კითხულობს კროჩე, კვლავ გრძნობად? რა არის გრძნობა, რომელიც წარმოადგენს პოეზიის მატერიას და რომელსაც, სანამ იგი ამ მატერიალად იქცევა, საკუთარი ფორმა და კონკრეტულობა აქვს? გრძნობა, წერს კროჩე, თავის არაესთეტიკურ (extraestetico) ავტონომიაში არის პრაქტიკული სიცოცხლე, არის კეთება (fare) და ამის გამო ტანჯვა (patire), . ერთად აღებული კი—მოქმედება და მოქმედების გრძნობა, მოქმედება და სიამოვნება ან სევდა. პრაქტიკა, ამბობს კროჩე, იწოდება „გრძნობად“ მხოლოდ თეორიულობის (teoresi) მატერიაში გადასვლისას, როდესაც ის აღარაა მოქმედების აქტუალობა და შეიგრძნობა მხოლოდ ვნების ასპექტში. ამგვარად, პრაქტიკა თავის მთლიანობაში შედგება ორი მომენტისაგან—საკუთრივ მოქმედებისაგან და ამ მოქმედებით გამოწვეულ გრძნობისაგან, რადგანაც მოქმედება, როგორც ტანჯვა, ყოველთვის იწვევს სიამოვნებას ან სევდის გრძნობას. გრძნობის ცნების დაყვანა პრაქტიკის ცნებაზე აღუდებს გონის ციკლს და ამაშია, კროჩეს სიტყვებით, მისი მნიშვნელობა რეალობის ზოგადი კონცეპციისათვის.

ამგვარად, გონის ყველა ფორმას კროჩესთან აქვს საკუთარი ენობრივი გამოსახვა; გარეგნულად ყველა მათგანი გამოსახება თუ ფიქსირდება ბგერებში ანუ არტიკულირებულ მეტყველებაში და მათ შორის არსებული განსხვავება მხოლოდ გონის შინაგანი პოზიციის დადგენის საფუძველზე ხერხდება.

გამოსახვის ზემოთ მოყვანილი, ოთხი ძირითადი ფორმის გარდა კროჩე არჩევს კიდევ ერთ ფორმას. ეს არის ე. წ. ლიტერატურული გამოსახვა ანუ ლიტერატურა. ლიტერატურული გამოსახვა არ ემთხვევა გამოსახვის არცერთ ძირითად ფორმას, ის მიეკუთვნება სხვა გონით პლანს. კროჩეს თეორიით, გონის ფორმები რეალურად ერთმანეთისაგან განუყოფელია, მაგრამ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, ყოველ ცალკეულ ინდივიდში ისინი სპეციფიზირდებიან რომელიმე ერთი ფორმის ჭარბობით.

თითოეულ ადამიანში რომელიმე ერთი ფორმა ჭარბობს სხვა ფორმებზე და ამიტომ არის, რომ ზოგს ეძახიან მოქმედების ადამიანს, ზოგს ჰერეტიკსა და ა. შ. რომელიმე ფორმის აღნიშნული სიჭარბე არ ნიშნავს გონის დანაწევრებას. კროჩეს აზრით, გონს ასასიათებს სპირიტუალური ეკონომიის განსაკუთრებული აქტი, რომელიც იცავს გონის სხვადასხვა უნართა თანასწორობას. როგორც მთელ საზოგადოებაში, ისე თითოეულ ადამიანში. პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ცივილიზაციასთან, მეორე შემთხვევაში—პარმონიულ და უნივერსალურ აღზრდასთან ანუ კულტურასთან. სპირიტუალური ეკონომიის ეს აქტი ბადებს ლიტერატურულ გამოსახვას (კროჩე უწოდებს მას აგრეთვე მჰერამეტყველებას— *elequznea* (*Beredsamkeit*)), რომელიც განსაკუთრებული განწყობის (*disposizione*) ანუ ინსტიტუტის ფორმას იღებს. ლიტერატურული გამოსახვა არის ცივილიზაციის და აღზრდის ერთ-ერთი ნაწილი, რომელიც პოეტურ და არაპოეტურ გამოსახვათა შორის განხორციელებულ ჭარმონიაში მდგომარეობს.

როგორც ვხედავთ, ენობრივი გამოსახვის ეს მეხუთე სახე წარმოადგენს არაწმინდა, შერეულ ფორმას. მაგრამ, რადგანაც კროჩეს აზრით გონის არცერთ ფორმას რ შეუძლია დაიმონოს ან გამოიყენოს თავისი მიზნებისათვის სხვა ფორმა, ამიტომ მასში მოცემული მომენტების თანასწორობა ისეთია, რომ არცერთი მათგანი არ ეწირება მსხვერპლად მეორეს. ამავე დროს, ამტკიცებს კროჩე. ეს სხვადასხვა მომენტები ქმნიან ახალ ფორმას, ე. ი. ლიტერატურული გამოსახვა არაა მექანიკური ნარევი, არამედ წარმოადგენს თვისობრივად ახალ გამოსახვას. მაგრამ ეს ისეთი თვისობრიობაა, რომელიც ერთი თავისი მომენტით არის ან კონცეპტუალური, ან პრაქტიკუ-

ლია. ან გრძნობადი გამოსახვა, ხოლო მეორე მომენტი—პოეტური. ლიტერატურული გამოსახვა კროჩესთან არის არა-პოეტური ენა, არა-პოეზია (non-poesia) და ამიტომ ლიტერატურისა და პოეზიის გარკვეული შეხების მიუხედავად, ისინი ორ სხვადასხვა ფაქტს წარმოადგენენ და მათ არ შეიძლება ერთი საერთო სახელიც ჰქონდეთ. ლიტერატურული გამოსახვა არ არის ინტელიცია—“გამოსახვა და ე. ი. ჰეშმარიტი სიტყვა ანუ ხელოვნება. მაგრამ გარკვეული კუთხით ის მაინც ესთეტიკურს მიეკუთვნება, რის საფუძველს მასში პოეტური გამოსახვების მოცემულობა წარმოადგენს. ლიტერატურული გამოსახვის ცნება აძლევს კროჩეს შესაძლებლობას მიუჩინოს გონის სისტემაში ადგილი ისეთ ლიტერატურას, როგორიცაა ინტელექტუალური, დიდაქტიკური, პოლიტიკური, პუბლიცისტური და ა. შ. რომელიც მასში ინტელექტუალური, გრძნობადი თუ პრაქტიკული მომენტების სიჭარბის გამო არ წარმოადგენს საკუთრივ პოეზიას“. არა-პოეზიის ტერმინთან ერთად კროჩეს შემოაქვს ანტიპოეზიის (antipoesia) ტერმინი, რათა განასხვავოს ლიტერატურული გამოსახვა, როგორც პოზიტიური ღირებულება უღირებულობისაგან (disvalore). არა-პოეზია (ე. ი. ლიტერატურა), წერს კროჩე, არ წარმოადგენს ანტიპოეზიას და ე. ი. პოეტურ სიმახინჯეს ანუ უღირებულობას. არა-პოეზია არის გონის პოზიტიური და არა ნეგატიური ფორმა. ეს ასე რომ არ ყოფილიყო, ე. ი. ლიტერატურას, რომ არ ჰქონოდა პოზიტიური ღირებულება, ამბობს კროჩე, საჭირო გახდებოდა დაგვეგმო ლიტერატურის დიდი ნაწილი—რაბლე, მონტენი, მოლიერი, მაკიაველი, ვოლტერი და მრავალი სხვა ავტორი, რომელთა ლიტერატურული ნაწარმოებები მშვენიერია, მაგრამ არ წარმოადგენენ საკუთრივ პოეზიას და ესთეტიკურ ფაქტს.

ამგვარად, გამოსახვათა კროჩესეულ განსაზღვრებას მივყავართ შემდეგ დასკვნამდე: ჰეშმარიტი სიტყვა არის ესთეტიკური ფაქტი, რომელიც თავისუფალია ინტელექტუალური, პრაქტიკული და გრძნობადი მომენტებისაგან. ის გვეძლევა მხოლოდ პოეზიაში და ნაწილობრივ ლიტერატურაში. ენის დანარჩენი და უდიდესი ნაწილი აღარაა საკუთრივ სიტყვა, არამედ დაიყვანება გონითი გამოსახვის სხვადასხვა სპეციფიკურ ფორმებზე. როგორც ვხედავთ, სიტყვის გაიგივებას ესთეტიკურ ფაქტთან კროჩე ახერხებს მხოლოდ ენობრივ გამოსახვათა თავისებური კლასიფიკაციის საფუძველზე, რომელიც ვერ უძლებს კრიტიკას. მაგრამ კროჩეს სხვა გამოსავალი არ ჰქონდა. ან მას უნდა ეცნო, რომ სიტყვა სახეა თავისი გენეზისით

და გონის მომდევნო ფორმაში იღებს ნიშნის ხასიათს. თუმცა მასთან სინთეზის შედეგად ინარჩუნებს თავის თვისობრიობას, ან ის, რაც არ შედიოდა სიტყვა-სახის ცნების შინაარსში, გამოეცხადებინა არასიტყვად. რადგანაც კროჩესთვის მიუღებელია, როგორც სიტყვის ნიშნობრივი ბუნება, ისე ერთი ფორმის მიერ მეორე ფორმის გააოჯენება, ამიტომ ის მეორე გზით მიდის. რათა გაართვას თავი შექმნილ სიძნელეებს, კროჩე მიმართავს გამოსახვათა კლასიფიკაციას და ჭეშმარიტი გამოსახვის გვერდით აძლევს არსებობის უფლებას სხვა გამოსახვებს, რაც ეწინააღმდეგება მისივე თეორიის ძირითად ამოსავალ პრინციპს, რომ გამოსახვა ყოველთვის ინტუიცია არის.

სიტყვიერი აქტივობის სპონტანური, თავისუფალი ხასიათი გააპირობებს კროჩეს კონცეპტიაში ენის უარყოფას და ერთადერთ ენობრივ კატეგორიად სიტყვის აღიარებას. რომ არაფერი ეთქვათ ენის უარყოფის ფილოსოფიურ წანამძღვარზე, რომელიც იდეალისტურია და მცდარია, რადგანაც სიტყვიერ აქტივობას წარმოიდგენს როგორც დამოუკიდებელს ადამიანურ ცდისგან, ეს უარყოფა, სიტყვის ესთეტიკურ ფაქტზე დაყვანასთან ერთად, შეუძლებელს ხდის გამოსახვის სხვადასხვა ფორმის გაერთიანებას ერთ ენობრივ სისტემაში და მათ ორგანულ დაკავშირებას. სიტყვის ბუნების განსაზღვრისას კროჩე სიტყვის მნიშვნელობიდან ამოდის. ამ უკანასკნელის თვალსაზრისით ესთეტიკური და პროზაული სიტყვა მართლაც განსხვავებულ ფენომენებს წარმოადგენენ, მაგრამ ორივე ეკუთვნის ერთსა და იგივე სისტემას და ემორჩილება მის ზოგად კანონზომიერებას, ორივეს ერთი საერთო სტრუქტურა აქვს, რომელიც როგორც სიტყვის ფორმების და კავშირების კანონი განსაზღვრავს მნიშვნელობის გამოსახვის წესს. რამდენადაც ენა არის ობიექტურად არსებული მოვლენა, მას თავისი ობიექტური, ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელი კანონებიც აქვს, რომლებიც მის ფუნქციონირებაში ვლინდება. ამ თვალსაზრისით ლაპარაკობენ ენის სტრუქტურის კანონებზე და მისი ყველა ახალი ფაქტების სტრუქტურულ განპირობებულობაზე.

ურუგვაელი ლინგვისტი კოსერიუ, მაგალითად, რომელიც ენის ცვალებადობის ახსნისას ამოდის კროჩეს და მისი მიმდევრების—ფოსლერის და ნეოლინგვისტების პრინციპებიდან, თვლის, რომ კროჩეს კრიტიკა ძირითადად შესაძლებელია იმ პოზიციისათვის, რომელიც მას ენის მიმართ უკავია⁵¹. უნდა აღინიშნოს, რომ საერთოდ ენის და მეტყველების ურთიერთობის პრობლემა მეტად

⁵¹ Новое в лингвистике. Выпуск III, Составление, редакция и вступ. статьи В. А. Звегинцева, Москва, 1963, стр. 182.

რთული პრობლემაა და თანამედროვე ლინგვისტიკაში ენისა და ზეტყველების გამოჩენა ერთ-ერთ ყველაზე მტკივნეულ და დახლართულ საკითხს წარმოადგენს⁵². მიუხედავად იმისა, რომ დღეს არავინ უარყოფს ენისა და ზეტყველების განსხვავებას, როდესაც საკითხი დგება მათი გამოჩენის შესახებ, ბევრი მკვლევარი სცნობს მათი ბუნების ერთგვაროვნობას და ფაქტიურად მათ გაიგივებამდე მიდის.

კროჩე, რომელიც ყოველთვის თანმიმდევრულად მიჰყვება თავისი თეორიის შინაგან ლოგიკას, უარყოფს ენას, როგორც ფილოსოფიურ კატეგორიას, რამდენადაც მას, მისი აზრით, არ გააჩნია რეალური, დამოუკიდებელი არსებობა და სიტყვიერი აქტივობის გარეშე ის მკვდარ აბსტრაქციას წარმოადგენს. რადგანაც გამოსახვის ფორმები არ ეკუთვნიან ერთ ენობრივ სისტემას, მათი გაერთიანება სხვა პრინციპით შეუძლებელი ხდება. მართალია, გონის ტოტალობა გულისხმობს მის უნართა ურთიერთში გადასვლას, მაგრამ მეორეს მხრივ გონის ფორმებს შორის არსებული განსხვავება კროჩესთან რეალური განსხვავება არის. ამიტომ მის მსჯელობას წითელი საზივიტ გასდევს ორი ურთიერთგამომრიცხავი მიზანი: ერთი—დაადგინოს თითოეული გამოსახვის ბუნება, რომელიც თავისთავადია და ავტონომიურია, მეორე—ახსნას თუ როგორაა შესაძლებელი მათი ურთიერთში გადასვლა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ლოგიკური სინთეზი საქმეს ვერ შევლის. გაუგებარი რჩება სიტყვა—ინტუიციის როლი სიტყვა-ცნებაში. თუ სინთეზი გულისხმობს ინტუიტიური მომენტის მონაწილეობას მხოლოდ ცნების ანუ ლოგიკური მნიშვნელობის შექმნაში, მაშინ სიტყვა, რომელიც აღნიშნავს ცნებას, რაღაც პარალელური აქტივობის პროდუქტად უნდა მივიჩნიოთ, ხოლო, ასეთ პარალელიზმს გონის განვითარებაში კროჩე უარყოფს. გარდა ამისა, თუ ლოგიკური ენის ნიშანს თეორიული ხასიათი აქვს, როგორც ამას ამტკიცებს კროჩე, და ის არაა თვით სინთეზის პროდუქტი, გაუგებარია რომელმა თეორიულმა აქტივობამ შექმნა იგი.

გაცილებით მძიმე მდგომარეობა იქმნება პრაქტიკული ენის სფეროში. პრაქტიკული ენა, კროჩეს აზრით, შექმნილია კომუნიკაციის მიზნით და გულისხმობს მხოლოდ ნიშანს-ბგერას და აღნიშნულ საგანს; მაგრამ რას უნდა წარმოადგენდეს ენა, რომელიც აღნიშნავს პრაქტიკულ ფაქტებს, ნივთებს, რომლის ნიშანი ბგერაა და რომელსაც არ გააჩნია მნიშვნელობა? ან როდის იხმარება იგი, თუ თვით კროჩე ერთგან აღნიშნავს, რომ დისკურსიული ენა გამოიყენება ყოველგვარი ადამიანური მოთხოვნილებებისათვის?)“ ენა არის ან ჰოეტების ენა და მაშინ წარმოადგენს პოეზიას, ან არის დისკურსი-

⁵² იქვე, გვ. 350.

ული ენა და ისევე გამოიყენება ფილოსოფიისათვის. როგორც ყოველი სხვა ადამიანური მოთხოვნისათვის“⁵³.

მართალია, სიტყვა შეიძლება იყოს ნახმარი, როგორც იგივე ბგერა, და როგორც გრძნობის უშუალო გამოვლინება, მაგალითად, ყვირილის ან წამოძახილის შეუძლია გამოიწვიოს მსმენელში შიშის, სირცხვილის ან სხვა რომელიმე გრძნობა. სიტყვა შეიძლება იყოს ნახმარი, აგრეთვე, როგორც სიტყვა, რომელიც უშუალოდ არ მიუთითებს რაიმე გარკვეულ მნიშვნელობაზე, მაგალითად, „კი“, „არა“, „ააა“ და სხვა, და ურთიერთობა ადამიანებს შორის მაინც განხორციელდეს. მაგრამ აღნიშნულ შემთხვევაში საქმე გვექნება ფსიქიკურ და არა ენობრივ ურთიერთობასთან. მაგალითად, სიმბოლისტური ღრამის წარმომადგენლები (მეტერლინკი) ცდილობენ მნიშვნელობის მქონე სიტყვა შეცვალონ შორისდებულებით, კავშირებით, მოკლე, არაფრის მოქმედი ფრაზებით და ბოლოს სიჩუმით, რადგანაც მათი აზრით ადამიანის სულებს შეუძლიათ დაამყარონ ურთიერთთან უშუალო კავშირი, რომელიც არ მოითხოვს სიტყვას. სიმბოლისტური თეორია, ფაქტიურად გულისხმობს ენობრივი ურთიერთობის ფსიქიკური ურთიერთობით შეცვლას.

შესაძლებელია თითქოს ისეთი მდგომარეობაც, როდესაც რაიმეს შეტყობინება ხდება მოქმედების და არა სიტყვის მნიშვნელობის მოწოდების საშუალებით. ასეთია სცენიური ხელოვნება. ეს უკანასკნელი იცნობს შემთხვევებს, როდესაც ერთი სიტყვის საშუალებით გადმოიცემა გრძნობების მთელი გამა. მაგალითად, იტალიელი მსახიობი ელეონორა დუზე სპექტაკლში „ქალი კამელიებით“ იმ მომენტში, როდესაც არმანი შეურაცხყოფს მარგარიტას, პასუხად რამდენჯერმე „იმეორებდა მხოლოდ მის სახელს „Armando! Armando! Armando!“ მაგრამ ეს სიტყვა სხვადასხვანაირად წარმოთქმული გამოხატავდა შიშს, გაკვირვებას, შეურაცხყოფას, სასოწარკვეთილებას, თხოვნას შეეწყვიტა ეს საშინელი სცენა, „მე რომ მომესმინა იგი ადრე, ვიდრე დაწერილი იყო ჩემი „ტრაგიატა“, — უთქვამს ვერდის დუზეზე, — რა მშვენიერ ფინალს დავწერდი ამ მის მიერ ნაოვნნი, თავისი ძალით მზარდი სიტყვით „არმანდო“, რომელშიც მან თავისი სული გამოსახა“⁵⁴. სცენიურ ხელოვნებაში სიტყვამ შეიძლება მოგვაწოდოს გარკვეული მნიშვნელობა იმ შემთხვევაშიც თუ იგი ცარიელი, არაფრის მთქმელი ბგერა არის. მაგალითად, ერთხელ ფრანგ მსოხიობს პროვოს იპოლიტეს როლის შესრულებისას დაავიწყდა მონოლოგის ბოლო ფრაზა. მაგრამ სუფლიორის კარნახის

⁵³ Terze pagine sparse, v, I, 1955, p. 162 ციტირ. წიგნ. Cavacluti—op. cit. p. 76.

⁵⁴ L. Rasi—La Duse, Firenze, 1901, p. 124.

მოცდა ნიშნავდა მონოლოგის რიტმის დარღვევას და პროვოქმ არა-
არსებულ ენაზე წარმოსთქვა რაღაცა სიტყვები, რომლებსაც მაყუ-
რებელი ტაშით შეხვდა, იმდენად ნათელი და შთამბეჭდავი იყო ამ
იმპროვიზირებული ენის მნიშვნელობა.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითები, რა თქმა უნდა, არ წარმოადგე-
ნენ ე. წ. პრაქტიკულ ენას, რომელსაც არ გააჩნია მნიშვნელობა. სამ-
სახიობო ხელოვნებაში საქმე გვაქვს სახეებთან, რომლებიც იქმნე-
ბიან სცენიური მოქმედების საშუალებით და ამიტომ შესაძლებელი
ხდება ისეთი შემთხვევა, სადაც ზემოქმედებს თითქოს მნიშვნე-
ლობას მოკლებული სიტყვა ან სიტყვა, რომელიც უშუალოდ, არ
მიუთითებს თავის მნიშვნელობაზე. კროჩესთან პრაქტიკული ენა
არის კომუნიკაციის საშუალება, კომუნიკაციის მინიმალური შექმნილი ნი-
შანთა ერთობლიობა და ამიტომ ენობრივი და არა სხვა სახის ურთი-
ერთობა. მაგრამ ისეთი ენის არსებობა, რომელშიც მისი ლოგიკური
და სახეობრივი მნიშვნელობა არ მნიშვნელობს, არ მიიღება მხედ-
ველობაში წარმოდგენილი. კროჩე აღნიშნავს, რომ პრაქტიკუ-
ლი სიტყვა-ნიშანი მიმართულია ან მიუთითებს პრაქტიკულ ფაქტებ-
ზე, ე. ი. ის არჩევს მასში მხოლოდ ორ მომენტს: ნიშანს და იმ
ფაქტს, რომლის დენოტაციასაც იგი ახდენს, მაგრამ არ სცნობს მის
მესამე მომენტს—გამოთქმულ მნიშვნელობას, რომლის გარეშე
სიტყვა არ არსებობს. რომ ავიღოთ კროჩეს მაგალითი ფრიდრიხ
!I-ის შესახებ, ამ უკანასკნელის სიტყვებს აქვთ გარკვეული ლო-
გიკური საზრისი და სწორედ მისმა წვდომამ გამოიწვია შესატყვისი
ზემოქმედება ჯარისკაცებზე. ამიტომ, რომ დაეუშვათ კიდევაც პრაქ-
ტიკული ენის არსებობა, რომელსაც ზემოქმედების მიზანი აქვს, მას
ყოველთვის ექნება დისკურსიულ ან ესთეტიკურ სიტყვასთან იგივე-
ობრივი სტრუქტურა და იგი წარმოგიდგება იგივე დისკურსიულ ან
პოეტურ სიტყვად, რომელიც გამოყენებულია. გარკვეული პრაქტი-
კული მიზნით. ამგვარად, სიტყვა—ხმარება, არ არის სიტყვისაგან
განსხვავებული ფორმა, როგორც ამას კროჩე ამტკიცებს.

უნდა ითქვას, რომ კროჩეს არასოდეს უარუყვია ლოგიკური სი-
ტყვის ღირებულება და სრულფასოვნება. ლოგიკურ სიტყვას მას-
თან აქვს ფუნქცია, რომელსაც ვერ შეასრულებს ესთეტიკური სიტყ-
ვა. მეცნიერული ჰეშმარიტების დადგენა შეუძლია მხოლოდ ლოგი-
კურ სიტყვას, რადგანაც აზროვნების გამოსახვა ხორციელდება მხო-
ლოდ მისი საშუალებით, მაგრამ ფაქტიურად ჰეშმარიტი სიტყვის და-
ყვანა ესთეტიკურ ფაქტზე, სიტყვის ესთეტიზაციას და ლოგიკური
სიტყვის ღირებულების უარყოფას ნიშნავს. თავისი შინაგანი ლოგი-
კით ამ თვალსაზრისმა უნდა მიგვიყვანოს ერთი მხრივ, ესთეტიკური

სიტყვის ღირებულების უსაზღვრო გაზვიადებამდე, მეორე მხრივ, ადამიანთა შორის ურთიერთგაგების სრულ ან ნაწილობრივ უარყოფამდე. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა ზოგიერთი თანამედროვე მოაზროვნის შეხედულება ენის საკითხზე. ენის პრობლემა, მაგალითად, ჰაიდეგერის ესთეტიკის ძირითად თემას წარმოადგენს⁵⁵. ჰაიდეგერთან სამყაროს ჰეგმარით ხედვას იძლევა ესთეტიკური ინტუიცია, სიტყვა, რომელიც უშუალოდ დაკავშირებულია ყოფიერებასთან და „ყოფიერების სამკვიდროს“ წარმოადგენს. ამიტომ ეს კავშირი მოცემულია მხოლოდ დიდი პოეტების სიტყვიერ შემოქმედებაში, ხოლო ენის უდიდეს ნაწილს დაკარგული აქვს თავისი პირვანდელი სახე. იქცა რა კომუნიკაციის საშუალებად, ენამ დაკარგა თავისთავადი მნიშვნელობა და გამოიფიტა, მასში დარჩა მხოლოდ მისი რაციონალური შინაარსი, რომელსაც არ ძალუძს ყოფიერების უშუალო გამოსახვა. ჰაიდეგერთან ესთეტიკური სიტყვის მნიშვნელობის ისეთი გაზრდა გვაქვს, როდესაც სიტყვას და აზროვნებას ეკარგება მეცნიერული ღირებულება. საინტერესოა, მაგალითად, რომ ერთ-ერთი მკვლევარი (კ. ნოინზოიზერი) ჰაიდეგერის მოძღვრებას ენაზე თვლის არა მარტო ესთეტიკის, არამედ „ლოგიკის“ ახლებური გაგების საფუძვლადაც და მის დამსახურებას, ენის, როგორც „საგნის“ გაგების უარყოფაში ხედავს.

კროჩე უარყოფს ესთეტიკური სიტყვის თარგმნის შესაძლებლობას, მაგრამ დისკურსიული ენა, რომელსაც აქვს რაციონალური შინაარსი, არ გამორიცხავს თარგმნის შესაძლებლობას. ჰაიდეგერის აზრით, სიტყვა, რამდენადაც ის დაკავშირებულია მოცემული ხალხის ყოფიერებასთან, წარმოადგენს ისეთ ფენომენს, რომელიც მიუწვდომელია სხვა ენის მქონე ადამიანებისათვის. მისი თარგმნა შეუძლებელია. სიტყვაში ითარგმნება მხოლოდ მისი რაციონალური შინაარსი, ზოგადმნიშვნელობითი მომენტი, რომელიც არაა სიტყვის „ჰეგმარით“, „პირველადი“ მომენტი. ის, რაც ჰეგმარითია სიტყვაში, ყოველთვის პირადულია, ინდივიდუალური და მისი რაციონალიზაცია და თარგმნა შეუძლებელია. ვფიქრობ, რომ ჰაიდეგერის ეს შეხედულება საკმაოდ ახლოა კროჩეს შეხედულებასთან. რადგანაც, მიუხედავად იმისა, რომ მათ თეორიებს განსხვავებული წანამძღვრები აქვთ, ლოგიკური დასკვნები, გარკვეული თვალსაზრისით, ანალოგიურია. რამდენადაც კროჩესთან ჰეგმარითი სიტყვა მხოლოდ ესთეტიკური სიტყვა არის, ლოგიკურია, რომ სიტყვა როგორც

⁵⁵ იხ. კრებული „О Современной буржуазной эстетике“, Москва, 1963, П. Гайденко и Ю. Бородай — „Философия буржуазного иррационализма и современная эстетика“.

ასეთი, სიტყვა მის ორიგინალურ ყოფიერებაში, არ ითარგმნება და სხვა ერის ადამიანისათვის მოუწევდომელია.

შინაგანი წინააღმდეგობის შემცველია კროჩეს აზრი, რომ ჰეგელ-მარტი სიტყვის ფიზიკური მხარე, ფონემა არ წარმოადგენს მის კონსტიტუტიურ მომენტს. რადგანაც ფიზიკურ ნიშანს ქმნის პრაქტიკული აქტივობა, სიტყვა იღებს ორი ფაქტის მექანიკური ნარევის სახეს და სიტყვიერი შემოქმედება წარმოგვიდგება ან ორ პარალელურ, ან ორ ერთმანეთის შემდეგ მიმდინარე პროცესად. ორივე მოსაზრება კროჩეს თეორიით მცდარია; პარალელიზმს გონით აქტივობაში ის უარყოფს, ხოლო თუ ფიქსაცია, როგორც მომდევნო სინთეზი, მოსდევს გამოსახვას, მან კიდევაც უნდა მოგვეცეს გონის ახალი ფორმა, რომელიც მოხსნის სიტყვა—ინტუიციას. გერჩება ერთი გამოსავალი: სიტყვას ვწვდებით მისთვის გარეგნული. არა-არსებითი მომენტის საფუძველზე, რომელიც, თუ მხედველობაში მივიღებთ შემოქმედებითი და აღქმა-მსჯელობითი აქტების თვისობრივ იგივეობას, კროჩესთან არც მონაწილეობს ფაქტურად სიტყვის აღქმის პროცესში. საკითხის ასეთ დაყენებას ლოგიკურად მივყავართ უკიდურეს სუბიექტივიზმამდე და ურთიერთგაგების შესაძლებლობის უარყოფამდე.

თვითონ კროჩე კატეგორიულად უპირისპირდება შეხედულებას, რომელიც ენის არაკომუნიკაციურობას ამტკიცებს, თუმცა აღნიშნავს, რომ გარკვეული თვალსაზრისით „გაგება“ ამავე დროს „გაუგებრობაა“, რაც ჯერ კიდევ ჰუმბოლდტმა აღნიშნა; მაგრამ, დასძენს კროჩე, ე. წ. გაუგებრობა, აბსოლუტური რომ ყოფილიყო, არ იარსებებდა ისტორია, კრიტიკა და ურთიერთგაგება. აკრიტიკებს რა პრეძოლინის წიგნს, „ენა როგორც შეცდომის მიზეზი“, სადაც ავტორი ამტკიცებს შინაგანი მდგომარეობის კომუნიკაციის შეუძლებლობას და დეკადენტური ესთეტიკის მსგავსად თვლის, რომ პოეზიის ამოცანას შეადგენს არა კომუნიკაცია, არამედ შთაგონება, კროჩე სამართლიანად შენიშნავს, რომ სახეთა და გრძნობათა შთაგონება არ არის მარტო პოეზიის თვისება და ასეთი შთაგონების უნარი გააჩნია ყოველ ობიექტს და ინციდენტს. ადამიანმა კროჩეს აზრით მხოლოდ იმდენად იცის თავისი სულიერი მდგომარეობა, რამდენადაც ის წარმოიდგენს და გამოსახავს მას. და თუ ერთხელ მან გამოსახა იგი, მას შეუძლია კვლავ გამოიწვიოს ეს გამოსახვა უსასრულოდ. სიტყვა რომ შეცდომის წყაროდ წარმოგვედგინა, წერს კროჩე, თვითონ ის, ვინც ამას ამტკიცებს ვერ აიცილებდა თავიდან შეცდომას და ვერც მოახერხებდა შეცდომის პოვნას იმის საშუალებით, რაც თვითონ შეცდომა არის.

მოყვანილი მსჯელობა დავას არ იწვევს, მაგრამ სიტყვის შინაგანი და გარეგანი მხარეების დაპირისპირება ფაქტურად უკარგავს მას აზრს. ფონემას შეიძლება ჰქონდეს შუამავლის ფუნქცია, მხოლოდ იმ შემთხვევაში თუ ის სიტყვის ორგანული და კონსტიტუციური მომენტი არის. სხვანაირად მის საფუძველზე აღქმქმელის ცნობიერებაში ვერ დაიბადება ადექვატური მნიშვნელობა. და თუ სიტყვა არაა გრძნობის ან აზრის ადექვატური გამოსახვის საშუალება, ადამიანი ვერასოდეს იპოვის სიტყვას, რომელიც შეძლებს გააგებინოს მისი სულიერი მდგომარეობა სხვას. ასეთი თვალსაზრისი ლოგიკურად ბადებს ე. წ. გაუგებრობის მითს, რომელიც მტკიცედ დამკვიდრდა თანამედროვე ბურჟუაზიულ ხელოვნებაში. აზრისა და გრძნობის ადექვატურად გამომხატველი სიტყვის პოვნის შეუძლებლობა განაპირობებს ამ მითის მიხედვით, ადამიანების გათიშულობას და ურთიერთგაგების შეუძლებლობას, რაც ბადებს საზოგადოების ცხოვრებაში ტრაგიკულ და გადაუჭრელ კონფლიქტებს. ოჯახის საზარელი დრამის ერთ-ერთი მიზეზთაგანი ლ. პირანდელოს ე. წ. „კომედიაში“ „ექვსი პერსონაჟი ავტორის ძიებაში“ მდგომარეობს შეუძლებლობაში გამოსახო სიტყვის საშუალებით ადამიანის აზრისა და გრძნობის განუმეორებელი შინაარსი. «В словах-то именно все зло и есть! ამბობს მამა. В каждом из нас — целый мир, и в каждом — этот мир свой, особенный. Как же мы можем понять друг друга, господа, если в свои слова я вкладываю только то, что заключено во мне, а собеседник мой улавливает в них лишь то, что согласно с его собственным миром? Мы только думаем, что друг друга понимаем, а на деле нам никогда не столковаться! Вот, к примеру, моя жалость к этой женщине (показывает на Мать) была понята ею как жестокость»⁵⁶.

სიტყვის არაკომუნიკაბილობის თემაზე აგებულია ფრანგი ექზისტენციელისტის ა. კამიუს დრამა „გაუგებრობა“. მისი გმირი, პატარა სასტუმროს მფლობელი მართა დედასთან ერთად კლავს მდიდარ მდგმურს. მოკლული — მეკლულების ძმა და შვილი აღმოჩნდება. მრავალ წელს გადაკარგული, იგი დაბრუნდა რათა უზრუნველყო ოჯახი და მოუტანოს მას ბედნიერება. მაგრამ ის ვერ პოულობს სიტყვებს, რომ გააგებინოს დედას და დას, ის რისი თქმაც სურს, და ამიტომ ვერ ამხელს თავის ვინაობას. ძილში მას კლავენ. „მოკლეს მაშინ, როდესაც ის ეძებდა სიტყვებს და ვერ პოულობდა მათ“⁵⁷. სასოწარკვეთილებით ამბობს მისი ცოლი. ასე გრძნობის და

⁵⁶ Л. Пиранделло, Пьесы, Москва, 1960, стр. 363.

⁵⁷ Camus A. Le Malentendu suivi de Caligula, Gallimard, 1958, p. 89.

აზრის გამომხატველი სიტყვების პოვნის შეუძლებლობა სპობს ბედნიერებას და ტრაგიკულს ზღის ადამიანის ბედს.

სიტყვის და მისი მნიშვნელობის ადეკვატური შესატყვისობის უარყოფამდე და მისი ინტერპრეტაციის სუბიექტივისტურ გაგებამდე, სხვადასხვა გზით, სხვადასხვა წანამძღვრებიდან გამომდინარე, მიღის თანამედროვე ბურჟუაზიული კულტურის არა ერთი წარმომადგენელი. ჰაიდეგერთან, მაგალითად, სიტყვის გაგება გულისხმობს მის თავისებურ, ფაქტიურად სუბიექტივისტურ და ნებისმიერ ახსნა-განმარტებას. არჩევს რა თანამედროვე გერმანელი პოეტის გეორგ ტრაკლის შემოქმედებას, ჰაიდეგერი აღნიშნავს, რომ მისი ლექსის სიტყვიერ ფორმაში უნდა გაიხსნას მასში დამალული პირველადი საზრისი, რადგანაც „პოეტის ლექსი გამოუთქმელი რჩება“. ასეთივე სახის ინტერპრეტაციას მოითხოვს ყველა მოაზროვნეც. ინტერპრეტატორმა უნდა სთქვას ის, რაც სიტყვაში არაა თქმული, „ქეშმარიტმა ახსნა-განმარტებამ, წერს ჰაიდეგერი, უნდა გვაჩვენოს ის, რაც სიტყვაში არაა სახეზე, მაგრამ მაინც თქმულია... ქეშმარიტი უნდა ვეძიოთ იქ, სადაც მეცნიერული ინტერპრეტაცია მეტს ვერაფერს პოულობს“⁵⁸ ამიტომ გერმანელი ფილოსოფოსი პ. გიუნერფელდი სამართლიანად ასკვნის, რომ ენა ჰაიდეგერთან უფრო მაღავს, ვიდრე გამოაშქარავენს ადამიანის ქეშმარიტ არსებას.

გარკვეულ სიძნელეებს ბადებს სიტყვის ცვალებადი ბუნების კროჩესეული გაგებაც, რაც განპირობებულია ენის მყარი სტრუქტურისა და მისი კანონზომიერების უარყოფით და სიტყვის შემოქმედებითი ბუნების აბსოლუტიზაციით. ლინგვისტიკაში ენობრივი ცვალებადობა ანუ ენის განვითარება (ზევეგინცევი) მაგალითად. თვლის, რომ უფრო სწორია ვილაპარაკოთ ენის განვითარებაზე⁵⁹). გულისხმობს იმ ცვლილებებს, რომელსაც განიცდის ენა დროთა განმავლობაში, იმ სიახლეებს, რომლებიც ჩნდებიან და მტკიცდებიან მასში მისი ისტორიული განვითარების პროცესში. სიტყვის ცვალებადობა კროჩესთან სულ სხვა ფენომენია ვიდრე ის, რაც ლინგვისტიკაში ინოვაციის და მიღების სახელით არის ცნობილი. ინოვაცია წარმოადგენს იმას, რაც მეტყველი ადამიანის ნათქვამში განსხვავდება ენის არსებული მოდელისაგან, ხოლო ამ ინოვაციის დაშვება მსმენელის მიერ, როგორც მოდელისა შემდგომი მეტყველებისათვის, არის მიღება. ე. ი. ინოვაცია ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ენის ცვლილებას, რადგანაც ეს უკანასკნელი არის ინოვაციის განვრცობა და განზოგადება, ე. ი. მიღებათა თანმიმდევრული რიგი. ინოვაცია,

⁵⁸ О современной буржуазной эстетике... стр. 200.

⁵⁹ Новое в лингвистике, выпуск III... стр. 142.

წერს კოსერიუ, არის „მეტყველების ფაქტი“ და დაკავშირებულია ენის გამოყენებასთან, მიღება კი არის „ენის ფაქტის“ ქმნადობა და წარმოდგენს ენის კვლავ აღდგენას ენობრივი მოღვაწეობის საშუალებით⁶⁰. კროჩესთან ინოვაციის, და მიღების პრობლემა არ შეიძლება დაისვას, რადგანაც სიტყვას მასთან როგორც ფილოსოფიურ კატეგორიას არ გააჩნია ისტორია და უარყოფილი ენის როგორც ასეთის არსებობა. მართალია, კროჩე არ უარყოფს სიტყვის მნიშვნელობის ისტორიულ ცვალებადობასაც, მაგრამ ასეთი ხასიათის ცვალებადობა არის ეტიმოლოგიის კვლევის საგანი და არ შეადგენს ფილოსოფიურ პრობლემას. ცვალებადობა, კროჩეს მიხედვით, გულისხმობს თითოეულ კონკრეტულ სიტყვიერ აქტში ახალი სიტყვის, ე. ი. ახალი მნიშვნელობის შექმნას. ცვალებადობას ადგილი აქვს ენობრივი პროცესის ყოველ მომენტში. ამიტომ ინოვაციის მიღებაზე და მის ენის მყარ ფაქტად ქცევაზე ლაპარაკი ზედმეტია. სიტყვის შემოქმედებით-ცვალებადი ბუნების აბსოლუტიზაცია ენის მყარი, ობიექტური ხასიათის უარყოფის ხარჯზე. შეუძლებელს ხდის სიტყვის ფუნქციონირებას და ე. ი. კომუნიკაციას.

სიტყვის შემოქმედებით-ცვალებადი ხასიათი უდავო ფაქტია და ამ პრობლემის გადაჭრის გარეშე შეუძლებელია, ვფიქრობთ, ენის ბუნების გარკვევა. მაგრამ კროჩე კონცეპციაში მცდარია ამ პრობლემის გადაწყვეტის ამოსავალი პრინციპი, რომელიც ენას გონის რეალურ განვითარების მომენტად მიიჩნევს და მისი სპონტანური ხასიათიდან გამომდინარე სიტყვას გახდის დამოუკიდებელს ენის ობიექტური კანონზომიერებისაგან. სინამდვილეში სიტყვა ერთსა და იმავე დროს თავისუფალი და არა-თავისუფალი შემოქმედება არის. კოსერიუსს სამართლიანი შენიშვნით ის თავისუფალია და ყოველთვის გვევლინება როგორც ახალი, რამდენადაც მას „განსაზღვრავს ინდივიდუალური, აქტუალური, ახლებურად დაყენებული მიზანი—გამოსახო რაიმე“⁶¹. მაგრამ სიტყვიერი შემოქმედების პროცესი არცაა თავისუფალი, რადგანაც მას წარმართავენ ენობრივი სტრუქტურის კანონები. მეტყველი ადამიანი ქმნის გამოთქმებს ამ კანონების დაცვით, ე. ი. უკვე არსებული ტექნიკის გამოყენებით. გარდა ამისა, ის იყენებს იმ ლექსიკას, რომელიც იხმარება მოცემულ საზოგადოებაში. ფრანგი ექზისტენციალისტი მერლო-პონტი მაგალითად, რომელიც სიტყვას შემოქმედებად თვლის, წერს: „მე გამოვსახავ რაი-

60 იქვე, გვ. 192—193.

61 იქვე, გვ. 184.

მეს, როდესაც, ვიყენებ რა ყველა ამ მოლაპარაკე ინსტრუმენტებს, ვაიძულებ სთქვან ის, რაც მათ არასოდეს უთქვამთ“⁶².

ენის ობიექტური კანონზომიერების უარყოფას მიჰყავს კროჩე დასკვნამდე, რომ გრამატიკა არ არის მეცნიერება⁶³, რომ მის კონსტრუქციებს აქვთ ნებისმიერი და ე. ო. შემთხვევითი ხასიათი. ნებისმიერია მისი აზრით, როგორც აღვნიშნეთ, სიტყვის ძირების გამოყოფა, სიტყვის მარცვლებად დაყოფა. მაგრამ თუ გავყევებით ამ მსჯელობის ლოგიკას, დაგვეკარგება კრიტერიუმი, რომელიც გვიკარნახებს ფრაზაში ცალკეული სიტყვების ერთმანეთისაგან გამოყოფას და თითოეულ ადამიანს ექნება უფლება ნებისმიერად გააერთიანოს სიტყვები და ფაქტიურად შექმნას საკუთარი ლექსიკა. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა თანამედროვე ფრანგი მწერლის, გონკურის აკადემიის წევრის რაიმონდ კენოს მაგალითი. თავის რომანში, „ზაზი მეტროში“, კენო ხშირად ხმარობს ფრაზებს, რომლებშიც სიტყვები ერთმანეთთან შერწყმულია და მათი დამწერლობა შეესატყვისება მათ გამოთქმას, ისე, რომ მხოლოდ ფრანგული ენის კარგა მცოდნე თუ მისხდება რას ნიშნავს მოცემული სიტყვა. მაგალითად, სიტყვა „Doukipudonktun“? „შექმნილია ფრაზისაგან D'où est-ce qui-il pue donc tant?(საიდან მოდის ეს მყრალი სუნი?); სიტყვა „Skeutadittaleur?“ ფრაზისაგან— Ce que tu as dit tout á l'heure? (რას თქვი ახლა?) სიტყვა „Lagocamilebou“ ფრაზისაგან— „la yosse a mis les bouts“, (გოგო გაიპარა). სიტყვა „cexé“ — ფრაზისაგან— „ce que-c'est?“ რა არის?) და ა. შ. შეიძლება გვეფიქრა, რომ ასეთ ფრაზებს კენო იყენებს პერსონაჟთა ენის ინდივიდუალური ხასიათის გამოსაკვეთად, პარიზის საშუალო ფენების კილოს ხაზგასასმელად, მაგრამ ასეთ ფრაზებს ის ხმარობს ავტორის ტექსტშიც, მაგალითად, — „là etrain“- „voilà la train“ (მატარებელიც მოვიდა), „Esméfie“ — „elle se méfie-ის არ ენდობა“⁶⁴. ასე თუ ისე, მოყვანილ მაგალითებში საქმე გვაქვს სიტყვების ნებისმიერ გაერთიანებასთან და ახალ ლექსიკასთან. ჩვენ არ ვიცით რა მოსაზრებებით ხელმძღვანელობდა ავტორი, მაგრამ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მას თამამად შეეძლო გამოეყენებინა კროჩეს შეხედულება გრამატიკულ წესებზე და გაემართლებინა ამით თავისი ენობრივი კონსტრუქციები. აქვე უნდა ითქვას, რომ თვითონ კროჩე კატეგორიულად უარ-

⁶² იქვე.

⁶³ Problemi di Fstetica, p. 168.

⁶⁴ Raymond Queneau, Zazie dans le métro, Gallimard, 1959 pp. 7, 8, 33, 13,9.

ყოფდა მოდერნისტულ პოეზიაში გავრცელებულ სიტყვათშემოქმედებას და ამიტომ კენოს ექსპერიმენტსაც ვერ მოიწონებდა.

ენის კროჩესეული დაყოფა ქეშმარიტ და არაქეშმარიტ სიტყვად ქმნის დიდ სიძნელეებს თითოეული კონკრეტული ენობრივი ფაქტის რაობის დადგენისას. ფაქტიურად გამოსახვათა განსხვავების კრიტერიუმში კროჩესთან არ არსებობს, რადგანაც ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ის დამოკიდებულია შემთხვევების უნარზე და ინახოს სად არის პოეზია, სად არა-პოეზია და სად ანტიპოეზია. განსაკუთრებით ძნელი ხდება ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიზი. აქ სიტყვის საერთო კონტექსტიც ვერ შეასრულებს ყოველთვის იმ როლს, რომელსაც ის თამაშობს პროზაულ სიტყვაში. თითოეული ლიტერატურული ნაწარმოები, იქნება ის ლექსი, რომანი თუ ტრაგედია, შეიძლება იყოს ქეშმარიტი პოეზიაც, პროზაც და ორატორობაც. კროჩე მართალია იმდენად, რამდენადაც მიუთითებს იმ უდავო გარემოებაზე, რომ ყოველგვარი ლიტერატურული ნაწარმოები არაა ხელოვნება ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. მაგალითად, თუ ავტორი აქცევს ნაწარმოებს თავისი იდეების რუპორად, თუ ნაწარმოებს გაშიშვლებული ტენდენციურობა ახასიათებს. ის უკვე ვეღარ ჩაითვლება ხელოვნებად. არსებობს მრავალი ნაწარმოები, შექმნილი პოლიტიკური, ეკონომიური და რელიგიური ბრძოლების ქარცეცხლში, რომელთაც დღეს მხოლოდ ისტორიული ღირებულება აქვთ. მაგრამ მათ: გვერდით არსებობს ისეთი ნაწარმოებებიც, რომლებსაც მთლიანად ვერ წაგვართმევთ ესთეტიკურ ღირებულებას და მიუხედავად ამისა. ისინიც არ წარმოადგენენ ხელოვნებას. სწორედ ასეთი ხასიათის ფაქტებს კროჩე ლიტერატურას უწოდებს. მაგრამ, როდესაც დგება საკითხი, თუ როგორ გავმიჯნოთ ერთმანეთისაგან ასეთი ნაწარმოების შიგნით ქეშმარიტი სიტყვა არაქეშმარიტისაგან, კროჩეს შეუძლია გასცეს მხოლოდ ერთი პასუხი—საჭიროა გქონდეს ქეშმარიტი ესთეტიკური ნიჭი, რაც ისევე იშვიათია, მისი აზრით, როგორც თვით ქეშმარიტი პოეზია. და თუ ეს ასეა. ე. ი. თუ არ არსებობს სიტყვის მეცნიერული კრიტერიუმში, მის ლინგვისტიკურ და ფილოსოფიურ კვლევას შეძლებს მხოლოდ ესთეტიკური უნარის მქონე ლინგვისტი ან ფილოსოფოსი, და ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ქეშმარიტება დამოკიდებული იქნება მათ სუბიექტურ გემოვნებაზე.

მიუღებელია მეცნიერული თვალსაზრისით, ლინგვისტიკის ანუ სიტყვის ფილოსოფიის და ესთეტიკის გაიგივება და მათ საგნად იგივეობრივი ობიექტის—პოეტური სიტყვის მიჩნევა. აღნიშნული გაიგივების შედეგად კროჩე იღებს ორ ლინგვისტიკურ მეცნიერებას: ერთს—ქეშმარიტ ლინგვისტიკას, მეორეს—მასზე დაბლა მდგომ

ლინგვისტიკას, რომელსაც ინსტრუმენტალური, გამოყენებითი ხასიათი აქვს. რადგანაც საკუთრივ ლინგვისტიკურ მეცნიერებას წარმოადგენს ეს უკანასკნელი, ამიტომ კროჩესთან ფაქტიურად უარყოფილია ლინგვისტიკის, როგორც ასეთის, მეცნიერული ღირებულება. კროჩე მართალია იმდენად, რამდენადაც ის გამოყოფს ლინგვისტიკის ფილოსოფიურ ასპექტს. ცნობილია, რომ ამა თუ იმ მეცნიერების ფილოსოფიური პრობლემატიკა არ ემთხვევა მის სპეციფიკურ პრობლემატიკას და სხვა მეცნიერების საგანს შეადგენს. მაგალითად, ბუნებისმეცნიერებას და ბუნების ფილოსოფიას სხვადასხვა საგანი და ამოცანები აქვთ და იგივე ითქმის ყველა მეცნიერების მიმართ. და თუ ლინგვისტიკის ორი ასპექტის განსხვავება კროჩესთან მანკიერია, ეს ესება არა საკითხის დაყენების, არამედ გადაწყვეტის სისწორეს. კროჩეს შეცდომა იმაშია, რომ მან გააიგივა სიტყვა ესთეტიკურ ფაქტთან და სიტყვის ფილოსოფიური კვლევა დაიყვანა პოეტური სიტყვის კვლევაზე; ამის შედეგად ე. წ. არაესთეტიკური ენობრივი ფაქტები და ე. ი. ფაქტიურად ენის უდიდესი ნაწილი კარგავს უფლებას იქცეს ფილოსოფიური კვლევის საგნად. კროჩეს თეორიაში მოხდა არა ერთი და იგივე ფენომენის სხვადასხვა ასპექტის განსხვავება, არამედ მისი გახლეჩა ორ სხვადასხვა ფენომენად. კროჩესთან ენის ფილოსოფია შეისწავლის სიტყვას, რომელიც ჩვეულობრივია ესთეტიკურ ფაქტთან, ლინგვისტიკა კი სწავლობს ნიშნებს და პრაქტიკულ ფაქტებს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კროჩეს ლინგვისტიკურ თეორიას არა აქვს დიდი ღირებულება. მაგრამ მისი პოეტური სიტყვის კონცეპციის გარკვეული ჰომენტები ყურადსაღებ და საინტერესო მოსაზრებებად ჩანან. ასეთად მიგვაჩნია პოეტური სიტყვის წმინდა სახეობრივი ხასიათი დად ამ ხასიათით განპირობებული მისი მნიშვნელობის თავისებურება.

პოეტური სიტყვა არის სახე და, როგორც ასეთს, მას აქვს ესთეტიკური და არა ლოგიკური ან ლინგვისტიკური სტრუქტურა. საკუთრივ ლოგიკური ან ლინგვისტიკური სტრუქტურა არაა მისთვის არსებითი ან კონსტიტუტიური და ამდენად, პოეტური სიტყვის ანალიზი შესაძლებელია მხოლოდ როგორც სახის და არა როგორც ლინგვისტიკური ან ლოგიკური ფაქტის ანალიზი (თუმცა, რასაკვირველია, პოეტური გამოსახვის ხატოვანი ბუნებისაგან აბსტრაგირების შემთხვევაში ის შეიძლება განხილულ იქნას როგორც ლინგვისტიკური ან ლოგიკური ფაქტი).

გამოთქმის ლოგიკური სტრუქტურის ანალიზის შემთხვევაში მასში ირჩევა სამი თავისთავადი მნიშვნელობის მქონე და ურთიერთისაგან გარკვეული თვალსაზრისით დამოუკიდებელი მომენტი:

ნიშანი, მნიშვნელობა და დენოტატი. ლოგიკური ანალიზის თავისებურება ისაა, რომ იგი ახერხებს სიტყვის ანალიზს მისი მომენტუბის ისეთნაირი ურთიერთგამოყოფით, რომ არცერთი მათგანი არ ზარალდება და ინარჩუნებს თავის თვისობრიობას. გამოთქმის ლოგიკური ანალიზის შემთხვევაში შესაძლებელია, როგორც ამბობს ჰუსერლი, ლოგიკურის გამოტანა მის ენობრივ სამოსელიდან და ე. ი. ლოგიკური და ენობრივი ფორმების ურთიერთგარჩევა.

სიტყვა—სახის სტრუქტურის თავისებურება ისეთია, რომ აქ საქმე გვაქვს ერთ განუყოფელ სახესთან, რომელშიც მნიშვნელობა, ნიშანი და დენოტატი ურთიერთისაგან ვერ განირჩევიან. ისინი იგივეობრივნი არიან. სიტყვა—სახის ლოგიკური ანალიზის შემთხვევაში მისი მნიშვნელობა ისობა, რადგანაც ისობა თვით სახე. შეუძლებელია ესთეტიკურა და ენობრივის ფორმების ურთიერთგარჩევა, რადგანაც ესთეტიკურის გამოტანა ენობრივ სამოსელიდან ნიშნავს მის მოსპობას.

ლოგიკურ მნიშვნელობას არ ცვლის გამოთქმის გრამატიკული კონსტრუქციის შეცვლა, რადგანაც ლოგიკური მნიშვნელობა დამოუკიდებელია ენობრივ სამოსელისაგან ანუ ნიშნისაგან. სიტყვა—სახისათვის ანუ ესთეტიკური მნიშვნელობისათვის, რადგანაც ეს ორი ცნება ამ შემთხვევაში იგივეობრივია, გრამატიკული კონსტრუქციის პატარა ცვლილებებსაც კი საბედისწერო მნიშვნელობა ექნება. მაგალითად, პოეტური გამოთქმა: „თერგი რბის, თერგი ღრიალებს, კლდენი ბანს ეუბნებიან...“ ლოგიკური მნიშვნელობის თვალსაზრისით იგივე დარჩება თუ ვიტყვი: „რბის თერგი, ღრიალებს თერგი, ეუბნებიან ბანს კლდენი“, მაგრამ სახე, როგორც ასეთი აქ მოისპობა რადგანაც ესთეტიკური მნიშვნელობა მისი სიტყვიერი სამოსელისაგან განუყოფელია. ე. წ. სიტყვიერი სამოსელი სიტყვა-სახეში არაა ნიშანი. თუ შესაძლებელია ლაპარაკი ლოგიკური სიტყვის ნიშნობრივ ხასიათზე, პოეტურ სიტყვაში ნიშანი უკანონო, არადრის მოქმედი ცნებაა.

რადგანაც გამოთქმა საგანზე მითითებას შეიცავს, ნიშანს სიტყვაში ყოველთვის მითითების ფუნქცია აქვს, რაც განპირობებულია კომუნიკაციის, სხვისათვის რაიმეს შეტყობინების აუცილებლობით. პოეტურ სიტყვაში ასეთ მითითებას ადგილი არა აქვს, ის მხოლოდ თავის თავზე მიუთითებს ან, უფრო სწორად, თავის თავს გამოსახავს. საგანი, რომლის შესახებ გამოთქმულია მნიშვნელობა, არ არსებობს მის გარეთ არც რეალურად, არც იდეალურად, რადგანაც ის თვით ამ მნიშვნელობას წარმოადგენს. საერთოდ, კომუნიკაციის ფუნქცია არაა პოეტური სიტყვის არსებითი მომენტი,

მისი ფუნქცია არის გამოსახვა, თუმცა გარკვეული თვალსაზრისით კომუნიკაციური მომენტი დამახასიათებელია სახისათვისაც.

რადგანაც სიტყვის ლოგიკური სტრუქტურის თავისებურება ისეთია, რომ მნიშვნელობა და საგანი ერთმანეთს არ ემთხვევა, შესაძლებელია, როგორც ამბობს ჰუსერილი, რომ ერთი და იგივე მნიშვნელობა აღნიშნავდეს სხვადასხვა საგანს ან პირიქით, ერთსა და იმავე საგანს ჰქონდეს სხვადასხვა მნიშვნელობა, ე. ი. საგანი, რომელზედაც სიტყვები მიუთითებენ, შეიძლება იყოს ერთი, მაგრამ მასში ნაგულისხმევი მნიშვნელობა მრავალნაირი⁶⁵. მაგალითად, ებრაელი და ურია ერთ საგანზე მიუთითებენ, მნიშვნელობა კი სხვადასხვა აქვთ. პოეტურ სიტყვაში ასეთ მიმართებას ადგილი არ აქვს, რადგანაც მნიშვნელობა ყოველთვის იგივეობრივია საგანთან. საგანი, რომელზედაც თითქოს მიუთითებს მნიშვნელობა. საგანი კი არაა, როგორც ეს არის ლოგიკურ მსჯელობაში, არამედ სახის დამახასიათებელი ელემენტია. მაგალითად, „ვენეციელი ვაჟრის“ მესამე მოქმედებაში შეილოკი ამბობს: „ჩემი საკუთარი სისხლი და ხორცი უნდა ამიჯანყდეს!“ რაზედაც სოლანიო მიუგებს: „როგორ, ბებერო ლეშო, ამ სნის კაცსაც გიჯანყდება?“ „ბებერო ლეშო“-ს მნიშვნელობა აქ საგანზე კი არ მიუთითებს, ე. ი. ლეშზე; არამედ შეილოკის სახის დამახასიათებელ მომენტს წარმოადგენს. ან შეილოკის ცნობილი სიტყვები—„...ყველა ეს რატომ? იმიტომ, რომ ებრაელი ვარ? განა ებრაელს თვალები არა ააქვს? განა ებრაელს ხელები არა აქვს? განა არა აქვს ყველა ორგანო, გრძნობები, მისწრაფებანი, ვნებათა ღელვანი?...“⁶⁶. და ა. შ.—მნიშვნელობა მიუთითებს არა საგანზე. ე. ი. ებრაელზე, თვალებზე და ა. შ. არამედ გამოსახავს შეილოკის გრძნობას—რისხვას, აღშფოთებას და ე. ი. მისი სახის დამახასიათებელ ნიშნად გვევლინება. თუ ავიღებთ ლოგიკურ გამოთქმაში სინონიმებს, მნიშვნელობის თვალსაზრისით, როგორც აღნიშნავს ა. ბოჰორი-შვილი, ისინი სხვადასხვანი იქნებიან და რატომ არის მაგალითად, „ურია“ „ებრაელთან“ უფრო ახლო, ვიდრე „ქრისტიანთან“, ვერ დავადგენთ. ასეთი დადგენის შესაძლებლობას გვაძლევს საგნის იგივეობა⁶⁷. პოეტურ სიტყვაში სინონიმებში შეიძლება სხვადასხვა საგანი იყოს ნაგულისხმევი. სინონიმი აქ არა მარტო ახალი მნიშვნელობა, არამედ ახალი საგანიც იქნება. სასამართლოზე

65 იხ. ა. ბოჰორი-შვილი, გამოსახულება და მნიშვნელობა (Husserl) კრებული—ფსიქოლოგია.—საქ. სსრ მეცნ. აკად. გამომც., 1, 1942, თბილისი, გვ. 99.

66 შექსპირი, რომეო და ჯულიეტა, ვენეციელი ვაჟარი, 1946, თარგმანი ე. ქელიძისა. გვ. 226.

(„ვენეციელი ვაჭარი“) ანტონიო მიმართავს პერცოვს: „გთხოვთ, რომ დაფიქრდეთ, ურთასთან ღირს კი კამათი?...“

ეს იგივეა, რომ დატუქსეა დაუწყო მგელსა,
თუ რად აბლავლებს საბრალო ცხვარს თავის ზატყანზე...
უფრო აღვილად დაძლეე ქვეყნად უმძიმეს საქმეს,
ვიდრე მოაღბობ— (არც რამეა ასე მაგარი)—
მის ურთულ გელს...⁶⁸.

ლესინგის „ნათან ბრძენში“ კი ნათანი ამბობს: „ქრისტიანი და ებრაელი, პირველ ყოვლისა, არიან კაცნი, ამის შემდეგ კი ქრისტიანი და ებრაელი; ხომ მართალს ეამბობ?“⁶⁹ ამ ორ მაგალითში ლოგიკური თვალსაზრისით „ურთა“ და „ებრაელი“ სინონიმები არიან. მნიშვნელობით ისინი განსხვავდებიან, მაგრამ აღნიშნავენ იგივეობრივ საგანს. მაგრამ ესთეტიკური თვალსაზრისით, რამდენადაც ისინი სახის დამახასიათებელ ელემენტს შეადგენენ, განსხვავდებიან საგნითაც. პირველ შემთხვევაში „ურთა“ გამოსახავს ან არის გულქვაობა, შეუბრალებლობა, სიმკაცრე და ე. ი. უფრო ამ სიტყვების სინონიმი, ვიდრე „ებრაელი“. მეორე შემთხვევაში „ებრაელი“ არის ნათანის ჰუმანიზმი, დიდსულოვნება და ა. შ. პოეტურ სიტყვაში არ შეიძლება ერთი და იგივე საგნის აღნიშვნა სხვადასხვა მნიშვნელობით. ყოველ კონკრეტულ პოეტურ სიტყვაში ახალი მნიშვნელობა ახალ საგანს ნიშნავს.

ლოგიკური ანალიზის გამოსახვის შემთხვევაში მისი მნიშვნელობის დასადგენად საქმარისთა მოცემული გამოთქმა. კონტექსტს აქ მნიშვნელობა არა აქვს, მაგალითად, ლოგიკური თვალსაზრისით წინადადებაში „ჩქარი გრგინევა-ვრიალით ჰქრიან ლურჯა ცხენები“— მისი მნიშვნელობა მთლიანად გამოთქმულია. პოეტური გამოსახვის მნიშვნელობას კი ეძლევა მხოლოდ კონტექსტი, მნიშვნელობა, აქ ქმნის კონტექსტი და არა გრამატიკულად დასრულებული სიტყვა. თუ როგორი მოცულობის უნდა იყოს კონტექსტი, რათა გამოიყვეთოს მნიშვნელობა-სახე, დამოკიდებულია ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაზე. მთლიანი ნაწარმოების მნიშვნელობა სახის დადგენა მოითხოვს მთლიან კონტექსტს. მაგრამ ამ კონტექსტის შიგნით შეიძლება ცოცხლობდნენ დამოუკიდებელი მნიშვნელობა-სახეები (მაგალითად, პეიზაჟის აღწერა და სხვ.). მართალია საბოლოო შედეგში ისინი. შედიან ნაწარმოების მთლიან სახეში, მაგრამ მათი გამოყოფა მაინც შესაძლებელია. ასეთი გამოყოფის პრინციპით ხელმძღვანე-

67 ა. ბოკორიშვილი, ციტირებ. შრომა, გვ. 99.

68 შექსპირი, ციტ. თხზულება, გვ. 255.

69 ლესინგი, დრამები, თბილისი, 1958, გვ. 364.

ნელობენ, მაგალითად, მხატვრული კითხვის ოსტატები ტექსტის შერჩევისას, როდესაც საქმე დიდი მოცულობის ნაწარმოებს ეხება. პოეტური მნიშვნელობა შეიძლება გამოისახოს, როგორც დიდი მოცულობის მქონე, ისე ერთი წინადადებისგან შემდგარი ნაწარმოებით. მაგალითად:

«Над ручьем весь день
ловит. ловит стрекоза
собственную тень».

«В аромате слив
Вдруг над горною тропой
выплыл солнца лик»⁷⁰.

ბუნებრივია, რომ დიდი მოცულობის ნაწარმოების სახის მნიშვნელობის დადგენა გაცილებით რთულია და ამ სირთულეს ხშირად ზრდის შემოქმედის ესთეტიკური ხედვის თავისებურება და თუ წარმოებაში შეიძლება იყოს სახეები, რომელთა მნიშვნელობის დადგენა არ მოითხოვს მთელ კონტექსტს, თუმცა მთლიანი ნაწარმოების სახე მათ გარეშე წარმოუდგენელია, მასში შეიძლება იყოს ისეთი სახეებიც, რომელთა მნიშვნელობა მთელი კონტექსტის გარეშე არ არსებობს (სწორედ ამ გარემოებით განპირობებულია პოეტური სიტყვის ინტერპრეტაციის სირთულე). მაგალითად, თუ ავიღებთ თავისი მსოფლგაგებით და სტილით ისეთ სხვადასხვა ნაწარმოებებს, როგორიცაა გ. ტაბიძის „ლურჯა ცხენები“ ან ბარათაშვილის „მერანის“, იბსენის „როსმერსხოლმი“ და ფ. კაფკას „სოფლის ექიმი“. ოთხივეში მოცემულია ფანტასტიკური ცხენების სახე: გრგვინვა-გრიალით ჰქრიან ლურჯა ცხენები, უგზოუკვლოდ მიაფრენს პოეტს მისი მერანის, დრო და დრო გაიქროლებენ ხოლმე როსმერის მამულში თეთრი რაშები და უცნობ მხარეში გაიტაცებენ ფანტასტიკურა ცხენები სოფლის ექიმს. გარკვეული გარეგნული მსგავსების მიუხედავად, რომელიც იქმნება ამ სახეების კონტექსტიდან ამოგლეჯის შედეგად, მათ საერთო არაფერი აქვთ. თითოეული ამ სახის მნიშვნელობის დადგენა შესაძლებელია მხოლოდ მთლიან კონტექსტში და მხოლოდ მოცემული ნაწარმოების სხვა სახეების გათვალისწინებით. მაგალითად, ცხენების მიერ გატაცებული ადამიანის სახე „სოფლის ექიმი“ გამოსახავს ადამიანის შინაგანი სამყაროს მისთვის რაღაცა უცხო და ჭერ კიდევ უცნობ ძალას, რომელიც ერთ მშვენიერ დღეს გამოვლინდება, გაიტაცებს და დაიმონებს მას. ეს ძალა (ზოგიერთი მკვლევარი ხედავს მასში ადამიანის სექსუალურ ბუნებას⁷¹ გარდაქმნის ადამიანს უცხოდ და აწვევს მის საშინელ ტანჯვას.

⁷⁰ Японская поэзия, Москва, 1954, стр. 144, 105.

⁷¹ Walter Falk—Lied und Verwandlung—Rilke, kat'ka, Trakt und der Epochestil des Impressionismus und expressionismus, Salzburg, 1961, s. 129.

ცხენების სახე „სოფლის ექიმში“ გადაიზრდება ავადმყოფის სის-
ხლიანი კრილობის სახეში, რომლის სიღრმეში ქიამ დაისადგურა
და რომელიც ადამიანის ყოფიერების სასიკვდილო დაავადებაზე და
მისი განწირულობის შინაგანი ძალებით განპირობებულობაზე მეტ-
ყველებს. ამგვარად, ცხენების სახე გაუგებარია კრილობის სახის და
ნაწარმოების სხვა სახეების გარეშე. (მაგალითად, უდაბური. და-
თოვლილი ტრამალის სახე. სადაც უგზო-უვკლოდ მიდის მარტოდ
დარჩენილი ექიმი). ნათელია, რომ ცხენების სახეს „სოფლის ექიმ-
ში“ არაფერი საერთო აქვს მერანის ან ლურჯა ცხენების და „როს-
მერსხოლმის“ თეთრი რაშების სახეებთან და მათ განსხვავებას ნა-
თელს ხდის კონტექსტი.

როგორც აღენიშნეთ, პოეტური სიტყვა არის სახე და ამდენად
მისთვის კონსტიტუტურია მხოლოდ ესთეტიკური სტრუქტურა. ეს
სტრუქტურა იგივეობრივია სხვა ესთეტიკური ფენომენების სტრუქ-
ტურის ბუნებასთან. მაგალითად, მუსიკის და სახვითი ხელოვნების
სტრუქტურასთან. ეს ასე რომ არ ყოფილიყო, მათ ვერ გავაერთი-
ანებდით ხელოვნების, ესთეტიკურის ზოგად ცნებაში. პოეტური
სიტყვა, ამიტომ, ისევე ასემანტიკური ფაქტია, როგორც მუსიკა და
სახვითი ხელოვნება, და მასში სიტყვა, როგორც ასეთი, წარმოად-
გენს სახის ისეთივე მატერიას, როგორც ბგერა მუსიკაში, ქვა სკულ-
პტურაში და ფერი ფერწერაში. პოეტურ სახეში საკუთარ სიტყვა
არაა ნიშანი და ამიტომ როდესაც პოეზიაში ვლაპარაკობთ ენაზე,
მას აქვს მუსიკალური, ფერწერული და სკულპტურული ენის ანა-
ლოგიური მნიშვნელობა. „ენა — წერს ერთ-ერთი ფრანგი მკვლევარ-
ი, — ლიტერატურაში არის გამოსახვის ისეთივე საშუალება, რო-
გორც ბრინჯაო ან თიხა სკულპტურაში.

სიტყვის და მისი მნიშვნელობის იგივეობაზე მიუთითებს მაგა-
ლითად, თანამედროვე იტალიური სპირიტუალიზმის წარმომადგენე-
ლი ლურჯი სტეფანიჩი; განასხვავებს რა ორნაირ სიტყვას-სემან-
ტიკურს, როგორც ინტერნაციონალურს და სიტყვა-სახეს. ამ უკა-
ნასკნელის თავისებურებას ის აღნიშნავს აბსოლუტურობის
ცნებით. განსხვავებით არაპოეტური გამოსახვის ღირებულებისაგან,
რომელსაც სტეფანიჩი თვლის გზად, გადასავლად საშუალება-ღირე-
ბულებად (Mittelwert), პოეტური გამოსახვის ღირებულება წარ-
მოადგენს სიტყვას, გამოსახავს, საკუთარ ღირებულ (Eigenwert).
ამიტომ, წერს იგი, მეცნიერული ენის ნიშანი არის სახე,

⁷² Ed. Sapir, Le langage, Introduction a l'etude de la parole, Paris,
1953, p. 202. ციტირ. წიგნით: Stefanini Arte e lingua. Padova. 1954, p. 62.

„რომლის არავის სჯერა“, რადგანაც გონების თვალი მასზე კი არ ჩერდება, არამედ გადადის მასზე. პოეტური სახე კი ისეთი სახეა, „რომლის სჯერათ“, რადგანაც თუ სახე არის ის რაც ნიშნავს სხვას, მაშინ ის უნდა იწოდოს არა სახედ, არამედ რეალობად⁷³.

პოეტური სიტყვა, წერს სტეფანინი, ნივთის ნიშანი კი არაა, არამედ თვით ნივთია. ის კი არ აღნიშნავს რეალობას, არამედ იწვევს მას, კი არ დემონსტრირებს მას, არამედ გვიჩვენებს, და ის ვინც არის აზრიც „პროზაში, აღნიშნავს სარტრი, სიტყვები განიხილებიან, წარმოთქვამს მას, პირდაპირ აღწევს ობიექტს. ანალოგიურია სარტრის აზრიც. „პროზაში, აღნიშნავს სარტრი, სიტყვები განიხილებიან, როგორც ნიშნები, პოეზიაში როგორც ნივთები“⁷⁴. გარკვეული ანალოგია შეიძლება გავატაროთ პოეტურ სიტყვასა და ენის არაცნობიერი ფლობის ფაქტს შორის, რადგანაც ორივეს საფუძველს სიტყვისა და საგნის იგივეობა წარმოადგენს. ამის ილუსტრაციას ცნობილი ამბავი ტიროლის მცხოვრების შესახებ. იტალიაში მოგზაურობის შედეგად, ის აღტაცებული ჰყვებოდა მისი ბუნების სილამაზეზე, მაგრამ გაკვირვებით აღნიშნავდა იტალიელების ტუტუცობას, რადგანაც ცხოველს, რომელიც არის Pferd (გერმანულად—ცხენი), ისინი ჭიუტად ეძახიან cavallo (იტალიურად—ცხენი). თუ სემანტიკურ სიტყვაში ნიშანი და საგანი იგივეობრივნი არიან მისი არაცნობიერი ხმარების შემთხვევაში, პოეტურ სახეში სიტყვა-მნიშვნელობა-საგანი იგივეობრივნი არიან არსებითად, ე. ი. თავისი კონსტიტუციით.

უცნაური იქნებოდა გვეთქვა, რომ ფერწერაში, სკულპტურაში ან მუსიკაში—ფერი, ქვა, ბრინჯაო, თიხა და ბგერა, წარმოადგენენ ნიშნებს, რომლებიც მიუთითებენ რაიმე საგნებზე ან ამბებზე და მათგან განსხვავებულ მნიშვნელობაზე. შეცდომაში არ შეიძლება შეგვიყვანოს იმ ფაქტმა, რომ სურათზე ნაჩვენებია რაიმე ამბავი, მაგალითად, ქრისტეს ჯვარცმა. ამბავს აქ არა აქვს თავისთავადი მნიშვნელობა, რაზედაც მეტყველებს ის გარემოება, რომ ქრისტეს ჯვარცმა გამოხატული იყო მრავალჯერ და, მიუხედავად ამისა, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ჩვენს საქმე გვაქვს ახალ სახესთან. ამბავი აქ წარმოგვიდგება სახის დამახასიათებელ ელემენტად, რაც მთავარია კი, ფერწერაში გამოსახვის საშუალება ფერი არის და სურათში იგი რაიმეზე კი არ მიუთითებს, არამედ თვით გამოსახულ გრძნობას წარმოადგენს. არავინ იტყვის, რომ წითელი ფერი არის რისხვის ნიშანი, ყვითელი—განშორების, მწვანე სიმშვიდის და ა. შ. (მართალია, არსებობს ფერების ასეთი კლასიფიკაცია, მაგრამ მას

⁷³ Stefanini L., *Arte e lingua*. Padova, 1954, p. 74-85.

⁷⁴ იქვე, გვ. 76.

ხელოვნებასთან პირდაპირი კავშირი არ აქვს) და რომ მხატვარი ამის შესატყვისად იყენებს მათ თავის შემოქმედებაში. მაგალითად, ცნობილი ნორვეგიელი მხატვარი ედვარდ მუნხის ნაწარმოებში „ყვირილი“ (Der Schrei) მისი მნიშვნელობა—სასოწარკვეთილება და შიში—გამოსახულია არა მარტო სურათის წინა პლანზე მოცემული ადამიანის შიშისაგან შეშლილი, ფართოდ ღია პირით და მისი დამრგვალებული, საღდაც მიშტერებული თვალებით, არამედ ზღვის, ცისა და ადამიანის ფიგურის მოყვითალო-მომწვანო, წითელი და ლურჯი მკრქალ-ჭექუიანი ფერებით, რომლებიც ქმნიან უცსაურად დაკლანკილ, გრებილ ხაზებს და რომლებიც თვითონ ყვირიან და თვითონ ამ შიშს და სასოწარკვეთილებას წარმოადგენენ. მსგავსად, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს სარტრი, ტინტორეტის „ჯვარცმის“ ყვითელი ფერი კი არ წარმოგვიდგენს სევდას და ზარდაცემულობის გრძნობას, არამედ თვით არის სევდა და ზარდაცემულობა. განსაკუთრებით, ხელოვნების აღნიშნული სპეციფიურობა (რომ სახე არაა ნიშანი) ნათელია მუსიკაში, სადაც ბგერებზე და მათ კომპოზიციებზე ვერაფრით ვერ ვიტყვი, რომ ისინი მიუთითებენ ან აღნიშნავენ რაიმე საგანს, ან ამბავს.

თუ პოეტური სიტყვა სახეა, მისი სტრუქტურაც, ცხადია, არ შეიძლება განსხვავდებოდეს სხვა ესთეტიკური ფაქტების სტრუქტურისაგან. ეს ასეც არის. პოეტურ სიტყვაში არ შეიძლება ჰქონდეს ადგილი სიტყვის გადატანას ერთი მნიშვნელობიდან მეორეზე. ამიტომ პირობითია, თუმცა კანონიერია გარკვეული თვალსაზრისით, ლიტერატურის თეორიაში დამკვიდრებული ტროპის ცნება, რადგანაც ის გულისხმობს ისეთ ენობრივ კონსტრუქციას, რომელიც იყენებს სიტყვას ან გამოთქმას გადატანითი მნიშვნელობით და ერთი მოვლენის ნიშნებით ახასიათებს სხვა მოვლენას. სინამდვილეში მეტაფორა, შედარება, სიმბოლო და სხვა, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ერთადერთ სიტყვას წარმოადგენს, რომლითაც შესაძლებელია მოცემული მნიშვნელობის გამოსახვა და რომელიც ამ სახის განუმეორებელ თავისებურებას ქმნის, რომ შეიძლებოდეს სიტყვის (მხედველობაში გვაქვს პოეტური სიტყვა) გადატანითი მნიშვნელობით ხმარება, მაგალითად, მეტაფორის, მაშინ რუსთაველის სიტყვები „ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა გზა ვიწრო, ვერცა კლდოვანი, მისგან გასწორდეს ყოველი სუსტი და ძალგულოვანი“... და ომარ-ხაიამის ლექსი: „Будь падишахом ты, иль нищим на базаре, це на тебе одна: для смерти санов нет“. წარმოგვიდგებიან ერთი და იგივე აზრის—სიკვდილი ყველას ასწორებს—სხვადასხვა ნიშნად. სინამდვილეში აღნიშნული აზრი მოცემულ გამოთქმებში გვევლინება

როგორც ორი სხვადასხვა სახე ან ორი სხვადასხვა სიტყვა, მათთვის დამახასიათებელი მნიშვნელობის განუმეორებელი ნიუანსირებით, მუსიკალური ელერადობით, შინაგანი რიტმით და ა. შ. სიმბოლოს ცნებასაც პოეტურ სიტყვაში მხოლოდ პირობითი ხასიათი შეიძლება ჰქონდეს, რადგანაც სიმბოლო გულისხმობს ნიშანს და მნიშვნელობას, რომელიც არაა მასთან იგივეობრივი. მაგალითად, იბსენის გარეული იხვი, ედგარ პოს ყვავი, კაფკას კოშკი, ჰაუპტმანის ჩაძირული ზარი და სხვ. სიმბოლოები კი არაა, არამედ გარკვეული მნიშვნელობის გამოსაზღვის ერთადერთი შესაძლებელი ფორმებია. ასე რომ არ ყოფილიყო, იბსენს თავის დრამაში შეეძლო გამოეყენებინა დაჭრილი თოლიას სახეც, საბოლოო შედეგში სიმბოლო ხომ ნებისმიერი ნიშანია, მაგრამ ამ შემთხვევაში „გარეული იხვი“ არ იარსებებდა; რადგანაც თითოეულ სიტყვა-სახეს განუმეორებელი მნიშვნელობა აქვს, ერთი სიტყვის მეორეს მაგიერ გამოყენება *contradictio in adjecto* არის. ინდივიდუალური ნიშნით ვერ აღინიშნება. ნიშნით შეიძლება აღინიშნოს მხოლოდ ზოგადი და ამიტომ შეიძლება ვილაპარაკოთ არაპოეტური სიტყვის ნიშნობრივ ხასიათზე და მის გადატანაზე ერთი მნიშვნელობიდან მეორეზე. ისეთი მიმართულებაც კი როგორცაა სიმბოლიზმი, საბოლოო შედეგში ქმნის არა სიმბოლოებს, როგორც ამას ამტკიცებს მისი თეორია, არამედ სახეებს (რა თქმა უნდა თუ აღებული ნაწარმოები ჭეშმარიტ მხატვრულ ნაწარმოებს წარმოადგენს). მაგალითად, მეტერლინკის დრამაში, „ლურჯი ფრინველი“, ლურჯი ფრინველი წარმოადგენს სახეს და მის მნიშვნელობას ვერ გამოსახავდა ვერავითარი სხვა სიმბოლო, რაც შესაძლებელი იქნებოდა, ის რომ სიმბოლო ყოფილიყო ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. ვერლენის ე. წ. სიმბოლისტური პოეზიის, თუ შეიძლება ითქვას, ყველაზე სიმბოლისტური ლექსებიც კი წარმოადგენენ ცოცხალ სახეებს და არა უძრავ სიმბოლოებს (მაგალითად, წიგნიდან „სიბრძენე“:

«Мне встретился рыцарь Несчастье, что скачет и ночью
и днем,
В молчаньи, под тяжким забралом: он сердце пронзил
мне копьем».

იგივე უნდა ითქვას ვერხარნის პოეზიაზეც, მაგალითად, „Числа“.

«Я — обезумевший в лесу Предвечных Числ, со лбом
в бореньях раковых, разбитым о недвижность их!...»

და ა. შ.)

უდავოდ მართალია კროჩეს აზრი, რომ ყოველი მწერლის სიტყვის სტილისტიკური თვისება (პლეონაზმი, ელიპსი და სხვ.) არის

ამ სიტყვის ერთადერთი შესაძლებელი ფორმა. სტილის ე. წ. დაუხვეწელობაც, შესაძლებელია ზოგჯერ მწერლის სიტყვის თავისებურებას შეადგენდეს.

მაგალითად, ბალზაკს და დოსტოევსკის უსაყვედურებდნენ ხოლმე სტილის დაუხვეწელობას. მაგრამ საკითხავია, მათ რომ დაეხვეწათ სტილი, მაგალითად ფლობერის მსგავსად, შერჩებოდათ თუ არა მათ სიტყვას და მათ მიერ შექმნილ სახეებს მათთვის დამახასიათებელი თავისებურება, რომელსაც შესაძლებელია ქმნის ეს თავისებური „დაუხვეწელობაც“. უდავოა ერთი, რომ მათი სტილის შეფასება არ შეიძლება ხდებოდეს, ვთქვათ, ფლობერის სტილთან, შედარების საფუძველზე. მწერლის სტილი განუყოფელია მის მიერ შექმნილ სახეებისაგან და მისი შეფასების საფუძველს პირველ ყოვლისა წარმოადგენენ ეს სახეები. ანალოგიური მდგომარეობაა ხელოვნების სხვა სახეებშიც. რომ ავიღოთ: მიქელანჯელოს ე. წ. „დაუმთავრებელი“ სკულპტურული ნაწარმოებები, მაგალითად. „რონდანიინის პიეტა“, მასზედაც შეიძლება ითქვას, რომ ეს დაუხვეწელი არის, დაუმთავრებლობა ხომ ფორმის დაუხვეწელობასაც ნიშნავს, რამდენადაც გულისხმობს იმ ფაქტს, რომ ფორმამ არ მიიღო თავისი საბოლოო სახე. მაგრამ საქმე ისაა, რომ „რონდანიინის პიეტა“ სწორედ მისი „დაუმთავრებლობის“ გამოა სრულყოფილი. სკულპტორს რომ „დაემთავრებინა“ იგი, მას დაეკარგებოდა ის თავისებურება, რომელიც მას მიქელანჯელოს შემოქმედების ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ და საოცარ ნაწარმოებად აქცევს.

თანამედროვე ესთეტიკაში არსებობს შესუბუღება, რომელიც ასხვავებს ხელოვნების სახეებს სემანტიურობისა და ასემანტიურობის პრინციპის საფუძველზე. იტალიელი ფილოსოფოსი და ესთეტიკოსი გვიდო კალოჯერო, უარყოფს რა გამოსახვის და ინტუიციის კროჩესეულ გაიგივებას, ხაზს უსვამს ხელოვნებისა და სიტყვის, ე. ი. ესთეტიკური და სემანტიკური ცდის განსხვავებას. კალოჯერო ასხვავებს სემანტიკურ მომენტს, როგორც გამოსახვით, ლინგვისტიკურ მომენტს, ე. წ. ეიდეტიკურ მომენტისაგან, რომელიც ინტუიტიური და რაპრეზენტატიული მომენტი არის. ხელოვნებაში ის არჩევს სამ მომენტს: პათოსს, ეიდოსს და მნიშვნელობას. პათოსი არის გრძნობათა კომპლექსი, რომელსაც იწვევს წარმოებები (მაგალითად, სევდის გრძნობა), ეიდოსი კი ამ პათოსის სახე (მაგალითად, მძინელებული ბუნების სახე, რომელიც იწვევს სევდის პათოსს). ხელოვნების სხვადასხვა სახეები—პოეზია, მუსიკა და სახვითი ხელოვნება—განსხვავდებიან მათში აღნიშნული მომენტების მოცემულობის თვალსაზრისით. პოეზიას, კალოჯეროს აზრით, აქვს სამივე მომენტი, მუსიკას პათოსი და მნიშვნელობა, სახვით ხელოვნებას კი პათოსი

13. თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკა...

და ეიდოსი. ამიტომ ეს უკანასკნელი ასემატიკურ ხელოვნებას წარმოადგენს. სახე სახვით ხელოვნებაში უშუალოდ ეძლევა ჩვენ ხედვას და ნიშანს, როგორც ასეთს აქ ადგილი არა აქვს. ასემატიკურ ხელოვნებას ახასიათებს უშუალო ვიზუალობა, რაც განაპირობებს მის უნივერსალობას და ზედმეტს ხდის მის თარგმნას. ასემატიკურ ხელოვნებად კალოჯერო თვლის, აგრეთვე, კინემატოგრაფიას და სცენიურ ხელოვნებას, რადგანაც მათთვის სიტყვას მეორადი ფუნქცია აქვს.

სემატიკური ცდა, კალოჯეროს აზრით, სახეზეა ზოლმე იქ, სადაც სიცოცხლის ერთი ასპექტი აღინიშნება სხვა ნებისმიერი ასპექტით. ამ შემთხვევაში ჩვენს წინაშე ენაა, ნიშანი ანუ აღმნიშვნელი გამოსახვის ნიშნობრივი ხასიათის დასადგენად კალოჯერო მიმართავს ე. წ. პიგმალიონის გამოცდას (prova). თუ მოხერხდება მხატვრული ნაწარმოების გამოყვანა იმ წმინდა იდეალობიდან და ფანტასტიკური შესაძლებლობიდან, რომელშიც ის ცოცხლობს როგორც სახე, თუ შესაძლებელი გახდება მისი გადაქცევა რეალობად (წარმოსახვაში) და თუ ასეთი პასაჟი დაარღვევს ესთეტიკურ ცდას და შეცვლის მას პრაქტიკული ცდით, როგორც ეს პიგმალიონს მოუვიდა, როდესაც მან შეიყვარა ქანდაკება არა როგორც ეიდოსი, არამედ როგორც ცოცხალი ქალი, მაშინ ასეთი ნაწარმოები ასემატიკური ხელოვნების ნიშნში იქნება. თუკი აღნიშნული გადასვლა არ აქცევს ესთეტიკურს პრაქტიკულად, მოცემული მხატვრული ნაწარმოები წარმოგვიდგება სემატიკურ ხელოვნებად.

მუსიკა, კალოჯეროს მიხედვით, წმინდა გრძნობების სემატიკას და ლირიკას წარმოადგენს; ე. ი. ხელოვნება მუსიკაში დაფუძნებულია სემატიკაზე. ყველა ლაპარაკობს, აღნიშნავს კალოჯერო, ეპოქის „მუსიკალურ ენაზე“, რომელიც არ ესმის იმას, ვისაც არ ესმის მუსიკა. მუსიკალური სემატიზმის ქვეშ კალოჯერო გულისხმობს ენას, რომელიც იწვევს წმინდა გრძნობებს, უსახელო გრძნობებს. პოეზიისაგან მუსიკა განსხვავდება იმით, რომ, თუ პოეზიაში გრძნობა განუყოფელია სახისაგან, ეიდოსისაგან, მუსიკას არ სჭირდება ასეთი ეიდოსი. მაგრამ როგორც სახვითი ხელოვნება ისიც არ საჭიროებს თარგმნას, რადგანაც ამბავს მასში მნიშვნელობა არა აქვს.

სიტყვა, კალოჯეროს აზრით, ყოველთვის არის ენა, წარმოგვიდგება იგი როგორც ნიშანი და სიტყვა, თუ როგორც უშუალო სახე ანუ საგნის ვიზუალური ინტუიცია. „გამოსახვა, ენა, მნიშვნელობა, სემატიკური ცდა—წერს იგი—აღარაა უკვე ინტუიცია, არამედ წარმოადგენს ორი ინტუიციის ფუნქციონალურ ურთიერთობას, სადაც ერთი გვაგზავნის მეორესთან, ისეთნაირად, რომ

ერთი არის ნიშანი, ხოლო მეორე საზრისი, ერთი აღმნიშვნელი. მეორე მნიშვნელობა⁷⁵. სიტყვა-ნიშანი კალოჯეროსთან არის გამოსახვა, რომელიც აღნიშნავს ინტუიცი-მნიშვნელობას. პოეზიაშიც, მისი აზრით, სიტყვა ისეთავე ნიშანია, როგორც არაპოეტურ ენაში. ამიტომ არა პროზაული ენა იყენებს პოეტურს, როგორც ნიშანს, არამედ პოეტური იყენებს თავისი მიზნებისათვის პროზაულს. კალოჯერო არ უარყოფს სიტყვის მეტაფორულ ხასიათს. ვიკოს აზრი ენის მეტაფორულობაზე მას სწორ, მაგრამ გაზვიადებულ აზრად მი-აჩნია, რადგანაც მისგან გამოტანილია დასკვნა პირველადი ენის პოეტურობის შესახებ. მეტაფორულობა. კალოჯეროს მიხედვით, არც ნიშნავს პოეტურობას. ენა არის მეტაფორული თუ მას განვიხილავთ არა სიტყვების დიდი ნაწილის აქტუალურ სმარებაში, არამედ იმ მნიშვნელობით, რომელიც ჰქონდა ამ სიტყვებს, როდესაც ისინი პირველად იყვნენ გამოქედნილი მეტყველი ადამიანის მიერ. (ე. ი. თუ აღადგენ აწმყოში დამარხულ სემანტიკურ ურთიერთობის ცდას, რომელსაც ამტკიცებს ეტიმოლოგია). ამ მნიშვნელობით, აღ-ნიშნავს კალოჯერო, მეტაფორიზირება ნიშნავს ენის გაფართოებას, ახალი საგნების აღნიშვნას სხვა. უკვე აღნიშნულ საგნებთან ანოლო-გიურ მიმართების საშუალებით. მაგრამ არსებული სემანტიკური თემის განვრცობის ეს პროცესი არაა აუცილებელი და საყოველ-თაო. ასეთი მეტაფორიზირების შედეგად იქმნება სემანტიკური მე-ტაფორა, რომელიც გენეტიკურად წინ უსწრებს პოეტურ მეტაფო-რას და ამიტომ ეს უკანასკნელი შინაგანად სემანტიკური მეტაფო-რაც არის. პოეტური მეტაფორის თავისებურება, კალოჯეროს აზ-რით ისაა, რომ იგი ქმნის პათოსისა და ეიდოსის ახალ სურათს, რო-მელიც აამაღლებს პირველ სურათს ესთეტიკური ელერადობის სი-მაღლეზე. საკმარისია კალოჯეროს მიერ მოყვანილი ერთი მაგალი-თიც, რომ ნათელი გახდეს მისი შეხედულების მცდარობა. კიტისის პოეტური მეტაფორის — „I feel the daisies growing over me“⁷⁶ შესატყვისი საკუთარი სიტყვა. ამბობს კალოჯერო, იქნება „ახლა ვგრძნობ რომ საფლავში ვარ“. ცხადია, რომ ე. წ. „საკუთარა სიტ-ყვა“ არის კიტისის ლექსის მხოლოდ ლოგიკური ინტერპრეტაცია. რომელშიც აბსოლუტურად დაკარგულია მისი ესთეტიკური მნიშ-ვნელობა. სახე მოისპო და მოისპო მისი მნიშვნელობაც. ე.ი. გავეყე-ბით კალოჯეროს ლოგიკას და ვცნობთ, რომ პოეტური მეტაფორაც ნიშანია, ეს უკანასკნელი არ იქნება აუცილებლობით დაკავშირებუ-

⁷⁵ Calogero G., Estetica, Semantica, istorica. Torino, 1947, p. 174.

⁷⁶ მე ვგრძნობ როგორ იზრდება ჩემს ზემოთ ზიზილები.

ლი თავის მნიშვნელობასთან. სრნაპდვილეში კი მეტაფორა არაა ერთადერთი სიტყვა, რომელსაც შეუძლია მოცემული საზრისის გამოსახვა. მას არ გააჩნია „საკუთარი ე. წ. სემანტიკური სიტყვა, რადგანაც თავისი ბუნებით ის ესთეტიკური ფაქტია და ასემანტიკურია. ასემანტიურობა ამ შემთხვევაში ნიშნავს მხოლოდ ესთეტიკური ფენომენის მნიშვნელობის თავისებურებას და მის განსხვავებას სიტყვის ლოგიკური ან ლექსიკური მნიშვნელობისაგან.

არაა დამაჯერებელი კალოჯეროს საბუთები, რომლითაც ის ამტკიცებს მუსიკის სემანტიურობას და მნიშვნელობის უქონლობას ფერწერაში, რადგანაც მნიშვნელობას მოკლებული ხელოვნება მოუაზრებადია. საერთოდ, რას გულისხმობს კალოჯერო მნიშვნელობაში გაუგებარია, რადგანაც სიტყვის საზრისი, როგორც იგი მას ესმის ენაში, რა თქმა უნდა, არაა იგივეობრივი მუსიკალურ საზრისთან. მუსიკის სემანტიურობის დამამტკიცებელ საბუთად კალოჯეროს მოჰყავს ე. წ. „მუსიკალური ენის“ არსებობა, რომელიც ყველას არ ესმის. მაგრამ იგივე უფლებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ფერწერასაც აქვს საკუთარი ენა და ისიც ყველასათვის არაა გასაგები. ის ფაქტი, რომ ადამიანი ვთქვათ მიხვდება, რომ სურათზე გამოსახულია სახლი და არა სპილო, კიდევ არ ნიშნავს, რომ მან აღიქვა იგი ესთეტიკურად. ფერწერაში, როგორც ითქვა, ყველაფერი არ დაიყვანება ე. წ. ეილოსზე და მის ენასაც ცოდნა სჭირდება.

ხელოვნების ასემანტიური ბუნების დამამტკიცებელ ე. წ. პიგმალიონის გამოცდას შეიძლება ადგილი ჰქონდეს პოეტურ სიტყვაშიც. აქაც შემოქმედს შეუძლია მივიდეს იმ საზღვრამდე, როდესაც გმირი იქცევა მისთვის ცოცხალ არსებად და ე. ი. შესაძლებელია მისი გადაყვანა, როგორც ამბობს კალოჯერო, წარმოსახული რეალობიდან მოქმედებით რეალიზებულ რეალობაში. ცნობილია, რომ ბალზაკის მეგობარმა რომელიც მივიდა ერთხელ მის სანახავად, დაინახა იგი თითქოს გულწასული, საშინელი სასოწარკვეთილების მდგომარეობაში. შეკითხვაზე, თუ რა დაემართა მას, ბალზაკმა მიუგო, რომ კვდება მამა გორიო. შეიძლება სხვა ანალოგიური მაგალითის მოყვანაც და თუ მსგავსი საბუთები ამტკიცებენ მხატვრული ნაწარმოების ასემანტიურობას, პოეზიაც ასემანტიური ხელოვნება იქნება. პოეტური ენის სემანტიურობას კალოჯერო ამტკიცებს მისი თარგმნის აუცილებლობით და ამ თარგმნის შესაძლებლობით. ამავე დროს, მუსიკას. მისი აზრით, თარგმანი არ სჭირდება და ის რასაც არ სჭირდება თარგმანი, მისივე ლოგიკით, არ უნდა წარმოადგენდეს სემანტიური ბუნების მქონე ფაქტს.

რაც შეეხება პოეტური სიტყვის თარგმნის შესაძლებლობას, ეს საკითხი შეიძლება იყოს გადაჭრილი მხოლოდ იმის მიხედვით თუ

რა თვალაზრისით მივუდგებით მას. თუ საფუძვლად ავიღებთ სახეს, როგორც ასეთს, მის მრავალწახნაგოვან სისრულესა და მთლიანობაში, პოეტური სიტყვა არ ითარგმნება, რაც განპირობებულია მისი ესთეტიკური სტრუქტურით, რომელიც იგივეობრივია ხელოვნების სხვა სახეების სტრუქტურასთან. პოეტური სიტყვის თარგმანი შესაძლებელია მხოლოდ როგორც მისი ანალოგიური მნიშვნელობის შექმნა. მაგრამ ორიგინალური სახე ამ შემთხვევაში მოიპოვება და მას შეცვლის ახალი სახე. თარგმანი სპობს იმ მატერიას ანუ იმ სიტყვას, რომელშიც იყო გამოსახული სახე. რადგანაც მთარგმნელის გამოსახვითი საშუალება არის სხვა ენა. ამიტომ ან უნდა ვცნოთ, რომ მატერია, როგორც ასეთი, არ თამაშობს არსებით როლს ნაწარმოების კონსტიტუციაში, ან უარვყოთ მისი თარგმნის შესაძლებლობა. თუ ვაღიარებთ მატერიას მხატვრული ნაწარმოების არარსებით მომენტად, მაშინ შესაძლებელი იქნება ხელოვნების ყოველი სახის ნაწარმოების გადაყვანა ანუ თარგმნა სხვა ხელოვნების ენაზე. მავალითად, პოეტურ მასალაზე შექმნილი მუსიკალური ნაწარმოები იქნება მისი „თარგმანი“ და არა დამოუკიდებელი ნაწარმოები; მსგავსად, მსახიობური სახე წარმოვიდგება დრამის „თარგმნად“ და „მხატვრული სიტყვით“ გადმოცემული ფერწერული სურათის მნიშვნელობა, ამ უკანასკნელის „თარგმნად“. უნდა აღინიშნოს, რომ აღამიანურ ენას აქვს ისეთი ძალა, რომ მას შეუძლია გამოსახოს ყველაფერი და ე. ი. ხელოვნების ყველა სახის მნიშვნელობა; მაგრამ ეს გამოსახვა იქნება ან სახის ინტერპრეტაცია ან ახალი სახე. ამგვარად, პოეტური სიტყვის თარგმნის შეუძლებლობაში იგულისხმება სხვა ენაზე იგივეობრივი სახის შექმნის შეუძლებლობა. ეს ლოგიკურიცაა, რადგანაც თუ სახე არის ინდივიდუალურა მოვლენა, ის არსებობს მხოლოდ როგორც თავის თავთან იგივეობრივი მოვლენა. მაგრამ განა შეუძლია მას დარჩეს თარგმანში იგივე სახედ თუ მოიპოვება ორიგინალური სიტყვა და მისი მუსიკალური ელერადობა. რომელიც წარმოადგენს მისი ესთეტიკური არსებისათვის ესოდენ მნიშვნელოვან მომენტს. სიტყვის მუსიკალური ბუნება კარგად გამოთქმულია პოეტ მანდელშტამის მიერ — „Останься пеной Афродита и слова в музыку вернись“. სიტყვის მუსიკალური ბუნება, მისი შინაგანი რიტმით, მელოდით. და აგრეთვე მისი ხშირად ზუსტად უთარგმნელი ლექსიკური მნიშვნელობა წარმოადგენს პოეტური სახის იმ სტრუქტურულ მომენტებს, რომლებიც მთლიანად იკარგებიან თარგმანში. მაგრამ ამ მომენტების მოსპობა განაპირობებს თვით სახის მნიშვნელობის შეცვლასაც, რადგანაც ისინი განუყოფელი არიან. პროზაული მხატვრული ნაწარმოების თარგმანი თითქოს უფრო ახლოა ორიგინალთან, ვიდრე პოეზიის

თარგმანი, რადგანაც პროზაული ენის წყობა იძლევა მეტ შესაძლებლობას ორგინალთან დაახლოებისა, მაგრამ აქაც იკარგება ორიგინალური ენის არა მარტო მუსიკალური, რიტმიული მხარე, არამედ სიტყვის მნიშვნელობის ნიუანსირებაც, რომელიც ხშირად არ ითარგმნება სხვა ენაზე, სამყაროს ხედვაც, რომელიც თავისებურად გამოისახება ყოველ ენაში და სხვა (მაგალითად. ცნობილია თითოეული ხალხისათვის დამახასიათებელი იუმორის გრძნობის თავისებურება, გონებამახვილობა, რომლის ნიუანსების ზუსტი გადმოცემა სხვა ენაში ვერ ხერხდება). რასაკვირველია პოეტური სახის „უთარგმნელობა“ არ ხსნის თარგმანების აუცილებლობას და შესაძლებლობას; იმ დროს, როდესაც ხელოვნების სხვა სახეების „თარგმანი“ შეუძლებელია აბსოლუტურად, პოეტური ნაწარმოების თარგმნა შესაძლებელია იმდენად, რამდენადაც ორიგინალშიც და თარგმანშიც გამოყენებულია ანალოგიური გამოსახვიანი საშუალება — სიტყვა.

ამიტომ პოეტური ნაწარმოების თარგმანი შეიძლება წარმოადგენდეს თავისთავად არანაკლებ ბრწყინვალე ნაწარმოებს, მაგრამ ის გვაძლევს მხოლოდ ანალოგიურ, მსგავსს და არა იგივე სახეს. ამით აისახება, რომ უცხო ენაზე შექმნილი პოეტური ნაწარმოების სრულყოფილი წვდომა ხერხდება მხოლოდ ამ ენის ცოდნის შემთხვევაში და ძნელად წარმოსადგენია ისეთი ფილოლოგი ან ამა თუ ამ ერის ლიტერატურის მკვლევარი, რომელიც არ ფლობს მის ენას. საკმარისია მოვიყვანოთ თარგმანის რამდენიმე სრულყოფილი მაგალითი, რათა ნათელი გახდეს მათი სახეების განსხვავება. პასტერნაკი სამართლიანად ითვლება ბარათაშვილის პოეზიის საუკეთესო მთარგმნელად და ლექსი „ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს“ თარგმნილია მის მიერ ბრწყინვალედ, მაგრამ ორიგინალის და თარგმანის სახეები საკმაროდ განსხვავებულია.

ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს
პირველად ქმნილსა ფერს
და არ ამ ქვეყნიერს,
სიყრმიდგან ვეტრფოდი.
და ახლაც, როს სისხლი
მაქვს გაციებული,
ვფიცავ — არ ვეტრფო
არ ოდეს ფერსა სხვას
თვალეში მშვენიერს
ვეტრფი მე ცისა ფერს;
მოსრული იგი ცით
გამოჰკრთის სიამით.
ფიქრი მე სანატრი
მიმიწევს ცისა ქედს,

Цвет небесный, синий цвет
Полюбил я с малых лет.
В детстве он мне означал
Синеву иных начал.
И теперь когда достиг
Я вершины дней своих,
В жертву остальным цветам
Голубого не отдам.
Он прекрасен без прикрас.
Это цвет любимых глаз.
Это взгляд бездонный твой,
Напоенный синевой.
Это цвет моей мечты,
Это краска высоты.

რომ ეშხით დამდნარი
 შევერთო ლურჯსა ფერს.
 მოეკედები — ვერ ენახე
 ცრემლსა მე მშობლიურს,—
 მის ნაცვლად ცა ლურჯი
 დამაფრქვევს ცვარს ციურს!
 სამარეს ჩემსა, რომ
 გარს ნისლი მოეცას—
 იგიცა შესწიროს
 ციაგმან ლურჯსა ცას!

В этот голубой раствор
 Погружен земной ростор.
 Это легкий переход
 В неизвестность от забот
 И от плачущих родных
 На похоронах моих.
 Это синий, негустой
 Иней над моей плитой.
 Это низый, зимний дым
 Мглы над именем моим⁷⁷.

ორიგინალისა და თარგმანის სახეების სხვადასხვაობა გაჩირობებულა არა მარტო ქართული და რუსული სიტყვის მუსიკალურა უღერადობის, რიტმის თავისებურებით, არამედ იმითაც, რომ ქართულ სიტყვას, როგორც ყველა სხვა სიტყვას, გააჩნია სიტყვები და გამოთქმები, რომელთა ლექსიკური მნიშვნელობის ელფერი არ ითარგმნება. მაგალითად, სიტყვა „ეშხი“ რუსულ ენაზე ითარგმნება შემდეგი სიტყვებით— *любовь, мимолетность, привлекательность, очарование, красота* და ა. შ. მაგრამ ყველა ეს სიტყვები ფაქტიურად მის სინონიმებს წარმოადგენენ და არცერთი მათგანი არ გამოხატავს სიტყვა „ეშხის“ თავისებურ მნიშვნელობას. იგივე უნდა ითქვას სიტყვებზე „ვეტრფოდი“, „ციაგმან“ და მთელ რიგ განუმეორებელი ელფერის მქონე გამოთქმებზე.

აღნიშნული ნიუანსები ქმნიან სახეების სხვადასხვაობას და საბოლოო შედეგში განაპირობებენ თარგმნილი ლექსის მთლიანი სახის განსხვავებას ორიგინალურ სახისაგან. თავისთავად, ბრწყინვალეა, მაგალითად, პოლ ვერლენის ლექსები ვ. ბრიუსოვის თარგმანში. ისინი განირჩევიან ვერლენის პოეზიისათვის დამახასიათებელ არაჩვეულებრივი მუსიკალურობით, ახლოს დგანან ორიგინალთან თავისი რატმით, სახრისით და, მიუხედავად ამისა ისეთ თარგმანებშიც. სადაც ეს სიახლოვე მწვერვალს აღწევს, მაინც გვაქვს ორი სახე, ან ორი მუსიკალური ვარიაცია ერთ და იგივე თემაზე. მაგალითად, მოვიყვანოთ ერთ-ერთი ლექსი წიგნიდან „უსიტყვო რომანსები“:

C'est l'extase langoureuse,
 C'est la fatigue amoureuse,
 C'est tous les frissons des bois
 Parni l'etrelnt des brises,
 C'est, vers les ramures grises,
 Le chœur des petites voix.

Это — экстаз утомленности,
 Это — истома влюбленности,
 Это — дрожанье лесов,
 Ветра под ласкою млеющих,
 Это — меж веток сереющих
 Маленьких хор голосов.

⁷⁷ Б. Пастернак, Стихи о Грузии, Грузинские поэты, Тбилиси, 1958.

O le frele et frais murmure!
Cela gazouille et susurre
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd descailloux.

^
Celle ame qui se lamente
En cette plainte dormante,
C' est la notre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s' exhale l'humble antienne
Par ce tlede soir, tout bas?

Свежие, нежные трепеты!
Шопоты, щебеты, лепеты!
Кажется: травы в тиши
Ропшут со стоном томительны
Или в потоке стремительном
Глухо стучат голыши.
Чьи же сердца утомленные
Выпились в жалобы сошны?
Это ведь наши с тобой
Это ведь мы с тобой милая,
Тихие речи унылые
Шепчем в равнине ночной?

ცხადია, თარგმანის სიძნელე არაა ყოველთვის ერთნაირი და ამიტომ ზოგჯერ ხერხდება მიახლოება ორიგინალთან, ზოგჯერ კი, და უფრო ხშირად, საკმაოდ განსხვავებულ ნაწარმოებს ეძებთ. პოეტური ნაწარმოების თარგმნის შეუძლებლობა აღნიშნული თვალსაზრისით ამტკიცებს პოეტური სიტყვის ასემანტიურობას და ყველა ესთეტიკური ფენომენის სტრუქტურულ იგივეობას. რა თქმა უნდა, პოეტურ სიტყვის ასემანტიურობა არ ნიშნავს იმას, რომ სემანტიკური მომენტი მასში არაა საერთოდ. პოეტური სიტყვის სტრუქტურას მისთვის დამახასიათებელი და სხვა ესთეტიკური ფაქტებისაგან განსხვავებული მომენტიც აქვს. ასეთია, მაგალითად, პოეტურ ნაწარმოებში გამოსახული საგანთა ან ამბავთა სამყარო, ანუ, როგორც მას ინგარდენი უწოდებს, მისი საგნობრივი ფენა⁷⁸. საგნობრივი ფენა არის ნაწარმოების სემანტიკური მომენტი (ინგარდენტთან აზრობრივი ფენა, ე. ი. სიტყვის მნიშვნელობა გამოყოფილია ცალკე ფენად), რადგანაც ის წარმოადგენს მასში გამოსახულ სამყაროს და ამდენად შეიცავს ამბებისა და საგნების გარკვეული თვალსაზრისით დამოუკიდებელ მნიშვნელობას. მაგრამ საგნობრივი ფენაც საბოლოო შედეგში სახეთა დამახასიათებელ მომენტად იქცევა. ასეთია ინგარდენის აზრიც. არჩევს რა მიცკევიჩის „აკერმანის ტრაგიკულს“ და გამოყოფს რა ამ ნაწარმოების საგნობრივ ფენას—მასში გამოსახულ პეიზაჟს,—ის აღნიშნავს, რომ ბუნების სამყარო იქცევა ფონად, რომლის წიაღიდან უცბად იფეთქებს ადამიანური გრძნობა, თუმცა ეს გრძნობა არაა დასახელებული, არამედ გამოსახულია სიტყვებში: „Но в пути! Никто не позовет.“⁷⁹ რ. ინგარდენის მსკელობაც ფაქტიურად მიუთითებს იმაზე, რომ საგნობრივი ფენის

⁷⁸ Р. Ингарден, Исследования по эстетике, Москва, 1962, стр. 26.

⁷⁹ იქვე, გვ. 27.

მწიგნულობაც ნაწარმოების სახის. ე. ი. მასში გამოსახული ადამიანური გრძნობის დამახასიათებელ მომენტს წარმოადგენს, რომ ის ამ გრძნობის თავისებურ სახედ გვევლინება. ამიტომ, როდესაც ჩვენ აღვნიშნავთ პოეტური სიტყვის ასემანტიურობას, მწიგნულობაში გვაქვს მისი უზოგადესი სტრუქტურული თავისებურება. რომელიც საერთოა ყველა ესთეტიკურ ფაქტში და რომლის საზღვარშიც კროჩეს თეორიის ყურადსაღებ მომენტად მიგვაჩნია.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ზ. კ ა კ ა ბ ა ძ ე, აბსტრაქციონისტული ესთეტიკის კრიტიკისათვის	5
ა. ბოკორიშვილი, ფენომენოლოგიური ესთეტიკა	24
ნ. ტუფინაშვილი, შთაგრძნობის ესთეტიკური თეორიის კრიტიკა	55
ე. გოგობერიშვილი, ესთეტიკურის პრაგმატისტული გაგების კრიტიკა	112
ე. თოფურაძე, სიტყვის პრობლემა ბენედეტო კროჩეს ესთეტიკაში	132

КРИТИКА СОВРЕМЕННЫХ БУРЖУАЗНЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ТЕОРИЙ

(на грузинском языке)

დაიბეჭდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის
სარედაქციო-საგამომცემლო საბჭოს დადგენილებით

*

რედაქტორი ნ. კ ა კ ა ბ ა ძ ე
გამომცემლობის რედაქტორი ი. გ ა ჩ ე ჩ ი ლ ა ძ ე
ტექნორედაქტორი ლ. ჯ ვ ე ბ ნ ა ვ ა
კორექტორი ლ. ა მ ა შ უ ქ ე ლ ი

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 26.10.66; ქაღალდის ზომა 60×90^{1/16};
ნაბეჭდი თაბახი 12,62; სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 11,27;
უე 02825; ტირაჟი 1000; შეკვეთის № 902;
ფასი 81 კაპ.

გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 60, კუტუზოვის ქ., 15
Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 60, ул. Кутузова, 15

გამომცემლობა „მეცნიერების“ სტამბა, თბილისი, 60, კუტუზოვის ქ., 15
Типография Издательства «Мецниереба», Тбилиси, 60, ул. Кутузова, 15