

რუსუდან მირცხულავა

ხედოთვნების ფსიქოლოგია

(მეოთხე გამოცემა)



გამომცემლობა „კენტავრი“

თბილისი

2015

ISBN: 978-99940-898-6-4SS (პირველი გამოცემა)

რედაქტორი:

მარიამ იაშვილი

სამეცნიერო საბჭო:

ვასილ კიკნაძე

ლელა ოჩიაური

ირინე აბესაძე

დამკაბდონებელი: მკატერინე ოძროპირიძე

გარეკანის დიზაინი: ლაშა ჩხენკელი

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, 2015.

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing
House `Kentavri~, 2015

ISBN 978-9941-9437- 5-1 (მეოთხე გამოცემა)

შინაარსი

1. თავი I – ხელოვნების ფსიქოლოგიის რაობა და მისი ძირითადი ამოცანები	5
2. თავი II – ხელოვნების ფსიქოლოგიის წანამძღვრები	15
3. თავი III – ზიგმუნდ ფროიდის ხელოვნების ფსიქოლოგია	33
4. თავი IV – ოტო რანკისა და პერბერტ მარკუზეს ხელოვნების ფსიქოლოგია	51
5. თავი V – კარლ გუსტავ იუნგის ხელოვნების ფსიქოლოგია	60
6. თავი VI – ხელოვნების თეორია იუნგის ფსიქოლოგიურ სკოლაში	86
7. თავი VII – ხელოვნების კვლევა განწყობის ფსიქოლოგიაში	92
8. თავი VIII – ლევ ვიგოტსკის ხელოვნების ფსიქოლოგია	107
9. თავი IX – ვასილი კანდინსკი, როგორც ხელოვნების ფსიქოლოგი	113
ბოლოსიტყვაობა	120
შენიშვნები და გამოყენებული ლიტერატურა	121
პირთა საძიებელი	128

სახელმძღვანელო „ხელოვნების ფსიქოლოგია“ მოიცავს იმ თეორიულ შეხედულებებსა და თეორიებს, რომელთაც განსაზღვრეს და ჩამოაყალიბეს თანამედროვე ხელოვნებისა და შემოქმედების ფსიქოლოგიის ძირითადი მახასიათებლები.

სახელმძღვანელო განკუთვნილია როგორც ხელოვნებისა და კულტურის თეორიულ საკითხებზე მომუშავე, ასევე პრაქტიკულ-შემოქმედებითი პროფესიის პირთათვისაც. სახელმძღვანელოში პოპულარული ენით წარმოდგენილი ძირითადი ფსიქოლოგიური ტერმინები და თეორიული დებულებები მნიშვნელოვან დახმარებას გაუწევს სტუდენტებს, რომლებიც საკუთარი შემოქმედებითი ამოცანების ჩამოყალიბების პროცესში, ხელოვნების თეორიულსა თუ პრაქტიკულ საკითხებს ეცნობიან.

ავტორისგან

ხელოვნების ფსიქოლოგიის რაობა და მისი პირითადი ამოცანები

თანამედროვე ხელოვნების ფსიქოლოგია კულტუროლოგიურ კვლევათა სპექტრში ერთიანდება, როგორც მისი ერთიანი სტრუქტურის შემადგენელი კომპონენტი და როგორც კერძო კულტუროლოგიური დისციპლინა.

თანამედროვე კულტუროლოგია ეფუძნება ფილოსოფიური, სოციალური, ონთოლოგიური, ფსიქოლოგიური, ესთეტიკური და საზოგადოდ, ჰუმანიტარული პრინციპების სინთეზს, რაც თავად კულტურის ფენომენის არაერთგვაროვნებითა და სირთულით, მულტიმოდულობითა და პოლიმორფულობით აიხსნება.

ხელოვნების ფსიქოლოგიის თეორიული თუ მეთოდოლოგიური პრინციპების განხილვამდე უნდა განისაზღვროს ზოგადად კულტურისა და კულტუროლოგიის რაობა. ტერმინი „კულტურა“ XVIII საუკუნის ევროპაში შემოვიდა ხმარებაში; ტერმინი მხოლოდ სოციალური ეთიკის წესებსა თუ პიროვნების თვითსრულყოფის პრობლემატიკას უკავშირდებოდა და ჰუმანისტური აღზრდა - განათლების კონტექსტში გამოიყენებოდა. თანამედროვე გაგებით, კულტურა კაცობრიობის მიერ მისი არსებობის მანძილზე შემუშავებული ობიექტების, მოდელების, ეტალონებისა და პარადიგმების ერთიანობაა. ჰერმენევტიკას კულტურა ესმის, როგორც ცივილიზაციის ან კაცობრიობის გლობალური ისტორიული გამოცდილება. როგორც შემოქმედებასთან დაკავშირებული რეფლექსური მოდელი ან კაცობრიობის თვითშეცნობა, თვითასახვა შემოქმედების პროცესში. ასევე, როგორც ადამიანური რესურსების რეალიზება და გარე სამყაროში პროექტირება; ადამიანური შესაძლებლობების „გარეთ გატანა“ და გასაგნება. მკვლევარები კულტურას ისეთ უნივერსალურ თუ ეთნიკურ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ფენომენებზე აფუძნებენ, როგორიცაა ტრადიცია, ჩვევა, სამართალი, კოგნიტური მოდელი, პიროვნული ნიშანი და სხვ. შესაბამისად, კულტურის ინტერპრეტაცია განსხვავებული (ისტორიული, ეთნიკური, პიროვნული) დისპოზიციების საფუძველზე ხდება შესაძლებელი.

თეორიული და მეთოდოლოგიური პრინციპების მიხედვით,

ხელოვნების ფსიქოლოგია სოციო-ფსიქოლოგიურ ანთროპოლოგიასა და ჰერმენევტიკასთან კავშირდება. როგორც სოციალურ-ფსიქოლოგიური ანთროპოლოგიის, ასევე ხელოვნების ფსიქოლოგიის შესწავლის ობიექტს კულტურის პროდუქტი შეადგენს; ხელოვნების ფსიქოლოგიის შემთხვევაში ეს მხოლოდ ხელოვნების ნიმუშია. ასევე, ეს დისციპლინები შეისწავლიან კულტურის ავტორს (შემოქმედს, კრეატორს) და კულტურის მომხმარებელს ან მიმღებს (რეციპიენტს). ხელოვნების ფსიქოლოგიის შემთხვევაში — ხელოვნების კრეატორსა და რეციპიენტს. ამას გარდა, ხელოვნების ფსიქოლოგიასა და სოციო-ფსიქოლოგიურ ანთროპოლოგიაში შეისწავლება ინდივიდთა შორის სოციო-კულტურული კავშირები, მიმართებები, ინტენციები და რეფლექსიები; მათ შორის იდენტიფიკაციური, ასიმილაციური თუ კორელაციური პროცესები. ხელოვნების ფსიქოლოგიაში შეისწავლება მიმართება კონკრეტულად ხელოვნებასა და აუდიტორიას შორის. თანამედროვე ჰერმენევტიკა, როგორც კულტურული ტექსტის აზრისა და მნიშვნელობის გაგება — ინტერპრეტაციის ხელოვნება, აქტიურად ურთიერთქმედებს და თანამშრომლობს არა მხოლოდ ხელოვნების ფსიქოლოგიასთან, არამედ სოციალურ ფსიქოლოგიასა და ფსიქოფიზიოლოგიასთანაც. ხელოვნების გაგებისა და ინტერპრეტაციის პროცესში ხელოვნების ფსიქოლოგია ხელმძღვანელობს ინდივიდუალური და კოლექტიური ფსიქოლოგიური ფენომენებით; სწორედ მათ საფუძველზე ცდილობს კულტურული ტექსტის აღწერას, ახსნასა და გაგებას.

ასევე, ხელოვნების ფსიქოლოგია მიმართებაშია ანთროპოლოგიურ-კულტუროლოგიურ სემანტიკასთან, რომელიც კულტურის სემანტიკური, ნიშნობრივი კომუნიკატივების კვლევასა და ინტერპრეტაციას ემსახურება. მათ შორის იკვლევს კულტურული ტექსტის აზრისა და მნიშვნელობის საკითხებს, კულტურულ პატერნებს, ნორმატივებსა და მატრიცებს. ხელოვნების ფსიქოლოგიისგან განსხვავებით, ანთროპოლოგიურ-კულტუროლოგიური სემანტიკა კულტურის მართვის, რეგულაციისა და ორგანიზების სტრატეგიების შესწავლასა და კულტურის დიფერენცირება-სისტემატიზირებაზეც არის ორიენტირებული.

სახელწოდება „ფსიქოლოგია“ მეცნიერების ინტერესის ფოკუსსა და კვლევის ობიექტს ააშკარავებს: — ეს ფსიქეა ანუ როგორც კონკრეტული ადამიანის შინაგანი, ფსიქოლოგიური თავისებურებები

და კანონზომიერებები, ასევე საკაცობრიო, ზოგადი მენტალობა. (ძვ. ბერძნ. „ფსიქე“ – სული, „ლოგოს“ – სწავლება, მოძღვრება, მეცნიერება)(1).

ფსიქოლოგიის ამოსავალი წერტილი ადამიანია – ადამიანის ბაზისი და ფუნდამენტი, რომლისგანაც ამოდის ფსიქოლოგი და რომელსაც მუდმივად უბრუნდება. „სულის მეცნიერებისთვის“ არსობრივად და მახასიათებელი ანთროპოცენტრიზში ანუ ფოკუსირება ადამიანის ფსიქიკურ სიღრმეებზე; მის განცდებსა და აზრებზე, სურვილებსა და შიშებზე, წარმოსახვასა და აზროვნებაზე... როგორც პიროვნულ ფსიქო-ბიოგრაფიაზე, ასევე მთელი კაცობრიობის მენტალურ-სულიერ საცავზე. შესაბამისად, ხელოვნება და კულტურა ფსიქოლოგიის მიერ განიხილება არა მისი სუბიექტისგან აბსტრაქტირება-განყენებით, არამედ მასთან კავშირში და, უფრო სწორედ, მისგან გამომდინარე. ხელოვნების სუბიექტში იგულისხმება როგორც ავტორი-შემოქმედი (კრეატორი ან ინდექტორი)(2). ასევე აღმქმელი-ამსახველიც (რეციპიენტი)(3).

ფსიქოლოგიის ხელოვნებით დაინტერესების მთავარ და ძირითად მოტივად, სტიმულად ისევ ადამიანი რჩება; ხელოვნება ადამიანისა და მისი შინაგანი, ფარულ-ლატენტური რაობის, უხილავი სიღრმისა თუ სიმაღლის უშუალო და პირდაპირ ანარეკლად, ემანაციადაა განხილული! ასე იქცა ხელოვნება ფსიქიკური რეალობისა და მისი მფლობელი ადამიანის კვლევის საშუალებად, მეთოდად თუ „ინსტრუმენტად“. ხელოვნებისა და საზოგადოდ, კულტურის პრიზმიდან ფსიქოლოგიამ სცადა გამოკვეთილად და მკაფიოდ დაენახა მისი შემქმნელი და აგრეთვე მისი ადრესატიც, კრეატორი და რეციპიენტიც(4). იქ, სადაც ადამიანის ფსიქოლოგიური კვლევისას უძღური რჩებოდა ვერბალურ-ცნებითი აპარატი და ლოგიკური აზროვნება, გამოყენებულ იქნა ხელოვნების სიმბოლურ-ხატოვანი ენა. ფსიქოლოგია „უფრო შორს წავიდა“ და მიმართა მითოლოგიას, ფოლკლორს, როგორც კულტურის ზოგად ფუნდამენტს, რათა მათში მოეძია ადამიანისა და კაცობრიობის ფსიქოლოგიური ძირები.

საკუთრივ ხელოვნებას ფსიქოლოგია შეისწავლის (როდესაც მისი ინტერესის ობიექტი სწორედ ხელოვნება ხდება) არა როგორც „თვითკმარ“ ობიექტურ ღირებულებას, არამედ როგორც დაკავშირებულს ადამიანთან და გარკვეულ ფსიქო-სოციალურ პროცესებთან. ფსიქოლოგიური მეცნიერების ინტერესების სფეროს სცილდება

ობიექტურ-საგნობრივი მნიშვნელობისა და ღირებულების საკითხები; ესთეტიკური ღირებულებისა და მისი შეფასების მიმართ ფსიქოლოგიას სპიციფიკური „ინდიფერენტობაც“ გამოარჩევს.

ყოველი შესაძლო სახის (პროფესიული თუ არაპროფესიული, მოზრდილთა თუ არასრულწლოვანთა და ა. შ.) შემოქმედების მიმართ განურჩეველი და გამთანაბრებელი დამოკიდებულება მათ შორის ზღვარის მოშლისა და აღრევის მიზეზად შეიძლება იქცეს. ესთეტიკური ღირებულების საკითხის უგულვებელყოფამ ფსიქოლოგიური კვლევის ობიექტად შესაძლოა მხატვრული შემოქმედების ყოველი სახე და ფორმა აქციოს. უფრო მეტიც, აღნიშნული პოზიციიდან, „დაბალი“ მხატვრული ღირებულების ან „ნელლი“ მასალა შეიძლება განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანიც გახდეს, მის საფუძვლად არსებული მენტალურ-სულიერი ფენომენების გამჭვირვალობისა და თავისებური „ღიაობის“ გამო. არაპროფესიული ხელოვნებისადმი ინტერესი (და აგრეთვე მისი სტილის, ხერხების, მანერის იმიტაცია) თვით პროფესიული, აკადემიური ხელოვნებისთვისაც დამახასიათებელია, რის მთავარ მიზეზადაც „ხალხური“ შემოქმედების განსაკუთრებული უშუალობა და გულწრფელობა სახელდება(5).

ვ. დილთაი ფსიქოლოგიას გამორჩეულ, უნიკალურ ფუნქციას აკისრებდა, აღიარებდა რა მას ჰუმანიტარულ დისციპლინათა ზოგად მეთოდოლოგიად. ასევე, ო. კიულპეს მიხედვით, ესთეტიკა მის საფუძვლად არსებულ ფსიქოლოგიასთან საწყისეულ, იმანენტურ და განუყოფელ კავშირში იმყოფება. ლ. ვიგოტსკი, ლიპსთან ერთად მიიჩნევს, რომ ესთეტიკა გამოყენებითი ფსიქოლოგიის კერძო დისციპლინაა და ხელოვნების ესთეტიკური განხილვა სოციალურსა და ფსიქოლოგიურ ექსპლიკაცია-ახსნას უცილობლად გულისხმობს. ავტორი დასძენს, რომ მხატვრული ნაწარმოები ესთეტიკურ ნიშანთა ერთობლიობაა, რომელთა ანალიზი იმთავითვე საჭიროებს ფსიქოლოგიური ცოდნის გამოყენებას. ასევე, კ. იუნგი ესთეტიკას ფსიქოლოგიის კერძო დისციპლინად მიიჩნევდა, ხოლო კულტურის კვლევებს მხოლოდ ფსიქოლოგიური დისკურსის ჩარჩოებში მოიზრებდა.

დესკრიპცია – აღწერისა და ექსპლიკაცია – ახსნის მეცნიერულ ამოცანათა გამთლიანებით ფსიქოლოგიას, მართლაც, უნიკალური როლი ეკისრება კულტუროლოგიურ კვლევათა სპექტრში. ხელოვნების თეორიისგან განსხვავებით, ფსიქოლოგია მიმართულია

არა მხოლოდ საკვლევი ფენომენის აღწერისკენ, მისი სტილისტური, მანერული, სტრუქტურული თუ ისტორიული მახასიათებლების შესწავლისკენ, არამედ ასევე ფსიქო-სოციალური (ზოგადკულტურული, ისტორიული თუ ეთნიკური) დეტერმინანტების (მიზეზების, მოტივების, სტიმულებისა და იმპულსების) კვლევისკენაც. ფსიქოლოგიის ამოცანას შეადგენს არა მხოლოდ აღწერითი (კითხვა – „როგორ?“), არამედ ასევე ახსნითი (კითხვა – „რატომ?“) პრობლემების გააზრება და კაუზალურ, მიზეზ-შედეგობრივ მიმართებათა მოძიება(6). მაგალითისთვის, მხატვრული ტილოს (ვთქვათ, სანდრო ბოტიჩელის „გაზაფხული“ ან დავით კაკაბაძის „დედა“) არა მხოლოდ ფსიქოლოგიური აღწერა-დახასიათება და მისი სიმბოლურ-ხატოვანი ენის ამოკითხვა, არამედ ტილოს საფუძვლად არსებული, განმსაზღვრელი კანონზომიერებების გამოვლენაც (ავტორის მოტივაცია, ფსიქოლოგიური „კოდი“ – ინფორმაცია და სხვ.).

ხელოვნების ფსიქოლოგიური კვლევა რამდენიმე ძირითად ამოცანას ითვალისწინებს, როგორიცაა:

1. ხელოვნების ფსიქო-სოციალურ დეტერმინანტთა და ფუნდამენტურ-ესთეტიკურ ფენომენტთა კვლევა, ესთეტიკურსა და ფსიქო-სოციალურ ფენომენტებს შორის მიზეზ-შედეგობრივ მიმართებათა მოძიება, ხელოვნებისა და მხატვრული შემოქმედების ახსნა-ექსპლიკაცია (პრობლემა „რატომ“); კერძოდ, რატომ იქმნება ხელოვნების ნაწარმოები, რას წარმოადგენს შემოქმედების იმპულსი თუ სტიმული, რომელი ფსიქო-სოციალური კანონზომიერებები მოქმედებენ მხატვრული ხატის აგების პროცესში, რა შეადგენს ხელოვნებისა და შემოქმედების ფსიქოლოგიურ რაობას და სხვ.

2. ხელოვნების ფსიქოლოგიური ანალიზი (პრობლემა „როგორ“); მხატვრული ნაწარმოების ფსიქოლოგიური აღწერა- დესკრიპცია, ავტორის ფსიქოლოგიური თავისებურებების ნაწარმოებში ასახვის როგორობის გაშუქება, წარმოდგენილი სიმბოლოებისა და, საზოგადოდ, მხატვრული მეთოდების, სტილის, მანერის ფსიქოლოგიური გააზრება და გარკვეულ ფსიქო-სოციალურ მოვლენებსა და კანონზომიერებებთან მათი მიმართების შესწავლა.

3. ავტორის (კრეატორ-ინდუქტორის) ფსიქოლოგიური კვლევა; „ვინ“ დგას ნაწარმოების უკან, როგორ ხასიათდება შემოქმედის ფსიქოლოგიური თავისებურებანი, რა პიროვნული ნიშნები აყალიბებს შემოქმედს, რა სახით აისახება ავტორის ფსიქოლოგია მის

ქმნილებებში, რა კავშირშია ავტორი მისი შემოქმედების მახასიათებლებთან და სხვა.

ზემოთ განხილული საკითხები ე. წ. კრეატიული ანუ შემოქმედების ფსიქოლოგიის ძირეულ პრობლემებს შეადგენს.

4. რეცეპციის ანუ ხელოვნების აღქმის, ავტორისა და მისი აუდიტორიის მიმართების შესწავლა და მხატვრული კომუნიკაციის საკითხთა კვლევა. კერძოდ, ისეთ საკითხთა გაშუქება, როგორიცაა: რატომ და როგორ ახდენს (ან არ ახდენს) ზემოქმედებას მხატვრული ნაწარმოები, როგორია ესთეტიკური რეაქციის ფსიქოლოგიური მახასიათებლები. ასევე, ისეთ ფუნდამენტურ ესთეტიკურ ფენომენთა ანალიზი, როგორიცაა: ემპათია, კათარზისი, ინსაითი, ტელე და სხვ. აღნიშნული საკითხებით ე. წ. რეცეპციული (ესთეტიკური აღქმის) ფსიქოლოგიაა დაინტერესებული. კრეატიული და რეცეპტიული ფსიქოლოგია ხელოვნების ფსიქოლოგიის ორ მთავარ განშტოებას წარმოადგენს.

5. ხელოვნების ცალკეული დარგების უტილიზაცია-გამოყენება კონკრეტული ფსიქო-თერაპიული მიზნებისა და ამოცანებისთვის. არტ-თერაპიული (ანუ ხელოვნების დარგებთან დაკავშირებული ფსიქო-თერაპიული) მეთოდების გამდიდრება და სრულყოფა, მხატვრული შემოქმედებისა და ხელოვნების აქტიური ჩართვა ადამიანის ფსიქოლოგიური დახმარების, ფსიქო-პროფილაქტიკის, თრენინგისა თუ ფსიქო-თერაპიის პროცესში. თანამედროვე არტ-თერაპიაში გამოიყოფა ისეთი ქვე-დარგები, როგორიცაა: მუსიკა-თერაპია, სახვითი ხელოვნებით თერაპია, ცეკვით თერაპია, ფსიქო-დრამა (დრამატული ხელოვნებით თერაპია), ნიღბებით თერაპია, წარმოსახვითი სავარჯიშოებით (იმაგინაციით) თერაპია და სხვა. ხშირად გამოიყენება კომპლექსური მეთოდებიც, რომლებიც მთელი მხატვრული არსენალის აქტიურ ჩართვას გულისხმობს თერაპიულ პროცესში.

რა თქმა უნდა, ხელოვნების ფსიქოლოგიის ამოცანები არაა იზოლირებული; ეს უკანასკნელნი არსებით კავშირში იმყოფებიან და ურთიერთისგან გამომდინარეობენ. ყოველი ცალკეული ამოცანა იმ მთლიან სისტემაშია ჩართული, რომლის მოაზრებაც მხოლოდ ზოგადი, ერთიანი თეორიისა და კონცეპციის პრეროგატივაა.

ხელოვნებისა და ფსიქოლოგიის ურთიერთმიმართება ესთეტიკური ფენომენების მეცნიერული კვლევით არ ამოიწურება; აღნიშნული მიმართება არაერთგვაროვანია და მრავალმხრივი(7). უფრო

მეტიც, ზღვარი ხელოვნებასა და ფსიქოლოგიას შორის, არც თუ იშვიათად, ეფემერულიც ხდება; მოარულ შეხედულებად იქცა, რომ ყოველი ხელოვანი იმავდროულად ფსიქოლოგია, რომ ყოველი მხატვრული ნიმუში და კულტურული ტექსტი გარკვეული ფსიქოლოგიური ინფორმაციის მატარებელია. არ აზვიადებდა ზ. ფროიდი, როდესაც თავის დიდ მასწავლებლებად სოფოკლეს, შექსპირსა და დოსტოევსკის ასახელებდა. ეს ინტელექტუალის მიერ კულტურისადმი ხარკის მოხდის ელემენტური ფესტი კი არ იყო, არამედ — საკუთარი იდეების წყაროსა და მძლავრი სტიმულის გულწრფელი და დაუფარავი აღიარება.

ხელოვნების მიერ გაკვალულ გზაზე მავალი მეცნიერება უხვად საზრდოობს მხატვრული აზროვნების პროცესში შობილი იდეებითა და წარმოდგენებით, რათა მათი მეცნიერული დამუშავების გზით ახალსა და აქტუალურ ფსიქოლოგიურ (და არა მხოლოდ ფსიქოლოგიურ) კანონზომიერებებს წვდეს. ხელოვნებაც, თავის მხრივ, ღიაა ფსიქოლოგიური და, საზოგადოდ, ჰუმანიტარული ინფორმაციის მიმართ და მიუხედავად „მშრალი“ მეცნიერული დისპოზიციის (პოზიტივისტური აზროვნების სტილის) ოპონირებისა, მას მუდმივად (ცნობიერად თუ არაცნობიერად) ასახავს და ირეკლავს.

აღინიშნება განსაკუთრებული, ერთი შეხედვით, პარადოქსული შემთხვევები, როდესაც ხელოვნება გარკვეული ფსიქოლოგიური თეორიის ან ფსიქიკური კანონზომიერების აშკარა ილუსტრაციას ახდენს. ფსიქოლოგიისადმი ასეთი მძაფრი ინტერესი შეიძლება, სხვადასხვა მიზეზით აიხსნას; ახალი, ზოგჯერ პიკანტურ-ინტიმური და სკანდალური თემებით მანიპულირების მოტივით, ასევე ხელოვანის „მონუსხვით“ პოპულარული თეორიის მიერ. მაგრამ მთავარი მიზეზი მაინც ხელოვნებისა და მეცნიერების (და მით უფრო, ჰუმანიტარული მეცნიერების) ევოლუციის, ისტორიული განვითარების საერთო გზაა, საზოგადოდ, საკაცობრიო სულიერების მთლიანობა, რომელიც ერთისა და იმავე აქტუალური და მტკივნეული, მწვავე თემების ასახვასაც უკავშირდება. ასახვა სპეციფიკური და თავისთავადი ფორმებით ხდება; მეცნიერება ცნებითი აპარატითა და ლოგიკური აზროვნებით ოპერირებს, ხოლო ხელოვნება აფექტურად დამუხტულ, სიმბოლურ-ხატოვან ენას მიმართავს.

ხელოვნებამ განსაკუთრებული შემოქმედებითი მუხტი ზ. ფროიდის თეორიისგან, „ფსიქოანალიზისგან“ მიიღო; კრეატულმა იმ-

პულსმა ხელოვნების ყოველი დარგი მოიცვა. ასეთი განსაკუთრებული ზემოქმედების მთავარი მიზეზი ფროიდის ენის მეტაფორულობას, ინტიმობას და, რაც მთავარია, მისტიური და თანაც ინსტინქტური „საიდუმლოს“ გააშკარაების ზეამოცანას უკავშირდება; ზ. ფროიდის თეორია პოზიტივიზმის მიერ ხელოვნების ქმნილებად, საშინელებათა ჟანრის რომანად ანდა თავად ავტორის აღსარებად, მის აუტოფსიქოანალიზად შეირაცხა. მაგრამ ფაქტია, რომ „მკაცრი“ მეცნიერების მიერ ირონიზირებულმა თეორიამ არა მხოლოდ კულტურასა და ხელოვნებაზე, არამედ თანამედროვე ადამიანისა და საზოგადოების ცნობიერებაზე უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა(8).

ლიტერატურამ, სახვითმა ხელოვნებამ, თეატრმა, კინომ, მუსიკამ, ქორეოგრაფიამ – ხელოვნების უკლებლივ ყველა დარგმა საკუთარი, სპეციფიკური ენით ააჟღერა ფროიდის არა თუ იდეები, არამედ თეორიაც მთლიანობაში. მაგალითების მოყვანა შორს წაგვიყვანდა და ნაშრომის შესავალი ნაწილის ფარგლებს გასცდებოდა. ამიტომაც აქ მხოლოდ ორ მკაფიო მაგალითზე შევჩერდებით; ა. პიჩკოკის კინოფილმზე „ფსიქო“ და ა. შონბერგის ოპერაზე „ბედნიერი ხელი“.

ხელოვნების ორივე ნიმუში არა მხოლოდ ეფუძნება ზ. ფროიდის თეორიას, არამედ მის მხატვრულ ილუსტრირებასაც ახდენს, ერთ შემთხვევაში, კინოენის და, მეორე შემთხვევაში, მუსიკალური ენის მხატვრული ხერხების გამოყენებით. კინომ და მუსიკამ განზოგადებული სიმბოლოს სახით ასახა ადამიანის ფსიქოლოგიური პრობლემა – დაუძლეველი წინააღმდეგობა ცნობიერ-გონით და არაცნობიერ-ინსტინქტურ საწყისებს შორის, მხატვრულად დაამუშავა მეცნიერული ტერმინები, როგორიცაა ლიბიდო (ა. შონბერგთან ეს უკანასკნელი პროტაგონისტის ბეჭებზე შემომჯდარი სასტიკი და მუდმივად მომთხოვნი ცხოველის სახითაა წარმოდგენილი), ოიდიპოს კომპლექსი (ა. პიჩკოკთან მის შემზარავ მეტაფორად შვილის ენით ამეტყველებული დედის გვამი იქცა), სუბლიმაცია (შონბერგთან მისი მეტაფორაა პროტაგონისტის ტალანტი-ხელის შეხებით ყოველივეს კეთილშობილ ოქროდ ქცევისა), ეროტულ-თანატური არაცნობიერი (პიჩკოკის ფილმში მას პირქუში ციხე-სიმაგრე განასახიერებს; სახლი, როგორც მოჩვენებათა საცავი, ერთდროულად ჩვეული და უცხოც, ერთგვარი სახლი-ხაფანგი). (აღნიშნული ტერმინები ნაშრომის II თავში იქნება განხილული).

ცალკე ანალიზს იმსახურებს „არაფსიქოლოგიური ხელოვნების“

შესაძლებლობის საკითხი; რამდენად რეალურია ფსიქოლოგიისგან ნეიტრალური ხელოვნების არსებობა, რომელიც სრულიად გამორიცხავდა ფსიქოლოგიურ მიდგომასა და შინაგანი, ლატენტურ-ფარული, „ამოსაყითხი“ (და თანაც, არა მხოლოდ ფსიქოლოგიური) ინფორმაციის არსებობას. ასეთად შეიძლება განვიხილოთ რეალისტურ-დოკუმენტური ხელოვნება (ფოტოგრაფიის ან ქრონიკის მსგავსი), რომელიც ავტორისგან განწყევბასა და რეალობის ობიექტურ ასახვას ცდილობს. მაგრამ რამდენად „ანონიმურია“ ან „უავტორო“ ამგვარი ხელოვნება? რამდენად შეუძლია ავტორს (მისი პიროვნული თუ კოლექტიური ფსიქიკით) საკუთარი ქმნილებისგან განწყევბა? რამდენადაა შესაძლებელი, არსებობდეს „უპიროვნო“ და სრულად ობიექტური ხედეა? გავრცელებული და საკმაოდ არგუმენტირებული შეხედულების მიხედვით, ავტორი, როგორც აქტიური სუბიექტი პროდუქტის სტრუქტურაში ყოველთვის (გამონაკლისის გარეშე) ჩაერთვის და მისგან განუყოფელი ხდება. თვით იმ განსაკუთრებულ შემთხვევაშიც, როდესაც შემოქმედების ავანსცენაზე ზეპიროვნული არაცნობიერი (კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპები) გამოდის. (იხ. ნაშრომის V თავი).

„არაფსიქოლოგიური“ ან „ფსიქოლოგიისგან დაცლილი“ ხელოვნების კვლევა შესაძლოა, განსაკუთრებლად მნიშვნელოვანიც გახდეს, რადგანაც მოჩვენებითი ობიექტურობა და ინდიფერენტობა ფუნდამენტურ ფსიქოლოგიურ პროცესებს მეტ სიმკვეთრესა და სიმძაფრეს ანიჭებს. აღნიშნული „პარადოქსი“ უდევს საფუძვლად პიროვნების კვლევის ე. წ. „პროექციულ მეთოდებს“, რომლებშიც პიროვნება უნებურად, მისთვის „ნეიტრალურ“ და „გარეშე“ მასალაზე პიროვნული თავისებურებების პროექცირებას ან გადატანას ახდენს; ასე მაგალითად, „თემატური აპერცეპციის ტესტში“ ნახატის (მაგალითად, მოსაუბრე ქალისა და მამაკაცის სურათის) უბრალო აღწერისას ცდისპირი რეალურად არა ნახატზე, არამედ საკუთარ პიროვნებაზე, პიროვნულ პრობლემებსა და მახასიათებლებზე საუბრობს; პიროვნული ფსიქოლოგიური ნიშნებისა და თავისებურებების შესაბამისად ნახატი მხოლოდ გარკვეული, კონკრეტული რაკურსიდან აღიქმება. (ქალისა და მამაკაცის საუბარსა და მოქმედებაში ცდისპირი იმ შინაარსსა და მნიშვნელობას დებს, რომელიც მისთვის პიროვნულად აქტუალურია და რომელიც მის განწყობებსა და ფსიქოლოგიურ გამოცდილებას შეესაბამება. ეს შეიძლება იყოს

სიყვარული, აგრესია, მორჩილება, ინტერესი, საქმიანი კავშირი, ვნება და სხვა)(9).

თანამედროვე ინტერდისციპლინარულ კულტუროლოგიურ კვლევათა სპექტრში ხელოვნების ფსიქოლოგიას საკუთარი, სრულიად გამორჩეული ფუნქცია თუ დანიშნულება გამოარჩევს. წინამდებარე ნაშრომი ხელოვნების ფსიქოლოგიის ძირითადი მიმართულებებისა და მიმდინარეობების გაშუქებას ითვალისწინებს. წარმოდგენილი თეორიები, ფსიქოლოგიური კანონზომიერებები და ფენომენები ხელს შეუწყობს ხელოვნებისა და კულტურის კვლევების გამდიდრებას მნიშვნელოვანი (და ზოგჯერ აუცილებელი) ინფორმაციითა და ასევე თანამედროვე მეცნიერული მეთოდით. დახმარებას გაუწევს ესთეტიკური მოვლენების როგორც თეორიულ შესწავლას, ასევე კონკრეტულ პრაქტიკულ მხატვრულ ამოცანათა გადაწყვეტასაც.

თავი II

ხელოვნების ფსიქოლოგიის წანამძღვრები

ფსიქოლოგია, როგორც დამოუკიდებელი, ემპირიულ-ექსპერიმენტული მეცნიერება, მხოლოდ XIX საუკუნის II ნახევარში ჩნდება სარბიელზე, როდესაც ლაიფციგში ვილჰელმ ვუნდტის თაოსნობითა და ხელმძღვანელობით პირველი ფსიქოლოგიური ლაბორატორია იხსნება. ამ პერიოდამდე ფსიქოლოგიური კვლევები ფილოსოფიასა (როგორც „მეცნიერებათა დედას“, ზოგად „სიბრძნის სიყვარულს“) და ფილოსოფიურ გონებატკვრებით მეთოდს უკავშირდება. ადამიანის პრობლემა მუდმივად იდგა ფილოსოფიური განხილვის დღის წესრიგში, რომელშიც საკუთრივ ფსიქოლოგიური ასპექტიც მოიაზრებოდა, როგორცაა ადამიანის ფსიქეს, მის ცალკეულ ფუნქციათა თუ მოვლენათა რაობა და ფუნქციონირების თავისებურებები.

ანტიკური ფილოსოფიური აზრი და ესთეტიკა

თანამედროვე ხელოვნების ფსიქოლოგიის უადრესი წანამძღვრები ანტიკური ესთეტიკის სფეროში უნდა ვეძიოთ (10,75,76,77,78,79). როგორც ცნობილია, ანტიკური ესთეტიკა ჩვენს ერამდე VI ს. იქმნებოდა და უმაღლეს განხორციელებას V-IV საუკუნეებში მიაღწია. მის ადრეულ წარმომადგენლებად ჰერაკლიტეს, პითაგორასა და დემოკრიტეს ასახელებენ.

დემოკრიტესგან განსხვავებით, რომელიც მშვენიერების ობიექტურ პირობად კოსმიურ, სოციალურ და ანთროპულ (სამყაროს, საზოგადოებისა და ადამიანის შინაგან) წესრიგს, სიმწყობრესა და ჰარმონიას აღიარებს, პითაგორა სუბსტანციურ მშვენიერებას განყენებულ რიცხვით მიმართებებსა და „რიცხვთა ჰარმონიაში“ მოიძიებდა. პითაგორას შეხედულებათა მიხედვით, რიცხვთა ჰარმონია კოსმიურ მუსიკასთანაა კავშირში; მუსიკაში განხორციელებული ღვთაებრივი წესრიგი სამყაროს, უნივერსუმს, „ციურ სფეროებს“ მოიცავს. სწორედ კოსმიური მუსიკის, ხელოვნების ამ პირველადი „მოდელის“ ან პირველსახის მიბაძვასა და აჟღერებას ცდილობს საკუთარი მხატვრული შემოქმედებით ადამიანი და ამ მცდელობით არამიწიერ წესრიგსა და ჰარმონიას ეზიარება. ამიტომაც პითაგორა მუსიკას

(როგორც ხელოვნებათაგან გამორჩეულს) უნიკალურ, სრულიად გამორჩეულ მნიშვნელობას მიაწერს; – მუსიკა მაკათარზისებელი ზემოქმედების მქონეა; მუსიკა ადამიანს მიწიერ და მავნე ვნებათაგან განწმენდს. თუკი პერაკლიტე ცეცხლის განმწმენდ-მაკათარზისებელ ძალაზე მიუთითებდა, პითაგორას ასეთად მუსიკა, მუსიკის ესთეტიკური ცეცხლი ესახება.

როგორც ვხედავთ, ვნებათაგან განწმენდისა (კათარზისის) და ასევე, მიბაძვა-მიმდისის (11,76,77,78,79) იდეებს ჯერ კიდევ პითაგორას ესთეტიკა გვთავაზობს. ეს იდეები საუკუნეთა მანძილზე ცვლილებებს განიცდიდა, თუმცა მათი არსი ფაქტობრივად უცვლელი რჩებოდა. ასე მაგალითად, არისთიდ კვინტილიანეს (II-III ს.) გაგებით, კულტურის დაბალ საფეხურებზე შვებასა და სიამოვნებას მხოლოდ შესაბამისი აქტიური მოქმედება – სიმღერა და ცეკვა იწვევს, ანუ კათარზისი მხოლოდ აქტიორის, შემოქმედის „ბედნიერი“ ხვედრია. კულტურული და ინტელექტუალური განვითარების მაღალ დონეზე კი სისიამოვნო შვება (ასე ესმის ავტორს კათარზისის არსი) მსმენელისა თუ მჭვრეტელისთვისაც (რეციპიენტისთვისაც) ხდება დამახასიათებელი (12,13,14).

პითაგორა თანამედროვე არტთერაპიის მამად მიიჩნევა; მუსიკა (ქნარზე შესრულებული მელოდია) თერაპიული მიზნებისთვის პირველად სწორედ გენიალური ბერძენი ფილოსოფოსის სკოლაში იქნა გამოყენებული. პითაგორელები ნებისმიერი დაავადების მიზეზს ადამიანის შინაგანი ჰარმონიისა და წესრიგის რღვევაში ხედავდნენ და მის აღდგენას შესაბამისი მუსიკის გამოყენებით ცდილობდნენ. არსებობს ლეგენდა, რომ ღიდი პითაგორა წინდაწინ სწავლობდა პაციენტს („დიაგნოზს“ სვამდა მისი პიროვნების შესწავლის საფუძველზე), შემდეგ საგანგებოდ მისთვის წერდა მუსიკას (სულიერი თუ ფიზიკური სენის თავისებურებათა გათვალისწინებით) და ბოლოს, ქნარზე უსრულებდა. პითაგორას მიერ მიკვლეული თერაპიული მეთოდი დღეს აქტიურად გამოიყენება თანამედროვე მუსიკა-თერაპიაში, თუმცა რა თქმა უნდა, გარკვეული სახეცვლილებით.

პლატონის ესთეტიკის საფუძველია მოძღვრება იდეათა შესახებ; იდეათა ერთიან სისტემაში მოიაზრება პლატონის მიერ მშვენიერების იდეაც. რეალური საგნები და ასევე ხელოვნება (საგანთა ხელოვნებისეული ასახვა) იდეათა პირველადი სამყაროს ანარეკლებია. მიუხედავად ამისა, ხელოვნების როლი პიროვნების აღზრდის პრო-

ცესში განუზომელია; პლატონი საგანგებოდ მიუთითებს ესთეტიკური აღზრდის მნიშვნელობაზე. თუმცა, ამავე დროს აღნიშნავს, რომ შემოქმედებას ირაციონალური და უმართავი ბუნება ე. წ. „ღვთაებრივი სიშმაგე“ უკავშირდება (16).

პლატონის მოძღვრებაში გამორჩეულია მიმესისის (მიბადვის) ფენომენის მნიშვნელობა; პოეზია ბაძავს ჭეშმარიტებას, მაგრამ ვინაიდან თვით მატერიალური სამყარო იდეათა სამყაროს უხეში კოპირებაა, ამიტომაც ხელოვნება მისი ბუნებისთვის დამახასიათებელი „ორმაგი“ მიმბაძველობის გამო შორს სცილდება იდეათა ჭეშმარიტებას; რეალური საგნები იდეების მიმესისია, ხოლო ხელოვნება — რეალური საგნების მიმესისი.

ძველ ბერძენთა უძველესი ხელოვნება, ე. წ. ქორეა, უპირველეს ყოვლისა, გრძნობათა გამოხატვა-განმუხტვას ემსახურებოდა და ცეკვის, მუსიკისა და სიმღერის გამოლიანება-ინტეგრირებას ახდენდა. ქორეა კულტსა და რიტუალს და, განსაკუთრებით კი, დიონისეს მისტერიებს უკავშირდებოდა. არის მოსაზრება, რომ ტერმინი „მიმესისი“ სწორედ დიონისეს კულტში ჩნდება, სადაც ქურუმთა მიმიკასა და ცეკვებს გამოხატავს. ნიშანდობლივია, რომ პლატონი და სტრაბონი ტერმინებს „მიმესისი“ და „მისტერია“ სინონიმებად იყენებენ, ხოლო დელფოსის ჰიმნებში „მიმესისით“ სარიტუალო და თავისი არსით ექსპრესიული ცეკვა აღინიშნება (17).

არისტოტელეს ესთეტიკაშიც მიმესისის („ხელოვნება ბაძავს ბუნებას!“) სათანადო ადგილი განეკუთვნება. მიმესისი რეალობის მარტივი კოპირება როდია; პოეტს შემოქმედებითი თავისუფლების საფუძველზე საგნებისა და მოვლენების ასახვა განსხვავებული რაკურსიდან შეუძლია; კერძოდ, საგნების ასახვა რეალისტურად (როგორიც ეს უკანასკნელნი არიან), სუბიექტურად (როგორც ფიქრობენ მათზე) და იდეალისტურად (როგორიც უნდა იყვნენ ისინი). არისტოტელე არა მხოლოდ ადიფერენციურებს ხელოვნების დისკრეტულ ჟანრებს (დრამა, კომედია, ტრაგედია), არამედ იძლევა ხელოვნებისა და მხატვრული შემოქმედების გაგების ზოგად მოდელსაც; მიუხედავად იმისა, რომ მშვენიერების საფუძველი თანაზომიერება, წესრიგი და ერთიანობაა, შემოქმედის შესაძლებლობები არ იფარგლება „ცივი“ და უცვლელი ჰარმონიის ერთფეროვან — ცალსახა კოპირებით; რეალობის ასახვისას მას, თანამედროვე ენით რომ ვთქვათ, ინტერპრეტაციული თავისუფლება ენიჭება.

საგულისხმოა, რომ ესთეტიკური აზრისთვის მიმესისის იდეა ისტორიული განვითარების ყოველ ეტაპზე თითქმის უცვლელადაა დამახასიათებელი; იდეა, რომელიც ბუნებას ხელოვნების პირველხატის სახით წარმოადგენს. თანამედროვე ხელოვნების ფსიქოლოგიაშიც მძლავრად იგრძნობა „მარადიული იდეის“ ნიშნები; ფსიქოანალიზი მხატვრული შემოქმედების საფუძვლად ბიოლოგიურ ძალებს, ინსტინქტებს (ანუ ბუნებრივ პირველხატს) აღიარებს; შესაბამისად, ხელოვნება ბუნებრივ ძალთა (ან ბუნების) ასახვად და არეკვლად მიიჩნევა.

არისტოტელეს მოძღვრებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს კათარზისის იდეას (15). პლატონთან კათარზისში სულის იმ გრძნობად (სხეულებრივი ან მატერიალური) განცდებისგან განწმენდა იგულისხმებოდა, რომლებიც იდეათა მშვენიერებას აკნინებენ და მათში ზინჯი შეაქვთ. საგულისხმოა, რომ ფილოსოფოსი კათარზისის ფენომენს ხელოვნებისგან დამოუკიდებლად იხილავს და მასში ადამიანის სულის თვით-კონცენტრაციის ან სხეულისგან აბსტრაქტირების (სულის სხეულისგან „დამოუკიდებლად არსებობის“) უნარს ხედავს. პლატონისგან განსხვავებით, არისტოტელე კათარზისს სწორედ ხელოვნების ზემოქმედების არსად და კვინტესენციად მიიჩნევს. „პოლიტიკის“ ავტორი აღნიშნავს, რომ მუსიკის ზემოქმედებით აღიძვრის ძლიერი აფექტები (სიბრალული, შიში, ენთუზიაზმი), რასაც ამ აფექტთაგან განწმენდა (კათარზისი) ან სასიამოვნო განმუხტვა (ნეტარი შვება) მოსდევს.

აფექტების (ძლევამოსილი ემოციების) მნიშვნელობაა ზაზგასმული არისტოტელეს „პოეტიკაში“. სასცენო წარმოდგენისგან დამოუკიდებლადაც ფაბულამ (იგულისხმება ტრაგედია, როგორც ხელოვნების „მაღალი“ ან „უპირველესი“ ჟანრი) უნდა შეადრწუნოს მსმენელი და მასში თანაგანცდა (თანატანჯვა) გამოიწვიოს (თავი 14). შესაბამისად, ხელოვნების უპირველესი მიზანი ძლიერი და თანაც უარყოფითი მუხტის ემოციათა გამოწვევაა. მაგალითის სახით არისტოტელეს სოფოკლესეული „ოიდიპოსის“ ფაბულა მოჰყავს, რომელიც მასში ასახული შემადრწუნებელი მოვლენების საფუძველზე იმთავითვე გულისხმობს მკვეთრად ნეგატიური ემოციების სტიმულირებას.

„პოეტიკის“ ამავე თავში არისტოტელე შიშსა და თანაგანცდასთან (თანატანჯვასთან) დაკავშირებულ სიამოვნებაზე წერს. „და

რადგანაც პოეტმა მხატვრული ნაწარმოებით უნდა მოგვანიჭოს სიამოვნება, გამომდინარე თანაგანცდისაგან (რ. მ. — ტანჯვის გაზიარების მსგავსი) და შიშისგან, ამიტომაც ცხადია, რომ სწორედ ეს უკანასკნელნი უნდა იგულისხმებოდეს თავად მოვლენებში“ (თარგმანი ჩემია — რ. მ.). შესაბამისად, არისტოტელეს გაგებით, ხელოვნების ზემოქმედება ამბივალენტურ, ორპოლუსიან (ტანჯვა-სიამოვნება) და სწორედ ამის გამო, ძლიერი ინტენსივობის ემოციებს (ტანჯვით მოპოვებულ ან ტანჯვით მიღწეულ სიამოვნებას) უკავშირდება(18). არისტოტელეს იდეა არა ერთი ინტერპრეტაციის სტიმულად იქცა, რაც მის გამორჩეულ პროდუქტიულობაზე მეტყველებს.

ხელოვნების ამბივალენტობის (რომელიც, არისტოტელეს გაგებით, ხელოვნების ზემოქმედების მთავარი და ძირითადი ინსტრუმენტია) საილუსტრაციოდ ძველი ბერძენი ავტორი კონკრეტულ მაგალითებს და „რეკომენდაციებს“ იძლევა; „თუკი მტერი აიძულებს მტერს იტანჯოს, — მაშინ ის არ იწვევს თანაგანცდას (თანატანჯვას). ასევე ხდება, როდესაც ამგვარად მოქმედებენ ერთმანეთისადმი გულგრილი პირები. მაგრამ როდესაც ტანჯვა ჩნდება მეგობრისგან — მაგალითად, როდესაც ძმა კლავს ძმას, შვილი — მამას ან დედა — შვილს ან შვილი — დედას ანდა აპირებს ანდა აკეთებს რაიმეს ამდაგვარს — აი, რა უნდა ეძიოს პოეტმა“ (არისტოტელე. „პოეტიკა“, თავი 14).

არისტოტელეს მიხედვით, კოლიზია, დაპირისპირებულ ძალთა ჭიდილი და შერკინება, დამკვიდრებულ ნორმათა და სტანდარტთა ზღვრის გადალახვა, „მიუღებლის“ მიღება და დაშვება — ხელოვნების ადამიანზე ზემოქმედების ფუნდამენტს ქმნის. ხელოვნება არა თუ ცდილობს გარკვეული ნორმების (თუნდაც ბიოლოგიური ნორმების) დაცვასა და შენარჩუნებას, არამედ, პირიქით, სწორედ მათი დარღვევით იძენს უნიკალური ზემოქმედების უნარს. „პოეტიკის“ VI თავში არისტოტელე ტრაგედიის საფუძველში არსებულ კათარზისს მიმესისთან აკავშირებს; ტრაგედია მნიშვნელოვანი, დასრულებული ან გამორჩეული (განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე) მოქმედების მიბაძვაა, რომელიც კათარზისის ამოქმედებას, ანუ შიშისა და თანაგანცდის (თანატანჯვის) გზით განწმენდას, უკავშირდება.

არისტოტელეს კათარზისული თეორიის მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციები არსებობს. ერთნი კათარზისში გულისხმობენ ვნებათა განწმენდას ყოველივე ჭარბისგან (მათ

„დაწმენდას“), მეორენი — ვნებათაგან განთავისუფლებას, ვნებებზე უარის თქმასა და მათ უკუგდებას. აღორძინების ეპოქაში გავრცელებული იყო კათარზისის როგორც ეთიკური (კათარზისი — ვნებათა გაკეთილშობილება), ასევე ჰელონისტური (კათარზისი, როგორც სიამოვნება და ტკბობა) გაგება.

კათარზისის ეთიკური თეორიის მიხედვით, ტრაგედია (როგორც ხელოვნების უმაღლესი ჟანრი) ადამიანს მანკიერებათაგან განწმენდს და მათზე ამაღლებს (ლესინგი, ე. ცელერი). კლასიციზმმა კათარზისის ფენომენი რაციონალისტურად აღიქვა; კათარზისი გაგებულ იქნა, როგორც წვდომა, გაგება, გააზრება, რომლის საფუძველზეც აფექტები პათოგენურ (ადამიანისთვის მავნე და საშიშ) ბუნებას კარგავენ. ასე გაგებული კათარზისი „ტანჯვით შეცნობაა“ ანდა „აფექტებით დამუხტული შემეცნება“. კორნელის შეხედულებით, ტრაგედიის აღმზრდელობითი და შემეცნებითი ფუნქცია მის მიერ ვნებათა მავნე და სახიფათო შედეგების ილუსტრირებას უკავშირდება; ტრაგედიის მაყურებელს საშუალება ეძლევა საკუთარი თვალთ დაინახოს, თუ რა შედეგები მოსდევს „ვნებათა აყოლას“.

ლესინგი კათარზისში ვნებათა აგზნებასა და, შესაბამისად, ადამიანის სოციალური აქტივობის (საზოგადოდ, ადამიანის აქტივობის) ზრდას გულისხმობს. გოეთეს გაგებით კი, კათარზისის ფენომენის არსია სულიერ-გონითი ჰარმონიის, ბალანსის აღდგენა და შესაბამისად, პოლარულ აფექტთა (ტანჯვისა და ნეტარების) ურთიერთშერიგება.

კათარზისის „სამედიცინო“ თეორიის მიხედვით (ი. ბერნაისი), ტრაგედიის ზემოქმედება უარყოფითი განცდებისგან განტვირთვას უკავშირდება. კერძოდ, ტრაგედიის ეფექტი დარდის ცრემლებით განტვირთვის ანალოგიურია. ბერნაისი და მისი მიმდევრები თვლიან, რომ ტერმინი „კათარზისი“, „კუფისისი“ სინონიმია, რომელიც აფექტთაგან განთავისუფლებას ნიშნავს.

რელიგიური თეორიები კათარზისს ღიონისეს კულტის (რომლის წიაღშიც იშვა საზოგადოდ ევროპული თეატრი) მისტერიებთან მიმართებაში განიხილავენ და წარმართული რელიგიური განცდების პრიზმიდან შეისწავლიან (ს. ჰაუფტი, ვ. ივანოვი).

თანამედროვე ხელოვნების ფსიქოლოგიაშიც კათარზისის ფენომენს მნიშვნელოვანი ყურადღება ეთმობა. ასე მაგალითად, ლ. ვიგოტსკის ხელოვნების თეორიის ფუნდამენტია არისტოტელესეული შეხედულება ამბივალენტურ ემოციათა (აფექტთა) მაკათარზისებელი

ზემოქმედების შესახებ. კათარზისი იქცა არა მხოლოდ ზ. ფროიდის ხელოვნების თეორიის ბაზისად, არამედ ასევე სპეციფიკურ ფსიქო-თერაპიულ მეთოდად თანამედროვე თერაპიულ პრაქტიკაში.

არისტოტელე მხატვრულ შემოქმედებასთან მიმართებაში მითოლოგიას, მითოსს გამორჩეულ მნიშვნელობას ანიჭებს, რაც არა მხოლოდ ერთი მიზეზით და კერძოდ, ანტიკური ხელოვნების მიერ მითოლოგიური თემების გამოყენებითა და მითოლოგიური ფაბულის დამუშავებით აიხსნება.

არისტოტელეს გაგებით, ტრაგედიის სული მითია! ამ თვალსაზრისით, სათანადო აღნიშვნას იმსახურებს ესქილეს (ტრაგედიის მამის) „ევენიდები“, განსაკუთრებულად ახლო მყოფი ძვ. ბერძენთა კათარქტიკულ (განმწმენდ) რიტუალებთან, რომელთა რელიგიური ფუნქცია ცოდვათა მონანიებას უკავშირდებოდა. როგორც გ. ზომერიკი მიუთითებს, სწორედ ესქილეს ტრაგედიებშია მითოლოგიური ნაკადი ზედმიწევნით ძლიერი და წმინდა სახით წარმოდგენილი. მკვლევარს მოჰყავს არგუმენტად ის ფაქტიც, რომ ესქილეს ბრალად ელევსინური მისტერიების საიდუმლოს გამხელა ედებოდა; ქურუმებმა დრამატურგის შემოქმედებაში მისტერიათა საიდუმლო ამოიცნეს(17).

არისტოტელეს პრინციპი: „თქმულებებში დაცული მითების რღვევა დაუშვებელია!“ – მითიური არქეტიპის უცვლელ ასახვარეპროდუცირებას როდი გულისხმობს; არისტოტელე მიუთითებს მითის სათანადო „გამოყენებაზე“ პოეტის მიერ. ძველი ბერძენი მოაზროვნის მოწოდებაში შეიძლება დანახულ იქნეს მითის, როგორც სუბსტანციური და უნივერსალური ფენომენის ხედვა; მითის, როგორც მხატვრული პირველსაწყისისა და იმპულსის გაგება, მასში კრეატულ-შემოქმედებითი ენერგეტიკის მოაზრება, რაც თანამედროვე ხელოვნების ფსიქოლოგიისა და, საზოგადოდ, კულტურის კვლევათა ზოგად პრინციპად იქცა.

ელინისტურ ეპოქაში ესთეტიკურ იდეებს ავითარებენ ეპიკურელები, სკეპტიკოსები, სტოიელები. ეპიკურელი ლუკრეციუსი ხელოვნების აღმზრდელობით დანიშნულებაზე ამახვილებს ყურადღებას. ამავე პერიოდში (III საუკუნის II ნახევარი) პლოტინისტვის დამახასიათებელი ხდება ირაციონალიზმი, რომელმაც შემდგომ, შუა საუკუნეებში, პოვა გაგრძელება; გონებით მიუწვდომელი არქეტიპის (ბუნებრივი ან ღვთაებრივი პირველხატის) ერთადერთად „სწორ“ მიბაძვად მისი სიმბოლურ-ხატოვანი (არა რეალისტური, არამედ სიმბოლური) ასახვა იქნა აღიარებული (19).

აღორძინების ეპოქის ესთეტიკა

აღორძინების კულტურის იდეოლოგიურ ფუნდამენტად, უპირველეს ყოვლისა, ანტიკური ფილოსოფია და კერძოდ, პლატონიზმი იქცა. ფლორენციას შემთხვევით როდი ეწოდა „ახალი ათენი“, სადაც მარსილიო ფიჩინოს ხელმძღვანელობითა და ლორენცო მედიჩის მფარველობით ახალი „პლატონის აკადემია“ ფუნქციონირებდა. სწორედ ფლორენციაში იშვა პლატონისა და ქრისტიანობის დაახლოების იდეა. ეპოქის სულისკვეთებას ნათლად ასახვს პლატონის „გალმერთების“ ან აპოთეოზის პირდაპირი ნიშნები: პლატონს საკურთხეველებს უგებდნენ, სადაც თავისებური რიტუალები სრულდებოდა.

აღორძინების ეპოქაში კულტურის არნახული აღზევება ხელოვნების თეორიის განვითარების სტიმულსაც იძლევა. იწერება ხელოვანთა ბიოგრაფიები, ინტერესის ობიექტად იქცევა ავტორის ვინაობა, მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების თავისებურებანი (ვაზარი, ჩელინი და სხვ.) ხელოვნებაც, თავის მხრივ, თვითანალიზს, რეფლექსირებას იწყებს; იწერება ტრაქტატები არქიტექტურის, ფერწერის, სკულპტურის თემებზე (ბრუნელესკი, ალბერტი, პიერო დელა ფრანჩესკა, მიქელანჯელო, ჩელინი, ლეონარდო და ვინჩი და სხვ.).

აღორძინების პუშანიზმი და ანთროპოცენტრიზმი ადამიანის მეცნიერული შესწავლის მძლავრ სტიმულად იქცა. ბალთასარე კასტილიონე „ტრაქტატში იდეალური კარისკაცის შესახებ“ აღორძინებისეულ იდეალს, სხეულთა და სულით მშვენიერ ადამიანს ხატავს. იქმნება „ტრაქტატი ქალი სილამაზის შესახებ“ (ფირენცუოლა). ეპოქის სულისკვეთების კვინტესენციად იქცა პიკო დელა მირანდოლას მაჟორული ფრაზა: „ადამიანის უმაღლესი ბედნიერებაა ფლობდეს მას, რაც სურს და იყოს ის, რაც ნებავს!“ და მიქელანჯელოს მთელი კაცობრიობისადმი დასმული მარადიული კითხვა: „ვინ ხარ? საიდან?“ (თარგმანი ჩემია – რ. მ.) («Всеобщая история искусств», т. III, М, 1960).

ადამიანის პრობლემისადმი მკაცრად მეცნიერულია, როგორც საზოგადოდ, ლეონარდოს პოზიცია; იგი, როგორც მეცნიერი არა მხოლოდ ადამიანის ანატომიით ინტერესდება, არამედ ასევე ადგენს კავშირს ადამიანის მიმიკასა და ემოციებს, სხეულსა და ფსიქიკას

შორის. საგულისხმოა ლეონარდოს მიერ შემოთავაზებული შემოქმედის ფსიქოლოგიური პორტრეტი (ან ავტოპორტრეტი); ფერმწერი უნდა იყოს მარტოსული, ჭკრეტდეს მის გარშემო სამყაროს და ესაუბრობდეს საკუთარ თავს. თანამედროვე ენით, ხელოვანს ინტროვერტული დისპოზიცია – საკუთარი პიროვნების წვდომა, კონცენტრაციის, დაკვირვების უნარი და მაღალი ინტელექტი შეეფერება(20).

XIX საუკუნე და ხელოვნების ფსიქოლოგია

XIX საუკუნე ხელოვნების ფსიქოლოგიური აზრის განვითარებისთვის ბევრით აღმოჩნდა საგულისხმო. ამ პერიოდში ახალი იმპულსი ეძლევა, საზოგადოდ, ხელოვნების თეორიას. ამავე დროს მეცნიერებისთვის განსაკუთრებულად საინტერესო ხდება ადამიანი; და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იხსნება ფსიქოლოგიური ლაბორატორიები და ფსიქოლოგია იქცევა დამოუკიდებელ ემპირიულ მეცნიერებად, არამედ იმიტომაც, რომ თვით ხელოვნებაშიც მხატვრის პიროვნულ ხედვასა და სუბიექტურ რაკურსს გამორჩეული მნიშვნელობა ენიჭება; ავანსცენაზე გამოდის ავტორი, რომელიც არა იმდენად რეალობის ასახვას ცდილობს, რამდენადაც საკუთარი პერსონის წარმოჩენას შემოქმედების საფუძველზე.

მეცხრამეტე საუკუნის ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ ანთროპოცენტრიზმს არნახული ტემპებით განვითარებადი მეცნიერებისა და ტექნიკის მიღწევებთან აკავშირებენ; მეცნიერულ-ტექნიკურმა რევოლუციამ ხელოვნებას ადამიანი დაუბრუნა, ხოლო რეალობის ასახვა (ადექვატური და ობიექტური) ტექნიკის მონაპოვარს (ფოტოგრაფიასა და დოკუმენტურ კინოს) დაუთმო. ხელოვნება სწრაფმავალ სუბიექტურ განცდებზე, შთაბეჭდილებებზე, ემოციურ ნიუანსებზე ალაპარაკდა და ადამიანის ფსიქოლოგიის ენად, მისი ექსპრესიის „ინსტრუმენტად“ თუ სარკედ იქცა. ტექნოკრატიული ერის გარიჟრაჟზე ხელოვნება „ზურგს აქცევს“ ობიექტურ რეალობას და ახალ, სუბიექტურ სამყაროს ეძიებს; ეს რეალურ-საგნობრივი, ზედმიწევნით გასაგები და ცხადი სამყაროსადმი ერთგვარი პროტესტია და მისი „განეიტრალების“ მცდელობაც ადამიანის შინაგანი, სუბიექტური პრობლემების გამძაფრების გზითა და დახმარებით. ტექნიკურად აღჭურვილ ფსიქოლოგიურ ლაბორატორიებს ახლა

ფსიქოლოგიურად აღჭურვილი ხელოვნება აბალანსებს, რომლის ფოკუსშიც ადამიანი ექცევა. ერთმანეთს უპირისპირდება, ერთი მხრივ, ფორმალურად დასრულებული, აკადემიური და ამიტომაც „ცივი“ და, მეორე მხრივ, ადამიანური გრძნობებით აღსავსე, აკადემიზმისგან თავისუფალი ხელოვნება.

იმპრესიონისტების პირველ ექსპოზიციას (1874 წელი, პარიზი, კაპუცინების ბულვარი) შემთხვევით როლი ეწოდა „მოაჯანყეთა გამოფენა“ – ეს მართლაც დიდი ჯანყი, დიდი პროტესტი იყო, რომლითაც ხელოვნებაში თავს სუბიექტური ხედვა და გამონათქვამის თავისუფლება იმკვიდრებდა. კრიტიკამ ახალი მიმდინარეობის შეფასება ტრადიციული კრიტერიუმებით ცადა და კერძოდ, კომპოზიციის, კოლორიტის, ნახატის ნაკლოვანებებისა თუ ღირსებების გათვალისწინებით. კრიტიკა ცდილობდა „კარგი“ გემოვნებითა და ესთეტიკური ეტალონებით ეხელმძღვანელა, მაგრამ ამ მცდელობათა მიღმა, მათი რეალური მიზეზი, სტერეოტიპების წინააღმდეგ ჯანყისა და აკადემიური ხელოვნების კანონთაგან განდგომის შიში იმალებოდა(21).

მიუხედავად ახალი ერის პოზიტივისტურ – „საქმიანი“, უკიდურესად მერკანტილური სულისკვეთებისა, იმპრესიონიზმის ინტერესის ობიექტად ჩვეულებრივი ადამიანი და მისი სუბიექტური, ფსიქოლოგიური სამყარო იქცა. ოფიციალური კრიტიკის აღშფოთებას ვენერას როლში სავსებით რეალური, თანამედროვე ქალიშვილის (მანეს „ოლიმპიას“ მოდელად ვიქტორინა მერანი იქცა) ხილვა იწვევდა; ჩვეულებრივი ადამიანის, ასე ინდივიდუალური განცდებითა და ბიოგრაფიით. ხელოვნება სწრაფმავალი, „ეფემერული“ განცდებისა და შთაბეჭდილებების გადმოცემას შეეცადა; სულიერი, შინაგანი ცხოვრების ყოველი ნიუანსი გამორჩეული მნიშვნელობით დაიტვირთა.

ნეოიმპრესიონიზმი და პოსტიმპრესიონიზმი აგრძელებს ფსიქოლოგიურ ძიებებს და საგანგებოდ სწავლობს როგორც მხატვრული ექსპრესიის, ასევე რეცეპციის ფსიქო-ფიზიოლოგიურ კანონზომიერებებსაც (22,23,24). ჟორჟ სერა, პუანტილისტური მეთოდის „მამა“, წერდა, რომ მის ეტალონად სრულიად ახალი, სუბიექტური, „ჩემს მიერ შექმნილი ხელოვნება“ იქცა. მხატვარი მის მიერ მიკვლეული მეთოდის მეშვეობით აღმქმელის გააქტიურებასაც ცდილობდა; პუანტილისტურ ტილოზე ერთმენეთის გვერდით

განლაგებული და შეურეველი ფერების შერევა თავად აღმქმელმა, რეციპიენტმა უნდა იტვიროს და, შესაბამისად, ესთეტიკური ეფექტი სწორედ მის სუბიექტურ აქტივობასთან, აღქმელის ძალისხმევასთან კავშირდება (ხელოვნების აღქმელი პასიური რეციპიენტ-მიმღებისაგან აქტიურ თანაშემოქმედად გარდაიქმნება)(23).

მეორე ნოვატორი, პოლ სეზანი, ეფუძნება რა ემილ ზოლას „ეკრანთა თეორიას“, ხელოვნებაში ინდივიდუალიზმის დამკვიდრებისათვის იბრძვის. სეზანისთვის გამორჩეულ მნიშვნელობას სწორედ საკუთარი, უნიკალურ-სუბიექტური ხედვა იძენდა; „მართმევენ ჩემს ხედვას, ჩემს პატარა შეგრძნებებს...“ – ჩიოდა მხატვარი(24).

ემილ ზოლას „ეკრანთა თეორიის“ მიხედვით, ხელოვნების ნაწარმოები სამყაროში გაღებული სარკმელია, რომელშიც ჩადგმული მინა-ეკრანი მეტ-ნაკლებად სახეცვლილი საგნებისა და მოვლენების აღქმის საშუალებას იძლევა. შესაბამისად, ხელოვნება რეალობას მხოლოდ ადამიანი-შემოქმედის პრიზმიდან, მისი ინდივიდუალობის რაკურსიდან ასახავს. უფრო მეტიც, ე. ზოლას გაგებით, ხელოვნების ამოცანას სწორედ ინდივიდუალობის პრიზმაში გარდატეხილი რეალობის ასახვა შეადგენს. ხელოვანს სრული, მაქსიმალური თავისუფლება ენიჭება და იმ დონემდეც კი, რომ შემოქმედებაში რეალობის რადიკალური შეცვლით, ამ უკანასკნელის სუბიექტური მოდელის წარმოდგენა შეუძლია. („წრეები შეიძლება დაიხატოს კვადრატების სახით, სწორი ხაზები – ტეხილებად და ა. შ.“).

ემილ ზოლა სამხატვრო სკოლისა და წესების (ან სტერეოტიპების) სასტიკი წინააღმდეგი იყო და თვლიდა, რომ წესები გაბედულებისა და თავისუფლების არმქონეთათვის (ან უნიჭოთათვის) არსებობს. საინტერესოა, რომ ფრანგი პროზაიკოსი ეკრანთა ტიპებს გვთავაზობს და, შესაბამისად, შემოქმედთა ტიპოლოგიზებასაც მიმართავს; აქ იგი, როგორც ფსიქოლოგი, შემოქმედებით თავისებურებებს კრეატორის ფსიქოლოგიურ მახასიათებლებთან აკავშირებს.

ე. ზოლა სამი ძირითადი ტიპის ეკრანს (პიროვნულ ხედვას) გამოყოფდა: კლასიკურს, რომანტიკულსა და რეალისტურს. კლასიკური ეკრანი უპირატესობას ზაზს, ფორმას (და არა ფერს) ანიჭებს და მისი სრულყოფისკენ ისწრაფვის. რომანტიკულ ეკრანში ფერი დომინირებს, შუქ-ჩრდილთა კონტრასტი სიმძაფრეს იძენს და დინამიკა ვნებით, ცოცხალი გრძნობით ივსება. რეალისტური ეკრანი კი საკუთარ ადგილს რეალობას უთმობს და მას სიმწვავესა და

სიმძაფრეს სძენს. („აქ ხაზები სქელია, სიგანეში წასული“)(24). შემოთავაზებული კლასიფიკაცია წარმოგვიდგენს როგორც ხელოვნების სამ ძირითად სახეს (ან სამ მხატვრულ მიმდინარეობას), ასევე კრეატორ-შემოქმედის სამ განსხვავებულ პოზიციასა თუ ორიენტაციასაც, რომელიც მის შინაგან, ფსიქოლოგიურ მახასიათებლებთან კავშირდება.

ფსიქოლოგიში XIX საუკუნის ლიტერატურისთვისაც არსებითად დამახასიათებელი ხდება. ჩნდება ფსიქოლოგიური რომანი, რომლის მთავარ ამოცანას ადამიანის შინაგანი სამყაროსა და განცდათა ცხოვრების, ასევე ადამიანთა შორის რთული, წინააღმდეგობრივი და არა ერთმნიშვნელოვანი ურთიერთობის ასახვა წარმოადგენს. მაგალითად, ასეთია თ. დოსტოევსკის შემოქმედება, რომლის პერსონაჟების გარეგან მოქმედებას ავსებს და აზრს სძენს მათი შინაგანი, ფსიქოლოგიური აქტივობა, რომლის გახსნასაც და გაშუქებასაც გამორჩეული მნიშვნელობა ენიჭება დიდი რუსი მწერლის შემოქმედებაში. ამ კონტექსტში უნდა აღინიშნოს მ. პრუსტის შემოქმედებაც, რომელმაც თხრობა არა რეალურ, არამედ ფსიქოლოგიურ დროს დაუქვემდებარა და შეგრძნებებსა და განცდათა ნიუანსებზე ააგო. პ. იბსენი, ა. სტრინდბერგი, ა. ჩეხოვი ქმნიან ფსიქოლოგიურ დრამატურგიას, რომლის ფოკუსში მოქცეულია ადამიანის შინაგანი ქმედება და განცდათა ურთულესი სფერო. ხელოვნებათაგან ყველაზე აბსტრაქტული – მუსიკაც ადამიანურ გრძნობათა და შთაბეჭდილებათა გადმოცემას ესწრაფვის; ასეთია, კ. დებიუსისა და მ. რაველის იმპრესიონისტული მუსიკა.

XIX საუკუნეში ფსიქოლოგიში ფილოსოფიური და ესთეტიკური აზრისთვისაც ხდება დამახასიათებელი. საგანგებო აღნიშნავს იმსახურებს, რომ მეოცე საუკუნის ხელოვნების ფსიქოლოგიის (კონკრეტულად იგულისხმება ფსიქოანალიზი) მძლავრ სტიმულატორად ფ. ნიცშეს მოძღვრება და, საზოგადოდ, ირაციონალიზმი და ვოლუნტარიზმი იქცა.

ირაციონალიზმმა ინტელექტუალურ შემეცნებას უშუალო ჭვრეტა, ინტუიცია, ვნება და რწმენა დაუპირისპირა; ხაზი გაუსვა ირაციონალური ძალების დომინანტს ადამიანსა და საზოგადოებაში. არტურ შოპენჰაუერის ფილოსოფიაში სრულყოფილი შემეცნება პრაქტიკული ინტერესებისგან დამოუკიდებელ, ინტუიტურ, არა ინტელექტუალურ ჭვრეტასთან კავშირდება. ხელოვნების ფუნდა-

მენტშიც ფილოსოფოსი ირაციონალურ, ინტუიციურ ჭკრეტას ან უშუალო შემეცნებას გულისხმობს, რომელსაც სამყაროს არსი მისი ნების სახით ეძლევა. შოპენჰაუერთან ნება გაგებულია, როგორც ბუნების პირველსაწყისი; როგორც პირველადი და უნივერსალური ბიოლოგიური იმპულსი.

ნიკოლაი ჰარტმანის მოძღვრებაშიც „სასიცოცხლო ნებას“, „სასიცოცხლო ძალას“ ფუნდამენტური მნიშვნელობა მიეწერება. ხელოვნების აღქმა მხოლოდ ექსტაზის არაცნობიერი მდგომარეობისთვის ხდება მისაწვდომი. ფილოსოფისი წერს „ხელოვნების გამოუთქმელი იდემალების“ შესახებ, რომელიც ადამიანის მხოლოდ არაცნობიერი საწყისის მიერ განიცდება. (წყარო: „ფილოსოფიური ენციკლოპედია“. მ., 1960. რუსულ ენაზე).

ფრიდრიჰ ნიცშეს ფილოსოფიაში სიცოცხლის ფუნდამენტსა და საფუძველში მოიაზრება ურთიერთ დაპირისპირებული ძალები – დიონისური და აპოლონური სტიქიები (25,27) და ასევე „ძალაუფლებისკენ ნება“, რომელიც ნიცშეს, საზოგადოდ, სიცოცხლის ნების, თვითშენახვის ინსტინქტის ან ერთგვარი უნივერსალური ვნების სახით ესმის (26). ფილოსოფოსი ახდენს ინსტინქტთა აპოლოგიზებას და „ყველა ფასეულობის გადაფასების“ მოწოდებით, პირველადი სიცოცხლისკენ, ბუნებრიობისკენ (ან ბუნებისკენ) დაბრუნებას ქადაგებს.

ხელოვნება, ნიცშეს გაგებით, რეალობის მეტაფიზიკური დანამატია, რომლის ძირითად მიზანსაც რეალობის ძლევა წარმოადგენს. კულტურის იდეალად ფილოსოფოსს ესახება დიონისური და აპოლონური საწყისების, როგორც დაპირისპირებულ პოლუსთა, შერიგება და ურთიერთდაბალანსება-გამთლიანება. ხელოვნების ევოლუცია, შესაბამისად, ხელოვნების ორი ძირითადი სახის (აპოლონურისა და დიონისურის) პერმანენტულ ჭიდილთან კავშირდება (29).

აპოლონი ძველ ბერძნულ მითოლოგიაში სინათლისა და ხელოვნების ღვთაებაა; იგი ჰელიოსთან, მზის ღმერთთანაა, გაიგივებული. აპოლონის ანტიპოდია დიონისე – მელვინეობისა და ბუნების ღვთაება. აპოლონს ასევე ცნობიერების, გონების, სიცხადის, წესრიგის, ღლის, ჰარმონიის სიმბოლოდ მიიჩნევენ მაშინ, როდესაც დიონისე სიბნელესთან, ღამესთან, ქაოსთან, ზომიერების უარყოფასთან, ექსტაზთან, ინსტინქტთა თარეშთან და ქვეცნობიერთან კავშირდება.

საინტერესოა, რომ დელფოსში, რომელიც არა მხოლოდ აპოლონის კულტის ცენტრად, არამედ „სამყაროს ცენტრადაც“ ითვლებოდა ძველ საბერძნეთში, დიონისეს მითიური საფლავი მდებარეობდა. ბერძნები, რომლებიც ჰარმონიას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, სწორედ „სამყაროს ცენტრში“ ახვედრებდნენ ერთმანეთს ურთიერთ გამოპრიცხავ ძალებს, ღვთაებრივ ანტიპოდებს, აპოლონსა და დიონისეს. ეს ერთგვარად ღლისა და ღამის შერიგება-შეყრისა და მათი ურთიერთგაწონასწოების მისტიური ალაგი იყო. ადგილი, სადაც ყველა საიდუმლოს ფარდა ეხდებოდა; არ არის შემთხვევითი, რომ სწორედ აქ, კლდის ნაპრალებზე აღმართულ სამფეხა სკამზე იჯდა და მისნობდა ორაკული პითია, რომლის სახელიც მრავალმნიშვნელოვნად უკავშირდება ბნელეთის სიმბოლოს, პითონის სახელს (28).

დიონისეს დღესასწაულებს (დიონისიებს, ბაკქანალიებს) განსაკუთრებული როლი მიუძღვით თანამედროვე ევროპული თეატრის (და, საზოგადოდ, ხელოვნების) ფორმირების პროცესში; დიონისეს შემთხვევით როდი უწოდებენ „თეატრის მამას“! სწორედ ბუნებისა და სიცოცხლის ღვთაებასთან დაკავშირებულ სარიტუალო სანახაობებში ისახება თეატრი! სიკვდილ-სიცოცხლის მისტერია როგორც ბაკქანალიის, ასევე ტრაგედიის არსი არსთაგანია!

ძველბერძნული სიტყვა „ტრაგედიის“ სემანტიკა („თხის სიმღერა“) ნათლად ასახავს მის წარმომავლობას; კულტის მსახურები ღვთაებასთან სარიტუალო გაიგივების მიზნით დიონისეს წმინდა ცხოველის ტყავით იმოსებოდნენ (თხა— ბუნების ღვთაების ზომორფული სახეა ხართან და ლომთან ერთად). სარიტუალო სიმღერები და ცეკვები დიონისეს ცხოვრებას, მის ტანჯვას, სიკვდილსა და აღდგომას წარმოადგენდა; ღვთაების სიკვდილ—აღდგომა ბუნების სეზონურ ცვლასთან და მიწათმოქმედებასთან კავშირდებოდა. საგულისხმოა დღესასწაულების ორგეანტული („ორგე“ — აგზნება) ხასიათი; მასში მონაწილეებს „წმინდა შეშლილობა“ (ექსტაზი) იპყრობდა, რაც შესაბამისად აისახა დიონისეს ეპითეტებში, როგორიცაა: „ხმაურიანი“, „მჩქეფარე“, „მენადა“. ეს უკანასკნელი ითარგმნება, როგორც შეშლილი! ასე უწოდებდნენ როგორც დიონისეს, ასევე მის ქურუმ ქალებსაც.

ნიცშეს გაგებით, ბერძნული ტრაგედიის უზადო, შეუდარებელ სრულყოფილებას განსაზღვრავს მასში აპოლონურისა და დი-

ონისურის (გონებისა და ენების) ურთიერთდაბალანსება და გაწონასწორება. ბერძნულ ტრაგედიაში არაპლასტიკური, სახეებს მოკლებული, მუსიკის სულით გაჟღენთილი დიონისური ხელოვნება უერთდებოდა ხატოვან აპოლონურ ხელოვნებას, ანუ ლტოლვა ერწყმოდა ხატს.

პარმონიულად შეწონასწორებულ ხელოვნებას ანტიკურ სამყაროშივე დაუპირისპირდა ახალი, მეცნიერული სულით გაჟღენთილი და დიონისური სტიქიის მიმართ ანტაგონისტურად განწყობილი მსოფლმხედველობა; სამყაროს ტრალიკული გამცდა მოსპო განსჯის, ლოგიკის, მეცნიერების ადამიანმა; მითი შეიწირა ცოდნამ და „საღმა აზრმა“. ნიცშეს გაგებით, ასე დაიწყო ევროპული კულტურის ისტორიაში დაცემის ხანა და აღმოცენდა მეცნიერულ მსოფლგაგებაზე დამყარებული ახალი, ალექსანდრიული კულტურა. ხელოვნება, ადამიანი, კულტურა მხოლოდ მაშინაა სრულყოფილი, როდესაც მათში ორგანულად არის შერწყმული სამყაროს ორივე საწყისი. თანამედროვე ადამიანი კი დიონისურისაგან დაცლილ და ცალმხრივად განვითარებულ კულტურაში ცხოვრობს. სწორედ ამ მიზეზს უკავშირდება ნიცშეს მკვეთრად უარყოფითი პოზიცია თანამედროვე კულტურის მიმართ. თუმცა ფილოსოფოსს ოპტიმიზმის საფუძველს აძლევს შოპენჰაუერის მოძღვრება. ასევე ბეთჰოვენის და, განსაკუთრებით, ვაგნერის მუსიკა, რაშიც იგი დიონისური მსოფლგანცდის აღირძინების ნიშნებს ხედავს.

ნიცშეს იდეებმა ბევრით განსაზღვრა ხელოვნების ფსიქოანალიზური გაგების თავისებურებანი. ასე მაგალითად, ნიცშეს მიხედვით, ხელოვნება გრძნობადი, სხეულებრივი სიამოვნების ჩანაცვლებაა (ან, ფროიდის ენით, სუბლიმაციაა); ხელოვნების ნიმუშის აღქმა უკავშირდება სქესობრივი ინსტინქტის აგზნებასა და სისასტიკით თრობას, რომელიც ფსიქიკის ყველაზე ღრმა და ძირეული მდგომარეობაა. სქესობრივისა და აგრესიულის შერევით ესთეტიკური განცდა (ესთეტიკური მდგომარეობა) ყალიბდება. ხელოვნება, ფილოსოფოსის გაგებით, ჭარბი სხეულებრივის ამოფრქვევაა ხატების სამყაროში. ხელოვნების ბიოლოგიზირების საფუძველზე ნიცშე მას „გამოყენებითი ფიზიოლოგიის“ სახით წარმოადგენს, ხოლო ესთეტიკურ გრძნობებში გამოკვეთს მოვლენისა თუ საგნის ინტუიციურ შეფასებას მისი სარგებლიანობის (თანაც ბიოლოგიური სარგებლიანობის) მიხედვით. აღნიშნული პოზიცია მომდინარეობს ადამიანის, როგორც,

უპირველეს ყოვლისა, ბიოლოგიური ორგანიზმის გაგებიდან, რომლის ინტელექტიც, როგორც იერარქიის უმაღლესი დონე, დაბალი და პირველადი, სასიცოცხლო ინსტინქტების დონიდან მომდინარეობს და მას ემსახურება.

მეცხრამეტე საუკუნეში იქმნება ხელოვნების „ფსიქიატრიული თეორია“, რომელიც მხატვრულ შემოქმედებას სულიერ აშლილობასთან აკავშირებს. თეორია იმ ეპოქის პირმშოა, რომელიც რაციონალიზმის აპოთეოზისა და მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ფონზე სექპტიკურად ეკიდება ყოველივეს, რაც ლოგიკური აზროვნებისა და „სალი აზრის“ საზღვრებს სცილდება(30).

შემოქმედების სულიერ აშლილობასთან დაკავშირების იდეა, თავის თავად, ძველია და საუკუნეებს ითვლის. ისტერია (რომლის დახასიათებაც ჯერ კიდევ ძველევგვიპტურ პაპირუსებში გვხვდება) ტრადიციულად ან პოეტებისა და მისნების „წმინდა“ სენად, ანდაც ჯადოქრების დემონურ ძალად ითვლებოდა. სოკრატე, დემოკრიტე, პლატონი, არისტოტელე პოეტებისა და ორაკულების „ღვთაებრივ სიშმაგეზე“ მიანიშნებდნენ. პლატონის მიხედვით, „ბოდეა“ (არაცნობიერი მეტყველება) სულაც არაა ავადმყოფობა, არამედ, პირიქით, ღმერთების მიერ ბოძებული მადლია; ასე მეტყველებენ ორაკულები და მუზებით შთაგონებული პოეტები. საზოგადოდ, ძველი სამყარო შიშითა და რიდით ეპყრობოდა ქვეცნობიერის ნებისმიერი სახითა თუ ფორმით გააქტიურებას, მიიჩნევდა რა მას ზეციურ ძალთა საჩუქრად. საგულისხმოა, რომ სიტყვით „მანია“ აღინიშნებოდა როგორც სულის სნეულება, ასევე ნათელხილვის უნარიც. შემოქმედებისა და სულიერი აშლილობის კავშირის იდეა შემდგომშიც აქტუალური რჩება. ასე მაგალითად, ჰაინრიჰ ჰაინეს სიტყვებით, „პოეზია – ავადმყოფობაა!“

სახელგანთქმლი იტალიელი ფსიქიატრისა და კრიმინალისტის, ჩეზარე ლომბროზოს, მონოგრაფიის „გენიალობა და შეშლილობა“ ძირითადი იდეა გენიალობისა და შემოქმედების პათოლოგიასთან (ორგანულსა თუ ფსიქიკურ) კავშირს გულისხმობს. მონოგრაფიის ავტორი არ იფარგლება შემოქმედებაში არაცნობიერი ძალების, ქვეცნობიერი მოვლენების როლისა და მნიშვნელობის აქცენტირებით და ცდილობს დაამტკიცოს შემოქმედის უნიკალობა მისი ანომალიური (ან პათოლოგიური) ბუნებიდან გამომდინარე.

ლომბროზოს მიხედვით, შემოქმედის ანომალიურობას

(ფსიქოფიზიკის არასტანდარტობას) შემდეგი პიროვნული მახასიათებლები განაპირობებს, როგორიცაა: ჰიპერ სენსიტიურობა, ანუ ჭარბი მგრძნობელობა, სექსუალური ლტოლვის ინტენსივობა, ავადმყოფური პატივმოყვარეობა, მელანქოლიისადმი მიდრეკილება, ყურადღების ცალმხრივობა, პრაქტიციზმის ატროფია, ალოგიზმი და ძლიერი ინტუიცია. ავტორი აღნიშნავს, რომ მხატვრული თვითგამოხატვის უმძლავრეს სტიმულს ავადმყოფური პალუცინაციები და მათთან დაკავშირებული „აქტიური“ ფანტაზია შეადგენს. სულიერი ანომალია ხელს უწყობს არტისტული უნარების გამოვლენასა და განვითარებას; ამავდროულად ხელოვნებას სულიერ დაავადებათა პროვოცირება შეუძლია. ლომბროზო მოსაზრებებს მდიდარი ემპირიული მასალით ასაბუთებს: მას მოყავს მაგალითები როგორც გენიოსთა „უცნაურობების“ შესახებ, ასევე წარმოადგენს საკუთარ კლინიკურ მასალას ანუ პაციენტებზე დაკვირვების შედეგებსაც.

„უცნაურ“ გენიოსთა შორის, რომელთა ცხოვრების წესი და ქცევა ნორმათა ფარგლებს მიღმა დარჩა, ლომბროზომ დაასახელა დეკარტე, ლაფონტენი, ნიუტონი, კორნელი, ვოლტერი, მოცარტი, პოფმანი, ბაირონი... (სრული ჩამონათვალი შორს წაგვიყვანდა და ამიტომაც აქ შევჩერდეთ). წიგნში „გენიალობა და შემოქმედება“ ასევე ვრცელი ჩამონათვალია გენიოსებისა, რომლებიც აშკარად გამოხატული სულიერი აშლილობით ხასიათდებოდნენ. ასეთებს შორის ლომბროზო ასახელებს ამპერს, შუმანს, სეიფტს, დონიცეტის, ნიუტონს, რუსოს, შოპენჰაუერს, გოგოლს, გოეთეს, მენდელსონს, ბეთჰოვენს, ვან გოგს, გუნოს, ჰენდელს, გლუკს, პოს, მიუსეს, პოლდერლინს, მოლიერს, პასკალს...

ავტორის შეხედულების არგუმენტირების მიზნით მონოგრაფიაში უხვადაა მოყვანილი გენიოსთა გამონათქვამები, რომელთაგან აქ მხოლოდ რამდენიმეს წარმოვადგენთ; „რატომაა, რომ როგორც ცხადში, ასევე სიზმარშიც ჩემი აზრი უნებურად შემოქმედების სევერისმოძვერელ გამოვლინებებს უტრიალებს? ქაოტური იდეები ტვინიდან ისევე გადმოვითხევა, როგორც სისხლი – ღია ჭრილობიდან.“ – ეს სიტყვები გერმანელ რომანტიკოსს, მწერალს, მხატვარსა და კომპოზიტორს („დიდ მუზლაპრეს“) ერნსტ თეოდორ ამადეი პოფმანს ეკუთვნის. „უცნაურობა (ანუ ნორმიდან განსვლა) მშვენიერების არსებითი ნაწილია“, თვლიდა ედგარ ალან პო. ზოლოჯორჯ გორდონ ბაირონის მიხედვით, „პოეზია ვნების გამოხატულებ-

ბაა, რომელიც მით უფრო ძლიერ ვლინდება, რაც უფრო მძლავრია მისი გამომწვევი აგზნება.“ ეს უკანასკნელი მოსაზრება (და ასევე სხვა მრავალი) აძლევს საფუძველს ლომბროზოს, რათა სულიერი აშლილობა ფანტაზიის სიმდიდრესთან დააკავშიროს; ფანტაზიის სიჭარბე, მისი ჰიპერაქტივობა როგორც შემოქმედების, ასევე სულიერი დისბალანსის მაპროვოცირებელი ხდება.

ლომბროზოს მიხედვით, მხატვრული თვითგამოხატვა განვითარების ადრეულ სტადიებამდე ეკუსვლაა და რეგრესი; ლოგიკური აზროვნების ჩანაცვლებაა ხატოვანი აზროვნების ევოლუციურად ადრეული ფორმებით და „საკაცობრიო ბავშვობაში“ დაბრუნებაა. შესაბამისად, ასკენის ფსიქიატრი, ფანტაზიის განვითარებაზე დადებითად სწორედ გონებრივი პროცესების რღვევა და სულიერი ანომალიები ზემოქმედებს! უფრო მეტიც, გენიალობა ნევროზის ფორმაა! გენიალობა ავადმყოფობაა!

ლომბროზომ გამოყო, გამოადიფერენცირა ადამიანთა უნიკალური, ე. წ. ფსიქოპათური (მატიოდური) კატეგორია თუ ტიპი. ამ უკანასკნელს თანდაყოლილი ფსიქოფიზიოლოგიური თავისებურებების გამო სულიერი აშლილობისადმი მიდრეკილება და ამასთან ერთად – მხატვრული შემოქმედებისა და ასოციალური ქცევისადმი (დანაშაულისადმი) ტენდენციაც აღენიშნება. ასე დაკავშირდა ერთმანეთთან შემოქმედება, ფსიქიკური სნეულება და დანაშაული; ფსიქოპათი პოტენციური შემოქმედია, ასევე – პოტენციური დანაშავე და შეშლილი! შემოქმედება დანაშაულის ან სულიერი აშლილობის ერთგვარ ფარულ, გამოუვლენელ ფორმად იქნა წარმოდგენილი (17). როგორც ვხედავთ, ლომბროზოს თეორიის არსს მისი ავტორის, ფსიქიატრისა და კრიმინალისტიკის პროფესიული ხედვა შეადგენს! მიუხედავად ამისა და, შეიძლება სწორედ ამის გამოც, „ფსიქიატრიულმა თეორიამ“ ბევრად განსაზღვრა ხელოვნებისა და შემოქმედების გაგების თავისებურებანი მთელს მეოცე საუკუნეში.

თავი III

ზიგმუნდ ფროიდი, როგორც ხელოვნების ფსიქოლოგი

ფროიდის ხელოვნების თეორიის განხილვამდე მოკლედ უნდა ითქვას ავტორის ზოგად-ფსიქოლოგიურ შეხედულებათა შესახებ, მით უფრო, რომ XX საუკუნის ფსიქოლოგებს შორის ავსტრიელ ფსიქიატრსა და ფსიქოლოგს, ზიგმუნდ ფროიდს, განსაკუთრებული ადგილი განეკუთვნება; მისმა თეორიამ, ფაქტობრივად, განსაზღვრა მთელი XX საუკუნის ფსიქოლოგიური აზროვნება (72,73,74,75,77,78,79,80).

ზ. ფროიდმა, როგორც ფსიქიატრმა მიაკვლია ცნობიერების მიღმა, ფსიქიკის სიღრმეებში არსებულ ირაციონალურ ფენასა თუ პლასტს; მან როგორც კლინიცისტმა-ექიმმა, აღმოაჩინა არაცნობიერი განცდები (ლტოლევები, მოთხოვნილებები) და საზოგადოდ, ცნობიერის ზღურბლს მიღმა არსებული ფსიქიკური სფერო (არაცნობიერი ფსიქიკა), რომელსაც ეფუძნება ფროიდის მიერ ჩამოყალიბებული ახალი ფსიქოლოგიური მიმდინარეობა „ფსიქოანალიზი“, „სიღრმის ფსიქოლოგია“ ან „ფსიქოდინამიკა“.

ახალ თეორიას გამორჩეულ (და, უფრო ზუსტად, უნიკალურ) მნიშვნელობას თავად მისი ავტორიც ანიჭებდა. ფროიდის მიხედვით, „საკაცობრიო თავმოყვარეობას“ ან ადამიანის გამორჩეულობის განცდას სამჯერ შეერყა საფუძველი. პირველად ეს მაშინ მოხდა, როდესაც კოპერნიკმა სამყაროს გეოცენტრული მოდელი ჰელიოცენტრული მოდელით შეცვალა; თუკი უწინ ადამიანი თავს სამყაროს „ცენტრად“ თვლიდა, რომლის გარშემოც მთელი სამყარო ბრუნავს და ტრიალებს, ახლა იგი მზის გარშემო მოტრიალე რიგითი პლანეტის მკვიდრად იქცა. მეორე „ლაზვარი“ ჩარლზ დარვინის თეორიას უკავშირდება, რომელმაც ადამიანის წინაპრად არა ღვთაებრივი, არამედ ზედმიწევნით ცხოველური წარმომავლობის, მაიმუნისმაგვარი არსება აღიარა. და ბოლოს, მესამე ლაზვარს ფროიდი სწორედ საკუთარ თეორიას უკავშირებს. იმ თეორიას, რომელმაც კერძო ადამიანის მოქმედების, მთელი საკაცობრიო ისტორიისა და კულტურის საფუძველად არა მაღალი იდეალები (როგორიცაა: ჭეშმარიტება, სამართალი თუ მშვენიერება), არამედ არაცნობიერი ძალები, ბიოლოგიური ინსტინქტები სცნო.

ზ. ფროიდის თეორიის განსაკუთრებულ პოპულარობას არაერთი ფაქტორი განსაზღვრავს. მათ შორისაა თეორიის მიერ გაშუქებული თემების პიკანტურობა, სკანდალურობა და თავისებური „აკრძალული ხილის“ ეფექტიც. ასევე ავტორის ენის სპეციფიკა – მისი „მხატვრულობა“ და „სუგესითურობა“ (შთაგონებადობა და არტისტულობა). მაგრამ ძირითად მიზეზად უნდა ვიგულისხმოთ „ეპოქის ფაქტორი“; ფროიდის თეორიამ სრულად და მთელი სისავსით ასახა ეპოქის ზოგადი სულისკვეთება; იგი XX საუკუნის I ნახევრის ძირეულ განწყობებსა თუ დისპოზიციებს შეეხმინა.

ეს ის ეპოქაა, როდესაც ტრიუმფატორ ინტელექტზე რევანშისტოვის ემზადებიან არაცნობიერი ძალები, – დათრგუნული სურვილები, განდევნილი აფექტები, შეკავებული გრძნობები, აკრძალული აზრები თუ ანომალური ხილვები. როდესაც ისახება „სექსუალური რევოლუციის“ საფუძვლები და ავანსცენაზე გამოსვლისთვის თანდათან ძალებს იკრებენ უარყოფელი სულით აღსავსე „დიდი სამოციანელები“. შესაბამისად, ხელოვნების ლაითმოტივად იქცევა ემოციის დომინანტი აზროვნებაზე, არაცნობიერისა – ცნობიერზე, თავისუფლებისა – შეზღუდვაზე. ხელოვნებისთვის განსაკუთრებულად საინტერესო ადამიანის ქვეცნობიერი და მასში მიმდინარე კოლიზიები ხდება.

ფილოსოფიურმა ირაციონალიზმმა და ვოლუნტარიზმმა ასახვა როგორც ფსიქოლოგიურ თეორიაში, ასევე კულტურასა და ხელოვნებაში პოვა. XX საუკუნის ხელოვნებისთვის განსაკუთრებულად პროდუქტიული „ფსიქოანალიზი“ გამოდგა. ეს უკანასკნელი მხატვრული შემოქმედების მძლავრ სტიმულად, ბიძგად იქცა და ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში თავისებურად აირეკლა(31). ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი გახდა ფსიქოანალიზური თემების არა უბრალო ასახვა, არამედ ამ უკანასკნელთა ჰიპერბოლიზება-უტრირებაც კი. შეიქმნა ფროიდისა და მისი მიმდევრების მოსაზრებათა ერთგვარი მხატვრული ილუსტრაციები. შემოქმედის თვითმიზნად ფარულ, არაცნობიერ (ან აზროვნების მიღმა არსებულ) ფსიქოლოგიურ ფენომენთა წარმოჩენა, ცნობიერების ზედაპირზე მათი ამოტივტივება იქცა. ამ პერიოდის ხელოვნება გიგანტური მასშტაბის ფსიქოლოგიური ლაბორატორიის ანდა ფსიქოანალიზური კაბინეტის ასოციაციას იწვევს, რომლის ცენტრალურ პრობლემად თუ ძირითად მოტივად რჩება ადამიანი, თითქოს ხელახლა აღმოჩე-

ნილი და ამიტომაც ასე განსაკუთრებულად საინტერესო; ადამიანი – ბურუსით მოცული, დაუსრულებელი, იდუმალი, ბნელი სიღრმეებისა და ამავე დროს ცნობიერების შუქით გაცისკროვნებული სიმაღლის მფლობელი.

ფსიქოანალიზს უკავშირდება კულტუროლოგიურ დისციპლინათა არა უბრალოდ გამდიდრება ახალი და პროდუქტიული ტერმინებით (როგორიცაა: ლიბიდო, ეროსი, თანატოსი, სუბლიმაცია, პროექცია, ჩანაცვლება, ოიდიპოს-კომპლექსი და სხვა), არამედ ახალი მიმართულების – ფსიქოანალიზური კულტუროლოგიის ჩამოყალიბებაც, რომელიც კრეატულსა თუ რეცეპტიულ პროცესებში განმსაზღვრელ როლსა და მნიშვნელობას აზროვნებისა და ნებისყოფის მიღმა არსებულ, არაცნობიერ ძალებსა და მოტივებს მიაკუთვნებს, რომელიც გამორჩეულ მნიშვნელობას შემოქმედის ინფანტილურ საწყისს (შემოქმედში არსებულ „ბავშვს“), ადრეულ ასაკში ფორმირებულ კომპლექსებს, ტაბუდადებულ, აკრძალულ მოთხოვნილებებსა და არარეალიზებულ, განუხორციელებელ ლტოლვებს მიაწერს(32).

შემოქმედების, კულტურისა და ხელოვნების საფუძვლად ფსიქოანალიზმა დაუკმაყოფილებელი ან არარეალიზებული მოთხოვნილებები იგულისხმა. მხატვრული შემოქმედებისა და ხელოვნების საფუძვლად სწორედ „აკრძალული“, საზოგადოებისთვის და ამიტომაც თავად პიროვნებისთვისაც მიუღებელი ანდა დაკმაყოფილების გარეშე დარჩენილი ლტოლვები და მოთხოვნილებები იქნა მიჩნეული (იხ.Фрейд. З. Психология бессознательного, М., 1990).

ფროიდის თეორიის მიხედვით, არარეალიზებული (დაკმაყოფილების გარეშე დარჩენილი) ბიოლოგიური მოთხოვნილებები ფსიქოლოგიური ტრავმის ჩამოყალიბების მიზეზად იქცევა; ფსიქოლოგიური ტრავმა მოთხოვნილების ბლოკირების, მისი რეალიზირების აკრძალვის („აუსრულებელი ნატვრის“) შედეგია. შემოქმედება ფსიქოლოგიურ ტრავმათაგან განთავისუფლებას გულისხმობს. კრეატორი-შემოქმედი მხატვრული მოქმედებით საკუთარი მოთხოვნილებების რეალიზებას ან დაკმაყოფილებას ახდენს; ნატვრის ასრულება ხდება არა პირდაპირი, არამედ შემოვლითი გზით. შესაბამისად, მხატვრული პროდუქტი არა მხოლოდ ეფუძნება არარეალიზებულ (და თანაც, ბიოლოგიურ) მოთხოვნილებებს, არამედ გარკვეულ წილად, ასახავს კიდევ მათ(33)!

ფსიქოანალიზის მიხედვით, შემოქმედების მასტიმულირებელი

ბიოლოგიური მოთხოვნილებები არაცნობიერია, ცნობიერების ზღურ-
ბლს მიღმა არსებულია; ისინი, ჩვეულებრივ, არ ცნობიერდება. მათ
შესახებ ადამიანმა არაფერი იცის. მოთხოვნილებების ცნობიერებიდან
„განდევნის“ (ან, მარტივად რომ ვთქვათ, „დავიწყების“) მიზეზად
სოციალური, კულტურული თუ ეთიკური თვალსაზრისით მათი მი-
უღებლობა იქცევა. ეს უკანასკნელნი შოკის ეფექტს იწვევენ (შიშს,
ზიზღს, სასოწარკვეთას, სირცხვილს) თავიანთი ბიოლოგიური, ბუნე-
ბრივი პირველყოფილების გამო. ეს ველური, სტიქიური ძალებია,
რომელთა მართვა-კონტროლზეც ბევრად ზდება დამოკიდებული
ადამიანის ფსიქიკური ჯანმრთელობა და სოციალურ გარემოსთან
ურთიერთობის უნარი.

ადამიანის არაცნობიერში განდევნილი ბიოლოგიური ძალები
ფროიდმა ორ კატეგორიად დააჯგუფა და მითოლოგიური სახელებით
აღნიშნა; ეროსი და თანატოსი. ძვლებერძნულ მითოლოგიაში ეროსი
სიყვარულისა და აღმშენებლობის კოსმიური ძალაა. პირველყოფილი
ქაოსი წესრიგად (კოსმოსად) სწორედ ეროსმა გარდაქმნა. თანა-
ტოსი კი სიკვდილის ღვთაება და მიწისქვეშეთის მეუფის, ჰადესის,
თანაშემწეა (34).

ფსიქოანალიზში ეროსი სიცოცხლის შენარჩუნებასა და გამრავ-
ლებასთან დაკავშირებულ მოთხოვნილებათა ერთიანობას გულისხ-
მობს. ესაა სექსუალურ მოთხოვნილებათა სპექტრი, რომელიც სიც-
ოცხლის შენარჩუნება-გაგრძელებისა და ფიზიკური სიამოვნებისადმი
ისწრაფვის. თანატოსი, ეროსისგან საპირისპიროდ, დესტრუქციული
საწყისია და აგრესიას, როგორც სიცოცხლის განადგურების იმ-
პულსს, უკავშირდება. ფსიქიკაში არსებულ ურთიერთ-საპირისპირო
ძალებს ფროიდი ასევე სიცოცხლისა და სიკვდილის ინსტინქტებად
უწოდებს.

ფროიდის თეორიაში ხელოვნების საფუძველად ეროტულ-თანა-
ტური ინსტინქტების (სექსუალობისა და აგრესიის) ერთიანობა მოი-
აზრება, რომელთა რეალიზება-დაკმაყოფილებასაც ისახავს მიზნად
როგორც მხატვარ-კრეატორის, ასევე მისი აღმქმელ-რეციაიენტის
მოქმედებაც. ასე მაგალითად, ფროიდიანელ კულტუროლოგ მიულერ-
ფრეინფელსის შეხედულებით, შექსპირი და ღოსტოვესკი მხოლოდ
იმიტომ არ იქცნენ დამნაშავეებად, რომ ტიტანური აგრესიისა და
დამანგრეველი იმპულსებისგან განმუხტვა შემოქმედებისა და მხატ-
ვრული აქტივობის დახმარებით შეძლეს.

ფსიქოანალიზის მიხედვით, არაცნობიერ ძალთა რეალიზებას (მათ გამოვლენასა და ამით განეიტრალება-დაკმაყოფილებას) ახდენს არა მხოლოდ შემოქმედება, არამედ ასევე სიზმარი და უკიდურესი ფორმით — სულიერი აშლილობა.

სიზმარი — არაცნობიერ ფსიქიკურ ფენომენტთა გამოვლენის ყველაზე ტიპური და „იოლი“ გზაა, რომელიც დაკმაყოფილების გარეშე დარჩენილი ლტოლვების (მოთხოვნილებების) დაკმაყოფილებას ემსახურება. მაგალითად, თუკი ცხადში შეუძლებელია მარწყვის დაგემოვნება შეუსაბამო სეზონისა თუ ალერგიის გამო, სიზმარში — არა თუ მარწყვი, არამედ სხვა ყოველივეც ნებადართულია; სურვილების გზა ხსნილია, მათ წინ აღდგამიერი ელბება. უფრო მეტიც, სიზმარი სწორედ ფარული, ბლოკირებული, აკრძალული (სამარცხენო, საშიში) სურვილების ახდენის „ასპარეზია“.

„ფსიქოანალიზში“ საგანგებო განხილვას იმსახურებს სიმბოლოს ფენომენი. ეს უკანასკნელი მხოლოდ მხატვრულ შემოქმედებასა და სიზმართან მიმართებაში როდი შეისწავლება. ფროიდი, საზოგადოდ, ცნობიერებასა და ქცევას მათ საფუძვლად მდებარე ფუნდამენტური ფენომენების სიმბოლოებად მიიჩნევდა; ცნობიერი განცდა და ქცევა არაცნობიერი იმპულსის (მოთხოვნილების) სიმბოლოა, ხოლო სიმბოლიზაცია — ფსიქიკის მოქმედების ზოგადი პრინციპი. პრინციპი, რომელიც ადამიანის „შინაგანი ცენზორის“ ანუ ფსიქიკის ავტონომიური თავდაცვითი მექანიზმების მუშაობას უკავშირდება; ფსიქიკური მექანიზმი — „შინაგანი ცენზორი“ — ნილბავს, სახეს უცვლის ცივილური, კულტურული ადამიანისთვის მიუღებელ არაცნობიერ ძალებს (ეროსსა და თანატოსს), რაც პერმანენტული, უწყვეტი სიმბოლოთწარმოქმნის მიზეზად იქცევა; ცნობიერება არა პირდაპირ, არამედ სიმბოლოთა სახით ასახავს არაცნობიერში არსებულ ლატენტურ, ფარულ, მაგრამ რეალურ და ფუნდამენტურ ძალებს. აღნიშნული თვალსაზრისით, კულტურა და საკუთრივ ხელოვნება „ორმაგად“ სიმბოლური ბუნებისაა, ერთგვარად ნიშანთა ნიშანია, რომლის მეცნიერული კვლევაც უცილობლად უკავშირდება სიმბოლური ენის წვდომას, ნიშანთა დეკოდირებას და მათ მიღმა არსებულ, არაცნობიერ ფენომენტთა შესწავლას.

სიზმრისეული სიმბოლო ასევე არაცნობიერი მოთხოვნილების ასახვაა, ფარული სურვილებისა და ტენდენციების არა პირდაპირი, არამედ შეფარვითი, „ვეალირებით“ წარმოჩენაა. მაგალითად, ადა-

მიანს ესიზმრება, რომ სეკატორით გაზონს ასწორებს ანდა ვარდის ბუჩქს გამოხშირავს. ფროიდის გაგებით, ეს სიზმრისეული ქმედება არა პირდაპირ, არამედ სიმბოლურად უნდა გავიგოთ; ბალზე ზრუნვის მიღმა აგრესიული მოთხოვნილების გამოვლენა და დაკმაყოფილება იმალება; კერძოდ, აგრესიული ჭრა-კვეთა (სეკატორით მანიპულირება) ბალზე და მცენარეებზე ზრუნვით ინილება.

ფსიქოანალიზი მიუთითებს ორი ტიპის სიზმარზე; პირველი სიმბოლიზების გარეშე (პირდაპირ) ახდენს გარკვეული ტენდენციების რეალიზებას (მაგალითად, ბავშვი სიზმრად აკრძალულ ნუგბარს მიირთმევს). მეორე სიმბოლოთა გამოყენებით მოთხოვნილების „მეტაფორულ“ (არაპირდაპირ) დაკმაყოფილებას უკავშირდება. (მაგალითად, აგრესიული მოთხოვნილება სეკატორის დახმარებით ბალის გამოხშირვით ინილება). პირველი ტიპის სიზმარი იშვიათია და მცირეწლოვანი ბავშვებისთვისაა დამახასიათებელი, მაშინ როდესაც მეორე – უნივერსალურ ხასიათს ატარებს.

მხატვრული შემოქმედება, სიზმრის მსგავსად, სიმბოლოთა გამოყენებას უკავშირდება და ძირითადადში არაცნობიერი ძალების, ეროტულ-თანატური მოთხოვნილებებით (სექსუალობითა და აგრესიით), კომპლექსებით, ტრავმებითა და ინფანტილური მოგონებებით წარმართება. შემოქმედების საფუძველსაც დაუკმაყოფილებელი ლტოლვები შეადგენენ. მაგრამ, სიზმრისგან განსხვავებით, შემოქმედების (ხელოვნებისა და კულტურის) საფუძველში უფრო ინტენსიური ფსიქოლოგიური პრობლემა თუ კონფლიქტი იგულისხმება, რომლის გადაწყვეტა და განეიტრალებაც სიზმრის შესაძლებლობათა საზღვრებს სცილდება. ამიტომაც ამ შემთხვევაში სიზმართან შედარებით უფრო ქმედითი და ინტენსიური ფსიქოლოგიური მექანიზმი ჩაერთვის.

მხატვრული აქტივობა ფროიდს სიზმრისეული აქტივობის ერთგვარ გაგრძელებად, მის ინტენსიურ ფორმად ესაზება; თავისებური „ცხადში ზმანების“ სახით. შინაგანი კონფლიქტისა თუ პრობლემის ინტენსივობის ზრდამ და არარეალიზებული მოთხოვნილების სიჭარბემ შეიძლება ფსიქიურ დარღვევამდეც მიიყვანოს ადამიანი, რომლის სიმპტომებიც (და, საზოგადოდ, მთელი სინდრომი) ფროიდს ასევე ფსიქოლოგიური პრობლემისა და ტრავმის სიმბოლურ ასახვად და მის პათოლოგიურ რეალიზებად ესაზება.

მხატვრულ-კრეატიული მოქმედება სიზმრისა და სულისეირი

აშლილობის ერთგვარ მაკავშირებელ, შუალედურ რგოლადაა წარმოდგენილი ფსიქოანალიზში. სხვაობა მათ შორის, ფაქტობრივად, რაოდენობრივია და არა თვისობრივი; სუსტი შინაგანი კონფლიქტი თუ პრობლემა (მოთხოვნილებათა სისუსტე) სიზმრის აქტივაციას იწვევს. პრობლემის ინტენსივობის მატება – მხატვრული შემოქმედების სტიმულს იძლევა და ბოლოს, პრობლემის განსაკუთრებული „სიმძიმე“ სულიერი აშლილობის საფუძველს ქმნის.

ფროიდის ხელოვნების თეორიაში ცენტრალური ადგილი ლიბიდოს (ტერმინი ითარგმნება, როგორც ლტოლვა) და მასთან დაკავშირებულ პროექცია-სუბლიმაციის პროცესებს ეთმობა. საინტერესოა, რომ ლიბიდოს პირველი ანალიზი ციცერონს უკავშირდება. ციცერონი ერთმანეთს უდარებს ლიბიდოს (ანუ ლტოლვა-სურვილს) და სიხარულს; თუკი სიხარული (ლაექტიტია) რეალურ, აქტუალურ კეთილდღეობასთანაა მიმართებაში, ლიბიდო (ლტოლვა) მომავალი სიამის განჭვრეტაა. ფიზიკოსმა რ. მაიერმა ტერმინი „ლიბიდო“ ენერგიის მნიშვნელობით ფიზიკაში შემოიტანა. ფროიდმა კი ფსიქოლოგიური და სამედიცინო მნიშვნელობით დატვირთა; ფსიქოანალიზში ლიბიდო – სექსუალური ლტოლვაა, სექსუალური ლტოლვის ენერგიაა, რომელსაც მდინარის ნაკადის მსგავსად დაყოფა, ავსება, ნაპირებიდან გადმოსვლა, კლება, მიმართულების შეცვლა და ა. შ. შეუძლია.

ლიბიდო, როგორც სექსუალურ-აგრესიული ენერგია თანდაყოლილი და უნივერსალურია ცოცხალ არსებათათვის. ამ ტერმინით უნივერსალური და თანდაყოლილი ფსიქიკური ენერგია აღინიშნება. ის ენერგია, რომელსაც მოქმედებაში მოყავს ორგანიზმი და რომელიც მისი ცხოველქმედების, განვითარებისა და ზრდის საფუძველს წარმოადგენს.

ფროიდის ხელოვნების თეორიას შემოქმედების ფუნდამენტად ლიბიდო, როგორც ეროტულ-თანატურ იმპულსთა (სიცოცხლისა და სიკვდილის ინსტინქტთა) ერთიანობა ესახება. ზატვის, ცეკვის, სიმღერისა თუ სასცენო მოქმედების წყაროდ და „პირველმიზეზად“ კრეატორის არაცნობიერში არსებული ლიბიდონალური ენერგიაა მიჩნეული. ენერგია, რომელიც დაგროვილი ბიოლოგიური მოთხოვნილებებით საზრდოობს და გამოვლენას, განმუხტვას, დაცლას ესწრაფვის. ფართო მნიშვნელობით გაგებული შემოქმედება და, კონკრეტულად, ხელოვნებაც ლიბიდონალური ენერგიის გამოვლენასა

და განმუხტვას წარმოადგენს(36).

ლიბიდონალური ენერგიის განმუხტვის პირდაპირი გზა, მისი დანიშნულების შესაბამისად, გამრავლების პროცესს უკავშირდება. მაგრამ ადამიანის ფსიქიკური ენერგია ყოველთვის „პირდაპირ“ გზას არ ირჩევს და არაბიოლოგიური, წმინდა ადამიანური ან „მაღალი“ მიზნებისადმი მიიმართება, რაც კულტურისა და ხელოვნების ფენომენთა აღმოცენება-განვითარების ფსიქოლოგიურ საფუძველს იძლევა.

ზემოთ განხილული თვალსაზრისს უკავშირდება ოტო რანკის სახელგანთქმული ფრაზა: – ხელოვანი ლიდერია, რომელიც სათავეში უდგას კაცობრიობას კულტურისადმი მტრულად განწყობილი ინსტინქტების მოთვნიერებისა და გაკეთილშობილებისთვის უწყვეტი ბრძოლის პროცესში. ინსტინქტთა ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლა ესთეტიკური განცდების საწინდარად იქცევა(31).

ლიბიდოს, როგორც სიცოცხლისა და აქტივობის პირველსაწყისისა თუ პირველმიზეზის, სიცოცხლის უნივერსალური პრინციპის ცნება ფილოსოფიური „სიცოცხლის ნების“ ფსიქოლოგიური ანალოგია; ფროიდმა „სიცოცხლის ნების“ ფილოსოფიური ტერმინი ფსიქოლოგიური შინაარსით დატვირთა და გაამდიდრა.

მხატვრული შემოქმედების ეროსთან (ეროტიკასთან) კავშირის იდეა ახალი არაა. ბერძნული მითოსი ეროსს შემოქმედებით ძალად, კოსმიურ აღმშენებლობით საწყისად, მიიჩნევს; სიყვარული და შემოქმედება არქეტიპულად განუყოფელია და ერთ მთელს, ერთ მთლიანობას ქმნის.

არსებობს თვალსაზრისი, რომელიც ლიბიდოს, ეროსისა და თანატოსის ფენომენებში მხოლოდ ბიოლოგიურ მნიშვნელობას არ გულისხმობს და მათ მეტაფორულ დატვირთვას ანიჭებს; ეროსი და თანატოსი მეტაფიზიკური სტიქიების (კოსმიური სიყვარულისა და სიძულვილის) სახით განიხილება.

უნდა აღინიშნოს ეროსის მიმართ ხელოვნების განსაკუთრებული და გამორჩეული ინტერესი. იგულისხმება როგორც ადამიანის სხეულისადმი გამძაფრებული ყურადღება, ასევე ეროტული თემების ფართო და ამოუწურავი გაშუქება. ანტიკური ხელოვნების (რომელიც დღემდე ითვლება მიუღწეველ ეტალონად) და ასევე აღორძინების ეპოქის მხატვრული შემოქმედების (რომელიც სწორედ ანტიკური იდეალების აღორძინებას ითვალისწინებდა) მთავარ ობიექტს საფა-

რველისგან თავისუფალი ადამიანის სხეული წარმოადგენდა. შემოქმედების უმძლავრეს სტიმულად შემთხვევით როდი იქცა აფროდიტე (ვენერა) – სილამაზისა და სიყვარულის ქალღმერთი, რომლის დაუსრულებელი ინტერპრეტაციების მაგალითებია პირველყოფილი კერპები, პირობითად „ვენერად“ წოდებულნი, ანტიკური „ვენერა მილოსელი“, ბოტიჩელის „ვენერას დაბადება“, ველასკესის „ვენერა სარკესთან“, მანეს „ოლიმპია“ და ა. შ.

მაგრამ ფსიქოანალიზი ასე ცალსახად როდი აშუქებს ეროსის თემას. თავისი პირველადი ფორმით, ეროსი თანატურია ანუ სექსუალობა აგრესიასთანაა შეზრდილ-შესისხლხორცებული; სყვარული და სიძულვილი ერთი მონეტის ორი მხარეა. ლიბიდონალური ენერგია, ფაქტობრივად, ორპოლუსიანია, ამბივალენტურია, რადგანაც სიყვარულ-სიძულვილის ერთ ძლევამოსილ ვნებად შერწყმას გულისხმობს.

კ. იუნგმა ერთ-ერთი პირველი მონოგრაფია სწორედ ლიბიდოს თემას უძღვნა. („ლიბიდო და მისი მეტამორფოზები“). ავტორი ლიბიდოს ფართო გაგებას გვთავაზობს; მასში გულისხმობს არა მხოლოდ სექსუალურ, არამედ, საზოგადოდ, ფსიქიკურ ენერგიას; ლიბიდო სწრაფვათა კონაა, სისტემაა, რომელშიც სექსობრივი ლტოლვა მხოლოდ შემადგენელ ნაწილად იქცევა. კ. იუნგს უფრო მართებულად მიაჩნია „ფსიქიკური ენერგიის“ ტერმინის გამოყენება. „დე, არ არსებობდეს არავითარი ეჭვი მუსიკის სექსუალური ძირებისა, მაგრამ უაზრობა და უგემოვნობაა ხელოვნების შეყვანა სექსუალობის კატეგორიაში. ეს იგივეა კიოლნის ტაძარი მინერალოგიის ტერმინებში განვიხილოთ, რადგანაც იგი ქვებისგან, მინერალებისგან აიგო“ (48).

ხელოვნება და კულტურა ფსიქოანალიზს ბიოლოგიური, თანდაყოლილი (ზოგჯერ ველური და დაუმორჩილებელი) ძალებისგან თავდაცვის სახით ესმის. კულტურა ადამიანის გარშემო დამცავ კედლად აღიმართება და მას სტიქიური, ველური, პირველყოფილი ძალებისგან იცავს ზუსტად ისე, როგორც პრეისტორიულ ხანაში ჩვენმა წინაპრებმა პირველი დასახლებები შექმნეს და მაღალი, დამცავი ზღუდით მკვეთრად გამოიჯნეს თავი ბუნებისაგან. სოფლებისა და ქალაქების გაღავენები დაცვას არა მხოლოდ მტრული ტომებისგან, არამედ მტრული ბუნებისგანაც გულისხმობდა. სამოსახლოს გარშემო აღმართული კედელი სიმბოლურად ადამიანის გარე და მისთვის

უცხო სამყაროსაგან გამიჯვნას, გამოყოფას გამოხატავდა.

ეს დამცავი და კომფორტის მომტანი ზღუდე ადამიანის ფსიქიკაშიც აღიმართა, რომლის მიღმაც ცივილური ადამიანისთვის მიუღებელი და მოუთვინიერებელი ბიოლოგიური ან ბუნებრივი საწყისი აღმოჩნდა. ადამიანის ერთ-ერთ მთავარ საზრუნავად ბუნებისაგან (როგორც გარეშე ბუნების ასევე საკუთარ თავში არსებული ბიოლოგიური ძალებისაგან) მუდმივი თავდაცვა და თავდაცვის ახალი, დახვეწილი სტრატეგიების შემუშავება იქცა. ბუნებისა თუ ინსტინქტთაგან თავდაცვის, მათი მოთვინიერების ყველაზე ეფექტურ იარაღად ფსიქოანალიზს კულტურა ესახება!

ფსიქოანალიზი პიროვნების ფორმირებაში განმსაზღვრელ მნიშვნელობას ანიჭებს ორი ძალის – თანდაყოლილი ბიოლოგიისა და შეძენილი სოციალობის (ან სოციო-კულტურულის) ჭიდილსა და შეპირისპირებას; ერთმანეთს უპირისპირდება ინსტინქტური და სოციო-კულტურული სფეროები; ბუნებისა და საკუთრივ ადამიანური ძალები. ამ ჭიდილში განსაკუთრებული ადგილი სწორედ ხელოვნებას ეკუთვნის, ვინაიდან სწორედ იგია ინსტინქტთა და, საზოგადოდ, ბუნების „დიდი მომთვინიერებელი“. ხელოვნება, რომელიც ბუნებრივ ძალებს წმინდა ადამიანურ, „კეთილშობილ“ ან „მაღალ“ მიზნებსა თუ ამოცანებს უქვემდებარებს. ბუნების მოთვინიერება ადამიანის მიერ საკუთარი თავის, ბიოლოგიური და სოციო-კულტურული ძალების (ან საკუთარ ფსიქიკაში არსებული ძალების) მართვას, რეგულირებასა და კონტროლს უკავშირდება, რის ფუნქციასაც ფსიქიკის ე. წ. „თავდაცვითი მექანიზმები“ ტვირთულობენ.

ფსიქიკის თავდაცვითი მექანიზმები არა მხოლოდ ფსიქიკის შინაგანი ბალანსისა და ეფექტური გარეგანი მოქმედების ამოცანებს ემსახურება, არამედ ასევე კავშირშია ხელოვნებისა და საზოგადოდ კულტურის ფენომენებთანაც. ხელოვნების თეორიაში მათი განსაკუთრებული მნიშვნელობის გამო, აქ პროექციისა და სუბლიმაციის თავდაცვით მექანიზმებზე შევჩერდებით.

პროექცია, როგორც ფსიქიკის თავდაცვითი მექანიზმი, ადამიანის მიერ საკუთარი პიროვნული თვისების, საზოგადოდ საკუთარი პიროვნების (შიდა ფსიქიკური ფენომენების) „გარეთ გატანას“ და გარეშე მოვლენად თუ ობიექტად „ქცევას“ გულისხმობს; პიროვნების შინაგანი თავისებურება გარე სამყაროს მიეწერება („გარეთ გადაიტანება“) და ამით პიროვნებისგან დამოუკიდებელ არსებობას იწყებს.

როგორც ფსიქოანალიზი მიუთითებს, აღნიშნული მექანიზმი პიროვნებისთვის მიუღებელი და ამიტომაც საშიში, სამარცხვინო თვისებების, სურვილებისა თუ აზრების „გარეთ გატანას“ (ეს უკანასკნელნი მიეწერება სხვა პიროვნებას ან სულაც რაღაც ობიექტს) და ამით მათგან განთავისუფლებას ემსახურება. ეს ერთგვარი ფსიქოლოგიური „თვალმაქცობის“ ფორმაა, როდესაც „ჩემი“ თვისება (იმიტომ, რომ არ შეესაბამება საზოგადოებრივსა თუ ზნეობრივ ნორმებს) „სხვას“ მიეწერება. პროექციის გამოყენებით ადამიანი მტანჯველი განცდებისგან თავისუფლდება და ფსიქოლოგიურ უსაფრთხოებას მოიპოვებს. მაგალითად, აგრესიული იმპულსები, როგორც წესი, მიეწერება „ვიღაც სხვას“, მტერს, როგორც აგრესიის მაპროვოცირებელ გარეშე ძალას. ამით ადამიანი არა მხოლოდ ამართლებს საკუთარ „საპასუხო“ აგრესიულობას, არამედ მტრის ხატსაც ქმნის, რომლის მიმართ აგრესიის გამოყენება გამართლებულია და „სავალდებულოც“ კი. პროექციის ნიმუშებია ისეთი გამონათქვამები, როგორიცაა: „შემომე-ლაზა“, „შემომაკვდა“, „შემომეჭამა“. ამ ფრაზების ავტორი მთელს პასუხისმგებლობას სხვა ადამიანებს (ნივთებსაც კი) გადააბარებს და თავად პასუხისმგებლობის ტვირთისგან თავისუფლდება. უნდა აღინიშნოს, რომ პროექცია ემსახურება „დადებითი“ თვისებებისა და განცდების გადატანასაც. მაგალითად, ზმირია სიყვარულის პროექტირების შემთხვევები; პროექციის შედეგად, ცალმხრივად შეყვარებული სიყვარულის ობიექტში „საპასუხო“ და რეალურად კი, საკუთარსავე გრძნობას ზედავს.

ფსიქოანალიზს ხელოვნება ფსიქოლოგიური პროექციის სახით ესმის; ავტორი-შემოქმედი შემოქმედების დახმარებით საკუთარი პიროვნების გარე სამყაროში პროექტირებას ახდენს. ხელოვნება, როგორც ფსიქიკის ობიექტივირება, ობიექტად ქმნა, მისი ავტორის ფსიქოლოგიური ანარეკლია და ასახვა. ხელოვანის პროექტირების (ხელოვნების პროდუქტში ასახვის) მიზეზად მისი შინაგანი პრობლემები, ფსიქოლოგიური დისბალანსი და კონფლიქტები, სოციალური და კულტურული თვალსაზრისით მიუღებელი სურვილები და მოთხოვნილებები იქცევა.

ხელოვნების შესწავლით მისი ავტორი შეისწავლება! – ასეთია ფროიდის შემოქმედების თეორიის ძირითადი პოსტულატი. ხელოვნება მისი ავტორის რეალურ ვინაობას გასაგებს ხდის. უფრო მეტიც, ფსიქოანალიზს ხელოვნება ავტორის საკუთარი თავისგან

(ფსიქოლოგიური პრობლემებისგან) განთავისუფლების მისტერიად ესახება; ავტორი საკუთარ თავს (ან საკუთარ პრობლემებს) „ტოვებს“ მხატვრულ ქმნილებაში და ამით თავისუფლებას აღწევს.

პლატონი კათარზისის მიწიერი საწყისისგან მოწყვეტად, მიწიერის დაღიწყებად მიიჩნევდა. ფროიდის ხელოვნების თეორიაშიც, მხატვრული შემოქმედება ჩვეული, მატერიალური საწყისისგან და ასევე ჩვეული პიროვნული საწყისისგან განთავისუფლებას გულისხმობს, რის მიღწევაშიც მნიშვნელოვან როლს პროექციის ფსიქოლოგიური მექანიზმი ასრულებს. ხელოვნების სიმბოლურ ენაში არეკლილი ავტორი ხელახლა აღმოაჩენს და იღებს, იგუებს და მიუტევებს საკუთარ თავს.

კინოეკრანზე ფილმის ვიზუალირება პროექტორით წარმოებს; ტერმინთა ეს თანხვედრა შემთხვევითი როდია; ფსიქოანალიზის მეტაფორული ენით, ხელოვნება (და არა მხოლოდ კინო) პიროვნების ეკრანიზება-პროექტირებაა საზოგადოებისა და მთელი კაცობრიობის, როგორც მაყურებელთა დარბაზის, წინაშე.

ზ. ფროიდის ხელოვნების თეორიაში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება სუბლიმაციას, როგორც კერძო თავდაცვით მექანიზმს. აღნიშნული ტერმინი ფროიდმა ქიმიურ ლექსიკონში მოიძია, სადაც სუბლიმაციაში გარკვეული ქიმიური პროცესი და კერძოდ, მყარი ნივთიერების აიროვან მდგომარეობაში გადასვლა (აქროლვა) იგულისხმება. ფსიქოანალიზი სუბლიმაციით „ფსიქოლოგიური აქროლვის“ ფენომენს კერძოდ კი, ბიოლოგიური ენერგიის (ლიბიდოს) არაბიოლოგიური მიზნებისა და ამოცანებისკენ მიმართვას აღნიშნავს. იმ ფსიქოლოგიურ პროცესს, რომლის მეშვეობითაც ბიოლოგიური (თავისი არსით „მიწიერი“) ენერგია ერთგვარ გარდაქმნას განიცდის და არა „ხორციელი“, არა ბიოლოგიური, არამედ სოციო-კულტურული მიზნებისადმი წარმართება.; სუბლიმაციის ძალით ადამიანი ისეთი „წმინდა ადამიანური“ ამოცანების დასახვას ახერხებს, როგორიცაა შემეცნება, ბრძოლა სამართლიანობისა და საზოგადოებრივი კეთილდღეობისათვის, მშვენიერების ჭვრეტა და მისი ქმნადობა და სხვა. ხელოვნება, როგორც ადამიანის კულტურული მოღვაწეობის კერძო გამოვლინება, სუბლიმაციის ფენომენთან არსობრივად კავშირდება.

ფსიქოანალიზი გვთავაზობს კათარზისის ფენომენის საინტერესო ინტერპრეტაციას. ფროიდმა და ბრეიერმა მათ მიერ მიგნებულ თერაპიულ მეთოდს „კათარზისი“ უწოდეს, რომელსაც ფსიქოთერაპია

დღემდე აქტიურად მიმართავს და იყენებს.

მეთოდი მოკლედ ასე შეიძლება დახასიათდეს: პაციენტი იხსენებს და ხელახლა განიცდის იმ წარსულ ტრავმას, რომელიც ფსიქიკური დარღვევის (დაავადების) მიზეზად იქცა. ტრავმის განცდაში გაცოცხლება მისგან განთავისუფლების, განწმენდის ან კათარზისის საფუძველი ხდება. ასე შემოაბიჯა კათარზისმა ესთეტიკიდან მედიცინაში და აქ მყარად დამკვიდრდა.

ფსიქოანალიზის მიხედვით, ხელოვნებას მნიშვნელოვანი თერაპიული პოტენციალი ახასიათებს, რაც, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ კათარზისის ფენომენს უკავშირდება. ფროიდის მოწაფეებმა ხელოვნების დარგები აქტიურად ჩართეს ფსიქოთერაპიულ მეთოდთა არსენალში და სპეციფიკურ მეთოდს, არტთერაპიას, ჩაუყარეს საფუძველი.

ხელოვნების ფსიქოანალიზურ თეორიაში ცენტრალურ ადგილს იკავებს ოიდიპოს-კომპლექსის ცნება (39, 40). აღნიშნული ტერმინით ფროიდმა როგორც კერძო ადამიანის, ასევე მთელი კაცობრიობის განვითარების პროცესში აქტიურად მონაწილე, ფსიქოლოგიური ფენომენი აღნიშნა. ტერმინი ძველბერძნულ მითს უკავშირდება, რომელშიც ფროიდის განმარტებით, ზოგჯერ ფარული, მაგრამ უნივერსალური და ქმედითი ფსიქოლოგიური ფენომენია ასახული. მითში და სოფოკლეს ტრაგედიაში „ოიდიპოს მეფე“ – ოიდიპოსი კლავს მამას და საკუთარი დედის ქმარი ხდება, თუმცა სისხლის შერევას იგი გაუცნობიერებლად, ბედისწერის ბრმა და სასტიკი კანონების ძალით ახდენს. ოიდიპოსი ბედისწერის პასიური სათამაშოა, რომლის მიწიერ ძალებსაც აღემატება ოლიმპიელ ღმერთთა ნებისა თუ ორაკულის წინასწარმეტყველების შეცვლა და საკუთარი ცხოვრების ცნობიერი წარმართვა. სიბრძნით დაჯილდოებული ოიდიპოსი, სფინქსის გამოცანის და, შესაბამისად, საკაცობრიო პრობლემის ამომხსნელი, ბრმასავით სუსტი და უმწეო აღმოჩნდება ბედისწერასთან მიმართებაში. ამიტომაც ითხრის იგი თვალებს პროტესტის ნიშნად, რათა ღმერთებსვე მიუგდოს მათი ყალბი ჯილდო – ხედვისა და გაგების ნიჭი (35)!

ფროიდი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მითის (და სოფოკლეს ტრილოგიის) პირველ ნაწილს ანიჭებს, სადაც ცენტრალურ ადგილს ადამიანის უმწეობისა და გარეშე ძალთა მიმართ იძულებითი მორჩილების თემა იკავებს. თუკი ძველი ბერძნებისთვის გარეშე

უძლეველ ძალებში ოლიმპიელი ღმერთები იგულისხმებოდა, ფროიდის თეორიაში ასეთად თვით ადამიანში არსებული არაცნობიერი ძალები გვესახება; არაცნობიერი ძალები, რომლებიც როგორც კერძო ადამიანის, ასევე საზოგადოების მოქმედებას განსაზღვრავენ. ფსიქოანალიზის განმარტებით, ოიდიპოსი მისივე ფსიქიკურ, არაცნობიერ (ბნელით მოცულ და ამიტომაც რთულად სამართავ) ძალთა მსხვერპლი ხდება!

მითოლოგია და სოფოკლეს ტრილოგია არა მხოლოდ ოიდიპოსის ტრაგიკული ბედის შესახებ მოგვითხრობს, არამედ ასევე ასახავს ადამიანის ბედისწერის მიმართ პროტესტსა და შემდგომ კათარზისსაც, რაც საბოლოოდ, მაღლთან და ღმერთების მოულოდნელ ჯილდოსთან კავშირდება (იხ. სოფოკლე „ოიდიპოსი კოლონოსში“). და ესაა ადამიანის ტრიუმფი არა იმდენად გარეშე, რამდენადაც საკუთარსავე შინაგან ძალებზე; ადამიანის გონებისა და ნებისყოფის ტრიუმფი მისივე არაცნობიერ, ინსტინქტურ საწყისზე!

ფსიქოანალიზის მიხედვით, მითი ფსიქოლოგიური პარადიგმაა („ფორმულა“), რომელშიც ადამიანის ფსიქიკური ფენომენები აისახება. შესაბამისად, მითი ადამიანის ფსიქიკის შესწავლის ეფექტური ინსტრუმენტია. და მით უფრო, რომ მითში სოციალურად თუ ეთიკურად მიუღებელი, აკრძალული, ტაბუირებული ზრახვები და ტენდენციები ვლინდება, თანაც პირველადი, „ინფანტილური“, უშუალო ფორმითა და სახით. მითი ხომ კაცობრიობის ბავშვობის, ბუნებასთან იდილიისა და შეუფარავი პირდაპირობის სამყაროა! ფსიქოანალიზის დამოკიდებულებას მითოლოგიისადმი ნათლად ასახავს კ. ოუნგის სიტყვები: „მითი გაჩნდა, როგორც პრიმიტივის მიერ სამყაროს ასიმილირების შედეგი. მითია სამყაროს ჩართვა ჩემს სულიერ სამყაროში, ანუ სამყაროს განსულიერება. ჩემი სულიერი ცხოვრება ამით დაკვირვების ობიექტად იქცევა, გადის გარეთ და მე უკეთ შევიმეცნებ საკუთარ თავს. ფსიქიკა შეიცავს ყველა იმ ხატ-წარმოდგენას, რომლებისგანაც მითია ნაგები!“ (თარგმანი ჩემია – რ. მ.) (37).

ფროიდის გაგებით, სოფოკლეს ტრაგედია ასახავს, თუ გამოძიებით (ანდა შემეცნებით) როგორ იხსნება ოიდიპოსის მიერ წარსულში ჩადენილი დანაშაული; ამით ტრაგედიას აქვს აშკარა ანალოგია ფსიქოანალიზის პროცესთან, ფროიდის მიერ შემუშავებულ, სპეციფიკურ ფსიქოთერაპიულ მეთოდთან. ფროიდისეული მეთოდი

პიროვნების მიერ საკუთარი არაცნობიერის თანდათანობით შემეცნებასა და წვდომას გულისხმობს და საკუთარ პიროვნებაში ახალი, მოულოდნელი და ზოგჯერ შოკთან, ძლიერ უარყოფით ემოციებთან დაკავშირებული ქვეცნობიერი ფენომენების მოძიებას უკავშირდება. ესაა საკუთარი პიროვნული სიღრმეებისადმი მიმართული „გამოძიება“. გამოძიება, რომელმაც შესაძლოა, სრულიად შეცვალოს საკუთარი თავისა და მთელი სამყაროს გაგებაც. ფროიდის შეხედულებით, სოფოკლეს ტრაგედია ადამიანის თვითნაწილის მეთაფორაა! თვითნაწილისა, რომელშიც პროტაგონისტთან ერთად, მაყურებელიც ჩაერთვის და საკუთარ თავში აღმოაჩენს ოიდიპოსის ვნებებსა და ბედისწერას ანდა – ოიდიპოს კომპლექსს. და მიუხედავად იმისა, რომ ღმერთებისა და ბედისწერის დადანაშაულება საკუთარივე არაცნობიერი ძალების შენიღბვას (შესაბამისად, საკუთარ პასუხისმგებლობაზე უარის თქმას) ემსახურება, ტრაგედიის მაყურებელს სინდისი მაინც უკიჟინებს: „შენ დამნაშავე ხარ! შენ ვერ შეძელი საკუთარი სურვილების განადგურება! ისინი შენში არაცნობიერად არსებობენ!“ (36).

ფსიქონაწილში მიიჩნევა, რომ ოიდიპოს-კომპლექსი უნივერსალური ფსიქოლოგიური ფენომენია და საპირისპირო სქესის მშობლის მიმართ ლტოლვასა და საკუთარი სქესის მშობლისადმი დაპირისპირებას გულისხმობს. აღნიშნული კომპლექსი ადამიანის განვითარების პროცესში გარდამავალი ასაკის დასრულებასთან ერთად დაიძლევა. მისი ძლევა ინფანტილიზმის დასასრულის, საკუთარი სქესის მშობელთან ფსიქოლოგიური გაიგივებისა (იდენტიფიკაციისა) და ფსიქოლოგიური სიმწიფის მანიშნებელი ხდება. გადაულახავი ოიდიპოს კომპლექსი ფსიქოლოგიური მოუწიფებლობის ან ინფანტილიზმის მაჩვენებელია (მშობლებთან მიჯაჭვულობა, მათდამი დაქვემდებარება ან მწვავე კონფლიქტური მიმართება, დამოუკიდებლად არსებობის უუნარობა და ა. შ.) (39).

ფროიდის თეორიაში ოიდიპოს-კომპლექსი შემოქმედების მძლავრ სტიმულად მოიაზრება; კრეატიულ პროცესებში ოიდიპოს კომპლექსს უმნიშვნელოვანესი ადგილი ეთმობა. უფრო მეტიც, ფროიდის ფსიქოლოგიური სკოლა მიიჩნევს, რომ მხატვრული შემოქმედების ფუნდამენტში სწორედ ოიდიპოს კომპლექსი ან მშობლებისადმი გადაულახავი ამბივალენტური მიმართება, მიჯაჭვულობა და იდენტიფიკაციის (მშობლის როლის ათვისების, მშობელთან გაიგივების)

სირთულეები უნდა ვიგულისხმოთ! ფროიდის სახელგანთქმული გამონათქვამის მიხედვით, კაცობრიობის მიერ შექმნილი სამი, ყველაზე დიდი ტრაგედია, როგორიცაა: სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, შექსპირის „ჰამლეტი“ და დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები“ – სწორედ ოიდიპოს-კომპლექსს უკავშირდება; მათში ასახული მოვლენები თაობათა შორის მტკივნეული და ტრაგიკული მიმართების, მათ შორის ჭიდილისა და ბრძოლის, ამბივალენტური ენების – სიძულვილნარევი სიყვარულის თემას უკავშირდება.

ფროიდიანული ხელოვნების ფსიქოლოგიის ერთგვარი „კულმინაცია“ ო. რანკის თხზულება „გმირის დაბადება“, რომელშიც საზოგადოდ გმირის უმთავრეს თავისებურებად მამათა თაობასთან (ტრადიციულ ღირებულებებთან, სტერეოტიპებთან და ფიქსირებულ განწყობებთან) შეპირისპირებაა აღიარებული. გმირი, როგორც ახლის შემოშტანი, უპირისპირდება ძველს, როგორც მამათა ავტორიტეტს და ამ ჭიდილში საკუთარი თავის დამკვიდრებას ცდილობს. თაობათა შორის ამბივალენტური მიმართება (სიძულვილნარევი სიყვარული) კი არა მხოლოდ შეილთა თვითრეალიზების, არამედ ასევე საერთო საკაცობრიო წინსვლის, განვითარებისა თუ ევოლუციის პირობად იქცევა.

ინფანტილური მიჯაჭვულობა მშობელთან და გადაულახავი ოიდიპოს-კომპლექსი, ფროიდის გაგებით, შემოქმედებითი ძალების, როგორც ფსიქიკის თავდაცვითი მექანიზმის, ამოქმედებისა და ამუშავების სტიმული ხდება; მხატვრული აქტივობა აუტო-თერაპიული ზემოქმედებისაა და მისი სუბიექტის (შემოქმედის) თვითრეგულირების ერთერთ ყველაზე ქმედითსა და ეფექტურ იარაღს წარმოადგენს: შემოქმედების დახმარებით ხელოვანი საკუთარ ფსიქიკას „მკურნალობს“, ახდენს რთული ფსიქოლოგიური პრობლემებისგან განთავისუფლებას და ფსიქიკური, შინაგანი წონასწორობისა თუ ბალანსის დამკვიდრებას.

მხატვრული მოქმედებისა და მისი პროდუქტის კონკრეტულ პიროვნებასთან, შემოქმედთან მიმართების საკითხი ფროიდისა და იუნგის ხელოვნების თეორიათა განსხვავების ძირითად მიზეზად იქცა. თუკი ფროიდის კლასიკურ სკოლაში, შემოქმედება და პიროვნება საკმაოდ ერთმნიშვნელოვნად კავშირდება ერთმანეთთან; პიროვნება „ხსნის“, „გასაგებს ხდის“ მისი შემოქმედების პროდუქტს, იუნგის ხელოვნების თეორიაში ხელოვნება, ფაქტობრივად, „ანონიმური“

ხდება, სცილდება კერძო და კონკრეტული ავტორის ფსიქოლოგიის საზღვრებს.

ფროიდის შეხედულებებმა მისივე ფსიქოლოგიურ სკოლაში გამოიწვია დებატები და პროტესტიც კი. გაჩნდა და თანდათან ჩამოყალიბდა თვალსაზრისი, რომ შემოქმედება და მისი პროდუქტი გაცილებით მეტია, ვიდრე ავტორის (როგორც კერძო, კონკრეტული ადამიანის) ფსიქიკა და რომ ფსიქოლოგია (ტრადიციული ფსიქოლოგია) საზოგადოდ უძლურია გაიგოს და ახსნას შემოქმედებითი პროცესები (იხ. იუნგის ხელოვნების თეორია).

ზ. ფროიდი – „დოსტოევსკი და მამათამკვლელობა“

ხელოვნების ფსიქოანალიზური „წაკითხვის“ ერთ-ერთ პირველ მაგალითს წარმოადგენს ზ. ფროიდის ნარკვევი „დოსტოევსკი და მამათა მკვლელობა“ (44). თხზულებაში წარმოდგენილია დოსტოევსკის შემოქმედებით თავისებურებათა გაგება თავად დოსტოევსკის ფსიქოლოგიურ თავისებურებათა საფუძველზე (43). აღნიშნულმა მიდგომამ შემდგომ ფართო გავრცელება ჰპოვა და სიმბოლოთა მიღმა კომპლექსების მოძიების ტრადიციას ჩაუყარა საფუძველი. ნარკვევში რუსი მწერლისთვის არსებითი მამათა მკვლელობის მოტივი (რომლის თითქმის ყველა ნაწარმოებში აისახება ბრძოლა, როგორც თაობათა შორის, ასევე ავტორიტეტთა, სტერეოტიპთა მიმართაც), დოსტოევსკის ბიოგრაფიით და კერძოდ, საკუთარი მამისადმი რთული, დრამატული დამოკიდებულებით აიხსნება. მამის მიმე ხასიათი, მის მიმართ შეკავებული აგრესია და ბოლოს, მამის ბურუსით მოხილი მკვლელობა – აი, რა გახდა, ფროიდის განმარტებით, დოსტოევსკის როგორც შემოქმედების, ასევე მისი პიროვნების თავისებურებათა განმსაზღვრელი.

ფროიდი მიუთითებს დოსტოევსკისთვის დამახასიათებელ არსებით ნიშანზე – თვითგვემის მაზოხისტურ ტენდენციაზე. ფსიქოანალიზის ავტორი მიიჩნევს, რომ თვითგვემის, საკუთარი თავის დასჯის გამოხატულება იყო მწერლის სენიც – ეპილეფსიაც, რომელსაც კონკრეტული ფსიქოლოგიური(!) მიზეზი გააჩნდა.

ფროიდი გამოთქვამს ვარაუდს (რასაც, რა თქმა უნდა, თავისი არგუმენტაცია გააჩნია), რომ დოსტოევსკის ავადმყოფობა ორგანულ დარღვევას, ცენტრალური ნერვული სისტემის დაზიანებას, არ

უკავშირდებოდა და მას „ფსევდო-ეპილეფსიის“ ან ისტერიის სახით მოიხსენიებს. ისტერია, როგორც ფსიქიკური დაავადება, ფსიქოლოგიური ბუნების დარღვევებთან (ფსიქოლოგიურ პრობლემებთან) კავშირდება.

ისტერიის მიზეზად ფროიდი მწერლის მამასთან დრამატულ ურთიერთობას მიიჩნევს; მისი სიკვდილის აკვიატებულ სურვილსა და იმ დანაშაულის გრძნობას, რომელიც მამის მკვლელობის შედეგად აღმოცენდა. ანონიმმა მკვლელმა აასრულა მწერლის ფარული ზრახვა და ამით ისიც მკვლელად, დამნაშავედ, ბოროტმოქმედად აქცია. სწორედ ეს გარემოება იქცა დოსტოევსკის შემოქმედების ლაიტმოტივად და მის ბედისწერადაც!

„ძმებ კარამაზოვებში“ ავტორი მკაფიოდ გამოხატავს საკუთარ პოზიციას: დამნაშავეა არა მხოლოდ დანაშაულის ჩამდენი, არამედ დანაშაულის მსურველიც. (ცოდვა ქმედებითა თუ ფიქრით, მაინც ცოდვაა). რომანში მამას ერთი ძმა, უკანონოდ შობილი სმერდიაკოვი კლავს, მაგრამ უდანაშაულო არავინაა!

დოსტოევსკისთვის დამახასიათებელი თვითგვემა (რომლის გამოვლენის ერთერთ სახესაც წარმოადგენდა ფსევდო-ეპილეფსია ან ისტერია) უკავშირდება მწერლის ფიქსირებასაც დანაშაულის თემაზე. ავტორი დანაშაულის თემას ერთგვარი დაჟინებით უბრუნდება და ამით საკუთარი ფსიქოლოგიური პრობლემის საიდუმლოსაც გაამხელს. უფრო მეტიც, შემოქმედება არა მხოლოდ „შინაგანი“ თუ „ფარული“ დანაშაულის ასახვად, არამედ მისგან განწმენდისა და კათარზისის პირობადაც იქცევა! დამნაშავე თავადვე სჯის საკუთარ თავს – მწერალისთვის თხზულება სასჯელად იქცევა! სახეზეა საკუთარი პიროვნების მხატვრულ ქმნილებაში არა მხოლოდ პროეცირება, არამედ ასევე კათარზისიც; ცოდვათაგან განწმენდა მათივე აღიარებით!

დოსტოევსკისთვის დამნაშავე (ბოროტმოქმედი) იმავდროულად „წმინდანი“, რადგანაც სხვათა ფარულ სურვილებს, ზრახვებს ასრულებს და ახორციელებს, სხვათა ცოდვებს ტვირთულობს და ამით ცოდვათაგან გვათავისუფლებს. დამნაშავეისადმი ასეთი აღმატებითი დამოკიდებულება „ძმები კარამაზოვების“ პირველივე გვერდებიდან იგრძნობა; წმინდა ზოსიმა მუხლებზე ვარდება მამისმკვლელ დიმიტრის წინაშე!

ოტო რანკისა და ჰერბერტ მარკუზის ხელოვნების ფსიქოლოგია

ფროიდის ხელოვნების თეორიამ თავისი გაგრძელება და განვითარება ოტო რანკისა და ჰერბერტ მარკუზის შეხედულებებში პპოვა. ავტორებმა ფროიდის იდეების ფორმულირება ხელოვნებისა და მხატვრული შემოქმედების არა მხოლოდ განსხვავებულ საკითხებთან დაკავშირებით შეძლეს, არამედ ასევე თეორიას მეტი სიმკვეთრე, სიმძაფრე შესძინეს და მისი „დასრულებული“, ფსიქანალიზური ლოგიკით დახვეწილი ვარიანტი წარმოადგინეს. ვარიანტი, რომელშიც ცხადად გამოჩნდა „დიდი მასწავლებლის“ შეხედულებათა როგორც პოზიტიური, ასევე ნაკლოვანი მხარეებიც.

ოტო რანკს ფროიდის ყველაზე „ერთგულ“ მოწაფედ და მიმდევრად მიიჩნევენ, რომლის შეხედულებებში მთელი სისავსით წარმოჩინდა ფროიდის თეორიის ბიოლოგისტური ბუნება. ასე მაგალითად, შემოქმედების პროცესს რანკი ბიოლოგიურ პროცესებთან და კერძოდ, სქესობრივ აქტსა და ორგაზმთან აკავშირებს; კ ა თ ა რ ზ ი ს ი ბიოლოგიური მოთხოვნილებების ან ჭარბი ფსიქო-ფიზიოლოგიური ენერგიისგან განთავისუფლება-განმუხტვის სახით განიხილება. შესაბამისად, ხელოვნების ფენომენში, უპირველეს ყოვლისა, სიამოვნებისა და რეალობის პრინციპთა შემრიგებელი, გამაერთიანებელი ძალა და მოთხოვნილებათა წარმოსახვით დაკმაყოფილების იარაღი იგულისხმება (45).

ო. რანკი და პ. ზახსი მიიჩნევენ, რომ სიმბოლოთა წარმოქმნა რეგრესული ფენომენია და ლოგიკური აზროვნების ხატოვან დონემდე დაყვანას ან რედუცირებას გულისხმობს. იგი თავს იმ განსაკუთრებულ პირობებში იჩენს, როდესაც რეალური მოვლენებისადმი ცნობიერი, შეგნებული ადაპტირება და შეგუება შეუძლებელი ხდება.

რანკის გაგებით, სიმბოლო არა ცნობიერის გამოხატვის საშუალებაა; მის არსს ორაზროვნება და, უფრო სწორედ, მრავალაზროვნება (პოლისემანტიკა) შეადგენს. სიმბოლო აზროვნების პრიმიტიულ, ევოლუციურად ადრეულ ფორმებსა და, შესაბამისად, არა ცნობიერს უკავშირდება. თუმცა მას ასევე ცნობიერი ელემენტიც ახასიათებს.

სიმბოლოთა წარმოქმნა ზოგადსაკაცობრიო კანონებს ეფუძნება.

ამიტომაც სიმბოლოს უნივერსალური (და არა კონკრეტულ პიროვნული) მნიშვნელობა გამოარჩევს. იგი იმ არაცნობიერის ჩანაცვლებაა, რომელიც პიროვნულსა და ისტორიულ პირობათაგან დამოუკიდებელ, მუდმივსა და სტაბილურ მნიშვნელობას იძენს. სიმბოლიზაცია დათრგუნული და ამიტომაც ფარულად და არაცნობიერად არსებული მოთხოვნილების გამოვლენას, ცნობიერების ზედაპირზე მის ამოტანასა და გაცნობიერებას ემსახურება.

ო. რანკი და პ. ზახსი აღნიშნავენ, რომ მხატვრული ნაწარმოებით (ტრალედით!) ტკობის კულმინაციისას ადამიანი დაძაბვისგან თითქმის იღრჩობა, შიშისაგან თმა ყალყზე უდგება და თანაგანცდისგან უნებურად სდის ცრემლები. ეს განცდებია, რომლებსაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში გაუვრბივართ და რომლებსაც უცნაური წესით ვეძიებთ ხელოვნებაში. სახეზეა აფექტის (ძლიერი, მწვავე ემოციის) ესთეტიკური გარდაქმნა მტანჯველიდან ნეტარების მომნიჭებელ განცდად. განცდის ეს მეტამორფოზა ხელოვნების თეორიისთვის ტრადიციულ პრობლემას წარმოადგენს. რანკისა და ზახსის შეხედულებით, აღნიშნული პარადოქსისა თუ პრობლემის გადაწყვეტა მხოლოდ არაცნობიერი ფსიქიკურის ანალიზის გზითაა შესაძლებელი.

ავტორები კათარზისის ფენომენს ურთიერთსაპირისპიროდ შეფერილი (სასიამოვნო და უსიამოვნო) ან ამბივალენტური (ორპოლუსიანი) ემოციების ერთდროულ აღძვრას უკავშირებენ; კერძოდ, კათარზისი ერთმანეთისადმი პოლარული ცნობიერი და არაცნობიერი ემოციების შეპირისპირებასა თუ გამთლიანებას უკავშირდება; ცნობიერ შიშს, დარდსა და სირცხვილს თან ერთვის არაცნობიერი სიამოვნებისა და კმაყოფილების განცდები. შესაბამისად, ადამიანი ერთგვარ წინააღმდეგობრივ მდგომარეობაში ვარდება. აღნიშნული წინააღმდეგობა ფსიქიკური ცენზორის მოქმედებას უკავშირდება; ადამიანის შინაგანი ცენზორი არაცნობიერი (და ცნობიერებისათვის მიუღებელი) განცდების (სურვილების, გრძნობების) ინვერსირებას ან „შეტრიალებას“ ახდენს; არაცნობიერი განცდა მისი საპირისპირო ცნობიერი განცდით (სიამოვნება – ზიზღით, ნეტარება – ტანჯვით და ა. შ.) იცვლება. და ეს ზდება იმისათვის, რათა ცნობიერებამ არ უკუაგლოს, არამედ „მიიღოს“ აკრძალული, მაგრამ სახეშეცვლილი არაცნობიერი განცდა. ეს ერთგვარი ფსიქოლოგიური „მასკარადის“ შედეგია, რომელსაც ცენზორი ცნობიერისა და არაცნობიერის „შერეობის“ ანდა ზოგადად ფსიქიკური კომპრომისის მოსაღწევად მიმართავს (40).

კათარზისი ერთმანეთისადმი პოლარული (საპირისპიროდ, უარყოფითად და დადებითად დამუხტული) ცნობიერი და არაცნობიერი განცდების აღმოცენებასა და „ურთიერთშეტაკებას“ უკავშირდება. მხოლოდ ის მხატვრული ნაწარმოები ახდენს აღმქმელზე ძლიერ (და, ალბათ, რეალურ) ზემოქმედებას, რომელიც სწორედ ამგვარი, პოლარული განცდების აღმოცენებას უწყობს ხელს. პოლარულ განცდათა აღძვრით ხელოვნება ცნობიერისა და არაცნობიერის „შერიგების“, მათი ურთიერთდაბალანსების არენად იქცევა.

ლ. ვიგოტსკის კათარზისის თეორიაში ასევე გადამწყვეტი როლი ურთიერთსაპირისპირო განცდების აღძვრას ენიჭება. მხატვრული ნაწარმოებით აღძრული პოლარული (სიამოვნება – უსიამოვნების) განცდები ერთმანეთს ერთბაშად განმუხტავენ, რაც ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი, სპეციფიკური „ნეტარი ტანჯვის“ შეგრძნებას იწვევს (70).

ო. რანკი ყურადღებას კათარზისის ბიოლოგიურ ასპექტზე ამახვილებს; კათარზისი ფიზიოლოგიური ტკივილნარევი ტკბობის (სექსუალური ექსტაზის) ანალოგია და სწორედ ამიტომაცაა ასეთი ძლიერი ზემოქმედების მქონე!

ო. რანკი და პ. ზახსი ცდილობენ წარმოადგინონ ემპათიის ფენომენის გაგებაც; ემპათიისა, რომელიც შემოქმედისა და მისი აღმქმელის (კრეატორისა და რეციპიენტის) ემოციონალურ დაკავშირებას გულისხმობს; ემპათიის ძალით ხელოვნების ნაწარმოებში ასახული განცდები აღმქმელის ემოციებად იქცევა; აღმქმელი არ რჩება გულგრილი და თანაგანცდის გზით საკუთარ ფსიქიკაში ჩართავს მის წინაშე გათამაშებულ განცდებს. ემპათიის საფუძვლად ავტორები კრეატორისა და რეციპიენტის ფსიქიკურ მსგავსებას აღიარებენ; ხელოვნებაში ასახული ვნებები ზოგადსაკაცობრიოა, უნივერსალური და მათი ასახვა შესაბამის რეაგირებას ამიტომაც იწვევს. უფრო მეტიც, აღმქმელი-რეციპიენტი არა მხოლოდ პოულობს საკუთარ განცდებს მხატვრულ ნაწარმოებში, არამედ მათგან განმუხტვასაც ახდენს; მათი ენერგიისგან თავისუფლდება და კათარზისს განიცდის.

ხელოვნების ღერძულ თემატიკას, ნებისმიერი ადამიანისთვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი სურვილები და ლტოლვები შეადგენენ, რომელთა შორისაც ძირითადს (ფროიდის „ძირითადი ინსტინქტის“ ანარეკლს) რანკი „მარადიული“ კითხვის სახით

წარმოადგენს: „ერგება ჰანსს თუ არა თავისი გრეტა?“ ხელოვნების ფუნდამენტს წმინდა ეროტიული, „სასიყვარულო“ შინაარსის პრობლემა ქმნის; ხელოვნება აღნიშნული პრობლემის დაუსრულებელ ასახვასა და ვარიაციას წარმოადგენს.

საინტერესოა ავტორთა შეხედულებები მხატვრული ნაწარმოების ფორმასთან დაკავშირებითაც. ხელოვანის ტაბუირებული, აკრძალული მოთხოვნები შიდა-ფსიქიკური ცენზორის მიერ სიმბოლოთა გამოყენებით ინიღბება. ამიტომაც ხელოვნება სიმბოლოთა ენაა. სიმბოლო ტაბუირებულ მოთხოვნებს ცნობიერებისთვის მისაღებ ფორმას ანიჭებს და წმინდა გრძნობიერი სიამოვნების (ან შეფარებითი, სიმბოლოებთან დაკავშირებული ნეტარების) წყაროდ იქცევა.

ესთეტიკურ ემოციაში ავტორები გამორჩეულ მნიშვნელობას სიამოვნების განცდას ანიჭებენ და მიიჩნევენ, რომ მხატვრულ ნაწარმოებს არა ერთი, არამედ რამდენიმე სახის სიამოვნება უკავშირდება. უპირველესად, აღიძვრის წინმსწრები, მხატვრულ ფორმასთან დაკავშირებული სიამოვნება. რანკი სიამოვნების ამ ტიპს „სატყუარას“ უწოდებს, რომლის ძალითაც აღმქმელი ესთეტიკურ ზემოქმედებათა ერთიან ჯაჭვში ჩაერთვის.

წინმსწრე სიამოვნებას ცვლის კათარზისთან დაკავშირებული „ნამდვილი“ სიამოვნება, რომელიც ინტენსივობის მიხედვით თანდათან მზარდი აფექტის (ესთეტიკური ემოციის) განმუხტვას გულისხმობს.

ამ ფენომენს – ხელოვნების ნაწარმოების აღქმისას აფექტის (ესთეტიკური ემოციის) არა ერთბაშად განმუხტვას, არამედ მის თანდათანობით ზრდასა და ფინალურ განმუხტვას – რანკმა და ზახსმა აფექტის ეკონომია უწოდეს და კათარზისის რაობა დაუკავშირეს. ხელოვნების ნაწარმოების სტრუქტურა (მაგალითად, რომანის სიუჟეტის თანდათანობითი გაშლა და განვითარება) სწორედ აფექტის ეკონომიას, მისი ინტენსივობის მატებასა და საბოლოო, კულმინაციურ განმუხტვას ითვალისწინებს.

აზრის ეკონომიის ძალით, მხატვრული ნაწარმოების აღქმა, რეალობის რომელიმე ობიექტის აღქმასთან შედარებით, ნაკლებ ენერგიასა და დამბავს საჭიროებს. ენერგიის ეკონომიის რეზულტატად კი სიამოვნება იქცევა. ხელოვნება მისთვის საინტერესო საგნებსა და მოვლენებს მათი აქცენტირების მიზნით გარე სინამდვილისგან აბსტრაქტირებითა და განყენებით წარმოაჩენს.

მაგალითად, განვიხილოთ ნატიურმორტი ლანგრითა და

ვაშლებით. ეს ერთგვარი მინი-სამყაროა, რომელშიც მხოლოდ და მხოლოდ ლანგარია ვაშლებით. ყურადღება იმდენადაა ფოკუსირებული ვაშლებთან ლანგარზე, რომ სხვა ყოველივე ყურადღების მიღმა რჩება. მთელი სამყაროს მნიშვნელოვნება ვაშლებთან ლანგარშია მოქცეული. ხელოვნების არსს სწორედ ეს ფოკუსირება, ყურადღებისა და მთელი ფსიქიკური რესურსების ერთი გარკვეული მიმართულებით წარმართვა შეადგენს მაშინ, როდესაც რეალური სამყაროსთვის მოზაიკური მრავალფეროვნება და ქაოტური სიჭრელეა დამახასიათებელი.

ო. რანკი და ჰ. ზახსი იხილავენ რიტმს, როგორც არსებით ესთეტიკურ ხერხსა თუ მეთოდს და მას ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ უნივერსალურ, ზოგად თავისებურებად მიიჩნევენ. ავტორები აღნიშნავენ, რომ ტრადიციულად რიტმი შრომის შესამსუბუქებლად და სიამოვნების მისაღებად გამოიყენებოდა. რიტმული მოქმედებით (რიტმული მოძრაობებით, რომელთაც თან ახლდა შეძახილები და მუსიკა) იოლდებოდა მძიმე სამუშაოს შესრულება; შრომა ცეკვისა და სიმღერის თავისებურებებს იძენდა. ამავე დროს იოლდებოდა მშრომელთა ჯფუფის მოქმედების სინქრონიზაცია. ავტორები მიიჩნევენ, რომ რიტმულ მოქმედებათა შედარებითი სიადვილე და მასთან დაკავშირებული სიამოვნება, თავისი ბუნებით, სექსუალურია და სექსობრივი აქტის რიტმიკას უკავშირდება.

სახვითი ხელოვნების ბაზისად ავტორები ჭვრეტის ინსტინქტსა (სექსუალური ობიექტის თვალღერების ინსტინქტს) და თვალღერებასთან დაკავშირებულ სიამოვნებას წარმოადგენენ. აღნიშნული მოსაზრების არგუმენტად სახელდება ის ფაქტი, რომ ხელოვნების ინტერესის მთავარ ობიექტს ყოველთვის წარმოადგენდა ადამიანის შიშველი სხეული. თუმცა თვით პეიზაჟის ხელოვნებაც არაა თავისუფალი ეროტიკისგან; ბუნების „ნეიტრალური“ სურათის ასახვა არაცნობიერ ძალთა ტრანსფორმაციას, ცნობიერი ფსიქიკისთვის მისაღები ფორმით მათ გარდაქმნას უკავშირდება. ამ მეტამორფოზას ადამიანის შიდა-ფსიქიკური თავდაცვითი მექანიზმი – ე. წ. ცენზორი, ახორციელებს.

რანკი და ზახსი შემოქმედის ფსიქოლოგიურ თავისებურებათა შორის აღნიშნავენ ფსიქიკურ დისბალანსსა (სულიერი ჰარმონიის რღვევას) და ფსიქოლოგიურ პრობლემათა განსაკუთრებულ სიმწვავეს. ლომბროზოს მსგავსად ავტორები მიიჩნევენ, რომ შემო-

ქმედს ბევრი აქვს საერთო ნევროზით დაავადებულ ადამიანთან. მათი საერთო ნიშნებია: სოციალური ადაპტაციის სირთულეები, არაპრაქტიკულობა, ინფანტილობა, ხასიათის ცვალებადობა, ემოციური მაქსიმალიზმი. აღნიშნულ თავისებურებათა მიზეზად ავტორები არაცნობიერ ძალთა ზემოქმედების სიძლიერეს მიიჩნევენ. სახეზეა არაცნობიერის „ჯანყი“ და, შესაბამისად, ფსიქიკის მაღალი აგზნებადობა და მგრძნობელობა.

ავტორები მიუთითებენ, რომ ადამიანის არაცნობიერი ფსიქიკა მთელი კაცობრიობის წარსულს იტევს და ინახავს. არაცნობიერი ფსიქიკით ადამიანი მთელს ზოგად ადამიანურ გამოცდილებას უკავშირდება. შესაბამისად, რაც უფრო იზრდება არაცნობიერის როლი, მით უფრო იზრდება ადამიანის მხატვრული გარდასახვის (არტისტული მეტამორფოზის) უნარიც; რაც უფრო „ღიაა“ ადამიანი არაცნობიერის მიმართ, მით უფრო მძლავრ სტიმულს იღებს მისი ფანტაზია და შემოქმედებითი ძალები (41).

ხელოვანი არაცნობიერისადმი განსაკუთრებული „ღიაობით“ ხასიათდება. „შექსპირი მთელი სისავსით წვდებოდა ბრძენისა და სულელის, წმინდანისა და დამნაშავეის სულს. მაგრამ იგი არა მხოლოდ არაცნობიერად მოიცავდა ამ ყოველივეს, არამედ, ამასთან ერთად, ფლობდა კიდევ ერთ გამორჩეულ უნარსაც, როგორსაც საკუთარი არაცნობიერის „ხედვისა“ და მისგან დამოუკიდებელი ხატ-წარმოდგენების აგების უნარი წარმოადგენს. მხატვრული ხატი — პოეტის არაცნობიერია, რომელიც პოეტმა მისგან განთავისუფლების მიზნით გარეთ გამოიტანა ან მოახდინა პროექცირება.“ (თარგმანი ჩემია — რ. მ.) (45. გვ. 131).

ავტორთა გაგებით, ნებისმიერი ადამიანის არაცნობიერი ფსიქიკა საერთო, ზოგად საკაცობრიო გამოცდილებასაც მოიცავს. ხელოვანს ამ საკაცობრიო გამოცდილების წვდომისა და მხატვრულ სახეებად გარდაქმნის განსაკუთრებული ნიჭი გამოარჩევს. (როგორც ნაშრომის შემდგომი თავებიდან გახდება ნათელი, აღნიშნული შეხედულება კ. იუნგის ხელოვნების ფსიქოლოგიის ფუნდამენტს შეადგენს).

ო. რანკს ეკუთვნის ნაშრომი, რომელშიც გმირის ფენომენი ოიდიპოს-კომპლექსთან კავშირდება. რანკი მიიჩნევს, რომ გმირის არსს მამასთან (ბიოლოგიურ მამასთან, ავტორიტეტთან, უფროს თაობასთან) შეპირისპირება და შებრძოლება შეადგენს. მამის (როგორც მოძველებული ავტორიტეტის) ადგილის მოპოვება, ძველის შეცვლა,

სტერეოტიპებისა და სტანდარტების მსხვერვეა, ახლის დამკვიდრება და ნოვაცია — ასეთია პეროიკული შემართების რაობა! საკუთარი შეხედულებების საარგუმენტოდ რანკს უხვად მოყავს მაგალითები მითოლოგიიდან. იგი იხილავს ოიდიპოსის, პარისის, პერსევსის, რომულის, პერაკლეს, ზარატუსტრას, ზიგფრიდის, ლოენგრინის და ა. შ. მაგალითებს. გმირები უპირისპირდებიან მამათა ავტორიტეტს, რათა საკუთარი, ახალი სამყარო ააგონ მოძველებულისა და მოყირჭებული ფუნდამენტზე!

ჰ. მარკუზემ ფროიდის ფსიქოლოგიური თეორია ფილოსოფიურ განზოგადებამდე აიყვანა; ფსიქოანალიზი ფილოსოფიურ თეორიად ჩამოყალიბდა (46, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 88).

მარკუზეს ამოსავალია შეხედულება, რომ ცივილიზაციასა და კულტურას საფუძვლად ინსტინქტთა მოთოკვა და ლიბიდოს შეწირვა ედება; ცივილური, კულტურული ადამიანი მასში არსებული ბიოლოგიური ძალების (სექსუალობისა და აგრესიის) მოთოკვასა და დათრგუნვას მიმართავს. ასეთ მსხვერპლს ადამიანისგან მისი სოციო-კულტურული გარემო მოითხოვს. ამ მხრივ სრულიად გამორჩეულია ხელოვნების ფენომენის როლი და დანიშნულება; ხელოვნება სიამოვნების, გრძნობიერების, სხეულებრივი შეგრძნებებისა და თავისუფლების სამყაროა!

ხელოვნებას „ეროსისა და ცივილიზაციის“ ავტორი რეალობისა და სიამოვნების პრინციპთა (ან რეალურად შეურიგებელ ძალთა, ვინაიდან რეალობა გამორიცხავს სიამოვნებასა და თავისუფლებას) შერიგებისა და მათი გამთლიანების ასპარეზად მიიჩნევს. ესთეტიკა ინსტინქტებსა და იმპულსებთან პირდაპირ კავშირში განიხილება, ზოლო ესთეტიკურ ფუნქციას იმპულსურ-ინსტინქტური ბუნება მიეწერება. ფროიდის ტერმინოლოგიით, ხელოვნება და მხატვრული შემოქმედება სექსუალური და აგრესიული ინსტინქტების სუბლიმირების ასპარეზია. (იხ. II თავი).

მარკუზე აღნიშნავს, რომ ტრადიციული უტოპიური იდეალი — გრძნობებისა და გონების შერიგება („გული გონიერი“) მხოლოდ თამაშის ფენომენით მიიღწევა. თამაშისა, რომელიც ხელოვნებისა და მხატვრული შემოქმედების საფუძველში ძევს. ადამიანისთვის დამახასიათებელი, ერთმანეთისადმი პოლარული სწრაფვები (სწრაფვა გრძნობებისკენ და სწრაფვა აზროვნებისკენ) მესამე ფუნდამენტური სწრაფვით, თამაშისკენ სწრაფვით მთლიანდება. თამაშის იმპულსი

თავისუფლების მომტანია; მისი მიზანი თავისუფლებაა და მშვენიერება! თამაშის გზით ადამიანი სცილდება ბიოლოგიური საჭიროების ფარგლებს და თავისუფლდება იმ იძულებისგან, რომელშიც ავტორი ადამიანის საკუთარ ბიოლოგიურ მოთხოვნილებათა მხრიდან (ფროიდის ტერმინებით, ეროსისა და თანატოსისგან მომდინარე) იძულებას გულისხმობს.

იძულება რეალური სამყაროს არსებითი თავისებურებაა და ამიტომაც თავისუფლება სწორედ რეალობისგან თავისუფლებას გულისხმობს. „მხოლოდ მოთამაშე ადამიანია თავისუფალი!“ – წერს მარკუზე. ხელოვნება თამაშის ფორმაა, რომელიც შებოჭილ ვნებებსა თუ გრძნობებს ათავისუფლებს და ამით სიამოვნებისა და რეალობის პრინციპთა შორის ანტაგონიზმის ძლევას ახერხებს! ხელოვნების ნაწარმოები ამბივალენტურია; იგი პროტესტია და ამავე დროს – შერიგება. მისი ბიპოლარობა ან ორპოლუსიანობა სიამოვნებისა და რეალობის პრინციპთა (ანუ შეუთავსებელთა და გამომრიცხავთა) გამთლიანებას უკავშირდება.

მარკუზეს ეკუთვნის „დიდიუარის“ იდეა, რომელთან მიმართებაშიც განიხილება ფანტაზიისა და მხატვრული შემოქმედების ფენომენები. ხელოვნება და შემოქმედება დათრგუნვის (ბიოლოგიურ ძალთა და სტიმულთა დათრგუნვის) მიმართ პროტესტია და ბრძოლაა საბოლოო თავისუფლებისთვის!

მარკუზე ერთმანეთს უპირისპირებს პრომეთესა და ნარცისს (ორფეოსს). პრომეთე – მძიმე შრომის გმირია; იმ პროგრესის სიმბოლო, რომელიც წარმოებისა და დათრგუნვის გზით მიიღწევა. (მითის თანახმად, პრომეთემ ადამიანებს მრავალნაირი ხელობა ასწავლა და ცეცხლით, პროგრესის ამ ჭეშმარიტი სიმბოლოთი, დაასაჩუქრა).

ნარცისი და ორფეოსი ესთეტიკურ ჭვრეტასთან კავშირდებიან. მითოლოგიის ეს ორი პერსონაჟი დროისგან თავისუფლებასა და აბსოლუტთან – მშვენიერებასთან, როგორც უზენაეს კატეგორიასთან, შერწყმას გულისხმობს. (მითში ნარცისი საკუთარი მშვენიერებით ტბებზე, ხოლო ორფეოსი მუსიკით ზიბლავს არა მხოლოდ ადამიანებს, არამედ ცხოველებსაც კი!). ნარცისი და ორფეოსი პრაქტიკული, პრაგმატული ქმედებისგან განრიდებითა და მისი უარყოფით „პასიურად“ ჭვრეტენ მშვენიერებას და ბუნებასა და სამყაროსთან ჰარმონიულ მთლიანობაში არსებობენ. მარკუზეს გაგებით, ეს შემოქმედთა მითოსური სახეებია, რომლებშიც შერიგებულა ეროსი და

თანატოსი (სიყვარული და სიკვდილი), დამყარებულია „ნირვანის პრინციპი“, ანუ სიმშვიდის, წონასწორობის, ჰარმონიის („ნეტარი გარინდების“) მდგომარეობა. მარკუზესთვის ნარცისიზმი, ფროიდისგან განსხვავებით, არა საკუთარ თავზე ფიქსირებისა და ეგოცენტრულობის ნევროტული სიმპტომია, არამედ სამყაროსთან ერთიანობისა და გამთლიანების (ე. წ. „ოკეანური გრძნობის“) საფუძველი.

ორფიკო-ნარცისული სახეები კავშირში არიან „დიდ უართან“, გამოხატავენ რა სექსუალური სფეროს დათრგუნვისა და ნებისმიერი წესრიგის, წესების მიმართ პროტესტს. მათი მიზანი ახალი რეალობის დამკვიდრებაა. ორფიკული ეროსი სპობს სიხისტეს; მისი ენა სიმბოლურია, ხოლო შრომა – თამაში. ნარცისის ცხოვრების არსი კი მშვენიერების ჭვრეტაა. შესაბამისად, ამ მითოსურ სახეთა რეალობა – ესთეტიკური რეალობაა. ის რეალობა, რომელშიც იძლევა იძულება და ადამიანს მორალური თუ ფიზიკური თავისუფლება ენიჭება. შემოქმედებითი წარმოსახვის „თავისუფალი თამაში“ ესთეტიკურ ფორმათა აგება-დაშლას გულისხმობს, გრძნობათა სანქციონირებას ახდენს და რეალობის პრინციპისგან განთავისუფლებას შესაძლებელს ხდის. მარკუზე შილერის სახელგანთქმულ ფრაზას მიმართავს: „თამაშის იმპულსი – თავისუფლების მომნიჭებელია!“ ამ სიტყვებში იგულისხმება როგორც გარეგანი იძულებისა და კანონებისგან, ასევე შინაგანი იძულების, ანუ ბიოლოგიურ მოთხოვნილებათაგან, თავისუფლება!

მარკუზეს შეხედულებას ეხმიანება გ. ბალის მოსაზრება, რომ თავისუფლება, უპირველესად, ინსტინქტებისგან განთავისუფლებაში მდგომარეობს და რომ საკუთარი ინსტინქტებით თავისუფალი მანიპულირება მხოლოდ თამაშის ფენომენით მიიღწევა. ინსტინქტებით მანიპულირებას კი საბოლოოდ კულტურამდე მივყავართ.

უნდა ითქვას მარკუზესეული უტოპიის შესახებაც; ეს არარეპრესირებადი ცივილიზაციაა, რომელშიც თავისუფლებასა და წესრიგს (ადამიანის ბიოლოგიურ და სოციო-კულტურულ მხარეებს) შორის ჰარმონიაა მიღწეული. მაგრამ ეს მხოლოდ უტოპიაა ან მიუღწეველი იდეალი და დაპირისპირებულ ძალთა ჰარმონიზაციას რეალურად მხოლოდ ხელოვნება და ხელოვნებისეული თამაში ახდენს!

თავი V

პარლ გუსტავ იუნგის ხელოვნების თეორია

პარლ გუსტავ იუნგი ფროიდის მსგავსად, ქარიზმატული პიროვნებაა ფსიქოლოგიის ისტორიაში. მასზე იწერება წიგნები, იბეჭდება შარავანდედით ან მზის დისკოთი დამშვენებული პორტრეტები, მსჯელობენ მისი ბიოგრაფიის მიუკვლეველსა და „იდუმალ“ ასპექტებზე. დღემდე დაობენ, თუ მაინც ვინ იყო იგი, დიდი თეორეტიკოსი და თერაპევტი, თუ მაგი-შამანისა და პოეტის უცნაური ნაზავი (56, 57).

იუნგის თეორიის ძირითად ნაკლად მისი ავტორის მისტიკით გატაცებას თვლიან; მიიჩნევენ, რომ იუნგმა გაარღვია მეცნიერებისა და პრაქტიკული მედიცინის საზღვრები და იმ სფეროში გადაინაცვლა, სადაც კანონსა და წესებს მისტიკა და პოეზია ცვლის. ასეა თუ ისე, იუნგის ხელოვნების თეორია ფროიდის თეორიის შემდგომ ყველაზე გავრცელებულ თეორიად რჩება. ასევე, იუნგის მნიშვნელოვანი გავლენა ცხადად იგრძნობა თანამედროვე ფსიქოთერაპიასა და განსაკუთრებით არტ-თერაპიაზე (72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81). საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს თანამედროვე ხელოვნების თეორიასა და კულტუროლოგიაზე კ. იუნგის შეხედულებათა განსაკუთრებული ზეგავლენის შესახებ. საგულისხმოა, რომ იუნგი ესთეტიკას გამოყენებითი ფსიქოლოგიის დარგად მიიჩნევდა. როგორც არაერთი ავტორი აღიარებს, ხელოვნების ფსიქოლოგიაში რეალურად მხოლოდ ორი, ფროიდისა და იუნგის, ერთმანეთის შემაჯავებელი თეორია არსებობს (47, 48, 51, 88).

კ. იუნგის ზოგად-ფსიქოლოგიური თეორიის საფუძველია შეხედულება ორი ტიპის არაცნობიერის: პირველი და კოლექტიური არაცნობიერის შესახებ.

პიროვნული არაცნობიერი კონკრეტული პიროვნების კუთვნილებაა და, შესაბამისად, პიროვნულ ბიოგრაფიასთან, კომპლექსებსა თუ ფობიებთან, მოთხოვნილებებსა თუ შიდა-ფსიქიკური ცენზორის აქტივობასთან კავშირდება. ეს „ფროიდის“ არაცნობიერია, რომელიც იკვლია და შეისწავლა ფსიქოანალიზის ფუძემდებელმა.

კ. იუნგის თეორიის თანახმად, ადამიანის ფსიქიკა არ ამოიწურება

მხოლოდ პიროვნული არაცნობიერით და მასში ასევე კოლექტიური (ზეპიროვნული, საერთო საკაცობრიო, უნივერსალური) არაცნობიერი სფეროც არსებობს. იუნგის სიტყვებით: „ადამიანის არაცნობიერი ფსიქიკა ცნობიერების უბრალო „დანართს“ ან „სანაგვე ყუთს“ როდი წარმოადგენს. მას ავტონომიური ფსიქიკური სისტემა გააჩნია, რომელიც ცნობიერების ცალმხრივობისა და დარღვევების ფუნქციონალურ კომპენსირებას ახდენს. არაცნობიერი არ ამოიწურება ინსტიქტურ-რეფლექსური პროცესებით და საკუთარი სიმბოლოებით ცნობიერ პროცესთა წინმსწრებია.“ (თარგმანი ჩემია – რ. მ.) (47. გვ. 159)

კოლექტიური არაცნობიერი თავისი წარმომავლობით არსობრივად განსხვავდება პიროვნული არაცნობიერისგან – იგი არ კავშირდება კონკრეტული ადამიანის ბიოგრაფიასთან და მთელ საკაცობრიო ფსიქიკურ გამოცდილებასთანაა მიმართებაში. მისი ჩამოყალიბების პროცესში მთელი კაცობრიობა მონაწილეობს და საერთო ფსიქიკურ ნამოღვაწარს თაობებს გადასცემს. შესაბამისად, ყოველი ცალკეული პიროვნება საკაცობრიოს არა მხოლოდ მატარებელ-მფლობელი, არამედ მისი შემოქმედიც ხდება. პიროვნება მეგვიდრეობით იღებს კოლექტიურ არაცნობიერს და თავადაც იღებს მონაწილეობას მისი შემდგომი „შენების“ პროცესში. ფსიქიკის აღნიშნული ასპექტი მუდმივი ქმნადობის, კვლავ-წარმოქმნის მდგომარეობაშია და ამით უზრუნველყოფს ადამიანთა შორის მენტალური, უწყვეტი კავშირის დამყარებასა და შენარჩუნებას (48,53).

არის შეხედულება, რომ კოლექტიური არაცნობიერის ტერმინით კ. იუნგმა კულტურის ფენომენი აღნიშნა; კულტურისა, რომელსაც კაცობრიობა ქმნის და თაობებს გადასცემს; კულტურისა, რომელიც მუდმივად ცვლადი, დინამიურია და „ცოცხალი“. კოლექტიური არაცნობიერის ამგვარი გაგება, რა თქმა უნდა, დასაშვებია, თუკი გათვალისწინებულ იქნა მისი უმთავრესი ნიშანი – რეალური ქმედითი ძალის სახით ჩართულობა ადამიანის მენტალურ სტრუქტურაში!

კოლექტიურ არაცნობიერს თვითაქტივაციის უნარი გამოარჩევს. მას საკუთარი ენერგეტიკა, ადამიანზე ზემოქმედებისა და თვითგამოვლენის უნიკალური რესურსები გააჩნია. შესაბამისად, კოლექტიურ არაცნობიერში შეიძლება ვიგულისხმოთ აქტიური, დინამიკური კულტურა, როგორც ფსიქიკაში არსებული და თვითგამოვლენისადმი (თვითაქტივაციისადმი) მიმართული საწყისი.

კოლექტიურ არაცნობიერს ე. წ. „ნოოსფეროსთანაც“ აკავშირებენ. აღნიშნული ტერმინით საკაცობრიო სულიერი გამოცდილების სავანე აღინიშნება, რომელიც, ზოგიერთი თანამედროვე მეცნიერის მიხედვით, დედამიწის გარშემო არსებული, ერთ-ერთი სფეროს (ნოოსფერო ქართულად ითარგმნება, როგორც გონის სფერო) სახით არსებობს და თავს სპეციფიკური ნათების, ლუმენისცენტციის სახით ავლენს. ნოოსფეროს – დედამიწის გარშემო არსებულ, ადამიანთა გონებრივ-ფსიქიკური მოქმედების შედეგად ჩამოყალიბებულ სფეროს – კაცობრიობის სულიერი აქტივობის პროდუქტად და საკაცობრიო მენტალურ საცავად მიიჩნევენ.

კ. იუნგის თეორიაში კოლექტიური არაცნობიერი ფსიქიკის სიღრმეში არსებული ფენაა, რომელიც განსხვავებული ეროვნებისა თუ განვითარების დონეზე მყოფი ადამიანებისათვის თანაბრადაა დამახასიათებელი. კოლექტიური არაცნობიერის უნივერსალობა, დროითი და სივრცითი მახასიათებლების ცვალებადობის მიუხედავად, მის თვისობრივ უცვლელობასა და იგივეობას გულისხმობს. ფსიქიკის აღნიშნული სფერო არსობრივად არ იცვლება, არამედ მდიდრდება, ღრმავდება და ახალ მნიშვნელობებს იკრებს.

კოლექტიური არაცნობიერის არსობრივი უცვლელობის (ან უფრო სწორედ, უნივერსალობის) გამო ის ადამიანთა შორის კომუნიკაციისა და კავშირის პირობად იქცევა არსებული გენეტიკური, ეთნიკური თუ კულტურული სხვაობების მიუხედავად. ასე მაგალითად, თანამედროვე ადამიანს „ესმის“ ჰომეროსის ან კონფუციის ენა, წვდება ძველ ეგვიპტელთა არქიტექტურასა და შუმერთა ეპოსს. რა თქმა უნდა, გაგება და წვდომა ყოველთვის ფარდობითია, მაგრამ თუკი აღმქმელი არ რჩება გულგრილი, თუკი შორეული წარსულიდან მიღებული კულტურული გზავნილი იწვევს ემოციებსა და აზრებს, თუკი ხდება კულტურული ინფორმაციის ინტერპრეტირება და განახლება – მაშინ კონტაქტი ეპოქებსა და ადამიანებს შორის შემდგარად უნდა ვიგულისხმოთ!

მარადიული კულტურული კავშირის საფუძველად კ. იუნგს კოლექტიური არაცნობიერი ესახება, რომელიც იმანენტურად, ცნობიერების ჩარევის გარეშე ახდენს მყისიერ გაგებას, „წვდომას“ და ამით, ადამიანთა შორის კავშირის დამყარებას. შემდგომ ეტაპებზე ცნობიერი ფუნქციები (ძირითადადში აზროვნება) ჩაერთვის, რის საფუძველზეც მიღებული ინფორმაციის ინტელექტუალური გადამუშავება ხდება.

კოლექტიური არაცნობიერის, როგორც ფსიქიკაში არსებული რეალური და ქმედითი ძალის, არგუმენტად იუნგი იმ მარადიულ წარმოდგენებს, თვალსაჩინოებებსა თუ ხატებს (სიმბოლოებს) შეგვახსენებს, რომლებიც პირველყოფილი საზოგადოებიდან მოყოლებული ყოველ ეპოქაში იჩენენ თავს და დღემდე არ კარგავენ აქტუალობას. ასეთია მაგალითად, ჯ ვ ა რ ი, რომლის გამოსახულებებს კლდის ფერწერაშიც ვხვდებით, რომელიც ეპოქათა მანძილზე ახალი შინაარსით, მნიშვნელობით იტვირთებოდა და სრულიად განსხვავებულ კულტურებსა და ცივილიზაციებში ვლინდებოდა. ნებისმიერი ქვეყნისა და ეპოქისთვის ჯვრის გამოსახულება თითქმის ერთნაირადაა დამახასიათებელი. გავიხსენოთ თუნდაც ძველ ეგვიპტური ჯვრები – ისიდას გასაღები და მარყუჟი ასევე არქაულ ქართული ბორჯღალი („ბრუნვადი ჯვარი“). საინტერესოა, რომ კლდის ფერწერამ შემოგვინახა არა მხოლოდ გარკვეული და ცალსახა მნიშვნელობის მქონე გამოსახულებები, არამედ ბუნდოვანი, „აბსტრაქტული“ ნიშანი-სიმბოლოებიც, რომელთა შორისაც ჯვარს განსაკუთრებული ადგილი ენიჭება.

ასეთივე მარადიული, უნივერსალური სიმბოლოებია: წრე, სამკუთხედი, კვადრატი. თავისი სიმბოლიკა აქვს ფერებს, სტიქიებსა და კონკრეტულ საგნებსაც. თუმცა, ცხადია, არსებობს განსაკუთრებული ნიმუშები, რომლებსაც ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა გამოარჩევს. მაგალითად, სტიქიები: ცეცხლი და წყალი, როგორც მარადიული სიმბოლური ანტიპოდები, ყველა კულტურასა და ცივილიზაციაში თითქმის ერთგვაროვანი შინაარსით იტვირთება. რა თქმა უნდა, აღნიშნული გარემოება სულაც არ გამორიცხავს მათ სიმბოლურ პოლისემანტიკას.

წყალი ისევე, როგორც ცეცხლი სიკვდილ-სიცოცხლის და, აქედან გამომდინარე, განახლებისა და აღორძინების სიმბოლოა, რომლის სემანტიკური სიღრმე და გამორჩეული ინფორმატიულობა თითქმის ერთნაირადაა „გასაგები“ როგორც განვითარების დაბალ დონეზე მყოფი პრიმიტივისთვის, ასევე მაღალგანვითარებული ინტელექტუალისთვისაც. სიტყვა „გაგებაში“ იგულისხმება არა სააზროვნო ოპერაციებით შეგნებული მანიპულირება, არამედ უშუალო, მყისიერი წვდომა, ინტუიცია ან ინსაითი, დაკავშირებული არაცნობიერი ფსიქიკურის მოქმედებასთან. უშუალო წვდომის საფუძველს კოლექტიურ არაცნობიერში შენახული უნივერსალური სიმბოლოები

და არქეტიპები შეადგენენ, რომლებიც არა მხოლოდ იმთავითვე, ინტელექტუალური ოპერაციებისგან დამოუკიდებლად გასაგებს (უფრო ზუსტად, მისაღებს) ხდიან ზატოვან გამოსახულებებს, არამედ ასევე შემოქმედებით მუხტსა და სტიმულსაც იძლევიან.

კოლექტიური არაცნობიერის შინაარსს უნივერსალური სიმბოლოები და არქეტიპები შეადგენენ. სიტყვა „არქეტიპი“ ითარგმნება როგორც პირველხატი, ძველი ანაბეჭდი ან ძველი კვალი. არქეტიპი ფსიქიკაში არსებული ზეპიროვნული, ანუ კონკრეტულ პიროვნებაზე დაუყვანელი წარმონაქმნია, რომელიც უნივერსალურ სიმბოლოებთან ერთად კოლექტიური არაცნობიერის შინაარსს შეადგენს. შესაბამისად, პიროვნება სიმბოლოებს კი არ „გამოიმუშავებს“ ან „ხელოვნურად ქმნის“, არამედ მათ საკუთარსავე ფსიქიკაში მოიძიებს და შემდგომ გარე სამყაროში მათ ობიექტივაციასა და გასაგნებას (გარეთ გატანას) ახდენს. პიროვნებას, რომელიც თავისი არსით შემოქმედია, სიმბოლოთა მნიშვნელობის გამდიდრების, მათში ახალი სიღრმეების წვდომის და უკვე არსებულ, მოძველებულ მნიშვნელობაზე ახლის ზედღების უნარი გამოარჩევს (51,53,54).

სიმბოლო და არქეტიპი ამოუწურავია, მათი წვდომა კი — უსასრულო. სიმბოლოსა და არქეტიპთან დაკავშირებული ენერგეტიკა სწორედ მათი პოლისემანტიკიდან მომდინარეობს. სიმბოლო უსასრულობის, დროისა და სივრცის მიღმა არსებულის ნიშანია.

მარადიულობის ნიშნები იუნგმა ყოველი ადამიანის ფსიქიკაში მოიძია, ნიშნები, რომლებსაც ადამიანი პიროვნულის (კერძო და კონკრეტული ინდივიდის) ფარგლებიდან გაჰყავთ; პიროვნულში აქ კონკრეტული პიროვნების ბიოგრაფია, მისი მოთხოვნილებები და სურვილები, კომპლექსები და მოლოდინები იგულისხმება.

სიმბოლოს მრავალმნიშვნელოვნება (პოლისემანტიკა) მისი დაუსრულებელი ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა. ყოველ აღმქმელს მასში საკუთარი ხედვის, რაკურსის დაფიქსირება ძალუძს. სიმბოლოს გაგება და ხედვა ინტიმპერსონალურ სხვაობებს უკავშირდება და, შესაბამისად, მისი ყოველი ცალკეული ინტიმპრეტაცია თავად აღმქმელის პიროვნულ თავისებურებებს უკავშირდება.

პიროვნებას საკუთარი, პიროვნული ხედვა შეაქვს სიმბოლოს გაგებისა და ინტერპრეტირების შემთხვევაში.

სიმბოლოს ინტერპრეტაციული რესურსები ამოუწურავია. აქტიური, დინამიური ბუნების გამო სიმბოლო კოლექტიური არაცნობიერის

არა პასიური სათავსოსა თუ მარაგის შემადგენელია, არამედ ენერგეტიკით დამუხტული ხატი-წარმოდგენა, რომელიც მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ადამიანის მოქმედებას.

როგორც ვხედავთ, ფროიდისგან განსხვავებით, იუნგი ფარული, ტაბუდადებული ბიოლოგიური ლტოლვების გვერდით არაცნობიერი სიმბოლოებისა და არქეტიპების არსებობასაც უშვებს და, შესაბამისად, არაცნობიერის შინაარსს აფართოებს და აღრმავებს. შემოქმედების (საზოგადოდ, ადამიანის მოქმედების) იმპულსთა რიგში ბიოლოგიურ მოთხოვნილებათა გვერდით სიმბოლოები და არქეტიპები ჩაერთვის.

ეს ემოციურად (აფექტურად) დამუხტული ხატი-ნიშნები მთელი კაცობრიობის ფსიქიკური აქტივობის შედეგად დაგროვილ უსაზღვრო ინფორმაციას შეიცავენ.

ფროიდის თეორიაში პიროვნული გამოცდილების პროცესში შექმნილი კომპლექსი მხატვრული შემოქმედების ძირითად სტიმულად და მის შინაარსად მიიჩნევა. კომპლექსი ემოციურ-აფექტურად დამუხტულ წარმოდგენათა სისტემაა, მაგრამ ეს სისტემა მხოლოდ კონკრეტულ პიროვნებასა და მის ფსიქიკას უკავშირდება. კომპლექსი მოცემული პიროვნების ფსიქო-ბიოგრაფიის შემადგენელია და ინფორმაციას სწორედ აღნიშნული პიროვნების შესახებ იძლევა. სრულიად განსხვავებული ბუნება აქვს სიმბოლოსა თუ არქეტიპს; ეს უკანასკნელნი კოლექტიური (საერთო საკაცობრიო ფსიქიკის) ანარეკლებია და წარმომადგენელნი.

ფროიდის თეორიისგან განსხვავებით, იუნგის თეორიის ბაზისს შეადგენს არა კონფლიქტი ცნობიერსა და არაცნობიერს (როგორც ანტაგონისტურ ძალებს) შორის, არამედ მათი ურთიერთდაბალანსება და გაწონასწორება. ცნობიერი და არაცნობიერი ისევე აწონასწორებენ ერთმანეთს, როგორც ჩინური სიმბოლოები ინი და იანი. იუნგის მიხედვით, ფსიქიკური ჯანმრთელობა სწორედ ამ ორი, ანტიპოდური საწყისის (ცნობიერისა და არაცნობიერის, რომლებსაც პირობითად გონება და გრძნობა შეიძლება ეწოდოს) მშვიდობიან თანაარსებობასა და ბალანსს ეფუძნება.

ადამიანისა და მისი ფსიქიკის შესწავლის პროცესში იუნგი სოციო-კულტურული გარემოს და კერძოდ, ღირებულებათა, იდეათა და განწყობათა სისტემების გათვალისწინების საჭიროებაზე მიუთითებდა. იუნგი მიიჩნევდა, რომ ადამიანისა და მისი ფსიქიკის რაობის გაგება მხოლოდ ასეთი გზითაა შესაძლებელი. აღნიშნული

პოზიციით იუნგის თეორია კიდევ ერთხელ ემიჯნება ფროიდის შეხედულებებს (48, 50, 55).

იუნგის თეორიაში ხაზგასმულია სხვაობა სიმბოლოსა და არქეტიპს შორის. არქეტიპი პირველადი და შეუნიღბავი სახით მხოლოდ ცნობიერი კონტროლის შესუსტებისას „ეძლევა“ ადამიანს; ეს ხდება სიზმარში და ასევე პალუცინაციებისა და მისტიკური ჭკრეტის შემთხვევაში. ასეთ დროს არქეტიპი (როგორც არაცნობიერი პირველხატი) ღიფუზური, ბნელი, საშიში და უცხო ხატ-წარმოდგენის სახეს იძენს, რომლის აღქმა ძლიერ განცდებთან (შიშის, თრთოლის და, ამავე დროს მოწიწებისა და რილის განცდებთან) კავშირდება.

არქეტიპები მხოლოდ ამგვარი „ექსტრემალური“ სახით ან პირველადი შემზარაობით როდი ვლინდებიან. მითოლოგია და ხელოვნება ცნობიერებისთვის მისაღები პრინციპებისა და კანონების გათვალისწინებით ამ ბნელი და საშიში ხატების დახვეწას ახდენს.

არქეტიპი კარგავს პირვანდელ „უცხო“, ცნობიერებისათვის მიუღებელ სახეს; არქეტიპი სიმბოლოდ იქცევა! შესაბამისად, ყოველი სიმბოლოს მიღმა არქეტიპი იგულისხმება. სიმბოლო არქეტიპს ეფუძნება.

არქეტიპული ხატ-წარმოდგენების ცნობიერი დამუშავებისა თუ დახვეწის თავდაპირველ სახეს მითოლოგია წარმოადგენს. მითოლოგიაში ყველაზე ცხადად, საწყისი, პირველადი სახით ვლინდება კოლექტიური არაცნობიერი და მისი არქეტიპები. სწორედ ამოტომაც განუზომელია მითოლოგიის მიმართ კ. იუნგის „ანალიზური ფსიქოლოგიის“ ინტერესი.

შემდგომ ეტაპებზე მითოლოგიური თემებისა და სიმბოლოების დამუშავებას ხელოვნების დარგები მიმართავენ. არაცნობიერი არქეტიპი კიდევ უფრო მეტად მოდის შესაბამისობაში ცნობიერ ან შეგნებულ ფსიქიკურთან. ხელოვნება მითოლოგიას ეფუძნება; იმპულსს იგი სწორედ მითოლოგიაში ასახული არქეტიპული ხატებითა და სიმბოლოებიდან იღებს.

ცნობიერების განვითარებასთან ერთად ადამიანსა და მისივე არაცნობიერს შორის არსებული უფსკრული თანდათან ღრმავდება. ადამიანი კარგავს საკუთარივე ასპექტისა თუ სფეროს წვდომისა და განცდის უნარს, რაც ფსიქოლოგიური დისბალანსისა და, შესაბამისად, მენტალური პრობლემების მიზეზი ხდება. ადამიანის გამიჯვნას საკუთარივე არაცნობიერისგან იუნგი ბუნებისგან გამიჯვნად

მიიჩნევს; ბუნებასთან თავდაპირველი მთლიანობისა და ერთიანობის რღვევას ავტორი „პირველცოდვას“ უწოდებს. დაკარგული ჰარმონიის აღდგენას მაგია, მითები და რიტუალები ემსახურება და ასევე – მათი უშუალო იმპულსით შობილი მხატვრული შემოქმედება და ხელოვნება!

კოლექტიური არაცნობიერის სრული განთავისუფლება და ცნობიერების ზედაპირზე „ამოჭრა“ იწვევს არა მხოლოდ ინდივიდუალურ, არამედ კოლექტიურ ფსიქოზებსაც, კერძოდ, სოციალურ ქარტეზილებსა და ომებს. იუნგის გაგებით, სოციო-პოლიტიკური მოვლენების მიზეზი ფსიქიკაში და კერძოდ, არაცნობიერ ძალებშიც უნდა ეძიოთ. რაც შეეხება პიროვნებას, მისი სულიერი ბალანსი სწორედ ცნობიერი და არაცნობიერი ძალების ჰარმონიზირებაში მდგომარეობს. თუკი ცნობიერება ინტელექტსა და ნებისყოფას ეფუძნება, არაცნობიერი, ერთი მხრივ, ბიოლოგიური და მეორე მხრივ, სიმბოლურ-არქეტიპული ძალების კრებულაა. სწორედ ამ პოლუსთა თანხმობაში მოყვანა ქმნის ყოველი ცალკეული პიროვნების მთლიანობისა და ჯანმრთელობის საფუძველს.

კოლექტიური არაცნობიერის კვლევის კერძო მეთოდი სიზმრის ანალიზია. სიზმრის შინაარსი პიროვნული არაცნობიერითა და მოცემული პიროვნების ფსიქობიოგრაფიით არ ამოიწურება. სიზმრებში ასევე წარმოდგენილია მითოლოგიური სიუჟეტებიც, რომელთა ახსნა და გაგება მხოლოდ მოცემული პიროვნების გამოცდილების გათვალისწინებით შეუძლებელი ხდება. საჭიროა მთელი საკაცობრიო ისტორიისა და გამოცდილების განხილვა და მხედველობაში მიღება.

კოლექტიური არაცნობიერი არქაულ-მითოლოგიური ხასიათისაა; თითოეული არქეტიპი გარკვეულ მითოლოგიურ წარმოდგენასთან ან მითოლოგიურ პერსონაჟთან შეიძლება გაავიგივოთ. მაგალითად, ზევსი, აფროდიტე, ამური, ათენა, დიონისე, არესი თუ ჰერმესი არაცნობიერ არქეტიპთა ანარეკლებია და მათი შეცნობით, არაცნობიერი ფსიქიკის თავისებურებანიც შეიმეცნება.

იუნგი რამდენიმე სიმბოლოსა და არქეტიპს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მიაწერს. ეს ის ბაზისური კოლექტიური წარმოდგენებია, რომელთა დაუსრულებელ ვარირებასაც ეფუძნება კულტურა და ხელოვნება! ძირითად არქეტიპთა შორის იუნგი გამოყოფს ანიმ-ანიმუსს, პერსონას, სელფსა და აჩრდილს.

პიროვნება, როგორც არქეტიპთა მატარებელი, შეიძლება რამ-

დენიმე ქვეპიროვნების ერთიანობად განიხილოს. „ჩვენში ბრბოა!“ – ეს სახელგანთქმული ფრაზა მკაფიოდ გამოხატავს იუნგის დამოკიდებულებას პიროვნების ფსიქოლოგიური სტრუქტურის მიმართ. პიროვნება ქვე-პიროვნებათა ერთიანობაა, რადგანაც თითოეული არქეტიპი დასრულებულ „პიროვნებად“ შეიძლება იქნეს განხილული(53).

პერსონა – ასე უწოდა იუნგმა არქეტიპს, რომელიც პიროვნების ერთგვარი „გარეგანი“, საზოგადოებისთვის მისაღები და სოციალურად განსაზღვრული ასპექტია თუ მხარე ანდა ქვეპიროვნებაა, რომლის მიზანსაც სოციალური ადაპტაცია შეადგენს. საგულისხმოა, რომ ძველ საბერძნეთში ტერმინით „პერსონა“ მსახიობის ნილაბი აღინიშნებოდა, თეატრალური თამაშის ის ატრიბუტი, რომლითაც გარკვეული როლის შემსრულებელი მსახიობი აუდიტორიის წინაშე წარდგება.

იუნგი მიიჩნევს, რომ ყოველი პიროვნების სტრუქტურაში გამოიყოფა ერთი ასპექტი ან მხარე, რომლითაც პიროვნება შესაბამისობაში მოდის საზოგადოებასთან და რომელიც პიროვნების გარკვეულ სოციალურ როლს უკავშირდება. პერსონა-ნილაბი პიროვნების სოციალური ასპექტია, რომლითაც, რა თქმა უნდა, მთელი პიროვნება არ ამოიწურება. პიროვნება გაცილებით მეტია, ვიდრე როლი, რომელსაც იგი საზოგადოებაში ასრულებს. პერსონა-ნილაბით ადამიანი ხშირად ატყუებს არა მხოლოდ სოციუმს, არამედ საკუთარ თავსაც. პერსონასთან სრული გაიგივებით კი ადამიანი ივიწყებს საკუთარი პიროვნების დანარჩენ მხარეებს, რაც საბოლოო ჯამში, სერიოზული ფსიქიკური (და არა მხოლოდ ფსიქიკური) პრობლემების მიზეზად იქცევა.

ანიმა (ანიმუსი) – ძველი ბერძნულიდან ითარგმნება, როგორც „სული“. ამ სახელებით აღნიშნა იუნგმა არქეტიპი, რომელიც პიროვნების გარეგან ასპექტს (მის პერსონას) ავსებს და აბალანსებს.

ეს პიროვნების გარეგანი „მე“–ს გამაწონასწორებელი შინაგანი „მე“–ა. არაცნობიერი ანიმა-ანიმუსი ცნობიერი „მე“-ს მიმართ საპირისპიროა და მისი პოლარული; ცნობიერისა და არაცნობიერის პოლარობა პიროვნების მთლიანობისა და ჰარმონიის პირობად იქცევა.

მამაკაცის „შინაგან“, არაცნობიერ ასპექტს ან არქეტიპს იუნგმა ანიმა უწოდა, ხოლო ქალისას – ანიმუსი. მამაკაცის არაცნობიერი საწყისი ფემინურია, ხოლო ქალისა – მასკულინური. პიროვნება ფსიქოლოგიურად ორივე სქესისთვის დამახასიათებელ ნიშან-

თვისებებს შეიცავს.

იუნგის ფსიქოლოგიურ სკოლაში შემოთავაზებულია ანიმაციური შესაძლო ვარიანტების ერთგვარი ნუსხა(54). ეს ფსიქიკაში „შენახული“ და „დაცული“ წარმოდგენებია, რომლებიც ბევრით განსაზღვრავენ ადამიანის ქცევას და მნიშვნელოვან ზეგავლენას ახდენენ მხატვრულ შემოქმედებასა და ხელოვნებაზეც. არქეტიპთა ვარიაციების სახელდებას აიოლებს მათი ასახვა და დამუშავება ხელოვნებასა და კულტურაში. ასე მაგალითად, ანიმას შესაძლო სახეებს შეიძლება ეწოდოს: „დიდი ღელა“, „მზეთუნახავი“, „კარმენი“, „როკაპი ქალი“ და სხვა.

„დიდი ღელის“ არქეტიპის ძირითად თავისებურებას პიროვნებისთვის დაცულობისა თუ უსაფრთხოების უზრუნველყოფა შეადგენს. ის პირველყოფილ, საწყის პარმონიასთან ან, სხვა სიტყვებით, ღელასთან დაბრუნების პირობებს ქმნის და ზრდასრულ ადამიანს სიყვარულის მომლოდინე ბავშვად აქცევს.

როგორც ნათელი ხდება, ანიმას აღნიშნული ვარიანტი განსაკუთრებული გავრცელებით გამოირჩევა, რაც სულაც არაა შემთხვევითი. არაცნობიერი „დამცავი ფემინობა“ (ან ადამიანის ფსიქიკაში არსებული ღელის განზოგადებული სახე) პიროვნების ფსიქოლოგიური სტაბილობის გარანტიად იქცევა. მეორე მხრივ, „დიდი ღელა“ პიროვნების ინფანტილიზაციას, მის „მუდმივ ბავშვად“ ქცევას უწყობს ხელს, რაც პიროვნების პასიურობისა და გარეშე ძალებზე მიჯაჭვულობის მიზეზიც ხდება.

„დიდი ღელის“ არქეტიპი ხელოვნებისთვის განსაკუთრებულ სტიმულს წარმოადგენს. აღნიშნული არქეტიპის პირველადი, მითოლოგიური ასახვის ნიმუშები მრავალფეროვანია; ყოველი ხალხის მითოლოგიურ აზროვნებაში განსაკუთრებული ადგილი ღელა-ქალღმერთებს ეთმობა. მაგალითად, ასეთი არიან პირველყოფილი ქალი-კერპები, რომლებსაც ნაყოფიერება და ღებობა უკავშირდებოდა. ასეთია ძველ ეგვიპტური ისიდა, რომელსაც მითოსი ყრმით (ჰოროსით) გამოსახავდა. ასეთია ბერძენთა ჰერა, ადამიანებისა და ღმერთების ღელა. ჩამონათვალი შორს წაგვიყვანდა, რადგანაც ადამიანის სამყაროსთან ურთიერთობა სწორედ ღელით იწყება; იგია ადამიანის არა მხოლოდ გარე სამყაროსთან, არამედ საკუთარ თავთან მიმართების შუამავალიც.

ანიმა, რომელსაც პირობითად „მზეთუნახავი“ შეიძლება ეწოდოს,

„დიდი დელისაგან“ განსხვავებით, უკიდურესი პასიურობითა და „მომლოდინე ქალურობით“ გამოირჩევა. ეს ანიმას სახეა, რომელიც გააქტიურებას (ხსნას, გაცოცხლებას) გარედან ელის და განსაკუთრებული „მიზიდვის ძალით“ – მიმზიდველობითა და ზიბლით გამოირჩევა. ეს მითებიდან და ზღაპრებიდან ყველასთვის კარგად ცნობილი, კოშკში გამოძვრეული მზეთუნახავია, რომელიც თავის მხსნელსა და მიჯნურს მოელის; მზეჭაბუკს, რომელიც მას ასე სუსტსა და უძწეოს, თავის ენერგიას გაუნაწილებს და ბოროტი ძალების ტყვეობიდან დაიხსნის.

მზეთუნახავის არქეტიპის „უკიდურსი“, ექსტრემალური ფორმაა მძინარე ან მკედარი ასულები, რომელთა სახეებითაც ასე მდიდარია ფოლკლორი. მზეთუნახავისთვის დამახასიათებელი პასიურობა აქ კულმინაციას აღწევს! თუმცა მაღალ, მიუვალ კოშკში ან ცხრაკლიტულს მიღმა ჩაკეტილი და სამყაროსგან იზოლირებული მზეთუნახავიც, ასე ვთქვათ, სანახევროდაა ცოცხალი და მის არსს პასიური, მთვლემარე მოლოდინი შეადგენს. ქართულ მითოსში ყამარის კოშკი ცაზე ჯაჭვით კიდია; აღნიშნული მეტაფორა ყამარის (ციხე კამარას) ქალწულებრივ სიწმინდესა და ხელშეუხებლობას (მიწისგან მოწყვეტას) და ასევე სრულ პასიურობას ასახავს. თოვლივით თეთრი და თოვლივით ცივი ასულები – შეუბღალავი სიწმინდისა და ემოციური სიმშრალის (ფაქტობრივად, სიკვდილის) სიმბოლოებია მაშინ, როდესაც მზეჭაბუკს, მზის ვაჟს ანდა თავად მზეს – საპირისპიროდ, აქტიური, ქმდითი, „სიცოცხლის მომნიჭებელი“ ბუნება (ძალა და ენერგია) გამოარჩევს.

მზეთუნახავის ან მომლოდინე ქალურობის არქეტიპი ამავე დროს მოქმედებაში მომყვანი, დინამიური საწყისის მატარებელია. მზეთუნახავი მოქმედებისკენ სტიმულსა და ბიძგს იძლევა. საუკუნოდ მძინარე ასულებს, მათი მხსნელი უფლისწულის გამოჩენამდე, მაგიური არსებანი, ფერიები და ჯუჯები იცავენ. ასე ელის მკვდრად ქცეული ქალურობა აქტიურ მასკულინურ საწყისს.

ანიმას სახესა და მის ვარიაციას წარმოადგენს „საბედისწერო ქალის“ არქეტიპი, რომელიც იერთიანებს ეროტულობასა და აგრესიას, სიცოცხლესა და სიკვდილს. მისი განსაკუთრებული ზიბლი სწორედ ეროტიკისა და აგრესიის ნაზავით აიხსნება. საპირისპირო სქესთან მიმართება აქ შეპირისპირებასა და ჭიდილს გულისხმობს; „საბედისწერო ქალისთვის“ სიყვარული ბრძოლის ველია, სიყვარულის

ობიექტი კი – მოქიშპე! იგი მუდმივად დაეძებს მსხვერპლს, რათა დამანგრეველი სექსუალობა გამოავლინოს. ანტიკურ მითოლოგიაში აღნიშნული არქეტიპის ნიმუშია ამორძალი, მეომარი ქალი, რომელსაც სისხლი სწყურია და რომლისთვისაც სამყარო დაუსრულებელი ბრძოლის ველია.

„როკაპი დედაკაცის“ („კუდიანი დედაბერის“) არქეტიპი ამორძალივით მტრულადაა განწყობილი, მაგრამ, მისგან განსხვავებით, სრულიად მოკლებულია ქალურ ხიზლს. იგი აგრესიულია და მისტიკურ შიშს, ზოგჯერ კი ზიზზსაც იწვევს. ეს „კუდიანი დედაბერია“, რომელსაც დიდი ხიფათი უკავშირდება და რომლის მიზანსაც სწორედაც რომ ხიფათის მინიჭება შეადგენს. ეს, ფაქტობრივად, უჩხულია, ნახევრად-ქალი და ნახევრად-მხეცი, რომლის მოთვინიერება შეუძლებელია, ხოლო მოტყუება და გულის მოგება დიდ სირთულეს წარმოადგენს. ფოლკლორი აღსავსეა ასეთი სახეებით, როგორიცაა კუდიანი და როკაპი-დედაკაცები, გრაიები, ჰარპიები... მართლაცდა, შემზარავ ქალთა გალერეა!

„როკაპი დედაკაცის“ შერბილებილ ვარიანტს ალი (სირინოზი ანტიკურ მითოლოგიაში) წარმოადგენს. ის საშიში არსებაა, მაგრამ ამავე დროს, მომხიბლავიც. ალთან თვით ბუნების ხიბლია დაკავშირებული. მშვენიერი ოქროს თმით იგი იზიდავს მამაკაცებს, რათა ადამიანთა სამყაროსთან კავშირი გააწყვეტინოს და საკუთარ ანდა ბუნების სამყაროში დაავანოს.

რა თქმა უნდა, არსებობს ანიმას განსხვავებული (ფაქტობრივად, ამოუწურავი) ვარიაციები, მაგრამ ყოველი მათგანი ჩვენ მიერთებულ ძირითად ტიპებსა და სახეობებს ეფუძნება.

ანიმუსის შესაძლო ვარიაციები, ასევე მრავალფეროვანია და მათი მატარებელი პიროვნების თავისებურებებს უკავშირდება. ანიმუსის ძირითად სახეებს შორის შეიძლება გამოიყოს: „მოხუცი ბრძენი“, „ყრმა“, „უბრალო ჭაბუკი“, „ძლევამოსილი მამაკაცი“. რა თქმა უნდა, თითოეული ტიპის გამოვლენისა და ვარიაციის შესაძლებლობები ამოუწურავია.

„მოხუცი ბრძენის“ არქეტიპს იუნგის სკოლაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. იგი საყოველთაო სიბრძნის, უსაზღვრო სიკეთისა და ძლევამოსილების მატარებელია. იუნგი მას ღმერთის არქეტიპსაც უწოდებს! ადამიანის არაცნობიერ ფსიქიკაში არსებულ შინაგან ღმერთს, როგორც გონიერებისა და ძალის შინაგან წყაროს.

(არის შეხედულებაც, რომ „მოხუცი ბრძენი“ ანიმუსის არქექტიპს არ განეკუთვნება და სუვერენული არსებობა ახასიათებს).

ყრმის არქექტიპი უმწეობისა და გამორჩეული სიწმინდის მატარებელია და გარეშე ძალისხმევის (ზრუნვის, მოვლის) სტიმულის მომცემი. ამავე დროს ყრმა იდუმალი, მეტაფიზიკური სიბრძნის მფლობელია. ასეთია, მაგალითად, ვიშნუ ინდურ მითოლოგიაში; ეს უზუნაესი ღვთაება ადამიანებს მოთამაშე ყრმის სახით ევლინება, რათა ამცნოს, რომ ჭეშმარიტი სიბრძნე მხოლოდ ყრმის მიერ შეიცნობა. „იყავით ვითარცა ყრმანი!“ — ამ მოწოდებით ცხადდება არა მხოლოდ ქრისტიანული, არამედ უნივერსალური იდეალიც.

მიაშიტი ჭაბუკი (მწყემსი ბიჭუნა) ბევრით ჰგავს ყრმის არქექტიპს; იგი უშუალოა და ბუნებრივი, თითქოს მედიტაციურ გარინდებაში მყოფი. მისი გარემო — ბუნებაა, რომელთანაც იგი სრულ პარმონიასა და ერთობაშიც არსებობს. იგი პასიურია იმდენად, რამდენადაც აქტიურ ქმედებას სრულიად გამორიცხავს გარე სამყაროსთან პარმონიული ერთობა. მისი აქტივობა ისევ და ისევ ბუნებას უკავშირდება — ესაა ზრუნვა ბუნებრივ გარემოზე, რომლის განადგურებითაც თავად ჭაბუკიც ნადგურდება.

აღნიშნულ არქექტიპს ბევრი აქვს საერთო ყრმის არქექტიპთან, მაგრამ მისგან განსხვავებით თავისებური, ბუნებრივი ან, უფრო სწორედ, ბუნებისმიერი ზიბლი გამოარჩევეს. ეს თავად ბუნების ზიბლია. ჭაბუკის ეროტიკა მას ყრმის არქექტიპისგან მკვეთრად მიჯნავს.

ანტიკურ მითოლოგიაში მრავლადაა ამგვარი არსებები: მწყემსები, გულიბრწყილო ვაჟები, ტყისა და ველების სულები. მათი სრულიად იდილიური ბუნების მიღმა ფარული ვენებები გამოკრთის; მწყემსები იოლად გარდაისახებიან სატირებად და ფაენებად, თხისა და ადამიანის სამიშ და საფრთხილო ნაზავად!

ძლევაშოსილი მამაკაცის (გმირის) არქექტიპის გამოვლინებად უნდა ჩაითვალოს ისეთი მითოსურ-მხატვრული სახეები, როგორაცაა: ჰერაკლე, თეზევსი, ამირანი და ა. შ. აღნიშნული პერსონაჟები მითოლოგიისა და ფოლკლორის პროტაგონისტებს წარმოადგენენ; მათში ქმედით-შემოქმედებითი საწყისია კუმულირებული და, შესაბამისად, ფაბულაც მათ გარშემო იგება. აღნიშნული არქექტიპის ძირითად მახასიათებელს აქტიური ნება, ჰეროიკა შეადგენს; სიძნელეთა გადალახვით ისინი მიზანს უცილობლად აღწევენ, თუნდაც საკუთარი სიცოცხლის ფასად. ეს ის „მზეჭაბუკებია“, რომელთაც

მოელთან დატყვევებული (საკუთარივე უმწობით დატყვევებული) მზეთუნახავები და რომელთა ქმედებაზეცაა დამოკიდებული საყოველთაო კეთილდღეობა. ეს მაჟორული, ოპტიმიზმით აღსავსე სახეები განსაკუთრებულ სიმპათიასა და სიყვარულს იწვევენ და, შესაბამისად, მათი ასახვა გამორჩეულად ხშირია და გავრელებული ხელოვნების ყველა დარგში. აქ მხოლოდ ერთი მაგალითით შემოვიფარგლები; ასეთია მიქელანჯელოს „დავითი“, როგორც გმირის ან საკაცობრიო ენერგიისა და ოპტიმიზტური შემართების განზოგადებული სახე.

არქეტიპი „აჩრდილი“ შემთხვევით როდია ასე სახელდებული. იგი ადამიანის „ჩრდილოვანი“ ან „ბნელი“ მხარეების ამსახველია. ეს ადამიანის ასპექტია, რომლის დამალვა ცნობიერი ფსიქიკის ერთ-ერთ მთავარ ამოცანას წარმოადგენს; ადამიანს რცხენია და ემინია კოლექტიური არაცნობიერის იმ ასპექტისა, რომელსაც იუნგმა აჩრდილი უწოდა. სირცხვილსა და შიშს იწვევს აჩრდილის „ცხოველური“ ან პირველყოფილი და ველური ბუნება. ის, ფაქტობრივად, ადამიანის ფსიქიკაში არსებული „შეულამაზებელი“ ბუნება ან „ინსტინქტთა კონაა“, ძნელად სამართავი და, ფაქტობრივად, მოუთვინიერებელი.

იუნგის მიხედვით, აჩრდილი არა მხოლოდ ნეგატიური დატვირთვის მატარებელია; მასში ამავე დროს პოეტურ-უშუალო ხედვის საწყისიც იგულისხმება. იუნგი თვლიდა, რომ ადამიანის თვითშემეცნება აუცილებლად უნდა გულისხმობდეს „შეხვედრასაც“ საკუთარ აჩრდილთან. ამ შეხვედრას ტრადიციულად გულისხმობს ხელოვნება, რომელიც ცნობიერი და არაცნობიერი ძალების შეპირისპირების არენას წარმოადგენს. აჩრდილი, ჩვეულებრივ, ურჩხულის, დრაკონის, მხეცის სახით აისახება მითოლოგიაში, ფოლკლორსა და ხელოვნებაში. ასეთია, მაგალითად, აჩრდილის ზორცშესხმა ზღაპარში „მზეთუნახავი და ურჩხული“, რომელიც სიყვარულის ზემოქმედებით მხეციდან ადამიანად გარდაისახება.

არქეტიპი, რომელსაც იუნგმა თვითობა (ან თავადობა) უწოდა, ცნობიერისა და არცნობიერის გამთლიანებას, ანუ პიროვნების მიერ საკუთარი ფსიქიკური სიღრმეების წვდომასა და პიროვნებაში არსებულ დაპირისპირებულ ძალთა შერიგებას, უკავშირდება. თვითობა ცნობიერი ფსიქიკურის არაცნობიერით გამდიდრებასა და გაღრმავებას გულისხმობს; პიროვნება აღარ ებრძვის საკუთარ არაცნობიერს და ცნობიერისადმი მის მაკომპენსირებელ (დამაბალანსებელ) ბუნებას

წდება; თუკი ცნობიერი ინტელექტსა და ნებელობას ეფუძნება, არაცნობიერი, როგორც მისი შემავსებელი, არქაულ, მითოსურ წარმოდგენებს ექვემდებარება. (არაცნობიერში აქ, რა თქმა უნდა, კოლექტიური არაცნობიერი და მისი არქეტიპები იგულისხმება).

თვითობა იუნგის თეორიაში იდეალური ფსიქოლოგიური მდგომარეობის არქეტიპად გვევლინება; ჰარმონიის, წესრიგის, მთლიანობის იმ მდგომარეობისა, რომელიც ადამიანის უმაღლესი და სრულყოფილი გამოვლინებაა. თვითობა ტრადიციულად მანდალის ან წრის (მზის) სიმბოლიკით გამოიხატება. მანდალა სანსკრიტის ენაზე წრეს ნიშნავს; ეს მაგიური წრეა – ფსიქიკური მთლიანობის სიმბოლო. ლამაიზმსა და იოგაში მანდალა ჭვრეტის ობიექტია, ე. წ. იანტრა, რომელიც ღმერთების სამყოფელს გამოხატავს.

კ. იუნგის ხელოვნების თეორია ფსიქოანალიზის ცალმხრივობის დაძლევას გულისხმობს; აქ არაა უარყოფილი პიროვნული და თავისი ბუნებით ბიოლოგიური, არაცნობიერის (ფროიდის ეროსი და თანატოსი) ზემოქმედება მხატვრულ შემოქმედებასა და ხელოვნებაზე. მაგრამ, ამასთან ერთად, ხაზგასმით მითითებულია კოლექტიური არაცნობიერის სიმბოლოებისა და არქეტიპების მნიშვნელოვანზეც (48,50,51,52,55).

იუნგის გაგებით, უნდა ერთმანეთისგან გამოიყოს შემოქმედებისა და ხელოვნების ორი ძირითადი ტიპი თუ სახე; თუკი პირველი – ე. წ. „ფსიქოლოგიური შემოქმედება“ პიროვნულ ან ბიოლოგიკურ არაცნობიერს (რომლის შესახებაც საუბარი იყო წიგნის წინა თავში და რომელსაც შეიძლება პირობითად „ფროიდისეული“ არაცნობიერი ეწოდოს) ეფუძნება, მეორე სახის ე. წ. „ვიზიონერული“ ან ხილვისმიერი შემოქმედება კოლექტიური არაცნობიერის სიმბოლოებსა და არქეტიპებს უკავშირდება. იუნგის შეხედულებათა მიხედვით, ხელოვნების ის ნიმუშები, რომლებიც დროის მდინარეებს უძლებენ და არასოდეს კარგავენ ზემოქმედების უნარს, სწორედ კოლექტიური არაცნობიერის აქტივობასთან კავშირდებიან (49).

არქეტიპებისა და უნივერსალური სიმბოლოების ამსახველი ხელოვნება არა მხოლოდ მის საფუძვლად არსებულ ძალთა მსგავსად ზედროულია, არამედ – ზეპიროვნულიც; კოლექტიური არაცნობიერი პიროვნულის ჩარჩობიდან გასვლას და პიროვნული ფსიქიკის ფარგლებში საკაცობრიო-უნივერსალურის ჩართვას გულისხმობს. თუკი პირად კომპლექსებსა და მოთხოვნილებებზე „აგებული“ ხელოვნე-

ბის ნიშნულში ამ უკანასკნელთა ასახვა და ანარეკლი, კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპებსა და სიმბოლოებს დაფუძნებული ხელოვნება, მართლაცაა, „ნილვად“ იქცევა; პიროვნების (და საერთოდ, კონკრეტულ პიროვნებათა) გარეშე არსებული იმ სამყაროს ხილვად, რომელიც კონკრეტულ მოთხოვნილებებსა თუ სურვილებთან არ კავშირდება!

შემოქმედების მეორე ტიპს, რომელსაც იუნგის, როგორც მკვლევარის, ინტერესი უკავშირდება, შემთხვევით როდი ეწოდა „ვიზიონერული“, ხოლო მის შემოქმედს — ვიზიონერი. იუნგის თეორიის თანახმად, კოლექტიური ან უნივერსალური არაცნობიერის ძალებს (არქეტიპებსა და სიმბოლოებს) თვითაქტივირების უნარი ახასიათებთ; ისინი იმპულსურად მოდიან რა მოქმედებაში, ცნობიერების ზედაპირზე „ამოისვრიან“ ცნობიერებისთვის უცხო (ზოგჯერ მიუღებელ და შემზარავ) ხატ-წარმოდგენებს. ეს შორეული წარსულიდან, საკაცობრიო არქივიდან „ამოსული“ შინაარსებია, რომლებიც, მათი ასაკის მიუხედავად, არასოდეს კარგავენ აქტუალობასა და მნიშვნელობას.

არქეტიპებითა და სიმბოლოებით საერთო საკაცობრიო ფსიქიკა მუტუველებს, რომლის ენაც შემთხვევით როდია ხატოვან-სიმბოლური. იუნგის გაგებით, სწორედ სიმბოლური ხატებით ხდება შესაძლებელი განსაკუთრებული სიღრმის, ტევადობისა და მნიშვნელობის ინფორმაციის გადმოცემა. ლოგიკური აზროვნება უძლურია ასახოს გრანდიოზული, მარადიული იდეები. ამიტომაც ფსიქიკა მათ გამოსათქმელად არაცნობიერ სიმბოლოებსა და არქეტიპებს მიმართავს.

იუნგი თვლიდა, რომ „ვიზიონერულ“ შემოქმედებასა და ხელოვნებას, რეალურად, არც ჰყავს კონკრეტული ავტორი ან კონკრეტული პიროვნება-ავტორი. მას ქმნის პიროვნებაში არსებული „ზეპიროვნული“, საერთო საკაცობრიო საწყისი. შესაბამისად, ხელოვნების აღნიშნულ სახეს სრულიად გამორჩეული, უნივერსალური დანიშნულება და ფუნქცია აკისრია. მის მიერ წარმოდგენილ სიმბოლოში ცხადდება ინფორმაცია, რომლის ლოგიკური აპარატით „დაშლა“ თუ „დალაგება“ ამოუწურავ პროცესს წარმოადგენს. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ „მონა-ლიზა“ (ჯოკონდა); სიმბოლოდ ქცეული ქალის ღიმილი ათასობით ნაწერი ფურცლის მიზეზად იქცა, მაგრამ მისი „გაგება“ თუ „ამოწურვა“ მაინც მიუღწეველ მიზნად დარჩა.

როგორც იუნგი აღნიშნავს, კოლექტიური არაცნობიერის მიერ გადმოცემული ინფორმაცია ბოლომდე ახსნასა და გაგებას არ ექვემდებარება. ასეთი სახისაა, მისი აზრით, დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“, გოეთეს „ფაუსტი“, ნიცშეს „დიონისე“, ჰოფმანის „ოქროს ქოთანის“, ვაგნერის ოპერები, იაკობ ბოემეს ფილოსოფია. (ყოველი მათგანი ძირითადად სწორედ კოლექტიური არაცნობიერის მოქმედების შედეგს წარმოადგენს).

იუნგის ხელოვნების თეორიის არსს ნათლად ასახავს იუნგიანელი მხატვარ-აბსტრაქციონისტის (რომელიც ფერწერის ერთ ცდილობდა იუნგის იდეების გადმოცემას), „ამერიკული ფერწერის მამის“, ე. წ. „წვეთოვანი ფერწერის“ ფუძემდებლის, ჯექსონ პოლოკის, სიტყვები: „ნახატის შექმნისას სრულებით არ ვფიქრობ მასზე, რასაც ვაკეთებ. ის, რაც დაიხატა, ჩემთვის გასაგები მხოლოდ მოგვიანებით ხდება; მე თითქოს თავიდან ვეცნობი საკუთარ ქმნილებას. ამასთან ერთად, შესწორებების შეტანის და ფორმების კორექციის არ მეშინია, რადგანაც ამას თავად ნახატი მკარნახობს. ნახატი, რომელსაც საკუთარი, ჩემგან დამოუკიდებელი ცხოვრება აქვს. მე მასთან კონტაქტის შენარჩუნებას ვცდილობ და ვეხმარები გამოავლინოს თვისი არსი. თუ ვერ ვახერხებ კონტაქტის შენარჩუნებას, ტილოზე ქაოსი ჩნდება. და თუკი მე და ჩემი ქმნილება კარგად ეუბნებთ ერთმანეთს, მაშინ ტილოს ელემენტებს შორის ჰარმონია მყარდება, რომლის მიღმაც გამოკრთის ნახატის ფარული აზრი და მნიშვნელობა.“ (თარგმანი ჩემია – რ. მ.) («Поллок Художественная галерея» 1966, 2005, стр. 24-25).

ფროიდის გაგებით, შემოქმედი საკუთარი ინტიმური, პირადული განცდის სიმბოლოზირებას ახდენს; სიმბოლო შემოქმედის იმ განცდის ინტენსიურობაზე მეტყველებს, რომლის დასათრგუნადაც გამოიყენება სიმბოლიზაცია. (სიმბოლო, როგორც შემოქმედის განცდის შენიღბვა და ეუალირება). ფანტაზიის ამოქმედების მიღმა ფროიდი სავსებით კონკრეტულ პიროვნულ განცდებს ხედავდა (სიყვარულს, შიშს, აგრესიას და ა. შ.). აღნიშნულ მოსაზრებას იუნგი ვიზიონერობის „მეცნიერული“ ახსნის ნიმუშად მიიჩნევს. იგი სიტყვა „მეცნიერულს“ ბრჭყალებში სვამს, რათა ამით კიდევ ერთხელ ნათელი გახადოს საკუთარი უნდობლობა და ირონია „ფსიქოანალიზის“ (ან ფროიდიანული „ფსიქოანალიზის“) შეხედულებათა მიმართ.

იუნგის მიხედვით, შემოქმედი ღუაღური ბუნებისაა და არსებით

შინაგან წინააღმდეგობას შეიცავს; ერთი მხრივ, იგი კონკრეტული ადამიანია პირადი ცხოვრებით, ხოლო, მეორე მხრივ — უპიროვნო შემოქმედებითი პროცესების მატარებელი. ხელოვნება თანდაყოლილი სისტემის სახეა, რომელიც ფლობს შემოქმედის პიროვნებას (იგულისხმება, რომ არა შემოქმედი ფლობს შემოქმედებით უნარებს, არამედ პირიქით, ეს უნარები ფლობენ მას) და აქცევს მას საკუთარ ინსტრუმენტად. „ხელოვანი — კოლექტიური ადამიანია!“ — აცხადებს იუნგი, რაშიც გულისხმობს შემოქმედის მიერ საკუთარი კერძო პიროვნული ჩარჩოებიდან გასვლასა და კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპებთან ზიარებას (შეადარე: „ლექსს მე არ ვწერ, ლექსი თვითონ მწერს!“).

შემოქმედებას, იუნგის გაგებით, ფემინური (ქალური) თავისებურებები გამოარჩევს, რადგანაც საწყისის იგი არაცნობიერის ფემინურ სფეროში იღებს. (ამ შეხედულებით აშკარაა, რომ შემოქმედების წარმოდგენილი გაგების კავშირი პატრიარქალურ დოგმებთან; რადგანაც შემოქმედი მამაკაცია (და მხოლოდ მამაკაცი შეიძლება იყოს შემოქმედი), ამიტომაც შემოქმედების იმპულსი მის ფემინურ არაცნობიერს ან ანიმას უკავშირდება. თუკი ვძლევთ პატრიარქალურ დოგმებს და ვადიარებთ, რომ შემოქმედი შესაძლოა ქალიც იყოს, მაშინ შემოქმედებითი იმპულსი მის მასკულინურ არაცნობიერში ან ანიმუსში უნდა ვეძიოთ. — რ. მ.).

იუნგი წერს ე. წ. ვიზიონერული განცდის შესახებ, რომლის დაყვანაც პირად გამოცდილებასა თუ ანომალია-დარღვევაზე მის უბრალო სიმპტომად ქცევას და ამით მისი სპეციფიკური შინაარსის დაკარგვას იწვევს. ვიზიონერული (ან კოლექტიური არაცნობიერის) სფერო უფრო ღრმა და ძლიერი განცდების შემცველია, ვიდრე ყველა ადამიანური განცდა ერთად აღებული! ვიზიონერობას იუნგი პირველ-განცდასა და პირველ-სიმბოლოს უწოდებს და კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპებთან აკავშირებს.

ჯერ კიდევ პირველყოფილ ხელოვნებაში, კლდის ფერწერის ნიმუშებში წარმოდგენილია უჩვეულო, უცნაური ნახატები. ასეთია, მაგალითად, წრეში ჩახატული რვაწვერა ჯვარი. აღნიშნულმა სიმბოლომ ყველა კულტურა და ცივილიზაცია მოიარა. არსებობს მისი „ამოკითხვის“ თუ „გაშიფვრის“ მრავალი ვარიანტი, რომელთა შორისაც უძველესია მისი, როგორც „მზის ეტილის“, გაგება. იუნგის შეხედულებით, არაცნობიერის სიღრმეებიდან ამოსულმა სიმბოლოურმა

წარმოდგენამ ადამიანს ბორბლის იდეის სტიმული მისცა; პირველი ტექნიკური მონაპოვარი არაცნობიერი ფსიქიკის სწორედ აღნიშნულ არქეტიპს უკავშირდება!

შემოქმედებითი აქტის რაობა იუნგს კოლექტიური არაცნობიერის ცნობიერების ზედაპირზე ამოსვლისა და ცნობიერ განცდაში ალბეჭდვის სახით ესმის. შემოქმედებით აქტს ავტორი არაცნობიერის ცნობიერთან ქორწინებას უწოდებს და მიიჩნევს, რომ შემოქმედებითად დაჯილდოებული ადამიანები არცნობიერისადმი გამორჩეული „ღიაობითა“ და „გახსნილობით“ ხასიათდებიან. შესაბამისად, ნიჭის ფენომენი შინაგან თვისუფლებასთან კავშირდება, რომელშიც, უწინარეს ყოვლისა, არაცნობიერი ძალების თვითგამოვლენის თავისუფლება იგულისხმება. ნიჭიერი ხელოვანი შინაგანი ცენზურისა თუ ცნობიერი კონტროლის შესუსტებასა და არაცნობიერის სიღრმეებში ჩაღწევას იოლად ახერხებს მაშინ, როდესაც „ჩვეულებრივი მოკვდავი“, ფაქტობრივად, შინაგანი ცენზურისა და ცნობიერების კონტროლის მონად და მსხვერპლადაც იქცევა; იგი იმდენად თრგუნავს არაცნობიერ ძალებს, რომ სრულიად კარგავს მათთან კონტაქტის უნარს და ამით კი — შემოქმედებითი იმპულსის აღმოცენების შესაძლებლობასაც.

იუნგის გაგებით, ხელოვნების ნიშუში სიზმარს შეიძლება შევადაროთ, მაგრამ არა იმიტომ, რომ მასში პირადი მოთხოვნილებებისა და სურვილების ანარეკლები მოიძიება. ფროიდისგან განსხვავებით, იუნგი მიიჩნევს, რომ სიზმარსა და ხელოვნებაში კოლექტიური არაცნობიერის მრავალმნიშვნელოვანი არქეტიპები და სიმბოლოებიც ცხადდება. არც ერთი სიზმარი არ ამბობს: „შენ უნდა“ ან „ასეთია ჭეშმარიტება“. იგი იძლევა ხატს ისევე უშუალოდ, როგორც ბუნება — ნაყოფს და ამ ხატიდან დასკვნების გამოტანა უკვე შემდგომ იქცევა ადამიანის ამოცანად, — წერს ავტორი.

იუნგი მხატვრული შემოქმედების პროდუქტებს არაცნობიერი ფსიქიკურის თვითასახვად და თვითგამოვლენად მიიჩნევს. ამგვარ „პროდუქტთა“ ორი ძირითადი სახე გამოირჩევა:

1. ფანტაზიები (სიზმრების ჩათვლით), რომელთაც პერსონალური ხასიათი აქვს და რომლებიც ცნობიერებიდან განდევნილ და პიროვნულად მნიშვნელოვან (პირად) განცდებს უკავშირდება (რომლებიც შეიძლება პიროვნების პირადი ფსიქოლოგიური თავისებურებებით იქნეს ახსნილი.) მაგალითად, ასეთად შეიძლება იქცეს გაუზიარებელი ან ცალმხრივი სიყვარული, რომელიც ტრადიციულად მხატვრული

შემოქმედების მძლავრ სტიმულატორს წარმოადგენდა და შეკავებული, „დაგუბებული“ აგრესია, რომლითაც ასე „მდიდარია“ სიზმარი და მსოფლიო ხელოვნების ისტორია.

2. ფანტაზიები (სიზმრების ჩათვლით), რომელთაც იმპერსონალური (უპიროვნო) ხასიათი აქვთ, არ კავშირდებიან ინდივიდუალურ განცდებთან და რომელთა ახსნა პირადი (პიროვნული) ფსიქიკით ვერ ხერხდება. ფსიქიკის ამ „კოლექტიური შრის“ მხოლოდ აღწერა ან ინტერპრეტირებაა შესაძლებელი და არა მისი ახსნა. სიზმრებსა და შემოქმედებაში შესაძლებელია ისეთი ხატისა თუ ინფორმაციის წარმოდგენა, რომელიც შორს სცილდება მისი „ავტორის“ ფსიქიკურ გამოცდილებას. მაგალითად, შესაძლოა ურთულესი, ღრმა საზრისის, პოლისემანტიკურ სიმბოლოთა მოძიება მცირეწლოვან ბავშვთა სიზმრებში. (მაგალითის სახით იუნგი გვთავაზობს სკოლამდელი ასაკის გოგონას სიზმარს, რომელშიც, შესაბამისი სიმბოლოების საფუძველზე, რწმენის, სიკვდილისა და აღდგომის იდეებია ასახული). ასევე არსებობს „მოარული“, განმეორებადი ან უნივერსალური სიუჟეტები, სიმბოლური თემები, რომლებითაც აღსავსეა ნებისმიერი (განვითარების დონის, ეროვნებისა და ეპოქის მიუხედავად) ადამიანის სიზმარი და მსოფლიო ხელოვნების ისტორია. მაგალითად, მთის მწვერვალის დაპყრობა, დედამიწის სიღრმეებში ჩასვლა, გვირაბში მოძრაობა, ზღვის გადაცურვა, ფრენა – აღნიშნული სიუჟეტები კოლექტიური არაცნობიერის თვითამოქმედების, თვითაქტივაციის შედეგია და გარკვეული ინფორმაციის სიმბოლურ-ხატოვან გადმოცემას გულისხმობს.

იუნგის თეორიის მიხედვით, შემოქმედი და ხელოვნება მყარად არიან შეკავშირებულნი, მაგრამ ისინი ერთმანეთს ვერ ხსნიან! ასე მაგალითად, ოპერა „ნებელუნგების ბეჭედის“ საშუალებით ვერ მოვიძიებთ მისი ავტორის, რიჰარდ ვაგნერის პიროვნულ თავისებურებებს. ხელოვანის პირადი ფსიქოლოგია, ცხადია, ბევრს ხსნის მის ნაწარმოებში, მაგრამ ვერ ხსნის თავად ნაწარმოებს!⁴⁸

წმინდა მიზეზობრივი კავშირების, კონკრეტული მიზეზებისა და შედეგების დადგენას ფსიქოლოგია მხოლოდ ინსტინქტთა და რეფლექსთა სფეროში ახდენს. ზოლო იქ, სადაც ნამდვილად იწყება სულის ცხოვრება (მაგალითად, კომპლექსთა სფეროში), ფსიქოლოგია ფენომენტთა მხოლოდ აღწერით კმაყოფილდება. იუნგი აღნიშნავს, რომ შემოქმედებითი საწყისი ირაციონალურია, რაც მის რაციონალიზაციას, აზრობრივ განსჯასა და მეცნიერულ შესწავლას შეუძლებელს ხდის.

უნდა ერთმანეთისგან გაიმიჯნოს მხატვრული ნაწარმოების ფსიქოლოგია და პოეტის (როგორც კონკრეტული პიროვნების) ფსიქოლოგია; ნაწარმოების ფსიქოლოგიის პიროვნების ფსიქოლოგიაზე დაყვანას იუნგი დიდ შეცდომად მიიჩნევს.

„ანალიზური ფსიქოლოგიის“ ავტორი მიუთითებს სპეციფიკურ შიშზე – ვიზიონერული სამყაროსადმი შიშზე, რომელიც, ფაქტობრივად, პირველქმნილი ქაოსის შიშია. შესაბამისად, ვიზიონერობისა და კოლექტიური არაცნობიერის კონკრეტულ და პიროვნულ კომპლექსებზე დაყვანას საფუძვლად ქაოსის ილუზორული მოწესრიგების ჟინი ედება.

„ფსიქიკა ღია კარია“ – წერს იუნგი, რომელშიც უცხო, არა პიროვნული სამყაროდან ზოგჯერ რაღაც უცნობი და უჩვეულო შემოიჭრება, რათა ადამიანები ადამიანურობის ჩვეულ და სავესებით გასაგებ სფეროს „გამოსტაცოს“. სასიყვარულო განცდა (ეროსი), უბრალოდ, ხელს უწყობს მასზე მნიშვნელოვანი ძალების გათავისუფლებასა და აქტივირებას. კერძო პირადულ-ადამიანური ერთგვარი უპერტურაა, წინმსწრები იმპულსია, რათა გათამამდეს მარადიული „ღვთაებრივი კომედია“. ისე, როგორც დანტესთვის ბეატრიჩე ღვთაებრივ, უზენაეს კანონებსა და წესებთან ზიარების სტიმულად იქცა!

იუნგი უპირისპირდება ფროიდის შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც შემოქმედება სულიერი აშლილობის, ნევროზის გამოვლინებაა, ხოლო შემოქმედის სპეციფიკურ თავისებურებას მისი ინფანტილურ-აუტოეროტული ბუნება შეადგენს. იუნგის გაგებით, ასეთი დახასიათება შეიძლება ხელოვანს, როგორც პიროვნებას შეეხოს და არა როგორც შემოქმედს. შემოქმედი არც აუტოეროტულია და არც პეტეროეროტული; ის სცილდება რა კერძო პიროვნულის ფარგლებს, ობიექტურია და არა სუბიექტური. ხელოვანი ერთი მხრივ, პირადული ადამიანია (კომპლექსებითა და პიროვნულ განცდათა სპექტრით), ხოლო, მეორე მხრივ, ზეპიროვნული. საკუთარი შეხედულების საილუსტრაციოდ იუნგი ასეთ ფრაზას გვთავაზობს: „არა გოეთე ქმნის „ფაუსტს“, არამედ „ფაუსტი“ – გოეთეს“ (48). (შეადარე, „მე არ ვწერ ლექსებს, ლექსი თვითონ მწერს“).

იუნგის ხელოვნების თეორიის ამოსავალია შეხედულება, რომ მხატვრული შემოქმედება და ხელოვნება ადამიანთვის თავისუფლების მომზადებელია; იგი ადამიანს მიწიერის ბორკილებისგან ათავისუფ-

ლებს და მოთამაშის მდგომარეობამდე ამაღლებს. თამაშის ფენომენში ავტორი ფსიქიკურ ძალთა თავისუფალ თვითგამოვლენას, მათ მიერ მხატვრულ ფორმათა შეუზღუდავ აგება-წარმოქმნას გულისხმობს. (შეადარე: პ. ჰესსეს რომენში „ტრამაღლის მგელი“ „მოთამაშისა“ და „მაგის“ მხატვრული სახეები, როგორც უმაღლესი სრულყოფილების სიმბოლოები. აქვე დაეძენ, რომ ჰესსე იუნგიანელი მწერალია – რ. მ.).

ეგრეთ წოდებული ფსიქოლოგიური შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია პოლარობა ანუ ისეთი ანტიპოდების მკაცრად გამოიჯენა, როგორიცაა: სიკეთე და ბოროტება, სინათლე და სიბნელე, სილამაზე და სიმახინჯე და ა. შ. ფსიქოლოგიური შემოქმედებისგან განსხვავებით, ვიზიონერულ შემოქმედებაში ანტიპოდთა დაპირისპირებანი ფიქციად იქცევა და არენაზე პარადოქსული მთლიანობა გამოდის; გამომრიცხავი, ანტიპოდური ძალები ერთმანეთს უკავშირდება იმ ვიზიონერული სფეროს შესაბამისად, რომლისთვისაც მთლიანობა და ერთიანობაა დამახასიათებელი.

ჯერ კიდევ „დაუბადებელი“ მხატვრული ქმნილება მხატვრის ფსიქიკაში თავისებური ძალის სახით არსებობს. ეს ძალაა, რომელიც გამოვლენას ერთგვარი ტირანული ძლევა მოსილებით ესწრაფვის.

მისი თვითგამოვლენის შედეგად მხატვრული ნაწარმოები უკვე მზა და დასრულებული სახით ეძლევა ცნობიერებას ქალღმერთ ათენას მსგავსად, რომელიც ზევსის თავიდან ზრდასრული, აბჯარასხმული დაიბადა. იუნგის გაგებით, ავტორი მიჰყვება (მედიუმის მსგავსად) შინაგან, მაგრამ მაინც უცხო შემოქმედებით იმპულსს და მისი ძალით ახერხებს იმის გამოთქმასაც კი, რის შესახებაც არაფერი უწყის!

შემოქმედებითი პროცესი ადამიანის ფსიქიკაში ჩართული „ცოცხალი არსებაა“, რომელსაც იუნგი ავტონომიურ კომპლექსს უწოდებს. აღნიშნული კომპლექსი საკუთარი ენერგეტიკული მუხტის შესაბამისად, შეიძლება ვლინდებოდეს, როგორც ცნობიერი აქტივობის უბრალო აშლილობა ანდა როგორც ის „ზეავტორიტეტი“, რომელსაც შემოქმედის დამორჩილება და მართვა შეუძლია; ეს ერთგვარი არაცნობიერი იმპერატივია, იძულება, რომელსაც პიპნოტური შთაგონების ძალა გამოარჩევს.

ავტონომიურ კომპლექსს შეიძლება ანტიკურ ფილოსოფოსთა მსგავსად ღვთაებრივი შესლილობა ვუწოდოთ. იგი, მართლაც, ახლოა პათოლოგიურ მდგომარეობასთან; თვითგამოვლენის გახშირე-

ბისას ის დაავადების სიმპტომადაც შეიძლება იქნეს მიჩნეული.

ავტონომიური კომპლექსის აღმოცენებას – მიუთითებს იუნგი – წინ უსწრებს არაცნობიერში აქტივობის ზრდა; ამისთვის საჭირო ენერგია კი ცნობიერიდან მიიღება. ცნობიერი ფსიქიკურიდან ენერგიის დაკარგვას შეიძლება, პ. ჟანეს სიტყვებით, ინტელექტუალური პლატოს ვარდნა ეწოდოს; ადგილი აქვს ცნობიერი აქტივობისა და ინტერესთა სფეროს შესუსტებას, რასაც ზოგჯერ აპათიაც (უარყოფითი ემოციური ფონი) უკავშირდება. ინსტინქტური სფერო დომინირებას იწყებს ეთიკურ სფეროზე, ინფანტილური – მოწიფულზე, არადაპტური – ადაპტურზე. ასე რომ, ავტონომიური კომპლექსი პიროვნების ცნობიერი კონტროლისთვის განკუთვნილი ენერგიის ხარჯზე ვითარდება.

მხატვრული ნაწარმოების ფუნდამენტში, იუნგის ხელოვნების თეორიის თანახმად, უნდა ვიგულისხმოთ არა იმდენად პოეტის პირადი არაცნობიერი, რამდენადაც არაცნობიერი მითოლოგიის სფერო, რომლის პირველყოფილი ხატები საერთო საკაცობრიო, უნივერსალური ბუნების მქონეა. იუნგის შეხედულებას ეხმიანება გერჰარდ ჰაუფტმანის სიტყვები: „პოეზია სიტყვებში აცოცხლებს პირველყოფილი სამყაროს ექოს!“ რაც შეეხება პიროვნულ (პირადულ) არაცნობიერთან დაკავშირებულ ხელოვნებას, იუნგი მას კვლევისთვის ფროიდის თეორიას – „ფსიქოანალიზს“, დანაების გარეშე უტოვებს.

იუნგი წერს პირველყოფილი ხატის იმ უძველესი ორიგინალის ან არქეტიპის შესახებ, რომელიც ფანტაზიის ყოველი თავისუფალი გამოვლენისას მუდმივ აღორძინებასა და განახლებას ახდენს. „არქეტიპი მითოლოგიური ფიგურაა“. იგი მრავალგზის განმეორებად და ერთგვაროვან განცდათა ფსიქიკური კვალია ან ნარჩენი, ერთისა და იმავე განცდის მრავალგზისი გამეორების შედეგი. როდესაც პირველყოფილი ხატი ცხადდება და თავს „მითოლოგიური სიტუაცია“ ავლენს, ადამიანი სრულიად გამორჩეულ ემოციურ სისავსეს განიცდის. ასეთ დროს ადამიანი აღარაა მხოლოდ კერძო ინდივიდი; ადამიანი მთელ თემად ან გვარად იქცევა და მასში მთელი კაცობრიობის ხმა იწყებს აჟღერებას! არქეტიპის ზემოქმედების განსაკუთრებულობა იმიტაც აიხსნება, რომ მისით მეტყველი ხმა ყველა კონკრეტული ადამიანის ხმაზე ძლიერია; არქეტიპი ათასი ხმით (საკაცობრიო ხმით) ღაღადებს! ხელოვნების უმთავრეს ამოცანას არაცნობიერის სიღრმეებში არსებული

არქექტიპების დამუშავება და ცნობიერისთვის „მორგება“ შეადგენს; ამით არქექტიპი კონკრეტულ ეპოქასა და კონკრეტულ სოციუმისადმი შესაბამისობაში მოდის (50).

კ. იუნგს ეკუთვნის ემპათიის ესთეტიკური ფენომენის განხილვაც (47,48). იგი იზიარებს ლიპსის შეხედულებას, რომ ესთეტიკური განცდის საფუძველი ემპათიის ფენომენში უნდა ვეძიოთ; მშვენიერების განცდა სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანის მიერ საკუთარივე „მე-იდეალის“ განცდა გარეშე ობიექტებში. შესაბამისად, ფორმა, რომელთანაც შეუძლებელია ემპათირება, მაინც განიცდება. არსებობს ემპათიის განწყობა, რომელიც ნიმუშის მშვენიერება-სიმახინჯის განსაზღვრას ახდენს. ემპათიას ლიპსი თავად სიცოცხლესთან აკავშირებდა, ხოლო ვორინგერი წერდა ხელოვნებისადმი ნების ან ემპათიისადმი მოთხოვნილების შესახებ. იუნგი აღნიშნავს, რომ ემპათიისას ადამიანი საკუთარს, პიროვნულს უმატებს ობიექტს, საკუთარი თავი შეაქვს მასში და ამით, ფაქტობრივად, თვითშეცნობას ახდენს (47,48).

ინტერესს იმსახურებს იუნგის მიერ შემოთავაზებული ცალკეულ შემოქმედთა ფსიქოლოგიური ანალიზის ნიმუშები. ასე მაგალითად, ნარკევს „პიკასო“ იუნგი საკუთარი პროფესიის მითითებით იწყებს; იგი ფსიქიატრია და ცდილობს სწორედ „ფსიქიატრიული“ რაკურსიდან დაინახოს მხატვრის შემოქმედების თავისებურებანი, მით უფრო, რომ პიკასოს ფსიქოლოგიური პრობლემები ფსიქიატრიულ პაციენტთა პრობლემების ანალოგიურია (შეადარე: ჩეზარე ლომბროზოს „ხელოვნების ფსიქიატრიული თეორია“).

იუნგი მიიჩნევს, რომ პიკასო და მისი გამოფენა ისევე, როგორც 28 ათასი დამთვალიერებელი — დროის ნიშანია და გამოხატვა (იგულისხმება პიკასოს 460 ნამუშევრის გამოფენა ციურისში, 1932 წ.) პიკასოს შემოქმედების (ისევე, როგორც საზოგადოდ თანამედროვე ხელოვნების) თავისებურებად იუნგს არაცნობიერში არა მხოლოდ „შთასვლა-ჩაძირვა“, არამედ არაცნობიერთან გაიგივება მიაჩნია! პიკასოს მთავარი პერსონაჟი, ავტორისვე ალტერ-ეგო — არლეკინი, ერთგვარი არქაული, ქთონიური ღვთაებაა; ის არაცნობიერის „ბნელი“ რაინდია, გმირია, რომელმაც ჰადესი, „ფსიქიკის მიწისქვეშეთი“, უნდა გაიაროს. მაგრამ იუნგი აქვე სვამს კითხვას, თუ რამდენად ძალუძს არა მხოლოდ პიკასოს პერსონაჟს, არამედ მთელ თანამედროვე ხელოვნებას ამ რთული, მართლაც, პეროიკული

მისიის შესრულება?

პიკასოს არლეკინმა, გმირმა-მასხარამ სრულად დაამსხვრია თავისი გარე საფარველი, ნაჭუჭი, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა გონება, ინტელექტი, სალი აზრი და, საზოგადოდ, სამყაროსადმი ცნობიერი, გონებისმიერი მიმართების უნარი. ასე გამოვლინდა ხელოვნების ენით თანამედროვე ადამიანის უმწვავესი პრობლემა — ინტელექტისა და ცნობიერების კრიზისი!

პესიმისტური პათოსითაა გამსჭვალული იუნგის ნარკევეიც „ულისეს მონოლოგი“. იუნგი იხილავს რა ჯეიმს ჯოისის „ულისეს“, მასში არა მხოლოდ ავტორის მწვავე ფსიქოლოგიურ პრობლემებს, არამედ მთელი ეპოქის თავისებურებებსაც ხედავს.

ჯოისის „ულისე“, მისი ძველბერძენი სეხნიასგან განსხვავებით, უკიდურესად პასიური ცნობიერების, სამყაროსადმი პასიური დამოკიდებულების გამოხატულებაა; ეს, ერთგვარად, თვალთ, რომელსაც წართმეული აქვს არჩევანის უნარი და რომელიც ქაოტურ ზემოქმედებათა მორჩილი ტყვეა. მთელი წიგნი (735 გვერდი) მოგვითხრობს ერთადერთ უსახურ დღეზე, რომლის განმავლობაშიც არაფერი ხდება. ეს სრულიად უიმედო სიცარიელეა! ჯოისის ნაწარმოებს იუნგმა მონსტრი უწოდა და მასში, ამ ლიტერატურულ სიურეალიზმში, არა მხოლოდ „აყადმყოფური ლულული“, არამედ ირონია და სარკაზმი დაინახა. სახეზეა არა მხოლოდ აზროვნების ატროფია, არამედ ღირებულებათა სისტემისა და გრძნობების ატროფიაც. უფრო მეტიც, იუნგი პარალელს ავლებს „ულისესა“ და შიზოფრენიულ აზროვნებას შორის და მიიჩნევს, რომ ჯოისის წიგნი ყველაზე პათოლოგიური მოვლენაა თანამედროვე მოდერნისტულ ხელოვნებაში! ჯოისის რომანში, როგორც ჩვენი დროის კოლექტიურ მანიფესტში, გაცხადდა თანამედროვე ადამიანის პიროვნული რღვევა და ფრაგმენტირება, სხვა სიტყვებით, მასობრივი შიზოფრენია!

თანამედროვე ხელოვნება შემოქმედებასთან არსებითად აკავშირებს ნგრევას, რაც, იუნგის გაგებით, თანამედროვე კაცობრიობის სერიოზულ პრობლემათა ანარეკლია და გამოვლინება. ამ პრობლემათა შესაბამისად, „ულისე“ წმინდა უარყოფაა, შემოქმედებითი ნგრევაა, უარის თქმა მშვენიერებასა და საღ აზრზე.

კულტურული აპოკალიფსის მიზეზად იუნგი ტრადიციული იდეალების გახისტიებასა (იდეალი, როგორც კანონი და იმპერატივი) და მათ მიერ ადამიანის სრულ გაკონტროლება-დამორჩილებას ხე-

დავს. ტრადიციული იდეალები (ჭეშმარიტება, მშვენიერება, ზნეობა) დოგმატურობისა და იმპერატიულობის მიზეზით თანამედროვე ადამიანის ბორკილებად, ერთგვარ „მეტაფიზიკურ პოლიციად“ იქცა. ამიტომაც ცნობიერების (აზროვნებისა და ზნეობრივ-სოციალური კანონების) მკვეთრი შუქით დაბრმავებულ თანამედროვე ადამიანს მხსნელად არაცნობიერის, ირაციონალურის (რომელიც სიცხადისა და კანონთაგან განდგომასაც გულისხმობს) სიბნელე ევლინება; ჯოისის „ულისე“ ადამიანს ტრადიციულ ღირებულებათაგან (რომლებზედაც აქამდე იდგა ევროპული ცივილიზაცია) ან სულეირი ბორკილებისგან ათავისუფლებს. იუნგი დასძენს, რომ ავტორის საცესებით შეგნებული პროტესტისა და მიზანმიმართული მოქმედების გამო „ულისე“ სრულიად არასიმბოლური კმნილებაა! შესაბამისად, იგია ცნობიერების წინააღმდეგ გაბრძოლება ცნობიერებისავე მეთოდებით! ჯოისი რეალობისადმი ცნობიერ, შემეცნებით თუ ცხად დამოკიდებულებას ისევ და ისევ ცნობიერისათვის დამახასიათებელი ხერხებით უპირისპირდება და ამით კიდევ უფრო აღრმავებს უფსკრულს თანამედროვე ადამიანსა და მისავე არაცნობიერ ფსიქიკას შორის. ჯოისის მხატვრული არჩევანი ხელს უწყობს რეალობის ხატოვან-სიმბოლური ან მხატვრული აღქმის უნარის დაკარგვას.

კ. იუნგის თეორიამ მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა არა მხოლოდ ფსიქოლოგიურ მეცნიერებაზე, არამედ ასევე – თანამედროვე ხელოვნებაზეც. იუნგის მიმდევარ ხელოვანთა შორის უნდა დასახელდნენ ჰერმან ჰესსე, თომას მანი, ფედერიკო ფელინი, ინგმარ ბერგმანი, ჯექსონ პოლოკი და სხვანი; ისინი, ვინც კმნილნენ XX საუკუნის ხელოვნებას.

თავი VI

ხელოვნების თეორია იუნგის ფსიქოლოგიურ სკოლაში

კ. იუნგის იდეები მისმა მოწაფეებმა და მიმდევრებმა განავითარეს. განსაკუთრებით პროდუქტიული იუნგის სიმბოლოს გაგება აღმოჩნდა. ერიკ ნოიმანი მიიჩნევს, რომ ხელოვნება სიმბოლურ ენასთან იმანენტურ, საწყისეულ კავშირში იმყოფება. ჯერ კიდევ კლდის ფერწერაში ბიზონის გამოსახულება მხოლოდ ერთი შეხედვითაა რეალისტური. ბიზონის „რეალისტური“ გამოსახულება ასახავს არა იმდენად კონკრეტულ ცხოველს, რამდენადაც „ბიზონთა მამას“, ბიზონის იდეას და რიტუალის ობიექტს. ამავე დროს, ნოიმანი განსაკუთრებულად უსვამს ხაზს არაცნობიერი შემოქმედებითი ფუნქციის სპონტანურობასა და მის თვით-გამოვლენის (თვით-აქტუალიზაციის) უნარს (58).

ერიკ ნოიმანის შეხედულებით სიმბოლო, ცნობიერ და ლოგიკურ კონცეპციათაგან განსხვავებით, უფრო რთული რეალობის ასახვას ემსახურება. არაცნობიერის მოქმედება თანამედროვე „ცნობიერების ცივილიზაციას“ აბალანსებს და ავსებს. აღნიშნული ბალანსის რღვევა და არაცნობიერი ძალების ატროფია ცნობიერების როლის გაზვიადებას იწვევს. კერძოდ, ცნობიერი დოგმატური და ფანატური, თვითკმარი და გარეშესაგან იზოლირებული ხდება. ამგვარი დისბალანსი „არაცნობიერი რელიგიების“ სტიმულირების მიზეზადაც იქცევა, როგორიცაა ფროიდის „ფსიქოანალიზი“ ან, უფრო დიდი მასშტაბით, ნაციზმი და კომუნიზმი. ამ დოგმათა ძირები არქეტიპულ ხატებში ძევს. შესაბამისად, ცნობიერება შეუმჩნეველად ითრგუნება იმ ძალების მიერვე, რომელსაც უარყოფს და განდევნის, რასაც საბოლოო ჯამში, ცნობიერების რეგრესსა და რღვევამდე მიყვავართ; არაცნობიერი ძალების უარყოფით ცნობიერი ამ ძალთა მსხვერპლად იქცევა! (58, 59).

როგორც ვხედავთ, ნოიმანის ნაშრომში არაცნობიერის „რეაბილიტაციას“ მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა. შესაბამისად, ავტორი არაცნობიერისთვის დამახასიათებელი სიმბოლური ენის რეაბილიტაციასაც ცდილობს. სიმბოლო მნიშვნელობით დამუხტული ხატია, რომელიც რეალობის პირველადსა და მთლიანობით

განცდას იძლევა. იმ განცდას, რომელსაც სრულიად მოკლებულია თანამედროვე ადამიანის განმანაწევრებელი ცნობიერება. სიმბოლო ერთიანი რეალობის განცდის საფუძველია, რომელშიც ჯერ არაა ერთმანეთისგან გადიფერენცირებული გარეგანი და შინაგანი, ობიექტური და სუბიექტური.

სიმბოლოთა სამყარო მუდმივი ტრანსფორმაციისა და ქმნადობის სამყაროა, რომლის აღქმის უნარით შემოქმედი (ან კრეატიული) პიროვნებები ხასიათდებიან. საინტერესოა, რომ მუდმივი ქმნადობის, კრეატიულობის ან ფსიქოლოგიური ღიაობის სტატუსს ავტორი ფემინურობასთან ან ანიმასთან აკავშირებს. ანიმა ტრანსფორმაციის მოტივია. შემოქმედებითი უნარები (ტრანსფორმაციის ნება) ადაპტაციურ სირთულეებს, ფიზიკურ თუ სოციალურ გარემოსთან შეგუების პრობლემებს უკავშირდება და არაცნობიერი ქალურობიდან მომდინარეობს.

იუნგიანელი ავტორი, ხელოვნების მკვლევარი ანიელა იაფე ხაზს უსვამს სიმბოლოს უნივერსალობას და აღნიშნავს, რომ სიმბოლოურია არა მხოლოდ ხელოვნება (რომელიც როგორც ხილულ, ცხად, ასევე ფარულსა და არაცნობიერ ასპექტებს შეიცავს), არამედ მთელი სამყაროც, „მთელი კოსმოსი პოტენციური სიმბოლოა!“

ადამიანს სიმბოლოთა შექმნის სპეციფიური მიდრეკილება გამოარჩევს; ეს ადამიანისათვის დამახასიათებელი თავისებურებაა. ფორმების, საგნებისა და მოვლენების სიმბოლოებად გარდაქცევით, ადამიანი ზრდის მათ ფსიქოლოგიურ მუხტს, რათა შემდგომ ეს უკანასკნელნი რელიგიასა და ხელოვნებაში ჩართოს(60).

ავტორი იხილავს სამ სიმბოლოს: ქვას, ცხოველსა და წრეს. ასე მაგალითად, ქვა ოდითგანვე სულების ადგილსამყოფლად და რელიგიური თაყვანისცემის ობიექტად მიიჩნეოდა. ასეთია „წმინდა ქვები“ (ჩურინგები) პირველყოფილ ხელოვნებაში, ასეთივეა წარმართული კერპები. ქვისადმი ფორმის მინიჭებით ადამიანი ცდილობდა გამოეხატა ის, რასაც ქვის „სულად“ მიიჩნევდა. სწორედ ეს გარემოება იქცა, იაფეს გაგებით, სკულპტურის ხელოვნების აღმოცენების პირობად.

ხელოვნების დარგები აქტიურად მიმართავენ სიმბოლოებს და მათ დამუშავებას ახდენენ. მაგალითად, არქიტექტურაში აქტიურად გამოიყენება წრის, ჯვრისა და სამკუთხედის სიმბოლიკა; არქიტექტურა ფაქტობრივად, ეფუძნება და ეყრდნობა აღნიშნულ სიმბოლოებს.

მაგალითად, ქრისტიანული ტაძრების სიმბოლურ და რელიგიურ საფუძველს ჯვარი შეადგენს (ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძრები), რომელიც არა მხოლოდ ქრისტიანული, არამედ საზოგადო, უნივერსალური სიმბოლოა.

პლუტარქეს მიხედვით, რომის აშენებას წინ უსწრებდა სიმბოლოებთან დაკავშირებული რთული რელიგიური რიტუალი. რომულმა ამოათხრევინა მრგვალი ორმო, რომელშიც შესაწირი — ხეთა ნაყოფი — მოათავსეს. შემდეგ თითოეული ადამიანი მასში მუჭა მიწას ყრიდა. ორმოს ეწოდა „მუნდუსი“, ანუ კოსმოსი, რომლის გარშემოც რომულმა გუთნით (რომელშიც შეაბა ხარი და ძროხა) წრე, ქალაქის მისტიური საზღვარი შემოხაზა. რომის, მსოფლიო ცენტრის, დაგეგმარება, როგორც ვხედავთ, არქექტიპებსა (ძირითადად წრის არქექტიპს) და მათგან გამომდინარე მისტერიებს უკავშირდება (60).

იაფე აღნიშნავს, რომ ქალაქთა უმეტესობა მანდალის პრინციპზე იგებოდა. ამით ქალაქი მოწესრიგებულ კოსმოსად, წმინდა ალაგად „გარდაიქმნებოდა“ და თავისი ცენტრით იმქვეყნიურ, მარადიულ სამყაროსთან კავშირდებოდა.

ავტორი მიიჩნევს, რომ ნებისმიერი ნაგებობა, რომელიც გეგმის მიხედვით მანდალას (ღვთაებრივ წრეს) წარმოადგენს, არქექტიპულად ადამიანის ფსიქიკას ასახვს. ქალაქი, ციხესიმაგრე და ტაძარი — ფსიქიკური მთლიანობის სიმბოლოებია და სწორედ ამიტომაც ახდენენ ასეთ ძლიერ ზემოქმედებას ადამიანზე. იაფე ხაზს უსვამს, რომ არქექტიპული პრინციპით (არქექტიპთა გამოყენებით) ნაგებობათა და მთლიანად ქალაქების დაგეგმარება ძირითადად არქექტიპთა მიერ თვითგამოვლენისა და თვითაქტივაციის ძალით წარმოებს.

იაფე საგანგებოდ ჩერდება ქრისტიანული ხელოვნების მთავარ სიმბოლოზე. ჯვარი და ჯვარცმა დიდი ხნის მანძილზე (კაროლინგების ეპოქამდე) ევროპულ ხელოვნებაში ე. წ. ბერძნული ჯვრის ან ტოლფერდა ჯვრის (ასეთ ჯვარში ცენტრიდან გამავალი ფერდები ერთმანეთის ტოლია) სახეს ატარებდა. ჯვრის აღნიშნული სახე, მისი ფორმიდან გამომდინარე, ჰარმონიის, შინაგანი გაწონასწორების სიმბოლოა.

მოგვიანებით ხელოვნება მიმართავს განსხვავებული სახის, კერძოდ, ე. წ. ლათინურ ჯვარს, რომლის ცენტრიც ზევითკენაა აწეული და ქვედა ფერდი სიგრძით დანარჩენ ფერდებს საგრძნობლად აღემატება. ახლა ქრისტიანული რელიგიის სიმბოლო ადამიანის

მიწისგან მიწყვეტასა და სულიერებისაკენ სწრაფვას გამოხატავდა. ამ სწრაფვამ აბოგეას შუა საუკუნეებში მიაღწია, რისი გამოხატულებაცაა გოთური ტაძრების სიმაღლეში მატება, ლტოლვა ზეცისკენ და მიწიერისადმი ზურგის შექცევა. გოთური ტაძრების არქიტექტურა ეფუძნება ლათინურ, „წაგრძელებულ“ ჯვარს და ამით ეპოქის ასკეტური სულისკვეთების ამსახველია.

რენესანსის ეპოქაში ადამიანი მიწას უბრუნდება, ხელახლა ახდენს ბუნებისა და სხეულის სილამაზის აღმოჩენას და იარაღდება მეცნიერულ-ტექნიკური ცოდნით. შესაბამისად, ხელოვნება რეალისტური და გრძნობიერი ხდება. იაფეს შეხედულებით, აღორძინების ეპოქის ჰარმონიული ადამიანის მსოფლშეგრძნების ასახვაა ამ პერიოდში აგებული მრგვალი ტაძრები (როტონდები). ავტორისთვის საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ სწორედ აღორძინების ეპოქაში ხდება ქრისტიანული არქიტექტურისთვის უპრეცედენტო მოვლენა – საკურთხეელის ტაძრის ცენტრში განთავსება (და არა ტაძრის ერთ-ერთ კედელთან); ასეთია ბრამანტესა და მიქელანჯელოს მიერ აგებული სახელგანთქმული „წმინდა პეტრეს ტაძარი“, რომელიც მთელი აღორძინების ეპოქის კულმინაციად, მის გვირგვინად მიიჩნევა. საგულისხმოა, რომ სწორედ აღნიშნული ტაძარია მთელი კათოლიკური სამყაროს ცენტრი.

თანამედროვე ხელოვნების არსად წრისა და, საზოგადოდ, არქეტიპული ფორმების შეგნებული დეფორმირება და ასიმეტრია იქცა. კლასიკურ ფორმათა, არქეტიპთა და სიმბოლოთა რღვევა – ასეთია თანამედროვე ხელოვნების პრინციპი! ნგრევის ამ იმპულსს იაფე თანამედროვე ადამიანის ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესების ანარეკლად და გამოვლინებად მიიჩნევს.

კ. იუნგის სკოლის პოზიციას და მის განსხვავებას ფროიდის შეხედულებებისაგან ნათლად ასახავს ერიკ ნოიმანის ნარკვევი „ლეონარდო და ვინჩი და დედის არქეტიპი“. ზ. ფროიდი ლეონარდოს ფენომენის გასაღებს თავად ლეონარდოს პირადი გამოცდილების, მისი ფსიქოლოგიური ბიოგრაფიის, ოჯახური კავშირების თავისებურებებში ხედავდა. ასე მაგალითად, მონა ლიზას ღიმილი ფროიდმა ლეონარდოს დედის, კატარინას ღიმილს და ადრეული ბავშვობის მოგონებებს დაუკავშირა; მან შედეგრი აღიქვა, როგორც დედა-შვილობის განდიდება. ფროიდის პოზიციისგან განსხვავებით, კ. იუნგის სკოლა ამოსავალ წერტილად არქეტიპებს, კოლექტიური არაცნობიერის

უნივერსალურ, ზეპიროვნულსა და ზედროულ კომპონენტებს მიიჩნევს. ლეონარდოს შემოქმედების ანალიზისას ნოიმანი არა კონკრეტულად ლეონარდის დედის ხატით, არამედ ზოგადად დედის არქეტიპით ხელმძღვანელობს. ე. ნოიმანის აზრით, „ქალური პრინციპი“ განსაკუთრებული უნიკალობით სწორედ „მონა ლიზას“ შემთხვევაში ელინდება, რომელიც აქ აისახება არა როგორც ქალმერთი, არამედ როგორც ადამიანის სული ან როგორც ზეციური და მიწიერი საწყისების ახალი მთლიანობა; ეს ანიმაც, მარადიული ქალური საწყისი. სწორედ ამ ახალ მთლიანობასა და მის იდუმალ ღიმილს უკავშირებს ნოიმანი ეროსის ახალ და უმაღლეს განცდას.

კ.იუნგის ხელოვნების ფსიქოლოგიის ამოსავალია შეხედულება, რომ შემოქმედებით ადამიანში არქეტიპები განსაკუთრებულ ძალასა და მნიშვნელობას იძენენ. შემოქმედში არქეტიპული ფაქტორი მის პირად შეგრძნებებსა და განცდებზე ღომინირებს. ამიტომაც კოლექტიურ არაცნობიერს შემოქმედებითი არაცნობიერის სახელითაც მოიხსენიებენ. არქეტიპულ სამყაროსთან განსაკუთრებული კავშირის გამო, შემოქმედი ამ სამყაროს ობიექტად, მის ინსტრუმენტად იქცევა. ეს გარემოება სოციუმისაგან მის გაუცხოებასა და საკუთარ ეგოზე ცენტრირებას იწვევს (რასაც ზ. ფორიდი ნარცისიზმის სახით მოიხსენიებს). ე. ნოიმანი მიუთითებს, რომ მამაკაცის ნორმალური განვითარების შემთხვევაში მისი „ქალური კომპონენტი“ ითრგუნება და არაცნობიერის ქალურ საწყისს (ანიმას) უკავშირდება. ზოლო შემოქმედი პიროვნების შემთხვევაში ეს პროცესი არ სრულდება; შენარჩუნებული ქალური კომპონენტი მაღალი მგრძნობელობისა (სენსიტიურობისა) და ე.წ. „მატრიარქალური ცნობიერების“ სახით ელინდება. შემოქმედი დუალური ბუნებისაა, მასში ქალური და მამაკაცური საწყისები ერთმანეთს ერწყმის. შემოქმედზე იმდენად ძლიერია დედის არქეტიპის ზეგავლენა, რომ იგი ვერ თავისუფლდება ქალური საწყისისაგან და ვერ ახდენს მის ჩართვას არაცნობიერში. არაშემოქმედელი პიროვნება შემოქმედებით შესაძლებლობებს წირავს ადაპტაციის სანაცვლოდ და შემოქმედებითი პოტენციის დათრგუნვის ხარჯზე ადაპტირდება სოციუმთან. მისგან განსხვავებით, შემოქმედი არა სოციუმთან და რეალობასთან ახდენს ადაპტირებას, არამედ საკუთარსავე არაცნობიერთან, რის საზღაურადაც მისი მარტოობა იქცევა.

ე. ნოიმანი დედის არქეტიპთან მიმართებაში განიხილავს

ლენარდოს შედეგებს „მადონა მღვიმეში“, „წმინდა ანა ღვთისმშობელთან და ყრმა იესოსთან ერთად“, „მონა ლიზა“. თუკი ზ. ფროიდი ლენარდოს ქმნილებას „წმინდა ანა ღვთისმშობელთან და ყრმა იესოსთან ერთად“ დედისა და დედობილის (ბიოლოგიური და გამზრდელი დედების) მიმართ მხატვრის დამოკიდებულებას უკავშირებს, ნოიმანი და საზოგადოდ, კიუნგის სკოლა ამ შემთხვევაშიც არქეტიპებზე და სახელდობრ, დედის არქეტიპზე და მის ვარიაციაზე მსჯელობს. საგულისხმოა ე. ნოიმანის მოსაზრებები შედეგთან „მადონა მღვიმეში“ დაკავშირებით. როგორც ავტორი აღნიშნავს, აქ პირველადაა ასახული მადონა მიწისქვეშა მღვიმეში, სიბნელეში, „პანისა და ნიმფების თავშესაფარში“; ღვთისმშობელი აქ დედა-მიწის ან დედა-ბუნების წიაღშია წარმოდგენილი. შესაბამისად, დედის არქეტიპი ზეცისა და მიწის გამთლიანებულ სიმბოლოდ, „მარად მქმნად ქალღმერთად“ იქცევა.

თავი VII

ხელოვნების საკითხებთან დაკავშირებული კვლევები განწყობის ფსიქოლოგიაში

ქართული ფსიქოლოგიური სკოლა დიმიტრი უზნაძის განწყობის თეორიასთან კავშირდება, რომელიც დღესაც აქტიურად აგრძელებს მუშაობას მისი დამაარსებლის იდეებისა და შეხედულებების შემდგომი განვითარებისა და ემპირიულ-ექსპერიმენტული განმტკიცების მიმართულებით(61,62,63,64).

დ. უზნაძე საკუთარ შეხედულებას ხელოვნებისა და მხატვრული შემოქმედების საკითხებთან დაკავშირებით აყალიბებს ნაშრომშიც „ბავშვის ფსიქოლოგია“, რომელსაც ქცევის ფორმებისა და ე.წ. ფუნქციონალური მოთხოვნილების მოძღვრებასთან მიმართებაში წარმოადგენს.

ქცევის მრავალფეროვან ფორმებს განწყობის ფსიქოლოგიის ავტორი ორ ძირითად კატეგორიად, ექსტეროგენურ და ინტროგენურ ქცევის ფორმებად, აჯგუფებს.

ექსტეროგენური ქცევა გარეგან სტიმულზე ან ობიექტზეა მიმართული. ის კონკრეტული საგნობრივი მოთხოვნილებით აღიძვრის და მოთხოვნილებისადმი რელევანტური, შესაბამისი ობიექტისადმი (ობიექტებისადმი) მიიმართება. ექსტეროგენურ ქცევას საფუძვლად ედება მოთხოვნილება, რომლის რეალიზება-დაკმაყოფილება გარკვეულ ობიექტთან (ობიექტებთან) კავშირდება. ასეთი კატეგორიის ქცევა მოთხოვნილების დაკმაყოფილებისთანავე ან რელევანტური ობიექტის მოპოვებისთანავე წყდება. მაგალითად, შიმშილით აღძრული ქცევა ექსტროგენურია, საკვების მოპოვება—მიღებასა და შიმშილის დაკმაყოფილებაზეა მიმართული. აღნიშნული ქცევა აღნიშნული მოთხოვნილების რეალიზების შემდეგ წყდება და სრულდება.

დ. უზნაძის კლასიფიკაციის მიხედვით, ექსტეროგენურ ქცევებს მიეკუთვნება: ა. მოხმარება — ქცევა, რომელიც აქტუალური მოთხოვნილების დაკმაყოფილებას ითვალისწინებს. მაგალითად, საკვების მიღება შიმშილის დროს. ბ. მოვლა და მომსახურება (საკუთარი თავის თუ სხვა ადამიანის) — ქცევა, რომელიც არაპირდაპირი სახით აქტუალური მოთხოვნილების დაკმაყოფილებას ემსახურება. მაგალითად, საკვები პროდუქტების ჰიგიენური დამუშავება კვების მოთხოვნილების არაპირდაპირ დაკმაყოფილებას ემსახურება.

გ. შრომა და საქმე (ფიზიკური და გონებრივი) – სუბიექტის სიტუაციური, აქტუალური მოთხოვნილების გარეშე მიმდინარეობს. შესაბამისად, შრომის პროდუქტი სცილდება სუბიექტური ღირებულების ფარგლებს და „ობიექტურ მნიშვნელობას“ იძენს. შრომა, როგორც ქცევის წმინდა ადამიანური ფორმა მოთხოვნილების იდეასთან ან სამომავლო, პერსპექტულ მოთხოვნილებასთან (და არა აქტუალურ, სიტუაციურ მოთხოვნილებასთან) კავშირდება.

ინტროგენური ქცევის ფენომენში რამდენიმე ძირითადი ნიშანი გამოირჩევა. უპირველეს ყოვლისა, ინტროგენური ქცევა აქტუალურ საგნობრივ მოთხოვნილებისა და კონკრეტულ ობიექტზე ცალსახა ინტენცია – მიმართულების ფარგლებს სცილდება. ის „შინაგან-პიროვნული“ წარმომავლობის ქცევაა და კავშირდება არა საგნობრივ მოთხოვნილებასთან, არამედ უნივერსალურ ფუნქციონალურ ტენდენციასთან. ინტროგენური ქცევის სტიმულირებას ფუნქციონალური ტენდენცია ან აქტივობის, ფუნქციონირების მოთხოვნილება ახდენს.

ყველაზე სრულად ფუნქციონალური ტენდენცია თავს თამაშის დროს ავლენს. საგულისხმოა, რომ ფუნქციონალური ტენდენციის თეორიას დ. უზნაძე თამაშის თეორიების კრიტიკული ანალიზისა და საკუთარი თამაშის თეორიის კონტექსტში აყალიბებს. თამაშს, როგორც ადამიანის ძალთა სპონტანურ, თავისუფალ მოქმედებას („უსარგებლო“ და „უაზრო“ მოქმედებას) ინტროგენურ ქცევათა ჩამონათვალში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება; აღნიშნული კატეგორიის ქცევების სპეციფიკას თამაში განსაკუთრებით ნათლად და მკაფიოდ ასახავს. „თამაშის პროცესში ადამიანის შინაგანი ძალები რაიმე შინაარსეული მოთხოვნილების აქტუალური ზეგავლენით როდი აღიძვრიან სამოქმედოდ, არამედ საკუთარი შინაგანი იმპულსით.“ (გვ.430). დ. უზნაძის თამაშის თეორიის მიხედვით, თამაში ბიოლოგიურად არა აქტუალური შესაძლებლობების ფუნქციონალური ტენდენციის იმპულსით გამოწვეული აქტივაციაა.

ამავე დროს, თამაში ქცევის ყველაზე გენერალური, ზოგადი სახეა; მასში ქცევის ყველა შესაძლო ფორმის ინტერფუნქციონალური კომპლექსები ჩაერთვის. თამაშის სახით ქცევის ყველა სხვა დანარჩენმა ფორმამ (მოხმარება, მომსახურება, მოვლა შრომა) შეიძლება იჩინოს თავი; ქცევის ნებისმიერი ფორმა „თამაშდება“. მაგალითად, ბავშვმა შეიძლება ესა თუ ის პროფესიული საქმიანობა

(ექიმის, მძღოლის, პედაგოგის და სხვ.) გაითამაშოს.

თამაში, როგორც ქცევის სპეციფიკური ფორმა, მხოლოდ ბავშვობის პერიოდთან როდი კავშირდება. ქცევის ინტროგენური ფორმები ადამიანის განვითარების ნებისმიერი ეტაპისთვის არის დამახასიათებელი. „მარტო ექსტროგენური აქტივობის ამარა ადამიანის ძალთა განვითარება უფრო ცალმხრივად წარიმართებოდა: ძალთა თავისუფალი თამაში აბსოლუტურად აუცილებელია ადამიანისათვის“ (431). აქტუალური საგნობრივი მოთხოვნილებებისაგან თავისუფალ ზრდასრულ ადამიანს „ძალთა თავისუფალი გამოვლენა“ მხოლოდ თამაშის სახით არ ეძლევა. თუმცა, ფუნქციონალური ტენდენციის მიერ სტიმულირებულ ნებისმიერ ინტროგენურ ქცევას პირობითად თამაში შეიძლება ეწოდოს. ძირითად ინტროგენურ ქცევებს შორის გამოიყოფა: თამაში, მხატვრული შემოქმედება, ესთეტიკური ტკობა, სპორტი, გართობა. უზნაძის შეხედულებიდან გამომდინარე, ინტროგენური ქცევის ნებისმიერ სახეს, მათ შორის მხატვრულ შემოქმედებასა და ესთეტიკურ ტკობას, თამაში შეიძლება ეწოდოს.

დ. უზნაძე ადიფერენცირებს და აანალიზებს თამაშის განსხვავებულ სახეებსა და ფორმებს. განწყობის ფსიქოლოგიის ავტორის მიხედვით, „ნამდვილი თამაში“ ყოველთვის ილუზიის თამაშია და ფანტაზია-წარმოსახვასთან არის დაკავშირებული. შესაბამისად, თამაში თავისით, ბუნებრივად გადადის მხატვრულ შემოქმედებაში. ილუზიის თამაში აღსანიშნ — აღმნიშვნელის კომპლექსსა და სიმბოლოს ფენომენს ეფუძნება. აქ სიმბოლოდ იქცევა არა მხოლოდ ობიექტები, არამედ მოქმედი პირები და თავად მოქმედებაც. მაგალითად, „მანქანობანას“ დროს სკამი — ავტომობილია, ბურთი — საჭე, სათამაშო დათვი — მგზავრი და სხვა. ილუზიის თამაშის ფორმებისგან დ. უზნაძე ადიფერენცირებს ე.წ. როლურ თამაშს, რომელშიც მთავარი ყურადღება მე-ს ცვლილებებზეა მიმართული; მოთამაშე სხვადასხვა (დედის, შვილის, ამხანაგის, მეზობლის დას ხვ) როლებს ასრულებს. თამაშის განსხვავებული სახეებისადმი მიმართვით ბავშვი აქტიურად ავითარებს საკუთარ ფსიქო-ფიზიკურ რესურსებსა და შესაძლებლობებს. ბავშვობის ასაკში თამაშის განსაკუთრებული მნიშვნელობისა და ადგილის გამო უზნაძე თამაშის განწყობის ფენომენზე მიუთითებს, რომელსაც სინამდვილის (რეალობის) განწყობას უპირისპირებს. იგი აღნიშნავს, რომ ასაკის მატებასთან ერთად თამაშის განწყობის სინამდვილის განწყობით ჩანაცვლება ხდება.

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრული შემოქმედების პროდუქტი ობიექტური ღირებულებისაა, აღნიშნული ქცევის სტიმულს უზნაძე მაინც პიროვნების ფსიქოლოგიურ მახასიათებლებში და კერძოდ, ფუნქციონალურ ტენდენციაში ხედავს. ხელოვნება არა ობიექტურად არსებული რეალობის ადექვატურ გამოსახვას ემსახურება, არამედ თავად ხელოვანის პიროვნულ განწყობათა გამოხატვის მიზანს. „ხელოვნება შინაგანის განსახიერების ფორმაა“ (438). ხელოვნება არ იძლევა სინამდვილის ფოტოგრაფიულ სურათს და ეს არც წარმოადგენს მის ამოცანას. ხელოვნება სინამდვილის ახალ ფორმებს ქმნის, როგორც ხელოვანის განწყობათა ობიექტივაციას. მხატვრული შემოქმედების იმპულსი ხელოვანის განწყობათა განსახიერებისადმი, მათ დასრულებასა და რეალიზაციისადმი მისწრაფებაში უნდა ვეძოთ. „შემოქმედება მხატვრის განწყობათა ადექვატური განსახიერებისათვის ბრძოლაში მდგომარეობს“ (438).

მხატვრული შემოქმედება სხვა ინტროგენური ქცევებისაგან რიგი ნიშნებით განსხვავდება, რომელთა შორისაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მხატვრული პროდუქტის მნიშვნელობა იძენს. ხელოვანის ფუნქციონალური ტენდენციის რეალიზება სწორედ მხატვრული პროდუქტის თვისობრივ მახასიათებლებთან და მათ სუბიექტურ ასახვასთან კავშირდება. კერძოდ, იმასთან, თუ როგორ აღიქმება და ფასდება მხატვრული პროდუქტი და თავად შემოქმედებითი პროცესი შემოქმედის მიერ.

ადრეულ, ფილოსოფიურ შრომებში დ. უზნაძე ესთეტიკის საკითხებს არაერთგზის მიმართავს (62). დ. უზნაძის მიხედვით, ფილოსოფიასა და ხელოვნებას საფუძვლად საერთო დეტერმინანტი ედება, რომელსაც ავტორი ადამიანისა და სამყაროს ამოცანის ან სამყაროს პრობლემის იდუმალებას (რომელიც წმინდა ეკზისტენციალური პრობლემაა, ადამიანის რაობასთან, სამყაროში მის ადგილთან დაკავშირებული) უწოდებს. ფილოსოფია და ხელოვნება აღნიშნული პრობლემითაა „დაავადებული“, რაც უნივერსალური ამოცანა-პრობლემის გამძაფრებულ შეგრძნებასა და მისი გადაწყვეტილებას სწრაფვას გულისხმობს. თუკი ფილოსოფია ამ მიზნით ლოგიკურ აზროვნებას მიმართავს, ხელოვნების იარაღად თვალსაჩინო ხატები და წარმოდგენები იქცევა.

დ. უზნაძე მიიჩნევს, რომ მხატვრული შემოქმედების შეფასებისას უნდა გათვალისწინებულ იქნეს მასში „მსოფლიო ფარული ამო-

ცანის“ (ან მსოფლიო საზრისის, სამყაროს უნივერსალური აზრის) განცდის სიძლიერე; ადამიანს პოეტად სწორედ ეს უნიკალური განცდა აქცევს.

როგორც ფილოსოფია, ასევე ხელოვნებაც არ შემოიფარგლება სამყაროს მხოლოდ თვალსაჩინო, გარეგანი ასპექტით და მის წიაღში არსებული, ფარული აზრის გახსნისადმი მიმართული. ორივე მათგანი სამყაროს შემეცნებას (მსოფლიო ამოცანის ამოხსნას) მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი და უნიკალური ხერხითა თუ მეთოდებით ახდენს; ხელოვანი „მსოფლიო ფარულ არსს“ წვდება ლოგიკის დაუხმარებლად, უშუალო წვდომის, ინტუიციისა და განცდის დახმარებით. შესაბამისად, მხატვრულ ქმნილებაში უნდა ვეძიოთ ხელოვანის გარკვეული მსოფლშეგრძნება, როგორც ამ ქმნილების შინაარსი, გამოვლენილი გარკვეული მხატვრული ფორმის დახმარებით.

ნარკვევში „ბარათაშვილის ლირის მოტივები“ დ. უზნაძე ადამიანში არსებულ ორ, ერთმანეთისადმი ანტიპოდურ საწყისზე წერს. პირველი აქტიური ბუნებისაა, გონებასა და ნებელობასთან დაკავშირებული ქმედითი ძალაა, რომელიც ადამიანის არსებით თავისებურებას წარმოადგენს და მას მკვეთრად მიჯნავს ცხოველთა სამყაროსგან. მეორე საწყისი პასიურია და საერთო ბიოლოგიურ გრძნობიერებას (ხორციელებას) და შესაბამისად, შეზღუდულობას, უძლურებასა და დროულობას უკავშირდება. ორ ძალას (გონით-სულიერსა და ბიოლოგიურ საწყისებს) შორის მუდმივი ბრძოლაა და შეპირისპირება, რაც ადამიანის ფსიქოლოგიური ბუნების არსებითსა და დრამატულ თავისებურებას ასახავს. ადამიანში აქტიურ (შემოქმედებით) და პასიურ (მატერიალურ) ძალთა დაპირისპირება მსოფლიო ისტორიული განვითარების საფუძვლად იქცევა. აღნიშნული დაპირისპირება განსაკუთრებულ სიმძაფრეს გენიალური ადამიანის ფსიქიკაში იძენს და ვლინდება, როგორც არარაობის გრძნობისა და მარადისობისკენ ლტოლვის ანტაგონიზმი (62, 67). (შეადარე. ფროიდის გაგებით, გენიოსის ფსიქიკაში ერთმანეთს ცნობიერი და არაცნობიერი ძალები, ინსტინქტი და ინტელექტი უპირისპირდება).

ტრადიციული შეხედულება, რომ „გმირი – სულის მაქსიმუმია!“ შეიძლება მიეწეროს შემოქმედ, ხელოვან ადამიანსაც, რადგანაც სწორედ მის ფსიქიკაში იძენს განსაკუთრებულ ინტენსივობასა და ძალას საერთო საკაცობრიო განცდები თუ იდეები.

ბარათაშვილის „მერანს“ უზნაძეს „გრძნულ გრძნობათა“ ან მიწიერი (ბიოლოგიური) საწყისის ძლევის სახით წარმოგვიდგენს; მერნის ჭენება ადამიანის შემოქმედებითი, აქტიური საწყისის განთავისუფლების სიმბოლოა! („შენს ჭენებას არა აქვს სამძლვარი“). ლექსში „შემოლამება მთაწმინდაზე“ ხორციელი ამოების დათრგუნვა არა მისგან აქტიური გაქცევით და არა შემოქმედებით, არამედ ესთეტიკური ტკბობით მიიღწევა. („ვინ მოგიხილოს, რომელ მყისვე თვისთა ფიქრთა შეება არა იპოვნოს და არ დახსნას გულსა ვაება“.)

ესთეტიკური ტკბობა განწყობის ფსიქოლოგიის ავტორს წუთისოფელზე, ყოფაზე, ამოებაზე ამაღლებისა და განუსაზღვრელთან (უნივერსუმთან) ზიარების სახით წარმოუდგება. ესთეტიკური ტკბობა თავისი არსით შემოქმედებაა და ესთეტიკური აღქმა კრეატულია; შემოქმედების პროცესში აქტიურადაა ჩართული არა მხოლოდ კრეატორი, არამედ მისი აღმქმელი – რეციპიენტიც. უზნაძე ესთეტიკური ტკბობის პლატონისეულ განმარტებას გვთავაზობს და აღნიშნავს, რომ ის, უწინარესად, „გრძნულ გრძნობათაგან“ ან ბიოლოგიურ ენებათაგან (ხორციელისგან) განთავისუფლებაში მდგომარეობს (62).

დ. უზნაძე იხილავს შემოქმედებით ძალთა სტიმულირების საკითხსაც. მისი აზრით, შემოქმედების იმპულსი და შემოქმედებითი ენერგიის წყარო ხელოვნების ნაწარმოებისა და მხატვრული სიმბოლოს ორმაგ ბუნებაში უნდა ვეძიოთ. ეს უკანასკნელი კონკრეტულიცაა და აბსტრაქტულიც (ზოგადიც). მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის განდევნილი (როგორც მხატვრული სახე) არა იმდენად კონკრეტული ადამიანია, რამდენადაც აბსტრაქტულ-ზოგადი და სიმბოლური. საზოგადოდ, მხატვრული ნაწარმოები ერთიანი სიმბოლოა, გარკვეული შინაგანი აზრისა და მნიშვნელობის მატარებელია და სწორედ ამიტომაც იწვევს შემოქმედებით ძალთა აქტივირებას; სიმბოლო – შემოქმედების იმპულსად, მის ძრავად იქცევა!

უზნაძის მოსაზრებით, მხატვრულ ნაწარმოებთან დაკავშირებული ესთეტიკური ემოცია, თავისი აქტიური ბუნებიდან გამომდინარე, იმთავითვე შეიცავს აქტიურად კრეატულ, შემოქმედებით ასპექტებს და მხატვრული მოქმედების იმპულსად იქცევა; რეციპიენტი ერთიან შემოქმედებით პროცესში ჩაერთვის და მის მონაწილედ იქცევა (68).

როგორც ვხედავთ, უზნაძის მოსაზრება იუნგის ფსიქოლოგიური სკოლის შეხედულებათა ანალოგიურია; როგორც კრეაციისა

და აქტიური შემოქმედების, ასევე რეცეპციის, მხატვრული აღქმის შემთხვევაშიც სიმბოლოს აქტიური, მასტიმულირებელი ძალა ენიჭება!

უფრო მეტიც, უზნაძის განმარტებით, მხატვრული აღქმა შემოქმედების აქტიურ პროცესებთან უნდა იქნეს დაკავშირებული, როგორც ამ უკანასკნელთა თავისებური სახე და ფორმა.

უზნაძე ერთმანეთისგან გამოყოფს ხელოვნების ესთეტიკურსა და ფილოსოფიურ კრიტიკას. თუკი ესთეტიკური კრიტიკა ხელოვნების ნაწარმოებში მახვილს კონკრეტულსა და ფორმალურ მხარეებზე (მხატვრული ფორმისა და მეთოდების საკითხებზე) აკეთებს, ფილოსოფიური კრიტიკა ხელოვნების აბსტრაქტული ან მსოფლმხედველობითი პრობლემებითაა დაინტერესებული.

განწყობის თეორიის ავტორი იხილავს ი. ჭავჭავაძის „განდეგილის“ მთავარ მოტივს — ადამიანის ხორციელ და სულიერ საწყისთა შეპირისპირებას. თუკი სულის არსებითი ნიშანი აქტიუობაა, სხეულს პასიურობის ნიშანი გამოარჩევს, წერს უზნაძე. ადამიანის სულის არსი ნების ფენომენში, როგორც აქტიურ, ქმედით საწყისში ვლინდება. ნებას კავშირი არა აქვს ადამიანის ფიზიკურსა და პასიურ (ან დროულსა და შეზღუდულ) მხარესთან და აზროვნებისა და ჭეშმარიტებისკენ სწრაფვის იმპულსს შეადგენს.

უზნაძე აღნიშნავს, რომ ადამიანის ნებას ესთეტიკური, ეთიკური და ინტელექტუალური (როგორიცაა: მშენიერება, მორალი და ჭეშმარიტება) ღირებულებებისადმი ლტოლვა გამოარჩევს. შესაბამისად, ადამიანის ნება (ნებელობა) ესთეტიკურ, ინტელექტუალურსა და სამართლის (ზნეობის) სფეროებში ვლინდება. ამავე დროს უზნაძე მიუთითებს, რომ ღირებულება (ან იდეა) მხოლოდ შეგრძნებათა და გრძნობათა ერთგვარი სინთეზია. „მაგალითად, სიკეთე ჩვენი გრძნობების ერთგვარი განწყობილებაა და მეტი არაფერი.“ ზოლო გრძნობა პასიურია, — დასძენს უზნაძე. მასალის (მაღალ ღირებულებათა) ეს პასიურობა ბოჭავს ნების აქტიუობას და მას მკაცრ ჩარჩოებში მოაქცევს. სწორედ ამიტომაც ნება თავისი აბსოლუტური აქტიუობით დამთავრებულ სრულყოფილებას ვერ წვდება, რაც ადამიანის არსებაში ძირითადი წანაღმდეგობის აღმოცენების პირობად იქცევა.

დ. უზნაძეს ესთეტიკის პრობლემები საკუთრივ განწყობის თეორიის პრიზმიდან არ უკვლევია. მაგრამ, ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს უზნაძის ნაშრომი „ძილი და სიზმარი“, რომელშიც ავტორი ფანტაზიისა და წარმოსახვის ფენომენტთა

გაშუქებას გვთავაზობს.

სიზმრის ბუნების ანალიზისას უზნაძე გამორჩეულ მნიშვნელობას მის სუბიექტურსა და ემოციონალურ შინაარსს ანიჭებს. „ჩვენ გვძინავს, მაგრამ ეს ხელს არ გვიშლის, ნამდვილი და არა მხოლოდ წარმოსახული ემოციური განცდები გვქონდეს. ... გრძნობა, ემოცია აქტუალური განცდის სახით შედის სიზმრის შინაარსში“ (64. გვ. 39-40).

უზნაძის განმარტებით, სიზმარში ემოცია იმთავითვეა კავშირში ფანტაზიასთან. უფრო მეტიც, სიზმარი ფსიქიკური ფუნქციებიდან მხოლოდ წარმოსახვისა და ემოციის მუშაობას გულისხმობს. სიზმრისას ფანტაზიისა და ემოციის დომინანტის მთავარი მიზეზი შემდგომშია: დანარჩენი (შემეცნებითი) ფსიქიკური ფუნქციები გარე სინამდვილესთან, რეალობასთან კონტაქტს გულისხმობენ; ალქმა და აზროვნება რეალურსა და ობიექტურ სინამდვილესა და მოკიდებული. მათი დანიშნულება ობიექტური რეალობის ადექვატური ასახვაა.

ფ ა ნ ტ ა ზ ი ა განსაკუთრებული ინტენსივობით ადამიანის გარემოსთან კონტაქტის გაწყვეტის შემთხვევაში მოქმედებს. შესაბამისად, ძილი „თვალსაჩინოდ აცხოველებს“ ფანტაზიის მოქმედებას. უზნაძის შეხედულებით, ემოცია კი არ განსაზღვრავს წარმოდგენასა და წარმოსახვით ხატებს, არამედ, პირიქით, ფანტაზიის წარმოდგენები ემოციათა აღმოცენების მიზეზად იქცევა. შესაბამისად უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მხატვრული შემოქმედების ფუნდამენტს ფანტაზიისა და ემოციათა სფეროს აქტივირება და კოგნიტური, შემეცნებითი პროცესების (აზროვნებისა და ალქმის) როლის შესუსტება აგებს და აყალიბებს! შესაბამისად, შემოქმედება არა მხოლოდ უკავშირდება არაცნობიერ ფენომენებს, არამედ სწორედ აღნიშნული ფენომენებით აიხსნება!

უზნაძე ერთმანეთს უპირისპირებს ცხადსა და სიზმარს და აღნიშნავს, რომ ცხადში ადამიანი გარე, ობიექტური რეალობისადმი მიიმართება, ხოლო ძილში ფსიქიკა თავადვე ქმნის სუბიექტურ რეალობას. ძილში ფსიქიკა უმოქმედო მდგომარეობაში არ რჩება და „თავისით“ იწყებს მოქმედებას; თვითონ „აგებს“ თავის საგანს, ემორჩილება რა ე. წ. ფუნქციონალური ტენდენციის ზეგავლენას. „სიზმარი ფსიქიკისთვის აუცილებელი საგნის საკუთარი ძალებით შემოქმედებისა და ფსიქიკურ შესაძლებლობათა თავისუფალი რეალიზაციის პროცესია“ (64. გვ. 59).

დ. უზნაძის „განწყობის თეორიაში“ მნიშვნელოვანი ადგილი განეკუთვნება ფუნქციონალური (ან აქტივობის) ტენდენციის ფენომენს, რომელიც ადამიანში არსებული თანდაყოლილი, იმანენტური და თვითგამოვლენისადმი მიმართული ძალის სახით მოიაზრება (63,64,69). ფუნქციონის ტენდენციის მიზეზით ადამიანი მოქმედებასა და აქტივობას გარეგანი სტიმულირებისა და შინაგანი მოთხოვნილების გარეშე იწყებს. ასე მაგალითად, თამაშის იმპულსი უზნაძის თეორიაში სწორედ ფუნქციონის ტენდენციით იხსნება; თამაშს სხვა, გარეშე მოთხოვნილება არ უკავშირდება; ადამიანი თამაშობს თამაშისთვის! თამაშს საფუძვლად ფსიქიკისთვის დამახასიათებელი თვით გამოვლენისა და თვით აქტივაციის უნარის მქონე ფუნქციონალური ტენდენცია ედება; თამაში ფსიქიკის თავისუფალი (და არა იძულებითი, გარეგანი თუ შინაგანი საჭიროებით სტიმულირებული) თვით გამოვლენის ფორმაა (63,64).

დ. უზნაძე მიუთითებს, რომ ფუნქციონალური ტენდენციის ამოქმედებას არარეალიზებული (გამოვლენის გარეშე დარჩენილი) ფსიქიკური ფუნქციების არსებობა განსაზღვრავს. (შეადარე. „ფსიქოანალიზში“ სიზმრისა და მხატვრული შემოქმედების არარეალიზებულ მოთხოვნილებებთან დაკავშირება).

სიზმრისა და ფუნქციონის ტენდენციას შორის კავშირისა და მიმართების იდეა შესაძლებელია დაუკავშიროთ მხატვრულ შემოქმედებასა და ხელოვნებასაც; ფუნქციონის ტენდენცია შეიძლება მოვიაზროთ მხატვრული შემოქმედებისა და ხელოვნების ფუნდამენტშიც და მასში ვცნოთ ადამიანის მხატვრული მოქმედების ფსიქოლოგიური საფუძველი.

უზნაძის შეხედულებით, სიზმრის განმსაზღვრელი არაცნობიერი შინაარსები (ფუნქციონის ან აქტივობის ტენდენციები) არსებობენ არა როგორც განცდები, აზრები, სურვილები ან აფექტები, არამედ როგორც ამ უკანასკნელთა აქტივაციის, მათი ამოქმედების მზაობები და განწყობები. ფუნქციონის ტენდენციაში გარკვეული მიმართულებით აქტივობისა და გარკვეული განცდისადმი მიდრეკილება (განწყობა ან მზაობა) იგულისხმება. აქვე უნდა

აღინიშნოს, რომ ტერმინი „ფუნქციონის ტენდენცია“ განწყობის ფსიქოლოგიაში მხოლოდით რიცხვში გამოიყენება, როგორც ფსიქიკისთვის დამახასიათებელი იმ ზოგადი ტენდენციის ამსახველი ტერმინი, რომელსაც აკონკრეტებს და გარკვეულ მი-

მართულებას ესა თუ ის კონკრეტული განწყობა ანიჭებს.

„ძილში ფსიქიკა თავად ქმნის თავის საგანს, მაგრამ როგორს და რა მიმართულებით, ამას ჩვენი სუბიექტური განწყობა განსაზღვრავს. სიზმრის შინაარსი ჩვენი სუბიექტური განწყობის პირდაპირი ფუნქციაა. და ეს იმიტომ, რომ თუ რა ფსიქიკურ ძალებს ესაჭიროება საგანი, ე. ი. რა ძალები განიცდიან ფუნქციონალური ტენდენციის განსაკუთრებით ცხოველ გავლენას, აქტუალიზაციის მოთხოვნილებას, ეს ჩვენს ცხადში გამოუვლინებელ განწყობებზეა დამოკიდებული“ (64. გვ. 61).

დ. უზნაძე აკონკრეტებს, თუ რა მიზეზით მიუთითებს სწორედ განწყობებზე და არა, თანამედროვე ფსიქოლოგიური ლიტერატურის შესაბამისად, არაცნობიერ სურვილებზე, აფექტებსა თუ კომპლექსებზე. უზნაძის აზრით, არაცნობიერი სურვილი, არაცნობიერი აფექტი თუ კომპლექსი (ფროიდის ტერმინები) უაღრესად ჰიპოთეტური ცნებებია, რომლებიც „განცდის ნიშანს მოკლებულ განცდებს“ ასახავენ.

მათგან განსხვავებით განწყობა იმ არაცნობიერ ფენომენს ასახვს, რომელიც სრულიად განსხვავდება ცნობიერი განცდებისაგან; ის არც სურვილია, არც აფექტი და არც კომპლექსი. განწყობა ან მზაობა ის მთლიან-პიროვნული მდგომარეობაა, რომელიც წინ უსწრებს ცნობიერი ფსიქიკის, ცალკეული ფსიქიკური ფუნქციების (გრძნობების, აღქმისა და აზროვნების) მუშაობას ან განცდათა ცხოვრებას და ფსიქიკის ფუნქციონალური ტენდენციის რეალიზაციას გარკვეულ მიმართულებას ანიჭებს.

შესაბამისად, სიზმრის შინაარსიც სწორედ განწყობის ნიადაგზე უნდა იქნეს გაგებული. სიზმარში ფსიქიკა იმ საგნებს ქმნის, რომლებიც ადამიანის ფსიქიკაში არსებული (და ჯერაც გამოუვლენელი, რეალიზების გარეშე დარჩენილი) განწყობის არსიდან გამომდინარე, ფსიქიკურ ფუნქციებს ესაჭიროებათ. შესაბამისად, მხატვრული შემოქმედებისა და ხელოვნების ფუნდამენტში არაცნობიერი განწყობის მიერ გარკვეული მიმართულებით წარმართული ფუნქციების ტენდენცია იგულისხმება!

თითოეულ პიროვნებას თავისი განსაკუთრებული შინაარსის სიზმრები ახასიათებს. პიროვნების სპეციფიკური ფსიქოფიზიკური სტრუქტურა თავისებურ პიროვნულ ან ძირითად განწყობას (პიროვნებისათვის ზოგად და ძირითად განწყობას) განსაზღვრავს. სიზმრებიც ამ ძირითადი განწყობის გამოვლენაა. საკუთარი შეხედულების

საილუსტრაციოდ უზნაძეს დე სანქტიის სიტყვები მოჰყავს: „მიაბზე შენი სიზმრები და მე გეტყვი, ვინა ხარ შენ!“

ცხადში სუბიექტური განწყობა ობიექტური ვითარებით იზღუდება და თავისუფალი გამოვლენის შესაძლებლობას კარგავს, ხოლო ძილში დაბრკოლება მოხსნილია და სიზმრის შინაარსი არა თუ ეწინააღმდეგება სუბიექტურ განწყობას, არამედ ისეა შერჩეული, რომ მის სუბიექტურ ტენდენციებს მაქსიმალურად შეესაბამებოდეს. „სიზმარი ზომ სწორედ ამ მიზნისთვისაა შექმნილი!“ – დასძენს ავტორი (იქვე. გვ.62).

უზნაძე აღნიშნავს, რომ სიზმარი სუბიექტის ისტორიას, მის ბედს გვიხატავს. სუბიექტი სიზმართან არსებით კავშირში იმყოფება; სიზმრის სამყარო უკიდურესად სუბიექტური, შინაგანი, ინტერპიროვნული სამყაროა. ცხადში კი ადამიანის ფსიქიკა ობიექტურ, მისგან გარეთ ან მის გარეშე არსებულ ვითარებასაც ასახავს. ძილის პროცესში ფსიქიკა ფუნქციონალური ტენდენციის იმპულსით სუბიექტის რომელიმე აქტუალური განწყობის მიმართულებით იწყებს მუშაობას. სიზმარი სუბიექტის აქტუალური განწყობის ნიადაგზე აღმოცენდება და ფსიქიკის სპონტანური ამოქმედების შედეგს წარმოადგენს. შესაბამისად, სიზმრის დანიშნულება ფსიქიკის ფუნქციონალური ტენდენციის დაძაბულობის მოხსნა ან განელებაა. ამ თვალსაზრისით, მიუთითებს უზნაძე, სიზმარს აქვს ფსიქიკის მარეგულირებელი ანდა „კათარტული“ მნიშვნელობა.

ადამიანის ფსიქიკაზე „კათარტული“ ან მაკათარზისებელი ზემოქმედება მხოლოდ სიზმრის თავისებურებას არ შეადგენს. შემთხვევითი არ უნდა იყოს უზნაძის მიერ სიზმრის კონტექსტში ტერმინ „კათარზისის“ გამოყენება, რომელიც ტრადიციულად ხელოვნების სფეროსთან ასოცირდება; სიზმარსა და მხატვრულ შემოქმედებას არაერთი საერთო ნიშანი გამოარჩევს, რომელთა ხაზგასმაც ნიშანდობლივია არა მხოლოდ „ფსიქოანალიზისთვის“, არამედ „განწყობის ფსიქოლოგიისთვისაც“.

არაცნობიერის ფსიქოლოგია, რომელსაც როგორც „ფსიქოანალიზი“, ასევე „განწყობის ფსიქოლოგია“ მიეკუთვნება, ერთმანეთს უკავშირებს სიზმარსა და მხატვრულ შემოქმედებას. ამ შეკავშირების ძირითადი მიზეზი სიზმრისა და მხატვრული შემოქმედების პირდაპირი მიმართებაა ფანტაზიასთან, გრძნობათა სფეროსა და არაცნობიერ ფენომენებთან.

უზნადის ადრეულ ნაშრომში „ძილი და სიზმარი“ გარკვეულ ფროიდიანულ იდეათა მიღება და გაზიარებაც კი აისახა. მაგრამ თხზულებაში ასევე გამოიკვეთა ავტორის საკუთარი, განსხვავებული პოზიცია; სიზმარს საფუძვლად არარეალისტური განწყობები და ფუნქციობის ტენდენცია ედება. შესაბამისად, მხატვრული შემოქმედებისა და ხელოვნების ფსიქოლოგიურ ფუნდამენტშიც აღნიშნული ფენომენები უნდა დასახელდეს!

განწყობის ფსიქოლოგიის პოზიციიდან მხატვრული შემოქმედებისა და ხელოვნების კვლევის მაგალითს წარმოადგენს რევზ ნათაძის ნაშრომი „სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური პრობლემა“, რომელიც კონკრეტულად ერთ საკითხს, სასცენო გარდასახვის პრობლემას უკავშირდება. ავტორმა საკითხი არა მხოლოდ თეორიულად, არამედ ექსპერიმენტულადაც იკვლია (65).

რ. ნათაძე აყალიბებს კვლევის საკითხს და მიუთებს, რომ ისტორიულად იგი ყოველთვის ღიად რჩებოდა; იგულისხმება სასცენო გარდასახვის პრობლემა, რომელიც „მსახიობის დუალური, ორმაგი ბუნების“ ანდა „მსახიობის პარადოქსის“ გამოვლენად მიიჩნეოდა.

მსახიობის სასცენო მოქმედებასთან დაკავშირებით არსებობს ორი ტრადიციული და ერთმანეთის საპირისპირო პოზიცია: „ემოციონალისტური თეორია“ და „ინტელექტუალისტური (იმპეტაციის) თეორია“. ემოციონალისტური თეორია მიიჩნევს, რომ სასცენო გარდასახვას საფუძვლად როლის შესაბამის ემოციურ განცდათა გამოწვევა ედება. მაგალითად, თუკი მსახიობი შექსპირის ოტელოს განასახიერებს, მან ოტელოს ემოციები უნდა გააცოცხლოს საკუთარ ფსიქიკაში. „სხვისი ანთება მხოლოდ მას შეუძლია, ვინც თვითონ სულის სიღრმეში არა არის ცივი“ (ფრანცისკ ლანგი).

ინტელექტუალისტური (იმპეტაციის) თეორიის მიხედვით, სასცენო გარდასახვა მსახიობის გონების „ცივ“ მუშაობასა და პროფესიულ ოსტატობას უკავშირდება. „მსახიობის ცრემლები მისი ტვინიდან მომდინარეობენ“ (დენი დიდრო).

აღნიშნული თეორიების შესაბამისად, ტრადიციულად არსებობს ორი განსხვავებული ორიენტაციისა და „მსოფლმხედველობის“ თეატრი: განცდისა და წარმოდგენის თეატრები. ორივე ტიპის თეატრს თავისი წარმომადგენლები და თაყვანისმცემლები ჰყავს, რომელთა შორის დავა და კამათიც ჩვეულ ამბადაა ქცეული.

ნათაძის მიხედვით, სასცენო გარდასახვასა და მოქმედებას

არა ჩვეულებრივი გრძნობები, არამედ სრულიად განსხვავებული ბუნების განცდები უკავშირდება. ამ თავისებურ განცდებს ავტორი „მფრინავ“ ან „არასერიოზულ“ გრძნობებს უწოდებს. „მფრინავი“ გრძნობა გარკვეული რელური მოქმედების გამოწვევის უნარს მოკლებულია და მხოლოდ სასცენო მოქმედების სივრცეში არსებობს. მსახიობი არა მხოლოდ „განიცდის“ სასცენო გმირის გრძნობებს (ოტელოს ეჭვებს), არამედ არ კარგავს რეალობის განცდასაც. მსახიობი მხოლოდ უკიდურეს და პათოლოგიურ შემთხვევებში შეიძლება სრულად გაიგივდეს თავის გმირთან და რეალობის მიმართ არა ადექვატური გახდეს. თეატრის ისტორიას მოეპოვება ასეთ შემთხვევათა რამდენიმე მაგალითი, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთეული მაგალითებია.

ნათამის შეხედულების მიხედვით, მსახიობის „მფრინავი“ გრძნობები გარკვეულ განწყობას უკავშირდება და მისგან მომდინარეობს. ავტორი იხილავს განწყობის ფენომენს, როგორც ქცევის უშუალო საფუძველსა და მექანიზმს. იმისათვის, რათა მსახიობი გარდაისახოს, ცვლილება უნდა მოხდეს თვით მისი პიროვნების მთლიან შინაგან მდგომარეობაში; პიროვნება უნდა „აეწყოს“, „მოიმართოს“ სხვაგვარად. ამ მობოლიზაციის მდგომარეობას განწყობას უწოდებენ, — დასძენს ავტორი.

ნათაძე აღნიშნავს, რომ განწყობა შეიძლება აღმოცენდეს როგორც უნებლიედ, იმპულსურად, არაცნობიერი მექანიზმების საფუძველზე, ასევე ნებისმიერედაც, ადამიანის აქტიური, ცნობიერი ჩარევის გზითაც. მაგრამ უკვე ჩამოყალიბებული განწყობა ქცევისა და ფსიქიკის არაცნობიერ ფუნდამენტად იქცევა და არაცნობიერად ახდენს ცნობიერების შინაარსებისა და ქცევის წარმართვას.

მსახიობი მომავალი, ჯერ მხოლოდ წარმოსახული ან გააზრებული სიტუაციის შესატყვის განწყობას იმუშავებს. ესაა განწყობის შეგნებულად, ნებისმიერად (და არა თავისით, იმპულსურად, არაცნობიერად) შემუშავების ფორმა, რომელიც მსახიობის სასცენო მოქმედებისა და გარდასახვის ფსიქოლოგიურ მექანიზმად იქცევა. სასცენო როლის შესაბამისი განწყობის შემუშავებას თეატრალური რეპეტიციები, სასცენო გმირის ჰაბიტუსზე, მის ექსპრესიაზე, „სხეულის ენასა“ თუ განცდებზე მუშაობა ემსახურება. ნათაძემ ერთმანეთს დაუკავშირა განწყობის თეორია და როლზე მუშაობის სტანდისლაგ-სკისეული სისტემა; როლზე მუშაობის ძირითად ამოცანად როლის

შესაბამისი განწყობის ჩამოყალიბება იქნა აღიარებული.

საკუთარი შეხედულების დასაბუთების მიზნით რ. ნათაძემ ჩაატარა ექსპერიმენტების სერია, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს პროფესიონალმა მსახიობებმა, თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებმა და თეატრისაგან გარეშე პირებმა. ნათაძემ ეგრეთ წოდებულ „საგანწყობო ექსპერიმენტს“ მიმართა, თუმცა ერთი მნიშვნელოვანი ცვლილებით: ცდისპირი განწყობას არა რეალური ობიექტების (დიდი-პატარა ბურთების) საშუალებით შეიმუშავებდა, არამედ ამ რეალურ ობიექტთა მხოლოდ წარმოსახვით (66).

კლასიკურ საგანწყობო ცდაში ცდისპირს განწყობას ობიექტთა (დიდი-პატარა ბურთების) მრავალგზისი მიწოდებით უმუშავებენ; ერთ ხელში აწვდიან დიდ, ხოლო მეორეში – პატარა ბურთს.

განსხვავებული სიდიდის ობიექტთა მრავალჯერადი მიწოდების შედეგად, ცდისპირს განწყობა (ობიექტთა სიდიდესთან დაკავშირებული განწყობა, არატოლ საგანთა აღქმის განწყობა) უმუშავდება, რის გამოც და რის საფუძველზეც იგი ტოლი სიდიდის ობიექტებს (ბურთებს) არატოლად აღიქვამს. არატოლი ობიექტების მრავალგზისი მიწოდება ტოლი ობიექტების არატოლად აღქმას განაპირობებს; ტოლი ბურთები ადამიანს უტოლოდ „ჩევენება“.

რ. ნათაძის ექსპერიმენტმა აჩვენა, რომ განწყობა შემუშავდება (ფიქსირდება) იმ შემთხვევაშიც, როდესაც ცდისპირს არა რეალური ობიექტები (დიდი და პატარა ზომის ბურთები) მიეწოდება, არამედ მაშინაც, როდესაც მას განსხვავებული სიდიდის ობიექტების წარმოდგენა (ამ ობიექტთა საკუთარ ფსიქიკაში „გაცოცხლება“) ევალება! (65).

როგორც ექსპერიმენტებმა ცხადყო, პროფესიონალ მსახიობებს აღნიშნული უნარი (წარმოსახვით განწყობის ფიქსირების უნარი) უფრო მეტად და გამორჩეულად ახასიათებთ განსხვავებული პროფესიის ადამიანებთან შედარებით. ასევე დადგინდა, რომ წარმოსახვის ან ფანტაზიის საფუძველზე განწყობის შემუშავება განსაკუთრებულად იოლდება გამორჩეული სასცენო უნარებისა და ტალანტის შემთხვევაში. ნათაძის ცდისპირთა შორის იყვნენ ქართული სასცენო ხელოვნების კორიფეებიც: ვერიკო ანჯაფარიძე და სესილია თაყაიშვილი, რომლებმაც წარმოსახვით განწყობის შემუშავების განსაკუთრებული ძალა და უნარი გამოავლინეს.

ექსპერიმენტულმა შედეგებმა რ. ნათაძეს მისცა საფუძველი, რათა

სასცენო გარდასახვის საფუძველად მსახიობის მიერ წარმოსახვით, ფანტაზიით შემუშავებული განწყობა ელიარებინა. მსახიობი ახდენს სასცენო მოქმედების შესაბამისი განწყობის წარმოსახვით პლანში (სასცენო მოქმედების სიტუაციის შესაბამისად) შემუშავებას. სასცენო გარდასახვისა და სცენურ სახეთა შექმნის ფუნდამენტს წარმოსახვით შემუშავებული განწყობები ქმნიან. ხოლო მსახიობის ნიჭიერებას კი წარმოსახვით განწყობათა შემუშავების უნარი უკავშირდება.

ლევ ვიგოტსკის ხელოვნების ფსიქოლოგია

ლევ ვიგოტსკის ნაშრომში „ხელოვნების ფსიქოლოგია“ წარმოდგენილია ავტორის შეხედულებები როგორც ხელოვნების თეორიულ საკითხებთან დაკავშირებით (ხელოვნების ფსიქოლოგიური თეორია), ასევე კონკრეტული მხატვრული ნაწარმოებების ფსიქოლოგიური ანალიზის ნიმუშებიც. უნდა აღინიშნოს, რომ ვიგოტსკი ფსიქოლოგისთვის კვლევის საკმაოდ უჩვეულო გზას მიმათავს და ძირითადად გვევლინება, როგორც კულტურული (70).

ავტორი ხელოვნების თეორიაში გამორჩეულ მნიშვნელობას ინტერპრეტაციულ თავისუფლებას ანიჭებს და „მაღალი კრიტიკის“ იმპულსად აღფრთოვანებას აღიარებს. ვიგოტსკის მიხედვით, კრიტიკის ამოცანას ნაწარმოების „ახსნა-ექსპლიკაცია“ არ უნდა შეადგენდეს, რადგანაც ახსნა, ფაქტობრივად, ამოწურვას, ამოხსნას, გასაგებად ქმნას ნიშნავს. ხელოვნების ექსპლიკაციისადმი დამოკიდებულებას ვიგოტსკი ოსკარ უაილდის სიტყვებით გამოხატავს: „არსებობს ხელოვნების არ-სიყვარულის ორი გზა: ერთი, უბრალოდ არ გიყვარდეს ხელოვნება და მეორე, გიყვარდეს რაციონალურად!“

ვიგოტსკი აღნიშნავს, რომ ხელოვნების ნებისმიერი თეორია იმ შეხედულებათა სისტემას ეფუძნება, რომელშიც განსაკუთრებული ადგილი სამ ფსიქიკურ ფუნქციას განეკუთვნება, როგორიცაა: აღქმა, გრძნობა და ფანტაზია-წარმოსახვა. ავტორი დასძენს, რომ აღნიშნული ფსიქიკური ფუნქციებიდან ხელოვნებასთან მიმართებით, სრულიად გამორჩეულია გრძნობათა სფეროსა და ფანტაზიის როლი. ხელოვნების ფსიქოლოგია „იგება“ სწორედ გრძნობისა და ფანტაზიის პრობლემათა კვლავზე. ამავე დროს გრძნობა და ფანტაზია ფსიქოლოგიისთვის დღემდე ყველაზე „ბნელით მოსილ“, რთულად შესასწავლ სფეროებად რჩება.

პრობლემურად ესახება ვიგოტსკის ხელოვნების ფსიქოლოგიისთვის ისეთი ფუნდამენტური საკითხის გადაწყვეტაც, როგორსაც გრძნობისა და ფსიქიკური ენერგიის მიმართების საკითხი წარმოადგენს; რა არის გრძნობა? – კითხვას სვამს ავტორი. გრძნობა ფსიქიკური ენერგიის ხარჯვაა თუ ამ ენერგიის ეკონომია? კითხვას ავტორი ღიად ტოვებს.

ვიგოტსკის შეხედულებათა მიხედვით, ესთეტიკური გრძნობა ჩვეულებრივ გრძნობათაგან რიგი ნიშნებით განსხვავდება და გამოირჩევა. ესთეტიკური ემოციური რეაქცია კავშირშია ფანტაზიის ფენომენთან; გრძნობა და ფანტაზია ერთიან ფსიქიკურ მოვლენად იქცევა. ფანტაზია ავტორს ემოციის გამოხატვის სახედ და ფორმად ესმის. თავის მხრივ, ემოცია ფანტაზიის ამოქმედებით განიმუხტება. ხელოვნება ემოციათა განმუხტვას ახდენს არა გარეგან აქტივობა-მოქმედებათა გზით, არამედ ფანტაზიის ხატების საშუალებით.

ვიგოტსკის ხელოვნების თეორიის მიხედვით, მხატვრული ნაწარმოები აუცილებელ აფექტურ-ემოციურ წინააღმდეგობას შეიცავს და ამიტომაც ურთიერთ საპირისპირო გრძნობების აღძვრას უკავშირდება. საპირისპირო გრძნობები (სიამოვნება უსიამოვნება, დარდი — სიხარული, ტანჯვა — ნეტარება და ა. შ.) ერთმანეთს განმუხტავენ და სპობენ! ასეთია კათარზისის ვიგოტსკისეული განმარტება. ესთეტიკური აფექტი ორი, ურთიერთ საპირისპირო მიმართულებით ვითარდება და საბოლოოდ პოლარულ გრძნობათა მიერ ურთიერთ გადაფარვის გზით ისპობა.

ვიგოტსკი აღნიშნავს, რომ მხატვრული ნაწარმოების მიერ საპირისპირო ემოციების ერთდროული აღძვრა ესთეტიკური რეაქციის მთავარ პირობად იქცევა. ასე მაგალითად, ერთმანეთს „უპირისპირდება“ მხატვრული ფორმა და შინაარსი; ფორმით ხელოვანი შინაარსის ძლევას ახდენს. რითმით გამოწვეული აფექტი (ემოცია) შინაარსით გამოწვეული აფექტის (ემოციის) საპირისპიროა და საწინააღმდეგო! შილერის სიტყვებით: „ხელოვნების ჭეშმარიტი საიდუმლო სხვა არაფერია, თუ არა ფორმით შინაარსის განადგურება!“

მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის დაპირისპირებას ვიგოტსკი ხელოვნების ძირეული და არსებითი თავისებურების სახით იხილავს. ხელოვნება იმთავითვე გულისხმობს შინაგან წინააღმდეგობასა და კოლიზიას, რომელიც ესთეტიკური რეაქციის უნიკალობის მთავარ მიზეზად იქცევა. მაგალითად, რითმა ლექსის შინაარსის „დეფორმირებას“ და მისი გაგების გართულებას უკავშირდება.

კომედიის ხელოვნებაში „ორმაგ“ გრძნობას იწვევს დამკვიდრებული ნორმებისა და მათი დარღვევის ერთდროული განცდები. (იმავეს მიუთითებდა ფროიდიც: ენამახვილობა ორსახა იანუსია, რადგანაც აზრი ორი, ურთიერთსაპირისპირო მიმართულებით მიჰყავს).

ვიგოტსკის აზრით, საპირისპირო გრძნობათა გამოწვევა მხატ-

ერული ნაწარმოების ფაბულის განვითარებაშიც იგულისხმება, რაც, საბოლოოდ, ამ გრძნობათა ურთიერთ შეპირისპირებისა და კათარზისული ეფექტის პირობად იქცევა. მაგალითის სახით ავტორი იხილავს პუშკინის „ევგენი ონეგინს“, ბუნინის „მსუბუქ სუნთქვას“, ეზოპეს, ლაფონტენის, კრილოვის იგავ-არაკებს და ბოლოს, შექსპირის „ჰამლეტს“. ასე მაგალითად, „ევგენი ონეგინის“ გმირები პოემის განმავლობაში სრულიად გარკვეულ და „ცალსახა“ გრძნობებს იწვევენ მკითხველში; ონეგინი – ეგოისტი, ცივსისხლიანი დენდის, ხოლო ტატიანა – ემოციური და გულუბრყვილო გოგონას შთაბეჭდილებას ტოვებენ. პოემის ბოლო გვერდებზე სიტუაცია რადიკალურად იცვლება! გმირები ერთმანეთს უცვლიან როლებს! ტატიანა რაციონალური და ემოციურად „მშრალი“ ხდება, იგი, ფაქტობრივად, სასიკვდილოდ იმეტებს შეყვარებულ ონეგინს! ემოციათა ეს მოულოდნელი და პარადოქსული „შეტრიალება“ შეადგენს, ვიგოტსკის აზრით, არა მხოლოდ პუშკინის პოემის, არამედ ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების აგების ზოგად პრინციპს.

დიდროს სახელგანთქმული „მსახიობის პარადოქსი“ ვიგოტსკის ხელოვნების „ორმაგობის“ კერძო გამოვლინებად ესახება; მსახიობი ასახავს რა მისი გმირის განცდებს, ამავე დროს საკუთარ განცდათა გაკონტოლება-მართვასაც ახდენს. ამით მსახიობი გმირის გრძნობებს ესთეტიკურ ფორმაში მოაქცევს. დიდრო მსახიობის ხელოვნებას „პათეტიკურ გრიმასას“ უწოდებდა, რის მიზეზსაც ვიგოტსკი ისევ მსახიობის ემოციის ორმაგობაში (განცდა და თან განცდის მართვა-კონტროლი) ხედავს!

ფერწერასა და გრაფიკაში ესთეტიკური რეაქციის „ორმაგობა“ უპირველეს ყოვლისა, სამგანზომილებიანი სივრცის ორგანზომილებიან სიბრტყეზე გადმოცემას უკავშირდება; რეალური სამყარო ტილოზე ან ფურცელზე აისახება, რაც შინაარსისა და ფორმის დაპირისპირებას იწვევს. მაგალითად, აივაზოვსკის ტილოზე ზღვა, რეალურად, მხოლოდ ტილოს პატარა ნაჭერზე „ბობოქრობს და მძევნევარებს“.

ქანდაკების ხელოვნებაშიც შესაბამისად რეალური მოვლენების გადმოცემა სრულიად ირეალური ფორმებით ხდება; მაგალითად, „ლაოკოონში“ ტანჯვა მარმარილოს ფიგურაშია წარმოდგენილი. გმირის ტანჯვას აქ მარმარილოს ქვის სიცივე „უპირისპირდება“ და „ანეიტრალებს“.

ხელოვნება რეალური, ჩვეულებრივი გრძნობების გარდაქმნას

ახდენს, მათ „გაკეთილშობილებასა“ და „დახვეწას“ მიმართავს. შესაბამისად, ხელოვნებას სრულიად თავისებური „საზოგადოებრივი“ და არა ინდივიდუალური გრძნობები უკავშირდება. (იხ. იუნგის „კოლექტიური არაცნობიერის“ ტერმინი).

ხელოვნების არსებით თავისებურებად ვიგოტსკი გრძნობათა გადალახვას მიიჩნევს. შემოქმედებითი აქტი გრძნობის განმუხტვების ან გრძნობაზე გამარჯვების აქტია; კათარზისი საკუთარი გრძნობების გადალახვას გულისხმობს. შესაბამისად, კათარზისული სიხარული საკუთარი გრძნობების მოთოკვა-დამორჩილებასთან დაკავშირებული სიხარულია, რომელსაც ფსიქიკურ ძალთა „ფეთქებადი“ განმუხტვაც ახლავს.

ვიგოტსკი გვთავაზობს შექსპირის „ჰამლეტის“ ფსიქოლოგიურ ანალიზს და ცდილობს შექსპირის ტრაგედია მითის სახით გაიგოს.

ნარკევის შესავალ ნაწილში ვიგოტსკი აღნიშნავს, რომ იდუმალება ტრაგედიის არსი არსთაგანია, მისი შინაგანი ცენტრი, ზოლო მასში გამოყენებული მხატვრული სიმბოლოები მნიშვნელობით ამოუწურავია და მრავალსახოვანი. „ჩვენ უძლურნი ვართ სიმბოლოთა „ბნელი“ აზრის მიმართ!“ – წერს ავტორი.

ხელოვნების მეცნიერული კვლევა, ავტორის განმარტებით, გულისხმობს ფაბულის დაყვანას მის პირველსაწყისამდე. შექსპირის ტრაგედიაში ასეთ პირველსაწყისს შეადგენს მითი ჰამლეტის შესახებ, რომელსაც ავტორის სიტყვებით, ჰიპნოტური შთაგონების ან ზემოქმედების ძალა აქვს. ამ მისტიური რეალობიდან ტრაგედია ზატავს სხვა დანარჩენს, როგორც მეორადს: მოქმედ პირთა სახეებს, ფაბულას, დიალოგებს და ა. შ. აქ ყოველივე ძირითადს, მითს – ექვემდებარება!

ვიგოტსკის მიხედვით, შექსპირის ტრაგედიას საფუძვლად რელიგიური ჭეშმარიტების მომცველი მითი ედება. რიჰარდ ვაგნერის სიტყვებით, „ტრაგედია (მუსიკა) იდეაა სამყაროს შესახებ და ის, ვინც შესძლებს ტრაგედიის (მუსიკის) სრულად გადმოცემას ცნებებში, ამავე დროს წარმოადგენს ფილოსოფიასაც სამყაროს შესახებ“. მაგრამ ტრაგედიის ისევე, როგორც მუსიკის გადმოცემა ცნებებში მის მოსაზრებას, „მოკვლას“ ნიშნავს. ასე რომ, მხატვრული ნაწარმოების მეცნიერულ ცნებებში გამოთქმისა და ჩამოყალიბების საკითხი ღიად რჩება.

ავტორი ერთმანეთისგან ასხვავებს ორი სახის გამოუთქმელობას: პირველი („დუმილი“) თვით „ჰამლეტის“ იდეის გამოუთქმელობაა. ტრაგედიის, ისევე როგორც სამყაროს იდეა მარადიულ საიდუმლოს წარმოადგენს. შესაბამისად, შესაძლებელია ტრაგედიის არა ინტელექტუალური ახსნა, არამედ მისი აფექტურ-ემოციური განცდა და წვდომა. მეორე სახის გამოუთქმელობაში ვიგოტსკი საკუთარ შთაბეჭდილებათა გამოუთქმელობას, ცნებებში მათი ფორმულირების შეუძლებლობას გულისხმობს («Мысль Изреченная – есть ложь», – Тютчев).

მხატვრული ნაწარმოების აღქმის პროცესი შეიძლება სიზმრის ხილვას შევადაროთ, – წერს ვიგოტსკი. მაგრამ ხელოვნების თეორეტიკოსს აქვს უნარი, სხვებსაც განაცდევინოს ის, რასაც თავად განიცდის და დამუხტოს სხვანი საკუთარი განწყობილებით!

თუკი მხატვრულ შთაბეჭდილებათა გამოუთქმელობა ნაკლია და გონების დასაძლევია სისუსტე, თვით ნაწარმოების იდეის გამოუთქმელობა, მისი „დუმილი“ – სიჭარბეა, სისავსე და „საიდუმლო“!

ვიგოტსკი იზიარებს ოსკარ უაილდის შეხედულებას, რომ კრიტიკა ყოველთვის ავტობიოგრაფიულია და რეალურად კრიტიკოსი საკუთარი განცდებისა და წარმოდგენების პროეცირებას ახდენს მხატვრულ ნაწარმოებზე.

ნარკვევის მეორე ნაწილი საკმაოდ ორიგინალურად იწყება.

ავტორი ცდილობს გადმოგვცეს ის ზოგიერთი „სულიერი განწყობილება“, რომელიც ტრაგედიამ მასში გამოიწვია. იგი ცდილობს გადმოსცეს ტრაგედიის პირველადი, ზოგადი განცდის როგორება და მას მეტაფორულად რიჟრაჟს ადარებს, როდესაც ერთდროულად სახეზეა დღეცა და ღამეც. ეს მისტიური წამებია, – წერს ავტორი, – იდუმალებითა და სევდით აღსავსე. „ჰამლეტი“ ასევე სევდითა და იდუმალებით მოცული ტრაგედიაა!

„ჰამლეტისთვის“ ორმაგობა (დღისა და ღამის მისტიური შეყრა) განსაკუთრებითაა დამახასიათებელი. თუკი ტრაგედიის ერთი ასპექტი ხილულია და ცხადი, მეორე – უჩვეულოა და ღრმა. (პორაცია: „ო. დღე და ღამე! აი, საოცრება!“) აქ მოქმედება ერთდროულად ორ სამყაროში მიმდინარეობს; ერთი მატერიალური და ღრუული სამყაროა და მეორე კი, მიღმისეული, მეტაფიზიკური სამყარო, საიდანაც

განისაზღვრება და იმართება ამქვეყნიური მოვლენები. ტრაგედია სწორედ ამ ორი სამყაროს ზღვარზე თამაშდება!

ეიგოტსკის ესთეტიკურ მოსაზრებებს ბევრი აქვს საერთო კ. იუნგის ხელოვნების თეორიასთან, ხოლო კათარზისის მისეული გაგება ბევრით უახლოვდება კათარზისის სამედიცინო (კათარზისი, როგორც განმუხტვა, აბრეაქცია) გაგებას. ამავე დროს, უნდა აღინიშნოს ავტორის ორიგინალური შეხედულება ხელოვნებს „დეალურობასა“ და ესთეტიკური ემოციის „ორმაგობასთან“ დაკავშირებით.

თავი IX

ვასილი კანდინსკი, როგორც ხელოვნების ფსიქოლოგი

შემოქმედთა შორის ხელოვნების თეორიული საკითხებით დაინტერესება იშვიათობას არ წარმოადგენს. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით თანამედროვე ხელოვნებისთვის გახდა დამახასიათებელი. მხატვრული მიმდინარეობები საკუთარ ორიგინალურ პოზიციას შესაბამისი „ოფიციალური დოკუმენტებით“ თუ მანიფესტების სახით აფორმებენ, რომლებშიც გარკვეული ადგილი ხელოვნებისა და მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიური ასპექტების (კრეატიული თუ რეცეპტიული თვალსაზრისით) გაშუქებასაც ეთმობა. მაგრამ ამ მხრივ, განსაკუთრებულ აღნიშვნას იმსახურებს აბსტრაქტული, უსაგნო ხელოვნების მამის, ვასილი კანდინსკის თეორიული ნაშრომი. კანდინსკის წერილი „სულიერის შესახებ ხელოვნებაში“ (71) შეიძლება განხილულ იქნეს არა მხოლოდ თანამედროვე ფორმალისტური ხელოვნების კრეატივად, არამედ ასევე თანამედროვე ხელოვნების ფსიქოლოგიის მნიშვნელოვან მონაპოვრადაც, რადგანაც ყურადღების ფოკუსში ავტორმა ხელოვნების საკუთრივ ფსიქოლოგიური ასპექტები მოაქცია. კანდინსკის წერილი მით უფრო საგულისხმოა, რომ მასში წარმოდგენილია საზოგადოდ თანამედროვე ხელოვნების სპეციფიკის ფსიქოლოგიური ანალიზი. ავტორი არა ერთგზის მიუთითებს „დროის სულის“ ან, სხვა სიტყვებით, ეპოქალურ განწყობათა სისტემის შესახებ, რომელსაც მხატვრულ ნაწარმოებზე ზემოქმედ უძლიერეს ფაქტორად მიიჩნევს.

კანდინსკის თეორიის მიხედვით, მხატვრული შემოქმედების სტიმულს მხატვრისთვის (ხელოვანისთვის) დამახასიათებელი, შინაგანი აუცილებლობის პრინციპი წარმოადგენს. შინაგანი (შიდა ფსიქოლოგიური) აუცილებლობა (ან, სხვა სიტყვებით, შიდა იძულება, შინაგანი იმპერატივი) თავის მხრივ, სამი აუცილებელი ელემენტისა თუ ძალისგან მომდინარეობს, როგორიცაა:

1. ინდივიდუალური ელემენტი, რომელიც ხელოვანის პიროვნულ, ფსიქოლოგიურ თავისებურებებს უკავშირდება. ამ ელემენტის ზეგავლენით მხატვრულ ნაწარმოებში ხელოვანისთვის დამახასიათებელი

პიროვნული ნიშნები აისახება (აღნიშნულ ელემენტსა თუ ძალას შეიძლება შემოქმედების სუბიექტური ფაქტორი ვუწოსტილის ელედოთ).

2. სტილის ელემენტი, რომელიც მოცემული, კონკრეტული ეპოქისა და ქვეყნის (იმ დროისა და სივრცის მონაკვეთის, რომელშიც ცხოვრობს და მოღვაწეობს ხელოვანი) ასახვას გულისხმობს. მხატვარი გარკვეული ერისა და ეპოქის შვილია, რაც მნიშვნელოვან ზემოქმედებას ახდენს შემოქმედებაზე და, უპირველეს ყოვლისა კი, მის სტილურ, ფორმალურ თავისებურებებზე; შეიძლება ითქვას, რომ შეირჩევა ის მხატვრული ენა, რომელიც მოცემული ეპოქისა და ქვეყნის განწყობათა სისტემის შესაბამისია (ამ ელემენტსა და ძალას შეიძლება შემოქმედების სიტუაციური ან ობიექტური ფაქტორი ვუწოდოთ).

3. მხატვრული (ზეპიროვნული და ზედროული) ელემენტი, რომელიც არ კავშირდება კონკრეტულ პიროვნებასა და კონკრეტულ ეპოქასთან. კანდინსკის გაგებით, ეს ხელოვნების უმთავრესი, „მარადიული“ ელემენტია, დამოუკიდებელი როგორც დროისა და სივრცისგან, ასევე ხელოვანის სუბიექტური, პიროვნული შეზღუდულობისგანაც (მესამე ელემენტსა თუ ძალას შეიძლება შემოქმედების ესთეტიკური ფაქტორი ეწოდოს).

კანდინსკის შეხედულებათა შესაბამისად, რაც უფრო მეტად ითვალისწინებს თანამედროვე მხატვრული ნიმუში პირველ ორ (სუბიექტურსა და სიტუაციურ) ფაქტორებს, მით უფრო იოლად იწვევს იგი გამოძახილს თანამედროვე ადამიანში (ან მით უფრო პოპულარული ხდება იგი) და რაც უფრო მეტია მესამე (ესთეტიკური) ფაქტორის წილი, მით უფრო აუცილებელი ხდება დროის ინტერვალი მისი სათანადო აღქმისა და შეფასებისთვის.

ავტორი დასძენს, რომ მესამე ელემენტი (ესთეტიკური ფაქტორი) ხელოვნების უმთავრეს ფაქტორსა და ასპექტს წარმოადგენს და მისი სიჭარბე მხატვრული ნიმუშის „სიდიადის“ (მისი უკვდავების) მანიშნებელია.

კანდინსკის მოსაზრება შემოქმედებითი სტიმულისა და მისი რაობის შესახებ ბევრითაა საინტერესო და საგულისხმო. ე. წ. შინაგანი აუცილებლობა, როგორც ჩანს, თავად შემოქმედ-კრეატორის თავისებური შინაგანი მდგომარეობაა, რომელიც ერთდროულად სამი ფაქტორის (სუბიექტური, სიტუაციურ-ობიექტური და ეს-

თეტიკური ფაქტორების) ზემოქმედებით ყალიბდება.

„შინაგანი აუსცილებლობის“ ტერმინი დ. უზნაძის განწყობის ფენომენის ასოციაციას იწვევს; განწყობა, როგორც ქცევის ფუნდამენტი (მისი სტიმული და მოქმედებაში მომყვანი) – სუბიექტური (სუბიექტის მოთხოვნილება) და ობიექტური (კონკრეტული სიტუაცია) ფაქტორების ზემოქმედების შედეგია.

კანდინსკის თეორიაში ესთეტიკური მოქმედების (შემოქმედების) სტიმულს, სუბიექტურ და ობიექტურ-სიტუაციურ ფაქტორებთან ერთად, საკუთრივ ესთეტიკური ფაქტორიც აფორმირებს, რომლის შესახებაც ავტორი საკმაოდ ცალმხრივ, არასრულ ინფორმაციას იძლევა. კანდინსკისთვის ცხადია, რომ მხოლოდ ვიწრო სუბიექტური და კონკრეტულ-სიტუაციური ფაქტორებით შეუძლებელია მხატვრული მოქმედების სტიმულის მოაზრება. შემოქმედების მასტიმულირებელი „მესამე ელემენტი“ ან „ესთეტიკური ფაქტორი“, სამწუხაროდ, მხოლოდ თეორიული მონახაზის სახითაა წარმოდგენილი. თუმცა რიგი ნიშნებით „ესთეტიკური ფაქტორი“ კ. იუნგის კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპებისა და სიმბოლოების ანალოგიურია. კანდინსკის მოსაზრებებში საინტერესოდ ერთიანდება დ. უზნაძისა და კ. იუნგის შეხედულებები, რაც სამომავლო კვლევებისათვის მდიდარ მასალას იძლევა.

აბსტრაქტული ხელოვნების „მამა“ ვერცლად იხილავს ფერის ფსიქოლოგიური ზემოქმედების საკითხებს, რასაც მისთვის, როგორც ფორმალისტი მხატვრისთვის, განსაკუთრებული პრაქტიკული მნიშვნელობა გააჩნია. ესთეტიკურ ამოცანებთან ერთად კანდინსკი წმინდა ფსიქოლოგიურ ამოცანებსაც ისახავს; მისი მიზანია აღმქმელ-რეციპიენტში გარკვეული გრძნობების პროვოცირება და მის ფსიქიკაზე უშუალო ზემოქმედება. ასე ესახება კანდინსკის საზოგადოდ ფერწერის მნიშვნელობა და არსი!

კანდინსკის შეხედულებათა მიხედვით, ფერის ზემოქმედება შესაძლოა ორი ძირითადი სახის იყოს;

1. ფერის თვალზე წმინდა ფიზიკური (ან ფიზიოლოგიური) ზემოქმედება. აღნიშნული ტიპის ზემოქმედებას შეიძლება სიამოვნებისა და კმაყოფილების განცდებიც უკავშირდებოდეს. მაგრამ ეს განცდები, კულინარიულ შეგრძნებათა მსგავსად, ზედაპირულია, მალევე ქრება და პიროვნებაში კვალს არ ტოვებს. როგორც ავტორი აღნიშ-

ნავს: ასეთ განცდათა მიმართ „ადამიანის სული დახურულია“.

კანდინსკი მიუთითებს, რომ ჩვეული, ყოველდღიური საგნები ადამიანზე „ზედაპირულად“, პერიფერიულად ზემოქმედებენ, ხოლო ბავშვისთვის სამყარო მისი „სიხლისა“ და „უჩვეულობის“ გამო დიდი შთაბეჭდილებების მომტანია. ასაკის მატებასთან ერთად შეცნობილი და გასაგები სამყაროს მიმართ მწვავე ინტერესი თანდათან ქრება, მას გულგრილობა, ინდიფერენტობა ცვლის და სამყარო თანდათან ხიბლს კარგავს. („ზრდასრულმა ადამიანებმა კარგად ვიცით, რომ ხე ჩრდილს იძლევა, ცხენი სწრაფია, ხოლო მანქანა კიდევ უფრო სწრაფი, რომ ძალდი იკბინება, მთვარე შორია და რომ ადამიანი სარკეში — ნამდვილი არ არის“).

ადამიანის განვითარების მაღალ დონეზე, — წერს კანდინსკი, — ზდება საგანთა და მოვლენათა თვისებების „გაფართოება“, მათი ხელახალი „აღმოჩენა“; საგნები შინაგან ღირებულებას ანდა „შინაგან, ფარულ ხმას“ იძენენ. აღნიშნული შეხედულება საგნისა თუ მოვლენის კულტურულ ღირებულებათა ერთიან სისტემაში ჩართვასა და მის ახალი მნიშვნელობით (მნიშვნელობებით) დატვირთვას გულისხმობს. თვით ფერის ზემოქმედების შემთხვევაშიც, — მიუთითებს კანდინსკი, — „დაბალი სულიერი მგრძნობელობის“ ადამიანზე ფერი ზედაპირულ, ელემენტალურ ეფექტს იძლევა, ხოლო განვითარების მაღალ დონეზე — ღრმა შთაბეჭდილებად იქცევა (სამწუხაროდ, ავტორი არ აკონკრეტებს ადამიანის განვითარების მისეულ კრიტერიუმებს).

2. ფერის ადამიანზე ფსიქოლოგიური ზემოქმედება; ამ შემთხვევაში ფერი ადამიანის ფსიქიკამდე აღწევს. მას „ფსიქიკური ვიბრაცია“ უკავშირდება. პერიფერიული, ფიზიკური მოვლენა (ფერის შეგრძნება) ფსიქოლოგიურ მოვლენად (ფსიქიკური განცდების: ემოციების, აზრების, სურვილების ფართო სპექტრის მაპროვოცირებელ ძალად) იქცევა.

ავტორი აღნიშნავს, რომ შესაძლოა ფერის ფსიქოლოგიური ზემოქმედება გარკვეული ასოციაციური პროცესებით, გარკვეულ საგნებთან ან მოვლენებთან ასოციაციით აიხსნას. მაგალითად, წითელი ფერი იწვევდეს ფსიქიკურ რეაქციას არა უშუალოდ, არამედ ცეცხლთან ან სისხლთან ასოციაციური კავშირის (ცეცხლის ან სისხლის გახსენების) გამო. მაგრამ კანდინსკის შეხედულების შესაბამისად, ფერს უშუალო, საგნობრივი ასოციაციებისგან დამოუკიდებელი ზემოქმედების უნარი გამოარჩევს; ფერი ზემოქმედებს არა მასთან

კავშირში მყოფი საგნებისა და მოვლენების გახსენების გამო, არამედ პირდაპირ და უშუალოდ.

„ფერი — კლავიშია, სული — მრავალსიმიანი როიალი, მხატვარი — ხელი, რომელიც ამა თუ იმ კლავიშის საშუალებით მიზანმიმართულად ახდენს ადამიანის სულის ვიბრაციაში მოყვანას“, — წერს კანდინსკი. ფერთა ჰარმონია ადამიანის ფსიქიკაზე ზემოქმედების წმინდა ფსიქოლოგიურ პრინციპს ეფუძნება, რომელსაც ავტორი შინაგანი (ან შიდა ფსიქოლოგიური) აუცილებლობის პრინციპს უწოდებს; შესაბამისად, ფერთა თუ მუსიკალური ჰარმონიის საფუძველი ადამიანის ფსიქოლოგიის სტრუქტურულ თავისებურებებში უნდა ვეძიოთ.

კანდინსკი ჩერდება ფერისა და ფორმის, ფერწერისა და მუსიკის, მხატვრული კომპოზიციის საკითხებზეც. მაგრამ ცალკეული საკითხების განხილვისას ავტორის ძირითადი იდეა უცვლელია — ყოველივე გარეგანში (ხილულში) ფარული შინაგანი მხარე და ასპექტი იგულისხმება; ყოველ ცალკეულ ფორმას საკუთარი შინაარსი გააჩნია! და ეს წმინდა ფსიქოლოგიური ბუნების შინაარსია, დაკავშირებული გრძნობებისა და ემოციების სამყაროსთან.

აღნიშნული იდეა განსაკუთრებულ ჟღერადობას სწორედ კანდინსკის თეორიულ ნაშრომში იძენს. მხატვრის ნაშრომში, რომელმაც მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში პირველმა თქვა უარი გარკვეული, კონკრეტული მნიშვნელობისა და შინაარსის ობიექტებისა თუ საგნების ასახვაზე. კანდინსკის თეორიულ შეხედულებათა შესაბამისად, მის „უსაგო“ ტილოებზე ფარული შინაარსი და აზრი უნდა ვეძიოთ! მაგრამ არა კონკრეტული ობიექტებისა და საგნების შესაბამისი, არამედ ადამიანის ფსიქიკურ განცდათა სამყაროსთან კავშირსა და მიმართებაში მყოფი. კანდინსკის ესთეტიკა წმინდა ფსიქოლოგიურ მიზნებს ისახავს და კერძოდ, ჩვეული, გასაგები და ამიტომაც მოსაწყენი სამყაროს უჩვეულო და იღუმალე ფსიქოლოგიური სამყაროთი ჩანაცვლებას!

კანდინსკის თეორიის მიხედვით, ხელოვნების ზემოქმედების იარაღსა და ადრესატსაც გრძნობები შეადგენს. ხელოვნების ფარული, შინაგანი ასპექტის წვდომა სწორედ გრძნობათა (და არა გონების) საფუძველზე ხდება. ავტორი დეტალურად იხილავს ფსიქიკაზე კონკრეტულ ფერთა (ყვითელიდან დაწყებული შავი ფერის ჩათვლით) ზემოქმედების თავისებურებებს.

აბსტაქტული ხელოვნების ფუძემდებლის თეორიის არსს ნათლად

და მკაფიოდ გამოხატავს მომავლის ხელოვნებისადმი მიმართული სიტყვები: „და როგორც იქნება, ფერწერისთვის დადგება დრო, როდესაც იგი აიგება არა იმდენად ფიზიკურ კანონთა საფუძველზე, რამდენადაც შინაგანი აუცილებლობის კანონის საფუძველზე, რომელსაც თავისუფლად შეიძლება ვუწოდოთ „სულის“ – ფსიქიკის კანონები.“

კანდინსკის ნაშრომში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ე. წ. „სულიერი ატმოსფეროს“ განხილვას. ავტორი აღნიშნავს, რომ ფსიქიკურ ატმოსფეროს ქმნის არა მხოლოდ ადამიანთა დაკვირვებადი ქმედება, ცხადი აზრები და გრძნობები, არამედ ფარული ქმედებანი, გამოუთქმელი აზრები და გამოხატვის გარეშე დარჩენილი გრძნობებიც, ანუ, როგორც ცნობიერი, ასევე არაცნობიერი ფსიქიკური სინამდვილე.

ავტორი იხილავს თანამედროვე ეპოქის თავისებურებებსაც; ჩვენ გცხოვრობთ დროში, რომელიც აღსავსეა კითხვებით, წინათგრძნობებითა და წინააღმდეგობებით, რაც ტრადიციულ მხატვრულ მეთოდთა გადახედვისა და რეორგანიზაციის საკითხსაც წამოჭრის. „ჩვენ ვუსმენთ მოცარტის მუსიკას, როგორც სხვა, წარსული და უცხო ეპოქის მელოდიას“. ჩვენი ეპოქის ჰარმონია კი ტონთა ბრძოლას, დაკარგულ წონასწორობას, „პრინციპთა“ მსხვერველს, უეცარ დაფდაფებს, დიად კითხვებს, უმიზნო სწრაფვებს, ქაოტურ ძალისხმევას, მელანქოლიას, დამსხვრეულ ბორკილებსა და წინააღმდეგობებს უკავშირდება!

ახალ, თანამედროვე ჰარმონიაზე დაფუძნებული კომპოზიცია ფერადოვან ფორმათა აკორდად იქცევა, სადაც თითოეული ფერი დამოუკიდებელია და ერთად იმ მთლიანობას ქმნის, რომელიც თანამედროვე ადამიანის შინაგანი, ფსიქიკური აუცილებლობიდან მომდინარეობს. თანამედროვე ჰარმონია კონტრასტის პრინციპს ეფუძნება, რომელიც ჩვენივე შინაგან, ფსიქოლოგიურ კონტრასტებსა და წინააღმდეგობებს უკავშირდება.

კანდინსკი იხილავს თანამედროვე ფერწერის ბუნებასთან მიმართების საკითხსაც; სახეზეა თანამედროვე ფერწერის თანდათანობითი (საბოლოო ჯამში კი, სრული) ემანსიპაცია და განთავისუფლება ბუნებისაგან. „ხელოვნება ბუნებაზე მაღლა დგას!“ – ასეთია თანამედროვე ხელოვნების კრედი, რომლის ანარეკლია და შედეგი ფორმათა გეომეტრიზაცია (ჯერ კიდევ სეზანის შემოქმედებით დაწყებული) და, რაც მთავარია, უარის თქმა კონკრეტული საგნისა და, საზოგადოდ, რეალური სამყაროს ასახვაზე.

ავტორის შეხედულებით, თანამედროვე ხელოვნება აქცევს რა ზურგს რეალობას, ამით იმთავითვე ადამიანის შინაგან, ფსიქიკურ სამყაროზე მიიმართება. თუკი „მატერიალისტური“ (საგნობრივი) ფერწერა აღმქმელს აიძულებდა ნახატში გარეშე არსებული რეალობა და ბუნების მიბაძვა დაენახა, თანამედროვე ხელოვნება მას ნახატის „შინაგანი ცხოვრების“ ამოკითხვისადმი უბიძგებს და, რაც მთავარია, საშუალებას აძლევს საკუთარ ფსიქიკაზე განიცადოს ნახატის უშუალო, პირდაპირი და „შინაგანი“ ზემოქმედება.

„დღეს თავისუფლების დღეა!“ – ამ ფრაზით გამოხატავს ჯანდინსკი თანამედროვე მხატვრული მეთოდების განსაკუთრებულ სიმრავლესა და მრავალფეროვნებას. მაგრამ ეს თავისუფლება ერთ ფუნდამენტურ, ძირეულ ფაქტორს უკავშირდება – ადამიანის „შინაგან აუცილებლობას“ ანდა, სხვა სიტყვებით, ადამიანის ფსიქოლოგიურ კანონზომიერებებს.

ბოლოსიტყვაობა

ნაშრომში განხილული იყო თეორიები და შეხედულებები, რომლებმაც განსაზღვრა და ჩამოაყალიბა ხელოვნებისა და შემოქმედების ფსიქოლოგიის ძირითადი მიმართულებები.

თანამედროვე კულტურა და ხელოვნება მეცნიერების წინაშე ახალ ამოცანებსა და პრობლემებს წამოჭრის, რომელთა მოაზრება და გადაწყვეტა ინტერდისციპლინარული მიდგომის აუცილებლობას გულისხმობს. დღევანდელ ეტაპზე კულტუროლოგიურ დისციპლინათა ჭრილში ფსიქოლოგიას მნიშვნელოვანი როლის შესრულება შეუძლია და მით უფრო, რომ ეს უკანასკნელი კულტურასა და ხელოვნებას კრეატორ-შემოქმედსა და რეციპიენტ-აღქმელთან მიმართებაში შეისწავლის.

შენიშვნები და გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ანტიკურ მითოლოგიაში მშვენიერი ფსიქეა („სულიკო“) ამურმა, სიყვარულის ღმერთმა ამბორით გააცოცხლა და უკვდავების ნიშნად პეპლის ფრთებით დაასაჩუქრა. ბერძნულ პარადიგმაში აისახა როგორც ერთეული სულის მარადიულობის წყურვილი, ასევე სიყვარულის მაცოცხლებელი ძალისადმი რწმენა და უკვდავების სულის დინამიკასთან დაკავშირება (ფრთები, ფრენა, სიმსუბუქე, დინამიკა).
2. ინდუქტორი – იდეის, განცდის, ლტოლვის, განწყობის გადამცემი ან გამცემი.
3. რეციპიენტი – ინდუქციის მიმღები ან აღრესატი. რეცეპცია – აღქმა.
4. პიროვნების კვლევებსა და ფსიქოდიანოსტიკებაში ფართოდ გამოიყენება ხელოვნების დარგებიც. ასე მაგალითად, თემატური და თავისუფალი ნახატი იმთავითვე შეიცავს ფსიქოდიანოსტიკურ ინფორმაციას, არის რა ავტორთან და მის ფსიქოლოგიასთან დაკავშირებული. შესაბამისად, ხელოვნების ნიმუშით მისი ავტორი შეისწავლება.
5. „სიურეალისტური მანიფესტის“ ლოზუნგად სწორედ ახალი ხელოვნების უმუშაო ხედვისკენ მობრუნება იქცა. შესაბამისად, იდეალად აღიარეს არასრულწლოვანთა – გონებითა და ცოდნით შეურყვნელ, უმანკო ბავშვებისა და, უფრო მეტიც, ფსიქიატრიული პაციენტების ან სრულიად არაორდინარული, ჩვეულებრიობისა და სტანდარტულობის ჩარჩოებიდან ამოვარდნილი „შეშლილების“ შემოქმედება.
6. ფსიქოანალიზმა ხელოვნებისა და, საზოგადოდ, კულტურის დეტერმინანტად არაცნობიერი, ინსტინქტური ბიოლოგიური ძალები (ეროსი და თანატოსი ან სექსი და აგრესია) აღიარა.
7. ფუნდამენტურ ესთეტიკურ ფენომენებად, ტრადიციულად, მიიჩნევა კათარზისი, ემპათია, ინსაითი, ტელე და სხვ., რომელთა არა მხოლოდ თეორიულ კვლევას, არამედ პრაქტიკულ-თერაპიულ გამოყენებასაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ხელოვნების ფსიქოლოგიაში.
8. თუკი ფოტოგრაფიის სუბიექტურობაზე დღეს აღარავინ დაობს (ფოტოგრაფია ხელოვნების დარგად აღიარეს და შესაბამისად, მასში ავტორისეული ხედვა დააფიქსირეს), დოკუმენტური მასალის, ქრონიკის, მედია-ნიუსების საკითხი მაინც ღიად რჩება. არის ანგარიშგასაწევი შეხედულება, რომ ნებისმიერ შემთხვევაში რეალობის ასახვა რაკურსულობასთანაა დაკავშირებული და თავისი არსით სუბიექტურია. მედიის მრავალფეროვნება (თუნდაც ტელეარხების სიმრავლე) აღნიშნული შეხედულების არგუმენტად იქცევა, რადგანაც მათში ერთი და იგივე მასალა (რეალური ფაქტი), იდეოლოგიური და პოლიტიკური პოზიციის შესაბამისად, სრულიად განსხვავებულ რაკურსში წარმოჩინდება. იგივე შეიძლება ითქვას მატეანეებსა და სახელმძღვანელოებში ისტორიული ფაქტებისა და მოვლენების შეფასებასთან დაკავშირებითაც, რადგანაც ამ შემთხვევაშიც კი, ობიექტური რეალობის ასახვა მის ამსახველ სუბიექტსა და მის პოზიციას (განწყობებს) უკავშირდება და შეესაბამება.

9. მიურეის „თემატური აპერცეპციის ტესტი“ პიროვნების კვლევის პროექციული მეთოდებიდან ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარულია. ტესტი ცალკეული ბარათებისგან შედგება, რომლებზედაც სხვადასხვა შინაარსის ნახატებია წარმოდგენილი, მაგალითად: მოსაუბრე ქალი და მამაკაცი, ეაჟი ფანჯარასთან, ბიჭუნა ვიოლინოთი და სხვ. ტესტის შესრულება აღნიშნული ნახატების გაგება-ინტერპრეტაციას გულისხმობს; უნდა აღიწეროს და აიხსნას, თუ რა ხდება თითოეულ ნახატზე. ნახატები არაერთმნიშვნელოვანია და მათი გაგება პიროვნებისთვის დამახასიათებელი ფსიქიკური თავისებურებებიდან გამომდინარე ხდება. შესაბამისად, ნახატის აღწერისას პიროვნება, რეალურად, საკუთარ თავზე საუბრობს.
10. ანტიკური ანთროპოცენტრიზმის ნიმუშებია დელფოსის შეგონება: „შეიცან თავი შენი!“, სოფისტთა მაქსიმა: „ადამიანი ყველაფრის საზომია!“ და სოფოკლესეული: „მრავალი არს საკვირველება, ადამიანზე საკვირველი კი არაა ქვეყნად!“
11. მიმესისის იდეას ვხვდებით დემოკრიტესთანაც. მისი გაგებით, ხელოვნებას საფუძვლად ადამიანის მიერ ამა თუ იმ ცოცხალი არსების წაბაძვა ედება. მაგალითად, მუსიკალური ხელოვნებით ადამიანი – ფრინველს, ხოლო საფეიქო ხელოვნებით – ობობას ბაძავს.
12. Татаревич Б. “Античная эстетика”, М., 1977.
13. Лосев А. “История античной эстетики”, М., 1969.
14. Лосев А. “История античной эстетики”, М., 1975.
15. Аристотель “Поэтика”, М., 1957
16. თანამედროვე ფსიქოანალიზმა განავითარა პლატონის იდეა „ლვთაბერივი სიშვავის“ შესახებ, აღიარა რა შემოქმედების საფუძვლად არაცნობიერი და ირაციონალური ძალები.
17. „ძველი ბერძნული ტრაგედია“ თბ., 1996, გვ. 10-11
18. ამბივალენტური ემოციები, რომლებშიც პარადოქსულად გაერთიანებულია სიამოვნება და უსიამოვნება, ერთპოლუსიან, ცალსახა ემოციათაგან განსხვავებით, ძლიერი ინტენსივობითა და მაღალი ემპათიურობით (გადამდებლობით) ხასიათდებიან.
19. ევსეფი პამფილუსი (მე-4 სკ.).
20. Дживилегов В. “Леонардо да Винчи” М., 1974.
21. კრიტიკული წერილებიდან: „მანეს ხელოვნება იმდენად დაეცა, რომ გაკიცხვასაც აღარ იმსახურებს!“ (1865წ.).
22. Ревальд Д. “Постимпрессионизм”, Л., 1962.
23. “Сера Ж. Синяк П. Переписка, письма, дневники”, М., 1976.
24. “Сезан- переписка, воспоминания современников”, М., 1972.
25. ფროიდის დოქტრინაში ერთმანეთს უპირისპირდება ორი ანტიპოდური ინსტიქტი – ეროსი (სექსუალური იმპულსი) და თანატოსი (აგრესიული იმპულსი).
26. ფროიდი სიცოცხლის ფუნდამენტში არსებულ ლიბიდოზე, როგორც სექსუალურ ენერგიაზე, მიუთითებს.
27. შეადარე: ძველ ბერძნულ ფილოსოფიაში „ფილეა“ – კოსმიური სიყ-

ვარული და „ნეიკოსი“ – კოსმოური აგრესია. ხაზგასმული იყო ამ ორი ძალის ჭიდილი და ურთიერთცვლა. (ბიბლიური – „ჟამი შენებისა და ჟამი ნგრევისა“).

28. პითონი (გველეშაპი) აპოლონმა დაამარცხა და მის საფლავზე (დელფოსში) საკუთარი სამოსნოს დაწესება ბრძანა. შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ მითი პითონისა და დიონისეს პარადოქსულ დაკავშირებას ახდენს.

29. Ницше Ф. „Рождение трагедии из духа музыки“... в сборнике „...Esse Homo“. М., 2000.

30. ფსიქოანალიზური თეორიისთვის (ზ. ფროიდი) ასევეა დამახასიათებელი შემოქმედებისა და სულიერი აშლილობის დაკავშირება. ორივეს საფუძვლად გადაუწყვეტელი ფსიქოლოგიური პრობლემა (კერძოდ, დაუკმაყოფილებელი ბიოლოგიური მოთხოვნილებები) ედება. განსხვავებას აღნიშნული პრობლემის მხოლოდ სიმწკავე ან ინტენსივობა ქმნის; კერძოდ, თუ პრობლემა ნაკლებად ინტენსიურია, მაშინ ის შემოქმედების სტიმულს იძლევა. ინტენსივობის ზრდასთან ერთად მისი პათოგენური ბუნებაც მატულობს და საბოლოო ჯამში, ის ფსიქიკური აშლილობის მიზეზად იქცევა.

31. ასე მაგალითად, ალფრედ პიჩოკის კინოხელოვნებაში „ფსიქოლოგიური დეტექტივი“ (ე. წ. „სასპენსი“) გულისხმობს ერთგვარ ჩაძირვას, შთასვლას ადამიანის არაცნობიერ სიღრმეებში; ეს ერთგვარად სახიფათო ფსიქოლოგიური მოგზაურობაა, სადაც დეტექტიური ძიების (გამოძიების) მიზნად ადამიანის ფარული მხარეების ამოცნობა და მოკვლევა იქცევა. ეს მართლაც და, კინოს ენით ამეტყველებული „ფსიქოანალიზია“; ქვეცნობიერი სწრაფეებითა და კომპლექსებით, პიკანტური თრთოლითა და შიშნარევი ინტერესით (ფილმები „ფსიქო“, „თავბრუსხვევა“ და სხვ.).

32. საინტერესოა, რომ სტრესის მკვლევარი, პ. სელიე შემოქმედებას (როგორც მხატვრულ, ასევე მეცნიერულ შემოქმედებას) გამრავლების პროცესის ეტაპებს უფარდებს და შეუსაბამებს: 1. სიყვარული ან სურვილი – ანუ ცოცხალი დაინტერესება, ენთუზიაზმი, სწრაფვა შემეცნებისა და შემოქმედებისკენ. 2. განაყოფიერება – შემოქმედის ტვინი ცხოვრებისეული გამოცდილებით „განაყოფიერდება“. 3. ორსულობა – მეცნიერი ან ხელოვანი იღეათა მატარებელი ხდება და თანაც ზოგჯერ ისე, რომ ამის შესახებ არაფერი იცის. 4. მშობიარობის წინა ტკივილები – ამ დროს იღეა ან მხატვრული ხატი მომწიფებულია, რაც დისკომფორტის, „შემოქმედებითი ტანჯვის“ სახით განიცდება. 5. მშობიარობა – ახალი იღეა ან მხატვრული ხატის დაბადება. 6. ახალშობილის შემოწმება – მეცნიერი ლოგიკურად და ექსპერიმენტურულად ამოწმებს იღეას, ხოლო ხელოვანი – მხატვრული ხატის დამუშავებასა და კორექციას მიმართავს. 7. სიცოცხლე – იღეა ან მხატვრული ხატი დამოუკიდებელ არსებობას იწყებენ. შემოქმედების ბიოლოგიურ პროცესებთან დაკავშირება და შემოქმედების რეღუცირება-დაყვანა უფრო დაბალ, ბიოლოგიურ საფეხურზე, როგორც ეხედავთ, არა მხოლოდ ფროიდის სკოლისთვისაა დამახასიათებელი, რის მიზეზთა შორის უნდა დასახელდეს ბიოლოგიური მოდელის აღქმისა და გაგების სიიოლე, მისი „სიცხადე“; ეს ის პირველადი და ყველასათვის გასაგები ფუნდამენტა,

რომელიც თითქოს დამატებით ახსნა—განმარტებებს აღარ საჭიროებს ((Селье Г. “Стресс без дистресса”, М., 1978).

33. არაცნობიერის ფსიქოლოგიის ჩამოყალიბებაზე ზემოქმედება იქონია „ნევროზთა ნაპოლეონის“, შარკოს კლინიკაში ჩატარებულმა ექსპერიმენტ-მაც. სახელგანთქმულმა „ექსპერიმენტმა ქოლგით“ ახალგაზრდა ფროიდის ახალი რაკურსიდან დაანახა ადამიანის ფსიქიკა. შარკომ ჰიპნოზურ ტრანსში მყოფ ცდისპირს ჰიპნოზიდან გამოსვლის შემდეგ ქოლგის პოვნა და ოთახში გაშლილი ქოლგით სიარული უბრძანა. მიუხედავად იმისა, რომ ცდაში მონაწილეს არ ახსოვდა (და არც შეიძლება ხსომებოდა) არაცნობიერ მდგომარეობაში მიღებული ბრძანება-რეაქორტი, იგი ზედმიწევნით ზუსტად ასრულებდა ნაბრძანებს. კერძოდ, პოულობდა ქოლგას, ხსნიდა და ოთახში ასე „დასეირნობდა“. საინტერესოა, რომ „შარკოს ზომბი“ უჩვეულო მოქმედების ახსნასაც ცდილობდა. რა თქმა უნდა, მან არაფერი იცოდა ალოგიკური ქცევის რეალური მიზეზის და კერძოდ, ჰიპნოზური შთაგონების შეახებ. შესაბამისად, ქცევის „ნაპოვნ“ ფსევდო მიზეზებს არაფერი ჰქონდა საერთო რეალობასთან. შარკოს ექსპერიმენტმა არა მხოლოდ გამოავლინა ფსიქიკაში არსებული და ქცევაზე ზემოქმედი არაცნობიერი ძალები, არამედ ასევე ცნობიერების მიერ „ხელოვნური“ მოტივების გამოუმუშავის ტენდენციაც ასახა, რომლითაც ცნობიერი ფსიქიკა ქცევის ახსნა-გაგებას ცდილობს და რომელიც ფაქტობრივად, საკუთარი თავის მოტყუების ფორმას ატარებს. (Фрейд З. Психология бессознательного”, М., 1990).

34. ფროიდის თეორიული მოდელი კავშირშია ანტიკურ მოდელთან: ემპე-დოკლესთან ანტიპოდური ფუნდამენტური ძალების სახით წარმოდგენილია ფილეა — სიყვარული და ნიეკოსი — სიკვდილი.

35. საინტერესოა, რომ სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ კლასიკური დეტექ-ტივის პრინციპზეა აგებული. ოიდიპოსი იძიებს დიდი ხნის წინათ ჩადენილ დანაშაულს, დაკითხავს მოწმეებსა და თვითმხილველებს და საბოლოოდ მიდის დასკვნამდე, რომ დანაშაული სწორედ მას უკავშირდება. „დეტექტი-ური ჟანრი“ აქ ფსიქოლოგიურ წიაღსვლისა და თვითშემეცნების ანალოგად იქცევა. ჩვენ წინაშეა, ფაქტობრივად, ოიდიპოსის მიერ საკუთარი თავის შეცნობის პროცესი. ასევე დეტექტიური ჟანრის ფორმატში იკითხება ფ. დოსტოევსკის ფსიქოლოგიური რომანებიც („დანაშაული და სასჯელი“, „ძმები კარამაზოვები“), რაც პერსონაჟთა თვითშეცნობისა და თვითანალიზის მეტაფორად შეიძლება გავიგოთ.

36. შემოქმედების ტრადიციული მოაზრების ნიმუშები: 1. შემოქმედება ადამიანისგან გარეშე არსებული და ადამიანზე აღმატებული ძალების მოქ-მედების შედეგია; ადამიანს ზებუნებრივი, შემოქმედებითი ძალების მხოლოდ „გამტარის“ (მედიუმის მსგავსი) ფუნქცია აკისრია. ასეთი შეხედულების ერთერთი პირველი და თანაც პოეტური თვალსაჩინოებებია — მუზა, მუზათა საყანე პარნასი, პეგასი, აპოლონი, რომელნიც არა მხოლოდ მფარველობენ ხელოვნებას, არამედ მათ მომლოდინე ადამიანს შემოქმედების ბიძგად და სტიმულად ევლინებიან. 2. შემოქმედება კავშირდება ფსიქოლოგიურ ავტომა-ტურ მექანიზმთან (პოეტურ შთაგონებასთან), რომელიც თავისით, ადამიანის

(აღმაინის ცნობიერების) აქტიური ჩარევის გარეშე მოღის მოქმედებაში. მეორე შეხედულების თანამედროვე ვარიაციად უნდა იქნეს მიჩნეული ზ. ფროიდის ხელოვნების თეორია.

37. Юнг К. “К пониманию архетипа младенца”, в сборнике “Божественный ребёнок”, М., 1997.

38. Фрейд З. “Развитие либидо и сексуальная организация”, в сборнике “Основной инстинкт”, М., 1997.

39. უნდა ითქვას, რომ მამათა წინაშე „საყოველთაო“ დანაშაულის თემა გამორჩეული თემაა ფსიქოანალიზში.

40. მონოგრაფიაში „ტოტემი და ტაბუ“ (Фрейд З. “Тотем и табу”, М., 1997). ფროიდი არაცნობიერი განცდების ცნობიერების ზედაპირზე ამოსვლის, მათი გაცნობიერების შემთხვევაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ინვერსიის (საპირისპიროთი ჩანაცვლების ან „შეტრიალების“) ფსიქოლოგიურ მექანიზმს ანიჭებს; არაცნობიერი განცდა მისი საპირისპირო ცნობიერი განცდით (და ცნობიერებისათვის მისაღები განცდით) ინილბება! ასე მაგალითად, რასაც ცნობიერად მთელი ძალებით ეგბრძვი და არ ვიღებთ, არაცნობიერად ძლიერ პოზიტიური მუხტის მქონე ტკობა-თრობის აღმძვრელია.

41. ანალოგიური შეხედულება აქვს კ. იუნგს; კოლექტიური არაცნობიერი, როგორც საყოველთაო, საერთო არაცნობიერი, შემოქმედების ძირითად სტიმულად სახელდება.

42. რა თქმა უნდა, ხელოვნება ყოველთვის შეიცავდა ფსიქოლოგიურ ასპექტებს. რომ აღარაფერი ვთქვათ XIX საუკუნის ფსიქოლოგიურ ლიტერატურაზე. მაგრამ ფსიქოანალიზის ზეგავლენით დაიწყო მართლაც, ახალი ერა ე. წ. ფსიქოლოგიურ ხელოვნებაში.

43. Фрейд З. “Леонардо да Винчи”, в сборнике “Тотем и табу”, М., 1997.

44. Фрейд З. “Достоевский и отцеубийство”, в сборнике “Основной инстинкт”, М., 1997.

45. Ранк О. “Миф о рождении героя”, Рефл-бук-Вяклер, 1997.

46. Маркузе Г. “Эрос и цивилизация”, Киев, 1995.

47. Юнг К. “Дух меркурия”, М., 1996.

48. Юнг К. “Письма об эстетическом воспитании” в сборнике “Психологические типы”, М., 1996.

49. გერმანელი ხელოვნებათმცოდნე პ. კუნი ერთმანეთისგან ასხვავებს იმაგინაციურ (წარმოსახვასთან დაკავშირებულ) და სენსუალისტურ (ან შეგრძნებისეულ) ფერწერას. სენსუალისტური ფერწერა უშუალოდ ასახავს ბუნებასა და კონკრეტულ ობიექტს, იმაგინაციური კი, ასახვას ახდენს არა რეალისტური მანერით, არამედ მხატვრის ფანტაზიისა და სუბიექტური შთაბეჭდილებებიდან გამომდინარე. (იხ. შენიშვნა №54-ში მითითებული წყარო).

50. Юнг К. “К пониманию архетипа младенца” в сборнике “Самосознание европейской культуры XX века”, М., 1991.

51. Юнг К. "Психология и поэтическое творчество» в сборнике "Самосознание европейской культуры XX века", М., 1991.
52. Юнг К. "Практика психотерапии", С-П., 1998.
53. Юнг К. "Архетип и символ", М., 1997.
54. Юнг К. "Человек и его символы", М., 1997.
55. Юнг К. "Душа и миф", М., 1997.
56. "Мистики двадцатого века- Энциклопедия", М., 1996.
57. Нолл Р. "Тайная жизнь Карла Юнга", Рефл-бук-Ваклер, 1998.
58. Юнг К. Нойман Э. "Психоанализ и искусство", Рефл-бук-Ваклер, 1998.
59. Нойман Э. "Искусство и время" в сборнике "Психоанализ и искусство", Рефл-бук Ваклер, 1998.
60. Яффе А. "Символы в изобразительном искусстве" в сборнике "Человек и его символы", М., 1997.
61. დ. უზნაძე „შრომები“, ტ. VI, თბ., 1977.
62. დ. უზნაძე „ფილოსოფიური შრომები“, თბ., 1984.
63. დ. უზნაძე „შრომები“, ტ. V, თბ., 1975
64. დ. უზნაძე „ძილი და სიზმარი“, თბ., 2004.
65. რ. ნათაძე „სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური პრობლემა“, თბ., 1970.
66. რ. ნათაძის ექსპერიმენტის ინსტრუქციით, ცდისპირს ერთ ზეღში დიდი ზომის, ხოლო მეორეში – პატარა ზომის ობიექტთა (ბურთების) წარმოდგენა (რაც შეიძლება ცხადად და მრავალგზის წარმოდგენა) ევალებოდა. ამის შემდეგ ცდისპირს რეალურ ტოლ ობიექტებს (ბურთებს) აწვდიდნენ. როგორც აღმოჩნდა, წარმოსახვის ზეგავლენით (არატოლი ობიექტების არა აღქმის, არამედ წარმოდგენის ზეგავლენით) რეალური ტოლი ბურთები არატოლად აღიქმებოდა.
67. ადამიანის დუალური, ორმაგი (ცხოველური და საკუთრივ ადამიანური) ბუნება არაერთი თანამედროვე ფსიქოლოგიური (და რა თქმა უნდა, ფილოსოფიური) თეორიის მიერაა გაშუქებული. ასე მაგალითად, ნეოფროიდიანელი ავტორის, ერიკ ფრომის „პუმანისტურ ფსიქოლოგიაში“ ადამიანის უნიკალობა სწორედ დუალობითა (ორმაგობითა) და შინაგანი კონფლიქტით აიხსნება.
68. აღნიშნული შეხედულება ეხმიანება მხატვრული პერცეპციისადმი თანამედროვე მიდგომას, რომელიც ესთეტიკურ ტკბობას ერთიანი კრეატიული პროცესის შემადგენელი რგოლის სახით მოიაზრებს.
69. დ. უზნაძე „ბავშვის ფსიქოლოგია“, თბ., 1947, გვ. 128.
70. Выгодский Л. "Психология искусства", Минск, 1998.
71. Канди́нский В. "О духовном в искусстве", в сборнике "Психология цвета", Рефл-бук ваклер, 1996.
72. www.Psycho.com
73. www.Psychology.org (Freud Z.)
74. www.Psychology.org (Jung C. G.)

75. www.Theorybooks.com
76. www.Philosophikal society.com
77. www.Questia.com
78. www.Wikipedia.com
79. www.C theory.net
80. www.Historyofpsychology.com
81. www.Apa.com (american psychologikal association)
82. www.Marcuse.org.
83. www.Washtech.org
84. www.Erlbaum.com (Mind, culture, activity)
85. www.Decordot.com (Society and culture)
86. www.Psychodrama.ru
87. www.Socialpsychology.org
88. www.Culturalstudies.net

პირთა საძიებელი

- ა**
 ანჯაფარიძე ვ. 105
 არისტოტელე 17, 18, 19, 21, 30
 ვოლტერი 31
 ვუნდტი 3, 15
- ბ**
 ბაირონი ჯ. 31
 ბალი გ. 59
 ბარათაშვილი ნ. 96, 97
 ბერგმანი ი. 88
 ბერნაისი ი. 20
 ბოემე ი. 76
 ბუნინი ივ. 109
- გ**
 გოეთე ი. 76, 80
- დ**
 დანტე ა. 76, 80
 დეზიუსი კ. 26
 დეკარტე რ. 31
 დემოკრიტე 15, 30
 დიდრო დ. 103, 109
 დილთაი ვ. 8
 დოსტოევსკი თ. 11, 26, 36, 47, 49, 50
- ე**
 ეზოპე 109
 ესქილე 21
- ვ**
 ვაგნერი რ. 29, 76, 79, 110
 ვიგოტსკი ლ. 8, 20, 53, 107, 108, 110, 111, 112
- ზ**
 ზახსი პ. 51, 52, 53, 55
 ზოლა ე. 25
- თ**
 თაყაიშვილი ს. 105
- ი**
 იაფე ა. 87, 88
 იბსენი პ. 26
 ივანოვი ვ. 20
 იუნგი კ. 8, 46, 48, 60-69, 71-82
- კ**
 კანდინსკი ვ. 113-119
 კიულპე ო. 8
 კორნელი პ. 20, 31
 კრილოვი ივ. 112
- ლ**
 ლანგი ფ. 105
 ლაფონტენი ფ. 31, 109
 ლენარდო და ვინჩი 22, 89-91
 ლესინგი გ. 20
 ლომბროზო ჩ. 31
- მ**
 მანი თ. 85
 მარკუზე პ. 51, 59

მიქელანჯელო 22, 73, 89
მოცარტი ვ. ა. 31, 118

ნ

ნათაძე რ. 103-105
ნიუტონი ი. 31
ნიცშე ფ. 29, 76
ნოიმანი ე. 86, 89, -91

პ

პითაგორა 15-16
პიკასო პ. 88, 85
პლატონი 16-18, 22, 30, 44,
პლუტარქე 88
პო ე. ა. 31
პოლოცი ჯ. 76, 85
პრუსტი მ. 26
პუშკინი ა. 109

ჟ

ჟანე პ. 82

რ

რაველი მ. 26
რანკი ო. 40, 48, 51-56

ს

სეზანი პ. 25, 118
სერა ჯ. 24
სოფოკლე 11, 18, 45-48
სტრაბონი 17
სტრინდბერგი ა. 26

უ

უაილდი ო. 107, 111
უზნაძე დ. 92-102

ფ

ფელინი ფ. 88
ფრეინფელსი მ. 36
ფროიდი ზ. 11, 12, 33, -40, 43, 51,
53, 57-60, 65, 66, 74, 76, 78, 80, 82,
86, 89, 91, 96, 101, 103, 108

შ

შექსპირი უ. 36, 48, 56, 103,
109, 110
შონბერგი ა. 12
შოპენჰაუერი ა. 26, 29
შუმანი რ. 31

ჩ

ჩეხოვი ა. 26

ც

ცაეცაეაძე ი. 97, 98

ხ

ხომერიკი გ. 21

ჯ

ჯოისი ჯ. 84

პ

პაინე პ. 30
პარტმანი ნ. 27
პაუფტი ს. 20
პერაკლიტე 15, 16
პესსე პ. 81, 85
პიჩოკი ა. 12
პოფმანი ა. 31, 76

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტაური“

საქართველოს შოთა რუსთაველის იუბილეისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40

