

მამუკა დოლიძე

კულტურის ენომენოლოგია
და კვანძური თიჯიკის
თილთსთიუი
პილმუმი

ფილოსოფიის ინსტიტუტი
თბილისი
2008

რედაქტორი: ირაკლი კალანდია
კორექტორი: მზია ჩხაიძე
კომპიუტერული მომსახურება: ინგა ზაქარიაშვილი

ISBN 978-9941-0-0404-9

სარჩევი

თემატური შესავალი.....8

თავი I. კვანტური ფიზიკის ფილოსოფიური
პრობლემები..... 14

ალბათური მიზეზობრიობა და დამატებითობის
პრინციპი..... 14

მიკროსამყაროს შემეცნება და ედმუნდ ჰუსერლის
ფენომენოლოგიური მეთოდი.....25

სუბიექტი და ობიექტი მეცნიერულ და მხატვრულ
შემეცნებაში49

სამყაროს ფარული განზომილებები.....54

განუზღვრელობის პრინციპის ფილოსოფიური აზრი.....68

თავი II. კვანტური ფიზიკა და ხელოვნების
ფენომენოლოგია80

აზროვნება, შემოქმედება და სიცოცხლე.....80

„ჩაკეტილი“ და „ღია“ მხატვრული
ნაწარმოებები..... 124

პირობითობის სასიცოცხლო აზრი..... 143

ხელოვნება და თამაში..... 160

ფიქრები გარდასახვის ხელოვნების შესახებ..... 180

ცნობიერების ნაკადი და თეატრი..... 187

რეჟისორი რობერტ სტურუა 197

მსგავსება განსხვავებაში.....207

თავი III. სიცოცხლის ფენომენოლოგიის საკითხები.....211

არსებობის საზრისი და ფენომენოლოგიური რედუქცია.....	211
სიცოცხლის ფენომენოლოგიური გაგება.....	225

თავი IV. ქრისტიანული რელიგია და ფენომენოლოგია.....235

ფენომენოლოგიური მოტივები ახალ აღთქმაში	235
ქრისტიანული რწმენა და ფენომენოლოგიური ლოგიკა.....	242
ქრისტიანობა და მხატვრული აზროვნების ფენომენოლოგია	252
ქრისტეს მოძღვრება, როგორც „ოიდიპოსის კომპლექსის“ დაძლევის გზა.....	277
ფენომენოლოგია და არაცნობიერი	281
ლიტერატურა.....	300

ავტორის შესახებ

ნარმოდგენილი კრებული ავტორი — მამუკა გივის ძე დოლიძე, ფიზიკოსი, მწერალი, დრამატურგი, ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი, თავდაპირველად მუშაობდა მიკროფიზიკის ფილოსოფიურ საკითხებზე. კვლევის შემდგომი გაფართოებით მან ჩამოაყალიბა კვანტური ფიზიკის ფენომენოლოგიური კონცეფცია, რის საფუძველზეც გაჩნდა ერთგვარი ანალოგია ატომური სამყაროს შემეცნებასა და ხელოვნების, კერძოდ, მხატვრული შემოქმედების ფილოსოფიურ გააზრებას შორის.

აღნიშნულმა ანალოგიამ, რომელიც ბოლო პერიოდში კიდევ უფრო განავრცო და გააღრმავა ავტორმა, მოიცვა ფსიქოლოგიისა და სოციოლოგიის სფეროები. წინამდებარე ნაშრომი ნაწილობრივ ასახავს მამუკა დოლიძის მეცნიერული და შემოქმედებითი ხედვის ერთობლივ თვალსაზრისს ამ ქრილში.

ამჟამად ავტორი მუშაობას განაგრძობს თეორიულ ფილოსოფიაში, სიცოცხლის ფენომენოლოგიის თანამედროვე პრობლემებზე.

თემატური შესავალი

კრებული წარმოადგენს ფიზიკის ფილოსოფიური საკითხების თანმიმდევრულ ანალიზს კვანტური მექანიკის ფენომენოლოგიური კონცეფციის ჩამოყალიბების მიზნით. ფენომენოლოგიური მიდგომა მიკროსამყაროს მიმართ გზას გვიხსნის გავაფართოვოთ ფიზიკის ფილოსოფიური კვლევის ფარგლები და ახლებურად განვჭვრიტოთ ფიზიკური რეალობის თემა მიკროკოსმოსში. ფენომენოლოგიური ფილოსოფიის უმთავრესი მოტივია სამყაროს მოცემულობაში ინტერსუბიექტური არსის ძიება, ამ მოცემულობის ფენომენად ქცევის გზით, ანუ მისი ობიექტური არსებობიდან განყენების მეთოდით, რაც ჩვენი აზრით, ეხმაურება და საინტერესოდ ერწყმის კვანტური მექანიკის ინტერპრეტაციას ნილს ბორის დამატებითობის პრინციპის საფუძველზე.

კვანტური ფიზიკის ასეთი ფენომენოლოგიური გაგება სულაც არ ნიშნავს ფიზიკური რეალობის სუბიექტივაციას, მის იდეალურ შინაარსად ქცევას, ისევე, როგორც ინტერსუბიექტური არსის ძიება ფენომენოლოგიაში არ უნდა ნიშნავდეს მხოლოდ ცნობიერების ფარგლებში ჩაკეტვას. როგორც მიკროფიზიკაში, ასევე ფენომენოლოგიურ ფილოსოფიაში ხდება მეცნიერების ე.წ. „გულუბრყვილო“ პოზიციის დაძლევა, როცა სამყაროს ემპირიული მოცემულობა გაიგივებულია ობიექტურად არსებულ რეალობასთან და ამავე დროს იგულისხმება, რომ ადამიანის ცნობიერებას შესწევს უნარი სრული სიზუსტით ასახოს ეს გარ-

ესაგნობრივი ვითარება. ფენომენოლოგიამ კრიტიკულად გადააფასა ასეთი გულუბრყვილო გაგება და აჩვენა, რომ სამყაროს მოცემულობაში, როგორც წმინდა ფენომენი, არ არის არანაირი მინიშნება ამ მოცემული საგნობრივი სიტუაციის არსებობის ან არარსებობის შესახებ. ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ სამყაროს მოცემულობა მხოლოდ ცნობიერების ფიქციაა და სხვა არაფერი. ამიტომ, საჭიროა მოიძებნოს მესამე გზა, რომელიც ცნობიერების წინაშე მყოფი შინაარსის შენარჩუნებით, მისი ინტერსუბიექტური არსის წარმოჩენით მონახავს ორიენტაციას ყოფიერების მიმართ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ცნობიერებამ ყოველი ემპირიული მოცემულობა ჯერ საკუთარ ფენომენად უნდა აქციოს, ანუ განასხვავოს თავისი თავი გარესაგნობრივი არსებობისგან, რათა შემდეგ, საკუთარ თავში წიაღსვლის გზით გავიდეს თავისივე თავის ფარგლებიდან და ისევ დაუკავშირდეს გარე სამყაროს.

ვფიქრობთ, სწორედ ასეთი ფენომენოლოგიური განწყობის საფუძველზე აღმოცენდა კვანძური მექანიკის ორთოდოქსალური ინტერპრეტაცია. ეს ინტერპრეტაცია გვაფიქრებინებს, რომ მიკროსამყაროს ტალღური და კორპუსკულარული აღწერა, ორი უკიდურესად განსხვავებული ფენომენია. ისინი უშუალოდ არ უკავშირდებიან ფიზიკურ რეალობას, თუმცა, მეორე მხრივ, არც მოვლენათა აღწერის სუბიექტურ ფორმებს შეადგენენ. ატომური სამყაროს ტალღური და კორპუსკულარული წარმოდგენები არ დაიყვანება მხოლოდ ცდის მონაცემთა აღწერის ფორმებზე. ისინი, როგორც ფენომენები, თავად ფლობენ გარკვეულ ონტოლოგიურ სტატუსს, გარკვეულ ღიაობას და ინტენციონალობას ყოფიერების მიმართ.

აქ თითქოს წინააღმდეგობას ვაწყდებით; თუკი ჯალა

და ნაწილაკი უკიდურესად განსხვავებული, ერთმანეთის გამომრიცხავი ფენომენია, როგორღა ინარჩუნებენ ისინი ინტენციონალობას ერთი და იგივე ატომური ობიექტის მიმართ?

ამ წინააღმდეგობას აუქმებს ნილს ბორის დამატებითობის პრინციპი, რომლის თანახმად, მიკროსამყაროს ალტერნატიული აღწერები კი არ უარყოფენ, არამედ ემატებიან და ავსებენ ერთმანეთს.

დამატებითობის პრინციპი, აღნიშნული წინააღმდეგობის მოხსნით საშუალებას გვაძლევს მთლიანობაში მოვიაზროთ ერთმანეთის გამომრიცხავი ფენომენები და შევინარჩუნოთ მათი მიზანდასახულობა ერთი და იგივე კვანტური ობიექტის მიმართ.

მერაბ მამარდაშვილი თავის ნაშრომში „ცნობიერების ცნება ფიზიკაში“ (იხ. ლიტ. 21) შენიშნავს, რომ კლასიკურ-ფიზიკური რეალობის რაციონალურ საფუძველს შეადგენს ზეპიროვნული, აბსოლუტური ცნობიერება. თუკი ჩავთვლით, რომ ცნობიერების ველი უწყვეტი კონტინუუმია, მაშინ ფიზიკური რეალობის კლასიკური აღწერაც უწყვეტ დროსა და სივრცეში იქნება გაშლილი. უწყვეტი კონტინუუმის გამო კლასიკური ფიზიკის ენით შეიძლება გამოიხატოს უსასრულოდ მცირე ფიზიკური ურთიერთქმედებები და მოვლენები.

თუ განვაფიქრობთ ამ თვალსაზრისს არაკლასიკური ფიზიკის მიმართ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ელემენტარული ქმედების კვანტის აღმოჩენამ ზღვარი დაუდო მოვლენათა უწყვეტობას მიკროკოსმოსში. ვფიქრობთ, უწყვეტი კონტინუუმიდან ფიზიკური რეალობის დისკრეტულ სტრუქტურაზე გადასვლა მაინც არ უნდა ნიშნავდეს ცნობიერების ველიდან გარე სამყაროში გასვლას. უწყვეტობაც და დის-

კრეტიულობაც ცნობიერების არსებობის მოდუსებია. ეს მოდუსები ერთმანეთის გამომრიცხავი აღწერის ფორმებია. ამიტომ, არ შეიძლება ატომური მოვლენა ერთდროულად გავიაზროთ როგორც უწყვეტი და როგორც დისკრეტული. ეს შეუძლებლობა მიკროსამყაროში გამოიხატება ტალღურ-კორპუსკულარული აღწერის დუალიზმით. თუმცა, განუზღვრელობის უტოლობისა და დამატებითობის პრინციპის თანახმად, არსებობს გაზომვის ცდომილებათა გაურკვეველი ინტერვალი, სადაც კვანტური ობიექტი არც ტალღაა და არც ნაწილაკი, ერთიც არის და მეორეც.

აი, სწორედ ამ განუზღვრელ ინტერვალშია შესაძლებელი ალტერნატიული მოდუსების, უწყვეტობისა და დისკრეტულობის თანაარსებობა, თანაარსებობა მიკრომოვლენათა ექსპერიმენტული სიზუსტის დაკარგვის ხარჯზე. დამატებითობის პრინციპი ასეთ განუზღვრელობას ანიჭებს პოზიტიურ მნიშვნელობას, ანუ უწყვეტობას და დისკრეტულობას განიხილავს არა როგორც ერთმანეთის გამომრიცხავ მოდუსებს, არამედ, როგორც ერთმანეთის შემავსებელ ასპექტებს. ამ შემთხვევაში, ჩვენ უკვე აღარ ვიმყოფებით ცნობიერების ველში, სადაც ყოველი განუზღვრელობა და შინაგანი წინააღმდეგობა უნდა იქნას დაძლეული და მოხსნილი. ამდენად, გამორიცხული უნდა იყოს ალტერნატიული მოდუსების — უწყვეტობისა და დისკრეტულობის თანაარსებობა. აქედან გამომდინარე, კიდევ ერთხელ შეიძლება გავუსვათ ხაზი, რომ დამატებითობის პრინციპს გააჩნია ონტოლოგიური სტატუსი. იგი თვით ფიზიკურ რეალობას ახასიათებს და არა ცოდნას ამ რეალობის შესახებ. ეს პრინციპი ითვალისწინებს კვანტური მოვლენის ტალღურობასაც და დისკრეტულობასაც. იგი თავის თავში მოიაზრებს საპირისპირო ფენომენებს, როგორც ერთმანეთის

შემავსებელ მხარეებს. დამატებითობა არ იქცეება ერთ რომელიმე მოდუსში და გვიჩვენებს ცნობიერების ღიაობას, მის ინტენციონალობას ობიექტური სამყაროს მიმართ.

მიკროფიზიკური რეალობის შესახებ შექმნილი ახალი, ფენომენოლოგიური თვალსაზრისი, ძველ პრობლემათა ახლებურ გააზრებას გვთავაზობს. ემპირიული მოცემულობა უკავშირდება გარესაგნობრივ სამყაროს არა პირდაპირ, არამედ ცნობიერების ფენომენად ქცევის გზით, რადგან თვითონ ცნობიერებას აქვს უნარი გადალახოს საკუთარი თავი და გავიდეს ფიზიკურ ობიექტზე. ასეთი ობიექტი არსებობს თავისთავად. ეს თავისთავადობა წარმოადგენს ფენომენს, ანუ იქმნება ადამიანის ცნობიერებასთან მიმართებაში. იგი ობიექტურიც არის და სუბიექტურიც, ამიტომ, ბოლომდე არ ექვემდებარება გარესამყაროს დეტერმინიზმს და ავლენს თავისუფლების გარკვეულ ხარისხს, რაც ალბათური მიზეზობრიობით გამოიხატება. ყოველივე ეს ქმნის ერთგვარ განუზღვრელობას; განუზღვრელობას, სადაც სუბიექტი და ობიექტი, ცნობიერება და ყოფიერება, ერთ განუყოფელ მთლიანობაში არსებობს.

დღეს, თანამედროვე ფილოსოფიური აზროვნება წარმოუდგენელია ედმუნდ ჰუსერლის ფენომენოლოგიასთან მიმართების გარეშე. ფილოსოფიური კვლევის ფენომენოლოგიური მეთოდი გამოიყენება მეცნიერებისა და კულტურის მრავალ სფეროში. კვანტური ფიზიკის ფენომენოლოგიის გარდა კრებული გვთავაზობს ფენომენოლოგიურ კვლევებს არაცნობიერის სამყაროში, ხელოვნებაში (თეატრის ფენომენოლოგია), მხატვრულ რეალობაში (ე.წ. „ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურა) და ქრისტიანულ რელიგიაში.

ნიგნის ავტორის სამეცნიერო თანამშრომლობამ მსოფ-

ლიო ფენომენოლოგიის ინსტიტუტთან (აშშ — ჰანოვერი), აგრეთვე ვაშინგტონის კათოლიკურ უნივერსიტეტთან და ლონდონის ფილოსოფიის ინსტიტუტთან საფუძველი ჩაუყარა პრომების ციკლს სიცოცხლის ფენომენოლოგიაში. პრომები დაიბეჭდა ჟურნალ „ანალექტა ჰუსერლიანა“-ს გამოცემებში და ასახულია წარმოდგენილ კრებულში.

ეს მრავალფეროვანი მასალა გააზრებულია საერთო ფილოსოფიური პოზიციიდან, ფენომენოლოგიური კვლევის ერთი და იგივე მეთოდის გზით, რაც განაპირობებს გარკვეულ ანალოგიას კულტურისა და მეცნიერების სხვადასხვა სფეროებს შორის. ამ მხრივ აღსანიშნავია: ანალოგია კვანტური ფიზიკის ფენომენოლოგიასა და ენ. „ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურას შორის; ავტორისა და პერსონაჟის მიმართება კვანტური ექსპერიმენტის სუბიექტთან და ობიექტთან; განუზღვრელობის პრინციპის პარალელი „აბსურდის“ თეატრის დრამატურგიასთან; კვანტური ინდეტერმინიზმი და „განდევნის“ ეფექტი არაცნობიერის სფეროში, „კვანტური საზოგადოების“ მოდელი (26) და სხვა. ყოველივე ეს, საბოლოო ჯამში, თავს იყრის ერთი იდეის გარშემო: ეს არის იდეა ცნობიერებისა და ყოფიერების განუყოფელი მთლიანობის შესახებ, რომელიც, ამავე დროს, გულისხმობს მათ პრინციპულ განსხვავებასაც. ასეთი, ერთი შეხედვით წინააღმდეგობრივი იდეა გამართლებულია იმ მოსაზრებით, რომ სწორედ სამყაროს ფენომენთა განსხვავებულობა და პოლიფონიურობა ქმნის მათი განუყოფელი ერთიანობის საფუძველს.

კრებულში წარმოდგენილი პრობლემاتيკა გვისახავს კვლევის კიდევ უფრო შორეულ პერსპექტივას კულტურისა და მეცნიერების ერთ ფენომენოლოგიურ მთლიანობაში გააზრების მიზნით.

თავი 1. კვანტური ფიზიკის ფილოსოფიური პრობლემები

ალბათური მიზაზომებრიობა და დამატებითობის პრინციპი

არსებითი, კონცეფტუალური განსხვავება კვანტურ მექანიკასა და კლასიკურ ფიზიკას შორის გამოწვეულია არა საგნობრივ არეთა სხვადასხვაობით, არამედ აღწერის მეთოდით. კლასიკური აღწერა იყენებს სუბიექტისა და გარემომცველი ობიექტებისაგან სრულიად განყენებული ობიექტის მოდელს, მაშინ როდესაც მსგავსი აბსტრაქცია პრინციპულად შეუთავსებადია კვანტური თეორიის არსთან. კლასიკური ფიზიკა ადგენს სამყაროს სურათს, სადაც შესაძლებელია ნებისმიერი ნაწილის განცალკევება მთელიდან და მისი როგორც დამოუკიდებლად არსებულის ანალიზი. ამრიგად, კლასიკური მეთოდით ასახული ფიზიკური რეალობა მორიცავე ერთმანეთთან დაკავშირებულ მოვლენათა არეს, მოცემულს შემეცნებელ სუბიექტთან გარკვეულ მიმართებაში. არსებითია ის, რომ თუმცა ბუნებაში არ არსებობს სამყაროსეული კავშირებისაგან განყენებული მოვლენა, თეორიულად შესაძლებელი ხდება ფიზიკურ პროცესზე გარე ზემოქმედების გათვლა, მისი უგულვებელყოფა და ამდენად, იზოლირებულ ფიზიკურ სისტემაზე ლაპარაკი. ზოგადად რომ ვთქვათ, ფიზიკური რეალობა ეს არის ობიექტური რეალობა, გარკვეულ მიმართებაში

მყოფი ფიზიკურ ცოდნასთან. ფიზიკური რეალობა არის მოცემულ ფიზიკურ სიდიდეთა რეალობა, რომლებიც აღნიშნავენ ობიექტურად მიმდინარე პროცესებს. კლასიკური აღწერის დონეზე ფიზიკური რეალობის მიმართება სუბიექტის პრაქტიკულ-თეორიულ მოღვაწეობასთან არის იგივეობრივი ყველა კონკრეტულ-შემეცნებით სიტუაციაში. აქედან გამომდინარე, ფიზიკური ამოცანების გადაწყვეტისას, მხედველობაში არ მიიღება ეს, ყველა სიტუაციაში იგივეობრივი მომენტი. კლასიკურ ფიზიკას საქმე აქვს რეალობის ისეთ აღწერასთან, სადაც საგნები და მოვლენები წარმოგვიდგებიან დამოუკიდებლად როგორც ერთმანეთისაგან, ასევე იმ პირობებისგან, რომლებიც განსაზღვრავენ მათი შემეცნების შესაძლებლობას.

კვანტურმექანიკური რეალობის ცნება შეუთავსებადია ასეთ იდეალიზაციასთან. აბსოლუტურად იზოლირებული ობიექტის მოდელს აქ შეენაცვლება მთლიანი ურთიერთქმედების მოდელი, სადაც შერწყმულია ურთიერთმოქმედი მხარეები. სანყისი, საიდანაც აიგება კვანტურმექანიკური რეალობის სურათი, არის არა თავისთავადი ობიექტი, არამედ ურთიერთქმედება, მისი ინტეგრირებული შედეგი. ეს ურთიერთქმედებანი შეიძლება ორად დავაჯგუფოთ:

ა) ურთიერთქმედება მაკროსხეულსა და მიკრონაწილას შორის,

ბ) ურთიერთქმედება ორ მიკროობიექტს შორის.

პირველ შემთხვევაში მოცემული გვაქვს გაზომვის პირობების, გამზომი აპარატის და გასაზომი მიკროობიექტის მთლიანი, განუყოფელი სისტემა. ცდის მონაცემები წარმოადგენენ ამ სამი მომენტის ერთობლივ შედეგს.

მეორე შემთხვევაში კვანტურ ურთიერთქმედებათა ხასიათი, სათანადო გაზომვის პირობებთან მიმართებაში დადგ-

ინდება. ორივე ჯგუფისთვის ამოსავალია განუყოფელი ურთიერთქმედება შემეცნების კლასიკურ პირობებსა და ობიექტის კვანტურმექანიკურ რეალობას შორის. ყველა სხვა ტიპის ურთიერთქმედება, დაკავშირებული მიკროსამყაროსთან, სწორედ ამ შუამავალ პრიზმაში გარდატეხილი, იძენს განუყოფლობისა და ატომურობის თვისებას.

მიკრო-მაკრო ურთიერთქმედებათა მთლიანობის გამოყოფილი მიკრომდგომარეობა განუწყვეტლივ მიჯაჭვულია მისი გაზომვის მაკროსკოპულ პირობებთან. შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნულ პირობათა გარემოცვა ანიჭებს ფიზიკურ საზრისს მიკრონანილაკის მდგომარეობას, რადგან გაზომვის პირობებისგან განყენებულ მიკრომდგომარეობის ცნებას აქ არ გააჩნია ფიზიკური აზრი. ეს განაპირობებს მიკრორეალობის ფარდობითობას ცდის კონკრეტულ-შემეცნებით სიტუაციასთან. ყოველი ცდის სიტუაცია გამოყოფს და შინაარსობრივად განსაზღვრავს გარკვეულ საგნობრივ არეს და ამ სიტუაციასთან მიმართების გარეშე მას ეკარგება გარკვეულობა და შინაარსი. აქედან გამომდინარეობს, რომ თუ სხვადასხვა ცდის მაკროპირობები შეუთავსებადია ერთმანეთთან, მაშინ შესაბამისი მიკრომდგომარეობებიც და ამ მდგომარეობაში რეალიზებული კვანტური თვისებებიც ვერ შეთავსდებიან. მიღებული დასკვნა ემყარება მთლიანი, განუყოფელი ურთიერთქმედების ნანამძღვარს, რომელიც ამოდის იქიდან, რომ კვანტური თეორია პრინციპულად ეწინააღმდეგება ხელსაწყოს ზემოქმედების განსაზღვრას მიკროობიექტზე და ამდენად, ცდამდე დადგენილი ფიზიკური მდგომარეობის ცნებას. კვანტურმექანიკურ სიდიდეთა შეუთავსებლობა არის არა ექსპერიმენტის მონაცემთა განზოგადების შედეგი, არამედ თეორიიდან გამომდინარე მდგომარეობა, რომელსაც გააჩ-

ნია საყოველთაო მნიშვნელობა და რომელიც ვრცელდება მთელ კვანტურმექანიკურ სინამდვილეზე, როგორც (ა), ასევე (ბ) სახის ურთიერთქმედებათა სფეროში.

კლასიკური ხელსაწყოსა და კვანტური ობიექტის ერთიანობას მივყავართ ფიზიკური რეალობის ერთიანი სურათის დაშლამდე. დინამიურ (ენერგო-იმპულსურ) და კინემატიკურ (სივრცე-დროულ) სიდიდეთა გაზომვის პროცესები გამორიცხავენ ერთმანეთს. ამიტომ კვანტურმექანიკური რეალობა აღინერება ორ სურათად. პირველ სურათში გვეძლევა ატომურ მოვლენათა სივრცე-დროული აღწერა, მოკლებული ინფორმაციას მათი მოძრაობის რაოდენობისა და ენერგიის შესახებ, რის გამოც შეუძლებელი ხდება მიზეზობრივი კავშირის დადგენა; მეორე კი წარმოადგენს იმპულსურ-ენერგეტიკულ წარმოდგენას, სადაც დაცულია შენახვის კანონები და ამდენად, მოქმედებს კაუზალობის პრინციპი. დრო და სივრცის კოორდინატები ერთი მხრივ, ხოლო ენერგია და იმპულსი მეორე მხრივ, წარმოადგენენ კვანტურ მექანიკაში შეუთავსებად პარამეტრებს, რომელთა ერთდროული ზუსტი გაზომვა შემოსაზღვრულია ჰაიზენბერგის თანაფარდობით:

$\Delta p \Delta q \geq h$ (p — იმპულსია, q — კოორდინატა, h — უმცირესი ქმედების კვანტი). (იხ. ლიტ. 29, 31)

ჰაიზენბერგის უტოლობაში შესული სიდიდეები ახასიათებენ ე. წ. დისპოზიციურ თვისებებს, თვისებებს რომელნიც თავს იჩენენ გაზომვის სისტემისა და მიკრონაწილაკის ურთიერთქმედების შედეგად და რომლებიც არ მიეკუთვნებიან მის რომელიმე ერთ მხარეს. ბუნებრივია, რომ ის რაც ჩნდება მიკროსისტემისა და მაკროსხეულის მიმართების შედეგად, შეიძლება დახასიათდეს იმავე ცნებებით, რითაც აღინერება მაკროობიექტი;

ჰაიზენბერგის უტოლობის ინტერპრეტაციასთან არის დაკავშირებული დამატებითობის პრინციპი, რომელიც ნილს ბორმა კვანტურ არეში კლასიკურ ცნებათა რეგულაციისათვის შემოიყვანა. კორპუსკულარულ-ტალღური დუალიზმის ჩარჩოებში დამატებითობა ადგენს ცნებათა ორ ჯგუფს, რომელთა ერთდროული გამოყენება ერთი მიკროობიექტის მიმართ შეუძლებელია. დამატებითობის პრინციპში, განუზღვრელობის უტოლობიდან გამომდინარე აკრძალვას ემატება პოსტულატი, რომ აღნიშნული ცნებანი არა მხოლოდ ურთიერთგამომრიცხავნი, არამედ ერთმანეთის შემავსებლებიც არიან. მთლიანობაში ისინი სრულიად ახასიათებენ მიკრომდგომარეობას, გვანვდიან რა ყველა შესაძლებელ ინფორმაციას მის შესახებ. დამატებითობის ასეთი ფორმულირება, რომელიც თავდაპირველად იქნა შემუშავებული ნილს ბორის მიერ, წარმოგვიდგენს მას როგორც მიკროსამყაროს აღწერის ენის რეგულატორულ პრინციპს და ამდენად ახასიათებს შემეცნების პროცესს ატომურ ფიზიკაში. ეს არის დამატებითობის კონცეფციის გნოსეოლოგიური ასპექტი, რომელიც თუმცა ქრონოლოგიურად უფრო ადრე ჩამოყალიბდა, რეალურად არის მეორადი და გამომდინარეობს ამ პრინციპის ონტოლოგიური საფუძვლიდან, თვით კვანტურმექანიკური რეალობის ბუნებიდან. მიკრორეალობის თავისებურებას კი, როგორც ვნახეთ, განსაზღვრავს მისი ფარდობითობა შემეცნების კონკრეტულ მაკროპირობებთან. ამიტომ დამატებითობის ონტოლოგიური საფუძველია შემეცნების იმ პირობათა ურთიერთშეუთავსებლობა და შემავსებლობა, რომლებიც შესაბამისი აღწერის ენის ცალსახა გამოყენების შესაძლებლობას შექმნიან. თუმცა ბორი დამატებითობის კონცეფციის მხოლოდ გნოსეოლოგიურ მხარეზე ამახვი-

ლებს ყურადღებას, მისი ასეთი ონტოლოგიური გააზრება არ ეწინააღმდეგება კვანტური მექანიკის ე. წ. ორთოდოქსალურ ინტერპრეტაციას და ამდენად შეიძლება შეთავსებულ იქნეს მასთან.

დამატებითობის პრინციპის ონტოლოგიური საფუძველია კვანტურმექანიკური ექსპერიმენტის მთლიანობა (განუყოფელი ურთიერთქმედება შემეცნების მაკროპირობებსა და კვანტურმექანიკურ რეალობას შორის).

ამ ონტოლოგიური საფუძვლის გახსნა შესაძლებლობას გვაძლევს დამატებითობა დავაკავშიროთ მიზეზობრიობასთან. არსებობს სხვადასხვა შეხედულებანი ამ ორი კატეგორიის ურთიერთმიმართების საკითხზე.

ზოგიერთი მკვლევარი ფიქრობს, რომ ბორის პრინციპი შემოიფარგლება ენის პრობლემებით და ამდენად, ვერ დაუკავშირდება მიზეზობრიობას – ფიზიკური რეალობის პრინციპს. ჩატარებული მსჯელობა გვაფიქრებინებს, რომ ამ ორი ცნების საგნობრივ არეთა მსგავსი გათიშვა საფუძველს მოკლებულია.

საპირისპირო თვალსაზრისი დამატებითობის პრინციპს აიგივებს განუზღვრელობის თანაფარდობასთან (უფრო ზუსტად, მიიჩნევს ამ თანაფარდობის დანამატად და არ ანიჭებს მას დამოუკიდებელ ღირებულებას). ასეთ შემთხვევაში დამატებითობის პრინციპი წარმოგვიდგება როგორც ფიზიკური კანონი, რომელიც დაკავშირებულია ობიექტურ რეალობასთან და მხოლოდ იმდენად ვრცელდება შემეცნების მაკროპირობებზე, რამდენადაც ეს პირობებიც წარმოადგენენ ობიექტურ რეალობას. ასეთი გაგებით დამატებითობა არ გამოსახავს სუბიექტ-ობიექტის მიმართების თავისებურებას მიკროსამყაროში. ნათელია, რომ თუ განუზღვრელობის უტოლობა და დამატებითობის პრინცი-

პი ახასიათებენ ობიექტურ რეალობას შემეცნების სიტუაციასთან მიმართების გარეშე, მაშინ მათგან გამომდინარე ფიზიკურ სიდიდეთა განუზღვრელობასა და შემთხვევითობას ექნება აბსოლუტური და არა ფარდობითი მნიშვნელობა. სწორედ კონკრეტულ შემეცნებით სიტუაციასთან მიმართებას შეაქვს რელატიურობის მომენტი მიკროკოსმოსის ფიზიკურ რეალობაში, რაც გამომდინარეობს ფიზიკური სისტემის სრული იზოლირების შეუძლებლობიდან.

ცხადია, რომ აბსოლუტურ ანუ წმინდა შემთხვევითობას არ გააჩნია მიზეზი, ამიტომ ასეთი შინაარსით გაგებული დამატებითობა უარყოფს მიზეზობრიობას, ნათელყოფს ამ კატეგორიის უვარგისობას კვარტურმექანიკურ რეალობაში.

თუ დამატებითობას გავიაზრებთ როგორც შემეცნების თავისებურებას მიკროფიზიკაში და ამავე დროს როგორც რეალური კვანტური მდგომარეობის მახასიათებელ პრინციპს, (8) თუკი წარმოვადგენთ მას ერთიანად, ონტოგნოსეოლოგიურ ასპექტში, მაშინ მიკროსიდიდეთა განუზღვრელობას არ ექნება აბსოლუტური ხასიათი. ატომურ მოვლენათა შემთხვევითობა იქნება ობიექტური, მაგრამ შეფარდებითი როგორც კვანტურ ურთიერთქმედებათა სახესთან, ასევე, და უმთავრესად, გაზომვის საშუალებასთან. ეს შემთხვევითობა ნიშნავს არა „უმიზეზო„ მოვლენას, არამედ იმას, რომ მიზეზი მდებარეობს იმ შემეცნებითი პირობების მიღმა, რომლებიც კონკრეტულ ფიზიკურ აზრს ანიჭებენ შესაბამის მიკრომდგომარეობას. შემთხვევითობის ასეთი ობიექტური და ამავე დროს შეფარდებითი ბუნება განაპირობებს მიკროფიზიკაში ალბათობის შემოყვანას, რომლის განაწილება არაა დამოკიდებული ფიზიკური ცოდნის სიღრმესა და მოცულობაზე, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ

შემოყვანილი ალბათობა მიეწერება წმინდა ობიექტურ პროცესებს; ალბათობა ახასიათებს კვანტურ რეალობას, მაგრამ თვით ეს რეალობა ფარდობითია შემეცნების ობიექტური ვითარების მიმართ.

ამრიგად, თუ დამატებითობის კონცეფციაში გავითვალისწინებთ შემეცნების პირობებისა და საგნის ერთიანობას, რაც არის განუყოფელი ურთიერთქმედების შედეგი რეალობის მაკრო და მიკრო დონეებს შორის, მაშინ კვანტურმექანიკურ შემთხვევითობას და ალბათობას ექნება ობიექტური, მაგრამ ფარდობითი ხასიათი, რაც სრულიად არ ეწინააღმდეგება მიზეზობრიობის პრინციპს. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელი ხდება ასეთი ალბათობისა და მიზეზობრიობის დაკავშირება და ალბათური მიზეზობრიობის ცნების შექმნა.

დამატებითობის ინტერპრეტაცია, გამომდინარე კვანტურმექანიკური ექსპერიმენტის მთლიანობიდან (ხელსაწყო-ობიექტის ურთიერთქმედების განუყოფლობიდან), არ უარყოფს მიზეზობრიობის პრინციპს, მაგრამ ამავე დროს მოითხოვს ობიექტური ალბათობის შემოყვანას; ამიტომ მიზეზობრიობის ის ფორმა, რომელიც შეთავსებადია დამატებითობის პრინციპთან, არის არა ცალსახა (რომლითაც სარგებლობდა კლასიკური ფიზიკა) არამედ მრავალსახა, ალბათური მიზეზობრიობა. შეიძლება ვაჩვენოთ, რომ ასეთი ფორმაც განპირობებულია ატომურ სამყაროში შემეცნებითი ურთიერთქმედების და აქედან გამომდინარე მიკროპროცესების მთლიანობითა და განუყოფლობით (ამ განუყოფლობის სიმბოლიზებას ახდენს ელემენტარული ქმედების კვანტი h), ანუ იმავე ონტოლოგიური საფუძვლით, რასაც ემყარება დამატებითობის პრინციპი.

მართლაც, მაკროგარემოცვისა და მიკრორეალობის შერ-

წყმა ექსპერიმენტული შემეცნების პროცესში, ქმნის ყოველი ცალკეული პროცესის ინდივიდუალობას (რაც უცხო იყო კლასიკური ფიზიკისათვის). ურთიერთქმედებანი კვანტურ ექსპერიმენტში არ განიყოფიან, მათ აქვთ მთლიანობის, ინდივიდუალობის, განუყოფლობის თვისება. აქედან გამომდინარე, შეუძლებელი ხდება ცდისეულ ურთიერთქმედებათა ზუსტი განმეორება და ამრიგად ცალსახა კავშირის დამყარება ცდის პირობებსა და ამ პირობებში რეალიზებულ კვანტურ მოვლენებს შორის. შევნიშნოთ, რომ ასეთი შეუძლებლობა არის არა ტექნიკური სიძნელე, გამომდინარე ადამიანის თეორიისა და პრაქტიკის შემოსაზღვრულობიდან, არამედ თვით რეალურ შემეცნებით ურთიერთქმედებათა არსებითი ნიშანი მიკროსამყაროში. სწორედ ამიტომ ვლადიმერ ბოლტონმა აღნიშნულ ურთიერთქმედებათა განუყოფლობაზე და არა „უკონტროლობაზე“, ამ უკანასკნელი ცნების შინაარსი დაკავშირებულია ადამიანის შესაძლებლობებთან, მაგრამ თუმცა პრობლემა შემეცნების საშუალებებისა და ობიექტების ურთიერთმიმართებას შეეხება, თვით ეს პრობლემა არ დგას ვინრო გნოსეოლოგიურ ასპექტში; საბოლოო ჯამში საქმე ეხება არა შემეცნებას, არამედ ფიზიკური რეალობის ბუნებას. ეს რეალობა კი ისეთი ხასიათისაა, რომ მჭიდროდაა გადაჯაჭვული მისი შემეცნების ობიექტურ ვითარებასთან. ამიტომ ცალსახა კავშირის შეუძლებლობა პირობებსა და შედეგებს, შედეგებსა და მიზეზებს შორის, ამავე დროს ნიშნავს ამ ცალსახა კავშირების არარსებობას. კვანტურ არეში ერთი და იგივე მიზეზები და პირობები წარმოშობენ სხვადასხვა შედეგებს, ამიტომ შედეგი მიზეზებიდან გამომდინარეობს მხოლოდ გარკვეული ალბათობით და არა მკაცრი, ცალსახა აუცილებლობით. ასეთი რამ დასაშვებია მხოლოდ იმ

შემთხვევაში, თუ ურთიერთქმედებას კვანტურმექანიკურ რეალობასა და ცდისეულ, შემეცნებით სიტუაციას შორის ექნება მთლიანი, განუყოფელი ხასიათი.

ამრიგად, დამატებითობა არა მხოლოდ შეთავსებადია, არამედ მჭიდროდაა დაკავშირებული ალბათურ მიზეზობრიობასთან, ვინაიდან ორივე ცნება კვანტურ მექანიკაში საერთო ონტოლოგიური საფუძვლიდან იღებს სათავეს.

ნათქვამი საფუძველს გვაძლევს გავაკეთოთ შემდეგი დასკვნები:

1) კვანტურმექანიკურ მოვლენათა სტატისტიკურობის მიზეზობრივი ახსნა ემყარება მთლიან, განუყოფელ ურთიერთქმედებას ხელსაწყოსა და მიკროობიექტს შორის, რაც თავის მხრივ შეადგენს დამატებითობის პრინციპის ონტოლოგიურ საფუძველს.

2) კლასიკურ ცნებათა აუცილებლობა მიკროსამყაროში განპირობებულია იმით, რომ კვანტურმექანიკური რეალობის ცნება მოიცავს მისი შემეცნების მაკროსკოპიულ პირობებს.

3) კვანტურმექანიკური მოვლენები არიან ფარდობითი მათი გაზომვის პირობებისა და საშუალებების მიმართ. ეს ფარდობითობა არ უარყოფს გაზომვის პროცესისგან დამოუკიდებელი ფიზიკური რეალობის არსებობას, არამედ მიუთითებს იმაზე, რომ ობიექტის განხილვის კლასიკური მეთოდი, დამკვირვებელ სუბიექტთან და გარემომცველ ობიექტებთან მიმართების გარეშე პრინციპულად უვარგისია კვანტურმექანიკურ დონეზე. მიკროსამყაროში შექმნილი სიტუაცია სავსებით ეთანხმება თვალსაზრისს შემეცნების პროცესში სუბიექტის აქტიური როლის შესახებ. შემეცნების კრიტერიუმია სუბიექტის პრაქტიკული მოღვაწეობა, რაც თავის გამოხატულებას პოულობს სუბიექტი-

სა და შემეცნების ობიექტის მთლიან, განუყოფელ ურთიერთქმედებაში. დამატებითობის კონცეფცია საშუალებას გვაძლევს ახალი თვალთახედვით გავაშუქოთ სუბიექტისა და ობიექტის მიმართების პრობლემა. სიახლე იმაში მდგომარეობს, რომ არ შეიძლება მათ შორის ურთიერთქმედების აბსტრაქტულად განხილვა. მაკროსამყაროსგან განსხვავებით, კვანტურმექანიკური რეალობა ფარდობითია სუბიექტის შემეცნებითი მოღვაწეობის კონკრეტული ფორმების მიმართ. გაზომვის კონკრეტული პირობები განსაზღვრავენ და ფიზიკურ აზრს ანიჭებენ შესაბამის მიკრომდგომარეობას.

4) დამატებითობის გაფართოებისას შენარჩუნებული უნდა იქნეს ამ პრინციპის ძირითადი არსი, რაც მდგომარეობს არა იმაში, რომ დამატებითობა ასახავს კვანტურ ურთიერთქმედებათა თავისებურებას ცდის პირობებთან მიმართების გარეშე, არამედ იმაში, რომ დამატებითობა ახასიათებს ურთიერთქმედებას კვანტური-მექანიკურ რეალობასა და ამ რეალობის შემეცნების კლასიკურ პირობებს შორის. კვანტური სისტემის შინაგანი მდგომარეობების დამატებითობა ვლინდება მიკრო და მაკროდონეების მიმართებაში, სადაც მოცემული მდგომარეობები იძენენ ფიზიკურ აზრს ექსპერიმენტული დადასტურების საფუძველზე.

5) ამრიგად, დამატებითობისა და ალბათური მიზეზობრიობის ცნებათა ურთიერთკავშირის საფუძველია მთლიანი, განუყოფელი ურთიერთქმედება მიკრორეალობასა და ამ რეალობის შემეცნების მაკროპირობებს შორის.

მიკროსამყაროს შამეცნება და ედმუნდ ჰუსერლის ფენომენოლოგიური მეთოდი

რეალობის კლასიკურ-ფიზიკური აღწერა ემყარება ცნობიერებისგან დამოუკიდებლად არსებული, თავისთავადი ფიზიკური ობიექტის მოდელსა და ცნებას. კვანტური თეორია შემოსაზღვრავს კლასიკური ფიზიკის მიდგომას და მიკრონაწილას განიხილავს ცდის და შემეცნებით სიტუაციასთან განუყოფელ ერთიანობაში. ვფიქრობთ კვანტური თეორიის ეს შედეგი ეხმაურება ფენომენოლოგიურ მიდგომას მიკროსამყაროს მიმართ და თუმცა კვანტური თეორიის ორთოდოქსალური ინტეპრეტაციის ფუძემდებლები უშუალოდ არ განიხილავენ ამ ანალოგიას, მათ ნააზრევს და კერძოდ, ნილს ბორის დამატებითობის იდეას უდაოდ ემჩნევა ჰუსერლის ტრანსცენდენტალური ფენომენოლოგიის ორიენტაციის კვალი.

ჰუსერლმა ობიექტის ფიზიკურ-კაუზალური ყოფიერებიდან მზერა სუბიექტისკენ შემოაბრუნა და ამ შემობრუნების განხორციელების პროცესში თანდათან გამოიმუშავა შესაბამისი მეთოდოლოგიური მიდგომა სამყაროს მიმართ. დაწვრილებით განვიხილოთ, რაში გამოიხატება ეს თვალსაზრისი და როგორ უკავშირდება იგი კვანტური თეორიის მეთოდოლოგიურ პრინციპებს — განუზღვრელობის თანაფარდობასა და დამატებითობის იდეას.

* * *

სამყაროს რეალობის დაფუძნებისათვის საჭიროა გაირკვეს არსებული ყოფიერების საზრისი. ყოფიერების უპირველესი ნიშანია მისი უშუალო მოცემულობა; თუ ის არანაირად არ მეძლევა, მაშინ მისი არსებობის შესახებ ლაპარაკს არავითარი აზრი არ გააჩნია. ჰუსერლი აქ ემიჯნება ემპირისტულ თვალსაზრისს, რომელსაც უშუალოდ მოცემულობა გრძნობად კონკრეტულ მოცემულობაზე დაჰყავს და მხოლოდ ამ ნიშნით განსაზღვრავს არსებობას. ეს ისეთივე დოგმაა, როგორც სხვა ათასნაირი „იდოლები“, რომელთაგანაც უნდა განთავისუფლდეს ფილოსოფია ყოფიერების საზრისის წვდომის გზაზე.

ჰუსერლი აკრიტიკებს „ბუნებრივ პოზიციას“, რომელიც უკავია კერძო მეცნიერებას. ეს პოზიცია გრძნობადი მონაცემების საფუძველზე ამტკიცებს კონკრეტულ რეალობას ისე, რომ ბრმად, დაუსაბუთებლად ეყრდნობა წანამძღვარს, რომელიც მოცემულ რეალობაში არათემატიზირებული, გამოუმჟღავნებელია. ეს წანამძღვარია ყოფიერების საზრისის საკითხი. მართლაც რაიმეს არსებობის მტკიცება შეუძლებელია იმის გარეშე, თუ არ იქნა გარკვეული რას ნიშნავს თვით არსებობა, რა მნიშვნელობა აქვს ამ ცნებას, ამ საკითხს კი „ბუნებრივი პოზიცია“ არ არკვევს.

ამრიგად, ვიდრე კონკრეტულ რეალობაზე ვილაპარაკებთ, უნდა გავარკვიოთ, ფიქრობს ჰუსერლი, თვით ყოფიერების საზრისის საკითხი, მაგრამ ტრადიციულ ფილოსოფიაში ეს საკითხი მცდარად იყო გადანყევტილი. ლაპარაკობდნენ

ე. წ. „პირველ მიზეზებზე“, როგორც რეალობის საფუძველზე, როგორც სუბსტანციაზე. მიზეზობრიობის ცნების მიყენება ყოფიერების საზრისის მიმართ არ უნდა იყოს გამართლებული. მიზეზობრიობა ისეთი ცნებაა, რომელიც მოითხოვს კაუზალურ საფუძველთა დაუსრულებელ რიგს და არ მიესადაგება იმას, რაც ყველაფრის საფუძველია.

ყოფიერების საზრისი, ჰუსერლის აზრით უნდა დადგინდეს მისი მნიშვნელობის მიხედვით. მაშასადამე უნდა გაირკვეს ის მომენტები, რომლებიც არსებულს ანიჭებენ არსებულის მნიშვნელობას.

უპირველესი ასეთი მომენტია უშუალო მოცემულობა, მხედველობაში ყოფნა, როგორც გრძნობად-კონკრეტული, ასევე ინტუიციური. სიცხადის განცდა, რომელიც ასეთ უშუალო მოცემულობას ახლავს თან, ყოფიერების ხედვის ერთ-ერთი კრიტერიუმია.

ყოფიერების მტკიცებას ჰუსერლი ახდენს იმ განცდის, ცნობიერების იმ აქტის რეფლექსია-ანალიზით, რომელიც თან ახლავს ნამდვილ არსებობას. ყოფიერების საზრისის იგი იკვლევს არა ონტოლოგიურად, არამედ იმ გნოსეოლოგიურ პირობებზე რეფლექსიით, რომლებიც განსაზღვრავენ მოცემული ყოფიერების შესაძლებლობას. ასეთ ანალიზში ხდება დროებითი თავშეკავება ყოფიერების მტკიცებისაგან და მზერის გადატანა შიგნით, ცნობიერების აქტზე, რომელიც სიცხადის განცდით ანათებს მას და ამდენად სარწმუნოს ხდის მის არსებობას. აქ დიდ როლს თამაშობს ფანტაზია ანუ ფიქცია. ფანტაზიის მეოხებით ცნობიერება საგნის აქტუალურად დანახულ მხარეებს ავსებს დაუნახავი ნაწილებით, საგნის სრულ აღქმამდე. ფანტაზიით დანახული მხარეები შემეცნებით პირობებთან ერთად ქმნიან შესაძლებლობათა ჰორიზონტს, რაც ახლავს აქტუალურად

მოცემულ ყოფიერებას. ამ შესაძლებლობებში ფანტაზია ახდენს თავისუფალ ვარირებას ვიდრე არ იპოვნის ინვარიანტს, ისეთ ფორმას, რომელიც აუცილებელ კავშირში იმყოფება უშუალოდ განცდილ საგნობრიობასთან, ამ ინვარიანტს ცნობიერებაში შეესაბამება გარკვეული განცდა.

შესაძლებლობათა ჰორიზონტის დადგენა ხდება შემდეგნაირი გზით. აქტუალურად დანახულს მე პირობითად მივიჩნევ ფიქციად, ფანტაზიის გამონაგონად, ისევე როგორც სხვა აქტუალურ მხარეებს. ამით მე ვთავისუფლდები რედუქციის აქტუალიზაციის შემოსაზღვრულობიდან და რეალიზებულს განვიცდი როგორც ალბათურს, როგორც შესაძლებელს, მისი სხვაგვარად მოცემულობის პოტენციათა გათვალისწინებით. ეს არის ფენომენოლოგიური ანალიზის მნიშვნელოვანი მომენტი, რომელიც, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, გამოყენებას პოულობს მიკროსამყაროში.

ასეთი გამოყოფის შემდგომ ვახდენთ ნებისმიერ ვარიაციებს შესაძლებლობათა თვალსაწიერზე, ვიდრე არ ვპოულობთ ინვარიანტს, რომელიც აუცილებელია საგნის ყოფიერებაში და შესაბამის განცდას ვიყენებთ როგორც ორიენტირს ყოფიერების საზრისის დადგენაში.

მეორე მხრივ, ვთავისუფლდებით რა რეალური შინაარსისაგან, ჩვენ ფაქტიურად გადავდივართ იდეალურ სფეროში და ვცლით რა ჩვენს აღქმას შინაარსისაგან, გვრჩება ცარიელი აღქმა, მისი ფორმა ანუ მისი იდეა. ამრიგად აქტუალიზირებული მოცემულობისგან განყენება იმავე დროს ნიშნავს მზერის შემობრუნებას საგნიდან ცნობიერებისკენ; მისი ყოფიერების განსაზღვრას არა გარედან, ზუსტი ცნებების საშუალებით, არამედ შიგნიდან, ცნობიერების ნაკადის საფუძველზე, რომელიც ჰერაკლიტესეული დინების მსგავსია.

შინაარსისგან დაცლილი წმინდა განცდა ანუ წმინდა ცნობიერება (სუფთა მე) გვეძლევა აპოდიქტური სიცხადით. ეს ნიშნავს, რომ მოცემული განცდის ყოფიერება აბსოლუტურია. მისი არყოფნა მოუაზრებადია. მეორე მხრივ, ის კონკრეტული შინაარსი, რომელსაც მოიცავს ეს განცდა და რაც მიმართულია მატერიალურ საგანზე, რელატიურია, შემთხვევითია. საქმე ისაა, რომ მატერიალურ ობიექტს მე აღვიქვამ არა მთლიანად, არამედ ნაწილობრივ, შუქჩრდილებში, რაც არ არის საკმარისი საფუძველი საგნის მთლიანი წარმოდგენისათვის, რასაც მე ფანტაზიის გზით ვავსებ. ამიტომ ეს შინაარსი არის შემთხვევითი, არაა გამორიცხული მისი არყოფნა, ან მისი სხვაგვარად მოცემულობა; საერთოდ სამყარო, როგორც ფაქტების სიმრავლე, არის შემთხვევითი იმ აზრით, რომ სავსებით შესაძლებელია მისი სხვა სახით ყოფნაც, მისი არარსებობა; მაგრამ რაგინდ შემთხვევითი არ უნდა იყოს განცდის შინაარსი, თვით განცდის როგორც ასეთის მოცემულობა, თვით ის ფაქტი, რომ არსებობს განცდა და არსებობს ის ვინც განიცდის, არის აუცილებელი და აბსოლუტური.

საგნისგან განყენებული წმინდა ცნობიერების მოცემულობა აპოდიქტურად მეძლევა, იგი როგორც შინაგანი აქტი, როგორც რაიმეში დარწმუნებულობა ან ეჭვის შეტანა არის უეჭველი და სარწმუნო. მე შეიძლება ეჭვი მეპარებოდეს ხილულის არსებობაში, მაგრამ ის, რომ სწორედ მე მეპარება ამაში ეჭვი, რომ მე თავს ვიკავებ მისი ყოფიერების მტკიცებისაგან, არის უეჭველი.

ამრიგად, ცნობიერება წარმოგვიდგება როგორც საგნის ყოფიერების განმსაზღვრელი, მისთვის აუცილებელი მნიშვნელობის მიმნიჭებელი ძალა. ცნობიერება ინტენციონალურია, მიმართულია, დამიზნებულია მისთვის ტრან-

სცენდენტურ, გარეგან საგანზე, რომელიც შეადგენს არა არსებულის „ასლს“ არამედ თვით არსებობას და ამავე დროს არის ფენომენი, არის მოცემულობა, რადგან აზრი არა აქვს ვამტკიცოთ იმის ყოფიერება, რაც არანაირად არ მეძლევა ცნობიერების შინაარსში.

ჰუსერლთან ფენომენი და ყოფიერება ერთმანეთს ემთხვევა და წმინდა ცნობიერება, სუბიექტი გვევლინება როგორც ტრანსცენდენტალური საფუძველი, როგორც მისი საზრისის, მნიშვნელობის განმსაზღვრელი, როგორც მისი მაკონსტრუირებული ძალა.

ეს არ ნიშნავს, რომ ცნობიერება, სუბიექტი ქმნის საგანს. საგანი როგორც ფენომენი ყალიბდება ობიექტისა და სუბიექტის ურთიერთქმედების პროცესში. მისი მნიშვნელობითი საზრისი ყალიბდება სუბიექტის რეაგირებაზე მის მიმართ. ამ რეაგირების გარეშე იგი რჩება განუსაზღვრელ ყოფიერებად, მეორე მხრივ კი, თვით სუბიექტი, როგორც სამყაროს ტრანსცენდენტალური საფუძველი, როგორც მიზეზ-შედეგობრივი ჯაჭვიდან ამორთული, თავისუფალი ცნობიერება, სწორედ ამ რეაგირებაში, არსებულისათვის ყოფიერების აზრის მინიჭების აქტში ავლენს თავის თავს.

ფენომენოლოგიის ეს მომენტიც გამოყენებას პოულობს მიკროსამყაროს კვანტურ-მექანიკურ აღწერაში, სადაც არაპიროვნულად მოცემული სუბიექტი ჩართულია ფიზიკური რეალობის ცნებაში და განსაზღვრავს კონკრეტული მიკრომდგომარეობის სახეს.

ამრიგად, სუბიექტთან მიმართების გარეშე (ერთმანეთთან მიმართებებიც, როცა ობიექტი განისაზღვრება არა თავისი თავით, არამედ სხვისი მოცემულობით, საბოლოო ჯამში სუბიექტთან მიმართებაზე დადის) საგანი სრულიად განუსაზღვრელია. მას მნიშვნელობითი საზრისი და აქედან

გამომდინარე განსაზღვრული ყოფიერება ენიჭება სუბიექტთან მიმართების, მასზე სუბიექტის მიერ გარკვეული ინტენციებით დეტერმინირებული პასუხის შესაბამისად.*

თუ ჩატარებულ მსჯელობას გადავიტანთ მეცნიერებაზე, ფენომენოლოგიური ანალიზით შესაძლოა აღმოვაჩინოთ მეცნიერულ-ტექნიკური განვითარების კრიზისის ფესვებიც.

შემეცნება თავდაპირველად ადამიანის სასიცოცხლო ინტენციათა განხორციელებისკენ იყო მიმართული. განხორციელების ამ გზაზე გარდაუვალი შეიქმნა ისეთი ეტაპები, როცა ცალკეულ მეთოდთა და საშუალებათა ინტენციებმა დაჩრდილეს სანყისი მიზანი. ფილოსოფიამ ვერ მოახერხა გზას აცდენილი შემეცნების კორექტირება, ადამიანისკენ შემობრუნება, რის გამოც მეცნიერება დაუპირისპირდა ადამიანს და გადაიქცა მისთვის მტრულ ძალად. მეცნიერებამ მხედველობიდან დაკარგა ადამიანი, სუბიექტი და გახდა ობიექტური, საბუნებისმეტყველო; თვით სუბიექტსაც იგი ეხება მხოლოდ ობიექტური მეთოდებით.

კრიზისიდან თავის დასაღწევად ჰუსერლის ფენომენოლოგიური მეთოდი მოითხოვს მეცნიერების განწმენდას მეორეული ფენებისაგან, მის შემობრუნებას სუბიექტისკენ, როგორც სუბიექტისკენ, როგორც თავისუფალი, ინდეტერმინირებული სიცოცხლისაკენ. ასე უნდა გავიგოთ ჰუსერლის ლოზუნგი „უკან საგნებისაკენ“. საგნების ფენომენოლოგიური განწმენდით ჩვენ ვწვდებით მათ პირველად

*ჰუსერლის ფენომენოლოგიის შესახებ ჩვენი მსჯელობა აქ წარიმართება ძირითადად ზურაბ კაკაბაძის ინტერპრეტაციის მიხედვით. იხ (18).

მნიშვნელობას, მათ ნამდვილ ყოფიერებას, შესაბამისს თავისუფალი სუბიექტის ინტენციისადმი. ფენომენი არ წარმოადგენს პირობითობათა ცრუ მნიშვნელობებით დამძიმებულ საგანს, არამედ მათგან განწმენდილ, ცნობიერების სასიცოცხლო ინტენციასთან შერწყმულ მოცემულობას.

ყოველივე ამის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ მიკროსამყაროს კვანტურ-მექანიკური აღწერა, დამატებითობის კონცეფციის საფუძველზე სწორედ მეცნიერების კრიზისიდან თავის დაღწევის ცდაა ფენომენოლოგიური მეთოდის გზით.

კლასიკური ფიზიკა იძლევა სამყაროს ობიექტივირებულ სურათს, სადაც მოქმედებს ცალსახა დეტერმინიზმი და გამორიცხულია სუბიექტი.

განუზღვრელობის უტოლობამ და დამატებითობის პრინციპმა სამყაროს ფიზიკურ სურათში ჩართეს სუბიექტი, არა როგორც ობიექტი, არამედ როგორც სუბიექტი, როგორც ინდეტერმინირებული, მიზეზ-შედეგობრივი ჯაჭვიდან ამორთული არსი. ამით, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, კვანტური შემეცნება გაემიჯნა კლასიკურს, სადაც ურთიერთობა (მე-სხვა) სიმეტრიულია, გადასმადია, და დაუახლოვდა ესთეტიკურ შემეცნებას, სადაც ეს დამოკიდებულება (მე - სხვა) ასიმეტრიულია, რადგან სამყარო შიგნიდან, სუბიექტიდან არის დანახული და სივრცე-დროც არაერთგვაროვანია ამ მე-სუბიექტის მიმართ. ამრიგად ჰუსერლის ფენომენოლოგიური მეთოდი აღმოჩნდა ის საფუძველი, რომელიც კვანტურ შემეცნებას აახლოებს ესთეტიკურთან, რაც უფლებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ დამატებითობის პრინციპის გარკვეულ ანალოგიაზე მხატვრულ შემეცნებაში.

ახლა შეგვიძლიათ დავუბრუნდეთ შემეცნების პრობლემას მიკროსამყაროში და გავაანალიზოთ ის ფენომენო-

ლოგიასთან კავშირის თვალსაზრისით.

ჰუსერლის ფენომენოლოგია მოითხოვს, რომ კრიზისიდან თავის დასაღწევად მეცნიერება დაუბრუნდეს ადამიანური შემეცნების პირველად მიზანს, მან უნდა მოახდინოს შემობრუნება სუბიექტისკენ. ეს ნიშნავს ყოფიერების განხილვას სუბიექტთან მიმართებაში, რომელიც არის ზოგადი, არაპიროვნული და ამავე დროს „დამიზნული“, არაობიექტივიზებული. მოცემულ რეალობაში უნდა ჩავრთოთ ინტერსუბიექტი, თავისუფალი, არაპიროვნული „მე“, როგორც ყოფიერების საზრისის მიმნიჭებელი ინტენცია.

მიკროსამყაროში ასეთი „ჩართვა“ ხდება განუზღვრელობის თანაფარდობის საფუძველზე. განუზღვრელობის უტოლობიდან გამომდინარეობს ობიექტის ერთიანობა მისი შემეცნების საშუალებებსა და პირობებთან (წინააღმდეგ შემთხვევაში გაუგებარია კორპუსკულარულ-ტალღური პარამეტრების შეუთავსებლობა). თუ აღნიშნულ გნოსეოლოგიურ პირობებს მივიჩნევთ არაპიროვნულად მოცემული სუბიექტის გაგრძელებად, მაშინ მივიღებთ სუბიექტისა და ობიექტის განუყოფლობა-ერთიანობას, მათი ურთიერთქმედების მთლიანობას და განუზღვრელობას. თუ აქ სუბიექტს განვიხილავთ გარედან, როგორც ობიექტს, მაშინ განუზღვრელობის თანაფარდობას დაეკარგება პრინციპული მნიშვნელობა. მართლაც, თუ ლაპარაკი იქნა ობიექტის ურთიერთქმედებაზე, მაშინ ყოველთვის შეგვიძლია შემოვიყვანოთ მესამე — სუბიექტი, რომელიც დააკვირდება ამ ურთიერთობას და პრინციპში შეძლებს მის კონტროლს, მოხსნის განუზღვრელობას. აქედან გამომდინარე, საგანი გაემიჯნება მისი შემეცნების ობიექტივიზებულ პირობებს და კავშირი აღდგება არაკომუტატიურ პარამეტრებს შორის. მაგრამ ჩვენ ამოვდივართ კვანტური თეორიის სის-

რულიდან, განუზღვრელობის უტოლობის პრინციპული ხასიათიდან და ვთვლით, რომ შემეცნების საშუალებები და პირობები არის სწორედ სუბიექტის გაგრძელება, ხოლო თვით ეს სუბიექტი კვანტურ-მექანიკურ რეალობაში მონაწილეობს როგორც სუბიექტი და არა როგორც ობიექტი. სწორედ ამიტომ, ურთიერთქმედება სუბიექტსა და ობიექტს შორის არის უკონტროლო და განუზღვრელი, რადგან ის, ვინც უნდა მოახდინოს მისი კონტროლი და განსაზღვრა, თვით წარმოადგენს ამ ურთიერთქმედების შინაგან მომენტს. ამრიგად მივიღეთ განუყოფელი ონტო-გნოსეოლოგიური სიტუაცია, სადაც შედის ინტერსუბიექტი, როგორც თავისუფალი, არაპიროვნული „მე“.

ვნახოთ ახლა როგორ მივყავართ სუბიექტის რეალობაში ჩართვას ინდეტერმინიზმამდე. ინდეტერმინიზმი მიკროსამყაროში გამოწვეულია იმით, რომ გარკვეულ მიზეზს მოცემულ ონტო-გნოსეოლოგიურ სიტუაციაში არ გააჩნია ფიზიკური აზრი და ამიტომ სათანადო შედეგი აზრს იძენს მხოლოდ როგორც ინდეტერმინირებული მოვლენა. ვინაიდან ამ მოვლენის აღწერის ენაც მიკრორეალობის შინაგანი და განუყოფელი მომენტია, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ინდეტერმინიზმი გამოწვეულია იმით, რომ გარკვეული მიზეზის აღმნიშვნელ ცნებას მოცემულ ონტო-გნოსეოლოგიურ სიტუაციაში არ გააჩნია ფიზიკური აზრი. კვანტური მექანიკა სარგებლობს კლასიკური ფიზიკის ცნებებით. ეს ცნებები, აღნიშნავენ რა მიკროსამყაროში მოვლენათა „ობიექტურ“ თვისებებს, კლასიკურ სფეროში შემოუსაზღვრავად გამოიყენება. კვანტურ-მექანიკურ დონეზე მათი გამოყენება შემოსაზღვრულია განუზღვრელობის უტოლობით და დამატებითობის პრინციპით. კერძოდ, ერთსა და იმავე სიტუაციაში აკრძალულია ერთდროულად კორპუსკულარული და

ტალღური ცნებების გამოყენება, რადგან ამ წყვილიდან მოცემულ პირობებში მხოლოდ ერთ-ერთს გააჩნია ფიზიკური აზრი. ასეთი შეზღუდვა კი გამოწვეულია იმით, რომ მიკროობიექტი განუყოფლად არის შერწყმული სუბიექტთან, შემეცნების პირობებთან, ხოლო სუბიექტს კი შექმნილ სიტუაციაში მხოლოდ ერთ-ერთი ცნების განსაზღვრა და რეალიზაცია შეუძლია. ამრიგად, კლასიკური ცნება თავისი მნიშვნელობით ასახავს მიკროობიექტის თვისებას, ხოლო თავისი ფორმით, თავისი შემოსაზღვრულობით გამოხატავს სუბიექტის შესაძლებლობას, მის მდგომარეობას. სუბიექტს გარკვეულ, ვთქვათ „კორპუსკულარულ“ პირობებში არ შეუძლია ტალღური ცნების განსაზღვრა, რის გამოც ეს ცნება მოკლებულია ფიზიკურ აზრს და ამ არარეალიზებული თვისების შედეგი, ანუ კვალი ინდენტერმინირებული გამოდის.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ფენომენოლოგიური ანალიზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მომენტია აქტუალურად მოცემული ყოფიერების მტკიცებისაგან თავის შეკავება. ამით მე გავდივარ მოცემული ყოფიერების საზღვრებს გარეთ და რეალიზებულს განვიცდი როგორც ალბათურს, როგორც შესაძლებელს და არა როგორც ერთადერთ, გარდაუვალ სინამდვილეს, ვითვალისწინებ მის სხვაგვარად მოცემულობის პოტენციებს.

მეორე მხრივ, ასეთი თავშეკავებით ჩემი აღქმა იცლება რეალური შინაარსისგან, გვრჩება ცარიელი აღქმა, მისი ფორმა ანუ მისი იდეა. ამრიგად, აქტუალიზებული ყოფიერებისაგან განყენება ნიშნავს მზერის შემობრუნებას საგნიდან იდეალურისკენ, სუბიექტისაკენ.

დამატებითობის პრინციპიც სწორედ ამ ფენომენოლოგიურ მიდგომას გულისხმობს. ეს პრინციპი კორპუსკუ-

ლარულ-ტალღური დუალიზმის საზღვრებში მოითხოვს ორი შეუთავსებელი და ურთიერთგამომრიცხავი წარმოდგენის ექვივალენტობას ჭეშმარიტობა-მცდარობის თვალსაზრისით. ამიტომ ობიექტის ამომწურავი დახასიათებისათვის ჩვენ მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ როგორც მისი კორპუსკულარული სურათი, ასევე მისი ტალღური წარმოდგენაც, როგორც ერთმანეთის გამომრიცხავი, მაგრამ შემავსებელი მხარეები. კორპუსკულარული სურათი ყოფიერების აქტუალიზებულ მდგომარეობას გვიჩვენებს, სადაც მოვლენები ლოკალიზებულია სივრცესა და დროში და მოქმედებს მიზეზობრიობის კანონი. ტალღური წარმოდგენა არის ალბათობის განაწილებათა სივრცე, სადაც არც ერთი მნიშვნელობა არ არის რედუქცირებული მაქსიმალური ალბათობით, არამედ ყოველი მათგანი (მათ შორის კორპუსკულარულ სურათში რეალიზებული მნიშვნელობებიც) განიხილება როგორც ალბათური, შესაძლებელი. ამრიგად, დამატებითობის სტრუქტურაში ჩვენ, ერთი მხრივ, გვაქვს აქტუალიზებული ყოფიერება, მეორე მხრივ კი, მას ვუყურებთ, როგორც ალბათურს, როგორც შესაძლებელს, რეალიზაციის სხვა ვარიანტების შესაძლებლობათა ფონზე. ასეთი მიდგომა გამორიცხული იყო კლასიკურ ფიზიკაში, სადაც პირობითად იგნორირებულია სუბიექტი, მაგრამ არსებითია დამატებითობის კონცეფციაში, სადაც სუბიექტი ფიზიკური რეალობის მომენტს შეადგენს.

ამრიგად, თუკი აქტუალიზებული ყოფიერების მტკიცებისგან თავს შევიკავებთ და მას შევხედავთ როგორც შესაძლებელ, ალბათურ ყოფიერებას, მაშინ იხსნება გზა სხვა ალბათობათა, სხვა შესაძლებლობათა მისაწვდომად. კორპუსკულარულ-ტალღური დუალიზმის საზღვრებში ეს ნიშნავს მიზეზობრივ აღწერაში რეალიზებულ სივრცე-

დროულ მნიშვნელობათა გვერდით ალბათურ-ტალღური პარამეტრების შემოყვანას, ანუ ფენომენების სისტემაში ინტერფენომენების ჩართვას. ასეთ დუალიზმს მივყავართ მიზეზობრივ ანომალიამდე, ინდეტერმინიზმამდე.

საინტერესოა, რომ კვანტურ-მექანიკური სუბიექტი განსხვავდება იმ არაცდისეული, წმინდა სუბიექტისაგან, რომელიც მოქმედებს ჰუსერლის ფენომენოლოგიაში და რომელიც საბოლოო ჯამში ობიექტისმაგვარი, გამოდის. ზურაბ კაკაბაძე სამართლიანად შენიშნავს (18), რომ ჰუსერლმა თავის მოძღვრებაში ბოლომდე თანმიმდევრულად ვერ გაატარა, ვერ დაიცვა და დაამკვიდრა სუბიექტურობის იდეა. სუბიექტი ობიექტისაგან განსხვავდება იმით, რომ მიმართულია ურთიერთობათა განსხვავებისაკენ, ცვლილებისაკენ, ინდივიდუალიზაციისაკენ, განუმეორებლობისაკენ. ობიექტი კი ერთნაირად და განურჩევლად იმეორებს სხვა შესაძლო ობიექტთა თვისებებს. სუბიექტურობის იდეა განუხორციელებელი რჩება, თუკი ფაქტიური სუბიექტი იმეორებს სხვა სუბიექტებისათვის დამახასიათებელ ურთიერთობებს. სწორედ ასეთი, ობიექტური იდეალიზმის ყაიდაზე „იდეალური“, კონკრეტულ სიტუაციებზე ამაღლებული, ცვალებად-განსხვავებულ სიტუაციებში უცვლელ-განურჩევლად მყოფი, მოკლედ, ობიექტისმაგვარი აღმოჩნდა ჰუსერლის ტრანსენდენტალური სუბიექტი.

კვანტურ-მექანიკური სუბიექტი არ წარმოადგენს უცვლელ-განურჩეველს სხვადასხვა ცდისეული სიტუაციის მიმართ. კორპუსკულარულ და ტალღურ სიტუაციებში შემავალი სუბიექტები წარმოადგენენ სუბიექტურობის განსხვავებულ მომენტებს, რომლებიც ერთმანეთზე არ დაიყვანება. ამრიგად, კვანტურ დონეზე გვაქვს ორი სუბიექტი, რომელიც ფიზიკური რეალობის ორ დამატებით სურათს

ქმნის. უფრო ღრმად, სუბკვანტურმექანიკურ დონეზე დუალიზმი პლურალიზმში გადადის და დამატებით სიტუაციათა რიცხვი იზრდება. აქ უკვე გვაქვს სუბიექტურობის რამდენიმე მომენტი — ერთმანეთზე დაუყვანელი და ურთიერთგამომრიცხავი. ამრიგად კვანტურ-მექანიკური სუბიექტი შემეცნების ჩაღრმავებასთან ერთად თანდათან თავისუფლდება ობიექტისმაგვარობისგან, განმეორებადობისაგან და იძენს ერთადერთობის, განუმეორებლობის თვისებებს. სწორედ ასეთი სუბიექტი შეესაბამება ფენომენოლოგიას, არა ფაქტიური სუბიექტი, რომელიც ჩართულია კვანტურმექანიკურ რეალობაში (ასეთი სუბიექტი გარკვეულ საზღვრებში, ვთქვათ კორპუსკულარულ სიტუაციათა სისტემისათვის განმეორებადია, ნაწილობრივ საგნისმიერია), არამედ ის იდეალური მოდელი, ის ზღვარი, საითკენაც მიისწრაფვის კვანტურმექანიკური შემეცნება.

ჰუსერლის სუბიექტური ყოფიერება თავის თავში ერთგვარ ზე-ინდივიდუალურ ასპექტს შეიცავს, მაგრამ ეს ზე-ინდივიდუალური მომენტი არსებითად უნდა განსხვავდებოდეს ობიექტების ყოფიერების „კანონისაგან“. ობიექტი მით უფრო „კანონიერია“, თავის ყოფიერებაში, რაც უფრო ერთფეროვანად იმეორებს სხვა ობიექტების სტრუქტურებსა და მიმართებებს. ამის თქმა, ცხადია, არ შეიძლება სუბიექტზე. სუბიექტი მით უფრო ნაკლებად არის „კანონიერი“, რაც უფრო მსგავსებით იმეორებს სხვების ცხოვრებას. სუბიექტური ყოფიერების ზე-ინდივიდუალური მომენტი მდგომარეობს რაღაც პირველად ინტენციიაში, როგორც უსასრულო მიზანში და მისი განხორციელებისკენ მიმართულობაში. უსასრულო მიზანი, რომელიც არასოდეს სრულად არ ხორციელდება, რეალიზაციის სულ ახალსა და ახალ დონეებს და მისი შესაბამისი მოქმედების ინდივიდ-

უალიზაციას მოითხოვს. რეალურია სუბიექტი, რომელიც თანხმობაშია სწორედ ასეთ ზეინდივიდუალურ კანონთან, ის არ შეიძლება ერთსახოვნად იმეორებდეს სხვა სუბიექტების ურთიერთობებს და აგრეთვე თავის მოქმედებებს და ურთიერთობებს წარსულში. რა თქმა უნდა, რეალობაში გვაქვს განმეორებადობის გარკვეული ხარისხი, მაგრამ ერთფეროვანი და სრული განმეორება სუბიექტისთვის სწორედ კანონის დარღვევას, არანორმალურობას ნიშნავს. სრული განმეორებისას სუბიექტი წყვეტს უსასრულო მიზნის შემდგომ განხორციელებას და ეწინააღმდეგება თავისი ყოფიერების კანონს – უსასრულო მიზნის განხორციელებისკენ მიმართულებას. როგორც ზემოთ ვაჩვენეთ, კვანტურმექანიკური სუბიექტი, შემეცნების წინსვლასთან ერთად უსასრულოდ უახლოვდება განუმეორებელი და ერთადერთი სუბიექტის იდეალს და ამდენად თანხმობაშია სუბიექტური ყოფიერების ზეინდივიდუალურ კანონთან.

ამრიგად, პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ შევქმნათ სუბიექტური ყოფიერების იდეალური მოდელი, რომელიც ერთმანეთის გამომრიცხავ ასპექტებს მოიცავს. სუბიექტი ერთი მხრივ, არ იქნება ობიექტისმაგვარი, საგნისმიერი ე. ი. იქნება განუმეორებელი, ერთადერთი და ამ აზრით ინდივიდუალური, მეორე მხრივ კი, ინდივიდუალობაზე ამაღლებული, ტრანსცენდენტალური, ზოგადი, რათა მასთან ურთიერთქმედებაში შექმნილ საგნობრივ მნიშვნელობებს არ დაეკარგოს ზოგადობა, აუცილებლობა, მათ შესახებ ცოდნას კი თავისი აპოდიქტური ხასიათი. ასეთ იდეალურ მოდელს დავსახავთ უსასრულო მიზნად, რომელიც მხოლოდ ნაწილობრივ ხორციელდება შემეცნების გზაზე.

როგორც ვხედავთ, საქმე გვაქვს ფორმალურ მიზანთან, რეალურად მიუწვდომელთან, რომელსაც შემეცნების-

ვის მეთოდოლოგიური მნიშვნელობა გააჩნია და რომელიც განსაზღვრავს მის მიმართულებას, რათა მეცნიერება დააბრუნოს ჭეშმარიტების გზაზე და მიუახლოვოს ცნობიერების პირველად ინტენციას, ადამიანის ყოფიერებას. ეს მიზანი რეალურად მიუწვდომელია იმის გამო, რომ წარმოადგენს ურთიერთგამორიცხავი ასპექტების – სუბიექტის განუმეორებლობა–ერთადერთობის და თან ზე-ინდივიდუალობის ერთიანობას. ამდენად, იგია რეალურს მიღმა მყოფი, ტრანსცენდენტალური, ფორმალური სუბიექტი, რომელიც მეთოდოლოგიურ როლს ასრულებს რეალურ სუბიექტ-ობიექტთა ურთიერთობაში; მაგრამ დამატებითობის პრინციპიც ფორმალური, მეთოდოლოგიური პრინციპია. კორპუსკულარულ-ტალღური დუალიზმის დონეზე იგი მოითხოვს სინამდვილის ურთიერთგამომრიცხავი მხარეების, დისკრეტობისა და უწყვეტობის ერთიანობას, რის გამოც ეს ერთიანობა რეალურად მიუწვდომელია, ტრანსცენდენტალურია, ფიზიკური რეალობა კი პოლიფონიურია.

მოყვანილი ანალოგია ჰუსერლის ტრანსცენდენტალურ სუბიექტსა და ბორის დამატებითობის პრინციპს შორის არ ამოიწურება გარეგნული მსგავსებით. დამატებითობის პრინციპის შემოყვანა, როგორც ვნახეთ, დაკავშირებულია მიკროსამყაროში სუბიექტის ჩართვით, რომელიც უსასრულოდ მიისწრაფვის სწორედ ამ განუმეორებელი, ზე-ინდივიდუალური მოდელისაკენ და მის აბსოლუტურ თავისუფლებას მხოლოდ ნაწილობრივ ანხორციელებს შემოსაზღვრული ინდეტერმინიზმის სახით.

კონკრეტულად განვიხილოთ ამ განხორციელების მექანიზმი, თუ როგორ გადადის ტრანსცენდენტალური „მე“-ს თავისუფლება კვანტურ მოვლენათა ნაწილობრივ ინდეტერმინიზმში.

როგორც აღვნიშნეთ, განსხვავება კვანტურ მექანიკასა და კლასიკურ ფიზიკას შორის მდგომარეობს არა იმდენად საგნობრივ არეთა სხვადასხვაობაში, არამედ ფიზიკური სინამდვილის აღწერის მეთოდში, რომელიც გამომდინარეობს სუბიექტ-ობიექტის განსხვავებული ურთიერთობებიდან. კლასიკურ სფეროში უგულვებელყოფილია უმცირესი ქმედების განუყოფელი კვანტი h , რის გამოც შესაძლებელია სუბიექტურ ფაქტორთა ობიექტზე ზემოქმედების უსასრულოდ შემცირება და ე. წ. „სუფთა“ ობიექტზე ლაპარაკი, ანუ შესაძლებელია ზღვარის გატარება სუბიექტსა და ობიექტს შორის. მიკროსამყაროში მხედველობაშია მიღებული უმცირესი კვანტის განუყოფლობა და მასთან თანაზომადი სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთქმედებაც განუყოფელი გამოდის. ამის გამო შეუძლებელია უსასრულოდ შევამციროთ შემეცნებით ფაქტორთა ზემოქმედება ობიექტზე, ამ ფაქტორთა გამორიცხვის მიზნით, შეუძლებელია მკაფიო საზღვარი გავატაროთ შემეცნებელსა და მის საგანს შორის. სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთქმედების განუყოფლობა, მათი შერწყმა, ანუ კვანტურ-მექანიკური ექსპერიმენტის მთლიანობა ქმნის ამ ურთიერთქმედების ერთგვარ ინდივიდუალობას, განუმეორებლობას. რამდენადაც მიუწვდომელია ამ ურთიერთქმედების რეპროდუქცია, ზუსტი განმეორება, ამდენად შეუძლებელია მისი შედეგის, ობიექტის მდგომარეობის ცალსახა წინასწარმეტყველება, ზუსტი განსაზღვრა. ყოველი გაზომვისას სუბიექტს ახალი, განუსაზღვრელი შეშფოთება შეაქვს მიკრომდგომარეობაში და გაზომვის შედეგიც აღარ იმეორებს წინა ანათვალს. ინდეტერმინიზმი გვაქვს იქ, სადაც ერთსა და იმავე სიტუაციაში მიიღება სხვადასხვა შედეგი. ჩვენს შემთხვევაში ატომურ სიტუაციათა იგივეობა მიუღწეველია როგორც

რეალურად, ასევე იდეალურად, რადგანაც ცდის დეფექტი კი არ არის ეს, არამედ თეორიის ტაბუ, ნულამდე შევამციროთ გაზომვის შეშფოთების ქმედება. ამიტომ არ შეგვიძლია მიზეზობრივი საფუძვლიდან ცალსახად განვსაზღვროთ შედეგი, ზღვარში მაინც მივალწიოთ სრულ განმეორებას და მოვსპოთ მნიშვნელობათა გაბნევა. შემეცნებელი სუბიექტის თავისუფლება მიკრორეალობაში სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთქმედების ინდივიდუალობით, განუმეორებლობით და მისგან გამომდინარე კვანტურ მოვლენათა ინდეტერმინიზმით გამოიხატება.

ეს გამოხატვა ნაწილობრივია. მართალც, ჰაიზენბერგის უტოლობის თანახმად, რეალურ მდგომარეობაში, არაკომუტაციურ სიდიდეთა მნიშვნელობები გაბნეულია ინდეტერმინიზმის სასრულ ინტერვალში (ზღვრული მდგომარეობა, როცა ერთ ზუსტად განმეორებად მნიშვნელობას შეესაბამება მეორეს უსასრულოდ გაბნეულ-განუსაზღვრელი ანათვალი, მიუღწეველია პლანკის მუდმივას განუყოფლობის გამო). ყოველივე ეს ნიშნავს, რომ რეალური სუბიექტი მხოლოდ ნაწილობრივ ექვემდებარება „სუბიექტურობის კანონს“, რომ მისი განუმეორებლობა-ინდივიდუალობა შემოსაზღვრულია და მას სხვადასხვა პარამეტრების მიმართ ახასიათებს გარკვეული სახის განმეორებადობა, ობიექტისმაგვრაობა. ამგვარად, კვანტურმექანიკური სუბიექტი შედგება ორი შრისაგან. ერთი მხრივ, ის არის საგნისმიერი, იგივეობრივი. მისი ობიექტზე ზემოქმედება ექვემდებარება კონტროლს, რაც საშუალებას გვაძლევს მოვანესრიგოთ ცდის მონაცემები და ავაგოთ ცოდნის გარკვეული სისტემა, მეორე მხრივ კი იგი ზიარებულია ე. წ. სუბიექტურობის კანონს, ინდივიდუალიზაციას და როგორც განუმეორებელს და ერთადერთს, ინდეტერმინიზმი

შეაქვს ამ სისტემაში, მის შედეგში. ამ ორი შრის გავლენით ვიღებთ ცდის მასალის არა ერთნიშნად მონესრიგებულ სურათს, არამედ მის ალბათურ-მიახლოებით აღწერას, რაც გამონვეულია არა ინფორმაციის უკმარისობით, არამედ სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობათა თავისებურებით, ანუ (რამდენადაც სუბიექტი „ჩართულია“ რეალობაში) თვით ფიზიკური რეალობის ბუნებით.

კვანტურმექანიკური სუბიექტის მეორე შრე საშუალებას გვაძლევს მეცნიერული შემეცნება „შემოვებრუნოთ“ ადამიანის ყოფიერებისკენ. ადამიანის არსებითი ნიშანია თავისუფალი აქტივობა. თავისუფალი აქტივობა არის მოქმედება „სხვანაირად-მოქმედების“ შესაძლებლობის ფონზე. თუკი მისი მოქმედება დეტერმინიზმის ჩარჩოებშია მოქცული, თუ ერთადერთი შესაძლებლობაა წინა მნიშვნელობის ზუსტი განმეორება და არ არსებობს ამ მონაცემიდან გადახრის ალბათობა, მაშინ წყდება თავისუფალი აქტივობა და სუბიექტი კარგავს თავის თავს. ასეთი ვითარება იყო შექმნილი ტრადიციულ მეცნიერებაში. იგი მიისწრაფვოდა სამყაროს ისეთი აღწერისკენ, სადაც ადგილი აღარ რჩებოდა ადამიანის თავისუფალი მოქმედებისთვის. განუზღვრელობის თანაფარდობამ და დამატებითობის პრინციპმა აჩვენა ამ მისწრაფების უსაფუძვლობა. მიკროსამყაროში გამოვლენილი ინდენტერმინიზმი სწორედ ამ თავისუფალი აქტივობის კვალია; სუბიექტის მოქმედების კვალი არჩევანის პირობებში, სხვაგვარად მოქმედების შესაძლებლობის ფონზე. ეს საშუალებას გვაძლევს ვთქვათ, რომ განუზღვრელობის უტოლობა დაკავშირებული პლანკის მუდმივას აღმოჩენასთან, სამყაროს შემეცნების ახალ ორიენტაციას იძლევა.

ის ფაქტი, რომ სუბიექტ-ობიექტის განუყოფელი სისტე-

მა მიისწრაფვის განუმეორებლობისკენ, იწვევს დრო და სივრცის ერთგვაროვნების დარღვევას. ერთგვაროვნება გვაქვს იქ, სადაც სისტემა (მდგომარეობა) იგივეობრივია დროის სხვადასხვა მომენტებსა და სივრცის განსხვავებულ წერტილთა მიმართ. რამდენადაც ჩვენს შემთხვევაში ეს განმეორებადობა მიუღწეველია (განმეორების ყოველი ცდა იწვევს უკონტროლო ცვლილებებს ფიზიკურ სისტემაში, რაც იმის მაუწყებელია, რომ აქ ჩართულია სუბიექტი როგორც „მე“, როგორც ინდივიდუალური არსი და არა როგორც ობიექტი), ამდენად, სივრცე-დრო არაერთგვაროვანია, ცდა არ არის განურჩეველი თუ როდის და სად ჩატარდება იგი. განმეორებადობის შეუძლებლობის გამო აღარ არსებობს ცალსახა კავშირი ცდის შედეგებსა და მიკრომდგომარეობას შორის, მდგომარეობის ანალიზით შეუძლებელია ამ შედეგების გამოყვანა, მათი ზუსტი წინასწარხედვა. აქ გვაქვს ნაწილობრივი ინდენტერმინიზმი, მაგრამ ეს არის ინდენტერმინიზმი მეცნიერების ლოგიკის თვალსაზრისით, სინამდვილეში ჩვენ გვაქვს კავშირი ცდის კვანტურ მოვლენასა და მიკრომდგომარეობას შორის. აქ არ ვგულისხმობთ ალბათურ კავშირს, რომელიც გამოიყვანება მდგომარეობიდან და მოქმედებს სტატისტიკურ დონეზე, მოვლენათა დიდი რიცხვისთვის. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს კავშირი ინდივიდუალურ კვანტურ მოვლენასა და მთლიან, საწყის მდგომარეობას შორის, საიდანაც გამომდინარეობს მხოლოდ ინტერვალის მოვლენის შესაძლებელ ვარიანტებისა და არის გაკეთებული არჩევანი მათ შორის. არჩევანს აკეთებს თვით მოვლენა და უკუქმედებს რა საწყის მდგომარეობაზე, ცვლის მას თავისი თვითრეალიზაციის მიხედვით. ამრიგად სახეზეა მრავალნიშნა კავშირი ერთეულ მიკროეფექტსა და ატომურ მდგომარეობას

შორის. ეს კავშირი მოჩანს არა წინასწარხედვით, არამედ თვალის უკუფენით, ახალ კვანტურ მნიშვნელობათა რეალიზაციის შემდეგ. რეალიზაციის ეს გზა არ არის ცალსახად დეტერმინისტული, ის არის შემოქმედებით-სინთეზური, ნახტომისებური. იგი ცვლის და აფართოებს წინა მდგომარეობას და მხოლოდ ამის შემდეგ დამატებითობის პრინციპი ავლენს მათ შორის მრავალნიშნა კავშირს.

კვანტურ დონეზე ფენომენოლოგიური მეთოდი თვალნათლივ ხორციელდება. მართლაც გაზომვის შედეგად ჩვენ ვადგენთ, რომ ვთქვათ კოორდინატი X_1 მიკრომდგომარეობას განეკუთვნება. ამ პრედიკატიულ მსჯელობას ჩვენ ვსვამთ ბრჭყალებში, მივანერთ მას არა აუცილებელ სინამდვილეს, არამედ შესაძლებლობის სფეროს, სადაც სხვა მნიშვნელობათა შესაძლებლობებიც არსებობენ. ამიტომ ვაკეთებთ ახალ გაზომვას არა ძველის განმეორების, არამედ ახალი X_2 მნიშვნელობის პოვნის მიზნით და ვადგენთ შესაძლებლობათა პორიზონტს, X -ის მნიშვნელობათა ინტერვალს, რომელიც შეესაბამება V მდგომარეობას. ანალოგიურად დავადგენთ -იმპულსის მნიშვნელობათა ალბათურ ინტერვალს იმავე მდგომარეობისათვის და მათ საფუძველზე გამოგვყავს განუსაზღვრელობის უტოლობა.

$$\Delta x \Delta P > \hbar$$

ფენომენოლოგიური მეთოდი მოითხოვს გამოვიკვლიოთ ის პირობები, რაც მოცემულ უტოლობას ანიჭებს არსებობის საზრისს და აძლევს პრინციპულ მნიშვნელობას. როგორც ზემოთ ვნახეთ, ეს პირობაა სუბიექტი. მართლაც განუზღვრელობის თანაფარდობა სუბიექტ-ობიექტის განუყოფელ ურთიერთქმედებას ეყრდნობა, რადგან აქ რომ გვეკონდეს მხოლოდ ობიექტების ურთიერთქმედება, მაშინ განუზღვრელობის უტოლობას არ ექნება პრინციპული ხა-

სიათი, ყოველთვის შეგვიძლია შემოვიყვანოთ სუბიექტი, რომელიც ტექნიკურ შესაძლებლობათა სრულყოფის შედეგად მოახდენს აღნიშნული ურთიერთქმედების ანალიზს და მოხსნის განუზღვრელობას. მაგრამ სწორედ იმის გამო, რომ თვით სუბიექტი შეადგენს ურთიერთქმედების მომენტს, მისი კონტროლი და განუზღვრელობის გადალახვა ლოგიკურ წინააღმდეგობას შეიცავს.

როგორც ვხედავთ, განუზღვრელობის თანაფარდობა მიაწინებს სუბიექტზე, მაგრამ ამ სუბიექტს ვერ გავაიგივებთ ჰუსერლის ტრანსცენდენტალურ სუბიექტთან. კერძო მეცნიერებები – ფიზიკა, ფსიქოლოგია, სოციოლოგია... ფენომენოლოგიური მეთოდის გზით ავლენენ სუბიექტურობის გარკვეულ დონეს, რაც მათ მნიშვნელობით – საგნობრივ რეალობას შეესაბამება. ტრანსცენდენტალური სუბიექტი კი არის მიზანი რეალობის ჰორიზონტს მიღმა, საითაც უნდა მივმართოთ აზროვნება, რათა მეცნიერების ობიექტივირებულ ცოდნაში არ დაიკარგოს ადამიანი როგორც სუბიექტი.

ამრიგად, განვსაზღვრეთ რა კოორდინატ-იმპულსის შესაძლებლობათა თვალსაწიერი, ჩვენ შევადგინეთ განუზღვრელობის უტოლობა და ჩავწვდით მის მნიშვნელობრივ-ღირებულებრივ საფუძველს, სუბიექტს. მეორე მხრივ, იმავე უტოლობის საშუალებით დავადგინეთ ალბათურ-სტატისტიკური კავშირი მიკრომდგომარეობასა და კვანტურ მოვლენას შორის. დამატებითობის პრინციპი სწორედ ასეთ საფუძველზე შემოყვანილი პრინციპია. იგი არ გამომდინარეობს კვანტური თეორიიდან, არამედ წარმოადგენს დაშვებას, რომელიც ადამიანის სამყაროსადმი დამოკიდებულების პოზიციით განისაზღვრება, რათა განიხილოს არსებული როგორც მთელი, როგორც ერთიან-მოწესრიგებული

რეალობა. სნორად ამ მოთხოვნის გამო დამატებითობის პრინციპი ურთიერთშეუფარდებულ მიკრომდგომარეობებს ერთსა და იმავე ობიექტს მიაწერს, როგორც ამ ობიექტის შემავსებელ მხარეებს. ასე რომ, დამატებითობის საფუძველშიც სუბიექტი ჩანს თავისი ღირებულებითი პოზიციით. მეცნიერული შემეცნება თანდათან დაშორდა თავის საწყის მიზანს – ადამიანური ყოფიერების დამკვიდრებას. ეს გაუცხოება მოხდა სამყაროს სურათის ობიექტივაციადეტერმინიზმის გზით, სადაც ადგილი აღარ დარჩა ადამიანის პიროვნულ-შემოქმედებითი თავისუფლებისათვის. კრიზისიდან თავის დასაღწევად მეცნიერულმა შემეცნებამ უნდა აღადგინოს პირველი მიზანი და მზერა შემოაბრუნოს სუბიექტისაკენ. ასეთი შემოაბრუნება ფენომენოლოგიური მეთოდით ხორციელდება. ამ მეთოდის მოქმედების კვალს ვპოულობთ მეცნიერებაში (კვანტურ მექანიკაში), რაც საფუძველს გვაძლევს დავსახოთ ის შემეცნების შემოაბრუნების, მისი ახალი ორიენტაციის მიმართულებად.

კვანტურ მექანიკაში ფენომენოლოგიური მეთოდი მოითხოვს ბრჭალებში ჩავსვით ცდის შედეგები და შევხედოთ მას არა როგორც ერთადერთ, გარდაუვალ რეალობას, არამედ როგორც შესაძლებლობას, მათი სხვადასოფნის ალბათობის ფონზე. ამიტომ ვახდენთ ვარიაციებს, ვიმეორებთ ცდებს და ვადგენთ შესაძლებლობათა ჰორიზონტს, ინტერვალს, ანუ ვპოულობთ ინვარიანტს, რომელიც განუზღვრელობის თანაფარდობას ექვემდებარება. ჩვენ არ ვახდენთ ამ თანაფარდობის ანალიზს, არამედ მასაც ვსვამთ ფრჩხილებში, ვაწარმოებთ მის თემატიზაციას, თვალს გადავავლებთ სხვა შესაძლებლობებს და მზერას მივმართავთ იმ საფუძველზე, რომელიც მას პრინციპულ მნიშვნელობას ანიჭებს. ეს საფუძველია ადამიანის ცნობიერება,

მამუკა დოლიძე

არა როგორც ფსიქოემოციური მოვლენა, არამედ როგორც
ყოფიერების გარკვეული სახე – სუბიექტური ყოფიერება.

სუბიექტი და ობიექტი მეცნიერულ და მხატვრულ შემეცნებაში

თანამედროვე მეცნიერებაში განსაკუთრებული სიცხადით გამოვლინდა შემეცნების საგნისა და მისი საშუალების ერთიანობის პრობლემა. თუ კლასიკური აზროვნება შემეცნების სუბიექტსა და ობიექტს წყვეტდა ერთმანეთისგან, თანამედროვე მეცნიერებამ მათი ერთიანობა დაამტკიცა. შეუძლებელია ლაპარაკი მიკრორეალობის შესახებ მისი შემეცნების პირობების გათვალისწინების გარეშე. აქ ჩანს სუბიექტ-ობიექტის ერთიანობა, რაც ნათლად გამოხატულია ბორის დამატებითობის პრინციპში.

ამ იდეის გავრცელების ცდები სინამდვილის სხვადასხვა სფეროზე ჯერ კიდევ ბორმა მოგვცა. ამჟამად ცნობილია მრავალი ასეთი ცდა მეცნიერების სხვადასხვა დარგში (ფსიქოლოგია, ენათმეცნიერება და სხვა). ქვემოთ შევეცდებით დავასაბუთოთ ამ იდეის მართებულობა აგრეთვე მხატვრულ ლიტერატურაში. სანიმუშოდ ამ კუთხით გავაანალიზებთ დოსტოევსკის შემოქმედებას.

სუბიექტ-ობიექტის განუყოფლობას ვაწყდებოდით არა მხოლოდ მეცნიერულ შემეცნებაში, არამედ მხატვრულ ლიტერატურაშიც, ე. ი. სახეებით შემეცნების პროცესში. მარსელ პრუსტი თვლის, რომ ადამიანის სული მოცულია ბურუსით, მაგრამ ეს ბურუსი, ეს განუზღვრელობა გამოწვეულია არა ცოდნისა და გამოსახვის საშუალების სიღარიბით, არა იმიტომ, რომ მე, რაღაც არ გავაანალიზე და არ შევიცანი, არამედ იმ მხატვრული რეალობის ბუნებით,

რომელიც მე-სა და სინამდვილის განუყოფელ ურთიერთქმედებაში იბადება. ამიტომ მაგიური ბურუსის გაფანტვით, გაანალიზებითა და ნათელყოფით მე ცოდნას კი არ ვამდიდრებ, არამედ ყოფიერებას ვსპობ. (22)

ავტორის განდევნა ნაწარმოების შინაარსიდან, მისი „თამაშგარე მთხრობელის“ პოზიციებზე დადგომა შემოქმედების ტრადიციული გზაა, რომელიც მეცნიერულ შემეცნებაში რეალობის ასახვის კლასიკურ მეთოდს შეიძლება შევეუფარდოთ, სადაც სუბიექტი და შემეცნების საშუალება მონყვეტილია ობიექტს.

არაკლასიკურ აღწერას პასუხობს ახალი ნაკადი ლიტერატურაში, რაც დასაბამს დოსტოევსკის შემოქმედებიდან იღებს. მისი მხატვრული რეალობა განუყოფლადაა დაკავშირებული თვით ავტორის კონკრეტულ სულიერ მდგომარეობასთან. ამიტომ რჩება შთაბეჭდილება, რომ შინაარსი გადმოცემის პროცესში იქმნება, უფრო ზუსტად კი, ქმნადობის აქტში გადმოიცემა თვით შემოქმედის ავტოპორტრეტთან ერთად. მისი კალმით გაცოცხლებული ხასიათები სტატიურად კი არ აღიწერება, არამედ სპონტანური მოქმედებით ყალიბდება. აზრის მონოდება ხდება არა დასრულებულად და ამომწურავად, არამედ თავის მიმდინარეობაში, აზრის ქმნადობისა და ერთგვარი განუზღვრელობის პროცესში. დოსტოევსკი არ ხატავს უკვე არსებულ სიტუაციას, რომელიც თუმცა გონებისმიერია, ლოგიკურად მაინც წინ უსწრებს თავის მხატვრულ განხორციელებას. მის შემოქმედებაში მოქცეული რეალობა არაა რაღაც პირველადი, იგი თვით ქმნადობის მყისიერებაში იბადება და ვითარდება. მისი ფრაზების მიღმა არ დგას არავითარი სამყარო, მხატვრული რეალობა თვით სიტყვის მოძრაობაში არსებობს და ამ მოძრაობის იქით, თავისი გადმოცემის

საშუალებებისაგან განყენებით მას არავითარი საზრისი არ გააჩნია. გადმოცემის მეთოდის და გადმოსაცემი შინაარსის ასეთი ერთიანობის დასტურია ის, რომ გარკვეული ხასიათის გადმოსაცემად დოსტოევსკისთან ზოგჯერ მნიშვნელობა აქვს არა მასალას, შინაარსს, არამედ ფორმას, თხრობის მანერის მოდულაციას.

სტილისა და შინაარსის ასეთი ურთიერთგადასვლა, მანერის შეცვლა და ამ ცვალებადობისთვის შინაარსობრივი მნიშვნელობის მინიჭება ნიშნავს საზღვრის დარღვევას ავტორსა და მის მიერ გამოგონილ სამყაროს შორის. ავტორი, სუბიექტი სტილის სახითაა მოცემული თავის ნაწარმოებში. ტრადიციულად მთხრობელის ენა, სტილი მკაფიოდაა გამიჯნული იმისაგან, რაც მისი საშუალებით გადმოიცემა. რა თქმა უნდა, ეს გაყოფა ფარდობითია, მაგრამ არსებითი ის არის, რომ მწერალი მიისწრაფვის რაც შეიძლება გაასაგნოს თავისი წარმოსახვის ნაყოფი და მიანიჭოს მას ობიექტური სინამდვილის დამაჯერებლობა. ასეთ მისწრაფებაში თვით რჩება თავისი ნაწარმოების მიღმა და პირობითად განიცდის მას როგორც თავისი მე-საგან დამოუკიდებელ რეალობას. მაგრამ ავტორის სრული ნიველირება ნაწარმოებიდან შეუძლებელია. იგი რჩება როგორც აბსტრაქტული, იგივეობრივი მომენტი, რომელიც სტილის საშუალებით ერთნაირად შედის ფაბულის ყველა ელემენტში და ამ ერთიანობის, ამ იგივეობის გამო შესაძლებელი ხდება მისი ფარდობითად უგულვებელყოფა, ლაპარაკი მთხრობელისაგან დამოუკიდებლად არსებულ, სინამდვილედ მყოფ რეალობაზე.

ეს არის როგორც კლასიკური მეცნიერების, ასევე ტრადიციული ლიტერატურის ქვაკუთხედი, დამსხვრეული დოსტოევსკის მიერ. მისი „მე“ ნაწარმოებში შედის არა

როგორც იგივეობრივი მომენტი და გამაერთიანებელი საფუძველი, რომლის ფონზეც განსხვავებული ნაწილები მთლიანდებიან და სინთეზირდება მხატვრულ სახეთა გარკვეული ლოგიკური სისტემა, სადაც არაფერია შემთხვევითი, უმიზეზო და უმიზნო; დოსტოვესკისთან ავტორი და სტილი იმდენად განუყოფელია შინაარსისა და პერსონაჟებისაგან, რომ დეკორაციების შეცვლას ხშირად სტილის ფერიცვალაობაც მოსდევს ხოლმე და ზოგიერთ კონკრეტულ ეპიზოდში გათვალისწინებულია მწერლის იმნამიერი სულიერი მდგომარეობაც. დოსტოვესკისთვის შთაბეჭდილებათა სამყარო არ არსებობს განმცდელი სუბიექტისგან მოწყვეტით. მას აწუხებს ღვიძლი და ამიტომ ბერლინი ეჩვენება მუავე, ნალვლიან ქალაქად, (13) მაგრამ სიტყვა „ეჩვენება“ აქ ზუსტი არ არის. ეს სიტყვა გულისხმობს, რომ თითქოს ბერლინი მისი ღვიძლის ტკივილისგან დამოუკიდებლად არსებობს და ეს ტკივილი ამ დამოუკიდებლად არსებულს მუავე გემოს აძლევს. ჭეშმარიტად კი მწერალი ლაპარაკობს იმ შთაბეჭდილებაზე, რაც გარკვეულ მდგომარეობაში მყოფი მე-სა და სინამდვილის კონკრეტული ურთიერთქმედებით წარმოიშვება და სადაც განუყოფლადაა შერწყმული სუბიექტი — ავტორი და მხატვრული ობიექტი.

თუ ავტორის კონკრეტული, ფსიქო-ფიზიკური მდგომარეობები შენივთულია ნაწარმოების შინაარსთან, მაშინ შემოქმედი აღარ არის თავის ქმნილებაზე მაღლა მდგომი არსება, რომელმაც პერსონაჟებზე მეტი იცის, და რომელიც ამ ცოდნის საფუძველზე წარმართავს მოქმედების მსვლელობას, აწესრიგებს ნაწარმოების შინაარსს. ამიტომ მოქმედი გმირის ქცევა აღარაა მკაცრად დეტერმინირებული ავტორის მიერ, იგი ხასიათდება ერთგვარი დამოუკიდებლობით, სპონტანურობით, თავისუფლებით.

ყველაფერ ამას განუზღვრელობის მომენტი შეაქვს მხატვრულ რეალობაში. ეს უკანასკნელი წარმოადგენს არა ცხოვრების აზრისეულ ჩარჩოებში მოწესრიგებულ ასახვას, არამედ ცხოვრების ექვივალენტს. სუბიექტთან ერთიანობის საფუძველზე იგი მოქმედებს დასრულებული, დამოუკიდებელი და თავისთავადი ყოფიერების სახით.

ასე რომ, მეცნიერებასა და სიტყვიერ ხელოვნებაში მსგავსი სიტუაციები წარმოიქმნა: მიკროსამყაროს შემეცნების შედეგები დამოკიდებულია შემეცნების საშუალებებზე. ე. ი. შემეცნების სუბიექტურ მხარეზე და ეს გარემოება არის მკაცრი დეტერმინიზმის უარყოფის, ობიექტური განუზღვრელობის აღმოჩენის საფუძველი.

დოსტოევსკისთან არაპიროვნულად მოცემული სუბიექტი (სტილი) განუყოფლადაა შერწყმული მხატვრულ რეალობასთან და ისევე როგორც მიკროსამყაროს არ გააჩნია ფიზიკური საზრისი შემეცნების კონკრეტულ-გნოსეოლოგიურ სიტუაციასთან ერთიანობის გარეშე, ასევე შემოქმედის გარკვეული სულიერი მდგომარეობაც განუყოფლად არის შერწყმული ქმნილების შინაარსთან. (34) მხატვრულ რეალობაში შეტანილია ავტორის არა აბსტრაქტული და იგივეობრივი, არამედ კონკრეტული და ცვალებადი „მე“, რომელიც ობიექტურ საზრისს ანიჭებს სულისა და სამყაროს ურთიერთქმედების შედეგს.

სამყაროს ფარული განზომილებები

ეგზისტენციალური ფენომენოლოგიის პოზიციიდან მეტად საინტერესოდ გვეჩვენება ქართველი ფიზიკოსის გიადვალის ახალი თეორია სამყაროს ფარული განზომილებების შესახებ. ამ თეორიის თანახმად, სივრცის სამი განზომილების გარდა, სულაც არაა შეუძლებელი, რომ სამყაროს გააჩნდეს სხვა, ჩვენი თვალისთვის დაფარული განზომილებანი; თეორიის ავტორები ამ განზომილებად მიიჩნევენ სივრცის წრფივი საკოორდინატო ღერძის ირგვლივ შემოხვეული ე. წ. ცილინდრის ჭრილის ფართობს. უფრო ზუსტად ამ ფართობის შემოსაზღვრული წრიული ხაზის განზომილებას.

ცილინდრულ განზომილებაზე ლაპარაკი შეიძლება მეტად მცირე რადიუსის არეში; იმისათვის, რომ სივრცის ამ ფანტასტიკურად მცირე არეში შევალნოთ, საჭიროა სუპერზემძლავრი ურთიერთქმედება, რაც მიიღწევა ელემენტარულ ნაწილაკთა ამაჩქარებლებში. ასეთ უმძლავრეს დაძაბულობის ველში ახალი განზომილების გაჩენა დადასტურდება იმით, რომ სივრცეში განფენილი ნაწილაკები (გრავიტონები, ფოტონები, ნუკლეონები...) შეიძლება გაქრნენ, ე. ი. გადავიდნენ ახალ განზომილებაში და შემდეგ ისევ გაჩნდნენ, დაბრუნდნენ უკან, ჩვენს სივრცეში (28)

მაგრამ სამწუხაროდ, ასეთი რამ ჯერჯერობით არ დადასტურდა არცერთ ექსპერიმენტში. თეორიის ავტორები ვარაუდობენ, რომ ჯერჯერობით მიღწეული არ არის ცდისეულ ურთიერთქმედებათა ის ზემძლავრი დონე, რო-

მელიც უსასრულოდ მცირე მიკროსივრცეს გახსნის, სადაც დაფიქსირდება ახალი განზომილების შედეგი.

ამრიგად, შეიძლება საკითხი დავაყენოთ ასე:

თუკი ექსპერიმენტის დღევანდელი დონე საკმარისი არ არის სამყაროს ფარული განზომილების აღმოსაჩენად, მოსალოდნელია თუ არა ეს აღმოჩენა გაკეთდეს ხვალ ან ზეგ?

ვფიქრობთ, რომ არა; ვფიქრობთ, რომ აქ პრინციპულ შეუძლებლობასთან გვაქვს საქმე, თუმცა ეს ჩვენი აზრით, სულაც არ ნიშნავს, რომ სამყაროს არ შეიძლება გააჩნდეს ფარული განზომილებები. უბრალოდ, ფიზიკური ექსპერიმენტი, ფიზიკურ რეალობაში ვერ ჩანვდება მათ. ამისთვის ფიზიკის სფეროდან უნდა გადავიდეთ ფილოსოფიური აზროვნების სიღრმეში და აქ დიდ სამსახურს გაგვინევს ფენომენოლოგიური მიდგომა პრობლემის მიმართ.

* * *

მოკლედ განვიხილოთ რაში მდგომარეობს პრობლემის ფენომენოლოგიური კვლევის მეთოდი. ფენომენოლოგია, როგორც მეცნიერება არსებობის საფუძვლის შესახებ გვიჩვენებს, რომ სამყაროში თავისთავად მიმდინარეობს იდეათა წარმოშობის, მოძრაობის და ცვალებადობის პროცესი. ეს პროცესი ერთი მხრივ წარმოადგენს ობიექტური (ფიზიკური) რეალობის საფუძველს, მეორე მხრივ კი განსაზღვრავს ცნობიერებაში მიმდინარე ფსიქოემოციურ და მენტალურ აქტებს. იგი შეიძლება შევადაროთ რაღაც თვითმოძრავ, ონტოლოგიურ „ტექსტს“, რომელიც არსებობს არა რეალურად, არამედ ნომინალურად, ტრანსცენდენტალურ დონეზე. ასეთი ონტოტექტუალური მოცემულობა

იმას ნიშნავს, რომ სამყაროს ობიექტურმა მოვლენებმა ან სუბიექტურმა აქტებმა გარკვეულ სიტუაციაში შეიძლება ითამაშონ აღნიშნული პროცესის როლი.

ფენომენოლოგიური ფილოსოფია იმასაც გვეუბნება, რომ თუკი ვილაპარაკებთ სამყაროს არსებობაზე, ჯერ უნდა გავარკვიოთ, რას ნიშნავს არსებობა, ამისათვის კი უნდა დავეყრდნოთ არსებობის ფენომენს, ანუ მის უშუალო და გარკვეულ მოცემულობას ცდაში.

არსებობა მე მეძლევა შემდეგნაირად: ერთი მხრივ, მე შევიგრძნობ, ვხედავთ, აღვიქვამ გარე სამყაროს, როგორც მრავალფეროვან სიმრავლეს, რომელსაც მივანერ ერთსა და იმავე იდეას, არსებობის იდეას; ეს იდეა ლოგიკურად სრულიად გაურკვეველია, რადგან უზოგადესია და ვერცერთი გარკვეული შინაარსი ვერ ამოწურავს მას.

მეორე მხრივ, შინაგანად შევიგრძნობ ჩემს არსებობას, როგორც ინდივიდუალურ და განუმეორებელ „მე“-ს, რომელიც ასევე გაურკვეველი ფენომენია, რაკი მისი ლოგიკური გარკვევა (ზოგადცნებით შინაარსში გადაყვანა) მის უნიკალურობას მოსპობს.

გამოდის, რომ ამ ორი, გაურკვეველი მომენტის შერწყმა ქმნის ჩემთვის არსებობის მოცემულობას. მაგრამ არსებობა მე მეძლევა სრულიად გარკვეული სახით და არა გაურკვეველად. არც როგორც მხოლოდ ობიექტური სამყარო და არც როგორც წმინდად სუბიექტური „მე“, არამედ როგორც შუალედი ამ საპირისპირო პოლუსებს შორის, რადგან სწორედ შუალედში ხორციელდება მათი ერთიანობა; არა ურთიერთმიმსგავსების გზით (ისინი მსგავსნი არიან იმით, რომ ორივე გაურკვეველია, გაურკვეველობა კი გარკვეულობას ვერ მოგვცემს) არამედ მათი ურთიერთგანსხვავების საფუძველზე.

რა შედეგი მივიღეთ? მივიღეთ ის, რომ თუკი არსებობა მე მეძლევა უშუალოდ, მაშინ ის მეძლევა, როგორც მე და სამყაროს ერთიანობაც და განსხვავებასაც. ამ საპირისპირო მომენტების შერწყმა კი შესაძლებელია მხოლოდ პროცესში. ფენომენოლოგიის თანახმად ეს სწორედ ის სასიცოცხლო პროცესია, რომელიც წარმოშობს და განახორციელებს იდეას და წარმოადგენს ერთის მხრივ ობიექტური (ფიზიკური) სამყაროს მოვლენათა გარკვეულობის საფუძველს, მეორე მხრივ კი განსაზღვრავს ცნობიერებაში მიმდინარე ფსიქოემოციურ და მენტალურ აქტებს.

* * *

დავუბრუნდეთ გია დვალის ფიზიკურ თეორიას. ფენომენოლოგიური ანალიზის ფონზე გაირკვა შემდეგი:

თუკი ცნობიერება და ობიექტური რეალობა ურთიერთგანსხვავების გამო ერთიანობაში იმყოფება ერთმანეთთან, როგორც იდეის წარმოშობის პროცესის დიალექტიკური მომენტები, მაშინ არ შეიძლება ფიზიკური რეალობა განვიხილოთ ცნობიერებისაგან მოწყვეტით, რათა ცდაში მოცემულმა სამყარომ არ დაკარგოს თავისი არსებობის აზრი.

ეს ნიშნავს, რომ რაც უნდა შორს წავიდეს ფიზიკური ექსპერიმენტი სამყაროს სიდიდის თუ სიმცირის კვლევაში, იგი უეჭველად მიაღგება ზღვარს, რომლის იქითაც წასვლა აღარ შეიძლება, რადგან ამ საზღვრის მიღმა წყდება ცნობიერების და სამყაროს ცოცხალი კავშირი, ირღვევა იდეის ქმნადობის პროცესი და ქრება ფიზიკური არსებობის აზრი. მათემატიკურ აბსტრაქციაში შეიძლება წარმოვიდგინოთ რაგინდ დიდი და რაგინდ მცირე მანძილები, რადგან ლოგი-

კური გამომდინარეობის თვალსაზრისით, რიცხვთა ღერძი უსასრულოა როგორც სიგრძის, ასევე სიმცირის მიხედვით; მაგრამ ამ „ცუდ“ უსასრულობაში იკვეთება ფორმალურ-ლოგიკური აზროვნების ხარვეზი – რომ ის მხედველობიდან უშვებს ცოცხალ, შინაარსობრივ მიმართებას აზროვნებისა თავის ობიექტთან; რომ გარკვეული მასშტაბის იქით იკარგება ან იცვლება სამყაროს აღწერის ენა (რომელსაც ჩვენ ფორმალურად უსასრულოდ ვავრცელებთ) ენა, რომელიც სწორედ ცნობიერებისა და ობიექტური რეალობის ცოცხალ ურთიერთქმედებაში იქნა ერთობლივად გამომუშავებული იდეის ქმნადობის თავისთავადი პროცესის საფუძველზე.

ფენომენოლოგია გვაფრთხილებს, რომ სპეციალურმა მეცნიერებამ თავის შემეცნებით წიაღსვლებში მხედველობიდან არ უნდა დაკარგოს ის ცნებით-ენობრივი ფუნდამენტი, რომელსაც ის უპირობოდ ეყრდნობა. მეცნიერებამ თავისი ენა საგნის აღწერის მზა საშუალებად კი არ უნდა მიიჩნიოს, არამედ თვითმიზნად აქციოს, როგორც გამოსაკვლევი ობიექტი. ისე კი არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ თითქოს არსებობს სამყარო, რომელსაც ცნობიერება ენის გზით აღწერს, არამედ პირველთაგან არსებობს სიტყვა, ენის ფენომენი, როგორც სიცოცხლე, როგორც იდეის შექმნის პროცესი, რომელიც ერთ განუყოფელ მოძრაობაში ამყოფებს ორ განსხვავებულ ფენომენს: ცნობიერებას და სამყაროს.

ამიტომ თუკი არსებობენ სამყაროს ფარული განზომილებები, ისინი უნდა ვეძებოთ არა ფიზიკური რეალობის დაუსრულებელი გაფართოების ან უსასრულო შემცირების გზით, არამედ გონების თვალისათვის სავსებით მისაწვდომ საზღვარზე – იმ გარდამავალ სიტუაციაში, სადაც ცვა-

ლებადობას განიცდის ფიზიკური რეალობის აღწერის ენა.

ეს ცვალებადობა ჯერ კიდევ საუკუნის უკან დააფიქსირა ნილს ბორმა ე. წ. „ბორის პრინციპის“ სახით – რომლის თანახმად, აზრი არა აქვს ვილაპარაკოთ ატომურ ობიექტზე თუ არ მივუთითეთ რომელი ექსპერიმენტული ხელსაწყო აკვირდება და ზომავს მას.

ბორის პრინციპი, სამყაროს შესახებ კლასიკური წარმოდგენის რღვევაზე მიგვანიშნებს. რატომ არა აქვს აზრი ვილაპარაკოთ გამზომ ხელსაწყოსაგან დამოუკიდებელ ატომურ ობიექტზე? იმიტომ, რომ ურთიერთქმედებამ მათ შორის, ანუ გაზომვის პროცესმა შეიძინა მენტალური პროცესისათვის დამახასიათებელი მთლიანობა. ეს მთლიანობა გამოხატული იქნა უმცირესი ქმედების ქვანტით, პლანკის მიერ შემოყვანილი სიდიდით, რომელმაც ურთიერთქმედებათა უწყვეტ დიფერენცირებას საზღვარი დაუდო, აჩვენა კვანტურ მოვლენათა დისკრეტიული ხასიათი და ნაწილობრივ გაფანტა ბურუსი ატომური სამყაროს ირგვლივ.

ბორმა იწინასწარმეტყველა ის, რაც შემდგომ, ფენომენოლოგიურ ფილოსოფიაში დაფიქსირდა ე. წ. წმინდა ცნობიერების ინტენციის სახით. ჯერ კიდევ კანტი მიიჩნევდა, რომ წმინდა გონება არ არის ობიექტური შინაარსისგან დაცლილი ცარიელი, იდეალური ფორმა (როგორც ამას არისტოტელე ფიქრობდა). ჰუსერლის ფენომენოლოგიამ სუბიექტისკენ შემოაბრუნა კანტის დებულება და გვითხრა, რომ წმინდა ცნობიერება, ანუ ტრანცენდენტალური სუბიექტი თავის თავში უკვე გულისხმობს გარკვეულ ორიენტაციას ობიექტისადმი და ამიტომ სხვა არაფერია, თუ არა ინტენცია ანუ მიმართება მისგან განსხვავებულ გარე ობიექტზე.

თანამედროვე ფილოსოფიიდან ალებული ეს ინტენ-

ცია შეიძლება შევადაროთ პლანკის უმცირესი ქმედების ქვანტს.

ეს მუდმივი სიდიდე მიკროსამყაროში გაზომვის პროცესს ახასიათებს. იგი გამოხატავს სუბიექტის დამოკიდებულებას ობიექტისადმი. მისი მთლიანობა თან გაზომვის პროცესის ერთიანობას გვაძლევს, თანაც ქმნის ერთგვარ ბარიერს და განსხვავებას ცდის სუბიექტსა და ობიექტს შორის. სწორედ ამას ნიშნავს ზემოთ აღნიშნული ერთიანობა – განხვავებაში; წმინდა ცნობიერებაც ისეა მიმართული გარე ობიექტზე, რომ მათ ურთიერთქმედებაში გვაქვს ერთიანობაც და განსხვავებაც.

ანალოგია კვანტურ ფიზიკასთან ახლა უფრო გამჭვირვალე ხდება. ნილს ბორი დაჟინებით ხაზს უსვამს, რომ თუმცა საქმე გვაქვს არაკლასიკურ მიკროობიექტთან, მისი გამზომი ხელსაწყო აუცილებლად უნდა აღინერგებოდეს კლასიკური ფიზიკის ენით, როგორც მაკროობიექტი.

ბორის პრინციპი ენობრივ ბარიერს გულისხმობს გამზომსა და გასაზომს შორის. კლასიკური ფიზიკის ენა ფიზიკურ ურთიერთქმედებათა უწყვეტობას ემყარება. კვანტური აღწერა კი დისკრეტულია და შემოისაზღვრება უმცირესი ქმედების კვანტით.

რატომ ხდება ყოველივე ეს?

რა გვიშლის ხელს წარმოვიდგინოთ, რომ გამზომი ხელსაწყო არის მიკრონაწილაკთა სტატისტიკური სისტემა, რომელიც ზემოქმედებს მიკრონაწილაკზე. მაშინ ხომ აღნიშნული ბარიერი გაქრებოდა, შესაძლებელი იქნებოდა გაზომვის პროცესის სრული კონტროლი, რაც მოსპობდა განუზღვრელობის სიტუაციას მიკროსამყაროში.

ბორი არ აკეთებს ამას. თავისი გენიალური ინტუიციის წყალობით იგი ხვდება, რომ კვანტურ მექანიკაში გამზომი

ხელსაწყო პრინციპულად უნდა განსხვავდებოდეს გასაზომი ობიექტისგან, რადგან პირველი თამაშობს არა ფიზიკური ობიექტის, არამედ მენტალური ობიექტის, კერძოდ ცნობიერების როლს, რომელიც გაზომვის ინტენციაში ორიენტირებულია მისგან განსხვავებულ ფიზიკურ ნაწილაკზე.

განსხვავებულ ფენომენტა ეს ურთიერთქმედება არის განუყოფელი ხასიათის. გაზომვის პროცესის ცოცხალი მთლიანობა არ ექვემდებარება ლოგიკურ ანალიზს, რაც იწვევს განუზღვრელობის სიტუაციას.

აი, სწორედ ამ სიტუაციის შესახებ გვესაუბრება ჰუსერლი – რომ წმინდა ცნობიერება არის ობიექტზე მიმართული ინტენცია, სადაც გვაქვს მათი განსხვავებაც და ერთიანობაც (36).

ამიტომ, ვფიქრობთ, რომ სწორედ ფენომენოლოგიური მიდგომის შედეგად შემოიჭრა ფიზიკის ენაში კვანტური ალბათობის ცნება. ეს ალბათობა არ დაიყვანება მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებზე. იგი არ წარმოადგენს დეტერმინისტული სისტემის გაშუალებულ შედეგებს, არამედ უშუალოდ ასახავს ფიზიკურ სიტუაციას მიკროსამყაროში.

არაკლასიკური ალბათობის გაჩენა და შემდგომი გავრცელება ელემენტარულ ნაწილაკთა თეორიაში მეტყველებს იმაზე, რომ ირღვევა კლასიკური ფიზიკის ენა, რომელიც ცნობიერებისგან დამოუკიდებელ ფიზიკურ რეალობაზე იყო ორიენტირებული. (23). ასეთი ორიენტაცია უკვე კვანტურ მექანიკაში დაირღვა. ამიტომ ვფიქრობთ, არ შეიძლება კლასიკურ ფიზიკაში დადგენილი მსოფლიო მიზიდულობის კანონის პირდაპირი გადატანა მიკროსამყაროში, ან მისი ტრანსფორმაცია ფორმალურ-ლოგიკური (აქ მათემატიკური) მსჯელობის საფუძველზე. ასეთი გარდაქმნის დროს თეორიის ავტორებმა უნდა გაითვალ-

ისწინონ ის მომენტიც, რომ ენობრივ-ონტოლოგიური ან ონტოტექტუალური რღვევისა და ცვალებადობის გამო მასის, ძალისა და მანძილის ცნებებმა შეიძლება დაკარგონ (ან ყოველ შემთხვევაში შეიცვალონ) ფიზიკური აზრი.

ცნობიერების მხრიდან არსებობის ერთიანი ინტენციის საფუძველზე, მათ შეიძლება შეიძინონ სუბიექტური შეფერილობა, რაც სულაც არ ნიშნავს სუბიექტურობას კლასიკური გაგებით. სუბიექტი აქ არის ერთიანი ყოფიერების შინაგანი მამოძრავებელი ძალა (27), რომელიც კი არ ზღუდავს, პირიქით აფართოებს ფიზიკური არსებობის საზრისს და თავის თავში ჩაკეტილ კლასიკურ რეალობას, ცნობიერების ცოცხალი ინტენციის მიმართ გახსნილ კვანტურ რეალობად გარდაქმნის.

ასეთი ონტოლოგიური სუბიექტურობა ფიზიკურ ექსპერიმენტსაც უცვლის ელფერს. ცდა აღარ მოიპოვება კლასიკურად, როგორც ურთიერთქმედება ფიზიკურ საგნებს (გამზომ ხელსაწყოსა და ობიექტს) შორის, როგორც ნეიტრალური მასალა, რომელიც ადამიანის გონებამ უნდა გადაამუშაოს და განაზოგადოს.

ექსპერიმენტი გაგებულია როგორც შემეცნებითი სიტუაცია, ხოლო გაზომვა როგორც შემეცნების პროცესი, სადაც ხდება ურთიერთქმედება სუბიექტსა და ობიექტს შორის. (გამზომი ხელსაწყო ამ შემთხვევაში მნიშვნელობს, როგორც ონტოლოგიური სუბიექტი)

ამასთან ადამიანი შეიძლება სულაც არ აკვირდებოდეს ასეთ ექსპერიმენტს და მეტიც; ცდა შეიძლება იყოს არა ხელოვნურად ჩატარებული, არამედ ბუნებრივად შემდგარი; თავისთავად შეიძლება შეიქმნას სიტუაცია, სადაც ბუნების ახალი მოვლენა გამოჩნდება; თუკი შემეცნებას გავიგებთ, როგორც აზრის წარმოშობის პროცესს, რო-

მელიც ახალი შინაარსით წარმოაჩენს ფიზიკურ მოვლენას, მაშინ აქ სწორედ შემეცნების ობიექტურ სიტუაციაზე შეიძლება ვილაპარაკოთ.

როგორც ვხედავთ, კვანტურ რეალობაში ხდება ონტოლოგიური სუბიექტის „შეჭრა“. ფიზიკური ვითარება შეიძლება გადაიქცეს შემეცნებით სიტუაციად, ხოლო კვანტური ურთიერთქმედების მთლიანობაში გამოვლინდეს ცნობიერების ინტენციონალური ფენომენი – „მე“-სა და სამყაროს ერთიანობა განსხვავებაში.

* * *

ამასთან დაკავშირებით განვიხილოთ, თუ როგორ ხდება ელემენტარულ ნაწილაკთა წარმოშობა, ძლიერ ატომბირთვული ურთიერთქმედების დროს.

საკუთრივ ფიზიკური ასპექტი რომ გამოვტოვოთ და პრობლემის ფილოსოფიურ მხარეზე ვილაპარაკოთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ აქ ვლინდება ყოფიერების არსისეული ფენომენი; ჯერ ჩნდება ფიზიკური აზრი და შემდეგ „იბადება“ ფიზიკური ნაწილაკი. უფრო სწორედ, დასაშვებია პრეცედენტი, რომ ჯერ დაიბადოს იდეა ელემენტარული ნაწილაკის შესახებ და შემდეგ ჩამოყალიბდეს ამ იდეის მატარებელი ფიზიკური ობიექტი. ასეთი ვარაუდი სულაც არაა საფუძველს მოკლებული, რაკი ელემენტარული ნაწილაკი პრინციპულად ექვემდებარება ალბათობის კანონს და არა მიზეზ-შედეგობრივ პრინციპს. ეს ნიშნავს, რომ მისი გაჩენა აუცილებლობით არ არის განსაზღვრული, რაც უზრუნველყოფს მის ერთგვარ თავისუფლებას მისი წარმომშობი ფაქტორების მიმართ. თავისუფლება კი იდეისა და საგნის მიმართებას ახასიათებს და არა საგან-

თა კაუზალურ კავშირს. თუკი ჯერ ჩნდება იდეა (ფიზიკური აზრი) და შემდეგ კრისტალიზდება ელემენტარული ნაწილაკი, მაშინ ეს ნაწილაკი მხოლოდ თავისუფლებას, მხოლოდ ინდეტერმინიზმის გზით შეიძლება დაუკავშირდეს თავის იდეას, როგორც მისგან განსხვავებულ არამატერიალურ ფენომენს. (საგნისა და იდეის იგივე მიმართებაა თეოლოგიაშიც და ფილოსოფიაშიც).

ჩვენი ჰიპოთეზა სარწმუნოა იმდენად, რამდენადაც მიკროსამყაროში ალბათობა, თავისუფლება და შემთხვევითობა გამოხატავს არა ცოდნის უკმარისობას, არამედ რეალურ ვითარებას.

მაშინ შეიძლება ისიც ვიფიქროთ, თუ როდის და როგორ არის მოსალოდნელი ელემენტარული ნაწილაკის გაჩენა. მოლოდინი გვაქვს მაშინ, როცა ატომბირთვული ურთიერთქმედება „იმნიშვნელებს“ როგორც სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთქმედება და შეიძენს შემეცნებითი მოძრაობის საზრისს. შესაბამისად, ფიზიკური პროცესი საზრისის შემქმნელ პროცესად მოგვევლინება იდეისა და მისი საგნის ერთიანობაშიც და განსხვავებაშიც.

რაკი ახალი ნაწილაკის წარმოშობა გია დვალის თეორიაში სამყაროს ახალი განზომილების გახსნას უკავშირდება (ავტორი გვეუბნება, რომ ახალი ნაწილაკი ახლადგახსნილი განზომილებიდან შემოდის ჩვენს სივრცეში), შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სწორედ მაშინ, როცა ფიზიკური ურთიერთქმედება „სუბიექტივაციას“ განიცდის და შემეცნებითი პროცესის (ფიზიკური აზრის ქმნადობის) როლს ითამაშებს, სავსებით მოსალოდნელია სამყაროს ფარული განზომილების მანიფესტაცია ახალი ელემენტარული ნაწილაკის წარმოშობის სახით.

* * *

პრობლემის ფენომენოლოგიური და ფიზიკის ფილოსოფიური ასპექტები რომ შევაჯამოთ, გვექნება:

ფენომენოლოგიური პოზიციიდან გამომდინარე ვიტყვით, რომ ცნობიერება მუდმივად განასხვავებს საკუთარ თავს ობიექტური სამყაროსაგან. ამ თვითგანსხვავებაში იგი მოქმედებს არა როგორც სუბიექტი, არამედ როგორც ეგზისტენცია – როგორც სუბიექტ-ობიექტის მთლიანობა და ე. ი. მოქმედებს, როგორც ყოფიერება. ამიტომ გამორიცხული არაა, რომ არათუ ცნობიერებამ, არამედ გარკვეულმა ფიზიკურმა მოვლენებმაც ითამაშონ ობიექტური რეალობისგან განსხვავებული ფენომენების როლი. სწორედ ეს ხდება მიკროსამყაროში. კვანტური ექსპერიმენტის ზოგიერთი მოვლენა, ცდის მთლიანობიდან გამომდინარე, პრინციპულად განასხვავებს თავის თავს კლასიკური ფიზიკის ობიექტური მოვლენებისგან. სწორედ ამ განსხვავებაში იძენს იგი ფიზიკურ აზრს და ქმნის მიკრორეალობის სურათს. კვანტურ-მექანიკურ დონეზე ამ სიტუაციას გაზომვის პროცესი იწვევს, მაგრამ გამორიცხული არაა, რომ მსგავსი „სუბიექტივაცია“ მოხდეს ელემენტარულ ნაწილაკთა სფეროშიც, სადაც ზოგიერთი ატომბირთვული ურთიერთქმედება ძალიან ნააგავს ცნობიერების გამოვლენას ყოფიერებაში – მოვლენათა ინდივიდუაციას მატერიალური გარემოსაგან განსხვავებისა და ფენომენოლოგიური რედუქციის გზით.

ყოფიერების ისეთი ინდივიდუაცია არ წარმოადგენს ზოგადი არსის კონკრეტულ მოვლენას, რომელიც გამომდინარეობს არსებული თეორიიდან. აქ ინდივიდუაცია მიან-

იშნებს არა მოვლენის, არამედ არსისეული ფენომენის შესახებ. იგი მოულოდნელია, „თვითნებურია“, მისი პროგნოზი რეალურ ურთიერთქმედებათა ანალიზიდან შეუძლებელია. პირიქით, თვით ეს უნიკალური ფენომენი წარმოადგენს ახალი განზოგადოების, ახალი თეორიული კონცეფციის საწყისს.

ატომბირთულ ურთიერთქმედებათა ანალიზი ვერ იძლევა ელემენტარული ნაწილაკის პროგნოზის საკმარის საფუძველს. ჩნდება სრულიად ახალი რამ, რაც აუცილებლობით არ გამომდინარეობს ობიექტურად არსებული სიტუაციიდან. მის თავისუფლებაში ვლინდება სამყაროს და ცნობიერების ერთიანი ინტენცია. ამიტომ ელემენტარული ნაწილაკის „სიცოცხლე“ შემეცნების ახალი პირობაცაა. ინდივიდუალური ნაწილაკი მხოლოდ თეორიას კი არ ექვემდებარება, ის, როგორც უნიკალური არსი, თვითონ არის შემობრუნება ახალი თეორიისკენ. რაკი ელემენტარული ნაწილაკი „ამოვარდნილია“ წინამორბედ მოვლენათა ზოგადი სისტემიდან, ახალი თეორია ვერ შეიქმნება ინდუქციის ძველი მეთოდით – ემპირიულ მოვლენათა განზოგადების გზით. აქ უვარგისია დედუქციის კლასიკური ფორმაც, რომელიც თავისთავში ლოგიკურად დადგენილ თეორიას „დაიყვანს“ თავისთავად არსებულ ობიექტურ რეალობამდე. აქ უნდა შეირჩეს მხოლოდ ის წმინდა თეორიული მოდელი, რომელიც თავსებადია შემეცნების ცოცხალ, უნიკალურ ინტენციასთან.

ასეთი გზით მოხდა კვანტური თეორიის დაბადება და ვფიქრობთ, ასევე ხდება თეორიული კვლევა ელემენტარულ ნაწილაკთა სფეროშიც.

ამრიგად, თუ ელემენტარული ნაწილაკი არ ექვემდებარება თეორიას, რომელიც ფიზიკური რეალობის სრულ

„ობიექტივაციას„ გულისხმობს; თუ იგი თვითონ წარმოადგენს საწყისს ახალი თეორიული კონცეფციისათვის, მაშინ მისი გენეზისი ატომბირთვულ ურთიერთქმედებაში „სუბიექტივირებულა“ (გამოხატავს სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთქმედებას), სადაც ყოფიერება როგორც ცნობიერების ინტენცია, ისე ვლინდება. თვითონ ნაწილაკი კი არის არა ფიზიკური წარმონაქმნი, არამედ მენტალური ობიექტი, რომლის უნიკალურ ინდივიდუაციაში ზოგადი არსია ჩადებული; ამიტომაც აძლევს ის ბიძგს ახალი ცოდნის, ახალი თეორიის წარმოშობას.

ცხადია, ამ დროს ყოფიერება აღარ არის ობიექტურ რეალობაში ჩაკეტილი. იგი ღიაა ცნობიერების ინტენციის მიმართ. ვფიქრობთ, სწორედ ამ სიტუაციაშია შესაძლებელი ჩაკეტილი რეალობიდან გასვლა და სამყაროს ფარული განზომილებების ძიება. (28)

განუზღვრელობის პრინციპის ფილოსოფიური აზრი

თანამედროვე კოსმოლოგია ისე ღრმად განიცდის კვანტურ-მექანიკური პრინციპების ზეგავლენას, რომ მას კოსმომიკროფიზიკაც კი უწოდეს. საქმე მარტო იმაში კი არ არის, რომ ალბათური მიდგომა პრინციპულ მნიშვნელობას იძენს არათუ მიკრო, არამედ მაკროკოსმოსშიც, აქ ვფიქრობთ ვლინდება სამყაროს შემეცნების შემოსაზღვრულობის პრინციპი; როცა შემეცნების სუბიექტი (ადამიანი) და შემეცნების ობიექტი (მიკრო ან მეგასფერო) სხვადასხვა მასშტაბის განზომილებებში არსებობენ, მათ შორის ჩნდება დაუძლეველი ბარიერი, რაც შეუძლებელს ხდის მიზეზობრივ კავშირს სუბიექტსა და ობიექტს შორის. ასეთი შეუძლებლობა შემეცნებითი კავშირის მარტო აღნიშნული რგოლით არ შემოიფარგლება. კაუზალური კავშირი ირღვევა ობიექტებს შორისაც, ჩნდება ერთგვარი დისონანსი ადამიანის სამეტყველო ენასა და ობიექტების აღწერის მეცნიერულ ენას შორის, ფუნდამენტური ცნებები — არსებობა და არსი, დრო, სივრცე, კაუზალობა, ურთიერთქმედება, ფიზიკური სიდიდეები, შემეცნებითი კატეგორიები, ეს ყოველივე ჩვენდა უნებურად, ისე შემპარავად, ისე მოუხელთებლად იცვლის მნიშვნელობას და სახეს, რომ ჩნდება განუზღვრელობა არათუ ფიზიკურ მოვლენათა აღწერაში, ამ აღწერის ცნებით საშუალებათა დადგენაშიც. ჩნდება ეჭვი, რომ განუზღვრელობა ადამიანური შემეცნების დეფექტი კი არ არის, რამეთუ ჩვენი გონების

თვალი ჩვენთვის თანაფარდი სფეროდან წარმოუდგენლად შორს ან ღრმად იხედება, ჩნდება არცთუ უსაფუძვლო ეჭვი, რომ განუზღვრელობა ყოველი არსებულის ძირეული თვისებაა, რომ შეუძლებელია სამყაროში ვეძებოთ ლოგიკა და კანონზომიერება, რომ შემთხვევით არ გაჩნდა ბარიერი სუბიექტსა და ობიექტს შორის, რომ თავად ეს ბარიერიც, ანუ ზუსტი შემეცნების მიმართ დადებული ტაბუ სცილდება ადამიანის ცნობიერების ფარგლებს და ყოფიერების საკრალური სიღრმიდან ამოდის.

სხვათა შორის, პრინციპული განსხვავება სუბიექტსა და ობიექტს შორის თავს იჩენს ჩვენთვის ხელით მისაწვდომ, ადამიანურ სამყაროშიც. ფსიქოლოგიური აქტების – აღქმისა და წარმოსახვის ფენომენოლოგიური ანალიზი გვიჩვენებს, რომ არ არსებობს პირდაპირი, კაუზალურ-დეტერმინისტული კავშირი ცნობიერებასა და ობიექტურ საგანს შორის, რომ ცნობიერება ავტონომიური და შემოქმედებითია არა მხოლოდ წარმოსახვის ფუნქციის სახით, არამედ საგნის აღქმის პროცესშიც.

და მაინც, თუკი სახეზეა ცოდნა ადამიანის თანაფარდი სამყაროს შესახებ, ჩვეულებრივ უგულველყოფილია ნყალ-გამყოფი სუბიექტსა და ობიექტს შორის, იგულისხმება, რომ არსებობს ცნობიერების შინაარსის ზუსტი შესაბამისობის შესაძლებლობა საგანთან და ფაქტიურად საგნის შემეცნება ამ შესაძლებლობის რეალიზაციას ნიშნავს. მეცნიერებაში ხდება ასეთი დაშვება, რაც სულაც არ ნიშნავს მეცნიერების მიერ აზრსა და არსებულს შორის განსხვავების ვერ შემჩნევას. არასგზით არ დასტურდება, რომ ადამიანური სამყაროს კლასიკურ მეცნიერულ სურათში გაუხეშებულია ან სულაც ნაშლილია ის უხილავი ზღვარი, რაც იდეალურს რეალურისგან განასხვავებს. საქმე იმაში

კი არ არის, რომ ფილოსოფოსის თვალი უფრო ფაქიზია და ხედავს იმას, რასაც მეცნიერი მაკროსამყაროში ვერ ამჩნევს. აქ სულ სხვა გარემოებასთან უნდა გვექონდეს საქმე; მაკროსამყაროს განცდა და გაგება მხოლოდ ჭეშმარიტების დადგენას კი არ ისახავს მიზნად, არამედ რაკი ეს სამყარო ადამიანის საცხოვრებელი სახლიცაა, შემეცნება უნდა იძლეოდეს ადამიანის ქცევისა და ქმედების პრაქტიკულ ორიენტაციას ამ სამყაროში. ეს დამატებითი ამოცანა, რომელსაც ადამიანი გაუცნობიერებლად ასრულებს, ცხადია სახეს უცვლის და ასხვაფერებს ჭეშმარიტების ძიების თითქოსდა უანგარო, ობიექტურ პროცესს. უნდა არ უნდა, ადამიანს ეს სამყარო აინტერესებს იმდენად, რამდენადაც ამ ქვეყნად მან უნდა იცხოვროს და მისი კატაკლიზმებისგან თავი დაიცვას. თვითგადარჩენის ეს შეფარული ლტოლვა ისე შემპარავად ერწყმის ჭეშმარიტების და სიბრძნის გულწრფელ სიყვარულს, რაც მართლაც ღვთით ბოძებული საჩუქარია, რომ შედეგად ვლებულობთ შემეცნების შინაგანად წინააღმდეგობრივ პროცესს, სადაც შეუძლებელია დიფერენცირება კვლევა-ძიების გაუცნობიერებელ მოტივთა და გაცნობიერებულ მიზანთა ობიექტურობასა და სუბიექტურობას შორის. შეუძლებელია იმიტომ, რომ თუკი ადამიანი მკვეთრად განასხვავებს თავის სუბიექტურობას სამყაროს ობიექტურობისგან, მაშინ თავისი შემეცნების პროცესიც უნდა გახლიჩოს ორად და გააკეთოს არჩევანი – ან შეეღიოს ჭეშმარიტების ძიებას და თავი გადაირჩინოს ამ სამყაროში, ან პირიქით; დაივიწყოს საკუთარი თავი და ეძებოს ობიექტი, დაადგინოს ჭეშმარიტება – თავისი ცნობიერების შესაბამისობა საგანთან. არადა მას არცერთი მხარე არ ეთმობა, ღვთის სახიერიც არის და ამქვეყნიურიც, ამიტომ მისი თანაფარდი სამყაროს შემეცნება, იმ

სამყაროსი სადაც ადამიანმა კიდევაც უნდა იცხოვროს, უარყოფს პრინციპულ განსხვავებას სუბიექტსა და ობიექტს შორის. ადამიანი თვალს ვერ უსწორებს სულისა და მატერიის დუალიზმს და თვითგადარჩენის ინსტიქტით შეპყრობილი, ეძებს შესაბამისობას ცნობიერებასა და საგანს შორის. გულუბრყვილოდ იჯერებს, რომ მათ შორის გაბმულია კაუზალური ჯაჭვი და საგანი შესაძლოა უშუალოდ და პირდაპირ აისახოს ცნობიერების ეკრანზე. ებლაუჭება რა ამქვეყნიურ სიცოცხლეს, იგი ივინყებს თავისი ცნობიერების უნიკალურ თვისებას, მის სუბიექტურობას, სულიერებას, რომელიც მუდმივად გაურბის ცოდნის ობიექტივაციის, საგნობრივ შინაარსებად ჩამოყალიბების პროცესს. უჩვეულობას გაქცეული, გარემოებას მორგებული გონება კარგავს თავისუფლებისა და შინაგანი აქტივობის შემოქმედებით თვისებას – არათუ შეცვალოს და გაამდიდროს გარე სამყაროს საგანი, თავის თავშივე შექმნას შემეცნების ობიექტი.

სულ სხვა ვითარებაა თუკი გონება გაიხედავს ადამიანური სამყაროს მიღმა ან ჩაიხედავს საგანთა მიკროკოსმიურ სიღრმეში. პირველი სფერო ისე დიდია, ხოლო მეორე იმდენად მცირე ადამიანთან შედარებით, არა მხოლოდ მოცულობის აზრით, არამედ სიცოცხლის ხანგრძლივობის თვალსაზრისითაც, რომ დროისა და სივრცის ამ მასშტაბში აზრი ეკარგება იმ დროსა და სივრცეს, რომელშიც ადამიანის ცხოვრებაა მოქცეული. ცხადია, ასეთ მიკრო, ან მეგა სამყაროთა შემეცნებაში ველარ გაიჟღერებს ადამიანის სამყაროში ორიენტაციისა და მისი თვითგადარჩენის მოტივი და შემეცნებაც მხოლოდ ჭეშმარიტი საგნობრივი ვითარების ძიებით შემოიფარგლება. თვითორიენტაციის ის დამატებითი ამოცანა, რომლის გამო ხდებოდა სუბიექტ-

ობიექტის, სულისა და მატერიის დუალიზმის უგულვებელყოფა, ამ ახალ მასშტაბებში ხელახლა იჩენს თავს. კვანტური მექანიკის ფენომენოლოგიურმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ცნობიერება იმდენად განსხვავებული და ავტონომიურია ფიზიკური ობიექტისგან, რომ ის შემეცნების პროცესში შემოქმედებით ბუნებას ავლენს და პირდაპირ კი არ ასახავს საგანს, ისე გარდაქმნის და ცვლის მას, რომ აზრი აღარა აქვს ვილაპარაკოთ შემეცნებითი სიტუაციისგან დამოუკიდებლად არსებული ობიექტის შესახებ, რაც შესანიშნავად გამოხატა ნილს ბორმა თავის პრინციპში.

მართალია, ბორის პრინციპში ლაპარაკია არა უშუალოდ მიკრომოვლენებზე, არამედ კვანტურ ექსპერიმენტზე, ანუ მაკრო დონემდე გაძლიერებულ სიდიდეებზე, რომელნიც სავსებით შეესაბამებიან ადამიანური სამყაროს მასშტაბს, მაგრამ მათ მიმართ სუბიექტ-ობიექტის შესაბამისობა და დეტერმინიზმი მაინც ვერ შედის ძალაში, რაკი ლაპარაკია ისეთ მაკრომოვლენებზე, რომელნიც არსებობენ როგორც დაკვირვებადი სიდიდეები, მაგრამ მნიშვნელობენ, როგორც დაუკვირვებადი მიკრომოვლენები. ადამიანი მათი გაზომვისა და შემეცნების პროცესში ვერ ჩააქსოვს საკუთარ თავს, ვერ წამოჭრის სამყაროში ორიენტაციისა და თვითგადარჩენის პრობლემას, რადგან შემეცნების ობიექტია არა არსებული საგანი, არამედ ამ საგნის საზრისი, რაც საგნის არსებობიდან უშუალოდ არ გამოიყვანება; საზრისის მიხედვით კი კვანტურ ექსპერიმენტს საქმე აქვს არა დაკვირვებად მაკრომოვლენასთან, არამედ დაუკვირვებად მიკრონაწილაკთან, რომლის შემოყვანა ადამიანის ცდაში, პარადოქსულ, ანტინომიურ შედეგს გვაძლევს (ელექტრონი ან ტალღაა, ან ნაწილაკი).

ეს ყოველივე საგონებელში გვაგდებს, რადგან გვავი-

წყდება ის გარემოება, რომ ცდაში გვეძლევა არა რეალური მიკროობიექტი, რაც მიუწვდომელია, არამედ ის შინაარსი, რა სახითაც შემოდის ეს მიუწვდომელი რამ ცნობიერების ველში. ეს შინაარსი კი ურთიერთგამომრიცხავ შინაარსებად იხლიჩება, რადგან ვიმყოფებით ადამიანური სამყაროს მიღმა და ე. ი. ძალაში შედის სუბიექტისა და ობიექტის, საზრისისა და მისი საგნის განსხვავებულობის პრინციპი.

რა დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ აქედან? ერთი მხრივ, ატომურ სამყაროში მიზნად ვისახავთ გავარკვიოთ ჭეშმარიტი საგნობრივი ვითარება, ადამიანის არსებობასთან მიმართების გარეშე, მეორე მხრივ კი, ცნობიერებისა და ობიექტის პრინციპული განსხვავების გამო ვერ გავდივართ ცნობიერების გარეთ და ვიკვლევთ არა ფიზიკურ ობიექტს, არამედ ამ ობიექტის ფიზიკურ აზრს.

სწორედ ამაში მდგომარეობს ატომური სიტუაციის უცნაურობა. რეალობასთან ადაფტაციისა და თვითშენახვის პრობლემის მოხსნით კვლავ აღიდგენს უფლებებს სულისა და მატერიის დუალიზმი, რის გამოც შეუძლებელი ხდება ცნობიერების შინაარსიდან პირდაპირი გადასვლა საგანზე, მაგრამ ამავე დროს რაკი ჭეშმარიტების გარკვევა კვლავ ისახება მიზნად, ვერ ჩავიკეტებით ცნობიერებაში და რაღაც გზით გადასვლა მაინც უნდა მოვახერხოთ საგნობრივ რეალობაზე. სხვანაირად კვანტური თეორია იქნებოდა შემეცნების თეორია და არა ცოდნა ფიზიკური რეალობის შესახებ.

ერთი წუთით შევაჩეროთ მსჯელობა და პრობლემას სხვა კუთხით შევხედოთ. დავაკვირდეთ თუ როგორ იქმნება და ყალიბდება ცოდნა ჩვენს გონებაში. მე რომ არ მქონდეს რწმენა, რომ შემეცნების შედეგად დავადგენ ჭეშმარიტებას, ანუ შემეცნებით მოპოვებული ცოდნის შესაბამისო-

ბას თავისთავად არსებულ ვითარებასთან, მაშინ ეს შემეცნებაც, როგორც მიზანმიმართული პროცესი, დაკარგავს ყოველგვარ აზრს. პარადოქსია, მაგრამ შემეცნების გზა და მიზანი სწორედ იმდენადაა ერთიანი, ერთმანეთის შესაბამისი და შერწყმული, რამდენადაც განსხვავდება ერთმანეთისგან. სწორედ განსხვავებაა მათი მსგავსებისა და ერთიანობის საფუძველი. ამ აზრით შემეცნება, როგორც მიზანმიმართული აქტი უნდა გადიოდეს თავისი თავის გარეთ და მიზნად შემეცნებისგან დამოუკიდებელ ობიექტს ისახავდეს. იგივე ხდება თვითშემეცნების პროცესშიც. მე რომ არ ვეძებდე საკუთარ თავს, როგორც განსხვავებულს ჩემივე თავისგან, მაშინ ეს პროცესიც მიმართულებას დაკარგავს და გაიფანტება. შემეცნებისა და თვითშემეცნების მკვეთრად ინტენციონალური ხასიათი კი სწორედ საპირისპიროზე მეტყველებს. მაგრამ რა აზრით შეიძლება განსხვავებულნი იყვნენ ერთმანეთის მსგავსნი, სწორედ თავიანთი განსხვავებულობის გამო? ცხადია არა არსებობის თვალსაზრისით. თუკი რაიმე არსებობს თავისი განსხვავებულობისა და ინდივიდუალობის წყალობით, მაშინ სხვასთან მიმსგავსებით იგი დაკარგავს საკუთარ არსებობას. ამიტომ არამსგავსთა მსგავსებაზე უნდა ვილაპარაკოთ არა არსებობის განზომილებაში, არამედ ღირებულებათა და მნიშვნელობათა იდეალურ სფეროში. შემეცნების გზა და მიზანი რეალური არსებობის სახით განსხვავდება ერთმანეთისგან (ერთი ცნობიერებაში გადის, მეორე მის გარეთ იმყოფება), მაგრამ თუკი ამ ურთიერთგანსხვავებას ჩამოვაშორებთ არსებობის ნიშანს, მაშინ დაგვრჩება განსხვავებულობის პრინციპი, პრინციპი კი ზოგადი ხასიათისაა, ზოგადობა კი არ მოიაზრება მსგავსების გარეშე. ამიტომ რეალურად გზა და მიზანი, როგორც შემეცნება და მისი

ობიექტი შეუთავსებელია ერთმანეთთან, მაგრამ იდეალურად ეს შეუთავსებლობა მნიშვნელობს როგორც თავსებადობა და სულისა და მატერიის დუალიზმი აზროვნებისა და არსებობის ერთიანობაში გადადის.

ახლა, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ატომური ობიექტი კვანტური შემეცნების ის მიუღწეველი მიზანია, რომელიც როგორც განსხვავებული და განუმეორებელი, გადის შემეცნებით მოპოვებული ცოდნის გარეთ და ისახება ფიზიკური რეალობის მიღმა, მაგრამ როგორც იდეალური ფენომენი, სწორედ თავისი განსხვავებულობით და უნიკალურობით მნიშვნელობს როგორც შემეცნების საგანი და განუყოფელია მისგან. განსხვავებულ და განუმეორებელ ობიექტთან ზიარება კი შემეცნების პროცესსაც ერთგვარად ინდივიდუალობას ანიჭებს და მეცნიერულ თეორიას ეკარგება ის ერთიანი, ზოგადცნებითი საფუძველი, რაც მას კლასიკურ ფიზიკაში გააჩნდა.

რატომ არ შეიძლება იგივე მსჯელობა ჩავატაროთ არა მიკრო, არამედ მაკროობიექტის მიმართ? შემეცნების გზა და მიზანი ხომ აქაც განსხვავებული და მსგავსია? აქ ვფიქრობთ, ისევ თავს იჩენს ადამიანის გარემოსთან ადაფტაციისა და თვითშენახვის გაუცნობიერებელი ფაქტორი. თუკი ვიტყვი, რომ ცნობიერება და მისი საგანი ყოფიერების ორი, ერთმანეთთან შეუთავსებელი მხარეა, მაშინ იკარგება სიცოცხლის მთლიანობის და რაც მთავარია მისი მარადიულობის განცდა, რაც პიროვნების სამყაროში მდგრადობისა და სუბიექტის ობიექტურ რეალობასთან პირისპირ დგომის საფუძველს შეადგენს. მართალია, ადამიანმა იცის, რომ მისი ამქვეყნიური ცხოვრება ბოლოვადია, მაგრამ ეს ცოდნა გარე, ემპირიულ ფაქტებზე დამყარებული ცოდნაა, იგი არ მომდინარეობს მისი შინა-

განი განცდიდან. თვითყოფნის განცდაში, როგორც წმინდა ფენომენში არაფერია ისეთი, რაც შეიძლება მიუთითებდეს მის დასაწყისზე და დასასრულზე, მის არყოფნაზე. ასეთი მითითება რომ იყოს, მაშინ თვითგანცდა თვითგაუცხოებასა და სხვადყოფნასაც უნდა წვდებოდეს და მოიცავდეს თავის თავში, ეს კი, დაარღვევდა განცდის ინდივიდუალობას, აამღვრევდა მის სინამდისს. ამიტომ, აქ აღარ გვაქვს სასრული, ფსიქოლოგიური განცდა, გვაქვს ეგზისტენციალური განწყობა, სადაც იგულისხმება აზრისა და არსის (არსებობის) დაპირისპირებაც და ერთიანობაც. ამ სიტუაციაში გასარკვევად უმჯობესია მივმართოთ დიალექტიკურ აზროვნებას, რაც მდგომარეობს შემდეგში; რა თქმა უნდა აზროვნება შეუძლებელია აზრთა ლოგიკური გამომდინარეობის გარეშე, მაგრამ ამ პროცესს მსხვერპლად ეწირება ერთი რამ — ეს გახლავთ საკუთარი მეობის განცდა, განცდა იმ არსებისა რომელიც აი აქ და ახლა, საბეჭდო მანქანასთან ზის და თავის ნაფიქრალს გადმოგვცემს. უფრო ზუსტად, აქ არც აზროვნების სუბიექტის დაკარგვაა საქმე. პრობლემა იმაშია, რომ აზროვნების ლოგიკურ პროცესს მუდამ თან ახლავს აუნაზღაურებელი დანაკლისი. ეს არის დანაკლისი სინამდვილის სფეროში აზროვნების შესაძლებლობათა შეკვეცისა და ცოდნის ობიექტივაციის გამო, რაც ხან მოაზროვნე სუბიექტის თვითგანცდის გაუჩინარებით გამოიხატება, ხან ფიქრთა დინების ენობრივ ფორმებად რედუქციისა და სტრუქტურირების პროცესით, ხან კი ეს შეიძლება აღმოჩნდეს წერის, ბეჭდვისა თუ საუბრის ის რეალური აქტი, რომელიც მხედველობაში არ მიიღება, რადგან გარეშე ფაქტორია საკუთრივ აზროვნების პროცესის მიმართ და არ უნდა აისახებოდეს სათქმელის შინაარსზე; მაგრამ უცნაურია, რომ სწორედ ეს

გარეშე მომენტი ცვლის და განსაზღვრავს აზრის შინაარსს, თუმცა ის არანაირად არ განეკუთვნება იმ ლოგიკურ ჯაჭვს, საიდანაც გამომდინარეობს და ყალიბდება აზრი. ბეჭდვის სისწრაფე, კლავიშებზე თითების თამაში, აზრის სიტყვებადქცევის უკონტროლობა, ყურადღების გადატანა ფიქრიდან წერის მექანიკურ, გაუცნობიერებელ პროცესზე, მოკლედ ყველაფერი ის, რაც ხელს უნდა უშლიდეს აზროვნების კონცენტრაციას, პირიქით, ხელს უწყობს მას, რადგან ქმნის ერთგვარ თავისუფლებას, დისონანსს, აზრთა ლოგიკური ჯაჭვის ტრიალში და ეს თავისუფლება აცოცხლებს და ამოძრავებს ცნობიერების ანგარიშმიუცემელ ნაკადს, რომლის თვითდინებაში ჩნდება ახალი აზრი. რატომ თამაშობენ აზროვნებისთვის ეს არაარსებითი, გარეგანი ფაქტორები აზრის მაიევეტიკაში ბებიაქალის როლს? ვფიქრობთ ამ ფაქტორთა გზით შენიღბულად მოქმედებს მოაზროვნე სუბიექტის ის თავისუფალი თვითგანცდა, რომელიც პრინციპულად განსხვავდება მისი გონების ლოგიკური, ზოგადცნებითი მექანიზმისგან. აზრის ეს სუბიექტური ყოფიერება მუდმივად ეწინააღმდეგება ცოდნის ობიექტივაციის, მისი საგნებთან შესაბამისობის პრინციპს და ქმნის იმ თავისუფლებას, სადაც იბადება ახალი აზრი, როგორც თავისთავადი ფენომენი. შემოქმედებითად მოაზროვნე ადამიანი ყოველთვის აწყდება იმ უცნაურ ფაქტს, რომ რაც უფრო ნაკლებად ფიქრობს სათქმელზე, შეუცნობლად რაც მეტად მისდევს სიტყვის დინებას, რომელიც თითქოს მისგან დამოუკიდებლად მიმდინარეობს და ამ თვითდინებაში იგულისხმება არა მხოლოდ თავისუფალი აზროვნების ტალღა, არამედ მისი გამოხატვის თანმხლები, მექანიკური პროცესებიც, მით უკეთესად ყალიბდება აზრი. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს სრულიად სხვა, აზ-

რის შინაგანი ლოგიკისაგან დამოუკიდებელი ფაქტორები წარმართავენ და განსაზღვრავენ სათქმელის ბედ-ილბალს. აქ ისევ გვეფიქრება, რომ საქმე გვაქვს სუბიექტის ყოფიერების გამოვლენასთან, რომელიც უშუალოდ და პირდაპირ ვერ გამოხატავს თავის თავს, რადგან ამისთვის უნდა გადაიქცეს გამოხატვის ობიექტად, ხოლო ობიექტად ქცევა მის სუბიექტურობას მოსპობს. ამიტომ მე-სუბიექტი ეძებს მისი თვითგამოხატვის არაპირდაპირ გზებს და თუკი აზროვნება აზრის საგნობრივ შინაარსებად ობიექტივაციის პროცესია, სუბიექტის თვითექსპრესიის გზა ისეთ ნიშანს-ვეტებზე უნდა გადიოდეს, რომელნიც არ ეკუთვნიან ამ ობიექტივაციის პროცესს და უფრო მეტიც, ეწინააღმდეგებიან მის ლოგიკურ მსვლელობას. სუბიექტის სიმბოლიზაციის ასეთ ნიშანსვეტებად შეიძლება გამოდგეს ყველაფერი, რაც თან ახლავს აზროვნების პროცესს, მაგრამ შინაგანად არ განეკუთვნება მას, არ მონაწილეობს საგნობრივი ცოდნის ობიექტივაციის პროცესში. ამიტომ შემოაქვთ გარეგან, არაარსებით ფაქტორებს არსებითი მომენტი აზროვნებაში. ეს არის მისი სუბიექტურობა, რომელიც ფესვებით მოაზროვნე სიცოცხლის განუმეორებელი ეგზისტენციდან ამოდის და რაც მუდმივად ეწინააღმდეგება და ამსხვრევს ცნებითი აზროვნების ლოგიკურ ჯაჭვს.

აი, ასე ჩნდება განუზღვრელობის სფერო, სადაც აზროვნება მუდმივ ჭიდილშია საკუთარ თავთან; არც რჩება საგანთა და საზრისთა ლოგიკურ სამყაროში და ვერც აღწევს თავისი ცოცხალი არსის განუმეორებლობას. აქ არის თითქოს ლოგიკაც, სხვაგვარად აზროვნებას არსებობა არც ძალუძს და არის ლოგიკის საპირისპირო ტენდენციაც, რაც თავისთავად ლოგიკური ბუნებისაა, რამეთუ ეს ყველაფერი აზროვნებაში ხდება, მაგრამ ეს ტენდენცია

კულტურის ფუნდამენტალთა და კვანტური ფიზიკის ფილოსოფიური პრინციპები

არ ამართლებს თავის წანამძღვართა მოლოდინს – იქცეს მათგან გამომდინარე დასკვნად, არამედ პირიქით; მათი ლოგიკის დამანგრეველ, აზროვნებაში სრულიად მოულოდნელი, ალოგიკური ნახტომის სახით ვლინდება.

სწორედ ამ ნახტომში იხსნება განუზღვრელობის სივრცე, სადაც ყოველივე თან ინარჩუნებს და თანაც კარგავს თავის თავს; სადაც ერთი სახის გარკვეულობა მსხვერპლად მეორე სახის გაურკვეველად ყოფნას მოითხოვს, რადგან ყოფიერების გარკვეულობა, მისი ინდივიდუაცია (სულერთია ცნობიერებაში თუ გარე სამყაროში) თავისთავად, უსასრულოდ და მარადიულად კი არ არის მოცემული, არამედ წარმოადგენს გარკვეული ძალისხმევის, გარკვეული ქმნადობის შედეგს, მოითხოვს ენერგეტიკულ კონცენტრაციას ამ მოცემულობის მიმართ, რის გამოც სხვა მონაცემი კარგავს თავის გამორჩეულ სახესა და სიმკვეთრეს.

ამრიგად, განუზღვრელობა სამყაროშიც და ცნობიერებაშიც სულისა და მატერიის დუალიზმის, სუბიექტისა და ობიექტის განსხვავებულობის ძალით არსებობს, მაგრამ რომ არ არსებობდეს ადექვაციის მოვლენა, ანუ განსხვავებულ არსთა სასწაულებრივი ჰარმონია და ერთიანობა სწორედ მათი განსხვავებისა და ავტონომიის გზით, არც მოხდებოდა ყოფიერების ინდივიდუაცია სამყაროში და ვერ შეიქმნებოდა ქაოსიდან კოსმოსი.

თავი II

კვანტური ფიზიკა და ხელოვნების ფენომენოლოგია

აზროვნება, შემოქმედება და სიცოცხლე

როგორ უნდა გვესმოდეს ფილოსოფია და როგორ უნდა გავიგოთ ხელოვნება, რომ კავშირი მათ შორის უფრო ღრმა და არსებითი გახდეს?

ფილოსოფიის საგანია ყოფიერება, მაგრამ განსხვავებით კერძო მეცნიერებებისგან, სადაც ყოფიერება გვევლინება ობიექტური სამყაროს სახით, რომლებიც მოვლენათა კონტრასტისა და ურთიერთფარდობითობის საფუძველზეა გამოკვეთილი და რომელსაც არც სათავე აქვს და არც დასასრული, ფილოსოფიური შემეცნების მიზანს ისეთი ყოფიერება შეადგენს, რომელიც არაა ფარდობითი, არაა განსაზღვრული გარედან, სხვა არსებულის ძალით, არამედ არსებობს და გარკვეულია მხოლოდ საკუთარი თავის საფუძველზე.

ამრიგად, ფილოსოფიის საგანია ყოფიერება, როგორც თავისთავად არსებული. (9)

მეორე მხრივ ფილოსოფიურმა აზროვნებამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება საგნად დაისახოს თავისთავად არსებული ყოფიერება, თუკი ის თვით წარმოადგენს ამ ყოფიერების შინაგან ნაწილს, რადგან ვერავითარი გარეშე ძალა

ვერ ჩანდება და ვერ შეიმეცნება იმას, რაც თავისი არსებობისათვის არაფერს მოითხოვს საკუთარი თავის გარდა.

გამოდის რომ ფილოსოფიური აზროვნება საგნად თავისივე თავს ისახავს როგორც თავისთავად არსებულს. ამიტომ, თუკი ფილოსოფიის საგანია ყოფიერება, როგორც თავისთავად არსებული, ფილოსოფიის ობიექტის ორი, ზემოთმოყვანილი განმარტება ერთმანეთის იდენტურია.

* * *

ამ განმარტების თანახმად ფილოსოფია შეიძლება შევაფასოთ იმის მიხედვით, თუ რამდენად ხდება მასში აზროვნების, როგორც არსებობის ფაქტის ცოცხლად დაჭერა, თუ რამდენად ხდება აზრის არსთან (არსებულთან) იგივეობა. ასეთ იგივეობაში გაგება, აზროვნება ნიშნავს არსებობის მოპოვებას და შემეცნება იგივე შემოქმედებაა. ასე გაგებული ფილოსოფია შეიძლება დავუკავშიროთ ხელოვნებას.

ფილოსოფია და ხელოვნება ჩვენ დავაკავშირეთ საერთო თეზისის საფუძველზე, რომლის თანახმად აზროვნება არის არსებობა. ეს ნიშნავს, რომ არსებობა წინ არ უსწრებს აზროვნებას და შემეცნებამდე გვაქვს არაფერი, რომელიც არსებობაში გადადის აზროვნების ძალით. ასეთი შემეცნება შემოქმედებაა და თუ ამ ცნებებს ერთმანეთში ჩავანაცვლებთ, მივიღებთ, რომ შემოქმედებას წინ არაფერი უსწრებს და ყოველივე, რაც ხელოვნებაში სიცოცხლეს იძენს, არსებობს შემოქმედების პროცესის მანძილზე, არც მანამდე და არც მას მერე.

ასეთი ხელოვნების მიზანია არა არსებულის გამოხატვა, არამედ არსებობის მოპოვება. იგი მნიშვნელობას როგორც ხელოვნება მხოლოდ მაშინ იძენს, როცა სრულდება ზემოთ-

დასმული პირობა აზრის (შემოქმედების) და არსის (არსებულის) ტოლობის შესახებ. ხელოვნება თავის მნიშვნელობას იძენს იქ, სადაც უშუალოდ ხდება შემოქმედების ცოცხალი პროცესი, ხელოვნების ნაწარმოები ამ პროცესის დინამიკაში არსებობს. ამიტომ შემოქმედება უნდა გრძელდებოდეს არა მხოლოდ ნაწარმოების შექმნის, არამედ მისი აღქმის დროსაც. მხატვრული ფორმა უნდა იყოს პრინციპულად დაუსრულებელი, ღია, მასში სულ უნდა რჩებოდეს ცარიელი სივრცე, რომელიც მისი ახლებურად აღქმა-გაგების დაუსრულებელ პერსპექტივას მოგვცემს.

როგორც ვხედავთ, ლაპარაკია ხელოვნების განსაკუთრებულ სახეობაზე, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ „ღია“ ხელოვნება.

სწორედ „ღია“ ხელოვნება ენათესავება ფილოსოფიას, თუკი ფილოსოფიას გავიგებთ როგორც აზროვნებას აზროვნების, ვით თავისთავად არსებული ყოფიერების შესახებ.

* * *

როდესაც ვმსჯელობთ აზრზე, როგორც არსებულზე, მხედველობაში არ გვაქვს ის მატერიალური პროცესი, რომელიც თან სდევს აზროვნების აქტს. ლაპარაკია იმ სპეციფიკურ არსებობაზე, რომელიც აზრის გარკვეულობასა და სიცოცხლეს შეადგენს. ყოველ იდეას საკუთრივ თავისი ყოფიერება აქვს, რომელიც მას ცოცხალ აზროვნებად ამყოფებს და რომელიც არ დაიყვანება მის პარალელურ ფიზიოლოგიურ პროცესზე.

ფილოსოფიის საგანს აზრის სწორედ ეს სპეციფიკური ყოფიერება შეადგენს. აზრის ყოფიერება საგნის არსებო-

ბისგან იმით განსხვავდება, რომ თუ ეს უკანასკნელი ინერტულად შეიძლება იყოს, აზრის არსებობას აზროვნების გამუდმებული ძალისხმევა სჭირდება, რომელიც შემეცნების მრავალფეროვან მიზანთა მიღმა, საბოლოო ჯამში, მიმართული იქნება საკუთარი ყოფიერების გარკვევის, წვდომისა და ამდენად რეალიზაციისაკენ.

აზრის არსებობა მდგომარეობს იმაში, რომ ის თვითონვე არკვევს, თუ რაში მდგომარეობს მისი, როგორც გარკვეული აზრის არსებობა. ყოფნის ასეთი საზრისი არ განისაზღვრება გარედან, სხვა იდეის ან საგანთა სამყაროს საფუძველზე. ამიტომ ის სწორედ თავისთავად არსებულია.

ამრიგად, ფილოსოფიური აზროვნების საგანია აზროვნება როგორც თავისთავად არსებული, რომელიც სულ მუდამ იმყოფება საკუთარი ყოფიერების გარკვევის, წვდომისა და ამდენად განხორციელების მდგომარეობაში. თუკი ხელოვნებაში მოხდება მხატვრულ მოვლენათა სამყაროს გარღვევა და ცნობიერება გადავა საკუთარი თავის, ვით თავისთავად არსებულის გარკვევისა და რეალიზაციის მდგომარეობაში, მაშინ ასეთი ხელოვნება იქნება ღია ფილოსოფიური აზროვნების მიმართ.

* * *

აზროვნება შეიძლება წარმოვიდგინოთ ორი დამოუკიდებელი პლასტის სახით:

ზედა, რეფლექტორული შრე, სადაც მიმდინარეობს უკვე არსებული სამყაროს ასახვა, ლოგიკური მონესრიგება მოვლენათა განზოგადოება, ცნებათა ჩამოყალიბება და ქვედა, ეგზისტენციალური დონე, სადაც აზროვნება მნიშვნელობს როგორც თავისთავადი ყოფიერება, არსებულის შექმნის

ცოცხალი, თავისუფალი ნაკადი, როგორც თვითარსი, რომლის ყოფიერება საკუთარი საზრისის გარკვევისა და მნიშვნელობის მინიჭების, ან ერთი მნიშვნელობიდან მეორეზე გადახტომის თავისუფალ აქტში მდგომარეობს.

მნიშვნელობათა მიცემის ამ მოძრაობაშია აზრის სიცოცხლე. ეს მოძრაობა და ახალი მნიშვნელობის მინიჭება აუცილებლად უნდა ხდებოდეს, რომ იარსებოს ცოცხალმა აზროვნებამ. ცნობიერება გამუდმებით უნდა ანხორციელებდეს ამ ლოგიკურად განუყოფელ, თავისუფალ აქტს, რათა ის იყოს ღია საკუთარი ყოფიერების მიმართ.

უკვე შეგრძნების საფეხურზე ხდება ასეთი მოძრაობა. შეგრძნება გამუდმებით ანიჭებს ფიზიკურ საგანს ფსიქიკური შინაარსის მნიშვნელობას, მიუხედავად იმისა, რომ მიზეზობრივი კავშირი ფიზიკურ და ფსიქიკურ სამყაროს შორის არ არსებობს. მეორე მხრივ, სწორედ ფიზიკურისა და ფსიქიკურის ერთიანობაშია ცოცხალი აზროვნების და, აქედან გამომდინარე, საერთოდ სიცოცხლის არსი.

სიცოცხლე ეს არის მნიშვნელობის მიცემის ან ერთი მნიშვნელობიდან მეორეზე გადახტომის თავისუფალი აქტი.

ხოლო აზროვნება, როგორც ფილოსოფიის საგანი, როგორც ყოფიერება თავის თავში, არის სწორედ ეს ცოცხალი, თავისუფალი აქტი, ანუ ნახტომი მატერიალურ და სულიერ სამყაროებს შორის; ეს გახლავთ იდუმალი, შემოქმედებითი ნახტომი.

საჭიროა არა ამ იდუმალი გადასვლის ახსნა, არამედ მისი საიდუმლოების, მისი განუყოფელი მთლიანობის შენარჩუნება, რათა ხელიდან არ გაგვიქრეს აზროვნება, როგორც ცოცხალი ნაკადი, არ დაირღვეს აზროვნებისა და არსებობის იგივეობა.

* * *

ჩვენს მიერ ჩამოყალიბებული შეხედულება აზროვნების, როგორც ცოცხალი არსის შესახებ, ფილოსოფიიდან ხელოვნების სფეროში შეგვიძლია გადავიტანოთ.

როგორც ვთქვით, თუ აზროვნების პროცესს შემოქმედების აქტით ჩავანაცვლებთ, ხელოვნების მიზნად იქცევა არა არსებულის გამოხატვა, არამედ არსებობის მოპოვება. აქ იგულისხმება არა არსებობა ზოგადად, არამედ ის სპეციფიკური ყოფიერება, საიდანაც ამოზრდილია ხელოვნების ნაწარმოები. ეს კი სხვა არაფერია თუ არა შემოქმედების პროცესი, ცოცხალ აზროვნებაში რომ სრულდება. ხელოვნების ქმნილებამ, თუკი ის არის ღია ფილოსოფიური აზროვნების მიმართ, თავის თავში უნდა ამოძრავოს მისივე წარმომშობი ყოფიერება, ნაწარმოები ამ მოძრაობის დასრულებული შედეგი კი არ უნდა იყოს, ბოლომდე კი არ უნდა „ჩაიკეტოს“ მხატვრულ ფორმაში, არამედ უნდა გაიხსნას თავისი ყოფიერების მიმართ და მისივე მოძრაობად იქცეს. ამრიგად, „ჩაკეტილი“ მხატვრული ფორმა „ღია“ ხელოვნებისაგან იმით განსხვავდება, რომ პირველი მკაცრად ემიჯნება, არ არკვევს და არ ამოძრავებს იმ სუბიექტურ-დინამიურ საფუძველს, რომლის ტალღაზეც ის აღმოცენდება. ცნობიერების ეს ავტორისეული ნაკადი „ჩაკეტილი“ ნაწარმოების გარეთ არის გატანილი, „ღია“ ხელოვნება კი ძირამდე წვდება თავის წარმომშობ ფესვებს. მისი მიზანია საკუთარი შემოქმედებითი ნაკადის ცოცხლად დაჭერა, გარკვევა იმისა, თუ რა არის ის, რაც მას სწორედ აი ამგვარ ყოფიერებას, ანუ ხელოვნების ნაწარმოებად არსებობას ანიჭებს.

რა არის შემოქმედება? შემოქმედება როგორც ყოფიერება თავის თავში, არის ცოცხალი აზროვნება, ანუ მნიშვნელობის მიცემის, ან ერთი მნიშვნელობიდან მეორეზე გადახტომის თავისუფალი აქტი. შემოქმედების ძალით, ბუნებრივი ხელოვნურის ღირებულებას იძენს. ის, რაც იყო ქვა, ქანდაკების საზრისს ღებულობს, პალიტრაზე დადებული საღებავი მხატვრულ ტილოზე მნიშვნელობს როგორც ფერი... სწორედ ამ აზრით გვესმის, რომ შემოქმედება არაფრიდან შექმნაა, რომ მხატვრული მთლიანობა არ დაიყვანება ნაწილებზე, მას რომ შეადგენენ. ღირებულებრივი ნახტომი, მნიშვნელობათა ცვლა, შექმნის ან გარდასახვის ტოლფასია.

„ღია“ ხელოვნებამ უნდა აჩვენოს თუ როგორ ხდება ნახტომი არყოფნიდან ხელოვნების ნაწარმოებად ყოფნაში. ამ გადასვლაზე არ შეიძლება ვილაპარაკოთ აბსტრაქტულად, ზოგადად. რამდენადაც საქმე გვაქვს თავისუფალ, ირაციონალურ ნახტომთან, ჩვენ ვერ განვაზოგადებთ მას საერთო ფორმულის დადგენის მიზნით. ლაპარაკია ყოველთვის ინდივიდუალურ, შეუცნობელ, განუმეორებელ გადასვლაზე ბუნებრივიდან ხელოვნურში, მატერიალურიდან სულიერში..

აქვე საგულისხმოა კვლავ გავატაროთ ზღვარი „ჩაკეტილ“ და „ღია“ ხელოვნებას შორის. „ჩაკეტილ“ ფორმაში სრულდება და მთავრდება შემოქმედებითი ნახტომი. ნაწარმოები წარმოადგენს ამ ღირებულებრივი მოძრაობის დასრულებულ შედეგს, სადაც ყოველი მნიშვნელობა უკვე გამოკვეთილი და გაჩერებულია. ასეთი ნაწარმოები ვერ იქნება თავისთავად არსებული, რადგან თავისთავადობა, როგორც ვნახეთ, ცოცხალ აზროვნებას ახასიათებს, სადაც გამუდმებით უნდა ხდებოდეს მნიშვნელობათა გადას-

ვლა, თამაში, აქ კი გვაქვს ამ გადასვლის, ანუ ცოცხალი აზროვნების უკვე დამთავრებული შედეგი, რომელიც მეორადია მისი წარმომშობი პროცესის მიმართ. ამიტომ „ჩაკეტილი“ ფორმა ხელოვნების ასახვისმიერი სახეა, რომელიც კრიტერიუმს საკუთარი თავისგან გარეთ, ობიექტურ სინამდვილეში ეძებს.

რაც შეეხება „ღია“ ნაწარმოებს, იგი არსებობს არა როგორც მხატვრულად ობიექტივირებული შედეგი, არამედ როგორც სწრაფვა თავისი სუბიექტური საფუძვლის მიმართ. „ღია“ ნაწარმოებს ერთხელ ვერ შექმნი, ვერ დაასრულებ და თაროზე ვერ შემოდეგ. ყოველი აღქმისას ის თავიდან იბადება და, რაც მთავარია, იბადება წინა ქმნილებისაგან განსხვავებულად, განუმეორებელი ელფერი. „ღია“ ფორმაში არსებითია არა მხოლოდ ის, რასაც გვეუბნება ავტორი, არამედ ისიც, რასაც არ გვეუბნება, რასაც მალავს, რაზედაც მხოლოდ მიაწინებს. უფრო სწორად, მხატვრული ექსპრესია თქმისა და ართქმის ზღვარზეა, ასეც შეიძლება გავიგოთ და ისეც. ნაწარმოები თავისებურ გაგებათა და ინტერპრეტაციათა ამოუწურავი ვარიანტებითაა დამუხტული, სულ მუდამ თვითდადგენის, დუღილის პროცესშია, ცნობიერების განუმეორებელი ნაკადის სახით მიედინება, აღქმაში კრიტალიზაციისას ახლებურად იკითხება და ეს ყველაფერი ხდება იმიტომ, რომ ნაწარმოებში გამართლდეს ჩვენ მიერ დაშვებული თეზა აზრისა და ყოფიერების იგივეობის შესახებ, ანუ სულ მუდამ ხორციელდებოდეს ცოცხალი აზროვნების შემოქმედებითი აქტი, რაც მნიშვნელობათა ნახტომისეული თამაშის დაუსრულებელ ციკლში მდგომარეობს.

„ღია“ ნაწარმოებში ეს გახლავთ სულის მოძრაობა და სწრაფვა – გააღვივოს და ააელვაროს ცოცხალი აზრის ის

ნაპერწკალი, რაც მას შემოქმედებად აქცევს. ამ ნაპერწკალს ცნობიერება მიუახლოვდება არა მხატვრული ასახვისა და განსახიერების გზით, არამედ მხოლოდ საკუთარი, სუბიექტური ყოფიერების მოძრაობით, სადაც ცნობიერება მნიშვნელობს არა როგორც ასახვა, არამედ როგორც თავისუფალი არსი.

ამრიგად, ცნობიერების სუბიექტური პლასტიკის გადალახვით კი არა, სწორედ მისი სუბიექტური ყოფიერების გახსნით შეიძლება შევალთ კარი არსთა სამყაროში და ხელოვნება ზედ კი არ დავაშენოთ ამ სამყაროს, არამედ მის საძირკველში ჩავდეთ, ვით არსისა და აზრის იგივეობის, ანუ თავისთავადი არსებობის ფორმები.

* * *

რას ნიშნავს შემოქმედება, როგორც ცნობიერების მიერ საკუთარი ყოფიერების მოპოვება? იგულისხმება, რა თქმა უნდა, არა ობიექტური ყოფიერება – მატერიალური სამყარო, არამედ ცნობიერების ყოფიერება, რომელიც აზრისეულია, თავისუფალია, სუბიექტურია და პირობითია. ეს არის იგივე ცნობიერება ვით თავისთავადი ფენომენი, რომელსაც შემოცლილი აქვს ობიექტური ცოდნის გარსი, რომლის ყოველი პლასტიკი თავისუფალ მოძრაობაშია, რომელიც მნიშვნელობს არა როგორც ასახვა, არამედ როგორც იდეალური არსი. სხვა სიტყვებით, ეს წარმოადგენს ცნობიერების წიაღში მყოფ არაცნობიერს. ამრიგად, სწორედ არაცნობიერის ამოტივტივება და ამოძრავებაა „ღია“ ხელოვნების მიზანი.

მეორე მხრივ, თუ გავიხსენებთ, რომ შემოქმედებითი აზრის სიცოცხლე მნიშვნელობათა მუდმივ გარდასახვაში

მდგომარეობს, ცნობიერი დონიდან არაცნობიერზე გადასვლა აზროვნებიდან გასვლას კი არ ნიშნავს, არამედ შემობრუნებას თვით აზროვნების სფეროში. ამ შემობრუნების ძალით ის, რაც ცნობიერ დონეზე მნიშვნელობდა როგორც მეორადი, გარე სამყაროდან განსაზღვრული, ის, რაც მოითხოვდა შესაბამისობას საგანთან, გახდა თავისთავადი, მოწყდა ობიექტურ რეალობას და გამოჩნდა თავისი ჭეშმარიტი სახით: როგორც სუბიექტური და პირობითი. ცნობიერებამ მოიხსნა თავისი ობიექტივიზებული, ასახვისმიერი ფორმა და შეიძინა თავისთავად არსებული ფენომენის მნიშვნელობა. ამ მოხსნა-შეძენის პროცესში დაიმსხვრა ის ლოგიკა, ის ნესრიგი, რომელსაც აზროვნება შესაბამისობაში მოჰყავდა როგორც გარე სამყაროსთან, ასევე თავის შინაგან, ობიექტური შინარსის შემცველ პლასტებთან. მოკლედ დაიმსხვრა ის ლოგიკური სტრუქტურა, რომელიც ან გარე სამყაროს ერთიანობას ეთანადებოდა, ან თავის თავში, შინაგან ნაწილთა პროპორციასა და მიზანშეწონილობაში ჰპოვებდა ამ ერთიანობის ადექვატურ საფუძველს.

გონების ცენტრალიზმი და მონიზმი იდეა-არსთა პოლიფონიაში გადადის. რაც მეტად არიან აზროვნების არაცნობიერი პლასტები თავისუფალნი, ინდივიდუალურნი და განსხვავებულნი, მით უფრო არიან სრულნი და ამ სისრულის ძალით ემსგავსებიან და უკავშირდებიან ერთმანეთს, სრული პოლიფონიის მიუხედავად, ისინი შეადგენენ ერთ ცნობიერებას.

აზროვნებამ შემოქმედების აქტში კი არ უნდა დააკავშიროს, არამედ უნდა გათიშოს ეს პლასტები ერთმანეთიგან. თავისუფლებას, თვითმოძრაობაში ისინი თავისთავად პოულობენ ერთმანეთს და ქმნიან ცოცხალ, შემოქმედებით

მთლიანობას, აზრისა და არსის ერთიანობას, რომელსაც ხელოვნების ნაწარმოები შეიძლება ვუწოდოთ.

არ გვინდა... შეიქმნას შთაბეჭდილება, რომ თითქოს „ჩაკეტილ“ ხელოვნებაში ცნობიერება ბატონობს, ხოლო „ღია“ შემოქმედება არაცნობიერის ასპარეზია. ჭეშმარიტი ხელოვნება, იქნება ის „ჩაკეტილი“ თუ „ღია“, – ცნობიერისა და არაცნობიერის ერთობლივი ქმედებით იბადება. ცალ-ცალკე არცერთი არაა საკმარისი შემოქმედებისთვის; შეუძლებელია ავტორმა წინასწარ მოიფიქროს და სრულიად განჭვრიტოს ყველაფერი, რაც მის ნაწარმოებში მოხდება, მაგრამ ისიც შეუძლებელია, რომ მან თავიდანვე ბრმად, სპონტანურად დაიწყოს შეთხზვა, ფურცელზე ან ტილოზე გადაიტანოს ყველაფერი, რაც აზრად მოუვა. ასეთი ქაოსი ვერ შეიძენს მხატვრულ ღირებულებას. არაცნობიერის ამოტივტივება არ ხდება უმიზნოდ, ნებისმიერად, ცნობიერების გვერდის ავლით. პირიქით, გონების დაძაბულობა, ცნობიერი აქტები აუცილებელი და მოსამზადებელი საფეხურია, რომლის მიღმა იწყება არაცნობიერის თვითმოძრაობა, რომელიც შთანთქავს ავტორს და მისდა უნებურად, სულ სხვა მიზნისაკენ გაიტაცებს.

ამიტომ არის, რომ ხშირად მხატვრულ ნაწარმოებში თავდაპირველი განზრახვის უარყოფა ხდება და მხატვრული ეფექტი თვით ავტორისთვისაც მოულოდნელია; ის ისევე უმეცარია და ისევია „ჩართული“ შეთხზულ მოვლენათა სვლაში, თითქოს თვით არ ყოფილიყო ამ თხზულების ავტორი.

ვიმეორებთ: ავტორის ასეთი „შთანთქმა“ საერთო პროცესია, რომელიც ნიშანდობლივია ხელოვნების, როგორც „ღია“, ისე „ჩაკეტილი“ ფორმისთვის.

მაგრამ თვით შთანთქმის მიზანი და მიმართულება პრინ-

ციკლულად განსხვავებულია ამ ორ ვარიანტში:

„ჩაკეტილ“ ნაწარმოებში, ვით ცოცხალი აზროვნების დასრულებულ შედეგში, ღირებულებრივი გარდასახვა უკვე მომხდარია და მხატვრული რეალობა მნიშვნელობრივად გარკვეული და დადგენილია. ეს ნიშნავს, რომ ავტორის ცნობიერებამ, ჩანდა რა თავის ყოფიერებას, ანუ თავის არაცნობიერს, დაკარგა სუბიექტურობა და შეიძინა არსებულისთვის ნიშანდობლივი ობიექტურობის საზრისი. სხვა სიტყვებით: მოხდა ცნობიერების გასაგნება, მხატვრული ობიექტივაცია მონიშნული თემების, ამბებისა და ხასიათების მიხედვით. ამ ობიექტივაციის შედეგად ავტორ-სუბიექტი თითქოსდა „განდევნილ იქნა“ თავისავე გამონაგონიდან. გამონაგონი ჩაიკეტა ობიექტურ, ანუ ნამდვილად მომხდარი ამბების გამომსახველ ფორმაში. გამონაგონი „გაუცხოვდა“ თავისი სუბიექტური, პირობითი ბუნებისაგან და მხატვრული ფენომენიდან იქცა „ნამდვილ“ მოვლენათა ასახვად. გასაგებია, რომ ობიექტურ სამყაროს ადევნებული ასეთი ქმნილება ერთგვარ დამოუკიდებლობას იძენს ავტორისაგან. ნაწარმოების თვითმოძრაობა გარე სამყაროსთან მიბაძვის ხარჯზე იქმნება. ავტორმა თვითონ არ იცის, რით დაამთავრებს, რადგან ბოლომდე ვერ განჭვრეტს მოვლენათა იმ მიზეზ-შედეგობრივ ჯაჭვს, რომელიც თავად შექმნა, მაგრამ თავისი თავისგან განსხვავებულ, ობიექტურ ბუნებას გაადევნა.

ავტორის ასეთი უმეცრების მიუხედავად, „ჩაკეტილი“ ნაწარმოები მოცემულია მონოლოგიურ, მნიშვნელობრივად დადგენილ და დასრულებულ-მონესრიგებულ ფორმაში. ამ ფორმის მიღმა იგულისხმება რაღაც ერთიანი, ავტორისეული პოზიცია, საიდანაც მოჩანს ნაწარმოების ყოველი ხაზი, შეკრული, დამთავრებული სახით. ავტორის განდევ-

ნის მიუხედავად, ჩაკეტილი ფორმა აპელაციას ახდენს ყოვლისშემძლე ავტორის მიმართ, რომელმაც საბოლოო ჯამში ყველაფერი იცის და რომელიც აწესრიგებს და ამოთლიანებს თავის ქმნილებას.

აბსოლუტური ავტორის ასეთი იდეალი იმსხვრევა „ღია“ ხელოვნებაში. იმსხვრევა იმის გამო, რომ „ღია“ ნაწარმოებში მნიშვნელობათა ნახტომისებური გადასვლა-მოძრაობა არ ჩერდება და ცალსახად არ იკეტება. არ იკეტება იმიტომ, რომ გვაქვს შემოქმედებითი აზროვნების არა დასრულებული შედეგი, არამედ თვით აზროვნების ცოცხალი აქტი.

ამიტომ ცნობიერება, ახდენს რა შემოხრუნებას საკუთარ ყოფიერებაში, გადადის რა თავის არაცნობიერში, ბოლომდე არ განიცდის მხატვრულ ობიექტივაციას. არ განიცდის იმიტომ, რომ შესრულდეს ცოცხალი აზროვნების (აზრისა და არსის იგივეობის) აუცილებელი პირობა, რაც მნიშვნელობათა გადასვლა-გადმოსვლის, ანუ თვითგაუცხოების და გათავისების, ანუ ობიექტივაციისა და სუბიექტივაციის დაუსრულებელ ციკლში მდგომარეობს.

აქედან გამომდინარე, ნაწარმოები სულ მუდამ მერყეობს, სულ მუდამ თამაშობს ცნობიერისა და არაცნობიერის მიჯნაზე. თუ ხდება მხატვრული ობიექტივაცია, ბოლომდე არ ხდება ის. შექმნილი სახე არის ღია: ერთი მხრივ, ის მნიშვნელობს, როგორც ობიექტური (მხატვრულად ობიექტური), მეორე მხრივ კი, თავის თავს აჩვენებს როგორც პირობითს, რომელიც ნამდვილ არსებულს კი არ შეესატყვისება, არამედ ავტორ-სუბიექტიდან არის ამოზრდილი.

საგულისხმოა, რომ ეს პირობითობაც არ არის ბოლომდე გარკვეული და უეჭველი. აზროვნების, ვით არსობრივი

მოდრაობის ციკლის ღიაობის გამო, ეს პირობითობა კვლავ გასაგნებას მოითხოვს, რომელსაც ისევ პირობითობა ახლავს თან და ასე შემდეგ, უსასრულოდ.

მოკლედ, გვაქვს დუღილის, პულსაციის გაურკვეველი მდგომარეობა. ამიტომ საზღვარიც გამჭრალა ცნობიერსა და არაცნობიერს, ავტორსა და მხატვრულ ობიექტს შორის. ავტორი აღარ დგას ნაწარმოების გარეთ, ის რალაცნაირად ჩართული და განშრევებულია თავის ქმნილებაში, თუმცა არ არის ბოლომდე ობიექტივირებული და ინარჩუნებს თავის სუბიექტურობას.

მოკლედ, „ღია“ ნაწარმოებმა შთანთქა ავტორი, ოლონდ „ჩაკეტილი“ ფორმისგან განსხვაებით, ბოლომდე ვერ გადაამუშავა ის მხატვრულ ობიექტებად, რათა შემდეგ ეს ობიექტები აბსოლუტური ავტორის გამაერთიანებელ პოზიციაზე დაეყვანა. ნაცვლად ამისა, თვითონ ნაწარმოები „გაიხსნა“, მან შეიძინა ერთგვარი განუსაზღვრელობა, პირობითობა, სუბიექტურობა; თვითგამორკვევის, ღირებულებრივი თვითმოდრაობის და თვითრეალიზაციის უნარი, რის გამოც ცოცხალი, შემოქმედებითი აზროვნების სტიქიიდან შევიდა განუმეორებელი, თავისთავადი და ამდენად სრული არსებობის სიღრმეში.

აქ ჩვენ თავს ავარიდებთ შეჯამებას და დასკვნას, რადგან არ გვსურს დავასრულოთ ზემოთ გამოკვეთილ აზრთა ღინება, რათა არ მივცეთ მას თავის თავში ჩაკეტილი და ცალსახად განსაზღვრული, სისრულის პრეტენზიით შეკრული სისტემის სახე.

წინააღმდეგ შემთხვევაში ძირითადი თეზა, რომ აზრის, ვით ცოცხალი, თავისთავადი არსის სისრულე მის ღიაობასა და განუსაზღვრელობაშია, ამ თეზის საპირისპირო, „ჩაკეტილი“ ფორმით იქნებოდა გამოთქმული.

შეგვიძლია მხოლოდ დავსახოთ კვლევის მიმართულება და ამ მიმართულებით შევეხოთ ფილოსოფიური აზროვნების და ხელოვნების კონკრეტულ ფაქტებს, თუმცა, ეს შეხებაც მეტად საფრთხილოა, რადგან აზროვნების ჩვენს მიერ მონიშნული „ჩაკეტილი“ და „ღია“ ფორმა ერთმნიშვნელოვნად არ შეიძლება მივანეროთ რომელიმე ნაწარმოებს.

ლაპარაკია ფილოსოფიისა და შემოქმედების იმ იდეალურ მოდელებზე, საიტკენაც ხდება გადახრა ერთ ან მეორე შემთხვევაში.

ლაპარაკია თამაშის წესზე, რომელსაც ნებით ან უნებურად, შეგნებულად თუ არაცნობიერად მიყვება მოაზროვნე და მხატვარი.

ამიტომ კონკრეტულ შემთხვევაში შეიძლება ვილაპარაკოთ მხოლოდ ტენდენციებზე, მხოლოდ გადახრაზე „ჩაკეტილი“ ან „ღია“ მოდელის მიმართ.

დავინყოთ იქიდან, რომ არ არსებობს აბსოლუტურად ჩაკეტილი ნაწარმოებები, რომ ღიაობა თან სდევს აზრის სიცოცხლეს ფილოსოფიაშიც და ხელოვნებაშიც.

ამიტომ თუკი საქმე გვაქვს ჭეშმარიტ, ცოცხალ შემოქმედებასთან, ნებისმიერი „ჩაკეტილი“ ფორმა შეიძლება გაიხსნას და ახლებურად იქნას აღქმული როგორც „ღია.“

მაგრამ არსებობენ ნაწარმოებები, მთელი მიმდინარეობები და კონცეფციები, სადაც ღიაობა შემოქმედების პრინციპად არის აღებული.

ასეთი ნაწარმოები, ვით თავისთავადი, ცოცხალი არსი, თავის თავს აჩვენებს ჭეშმარიტი სახით – როგორც გამოწვანაგონს, როგორც პირობითობას და ამდენად იმ ავტორისეულ, შემოქმედებით აქტსაც მოიცავს, საიდანაც ის არის ამოზრდილი.

ამდენად, ის წარმოადგენს ფენომენს, მხატვრულ ფენომენს, რადგან ფენომენი არის ის, რაც თავის თავს აჩვენებს საკუთარ თავში.

თუმცა ცოცხალი, აზრისეული არსის განუსაზღვრელობის გამო, ეს პირობითობაც ეჭვით არის გარემოცული, ასე ვთქვათ, ბრჭყალებშია ჩასმული და მხატვრული გასაგნებისკენ ილტვის.

სუბიექტურობისა და ობიექტურობის ამ ზღვარზე, იგი ერთდროულად ორივე მნიშვნელობას მოიცავს, არაა ჩაკეტილი არცერთ მათგანში და ამდენად აღებულია თავის წმინდა, თავისთავადი, არსისეული სახით, ანუ წარმოადგენს ფენომენს.

ლიტერატურაში, მწერლობაში, ღია შემოქმედების ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა, რომელიც როგორც მხატვრული პრინციპი დასაბამს ჯეიმს ჯოისის შემოქმედებიდან იღებს.

ჯოისის რომანში „ულისეში“ საზღვარი გამჭრალა მწერლის ცნობიერებასა და მხატვრულ განსახიერებას შუა. ამიტომ პერსონაჟის ასოციაციური ნაკადი მოუხელთებლად ავტორისეულ აზროვნებაში გადადის. გმირმა იმაზე მეტი „იცის“, რაც მან შეიძლება იცოდეს თავისი სახისა და სიტუაციის ფარგლებში. ცნობიერებისა და არაცნობიერის ზღვარზე დატრიალებულია ქაოსი, გახსნილია განუსაზღვრელობის სივრცე, სადაც გაურკვეველია, სად თავდება მხატვრული სახე და სად იწყება ამ სახის წარმომშობი სუბიექტური პროცესი.

ამავე კონტექსტში შეიძლება მოვიხსენიოთ დოსტოევსკის „ხმათა პოლიფონიურობის პრინციპი“, რომელსაც გამოცლილი აქვს ერთიანი ავტორისეული პოზიცია, ავტორ-აბსოლუტის გაუქმების გამო. ასევე შეიძლება ავლნიშნოთ

ცნობიერების ნაკადის განუმეორებლობა და შეუქცევადობა მარსელ პრუსტის რომანში, რობერტ მუზილის „უთვისებო კაცის“ კომპოზიციული არაერთიანობა, პრინციპული დაუსრულებლობა და სხვა. (22) (30).

მეცნიერებაში, კერძოდ კვანტურ მექანიკაში, ღია აზროვნების ეფექტი შექმნა ჰაიზენბერგის განუზღვრელობის თანაფარდობამ და ბორის დამატებითობის პრინციპმა. ამასთან დაკავშირებით ფონ ნეიმანი შენიშნავს, რომ კვანტურ მექანიკაში, განსხვავებით კლასიკური ფიზიკისგან გაჩნდა ახალი, სუბიექტური არსი, რომელიც განუყოფელია ფიზიკური ობიექტებისაგან, მაგრამ მისგან განსხვავებულ მნიშვნელობას მოიცავს. ცხადია, აქ იგულისხმება ადამიანის ცნობიერება, რომელიც სუბიექტური ყოფიერების სახით შედის ობიექტურ მოვლენათა სურათში.

მხატვრობაში, ფერწერაში, ღია შემოქმედებაზე აქცენტი იმპრესიონიზმმა გაამახვილა. იმპრესიონიზმმა მიზნად დაისახა შთაბეჭდილება, არა როგორც ობიექტი და საგანი, არამედ როგორც სუბიექტური აქტი, უფრო სწორად, როგორც გარდამავალი მდგომარეობა სუბიექტურ აქტსა და მხატვრულ ობიექტივაციას შორის. როდესაც მე ვხატავ შთაბეჭდილებას, როგორც შთაბეჭდილებას და არა როგორც უკვე კრისტილიზებულ საგანს, მაშინ მე ვხატავ იმასაც, რისი ძალითაც ეს შთაბეჭდილება როგორც ასეთი არსებობს, ანუ ვიჭერ იმ შემოქმედებით მოძრაობას, რომელიც წინ უსწრებს თავის მხატვრულ შედეგს. ეს მოძრაობა არ წარმოადგენს მატერიალურ პროცესს. ეს გახლავთ საზრისის მიცემის ნებელობითი აქტი, რომელიც მოიცავს მნიშვნელობიდან მნიშვნელობაზე გადასვლის საიდუმლოს. შემოქმედების პროცესში საიდუმლო საიდუმლოდ უნდა დარჩეს, ის ვერ უნდა გახსნას ვერც ლოგიკამ

(ზოგადის შემეცნებამ), ვერც ინტუიციამ (ინდივიდუაციის აქტმა). პირიქით, ინტუიციის მიზანია იდუმალების, როგორც აზროვნების სიცოცხლის შენარჩუნება.

ჩვენ ვერასოდეს გავიგებთ, როგორ გადადის ელექტრომაგნიტური ტალღა ფერის ფენომენში, რადგან ფერი მხოლოდ ფსიქიკური მოვლენაა, არ არის, ფერი არის ფიზიკური პროცესის ფსიქიკურ დონეზე გადასვლის მთლიანობა, რომელსაც ცოცხალი ცნობიერება ახდენს როგორც მისტერიას. ფერი თვალსაც ეკუთვნის და საგანსაც. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ფერი რეალობაა და არა რეალობის აღქმა, ფერი ყოფიერების მოდუსია. ოღონდ ეს არის ცნობიერების ყოფიერების, ფიზიკურიდან ფსიქიკურში გადასვლის პროცესის მოდუსი.

ასევეა სიტყვა. სიტყვა საგანსაც ეკუთვნის და გონით სამეტყველო ცენტრსაც. სიტყვა არის საგნიდან ფსიქიკაში გადასვლის მთლიანობა – ცნობიერების სიცოცხლე. ისევე როგორც ფერის შემთხვევაში, სიტყვა ფიზიკურიდან სულიერებაში გადასვლის ცოცხალი, საიდუმლო მთლიანობაა, რომელშიც ცნობიერების ცოცხალი სული ფეთქავს. სიტყვა საგანსაც ეკუთვნის და სულსაც, ის რეალობაა, ყოფიერებაა, იმ გარდასახვის ყოფიერება, რომელიც მიუწვდომელია და რომელსაც ანხორციელებს ცნობიერება როგორც ცოცხალი სული.

ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ პირველთაგან არსებობს სიტყვა და ფერი, როგორც ყოფიერება და შემდეგ არსებობს მათი შესაბამისი მატერიალური და ფსიქიკური აქტები.

სხვანაირად: ჯერ არსებობს ცნობიერების ყოფიერება, როგორც მნიშვნელობიდან მნიშვნელობაზე გადახტომის, საზრისის მინიჭების, ცოცხალი, თავისუფალი, განუყოფე-

ლი და იდუმალი აქტი და შემდეგ არსებობს ამ აქტის გარეგანი და შინაგანი პროექციები – საგანი და საგნის აღქმა, შთაბეჭდილება, წარმოდგენა და ცნება.

* * *

საგანგებოდ გვსურს შევჩერდეთ თეატრალური ხელოვნების სფეროზე, სადაც აზროვნების საზრისული მოძრაობა მსახიობური გარდასახვის პროცესშია გამოკვეთილი. შევეცადოთ აქაც მოვსინჯოთ და პირობითად დავსახოთ საზღვარი „ჩაკეტილ“ და „ღია“ შემოქმედებას შორის.

„ჩაკეტილი“ ხელოვნებიდან „ღია“ ფორმაზე გადასვლის დროს, ანუ ასახვა-მიბაძვიდან თავისთავადი არსებობისკენ სწრაფვაში უპირველეს ყოვლისა, დაძლეულ უნდა იქნეს შესაბამისობის პრინციპი, რომელიც სცენაზე „მართალნაირი“ სიტუაციის შექმნას მოითხოვს: პერსონაჟის მოტივაცია და მოქმედება ნორმირებული უნდა იყოს ცხოვრების სინამდვილის მხრიდან.

მაშასადამე, დავსვათ საკითხი ისეთი თეატრალური ქმნილების შესაძლებლობის შესახებ, რომელიც იარსებებს თავისთავად, მისგან განსხვავებულთან (სინამდვილესთან) შესაბამისობის გარეშე. ეს ნიშნავს, რომ უნდა გაუქმდეს მართალნაირობა როგორც ესთეტიკური საზომი და დაირღვეს პირდაპირი კავშირი გარე სამყაროსთან.

ესთეტიკური საყრდენი უნდა გადავიტანოთ მხატვრული ნაწარმოების შიგნით, გადავიტანოთ ისე, რომ არ ავყვეთ „ჩაკეტილი აზროვნების“ ცდუნებას, რომელიც ხელოვნების ქმნილების თვითდაფუძნებას მისივე შინაგანი ლოგიკის, ჰარმონიულობისა და ნაწილთა ურთიერთპროპორციის საფუძველზე ახდენს. ამ შემთხვევაში, თუმცა ნაწარმოები

განყენებულია გარე სამყაროდან, მაინც შესაბამისობის პრინციპს ვუბრუნდებით, რადგან ნაწარმოების შინაგანი ლოგიკა გულისხმობს ერთგვარ ფარდობითობას მხატვრულ ნაწილთა შორის, მათ ურთიერთქმედებას, მიზანშეწონილობას, მიზეზობრივ გამომდინარეობას და მოტივაციას, რის შედეგადაც იქმნება შინაგანად შეპირობებული, ლოგიკურად შეკრული, მონოლითური მთლიანობა, რომელიც თავის თავშია ჩაკეტილი და ავტონომიურად არსებობს; მაგრამ ეს ის თავისთავადობა არაა, რომელსაც „ღია“ ხელოვნება ესწრაფვის, რადგან ლოგიკური ჯაჭვი, რომელმაც მხატვრული ნაწილები შეაკავშირა და გააერთიანა, ჩაკეტილი, ასახვისმიერი აზროვნების იარაღია და კი არ გამორიცხავს, პირიქით, სწორედ შესაბამისობის და ფარდობითობის პრინციპებს ემყარება. ამ შემთხვევაში გაუგებარია, რატომ უნდა ვთქვათ უარი მხატვრული ნაწარმოების შესაბამისობაზე გარე სამყაროსთან, როცა ეს პრინციპი თვით ამ ნაწარმოების შიგნით, მის ნაწილთა მიმართებაში სრული დატვირთვით მოქმედებს. ლოგიკა, ფარდობითობა და შესაბამისობა ის საშუალებებია, რა გზითაც ავსახავთ და ვანესრიგებთ გარე სამყაროს. თუკი მხატვრული ნაწარმოები გარე სინამდვილეს „დაესესხა“ ამ გზებსა და საშუალებებს, მაშინ, რაც არ უნდა ჩაიკეტილი თავის თავში, როგორც არ უნდა მოწყდეს ობიექტური რეალობას, მაინც მის თარგზე იქნება გამოძერწილი და აწყობილი. ასეთი ჩაკეტილი, შინაგანად შეკრული ნაწარმოები სრულ ობიექტივაციას განიცდის და სინამდვილისგან დაპოუკიდებლობის მიუხედავად, მხატვრული ხედვისა და კარგადსახვის მიუხედავად, მაინც საბოლოო ჯამში, ობიექტური რეალობაზეა ორიენტირებული და მიჯაჭვული, და ამდენად, კარგავს თავისი სუბიექტური ყოფიერების სპეციფიკას.

ამიტომ ხელოვნებაში, რომელიც არის „ღია“ საკუთარი სუბიექტური ყოფიერების მიმართ, უნდა მოხდეს განიარაღება იმ საშუალებებისგან, რითაც ავსახავთ და შევიმეცნებთ გარე სამყაროს. მხატვრული ელემენტებიდან მთლიანობა უნდა დაიბადოს არა ნაწილთა ლოგიკური შეკავშირების, არამედ მათი ერთმანეთისგან გათიშვისა და ინდივიდუაციის გზით. პარადოქსია, მაგრამ რაც მეტად არიან მხატვრული სახეები თავისუფალნი, თავისთავადნი და მკვეთრად ინდივიდუალურნი, მით უფრო არიან სრულნი და ამ სისრულის ძალით ემსგავსებიან და უკავშირდებიან ერთმანეთს.

ამრიგად ხელოვნების თვითარსისკენ შემობრუნება ამსხვრევს ფარდობითობის, შესაბამისობისა და მიბაძვის დოგმას. უფრო სწორედ, მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეგვიძლია დავუშვათ ეს პრინციპები „ღია“ თეატრში, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ყოვლისმომცველი, ნაწარმოების ძირამდე გამჭოლი თავისთავადობა აცლის მათ ობიექტურ-რეალურ საფუძველს და ხაზგასმულად ფორმალურ პრინციპებად აქცევს. ამ შემთხვევაში მიმსგავსება, მიბაძვა, მხატვრული სახის სინამდვილესთან მიახლოებას კი არ ნიშნავს, არამედ პირიქით, მასთან ხაზგასმულად „არ მისვლას“, ცხოვრების რეალობასთან ხელოვნებისთვის აუცილებელი დისტანციის შენარჩუნებას. „ღია“ პერსონაჟი მხოლოდ ისე შეიძლება ბაძავდეს რეალურ პირს, რომ თავადვე ახდენდეს რეფლექსიას საკუთარ თავზე არა როგორც რეალურ პიროვნებაზე, არამედ როგორც მიბაძვაზე მის მიმართ და ამ თვითრეფლექსიაში, რომელიც თვითგაუცხოებასა და საკუთარი თავის გარედან ხედვას მოითხოვს, ამ თვითგააზრებაში მდგომარეობს მისი როგორც პერსონაჟის, როგორც გამო-ნაგონის, როგორც აზრისეული წარმონაქმნის არსებობა.

(ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ აზრის სუბიექტური არსებობა, ობიექტური საგნის არსებობისგან განსხვავებით, თვითრეფლექსიაში და საკუთარი საზრისის გამუდმებულ ძიებაში მდგომარეობს. იგივე ითქმის მხატვრული სახის მიმართაც).

მაშასადამე „ღია“ პერსონაჟი, თუკი ის ბაძავს სინამდვილეს (ანუ რეალური ცხოვრების განზომილებაში ახდენს თავისი მოქმედების მოტივაციას), ბაძავს ისე, რომ ისე და ისე ხაზს უსვამს, რომ ის არის არა მიახლოება ცხოვრებასთან, არამედ არმიახლოება მასთან; მხოლოდ მისი მიბაძვა, მხოლოდ თამაში. თუმცა ჩვენი მოსაზრების თანახმად, თუკი აზრის სიცოცხლე მნიშვნელობათა გამუდმებულ, ნახტომისებურ ცვალებადობაში მდგომარეობს, ეს მიბაძვაც არ უნდა ჩაიკეტოს თავის თავში, არ უნდა მოხდეს ამ პროცესის სრული ობიექტივაცია. ის მხატვრულად კი არ უნდა გასაგნდეს და გამოიკვეთოს, არამედ დაჭერილ იქნას თავის ცოცხალ, პირველიმპულსურ მდგომარეობაში; რაც აუცილებლად მოითხოვს მიბაძვის მნიშვნელობიდან სხვა მნიშვნელობაზე გადასვლის და უკან დაბრუნების უსასრულო ციკლს. ამიტომ მსახიობი უნდა იდგეს „ბენვის ხიდზე“ მიბაძვა-თამაშსა და სახე-პერსონაჟად გარდასახვას შორის. ის ისე უნდა შედიოდეს როლში, რომ ამავე დროს ინარჩუნებდეს ერთგვარ გაუცხოებულ, გარეშე პოზიციას, ერთგვარ თვითრეფლექსიას (გნებავთ, თვითდაეჭვებას ან თვითთრონიას) საკუთარი განსახიერების მიმართ. მხოლოდ ამ ბენვის ხიდზე, ამ გარდამავალ, ნახტომისებურ მდგომარეობაში, მიიღწევა ის თვითმოძრაობა, ის თავისთავადობა, ის თვითარსებობა, რომელიც ხელოვნების ქმნილებას ასახვისმიერი ფორმიდან თავის ნამდვილ ყოფიერებაში შეიყვანს.

კონფლიქტი

თავისთავადობის კრიტერიუმი ფერს უცვლის კონფლიქტის, როგორც დრამის მამოძრავებელი მუხტის გაგებასაც. თუკი „ღია“ ნაწარმოების პლასტები ერთმანეთს თავისთავად პოულობენ, ერთმანეთისგან გათიშვისა და თვითმოდრაობის გზით, მაშინ ამ თვითმოდრაობას განსაზღვრავს მხატვრული ელემენტის კონფლიქტი არა სხვასთან, არამედ მხოლოდ საკუთარ თავთან. რაც უფრო ღრმა და ძირეულია ეს შინაგანი კონფლიქტი, მით უფრო თვითმოდრავი, თვითმყოფადი და აქედან უფრო სრულია იგი.

კონფლიქტი სხვასთან, მიბაძვის ფენომენისა არ იყოს, კარგავს თავის წამყვან ფუნქციას და რჩება ფორმალური, საფუძველ-გამოცლილი სახით. ის აუცილებელია იმდენად, რამდენადაც ქმნის გაუცხოების სივრცეს რომელშიც, თანახმად ჩვენი კონცეფციისა, შინაგანი კონფლიქტი ღირებულებრივად უნდა გადავიდეს და განსხვისდეს, რათა შემდეგ, ამ განსხვისების გადალახვით მოიპოვოს თვითარსებობის ენერგია, რომელიც კვლავ განსხვისების სივრცეში გადავა, საკუთარ თავთან დაბრუნების მიზნით და ა. შ. უსასრულოდ... კონფლიქტი სხვასთან, ეს გახლავთ შინაგანი კონფლიქტის ნილაბი, მისი ჩამოხსნა-აფარება ისევ და ისევ ბიძგს აძლევს დრამის განვითარებას, მის საკუთარ თავთან იგივეობის სიღრმეში გაჩენილ იმპულსს.

აქაც უნდა შევნიშნოთ, რომ შინაგანი კონფლიქტის ცნებაში არ ვგულისხმობთ გმირის წინააღმდეგობრივ ხასიათს, როცა მისი ერთი თვისება, ერთი მხარე ეწინააღმდეგება მის მეორე მხარეს და ამ თვისებათა ბრძოლის ველზე

იშლება და ვითარდება ხასიათის დრამატურგია. შინაგანი კონფლიქტით ჩვენ აღვნიშნავთ იმ წინაღმდეგობას, რაც გმირის თვისობრივი რეალობის მიღმა, მის ეგზისტენციალურ საფუძველშია ჩადებული.

რას ნიშნავს ეგზისტენციალური საფუძველი, ანუ პერსონაჟის ყოფიერება? ეს ნიშნავს იმას, რაც განსაზღვრავს და ამკვიდრებს მისი, როგორც პერსონაჟის არსებობას. თეატრი და მით უმეტეს, „ღია თეატრი“ ურთულესი ხელოვნებაა, რადგან აქ ორი შემოქმედებითი პლასტის ნაფენა ხდება. ჯერ იქმნება ტექსტუალური პლასტი, პიესა, როგორც ლიტერატურულ-მხატვრული ღირებულება და შემდეგ ენობრივი ველიდან ხდება ინდეტერმინირებული, თავისუფალი, გარდასახვითი ნახტომი სცენაზე. რა თქმა უნდა, თეატრი არ წარმოადგენს ლიტერატურული პარტიტურის საშემსრულებლო ხელოვნებას. „ჩაკეტილი“ იქნება ის თუ „ღია“, რამდენადაც ორივე პლასტი შემოქმედებითია, ტექსტი არასოდეს პირდაპირ არ გადადის სცენაზე. რეჟისორს თავისი განუმეორებელი შტრიხები შეაქვს არსებულ მასალაში, რაც ვფიქრობთ, უფრო მეტია, ვიდრე ტექსტის ინტერპრეტაცია, მაგრამ „ღია“ თეატრში შემოქმედების ხვედრითი წონა გაცილებით დიდია და ის პრინციპულ მნიშვნელობას იძენს.

პრინციპული სიახლე იმაში მდგომარეობს, რომ ტექსტი აღარ წარმოადგენს პიესა-დადგმის საფუძველს. „ღია“ თეატრალური ნაწარმოების ურთულეს ლაბინირებში თავისთავადობაა ჩვენი ერთადერთი ორიენტირი. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ნაწარმოების ყოველი პლასტის, ყოველი ელემენტის ტენდენციაა — სხვას კი არ დაეფუძნოს, ან საფუძვლად დაედოს სხვა ელემენტს, არამედ თავის თავშივე მოიცვას საკუთარი თავის საფუძველი.

აქედან გამომდინარე, არანაირი დეტერმინაცია ტექსტის მხრიდან არ ხდება. ტექსტი ფუნქციონირებს როგორც მასალა, რომელთანაც რეჟისორი სრული თავისუფლებით მიდის, რადგან თავისუფლებაა აუცილებელი პირობა, რომ მან აღქმული პიესა გაითავისოს და დადგმაში კი არ გამოსახოს ის, არამედ შექმნას მისი სცენური ექვივალენტი, რომელიც იმდენად იქნება მისი „მსგავსი“, რამდენადაც იქნება მისგან დამოუკიდებელი და თავისთავადი. თავისუფლებაშია ის ირაციონალური, ღირებულებრივი „ნახტომი“, ის იდუმალი ძალა, რომელიც ქალაქდზე არსებულ პიესას ახალ, განუმეორებელ, სცენურ სიცოცხლეს მისცემს.

ამ მოსაზრებიდან გამომდინარე, „ლია“ პერსონაჟის ყოფიერება არ განისაზღვრება შესაბამისი ლიტერატურულ-მხატვრული სახით. ეს ყოფიერება თვითსაფუძველია, პირველადია, მის უკან არ დგას არც მსახიობი, არც ლიტერატურული გმირი და, მით უმეტეს, არც ის რეალური პროტოტიპი, რომლის თარგმაც შეიძლება ლიტერატურული სახე შეიქმნას. საერთოდ, ობიექტური რეალობის მომენტები არ განსაზღვრავენ „ლია“ პერსონაჟის არსებობას, ის როგორც თავისთავადი სისრულე, როგორც პირველადი მთლიანობა, წინ უსწრებს თავის ნაწილებს, რადაციით მეტია მათზე და ეს მეტობა არის შემოქმედების აქტი, რაც ნაწარმოებში სრული თავისუფლებით, შეუცნობლად აღქმული იდეის ღირებულებრივ მოძრაობაში მდგომარეობს. იდეის ეს გადასვლა ქალაქდიდან სცენაზე, რომელიც ირაციონალურია, თავისუფალია და განუმეორებელია, წარმოადგენს პერსონაჟის ყოფიერებას და ამავე დროს არის შემოქმედების პროცესი, რომელსაც ეს სახე-ყოფიერება თავის თავში მოიცავს. პერსონაჟის მოძრაობა თვითგაუცხოებისა და გათავისების დაუსრულებელ

ციკლში მდგომარეობს. „ლია“ პერსონაჟი გაორებულია: ერთი მხრივ, ის ანსახიერებს ტექსტით მონიშნულ ხასიათს, მეორე მხრივ კი, გარედან შესცქერის თავის სახიობას არა როგორც მხატვრულ რეალობას, არამედ როგორც სუბიექტურ-შემოქმედებით ეფექტს და ამ გაუცხოებით „იჭერს“ თავის იდეას, იდეას, რომლის ძალითაც ის არსებობს როგორც გარკვეული პერსონაჟი.

ვიმეორებთ: ეს იდეა, როგორც არსებული, ირაციონალურია, ინტუიციურია, ის გმირის ხასიათის მიღმაა. განსხვავების, ინდივიდუალობისა და არა განზოგადებისა და შემეცნების გზით მივდივართ მასთან. ეს გახლავთ ემოციის, უფრო ზუსტად ინტელექტის, როგორც ემოციური დამოკიდებულების გაგრძელების და გაძლიერების გზა, რომელიც აბსტრაქტული განზოგადების საპირისპიროა და რომელსაც ცოცხალი ინტელექტის ემოცია შეიძლება ვუწოდოთ. ამიტომ ინტელექტუალური თეატრი და საერთოდ ინტელექტუალიზმი შემოქმედებაში წარმოადგენს არა განცდებისაგან დაცლილ, რაციონალურ, მშრალ ხელოვნებას, არამედ სწორედ ინტელექტით გაგრძელებული და გაძლიერებული ემოციებით დამუხტულ სფეროს, სადაც ცოცხალი აზროვნება ტრიალებს.

ისევ ვიმეორებთ: პერსონაჟის იდეა, მისი ხასიათისგან განსხვავებით, არის საკუთარ, სუბიექტურ ყოფიერებასთან შერწყმული არსი, რომელიც სუბიექტურობის და ობიექტურობის ზღვარზე მყოფი, განუმეორებელია, განუსაზღვრელია, მაგრამ ინტუიციით მისაწვდომია. ჩვენ ვერ ვიტყვით, მაგრამ ვიცით, ვგრძნობთ რაში მდგომარეობს ჰამლეტის „ჰამლეტობა“, ამიტომ, რაც არ უნდა შორს წავიდნენ მისი ხასიათის გადასხვაფერებაში, ეს შინაგანი, განსხვავებაზე და არა განზოგადებაზე აგებული ცოდნა

ზუსტად გვიკარნახებს, რომ მსახიობმა მაინც შეინარჩუნა (ან არ შეინარჩუნა) თავისი პერსონაჟის იდეა.

ახლა უფრო თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ შინაგანი კონფლიქტი ჩვენთვის ნიშნავს წინაღმდეგობას პერსონაჟის ამ არსებობრივ, იდეურ-ეგზისტენციურ საფუძველში, რომელზედაც დგას მისი ხასიათი, მთელი მისი თვისებრივი რეალობა. (იგულისხმება, რა თქმა უნდა მხატვრული რეალობა).

რამდენადაც ეს სახე-ყოფიერება პირველადია, სრულია, მის უკან აღარაფერია, ამიტომ აღარა გვაქვს ის საერთო, ავტორის მიერ ჩაყრილი ფუნდამენტი, რაზედაც „ჩაკეტილ“ თეატრში შეიძლება გადაწყდეს და მოიხსას ყოველგვარი შინაგანი კონფლიქტი. ამიტომ გმირის ბრძოლა საკუთარ თავთან დაუსრულებულია, მისი დასრულება პრინციულად შეუძლებელია და შინაგანი კონფლიქტის გადაწვეტაც მხოლოდ მოჩვენებითი ან პირობითი შეიძლება იყოს.

თუკი არ არსებობს ერთიანი, ავტორისეული პოზიცია, მაშინ კონფლიქტი არსად არ წყდება და ძირამდე არღვევს თეატრალურ ნაწარმოებს. კონფლიქტი მოიცავს არა მხოლოდ დრამატურგიულ ამბავს, არამედ არღვევს იმ მხატვრულ ფორმასაც, რომლის ყალიბშიც ჩამოსხმულია ეს ამბავი.

აქ თავად კონფლიქტის კლასიკური ცნებაც რღვევას განიცდის: ლაპარაკია არა მოქმედების დიალექტიკაზე, არამედ თეატრალური წარმოდგენის ყოფნა-არყოფნაზე. წარმოდგენის მხატვრულ ფორმად არსებობის სტრუქტურაში უნდა იქნას ჩადებული წინააღმდეგობა (გნებავთ, პარადოქსი), რომელიც ამ ფორმას „გახსნის“. ეს წინააღმდეგობა მუდამ სახეზე უნდა იყოს, არ უნდა იქნას მოხსნილი, რომ ნაწარმოებმა არათუ მოძრაობა-განვითარება, არამედ მხ-

ატერული ფორმად არსებობა შესძლოს. ის ვერ შემოი-
ფარგლება მხატვრული რეალობით და ამ რეალობის წარ-
მომშობ სუბიექტურ მოძრაობასაც მოიცავს.

ამრიგად, თავად ფორმა, თავად ცნობიერების ნაკადი,
რომლის ტალღაზედაც დგას ნაწარმოები, არის თავის
თავთან წინააღმდეგობრივი და პარადოქსული, რაც სავსე-
ბით შეესაბამება „ლია“, ცოცხალი აზროვნების საკუთარ
არსთან იგივეობის იდეას, რაც როგორც ვნახეთ, ამ იგი-
ვეობის რღვევისა და კვლავ აღდგენის დაუსრულებელ
ციკლში მდგომარეობს. აზროვნების სიცოცხლის პარადო-
ქსი, აქ მხატვრული ფორმის რღვევაში გამოიხატება. ეს კი
ნიშნავს, რომ შინაგანი კონფლიქტის ცნება „ლია თეატრში“
აბსურდისა და პარადოქსის პრინციპში გადადის.

ასეთი მსჯელობის ფონზე აბსურდის თეატრი არ წარ-
მოადგენს მხოლოდ ცხოვრების ქაოსისა და ალოგიკურო-
ბის ამსახველ ხელოვნებას. რადგანაც საქმე გვაქვს „ლია“
ხელოვნებასთან, ასახვისა და ცხოვრებასთან შესაბამ-
ისობის პრინციპი ან გაუქმებულია, ან შენარჩუნებულია
ფორმალურ-პირობითი სახით. ორივე შემთხვევაში აბ-
სურდის თეატრს უნდა შევხედოთ როგორც ცნობიერების
განუზღვრელობის პროექციას ხელოვნებაში, როცა ხდება
ირაციონალური ნახტომი აზროვნებიდან არსებობაში, რის
შედეგადაც თეატრალური ნაწარმოები ასახვისმიერი ფორ-
მიდან თავისთავად არსებობაში გადადის.

ყოფიერება როგორც ხელოვნების ფენომენი

ჩვენ თანდათან ვუახლოვდებით ჰაიდეგერის ცნობილ თეზისს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მაშინ აღწევს თავის მიზანს, როცა მისი გზით თვით ყოფიერება ლაპარაკობს.

ახლა ისიც ნათელია, რომ ყოფიერების ცნებაში ჰაიდეგერი არ გულისხმობს ობიექტურ სამყაროს, რომელიც ხელოვნებამდე და ხელოვნების მერეც არსებობს. იგულისხმება ყოფიერების ის ფენომენი, რომელიც ხელოვნების სპეციფიკურ საფუძველს შეადგენს. მხატვრულ ნაწარმოებში უნდა „ალაპარაკდეს“ საკუთრივ ამ ნაწარმოების სუბიექტური ყოფიერება, რომელიც განუყოფელია ავტორის, უფრო სწორედ, მისი ცნობიერების ნაკადის არსებობისაგან და რაც თავისი ყოფნის წესითა და ფორმით განსხვავდება ობიექტურ საგანთა და მოვლენათა არსებობისგან. ამიტომ ცხოვრების სინამდვილე საფუძვლად ველარ დაედება „ღია“ ხელოვნებას.

ასეთი მსჯელობის ძალით, „ღია“ თეატრისა და კერძოდ „ღია“ პერსონაჟის ამოცანას საკუთრივ მისი ყოფიერების ექსპრესია შეადგენს. საგულისხმოა, რომ ეს არის თვითექსპრესია. პერსონაჟი. როგორც ყოფიერება თვითონ უნდა გამოიხატოს, თვითონ უნდა ალაპარაკდეს, ვერავითარი გარეშე ძალა ვერ აალაპარაკებს მას. რეჟისორმა შეიძლება შექმნას მხოლოდ სიტუაცია სცენაზე. სიტუაცია, რომელშიც თავისთავად დაიბადება და თვითმოძრაობას დაიწყებს პერსონაჟი. რეჟისორის და საერთოდ ავტორის პირველი მიზანი ამ თვითმოძრავი, თვითმბადი სიტუაციის

დატრიალებს. რეჟისორი უნდა ფლობდეს სცენური სი-
ცოცხლის დამბადებელ პირობათა შექმნის ტექნიკას.

როლზე მუშაობაც ნიშნავს მსახიობის ისეთ გარდაქმ-
ნას, რომ მასში გაქრეს ადამიანი ვით რეალური ობიექტი
და იფეთქოს ყოფიერების ახალმა სახემ, რაც მხოლოდ ამ
პიესა-წარმოდგენის განზომილებაში არსებობს.

ამ შემთხვევაში არავითარი ზეამოცანა მსახიობს არ
შეიძლება გააჩნდეს. გარდასახვის აქტში, მიუხედავად
იმისა, რომ მსახიობი ინარჩუნებს ერთგვარ გაუცხოებულ
პოზიციას საკუთარი როლის მიმართ, მთლიანად ქრება
რეალური ადამიანი, რომელსაც წაკითხული აქვს პიესა და
რომელმაც წინასწარ იცის თავისი პერსონაჟის ბედი.

თვითგაუცხოების ეფექტი იქმნება არა მსახიობის რე-
ალურ პიროვნებად და პერსონაჟად გაორების გამო, არა
გმირის დეტერმინაციით რეალური მსახიობის მხრიდან,
არამედ იმის გამო, რომ მსახიობი დგას „ბენჯის ხიდზე“,
მხატვრულ სახედ კრისტალიზაციისა და ამ სახის წარმომ-
შობ შემოქმედების მოძრაობას შორის. ის არის პერსონ-
აჟიც და სუბიექტური პროცესიც, რომელიც ამ პერსონაჟის
ყოფიერებას შეადგენს და რომელსაც ვით თავისთავად
ფენომენს, არავითარი საქმე არა აქვს მსახიობის, როგორც
რეალური ადამიანის არსებობასთან.

ახლა უფრო დეტალურად – თუ რა შინაარსი გვსურს
ჩავდეთ ამ ყოფიერება-ფენომენის ცნებაში:

ყოფიერება-პერსონაჟი წარმოადგენს მისი იდეისა და
იდეის რეალობაში (მხატვრულ რეალობაში) განხორ-
ციელების, ანუ სცენაზე გათამაშების ცოცხალ ერთიანობას.
ეს წინაღმდეგობრივი ერთიანობაა, რადგან იდეა პირდაპირ,
უმტკივნეულოდ კი არ გადადის სცენაზე, არამედ, ვით
სუბიექტური არსი, განიცდის ღირებულებრივ გარდასახ-

ვასა და გაუცხოებას მხატვრულ მატერიაში, რასაც იდეის ესთეტიკური გასაგნება, ობიექტივაცია, კრისტალიზაცია და სხვა მსგავსი სინონიმები შეიძლება მივანეროთ.

იდეების მხატვრული ობიექტივაცია „ლია“ თეატრში ხდება ერთადერთი მიზნით, რომ იდეამ თვითგაუცხოებაში დაინყოს გათავისება, – შემოვრუნება საკუთარი სუბიექტური არსისაკენ, ახალი განსხვავების დაუსრულებელი პერსპექტივით, რადგან ამ წინააღმდეგობრივ, ირაციონალურ გადასვლა-გადმოსვლაში მდგომარეობს მისი სისრულე, მისი არსებობა. ღირებულებრივი მოძრაობა, რომელიც აზრისა და არსის განუყოფლობის და განუზღვრელობის ინტერვალში ხდება, აუცილებელია მისი პულსაციისათვის, მისი სიცოცხლისათვის.

აქედან, იდეის გათამაშებაც კონფლიქტურია. ეს მოუხსნადი, არსებობრივი წინააღმდეგობა აბსურდისა და პარადოქსის ძალით არღვევს ნაწარმოების ლოგიკურ მთლიანობას, მისი პოლიფონიური გაშლისა და ირაციონალური, სპონტანური ერთიანობის გამოკვეთის მიზნით.

თამაში, ვით იდეის შემოქმედებითი გასცენიურების აქტი თვითონ პიესის მოქმედების შემადგენელ ელემენტად უნდა იქცეს.

„ლია“ პიესა წვდება და მოიცავს მთელ იმ შემოქმედებით პროცესს, რომელიც მის სუბიექტურ საფუძველს შეადგენს.

რაც შეეხება იდეას, კერძოდ პერსონაჟის იდეას:

იდეა ვით არსებული, ნაწარმოების თავისუფალი, შემოქმედებითი და ემოციური აღქმის საფუძველზე მიიწვდომება, როგორც გმირის ეგზისტენციალური „მე“. იგი არ წარმოადგენს ფსიქოლოგიურ „მე“-ს, რომლის მოცულობასაც პერსონაჟის ხასიათი და მისი მხატვრულ გარემოსთან ურთ-

იერთობა ავსებს. ეგზისტენციალური „მე“ ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც ხასიათსა და სოციალურ ურთიერთობათა მიღმა მყოფი თავისთავადობა და ინდივიდუალობაა, რომლის გზითაც მხატვრული სახე არღვევს თავის თვისობრივ სასრულობას, იხსნება უსასრულობის მიმართ და ობიექტური არსებობიდან გადადის ყოფიერებაში, როგორც სუბიექტში. ეგზისტენციალისტები ამას უწოდებენ ეგზისტირების პროცესს, სასრული არსებობიდან უსასრულობაში.

მაშასადამე, „ღია“ პერსონაჟის მიზანია არა სიუჟეტური ინტროსპექცია ხასიათის მიხედვით, არამედ თავისი იდეის, ეგზისტენციალური „მე“-ს წვდომა, სცენაზე დამკვიდრება და ამით თავისი არსებობის (ხელოვნების ფენომენად არსებობის) მოპოვება. ამისთვის მას სჭირდება ისეთი თვისება, რომელიც მოახდენს მის ეგზისტირებას, მის გაყვანას სასრულ ობიექტად (მხატვრულ სახედ) ყოფნიდან უსასრულობაში, სუბიექტისკენ. მხატვრული რეალობიდან მეტაფიზიკაში გამყვან ასეთ თვისებას შეიძლება ვუწოდოთ ეგზისტენციალი.

რა არის ეგზისტენციალი?

ეგზისტენციალი თავისი შინაარსით იგივე ფსიქოლოგიური თვისებაა, ოღონდ აღებული თავისი წმინდა, არსისეული სახით, როგორც თავისთავადი ფენომენი. ეგზისტენციალი არის თვისება, რომელიც მნიშვნელობს არა როგორც ფსიქოლოგიური მოვლენა, არამედ როგორც თავისუფალი არსი, ის გადის ხასიათის და ფსიქიკის ფარგლებიდან და რეალიზაციას პერსონაჟის ყოფიერებაში განიცდის.

როგორც ვნახეთ, ეს გასვლა აზროვნებიდან ყოფიერებაში ხდება მნიშვნელობის მინიჭების ღირებულებრივი აქტით. პერსონაჟი ხასიათის სპექტრიდან ირჩევს გარკვეულ შტრიხს, რომელსაც ანიჭებს ეგზისტენციალის მნიშვნელობას, რათა

გაიხსნას უსასრულობის მიმართ.

საგულისხმო ნიაუნსია, რომ გმირის „ღიაობა“ უსასრულობის მიმართ, ობიექტურობიდან სუბიექტისკენ, ამ შემთხვევაში მხატვრული ხასიათიდან ავტორის ცნობიერებაში გარღვევას ნიშნავს. ამიტომ „ღია“ პერსონაჟმა იმაზე მეტი „იცის“, რაც მან შეიძლება იცოდეს თავისი სახისა და ხასიათის ფარგლებში და ამ ცოდნის ძალით მოუხელთებლად გადადის ავტორისეულ „მე“-ში, ვით აქტიურ-შემოქმედებით ენერგიაში, რომელიც ჩამოგდებულია აბსოლუტის ტახტიდან და სუბიექტური მოძრაობის სახით ჩართულია ნაწარმოებში.

ამიტომ, ისევ ხაზს ვუსვამთ, რომ შემოქმედებითი პროცესი წინ-კი არ უსწრებს დადგმას, არამედ თვით დადგმის თანამდევი შინაგანი ელემენტია. იდეის გამოკვეთა, სახის იმპროვიზაცია, სავსე დარბაზის წინ უნდა ხდებოდეს; ლაპარაკია არა არსებულის გამოხატვაზე, არამედ არსებობის ერთადერთი და განუმეორებელი ფაქტის მოპოვებაზე შემოქმედების ძალით. მხატვრული არსებობის ეს განუმეორებელი, მხოლოდ აქ და ახლა მომხდარი ფაქტი იდეის ყოფიერების მომენტია. ეს ყოფიერება შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც პროცესი, რომლის მიზანსაც საკუთარი იდეის და ამ იდეის არსებობის საზრისის გარკვევა შეადგენს.

აქ ჩვენ ისევ მივუბრუნდით ადრინდელ თეზისს, რომ აზრისეული წარმონაქმნის არსებობა საკუთარი საზრისის გარკვევისა და ამდენად, არსებობის მოპოვების პროცესში მდგომარეობს.

აქედან გამომდინარე, პერსონაჟის ყოფიერების წინასწარ მონიშნული ესკიზი ახალი განსაზღვრებით შეიძლება შევაავსოთ:

პერსონაჟის ყოფიერება არის რაღაც ისეთი, რაც სულ მუდამ დგინდება თავისი იდეის მხატვრულ მატერიაში განხორციელების მიზნით. რამდენადაც ეს მატერია იდეის მიმართ უცხო სტრუქტურაა (ეს არის მასალა-ნივთიერება, რომელსაც შემოქმედების ძალით ენიჭება მხატვრული მნიშვნელობა), ამდენად ის ქმნის სწორედ გაუცხოების სივრცეს, რომელშიც იდეა დაიწყებს პულსაციას და მოიპოვებს სიცოცხლეს.

რა პირობები უნდა შესრულდეს იმისთვის, რომ პერსონაჟმა შეიცნოს და განახორციელოს საკუთარი იდეა?

ა) პირველი საფეხურია იდეის ინტუიციური წვდომა.

პერსონაჟის იდეის მისაწვდომად, რომელიც არ მდებარეობს ნაწარმოების შინაარსობრივ განზომილებაში, საჭიროა მხატვრული სახის სასრული არსებობის (რომელშიც მოქცულია მისი ხასიათი და ურთიერთობათა ქსელი) გარღვევა და უსასრულობაში გასვლა -- მხატვრული რეალობიდან მეტაფიზიკურ სამყაროში გადასვლა ეგზისტენციალის გზით. ეს ამავე დროს არის გზა ავტორ-სუბიექტისკენ, როგორც შემოქმედებითი პროცესისკენ.

ეგზისტენციალის დადგენის მიზნით, პერსონაჟის ხასიათის სპექტრიდან შერჩეულ უნდა იქნას ის თვისება, რომელიც არ განისაზღვრება მიზეზ-შედეგობრივი ჯაჭვით; თვისება, რომელიც მიმართულია მხატვრული რეალობის მიღმა მყოფი სამყაროსკენ, საიდანაც ნაწარმოებში ავტორ-შემოქმედის ენერგია გადმოდის.

ამრიგად, ეგზისტენციალის საფუძველზე, უსასრულობაში გარკვევის შედეგად გმირი ინტუიციურად წვდება და იჭერს თავის იდეას, რომელიც მისი წარმომშობი შემოქმედებითი მოძრაობიდან არის გამოკვეთილი და თავისი არსებობისთვის მოითხოვს დაუსრულებელ პულსაციას მხ-

ატვრულ ობიექტივაციასა და სუბიექტურ-შემოქმედებით მოძრაობას შორის. იდეას, რისი ძალითაც პერსონაჟი არსებობს როგორც პერსონაჟი, როგორც საკუთარი თავი, როგორც თავისთავადი ყოფიერება სცენაზე.

ბ) მეორე საფეხურზე პერსონაჟმა სცენური სიცოცხლე უნდა მისცეს თავის იდეას, როგორც თავის ეგზისტენციალურ „მე“-ს, რომელიც მეტაფიზიკური ინტუიციის გზით შეიგრძნო. პერსონაჟმა თავისი ქმედებით უნდა აჩვენოს, რომ ის არის მისი სუბიექტური ყოფიერების იდეა. თუკი პერსონაჟმა ეს შესძლო, მაშინ ის მოიპოვებს სცენურ სიცოცხლეს, როგორც თავისი იდეის მატარებელ „მე“-ს.

სირთულე აქ იმაში მდგომარეობს, რომ იდეა, შემოქმედებითი აზროვნების სუბიექტური განზომილებიდან მისთვის უცხო მატერიაში – მხატვრულ ობიექტთა დროსა და სივრცეში გადადის და გადასვლის შედეგად ეგზისტენციალი ამ სიუჟეტურ დროსა და სივრცეში „ჩაკეტილ“ ხასიათს ეჯახება.

ეგზისტენციალის შეჯახება ფსიქოლოგიურ „მე“-სთან არის სწორედ შინაგანი კონფლიქტი, რომლის გზითაც იდეა მხატვრულ მატერიაში განიცდის რეალიზაციას.

მეორე სიძნელე ისაა, რომ იდეა, სცენაზე ობიექტივაციის მიუხედავად, უნდა დარჩეს ღია, შემოქმედებითი პროცესის სუბიექტური განზომილების მიმართ. ეს ნიშნავს, რომ იდეის მხატვრულ რეალიზაციას თან უნდა სდევდეს რეფლექსია თვით ამ რეალიზაციის პროცესზე. უნდა ხდებოდეს არა მხოლოდ იდეის გათამაშება, არამედ თვით ამ თამაშის, ვით სუბიექტური აქტის ხაზგასმა. ასეთი თვით-რეფლექსიის ერთ-ერთი ეფექტია „თეატრი თეატრში“. პერსონაჟი ამ შემთხვევაში თან პერსონაჟია, თანაც წარმოადგენს ავტორს, შემოქმედს, რომელიც არსებობს იმ-

დენად, რამდენადაც არკვევს და ანხორციელებს სცენაზე არსებობის საკუთარ იდეას.

აი, ეს პირობები უნდა იქნას დაცული, რომ ნანარმოები გაიხსნას თავისი წარმომშობი შემოქმედებითი პროცესის მიმართ, ხოლო იდეამ, კერძოდ, პერსონაჟის იდეამ, შეიძინოს ყოფიერების მნიშვნელობა, დაიწყოს ცოცხალი პულსაცია მხატვრული სამყაროს სუბიექტურ და ობიექტურ განზომილებებს შორის.

„ჰამლეტი“ ღია თეატრში

ჩვენი ანალიზი ზედმეტად განყენებული რომ არ გამოგვივიდეს, მოვახდინოთ „ჰამლეტის“ ინტერპრეტაცია ზემოთგამოკვეთილი კონცეფციის საფუძველზე. ასეთი არჩევანი შეიძლება გავამართლოთ იმით, რომ შექსპირის პიესის მრავალპლასტიანობა და სიღრმე აზროვნება-შემოქმედების თვითრეფლექსიის და აქედან მის ყოფიერებაში გახსნის, მისი ცოცხალი პულსაციის შესაძლებლობას ქმნის.

პირველი საფეხურია, როგორც შევნიშნეთ, იდეის ინტუიციური წვდომა. ამისთვის გმირის თვისებებიდან შერჩეულ უნდა იქნეს ეგზისტენციალი, რომელიც მას სასრული არსებობიდან უსასრულობაში გაიყვანს.

ჰამლეტის შემთხვევაში ასეთი ეგზისტენციალია მისი სიყვარული მამის მიმართ. ამ განცდას შეიძლება მივცეთ ეგზისტენციალის საზრისი, რადგან ის არ არის განსაზღვრული და დეტერმინირებული მხატვრული სინამდვილის მხრიდან, რომელშიც გმირი, როგორც რეალური პირი (და არა როგორც პერსონაჟი) მოქმედებს.

ამ სიყვარულის ობიექტი პიესის რეალობის მიღმა ძევს,

მისი გზით გმირი გადის სასრულობიდან უსასრულობაში, ყოფნიდან არყოფნაში. ჰამლეტის მოქმედება, მისი კონფლიქტი გარემოსთან (და საკუთარ ფსიქოლოგიურ „მე“-სთან) ამ ირეალური განცდით საზრდოობს. იმქვეყნიური მამის მიმართ სიყვარული არის გზა ჰამლეტის, როგორც პერსონაჟის იდეისკენ, რომელიც მამის აჩრდილის ხილვასა და მასთან ურთიერთობაში მდგომარეობს.

მეორე საფეხურზე იდეა მხატვრულ რეალობაში დადგენასა და ყოფიერებად გადაქცევას მოითხოვს.

ამისათვის, როგორც ვთქვით, საჭიროა იდეის სიუჟეტურ დროსა და სივრცეში ამოძრავება და სხვადაყოფნის შესაძლებლობათა ჰორიზონტზე გაშლა. იდეის ასეთი გაუცხოება კონფლიქტის გზით ხდება. ვგულისხმობთ არა პერსონაჟის შეჯახებას სხვა პერსონაჟებთან, არამედ თვით პერსონაჟის საფუძველში ჩადებული იდეის კონფლიქტს საკუთარ თავთან, როგორც ხასიათთან, როგორც ფსიქოლოგიურ „მე“-სთან. შეიძლება ითქვას, რომ ყველა გარეშე კონფლიქტი ამ ძირეული, შინაგანი წინააღმდეგობის ანარეკლია.

ჰამლეტის შემთხვევაში ეს ძირეული კონფლიქტია ეჭვი, როგორც აზროვნება. თუკი სიყვარული მამის მიმართ, წინასწარ მოცემული უპირობო იდეაა, ჰამლეტის ჰამლეტად ყოფნის თამაშის წესია, ამ წესს, ამ მოცემულობას თან ახლავს ეჭვი, რომლის გზითაც ჰამლეტის იდეა მოახდენს საკუთარ თავში დაეჭვებას, თვითგაუცხოებას და ამ გაუცხოების გადალახვით საკუთარი თავის სცენაზე დამკვიდრებას და მხატვრულ ყოფიერებად ქცევას.

ამიტომ „ღია თეატრში“ ჰამლეტის ისტორიას დავინწყებდით პირდაპირ უფლისწულის და მამის აჩრდილის დიალოგიდან. ეს დიალოგი ფარდის აქეთ, სიუჟეტური რეალო-

ბის მიღმა ხდება, რადგან მასში ის სანწყისი იდეა ისახება, რომელშიც მდგომარეობს ჰამლეტის „ჰამლეტობა“ და რომელიც მოქმედებას უსწრებს წინ.

ფარდის ახდის შემდეგ ინყება ჰამლეტის პერმანენტული დაეჭვება საკუთარ თავში, საკუთარ იდეაში. – რა არის მისთვის მამის გამოცხადება, ცხადი თუ სიზმარი?! ანუ რა არის მისი იდეა, მისი სიყვარული, სინამდვილე თუ ილუზია, ყოფიერება თუ არარა? ანუ: თუკი მისი არსებობა ამ იდეით განისაზღვრება, რა არის ეს არსებობა ყოფნა, თუ არყოფნა? აი, ამ შეკითხვის პასუხზეა დამოკიდებული გმირის არსებობა. თუ ის თავისი მოქმედებით დაამტკიცებს, რომ მისი ურთიერთობა იმქვეყნიურ მამასთან სინამდვილეა და არა ზმანება, მაშინ ის დამკვირდება როგორც ჰამლეტი, როგორც ამ იდეის მატარებელი პერსონაჟი. თუ მან ვერ შეძლო ეს, ანუ ვერ შესძლო შურისძიება (შურისძიება ამ შემთხვევაში იმქვეყნიური მამის მიმართ სიყვარულის ამქვეყნიური რეალიზაციაა, ეს მოთხოვნა იდეის სანწყის მოცემულობაში – აჩრდილთან დიალოგშია ჩადებული), მაშინ ჰამლეტი ვერ განახორციელებს თავის იდეას, ვერ მოიპოვებს პერსონაჟურ ყოფიერებას.

სიყვარულისა და ეჭვის ეს შინაგანი კონფლიქტი ამოძრავებს გმირს, ინვესტ გარე კონფლიქტებს, შეაჯახებს მას მეფესთან, დედოფალთან, სასახლის მაფიასთან. ფაქტობრივად ჰამლეტი ებრძვის თავის თავს, საკუთარი იდეის დასამკვირებლად და ამიტომაც ებრძვის ყველას.

როგორც შევნიშნეთ, გარდა იმისა, რომ იდეა შინაგანი კონფლიქტის გზით განიცდის მხატვრულ ობიექტივაციას, „ღია თეატრში“ ის ბოლომდე მაინც არ იკეტება ობიექტურ (მხატვრულად ობიექტურ) მოვლენებსა და სახეებში და რჩება „ღია“ შემოქმედების პროცესის სუბიექტური განზო-

მიღების მიმართ. ამიტომ იდეის მხატვრულ რეალიზაციას თან უნდა ახლდეს ერთგვარი რეფლექსია ამ რეალიზაციის პროცესზე. ასეთი თვითრეფლექსია მოითხოვს, რომ სცენაზე დაიდგას და გათამაშდეს არა მხოლოდ ნაწარმოების (კერძოდ კი პერსონაჟის) იდეა, არამედ ის შემოქმედებითი პროცესიც, რომელიც ამ იდეას წარმოშობს. უნდა გათამაშდეს თვითონ თამაშის პროცესიც, გათამაშდეს ისე, რომ დავრჩეთ „ბენვის ხიდზე“ მხატვრულ სინამდვილეს და ამ სინამდვილის პირობითობის, მისი თამაშის ფენომენად განცდას შორის. სწორედ ამ განუსაზღვრელ შუალედში, სადაც თამაში და პირობითობა შემპარავად მხატვრულ რეალობაში გადადის, შესაძლებელია იდეის ცოცხალი პულსაცია, მისი სრულ ყოფიერებად გადაქცევა.

შექსპირი იძლევა იმის საშუალებას, რომ სცენაზე შეიქმნას „თეატრი თეატრში“ და გათამაშების შემოქმედებითი აქტით იდეამ მოიპოვოს არსებობა. ყოფიერების მაძიებელი ეჭვის მიზანიც სწორედ ესაა. თვითძიების გამუდმებული ეჭვით შეპყრობილი გმირი, ისევე როგორც დეკარტე, უნდობლობას უცხადებს რა ყველას და ყველაფერს, მიდის თვით ეჭვის, ანუ აზროვნების, ანუ ამ შემთხვევაში შემოქმედებისა და თამაშის აქტის უეჭველობამდე!

ამ მომენტიდან ჰამლეტი ხდება შემოქმედი და მისი ყოფნა-არყოფნის საკითხი ასე შემობრუნდება:

შეუძლია თუ არა მას როგორც შემოქმედს, როგორც ავტორს შექმნას სიტუაცია, რომელშიც შესაძლებელი გახდება მისი იდეის გათამაშება, ანუ აჩრდილის საიდუმლოს თეატრალური რეალიზაცია?

თუ ჰამლეტმა შეძლო ეს, მაშინ მისი იდეაც, როგორც განხორციელებადი ფენომენი, ყოფიერებას ეკუთვნის და ამ იდეის მატარებელი გმირიც სცენაზე არსებობას იმსახ-

ურებს. უფლისწული, როგორც რეჟისორი ცდილობს შექმნას თეატრი თეატრში, სადაც აქტიორები აჩრდილის საიდუმლოს გაითამაშებენ, რადგან ამ სცენის წარმატებაზე დამოკიდებული თვით რეჟისორის (როგორც იდეის მქონე პერსონაჟის) ბედიც.

ამიტომ მნიშვნელოვანი ნიუანსია, რომ „ლია“ თეატრში ჰამლეტის მიერ ეჭვმიტანილი იდეის დადასტურება ხდება თვით თამაშის შესაძლებლობის ფაქტით და არა კლაუდიუსის, როგორც მაყურებლის მასზე რეაქციით. კლაუდიუსის რეაქცია არის ნაწარმოების წინა ფასადი, სადაც ყველაფერი ლოგიკურად გამართული და მოტივირებულია, მაგრამ შექსპირის პიესა ვერ ეტევა მოტივაციათა ქსელში და წინა ფასადის მიღმა გულისხმობს პირობით-სიმბოლურ შრეს, სადაც შესაძლებელია ამ მოტივაციათა სხვაგვარად გაგება ან სულაც გაუქმება.

ამიტომ მხოლოდ ჰამლეტი და მამა, რომელიც აჩრდილივით თან სდევს მას, ესწრებიან სპექტაკლს სპექტაკლში. სხვა პერსონაჟები ადგილზე იყინებიან. კლაუდიუსის რეპლიკაც შემდეგ ისე გრძელდება, თითქოს მის თვალწინ არც კი გათამაშებულიყოს ძმის მკვლელობის სცენა; და მაინც, ამას იქით ბიძა უკვე აშკარად მოქმედებს ძმისწულის წინააღმდეგ. ეს მისი საკუთარი მოქმედება კი არ არის, ეს ჰამლეტის მოქმედების გამოძახილია, რომელიც იდეის გათამაშების მერე გამოდის ეჭვის ბურუსიდან და იწყებს შურისძიებას.

შურისმაძიებელ ჰამლეტს უკვე სხვა მსახიობი განასახიერებს. ეს უკვე სხვა კაცია. არა მოაზროვნე, არა ეჭვის გზით საკუთარი იდეისა და ყოფიერების მაძიებელი, არამედ თავდაჯერებული, მებრძოლი, რომელმაც იცის თავისი მიზანი.

დაუბრუნდეთ პირველ ჰამლეტს, როგორც რეჟისორს. მიდის რა თვითდაექვებით თამაშის და შემოქმედების უეჭველობამდე, ჰამლეტი მსახიობებთან ერთად იწყებს ძმის მკვლელობის სცენაზე მუშაობას, რადგან ამ დადგმის წარმატებაზე დამოკიდებული, როგორც ვთქვით, თვით რეჟისორის ყოფნა-არყოფნა. ჰამლეტი – რეჟისორის მუშაობა მსახიობებთან პიესის ტექსტის და მოქმედების პარალელურად შეიძლება ხდებოდეს. ამ შემოქმედებით ხაზში არა გვაქვს სიტყვა, ტექსტი. ლაპარაკობენ თვით საგნები და ქმედებები. რეჟისორი – ჰამლეტი გამუდმებით, სიუჟეტური მოქმედებისა და სათქმელის პარალელურად მუშაობს „სპექტაკლზე სპექტაკლში“. ბიძა-ხელმწიფე და სასახლის მათა, ცხადია, ხელს უშლიან მას, აფერხებენ მის რეჟისორულ მუშაობას, ანგრევენ და აფუჭებენ იმ დეკორაციებს, რასაც ჰამლეტი თეატრალური წარმოდგენისთვის ქმნის. ბიძასა და ძმისწულს შორის აქ უსიტყვო ომი მიმდინარეობს, რომ შედგეს ან არ შედგეს აჩრდილის ნაამბობის წარმოდგენა. ამაზეა დამოკიდებული არა მხოლოდ ჰამლეტის, არამედ კლაუდიუსის ბედიც.

კლაუდიუსსაც აქვს თავისი ეგზისტენციალი, რომელიც მისივე ხასიათს უპირისპირდება. ეს ეგზისტენციალია – მონანიების სურვილი, წინააღმდეგ მისი ფსიქოლოგიური თვისებებისა. საგულისხმოა, რომ იდეებს შორის შეუძლებელია კონფლიქტი. (პლატონის თანახმად, იდეა, როგორც სრული არსი არ შეიძლება ეწინააღმდეგებოდეს მეორე იდეას, რომელიც ასევე სრულ არსს შეადგენს). ამიტომ პერსონაჟთა ეგზისტენციალებიც, რომელთა გზით ისინი ანხორციელებენ თავიანთ იდეებს, წინააღმდეგობაში ვერ იქნებიან ერთმანეთთან. ასე შეიძლება ავხსნათ ის ფაქტი, რომ როდესაც კლაუდიუსი თავის ეგზისტენციალში იმყ-

ოფება, ანუ ლოცულობს და ცოდვას ინანიებს, შურისმად-
იებლის მახვილი ვერ ეკარება მას.

ჰამლეტისგან განსხვავებით, კლაუდიუსის ეგზისტენ-
ციული უარყოფითი ნიშნითაა. ეს ნიშნავს, რომ მონანიების
აქტით ის ვერ გადის უსასრულობაში, რადგან ძმისმკვ-
ლელობის ცოდვა არ ეპატიება მას. ლოცვა-მონანიების
დროს ის გამოდის თავისი სასრული არსებობიდან და გან-
იცდის საკუთარ თავს, როგორც პატივმოყვარეობით შე-
მოსაზღვრულ და ჩაკეტილ ხასიათს. თვითუარყოფის ამ
განცდით ის იხსნება და გარკვეულ მიმართებაშია უსასრუ-
ლობასთან, მაგრამ ვერ წვდება აჩრდილს. ამიტომ ეგზის-
ტენციული მას მიეწერება უარყოფითი ნიშნით.

ანალოგიური მსჯელობით ჩვენ შეიძლება დავადგინოთ
მთავარ პერსონაჟთა ხასიათები და ეგზისტენციული. მაგ-
ალითად დედოფლის ეგზისტენციულიც სინდისის ქენჯნაა,
ოღონდ კლაუდიუსისგან განსხვავებით ეს ეგზისტენციული
დადებითი ნიშნით მიეწერება მას. ქალს აჩრდილისგან მი-
ეტევება თავისი ცოდვა; მამა საგანგებოდ აფრთხილებს
უფლისწულს, რომ შურისძიებაში დედას არ დაუშავოს
არაფერი.

საინტერესოა ოფელიას ეგზისტენციული. ეს გახლავთ
ამქვეყნიურ ღირებულებათა (მამისადმი მოწინება-სიყვარუ-
ლისა და ჰამლეტისადმი ტრფობის) მსხვერველისა და ამაოების
განცდა, რომელიც უარყოფით ეგზისტენციულს შეადგენს.
ამ განცდის საფუძველზე ოფელია ვერ გადის უსასრუ-
ლობაში, პოზიტიურს ვერაფერს წვდება ამაოების მიღმა.
ამიტომ ჰამლეტისგან განსხვავებით, ქალი ვერ უძლებს
ფასეულობათა მსხვერველს და ჭკუიდან გადადის. ოფელიას
ტრაგედია და სიგიჟის მიზეზი ჰამლეტის დაკარგვასა და
მამის სიკვდილში კი არ მდგომარეობს, არამედ მამის ავ-

ტორიტეტის დაცემასა (მამა სამარცხვინოდ მოუკლეს ვით ფარდას ამოფარებული დამსმენი) და უფლისწულის მიმართ სიყვარულის განცდის გაუფასურებაში. ჰამლეტი როგორც დადებითი ეგზისტენციალი, როგორც შემოქმედი უძლებს ღირებულებათა მსხვრევას, ის მხოლოდ თამაშობს გიჟს, ოფელია როგორც უარყოფითი ეგზისტენციალი, ვერა.

ლაერტს ეგზისტენციალი არ გააჩნია. ეს პერსონაჟი გახლავთ იგივე ჰამლეტი, ოღონდ საკუთარ ხასიათში ჩაკეტილი, ეგზისტენციალის (უსასრულობასთან მიმართების) გარეშე. ამიტომ ლაერტი მთლიანად გარედან დეტერმინირებულია. ჰამლეტისგან განსხვავებით, მასში არ არსებობს არავითარი ეჭვი, ირონია და თვითრეფლექსია საკუთარი ფსიქო-ემოციური მე-სა და აქედან აღძრული შურისძიების იმპულსის მიმართ.

და ბოლოს, აჩრდილის შესახებ:

აჩრდილი ჩვენს მიერ წარმოდგენილი „ღია თეატრის“ თანახმად, არ წარმოადგენს ხასიათს, არამედ მთლიანად ეგზისტენციალს შეადგენს. ეს ეგზისტენციალია შემოქმედების წმინდა იდეა და აქტი. აჩრდილი მთლიანად უსასრულობაში იმყოფება, უსასრულობა კი, როგორც ვაჩვენეთ, „ღია თეატრში“ ავტორ-შემოქმედის საუფლოა. ამრიგად, აჩრდილი ამავე დროს წარმოადგენს ავტორს, არა პიროვნულად ავტორს, არამედ იმ შემოქმედებით იდეასა და ენერგიას, საიდანაც ამოზრდილია ნაწარმოები. აჩრდილი ავტორის ცნობიერებას ნაკადის სახეა. „ღია თეატრში“ აჩრდილი შემოქმედის უფლებით გამოდის სცენაზე და ჰამლეტთან ერთად მონაწილეობს თავისი საიდუმლოს თეატრალურ რეალიზაციაში.

რამდენადაც ჰამლეტიც ამ თეატრალური წარმოდგენის ავტორია, მამასა და უფლისწულს შორის სრული იგივეო-

კულტურის ფუნდამენტალთა და კვანტური თეზიკის ფილოსოფიური პრინციპები

ბაა. აჩრდილი ამავე დროს იგივე ჰამლეტია. არა ჰამლეტი – ხასიათი, რომელიც შემოსაზღვრულია და მოქმედებს შურისძიების იდეით, არამედ ჰამლეტი – ეგზისტენციალი, რომელიც გახსნილია უსასრულობის მიმართ და ამ ღიაობაში ჩაქსოვილია ერთგვარი ირონია და ავტორისეული რეფლექსია საკუთარი თავის, ვით შურისძიებით ჩაკეტილი ხასიათის მიმართ.

„ჩაკეტილი“ და „ღია“ მხატვრული ნაწარმოებები

უმბერტო ეკოს (თანამედროვე იტალიელი მწერალი, სემანტიკოსი, ისტორიკოსი) საქვეყნოდ გამხაურებულ რომანში „ვარდის სახელი“ მეტად საინტერესო სიტუაციას ვაწყდებით: ერთი შეხედვით რომანი დეტექტიური ჟანრის ნაწარმოებია, მაგრამ დანაშაულის გახსნის პროცესი უცნაურად მიმდინარეობს. გამომძიებელის სახელი და გვარი – ვილჰელმ ბასკერვილელი აშკარად იწვევს ასოციაციას შერლოკ ჰოლმსის კლასიკურ დეტექტივთან, მაგრამ იწვევს მხოლოდ იმის გამო, რომ მოვახდინოთ შედარება და დავინახოთ მკვეთრი სხვაობა. თუ კლასიკურ დეტექტივში დანაშაული თავისთავად, ობიექტურად არსებობს, ხოლო გამომძიებელი იმეცნებს და ხსნის მისგან დამოუკიდებელ მოვლენათა იდუმალ ჯაჭვს, უმბერტო ეკოს რომანში შემეცნებელი და მისი ობიექტი, ანუ გამომძიებელი და გასახსნელი საქმე იმდენად არის შერწყმული და გადახლართული ერთმანეთში, რომ ძიების პროცესი განუსაზღვრელად ცვლის და წარმართავს გამოსაძიებელ მკვლელობათა ჯაჭვს. გამომძიებელი ჩადენილ ბოროტმოქმედებას კი არ იკვლევს, არამედ თვით, თავისი ვერსიებითა და ქმედებით მონაწილეობს დანაშაულის შექმნაში, ისევე როგორც არაკლასიკურ (ვთქვათ კვანტურმექანიკურ) ცდაში შემეცნებელი იმდენად წვდება შემეცნების საგანს, რამდენადაც მონაწილეობას ღებულობს მის შექმნაში. ამ ანალოგიისაკენ გვიბიძგებს იური ლოტმანის ბოლოსიტყვაობაც, რომელიც

კომენტარს უკეთებს რომანს.

„დამკვირვებელი მოქმედებს ცდაზე, გამომძიებელი ზე-
მოქმედებს დანაშაულზე“. (16)

ამრიგად, დარღვეული და გადაბრუნებულია შერლოკ
ჰომლსის პრინციპი: მცდარ ვერსიათა უკუგდების, ლოგიკი-
სა და მეძებრის ინტუიციის გზით ობიექტური სამარ-
თლისაკენ. „ვარდის სახელის“ ფურცლებზე ჭეშმარიტება
სუბიექტურია, რადგანაც დანაშაულის შემადგენლობას მკვ-
ლელისა და მეძებრის ერთიანი ძალისხმევა განსაზღვრავს
და არ არსებობს მცდარი ვერსია; მაგალითად, სავსებით
მისაღებია ვერსია, რომ მონასტერში მომხდარი მკვლელო-
ბები ადასტურებენ აპოკალიპსურ წინასწარხედვას, რომ
ყველაფერი ისე ხდება, როგორც იოანეს წიგნშია წინასწარ
თქმული. ეს ვერსია ისე შეცვლის და შემოაბრუნებს ამო-
საცნობ მოვლენათა მსვლელობას, რომ დანაშაული, რო-
მელიც თავიდან არც იყო ჩაფიქრებული, ამ ანალოგიის
მიხედვით, საბოლოოდ ნათელყოფს და დაადასტურებს
მისთვის თავსმოხვეულ ინტერპრეტაციას.

ამრიგად, მოვლენათა ინტერპრეტაცია კი არ ხსნის ან
ასახავს წინასწარ მოცემულ შინაარსს, არამედ თავის თავ-
ში მოიცავს ან თვითონ ქმნის იმას, რასაც ნათელყოფს.
ეს სიტუაცია თანაბრად ხორციელდება როგორც არაკ-
ლასიკურ ფიზიკაში, (ფიზიკური რეალობა არ არსებობს
მისი ტალღური ან დისკრეტული ინტერპრეტაციის გარეშე)
ასევე თანამედროვე ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ეს
იმასაც ნიშნავს, რომ ენა არ შეადგენს ყოფიერების დან-
ამატს, ის არის მისი საფუძველი, მისი სახლი. მცდარი ვერ-
სია არ არსებობს, რადგან მოხსნილია მისი არსებულთან
შესაბამისობის საკითხი. ის როგორც უკვე გამოთქმული,
როგორც ენობრივი ფენომენი, თავადაც „მყოფობს“ და

თავის ქარგაზე გარდაქმნის და შეიფერებს რეალობას.

უმბერტო ეკოსთან ამბავი და გამოძიება ვითარდება არა ობიექტურ მოვლენათა სფეროში, არამედ ენისა და ენობრივი რეალების სამყაროში (15). შემთხვევითი არაა, რომ ვილჰელმ ბასკერვილელი სემანტიკოსია, ხოლო კვლევა-ძიება მონასტრის ბიბლიოთეკის სანახებში წარმოებს. ნაწარმოების სათავეში გვხვდება განსაცვიფრებელი პასაჟი, როცა გამომძიებელი დაკარგული ცხენის აღმოსაჩენად თავისი „სემანტიკური“ ლოგიკის დემონსტრირებას ახდენს.

გამომძიების ლოგიკა არსებითად ემყარება არა რეალურად აღბეჭდილი კვალის კრიმინალისტურ ანალიზს, არამედ სიტყვა „ცხენის“ ენობრივ განმარტებათა და ლიტერატურაში არსებულ მხატვრულ სახეთა დედუქციას მომხდარი ფაქტის მიმართ. გამომძიებელი გამუდმებით იმონმებს სხვადასხვა ავტორთა გამონათქვამებს სრულყოფილი, იდეალური ცხენის შესახებ. ფაქტიურად კი ეს ნიშნავს „ცხენობის“ პლატონისეული იდეის ჭვრეტას ენის სფეროში, რომელიც როგორც სუბსტანცია, წინ უსწრებს ამ რომან-დეტექტივის რეალობას. მხატვრული სისრულის ფაქტებზე დედუქციის შედეგად გამომძიებელი გამოიცნობს ცხენის სახელს და ზუსტად აღწერს მას, რადგან საუკეთესო უკეთესად ბაძავს თავის იდეას და მასში ყოველთვის ხედავენ იმას, რაც მის შესახებ წინასწარ არის თქმული.

რამდენადაც აქ ენის სტიქიაში ვართ ჩაძირულნი, ხედვა და წინასწართქმა არ ნიშნავს რაღაც სუბიექტურს, რაც მიეწერება რეალურად არსებულს. დანახვა და გამოთქმა აქ არის არა აღწერითი, არამედ არსებობის მიმნიჭებელი აქტები, ამიტომ ასე დანახული, ასე არსებულსაც ნიშნავს. გამოძიების ეს სემანტიკური მომენტები აშკარად ეხმაუ-

რება სახარების ტექსტს, როცა მაცხოვარი თავის არგუმენტაციაში იმონებს საღვთო წერილს. სიტყვა, რომელიც არის ღმერთისა თანა, შეადგენს იმ ჭეშმარიტ საფუძველს, რასაც ყოველი არსებული შეიძლება დაემყაროს.

სიტყვის, აზრისა და საგნის ერთიანობა არ შეიძლება განხორციელდეს ყველგან, ნებისმიერ დროსა და სივრცეში. სამყაროში, რომელიც უკვე ჩამოყალიბდა და შედგა, საგანი და აზრი ან სიტყვა ამ საგნის შესახებ სხვადასხვა განზომილებაში არსებობს. მათი იგივეობა იმიტომაცაა გამორიცხული, რომ საგანი კონკრეტულია, სასრულია, ჩაკეტილია თავის თავში. აზრი კი როგორც ზოგადი, გახსნილია უსასრულობის მიმართ. უსასრულობასთან გარკვეული მიმართების, ურთიერთობის დამყარება რეალობაში ჩაკეტილობის, საგნობრიობის დაძლევის აუცილებელი პირობაა. რწმენა, ღმერთთან ურთიერთობის ადამიანური მცდელობა, სწორედ ამ სასრულობის, ჩაკეტილობის გადალახვას მოწმობს. რამდენადაც მე მაქვს მისწრაფება უსასრულობის მიმართ, ამდენად მე რალაცნაირად ვიცი, რომ კონკრეტულ ნივთთა რეალობა, გამოკვეთილი, ფორმადასრულებული სახით რომ მეძლევა, არ წარმოადგენს ყოფიერების ერთადერთ სახეს. ეს ცოდნა ჩემი სულის სიღრმეშია ჩაძირული და თავს იჩენს როგორც სწრაფვა უსასრულობის მიმართ.

რელიგიას ადამიანის ეს სიღრმისეული, თანდაყოლილი ცოდნა განცდის რეგისტრში გადაჰყავს, ფილოსოფია კი შეიძლება ითქვას ცნებათა ის სისტემაა, ცნობიერების მართვის ის მექანიზმია, რომელიც ამ ცოდნის ამოტივტივებას და ნათელყოფას ემსახურება. ამიტომ არათუ ყოველი აზრი, არამედ ყოველი ჩვენი აღქმა მეტ-ნაკლებად ფილოსოფიურია. ფილოსოფიურია იმ გაგებით, რომ ის არ ამოი-

წერება იმ შთაბეჭდილებით, იმ კონკრეტული მასალით, რომელსაც საგანთა სამყარო გვანვდის ჩვენ. ის მეტ-ნაკლებად შევსებულია და გამთლიანებულია იმით, რაც ამ სასრულ რეალობათა მიღმა ძევს, რასაც თანდაყოლილად ატარებს და მთელი ცხოვრების მანძილზე აცნობიერებს ჩვენი სული.

გაცნობიერების სხვადასხვა დონე და ხარისხი სხვადასხვანაირად წარმოაჩენს ერთსა და იმავე რეალობას; ტორტონ უაილდერის პიესაში „ჩვენი პატარა ქალაქი“ ერთი და იგივე რეალური ამბავი დანახულია ორი სხვადასხვა განზომილებიდან. პირველ მოქმედებაში გმირი ამბის უშუალო მონაწილეა და რეალურ სინამდვილეს გვანვდის უშუალოდ. მეორე მოქმედებაში კი, გმირის გარდაცვალების შემდეგ ეს მსუბუქი იუმორით გაჟღენთილი ისტორია დანახულია ზემოდან, იმ ქვეყნიდან, და მიუწვდომლობის ნოსტალგიით შეფერილი, ტრაგიკულ ჟღერადობას იძენს.

ამრიგად, იმის მიხედვით, თუ როგორ არის შევსებული ფიზიკური რეალობა იდუმალ-მეტაფიზიკური ცოდნით, ეს რეალობა სხვადასხვა სახესა და ჟღერადობას იძენს. იგი განსხვავებულად იკითხება და მას აქვს ორი შრე: პირველი ის, რასაც წარმოადგენს რეალურად, სინამდვილეში, მეორე-თუ რა მნიშვნელობა აქვს მას ჩვენთვის, გამომდინარე ჩვენი სიღრმისეული მიმართებით უსასრულო აბსოლუტთან.

თუკი რეალური საგანი, საკუთარი თავის გარდა კიდევ რაღაც მნიშვნელობას მოიცავს, მაშინ ერთი მხრივ ის ნამდვილი ყოფილა, მეორე მხრივ კი წარმოადგენს ნიშანს, სიმბოლოს, რაღაც აზრისეულს და სიტყვისმიერს.

აი სწორედ ამ კუთხით, უსასრულობასთან ზიარების პერსპექტივაში შეიძლება ვილაპარაკოთ აზრის, სიტყვისა

და საგნის ერთიანობაზე და გავიგოთ უმბერტო ეკოს გამონათქვამი, რომ ბუნება არის სიმბოლოების და ნიშანთა ნიგნი, რომელიც იკითხება.

ფაქტიურად იგივეს იმეორებს მარსელ პრუსტიც, როცა ამბობს, რომ ჩემი ცხოვრება არის ნიგნი და ჩემი ნიგნი არის ცხოვრება. ამრიგად, რადგანაც სახეზეა სასრული არსების უსასრულობისკენ, როგორც სრულყოფისაკენ ლტოლვა (სხვანაირად ვერ იარსებებდა ფილოსოფია და რელიგია) სინამდვილე, რომელიც გვეძლევა, არის ყოფიერების ერთ-ერთი და არა ერთადერთი სახე. ის გაღიავებულია უსასრულოს მიმართ და გარდა იმისა, რომ ის არის მატერიალური რეალობა, არის კიდევ რაღაც სხვა, ანუ არის ნიშანი.

საგნის, სიტყვისა და აზრის შერწყმა და ურთიერთგანმსჭვალვა ხდება სწორედ ამ ზღვრულ წერტილში, როცა გონება, იხსნება რა უსასრულობის მიმართ, იხსენებს იმას, რაც მან უკვე იცის. აქ ბუნება იხსნის საგნობრიობის ნიღბს და იკითხება როგორც ნიგნი.

ამ წერტილიდან იწყება ყოფიერება, რადგან ყოფიერება არის ის, რაშიც ყოველივე (საგნობრივიც და აზრისმიერიც) ერთიანობაში არსებობს. ეს არის წერტილი, რომელშიც ყოფნა გამუდმებულ სულიერ ძალისხმევას მოითხოვს. არ შეიძლება მიაღწიო ამ წერტილს, შეჩერდე და დარჩე აქ, ყოფიერების ამ მთლიანობაში, სადაც ენა და რეალობა განურჩეველია ერთმანეთისგან. ნივთიერი სამყაროს ინერცია გაბრუნებს უკან და საჭიროა გამუდმებული ჭიდილი ამ ინერციასთან, გარსმოხვეული მატერიის უკუგდება და მიზანსწრაფვა აბსოლუტისკენ. ყოველივე ეს მოითხოვს სულიერ აქტიურობას, ენერგიას; შენ ისევ და ისევ უნდა მიაღწიო ყოფიერების იმ წერტილს, რომელშიც ახლახან

იყავი, ისევ თავიდან უნდა მოიხვეჭო ცოდნა. ამ წერტილში მხოლოდ აზრის ცოცხალი ქმედებით არის შესაძლებელი ყოფნა და ამ სიცოცხლეში, აზრის ამ მაჯისცემაში, ვიჭერთ სიტყვას, როგორც ცხოვრებას და საგანს, როგორც ნიშანს.

ამიტომ ის, რაც დაინერა, ის რაც შეცნობილ იქნა, ხელიდან გაგვისხლტება, თუკი უჯრაში ჩავდეთ და გადავინახეთ. საჭიროა აზრის ხელახალი ძალისხმევა, საგანთა ინერციიდან გამოსვლა და შემობრუნება აბსოლუტისკენ, რომ შევინარჩუნოთ დონე, რომელზედაც რალაციის გაგებაა შესაძლებელი.

სწორედ ამიტომ ხელოვნების ქმნილება არ არსებობს როგორც საგანი, მისი შემოქმედებისა და აღქმის ცოცხალი პროცესის გარეშე.

რომანი არსებობს მხოლოდ მაშინ, როცა ის იკითხება, პიესა არსებობს მაშინ როცა ის თამაშდება.

თუკი ყოფიერებაში, ჭეშმარიტ სიცოცხლეში ყოფნა ცნობიერების გამუდმებულ ძალისხმევას მოითხოვს, მაშინ ხელოვნების ნაწარმოები იმდენად ეზიარება ყოფიერებას, რამდენადაც აზროვნების ცოცხალ პროცესთან იქნება დაკავშირებული. მხედველობაში გვაქვს არა მხოლოდ შემოქმედების აქტი, რომელიც ერთხელ ხორციელდება, არამედ ნაწარმოების ისევ და ისევ გამაცოცხლებელი მენტალური ქმედება, რაც მის აღქმას წარმოადგენს. თუკი ნამდვილი ყოფიერება ხელოვნების გზით აღწევს ჩვენამდე და ამავე დროს დაკავშირებულია აზრის სიცოცხლესთან, მაშინ ლიტერატურა და ხელოვნება იმდენად ღირებულია, რამდენადაც აღვიძებს და ამოძრავებს აზრს. მხატვრული ნაწარმოები უნდა შეფასდეს არა იმის მიხედვით, თუ რას გვეუბნება, არამედ იმის მიხედვით, რას არ გვეუბნება

ის, რას მალავს თავის თავში, რამდენად ტოვებს ცარიელ სივრცეს, რომელიც მკითხველის ან მაყურებლის აზროვნებაში შეიძლება შეავსოს. ნაწარმოების შინაარსი არ არის ჩაკეტილი თავის თავში, არ ამოიწურება მხოლოდ იმით, რასაც ის ამბობს, ის გახსნილია უსასრულობის მიმართ, სწორედ ეს ქმნის ინტერპრეტაციის სრულ თავისუფლებას, რაც მკითხველის ცნობიერების გაღვიძებისა და აქტივაციის აუცილებელი პირობაა.

ამრიგად, მივიღეთ ორი თანაფარდი შედეგი:

ერთი მხრივ, საგანთა სინამდვილე, როგორც ყოფიერების ერთ-ერთი შრე, ღია უნდა იყოს უსასრულობის მიმართ და მაშინ ის არაა მხოლოდ საგნობრივი, არამედ სიტყვის-მიერიც. ის არის როგორც რეალობა, ასევე ნიშანიც.

მეორე მხრივ ლიტერატურის (ხელოვნების) ნაწარმოები, რომლის გზითაც ყოფიერება ლაპარაკობს, ასევე უნდა გაიხსნას უსასრულობის მიმართ და მაშინ ის არის არა მხოლოდ სიტყვისმიერი, არამედ საგნობრივიც, არის როგორც ნიშანი, ასევე რეალობა.

აქედან კი ისევ სიტყვისა და საგნის ერთიანობასთან მივდივართ, ვუბრუნდებით მარსელ პრუსტისა და უმბერტო ეკოს აზრს, რომ ცხოვრება არის წიგნი და წიგნი არის ცხოვრება.

ის, რომ მხატვრული ნაწარმოები ცოცხლობს ტექსტისა და მკითხველის ურთიერთმოქმედების მომენტში, რომ აღმქმელი პასიურად კი არ არის ჩართული თხზულების ცოცხალ პულსაციაში, არამედ აქტიურად უკუქმედებს მასზე, ნაწარმოების სხვადასხვანაირად წაკითხვის საფუძველს ქმნის. პერცეფციათა ეს გაბნევა მკითხველს არჩევანს აძლევს თავისებურად მიუდგეს მხატვრულ ფორმას და ამ თავისებურებაში გამოხატოს თავისი თავი. ბორხესი თავის ნაწარ-

მოეხმოდნენ „კლასიკის გათამაშება“ წარმოგვიდგენს დეტექტიურ რომანს, რომელიც ისეა დატრიალებული და ჩახვეული, რომ ყოველი წაკითხვისა და გადაკითხვის შემდეგ, კრიმინალური კვანძის ახალ გახსნას გვთავაზობს. რამდენადაც ხელოვნება, კერძოდ, სიტყვიერი შემოქმედება, ზოგადად კი მთელი თანამედროვე აზროვნება ფენომენოლოგიისა და ცნობიერების ონტოლოგიზაციის გზით მიედინება, რადგან აზრის ქმნილება განცდილია როგორც ცოცხალი ყოფიერება, როგორც ჰერაკლიტეს ნაკადი, რომელშიც ორჯერ ვერ შეხვალ, მომავლის ლიტერატურაში შესაძლებელია ისეთი ნაწარმოების დაბადება, რომლის ტექსტი წაკითხვამდე მოცემულ იქნება ნახევარფაბრიკატის სახით, ხოლო გაშლასა და დასრულებას მკითხველის წარმოსახვასთან შეხვედრის დროს შეიძენს. დღეს შეიძლება უცნაურად გვეჩვენოს ეს წინასწარხედვა; ძნელი წარმოსადგენია ტექსტი, რომელიც წაკითხვით კი არ აისახება, არამედ იქმნება, მაგრამ ასეთი ვარაუდის საფუძველს ის ქმნის, რომ თანამედროვე აზროვნებაში, როგორც მეცნიერებაში, ასევე ხელოვნებაში შეიმჩნევა მკვეთრი შემობრუნება ადამიანისკენ, როგორც საგანთა დეტერმინიზმიდან ამოვარდნილი, თავისუფალი და განუმეორებელი არსებისკენ, რომლის მიერ შეცნობილი და შექმნილი სამყარო, ასევე განუმეორებლობის ხიბლითაა მოცული. ინერტული ერთფეროვნებისგან განთავისუფლება, განუმეორებლობა და ერთადერთობა არის ის, რაც ადამიანის ხელქმნილს ცოცხლად-მფეთქავი არსებობის ნაპერწკალს მისცემს. ამიტომ მხატვრული ფორმა, როგორც ადამიანური ყოფიერების რეალიზაცია, ერთხელ და სამუდამოდ კი არ იქმნება, არამედ მუდმივი ქმნადობის, სახეცვლილებისა და განახლების ნაკადში უნდა იყოს მოხვედრილი.

აქედან ისიც გამომდინარეობს, რომ მხატვრული ტექსტი თავის თავში უნდა მოიცავდეს იმპროვიზაციის სივრცეს, არ უნდა იყოს ფორმადასრულებული და ბოლომდე შეკრული. ვუნოდოთ მას „ლია“ ნაწარმოები. ეს ტერმინი გამოყენებული აქვს უმბერტო ეკოს თავის ერთ-ერთ გამოკვლევაში (14). განსხვავებით „ჩაკეტილი“ მხატვრული ფორმისაგან, „ლია“ ნაწარმოებში ავტორი არ მიისწრაფვის აბსოლუტის თვალთ გააერთმნიშვნელიანოს და შეკრას თემები და სიუჟეტური ხაზები. მთლიანობის იდეა აქ ცენტრალიზაციის გზით კი არ ხორციელდება, არამედ ავტორის ხმისა და ცალკეული მხატვრული ელემენტის, ვთქვათ პერსონაჟის ურთიერთშერწყმით გამოიხატება, რაც ავტორ-პერსონაჟის განუყოფელი წარმონაქმნის სახით შედის „ლია“ ნაწარმოების პოლიფონიურ ჟღერადობაში.

ავტორი აქ აშკარად კარგავს ყოვლისმცოდნე და ყველაფრის შემძლე აბსოლუტის რეგალიებს და უერთდება თავის ქმნილებას არა როგორც მისი სუბსტანციური საფუძველი, არამედ როგორც ერთ-ერთი ხმა, პერსონაჟთა დამოუკიდებელ ხმათა შორის.

ავტორის ასეთი „ჩამოქვეითება“ ჯერ კიდევ დოსტოევსკის შემოქმედებაში შეიმჩნევა. ბახტინი „სიტყვიერი ხელოვნების ესთეტიკაში“ ყურადღებას დოსტოევსკის დიალოგის „უცნაურობაზე“ ამახვილებს. უცნაურობა იმაში მდგომარეობს, რომ გმირთა შორის კამათი კი არ თავდება, არამედ წყდება, რადგან თავისი ხასიათით ეს არის დაუსრულებელი კამათი. „ჩაკეტილი“ რომანისგან განსხვავებით, აქ არ არსებობს ავტორის ერთიანი პოზიცია, რომლის საფუძველზეც შეიძლება მოხდეს ერთმანეთს შეჯახებულ ხმათა შერიგება.

ავტორი აქ გარს კი არ ერტყმის თავის ქმნილებას,

როგორც აბსტრაქტული აბსოლუტი, არამედ ჩართულია თავის გმირთა ცხოვრებაში, როგორც რეალური, ცოცხალი ცნობიერების ნაკადი. მისი შერწყმა და იდენტიფიკაცია გმირთან იმდენად განუმეორებელია, ისე ღრმაა, რომ ფაქტიურად ის ველარ ამოდის გათავისებული სახის წიაღიდან და ვერ უბრუნდება საკუთარ თავს.

უკან დაბრუნებისა და საერთოდ მხატვრულ დროსა და სივრცეში ავტორის მოძრაობის პროცესი ამ შემთხვევაში ხდება არა აბსტრაქტულად, უმტკივნეულოდ, არამედ მოითხოვს გარკვეულ ძალისხმევას და რისკს, რადგანაც ცვლის და არღვევს როგორც მხატვრულ ქსოვილს, ასევე მწერლის ცნობიერებას. გარდასახვის პროცესი თავდება არა მხოლოდ გმირის დაბადებით, არამედ იწვევს შეუქცევად სულიერ ძვრას თვით ავტორშიც, რის გამოც ირღვევა მისი იგივეობა საკუთარ თავთან. ამიტომ ცნობიერება, რომელიც წინ უსწრებს „ღია“ ნაწარმოებს, სრულიად განსხვავდება იმ ცნობიერებისგან, რომელიც აზროვნების ცოცხალი ნაკადის სახით შეჭრილია მასში და მონაწილეობს მის სახეთა და სიტუაციათა შექმნაში.

„ღია“ რომანს სჭვალავს არა ერთი აბსტრაქტული ავტორი, არამედ რეალურ ავტორ-გმირთა სიმრავლე, თითოეული მათგანი დამოუკიდებელი ხმაა და შეადგენს არა ერთიან ცენტრალიზებულ ანსამბლს, არამედ პოლიფონიური ჟღერადობის სიმრავლეს, სადაც ტექსტის ცოცხალ პულსაციას მსხვერპლად ეწირება მხატვრული ფორმის კლასიკური სიცხადე და დასრულებულობა.

ჩაკეტილიდან ღია ფორმაზე გადასვლა არ ნარმოადგენს მხოლოდ სიტყვიერი ხელოვნების ლოკალურ პრობლემას. მისი მასშტაბი საერთოდაც სცილდება ესთეტიკის ფარგლებს და ზოგადად, თანამედროვე აზროვნების თა-

ვისებურებაზე მიგვანიშნებს. მაგალითად, ავტორის მონარქიიდან პოლიფონიურ სტრუქტურაზე გადასვლის მსგავსი ტენდენცია შეინიშნება მეცნიერებაში, კერძოდ კი კვანტურ მექანიკაში.

ანალოგიის გასატარებლად შევცვალოთ ავტორი—დაკვირვებელი სუბიექტით, პერსონაჟი — ფიზიკური ობიექტით, ხოლო მხატვრული რეალობა ფიზიკური რეალობით.

აღმოჩნდა, რომ კვანტური მექანიკა, ისევე არღვევს კლასიკური ფიზიკის ნორმებს, როგორც „ღია“ ნაწარმოები „ჩაკეტილ“ მხატვრულ ფორმას.

კლასიკურ თეორიაში ფიზიკური რეალობის სურათი თავისი ცნებებითა და კანონებით დადგენილია და ამდენად შეფარდებითია რაღაც ერთიანი, აბსტრაქტული ცნობიერების მიმართ, რომელიც ამ სურათის გარეთ იმყოფება და ამიტომ ფიზიკურ მოვლენათა აღწერა არ მოიცავს სუბიექტსა და მისი ცნობიერების ელემენტებს, ანუ ის ჩაკეტილია თავის თავში და მთლიანად ობიექტივიზებული ფორმითაა მოცემული. (მოვლენები აღიწერება შემეცნების პროცესთან მიმართების გარეშე, როგორც თავისთავადი, ცნობიერებისგან დამოუკიდებლად არსებული ფაქტები).

რამდენადაც სუბიექტი აბსტრაგირებულია ფიზიკური რეალობის სურათიდან, რამდენადაც ის უცხო, გარეშე ელემენტია ამ რეალობის მიმართ, ვერ შედის მასში და ვერ არღვევს მის ქსოვილს, ამდენად მისი გადაადგილება ფიზიკურ მოვლენათა ველზე არავითარ კვალს არ სტოვებს. ის არ იწვევს განუსაზღვრელ შეშფოთებას არც მოვლენათა მიმდინარეობაში და არც საკუთარ თავში, ანუ მის მიერ ამ მოვლენათა შემეცნების პროცესში. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დაკვირვება – გაზომვის პროცესი და სხვა შემ-

ეცნებითი აქტები არ ინვევენ უკონტროლო შეშფოთებებს და დარღვევებს გაზომვის ობიექტსა და დაკვირვებად მოვლენებში.

შემეცნების კლასიკური დონე ხელოვნებაში ჩაკეტილ მხატვრულ ფორმას შეიძლება შევადაროთ.

აქაც სუბიექტი-ავტორი თავისი ნაწარმოების მხატვრული რეალობის გარეთ იმყოფება. ავტორისეული ცნობიერების რეალური, შემოქმედებითი აქტი არ წარმოადგენს „ჩაკეტილი“ რომანის შინაგან ელემენტს. ავტორი, როგორც ცოცხალი ცნობიერების ნაკადი, აბსტრაგირებულია ნაწარმოებიდან და როგორც აბსოლუტური, ყოვლისშემძლე ძალა, გარედან ძერწავს და კრავს მხატვრულ სიტუაციათა დრამატურგიას ჩაკეტილ, დასრულებულ ფორმაში.

ამრიგად, „ჩაკეტილი“ ნაწარმოები არ მოიცავს შემოქმედების აქტს, რომელიც მას წარმოშობს. იგი განწმენდილია სუბიექტური მომენტებისგან და მთლიანად ობიექტივირებული ფორმითაა მოცემული.

რა თქმა უნდა, მხატვრული თხზულება წარმოსახვის ნაყოფია და მისი ობიექტურობა, მისი შეფარდება სინამდვილესთან პირობითია. ამიტომ ობიექტურობა ჩაკეტილი ნაწარმოების რეალობას კი არ შეადგენს, არამედ თამაშის წესს წარმოადგენს. მხატვრული სახეები და ვითარებები ისე აიგება, რომ თითქოს საქმე გვაქვს არა გამონაგონთან, არამედ ნამდვილად მომხდარ ამბებთან. სინამდვილე ამ ესთეტიკური ობიექტივაციის მიზანსა და კრიტერიუმს წარმოადგენს. გმირი მით უფრო ფასობს, რაც უფრო ბუნებრივია ის, ხელოვნების ფორმა მით უფრო სრულია, რაც უფრო ახლოა სინამდვილესთან.

ისევე როგორც კლასიკურ-ფიზიკურ აღწერაში, აბსტრაქტული ავტორ-სუბიექტიც თავისუფლად მოძრაობს მხატ-

ვრულ სახეთა და სიტუაციათა ველზე, მისი შემოქმედებითი მოძრაობა, მაგალითად გმირში გარდასახვა და შემდეგ უკან, ავტორის ერთიან პოზიციაზე დაბრუნება, არავითარ კვალს არ სტოვებს. იგი თითქოსდა „არ ერევა“ სიუჟეტურ მოვლენათა მსვლელობაში და შემოქმედების პროცესში არ განიცდის სულიერ ძვრას, იდენტური რჩება საკუთარი თავის მიმართ. ამიტომ მხატვრული მოვლენებიც თითქოს მისგან დამოუკიდებლად, ობიექტურად მიმდინარეობენ. ნაწარმოები იკეტება თავის თავში და ავტორის, როგორც ცნობიერების ნაკადის თავისი სტრუქტურიდან განდევნით, პრეტენზიას გარე სამყაროს ასახვაზე აცხადებს.

ასეთი მსჯელობის შემდეგ, ანალოგია კიდევ უფრო მკაფიოდ იკვეთება:

კლასიკური ფიზიკის დონეზე ფიზიკური ცოდნა პირობითად აბსტრაგირებულია სუბიექტის ცნობიერებისგან და ზოგად ცნებათა და კანონების გზით უკავშირდება გარე სამყაროს. ფიზიკური რეალობის სურათი ჩაკეტილია თავის თავში, ის არ მოიცავს იმ ცნობიერებას, რომლის მიმართაც დადგენილია მისი „ობიექტური“ კანონები და ცნებები.

ჩაკეტილი მხატვრული ნაწარმოების შინაარსიც არ მოიცავს ავტორის ცნობიერებას და გარე სამყაროზეა ორიენტირებული. ამიტომ მხატვრული მასალაც მოცემულია ობიექტივირებულ ფორმაში, ნამდვილად მომხდარ მოვლენათა ასახვის პრეტენზიით.

ახლა განვაგრძოთ ეს ანალოგია და ვნახოთ, რა სიახლე მოიტანა კვანტურმა მექანიკამ და როგორ ეხმაურება მისი პრინციპები „ლია“ ლიტერატურასა და ხელოვნებას.

ასეთი ანალოგიის საფუძველს იმაში ვხედავთ, რომ კვანტურმა მექანიკამ გადატრიალება მოახდინა კლასიკურ აზროვნებაში და წარმოაჩინა ახალი, არაკლასიკური შემეც-

ნების ფენომენოლოგიური ხასიათი, რომელიც სცილდება ფიზიკურ მოვლენათა ანალიზის სფეროს.

ამასთან დაკავშირებით, ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ კლასიკურმა აზროვნებამ შექმნა სამყაროს ჩაკეტილი და ობიექტივირებული სურათი, სადაც ადგილი აღარ დარჩა ადამიანისთვის, როგორც აქტიური, თავისუფალი და განუმეორებელი არსებისათვის.

მოვლენათა კვანტურ აღწერაში ჩნდება ადამიანის კვალი – თეორია და ცდა აჩვენებს, რომ მიკრონაწილაკი არ არსებობს ცდის პირობებისა და პროცესის, ზოგადად კი მისი შემეცნების აქტის გარეშე. სუბიექტთან, ადამიანთან რეალური ურთიერთქმედების გარეშე მიკროობიექტს არ გააჩნია ფიზიკური აზრი.

ამგვარად, კვანტური თეორია, კლასიკური ფიზიკისგან განსხვავებით, გვიკრძალავს სუბიექტისგან განყენებული ობიექტის მოდელირებას. კვანტურ დონეზე ადამიანი არა მარტო ასახავს ატომურ მოვლენას, არამედ მონაწილეობას ღებულობას მის შექმნასა და წარმართვაში. აქ უკვე საქმე გვაქვს არა მარტო შემეცნებასთან, არამედ შემოქმედებასთან – ადამიანი თავისი ცოცხალი ცნობიერებით კვანტური მოვლენის და აქედან გამომდინარე მთელი მიკროსამყაროს განმსაზღვრელი ელემენტია.

გავიხსენოთ სიტუაცია უმბერტო ეკოსთან – სუბიექტისა და ობიექტის განუყრელობა და ურთიერთგავლენა: გამომძიებელი არა მარტო იძიებს და იმეცნებს კრიმინალურ საქმეს, არამედ თვითონვე ქმნის და წარმართავს დანაშაულს.

კვანტური თეორია სუბიექტისა და ობიექტის რეალური ერთიანობიდან ამოდის. კვანტურ-მექანიკური აღწერა არ არის ჩაკეტილი – ის გახსნილია ადამიანის ცნობიერების

მიმართ, ცდის პროცესები და შემეცნებითი აქტები შეჭრილ-ნი არიან ფიზიკურ მოვლენათა სურათში, არღვევენ მის ერთიანობას და ქმნიან დუალიზმს.

იგივე რღვევა ხდება „ღია“ ნაწარმოებშიც, რომელიც უწყვეტად არის დაკავშირებული ავტორისეული ცნობიერების ნაკადთან. ის თავის თავში შეიცავს თამაშის იმ წესებს, იმ პირობითობას, იმ ქმედით-სუბიექტურ საფუძველს, საიდანაც თვითონ არის აღმოცენებული. ამიტომ „ღია“ ნაწარმოები თავის თავს აჩვენებს როგორც პირობითობას, როგორც გამონაგონს და გახსნილი არის არა გარე სამყაროს, არამედ ავტორ-სუბიექტის მიმართ.

გავიხსენოთ პირანდელოს ცნობილი დრამა — „ექვსი პერსონაჟი ავტორის ძიებაში“. აქ შესანიშნავადაა მანიფესტირებული „ღია“ ნაწარმოების პრინციპი: პერსონაჟი თავის თავს იმად აჩვენებს, რაც არის. ის კი არის გამონაგონი, არის პირობითობა, არის პერსონაჟი და არა რეალური მსახიობი, რომელმაც უნდა გაითამაშოს თავისი როლი.

მოყვანილი ანალოგიის საფუძველზე განვიხილოთ პერსონაჟის შექმნის პროცესი „ჩაკეტილ“ და „ღია“ ნაწარმოებებში.

„ჩაკეტილი“ ნაწარმოებისთვის ამ პროცესს აანალიზებს ბახტინი თავის ნაშრომში „სიტყვიერი ხელოვნების ესთეტიკა“. (5)

ბახტინის მსჯელობაში გამოკვეთილია პერსონაჟის შექმნის ორი სტადია.

1. მე როგორც ავტორი, შინაგანად უნდა გარდავისახო მხატვრულ სახეში, რომ შიგნიდან დავინახო ჩემი გმირი, უშუალოდ ჩავწდე მის განცდებს. მე უნდა გავითავისო მისი ფსიქო-ემოციური სამყარო და ის გარემო-სიტუაცია, რომელშიც მან უნდა იმოქმედოს. ეს საშუალებას მომცემს

შევავსო ჩემს მიერ მონიშნული სახე გარკვეული ემოციური შინაარსით.

2. მე უნდა გამოვიდე პერსონაჟის როლიდან და დავუბრუნდე საკუთარ თავს, ავტორის გარეთ მდებარე პოზიციას, რომ გარედან გავაფორმო და დავასრულო ჩემს მიერ შინაგანად განცდილი მასალა.

მხოლოდ ამ ორი სტადიის შემდეგ შეიძლება მხატვრული სახე დასრულებულად ჩაითვალოს. შინაგანად განცდილი სახე შევსებულია გარეთ მდებარე ავტორის ხედვით.

ჩვენი მსჯელობიდან გამომდინარეობს, რომ „ჩაკეტილ“ რომანში სახისქმნადობის ეს ორი საფეხური სავსებით შეესაბამება ერთმანეთს. ისევე როგორც კლასიკურ ფიზიკაში, აქ შესაძლებელია ავტორ-სუბიექტის გამოცალკევება, აბსტრაქცია მხატვრული ობიექტიდან. ამიტომ სუბიექტი-ავტორი თავისუფლად, კვალის დატოვების გარეშე მოძრაობს მხატვრულ სიტუაციათა „ველზე“. მისი გარდასახვა გმირში, შემდეგ კი უკან დაბრუნება ავტორის პოზიციებზე ეკვივალენტური პროცესებია. ეს პროცესები არ არღვევენ მხატვრულ სტრუქტურას და არ იწვევენ ცლილებებს ავტორის მდგომარეობაში, ის უბრუნდება საკუთარ თავს. აქედან გამომდინარე, გმირის შინაგანი, ფსიქო-ემოციური შინაარსი შეესაბამება მის გარედან ხედვასა და დასრულებას. ამ ორ, საპირისპირო აქტს ერთი და იგივე სუბიექტი ანხორციელებს. საბოლოოდ მიიღება შინაგანად სავსე და გარედან დასრულებული, ჩაკეტილი მხატვრული სახე, არ ხდება დისონანსი მის შინაგანად განცდილსა და გარედან გაფორმებულ მხარეებს შორის.

ახლა წარმოვიდგინოთ, რომ კვანტური მექანიკის მსგავსად, შემოქმედების პროცესში ჩვენ ვითვალისწინებთ სუბიექტის (ავტორის), და ობიექტის (პერსონაჟის) ერთიანო-

ბასა და განუყოფლობას. ამ ერთიანობის გამო სუბიექტი „ჩართულია“ თავის ნაწარმოებში, როგორც ცნობიერების ცოცხალი ნაკადი. კვანტური სუბიექტის მსგავსად, მას არ შეუძლია უკვალოდ, თავისუფლად (სულიერი ენერგიის ხარჯვის გარეშე) გადაადგილდეს მხატვრულ მოვლენათა სივრცეში.

ყოველი ასეთი გადაადგილება იწვევს განუსაზღვრელ ცვლილებებს სუბიექტისა და ობიექტის (ავტორ-პერსონაჟის) ერთიან სისტემაში. ირღვევა არა მხოლოდ ობიექტის სტრუქტურა, არამედ ავტორ-სუბიექტის მდგრადობაც. ამიტომ ავტორის გარდასახვა გმირში და შემდეგ მისი როლიდან გამოსვლა, საწყის მდგომარეობაში დაბრუნების მიზნით, აღარ არის ექვივალენტური აქტები. სუბიექტი ამ დროს შეუქცევადად იცვლება, მას აღარ ძალუძს დაუბრუნდეს საკუთარ თავს, რადგან მისი მოძრაობა გმირის წიაღში და უკან, მოითხოვს გარკვეულ ძალისხმევას, გარკვეულ სულიერ ძვრას, რაც არღვევს ავტორის იგივეობას საკუთარ თავთან.

ისევე, როგორც კვანტურ მექანიკაში „ღია“ ნაწარმოებშიც არსებითია ის, რომ ჩვენ არ შეგვიძლია განვსაზღვროთ და გამოვრიცხოთ ეს ცვლილებები. ცვლილებები გამონვეული ავტორის წიაღსვლით მის მიერ შექმნილ სამყაროში. ამიტომ ამ არსებით ცვლილებათა გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ ავტორის წიაღსვლას გმირში, მის შინაგან ხედვას, შემდეგ კი პერსონაჟიდან გამოსვლასა და გარედან მის ფორმადასრულებას, ანხორციელებს ორი სხვადასხვა სუბიექტი, უფრო სწორედ, ავტორის ცნობიერების ორი განსხვავებული ნაკადი, რომლებიც არ დაიყვანება ერთმანეთზე.

ასეთი გაორების გამო, გმირის შინაგანი, ფსიქოემოცი-

ური სამყარო და მისი გარედან დამასრულებელი ფორმა, ანუ მისი რეალიზაცია მხატვრულ სიტუაციაში, აღარ შეესაბამება ერთმანეთს. ჩნდება დისონანსი პერსონაჟის შინაგან და გარე მომენტებს შორის, რომლებსაც ავტორის დარღვეული, გაორებული ცნობიერების განსხვავებული ქმედებები წარმოშობენ.

სწორედ ამიტომ „ლია“ პერსონაჟი გაორებულია, ის წინააღმდეგობას მოიცავს თავის თავში, ის დაუსრულებლად ეკამათება ავტორს, რადგან ხასიათით და სიტუაციით კი არ არის შემოსაზღვრული და ჩაკეტილი, არამედ გახსნილია უსასრულობის მიმართ და თვითძიებისა და ჩამოყალიბების გამუდმებულ მოძრაობაშია ჩათრეული.

სწორედ ეს „ლიაობა“ განაპირობებს იმპროვიზაციის ცარიელ სივრცეს, რომელიც აცოცხლებს წარმოსახვას და რაც მკითხველის ფიქრმა და ფანტაზიამ შეიძლება შეაფსოს.

დასკვნის სახით შეიძლება ვთქვათ, რომ კვანტურ მექანიკასა და „ლია“ ხელოვნებაში შეინიშნება თანამედროვე ადამიანის ეგზისტენციალური ცნობიერების კვალი. ცნობიერება აღარ განიხლება როგორც რაღაც აბსტრაქტული, იდეალური სარკე, რომელიც აირეკლავს და ასახავს სინამდვილეს. ცნობიერება აქ არის ყოფიერების ცოცხალი, რეალური ნაკადი, რომელიც არსებობის წესით განსხვავდება საგანთა არსებობისგან; განსხვავდება იმით, რომ წარმოადგენს შემეცნება-შემოქმედების თავისუფალ დინებას, რომელიც ანგრევს და ანახლებს უკვე დამდგარ და თავის თავში ჩაკეტილ სამყაროს და მას მარადმფეთქავი სიცოცხლის განუმეორებელ მომხიბვლელობას ანიჭებს.

პირობითობის სასიცოცხლო აზრი

თავისუფლებისა და აუცილებლობის ურთიერთკავშირი ფილოსოფიური აზროვნების ერთ-ერთ უძნელეს, იდუმალე-ბით აღსავსე სფეროს წარმოადგენს. ვერ ვიტყვით, რომ ამ იდუმალების ერთ მხარეს იდეალური სამყარო ძევს, მეორე მხარე კი მთლიანად სინამდვილითაა მოცული. ამის თქმა, ანუ თავისუფლების მხოლოდ იდეალურ სფეროში გადატანა მეტად გაამარტივებდა წამოჭრილ პრობლემას და არაერთ მნიშვნელოვან მომენტს ხელიდან გამოგვა-ცლიდა. თავისუფლება არსებობს რეალურად. მართალია, რეალურ სამყაროში დეტერმინიზმს ვერ გავექცევით, მა-გრამ თვით რეალობა ისე ყალიბდება, რომ თავისუფლების იდეას არ ეკარგება აზრი. საქმე ის არის, რომ სამყაროს პოლიფონიური აღნაგობის გამო, მოვლენათა გარკვეული, დეტერმინისტული სისტემები ერთმანეთის მიმართ და-მოუკიდებლობას იძენენ და თავისუფალი, თვითრეგული-რებადი ანსამბლების როლს ასრულებენ.

გვაქვს თუ არა სამყაროში თავისუფლება? თუ გვაქვს დეტერმინირებულ მოვლენათა სიმრავლე, რომლებიც გარკვეულ ვითარებაში ერთმანეთის მიმართ დამოუკიდე-ბლობას იძენენ და შემთხვევით მომხდარი, თავისუფალი მოვლენების როლს ასრულებენ? რა არის თავისუფლება? თავისუფლად არსებობა თუ არსებობა, რომელსაც საკუთარ აზრსა და სახეს თავისუფლების იდეა ანიჭებს? მიუხედა-ვად იმისა, რომ ობიექტურ რეალობაში დეტერმინიზმს ვერ გავექცევით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თუკი რაიმე საკუ-

თარი არსებობის საზრისს თავისუფლების იდეის საფუძველზე იძენს, მაშინ ის არსებობს როგორც თავისუფალი. სწორედ ამიტომ სავსებით დეტერმინირებულმა სისტემამ შეიძლება „იმნიშვნელოს“, როგორც სრულიად თავისუფალმა ანსამბლმა, რადგან თავისუფლების გარეშე — მხოლოდ დეტერმინიზმის ფარგლებში — ვერ გამოიკვეთება და მაშასადამე, ვერ შეიქმნება ის სპეციფიკური იდეა, რომელიც ამ სისტემის უნიკალურ, თავისთავად არსებობას შეადგენს.

* * *

ადამიანი ზემოთ თქმულის დადასტურებაა. რა თქმა უნდა, ადამიანი ჩართულია გარე სამყაროს მიზეზ-შედეგობრივ ქსელში, მაგრამ ეს სამყაროსეული კავშირები არ შეადგენს მისი განსაკუთრებული, ადამიანური არსებობის საზრისს. პირიქით, ეს საზრისი მნიშვნელობს იმდენად, რამდენადაც მხედველობაში არ მიიღება სინამდვილისადმი ადამიანის დაქვემდებარება. ამ აზრით ითქმის, რომ ადამიანი თავისუფალია. თავისუფლების გარეშე მას არ ექნება „მე“-დ ყოფნის შინაგანი განცდა, ამ განცდის გარეშე კი ის ვერ განახორციელებს თავის უნიკალურ, ადამიანურ ყოფიერებას.

თავისუფლების სამყარო მხოლოდ ადამიანით არ შემოიფარგლება. ატომურ ფიზიკაში, კვანტურმა თეორიამ შემოიტანა ინდეტერმინიზმი, რომელსაც თავისუფლების ანალოგიური მექანიზმი დაედო საფუძვლად. კერძოდ აღმოჩნდა, რომ გარკვეული მიკროპარამეტრები ექსპერიმენტული (შემეცნებითი) სიტუაციის შეცვლისას აზრს კარგავენ, როგორც ფიზიკური სიდიდეები, ამიტომაც ამ პარამეტრე-

ბიდან გამომდინარე შედეგები ახალ, შემეცნებით ვითარებაში წარმოსდგებიან, როგორც „უმიზეზო“ მოვლენები. საქმე იმაში კი არაა, არსებობს თუ არა „ფარული პარამეტრები“, რომლებიც ამ „უმიზეზო მოვლენათა“ დეტერმინაციას იწვევს, არამედ იმაში, რომ ეს ფარული პარამეტრები ცდის ახალ პირობებში აღარ „მნიშვნელობენ“, როგორც ფიზიკური სიდიდეები და ვერ ასრულებენ ცდაში ფიქსირებულ შედეგთა გამომწვევი მიზეზების როლს. უფრო მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ ახალი შემეცნებითი სიტუაციის არსებობა სწორედ ამ ძველ პარამეტრთა ფიზიკური საზრისის დაკარგვისა და განუზღვრელობის ხარჯზეა შესაძლებელი. ეს ნიშნავს, რომ ურთიერთშეუთავსებადი სიდიდეები ფიზიკურ აზრს საპირისპირო შემეცნებით ვითარებაში იძენენ, ხოლო ფიზიკური აზრის შეძენის აქტი ონტოლოგიური პროცესია და არ არის დაკავშირებული ცოდნის დაზუსტებასთან. კვანტურმა მექანიკამ, ჩვენი აზრით, აჩვენა, რომ ფიზიკური საზრისის დაკარგვა ეგზისტენციალური დანაკარგია; ის მნიშვნელობას მოკლებული სიდიდის ყოფნა-არყოფნას აჩვენებს და არა მისი გაზომვისა და შემეცნების სიძნელეს. ამრიგად, ატომურ სამყაროში გამოჩნდა, რომ ფიზიკური მნიშვნელობის შეძენა-დაკარგვა, ფიზიკურ რეალობად ყოფნა-არყოფნის ტოლფასია და ფიზიკური რეალობა წარმოადგენს ცნობიერებით შექმნილ რეალობას, იმ ცნობიერებით, რომელიც იმავე დროს ყოფიერებას წარმოადგენს, ანუ რომელიც არსებობს საკუთარი საზრისის ჩამოყალიბებისა და გარკვევის საფუძველზე.

კვანტურ სამყაროში ასეთი ცნობიერების როლს გაზომვის პროცესი ასრულებს. გაზომვა ის პროცესია, რომელიც ატომურ სამყაროში ფორმალურ-მათემატიკურ გამოსახულებას ფიზიკურ სიდიდედ გარდაქმნის. აქ გაზომვა მხ-

ოლოდ კი არ აფიქსირებს, არამედ კიდევ ქმნის ფიზიკურ მნიშვნელობას და ამდენად საზრისის მწარმოებელი ცნობიერების როლში გვევლინება.

თუკი მნიშვნელობის ქმნადობა-ცვალებადობა ირაციონალური აქტია, კვანტური სიდიდის შექმნაც, ანუ გაზომვის პროცესიც უკონტროლოა. ამ უკანასკნელის კონტროლის მცდელობა საზრისული არსებობის რაციონალიზაციასა და მოდელირებას ნიშნავს, რაც ფაქტობრივად ამ არსებობას სპობს.

გაზომვის უკონტროლობით კვანტურ რეალობაში თავისუფლების ელემენტი ჩნდება, ის ელემენტი, რომელიც როგორც ვთქვით, აუცილებელია რაიმე სისტემის ან რეალობის განსაკუთრებული, ინდივიდუალური არსებობისათვის.

ცნობიერების შეჭრა ატომურ სამყაროში მის თავისებურ არსებობას განაპირობებს, რომელიც საზრისული ქმნადობის თავისუფლებასა და ატომურ მოვლენათა ინდეტერმინიზმს ემყარება.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ თავისუფლების ფენომენი რეალურად კი არ ვლინდება, არამედ მნიშვნელობრივად იქმნება. თავისუფლების მნიშვნელობის გარეშე მიზეზობრივად დადგენილი სისტემა კარგავს თავის სპეციფიკურ არსებობას, თავის იდეას. აქ ხდება თავისუფლების მნიშვნელობისა და არსებობის საზრისის იდენტიფიკაცია. ამიტომაც მართებულად მიგვაჩნია აზრი, რომ თავისუფლება, ინდეტერმინიზმი და განუზღვრელობა კვანტური რეალობის არსებობას ახასიათებს და არა ცოდნას ამ რეალობის შესახებ. როდესაც ვამბობთ, რომ მიკროსამყარო ფიზიკურ განსახიერებას ცნობიერების ზემოქმედებით ახდენს, მხედველობაში გვაქვს გაზომვის პროცესი, რომელიც არ

დაიყვანება მხოლოდ ობიექტურ ურთიერთქმედებაზე ხელ-
საწყოსა და ატომურ ნაწილას შორის, არამედ „მნიშვნ-
ელობს“, როგორც საზრისული ქმნადობის სუბიექტური
აქტი.

მოკლედ, ცნობიერების ქვეშ აქ გვესმის ყოფიერების
განსაკუთრებული სახე, რომელიც თვითრეფლექსირებადია
და თავის თავში გამოიმუშავებს იდეას საკუთარი, სფე-
ციფიკური და დამოუკიდებელი არსებობის შესახებ.

* * *

დავუბრუნდეთ ადამიანის სფეროს. ადამიანის გონება
შეიძლება შევადაროთ „შავ ყუთს“. ამ „ყუთში“ ერთი მხრი-
დან შედის სულიერი იმპულსი, მეორე მხრიდან გამოდის
ფიზიკური მოქმედება. გაიელვა იდეამ, შესრულდა მოქ-
მედება. თითქოს უმარტივესია, თავისთავად ნათელია, მა-
გრამ ეს გახლავთ ბნელის მომცველი სინათლე, რადგან არ
არსებობს არც მიზეზობრივი კავშირი და არც ლოგიკური
გამომდინარეობა სულის სამყოფელსა და ფიზიკურ რე-
ალობას შორის. ცნობიერება გამუდმებით ახდენს სული-
ერი იმპულსის ფიზიკურ მოძრაობაში გადატანას, თუმცა
არანაირი „ხიდი“ ფსიქიკურსა და ფიზიკურს, სულიერსა
და მატერიალურს, იდეალურსა და რეალურს შორის არ
არსებობს. ცნობიერება ახდენს სასწაულს – ერთიანობაში
იჭერს იმას, რაც თავისი არსით შეუთავსებადია ერთმა-
ნეთთან. ამ საიდუმლო გადასვლაში არსებობს ცნობიერე-
ბა, როგორც ცოცხალი არსი, რადგან სიცოცხლე არის
გადასვლა სულიერი იმპულსიდან მატერიალურ პროცესში
და პირიქით.

ასეთი გარდასახვა-გადასვლის დროს ცნობიერება განუზღვრელობის მდგომარეობაში იმყოფება. ეს გახლავთ მდგომარეობა, რომელიც არც რაციონალურადაა დადგენილი და არც ემოციურად დაკონკრეტებული. ასეთი უშინაარსო მდგომარეობა, ფაქტობრივად განუხორციელებადია, მაგრამ პირობითად შეგვიძლია მოვნახოთ მისი შესატყვისი: ეს არის მენტალური მდგომარეობა, რომლის შინაარსი არანაირად არ „მნიშვნელობს“, ანუ სრულიად განურჩეველია კონკრეტული იდეის რეალიზაციის მიმართ. ასე შეიძლება მსახიობი ფიქრობდეს ფეხბურთზე და ამ ფიქრის უნებურად გაუჩნდეს მას აზრი ჰამლეტის როლის განსახიერების შესახებ. ამიტომაც გვეუბნება მარსელ პრუსტი, რომ საპნის რეკლამამ უფრო შეიძლება შთააგონოს მწერალი, ვიდრე რომელიმე გენიალურმა ქმნილებამ. აღმოჩენა, უეცარი გასხივოსნება, თუკი ეს არის შემოქმედება, ანუ ახალი იდეის განხორციელება, ხშირად ხდება ამ აღმოჩენის მიმართ ნეიტრალური შინაარსის ფონზე. შემოქმედება (და, ჩვენ ვიტყვით, შემეცნებაც, როგორც ახლის ქმნადობა) არის უეცარი, თავისუფალი შემოვრუნება წინამდებარე მასალის მიმართ. მასალა-შინაარსის ნეიტრალობა შემოქმედებითი აქტის თავისუფლების და თვითმოძრაობის გარანტიია; მაგრამ ეს ნეიტრალური შინაარსი, არანაირად რომ არ შეეხება ახალ, უეცრად მიგნებულ შედეგს, მაინც ამ უკანასკნელის მაპროვოცირებელ ფაქტორს შეადგენს.

რატომ ხდება ასე? რატომ იწვევს შემოქმედების იმპულსს მის მიმართ ნეიტრალური მენტალური მდგომარეობა? რატომ არ შეიძლება პროვოცირება მოახდინოს იმ შინაარსმა, რომელიც პირდაპირ შეესაბამება შემოქმედების მიზანს?

ჩვენი ახსნა შემდეგში მდგომარეობს: ამოვდივართ რა

ფენომენოლოგიური განწყობიდან, რომ ცნობიერება არის მიმართება, ანუ დამიზნულობა საგანზე, ვფიქრობთ, რომ გარდა ამ განწყობისა ობიექტის მიმართ, ცნობიერება არის აგრეთვე პროცესი, კერძოდ: ობიექტისადმი საზრისის მინიჭების თავისუფალი, მთლიანი და თვითმოძრავი პროცესი. თუკი ეს უკანასკნელი განმარტება შეესატყვისება პირველს – ფენომენოლოგიის ამოსავალ დებულებას ცნობიერების შესახებ – მაშინ გამოდის, რომ გონების დამიზნულობა საგანზე მხოლოდ მაშინ ხორციელდება, მხოლოდ მაშინ გადადის ცნობიერების მოძრაობაში (არსებობის საზრისის მიმნიჭებელ მოძრაობაში), როცა წინასწარ შექმნილია ამ მოძრაობის თავისუფლებისა და თავისთავადობის პირობა, ანუ მოძრაობის საწყისი მდგომარეობა მიზეზობრივად ნეიტრალურია მოძრაობის შედეგად ჩამოყალიბებული შინაარსის მიმართ. მხოლოდ ამ შემთხვევაში თამაშობს ეს მოძრაობა ონტოლოგიური მოძრაობის როლს არყოფნიდან არსებობისაკენ, რადგანაც საწყისი განუზღვრელობა საბოლოო შედეგის მიმართ აქ მნიშვნელობს, როგორც თავისუფალი სივრცე, როგორც არაფერი, რომელშიც თავისთავად ისახება და ჩნდება აზრი.

ასე შეიძლება ავხსნათ შემოქმედებითი იმპულსის შემთხვევითობა. განწყობა მხატვრული ობიექტისკენ არ ნიშნავს უშუალოდ ფიქრს ამ ობიექტის შესახებ. ფიქრს მოაქვს დაძაბულობა, ფიქრს მოაქვს დეტერმინიზმი, ფიქრი სპობს იმ სიმსუბუქეს, იმ თავისუფალ აურას, რომელიც აღმოჩენის, უეცარი გასხივოსნების პირობაა. აქ უფრო იგულისხმება გამუდმებული კონცენტრაცია ობიექტზე, მისი მხედველობაში ყოფნა. ფიქრი კი თავის ნებაზე, სულ სხვა მიმართულებით მიედინება. ეს თვითდინება დასახული მიზნის მიმართ ნეიტრალურ სფეროებს მოიცავს და აქ

უეცრად აღმოჩნდება, რომ რომელიღაცა სფერო რაღაცას გვეუბნება ცნობიერების ნაკადის გარეთ შენარჩუნებული საგნის შესახებ. ეს არ არის პირდაპირი მეტყველება, ეს გახლავთ გადატანითი თქმა, რადგან „მეტყველი სფერო“ შინაარსობრივად არ შეესაბამება შემოქმედების მიზანს. ეს ნეიტრალური, თითქოსდა მიზანთან დაუკავშირებელი შინაარსი უცებ სულ სხვა მნიშვნელობით აჟღერდება და ამ ჟღერადობით გამოიკვეთება შემოქმედების საძიებელი საგანი.

სხვა სიტყვებით: აქ ხდება ცნობიერების შემთხვევითი შინაარსის სიმბოლიზაცია. ამიერიდან ის აუქმებს საკუთარ სათქმელს და გადატანითი აზრით, სიმბოლურად სულ სხვა ვითარებას გამოხატავს. ეს ზუსტად ის შემთხვევითობაა, რომელიც თავისუფალი სივრცის, ანუ არარსის როლს თამაშობს უეცრად მიგნებული არსის მიმართ. ამ დროს ცნობიერების ორი დამოუკიდებელი მხარე – მისი ქვეცნობიერი თვითდინება და მისი შეგნებული კონცენტრაცია საგანზე გადაიკვეთება, ერთდება და ამ ერთიანობაში მდგომარეობს ცნობიერების, როგორც მთლიანი და ცოცხალი არსის არსებობა.

* * *

შემოქმედების ამ ზოგადი მოდელის ილუსტრაციის მიზნით მივმართოთ თეატრის სამყაროს.

როდესაც მსახიობი მუშაობს როლზე, მან თავისებურად უნდა შემოაბრუნოს და ახალი მნიშვნელობით აამეტყველოს ის, რასაც პიესა მოგვითხრობს. რომ არა ეს ახლებური ჟღერადობა, პიესის დადგმა და გმირის როლის სცენაზე გათამაშება დაკარგავდა თავის სპეციფიკურ,

ტექსტისგან დამოუკიდებელ მნიშვნელობას და როგორც
ლიტერატურული ნაწარმოების ილუსტრაცია, ვერ შეიძენ-
და შემოქმედებითი პროცესის აზრს.

სინამდვილეში კი ასე არ ხდება. არც გაჩნდებოდა სცენაზე
პიესის დადგმის საჭიროება, რომ მას მხოლოდ ლიტერ-
ატურული პირველწყარო ასაზრდოებდეს. რა საჭიროა იმის
სცენაზე გადატანა, იმის გამეორება, რაც უკვე ნათქვამია
ტექსტში? ნუთუ დაწერილს ნაკლები ფასი აქვს, ვიდრე
სცენაზე დადგმულსა და გათამაშებულს?

ზოგი იმასაც ამბობს, რომ ჭეშმარიტად მხატვრული ტე-
ქსტი მრავალპლასტიანია. რეჟისორი ან მსახიობი ამ შემ-
თხვევაში შეედრება არქეოლოგს, რომელიც ტექსტუალური
ფენების „გათხრებს“ აწარმოებს, რათა აღმოაჩინოს შიგ
ჩამარხული „განძი“ და ის ზემოთ, რამპის შუქზე ამოიტა-
ნოს.

მაგრამ ასეთი „გათხრა“, ერთი პლასტის წინ წამოწევა,
არღვევს ნაწარმოების მთლიანობას. მწერალს რომ სდომო-
და, რეჟისორზე უკეთ გამოიტანდა სააშკარაოზე იმას, რაც
სტრიქონებს შორის ჩააქსოვა, რაც მხოლოდ მინიშნებით,
შეფარვით გადმოგვცა. რაკი ასე გადმოგვცა, ასეთი ყო-
ფილა მისი ნება და ვერავითარ საჭიროებას ვერ ვხედავთ
გადავიდეთ ავტორის ნებას, გავშიფროთ გამოუთქმელი და
საცნაურად ვყოთ იდუმალი.

ყოველ შემთხვევაში ვერ ვიტყვით, რომ ლიტერატურუ-
ლი ნაწარმოების რეჟისორული გაგება თვით ნაწარმოებზე
უფრო ღირებული და მნიშვნელოვანი რომ იყოს. ამიტომ
სიტყვიერი ქმნილების გასცენიურება და მხატვრული სახ-
ის გათამაშება, თუნდაც მისი ახლებური ინტერპრეტაციის
მიზნით, მაინც მეორადია, მაინც ვერ აღწევს ორიგინალ-
ური ხელოვნების დონეს.

როგორც ჩანს, თეატრის თავისთავადობა ტექსტისგან დამოუკიდებლად, საკუთრივ თამაშისა და განსახიერების ფენომენში უნდა ვეძებოთ. ლიტერატურული ტექსტი, როგორც ნიშანთა სისტემა არის შემოქმედების მხოლოდ შესაძლებლობა. პიესის შემთხვევაში ამ შესაძლებლობის რეალიზაცია სცენაზე ხდება. ისე კი არ უნდა გავიგოთ, რომ თითქოს პიესა, როგორც სიტყვიერი ფორმა, მოკლებული იყოს მხატვრულ არსებობას; რა თქმა უნდა, თეატრის მიუხედავად პიესა არსებობს, მაგრამ არსებობს პროცესუალურად, მისი შექმნისა და აღქმის წუთებში და არა საგნობრივად, დროთა განმავლობაში.

თეატრალური წარმოდგენაც ამ წუთიერი არსებობის გაგრძელებაა. ფაქტიურად, ისევ და ისევ მეორდება ის, რაც ერთხელ უკვე შეიქმნა ან მოხდა, მაგრამ თუ ყოველივე იცვლება, (იცვლება დრო, გარემოება, აღქმა-გაგების პირობები) ფაქტობრივად არავითარი გამეორება არ ხდება. სცენაზე კი არ მეორდება, არამედ ყოველივე თავიდან იქმნება. „პირველად“ იდგმება ათასგზის გადადგმული ნაბიჯი, ახლად ნათქვამივით ჟღერს ათასჯერ ნათქვამი სიტყვა.

დროის შეუქცევადობის გამო სცენაზე ვერა და ვერ კეთდება ლიტერატურული ორიგინალის ასლი. უკიდურესი მიბაძვის, მწერლისადმი მონური ერთგულების დროსაც კი, განმეორებას, როგორც დროში შეუქცევად პროცესს, აღმოუფხვრელი ცვლილებები შეაქვს საწყის მოცემულობაში. ამიტომ მსახიობი, სცენაზე ყოველი გამოსვლისას, ჯერ არშემდგარი, სრულიად შეუცნობელი წარმოდგენის წინაშე დგას. წინასწარ დაზეპირებული ტექსტი არის საშუალება, მხოლოდ იარაღი, რომ მან სწორედ აქ და ახლა, ერთადერთი, განუმეორებელი და სრულიად ახალი რამ გაითამაშოს. ამ განწყობით, ამ ჭეშმარიტად შემოქმედის

ძალისხმევით უნდა წარსდგეს ის მაყურებლის წინაშე. ტექსტის ამეცყველება და სასცენო მოძრაობაში გადატანა უკვე შემოქმედებაა, რომელიც სცილდება საშემსრულებლო ხელოვნების ფარგლებს. იმისთვის, რომ ავტორისეული ჩანაფიქრი სცენაზე გაცოცხლდეს, პიესის პარტიტურა კი არ უნდა შესრულდეს, არამედ ახალ ვითარებაში თავიდან შეიქმნას. ეს მეტად მნიშვნელოვანი ნიუანსია, რომელიც შემოქმედების შესახებ ჩვენს მიერ განვითარებული თეზისიდან ამოდის: რომ შემოქმედება არის არა მხოლოდ საგნისა და იდეის შერწყმა, არამედ ამ შერწყმის შემძლე ცნობიერების თვითრეალიზაცია - მისი როგორც არსებულის დაფუძნება.

ეს თვითდაფუძნება რომ მოხდეს, ცნობიერებაში გაფანტული პროცესები უნდა გადაიკვეთოს, ერთ განუყოფელ მთლიანობაში შეირწყას. შერწყმა არ ხდება ცნობიერად, მონდომებით, ნების თუ გონების დაძაბვით. შერწყმა ხდება უნებურად, თავისთავად, შემთხვევით. შემოქმედი ვერ მოახდენს თვითცნობიერების რაციონალურ სინთეზს; მან უნდა შექმნას ან აღმოაჩინოს ის პირობები, ის სიტუაცია, ის ატმოსფერო, სადაც ეს სინთეზი თავისით განხორციელდება, სადაც მისი შემოქმედებითი ენერგია ერთ მთლიან, სრულ და უნიკალურ არსებობაში ჩამოყალიბდება და ამ არსებობაში განხორციელდება იდეისა და საგნის სინთეზიც.

უკვე ნათქვამი გვაქვს, რომ შემოქმედების სათავეში, თვითრეალიზაციამდე, ცნობიერება გაფანტულად გვეძლევა. ერთი მხრივ გონება თავიდანვე კონცენტრირებულია შემოქმედების მიზანზე, მეორე მხრივ კი სახეზე გვაქვს ამ მიზნის მიმართ ნეიტრალურ ფიქრთა თვითდინება.

იმისათვის, რომ სუბიექტის თვითრეალიზაცია მოხ-

დეს, ეს ორი დამოუკიდებელი მხარე უნდა შეერთდეს და გათლიანდეს. ამისათვის კი ნეიტრალურ ფიქრთა დინება უნდა წარიმართოს წინასწარ დასახული მიზნისაკენ, თანაც ისე, რომ არ დაირღვეს ამ დინების თავისთავადობა და თვითმოძრაობა. ანუ ფიქრი უნდა დარჩეს თავის კალაპოტში, მაგრამ მას უნდა მიეცეს ახალი, შემოქმედების მიზნის შესაბამისი საზრისი. საზრისის მიცემის აქტი ირაციონალური პროცესია; როცა მეწყერმორღვეულ, შეუკავებელ ფიქრთა ნაკადში ვინარჩუნებთ დაძაბულობას და ვიცავთ ორიენტაციას სულ სხვა მიზნისკენ, მაშინ თვით ეს ნაკადი კარგავს შინაარსობრივ რეალობას და გადატანით, სიმბოლურ-რიტუალურ შეფერილობას იძენს. აქ ცნობიერება თითქოს თავის თავს ეთამაშება და თამაშით გამოკვეთილ ნიშან-სიმბოლოთა შორის პოულობს ასოციაციას, რომელიც შეიძენს სანყისი მიზნის შესაბამის აზრობრივ დატვირთვას. ეს სწორედ ის პირობითი სიტუაციაა, ის რიტუალია, ის „თავისუფალი სივრცე“, სადაც თავისთავად ჩნდება საძიებელი სახე. ამ დროს ხდება როგორც იდეისა და სახის შერწყმა, ასევე ამ სინთეზის შემძლე ცნობიერების თვითრეალიზაცია; ამიტომ მხატვრული სახე განუყოფელია იმ სიტუაციისაგან, სადაც შემოქმედებითი ენერგია სრულ, ცოცხალ მთლიანობაში გადადის.

აქედან გამომდინარე, პერსონაჟი მთლიანად შემოქმედებითი სიტუაციის ელემენტია და არა საკუთრივ როლზე მუშაობის შედეგი. ერთი შემთხვევითი სიტყვა, ერთი უცაბედი გამოხედვა, ერთი უნებლიე ნაბიჯი შეიძლება ამ სიტუაციის, ამ ქმედითი ატმოსფეროს ნიშან-სიმბოლოდ იქცეს და გასაღებივით მოერგოს საძიებელ სახეს. მსახიობმა თამაშის სიტუაციიდან უნდა შეიმოქმედოს გმირი და არა მზა სახითა და სათქმელით შევიდეს მხატვრულ

სიტუაციაში.

ცნობიერების წინასწარი დამიზნულობა შემოქმედების საგანზე აქ იგივეა, რაც მსახიობის კონცენტრაცია პერსონაჟის იდეაზე; არა პერსონაჟის გააზრება ან მისი ფსიქოლოგიური განცდა, არამედ მისი, როგორც უნიკალური მოვლენის იდეაში განჭვრეტა.

გმირის იდეაზე ორიენტირებული მსახიობი ურთიერთობს პარტნიორებთან და ხდება ათასნაირი სიტუაციათა თანამონაწილე. არსებითია, რომ თამაშით აღძრული სიტუაციები კი არ გამომდინარეობენ პიესიდან, არამედ დამოუკიდებელ შრეთა სახით ემატებიან მას და ახალი შესაძლებლობებით ამდიდრებენ. სადღაც ამ სიტუაციათა მიღმა ბჟუტავს ნაწარმოების იდეა, საძიებელი სახე... თვით სიტუაციები კი სპონტანურად ჩნდებიან, ერთმანეთში გადადიან, იკარგებიან. არ ქრება მხოლოდ ერთგვარი დაძაბულობა შემოქმედების მიზნისკენ. ის, რაც ხდება სცენზე, თითქოს შემთხვევითია, ნეიტრალურია იდეაზე ორიენტაციის მიმართ. ამიტომ იქმნება კონტრაპუნქტი, „თავისუფალი სივრცე“, ერთგვარი განუზღვრელობა, სადაც საძიებელი სახე თავისთავად უნდა გაჩნდეს და განათდეს. იდეით ანთებული მსახიობი თამაშის სიმსუბუქით მოსინჯავს და გაივლის ყველა ამ სიტუაციას, ვიდრე არ აღმოჩნდება იმ ერთადერთ მდგომარეობაში, სადაც შესრულდება მისი საკუთარ იდეასთან, საძიებელ სახესთან შესაბამისი რიტუალი. ეს სწორედ ის მთლიანი, განუყოფელი მდგომარეობაა, როდესაც ხდება როგორც შემოქმედება (იდეა მხატვრულ სახეში გადადის), ასევე შემოქმედის სცენური თვითრეალიზაცია. მსახიობი ქმნის იმ ერთადერთ, უნიკალურ და მთლიან სიტუაციას, რომელიც საკუთრივ მის შემოქმედებით ენერგიას შეესატყვისება, საიდანაც გამომდინარეობს მისი კონკრეტული,

მხატვრული განსახიერების განუმეორებლობა.

არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ქმედებისა და იდეა-სახის კავშირი პირობითია და არა პირდაპირ-მიზეზობრივი. იდეის განჭვრეტა კი არ იწვევს მოქმედებას, არამედ ორ პარალელურ ტენდენციას შორის — იდეაზე კონცენტრაციასა და მისგან დამოუკიდებელ მოქმედებას შორის, პირობითად დაისმის ტოლობის ნიშანი. ერთხელაც ხაზი გავუსვით, რომ იგივეობა პირობითია, მაგრამ არა შემთხვევითი და ნებისმიერი. იდეის საზრისს მხოლოდ ის სპონტანური ქმედება შეიძენს, რომლის დროსაც მსახიობი თავის შემოქმედებითი არსების სრულ რეალიზაციას შეიგრძნობს, შექმნილი სიტუაციის უნიკალურობასა და მთლიანობაში.

ამდენად, შეიძლება დავეთანხმოთ ეჟი გროტოვსკის (33), რომ თეატრის რეალობა წარმოადგენს არა ნაწარმოების ილუსტრაციას, არამედ მსახიობში ტოტალური ქმედებით მომხდარ გარდასახვის აქტს. ჩვენი აზრით, ამ უკანასკნელში იგულისხმება არა ფსიქოლოგიური გარდასახვა, ანუ მსახიობის თვითგანცდის პერსონაჟის იდეასთან ნამდვილი გაიგივება, არამედ მათი პირობითი გაიგივება. ფიზიკური მოქმედება კი არ იწვევს განცდას, არამედ როგორც რიტუალი, მხოლოდ აღნიშნავს მას. აღნიშვნის ანუ მნიშვნელობის მიცემის ეს პროცესი თავად წარმოადგენს რეალობას და მსახიობი, ამ პროცესის სუბიექტი, აქ მხოლოდ პირობითად გარდაისახება, ანუ ნამდვილ თეატრალურ რეალიზაციას განიცდის.

ამრიგად, გარდასახვის აქტში ჩვენ ვხედავთ მნიშვნელობის მიცემის ან გადატანის პროცესს, როცა მხატვრული იდეა ფიზიკურ მოქმედებას მიენერება შემოქმედებითი თვითრეალიზაციის მთლიან სიტუაციაშია.

თეატრალური პირობითობის მხედველობაში არმიღება

ქმნის საშიშროებას, რომლის წინაშეც აღმოჩნდა ანტონენ არტო. არტო გარდასახვის აქტში, იდეის განსახიერების გვერდით მსახიობის თვითრეალიზაციასაც შეიგრძნობდა, ოღონდ ამას ფსიქოლოგიურ მოვლენად სახავდა. მაგრამ მხოლოდ ფსიქოლოგიის ფარგლებში, პირიბითობის გარეშე ვერ მოხდება უსაზრისობიდან იდეისკენ სვლა და ცნობიერების გაფანტულ შრეთა სინთეზი. არტო გრძნობდა ამ შეუძლებლობას, როგორც მთლიანი და განუმეორებელი სიცოცხლის შეუძლებლობას სცენაზე, როგორც საკუთარი თავის დაკარგვას მსახიობურ გარდასახვაში. ამ შეუძლებლობიდან იშვა არტოს მეტაფიზიკაც – მიუწვდომელია ის სიცოცხლე, ის იდეალური სინამდვილე, რომელსაც მსახიობი ესწრაფვის. ამიტომ ის, რაც ხდება სცენაზე, უტოპიური, მეტაფიზიკური იდეის ანარეკლია მხოლოდ. სიცოცხლის ვერშეწვდენის სევდითაა აღბეჭდილი ჩრდილთა თამაშით შექმნილი სახე და ის, როგორც ილუზიური, როგორც არასრული, როგორც „არყოფნის ყოფნა“, უნდა დაითრგუნოს. აი, როგორ შეიძლება გავიგოთ არტოს იდეა სისასტიკის თეატრის შესახებ. თუკი თეატრიდან ცხოვრებაში გადმოვაბიჯებთ, დავინახავთ რომ სისასტიკე, როგორც მეთოდი, საერთოდ თან სდევს უტოპიურ იდეას. თუ იდეა განუხორციელებადია, მაშინ იდეას ვერ შემწვდარი რეალობა ნაკლოვანია და როგორც არასრული, უპირისპირდება თავისივე მიზანს. ასე აღმოჩნდა გვამებით მოფენილი „კაცობრიობის ბედნიერებისკენ“, კომუნიზმისაკენ მიმავალი გზა.

მეთოდისა და მიზნის განხეთქილების გამო თავისუფლების იდეალურ სფეროში გადატანა რეალურად მის უარყოფასა და აზროვნების სრულ დეტერმინაციას იწვევს. მატერიიდან იდეის მიზეზობრივი ახსნა, იმ პირობითობის

ვერშემჩნევა, რომელიც აზრს აძლევს სულისა და სხეულის ცოცხალ ერთიანობას, აღმოჩნდა ამ საბედისწერო განხეთქილების თავი და თავი.

არტომ იგივე პროცედურა თეატრის მიმართ ჩაატარა. მან უარყო პირობითობა, რომელიც არათუ ხელოვნების, საერთოდ ცხოვრებისა და მთელი სინამდვილის არსშია ჩადებული. ამიტომაც ვერ შეინარჩუნა საკუთარი თავი მხატვრულ გარდასახვაში და „სისასტიკის თეატრი“ სცენაზე მიუწვდომელი სიცოცხლის ტრაგიკულ განცდას დააფუძნა.

დიდი ხელოვანის მარცხი კიდევ ერთხელ გვაჯერებს, რომ სიცოცხლეს და შემოქმედებაც უნდა გავიგოთ დეტერმინიზმის მიღმა; როგორც მნიშვნელობათა გაჩენისა და ცვალებადობის მთლიანი, პირობითი და თავისუფალი პროცესი. აქედან ეძლევა გარკვეულობა ყოველ არსებულს: როგორც ნამდვილ არსებულს, ასევე მხატვრულად შექმნილს.

პირობითობის ამ თავისუფალ მოძრაობაში შეუძლებელიც შესაძლებელი ხდება. შეუძლებელია მჩქეფარე სიცოცხლის სცენაზე ხელოვნურად შექმნა. შეუძლებელია განსახიერების ცოცხალი, პირველადი პროცესის ჩვენება. სიცოცხლე მოუხელთებელია. მისი ფიქსაციისა და ჩვენების ყოველი ცდა სპობს მის განუმეორებლობას და ერთადერთობას. მაგრამ შეიძლება სცენაზე ხელოვნურად შექმნილს პირობითად, გადატანითი მნიშვნელობით მივანიჭოთ სიცოცხლის აზრი. უფრო ზუსტად, თავისუფალი თამაში თავისთავად უნდა მოერგოს სიცოცხლის სიმბოლოს, მაგრამ სწორედ ეს თამაში, ეს ვითომ რეალობა არის კიდევაც ნამდვილი რეალობა, რადგან თვით მნიშვნელობის გადატანისა და სიმბოლოდ ქცევის რიტუალი, როგორც

კულტურის ფუნქციონირება და კვანძური ფიზიკის
ფილოსოფიური პრინციპები

იდუის შემცველი ქმედება, თავად წარმოადგენს ცოცხალ, განუყოფელ პროცესს, რომლის მთლიანობაში საზღვარი ქრება ნამდვილ სიცოცხლესა და მის განსახიერებას შორის.

აი, როგორ შეიძლება წარმოვიდგინოთ პირობითობის სასიცოცხლო აზრი ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც.

ხელოვნება და თამაში

ხელოვნების არსი

ადამიანი არსებითად თავისუფალი ნების უსასრულო არსებაა და შინაგანი არჩევანის წინაშე დგას (35), ფიქრობდა სორენ კირკეგორი. თუ მის მოსაზრებას გავყვებით, ცხოვრების მიზანს იმ სასრული არსებობის დაძლევა შეადგენს, რომელიც გარს ერტყმის ადამიანის სულს. ჩვენ, საკუთარი ყოფა-ცხოვრებით მიჯაჭვულნი ვართ გარემოებებს, საარსებო პირობებს, სხეულის მოთხოვნილებებს. ამ ყოფით მოთხოვნათა დაკმაყოფილება გვაიძულებს ვიაროთ ჩვენამდე უკვე გავლილი, უთვალავი ნაბიჯებით გატკეპნილი გზით: მე, როგორც უბრალო მოკვდავი, როგორც ყოველდღიური არსებობისთვის მეტრძოლი პირი, მივყვები და ვიმეორებ ჩემი წინამორბედების მიერ გაკვალულ ბილიკს.

გზის ამ მონაკვეთზე ჩნდება ეჭვი. ნუთუ მხოლოდ ყოველდღიური ყოფა-ცხოვრებისათვის გავჩნდი ამ ქვეყნად? თუ ეს ასეა, მაშინ პირადად მე არაფერს წარმოვადგენ. ჩემს ამ ქვეყნად მოსვლას აზრი არა ჰქონია, რადგან მხოლოდ და მხოლოდ ვიმეორებ იმას, რასაც ჩემს მოსვლამდე სხვები აკეთებდნენ და ჩემს მერეც გააკეთებენ. მაგრამ რა ვუყოთ საკუთარი მეობის, სხვებისაგან გამორჩეულობის გამუდმებულ განცდას, რომელიც იგივე ჩემი არსებობის განცდაა? ეს განცდა მკარნახობს, რომ არა ვარ მარტო სხეული, რომ ვარ სული, რომელიც ჩემს არსე-

ბას გასაოცარ მთლიანობას ანიჭებს. მთლიანობას, რომლის ძალითაც ყოველი ორგანოს, ყველა უჯრედის ქცევა შეთანხმებულია სხვა ნაწილების მოქმედებასთან; მთლიანობას, რომელიც სასწაულის შემცველია, რადგან ის თითქოს არსაიდან ჩნდება და ადამიანის გარდაცვალების შემდეგ კვლავ არაფერს უბრუნდება.

ამ მთლიანობაში ვლინდება ადამიანის სული და შეიძლება ითქვას, რომ სული მთელ სამყაროში ტრიალებს. ამიტომაც სუფევს გასაოცარი წესრიგი ცაშიც და მიწაზეც; ამიტომაც არ ხდება ბუნებაში არაფერი, სხვა მოვლენებთან ურთიერთკავშირის გარეშე.

მარტო წესრიგის ძალით ვერ იარსებებს ვერც ადამიანი და ვერც სამყარო. უდიდესი გამოცანა, რომელსაც სიცოცხლის ფენომენი გვთავაზობს არის შემდეგი:

სამყაროში ყველაფერი მეორდება და ამდენად ემორჩილება წესრიგს, კანონის ძალას;

სამყაროში არაფერი არ მეორდება, ყოველივე ერთხელ და განსაკუთრებულად ხდება.

ეს ორი, ერთმანეთის საპირისპირო აზრი ვერ ეტევა ადამიანის გონებაში; მაგრამ იმას, რასაც ვერ იტევს გონება, მოიცავს სიცოცხლის შემქმნელი სული.

სიცოცხლე ის სასწაულია, რომელიც ყოველ თავის გამოვლინებაში განუმეორებელია, უნიკალურია და მიუხედავად ამისა, (უფრო ზუსტად, ამ განუმეორებლობის ძალით) ექვემდებარება კანონსა და წესრიგს, რომელიც ცოცხალ მოვლენათა ერთნაირობასა და განმეორებადობას გულისხმობს.

ავიღოთ მსოფლიო მიზიდულობის კანონი. ფიზიკა გვასწავლის, რომ ნებისმიერი ორი სხეული მიეზიდება ერთმანეთს გარკვეული ძალით, რომელიც ამ სხეულთა მასებთან

პროპორციულ დამოკიდებულებაში იმყოფება. აქ სიტყვა „ნებისმიერი“ ნიშნავს, რომ კანონის მოქმედებისთვის სულერთია კონკრეტულად რომელი ორი სხეული მონაწილეობს ურთიერთმიზიდულობის პროცესში; ვთქვათ, ვაშლი ეცემა დედამიწაზე, თუ დედამიწა მოძრაობს მზის გარშემო ; მაგრამ მთელი პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ სინამდვილეში ერთმანეთს იზიდავს ორი კონკრეტული, სიცოცხლის სულით გამოკვეთილი სხეული და არა გარკვეულ ნიშან-თვისებას მოკლებული, უსახელო საგანი. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ვაშლის სინითლე, მისი სურნელება და განსაკუთრებული გემო, ის აუცილებელი თვისებებია, რომელთა ძალით ვაშლი არსებობს და როგორც არსებული ექვემდებარება მსოფლიო მიზიდულობის კანონს. ფიზიკას „ავიწყდება“, რომ ფერის, სუნის, გემოს, განსაკუთრებული სახისა და ფორმის გარეშე ვერ განხორციელდება ის არსებობა, რომელიც შემდეგ ფიზიკის კანონს უნდა დაემორჩილოს.

რაც „ავიწყდება“ ფიზიკას, ის „არ ავიწყდება“ ხელოვნებას. ხელოვნება ადამიანის სულის მოღვაწეობის ის სფეროა, სადაც ხდება სიცოცხლის განუმეორებელი და უნიკალური მოვლენის ჩვენება; ეს ისეთი მნიშვნელოვანი მოვლენაა, რომელსაც ემყარება ადამიანისა და სამყაროს მთლიანობა, კანონზომიერება და წესრიგი.

ხელოვნების ნაწარმოები ერთადერთია, განუმეორებელია, მაგრამ ეს არ არის კონკრეტული, აქ და ახლა მყოფი საგნის განუმეორებლობა. ხელოვნება კონკრეტული, წუთით გაელვებული სახისგან, შუქ-ჩრდილთა თამაშით უცებ შემდგარი სურათისგან, რაღაც ისეთს ქმნის, რაც ყოველთვის იყო და მუდამ იქნება, რაც მარად არსებული სიცოცხლის ერთადერთ და განუმეორებელ სახეს შეადგენს.

ხელოვნების გზით ადამიანი თავს აღწევს თავის სასრულ არსებობას და გადის უსასრულობის, მარადისობის პერსპექტივაში. მისწრაფება ამ იდეალური რეალობისკენ ადამიანის თანდაყოლილი თვისებაა. ზოგადად ეს სიცოცხლის გამოვლენის, კერძოდ კი ადამიანური არსებობის ერთ-ერთი ძირითადი ტენდენციაა. ტენდენცია, რომლის გამოვლენა არ არის დამოკიდებული აზროვნების განვითარების ზოგადსაკაცობრიო საფეხურებზე და არც ინდივიდის გონებრივ სიმწიფეზე. სწრაფვა უსასრულობის მიმართ ბავშვსაც ემჩნევა და მოზრდილსაც, პირველყოფილ ადამიანსაც ახასიათებს და თანამედროვესაც.

ამიტომაც იკარგება ხელოვნების ფესვი და სათავე ათასწლეულთა წყვილიადში. შესაძლოა ხელოვნების საწყისი ისევე მიუწვდომელია, როგორც სიცოცხლის სათავე და ადამიანის იმ შორეულ წინაპარს, გამოქვაბულში რომ ცხოვრობდა და ნანადირევით რომ ირჩენდა თავს, უკვე აწუხებდა გაუცნობიერებელი სწრაფვა თვალხილული და ხელშესახები სამყაროს იქით და ამ წუხილის, ამ მისწრაფების დასტურია მისი მხატვრობა გამოქვაბულის კედლებზე.

ასეთივე მოძრაობა, ასეთივე გასვლა შემოსაზღვრული არსებობის მიღმა შეინიშნება თამაშის ფენომენშიც. როდესაც ბავშვი თამაშობს, ის თვითონვე ადგენს, ან თავისუფალი ნებით ირჩევს იმ პირობითობას, რაც მისი თამაშის წესს შეადგენს. პლასტიკისგან გამოძერწილ ფიგურას ცოცხალ ჯარისკაცად სახავს, სათამაშო სახლს, ნამდვილ შენობად მიიჩნევს; ასევე „წარმოიდგენს“ რომ მისი თოჯინები ლაპარაკობენ, მოძრაობენ, ცოცხლობენ. თამაშის პროცესში ბავშვს არცერთი წუთით არ ავიწყდება, რომ ეს ყველაფერი პირობითი თამაშია, რომ არაფერი ეს არ ხდება სინამდვილეში და მაინც, მიუხედავად ამისა, ბავშვი

მთელი გატაცებით თამაშობს; ისეა ჩართული მის მიერვე წარმოდგენილ სამყაროს მოვლენებში, თითქოს ეს იყოს რეალობა, სინამდვილე და არა გამონაგონი. ეს, ერთი შეხედვით, სავსებით ბუნებრივი მდგომარეობა, რომელსაც ბავშვი ყოველგვარი გაცნობიერების გარეშე ეძლევა, სინამდვილეში საკმაოდ რთული, ძნელად ასახსნელი ვითარებაა და ადამიანს ბავშვობიდანვე რომ არ მოსდევდეს ამ ვითარების შექმნისა და განვითარების უნარი, უნარი იმისა, რომ თან თვითონ შექმნას თამაშის წესი და თანაც დაემორჩილოს თავისივე მოგონილ წესს, როგორც მისგან დამოუკიდებელ, ობიექტურ კანონს, მაშინ მეტად ძნელი იქნებოდა შეგნებულად ამ მდგომარეობამდე მისვლა.

არადა ბავშვი თამაშობს. თამაშობს სრულიად ბუნებრივად, ისევე, როგორც სუნთქავს, ჭამს, როგორც იძინებს... ყოველგვარი დაძაბვისა და ხელოვნური ძალისხმევის გარეშე. ისევე, როგორც სუნთქვა, ჭამა და ძილი, ასევე თამაშიც, ერთი შეხედვით, მარტივი პროცესებია, სინამდვილეში კი აქ ურთულეს ფიზიოლოგიურ თუ ფსიქიკურ მექანიზმებთან გვაქვს საქმე. ამ ურთულეს მოძრაობებს ბავშვიც და მოზრდილიც მეტად იოლად ანხორციელებს იმის გამო, რომ ეს ყველაფერი ხდება არა მათ გონებაში, არა შეგნებულად, არამედ მათ სულში; მათი სულის იმ სფეროში, სადაც სიცოცხლე ანგარიშშიუცემელი, გაუცნობიერებელი პროცესის სახით მიედინება. ეს სასიცოცხლო პროცესი თავისთავად ხდება, ადამიანის ნებისა და გონების დაუკითხავად და თავისი სირთულის მიუხედავად თვითრეგულიზაციის არანაირ პრობლემას არ ქმნის.

თამაში ადამიანის ამ სასიცოცხლო მოძრაობას განეკუთვნება. ის დაბადებისთანავე, სიცოცხლესთან ერთად ეძლევა მას. ეს არის მოძრაობა, რომელიც ემორჩილება წესსა

და კანონს, რომელსაც ის თვითონვე, თავისი აქტიურობით შექმნის და დაადგენს; თუმცა ეს მოძრაობა თამაშის წესის ფარგლებში ტრიალებს, ის რამდენადაც თვითონვე ადგენს ამ წესსა და ფარგლებს, საბოლოო ჯამში ყოველგვარ შემოსაზღვრულობათა მიღმა, უსასრულობისკენ არის მიმართული.

თამაში გამოკვეთს სასრული, მონესრიგებული არსებობის პირობითობას და ამდენად გადის ამ პირობითობის მიღმა, უსასრულობაში. თამაში ინარჩუნებს თავისი შინაარსის კონკრეტულობას არა პირდაპირი აზრით, არამედ განზოგადოებული, გადატანითი მნიშვნელობით და ამდენად შემოქმედების, ხელოვნების საფუძველს შეადგენს.

ჩვენი მსჯელობიდან თანდათან ნათელი ხდება, რომ ხელოვნება ადამიანის კულტურული მოღვაწეობის ისეთი სფეროა, რომელიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული მის სულიერ არსებობასთან. სული კი ცოცხლობს იმდენად, რამდენადაც არის თავისუფალი, რამდენადაც არ ექვემდებარება ზეწოლას მატერიის მხრიდან, რამდენადაც დამოუკიდებელია ფიზიკური სამყაროსაგან. სულიერი თავისუფლების ნიშანია ადამიანის ზღვარდაუდებელი სწრაფვა სიკვდილ-სიცოცხლის იქით, მისი ინტერესები, მისი რწმენა ზეციური სამყაროს მიმართ, მისი მცდელობა გაექცეს თავის მიწიერ, ფიზიკურ ყოფას და ჰპოვოს სრული სიცოცხლე სხვა სამყაროში.

საგულისხმოა, რომ ეს არის არა გაქცევა ყოფნიდან არყოფნაში, არამედ პირიქით, დაბრუნება, შესვლა ნამდვილ, სრულ სიცოცხლეში; რადგან თავად სიცოცხლე ისეთი ფენომენია, რომელიც მატერიალური, ფიზიკურად სასრული გამოვლენის მიუხედავად, განუწყვეტლივ მიმართება შიდა უსასრულობასთან, მარადისობასთან, ღმერთთან. ამ

ურთიერთობის გარეშე სიცოცხლე ფიზიკურადაც კი ვერ განხორციელდება. ცოცხალი არსებობა საბოლოო ჯამში გულისხმობს საკუთარი საზღვრების გადალახვას და ღვთაებრივი სამყოფლისკენ სწრაფვას.

ხელოვნება ამ მისწრაფების ერთ-ერთი გზაა. შემოქმედება, ხელოვნება გონიერი არსების სასიცოცხლო მოძრაობაა, მოძრაობა, რომლის გარეშეც ადამიანი ვერ განახორციელებს თავის საკუთარ, ადამიანურ არსებობას; უცნაური არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ თუმცა ხელოვნების ნიმუშთა ნაკვალევს კაცობრიობის განვითარების გარკვეული პერიოდიდან ვხედავთ, შემოქმედების, როგორც სიცოცხლის გამოვლენის შესაძლებლობა, ადამიანის გაჩენის თუ ადამიანად ქცევის სანყისი პერიოდიდან არსებობს.

ჯერ კიდევ კაცობრიობის გარიჟრაჟზე ნადირობასთან თუ სხვა საყოფაცხოვრებო მოვლენებთან დაკავშირებული რიტუალი აშკარად შეიცავს თამაშის ელემენტებს და აქედან გამომდინარე, გარკვეულ ხელოვნებას ანსახიერებს. ამავე დროს, შემთხვევითი არაა, რომ იგი თანდათან იძენს სხვა, არამიწიერ სამყაროსთან დამაკავშირებელი გზის მნიშვნელობას. პირველყოფილი ადამიანის ყოფა-ცხოვრებიდან აღებული ელემენტები, რიტუალით იძენენ განზოგადოებულ, გადატანით აზრს, თუმცა ამავე დროს ბოლომდე ინარჩუნებენ თავიანთ კონკრეტულ სახეს.

მოკლედ რომ ვთქვათ, ცხოვრებისეული, სავსებით „მიწიერი“, ელემენტები გვევლინებიან ნიშნის, სიმბოლოს სახით და აღნიშნავენ ან მიაწინებენ სხვა სამყაროსეულ მოვლენებზე, ანუ ხდება სწორედ ის, რაც უნდა მოხდეს ხელოვნებაში; როცა გრძნობად-კონკრეტული სახე თან ინარჩუნებს თავის კონკრეტულობას, განუმეორებლობას, უნიკალურობას, თანაც სწორედ ამ უკიდურესობამდე მიყვანილი

უნიკალურობის ძალით სიმბოლოს, ტიპის მასშტაბსა და ზოგადობას აღწევს. როგორც მეგზური სულით გასხივოსნებული სიცოცხლისაკენ, იგი აშკარად მიანიშნებს, რომ არ ამოიწურება თავისი ემპირიული, გრძნობად — კონკრეტული შინაარსით და ფორმით.

ხელოვნების ნანარმოები

ახლა შეგვიძლია განვსაზღვროთ, რას წარმოადგენს ხელოვნების ნანარმოები. ხელოვნება ადამიანის არსებობისათვის აუცილებელ, სასიცოცხლო მოძრაობას განასახიერებს სასრული სამყაროდან უსასრულობისკენ. ხელოვნების ნანარმოები კი ამ მიზანმიმართული მოძრაობის ზოგადკონკრეტულ შედეგს შეადგენს. მხატვრული ქმნილება, როგორც სიცოცხლის გამოვლენის ერთ-ერთი სახე, ერთი მხრივ განუმეორებელია, ერთადერთია სამყაროში, ისევე როგორც არცერთი ცოცხალი არსება არ იმეორებს სხვას, მეორე მხრივ კი, ეს მხატვრული „ერთადერთობა“ იმდენად შთამბეჭდავია, აღძრავს იმდენად ძლიერ განცდას, რომ ვერ ეტევა ერთი საგნის თუ მოვლენის ფარგლებში. ქვა არის ქვა, ქვა ბუნების საგანია და თუმცა არსად მთელ ქვეყნიერებაზე არ მოიძებნება ზუსტად ასეთი აღნაგობისა და მოყვანილობის ქვა, ის თავისი თავის მეტს არაფერს წარმოადგენს და ვერ გახდება ხელოვნების საგანი; მაგრამ ქვისაგან შეიძლება გამოიკვეთოს ადამიანის სახე, სხეული. ქანდაკებად ქცეული ქვა უკვე აღარ წარმოადგენს ქვას, ის აღნიშნავს, გამოხატავს რომელიმე პიროვნებას და როგორც ხელოვნების ნანარმოები ამ პიროვნებასაც

განაზოგადებს, მისი ნაკვთებისაგან სრული აღნაგობისა და მშვენიერი სახის იდეალს შექმნის.

აქ თავს იჩენს ხელოვნების ნაწარმოების აგების სირთულე - ის როგორც სიცოცხლის ფენომენი, თან უნიკალური უნდა იყოს, თავისი ნაკვთებით და შტრიხებით რაღაც ცოცხალსა და ნამდვილად მომხდარს იჭერდეს მის წამიერ, განუმეორებელ მოძრაობაში და ამავე დროს ანიჭებდეს ამ წამით გაელვებულ ხილვას, მარად არსებული სიცოცხლის ზოგადობას და მასშტაბს. როგორ ხდება ეს? როგორ აჩერებს მხატვრის თუ პოეტის ხელი წუთიერებას და როგორ გამოხატავს სიცოცხლის ერთ ნამცეცში სამყაროს მთელ უსასრულობას? ეს საიდუმლოა, საიდუმლო, რომელსაც მხოლოდ ნიჭით დაჯილდოებული შემოქმედი ფლობს. სიცოცხლის ეს სასწაულებრივი ერთიანობის თემა განსაკუთრებით იმპრესიონიზმში გამოვლინდა.

იმპრესიონიზმი, როგორც შემოქმედების, როგორც სიცოცხლის წუთიერების მარადისობაში შეჩერების ხელოვნება, პირველად ფრანგულ ფერწერაში შეიქნა (მე-19 საუკუნის 60-70-იან წლებში), მაგრამ მისი წინაპირობა ხელოვნების ნებისმიერ სფეროში არსებობდა. განა იმპრესიონიზმის გენიალურ ნიმუშებს არ წარმოადგენს მიქელანჯელოს ხელით გამოკვეთილი მონები? მოქანდაკემ განზრახ გამოიყენა ქვის უხეში, დაუმუშავებელი ფაქტურა ესკიზურად მონიშნულ სახეთა ჩვენებისათვის. ქვის უხეში, ოღრო-ჩოღრო ზედაპირი, არათანაბრად და სხვადასხვა მხრივ ირეკლავს სინათლეს და შუქის ეს ქაოტური ანარეკლი ქანდაკების ირგვლივ ქმნის ბუნდოვან გარსს, რაც ტყვედჩავარდნილი ადამიანის სევდანარევ, ნისლით მოცულ ფიქრს გამოხატავს. უმაღლესი ჩნდება ფიქრი, რომ სახე, რომელიც გენიოსმა შექმნა, არ არის მხოლოდ მონობაში მყოფი ადამიანის სახე,

რომ მისი ბურჟუაზიული, დაუმთავრებელი ნაკვთები მინიშნებაა არა ხორციელი, არამედ სულიერი ტყვეობის შესახებ; რომ ფიზიკურ მონობაზე გაცილებით უარესია ის ნისლი, ის გაურკვევლობა, ის წყვილი, რომელიც ზოგჯერ ადამიანის გონებას ეუფლება და ამღვრევს მის ფიქრთა სიცხადეს, აბნელებს ჭეშმარიტების მზეს.

აი, როგორ განზოგადებას ღებულობს თითქოსდა მსუბუქად, საჭრეთელის ერთი მოძრაობით გამოკვეთილი სახე. იმპრესიონიზმი არათუ ფერწერაში, შემოქმედების ნებისმიერ სფეროშია შესაძლებელი. იმპრესიონისტულია ფრანგი კომპოზიტორის, კლოდ დებიუსის მუსიკა, (XX საუკუნის 20-იანი წლები) მის ნაწარმოებთა ზეციურ სიმშვიდეში თითქოს თვალნათლივ მიმოდინან ღრუბლები, თამაშობს მზე, ეცემა წვიმა, ხან რისხვით იჭმუხნება და ხან სარკესავით ლაპლაპებს ზღვა.

იმპრესიონიზმი უსასრულოდ უახლოვდება სიცოცხლეს. აქ ხელოვნება ცოცხლად იჭერს იმ უფაქიზესს, გარდამავალ შრეს, სადაც ერთმანეთს ერწყმის თვალი და საგანი, რაც ანაზღად განცდილი წუთისოფლის შთაბეჭდილებას ქმნის. იმპრესიონისტული ფენომენი, როგორც პირველქმნილი, განუსაზღვრელი სიცოცხლის ფეთქვა, როგორც სიცოცხლე მხატვრული დამუშავების გარეშე, არ არის ხელოვნების განვითარების გვიანდელი საფეხური. ეს ფენომენი დასაბამიდან თან სდევს ხელოვნებას. ამიტომ ნუ გაგვიკვირდება, რომ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე XX-XV საუკუნეებში კუნძულ კრეტაზე აღმოცენებული ფრესკული მხატვრობა აშკარად იმპრესიონისტულია. პერაკლიონის მუზეუმში დაცულ ერთ-ერთ გამოსახულებას პირობითად კიდევაც ეწოდა „პარიზელი ქალი“. მსგავს შთაბეჭდილებას აღძრავს აგრეთვე „ცისფერი ქალები“, „პრინცი შრომა-

ნის გვირგვინით", „ხარზე მხტომელი აკრობატები“, სადაც წარმოდგენილია არკობატიკის მთელი პროცესი – თავისი ყველა ფაზით – ჯერ აკრობატი ხარის რქებს წვდება, შემდეგ მის ზურგზე თავდაყირა დგას, ბოლოს კი მიწაზე ხტება. (11)

შეიძლება ისიც ვამტკიცოთ, რომ ხელოვნების ნაწარმოებში მუდამ იგრძნობა ერთგვარი სინანული, ერთგვარი ნოსტალგია იმ ცოცხალი საწყისის მიმართ, რომელიც მისი შექმნის პირველ იმპულსს შეადგენს და რომელმაც შემდგომ, შემოქმედების მიზნისა და მხატვრული ამოცანის შესაბამისად, სრულიად იცვალა სახე. ეს ნოსტალგია ხელოვნების ისტორიაში პერიოდულად ხან მინელდება, ხან მძაფრდება. ამიტომ გამოსახვის ფორმა-საშუალებათა და ტექნიკის განვითარების მიუხედავად (ძნელი სათქმელია საერთოდ არსებობს კი ხელოვნებაში განვითარება), დრო და დრო ხდება მხატვრული აზროვნების შემობრუნება ამ მივიწყებული საწყისის მიმართ და ამ შემობრუნების დადასტურებაა იმპრესიონიზმი.

უფრო ფართოდ რომ შევხედოთ. აქ ხდება სულის ამბოხება, აზროვნებით, სწავლებით, თავმოხვეული იდეებით შექმნილი დოგმების წინააღმდეგ და მისი დაბრუნება სიცოცხლის დაუშრეტელ, მარადგანახლებად ნაკადში, სადაც ბუნებრივად, თავისთავად ჩნდება სილამაზე.

ასეთი შემობრუნება, ასეთი ამბოხი იმასაც გვაფიქრებინებს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები სიცოცხლის გამოხატულებას კი არ შეადგენს, არამედ თავად წარმოადგენს სიცოცხლეს. თანაც ეს უფრო მაღალი რანგის სიცოცხლეა, ვიდრე სახეებისა და საგნების ჩვეულებრივი, ბუნებრივი არსებობა. ამიტომაც გვეუბნება XX საუკუნის უდიდესი მოაზროვნე მარტინ ჰაიდეგერი, რომ ვან-გოგის

ნახატზე გამოსახული ფეხსაცმელი უკეთესად გვიჩვენებს ნამდვილი ფეხსაცმლის არსს, ვიდრე ფაბრიკაში შეკერილი ფეხსაცმელები. გენიოსის ხელით დახატული ფეხსაცმელი უფრო ნამდვილია, ვიდრე ნამდვილი ფეხსაცმელი. როგორ გავიგოთ ეს ნათქვამი?

სიცოცხლე ყოველთვის ერთი, განუმეორებელი საგნის თუ მოვლენის სახით გვეცხადება ბუნებაში. არ არსებობს ფოთოლი, ღერო, ყვავილი რომ არ იყოს განსაკუთრებული, ცალკე გამორჩეული. ისევე როგორც წარმოუდგენელია სხვადასხვა ავტორმა დაწეროს ერთი და იგივე ლექსი, ასევე შეუძლებელია არსებობდეს ბუნებაში ცოცხალი არსი, რომელიც ზუსტად გაიმეორებს მეორეს. სიცოცხლე მუდამ ერთადერთი და განსაკუთრებულია, მაგრამ ბუნებაში კანონზომიერებისა და წესრიგის არსებობა გვაფიქრებინებს, რომ ბუნების ყოველი მოვლენა რაღაცით ემსგავსება და ენათესავება მეორეს. განსხვავებულთა ამ მსგავსებისა და ასე ვთქვათ, ერთნაირობის საფუძველზე მოქმედებს გარკვეული კანონი, მყარდება ჰარმონია და წესრიგი.

პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ თუკი ვეძებთ ცოცხალ სამყაროში კანონზომიერებას, მაშინ ყურადღება უნდა გავამახვილოთ საგანთა ურთიერთმსგავსებაზე, „ერთნაირობაზე“, ანუ მხედველობაში არ მივიღოთ ის ფაქტი, რომ ყოველი სიცოცხლე უნიკალურია, ერთადერთია, აი აქ და ახლა მომხდარი მოვლენაა და არ ექვემდებარება არანაირ განმეორებას.

ასე რომ სამყაროს მონესრიგებული, კანონზომიერი სახით წარმოდგენა მსხვერპლად მისივე სიცოცხლეს მოითხოვს. ან უნდა ჩავთვალოთ, რომ ერთეული მოვლენები ერთმანეთის მსგავსია და ამდენად უარი ვთქვათ მათ სასიცოცხლო „არამსგავსებაზე“, ანდა საგანთა განსხვავების ფაქტს მინ-

დობილნი, დავტრიალდეთ მარადგანახლებადი სიცოცხლის ქაოსში.

მხოლოდ ხელოვნების დონეზე ხერხდება ამ ორი საპირისპირო მისწრაფების შერწყმა. ხელოვნება ახდენს სასწაულს – ერთიანობაში, მთლიანობაში იჭერს იმას, რაც თავისი არსით ეწინააღმდეგება და გამორიცხავს კიდევაც ერთმანეთს. როგორ ხდება ეს? როგორ ხდება რომ ხელოვნების ნაწარმოები სწორედ თავისი ერთადერთობით, განუმეორებლობით სცილდება ერთი მოვლენის ფარგლებს და თავისი განზოგადოებული უღერადობით, საკუთარ თავში მთელ მოწესრიგებულ სამყაროს იტევს? პასუხი ამ შეკითხვაზე ჩვენ არ მოგვეპოვება. ეს გახლავთ შემოქმედების, როგორც სასიცოცხლო (ან თუ გნებავთ, სიცოცხლის მიმნიჭებელი) პროცესის საიდუმლო.

სიცოცხლის ამ საიდუმლოსთან ხელოვნება უფრო ახლოს დგას, ვიდრე ბუნება, რადგან ბუნების მოვლენა თავისთავად, თავისი განსაკუთრებულობისა და თვითმყოფადობის ფარგლებში ვერ განაზოგადებს საკუთარ თავს. ამ განზოგადობას ის უნდა შეეწიროს, როგორც ერთეული ფაქტი.

სწორედ ამიტომ ფიქრობს ჰაიდეგერი, რომ ხელოვნება სიცოცხლის იდუმალების უფრო მაღალი, უფრო ზუსტი და სრული გამოვლენაა, ვიდრე სინამდვილე. გენიალურად დახატულ ფეხსაცმელში ცოცხლად დაჭერილია ის სპეციფიკური, განსაკუთრებული არსი, რომელიც თავის ორიგინალს გამოარჩევს ყველასა და ყველაფრისაგან და რა თქმა უნდა, ის უფრო „ნამდვილია“, ვიდრე ფაბრიკაში შეკერილი ნყვილი, რომელიც მოცემული სტანდარტის თარგზე დაუსრულებრივ იმეორებს და იმეორებს საკუთარ თავს.

ამრიგად, ხელოვნება სინამდვილის ზედნაშენს კი არ წარმოადგენს, პირიქით, სინამდვილეა მისი ზედნაშენი, რადგან შემოქმედება ის უღრმესი, სასიცოცხლო პროცესია, რომელზედაც საზრისსა და ღირებულებას შეიძენს მთელი ჩვენი უნიკალური და უზოგადესი სამყარო.

ხელოვნების ქმნილებაში რეალიზებულია სიცოცხლის ყველაზე არსებითი მომენტი, სულისა და მატერიის შერწყმის უნიკალური და თანაც ზოგადმნიშვნელობრივი მომენტი, რომელიც თავის მხატვრულ-სიმბოლური შინაარსით მოიცავს ყველაფერს და ამავე დროს გამოხატავს არაფერს საკუთარი, განსაკუთრებული არსებობის გარდა.

ჩატარებული ანალიზი საფუძველს გვიქმნის ვამტკიცოთ, რომ ადამიანის სამყარო, ისევე როგორც ხელოვნების ქმნილება არის არარსიდან არსის წარმოშობისა და შემოქმედების შედეგი, მის საფუძველთა საფუძველში ჩადებულია არა მიზეზობრივი აუცილებლობა, არამედ შემოქმედებისა და თამაშის ფენომენის სრულიად თავისუფალი და პირობითი, უნიკალურად გამორჩეული და უზოგადესი მნიშვნელობის შემცველი აქტი.

თამაშის ფენომენი

დავუბრუნდეთ თამაშის ფენომენს. როგორც ვნახეთ, თამაში ინარჩუნებს თავისი უნიკალური შინაარსის კონკრეტულობას არა პირდაპირი აზრით, არამედ განზოგადოებული, გადატანითი მნიშვნელობით; თამაშის დროს ხდება ერთადერთი და განუმეორებელი ქმედების განსხვავება, ზოგადმნიშვნელოვანი სიმბოლიზაცია; ხდება ის, რაც უნდა

მოხდეს ხელოვნებაში – როცა უნიკალურად მოვლენილი სიცოცხლე მიანიშნებს რაღაც ზოგადსა და ყველასათვის მნიშვნელოვანზე. მნიშვნელობის ეს მოძრაობა ერთჯერადი სიცოცხლიდან, ზოგადი იდეისკენ იმდენად შეუცნობელია და განუსაზღვრელი, რამდენადაც არის განუყოფელი და მთლიანი. სად არის ერთიდან საყოველთაოში გადასვლის წერტილი ან თუნდაც ინტერვალი? არის მხოლოდ კონკრეტულისა და ზოგადის, გრძნობადისა და ზეცნობიერის შერწყმა, რომელიც არ ექვემდებარება ცნობიერების კონტროლს.

ამ აზრით, მსახიობის როლზე მუშაობა შემოქმედებითი პროცესის გაცნობიერებასა და რაციონალურ დეტერმინაციას კი არ წარმოადგენს, არამედ იმ სიტუაციის ძიებას, იმ პირობათა შექმნას ისახავს მიზნად, როცა თავისთავად, ზეცნობიერად და ერთბაშად მოხდება მისი ინდივიდუალობის შერწყმა ზოგადობის შემცველ გმირთან. ეს შერწყმა რეალურად რომ ხდებოდეს, მაშინ მსახიობობა თითქმის შეუძლებელი იქნებოდა. რამდენჯერაც წარსდგებოდა სცენაზე, როლის შემსრულებელს იმდენჯერ მოუწევდა ურთულესი შინაგანი მობილიზაცია, განსაკუთრებული ატმოსფეროს შექმნა, სადაც თავისთავად, ზეცნობიერად გაიელვებდა გმირის საძიებელი სახე. ამ შეუძლებლობას წააწყდა ანტონენ არტო თავის თეატრში. როლში რეალურად შეჭრის სიძნელემ შვა უტოპიური, მეტაფიზიკური თეატრის იდეა და როგორც ყველა უტოპიურმა იდეამ რეალობაში (თეატრალურ რეალობაში) სისასტიკე წარმოშვა. (1) მაგრამ ის, რასაც ნამდვილად ვერ შევძლებთ (ორ კურდღელს – არტისტის ინდივიდუალობასა და გმირის ზოგადობას, ერთად ვერ დავიჭერთ), შეიძლება განვახორციელოთ პირობითად, გადატანითი აზრით და აქ დიდ სამსახურს გაგვიწევს

სწორედ თამაშის ფენომენი. ამრიგად, ფსიქოლოგიურად კი არ უნდა გარდავისახო გმირში, საკუთარ თავთან თამაშით უნდა აღვნიშნო ის; ჩემი განუმეორებელი სახით უნდა შევექმნა გმირის იდეა, ანუ მნიშვნელობა სცენაზე.

რაკი უარს ვამბობთ მე-დან პერსონაჟის აუცილებელ, მიზეზობრივ გამომდინარეობაზე (ფსიქოლოგიური დრამის ამ შეუძლებელ კრედოს ილუზიური თეატრისკენ მივყევართ) რაკი მსახიობის შეხვედრა მხატვრულ სახე-სიმბოლოსთან თამაშის პირობითობით ხდება, მსახიობი აღარ იქნება დეტერმინირებული და შებოჭილი ამ სახის წარმომშობ ფსიქოლოგიურ ფაქტორთა ძალით; თუმცა, მეორე მხრივ, ასეთი თავისუფლება სულაც არ ნიშნავს შემთხვევითობასა და ანარქიას. მასში რაღაც იდუმალი, არა მიზეზ-შედეგობრივი, ზეგარდმო მიზნით დასახული კანონზომიერება ვლინდება. რა არის ეს მიზანი? იგი ჩვენთვის დაფარულია, მაგრამ ამ საიდუმლოსთან ვფიქრობთ, ახლოს ვიქნებით, თუ ვიტყვით, რომ აქ მთავარია არა მხატვრული სახის შექმნა და სრულყოფა, არამედ ამ შექმნის გზით ადამიანის მე-ობის, მისი ინდივიდუალობის სრული გახსნა და გამოვლენა უსასრულობის მიმართ, რაც ვერ ხერხდება მის ნამდვილ ცხოვრებაში და რაც სწორედ ხელოვნების, კერძოდ, თეატრის კათარზისულ ბუნებაზე მეტყველებს.

აქედან ვხედავთ, რომ მსახიობის თავისუფლება ნიშნავს არა თავნებობას ნებისმიერი როლის შერჩევაში, არამედ იმ ბედით განკუთვნილი სახის ძიებას, რომელშიც ის გაიხსნება როგორც თავისუფალი და უნიკალური „მე“.

ამიტომ, მსახიობიდან პერსონაჟის გამოძერწვა ვერ მოხდება ფსიქოლოგიური ზენოლის ძალით, არამედ მხოლოდ თამაშის თავისუფლებით, როცა ის ძალდაუტანებლად მოსინჯავს თვითგამოვლენის სხვადასხვა ვარიანტს, ვიდრე

არ ჰპოვებს რწმენას, რომ სწორედ აი ეს სახე-სიმბოლო, მასთან მიახლოება თამაშის რიტუალის გზით, დაეხმარება საკუთარი არსის წვდომასა და გამოვლენაში.

რწმენა აქ მამოძრავებელ ფაქტორს წარმოადგენს. გარდასახვის მისტერიაში ღრმად ჩახედული რეჟისორები პრაქტიკულად ამტკიცებენ რწმენის საჭიროებას. იმიტომაც მოითხოვს კონსტანტინე სტანისლავსკი როლით მონაბერი ემოციის დაფუძნებას ცხოვრებისეულ განცდაზე, რომ ნამდვილად განცდილთან მიმართებაში განმტკიცდეს რწმენა წარმოსახული ემოციის რეალობისა და ეგზისტენციალური ღირებულების შესახებ, რაც როლში შეჭრის უდიდესი სტიმული იქნება. მაგრამ გარე სინამდვილით გამოწვეული, თუნდაც ღრმად შინაგანი განცდა არ არის რწმენის მოპოვების ჭეშმარიტი გზა. რა თქმა უნდა, როლზე შემოქმედებით მუშაობაში მსახიობი უნდა ჩანდეს რაღაც ისეთს, რაც ნამდვილად ხდება ან მოხდა მის გრძნობა-გონებაში და პერსონაჟის განცდა-გააზრების პარალელურად, სულ უნდა „ეჭიროს„ ეს თვითშეგრძნება როგორც შინაგანი სინამდვილე, როგორც ის საფუძველი, რაზედაც აღმოცენდება რწმენა როლით შექმნილი სახის ეგზისტენციალური ღირებულების შესახებ, მაგრამ სულიერ პროცესთა თავისუფლებისა და ავტონომიურობის გამო, სულაც არ არის აუცილებელი რომ ეს ნამდვილი, ღრმად შინაგანი განცდა უშუალოდ დაკავშირებული იყოს ადამიანის ცხოვრებასთან, გარესამყაროსთან. განცდის ცხოვრებისეულობა, მისი ნამდვილობის გარანტია სულაც არ არის და ცხოვრების სინამდვილესთან კავშირი ვერ ასაზრდოებს რწმენას მხატვრული ყოფიერების შესახებ.

პირიქით, ემოციური შინაარსი, აღბეჭდილი ადამიანის სულში, არსებობს როგორც თავისუფალი, თავისთავადი

ფენომენი და მისი ეგზისტენციალური ღირებულება მით უფრო მეტია, რაც მეტად არის მონყვეტილი მის ვითომდა გამომწვევ, ჭეშმარიტად კი მაპროვოცირებელ, გარეგან ფაქტორებს.

ამრიგად, მსახიობმა თავისი გმირის მაძიებელ ვარიანტათა მიზნად უნდა დასახოს საკუთარი „მე“, როგორც ინვარიანტი. რაც არ უნდა გარდაისახოს ის, არცერთი წუთით არ უნდა დაკარგოს კონტაქტი საკუთარ თვითშეგრძნებასთან, რომელიც არ დაიყვანება მის ცხოვრებისეულ ურთიერთობებსა და განცდებზე: მსახიობმა უნდა აღმოაჩინოს ის ღია ფორმა, რომელშიც ადამიანის „მე“ ზღვარდაუდებლად გაიხსნება.

მთელი ამ პროცედურის პირობითობა იმაში მდგომარეობს, რომ მე როგორც სასრული არსება რეალურად და უშუალოდ უსასრულოდ ვერ გავიხსნები. ამ „შეუძლებელ მცდელობას“ პოლიტიკურ ცხოვრებაში კომუნიზმის უტოპიისკენ მივყევართ, თეატრალურ ხელოვნებაში კი ის სტანისლავსკის სისტემასა და ანტონენ არტოს თეატრალურ მანიფესტს გვაძლევს.

ისლა დაგვრჩენია, რომ მხოლოდ გავეთამაშოთ უსასრულობისკენ ლტოლვას და ეს შეუძლებელი მისწრაფება მხოლოდ რიტუალურად მოვნიშნოთ სცენაზე. თამაშის ეს რიტუალი დასახული მიზნის მნიშვნელობას მაშინ შეიძენს, როცა შემსრულებელში აღძრავს რწმენას თავისი ჭეშმარიტების შესახებ, რომ თამაში არის ადამიანის უსასრულობასთან ზიარების ნამდვილი გზა.

აქ პირობითობის, თამაშის რიტუალის ისეთ ნამდვილ არსობრივ მოძრაობასთან გვაქვს საქმე, რომელიც გმირის იდეას მსახიობის ინდივიდუალობასთან თანაფარდობაში გახსნის და განასახიერებს და ამავე დროს წარმოშობს

რწმენას, რომ სწორედ ეს პირობითი გარდასახვა არის ადამიანის სრული და ზღვარდაუდებელი კათარზისის ჭეშმარიტი გზა.

თეატრისა და ცხოვრების არშემდგარი შეხვედრა ერთხელაც შეგვახსენებს, რომ ხელოვნებამ უნდა დასძლიოს ფსიქოლოგიზმის ბარიერი და აღიაროს წმინდა განცდა ვით თავისთავადი, ესთეტიკური ფენომენი. ეს განცდა ჩნდება არა გარე სამყაროს მიზეზობრივი დიქტატით, არამედ სრულ თავისუფლებაში, თავისთავად, თამაშ-თამაშით. რაც ნაკლებად არის ის განსაზღვრული გარედან, მით მეტად იქნება ორიენტირებული თავის ჭეშმარიტ მიზანზე – გახსნას და ცხოვრების დანაღვლისგან განწმინდოს ადამიანის სული. შემოაბრუნოს ის თავისი მივიწყებული სანყისისაკენ.

სწორედ ამიტომ მიიჩნევს მსახიობის იდეალად ეჟი გროტოესკი თამაშს მაყურებლის გარეშე. თამაშით აღძრული განცდა აღარ დაექვემდებარება გარეგან ფაქტორს (დარბაზის რეაქციას), არამედ კონცენტრირებული იქნება თავის ჭეშმარიტ მიზანზე – პიროვნების სრული გახსნისა და მხატვრული იდეის წვდომის ერთიანობაზე, რაც გამოიწვევს მედიტაციისა და ექსტაზის პარადოქსულ თანხვედრას.

ნუ დაგვაგინყდება, რომ აქ პირობითი ერთიანობაა. თამაშის რიტუალი გვაახლოებს მასთან და არა ფსიქოლოგიური წიაღსვლა, თუმცა ეს რიტუალი თავს დასტრიალებს იმას, რაც ნამდვილად ხდება ან მოხდა ადამიანის სულში.

თეატრის სამყაროში ცხადად გამოჩნდა, რომ ხელოვნებაში უნიკალური სიცოცხლისა და ზოგადი იდეის შერწყმა ხდება არა რეალური, არამედ პირობითი, გადატანითი აზრით. ამ პირობითობაში და არა მიზეზობრივ აუცილებლობაში ვლინდება სამყაროს უზენაესი კანონი, რომლის

კულტურის თეონომიოლოგია და კვანცური ფიზიკის
ფილოსოფიური პრინციპები

ძალითაც ერთადერთი და განუმეორებელი სიცოცხლე
საყოველთაო მნიშვნელობის საზრისს შეიძენს და იქცევა
უსასრულო არსის ინდივიდუალურ არსებობაში გადასვლის
სიმბოლოდ.

ფიქრები გარდასახვის ხელოვნების შესახებ

მსახიობური გარდასახვა სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით პირობითად სამ საფეხურად შეიძლება დავყოთ:

I – მსახიობს საკუთარი თავი გადააქვს გარდასახვის ობიექტში. ამ დროს ის ხელმძღვანელობს პრინციპით: როგორ მოვიქცეოდი მე ჩემი გმირის ადგილზე.

II – ასეთი გადატანის შედეგად ხდება მსახიობის შინაგანი სამყაროს გაფართოება, გამდიდრება და ერთგვარი შინაგანი აქტივაცია. მსახიობი აღარ არის იდენტური საკუთარი თავის მიმართ. იგი ერთდროულად მოიცავს მე-სა და სხვას (პერსონაჟს). იგი თავის თავში ეძებს და ქმნის ისეთ მომენტებს, რომლებიც შეესაბამებიან გასათამაშებელ გმირს. ამ გარდამავალ ეტაპზე მსახიობი გაორებულია. არსებობს ბარიერი მის შინაგან სამყაროსა და სცენურ განსახიერებას შორის.

III – ბარიერი ქრება. მსახიობი თავის გაფართოებულ შინაგან სამყაროში ახდენს სელექციას. იგი ჩამოიშორებს ყოველივე პირადულს და ინარჩუნებს მხოლოდ იმ სულიერ პლასტებს, რომელნიც შეესაბამებიან წარმოდგენის გმირს. გარდასახვა მთავრდება. მსახიობი სრულიად ერწყმის თავის როლს. მისი ფსიქო-ემოციური სამყარო გმირის შინაგან რეალობას ემთხვევა.

უპირველეს ყოვლისა უნდა შევნიშნოთ, რომ ამ ეტაპობრივ გადასვლებში ერთგვარ სირთულესთან გვაქვს საქმე.

სირთულეს ის ქმნის, რომ უნდა გავითვალისწინოთ ამ პროცესისა და მისი სივრცის შეუქცევადობა. ეს ნიშნავს, რომ მე-დან სხვაში გადასვლის ყოველი ეტაპი მოითხოვს რაღაც შინაგან ძალისხმევას, რომელიც არ ექვემდებარება კონტროლს, რადგან მე ვარ ამ ძალისხმევის არა მხოლოდ სუბიექტი და მიზეზი, არამედ ობიექტი და შედეგიც. მე როგორც ობიექტი, ჩემი ძალისხმევის შედეგად შეუქცევადად ვიცვლები. ამიტომ როცა გადამაქვს ჩემი თავი სხვის სახეში, სხვის სივრცედროულ სიტუაციაში, ეს „სხვა“ გადატანის აქტის განუზღვრელობის გამო მონყვეტილია ჩემს საწყის „მე“-ს. მე არ შემიძლია ამ განუზღვრელობის განსაზღვრა და ამდენად მისი გამორიცხვა პერსონაჟის ფარგლებიდან. ეს იმას ნიშნავს, რომ მე არ შემიძლია აბსტრაქტულად, ყოველგვარი რისკისა და სულიერების რაღაც დანახარჯის, რაღაც მსხვერპლშენიშვნის გარეშე გარდავისახო სხვაში. ყოველი ასეთი გარდასახვის დროს რაღაც შეუქცევადად იცვლება ჩემს არსებაში და მე უკვე ვეღარ ვუბრუნდები საკუთარ თავს. ამიტომ სტანისლავსკის თანდათანობითი გარდასახვის სისტემა არის პირობითობა, რადგან ეს სისტემა გულისხმობს, რომ არსებობს საწყისი „მე“-ს რაღაც უწყვეტი კონტინიუმი, რომელიც როლში შეჭრისას, შინაგანი აქტივაციის გზით, იმდენად ფართოვდება, რომ წვდება და მოიცავს როგორც თავის თავს, ასევე სხვის (გმირის) შინაგან სამყაროს. ამ საერთო მომცველობის, როგორც ერთიანი პლატფორმის საფუძველზე შეგვიძლია სრულიად უმტკივნეულოდ, ყოველგვარი სულიერი ძვრების გარეშე გარდავისახოთ სხვაში.

სინამდვილეში ასეთი ერთიანი პლატფორმა არ არსებობს. არ არსებობს მე-ს უწყვეტი კონტინიუმი, რომელიც შეძლებდა სხვადასხვა „მე“-თა (როგორც თავისთავად

პიროვნებათა) შინაგანი სამყაროების გაერთმნიშვნელიანებას. უფრო სწორად, ასეთი ყოვლისმომცველი, უწყვეტი „მე“ იყო კლასიკური მიახლოება, რომელსაც რეალური მნიშვნელობა ჰქონდა სამყაროს კლასიკურ აღქმაში, სადაც ყოფიერება დანახული იყო და ამდენად არსებობდა როგორც მონოლოგიური სისტემა, ამოზრდილი ერთი, უწყვეტი, აბსოლუტური სუბსტანციიდან, რაც მისი სრული წვდომისა და დეტერმინაციის პერსპექტივას ქმნიდა.

ჩვენ რომ გვეთქვას, რომ დღევანდელობამ უბრალოდ უარჰყო ეს კლასიკური მოდელი, და დაამკვიდრა სამყაროს ახალი ე. წ. „პოლიფონიური“ მოცემულობა, სადაც ყველას და ყველაფერს ალარა აქვს ერთი საფუძველი, ეს იქნებოდა საკითხის გამარტივება, რადგან ხელიდან გაგვიქრებოდა ის არსებითი ნიუანსი, რომლითაც გვხიბლავს თანამედროვე აზროვნების ფენომენოლოგია.

თემისადმი ფენომენოლოგიური მიდგომა მოითხოვს სამყაროს კლასიკური ხედვის არა უარყოფას, არამედ შემოსაზღვრას, მის ასე ვთქვათ „ბრჭყალებში ჩასმას“. ეს კერძოდ, ჩვენს შემთხვევაში ნიშნავს „მე“-ს უწყვეტი კონტინუუმისა და აქედან სტანისლავსკის სისტემის არა გაუქმებას, არამედ შემოსაზღვრას. სისტემას თითქოს ნიადაგი ეცლება ფეხქვეშ და ობიექტურ რეალობას მოწყვეტილი, რჩება ის როგორც ფენომენი, როგორც ცნობიერებიდან აღმოცენებული კონსტრუქცია, როგორც საკუთრივ მეთოდი, ჭეშმარიტებაზე პრეტენზიის გარეშე, როგორც ერთგვარი პირობითობა, როგორც თამაშის წესი, რომელსაც ძალა აქვს მხოლოდ შემოსაზღვრულ ვითარებაში და არა როგორც გარდასახვის აუცილებელი, ობიექტურობისა და რეალობას მიჯაჭვული გზა.

ამიტომ დღეს, ფენომენოლოგიის შუქზე, სტანისლავს-

კის უწყვეტი გარდასახვის სისტემამ შეიძლება იმუშაოს ამ პროცესისადმი თვით გარდამსახველის ერთგვარი ირონიული დამოკიდებულების ფარგლებში. ეს ირონია უარყოფასა და ნიჰილიზმს კი არ ნიშნავს, არამედ ამ სახეცვლილების პირობითობის განცდას აღნიშნავს. თამაშის იმ წესის მუდმივ შეხსენებას, რომლის თანახმად ჩვენ ვივინყებთ განსახიერებულ სახეთა განუმეორებლობას და სულის უწყვეტობის დაშვების საფუძველზე შესაძლებლად მიგვაჩნია სრული შეღწევა, სრული გარდასახვა ნებისმიერ სახეში.

ასეთი, ირონიულ-დისტანციური დამოკიდებულებით საკუთარი გარდასახვისადმი ჩნდება მსახიობის გაუცხოება თავისი თავის როგორც გათამაშებული გმირის მიმართ. ეს გაუცხოება გაორებასაც იწვევს. ერთი მხრივ მსახიობი, როგორც ჩართული სრული გარდასახვის პროცესში, ცდილობს მთელი ძალისხმევით, ბოლომდე შინაგანად შეერწყას გმირს, მეორე მხრივ კი მას გაცნობიერებული აქვს ამ გარდასახვის შეუძლებლობა, პირობითობა, ამიტომ ის ღიმილით დასცქერის თვითგარდასახვის სრულიად გულწრფელ მცდელობას; ის გარედან აკვირდება და განიცდის როგორც თამაშს იმას, რასაც მისი პირველი „მე“ ქმნის სრული სერიოზულობით, გულწრფელად, როგორც სინამდვილეს.

მნიშვნელოვანია, რომ შეუძლებელია ამ ორი „მე“-ს გაერთიანება. გაერთიანებისთვის აუცილებელია რაღაც უწყვეტი, ერთიანი საფუძვლის დაშვება, მაგრამ როგორც ვნახეთ, მსახიობის მეორე, ირონიულ-პირობითი „მე“, იმყოფება ამ დაშვების, ამ შეთანხმების ფარგლებს გარეთ. მისთვის უწყვეტი „მე“ არის პირობითობა და არა რეალობა, ამიტომ ვერ დაეყრდნობა მას, როგორც საფუძველს, როგორც ნამდვილს.

მსახიობის ამ გაორებაში არავითარი დიალექტიკა და სინთეზი არ შეიძლება მოხდეს. ეს არის ორი, ურთიერთს მოწყვეტილი „მე“, რომლებმაც შეიძლება მხოლოდ სხვადასხვა მხრიდან შეავსონ ერთმანეთი. ამიტომ მსახიობის თვითგაუცხოებაც დაუძლეველია და გმირში გარდასახვაც შესაძლებელია ამ გარდასახვის პირობითობის, მისი როგორც თამაშის და არა როგორც სინამდვილის განცდის საფუძველზე.

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორ მიგვიყვანა თანამედროვე აზროვნების ფენომენოლოგიამ გაუცხოების მეთოდთან.

ცვალებდობის მეორე გზა, რომელსაც ეფი გროტოვსკი გვთავაზობს, სამყაროს პოლიფონიური მოცემულობიდან ამოდის. აქაც ნუ დაგვაუიწყდება, რომ მოხსნილია ამ მსოფლგანცდის ჭეშმარიტება-მცდარობის საკითხი. სამყაროს არაერთგვაროვნება აქსიომას ან მტკიცებას კი არ შეადგენს, არამედ პოსტულატს, ანუ დაშვებას წარმოადგენს; წარმოადგენს თამაშის ახალ წესს, რომლის თანახმად არ არსებობს არავითარი უწყვეტი კონტინუუმი, რომელიც როგორც ზოგადობა გააერთმნიშვნელიანებს და ერთმანეთში გარდასახავს ორ განსხვავებულ სახეს. ყოველი გადასვლა ერთი სახიდან მეორეში (მე-დან გმირში) არის ნახტომი შეუცნობელში, შეუქცევადი სულიერი ძვრა, რომელიც ჩემგან სპონტანურ ძალისხმევას, შთაგონების რისკსა და თავგანწირვას მოითხოვს. საქმე უმტკივნეულო, აბსტრაქტულ, ცნობიერ გარდასახვასთან კი არა გვაქვს, როცა მე როგორც მე არ ვიკარგები და ბოლომდე გავდექ საკუთარ ცვალებადობას, არამედ საქმე მაქვს ჩემს ყოფნა-არყოფნასთან, ჩემს არსებობასთან. მე მთლიანად ჩავარდნილი ვარ გარდასახვის მორევში და არავითარი წინასწარი გარანტია,

თუ რა გამოვა აქედან, არ არსებობს.

წვრთნა და მეთოდი აქ ამაში მდგომარეობს, რომ მსახიობი აღმოჩნდეს ისეთ პირობებში, ისეთ სიტუაციაში, მივიდეს იქამდე, რომ მასში იმპულსურად მოხდეს ეს შეუცნობელი, შინაგანი გარდატეხა, რომლის შედეგადაც დაიბადება სამყაროში ახალი, ერთადერთი და განუმეორებელი სახე. სახე, რომელიც განირჩევა როგორც ლიტერატურული პირველსახიდან და აქამდე ნათამაშევი როლებიდან, ასევე მსახიობის სანყისი მე-დანაც. მისი, როგორც ფუნქციონალური უკან დგას არა როლი და ლიტერატურული ხატი, არამედ მოცემულ კონკრეტულ სიტუაციაში გარდასახვის ცოცხალი აქტი, შესაძლებლობათა ღია ჰორიზონტითა და ზღვარზე დაჭერილი თვით გარდასახვის წმინდა ინტენციონალური ნაკადით, რომელშიც ვლინდება მისი განუმეორებელი არსებობა.

აი ასე შეიძლება გავიზიაროთ მსახიობური გარდასახვის კლასიკური და თანამედროვე ტენდენციები. არსებითი აქ ორი მიმართულებაა: პერფორმერის ხელოვნება (ეჟი გროტოვსკი) და გაუცხოების მეთოდი (ბრეხტი). ორივე კონცეფცია გულისხმობს, რომ გარდამსახველის „მე“ არ წარმოადგენს რაღაც უწყვეტ კონტინუუმს, რომლის საფუძველზე შესაძლებელი იქნებოდა ცხოვრების სფეროდან წარმოდგენის სამყაროში გადასვლა, საკუთარ მე-ში შინაგანი ძვრებისა და შეუქცევადი დანაკარგების გარეშე. გაუცხოების პრინციპი თვლის, რომ ასეთი სრული სახეცვლილება შეუძლებელია, ამიტომ ყოველ სცენურ განხორციელებას პირობითობად მიიჩნევს, ინარჩუნებს რა ირონიის გზით გარკვეულ დისტანციას მის მიმართ და ავსებს მას გარედან, ავტორისეული კომენტარებით.

ეჟი გროტოვსკი თვლის, რომ „მე“-დან გმირში გარ-

დასახვა არ არის შეუძლებელი, მაგრამ ვინაიდან მე ვარ განუმეორებელი და ერთადერთი, ანუ არ ვარსებობ უწყვეტი კონტინუუმის სახით, ამიტომ ჩემი განსხვავებაც უნდა მოხდეს არა თანდათან, არა ეტაპობრივად, არამედ ერთბაშად, ნახტომისებურად. მე შეუცნობელში გადავდივარ პირადი რისკითა და გაბედულობით, უკან მოხედვისა და წინასწარი გარანტიების გარეშე. როდესაც მე ვიჭერ ჩემი გმირის ემოციას, მე უკვე აღარა ვარ მე, გავდივარ ჩემი შინაგანი სამყაროდან სრულიად ახალ რეალობაში. ეს ემოცია ჩემთვის არის არა ფსიქოლოგიური განცდა, არამედ ეგზისტენციის, ყოფიერების ელემენტი. ამ ემოციას ფესვი აქვს გადგმული არა მხოლოდ ჩემს სულიერ სფეროში, არამედ რეალურ სამყაროში. სწორედ ამიტომ გროტოვსკის შემოქმედების საგანია არა შინაგან სულიერ იმპულსთა გარე გამოხატულება (როგორც ეს სტანისლავსკის სისტემაში ხდებოდა), არამედ თვითონ ეს სულიერი იმპულსი, არა როგორც ფსიქოლოგიური მომენტი არამედ როგორც რეალობის ელემენტი.

დასკვნის სახით შეიძლება გვეთქვას, რომ თანამედროვე ტენდენციები გარდასახვის ხელოვნებაში არ არის შემთხვევითი. მათ საფუძვლად უდევს სამყაროს კლასიკური, ერთიან სუბსტანციაზე დაყვანილი მოდელის რღვევა და მისი ე. წ. პოლიფონიური მოცემულობის დამკვიდრება, საიდანაც ყოფიერება დანახულია არა ობიექტური რეალობის სახით, არამედ მოჩანს როგორც სუბიექტი, როგორც ერთადერთი და განუმეორებელი „მე“-ს მარადცოცხალი, შეუქცევადი დინება.

ცნობიერების ნაკადი და თეატრი

ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის მიზანს აზროვნების პირველ-იმპულსური მოძრაობის, მისი ცოცხალი, ჯერ მოუწესრიგებელი მდგომარეობის გადმოცემა შეადგენს.

პრობლემა აქ იმაში მდგომარეობს, რომ შეუძლებლობის წინაშე ვიმყოფებით;

შეუძლებელია უშუალოდ გადმოვცე ის, რაც ჩემს ცნობიერებაში ხდება, რადგან გადმოცემის პროცესი (თუკი ეს არის რეალური აქტი) შეუცნობლად ცვლის და ასხვაფერებს იმას, რაც უნდა გადმოვცე. თუკი ჩემს გონებაში თავისთავად მიედინება ასოციაციათა ნაკადი, როგორც კი შევეცდები მის შემეცნებას ან გამოხატვას, მე უკვე ვარღვევ მის სპონტანურ დინებას და შემაქვს მასში შეუქცევადი ცვლილებები. ამ ცვლილებებს მე ვერ გავთვლი და ვერ გამოვრიცხავ, ცნობიერების თავდაპირველი მდგომარეობის აღდგენის მიზნით, რადგან აზროვნება როგორც ყოფიერების აქტი ირაციონალურია და მისი ზემოქმედება, მის მიერ შეტანილი შემფოთება ცნობიერების ველში კონტროლს არ ექვემდებარება.

გამოდის, რომ შეუძლებელია იმის მიღწევა, რაც დავისახეთ მიზნად. შეუძლებელია უშუალოდ გადმოვცე ის, რაც ჩემს გონებაში ხდება. მიუხედავად ამისა, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში არსებობს „ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა“; ფაქტია ისეთ ნაწარმოებთა არსებობა, სადაც ასოციაციის ნაკადი ცოცხლად არის დაჭერილი.

ვფიქრობთ, ამ პარადოქსის ახსნა ასე შეიძლება:

როდესაც ვლაპარაკობთ ცნობიერების პირველ ნაკადზე, ჩვენ პირდაპირი აზრით არ ვგულისხმობთ მას. რა თქმა უნდა, ყოველივე ის, რაც წინ უძღვის ჩემს სიტყვასა და გააზრებას, ის, რაც ჩემი სულიერი არსებობის საფუძველს შეადგენს, ირაციონალური და შეუცნობელია ზემოთგანხილულ მიზეზთა გამო. ამიტომ აქ იგულისხმება არა ის, რომ მე როგორღაც შევდივარ შეუცნობელში და ვწვდები იმას, რისი წვდომაც ენინააღმდეგება ჩემი სულიერი არსებობის პრინციპს. არა! რაც არ უნდა მივუახლოვდეთ აზროვნების პირველ იმპულსს, მაინც ყოველთვის საქმე გვექნება უკვე გააზრებულ და სიტყვაში გამოხატულ შედეგთან, საიდანაც შეუძლებელია საწყისი ელემენტის გამოყოფა. ამიტომ, აქ ლაპარაკია არა ცნობიერების პირველ ნაკადზე, არამედ მეორად შედეგზე, რომელიც მნიშვნელობს ჩვენთვის როგორც რაღაც პირველადი. არის თუ არა სიტყვით გამოხატულ ასოციაციათა ჯაჭვი მართლაც ის, რაც უშუალოდ ხდება ადამიანის გონებაში? – საკითხი ასე არ დგას. მთავარია, რომ მე ვანიჭებ მას ცნობიერების უშუალო ნაკადის მნიშვნელობას. მე განვიცდი მას როგორც ჩემი სულის საწყისს, თავისთავად მოძრაობას. საქმე მნიშვნელობის მინიჭების აქტშია, ღირებულებრივ შეფასებაშია და არა ნამდვილ ვითარებაში. იმას, რაც ხდება სცენაზე მე ვაფასებ როგორც ცნობიერების ნაკადს, თუმცა ის, როგორც შემოქმედებისა და გააზრების შედეგი (ამ პროცესების გარეშე ის ვერ შეიძენს მხატვრულ ღირებულებას) უკვე აღარ ემთხვევა მას.

აშკარაა, რომ ჩვენ აქ წარმოვადგენთ ცნობიერების ნაკადს არა პირდაპირი, არამედ გადატანითი აზრით. მაგრამ თვით აზრის ეს გადატანა, ანუ აზროვნების პროცესის-

ვის ცნობიერების ნაკადის მნიშვნელობის მიცემა სავსებით რეალური აქტია, რომელსაც მე უშუალოდ ვიჭერ აზრის ასეთი გადატანის დროს. ანუ, როცა მთელ რიგ ქმედებებს მე განვიცდი არა უშუალოდ, არამედ როგორც სიმბოლოებს, რომლებიც აღნიშნავენ იმას, რაც ამ ქმედებებს უსწრებს წინ, მაშინ თვითონ ეს განცდა, სიმბოლიზაციის აქტი უშუალოდ და რეალურად ხდება; ამრიგად, რაღაცა ნამდვილს მე ჩემს ცნობიერებაში ვწვდები ამ ნამდვილისგან გაუცხოებისა და მისი ღირებულებრივი გადაფასების დროს. მე ვიცი, რომ შეუძლებელია ცნობიერების ნაკადის უშუალოდ გადმოცემა, ამიტომ მე მას გადმოვცემ გადატანითად. აზროვნების უკვე კრისტალიზებულ შედეგს ვანიჭებ ცნობიერების ნაკადის მნიშვნელობას, განვიცდი მას როგორც სიმბოლოს, უფრო ზუსტად როგორც ნიშანს, რომელიც გაუცხოებულია საკუთარი თავისგან და სულ სხვა პროცესს აღნიშნავს. ამ გაუცხოების, მნიშვნელობათა გადატანის დროს ხდება თვითონ გადატანის აქტის პირდაპირი რეალიზაცია, ანუ რაღაც ნამდვილის გადმოცემა, რაც მართლაც ხდება ჩემს აზროვნებაში. ეს აქტი გახლავთ ცნობიერებაში არსებული ერთადერთი სინამდვილე, რომელსაც პირდაპირ, უშუალოდ ვწვდები გაუცხოების პროცესში. სწორედ ამიტომაც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აზროვნების პირველი, ძირეული ყოფიერება, ანუ ცნობიერების პირველი ნაკადი ჩვენ გვეძლევა როგორც მნიშვნელობის მიცემის, ან მნიშვნელობათა ცვალებადობის პროცესი, რომელიც თან ახლავს გაუცხოების პროცესს.

ამრიგად, მივიღეთ ასეთი შედეგი:

აზროვნების ელემენტი უნდა გაუცხოვდეს საკუთარი თავისგან და იქცეს სხვა არსის აღმნიშვნელ სიმბოლოდ, მხოლოდ ამ გარდასახვის დროს ვლინდება ის როგორც

არსებული და უშუალოდ გვაჩვენებს თავის სინამდვილეს, როგორც სულიერ რეალობას.

აქედან, აზროვნებაში, ხელოვნებაში, მათ შორის თეატრშიც, ყველგან, სადაც ამოცანად ვისახავთ გავარღვიოთ ფიზიკური თუ მხატვრული ობიექტების წრე და ვწვდეთ საკუთრივ ფიქრისა და შემოქმედების პროცესს, როგორც რაღაც ცოცხალსა და ეგზისტენციალურს, გვჭირდება გაუცხოება, გარდასახვა, სიმბოლიზაცია, მოკლედ რომ ვთქვათ, გვჭირდება რიტუალი.

რიტუალის კანონიკური განმარტება ასეთია: ისტორიულად ან სპეციალურად ჩამოყალიბებულ ქმედებათა სისტემა, უშუალოდ მოკლებული მიზანდასახულობას, აზრს, მაგრამ დატვირთული როგორც სიმბოლო, რომელსაც მოაქვს გარკვეული სოციალური მიმართება, ღირებულება, ავტორიტეტის განცდა და ასე შემდეგ.

თუკი რიტუალს შევხედავთ, როგორც აზრის ეგზისტენციალური დინამიკის ნიშანს, მაშინ რიტუალი იქნება არა სიმბოლო, არამედ სიმბოლოდქმნადობის გამოხატულება; რადგან აზროვნება არსებობს არა როგორც საგანი, არამედ როგორც პროცესი და ამ პროცესის პირდაპირი ტრანსლიაცია ხდება არა სიმბოლოთა უძრავი ქსელის გზით, არამედ იმ განუსაზღვრელ ზოლში, სადაც იქმნება ღირებულება, მნიშვნელობები გადადიან ერთმანეთში, სადაც ხდება სიმბოლოთა თამაში. მთავარია არა მნიშვნელობა, არამედ მნიშვნელობის მიცემის აქტი. ამ პროცესში ფეთქავს აზროვნება როგორც ცოცხალი არსი.

ამიტომ რიტუალის საბოლოო განმარტება ასეთი იქნება: ქმედებათა სისტემა... პროცესი, რომლის შედეგადაც იქმნება სიმბოლო და ყალიბდება გარკვეული ღირებულებრივი მიმართება.

იმისათვის, რომ ხელოვნების ნანარმოებმა შეგვიყვანოს ცნობიერების ნაკადში, უნდა შესრულდეს რიტუალი, რომელიც არ დაიყვანება მთელ რიგ სიმბოლოებზე და მათ შესატყვის შინაარსებზე, არამედ ნარმოგვიდგება როგორც ერთგვარი განუზღვრელობა, როგორც ამ სიმბოლოთა გაჩენისა და მათი შემდგომი ცვალებადობა – თამაშის ღია პერსპექტივა. მხოლოდ რიტუალის ამ სრულ ღიაობაშია შესაძლებელი შევცუროთ ცნობიერებაში და მოვახდინოთ ნამდვილი აზროვნების აქტი (კი არ გამოვხატოთ, არამედ მოვახდინოთ ის).

ბრეხტი გრძნობს ამის აუცილებლობას. ბრეხტის თეატრი „ღია“ თეატრია, სადაც რიტუალი არ ამოიწურება იმ სიმბოლოებითა და მნიშვნელობით, რაც ნანარმოების მიხედვით უნდა შეიქმნას. რიტუალი ღიაა ამ მნიშვნელობითა აღქმის მიმართაც. ის მაყურებელს გაურკვეველობაში ამყოფებს. სცენა მას პირდაპირ კი არ აწვდის სათქმელს, არამედ გზას უხსნის თავისი საკუთარი ძალებით მივიდეს იქამდე, რაც ავტორმა შექმნა. აღმქმელის მიერ განუული შრომა შემოქმედებაა, რომლის შედეგად ადამიანი განიცდის სხვის ნანარმოებს, როგორც საკუთარი აზროვნების უნიკალურ შედეგს და სწორედ ამ თვითგანცდით მოდის ერთიანობაში ავტორთან.

„გაუცხოების ეფექტი“, რომლის შესახებაც გვესაუბრება ბრეხტი, (10) არის გზა გავარღვიოთ თეატრის ილუზოროლობა და რაღაც რეალური შევთავაზოთ დარბაზს. ჩვენი მხრიდან დავამატებდით, რომ ლაპარაკია არა ცხოვრების სინამდვილეზე, არამედ აზროვნების რეალობაზე, რაც საზრისის შეძენისა და მნიშვნელობის მიღების, მოკლედ, ღირებულებრივი ქმედების ნამდვილობაში მდგომარეობს. მაყურებლის აღქმა და მაყურებელთან კონტაქტი ნანარ-

მოების ელემენტია, ნაწარმოებს თითქოს აღარ სჯერა იმ გამონაგონის, რომელიც ავსებს მის სტრიქონებს და სცენებს, მართლაც მომხდარის სახით, თუმცა არც იმაშია დარწმუნებული, რომ ის მხოლოდ ცნობიერების თამაშია და სხვა არაფერი.

ეს ეჭვი გააუცხოებს და კრიტიკულ მიმართებაში ამყოფებს ნაწარმოებს საკუთარ თავთან. მხატვრული ნაწარმოები გაურკვევლობის ზღურბლზე დგას. რა არის ის, პირობითობა, გამონაგონი თუ ცხოვრების სარკე? ნაწარმოები არის არა რომელიმე პასუხი ამ შეკითხვაზე, არამედ თავად ეს შეკითხვა საკუთარი თავის მიმართ. დეკარტეს ეჭვის პოზიციიდან შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული არსის ყოველი ცალსახა გადანყვეტა არის საეჭვო, მაგრამ თვითონ ეს დაეჭვება საკუთარ თავში არის უეჭველი და ნამდვილი. მხატვრული ქმნილება მაშინ იხსნება როგორც სინამდვილე, როგორც ყოფიერება, როცა არ არის გადახრილი არც გარე სამყაროს და არც ავტორის ცნობიერების მხარეს, არამედ თამაშობს ამ ორ პოლუსს შორის, ინარჩუნებს შუა, გარდამავალ მდგომარეობას, არც ცხოვრების ასახვაა და არც ავტორის სუბიექტურობის გამოხატვა, ერთიც არის მეორეც, რადგან ერთადერთი გარკვეული და ნამდვილი, რაც აზროვნებიდან და კერძოდ მხატვრული აზროვნებიდან შეიძლება მოვიდეს ჩვენთან, ეს გახლავთ მუდმივი დაეჭვება საკუთარ თავში, რომელიც ყველაფერს კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს და ამდენად ცხადყოფს საკუთარ თავს, როგორც დაეჭვების ნამდვილად მომხდარ ფაქტს.

გაურკვევლობაში ყოფნა, სულისა და გარე სამყაროს მნიშვნელობებს შორის თამაში, ალაგზნებს მაყურებლის კრიტიკულ ინტერესს, ბიძგს აძლევს მის შემოქმედებით

აღქმას. ნაწარმოები ისე უნდა იქნას მონოდებული, რომ დარბაზი სულ მუდამ არჩევანის ზღურბლზე იდგეს. მაყურებელი არ უნდა ჩაიკეტოს ტექსტის ერთ ინტერპრეტაციაში. როგორც კი ის მოახდენს არჩევანს და გარკვეულად გაიგებს გაგონილსა და ნანახს, სიმბოლოთა მომდევნო ნაკადმა კვლავ ეჭვის ქვეშ უნდა დააყენოს ის, გაგების ახალი შესაძლებლობა შესთავაზოს მას, ამ შესაძლებლობის შემდგომი უარყოფის პერსპექტივით და ა. შ.

საბოლოო ჯამში შემსრულებელიც და აღმქმელიც სულ მუდამ გადადის შეცნობის ნერტილიდან შეუცნობელში. ნაწარმოები არ აძლევს მას რომელიმე გაგებაზე შეჩერებასა და სულის მოთქმის საშუალებას. ახალ ვარიანტს ცვლის ვარიაციათა ახალი შესაძლებლობა, რის შედეგადაც ადამიანს ვერ უყალიბდება ერთი, გარკვეული აზრი ნაწარმოების შესახებ, სამაგიეროდ უჩნდება განცდა, რომ ის შეხებაშია რაღაც ცოცხალთან და ყოფიერთან, რომელიც ამოუწურავია გაგებისა და ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით. ამ განცდის გზით ის იდეალური ყოფიერება, რომელსაც მხატვრული ნაწარმოები შეიცავს თავის თავში, გადადის სცენიდან დარბაზში, ავტორიდან მაყურებელში. ამ ყოფიერების გახსნისა და რეალიზაციის საშუალებაა ნაწარმოებში გამოხატული ირონია და ეჭვი იმ წარმოდგენილი სამყაროს მიმართ, რომელიც სინამდვილის პრეტენზიით გამოდის სცენაზე, თუმცა ეს ეჭვი მიუღებლად არ სცნობს ამ პრეტენზიას და ნაწარმოებს როგორც მხოლოდ წარმოდგენასაც კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს.

ასე რომ „ღია“ მხატვრული ნაწარმოების ეგზისტენციალური საზრისი, ამ საზრისის გამუდმებულ ძიებასა და დადგენაში მდგომარეობს, რადგან მხოლოდ ამ ძიების დროს ელინდება ის, როგორც არსებული, როგორც ცნო-

ბიერების ცოცხალი ნაკადი. იქნებ ამიტომაც ასე ხაზგასმით მოითხოვს ბრეხტი, რომ მსახიობი მხოლოდ ნაწილობრივ შევიდეს როლში, რადგანაც ის კი არ განასახიერებს, არამედ მხოლოდ მოგვითხრობს თავისი გმირის შესახებ. გარდასახვა ხდება იმდენად, რამდენადაც ეს ესაჭიროება მთხრობელს, წარმოგვიდგინოს თავისი პერსონაჟი და არა იმდენად, რომ მან შეგვიქმნას ილუზია, თითქოს თვით არის ის, ვის შესახებაც მოგვითხრობს.

უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, სცენაზე არ გვევლინება არც პერსონაჟი და არც მთხრობელი. სცენაზე გვევლინება მსახიობი, რომელიც დგას ე. წ. „მესამე პოზიციაში“. ეს გახლავთ გაუცხოება თხრობის როგორც ობიექტისგან, ასევე სუბიექტისგან. ჩვენს თვალწინ ვიღაც მეტყველებს და მოქმედებს, რომლისთვისაც აშკარად ვინროა როგორც პერსონაჟის, ასევე ავტორის ნილაბი. მას არა აქვს არც სახე, არც სახელი (თუმცა ეს უსახობა გარკვეული მხატვრული სახით შეიძლება იქნას წარმოდგენილი). ის წამდაუნუმ მიგვანიშნებს ვილაციის ან რაღაცის შესახებ, მაგრამ მინიშნება სულ იცვლება, ეჭვი ეჭვადვე რჩება, რადგან მთავარია შეკითხვის დასმა და არა კონკრეტული პასუხი, რომელიც ერთ მნიშვნელობას დაადგენს, სხვა შესაძლებლობებს კი მოსპობს. „მესამე პოზიცია“ შეკითხვის მდგომარეობაა, გაურკვევლად ყოფნაა გმირსა და მთხრობელს შორის. აქ ეჭვი ამსხვრევს ნებისმიერ ნილაბს და ნამსხვრევებს იქით ხედავს თავისთავს, როგორც ეჭვს, როგორც აზროვნების აქტს.

რობერტ სტურუა ზუსტად გრძნობს ამ არსებით ნიუანსს ბრეხტის თეატრში. პიესის წამყვანი მასთან გამუდმებით თამაშობს მთხრობელსა და პერსონაჟს შორის. ორაზროვნება, ერთ პოლუსზე არ შეჩერება, ამძაფრებს ჩვენს

ინტერესს და სულ შეკითხვის ქვეშ გვამყოფებს; „არის ეს მართლაც ის, ვისაც წარმოგვიდგენს?“ წამყვანი. რომელიც არაა ჩაკეტილი თავის თავში, ღიაა ნებისმიერი როლის მიმართ. იგი სხვა არაფერია თუ არა მოარული ეჭვი, რომელიც დარბაზში კრიტიკული აზროვნების ატმოსფეროს ქმნის, სცენაზე მომხდარ განცდას კი თამაშის სიმსუბუქეს და აზრის სინათლეს ანიჭებს.

მსჯელობამ შორს გაგვიტაცა და იქნებ კიდევაც დავშორდით ცნობიერების ნაკადის თემას. თუმცა ისიც გვეფიქრება, რომ ცნობიერების ნაკადში მხოლოდ გაუცხოების გზით შეიძლება მოხვედრა. უცნაურია, მაგრამ დასახული მიზნის მიუწვდომლობა, მისი შეუძლებლობის აღიარება, მისი მიღწევის შესაძლებლობას წარმოშობს. ასეთი რამ შესაძლებელია მხოლოდ იქ, სადაც ის, ვინც მიზანს ისახავს, თვითონ წარმოადგენს თავისივე მიზანს. ასეთი ვითარება მხოლოდ ცნობიერების სამყაროში შეიძლება შეიქმნას. ცნობიერებამ „იცის“, რომ ის ძირის ძირამდე ვერ ჩაყვება თავის არსებობას და ზუსტად ვერ დაემთხვევა თავის სპონტანურ დინებას, ამიტომ უარს უცხადებს ამგვარ მცდელობაზე, შედის თავისი არსებობის მდინარეში პირობითად, გადატანითი აზრით, მაგრამ სწორედ აქ ირკვევა, რომ თვით ეს უარის თქმა, აზრის გადატანა, გაუცხოება და მნიშვნელობის პირობითობა, აზროვნების ის რეალური პროცესია, რომელიც მისგან მიუწვდომელი ნაკადის შემადგენლობაში შედის.

ამრიგად, როცა ვაღიარებთ ცნობიერების ნაკადის მიუწვდომლობას, ჩვენ ვინყებთ მის მენტალურ პროცესთა პირდაპირ რეალიზაციას. სწორედ ამიტომ გაუცხოება და აზრის გადატანა წარმოგვიდგენს ცნობიერების ნაკადს არა მარტო პირობითად (შინაარსობრივ პლანში), არამედ უშუა-

ლოდაც (ფორმის თვალსაზრისით). აქედან გამომდინარე, რიტუალიც ერთი მხრივ ცნობიერების ნაკადის სიმბოლოა, მეორე მხრივ კი (როგორც ფორმის ცვალებადობა და სიმბოლოთა თამაში) უშუალოდ ემთხვევა მას. ამიტომაც მოვითხოვთ, რომ რიტუალი იყოს არა გარკვეულ სიმბოლოთა სისტემა, არამედ ერთგვარი განუზღვრელობა, როგორც სიმბოლოთა თამაშის ღია პერსპექტივა, რომელიც გამოგვიყვანს პირობითობის პლასტიდან და აზროვნების ცოცხალ დინებაში შეგვაგდებს.

რეჟისორი რობერტ სტურუა

მიუხედავად რობერტ სტურუას შემოქმედების საფუძვლიანი ანალიზისა, ვერ ვიტყვით, რომ ჩვენს წინაშეა წიგნი, რომელიც გადმოგვცემს თავის თემას, როგორც წინასწარი მოცემულსა და დაფიქსირებულს.(12). შემოქმედებითი გააზრების არსი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის მხოლოდ კი არ ასახავს თავის საგანს, არამედ თავის მხრივ ავსებს და ამდიდრებს მას. ამ აზრით, ნოდარ გურაბანიძის ნაშრომი, „რეჟისორი რობერტ სტურუა“ უპირველესად, შემოქმედებაა და შემდეგ გამოკვლევა. წიგნის ასეთი შეფასება, ვფიქრობთ არანაირად არ ამცირებს თავად მასალის ღირებულებას. პირიქით, რობერტ სტურუას შემოქმედება ის ცოცხალი სტიქიაა, რომელიც თავისი ინტერპრეტაციის უსასრულო პერსპექტივას იძლევა და ამ უსასრულობაში შემოქმედებითი აღქმის ათასფერ ვარიაციას ქმნის. წიგნის ავტორი ხედავს ამ პერსპექტივას და გვთავაზობს საკუთარ შემოქმედებას რეჟისორის შემოქმედების შესახებ; შემოქმედებას, სადაც მასალის ანალიზის გვერდით მოცემულია მისი ახლებური სინთეზიც. რადგან თუკი რობერტ სტურუას სპექტაკლს შევხედავთ, როგორც ცოცხალ ფენომენს, მაშინ სულაც არაა სავალდებულო, რომ მასში გამზადებული სახით მოცემული იყოს ყველაფერი ის, რასაც თეატრმცოდნე მისი აღქმის პროცესში ჩამოაყალიბებს და განსაზღვრავს. წინააღმდეგ შემთხვევაში სპექტაკლის უბრალო წაკითხვასთან გვექნებოდა საქმე და არა მისი შესაბამისი შემოქმედებითი ექვივალენ-

ტის შექმნასთან. ნოდარ გურაბანიძის სტილი შორს არის ასეთი „უპიროვნო“ წაკითხვისაგან. იგი მიჰყვება საკუთარ განწყობილებას, რომელიც ალიძერის რობერტ სტურუას სპექტაკლთან, როგორც ცოცხალ ფენომენთან შეხვედრის დროს. რა თქმა უნდა, ამ განწყობილების საფუძველს რეჟისორი ქმნის, მაგრამ ქმნის სრულიად სხვა, კრიტიკული ანალიზისაგან განსხვავებული გზებითა და ხერხებით. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორიცა და მისი მკვლევარიც ერთი და იგივე მიზანთან მიდიან საკუთარი შემოქმედებითი გზებით. სცენაზე დადგმული პიესა ამ ერთიანი შემოქმედების მხოლოდ ნაწილია, რომელიც მისი აღქმის მხრიდან უნდა იყოს შევსებული და გამთლიანებული. რობერტ სტურუა ყოველთვის ქმნის წარმოსახვის ცარიელ სივრცეს, რომელიც მაყურებელმა საკუთარი ძალისხმევით უნდა შეავსოს და წიგნის ავტორიც შესანიშნავად იყენებს ამ სივრცეს.

ამრიგად, ჩვენს წინაშე გადაშლილია რეჟისორის შემოქმედებითი ცხოვრების ფურცლები, შეცნობილი ისტორიულ სიტუაციათა მიხედვით. გავიხსენოთ თუნდაც „ყვარყვარე“, – წიგნის ავტორი ცოცხლად გვიხატავს იმ უმძიმეს ვითარებას, იმ იდეოლოგიურ დაძაბულობას, უკუბრუნებელი სენივით რომ სდევდა ჩვენს ცხოვრებას თან და რომელმაც კინალამ იმსხვერპლა ახლადდადგმული სპექტაკლი. ავტორის ასეთი გამოსვლა არ გახლავთ შურისძიება ან ბრალდება რომელიმე პიროვნების მიმართ. ეს არის გლობალური ხედვა იმ ზეპიროვნული ბოროტებისა, ერთნაირად რომ თრგუნავდა მსხვერპლსაც და ჯალათსაც.

ყვარყვარე–ანტიქრისტეს ძირითადი თემაც, რომელსაც რეჟისორმა ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბი მიანიჭა, წიგნის ავტორის მიერ სცენიდან ცხოვრებაშია გადმოტანილი და

ნამდვილ დროსა და სივრცეშია გაშლილი. ამით ავტორი გვაგრძნობინებს თეატრისა და რეალობის ერთიანობას. სწორედ ამ აზრით გვესმის, რომ მაყურებელმა, როგორც მკვლევარმა შეიძლება თავის მხრივ განავითაროს და შეავსოს ნანახი, რამდენადაც თვით სანახაობა შეიცავს თავის თავში ალქმის დაუსრულებელ პერსპექტივას.

შემოქმედებითი ალქმა ურთულესი პროცესია. სიძნელე აქ იმაში მდგომარეობს, რომ შემოქმედებისთვის აუცილებელ თავისუფლებას ვერ მოვიპოვებთ მასალის გადაკეთების ხარჯზე. წიგნის ავტორი მკაცრად მიჰყვება რეჟისორის შემოქმედებით გზას, როგორც ხელშეუხლებელ მოცემულობას და ამ სიზუსტის ფარგლებში ახერხებს იგი საკუთარი შეხედულების შექმნას.

სიზუსტისა და თავისუფლების ამ ურთულესი სინთეზით თეატრმცოდნე რეჟისორს ეხმიანება. მართლაც, რობერტ სტურუას შემოქმედებაში იმპროვიზაციის, დრამატურგიული გადათამაშების სრული შთაბეჭდილება იქმნება, მიუხედავად იმისა, რომ დრამატურგია ხშირად მათემატიკური სიზუსტით არის დაცული. როგორც ნოდარ გურაბანიძე აღნიშნავს, რეჟისორის სამეტყველო პლასტიკი კი არ ცვლის, არამედ ზედ ეფინება პიესის ხელუხლებელ ტექსტს. ჩვენი ფიქრით, ასეთივე ზედდება ხდება სპექტაკლის ალქმის მხრიდანაც. თეატრმცოდნე თავის სათქმელს, თავისებურად განცდილსა და გამოკვეთილს ზედ წააფენს თეატრალურ ქმნილებას, რის გამოც ნაწარმოებს ემატება ცხოვრებასთან ურთიერთქმედების ახალი შრე. ჩადებულია თუ არა ეს შრე თვითონ სპექტაკლში? ეს შეკითხვა ისეთივე ხასიათისაა, როგორც შეკითხვა, გულისხმობს თუ არა შექსპირის პიესა ყველაფერს, რაც მის სტურუასეულ განხორციელებაში ძევს?

შემოქმედება აქ იმაში მდგომარეობს, რომ ნოდარ გურაბანიძე რეჟისორისაგან განსხვავებული ენით, არათეატრალურ სივრცეში ქმნის სცენაზე ნანახის ექვივალენტს და ამით შესაბამისობას ამყარებს თეატრსა და ცხოვრებას შორის. სწორედ ამიტომ მიმართავს იგი ისტორიულ ანალიზს. თუკი რეჟისორის ასპარეზი სცენაა, თეატრმცოდნის მოქმედების არე ცხოვრებაა. წიგნის ავტორი ისე გადაათამაშებს და აწესრიგებს რეალობას, რომ გვიჩვენებს მის სრულ ერთიანობას თეატრთან.

მეორეს მხრივ, ავტორი იმასაც გვაგრძნობინებს, რომ ნამდვილ ვითარებათა ანალიზი ვერ იქნება სრული, რომ ცხოვრების გარე მოცემულობა ვერ ამოწურავს ხელოვნების ქმნილებას, რომ სტურუას სპექტაკლი არსებობს როგორც ერთადერთი, განუმეორებელი მოვლენა სამყაროში; მოვლენა, რომელიც წუთიერებას ეკუთვნის, მაგრამ თვით წუთიერება შეჩერებულია და მარადისობად ქცეული.

ისეთი იმპრესიონისტული ხედვა შიგადაშიგ ცვლის ნაწარმოების რეალისტურ განჭვრეტას და გამოკვეთს თამაშის ფენომენს, როგორც თეატრალური სამყაროს თავისთავადობისა და უნიკალურობის საფუძველს. ამ განწყობილებით გადმოგვცემს ნოდარ გურაბანიძე სტურუა-ბრეხტის „კავკასიურ ცარცის წრეს“.

„უცნაური სპექტაკლია“ – წერს იგი. – „რეჟისორი ყოველმხრივ ცდილობს „მიჩქმალოს“ იმ დიდი შინაარსის არსებობა (რისი გახსნაც თეატრის მოწოდებაა), მთელ თავის ოსტატობას ხმარობს ამ ეპიზოდების სუვერენული თეატრალური არსის ხაზგასმისათვის, გვითრევს სწორედ ეპიზოდის მომხიბვლელ, ორიგინალურ სამყაროში და როცა ფინალს ვუახლოვდებით, უცებ ვხედავთ, რომ ყველაფერი ზუსტად ყოფილა მოფიქრებული... ყველაფერი ასხმულია

ერთ ძირითად ხაზზე, რასაც კ. სტანისლავსკი „გამჭოლ მოქმედებას“ უწოდებდა და ჩვენს წინ... იკვეთება მთავარი იდეა. სპექტაკლი კი არ გვანვდის ამ იდეას, ჩვენ თვითონ აღმოვაჩენთ მას“ (12, გვ. 271).

აქ, ვფიქრობთ, ზედმეტია სტანისლავსკის „გამჭოლი მოქმედების“ ხსენება. ჩვენი აზრით, გამჭოლი მოქმედება სრულ გაცნობიერებულობას მოითხოვს როგორც მსახიობის, ასევე რეჟისორის მხრიდან. სტანისლავსკი გვასწავლიდა: მსახიობმა ისე უნდა გამოჰომოს და წარმართოს თავისი სიბრაზე, რომ აფექტმა თავის მწვერვალს დრამის კულმინაციურ წერტილში მიაღწიოს. ასეთი გააზრებული თვითმართვა არ შეადგენს ბრეხტის და მით უფრო სტურუას თამაშის წესს. იმას როდი ვამბობთ, რომ „გაუცხოების თეატრი“ პირწმინდად ინტუიტიური და სპონტანურია, არამედ იმას, რომ იგი ქმნის ასეთ შთაბეჭდილებას; რომ იგი „მნიშვნელობს“ მაყურებლის წინ, როგორც ქვეშევსევსული და თავისთავადი. რეჟისორი კი არ აწვდის თავის იდეას აღმქმელს, არამედ იგი ისე იქცევა, თითქოს მაყურებელთან ერთად ჩათრეული იყოს სცენის ცოცხალ ორომტრიალში და დარბაზს აღმოაჩენინებს იმას, რაც მას წინასწარ ჰქონდა ჩაფიქრებული. ამრიგად, იდეის ნათელყოფა აქ ხდება „გამჭოლი მოქმედების“ საპირისპირო, თამაშის ინტუიტიურ-სპონტანური გზებით.

რაც უფრო ღრმად ვეცნობით წიგნს, თანდათანობით აშკარა ხდება, რომ ავტორს უკავია ორი განსხვავებული პოზიცია რობერტ სტურუას თეატრის მიმართ. ერთის მხრივ სპექტაკლი მისთვის არის სახეთა თამაშის პოლიფონია, რომელიც საკუთრივ „ლია“, დაუსრულებელია და დარბაზის მხრიდან მოელის თავის აზრობრივ დასრულებას; მეორეს მხრივ კი ეს არის ჯერარნახული, მთლიანი

ფენომენი, რომელიც არ დაიყვანება მის შემადგენელ აზრობრივ და ემოციურ კომპონენტებზე.

ამიტომაც ვიტყვით, რომ მხატვრული სისავსისა და შემეცნებითი სიღრმის მიუხედავად, სპექტაკლის ანალიზი პრინციპულად არასაკმარისია მისი მთლიანი, განუყოფელი არსის წარმოსაჩენად. აქ თავს უფლებას ვაძლევთ, არ დავეთანხმოთ წიგნის ავტორს იმაში, რომ სტურუას სპექტაკლის მთლიანობას მისი იდეურ-კონცეპტუალური გააზრება ქმნის. ეს გააზრება ხომ ცნობიერ დონეზე ხდება. მაშინ, როცა ჩვენი აზრით, თამაშის ორგანული მთლიანობა ინტუიტიურ საფეხურზე ხორციელდება. თუმცა, თავად ავტორსაც გამოკვეთილი აქვს სტურუას სპექტაკლის ინტუიტიური მთლიანობა მონტაჟის ხელოვნებაში (12, გვ.488-516) იგი შენიშნავს, რომ რაც უფრო თავისთავადი და ლოგიკურად შეუკავშირებელნი არიან სპექტაკლის ნაწილები, მით უკეთესად პოულობენ ისინი ერთმანეთს და ქმნიან ორგანულ მთლიანობას. მართალია, ეს მთლიანობა შეიძლება შეესატყვისოს ნაწარმოების იდეას, მაგრამ მისი წარმოშობა, როგორც სპექტაკლის ნაწილთა თვითმოძრაობის შედეგი, ინტუიტიურია და ვერ იქნება ნაწარმოების იდეური გააზრების ტოლფასი.

რა არის ეს მთლიანობა, რომელიც არ დაიყვანება ნაწარმოების შემადგენელ ნაწილებზე? ავტორის კვლევა აღმოაჩენს, რომ „კავკასიურ ცარცის წრეში“ ეს გახლავთ თამაშით შექმნილი არსი, რომელიც შემთხვევითია პიესის ე. წ. „ცნობიერი“ ელემენტების მიმართ. ეს არის არსებითი, ანუ „არაშემთხვევითი“ შემთხვევითობა, რომელიც თეატრალური ქმნილების თავისუფლებაზე, თავისთავადობაზე და თვითმოძრაობაზე მეტყველებს. იგია დადგმის „უცნაურობის“ გასაღებიც. სწორედ ამიტომ, წარმოჩენის ნაცვლად,

პირიქით იჩქმალება პიესის იდეური შინაარსი. რეჟისორის ასეთი სვლა ხარკია თამაშის მთლიანი, თავისუფალი, თვითმოდრავი სტიქიის მიმართ, რომელიც არ დაიყვანება იდეასთან შეკავშირებულ ანალიტიკურ ელემენტებზე, ამიტომ თვით ეს ელემენტები და იდეაც წარმოგვიდგება არა როგორც ლოგიკური განვითარების შედეგი, არამედ როგორც უეცარი, შემოქმედებითი აღმოჩენა. ნოდარ გურაბანიძე რეჟისორის შემოქმედებას წარმოგვიდგენს, როგორც თამაშის არსის გახსნისა და თანდათანობით გაცნობიერების პროცესს. სპექტაკლში „რიჩარდ III“ შემოქმედი აღარ გვეცხადება უეცარი სტიქიის სახით. ახალ დონეზე ის იდეურ საზრისსაც შეიძენს და სოციალურ-პოლიტიკური მნიშვნელობით ჟღერს. მაგრამ ეს მნიშვნელობაც „დაჭერილია“ თამაშის სიმსუბუქით და არა „ილუზიური,“ თეატრის ლოგიკური თანმიმდევრობით. სწორედ ამიტომ, შენიშნავს ავტორი, „რიჩარდ III“ აღქმულია ბრეხტის „გაუცხოების“ პოზიციიდან, რომელიც „გვაიძულებს სინამდვილე აღვიქვათ ისე, თითქოს იგი საერთოდ არ გვენახოს“ (12, გვ. 296).

ამრიგად, „რიჩარდ III“-ში თამაშის ფენომენი ცნობიერდება, როგორც საზრისის, მნიშვნელობის შეძენის პროცესი. ეს პროცესი შემოქმედებით თავისუფლებას მოითხოვს, რის გამოც საჭიროა „გაუცხოება“, ანუ სინამდვილის გარდუვალობისა და სიმძიმის დაძლევა და მის მიმართ გარკვეული დისტანციის დაცვა. ასეთი განდგომის შედეგად შეჩვეული და ნაცნობი ხდება უჩვეულო და უცხო, „თითქოს იგი საერთოდ არ გვენახოს“ (12, გვ.296). ეს გახლავთ წმინდა ფენომენოლოგიური მომენტი ბრეხტის „გაუცხოებაში“, სინამდვილისაგან განდგომის მომენტი მისი არსის შეცნობის მიზნით. სწორედ ამიტომ, მკვლ-

ევარის აზრით, სპექტაკლში მოხმობილია ირონია. ირონია საშუალებას გვაძლევს ზემოდან დავხედოთ როგორც საკუთარ თავს, ასევე ცხოვრებას (12, გვ. 296).

ირონიული ზედხედვა წარმოადგენს „განჭვრეტას დისტანციიდან“ როდესაც ნანახი გვევლინება თამაშის ფენომენის და არა სინამდვილის სურათის სახით.

ირონია, ამავე დროს, ქმნის იმ ორაზროვნებას, რომელშიც ცოცხლად არის დაჭერილი ნაწარმოებში მხატვრული იდეის გამოკვეთის პროცესი. „რიჩარდ III“-ში ეს პროცესი დაკონკრეტებულია სოციალურ-პოლიტიკურ პლანში. თარგმანის ირონიულ-კომედიური ფორმა მიგვანიშნებს, რომ ბოროტება, თითქოს გარდაუვალი და უსაშველო, თავისი არსით შემთხვევითია და არა კანონზომიერი. თამაშ-თამაშით შენდება ქვეყანა-ციხე და ასევე მსუბუქად, ხელაღებით იძერწება დიქტატორის სახეც.

ჩვენ სავსებით ვეთანხმებით წიგნის ავტორს, რომ სპექტაკლმა „რიჩარდ III“-ემ „ერთბაშად სახელი მოუხვეჭა რეჟისორს და ჩააყენა იგი მსოფლიო რეჟისორთა წინა მწკრივში“ (12, გვ. 296).

არათუ სპექტაკლის ფორმა, მსახიობის სტილიც კი აქ მთავარ იდეას გადმოგვცემს. მკვლევარის თვალი უფაქიზესად შეიგრძნობს ფერიცვალებას რამაზ ჩხიკვაძის როლში.

„პირველი რიჩარდი“, – წერს იგი, – „რომელიც სიმახინჯეს თამაშობს... სპექტაკლის პირველსავე მოქმედებაში მთავრდება... აქტიორული ხერხები და სტილისტიკა მომდევნო ორ მოქმედებაში ცვლილებას განიცდიან. თუ პირველ მოქმედებაში აშკარაა, ხაზგასმულია „თამაშის“ ელემენტი, „ლიაა“ ხერხები, მეტია „თეატრი“, მეორე და მესამე მოქმედებაში ისინი უკანა პლანზე გადადიან და

მათ ადგილს იჭერს უკვე „როლში შესული“ რიჩარდი. ახლა იგი მთლიანად „იქაა“, სიღრმეში, ღრმად დანთქმული თავის არსებაში“ (12, გვ 303).

როგორც ვხედავთ, აქ ავტორი წარმოგვიდგენს თამაშის ფენომენს, როგორც თვითირონიის, თვითკომენტარის, თვითრეფლექსიის პროცესს. მას თან ახლავს შემოქმედებითი იდეის თვითგარკვევისა და ჩამოყალიბების აქტი. რიჩარდის ტახტზე ასვლით მთავრდება ეს აქტი და ქრება თამაშის ორაზროვნება. ბოროტების საუფლო მნიშვნელობრივად სრულქმნილი და დადგენილი ხდება.

წიგნში თანდათან იკვეთება აზრი, რომ თამაშში, როგორც იდეის კრისტალიზაცია, საბოლოო მიზნად სამყაროს შექმნას ისახავს. ეს ერთი მხრივ თამაშით შემდგარი, „პირობითი“ სამყაროა, მეორეს მხრივ კი, იგი თვით შემოქმედის ინდივიდუალური, შინაგანი ყოფიერებაა.

თეატრმცოდნის აზრით, ასეთი ურთულესი სინთეზის ნიმუშს სტურუა-შექსპირის „მეფე ლირი“ შეადგენს. დადგმაში განხორციელებულია გადასვლა თამაშის პირობითობიდან ადამიანის შინაგანი სამყაროს რეალისტურ განჭვრეტამდე. სწორედ ამიტომ ხდება მასში ორი ურთიერთგამომრიცხავი, (ილუზიური და ანტიილუზიური) თეატრალური ესთეტიკის შერწყმა. „ერთის მხრივ, – შენიშნავს ავტორი, – იგი ისევ ის „ძველი სტურუა“ – ტრაგიკომედიური, ტრაგიფარსული თეატრის შემქნელი, სადაც ისევ ისე საცნაურია თეატრალური პირობითობა... ხოლო მეორეს მხრივ, ჩვენს წინაა „ახალი სტურუა“ რომელიც რეალისტის თვალთ ღრმად იმზირება ადამიანის შინაგან სამყაროში, მის სულში ეძებს ქცევის ფსიქოლოგიურ ლოგიკასა და მოტივებს, გვიჩვენებს პიროვნულ ტრაგედიას, მისი სულის რღვევასა და აღორძინებას... სამყაროს მასშტაბი ადამიანურ მასშ-

ტაბამდეა დაყვანილი, ხოლო ადამიანის სულის მოძრაობა კოსმიურ მასშტაბამდეა გაზრდილი"(12, გვ. 386).

ამრიგად, „მეფე ლირი“ აგვირგვინებს თამაშის ფენომენოლოგიას რობერტ სტურუას თეატრში. იგი იწყება სინამდვილის სტერეოტიპის მსხვრევით, თამაშის თავისთავადი ფენომენის დადგენით, გრძელდება იდეაციის (იდეის კრისტალიზაციის) აქტით და სრულდება სამყაროს შექმნით, რომელიც ადამიანის შინაგან არსებობასთან არის დაკავშირებული. სწორედ ამას ითვალისწინებს მკვლევარი, როდესაც შენიშნავს: „მეფე ლირი“ არა მხოლოდ ყველაზე პესიმისტური სპექტაკლია, არამედ ყველაზე აღსარებითი, პიროვნული, საკუთარი ტკივილებით სავსე; აქ იგი არა მხოლოდ თავის შემოქმედებას აჯამებს. არამედ თავის ცხოვრებასაც (12, გვ. 388).

ნოდარ გურაბანიძის წიგნი არაერთ საინტერესო პრობლემას წამოჭრის თავისი თემის გარშემო. წარმოუდგენელია ერთი პატარა წერილით მოიცვა მასალა, ავტორის მრავალწლიან ურთიერთობას რომ აჯამებს რუსთაველის თეატრთან. წიგნში ერთმანეთს ერწყმის მოაზროვნე და მხატვარი, რადგან ხატოვანება აქ აზრის მოძრაობის შედეგია და არა თვითმიზანი. ნაშრომი განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია, რადგან პირველად შეიქმნა ფუნდამენტური, შეჯამებითი გამოკვლევა რობერტ სტურუას თეატრის, ქართული კულტურის ამ განსაკუთრებული მოვლენის შესახებ.

მსგავსება განსხვავებაში

ანტიკური ფილოსოფიის ეს ურთულესი ცნება შესანიშნავ გამომსახველობით დადასტურებას ჰპოვებს რობერტ სტურუას სპექტაკლში „ნახვის დღე“ – თამაზ ჭილაძის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით. ამ ლიტერატურული საფუძვლის პოზიციიდან, რომელიც თავისთავად უკვე იქცა მხატვრულ მოვლენად ქართულ დრამატურგიაში, პირველი შთაბეჭდილება სპექტაკლის შესახებ პარადოქსულია. უცნაურ განცდას იწვევს ის, რომ რაც უფრო სცილდება რეჟისორი ავტორის ქმნილებას და თავისებურად გარდაქმნის და ავსებს მას, მით უფრო მეტად უბრუნდება და წვდება ნაწარმოების არსს. თამაზ ჭილაძის პიესიდან თითქოს აღარაფერია დარჩენილი; ირღვევა გამჭოლი მოქმედება, წყდება სიტყვის იდეისაკენ სვლის ჩვეული გზა. თვით სიტყვიერი მასალაც აღრეული და გაფანტულია თამაშის სივრცეში. აწყობილი დიალოგები, დროულად ჩართული რეპლიკები ტრიალებენ, ერთმანეთს ეჯახებიან. თითქოს პიესამ რეჟისორის ნებით კი არა, თავისთავად განიცადა დროის დამანგრეველი ზეგავლენა, თავისთავად მოხდა ენტროპიის, უნესრიგობის ხარისხის ზრდა ოდესღაც აზრობრივად გამართულ, მოწესრიგებულ ნაწარმოებში; და უეცრად ამ არაფრიდან, ამ გაურკვევლობიდან, შინაარსის ამ ნამსხვრევებიდან იბადება ახალი მთლიანობა; კი არ იქმნება, სწორედ იბადება, ნებიერად მოთამაშე ნამსხვრევთა თავისუფლი შეერთების გზით; იმ იდუმალი შემოქმედებითი მოძრაობის ძალით, არაფრიდან

რომ სამყაროს წარმოშობს. ეს მთლიანობა უეცარი აზრობრივი გამონათებით აღადგენს დარღვეულ წესრიგს, იჭერს იმ განწყობილებას, იმ ატმოსფეროს, იმ სულს, რომლითაც ნაწარმოებია გაუღენთილი. ასე ჩნდება მსგავსება განსხვავებაში; არა მიბაძვით, არა ტექსტის და ქვეტექსტის ანალიზით და მოქმედებაში გადატანით, არამედ ნაწარმოების ღირსი შემოქმედებითი ძალისხმევით სცენაზე, რისთვისაც საჭიროა თავისუფლება, ანუ მოწყვეტა ლიტერატურული წყაროდან და გათამაშებული მასალის დატრიალება ახლადშემდგარი ბირთვის გარშემო. მაშინ ნაწარმოები აღდგება მთელი სისრულით, არა მხოლოდ თავისი რეალობით, არამედ თავისი შესაძლებლობით; იმ შესაძლებლობით, რომელიც წინ უსწრებს და ავსებს მას; რომელიც იკარგება ან უკანა პლანზე გადადის წინასწარ ნაგრძნობი პიესის სიტყვიერი რეალიზაციისა და დაკონკრეტების პროცესში.

ასე იძენს ახალ სიცოცხლეს თამაზ ჭილაძის პიესა. ის შესაძლებლობა, რომელიც, როგორც მთავარი თემა, აუღერებულია სცენაზე, ჩადებულია თვით პიესაშიც, მაგრამ ჩადებულია არათემატურად, ჩადებულია როგორც შტრიხი, როგორც მინიშნება, როგორც წინათგრძნობა მოძალებული პრაქტიციზმის, ადამიანის მანქანად ქცევის საშიშროების წინაშე.

ეს ავტორისეული წინათგრძნობა სცილდება ნაწარმოების რეალობის ფარგლებს და რომანტიზმის ნისლში გახვეულ სიყვარულს, პიესის გმირთა გაუცხოების ბურუსში გაფანტავს. სტრიქონებს შორის ჩაქსოვილი შიში და მოლოდინი წლებით დაშორებულ სცენაზე მართლდება: ბატონი კარლო, ოდესღაც თამაზ ჭილაძის პიესიდან ამერიკაში წასული ადამიანი, რომელსაც მრავალი მიაცილებს იმედის თვალით, დღეს რუსთაველის თეატრის სცენაზე

ბრუნდება უკან, როგორც... მანქანა! მანქანა, რომელსაც მოაქვს ბურუსი, მოაქვს ეჭვი და გაურკვეველობა ჩვენი მომავალი ცხოვრების წინაშე; მაგრამ გაურკვეველია არათუ მომავალი, ჩვენი დღევანდელი დღეც, რადგან გაუცხოებამ და პრაქტიციზმმა საერთოდ დაუკარგა ადამიანის არსებობას აზრი და მიზანი. ამიტომ ორსაწოლიანი ლოგინი, სიცოცხლის დასაბამი, ცხოვრების აბსურდის გამო თავისი წიაღიდან გარდაცვლილთა აჩრდილებს აფრქვევს.

აჩრდილია წარსული – რაც იყო, ის აღარ არის, მაგრამ თუ აღარ არის, არც არასოდეს ყოფილა, რადგან ყოფნა - არყოფნა არ მისდევს დროს. რაც არის, ის არის და რაც არ არის, არასოდეს შეიძლება რომ ყოფილიყო. მაგრამ პრაგმატულმა და საბოლოო ჯამში აბსურდულმა ყოფამ ადამიანს დაავიწყა, რომ მას სჭირდება ეს არყოფნა, ეს ეფემერა, რომ ვერ ეტევა მის ნამდვილ ყოფნაში და გადადის წარსულში, მოგონებაში; მას ოდნავ დაძრავს დროის რეალური წერტილიდან და იმ ოცნებით ავსებს, რომელსაც ამქვეყნად ვერა და ვერ მოუძებნა ადგილი. ამიტომ წარსული წარსულიდანაც განდევნილია. სინამდვილეში ასეთი ის არც არასოდეს ყოფილა. ეს მეხსიერების ჯადოქრობაა, განასხეულოს ნამდვილად მომხდარი, ჩამოაშოროს მას ყოფითი შეფერილობა და დატვირთოს იმ შესაძლებლობებით, ცხოვრების რეალობამ რომ შემოაცალა მას. რაც იყო იმას ვერ აღადგენ, ის თავისი არშემდგარი სწრაფვებით უნდა განავრცო, როგორც შესაძლებლობათა ტალღა; ამიტომ ტალღასავით ირწევა, ტრიალებს, ცეკვავს მკვდრეთით აღმდგარი ქალი, ამქვეყნად დანატოვარი შვილის ირგვლივ, საცოდავად რომ ბაძავს მას. აქ გვახსენდება პლატონის მოძღვრება, რომ ამქვეყნიური, წარმავალი და არასრული ბაძავს, მაგრამ ვერ წვდება იმქვეყნიურს და

წარუშლელს. თუმცაღა, ჩვენი მხრიდანაც დავამატებდით, რომ ეს თეძოამოვარდნილი, კომიკური, ჯიუტად აკვიატებული ლტოლვა მიუწვდომელი არსის მიმართ, ზეანეულ სისრულესაც შემხვედრი მოძრაობისკენ განაწყობს და სადღაც შუაში, ცისა და მიწის გასაყარზე ხდება დედაშვილის შეხვედრა. რამოდენა ემოციას იწვევს ცხოვრებით დაკნინებული და გასრესილი ადამიანის შერწყმა მშობლის აჩრდილთან!

იქნებ გადავამეტეთ კიდევ. ანალოგია პლატონის მიმართ უფრო ფილოსოფიურად განწყობილი მაყურებლის ფანტაზიაა, ვიდრე წარმოდგენილი პიესის აღქმა; მაგრამ რაც არ უნდა დავშორდეთ პიესას, ამ შორს წასვლის, ამ თავისუფლების გასაქანს თვითონ ნაწარმოები უნდა იძლეოდეს, რადგან, როცა სიტყვას და მოქმედებას მოაქვს ცოცხალი, მინიშნებებით სავსე და ფიქრის გამომწვევი იმპულსი, ამ იმპულსიდან აღძრულმა ასოციაციამ თავისთავად შეიძლება გაიკვლიოს გზა ფილოსოფიური აზროვნების მწვერვალებისაკენ.

თავი III სიცოცხლის ფენომენოლოგიის საკითხები

არსებობის ცნება და ფენომენოლოგიური რედუქცია

არსებობის საზრისის პრობლემა ფენომენოლოგიური ფილოსოფიის ძირითადი პრობლემაა.

ფენომენოლოგიის უმთავრესი შეკითხვაა – რა არის ყოფიერება? რას ნიშნავს არსებობა? რაში მდგომარეობს ის მაჩვენებელი, რომლის ძალითაც რაიმე არსებობს ან არ არსებობს?

საგნის არსებობის უპირველესი მაჩვენებელია ცნობიერების წინაშე მოცემულად ყოფნა, ანუ ყოფიერების მოვლენადობა. შემეცნების პირველ საფეხურზე – შეგრძენებაში – საგანი მხოლოდ ნაწილობრივ უნდა გვეძლეოდეს, მაგრამ გრძნობადი აღქმა უკვე წვდება და მოიცავს საგნის მთლიანობას, ანუ აერთიანებს იმას, რასაც შევიგრძნობთ და რასაც წარმოვისახავთ, რაც მხედველობაში გვაქვს როგორც ხილული საგნის მეორე, უხილავი მხარე.

სწორედ ამ ორი მხარის – შეგრძნებულისა და ნაგულისხმევის, აქტიურად გახსნილისა და არააქტიურად მყოფის ერთობლიობა ქმნის იმ მოცემულობას, რომელიც ცნობიერების წინაშე მთლიანად საგნის სახით წარსდგება.

ამრიგად, საგნის არსებობის პირველი მაჩვენებელია მისი

მოცემულობა, მისი ცნობიერების სინათლეში ყოფნა, რაც უშუალოდ დანახულისა და მხედველობის არეში წარმოსახვით მოხვედრილის ერთიანობას გულისხმობს.

აქ უკვე ვლინდება ის არსებითი ნიუანსი, რომელიც ფენომენოლოგიას ჯორჯ ბერკლის სუბიექტური ემპირიზმისგან განასხვავებს. ბერკლი გვეუბნება, რომ არსებობა უდრის აღქმას; მაგრამ თვითონ აღქმა უშუალოდ შეგრძნებულ მასალას ემყარება. თუ საგანს თვალს მოვაცილებთ და აღარ აღვიქვამთ, ის მაინც განაგრძობს არსებობას მხოლოდ იმიტომ, რომ ბერკლის შემოჰყავს „ღვთაებრივი თვალი“, რომელიც გამუდმებით აღიქვამს საგანთა სამყაროს და ამდენად არსებობას ანიჭებს მას.

ჰუსერლთანაც არსებობის მაჩვენებელია აღქმა და ცნობიერების წინაშე მოცემულად ყოფნა; მაგრამ აღქმა აღარ დაიყვანება მხოლოდ შეგრძნებით მოპოვებულ მასალაზე. აღქმის პირველ საფეხურზე უკვე იწყება უშუალოდ შეგრძნებულის ფენომენოლოგიური ანალიზი – ხილულში უხილავი მხარეების ამოცნობა და მათი ცნობიერების სინათლეზე გამოტანა. ამიტომ თვალს მონყევითი საგანი მაინც განაგრძობს არსებობას „ღვთაებრივი თვალის“ შემოყვანის გარეშეც, თვით ადამიანური აღქმის საგნობრივ-შემოქმედებითი ბუნების გამო. აღქმა არ არის მხოლოდ შეგრძნებებში ასახვა, არამედ გადადის ასახვის საზღვრის მიღმა და ობიექტის დაუნახავი, მაგრამ ნაგულისხმევი მხარეების სინთეზით ქმნის საგნის მთლიანობას.

არსებობა უდრის აღქმას სწორედ ამ გაფართოებული აზრით. აღქმა არ არის მხოლოდ უშუალო აღქმა, არამედ არის „მხედველობაში ყოფნა“, „გულისხმობა“, „წარმოსახვითობა“, რომელშიც თვალს მონყევითი საგანი თავის არსებობას განაგრძობს. სწორედ ამიტომ, ფენომენოლოგია

გვიკრძალავს, რომ უშუალოდ შეგრძნებული რამ დავინახოთ და გავიგოთ პირდაპირი აზრით, როგორც ის გვეძლევა. უშუალოდ მოცემულობა არის მხოლოდ სანყისი იმპულსი ეჭვისა და რეფლექსიისათვის ნამდვილი არსებობის დადგენის მიზნით. ფენომენოლოგიური რეფლექსიის გზით თავიდანვე იწყება ხილულისა და უხილავის, უშუალოსა და გაშუალებულის, მოვლენისა და არსის განუყოფელი შერწყმა, მათი ერთიანად გამოსვლა ცნობიერების შუქზე. სწორედ ეს ერთიანობაა არსებობის პირველი მაჩვენებელი, სწორედ ეს ნიშნავს ცნობიერების წინაშე მოცემულად ყოფნას.

ამიტომ, როცა რაიმე მაჩვენებს თავის თავს, როგორც არსებულს, მე ეს თვითჩვენება არ უნდა მივიღო უშუალოდ, უკრიტიკოდ, გააზრების გარეშე. მოვლენის გააზრება კი ნათელყოფს, რომ საგნის, როგორც არსებულის უშუალო აღქმა გულისხმობს, რომ მე უკვე ვიცი რა არის არსებობა, რას ნიშნავს ყოფნა, რა არის საგნის არსებობის მაჩვენებელი; მაგრამ რადგან მე ეს ცოდნა წინასწარ არა მაქვს, საგნის, როგორც არსებულის აღქმა მოჩვენებითი ყოფილა. ის ჭეშმარიტია იმ აზრით, რომ როგორც აღქმაში შემოსული, მართლაც შეადგენს ჩემი ცნობიერების შინაარსს, მაგრამ შეესაბამება თუ არა ამ შინაარსს ნამდვილად არსებული საგანი, ეს ჯერჯერობით დაუდგენელია.

აქედან გამომდინარე, ფენომენოლოგიური ანალიზის მეთოდი (ეპოქე) საგანთა არსის წვდომის პირველ საფეხურზე მოითხოვს უშუალოდ აღქმული შინაარსის განთავისუფლებას არსებობის ან არარსებობის მნიშვნელობისგან, რომელიც თითქოს თავისთავად ცხადი ან წინასწარ დადგენილია ჩემს გონებაში. რაკი გავიაზრე, რომ ასეთი წინასწარი ცოდნა არა მაქვს (ყოველ შემთხვევაში არ მაქვს

გაცნობიერებული იდეის სახით), ამიტომ ის, რაც უშუალოდ ევლინება ჩემს გრძნობა-გონებას, ჩემს მიერ განიხილება არსებობაზე პრეტენზიის გარეშე.

ეს კი ჰუსერლის ენაზე ნიშნავს უშუალოდ აღქმული ფსიქიკური შინაარსის ბრჭყალებში ჩასმას, მის მოწყვეტას იმ ფაქტორებისგან, რომელიც ამ შინაარსს რეალურად არსებულ საგანს უკავშირებს. რაკი გარე სამყარო სწორედ არსებულის, ანუ ობიექტური რეალობის პრეტენზიით მეძლევა, ამიტომ, ცხადია, რომ ცნობიერებაში მყოფი ფსიქიკური შინაარსი, ფენომენოლოგიის თანახმად, უნდა გაითიშოს გარე სამყაროსგან, ის უნდა განვიხილოთ როგორც თავისთავადი ფენომენი, ობიექტურ რეალობასთან (არსებულთან) მიმართების გარეშე. ეს არის ფენომენოლოგიური რედუქციის პირველი საფეხური.

უნდა შევნიშნოთ, რომ ფენომენოლოგიის შესახებ არსებულ ნაშრომებში, კერძოდ, როცა ხდება ფენომენოლოგიური მეთოდის ანალიზი, არსებობაზე პრეტენზიის მოხსნა ძირითადად შემოიფარგლება რედუქციის მხოლოდ პირველი ეტაპით, როცა ფსიქიკური შინაარსი წყდება ობიექტურ რეალობას. ეს, ჩვენი აზრით, არ უნდა იყოს მართებული. არსებობაზე პრეტენზია უნდა მოიხსნას ფენომენოლოგიური რედუქციის ყველა საფეხურზე, (25) ვიდრე არ მივაღებოთ იმ ტრანსცენდენტალურ დონეს, სადაც არსებობაზე პრეტენზიის გაუქმება ლოგიკურად შეუძლებელი აღმოჩნდება და სადაც ამიტომ საქმე გვექნება ნამდვილად არსებულთან, რომელიც საფუძვლად შეიძლება დავუდოთ არსებობის ყოველგვარ გამოვლენას.

დავისახოთ ეს მიზანი და გადავიდეთ ფენომენოლოგიური რედუქციის მეორე საფეხურზე, კვლავ გავაგრძელოთ ცნობიერების შინაარსის ანალიზი. ბრჭყალებში ჩასმით

მოხსნილია ამ შინაარსის მიმართება ობიექტურ რეალობასთან. მოხსნილია მისი გარესაგნობრივ ვითარებად ყოფნა-არყოფნის საკითხი, რადგან ჯერ არ გაგვირკვევია, თუ რას ნიშნავს საკუთრივ ყოფნა ან არყოფნა. აქ ფსიქიკური შინაარსი უკვე იდეალიზირებულია, მაგრამ არა სავსებით. საქმე იმაშია, რომ პირველი რედუქციის შემდეგ აღნიშნული შინაარსი არსებობის პრეტენზიისგან ბოლომდე ვერ თავისუფლდება, ის მაინც ინარჩუნებს ყოფნის მნიშვნელობას, რომელიც ჯერ არ გაგვირკვევია და ამდენად უკანონოდ არის აქ შენარჩუნებული. მართალია, ცნობიერების შინაარსი აღარ განიხილება გარე (არსებულ) სამყაროსთან შესაბამისობის მიხედვით, მაგრამ ის ჯერ კიდევ მაინც განიხილება როგორც არსებული, როგორც ცნობიერების წინაშე მოცემულად მყოფი. ამ შინაარსის სრული დერეალიზაციისა და იდეალიზაციის მიზნით, არსებობის ეს მნიშვნელობაც, ანუ ცნობიერების წინაშე მოცემულად ყოფნის პრეტენზიაც უნდა მოიხსნას. ამიტომ ცნობიერების ეს შინაარსი, რომელსაც უკვე ცნობიერების ფენომენი ვუწოდეთ, არ შეიძლება ცნობიერების წინაშე წარსდგეს მოცემულად ყოფნის ან არყოფნის გარკვეული პრეტენზიით, არამედ უნდა წარსდგეს პრეტენზიების გარეშე, ყოფნა-არყოფნის გაურკვეველობაში. ეს კი ნიშნავს, რომ ის, რაც უშუალოდ ეძლევა ცნობიერებას და ის, რაც მას არ ეძლევა, რაც მისგან დაფარულია, ორივე ეს მხარე – მოცემულად მყოფიცა და არმყოფიც, ფენომენიც და ინტერფენომენიც, განუყოფლად უნდა შეერწყას ერთმანეთს, ისინი უნდა გათანაბრდნენ. ის, რაც ცნობიერებას მოცემულად ეძლევა, არ უნდა განიხილებოდეს როგორც მის წინაშე მყოფი, ხოლო ის, რაც ცნობიერებას არ ეძლევა, არ უნდა შეფასდეს როგორც მის წინაშე არმყოფი; არამედ ორივე

უნდა წარმოჩნდეს მოცემულად ყოფნა-არყოფნის თანაბარი შესაძლებლობის სახით, რომლებიც სინამდვილედ მხოლოდ მაშინ იქცევა, როცა გაირკვევა ყოფნისა და არყოფნის საზღვრისი. მანამდე კი ვიმყოფებით გაურკვეველ მდგომარეობაში; ის, რაც ცნობიერებას უშუალო სიცხადით ეძლევა, არსებობის თვალსაზრისით არაფრითაა უპირატესი იმასთან შედარებით, რაც ცნობიერებას უშუალოდ არ ეძლევა. მათ შორის სრული განურჩევლობაა. ერთი ონტოლოგიურად მეორისაგან არ განსხვავდება. ინტერფენომენის დაფარულობა, მისი მოცემულად არყოფნა პირობითია, შემთხვევითია. ალქმის სხვა სიტუაციაში დაფარული შეიძლება გამოჩნდეს, ხოლო ის, რაც მოსჩანდა, ახალ შემეცნებით სიტუაციაში შეიძლება თვალს მიეფაროს.

ამრიგად, ფენომენოლოგიური რედუქციის მეორე ეტაპზე კიდევ უფრო მეტად ჩანს, რომ ფენომენი, ცნობიერების მხედველობაში მოხვედრილი შინაარსი, არის მოცემულად მყოფისა და არმყოფის განუსაზღვრელი მთლიანობა. ორივე მხარე თანაბარია, ორივე არის ფენომენად ყოფნა-არყოფნის მხოლოდ შესაძლებლობები.

ვფიქრობთ, სწორედ ამიტომ გვეუბნება ჰუსერლი, რომ ფენომენოლოგიური რედუქციის მეორე საფეხური წარმოადგენს შესაძლებლობათა ჰორიზონტის გახსნას, ანუ ცნობიერების ფენომენისთვის მოცემულად ყოფნის პრეტენზიის ჩამორთმევას და მის გათანაბრებას ცნობიერებაში არმოცემულთან, დაფარულთან, ამ უკანასკნელისათვის კი არყოფნის სტატუსის ჩამორთმევას და მის მრავალ შესაძლებლობად გაშლას, რომლებიც შეიძლება ცნობიერებას მიეცეს ალქმის სხვა ვითარებაში.

კიდევ ერთხელ შევნიშნავთ, რომ ფენომენთა ეს შესაძლებელი ვარიაციები იმიტომაც არის თანაბარმნიშვნელოვანი

არსებობის (ცნობიერებაში არსებობის) თვალსაზრისით, რომ ჯერ არ გაგვირკვევია, რაში მდგომარეობს თვით არსებობის კრიტერიუმი.

ახლა გადავიდეთ ფენომენოლოგიური რედუქციის მესამე საფეხურზე. პირველ ეტაპზე ჩვენ მოვხსენით ფენომენის არსებობის პრეტენზია გარესამყაროზე (რომ მას რეალური საგანი შეესაბამება). მეორე ეტაპზე მოიხსნა მისი პრეტენზია ცნობიერებაში აქტიურად მყოფი შინაარსის მნიშვნელობაზე, ახლა დაგვრჩა მოვხსნათ ფენომენის არსებობის პრეტენზია შესაძლებლობათა სივრცეშიც, ანუ იმ სამყაროში, რომელშიც ფენომენი არსებობს მხოლოდ როგორც პოტენციურობა, რომელსაც ჯერ არ განუცდია რეალიზაცია ცნობიერების სინათლეში. შესაძლებლობათა ეს სფერო წარმოადგენს არაცნობიერის სამყაროს. მაშასადამე, „ფენომენოლოგიური რედუქციის“ მესამე ეტაპზე უნდა მოიხსნას ფენომენის პრეტენზია არსებობაზე წმინდა შესაძლებლობის, ანუ არაცნობიერის სამყაროშიც. არსებობის იდეის გაქარწყლებით, მთელი არაცნობიერის, როგორც წმინდა შესაძლებლობის სფეროც „ბრჭყალებში თავსდება“. ანუ არაცნობიერს ჩამოერთმევა არაცნობიერად ყოფნის პრეტენზია და იგი უკავშირდება ცნობიერს; წმინდა შესაძლებლობა გადადის ცნობიერების შინაგან რეალობაში.

ამრიგად, ფენომენოლოგიური რედუქციის გაგრძელება არაცნობიერის სფეროში მოითხოვს არაცნობიერისა და ცნობიერის განუყოფელ შერწყმას. ფენომენი, რედუქციის მესამე საფეხურზე, ანუ რაიმედ ყოფნაზე პრეტენზიის სამჯერადი გაუქმედის შემდგომ ასე გამოიყურება:

ა) ფენომენს არა აქვს პრეტენზია იყოს ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელი გარე ობიექტი.

ბ) ფენომენს არც იმის პრეტენზია აქვს, არსებობდეს

ცნობიერების აქტიური შინაარსის სახით.

გ) ფენომენი არც იმაზე აცხადებს პრეტენზიას, რომ არის წმინდა შესაძლებლობა და განეკუთვნება არაცნობიერის სფეროს.

მაშასადამე, რა არის ფენომენი? ფენომენი არ არის ის, რის ყოფნაზეც ის თითქოს პრეტენზიას აცხადებს. თუკი ვიტყვით, რომ ფენომენი არის ის, რაც თავისთავს აჩვენებს როგორც არსებულს, იქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ არსებულად თვითჩვენება საფუძველს მოკლებულია, რადგან გაურკვეველია, რას ნიშნავს არსებობა; თუკი ვიტყვით, რომ მიუხედავად ამ უსაფუძვლო მტკიცებისა, ფენომენი მაინც არის ჩემი ცნობიერების შინაარსი, ეს მსჯელობაც უნდა შევაჩეროთ, რადგან ჯერ კიდევ გაურკვეველია რას ნიშნავს „არის“. ისლა გვრჩება ვივარაუდოთ, რომ ფენომენი ცნობიერების მოცემულობა კი არა, მხოლოდ მისი შესაძლებლობაა, ანუ არაცნობიერად არსებობს, რაც ასევე მიუღებელია იგივე ლოგიკური წინააღმდეგობის გამო; მოკლედ, რაც არ უნდა გამოვთქვათ ფენომენის შესახებ, ყველგან ფიგურირებს არსებობის ჯერ დაუდგენელი ცნება, რომელიც საფუძველს აცლის ნებისმიერ მტკიცებას; მაგრამ მტკიცების უსაფუძვლობა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მის უარყოფას. აქ ხდება მხოლოდ ლოგიკური მტკიცებისაგან თავშეკავება; არც მისი დადასტურება, არც მასში ეჭვის შეტანა და არც მისი უარყოფა; აქ არ ხდება არაფერი გარკვეული. ფენომენის შესახებ ვართ სრული გაურკვეველობის მდგომარეობაში. რატომ? იმიტომ, რომ იგივე გაურკვეველობაში ვიმყოფებით ჩვენი მსჯელობის ძირითადი ცნების „არსებობის“ მიმართაც.

საჭიროა თავი შევიკავოთ ფენომენის განმარტების ამ გაურკვეველობისგანაც, რადგან არსებობის ცნებას ვერ

გავექცევით, თუკი ვიტყვით, რომ არსებობს ფენომენის რაობის სრული გაურკვეველობა. ეს ნიშნავს, რომ საქმე გვაქვს ისეთ გაურკვეველობასთან, რომელიც, ამავე დროს, არც არის გაურკვეველობა და შეიძლება გარკვეულობად იქცეს, რაც, თავის მხრივ, ისევ გაურკვეველობაში გადაიზარდება და ა. შ.

ფენომენის ასეთი რთული, მრავალაზროვანი განმარტება შესაძლებელია მხოლოდ სიტყვის თამაშის ხარჯზე. მსჯელობა ისე უნდა წარიმართოს, რომ მისმა შინაარსმა ერთდროულად სხვადასხვა მნიშვნელობები მოიცვას.

ასეთ მსჯელობაში ფენომენის არც ერთი მნიშვნელობა არ უნდა ფიქსირდებოდეს როგორც არსებული და არც უნდა ქრებოდეს ჩვენი მტკიცებისაგან თავშეკავების მდგომარეობაში. ფენომენი მოიაზრება მის მნიშვნელობათა ქმნადობის, ცვალებადობის, გაუქმებისა და კვლავ წარმოშობის რაღაც ერთიან, უსასრულო პროცესში, რომელიც ცვალებადი პროცესის სახითაც ბოლომდე არ გამოიკვეთება და არც უცვლელობასაც მოიცავს.

შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ასეთ მსჯელობაში შესრულდება ჰუსერლის მოთხოვნა და ბოლომდე მოიხსნება ფენომენის პრეტენზია გარკვეულ არსებობაზე. ამ შემთხვევაში ცნობიერების შინაგანი რეალობიდან ხელთ არაფერი გვრჩება თვითონ ფენომენოლოგიური რედუქციის აქტის გარდა, რომელიც წარმოადგენს ყოველგვარი არსებობის პრეტენზიისგან თავშეკავების პროცესს.

ახლა, თუკი საკუთრივ რედუქციის ამ აქტის მიმართ ჩავატარებათ ფენომენოლოგიური რედუქციის აქტს, მივიღებთ, რომ თავი უნდა შევიკავოთ არსებობის პრეტენზიის თავშეკავებისაგან; ეს კი უკვე ნიშნავს თავის არ შეკავებას, ანუ არსებობის პრეტენზიის გამოცხადებას.

ამ მომენტის იქით ფენომენოლოგიური რედუქცია უკვე ველარ მიდის. თავდება არსებობაზე პრეტენზიის მოხსნის პროცესი და ირკვევა, რომ არსებობს უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ეს პროცესი, პროცესი სადაც გამუდმებით ცხადდება პრეტენზია არსებობაზე, ანუ ხდება არსებობის მნიშვნელობის და საზრისის დადგენა და ამავე დროს წარიმართება საპირისპირო აქტიც: უქმდება ყოველგვარი პრეტენზია გარკვეული არსებობის მიმართ და საფუძველი ეცლება არსებობის ყოველ დადგენილ, თუ წინასწარ მოცემულ მნიშვნელობას, როგორც ლოგიკურად გაუმართლებელს. სწორედ ეს წინააღმდეგობრივი პროცესია ნამდვილად არსებული პროცესი, რომელიც თან ადგენს და თან ეწინააღმდეგება და უარყოფს არსებობის ცნების ყოველგვარ ობიექტივაციას, მაგრამ ველარ უარყოფს საკუთარი თავს, რადგან ყველა სფეროში შეიძლება თავი შევიკავოთ არსებობის პრეტენზიისაგან იმ ზღვრული წერტილის გარდა, სადაც თავშეკავების აქტი საკუთარი თავის მიმართ ტარდება. აქ ხდება თვითრედუქციის აქტი, სადაც რედუქციის ობიექტი რედუქციის სუბიექტს ემთხვევა.

ამ პროცესის ბრჭყალებში ჩასმა ლოგიკურად შეუძლებელია. აქ არსებობაზე პრეტენზიის მოხსნის პროცესი, სწორედ არსებობის პრეტენზიით გვეძლევა. ამიტომ ეს პროცესი არსებობს, უფრო სწორად, პრეტენზიას აცხადებს არსებობაზე ანუ მნიშვნელობს როგორც არსებული.

რა პროცესია ეს? ეს არის არსებობის ყოველგვარი ობიექტივაციის წინააღმდეგ მიმართული პროცესი. რაკი აქ სუბიექტი და ობიექტი ერთმანეთს ემთხვევა, გამოდის, რომ ფენომენი, რომელიც ობიექტის სახით ეძლევა ცნობიერებას, როგორც სუბიექტს, სხვა არაფერია, თუ არა თვით ეს ცნობიერება, რომელიც დაცლილია ყოველგვარი

ობიექტური შინაარსისგან; მაგრამ სუბიექტ-ობიექტის ამ იგივეობამაც შეიძლება ობიექტივაცია განიცადოს, რადგან ფენომენი, როგორც წმინდა არსი, არ ჯერდება თავისი არსებობის არც ერთ მნიშვნელობას, თუნდაც წმინდა ცნობიერებად ყოფნას და ისევე ცნობიერებისგან დამოუკიდებელ ობიექტად გვევლინება. თუკი ვიტყვით, რომ ეს ობიექტი ღიაა ცნობიერების მიმართ, ისიც უნდა დავუმატოთ, რომ ფენომენის ღიაობა დაფარულია, შეუცნობადია, რადგან გაუგებარია, თუ რატომ არსებობს ღიაობა და შესაბამისობა ცნობიერებასა და ფენომენს შორის.

ამიტომ, აქ არაცნობიერის ფენომენთან გვექონია საქმე, მაგრამ ეს არაცნობიერიც, როგორც ფენომენი, თავის თავს ინარჩუნებს მხოლოდ ცნობიერების წინაშე გახსნისა და მასში გადასვლის ხარჯზე. რაც უფრო მეტად ეძლევა ფენომენი ცნობიერებას, მით უფრო გაურბის მას ხელიდან; რაც მეტად აჩვენებს საკუთარ თავს, მით უფრო მეტად იმალება; მოკლედ თავის არც ერთ მნიშვნელობას არ ჯერდება და სხვადასხვა მნიშვნელობათა ცვალებადობის სახითაც ბოლომდე არ გამოიკვეთება. იგი გაურკვეველიც არის და გარკვეულიც, წმინდა ცნობიერებაც არის და ცნობიერებისგან დამოუკიდებელი იდეაციის პროცესიც.

ამრიგად, ფენომენოლოგიური რედუქცია გვიჩვენებს, რომ არსებობა, უპირველეს ყოვლის, ნიშნავს არსებობაზე პრეტენზიულობას, არსებულად მნიშვნელობას, არსებობის საზრისის ქმნადობას და ამავე დროს აღნიშნავს საპირისპირო პროცესსაც; შექმნილი საზრისის ბრჭყალებში ჩასმას, მის გაუფასურებას ახალი მნიშვნელობის ქმნადობის მიზნით და ა. შ.

არსებობის საზრისის წარმოება-ცვალებადობის ეს თავისთავადი პროცესი მთელ სამყაროში მიმდინარეობს და

მაშასადამე, ცნობიერებაშიც ხდება.

ცნობიერებაში თავისთავად ყალიბდება ობიექტურად არსებობის გარკვეული შინაარსები, მაგრამ იქვე ხდება ამ ობიექტივაციათა რედუქციის, მათი გაუფასურებისა და გაქარწყლების საპირისპირო პროცესიც. ყოფიერება, როგორც სუბიექტი, მთელ სამყაროში და ცნობიერებაშიც ქმნის ობიექტური არსებობის საზრისს და ამავე დროს თავს იკავებს ამ საზრისის არსებობის, მისი ჭეშმარიტებისა და მცდარობის მტკიცებისაგან.

ამ ორმხრივი, ურთიერთსაპირისპირო აქტით, ყოფიერება, როგორც სუბიექტი, კონსტიტუციურად აფუძნებს ობიექტურ რეალობას და თან ამ საფუძველთა უსაფუძვლოებას და პირობითობას ცხადყოფს. საზრისის წარმოების პროცესსაც ანხორციელებს და ამავე დროს ამ პროცესისგან თავშეკავების, ჭეშმარიტებიდან გადახვევის, შეცდომაში ჩავარდნის შესაძლებლობასაც ინარჩუნებს, როგორც პროტესტს მისგანვე დადგენილ ჭეშმარიტებათა მიმართ და როგორც თავისუფლებას საკუთარი თავისგან.

* * *

ამრიგად, ჩვენ ბოლომდე განვახორციელეთ ფენომენოლოგიური რედუქციის პროცესი და გამოვიტანეთ შემდეგი დასკვნა:

არსებობა არის, უპირველეს ყოვლისა, არსებობის საზრისის გარკვევისა და რედუქციის პროცესი.

აღნიშნულ, შემაჯამებელ მსჯელობაში ისევ ფიგურირებს უცნობი სიდიდე — არსებობა, რომელიც თავისივე თავით განიმარტება, ანუ ფაქტობრივად, მისი არანაირი

განმარტება არ ხდება.

გამოდის, რომ ლოგიკური გადანწყვეტის საკითხში მარცხი განვიცადეთ. ფენომენოლოგიურმა რედუქციამ ვერ გაარკვია კონკრეტულად რაში მდგომარეობს არსებობის საზრისი; მაგრამ აჩვენა, რომ ნამდვილად არსებობს ამ საზრისის გარკვევისა და რედუქციის პროცესი. ამიტომ ეს ვერგარკვევა, ეს მარცხი, უნაყოფო არ აღმოჩნდა. არსებობის საზრისის ძიების მანძილზე მოხერხდა გადასვლა გარე სამყაროდან ცნობიერების შინაგან რეალობაში, აქედან კი საზრისთა წარმოებისა და რედუქციის ტრანსცენდენტალურ დონეზე.

ამ გადასვლის დროს ფენომენოლოგიური ანალიზი ატყუებს ცნობიერებას. ლოგიკური მოთხოვნის აუცილებლობით (რაც არსებობის მაჩვენებელის გარკვევის ლოგიკურ ოპერაციას გულისხმობს) მას ფაქტობრივად გამოჰყავს ცნობიერება ლოგიკური აუცილებლობისა და დეტერმინიზმის ფარგლებიდან, რომელ ფარგლებშიც მისი შინაგანი რეალობა და მთელი გარე სამყაროა მოქცეული და გადაჰყავს ცნობიერება თავისუფლების სფეროში, სადაც საფუძველი ეცლება ყოველგვარ დეტერმინიზმს და ხდება შემოქმედებითი აქტი, რომელიც ყოველგვარი, და მათ შორის, თავისივე თავის ობიექტივაციის წინააღმდეგაა მიმართული.

ირკვევა, რომ სწორედ ეს თვითმოტყუება ყოფილა ფენომენოლოგიური რედუქციის მიზანი; რომ არსებობის მაჩვენებლის ლოგიკური გარკვევა არის მხოლოდ მაპროვოცირებელი ფაქტორი, რომელსაც თვითმოდრაობაში მოჰყავს ცნობიერება, რათა სრულად განახორციელოს თავისი შემეცნებითი პოტენციალი გარე სამყაროს შემეცნებიდან თვითშემეცნებისაკენ.

ჩვენი მსჯელობა რომ განვაზოგადოთ, შეიძლება ითქვას, რომ ფენომენოლოგიაში ცნობიერების შემეცნებითი მოძრაობის მიზანი ყოფილა არა ჭეშმარიტების (ჩვენს შემთხვევაში არსებობის საზრისის) გარკვევა, არამედ ჭეშმარიტების გარკვევის გზით ცნობიერების მიერ საკუთარი თავის, როგორც ცოცხალი და თავისუფალი ფენომენის სრული რეალიზაცია. ეს თვითრეალიზაცია შეუძლებელია ჭეშმარიტებისკენ სწრაფვის გარეშე და უფრო მეტიც – მისწრაფების მოცემულ გზაზე ჭეშმარიტების, როგორც მიზნის, აბსოლუტიზაციაც კი ხდება, მაგრამ საბოლოო ჯამში ეს აბსოლუტიზაცია მოჩვენებითია, პირობითია; ფენომენოლოგია გვიჩვენებს, რომ შემეცნებითი მოძრაობა (საზრისის დადგენისა და რედუქციის ლოგიკური ოპერაცია) თავად არის თვითმიზანი; რომ მთავარია ეს მოძრაობა და არა მისი შედეგი, რომ ცნობიერების, როგორც ცოცხალი არსის ზეამოცანაა არა რაიმეს გაგება, არამედ გაგების გზითა და საშუალებით, მუდმივი ყოფნა სასიცოცხლო თვითმოძრაობაში, საკუთარი თავის, როგორც თავისუფალი ფენომენის, არსებობის განსაზღვრისა და განუსაზღვრელობის ონტოლოგიურ პროცესში.

მხოლოდ სიტყვის თამაშის ხარჯზეა შესაძლებელი ყოფნა ამ ფენომენოლოგიურ მოძრაობაში. მოძრაობაში, რომელიც თან ადგენს და თანაც გაურბის არსებობის იდეის ობიექტივაციას და ამიტომ არც საკუთარი სახით იკვეთება ბოლომდე – ცვალებადობა და თამაშიც არის და თან რაღაც უცვლელ, მარად ღირებულ არსსაც მოიცავს, რომელიც არ იკეტება საკუთარ თავში და ისევ სხვადაყოფნის ფერისცვალებას ეძლევა.

სიცოცხლის ფნომნოლოგიური ბაბება

სულისა და მატერიის დუალიზმის პრობლემა ისე მწ-
ვავედ წამოიჭრა ახალ ფილოსოფიაში, ისე ღრმად და ფარ-
თოდ განათდა სამყაროს პოლიფონიური ხედვის შუქზე,
რომ თავად პრობლემის გადაუჭრელობამ, ანუ სულიერისა
და მატერიალურის შეუთავსებლობამ ერთგვარი პოზიტი-
ური ელფერიც კი შეიძინა.

ასეთმა ფერიცვალემა დაამსხვრია მატერიალისტური
აზროვნების ქიმერა – ერთიან, დეტერმინისტურ კავშირში
განჭვრიტოს ყოფიერება და სული. სამყაროს ერთიანობამ,
მისივე შინაგანი დუალიზმის გათვალისწინების ფონზე, სი-
ცოცხლის მთლიანობის სტატუსი შეიძინა. ყოველივე ამან
წარმოუდგენლად გააფართოვა სიცოცხლის ფილოსოფიური
გააზრების ფარგლები და აზროვნების ამ ზღვარდაუდე-
ბელმა მისწრაფემა შემოქმედებითი ხასითი შეიძინა.

რაც არ უნდა შორს წავიდეს ფილოსოფია სიცოცხ-
ლის შემოქმედებით გააზრებაში, სიცოცხლის ფილოსო-
ფია მაინც ვერ გაცდა და ვფიქრობთ, ვერც ვერასოდეს
გაცდება სულისა და მატერიის დუალიზმის პრობლემას.
ამიტომ სიცოცხლის არსებების ფილოსოფიურმა კვლევამ
არ შეიძლება გვერდი აუაროს მისი ძირითადი მომენტების
– ფიზიკურისა და ფსიქიკურის პრინციპული განსხვავების
საკითხს, თუმცა მეორე მხრივ არ შეიძლება არ დაინ-
ახოს ამ შეუთავსებელ მხარეთა სასწაულებრივი შეთავსება
ცოცხალი არსის მთლიანობაში.

სიცოცხლე უმარტივესი და თანაც ურთულესი ფნომე-

ნია. არ შეიძლება არც მისი შინაგანი დუალიზმის უგულვე-
ბელყოფა და არც მისი განუყოფელი მთლიანობის დარღვე-
ვა. სიცოცხლის გაცნობიერების გზაზე, ფილოსოფიურმა
აზროვნებამ უნდა გაიაროს ზუსტად შუაში, დუალიზმის
„სცილასა“ და მთლიანობის „ქარიბდას“ შორის.

წინასწარ შევნიშნოთ, რომ უკვე გზის სათავეში აღჭურ-
ვილი ვართ სიცოცხლის გარკვეული გაგებით. ეს გაგება
მოცემული მაქვს არა თანდაყოლილ იდეათა სახით, არ-
ამედ სულ სხვა მიზეზის გამო. საქმე იმაშია, რომ თუკი
მე ვიკვლევ სიცოცხლის არსებობის ფაქტს, ისიც უნდა
გავითვალისწინო, რომ თვითონ წარმოვადგენ ამ ფაქტს;
თვითონ ვარ სიცოცხლის ის სასწაულებრივი მთლიანობა,
რომელიც ანალიზის საგნად მინდა ვაქციო. ამ შემთხვევა-
ში შეუძლებელია დავინახო წყალგამყოფი კვლევის ობი-
ექტსა და სუბიექტს შორის. ეს საზღვარი მეტად პირობი-
თია, მოუხელთებელია. სუბიექტურობის გარეთ გატანილი
სიცოცხლე, როგორც ობიექტი ადვილად ექვემდებარება
სისტემატიზაციას, განზოგადოებას, მაგრამ კარგავს თავის
უმთავრეს შინაგან მომენტს – განუმეორებლობას, რაც
ფაქტიურად ანგრევს კიდევაც მას.

ფაქტი ერთია – სიცოცხლის საზრისის ჩამოყალიბე-
ბა შეუძლებელია ემპირიული დაკვირვების საფუძველზე.
ეს საზრისი ჩემი შინაგანი რეფლექსიით ხორციელდება.
თვითრეფლექსია მეტ-ნაკლებად ყოველ ცოცხალ გონით
არსს თანსდევს. პრაქტიკულად ნულის ტოლია იმის აღბა-
თობა, რომ ჩემს ორგანიზმში მიმდინარე ურთულესი, მიზა-
ნმიმართული პროცესები ხდებოდეს შემთხვევით, ბრმად
და უსისტემოდ, სიცოცხლის იდეურ შინაარსთან შეხების
გარეშე. ეს კავშირი რომ არ არსებობდეს, მე ვერ განვახ-
ორციელებდი ჩემი არსებობისათვის აუცილებელ ორ უმ-

თავრეს ოპერაციას; სიცოცხლის შემადგენელი მომენტების – სულიერისა და ფიზიკურის ერთმანეთისაგან გამიჯვნას და ამ პრინციპული განსხვავების მიუხედავად, მათ თავისუფალ სინთეზსა და გამთლიანებას.

არადა ფაქტი სახეზეა; მე ვარსებობ და ვანხორცილებ ამ ორ, ერთმანეთის გამომრიცხავ ქმედებას. ვანხორციელებ არა ბრმად და ინერტულად, გარე ზემოქმედების ძალით, არამედ აქტიურად, ჩემი შინაგანი რწმენისა და იღუმალის ცოდნის საფუძველზე.

საიდან ჩნდება ეს იღუმალის ცოდნა? როგორ შეიძლება წინასწარ გავიაზრო ყველაფერი ის, რაც ხდება და მოხდება ჩემს არსებაში? უბრალოდ მე ვარ, ვარსებობ სიცოცხლის გაგებისა და გააზრების გარკვეულ პერსპექტივაში; ჩემი არსებობა თითქოს შერწყმულია ამ ინტუიციურ ცოდნასთან, რომლის საფუძველზეც მე ვცოცხლობ და ისევ და ისევ ვანხორციელებ საკუთარ სიცოცხლეს.

აქ აზროვნება შემოქმედებაში გადადის და თავის თავს გაიაზრებს იმ თავისუფალი ქმნილების სახით, რომელსაც ის ამ თვითგააზრების შედეგად შექმნის. თავისუფლების მისაღწევად ადამიანის ცნობიერება სულსა და სხეულს ისე განასხვავებს ერთმანეთისაგან, რომ გამომრიცხავს ყოველგვარ დეტერმინიზმს მათ შორის. ამიტომაც შეუძლებელია ჩემი ფიზიკური და ფსიქიკური მომენტების მიზეზობრივი გადაჯაჭვა და ერთმანეთზე დაყვანა. ჩემი ობიექტურ-ფიზიკური არსებობა და სუბიექტური ცნობიერება ყოფიერების განსხვავებულ სფეროებშია განთავსებული. თუკი პირველი რეალობის სფეროს განეკუთვნება, მეორე იდეალურ სამყაროში სუფევს. ობიექტური რეალობიდან გასვლის გზით ცნობიერება, როგორც იდეალური არსი პრინციპულად ემიჯნება ფიზიკურ არსებობას. თუ არსებობა და არსი,

რეალური და იდეალური, საგანი და მისი საზრისი ყოფიერების სხვადასხვა განზომილებაში არ დავსახეთ, მაშინ დაირღვევა სიცოცხლის განხორციელების პირველი პირობა და ამიტომ აზრი დაეკარგება მის მეორე საფეხურსაც – განსხვავებულ მხარეთა სინთეზს.

სიცოცხლის არსებობის ფაქტი კი საპირისპირო მოსაზრებაში მარწმუნებს. ამიტომაც ვიტყვოდი, რომ ფიზიკური და ფსიქიკური, ორად გახლეჩილი სამყაროს სფეროებია. საკითხი დგას იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა მოხერხდეს ამ სრულიად განსხვავებულ სფეროთა სინთეზი?

უნდა შევნიშნოთ, რომ როდესაც ვლაპარაკობთ სიცოცხლის საზრისზე, არ ვგულისხმობ სიცოცხლის გააზრებისა და შემეცნების შედეგად მიღწეულ ცოდნას. სიცოცხლის საზრისი ის არსობრივი იდეაა, რომელთანაც ზიარება არათუ სიცოცხლის გაგებას, სასიცოცხლო პროცესების რეალიზაციასა და მართვასაც იწვევს. ასეთი ინტუიციური გაგება უფრო დაკავშირებული უნდა იყოს ცნობიერების ონტოლოგიურ საფუძვლებთან – მის იდეალურ სტრუქტურასთან და არა ცნობიერების გნოსეოლოგიურ ფუნქციასთან – ასახოს და განსაზღვროს თავისი საგანი. ამიტომ სიცოცხლის საზრისთან ზიარება ინფორმაციას კი არ გვაძლევს, აქტიურ სასიცოცხლო ქმედებას გვიჩვენებს, რაც სიცოცხლის შემადგენელი მომენტების – ფიზიკურისა და ფსიქიკურის, ცნობიერების ონტოლოგიურ სტრუქტურაში შეყვანას, ანუ მათ იდეალიზაციას ნიშნავს.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სულიერიც და მატერიალურიც უნდა დავიყვანოთ იმ იდეალურ სტრუქტურებზე, იმ სპეციფიკურ იდეებზე, რომლებიც მათი არსობრივი მნიშვნელობის და ფიზიკური არსებობის თავისებურებას გამოთქვამს.

ფიზიკურ-მეტერიალური სამყაროს არსებობის ძირითად იდეად მიმართების, ანუ ფარდობითობის იდეა შეიძლება მივიჩნიოთ. გარე სამყაროს მატერიაში საგნის არსებობა განისაზღვრება გარედან, შეფარდებითად, სხვა ობიექტებთან და მოვლენებთან მიმართებაში. ამრიგად ფარდობითობის იდეა, ანუ „არსებობა სხვასთან მიმართებაში“ის იდეალური ნიშანია, რომლითაც ფიზიკური რეალობა აღინიშნება ცნობიერების სტრუქტურაში.

ფარდობითობის იდეის ანტითეზაა თავისთავადობის მეტაფიზიკური იდეა და სულისა და მატერიის დუალიზმში ის სწორედ სულის სამყოფელს მიენერება. სიცოცხლის დიალექტიკური მთლიანობა არსებობისა და არსის პრინციპულ გამიჯვნას გვთხოვს, ამიტომ არსთა სულიერ სფეროში, ფარდობითობის პრინციპისაგან განსხვავებული, თავისთავადობის იდეა ბატონობს.

„არსებობა თავის თავში ანუ თავისთავადი არსი“, სწორედ ამ იდეით წარსდგება სიცოცხლის სულიერება ცნობიერების სცენაზე.

ფენომენოლოგიამ მოხსნა დაპირისპირება და შეუთავსებლობა აღნიშნულ სულიერ და ფიზიკურ მხარეთა იდეებს შორის. ინტენციონალობა, როგორც წმინდა ცნობიერება აერთიანებს ფიზიკური არსებობისა და მეტაფიზიკური თავისთავადობის იდეებს. ერთი მხრივ ინტენციონალობა არის ცნობიერების მიმართება გარეთ, ობიექტისაკენ ანუ მისი „ლიაობა“ სხვის მიმართ, რაც მიმართების იდეის დასტურია. მეორე მხრივ კი ინტენციონალობა, „ლიაობა“ არის ცნობიერების თავისთავადი ნიშანი. იგი არ არის განსაზღვრული გარედან, სხვის მიერ. ეს იდეა-ნიშანი ლოგიკურად წინ უსწრებს იმ ობიექტის არსებობას, რისკენაც მიმართულია ცნობიერება და რომლის გარეშეც ეს უკანასკნელი

ვერ შეიძენდა სიცოცხლის აზრს.

ფენომენოლოგია კი არ წაშლის განსხვავებას ფარდობითობისა და თავისთავადობის იდეებს შორის, რასაც შესაბამისად ეყრდნობა მატერია და სული, პირიქით, მათი პრინციპული განსხვავების შენარჩუნების გზით აერთიანებს და ამთლიანებს მათ. ფენომენოლოგიური მეთოდი „ეპოქე“, ლოგიკურ შინაარსთა ბრჭყალებში ჩასმით, არსებობაზე პრეტენზიის გაუქმებით განასხვავებს ცნობიერებას როგორც არსს, არსებულისაგან როგორც ობიექტისგან და სწორედ ამ განსხვავების საფუძველზე ახდენს იდეაციას – მკვეთრად გამიჯნული ცნობიერებისა და ობიექტის გამთლიანებას ინტენციონალურ აქტში.

მე როგორც ცოცხალი არსება ამ ურთულეს პროცესს განვახორციელებ უმარტივესად, ჩემი ინტუიციური ცოდნის საფუძველზე. ასეთი „რთული სიმარტივე“ სახეზეა და ხორციელდება ყველგან, სიცოცხლის გამოვლენის ყველა დონეზე, ყოფიერების ინდივიდუაციის დაუსრულებელ პროცესში.

ჩატარებული ანალიზი გვიჩვენებს იმ თვალნათლივ მოდელს, თუ როგორ ახდენს სიცოცხლე დუალიზმისა და მთლიანობის ამ სასწაულებრივ შეთავსებას.

სიცოცხლის ფენომენოლოგიური გაგებიდან (32) გამომდინარეობს მეტად მნიშვნელოვანი შედეგი:

ფიზიკურისა და ფსიქიკურის ავტონომიურობა და ამავე დროს მათი „თანაშემოქმედება“ შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი მათ ყოფიერების სხვადასხვა განზომილებაში განვათავსებთ და შემდეგ ამ განზომილებიდან ერთიან საკოორდინატო სისტემას შევქმნით. ეს არის ეგზისტენციალური და ფენომენოლოგიური განზომილებები. მაშინ ვიტყოდით, რომ სიცოცხლის არსებობა ეგზისტენ-

ციალურ განზომილებაში განიხილება, ხოლო მისი არსი და საზრისი, ფენომენოლოგიურ დონეზე. ეს განზომილებანი ერთმანეთს მხოლოდ წმინდა ცნობიერების წერტილში გადაკვეთს. ზემოთმოყვანილ იდეებთან კავშირში ასეც შეიძლება ვთქვათ; სიცოცხლე არსებობს როგორც კონკრეტული რეალობა სხვა გარკვეულობებთან მიმართებაში, მაგრამ მნიშვნელობს როგორც არსი და საზრისი თავისთავადობის იდეის, ანუ წმინდა ღირებულების საფუძველზე.

ამრიგად სიცოცხლის ფენომენი ასე შეიძლება გავიგოთ;

თუკი რაიმე მოვლენის არსებობა და არსი (საზრისი) ყოფიერების სხვადასხვა, რეალურ და იდეალურ განზომილებაშია მოცემული, მაშინ საქმე გვაქვს სიცოცხლის ფაქტთან.

ამ განმარტებიდან ნათელია, რომ ემპირიულ მოვლენათა ინდუქციური განზოგადების (არსის დადგენის) მეცნიერული გზა სიცოცხლის უგულებელყოფის, ამ მოვლენების მხოლოდ ფიზიკურ პროცესებად განხილვის გზაა, რადგან ამ შემთხვევაში არსი არ გვეძლევა სუბიექტურად, იდეალურ პლანში, თავისთავადობის იდეის საფუძველზე, არამედ არსებობაც და არსიც დადგენილია ერთი და იგივე განზომილებაში, ობიექტური რეალობის მიმართ.

აქედან გამომდინარე, ვიტყვით, რომ თუკი სამყაროს კერძო მეცნიერული სურათი იმდენად ობიექტივირებულია, რომ ადგილი აღარ რჩება სუბიექტურობისთვის, ასეთი სურათი ვერ გვიჩვენებს სიცოცხლის ფენომენის თავისუფალ და უნიკალურ სახეს და იწვევს თანამედროვე ადამიანის სულიერი არსებობის კრიზისს.

არსის დადგენის ფენომენოლოგიური გზა კი სწორედ ობიექტური არსებობის განზომილებიდან გამოსვლის და

თავისთავად ღირებულებათა სფეროში გადასვლას ნიშნავს.

ასეთი ღირებულების საძიებლად მოვლენების ვარიაცია ხდება არა ობიექტური რეალობის ფარგლებში, არამედ სუბიექტურ არსთა განზომილებაში. ამ ვარიაციას ჰუსერლი ფენომენის შესაძლებლობათა ჰორიზონტის გახსნას უწოდებს. ასე დადგენილი არსი შეესაბამება არა ემპირიულ მოვლენათა სიმრავლეს, არამედ ერთეულ მოვლენას, როგორც უნიკალურსა და განუმეორებელ, ცოცხლად ფენომენს.

ამრიგად ჩატარებული ანალიზი გვიჩვენებს:

სიცოცხლის ფაქტის წინაშე ვართ იქ, სადაც არსებობა და არსი, საგანი და მისი საზრისი, რეალური და იდეალური, ყოფიერების ერთიანი საკოორდინატო სისტემის განსხვავებულ განზომილებაშია მოცემული.

* * *

სიცოცხლის ფენომენოლოგიური გაგების საფუძველზე შეიძლება მოვახდინოთ ძენონის ცნობილი აპორიის ინტერპრეტაცია მოძრაობის პროცესის ლოგიკური გააზრების მიზნით.

მოძრავი სხეული ან თავისით მოძრაობს, ან სხვა ამოძრავებს მას. ორივე შემთხვევაში მოძრაობის ფაქტი სიცოცხლის არსებობას უკავშირდება და გამართლებულია მისი ლოგიკური ახსნა სიცოცხლის ფენომენოლოგიის მიხედვით.

გავიხსენოთ, რაში მდგომარეობს ძენონის პარადოქსის არსი:

მოძრავი სხეული მოცემულ წერტილში არის და არც არის. რაიმე წერტილში ყოფნა და თანაც არყოფნა ლოგიკურად მოუაზრებადია, ხოლო ის, რაც მოუაზრებადია, მოკლებულია ჭეშმარიტ არსებობას. მოძრაობა ილუზიაა.

სიცოცხლის ფენომენოლოგია სხვა ინტერპრეტაციას გვთავაზობს:

რამდენადაც მოძრაობა სიცოცხლეს უკავშირდება, სიცოცხლის ფენომენოლოგიური განმარტების თანახმად, მოძრავი სხეულის არსებობა და არსი (მისი საზრისი) ყოფიერების განსხვავებულ (რეალურ და იდეალურ) განზომილებებშია მოცემული.

ამიტომ ნაცვლად იმისა, რომ ვთქვათ – მოძრავი სხეული A წერტილში არის და არც არის, ვამბობთ, რომ მოძრავი სხეული რეალურად A წერტილში იმყოფება, მაგრამ მას გააჩნია მომდევნო, B წერტილში ყოფნის საზრისი. ანუ იგი არის A წერტილში, მაგრამ „მნიშვნელობს“ როგორც B წერტილში მყოფი.

სიცოცხლის ფენომენოლოგიის მიხედვით, სხეულის A წერტილში ყოფნა განიხილება ეგზისტენციალურ განზომილებაში, როგორც რეალური ყოფნა, ხოლო მომდევნო B წერტილში არსებობა იდეალურ პლანში, რომ მას გააჩნია B წერტილში ყოფნის საზრისი. ასეთი იდეალიზაციის შედეგად, B წერტილი უკვე აღარ არის მოძრაობის რეალური ტრაექტორიის წერტილი. იგი აყვანილია ფენომენოლოგიური განზომილების დონეზე, ანუ არის არა მიზეზ-შედეგობრივი პროცესის (მოძრაობის) ელემენტი, არამედ დასახულია ამ პროცესის მიზნად.

ამიტომაც ვამბობთ, რომ მოძრავი სხეული იმყოფება A წერტილში, მაგრამ მიისწრაფვის B წერტილისაკენ.

ამრიგად, მოცემულ წერტილში ყოფნა-არყოფნის დი-

ალექტიკური განხილვის ნაცვლად, სიცოცხლის ფენომენოლოგია მოძრაობას განიხილავს ფენომენოლოგიური ლოგიკის საფუძველზე, როცა რეალური არსებობა და იდეალური საზრისი პრინციპულად განსხვავებულია, მაგრამ ლოგიკურად არ გამოირიცხავს ერთმანეთს, რადგან ყოფიერების სხვადასხვა დონეზეა მოცემული და დუალიზმის მიუხედავად სხვადასხვა მხრიდან ემატება და ავსებს ერთმანეთს ცოცხალი არსის მთლიანობაში.

თავი IV ქრისტიანული რელიგია და ფენომენოლოგია

ფენომენოლოგიური მოტივები ახალ აღთქმაში

პურის, წყლისა და ღვინის ქრისტესმიერი სასწაული, სული წმინდის ის საიდუმლო ქმედებაა, რომელიც ფილოსოფიის ასპექტში არსის ფენომენოლოგიური ჩვენების ასოციაციას იწვევს.

პარალელი რომ ნათელი გახდეს, გავიხსენოთ როგორ გადადის ფენომენოლოგია მოვლენიდან არსისაკენ.

პირველი ეტაპი:

ფიზიკური მოვლენა უნდა მოწყდეს ბუნებრივად არსებობის საგნობრივ-რეალურ საფუძველს და აღებულ იქნას წმინდა სახით, როგორც თავისთავადი ფენომენი, რომელიც არ არის დეტერმინირებული გარე სამყაროს მხრიდან.

სხვა სიტყვებით, ეს ნიშნავს რეალური მოვლენიდან ცნობიერებაში მის ამსახველ იდეალურ შინაარსზე გადასვლას, თანაც ისეთ გადასვლას, რომ ეს შინაარსი განიხილებოდეს თავისი მიზეზობრივი რეალობისგან მოწყვეტიტ, თავისთავად აღებული (ფსიქომოციური) ფენომენის სახით.

ახალ აღთქმაში ამ პირველ ეტაპს პურის სასწაული ესატყვისება, როცა უფალმა უდაბნოში ხუთი პურით ხუთი-

ათასი კაცი დააპურა. შიმშილის გრძნობა მოკლულ იქნა რეალური მიზეზის გარეშე. პური, ბუნებრივი საკვები, ზებუნებრივი ზემოქმედების ფენომენი გახდა. ნაკურთხი პური განიწმინდა მოვლენად ყოფნის მატერიისაგან და მის რაოდენობრივ გარდასახვაში გაჩნდა შიმშილის დაკმაყოფილების განცდა, როგორც სულის თავისთავადი ფენომენი, რომელიც აღარ საჭიროებდა მიზეზობრივ დეტერმინაციას მატერიის მხრიდან.

უდაბნოში პურის სასწაულით უფალმა ცხადყო სულის ფენომენის თვითმყოფადი რაობა, დამოუკიდებელი ბუნებრივი ვითარების მიმართ, ანუ განახორციელა ფენომენოლოგიური გადასვლის პირველი ეტაპი მოვლენიდან არსისკენ.

გადასვლის მეორე საფეხურზე ხდება ფენომენის შესაძლებლობათა ჰორიზონტის გახსნა. ეს ნიშნავს, რომ ერთი ფენომენი შეიძლება გადავიდეს მისგან განსხვავებულ თვისობრიობაში არა მოვლენათა ბუნებრივი ცვალებადობის გზით, არამედ ზებუნებრივად, საერთო იდეის საფუძველზე. ერთმანეთში გარდასახული ფენომენები ამ შემთხვევაში ზოგად არსობრივი იდეის განსახიერების სხვადასხვა შესაძლებლობას ქმნის.

ასე აქცია მაცხოვარმა წყალი ღვინოდ! ბუნებრივი გზით ერთიდან მეორე ვერ მიიღება, მაგრამ არსებობს ორივეს გამაერთიანებელი იდეა, რომელსაც იესო ნაზარეველი თავის თავში ატარებს. ეს არის ადამიანის ხსნის იდეა. წყალი წილნაყარია კაცობრიობის განწმენდასთან და ხსნასთან – წარღვნამ წაიღო ცოდვით დაცემული ადამიანი და წარღვნას გადარჩენილმა ნოემ განაახლა ადამიანის სული. ასე რომ, წყალი ცოდვილთა ხსნა-განახლების ბიბლიური სიმბოლოა, ნათლობის საიდუმლოში გადმოსული და ახალი

შინაარსით აღსავსე.

ღვინოც, ამ შემთხვევაში, ადამიანის ხსნას უკავშირდება. საიდუმლო სერობაზე ჭეშმარიტად ღვინო იქცა უფლის სისხლად, ცოდვითდაცემულთა გამოსასყიდად რომ უნდა დაღვრილიყო.

აქედან, წყალიც და ღვინოც ადამიანის ხსნის ორი განსხვავებული ფენომენია, ერთი ძველი აღთქმიდან – წარღვნის მსხვერპლიდან მომდინარე, მეორე კი ახალ აღთქმაში, თვით უფლის შეწირულობის გამომხატველი. შემთხვევითი არ არის, რომ ქრისტემ სწორედ წყალი აქცია ღვინოდ – ამ სასწაულით მან შეაკავშირა კაცობრიობის ხსნის ბიბლიური და ახალაღთქმისეული მოტივი და წყალით ნათლობას დაამატა სისხლით ნათლობაც, რომელიც განსაკუთრებულ შემთხვევაში – უფლის სახელით მოწამეობრივი ქმედების დროს ხდება.

ამრიგად, ქორწილზე, წყლის ღვინოდ ქცევის მისტიკაში განხორციელდა მოვლენა-არსის ფენომენოლოგიის მეორე საფეხური; შესაძლებლობათა ჰორიზონტის გახსნა, ადამიანის ხსნის ღვთაებრივი იდეის საფუძველზე.

გადასვლის მესამე, შემაჯამებელ დონეზე ხდება იდეაცია, ანუ ფენომენის შესაძლებლობებში არსის წარმოჩენა – იმ განსაკუთრებული იდეის წვდომა, რომლის საფუძველზეც თვით ფენომენი არსებობს.

ფენომენოლოგიის ფუძემდებელი ჰუსერლი თვლიდა, რომ ამ ეტაპზე ხდება ე. წ. ფსიქოლოგიზმის დაძლევა და ჭეშმარიტ ყოფიერებაში გასვლა. ფენომენი აღარ განიხლება როგორც თავისთავად აღებული ფსიქოემოციური შინაარსი, არამედ გვეცხადება თავისი განსაკუთრებული არსით, როგორც იდეა, რომელიც ფენომენის ამ შინაარსს ყოფიერების მნიშვნელობას ანიჭებს.

ჩვენი ანალოგია გვაფიქრებინებს, რომ ევქარისტიის დროს, საიდუმლო სერობაზე, როცა სიტყვის ძალამ ღვინო და პური უფლის სისხლად და ხორცად აქცია, სწორედ არსის ფენომენად გამოცხადების სასწაული მოხდა.

ახალი აღთქმა და აქედან, საეკლესიო სწავლებაც, არსებითად ანსხვავებს პურის, წყლის და ღვინის წინამორბედ გარდასახვებს ევქარისტიის საიდუმლოსგან. თავად მაცხოვარი ბრძანებს, რომ ქორწილზეც და უდაბნოშიც სული წმიდის ქმედება ხორცის განცხრომისაკენ წარიმართა, საიდუმლო სერობაზე კი მოხდა საკუთრივ სულის აღზევება. პური, წყალი და ღვინო განიძარცვა ფენომენის ფსიქოემოციური შინაარსისაგან და გაიხსნა თავისი ჭეშმარიტი არსით; როგორც ძე უცდომელის ხორცი და სისხლი, რომელიც სავესებით რეალურად – გარდაუვალი ჯვარცმის წინათგრძნობაში, დაუკავშირდა ადამიანის ხსნის იდეას.

ასე შეიკრა სრული ფენომენოლოგიური ციკლი: ღვთის კურთხევამ პური განწმინდა და აამაღლა ნივთიერი ბუნებისაგან, აქცია წყალი ღვინოდ, როგორც ადამიანის ხსნის ურთიერთგარდამავალი შესაძლებლობები და ბოლოს, არსის დონეზე ღვინოც და პურიც ისევ სიცოცხლის ჭეშმარიტებას დაუკავშირა – აჩვენა ის ცხოველმყოფელი იდეა, რომლის ძალითაც პურის, წყლისა და ღვინის სასწაული ხდება ახალი აღთქმის კონტექსტში.

* * *

ახალ აღთქმასთან ასოცირებულ ფენომენოლოგიას ფსიქოლოგიზმის დაძლევის შემწეობაც ეძლევა.

სიცოცხლის საზრისის ძიებაში ფსიქოლოგიზმის ბარი-

ერი იმიტომ იქმნება, რომ სულისა და მატერიის დუალიზმის გამო თვით ცნობიერება ირღვევა და ორად იხლიჩება – მატერიის ამსახველი შინაგანი რეალობა წყდება საზრისის განმსაზღვრელ ტრანსცენდენტალურ ფუძეს. თვითმონღოლოგია ცდილობს ერთ სრულ ღიაობაში მოიაზროს ეს გახლეჩილი მთლიანობა.

ამ აზრით, ჰუსერლი ამბობს, რომ ცნობიერება სხვა არაფერია, თუ არა ცნობიერება რაღაც ობიექტის შესახებ (36). აქ ბარიერი თითქოს ბარიერად რჩება, რადგან ფსიქოლოგიზმის დაძლევა ნიშნავს ამ ობიექტის ფსიქიური შინაარსისგან განთავისუფლებას და წმინდა, უსაგნო ცნობიერების წვდომას; მაგრამ თუ, ჰუსერლის თქმით, ცნობიერების არსებობას აზრი ყოველთვის საგანთან მიმართებაში აქვს, მაშინ, ასეთი წვდომის შედეგად, ცნობიერება, როგორც არსებული, ხელიდან გვიქრება.

საგანზე დამოკიდებულების, საგნისკენ მიმართების წვდომა თვითონ საგნის გარეშე კი შეუძლებელია, სწორედ ცნობიერებისა და საგნის, უფრო ფართოდ კი სულისა და მატერიის დუალიზმის გამო.

დუალიზმი რომ არ არსებობდეს, ადამიანის აზროვნება, თავისთავად შეძლებდა ფსიქოსაგნობრივი ბარიერიდან წმინდა ცნობიერებაზე, როგორც მიზანმიმართულ სულიერ ქმედებაზე გადასვლას.

შევხედოთ ახლა ამ პრობლემას ახალი აღთქმის მხრიდან:

ადამიანის ცოდვილ და ცდომილ ბუნებას არ ძალუძს სხეულისა და სულის დუალიზმის დაძლევა და ღმერთთან, როგორც ჭეშმარიტ სიცოცხლესთან დაბრუნება. საჭიროა მსვერპლი, რადგან ცოდვით დაცემით დაკარგული უცოდველობა უსასყიდლოდ და თავისთავად ვერ აღდგება; მაგრამ მსხვერპლი ადამიანის, როგორც სასრული არსების მხრი-

დან, საკმარისი არ არის. ღვთის პირიდან გადავარდნილი კაცის არსებობა ხორციელ ვნებათა ცოდვილ ბუნებაშია მომწყვდეული. ადამიანი თავისი ფეხით ამ საპყრობილედან ვერ გამოვა. პირადი ძალისხევით ცოდვებისაგან განწმედა და სულის სასუფეველში შესვლა მისთვის საკუთარი ბუნების უარყოფასა და ამ ბუნებასთან იდენტიფიცირებული არსებობის დაკარგვას ნიშნავს. ამ შემთხვევაში, დუალიზმის დაძლევა, არსებობის უარყოფის, ყოფნიდან არყოფნაში გადასვლის ფასად ხდება. იმისათვის, რომ ეს არ მოხდეს, საჭიროა ისეთი ბუნების მსხვერპლი, რომლის არსებობა ამ ბუნებაზე მეტია.

ეს ერთი მხრივ სისხლხორციეული ბუნებაა, რადგან სულის ცხოვნება სწორედ ხორცის შეწირულობას ითხოვს, მეორე მხრივ კი ეს სისხლი და ხორცი არ არის ცოდვით შემღვრეული და დამძიმებული და ამით აღემატება თავის ადამიანურ ბუნებას, რომელიც არ არსებობს ცოდვისკენ მიდრეკილების გარეშე.

სწორედ ეს უცოდველი ბუნებაა განკაცებული ღმერთი. სწორედ მისი მსხვერპლი იქცა ადამიანის შემწედ სულისა და მატერიის დუალიზმის დაძლევაში.

მას შემდეგ, რაც მსხვერპლი გაღებულია, გზაც ხსნილია არა მხოლოდ ზებუნებრივი სრულყოფის – ცოდვისაგან განთავისუფლების მხრივ, არამედ ჭეშმარიტების მიმართაც, ფილოსოფიური აზროვნების სფეროში. ამიტომ ვფიქრობთ, რომ სწორედ უფლის მსხვერპლის ფასად ხდება შესაძლებელი ადამიანის გახლეჩილი ცნობიერების აღდგენა და „ფსიქოლოგიზმის“ დაძლევა – ცნობიერების ცოცხალი, მთლიანი არსის წვდომა მისი ფსიქოსაგნობრივი შინაარსის მიღმა, რაც ფენომენოლოგიის მიზანს შეადგენს.

უფლის განკაცება, ჯვარცმა და აღდგომა, როგორც

კულტურის ფენომენოლოგია და კვანცური თეზისის
ფილოსოფიური პრინციპები

ფსიქოფიზიკური პარალელიზმის გადალახვა და შემო-
ბრუნება ერთიანი სიცოცხლისაკენ, შესაძლებელს ხდის
ფენომენოლოგიურ აზროვნებას და მის მონაპოვარს ქეშ-
მარიტი ცოდნის ღირებულებას ანიჭებს.

ქრისტიანული რწმენა და ფენომენოლოგიური ლოგიკა

„მე ვარ გზა, ჭეშმარიტება და სიცოცხლე, მამასთან
ვერავინ მივა, თუ არა ჩემით“ (იოანე, 14, 6). (6)

„მე და მამა ერთნი ვართ“ (იოანე, 10, 30.). (6)

მაცხოვრის სიტყვა მამისა და ძის განუყოფლობის შესახებ, ქრისტიანული რწმენის გზისა და მიზნის ერთიანობას ამტკიცებს, მაგრამ თუ რწმენის მიზანი სრულიად ჭეშმარიტია და მისი გზაც, შესაბამისად სიმართლის ერთადერთი გზაა, მაშინ არ არსებობს ღმერთთან მიახლოების სხვა შესაძლებლობა, რაც ქრისტიანული რწმენის დაპირისპირებას და შეურიგებლობას უნდა ნიშნავდეს სხვა სარწმუნოების, როგორც არაჭეშმარიტი გზის მიმართ. საინტერესოა, როგორ ხდება ამ შეურიგებლობის შეთანხმება ქრისტიანულ შემწყნარებლობასთან. თუკი რწმენაში ყოფნა ჩემი მიზნის ურყევი ჭეშმარიტებისა და აქედან, სხვა სარწმუნოების სიმცდარის ნათელი დასაბუთებაა, მაშინ მიმტევებლობა, როგორც ქრისტიანული ცხოვრების ზოგადი მცნება, რომელიც კერძოდ სხვა სარწმუნოების მიმართაც ძალაში რჩება, ლოგიკურად აღარ გამომდინარეობს ასეთი შინაგანად უკომპრომისო და პრინციპული პოზიციიდან.

გამოსავალი აქ ისაა, რომ უარი ვთქვათ იმ ჩვეულებრივ ლოგიკაზე, რომლის თანახმად ერთი დებულებიდან გამომდინარეობს მეორე, მეორიდან მესამე და ა. შ. ეს გახლავთ ფორმალური, ანუ გამომდინარებითი ლოგიკა, რომელსაც

უნებურად მივმართავთ როგორც ყოფა-ცხოვრებაში, ასევე მეცნიერებაში და ფილოსოფიაშიც. ჩვენი პრობლემის ქრილში ფორმალურ-ლოგიკური ჯაჭვის რგოლი ასეთი იქნება:

თუკი მწამს, რომ ჭეშმარიტია A (ქრისტიანობა), მაშინ უნდა ვაღიარო, რომ არაჭეშმარიტია არა — A (ისლამი). სანყისი თეზისიდან გამომდინარე, ლოგიკური ანტითეზა ამ შემთხვევაში მიბიძგებს შეურიგებლობისა და ბრძოლისაკენ და არა შემწყნარებლობისაკენ; უფრო სწორედ, სხვა სარწმუნოების მიმართ შეურიგებლობას და შემწყნარებლობას ერთმანეთის საპირისპირო და ურთიერთშეუთავსებელ მომენტად სახავს. ამ მომენტმა არ შეიძლება განხეთქილება არ შეიტანოს ქრისტიანული მსოფლგანცდის მთლიანობაში.

ეს რომ არ მოხდეს, უნდა დავამსხვრიოთ ის ლოგიკური ჯაჭვი, რომლის თანახმად ჭეშმარიტების რწმენიდან თავისთავად და ფორმალურად გამომდინარეობს მტკიცება საპირისპირო ანტითეზის მცდარობის შესახებ. ლოგიკური ანტითეზა უნდა განიდევნოს რწმენის მიზანზე მთლიანად კონცენტრირებული ცნობიერებიდან, რადგან ყოველი მსჯელობა, გამოთქმული ამ საპირისპირო შინაარსის მიმართ, არის არა ცნობიერების რეალური კონცენტრაციის შედეგი, არამედ ფორმალური დასკვნა ლოგიკის ზოგადი წესების საფუძველზე, რომელთანაც არაფერი ესაქმება ქრისტიანული რწმენის ფენომენს.

ფორმალური ლოგიკის უარყოფისა და ახალი ლოგიკის ძიების პროცესში, ვფიქრობთ, შესაძლებელია მივმართოთ ტრანსცენდენტალურ ლოგიკას, რომელიც ედმუნდ ჰუსერლის ფენომენოლოგიურ ფილოსოფიაში ჩამოყალიბდა. ტრანსცენდენტალურ, ანუ ფენომენოლოგიურ ლოგიკას

საფუძვლად უდევს ის, რაც უგულვებელყოფილია ფორმალური ლოგიკის დონეზე; კერძოდ, სამყაროს საგნებისა და მოვლენების, უფრო ზუსტად კი ამ მოვლენათა მნიშვნელობებისა და საზრისების მიმართება ადამიანის ცნობიერებასთან. ცნობიერება, როგორც ცოცხალი არსი, არის უწყვეტი ნაკადი, ე. წ. „ჰერაკლიტეს მდინარე“, რომელშიც ორჯერ შეუძლებელია შესვლა. ეს ნიშნავს, რომ თუმცა ცნობიერების ნაკადი აზროვნების ზოგად-ლოგიკურ კალაპოტში მიმდინარეობს, თვით ამ ნაკადის ყოველი წვეთი, ყოველი ჭავლი, ყოველი მოძრაობა განუმეორებელია. თუ სამყაროს მოვლენებს ამ განუმეორებელ ნაკადთან მიმართებაში განვიხილავთ, მაშინ შეუძლებელია მოვახდინოთ სამყაროს სისტემატიზაცია, მისი ლოგიკურ იდეათა და საზრისთა ქსელში მოქცევა. ასეთი სისტემა მოითხოვს განმეორებადობას, პერიოდიზაციას, ზოგად კანონზომიერებათა ცოდნას, მაშინ, როცა ცნობიერების ნაკადთან მიმართება სამყაროს მოვლენას განუმეორებელ, უნიკალურ ფენომენად აქცევს და ეს ფენომენი გამუდმებით ხელიდან უსხლტება ლოგიკური სისტემის ბადეს.

ფორმალური ლოგიკა მოვლენის განმეორებადობის პოსტულატს ეყრდნობა. თუ მოვლენა არ განმეორდა, მაშინ ვერც მისი განმაზოგადებელი კანონი იარსებებს და ვეღარც ფორმალური ლოგიკა იმუშავებს – მისი მეთოდები: ინდუქცია და დედუქცია, სწორედ ფაქტების ერთგვაროვნებას ეფუძნება. ამ ერთგვაროვან სისტემაში ხელიდან გვიქრება ერთი მხრივ სამყარო, როგორც განუმეორებელი სიცოცხლის ნაკადი, მეორე მხრივ კი ცნობიერება, როგორც უნიკალური ფენომენი; ფენომენი, სადაც გამუდმებით მიმდინარეობს საგანთა და მოვლენათა მნიშვნელობების შექმნისა და ცვალებადობის პროცესი, სულიერი სიცოცხლის

პროცესი, სადაც ყველაფერი ერთხელ და განსაკუთრებულად ხდება. სულისა და სამყაროს ეს მთლიანობა აღემატება ლოგიკურ შემეცნებას და მოითხოვს წვდომას – განსაკუთრებული სახის აზროვნებას, რომელიც საგანს დამანახებს, როგორც უნიკალურს და თავისთავადს, მხოლოდ ერთხელ და განსაკუთრებულად არსებულს. წვდომის ფენომენი არ გამოიყვანება შემეცნების შინაარსისგან ფორმალურ-ლოგიკური გზით, ზოგადი კანონის ან დებულების საფუძველზე. წვდომის ფენომენი ჩნდება და არსებობს თავისთავად. ის, ერთის მხრივ, რაღაც გაცხადებული შინაარსია, მეორეს მხრივ კი „იჭერს“ ცნობიერების იმ მოძრაობას, რომელმაც ეს შინაარსი გააცხადა. ასეთი ფენომენი გვიჩვენებს როგორც თავის ობიექტს, ასევე მისი წვდომისა და განსახიერების სუბიექტურ პროცესსაც. აი, რატომაც შეუძლებელი ამ შინაარსისაგან აბსტრაქცია ფორმალურ-ლოგიკური დასკვნის გამოტანის მიზნით. აბსტრაქცია შეუძლებელია იქ, სადაც საქმე გვაქვს უნიკალურ მოვლენასთან. მოვლენა კი უნიკალურია იმიტომ, რომ ის ასახავს არა მხოლოდ ობიექტურ მოვლენას, არამედ გვიჩვენებს იმ ცოცხალ, სუბიექტურ პროცესსაც, რომელმაც ეს მოვლენა სულის ფენომენად აქცია. ლოგიკა, რომელიც ამ უნიკალურ ფენომენს შეეხება, ვერ ისარგებლებს აზროვნების ფორმალური წესებითა და კანონებით. ლოგიკა აქ მხოლოდ გვისახავს იმ ზოგად-მეთოდოლოგიურ მითითებებს და წესებს, იმ სიმბოლიკასა და რიტუალებს, რომელიც ქმნის ხელსაყრელ სიტუაციას, რათა მოხდეს ამ უნიკალური შინაარსის გახსნა და გამოცხადება. ეს არის ფენომენოლოგიური ლოგიკა, რომელიც ითვალისწინებს არა მხოლოდ მოვლენათა რაციონალურ ურთიერთკავშირს, არამედ თვით მოვლენის შინაარსს და ამ შინაარსის წვდო-

მის სულიერ ძალისხმევას.

ვფიქრობთ, სწორედ ასეთი სახის ლოგიკა მოქმედებს რწმენის სფეროში. ქრისტიანობა, როგორც ცოცხალი ღმერთის რელიგია, აპელაციას სიცოცხლის უნიკალური ფენომენის მიმართ უნდა ახდენდეს. სიცოცხლის ფენომენში ჩაქსოვილია როგორც ადამიანის თავისუფალი ნება, ასევე ამ თავისუფლებასთან თანაზიარი იდეა კაცობრიობის ხსნის შესახებ. ეს ღვთაებრივი იდეა გულისხმობს არა მხოლოდ მხსნელის შემწეობას ადამიანის მიმართ, არამედ ადამიანის შემხვედრ, საპასუხო მოძრაობას ხსნის მოლოდინში. ადამიანის თავისუფლების გარეშე ხსნის პროცედურა იქნებოდა გარედან თავსმოხვეული იძულება, ზემოქმედების ობიექტის სრული დეტერმინირების მიზნით, ანუ იგი დაკარგავდა ზნეობრივი აქტის საზრისს და მაშასადამე, ვეღარ დაუკავშირდებოდა სიკეთის იდეას – სახიერ და კაცთმოყვარე ღმერთს.

რწმენა ადამიანს არ ეძლევა მხოლოდ ზემოდან. რწმენა მისი შინაგანი თავისუფლებისა და ღვთაებრივი განზრახვის ჰარმონიის ნაყოფია. (იხ. ლიტ. 20) ქრისტიანული რწმენის მარადცოცხალ ნაკადში შესვლა ხდება საკუთარი ნებით, ადამიანის სულის თვითმოძრაობით, რომელიც როგორც ვნახეთ, ცნობიერების ცოცხალ და უნიკალურ შინაარსთა მდინარეებაა. ამიტომ რწმენის სფეროში გამოთქმული დებულება აღარ ექვემდებარება ფორმალურ ლოგიკას. აქ სიტყვა უნიკალური ფენომენის სიმბოლოა, მისი შინაარსი ლოგიკურად არ გამოიყვანება სხვა შინაარსიდან, არამედ ინტუიციურად ცხადდება. გამოცხადებაში ნათდება არა მხოლოდ რწმენის ობიექტი – სრული და უზენაესი რეალობა – არამედ მისი სუბიექტიც; უფრო ზუსტად, ადამიანის მიერ ჩატარებული სუბიექტური აქტი რწმენაში შესვლის

მიზნით.

სუბიექტისა და ობიექტის ეს ერთობლიობა ქმნის რელიგიური შინაარსის განუმეორებლობას და შეუძლებელი ხდება ამ შინაარსისგან აბსტრაგირება ლოგიკური დასკვნის გამოტანის მიზნით. ამიტომ რწმენაში მყოფი ადამიანისათვის საკუთარი გზის და მიზნის აბსოლუტური ჭეშმარიტებიდან თავისთავად, ფორმალურ-ლოგიკურად აღარ გამომდინარეობს სარწმუნოების სხვა გზათა სიმცდარე. როდესაც მე ვახდენ ჩემი რწმენის, ჩემი გზისა და მიზნის სრულყოფას, ამას მე ვახდენ არა აბსტრაქტულად, მხოლოდ ლოგიკის სფეროში, არამედ მთელი ჩემი არსით, ჩემი გულისა და გონების მთლიანობით. მე მთლიანად ჩავაქსოვ ჩემს თავს ამ პროცესში და აღარ მრჩება სულიერი ენერგია, რომ უარყოფითად განვენყო სხვა სარწმუნოების მიმართ. მთლიანად, ამომწურავად კონცენტრირებული ჩემი რწმენის მიზანზე, მე აღარ ვარსებობ ამ კონცენტრაციის მიღმა. ჩემი გონება, ჩემი ლოგიკური აზროვნება ვერ გადასცდება ჩემი სულიერი არსებობის საზღვარს და ამიტომ ველარ განსჯის, ვერ განიკითხავს იმას, რაც ხდება ამ საზღვრის მიღმა, სხვა სარწმუნოების სფეროში.

ამრიგად, ერთი მხრივ მე ვერ შევალ ცოცხალი რწმენის ნაკადში, თუ ბოლომდე არ ვირწმუნე ჩემი გზისა და მიზნის სრული ჭეშმარიტება, მაგრამ მეორე მხრივ, მე ვერ გავყვები ამ ნაკადს, თუ ლოგიკური ჯაჭვის ბორკილი დავიდე და ჩემი ჭეშმარიტებიდან გამომდინარე, გამოვიტანე დასკვნა სხვა სარწმუნოების მცდარობის შესახებ.

ნათქვამი სულაც არ ნიშნავს, რომ ქრისტიანი არ შეიძლება დაუპირისპირდეს რელიგიური ცნობიერების სხვა შესაძლებელ ფორმას. ჩვენ მხოლოდ იმას ვამტკიცებთ, რომ ამ დაპირისპირებას არ შეიძლება ჰქონდეს ფორმალ-

ურ-ლოგიკური საფუძველი. რწმენაში ყოფნის ფაქტიდან თავისთავად და ფორმალურად არ გამომდინარეობს სხვა სარწმუნოების უარყოფა. ასეთი უარყოფა-დაპირისპირება დასაშვებია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ სხვა რელიგიური აზროვნება ხელს უშლის ჩემს შინაგან კონცენტრაციას რწმენის გზასა და მიზანზე. ეს უკვე სრულიად არაფორმალური, შინაარსობრივი მიზეზია, რათა წინააღმდეგობა გავუწიო რწმენის სინმინდის ამამღვრეველ უცხო შენაკადს. ამ შემთხვევაში მე ვებრძვი ეკლესიური ცხოვრების შემაფერხებელ ძალას და არა ჩემი ჭეშმარიტების საპირისპირო ლოგიკურ დებულებას ფორმალურ-სპეკულატიური აზროვნების სფეროში. მე ვებრძვი ძალას, რომელიც ხელს მიშლის შემოქმედებაში – საკუთარი არსებობის საზრისის დადგენაში, რაც ეკლესიური რიტუალის გზით ერწყმის ქრისტიანულ დოგმას; დოგმას, რომელიც ერთხელ და სამუდამოდ დაადგინა ღმერთმა, მაგრამ თავს არ მომახვია ძალით, პირდაპირ და მექანიკურად არ გადმომცა მე; ჩემი მხრიდან დაუშვა თავისუფალი ნება, შემოქმედება, რომელიც უკვე დადგენილ საზრისს, სული წმინდის შემწეობით, თავიდან შემაქმნევინებს. ეს გახლავთ მცნების გათავისების პიროვნული აქტი, რომელიც სწორედ თავისუფალი ინდივიდუაციის გზით ერწყმის მთელი მრევლის, მთელი ეკლესიის მიერ ჭეშმარიტების წვდომის რიტუალს; რიტუალს, რომელიც ექვემდარება არა ფორმალურ, არამედ ფენომენოლოგიურ ლოგიკას – ინტუიტიური ხილვისა და გამოცხადებისთვის საჭირო ცნობიერების ლოგიკას.

თუკი უცხო ძალა შემოიჭრება ამ რიტუალში, შეაფერხებს და დაარღვევს მას, ის ჩემი მხრიდან წინააღმდეგობას წააწყდება. მაგრამ ვიმეორებ: მე ვიცავ აქ ჩემი რწმენის სინმინდესა და ეკლესიის ცოცხალ მთლიანობას

და არა ფორმალურ დებულებას საკუთარი ქეშმარიტების უპირატესობის შესახებ სხვა სარწმუნოების მიმართ.

ამრიგად, ფენომენოლოგიური ლოგიკა, ლოგიკა, სადაც გათვალისწინებულია ფსიქოლოგიური მომენტიც, უფრო სწორად, ადამიანის ცნობიერების ის განუმეორებელი, ცოცხალი ნაკადი, რომელიც დაადგენს ლოგიკურ შინაარსთა საზრისებს, არის აზროვნების ის ზოგად-სტრუქტურული ფორმა, რომელშიც ხდება უნიკალური სულიერი ფენომენის გამოცხადება. ასეთი ლოგიკა გამოიყენება მხოლოდ იმ შინაარსის მიმართ, რომელიც ამავე დროს მოიცავს ამ შინაარსის განმსაზღვრელ სუბიექტურ პროცესსაც, სადაც გვაქვს არა საზრისთა და მნიშვნელობათა უკვე ჩამოყალიბებული სისტემა, არამედ ამ მნიშვნელობათა ძიებისა და დადგენის ცოცხალი, შემოქმედებითი პროცესი.

სწორედ ეს პროცესი ხდება ქრისტიანულ-საეკლესიო რიტუალში. ქრისტიანობა, მიუხედავად თავისი დოგმატური ხასიათისა, უფრო სწორად, ამ თავისებური დოგმატიზმის ძალით, ღვთაებრივ ქეშმარიტებასთან მისვლის შემოქმედებითი პროცესია, სადაც პირდაპირ და ფორმალურად კი არ გადმოდის ქრისტეს მცნება ადამიანის სულში, არამედ მისტიკური რიტუალის გზითა და სული წმინდის შემწეობით ჩნდება სულის თავისუფალი მოძრაობა ქეშმარიტების თავიდან აღმოჩენის, დადგენისა და მასთან ზიარების მიზნით (20). ადამიანის თავისუფლების გარეშე ვერ დაიმსხვრევა ლოგიკური აზროვნების ჯაჭვი და ვერ აღმოცენდება რწმენა, როგორც ზნეობრივი, სიკეთისმომცველი ფენომენი, როგორც ადამიანის ნების თანხვედრა მესიის განხორციელების ღვთაებრივ იდეასთან.

ფენომენოლოგიური ლოგიკა, ლოგიკა, რომელიც მოქმედებს რწმენის სამყაროში ერთი მხრივ, დაკავშირებულია

პიროვნების ცნობიერების უნიკალურ ნაკადთან, რომელიც აზრსა და მნიშვნელობას ანიჭებს სამყაროს, მეორეს მხრივ კი, სწორედ ამ უნიკალური ინდივიდუაციის გზით უახლოვდება ღმერთის მიერ ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ ჭეშმარიტებას ზოგადი მცნების საფუძველზე. ინდივიდუაციის და განზოგადოების ამ ერთიანობაში ირლვევა ფორმალური ლოგიკა, რადგან ზოგადი მცნება, რომელიც ყველასა და ყველაფრის მიმართ გამოითქმება, არ წარმოადგენს უზოგადეს და ფორმალურ მსჯელობას, ის ამავე დროს, გამოთქმულია პირადად ჩემს მიმართ, არსებობს მხოლოდ ჩემთვის და სწორედ ამიტომაც არსებობს და ღირებულია სხვებისთვისაც. რადგან ეს საყოველთაო ჭეშმარიტება ამავე დროს არ გადის ჩემი პიროვნულობის გარეთ, მე ველარ განვიკითხავ სხვა სარწმუნოების გზასა და მიზანს. უარყოფითად ვერ განვეწყობი იმის მიმართ, რაც არანაირად არ შემოდის ჩემი პიროვნული რწმენის მთლიანობაში. ზოგადად შეიძლება გავანალიზო ის, მაგრამ ამ ზოგად დასკვნას არ ექნება არც მტკიცების, არც უარყოფის ძალა. მის მიმართ მე ვერ განვახორციელებ ინდივიდუაციის იმ თავისუფალ პროცესს, რომელიც ჩემთვის, როგორც ქრისტიანისთვის, უზოგადესი სრულყოფისაკენ მიმავალი ერთადერთი გზაა.

ვფიქრობთ, სწორედ ამიტომაც ქრისტიანობა შინაგანად უკომპრომისოა, გარეგნულად კი არააგრესიული და შემწყნარებელია სხვა რელიგიის მიმართ. მისი მაცოცხლებელი, ერთხელ და სამუდამოდ ორიენტირებული მიმდინარეობა თავისი არსით ეწინააღმდეგება საკითხის ლოგიკურ დასმას – თუ ეს ჭეშმარიტად ასეა, მაშინ სხვაგვარად ვერ იქნება – ეს ფორმალური დასკვნა შეუთავსებელია პიროვნების იმ თავისუფალ მიზანსწრაფვასთან, რომელიც უნდა ასაზრ-

დოებდეს ცოცხალი ღმერთის რწმენას.

ამრიგად, ფორმალური ლოგიკის განდევნა და ქრისტიანული რელიგიის სამყაროში ფენომენოლოგიური ლოგიკის დამკვიდრება, ანუ ინტუიციური აზროვნებისათვის საჭირო სიტუაციისა და განწყობილების შექმნა, რათა მოხდეს სულიერ ძალთა მობილიზაცია მისტიური გამოცხადების მიზნით, ნიშნავს, ამავე დროს შემწყნარებლობას სხვა სარწმუნოების მიმართ, რადგან ერთ გზასა და მიზანს მთლიანად შეწირული სული ვეღარ განიკითხავს სხვა გზისა და მიზნის ჭეშმარიტებას ან სიმცდარეს. ამ აზრით, შემწყნარებლობის საფუძველია არა უზოგადესი არსი, რომლის ირგლივაც შეიძლება მოხდეს ყველა სარწმუნოების სინთეზი, არამედ პირიქით – შემწყნარებლობის მიზეზია რელიგიური აზროვნების უნიკალურობა და თავისთავადობა, რაც პიროვნების სულიერ ძალთა სრულ კონცენტრაციას მოითხოვს. ქრისტიანული რწმენის სრულიად განსხვავებულ და განსაკუთრებულ შინაარსს სამების დოგმატი ქმნის, სადაც განზოგადების და ინდივიდუაციის სანყისთა ერთიანობას, პიროვნების უნიკალურობა უზოგადესი არსის დონეზე აჰყავს. ფენომენოლოგიური ლოგიკა მონოდებულია ჩანვდეს სწორედ ამ უნიკალურ ზოგადს, პიროვნების სრული კონცენტრაციის საზღვრებში, რათა მოიხსნას ყოველგვარი დაპირისპირება და აგრესია ამ საზღვრებს მიღმა, სხვა სარწმუნოების მიმართ. აქედან ჩანს, რომ ფორმალურიდან ფენომენოლოგიურ ლოგიკაზე გადასვლით ქრისტიანული რწმენა ხდება ტოლერანტული არა საკუთარი პოზიციის დათმობის ხარჯზე, არამედ სწორედ იმიტომ, რომ ინარჩუნებს თავისი დოგმატური სისტემის უნიკალურობას და შინაგან უკომპრომისობას რელიგიური ცნობიერების სხვა შესაძლებელ ფორმათა მიმართ.

ქრისტიანობა და მხატვრული აზროვნების ფენომენოლოგია

თავისუფლების სამყაროში არ შეიძლება მიზნის და საშუალების დაპირისპირება. არ შეიძლება ბოროტების ქმნა სიკეთის სახელით. სიცრუითა და ძალადობით დამკვიდრებული სიკეთე, მიზნისა და საშუალების დისონანსის გამო, მოკლებული იქნება თავისუფლებას და იქცევა დიქტატურად.

არ შეიძლება განვახორციელოთ ეროვნული იდეალი, როგორც სიკეთე და ბედნიერება, ჰუმანიზმისა და ჭეშმარიტების დავიწყების გზით. ასე დამკვიდრებული იდეალი ნაცვლად თავისუფლებისა, დიქტატურას მოგვიტანს.

საქართველოში შექმნილი კრიზისი სწორედ ამ არასწორი მიდგომის შედეგი უნდა იყოს. არ შეიძლება არსებობდეს წინააღმდეგობა დასახულ მიზანსა და მისი მიღწევის საშუალებას შორის. არ შეიძლება თავისუფლებისაკენ სვლა, პიროვნების დათრგუნვის გზით. ეროვნული დამოუკიდებლობისა და განთავისუფლების იდეალმა არ უნდა შეეცუცოს პიროვნული თავისუფლება. ეს ზოგადი დებულება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია საქართველოში, ქართული ბუნების სპეციფიკის გამო, სადაც პიროვნული თავისუფლების შეზღუდვამ (თუნდაც ეროვნული დამოუკიდებლობის სამსხვერპლოზე) შეიძლება საერთოდ გამოიწვიოს ზნეობისა და მორალის ნგრევა.

ყოველივე ეს მიგვანიშნებს, რომ ქართული ინდივიდუალობა ისეთი სახის ინდივიდუალობაა, რომელიც, ამავე

დროს ზოგადობასაც მოიცავს და ამ ერთიანობის ძალით პიროვნების ზნეობრივ ფუნდამენტს შეადგენს. სწორედ ამიტომ ვფიქრობთ, რომ ქრისტიანობა მეტად ახლოსაა ქართულ ეროვნულ სულთან. ქრისტიანობამ მკვეთრად წამოსწია წინ ადამიანის ინდივიდუალური „მე“. ეს ინდივიდუალური „მე“ არ ემთხვევა მის ემპირიულ „მე“-ს, რადგან ამ ინდივიდუალობას გახსნა, აღმოჩენა თუ შექმნა სჭირდება

ასეთივე ინდივიდუალობა იჩენს თავს ქართულ კულტურაში. ქართული კულტურა, გამომდინარე ქართული სულის თავისებურებიდან, მიისწრაფვის განუმეორებლობისა და ინდივიდუალობისაკენ. ეპოქალური გავლენების და უცხო კულტურათა ზემოქმედების მიუხედავად მას მკაფიოდ აქვს შენარჩუნებული თვითმყოფადობისა და თვითგანვითარების ნიშანი, რომელიც გამოხატავს არა მხოლოდ ზოგადად ქართულ ხასიათსა და სულს, არამედ შემოქმედის პიროვნულ თავისებურებასა და ბუნებას, მის სუბიექტურ დამოკიდებულებას თემისადმი, მის ინდივიდუალობას, აყვანილს ზოგადობის დონეზე, რაც ჭეშმარიტი ხელოვნების უტყუარი ნიშანია.

ქართული რენესანსის მოვლენა, რომელიც წინ უსწრებს იტალიურ აღორძინებას, ამ თვითმოძრაობის შედეგს წარმოადგენს. ფაქტიურად, საქართველოს სინამდვილეში არ ხდება საკუთრივ რენესანსი, რადგან არ ხდება ძველი კულტურის აღორძინება, არამედ ხდება ახლის შექმნა. განმეორება, აღდგენა, თუნდაც ახალ დონეზე, საერთოდ უცხოა ქართული ხელოვნებისთვის. რენესანსი მას შეიძლება ეწოდოს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ის თავისი თემატიკით და ფორმით, თავისი მსოფლმხედველობრივი ხასიათით ზოგადად შეესატყვისება აღორძინების ძეგლებს, მაგრამ ამ შესატყვისებაში იმდენი მკვეთრი გადახრა და

ინდივიდუალობა გვაქვს, რომ ანალოგიასა და მსგავსებაზე ფაქტიურად არც შეიძლება ლაპარაკი.

არის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი, რომელიც ხელოვნებისადმი ასეთ მიდგომას უკავშირდება; თუკი ხელოვნების ქმნილებას განვიხილავთ როგორც დასრულებულ ნაწარმოებს, მაშინ მისი, როგორც მატერიალური ქმნილების დაფუძნება მხოლოდ ობიექტურ სინამდვილეში, ცხოვრების სიბრტყეში უნდა ვეძებოთ. ამ შემთხვევაში ის გვევლინება, როგორც მეორადი, როგორც სინამდვილის ამსახველი, როგორც დაქვემდებარებული გარე სინამდვილის კანონებს.

თუ ხელოვნების შედეგს გავიგებთ როგორც ავტორისეული მეობის რეალიზაციის პროცესს, მაშინ ის, ამ სუბიექტურობის ცოცხლად დამჭერი, იქნება პირველადი და განუმეორებელი. ნაწარმოების ფორმა და მთლიანობა ამ შემთხვევაში, ავტორის მიერ თავის თავის, თავისი დამოკიდებულების, თავისი სათქმელის გამოხატვის საშუალება იქნება.

დიდ ხელოვნებას აუცილებლად ატყვია ასეთი პირველადობის ნიშანი – ის სინამდვილეს კი არ ასახავს, არამედ გამოხატავს ავტორის ინდივიდუალურ, კონკრეტულ სათქმელსა და პოზიციას. ჩვენ ამას ვუნოდებთ ფენომენოლოგიურ მომენტს.

ქართულ კულტურაში და განსაკუთრებით ქართულ ხუროთმოძღვრებაში არსებითია სწორედ ეს ინდივიდუალობის მომენტი, რომელიც ქმნის დაუოკებელი ფანტაზიის საფუძველს. ამ დროს ირდევია არა მხოლოდ თანადროული ბიზანტიური ფორმა, რომელმაც ზოგადად გავლენა იქონია აღმოსავლეთის იმ დროინდელ ქრისტიანულ კულტურაზე, არამედ იმ სინამდვილის კანონებიც, რომელიც კლასიკური

ხელოვნების კრიტერიუმს შეადგენს. ქართულ რენესანსში აშკარად შეიმჩნევა ფენომენოლოგიური აზროვნების მომენტები, რაც მკვეთრ ინდივიდუალიზმსა და გაბატონებული კლასიკური ფორმის მიმართ ერთგვარ თავისუფლებაში გამოიხატება. ეს ტენდენცია არღვევს კლასიკური აზროვნების ჩარჩოებს, რომლის ობიექტივირებულ ფორმაში მთლიანად დაძლეული და გამქრალი უნდა იყოს სუბიექტი – ავტორი. პირიქით, შემოქმედის ინდივიდუალობა აქ წინა პლანზე არის წამოწეული და თავისი სუბიექტივიზმით არღვევს ხელოვნების ქმნილების შესაბამისობას გარე სამყაროს რეალობასთან.

ქართულ ხელოვნებაში, რამდენადაც ეს ხელოვნება შეიცავს არაკლასიკური (ფენომენოლოგიური) მხატვრული აზროვნების მომენტებს, ირღვევა პლატონის თეზა, რომ ხელოვნება არის სინამდვილის მიბაძვა. ქართული რენესანსი წარმოაჩენს იმას, რომ ხელოვნება ქმნის თავის, განუმეორებელ სამყაროს, რომლის მსგავსება ობიექტურ სინამდვილესთან მეტად პირობითია. მეორე მხრივ, პლატონის კრიტიკა ასახვისმიერ ხელოვნებას შეეხება, კერძოდ იგი ლაპარაკობს დრამატურგიასა და თეატრზე, სადაც მისი აზრით, სინამდვილისადმი მიბაძვის მომენტი აშკარაა.

ცხადია, თუკი ხელოვნება არის იმ სინამდვილის მიბაძვა, რომელიც თავის მხრივ, ჭეშმარიტების მხოლოდ ანარეკლს შეადგენს, მაშინ რანგით ის შეუდარებლად დაბლა დგას ფილოსოფიაზე, ჭეშმარიტების ჭვრეტაზე. ამიტომ ხელოვნება, რომლის საგანს წარმოადგენს მოჩვენებითი სამყაროს ლანდი, ამ საგანთან დაკავშირებული განცდებით კი არ ანათებს, არამედ აბნელებს ადამიანის სულს. ასეთი ცრუ ემოციებით, დრამატურგია და ეპიკური პოეზია არღვევს იმ სულიერ სიმშვიდესა და წონასწორობას,

რაც აუცილებელია ჭეშმარიტების ჭვრეტისას.

არისტოტელეს კრიტიკაში პლატონის მიმართ უკვე ისახება განსხვავება კლასიკურ და ფენომენოლოგიურ მხატვრულ აზროვნებას შორის. არისტოტელეს პლატონის თეზას იზიარებს, რომ ხელოვნება არის სინამდვილის მიბაძვა, მაგრამ ეს დებულება მას პრინციპულად განსხვავებულად ესმის. ხელოვნება არის სინამდვილის მიბაძვა, თვით მიბაძვის აქტის სპეციფიკის შენარჩუნებით. ე. ი. მხატვრული სახე კი არ მიისწრაფის გაიმეოროს ან დაემთხვეს და შეერწყას სინამდვილეს, არამედ ცდილობს ამ მისწრაფებაში აჩვენოს საკუთარი თავი, როგორც მიბაძვა. არისტოტელე ამჩნევს და იჭერს ხელოვნებაში ფენომენოლოგიურ მომენტს, რომელიც ხელოვნებას თავისთავადობის სტატუსს ანიჭებს. მიბაძვა როგორც ასეთი, თავის თავში უკვე გულისხმობს განსხვავებას და დამოუკიდებლობას მისაბაძსა და მიმბაძველს შორის.

ასეთი დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ, თუკი დავდგებით არისტოტელეს პოეტიკის პოზიციებზე, თუმცა აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ „პოეტიკის“ ავტორი სინამდვილეს, როგორც მასალას, მაინც აუცილებლად მიიჩნევს ხელოვნებისთვის. მსჯელობს რა კერძოდ ტრაგედიის შესახებ, მისი ლოგიკა ეყრდნობა შემდეგს: თუკი ადამიანმა სცენაზე არ იხილა თავისი მსგავსი (სინამდვილესთან მიმსგავსებული სახე) მაშინ მასში არ აღიძვრის გმირისადმი თანაგანცდა და არ მოხდება ადამიანის სულიერი განწმენდა (კათარზიზი). მსგავსი მხოლოდ მსგავსზე ახდენს შთაბეჭდილებას და გმირის მხატვრულ-ემოციური ზემოქმედება ადამიანზე შეუძლებელია სინამდვილესთან მიმართების გარეშე.

ფენომენოლოგიის შემდგომმა განვითარებამ გადაასხვაფერა ეს მოსაზრება და აჩვენა, რომ ესთეტიკური განც-

და მკვეთრად განირჩევა რეალური განცდისაგან და რომ პირველის წარმოშობა და გაძლიერება არ არის დამოკიდებული მხატვრული ობიექტისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართებაზე; რომ ადამიანის ცნობიერება ისე არის მოწყობილი, რომ ეს განცდა აღიძვრის გარკვეული მხატვრული პირობების ფარგლებშიც, სადაც ხელოვნებისეული მოვლენა დასახულია როგორც ესთეტიკური ფენომენი.

ასე ჩნდება მხატვრული სიმართლის კრიტერიუმის პრობლემა, რომელიც ავტონომიურია ცხოვრებისა და სინამდვილის მიმართ. არსებითი ამ გააზრებაში ის არის, რომ ხელოვნებას არსებობის საკუთარი, სუბიექტურ-ეგზისტენციალური საფუძველი გააჩნია და რომ ეს საფუძველი დეტერმინირებული არ არის გარე სამყაროს მხრიდან.

ფაქტიურად ასეთი თვალსაზრისი შეთავსებადია არისტოტელეს პოეტიკასთან, თუკი ამ მოძღვრებას პერსპექტივაში, თანამედროვე ფენომენოლოგიისა და არაკლასიკური ხელოვნების შუქზე განვიხილავთ.

ავიღოთ კათარზისის ცნება. თუკი ამ ცნებას შევათავსებთ მიბაძვის არისტოტელესეულ გაგებასთან, მაშინ მივიღებთ, რომ ადამიანში სულიერი განწმენდა და თანაგანცდა ხდება არა მიბაძვის ობიექტის, არამედ თვით მიბაძვის აქტის, მისი ფორმის გამო. მე აღმეძვრის სიბრაღული არა იმის გამო, რომ სცენაზე ვხედავ შესაბრალის არსებას, არამედ იმიტომ, რომ ეს არსება შესაბრალისად არის ნაჩვენები. განცდას იწვევს არა სახის რაობა, არამედ თუ როგორი ფორმით, როგორი შემოქმედებითი აქტით არის ის განხორციელებული. კათარზისს იწვევს ფორმა, სუბიექტური ქმედება, მიბაძვის პროცესი და არა შინაარსი, რომლის მასალასაც ობიექტური სინამდვილე შეადგენს. კათარზისს, სულიერ განწმენდას იწვევს ის, რომ მე ვხედავ ობიექტურ

საგნებსა და სიტუაციებს როგორც პირობითობას, როგორც სუბიექტურ ქმედებას. სინამდვილეს მიმსგავსებულ სახეებში მე ვხედავ საკუთარ თავს არა როგორც ობიექტს, არამედ როგორც ყოვლისმომცველ სუბიექტს, რომელიც ჩემი და აღქმული გმირის ერთიანობასა და თანაგანცდას, მის მიმართ ჩემს თანაგრძნობას და აქედან ჩემს განწყობას განაპირობებს.

მივიღეთ ასეთი შედეგი: თანაგრძნობა, თანაგანცდა შესაძლებელია მაშინ, როდესაც ობიექტურ მოვლენას მე აღვიქვამ ფენომენოლოგიურად, როგორც სუბიექტურ ქმედებას და ამ ქმედებათა სივრცეში აღმოვაჩენ არა სამყაროს, არამედ საკუთარ „მე“-ს. თანაგრძნობა ნიშნავს სხვაში საკუთარი თავის დანახვას.

ესთეტიკური კათარზისი მიგვანიშნებს უფრო ზოგად, მეტაფიზიკურ სიტუაციაზე. რამდენადაც თანაგანცდა შესაძლებელია არა მხოლოდ ხელოვნებაში, არამედ ცხოვრებაშიც, ეს ნიშნავს, რომ მარტო მხატვრული სახე და ესთეტიკური ობიექტი კი არ უნდა შევაფასო ფენომენოლოგიურად, როგორც მიბაძვა და სუბიექტური ქმედება, არამედ რეალურ სახეებსა და საგანთა არსშიც უნდა დავინახო სუბიექტი, დავინახო საკუთარი „მე“, როგორც ჩემთვის სამყაროს მოცემულობისა და მოვლენადობის საფუძველი. ჩვენი აზრით, სწორედ ეს გაფართოება მოახდინა ქრისტიანობამ. თანაგრძნობის ცნების დაფუძნებით მან სუბიექტური მომენტი შეიტანა საგანთა არსში და ამ სუბიექტურობაზე გაათარა ცათა სასუფეველში მიმავალი გზა. ესთეტიკური შეიცვალა მეტაფიზიკური კათარზისით.

ესთეტიკური კათარზისის დროს ადამიანი მხატვრულ სახეში ხედავს შინაგან, სუბიექტურ ქმედებას, ამ ქმედებას აკავშირებს საკუთარ სუბიექტთან. ამ კავშირის, მს-

გავსების, უფრო სწორად ერთიანობის საფუძველზე შესაძლებელია თანაგანცდა და კათარზისი.

ქრისტიანობაში ეს სიტუაცია სცილდება მხატვრულ სფეროს და მთელ სინამდვილეზე ვრცელდება. ადამიანი სხვა ადამიანებსა და გარე საგნებს განიცდის შინაგანი ხედვით, ისევე, როგორც საკუთარ თავს. მათში ხედავს არა ობიექტებს, არამედ სუბიექტებს. სიყვარული, რომელიც ღვთიური მადლით გადმოსულია ქრისტიანზე, სწორედ სამყაროს სუბიექტივაციის ნაყოფია.

თანაგრძნობისა და კათარზისის მომენტი ქრისტიანობაში დაკავშირებულია თავისუფლების ცნებასთან. მაცხოვარს სიყვარულის მადლი გადააქვს ადამიანზე, ხოლო ადამიანის ცოდვას ის იღებს თავის თავზე. ასეთი გადაცემა შესაძლებელია იმ შემთხვევაში, თუკი არსებობს შინაგანი ერთიანობა გადამცემსა და მიმღებს შორის. ეს შინაგანი ერთიანობა არ მიიღწევა იძულებით, ერთის მეორისადმი დაქვემდებარებით. ღმერთისა და ადამიანის კავშირი შესაძლებელია მხოლოდ თავისუფლების საფუძველზე. რწმენის გზა ადამიანის შინაგანი, თავისუფალი არჩევანია და არა იძულება, თუნდაც მორალურ-ზნეობრივი.

სწორედ ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტიანობა ინდივიდუალური ადამიანის რელიგიაა, რომელიც მის თავისუფალ, მე-სუბიექტს ამკვიდრებს. ეს დამკვიდრება ანუ განწმენდა სამყაროს შინაგანი, ფენომენოლოგიური თვითგანცდიდან მოდის, რომელიც სხვათა მიმართ თანაგრძნობისა და სიყვარულის ნიჭს აჩენს. თავისუფლება აქ მნიშვნელოვანი ცნებაა. ამ ცნების შუქზე შეიძლება გავაანალიზოთ ადამიანის ცოდვითდაცემის ბიბლიური ფაქტი.

ადამი რომ არ ყოფილიყო ღვთისაგან თავისუფალი, ის

ვერ გაბედავდა და ვერ შესძლებდა აკრძალული ხილის გასინჯვას. თავისუფლებისა და ურჩობის გამო იყო ის გაძევებული სამოთხიდან და ჩავარდნილი ჯოჯოხეთში. მეორე მხრივ, რამდენადაც ყოველივეს შემოქმედი ღმერთია, გამოდის, რომ თავისუფლებაც ღმერთმა მიანიჭა ადამს. ღმერთმა მისცა მას ძალა, რომლის მეშვეობით ადამიანი განუდგა მას და შევიდა ბოროტების საუფლოში. ნუთუ ღმერთს სურდა ადამიანის დაღუპვა? ღმერთს სურდა ადამიანის გადარჩენა, რადგან სჯობს დაკარგო სამოთხე, ვიდრე არ ეზიარო თავისუფლებას, იმ ძალას, რომლითაც კაცი ემსგავსება ღმერთს და რომელიც ცოდვითდაცემის შემდეგ ადამიანს კვლავ ღმერთთან დააბრუნებს; მაგრამ ეს ღმერთთან მისვლა იქნება ადამიანის თავისუფალი, შინაგანი არჩევანის შედეგი, განსხვავებით ადამის პირველქმნილი უცოდველობისაგან, იმთავითვე რომ იყო ღმერთთან საკუთარი ნება-სურვილის გარეშე.

სწორედ ეს უკან დაბრუნება განახორციელა ქრისტემ. მაცხოვარი თავისუფალია. ის არღვევს ბიბლიურ დოგმებს. როდესაც ფარისეველი ეკითხება მას თუ რატომ ქადაგებს ის შაბათობით, როცა უფალმა აკრძალა ყოველგვარი შრომა, იესო პასუხობს, რომ შაბათი არის ადამიანისათვის და არა ადამიანი შაბათისთვის. ამ სიტყვებით მან ნათელყო, რომ ადამიანი როგორც თავისუფალი არსება ყოველგვარ რელიგიურ თუ ეთიკურ ნორმაზე მაღლა დგას, რომ კანონი ადამიანისთვის არის შექმნილი და არა ადამიანი კანონისათვის. ღმერთი კი არ უნდა ზღუდავდეს ადამიანის თავისუფლებას, კი არ უნდა უქვემდებარებდეს მას საყოველთაო ნორმებს, არამედ უნდა განამტკიცებდეს მის თავისუფლებას, ღვთისაქენ სავალ გზას.

კიდევ ერთხელ შეგვიძლია ხაზი გავუსვათ, რომ ქრის-

ტიანობა ინდივიდუალური ადამიანის რწმენაა. მხოლოდ თავისუფალ ინდივიდს ძალუძს ჩანვდეს თავის თავს, ჩანვდეს თავის ჭეშმარიტ ყოფიერებას, ცნობიერების ფარგლებს იქით და გავიდეს რწმენის გზაზე.

რწმენა ადამიანის შინაგანი, ღრმად ინივიდუალური მომენტია. ამიტომ არ შეიძლება რელიგიურ დებულებათა ეთიკურ ნორმებად გამოცხადება. ეთიკა ზოგადია, საყოველთაოა, რწმენა ინდივიდუალურია. როდესაც აბრაამი უფლის ნებით გადანყვეტს შვილის შეწირვას, ეს აქტი (გადანყვეტილება აქ ქმედების ტოლფასია) საზოგადოების მხრიდან ჩანს, როგორც პარადოქსული. აბრაამი შვილს არ სწირავს სამშობლოს, არ სწირავს რაიმე ზნეობრივ ან საყოველთაო ღირებულებას. აბრაამი შვილს სწირავს ღმერთს, რომელიც მაშინ საყოველთაო ღირებულების არსი კი არ იყო, არამედ მისი პირადი რწმენისა და ინტუიციის საგანი. რა არის ეს? ეგოიზმი? აბრაამის სულის გადარჩენას ეწირება ისააკი? თუ აბრაამი თავის თავში პოულობს იმ ზეინდივიდუალურ მეობას, რომელიც მიმართებაშია უზენაესთან და ეს მიმართება, ღვთისა და კაცის ეს კავშირში მოითხოვს მსხვერპლს? მნიშვნელოვანია, რომ ამ მსხვერპლთშეწირვის დროს აბრაამი სრულიად თავისუფალია. იგი არ არის განსაზღვრული გარედან. პირიქით, მისი ქმედება ეწინააღმდეგება ან შეუთავსებადია საყოველთაო მორალთან. აბრაამი არ არის დეტერმინირებული შინაგანადაც. მისი ინტუიციის მიზანი, ღმერთი კი არ აიძულებს მას ამის ჩადენას, (მაშინ აბრაამის გადანყვეტილებას არავითარი ფასი არ ექნებოდა), არამედ ის თავისუფალი არჩევანით მიდის ღმერთამდე და მიჰყვება მის ნებას. აბრაამი შვილს სწირავს ისეთ რაღაცას, რაც ჯერ გაცნობიერებული არ არის საზოგადოებისთვის და არც თვით მასშია ბოლომდე

გარკვეული და გამოთქმული. ამ აქტით აბრაამი მიდის რისკზე, ყველაზე უძვირფასესი არსების განირვით ის ნახტომს აკეთებს შეუცნობელში და სწორედ ამ ნახტომის, ამ პირადი გაბედულებისა და რისკის ძალით იხვეჭს რწმენას.

ბიბლიური ეპიზოდის ამ ქრისტიანულ-ეგზისტენციალურ ინტერპრეტაციაში ნათლად ჩანს, თუ როგორ ესმის ქრისტიანობას რწმენა და სიყვარული.

„შეიყვარე ახლობელი შენი!“ — გვეუბნება მოძღვარი, მაგრამ ეს არ არის მხოლოდ გარედან თავსმოხვეული იძულება. მოძღვრის მორჩილებით და რელიგიურ დოგმათა გაზიარებით არ ჩნდება სიყვარული. სიყვარული ჩნდება გარკვეული, ემოციური მიმართების შედეგად სამყაროსადმი. კერძოდ, მე უნდა შინაგანად განვიცადო გარე სამყარო და სხვა ადამიანი, განვიცადო იმ შინაგანი უშუალობით, როგორც შევიგრძნობ საკუთარ მე-ს. სწორედ ამ შემთხვევაშია შესაძლებელი ჩემი თვითგანცდის გადატანა სხვაზე და სხვისი შეყვარება საკუთარ თავზე მეტად.

სამყაროს ამ უშუალო, ფენომენოლოგიური განცდის ნათელყოფას ახდენდა ქრისტიე.

როგორც ვხედავთ, ქრისტიანული სიყვარული და თანაგრძნობა, როგორც იმპულსი კათარზისისათვის, შესაძლებელია ობიექტური სინამდვილის შინაგანი გათავისებისა და სუბიექტივაციის შედეგად, მაგრამ სწორედ ეს გათავისება ხდება ფენომენოლოგიურ მხატვრულ აზროვნებაშიც, სადაც ირღვევა მხატვრულ სახეთა ობიექტივაციის პრინციპი, სადაც სინამდვილე აღარ საზღვრავს და აღარ აფუძნებს ხელოვნებას.

შეიძლება ითქვას, რომ სამყაროს ქრისტიანული განცდა და არაკლასიკური რაციონალიზმი მეცნიერებასა და

ხელოვნებაში ერთი და იგივე, ფენომენოლოგიური შემო-
ბრუნებაა ადამიანის აზროვნებაში, შემობრუნება საკუთარი
თავისკენ, სუბიექტისკენ. განუმეორებელი და ინდივიდუა-
ლური და ამავე დროს ზე-ინდივიდუალური მე-საკენ, რომ-
ლის შედეგად სამყაროს სძვრება განსხვავებისა და ობიექ-
ტურობის ნილაბი და ყოველივე წარმოგვიდგება როგორც
სუბიექტი. ამ შემობრუნების შედეგად წარმოიშობა ახალი
ორიენტირი შემეცნებაში და კულტურაში – გაუცხოებიდან
გათავისებისკენ.

ახალი ორიენტირი ახლებური შემოქმედებისა და გააზ-
რების საფუძველიცაა. ეს კერძოდ ნიშნავს, რომ აღორძინე-
ბა მსოფლიო კულტურაში არის არა ანტიკური ხელოვნების
განმეორება, არამედ მისი სრულყოფისა და ჰარმონიულო-
ბის რღვევა, მასში სუბიექტური მომენტის გაძლიერება.
რენესანსი ეს არის ქრისტიანულ განცდაში გარდატეხილი
ანტიკურობა, მისი ფენომენოლოგიზაცია. თავისუფლება,
რომელიც აღორძინებაში გამოსჭვივის, არის პროტესტი
არა ქრისტიანობის მიმართ, არამედ პროტესტი დოგმა-
ტიზმის წინააღმდეგ, დაბრუნება ქრისტიანობის უშუალო,
განცდისმიერ სათავეებთან, საიდანაც სამყარო მოსჩანს
როგორც სუბიექტი.

შემთხვევითი არ არის, რომ აღორძინების გენიალურ
ქმნილებებში დარღვეულია ანტიკური ხელოვნების პრინ-
ციპი.

ამ მხრივ ნიმუშად შეიძლება მოვიყვანოთ მიქელანჯელოს
მონათა ქანდაკებები. მოქანდაკე აქ მიმართავს ანტიკუ-
რობისათვის სრულიად უცხო პრინციპს – მასალისათვის
გამომსახველობითი ფუნქციის მინიჭების პრინციპს. საქმე
იმაშია, რომ თუკი შემოვიფარგლებით მხოლოდ პლატო-
ნის თეზით, რომ ხელოვნება არის სინამდვილის მიბაძვა,

სინამდვილის ასახვა, მისი ანარეკლი, ჩრდილი და ა. შ. მაშინ მასალა შემოქმედების აქტში მთლიანად უნდა იყოს დაძლეული. მასალა არ უნდა იგრძნობოდეს, არ უნდა მეტყველებდეს, რადგან მასალა ეს არის ნაწარმოების მატერიალურ-ნივთიერი მხარე, მისი საკუთრივი რეალობა და თუ ეს რეალობა მთლიანად არ დასძლია, არ გადაფარა ფორმამ, მაშინ დაირღვევა პლატონის ზემოთმოყვანილი პრინციპი, რომ ხელოვნება არის რეალობის ანარეკლი. როგორც ანარეკლს, მას არ შეიძლება გააჩნდეს თავისი კონკრეტული რეალობა, თავისი მატერია. ამიტომ ანტიკურ ხელოვნებაში, სადაც ნაწარმოები განცდილია, როგორც სინამდვილის ასახვა, მასალას არ ენიჭება გამომსახველობითი ფუნქცია. ფორმას, როგორც ანარეკლს, არ შეიძლება ჰქონდეს თავისი მატერია, თავისი ნივთობრიობა. ფორმის ნივთიერ-მატერიალური მხარე გატანილია ხელოვნების სფეროდან, ის არ იკითხება როგორც ნაწარმოების ელემენტი, არამედ მისთვის გარეშე მომენტს შეადგენს,

აი სწორედ ეს პრინციპი დაირღვა მიქელანჯელოს მონათა ქანდაკებაში.

მასალად აქ გამოყენებულია უხეში, ნაწილობრივ დაუმუშავებელი გრანიტი. ხორკლიანი ზედაპირი სხვადასხვა კუთხით ირეკლავს დაცემულ სინათლეს და სხივთა გაფანტვის გამო სკულპტურის ირგვლივ იქმნება შუქ-ჩრდილთა გარსი, რაც ქვიდან ნახევრად გამოკვეთილ სახეს იმპრესიონისტულ ელფერს ანიჭებს. სივრცეში თითქოს განსხეულებულია მონის დაბინდული ცნობიერება და მატერიასთან მეგრძოლი სული.

მსგავსი ხერხებითაა ამეტყველებული მასალა ბრუტოსის, ქანდაკება-პორტრეტში. სხივ-ჩრდილთა არილი ბრუტოსის ირგვლივ მატერიალიზებული ფიქრის შთაბეჭდილე-

ბას იწვევს. ბრუტოსი ფიქრობს, თავის თავს ებრძვის. ეჭვი და ფიქრი ანთავისუფლებს მას კერპისაგან, რომელსაც მთელი ცხოვრება თაყვანს სცემდა. აქაც მასალა „მეტყველებს“, მასალა გამოხატავს ფიქრს, თავისუფლებისაკენ მიმართულს.

ეს, აშკარად არაკლასიკური მხატვრული აზროვნების მომენტები აღორძინების ხელოვნებაში, არის ფენომენოლოგიური შემოხრება საკუთარი თავისკენ და ის, რაც ანტიკურობაში ექვემდებარება ფორმას, არის მხოლოდ საშუალება, აქ წარმოგვიდგება ავტონომიური ფენომენის სახით.

ამ შემთხვევაში გაუქმებულია პლატონის თეზა, რადგან ხელოვნება როგორც ფენომენი, როგორც თვითმყოფი რეალობა არ შეიძლება წარმოადგენდეს სინამდვილის მიბადებას.

ხელოვნების ქმნილებას აქვს თავისი რეალობა, თავისი ყოფიერება და ეს უკანასკნელი (გარე სამყაროს ნაცვლად) განსაზღვრავს მის შინაარსსა და ფორმას.

ამრიგად ჩვენ ვხედავთ, რომ ფენომენოლოგიური აზროვნების ელემენტები მეტ-ნაკლებად თან სდევს ხელოვნების ისტორიას აღორძინებიდან დღემდე. კერძოდ ის გამოიხატება მასალის ფენომენოლოგიზაციასა და ამეტყველებაში, რაც ნიშნავს ხელოვნების, როგორც ყოფიერების და არა როგორც მიბადვის წარმოჩენას. ასეთი ესთეტიკური თვალსაზრისი დაკავშირებულია სამყაროს ქრისტიანულ განცდასთან, რაც სიყვარულისა და კათარზისთვის მოითხოვს გარე ობიექტებისა და ობიექტური რეალობის სუბიექტივაციას, მათ აღქმას იმ შინაგანი უშუალობით, როგორადაც ადამიანი განიცდის საკუთარ „მე“-ს.

ამ შემთხვევაში ხელოვნების საგანიც დანახულია შიგნი-

დან, როგორც სუბიექტური ყოფიერება. ის განაპირობებს მისთვის გარეშე ელემენტების, კერძოდ მასალის გათავისებას. მასალასა და გამოხატვის საშუალებას ნაწარმოებისთვის ენიჭება განმსაზღვრელი როლი.

ამ მასალის უკან დგას სუბიექტი, დგას ავტორის ცნობიერების ქმედება. თავისთავად მასალა ნეიტრალურია, ის არ შეიძლება იქცეს ხელოვნების საგნის ელემენტად. მხოლოდ ავტორის ცნობიერებასთან ერთიანობაში იძენს მასალა ამ მნიშვნელობას ნაწარმოებისათვის. სუბიექტი – ავტორი მასალის გადალახვით კი არა, პირიქით, მასალის ამეტიყველებითა და წარმოჩენით ქმნის მისგან ესთეტიკურ ფენომენს, რომელსაც საკუთარი სუბიექტური ყოფიერება აქვს. ამ შემთხვევაში ავტორი წარმოადგენს ნაწარმოების შინაგან ელემენტს, რომელიც შემოქმედების აქტში ქმნის არა მხოლოდ მხატვრულ ფორმას, არამედ უპირველესად საკუთარ თავს.

ვიდრე გავაგრძელებთ ამ თემას, განვიხილოთ ორი მხატვრული ფილმი ქრისტეს ცხოვრების შესახებ: ძე-ფირერის – იესო ნაზარეთიდან და პაზოლინის – მათეს სახარება.

ამ ანალიზის აუცილებლობას ვხედავთ იმაში, რომ ამ ორ შემოქმედთან აშკარად გამოკვეთილია ქრისტიანობის ორი სხვადასხვა გაგება და აქედან განსხვავებული მიდგომა ხელოვნების, ამ შემთხვევაში მხატვრული ფილმის აგების მიმართ.

პირველი სურათი კანონიკურ სახარებათა ეკრანიზაციას შეადგენს. შესანიშნავად არის შექმნილი იესოს ფსიქოლოგიური პორტრეტი. საინტერესოაა გააზრებული მოწაფეთა როლი (კერძოდ იუდა გამოყვანილია არა როგორც მოღალატე, ყოველგვარი ახსნისა და გამართლების გარეშე, არამედ როგორც ებრაელთა ეროვნული მოძრაობის

ლიდერი, რომელიც უპირისპირდება ქრისტეს ზოგადსაკაცობრიო მოძღვრებას). მიუხედავად ამ ორიგინალური პასაჟებისა, ფილმი ვერ ადის ფენომენოლოგიური ხელოვნების დონეზე, რადგან არ წარმოადგენს დამოუკიდებელ ესთეტიკურ ფენომენს, თავისი საკუთრივი ყოფიერებით. ფილმში ობიექტივირებულია გარკვეული შინაარსი, მაგრამ არ არის შექმნილი სპეციფიკური კინოენა, რომლის გზითაც უნდა მეტყველებდეს ქმნადობის მასალა და საშუალებები, რომელთა სახით ალაპარაკდება თვით ავტორი; გამოიხატება ავტორის სუბიექტური დამოკიდებულება გადმოცემაში ამბის მიმართ და რაც საბოლოო ჯამში შექმნის იმ სუბიექტურ ყოფიერებას, რაც ფილმს დამოუკიდებელი ფენომენის სტატუსს მინიჭებს.

სრულიად განსხვავებული ხასიათისაა „მათეს სახარება“. სხვათა შორის, იცნობდა რა პაზოლინის ეგზისტენციალურ იდეებს, რომის პაპი ამ ფილმის შექმნის წინააღმდეგი იყო. რეჟისორმა მოახერხა პაპთან შეხვედრა, აღუთქვა მას, რომ საღვთო წერილი უცვლელად იქნებოდა გადმოტანილი კინოფირზე, რომ არ ექნებოდა ადგილი არავითარ თვითნებობასა და სუბიექტურ ინტერპრეტაციას მისი მხრიდან.

ნებართვა მიღებულ იქნა. პაზოლინიმ მართლაც შეასრულა თავისი პირობა: ერთი შეხედვით მათეს სახარება უცვლელად იქნა გადატანილი ეკრანზე, მხოლოდ ერთი შეხედვით, რადგან ტექსტის პარალელურად რეჟისორმა შექმნა თავისი კინოენა. ტიპაჟების შერჩევითა და მასალის ამეტყველებით მან გამოხატა თავისი სათქმელი, თავისი სუბიექტური დამოკიდებულება კანონიკური ტექსტის მიმართ.

მაგალითად მეფე იროდსა და ღურგალ იოსებს მსგავსი სახის მსახიობები განასახიერებდნენ. იროდი იქ იკითხე-

ბა როგორც ამქვეყნიური ბოროტება, იოსები კი, ვით ქრისტეს მიწიერი მამა მიწიერ სიკეთეს აღნიშნავს. სახეთა მიმსგავსებით ფილმის ავტორი გვეუბნება, რომ ამქვეყნად ბოროტება და სიკეთე განურჩეველია ერთმანეთისგან, რომ ერთი მეორის სახით გვევლინება და მეორე პირველის სახით მოქმედებს, რადგან ორივე მოჩვენებითია, რადგან ჭეშმარიტი სიკეთე მხოლოდ ცათა სასუფეველში არსებობს.

რეჟისორის მთავარი სათქმელი კი გამოხატულია კანონიკური ტექსტის შემდეგ ეპიზოდში: მოწაფეები აღშფოთებას გამოთქვამენ იმის გამო, რომ მორწმუნე ქალმა ქრისტეს მეტად ძვირფასი ნელსაცხებელი წაუსვა. რა საჭიროა ასეთი ფუფუნება, განა უკეთესი არ იქნებოდა ნელსაცხებლის გაყიდვა და ფულის ლატაკებისთვის დარიგება?

მოწაფეების აღშფოთება სამართლიანია, ისინი სწორედ იმას ამბობენ, რაც იესომ ჩაუნერგა; სიმდიდრე და ძვირფასეულობა ღარიბებს უნდა დაურიგო, მაგრამ ამის პასუხად მასწავლებელი თავისივე შეგონებას უარყოფს: ნუ დავუშლით ქალს გააკეთოს ის, რაც მისმა რწმენამ უკარნახა, რამეთუ ლატაკნი მუდამ გეყოლებათ თქვენ, ხოლო მე ყოველთვის არ ვიქნები თქვენთან...

მაცხოვრის ეს სიტყვა უნდა გავიგოთ როგორც რწმენის თავისუფლება რელიგიური დოგმებისგან, რომ ჭეშმარიტ მორწმუნეს შესწევს ძალა და უფლება დაარღვიოს ის, რაც სავალდებულოა სხვებისთვის.

პაზოლინის ფილში ამ აღშფოთებას გამოხატავს იუდა, სწორედ ის, ვინც უღალატა ქრისტეს მცნებას. ამ ნიუანსით თითქოს არაფერია შეცვლილი კანონიკურ ტექსტში, სინამდვილეში კი გამოხატულია რეჟისორის სუბიექტური კრედიტო: რომ ქრისტეს მცნებათა ერთმნიშვნელოვანი გაგე-

ბა და მათი დოგმებად გამოცხადება არის ქრისტიანობის ლაღატი.

აი ამ რეჟისორული ენით, ტიპაჟების შერჩევით, პაზო-ლინი დადგა რწმენის თავისუფლების პოზიციაზე.

ავტორის მხატვრულ კრისტალიზაციასთან დაკავშირე-ბით მეტად საინტერესოა ბერგმანის ფილმი „ფანი და ალექსანდრე“. სიყვარულის გარეშე არსებული, მხოლოდ ფორმალურ-დოგმატურ სისტემად მოაზრებული ქრის-ტიანობა ფილმში დასახულია როგორც ციხე, რომელიც ართმევს ადამიანს თავისუფლებას. გაფეტიშებულ სიკ-ეთეს უპირისპირდება ბიბლია, თავისი ავ-კარგიანობით, თავისი ცხოვრებისეული მრავალფეროვნებით. თუმცა ავ-ტორის ეს პოზიცია საკამათოდ მიგვაჩნია, საინტერესოა, რომ ადამიანური თავისუფლების თემა აქ არაკლასიკური ფორმით არის გააზრებული. ფილმი წარმოგვიდგება რო-გორც მხატვრული ფენომენი, თავისი შინაგანი რეალო-ბით, რომელიც არ არის გარე სამყაროზე მიმართული. თამაშისა და პირობითობის უკან აქ დგას არა ობიექტუ-რი რეალობა, არამედ სუბიექტი, სუბიექტის ცნობიერება, სუბიექტის ცნობიერების ეგზისტენცი, მისი შინაგანი რე-ალობის საფუძველი. ამიტომ აქ მოქმედებენ არა სინამდ-ვილის, არამედ ცნობიერების კანონები. კერძოდ მიზეზო-ბრიობის კანონი, ასოციაციის პრინციპით არის შეცვლილი. მოვლენები ერთმანეთს კი არ იწვევენ, არამედ ჩნდებიან შინაგან ასოციაციათა საფუძველზე; ბავშვის გულს ცე-ცხლივით წაკიდებული სიძულვილი ხანძარივით მოედება მამინაცვალის სახლს. გარეგნულად ხანძარი შემთხვევით ჩნდება (ავადმყოფ ქალს ანთებული სანთელი წაექცევა ლოგინზე), მაგრამ ამ შემთხვევითობას წარმართავს ბავშ-ვის სიძულვილი მამინაცვალის მიმართ.

ამას ადასტურებს ხანძრის შემდგომი ეპიზოდიც, სადაც აშკარად ირღვევა კლასიკური რაციონალიზმის პრინციპი: გამომძიებლები ეკრანზე მხოლოდ იმიტომ ჩნდებიან, რომ კი არ გამოიძიონ, მოვლენათა გამომწვევ მიზეზებს კი არ ჩანვდნენ, არამედ დაადასტურონ შემთხვევითობის ვერსია და ამით, ფაქტიურად დახურონ საქმე.

მათ გამოჩენას თითქოს არანაირი გამართლება არა აქვს. ქალთან გამართული დიალოგიც აბსურდია. იწყება დაკითხვით, საქმის გამოძიებით და მოულოდნელად ერთ-ერთი დაასკვნის, რომ ამ შეკითხვებს არავითარი აზრი არა აქვს. ნათელია, რომ სანთელი თავისით წაიქცა ლოგინზე და რომ დამნაშავე არავინ არ არის.

სწორედ ამ დროს ოთახის სიღრმეში ილანდება ბავშვი, რომელსაც ვხედავთ ჩვენ, მაგრამ ვერ ხედავენ ფილმის პესონაჟები. ამ თამაშგარე სახეს მოაქვს რეჟისორის სათქმელი, რომ ბიჭია სწორედ მამინაცვალის მკვლელი. შემთხვევით გაჩენილი ხანძარი, მხოლოდ გარეგანი გამოხატულებათა იმ შინაგანი ცეცხლისა, რომელიც სიძულვილმა დაანთო.

ეს აშკარად „ძმები კარამაზოვების“ მოტივია. თუკი ბერგმანთან შემთხვევითობა და შემთხვევითობას ამოფარებული ავტორი მოიყვანს სისრულეში განაჩენს, რომელიც მამინაცვალს ბავშვმა გამოუტანა, დოსტოევსკისთანაც ავტორი (ავტორი ამ შემთხვევაში გაიგივებულია სმერდიაკოვთან) აკეთებს იმას, რისი გაკეთებაც სურს, მაგრამ ვერ გაუბედავს ერთ-ერთ ძმას. იმიტომაც უფროსი ძმა სამართლიანად ისჯება როგორც მამის მკვლელი და ამ სამართლიანობას თვითონაც გრძნობს, თუმცა მას არ დაუღვრია სისხლი.

ეს მოტივი ასევე ქრისტეს მცნებასთან გვაბრუნებს, რომ თუკი შენ ავი თვალთ შებედე შენს ახლობელს, თუ ცუდი

რამ გაივლე გულში, შენ უკვე ჩაიდინე სიკვლე. ეს ფენომენოლოგიური მომენტი ქრისტიანობაში: გაფიქრებული, გულში ჩახვეული, წარმოსახული უკვე ქმედებაა, რეალობაა. ზოგჯერ სურვილი იმდენად ძლიერია, რომ ვერ ეტევა ფსიქოლოგიური განცდის საზღვრებში და მოქმედებს როგორც რეალობა, იძენს ყოფიერების სტატუსს.

ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ „ძმები კარამაზოვები“ ერთი მხრივ ფენომენოლოგიური, არაკლასიკური პრინციპით აგებული რომანია – ავტორი შინაგანად ჩართულია პერსონაჟთა პოლიფონიაში, მეორე მხრივ კი თავისი თემითა და იდეით ქრისტიანობისკენაა მიმართული. „მამის მკვლელები“ ურწმუნოებასა და ქრისტიანობის მხოლოდ ფორმალურ-დოგმატურ გაგებას შორისაა მოქცეული. მისი ერთი ძმა ათეისტია, მეორე კი — სასულიერო პირი. ჭეშმარიტი რწმენა კი სულ სხვა განზომილებაში ძევს. იგი ფაქტიურად „გამოჟონავს“ ნაწარმოების ბოლო ფურცლებზე, როდესაც გმირი თავის თავზე აიღებს მკვლელობის ცოდვას და სასჯელის მოხდით გამოისყიდის მას. აი აქ ჩნდება ნათელი სულში. ინდივიდი, პიროვნება ეზიარება რწმენას არა მოძღვრების, არამედ რწმენის გათავისების გზით.

ავტორის თანამონაწილეობა ნაწარმოებში ნიშანდობლივია დოსტოევსკის მეორე რომანისთვისაც „დანაშაული და სასჯელი“. აქ ავტორი უცნობი მოწმის სახით გამოდის. მან იცის ვინ არის მკვლელები და ეს ცოდნა აშკარად ნაწარმოების მიღმა ძევს.

ავტორისა და ნაწარმოების ფენომენოლოგიური ერთიანობაც ქრისტიანული განწყობილებითაა მოტანილი. ღმერთის ჩამოსვლა მიწაზე, მისი შესვლა მის მიერ შექმნილ სამყაროში, შემოქმედისა და ქმნილების ურთიერთშერ-

წყმასა და ერთიანობაზე მიგვანიშნებს. ღმერთი არ არის მხოლოდ გარეშე მომენტი სამყაროსათვის, მას შეუძლია შევიდეს თავისივე შექმნილ ქვეყანაში და ეს შესვლა ხდება სიყვარულის ძალით, ანუ როგორ ვაჩვენეთ, გარე ობიექტთა სუბიექტივაციის, გათავისებისა და შიგნიდან განცდის საფუძველზე. ქრისტეს მოსვლამდე ღმერთი სამყაროს გარეთ იმყოფებოდა. ამ ტრანსცენდენტობის გამო სამყარო გაუცხოვდა მისგან. ერთი მხრივ სამყარო ჩაიკეტა თავის თავში, მეორე მხრივ, მოკლებული ღვთაებრიობას, იქცა აჩრდილად, მოჩვენებად, დაკარგა მან ნამდვილი ყოფიერების სტატუსი.

ქრისტეს დაბადებით მოხდა ჩაკეტილი სამყაროს გაღიაება. შემოქმედი შეიჭრა თავის შექმნილში და ამ ქვეყანამ შეიძინა ნამდვილ რეალობის ღირებულება.

ანალოგიური რამ ხდება ფენომენოლოგიურ მხატვრულ აზროვნებაშიც. ავტორი შედის თავის ნააზრევში და ხდება ნაწარმოების შინაგანი ელემენტი. შედეგად ხდება ნაწარმოების გაღიაება, იგი არ არის მეორადი, სინამდვილის ამსახველი ფორმა, არამედ იძენს პირველადი ყოფიერების მნიშვნელობას.

ასეთი პირველადობის გამო არაკლასიკური მხატვრული ქმნილება უნდა მოიცავდეს თავის თავში იმ შემოქმედებით პროცესსაც, რომელიც კლასიკურ აზროვნებაში წინ უსწრებს ნაწარმოებს და გატანილია მის ფარგლებს გარეთ. მეორე მხრივ კი რადგანაც აქ უკვე საქმე გვაქვს ნამდვილ რეალობასთან, ეს შემოქმედებითი პროცესიც უნდა განვიხილოთ არა როგორც ფსიქოლოგიური კატეგორია, არამედ როგორც ეგზისტენციალი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნაწარმოებისაგან განუყოფელი შემოქმედებითი აქტი და ავტორის ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესები

უნდა განვიხილოთ არა გნოსეოლოგიურ, არამედ ონტოლოგიურ პლანში. სწორედ ონტოლოგიის მხრიდან არიან ისინი არაკლასიკური მხატვრული რეალობის ფუძემდებელი ელემენტები.

ასეთი მსჯელობის შემდეგ სავსებით გასაგები ხდება დოსტოევსკის გამონათქვამი, რომ მე ვარ არა ფსიქოლოგი – არამედ რეალისტი.

მართალია დოსტოევსკი სამყაროსა და მოვლენას ხედავს არა გარედან, თავის ჩაკეტილობასა და სისრულეში, არამედ შიგნიდან, ფსიქიკის ჭრილში, თავის ღიაობასა და ცნობიერების ნაკადის უსასრულობაში, მაგრამ ეს შინაგანი მისთვის რჩება არა ფსიქოლოგიური განცდის დონეზე, არამედ ადის ყოფიერების სიმაღლეზე, იქცევა რეალობად. სწორედ ამ აზრით ამბობს მწერალი, რომ ის არის არა ფსიქოლოგი, არამედ რეალისტი.

იგი ხატავს ადამიანის სულის სიღრმეებს არა ფსიქიკის, არამედ ყოფიერების მხრიდან, მათ განიხილავს როგორც თავისთავად ფენომენებს.

ასეთი მსჯელობის შემდეგ ახალი შინაარსი ეძლევა კათარზისის ცნებას.

კათარზისი (სულიერი განწმენდა) შესაძლებელია თანაგანცდის საფუძველზე. თანაგანცდა შესაძლებელია განცდის გადატანით სუბიექტიდან ობიექტზე, რაც აუცილებლად გულისხმობს სუბიექტისა და ობიექტის ერთიანობას.

ასეთი ერთიანობა, მათ შორის საზღვრის გარღვევა, მოხდა ქრისტიანობაში. სამყაროს შემოქმედი შეიჭრა თავის ხელქმნილში სიყვარულის ძალით, სიყვარული კი სხვა არაფერია, თუ არა თანაგანცდა, განცდის გადატანა ერთი ადამიანიდან მეორეზე. კათარზისიც ამ ერთიანობაში ხდება: როდესაც მე განვიცდი სხვას იმ შინაგანი უშუალობით,

როგორც განვიცდი საკუთარ თავს, მე ვაღწევ ერთიანობას სხვასთან და ვიხსნები სამყაროს მიმართ. ჩემი „მე“ აღარ არის ჩაკეტილი საკუთარ თავში, არამედ „გაღიაებულია“ ყველასა და ყველაფრის წინაშე. ამ დროს გვაქვს სუბიექტის და ობიექტის, სულისა და სხეულის ერთიანობა. ამ ერთიანობიდან იღებს სათავეს ფენომენოლოგია და მთლიანად ფენომენოლოგიური აზროვნება.

აქედან შეიძლება გავაკეთოთ დასკვნა: კლასიკური აზროვნება, კერძოდ კლასიკური მხატვრული აზროვნება, რომელიც ერთმანეთისგან ანსხვავებს სუბიექტსა და ობიექტს, არის რეფლექსია საგანზე, რომელიც წინ უსწრებს მას. ამიტომ კლასიკური ინტერპრეტაცია ქრისტეს ცხოვრებას და ჯვარცმას განიხილავს, როგორც უკვე დასრულებულ და მომხდარ ამბავს, რომელიც წინ უსწრებს მის გააზრებასა და ინტერპრეტაციას.

არაკლასიკური, ფენომენოლოგიური აზროვნება არის ინტუიციური, ეს არის საგნის წვდომა „მარადიულ ანმყოში“, თავის საწყის ყოფიერებაში. არაკლასიკური აზროვნებისთვის, ქრისტეს ჯვარცმა მომხდარი და გარდასული ამბავი კი არ არის, არამედ დღესაც გრძელდება. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ არაკლასიკურად მოაზროვნე მწერალმა მარსელ პრუსტმა თქვა: მაცხოვრის ჯვარცმა არ მომხდარა, ის დღესაც ხდება...

არაკლასიკურ, ე. წ. ფენომენოლოგიურ ლიტერატურაში სახეზე გვაქვს ავტორისა და ნაწარმოების ერთიანობა, როდესაც ავტორი თავის ინტუიციაში ცოცხლად „იჭერს“ მხატვრულ ობიექტს, როგორც ფენომენს. მყარდება იგივეობა ავტორის ცნობიერებასა და ამ ობიექტს შორის და ეს უკანასკნელი თავს გვიჩვენებს არა გარედან, არამედ შიგნიდან, როგორც ავტორის ცნობიერების შინაარსი,

რომელსაც არსებობის საკუთარი სტატუსი აქვს, გარე სინამდვილესთან მიმართულების გარეშე.

სწორედ ამიტომ, მარსელ პრუსტის ინტუიციის საგანია არა ცხოვრების რეალობა, არამედ შთაბეჭდილება, შთაბეჭდილება არა როგორც განცდა, არამედ როგორც ეგზისტენციალი. ეს მომენტი აშკარად აახლოებს მას იმპრესიონიზმთან.

მწერალი ამბობს, რომ თავის რომანში ის წარსულს კი არ აცოცხლებს, არამედ წარსულის შთაბეჭდილებებიდან ახალ რეალობას ქმნის. აქედან ნათელია, რომ შთაბეჭდილება მისთვის არ წარმოადგენს ფსიქოლოგიურ აქტს. შთაბეჭდილება არის ისეთი რამ, საიდანაც ახალი რეალობა შეიძლება აშენდეს,

ახლა შეიძლება გავიაზროთ კათარზისის ცნებაც: თუკი არისტოტელესთან სულიერი განწყობა ხდება მაყურებლისა და მსახიობის შინაგანი ერთიანობის საფუძველზე, თანამედროვე ლიტერატურაში ეს ერთიანობა შეიძლება გავიაზროთ მწერლისა და მხატვრული სახის, კერძოდ ავტორისა და პერსონაჟის ურთიერთმიმართების პლანში.

როდესაც მწერალი ნაწარმოებთან ერთიანობის საფუძველზე გარდაისახება თავის გმირში და მას ხედავს არა გარედან, როგორც მხატვრულ ობიექტს (ამ შემთხვევაში კლასიკურ აზროვნებასთან გვექნებოდა საქმე), არამედ მას განიცდის შიგნიდან, როგორც საკუთარ „მე“-ს, როგორც სუბიექტს, მაშინ ის გადალახავს საკუთარ შემოსაზღვრულობას და სულიერად იწმინდება, ანუ შინაგანად იხსნება სამყაროსა და ღმერთის წინაშე.

ამ გაღიავებაში მდგომარეობს მისი კათარზისიც. ამრიგად ფუნდამენტოლოგიური მხატვრული ნაწარმოები არ არის მიმართული გარე სამყაროზე და წარმოადგენს კათარზი-

მამუკა დოლიძე

სის გზას ავტორისათვის; შემოქმედი არღვევს თავის თავ-
ში ობიექტურ შრეთა დანაღეჟს და მიისწრაფვის თავისი
ჭეშმარიტი ცხოვრებისაკენ, სადაც მხატვრული აზროვნება
წარმოიჩენილია როგორც ავტორის თვითდამკვიდრების, მის
მიერ ნამდვილი არსებობის მოპოვების პროცესი.

ქრისტეს მოქცევა რობორტ იოდიპოსის კომპლექსის დაძლევის გზა

(ფენომენოლოგიური ანალიზი)

ფენომენოლოგიური ანალიზის თანახმად, იოდიპოსის კომპლექსი უნდა განვიხილოთ არა რეალობაში არსებობის თვალსაზრისით, არამედ განყენებულად, თავის იდეალურ არსში. რეალური არსებობის განსაზღვრულობიდან იოდიპოსის კომპლექსის „ამორთვა“ წარმოადგენს მეთოდს, რათა გავარკვიოთ ამ კომპლექსის ჭეშმარიტი არსებობის აზრი. ასეთი ზეანეული და განურჩეველი პოზიცია სინამდვილის მიმართ ნიშნავს კომპლექსის არგანხილვას მიზეზობრივი წარმოშობის მიხედვით; ასევე მის არშეფასებას მორალის თვალსაზრისით, რადგან ორივე მომენტი – ფიზიკურ-მიზეზობრივიცა და ეთიკურიც – მოცემული კომპლექსის მიმართ გარეშე ფაქტორებია, ისინი შინაგანად არ გამომდინარეობენ საკუთრივ ამ კომპლექსის არსიდან, ისინი წარმოადგენენ მის განსაზღვრულობებს გარედან, გარე სამყაროს მხრიდან.

ფენომენოლოგია მოითხოვს, რომ იოდიპოსის კომპლექსი განვიხილოთ ე.წ. წმინდა სახით, თავის თავში, მისი ფსიქოფიზიოლოგიური წარმოშობის შემეცნებისა და ეთიკური შეფასების გარეშე. რაღა გვრჩება? თუ ჩვენ არ გვაინტერესებს ის, როგორც რეალური მოვლენა, რომელიც მიზეზობრივად უნდა ავხსნათ და მორალის მიხედვით განვსაჯოთ, მაშინ იოდიპოსის კომპლექსი ყოფილა იდეალური

ფენომენი, რომელიც თავის თავში მოიცავს საკუთარი არსებობის საფუძველსა და იდეას. მაშასადამე, იდეის დონეზე ოიდიპოსის კომპლექსი უნდა განვიხილოთ, როგორც ნიშანთა სისტემა, როგორც შინაგანი აზრის გამოხატულება, რომელი აზრითაც ეს კომპლექსი არსებობს.

დედის მიმართ სექსუალური ლტოლვა შეიძლება გამოხატავდეს იდეას არსებობის თავისთავადობის შესახებ – რომ ადამიანი მიისწრაფვის, თვითონვე იყო საკუთარი თავის საწყისი.

ამ მისწრაფების გზაზე ხდება კონფლიქტი მამასთან, რომელიც მისი არსებობის გარეშე, რეალურ საწყისს წარმოადგენს.

ადამიანს, როგორც იდეალურ არსებას, როგორც სულიერ ფენომენს, სურს, თავი დააღწიოს თავის რეალურ-მიზეზობრივ განსაზღვრულობას, რათა მას არსებობა მიეცეს არა გარედან, სხვის მიერ, არამედ შიგნიდან, თავისივე თავის საფუძველზე

ამრიგად, ოიდიპოსის კომპლექსი შინაგან წინააღმდეგობას მოიცავს: ადამიანის ამაღლებული სწრაფვა – ეზიაროს საკუთარ საწყისს და ემსგავსოს ღმერთს – რეალურ ცხოვრებაში გარდაიქმნება მის დამამცირებელ, სექსუალურ ლტოლვად. რატომ ხდება ასე? რატომ იძენს სრულყოფისაკენ მოძრაობა ასეთ მახინჯ სახეს ოიდიპოსის კონტექსტში? ერთადერთი მიზნით; აჩვენოს რეალურ და იდეალურ სამყაროთა შეუთავსებლობა, ცხადჰყოს წუთისოფლის ამოება ცათა სასუფეველის მიმართ. ოიდიპოსის ბედისწერაში ჩაქსოვილია კონფლიქტი სულიერსა და სხეულებრივს შორის, რის გამოც სულის ამაღლება აბსოლუტური საწყისისაკენ მის დამამცირებელ ხორციელ ლტოლვად და აგრესიად შეიძლება გარდაესახოს ადამიანს. ამიტომ

გზა სისრულისაკენ არასრულყოფილების განცდით იწყება და ამ განცდასთან გამუდმებულ ბრძოლაში გამოიკვეთება. ცოდვილობის უმძიმესი განცდა არ ასვენებს მითიურ ოიდიპოსს და დაატარებს ქალაქიდან ქალაქში, რადგან ეს განცდა ვერ შემოიფარგლება ამ ქვეყნის თვალსაწიერით და მიმართულია ყველასა და ყველაფრის მიღმა, იდეალური სამყაროსაკენ.

ცოდვილობის განცდა, მონანიება, როგორც სტიმული სისრულისაკენ, აი, ის ახალი ვარიაცია, რომელსაც ოიდიპოსის კომპლექსი შესაძლებლობის სახით მოიცავს. თუ ოიდიპოსის მთავარი თემა ბედისწერაა და ამ ბედისწერის ავტორად ფროიდი მისივე მსხვერპლის არაცნობიერს მიიჩნევს, ცოდვილობის მოტივი თავისუფლებაა და ცოდვით-დაცემის კომპლექსში ახალი აღთქმით გახსნილია ბედისწერაზე გამარჯვების შესაძლებლობა. შესაძლებლობის ეს ახალი ჰორიზონტი იხსნება სინანულის განცდით. სინანული უსასრულოდ უკუფენილია წარსულში, როგორც სინანული დაკარგული სისრულის მიმართ, უერთდება აწმყოს, როგორც ცოდვილობის აღიარება და განცდა და წარმართულია მომავლისაკენ, როგორც რწმენა და ღმერთის შემნობის იმედი სრულყოფისაკენ.

ქრისტეს ფენომენი ამ ორი საპირისპირო პოზიციის ერთიანობაა მათივე განსხვავების შენარჩუნების გზით. მაცხოვარი არც გაურბის და არც ექვედებარება, არამედ თავისუფალი ნებით ირჩევს საკუთარ ბედისწერას, როგორც თავისი ცხოვრების შესატყვისობას წმინდა წერილის წინასწარხედვასთან. პირადი პასუხისმგებლობა ბედისწერის წინაშე ნიშნავს საკუთარ ცოდვად იტვირთო ბედით თავს-დატეხილი სიავე. ქრისტემ ნებით მიიღო ის, რაც მას ეწერა და ამით აუცილებლობა დაუკარგა ბედისწერას. ის, რაც

იყო საშიში და გარდაუვალი, ჭეშმარიტი გზის არჩევანის თავისუფლებად იქცა. ამით სიკვდილსაც შეეცვალა აზრი – სიცოცხლის აღსასრული, ახალ ცხოვრებაში გარდაცვალება აღმოჩნდა.

ის, რომ მაცხოვარმა გამოისყიდა ადამის ცოდვა და გაანთავისუფლა ადამიანი ცოდვით დაცემისაგან, ცნობილი ჭეშმარიტებაა და ჩვენი მხრიდან კომენტარს არ საჭიროებს.

მაგრამ ქრისტეს შეწირულობამ ოიდიპოსის კომპლექსიც მოხსნა. ქრისტეს ფენომენი ამაღლებული, განწმენდილი სახით მოიცავს ოიდიპოსის კომპლექსის იდეას – მისწრაფებას საკუთარ საწყისად ყოფნისაკენ. ქრისტე, ზეციური მამის ერთარსი, თვითონვე არის საკუთარი თავის საწყისი. საწყისად ყოფნა მას წინასწარ, არამოტივირებულად აქვს მოცემული. როგორც თავისთავადობის წმინდა იდეამ, მაცხოვარმა განწმინდა და მოხსნა ოიდიპოსის კომპლექსი, რაკი სამარცხვინო ბედისწერის ტყვეობიდან იხსნა ადამიანი და მისი ცოდვილი ბუნება ღვთაებრივი სისრულის პერსპექტივაში განათავსა.

ქრისტეს მოძღვრება გვასწავლის, რომ მისწრაფება სისრულისაკენ რეალურ სამყაროში არ შეიძლება განხორციელდეს პირდაპირი გზით, არამედ მხოლოდ ეკლესიის პირობით-სიმბოლური რიტუალის საფუძველზე; რომელიც ლოცვის, მონანიების და უფალთან ზიარების საშუალებით ათავისუფლებს ადამიანს ცოდვით გამოწვეული დეტერმინიზმის ტყვეობისაგან და ფსიქოლოგიური კომპლექსის მოხსნით, მისი დარღვეული ცნობიერების აღდგენით, ადამიანს სულიერ გამოჯანმრთელებას მოუტანს.

ფენომენოლოგია და არაცნობიერი

რა არის არაცნობიერი

ფროიდის მოძღვრების ფილოსოფიურ ინტეგრაციაში არსებობს თვალსაზრისი კანტისა და ფროიდის ანალოგიის შესახებ. (19) ანალოგია გულისხმობს, რომ თუ კანტის მიხედვით, ცნობიერებისგან დამოუკიდებელი სამყარო არის ე. წ. „საგანი თავის თავში“ და არ შეიძლება მისი გაიგივება ცნობიერებისთვის მოცემულ რეალობასთან, ფროიდის მიხედვით არაცნობიერის სფეროც თავისთავადი სამყაროა და არ შეიძლება მისი დაკავშირება ცნობიერების შინაგან რეალობასთან. არაცნობიერი არ არის ის, რაც იყო ან შეიძლება ცნობიერი გახდეს. არსებითი განსხვავება ცნობიერსა და არაცნობიერს შორის, ისევე, როგორც განსხვავება კანტის თავისთავად საგანსა და ადამიანისთვის მოცემულ რეალობას შორის, გადაულახავია. არაცნობიერი, როგორც „საგანი თავის თავში“ პრინციპულად შეუცნობია. კანტის მიმართ ანალოგიის ფარგლებში ვერ ვიტყვით, რა არის არაცნობიერი. შეგვიძლია მხოლოდ ის ვთქვათ, რომ ფროიდმა ისევე, როგორც კანტმა, მხოლოდ დაუშვა არაცნობიერის არსებობა, რაკი დაინახა მისი ზემოქმედების კვალი ცნობიერების სამყაროში.

ვფიქრობთ, რომ ეგზისტენციალურმა ფენომენოლოგიამ სცადა კანტის აგნოსტიციზმის დაძლევა, მოახდინა რა თავისთავადი საგნისა და ცნობიერებისთვის მოცემული სამყაროს ერთგვარი სინთეზი. ამ სინთეზის შედეგად მივი-

ლეთ რეალობა, როგორც ფენომენი, რომლის თავისთავადი თვისებაა ცნობიერებისთვის მოცემულად ყოფნის უნარი, მისი „ლიაობა“ აღქმისა და შემეცნების მიმართ. სამყარო, როგორც ფენომენი, ღიაა ცნობიერების წინაშე. არაფერია მასში დაფარული, რაც არ შეიძლება გახდეს გახსნილი და მისაწვდომი გრძნობა-გონებისათვის, მაგრამ თვითონ „ლიაობა“, აღქმისათვის მოცემულად ყოფნის უნარი, ის თავისთავადი თვისებაა, რომელიც მიუწვდომელია შემეცნებისთვის. ფენომენი ყოველმხრივ აღქმადი და შემეცნებადია, მაგრამ მისი შეცნობადობის ეგზისტენციალური ძირი შეუცნობადია. საიდუმლოებითაა მოცული, თუ რატომ არის ის ხილული და აზრით მისაწვდომი, როგორ მკვიდრდება მის „ლიაობაში“ მისი თავისთავადი არსებობა, მისი დამოუკიდებლობა იმ ცნობიერებისგან, რის მიმართაც ის არის ღია.

ამრიგად, ფენომენი, ერთი მხრივ სრულიად გახსნილია ცნობიერებისთვის, ის შეიძლება შემოვიდეს აღქმისა და გააზრების სფეროში, მეორე მხრივ კი, როგორც საგანი თავისთავად, როგორც არსებობა „აბსოლუტურ ღიაობაში“ მუდმივად რჩება ცნობიერების მიღმა და პრინციპულად მიუწვდომელია.

გავიხსენოთ, რომ კანტის მიხედვით, მსჯელობა თავისთავად არსებული, შეუცნობელი საგნის შესახებ ყოველთვის ანტინომურია. მის შესახებ თანაბრად შეგვიძლია ვამტკიცოთ თეზაც და ანტითეზაც. აქაც, ჩვენს შემთხვევაში, ფენომენის ინტერპრეტაცია წინააღმდეგობრივია; ერთი მხრივ, ფენომენი სრულიად შემეცნებადი მოვლენაა, მეორეს მხრივ კი შეუცნობადი არსია. შემეცნებადობა და შეუმეცნებადობა ფენომენის ორი განსხვავებული მხარე კი არ არის, ერთი განუყოფელი მთლიანობაა. რაც მეტად

ცნობიერდება ფენომენი, მით უფრო გაურბის ის ცნობიერებას ხელიდან, რაც მეტად შემოდის ის აღქმის ფარგლებში, მით უფრო ვეჯახებით იმ ზღვარს, რომლის იქითაც ის მარადგაუფანტავი წყვდიადითაა მოცული. სწორედ თავისი ღიაობის, თავისი შეცნობადობის გამოა ის მოუხელთებელი და მიუწვდომელი.

ასევე შეიძლება ვთქვათ, რომ ფენომენი, როგორც თავისთავად არსებული, თავისუფალია ყოველგვარი დეტერმინიზმისგან, მაგრამ რაკი მისი არსებობა ცნობიერად ყოფნაში მდგომარეობს, რაც სრულ მიზეზობრივ ან მოტივაციურ დეტერმინაციას ნიშნავს, გამოდის, რომ თავისუფლება და აუცილებლობა ერთმანეთით არსებობს ერთი, მთლიანი ფენომენის სისტემაში.

ფენომენის ეს ანტინომიური აღწერები შორს წაგვიყვანს. დავუბრუნდეთ ჩვენს ანალოგიას. დავუშვათ, რომ არსებობს არაცნობიერი — ის, რაც ცნობიერების მიღმა, მისგან დამოუკიდებლად და თავისთავად არსებობს. თუ ამ არაცნობიერს განვიხილავთ, როგორც ფენომენს, მაშინ გამოდის, რომ არაცნობიერის თავისთავადი არსებობა მდგომარეობს „ღიაობაში“ ცნობიერების მიმართ. არაცნობიერს არ შეუძლია ცნობიერებისგან დამოუკიდებლად, თავისთავად ყოფნა, თუ მან არ მოახდინა თავისი ეგზისტენციალური თვისების — შემეცნების მიმართ ღიაობის რეალიზაცია. ამ თვითგანხორციელების პროცესში ის აღქმისა და გააზრების საგნად აჩვენებს საკუთარ თავს, მაგრამ, რაკი ამ თვითჩვენებით ის, ფაქტობრივად, „თავის თავს მალავს“ და თავის შეუცნობად არსს ამკვიდრებს, ამდენად, მთლიანობაში ეს პროცესი შეუმეცნებადი რჩება. ცნობიერებისგან დამოუკიდებლობისა და თავისთავადობის დაკარგვის ფაქტით ინარჩუნებს არაცნობიერი თავისთავა-

დობას და დამოუკიდებლობას. ამიტომ მისი ცნობიერებაში გადასვლის პროცესი პოტენციურად დაუსრულებელია. ეს პროცესი არაცნობიერს კი არ სპობს, უფრო და უფრო ამკვიდრებს. ამ დაუსრულებლობიდან ჩნდება ილუზია, რომ თითქოს არაცნობიერის სამყარო ცნობიერების სფეროსთან შეუფარდებლად დიდია, იმდენად დიდი, რომ ფაქტიურად ამოუწურავიც კი. სინამდვილეში კი აქ არავითარი რაოდენობრივი მიმართება არ გვაქვს. უბრალოდ, ცნობიერების სფეროს შევსების ხარჯზე ინარჩუნებს არაცნობიერი თავის დამოუკიდებელ და ირაციონალურ არსებობას და რაც მეტად ეძლევა ცნობიერებას, მით უფრო მეტად გაურბის მას ხელიდან და ეს მოჯადოებული წრე ქმნის უსასრულობის ილუზიას.

ასე რომ, თუ დავუშვებთ რომ ცნობიერებისთვის ღია ფენომენად ყოფნა, მისგან დამოუკიდებელი, თავისთავადი პროცესია, რაც დაფარულის გახსნისა და აღქმა-აზროვნებაში გადასვლის დაუსრულებელ დინებას ქმნის, მაშინ არაცნობიერი გვესახება, როგორც თვალსაწიერი, რომელსაც უსასრულოდ ესწრაფვის ცნობიერების ნაკადი.

საგულისხმოა, რომ თუმცა ეს ზღვარი პრინციპულად მიუწვდომელია, ის მაინც ცნობიერების კუთვნილებაა; რადგან ამ ზღვრული ფენომენის არსებობა მისი დაუსრულებული წვდომისა და გაცნობიერების გზით არის შესაძლებელი. ანუ ცნობიერება, თავის თავშივე მოიცავს არაცნობიერს, როგორც თავისი შემეცნებითი მოძრაობის დაუშრეტელ წყაროს. მისი თვისებებია: მთლიანობა, „ღიაობა“, უნიკალურობა და თავისუფლება. რა შეიძლება იყოს ასეთი თავისთავადი ფენომენი, რომელიც თავის თვითმყოფადობას, ცნობიერებისგან დამოუკიდებლობას, ცნობიერებაშივე შემოსვლის გზით ამკვიდრებს? ასეთი არაცნობიერი

არის თვითონ ცნობიერება, ალბულის თავის ფენომენალურ მთლიანობაში, როგორც სრულიად თავისუფალი და უნიკალური არსი. ცნობიერება სულიერ მოვლენათა თვითშემცნების პროცესში ეჯახება საკუთარ თავს, თავის მთლიან, თავისუფალ და უნიკალურ „მე“-ს. სწორედ ეს თავისუფალი მთლიანობა არის არაცნობიერი, რომელიც სულ მუდამ „ცოცხლობს“ ცნობიერებაში რეალიზაციის ხარჯზე და ამ მარადიული სიცოცხლით ინარჩუნებს თავის პრინციპულ დამოუკიდებლობას ცნობიერებისგან. (ასე გაგებული ცნობიერების მთლიანობა ვფიქრობთ შეიძლება დაუკავშირდეს მისი ობიექტის იმანენტურობის და ტრანსცენდენტურობის პრობლემას. იხ. ლიტ. 17)

ახლა შეგვიძლია, გავცეთ პასუხი კითხვაზე „რა არის არაცნობიერი?“ არაცნობიერი არის იგივე ცნობიერება, ალბულის თავის ეგზისტენციალურ მთლიანობაში, როგორც თავისუფალი და უნიკალური ფენომენი, რომელიც წარმოადგენს ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესთა დაუშრეტელ წყაროს.

ოიდიპოსის კომპლექსი

ეთანხმება თუ არა ასეთი განმარტება ფროიდის თვალსაზრისს, რომ არაცნობიერის ერთ-ერთი გამოხატულება არის ოიდიპოსის კომპლექსი? ვფიქრობთ, მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ დაედგებით პრობლემის ფენომენოლოგიური განხილვის პოზიციაზე.

ფენომენოლოგიური ანალიზის თანახმად, ოიდიპოსის კომპლექსი უნდა განვიხილოთ არა რეალობაში არსებო-

ბის თვალსაზრისით, არამედ განყენებულად, თავის იდეალურ არსში. რეალური არსებობის განსაზღვრულობიდან ოიდიპოსის კომპლექსის „ამორთვა“ წარმოადგენს მეთოდს, რათა გავარკვიოთ ამ კომპლექსის ჭეშმარიტი არსებობის აზრი. ასეთი ზეანეული და განურჩეველი პოზიცია სინამდვილის მიმართ ნიშნავს კომპლექსის არგანხილვას მიზეზობრივი წარმოშობის მიხედვით, ასევე მის არშეფასებას მორალის თვალსაზრისით, რადგან ორივე მომენტი – ფიზიკურ-მიზეზობრივიცა და ეთიკურიც – მოცემული კომპლექსის მიმართ გარეშე ფაქტორებია, ისინი შინაგანად არ გამომდინარეობენ საკუთრივ ამ კომპლექსის არსიდან, ისინი წარმოადგენენ მის განსაზღვრულობებს გარედან, გარე სამყაროს მხრიდან.

ფენომენოლოგია მოითხოვს, რომ ოიდიპოსის კომპლექსი განვიხილოთ ე. წ. წმინდა სახით, თავის თავში, მისი წარმოშობის შემეცნებისა და ეთიკური შეფასების გარეშე. რალა გვრჩება? თუ ჩვენ არ გვაინტერესებს ის, როგორც რეალური ფსიქიკური მოვლენა, რომელიც მიზეზობრივად უნდა ავხსნათ და მორალის მიხედვით განვსაჯოთ, მაშინ ოიდიპოსის კომპლექსი ყოფილა იდეალური ფენომენი, რომელიც თავის თავში მოიცავს საკუთარი არსებობის საფუძველსა და იდეას. მაშასადამე, იდეის დონეზე ოიდიპოსის კომპლექსი უნდა განვიხილოთ, როგორც ნიშანთა სისტემა, როგორც შინაგანი აზრის გამოხატულება, რომელი აზრითაც ეს კომპლექსი არსებობს.

დედის მიმართ სექსუალური ლტოლვა შეიძლება გამოხატავდეს იდეას არსებობის თავისთავადობის შესახებ – რომ ადამიანი მიისწრაფვის, თვითონვე იყო საკუთარი თავის საწყისი.

ამ მისწრაფების გზაზე ხდება კონფლიქტი მამასთან,

რომელიც, მისი არსებობის გარეშე, რეალურ სანყისს წარ-
მოადგენს.

ადამიანს, როგორც იდეალურ არსებას, როგორც სულიერ
ფენომენს, სურს, თავი დააღწიოს თავის რეალურ-მიზეზო-
ბრივ განსაზღვრულობას, რათა მას არსებობა მიეცეს არა
გარედან, სხვის მიერ, არამედ შიგნიდან, თავისივე თავის
საფუძველზე.

ამრიგად, ოიდიპოსის კომპლექსი ჩვენს ინტერპრეტაცი-
აში სხვა არაფერია, თუ არა ფენომენოლოგიური განხილ-
ვის პირობით-სიმბოლური განსახიერება, როცა ხდება რე-
ალური მოვლენის „ამორთვა“ სინამდვილის აუცილებელი
კავშირებიდან და მისი გარდასახვა იდეალურ ფენომენში,
რომელიც თავის სანყისს საკუთარ თავშივე მოიცავს.

პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ ოიდიპოსის კომ-
პლექსი რეალურად არსებობს. რეალურად არსებობს არა
მხოლოდ ფიზიკური ლტოლვებისა და საბედისწერო კონ-
ფლიქტების სახით, არამედ იმ იდეური შინაარსითაც, რო-
მელიც აშკარად ვერ ეტევა ამ მოვლენის სინამდვილის
ფარგლებში. აქ წამოიჭრება კითხვა – შეიძლება თუ არა
რეალურად არსებული აღემატებოდეს თავის რეალობას
იმით, რომ გააჩნდეს მას პირობით-სიმბოლური პლასტი
და იყოს იეროგლიფი, რომელიც თავისი სიმბოლიკით გა-
დის რეალური არსებობის მიღმა? ოიდიპოსის კომპლექსი
სწორედ ასეთი, რეალურ-ირეალური ფენომენია. არ შეი-
ძლება მისი აღქმა-შეფასება პირდაპირი აზრით, არამედ
მხოლოდ გადატანითი მნიშვნელობით. კომპლექსის ამოც-
ნობის მთელი სირთულე ისაა, რომ მასში შერწყმულია ორი
შეუთავსებული პლასტი; სინამდვილის ფენა, სადაც ბე-
დისწერად ქცეული ოიდიპოსის ლტოლვა უპირისპირდება
ცხოვრების ნორმას და შებოჭილია ობიექტური დეტერმინ-

იზმით და პირობით-სიმბოლური შრე, სადაც კომპლექსი მიანიშნებს ადამიანის ირეალურ სწრაფვაზე – განთავისუფლდეს გარე სამყაროს დეტერმინიზმიდან და თვითონ იქცეს საკუთარი თავის საწყისად. ამ პირობით პლასტში ხდება რეალური კომპლექსის ფენომენოლოგიური რედუქცია – მისი „ამორთვა“ სინამდვილიდან და გარდასახვა წმინდა, თავისთავად ფენომენში.

ყოველივე აქედან შეიძლება დავადასტუროთ ფროიდის მოსაზრება, რომ ოიდიპოსის კომპლექსი არის არაცნობიერის სიმბოლო. არაცნობიერი ჩვენ მოვნიშნეთ ორბუნებოვანი, ანტინომიური მთლიანობის სახით – როგორც ცნობიერებისგან დამოუკიდებელი ნივთი თავისთავად და ცნობიერებისთვის ღია ფენომენი.

სწორედ „ღიაობის“ თვისება აქცევს ერთ არსად ამ ორ ბუნებას. ღიაობა, როგორც თავისთავად არსებული თვისება არის მიუწვდომელი ფენომენი და ამავე დროს არის ყოველმხრივ მისაწვდომი შემეცნებადი მოვლენა. ოიდიპოსის კომპლექსი აკმაყოფილებს ამ მოთხოვნას.

ოიდიპოსის კომპლექსი „თან ერთვის“ ადამიანის რეალობას, როგორც მისგან განსხვავებული და თვითმყოფადი ფენომენი, ისევე როგორც არაცნობიერი შემოდის ცნობიერში და მაინც რჩება მისგან განსხვავებულ, თავისუფალ ინსტანციად. ასეთი დუალიზმის გამო, ოიდიპოსის კომპლექსი, როგორც არაცნობიერის სიმბოლო, რეალობის ისეთ სფეროს იპყრობს, სადაც შეუძლებელი არ არის დეტერმინიზმის უგულვებელყოფა თავისუფლების ნიშნით. ასეთი სფეროა სიზმარი; სადაც დარღვეული, ობიექტურ საფუძველს და წესრიგს მოკლებული სინამდვილე ფუნქციონირებს და მნიშვნელობს თავისუფალ ასოციაციათა სახით.

ასეთივე სიტუაციაა ე. წ. „განდევნის“ დროს; როცა ცნობიერება ფსიქიკური მოვლენის დეტერმინანტებს თავისი შინაგანი რეალობიდან არაცნობიერში განდევნის. დიდი ალბათობაა, რომ მსგავსი სპონტანური ფსიქიკური მოვლენის (კერძოდ ფსიქიკური გადახრის) ძირისძირში სწორედ ოიდიპოსის კომპლექსი იყოს ჩადებული.

ოიდიპოსის კომპლექსი არის არაცნობიერის სიმბოლო, რადგან პირველი შინაგანად მოიცავს და გამოხატავს იმ ანტინომიურობასა და მთლიანობას, რაც ჩვენ მეორეს მივანერეთ. არაცნობიერის არსებობასა და მის სიმბოლოს შორის არის განსხვავებაც და იგივეობაც. განსხვავებაა იმის გამო, რომ ოიდიპოსის კომპლექსში მხოლოდ გათამაშებულია, მოვლენებად და სახეებად პერიფრაზირებულია არაცნობიერის მიუწვდომელი არსი და ამდენად მის მხოლოდ პირობით აღნიშნულობასთან გვაქვს საქმე. იგივეობა კი არის იმიტომ, რომ არაცნობიერი, როგორც ფენომენი, არც არსებობს ამ პირობითი განსაზიერებისა და ცნობიერებაში გარდასახვის გარეშე. თვითონ პერიფრაზირებისა და სიმბოლიზაციის აქტში პოულობს ის თავის საკუთრივ ფენომენოლოგიურ არსებობას. აქედან დასკვნა: ოიდიპოსის კომპლექსი არის არაცნობიერისგან განსხვავებული და ამ განსხვავების გამო მისი მსგავსი ფენომენი.

განსხვავებაც და მსგავსებაც არაცნობიერსა და მის კომპლექსს შორის ნიშნავს, რომ ოიდიპოსის კომპლექსი არ არის არაცნობიერის ერთადერთი სიმბოლო; რომ შესაძლებელია მისი სხვა სიმბოლოებიც, სხვა კომპლექსები. ისინი ემატებიან და ავსებენ ოიდიპოსის კომპლექსს, რომელიც თავის არაცნობიერ სისრულესა და მთლიანობაში კიდევაც გულისხმობს მათ, როგორც თავის წმინდა შესაძლებლობებს. ეს უაღრესად რთული (იქნებ პარადოქსულიც კი)

ურთიერთობები დასაშვებია მხოლოდ ერთი პირობით: თუ ყოველი (მათ შორის ოიდიპოსის) კომპლექსი განხილული იქნება, როგორც წმინდა ფენომენი, ანუ რეალობიდან „ამორთულ“ გარე განსაზღვრულობებს მოკლებულ, თავისუფალ მდგომარეობაში.

ასეთი ფენომენოლოგიური მიდგომა გვაიძულებს, რომ ოიდიპოსის კომპლექსს ჩამოვაშოროთ ყველაფერი, რაც მის განსაზღვრულობას შეადგენს რეალობის მხრიდან. უპირველეს ყოვლისა კი, სექსუალური მოტივი, უფრო სწორედ, ამ მოტივის ფიზიკურ-რეალური ასპექტი, რომელიც კომპლექსს დეტერმინირებულ მოვლენად აქცევს.

ამრიგად, ოიდიპოსის კომპლექსი არის არაცნობიერი თავის წმინდა, სიმბოლური სახით, სექსუალური მოტივის გარეშე, რომელიც ავინროებს, გარედან განსაზღვრავს და ამდენად სპობს კიდევაც ამ ფენომენს.

ცოდვითდაცემის განცდა

ფენომენოლოგიური განხილვის მეორე ეტაპს ეწოდება შესაძლებლობათა ჰორიზონტის გახსნა.

როგორც ვნახეთ, ოიდიპოსის კომპლექსი – არაცნობიერის სიმბოლო – დაკავშირებულია სხვა პირობით კომპლექსებთან. ამიტომ მისი ფენომენოლოგიური ანალიზით შესაძლოა გავხსნათ არაცნობიერის სხვა შესაძლებლობა.

ოიდიპოსის კომპლექსი შინაგან წინააღმდეგობას მოიცავს: ადამიანის ამაღლებული სწრაფვა – ეზიაროს საკუთარ სანყისს და ემსგავსოს ღმერთს – რეალურ ცხოვრებაში

გარდაიქმნება მის დამამცირებელ, სექსუალურ ლტოლვად. რატომ ხდება ასე? რატომ იძენს სრულყოფისაკენ მოძრაობა ასეთ მახინჯ სახეს ოიდიპოსის კონტექსტში? ერთადერთი მიზნით; აჩვენოს რეალურ და იდეალურ სამყაროთა შეუთავსებლობა, წუთისოფლის ამოება ცათა სასუფეველის მიმართ. ოიდიპოსის ბედისწერაში ჩაქსოვილია კონფლიქტი სულიერსა და სხეულებრივს შორის, რის გამოც სულის ამალღება აბსოლუტური სანყისისაკენ მის დამამცირებელ, ხორციელ ლტოლვად და აგრესიად შეიძლება გარდაე-სახოს ადამიანს. გზა სისრულისაკენ არასრულყოფილების განცდით იწყება და ამ განცდასთან გამუდმებულ ბრძოლაში გამოიკვეთება. ცოდვილობის უმძიმესი განცდა არ ასვენებს მითიურ მეფეს ოიდიპოსს და დაატარებს ქალაქიდან ქალაქში, რადგან ეს განცდა ვერ შემოიფარგლება ამ ქვეყნის თვალსაწიერით და მიმართულია ყველასა და ყველაფრის მიღმა, იდეალური სამყაროსაკენ.

ცოდვილობის განცდა, როგორც სტიმული სისრულისაკენ; აი, ის ახალი ვარიაცია, რომელსაც ოიდიპოსის კომპლექსი შესაძლებლობის სახით მოიცავს. თუ ოიდიპოსის მითის მთავარი თემა ბედისწერაა და ამ ბედისწერის ავტორად ფროიდი მისივე მსხვერპლის არაცნობიერს მიიჩნევს, ცოდვილობის მოტივი თავისუფლებაა და ცოდვითდაცე-მის კომპლექსში ახალი აღთქმით გახსნილია ბედისწერაზე გამარჯვების შესაძლებლობა. შესაძლებლობის ეს ახალი ჰორიზონტი იხსნება სინანულის განცდით. სინანული უსასრულოდ უკუფენილია წარსულში, როგორც სინანული დაკარგული სისრულის მიმართ, უერთდება ანმყოს, როგორც ცოდვილობის აღიარება და განცდა და წარმართულია მომავლისაკენ, როგორც რწმენა და ღმერთის შემწეობის იმედი სრულყოფისაკენ.

გავარჩიოთ მონანიების ეს სამივე ფორმა ცალ-ცალკე.

უხსოვარი წარსულისკენ უკუფენაში სინანული მისტიკის დაკარგულ სამოთხეს, მაგრამ ეს ნოსტალგიური უკუქცევა არ ხდება პირდაპირი აზრით – ხდება მისი გადატანა და ტრანსფორმირება სხვა განცდაში. სინანული რომ პირდაპირ უკავშირდებოდეს თავის ფესვებს, მაშინ იარსებებდა რალაც ფატალური, წარსულის უსასრულობაში გამჯდარი აუცილებლობა და სინანული აღარ იქნებოდა სულის თავისუფალი შემოქმედების შედეგი. არადა, მონანიება თავისუფალი ქმედებაა მის სამივე ფაზაში. ამიტომ მონანიების მეტამორფოზის მიზანია სინანულის გამოთავისუფლება ცოდვითდაცემის საბედისწერო დეტერმინიზმისაგან, ბიბლიური სინანულის განსხვავება და ნებაყოფლობითი გადატანა სხვა მიმართებაზე. ამგვარად, მარადისობაში განფენილი განცდა სახეს იცვლის და ადამიანის რეალურ ცხოვრებას მიეწერება, მაგრამ რეალობაში ვერ ჩატეული, თავისი ობიექტის იდეალიზაციას ახდენს.

ასე ხდება წარსულის იდეალიზაცია; უსაზღვროა მარსელ პრუსტის ნოსტალგია გარდასული დროის მიმართ, მაგრამ შეუძლებელია მეხსიერებაში ასე წვრილად, ასე გაფაქიზებულად არსებობდეს მისი ბავშვობა. მერაბ მამარდაშვილი შენიშნავს, რომ მწერალი იგონებს არა თავის ბავშვობას, არამედ ქმნის წარსულის ექვივალენტურ ახალ რეალობას. რა თქმა უნდა, ყოველი მოგონება, როგორც მხატვრული მოვლენა, შემოქმედებაა; კი არ ასახავს გარდასულს, არამედ როგორც თვითნაბადი ფენომენი, პირობითად შეესატყვისება მას; მაგრამ მარსელ პრუსტთან ეს შესატყვისობაც დარღვეულია. მისი მოგონებების წარსულთან შესაბამისობა თითქოს არის და არც არის. თხრობის მიხედვით არის, თხრობის მანერის მიხედვით კი – როცა

ხდება აღწერის უსასრულო დეტალიზაცია და ურთიერთობათა ზღვარდაუდებელი რეფლექსია – ჩნდება ეჭვი, რომ აქ რაღაც სხვა სულიერ მოვლენასთან უნდა გვეკონდეს საქმე; იქნებ არც არასოდეს ყოფილა ის, რასაც მოგონება ასე მონდომებით გვიხატავს? წარსულს ხომ ანმყოს გადასახედიდან ენიჭება განსაკუთრებული აზრი და ხიბლი, ის მისი ძიების, მისკენ უკუქცევის ძალით იტვირთება ახალი მნიშვნელობებით და თუ ეს ძიება დაუსრულებელია, მაშინ წარსულის სამყაროც უსასრულოდ ფართოვდება.

სწორედ ასეთი გაფართოება ხდება პრუსტთან. ხდება იმიტომ, რომ მწერალი გარდასულის ძიებას უსასრულო პროცესად მიიჩნევს, სადაც ზღვარი იკარგება მოგონებასა და გამოგონებას შორის. ძიება დაუსრულებელია, რადგან წარსული ერთხელ ჩავლილი მდინარეა; მისი განმეორება, სიტყვაში მისი აღდგენა შეუძლებელია, მაგრამ მწერალი ესწრაფვის ამ შეუძლებლობას, რათა დაკარგული დროის ამო ძიებაში მოგონება გამოგონებად აქციოს, გარდასულით დეტერმინირებული ხსოვნა „ახალი წარსულის“ თავისუფალ შემოქმედებად გარდაქმნას.

როგორც ვხედავთ, აქ სულის ისეთივე ფერისცვალება ხდება, რაც მონანიების ჟამს, როცა ცოდვითდაცემით გამოწვეული სინანული თავისუფლდება დეტერმინიზმისგან და სხვა ცხოვრებისეულ განცდაზე გადადის; დროის დინებიდან ამოვარდნილი წარსული თავისუფლდება საკუთარი რეალობისგან და იხსნება როგორც მინიშნება, როგორც იდეა, სულ სხვა წარსულის შესახებ.

რა არის ეს სხვა წარსული? ეს არის ცოდვითდაცემით დაკარგული სამოთხე. მისი გაუცნობიერებელი მოგონებაა სინანულის განცდა, უხსოვარი სისრულისა და ბედნიერების მიმართ. ქრისტეს მოვლენამ განდევნა ის

ფატალური აუცილებლობა, რომლის ძალითაც სინანული დეტერმინირებული იყო ცოდვითდაცემის ფაქტით. სინანულის იდეა იგივე დარჩა, მაგრამ თვითონ განცდა იქცა არადეტერმინირებულ, თავისთავად ფენომენად და ამ თავისუფლებისთვის საჭირო გახდა მისი გარდასახვა, მისი სიმბოლიზაცია სხვა კონკრეტულ განცდაში.

ასეთივე ტრანსფორმაცია ხდება მონანიების მეორე საფეხურზეც; ისევე, როგორც დაკარგული სამოთხე პირობითად გარდაისახება კონკრეტული წარსულის იდეალიზაციაში, ასევე პირველადი ცოდვითდაცემაც განიცდის სიმბოლიზაციას ადამიანის კონკრეტულ ცოდვათა აღიარების გზით. სიმბოლიზაციის ამ რიტუალში იმხსვრევა ყოველგვარი დეტერმინიზმი.

აღსარების დროს ადამიანი თავს არ იმართლებს. ის გარემოებათა მსხვერპლად არ მიიჩნევს საკუთარ თავს, რომ თითქოს ბედისწერამ ჩააგდო ცოდვაში; პირიქით, აღსარების მთქმელი პირადი პასუხისმგებლობით თავის თავზე იღებს იმას, რაც მის სულს ამძიმებს და რაც მას ბედისწერის ძალით ემართება; რადგან მხოლოდ თავისუფალ პიროვნებას ხელენიფება წარსდგეს უზენაესი სამსჯავროს წინაშე, მხოლოდ მას შეუძლია, მიიღოს ცოდვათა ამნისტია და შევიდეს მონანიების მესამე, გადამწყვეტ ფაზაში – რწმენის თავისუფლებაში.

რწმენა, როგორც სულის თანდაყოლილი, ზეცნობიერი მარცვალი, სრულ თავისუფლებაში არსებობს. ვერც გარე იძულება და ვერც შინაგანი აუცილებლობა ვერ განაპირობებს რწმენის არსებობას. რწმენა გამოირჩევა სულის სხვა, გაუცნობიერებელი მოვლენისაგან, სადაც ფარულად მაინც „მიზეზობს“ ანონიმური დეტერმინანტი. რწმენის მიმართ ასეთი დეტერმინანტი დაუშვებელია. მართალია, რწმენის

არსი არის რწმენა აბსოლუტის შესახებ, მაგრამ ღმერთისა და ადამიანის თავისუფალი მიმართება უფლებას არ გვაძლევს ვიგულისხმოთ დეტერმინისტული კავშირი რწმენასა და მის ობიექტს შორის. რწმენა წინ უსწრებს მის ყოველგვარ მოტივაციას. იმიტომ კი არ მწამს, რომ ღვთის მეშინია, ან სასწაულის იმედად ვარ, პირიქით, შიშიც და იმედიც იმიტომ მაქვს, რომ უკვე გამაჩნია ღმერთის არსებობის რწმენა. იმიტომ კი არ ირწმუნეს, რომ ქრისტემ სასწაულები მოახდინა, პირიქით, სასწაულები იმიტომაც მოახდინა, რომ უკვე სწამდათ მისი. მართალია, რწმენის გაღვივება, აღმოცენება და მომწიფება ცნობიერების შინაგანი აუცილებლობის ნიადაგზე ხდება, მაგრამ მისი მარცვალი, მისი ენერგეტიკური ფესვი ყოველგვარი აუცილებლობის მიღმა, უპირობოდ არსებობს და არანაირ დეტერმინიზმს არ ექვემდებარება.

როგორც ვხედავთ, მონანიების სამივე ფაზაში – სინანულში, აღსარებაში და რწმენაშიც – არსებითია დეტერმინიზმის დაძლევა და თავისუფლების დამკვიდრება, თანდაყოლილი ცოდვის სიმბოლური გარდასახვისა და აბსოლუტის მიმართ რწმენის მოპოვების მიზნით.

არაცნობიერის ფენომენი

ამრიგად, ფენომენოლოგიური განხილვის მეორე საფეხურზე, ე. წ. შესაძლებლობათა ჰორიზონტზე, გამოიკვეთა არაცნობიერის ორი შესაძლო ვარიაცია: ცოდვითდაცემის განცდა და ოიდიპოსის კომპლექსი.

გადავიდეთ ახლა მესამე საფეხურზე – დავადგინოთ ინ-

ვარიანტი ფენომენის ამ განსხვავებულ ვარიაციებს შორის.

რა შეიძლება იყოს ოიდიპოსის კომპლექსისა და ცოდვითდცემის განცდის ინვარიანტი? ანუ ის საერთო მომენტი, რაც ამ ორ ვარიაციას ერთ, ზოგად არსში გაამთლიანებს?

ფენომენოლოგია მოითხოვს, რომ ეს ზოგადობა აღვადგინოთ მისი ელემენტების განსხვავების გზით; ანუ თითოეული კომპლექსის განსაკუთრებულ, სპეციფიკურ არსში ჩავნვდეთ მათი განუყოფელი ერთიანობის იდეას.

რითი განსხვავდება ოიდიპოსისა და ცოდვითდაცემის კომპლექსები ერთმანეთისგან? ორივე ვარიაციაში ჩაქსოვილია მისწრაფება სისრულისაკენ (საკუთარი საწყისის დაუფლებისაკენ), მაგრამ გზები ამ მიზნის მისაღწევად პრინციპულად განსხვავებულია.

ოიდიპოსის კომპლექსის შემთხვევაში ეს ამაღლებული სწრაფვა გარდასახულია საბედისწერო, სექსუალურ-აგრესიულ ლტოლვად, რომელიც აჩვენებს ამქვეყნიური რეალობის შეუთავსებლობას იდეალურ სამყაროსთან.

ცოდვითდაცემის განცდა კი აღძრავს სინანულსა და თავისუფალ მისწრაფებას ღვთაებრივი სისრულისაკენ. მონანიება და სრულ არსთან ზიარება ადამიანის თავისუფალი არჩევანია, რაც მის რეალურ ცხოვრებაში ხდება. ამდენად, მონანიების აქტში ჩადებულია იდეა რეალურისა და ირეალურის, სულისა და სხეულის თავსებადობის შესახებ, იმ თავისუფლების შესახებ, რომელიც ბედისწერად აღარ გარდაისახება.

ქრისტეს ფენომენი ამ ორი საპირისპირო პოზიციის ერთიანობაა მათივე განსხვავების შენარჩუნების გზით. მაცხოვარი არც გაურბის და არც ექვემდებარება, არამედ თავ-

ვისუფალი ნებით ირჩევს საკუთარ ბედისწერას, როგორც თავისი ცხოვრების შესატყვისობას წმინდა წერილის წინასწარხედვასთან. პირადი პასუხისმგებლობა ბედისწერის წინაშე ნიშნავს საკუთარ ცოდვად იტვირთო ბედით თავს-დატეხილი სიავე. ქრისტემ ნებით მიიღო ის, რაც მას ეწერა და ამით აუცილებლობა დაუკარგა ბედისწერას. ის, რაც იყო საშიში და გარდაუვალი, ჭეშმარიტი გზის არჩევანის თავისუფლებად იქცა. ამით სიკვდილსაც შეეცვალა აზრი – სიცოცხლის აღსასრული, ახალ ცხოვრებაში გარდაცვა-ლება აღმოჩნდა.

გეთსიმანიის ბაღში ქრისტემ წინასწარ უკვე მიიღო ჯვარცმა, როცა დათრგუნა სიკვდილის ადამიანური შიში და გააკეთა არჩევანი უზენაესი ნების მიხედვით. აქ მან გადააბიჯა ბედის საზღვარსაც (ბედისწერა თავისუფლებად აქცია) და შინაგან აუცილებლობასაც – დასძლია მოწამეობრივი სიკვდილს უსასრულო შიში. ამ გადამწყვეტი ნაბიჯით მოხდა ის, რაც ჩვენ არაცნობიერის თვითდამკვიდრებად დავსახეთ – სრულ თავისუფლებაში დაირღვა ყოველგვარი დეტერმინიზმი – როგორც ბედის გარდაუვალობა (დეტერმინიზმი გარედან), ასევე შინაგანი აუცილებლობა.

ის, რომ მაცხოვარმა გამოისყიდა ადამის ცოდვა და გაანთავისუფლა ადამიანი პირველადი ცოდვითდაცემისა-გან, ცნობილი ჭეშმარიტებაა და ჩვენი მხრიდან კომენტარს არ საჭიროებს; მაგრამ ქრისტეს შეწირულობამ იოიდიპო-სის კომპლექსიც მოხსნა. ქრისტეს ფენომენი ამაღლებუ-ლი, განწმენდილი სახით მოიცავს იოიდიპოსის კომპლექ-სის იდეას – მისწრაფებას საკუთარ საწყისად ყოფნისაკენ; ქრისტე, ზეციური მამის ერთარსი, თვითონვე არის საკუ-თარი თავის საწყისი. საწყისად ყოფნა მას წინასწარ, არა-მოტივირებულად აქვს მოცემული; როგორც თავისთავა-

დობის წმინდა იდეამ, მაცხოვარმა განწმინდა და მოხსნა იოდიპოსის კომპლექსი, რაკი სამარცხვინო ბედისწერის ტყვეობიდან იხსნა ადამიანი და მისი ცოდვილი ბუნება ღვთაებრივი სისრულის პერსპექტივაში განათავსა.

ამრიგად, ჩვენ დავასრულეთ ფენომენოლოგიური განხილვის ბოლო, მესამე ეტაპი – აღმოვაჩინეთ ინვარიანტი განსხვავებულ კომპლექსთა ვარიაციებს შორის.

რაკი ეს კომპლექსები არაცნობიერის სიმბოლოებს შეადგენენ, აღნიშნული ინვარიანტიც შეიძლება არაცნობიერს მივანეროთ, როგორც მისი სრული (სხვადასხვა შესაძლებლობათა მომცველი) ფენომენი.

რა არის არაცნობიერის ფენომენი თავისი სრული სახით? ანუ, ჩვენი ინტეპრეტაციით თანახმად (იხ. 1 ქვეთავი), რა არის ცნობიერება თავის სრულ, ფენომენოლოგიურ მთლიანობაში? მორწმუნე ადამიანისათვის ეს არის წმინდა სამება – მამალმერთი, ქრისტე და სულიწმინდა. ქრისტიანულ ცნობიერებაში არსებული ეს განუყოფელი მთლიანობა სავსებით შეესაბამება არაცნობიერის ფენომენოლოგიურ გაგებას.

მამისა და ძის ერთიანობა თავისთავადი არსისა და ფენომენის (სამყაროს მიმართ ღიაობის) განუყოფელი მთლიანობაა. საკუთრივ ღიაობის თვისებას კი განასხაიერებს სულიწმინდა – მისი მადლის მოფენით თავისთავადი არსი იხსნება მის მიერვე შექმნილი სამყაროს წინაშე.

ასე წარმოგვიდგება არაცნობიერი ფენომენოლოგიურ ინტერპრეტაციაში – ცნობიერების მიღმა მყოფი, მისგან დამოუკიდებელი არსი, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა თვითონ ცნობიერება, აღებული თავის აბსოლუტურ მთლიანობაში. ეს არის აბსოლუტური სული, რომლის თავისთავადი არსებობა იმაში მდგომარეობს, რომ ის დაუსრუ-

კულტურის ფენომენოლოგია და კვანტური თეზიკის
თილოსთიური პრინციპები

ლერეივ იხსნება როგორც ფენომენი ცნობიერების წინაშე.
ასე გაგებულ არაცნობიერს კი ზუსტად შეესატყვისება აბ-
სოლუტის ქრისტიანული არქეტიპი – წმინდა სამება.

ლიტერატურა

1. Арто А. Театр жестокости. «Театр». Москва. 1991; 6, стр. 121-151.
2. ავალიანი ს. თეორიული ფილოსოფია. გამ. "უნივერსალი". თბილისი. 2007: გვ. 295-314.
3. Baggot J. Beyond Measure. Oxford. 2004.
4. Барт Р. s/z. Москва. 2001; гл. I.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. «Искусство». Москва. 1979; гл. I, стр. 22-28.
6. Библия. Святое благовествование от Иоанна. Чикаго. США. 1990: гл. 10, абз. 30; гл.14, абз. 6.
7. Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. Москва. 1961. изд «ИЛ», стр. 40 -43.
8. Бор Н. О понятиях причинности и дополнительности. Избранные научные труды. Москва. «Наука». 1971; т.II стр. 391-398.
9. ბუაჩიძე თ. ჭეშმარიტების ობიექტურობის შესახებ. თბილისი. 1964.
10. Брехт Б. Театр. Москва. «Искусство». 1965 стр. 102-128.
11. გორდეზიანი რ. ბერძნული ცივილიზაცია. თბილისი. 1988: გვ.303-30
12. გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა. თბილისი. გამ. „ხელოვნება“. 199
13. Достоевский Ф.М. Зимние заметки о летних впечатлениях. Полное собр. соч. т.3, гл.I, стр. 4-5.

14. Eco U. Opera, aperta. Milano. Bompiani. 1962.
15. Eco U. Mause or Rat? 'Phenix'. 2003.
16. Эко У. Имя Розы. Москва. 1989: стр.22-495.
17. თევზაძე გ. ნიკოლაი ჰარტმანის ონტოლოგიის კრიტიკა. თბილისი. 1967.
18. კაკაბაძე ზ. ექსისტენციალური კრიზისის პრობლემა და ედმუნდ ჰუსერლის ტრანსცენდენტალური ფენომენოლოგია. გამ. „მეცნიერება“. თბილისი. 1985: გვ. 135-144; 163-
19. Леибин В.М. Фройд и Юнг. Попытки психоаналитического решения проблемы бессознательного. В сб.Бессознательное. Изд. «Мецниереба». Тбилиси. 1978 т. 1 стр. 358-370. .
20. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. Москва. 1991 стр. 118-147.
21. მამარდაშვილი მ. ცნობიერების ცნება ფიზიკაში. საქართველოს ფილოსოფიის ინსტიტუტი (წლიური შრომა), 1985.
22. მამარდაშვილი მ. გზის ფსიქოლოგიური ტოპოლოგია. თბილისი. 1996.
23. მამარდაშვილი მ. რაციონალიზმის კლასიკური და არაკლასიკური იდეალები. გამ. „მეცნიერება“. თბილისი. 1984: გვ. 26.
24. მამარდაშვილი მ. არტოს მეტაფიზიკა. გამ. „ხელოვნება“. 1993: 7-8.
25. მარგველაშვილი გ. ცნობიერების ფენომენოლოგიური კოდები. „კავკასიური სახლი.“ თბილისი. 1988.
26. Marshall I., Zohar D. The Quantum Society."Flamingo". 1993.
27. McLean G. The Role of Imagination. The journal "Matsne". 2005 1.
28. ნიკოზაძე გ. სამყაროს ფარული განზომილებანი. გამ.

„ინტელექტი“. თბილისი. 2003.

29. Подгорецкий М.И. Постоянная планка и принципы дополнительности в квантовой механике. В кн. «Принцип дополнительности и материалистическая диалектика». Москва. 1976; стр. 208-217.

30. Пруст М. В поисках утраченного времени. «Художественная литература». Москва. 1976; т.2.

31. Сачков Ю.В. Представление о материальном объекте в структуре дополнительности. В кн. «Принцип дополнительности и материалистическая диалектика». Москва. 1977: стр.158.

32. Tymieniecka A.T. The Origins of Life. 'Analecta Husserliana'. 2000; LXVII: pp. 3-12.

33. ჟურ. „ხელოვნება“. 1988; 4: გვ. 118-113.

34. Хютт В.П. Концепция дополнительности и проблема субъективности физического знания. «Валгус». Таллин. 1977.

35. Jones W.T. Kant to Wittgenstein and Sartre. Harcourt, Brace and World, Inc. New York. 1969: p. 219.

36. Гуссерль Э. “Философия как строгая наука” изд. “Сагуна” 1994.

გამომცემლობა „ცოდნა“
თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზირი №180
ტელ: 34-31-79

დაიბეჭდა შპს „იოტაში“
თბილისი, მ. თამარაშვილის ქ. №6

